

الكتابة القصصية: جماليات ودلالات جماعة من النقاد

المحتوى

- 1) الحلم الأدبي في "شمس سوداء": حسن المودن.
- 2) "النداء بالأسماء"، الكتابة داخل فضاء مغلق: إدريس الخوري.
- 3) الكتابة بالعين في "النداء بالأسماء": عزيز الحاكم.
- 4) بعض آليات تلقي فعل الكتابة القصصية، قراءة في "يتعرى القلب": العثماني الميلود.
- 5) البعد التشكيلي في "منزل اليمام": عز الدين الوافي.
- 6) الفضاء المناصص في مجموعة "منزل اليمام": محمد الميعادي.
- 7) روائح فاس السفلى في "منزل اليمام": المهدي الودغيري.
- 8) بنية الفضاء القصصي وأبعادها الدلالية في "منزل اليمام": عبد العالي رفقي.
- 9) "منزل اليمام" استلهام لمآثر فاس يكل نبضاتها: أحمد بنشريف.
- 10) شعرية المكان في "منزل اليمام": أحمد لطف الله.
- 11) التأويل وآليات اشتغاله في "شيء من رائحته": جاد النعناع.
- 12) الجمالية الرمزية في "شيء من رائحته"، عبد اللطيف الزكري.

الحلم الأدبي

حسن المودن

صدرت مؤخرا لمحمد عز الدين التازي مجموعة قصصية تحمل عنوان "شمس سوداء" وافترض بعض قراءتها أن مصطلح "الحلم الأدبي" قد يكون مصطلحا ضروريا عند مقارنة هذه المجموعة، أو على الأقل بعض قصصها (وخاصة قصة ولادات وقصة زيارات وقصة أراجيح). فقد لفت انتباهي حضور "الحلم" في قصصه حضورا قويا، والأمر لا يتعلق بأحلام موظفة هنا أو هناك كعناصر جزئية تساهم في بناء النص القصصي، بل إن الأمر يتعلق بنص قصصي يقدم نفسه على أنه، في كليته حلم، وهذا ما يدفع إلى طرح أسئلة أساسية: ماذا نقصد بـ "الحلم الأدبي"؟ أهو مماثل مماثلة تامة "الحلم الحقيقي" الذي يحمله الإنسان أم هناك ما يميز "الحلم الأدبي"؟ أي ما هي خصائص الأحلام الأدبية وما وظائفها؟ وما أهمية استثمار "الحلم" في الكتابة القصصية خاصة والسردية عامة؟ وما هو الدور الذي لعبه "الحلم الأدبي" في تطوير الأدب القصصي والروائي بالمغرب الحديث؟

وقبل كل شيء لا بد من تحديد مفهوم "الحلم الأدبي". وهكذا فعبارة "الحلم" تطلق عادة، في معناها الحقيقي، على ذلك النشاط الذهني الذي يظهر أثناء النوم في شكل هو في الغالب عبارة عن صور بصرية، لكن هذا النشاط الذهني المرتبط بالنوم يتحول، عند اليقظة، إلى محكي. فالحلم عندما يسترد وعيه يقدم حلمه في شكل نص، أي في شكل جمل متسلسلة من السلوكات والأحاسيس والأفكار، وبهذا نكون أمام متتالية سردية مصبوغة باللذة أو بالانزعاج أو بنسبة متغيرة منهما معا.

وبما أن الأدب السردى يسعى دوما إلى إيهام القارئ بأنه أمام كائنات إنسانية واقعية وحقيقية، فمن الطبيعي أن تكون هذه الكائنات تحلم مثلها في ذلك مثل باقي البشر، إلا أن المقارنة بين "الحلم الحقيقي" الذي يحلمه الإنسان الحقيقي و "الحلم الأدبي" الذي يتخيله الأديب تطرح إشكالات وتفرز تمايزات طرحها بعض الدارسين والنقاد النفسانيين، من هذه التمايزات أن الأول متحرر من الرقابة في حين أن الثاني يكون خاضعا، بهذا الشكل أو ذاك، للرقابة، لأنه حلم يتخيله الأديب عن وعي، والأهم من ذلك أن الكفاءة السردية في الأول متخلفة وبدائية في حين أنها في "الحلم الأدبي" أكثر تطورا وتقدما ومع ذلك فنحن نعتقد أن الحلم الحقيقي "قد أفاد الأدب السردى عامة والمغربي الحديث خاصة، ف "الحلم الأدبي" يجعل من القصة القصيرة على الأقل عند محمد عز الدين التازي، نصا أكثر شعرية ورمزية، نصا بدون قصد سابق وبدون محتوى محدد وأكثر انفتاحا على التأويل.

نقرا في بداية القصة الأولى "ولادات" ما يلي:

"قال لي كان لا ينام يتأرق ويشرب كثيرا يسرح في الخيال" (ص7)

أول ملاحظة يمكن تسجيلها تتعلق بعبارة "قال لي" هذه التي توضح أن الحلم في هذه القصة محكي بضمير الغائب، نقله الراوي عن البطل الحالم. والحال أن "الحلم الحقيقي" يروي بضمير الغائب؟ أليست روايته بضمير المتكلم والسؤال الذي يفرض نفسه هنا، هل هناك فرق بين أن نحكي الحلم بضمير المتكلم وأن نحكيه بضمير الغائب؟ أليست روايته بضمير المتكلم أكثر ملاءمة وتأثير إذ توهمنا بـ "واقعيته" و "حقيقته"؟ ألا يوحي الأمر بأن الناقل السارد دورا أساسيا في إنتاج الحلم أو إعادة إنتاجه؟ وإلى أي حد يمكن لهذا الناقل السارد أن يحافظ على تلك الحساسية والانفعالية التي تصاحب الحلم عادة عندما يرويها صاحبه بالضمير المتكلم؟

على أي، سنجد عند التازي قصصا - أحلاما أخرى مروية بضمير المتكلم (قصة "زيارات" وقصة "أراجيح"). ويمكن القول إنه في الأدب السردي تحكي الأحلام بضمير المتكلم وضمير الغائب.

والأمر الثاني الذي تطرحه الجملة أعلاه قد يبدو من خلاله أن القصة ليست حلما، في، البطل "لا ينام ومصاب بالأرق ويسرح في الخيال ويسرح في الخيال، . هنا لنا ملاحظتان ، تتعلق الأولى بلفظة "الأرق" التي تتكرر في أكثر من قصة وأن من خلال بعض مشتقاتها (في القصة "ولادات" وقصة "الخطاف" وقصة "المحاوات"...) فهذه اللفظة علاقة بلفظة "الخيال" إن الخيال أو الاستبهام أو الحلم متعلق بسياق الأزمة التي يعاني منها الإنسان ، والبطل الحالم" في قصص التازي . ولكن لهاتين اللفظتين لها علاقة بلفظة الأحلام التي سترد مباشرة بعد هاتين عندما قال السارد: وقال لي كان لا ينام يستطيع أن يقضي ليله خارج تلك الأحلام ،" (ص 7) ، فنحن أمام إنسان يصاب بالأرق فيسرح في الخيال وهذا الخيال أحلام أيتعلق الأمر بأحلام يقظة؟" إذا كان الأمر كذلك، فلا بد من الإشارة إلى فرق أساسي بين "حلم النوم" و"حلم اليقظة" فالأول حلم بدون حالم ، أي حلم لا يعيه حالمه أثناء حلمه، في حين أن الثاني يحتفظ فيه الحالم بقدر من الوعي كأنه يقول: أنا الذي يحلم هذا الحلم. والملفت للنظر أن قصص - أحلام التازي تصير على هذه السمة كما يتضح ذلك في هذه الأقوال التي تمهد لتلك الأحلام.

"...فاختار أن يولد عدة ولادات" (قصة "ولادات" ص7)

"...وأخذت استحضر تلك الزيارات.. " (قصة "زيارات" ص11).

لكن قد يتعلق الأمر بصراع بين "الأنا" وبين "الآخر" بين الوعي واللاوعي، كما في نهاية قصة "زيارات":

"...وأنا أصر على طردها من ذاكرتي وأحلامي، وهي تلح على أن تزورني في هذه التخوم"، (ص 12).

وإذن ما الفرق بين أن تكون القصة حلما أو حلم يقظة؟ يمكننا مقارنة الأدب إبداعيا وبالتالي نقديا من خلال مصطلحات النقد التقليدي التي كانت تتحكم في خيال الأدباء وفي تفكير النقاد خلال مرحلة سابقة من مراحل الأدب العربي الحديث بالمشرق والمغرب (وهي مرحلة مهمة ويصعب الجزم بنهايتها لكنها لم تعد بنفس القوة والازدهار)، حين كانت التيارات الواقعية والإيديولوجية مهيمنة، ولكن في نفس الوقت لا يمكن الذهاب إلى أن الأدب لا يمكن فهمه إلا من خلال مصطلحات: لا وعي الكاتب الفرد، وبيئته ووسطه.. كما يريد النقد النفسي التقليدي أو النقد التقليدي عامة. فالأدب، في حقيقته أو كما يتأسس مفهومه عند التازي وعند أدباء

آخرين، هو حلم يقظة فيه من الوعي قدر ما فيه من اللاوعي، ما فيه من الخيالي، فيه من الفردي قدر ما فيه من الجماعي، فيه من العقل قدر ما فيه من "الحق". وإذا وقفنا عند الأدب المغربي، يمكن القول أن هذا المفهوم الجديد للأدب عامة وللأدب السردي خاصة قد انطلق منذ بدأ المفهوم الواقعي الضيق للأدب في التراجع قبل أكثر من عقدين، ونقدم هنا نصا شديدا للدلالة على الانتقال الذي عرفه مفهوم الأدب في الأدب المغربي الحديث، وهو مأخوذ من مجموعة محمد برادة القصصية: "سلخ الجلد-ص89":

لا أريد أن أكتب ما تتوقعه، أريد أن أكتب أشياء كثيرة تبدو متناثرة متصالبة، مبتوتة الصلة، حضورها يجسد الغياب، يسمى الأشياء التي لا أدركها إلا في حالة تعارض وتشابك ومن داخلها يتنصل ذلك الشيء المفاجئ الغامر، كالومضة أو كاللمحة أو الشهوة أو كالنار في الجحيم... يودي كلما كتبت أن أكتب عن الهواجس والهوسات والهذيان وأحلام اليقظة وسيناريو ليالي السهاد... من يستطيع أن يلتقط هذه الكتابة الشفوية البصرية اللاواعية، المستمرة كوجع لا يهدأ" (سلخ الجلد ص 89).

وإن كانت بعض قصص التازي تقدم نفسها (قصة "أرجيح" مثلا) على أنها أحلام النوم لا أحلام اليقظة (جاءت الأراجيح في ذلك النعاس" ص 13) فإنه بذلك يكون الأدب لا منحصر في منطقة الوعي بل ومنفتحا على منطقة اللاوعي كما يريده نص برادة أعلاه.

وإذا تقدمنا قليلا في وصف قصص -أحلام التازي، فسنلاحظ أن القصة في مجموعها عبارة عن حلم يتفرع إلى عدد من المحكيات الحلمية الرابط بينها ثيمة مهيمنة يكشفها عنوان القصة- الحلم "الولادة الزبارة...".

سنحاول التركيز على أهم السمات المميزة لهذه القصص الأحلام من خلال الملاحظات الآتية:

أشك أن مستوى التركيب في المحكي الحلمية لا يخلو من أهمية، فالوقوف عنده قد يكون وسيلة لفهم الكيفية التي تنظم بها الذات ترميزها. يبدو المحكي الحلمية، في قصص التازي، أقرب من المحكي الحقيقي الذي ألفنا سماعه في حياتنا اليومية، فهو بسيط التركيب يتكون من جمل قصيرة، ويتقدم كأنه مجرد وصف بسيط التركيب يتكون من جمل قصيرة، ويتقدم كأنه مجرد وصف بسيط لأحداث، أحداث أحلام وقعت في الزمن الماضي (مسافة بين زمن السرد وزمن القصة، الحدث) لكنه أحيانا ماض كأنه الحاضر نفسه.

إلا أنه يمكن الإشارة إلى أن هذا المحكي الحلمية منظم ومنسق، له بداية وله نهاية، مع أن الحلم الحقيقي "المألوف قد يكون بلا رأس ولا مؤخرة، قد تتخلله بياضات وفراغات، وقد يصيب الخلل نظامه ونسقه.

ومع ذلك، ف "الحلم الأدبي" عند التازي يوظف الكثير من سمات "الحلم الحقيقي" نذكر أهمها: يتقدم الحلم خليطا من العناصر "الواقعية" وهي بقايا وذكريات من حياة "البطل الحالم" ومن العناصر "اللاواقعية" كما في هذا المحكي:

"في الزيارة السادسة قابلت بعض الجيران على الإدراج، ورأيتهم يتعجبون من ملامحي التي أحسست أنها قد تغيرت، لكي أصررت على الصعود، وفتحت باب الشقة بمفتاحي الخاص، فوجدت نفسي في مواجهة نفسي، كان شخص آخر هناك، يقف في وسط الصالة، بنفس قامتي وملاحمي وثيابي التي كانت، وظل أنا القدم ينظر

إلى حتى أقترب الجسد من الجسد، وتطابقا تماما، وحينما فكرت في الرجوع إلى تخومي وجدت أمامي تخوما أخرى غير تلك التخوم" ("زيارات" ص 12).

في هذا الحلم يتجاوز عالمان، عالم واقعي ترتبط عناصره التكوينية بالحياة اليومية "للبلبل الحالم" (الجيران، الإدراج صعود الإدراج، فتح باب الشقة)، وعالم "لاواقعي" متخيل وحلمي فيه فقط يمكن للإنسان أن يواجه نفسه، أنه الأخرى، لكن التنافر أو التجاور بين عالمن ليس هو السمة الوحيدة بل هناك سمات أخرى بعضها يخص أحلام التازي وبعضها قد يكون عاما.

إن الحلم الأدبي، كالحلم الحقيقي، يوظف التكثيف، ومصطلح التكثيف يتضمن معان عديدة، سواء في كتابات بعض اللسانيين والنفسانيين فهناك من يؤويه على أنه الاستعارة (جاكسون لاكان) وبالفعل فنحن في هذه المحكيات الحلمية أمام محكيات استعارية تدفع بالقصصي إلى منطقة الشعري (والمحكي الشعري يعتبر التازي أحد مؤسسيه في الأدب المغربي الحديث، إن في جنس الرواية أو في جنس القصة القصيرة) بعيدا عن منطقة الأدب التقريري الأحادي المعنى الذي يحمل على وجه واحد، وقريبا من منطقة الشعري المفتوح في وجه التأويل، متعدد المعاني ولأوجه، وهذان نموذجان من نماذج تجسد هذه السمة: في الزيارة السابعة، رأيت دمي يسبح على أرضية تلك الشقة، فتراجعت نحو الباب، ولم أجد أي باب، وبقيت هناك،(قصة زيارات ص 12)

تأرجحت الأرجوحة الرابعة، ورأيت نفسي غارقا في بحر عميق أمد يدي ولا يد تمتد إلي (قصة أراجيح ص

14)

وفي نماذج أخرى وبواسطة التكثيف، يتمكن الحالم من الانتقال إلى عالم آخر ويتمكن من التحول إلى كائن آخر: ففي قصة ولادات يصير الحالم الإنسان قطا ثم ذبابة ثم غليما ثم سمكة ثم نسرا... وفي قصة "زيارات" يصير الحالم بوضع آخر في ذلك العالم ويواجه نفسه، وفي قصة "أراجيح" يعود الحالم طفلا صغيرا....

إننا هنا أمام ازدواجيات وتضعيفات هي أساس من سمات الحلم عامة والحلم الأدبي خاصة، وهي ازدواجيات وتضعيفات تعتمد التحول والمسح، وسبب هذا التحول هو النفور من العالم الواقعي الإنساني، هو الرغبة في وضع بديل، في عالم جديد في هوية مغايرة، نقرأ في قصة "ولادات" وبالضبط في بداية القصة حيث يمهّد "البلبل الحالم" حلمه أو أحلامه بمقدمة تفسيرية تضع الأحلام في سياقها.

"وقال لي كان لا يستطيع أن يقضي ليله خارج تلك الأحلام، فهو لا يتكيف مع حاله اليومية، فكثيرا ما يفكر في الطريقة التي بها يأكل وينام، وفي الغرفة، والبنك الذي يعمل به موظفا، والنساء اللواتي فشل في ربط العلاقة معهن منذ لحظة الاقتراب الأولي، من جانبه والتي كانت تقابل بالنفور، كما كان يفكر في القهوة والسجائر والكتب وأواني المطبخ والضحك والكلام والمطربات والمعاطف والموسيقى والعمارات وأوراق النقد وكل الأشياء الأخرى، وكان لا يجد لذلك أي معنى، فاختر أن يولد عدة ولادات".

(ص 7)

ينفصل "البطل" عن وسطه الإنساني لأن علاقته به لم يعد لها معنى فيختار أن يتحول وأن يولد ولادات أخرى تصيره كائنا آخر لكنه غير الإنسان.

"وقال لي ولد نفسه قطا ثم ولد نفسه ذبابة وولد نفسه ذات مرة غيلما، ثم صار ذات ولادة سمكة..." ("ولادات" ص 7).

لا شك أن التحول هنا فرضته أزمة حادة في هوية الإنساني، فالتحول والمسح يتعلقان هنا بمشكل الهوية ويتقدمان على أيهما شكل إدراك وتمثل للقدر الشخصي للإنسان، وبعبارة أخرى يبدو أن التحول والمسح شكلان سرديان قادران على تشخيص قدر الإنسان في أهم لحظات أزمته، ومن هنا أهميتهما بالنسبة للجنس السردى، كما سجل ذلك باختين(6).

أما إذا انتقلنا إلى القصة -الحلم "زيارات" فسنجد أن ثيمة اللقاء (كل زيارة تفترض لقاء) تضعنا هي الأخرى، أمام سمة أخرى لا تخلو من أهمية

في الزيارة الأولى (تعتبر كل زيارة حلم)، يدخل "البطل الحالم" باب العمارة ويتوجه نحو صندوق البريد الذي ما يزال باسمه، فيفتحه وتفيض منه الرسائل إلى أن ارتفعت إلى مستوى قامته وأغرقتة وفي الزيارة الثانية يصعد أدراج العمارة ويفتح باب شقته بالمفتاح، فيجد أناسا آخرين لا يعرفهم، يصيهم الذعر والحيرة ويطوقونه ويهددونه، لكن لما رآه حائرا مستسلما دعوه إلى مائدة الطعام وسألوه، لم لا يجلس ليأكل ولم يجد الجواب عن أسئلتهم ولا عن أسئلته. وفي الزيارة الثالثة يفتح باب الشقة ويدخل ليجدها خالية من الأثاث، إلا من طائر الذي تركه في قفص من ذهب، اختفى القفص وانفتح جناحا الطائر القليل على الأرض وعينه لامعتان كأنهما تنظران إليه. وتتواصل زيارات أخرى..

تتخذ هذه الزيارات - اللقاءات طابعا انفعاليا: أنها لقاءات وزيارات مرعبة ومقلقة ف"البطل الحالم" يعود إلى شقته، أي إلى عالمه العائلي ليجد ذلك الآخر المجهول الذي يستحيل التواصل معه، ذلك الآخر الذي يكتسحه ويغرقه ويدبجه. ما يهم هنا أن نص الحلم يفتح على مشهد آخر، ويسمع صوتا آخر، ذلك الصوت الآخر القلق والقابع داخل الأنا الواعية إنه لقاء بين الأنا ونقيضها.

وما يهم أيضا أن "البطل الحالم" يتقدم إنسانا منعزلا ووحيدا ومنفصلا عن الآخرين، قلقا حائرا أمام هذا العالم الذي لم يعد مألوفاً وأما هؤلاء الآخرين المجهولين. وهذا الوضع الخاص، وهذا الانعزال، وهذا القلق، وهذه الحيرة، سمات جوهرية لصورة الإنسان في قصص - أحلام التازي، وهي صورة مغايرة لتلك التي سادت القصص المغربية في عهد الاستعمار وفي العقدين الأوليين من الاستقلال، حيث يمكن الحديث عن إنسان مدني منحرف مع الآخرين في الدفاع عن عالمهم العائلي ضد الاستعمار أو في السعي إلى إعادة بنائه متينا وعادلا بعد الاستقلال

وتجدر الإشارة في النهاية، وانطلاقا مما تقدم، إلى حضور العصر الغرائبي والعجائبي (7) في هذه القصص، الأحلام. ولا نحتاج إلى أن نؤكد الدور هذا العنصر في تطوير الكتابة القصصية خاصة والسردية عامة بالمغرب

وخاصة منذ العقدين الأخيرين من القرن العشرين. فمع هذا العنصر وبه يصير السرد مفتوحا على إشكالية الواقعي/اللاواقعي، " ... يحطم تلك الرؤية التبسيطية الفاصلة بين الواقع واللاواقع، بين المرئي واللامرئي.. وبذلك تكون الكتابة المتشعبة بروح الفانطاستيك مغامرة واستجلاء للبقايا والهوامش وشتى أنواع الرقابة" (8)

إن هذا العنصر يمكن من رؤية أشياء أخرى، من لقاء القرين والنقيض، من إظهار المكبوت، من التعبير عن الصراعات والأهواء والهواجس والاستيهامات والمخاوف، من تكسير قوالب الواقعية الضيقة والبحث عن طرائق مغايرة للترميز، من توجيه النقد وتقريره، ومن استنطاق اللاوعي ومحاورة الغرابة الخفية واستيحاء الرعب وما لا يسمى (9).

وإذن لا شك أن توظيف الحلم في الكتابة القصصية خاصة والسردية عامة يجر الأبد من النظام الواقعي بمفهوم الضيق الواقع اليومي الاجتماعي الخارجي ويدفعه إلى الانفتاح على أنظمة للواقع أكثر رمزية وشعرية (الواقع النفسي الداخلي، الواقع الحلمى اللاوعي، والواقع الغرائبي...). وهو ما يجعل منه خطابا من الضروري الاشتغال على شكله ولغته ومظهريته، خطابا - لغزا متعدد المعاني ومفتوحا في وجه التأويل، خطابا يؤسس الواقع واللاواقع، الوعي واللاوعي، خطابا من خلاله بسائل الإنسان نفسه وقدره الكوني وتاريخه واشتغاله الاجتماعي والذهني.

لقد ركزنا على أهم الخصائص التي تجعل الحلم الأدبي شبيها بالحلم الحقيقي (تركيب الحلم، بلاغته، تيمات، دلالاته...)، وهذا قد يدعم الفرضية التي تدعو إلى التعامل مع الأحلام الأدبية كما الأحلام الحقيقية (فرضية س فرويد نفسه). إلا أن مشكلا أساسيا يفرض نفسه هنا: إذا كان الحلم هو الطريق الملكي إلى اللاوعي، أي هو لغة اللاوعي، فلمن هذا اللاوعي الذي يتم إظهار نشاطه في الحلم الأدبي؟ أهو لاوعي السارد أو لاوعي الشخصية أو لاوعي الكاتب نفسه؟

لقد حاول جان بلمان-نويل الإجابة عن هذه الأسئلة من خلال تحليل حلم أدبي من رواية بروس (حلم سوان) (10)، ونحن نوافقه على الخلاصة التي انتهى إليها: من الأفضل فيما يتعلق بالحلم الأدبي الانطلاق من أن الأمر يتعلق بلاوعي النص، فلن يفيدنا في شيء كما لن يفيد الأدب تحليل لاوعي الكاتب ولا تحليل لاوعي الشخصية السردية واعتبارها صورة للكاتب، بل من الأفضل أن نفتح جبهتين: الأولى تفترض أن الأمر يتعلق ب"حلم النص" أي بلاوعي النص، وهو ما يفرض الاشتغال على نص الحلم، وهذا يعني، من جهة ثانية أنه من الضروري إقامة جسور بين التحليل النفسي من جانب وبين البلاغة والشعرية من جانب آخر.

الهوامش

محمد عز الدين التازي-شمس سوداء- دار توبقال للنشر الطبعة الأولى 2000-الدار البيضاء-المغرب.
إذا كان س. فرويد في تحليله يجمع بين أحلام مرضاه والأحلام الأدبية كما يتضح من بعض أعماله.

Introduction à la psychanalyse-payot-paris, 1981le délir et les rêves dans- la gradiva de w.jensen-folio-essais gallimard-1986.

فإن ناقدا نفسانيا هو جان بلمان نويل هو الذي سعى في أعماله النظرية والتطبيقية إلى طرح مختلف الإشكالات القائمة بين هذين النوعين من الأحلام. ونحيل هنا إلى أهم هذه الأعمال:

-التحليل النفسي والأدب- ترجمة حسن المودن، المجلس الأعلى للثقافة 1997 القاهرة، مصر
- vers l'inconscient du texte-puf-écriture 1er édition 1979 -

3- بخصوص الفرق بين هذين الحلمين نحيل على :

G.bachelard – poétique de la rêverie –PUF-7ème édition 1978- P20

4- تشير هذه القصص- الأحلام ملاحظات أخرى بخصوص الإعداد والأرقام (عدد7، أرقام الصفحات) وبخصوص الألوان (اللون الأبيض، اللون الأسود، اللون الأخضر) نكتفي بتسجيل أنها رموز ينبغي ربطها بالنسيج الرمزي الذي يميز قصص التازي.

5- نحيل بهذا الخصوص إلى:

L.Danon- Boileau- le sujet de l'énonociation, Psychanalyse et linguistique-OPHRYS-paris, 1987-P18-19.

M.bakhtine-esthétique et théorie du roman tel-Gallimard-1978-p264

7- بخصوص تحديد هذا المصطلح نحيل إلى:

- تزفتان تودوروف مدخل إلى الأدب العجائبي- ترجمة الصديق بوعلام تقلدم محمد برادة-دار الكلام-الرباط
ط1-1993

8- مقدمة محمد برادة لترجمة كتاب تودوروف المذكور أعلاه ص 4-5.

9- مقدمة محمد برادة ص 5-6.

J.Bellemin Noel-« psychanalyser » le rêve de Swann ? invers -10

l'inconscient du texte- PUF ECRITURE ? 1ere édition 1979

العلم الثقافي:السبت 9 يونيو 2001.

"النداء بالأسماء"

الكتابة داخل فضاء مغلق

إدريس الخوري

بدءاً، سيحس قارئ مجموعة عز الدين التازي، "النداء بالأسماء"، كما يحس إزاء نصوصه الإبداعية الأخرى، أنه "ضحية" انطباع أولى بأن نص التازي نص مقلق، متعب في نهاية المطاف. لا يتعلق الأمر هنا بعالم كافكاوى مرعب، بل يتعلق بنوع من الكتابة سديمي وهلامي، ذات نزوع قصدي نحو كتابة تشكيلية، أي الكتابة - اللغة، وليس الكتابة- الواقع والمحاكاة.

التازي لا يمد، بسهولة، يده للقارئ لكي يشاركه في سديميته، بل يتحايل عليه، بقصدية، لينفذ ببطء شديد الاحتراس كي لا ينزلق نحو المباشرة، عبر شقوق ذاكرته ووعيه الممكن، بسيطاً كان أم مركباً، ومن ثمة

ستضرب عند القارئ رؤية الأماكن والشخص، الأشياء والعلائق - الفضاء الداخلي (النفسي) والخارجي (المكان) لتستحيل كلها فضاء هلاميا لا ملمح له إلا الإشارات والرموز، والتلاوين التعبيرية المحايدة، سواء داخل طيات السرد أو الحوار.

هناك احتمال أو موشر: ما هي الكتابة داخل النص والنص داخل الكتابة؟ كيف يمد التازي جسوره نحو قارئه دون أن يخاطر، فنيا، بوعيه وبأدواته؟ عبر أية قناة وعبر أي مستوى؟ أسئلة والهندسة اللغوية المنحوتة التي تشهد المكان وتشهد الشخص، بعبارة أخرى، نص يناهض واقعه، لذلك تتعدد مستويات الكتابة كما يريدنا عز الدين نفسه:

. مستوى "الشخص".

. مستوى الفضاء القصصي.

. مستوى المكان.

. مستوى اللغة.

هذه المستويات كلها تحيلنا، عبر طرائقها التعبيرية، إلى مقارنة تقريبية مادام عز الدين يشكل، كما سبق، إشكالية الكتابة داخل وخارج الواقع المعيش. وهكذا يحرص، بشكل أشد، على أن يكون متميزا واستثنائيا وسط رفاقه، وهذا الحرص نابع من كون التازي يعطي، خصوصا في مجال الكتابة النقدية، أهمية استثنائية للكتابة كمسؤولية عنكب الضلام بسيقانها الرخوة الطويلة، تسكنها القبرات والبوم والكواسر، تظلل مساءها الغيوم السوداء الأزلية، التي تمتد على كل الجهات والأطراف وتقطر بالدم المراق الملب للأيام القادمة" (ص 17). ولأن اللغة جسور واصل، بين الكاتب وذاته وبينه وبين الآخر (الإنسان - المكان)، فإنها عند التازي ضيقة بحمولتها الذهنية التي تغرق في الاسترسال رغم محاولة التازي أن يعطيها ظللا وانعكاسات تقترب من الشعاعية. إنه يستسلم لإغراء اللغة التي تضيء على الشخص والمكان طابعا هلاميا.

لا ملامح للشخص، لا ملامح للمكان، رغم مشهدياته، هناك ظلال باهتة، غير محددة فيزيقيا، بل شخص لا ماضي ولا حاضر لهم، غير زمنيين، والتازي ينظر إليهم من بعيد كما لو كانوا قادمين من الحدث النفسي، أو المترسب عبر اللاوعي، أو من الذاكرة عبر رؤية المكان.

يكتب ميشيل بوتور، الروائي الفرنسي: "إن للأشياء تاريخا مرتبطا بتاريخ الأشخاص، لأن الإنسان لا يشكل وحدة بنفسه، فالشخص، وشخص الرواية، ونحن أنفسنا، لا نشكل فردا بحد ذاتنا، جسدا فقط، بل جسدا مكسوا بالثياب، مسلحا، مجهزا"، وعند التازي نرى محاولة التجاوز للملموس نحو المحسوس، للمعيش اليومي، وهو تجاوز ينطوي على مغامرة كبيرة، لكن لغته تخونه، إن التازي لا يريد أن يكتب نصا واقعيًا، هكذا يقول وهكذا يكتب، انه يكتب نصا مؤسسا على حدث ما، وهمي أو متخيل مؤسس بدوره على لغة تجريبية غير واقعية، لذلك تبدو ازدواجية النص الأدبي عند التازي: ليس هناك تكامل بين عناصر النص التي تشكل مستويات الكتابة، فالوصف السائل شيء والحوار شيء آخر.

في "النداء بالأسماء" اهتمام كبير بالمكان، انه يشكل المنطلق البصري لعز الدين، يهندسه فنيا، بوعيه وبأدواته عبر أية قناة وعبر أي مستوى؟ أسئلة كثيرة.. غير أن التازي، في مستوى آخر، لا ينهض من فراغ، إنه يحيلنا بنصوصه، على إشكاليته الإبداعية باعتباره كاتباً.

الاحتمال الثاني: كل نص لا يقلق قارئه لا يشكل نصاً مطلوباً في الزمان والمكان، سواء على مستوى الكتابة التي تبحث لنفسها عن أفق آخر مغاير، أو على مستوى الأدوات الفنية التي تتوسل بها الكتابة لتمير خطابها الخاص.. سيكون نصاً ساكناً غير متحرك، نصاً يدور حول نفسه ولا يراوح مكانه، لا يخلق الدهشة ولا يخلخل الوعي الراكد أو الذاكرة المستسلمة لقناعتها، بل نص يهرب إلى اليقين الساذج وإلى السكونية المطلقة لأنه يرفض، مسبقاً، أن يكون تطابقياً، غير واضح بما فيه الكفاية، يرفض أن يكون مطابقاً، سواء للذات المسكونة بالرعب والهلوسة، أو الآخر المرعب في صورته المتعددة، نص يلعب على حبل التجريب والتشكيل اللغوي مجال الكتابة النقدية، أهمية استثنائية للكتابة كمسؤولية ذاتية- تاريخية وكوعي مضاد للطقوس والممارسات الاجتماعية مناهض للقهر السياسي والكبت الاجتماعي.

تقف نصوص عز الدين بين مستويين: مستوى "الحديث" عن الواقع، بصرياً كان أم متخيلاً، ومستوى تجاوزه، كيف؟ يتم "التجاوز" عن طريق اللغة فقط، اللغة المشهدة التي تتكئ على العين، كمجال بصري محدد لتخرج من دائرة المستحيل إلى الممكن. يخترق التازي فضاءه لكنه لا يستطيع أن يغادره. فاللغة، في هذه الحالة، هي التي تعقل الكاتب ويصبح سجينها، هكذا يذوب الحدث لتحل محله اللغة، إن عز الدين سجين لغته "الطويلة" التي توشك أن تفقد خيطها الرابط بين الكاتب وعالمه، وهي لغة ذات عد تنازلي وليس تصاعدياً، ذات بعد واحد، لغة تازية فعلاً، لكنها باردة غير متوهجة.

نموذج -1-: "يطل من جهات متعددة، تعشش فيها غير زمنيين، والتازي ينظر إليهم من بعيد كما لو كانوا قادمين من كوكب آخر.

الزمن هنا زمن نفسي، غير قار، يتحول بتحول المكان وتحول الشخص نحو "وعيمهم الشقي" المتراكم حيث يستشعرون الاضطهاد المتخيل قبل أن يمسهم فعلاً، أنهم "قريبون" منا وبعيدون في نفس الوقت، هلاميون.

نموذج -2- "في لحظة مضيئة، يعود لك الوجه إلى الذاكرة المختلة المريضة، بكل آثار خطوه المتعب وجروحه القديمة، ناصعاً كالشمس، محفزا على الصمود، يشهرون في عيني الثعبان قاماتهم وعيونهم النارية وأجسادهم الجريحة بطعنات الغدر، يتقدمون، يسمعون صوت الرجل المحترف للافتراء والتدليس" .. هكذا يكتب التازي: سيظل سجين الاستطرد والاسترسال ما لم يوظف مخزونه اللغوي السائل توظيفاً آخر أكثر تركيزاً وضبطاً للحظة النفسية والجماعية الهاربة: وصف عائم لا قرار فيه، وليس هناك حدث إلا المجال البصري لعز الدين، يهندسه وينحته إلى درجة أنه يشيئه. المكان هنا هو انعكاس نفسي لماضي وحاضر الشخص التي تتعامل مع المكان كفضاء ذي مسافة بطيئة، هناك نزعة تمردية عندها، لكنها تبقى في دائرة المراقبة، لا فعل حقيقي يصدر عنها، غير أنها واعية بشروطها الحياتية ومصيرها المرتقب وبرغبتها في التغيير.

نمذج -3- يأتي المساء من جزر لونية هابطا على جنبات المدينة، متزيفا بلباس العيد المطرز، يجوس كل السطوح وأعالى بنايات ولا يتحرؤ على أن يتسرب من الشقوق والنوافذ، تتهز كل الجزر اللونية الهابطة مع المساء وتسقط في الشوارع وبين الساحات، ينتحي الأطفال جهة بيوتهم ولا يلتقطون واحدة من تلك الجزر".
إن عز الدين يشكل فضاءه الخاص به، لكنه لا يغادره لأنه شديد الاهتمام بنحت اللغة أكثر من اهتمامه بتشيد النص، مع ذلك فانه يجازف.

