العلم الثقافي

المدير: عبد الله البقالي

سنة: 56

سنة التأسيس: 1969/2/7

الخميس 25 من رجب 1447

الموافق 15 يناير 2026

10 ، شارع زنقة المرج حسان الرباط

Bach1969med@gmail.com

مُذكِّرات

لم أكَدْ أضع الكلمة الأولى في افتتاحية هذا العدد ، حتى اسْتعدتُ يدي أشدَّ بياضا من الورقة البيضاء ، لا لشيء إلا لأنَّ خاطراً لسعني وأوحى لي أن أتركهم يأخذون حصَّتهم من كتابة الافتتاحية ،إنَّهم/ هن الرائدات والرواد الذين سبقونا إلى هذا الطريق بينما كنا لا نزال في أول الطريق ، رائدات ورواد الإعلام الثقافي الذين زادهم الاشتغال بالأدب وزنا يُقاس بميزان الذهب ،أولئك الذين أفنوا حياتهم في الكتابة ، لا يجب أن يكون الجزاء نظير ما أسْدوه للثقافة المغربية التشطيب والإلغاء ، بل الأجدر أن نسْتحضر بين حين وآخر ذكراهم ونُرسِّخها بقوة الفعل ، ليس فقط بالاقتصار على رفع الأكف بالضراعات والدعاء ، ولكن بإعادة نشر أعمالهم التي قد لا نجد اليوم ، مثيلا لأسلوب كتابتها البليغ وقوتها في إبداء الرأي ، عسى أنْ لا نُقلق راحتهم الأبدية ،ويقبلوا العودة للعيش بيننا للحظات بعد أن ذاقوا نعمة الخلود في دار البقاء !

محمد بشكار

Bachkar_mohamed@yahoo.fr

والآن، والمونديال محط تنافس شرس بين المشاركين، مستقطبا اهتمام البعض وخالقا نقاشا عاما حول حظوظ هذا الفريق أو ذاك، ألا يحق لنا أن نقارب كرة القدم من زاوية نظر أخرى غير زاوية المناصرة أو المناهضة؟ مثل هذه المقاربة المغايرة، سبق وقام بها الباحث الإيطالي أمبرتو إيكو في عدة مقالات له، وهي مقاربة تحتج على «كليانية» أنصار الفرق الرياضية وتصف «توافقاتهم» قبل أن تتهمهم بالتلصص. في أحد مقالات كتابه «السفر مع السلمون» الصادر في سنة 1998، يقر المفكر الإيطالي الكبير، أمبرتو إيكو: «ليست لديَّ ضغينة ضد كرة القدم، أما الأسباب التي تدفعني إلى عدم الذهاب الى الملاعب، فهي ذات الأسباب التي تجعلني لا أقدم على النوم في دهاليز محطة القطار بميلانو (...) ويحدث أحيانا أن أتابع باهتمام ولذة مجريات مباراة رائعة على شاشة التلفزيون، لانني أقدر واحترم سحر هذه اللعبة النبيلة «إنني لا أكره كرة القدم، بل أكره المدمنين عليها». ولشرح موقفه هذا للقارئ، يقارن الباحث نَفْسَه بأنصار العصبة اللومباردية العنصريين (!)، قائلا: «إن الشعور الذي ينتابني تجاه المهووسين الإيطاليين بكرة القدم، هو ذات الشعور الذي يعبر عنه أعضاء العصبة اللومباردية تجاه المهاجرين غير الأوربيين: «لست عنصريا، لكن بشرط أن يظلوا في مكانهم الطبيعي»، وأقصد، وأنا أتحدث عن مكانهم الطبيعي، فضاءات لقاءاتهم خلال الأسبوع (الحانة، الأسرة، النادي) والملاعب خلال أيام الأحد« إن ما يحدث في هذه الفضاءات لايهمني إطلاقا، بل إنني أفضل قيام الهوليغان بأعمال شغب في الملاعب، لأن قراءة أخبار ذلك في الجرائد تشكل مصدر ترفيه عنّ النفس».

وإذا ما صدقنا إيكو، فإن عشاق كرة القدم يتحلون بميزة مشتركة: لا أحد منهم يستطيع استساغة وجود أناس غير مهووسين باللعبة! كما أنهم يفرضون عليك، جميعا، الحديث حولها حتى ولو شرحت لهم عدم إعارتك لها أدنى اهتمام! ويعتقد صاحب كتاب «السفر مع السلمون» بأن سائقي الطاكسيات هم الأكثر إصابة بفيروس هذه الميزة المشتركة، ولهذا يسوق الحوار التالي مع أحدهم:

-» هل شاهدت فيالي؟

- لا، ربما عَبَرَ الشارع في غيابي!

- هل ستتابع المقابلة هذا المساء؟

- لا، لديَّ دراسة مؤجلة عن كتاب فلان حول الميتافيزيقا (...) ومن الضروري أن أنجزها!

- هذا جيد، تابع المباراة وسنناقشها غدا، أظن أن فان باستن سيكون مارادونا التسعينيات، ألا تشاطرني نفس الرأي؟ لكن، وفي جميع الأحوال، من الواجب الاهتمام بهاجي كذلك!. »

وانطلاقا من هذا الحوار، يؤكد أمبرتو إيكو بأن سائق الطاكسي الولوع بكرة القدم عاجز عن تصديق وجود إنسان لايهتم بالبطولة وأخبار الفرق واللاعبين، وحتى إذا افترضنا أن زبونه قادم من كوكب آخر، فإنه لن يحدثه سوى عن كرة القدم! ثم يتساءل الباحث عن السبب الذي يجعل هؤلاء مؤمنين حتى النخاع بمساواة كل البشر في عشق الكرة، ومستعدين - في نفس الآن - للانقضاض بكل ما أوتوا من قوة على أول نصير لفريق منافس يصادفونه في الشارع! إن سلوكهم هذا يجعلهم يشبهون الى حد بعيد أنصار العصبة اللومباردية العنصرية من خلال شعارهم: «أتركوا الأفارقة يهاجرون إلى بلدنا، حتى نستطيع تصفية حسابنا معهم!».

وعلى مستوى آخر، فإنه « ثمة فعل لن تستطيع أية حركة طلابية ولا أية انتفاضة ولا أية معارضة راديكالية، ولا غيرها الإقدام عليه حتى ولو اعتبرته أساسيا: إنه احتلال ملعب رياضي يوم الأحد »، هكذا يتحدث أمبرتو إيكو في مؤلف آخر له «حرب الزيف» الذي صدر سنة 1993، ثم يضيف: «إن مجرد اقتراح القيام بمثل هذا الفعل يبدو ساخرا وعبثيا حاولوا الإقدام عليه، فلن يكون نصيبكم غير الاستهزاء(...) بل طبقوه بكل جدية وحينذاك سيصنفكم الجميع كمشاغبين».

لكن، من أين لك بكل هذه الوثوقية يا صاحب رواية «اسم الوردة»؟ يرد إيكو قائلا: «يمكن لجماهير من الطلاب أن تلهو عبر رمي قنابل يدوية على سيارات الشرطة، فلن ينتج عن ذلك أكثر من أربعين قتيلا، بسبب القوانين وإكراهات الوحدة الوطنية وسمعة الدولة وعلى العكس من ذلك، فإن مهاجمة ملعب رياضي ستؤدي دون شك الى حمام دم يسقط المهاجمون ضحية له، وإلى مجزرة رهيبة وشاملة سيرتكبها مواطنون فاجأتهم الإهانة، فأصبحوا على أتم الاستعداد لمعاقبة المهاجمين بفظاعة، لأنه لم يبق لديهم شيء مهم يحافظون عليه غير هذا الحق المنتهك: حق التلذذ بالفرجة الرياضية».

ثم يوضح مؤلف «حرب الزيف» أطروحته التي ضمنها لمقال يحمل عنوان «الثرثرة الرياضية»، مؤكدا: «إذا قمتم بالاعتصام في كنيسة، فسيحتج قس وسينزعج بعض الكاثوليكيين، وفي المقابل، ستتعاطف معكم فئة من المنشقين، وسيتسامح معكم اليسار، وسيشعر العلمانيون التقليديون (في آخر المطاف بالسعادة) يمكنكم كذلك احتلال المقر المركزي لحزب ما، وفي هذه الحالة ستعتبر الأحزاب الأخرى، سواء تضامنت معكم أم لا، بأن ذلك الحزب يستحق ما يحدث له. لكن إذا ما أقدم أحد على احتلال ملعب، وبغض النظر عن ردود الفعل الآنية التي ستتولد عن فعلته، فلن يعلن تضامنه معه أحد: لا الكنيسة ولا اليسار ولا القضاء ولا الصينيون ولا النقابيون، بل إنهم سيغلون جميعا المجرم ذاك على أعمدة التشهير، ثمة إذن حقل عميق في رحم الحساسية الجماعية لا يقبل أحد المساس به، إما بسبب المبادئ، وإما بسبب الحسابات الديماغوجية، وثمة إذن بنية عميقة مكونة للاجتماعي ليس بالمستطاع تفكيكها دون تعريض مبادئ الحياة الجمعية لأزمة (...) إن الرياضة هي الإنسان، الرياضة هي المجتمع».

ويقول إيكو في مكان آخر من نفس المقال: «إن الرياضي كائن يمتلك عضواً متضخما يحول جسمه الى مركز ومنبع للعب لاينتهي، إن الرياضي وحش (...) إنه الغيشة (أي فتاة هوى يابانية راقية) ذات القدم المكبوس والضامر، والمنذورة لتصبح أداة يستعملها الآخرون».

ثم يضيف «إذا كانت الرياضة (الممارسة) هي الصحة، مثلها في ذلك مثل الأكل، فإن الرياضة المرئية هي أسطرة الصحة، إذ حين أتفرج على الآخرين وهم يمارسون الرياضة، فأنا لا أقوم بعمل صحي، تغمرني فقط متعة تنبعث من معاينتي لصحة الآخرين الجيدة، وهو نوع من التلصص المشين، مثل ذلك الذي نقوم به حين نتفرج على الآخرين وهم يمارسون الجنس». ويستطرد أمبرتو إيكو قائلا: «أجل، إن الذي يتفرج على الآخرين وهم يمارسون المنافسة الرياضية يشعر بنوع من الإثارة: إنه يصيح ويهيج، ومن ثمة فإنه يمارس تمرينا جسميا ونفسيا، كما أنه يقلص من عدوانيته ويشذب تنافسيته. غير أن هذا التقليص وهذا التشذيب لايتم تعويضهما، كما يحدث ذلك بالنسبة لممارسي الرياضة ، فهؤلاء يفوزون بقسط من الطاقة ويتملكون قدرة على ضبط الذات ومراقبتها، هكذا إذن، ففي حضرة الرياضيين الذين يتصارعون من أجل اللعب، فإن المتلصصين يتصارعون بجدية، إنهم يتشاجرون عند نهاية المنافسة أو يقضون نحبهم بسبب سكتة قلبية في مدرجات الملاعب». وتأسيسا على كل ما سبق، يستنتج إيكو ما يلي: «إذا كان نظام المنافسة في الرياضة، كما تمارس فعلا، يحتوي على مظهري تنامي وتلاشي الإنسانية، فإن التلصص الرياضي لا يتضمن غير الجانب السلبي فقط».

15 يونيو 2010

أمبرتو إيكو: دفاعا عن الحق في تجاهل كرة القدم!..

كتبها: سعيد عاهد

لم نجد وداعا يليق بصديقنا الإعلامي والشاعر الوديع سعيد عاهد ، أبلغ من استحضار هذه المقالة التي خطّها خفيف الروح بشغف ، أليس لنا في ما نخطه من أثر حياة أخرى غير هذه الزائلة ، حياة الأبد التي استضافت عاهد في غفلة من الجميع ، ليبدأ سهرته في عالم أنقى وأرقى ليلة السبت 10 يناير 2026 ، رحمه الله وألهم ذويه وأصدقائه الصبر الجميل.

أحمد الدمناتي

حيوات تسكن أعشاش القصيدة

مقاربات نقدية في الشعر المغربي المعاصر

جديد الشاعر والناقد والباحث الأكاديمي المغربي الدكتور أحمد الدمناتي، كتاب صدر حديثًا عن دار سامح للنشر، ويحمل عنوان»حيوات تسكن أعشاش القصيدة:مقاربات نقدية في الشعر المغربي المعاصر»،) و مما جاء في كلمة الناشر عن ظهر الغلاف الخلفي من الكتاب نقرأ:

« رحلة نقدية داخل تضاريس الشعر المغربي المعاصر، حيث تتحول القصيدة إلى بيت للذاكرة والدهشة واللغة. يقدّم المؤلف مقاربات تكشف عن غنى المتخيل الشعري، وعن قدرة النص على مقاومة النسيان والغياب عبر فتنة المكان، وشعرية الطفولة، ومجاز الماء، وتوتر الجسد. ينصت الدمناتي إلى عتبات الدواوين من عناوين وأغلفة وإهداءات، بوصفها مفاتيح لفهم أسرار الكتابة ومناطقها المعتمة والمضيئة، ثم يمضي إلى تفكيك المعمار الداخلي للنصوص، متابعًا خفقات الحواس وتحوّلات الرؤيا داخل التجارب الشعرية التي يتناولها. بلغة نقدية ذات نفس شعري، يرسم الكتاب خريطة متعددة الأصوات للقصيدة المغربية، ويمنح القارئ متعة مرافقة نصية تعيد الاعتبار لفعل القراءة بوصفه مغامرة تأويلية، واحتفالًا دائمًا بالمعنى حين يولد من رحم اللغة».

هذا المؤلف سيكون متواجدا، وحاضرا في معرض القاهرة الدولي للكتاب في الفترة من 23 يناير إلى 5 فبراير 2026 في مركز مصر للمعارض الدولية (القاهرة الجديدة) بجناح الدار القاعة 3 .C 52

د. عاهد ازحيمي

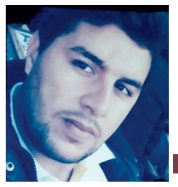
مذكرات عن مؤسسي الوطنية في المغرب للعلامة سيدي التهامي الوزاني

متابعة: محمد العزوزي

استكمالا للحفر في موضوع النخبة المثقفة بشمال المغرب وبعد إصداره لكتاب «تصور النخبة المثقفة بمنطقة الحماية الإسبانية لمشروع النهضة الوطنية 1913 ـ 1936 «، يعاود الباحث المغربي الدكتور عاهد ازحيمي الحفر والاقتراب من هذه النخب من خلال كتاب جديد تحت عنوان « مذكرات عن مؤسسي الوطنية في المغرب للعلامة سيدي التهامي الوزاني»، و هذا المؤلف صدر أيضا مطلع السنة الجارية 2026 عن منشورات المندوبية السامية لقدماء المقاومين وأعضاء جيش التحرير .

يتوزع الكتاب على 176 صفحة من الحجم الكبير ويروم دراسة وتحقيق مخطوطة للعلامة الشهير التهامي الوزاني صاحب كتاب «الزاوية» الذائع الصيت، وقسم الكتاب إلى قسمين قسم أول نظري اهتم بدراسة المخطوط وقسم ثاني تطبيقي اهتم بتحقيق المخطوط .

وعن الأهداف من الكتاب يقول الكاتب في تقديمه له: «ونظرا لعدم وجود نسخ لأعماله المخطوطة فالعديد من منها أصبح مفقودا أو في ملكية بعض المكتبات الشخصية ،وهو ما يستدعي على الأقل جمع تراث الرجل ونسخه وحفظه في الأرشيف الوطني والمكتبات العمومية ، وجعله في متناول الباحثين والطلبة لتخريجه وتحقيقه وإنجاز أبحاث حوله ، وحول تراثه الفكري والأدبي «.

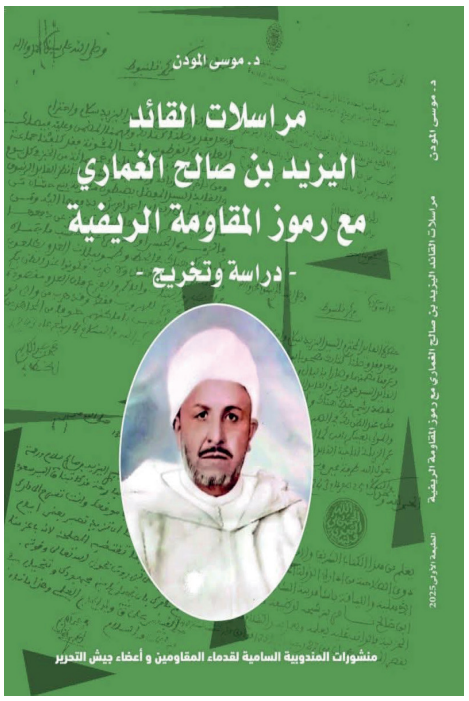


د. موسى المودن

مراسلات القائد اليزيد بن صالح الغماري مع رموز المقاومة الريفية

الباحث المغربي الدكتور موسى المودن، استهل السنة الجديدة، بكتاب يحمل عنوان «مراسلات القائد اليزيد بن صالح الغماري مع رموز المقاومة الريفية: دراسة وتخريج»، يحاول الباحث في هذا المؤلف أن يحفر في تاريخ المقاومة الريفية وإسهاماتها في مواجهة الاحتلال الإسباني في منطقة غمارة. وذلك من خلال رسائل أحد رجالات المقاومة في المنطقة القائد اليزيد بن صالح الغماري.

وجاء الكتاب الذي صدر عن منشورات المندوبية السامية لقدماء المقاومين



وأعضاء جيش التحرير في 268 صفحة، وتـوزع على خمسة محاور وفصول على الترتيب الآتي بتقديم وتصدير المندوب السامي:

- السياق التاريخي لهذه المرحلة الحرجة من تاريخ المغرب .
- التعريف الشخصية المرسلة للرسائل .
- التعريف بالشخصيات المرسل إليها
- دراسة مضامين هذه الرسائل
- تخريج وتحقيق رسائل القائد بن صالح الرزيني .

وتستهدف هذه الإصدارات كما جاء في تقديم المندوب السامي للكتاب التعريف برجالات المقاومة وصون الذاكرة .

جمال أمّاش

أرضٌ تبتسمُ في الخفاء

يا أيُّها العابرُ جسرَ الفراغِ
يا هذاااا
قلْ للموتى الذينَ يعبرونَ يومياً ،أنْ ينتبهوا إلى شبحِ الغريبِ ،إلى العُمّالِ المياومينَ ،أنْ يُذكّروا صوتَ الرّياحِ بجسدي النّحيلِ ،أنْ يُرافقوا الطيّورَ إلى أعشاشِها ويضعوا لها في المَساءِ حجراً لتفرَحَ وتغرّدَ وتطيرَ؛
قلْ لهم أنْ يُثبّتوا أحجارَ البيتِ في زاويةٍ يتراكمُ فيها قولُ الغريبِ ، حكاياتُ الجدّاتِ وأسئلةُ الرحيلِ؛
قُلْ لهمْ
هناكَ قلبي كتابٌ وأوراقٌ ذاكرةٌ لا تُمحى؛
قُلْ لهمْ
تحتَ حوافرِ الخيلِ بعضٌ من فرحٍ وألمٍ ،وسَردٍ يُرتّقُ القصيدةَ جُرحَها.
لا حاجزٌ بعدُ ،
لا ضفافٌ ،أو بعدٌ عنْ أرضٍ ربّتني على الألمِ والعزلةِ ،على نولِ المعنى ،كما يحكي أسيرٌ قصيدتَهُ بينَ قضبانِ الحديدِ..
تذكّرْ جماجمَ الجندِ ،ومعارضَ القولِ والرخامِ ، تذكرْ ألسنةً جُزّتْ من افواهها ،وسكنتْ ثقوباً ،وسكنتْ جبالاً ،فاختلّتْ سُرودُ الرّعدِ والبرقِ في وصايا العشقِ..

