العلم الثقافي

المدير: عبد الله البقالي
سنة: 55
سنة التأسيس: 1969/2/7
الخميس 13 من ذي الحجة 1445
الموافق 20 من يونيو 2024

10 ، شارع زنقة المرج حسان الرباط
Bach1969med@gmail.com

من إبداع التشكيلية الفرنسية ديان دال-برا

مواعيل لا أُخْلِفُ حُبَّهَا

لَنْ أُعَلِّقَ
في
مَوْعِد
قَلْبَهَا عِنَباً
في كُرُوم
وَأَتْرُكَهَا تَنْتَظِرْ

قَدْ تُصَابُ بِآفَةِ فَاكِهَةٍ
تَتَخَمَّرُ خَارِجَ
كُلِّ الحُقُولِ
فَأَفْقِدُ
في شَارِعِ سُكْرَتِي

لَا
سَآتِي
لِمَوْعِدِهَا قَبْلَ
أَوْ بَعْدَ
أَنْ تَتَدَارَكَ هَذِي
القَصِيدَةَ
أَرْصِفَةٌ كَالسُّطُورِ
تَطُولُ فَيَقْصُرُ
في
طُولِهَا
عُمُرِي
بِانْتِظَارْ

أَوْ
إِذَا
عَنَّ
لِي وَجَلٌ
قَدْ أُرَاقِبُهَا مِنْ

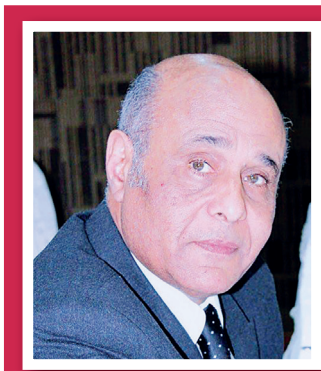
بَعِيد كَمَا عَاشِقٌ
يَحْمِلُ القَلْبَ بَيْنَ يَدَيْهِ
إِلَى أَوَّلِ الحُبِّ
كَيْ يَسْتَعِيدَ لِدَوْرَتِهِ
الدَّمَوِيَّةِ إِيقَاعَ
نَهْرٍ
سَيُشْرِقُ
مِنْ دَمْعِهَا
مِثْلَمَا تَصْنَعُ الشَّمْسُ
بِالمُسْتَحِيلِ
فَتُشْرِقُ مِنْ مَطَرٍ دُونَ
أَنْ تَنْتَظِرْ

إِذَا جِئْتِ
قَبْلَ
مَجِيئِي
اطْلُبِي
عِوَضَ الكَأْسِ
كَأْسَيْنْ
وَأَنْتِ
تَصُبِّينَ
لَا تَجْعَلِي
نَخْبَنَا
مَا يُفَيِّضُهُ المَوْجُ
مِنْ زَبَدٍ
فِي الشَّفَتَيْنِ
وَإِيَّاكِ أَنْ تَسْبِقِي
سُكْرَتِي

فَأَنَا لَا أُحِبُّكِ
مَائِلَةً لِلشَّمَالَةِ دُونِي
يَسْرِقُكِ
البَحْرُ
فِي صَدَفٍ
فَتَدُوخِينَ عَنْ كُلِّ
يَابِسَةٍ وَهْيَ
بَيْنَ يَدَيْكِ
يَدِي..

محمد بشكار

استمرار التوثيق للفرجات المسرحية المغربية



د. عبد الرحمن بن زيدان

لا تخلو السيرة الإبداعية للأديب رضوان احدادو من تميّزها بالصفات التي تميّز علاقته بهاجس تأسيس المغاير وهو يقارب تاريخ المسرح في شمال المغرب، ويسعى إلى تأسيس الجديد والجريء في كل كتاباته سواء منها كتابة النص المسرحي، أو كتابة النقد، أو التأريخ للممارسة المسرحية في الشمال لا سيما منها تلك التي سكت عنها النقد المسرحي في المغرب ولم ينتبه إليها كل من أرخ للظواهر المسرحية المغربية، أو بدايات المسرح في المغرب.

لا يمكن قطعا اختصار هذه السيرة الإبداعية المائزة للأستاذ رضوان احدادو في نتاج واحد، أو موضوع واحد، أو رؤية واضحة لأنها كتابة غزيرة بغزارة ما أنجزه من بحوث عديدة في العمل الصحافي كان به يراهن على أن تناسب إبداع النص المسرحي الذي كان عنده مسنودا بالذاكرة التاريخية المغربية وهو يجرب هذه الذاكرة في الكتابة عن الواقع المعيش، والبوح بهواجس كل مثقف يعيش صراعا مريرا مع واقعها لإرساء قواعد وأركان مدينة خالية من العسف، والظلم، ومصادرة حرية التعبير، علاوة على الرجوع إلى هذه الذاكرة المسكونة بسؤال تأسيس مسرح مغربي بموضوعه، وبلغته، وقضايا زمانه، وعصرنة الرؤية برؤية الزمن المغربي الباحث ـ دوما ـ على إمكانات الحفاظ على أصالته في خطاب إبداعه.

لا تقف حدود الكتابة المسرحية عند رضوان احدادو في المواقف الموزعة بين الإضمار والسكوت عن حقيقة ما يجري في المجتمع، ولا تبقى حبيسة أنصاف الحلول التي تغطي حقيقة الإنسان بالنصف الغامض من حقيقة المجتمع ومفارقاته، بل إن الكتابة عنده موقف صريح وكامل تكتمل عناصره ببلاغة خطاباته المحكومة بهندسة الموضوع الذي لا يجافي الحقيقة، ولا يبتعد عنه موضوعيته، لأنه في خطاباته فصيح صريح حتى عندما يختار الرموز التاريخية من التراث العربي لتكون مفتاح مواقفه وجرأته.

يمكن أن نقول إن الكتابات المسرحية والنقدية لرضوان احدادو هي الشاهد الأول والأخير على وجوده الأدبي والفني بعد أن فتح مجالات أخرى في التوثيق للمسرح في شمال المغرب ليؤكد حضوره في المشهد الثقافي المغربي و أهله من أن يكمل مشروعه الثقافي بالبحث والنقد المسرحي فكتب عن أعلام المسرح في تطوان، وأرخ لمسيرات التجارب المسرحية باحثا عن أصولها في أشكال ممارستها كما حقق ذلك في المصنف التوثيقي: (فرجات مسرح البساط في شمال المغرب ـ تطوان ـ العرائش).

الكاتب رضوان احدادو حاضر بقوة ما كتب في المشهد المسرحي المغربي، ومختلف بكتاباته عن تجارب مسرحية مغربية عديدة بلغته الأصيلة، وأسلوبه الرصين، وبلاغة نصوصه المسرحية التي لا تُضاهى، وأسلوبه في التأريخ للمسرح في الشمال ما يبقيه إضافة معرفية للبحث المسرحي في المغرب، وهو ما قدمه في هذا المصنّف الذي حاز به الريادة المستحقة في التأريخ لكل أشكال الفرجات الشعبية في شمال المغرب بكل ممارستها وآختلافها.

من خلال كتاب «فرجات مسرح البساط في شمال المغرب ـ تطوان ـ العرائش» للباحث رضوان احدادو

مقدمة الاختلاف في قراءة التراث الفرجوي المغربي

تتعدد أشكال الفرجات الشعبية المغربية بتعدد الاختلاف في مرجعياتها وروافدها وغاياتها المرصودة لكل اشتغال فرجوي على مستوى تكوين مكوناتها، ثم على مستوى كيفية مدّ قنوات التواصل مع المتلقي الذي يظل مع كل فرجة من فرجاتها متفاعلاً مع طقوسها، مندمجا مع غرابتها في اللعب المسرحي مشدوها بصناعة ذهول الحكي وهو يؤثث الارتجال بالمهارات المتراكمة مع توالي تقديم الفرجات التي تكون في كل زمن في شأن تحافظ على بعض الثوابت بموازاة مع المتغيرات التي تمليها ظرفية اللقاء مع المتلقي.

تتحقق هذه الفرجات الدالة على وجودها بوجود الفاعلين في صناعتها بفضل دور الفرد (الحكواتي ـ الحلايقي) وهو ينتج حيرة المتلقي، أو بفضل (المجموعة) الساردة، اللاعبة، المنشدة، الراقصة، البهلوانية، التي تنتج بانسجامها حيوية موضوع الفرجة الدال على تاريخها، والدال على أصولها الاجتماعية، والأسطورية، والإثنية، والعقدية.

صار الاختلاف في صناعة هذه الفرجات وروجانها في الزمان المغربي ـ الغير محدّد بتاريخ معروف ـ منتجا للمسات الفنية التي تلتئم في المدن وساحاتها الرحبة أو تلتئم في البوادي في الركح الشعبي (أساييس) بأصالة صارت مكونا أساسا لمعرفة وجودها في الأزمنة المغربية لكونها ظاهرة فنية شعبية اختلف النقاد والدارسون في وسمها بتسمية واحدة لأن اختلاف منهج مقارباتهم كان متباينا بآختلاف ثقافة كل ناقد كان يريد رصد الظاهرة بمنهجه الخاص للدفاع عن التسمية التي يسمي بها الفرجة، أو أن هذه الفرجة كانت تقدم آسما موصول الصلة باشتغالها وتيمتها، لكن هل الآختلاف في تسمية هذه الظواهر لم يغلق باب الحفر المتواتر عن إمكانية معرفة هذه الظواهر وتزكية الاهتمام بموضوع الظاهرة الفرجوية الشعبية بعد الاقتناع بدورها المائز في تكريس تقاليد فنية للممارسة المسرحية المغربية المعاصرة فتعددت التسميات بما يناسب خاصيات كل ظاهرة، وصار الاختلاف المتحكم في تسمية هذه الظواهر ضربا من ضروب التباين الذي يتناول هذه الفرجة بما يناسب الاقتراب أكثر من خاصياتها ومكوناتها وأشكال تمظهرها بموضوعها.

لكن هل لهذا الاختلاف ما يبرره معرفيا وفنيا ودراسيا للوصول إلى رصد مكونات الظاهرة؟ وهل الاقتراب ـ أكثر ـ من فهم سبب التسمية دون السقوط في تغريب المسميات، وإبعادها عن خاصيات أصولها، ومصادرها المغربية، والأمازيغية واليهودية يعتبر إضافة لافتة للتراث الفرجوي تختلف عن الدراسات التي أنجزت في هذا المجال؟

يمثل تعدد الظواهر الفرجوية الشعبية في المغرب موضوعا إشكاليا بسبب تسمية كل فرجة بما يليق بوجودها الفني ويناسب تشكلاتها لأن التسمية تبقى محكومة بما أنتجته الدراسات المختلفة حول وجودها واستمراريتها إلى الآن، منها ظواهر لم يعد لها كيان في السياق الفرجوي المغربي، ومنها تلك التي تعاد صياغتها في إنتاج المسرح المغربي المعاصر، فيتم اتخاذها شكلا فرجويا بموضوع أو مواضيع جديدة كما فعل الطيب الصديقي في مسرح البساط، في مسرحية (ولو كانت فولة) التي قدمها في فضاء تقليدي بمكونات الفرجة الشعبية البساط (الزربية)، البساط (الترفيه والمرح والسخرية)، والتنكر الكرنفالي بشخوص (البوهو، المسيح)، (الساط) (الياهو) أو اليهودي وحديدان، وهوما رسخ به تجربة جديدة في المسرح المغربي بتوظيف فرجة مسرح البساط في مجموعة من المسرحية من بينها (الفيل والسراويل)، سنة 1997 ،(جنان الشيبة)، (المطعم البلدي)، (الشامات السبع)، (قفطان الحب المرصع بالهوى 1999)، (السحور عند اليهود والنصارى والمسلمين)، و أو كما فعلت العديد من الجمعيات المسرحية حين حملت اسم (مسرح البساط)، أو كما كتب الظاهرة كتاب مسرحيون معاصرون مَسْرحوا الفرجة ومنحوها أبعادها المعاصرة في عرض معاصر كما حقق ذلك أمين ناسور في مسرحية : (بساط المبروك) مع فرقة (سيتكوم) وهي من تأليف أنس العاقل.

بفضل الدرس النقدي المغربي أعطيت لهذه الظواهر المسرحية ـ كتراثات فرجوية مغربية ـ تسميات كثيرة متباينة بتباين تجلياتها الفنية ظلت كلها تغري الباحثين في الغرب، وفي المغرب بالقراءة والتحليل كشفا عن أصالة شكلها الفرجوي، بدء من التسمية التي أطلقتها الدراسات الكولونيالية على هذه الظواهر لتكرس مصطلح (الأشكال ما قبل مسرحية) مثل (سلطان الطلبة)، (عبيدات الرما)، (البساط)، (الحلقة)، (سيدي الكتفي) والاحتفال بـ (الأضحى) السبع بوبطاين بشخصية تنكرية في صورة جسد غرائبي يلبس جلد الخروف ويضع على رأسه قرنين، وغيرها كثير. وهو المصطلح الذي تبناه العديد من الباحثين في المغرب، مثل الأستاذ عبد الله شقرون في مصنفيه: (حديث الإذاعة حول المسرح المغربي)، و(فجر المسرح العربي بالمغرب)، والدكتور حسن المنيعي في كتابه (أبحاث في المسرح المغربي)، والناقد محمد أديب السلاوي، والباحثين رشيد بناني، ومصطفى بغداد، ومصطفى رمضاني في دراساتهم، وما كتبه الزجال أحمد الطيب العلج في المقال المنشور في مجلة صوت الشباب تحت عنوان (البساط مسرح المغاربة القدماء)العدد 2 مارس 1960، أما الدكتور عباس الجراري في مصنفه (الأدب المغربي من خلال ظواهره وقضاياه) فيطلق على هذه الأشكال صفة (الأنماط المسرحية)، أما المسرحي حسين المريني يسميها المظاهر الفرجوية.

وفي فضاءات التنوع الفرجوي في الثقافة الشعبية المغربية هناك الفرجات الشعبية الأمازيغية المنتشرة في الريف، أو في الأطلس المتوسط، وفي الصحراء المغربية، مثل ظاهرة (إمديازن، وإنشادن) والفرجات التي يسميها الباحث فؤاد أزروال بالفرجات الأمازيغية (أو المظاهر الفرجوية) كحفلات (باشيخ)، وهو حفل يقام طيلة يوم العيد، واستعراض المحاربين ويسمى (إبروذيان)، وهناك (أغنجا) أو (تغنجا) وهو حفل طقوسي تعبدي للاستسقاء يقام بمناسبة الجفاف طلبا للمطر.

أعطى الاختلاف في هذه التسمية تسميات كثيرة تشير إلى وصف هذه الأشكال المسرحية بـ (الظواهر الجنينية أو الإرهاصات المسرحية)، وهذا الاختلاف نجده بالأساس في كتابات الدكتور خالد أمين الذي فنّد كل الأحكام التي قامت عليها تسمية الظواهر المسرحية بـ (الأشكال ما قبل مسرحية)، وهو الطرح المختلف الذي نجده في جل مؤلفاته ودراساته عن الفرجة مثل كتاب (المسرح ودراسة الفرجة) كما نجد الاختلاف عند الدكتور حسن بحراوي الذي شغل المنهج السوسيوثقافي في تتبع تكوين هذه الظواهر وتشكلها في مصنفه الموسوم بـ (المسرح المغربي بحث في الأصول السوسيوثقافية).

صار تعدد الظواهر المسرحية المغربية ـ بهذه التسميات المختلفة ـ إقرارا بوجود أشكال فرجوية معروفة بشروط وجودها بمرجعياتها الفنية، واللغوية، كما صارت موضوعا للمقاربات النقدية التي كانت تتبنى منهجا نقديا لرصد مكونات الظاهرة وآشتغالها، ومن بين هذه المناهج هناك المنهج التاريخي، ثم المنهج السوسيولوجي، والبحث الإثنولوجي الذي يتوخى بمنهجه دراسة سلوك الناس، وثقافتهم وتسليط الأضواء على ظاهرة من الظواهر المسرحية بغاية تعميق المعرفة بسياقاتها، وكيفية تقديم تاريخها، وعلاقتها بالمدينة، والطبقات الاجتماعية، والسلطة الحاكمة، ومن بين اهتمامات النقاد والدارسين عملية التوثيق لفرجة مسرح (البساط) بهذه المناهج وغيرها.

إنها اهتمامات لم توسع من دائرة البحث المعمّق في تاريخ فرجة (البساط) لتشمل كل تاريخ هذه الفرجة في ربوع المغرب فاكتفت بالمدن التاريخية القديمة، ولم تنتبه إلى فعالية هذه الفرجة الموجودة في شمال المغرب، وهو ما حفز المؤلف رضوان احدادو المهتم بالتأريخ للزمن المسرحي في شمال المغرب على الرجوع إلى المنسي من هذه الظواهر للكتابة عنها، والتوثيق لبعض مظاهرها في عرضها الفني، ومن بينها فرجة مسرح (البساط).

التوثيق لمسرح (البساط)كفرجة شعبية مغربية

النموذج الذي غامر بالتأريخ لظاهرة مسرح (البساط) الشعبي المغربي، والتوثيق لحضوره في شمال المغرب أنجزه المؤلف رضوان احدادو ووسمه بـ: (فرجات مسرح البساط في شمال المغرب ـ تطوان ـ العرائش) وهو من منشورات المركز الدولي لدراسة الفرجة ـ سلسلة رقم 64. وفيه يتحدث عن نشأة هذه فرجة (البساط) معتمدا في دراسته على الوثائق الإسبانية، ومذكرات بعض المغاربة الذين شاركوا في عروض (مسرح البساط)، كما استعان في التوثيق ببعض المدونات ذات العلاقة بالموضوع فعمل على إضاءة غوامض تاريخ هذه الفرجة فكتب عن أحداثها المنسية وعرّف بمجْهولها والمنسي من تاريخ نشأتها وتطورها مذكرا بدعم وجودها من قبل سلاطين المغرب من بينهم محمد بن عبد الله (1557 ـ 1970)، والسلطان عبد العزيز (1895) ـ إلى أن تمّ توقيفها ومنع رواجها بأمر من السلطة العليا في 1926.

وإبرازا لقيمة هذا العمل التوثيقي فقد كتبت مقدمته حسناء داود متحدثة عن الدور التثقيفي الذي قام به المسرح الانتقادي الوثيق الصلة بالمجتمع وهو (يغترف من قضاياه وشؤونه) لكتابة فرجات

مسرح البساط في شمال المغرب. تقول: (يسعدني ويشرفني أن أقدم للجمهور المهتم بالمسرح وشؤونه هذا البحث الطريف اللطيف، من إعداد «أمير مسرحنا» الأستاذ رضوان احدادو بعنوان «فرجات مسرح (البساط) في شمال المغرب ـ تطوان ـ العرائش» وكلي يقين من أن الكثيرين ممن يقدمون على قراءة هذا البحث يتساءلون ما القصد من مصطلح «مسرح البساط»؟ فهل هو فرجة ترفيهية عابرة؟ أم هو حفل تنكري ساخر ناقد جوال؟ أم أنه مشهد فولكلوري جذاب لتنشيط مشاهديه ومتتبعيه في الشوارع؟ أم هو لمحة تصويرية خاطفة لحالة اجتماعية طارئة؟ أم هو طريقة علاجية اجتماعية سهلة تعرض على نظر الشعب؟ أم هو أداء لمشاهد مختصرة تتقدم عرض المسرحيات الكبرى)**1**

نجد في الكتاب إجابات دقيقة عن الأسئلة التي وضعتها حسناء داود مدعومة ببعض التفاصيل التي تفرضها طبيعة البحث، وفي المدخل التبسيطي المعنون بـ : (سؤال الكينونة ...سؤال الوجود) يقدم الكاتب حديثه حول هذا الموضوع منتقدا البحوث التي أرّخت للمسرح المغربي، مُشككا في بدايات هذا المسرح كما قدمتها بيقين مغلق لا يقبل النقاش والاختلاف بعض البحوث التي اهتمت بتاريخ المسرح المغربي فيقول: (وفي رأينا أنهم بهذا الحكم لم يكونوا إطلاقا باحثين مؤرخين للمسرح المغربي بقدر ما كانوا ناسخين لأحكام جاهزة متوارثة قيلت في فترة كان لها ما يبررها)**2**

لم يجد المؤلف رضوان احدادو لبناء خطابه في التوثيق لفرجة (البساط) في شمال المغرب سوى الاعتماد على بحوثات ومقالات دارسين وصحافيين إسبان ومغاربة أرخوا لظاهرة فرجة (البساط) فترجم ما يمكن ترجمته لدعم خطاباته دفاعا عن رأيه الذي يراجع به تاريخ بدايات المسرح المغربي كالتالي:

أن ميلاد المسرح المغربي لم يكن عام **1927** كما شاع بين بعض الباحثين وهو تاريخ تمّ تكريسه في العديد من الدراسات في المغرب التي ربطت هذا الميلاد بالوجود الاستعمار الإسباني والفرنسي في شكل حماية.