الكتابة بالعين في " النداء بالأسماء "

عزيز الحاكم

-1-

خارج دائرة المؤلف، وهذا الركام من الكتابات- التي تسعى جاهدة إلى نسخ الواقع تطابقا، أو البحث لمعادلاتها الذهنية عن إطار حياتي تندر داخله وتقتات من دفئه ونبضه - تتحرك إسهامات محمد عز الدين التازي الإبداعية (قصة ورواية). مدفوعة بهاجس التحريب والسير على طريق حل إشكالية الواقعي والمنتخيل، وفق ما تمليه خصوصية جدلية تتحدد، في إطارها- علاقة الكاتب (الرؤية/الرصد) بالتاريخ (طبائعها والعلائق القائمة بينها).

في " النداء بالأسماء " - المجموعة القصصية الثانية بعد " أوصال الشجر المقطوعة" نحن أمام نصوص تخلف تميزها على مستويات عديدة، حيث يأخذ "المكتوب" بشكل كوابيس، تنتظم داخل أنساق لغوية تبدأ قبل شكوى النص ولا تنتهي فيه. يصير النص إطارا لتجميع كل أشكال الاغتيال اليومي عبر تكتيك السرد والملاحقة وتوثير الحدث في إيقاع متسارع، ويصير المكان فضاء قائما خانقا داخله مناقدة بفعل "الرغبة في الاختراق" نحو مصائر مجهولة، كي تخرج من نص ينغلق وتدخل في نص آخر يفتح على فجيرة بلون مغاير. هذا البناء المتدرج بالأحداث - من مستويات التوهج /الانطفاء/التوهج، هو ما يعطي ل " النداء بالأسماء" طابع التداخل والتكامل، ويتيح طرح القضية " المركزية" التي تقوم بها وعليها النصوص، ضمن تعددية لا تسمح بها نصوص تقليدية تتعجل النهاية والمنفذ في اكتمال دائري.

-2-

بقدر ما تقترب " النداء بالأسماء " في غمرة الإبداع، توقع نأيها عن التاريخ. ذلك أنها لا تريد أن تؤرخ - إبداعيا- لمرحلة قاسية من تاريخ المغرب انطبعت بالدم والتجويع وبأقسى أشكال الخصي الاقتصادي والسياسي، بل تكتفي برسم خلفية (للمرحلة) تتراكم داخلها الأحداث في تجلياتها الأخيرة وانعكاساتها في وعي الشخصوس، ذلك أن طبائع الأحداث تتحدد خارج النص، ولا يبقى منها - بعد الكتابة- إلا ما " يبرر" المواقف المصاغة حواريا أو عبر ممارسات و سلوكات معينة. إن أسلوب الرصد في المجموعة - وعبر عشر قصص- يبنى على أساس تجريد الحالات، وضمنها الشخصوس التي تختزل إلى أشباح أو ظلال لا تبين إلا قراراتها التي تسبق زمن النهوض في اللحظة التي تمهد لتوقف النص عند محطة " الإشراف / الانغلاق / الانفتاح على النص اللاحق " في هذا التمايز- تجريد الحالات- تلتقي نصوص التازي مع نصوص عربية أخرى تختمي بالتجريد، ولا تقدم نفسها في القراءة الأولى (نصوص تامر وجورج سالم ووليد إخلاصي، بغير حصر)، فتتطرح معها إشكالية التحوار مادامت

تتحصن ضد كل محاولة للكشف عن مكونات الواقع الموضوعي التي تشكل مرجع النص وتتجرد الكتابة من خصوصياتها التاريخية لتصبح كتابة قفراء بغير إطار، تحاور نفسها باستمرار وتقوم على وهم خلخلة وضع ما باقتحامه إبداعيا أو صوغ أسئلة كبيرة بصدده. تصوير انساقا لغويا تخزن جملة من الحالات والخيالات، تتوالد، بدون انقطاع، في شكل نصوص تجماع نفسها...

-3-

تشكل العين المصدر الأساسي لالتقاط الأحداث والحالات وتأطير فضاء النص، كما يشكل تداخل الرؤى والمرئيات، ضمن سياق "مسوخ واحد" الثابت الرؤيوي في النص، بمعنى آخر تكون العين ذاكرة "الرائي / الشاهد" التي تتوزع في رؤيتها الهواجس والخيالات، ويكون المكان هو المجال الذي تستحضر فيه الذاكرة مرئيات الماضي ويسمح فيه بتعايش الواقعي والمتخيل تعايشا لا متكافئا، نحن مع نصوص "النداء بالأسماء" بحاجة إلى جهد للتذكر، كي نستحضر التاريخ للاستعانة به على استيعاب المقول فيها. ولعل تذييل معظم النصوص بتعواريف كتابتها عنصر من عناصر هذا الجهد. في غياب هذا الشرط يستحيل تملك النص، ذلك أن منطلق "القص" يتحدد في القصد التالي: "ضبط لحظة السفح واستحضارها في النص من أجل اقتحامها ووأدها فيه". بهذا المفتاح تصير القراءة ممكنة، وتلك إحدى شوائب المجموعة: يبدأ "القص" بتحديد ملامح المكان وتشثيت رؤية العين في المرئي ليتحول بعد ذلك إلى رغبة عنيفة في النسف، هذه الرغبة تتوزع في شهوات متعدد: شهوة امتلاك المكان على مستوى بصري، وشهوة الفعل "فيه" على مستوى تحويل رماديته إلى حمرة وشهوة إعادة ترصيص المكان وفق تخطيطات مضادة.

غير أن ما يحدث - وهنا تكون البداية الحقيقية - للنص أن فجائع المكان هي التي تستعبد الرؤية فتتجزأ فيه مع الكائنات التي طالها الذبح، وتأخذ شكل مزيج من الرماد والانطفاء والإحباط، وتتحطم الحدود الفاصلة بين الواقعي والمتخيل: تندمج الكائنات الإنسانية بعناصر الطبيعة وبحالات الرعب، وتقف القراءة بإزاء جحيم "جديد" مفارق للمعيش، تستنجد فيه الذات "الشاهدة" بالذاكرة، تنسج بداخلها الحلم بالانفلات من أسر اللحظة، لتصدم خلاله عناصر الكابوس "المرئي" لتقييم بدلا منها حتميات أخرى تنعلق بها النصوص كوقفات للتجاوز.

لتقديم هذه "الشهادة" يتوغل القص - عبر لغة سردية / وضعية - في الزمن النفسي للشخص، التي توسع بضمائر غير ثابتة، يضبط انفصاميتها وعصايتها وتوزعها القلق بين الإبقاء على المسافة بينها وبين المكان بكل مكوناته، وبين اختراقه في لحظة ما تحت تأثير الرغبة في تدميره من الداخل (!!)، وحين تقدم الشخص على قرار من هذا النوع وبهذا الحجم تبرره - حسب منطوق "الرائي / الشاهد" الذي تلخص مواقفه جزءا كبيرا من مواقف الشخص - بتنصالات متتالية تتلبس شكل جلد ذاتي وتبتعد عن الإقناع. هنا تذوب بعض أجزاء النص في الادعاء مساهمة بذلك في تعميق تجريدية الرصد، وإحكام انغلاقية النص حول ذاته، وتتجاوز الكتابة -

في المجال الإبداعي - حدودها الممكنة لتسقط في وهم التغيير بالكلمة، هذه المغالطة التي تغذى على أوهام بعض " المبدعين".

-4-

خارج دائرة المعتاد، تبحث نصوص " النداء بالأسماء " لنفسها عن التميز، تعتمد العين كواسطة للتجاوز مع المجال المكاني للأحداث والحالات، وكوسيلة لتخاطب الشخصوس فيما بينها، في لحظة الاختناق، وتكابد من اجل الانفلات من " ابتذالية" الواقع المعيشي، لثموضع - على مستوى الرؤية والرصد والتجاوز الموقفي - في إطار التجديد و" التشويه " (في إعادة تركيب لحظة القص وصياغتها على ضوء تصورات الرائي / الشاهد) . محاولة بذلك الارتقاء، إبداعيا، إلى ما يسمح لها بإملاء خطف فكري يحتوي الشهادة والموقف بعيدا عن كل فهم انعكاسي تطابقي لدور الكتابة، وبذلك تتخلى عن أوالية التعبير عن الواقع بالواقع معوضة إياها بتحريكات ذهنية لمعضلات اجتماعية وسياسية لا تكشف عن ملايسات الحدث والمتحكم بها، بقدر ما تفصح عن معاناة " الشاهد " وخيالاته التي تبلغ حدها الأقصى من الهوس والعصابية. مما يطرح على كل قراءة ميدانية للمجموعة تساؤلات كثيرة تتمحور حول علاقة الرائي بالمرئي، ومدى مصداقية ما تلتقطه العين، وحدود الرؤية ، وما يتستر - أو ينحجب- وراء الحدث المرئي ، ولا يتهيأ له الظهور ضمن الأنساق الغوية ذات التركيب التجريدي، ثم تخلص بعد ذلك إلى النظر في علاقة الكتابة بالمكتوب عنه. داخل النص وخارجه وذلك ما لا تستوعبه هذه الوقفة النقدية المحكومة بجزها وطابعها النظري التكتيفي.

مجلة المقدمة، العدد 2.

بعض آليات تلقي فعل الكتابة القصصية

عثماني الميلود

مقدمات غير مرغوب فيها

القصة القصيرة، وفق الرأي العام، هي، الآن، جنس مهمش، ثانوي وينتمي إلى الأقلية مادام أن أغلب المنظرين الكبار، من الشعريين والسيمايين والتأويليين لم يخصصوا باهتمام ذي بال¹.
قراء القصة القصيرة يتكونون من المتخصصين، الهواة المتنورين أو المثقفين، المسافرين المستعجلين، لكنهم معنيون بالقضية الأدبية، ومن المشرفين على المسابقات الأدبية، ومن الكتاب المبتدئين، أو من البوهيميين الذين يبحثون عن اللذة العابرة.

القصة القصيرة تعبير عن رغبة التفرد، أو لربما هي نوع من النخبوية الأدبية ونجد هذا لدى كتاب القصة القصيرة في تكوين مجموعات صغرى تبحث عن صيغة للإعلان عن تميزها واختلافها.
كما أن نجاح القصصيين يكون، غالباً، بفضل النقد الفضولي.

باختصار، نقول أن نجاح القصة القصيرة لا ينجح، كما يبدو لي، عن استفتاء عام وتطوعي وعمار للقراء التقليديين، ولكن بفضل عمل التنمية الصبورة، و" الطبيعة"، بعض الشيء لبعض القراء الاستثنائيين إن قضية تهم الجمالين وهواة جمع النوادر وهذا ما يجعلنا نطرح السؤال التالي: هل القصة القصيرة مهددة؟ وهل وضعها، كما رسمناه، يستدعي تدخلاً سريعاً ومستعجلاً من النخبة المثقفة الأدبية؟؟؟

ولكون القصة القصيرة، حسب علمنا المتواضع، تفتقر لنظرية تفسرها وتحللها، فأن قراءتها وتلقيها يخضعان لمواثيق تنسج بين المتلقي والمؤلف (أو بين السارد والقارئ). إن من شأن الاهتمام إلى قواعد عامة لمعالجة القصة القصيرة أن يخلق تفاهماً حول ما هي هذا الجنس النقي (أو النوع الثابت حسب اصطلاحية سعيد يقطين) (195:19972) ومواصفات تلقيه وتداوله وهذا مطلب لا بد من انجازه لصالح القصة القصيرة بالمغرب.

يقوم تصورنا لمعالجة نصوص محمد عز الدين التازي القصصية³ على خلفية نظرية أساسها اعتبار الأدب شكلاً وخطاباً وماهية وممنظور ظاهراتي - تأويلي معتدل، ووفق لحظتين خطائيتين في كتابة القصة القصيرة:
I- الذروة السردية: وتتضمن فعلين خطائيين هما: 1- التهيؤ للحدث الأهم. 2- الخاصية الإبهامية للذروة السردية، و 3- تيمة اللقاء المستحيل وتتضمن حديثاً عن جينالوجيا الفشل والتواصل المستحيل بين الأنا والعالم.

¹ لعل أهم تحليل حظيت به القصة القصيرة، كشكل متميز، وهو التحليل الوحيد لصاحبه، ما جاء في كتاب تودوروف (1978):

- Poétique de la prose, Points/ seuil, pp 81-115.

² سعيد يقطين (1997): الكلام والخبر: مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي-الدار البيضاء، المغرب

³ اصدر الروائي والناقد والباحث محمد عز الدين التازي 7 مجاميع قصصية من 1975 إلى 2000 هي حسب ترتيبها:

أوصال الشجر المقطوعة-النداء بالأسماء- منزل اليمام-الشبايك-يتعرق القلب- شيء من راحته-شمس سوداء.

- II - الختم السردى.

I- الذروة السردية:

مع نهاية كل مسطرة سردية، في خطاب القصة القصيرة، يأتي ، بالضرورة، حدث رئيسي وظفته منع أي تطور سردي لاحق، وهذا الحدث هو ما يشكل ميثاقا تواصليا، وإجراءا للتلقي ، بموجبه يتوقف السارد، في القصة القصيرة، عن كل نية لمواصلة السرد، ويستشعر المتلقي، بموازاة ذلك، النهاية الوشيكة لفعل السرد وبإزاء هذه الرابطة يصبح للقصة القصيرة، عند محمد عز الدين التازي ، معنى محددًا وباتجاه نقطة الذروة تتوجه المحاور الأساسية للحكي، وتشيد جميع الديناميات والاستراتيجيات.

وبجلاء، فإن كل قصة قصيرة تؤدي، عبر درجات متعاقبة، إلى هذه اللحظة- الدليل التي تبرز، في نصوص محمد عز الدين التازي القصصية، منذ بدايتها. إن كتابة القصة القصيرة، إذا ما باشرناها من زاوية الذروة، تشتغل، بشكل متكامل، لإتمام هذا المشروع الذي يحفزها، ويعتبر مبررها الوجودي. فلا أحد يشك أن نقطة الذروة في قصة "الإمبراطور والعربة" هي لحظة أن رآه الناس جميعا عاريا كما ولدته أمه، فانكشف أمام الشعب، وأما الكاميرات.

وللذروة السردية في هذه القصة القصيرة، لمحمد عز الدين التازي، صور في الخطاب السردى وحالات وصفات ، هي كما يلي:

التهيؤ للحدث الأهم: ويتم أنجاز ذلك تباعا، ووفق صيغ وقوالب مختلفة جدا:

وضع السارد لسلسلة من الموضوعات الصغرى، موضوعة على المسار الكلي للحكي: إحساس الإمبراطور بالعزلة- شربه لخمزته المستوردة من بلاد العجم- نظراته المتكررة من النافذة وإلى المرأة - تفرجه على صور العرج والمعتهوين والمشوهين والعراة - مدحه نفسه - قراره أن يتصوف - تذكاراته المتعددة- خروجه في العربة يحفه الأبطال.

وضع المؤشرات الدالة على الحدث الآتي: "حينما أكل الإمبراطور وشبع وغنى، ورأى العزلة حواليه، ما عدا ما يظهر من شرفة القصر من عراة ومبتوري السيقان وأطفال يستفزون التراب، فقد شرب كأسه الروحية الممتازة، المستوردة من بلاد العجم مع ما يحتاج إليه الإمبراطور، حتى والزمن هو زمن العزلة، وحتى العجم يحاصرون الإمبراطورية... " ص 5.

والواضح أن لحظة الذروة السردية تبنى قطعة قطعة وهي بكيفية من الكيفيات، نوع من "الأحداث الصغرى" تتموضع على شكل خطي (والمحكي، في القصة القصيرة، يأتي بقوة، على شكل خطي) تتوالد من بعضها البعض⁴ ولن تعرف ختامها إلا مع بروز الحدث الأهم. فهي تهيئ السرد لذلك، وتنبه المتلقي إلى عدم التمسك بما كتفنيات مهينة لنقطة الذروة.

⁴ ولعل احتكام القصة القصيرة ، الآن، إلى هذا المنطق لا يعد أمرا غريبا، ذلك أن القصة القصيرة، في بنيتها السردية تمثل المقامة من حيث استهلاكها السردى وطريقتها في الكشف عن البطل ومسوغ هذا القول أن قصة التازي قريبة، في بعض نواحيها، من حكايات " مائة ليلة وليلة" التي تتبدئ بحكاية أحد ملوك الهند يدعى "دارم" وهو ملك جميل الطلعة،

ومن السهولة بمكان التعرف على الوسائط السردية والحداثيّة، في القصة القصيرة، خاصة في "السياف والحاكم والجنيرال" ص 8-10 : إدراك السياف نهايته المحتومة - تفكيره في شخصية السياف الجديد - تذكّر السياف لتفاصيل جريمته - اكتشاف السياف أن السياف الجديد هو الحاكم الحقيقي. ونلاحظ أن:

الأحداث تقترب من بعضها البعض بموازاة تقدم الحكي وتطوره وتصاعده، مما يجعل من إنتاجية الحدث أمرا مثيرا لاهتمام المتلقي، في إطار ما يصطلح عليه بالميثاق السردية بين السارد والمتلقي، والقائم على مبدأ التعاون وعدم خرق السارد لمنطق سرده وعدم انزياح المتلقي عن نتائج هذا المنطق ومستلزماته، إذا استلهمنا أحد مبادئ محاورة عند غرايس 5.

لا يولي محكي القصة القصيرة أهمية لمبدأ التواصل لأنه ليس من مسؤولية السارد، في القصة القصيرة، استنفاد الكلام ولا الأحداث، وليس من حق المتلقي المطالبة بالوصول إلى النهايات القصوى، كما هو الحال مثلا، في القصة أو الرواية، لأن الأحداث المتكررة، في القصة القصيرة، تميل إلى التوالد والتكرار، بشكل لا متناه. والملاحظ أن التعرف على الوسائط يصبح مسألة شاقة أكثر، إذا ما تبني القاص نمطا حكايا أقل مشهدية من النمط الحكائي الذي نجده عند محمد برادة في "سلخ الجلد" أو في المجاميع القصصية لرفراف وأحمد بوزفوز، بشكل خاص، وهذه حال القصص القصيرة ذات المحتوى الميتافيزيقي عند زكريا تامر، ويوسف إدريس، ومحمد عز الدين التازي، أو في القصص القصيرة الشعرية عند ربيعة ريجان، وعبد المجيد شاكر وحسن رياض، مثلا، أو في النصوص القصصية ذات الأبعاد التهامية أو الفانتازمية (الزوبعة - الأفعى، مثلا، في المجموعة موضوع تحليلنا "يتعري القلب"، ص 14-19). ولكننا في المقابل نجد عناية كبيرة ببلاغة الكتابة، حيث الزمن مثلا، يمتلك إيقاعا خاصا وقويا ويلون المحكي ويتحكم في توجيهاته ففي قصة "الآنسة حنان" ص 57 فإن الأمر يتعلق برغبة السارد وأصدقائه في معرفة سر لعبة الآنسة حنان: كيف يحصل أن يصبح رأسها على الجهة اليسرى موضوعا فوق طست معدني وقد فرش له قطن دام والطست مرفوع على كرسي ذي قوائم وجسدها على الجهة اليمنى على كرسي آخر، وفي مكان الرقبة، حيث الرأس المفصول، لفافة من القطن الدامي (ص 59)، حيث يمكن أن نقدم الحكاية كما يلي:

رؤية أحدهم للآنسة حنان.

تطلع أصدقائه نحوها مما جعلها تفر نافرة من نظراتهم.

ينتهي بوسامته، كل عام، فيضع مرآة كبيرة أمامه، تعكس صورته، ويوجه السؤال التالي لأرباب دولته، قائلا: "هل تعلمون أحدا في الدنيا، أحسن مني صورة؟" فيكون الجواب دوما: "لا" إلى أن يكشف يوما، على لسان شيخ، وجود من هو أجمل منه. إذا كان محمد التازي يكشف عن تحلل السلطة من خلال الصورة التي بدا عليها الملك في نهاية القصة، فإن مائة ليلة وليلة ترفع النقاب عن الترجسي وتنسب فتيه الحكاية السلطة مثلما أن حكايات شهرزاد تكف شهرار عن سلوكاته المنحوسة.

⁵ ومن ناحية أخرى نحن نعتبر النص القصصي مثلا، عندما يقترح على قارئه عينة من التقاليد (التجنيس - الموضوع - المنظور) فإنه بذلك الصنيع يكون بصدد برجمة صيغة تلقيه. وينشأ هذا الميثاق في أربعة مواضع: 1- الاستهلال، 2- نقط الرسو في حالات التشابه والتعارض والتتابع، 3- مواضع الالتباس والغموض أو ما يسميه إيزر ب"البياض" و"النفي" فالبياض هو مجموع الحذوفات، أما النفي فهو إعادة النظر في عينة من العناصر الواردة من العالم الخارجي التي يتم إضفاء طابع تخييلي عليها ما دامت قد صارت جزءا من النص. و4- التشكل، ذلك أن قراءة نص معناه التعرف على التشكلات التي تخترقه.

اقتراب الممثل المخرج منها وإظهار ورقة المائة درهم مقابل أن تكشف له عن سر اللعبة ورفضها لذلك.
فشل محاولات الممثل-المخرج في إقناع الأنسة حنان رغم مضاعفته للمال.

إن الأحداث في هذه القصة القصيرة، يسهل التعرف عليها، وتحديدتها تحديدا جيدا كما يلي: فشل الممثل - المخرج وأصدقائه في معرفة سر لعبة الأنسة حنان لأنها هي الأخرى لا تعرف سرها كذلك كما أن الحدث الأهم الذي ينزع إليه المحكي هو اكتشاف سر اللعبة وليس سر الأنسة حنان. وهو حدث لم يكن متوقعا لأن مضاعفة الإغراءات كان من المتوقع أن تغري الأنسة حنان بالكشف عن سر اللعبة وخيوطها. فهذا الحدث النهائي لا يشبه الأحداث التي تسبقه. وهذه الخطاطة تكشف لنا على أن الأمر يتعلق بمشروع " إبير يوليك" حيث الحدث الأهم يراد له أن يكون تحققا مطلقا ووحيدا.

الخاصية الإيهامية للذروة السردية:

تتميز الذروة السردية، في القصة القصيرة، بكونها، في الحقيقية، اللحظة الأشد التباسا وإبهاما. فالحدث الحاسم المتوقع حدوثه فيها هو اللاحث وحل العقدة، في القصة القصيرة، هو مناسبة لحدث مرغوب فيه بشرط ألا يكون نهائيا وتاما.

ويبدو أن ثمة تناقضا داخليا يلغم / يخرب منطق القصة القصيرة، وأن أبسط اندفاع للمحكي يوازيه رد فعل انعكاسي مناقض، تماما، يبطل كل المفعولات الخطابية والتخييلية الأخرى. وهذه الإعاقة الباطنية والجوهرية، في الآن نفسه، تكبر مع الرغبة في استهداف الآخر (سواء تزيي بصورة السلطة أو الحب أو الميتافيزيقا) الذي هو الأنا ومضاعفها.

التعالى المخفق:

بهذا المعنى حيث يمكننا أن نعرف القصة القصيرة كمسرح للتعالى المخيب لكل التوقعات. ثمة مصطلح آخر، نود أن يمنح مزيدا من الوجود : عتبة الاستنزاف ، الصمت (المؤقت) للسرد، حيث تصبح رغبة السارد ملحاحة في وضع نقطة نهاية ، الآن، مباشرة، وإحساس عام بخيبة مطلقه لدى المتلقي يشعر بالبعث وكأن الأنسة حنان رغم كل الذي بذلوه مقابل الظفر بذلك كما إن المتلقي يشعر بالبعث وكأن ثمة قدرية مؤطرة لبنية النصوص القصصية وأبعادها الدلالية تمنع الوصول إلى النهايات المرجوة. فما دام العالم قاسيا والتوقعات فحاح للروح فإن رغبة السارد في التخلص من فعل السرد ووضع نقطة نهاية تقابلها حالة من الصمت والتعالى الذي يخفق في بناء مملكة الميتافيزيقا. والسارد في هذه المجموعة القصصية يرسم الصور غير التامة لعالم ليس جديرا حتى بنفسه ففي قصة "إنصاف أشياء" ص 51، فإن كل تعال هو سقوط ونقصان:

" كان ثمة رجل نصفه إله ونصفه بشر.

وامرأة نصفها غزال ونصفها طائر.

وكتاب نصفه مكتوب بحروف بيضاء ونصفه مكتوب بحروف سوداء.

وشارع نصفه للذهاب ونصفه للإياب.

وباب نصفه للدخول ونصفه للخروج".

تيمه اللقاء المستحيل:

إن نقطة الذروة السردية تشكل اللحظة القوية في أي قصة قصيرة، أي اللحظة الدرامية في مسارها التصاعدي. صحيح، أن درجة التوتر والتصاعد تختلف من قصة إلى أخرى، لكن لا بد أن يحدث هذا الاضطراب الحاد (Paroxystique)، وإلا فإنه يصعب أن يتمكن المتلقي من التعرف على جنس القصة القصيرة: ذلك أنه، بعامة، في الصفحات الأخيرة، إذا تعلق الأمر بمجموعة قصصية متصلة وفق منظور نصي وخطابي أو تخييلي، فإن المجموعة تلتبس، لدى المتلقي، بالرواية، على الرغم من المظاهر الدالة على المجموعة القصصية ويتعلق الأمر بالمجهود المضني الذي يبذله السارد، في القصة القصيرة وتصميم قوي، ووفق مقصديه ملحمة، للقاء أنه مضاعفها (le moi et son double) وهو لقاء يحسه متلقي قصص محمد عز الدين التازي، على شكل بنية ثنائية تفعل فعلها في كل بنى القصة القصيرة ومنها، مثلاً، "عطش الرجال: ص 11"، "الزوبعة"، "الأفعى" ص 17، "صورة لموت رجل" ص 26. إنها المحاولة التي تتغيري وضع نهاية لإجراء المحكي الاستعراضي الذي يناسب الرواية، لكنه يخون القصة ويخرها. إنها صورة الوجه - وجه - Face-to face بين ضفتي الذات ويمكن أن نصلح على هذا اللقاء ب الأزمة الميمية، حيث الأنا تعجز عن التطابق مع مضاعفها، لأن العلاقة بينهما هي علاقة تناقض وصراع. و المتلقي يتلذذ بهذا البحث ويذكيه لكنه لا يتمنى نهايته، لأن القصة القصيرة تكره النهايات مهما كانت طبيعتها سعيدة أو غير سعيدة. ومثل هذا النموذج الميمي يتشيد، غالباً، في القصص القصيرة ذات العمق البويطقي أوالميتافيزيقي.

جينالوجيا الفشل:

فشل القصة القصيرة، بالمقارنة مع الرواية، لا يقوم فقط على المشروع، ولكنه يقوم، كذلك، في الحالة التي يتم فيها تبرز هذا الإحراج الذي يسند كتابة القصة القصيرة، وينتصر للثنائية. وترجم نصوص مجموعة "يتعري القلب" هذا من خلال تيمة ملفتة الانتباه: تيمة اللقاء المستحيل، الحاضرة، بشكل قوي في: الحب الفاشل - الفشل العاطفي - اللاتواصل - اللاتفاهم - الحية المتبادلة إلخ.

التواصل المستحيل بين الأنا والعالم:

إن الآخر في نصوص محمد عز الدين التازي (القدر - الإمبراطور - الحاكم - السيمولاكر - المرأة - المومس - العالم - الثرثارون - المرأة - الموت - الكلاب ...) متعدد ولا يمكن أن نلخصه في هذه الشخصية أو تلك وهو يرتدي كل الصور وسيناريو التواصل المستحيل بين الأنا والعالم (باعتبار العالم صورة للمثيل (mème) يتجلى في اتهام الأنا للواقع بأنه مجرد مرآة محدودة ومخادعة.

-II- الختم السردى :

كما رأينا، فإن لحظة اللقاء المستحيل، هي لحظة استحالة الذروة السردية. ومع غياب هذه اللحظة لا بد إن تختم القصة القصيرة.

والختم السردى هو، بعامه، أشد اختصارا من غيره، والمرحلة النهائية إنه ذيل/ زائدة دودية في كل قصة قصيرة، ولحظة "اختناق" المحكى والمتلقى، في نفس الآن كل فعل أو عمل يتم وينتهي ويصل إلى منتهاه، ويأخذ طابعا لا زمنيا، وبالتالي فإنه:

يعلن عن الفشل في إيجاد حل للأزمة الميمية.

يفصح عن اضطراب عميق، وانقطاع شديد، وانحاء تراجيدي، وبتعبير آخر، إنه إفصاح عن انفجار فينمونولوجي.

يدلل على استمرارية الثنائيات الجوهرية (ونجد هذا، خاصة، في القصص ذات الأبعاد الفانطاستيكية في مجموعة " يتعرى القلب" وكذا في مجموعة محمد عز الدين التازي الأخيرة "شموس سوداء" 2000).

ويمكن أن نميز بين ثلاثة أنماط من القصص القصيرة حسب الأهمية التي تعطي لهذا الختم السردى:

القصص القصيرة التي تنتهي دون هذا الختم، بترك المتلقى أو القارئ فريسة لتوقعاته، وعليه أن يقضم أنامله غيظا وندما كما فعل أوديب.

القصص القصيرة التي تجعل الختم السردى قصيرا، على شكل تعليق سريع، الغرض منه تلطيف الاضطراب الذي يحدثه فك العقدة ولكن طبيعته أشد إثارة.

القصص القصيرة التي ، رغم ختمها السردى " المخدوم" ن فإنها تحدث لدى المتلقى نوعا من الاندهاش الحاد (الشك- المرارة- الانفعال).

المراجع:

- 1- محمد عز الدين التازي (1998): يتعرى القلب-سلسلة شراع- المغرب.
- 2- محمد عز الدين التازي (2000) : شمس سوداء- دار تيقال للنشر، المغرب.
- 3- Iser,W(1985) l'acte de lecture, tra. Franç.Bruxelles.Mardaga.

البعد التشكيلي في "منزل اليمام"*

عز الدين الوافي

* محمد عز الدين التازي "منزل اليمام" الطبعة الأولى 1995

إن الفضاء بدلالته التاريخية والأسطورية يخفي علاقة الإنسان به كفاعل فيه ومتفاعل معه، بذاته بالآخر وبالكون من حوله.

فمن خلال تنوعات الضوء والظلال، وتضاد الألوان وتقارب أو تباعد الأشكال، وصلابة أو سلاسة المواد يمكن أن نسبر اغوار المكان وتاريخيته، وقد ندخل في مناهات أركيولوجية تروى عن أشكال الحياة والطقوس الثقافية للشرائح الاجتماعية بكل رمزياتها وأبعادها الجمالية والمسهلة ميدانيا من خلال الفعل الإبداعي المعماري وتجلياته. فالفضاء يظل نابضا بالحياة مخلصا لذاكرته التاريخية وبذلك تظل روح الإنسان الذي سكنه موحية أيضا، كأثر مسجل يصعب محوه أو إقصاؤه من التاريخ أفلا يكون الفضاء هو جسد الفكر والتاريخ وبدونه يبقى مجرد أحداث يجب تخيلها لإعطائها الوجود المادي والمحسوس. فقل لي أين تسكن وأين تتحرك أقول لك من أنت.

إن المنظر العام للمجموعة الذي تتحرك فيه الشخصوس وتتوالى الأحداث هو عن بعد مشهد بانورامي لمدينة فاس المدينة الموبوءة، المولودة، المؤودة، الموعودة. (ص 60).

ولكي نرمي بأنفسنا داخل أزقتها ودروبها ودكاكينها هل تكفي ثقافة الأذن لاستماع الراوي في مونولوجاته وهو يحكي لنا، بل علينا أن نسلح بثقافة بصرية جمالية تمكن عيوننا من اللذة والابتهاج أمام الفضاء التشكيلي لهذه المدينة وتحويل المخزون الصوري إلى أحاسيس تولد فينا الإعجاب والتوحد الصوفي. فالكتابة في حد ذاتها هي حركات تقوم بها يد "الصانع" لإملاء فراغ. وهذا الفضاء يشكل في ذاته تحديا للرسم أو النحات أو النجار، عموما للصانع التقليدي، وقبل الفراغ هناك السند Support الذي يستقبل العمل الفني بين أضلعه بأفقيته وعموديته. فهذا السند قد يكون رقعة أو عجينة أو ورقا أو خشبا أو جبسا أو جسدا أو غيره. إن البعد التشكيلي لمنزل اليمام يبدو جليا لكل عين تتبع روعة الألوان وانساق الهندسة المجردة التي تأتي إلينا من خلال الشخصوس فضائية كباب، أو نافذة أو زقاق. وقد ننتبه إليها بفضل التركيز على جمالياتها كإلزامية من تأنيث المجال البصري. فكما أبدع الصانع المغربي في إيجاد أشكال وألوان ومواد اشتغل عليها ووظفها في حياته اليومية من أواني فخارية وزراري وألبسة مطرزة، فإن الراوي يحاول أن يعيد للأذهان روعة وسحر هذا العالم الجميل من خلال الوصف الدقيق للوحة فاس النابضة بالحياة رغم تآكل الزمن عليها. فالإشراك في المشاهدة بغية الإمتاع تبقى من القضايا الأساسية لهذا الوعي البصري.

1 - الحرف الحر في ومدينة الحروف في فاس السفلى:

يؤتت المبدع فضاءه الفارغ المنتشر على بياض الورقة بالحروف، ومن هنا فإن الحرف يغدو هو البطل الرئيسي لفعل الكتابة بالقلم أو اللون أو الحركة والضغط لفعل الرسم بالفرشاة، وبالتالي فإن الحروف تتبوأ هذه الهالة الأسطورية كأجساد متحركة مترابطة واحدة تلو الأخرى لتكتسح تحدي البياض العاري المستغز. "وكأننا بالرقعة نملأ الفراغ... ص 46. فالحروف مكان إقامتها لذا ظل الطائر مقيما في الحروف" ص 19. فالحروف قد تتعفن وتصاب بالإتلاف لذا يجب حفظها، والمحافظة عليها في الذاكرة أو في شبكة العين. إن الحرف له روحه

وجسده بل ذاكرته وضوؤه وظله الخاصان، بل له نفس وهذه النفس قد تموت موتة نهائية وقد تبعث إلى الحياة من جديد بفعل العناية، أو مشاهدتها على الجدار أو فوق كارتون أو ورق أو فخار أو رخام.

لا شك أن الرجل الأصهب كما يسميه الكاتب هو خطاط وبارع في عمله يمتع نفسه والناس بالرغم من الرياضات القليلة. فالكاتب وهذا الرجل يتبادلان النظر والكلام من خلال جمالية الحروف. فهذا الرجل كالجن الذي "يطلق أو يعتقل سراح الحروف من حد ريشته" ص 18. فهذه الحروف كالطيور الطائشة التي تحط على أرضية الصفحة. فالصفحة هي سجن الحروف وإذا لم تؤدي وظيفتها الإخبارية في يد قارئ فإن موتها أكيد "ولربما تكون تلك الحروف قد ارتعشت أو ماتت، ولربما شقت الجيب وخرجت" ص 20.