يا هَذاااا
ظُلمٌ أنْ تَتركَ الماءَ يعبرُ إلى روافدَ أخرى ،ويحتّلَ المُهرّجُ ظلَّ الضوءِ ،في سَنةٍ غابَ فيها النّجمُ القطبيُّ
تحتَ أرضٍ تموتُ..
يغفو الدمارُ على سريرِ المَوتى ،يحلمُ بنقطةِ الحياةِ ،ويحلمُ كأنّه أميرٌ يسطو على سفنٍ ،كمُمثلٍ باشقٍ
فوقَ الخشبةِ..

يا هذاااا
قلْ لهم
هذه الأرضُ لا تموتُ
هؤلاءِ ستبقى أرواحُهم مُنغرسةً في جذرِها
والماءُ ينفُرُ كسحاباتٍ لا تُغادرُ قلقَها
تحتكَ بينَ أحجارٍ قديمةٍ ولا تنتهي تحتَ رمادِ القبيلةِ

يا هذاااا
مَنْ تركَ الوَصيَّةَ على جُنحِ الرّيحِ
تركَ الظّلَّ للرملِ
شاهداً
وخَطا نحوَ حَوافرِ القافلةِ

جَاؤوا
منْ غَضَبٍ
يَلتحفُ دمَهُ في كوفيته
ولا يَنتظرُ على مائدةِ الكلامِ
اقتفاءَ الليلِ
لأثرِ الصباحِ

قُلْ لَهمْ
تركتُ كلَّ شيءٍ
سريراً بأحلامٍ
مُعلقةً على أسلاكِ الكهرباءِ
مصباحاً خافتاً لمساءِ العائلةِ
وأواني فارغةً بها بصماتُ أصابعِ أمّي في مطبخٍ فاحمٍ

تركتُ كلَّ شيءٍ
وبقيتْ ظلالُ خَوفٍ تتربّصُ بي
وشريانٌ مازالَ يُلوّحُ منْ بعيدٍ
وكأنّهُ يهدي برعشتِهِ السُفنَ الضّالةَ
إلى رُبّانِها ،قادماً ،على سفينةٍ تحملُ بعضَ حليبٍ
وحذاءً قديماً لرحلةٍ قادمةٍ..

إنّهم جاؤوا
منْ ليلٍ يصعبُ على عَينِ المُؤرخِ
تَركوا لَنا أحلامَهمْ
في صناديقَ مُشمّعةٍ في زوايا المَقبرةِ
تَركوها عبئاً علينا
نَراها ونُصابُ بالأرقِ
في كُلِّ مكانٍ..

يا هَؤلاءِ
عودوا منْ دَمكُمْ
منْ غُربتكمْ
مَنْ قبوركَمْ في الهواءِ
عُودوا
إلى أرضكُمْ
أرواحاً حيّةً في التُّرابِ
نَقرتِ الطيورُ روحَها ونَثرَتْها أجنحةً للأسْرى
لنَساءٍ تركنَ غُرفهنَّ للفراغِ
تَركنَ أسرارَهنَّ ،مَطابخَهنَّ للرّياحِ
للمَوتى تركوا
في بَصمةِ الغازينَ دليلاً
وعادُوا..

بريشة الرسام المكسيكي هيكتور ماسيل

كانوا يُولدونَ
كل طلقةٍ في الصدرِ
حينَ يتسلّلُ السّأمُ
إلى أحراشِ الغَنيمةِ والضّحيةِ سيانُ
يَصرخونَ فَرَحاً
لتُمدِّدَ الشمسُ ظلَّها للخريفِ
ولتحتفلَ الشرفاتُ بدمٍ آخرَ
في الشّريانِ..

يُولدونَ وفي يَدهمْ
خرقاً بيضاءَ لزفافِ الحَمامِ
في زُقاقٍ يَنشرُ الرَّعشةَ في مَفاصلِ الحديقةِ
ويَحفرُ شبراً في أرضٍ تبتسمُ
في الخَفاءِ

يولدونَ
كلَ عَصرٍ بعدَ أنْ تنامَ القذيفةُ
في صدرِ المساءِ
ينامونَ قليلاً
بينَ هاويتينِ
وهُمْ أكثرُ بهجةً منْ حُلمٍ في الهواءِ

ياهذاااا
لا نعودُ كما ذهبْنا
وُلدنا مرّةً ولا نموتُ مرّتينِ
نَعودُ كما نريدُ
نَنمو كما أعشابٍ منْ أرضِنا
منْ دمنا
ومنْ هَواءٍ بعيدٍ
لنا أرواحُنا
تَنبجسُ منْ بريقٍ في الرّمادِ
إنْ لمْ نكنْ نبضاً في الوريدِ
يهدي الأقمارَ إلى ظلّها
فمَنْ نكونْ؟!

التحليل النفسي والسيميائيات

حسن المودن

1 - جريماس والتحليل النفسي

هل كانت هناك علاقةٌ بين السيميائيات والتحليل النفسي؟ وبعبارةٍ أدقّ، كيف كانت علاقة جريماس (1917-1992) بالتحليل النفسي، وخاصّة باسمين كبيرين في التحليل النفسي: بالمعلم الأول مؤسِّس التحليل النفسي سيجموند فرويد (1856- 1936)، وبالمعلم الثاني مجدّدِ التحليلِ النفسي جاك لاكان (1901- 1981)؟

هناك ملاحظة لا بدّ من تسجيلها في البداية: علاقة جريماس بالتحليل النفسي لم تكن إلى اليوم موضوعَ دراسةٍ نسقيّة. أيعني ذلك أنّه لم تكن هناك أصلا من علاقةٍ بين الاثنين؟ مؤشراتٌ كثيرة تؤكد العكسَ، لاستحضرَ البعضَ من هذه المؤشرات: أولا، منذ مؤلفه: الدلاليّات البنيويّة (1966)، كان جريماس يؤسّس نماذجَه السيميائية الأولى (النموذج العاملي المشهور) في حوارٍ مع مؤسّس التحليل النفسي سيجموند فرويد، وخاصّة في ما يتعلقُ بالبنياتِ العاملية. ويكون هذا الحوارُ سجاليّا في بعض الأحيان: ولأذكرْ هنا النقدَ الصارمَ الذي وجّهه جريماس إلى الناقدِ النفسيِّ المشهور شارل مورون (1899-1966)، وخاصّة حول موضوع الشبكاتِ الدلاليةِ الملحاحة. ولأسجّل ثانيا أنّ جريماس يحيل على جاك لاكان بخصوص مفهوم (assomption)، على سبيل التمثيل. وفوق ذلك، فإنّ جريماس قد عمل على تطوير نموذجه السرديِّ التوليدي، وذلك بتحليل حلقاتٍ سيكودرامية بمساعدة تلميذ جاكَ لاكان المحلل النفسيِّ مصطفى صفوان (1921-2020).

لكنّ هذه المؤشراتِ التي تؤشّرُ على وجودِ علاقةٍ بين جريماس والتحليل النفسي، لن تمنعَ من التقدّم بافتراضاتٍ، من أهمّها:

- هناك فضاءٌ إشكاليٌّ مشتركٌ بين السيميائيات والتحليل النفسي، وهذا الفضاءُ هو: المعنى وتأويله.
- التحليل النفسيُّ والسيميائيات، كلٌّ واحدٍ منهما، وبطريقته الخاصّة، كان يتقرّب من البنيات العاملية، ويسعى إلى بناء نماذج عاملية.
- حضورُ التحليل النفسي، والفرويديِّ بالأخصّ، واضحٌ في بداياتِ جريماس، لكنّ ذلك التأثيرَ بدأ يقلّ شيئا فشيئا إلى أن اختفى تماما. وبلا شك أنّ معاصرَ جريماس، جاك لاكان، قد كان السببَ في ذلك. ولذلك، اسمحوا لي أن أبدأ بهذا الثنائيِّ: جريماس / لاكان، قبل أن أعودَ إلى الثنائيِّ الأولِ والأساس: جريماس/ فرويد؟

فرويد

2 - جريماس ولاكان

يمكنني أن أتساءلَ: لماذا كانتْ إحالاتُ جريماس على لاكان قليلةً جدّا؟ وعلى سبيل التمثيل، قدّمَ لاكان سنة 1956-1957 محاضرةً مهمّةً جدّا (La relation à l'objet؟)، لماذا لم يلتفتْ جريماس إلى هذه المحاضرةِ على الرغم من أنّها تصبُّ في قلب مشروعه السيميائي؟

لأسجّلَ من جهةٍ أولى أنّ اللاوعيَ هو عنوانُ ميلادِ التحليل النفسي، وأنّ المعنى هو نفسَه هويةُ السيميائيات. ولأسجّلْ من جهةٍ ثانيةٍ أنّ السيميائيات، وخاصّةً عند جريماس، تُعدُّ مفهومَ اللاوعي، وخاصّة عند لاكان، « غيرَ ملائم « في نماذجه الوصفيةِ للمعنى. وبالفعل، فالتحليلُ النفسيُّ اللاكانيُّ يبدو أنّه يتأسّس على هذا الإبعادِ للمعنى، على تجاهل للمعنى، على تهكّمٍ من المعنى، بصورةٍ تجعل التحليلَ النفسيَّ يبدو كأنه يوجد خارجَ المعنى.

وباختصارٍ شديد، لقد حرصتِ العديدُ من الدراسات النفسانيةِ على توضيح القاعدةِ الجوهريةِ في التحليل النفسيِّ اللاكاني: « اللاوعيُ مبنيٌّ كاللغة «، موضّحةً أنّ هذه القاعدة لا ينبغي لها أن تُفهمَ كأنها إخضاعُ التحليل النفسيِّ للسانيات، فلاكان كان يرفض اعتبارَ اللاوعي علامةً signe بالمعنى السوسيري، أي علامةً لها مدلولٌ ثابت، فاللغة بالنسبة إليه ليست نسقا من العلامات، بل هي نسقٌ من الدوال، وإذا كانت نظريةُ دوسوسير نظريةً للعلامة، فإنّ نظريةَ لاكان هي نظريةٌ للدال، فلا تمييزَ في لغةِ اللاوعي بين الدال والمدلول، و» الشبكةُ اللاواعيةُ يمكن أن تكون مفتوحةً بامتياز على المعاني كلّها: مفتوحة على دالٍ خالص»1 .

وتعود أهميةُ هذه الأولويةِ التي أعطاها جاك لاكان للدالِ في الشبكةِ التي يلحُّ من خلالها المعنى إلى أنها تؤدّي إلى استنتاجٍ مهمٍّ: تكشفُ بنيةُ الشبكةِ الدّالة عن الإمكانية التي للإنسان في استخدام هذه الشبكةِ للدلالة على شيءٍ آخرَ غير ما يبدو أنها تقوله، لكنّ هذه الشبكةَ الدّالة تكشفُ بالمقابل أنّ للدّال، بوصفه شبكةً رمزية، قدرةً كبيرةً وسلطةً واسعةً واستقلاليةً كاملةً في علاقتها بالإنسان، بحيث يمكنها أن تُقوّلَ الإنسانَ ما لا يريد أنْ يقوله مثلا.

هكذا يبدو أنّ المحلّلَ النفسيَّ جاك لاكان ينظرُ إلى الدّالِّ على أنّه مستقلٌ بشكلٍ جذريٍّ عن المدلول. وهو بهذا يستبعدُ المعنى، ويستبعدُ كلَّ نظريةٍ للدلالة، ويستبعدُ كلَّ حوارٍ مع السيميائيات. وأغلبُ تلامذةِ لاكان، في حياته وبعد وفاته، قد كرّسوا فكرةَ الدّالِ الخالي من كلّ دلالة، وبعضُهم يرفض إعادةَ قراءةِ لاكان أو تعديلَ نظريته أو تطويرَها أو حتى تدقيقَها. وهنا يمكن أن نقارنَ بين جريماس ولاكان، كيف تنطور النظرية السيميائية بفضل تلامذة جريماس وأقرانه وأتباعه، وكيف بقيت نظرية لاكان من دون تطوير.. فكيف السبيل إلى حوار بين التحليل النفسي والسيميائيات في هذه الحالة؟

في نظري، ومن أجل إعادةِ بناءِ هذا الحوار، لا بدّ من استعادةِ الحوار الذي كان بين جريماس وفرويد. ولكنْ قبل أن أتقرّب قليلا من هذا الحوار، لا بدّ أن أشيرَ إلى فالدير بايفيداس (Valdir Beividas) وهو لسانيٌّ سيميائيٌّ ومحلّلٌ نفسيٌّ من البرازيل (من مواليد 1950)، تقدّم سنة 2000 بأطروحةٍ لنيل الدكتوراه، وكانت محاولتُه الأولى، تلتها محاولاتٌ أخرى، للدفاع عن حوار بين السيميائيات والتحليل النفسي قائم على فهم جديدٍ للنظريّة اللاكانية: يعودُ بايفيداس إلى محاضراتِ لاكان، ويوضّحُ أنّ « اللا-معنى « الذي يتّصف به الدّال عند لاكان لا ينبغي لنا فهمُه على أنّه « من دون دلالة «، بل لا بدّ من التقدّم بافتراض أنّ الدّالَ عند لاكان قد تأسّسَ على مبدأ: « الأسبقية للمدلول «. وينبغي لنا أن نفهمَ هذا المبدأ عند لاكان من خلال تلك الصورةِ البلاغيةِ التي من خلالها نلفتُ الانتباهَ إلى شيءٍ ما مع أنّنا نعلنُ أنّنا لن نتحدّث عنْهُ. وجاك لاكان كان يصرّحُ طولَ الوقت بأنّ الأمرَ لا يتعلّق بالمدلول، مع أنّه ضمنيّا لا يتعلّق الأمرُ إلا بذلك وطول الوقت .

3 - جريماس وفرويد

أزعمُ أنّ إعادةَ بناءِ العلاقةِ بين جريماس وفرويد هي التي ستسمح بحوارٍ مثمر بين السيميائيات والتحليل النفسي، وذلك انطلاقا من العناصر الآتية:

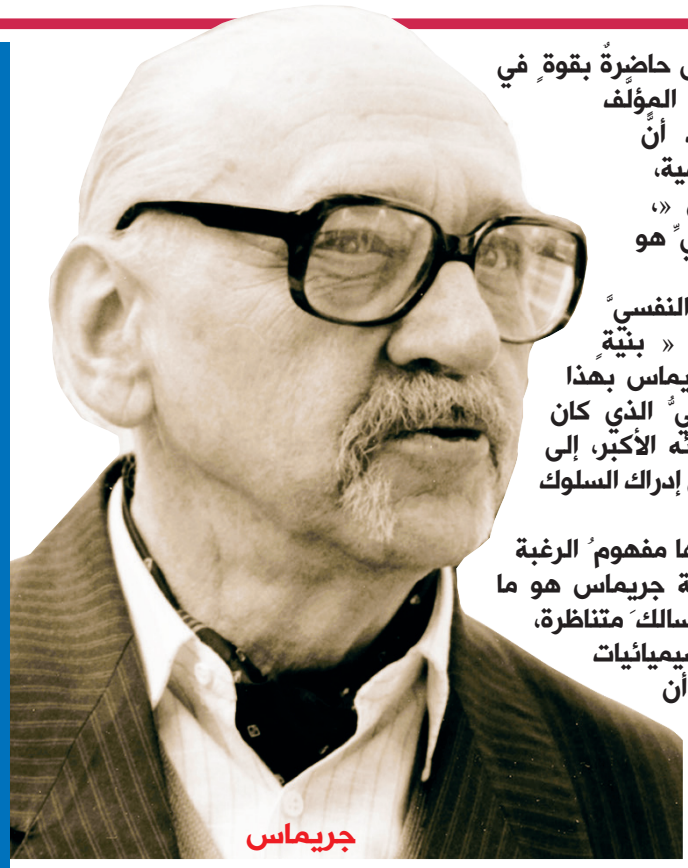
- لا بدّ أن أتساءلَ: لماذا كان لمؤلَّف فرويد: تفسير الأحلام (1900) حضورٌ لافتٌ في مؤلّفات جريماس، منذ مؤلّفه: الدلاليات البنيوية (1966)؟ أفترض أنّ سببَ

جريماس..فرويد ولاكان

هذا الحضور هو أنّ مسألةَ المعنى حاضرةٌ بقوةٍ في كتابات فرويد، وخاصةً في هذا المؤلَّف المؤسِّس: ففيه يسجّل فرويد أنّ الحلمَ مهمٌّ من الناحية العلمية، لأنّه بالضبط « مليءٌ بالمعنى «، وتفسيرُ الحلم في التحليل النفسيِّ هو الكشفُ عن المعنى.

- يسجّل جريماس أنَّ التحليلَ النفسيَّ عند فرويد كان يستهدف بناءَ « بنيةٍ عاملية «، لننتبه إلى كلماتِ جريماس بهذا الخصوص: « ... التحليلُ النفسيُّ الذي كان صوغُه للمفاهيم يستند، في جزئه الأكبر، إلى البحث عن نموذجٍ عامليٍّ قادرٍ على إدراك السلوك الإنساني»2.

- المكانة المركزية التي يحتلّها مفهومُ الرغبة في نظرية فرويد كما في نظرية جريماس هو ما يسمح لي بأنْ أتحدّث عن وجود مسالكَ متناظرة، من الناحية المنهجية، بين السيميائيات والتحليل النفسي. وهنا يمكن أن نعيد النظر في مفهوم الرغبة عند فلادمير بـروب (1895-1970) وإتيان سوريو (1892-1972)، وأن نعيد بناء مفهوم الليبيدو عند فرويد.


جريماس

- يسجل فالدير بايفيداس3 أن هناك فضاءً إشكاليّا مشتركاً بين السيميائيات والتحليل النفسي، بين جريماس وفرويد، ويسمّيه: « فضاءَ الانفعال « (espace de la thymie)، وهذا مفهومٌ مربكٌ يتعلق بكل ما يؤثر على الذاتية الإنسانية: الغرائز والأهواء. وفرويد كان قد نظرَ لهذا الفضاء في صورةِ نظام غرائزيٍّ، يندرج في إطار نظام باطولوجيٍّ، ويسعى إلى وضع الذات داخَل إطاراتٍ كلينيكية (الهستيريا، العصاب، الانحَراف...) تأخذ بعين الاعتبار تلك الوضعيات التي تؤثر على الفرد في حياته الخاصة.

