مغارات الكتابة مغارات السرد

نجيب العوفي

مـغـارات* هي العمل الروائي السادس للكاتب محمد عز الدين التازي، إضافة الى مجموعاته القصصية **أوصال الشجر المقطوعة** (١٩٨٥) **والنداء بالأسماء** (١٩٨١) **ومنزل اليمام** (١٩٩٥).

وقد اقتبلنا التازي، أول ما اقتبلناه، في مطالع السبعينات، كاتباً جيداً للقصة القصيرة، متملكاً لأسرارها، ومتمرّساً بالعزف على أوتارها. لكنّ القصة القصيرة، فيما يبدو، لم تشفِ منه كلّ الغليل ولم تستوعب عرامةَ الأشواق الإبداعية والفكرية التي زاحمتْه على مر الأيام، فولّى شطرَ الرواية يُفضي لها بمكنونه وينفس عبرها عن أشواقه ورؤاه.

والتازي في نصوصه الروائية المختلفة ـ المؤتلفة، لا يحكي حوادث ووقائع فحسب، ولا ينحت شخوصاً ويخترق نفوساً ويصوغ أزمنة وأمكنة فحسب، ولكنه أساساً «يكتب» الرواية ويبدع في لغتها وأسلوبها وطريقة اشتغالها. صحيح أنه يهتم بما يروي، وبدلالة ما يروي، لكنّ عنايته تبقى مشدودة ـ في منحاها الغالب ـ إلى كيفية ما يروي، الى تشييد الخطاب وافتراع بلاغة روائية قائمة على متعة الكتابة كشرط أساس لمتعة القراءة. وهنا تتجلى تحديداً شعريةُ الرواية عن التازي، وهي شعرية متأتية عن لغتها وكتابتها، أكثر مما هي متأتية عن مادتها ومحكيّها. ولذلك فإن رواياته، مجتمعةً، تشكل مغاراتٍ إبداعيةً لا تني الكتابةُ عن الحفر في أخاديدها وتقليب تربتها، لالتقاط الأسرار الدفينة وشوارد المعاني والخوالج، وصهرِها في سبيكة، هي الرواية عينها.

نقرأ في الصفحة ٤٧ من **مغارات**: «هل أنت أيها الصاحب مغارة من هذه المغارات؟! وأيها مغارتك أيها الصاحب، أهي مغارة النفس، أم مغارة الكتابة، أم هي مغارة الدم والعطش والارتواء، مغارة ذلك الرحم التي لا أسميها؟!» وبدورنا نسأل، ما هي مغارة هذه الرواية، ما بيت قصيدها ولحن نشيدها؟

لقد أشرنا منذ قليل الى أن المغارة المركزية في هذه الرواية هي مغارة الكتابة: فهي الخالقة والمخترقة لمغاراتها الملتبسة. وهي الحافزة والموجِّهة لمغاراتها ومساراتها السردية. فما هي تجليات وإشارات هذه المغارات؟!

تتكون الرواية بنائياً وحكائياً من ثماني عشرة لوحة سردية، أو بالأحرى من ثماني عشرة «مغارة» سردية معنونة وفقاً للموضوعة أو الشخصية المحورية المهيمنة على كل مغارة سردية. وكلمة المغارة هنا هي الأدل والأوفى بجوامع المعنى. والمؤلف نفسه فَـهْرَسَ لوحاتِ روايته تحت هذا العنوان الدال: «هذه المغارات»؛ ذلك أن كل مغارة هي، في صميمها، استغوار لمغارة الإنسان أو المكان أو الزمان، أو لها جميعاً. فالرواية ترهف السمع والبصر جيداً للخلجات واللغات الخفية والدفينة: لغاتِ الروح والجسد والذاكرة والأمكنة والأشياء. إنها، بعبارة واحدة، روايةٌ كتيمةٌ وضاجة في آن واحد... رواية ملغومةٌ بامتياز.

وكلمة «رواية» هنا، قد لا تروق التوصيف الأجناسي المألوف للرواية ولا تنسجم مع ثوابته ومعاييره. فـ **مغارات** تخرق قواعد السرد الروائي وتكسر نمطيته وتبلبل خطيته، وتفتحه على مغارات ومدارات مختلفة ومتباعدة. واللوحات أو المغارات الثماني عشرة، لذلك، تبدو وكأنها قصص متداخلة ومتضايفة قابلةً لأن تُقرأ في حد ذاتها ومستقلة بعضها عن بعض. هنا أولى ضربات أو تجليات الحداثة الروائية

* ـ محمد عز الدين التازي: **مغارات**، المغرب، ١٩٩٦.

