العلم الثقافي

المدير: عبد الله البقالي
سنة: 56
سنة التأسيس: 1969/2/7
الخميس 9 من ربيع الثاني 1447
الموافق 2 أكتوبر 2025

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

إلى جيل Z/ زيدْ
أُهْدِي هَذا القَصِيدْ !

أنَا جيلُ Z/ زيدْ
كُلّ طَاقةَ صَبْرِي
أَفْرَغْتُهَا في بَطَائقَ
تَعْبئةٍ مِنْ دَرَاهمَ
مَعْدُودةٍ مِثْلَ عُمْرِي

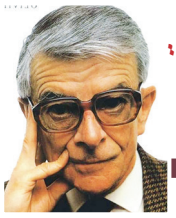
لا أُصدِّقُ
بَاباً أُوَارِبُهُ
ويُوارِبُنِي بِأزيزٍ
لُغَاتُهُ
مِنْ خشبٍ

لا أُصدِّقُ
أنِّي شَرِيدٌ أنُوءُ
بِباب على كَتِفي ، رُبّما
يُحْدِثُ البابُ فَرْقاً ،
وَنَدْخُلُ مِنْ مَنْكِبَيْهِ إلَى
زَمنٍ لا يُجمِّدُ

سَاعَاتنَا اليَدَويَّةِ
في دَمٍ بَارِدٍ بيْنَ
ظَلَّيْنِ..
أوْ يجْعَل الشّمْسَ
تَغْربُ شَرْقاً

أنَا جِيلُ Z/ زِيدْ
لا أُصَدِّقُ أنَّ المَسَامِيرَ
حَوْلِيَ قُدَّتْ مَوَائِدُها
مِنْ عِظَامِي ،
انْظُرُوا كَيْفَ أرْكَبتُمُونِيَ
بُرْكَانَ رَأْسِيَ ، هَا أنَذا اليَوْمَ
لَسْتُ أُرِيدُ سِوَى
مَا أُرِيدُ
وَلَيْسَ لديَّ
مِنَ الحُلُمِ إلّا وَسَائِدَ
أُفْرِشُهَا فِي الشّوارِعِ
إمّا
نَنامُ جَمِيعاً
وإمّا
نُحَرِّرُنَا
مِنْ سَرِيرْ !

محمد بشكار



تأليف: أوليفيي روبول

الشعار في السياسة والإشهار والإيديولوجيا

ترجمة: سعيد بنكراد

«الشعار في السياسة والإشهار والإيديولوجيا»، هو الكتاب الذي تصدى له بالترجمة الباحث والمفكر والمترجم المغربي سعيد بنكراد، من تأليف البلاغي الفرنسي أوليفيي روبول، وقد صدرعن المركز الثقافي للكتاب بالدار البيضاء الترجمة العربية .

ويُعد الكتاب مساهمة فكرية حيوية في تحليل واحد من أكثر المفاهيم شيوعا وغموضا في آن واحد، وهو (الشعار)، بما له من حضُور طاغ في مجالات السياسة والدعاية والإعلام والاستهلاك، بل وفي التربية أيضا، كما يشير المؤلف.

في تعريفه الأولي، يتناول الكتاب الشعار باعتباره «صرخة الحشود» كما في أصله الويلزي، ثم يتتبع تطوره إلى أن أصبح أداة فعالة في الترويج للسلع والأفكار والمواقف؛ غير أن المؤلف لا يكتفي بتشريح ما يقوله الشعار، بل يذهب أبعد من ذلك ليحلل ما لا يقوله، أو ما يتعمد إخفاءه خلف جاذبيته اللغوية. فشعار مثل «الإسلام هو الحل» لا يعني ببساطة الدعوة إلى الإسلام؛ بل يؤكد باستخدام أداة التعريف - أن لا حل غيره، وبالتالي يقصي بقية الخيارات من الأساس.

في مقدمة الترجمة، يصف سعيد بنكراد الشعار بأنه صيغة لغوية محكمة التأثير، تتجاوز الإخبار أو التبليغ لتتحول إلى وسيلة تحريض وحشد وتحفيز على الفعل. الشعار، حسب بنكراد، لا يُبنى على المنطق بل على الانفعال، ولا يُؤسس على الحجة بل على جمالية اللغة، وإيقاعها، وقدرتها على التكرار والانتشار. وهو بهذا المعنى «صيغة من صيغ الفكر الجاهز»، تختصر التعقيد في عبارات بسيطة توحي باليقين وتستميل العاطفة، متجاوزة كل تردد أو تفكير نقدي.