أما النظريةُ السيميائية، فقد طورت هذا النظامَ الفرويديَّ من خلال تأسيس « سيميائية الأهواء « من وجهة نظرٍ معجمية (جريماس 1983)، ثم من خِلال « مسار أهوائي «، وفي ضوء « مسار توليدي للدّلالة «، وبدرجة أكثرَ سردية وخِطابية (جريماس وجاك فونطانيل (من مواليد 1948) في دراسة صدرت سنة 1991).

- لكن يمكن أن أسجّلَ أنّ جريماسَ لا يستحضرُ كلَّ الأنطمة التي وضعها فرويد، ولا يأخذ بعين الاعتبار ذلك « المسارَ اللاواعيَ للذاتية الإنسانية»، ولا يأخذ بعين الاعتبار « الدّال» الذي يمنحه لاكان الأولوية. وأيُّ حوار جديدٍ اليومَ بدّ أن يأخذ بعين الاعتبار هذه المعطيات.

-4 وختاماً، أسجّل أنَّ التجاهلَ للعلاقة بين السيميائيات والتحليل النفسي، بين جريماس ولاكان، المتبادلَ كان السمةَ البارزةَ للملاحظات.

لاكان

وأخيرا، أسجّل أنَّ التجاهلَ للعلاقة بين السيميائيات والتحليل النفسي، وخاصةً بشكل خلقَ توتّرا بين اللاوعي والمعنى، وهو توتّرٌ يمكن أن يتحول إلى توتّر خطير على « الصّحة « النظريةِ لكلِّ واحدٍ من الاثنين: التحليل النفسي والسيميائيات.

هوامش:

*- ملحوظة: قُدِّمت هذه الورقة يوم 18/ 4/ 2024 بالمدرسة العليا للأساتذة/مراكش، في ندوة تكريميّة مكرّسة لأعمال الصديق الباحث السيميائي الدكتور محمد الداهي.

1- J. Le Galliot : Psychanalyse et langages littéraires, Nathan, 1979, p1977, p86.

2- Greimas : Sémantique structurale, Larousse, 1966, p186.

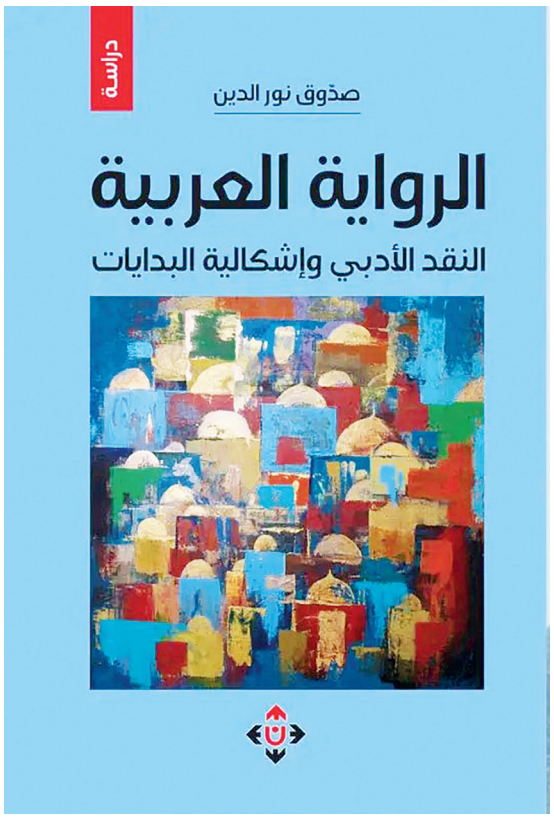
3- Waldir Beividas : Semiotique et psychanalyse, l'univers thymique comme enjeu, Langages, 2019, N213, Editions Armand Colin, pp55 -65.

صدوق نورالدين

الرواية العربية
النقد الأدبي وإشكالية البدايات

اغتنت أخيرا خزانة النقد الأدبي العربي، بمؤلف جديد للناقد المغربي صدوق نور الدين، وقد اختار أن يسميه «الرواية العربية: النقد الأدبي وإشكالية البدايات». ومما جاء على ظهر غلاف الكتاب الصادر عن منشورات (الآن، ناشرون وموزعون بالأردن) «أنه يسعى للوقوف على نماذج من «التلقيات» التي أولت عنايتها للسردية العربية وإشكالية التأسيس، وذلك بالتركيز على نص مادة «زينب»، بحكم النشأة التي اقتضاها التحول والحاجة إلى التعبير، علما باختلاف المنهجيات وتقارب النتائج والخلاصات التي ترى بأن رواية «زينب» الميلاد الحق والحقيقي للرواية العربية الحديثة.ذ

ذلك أن ميلاد رواية «زينب» (1914) للكاتب محمد حسين هيكل لم يكن سوى الإعلان عن نهاية، مثلما عن بداية نهاية بمثابة القطع وصيغة من صيغ الإنجاز الأدبي السردي أوفت ووفت، وباتت متطلبات التحول أوسع من معناها الضيق. وبداية كتابة جديدة يقتضيها الشرط في بنيته الكلية. من ثم انبثق والميلاد الجديد وعي بالكتابة الفاعلة والمؤثرة. وعي بالمفهوم المستجد للكتابة الإبداعية. المفهوم الناتج عن علاقات ثقافية مفتوحة على التأثير ، كما على تداخل الآداب وحوار الثقافات بعيدا عن ادعاء الأحادية أو انفراد أدب بخاصات تميزه.



نلمح إلى أن للناقد صدوق نور الدين، العديد من المؤلفات النقدية والتي كان قد افتتحها سنة 1984 بكتابه «حدود النص الأدبي: دراسة في التطبيق الإبداعي»، ثم بعد ذلك «النص الأدبي: مظاهر تجليات الصلة بالقديم»، و»عبدالله العروي وحداثة الرواية»، ثم»البداية في النص الروائي»، و»الغرب في الرواية العربية»، و»الرواية وإنتاج الوعي.. دراسة في لعبة النسيان»، و»الذات والعالم (دراسة في اليوميات)»، و»السردية العربية وإشكالية التأسيس»، و»القارئ والتأويل» حول عبد الفتاح كليطو ، و»في التمثل النقدي والإبداعي» عن تأثير تجربة نجيب محفوظ في الأدب المغربي ، ثم «عبدالله العروي بين التمثل الذاتي وصورة العالم».

قوم كثير فوق ظهري

إدريس أنفراص

في أول الأمر، بدأ كل شيء باللعب. وفي آخر الأمر سينتهي كل شيء باللعب. خروجي إلى العالم كان نتيجة اللعب.

الوالدة بجانب الوالد تصفف غمرات القمح المحصود والمتهالك على الأرض. نظرت إليه، نظر إليها، فأخبرها بأن تحته يريدها. أجابته أنه لن يكون له الغمس في قارورتها إلا بعد أن يعرق عليها. قالت له، عليك أن تقبض علي أولا، فأطلقت ساقيها لصهد الفضاء، وهي تتقافز فوق كومات القمح المحصود على الأرض. كانت تضحك وهي تراوغ محاولاتٍ القبض عليها. قطعا فدان القمح المتهالك ودخلا في فدان آخر لا زالت سنابله واقفة لم يتم حصدها بعد. وهناك استطاعت اليد الممتدة إليها، والتي تحاول الإمساك بها، أن تأخذها من حزام نصفها وتحد من انطلاقة جموحها وقفزها. رفعتها اليد المعروقة والصلبة إلى فوق، ثم خبطتها بحنو على سيقان السنابل الصفراء واليابسة، صرخت الوالدة: آح! إن الأرض تقرصني. ضحك الوالد في وجهها ثم رفع تنورتها وعصر حوضه في قارورتها، فجئت أنا إلى العالم، وكنت نتيجة لعب فقط. ورغم أن اللعبة التي جئت نتيجة لها، تمت وسط غمرات القمح، وفي فضاء الشعير، والذرة، ونوار الشمس، وأشجار الفواكه، وأحواض الخضراوات، فليس ذلك معناه أنني أنعم بالخيرات أو أنها تسد علي المنافذ، وليس علي إلا أن أمد اليد و أغرف، لقد عشت جوعا مطلقا، ابتدأ بالخرقة السوداء التي لفتها القابلة علي، وبموت الحمار الوحيد الذي يجلب فوقه الوالد الحطب من الغابة.

الوالد والوالدة كانا عاملين عند إقطاعي كبير، وتلك الغمرات، وتلك الأشجار المثمرة، وتلك الخضراوات كلها ملك له، والداي يرعيانها بالسقي، بالتشذيب، بإزالة الحشائش الضارة. فيأكل الاقطاعي كل شيء. أما هما فيكتفيان بالقبض على الريح بكميات هائلة، وبإنجاب الأولاد عن طريق اللعب في فدان القمح أو الشعير أو نوار الشمس، وفي مرات كثيرة تحت شجرة التفاح الكبيرة، فيملآن بهم الكوخ الضيق، ليحرس منهم الكبير الصغير، ولتطبخ منهم الكبيرة خليطا يحشون به أمعاءهم، وليكون الجميع في خدمة الإقطاعي الكبير، الذي له الأرض، وله الجرار والشاحنة وآلة الحصاد، وله الشجر، وله الماء، وكثير من الهواء يوزعه على من يشاء وله حتى الوالدين اللذين أنجباني.

ومع مرور السنوات، استمر الوالد والوالدة في اللعب الذي ينجب الأبناء، إلى أن امتلأ الكوخ وضاق تبنه وقصديره بمن فيه. وفي صباح يوم غائم جاء عندهما الإقطاعي الكبير راكبا بغلته الشهباء، فمارس عليهما لعبتة، إذ أنه أمر الجميع بالرحيل، وعلل ذلك بقلة صحة الوالدين وضعفهما، مما سبب كساد فلاحته، وقال بأن الأمور تدهورت في الضيعة، وبأن الوالدين تجاوزا سن الخدمة، وأن النسل الملعون لا يهتم بالعمل كما كان يفعل الوالدان في سابق عهديهما: «إن جرادكما يتلف، أكثر مما يجمع ويصون. إنهم يضيعونني ويتلفون رزق أولادي. لم يعد لكما مكان لتبقوا فيه، عليكم بالرحيل اليوم قبل الغد».

لوى شكيمة البهيمة الشهباء، فانطلق بين أشجار الفواكه التي كانت ثمارها معلقة، كما أصبح رزق الوالدين معلقا ابتداء من هذه اللحظة

وصلني الخبر في قرية نائية أمارس فيها مهنة «التعليم» بأن «الحاج الغزواني»، قد قطع عن الوالدين رزقهما. وأنا أيضا قطعت هذه الرسالة أوصالي. فاستحممت بعرق ساخن غسل جثتي الرخوة من فوق إلى تحت. لم يكن أمر الطرد هو ما قطع أوصالي ودواخلي، لأن كل شيء يبدأ باللعب وينتهي باللعب، بل لأنني أحسست في اللحظة نفسها بأياد صغيرة وكبيرة، رخوة وصلبة، تتدافع للإمساك برقبتي. وأن دزينة من الخلق تمتطي ظهري، وتتسلق ظهر ورقة صفراء اسمها «الحوالة» أتوصل بها في آخر كل شهر وتنفد بعد أسبوع واحد فقط.

في بداية الأمر، فكرت أن أرفع هذه اللعبة التي حبكها الإقطاعي الكبير الى الدوائر المسؤولة، لكن بعض الناس نصحوني بالتريث، إلى حين أن ندخل في تطبيق المسلسل الديمقراطي الذي تتبجح به الحكومة، والذي سيسمح للجميع بتساوي حظوظه في اللعبة.

طويت الفكرة في رأسي، وأعطيت عنقي مرغما للعبة التي يمارسها علي الواقع المرير. فصرت بمجرد ما آخذ أجرة العمل عند كل نهاية الشهر، أوزعها في نفس اليوم على الخلق المتراكم الذي ينتظر بعض ما يعول به نفسه.

من أعمال الرسام الأمريكي جيل دالي

احساين بنزبير

مِنْ إِلى..

هكذا هو العالَم ، قصاصات أخبار.
أو لوزة حدث وأنْ صارت أسطورة.
تعبتْ يداكَ من معاول الشرر.
حيث هي رسم وحلم من إلى.
هي هجْرٌ. هي فحمٌ.
فحم راكدٌ في عمق حصاةٍ.
أسرارٌ للبلاغة ،
حين تُكَلِّمُ البكارة بين الفخذيْن...
لو أنكَ بقيتَ في تعاريجكَ ،
كهضبة شريفة.
أيامنا ، من إلى ، لوزة قريبة من نوافذ ترتعش.
كأنها سرٌّ في تلك الحديقة
تحمل عسلا لسديم اللسان والأشياء.

ليس هذا ما أعنيه.
بل شقاء الصمت يندرج سرا
بين طريقة موت وعبدانيَّة قديمة ،
قد تكون إرث متاه.
بالتحديد ، خَرَّبَتْني مسالكها ،
بساطة حبها الذي بلا عمر.
نزيه كما لو حقل زيتون
كلما رأته العين استسلمَتْ
إلى الظل فيه
إيقاعَ حرية في رسم رقيق
لوجه العذراء.

يدور الزمن.
تتحدَّاني الأشياء
أنَاتٌ صديقة ثم أمام الشجرة ،
(أعني الصفصافةَ)
تكتري القصيدةُ
قبوَ العزوبة والتداخل
كأنها أمام كارثة.
ككل يوم. ككلٍ تآكُلٍ. ككل ألبومٍ.
وجدتني أكرِّرُ.
وكأني أكرر نفس الحرب من إلى.
مرتيْن أو ألْفا.
ثم أعْبُرُ منتبها على ما فيها.
ما يجري بيننا
من غناء وحَفْر
لأشكالٍ رغبةٍ على وجه البشر.

نعم.
في غيمة عابرة
صوانُ المغيب
فوق الجسر الذي
من حجر وحب.

لا.
ذاتٌ تغرُبُ في فراغها
حيث الوقت
بين صنيع المادة
يتأرجح على شفاهنا
لِمَا الخشبُ
يَنْغَمِدُ في فحم الحطب.
لا
أعتقد في هذا الجَرْدِ
من اللسان
ولا في نصر الجثث
ولا في مطبخ الذي يكون مريضا
... أتراجعُ وأغفو
يجيء البرد كشفرة حلاقةٍ
ليمحو ما يوجدُ
عميقا وبسيطا
كيد البداوة.

نعم.
من الخطوة إلى نغمة قديمة

بريشة الفنان الفرنسي جوليان باكود

جاء الموت سهوا
يترامى بين السخام والورق
مكرا بهذا اليَوْمِيِّ.
منعرجات الندم والتيه
وهذه المكواة البيضاء
وذاك الشيء
الذي يحتضر
كأنه شبحٌ
مُلْتَقى عبيد
بين ممرات الصحراء.
ثم فجأة فتحتُ البابَ ،
حيث الليل يُبْطِلُ اللون
لون روح مبتورة.
الليل وعمق الهواء في محنة.
اليد وحدها في الظلام تلوِّحُ
تتيه في الديكور ستاراً أو أي شيء آخر.

هنا ، فنانٌ ترامَتْ أطرافه
التي من ليل وغبار.
يبكي حواليه الخيْشَ لَمَّا
قطع الكَرْتون فوق البلاطة
تسامر غيبوبة الحيز.
والفنان لا يستتر
لا يخجل من فتح الباب مثلي ،
ثم فجأة كلبُ الجيران نَبَحَ.

ليس الموتُ جديدا
لما رأتك تلك المليكة
عاريةً إلا من شهوتها
مُتَّقِدَةً كجمرة فحم.
لحمها. نهداها. بطنها.
بكارتها الغائبة والموت القديم بين فخذيها.
مات نشيدها
بين ورق أرق أزرق
وَسَبِيبة سرْنمة طيبة.
مات الريق الرطب
على شفاهنا التي
تروم الليل. ونهارنا نادرٌ لا ليل فيه.
ثم نلُفُّ غبارنا
حول مصباح الغرفة
حيث رائحة الراح والحروب
تتكوم في ليلة
قد طالتْ تحتَ شرشف سريرنا الساخن.

هذا الكتاب «غضب في طنجة» قد جاء في غير أوانه (5202). زمنه في الحقيقة هو نهاية الستينيات وطيلة السبعينيات.» 1791 ، طنجة ، مقهى باريس» هكذا ينطلق السرد في هذا الكتاب (ص 7) وهو يذكرنا بزمن الأحداث التي يحكيها الآن . جنسه هو «السيرة الذاتية» لا لكونه يسير على منوال قواعد الحكي المتعارف عليها .....وانما لكونه يسرد حياة أناس عاشوا في تلك الفترة حقا وحقيقة. بدأ من السارد نفسه الصباغ (حسن أطلس) وشميط القصاص (محمد شكري) المكاوي الرسام (المكي مورسيا) والشاعر يوحنا .... وهو في نفس الآن رواية بشخوصها وأزمنتها وأمكنتها و عقدتها وخيالها.. تفتح آفاق الرواية بعجوز لا يحتسي سوى النبيذ الأبيض وهو أي العجوز مزيج من سيد اسباني يحب طنجة ويقطن في واحد من فنادقها البئيسة ومن شخص يرسمه الصباغ على القماش مركزا على تجاعيد وجهه وأخاديده ولونها الأخضر/ الرمادي.. وفي ضرب من التناسخ البوذي هو أيضا السارد ذاته الذي قطن في نفس الغرفة من ذاك الفندق. «أحدهما لبس الآخر (ص 152) ،إلى أن تغلق نفس الآفاق ومن مدة طويلة أي «في رمشة عين» حيث كان جالسا هناك يرمق العجوز الجالس مكانه الآن» (ص 252).

عناقيد الغضب

إدريس كثير

تتخلل أسلوب هذا الكتاب السردي لغة مزدوجة هي كلاسيكية تراثية من جهة وحداثية غربية من جهة ثانية. يبدو هذا الأمر جليا في مقاطع عدة من «غضب في طنجة» كاتباع نصيحة الأعشى ميمون في معالجة الخمار:

وكأس شربت على لذة وأخرى تداويت منها بها
أو بعد أن راح الى الحانوت يتبعه شاو مشل شلول شلشل شول، وكحديثه عن الخضخضة (الاستمناء) كما وردت في كتب الفقه والحديث بين مبيح لها ومحرم(ص140). أو في قوله أنا لا أشرب الحرام «إنني على مذهب سفيان الثوري وابن أبي ليلى وابن شبرمة في تحريم الخمر لأثرها لا لعينها» (ص 192). أو في إشارته إلى الجاحظ عندما ذكر منافع الخمرة وشرفها(ص 85) أو وصف عدي بن زيد لمرارة الخمرة قبل مزجها ولذة طعمها إذا مزجت(ص 86). أو حديث الحسن بن هانئ عن فعل «الخندريس»...

فلا غرابة إزاء الافتتان بهذه الشخوص التراثية، لأنه كما يقول «قضيت طفولتي ومراهقتي في الدين لأن أبي (القاضي العلوي) طبع فينا ذلك...كنت أقرأ الكتب الصفراء التي يأتينا بها ككتاب » نور اليقين » وغزوات الرسول و كتاب «المستطرف» للأبشيهي و»ثمرات الأوراق» للحموي .. لغة كلاسيكية تراثية هذا هو منبعها ومبررها .