عند التازي، سواء في هذه الرواية أو في سابقاتها. وهنا أيضاً يأخذ التازي القاص بتلابيب التازي الروائي. وهنا، ثالثاً، تصبح الكتابة في حِلٍّ من أمرها لتنطلق على سجيتها، جامعةً بين القصة والرواية، ومازجةً بين النثر والشعر. فما هو الناظم اللاحم بين هذه المغارات/اللوحات الثماني عشرة؟!

إنها مدينة طنجة أو طنجيس، بمغاراتها الهرقلية الأسطورية، ومغاراتها الحديثة المنزرعة بين أرصفتها وجدرانها وأناسها وعابري سبيلها. نقرأ في الصفحة ١٣١ من **مغارات** على لسان الكاتب القادم من الدار البيضاء وهو يحاور ساميا: «المدينة في تصوري لهذه الرواية هي الأهم. إنها ليست مجرد مسرح تُعرض فيه الأحداث، بل هي رعشة اللغة أمام مكانٍ منسوجٍ بالسهر والدم والعملات الأجنبية والخيانات والجواسيس والبحّارة والقنصليات وأشياء أخرى أترك لارتعاش اللغة أن تخلقها أو أن تكتشفها وتخيّلها للقارئ». طنجة، إذن، تشكل في الرواية المغارةَ المكانيةَ، الأمّ المؤطِّرة لمغاراتها الملتبسة المتداخلة، ومنها ينطلق التأويل صاعداً لينفتح على المغارة الكبرى: مغارة الوطن.

ضمن هذا المكان الإطاري الناظم، طنجة، تنزوي الروايةُ الى مغارة محددة، تراقب من خلالها بقيةَ المغارات وتبستبطن دواخلها: وهي الغرفة المأجورة الثابتة في العمارة، التي تستقبل وتودّع أخلاطاً من العابرين والمسافرين والمغارات والتواريخ. نقرأ في الصفحة ٩٦ على لسان السارد: «اختلاط وتعدد. هل أنا مسحور؟! هذه الغرفة سحرتني. في الغرفة أرواحُ مدنٍ ودول. وكل المدن جاءت إلى طنجة وكأنها روح الأرواح، أرواح قاراتٍ وعوالم. رجال ونساء. والأرواح تتجمهر في الغرفة، والخيل نافرة عى الجدار». وفي الصفحة ١٠٤ نقرأ على لسانه أيضاً: «أنا لا أعرف كيف سوف تتسع الغرفة على ضيقها لكل هذا الحشد؟!»

لكنّ الغرفة، على ضيقها، اتسعت لهذا «الحشد الهائل من الرجال والنساء، بحّارة وجواسيس ومدللين وغانيات من كل الأجناس والحقب» (ص ١٠٤). ذلك أنّ مغارات الكتابة قابلةٌ لاستيعاب مغارات السرد، والمسرود عنهم، إنْ كان وراء الكتابة يدُ كاتبٍ صنّاع.

فكيف تُنجَز هذه اللعبةُ في الرواية، وكيف يتم السرد والتسريد؟!

هناك سارد رئيسي ومشارك في الرواية Narrateur homodiégétique، لا يحمل اسماً ولا نعرف له رسماً، يُطلِقُ على نفسه صاحبَ الصاحب. والصاحب هذا، الغائب الحاضر، هو الذي يتوجه إليه الساردُ بالكلام على امتداد الرواية مفتتحاً سرده بالتسائل عنه، ومختتماً إياه به. وهكذا نقرأ في مستهل اللوحة الأولى: «أينك أيها الصاحب؟! جئتُ إلى المطبخ أحمل في عيني صورتك وصورةَ الموقد. كلاكما النارُ والرمادُ. نارك رائعة ومشتهاة حينما تلتهب وتنشر حدائقها في المكان» (ص ١٥ ـ ١٦). ونقرأ في مستهل اللوحة الأخيرة: «أيها الصاحب، تعال نستحضر كلَّ شيء، نستعيد ونستعيد من غير أن نملّ أو ندوخَ أو ننسى أو يقهرنا الحزن ويأخذنا النعاس. أين أنت الآن؟!» (ص ١٥٣).