ويتتبع الكتاب جذور الكلمة؛ من أصلها الويلزي **sluagh-ghairm** التي تعني «نداء الحشود إلى الحرب» إلى معانيها الحديثة المرتبطة بالتسويق السياسي والاستهلاكي. ويعرض المؤلف أمثلة بليغة؛ مثل عبارة «هنا يبدأ بلد الحرية" التي كانت تُكتب على حدود فرنسا، والتي تبدو دعوة للانتماء إلى قيم الحرية، لكنها – ضمنا – تقصي بقية البلدان وتصورها كمجتمعات غير حرة، في تلخيص مانوي للعالم بين «نحن» و»هم».

ولا يقف التحليل عند الحدود السياسية، بل يتوسع إلى ميدان الاستهلاك، حيث يُبرز المؤلف كيف أن الشعار لا يروّج فقط لمنتج معين؛ بل «يخلق الحاجة إليه» من خلال ربطه بقيم رمزية مثل الفخامة أو المكانة الاجتماعية. وهنا يستشهد بشعار "بيريي، شامبانيا مياه المائدة"، الذي يحوّل الماء المعدني إلى رمز للترف، في عملية إقناع ناعمة تُمكّن الخطاب الشعاري من اختراق الوعي اليومي للمستهلك.

وعلى الرغم من التحذير من قوة الشعار في التضليل والإغراء، فإن الكتاب لا ينكر أن بعض الشعارات كانت حاملة لطموحات إنسانية نبيلة؛ كما في شعار «يا عمال العالم اتحدوا»، أو «ممنوع المنع» خلال انتفاضة طلبة فرنسا في 1968، والتي كانت تعبيرا عن رفض الإقصاء والدعوة لبناء مجتمع منفتح وحالم. ومع ذلك، يخلص روبول إلى أن الشعار – في أغلب الحالات – لا يعرض «الحقيقة»، بل يعرض «حقيقة جزئية» ويُقصي البقية، ما يجعله أداة ذات وجهين: قادرة على التحفيز والتغيير، لكنها أيضا قابلة للاستعمال الإيديولوجي المغرض.

إن ما يجعل هذا الكتاب مميزا هو قدرته على الربط بين الشعار كأداة بلاغية وبين أنماط تفكير شائعة في المجتمع الحديث، حيث يصبح الشعار أداة للحكم، معيارا للتصنيف، بل وحتى بديلا للتفكير. "الناس لا تفكر بالشعارات، بل تفكر من خلالها"، يقول روبول؛ وهو ما يمنح الشعار قوة غير مرئية في تشكيل الرأي والسلوك الجماعي.

في النهاية، يقدم هذا الكتاب مرآة نقدية لمجتمع يعيش بالشعارات، ويعيد النظر في القوة الرمزية التي تملكها الكلمات القصيرة المؤثرة في صياغة واقعنا المعاصر. إنه دعوة إلى أن نفكر في الشعار، لا أن نخضع لسطوته مستسلمين.

د. عادل العناز

استراتيجيات الاستدامة الثقافية في قصص الأطفال

عن «مؤسسة التفكير فنيا» بالإمارات، صدر أخيرا كتاب يحمل عنوان «استراتيجيات الاستدامة الثقافية في قصص الأطفال» للباحث المغربي عادل العناز.

يطرح الكتاب الذي يقع في 172 صفحة من القطع المتوسط، عدة أسئلة ملحة في الساحة الفكرية والأدبية من قبيل: «هل ستحافظ الأجيال اللاحقة على موروثاتها الحضارية الراسخة: اللغة، والهوية، والفنون، والموروثات المحلية، والعادات إلخ؟ وإلى أي حد تستطيع آفاق المؤسسات التربوية والثقافية تحقيق التلاقح الفع ال بين أسس الأصالة ومستحدثات المعاصرة؟ وما التصورات العلمية التي تستشرف هذه الهواجس المقلقة؟».

وينقسم الكتاب الذي أنجز غلافه الفنان الإماراتي راشد المعلا إلى مدخل وقسمين (نظري في فصلين وتطبيقي في ثلاثة فصول).

ويتساءل هذا الإصدار، حسب المؤلف، «عم إذا كانت فلسفة الاستدامة الثقافية قادرة على تنجيع علاقة أدب الطفل بالذاكرة العربية، من دون أن نفر ط في المتطلبات التي تفرضها الرهانات الإنسانية المعاصرة؟ وعم إذا كان التراكم القصصي المتفاعل مع الذاكرة يستجيب للإشكالات الكونية في مجال التربية، والاستدامة البيئية، وقيم التعايش والتسامح ومجمل التطلعات المستقبلية؟».

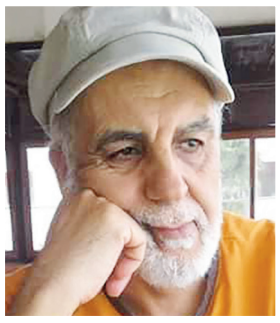
وفي هذا الصدد، تكمن أهمية هذا الكتاب في السياق الحالي، في استشراف أثر «الأدوار التي يضطلع بها أدب الطفل في مشاغل المستقبل، انطلاقا من عد قصص الأطفال أداة تربوية وإبداعية من شأنها أن تستبق –في بعدها الاستراتيجي- إلى التوغل في التحديات التي تواجه البشرية، من قبيل: التنمية المستدامة، والتغيير المناخي، والقضاء على ظواهر التطر ف والتعص ب... لأن أدب الطفل، شعرا كان أم نثرا، هو خطاب جمالي قادر على إمتاع الناشئة من جهة، وتحسيسها بكل الظواهر المؤرقة من جهة أخرى».