أما اللغة الحداثية وما بعد الحداثية فتبدو لنا في كون السارد شغوفا بالآداب الفرنسية والإنجليزية قارئا نهما مستلهما للشعر الأوربي والفن على وجه الخصوص.

تتجلى لنا معالم هذه الحداثة في مناح عدة من هذا الكتاب.. يكفي أن نتتبع أسماء الكتاب والشعراء والفنانين الواردة أسماؤهم لندرك عمق الحداثة اللغوية المشار إليها أعلاه، نذكر منهم؛ ويليام بوروزصاحب كتاب «الوليمة العارية»، لورا هامبتون غنية هانئة، تينيسي وليامس كاتب وروائي، صامويل بيكيت صاحب «في انتظار غودو»، موريس كروصر رسام واقعي، دافيد كرونبورك مخرج سينمائي ... ناهيك عن فان غوغ و بيكاسو ورامبرنت وفيرمير كانط .. شوبنهور وغيرهم كثير.

لم يأت ذكر كل هذه الأسماء عبثا ولا اعتباطا، إنما جاء ذلك للإشارة إلى الحديث بلغة حداثية عن فكر أصحابها ورسوماتهم ومواقفهم . إنه اطلاع حقيقي ممتلئ بالأفكار والمواقف الحداثية التي اقتنع بها السارد وورد ذكرها هنا للتعبير عن موقف»غاضب» ربما.

إذا كانت الحداثة هي الأنوار من حيث هي عقل واستقلال ذاتي فإن ما بعد الحداثة هي عودة إلى اللاعقل والأساطير ومحكياتها السردية و خروجها عن المألوف والدخول في هرطقة مقصودة. من هذا المنظور تبدو لغة السارد ومواقفه حداثية تعتمد العقل والمنطق للقطع مع النقل الديني سواء أكان في المقدس أو في اللغة أو في التراث الأدبي والفلسفي. وهي أيضا ما بعد حداثية لأنها اختارت لغة الغواية والانخراط في الملذات والسلوكات الغرائبية العجائبية كالاحتفال بأبي نواس وإعادة الاعتبار للراوندي ومقابلتهما بجون جيني و فرنسيس بيكون...

لغة السارد ليست تقليدية رغم أنها خرجت من كتب التراث، لأن في هذا الأخير آراء جانبية هامشية منبوذة مسكوت عنها، هذا الهامش هو ما يبحث عنه السارد ويعتمده و يبرزه و يشيد به. الحديث عنه وعن رموزه يجعل من اللغة وأسلوبها لغة أخرى مغايرة للأولى التقليدية الطهرانية، يجعل منها لغة حداثية تتمرد على اللغة النمطية. وهذا الأسلوب الحداثي المتمرد لا يبحث في اللغات الأجنبية إلا عن جانبها المتمرد الهامشي هو الآخر، لذا يمكن المقابلة كما فعلت للحظة بين أبي نواس وجون جيني و بين الراوندي وص. بيكيت.(68)

فكر مليا ثم قال: «اتفق معك على أن الإنسان يجب أن يبتعد عن التقليد وأن يكون مرآة للحاضر، وأن يحاول قدر المستطاع أيضا

أطلس علوي حسن

أن يسابق نفسه وأن يتحداها إلى المستقبل، لكن عليه أيضا أن ينتج شيئا جديدا في مستوى الماضي لا أن ينتج ما هو جديد فقط لأنه جديد، طبيعة صامتة صغيرة لـ « وليم كالف» أفضل من تفاهات مستحمات سيزان وأشباهه (ليس أفضل لأنه لا وجه للمقارنة) ما عليك إلا أن ترى هراء طوامبلي وخربشات أمثاله. إنني أتعجب من حبي الكبير وتقديري الذي لا حد له للجديد والحديث والمعاصر في الشعر والأدب بصفة عامة، وكل ميادين الثقافة المكتوبة والموسيقى والنحت أيضا، فأنا لا أستسيغ تفاهات الفن الأغريقي ولا أميل إلى أنجلو ولا رودان وأفضل النحت الإفريقي، وهذا هو الشيء الوحيد الذي أتفق فيه مع بيكاسو، وهناك أمر آخر لم أستسغه هو معظم ما يسمى بالفن الحديث في الصباغة .»(ص68).

هذا على مستوى الشكل أي التاريخ، الجنس الأدبي، الأسلوب ....أما على مستوى المحتوى أي من ناحية القضايا والتيمات، فلفظة «غضب» الواردة في عنوان الكتاب تكثف عمق القضايا المعالجة فيه. فما دلالة هذه الكلمة في سياقاتها المختلفة؟ وما هو بعدها الفكري الذي تحمله كمفهوم؟

وردت الكلمة في سياقات مختلفة، منها: «سأل المكاوي السارد: ما بك؟ أجاب: لا شيء إنه الغضب.... قال مكاوي: مم أنت غاضب؟ أجاب: من لا شيء. ثم فكر مليا وقال : أنا غاضب لأنني سأصير عجوزا. ثم علق على ذلك بالإشارة إلى عبث الحياة ولا معنى الوجود وطغيان التفاهة واللامعنى.. فتحول الغضب من لفظة إلى مفهوم فلسفي يمكنه أن يصطف مع مفاهيم أخرى ضمن نسق الوجودية سواء لدى سارتر أو كامو.. «(ص-ص26 /27) .

نعرف اليعقوبي الرسام والحكواتي من خلال ما كتبه عنه بول بولز، ونعرف الشرقاوي والغرباوي من خلال ما كتبه عنهما الخطيبي . أما ما سيقوله عن هؤلاء السارد مظيفا إليهما الفنان فيرمر (فنانه المفضل)، فسيقوله في نوع من الغضب العارم الذي تمتزج فيه الصراحة بالنقد القصي الصارم.

اليعقوبي فتى بسيط يعيش بجمع قرون البهائم الناقفة في فاس ليصنع منها أبوه المشط . و في استراحته يخربش بعض الرسومات تحت تأثير الكيف لما ينال أجره الزهيد. بسبب إتقان أمه للطبخ و صناعة المعجون وحبه للحكايات، سيلتقي ببول بولز وينتقل معه إلى طنجة . في هذه المدينة «سيطلق العنان لكل شيء». خاصة لما سيصادف فرنسيس بيكون الفنان الإيرلندي الشهير، سينظم له معرضا بإسبانيا وآخر بلندن وستعرض مسرحياته في أهم المسارح بنيويورك. لكنه سيعيش طيلة حياته قلقا رهيبا وهلعا فزيعا غير مصدق كل ما حصل له .

كذلك الأمر بالنسبة للغرباوي الذي خوفا على صباغة متبقية أن تضيع، كشط بها القماش الأبيض القائم بعجالة مفرطة ووقعها.. ثم انصرف مع رفاقه لتناول البيصارة في النقابة بالرباط: هما المكي مورسيا وعبد المالك العلوي. بعد أربعين سنة باتت ثمن اللوحة خياليا، كان الغرباوي يبيع لوحاته بثمن قنينة خمر رديء. ويختم السارد نقده هذا قائلا: «كان فيرمر يحمل بعض لوحاته بذل وهوان إلى الخباز ويمنحه إياها مقابل بعض الخبز ليطعم أبناءه الأحد عشر. لهذا أشعر بالغضب»(ص29). فمن المسؤول عن كل هذا الغضب؟»

ثم يوجه جام غضبه على «الفاحشة في طنجة. يبدو أن كلمة فاحشة مقلوبة من الكلمة الجنسية الحشفة (ص242). مثلما يفسر فرويد أصل العديد من الكلمات لدى الشعوب البدائية. هذه الغريزة هي التي جاءت بالعديد من الأجانب. يقول ويليام بروز في «وليمته العارية» لقد دفعنا أنا ومارفين لفتيين مغربيين ستين سنتا كي نراهما يتجامعان ..وقد فعلا ذلك لأنهما جائعان»(ص37).

هذا الاحتقار هو نفسه ما عبر عنه المكلف الرئيسي بمستشفى الحيوانات بنيويورك، حين جاء خصيصا لطرد المشرف الأمريكي على فرع المستشفى بفاس لأنه كون صداقات مع المغاربة الذين يعتبرهم من الأهالي بكل ما تحمله الكلمة من احتقار . وهو نفسه الموقف الذي عبر عنه بول بولز لما كان في الهند الصينية.

كان شميط على علم بكل الأماكن التي تمارس فيها الفاحشة في طنجة، في باراتها وفي أزقتها وفي مقابرها حتى. كان السارد ينعته بالمفسود ولم يكن يجد في العبارة مفسدة. لكن لما تحدث هذا الأخير مع طوماس (صاحب حانة إسباني) وأخبره أن السارد المصور يقيم معرضا للوحاته في الكازينو، اشترط عليه مقابل اقتناء لوحة أن يطأه، غضب المصور غضبا شديدا كاد أن يفسد ودهما.(ص49)، ولما فاجأه في درج العمارة محتضنا ذاك الذي أغدق عليه من سخائه كؤوس الويسكي، اكتفى بالقول:»كنت أنا من أشعل القداحة وأنار المكان»(ص64). لم يكن ليغضب من شميط لأن مصيرهما متشابه مشترك رغم اختلافهما في التربية. كل منهما كان يريد المجد والشهرة. الأول من خلال الرسم والصباغة والثاني من خلال الكتابة. كانت الخمرة قاسمهما المشترك إلا أن الأول لم يكن ليسكر في حين أن الثاني كان دائم السكر، وكان الجنس اللطيف قاسم آخر إلا أن الأول لا يبدله تبديلا «لم يتبدل شعوره تجاه النساء و لو قيد أنملة. رغم أنه بلغ هذه السن:

و الشيخ لا يرعوي عن غيه حتى يوارى في ثرى رمسه «(ص240).

أما شميط فكان يبدل تبديلا.

ما كان يثير غضب الرسام أطلس واشمئزازه هو كل هذا العناء في الإتيان بلوحات فارغة مليئة بالجهد والمعاناة ثم تعرض أمام الناس. ما هذا العبث؟ إنها نرجسية حقيرة. يذكيها الفلاسفة والجماليون بتعليقاتهم وتنظيراتهم. «الفيلسوف أو الأديب يمكن أن تعطيه أي شيء ليعض عليه، لا تهمه قيمته، كل شيء قابل لأن يكتب عنه نصا ولو بلغ ذلك الشيء من التفاهة حد القرف. ناوله دائرة مثلا فتراه يكتب كل ما يمكن أن تحيل إليه، فيكتب بأن الدائرة رمز للكون والعالم الذي هو عبارة عن مجموعة من الكواكب الدائرية، ثم ينتقل إلى خط الدائرة الذي لا ينتهي لأنه يعيد نفسه باستمرار في محيط الدائرة ....وهكذا يستمر في الهلوسة إلى ما لا نهاية.»(ص72). العالم يمكنه أن يستمر بدون فلاسفة وقنانين.» أنا أذهب إلى المتاحف لمشاهدة الصباغة، لا لأتلقى الأفكار والمفاهيم والفلسفات»(ص69).

لذا «كنت غاضبا،غاضبا كل الوقت، ومع ذلك أدرك أنني سأستمر في فعل ذلك لأنه ليس لدي شيء آخر..»(ص104).

أخيرا، لا يمكن في هذه العجالة الإلمام بكل التيمات والقضايا المعالجة وبدقة في هذا الكتاب. فلا زالت هناك قضايا أخرى كالقول الشعري والقول الفلسفي والموت... بل هناك مقاربات أخرى مغايرة لما وقفنا عليه، لذا أدعوكم إلى قراءة هذا الكتاب من زاوية مفهوم «الغضب» ولكن يمكن تغيير بؤرة العين لقراءته من زاوية أخرى قد تكون أفصح و أدل على ما أراد تبليغه هذا المصور التشكيلي الأديب حسن أطلس علوي.

ألقي هذا العرض في فعاليات شبكة تنمية القراءة بصفرو حول كتاب «غضب في طنجة» لأطلس علوي حسن يوم السبت 27 دجنبر2025 ، وقد أدار اللقاء الأديب عصمت عبد العالي بالمركز السوسيوثقافي لدعم قدرات الشباب حي حبونة صفرو.

أنطولوجيا المادة وصحوة الشكل

التحول كقيمة جمالية ووجودية في منجز النحات عبد الحق الدهمي

محمد خصيف

يكشف منجز الفنان عبد الحق الدهمي عن رغبة هادئة في فتح أفق بصري وفكري، رغبة لا تستعجل العين بل تدعوها إلى التمهّل، إلى الإقامة قليلاً في مساحة التأمّل والرويّة. هنا لا يظهر الخشب مادّة صامتة، بل أثرا منجرفا عبر الضفاف، حاملاً في داخله صدى ما مرّ به. كأن هذه القطع، وقد أرهقها العباب، تعزف سمفونية خافتة للذاكرة، وجعا لا يخلو من حياة، وحياة لا تنفصل عن المعنى.

كل عقدة في الخشب، كل شِقّ، يبدو كأثر لزمن انسحب ولم يغادر تماما. لا يروي حكاية مكتمِلة، بل يفتح فجوة للإنصات. في هذه الفجوة، يتكشّف جمال لا يصرخ، جمال يقيم في الهامش، في ما اعتدنا أن نمرّ عليه بوصفه مهملا أو متآكلا. وأعترف أنني، وأنا أعود إلى هذه الأعمال أكثر من مرة، لم أكن واثقا دائما من أن اللغة قادرة على ملاحقة ما يقترحه الخشب من صمت أثقل من أي توصيف.

جاء اختياري لهاتين المنحوتتين بدافع الاقتراب من هذه السطوح الهشّة، ومحاولة لمس أثر الغابة وهي ما تزال حيّة في الخشب. كان الأمر أقرب إلى الإصغاء منه إلى النظر، إلى تتبّع نبض سمفونية صامتة تنبعث من بين الشقوق، قبل أن تتجسّد في هيئة آلة، أو تلمّح إلى معنى.

هذا اللقاء لا يتوقّف عند حدود الشكل، بل ينفتح على علاقة أعمق بين الأرض والعالم. هنا، لا تنهض بقايا الغابة بوصفها حنينا رومانسيّا، بل حضورا ثقافيا قادرا على أن يقول شيئا، وعلى أن يستعيد صوته وسط الضجيج.

اخترتُ هاتين الصورتين، من بين ما عرض علي، لا بوصفهما موضوعا للتحليل، بل لكونهما تستحضران دعوة إلى التمهّل والأناة. لم تتشكل هذه الرغبة دفعة واحدة، بل نمت ببطء، كلما عدتُ إلى العمل وتردّدتُ بين بوحه وهيئته، كأنني أبتعد خطوة لأراه وأتفحصه، ثم أجد نفسي في اللحظة نفسها أكثر قربا منه.

في هذين العملين، يلتقي الخشب، بما يحمله من أثر الغابة، مع ملامح آلة موسيقية. لقاء لا يقوم على الإبهار، بل على الإصغاء. الطبيعة هنا ليست خلفية صامتة، بل صوتا خفيضا، لا يُسمَع إلا إذا منحناه زمنا أطول من ذلك الذي نمنحه عادة لأعمال تعبر أمامنا سريعا في فضاءات العرض.

يتحوّل الخشب، في تجربة عبد الحق الدهمي، من مادة إلى ذاكرة. لا لأنه مُحمّل بالرموز، بل لأن كل عقدة، وكل خشونة تُترك على حالها، تذكرنا بأن هذه المادة كانت يوما ما كائنا حيّا. المنحوتة لا تُنكر أصلها، ولا تحاول أن تتنكر له، بل تبنيه من الداخل، ببطء وصبر.

في العمل الأول (الصورة رقم 1)، نواجه قطعة واحدة من الخشب، كتلة غير مروّضة، تتشابك أليافها كما لو أنها ما تزال محتفظة بفوضاها الأولى. من هذه القاعدة يخرج عنق آلة وترية، مصقول بعناية، تتدلى منه أوتار رفيعة، لا لتُعزف، بل لتشير. لا شيء مضاف من الخارج، ولا شيء مفروض على المادة؛ كلّ ما نراه يبدو وكأنه انبثق منها وحدها.

تخاطبنا المنحوتة عبر مواجهة جبهية صريحة وباسلة، وكأنها تستدعينا إلى حوار يتجاوز غلاف الصمت. ومن الصمت، يطفو سؤال بسيط ومقلق: ما الذي يفعله الفن في العالم؟ وكيف يعيد تشكيل علاقتنا بالمادة، وبذواتنا؟ في لحظة ما، وجدتني أتوقف عن متابعة هذا السؤال نظريّا، وأكتفي بالنظر إلى المنحوتة، كأن التفكير نفسه أصبح عبئا أمام حضورها الصامت. فانحجب إلى المكشوف: إن الطرف الممدود يوحي بإيماءة عناق، حميمية ومعلّقة، صاغها عبد الحق الدهمي بحرفية دقيقة، تجعل من المنجز النحتي علامة تتجاوز حدود التمثيل. لسنا أمام شكل فحسب، بل أمام تجربة إنسانية تتلوّن بحالة الطبيعة وحالة الثقافة، دون أن تنفصل إحداهما عن الأخرى.

العمل يرفض أن يُختزل في تفسير واحد، كما يبتعد عن أي خطاب جمالي جاهز. حضوره صامت، لكنه ثقيل، مشحون بذاكرة المادة وكثافتها، في زمن تمرّن على الخفّة والسرعة والاستهلاك البصري العابر. ما يلفت هنا ليس الشكل في حد ذاته، بل الإحساس بأن العمل لم يُصنع بقدر ما كشف عنه. كأن الفنان لا يفرض شكلا، بل يرافق الخشب في تحوّله. هناك توتّر خفيف بين الخشونة والصقل، بين ما تُبقيه المادة من عنادها، وما يسمح به الفنان من انسياب. توتّر لا يسعى إلى الحل، بل يقيم في توازن هشّ.

المنحوتة لا تقدّم معنى جاهزا، ولا تدّعي الإجابة عن سؤال، بل تدعونا إلى التوقف، إلى إعادة النظر في علاقتنا بالأشياء، في عالم اعتاد السرعة والاستهلاك. وربما يهمس جمالها بسؤال آخر: ماذا يتبقّى لنا عندما نصغي حقا؟

ينبع الجمال هنا من هذا التعليق بين حالتين: المادة كما هي، والشكل كما لم يكتمل بعد. عدم الاكتمال ليس نقصا، بل أفقا. فالمنحوتة تبدو وكأنها ما تزال في طور التحوّل، وكأن الزمن نفسه جزء من بنيتها. الفن هنا ليس لحظة منجزة، بل مسارا مفتوحا.

ينطلق العمل الثاني (الصورة رقم 2) من الفكرة ذاتها، لكن بإيقاع مختلف.