أن الظاهرة المسرحية المغربية كانت قبل هذا التاريخ بقرون.

أن الصيغة الفرجوية المغربية لا تقارن إلا بخصوصياتها بعيدا عن أية مقارنة أخرى بينها وبين الشكل الغربي الوافد الذي صار نموذجا مهيمنا في هذه المقارنات النقدية حيث اعتبره بعض الدارسين بداية المسرح في المغرب.

هذا الدفاع بالوثائق عن أصالة الفرجة المسرحية المغربية جعل المؤلف يقول عن هذه النشأة:(تعد هاته الوثائق والتي أصبح من السهل الوصول إليها شهادات حيّة على وجودنا في تاريخ مغيب مما يفرض ـ بإلحاح ـ إعادة النظر كليا في ذلك التاريخ تقييما وتشذيبا وصياغة وإعلاما وترتيبا (أي). إعادة كتابته من النشأة، وذلك من أجل الوصول إلى تاريخ حقيقي للمسرح المغربي، تاريخ بلا مزايدات)3

من هنا حدد المؤلف رضوان احدادو سؤال ميلاد المسرح في المغرب ببعض مكونات المسرح، وقالبه، بآعتباره فرجة، وبآعتباره إنجازا فنيا يبقى محافظا على مقومات وجوده بثوابت تكوّن مُنطلقه الحقيقي لكنها تتغير بتغير شكل إنتاج القالب المسرحي، لكن هذا النوع من التحديد لا يبتعد على أسئلة الكتابة في موضوع فرجة مغربية تحتاج إلى التوثيق حتّى يتمّ الحديث عن بداية المسرح في المغرب، وهو ما لخصه المؤلف في الأسئلة التالية ليجيبنا عنها بكل تركيز واقتضاب وهو يتحدث عن ميلاد هذا المسرح بمفهومه الغربي:

(هو ميلاد تسبقه أسئلة من بينها:

من حيث الجوهر ما المسرح؟

وهل لهذا الذي نسميه مسرحا قالب نمطي مقدس لا يسمح بتجاوزه والخروج عنه؟

أولا ما المسرح؟

هل المسرح بناية؟ ركح وستارة، ضربات تنبيه فلان؟ ملقن وأضواء وكواليس؟ نعم هذه أشياء من المسرح.

المسرح فرجة هي من الناس وإلى الناس ولا تتم إلا بالناس، ولكل ليست كل فرجة مسرحا)**4**

وهو يناقش بدايات المسرح المغربي يفضل المؤلف أن يقدم موقفه من الكتابات التي أرخت بتاريخ مغلوط لبداية المسرح المغربي بالقول إن ممارسة إنتاج الفرجة تبقى مرتبطة ـ قديما ـ بحاجة المجتمع المغربي إلى التعبير عن وجوده بالأشكال التعبيرية المتاحة التي تبدعها الذاكرة الجمعية بعيدا عن الشكل المسرحي الغربي، وفي هذا الصدد يقدم خطابه الإقناعي اعتمادا على المواقف التالية:

أن تاريخ المسرح في المغرب هو تاريخ الإنسان في المغرب.

أن المغاربة مارسوا أنواعا مختلفة من الفرجات.

أنهم مارسوا هذا المسرح خارج الوعاء أو ما يعرف بالبناية.

أن البناية لم تكن يوما ما ركنا من أركان المسرح يبطل المسرح بغيابها.

ويؤكد بهذه المعطيات أن الموروث الشعبي المغربي أفرز فرجات جماعية متعددة على (مستوى الإبداع القولي أو المرئي) ليكون بكل مكوناته (انعكاسا وتعبيرا عن التنوع التراثي البشري الجغرافي الفكري لبلدنا)، ويرى أنها (توزعت بين العقائدي والفلكلوري، والمأساوي)، و(منها ما يمكن اعتباره بالفرجات الـ (ما قبل التمَسْرح) من ذلك مثلا فرجات البساط...هنا يأتي حديثه عن: (البساط التسمية، الجذور الثوابت).

لتوضيح هذه الطروحات يعود المؤلف إلى المصادر الإسبانية الموثقة للظاهرة لتثبيت بعض الحقائق المتعلقة بوجود الظاهرة الفرجوية (البساط) في مدن مراكش، وفاس، والرباط، وفي بعض مدن الشمال وتحديدا في مدن تطوان والعرائش والقصر الكبير وأصيلا، وشفشاون، وبالمقارنة نجده يضع الفروقات بين فرجة (البساط) وبين الاستعراضات الكرنفالية القائمة على أهازيج الطوائف الدينية الحرفية ومظاهر من احتفالات مسرح البساط الذي يبقى مسرحا مستقلا كما يقول لأن وجوده يتم بوجود(شخوص مسرحية تقدم عرضا مسرحيا منسجما له بعده الفكري وبمقومات مسرحية : فكرة، نص، ديكور مجسد، ومتحرك، ماكياج، ألبسة، ممثلون حوارات ومن هنا يتبين لنا الاختلاف بين التظاهرتين)**5**

في هذا المصنف التوثيقي لفرجة (البساط)يقدم مؤلفه حديثا واضحا به يتقاطع مع أحاديث الأستاذ عبد الله شقرون، ومحمد أديب السلاوي والدكتور حسن المنيعي لاسيما ظروف ومناسبة تقديم الفرجة، ومن داعمها، ومن محتضنها ومن هم المبسطون الفاعلون في حيوية الفرجة.

عندما قدم عبد الله شقرون تاريخ الظاهرة الفرجوية (البساط)، ورصد مناسبة تقديمها في قصور السلاطين، وتحدث عن الفاعلين في تأثيث زمن الفرجة، فإنه كان يصف بيئتها، وكان يتتبع غاياتها في إنتاج خطابها النقدي المحمل بالنقد السياسي، وهو ما تمّ اعتماده بنوع من التفصيل المفيد عند نقاد ودارسين آخرين اتفقوا على المدن التي كانت تقدم فيها العروض، فاس، مراكش، الرباط، واتفقوا أن أول

فرجة البساط في المغرب قدمت أمام السلطان محمد بن عبد الله سنة (**1710 ـ 1790**)، وكان الغرض من التمثيل قائما على الوعظ والارشاد بطرق ساخرة يشخصه الفنانون (المبسطون) الذين يأتون إلى الرباط بمناسبة عاشوراء قاصدين القصر الملكي في موكب فلكلوري كله مشاهد فكاهية يغمرها الطنز والمرح والبهجة برفقة أجواق موسيقة قبل أن يتخذ أمام الملك وبطانته شكله الاحتجاجي والانتقادي لتقديم مطالب الشعب. لكن هذه الظاهرة لم يتم التأريخ لها في مدن أخرى كطنجة، والعرائش، وشفشاون، وتطوان.

وهذا ما جعل الباحث رضوان احدادو يخص حديثه عن هذا الغياب في مصنف توثيقي أراد فيه أن يوثق للظاهرة في كتابه: (فرجات مسرح البساط في شمال المغرب) فاعتمد في تحقيق ذلك على مذكرات من شاهد الفرجة، أو شارك فيها كأحمد التدلاوي الذي شارك في حفلات البساط وتحدث فيها عن مشاركته في الفرجة ضمنها (**1918 ـ 2007**) في مذكراته (إطلالة على العرايش) كما أن المؤلف اعتمد على مخطوطات و كتابة المؤرخين الإسبان (لوتورتو) و(**Miscelanea Marroquí**، و **Antiguos USOS y Costumbres deTetuan**)مواضيع مغربية، كما اعتمد على المفضل التدلاوي (**1921 ـ 2011**) في(مذكرة تتحدث عن حياة صاحبها)، واعتمد على كتاب عبد الرحيم جبور العدي (عادات وتقاليد تطوانية قديمة) وكانت غايته بعد تجميع المعلومات والإفادات هو إعادة النظر في تاريخ بداية المسرح المغربي، وتتبع نشوء الظاهرة وتطورها في شمال المغرب، ورصد المكونات الفنية، واشتغال الفرجة بالخاصيات التي حافظ بها المحتفلون المبسطون على إبقاء الفرجة موجودة في مدن الشمال على غرار وجودها في المدن المغربية العتيقة الرباط، فاس، مراكش.

طروحات كثيرة قدمها المؤلف لتجميع ما يفيد منهجه في التوثيق لفرجة البساط في شمال المغرب، من بينها تقديم مكونات هذه الفرجة اعتمادا على المكتوب، والمخطوط، والشفوي، ومنها استخراج شكل ومضمون الظاهرة في محور (الغناء والرقص في (البساط) الشمالي، والمقارنة بين (عناصر القرابة بين البساط والمسرح كما عرفه الغرب)، و(المقابلة بين (البساط) التطواني... البساط العرائشي الاختلاف والائتلاف)، ونقد(صورة الطرقيين في فرجة البساط تطوان / العرائش)، ورصد (صورة اليهودي في فرجة البساط ،تطوان ـ العرائش)، والحديث عن (المرأة في البساط الشمالي).

ما يميز هذا الكتاب التوثيقي هو عرض سمات ومكونات فرجة البساط بشكل دقيق استمد المؤلف كل عناصرها من تقارير الإثنوغرافيين الذين اتفقوا على الاختلاف الموجود بين (البساطات) لكن انتماءها بهذا الاختلاف يبقى مغربيا. شعبيا وهو ما قدمه قائلا:

(ومن ثوابت هذا المسرح مع كل الاختلافات في أصل التسمية أنه:

مسرح احتفالي كرنفالي مفتوح.

مسرح هزلي ترفيهي ساخر.

حضوره في المناسبة التي قد تعطيه نكهتها ويحمل دلالتها (عاشوراء، عيد المولد النبوي، الاحتفال بانتصار الجيش في موقعة أو معركة).

مسرح متحرك تتبادل فيه العلاقة بين الطرفين المحتفلين (الجمهور والممثلون) يتحرك إليهم ويتحركون إليه.

الجمهور هو أيضا ممثل لأن الكل في البساط يحتفل ويتم في حالات إقحام عناصر منه.

مسرح انتقادي بآمتياز يكشف عن عيوب المجتمع، ويفضح الممارسات المشبوهة التي لا يكون هناك سبيل لإدانتها وكشفها إلا بتمثيلها، بما في ذلك فساد الممارسة الدينية كالطرقية وليس كل الطرقية ـ التي تخلت عن رسائلها الجهادية، ولرجال السلطة وبعض القضاة.. وبسط التظلمات.

الشوارع والساحات كانت دائما هي الفضاءات التي يتحرك فيها الموكب ولا يمكن حصره بالجدران والأسيجة داخل القاعات أو المدرجات.

وجود هودج ـ بيت ـ من خشب مزخرف بمهارة وعناية فائقة.

وجود حدث، قصة/ قصص، قضايا كمحور للتظاهرة، وكل ارتجال هو في سيرورة الحدث وذلك حتى لا يضيع الهدف الذي قام عليه الاحتفال: تظلم، شكوى، إلفات نظر، احتجاج..

مسرح هو من انجاز المتطوعين، وخصوصا الحرفيين من عامة الشعب، وبذلك فهو نوع من التمثيل كالذي كان عند اليونان والمعروف بـ «كوموس»)**6**

بهذه الخصائص الفرجوية لفرجة (البساط) أراد المؤلف رضوان حدادو أن يجعل من مصنفه مقاربة مونوغرافية لظاهرة البساط، والتركيز على دراسة المجال الواحد (مدن شمال المغرب) لتسليط الأضواء على الفرجة حتى يضفي عليها صفة التمسرح كما حددها الإثوغرافيون اعتمادا على رصد خصوصية نسق الفرجة، والكشف عن قواعد الفعل المسرحي فيها وخصوصياتها الشعبية التي تصل إلى مستوى التحقق في ممارسة تمسرحية محلية في شمال المغرب الذي كان خاضعا للاستعمار الاسباني زمن الحماية.

لكن (فرجة البساط) ذات الأهداف الهزلية، والنقدية حين زاغت عن أهدافها بعد شيوع (طابع السفاهة وآستقباح الواقع بصور فجة) الذي انطبعت به، ولم تعد درسا تعليما مؤدبا يقدم للشعب في الشوارع والساحات، ويُقدم داخل قصور السلاطين، تم منعها عام **1926**، بطلب من وجهاء فاس وأعيانها بعد أن قدموا ملتمسا للسلطان محمد الخامس يناشدونه (بمنع عروض السفهاء).

إن القيمة النقدية في توثيق تاريخ فرجة (البساط) في مصنف المؤلف رضوان احدادو (فرجات مسرح البساط في شمال المغرب ـ تطوان ـ العرائش) فيه بعض الإضافات، والإضاءات التي أضافها المؤلف تعزيزا لما أثير حول الظاهرة دون الالتفات إلى وجودها وممارستها في شمال المغرب من قبل بعض الدارسين والنقاد، وهو ما سيفتح النقاش من جديد حول هذا التوثيق المنهجي لفرجة (البساط) لقراءة من تبقى من حضورها في الذاكرة المسرحية المغربية.

المراجـــــع:

رضوان احدادو: (فرجات مسرح البساط في شمال المغرب ـ تطوان ـ العرائش) وهو من منشورات المركز الدولي لدراسة الفرجة ـ سلسلة رقم **64**. ص**7**.

المرجع نفسه: ص **11**.

الرجع نفسه: ص **12**.

المرجع نفسه: ص **14**.

المرجع نفسه: ص**31**.

المرجع نفسه: ص **19 ـ 20 ـ 21**.

محمد الشنكيطي

أصدر الباحثان محمد الطوزي وعبد المجيد العريف ، كتابا حول أبحاث عالم الاجتماع المغربي بول باسكون ذي الأصول الفرنسية . الكتاب جاء مركزا ، على الأبحاث التي اتخذت من منطقة الحوز، تحديدا ، موضوعا لها. جمع هذا المؤلف ، بين دفتيه ، مجمل أدوات البحث الميداني وتقنياته المعتمدة آنئذ ، من قبل بول باسكون ، كالرسوم البيانية ، والجداول ، والخرائط ، والصور الفتوغرافية ، والتسجيلات الصوتية .....الخ . (1)

خطاب الصورة الفوتوغرافية في أعمال بول باسكون

منطقة الحوز نموذجاً

تسعى هذه القراءة المتواضعة، إلى الوقوف على مكون الصورة الفتوغرافية، داخل أعمال هذا الباحث، عبر رصد وتحيين بعدها الخطابي - التداولي. أي من خلال الإجابة على السؤال الآتي :

ما الذي (أراد) بول باسكون تبليغه لنا فتوغرافيا، عبر كل من سلم اللقطات وزوايا النظر وعمق الحقل والاضاءة والتأطير .....إلخ ؟ والحاضرة في دراسته التي خص بها منطقة الحوز (احد مجاط وكماسة وسبت ايت ايمور وامزميز وتحناوت واكودار وسعادة وتمسيغت واثنين اوريكة وآيت اورير وأغمات.....إلخ

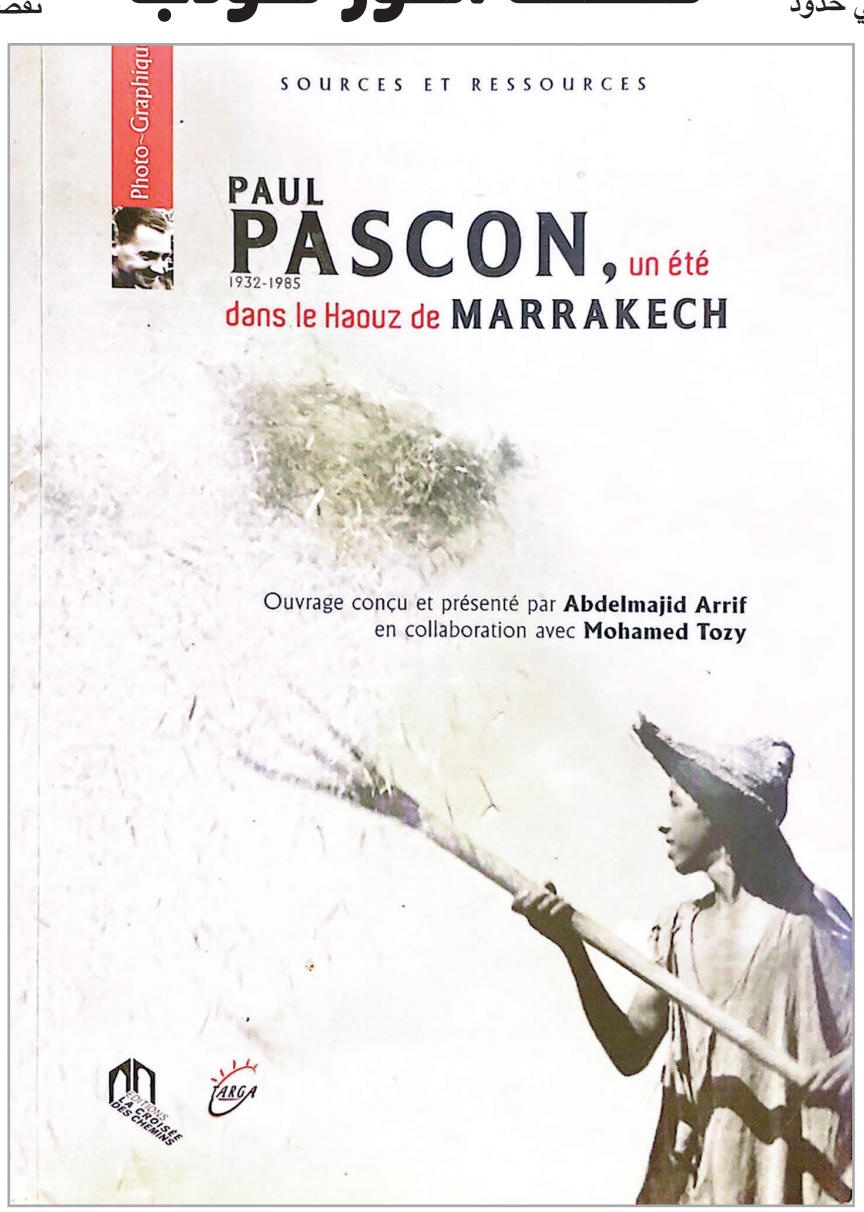
إلى أي حد كان هذا المؤلف، قادرا على أن يقدم تصورا ورؤية ب. باسكون، لطبيعة نمط الإنتاج السائد في القرية - القرى المغربية ؟

اختارت هذه القراءة، للإجابة على هذا السؤال، مكونا خطابيا أساسيا تمثل في الصورة الفتوغرافية الحاضرة، بقوة، في هذا الكتاب، إن على مستوى الكم أو الكيف (2) والتي لم يسبق لها، في حدود مداركنا، أن كانت موضوع قراءة تميط اللثام عن بعدها الخطابي، داخل اعمال ب. باسكون، الميدانية، على غزارتها وغناها .