وحرص الكاتب على مقاربة عينات قصصية متنوعة حملت هاجس الاستدامة الثقافية، وتشمل تجارب من المغرب، والإمارات، ومصر، والكويت، وقطر، في مسعى ل «توسيع النقاش الدائر حول الإجراءات العملية الكفيلة ببلورة نموذج إرشادي متكامل، يجيب عن المعضلات التي تعترض المبدعين والتربويين، ويوجههم –بالموازاة مع ذلك- إلى مسالك إبداعية أكثر نجاعة في استثمار مقومات الذاكرة الثقافية العربية على نحو منفتح ومستدام».

كما رصد المشكلات التي تثيرها سياقات مجاراة الثقافات المحلية والهويات الوطنية العربية للتطو ر والتحديات الكبيرة التي يشهدها العالم في مجالاته الثقافية، والحضارية، والاجتماعية، والتواصلية.

وقال الباحث عادل العناز إن «هناك حاجة ملحة إلى توجيه عناية مبدعي أدب الطفل، قياسا ببعض التجارب الإماراتية والمغربية الناجحة، إلى استحضار فلسفة الاستدامة الثقافية، التي تسعف في وصل الماضي بالحاضر، والمحلي بالكوني، والأصالة بالمعاصرة، فضلا عن أنها تساعد على الانفتاح على الرهانات الإنسانية، خاصة فيما يتعلق بترسيخ القيم الوطنية، وعصرنة طرائق التعبير عن الموروثات المحلية».

الفلسفة والفن: نهاية علم الجمال؟



ترجمة: محمد خصيف

يبدو أنّ العلاقة بين الفن والفلسفة علاقة وثيقة، غير أنّ السؤال يظلّ قائماً: ماذا عن علم الجمال (الأستطيقا)؟ حين صاغ ألكسندر باومغارتن هذا المصطلح في القرن الثامن عشر (Aesthetica, Aesthetik)، ثم رسّخ إيمانويل كانط معالم برنامجه النظري، كان يمكن النظر إلى الجماليات باعتبارها نظرية في الذوق وفي الحكم على الجميل، أو، بتوسّع، كنظرية في الظواهر الفنية. ومع الرومانسية الألمانية، وقد ارتقت بالموضوع إلى مرتبة السموّ، تحوّلت الجماليات إلى مشروع أكثر طموحًا تحت عنوان «فلسفة الفن»، فغدت وسيلة لتأويل شامل للعالم.

لكنّ علم الجمال اليوم، كفرع فلسفي متميّز عن النقد الفني وعن تاريخ الفلسفة في الفن، لم يعد يتمتّع بتعريف راسخ لذاته؛ إذ أخذت حدوده تنطمس وتبهت معالمه. فهو يستمر، بالطبع، بوصفه دراسة تاريخية لمذاهب الجماليات، لكنّه مضطر أيضًا لمواجهة طيف واسع من المقاربات المنافسة ومجالات الخبرة المستجدّة: من الأنثروبولوجيا والتحليل المعرفي للممارسات الجمالية، إلى الفينومينولوجيا الخلّاقة في مقابل جمالية التلقي، مرورًا بأنطولوجيا العمل الفني، وميتافيزيقا المادة، وصولًا إلى ما بات يُسمّى بـ «اللاجماليات».

لقد أعلن هيغل، قبل ما يقرب من قرنين، أنّ الفن قد غدا «شيئًا من الماضي». فهل يجوز القول اليوم إنّ علم الجمال نفسه قد استنفد تاريخه؟ أم أنّ إشكالاته ما تزال قائمة، لكن أعيد توزيعها داخل مجموعة من الحقول المعرفية التي تتقاسم إرثه من دون أن تحتفظ باسمه؟

إنّ النصوص اللاحقة تحاول رسم أهم فصول هذه «الرواية الفلسفية»، حيث تتجلّى مآسي علم الجمال وتتكشّف خطوط التماس التي تعبر ساحة الصراع في الجماليات المعاصرة.