إن هذه الحروف كآيات القرآنية والحكم والأقوال "كالصبر مفتاح الفرج" أو آية الكرسي أو "العلم نور" تختزن بذلك الثقافة الشعبية للموروث الإسلامي في ورقة صفراء كل معاني الحياة والموت. وقد يطلب من الحرف أن يعبرهما هو لا مرئي كالحب والشهقة" والدفع أو ما مثله. فداخل فضاء الكتابة بالحروف تتحرك يد الخطاط من نقطة كمركز للكون لتتفرع منها كل الأشكال من لام ظهرها رفض وباطنها توحد بالألف كالجبة الصوفية والمتغطسة بعجرتها الممتدة، وألف تتعالى نحو الأعالي، وحاء أو باء تعرفان كيف تتقدمان أو تتراجعان حسب جيرانهما. فالحروف تملأ كل الدنيا وفضاء فاس بكل أزقتها وحوانيتها بدون شك لا تنس من خطها وحتى إذا ما نسيت فذاكرة المدينة تقول كل شيء. فقد مات الأصهب "وماتت حروفه وظلت ذاكرة المدينة هي التي تقول. وحدها تعرفه وتعرف خطوطه التي انتشرت على كل جدار أو حانوت أو بقال أو نجار أو حداد أو جزار" ص 23.

2 - مواد التشكيل وأدواته

الصباغة التي تزين شعر وأيدي وأقدام ووجه وعيون فاس وجسدها المخرم بكامله هي الحناء والكحل والوشم والحير والقطران والملح والدم والصمغ. أما ما يزين فضاءها التقليدي الرفيع كسندات تشكيلية ترسم عليها لوحات ملونة فهي تارة الخشب والجبس والزليج والرخام، أما الأدوات المستعملة للرسم والخط فقد تكون ريشة أو فحما أو أصبعا أو قلما أو قسبا. فاعتبار العناصر التشكيلية من مساحات وألوان وكتل وتوزيعها، ثم علاقة المركز بالمحيط، والمشهد الأمامي بالخلفي، والتواءات والانخفاضات وكل الأشكال التجريدية أو المشخصة. فبين الخطوط العمودية أو الأفقية والدوائر المسدودة أو اللامتناهية كل هذا يخلق عالما يحول فوضى الحركة واللون إلى نظام متناسق وهندسة يتوحد فيها الظاهر بالباطن وتخلق بذلك لغة قائمة بذاتها. فكل هذه المواد الصباغية وسنداتها وأدوات الاشتغال بها تتداخل لتخلق ورشة فنان تشكيلية يعيد تلوين العالم حسب مزاجه ورهافة حسه الجمالي. وبما أن فعل الصباغة هو فعل إنساني متجرد في مخيلة الإنسان كبدائي أو كطفل عاشق يميز المحيط من خلال الألوان والأحجام والأشكال، فهذا المحيط يأسرنا في شباهة الجمالية.

فلكل لون ومادة وشكل مكانته الخاصة، فالحيطان بالجير والزليج والأعمدة بالخشب والرخام، والسقوف بالخشب أو الجير، والساقية بالزليج والرخام، والنوافذ والأبواب بالخشب أو بالحديد والأقدام والأيدي والشعر

بالحناء والعيون بالكحل والوشم والطلاسم بالصمغ، والأواني الخزفية بالقطران واللباس المطروز بالذهب والياقوت. إن مواد التشكيل تختلف من الألوان الأساسية إلى الألوان الثانوية فهناك الأبيض والأسود والبرتقالي والأحمر كألوان حاضرة بشدة خصوصا لون الأحذية التي تختزل التصوير وعمق الشخصية في لباس معين "وأنا أذهب من "الطرفين" إلى "الشرابيين" أحمل بين يدي حذاء أحمر شديد الحمرة كأنه قطعة لحم نيء" ص 8، وذلك الطربوش الذكوري أو الجلباب أو اللثام.

فالمرأة المشاهدة تحولها العين إلى لون لا أكثر. "ثم جاء الجلباب الأصفر، والجلباب البرتقالي، وجلابيب أخرى صفراء" ص 13.

إن تخاريم الجبس كسند تشكيلي يحتفظ برونقه وأحق لطائر أو حرف ان يقبله ويلاعبه. فلون الجبس أو الخشب يتأثر بعوامل الحر والرطوبة فينتفخ وبالتالي يخلق فوق الجدارية لوحة تشكيلية بدائية بحركات عفوية تقوم بها عوامل التعرية والهدم اليومية. فيعاد صبغها فتقاوم أو تحتضن الطبقة الجديدة في منسوج متلائم البنيات. سا لم ير وجهه في تلك الصباغة الجيرية على الحائط وأشكال أخرى نباتية وحيوانية السقف شاهق العلو وطبقات الصباغة المقشورة تكشف عن تعدد الألوان، وعن الحفر، والأشكال التي تشبه الخرائط ووجوه البشر والكلاب" ص 36.

من خلال لون الجبس والجير يرى الراوي العالم بين حالات نومه ويقظته، بجماله وقبحه بسكونه وأصواته. فاليد الإنسانية هي أداة الرسم والزخرفة والطرز وكل من الفرشاة في الصباغة والإبرة وأدوات النجارة والنحت على الرخام تسخر لإبداع الجمال في فاس مملكة الجمال، وبالتالي تصير السقوف والحيطان والصحف سجوناً للألوان والأشكال والحروف وتنوعات للظلال والأضواء. إن الحائط يبق هو المجال الفضائي لعملية الرسم كفعل يصور فيه الرسام ما يجول في خاطره كاسم معشوقته أو حروف تعلمها أو مجرد شكل اعتباطي له دلالاته اللاواعية. فليس أمام أطفال درب البشارة في فاس السفلى إلا الجدار ليرسموا بأجسادهم أعني أصابعهم فقيها لهم كما يتصورونه في مخيلتهم بمجرد جناحين دون أي رأس أو جسد. فيصير بذلك الجدار هو المسند الذي قد يستعمله أي أحد للرسم والكتابة أو بمعنى آخر هو الذاكرة الشعبية للزقاق.

فالسوائل تتداخل كما تخلط فرشاة الرسام ألوانها. فالحناء بالحليب مرشوشة على الأرض، وحيطان الحمامات التي تعد في حد ذاتها فضاءاً تشكيلياً أصيلاً تلعب فيه درجات الأضواء والظلال على أجساد المستحمين حسب البهو الذي يختارونه. كما يختلط الماء بالدم، والدم بالصباغة. وقد تتحول مدينة فاس بأكملها إلى قطرة دم أو زقاق يسمى نسبة إلى الماء. "بقيت فاس التي في الأوهام، وكأنها قطرة دم. كأنها صباره على حافة قبر" ص 50.

كما أن ورقة الطلسم في حد ذاتها لوحة تشكيلية لغتها الخطوط والدوائر والعلامات التي تستمد سلطتها من التكرار والرمزية الأسطورية لعالم السحر، لا يفك لغزها سوى الساحر والجن، فهي علامات غامضة لكن بالرغم من كل ضبايتها تظل جميلة للعين ومشفرة. أفلا تكون صوامع فاس هي أوتادها الروحية ومنها يطل المؤذن

على جسدها الممتد في المكان والزمان، وسط دورها المثلثة أو المربعة أو الدائرية هي في الأصل مركز يتحول إلى دائرة وهكذا دواليك إلى دوائر مائة تمتد على لوحة فاس المنمقة كالنمنمات الفارسية أو التشابكات الهندسية للفن المعماري الأندلسي الذي يوحد الخالق ولا ينفى تعدد المخلوقات، وتصير بالتالي كل السطور التي تتشابك لتخلق متاهات بصرية بمثابة رياضة روحية لعين الرائي وخياله.

في صعود الصوامع ومنحدرات السواقي والوادي تتشابك وتتداخل الحركة بالسكون واللون بضده والسكن بمحيطة.

3 - المتفرج والمتفرج عليه أو لذة المشاهدة:

"وإذا ما اخترلنا أنفسنا إلى عيون رائية فلن تحدث مشاكل."

إن فعل المشاهدة كإطالة على العالم وتفكيك شفراته الإيقونة بكل ما ترسله العين من إرساليات وتستقبله يبقى هو المحك الوجودي بين الضوء والظلمة، بين التواصل والاتصال خصوصا على مستوى الرؤية. فمن هنا تؤسس العين كأداة بصرية هذه العملية المعقدة وبالتالي تصير بطلا لسيرورة السرد والوصف معا. ما يهمنا ليس حاسة الشم أو اللمس أو التذوق، أو السمع لكن النظر بالأساس، فالراوي كوسيط بين المشاهد والعين المتلقية يقوم بوصف أشياء غائبة عنا لكنها حاضرة من خلال اللغة ومن خلال إقبالنا على ترجمة الزخرفة الإيهامية إلى تخيل واقعي. كما يقول إيجالا إلى عيونه "وأنسى رائحة الموت بعد أن جاءت إلى حالة التفرج، أنا تفرجت على النساء، أفرجت عيني وانفرج ما في الخاطر من كدر" ص 6 أو في صفحة 7 "وقد كنت أرفع بصري وأرى النوافذ المشبكة بقضبان الحديد، وانظر إلى الأغراس في الممر الفاصل بين الغرف" وقد يتحول الرائي والمرئي إلى توحيد ليست على مستوى اللغة فحسب ولكن على مستوى الشعور أيضا "عينا الملح هاتان تريان الملح من كل شيء وتحسان ملوحة العرق" ص 9.

فلكل وجهة نظره أو منظار أو نظاراته دائما حسب موقع بؤرة الكاميرا من الصورة الفوتوغرافية وهذه النظرة قد تكون سطحية أو ثاقبة تخترق حجب الموضوع وصلابته كان ماديا كشيء ملموس أو معنويا كذكرى طفولية في زمن غابر. إن مشكلة النظر قد تتحول من بصر إلى بصيرة، فترى ما لا يمكن أن يرى للعيان بالعين المجردة، وتكون بذلك بمثابة تليسكوب يخترق حدود الزمان والمكان بموضوع المشاهدة يختلف طبعا حسب سيكولوجية المشاهد كان ذكرا أو أنثى طفلا أو راشدا عن قرب أو عن بعد من الأعلى الأسفل أو العكس.

"هاهو منظارنا الخاص، به نحن نراك يا سيد العابد. هذا منظار صغير به يلهو الأطفال "درب الشبارة"

ص 32.

إن القارئ كعين ثانية مدعوة لإمعان النظر في زخرفة المشهد المصور، فهو قد يظل على عتبة المكان - الغرفة - أو ينظر من خلال فتحة الباب أو يسترق النظر ويتجسس بتلذذ من خلال شق أو ثقب صغير وبالتالي فيرى ولا يرى ويظل بعيدا عن كل الأنظار.

لنا في الداخل ما دمنا قد رأينا كل شيء أو بعضا مما نستطيع رؤيته في الغرفة على الأقل إذا لم تكن قد دخلت فأنت الآن في تلك الفسحة الغامضة... لعلك تسترق النظر إلى داخل الغرفة من بابها المفتوح تعال ادخل" ص 37.

فيإذا كان السرد هو نفس الفضاء وروحه فإن الوصف هو لحمه وجسده، بل أكثر من هذا فإن الوصف ليس حكرا على الراوي فقط بل على القارئ إن ينشط قد قدراته التخيلية لإعادة الوصف من جديد حسب ما تمليه درجة جدلية الكتابة والقراءة "ربما داخل هذا النص وقد اختصتكم إلى عيون رائية أو قارئة لكم أنتم أن تصفوا بشر هذه الغرفة، إن تصفوا أنفسكم، وإذا ما وصفها أحدكم، أو كل واحد منكم، بطريقته الخاصة، فسوف لن ينتهي هذا النص، ص 38. لتأمل المسافة بيننا وبين الشخص المتحركة داخل فضاءها يقول الراوي علينا "إن نراجع قليلا فسيظهر ما يظهر" هل نحن أمام معرض للوحات زيتية أو معروضات نحتية أو قطع من الموزاييك أو الأرابيسك لنأخذ موقعا أو مسافة بيننا وبين اللوحة، فالرسم أو المصور عليه أن يختار داخل إطار العدسة ما يريد وما لا يريد حيث تتلاقى الخطوط أو يتمركز الضوء مثلا.

إن نظرة العين عن بعد أو عن قرب أو بشكل ميكروسكوبي يتحول إلى عدسة بؤرتها تبعد وتقترب ليس المكان فحسب لكن الرفان أيضا كعين الهداوى "الذي يبقى خارج الأسوار أو يدخل فاس بعينه اللتين تقربان البعيد" ص 46. فأخطر آفة يمكن أن تصاب بها العين هي العمى أمام مشهد جمالي تشكيلي فمن الأعمى إذن الراوي أو القارئ؟ كلاهما يدفع عنه التهمة. فالراوي يقيم تحدي واضح ضد عيون القارئ بالأساس لأنه سبق أن وصف طبوغرافيا زقاقا من الأزقة فهل نحن قادرون على أن نتبع خطى وصفه وإرشاداته ودليله السياحي كي نصل إلى عين المكان بذاته دون أن نتيه أو تكذب علينا عيوننا فنصدقها؟ وفي هذه الحالة فقد نحتاج إلى حاسة أو عضو آخر إذا ما خانتنا الذاكرة البصرية وما أشد خيانتها.

إن مواد الصباغة وسندات التشكيل عندما توضع على الحائط، الرقعة أو الجسد فلا بد لإعطاء كل عنصر حيزه المتميز من ظل وضوء لأتهما كفيلا بإعطاء الدرجة المثلى لتمرکز اللون والكتلة معا فالضوء لاشك يخرج الأشياء من بوثقتها ويعطيها بالتالي بعدا وامتدادا آخران، كما أن الظل يستر اللون إذا كان غامقا وبالتالي يجعله أقل حضورا أمام العين.

من خلال تفاعل الحروف بالأضواء تتشكل رؤية محددة تختلف بقوة درجة الإنارة. فالحروف لمعت تحت ضوء قناديل الزيت، ثم جاء الفانوس الغازي فجاء المصباح الكهربائي "المصباح يتبدل من السلك وكل خدش من الجدار أو شق على الرف بدا واضحا رغم تراقص بعض الظلال مع الحركة" ص 21. فمن بطن الظلمة يولد النور والعكس صحيح، وبدون هذه الثنائية تفقد فاس "مدينة الظلام" جمالية أزقتها ودكاينها وسطوحها وأدراجها.

إن الراوي بمعن النظر في لوحاته ويرسل لنا خطابا الوصفي عن ذاتها كي تعيد إنتاجها في مخيلتنا البصرية، وكأننا أمام لوحة تنطق فيها الأبعاد الثلاثة بأفقيتها وعموديتها وعمقها المكاني والدلالي، بل انه يضيف أبعادا أخرى تتحدى كل تجربة تشكيلية ألا وهي بعد الحركة وبعد الرائحة والتذوق.

فالغبار كمادة من تراب تضيء على الألوان مسحة خاصة فتصير باهتة كبيرة الحجم وقديمة القيمة. فالغبار ذاته يشارك الرسام في الهدم والرسم، وبطول الزمن يسلب من الأشياء نفسها وقيمتها الاستعراضية، كما يفعل الصدد بالحديد، أو زق الطيور بالمساحات المسطحة وكأنها بقايا صباغة بالأبيض والأخضر والرمادي. إن أسوار فاس هي بمثابة أروقة أو جذاريات أو منحوتات أو لوحات تجريدية فلنسميها ما شئنا المهم أنها قائمة بجماليتها وتجدرها في المكان والزمان. وهي ترخي ظلالها الباردة على حدودها الداخلية والخارجية، حيث فعل الريح والمطر بها ما شاء فصقلا صلصالها وحجارتها وعمقا ثقبوها لنقل زاداها وقارا ودمارا. فالفضاء يتبوأ مكانة الراوي ليقول كل شيء بل حتى ما غاب من ذاكرة الراوي. فالفضاء لا ينسى وللمكان روحه التي تحميه وذاكرته.

إن سيكولوجية الراوي ليست بمعزل عن المحيط الذي يلفه كما يلف ورق السيجارة تبغها "كأنني لم أقل ولعل للمدن ذاكرات...". ص 15. فحضور الفضاء في النسيج القصصي حضورا بطوليا تاما في الكاتب ذاته حسب اعتقادي لا يفسح المجال للسرد - لتوالي الحدث داخل البنية الزمانية أو للحوار فننسى المكان ونستحضر الشخص، بقدر ما يصف الحدث داخل الفضاء- فالحميمية والحنين والاحتماء بظلال فاس العتيقة تظل ملاذا للذاكرة والروح معا. ومن هنا اعتبر إن اشتغال مجموعة القاص محمد عز الدين التازي يبقى انشغالا بمدى التصاق الإنسان بالحاضر وتقدمه نحو المستقبل، ومن جهة أخرى إمكانية الحفظ والاحتفاظ على مكان في الذات لذلك المكان الذي كان ولم يعد بيننا فيزيائيا لكنه حضر في كيميائنا اللاشعوري.

محتويات المجموعة تؤكد هيمنة الصورة الفضائية مستعملة مصطلحات آثارية وطوبوغرافية توجد في الخرائط والمرشد السياحي كالمدينة والمنازل والأزقة، ثم الاتجاهات والوقوف بل الأطلال. أخيرا ماذا عن غلاف المجموعة الذي هو عبارة عن لوحة للفنان السوداني عبد الله ميرغني والذي ينطلق من آخر فقرة في ثلاثية بقايا المدن "هكذا أيقظتني المدن، ذات مدن في فاس السفلى ووجدت نفسي بين الماء والماء...". ص 53 فالغلاف بلونه الأصفر الزعفراني يبدو كبلغة فاسية تفنن صبغ بالدباغين في إذعان جلدتها المعازي الرخو والمتين في نفس الوقت. أما اللوحة فلون مشهدها الخلفي أبيض ناصع كفراغ الورقة وعليه نبت اسم فاس السفلى على الخصوص. فوجد الراوي نفسه بين الماء والماء، وأي ماء هل ماء وادي الجواهر أو ماء الساقيات الذي يأتي من العيون وجبال زلاغ، أو الماء السحري الذي يشربه سيد العابد. كما هناك ثلاثة ألوان أخرى أساسية فالأسود الذي يحيط بذلك الوحي الأنثوي المتزين بأحمر الشفاه وكحل العيون، والذي يبرز درجة الضوء من البياض، كزقاق فاس اخترقته أشعة الشمس، وهناك اللون الأحمر لون الدم والجروح في الذاكرة المشوشة، والأخضر البارد كتنقيض للأحمر الساخن حيث تتداخل كل هذه الألوان لترسم بذلك جذارية مائية أو زيتية لجسد فاس المشوش بالحنه والزعفران والكحل والصبغ والقطران، وبذلك تزداد بهاء ورونقا كموشحة أندلسية في بهو الأسد الغرناطي تعزف قصيدة لشاعر مجهول يتغنى بأطلال فاس وذكرياتهما.

الفضاء المناصص

في مجموعة "منزل اليمام"

محمد المعادي

يطلق اسم المناصصة **Paratexte** على كل نص مواز يوجه النص البؤري الرئيس للذات الكتابة في عمل من الأعمال الإبداعية، وتشمل المناصصة /النص الموازي: العناوين الداخلية والاختراقات النصية، كما تشمل النصوص الخارجية المثبتة على الغلاف **Peritextes** التي لها علاقة بالنشر **Edition**، نشر كتاب أو إعادة نشره. هذا الكتاب المنشور الذي يقترح على الملتقي ضمن مجموعة من التنظيمات والتوجيهات المتعددة.. إن البرطيكس التوجيهي **Editorial** يشير في الواقع إلى هذا الوجه من النصوص الموازية، هذا الوجه الذي هو في

الأصل وجه فضائي ومادي: الغلاف، الصفحة، العناوين ومشتقاتها، الرسم المثبت على الغلاف، كما يتعلق الأمر أيضا بالإخراج المادي للكتاب: نوع الورقة، شكلها، حجمها، والطبعة والإهداء ثم اسم المؤلف وصورته... وسنحاول دراسة نماذج من هذه التنظيمات التوجيهية المرهنة داخل مجموعة: "منزل اليمام" للقاص محمد عز الدين التازي.

1- لوحة الغلاف:

الرسم عبارة عن وجه أنثى بنصف ثغر يتوسط فضاء اللوحة التي وقعها الرسام السوداني عبد الله ميرغني. هذه اللوحة في الواقع ليست من توقيعه الخاص، بل هي كتابة وعقد مشترك بينه وبين المؤلف على اعتبار ما تحتويه من نصوص وعلامات تشظي دلالاتها داخل المجموعة: "فاس السفلى"، بين الماء والماء "هناك أيقظتني ذات مرة" ثم الوجه الموشوم بالأخضر والأسود والأحمر، ورأس اليمامة... فاللوحة إذن كتابة توجيهية مشتركة بين الرسام والمؤلف، أو هي إحدى مساهمات التلقي الأول، هذا إذا افترضنا أن الرسام قرأ النص فعلا.. إنه النقد الأول الموجه إلى المجموعة من قبل رسام يساهم بدوره في إعادة كتابة النص من جديد اعتبارا من مشرب نقدي مخصوص يعتمد فيه صاحبه لغة اللون: الأحمر + الأسود + الأخضر + الأبيض. هذا الفضاء اللوني الذي من خلاله قرأ الفنان النص، ومن ثم تصبغ المجموعة فضاء تشكليا يلعب فيه اللون الأبيض حيزا كبيرا، حيز المحو والغسل، غسل السواد ومحو الحمرة... السواد الذي يتشكل من خلاله رأس الأنثى، والأحمر المرتبط باليقظة: "هكذا أيقظتني ذات مرة"، فمن هي التي أيقظته؟. ومن هو هذا الذي تم إيقاظه؟ ثم يبرز اللون الأخضر علامة على البعث: "فاس السفلى" بواسطة الماء "بين الماء والماء". فاس هاته التي تشظت عبر كل قصص المجموعة حيث توجد مثلا في قصة "اتجاهات الحرف"، وفي قصة "المتفرد" وفي قصة "الوقوف على الأطلال"، كما توجد في قصة "منزل اليمام" كأسماء وكلمات دالة على المدينة: بوجلود، البرطال، الطالعة، الطرفان، فاس الأولى صيف فاس، فاس الملح، الرصيف، الفاسيين، نساء فاس، الحور الفاسي، السطوان. وفي قصة "اتجاهات الحرف": جنان السبيل، فاس القديم، فاس السفلى، زمهرير فاس، صوامع فاس صوامع فاس المتناسلة، الرصيف، العشابين، كان اسمها فاس، وفي قصة "المتفرد": جامع القرويين، البرطال، مدينة العلماء فاس، فاس الزنجار، فاس التي في القدم، صومعة القرويين. وفي قصة "الوقوف على الأطلال": هل هي فاس، شمس فاس، وفي قصة "بقايا المدن": مقبرة القبيب، أرض فاس، فاس جسد لا يختلف في شيء عن أجساد البشر، أصياف فاس، يكون في فاس وهو في غيرها من المدن، مدينة ادريس، يدخل الهداوي في فاس جبل زالغ، جبل اتغات، هاهي فاس، الرقعة في فاس، فاطمة الفهرية، حكاية لم تجد مكانا في غير فاس، بقيت فاس التي في الأوهام، مقبرة القبيب، فاس الجديد، فاس البالي، ستلد فاس أخرى، تجاور فاس، سوق العطارين. "وفي قصة الغبار": فاس أو مكناس أو الدار البيضاء "نساء إيمزار، بنايات عتيقة من العهد الاستعماري وكأنها في فاس أو مكناس أو الدار البيضاء وهل هذه هي فاس.. هل هي طنجة..

وهران.. تلمسان.. دمشق قاهرة المعز، مدينة المدن، مدينة المتاهات، مدينة الحلم.. الوهم .. الكابوس، وكأنها فاس المدينة الموبوءة، الملوثة، المؤودة، الموعودة..

قراءة وتركيب:

يبدو القاص التازي من خلال هذا التوصيف المسرد مهوسا بمدينة فاس كفضاء للسرد، المدينة التي تسكنه إلى النخاع. وما مدينة فاس في الواقع سوى فضاء كلي ينتمي "جينيا" إلى النسب العربي الإسلامي... مكناس، دمشق، القاهرة فضاء ميبب، والكاتب نبي زمانه يقف شاهدا على حدود هذا الموت وهذا اليباب.. فهل يقدم حل أسئلة.. أم أنه " فنيق " هذا المكان الذي يجب أن يحترق، ينصهر بالنار والحزن والموت.

2- العنوان الخارجي: منزل اليمام:

يعرف Leo Hoek العنوان بقوله: "إنه مجموعة من العلامات اللسانية [...] التي تتمظهر في أعلى النص لتشير إليه وتحدد مضمونه العام وتجذب ALLECHER الجمهور المستهدف"، كما يذهب شارل كريفيل Charles Grivel في جانب آخر، إلى تحديد وظائف العنوان بقوله: إنه "يعرف العمل ويحدد مضمونه ومحتواه ويضع له قيمة... وهكذا يتضح أن الأهداف التي يسطرها كل من الناشر Editeur والمؤلف خلال مشاركتها في وضع العنوان، ثلاثة:

التعيين Désignation

تحديد المضمون

إغراء الجمهور: Séduction

وإن كنا نعلم أن هذه الوظائف الثلاث، لا تجتمع مرة واحدة في نفس الوقت، ولا تقوم بنفس وظائفها، فقد يكون العنوان مثلا، عبارة عن عنوان فارغ لا يحدد جنس النص إلا بوجود عنوان تكميلي آخر يعضده ويكمل دلالاته ومحتواه، كما هو الحال بالنسبة ل "منزل اليمام". هذا العنوان الذي لا يؤشر في الواقع إلى أي نمط تجنيسي محدد بمعزل عن العنوان التكميلي الآخر في أسفل الغلاف: "قصص". ثم إن هذا العنوان البؤري نفسه، عنوان تحمله القصة الأولى من المجموعة، ومن ثم لا يمكن أن تطرد دلالاته وتشظي عبر النصوص القصصية الأخرى إلا إذا حاولنا أن نجد مسوغا " سيميا " لذلك، يمكن أن يكون مثلا إغراء: كما يمكن أن يكون تضليلا للقارئ السامع، أو يمكن أن يحدد مضمونا مفترضا لديه... يبقى السؤال المطروح هو لمن يوجه هذا العنوان الافتتاحي Editorial الذي يتحمل مسؤوليته كما أسلفت، كل من الناشر والكاتب؟

1-2: العنوان / المرسل إليه

يرى جيرار جينيت في كتابه العتبات **Seuils**، أن العنوان يرسل أصلا إلى الجمهور **Public** الذي ليس هو مجموعة من القراء **LECTEURS** وإنما هو مجموعة من المشاهدين يشبهون إلى حد كبير جمهور العرض السينمائي أو المسرحي، ذلك أنه إذا كان متلقي النص هو القارئ، فإن متلقي العنوان هو الجمهور بمعناه الشامل. إن العنوان يوجه إلى كثير من الناس الذين يتلقوه ويرسلونه بدورهم، وبهذا الفعل يساهمون في التعريف به عن طريق تداوله، لأنه، إذا كان النص موضوعا للقراءة، فإن العنوان، اسم الكاتب مثلا: محمد عز الدين التازي، يعتبر موضوعا للنقاش عبر شبكة من الأسئلة التالية: من هو هذا الكاتب؟ ومن أي بلد؟ وهل سبق له أن كتب؟ وما هي كتاباته؟ وعمادا يكتب؟ هل هو كاتب ملتزم أم كاتب مفتعل؟ وما هي الموضوعات التي تشغله؟ ما هي وظيفته؟ كيف هو عالمه الإبداعي؟ هل هو كاتب مجدد، تجريبي أم كتابته كتابة "كلاسيكية تكرسية"؟.. وهكذا نجد أن الكاتب كان فطنا جدا وهو ينتظر مثلا هذه التساؤلات، وهذه النقاشات ومن ثم كان عليه أن يتحرى جوابا موازيا، فخصص الورقة الأخيرة من مجموعته القصصية للتعريف بكتاباته تعريفا بمساره الإبداعي وبالجنس الأدبي الذي يكتب ضمنه، ومكانته وحضوره، وذووع صيته من خلال دور النشر التي نشرت وتنتشر له، كما جاء في آخر لوحة الكتاب بصورته "الفوتوغرافية" التي ستكون إطارا لقراءات القراء العديدة: البعد النفسي، الاجتماعي، العمر، مسيرة الكتابة المشوشة بعمق على مجيئه ومن خلال نثار نظراته العميقة ليقف القارئ أخيرا على مثل هذه الاستنتاجات:

الكاتب : محمد عز الدين التازي، كاتب قصة ورواية، له إسهامات إبداعية كثيرة، بدأ ينشر منذ 1975 نشر نصوصه بالمغرب كما نشر له بيروت ودمشق والعراق، حاز على ثقة بعض اتحادات كتاب العرب. ومن ثم يصبح هذا التوجيه حافزا ودافعا للتواصل بين الكاتب والملقى الذي سيقراً المجموعة محملا بهذه التوجيهات المسبقة.

2-1-1: دراسة العناوين في علاقتها بباقي النصوص القصصية

منزل اليمام / العنوان الرئيسي للمجموعة

اتجاهات الحرف

المتفرد

الوقوف على الأطلال

الغبار

2-1-1-1: منزل اليمام

السمة النواتية للمنزل: فضاء للإقامة ، للاستقرار، للحياة: يمكن أن يكون كهفا، شجرة أو قفصا في منزل.

السمة النواتية لليمام: حمام متوحش، يستفرخ كثيرا، غير داجن الغربية ... الوحدة.. السلام..

السمة السياقية لمنزل اليمام : إما أن يكون الفضاء مفتوحا ينعم داخله هذا الطائر ومن خلاله، باستقراره ودعته ووصمميته، وبالحرية. وإما أن يكون مكانا للإقامة الجبرية، للسجن، خاصة إذا كان داخل قفص... أو يمكن أن يكون اليمام رمزا تفتح دلالاته على الأثني، ليصبح المكان سجنا لليمام كما أنه أيضا سجن للمرأة.

2-2-1-2: اتجاهات الحرف

السمة النواتية للحرف: الكتابة، التاريخ، السيورة، الشهادة، نفي العدم، الصيرورة، السيولة، الحياة، الذاكرة...

السمة النواتية للاتجاهات: المسارات، القصديّة، الوظائف، الأدوار، الغايات..
السمة السياقية لاتجاهات الحرف: للكتابة اتجاهات وقصد، كما لتاريخ دور ووظائف، كما للحياة أيضا.

2-1-1-3: المتفرد

السمة النواتية: الفرد، التميز، الخصوصية، التمايز، التفرد.
السمة السياقية: شخص مخصوص في النص يتميز عن غيره ويتفرد بخصوصيات لا توجد إلا فيه، فمن هو هذا المتفرد، وما هي سماته؟

2-1-1-4: الوقوف على الأطلال

الوقوف: الحضور، المواجهة، الشهادة، القراءة، التعايش، التواصل...
الأطلال: الهدم، الخراب، الموت، الذاكرة، العدم، القهر..
السمة السياقية للعنوان: الدعوة للشهادة للقراءة، للاستفسار، لحضور المآتم ومواجهة هذا الخراب... دعوة المتلقي المباشر وغير المباشر لمعاينة هذه الأطلال.

2-1-1-5: بقايا المدن

بقايا: الموت... الغياب.. الحو..
المدن: العمران، العنصر البشري، الحركة، النظم السياسية والثقافية والاجتماعية..
السمة السياقية لبقايا المدن: موت المدينة من خلال الهدم وموت الحركة، فأصبحت بقايا بفعل الحرب، القدم، التهرؤ أو بفعل الكوارث وبفعل الصمت..

2-1-1-6: الغبار: الزوابع، نثار النقع، القدم، الإهمال، الغياب الموت

السمة السياقية للغبار: القدم، السكون، غياب الحركة، غياب الحياة / الموت.

قراءة وتركيب: الخطاطة رقم 1

العناوين	التعيين	تحديد المحتوى	الإغراء/التضليل
منزل اليمام	-	+	+
اتجاهات الحرف	-	-	+
المتفرد	-	+	+
الوقوف على الأطلال	-	+	+
بقايا المدن	-	+	+
الغبار	-	+	+

- المناصصات الداخلية أو الخط المضغوط: Paratextes graphiques

داخل القصة الأولى:

منزل اليمام

عمي التهامي

لالة البتول

البرطال

الكلمات الدالة على فاس

- خطاطة تركيبية لتواتر المناصصات في قصة "منزل اليمام"

منزل اليمام ← 11 مرة

عمي التهامي ← 8 مرات

فاس ← 8 مرات

البرطال ← 6 مرات

لالة البتول ← 5 مرات

- قراءة واستنتاج:

المكان ← 25 مرة

الشخصية ← 13 مرة

- مقارنة النصوص الموازية:

يتضح جليا من خلال هذا الجرد الترتيبي للمناصصات، أن "الصراع" قائم في النص بين "عمي التهامي" وباقي شخصيات القصة حول موضوع قيمى واحد هو الاستقرار / الزواج حيث تصبح كل شخصية هدفا

وموضوعا قيميا L'objet valeur للشخصية الأخرى داخل فضاء يستطيل بداخله الحرمان والاختناق والاحتراق والموت كما سنبين ذلك من خلال التحليل.

- آليات التحليل:

1 المناصصة الأولى : عمي التهامي:

ورد ذكر اسم هذه الشخصية في القصة 8 مرات، باعتباره الشخصية البؤرية التي تتحرك بها وبواسطتها الأحداث النصية إنما مورفيم فارغ يتم ملؤه بالأقوال والأفعال المنسوبة إليه، أو بما قيل عنه (6) ومن خلال علاقته بالفضاء والشخصيات.

- ملفوظ الحالة: Enoncé d'état

عمي التهامي: شيخ كئيب + أدخلته الكآبة إلى النعاس + يحس بثقل الوحدة + يعمل مزارعا بضبيعة سيدة البيت لالة البتول + أحس بالحرائق تلتهب بجسده وهو يستعرض طابور النساء اللاتي يرغبن في الزواج منه + كان يحس بالموت داخل البيت وخارجه + ويحس بالملوحة في كل شيء، ملوحة المكان، الزمان والإنسان. استنتاج:

شخصية عمي التهامي نموذج للحرمان الجنسي والفقر والوحدة والشيخوخة ثم الإحساس بالموت، موت الذات وموت الأشياء وموت المكان / فاس.

- ملفوظ الفعل: Enoncé du faire

إن ملفوظ الفعل يوظر الأفعال التي قامت بها هذه الشخصية في علاقتها بباقي الشخصيات الأخرى، ومن ثم كانت هذه الأفعال بالنسبة لشخصية "عمي التهامي" هي :

- الإنتظار. انتظار صاحبة البيت في البرطال الذي كانت تبعث منه روائح الموت، ثم الخروج من البيت بعد طول الانتظار / القنوط + الكآبة، فشاء حذاء أحمر، ثم التفرج على بنات الدار الناهدات وهن يرقصن / اللوعة والحرمان، فالتفرج ثانية على مشهد النساء وهن يمررن أمامه واحدة تلو الأخرى قصد الزواج بإحداهن، ليتزوج أخيرا لالة البتول التي كانت هي الأخرى ضمن أفراد الطابور.. فالأفعال التي قامت بها هذه الشخصية، أفعال سالبة، سكونية، مسلوبة القوة والحركة والفاعلية لكونها أفعالا تدرج ضمن أفعال رد الفعل المستقبلية غير الفاعلة من مثل الانتظار والتفرج، وهكذا يبدو الأمر طبيعيا، متساوقا حقا مع المعطى الاجتماعي والعمرى لشخصية "عمي التهامي" الفقير، العجوز، الذي يعمل مزارعا عند صاحبة البيت.