خطاب الصورة الفتوغرافية الوثائقية في اعمال بول باسكون

قبل الخوض، في الموضوع، لامناص من الإشارة، على نحو ما أكده الباحثان، أن الصورة الفتوغرافية تقدم عموما، معطيات لايمكن أبدا أن تكون موضوع شك أو ارتياب (3)، وقد اختصر رولان بارتهذا الامر، في عبارته الشهيرة: لقد حدث هذا بالفعلCA A ETE (4)، ودفعا بهذا التصور، نقول إن الصورة الفتوغرافية حكاية بامتياز، فهي تحوي، غالبا، شخوصا (فاعلون) وأحداثا (أفعال) مقترنة بزمكانية معينة، باعتبارها إمكانات ذاتية، تتيح للصورة الفتوغرافية الوثائقية، محاربة قهر الزمن وإتلافاته (5) .

سنرك كما أشرنا آنفا، في قراءتنا للصور الفتوغرافية، الواردة بين دفتي الكتاب، على بعدها الغائي المرتبط بوجود ذات تقف وراء آلة التصوير. فمهما تحدثنا عن حياد وموضوعية ملتقط الصورة الفتوغرافية، فإنه لابد من الإشارة إلى أن لآلة التصوير الفتوغرافي، من الإمكانات التقنية ما يتيح له (أي للباحث ومستعملها عموما) تمرير دلالات ومقاصد خطابية ما... وبالتالي ممارسة الكلام بمفهومه السوسيري (نسبة لعالم اللغة فردناند دو سوسير) (6) أو التلفظ ، وتذويت الملفوظ، في اصطلاح اميل بنفنست. (7)



مظاهر وتجليات الخطاب الباسكوني من خلال مكون الصورة الفتوغرافية

ظل استعمال الصورة الفتوغرافية، في البحوث السوسيولوجية، الميدانية، خلال هذه الفترة، استعمالا خجولا ومحتشما، اتسم بنوع من الحيطة والحذر، درءا لكل انزلاقات وفلتات ذاتية .(8) لا ينفي هذا الأمر، في نظرنا، أن الصور الفتوغرافية الواردة في الكتاب، هي حاملة لقناعات خطابية يتقاطع بداخلها بشكل طبيعي المعرفي – الابستيمي بالايديولوجي - المعتقدي (9)

تمثل أول إشكال منهجي، ونظري، واجهنا ونحن نروم تحيين وتلمس مستوى الخطاب، وسط هذا الزخم من الصور الفتوغر افية، في غياب مكون السياق باعتبار أن الصورة الفتوغرافية ، شأنها شأن النص المكتوب، يتم تلقيها خارج سياق إنجازها. نقصد بذلك، مجموع الشروط الموضوعية (الزمن والمكان والمرسل والمتلقي - الرائي) المؤطرة للعملية التخطابية التي كانت وراء التقاط هذه الصور وهو أمر أشار إليه الباحثان قائلين: « .... لا نملك إلا معلومات قليلة حول الظروف التي أنجزت فيها.... « (10) مضيفين : «... ليست هناك أية إشارات أو وثائق، كفيلة بأن تضيء سبيلنا، للوصول إلى سياق هذه الأعمال. غير أنه يمكن الجزم، أن هذه الدراسة أنجزت في إطار المهام الموكولة آنئذ، لبول باسكون وهو مسؤول بالمكتب الوطني للري بمنطقة الحوز، خلال بدايات الستينيات وبالضبط سنة 1962 ....». (11) . وبالتالي القول، على نحو عام، إن أعمال بول باسكون تندرج في إطار سياق تاريخي ومعرفي وإيديولوجي، عبأ خلاله هذا الباحث تقنياته، ومعارفه، ومهاراته، الخاصة، من أجل بلورة معرفة عالمة بالفضاء القروي المغربي . هذا كله في علاقاته بهاجس إرساء صورة موضوعية، عن الشخصية القروية المغربية، والدفاع عن كرامتها. لقد اقحم ب. باسكون المعرفة السوسيولوجية، في سيرورة تنمية العالم القروي، والمغرب، آنذاك، حديث العهد بالاستقلال .(12)

نلاحظ، بدءا، أن أغلب الصور الفتوغرافية الواردة على الصفحات الأولى لهذا الكتاب (ص 40 وص 41 وص 42) تؤسس لحقل معجمي نحدده في:

-الرحلة: رحلة، نحو أحواز مراكش تتيح لليد العاملة، المرابدة، بالموقف (الموقف بتسكين القاف والفاء كما تعودنا النطق بها في دارجنا اليومي) باعتباره فضاء يحتضن سلوك الوقوف، كإشارة ضمنية إلى الاستعداد والتأهب للعمل . (13) حيث هذا الفضاء مرتبط ومتعالق، بدوره، بحقول العمل والمجهود العضليين، كوجهة مرتقبة . فالشاحنات المرابدة، بدورها، هي وسيط تقني يصل بين فضاء الموقف (هنا) كاستعداد

محمد الطوزي وعبد المجيد العريف

دائم وفضاء العمل (هنالك) كمجال يتحقق فيه المجهود العضلي .

تعمل الصور الفتوغرافية الواردة بين الصفحتين 46 و 127 على إظهار المجهود العضلي الانساني والحيواني على حد سواء، كوسيلتين للإنتاج، آنئذ، ونخص بالذكر الصور الواردة في الصفحات 55 و57 و 78 و 91 و 93 و95 . حيث يبلغ هذا التداخل، والتصاهر بين الإنسان والحيوان ذروته، في الصورة الواردة في الصفحة 78 من خلال سلم اللقطة المكبرة جدا:

-تظهر قسمات ونتوءات عضلات يد إنسان، بمحاذاة عضلات أرجل دابة، بغل في أغلب الظن .

تتخلل هذه الصورة، صور بالصفحات 60 و 61 و68 تظهر كيف أن هذا المجهود العضلي المشترك، يتحقق تحت معاينة ومراقبة أشخاص معينين (الشيخ وأعوان المكتب الوطني للري) حيث الشيخ على ظهر بغلة، أحنت رأسها لازدراد الأعشاب، شأنها شأن مستخدم أحنى رأسه لحصاد المحصول .

-الصور الفتوغرافية ص 146 و147 : تظهر طرق استغلال الماء كمادة حيوية واستراتجية .

-كما تبرز الصور الواردة بين الصفحتين 128 و 144 عقارات ومساكن الأعيان، نقول ذوي النفوذ المالي أوالإداري، أو هما معا حيث تزيد زاوية النظر المعتمدة (لقطة الغطس المضاد تحت – فوق) من شموخ وهالة هذه البنايات، على خلاف ما هو عليه الأمر بالنسبة لمساكن البسطاء، التي تم التقاطها بزاوية نظر معاكسة للأولى (فوق – تحت) مما زاد من بساطتها وتواضعها تواضع عمال (الموقف) بباب دكالة (الصفحتان 39 و 41) .

-الصور الفتوغرافية بالصفحتين 158 و 159 : التقطت الصورتان بتقنية الغطس إحداهما تعرض أطفالا بالمسيد، والأخرى امرأة تؤدي أحد واجباتها المنزلية (طحن مادة الدقيق) اعتمادا على الطاقة المائية. تتقاسم الصورتان معا ابتسامة البراءة والسذاجة تجاه وضع سلطوي يبرزه الزوجان (رجل – امرأة) و (الفقيه – التلميذ) .

على سبيل الختم

تمحورت مجمل الصور الفتوغرافية الواردة في صفحات هذا المؤلف حول ثلاثة مفاهيم أساس :

الانسان والحيوان والماء كوسائل إنتاج أساسية فهي مصادر أساسية لانتاج الطاقة .

العقار الفلاحي

هذا الامر يدفعنا الى طرح السؤالين الاتيين : السنا امام تحديد ضمني، عن طريق الصورة الفتوغرافية باعتبارها سندا سيميائيا ذا طبيعة ايقونية، وباعتبارها ،كذلك، الية من اليات البحث السوسيولوجي الميداني لمخلفات المجتمع القائدي كنمط للإنتاج ساد المغرب خلال القرن 19 حيث خصوصيته الاجتماعية، والسياسية، والاقتصادية، مرتهنة بخصوصيته العقارية او ما اصطلح عليه عبد الجليل حليم بالقائدية العقارية والتي ظل يعتبرها ب. باسكون خصوصية في التصنيف، لا يمكن البتة مقارنتها بنمط الانتاج الاقطاعي الفيودالي كما عرفه الغرب (14) . ثم الا تشكل هذه الصور الفتوغرافية، خطابا مضادا لصور الخطاب الاشهاري، كما مررتها البطائق البريدية سابقا، و المواقع السياحية الاكترونية حاليا، والتي اختزلت البادية المغربية ، في كل من رقصة الفلكلور المحلي والحلي الفضية (تزرزارت) والتبوريدة والشلالات والوديان والخيم القائدية ولحم المشوي .....الخ ؟

الهوامش :

PAUL PASCON un été dans le) 1 haouz de marrakech) ouvrage concu et presente par abdelmajid arrif en collaboration avec mohamed tozy) editions la croisee des chemins casablanca 2017

2) يتألف الكتاب من مائتين وأربعة وسبعين صفحة 274 مائة واثنين وثلاثين 132 منها وردت حاملة لصور فتوغرافية وسبعة عشر صورة بيانية وخرائط .

3) المؤلف ص 158

ROLAND BARTHES (la chambre (4 claire _ note sur la photographie) paris seuil 1980 p 18

ولو ان كنا لا ننفي بأن ظهور تقنية الرقمي والصور المركبة يجعل مصداقية الصورة الفتوغرافية اليوم موضوع تساؤل .

5) نقول قصة او حكاية باعتبارها مضمونا ومحتوى ولا نتحدث في هذا السياق عن السرد باعتباره فعلا ينظر :

JOZEF BURY (le recit du temps photographie) publie dans (cahier de narratologie analyses et theorie narratives) n 16 _ 2009

6) إشارة منا الى جانب الاستعمال الفردي للانساق السيميائية عموما حيث « الكلام « وفق فردناند دو سوسير استعمال فردي للبنية والنسق . للمزيد ينظر :

FERDINAND DE SAUSSURE (COURS DE LINGUISTIQUE GENERALE) ED PAYOT ET RIVAGES PARIS 2016

وتعتبر الطبعة الخامسة للكتاب بعد طبعات 1916 و 1927 و 1931 و 1949 .

EMILE BENVENISTE (problemes de (7 linguistique generale) ed gallimard paris 1966 tome 2 p 80

8) المؤلف ص 11

9) حدد ميشل فوكو مفهوم الابستيم خلال الفترة الممتدة بين 1965 و 1975 أي خلال الفترة التي عرفت صدور مؤلفيه (الكلمات والاشياء) 1966 و (اركيولوجيا المعرفة) 1968 باعتباره مجموع الاطرادات الخطابية regularites discursives- الخطابات العلمية على اختلاف مشاربها وتوجهاتها خلال حقبة تاريخية معينة كحديثه مثلا عن مبدأ « التماثل « خلال الحقبة الكلاسيكية وعصر النهضة او مبدأ « النظام « خلال الحقبة المعاصرة . ينظر:

Juignet patrick (michel faucault et le concept d episteme)https// philosciences com / philosophie _ generale la philosophie et sa critique/ michel- faucault- episteme

10) المؤلف ص 12 الفقرة الأخيرة .

11) نفسه الفقرة -3 والفقرة 4

نفس الأمر يؤكده ذ . عبدالر حيم العطري مستلهما لما أورده ذ . نجيب بودربالة من معطيات بيوغرافية حول ب. باسكون المنشورة بالمجلة المغربية للاقتصد والاجتماع يناير 1986 ينظر:

عبدالرحيم العطري (بول باسكون الراحل خطأ : عالم الاجتماع هو ذلك الذي تأتي الفضيحة عن طريقه)

12) المؤلف ص 33 فقرة 3

13) المؤلف ص 38

14) ينظر على التوالي كلا من :

Revue (lamalif) numero 17 / 1967

PAUL PASCON (30 ans de sociologie au maroc - textes anciens et inedits) B E M S NUMERO DOUBLE 155 156 JANVIER 1986 PP 211 / 217

البيت الأحمر

عزيز أمعي

كان صباحا استثنائيا بكل المقاييس. انسل النهار من رحم الليل لينكشف مشهد غريب غير مسبوق. مشهد هرعت كل وسائل الاعلام المرئية والمكتوبة والمسموعة لتنقله إلى شتى أصقاع العالم. قناة الجزيرة التي كانت تبث ساعة بساعة الإبادة الجماعية التي تمارسها إسرائيل في حق الشعب الفلسطيني، نسيت فجأة أهل غزة وأطفالها. وانتقلت إلى العاصمة واشنطن ، لتنقل الحدث الذي استيقظ عليه العالم بأسره، ولم يتصور أي كان أن ما حدث ممكن الحدوث حقا.

ما وقع قارئي الكريم، ومعذرة على الإطالة، هو أن البيت الأبيض، مقر الرئاسة الأميركية، والمعلمة التاريخية التي تفتخر بها الولايات المتحدة الأمريكية، والتي تعتبر أسمى حلم، لكل من يمارس السياسة ويملك المال في بلاد العم سام، فجأة ودون أن يعلم أحد كيف ولماذا، بما في ذلك وكالة الاستخبارات الأمريكية، تحولت جدران المؤسسة العتيدة التي تخنق أنفاس خلق الله، إلى اللون الأحمر، أحمر بلون الدماء.

لم ينتبه السيد الرئيس للتحول الذي طرأ على البيت الأبيض. لا أحد أيضا ممن يقطنون أو يشتغلون معه انتبه إلى ذلك. المارة، في الشارع هم من انتبهوا للتغير الذي حل بالبيت الأبيض. بعد أن استيقظوا من الدهشة، وأصبح عددهم بالآلاف، راحوا يصيحون بكل قوة حناجرهم ليخطروا الحرس بأن البيت الأبيض، لم يعد أبيض، بل أصبح أحمر.

لكن بذل أن ينتبه الحرس، والمسؤولون إلى ما يريد المواطنون أن ينبهوا إليه السيد الرئيس وأعضاء مكتبه، اتصل نائب الرئيس بالشرطة. جاءت جحافل منهم إلى عين المكان، وراحت تفرق الجحافل التي كانت تحاول أن تقنع الشرطة، بأن البيت الأبيض أصبح أحمر. بل إن سيولا دامية تتدفق من جدرانه، وقد تسبب في مصيبة للبناية والذين يقطنون فيها.

استيقظ السيد الرئيس من سباته على صوت الجماهير تصرخ. سأل نائبه عما يحدث في الخارج. أجاب النائب، وقد احتار كيف يفسر احتجاج الناس:

-سيدي يبدو أن المواطنين جنوا.

نظر إليه الرئيس، وهو يعقد حزام منامته:

-أفصح لم أفهم.

قال:

- إن سكان العاصمة واشنطن، يحتجون في الخارج، ويزعمون أن البيت الأبيض أصبح أحمر.

رد الرئيس:

-غير معقول.

واصل النائب حديثه قائلا:

-لكن الأمر الذي استغربنا له، هو أن العديد من القنوات العالمية، باستثناء المحلية، الإسرائيلية، والدول الحليفة لنا، تؤكد قول المواطنين.

نزع الرئيس نظارته عن عينيه، مسح زجاجها، ثم أعادها فوق أنفه. تأمل الجدران الأربعة للقاعة التي كان يتواجد فيها مع نائبه وقال:

-لكن ها هي الجدران بيضاء ناصعة البياض كالحليب. وأنت ماذا ترى؟

أجاب المستشار:

-أنا مثلك سيدي، أراها بيضاء.

في هذه اللحظة التحق بهم وزير الخارجية، ووزير الدفاع والمالية، والناطق الرسمي للبيت الأبيض. سألهم الرئيس، إن كانوا يرون ما يراه هو ونائبه، أم فعلا البيت الأبيض أصبح بيتا أحمر. أجاب وزير الخارجية نيابة عن زملائه:

-البيت الأبيض لا يزال أبيض سيدي. والذين يرونه غير ذلك بما فيهم بعض القنوات العالمية، أكيد أنهم أصيبوا بمتلازمة عمى الألوان.

سأل الرئيس رجاله:

-ما ذا سنفعل؟

أجاب وزير الدفاع:

-ستستعمل العنف ضد المتظاهرين لنفرقهم، ونطرد كل القنوات الأجنبية التي تزعم أن البيت الأبيض أصبح بلون الدماء، من بلادنا.

التفت إلى مستشار الأمن القومي، وسأله:

-ما رأيك أنت؟

أجاب المستشار:

-لنترك الذين يحتجون، يصرخون ويندون، إلى أن تنهار قواهم الجسدية، وترتخي حبالهم الصوتية. ثم يعودون إلى حال سبيلهم.

قال السيد الرئيس:

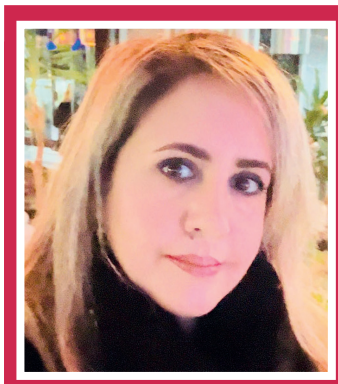
-رأي سديد، وبذلك نثبّت أسس الديمقراطية الأمريكية.

طلب بعدها أن يتم تشغيل التلفزيون. بالفعل كانت هناك مظاهرات عالمية، وصحفيون يناقشون أسباب تحول البيت الأبيض إلى بيت أحمر. انتقل الرئيس إلى قناة الجزيرة. كان هناك صحفي يحاور المذيع، وهو يقول:

-إن الإبادة الجماعية التي يشهدها قطاع غزة، فاضت عن الحاجة، وانتقلت دماء الضحايا إلى بيت الرئيس، لتذكر العالم، ما دام هو يأبى أن يراها، بالإبادة التي كان هو ورئيس وزراء إسرائيل وأعضاء حكومته أهم مبدعيها.

من أعمال الرسام الفرنسي باستيان ليكوف ديهارمي

بعيدا.... في عباب كأس



فاطمة الزهراء بنيس

بخطى موجعة نسافرُ
نشتهي الطريق التي لن توصلنا
ولأنّنا صمّ لبؤس العالم
لا نلتفت لعُسر المسافة .

من طوافنا ننسجُ مرقدا ...
نُظلله بأغصان حب مرتعش
نذيع بين أركانه أنين الروح .

لدينا ما يكفي من العطش
لننتقنَ فنّ الرواء
لدينا ما يكفي من النور
لنحترف العتمة

لدينا ما يكفي من الأحلام
من الأحزان
من الأشعار
لنبقى على سفر
متدفقين كنهرين
مجرّدين من نبعهما .

اللاّيوصف ركضنا
يانعة طقوسه
آهلة بالمسرات
لبذخه
لشهده
لعصفه
خلقنا .
ها صرنا وطنا بحجم قلب
نرفع فيه راية العشق
بحمده نسبّح
ونشهد أنّ لا وطن لنا غيره .

بعيدا ... في
عباب كأس
كلّما فرغت
أتْرعناها بالشِّعر
وإذا ما فاضت ....
همسنا : ما ارتوينا .

يا لغبطة بساطنا
باسمة شراشيفه
دالية عناقيده
بوهجنا ينحت سيرتنا .

صديقان نحن للمجاز
إليه نُرسل حممنا
لا الليل ولا الريح سيغفران
هذا النزوح .

هي اللغة تُحاورنا
على جسر وصلناه
تمثالين ملفوفين
بعري له قداسة الرهبان .
في اللاّمكان انزوينا
وعن الزمان انزحنا
كأننا على أرض

لم يطأها إنس ولا جان
فبأي صعق مُسّت أعضاءنا ؟.

قريبان نحن من الله
من قلبه نقطف الحياة
ونلوح في فلكه كما نشتهي
وكلّما قاربنا ذروتنا
أدركنا أنّنا على سفر .