النزعة المناهضة للجماليات: جاك رانسيير

لم تكن الجماليات، في أصلها، تخصّصًا يُعنى بالممارسات الفنية أو بأحكام الذوق، بل كانت نظامًا كاملًا لتعريف ماهية الفن، يقتضي بدوره نظامًا مخصوصًا من الفكر. غير أنّ هذا النظام لم يَسلم من سوء الطالع. فقبل عقدين فقط، كان يُنظر إلى الجماليات بوصفها خطابًا للتستّر، يخفي، تحت أقنعة الذوق المصفّى والفن المستقل والعمل السامي، البنية الاجتماعية الصلبة للتمييز. لقد جعلت سوسيولوجيا بيير بورديو، ومعها أعمال التاريخ الثقافي والاجتماعي للفن في العالم الأنجلوساكسوني، من الجماليات خطابًا ساذجًا، يتجاهل شروط الممارسة الفنية وأدوات تمثيلها وآليات اشتغالها السياسية والتجارية.

ثم جاء الهجوم على «فكر 68» ليزيد الطين بلّة. فإذا كان الخطاب الجمالي يُتّهم سابقًا بحجب الواقع الإجتماعي للفن عبر تأكيد استقلاليته، فقد أضحى يُدان لاحقًا بطمس تلك الاستقلالية نفسها، حين يخضع الممارسة الفنية لمضاربات الفلسفة أو أوهام المجتمع الجديد. هكذا انتقلنا من السخرية من «ملائكية» كانط – الذي واجه كونية الحكم على الجميل بالمتعة التي يثيرها نبيذ الكناري – إلى التنديد بـ«شيطانية» شيلنغ وهيغل، اللذين صادرا الفن لصالح الفلسفة أو لصالح الشعراء الطليعيين والرومانسيين. بل إنّ بعضهم رأى في اليوتوبيا الجمالية تمهيدًا للتوتاليتاريات، أو حمّلها مسؤولية أزمة الفن ذاته، بعدما ابتلعه الخطاب الجمالي حتى لم يبقَ منه سوى مفهومه.

هكذا وجد حتى خصوم هذه السجالات أنفسهم يصطفون ضد الجماليات: فجان-فرانسوا ليوتار، في اللاإنساني والأخلاقيات ما بعد الحداثية، واجهها باللمسة التصويرية والنبرة الموسيقية، فيما أعلن جان-ماري شافير «وداعًا للجماليات» داعيًا إلى إعادة البحث في الممارسات الفنية وأحكام الذوق بعيدًا عن مطلقية الرومانسيين.

أما آلان بادیو، فقد جمع نصوصه في الشعر والرقص والسينما تحت عنوان كتيّب في اللامنظوريات الجمالية.

ورغم كثافة هذه الاعتراضات، تبقى الحقيقة الجوهرية أنّ الجماليات، كما تبلورت منذ قرنين، لم تكن مجرّد تأمّل في الذوق أو في خصائص الفنون، بل نسقًا متكاملًا يعرّف الفن ويفترض له موقعًا مخصوصًا في الفكر والمجتمع. فالفن لا يقوم بذاته، بل يحتاج إلى أفق نظري يمنحه خصوصيته، وإلى مؤسسات تصوغ له صورة متعيّنة، وأحكام تبرّر وجوده. صحيح أنّ البعض رأى في ذلك نوعًا من «اغتصاب فلسفي» للممارسة الفنية، غير أنّ الجماليات لم تكن اختراعًا اعتباطيًا لكانط أو هيغل أو شيلنغ، بل نتاج تحوّلات تاريخية كبرى: ثورات، فتوحات، متاحف جديدة، تحوّل الأشكال الأدبية، ظهور السينما والتصوير، انفتاح الفنون على الصحافة والمدينة والتجارة.

هكذا نشأ النظام الجمالي للفن، ذلك النسيج الحسي الذي يربط الفن بالحياة، ويجعل منه في الوقت ذاته ميدانًا للابتكار الفني ومختبرًا لتحولات الإدراك والحساسية. نظام يمتلك عقلانيته الخاصة، لا كنتاج مباشر لقرارات فلسفية، بل كمحصّلة لعلاقات متشابكة: حرية الفنان، أنفاس المجتمع، حياة اللغة، عمل اللاوعي، وحضور المادة. لقد كرّس استقلالية الفن، وفي الآن نفسه أتاح اكتشاف جماليات جديدة في اليومي، ومهّد لالتباس الحدود بين الفن والتجارة، بين الإبداع الفني وابتكار أنماط عيش جديدة.

إنّ هذه التوترات، التي يحاول الفلاسفة المحترفون والهواة على السواء تبسيطها، أنتجت عبر القرنين الأخيرين ثلاث موجات كبرى من «مناهضة الجماليات»:

-الأولى في أواخر القرن التاسع عشر، حيث سعى النقاد إلى الفصل بين متع الفن وتسليات العامة.

-الثانية في الحداثة الكلاسيكية (خصوصًا مع كليمنت غرينبرغ)، حيث جرى اختزال النظام الجمالي إلى انفصال صارم بين فن قديم تمثيلي وفن جديد مستقل.