بين العملين، وعلى الرغم من اشتراكهما في الرغبة ذاتها بدمج الآلة الموسيقية في قلب الكتلة الخشبية الخام، تتكشف لغتان بصريتان متمايزتان. فالمنحوتة المعنية الآن يقترب شكلها من نوع الآلات التي تُعزَف بالقوس، كالرَّبابَة، ما يمنحه طابعا انسيابيا وحركيا، ويكسر شيئا من جمود الكتلة، كأن الجسد الخشبي دخل في لحظة عزف عابرة. أمّا المنجز المشار إليه سلفا، فيميل إلى محاكاة الآلات النقرية، كالعود، حيث يبرز الزّند ومفاتيح الضبط بوضوح، مانحا الإحساس بشكل كلاسيكي، أقرب إلى الجهوزية الصامتة للعزف.

من حيث التكوين، تميل المنحوتة رقم 2 إلى الامتداد عرضاً، وإلى الاشتباك الأفقي مع محيطها، كما لو أنها تبحث عن فضائها في الحركة، موحية بمشهد عزف، قائم على حوار خفي بين القوس والأوتار. في المقابل، تنمو المنحوتة رقم 1 رأسيا، يتسامى زندها نحو الأعلى كغصن شجرة نبت من قلب الجذع، تجسّد بناؤها وحدة الكيان، حيث تبدو الآلة جزءاً أصيلاً من الخشب، أقرب إلى أحفورة موسيقية وُجدت مخبّأة في داخله، لا مصنوعة عليه. كتلة خشبية أخرى، بعقدها وألیافها المتشابكة، تخرج منها هيئة آلة وترية أقرب إلى العود. صندوق الصدى، العنق، الأوتار، كلها حاضرة، لكن دون ادّعاء الكمال. الخشب ما يزال يقاوم، يحتفظ بخشونته، يذكّرنا بأنه لم يتحوّل كليا إلى أداة.

هذا العمل لا يكتفي بالتمثيل، بل يضعنا أمام مسافة دقيقة بين الطبيعة والثقافة. آلة موسيقية لم تنفصل بعد عن أصلها، وكأنها ترفض أن تُختزل في وظيفتها. هنا، لا تصبح الأداة شيئا منفصلا عن مادتها، بل امتدادا لها.

قوة العمل لا تكمن فقط في وحدته الصارمة، وفي ابتعاده الواضح عن منطق الجاهز والسريع. الاشتغال على عقدة الخشب ليس تحدّيا تقنيا فحسب، بل موقفا: اختيار العمل مع ما هو صعب، غير قابل للترويض الكامل، وغير مطيع. وحين حاولتُ تتبع هذا التحدي من زاوية تقنية خالصة، أدركتُ أن معرفتي تظل ناقصة أمام عناد الألياف نفسها، وكأن المادة تفرض حدود الفهم قبل أن تبلغها الأداة.

يمكن النظر إلى هذه التجربة بوصفها شكلا من «السريالية الحرفية»: لا خيال منفصلا عن الواقع، بل واقع يُعاد النظر إليه بيد دقيقة وصبر طويل. بقايا الغابة لا تتحوّل إلى رمز، بل إلى حضور جديد، يحتفظ بذاكرته ويقترح شكلا آخر للانسجام.

في النهاية، تبدو هذه الآلات الصامتة وكأنها تعيد إلينا، على نحو خافت، الاختلاف نفسه الذي ميّز حضورهما منذ البدء. واحدة تنحاز إلى الحركة، إلى لحظة عزف عابرة، إلى جسد خشبي يتوتّر ثم ينفلت كصوت. والأخرى تميل إلى السّكون، إلى الامتداد الرأسي، إلى وحدة كيان يبدو وكأنه وُجد منذ زمن بعيد، محفورا في الذاكرة قبل أن يكون محفورا في الخشب.

بين الانسياب والرسوخ، بين مشهد العزف وأحفورة الصوت، يتكشّف معنى أدقّ: الجذع نفسه، قطعة الشجر ذاتها، تعزف على آلتين مختلفتين. مادة واحدة، ذاكرة واحدة، لكن صوتان، إيقاعان، وطريقتان في الوجود. ومن هذا التعدّد داخل الوحدة يتشكل هذا الدرس البسيط والعميق في آن: أن الجمال لا يولد من السيطرة على المادة، بل من التعايش معها؛ وأن أعمق أشكال الفن قد تنشأ من الإصغاء، لا من الضجيج، ومن البطء، لا من السرعة.

الصورة رقم 1

الصورة رقم 2

لحسن أحمامة

علي أفيلال
من الشعر إلى النثر

عند مدخل زنقة مصطفى لمعاني على الجهة اليمنى من شارع الرزقطوني باتجاه شارع المسيرة، وعلى بعد من المدخل في الجهة اليسرى بحوالي مائة متر، يقع صالون للحلاقة كتب على اليافطة أعلى الباب «صالون أفيلال». لم يكن الصالون قبل ذلك على الحالة الجميلة التي عليها الآن، بعد أن أعاد صاحبه إصلاحة بشكل حديث يغري الزبائن.

هذا الصالون ملك للكاتب المغربي السيد علي أفيلال الذي ظل طوال حياته يعيش ما بين باريس والدار البيضاء حيث تتواجد أسرته. وقد مكنته حرفته في الحلاقة من الترقي إلى رتبة حكم دولي شارك في التحكيم في عدة مسابقات دولية منها اليابان على سبيل المثال، كما أخبرني ذات لقاء. وحصل كذلك على عدة شواهد تقديرية.

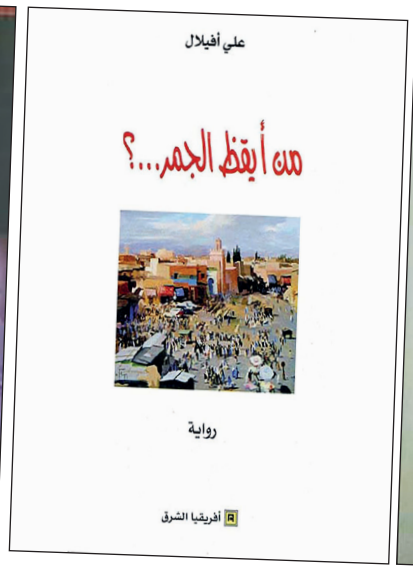
يعود أول لقاء لي به في النصف الثاني من تسعينيات القرن الماضي. قبل هذا اللقاء، كان قد اتصل بي صديقي أبي الراحل الأستاذ سعيد البشري. وخلال جلستي معه، سحب من حقيبته كتابا، قدمه لي، وأخبرني بأنه من تأليف حلاق مغربي يعيش في باريس، وهو كاتب عصامي لم ينه تعليمه الابتدائي. بعد ذلك طلب مني أن أكتب مقالة عنه، على الأقل، للتعريف به، علما بأن لا أحد من الكتاب والمثقفين المغاربة يعرفه في ذلك الإبان. لم يكن الكتاب سوى عبارة عن مجموعة قصصية عنوانها «أفعى في الصدر». وعدته بالقيام بذلك، وبالفعل نشرت المقالة بإحدى الجرائد الوطنية، لعلها، فيما أتذكر، جريدة «مغرب اليوم» لصاحبها السيد العلمي. وكان يشتغل فيها كل من نور الدين مفتاح، وعبد الرحيم تفنوت، كما كان الراوئي محمد زفزاف ينشر بها عمودا. الواقع أن هدف البشري من طلبه ذاك لم يكن سوى تقديم الدعم المعنوي لهذا الكاتب المغمور، على عكس الراحل القاص محمد القطيب التنائي الذي أوصى أفيلال، كما سيحكي لي هذا الأخير بعد ذلك، بعدم الاقتراب من الكتابة القصصية، والاكتفاء بقص الشعر، مبرره في ذلك أن حرفة الأدب ليست هي حرفة الحلاقة وشتان ما بين الاثنتين.

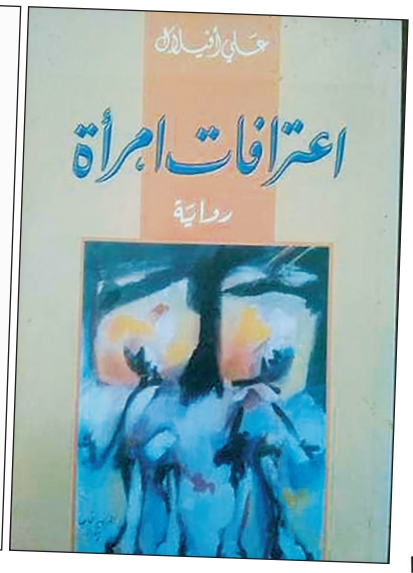
سوف يكون هذا الاحباط، في اعتقادي، دافعا قويا للاستمرار في الكتابة، وربما محاولة لتحدي زعم التنائي وتخمينه. في لقائي الأول معه وبعد نشر مقالتي، طلب مني أن أعرفه على الكتاب المغاربة على الأقل الذين يقيمون في الدار البيضاء. كان رجلا أنيقا دونما تصنع أو تكلف، هادئ الطبع؛ ويبدو من خلال عينيه أنه يمتلك نظرة حادة ربما ساعدته على التقاط أدق التفاصيل التي يبثها في نصوصه الحكائية. حكى لي أن علاقاته الأدبية لا تتعدى كاتبين مغربيين هما محمد المزديوي، وحسن نرايس، والمثقف الجزائري الطيب ولد لعروسي الذي كان يشتغل في معهد العالم العربي بباريس، والروائية سلوى النعيمي، و زوجها الروائي الدكتور خليل النعيمي، والمترجم بدر الدين عرودكي.

كان أول كاتب سيتعرف عليه هو الناقد صدوق نور الدين الذي ستثمر لقاءاتهما حوارا طويلا نشر على شكل كتاب تحت عنوان «الرواية والحياة» يتحدث فيه عن تجربته. بعد ذلك، ذات صباح، طلب مني أن نلتقي بالشاعر حسن نجمي، اقترحت عليه ونحن في الطريق- بحكم أنه يكتب عن المرأة- أن يؤلف رواية عن تلك القصة التي أبدع فيها المتخيل المغربي، وغناها بوشعيب البيضاوي، قصة ميلودة بنت ادريس التي ذهبت مع عشيقها تاركة ابنها فريسة للذئب. عندما أخبر نجمي باقتراحي، حبذه هذا الأخير. غير أنني لا أعتقد أن السيد أفيلال قد بحث في الموضوع، وإنما كتب الحكاية كما تخيلها وتمثلها شخصيا. صدرت راوية «ميلودة» وعلى ظهر غلافها كلمة لي، كما تمت ترجمة النص إلى الفرنسية.

بعد ذلك سيكتب كل من حسن نجمي، وسعيد يقطين، و نجيب العوفي مقدمات لرواياته. في سنة 2006، سينظم مختبر السرديات، بكلية الآداب، بنمسيك، والذي يشرف عليه الباحث والروائي شعيب حليفي، ندوة تحت عنوان « تمثلات الحياة في تجارب روائية»، وسيشارك، في اللقاء، من ضمن المشاركين، كل من نور الذين صدوق، ولحسن أحمامة، ومحمد أقضاض، وعمر ولقاضي، وعلي أفيلال، ومحمد صوف. كان ذلك مناسبة تعرف فيها جمهور القراء والباحثين على هذا الروائي العصامي.

لم يكن أفيلال من الكتاب الذين يقترحون نشر كتبهم على أي ناشر، وإنما كان ينشر على نفقاته. وقد تكلفت دار الثقافة، الدار البيضاء، بتوزيع رواياته التي وصلت إلى حوالي ثلاثين أو يزيد، علاوة على ذلك، فقد كان يؤدي للمطبعة ثمة تكلفة نشر الرواية حتى قبل أن يشرع في كتابتها. أتذكر أنه طلب مني مرة مرافقته إلى مطبعة النجاح الجديدة، حي المعاريف، المطبعة التي طبعت جل كتاباته، إن لم أقل كلها. جلسنا في مكتب المدير، السيد الحاج الرايس. بعد حديث قصير، سحب أفيلال من جيبه مجموعة من الأوراق النقدية، اليورو، وقدمها للمدير، مخبرا إياه بأنها دفعة أولى لطبع روايته الجديدة التي لم تؤلف بعد حسب ما سوف يخبرني به لحظة انصرافنا. في الطريق سألته مستغربا عن ذلك. أجابني أن من عادته أداء تكاليف الطبع قبل الشروع في كتابة النص. عندئذ أدركت أن ما كان يستهوي الرجل ليس الربح أو شيئا آخر، بقدر ما كان همه ومتعته هو نشر محكياته، وربما البحث عن وضع اعتباري داخل المشهد الإبداعي بالمغرب. وقد تحقق له ذلك. أتذكر، أيضا، أنني زرته ذات صباح في صالون الحلاقة، ووجدته بصدد كتابة نص لم أتجرأ على معرفة موضوعه ولا عنوانه. لم يكن يمتلك جهاز حاسوب ليس بسبب ضيق ذات اليد أو عوز، وإنما، ربما، كان يجد متعة في الكتابة بخط يده. ولعل ما يميزه عن باقي بعض الكتاب هو امتلاكه طاقة هائلة في الحكي بحيث يتذكر بدقة أقل تفاصيل روايته بشكل يدعو إلى الاستغراب.





إلى روح سعيد البشري

ستتسع علاقات أفيلال مع المهتمين والكتاب بعد أن نشر مجموعة من المؤلفات خلال العشرية الأولى من هذا القرن، وما ساعده في ذلك، أيضا، حضوره للقاءات الثقافية التي كانت تنظمها بعض الجمعيات- جامعة المبدعين المغاربة على سبيل المثال، ثم اتحاده كتاب المغرب. على أن انشغالاتي اليومية، وكذلك تنقلاته المتكررة ما بين المغرب وفرنسا سوف تقللان من لقاءاتنا؛ لم نعد نلتقي إلا لماما إما صدفة أو في بعض اللقاءات الأدبية. في كل مرة نلتقي، لم يكن يتردد في التعبير عن تذمره وشكواه من عدم الالتفات إلى نصوصه، رغم أنها نالت حظا لا بأس به من النقد، من قبل نقاد مغاربة، كما أن هناك ناقدا مصريا قد اعتبره «روائي الهجرة». أكثر من ذلك، فقد اعتمدت وزارة التربية الوطنية أحد نصوصه في إحدى دورات امتحان شهادة الباكالوريا في شعبة الأدب. كل ذلك مكنه من تأسيس مكانة خاصة به في المشهد الإبداعي بالمغرب.

يبدو، في تقديري الشخصي، أن كل ما دبجه يراع أفيلال ينتظمه خيط واحد أو لنقل ثيمة مركزية تتمثل في صراع المرأة والرجل. فكل نصوصه تنويعات على هذه الموضوعة. وعلى الرغم من أن كتاباته غير ممتلكة لوعي نظري بالكتابة الروائية وبشروطها وآليات اشتغالها، يظل هذا الكاتب بارعا وحاذقا في اشتغاله بحيث يظل ممسكا بخيوط الحكاية من البداية إلى النهاية؛ وما يأخذ بتلابيب القارئ هو الحكاية المروية وهذا هو الأساسي. ما كان يهمه، في نظري، ليس الرواية بمعناها الاصطلاحي، وإنما الرواية بمعناها اللغوي. كيفما كان الحال، فقد ساهم هذا الرجل في الكتابة القصصية بالمغرب وشكل إضافة نوعية في الثقافة المغربية.

محمد بنطلحة

الوافد من أزمنة الشعر الهائلة

نورالدين ضِرَار

محمد بنطلحة..

هُوَ القصيدةُ ماثلةً بذاتها جملة وتفصيلا، بل «قليلاً أكثر» أو أكثرَ قليلاً..

وَبمقتضى صِفتِهِ الماثلة بيننا بملامح هذه القصيدة الكاملة، كان لنا أن صادفناهُ في غير ما مَقام صاحبَ «رؤى في موسم العوسج»، ولا يَـزال في كـل مواسم الشعر، رَكيزة من أعمدة مَضاربه في صَحراءِ الوقتِ بِنَداوةِ «نشيد البجع»..

وبمُقتَضَى اسمِـهِ، طالما ألفيناهُ بيننا وَجهاً مُتَلَبّساً على الدّوام بهالةٍ طلحَةٍ من لِحاءِ الغيم، وشاعراً مُجَنّحاً بامتدادِ قـوافٍ من سَعَفِ النّخيل، وانبساطِ ظـلالٍ من سُقوفِ مَجازاته المُغرقة في دَهشةِ الكلمات والأسماء..

هو من يرى «بين النحلة والنخلة نقطة واحدة فقط» بحَجم «قطرةٍ مِن عَسَل»، فحسب، حتّى اعتدناهُ في محافلنا الزاهية سَيّدَ القصيدة بأبّهتها اللافتة، وافداً بها إلينا من أزمنة الشعر الهائلة، في توليفة مُتَفَرّدةٍ في رؤية الشاعر بعينيه العالقتين بكل «غيمةٍ» ملفوفةٍ بألياف السماء، وحياةِ الإنسان بقدميه المشدودتين لِكل «حَجَرٍ» مُتَحَدّرٍ من سلالة التّراب..

***

محمّد بنطلحة..

لا اختلاف على كونه شاعراً بوَضع استثنائي في مُدَوّنَةِ شعرنا المَغربيّ خاصة، والعربيّ عامّة.. يتميّز تحديداً بنَبرَةِ صدقِه الفنّيّ، ممّا مَنَحَه جوازَ العبور خَلفَ الحُدود، ليَتَرَدّدَ صَنيعُه بأصداءَ قَويّةٍ ناطقةٍ بأحوال تجربة إبداعية متنامية في أساليب اشتغالها الجمالي، متأصلة بهويّةٍ خاصّة في زمكانها الشخصي، ومُفارقة بتجاذبها الخلّاق بين جذورها العميقة في الشعرية العربية وتطلعاتها المُبحِرَة في الشعريات الكونيّة الراسخة..

وفي هذا المنحى منذ بداياته المبكرة من عمر القصيدة المغربية الحديثة، ظلّلنا نقتفي أثرَه على ما يزيد عن أربعةِ عُقودٍ مَسكونين معه بهاجس البحثِ عَن مُناخاتٍ مُغايرة وصيغ فنية متجددة، هو الذي استطاعَ من داخل تجرَبته أن يندَتَ مَساراً لَصيقاً بنبض الانعطافات الكبرى التي شهدتها القصيدة العربية والعالميّة على حد سواء، وأسهَمَ على قَدره في بعض ملابسات تحولاتها المفصلية المفارقة.. وتلك أهمّ انغماراته التي كانت دوماً برؤيةٍ استشرافيّةٍ من داخل شعريته الخاصّة..

***

محمّد بنطلحة..

شاعرٌ غيرُ مُهادنٍ للثوابت أو مُستكينٍ لِلأشكالِ المُنَمّطة، إذ يَشتَغلُ على منجزه بوَعيٍ جماليٍّ يَقِظٍ، مُندمِجاً كليّاً في حالة استنفاره القصوى لالتقاط انخطافات الشوارد، ومتطلعاً من مشارف مَوقِعِه الاستراتيجي لإشراقات عيونِ القصائد على خطّ التّماسٍ بين ذاكرته الشعرية

بما تستحضر وتختزن، وحدسه الفنّي بما يُخمّن ويستبطن.. وكل ذلك في ائتلافٍ باللامألوف والتحام باللامُتوقّع المُدهش..