والرواية، بذلك، تنبني نحوياً على ضميري المتكلم والمخاطب، عبر ثنائية تواصليةٍ ـ سرديةٍ تجعل السارد متكلماً ومنتجاً للقول، والصاحبَ متلقياً وموضوعاً للقول، أي مسروداً له ومسروداً عنه في آن. وهذا يعني أن بنية الرواية ديالوجية [حوارية] على مستواها الظاهر والمباشر. وأما على مستواها العميق والصميم، فهي بنية منولوجية تذكرية وتأملية مؤسَّسَةٌ على صوت واحدٍ، ومعزوفةٌ على وتر واحد. وليس الآخر، الصاحب، سوى ذلك الحاضر وجداناً والغائب عياناً، ولاسيّما أن الصاحب وصاحب الصاحب كثيراً ما يتماهيان ويتناسخان، كوجهَي العملة الواحدة: فهما اثنان في واحد، أو واحد في اثنين. يقول السارد في الصفحة ٦٩: «والصاحب، أي صاحب؟ أنا أم هو؟ الحاضر أم الغائب؟ أيّنا الصاحب؟! إذا أردتم أن تعرفوا الحقيقة فكلانا الصاحب. هو صاحبي وأنا صاحبه. هو يناديني الصاحب وأنا أناديه الصاحب».

وما يجمع بين الاثنين، هو الشعورُ بالمرارة والخيبة بعد ارتطام الأحلام بصخرة الأيام، وهبوب الرياح المعاكسة لشراع التغيير: «أنت تقول الرصاص أيها الصاحب! ها أنت، مِنْ غير أن تشعر، تستعيد

مرحلةً من وعي جيلنا أخذت تطمس ملامحَها تبدّلاتُ الوقت، الأحلام التغييرية، وأرق الليالي والتجمعات واللغة الرفاقية، وإحساسنا بأننا نستطيع أن نلعب دوراً ما في تحقيق اختياراتنا» (ص ٨٠).

لعل هذه الكلمات تلخص لنا المغارةَ الدلالية العميقة لـ **مغارات**، وتكشف لنا عن العلة الكامنة وراء هذا الشعور الغامر بالمرارة والخيبة، الذي تطفح به الكؤوسُ والرؤوس. وذلك ما يريق بعض الضوء على ظلمة هذه المغارات.

لا يكتفي السارد الرئيس في الرواية بمجرد الإفضاء بذات نفسه والارتكان الى صوته، بل يقوم أيضاً بتنضيد السرد ولمّ أشتاته وأطرافه، وتوزيع لغاته وأصواته بين الشخوص، حيث تنزع كلّ شخصية عن قوسها الخاصة وتفضي بمكنونها الخاص. يقول في هذا الصدد: «وها أنا ألمّ ذلك الشتات وأبني صورة لساميا، كما أبني تاريخاً لهذا المكان المسكون بأرواحِ مَنْ عاشوا فيه وفاتوا. فماذا أفعل وقد تركتَني وحيداً أيها الصاحب؟!» (ص ٤١).

يمكن تقسيم شخوص الرواية، بحسب هويتها ولسانها، إلى صنفين: شخوص محلية مغربية، وشخوص أجنبية عابرة. والصنفان، معاً، يقدمان صورة فسيفسائية دالةً، لفضاء طنجة الاجتماعي، سواء في أيامها الخالية، أم في أيامها الحالية. من الشخوص الأولى، نستحضر: ساميا، وعمي ميمون، والفقيه الرحموني، والتمسماني/الشقروف، ونورية الخادمة. ومن الشخوص الثانية نستحضر: أدولفو البحار، والمسيو نيزي، والكهل الإنجليزي، والسنيورة ماريا، والميستر هوفمان.

فكيف يمكن أن نجلو خبايا كل هذا الحشد من المغامرات؟! إن أنسب طريقة، في رأيي، هي أن نستدعي النص ذاته، لينطق بلسان الحال ويقدم الشاهد والمثال. ولعلّ المقاطع السردية التالية تفتح لنا كوّةً على كل مغارة، وتقرّبنا أكثرَ من إيقاع الكتابة في هذه الرواية. وهي مقاطع نلم أشتاتها لمًّا على شاكلة السارد ذاتها («ها أنا ألم ذلك الشتات»)، ونلتقطها كما هي، وفق آلية السرد المتحكمة فيها، وهي آلية متحررة لا تلتزم خطة مطردة ولا تخضع لحبكة محددة. فلنتابع هذه المقاطع، بحسب تتابع الشخوص وتدافعها.