2 - المناصصة الثانية:

علاقة شخصية "عمي التهامي" بالمرأة داخل القصة
علاقة صاحبة البيت / لالة البتول بعمي التهامي

لوحة العوامل: / الحالة الأولى (7)

المرسل إليه	الموضوع	المرسل
النسوة	الزواج	عمي التهامي
	↑	
المعيق	الفاعل	المساعد
البنات + لالة البتول	الرغبة	البنات + لالة البتول

- الحالة الثانية: لالة البتول ← عمي التهامي

المرسل إليه	الموضوع	المرسل
عمي التهامي	الزواج	لالة البتول
	↑	
المعيق	الفاعل	المساعد
لا وجود له	الرغبة	البنات

العلاقات: الصراع حول الموضوع القيمي

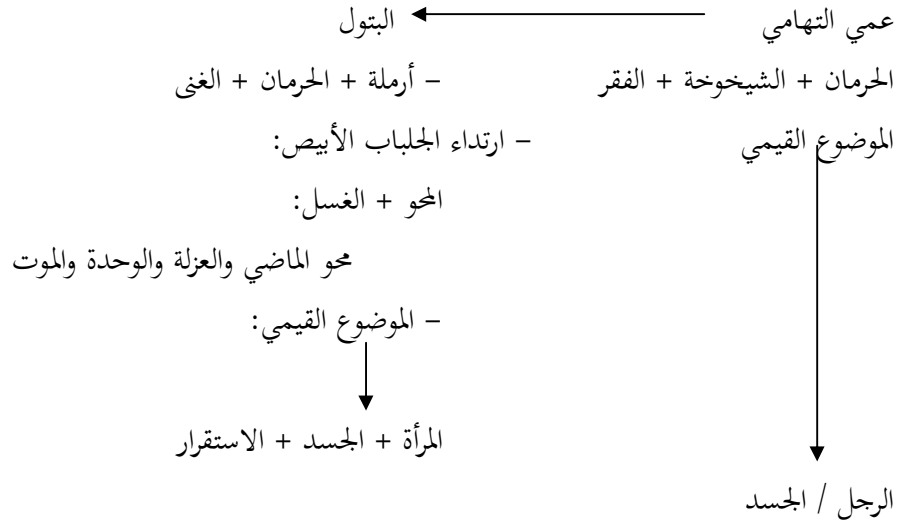
- الحالة الأولى ← حالة الاتصال: S1U0∩S2

لم يتم S1 بأي فعل لتحقيق الموضوع القيمي سوى بمظاهر سلوكية: الحشمة الجمود ثم النطق باسمها، ولقد كان الفاعل القيمي المساعد في تحقيق الموضوع، هم: البنات انطلاقاً من علاقة الرغبة ووجوب الفعل.

- الحالة الثانية ← حالة اتصال أيضا: S2U0∩S1

"S2" هي الفاعل القيمي لكونها قامت بالاستعراض، فارتدت جلباباً أبيض ولثاماً تخفي من خلالها الفارق الطبقي / صاحبة المزرعة، فأثارت وحركت. فالوسيط إذن هو تكسير الفارق الطبقي / الانتحار الطبقي + لغة الجسد أما العلاقة بين S1 و S2 فعلاقة الرغبة التي ليس حافزها الحب بل حافز التملك كما تبين الخطاطة رقم

(3):



- الحالة الثالثة: حالة انفصال منذ الأول S3U0US1

على الرغم مما قامت به النسوة المستعرضات S3 من لفت واجتذاب: الجلباب الأسود، البرتقالي، الأصفر، فقد ظلت العلاقة بينهن وبين الموضوع القيمي علاقة انفصال نظرا لتوفر عامل الإعاقة: البنات + لالة البتول: اللواتي أصبحن فاعلات قيمة S2.

- المناصصة:

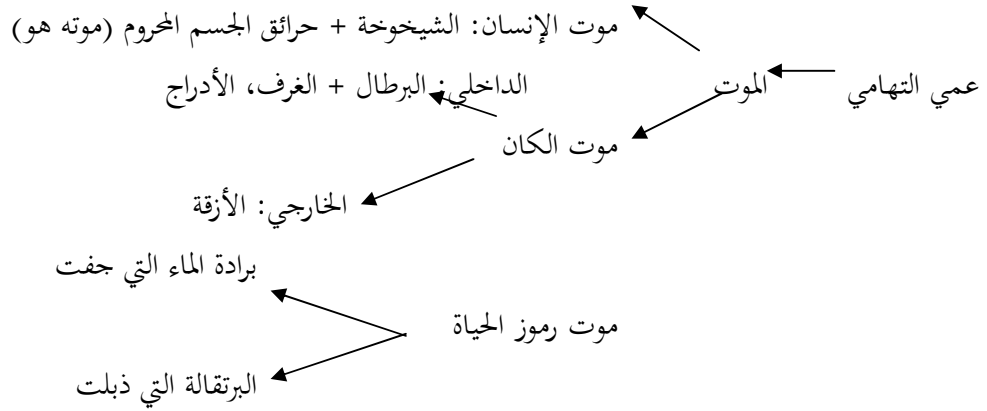
- 3 - "عمي التهامي" والفضاء:

* فضاء المنزل: يوحي هذا الفضاء بالكآبة.. به برطال، "والبرطال" فضاء تنبعث منه روائح الموت داخل البرطال يمام في قفص يرجع هو الآخر هديلا يشع بالموت والقنوط والكآبة، داخل المنزل، برتقالة عجوز تشعث أغصانها فانحنت ذابلة، برادة الماء الوحيدة جفت، فحجف معها قطراتها، روائح الموت تخرج من أبواب الغرف وتندرج مع الأدراج فتخرج مع "السطوان" لتسري فحيحا وسرابا هائما عبر الأزقة بوسط المنزل، سقاية تشرشر نثارا صوتيا مكرورا يشنق الأنفس. بالدور الفوقي من المنزل، يطل رجل غشته صفرة الموت، عيناه غائرتان، يلقي بنظراته الواهنة إلى تحت البيت عموما كما وصفه السارد، عبارة عن "عالم الأبالسة والشياطين". (9)

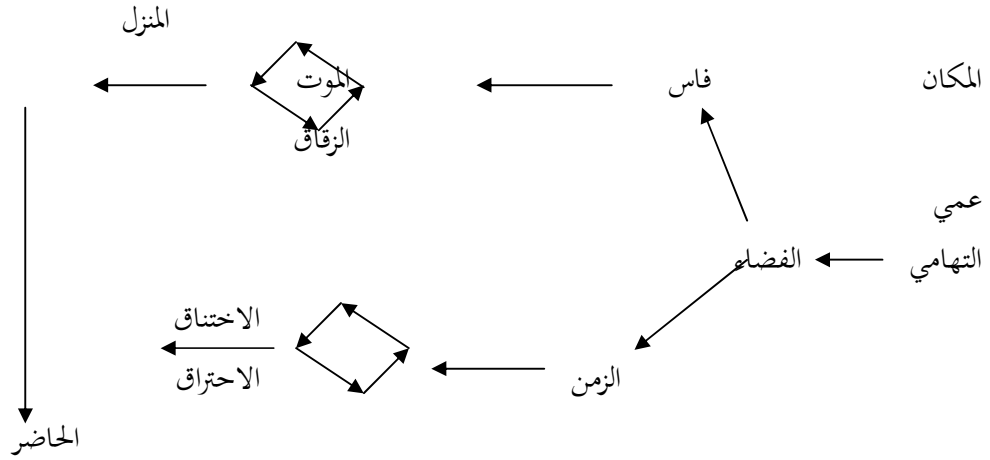
- قراءة وتركيب:

يبدو فضاء المنزل إذن، فضاء موشوما بالموت، تنبعث منه روائح الفناء، فناء الإنسان المطل، وموت المكان: البرطال، الغرف، الأدراج، السطوان وموت البنات: البرتقالة، ليسري فحيح هذا الموت الكلي حادا عبر الأزقة

الخارجية، عبر المدينة، فما مصدر هذا الموت الذي تتلبسه رؤية الشخصية المحورية في القصة تجاه الأشياء والكائنات كما يتبدى ذلك جليا من خلال الخطاطة: (5).

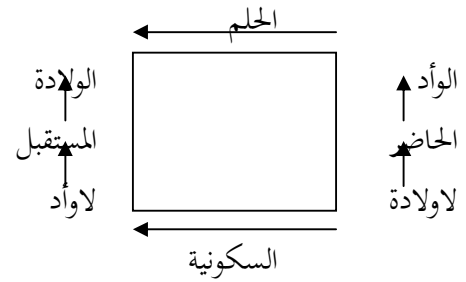


وهكذا يمكن نمذجة هذه الرؤية الجنائزية من خلال الخطاطة (التالية) رقم: (6)



هكذا، إذن، تصبح فاس بالنسبة للشخصية المحورية في القصة، مرادفا للموت في الحاضر "هذه بعض أصوات فاس الأولى، التي كنت قد استمعت إليها في مكان متوحش ناء، ثم صرت كلما تذكرت فاس أسمع صوت شرشرة الماء وصوت الهديل وأشم رائحة الموت" (10)، ومن ثم تبدو التيمة **Thème** المهيمنة في قصة "منزل اليمام"، هي تيمة الموت الذي يغلف رؤية الشخصية البؤرية في النص تجاه الأشياء، تجاه المكان، لتصبح فاس فضاء موت وفناء.. كما يمتد هذا الإحساس بالموت إلى الكائنات: الرجل المعصب ذو العينين الغائرتين. ثم هديل اليمام الذي يرجع صوتا جنائزيا يورث القنوط والكآبة، ثم البرتقالة العجوز وشرشرة ماء السقاية التي يصبح صوتها المتراتب، ضربات جارحة للشخصية وجرعات لا تطاق: يمام الملح، فاس الملح، برطال الملح، رقصة الملح، بنات الملح ليصبح السؤال التالي موضوعيا: لماذا هذا الموت الكلي؟ موت المكان وموت الكائنات البشرية وغير البشرية، ذلك أن موت "عمي التهامي" في حرمانه وعوزه وكبره في السن، سيجد حياته/انبعاثه في موضوعه القيمي: لالة البتول: الجنس، المال، الاستقرار.. وموت لالة البتول وباقي النسوة المستعرضات. يكمن في حرمانهن لكونهن

مطلقات وأرامل، فحياتهن إذن في الرجل بالمفهوم الشرقي، إلا أن النسوة يرفضن، أو هكذا تم ترتيب هذا الرفض، ليفسحن المجال "للالة البتول" التي ستغدو فاعلا قيميا في هذا البرنامج السردي Programme Narratif لتتحقق انبعاثها وإن كان الموضوع القيمي، شيخا هرما وخصما طبقيا. هكذا إذن، تستطيل تيمة الموت في القصة وتتشظى عبر كل نصوص المجموعة لتندغم فاس في معناها الكلي، مؤشرا فضائيا يحل في كل المدن، ومن ثم تصبح فاس "مكناس أو تازة أو سلا طنجة التي تغتني كل يوم بدولارات الأجانب وتبيت فقيرة هي وهران أو تلمسان دمشق أو القاهرة المعز. مدينة المدن؟ مدينة المتاهات.. مدينة موبوءة مدينة موؤودة: "فكيف تحولت فاس إلى معنى كوني يتلبس كل الفضاءات بالبواء والوآد والموت.. ذلك ما ستحاول الخطاطة السيميائية رقم (11) تشجيره. المدينة الموبوءة، المدينة المولودة، المدينة الموؤودة، المدينة الموعودة...



- على المستوى الأفقي الأعلى (الوآد... الولادة)

فالعلاقة إذن، بين الولادة والوآد، علاقة بين حاضر موبوء يقود حتما إلى الوآد/الموت، وبين حلم موعود لا يتحقق إلا بشروط. فالسؤال المركزي الذي ينبغي أن يطرح، هو من الذي جعل الحاضر موبوءا؟ وكيف تمت عملية الوآد؟ وإن كنا نعرف جيدا هذا الفضاء الذي تتبدى من خلاله فاس المكان العربي في كليته، فالوآد تم إذن من طرف الأجانب "هل هي طنجة التي تغتني كل يوم بدولارات الأجانب وتبيت فقيرة" (11) هؤلاء، الأجانب الذين يؤشر إليهم في النص بالدولارات. فالخضم إذن، أمريكي يتأله بنظامه العالمي الجديد شرقا وغربا يغرق المدينة بدولاراته نهارا ليصبح البلد مرتعا للسماسرة والتهرب وعقد الصفقات السرية والمعلنة المربحة التي لا تستفيد منها المدينة شيئا سوى أن تظل مكانا للعبور والوطء، كما يمكن أن يكون هؤلاء الأجانب أبناء البلد الذين لا علاقة لهم بأوطانهم، لكونهم يشكلون طبقة البرجوازية غير الوطنية الوسيطة بين المتروبول وهذه البلدان، من خلال سيادة الاقتصادات الهامشية: التهريب، المخدرات، أو من خلال الاستثمارات الأجنبية: استغلال اليد العاملة بالوطنية، بيع المواد الأولية بأبخس الأثمان، أو بواسطة مساعدة المتروبول على الإشراف وتوجيه السياسات الاقتصادية والتنمية لبلدانهم لتبقى المدينة "الكلية" فقيرة مراقبة تابعة وموبوءة وموؤودة.

- الولادة: فاس أو وهران أو تلمسان أو القاهرة أو دمشق... هذه المدينة الموعودة مدينة الحلم الذي لا تتحقق إلا من خلال الرقعة: "رقعة فصلتها بيدي وهي صالحة لأن يرتديها كل أحد، على مقاسات كل الأجساد ومن يرتديها تتغير إحساساته بالزمن والمكان. (12) والرقعة مؤشر موضوعي على التغيير والانبعاث

والحركة، وكأننا نستعيد هنا الدلالة التراثية لرقعة " الحلاج" فنستحضر من خلال هاجس التحريض وجمع الحشود والتكتل والنبوءة والثورة: "وأنا أفكر اليوم وأنا أخط كلمات بلهاء تفكر بمخالب قط وترى بعين تمساح، أردته أن يخط لي بالحروف بيتا، اقتصادا، دفء، أطفالا، سحابة زرقاء نورا شارعا، مظاهرة، حزبا، حربا للطبقات، ضحكة صراخا... " (13).

فالحلم إذن، يقتضي منا جميعا أن نلبس الرقعة التي هي "على مقاسات كل الأجساد" للتطهير والتغيير والشويعر. تطهير الأحزاب ومسح الفوارق الطبقيّة لبنني جميعا بيتا يغمره الدفء، واقتصادا وطينا لا دور فيه للأجانب، نرسم من خلال عملية البناء ضحكة على شفاه أطفال المستقبل./.

الهوامش

* محمد عز الدين التازي، منزل اليمام (قصص) مطبعة سلا. Print diffusion. سلا.

(1) – Grard Genette. Seuils. Ed. Seuil. Paris. P.21

(2) – Ibid. P.73

(4) – Ibid. P.71

(5) – كل العناوين لا تحدد الجنس الأدبي إلا بوجود عنوان كاشف آخر.

– غالبية العناوين تكشف عن محتواها القضوي من خلال افتراضات يشارك بها المتلقي في قراءة النص.

– كل العناوين مغرية بالنسبة إلى المتلقي

(6) – فيليب هامون. سميولوجية الشخصيات الروائية. ترجمة سعيد بنكراد. دار الكلام الرباط 1990 – ص 30.

(7) – Greimas. Sémantique structural . Ed. Librairie Larousse

(8) – S1 العامل الذات: عمي التهامي.

S2 العامل الذات : لالة البتول.

S3 العامل الذات: النسوة.

الموضوع القيمي: محور الصراع الزواج الذي يزيل الحرمان ويحقق الاستقرار.

(9) (10) – قصة منزل اليمام. ص.8

(11) – قصة الغبار. ص 59 60

(12) – قصة بقايا المدن. ص. 44.

(13) – قصة اتجاهات الحرف. ص 21 22 23

روائح فاس السفلي في "منزل اليمام"* المهدي الودغيري

أولا: شهادة ميلاد

بعد مجموعتين قصصيتين (أوصال الشجر المقطوعة (75)، النداء بالأسماء (81) وسبع روايات (أبراج المدينة- 78، رحيل البحر- 83، المباءة-88، فوق القبور / تحت القمر- 89، أيها الرائي- 90، أيام الرماد- 92 مغارات- 94) تأتي المجموعة القصصية الثالثة (منزل اليمام..). لتعلن عن ظهور الكتاب العاشر للقاص والروائي محمد عز الدين التازي الذي ما زال يعزز مساره الإبداعي في هذين الجنسين الأدبيين، مستندا في أغلب النصوص إلى فضاء فاس وشمسها التي يرى أنها "لن تكسف كما وقع في نهاية القرن الماضي ولن تحدث في ظلام النهار تلك الأشياء الغامضة التي ينوي المؤلف أن يقصها عليكم في رواية لم يكتبها بعد...". (ص:40/39)، وبذلك لن يستطيع التازي أن يوهنا "كقراء" أنه كتب مجموعة قصص وليس عملا روائيا يوحد موضوع مدينة

* منزل اليمام. قصص. محمد عز الدين التازي. الطبعة الأولى 1995. مطبعة "print diffusion". بطانة - سلا.

موبوءة، مولودة، مؤوودة، موعودة، وتتقاسمه عناوين ستة إذا ما أشرفت على "منزل اليمام" تبينت لك "اتجاهات الحرف" الذي قد يصبح ك "المتفرد" ينشد "الوقوف على الأطلال" المعبرة عن "بقايا المدن" حيث الأتربة و"الغبار".

لكن ما يمكن قاطني هذا "المنزل" من شهادة الميلاد. وعلى رأسهم عمي التهامي كراو للأحداث وواصف للمشاهد. هو تلك الباقية من الروائع التي لم يخل منها أي نص من نصوص هاته القصص: روائح يزخر بها فاس السفلي بامتياز: فمن رائحة الموت (ص: 20/16/12/0/8/6) ورائحة التوابل (ص: 7) ورائحة الخشب (ص: 15) ورائحة العرق والنقود والكاغد (ص: 19) إلى رائحة الحل والزيتون (ص: 20) ورائحة الخيضور أو منداب الصلصال والصبغ (ص: 23) ورائحة البابونج (نفس الصفحة)، وروائح أخرى ما فتئ "الكاتب نفسه يشمها إلى الآن، متذكرا أنه هناك أيقظته المدن، ذات مدن، في فاس السفلي ووجد نفسه بين الماء والماء، ثم رأى سدره منتهاها حيث المنتهى، ومبتدأها، حيث يفتح له سوق العطارين بأريج غريب مزيج من روائح التوابل وعطور الدفن والقطران والصابون البلدي (الغلاف الخلفي للكتاب).

ثانيا: مستويات متناغمة

أ. على مستوى الإضافة، استطاع "منزل اليمام" أن يلتحق بعناوين لنصوص أدبية مغربية متميزة لا شك أنها غير "كليلة ودمنة" بطبعة محلية، مثل: ذيل القط، وأحلام بقرة لمحمد المرادي، صياد النعام (احمد بوزفور)، الثعلب الذي يظهر ويختفي، الأفعى والبحر (محمد زفزاف)، المرأة ذات الحصانين (عبد الله زريقة)، الخنازير (يوسف فاضل)، عين الفرس (الميلودي شعموم) الفئران المكعبة (أحمد بن شريف) وغيرها من العناوين الدالة على وعي واضعها بقيمة الاشتغال على طقوس وعوالم الحيوانات والطيور والطرائد والأسماك، بدلا من الاقتصار على البشر ذكرا أم أنثى، في المقهى، الدار، الإدارة...

ب. على مستوى المعجم، وقف القاص كثيرا عند سرد مجموعة من الألقاب والتسميات المرتبطة بعبادات وتقاليد، بأماكن ومواقع، فضلا عن أسماء لها تاريخها وجغرافيتها في حياة المجتمع الفاسي بوجه خاص، والمجتمع المغربي بصفة عامة. ويبدو أن الكاتب الذي انتبه إلى أهمية هذه الجزئيات لحظة قراءة النص الأدبي، سرعان ما سطر تحت كل كنية على حدة، فجاءت في الكتاب مقروءة بحروف طباعية غير مؤرقة للعين (البرطال، السطوان، بوجلود، الطالعة، السقاية، الطرافين، الشرايليين، الرصيف، الشرشرة، لالة البتول، عمي التهامي، الخصة، رأس الجنان، جنان السبيل، وادي الجواهر، باب المكينة، فاس السفلي، درب البشارة، سيد العابد، العطر النبوي، القرويين، زقاق الحجر، لالة ميمونة، بوخرارب، القبب، باب الفتوح، الهداوي، زقاق الرمان، فاطمة الفهريّة، فاس الجديد...

ج. وعلى مستوى الهوامش، فلهذه المجموعة القصصية خصوصيات تكاد تختفي من الكتب السابقة للمؤلف، أهمها أنها أصغر كتبه حجما (62 صفحة من القطع المتوسط) بغلاف ذي أرضية زعفرانية أنجزه فنان

سوداني (عبد الله ميرغني)، وحتى الطبع والتصنيف الضوئي جمعا هذه المرة بين مدينتين (سلا وطنجة)، فضلا عن أن جميع حقوق الطبع محفوظة للمؤلف عكس بعض المؤلفات التي كانت فيها الحقوق محفوظة فقط، أي أنها ليست للمؤلف...

وإذا أردت - كقارئ- أن تفتتح حصة الاطلاع، فستكون على موعد مع القصة الأولى (منزل اليمام) التي تؤطر المجموعة كلها، ومن ثمة يتأكد أن المعنى الذي يوجد في كل ذلك، هو المعنى الأول الظاهر للعيان. فمن المعاني ما تقبسه من نور العقل، ومنه ما تقبسه من التجربة والتعلم. كما يقر بذلك ابن ضربان الشرياقى. الذي اعتمد الكاتب معانيه كإشراق للقارئ قبل أن يدخل هذا الوجود.

د. ويبقى مستوى الأفق الذي يعني أن محمد عز الدين التازي. وهو يقفل العشرية الأولى لإصداراته. بدا في السنوات الأخيرة أكثر حضورا على أعمدة الصحافة الوطنية، إن جرائد يومية أو مجلات شهرية ودورية، إن إبداعا أو رأيا، أو حوارا، لعل أبرزها تلك القصص القصيرة جدا التي دأب على نشرها بجريدة "العلم" وسلسلة حكايات جميلة مازال ينشرها بعنوان "زهرة الأس" بنفس الصحيفة، ثم إعادة نشره لقصة (نقطة الظل) بالملحق الثقافي للاتحاد الاشتراكي، وهي قصة ظهرت للتازي سنة 67 بإحدى الجرائد المغربية أيام كان تلميذا بالباكلوريا، إذ لم يكن يدور بخلده أن العالم العربي سوف يعرف بعد خمسة شهور حربا بكل ذلك الدمار مع إسرائيل.

وفي مجال المسرح كتب التازي مسرحية (الملحاء) التي عرضها مسرح البرهان بفاس أكثر من مرة ولاقت إعجاب الجمهور والنقاد والمهتمين، كما أنه نشر في مجلة (مواسم، عدد 3/2. ربيع. صيف 95) مسرحية (الغريب في الميناء) مما يدل على أن له أفقا في الكتابة المسرحية.

وضمن فقرة (أدباء وكتاب يتحدثون عن أمهاتهم) التي كان يعدها لحسن العسي في "الاتحاد الاشتراكي" خلال الصيف الماضي، يعتبر التازي أن الكتابة مجرد بحث عن أم مفقودة، وعن رحم انطولوجي يحتوي محطات تاريخ الإنسانية الثاوي في الرموز واللغات والأساطير. وهكذا يكتشف أن الأم أسطورة إنسانية كبيرة، وهي تحضر في الحياة كما تحضر في الكتابة بشكل مغاير.

أما آخر ما توج به التازي أفقه الكتابي. الإبداعي فهو إقدامه بتحفيز من ثلة من المثقفين بتطوان، على تأسيس "المنتدى المدني للتواصل والحوار" الذي انتخب كاتبه العام، وهو منتدى يسعى إلى "خلق التواصل مع عدة شرائح في المجتمع خارج التعصب للرأي وداخل النظر إلى جعل الرصيد المعرفي والثقافي والخبرات الشخصية في خدمة الوطن".

ثالثا: ذاكرة الرهانات

وبعد، ألا يعني هذا كله أن كاتبنا مبدعا كمحمد عز الدين التازي. من خلال عمله الأخير. يكون قد أعاد الذاكرة إلى مولدها الأصلي، إلى المنزل: (منزل اليمام) في انتظار رهانات أخرى قد تنطلق مع انطلاق عشرية ثانية لإصدارات إبداعية جديدة؟! !

بنية الفضاء القصصي وأبعادها الدلالية في مجموعة "منزل اليمام"

عبد العالي رفيق

تقديم:

حين فكرنا في دراسة بنية الفضاء القصصي وأبعادها الدلالية من خلال مجموعة "منزل اليمام" للقصاص المغربي محمد عز الدين التازي انطرحت أمامنا أسئلة متنوعة تتعلق بمفهوم الفضاء، وكذا مكوناته وطبيعة اشتغاله في هذه المجموعة.

الفضاء القصصي: إشكالية التعريف

يقصد بالفضاء في اللغة "المكان الواسع من الأرض، وأفضى فلان إلى فلان إذا وصل إليه، فأصله، أنه صار في فرجه، وفضائه وحيزه"⁶ نلاحظ منذ البدء أن التعريف اللغوي يقرن ما بين الفضاء والمكان. ومن ثمة سوف يتردد في إطار النقد الأدبي العربي الحديث، هذان المصطلحان كمقابل لكلمة *espace* في الفرنسية. وهنا نجد أنفسنا أمام سؤال يخص مفهوم الفضاء أو المكان في النقد الأدبي. ويبدو أن الجواب سيدعونا إلى عرض آراء لنقاد مغاربة وعرب تناولوا إشكالات التعريف.

⁶ ابن منظور، نقلا عن محمد منيب البورمي "الفضاء الروائي في الغربية: الإطار والدلالة"، دار النشر المغربية البيضاء 1985.

رى الناقد ياسين النصير أن "المكان في أي عمل أدبي لا ينظر إليه بداءة إلا بكونه الشيء الذي تجري عليه الأحداث وتتحرك فيه الشخصوس" 7

وفي نفس الإطار يسير تعريف الناقد عبد الحميد بورايو، لما سماه بالحيز المكاني قائلاً: "الحيز المكاني (هو) الذي يشمل الأماكن سواء منها المتخيل، أو الفعلي، الذي له مرجعية واقعية" 8. أما الناقد المغربي حسن بحراوي، فلا يخرج عن الاتجاه السابق معتبراً أن الفضاء هو "المكان الذي تجري فيه القصة" 9. ويبدو أن تعريف الدكتور حميد لحمداني لإشكال المصطلح. فيه الشيء الكثير من التمييز، باعتباره يؤكد على ضرورة التفريق بين الفضاء والمكان، لأن المصطلح الأول عنده أعم وأشمل من المصطلح الثاني. لأن "المكان... هو مكون الفضاء، فالمقهى، أو المنزل أو الشاعر، أو الساحة، كل واحد منها يعتبر مكاناً محددًا، ولكن إذا كانت الرواية، تشمل هذه الأشياء كلها فإنها تشكل فضاء الرواية" 10.

أنواع الفضاء

حصر الدكتور حميد لحمداني أنواع الفضاء في أربعة هي:

- . الفضاء الدلالي.
- . فضاء الحكيم.
- . الفضاء الجغرافي.
- . الفضاء النصي.

ويهمنا هنا أن نقف وقفة قصيرة مع التعريف الذي يحدد من خلاله الفضاء بين الأخيرين لاعتبارات منهجية.

وهكذا يلاحظ الأستاذ لحمداني أن القاص يحرص من خلال الفضاء الجغرافي على تقديم: "حد أدنى من الإشارات الجغرافية... من أجل تحريك خيال القارئ أو من أجل تحقيق استكشافات منهجية للأماكن" 11. في حين يمثل الفضاء النصي *L'espace textuel* كل ما يتعلق بالشكل التقني للقصة أو الرواية، أي كل ما يمس الغلاف، والكتابة بالمطبعة، ومساحة الورق، والخطوط، الخ.

7 الرواية والمكان، ياسين النصير، ص 25، دار الحرية للطباعة ببغداد 1980.

8 الفضاء: المصطلح والإشكاليات الجمالية، شريط احمد شريط، مجلة الحياة الثقافية عدد مزدوج 67-68 / 94.

9 نفس المصدر السابق . ص 26.

10 نفسه ص 28.

11 نفسه ص 31

وهذان الفضاءان هما ما تحدث عنهما عبد الحميد بورايو أثناء تحليله للحيز المكاني والحيز النصي، باعتبار أن الأول يشمل "الأماكن 12 سواء منها المتخيل أو الفعلي الذي له مرجعية واقعية". أما الثاني فهو "الصور الشكلية التي قدمت بها الرواية 13 للقارئ".

عند ياسين النصير لا نجد إشارة إلى الفضاء النصي في حين يحضر عنده بكثافة الحديث عن المكان الجغرافي سواء كان موضوعيا أي له وجود في الواقع، أو مفترضا بمعنى متخيلا.

بعد هذا الفرش النظري الضروري، نتساءل: ما علاقة مجموعة "منزل اليمام" بالفضاء؟ وهل من الممكن عدها مجموعة مكان؟ وما هي عناصر بنيتها الفضائية؟ وهل للفضاء فيها أبعاد دلالية، أم أنه مجرد أمكنة خرساء تجري عليها الأحداث؟

بحثا عن دلالة الفضاء النصي في "منزل اليمام"

بعد "أوصال الشجر المقطوعة" و"النداء بالأسماء" يصدر محمد عز الدين التازي مجموعته القصصية الثالثة "منزل اليمام".

وتضم هذه المجموعة بين دفتيها ستة نصوص قصصية هي:

. منزل اليمام.

. اتجاهات الحرف.

. المتفرد.

. الوقوف على الأطلال.

. بقايا المدن.

. الغبار.

يصل مجموع صفحاتها إلى اثنتي وستين صفحة ذات حجم متوسط.

أما غلاف المجموعة فمن إنجاز الفنان السوداني عبد الله ميرغتي أثبتت على دفته الأولى لوحة جميلة، هي عبارة عن وجه نسائي مربع تتخلله وتحيط به ألوان متعددة: الأخضر - الأحمر - الأسود - الأبيض. يوطرها جميعا اللون الأصفر الغامق. وتشكل بعض الجمل جزءا أساسيا من المساحة المحيطة بذلك الوجه، وهي كالتالي:

هناك أيقظتني ذات مدن

بين الماء والماء

فاس السفلى.

¹² نفسه ص 31

¹³ نفسه ص 31

إن صورة القاص هي أول ما يثير الانتباه على الدفة الثانية للغلاف حيث تبدو غارقة في تلك المساحة الصفراء، وتحتها هذا النص:

هناك ايقظني المدن،

ذات مدن

في فاس السفلى

ووجدت نفسي بين الماء والماء

ثم رأيت سدرة المنتهى، ومنتهاها

حيث يفتح لي سوق "العطارين" بأريج غريب مزيج من روائح التوابل و عطور الدفن والقطران والصابون البلدي، وروائح، أخرى ما زلت، أشمها إلى الآن.

السؤال الآن: ما دلالة كل هذا؟

أثبتنا ما أثبتنا به لنشير إلى أن الشعور بالفضاء كتيمة مهيمنة على الخطاب القصصي لهذه المجموعة، يبتدئ عبر الفضاء النصي من خلال مستويين: مستوى ضيق منزل اليمام، ومستوى شاسع، فاس السفلى. وأكثر من هذا فان تعدد الألوان واختلافها في نظرنا، يوحي بدءا بتعدد دلالات ذلك الفضاء الواسع: فاس السفلى.

وتأسيسا على هذه الملاحظات التي سقناها بخصوص الفضاء النصي في بنيتة الكبرى [الغلاف]، نستطيع الزعم مطمئنين إلى أن ذلك الفضاء لم يكن اعتباريا أو ميكانيكيا، بل أنه فضاء دال يهدف إلى تحقيق عنصرين اثنين إثارة انتباه المتلقي إلى علاقة القاص بالفضاء، وكذا علاقة تعدد الألوان بتعدد دلالات ذلك الفضاء.

منزل اليمام: الفضاء المتعددا!

من الممكن مقارنة البنية الفضائية في هذه المجموعة من خلال التمييز بين وحدتين أساسيتين: بنية فضائية كبرى وبنية فضائية صغرى.

البنية الفضائية الكبرى في منزل اليمام:

تحضر فاس في جميع نصوص هذه المجموعة بشكل ملفت للانتباه، بدءا بنص "منزل اليمام" وانتهاء بنص "الغبار". وليست هذه هي المرة الأولى التي تحتفل فيها الكتابة القصصية بفضاء فاس، فقد سبق أن حضرت كفضاء في نص قصصي رائد للقاص أحمد بناني بعنوان "فاس في سبع قصص" غير أن ذلك الحضور في نظرنا لم يكن مقصودا لذاته، إنما كان فقط إطارا أو حيزا تجري فيه الأحداث. وهذا بالضبط ما نجد عكسه تماما في مجموعة التازي حيث تتمظهر فاس موضوعا للكشف والاختراق والتأمل، وليست، أبدا إطارا.

البنية الفضائية الصغرى

لا يمكن في نظرنا قراءة دلالات البنية السابقة إلا من خلال تمظهراتها في البنية الفضائية الصغرى كدروب ومقاهي وحوانيت وحدائق وبيوت وأسوار. وهذا هو منهجنا في قراءة دلالات البنية الفضائية الكبرى كلما كان ذلك ممكنا طبعا.

1- "منزل اليمام" أو الفضاء الشبق- الحلم:

تشكل بنية الفضاء الصغرى في هذا النص الأول من حيزين: واقعي ومتخيل. فالأول يشمل باب بوجلود. الطالعة - الطرفان - الشرابيلين. في حين يضم الثاني النوافذ المشبكة بقضبان الحديد. -الأدرج- الزقاق. إن وظيفة البنية الفضائية الصغرى هنا يمكن فهمها باعتبارها مثيرا لتحريك ذهن ووجدان الراوي. وهكذا فإن فاس تحضر كرجبة وحلم شبقي ب "لالة الباتول" المفتقدة في الواقع والمستعادة في النص يقول الراوي: "و حين رفعت بصري"، رأيت الحول في عين المرأة اليسرى، وعرفت أنها هي. هذه هي لالة الباتول أول امرأة انطق فيها بالاسم * " ص 13. إن افتقاد فاس أو "لالة الباتول" كمعادل لها في النص، يعدو مصدرا أكيدا لشعور الراوي بالحزن بل الرغبة في الموت قصد التخلص من ثقل الحلم المستمر بالفضاء المفتقد: "هذه بعض أصوات فاس الأولى، التي كنت قد استمعت إليها، في مكان متوحش ناء، ثم صرت كلما تذكرت فاس، أسمع صوت شرشرة الماء وصوت الهدبل، وأشم رائحة الموت" ص 8.