من ثمّ كان فعل الكتابة في عرفه ولا يزال تقويضاً مُعلناً لكل شكل مُغلق، بما يُتيحُ للنّص عند اكتماله أن يكونَ بمثابة هذا الانفجار الأعظم الذي يُعيدُ الأشياءَ لوجودها البكر، حيث على القصيدة دوماً أن تبدأ من حيث ينتهي الشعر، التماساً لتشكل جديدٍ قائم على نزعة التجاوز والمغايرة، منفتح على أفق الاستكشاف والمغامرة..

لذلك حين يفحمنا أحياناً بعُمقه الموضوعاتيّ المُجرّد أو المنفلت من قبضة مقروئيتنا المعتادة، يترك لنا هامشا رحبا للاستدفاء بالتماعاته الجمالية الشفيفة، بما يُرسّخُ في قرارة قارئه القناعة بضرورة أن يكونَ أعمى ليتيسّر له رؤية الدواخل والأعماق..

***

محمد بنطلحة..

شاعرٌ لا يكاد ينفك في ذاكرتي الشعرية عن محمد بنيس أحد كبار الخبراء في هندسة تحديث الخطاب الشعري العربي، وعبد الله راجع فقيد القصيدة المغربية في أولى التماعاتها الفاتنة، ليبقى من أهمّ الأسماء التي تعيدُني لعنفوانيّ الشعريّ، وأنا شاعر شابّ أتعثرُ وسَط احتدامات المرحلة كما عايشتها شخصيّاً ضمن جيلي، أواخرَ السبعينات، مُوزّعاً في مقروئيتي آنذاك بين نصوص من أريج وعطر وحبر وأخرى من نجيع وقضبان وجمر.. لذلك، ظلّ في بُعده يحضرُني من سُقوف الذاكرة شيخَ القصيد، إلى أن صار لي في قربه بعد عقود أستاذاً من امتداد ظلّه تنسدل على كتفيّ في حضرته عباءة التلميذ المريد..

وبكل ما أخذتُ عنه من مَحبّة الشعر ومَسرّة الحياة، لا أزالُ إلى اليوم أصرّ، حينا استلهاما ببُعده النظريّ وحينا استئناسا بقربه النصّيّ، على أن القصيدة الحقيقيّة في نهاية التأويل حالة شعريّة قابلة لأن تُنكتب بقدر ما هي حياة جديرة بأن تُعاش، وأنّ مناط كل تجربة أصيلة كونُها انغماراً إبداعيّاً خالصاً لمحبّة الحياة سبيلا للشعر، ولمحبّة الشعر سبيلا للحياة.. ماعدا ذلك، تبقى خارج هذا التصور مجردَ فذلكةٍ لغويّة لا طائلَ منها، لصاحبها قبل قارئها، سوى مَغبّة وَهم الكتابة ببَجاحة زعمٍ وصَلافة ادّعاء..

***

ومن الاستثناءات التي شدّتني إليه، أيضاً، في حضوره بقلب المعترك الثقافي، خلال سنوات الجمر والرصاص، أن يكون من الوجوه التي انتصرت للشعر خارج مظلة السياسة، ليَظلّ اسمُه ضمن القائمة القصيرة للشعراء العضويين الذين أفلتوا بأعجوبة من الاصطفاف في طوابير السخرة من الصنائع الرسمية والفقاعات الحزبيّة.. وهو ما ساعده على تكريس وجوده ضمن الندرة التي راهنت في تحديث الخطاب الشعري على قداسة الذات الشاعرة في ارتباطها ببلاغة القصيدة بدل قصيدة البلاغ، محافظاً بذلك على مسافته الآمنة من دناسة السياسة والشعارات الواهمة التي سرعان ما عصفت بكل «شعراء» الانتماءات الضيقة والخنادق الخانقة تبعا لتحولات المرحلة..

هكذا أفلحَ في أن يظلّ حريصاً خلال مساره الإبداعي على تحصين ميثولوجيته الحالمة ضدّ صدمات الخيبة وإفلاس السياسة، بتلك الرؤيا الحادسة كما تولّدت على يديه من صلب القصيدة ذاتها، ليَبقى حيّاً بالشّعر وشاعراً بالحياة، مزهُوّاً بانتمائه اللامشروط لزمَن الشعر مَوصُولاً أزلاً بأبد، ووفيّاً لعوالمه الزاخرة بالصداقات الشعرية العاهلة من كل الحقب والجغرافيات..

***

شخصيّاً، منذ تلعثماتي النصية الأولى أواسط السبعينيات، دأبتُ على التآلف مع بعض أيقونات مغربنا الشعري كما تعرّفتُها نصّيّاً على استحياء، لتطبعَ مساحةً غيرَ يسيرةٍ من حَيثيات سيرتي الخاصة، وتمثلتُها حينذاك مُجرّدَ قصائدَ من حبر وورَق في مجلاتٍ وصحف متفرقة.. هكذا إلى أن أسعفتني رؤيتُها في لقاءات ثقافية لاحقة مرأى العين مغمورة بالضوء والهتاف على منصّات الإلقاء في مناسبات ثقافية كنت أحضرُها من فترة لفترة لأعود كل مرّة بمقاطع مُبتسَرة بما تتّسعُ له الذاكرة، أو فرصة متيسرة للظفر منها بأضمومة موقعة..

***

محمّد بنطلحة..

كان أوّل لقاء جمعني به، بدايةَ الألفيّة، في المدرسة العُليا بمكناس، حين دخلتها طالبا في سِلك التبريز لأجدَني في حضرته أستاذاً لي في مادة الشعر الحديث، وهو ماثلٌ أمامي بشخصه قصيدة من لحم ودَم، يَستدرجني بكرم روحه لأكثرَ من أفق ومقام.. وفي بداية عَهدنا ببعض، كان من جميل حظي بحسن ظنه بي أن احتضنَني شعريّاً بتنظيم يوم احتفائي خاصّ بديواني الأوّل «تسكعات في خرائط التيه»، استدعى للمشاركة فيه معي على نفس المنصّة بمحاذاته كلاً من عَلال الحجّام، محمّد بودويك وعزيز الحاكم.. وكذلك كان تدشينُ آصرتنا في أوّل سابقة من نوعها بوحي منه، ربّما لم يظفر بها قبلي شاعرٌ شابّ من عمري الشعريّ، بأن اجتمعت له فيها دفعة واحدة حظوة الصّداقة والاعتراف والاحتفاء بكل هذا القدر والعدد من الأعلام الشعراء..

بعدها بفترة قصيرة، كان لي بالمرّة أن تركتُ مَقاعدَ الدّرس والوظيفة إلى غير رجعة، وبقينا على أكثر من لقاء على تباعد المكان، وأكثر من قصيدة على تباين المقام، لتتوثقَ بيننا هذه الصداقة في أكثر من جلسة رائقة أقوى ما يكون التقارب، ويأخذني كل مرة بصحبته في جولاته المكوكية لاستطلاع أجواء نداماه من طرفة وأبي نواس لبوكوفسكي والخيام، ومن النفري والرومي لإليوت وريلكي، ومن جبران وبولص لأنسي وويتمان وبيرس.. وغير هؤلاء من الشعراء القديسين..

وكذلك كان أيضا درسُه الشعريّ حديثاً بالشعر عن الشعر، بفراسة عرّاف مُتمرّس يُداني خواتيمَ القصائد من مطالعها ولو برَويّ أو قافية، وأنفاس طائر مُترحّل يستشرف مَصبّات الأنهار من مَنابعها الظاهرة والخفيّة..

***

خارج ملابسات القصيدة ذاتها، قد يَلتبسُ الشعرُ على الشاعر ذاتِه، وهو في وضع يفقد فيه نصه حين تنفلت منه عليه زمامُ السّلطة في رحاب سُلطةٍ من نوع آخر.. لقد كانت قصيدة طرفة بن العبد فاتحة لمقاصل التقتيل وتدشينا لتاريخ طويل من التنكيل بالشعراء بأمر قاض من الولاة والحكام والأمراء.. وقصيدة محمود درويش سببا في تعريب إسرائيل، باتّخاذها على رأس جدول أشغال الساسة موضوعا للتداول تحت قبّة الكينيست باعتبارها كلاما ليس كأي «كلام عابر».. وكذلك الشأن بالنسبة لقصيدة محمد بنطلحة التي كانت وراء شعرنة المتابعات الجنائية في مرافعة شعرية خالصة استغرقت مساحة وافية من أضمومة «غيمة أو حجر»، بقلب إحدى محاكمنا المغربية التي تحولت بها بقدرة محام شاعر لفضاء أمسية شعرية بامتياز..

***

محمد بنطلحة..

هُوَ شاعرُ الأعالي العميقة.. أسيرُ الدّهشة المُفجعَة بلا تصنّع ولا كلفة، العارفُ بأسرار القصيدة وخباياها الدفينة، في ربوعها قصيّة ودانيَة، وأرخبيلاتها معلومة ومجهولة.. المشتبك باستمرار بقضاياه الكبرى في الشعر والفكر والفن والحياة.. المُتآلفُ فقط مع رفقاته الأليفة بمزاجيته الخاصّة بعيدا عن غوغاء الدوغمائيّات العمياء وصَخَب الإيديولوجيات الجوفاء.. يتصرّف دوما بروح شاعر حقيقي لا شأن له على الإطلاق سوى أن يكتبَ القصائدَ ويمشي في الساحات دوما في نفس الاتجاه لتلك الأدراج المفضية لأقبيته الزرقاء..

هكذا، كل مرة عند لقائه ينتفي معه كل تعامُل مُنمّط ويبطل كل تصوّر مُسبَق كما في حضرة بوذيٍّ سيّان عنده ربحُ الأرض وخُسران السّماء.. وحتّى في البرّ بمقتضى قانون النثر، يبقى هو البحرُ في أحشائه الشعرُ كامنٌ، كما بَينَ شعاب المرجان وأصداف الأعماق..

وكالعادة، تحسّبا لهُدوئه المُرتاب لستُ من يُنازعه مَسقطَ الرأس في مقبرة، أو سُقوط الرأس في حانه.. وأعلمُ أنّ مزاجَ القصيدة وحدَه مَن يُسلمُنا معا من حالة لحالة إن اختلط علينا عُبابٌ بسحاب، أو ضاعَت منّا المَرافئُ وتعطلت البوصلة..

ألقيت هذه الشهادة في اليوم التكريمي الذي خصته جمعية أريناس للشاعر محم بنطلحة بفاس

الطباخ والروائي

قراءة في كتاب «مطبخ الرّواية» للدكتور سعيد العوادي

د. محمد سمكان

مقبلات

يتناول معظم البشر كلّ يوم وجبات غذائيّة يعتبرها الكثير منّا «حاجةً بيولوجيّة» أو «روتينًا يوميًا» إلى درجة أصبح معها الأكل أمرًا لا يسترعي انتباهَنا؛ لأنّه أضحى عادة مألوفة، لا تثير سؤالًا، ولا تزحزح ثابتًا معلومًا. فكلّما أحسّ أحدُنا بناقوس الجوع يدغدغ معدته، إلّا تمّت الاستجابة الفطريّة لسدّ إلحاح هذا المثير.

لكن هل تساءل أحدُنا عن رمزيّة هذا الطّعام، خاصّة، عندما يحضر باعتباره تيمةً تؤثّث فضاء الرّواية، ينقلنا من السّرد إلى الوصف، ثمّ منهما إلى الحوار أو العكس في الخطابات الرّوائيّة التي تتقاطر علينا من كلّ أرجاء الأرض باللّسان العربيّ وغيره من الألسن إمّا بالتّوازي والتّقاطع أو بالاقتباس والتّأثر، أو أدّنا نعتبره «وزدًا زائدًا» يجب تخسيسه، وذلك عندما نضطلع على حوار يدور بين شخصيّات رواية ما حول مائدة طعام، أو وصف وجبة...

هذا ما سبَره أستاذنا الدكتور سعيد العوادي في كتابه (مطبخ الرّواية)، وما سنتشر شذرات منه في هذا المقال، ونترك للقارئ فضيلة الاطّلاع على هذا المؤلف الذي يذكرني، موضوعاتيًا، «بالنّمط الجاحظيّ» والموسوعيّة الثقافيّة، والتقاط الإشارات واللّطائف والنّكت، ونكل جزء من تراثنا العربي مجسّدًا في تيمة الطعام، وأيضا، بتوظيف أستاذنا للمناهج الحديثة في قراءة تراثنا الذي اعتقد البعض أنّه قتل بحثا، ناهيك عن التوفق والتّفوّق في اختيار موضوعه، وأسلوبه، وطريقة تناوله، وتقديمه، ورؤاه العميقة، وروح التّفكه الأدبيّ والنّقديّ الصّرف والهادف. ويمكنك أيّها القارئ الكريم أن تختبر ما أزعمُ إذا أنت قرأتَ ثلاثيّة العوادي، كتابَه هذا (مطبخ الرواية)، وكتابَ (الطّعام أفقا للقراءة)، وكتابَ (الطّعام والكلام) وهو الكتاب الفائز بجائزة (أبو ظبي فرع الفنون والدّراسات النّقديّة) للعام 2025.

بنيةُ الكتاب ومنهجه

يقدّم العوادي في كتابه الماتع «مطبخ الرّواية» طبقا أوّلَ (El primer plato)، ثمّ يردفه بالطّبق الرّئيس (El plato principal)، وتأتي بعد ذلك طبق الحلوى (El plato de postre). وهي الفصول الثلاثة التي تغذي جسد هذا الكتاب؛ فالأوّل عنونَه بـ «روافد الطّعام الرّوائيّ»، ووسم الثاني: بـ»الرّواية العربيّة والطّعام المشهديّ»، وخصّ الثالث بعنوان: «الرّواية العربيّة والطّعام التّحضيريّ»، وناهزتْ صفحاتُ الكتاب مئة وسبعًا وسبعين (177) صفحة، كما بلغ عدد الرّوايات التي درسها العوادي في هذا المؤلف ثلاث عشْرة (13) رواية، منها أربع غربيّة (الولايات المتحدة الأمريكية، المكسيك، إيطاليا، الشيلي)، والباقي استقاه من معين عربيّ (المغرب، مصر، سوريا، لبنان، ليبيا). وقد اعتمد الكاتبُ المقاربة الموضوعية المنفتحة على القراءة الثّقافية والتّناول البلاغيّ الموسّعَ منهجًا لتقديم هذا الطّبق النّقديّ.

مناولة العوادي في (مطبخ الرواية)

لا نعرف الرّواية أو العمل السّردي، عمومًا، إلّا ناضجًا طازجًا كهلًا نغرف منه دون أن نُكلف أنفسَنا البحث في «المطبخ» الذي هُيّئت فيه هذه الوجبات/الرّوايات، تمامًا كما نجلس إلى مائدة الطّعام فنتأمّل القائمة (Le menu)، ونختار أسماء الوجبات كما نتأمّل «عناوين الأعمال السّرديّة» قبل أن يقرّ قرارُنا على رواية معيّنة، وتستقرّ شهيّتنا على وجبة ما، نُعيد تكرار تناولها أو نجرّبها لأوّل مرّة مدفوعين بإشباع فضول تقوده حواسُّنا من إبصار وشمّ ولمس وقراءة وأكل دون أن نفكر للحظة في طريقة تهيئة هذا الطّعام، ولا في المعاناة الموجعة الملازمة لإعداده أو تحبيره.

وهذا ما يبحث فيه العوادي في (مطبخ الرواية)، وقد صرّح أنّ عمله النّقديّ لن يقتصر على دراسة الطعام في تمظهره الوظيفيّ البيولوجيّ، ولكنه سينفتح على «الوظائف الأنثروبولوجيّة والسّوسيولوجيّة والثّقافيّة التي تجسّر العلاقة بين الطعام، والهُويّة، والغيريّة، والطّبقيّة، والجندريّة» (مطبخ الرواية، 7).

يرى أستاذنا أنّ توظيف الطّعام والشّراب في العمل السّرديّ يبعث الحياة والواقعيّة في شخصيّاته الورقيّة، ويُعبّد الطريق بين عالمنا وعالم السّرد، ويُضفي على الشّخصيّات الأحوال نفسَها التي تلابسنا؛ فالطعام والشّراب في العمل السّرديّ يحرّك الحواسّ: حواسَّ الشّخوص وحواسَّ القرّاء، وقبلهم «حواسّ مخيّلة الكاتب» فيدفع المتلقي إلى تخيّل عوالم السّرد مسرح أحداث الرّواية؛ بل إنّ تيمة المكوّن الطّعاميّ تستثير مكامن النّفس، فتُحيي في مخيال القارئ الرّوائحَ والصّورَ، وتحرّك لعابَه؛ فالرّائحة «مُرشّفة» في الذاكرة والجسد والمخيال تنبعث بحركيّة الوصف وباستفزازه لها.

إنّ الطّعام رابط اجتماعيّ يُقرّب بين البشر ويخلُق الاستئناسَ بينهم، ولا يحلو الحكي، ويُستطاب الكلامُ إلّا بحضور الطعام؛ لهذا تكادُ صناعة الرّواية تكون شبيهة بطبخ الطعام؛ فكلاهما، الرّوائيّ والطّبّاخ مدفوعان، عن حُبّ وشغف واستمتاع، إلى أن يُحسنا اختيارَ مقاديرهما حتّى يجلبَا «أنف» (كناية عن الفضول) القارئ ويَخلبَا معدة الأكول «مع إضافة ما يُوائم ذلك من توابل سرديّة، ثمّ طبخها على نار الخبرة والتّجربة.» (مطبخ الرواية، 8). وللرّوائيّ العربيّ تجاربه مع عوالم الطعام والشّراب، خاصّة و»أنّه يعيش في وطن كبير يزخر بمخزون ثقافيّ متنوّع، تشكل ثقافة الطعام أحدَ لبناته المعبّرة عن اختفاء استثنائيّ بقيمة الكرم الآتية من ماض صحراويّ بعيد.» (مطبخ الرواية، 9).

بواعثُ التأليف

إنّ من بين الدّوافع التي حرّكت قريحة العوادي للمقاربة النّقديّة لهذا الموضوع هو: «خلوّ مدوّنته [النّقد العربيّ] الواسعة من أيّ كتاب تفصيليّ استقلّ بتناول هذا المكوّن الحيويّ بأيّ صيغة سواء أكانت وصفيّة، أم تاريخيّة، أم تأويليّة. « (مطبخ الرواية، 8)، ويقصد العوادي، هنا تحديدًا، الدّراسات الأكاديميّة، وإلّا فإنّ الدّراسات الأدبيّة متوفّرة، وآخرها كتاب: «الطاهي يقتل، الكاتب ينتحر» للرّوائي المصري عزت القمحاوي. ويعزّو أستاذنا هذا الخُفوت النّقديّ إلى أسباب متعدّدة لعل أبرزها مفهوم «الفجولة» الذي يطغى على الثّقافة العربيّة، وكأنّ موضوع الطعام «موضوع دونيّ» لا يليق بالنّقد ولا برجاله أن يخوضوا فيه ويحتفوا به، «وترسّخ في اعتقادهم أنّ مشاهد الطعام والشّراب شأن نسائيّ خالص.» (مطبخ الرواية، 9).