١) ساميا: «امرأة جادة لها أفكار ومبادئ، تصلّبَ عودُها بعد أن عاشت وعانت، وتعلمتْ كيف تأخذ بالمبادرة في الحديث كي تصارع بعضَ الأفكار بأفكار أخرى جاءت بها من الكتاب بعدما اختبرتها في الحياة. وهي إذا ما تعامل معها أحدٌ كامرأة فإنها تتوتر...» (ص ١٩).

٢) عمي ميمون، صاحب الحانوت: «هؤلاء الكفرة كلهم سيأكلون ويمضون الى فجورهم. أنا أُطعم الكفرة من خيرات الله، أقبض مالهم الحرامَ في بيع حلال. مالُهُم الحرام يدخل جيبي بعد أن يدفعوه ثمناً لما يأكلون. أنظر الى ورقة المائة درهم وتقول لي إنها مسروقة، أو أنا كسّبني هذا الرجل من التهريب أو بيع الحشيش أو الخمر التي حرّم الله، أو أنا ثمن لقاء سفاح بين هذه الفاجرة ورجل ذهب الى حال سبيله بعد أن أفرغ فيها ماءه القذر. ولا حول ولا قوة إلا بالله. لن أطعمهم بعد اليوم. سأذهب الى الفقيه، وأستفتيه في الأمر» (ص ٢٦).

٣) الفقيه الرحموني: «والفقيه يفتينا في أمور ديننا ويسألنا عن حانات طنجة ومراقصها وعن حوانيت بيع الخمور وبيوت الدعارة، فيهتاج الفقيه ويرفع صوته حتى يخرج عن هدوئه ووقاره فنهتاج معه. ويظل الفقيه مهتاجاً يشتم التليفيزيون والجرائد والمدارس التي تُفسد أخلاق أبنائنا وبناتنا، والكتبَ التي تنشغل عن كلام الله وكلام الرسول» (ص ٩٠).

٤) التمسماني/الشقروف: «وقتها لم أكن شقروفاً. والآن أنا لست بالشقروف. شبابي دائم. موتوا من الغيظ. الصور ما تزال ويمكن أن أخرجها من المحفظة وأريك إياها. سترى الزين وتعرفه. ساعتها سوف تتذكر. الزين باع واشترى، وكان يدخل المرسى ويراقب السلع، ويخرج ثم يأتي إليك بالدولارات وهي قريبة من القلب، هنا، في الجيب العلوي الأيسر. وطنجة كانت، أما اليوم فقد تبدل كل شيء» (ص ١٠٩).

٥) نورية الخادمة: «عندنا الكحلة الطنجاوية. تعرفها؟ السيدة نورية التي تدخن كازا سبور وتشرب

التينتو كل صباح، قبل أن تبدأ شغلها كمنظفة وطباخة في أكثر من بيت للعزاب» (ص ٣٦).

٦) أدولفو البحار: «هذا وشمه على الزند. صداره الأزرق المخطط وعيناه البحريتان. خمره الدن والأغنية التي يجهر بها تمتد الى أن تقارب أذن الحبيبة. هل عاد حقاً؟ ها فنجان القهوة المسائية، ورائحة السيجار تملأ الغرفة حيث تغرق الأفكار في متاهات المدن الساحلية وأضواء الحانات والرقص والثرثرة. حتى الزند القوي لم يوفر لأدولفو راحة المنام في طنجة (...) وأنا لا يهمني من هو الأفضل، فرانكو أم خوان كارلوس. كلاهما حاكم. ملك أو رئيس» (ص ٥٤).

٧) المسيو نيزي: «صعد الأدراج وهو يتراقص. ظلت تراقبه الأيام وهو يتردد بين الصعود والهبوط، ويتحاشى النظر إليها أو أن يتبادل معها التحية. وحتى بعد أن تم إصلاح المصعد، ظل يصعد الأدراج الى الطابع الرابع محمّلاً في بعض الأحيان ببعض الأشياء. ثم لاحظَتْهُ وهو يأتي مرفوقاً ببعض الشباب غالباً ما يتراوح عددهم بين الثلاثة والأربعة. ترتبك نظراتهم حين تسمع السنيورة ماريا وقع الخطى على الأدراج، وتخرج كي تلاحظ حركة الزوار. لكنها لم تقل لهم شيئاً ولم تسأل المسيو نيزي عنهم» (ص ٦٣).