2- اتجاهات الحرف: فضاء الخطوط

ينزع الراوي في نص "اتجاهات الحرف" إلى استعادة فاس كفضاء للخطوط العربية من خلال ارتباط ذلك الخطاط أو الرجل الأصهب بمميزات واقعية في فاس: جنان سبيل - باب المكيبة - العشابين، الخ. وهكذا فإن بؤرة الحكى تتفجر من حانوت الوالد حين كان الطفل - الراوي يتأمل الرجل الأصهب وهو يخط حروف لوحاته: "الرحمن" أو "الحياء زينة الإيمان" أو "العلم نور". إن إضاءة علاقة فاس كفضاء بنائي كبير بطائر الحرف، يعني بوضوح أن الراوي يكتشف بعدا جديدا لذلك الفضاء ذي الصلة العميقة بالحضارة الإسلامية. لكن الراوي يصاب بالأسى حين يتعمق الاعتقاد لديه بوجود مفارقة بين فاس الخطاطة الأصيلة في الزمن الماضي، وبين فاس الحاضرة التي ضيعت ذلك الإرث وفرطت فيه بموت والد الطفل - الراوي، وغياب الرجل الأصهب - الخطاط يقول: "لا حروف لي في فاس التي ماتت والحروف المولودة لا مكان لها، ولها كل الأماكن، تأتي مع كابوس ذلك الطائر الذي توهمت أنه قد حط فوق رأسي ورأى الجهات*" ص 23.

وجدير بالملاحظة هنا أن افتقاد فاس كفضاء للخطوط والحروف الأصلية اقترن بموت الوالد وغياب الرجل الأصهب كما ذكرنا سابقا، وكذا اقترن أيضا بظهور "أناس وجوههم دامية وأنوفهم نسرية لا ظلال لها*" ص 24. من هنا تأتي هذه الألحان الأسيانة والشجية أثناء بناء الراوي لذلك الفضاء الهارب الذي مرت عليه سنون طوال.

"المتفرد": إلى فاس المتعبدة

يتمركز الحكيم في "المتفرد" حول شخصية الفقيه "سيد العابد" فلذلك فقد خلق الراوي الجو الملائم قصد متابعة حفرياتة في الأبعاد الفضائية لفاس "مدينة العلماء، فاس التي بناها مولانا إدريس بن إدريس في القدم قبل أن يكون هذا العالم"* 27.

إن فاس هنا كبنية فضائية كبرى، تتأسس كمعادل للأبعاد الروحية - الإسلامية، من هنا تردد الفضاءات الجغرافية الصغرى ذات الحمولة التعبدية: جامع القرويين - صومعة القرويين - ادراج الصومعة - خصمة جامع القرويين "توضاً في خصمة جامع القرويين، وصلى صلاة المغرب حتى رآهم ينظرون إليه بفضول، قال لهم: رأيت الهلال"* ص 28.

هجاء الفضاء في نص "الوقوف على الأطلال"

تحت دافع الرغبة في نحت صورة متكاملة لفاس السفلى كفضاء ملمح يستبد بالراوي، نصطدم في هذا النص مع "هجاء" صريح للفضاء الفاسي: " لن نتكلم فاس الخرساء الوالغة في الوحل والدم" ص 40. إلا أنه في العمق هجو مبطن بالعشق. لكن لماذا هذا "الهجاء الفني"؟ تشير كثير من التلفظات على مستوى تأنيث الفضاء وطبيعته إلى أن فاس - الواقع ما تزال عاجزة عن الانسلاخ من قمقم. البؤس الاجتماعي. هذا البؤس يبرز من خلال حرص السارد على وصف فضاء الغرفة الحافل بالمعاناة والقهر الاجتماعي: "سريران كبيران عند نهايتهما مساحة للطهي أو الوقوف، البطانية الحمراء مكومة على جانب من الأرض، أباريق، أغصان، نعناع يابس، قشور بيض، كتب، سروال منشور على سند كرسي، حيطان عالية ظهرت عليها عدة ألوان كطبقات صباغة بعضها يعلو فوق الأخرى. الروائح، الخ" ص 38.

وكلما تقدمنا في قراءة النص كلما لاحظنا أن المجال الفضائي للعين - المهووسة بلذة الكشف - يتسع ويكبر في اتجاه الخارج الشارع الشعبي المهمش، الذي ينغل بشتى صور الانحراف والمكابدة... اننا نقول هذا، ونفكر تحديدا في فضاءات صغرى، مثل: باب السلسلة - المقهى المجاور لدار "لالة ميمونة"، "دار عيوشة" كفضاء لأفراغ الشهوات: "وستجد أناسا واقفين أمام دار عيوشة ينتظرون الدور، وهم ينظرون إلى إطلالتها المتقطعة من النافذة، من حين لآخر، لتطمئنهم وتهدئ اختصامهم على الدور"* 42.

"بقايا المدن": فضاء لتجاور التاريخ والفن

يتكون هذا النص القصصي من ثلاثة مقاطع سردية هي: بقايا المدن والجرادة والزقاق. ونلاحظ هنا انشداد عين الراوي إلى فاس كفضاء تاريخي بدءا بالأسوار والأبواب التاريخية خاصة باب الفتوح، ومرورا بأسماء بعض الأعلام الذين ارتبط وجودهم التاريخي أو الرمزي بهذه المدينة مثل: إدريس الأول، إدريس الثاني، فاطمة الفهرية، سيدي بوبكر بن العربي، سيدي أحمد بن عباد، كما يرد ذكر بعض الدول التي كان لها دور في تحريك وخلخلة فضاء فاس مثل الموحدون والمرينيون "هذا أنا قد تقمصت روح جندي من جنود السلطان الذين يقومون

بتمريناتهم الصباحية على فنون القتال تحت الأسوار خلف أحد الأبواب التاريخية" ص 45 - 46. ويقول أيضا: " ومع الحبق يأتي السوسان، وتأتي الحكاية، ويأتي ادريس، ثم ادريس بن ادريس، ثم فاطمة الفهرية، ويأتي العلماء*" ص 49.

وإذا كنا قد لاحظنا أن صوت الفضاء الفاسي هنا كتاريخ حاضر من خلال عدد من المؤشرات الدالة عليه، فكذلك يحضر الإنسان كفاعل أساسي في نحت فضاءات فاس الفنية. من هنا أهمية تأكيد الراوي على ضرورة استمرار هذا الفضاء - فاس - كامرأة ولود: ل " نقاشين على الخشب والجبس، زواقين، زلايجية، صانعي فنارات من الزجاج العراقي، طرازين لاسرجة الخيل... مستمعين أو ذاكرين للأمداح النبوية أو شيوخا للملحون*" ص 52.

فالتاريخي والفني في النص يتجاوران لدرجة لا يمكن تصور "أحدهما عن الآخر"، فهل يمكن تصور فاس السفلى كأسوار وأبواب تاريخية وأضرحة في غياب فعالية الفن؟ بالتأكيد لا.

الفضاء الموحش في نص "الغبار"

إن أهم ملاحظة يمكن تسجيلها بخصوص هذا النص، تتعلق بتعدد الفضاءات المدينية: فاس - مكناس - الدار البيضاء - ايجزار - طنجة - وهران - تلمسان - دمشق - القاهرة. هذا التعدد يطرح لدى القارئ سؤالاً مركزياً: عن أي مدينة - فضاء يحكي الراوي؟ بعد قراءات متأملة أمكننا الوصول إلى أن الفضاء المقصود هنا هو فاس من خلال إشارات دالة، مثل: "آية حرب يمكن أن ترد فاس على هاته الصورة؟*" ص 59.

إن فاس هنا تحضر تبني كفضاء مرادف للوحشة والاعتراب "لا أحد يعبر من المارة، الغبار على صفحات الحيطان والأرض وسطوح الأشياء ولا ربح*" ص 57. ولذلك فإنه -أي الفضاء- يحرك تقزز الراوي، وفي هذا السياق، يمكن قراءة مجموعة من التلغظات: "لا أحد يرسل الرسائل أو يتسلمها" ص 57 أو "لا حنين أو ذكرى" ص 59 أو "لا أصحاب ولا أخبار" ص 58.

وعلى الجملة نقول إن فاس في هذا النص لا يمكن في نظرنا أن تكون فاس القابعة في الذاكرة. ذاكرة الراوي، بل هي فاس جديدة، باردة عاطفياً، ومن ثمة يغدو فضاءها رمزا للمدينة الكابوسية، وفي ضوء هذا يمكن أن نفهم حرص الراوي على الإشارة إلى أسماء مدن متنوعة ذكرناها سابقاً.

استنتاجات:

إن أهم نتيجة أمكننا الاقتناع بها بعد هذا السفر الممتع مع نصوص "منزل اليمام"، أن الفضاء النصي للمجموعة فضاء دال، كما أن الفضاء الموضوعي أو الجغرافي الذي اشتغل عليه القاص كان مقصوداً لذاته، بمعنى

أنه لم يكن إطاراً تتحرك فيه بعض الشخصوس، بقدر ما كان موضوعاً للتأمل والاكتشاف. وفي ضوء ذلك فإذا كان "بارط" يعتبر النص إمبراطورية للعلامات، فإننا نعتبر فاس كفضاء في هذه المجموعة إمبراطورية للدلالات.

"منزل اليمام"

استلهاهم لمآثر "فاس" بكل نبضاتها

أحمد بن شريف

صدرت في المدة الأخيرة مجموعة قصصية جديدة للكاتب المغربي محمد عز الدين التازي. وجاءت موزعة على ست قصص، وهي على التوالي: منزل اليمام، اتجاهات الحرف، المتفرد، الوقوف على الأطلال، بقايا المدن ثم الغبار.

ما يثير الانتباه في هذه القصص هو استلهاهاها لمتخيل مدينة فاس ومحاولة توضيب مختلف العناصر اللغوية والأسلوبية في إطار بناء تخيلي يبدو متماسكا. فمختلف المواقف التي يعرض لها السارد سواء بضمير المتكلم أو الغائب تبدو كمواقف وجدت لتوها، أو أنها تبدو كذلك بالنسبة للقارئ. وما يفسر هذا هو أن فن القصة يجعلنا وفي غالب الأحيان موزعين بين الواقعي أي ما تزخر به فاس من حياة وإرغامات اجتماعية ونفسية وأحلام وتطلعات تجنح بنا صوب عوالم مخملية، والتي غالبا ما يظهرها السرد كوحداث حكائية غير منسجمة مع الخط السرد العام، الذي ترجمه وقائع القصة. فمثلا نقرأ في القصة الأولى "منزل اليمام في الصفحة 10" ما نصه: "كان الوالد قد اشترى السمك النهري من سوق "الرصيف"، السماكون هناك معروفون والزبائن معروفون كذلك. جلست البنت أمام مجرى الماء تنظف السمك، لكن واحدة من تلك السمكات انفلتت من بين يديها وكأنها مطلية بالصابون، نظرت بالعينان إلى العينين، عينا سمكة في عيني صبية، قالت عينا السمكة لعيني الصبية إذا أطلقت سراحني سأغنيك، كل السمكات أخواتي، خذي الغنى وأطلقني سراحني، طلت الصبية مدهوشة والماء يشرشر من الساقية".

إن التزاوج ما بين "الواقعي" والعجائبي يجعلنا نتقبل منطق الحكيم، وتتناهى مع إيقاع الأحداث رغم الإرغامات التعبيرية التي يتم اجتزاها في هذه القصة أو تلك. فتعدد المحكي يمنح للقصة مداها. ويدفع بفصولها نحو المزيد من التوتر. هذا الحكيم تعقبه لحظات انفراجية، تملئ على الشخصوس الرئيسية نوعا من التأقلم مع

التحولات الفجائية، سيما على المستوى السيكولوجي هذا المستوى يعكس وعمق درامية اللحظة التي تتحرك بموجبها الشخصية، ونذكر في هذا الباب شخصية "عمي التهامي". في "منزل اليمام"، وشخصية "السيد العابد" في قصة "المتفرد"، وشخصية "خويا حسن" في "الغبار".

إن الشخص المذكورة تتلبسها أفنعة اجتماعية وثقافية متعددة. فشخصية التهامي متأرجحة في اختيارها لنمط العيش بين حياة عادية ورتيبة إلى حد ما، وبين حياة تسبقها الإعلانات عن الرغبات الدفينة، والشهوات المتكررة، والتي يكشف عنها خطاب القصة عندما يؤشر على موضوعات أساسية، ترتبط إلى حد ما بفضاء إروسي يجد مرجعيته في مدينة فاس. نذكر من هذه الموضوعات، المرأة والحناء، والجلباب والثام والحذاء الأسود وغيرها.

تأسس اللحظة الفاسية في سياق تلعب فيه العناصر المذكورة دورا مهما في التأنيث وملء الشاغر من المساحات المحيطة بالحدث والشخصية في آن واحد.

فأجواء فاس عابقة بالعطور ورائحة الحناء. وكل هذا مفض إلى عالم المرأة والنعومة. وكأن اللغة الواصفة في مجموع القصص لغة متوددة. تنشال تعابيرها كما ينشال الماء من السقايات. يقول السارد في الصفحة 11: "ثم جاءت إحدى البنات ترتدي غلالة نومها الشفافة، ومعها سيدة تلبس جلبابا أخضر، والجلباب والثام والحذاء الأسود. رأيت فتحة الجلباب تكشف عن الساق كما يكشف الحذاء عن ظاهر القدم".

بالإضافة إلى ما تقدم فإن السارد يقوم بدور مزدوج حينما يعرض للحكاية، إذ نجده يتنقل بين ضمير المتكلم وضمير الغائب. واهما إيانا بأنه منقسم على نفسه أو أنه يسعى لخلق تنوع في تقديم الحكاية. وهذه "اللعبة" تتكرر في أكثر من قصة وفي أكثر من مقطع سردي. تبقى فاس مدينة متفردة بمخيلها داخل المجموعة القصصية. تبحث عن الشهوة التي تصل إلى حد الفتنة. إنها مدينة الجرح المفتوح على الزمن.

هناك فاس السفلى، ووادي الجواهر، وزمهير فاس، وليالي الصهد، وصوامع فاس المتناسلة، وبرازخ الروح، والمحارب والأعمدة، ومداخل الغرف وغيرها " انظر الصفحات 19، 20 و 23".

قول السارد في الصفحة 40: "...ولن تتكلم فاس الخرساء، الوالغة في الوحل والدم، المشرعة على رياح جبل "زالغ" مستعيدة ما كان يقوله الفقيه للفقيه، والصانع للصانع، والرجل للمرأة، نافرة في اتجاه الشرق. هكذا نلاحظ وفي كل المحكي القصصي حضور فاس المدينة بحمولتها الرمزية ومدلولاتها الثقافية والاجتماعية والتاريخية.

إن القص يغرف من متخيل المدينة في صيغته العامة. ويشركنا في الذهاب إلى فاس، والتردد على حدائقها وأولياتها، وصيفا وربيعها وشتائها، لنقل إننا أمام لوحة متكاملة لمدينة عائمة في الزمان. لا تحضر إلا لتغيب. ولا تغيب إلا لتحضر وبقوة، مما يعني أن المدينة المعنية تغتصب بحكاياتها عفة الأزمنة الغابرة، وتقيم فوق رسومها هياكل لوجود مديني محتمل.

شعرية المكان

في "منزل اليمام"

أحمد لطف الله

لازالت روايته "مغارات" تخامر وجداننا، ولازال ذوقنا الفني ينعم برواسب نسقها الاستطقي وإبداعية لوحاتها المشهدية.

وكيف لا، وهذه الرواية الصادرة سنة 1994 تحتفل الآن بعيد ميلادها الأول، ليواصل القاص والروائي محمد عز الدين التازي تطعيم الذوق والوجدان فيصل صوته مرة أخرى بالمشهد الإبداعي المغربي من خلال ست قصص استفردت إحداها "منزل اليمام" بعنوان المجموعة (*).

وإذا استأنسنا بهذه الستة الحولية لإصدارات عز الدين التازي الإبداعية منذ رواياته: "المباءة 1988" و"فوق القبور/ تحت القمر 1989" و"أيها الرائي 1990" فإننا أيضا ألفنا تنوعاته الفنية والسردية وانفتاح عالمه الروائي والقصصي على مختلف الرؤى والأشكال.

احتضنت قصص "منزل اليمام" فضاء ملازما للإنسان، معايشا لحواسه (خاصة منها البصر واللمس) وهيكلها ضروريا لحياة السرد داخل النص القصصي.

إنه المكان، الفضاء والهيكلي، وهو ما اخترناه في هذا المقام مفتاحا لهذه القراءة بحيث تأتت حضوره داخل النصوص حسب فضاءين:

الفضاء السردية:

يمارس الراوي أو القارئ بالسرد داخل هذه القصص عملية إثارة الانتباه إلى الأمكنة المستقطبة لمختلف عناصر الحكى الأخرى، والمؤثثة بعناية لا تخلو من رونق وبهاء، عناية تزكيتها الأولوية المقدمة للمكان في أول عبارة يفتتح بهذا القاص قصته الأولى "منزل اليمام":

"كأنتي أنا أم كآبة هذا المنزل" (ص 6)

وفي آخر عبارة من قصته الأخيرة "الغبار":

"المدينة الموهودة"

المدينة الموعودة" (ص 60)

ابتدأ المكان فضاء صغيرا (منزلا) ليتسع بعد أن قطع أشواطاً من التشكل، يتقلص حيناً ليصبح غرفة، يتمطط حيناً آخر ليصبح مدينة، والمدينة هي فاس، هذه المدينة التي تربعت على عرش الفضاء المكاني للقصص والروايات المغربية، وبداخل هذا الفضاء التراثي فجر القاص عناصر المكان: البرطال، الطالعة، باب بوجلود، وادي الجواهر، المقبرة... الخ، وهي كلها عناصر ساهمت في تكثيف النصوص بالمشاهد واللقطات وأفصحت عن مجموعة من الخصائص الحسية للمكان مرتبطة بالراوي وغيره بالقارئ، فالمكان ولد لديهما نشاط ووظيفة العين من خلال سرعة التنقل "...سوف تذهب إلى باب السلسلة: تعرف الصاكة، بجوارها إسفنجي بجوار، فحام، ستدخل الدرب، على يمينك ستجد دار للا خيرة..." (ص 41-40) وهدوء التأمل "مدينة العلماء فاس التي بناها مولانا ادريس بن ادريس في القدم، قبل أن يكون العالم" (ص 27).

وإذا كانت فاس مكانا جامدا يولد زمرة من الأحاسيس تقوم دالة على إنسانية الإنسان فإنها هنا تتقمص صورة المتحرك في مشهد شعري متدفق الأنزياحات حيث يشغل المكان إضافة إلى دلالاته الطبيعية (الفضاء المادي) دلالات الزمن والكائن الحي: "هناك أيقظتني المدن، ذات مدن، في فاس السفلي..." (ص 53).

لقد تنوعت الأماكن داخل فاس وتعددت دلالاتها وقيمها، ولكن يأبي القاص إلا أن يرحل إلى أماكن أخرى منفصلة عن المدينة، معانقة لعوالم منفتحة على الجمالي والمتخيل: الأرض، السماء، النجوم... تلك الأماكن التي اعتبرها غاستون باشلار عناصر (لا تحفر عمق الكائن، وهذا ما نلمسه في الحضور التاريخي والأسطوري للصحراء في قصة "بقايا المدن": "فاس جراداة جاءت من ملح الصحراء، صحراء يوسف بن تاشفين والمهدي بن تومرت وصحراء الصحراء، وصحراء الملح والعطش" (ص 48-49) وسدرة المنتهى في نفس القصة، وكذلك الحديث عن قبة السماء الزرقاء والهلال (هلال العيد) في قصة "المتفرد".

إلا أن الرحلة إلى هذه العوالم كانت خاطفة، حيث كان الحنين إلى فاس غلابا، ولعل ذلك الحنين كان وراء اتخاذ فاس بدءا ومنتهاى وفضاء مكانيا لكل القصص، وهذا ما يشعرا أثناء القراءة بأننا أمام أجزاء رواية متكاملة أكثر من قصص مجموعة، لولا بعض المقاييس النظرية للجنس القصصي.

الفضاء الكاليفرافي

يسعفنا هذا الفضاء في تأكيد أهمية المكان داخل هذه المجموعة، حيث تحتل الأماكن: فاس، جامع القرويين، العطارين... الخ مكانا بارزا متميز الخط بالنظر إلى باقي العبارات المشكلة لكاليفرافيا النصوص، وهي تقنية تدعو إلى التركيز على كلمات بعينها ليسهل تخزينها في الذاكرة، كما تخلق تشكيلا فنيا للنص يكسر الرتابة المعهودة في النصوص المكتوبة بنموذج واحد من الخطوط، ويقوم دليلا على مشروعية التيهان وسط تلك العوالم التي اصطبغت بلون أسود معتم.

وتقوم الكتابة الكاليفرافية في أماكن أخرى من النصوص بالانزياح عن النمط المؤلف في الكتابة النثرية (نظام الفقرات) إلى نمط الكتابة الشعرية، كما هو مبثوث مثلا في نص "الغبار".

"زق الحمام ولا حمام

الصدأ

لا رسائل

الغبار ولا ريح

لا صحاب ولا أخبار

لادمع في المآبي

لاورد"

إلخ...

وإذا كانت القصيدة نفسها حاولت الانفلات من هذا النمط عند مجموعة من الشعراء فقامت بتشتيت الكلمات على الصفحة البيضاء فإن قصص عز الدين التازي هذه استلهمت أيضا هذا الرسم بالكلمات، ففي الصفحة (22) تناثرت الكلمات والعبارات وفق أشكال الانحدار والتقاطع واتخذت أماكن متباعدة فيما بينها من الصفحة، وهكذا يستدعي القاص العين مرة ثانية لتؤسس علاقتها بالفضاء المكاني للكلمات والعبارات لخلق روح التواصل مع تلك الأمكنة.

ليس غريبا بعد كل هذا الانشغال بالمكان أن يخلق منه القاص موضوع البوح بمغامرة الكتابة الإبداعية ففي بداية قصته "الوقوف على الأطلال" يقول: "أتحين هذه الفرصة لكي أبدأ، لعلني سوف أثقب قشرة البيضة أو سأنظر من ثقب الباب وربما سأتحيل... (ص35).

يجعل القاص هذا القيام بالسرد شبيها بعملية ثقب قشرة البيضة، وكأن بداخل البيضة تختمر كائنات الحكيم، فالمكان هنا (البيضة) يشبه الرحم، رحم الكتابة الإبداعية ومنبعها، هناك حيث يتم المخاض وتنجب الحكايات.

لقد تمكن القاص داخل مجموعته أن يحول المكان إلى منارة تشع بالدلالات الفكرية والفنية المختلفة داخل الفضاء السردي والكاليفرافي للنصوص، كما شق له شبكة متشعبة من الانزياحات مما أفرز للمكان شاعريته، وحوله من مجرد مادة للمشاهدة إلى فضاء متمكن من الذوبان في الأحاسيس الإنسانية الموسومة بالوعي أو الاعتبارية.

وليس المكان وحده هو باعث الروح الشعرية داخل نصوص عز الدين التازي، بل إن مركزته هذه التي قد تستنتج من هذه الدراسة "لا تعني رجحان هذا العنصر على الآخر، ولا خرقا أو تجاوزا للنسق العام الذي يتحكم في مسار الوعي القصصي، بل هي ناجمة في الأساس عن الوظيفة التأطيرية أو لنقل الديكورالية التي يلعبها المكان".²

التأويل وآليات اشتغاله

في "شيء من رائحته"

جاد النعناع

(*) محمد عز الدين التازي "منزل اليمام" قصص الطبعة الأولى 1995 سلا.

² نجيب العوني "مقاربة الواقع في القصة القصيرة بالمغرب" الطبعة الأولى 1987 المركز الثقافي العربي: بيروت.

- تقديم

1. محتويات المجموعة القصصية في علاقتها بقولة "ابن ضربان الشريافي".
- 2- التأويل السياقي المتسق في قصة "شيء من رائحته".
- 3- إواليات نمو النص من قصة "كرسي الملك والحرائق".
- 4- العبور من الواقعي والخيالي في قصة "حارس الأشجار والحرائق".
- 5- قصة "المارد والقمم" شروفا بالبنية العاملة.

نحاول الاقتراب من المسار العام الذي يتخذه المعنى في قصة "المارد والقمم" من المجموعة القصصية "شيء من رائحة هذا المعنى يضمه التأويل في خانة جديدة مخالفة للخانة التي أنتج فيها، يمكن للمتلقي أن يكون عناصره من خطة توليدية تشغل داخله كل مكونات النص [الخطاب، الشخصيات، الفضاء، الزمان...] .

لكن البحث عن التأويل يفرض اختيار سياق عمودي، يغنينا عن تحليل كل هذه المكونات مادامت تقتضي مناهج معينة وأساليب أخرى في التناول، كما يفرض تحليلاً أساسه التركيب العملي، ندرس فيه البنية والعملية والأفعال التي تنجزها، حيث تترتب مجموعة من التحولات والحالات التي تكون في تواليها منظومة، قادرة على كشف العلاقات بين عناصر هذه البنية العاملة، فالعلاقات بين العامل: الذات/الموضوع * المساعد / المعوق * المرسل / المرسل إليه، تبين شكل نمو البرنامج السردى بين الفشل والنجاح. كما تبرز الوظيفة الدلالية للبنية العاملة على مستوى النص، يفتحها المتلقي على عالمه الدلالي، يختار منه مشرباً يضع فيه احتمالات تفكيره وتأويلاته الممكنة.

مضمونها: ضربة معول تخرج المارد من سجن القمم، تحرره من الاستعطاف وتمني الحرية إلى التمرد والإحراق، يجعل من فئات المجتمع آلات مسخرة له تحطم نفسها بنفسها من أجل نيل رضاه والتحالف معه، تندم هذه الفئات للدمار الذي وصل إليه مجتمعها، فتبحث عن جو نقي يعمل كمصفات لجمع أوساخ المارد وإعادته إلى القمم.

الشخصيات : المارد + الأطباء+ المعلمون + الشعراء والفنانون...

الزمان : أيام غير محددة المكان : مجهول هندسيا صفته حضارية

الرؤية السردية : الرؤية من الخلف

تؤلف العوامل الست البرنامج السردى، تؤسس للسياق الداخلي في قصة "المارد والقمم"، تختفي وراء الرؤية السردية التي تتمثل في النص بالرؤية الخلفية- يعيد القارئ فك مسالك السارد بالبحث عن العامل الذات، يقف عند أناس يمكن تحديد إطارهم التاريخي والجغرافي، انطلاقاً من تتبع العوامل الست، أنا لها صفات تنتمي إلى عالم حضاري يقوم على مبدأ الانقسام والتراتبية وظيفياً واجتماعياً:

الفلاح/العامل، الشيخ/الشاب، العاهرة/رجل بوهيمي، الأطباء/ معلمون، الفنانون/السياسيون.

العامل الذات ترغب في تحقيق طلباتها، تتحدد من فئة اجتماعية إلى أخرى عبر تسخير طاقة المارد، التحكم فيه من أجل إنجاز مشاريعها وتحقيق برنامجها السردى.
يتمنى الشيخ حضور المارد، فقد يأتي بقارورة "وسكى".
البحث عن الرجال من العاهرة، لن يتحقق إلا بمصاهرة المارد.
يتمنى الأطباء قدوم المارد، ليبنى لهم المستشفيات ويجهزها ويوفر لها الأدوية.
المارد يملك القدرة على الاستماع وتلبية المطالب، المعلمون مطالبهم عديدة:
[طالبوا بإصلاح للوضع التعليمي، بالزيادة في أجور المعلمين...] ص 80.
المهتمون بشؤون البيئة وحقوق الإنسان، طالبوا بتسنين قوانين جديدة.

الذوات العاملة في النص تريد ماردا لم تحدد هويته ولم يوصف شكله أو تركيبه، [ماردا خرج من القمقم] ص 49: الافتتان بضرورة وجود المارد، جعله عامل موضوع، يؤسس لعلاقة التواصل في ارتباطه بالذات. يبدو أن هذا الكائن يملك قدرات خارقة، تستطيع تلبية هذه الفئات التي فشلت في تحقيق برامجها الإصلاحية، فسقوطها في الاختلاف حصل بينها شقاق وفراق، بدا معه البحث عن السند الشرعي والفكري في الكتب والتجارب.

العامل المعارض قمقم، جامد لا يتكلم ولا يرى رغم طبيعة الحكى الخيالية، كانت توحى بتجسيد القمقم في حالة الكلام والحركة الإنسانيين، تأمله المارد مديما النظر فيه، لكنه ظل كالجماذ، فبرهن على عدم سلطوية الخيال:

"القمقم جاثم في مكانه، لا ينطق ولا يرى، ثم قال المارد للقمقم:
كم من السنين وأنا حبيس في ظلماتك؟ ص 51.

تعددت المطالب، توجهت الأبصار إلى مراقبة لحظة الطلوع والظهور، لتتوحد المراقبة مع سؤال كان يراود عقل الجميع: هل سوف يفعلها المارد، هي سيبنى على الفراغ إعمار، هل سيمسح دمع المتألمين والمنكوبين.
مطلع المارد إلى العلن يلزم تجاوز الحكاية "ماردا خارج من القمقم" أي حدوث الفعل: "لم يكن خروج المارد من القمقم حدثا بسيطا بل إن الناس قد انشغلوا ونسجوا حوله الحكايات" ص 49، لن يتأتى هذا الحدث إلا بعوامل مساعدة، أولاها مسكت في صورة الحفار الذي ضرب بالفأس، يحاول الناس أن يعيشوا هذه اللحظة في تحويل الذاكرة آلة سماع تسجل العملية من بدايتها إلى نهايتها، ترجع إلى صورة ترسم كيفية الحفر وإيقاع الضرب بالفأس، من المسؤول: الحفار استخراج القمقم، يفتحه ويخرج الدخان من فوهة القمقم معلنا عن تحرر المارد.
هل تحرر المارد يمكن من امتلاكه، من الاستفادة من سلطته دون التمرد أو نكران الوظيفة التي أناطت بها الحكاية شخصيته، لا بد أن يعثر على الخاتم لكي يتحكم في المارد ويعيده إلى قمقم واسع يصنعه عالم الإنسان بعد سجن كان فضائه القمقم، عامل مساعد آخر يقوم على تبني الفئات لبرامج إصلاحية، تحاول بها تنشيط الشغل والصحة والتعمير وإزالة النقص الحاصل في مجالات عديدة.

* [شكرا لذلك الحفار الطيب، الذي فتح لي الباب للخروج إلى العالم...] ص 51.

* [لا بد من الخاتم لكي نتحكم في المارد...]

* [علينا أن نتفق حول برنامج استعجالي لإصلاح حالتنا...]

الحفار الطيب = يفتح باب القمم

عوامل مساعدة: الخاتم = يتحكم في المارد

البرنامج الإصلاحي = إصلاح حالة الناس

إن كان العامل المساعد قد حقق خطوات لجعل الموضوع "المارد" في متناول الذات، فإن المعيق الذي يعرقل جهود الذات من أجل الحصول على الموضوع ذي القيمة، يمثله تحول المارد من طاقة للتسخير إلى كائن متحكم، متمرد: [أنا مارد! المارد خرج من القمم، عليه أن يحرق العالم، لكن بيد ساكنيه] هذا التحول يحمل بين ثناياه برنامج سردي بأفعال مختلفة لعوامل جديدة تستلمها نفس الشخصيات في النص القصصي "المارد والقمم". تحريك علاقتي الرغبة والصراع يتأثر باهتمامها المرسل، باعتباره محرك يبعث في الذات رغبة للحصول على موضوع قيمة، لا يتحصر في إحساس أو طبيعة إنسانية، بل يمكن أن يكون فكرة أمر، قوة طبيعية أو إنسانية... ما حالها في هذه القصة عقد اجتماعي، مبدأ تعاقد عليه بنو البشر للانتقال من الطبيعة الغريزة والغابوية إلى التنظيم والبناء إلى فضاء الفكر والحضارة [بدأت بعض الأفكار تحاول قوتها من استمدادها من أفكار آخر ربما كانت في الكتب أو في بعض التجارب].

يفرض العقد الاجتماعي عدم التوقف عند إنجاز التخطيطات والمشاريع بل يلزم المتعاقدين على بدل الجهود على بقاءها سالمة تسير صيرورة التاريخ وتلبي حاجيات كل جيل مهما اختص بنمط معين من العيش والتسيير، فكان لهذه الاستراتيجية صدى على خلق الإصلاح وتهيئ برامج له يتأسس على ضوابط علمية وبعد نظري منهجي.

ساهم كذلك المرسل إليه في بناء هذا التحريك لعلاقتي الرغبة والصراع، المرسل عنصر ينتج عن مرور المرسل من الذات في علاقته بالموضوع، فرغبة الذات تتوجه إليه كي يتم الاعتراف لها بإنجازها، فيحكم عليه بدرجة من الفشل أو النجاح، فطبيعة الكون تقوم على أساس الارتباط بين أجزاء ومن ثم لا يعترف بجزء معين إلا بالنظر إلى جزء آخر ينتمي إلى نفس المنظومة [الكون].

يمكن أن لا تنقيد في ضبط تحديد المرسل إليه في القصة [المارد والقمم] مادام أن المجال مفتوح يضم مجموعة من العناوين، فقد اخترنا له عنوان التاريخ: دراية منا يضمه للجيل الذي سيعترف بإنجاز الذات، الإنتاجات الفكرية والإبداعية التي ستقعد وتنظر وتكشف وتحلل بحمل هذه الإنجازات، فيحصل اعتراف الذات بإنجازها ووصولها إلى لحظات الفرح والاطمئنان والنجاح. الثقة العلمية التي وضعتها في البرنامج السردية، لما اخترنا تحليل النص القصصي [المارد والقمم]، خلقت صورة عميقة يحملها التأويل لتنشيط معاني الأفعال التي تراعيها العوامل نحول التدليل، لن يتعد التأويل عن الآلية التي انطلق منها في تبني عناصر السياق الداخلي، سيركب على

برنامج سردي تتحول فيه الشخصيات من عامل إلى عامل آخر، بالتالي تختلف وظائفها عن البرنامج السردى الأول.

لقد اقتربنا من النظرة السطحية التي يعتمدها الشرط الأول من القصة، فأرشدتنا إلى بنيات التي يكتنزها الشرط الثاني من القصة، ببرنامج سردي مخالف للبرنامج السردى الأول للشرط الأول من القصة، بالتالي نجتني ثمرتين:

الثمرة الأولى: تجلت في ولادة برنامج سردي من برنامج سردي آخر، سهرت على إنجابها تحولات الأدوار، فتزعزع قرار النص والحكاية.

الثمرة الثانية: تفجر طبيها عندما تفجرت عوامل البرنامج الثاني في بنية عميقة للنص، حرك عجلتها الدلالية الرمزية.

بين انتظار خروج المارد من القمم ولهفة الناس لقدراته الخارقة، يحصل فعل الاحتراق لمجال المارد الضيق، تغيير إستراتيجية البرنامج السردى الذي ضمنها بالحكاية [يحكى أن ماردا خرج من القمم كما ذكر ذلك أناس رأورا ما راوه، وعاشوه وحاكوه، وجاء من دونه في بعض الكتب]، سيتجه ذهن القارئ إلى المارد ودوره في الحياة البشرية، إنه يرتبط بالحبس، بالقمم، يحيل على قصة مع الملك سليمان (نبي الله) حينما تمرد على طاعته، حكم عليه بالوضع في القمم عقابا له، لكنه عقد ألزم على التوبة وقرر تلبية طلبات وأمنيات من فك أسره، رغم أن قصة المارد والقمم لها عدد من السيناريوهات المتنوعة في بيت حكاية العربي، توارثها الأبناء عن الأجداد إلى اليوم.