ولعلّ تموقع «المكوّن الطّعامي» ضمن الوصف قد يكون هو، أيضًا، سببًا في إهمال أو «إغفال» العناية بالطّعام؛ لأنّ الكثير من القرّاء يقفزون على الوصف، وبالتّبعيّة على تيمات في مثل: تيمة الطعام، ليسارعوا إلى تلقف السّرد، ما دام الوصف يكبح حركيّة السّرد التي ينسج القارئ معها «وشائج عاطفيّة»؛ فالقارئ لا يُحبّ أن يتوقف كثيرًا عند ما هو «سانكرونيّ استاتيكيّ» بقدر ما يُحبّ «الانجراف» وراء ما هو «دياكرونيّ تتابعيّ.» والذي يُجسّده، طبعًا، عنصرُ السّرد.

وجبات الفصل الأوّل: روافد الطّعام الرّوائي

يعتبر العوادي أنّ الرّواية العربيّة في موضوع الطّعام «نصًا ثالثًا» يمتح من رافدين متباينين: رافد تراثيّ (أو رافد داخليّ)، ورافد غربيّ، بغايات استيتيقيّة وثقافيّة وفكريّة مختلفة، والهدف الإجرائيّ المعلن في هذا الفصل هو: «البحث في المرجعيّات الكبرى للطّعام الرّوائيّ العربيّ.» (مطبخ الرواية، 13). ولعلّ أبرز هذه المرجعيّات المدوّنة العربيّة الأصيلة التي لا تنحصر وظيفتُها في وصف الطعام، «وإنّما تفتح آفاقا رحبة للتّشابك مع قضايا الهُويّة العربيّة الإسلاميّة حين تُصنّفه إلى حلال وحرام، وتُسيّجه بمنظومة من الآداب والقِيَم.» (مطبخ الرواية، 14). وتتمظهر تيمة الطعام في ثقافتنا التّليدة في تجليّات ثلاثة، وهي: الأخبار، والرّحلات، والمنامات، والمقامات.

أخبار الطفيليين

فأمّا «الأخبار» فتناولها العوادي بدراسة أخبار الطُّفيليّين، وذلك باستحضار المدوّنة الإخباريّة الكاملة لهؤلاء «الظرفاء الاقتحاميّين» وعدم الاكتفاء بخبر واحد. ويُلخّص الأستاذ الاستراتيجيّة الطفيليّة، وهي تسعى إلى اقتحام البيوتات والمآدب، في: «رصد المأدُبة أوّلًا، ثمّ مجاوزة عقبة البوّاب ثانيًا، ثمّ الاحتيال لصاحب البيت وضيوفه ثالثا، ثمّ الظّفر بالطّعام رابعًا.» (مطبخ الرواية، 16)، مع نزوع شخصيّة الطفيليّ إلى «طبيعة اقتحاميّة وتخريبيّة» (مطبخ الرواية، 20)، وهي الصّورة المهيمنة في الخبر السّرديّ القديم، وأمّا الرّواية العربيّة فنزعت إلى التّخلص من هذه «الصّورة التّمثيليّة» إلى «الصّورة الدّلالية والرّمزيّة» التي «تعالج حضوره التوسّعيّ الشّره في عالمنا تخييليًا وفلسفيًا.» (مطبخ الرواية، 20).

أخبار البخلاء

يُثَنّي العوادي بأخبار البخلاء، ولعلّ أبرز كتاب تراثيّ سلّط الأضواء على هذه الشّريحة هو كتاب الجاحظ «البخلاء». وباستقراء أستاذنا لسرديات البُخل فقد صنّفهم إلى «البخلاء المثقفين» و«البخلاء الأمّيّين»، كما رسم طريق السّرد من خلال ثلاث وحدات: (وحدة الاستقبال، وحدة الاحتيال، وحدة النّوال) وقسمين: (قسم متّصل بالأصدقاء، وآخر مرتبط بالزّوّار).

3.4 - المقامات

يُمثّل هذا الجنسُ الأدبيُّ الوعاءَ الفنّي «الذي صُبّت فيه أخبارُ الطّفيليّين والبُخلاء والمتحامقين والظّرفاء والمُجّان والشّطّار والعيّارين وغيرهم ممّن أبدعوا في محكي «الاحتيال»، ومثّلوا فئات اجتماعيّة تعيش في قاع المجتمع أو في هوامشه.» (مطبخ الرواية، 27).

وقد ركز العوادي على مقامات الهمذاني (ت 389هـ) والحريري (ت 516هـ)؛ وتشتمل الأولى على مقامات «تجهر بانتمائها إلى السّجل الطعامي» (مطبخ الرواية، 29): «كالمقامة المضيريّة» و«المقامة المجاعيّة» و«المقامة الدّمرية»، يقول كيليطو: «وهناك كثير من مشاهد المأدُبة في مقامات الهمذاني: المقامة الجاحظيّة، المقامة البغداديّة، المقامة المضيريّة، المقامة الصيمريّة.» (مطبخ الرواية، 29).

الرّافد الخارجيّ

يُمثّل المكوّنُ الخارجيّ التّلاقحاتِ السّرديّة بين الرّواية العربيّة والغربيّة، وهي عبارة عن تفاعلات تُهمّ الاقتباس والاستلهام والتّحوير، وهي المسترفدات التي قد تمنح الرّواية العربية بعدًا كونيًا، وذلك بتبنّي رؤية سرديّة غربيّة تكبح جماح الأدوار الرّئيسة التي كانت تؤدّيها «الشّخصيات الكلاسّيّة»، وترفع، بالمقابل، من شأن شخصيّات كانت بالأمس القريب تكتفي بأدوار ثانويّة مُقزّمة سرديًا ووظيفيًا، في مثل شخصيّات: «الطبّاخ، أو الخبّاز، أو المتذوّق». (مطبخ الرواية، 39).

وقد قارب الأستاذ موضوع الرّافد الخارجيّ بانتقاء عيّنة من الرّوايات ذات: «المرجعيّة الطعاميّة»، وهي رواية: «طعام..صلاة..حب» لإليزابيث جيلبرت، وتحكي قصّة (ليز) التي خرجتْ من تجربة زواج مؤلمة، فقرّرت الذّهاب في رحلة علاجيّة زارتْ من خلالها ثلاث دول، هي: إيطاليا والهند وإندونيسيا، وهي متوازيات العنوان، ففي البلد الأوّل إحالة على الطعام، وفي الثاني إحالة على الصّلاة، وفي الثالث على الحبّ. ورواية: «ذائقة طعام هتلر» لروزيلا بوستورينو، وهي مستوحاة ممّا حكته إحدى متذوّقات طعام هتلر، وهي (فلو وولكر)، وقد فازت الرّواية بثماني جوائز أهمّها الجائزة الإيطاليّة كمبيلو.

ثمّ رواية: «كالماء للشّوكولاتة» للرّوائيّة المكسيكيّة لاورا إسكيبيل، وقد «تشابكت في الرّواية الواقعيّة السّحريّة وعذاباتُ الحبّ وخلاصاتُ الطبخ وآلامُ الحرب.» (مطبخ الرّواية، 51)، ورواية:

«أفروديت» للتشيلية إيزابيل أللّيندي، والرّواية: «ملأى بالحديث عن الطعام في أبعاده المادّيّة والرّمزيّة والإيروسيّة.» (مطبخ الرّواية، 57).

ولاحظ الأستاذ أنّ الحديث عن الأطعمة والأشربة في الرّواية الغربيّة يلعب دور: «الإيهام بالواقعيّة» و«القدرة على التّشييد السّرديّ والوصفيّ، وقوّتها في صياغة عالم رمزيّ وثقافيّ.» (مطبخ الرّواية، 39).

الفصل الثّاني: مشهديّة الطّعام: هُويّة، رسالة، سلاح

يقارب العوادي في هذا الفصل أثرَ الرّوافد الخارجيّة في الرّواية العربيّة، وهي آثارٌ وسمها «بالغِنى الإستيتيقي والمضموني» (مطبخ الرّواية، 63)، ضمن حضور مشهديّ لا يكاد يغادر عملًا روائيًّا، وإن بنسب حضور متفاوتة فمن حيث الكمّيّة والنّوع. ويتموقع حقل الطّعام في الأعمال السّرديّة بين أن يعتبره البعض حشوًا مُسودًا للصّفحات من غير أن يُضيف لعالم السّرد أيّ قيمة فنّيّة أو ثقافيّة، وبين أن يكون عاملًا مُساعدًا في توطيد لُحمة السّرد ومَدّه بطاقة جماليّة ورمزيّة تتخطّى جسر «البطنة والبيولوجيا» إلى الجوانب الاجتماعيّة أو النّفسيّة أو الثّقافيّة. (مطبخ الرّواية، 67).

وقد تركز عمل النّاقد في هذا الفصل من الكتاب على محاولة الكشف عن الأنساق الدّلاليّة التي يتشوّف إليها اشتغال الطّعام بدراسة ستّ روايات. هذه الرّوايات التي بيّنت: «أنّ للطّعام ثلاثة أنساق دلاليّة كبرى: الطّعام هُويّة، الطّعام رسالة، الطّعام سلاح.» (مطبخ الرواية، 67).

النّسق الأوّل: الطّعام هويّة

يتجلّى هذا النّسق في روايتين: رواية: «جيران أبي العباس» لأحمد التوفيق، و«تستضمر هذه الرّواية مقابلة بين الهُويّتين المرابطيّة والموحّديّة ورغبة الخليفة أبي يوسف يعقوب الموحّدي في إظهار جانب اللّين والتّحضّر من خلال «العلامة الطّعاميّة»، وذلك حين يستضيف وفدًا من الأندلس في بلدته تِنْمَل الفضاء الذي يمثّل «دور الحفاوة ورغد العيش.» (مطبخ الرواية، 70). وثانيها، رواية: «بين القصرين» لنجيب محفوظ، وقد اشتغل أستاذنا في نقده لهذه الرّواية على رصد علاقة الطّعام بالهُويّة، وذلك بمراقبة: «تقابل هُويّتين فرديّتين تمثلان صورتيْ الذّكورة والأنوثة في المجتمع العربيّ التّقليديّ، هما: هُويّة شخصيّة (أحمد عبد الجواد) التي تُحيل إلى هُويّة بطريركيّة ذكوريّة غالبة، وهُويّة شخصيّة (أمينة) التي تُحيل إلى هُويّة خاضعة مغلوبة.» (مطبخ الرواية، 79).

النّسق الثّاني: الطّعام رسالة

يتمظهر هذا النّسق في رواية «المهزومون» لهاني الراهب، وذلك حين يُصبح الطّعام «وسيطا» للتّقريب بين الأنثى والذّكر مادامت بعضُ الإناث الطبّاخاتِ تَخْبُرْنَ الرّجال، وتَخْبُرْنَ: «أهمّيّة الطّعام في التّأثير على جنس الذكور، ومَقدرته في تأجيج مشاعر الحبّ والعشق عندهم.» (مطبخ الرواية، 90). ثمّ في رواية: «بعيدًا من الضّوضاء، قريبًا من السُّكات» لمحمد برادة حيث يلتقي الكرم العربيّ المغربيّ بالبساطة الأوروبيّة التي تَعتبرُ الكرمَ الحاتميّ سَرَفًا وتبذيرًا، أو نوعًا من «البحث عن الشّرف في السّرف.» (مطبخ الرواية، 95).

3.6 - النّسق الثّالث: الطّعام سلاح

يُستشفّ هذا النّسق من رواية: «الإفطار الأخير» لهشام شعبان، وهذه الرّواية تكاد تكون بشعار: «مقايضة اللّقمة البطنيّة بالصّوت الانتخابيّ» وهو ما فعله محمد البياض الرّجل الثّريّ الفاسد لكسب أصوات فقراء قرية (صهرجت) على غرار كل الفاسدين حين يستعملون الطّعام سلاحًا لتحقيق «نصر سياسيّ» في الانتخابات. ويصف السّارد حال هؤلاء الأكلة بأنّهم: «يأكلون بشراهة انتقامًا من فاقتهم من جهة، ومن تفرّد الأغنياء بالخيرات من جهة أخرى.» (مطبخ الرواية، 106).

ويعلّق العوادي على وصف السّارد العليم لمنظر تهاوي ساكنة قرية (صهرجت) غُثيًّا وفقيرهم بعد تناولهم آخرَ طعام إفطار من لحم فاسد وخُضَرٍ فاسدة دون أن يشعروا: «إنّه وصف لا يخلوَ من نبرة انتقاميّة تجعل قوم (صهرجت) على الدّرجة نفسها من أقوام شهد لهم القرآن الكريم بالظّلم والجحود؛ لأنّ الأغنياء والفقراء معًا استووا في اعتلال النّفوس وانْدحار القيم. فالبيّاض رمز للفساد بكلّ أنواعه، ويَستعمل الإطعامَ سلاحًا ضدّ الاختيارات الحرّة لناس البلدة بخصوص مَن يُمثلهم في تدبير الشّأن العام، فيما التّجار وأصحاب المهن لا يُهمُّهم إلّا جنْيُ الأموال، حتّى ولو قتلوا غيرَهم، أمّا العامّة فمُداهنون متملقون يُظهرون للأغنياء خِلاف ما يُضمرون.» (مطبخ الرواية، 107).

وأمّا الرّواية الثّانية في سياق هذا النّسق، فهي رواية «الطلياني» لشكري المبخوت حيث يتحوّل الطّعام إلى انتقام أو حين يصير «الطّعام طعمًا» (مطبخ الرّواية، 108)، ويتّخذ وسيلة للانتقام من الأب والأخ بعد اتّهام البنت والأخت (زينة) لهما باغتصابها تحت ستار ظلمة الغرفة الدّامس؛ فقد تمّ «توظيف الطّعام في اتّجاه انتقاميّ، بحيث انتقمت الشّخصيّة (زينة) عبر الكسكسي من الفعلة الشّنيعة الموارِبة لأبيها وأخيها.» (مطبخ الرّواية، 111).

الفصل الثّالث: الأنسجة على العنوان

وسم العوادي هذا الفصل بعنوان: «الرّواية العربيّة والطّعام التّضفيري» (مطبخ الرّواية، 113). والتّضفير في اللّغة: «نسج الأشياء بعضها ببعض بإحكام.» وقد تناول فيه بالتّحليل ثلاث روايات، هي رواية: «كحل وحبّهان» للروائيّ المصريّ عمر طاهر، ورواية: «برتقال مرّ» للرّوائيّة اللبنانيّة بسمة الخطيب، ثمّ رواية: «خبز على طاولة الخال ميلاد» للرّوائي الليبي محمد النّعاس، وقد حازت هذه الأخيرة على الجائزة العالميّة للرّواية العربيّة (دورة 2022).

ويرى النّاقد أنّ تطور تيمة الطّعام في السّرد العربيّ مردُّها إلى العناية التي أولاها لها السّردُ الغربيّ، وهو ما يسترفده سردُنا من سردهم؛ إذ انتقلت الرّواية العالميّة بموضوع الطعام من حقل الوصف إلى مرقاة السّرد؛ بل إلى عنصر «يتأسّس عليه البناء الرّوائيّ في شموليّته.» (مطبخ الرّواية، 115). وبهذا تحوّل الطعام في سردهم من «معطى بيولوجيّ إلى معطى ثقافيّ بالمعنى الفلسفيّ العميق.» (مطبخ الرّواية، 115).

واهتمّ الرّوائيّ المصريّ في «كحل وحبّهان» بتتبّع اشتغال حركيّة الطّعام في حياة الشّخصيات، خاصّة، شخصيّة (عبد الله سيسكو) المتذوّق المحبّ للأطعمة والأشربة «حُبًّ ذوق، لا حُبَّ نَهَم» (مطبخ الرّواية، 135)، وقد وصف السّارد في هذه الرّواية كمًّا هائلا من الأطعمة والأشربة، «مع استخلاص ما تستضمره من دلالات إنسانيّة وثقافيّة مهمّة.» (مطبخ الرّواية، 135)، وتتقاطع هذه الرّواية، سرديًّا، مع رواية «أفروديت» لإيزابيل أللّيندي.

وأمّا رواية «برتقال مرّ» فتعكس معاناة جيل من النّساء في واقع مرّ لم يكن أمامَه من تصريف خارجيّ سوى الانهماك في إعداد الطعام وقتْل النّفس في المطبخ. وتُمثل هذا النّوعَ من النّسوة شخصيّة (مي) التي وصفها العوادي بالبرتقالة المرّة التي «جابهت، بسلاح الطّهي، دمامتها الجسديّة وضراوة حياتها، فاستمرّت تعدو وراء حلم بعيد بنضال شبيه بشجرة النّارنج.» (مطبخ الرّواية، 136)، (مي) التي لم يُزهر حبُّها؛ لأنّه أشبهُ بغَرْسة في ملح، فألَمُ الحبّ ووَجْعُه: «أن نرى غرسة في الملح ونقول ستُزهر.» (مطبخ الرّواية، 149). لكن بعد طول انتظار ومُكابدة، لا تزهر.

ورصَد العوادي عبر هذه الرّواية التّشابكات السّرديّة بينها وبين رواية «كالماء للشّوكولاتة» للاورا إسكيبيل. ومن بين «التّوابل الفارقة» في الذّواقة الرّوائيّة كتابة وقراءة، والتي جسّدت التّقاطعات السّرديّة بين العَمَلين: «العنصرُ الكالّيغرافيّ» الذي فرّق «بين مكوّنات الأكلة التي تُكتب بخط غليظ، وما يأتي بعدها من سرد يُكتب بخطّ رقيق.» (مطبخ الرّواية، 137)، كما تقاطعت الرّوايتان في المراوحة بين ضميريْ المتكلم والغائب، وفي الاستعمال البلاغيّ باستدعاء «الاستعارات الطّعاميّة» التي توظّف تشبيهات ومجازات. ويمكن إجمال تيمة رواية «برتقال مرّ» في أنّ الطّهي مَهرَب من العذابات الجسديّة والرّوحيّة التي تعاني منها الشّخصيّة الرّئيسة، وهذه استراتيجيّة سرديّة تنقل: «الطّهي من ممارسة يدويّة إلى ممارسة عقليّة ورمزيّة.» (مطبخ الرّواية، 142).

ويُجسّد هذا العمل رواية هويّة وانتماء لمجتمع يدوس على مشاعر المرأة، فتنصرف منه، في غياب المقاومة، إلى مطبخها تقتل نفسها فيه، وعلى الرّغم من هذا الدّوس أو التّجاهل من طرف مُحيطها (مي)، إلا أنّها لم تقطع صلتها به، واستمرّت في نسج أكلاتها المبتكرة: «إنّ النّاس يُظهرون انتماءاتهم إلى المجتمعات من خلال تفضيلاتهم الغذائيّة.» (مطبخ الرّواية، 144)، ويُسهم الطبّاخون والأكلة على السّواء في إبراز القيَم الاجتماعيّة. يقول Batiste Morisson:

Partager un repas, c'est aussi partager des valeurs. Ce qu'il y a dans l'assiette n'est en effet jamais complètement neutre, et les plats que nous aimons prendre ensemble trahissent notre appartenance à une classe. Au-delà de sa fonction nutritive, le repas est un marqueur social. (Philosophie magazine, n◦165, p.80)

(تقاسمُ وجبة طعام، هو تقاسمٌ للقيم، فما يُقدَّم في الصّحفة أو الطبق ليس مُحايدًا تمامًا. إنّ الأطباق التي نحبُّ أن نتناولها بشكل جماعيّ، لا تُعبّر بالضّرورة عن انتمائنا الطبقيّ. وبغضّ النّظر عن وظيفتها الغذائيّة (أو البيولوجيّة) فالوجبة علامة على الانتماء الاجتماعيّ والطّبقيّ.)