٨) الكهل الإنجليزي: «كان الكهل الإنجليزي قد جاء بسترته الفضية القديمة والياقة المقلوبة والوجه السمين الطافح بالحمرة. تذكرتُه الآن. لعله قد مات أو انتهى الى إحدى دُور العجزة. كنتُ شابة حين جاء. أعطيته المفاتيح وصعد الى الشقة وحده. حدستُ من خطاه أنه عسكري. بعد يومين لاحظتُ أنه قد أتى بصندوق كبير يحمله رجلان من الجانبين وهما يتمايلان ويرفعانه الى فوق. فعرفت أنه ثقيل جداً. والتقطتُ من كلام الحمالين أنهما قد أتيا به من الميناء» (ص ٦٤).

٩) السنيورة ماريا: «لا شيء يجب أن يخفى على ماريا. حتى الأزبال أستطيع أن أعرف منها بعضَ الأشياء: مَنْ شرب ليلة البارحة. من أكل الجزر. ومن زوجته طامت... فبعض الأشياء تُرمى مع الأزبال حتى ومكانها ليس هو القمامة. فمنذ أن اكتشفت تلك الرسالة وأنا اشمّ كل الرسائل. أدعكها قليلاً بين يديّ وأتسمع الصوت: هل هو صوت الورق أم صوت شيء آخر» (ص ٦٥).

١٠) الميستر هوفمان: «ظل الميستر علي يترنح. نزل عن كرسيه العالي واقترب من المرأة الأجنبية وحيّاها بأدب. ظهر من حركاته أنّه ينوي أن يدعوها الى كأس ويجلس على الكرسي العالي الذي بجوارها، لكنه لم يفعل. فقد أخذ يتأمل رف القوارير حتى لمح دورقاً صغيراً نصف ممتلئ بسائل كأنه الماء. وزجاج الدورق شفّافٌ، والماءُ صافٍ يسبح فيه شيء لم يتبينه. تذكر أنه كان قد لمح الميستر هوفمان يأخذ ذلك الدورق من حين لآخر الى الداخل ويغيب لفترة ثم يعود به ليضعه في مكانه وسط قوارير الخمور والأشربة. كما كان الميستر هوفمان يأخذ كأسه في يده ويدخل الى ما وراء الحاجز، فيديم النظر فيما يسبح في ذلك الدورق، ثم يتجرع كأسه دفعة واحدة» (ص ١٤٤).

هذه بعض إطلالات، على هذه المغارات البشرية التي تنطوي عليها وتخترق مطاويَها روايةُ **مغارات**، بجرأةٍ ورهافةٍ ودقةِ كشفٍ ووصفٍ. مغارات ملغومة بالمفارقات والتناقضات والأسرار وجدتْ في المغارة الكبرى، طنجة، مرتعاً لنفض همومها وتحرير غرائزها ومكبوتاتها، وممارسةِ طقوسها السرية الخاصة. وجاءت الروايةُ لغةً وبناء على مقاسها وغرارها: مغاراتٍ من القول، تحكي عن مغارات من الأسرار مغيّبةٍ وراء الأستار. ولم يكن أمامنا بدٌّ من أن ندع السرد ينضح بما فيه ويكشف لنا مباشرةً عن مخزوناته وخوافيه، لأن التفاصيل والجزئيات الدقيقة التي يلتقطها ويصفها السرد تندّ عن كل محاولة للاختزال أو الإجمال. وأهم ما في هذه الرواية، على وجه التحديد هو كتابتُها وتفاصيلُها وجزئياته وتسقُّطُها الذكيُّ لأدقّ الحركات والسكنات، على صعيد المكان، أو ضمن تلافيف الوجدان.

لقد انغلقتْ كلُّ المغارات، في آخر المطاف، على نفسها، وسكنتْ اسرارُها وأخبارُها، غرقاً أو موتاً أو رحيلاً أو مصيراً غامضاً. وخيَّم عليها الزمنُ بصمته ووحشته، كما خيم على تلك المغارات الهرقلية الأسطورية «فما عاد بإمكان هرقل أن يبقى هو هرقل» (ص ٤٨). وتبقى مغارةُ الكتابة في الرواية هي سيدة المغارات.