من أعمال الرسام البولندي إيغور مورسكي

عَقْدٌ على (مناظرة) عبد اللّه العروي ونور الدين عيوش، ماذا بعد؟

الجزء الثاني

د. محمد سمكان

تشرئبّ الأعناقُ إلى نهاية الموسم الدراسيّ والجامعيّ بالمغرب، فنستحضر اليوم مرور ما يجاوزُ العَقْدَ (عشر سنوات) على المناظرة التي جمعت بين الأستاذين عبد الله العروي ونور الدين عيوش. وقد سيَّجنا كلمة (مناظرة)، في العنوان، بقوسين غليظين تحفّظا على معناها الاصطلاحي؛ لأنّ من أدبيات المناظرة، بحسب الأستاذ طه عبد الرحمن، اشتراكُ المتناظريْن في وحدة العرْض، والمرجع، والقصد، والتناظر (التّشابه) في المكانة العلميّة. فهل توفّرت هذه «الأدبيّات» في هذا اللّقاء الإعلاميّ؟

وأمّا هذه «الورقة البحثيّة» فهي ثمرةُ ورشة تطبيقيّة بماستر لسانيات عربية تطبيقية مادة «لهجيات» (eigolotcaiD) التي أشرفتُ على تدريسها (الموسم الجامعي 1202-2202) بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بعين الشق/ جامعة الحسن الثاني.

1.1.3- المنحى اللّهجيّ بين التّقوقع والعالميّة

يرى الأستاذ عبد الله العروي أنّ اعتماد الدارجة في التّعليم سيعزل المغرب في «جزيرة لغويّة ضيقة» اسمها: «التقوقع على الذات»، وإذا أردنا أن نضرب مثالا على ذلك من خلال «التّجربة المماثلة» فيمكن الاسترفاد من مثالين يجسّدان هذا «التقوقع»:

-المثال الأول: وهي دولة مالطة؛ فلأنّ اللغة الملطية لغة عربية، لكن لمّا استرجعها المسيحيون عمدوا إلى كتابة هذه اللهجة العربية بالحروف اللاتينية من القرن الرابع عشر وطوّرُوها، وبهذه اللغة (لغة الأم) تمّ التدريس في الابتدائي، وليس لديهم أي مشكل لغويَ: لا ازدواجية في اللغة (Diglossie) ولا غيرها، ولكن السؤال الملحّ: من يهتمّ اليوم بهذه اللغة؟ وبذلك تقوقعت لغتهم وانكمشت، أضف إلى ذلك أنه عند وصول المتعلّم في مالطة إلى سنّ الخامسة؛ فإنه يتعلم الإنجليزية لتصبح هي اللّغة الرسمية (لغة العلم).

-المثال الثاني: هو «اللغة السَّواحليّة» وهي اللّغة التي تُقَدِّمُها اليونسكو باعتبارها مثالا رائدا على نجاح تجربة التدريس بلغة الأمّ شرق إفريقيا (بوروندي وتنزانيا وكينيا وأوغندا ورواندا وجمهورية الكونغو...) وهي لغة لها إرث ثقافي وأدبي وعلمي؛ ولكن من يقرأ باللّغة السواحليّة غير هذه الدول؟

1.1.4- الدارجة المكتوبة والدارجة المحكية: تجاذب الجمود والتطور

يرى الأستاذ عبد الله العروي أنّه إذا عمدنا إلى اللّهجة المغربيّة، وكتبناها فإنّنا سنجمّدها ونعدِمها؛ لأنّه بعد عشرين سنة ستصبح لدينا ازدواجيةٌ بين «الدّارجة المكتوبة» و«الدّارجة المحكيّة» على اعتبار أنّ الأخيرة لا تزال تتطور، وبدليل أنّ الشيء نفسه حصل عند الأتراك؛ إذا سألتهم عن خُطب مصطفى كمال أتاتورك فإنّهم يجيبون بأنّهم، الآن، لا يقرأون تلك اللغة ولم يعودوا يفهمونها؛ لأنَّ خُطبه كانت بالدارجة المحكية التي تطورت بعد 50 سنة وتلاشت، ولم تعد تدركها الأجيال التي أتت بعد أتاتورك.

1.1.5- موقف الأستاذ العروي من أزمة التّعليم ببلادنا

عقّب الأستاذ العروي على واقع الحديث عن أنّ مستوى التعليم في المغرب ضعيف، وأنّنا إنّما نبذّر ميزانيات طائلة بدون نتائج ملموسة ومُشجّعة؛ وردّ بأنك تسمع هذا الحديث في كل بلد بلد: تسمعه في أمريكا، وتسمعه في فرنسا، ويُسمع في إنجلترا... فأزمة التعليم في العصر الحالي موجودة في كل البلاد وليست خاصّة بالمغرب. وحَصْرُها على المغرب وحده دون بلدان العالم وصف غير صحيح. والمنظمات الدولية التي تُروّج لهذا الوضع لديها أفكار مسبقة، وربما أحكام مسبقة (Préjugés) وليس، فقط، لأنّ هذه المنظمات لديها خبراء فيجب أن نسمع لهم؛ فهؤلاء الخبراء ليست لديهم دراية دقيقة بأحوالنا الخاصة.

1.1.6- دفاع الأستاذ العروي عن العربية الفصحى

قدّم الأستاذ العروي مثالا على ذلك بسرد ما وقع قبل 20 عاما في نيويورك حيث قال البعض: إنّ هذه المدارس العمومية التي يتكلّم فيها السود لغتهم، واللاتينو يتكلّمون لغتهم، فيجب أن نُقحم في مستوى الابتدائي لغة الأم الخاصّة بهم، وطبقوها، فماذا كانت النتيجة؟ كانت كارثة؛ لأنهم بمجرد أن يخرجوا من المدرسة ينصرف كل واحد منهم إلى ثقافته، مما دفع نُوّابًا في الكونغرس إلى الضغط السياسي لكي تستعيد اللغة الإنجليزية المعيارُ مكانتها في التدريس؛ لأن لغة الأم لا تُجدي، ولأنّها تشتّت الأطياف المشكّلة للمجتمع الأمريكي إلى طوائف متباينة وجُزُر لغوية تفرّق ولا تجمع.

وظهر، كذلك، في إنجلترا بحث يبيّن أنّ 7% من الذين لهم نفوذ في التلفزيون والاقتصاد والسياسة والإعلام... تخرّجوا من مدارس خاصة؛ لأنّهم يتعلمون لغة خاصة بهم ويتعارفون بها فيما بينهم، وإذا تكلّم غيرُهم فإنّه، من طريقة كلامه، يظهر أنه ليس من طبقتهم (لغته مخالفة للغتهم في النطق، في التراكيب...)، وبالتالي فهو مقصيّ من تلك الجماعة.

وتأسيسا على هذه الحجج الواقعية دعا الأستاذ العروي إلى تبسيط العربية، من خلال الرفع التدريجي للغة البيت من طريق روض الأطفال، فتستعمل «الدارجة المؤهّلة» والمتطورة عن لغة البيت لرفع المستوى الثقافي للجميع، أمّا إذا قال قائل: إنّ الهدف هو المحافظة على لغة الشارع وتنميتُها (إدخال نوع من الصنعة على هذه اللغة و«خدمتها») فأنا (يعني: العروي) أقول له: اُخْدُم اللغة المكتوبة، والذي سيساعدك في ذلك هو 300 مليون من العرب، لهم الهدف نفسه؛ لأنّك إذا بدأت تخدم اللغة المكتوبة فسيساعدك العرب من مختلف الجنسيات، أما إذا اشتغلت بلغتك المحلّيّة فمن سيساعدك؟

وهنا يمكن الحديث، فعلًا، عن التّكلفة المادية الثقيلة والترسانة البشرية اللازمة في حال التقوقع على الذات، وهذا صحيح من وجهة نظرنا، إذ سيكون الأمر مُكلفًا لأنك اشتغلتَ بعيدا عن مُحيطك العربيّ الذي

عبد الله العروي

عزلتَ نفسَك عنه باشتغالك بلغتك المحلّيّة واللّهجات المتفرعة عنها، وبالتالي شرعتَ في إغلاق باب الانفتاح على لغتك الحضارية الحبلى بفكرك وهويتك؛ بل بوجودك.

1.1.7- الإبداع بالدارجة لا يعدو أن يكون فولكلورًا

يرى الأستاذ العروي أنّه من الخطأ أنْ يَظُنَّ ظانٌّ أنَّ، هناك، «تسلقا» من الشفهيّ إلى الفلكلوري، ثم إلى الأدب الرفيع؛ لأنّ الأدب الرفيع يسترفد من أدب رفيعٍ آخر؛ فهما طريقان مُتباينان. وكلّ مجتمع له أدبُه الخَاصّ به، وهذا مستوى لوحده، أما «التراث الشعبي» (الفولكلور) فهو مستوى آخر، ولا علاقة بين الاثنين.

والحقيقة، كما نراها، أنّ هناك فروقا غير محصورة بين الموروث الثقافي العالم ولغته العربية الفصحى والعَربية الأفصح من جهة، والموروث الشعبي الفلكلوري ولهجاته، بطبيعة الحال، العامّيّاتُ المغربية.

واستأنف الأستاذ العروي أن الفرنسيين، مثلا، لهم لغتهم الكلاسيكية لغة voltaire وغيره، وإذا قارنّاها إلى لغة Céline الذي يكتب فرنسيةٍ لا علاقة لها بالماضي، والكل في فرنسا يقرأ له ويُصفق، ولكن لا أحد يقول بوجوب تدريس فرنسية Céline، أو أنها يجب أن تكون المثل الأعلى في الكتابة. عندما تقرأ لـــ Céline فهو الاختراع والإبداع وما يسميه هو Ma petite musique (الموسيقى الخاصة به)، ولكن الناسَ مستمرون في كتابة فرنسية Mauriac وGide المستوحاة من الماضي.

لذلك نرى، من خلال هذه الورشة التطبيقية التي خصّصناها لهذه (المناظرة)، أنّ هذا الوضع اللغوي واللساني هو ما ينسحب علينا نحن المغاربة (أو أيّ عربي يدعو إلى لهجته المحليّة)؛ فأين نحن، اليوم، من لغة القرآن الكريم، والحديث الشريف، والآثار، والأمثال، والشعر، والأدب، والخُطب، ولغة الفلسفة، ولغة العلوم، والمكاتَبات، والترسّلات، والمعاجم، والقواميس التي تتوسّل بالعربية الكلاسيكية؟

1.1.8- وجوب العناية بالتّعليم الأوّلي

لا يعترض الأستاذ العروي على استعمال العربية المغربية في بدايات التمدرس باعتبارها وسيلة لإيصال المعلومة إلى المتعلّمين شرط أن تكون في خدمة العلوم: الحساب، واللغات الأجنبية، واللغة العربية، مع التأكيد على اعتبارها، فقط، وسيلةً لتسهيل وتيسير التواصل بين المعلم والمتعلم، مع التأكيد على دعوته إلى تسهيل الفصحى وتبسيطها.

1.1.9- رسالة الأستاذ العروي إلى الوزارة الوصية على قطاع التربية والتعليم

توجّهَ الأستاذ العروي إلى الوزارة الوصيّة على قطاع التربية والتعليم ببلادنا برسالة مفادها ضرورة الإهتمام بالتعليم الأوّلي لأنّه هو الأساس، واستعمال اللّهجة الدارجة في الأولى والثانية من الابتدائي ليس مشكلا، بغرض الاستعانة والشرح... والأساس هو توجيه الأستاذ من خلال حلقات تكوينية في غضون ثلاثة (3) أسابيع بتبسيط اللغة الفصحى. ولكن ليس بهدف أن تكون لغتنا الوطنية هي اللغة الدارجة؛ فهذا أمر «أنا أرفضه ولا أقبله» يقول الأستاذ العروي؛ لأن هذا سيعزلنا عن ثقافتنا العليا ومحيطنا الثقافي العام، وأكثر مَن ذلك يصرّح الأستاذ: «أنا لا أعتبر أن الدارجة المغربية تستطيع أن تكون لغة الثقافة الرفيعة في مستوى أعلى، وأنا غير مستعد لكي أُفَرِّط في لغة عالمية يتكلمها 300 أو 400 مليون نسمة، وسترتفع في يوم من الأيّام إلى مستوى باقي اللغات الأجنبية.»

العروي وعيوش

مواقف الأستاذ نور الدين عيوش

لغة التّدريس: صرح الأستاذ عيوش أنّ مبادرته مبنيّة على مُعطيات ميدانية، وتجاربَ سابقة وآنية راكَمَ من خلالها (إلى حدود هذه المناظرة قبل عشر سنوات) عشرين (20) سنة من التجربة اكتسبها من إنشاء جمعيّة (زاكورة للقروض الصغرى)؛ إذ لاحظوا أن جلّ المتعامَل معهم، لا يتكلّمون اللغة العربية وإنّما الأمازيغية وحدها، ومن ثَمَّ بادرت الجمعية إلى إنشاء مدارس «لمحاربة الأمية» بوساطة تلقين وتعليم الدارجة المغربية.

ونحن نستدرك على «صفة الأمّيّة» التي ألصقها الأستاذ عيّوش بالأمازيغ ونتحفّظ عليها؛ فهذه ليست «أمّية» وإنّما جهلٌ تامٌّ بالعربية المعيار والعربية المغربية؛ لأنّه بكلّ بساطة ليست «لغتهم الأم»، والأمر ذاته ينطبق على كل «مغربيّ عربيّ» لا يتحدث الأمازيغية، فهذا جهل منه بهذه اللغة وليس أمية. وهذا الجهل إما نتيجةٌ لعدم الولادة في بيئة أمازيغية، أو عدم الاهتمام بهذه اللغة، أو عدم الحاجة إليها، أو الاستغناء عنها بما يقوم مقامها من أدوات التواصل... فإذا كنتُ، مثلا، متعلّما ولا أتكلم اللغة الصينية فهذا ليس أمية؛ بل جهل تام بهذه اللغة لأني أرى نفسي غير محتاج إليها، وبدل ذلك أرى نفسي محتاجا، مثلا، إلى اللغة الإنجليزية.

وبعد عرض الربورتاج المصوَّر: وهو عبارة عن زيارة ميدانية لكاميرا القناة الثانية لبعض الفصول الدراسية بالسلك الابتدائي بمؤسسات عمومية بالدار البيضاء يسلّط الضوء على مستوى الخامس حيث يُوظّف المعلّم في القسم: لغة فصيحة مفهومة (بشهادات بعض المتعلمين)، ثم شهادة ثانية لمُعلّمة راكمت أربعا وثلاثين (34) سنة من الممارسة التعليمية- التعلمية، وهي، أيضا، تتحدث الفصحى حفاظا على نحو العربية وقواعدها. وتُوِّج الربورتاج بشهادة بعض المتعلّمين(ات) الذين قدّموا إفادات يُفهم منها «عدم فهمهم للفصحى»؛ لازدواجية اللغة بين الفصحى والدّارجة؛ أي بين لغة البيت ولغة الفصل الدراسي.

2.2- تعقيب الأستاذ نور الدين عيوش: وقد علّق الأستاذ نور الدين عيوش على الربورتاج بأنّ استقبال المتعلمين يجب أن يتمّ بلغة الأم قبل أن يتعلم المتمدرسون أيَّ لغة ثانية، ويضيف الأستاذ عيوش أن لا قطيعة لغوية مع لغة الأم؛ والتعليم الأولي هو تعلُّم الحياة وأشياءَ أخرى.

ونحن نقول: هل الفصحى لغة ثانية؟ بل الدارجة المغربية والعربية الفصحى لديهما ما يجمعهما أكثر مما يفرق بينهما؛ لأنهما من قرابة لغوية واحدة ويحملان «الجينات» نفسها؛ بل تكاد تكون اللهجة المغربية أقرب اللهجات العربية إلى الفصحى. وبالمقابل لماذا نغضّ الطرف عن اللغة الثانية: الفرنسية والتي تدرّس في الأوّلي وليست بلغتنا الأم؛ بل أغلب المتعلمين المغاربة الذين يلجأون إلى التعليم الخصوصي إنما ذلكم بهدف تحصيل جيد للغة مولييرالتي أصبحت، اليوم، «غولا» بالنسبة للمُتعلمِ المغربي، وهذا ما نلاحظه بشفافية في مدارسنا العمومية؛ بل إننا نتوقع للفرنسية أن تنحصر، مستقبلا، في طبقة نخبوية معينة.

ثم إذا كان الأمر، كما يدّعي الأستاذ نور الدين عيوش، فنحن، إذا، لسنا بصدد «معضلة لغوية»؛ وإنما نحن بصدد نقد المنظومة التربوية الوطنية برمتها؛ لأن ما يطالب به الأستاذ عيوش في هذا التعليق هو ما يُعمل به في الدول الاسكندنافية من التركيز على المهارات الحياتية (Soft Skills)، وإذا أردنا أن نتبنّى هذه المهارات فما علينا إلا التخلي عن النظام الفرنكفوني والتّوجه إلى النظام الأنجلوسكسوني الذي تُبرهن مشاتلُه ومُستنبَتاتُه في شمال أوروبا على نجاحه.

3.2- اليوم العالميّ للّغات الأمّ: يذكرنا الأستاذ نور الدين عيوش بأنّ اليونسكو رسّمت يوم 21 فبراير يومًا عالميًا للغة الأم، وهو سبب كاف في نظره لترسيم الدارجة المغربية لغة رسمية. فهل هذه قناعة تدفعنا إلى اعتماد لغة الأم في تعليمنا؟ وهل كل الأيام العالمية التي يَحتفي بها العالم نالَ أصحابها ما يستحقونه من اعتراف وما تدعو إليه هذه المنظمة من تثبيت لحقوق الإنسان؟

2.4- الدارجة المغربية والثقافة الشّعبية (الفولكلور):

تجادلَ المتناظران كثيرا حول هذه النقطة، فبينما يعتبر الأستاذ عبد الله العروي الفلكلورَ منتوجا شعبيا شفهيّا، يرى الأستاذ نور الدين عيّوش أنّه منتوج يتّسم بالخلق والإبداع وهو مُدَوّن ومكتوب، وقدّم أمثلة من اللّسان الدّارج، ووصفها بأنّها: «تذرف لها الدموع وتتحرك لها الأشجان»، وقد لجأ، هنا، إلى تحريك الحُجّة العاطفية لدى المستمع المغربي طمعا في تحريك مشاعر هذا المستمع حتى تتحرّك معها عاطفتُه إلى اللسان الدّارج أكثر من تحرُّكها نحو العربيّة الفصحى، ولذلك سارعَ إلى إصدار حكم قيمة: «الإبداع في الفصحى مفقود وفي الدارجة موجود»، ووصف الدارجة باللّهجة الحيويّة. وكأنه، من منظور مفهوم المخالفة، ينعت الفصحى بالجمود والركود والافتقار إلى الخلق والإبداع.

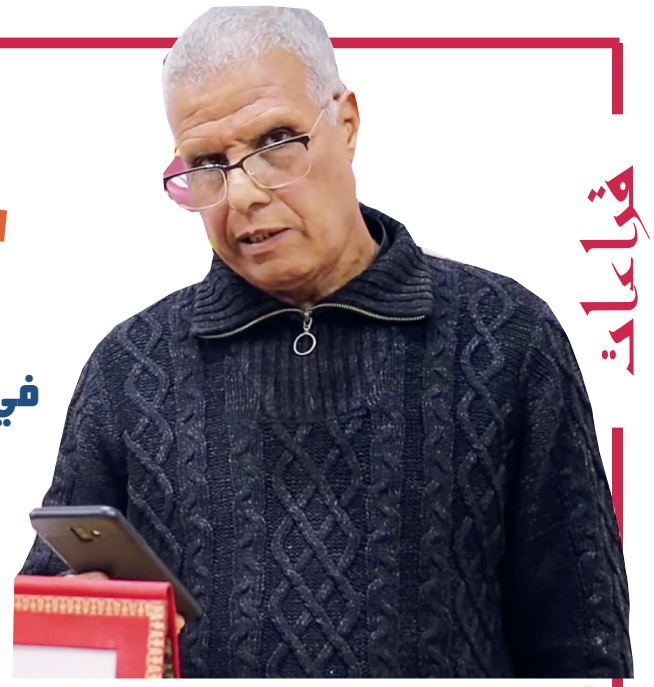
ولا يخفى ما في هذا الحكم من تجنٍّ وإغراب في حقّ لغة يشهد لها العالم بالريادة ويشهد لها القرآن الكريم بالقدرة على احتواء معاني الكلام الربّانيّ. ولتعزيز موقفه صرّح الأستاذ نور الدين عيوش بأنهم في مؤسّسة «فنون الحياة» كانوا يقيمون مهرجانا للرواية المكتوبة باللغة الفصحى، وهو ما لم يلقَ تجاوبًا من طرف العموم؛ بل ويغادر الناس القاعة لأنّهم لا يفهمون ما يُقال.