-أما الثالثة، المعاصرة، فهي نزعة تحاول إعادة الفن إلى «ذاته» المزعومة، لكنها، في الحقيقة، لا تفعل سوى إعادة توظيفه في مشاريع فلسفية خاصة: كتحويل الحكم الجمالي إلى نظرية معرفية (شافير)، أو القصيدة إلى اختبار للحدث (بادیو)، أو اللوحة إلى شهادة على ما لا يُمثَّل (ليوتار).

من هنا نفهم أن الجماليات لم تكن يومًا «علمًا» بالمعنى التقليدي، بل تكوينًا للحسّي، لا يمكن التفكير فيه إلا بكسر الأطر الصارمة للتخصصات. وهذا بالذات ما يجعلها تستمرّ في إثارة العداء لدى من يودّون أن تبقى الفلسفة والفن، أو الفلسفة والسياسة، عوالم منفصلة لا يربطها خيط مشترك.

غرور، فيليب دو شامبين، النصف الأول من القرن السابع عشر. زيت على خشب، 28 × 37 سم. متحف تيسي، لومان.

المصدر:

Magazine Littéraire N°414 Novembre 2002 : Philosophie & ? Art : La fin de l'esthétique

من الكتابة التاريخية الوطنية إلى الكتابة التاريخية الاجتماعية

بين الاقتباس والتأسيس لمدرسة تاريخية مغربية

الجزء الثاني

علال بنور

تروم هذه الدراسة، إلى النبش في بعض عناصر مكونات كل من المدرسة الوضعانية والمنهجية والوثائقية بأوربا في علاقتهم بمدرسة الحوليات الفرنسية، وفي علاقة هذه الأخيرة بالكتابة التاريخية المغربية. للبحث في هذه العلاقات يلزمنا طرح الاسئلة التالية: هل انطلقت مدرسة الحوليات بفرنسا من نقد المدارس التاريخية السابقة الذكر؟ وهل تراكم الكتابات التاريخية اليوم بالمغرب، يؤسس بالضرورة لمدرسة تاريخية؟ تأكد، من خلال دراسات ومقالات مؤرخي مدرسة الحوليات، أن مدرستهم تأسست بناء على الانتقادات التي وجهتها للوضعانية والمنهجية والوثائقية على التوالي، وظروف الأزمة الاقتصادية لسنة 1929 ثم الوضع العام ما بين الحربين العالميتين الأولى والثانية.

رواد الكتابة التاريخية الوطنية وخصائصها المنهجية ما بين 1957 – 1976

اتجه البحث التاريخي مع الرواد الأوائل الذين أسسوا للكتابة التاريخية الوطنية، زمنيا منذ عشية الاستقلال ومكانيا انطلاقا من كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، سعى هذا الاتجاه لتصحيح الرؤية الاستعمارية وبناء رؤية وطنية لتاريخ المغرب. فجاء تركيزهم حول الرد عن الاسطوغرافية الاستعمارية. ومن الرواد الأوائل نذكر: محمد المنوني وجرمان عياش وعبد الله العروي ومحمد المنصور ومحمد القبلي وإبراهيم بوطالب ومحمد حجي ومحمد زنيبر وإبراهيم حركات. بل هناك بعض الباحثين من يدرجون إلى جانب الرواد الأوائل علال الفاسي وعبد الله إبراهيم. غير أننا نعتبرهما رجلا سياسة، كل واحد كان يحمل مشروعا سياسيا للدولة الوطنية ولم يكونا مؤرخان. أسس هؤلاء الرواد لكتابة تاريخية وطنية متعددة المواضيع، تجمع بين الرد عن الكتابات الاستعمارية ومحاولة الانفتاح على المناهج الغربية الممثلة في المدرسة الوضعانية والمنهجية والوثائقية، مع الحفاظ على دور المجتمع المغربي في صياغة تاريخه.

خصائص التيار الوطني: ركز على نقطتين أساسيتين هما: تقديس الوثيقة الرسمية المختومة بطابع مخزني والتصدي لغربلة الاسطوغرافية الاستعمارية على مستوى المضامين والمفاهيم، ومن هنا يجدر بنا طرح أسئلة من صلب الموضوع منها:

- هل أقيمت ندوة أو ندوات تقييمية للكتابات الاستعمارية لكي ينتقل المؤرخ المغربي إلى الرد عن الاسطوغرافية الاستعمارية، في إطار ما سماه بتيار الكتابة التاريخية الوطنية؟
- هل اختفى البحث التاريخي الاخباري (التقليدي) الذي قاده الاخباريون؟
- ما هي مبررات ظهور قناعة التيار التاريخي الوطني، هل هو نوع جديد من الآداب السلطانية؟