اختيارنا لما ذكرناه من مجموع هذه القصص، أطرته خاصية النفع التي ينتظرها الناس من المارد في النص [بل إن الناس قد انشغلوا به ونسجوا الحكايات وسمحوا لخيالهم بأن يضيق إلى تلك الحكايات حكايات... وذهب بعضهم بعيدا، فقال سوف يبني المدن ويزودها بالمنشآت وسوف يأتي بإكسير عجيب ويلدّم الصحة والمرح] ص 49.

الحنق والحقد مجرى الحماية إلى الإحالة إلى حكاية ثانية من البيت الحكائي العربي، شراسة المارد، انتقام المارد، نكران المارد للجميل:

- [هل أعجبه الفراغ؟ أنت الآن فراغ! لا مارد الآن وتحبسه في ظلامك!] -
كنت اتمنى أن أخرج إلى العالم وفتحتك المغلقة لا ترحمني؟

...

[أنا الآن سأنتقم وسأحرق هذا العالم]. ص 52.

هنا يتوقع عامل الذات [المارد]، في برنامج سردي جديد يرغب في إحراق العالم، يتنكر للمعروف، يتحول إلى هدام، وضع خطة كان أدواتها فئات معينة من الجنس البشري، تلون بألوان شرهم، استغل لوحاتها كي يبعد التهمة عنه. [مشى المارد، فوجد في طريقه فلاح، فأمره بإحراق الحصاد فأحرقها... التقى بعامل في معمل،

فسأله عن الإضراب... التقي المارد بطالب نجيب في كلية الطب... فاستلطفه المارد ودعاه إلى حفلات لإجهاض آلاف النساء ودعاه إلى سرقة كلي الناس وعيونهم...[ص 52.

إحراق العالم "العامل الموضوع"، لكن الإحراق هنا بعيدا عن إضرار النار أو اختراع أسلحة مدمرة أو مواد كيميائية، إنه إحراق بالكلام: أمره - سأله - استلطفه - دعاه... أسلحته خطاب شفوي-، يستخدم فيها الأمر، السؤال، الطلب، الاستلطاف ببراعة، هل هذه هي الطاقة الخارقة التي يملكها؟ لماذا لم يستعمل المارد قوة النار، تسخير جنود من جنسه؟ هل علم بأن هذه الوسائل ستنتهي حياة البشر، بالتالي لن يتعذبوا كما تعذب.

أراد أن يصل إلى الأيام المحرقة [في تلك الأيام المحرقة] الفتنة، الدمار، القتل، الاغتصاب، الصراعات العرقية والدينية... [وأن ييلو الاشتراكيين في العالم بتحليل القوى من الداخل و بروز منافسين ليبراليين يمسكون البطة من عنقها الذبيح، وأن يسلط التيارات الدينية والعرقية في الهند والبلدان العربية وحتى على أمريكا نفسها وإسرائيل وأن تزوغ الأرض عن دوراتها و أن يخرق العالم] ص 54.

تحقيق الإحراق مر عبر العامل المساعد [بنو البشر من فئات تختلف عمريا وثقافيا] توحد المارد معهم، أصبح تنفسهم: [... فارتضى المارد وخرجت الأدخنة الحمراء والصفراء والزرقاء من منخره، فارتبك العامل وعرف أنه كان مع مارد] ص 53.

- قتل الفرد بأمر من المارد - دس العامل الشقاق والنفاق بين العمال بإيعاز من المارد
- دعا المارد الطالب النجيب في كلية الطب إلى حفلات تعليب دماء زعماء الشعوب حتى تبقى للتاريخ.
- الرجل البوهيمي زور محاضر المنظمات الدولية، فقبض سيجارة محشوة من المارد.
هؤلاء الأشخاص رغم اختلاف انتماءاتهم المهنية والفكرية والعمرية، استطاع المارد بقدرته على الاختراق النفسي والذهني بأن يكسر جمودهم نحو الإصلاح ويقلب إرادتهم من التشييد على الدمار، من نيل رضى الجماعة إلى الفوز بملذات الذات.

كشفت هوية المارد من خلال دخان منخره وما ترتب عنه من إحراق وإعلان عن هلاك في مختلف الجهات، أنتج عاملا معارضا. اختصت به ففة صالحة من العنصر البشري عرفوا قصد المارد بعد استيقاظهم من الغفوة، سموه بفضائح ما اقترفه فعلة: مارد النقابة، مارد الحكومة، مارد المثقفين... حملوا شعارات معادية له، أذروا العالم بخطره الكبير، إنهم الحكماء، الفنانون، الشعراء الكتاب، الفلاحون، النقاويون، العاطلون...

بحثوا عن الخاتم كي يعيدوا المارد والقممم ويغلقوا الفتحة عليه جيدا، هل الخاتم هو مادة أم شيء معنوي؟ الخاتم في صحبة المارد في القممم، الإرادة خاتم تنبثق إذا تغلبت إلى المارد داخل النفس البشرية شبيهة بالقممم، [يريدون أن يحصلوا على الخاتم، لكي يعيدوا المارد على القممم ويغلقوا الفتحة عليه جيدا، حتى لا يخرج من الظلام بعد تلك اللحظة وحتى يغيروا العالم، بشيء من إرادتهم] ص 55.

الدافع للبحث عن الرغبة مرسل هو الحقد الدفين الموروث منذ عهد النبي سليمان، فسجن المارد كبير حقه، عبر به إلى الإحراق، فلن يعترف بإنجاز الذات / المارد إلا الشر، الظلم، الخوف، يصفق للمارد منتظرا وقتا آخر يعيد إنتاج آليات لا تستسلم للخير، للإصلاح، للتشييد.

تواجه برنامجين سرديين، يجعل الناقد، يتساءل عن لحظة الانتقال من برنامج إلى آخر، يغير طريق هذا التحول الظاهر على عناصره وتبدل مواقعه من عامل إلى عامل آخر داخل كل برنامج سردي، الرسم الآتي يبين حضور عناصر حالة الاتصال بعد تقديم البرنامجين السريين لهذه القصة:

الحفار	المرسل: العقد الاجتماعي	المساعد: البرنامج الإصلاحي	الذات: الناس
الخاتم	المرسل إليه: التاريخ	المعارض: المارد	المراد: البرنامج السري الأول
المارد	المرسل: الحقد الدفين	المساعد: سلب إرادة الناس	المراد: البرنامج السري الثاني
إحراق العالم	المرسل إليه: محور الشر	المعارض: شعارات معادية	إحراق العالم

حالة الاتصال [] وحالة الانفصال [V]

دخول المارد إلى القمم	استجابة الناس لأوامر المارد	أوامر المارد إلى الناس	قبل خروج المارد من القمم
ع1 ← مو عا2	ع1 ← مو عا2	ع1 ← مو عا2	ع1 ← مو عا2
ع2 ← مو عا2	ع2 ← مو عا2	ع1 ← مو عا2	ع2 ← مو عا1
	* خاصية الضرر:		* خاصية النفع:
- العودة إلى القمم كحبس للمارد	- تضرروا بتطبيق وصايا المارد	- البحث عن الإحراق بواسطة الناس	- البحث عن الإصلاح بمساعدة المارد.

ع1 : عامل عا1 = الناس / مو عا2 = 2 كموضوع ل عا1 عا1 عا1 مو عا مو عا2 = 2 / المارد /

يمثل البرنامج السردي الأول نموذج وصفي متابعي، أفقي بالنسبة للبرنامج السردى الثاني كنموذج لتحليل تجادلي، تأويلي، عمودي، رغم كون الأول الأصل في القراءة العمودية التي جعلنا أساسها النموذج العملي. ينطلق التحليل الأفقي في هذه الدرجة من التصديق بوجود حكاية داخل النص القصصي، لكنه سرعان ما ترصد خطوات التمويه التي قام بها الكاتب بواسطة التأويل العمودي انطلاقاً من ثنائية الحضور والغياب في هذا النص:

خاصية التعبير: حضور الخاتم تغييره الإرادة
تحقيق الإصلاح
حبس ضيق: حضور المارد يتماهى بالذات الإنسانية
الطاعة
وجود القمقم: يتمثل مع العالم المحترق
حبس شناسع

ومنه فغياب الإرادة تجعل من الذات الإنسانية ماردا يحرق عالمه بعد أن ضاق به [بل إن الناس نسجوا حوله الحكايات وسمحوا لخياهم بأن يضيق تلك الحكايات حكايات] ص49، يتساءلون عن المارد، هل خرج من القمقم، لو كان خرج لعرفوا أين مكانه ولحقق لهم كل تلك الإنجازات العظيمة، بالفعل إنه حاضر في الحكاية أنتجه خياهم، فكان العجز نافخاً في تصورهم. جعل من فم المارد نيراناً، إنه فم البشر منبع للنيران والحلم والبراكين تحرق العالم بالفتن والصراعات بالأناوية والاعتراضات. بهذا يعطينا البرنامج السردى تنظيمًا جديدًا للحكي، يتبع أحداث مخالفة للتتابع نظام في قصة [المارد والقمقم]، بل تسمح بإبداع جديد يمكن أن يفتح على قراءة أخرى.

5- قصة "المارد والقمقم" شروفاً بالبنية العاملة.

نحاول الاقتراب من المسار العام الذي يتخذه المعنى في قصة "المارد والقمقم" من المجموعة القصصية: شيء من رائحة"، هذا المعنى يضمه التأويل في خانة جديدة مخالفة للخانة التي أنتج فيها، يمكن أن يكون عناصره من خطة توليدية تشتغل كل مكونات النص [الخطاب، الشخصيات، الفضاء، الزمان...].

لكن البحث عن التأويل يفرض اختيار سياق عمودي، يغنينا عن تحليل كل هذه المكونات مادامت تقتضي منهاج معينة وأساليب أخرى في التناول، كما يفرض تحليلاً أساسه التركيب العملي، ندرس فيه عناصر البنية العاملة والأفعال التي تنجزها، حيث ترتب عنها مجموعة من التحولات والحالات التي تكون في تواليها منظومة، قادرة على كشف العلاقات بين عناصر هذه البنية العاملة، فالعلاقات بين العامل: الذات/ الموضوع * المساعد / المعوق * المرسل / المرسل إليه، تبين شكل نمو البرنامج السردى بين الفشل والنجاح. كما تبرز الوظيفة الدلالية للبنية العاملة على مستوى النص، يفتحها المتلقي على عامله الدلالي، يختار منه مسرباً يضع فيه احتمالات تفكيره وتأويلاته الممكنة.

مضمونها: ضربة معول تخرج المارد من سجن القمقم، تحرره من الاستعطاف وتمني الحرية إلى التمرد والإحراق، يجعل من فئات المجتمع آلات مسخرة له تحطم نفسها بنفسها من أجل نيل رضاه والتحالف معه، تندم

هذه الفئات لدمار الذي وصل إليه مجتمعنا، فتبحث عن جو نقي يعمل كمصنعات لجمع أوساخ المارد وإعادته إلى القمم.

الشخصيات: المارد + الأطباء + المعلمون + الشعراء والفنانون...

الزمان: أيام غير محددة المكان: مجهول هندسيا صفتة حضارية

الرؤية السردية: الرؤية من الخلف

تؤلف العوامل الست البرنامج السردى، تؤسس للسياق الداخلى في قصة "المارد والقمم"، تختفي وراء الرؤية السردية التي تتمثل في النص بالرؤية الخلفية - يعيد القارئ فك مسالك السارد بالبحث عن العامل الذات، يقف عند أناس يمكن تحديد إطارهم التاريخي والجغرافي، انطلاقا من تتبع خصوصيات العوامل الست، أناس لها صفات تنتمي إلى عالم حضاري يقوم على مبدأ الانقسام والتراتبية وظيفيا واجتماعيا:

الفلاح / العامل، الشيخ / الشاب، العاهرة / رجل بوهيمي، الأطباء / معلمين، النانون/ السياسيون.

العامل الذات ترغب في تحقيق طلباتها تتحدد من فئة اجتماعية إلى أخرى عبر تسخير طاقة المارد، من أجل التحكم فيه من أجل إنجاز مشاريعها وتحقيق برنامجها السردى:

يتمنى الشيخ حضور المارد، فقد يأتي بقارورة "وسكي".

البحث عن الرجال من العاهرة، لن يتحقق إلا بمصاهرة المارد.

يتمنى الأطباء قدوم المارد، ليبنى لهم المستشفيات ويجهزها ويوفر لها الأدوية.

المارد يملك القدرة على الاستماع وتلبية المطالب، المعلمون مطالبهم عديدة.

[طالبوا بإصلاح للوضع التعليمي، بالزيادة في أجور المعلمين...] ص 80.

المهتمون بشؤون البيئة وحقوق الإنسان، طالبوا بتسنين قوانين جديدة.

الذوات العاملة في النص تريد ماردا لم تحدد هويته ولم يوصف شكله أو تركيبته، [ماردا خرج من القمم] ص 49: الافتتان بضرورة وجود المارد، جعله عامل موضوع، يؤسس لعلاقة التواصل في ارتباطه بالذات. يبدو أن هذا الكائن يملك قدرات خارقة، تستطيع تلبية مطالب هذه الفئات التي فشلت في تحقيق برامجها الإصلاحية، فسقوطها في الاختلاف حصل بينها شقاق وفراق، بدا معه البحث عن السند الشرعي والفكري في الكتب والتجارب.

العامل المعارض قمم، جامد لا يتكلم ولا يرى رغم طبيعة الحكى الخيالية، كانت توحى بتجسيد القمم في حالة الكلام والحركة الإنسانيين، تأمله المارد مديما النظر فيه، لكنه ظل كالجماذ، فبرهن على عدم سلطوية الخيال:

" القمم جاثم في مكانه، لا يطيق ولا يرى، ثم قال المارد للقمم:

كم من السنين وأنا حبيس في ظلماتك؟ ص 51

تعددت المطالب، توجهت الأبصار إلى مراقبة لحظة الطلوع والظهور، لتتوحد المراقبة مع سؤال كان يراود عقل الجميع: هل سوف يفعلها المارد، هل سيبنى على الفراغ إعماراً، هل سيمسح دمع المتألمين والمنكوبين. مطلع المارد إلى العلن يلزم تجاوز الحكاية "ماردا خرج من القمقم" أي حدوث الفعل: "لم يكن خروج المارد من القمقم حدثاً بسيطاً بل إن الناس قد انشغلوا ونسجوا حوله" ص49، لن يتأتى هذا الحدث إلا بعوامل مساعدة، وأولها في صورة الحفار الذي ضرب بالفأس، يحاول الناس أن يعيشوا هذه اللحظة في تحويل الذاكرة آلة سماع تسجل العملية من بدايتها إلى نهايتها، ترجع إلى صور ترسم كيفية الحفر وإيقاع الضرب بالفأس، من المسؤول: الحفار استخراج القمقم، يفتحه ويخرج الدخان من فوهة القمقم معلناً عن تحرر المارد. هل تحرر المارد يمكن من امتلاكه، من الاستفادة من سلطته دون التمرد أو نكران الوظيفة التي أناطت بها الحكاية شخصيته، لا بد أن يعثر على الخاتم لكي يتحكم في المارد ويعيده إلى قمقم واسع يصنعه عالم الإنسان بعد سجن كان فضائه القمقم، عامل مساعد آخر يقوم على تبني الفئات لبرامج إصلاحية، تحاول بها تنشيط الشغل والصحة وإزالة النقص الحاصل في مجالات عديدة.

[شكراً لذلك الحفار الطيب، الذي فتح لي الباب للخروج إلى العالم...] ص 51

[لا بد من الخاتم لكي نتحكم في المارد ...]

[علينا أن نتفق حول برنامج استعجالي لإصلاح حالتنا...]

الحفار الطيب = يفتح باب القمقم

عوامل مساعدة

البرنامج الإصلاحي = إصلاح حالة الناس

إن كان العامل المساعد قد حقق خطوات لجعل الموضوع "المارد" في متناول الذات، فإن المعيق الذي يعرقل جهود الذات من أجل الحصول على الموضوع ذي القيمة، يمثله تحول المارد من طاقة للتسخير إلى كائن متحكم، متمرد: [إنا مارد! المارد خرج من القمقم، عليه أن يحرق العالم، لكن بيد ساكنيه] هذا التحول يحمل بين ثناياه برنامج سردي بأفعال مختلفة لعوامل تستلمها نفس الشخصيات في النص القصصي "المارد والقمقم". تحريك علاقتي الرغبة والصراع يستأثر باهتمامها المرسل، باعتباره محرك يبعث في الذات رغبة للحصول على موضوع قيمة، لا يتحصر في إحساس أو طبيعة إنسانية، بل يمكن أن يكون فكرة أمر، قوة طبيعية أو إنسانية... ما حالها في هذه القصة عقد اجتماعي، مبدأ تعاقده عليه بنو البشر للانتقال من الطبيعة الغريزة والغابوية إلى التنظيم والبناء إلى فضاء الفكر والحضارة [بدأت بعض الأفكار تحاول أن تحمي قوتها من استمداها من أفكار أخرى ربما كانت في الكتب أو في بعض التجارب].

يفرض العقد الاجتماعي عدم التوقف عن إنجاز التخطيطات والمشاريع بل يلزم المتعاقدين على بدل الجهود على بقائها سالمة تسائر صيرورة التاريخ وتلبي حاجيات كل جيل مهما اختص بنمط معين من العيش والتسيير، فكان لهذه الاستراتيجية صدى على خلق الإصلاح وتهيئ برامج له يتأسس على ضوابط وبعد نظري منهجي. ساهم كذلك المرسل إليه في بناء هذا التحريك لعلاقتي الرغبة والصراع، المرسل إليه عنصر ينتج عن مرور المرسل من الذات في علاقته بالموضوع، فرغبة الذات تتوجه إليه كي يتم الاعتراف لها بإنجازها، فيحكم عليه بدرجة من الفشل أو النجاح، فطبيعة الكون تقوم على أساس الارتباط بين أجزاء ومن ثم لا يعترف بجزء معين إلا بالنظر إلى جزء آخر ينتمي إلى نفس المنظومة [الكون].

لا يمكن أن نتقيد في ضبط تحديد المرسل إليه في القصة [المراد والقمم] مادام أن المجال مفتوح يضم مجموعة من العناوين، فقد اخترنا له عنوان التاريخ: دراية منا بضمه للجيل الذي سيعترف بإنجاز الذات، الإنتاجات الفكرية والإبداعية التي ستقعد وتنظر وتكشف وتحلل يحمل هذه الإنجازات، فيحصل اعتراف الذات بإنجازها ووصولها إلى لحظات الفرح والاطمئنان والنجاح. الثقة العلمية التي وضعناها في البرنامج السردى، لما اخترنا تحليل النص القصصي [المراد والقمم]، خلقت الصورة عميقة يحملها التأويل لتنشيط معاني الأفعال التي تراعيها العوامل محو الدليل، لن يتعد التأويل عن الآلية التي انطلق منها في اثني عناصر السياق الداخلي، سيركب على برنامج سردي تتحول فيه الشخصيات من عامل إلى عامل آخر، بالتالي تختلف وظائفها عن البرنامج السردى الأول.

لقد اقتربنا من النظرة السطحية التي يعتمدها الشطر الأول من القصة، فأرشدتنا إلى بنيات النص التي يكتنزه الشطر الثاني من القصة، ببرنامج سردي مخالف للبرنامج السردى الأول للشطر الأول من القصة، بالتالي نبحثي ثمّرتين:

1- الثمرة الأولى: تجلت في ولادة برنامج سردي من برنامج سردي آخر، سهرت على إنجابته تحولات الأدوار، فتزعزع قرار النص والحكاية.

2- الثمرة الثانية: تفجر طبيها عندما تفجرت عوامل البرنامج في بنية عميقة للنص، حرك عجلتها الدلالة الرمزية. بين انتظار خروج المراد من القمم ولهفة الناس لقدراته الخارقة، يحصل فعل الاختراق لمجال المراد الضيق، تتغير إستراتيجية البرنامج السردى الذي ضمنها بالحكاية [يحكى أن ماردا خرج من القمم كما ذكر ذلك أناس رأوا ما رأوه، وعاشوه وحكوه، وجاء من دونه في بعض الكتب]، سيتجه ذهن القارئ إلى المراد ودوره في الحياة البشرية، إنه يرتبط بالحبس، بالقمم، يحيل على قصة مع الملك سليمان (نبي الله) حينما تمرد على طاعته، حكم عليه بالوضع في القمم عقابا له، لكنه عقد العزم على التوبة وقرر تلبية طلبات وأمنيات من فك أسره، رغم أن قصة المراد والقمم لها عدد من السيناريوهات المتنوعة في بيت حكاية العربي، توارثا الأبناء عن الأجداد إلى اليوم.

اختيارنا لما ذكرناه من مجموع هذه القصص، أطرته خاصية النفع التي ينتظرها الناس من المراد في النص [بل إن الناس قد انشغلوا به ونسجوا الحكايات وسمحوا لخيالهم بان يضيق إلى تلك الحكايات حكايات... وذهب

بعضهم بعيدا، فقال إن المارد سوف يبني المدن ويزودها بالمنشآت وسوف يأتي بإكسير عجيب يحافظ على الشباب ويدم الصحة والمرح] ص 49.

الحنق والحقد حولت مجرى الحماية إلى الإحالة إلى حكاية ثانية من البيت الحكائي العربي، شراسة المارد، انتقام المارد، نكران المارد للجميل:

[هل أعجبه الفراغ؟ أنت الآن فراغ! لا مارد يسكنه الآن وتجبسه في ظلامك!

كنت أتمنى أن اخرج إلى العالم وفتحتك المغلقة لا ترحميني؟

...

أنا الآن سأنتقم وسأحرق هذا العالم.] ص 52.

قبل خروج المارد من القمم	أوامر المارد إلى الناس	استجابة الناس لأوامر المارد	دخول المارد إلى القمم
عا 1 ← موعا 2	عا 1 ← موعا 2	عا 1 ← موعا 2	عا 1 ← موعا 2
عا 2 ← موعا 1	عا 1 ← موعا 2	عا 2 ← موعا 2	عا 2 ← موعا 2
* خاصية النفع:		* خاصية الضرر:	
- البحث عن الإصلاح بمساعدة المارد.	- البحث عن الإحراق بواسطة الناس	- تضرروا بتطبيق وصايا المارد	- العودة إلى القمم كحبس للمارد

عا : عاملا 1 = الناس / موعا 2 = موعا 2 كموضوع	ل عا 1 عا 1 موعا	موعا 2 = المارد /
موعا 1 = موعا 1 كموضوع	ل عا 2 عا 2 موعا 1	

نجيب في كلية الطب ... فاستلطفه المارد ودعاه إلى حفلات لإجهاض آلاف النساء ودعاه إلى سرقة كل الناس وعيونهم...] ص 52.

إحراق العالم "العامل الموضوع"، لكن الإحراق هنا بعيدا عن إحضام النار أو اختراع أسلحة مدمرة أو مواد كيميائية، إنه إحراق بالكلام: أمره - سأله - استلطفه - دعاه ... أسلحته خطاب شفوي، يستخدم فيها الأمر، السؤال، الطلب، الاستلطاف ببراعة، هل هذه هي الطاقة الخارقة التي يملكها؟ لماذا لم يستعمل المارد قوة النار، تسخير جنود من جنسه؟ هل علم بأن هذه الوسائل ستنتهي حياة البشر، بالتالي لن يتعذبوا كما تعذب.

أراد أن يصل إلى الأيام المحرقة [في تلك الأيام المحرقة] الفتنة، الدمار، القتل، الاغتصاب، الصراعات العرقية والدينية... [وأن ييلو الاشتراكيين في العالم بتحلل القوى من الداخل وبرز منافسين ليبراليين بمسكون البطة من عنقها الذبيح، وأن يسلط التيارات الدينية والعرقية في الهند والبلدان العربية وحتى على أمريكا نفسها وإسرائيل نفسها وان تزوغ الأرض عن دوراتها وأن يحترق العالم] ص 54.

تحقيق الإحراق مر عبر العامل المساعد [بنو البشر من فئات تختلف عمريا وثقافيا] توحد المارد معهم، أصبح تنفسهم: [...] فارتضى المارد وتائب وخرجت الأدخنة الحمراء والصفراء والزرقاء من منخرينه، فارتبك العامل وعرف انه كان مع المارد] ص 53.

- قتل الفرخ بأمر من المارد - دس العامل الشقاق والنفاق بين العمال بإيعاز من المارد
- دعا المارد الطالب النجيب في كلية الطب إلى حفلات تعليب دماء زعماء الشهب حتى تبقى للتاريخ.
- الرجل البوهيمي زور محاضر المنظمات الدولية، فقبض سيجارة من المارد.
هؤلاء الأشخاص رغم اختلاف انتماءاتهم المهنية والفكرية والعمرية، استطاع المارد بقدرته على الاختراق النفسي والذهني بان يكسر جمودهم نحو الإصلاح ويقلب إرادتهم من التشييد على الدمار، من نيل رضى الجماعة إلى الفوز بملذات الذات.

بحثوا عن الخاتم كي يعيدوا المارد والقمقم ويغلقوا الفتحة عليه جيدا، هل الخاتم هو مادة أم شيء معنوي؟ الخاتم في صحبة المارد في القمقم، الإرادة خاتم تنبثق إذا تغلبت على المارد داخل النفس البشرية شبيهة بالقمقم، [لا يريدون أن يحصلوا على الخاتم، لكي يعيدوا المارد إلى القمقم ويغلقوا الفتحة عليه جيدا، حتى لا يخرج من الظلام بعد تلك اللحظة وحتى يغيروا العالم، بشيء من إرادتهم] ص 55.

الدافع للبحث عن الرغبة مرسل هو الحقد الدفين الموروث منذ عهد النبي سليمان، فسجن المارد كبر حقه، عبر به إلى الإحراق، فلن يعترف بإنجاز الذات / المارد إلا الشر، الظلم، الخوف، يصفق للمارد منتظرا وقتا آخر يعيد إنتاج آليات لا تستسلم للخير، للإصلاح، للتشييد.

تواجد برنامجين سرديين، يجعل الناقد، يتساءل عن لحظة الانتقال من برنامج إلى آخر، ينير طريق هذا الظاهر على عناصره وتبدل مواقعه من عامل إلى آخر داخل كل برنامج سردي، الرسم الآتي يبين حضور عناصر حالة الاتصال بعد تقديم البرنامجين السرديين لهذه القصة.

الحفار

الخاتم

المرسل: العقد الاجتماعي

المساعد: البرنامج الإصلاحي

البرنامج السردى

المرسل إليه: التاريخ

المعارض: المارد

الأول

المرسل: الحقد الدفين

المساعد: سلب إرادة الناس

البرنامج السردى

المرسل إليه: محور الشر

المعارض: شعارات معادية

إبراق العالم

الثاني

[V] وحالة الانفصال

[] حالة الاتصال

هنا يتوقع عامل الذات [المارد] في برنامج سردي جديد يرغب في إحراق العالم، يتنكر للمعروف، يتحول إلى هدام، وضع خطة كان أدواتها فئات معينة من الجنس البشري، تلون بألوان شرهم، استغل لوحاتها كطي يبعد التهمة عنه. [مشى المارد، فوجد في طريقه فلاحا، فأمره بإحراق الحصاد فاحرقها... التقى بعامل في معمل، فسأله عن الإضراب... التقى المارد بطالب يمثل البرنامج السردى الأول وصفى تنابعي، أفقى بالنسبة للبرنامج السردى الثانى كنموذج لتحليل تجادلي، تأويلي، عمودي، رغم كون الأول الأصل فى القراءة العمودية التى جعلنا أساسها النموذج العملي.

ينطلق التحليل الأفقى فى هذه الدرجة من التصديق بوجود داخل النص القصصى، لكنه سرعان ما ترصد خطوات التمويه التى قام بها الكاتب بواسطة التأويل العمودي انطلاقا من ثنائية الحضور والغياب فى هذا النص:

خاصية التعبير: حضور الخاتم تغيبه الإرادة
تحقيق الإصلاح
حبس ضيق: حضور المارد يتمهى بالذات الإنسانية
الطاعة
وجود القمقم: يتماثل مع العالم المحترق
حبس شاسع

ومنه فغياب الإرادة تجعل من الذات الإنسانية ماردا يلحرق عالمه بعد أن ضاق به [بل إن الناس نسجوا حوله الحكايات وسمحوا لخيالهم بأن يضيق تلك الحكايات حكايات] ص49، يتساءلون عن المارد، هل خرج من القمقم، لو كان خرج لعرفوا أين مكانه ولحقق لهم كل تلك الإنجازات العظيمة، بالفعل إنه حاضر فى الحكاية أنتجه خيالهم، فكان العجز نافخا فى تصورهم. جعل من فم المارد نيرانا، إنه فم البشر منبع للنيران والحمم والبراكين تحرق العالم بالفتن والصراعات، بالأناية والاعتراضات. بهذا يعطينا البرنامج السردى تنظيما جديدا للحكى، يتبع أحداث مخالفة للتتابع نظام الحكى فى قصة [المارد والقمقم]، بل تسمح بإبداع جديد يمكن أن يفتح على قراءة أخرى.

كشفت هوية المارد من خلال دخان منخريه وما ترتب عنه من إحراق وإعلان عن هلاك فى مختلف الجهات، أنتج عاملا معارضا. اختصت به فئة صالحة من العنصر البشرى عرفوا قصد المارد بعد استيقاظهم من الغفوة، سموه بفضائح ما اقترفه فعلة: مارد النقابة، مارد الحكومة، مارد المثقفين... حملوا شعارات معادية له، أنذروا العالم بخطره الكبير، إنهم الحكماء، الفنانون، الشعراء الكتاب، الفلاحون، النقاويون، العاطلون...

خاتمة:

أفرز اختياري للليات التأويلية التى ناسبت اتجاهنا فى دراسة المجموعة القصصية "شيء من رائحته"، الخيط الناظم بين فوضى هذه المجموعة القصصية، فلم يكن اختلاف الشخصوس: أناس - ملوك - حروب - إنسا - حبا - ، ولا اختلاف معاني الحس البشرى: الصباية - الحقد - الغربة - لقاء بعد فراق - ولا اختلاف الأمكنة والأزمنة، عائقا أمام آلية نمو النص - آبية التأويل المتسق - آلية البنية العالمية - آلية التخيلي والخيالي، فى تفكيك هذه الشخصوس والمعاني الإنسانية ووجودها فى نتق متفرقة من الأزمان والأماكن.

أعاد إنتاجها وفق النظام التي تضطلع به كل آلية، فقد نجحت في منحها البعد الفكري والثقافي من داخل النص، فيكون بعدها عن انتظار المرجعية اللغوية والفلسفية والفنية- كعنوان واسع لإستراتيجية القارئ- أن تتحرك من الخارج لتمنح النص الأدبي قراءة معينة، مؤكدة على أم إبداع "عز الدين التازي" لهذه المجموعة كان يصب في الكتابة الجديدة التي أصبحت ترى أن النصوص الأدبية يمكن أن تصبح في المستقبل جسم مستقل ليس بادعاء النيويين المتشددين، بل بأسبقيتها لفكره ونشاطه الإبداعي، فتكون جهزت حقولا من النشاط الإنساني لتأويل القارئ.

ربما هي إستراتيجية "النص الإبداعي" ما بعد الحداثي" التي لا تنظر سؤال القارئ بل تفرض عليه أسئلة جوابها في أفق انتظار النص [مفهوم يحمله النص الأدبي عن القارئ].

عطاء الآليات استمر في منحي الكشف عن تقنيات جديدة للكتابة "ما بعد الحداثة" = العفوية على صورة المجتمع النرجسي واللامكتزث - الفينيتازي- العجائبي- الدعوة إلى التراخي والمرونة، السخرية من الواقع تتحول إلى اللذع باللسان [أوجع بالكلام]، بالنار [يريد إحراق الظواهر السلبية في المجتمع] ، بالذكاء [تحريك العقول إلى الفهم والصواب]، مانحة نصوص "شيء من رائحته" طابع التجدد مادام القارئ سيجد فيها متنفسا له وأجولة عن أسئلة مرهقة، كما تلفت على التركيبية الإبداعية في هذه النصوص تداخلا واحتضانا بين الأجناس الأدبية والفنون، فحضور الشعر والتشكيل والسرد والتمثيل منسجم مارسها المبدع بتقنية الحاذق، الفطن دون أن يسقط في التنافر.

القراءة الأولية مع مهارة في التفكير لنصوص المجموعة الإبداعية، أوجدت الناظم بين فوضى الشخصوس والأحداث والفضاء، تجسد في:

1. ثنائيات الوجود الغنساني: الحياة / الموت، الجماعة/ الفرد، الأنا/الوحدة [في الإبداع]، الإصلاح / الفساد...
- 2- في حركية السرد: داخلي الوتيرة: شعوره لا شعوره، استهاماته، ذاكرته / خارجي الوتيرة: رؤية للعالم، الزمن في التاريخ، المحنة مع الطبيعة أو الحضارة.
- 3- في فضاءات مغلقة، تفرز دلالات المجهول، السعادة، العدل، الباطل، وفضاءات مفتوحة سريرية في ظل خيالي بواقعي ومادي بمجرد.

أما القراءة العميقة بالعلمية المطلوبة، احتضنت هذا الناظم في القراءة السطحية وبمحت في مدلوله الأدبي، فأخرجته بواسطة آليات التأويل إلى دور يقهم منه طبيعة العملية الإبداعية في هذه النصوص القصصية ونمط الكتابة التي اختارها المؤلف، محيية عن كيفية الانتقال من فكرة أساس إلى أحداث ولادة النص، تهيئ من شخصيات إلى أدوار تتصارع، من الواقعي إلى الخيالي، من بنية إلى بنية واسعة ضامة.

قائمة البيبليوغرافيا

المصدر:

محمد عز الدين التازي : "شيء من رائحته" منشورات عكاظ، أكتوبر 1999.

المراجع:

ابن القيم الجوزية: مختصر الصواعق المراسلة، دار الكتب العلمية، بيروت، ص. 11.
عبد القاهر الجرحاني: دلائل إعجاز، تحقيق محمد المنعم الخفاجي، الطبعة الأولى، مكتبة القاهرة.
يوسف أبو العندوس: "الحجاز المرسل والكنائية: الأبعاد المعرفية والجمالية"، الطبعة الأولى، منشورات الأصيل،
1988.

محمد شوقي الزين: "الفينومينولوجيا وفن التأويل"، مجلة فكر ونقد، ع 16، س 1999.
نصر حامد أبو زيد: "إشكالية القراءة والتأويل"، المركز الثقافي العربي، ص. 2 س 1992.
فولفغانغ إيرز: "نظرية الأدب من منظور تحقيقي"، ت: عز العرب لحكيم بناني، مكتبة المناهل، ص. 1997.
هانز جورج جادامير: مدخل إلى أسس فن التأويل، مجلة "فكر ونقد"، ع، 16 فبراير 1999.
فولفغانغ إيرز: "فعل القراءة"، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، ت: د. الجلال الكدية ود. حميد حمداني،
منشورات مكتبة المناهل، فاس، 1995.

محمد مفتاح: من القراءة إلى التنظير، المدارس، ط. 1، 1412هـ - 2000م.

كلود ليفي ستراوس: الأسطورة والمعنى، ت: صبحي حديدي، منشورات عيون، ط. 2، 1986، البيضاء.

Michail Bakhtine: Esthétique et théorie du Roman. Guimard, 1978

جيرار جنيت: "مدخل لجامع النص"، ت: عبد الرحمان أيوب، دار توبقال/ ط. 1، 1985.