ونحن نقول إنّهم لا يفهمون فيغادرون؛ لأنّهم إمّا جاهلون بلغتهم الفصحى، أو لم تعجبهم النّصوص المنتقاة التي تمّ إلقاؤها في هذا المهرجان؛ فالعيب في من حضر، وليس في لغة الإبداع، ويذكّرنا هذا الموقف بموقف أبي تمام عندما سُئل: لمَ تقول ما لا يُفهم؟ قال: ولِمَ لا تفهمون ما أقول؟ وفي المقابل وعلى خلاف ذلك، يضيف الأستاذ عيوش، إذا أقامت «فنون الحياة» مهرجانا بالدارجة فالناس يفهمون ويتفاعلون. ونحن نقول إنّ هذا أمر طبيعي في بلد تنيف نسبة الأمّيّة فيه على 60% من ساكنته، وهذا ليس عيبًا في الفصحى، ولكنه اغترابُ أهلِها عنها.

خارج المشهد داخل الشعر

في تقديم ديوان «لا أتخيل» للشاعر الطاهر حساييني

الزبير خياط



في بداية ديوان لا أتخيل للشاعر الطاهر حساييني إشارة ملفتة ورد فيها «كتبت هذه القصائد بين سنوات 1988 و 1992 باستثناء ثلاث قصائد ... كتبت سنة 2003» . وهي إشارة تذكر بإلمجاطي في ديوانه الفروسية إذ كتب:» كتبت هذه القصائد بين 1962 و 1977 ما عدا قصيدة الحروف التي كتبت سنة 1977» .

بحكم علاقتي الوطيدة بالشاعر الطاهر حساييني منذ سنة 1981 ونحن ندرس تلميذين بثانوية عمر بن عبد العزيز بوجدة ثم طالبين بجامعة محمد الأول في بداية 1983 عرفته يكتب الشعر. في هذه المرحلة كتب القصيدة العمودية بعد اطلاعه على قصائد شعراء الرومانسية العربية معجبا بإيليا أبي ماضي وجبران خليل جبران، ثم بعدها كتب القصيدة التفعيلية مطلعا على دواوين روادها في المشرق كالبياتي والسياب وعبد الصبور وأحمد حجازي، وأمل دنقل وخليل حاوي وسعدي يوسف وغيرهم، كما اطلع على ما كتبه شعراء قصيدة النثر عند الماغوط وأدونيس وسركون بولص إلخ، ومعجبا مغربيا بالشاعر أحمد المجاطي في فروسيته مع اطلاع على ما كتبه الشعراء المغاربة الآخرون.

أما عن علاقته بالشعراء المغاربة في تلك الفترة فقد ارتبط بشاعرين من الجيل الأول هما عبد الرحمان بوعلي ومحمد علي الرباوي وبشاعر شاب آنذاك هو مصطفى بدوي إضافة إلى العلاقة المتينة التي كانت تربطه بمحمد أعربات .

ومن الأحداث التي أحدثت تحولا مهما في شعرية الطاهر حساييني مشاركته في إحدى أهم دورات مهرجان شفشاون للشعر المغربي الحديث سنة 1988 والذي اقتصر على تجربة الشباب.

آنذاك سيشارك الطاهر حساييني رفقة الشاعر عبد الحميد جماهري من الشرق مع ثلة من شعراء المغرب الشباب الذين سيكون لهم حضور بارز بعد هذا المهرجان في الشعر المغربي الحديث كجلال الحكماوي وإدريس علوش وحسن الوزاني وسعيد كوبريت والمرحوم أحمد بركات إلخ .. بعض هؤلاء سيصيرون ممثلين للشعر المغربي في المهرجانات العربية والدولية، وسيتقلدون مهاما ثقافية عالية، بينما سيعود الطاهر حساييني من المهرجان محملا بأفكار جديدة عن الشعر، بعيدا عن الضوء ومنتصرا لقصيدة النثر دون أن يتخلى عن القصيدة التفعيلية التي سيكتبها برؤيا قصيدة النثر .

ومنذ أواسط التسعينيات سيقل اهتمام الشاعر الطاهر حساييني بالشعر قراءة وكتابة، وسيغيب عن المشهد الشعري في الشرق المغربي الذي ستنشط فيه أسماء جديدة لا يعرف الشاعر عنها شيئا ولا تعرف عنه شيئا.

لقد ظل الطاهر حساييني خارج المشهد الشعري لأكثر من ربع قرن، لكن سيستعيد صلته به من خلال لقاءات جديدة ك»أحَد القصيد» والمهرجان الجهوي الأول للشعر بزايو ربيع 2023 ... وسيستعيد صلته بالكتابة من خلال قصائد جديدة نشرها في هذا الديوان مثبتا تاريخها.

ومن هنا فأغلب قصائد هذا الديوان كتبت في المرحلة الأولى التي حددها الشاعر بين 1988 و 1992 . إلا ثلاث قصائد كتبت بعد عودة الشاعر للمشهد الشعري في السنتين الأخيرتين.

الشاعر الطاهر حساييني منذ انطلاقه شاعرا في الثمانينيات ظل غائبا عن منابر القراءة. لكنه كان حاضرا في سؤال الشعر. لذلك أقول إن الطاهر الذي كان خارج المشهد ظل داخل الشعر. والشاهد على ذلك ديوان لا اتخيل الذي نجتمع اليوم على نار قِراه، ودواوين أخرى له مخطوطة.

الشعر واللاشعر

ظل الشاعر الطاهر حساييني من خلال قصائده وآرائه التي يبثها بين أصدقائه مدافعا عن الشعر الذي يراه شعرا، ثمة تجارب شعرية كثيرة معروفة كان الطاهر حساييني يراها خارج دائرة الشعر بسبب محافظتها الجامدة أو مباشرتها أو استسهالها للكتابة بعد تحقيق الانتشار والشهرة. كما أن الشاعر الواحد قد يكون شاعرا في قصيدة وغير شاعر في أخرى فالمجاطي شاعر في الفروسية لكنه غير شاعر في قصائد أخرى تقع خارج هذا الديوان بل إن القصيدة الواحدة تحمل بصمة الشعر في مقطع أو عبارة وتفقد هذه البصمة في مقطع أو عبارة أخرى.

الشعر حسب الطاهر حساييني تناول جديد للجملة وبناء مجازي ورمزي ورؤيا عميقة. ومن هنا اصطدم الشاعر بشعراء الوزن الذين اعتقدوا أن حضور العروض يعد كافيا لتصنف كتاباتهم ضمن الشعر، كما اصطدم بشعراء قصيدة النثر ممن كتبوا قصائد هزيلة ركيكة نثرية التناول وادعوا من خلالها التجديد والحداثة.

كما أن الطاهر حساييني رفض أدلجة الشعر وتحزبه بالمعنى السياسي والديني والقومي لكنه آمن بالموقف السياسي متى كان في خدمة قضية عادلة لا تتأطر بالانتماء الضيق ولا تحول الشعر إلى بيان أو منشور.

لهذا كان الطاهر حساييني لا يجد حرجا في الإعجاب بشاعر تراثي اللغة كأحمد المجاطي إلى جانب إعجابه بشاعر ثائر على لغة التراث كسركون بولص. بل إنه يفضل المجاطي «المحافظ» على محمد بنيس عراب الحداثة المغربية كما يعتقد أتباعه. وإلى جانب إعجابه بتمرد البياتي على السلطة كان يرى كثيرا من شعره مباشرا. وفي الوقت الذي كان صوت عبد الله زريقة عاليا بين جماهير الطلبة في جامعات المغرب كان الطاهر يرى شعره في تلك الفترة الرصاصية مجرد هتافات ومنشورات سياسية. في جلساتنا كنا نقرأ ما لا يجتمع: نقرا قليلا من الحياة قرب الأكروبول لسركون وقصائد من الفروسية وأخرى للمتنبي شرط أن تكون على البسيط ومقاطع من المهد لأدونيس والأسطورة الأزلية أو العنقاء لأبي ماضي أو البكاء بين يدي زرقاء اليمامة لأمل دنقل ومختارات من مدينة بلا قلب أو مرثية للعمر الجميل لأحمد حجازي. وفي الشعر المصري الحديث كان ميله حجازي على حساب صلاح عبد الصبور. ومغربيا كان يضع على محك الشعر لا الانتشار أشعار الطبال والسرغيني وبنيس وزريقة وراجع والأشعري وعنيبة الحمري والأمراني وبركات وغيرهم مع إعجاب قوي بشاعر شاب آنذاك هو ادريس عيسى في ديوانه امرأة من أقصى الريح الذي فاز بجائزة رياض الريس في بداية تسعينيات القرن الماضي.

البحث عن الشعر صياغة ورؤيا جعل الشاعر يتخذ موقفا من أشكال الكتابة الشعرية المعروفة. فهو يرى أن الشكل العمودي ليس شعر الوقت لسيمتريته المتكررة الموحدة في عدد التفعيلات وحروف القافية، ويرى أن الوقت وقت قصيدة النثر صياغة ورؤيا لأنها قصيدة الحرية وابتداع الصيغ ورفض الإديولوجيات التسييسية التي تقتضي التبعية والخطابية المباشرة. لكنه على مستوى الممارسة ظل متمسكا بالقصيدة التفعيلية التي كتبها عروضيا باقتدار نادر في الشعر العربي إذ إن تجربته في كتابة قصيدة التفعيلة على البحور المزوجة لم يكتبها بإتقان الطاهر إلا قليلون جدا جدا . لكن قصيدة التفعيلة عند الطاهر كتبها برؤيا قصيدة النثر إذ إن قصائده مدورة مسترسلة الجمل، زاهدة في القوافي إلا نادرا وأحيانا يجعلها داخلية مخفية، وعباراته مجازية تنحت رموزها من واقع الشاعر الحياتي وتصوغها انزياحات غير مسبوقة. والنبرة الخطابية الدعائية غائبة كي تفسح المجال للمونولوج والسرد. قصائد التفعيلة عند الشاعر كانت كقصائد النثر منصتة لداخلها ولم تكن بوقا لغيرها. ولكن الطاهر كان ومايزال ينظر لما يكتب باسم قصيدة النثر بيننا في غالبه الأغلب نظرة إشفاق على حال الشعر الذي تحول إلى إنشاءات ركيكة ولشد ما كان يثور في وجه قصيدة نثرية تتوسل بالقافية أو الصنعة البديعية.

2 صدق التجربة

أخلص الشاعر الطاهر حساييني لذاته وكتب سيرته شعرا. سيرة قاسية بظروفها الصعبة لكن بصياغة رمزية ومجازية ملتقطة للتفاصيل الحياتية بملقاط الشاعر الذي يمنحها بعدها الإنساني، وبأفق متسائل ومتحمل غير بكائي واستعطافي.

وإلى جانب صدقه في كتاباته أحب التجارب الصادقة مع نفسها كتجربة المعاناة والمرض عند أمل دنقل والتمرد عند البياتي وهنا أذكر رأيا له في صدق الشعر وحرارته، فحين صدر ديوان «جراح الصدر العاري» لصلاح الوديع أعجب به الطاهر لصدقه ومعاناة صاحبه في السجن رغم طابعه الخطابي. لكنه أظهر فتورا في تلقي ديوانه الثاني «لا زال في القلب شيء يستحق الانتباه» إذ رآه خاليا من حرارة ومعاناة الديوان الأول.

صدق التجربة جعل الشاعر الطاهر حساييني قاسيا في حكمه على الشعر، صريحا في إبداء رأيه. وصرامته كانت تجد مصداقيتها أكثر في عدم تساهله مع قصائده التي كان يكتبها وينقحها وإن لم تعجبه يمزقها. كثيرة قصائد الطاهر التي يتمنى شاعر متساهل أن تكون له ولكن الطاهر كان يخرّقها بتعبير أبي عمرو بن العلاء، وكثيرة قصائده التي أعاد تدويرها كي تستجيب لشروطه الصارمة. والقصائد التي يتضمنها هذا الديوان بعد مرور أكثر من ثلاثين عاما على كتابتها أعتبرها معبرة عن فهمه للشعر لأنها سلمت من التخريق.

وصدق التجربة هو الذي جعل الشاعر يصوم عن كتابة الشعر سنوات طويلة لا لافتقاره لأدوات الكتابة ولكن لأن الحافز النفسي الذي يشحن الشاعر بحرارة الصدق كان غائبا.

وجدة اليوم من خلال شعرائها الصادقين تستعيد شاعرها المبدع المجدد في هذا التوقيع/الاحتفاء، تستعيده من خلال علاقته الجديدة بالشعر والشعراء، ومن خلال أنشطته وحضوره الشعري في قنوات التواصل الرقمية، ومن خلال هذا الديوان الجميل «لا أتخيّل»، ومن خلال ما سيصدر له من أعمال. وجدة الثقافية تستعيد شاعرها وتتمنى ألا يغيب ولا يُغيَّب عن مشهدها الشعري.

محمد مستقيم

مشّاء كوبنهاجن

تأملات في جوانية سورين كيركجارد

الأفكار العظيمة تنبثق في الذهن أثناء المشي كما يقول فرديريك نيتشه.. هذا ما أثبته الكثير من العلماء والأدباء والمفكرين في حديثهم عن علاقة أفكارهم وإبداعاهم بحركات المشي التي كانوا يمارسونها باعتبارها رياضة أو عادة يومية. من هؤلاء الأعلام نجد الفيلسوف الدانماركي سورين كيركجارد الذي يرى أن الكثير من أفكاره قد انقدحت شراراتها الأولى وهو يتجول في شوارع العاصمة الدانماركية كوبنهاجن.. والشيء الوحيد الذي كان ينهي مسيراته اليومية هو أضواء المساء التي تنتقل من شوارع المدينة إلى كهفه المفضل حيث يواجه ذاته القلقة المسائلة دوما لتفاصيل الكينونة..الكتابة عنده هي شرطه الفكري المقيم في مدارج الحيرة والشك.. لم يكن سورين كيركجارد يائسا ولا متشائما، كما قيل عنه، بل كان دوما مدافعا عن حق الإنسان في القلق لمواجهة جفاف العقل النسقي ومذاهب نسيان الكينونة. حياة كيركجارد وتجاربه الشخصية هي المنبع الأساس الذي أستقى منه معظم أفكاره ومواقفه اليومية.. لعل أبرز محطة في حياة هذا المشاء الدانماركي هي تجربته العاطفية مع الفتاة «ريجين أولسن» التي كانت تصغره بتسع سنوات في ذلك اليوم الذي أنار مصباح العشق دواخله عندما رأى أول مرة هذه الفاتنة في إحدى المناسبات العائلية. تحولت ريجين أولسن -شمس النساء كما كان يصفها في يومياته- إلى الخطيبة الأبدية لكيركجارد دون أن تصبح زوجة له.. فبعد عام ويوم وأحد من الخطوبة كان قرار الفسخ جاهزا. لم تتطور هذه التجربة لتصل إلى مرحلة الاقتران والسبب لاعلاقة له بالشخص بل بالموقف..الإنسان حسب كيركجارد محكوم عليه بالاختيار..وقد كان على الفيلسوف الوجودي أن يختار بين أن يكون كاتبا مفكرا في قضايا الكينونة أو أن يوظف حياته للزواج.. وقد اختار الأمر الأول حتى لاتتحول تجربته هاته إلى أكذوبة..أن تختار معناه أنك تمارس الحياة بكل ما تحمله فرح أو حزن.. وقد كان لدى سورين ما يكفي من الأحزان كي يعمق اختياراته ولو بالاستعانة بالسخرية السقراطية ذات البعد العدمي.. فكيف سيضيف أحزان خاتم الخطوبة الذي سينتهي حتما بموت صاحبه؟. وبالرغم من هذا القرار المأساوي والغامض في نفس الوقت واصل كيركجارد التشبث بموقفه حتى النهاية، فلاقيمة للحياة بدون اختيار ولاقيمة للاختيار إذا لم يكن تلبية لنداء الذات وهي تغوص في لجج القلق والارتباك. مات سورين كيركجارد عاشقا وخاطبا ولم يندم على كل خطوة اتخذها في هذا الاتجاه..بل كتب قبل وفاته وصية لأخيه يعتبر فيها ريجينا أولسن وريثته الوحيدة « أخي العزيز، هذه بالطبع إرادتي وهي أن ترث خطيبتي السابقة السيدة ريجينا شليغل أي شيء أتركه على قلته. وإذا كانت هي نفسها لا تريد قبوله، فينبغي سؤالها عما إذا كانت راغبة في إدارته لتوزيعه على الفقراء. ما أود أن أعبر عنه هو أن الخطوبة كانت بالنسبة إلى ولاتـزال ملزمة تماما مثل الـزواج، وبالتالي فـإن تركتي هـي من استحقاقها، كما لو كنت متزوجا منها»1.

أصبحت ريجين أولسن قربانا لعالم مطلق كرس هذا المشاء السقراطي حياته من أجله، لم يبال بماتركه هذا القرار من جرح عميق في نفسية خطيبته ومن يحيط بها، بل نفسه هو أيضا.. لكنه كان يرى بأن ما أقدم عليه لم يكن سوى تضحية بما هو أدنى في سبيل ماهو أسمى، وهذا ما يعكس تربيته المسيحية الزاهدة والتي صدته عن النظر إلى الحياة بصورة إيجابية، ألـم يكن كيركجارد مخلصا لعدمية سقراط الذي اعتبر الحياة مجرد عضال ينبغي التخلص منه ولو عن طريق تناول كأس من سم الشوكران، وأمام تلامذته ؟-والعهدة على مارواه أفلاطون كشاهد عيان-

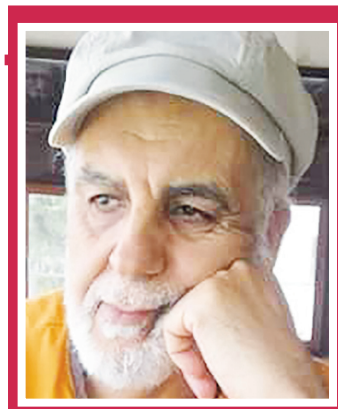
كان مشاء كوبنهاجن حريصا أشد الحرص على الاهتمام بمسألة الشعور بالوجود عن طريق الوجدان والعاطفة، الشيء الذي ما جعله يهتم بخصوصية الوجود الفردي باعتباره شيئا مطلقا لكنه ليس ظاهرة مجردة ..الوجود الفردي واقع ينبغي أن يعاش في الزمن البشري وفي عالم القلق والخوف. وقد عبر عن ذلك في عمارته الموسومة بمدارج الكينونة حيث القلق الوجودي يمتطي صهوة الوجدان ليعلي من شأن هذا الداخل الذي يحفز الفرد على معايشة الألم ويحدق في خيوط الموت القادم.. مما يدفعه إلى البحث عن خلاصه بعد أن يعيش سعادته القصوى في عالم الحياة. يتدرج الفرد حسب كيركجارد عبر ثلاثة لحظات وجودانية تـؤدي إلى خلاصه الموعود.. وفي نفس الوقت هي لحظات تصف حياة الإنسان وتجعله يدرك التحولات التي تلحق به في هذه المدارج بماهي أحوال الذات الفردية. في المدرج الجمالي يعيش الفرد بحواسه يكد ويجتهد ويتلذذ عبر جسده، ثم يصعد إلى القمة عبر سلالم الشعر والغناء والموسيقى، ضاربا عرض الحائط بكل الالتزامات الاجتماعية التي تقيد البدن والروح، لكن هذه الحياة الماتعة تنتهي في الغالب إلى السخرية من نمط الحياة العبثي الذي يصدمه التقدم في السن وبعض أعطاب الجسد. بعدها يتدرج الفرد إلى سلم الأخلاق حيث مصابيح الواجب والقانون الأخلاقي تضيىء سماء الزمن بعيدا عن غرائز (الأنا)، وقد يسقط في الحبال العائلية والالتزامات الوطنية، فينجب الأطفال ويتحزم بأشرطة الصرامة والجدية ويبدأ التفكير في التوجه نحو المحطة الأخيرة التي يجسدها المدرج الصوفي أو الديني حيث يتردد نداء المطلق مرصعا بصور الخلود بعيدا عن جدران الزمن الحسي.. يعتكف الفرد للتأمل في أقفاص الرغبة والعيش السعيد، مقتنعا بأن الانخراط في تيار الخلود هي مسألة وقت حيث يتدحرج النور الأبدي نحو جنبات العتمة عبر سلالم القدر المصنوعة من أسلاك القلق وخشب الكينونة الجريحة، هنا يحضر الإله ليعوض التدخل المباشر للآخرين في حياة الفرد...يتدرج الكائن من أرضانية الجمالية إلى روحانية الخلاص الأبدي..