في هذه الفترة، كان تدريس التاريخ باللغة الفرنسية، لذلك ظهرت دراسات تاريخية بتلك اللغة، بشكل مشترك بين المؤرخين المغاربة والفرنسيين، مثل كتاب « تاريخ المغرب « صدر سنة 1967. فكان تدريس التاريخ بكليتي الرباط وفاس بتكليف من أجانب فيهم المتخصصون في التاريخ، وبعضهم متخصص في الآداب الفرنسية. غير أن الاهتمام بالكتابة التاريخية، كان ضعيفا، باعتبار أن المستعمر، كان يتخوف من تشكل الوعي التاريخي الوطني لدى المغاربة، ومع ذلك ظهرت المحاولات الأولى لاستئناف كتابة التاريخ بعيدا عن التصنيف الاستعماري، فانصب اهتمام المؤرخين على المفاهيم، كمفهوم الدولة الوطنية والعلاقات الأفقية والعمودية للمخزن في اتجاه علاقته بالغرب، وعلاقة المخزن بالقبائل والزوايا والنخبة المدنية، والقواد الكبار والعائلات المخزنية، بعيدا عن دراسات التاريخ الهامشي. وضع المؤرخ الوطني تصب أعينه الرد عن جميع الطروحات الاستعمارية، من قبيل ثورات القبائل في علاقتها مع المخزن وقضية الضرائب والصراع حول ملكية الأرض ومفهوم السيبة. بمعنى أطروحة المؤرخ محمود إسماعيل التي تقول: توجد ثلاث قضايا طبعت تاريخ المغرب، التي لم تأخذ حقها من الدراسة، وهي: الضرائب وملكية الأرض والديموقراطية.

انصب اهتمام النخبة السياسية مع بداية الاستقلال على تشجيع التاريخ الوطني، على أساس ترسيخ الهوية الوطنية، فرأت في التاريخ أداة لإذكاء الحس الوطني من أجل تقوية الدولة الوطنية. وفي نفس الوقت ظهر تيار سياسي يدعي أنه في خدمة المخزن، يرى أن التاريخ والفلسفة وعلم الاجتماع من العلوم الإنسانية التي يجب ان تراقب باعتبارها حمالة للأفكار المستوردة، وبالتالي يمكن أن تشكل خطرا على النظام. وفي ذات السياق روجت بعض الأطراف من النخبة السياسية المقربة من المخزن - والتي أعطت لنفسها لقب «العائلات المخزنية»- أن التاريخ علم غير منتج، مثله مثل الفلسفة والسوسيولوجيا.

عموما، بقي التاريخ مع الجيل الأول ما بين الستينيات والسبعينيات محدود الإصدارات، لمحدودية الباحثين في كليتي الرباط وفاس، كما بقي سجينا للأطروحة الوطنية. يمكن أن نرصد ذلك من خلال عدد الاطاريح التي نوقشت في الستينيات والتي لم تتجاوز 5 رسائل دبلوم الدراسات العليا، وفي السبعينيات 7 رسائل. وفي نفس المدة الزمنية نوقشت اطاريح دكتوراه الدولة خارج المغرب، خاصة بجامعات فرنسا، كان عددها أقل من عدد دبلوم الدراسات العليا المنجزة في المغرب.

يتقاطع محمد المنوني وجرمان عياش المؤسسان لتيار التاريخ الوطني في عدة قضايا، أهمها الدفاع عن تجدر الدولة الوطنية في تاريخ المغرب، كما يلتقيان في الدعوة إلى أن الوثيقة التاريخية هي تلك المختومة مخزنيا وكل ما عداها لا يعد وثيقة يعتد بها في الكتابة التاريخية، كما يعتبران القرن 19م يمثل عهد إصلاح سياسي ونهضة ثقافية تزعمتها الدولة والنخبة المثقفة، ولم يكن إصلاحا مفروضا من طرف إنجلترا وفرنسا، عكس ما ادعاه التيار الاجتماعي والكتابات الاستعمارية. كما تجدر الإشارة، أن المنوني وجرمان لم يستعملا في كتاباتهما ونقاشاتهما مفهوم المخزن، بل استعملا مفهوم الدولة. غير أنهما اختلفا حول عوامل اجهاض اليقظة المغربية خلال القرن 19م. فجرمان يرجع إجهاضها إلى الاستعمار، أما المنوني فيرى أن أسبابها داخلية، تمثلت في معارضة تيار محافظ معادي للإصلاح، وهذا التيار يعتبره المنوني من داخل القصر ومن خارجه، يتمثل في الفقهاء والزوايا. إذا نلاحظ، أن المنوني يعتمد في اجهاض اليقظة على عدة عوامل وبذلك لم يجانب الصواب، أما عياش فأرجع الأمر إلى عامل واحد، مما يجعل طرحه ينحرف عن التاريخ ويجانب الصواب.