إنّ الطّبخ في علاقته بشخصيّة (مي) يَلسَمُ للآلام والجراحات النّفسيّة لامرأة لم تلقَ إلّا الصّدود والتّجاهل القاتل، ولم تَسْطع شجرة حبِّها الإثمارَ على الرّغم من أنّها تؤمن أنّ: «الطبخَ والحبَّ ليسا شيئين مختلفين؛ لأنّ نتيجتهما واحدة، وباعثهما واحدٌ. [فأنت]حين تطبخُ تقومُ بفعل حبّ، تستخدم كلّ حواسّك لأجل الفوز بحبيبك.» (مطبخ الرّواية، 145).

وبالنّسبة للرّواية الثّالثة «خبز على طاولة الخال ميلاد»؛ فإنّ هذا العمل الرّوائيّ يقرن بين صناعة الخبز وصناعة (تربية) الإنسان؛ «إنّ الرّغيف الأوّل «شيء يشبه طفلك».» (مطبخ الرّواية، 160). و«صناعة الخبز» في هذه الرّواية قوّة فاعلة؛ لأنّه يحضر بكثافة منذ الغلاف في تماثليّة خطّيّة وأيقونيّة، و«أهمّيّة الخبز في البناء الفنّيّ والدّلاليّ للرّواية التي لن تكوّن هي الأخرى إلا «خبزة» صنعها الرّوائيُّ.» (مطبخ الرّواية، 153). فالخُبز فتنة وذاكرة، وهو المدرسة التي تعلم فيها ميلادُ صناعة الخبز عن أبيه، صنعة أتقنها ميلاد وأحسن تلقينَه إيّاها الأب؛ إلا شيئًا واحدًا ظلّ مُتفلّتًا ومُستعصيًا في حياة ميلاد وصنع الفارق، في ثقافتنا العربيّة، بين مفهومي الذّكورة والأنوثة التي كانت تستميل ميلاد وجلبت إليه حنق الأب وسخط الأمّ، وانتهت بتراجيديا نترك لمن سيقرأ هذه الرّواية أن يكتشفها. «لقد كان والد ميلاد مثالا لكلّ أب شرقيّ ينزع إلى الصّرامة والشّدّة؛ إلّا أنّه كان «لطيفا مع العجين» يُعامله بكلّ رفق.» (مطبخ الرّواية، 154).

(الكوشة) حيث عمل الأب والابن هو الفضاء الذي يُصنع فيه الخبز عند إخواننا بليبيا، و«هو مخبز شاهد على التّحوّلات الاجتماعيّة والسّياسيّة التي مرّت منها ليبيا، ويبدو الخبز، بوصفه مُنْتَجَه، مدخلًا مُهمًّا لتأريخ هذه التّحوّلات وتحقيبها.» (مطبخ الرّواية، 153). يحكي العوادي نقلا عن السّارد قوله: «في تلك الفترة كان الخبز علامة على التّفاوت بين طبقات المجتمع؛ فالطليان والبعض القليل من أبناء المجتمع الرّاقي من اللّيبيّين يشترون الأنواع الفاخرة ... أمّا بقيّة الشّعب فكانوا يأكلون المحَوّرة وخبز التّنّور من أسواق الخبز الشّعبيّة.» (مطبخ الرّواية، 153-154).

وصناعة الخبز تتقاطع مع صناعة (تربية) الإنسان؛ لأنّه ينبني على: «ستّة مكوّنات ماديّة وروحيّة.» (مطبخ الرّواية، 155). وكلّ ما تحتاجه هو: دقيقٌ، وماءٌ، وخميرة، وبعضٌ من الملح، فالحُبُّ، ثمّ الوقتُ الذي يحتاجه العجين ليستويَ على صورة مُثلى كاستواء الخلق في صورة الإنسان. إنّ: «الخبز في مرحلة العجين كائن حيّ مثلنا، يتنفّس، يتحرّك، إنّه مليء بالمشاعر، قد يَغضب العجين فيفسد خبزك، قد ينمو جيّدًا، قدّ ينمو مشلولا.» (مطبخ الرّواية، 156).

تضعُنا هذه الرّوايةُ أمام أسئلة فلسفيّة عميقة تتعالق مع تشكلاتنا الاجتماعيّة والنّفسيّة، ولعلّ أهمّ هذه الأسئلة: هل نحن «عجائنُ» لمجتمعنا؟ هل نختار من نكون، أو أدّنا لا نكون إلا وفق تحديدات مجتمعيّة صارمة لا يُمكن الحياد عنها؟ هل نحن من يصنع المجتمع، أو أنّ المجتمع هو الذي يصنعنا ويصنع قيمنا؟ وأين نحن، ذاتًا ووجودًا، من ضوابط المجتمع؟ وأين نحن من صراع الطبع الذاتي والتّطبع الاجتماعي؟

على سبيل الختم

طرق النّاقد بواسطة هذه الدّراسة بعضَ مغاليق الأبواب الثّقافيّة والاجتماعيّة والرّمزية لأربع عشرة رواية عربيّة منها أربع غربيّة، وتناول موضوعًا ظلّ بالأمس القريب «مغفولا» عنه و«غير مطروق»، أكاديميًّا على المستوى العربيّ، من طرف الدّارسين للأعمال السّرديّة؛ لأسباب أشار إليها أستاذنا في تقديمه لكتابه (مطبخ الرّواية)، كما أسهمت هذه الدّراسة الماتعة الفاحصة في الكشف عن الجماليّات الثّقافيّة والسّياقيّة والنّسقيّة لهذه النّماذج الرّوائيّة.

ونقول مع العوادي بأنّ قيمة انفتاح النّقد الرّوائيّ العربيّ على المستجدّات البحثيّة في مجالات الأنثروبولوجيا والسّوسيولوجيا والدّراسات الثّقافيّة أثمر رؤى جديدة توظف الطّعام بوصفه عنصرًا ومكوّنًا ثقافيًّا حابلا بالمعطيات التّاريخيّة والإنسانيّة والاجتماعيّة والنّفسيّة، ويحمل قيمًا متعدّدة تتنوّع حضورًا وكمًّا بتنوّع الرؤى السّردية للرّوائيّين ورهانات هذه الأعمال السّرديّة، أوّلًا، ثمّ الكشف عنها، ثانيا، إذا توفرت العين النّقدية الصّبورة والمستكشفة كما فعل صاحب (مطبخ الرّواية).

د. أحمد زنيبر

محمد إبراهيم بوعلو والنضال بالكتابة

عرفت الساحة الثقافية بالمغرب، منذ أربعينيات القرن الماضي، حركية قصصية ارتبطت ملامحها الفنية مع مبدعين1 آثروا التعبير عن قضايا الذات والمجتمع، متوسلين فنّيا بالخطاطة السردية القائمة على عناصر ثلاثة هي: البداية والوسط ثم النهاية. غير أنه، خلال فترة السبعينيات وما بعدها من القرن نفسه، ستظهر أعمال قصصية جديدة لم يحافظ مؤلفوها على المكتسبات السابقة فقط؛ وإنما راهنوا على ما في هذا الجنس السردي الوجيز من إمكانات فنية مخاتلة، تسمح بمزيد من التعبير والبوح والتخييل. ومن ثمة، كان حرص هؤلاء المبدعين على ضمان الانسجام بين وعيهم الجمالي ووعيهم الاجتماعي، أثناء فعل الكتابة.

وبالنظر إلى التراكم القصصي اللافت، وقتئذ، إذ عرف انتشارا وتداولا ملحوظا بين القراء والمهتمين بالسرديات، فقد انبرى عدد من الباحثين والنقاد إلى تقديم سلسلة من المقاربات التي تروم الكشف عن بعض ما احتضنته هذه الأعمال السردية، من أبعاد إنسانية وسمات جمالية. وهي مقاربات تفاوتت من حيث الرؤى والمرجعيات، كما تراوحت بين التنظير السردي والتحليل النصي. يقول نجيب العوفي: «عرفت القصة القصيرة المغربية مجموعة من التحولات: تحول من الخارج إلى الداخل أو من الموضوع إلى الذات، تحول من الحدث إلى اللاحدث، تحول من اللغة الإخبارية المطمئنة إلى اللغة الإيحائية القلقة، ولقد شكل هذا التحول الذي طرأ على القصة المغربية خلخلة واضحة للبنية القصصية التقليدية.»2

في هذا السياق الأدبي الذي ألمح إليه العوفي سابقا، لا يمكن الحديث عن فن القصة القصيرة المغربية دونما استحضار لأحد الوجوه القصصية البارزة والرائدة في هذا المجال، اعتبارا لما قدمه من خدمات جلى للكتابة والفكر والأدب. يتعلق الأمر بالكاتب والأديب محمد إبراهيم بوعلو.

إنه واحد من أبناء مدينة سلا البررة، وصاحب تجربة طويلة في كتابة القصة القصيرة وأحد مؤسسيها. سطع نجمه في سماء الكتابة والإبداع، حيث نشر عددا من النصوص القصصية ضمها في مجموعة «السقف 1970» ومجموعة «الفارس والحصان 1975»، كما نشر نصوصا في المسرح وسمها بعناوين من قبيل: «أربعة طلاب 1973» و«الاتفاق 1976» و«عودة الأوباش 1977». وهي أعمال كتبت بحس المثقف والمناضل، ولقيت رواجا وتداولا من قبل القراء والنقاد، على حد سواء.

لقد استطاع محمد إبراهيم بوعلو، من خلال محترفه السردي المتنوع، أن يسجل مبكرا، حضوره اللافت في المشهد الثقافي المعاصر. فبالرغم من انشغاله بالدرس الفلسفي وما يقتضيه من حرص منهجي وتدقيق مفاهيمي، تخصّصا وتدريسا؛ فقد انحاز إلى الكتابة السردية، بوصفها مساحة موضوعاتية للعبور من الذات إلى الآخر؛ بل وأفقا جماليا، يمس اللغة والتخييل والقوالب الأسلوبية المختلفة.

لقد حرص بوعلو، في بناء مادته الحكائية، على المزاوجة الفنية بين استلهام الذاكرة والواقع الجديد، اجتماعيا وسياسيا، وبين استشراف عوالم الحلم والتخييل. تلك المادة التي امتد تأثيرها، بشكل من الأشكال، في المسار النضالي والقصصي الذي تبناه بوعي المبدع وحس الشاهد والناقد. ولعل أسئلة من قبيل: ماذا تقول القصة؟ وكيف تقال؟ وهل للسرد والوصف وظيفة داخل الحكاية؟ ثم كيف يظهر المكان في صلته بالزمان؟ وكيف يحضر البطل في علاقته بالذات وبالآخر؟ وغيرها من الأسئلة التي سيّجت تجربة الكاتب ورسمت معالمها الفنية، لتؤكد قيمة المقروء القصصي ورحابته الإبداعية، لغة وبناء ودلالة. ومن ثمة، شكلت مقترحاته السردية مرجعا قصصيا متنوعا يقود إلى معرفة خبايا الواقع الاجتماعي والسياسي معا، وبعض ما يتعرض له المواطن، داخل بيئته، من أزمات وانتكاسات.

لقد اختار محمد إبراهيم بوعلو النضال بالكتابة، وذلك بالاصطفاف إلى جانب الفئات المقهورة والهامشية من المجتمع، ثم الدفاع عن قضاياها الإنسانية والمصيرية. ذلك ما نجد صداه في عدد من النصوص القصيرة التي تفاوتت موضوعاتها تبعا لنوعية الأحداث وطبيعة الشخصيات. موضوعات تتصل بمناحي الحياة وطقوسها تارة، وبمواقف الذات الإنسانية وحالاتها تارة أخرى. واستنادا إلى هذا المنزع النضالي، تصورا وممارسة، يمكن أن نقرأ مجاميعه القصصية، قراءة تعكس طبيعة الرؤية الفنية التي ينطلق منها.

لقد تعامل الكاتب مع واقعه وما يعيشه المواطن داخله من أحلام وأوهام، لذلك، تراه في مختلف نصوصه القصصية يروم النفاذ إلى عمق الأشياء وجوهرها، مستحضرا تقنيات وأساليب تعبيرية متفاوتة التأثير. وهكذا شكلت ثنائيات الفقر والغنى، اليأس والأمل، الرغبة والحرمان، الهجرة والاستقرار وغيرها، أهم الموضوعات التي انشغل بها الكاتب، مثلما انشغل بها غيره من كتاب القصة ممن جايلوه. كما شكلت موضوعات السياسة والمرأة والحرية والطفولة أهم القضايا التي أطرت تلك النصوص القصصية المقترحة، وتم التعبير عنها بأسلوب السهل الممتنع، حيث البساطة دون تعقيد أو تكلف.

وبالنظر إلى القيمة الموضوعية والفنية التي اكتستها أعمال الكاتب محمد إبراهيم بوعلو تم إدراج عدد من نصوصه القصصية وأقاصيصه القصيرة، ضمن محتويات بعض المقررات الدراسية، سواء الموجهة لتلاميذ السلك الثانوي الإعدادي أم تلاميذ السلك الثانوي التأهيلي؛ بله الجامعي أيضا. نذكر من هذه النصوص، على سبيل المثال لا الحصر: البحّار المتقاعد، الصف الطويل، مبارزة، البناية الجديدة، القافلة، صياد، الحذاء الجديد.. وغيرها ممّا لقي استحسانا من لدن الأساتذة والتلاميذ. وهو استحسان يعكس مدى تجاوب المتلقي/المتعلم مع المقروء المغربي، أحداثا ومواقف وقضايا. والحقيقة أني استشعرت هذا التجاوب الأدبي والفني حينما تيسر لي تدريس بعض نصوصه القصصية بالسلكين الإعدادي والثانوي، قبل الالتحاق بالتعليم الجامعي.

يقول إدريس الناقوري في أحد مقالاته النقدية عن مجموعة «الفارس والحصان»، على سبيل الاستشهاد، ليس إلا: «درج الكاتب على إعطائنا نماذج بشرية تمتح أفكارها وتصوراتها من واقع التجربة المعيش، لأنها تنتمي إلى هذا الواقع، وتلتصق به. واستطاع كذلك أن يقدم لنا من منظوره الخاص عدة شرائح اجتماعية تتحرك فيها أبطال قصصه عبر واجهة الصراع والتناقض، كل ذلك بمنتهى الحياد والموضوعية، وبعيدان إلى حد ما، عن الاستغراق في الأساليب المحدثة والتقنيات الفنية المستجدة.»3

ومعناه، أن إبراهيم بوعلو نجح في تعرية الواقع المغربي وتسجيل انكساراته، من خلال جرد المظاهر التي شكلت الشخصية القصصية محورها الأساس تارة، ومن خلال رصد المعالم والملامح التي شكلت بنية فضائها القصص، بنوعيه المكاني والزماني، تارة أخرى. ولا شك أن العودة إلى مجاميعه القصصية أو مجاميع غيره مما صدر وقتئذ، لتعطي الدليل على طبيعة المادة اللغوية التي يمتح منها القاص في انتقاء اللفظ والتركيب، وفي اصطفاء المعنى والأسلوب والدلالة، كشكل من أشكال النضال بالكتابة.

إن لغة القاص إبراهيم بوعلو، لم تكن بعيدة عن محتوى ومضامين الحكاية الإطار. تلك اللغة، التي جمعت بين السرد والوصف والحوار والتأمل والنقد والسخرية والحجاج، من أجل بناء عمل فني، يجعل المتلقي أمام دهشة جمالية تغريه بالقراءة والمتابعة. ولربما هي محاولة للاقتراب من الواقع الاجتماعي وقراءته بعين الحاضر والراهن، وإسهام في تجنيس القصة القصيرة المغربية وربطها بالحداثة القصصية. ولنا في مقترحه القصصي الرائد «خمسون أقصوصة في خمسين دقيقة 1977» ما يعكس نزعته الحداثية في تكثيف النص القصصي وضغطه في كلمات، قبل مجيء ما يُعرف بالقصة القصيرة جدا. وهو ما سيدفع به إلى إصدار مجاميع أخرى ذات المنزع القصير جدا، منها: «قبل الثامنة بقليل أقاصيص قصيرة جدا 2013» مثلا.

بهذا المعنى، كان محمد إبراهيم بوعلو يجتهد، ما وسعه التعبير والنضال، في بلورة رؤية قصصية تنسجم واختياراته الموضوعاتية والجمالية، سواء حين استحضاره للمواقف والأحداث أو حين استدعائه للأفضية والشخصيات، أو حين تبنيه لبعض الأساليب والتقنيات.

أخيرا، موازاة مع كتابة القصة القصيرة، لا سبيل لإغفال ما كان للأديب محمد إبراهيم بوعلو، أيضا، من فضل في تأسيس اتحاد كتاب المغرب، ومن تأسيس مجلات ثقافية نذكر منها: «مجلة أقلام 1964»، و«مجلة فكر ونقد 1997» باعتبارهما من المبادرات الفارقة في المشهد الثقافي المغربي، استهدفتا فئة عريضة من الباحثين والمهتمين بالشأن الفكري والفلسفي والثقافي، مغربيا وعربيا. وقد نشر فيهما العديد من أدباء ومثقفي تلك المرحلتين. وبين الإصدارين السابقين نستحضر كذلك، تأسيسه لـ«مجلة أزهار 1976» الموجهة للأطفال تحديدا، حيث خصها الكاتب بعدد من النصوص الإبداعية، التثقيفية والتنويرية، التي تنسجم وطبيعة الموضوعات المقدمة، كالإيمان بالعلم واستعمال العقل والابتعاد عن كل مظاهر التواكل والكسل.

أخيرا، تلك بعض ملامح وسمات ميزت مسار محمد إبراهيم بوعلو، في مجال النضال بالكتابة، جعلت منه رائدا من رواد القصة القصيرة بالمغرب، وشخصية واقعية بامتياز تبعا لتجربته القصصية الطويلة، وما حملته من مضامين وقناعات سياسية واجتماعية، صيغت بأسلوب أدبي متين وقمين بالقراءة والتأمل.

1- من هؤلاء مثلا عبد المجيد بنجلون، عبد الكريم غلاب، مبارك ربيع، محمد بيدي، خناثة بنونة، رفيقة الطبيعة، محمد الصباغ.. وآخرون

2- نجيب العوفي. مجلة آفاق. المغرب العدد 12 السنة 1983 ص33

3- إدريس الناقوري. المصطلح المشترك دراسات في الأدب المغربي المعاصر. دار النشر المغربية. البيضاء. ص189