وجد سورين كيركجارد ضالته في سقراط واعتبر فلسفته تمردا وجوديا يعلي من شأن الذات عن طريق آلية السخرية والتوليد التي تساعد الفرد على إخراج المعرفة من القوة إلى الفعل. تعمق سورين في فلسفة السخرية عند سقراط أثناء إنجازه لرسالة الماستر في نفس الموضوع» مفهوم السخرية برده إلى سقراط» عام **1841** وهي نفس السنة التي أعلن فيها فسخ خطوبته مع ريجينا أولسن..السخرية إذن عند كيركجارد هي الجسر الذي يدفع الذات المتوحدة من التنقل من المدرج الجمالي إلى الأخلاقي وصولا إلى المدرج الروحاني. السخرية السقراطية نقد لهشاشة الكائن الناتجة عن قيود الحياة.. لذلك يسعى المفكر السقراطي إلى دفع هذا الكائن إلى مغادرة سلاسل الكهف نحو عزلة أنطولوجية تختبر اقتداره على مواجهة جوانيته وإضاءة غربته الذاتية بنور السؤال المتهكم الذي يهدم مقدمات الدوغما التي تجتهد دوما من أجل تغليف الكائن بغلاف الوهم وامتلاك ناصية اليقين المعمم . لم يسخر سقراط فقط من القضاة الذين كانوا يحاكمونه.. أو من السفسطائيين الذين كان يكن لهم عداء تاريخيا وهو يتقاسم معهم هواء الأغورا.. بل كان ساخرا حتى في مرافعته عن المبادئ الإنسانية الكبرى مثل الحب والشجاعة والفضيلة والعدالة .. بهذه الروح العدمية التي تقف في الضفة المقابلة لعالم الحياة يوظف كيركجارد السخرية لحث الناس على مغادرة تجربة المدرج الحسي الجمالي للارتقاء إلى أعلى القمم الترنسندنتالية. كيركجارد إذن هو سقراط الذي انبعث من جديد لترميم ما تصدع في سماء الروح، لكن هذه الأخيرة ظلت مغتربة بعيدة عن تحولات العالم ومنجزات الذات البشرية، وبقيت سخريته في حدود الشرط الرومانتيكي دون بحث عن بديل لجمع أشلاء ما تشظى.

تمثال لسورين كيركجارد بالقرب من الكنيسة الرخامية في وسط كوبنهاغن، الدنمارك

1 - سورين كيركجارد، إما أو..، شذرة حياة ص 16، ترجمة فحطان جاسم، منشورات الرافدين، الطبعة الأولى، بغداد2023

إنسانية الفن التجريدي (1)



ترجمة: محمد خصيف

استهل المترجم، الذي لم يذكر اسمه، المقالة بافتتاحية جاء فيها:

(ها نحن بصحبة ناقد فني بارز، يرى مفيدا إثبات أن الفن التجريدي لا يخلو من إنسانية، في حين لا يخلو المشهد الفني من منتقدين يدّعون أن القيم الإنسانية قد اختفت مع انتكاس الفن التصويري. بدون شك أن نفس الانتقادات وجهت إلى المجتمع التكنولوجي الحديث، وأن أحد طلاب مايير شابيرو oripahcS reyeM، الرسام التعبيري التجريدي روبرت ماذروال treboR 3llawrehtoM (5191 . 1991)، سبق له أن ذكر بأن «الفن الحديث يمتح موضوعاته من المجتمع الحديث». في المقالة أدناه، يدحض مايير شابيرو، الأستاذ الفخري في جامعة كولومبيا في نيو يورك، الفيلسوف والمؤرخ الفني، هذه التهمة، التي يقول إنها تعكس ميلاً إلى التقليل من أهمية موارد الخيال.

المقالة الحالية هي أحد مختارات المحاضرات والنصوص التي اكتسب بها مايير شابيرو «مكانًا بارزًا بين المثقفين الأمريكيين»، والتي تأسس عليها عمل تأريخي/نقدي رائع، من أربعة مجلدات:

-أوراق مختارة أولى: الفن الروماني srepaP detceleS) :I euqsenamoR، 7791.trA)،

-أوراق مختارة ثانية: الفن الحديث detceleS srepaP :II nredoM .trA 8791))،

-أوراق مختارة ثالثة: العصور القديمة المتأخرة، المسيحي المبكر و فن القرون الوسطى srepaP detceleS) :III euqitnA etaL, naitsirhC ylraE, laveideM dna .9791.trA).

«إنسانية الفن التجريدي» منتقاة من مجلد الفن الحديث، الذي حاز به المؤلف على جائزة kooB lanoitaN elcriC scitirC drawA وجائزة llehctiM، الخاصة بالمؤلفات الفنية).

تعتمد فكرة الإنسانية في الفن على تعريف الإنسان نفسه، الذي تغير مع مرور الزمن. ففي الماضي، بات الفن العظيم يستلهم موضوعاته من الملاحم البطولية والروايات الأسطورية والدينية، فكانت قيمة العمل الفني تقاس بنوعية الموضوعات التي يتناولها.

مع مرور الزمن، أصبح من الواضح أن مشهدا من الحياة اليومية أو منظرا طبيعيا أو طبيعة ميتة، يمكنه أن يشكل لوحة رائعة في مستوى جمالية تكوين تاريخي أو أسطوري. واكتشفنا أيضا وجود بعض القيم العميقة في لوحة «لا إنسانية» Non ? humain، ولا أقصد هنا ما أبلجته موهبة الفنان، الرسام/الملون، من جمال. إن الشعور بالطبيعة والإنسان ورؤاه وجميع ما يرتبط به، يتحقق عبر منظر طبيعي أو طبيعة ميتة. فتمثيل الإنسان تمثيلا عيانيا وواقعيا، لا يعني بالضرورة أن هذا الفن «إنساني» دون غيره. فالإنسان/الموضوع ينجلي من خلال علاقته بمحيطه، وبالأشياء التي يصنعها، والخاصية التعبيرية لجميع العلامات وجميع الآثار التي يخلفها. وقد تكون هذه العلامات نبيلة أو غير مهذبة أو شاذة أو مأساوية أو هادئة أو عاطفية، يمكن للمرء بواسطتها، أن يتصور حالات ذهنية لا يمكن تحديدها، لكنها تجبر المتلقي على قبولها.

ونحن على عتبة القرن العشرين، نلتقي بفن سيزان 4Cézanne (1839 ـ 1906)، فيقنعنا من خلال تصوير أبسط الأشياء المجردة من أي معنى مثالي، أنه يمكن لسلسلة من اللطخات الملونة أن تشكل نموذجًا للكمال، حيث تنجلي الصفات والقوة الموحدة لروح عظيمة. يجد كل الذين يخافون من غموض بعض الأعمال الفنية الحديثة، أن التصوير في عصرنا يفتقر إلى المعنى، ولا يتنهدون الصعداء إلا حين حضورهم أمام فن سهل التفكيك، يمثل شخصيات ومواقف نبيلة. كل الذين يحملون نفس الاعتقاد، يجب عليهم، في ظل الإغراء الذي يمارسه فن سيزان، القوي، أن يحاولوا استكناه جوهر ما يعتمد على تمثيل الدراما الإنسانية. ربما بعض الصور الوجهية لسيزان تبدو كاريكاتورية وبدون إنسانية، بالنسبة لجزء كبير من الجمهور الذي يجد راحته في رسامي البورتريهات الكلاسيكيين، وأكثر من ذلك، أنها تبشر باختفاء القيم الإنسانية التي من المفترض أن تُمَيِّز فن القرن العشرين.

إن الفن لا ينفصل عن الفنان كشخص مبدع. ومن العبث تصور حضور الفن فيما يظهره الفنان على قماشته، على الرغم من أن الموضوع الذي يعرضه يمكن أن يوفر له فرصة لعرض فنه بالكامل. إنه النشاط البناء للرسام، وقدرته على أن يؤثر عاطفيا في العمل الفني، وأن يجلب صفات التفكير التي تسقط الإنسانية على القماشة. ولإعطاء شكل لهذه الإنسانية، يتوفر الرسام على مجموعة غير محدودة من التيمات والعناصر الشكلية.

هذا الكلام قيل مرات ومرات، وأعيد في مناسبات كثيرة، وتم قبوله والحسم فيه، ومع ذلك يلزمنا العودة إلى تفاحة سيزان، ونحن نرتاب مبدئيا، في أن الإنجاز الفني العظيم يمكنه أن يتحقق عندما ينفصل الخيال التشكيلي عن تمثيل العالم المرئي.

إن العمارة التي لا تمثل شيئًا عيانيا، نجدها تشكل تحديًا دائمًا لهذا الاعتقاد النظري. فإذا ترجم البناءُ قيَمَ المنزل أو المعبد، فتجليات تلك الترجمة تبدو من خلال روعة الأشكال التي أُبْدِعَتْ بحرية، واعتمادًا على المادة والوظيفة، تعد هذه الأشكال تعبيرًا وليس تمثيلا لما هو أسري أو مقدّس.

إن انتقادنا الموجه للرسم التجريدي بأنه خال من قيم الإنسانية، يدل على أننا لا نرى الأعمال المرتبطة بهذا التيار على حقيقتها. فحقيقتها تخفيها عن أعيننا مفاهيم مُستلَفة من مجالات أخرى. فمصطلح «تجريدي» له دلالة منطقية ودلالة علمية ربما تكون غريبة على الفن الذي يحمل هذا الاسم. ف«تجريد» وصف شقي وتعس، لكن «لا ـ تصوير» و «فن لا ـ موضوعي» و«تصوير خالص»، كلها مصطلحات سلبية، غير مُرْضية.

في القرن التاسع عشر، حينما كان كل تصوير يعتبر تمثيلا، اكتسب مصطلح «تجريدي» في الفنون التشكيلية معان مختلفة: تبسيط الخط، استخدام النمط الزخرفي، إزالة النتوء.

بالنسبة لفكر إيجابي وحازم، كالذي يملكه الرسام كوربي5 Courbet ، المدافع المتحمس للواقعية، كان التجريد يعني كل ما هو خيالي، معارضة مع ما يمكن ملاحظته مباشرة، فاعتبر تصوير اللامرئي كالملائكة أو شخصيات من الماضي، تعاطيا للفن التجريدي.

إن الفن التجريدي المعاصر لا علاقة له بالتجريد المنطقي أو الرياضيات. إنه عياني تمامًا، ولا يسعى إلى خلق وهم لعالم من الأشياء أو الأفكار التي ستكون موجودة خارج الإطار. ففي معظم الوقت، ما نشاهده على اللوحة له وجود هنا وليس في مكان آخر. لكن اللوحة التجريدية تستحضر، بحدة، الفنان أثناء عمله، كما تستدعي لمسته، وطاقته ومزاجه، ودراما الاختيار في عملية الإبداع، فيصبح الذاتي موضوعا ملموسا. في بعض الأساليب، يمكن اعتبار هذه الميزة إدراكاً جذريًا لمطلب طويل الأمد في الفن الغربي: وهو فورية التجربة والتعبير، مطلب، وجد في الفترات السابقة، مواضيعه الرئيسية في المشهد الطبيعي والطبيعة الميتة، وفي الصورة الوجهية أيضا.

عندما تستخدَم الأشكال الرياضية، فإنها تشكل كعلامات مادية، عناصر من نفس ترتيب الواقع، مثل الذي تشكله اللوحة نفسها. وإذا دخل رسام تجريدي غرفة أنجز بها رياضي نظرية على السبورة، فإنه سيُشَد إلى سحر التخطيطات والصيغ الرياضية. قد لا يفهم شيئًا مما تمثله، ولا يهمه أن يكون الاستدلال صحيحا أو خاطئا، لكن الأشكال الهندسية والعلامات البيضاء المرسومة على خلفية سوداء تغريه بهيئاتها المذهلة: لقد أبدعتها يد إنسان، وتعلن في أمان وسهولة رسْمها، تمجيدَ الفكر المؤسِّس. فالرسم التخطيطي هو بالنسَبة لعالَم الرياضيات، مساعد عملي وتمثيل ?رافيكي للأفكار؛ لا يهم ما إذا كان مرسوما بطبشورة بيضاء أو صفراء، أو إذا كانت الخطوط رفيعة أم سميكة، مربوطة أم مكسورة تمامًا، سواء كان الرسم كله كبيرًا أم صغيرًا، وُضع على جانب اللوحة أم وسطها: كل هذا عرضي. فدلالة الرسم تبقى هي نفسها سواءٍ أصبح الجزء العلوي مكان الجزء السفلي، أو حتى إذا ما تم خطُّهُ بواسطة يد أخرى. لكن بالنسبة للفنان، هذه هي بالضبط الخصائص التي تهمه؛ فالتغييرات الصغيرة التي تطرأ على انحناء خط، يكون لها في نظره، تأثير مماثل لتلك التي قد ينتجها خلال البرهنة، تعديل جملة في شرح النظرية.

بالنسبة للفنان، هذه الأشكال الأولية لها مظهرها. هي حية ومعبرة. وكمال الكرة هو مجرد حدس رياضي. نشعر بالمظهر الخفي

بقلم: مايير شابيرو(2)

لما هو منحني، وما هو دائري بإتقان، كاستجابة لحاجتنا إلى الكمال والتركيز والصفاء. هذا هو الإدراك النشط لجودة هذا الشكل الهندسي الذي ألهم الصيغة بأن الله دائرة لا حصر لها (أو كرة) مركزها في كل مكان ومحيطها في أي مكان.

لن أأكد بأن الدائرة أو المربع رمز ديني، سري إلى حد ما، مرسوم على اللوحة.

سيكون استنتاجي بالأحرى كالتالي: إذا كان بإمكان هذه الأشكال الهندسية أن تصبح صورة الإلهي، فذلك لأنها تمتلك، أمام العيون الحساسة، صفات حية غالبا ما تكون ذات أهمية بالغة.

إن ارتكاس عين الرسام هو رد فعل على الخط الذي زعم أنه تجريدي، ويتلقى انطباعًا صافيا وعميقًا يتسلل إلى جميع كيانه. لا يسعني هنا إلا أن أقتبس بضع كلمات كتبتها امرأة أميركية، قبل ظهور الفن الحديث بأزيد من خمسين عاما، عن حساسية الأشكال غير المُؤَوَّلة: «ما الإحساس الذي يوفره الخط المستقيم عند اللمس؟ أعتقد أنه نفس الإحساس الذي يظهر عند الإبصار: الإحساس بالاستقامة - فكرة مملة تمتد إلى أجل غير مسمى. إنها الخطوط غير المنتظمة، أو العديد من الخطوط المستقيمة والمنحنيات مجتمعة، التي تمنح بلاغة أثناء اللمس؛ تظهر وتختفي، تغور أحيانًا وتنخسف، وأحيانًا أخرى، تطفو بمحاذاة السطح؛ تنقطع أو تتمدد، أو تستدير وتتكور؛ ترتفع وتغرق تحت أصابعي؛ فهي مليئة بالبدايات والتوقفات المفاجئة؛ وتنوعها الرائع لا ينضب».

الإحالة على حاسة اللمس، ستجعل بعض القراء يستنتجون، وأنا متأكد، أصل هذه الكلمات. فالمؤلفة كفيفة، إنها هيلين كيلر6. حدة حاستها تخجلنا نحن المبصرون حينما تفشل أعيننا المفتوحة في تمييز هذه الصفات الشكلية.

إن الرسم التجريدي لا يقتصر على أشكال هندسية واضحة وبديهية. فمنذ بدايته، تميز هذا الأسلوب بتنوع ملحوظ، فهو يستدعي عشائر بأكملها من الأشكال غير المنتظمة -العلامة التلقائية، اللطخة، البرك -عناصر تتوافق، بطبيعتها الديناميكية، مع الانهيار، والإحساس، والتي تؤثر علينا بفعل الملمس واللون المختارين. يعد هذا التنوع قاسما مشتركا بين اللوحة التجريدية والفن التصويري الحديث، فهي أيضا تتأسس على مجموعة كبيرة من الأساليب التي، وفقًا لترتيب الألوان والأشكال، توحي بالكلاسيكية أو الرومانسية أو الفن الانطباعي.

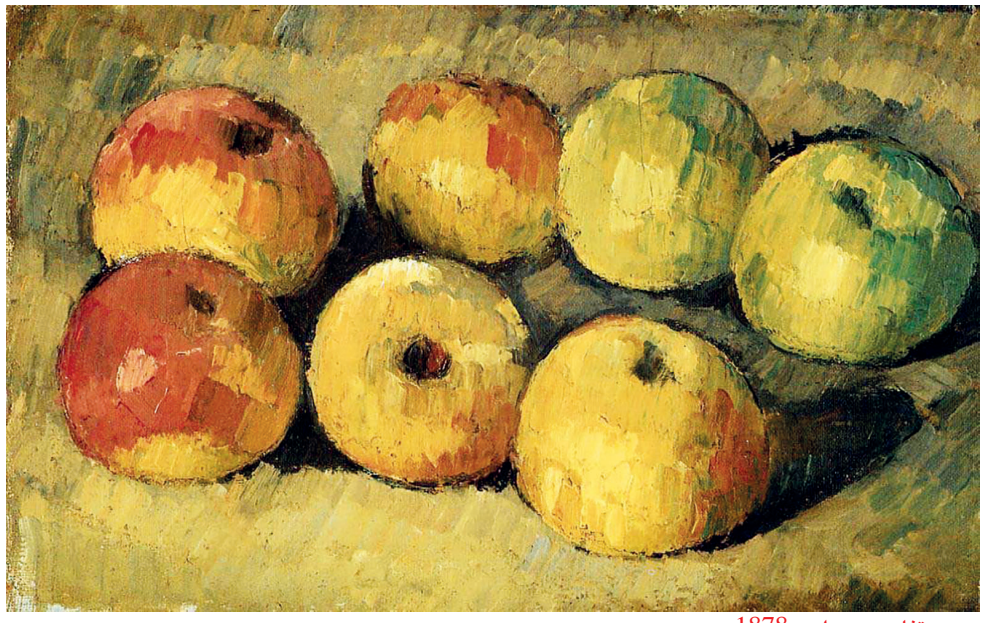
يُقذَف أساتذة الفن التجريدي بنفس الشبهات التي رُمِيَ بها عظماء الفن في القرن التاسع عشر: فيُعتَبَرون جامدين ومُثقفين بإفراط، ومتواضعين بغلو، وأنهم يميلون نحو إبراز الجانب الزخرفي في فنهم، وأكثر عاطفية، وحساسية وغير منضبطين. فأولئك الذين يرفضون الرسم التجريدي يرفضون بشكل عام، وللأسباب نفسها، التيارات التصويرية الجديدة.