بالرغم من هذا الاختلاف بين المنوني وجرمان، نجد أن الاتجاه الوطني يحمل الاستعمار مسؤولية تأخر المغرب وتشويه تاريخه، غير أن هذا الاتجاه تغافل، أن العوامل الداخلية لها مسؤوليتها. وبالتالي، فإن تحميل المسؤولية للاستعمار فيه نوع من المغالاة، ومعها تغيب الموضوعية التي يترتب عنها طمس الحقيقة التاريخية. ومن هنا يدفعنا الفضول التاريخي لطرح بعض الأسئلة من قبيل:

- لماذا مؤرخو الفترة القريبة من الاستقلال أي التيار الوطني، لم ينقلوا تجربة وطرق ومنهج مدرسة الحوليات الفرنسية، علما أن بعضهم درس في جامعات فرنسية؟
- هل كانت المرحلة الوطنية في الكتابة التاريخية ضرورية وأهم؟
- هل كان هدف الاتجاه الوطني، طمس الموروث التاريخي الاستعماري؟
- ما هو موقف الاتجاه الوطني من الحركة الوطنية وجيش التحرير؟
- هل تجاوز جيل التاريخ الوطني الرد عن الكتابة الكولونيالية إلى الكتابة عن التحولات السياسية التي عايشوها؟

رواد الكتابة التاريخية الاجتماعية وخصائصها المنهجية ما بين 1976 إلى 1986

أسس طلبة الرواد الأوائل للتيار الوطني، جيلا جديدا في الكتابة التاريخية، عرف باتجاه الكتابة التاريخية الاجتماعية، تزعمها طلبة جرمان عياش والمنوني وغيرهم بالرباط، وطلبة محمود إسماعيل بفاس. أسسوا للتاريخ المحلي في إطار الدراسات المونوغرافية، فشكلوا التيار الاجتماعي على أساس خلق تراكم في الكتابة التاريخية لبناء تاريخ شمولي. كلتا المجموعتين الرباط وفاس، انجزوا اطاريح جامعية. ناقشوها في حضن الكليتين، فكان لمدرسة الحوليات الفرنسية ومنهج المادية التاريخية تأثير واضح على تلك الدراسات. علما أن مدرسة الحوليات الفرنسية كان موقفها واضح من منهج المادية التاريخية مع جيلها الثالث -»جاك لوغوف « - الذي أسس للتاريخ الجديد، والذي جمع العديد من المؤرخين الفرنسيين والبلجيكيين.

وهكذا انفتح المؤرخ المغربي من الجيل الثاني، منذ السبعينيات من القرن الماضي، على مدرسة الحوليات الفرنسية والبلجيكية منهجيا وموضوعاتيا مع تعدد وسائل البحث والنظرة المتجددة للتاريخ، فبدأ الاهتمام بالتاريخ الهامشي وتاريخ الذهنيات والقضايا الجزئية في المجتمع فحصل التجاوز بانفتاحهم على العلوم المجاورة للتاريخ، والتي ستصبح مندمجة معه، كما اهتموا بالكتابات الاستعمارية والدراسات التي انجزها الاخباريون و الفقهاء، مثل النوازل والأدب الفقهي والمراسلات السلطانية وكنانيش العدول والقضاء وارشيفات المحافظة العقارية ونظارة الأوقاف، والارشيفات العمومية والخاصة بما فيها مكتبات العائلات.

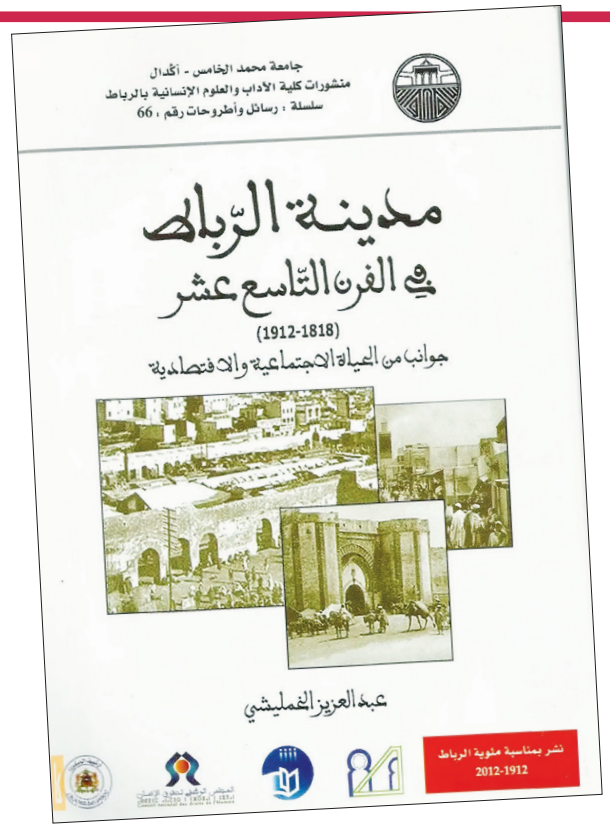
هذه النماذج من النوع المصدري، ساهمت بشكل كبير في بناء كتابة التاريخ المحلي، وبذلك، قد تجعل من تاريخ المؤرخ أكثر مصداقية للثقافة التاريخية مع إعطاء صورة عن الواقع المعيشي الذي عاشته الأجيال السابقة. ظهر ذلك، من خلال الأطاريح الجامعية، كما انفتح البحث التاريخي على المدارس التاريخية من مدرسة الحوليات الفرنسية إلى المدرسة الاقتصادية بالولايات المتحدة الامريكية إلى المدرسة السيكولوجية الإيطالية المعروفة بالتاريخ المجهري، التي كانت مدرسة الحوليات لها موقف منها، وفي نفس الإطار، انفتح المؤرخ على مناهج الانثروبولوجيا والاثنولوجيا والسوسيولوجيا والاقتصاد والاحصاء وعلم النفس. هذه العلوم، اعتبرها الجيل الثالث من مدرسة الحوليات، علوما مجاورة للتاريخ ثم استبدل مفهوم المجاورة بمفهوم الاندماج. هكذا أصبح للكتابة التاريخية امتدادات في هذه العلوم، في إطار تقاطعات التاريخ بالعلوم المجاورة.