سعيد بنغراد: مدخل إلى السيميائيات السردية، دار نيمب، ط. 1، 1994.

حميد حمداني: بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي.

جماعة من المؤلفين: النص الأدبي بين الواقعي والمتخيل، منشورات وحدة النقد الأدبي الحديث والمعاصر، مشروع
"بارس" ط. 1، 2003.

كتاب جماعي: في المتخيل العربي، منشورات المهرجان الدولي للزيتونة بالقلعة الكبرى، سوسة، تونس، أكتوبر
1995.

إدريس الناقوري: المصطلح النقدي في نقد الشعر، دراسات المنشأة العامة، طرابلس، ط. 2.

الحسين الخليل: الخيال أداة للإبداع، مكتبة المعارف، ط. 1، 1988.

عبد الفتاح الديدي: الخيال الحركي في الأدب النقدي، دار المعارف، ط. 1، 1965.

فولفغانغ إيرز: التخيلي والخيالي، ت: حميد حمداني، الجليل الكدية، ط. 1، 1998، مطبعة النجاح، الدار
البيضاء.

حميد حمداني: الواقعي والخيالي، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط. 1، 1997.

محمد خرماش: مفهوم المرجعية وإشكالية التأويل في النص الأدبي، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ظهر
المهراز، فاس، ع. 1421هـ، 2001م.

جيمس جويس: التقنيات السردية ما بعد الحداثة: ت: مي عبد الكريم محمود، 20 ربيع الأول، 29 أبريل 2005، ع. 13569، عمان (الأردن).

محمود وصفي محمد: دراسات في الفنون العربية الإسلامية، دار الثقافة، 1980.

حميد حمداني: "القراءة وتوليد الدلالة" المركز الثقافي العربي - ط: الأولى - 1994

سعيد الغانمي: الكنز والتأويل، قراءات في الحكاية العربية، ط. 1، 1994، المركز الثقافي العربي.

توفيق الطويل: فلسفة الأخلاق، نشأتها وتطورها، دار النهضة العربية، القاهرة.

الجمالية الرمزية في القصة القصيرة

عند محمد عز الدين التازي

عبد اللطيف الزكري

* في جمالية الرمزية:

اتجه كتاب القصة القصيرة إلى الرمز لأن «الرمز أكثر امتلاء وأبلغ تأثيراً من الحقيقة الواقعة. الرمز أكثر شعبية من الحقيقة الواقعة. فهو مائل في الخرافات والأساطير والحكايات والنكات وكل المأثور الشعبي. والتفاهم بطريق الرمز بين الناس شيء مألوف. والناس يلتقون عند الرمز لأنه أثر للتراث السحري؛ فهو يأسرهم ويجذبهم إليه بقوة خفية لا تجذبهم بها الحقيقة الواقعة»¹. ويكتسي الرمز هذه الأهمية البالغة لما له من وظائف جمالية في البناء الفني للكتابة القصصية. فما هو الرمز؟

«الرمز: 1-مصطلح متعدد السيمات، غير مستقر، حيث يستحيل رسم كل مفارقات معناه.

2-علامة، تحيل على موضوع، وتسجله طبقاً لقانون ما.

3-و (الرمز) وسيط تجريدي للإشارة إلى عالم الأشياء»².

يضعنا تعريف سعيد علوش في صلب الإشكال الخاص بتعريف مصطلح الرمز، فهو مصطلح متعدد التعاريف «غير مستقر، حيث يستحيل رسم كل مفارقات معناه» ومع ذلك سنحاول تحديد دلالاته منذ جذورها الأولى: «كلمة رمز مشتقة من الفعل اليوناني Symballein [الذي يعني] "ارمي الجميع" والاسم منه Symbol [ومعناه] "علامة"، "شعار"، "إشارة"...»³ فإذا استثنينا معنى الفعل -الذي يبدو غريباً في دلالاته غير السياقية، فإن دلالات الاسم تعتبر مرادفات لاسم الرمز، ومن ثم فإننا نجد في المعاجم تداخلاً بين العلامة والرمز -مثلاً-....

«ترجع كلمة «رمز» إلى الزمان القديم. وملاحقتها، اشتقاقاً، ليست بذات فائدة. فالكلمة، في العصور الوسطى ثم في الكثير من تفسيرات الميثولوجيا في القرن التاسع عشر، حملت معاني كثيرة. فهي في اليونانية، كانت تعني «قطعة من خزف»، أو من أي إناء

ضيافة، دلالة على الاهتمام بالضيف. والكلمة، في أصلها، مشتقة من الفعل اليوناني الذي يعني «ألقى في الوقت نفسه»، أي هو يعني «الجمع، في حركة واحدة، بين الإشارة والشيء المشار إليه»⁴. وهذا المعنى الأخير يتردد كثيرا في تعريفات الرمز. ويتعمق الفيلسوف هانز - جيورج جادامر في أصل كلمة الرمز فيقول: «ما الذي تعنيه كلمة رمز Symbol؟ إن الأصل في هذه الكلمة أنها كانت عند اليونان لفظا اصطلاحيا يعني "علامة تذكارية". فكان المضيف يقدم إلى ضيفه ما يسمى بعلامة الضيافة tessera hospitalis بأن يقتسم شيئا ما إلى نصفين. وكان يحتفظ بنصف لنفسه، ويعطي النصف الآخر لضيفه. فلو قُدِّر أن يدخل بيت المضيف بعد مرور ثلاثين أو خمسين سنة واحد من نسل الضيف، فإنه يمكن مطابقة القطعتين معا مرة أخرى في فعل من أفعال التعرف. فالرمز - بمعناه الاصطلاحي الأصلي - يمثل شيئا ما أشبه بنوع من إذن الدخول كان مستخدما في العالم القديم: إنه شيء ما نتعرف فيه - ومن خلاله - على شخص كان معروفا لدينا من قبل»⁵.

ونفهم من التعاريف السابقة أن الرمز مرادف للعلامة التي نتعرف بها - ومن خلالها - على شيء آخر تدل عليه. وهذا المعنى يشوي في كل الدلالات التي شحن بها معنى كلمة الرمز عند اليونان.

وشبيهه بهذه التعاريف لمصطلح الرمز ما نجده في الثقافة العربية القديمة، فهذا ابن منظور في لسان العرب يحدد الرمز قائلا: «رمز: الرمز: تصويت خفي باللسان كالمهمس، ويكون تحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة بصوت إنما هو إشارة بالشفتين، وقيل: الرمز إشارة وإيماء بالعينين والحاجبين والشفتين والفم. والرمز في اللغة كل ما أشرت إليه مما يبان بلفظ بأي شيء أشرت إليه بيد أو بعين، ورَمَزَ يَرْمِزُ و يَرْمِزُ رَمْزًا. وفي التنزيل العزيز في قصة زكرياء عليه السلام: " أَلَّا تَكَلِّمُ النَّاسَ ثَلَاثَةَ أَيَّامٍ إِلَّا رَمْزًا (...)" والرمز والترمز في اللغة: الحزم والتحرك»⁶. ويستفاد من تعريف ابن منظور لمصطلح الرمز لغويا أنه يعني الإيماء أو الإشارة بأي شكل كانت. ويتفق واضعو المعاجم العربية على هذه الدلالة لمعنى رمز، ذلك ما نجده عند الفيروز آبادي في القاموس المحيط، إذ يقول: «الرمز،

ويضم ويحرك: الإشارة أو الإيماء بالشففتين أو العينين أو الحاجبين أو الفم أو اليد أو اللسان، يَرْمُزُ و يَرْمُزُ». ⁷.

وتنوي الدلالات اللغوي للرمز في المعنى الاصطلاحي له. إذ جاء في دائرة المعارف البريطانية -في طبعها الرابعة عشرة- المجلد 21 حول مادة الرمز Symbol ما يلي: «الرمز عبارة تطلق على شيء مرئي يمثل للذهن شيئاً غير مرئي، لعلاقة بينهما هي المشابهة» ⁸. وهذا يعني أن ثمة إشارة تنبثق من الرمز لتكشف في المرموز إليه وتلك الإشارة هي التي نجد لها في الدلالة اللغوية للرمز.

وتتعدد التعاريف الاصطلاحية للرمز بتعدد المعالجين له. ويكفي أن نلقي نظرة إلى هذه التعاريف الموثقة في الكتب حول الرمز والأدب الرمزي:

- «لم تكن كلمة «رمز» مميزة عن كلمة «مجاز» بمعنى «استعارة» إشارة إلى مرموزة تمثل صورة أو منحوتة رمزية. وكانت، أحيانا، تعني «تمثيلي» أو «تصويري...» ⁹.

- أما «وبستر» Webster فيحدد الرمز بأنه:

«ما يعني أو يرمز إلى شيء عن طريق علاقة بينهما، كمجرد الاقتران، أو الاصطلاح، أو التشابه العارض accidental غير المقصود» ¹⁰.

- الرمز نوع من الإشارة المتواضع عليها، كالألفاظ باعتبارها رموزا لدلالاتها. ¹¹.

- إن الرمز «شيء حسي معتبر كإشارة إلى شيء معنوي لا يقع تحت الحواس، وهذا الاعتبار قائم على وجود مشابهة بين الشئيين أحست بها مخيلة الرامز» ¹².

- «وإذا كان أساس الرمز هو تشابه الأثر النفسي analogy وليس المحاكاة الخارجية

Imitation فإن النتيجة المباشرة لهذا أن الرمز لا «يقرر» ولا «يصف» بل «يوميء» و

«يوحى» بوصفه تعبيرا غير مباشر عن النواحي النفسية وصلة بين الذات والأشياء تتولد

فيها المشاعر عن طريق الإثارة النفسية لا عن طريق التسمية والتصريح، وترتبطا على هذا فإن

الفرق بينه وبين الإشارة يكمن في أن الإشارة «تدل» على مشار إليه «محدد» أما الرمز

«فيوميء» إلى شيء ما ولكنه غير «محدد» ولا «معين». ¹³.

-«إن الرمز يتيح لنا أن نتعرف على شيء ما، على نحو ما كان المضيف يتعرف على ضيفه بواسطة علامة الضيافة..»¹⁴. يحتوي الرمز إذن على دلالة خفية ينبغي سبر غورها للتعرف عليها - هذه الدلالة التي تتخفى وراء قناع لا يجلو غوامضه إلا المتأمل المتأنى.

إن كل دلالات الرمز السابقة تشير إلى معنى متخف ينطوي عليه الرمز، هذا المعنى الذي يُظهِرُ - حتى في تخفيه - دلالة ثانية راجحة على الدلالة الأولى المباشرة. وما يهم في هذه التعاريف هو ما يومئ إليه معنى الرمز باعتباره إشارة أو علامة على شيء متوار ينبغي استجلاؤه بالتمعن والتأمل.

وتقودنا هذه التعاريف لمعنى الرمز إلى مفهوم الرمزية. فما هي الرمزية؟

1- (عامة): اعتقاد بوجود مجموعة من الرموز قادرة على التعبير عن الأحداث والعقائد.

2- (أديبا): مدرسة شعرية ظهرت في فرنسا حوالي عام 1885...»¹⁵.

3- «والرمزية هنا مفهومة بالمعنى الفني الضيق، أي باعتبارها طريقة في الأداء الأدبي تعتمد على الإيجاء بالأفكار والمشاعر وإثارتها بدلا من تقريرها أو تسميتها أو وصفها...»¹⁶.

وهكذا فإن ما نقصده -نحن- بالرمزية هو طريقة الاشتغال الجمالي لمكونات العمل القصصي، تلك الطريقة القائمة على رموز موظفة في العمل القصصي إياه والتي نجد صدى لها في أعمال كثيرة من كتاب القصة العربية المعاصرة أمثال نجيب محفوظ، وذكريا تامر، وإدوار الخراط... ومحمد عز الدين التازي الذي اتخذناه نموذجا في استجلاء جمالية الرمزية في القصة القصيرة العربية المعاصرة، وقد انتخبنا لهذا الغرض قصة (المارد والقمقم)¹⁷.

أولا: المتن الحكائي ودلالات أحداثه: الحدث - القناع.

«تكاد تكون المضامين التي تطرحها القصة الحديثة على اختلاف تياراتها متقاربة وإن اختلفت في حدثها أو تطرفها من أديب لآخر. وإن تنوعت وتشعبت أيضا من قصة لأخرى. ويبقى الشكل الذي تعرض فيه القصة. وأدوات التعبير وأسلوب بناء القصة وتركيبها هي الدلالات الفنية التي تحدد ملامح هذه القصة فيما إذا كانت تجريدية أو تعبيرية أو رمزية.»¹⁸. لذلك لا تختلف قصة جمالية الرمزية عن قصة جمالية الواقعية في مضمون الحدث إلا بالقدر الذي يجعل هذا المضمون مقدما في إطار رمزي إيحائي دال بدل تلك

المباشرة التي تغطي على القصة الواقعية. فبين قصة جمالية الرمزية والقصص الأخرى خاصة في جمالية التقليد بروافدها المختلفة تباين في بناء الحدث: «أما الحدث فقد اختلف عما كان عليه في القصة التقليدية فلم يعد يحمل عنصر المفاجأة والعقدة والتشويق والخاتمة ولم يعد يركز على عنصر (الحدوث) في القصة الجديدة، وإنما أصبح الحدث لقطة إيحائية رامزة. له أبعاده المختلفة ودوره في تصعيد اللحظة الشعورية، وبلورتها وتعميقها¹⁹ فما هي أحداث قصة (المارد والقمم)؟ وما دلالتها؟.

تنفتح قصة محمد عز الدين التازي (المارد والقمم) على الأقوال الكثيرة التي شاعت بين الناس حول خروج المارد من القمم وما قيل بشأن أعماله الكثيرة التي سينجزها لصالح هؤلاء الناس. وجاءت هذه الافتتاحية شبيهة بالأعمال السردية التراثية: «يحكى أن ماردا خرج من القمم»²⁰ وتضاربت أقوال الناس بشأن المارد: «وتساءلوا أين هو المارد؟ فقد خرج من القمم كما أخذوا يؤكدون، ولكنهم لا يعرفون أين هو الآن، وهل سيحقق لهم كل تلك الإنجازات العظيمة بالفعل، أم أنه، مارد، وسيبقى ماردا؟»²¹. ثم تسير الأحداث متداخلة تسترجع تارة لحظة خروج المارد من القمم، وتشير تارة أخرى إلى ما صار إليه أمر الناس بعد خروج المارد من القمم حيث تجمعوا وتكتلوا وطالبوا بإصلاحات وانقسموا شيعا حول أمر هذه الإصلاحات ورفعوا شعارات شتى. وتتناسل الأسئلة حول المارد ووجوده من أفواه الناس (شيخ مسن - عاهرة - شاب مريض - بعض العمال - الأطباء - المعلمون - المهتمون بشؤون البيئة - الفنانون والكتاب والشعراء..). ويقوم كل هؤلاء بأفعال تنم على رغباتهم وأحلامهم ورؤيتهم تجاه المارد الذي يسأل بدوره عن عدد السنين التي قضاها في ظلماء القمم، لكنه لا يلبث أن يشعر بنعيم الحرية التي يحياها بعدما أصبح طليقا في العالم له أن يفعل ما يشاء، وما سيفعله ينطوي على أبعاد رمزية تشير إلى عالم يكتنفه الغموض والتعقيد: عالم الإنسان المعاصر المليء بالغرائب والعجائب.

لقد قرر المارد أن ينتقم من العمر الذي قضاها حبيسا في القمم: «أنا الآن

سأنتقم، وسأحرق هذا العالم.

.....-

-أنا مارد! المارد خرج من القمقم، وعليه أن يحرق العالم، ولكن بيد ساكنيه.»²² . وذلك ما كان: «مشى المارد فوجد في طريقه فلاحا، فأمره بإحراق الحصائد، فأحرقها، وأمره بردم البئر، فدمها، وأمره بنشر أخبار كاذبة حتى يشعل نار الحرب بين القبائل، فنشرها ذلك الفلاح، واستغل فيها حكاية انتهاك عرض فتاة كان هو الذي انتهكه، بإيعاز من المارد، وحكاية سرقة محصول كان هو الذي سرقه، وأمره المارد بأن يقتل فقتل.»²³ . كل هذا فعله الفلاح وهو لا يدري أنه بإزاء المارد، ولو كان قد عرفه «لطلب منه أن يمد قنوات الري، وأن يعيد الخضرة إلى الحقول، وأن يبني مدرسة للأطفال، وأن يعيد البسمة إلى وجوه الناس.»²⁴ . وهذا الأمر سيتكرر مع نماذج أخرى من الناس كان يلتقيها المارد في طريقه:

«-في طريق المارد، التقى بعامل في معمل (...)

-والتقى المارد في الطريق بطالب نجيب في كلية الطب (...)

-والتقى المارد في الطريق برجل بوهيمي (...)²⁵ .

وكل هؤلاء الذين التقاهم المارد خضعوا لأوامره التخريبية وهم لا يشعرون أنهم إزاء المارد وإلا لكانوا طالبوه بإصلاح مجالات عملهم وانشغالاتهم: «في تلك الأيام المحرقة، تجمع الناس من جديد، في القرى والمدن والساحات، وأخذوا يضعون حكايات عن المارد بصياغة جديدة، فسموه مارد النقابة، وسموه مارد الحكومة، وسموه مارد المثقفين، ثم أعطوه أسماء أخرى، كمارد سراييفو، ومارد فلسطين، ومارد الأمم المتحدة.

حملوا شعارات معادية للمارد، وأصبح المارد حرهم الحقيقية.»²⁶ . لقد أصبح المارد -في نظر الحكماء من الناس- خطرا كبيرا يتهدد البشرية، لذلك ينبغي البحث عن الخاتم الذي يعيده إلى القمقم «حتى يغيروا العالم، بشيء من إرادتهم»²⁷ . لذلك يبقى السؤال معلقا: «أين هو الخاتم، لكي يعاد المارد إلى القمقم؟»²⁸ .

يقول محمد عز الدين التازي: «الكتابة وهي غير قابلة للتعريف الجاهز الذي يختزل طرائق اشتغالها وأنواع بنائها للأشكال، هي مغامرة حياة أخرى للإنسانية، تمتح من أبعاء التاريخ ومن تفاصيل اليومى والمحلى وتستفيد من تجارب وصراعات الإنسان مع قوى الظلام

وأعداء الديمقراطية وحملة شعارات التضليل والعشائر وهي تتحارب، ولكنها وهي تمتح من ذلك، تنظر إليه كرمز، وكأسطورة، حتى وإن كانت الأساطير معاصرة، أولها وجودها الخاص في عصرنا»²⁹. نفهم من كلام محمد عز الدين التازي أن الكتابة -القصصية- لديه تنطوي على أبعاد رمزية تعيد الاشتغال على الواقع بطرائق تخيلية، فالمتخيل القصصي مفعم بالرموز التي تعيد صوغ الواقع بما يلائم الكتابة الإبداعية. وهذا ما نجد حقا في قصة (المارد والقمقم).

فهذه القصة تقارب الواقع بمتخيل رمزي مفعم بالإشارات والعلامات الدلالية الإيمائية. فإلى مَ يرمز المارد مثلاً؟ إنه شخصية ذائعة الصيت في التراث السري العربي، ويكفي أن نعود إلى ألف ليلة وليلة لنجد حشداً من المردة لهم نفس الصفات التي أضفاها محمد عز الدين التازي على مارده: صفات الشر المستطير الذي لا يقف عند حد أو حاجز. فهل يعني هذا أن محمد عز الدين التازي يعيد استنساخ المارد في قصته هاته؟ الواقع أن قصة (المارد والقمقم) تنأى عن الاستنساخ وتعاقد الإبداع بشكل متفرد «وستظل القصة متفردة بقدراتها الفذة على التغيير والتشكل وفق الإلهامات والرغبات الفنية». تلك الرغبات الفنية التي قادت محمد عز الدين التازي إلى تشغيل الرموز في بلورة أحداث قصته، هذه الرموز التي يمكن تلخيصها في ثلاثة مكونات هي (المارد)، و (الناس)، و (الخاتم)؛ حيث يضيف الكاتب على هذه المكونات أبعاداً دلالية رمزية، فالمارد رمز للسلطة الجبارة التي تقود الناس كيف تشاء، إنها السلطة العليا التي لا مرد لقضائها، أما الناس فرمز لتجسد هذه السلطة القوية الخفية التي يتحكم فيها المارد. بينما يبقى الخاتم رمزاً للآلة التي يمكن من خلالها التحكم في السلطة العليا الجبارة. وهكذا تتصافر هذه الرموز لتعني في النهاية كل ما يدور في العالم من صراع بين الخير والشر.

ثانياً: الشخصيات: الأقسام.

إذا كانت الشخصية تعد بمثابة العمود الفقري للقصة، إلى درجة قيل فيها إن «القصة فن الشخصية»³⁰؛ فإنها في قصة محمد عز الدين التازي «المارد والقمقم» المكون

الأكثر بروزا والذي تنهض جمالية هذه القصة عليه. يتساءل هانز جيورج جادامر: «هل كان جيته محقا حينما جعل الرمز مفهوما أساسيا بالنسبة لكل استيطيقا، وزعم "أن كل شيء يشير إلى كل شيء آخر"، وأن "كل شيء يكون رمزا"؟»³¹.

والحق أن جيته كان محقا فيما ذهب إليه من قول، وقوله هذا يصدق على قصة "المارد والقمقم" ففي هذه القصة يصبح كل شيء رمزا، وأكثر ما يتبلور الرمز في الشخصية، حيث يعمل الكاتب، بفنية التخيل، على إبراز شخصية المارد في كل مستويات القصة.

يدو المارد شخصية رمزية في كل ما يند عنه من أقوال أو أفعال، فهو تارة يرمز إلى الشر المطلق بمعناه الميتافيزيقي، وتارة يرمز إلى الإنسان في ضعفه وقوته، وتارة ثالثة يتبدى أقتوما لكل ما يمارس في عالم الإنسان من شر... «فالقوة الرمزية هنا لا تؤدي الوظيفة التمثيلية في الإشارة لشيء ما يكون هناك اتفاق مشترك عليه من قبل، وإنما هي تؤدي الوظيفة التمثيلية على وجه التحديد في إيقاظ وعي مشترك بشيء ما من خلال قوتها التعبيرية الخاصة»³². وذلك ما ينميه ويطوره محمد عز الدين التازي في هذه القصة فهو عندما يجعل المارد قوة رمزية محملة بطاقة تعبيرية إنما يسعى إلى بلورة وعي بقضايا الحياة والمجتمع من حوله.

واللافت للنظر أن شخصية المارد الرمزية لا تقوم بالأفعال بشكل مباشر وإنما تأمر الناس بفعل هذا الشيء (الشرير) أو ذاك. ولذلك فهذه الشخصية الرمزية لا تقوم بالبطولة بالمفهوم التقليدي وإنما هي شخصية متقنعة خلف شخصيات آدمية أخرى تلي نداءها في الفعل، ولا تتفطن إلى ما اقترفته من آفات إلا بعد اكتشاف حقيقة المارد الذي يظهر ويختفي. وهو في كل ذلك يشف عن بعد أسطوري يلف حياة الإنسان المعاصر «ولذلك فإن كل أسطورة بإمكانها بسهولة أن تسعف في أن تكون رمزا للوضع الدرامية الحالية» كما يقول غاستون باشلار³³.

ثمة تمثل للحكايات الشعبية الموروثة، في قصة محمد عز الدين التازي (المارد والقمقم) فألف ليلة وليلة تفتح على حكايات المارد، وتكرر فيها قصص المارد بشتى

الصنوف، ومن بينها ما اقتبسه التازي من أمر تحرر المارد من القمقم بضربة فأس أحد الفلاحين، بيد أن ما يميز مارد التازي من غيره من مرده ألف ليلة وليلة أن هذا المارد يتخفى وراء أفعال البشر، أما مارد ألف ليلة وليلة فهو الذي يمارس الفعل بنفسه. فكيف نفسر هذا التحول في سلوك مارد التازي؟ «فالمهمة هنا هي أن نتيح للنص أن يتحدث إلينا من جديد»³⁴.

كان يجلو لبول فاليري أن يقول عن الشخصيات القصصية إنهم أحياء بدون أحشاء، والواقع أن من يتأمل شخصية المارد في قصة التازي (المارد والقمقم) يشعر بإحساس غريب تجاه هذه الشخصية، فهي حية ملموسة تسير أقدار الناس وكأنها سلطة ميتافيزيقية تتحكم في البشر بطريقة فولاذية قوية إلى حد تسخيرهم لفعل ما لم يفكروا في فعله، وهي بكل ذلك تتسلط عليهم كأنها قدر محتوم.

تبدأ القصة هكذا: «يحكى أن ماردا خرج من القمقم، كما ذكر ذلك أناس رأوا ما رأوه، وعاشوه وحكوه، وجاء من دونه في بعض الكتب»³⁵. وهي بداية تفتح على الشخصية، وتحدد حقائق عنها، فالمارد وما كان منه يعد حكاية، ذكرها أناس كانوا شهودا عليها، وقد جاء من دون تلك الحكاية في الكتب، ومن هؤلاء المدونين الكاتب نفسه «وما على الكاتب إلا أن يتخفى، حتى يتناسل الرمز في الواقع، والأسطورة من الذات الجماعية التي هي رحم الكتابة»³⁶. وهذا جلي في قصة (المارد والقمقم) فالكاتب يتخفى وراء قناع ورمز المارد الذي أضحي أسطورة معاصرة تجلو الحياة الإنسانية المعاصرة في مختلف مستوياتها. إن المارد يتشكل في صورة تتدرج به من حال إلى حال حسب الشخصيات الأخرى التي يتخفى وراءها ليمارس أفعاله الشريرة. إن ملازمة الشر لأفعال هذه الشخصية يومية إلى أصولها الخرافية الأسطورية التي تعلق عليه كل ما يمور في الحياة من شرور. إلا أن ما يميز المارد المعاصر هو انسلاله إلى مرافق الحياة المختلفة ومزاوته لأفعاله الشيطانية التي تسحق حياة البشر وتودي بهم إلى الهاوية. فكيف تتشكل صورة المارد؟.

إنه يبدو في صورته المترسخة في الحكايات والأساطير: مسجوناً في قمقم لأمد طويل مترسب في القدم منذ كان الإنسان يتخلص من مكائد المارد بجبسه في قمقم محكم الإغلاق. لكنه يحدث

صدفة أن يعثر عليه صياد أو فلاح كما هو في قصة التازي فيخرجه بالصدفة، ثم لا يلبث أن يعود إلى صولجانه في ميدان الشر، فينتقم ويهدد بالقتل والسفك. وما حدث في قصة التازي أن المارد تقنع هذه المرة وتوارى وترك البشر أنفسهم يقومون بأفعال الشر عوضا عنه وبإجاء منه وهو في هذا يبدو— كما ذكرنا سابقا— أقنوما للشر يعبث بحياة البشر ويسيرها حسب هواه وذلك في كل مجالات الحياة الإنسانية. إنه رمز للسلطة الغاشمة التي تفسد، لا تبقي ولا تذر أي أمل للإنسان في حياة كريمة سعيدة. لقد اتخذ التازي المارد رمزا لكل مظاهر الفساد في الحياة الإنسانية، ليلبغ بذلك فكرة عميقة وهي أنه بدون الخاتم ليس ثمة حياة كريمة.. أيكون الخاتم—إذن— هو الديمقراطية التي تصون حرية الإنسان وكرامته؟... أجل ذلك ما يتبدى في القصة وذلك ما يمكن استخلاصه من شخصية المارد.

لقد تدرج محمد عز الدين التازي في رسم صورة ورمز المارد.. تدرج بها من الحكاية إلى الواقع ومن الواقع إلى الحكاية في جدلية شفيفة مؤداها أن عالمنا المعاصر يشبه، في حقيقته السرية، عالم الإنسان القديم، فثمة دائما سلطة غاشمة تعمل على تدهور حياة البشر. «ألا ينبغي أن يتجاوز الرمز ما وراء تعبيره؟ ألا يفضي إلى ربط علاقة أساسية بين معينين: معنى ظاهر ومعنى آخر خفي»³⁷. نتساءل مع غاستون باشلار. حقا إن شخصية المارد الرمزية تتعدى التعبير السطحي عنها إلى ما هو أعمق، إلى الحياة الإنسانية في تعقدها وتشابكها.

إن الاشتغال الجمالي لمكون الشخصية في جمالية الرمزية ينهض على أساس فني قوامه أن يكون أقنوما يرمز إلى دلالات ثرة غنية تحتوي القصة في كليتها.

ثالثا: الزمان: البعثة المنهجية.

يذهب هايدغر إلى أن الزمان هو أفق الوجود³⁸، وهو حقا كذلك بالنسبة إلى شخوص ملقى بهم في الواقع يواجهون مصيرهم، هذا المصير المأساوي المتحكم فيه من لدن شخصية المارد العجيبة.

فهل للزمان في قصة التازي (المارد والقمقم) أي بعد رمزي؟ ذلك حقا ما نحاول

استجلاءه.

يبدو الزمان خاضعا للبعثرة المنهجية حسب اصطلاح الروائي ألدوس هكسلي، فهو ليس زمنا خطيا تصاعديا كما تعودنا رؤيته في قصة جمالية التقليد، بل هو زمان مفتت متشظ مبعثر ينم على انتماء قصة التازي إلى جمالية التحديث. فما هي مظاهر هذه البعثرة المنهجية؟

تتحلى البعثرة أول ما تتحلى في انبثاقات الزمان وسيورته؛ إذا يرافق تلك التحيزات المكانية المتنوعة التي تستوعب أحداث القصة عبر شخصياتها المختلفة: إن «الوجود الإنساني مهموم بتحقيق إمكانياته في الوجود»³⁹. تلك الإمكانيات التي وقفت على حافتي الزمان: الآن والمستقبل: الآن بما كانت تقوم به الشخصيات - بإيجاء من المارد- بأشياء مدمرة. والمستقبل بما كانت تتمنى تحقيقه على يد المارد بعد التأكد من وجوده العيني. لكن الآن والمستقبل لا ينسابان بالتوالي بل بالتزامن وهذه هي قمة البعثرة المنهجية للزمان، فالآن والمستقبل يتلازمان وكأن وجود الواحد لا يتحقق إلا بوجود الآخر.

لكل شيء زمانه الخاص به: هذا واضح في تعدد الأحداث واختلافها وتنوعها وإن كانت كلها تصب في مجرى واحد ثابت هو الدمار الذي يطال الحياة الإنسانية بفعل تدخلات وإيجاءات المارد الرعناء. لكن كل شيء يمكن أن يفهم في ذاته، أو في معزل عن الأشياء الأخرى. كل شيء يمس الحياة الإنسانية. إن المارد المتخفي يتربص بالناس في كل مكان، وهو في كل آن يظهر فيه يصنع شيئا جديدا مدمرا، ومن كل ذلك يتبدى الزمان مفتتا بتفتت الأحداث وتنوعها واختلافها.

يقول بول ريكور إن «الرمز وحده يبعث الفكر، بابتعائه الكلام أولا»⁴⁰، يعني هذا أن الرمز ييلور الفكر بانسياب الكلام، وتلازما مع هذا القول يمكن الإبانة عن الزمان في قصة التازي (المارد والقمقم) باعتباره رمزا للمصير الذي تؤول إليه الشخصيات بحكم ما تصنعه بإيعاز من المارد، وهي في ذلك شبيهة بالكائن الحائر الذي يجهل مصيره في أتون من الصراع الحاد المحتشد بالألغاز.

هكذا «يعمل الرمز، بمعناه العام جدا، بصفته «فائض دلالة»»⁴¹. فما الدلالة

التي تفيض عن رمز الزمان في قصة التازي (المارد والقمقم)؟.

للحجاب على ذلك يمكننا استعارة عنوان كتاب الكسيس كاريل (الإنسان ذلك المجهول) لنقول إن المارد الخفي يلعب لعبته في الزمان ليبقى على الإنسان في مصيره المجهول، يدفع به دفعا إلى الغموض والتشاؤم والحيرة والشك والسوداوية. إن زمان القصة - أو على الأصح - أزمنة هذه القصة تشف على الحيرة التي تلف الحياة الإنسانية، حيث تتبدد مجهودات الإنسان في إرساء عالم جميل خير يستجيب لتطلعات البشر في السعادة والوئام، ليحل محله مصير مجهول مشؤوم مداره أزمنة متوثبة مبعثرة قلقا. جاء في القصة: «وتساءلوا [أي الناس] أين هو المارد؟ فقد خرج من القمقم كما أخذوا يؤكدون، ولكنهم لا يعرفون أين هو الآن، وهل سيحقق لهم كل تلك الإنجازات العظيمة بالفعل، أم أنه، مارد، وسيبقى ماردا؟»⁴². هذه الأسئلة، وما هو بسبيلها من أحلام الناس وتطلعاتهم سيكشف عنه الزمن الآتي، وهو زمن محتمل يمور بالأحداث العجيبة الغريبة التي لا تتفك تتكشف بين لحظة وأخرى.

وإذا كانت الرموز، مبعث تفسير لا نهاية له، كما يقول بول ريكور⁴³، فإن الزمان في تدفقه المتبعثر يدل - في هذه القصة - على الشتات العام الذي يميز الحياة الإنسانية، إنها حياة لا نظيم يلحمها، بل هي بالأحرى حياة مفعمة بالفوضى. والزمان في انسيابه يدل على ذلك كله ويومئ إليه بطريقة موحية تجعل القارئ يطالع الأحداث وكأنه يراها في فيلم سينمائي يصور حربا شعواء لا هدنة فيها. إن شريط الأحداث ينساب مبعثرا في تلك التكرارات الحديثة لفعل واحد هو التدمير الذي يمارسه المارد. إن زمن المارد يبدو أبديا مطلقا، وهو لا يعرف كم من السنين قضاها مسجوناً في القمقم، يتساءل:

- كم من السنين وأنا حبس في ظلمائك؟⁴⁴. وهو يشعر بالزهو إذ تحرر من ظلماء القمقم، وأتى زمن انتقامه من ذلك السجن.. وهكذا يتبعثر الزمن في الانتقامات المتتالية، وتختتم القصة بزمن الحكيم المستعاد: «ويحكى أن المارد قد بقي هناك، حبسا في القمقم، وأنه قد عاد ليتحرر من حبسه بضربة فأس، ويفتح الفلاح لفتحة القمقم، وأن المارد في القرن الواحد والعشرين، سوف يصبح ماردا آخر، يحرق العالم بأدوات أخرى، وإقناع آخر، فأين هو الخاتم لكي يعاد المارد إلى القمقم؟»⁴⁵. فهذا زمن منشطر إلى قسمين: زمن ما

كان من أمر المارد، وزمن ما سيكون من أمره: ماض ومستقبل متلاحمان متلازمان إن لم يكونا متزامنين. يقول الكاتب الفرنسي مورياك في كتابه "أوراق روائي" إن «بعض قصص جوجول، بوشكين وموباسان تفتح على الروح الإنسانية آفاقا لا نهائية»⁴⁶ وكذلك الحال مع قصة التازي هذه، فهي تشف عن روح نقدية لاذعة في مقارنة الواقع بتخييل سردي جديد.

رابعا: المكان: جدلية المفتوح والمغلق:

يقول بول ريكور: إن «الرمز مقيد بالكون»⁴⁷. بمعنى آخر إنه مقيد بالمكان، فالرمز يتجلى في المكان. وقصة التازي (المارد والقمقم) مفعمة بالرموز، وهي رموز متشابكة، منها ما يحيل على الشخصية، ومنها ما يحيل على الزمان، ومنها ما يحيل على المكان.. ويهمنا الآن، أن نلامس رموز المكان في هذه القصة.