إن الفن التجريدي يتيح بلا شك تنوعًا كبيرًا في التعبير. فقد يمارسه العديد من الفنانين، بأنماط مختلفة، لكل منهم مزاجه الخاص ? وهذا يكفي لتقويض فكرة افتقاره المزعوم للإنسانية. نحن ندرك الفرد من خلال الأعمال التجريدية بقدر ما نعترف به من خلال الأعمال التصويرية. وفي بعض الأعمال التجريدية، يكشف الفنان عن أصالة شخصيته بصدق وقوة مدهشتين.

إن عفوية بعض الأعمال الفنية غير الماكرة، تتحدى وتعارض جزءًا من النقد، الذي يتلذذ بمقارنتها بخربشات قرد قابع بحديقة للحيوانات. القرد هو الرفيق الأبدي الحتمي للرسام. فعندما صور هذا الأخير العالم الذي رآه من حوله، قيل إنه كان يقلد الطبيعة تقليد القرود؛ واليوم عندما يختار التجريد، نشبهه بالقرد الذي يخربش ويلطخ. وهكذا، يبدو أن الرسام لا يستطيع الهروب من طبيعته الحيوانية، الحاضرة أبدا مهما اختلفت الأساليب التعبيرية.

على الرغم من أن الفن التجريدي يرفض التصوير ويعارضه، فلا يمكننا التأكيد، بما فيه الكفاية، على أنه يسير في نفس النهج الذي لزِمَه، في رسمهم الطبيعة، الفنانون المتقدمون في نهاية القرن الماضي، معتمدين على تشكيل حر وغير تقليدي. في العصور السالفة، كان تمثيل الأشكال معقدا، حيث يعتمد أساس تركيب اللوحة التصويرية على مثلث أو دائرة وهميين. وفي الواقع، أن هذه العادة، المتمثلة في تنظيم العمل وفقا لشكل هندسي، يرى فيها الكثيرون ضعفَ وتفاهةَ الفن الأكاديمي. في الرسم التجريدي، اختفت تماما هذه الأنماط الأساسية العظيمة، وحتى لو كانت العناصر تبدو أنها تتمتع بثبات تام، فإن الشبكة الدقيقة المرتبة بصرامة على لوحة موندريان Mondrian7، تشكل كلا مفتوحًا غير مُتَنبّأ به، حيث يستبعد التماثل والأسطح المتعادلة والقابلة للقياس.

إن الإشكالية التي يطرحها الفن التجريدي، كالتي يطرحها أي أسلوب جديد، تنفلت من قبضة النقد العملي. فلا تهم النظرية، ولا القوانين العامة للفن، بل إنها تتمثل في تمييز ما هو جيد في شكل غير مألوف، دون أن نسمح لأنفسنا بالتأثر بالكتلة المحبطة والمُعوِّقة



تفاح «سيزان» 1878

التي ترفع راية التقليد الفاقد لكل حساسية والمشوش لإدراكنا. فالقواعد التي تساعد على تمييز الأفضل مما ينتجه هذا المجال الفني تكاد تنعدم. لذلك، يجب أن نتسلح بالصبر لاستكناه ما هو أفضل، عن طريق القيام بفحص مفصل وصياغة حُكم مدروس، مع كل مخاطر الخطأ التي قد تترتب عن ذلك.

إن اقتضاء النظام، الذي بسببه تدانُ الجدة، يكون في كثير من الأحيان شرط ترتيب معين، والذي يعامل باحتقار لانهائية المقتضيات التي أنشأها الرسامون ويداومون على إنشائها.

أنا لا أشير هنا إلى الرغبة في نظام جديد، ولكن إلى الحاجة إلى نظام مألوف ومطمئن.

إذا عدنا إلى الماضي، نتحسَّر على اللوحة المعاصرة التي ليس لها أفق أوسع، ولا تهتم كفاية بحياتنا. يمكن توجيه النقد نفسه للفن التصويري، والذي، بشكل عام، يُظهر اختراعًا وقناعة أقل من الفن التجريدي. فاليوم يدفع الفن التجريدي الفنان إلى النظر بحرية أكبر إلى الإنسان والطبيعة كما هما، إذ أنه نوَّع طرق التصوير ووسع أمام الفنان أفقي الحساسية والإدراك. فالفن التجريدي، بجسارته وجرأته، أثبت اكتشافات الفن الذي سبقه، تلك الاكتشافات التي ما فتئت غير مُسْتَوْعبة.

من مسببات اللوم والعتاب الموجهان للفن التجريدي، لكونه فاقدا للإنسانية، أنه يميل نحو التهوين من أهمية الحياة الباطنية وموارد الخيال. فالذين يطلبون من الفن أن يكون انعكاسًا ومبررًا للطبيعة البشرية، سيضطرون مكرهين، لقبول أعمال أفضل الفنانين المتحولين إلى تيارات جديدة، يرون فيها إثراء واضحا وضروريا لحياتنا.

الهوامش:

1 -نشر هذا النص بالفرنسية بمجلة DIALOGUE ، الصفحة 46.44، عدد 50، 1980/4، وهو مأخوذ من مجلد «الفن الحديث ، في القرنين التاسع عشر والعشرين» ، من تأليف ماير شابيرو. 1960 ، الأكاديمية الأمريكية ومعهد الفنون والآداب ، نيويورك ، منشور رقم. 189 ? الخطاب الملقى في الاجتماع السنوي ، 20 مايو 1959 ، ونشر لأول مرة في «وقائع الأكاديمية الأمريكية للفنون والآداب والمعهد الوطني للفنون والآداب ، السلسلة الثانية ، 10 ، 1960 ، ص. 316-323.

2 -كان مايير شابيرو (23 سبتمبر 1904 - 3 مارس 1996) مؤرخًا للفن الأمريكي من أصل ليتواني، والمعروف أنه صاغ منهجيات تاريخية جديدة للفن تتضمن منهجًا متعدد التخصصات لدراسة الأعمال الفنية. خبير في فنون العصر المسيحي والعصور الوسطى والحديثة، استكشف شابيرو الفترات والحركات التاريخية للفن، مع إيلاء اهتمام وثيق للبناء الاجتماعي والسياسي والمادي للأعمال الفنية.

يشتهر أسلوب شابيرو الأكاديمي بتغييره جذريًا في مسار تاريخ الفن، وكان ديناميكيًا وشارك علماءًا وفلاسفة وفنانين آخرين. أستاذ نشط، محاضر، كاتب وإنساني، له مراسلات مع الفيلسوف الألماني هيدجر في شأن أحذية فان جوخ. حافظ شابيرو على علاقة مهنية طويلة مع جامعة كولومبيا في نيويورك كطالب ومحاضر وأستاذ.

3 -كان روبرت ماذرويل (24 يناير 1915 - 16 يوليو 1991) رساما أمريكيًا وحفارا وناشرًا. كان واحدا من أصغر طلاب مدرسة نيويورك، والتي تضمنت أيضًا Philip Guston و Willem Kooning و Jackson Pollock و Mark Rothko.

في عام 1940، انتقل مذرويل إلى نيويورك للدراسة في جامعة كولومبيا، حيث شجعه مايير شابيرو على تكريس نفسه للرسم بدلاً من المنح الدراسية. قدم شابيرو الفنان الشاب إلى مجموعة من السرياليين الباريسيين المهاجرين (ماكس إرنست ، دوشامب ، ماسون) وطلب من مذرويل أن يدرس مع كورت سيليجمان. كان وقت ماذرويل مع السرياليين مؤثرًا في عمليتها الفنية. بعد رحلة إلى المكسيك مع روبرتو ماتا في عام 1941 - على متن قارب حيث التقى ماريا ، الممثلة وزوجته في المستقبل - قررت ماذرويل جعل الفن مهنته الرئيسية. (ويكيبيديا)

4- بول سيزان Paul Cézanne (1839-1906) رسّام فرنسي. مارس التصوير على غرار زملائه من المدرسة الانطباعية، في الهواء الطلق (مشاهد طبيعية)، إلا أنه قام بنقل أحاسيسه التصويرية، في تراكيب جسمية وكتلية (ملامح بشرية وغيرها). من أهم الموضوعات التي تعرض لها: الطبيعة الصامتة، المناظر الطبيعية، صور شخصية (بورتريهات)، ملامح بشرية (لاعبو الورق)، مشاهد لمجموعات من المستحمين أو المستحمات. كان له تأثير كبير علىَ العديد من الحَركات الفنية في القرن العشرين (ا لوحشية، التكعيبية، التجريدية). ويمكن أن نعتبر ان سيزان أبا للفن الحديث وذلك لان أسلوبه كان بمثابة المرحلة الانتقالية لتغيير كبير في تاريخ الفن الحديث حيث انتقل فن التصوير بفضل تجاربه من المدرسة التي نشأت في نهاية القرن التاسع عشر الي المدرسة التجريدية الحديثة التي تكونت في القرن العشرين.

5 -گوستاف كوربيه Gustave Courbet (10 يونيو 1819 - 31 ديسمبر (1877، هو رسام فرنسي تزعم الحركة الواقعية في الرسم الفرنسي في القرن التاسع عشر. حلت الحركة الواقعية محل الحركة الرومانسية ومدرسة باربيزون والإنطباعيين. شغل كوربيه مكانة مرموقة في الرسم الفرنسي في القرن التاسع عشر كمبدع وفنان يتقن تجسيد أبرز الأحداث الاجتماعية في أعماله.

6 -هيلين كيلر Helen Adams Keller (1880 ـ 1968)، أديبة ومحاضرة وناشطة أمريكية، وقد عانت هيلين كيلر من المرض في سن اثنى عشر شهراً وافترض أطباء الأطفال بأنها مصابة بحمى القرمزية والتي تصنف بمرض التهاب الرأس مما أدى إلى فقدانها السمع والبصر تماماً. وفي تلك السنوات بدأت كيلر حياتها العلمية مع الأطفال المشابهين لحالتها. وعندما بلغت سن السابعة قرر والداها إيجاد معلم خاص لها.

بعد أن انهت كيلر التعليم الثانوى التحقت كيلر بكلية رادكليف حيث حصلت على شهادة البكالوريوس. وفي خلال سنوات التعليم أصبحت كيلر إلى مدعمي الاشتراكية وفي عام 1905 انضمت كيلر إلى الاشتراكي. وقد أصبحت كيلر بعد ذلك ناشطة بارزة وامرأة خيرية. حيث كانت مدعومة من قبل التعليم والتنشئة الاجتماعية للأشخاص من ذوي الإعاقة وكانت شخصية بارزة ونشطة في الاتحاد الأمريكي للحريات المدنية. وفي عام 1934 منحت كيلر جائزة ليندون جونسون وهو وسام الرئاسة للحرية. بالإضافة إلى ذلك فقد أصبحت كيلر فتاة ذو ثقافة شعبية حيث كانت شعبيتها من خلال مسرحيتها « صانع المعجزات «.

نشرت هيلين كيلر ثمانية عشر كتاباً، ومن أشهر مؤلفاتها: العالم الذي أعيش فيه، أغنية الجدار الحجري، الخروج من الظلام، الحب والسلام، وهيلن كيلر في اسكتلندا. وترجمت كتبها إلى خمسين لغة. ألفت هيلين كتاب «أضواء في ظلامي» وكتاب «قصة حياتي» في 23 فصلا و132 صفحة في 1902، وكانت وفاتها عام 1968م عن ثمانية وثمانين عاماً.

7 -ولد بيت موندريان Piet Mondrian عام 1872 في أميرسفوورت بهولندا. بدأ بيت دراسة الفن عام 1892في أكاديمية ريجكاس للفنون في أمستردام. و تابع فيها حتى عام 1897. التقى موندريان 1912 بالفن التكعيبي في باريس و بدأ فورا (باعتناقه) و ممارسته، حيث تأثر بإتجاه بابلو بيكاسو وجورج براك أكثر من إتجاهات فرناند ليجر و روبرت ديلوناي.

عاد إلى أمستردام عام 1914 و أنهى عدة أعمال كان إيقاع البحر عاملا أساسيا فيها.

في عام 1916 التقى موندريان مع بارت فان ديرليك و بعد هذا اللقاء بعام أسس الاثنان مع ثيو فان ديوسبورغ مجموعة فنية سميت النمط (de Stijl).

رجع موندريان في عام 1919 إلى باريس حيث أخذ مرسما وبقي هناك حتى عام 1936. وفي عام 1938 سافر إلى لندن وبقي هناك حتى رحل و لجأ إلى نيويورك عام 1940، حيث إنضم هناك إلى مجموعة من الفنانين التجريديين ونشر معهم مقالات وأعمال عن التصميم الجديد (néoplasticisme) كما سمى موندريان إتجاهه التكعيبي.

توفي بيت موندريان سنة1944 في نيويورك بعد إصابته بالتهاب رئوي.

بناء المعرفة وآليات اشتغالها في الشعر الملحون

د. عمر الحاجي الدريسي

في رحاب كلية اللغات والآداب والفنون، جامعة ابن طفيل (القنيطرة المغرب)، ناقش الباحث عمر الحاجي الدريسي أطروحة لنيل الدكتوراه في موضوع «بناء المعرفة وآليات اشتغالها في الشعر الملحون»، وذلك يوم الخميس 81/ 40/ 4202، أمام لجنة علمية مكونة من السادة الأساتذة: الدكتور عبد العزيز اعمار، الدكتورة حنان بندحمان، د. محمد بنلحسن، د. أحمد زنيبر، د. إدريس الخضراوي، د. امحمد واحميد.

من البديهي أن دراسةَ بناءِ المعرفة على تعقيداتها وصعوباتها المتنوعة، تُعد حفرا معرفيا مُشوقا، ومغامرةً علمية حقيقية، لأن الوقوف على شواطئ بحر المعرفة وُقُوفا حافلا بالخُطوب، ناهيك على مصاعب الإبحار بين مذاهبها والغور بين ثنايا وتقاطع أفكار مختلف تياراتها ونظرياتها، ولكن لذةَ المغامرة تكتسي أهميةً علمية بالغة، وذوقا معرفيا ماتعاً، وقد تزداد أهميتُها إذا انصبَّت على آليات اشتغالها في الشعر الملحون، باعتباره ديوان المغاربة ومَوْرِدَ رِوايتهم وذاكرتهم الفردية والجَمَاعِيّة.

أولا: دوافع اختيار موضوع الأطروحة

فيما يخص الدوافع الذاتية، فمن أهمها المجال، الذي ازدان بسماع قصائد الذكر منذ اليراع مع ترديد وإنشاد العديد من المقطوعات وأقسام من الأصمعيات وغيرها من مختلف القصائد، إضافة إلى أهمية تعدّد القراءة لدواوين الملحون، و الاستغراق في تأمّل المواضيع والموضوعات، مما ساعد على محاولات الحفر المعرفي، وعلى النظر العلمي الجاد، والاستبصار الموضوعي لملامسة بناء معرفة الشعر الملحون. ناهيك عن دافع الانتماء الاجتماعي، الذي يُحفّز على الاستخبار، ويمنح المعرفة الحدسية لتطوير الفهم اتجاه العقل الجمعي، والتمرس على النظر الموضوعي للوقائع والأحداث، بإخصاب الذاكرة، وإعمال الآليات العاطفية والوجدانية وتجارب المعرفة الذاتية لذلك. والدافع الذاتي الآخر، والذي تواجد بحكم تعاقب الإنصات العميق والإحساس بهزيع القصيدة النفسي والروحي والجمالي، مما ساهم وبشكل جليّ في وُجود بوادر التذوق والتجاسر الفنّي صُحبة قصيدة الملحون بالمقارنة مع ما توفره مُصاحبة فنون القول الشعري الأخرى.

إضافة إلى تلك الدوافع الذاتية، اعتقادنا كذلك، بأن الشعر الملحون بات يمثل اتجاها معرفيا خصبا، له تشابك إبستيمولوجي وثيق مع عدد من اهتمامات تخصصات العلوم الإنسانية والاجتماعية الحديثة، بحيث أن قصائد الملحون، على اختلاف وتنوع روافد معرفة الأشياخ - الشعراء، تعكس حالات الوجدان الذاتي والجمعي، وتعكس رؤية الإنسان المغربي للعالم والوجود، باعتباره تراثا إنسانيا عالميا وصنفا أدبيا مغربيا رفيعا، تعكس مُختلف مُتونه عمق الحضارة المغربية الضاربة جذور معرفتها في التاريخ الكوني الإنساني.

أما فيما يخص الدوافع الموضوعية، فيمكن تحديدها في ما وصل إليه الشعر الملحون، منذ زمن النشأة، على مستوى البناء المعرفي، وعلى مستوى بنية اللغة، والإبداع الفني والمعماري، وبالتالي تحقيق طفرة معرفية بقيمة نقدية تستدعي الدراسة والاهتمام العلمي، رغم ما يعانيه الاهتمام بدراسات معرفة التراث، ومنه معرفة تراث الأدب الشفهي، حيث صادفنا واقع هذه المعاناة، وقت إنجازنا لبحثنا في الإجازة، ووقت إنجازنا لبحثنا في الماستر، وفي إعدادنا لعددٍ من المنشورات والدراسات النقدية، وأثناء تهيُّئنا لنشر عدد من المقالات العلمية المتخصصة في الموضوع، إضافة إلى عديد ما استطعنا الحضور والمشاركة، طيلة السنوات الفارطة، في ندوات علمية وطنية ودولية، دون تجاوز ما استطعنا بهً المشاركة والمساهمة، وما منحتنا إياه من مواضيع اطلاع، منصات علمية دولية إلكترونية، إذ الأولى – في نظرنا- اهتمام النقد المغربي بما هو إبداع أدبي من بيئة الثقافة المغربية وأدبها الكوني والإنساني الرفيع، والتي منها تفتّق إبداع الشعراء، أشياخ الملحون. فالدافع الموضوعي إذن، دفع بالمحاولة الجادة لتناول الأسئلة الأكاديمية لهذا الموضوع، وحثّنا على اتخاذ الشعر الملحون المغربي متنا لمقاربة - ذات روح- أكاديمية، تبتغي كشف القضايا النظرية والمنهجية، التي يطرحها هذا الشعر بُغية استشراف أفق التفكير في مواضيعه وجمالية شعره.

ثانيا: إشكالية الأطروحة

لقد بات الاهتمام بالبحث، ودراسة إشكالية بناء معرفة الملحون، باعتبار قصائده من بين المتون الأدبية المغربية، التي لها صلة وثيقة بالفكر الكوني الإنساني، والفكر العربي الإسلامي، وبالثقافة الشفهية السائدة في أوساط المجتمع المغربي منذ قرون، تلك الروافد التي تعتبرها مناهج الفلسفة التحليلية الحديثة ومناهج الدراسات اللسانية والأدبية المعاصرة، من مصادر المعرفة، ومن مواضيع نظرية الأدب، ما دفعنا إلى التساؤل عن أدبية إبداع الملحون، وأسباب تهميشه، ممّا مهّد الطريق لنحدّد جملة من التساؤلات، حول بناء المعرفة وآليات اشتغالها في الشعر الملحون، على النحوَ التالي:

أولا، هل الشعر الملحون الذي نشأ على الظواهر الشفهية، والمعرفة الدينية، والتربية الصوفية، والسلوك الروحي، والفلسفة الأفلوطينية، يمكن أن يُنظر إليه، بأنّه بناء معرفي إنساني وحضاري يعكس

تميز ورُقي العمل الأدبي لإبداع الشعراء، أشياخ الملحون؟

ثانيا، ما هي آليات اشتغال معرفة الملحون؟ كيف يُنظم هذا الشعر، وتُبْنَى مُقومات شعريته؟ ومن أين يَسْتَمدُّ بنياته المعرفية؟

ثالثا، هل يَمكنَ تصور معرفة الملحون خارج حدود تجربة حياة الأشياخ، اعتبارا لكون الإنسان -عادة- والشعبي منه على الخصوص، ما يُسَائِلُ ذاته وعلاقته بالآخر والعالم والمجتمع من حولَه؟

ثالثا: متن الأطروحة

اعتمدنا عددا من القصائد، المخطوطة منها، والمنسوخة والمطبوعة، لعدد من الشعراء، وخصوصا من الدواوين الشعرية الصادرة عن أكاديمية المملكة المغربية، بالنظر إلى تجربة شعرائها، التي يشهد لها كل من تناول بالدراسة الشعر الملحون، بالتميّز وبلوغ الذّروة، على نحو الشعراء – الأشياخ، أمثال: عبد العزيز المغراوي، الجيلالي امتيرد، محمد بن علي العمراني ولد أرزين، عبد القادر العلمي، التهامي المدغري، أحمد الكندوز، أحمد الغرابلي، الحاج ادريس بن علي السناني، السلطان مولاي عبد الحفيظ، ومحمد بن علي المسفيوي الدمناتي، والشاعر- الشيخ أحمد سهوم.

رابعا: منهجُ الأطروحة

اعتمدنا في الدراسة على المنهج البنيوي الذي ينطلق في تحليل بنية الظواهر الأدبية من عدد من النظريات الفلسفية المتداخلة، والتخصصات اللغوية والاجتماعية والنفسية، عبر الخطوات العلمية والمبادئ المنهجية، التي تراعي العناصر والأجزاء والبنية والسياق والروابط والعلاقات وغيرها، ليبقى المنهج البنيوي الأقدر، بل المناسب بالنسبة إلينا، على تنظيم عملنا والإفادة من آلياته المعرفية في دراسة موضوع الأطروحة.

خامسا: هيكل الأطروحة

لم يكن البناءُ الهيكلي للأطروحة منفصلا عن إ شكاليَتها المركزية، وفي هَذا الإطار تشكلت تمفصلاتها، من مقدمة وثلاثة فصول، ثم خاتمة، وبيبليوغرافيا.

جاء الفصل الأول بعنوان « تحديدات مفاهيمية»، ويتضمن التمفصلات المفاهيمية لموضوع الأطروحة، مفهوم المعرفة مصادرها وروافدها، إضافة إلى تناول مفهوم الشعر الملحون، وإشكالية التسمية والبناء المعماري والفني والمعجمي لمختلفَ نصوصه، إضافة إلى ما وفّره الفصل من العدّة النظرية التي تضبط عمل البحث.

وجاء الفصل الثاني، موسوما بـ «بناء المعرفة في الشعر الملحون»، وتمحورت تمفصلاته على تشكل المعرفة لدى أشياخ الملحون، وتحديد تجليات تلك المعرفة من خلال معرفة مراتبهم في النظم، ومقدرتهم على استثمار اللغة والمعجم واجتراح المصطلحات النقدية والفنية وصقلها في معمارية القصيدة.

وجاء الفصل الثالث موسوما بـ: «آليات اشتغال المعرفة في الشعر الملحون»، وتمحورت تمفصلاته علىَ دراسة تفصيلية لآليات اشتغال المعرفة الحجاجية في الملحون، ومعرفة الذاكرة الجماعية، والتعالق النصي، والمحكي القصصي، إضافة إلى تناول أهم الأحداث التي طبعت الوجدان الجمعي، وتناول موضوعات المديح النبوي، ومواضيع الطبيعة ومواضيع العشق والجمال الأنثوي.

وانطلاقا من مقاربتنا للفصول السابقة، في دراسة موضوع الأطروحة، أنهينا عملنا، إضافة إلى البيبليوغرافيا، بخاتمة، ذكرنا فيها بأهم النتائج والخلاصات، واستطردنا ببعض الأسئلة، فاتحين المجال من خلالها لتساؤلات وقضايا بدت لنا مفتاحا معرفيا وأفقا لبحث علمي أكاديمي جاد ومتواصل.

سادسا: الصعوباتُ التي واجهت الأطروحة

إن الصعوبات التي واجهت هذه الأطروحة، لم تزدها إلا إيمانا بالقيمَة العلمية التي تحققها، بمقاربتها لمتن شعري يقتضي توَسيعَ دائرةِ الاهتمامِ النظري والنقدي. ومن أبرز الصعوبات:

شحّ المكتبة العربية من الدراسات الأكاديمية المتعلقة بالشعر الملحون وفق المناهجَ النقديّة الحديثة.

وعينا بتأفف الكثيرُ من الدارسين، وإعراضهم عن البحث في موضوع الشعر الملحون، ربما اعتقادهم أن لغتَه بعيدة عن اللغة العربية المعيار.

وعيُنا بأن مقاربةَ الشعرِ الملحون في ضوء مفاهيمَ ومقولات منهجية، بالنّظر كما اطلعنا عليه منَ نصيبِ نصوصِ الشعر بالعربية المعيار، هو في حد ذاته، عملٌ تحُفه المغامرةِ والمجازفة.

سابعا: نتائج وخلاصات

من خلال ما استقيناه من متون دواوين شعراء الملحون، تَبَنى الأشياخ المعرفة كأسلوب حثيث في بناء الذات على المستوى الروحي والأخلاقي والاجتماعي، ليستقروا بحكم التجربة الذاتية على التصوف، شأنهم في ذلك شأن نظام العديد من المدارس الفلسفية - الرياضية، والفلاسفة الكبار، والشعراء العظام عبر تاريخ الفكر الإنساني، الذين لجؤوا إلى الارتهان للمعرفة والتأمل واستثمار الخلوة لمساورة الأسرار والرموز والإشارات، لإنتقاء الدال واصطفاء المدلول، خشية على معانيهم المستخلصة من الانفلات والضياع من معمار قصائدهم.

استطاع أشياخ الملحون، بعبقريتهم التواصلية، استثمار اللغة العربية الدارجة الفصحى، في بناء قصائدهم، حيث تتحدث الدهشة الشعرية المتميزة بجمالها الابداعي وقدرتها التواصلية.

ومن هنا يظل الشعر الملحون، من حيث روافده المعرفية، نظما شفهيا راقيا، وصنفا زجليا مغربيا متميزا، وأدبا إنسانيا رفيعا، ليصبح قصيدة الملحون مصدر معرفة ووثيقة مرجعية تُثري الذاكرة والفكر الإنساني ورفوف المكتبات، كما تظل المعرفة الثاوية خلف قصائده مدرسة واضحة الأسس والمعالم، بمرجعياتها وروافدها، هدفها الارتقاء بالإنسان والمجال والمجتمع.

ثامنا: الآفاقُ التي تفتحها الأطروحة

يعتبر البحثَ في الشعر الملحون المغربي، بالرغم من كل الصّعُوبات، غنيٌّ ومُمتعٌ، فالباحث لا ينفك من الصعوبات إلا ليجد نفسه قد استفاد استفادة مشهودة قد لا يعثر عليها إلا في دراسة نظم الملحون. والحري بالذكر أن الخُلاصات التي توصل إليها البحث ستفتحُ البابَ أمام تناول دراسات أخرى ستفضي إلى أسئلة نظرية ومنهجية جديدة، حيث لا تفتر أسئلة دراسة إلا لتظهر أسئلةٌ جديدة أخرى، وكذلك هي سنن البحث العلمي.

الآن ونحن نُقَدِّمُ هذا العمل، نعتبر ما حقّقه من إضاءة لبناء المعرفة وآليات اشتغالها في الشعر الملحون، جزءاً يسيراً منَ طموح أكبر، يَستحثُنا لتعميقِ النّظر ومضاعفة التفكير في آلياتَ اشتغالِ هذا الإبداع. وهذه جَملةُ مقاصَدَ تستوَجبُ تضافرَ جهودَ كل المهتمين لإنصاف هذا الحقل الإبداعي.

ومن عبرَ الإبداع، الطمعُ فيَ النّقد، حيثَ أن المبدعَ لا يُبدعُ إبداعاً إلا تأمّله من جديد، وأحاطه في غده بالنقد البناء؛ لإيمانه بهيمنةِ النقصِ على جُملة البشَر، وما الكمال إلا الله.

قبل الختام، لابد من الإفصاح، على ما ينتابني من وافر الأمل، أن أكون قد وُفّقتُ في هذا الجهد المتواضع، والذي عساه يكون لبنة علمية لأعمال قادمة قدَ تكون أكثرَ أهمية وفائدةً، فلا أدَّعي أنني حققتُ كل الأهَداف المنشودة والغايات المتوخاة منَ تناول هذا الموضوع، فحسبي، أنّنيَ قد بَذلتُ ما استطعت من الجهود، وعانيتُ ما عانيتَ، وثابرت رغم الصعوبات والمشاق، إلا أن الأستاذ المشرف " الدكتور عبد العزيز اعمار" ما فتئَ يُشجعني على إدرار العمل لتيسير البحث، وما فتئَ يُرشدني على كيفية إخراجه في أحسنِ حلّة، وذلك من منطلق المعرفة ووافرَ الود مَن شخصه الكريم، فجزاه الله عنّي خيرَ الجزاء، وأحاطه بكامل العناية في السر والعلن.

وأخيرا أجدد شكري الوافر وامتناني العميق للسَّادة الأساتذة الأجلاء، أعضاء اللجنة العلمية الموقّرة، الذينَ تجشّموا ببالغ الصبر والأناة، عنَاءَ قراءةَ هذه الأطروحة، بهدف تقويم ما فيها من اعوجاج، حتىَ تخرجَ إلى حيّز الوجُود في قَالبٍ سوي، يقربها مما يليقُ بها من كمال.

عبد الجبار السحيمي حاصد المحبة

المصطفى اجْماهْري

1

قبل أن أدخل في بعض التفاصيل الشخصية عن علاقتي بالأديب والصحفي المغربي عبد الجبار السحيمي (1938-2012)، المدير السابق لجريدة العلم، يبدو لي من الضروري، بداية، أن أشير إلى واقعة قد تُلخص المحبة التي كان الراحل موضوعا لها من جميع الكتاب والصحفيين على اختلاف مشاربهم وأفكارهم. حصل ذلك ذات مؤتمر لاتحاد كتاب المغرب في نهاية ثمانينيات القرن الماضي.

في هذا المؤتمر التاريخي، احتل عبد الجبار السحيمي، في انتخاب المكتب التنفيذي للاتحاد من قبل المؤتمرين، الرتبة الأولى بفارق كبير من الأصوات مع من جاء بعده في الرتبة الثانية. حصل ذلك دون أن يكون الراحل قد نسق مع أحد أو اجتمع بأحد أو وزع الكعكة على أحد. فلم يكن له وقت لتضييعه في لعبة انتخابية، على أهميتها. ذلك لأن إشرافه على الجريدة كان يستهلك كل دوامه وجهده. وطبعا فقد لاحظتُ، كما لاحظ غيري من المشاركين، كيف أن ذلك النجاح الصارخ الذي حققه السحيمي، بقدر ما أسعد الكتاب المحسوبين أو المتعاطفين مع "الحساسية الاستقلالية"، وقع كالصاعقة على الذين نسقوا مواقفهم في الكواليس، حتى إذا حسم التصويت النتيجة لصالح كاتب "استقلالي" معروف تفاجأوا دون أن يتفاجأ هو. فعبد الجبار كان محل إجماع، وكان يعرف مقدار المحبة التي يكنها له زملاؤه الكتاب من جنوب المغرب إلى شماله، على اختلاف ميولاتهم الشخصية.

وطبعا فبحكم انشغاله بإصدار جريدة يومية وطنية كبرى، تنازل عبد الجبار السحيمي، عند الاختلاء لتكوين المكتب التنفيذي، عن رئاسة الاتحاد، وفهم الجميع ذلك اليوم رسالة هذا الرجل النبيل، وهي أنك لن تحصد المحبة إذا لم تكن تزرعها بالممارسة والسلوك وليس بالضحكات المصنوعة والكلمات المعسولة.

2

بدأت علاقتي بجريدة العلم في بداية السبعينيات كقارئ مواظب ثم ككاتب في صفحة "أصوات" المخصصة لإبداعات الشباب، التي كان يشرف عليها المرحوم المحجوب الصفريوي. كنت أكتب في هذه الصفحة إلى جانب عثمان أشقرا، ورابح التيجاني، والمصطفى كليتي وحسن بحراوي وآخرين. ومع التقدم في التجربة والسن ستتطور علاقتي بالجريدة تدريجيا. فإلى جانب الشاعر نجيب خداري، المسؤول وقتها عن القسم الثقافي، سأتعرف على عبد الجبار السحيمي الذي كنت ألتقيه سواء بمكتبه بالجريدة أو خلال انعقاد مؤتمرات اتحاد كتاب المغرب. كما مكّنني ذ. السحيمي من بطاقة مراسل ثقافي لجريدة العلم. وفي وقت لاحق ساعدني على إجراء تدريب مهني في قسم التحرير بالجريدة. وأتذكر أنه في فترة التدريب، تحت إشراف الفقيد عمر الدركولي في صفحة الأقاليم، كنت أتردد على مصلحة التوثيق بالجريدة للاطلاع على بحوث ودراسات قد تفيدني. وكان معلوما أن الاطلاع على الوثائق يجب أن يكون في عين المكان. وحدث أن عثرتُ على بحث جامعي رغبتُ في أخذه معي يوما أو يومين. فاتحت في ذلك الأخت زهرة العميرات، المسؤولة عن المكتبة، وكانت تشرف أيضا على صفحة المرأة في الجريدة. تفهّمتْ طلبي وقالت لي إنها سترى ما يمكن فعله. وقبل مغادرتي للجريدة بعد الظهر مدت لي بالبحث الذي كنت قد طلبته منها، وهي تقول لي إنها بعدما راجعت ذ. السحيمي، طمأنها هذا الأخير بقوله : "المصطفى اجماهري أنا أضمنه".

3

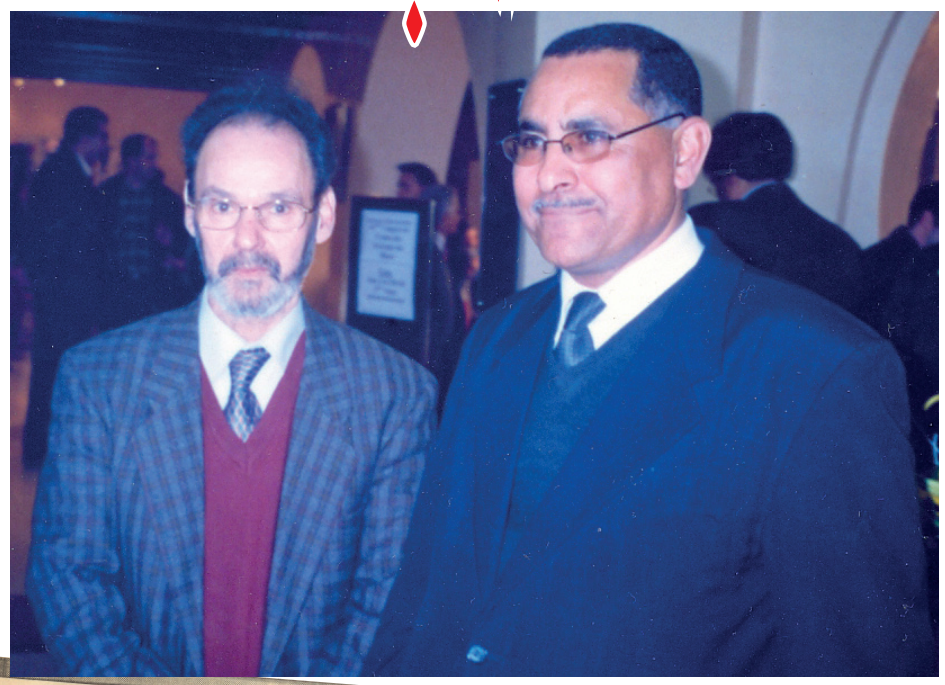
في بداية التسعينيات اقترحتُ على الدكتور زكي الجابر، الخبير الإعلامي والأستاذ بالمعهد العالي للصحافة بالرباط، إنجاز بحث دبلوم الدراسات العليا في موضوع الصحافة الثقافية في المغرب من خلال نموذج العلم الثقافي. وكان ذ. عبد الكريم غلاب، مدير العلم أحد أعضاء لجنة المناقشة. وقد استكملت الإحاطة بموضوع البحث في العلم الثقافي من خلال ثلاثة حوارات أجريتها مع مسؤولي التحرير، وتمت تباعا مع عبد الكريم غلاب وعبد الجبار السحيمي ونجيب خداري. خرجتُ من هذه اللقاءات بمعطيات غنية عن تاريخ الملحق الذي حقق سبقا زمنيا في الصدور بالمغرب، وعن طريقة إعداد المحتوى الأسبوعي، وعن المحطات الأساسية التي مر بها هذا المنتوج الإعلامي في تاريخه وخاصة في سياق الصراع السياسي الحزبي في المغرب، وانعكاسه على الثقافي. فقد عمل بعض الكتاب المنتمين لتوجه معين على حصار الملحق، إلا أن عبد الجبار السحيمي أفشل هذا الحصار بالتفتح على الجامعة المغربية وعلى اتحاد كتاب المغرب. كما بذل الراحل مجهودات مستمرة للتأقلم مع المستجدات : ففي فصل الصيف مثلا حينما يخلد الكتاب إلى العطلة كان يلجأ لتعويض الفراغ بنشر الترجمات. وطبعا كان من نتائج الاستقصاء حول قراءة العلم الذي قمت به (إلى جانب وثائق أخرى) أنه زوّد القائمين المباشرين على الإصدار بمعطيات موثوقة حول الحيز المخصص للترجمات في الملحق والذي كان حيزا معقولا ومناسبا.

4

في نفس السياق، أتذكر أيضا، بكثير من الفخر والاعتزاز، ما أسرّ لي به ذات يوم عبد الجبار السحيمي، في أواسط التسعينيات، حين طلبتْ منه جمعية خريجي معهد الصحافة المشاركة في مائدة مستديرة حول ظاهرة الملاحق الثقافية في المغرب. اقترحتْ عليه الجهة المنظمة أن يساهم شخصيا في الجلسة بتقديم ورقة عن العلم الثقافي وخلفية إعداده وإصداره، ما دام أن الراحل كان مشرفا عليه لسنين طويلة. شكرهم الراحل على الدعوة وأجابهم بما معناه : "عليكم الاتصال بالمصطفى اجماهري لأنه أنجز دراسة أكاديمية حول العلم الثقافي". وهو ما يدل على تواضع المرحوم ورغبته في التعريف بالباحثين وفي تثمين مجهوداتهم وإخراجهم إلى النور.

واليوم فإن ما يدعو حقا للاستغراب لهو أن نسمع بعض ضيوف البرامج الثقافية الحوارية في القنوات المغربية وهم ينطلقون من حاضرهم دون إضاءته بالماضي وبمن سبقهم في التجربة والبحث. تجد هؤلاء، إما عن جهل أو عن قصد، لا يشيرون إلى اسم واحد بحث قبلهم في المحور الذي استضيفوا من أجله. هؤلاء الناس يتخيلون أنفسهم، بلا حياء ولا حشمة، كما لو أن المغرب كان قبلهم قاحلا. والحال أن من بديهيات البحث العلمي أن يكون الباحث قد اطلع بالضرورة على الدراسات السابقة ونوّه بها.

رحل عبد الجبار السحيمي عن عالمنا في 24 أبريل 2012 وترك فراغا في المجال الثقافي والصحفي وأيضا الإنساني لم يعوّض بعد. كان إنسانا نادرا في زمان نادر، وفي الليلة الظلماء يفتقد البدر. رحمه الله وأحسن إليه.



العلم الثقافي

الصحافة الثقافية في المغرب "العلم الثقافي" نموذجاً

إشراف د. زكي الجابر

إعداد: المصطفى اجماهري

توشحت مؤخرا بالمعهد العالي للصحافة بالرباط، رسالة جامعية لنيل دبلوم الدراسات العليا في الصحافة في موضوع "الصحافة الثقافية في المغرب : العلم الثقافي نموذجا" تقدم بها الباحث القاص المصطفى اجماهري وقد تكونت لجنة المناقشة من الأساتذة: الدكتور زكي الجابر (رئيسا ومشرفا)، الدكتور محمد طلال والأستاذ عبد الكريم غلاب والأستاذ أحمد زيادي (أعضاء).

تنشر فيما يلي التقرير الذي قدم به الباحث رسالته.