تقوم رمزية المكان في قصة التازي (المارد والقمقم)، على جدلية المفتوح والمغلق، آية ذلك أن الأحداث لا تقع في مكان ما إلا بعد فتح مكان مغلق هو القمقم؛ حيث كان المارد يقيم مسجوناً. فبانفتاح القمقم تغير كل شيء، لذلك ينبع المعنى من بنية عالم المكان ذاته. وهذا هو السبب في أن القمقم، مثلاً، يتوافق دائماً مع نموذج المارد، وهو أيضاً السبب في أن الحكايات تتناسل على ألسنة الناس بعد انفتاح القمقم. فهناك مطابقة ما بين انفتاح القمقم وتناسل الحكايات، وكلها تشترع أحلاماً طوباوية بإصلاح العالم وتحسين ظروف العيش فيه. هذه هي طريقة الاشتغال الجمالي لمكون المكان في قصة (المارد والقمقم). فما هي تجليات هذا الاشتغال؟.

هناك مطابقة ثلاثية بين القمقم والمارد والكون، تجعل القمقم يرمز إلى حياة المارد، والمارد يرمز إلى الشر، والكون يرمز إلى حياة الإنسان. وفي طيات هذه الرموز تتفاعل جدلية المفتوح والمغلق من الممكنة. تلك الجدلية التي تنم على التشكل الجمالي للمكان في جمالية الرمزية.

ثمة شيء مضمّر تومئ إليه القصة وهو حياة المارد الماضية في غياهب القمقم سجيناً لا حراك له. لكن كل شيء يتبدل بعد أن يضرب الفلاح بفأسه فتحة القمقم،

فيخرج المارد إلى العالم ويقرر الانتقام لحياته الماضية بأيدي ساكنة هذا العالم. إن القمقم المفتوح علامة دالة على الدمار الذي سيلحق حياة الناس بينما القمقم المغلق علامة على الراحة والهناء. بيد أن الناس يستبشرون خيرا بانفتاح القمقم: «ولم يكن خروج المارد من القمقم حدثا بسيطا، بل إن الناس قد انشغلوا به، ونسجوا حوله الحكايات، وسمحوا لخيالهم بأن يضيف إلى تلك الحكايات حكاياته، وما أعجبهم وهو يسمرون، ويتطلعون إلى ما سوف يفعله المارد، فهل سيبنى سدودا وقناطر، هل سيطعم كل الجائعين في هذا العالم، وهل سيأتي بالدواء لكل المرضى؟»⁴⁸. وتظل هذه التساؤلات معلقة إلى حين الانتقال إلى الفعل -فعل المارد في التأثير على حياة الناس. كل ذلك يرد في إطار أمكنة كأقنعة لأفكار الكاتب. وهو يورد في البدء أسماء أماكن عامة: «تجمعوا في أماكن شتى، في القرى والمدن.»⁴⁹. ولهذا التعميم فائدته الرمزية، فهو يرمي إلى أماكن حياة الإنسان في هذا العالم فإما أن تكون قرى أو مدنا. مما يعني أن هذه الأماكن ترمز إلى أفكار الكاتب بشأن الحياة الإنسانية المعاصرة، فهي حياة تنغل بالحركة والدينامية، ودأبها دائما تجمهرات الناس المتطلعين إلى حياة الرفاهية واليسر. لذلك فإن التعميم في تسمية الأماكن ذو فائدة رمزية جلية. وقد تلبست الأمكنة في هذه القصة بالإيجاء لا النص الصريح، وهذا من أول أهداف الرمزية⁵⁰. والمثير للنظر أن الفضاء المكاني «يلقي بفيوض تأثيراته ويشع بقواه اللامرئية ويفصح عن المعطيات الحياتية والتاريخية والنفسية والاجتماعية»⁵¹. مما يؤدي إلى تكوين رؤية شمولية في العمل القصصي، وهكذا نلاحظ أن المكان في قصة المارد والقمقم يؤدي وظيفة رمزية قوامها الإيجاء والإيجاء.

وعلى الرغم من الطابع الأسطوري الذي يلف هذه القصة، فإن المكان ينشد إلى الواقع ويرتبط به. وللتأزي وعي بمسألة المكان في الإبداع القصصي، يقول في حوار معه بهذا الشأن: «عندما أتحدث عن علاقة الفضاء بالتجربة والمعيش واليومي، فالأمر، هنا يتعلق بخصوصية تستمد حضورها من التجربة المباشرة للكاتب، ومن حساسيته في تلقي الأماكن وقراءتها والانفعال بها. وامتلاكها على مستوى الذاكرة، وخرق معانيها الأصلية المحدودة.»⁵². وهذا حقا ما نلمسه في قصة التأزي -موضوع تحليلنا- إذ تتجاوز فيه دلالة

المكان المعنى الأصلي المباشر إلى معانٍ إيحائية رمزية تقوم على جدلية المفتوح والمغلق، سواء كان هذا المفتوح أو المغلق المكان ذاته أو دلالاته الرمزية المتراوحة بين الظهور (المفتوح) والتخفي (المغلق).

خامسا: الرؤية السردية: الراوي الحدائثي.

من الصعب التأكيد على أن التحديث قد شمل كل المكونات الفنية في الكتابة القصصية، فثمة دائما رسوبات من جمالية التقليد تنسرب في تضاعيف أعمال جمالية التحديث. وهذه المسألة غاية في التعقيد، تفرض على الباحث الإنصات للنبضات الفنية للنص، ذلك أن كل توسيم يستتبع جملة من المواقف النقدية، التي تصف جمالية النص من حيث اشتغال المكونات الفنية.

إن نص التازي (القمقم والمارد)، يتوافر على حظ كبير من التحديث الذي يتجلى في طرائق اشتغال المكونات الفنية، فهذا الاشتغال ينم في جل تجلياته على الانتماء إلى جمالية الرمزية — بما هي مظهر من مظاهر جمالية التحديث. ألا تشكل الكتابة، من ثمة، وعيا محملا بالرموز؟ ألا تعبر عن رؤية؟ فمن أين تنبثق هذه الرؤية؟ إنها تنبثق من أحد أنماط التعبير الثلاثة حيث «يختص مفهوم وجهة النظر بصيغة التلفظ. ويتعلق الأمر بطرح الأسئلة الآتية: «من يرى؟ ومن أية زاوية؟ هل من منظور علاقة مباشرة مع الواقع أم من منظور تباعد عنه؟»⁵³. والجواب فيما يخص قصة التازي أن من يرى أو يروي الأحداث هو الراوي/الكاتب «لذلك يمكننا اعتبار الراوي مؤقتا قناعا للكاتب إلى حد ما، أو ذاتا ثانية للكاتب كما يقول بوث Booth⁵⁴. وفي بداية القصة ذاتها ما يشير إلى أننا إزاء راوٍ وهو الكاتب المقنع نفسه: «يحكى أن ماردا خرج من القمقم، كما ذكر ذلك أناس رأوا ما رأوه، وعاشوه وحكوه، وجاء من دونه في بعض الكتب»⁵⁵. فالقصة بكاملها حكاية عن ماردا خرج من القمقم كما روى ذلك أناس كانوا شهود عيان، وجاء الكاتب فدون عنهم هذه الحكاية. ويبقى السؤال قائما: «من يروي في القصة»⁵⁶. والجواب: «المؤلف، هذا هو الجواب البديهي، لكن الجواب الأكثر صعوبة هو كيف يروي؟ نحن هنا أمام متواليات احتمالية: راوٍ يخبر قصة، تقديم البطل بصورة الغائب. أو راوٍ يروي قصته، الإيحاء بالحميمية

والصدق عبر استخدام صيغة الأنا، أو راو يروي عن أشخاص عرفهم، أو راو يكتب انطلاقاً من دفتر مذكرات وجدته، أو الخ.»⁵⁷. هذه التعددية في الرواة تجعلنا «أمام مجموعة من احتمالات الراوي التي يمكن تلخيصها على الصورة التالية:

الراوي الظاهر: المنفصل عن أحداث ما يرويها، ولكن الذي يكشف نفسه كراو، دون أن يقوم بالضرورة بتحديد نفسه.

الراوي الخفي: الذي يستخدم صيغة الغائب.

في هذين الشكلين من الراوي، هناك سيطرة مفترضة للكاتب (...) الراوي المتطابق مع البطل: أي الراوي البطل، عبر اللجوء إلى أسلوب ضمير «الأنا» (...)»⁵⁸. فأى نوع من هؤلاء الرواة هو راوي قصة التازي؟ إنه الراوي الخفي الذي يستخدم صيغة الغائب: «الراوي هنا منحاز إلى بطله: الشخص أو الرمز. منحاز في موقع له هويته. منه ينطق، ومنه يمارس اللعبة الفنية، أو باتجاهه يمارس هذه اللعبة، بانبا عالم قصة. الموقع هو أبداً إيديولوجي. لكن هيمنته تعني، في نظر الكثيرين، هيمنة هوية إيديولوجية معينة. (إن الهوية للإيديولوجي هي دخوله في الصراع، وهي مؤشر على السياسي). الكاتب معني طبعاً بهذه الهوية، وإن نجح فنياً بتلبس لبوس الحيادية، وتوسل تقنية الخفاء»⁵⁹. ولكن ما يجدر التأكيد عليه أن الراوي في قصة التازي هذه لا ينحاز إلى الرمز - المارد الأقنوم، وإنما ينحاز إلى الشخصيات الأدمية المغلوبة على أمرها، وكأنه بذلك يمارس لعبة التخفي والظهور في الوقت نفسه، فهو يتخفى وراء الشخصيات لكنه يكشف عن وعي إيديولوجي قوامه مؤازرة الإنسان في محتته الوجودية. إن الراوي في هذه القصة، لا يروي من تلقاء ذاته، وإنما يروي بالارتكاز على ما خبره وسمعه عن أناس رأوا المارد وعاشوه وحكوا عنه، فدون الراوي/الكاتب كل ذلك من أجل التعريف بهذا المارد المسيطر على الحياة.

تتعطف الرؤية السردية بهذه القصة إلى مصاف القصة الحدائية، ذلك أن الراوي وإن بدا ظاهرياً أنه من نوع الراوي التقليدي - كما ألمعنا إلى ذلك في مستهل حديثنا عن الرؤية السردية - فإنه لا يتسم بجميع خصائص الرؤية السردية لجمالية التقليد. إنه راو غير عالم بكل شيء، بل هو ينقل عن الآخرين ما عاشوه وحكوه، وهذا النقل لا يقوم على الإسناد

كما هو الحال في الحكى التقليدي القديم. ويمكن القول بإيجاز إن الرؤية السردية في قصة التازي المارد والقمقم حداثية تشف عن بعد رمزي ذي برنامج «تشكل مجموعة من العناصر المرتبطة بالتذكر والمرئي والوصفي، وعلى الخصوص بمرجعية ثقافية وأسطورية معينتين...»⁶⁰.

سادسا: البنية السردية: البنية الشذرية.

تقوم البنية السردية، في قصة التازي - المارد والقمقم - على الشذرية، وهي إحدى السمات الجمالية للقصة القصيرة المعاصرة⁶¹. وهي بنية مركبة، لا تسلس القيادة لأول وهلة، بل تحتاج إلى تعمق وتمعن شديدين «وليس هذا إلا لأن النص الجديد لم يعد يوحي بما يحمل بسهولة ويسر»⁶². بل إن قصة التازي عالم مغلق على ذاته، يحتاج إلى من يسير أغواره بالتفاعل المثمر. هذا وإن «جمالية العمل الأدبي والفني لا تتكشف في ظل مطلق منهجي، بحكم طبيعتها الدينامية، وهذا ما يجعلها تستدعي جهازا مفهوما معقدا لرصد مسارات تشكالاتها، وترفض أي منهج أحادي يختزل سيرورتها المعقدة»⁶³. ويهمننا من كل هذا أن نلامس البنية السردية الشذرية في قصة التازي: إنها بنية موزعة على شذرات سردية مكثفة بذاتها، إذا ما نُظِرَ إليها، في بعدها السردية، باعتبارها متواليه سردية لا تتربط بضرورة ما، وهي مع ذلك تنسق في نظام متماسك، بحكم انسجامها وتكاملها.

إن أول ما يلفت انتباهنا، في البنية السردية - لهاته القصة القصيرة - أنها تتمرد على الشكل التقليدي الهرمي، الذي يبدأ بفرشة، فعقدة، فحل، وإنما نجد أحداثا محتشدة متشابهة في عمقها، بحكم تكرار نفس الحدث أو الفعل الذي يقوم به المارد ومعه الشخصيات الآدمية. مؤدى هذا الفعل هو الأمر بالتخريب والتدمير. وليس ثمة أزمة تنفرج في النهاية، بل إن نهاية القصة تنطوي على أزمة تحتاج إلى حل، تلك الأزمة المرتبطة بالخاتم الذي ينبغي إيجاده للتحكم في المارد والتخلص من شروره.

تقوم، هاته القصة القصيرة، على شذرات، قوامها حركة الفعل ما بين المارد وشخصية من الشخصيات الأدبية. وكل شذرات القصة مدارها إما الحديث عن المارد، وما يكون من شأنه في إصلاح الحياة الإنسانية، وإما قيام المارد -ومعه شخصية من الأدميين- بفعل تدميري، ينمي الحدث في اتجاه نهاية متوقعة... وتصل عدد الشذرات المكونة للقصة تسعا وعشرين شذرة. كل شذرة تومئ إلى لقطة من الحياة، وبإمكان القارئ ملء الفراغات والبياضات التي تشوي في ثنايا القصة، ليخرج برؤية فكرية شاملة متكاملة عن الحياة المعاصرة، وما تعج به من صراعات وأحداث.

ولقد تنبه النقاد إلى هذا الجديد الذي يميز الكتابة القصصية عند التازي، فهذا نجيب العوفي يجوس في أول مجموعة قصصية للتازي، وهي «أوصال الشجرة المقطوعة»⁶⁴ فيقول في شأن الظواهر التحديثية التي اشترعها التازي: «أولى هذه الظواهر، تتمثل في خرق العمود القصصي وكسر عروضه الكلاسيكي بوحداته الموبسانية المعروفة/البداية - العقدة - لحظة التنوير، والإجهاز من ثم على الحكمة القصصية التي تشد أوصال النص وتشكل لحمته وسداه، مما أفضى إلى بعثرة نظام الكتابة القصصية، وإنتاج نص سائل ومتحرر تارة، ونص مركب وبنوي تارة ثانية..»⁶⁵.

وما قيل عن مجموعة (أوصال الشجر المقطوعة) يقال عن مجموعة (شيء من رائحته) ويصل التازي إلى الذروة في خرق البنية السردية التقليدية في مجموعته (شمس سوداء)⁶⁶. وما يهمنا نحن، في هذا المقام، هو قصة (المارد والقمقم) التي انزاح فيها التازي عن البنية السردية التقليدية الهرمية، خالقا بذلك عالما قصصيا شذريا، تتسق شذراته في لحمة فنية منسجمة.

* خلاصات:

نخلص، مما سبق في التحليل، إلى نتائج عامة تخص جمالية الرمزية عند التازي الذي «أراد أن يفجر قواعد القص وأصوله، كتعويض وبديل رمزي وجمالي عن تفجير قواعد الواقع الهشة، والإسمنتية في آن»⁶⁷. وهذه النتائج تخص جمالية الرمزية بشكل عام.

*أولاً: الانزياح عن قواعد القص التقليدي بكل أشكالها ومكوناتها، ويلاحظ ذلك جلياً في صوغ الحدث، وفي توصيف الشخصية التي لا تؤدي البطولة بقدرما تشتغل كآلية رمزية في بناء العالم القصصي.

*ثانياً: الاندفاع بالزمان إلى حدوده القصوى في التعبير عن رؤية فكرية جمالية قوامها كسر رتابة التسلسل المنطقي.

*ثالثاً: جعل المكان ذريعة لتبليغ الموقف الإيديولوجي من الواقع في سمت جديد، ينبنى على الجدلية والتصارع.

*رابعاً: الإيهام في الرؤية السردية بالخضوع إلى القواعد في الآن الذي تتبلور فيه رؤية سردية جديدة، تتقنع وراء الكاتب لتصل إلى وعي ممكن بما يجري في الواقع.

*خامساً: خلخلة البنية السردية التقليدية، والتركيز على الشذرات في البناء السردى للقصة، بما تفيده الشذرات من تشظي وبعثرة منسجمة العناصر.

إن محمداً عز الدين التازي يمثل جمالية الرمزية في القصة القصيرة العربية المعاصرة خير تمثيل منذ أول مجموعة قصصية له إلى آخر هذه المجموعات...

* الهوامش:

¹ - د. عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر: قضايا وظواهره الفنية والمعنوية. بيروت: دار العودة ودار الثقافة، ط3/1972، ص: 138-139.

² - د. سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، الدار البيضاء، منشورات المكتبة الجامعية، 1984، ص: 59.

³ - J.A. Cuddon : Dictionary of Librery terms and literary theory. London, Penguin Books, 1991, P : 939.

⁴ - هنري بير: الأدب الرمزي، ترجمة هنري زغيب، بيروت، باريس، منشورات عويدات، الطبعة الأولى 1981، ص: 7.

⁵ - هانز - جيورج جادامر: تحلي الجميل. تحرير: روبرت برناسكوني، ترجمة ودراسة وشرح: د. سعيد توفيق، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 1997، ص: 113-114.

⁶ - ابن منظور: لسان العرب، بيروت، دار صادر، طبعة 1992، ص: 356-357، المجلد 5 (ر-ز).

⁷ - الفيروز آبادي: القاموس المحيط، بيروت، دار الفكر 1995، ص: 461.

⁸ - د. محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، القاهرة، دار المعارف، الطبعة الثالثة 1978، ص: 39 الهامش: 93.

⁹ - هنري بير: الأدب الرمزي، ترجمة هنري زغيب، بيروت، باريس، منشورات عويدات، -سلسلة زدني علما- الطبعة الأولى 1981، ص: 8.

¹⁰- W.Y, Tindal : The Literary symbol, New York, 1955, P : 5.

نقلا عن الدكتور محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، مرجع مذكور، ص: 34.

¹¹ - د.محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر (...)، ص: 34

¹² - نفسه، ص: 40.

¹³ - نفسه، ص: 40.

¹⁴ - هانز - جيورج جادامر: تجلي الجميل، مرجع سابق، ص: 137.

15 - جبور عبد النور: المعجم الأدبي، بيروت، دار العلم للملايين، ط2 يناير 1984، ص: 124.

¹⁶ - د. محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، م.س، ص: 3.

¹⁷ - وقد وردت هذه القصة ضمن مجموعة محمد عز الدين التازي القصصية الموسومة ب: «شيء من رائحته»،

الرباط، منشورات عكاظ، أكتوبر 1999، من ص: 47 إلى ص: 55.

¹⁸ - د. أحمد الزعبي: التيارات المعاصرة في القصة القصيرة في مصر، أريد، الأردن، الطبعة الأولى 1995م، ص: 81.

¹⁹ - المرجع نفسه، ص: 115.

²⁰ - محمد عز الدين التازي: شيء من رائحته، مصدر سابق، ص: 49.

²¹ - نفسه، ص: 49.

²² - نفسه، ص: 52.

²³ - نفسه، ص: 52.

²⁴ - نفسه، ص: 52.

²⁵ - نفسه، ص: 52-53.

²⁶ - نفسه، ص: 54.

²⁷ - نفسه، ص: 55.

²⁸ - نفسه، ص: 55.

²⁹ - مجموعة من المؤلفين: الكتابة والتخييل في أعمال محمد عز الدين التازي، طنجة، مطبعة ألتوبريس، ط1، نوفمبر 1999، ص: 66. (يتضمن هذا الكتاب أعمال اليوم الدراسي الذي نظمه نادي الكتاب لكلية الآداب بتطوان يوم 11 مارس 1999.

³⁰ - د. طه وادي: دراسات في نقد الرواية، القاهرة، دار المعارف، ط 1994/3، ص: 25.

³¹ - هانز جيورج جادامر: تجلي الجميل، م.س، ص: 166.

³² - نفسه، ص: 299.

³³ - Préface de Gaston Bachelard au livre de Paul Diel : Le symbolisme dans la mythologie grecque. Paris. Ed. Payot 1966, p : 6.

³⁴ - جادامر، المصدر السابق، ص: 285.

³⁵ - محمد عز الدين التازي: شيء من رائحته، م.س، ص: 49.

³⁶ - محمد عز الدين التازي: الكاتب الخفي والكتابة المقنعة، طنجة، كتاب الشهر رقم 72، سلسلة شراع، 1 يونيو 2000، ص: 14.

³⁷ - G. Bachelard, in préface, le symbolisme dans la mythologie grecque.

Op cité,

p : 7.

³⁷ - د. عبد الرحمن بدوي: الزمن عند مارتن هيدجر، الكويت مجلة عالم الفكر، المجلد8، العدد 2، يوليو -

أغسطس - سبتمبر 1977، ص: 187.

³⁸ - نفسه، ص: 189.

³⁹ - بول ريكور: نظرية التأويل - الخطاب وفائض المعنى، ترجمة سعيد الغانمي، الدار البيضاء، بيروت، المركز

الثقافي العربي، الطبعة الأولى 2003، ص: 96.

⁴⁰ - نفسه، ص: 96.

⁴¹ - محمد عز الدين التازي: شيء من رائحته (قصة المارد والقمقم) م.م، ص: 49.

⁴² - بول ريكور: نظرية التأويل.. م.س، ص: 99.

⁴³ - محمد عز الدين التازي: شيء من رائحته، م.س، ص: 51.

⁴⁴ - نفسه، ص: 55.

⁴⁵ - Jean Pierre Aubrit/ le Conte et la nouvelle, Paris. Arme colin, 1977,

P : 158.

⁴⁶ - بول ريكور: نظرية التأويل، م.س، ص: 106.

⁴⁷ - محمد عز الدين التازي: شيء من رائحته، م.س، ص: 49.

⁴⁸ - نفسه، ص: 50.

- 49 - إدمون ولسون: قلعة أكسل، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط3/1982، ص: 23.
- 50 - عبد الرحيم العلام: الافتتان بالمكان عند محمد عز الدين التازي، قراءة في المجموعة القصصية «منزل اليمام»: ضمن كتاب جماعي: الكتابة والتخييل في أعمال محمد عز الدين التازي، م.س، ص: 17.
- 51 - محمد عز الدين التازي في حوار معه، أنجزه عبد اللطيف البازي، جريدة أنوال العدد 1856، 31 أكتوبر 1995، ص: 7، نقلا عن عبد الرحيم العلام، المرجع السابق، ص: 19.
- 52 - بيرنار فاليط: النص الروائي - مناهج وتقنيات، ترجمة د. رشيد بنحدو، طنجة، منشورات سليكي إخوان، ط1/1999، ص: 102.
- 53 - سعيد يقطين: القراءة والتجربة، الدار البيضاء، دار الثقافة، ط1/1985، ص: 76-77.
- 54 - محمد عز الدين التازي: شيء من رائحته، ص: 49.
- 55 - وقائع ندوة مكناس، دراسات في القصة القصيرة: مقالة إلياس خوري: «ملاحظات حول الكتابة القصصية: اللغة-الراوي-الكاتب» بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1/1986، ص: 60.
- 56 - نفسه، ص: 60.
- 57 - نفسه، ص: 60.
- 58 - بمنى العيد: الراوي: الموقع والشكل، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1/1986، ص: 83.
- 59 - أحمد المديني: الكتابة السردية في الأدب المغربي الحديث - التكوين والرؤية، الرباط، مطبعة المعارف الجديدة، ط1 / أكتوبر 2000، ص: 240.
- 60 - Voir : Daniel Grojnowski : lire la nouvelle, Paris Dunod, 1993, P : 38-39.
- 61 - سليمان الشطي: الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دون طبعة، 2004، ص: 395.
- 62 - د. محمد بوعزة: استراتيجية الترجمة في «جمالية التلقي» لرشيد بنحدو، الرباط، العلم الثقافي، السنة 35، السبت 6 نونبر 2004م، ص: 11.
- 63 - محمد عز الدين التازي: أوصال الشجر المقطوعة، الدار البيضاء، دار النشر المغربية/ د.ط، د.ت.
- 64 - يب العوي: «أوصال الشجرة المقطوعة» وتحديث الكتابة القصصية، ضمن كتاب ندوة «الكتابة والتخييل في أعمال محمد عز الدين التازي» م. سابق، ص: 12.
- 65 - حمد عز الدين التازي: شمس سوداء، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، ط 1، 2000.
- 66 - نجيب العوي: المرجع السابق، ص: 14.

الكتابة منذورة للبقاء

قراءة في الأعمال الروائية الكاملة

لمحمد عز الدين التازي

عبد الفتاح الحجمري

1- لا تكون النصوص، قصصية أو روائية أو شعرية، لما تصدر ضمن الأعمال الكاملة "نصوصا مستقلة"، بل إنها تغدو "نصوصا متعاقبة" تملئ على قارئها اختيارا معينيا يسمح باستخلاص رؤية قصصية أو روائية أو شعرية لهذا الكاتب أو ذاك، وتسهم أكثر في تركيب تصور للكتابة منشؤها سياقات أدبية وثقافية، هي جوهرها وحافزها.

ولذلك، تتيح الأعمال الكاملة إنجاز "قراءة جامعة" - من غير أن تكون "مانعة" - مصدرها أطوار من التجربة الإبداعية لصاحبها، ودليلها خبرته فيما حققه من بناء فني لكل عمل إبداعي بتلوينات أسلوبية، وأدوات لغوية، وموضوعات حكائية يتضافر فيها الرمزي والثقافي والاجتماعي والنفسي. ثم إن قراءة الأعمال الكاملة تمكن من وصف البنية التأليفية للنصوص الأدبية، وترسم ملامح تطورها التاريخي، من النص المفرد إلى النص الجمع، وفهم نوعية التقنيات الفنية التي يمكن للنصوص أن تظهرها و/أو تخفيها.

2- كانت الفترة الزمنية الممتدة من عام 1948 حين ولد محمد عز الدين التازي بحى القلقليين بفاس، وإلى حدود منتصف عام 1966 لما نشر أولى قصصه القصيرة وهو بعد تلميذ بالثانوي، كافية لتحفيزه على الاستمرار في اختياره التعبير الأدبي سبيلا لملاحقة أجواء طفولة شهدتها دروب فاس العتيقة، وأحوال مراهقة امتدت من انتقاله من المدرسة الأميرية لما حصل على الشهادة الابتدائية سنة 1960، إلى حين إتحاقه بثانوية القرويين وحصوله فيما بعد على البكالوريا عام 1967 وهي فترة تكون مبتدؤها تمثل ملامح ثقافة محافظة مطلعة على علوم اللغة والأدب العربي الكلاسيكي، ومنفتحة - في الآن ذاته - على خصوبة الأدب المغربي والعربي الحديث والآداب العالمية الرفيعة. وقد أعطى هذا كله ثمارا يانعة في ما سيكتبه التازي لاحقا من قصص قصيرة وروايات ومسرحيات وقصص للأطفال ونقد أدبي.

لظروف نشأة الكتاب أدوار فاعلة في تحديد مبررات الكتابة لديهم، عن قصد أو بدونه (لا يهم)، لأنها منبع الوعي قيمة التعبيرات الأدبية والثقافية التي تغني الوجدان والمشاعر، وتجعل الكاتب لا يخلف موعده كلما شاء له القدر أن يكشف بعض أسرار الضميمة، أقول قولي هذا وأنا على علم بحكمة للعلامة أميراطو إيكو مفادها " أن الحياة الخاصة للمؤلفين الفعليين لا يمكن سبر أغوارها، وهي في ذلك شبيهة بنصوصهم". ورغم ذلك، تبقى لكل حكاية ورواية كائنات ومرئيات لعلها رجوع حنين وملاذ إقامة لكل تليد وطريف، استعادته الذاكرة والتقطته العين.

زمن الكاتب هو زمن الكتابة: مزيج من الذاتي والغيري والعابر والظرفي، والتاريخي والحلمي والعجيب، وبعض ما تخرثر في القلوب من قلق ورتابة سنوات ستينيات وسبعينيات وثمانينيات يمكن أن تقرأ صداها في كتابة محمد عز الدين التازي - وأحمد المديني - والميلودي شغموم - ومحمد زفزاف... كل وطراره الأدبي الخاص والمعلوم لدى المنشغلين والمتابعين لأوضاع السرد بالمغرب الأقصى.

ولتجربة محمد عز الدين التازي في الكتابة الأدبية غناها وتميزها منذ مجموعته القصصية الأولى "أوصال الشجرة المقطوعة" وروايته الأولى " أبراج المدينة" فهي تستمد غناها من جرأتها على التعبير عن قضايا واقع موسوم بانسداد الأفق وانهايمار قيم خلال فترة عصيبة من تاريخ المغرب الحديث عقب استقلاله، وتطلبت إيجاد مفهوم جديد للأدب يكون قادرا على الانخراط في لحظته التاريخية والاجتماعية، وهي تجربة تعلن تميزها عبر تجريب أساليب جديدة وابتداع أشكال تعبيرية تتجاوز تقريرية النشر الأدبي المحافظ والموروث عن بعض مؤلفات النصف الأول من القرن العشرين. وقد كان هذا الغنى والتميز لدى جيل التازي دليلا على قيمة نثر قصصي وروائي يتطلع نحو تشييد واقعية أدبية متحررة من إرغامات الجاهز والمسبق، وهذا يعني أن الواقعية الأدبية في النصوص الإبداعية الأولى للتازي والمديني وشغموم وزفزاف وعبد الله العروي ومبارك ربيع، أفرزت روايات راهنت على تجريب خطابات وأشكال مكنتها من إعادة النظر في متخيل الأنا وحركة الواقع الدال على ما هو محظور، والمتصل بما هو مهمش، ومكنتها - في مقام آخر- من تأمل سؤال الكتابة وجعله موضوعا من موضوعات الحكاية الروائية، ممزوجا بتفاصيل الحياة اليومية للشخصيات ومضئنا للعديد من مواقفها في الزمان والمكان.

3- لقد أصبح بالإمكان اليوم - وبعد صدور الأعمال الروائية الكاملة لمحمد عز الدين التازي(*) - إظهار خصوصية الكتابة لديه، ليس انطلاقا من تصور يمليه وعي نظري ونقدي جاهز، بل انطلاقا من مطلب الأدب كما يتحصل من نصوص قصصية وروائية هي منبع سؤال الكتابة، وهو سؤال ليس من السهل على أي كاتب صياغتها ولا على أي دارس استخلاصه، إلا إذا انتسب النص إلى التاريخ وكان حاملا لإضافة فنية لا مزعومة سرعان ما يخجو بريقها، لأنه لا سر لها ولا سحر.

يبدو محمد عز الدين التازي مقتنعا من أن:

" الكتابة وهي غير قابلة للتعريف الجاهز الذي يحتزل طرائق اشتغالها وأنواع بنائها للأشكال، هي مغامرة حياة أخرى للإنسانية، تمتح من أبعاء التاريخ ومن تفاصيل اليومي والحلي، وتستفيد من تجارب وصراعات الانسان مع قوى الظلام وأعداء الديمقراطية وحملة شعارات التضليل والعشائر، وهي تتحارب، ولكنها وهي تمتح من ذلك، تنظر إليه كرمز، وكأسطورة حتى وإن كانت الأساطير معاصرة، أو لها وجودها الخاص في عصرنا" (**).

بهذا المعنى، يرهن التازي سؤاله للكتابة بأفق تجربة إنسانية لا تعني بالأدب إلا بوصفه شكلا من الأشكال الممكنة لجعل التخيل صيغة للإيهام بالواقع أي البحث عن الوجود:

"وساعة تصبح الكتابة مشروعا للوجود. وشرطا أساسا لاستحضار لحظاته وتعثراته ويقينه وحيرته وريحه وخسرانه، ساعتها يحق للكاتب أن يقول: أنا كاتب".

ليس من السهل أن تكون الكتابة مشروعا للوجود. يعلم الكاتب - بالافتناع والتجربة - أن الأمر عماده رحابة الخيال والثقافة والموهبة، وإقامة معنى للكتابة بين حدود المستحيل والمجهول، يؤكد محمد عز الدين التازي هذا بقوله:

" إنني لا أجد تحديدات محددة، لمعنى أن أكتب، أو لما أكتب وهذا الوضع قد يبدو قلقاً ومخاطلاً وواعياً بذهاب نحو المستحيل، ولكن الذهاب في الكتابة هو أجمل ما في هذا الذهاب، لأن المصائر ليست أبداً إلا في قبضة المجهول".

أتصور أن فهما من هذا القبيل للكتابة لن يتأتى لصاحبه إلا بعد خبرة خصبة في الحياة، ومطالعة عميقة لتجارب أدبية آتية من آفاق مختلفة، ولذلك، يحوز هذا الفهم -ونظيره- غير قليل من التماسك حين يعين على استخلاص بعض أساسيات الكتابة كما تمثلها التازي ويذر معناها في النصوص الروائية المشكلة لهذه الأعمال الكاملة، والتي تقع في ثلاثة أجزاء تناهز في مجموعها 1781 صفحة. يضم الجزء الأول الروايات التالية: " أبراج المدينة" - "رحيل البحر" - "المبأة" - "أيام الرماد"، ويحتوي الجزء الثاني على الروايات التالية: " فوق القبور تحت القمر" - "أيها الرائي" - "مهاوي الحلم" - "مغارات" - "ضحكة زرقاء" - "كائنات محتملة"، ويشتمل الجزء الثالث على النصوص الروائية الموالية: "خفق أجنحة" - "الخفافيش" - "دم الوعول" - "عيوشة امرأة الشمس والقمر".

ويهتم التازي في هذه الروايات بإنشاء الكتابة وإدارتها حول تجريب أساليب في البناء ومجالات من الحكيم قائمة على الاستبطانات الجوانية والرؤى الذهنية للأبطال والشخصيات، والعبور إلى مكانم اللاوعي، وقائمة كذلك على اعتماد تخيل مضاعف يفتح الحكاية الروائية على عوالم الغريب والعجيب والنكتة والحلم الممغز والسخرية الرمزية، ويضع القارئ في اهتماماته عبر تنوع منظورات السرد وتشغيل ضمير المخاطب، واللعب بأبنية لغوية مشدبة يمكنها أن تكشف جزءاً من حقائق الأشياء والناس والعلاقات.

وعليه، نحس ونحن نقرأ هذه الأعمال الروائية الكاملة لمحمد عز الدين التازي، أننا أمام عمل إبداعي محكم البناء، شيق الحكاية، عميق التأمل في معنى الكتابة، في مغزاها ومرماها...

الهوامش:

(*) محمد عز الدين التازي: الأعمال الكاملة / الجزء الأول: 580 صفحة - الجزء الثاني: 589 صفحة - الجزء الثالث: 612 صفحة.

منشورات وزارة الثقافة، سحب مطبعة المناهل 14-03-2005

(**) العبارات والفقرات الموضوعية بين مزدوجتين هي آراء لمحمد عز الدين التازي انتقيتها من شهادته المضمنة في كتاب: "الكتابة والتخييل في أعمال محمد عز الدين التازي" منشورات نادي الكتاب، كلية الآداب بتطوان. ط 1 نونبر 1995.