يمكن الفصل بين المؤسسين لتيار الكتابة التاريخية الاجتماعية إلى مجموعتين، مجموعة الرباط وهم الأكثرية عددا، نذكر منهم: عبد الرحمان المودن ومحمد أعفيف وأفا عمر وعبد الاحد السبتي ومحمد احساين وخالد بن الصغير وعبد العزيز الخمليشي وزهرة طاموح وحليمة بركات وحليمة فرحات ومحمد الأمين البزاز وعبد العزيز التمسماني خلوق وعلي المحمدي وعلال الخديمي وعبد المجيد القدوري مصطفى الشابي وعلي صدقي وعبد اللطيف الشاذلي وبوشتى بوعسرية وغيرهم من المؤرخين. أما مجموعة فاس، هم طلبة محمود إسماعيل، الذي أسس تيار المادية التاريخية في الكتابة التاريخية. من طلبته إبراهيم القادري بوتشيش والعربي مزين.

هاذين الفرعين من الرباط وفاس، اخذوا على عاتقهم البحث في التاريخ المحلي الذي يندرج في إطار الدراسات المونوغرافية على أساس خلق التراكم للانتقال إلى التاريخ الشامل. كان لهم تأثير قوي على الجيل اللاحق من الأساتذة الذين يدرسون اليوم في باقي الكليات بالمدن المغربية، التي وصل عددها إلى **14** مؤسسة علمية، كما ظهر العديد من المجلات التاريخية العلمية وجمعيات وصفحات فيسبوكية ومواقع الكترونية، ومجلات متخصصة في التاريخ تصدرعن كل كلية. كل هذه الفضاءات العلمية، متخصصة في نشر أبحاث الكتابة التاريخية. على عكس مرحلة الجيل الأول والثاني، كانت فقط ثلاث أو أربع مجلات متخصصة في التاريخ هما: «هيسبريس تامدا « أول صدور لها 1921 عن معهد الدراسات العليا المغربية، التي ستصبح بنايتها مقرا لكلية الآداب بالرباط و»مجلة تاريخ المغرب» أول عدد لها 1981 و»مجلة دار النيابة» أول صدور لها **1984**، ثم مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط. وهكذا، تبقى كليتي الرباط وفاس قلعتين رئيسيتين في تطور الكتابة التاريخية الاجتماعية بالمغرب.

ما هي ظروف التأليف للتاريخ الاجتماعي؟ هناك عوامل دفعت لتأسيس التيار الاجتماعي منها: الاطلاع والتشبع بالنظرية الماركسية على مستوى أدواتها في التحليل وفرز الظواهر الاجتماعية والاقتصادية، ثم الفهم الجيد لمكونات وخصائص مدرسة الحوليات. إضافة إلى الاقتناع التام لارتباط التاريخ بباقي العلوم الإنسانية. ومن العوامل كذلك، انفتاح الباحث التاريخي الاجتماعي على أرشيفات المغرب وأروبا خاصة فرنسا.

اليوم، مع تزايد عدد الكليات بشعبتها التاريخية، أرتفع عدد الباحثين، ينتمون بوعي أو بدونه إلى التيار الاجتماعي، فشكلوا استمرارية للجيل الثاني. يظهر ذلك من خلال طبيعة ونوعية



عناوين البحوث في شكل مقالات أو أطاريح. فإن ذلك يعني، أن الاتجاه الاجتماعي في الكتابة التاريخية له أفق واعد في باقي الكليات الأدبية، التي بدأ تشييدها منذ أواخر الثمانينيات من القرن الماضي. بين الاتجاه الوطني والاتجاه الاجتماعي، ظهر اتجاه ثالث بمحدودية عدد الباحثين فيه، يهتمون بدراسة الموروث التاريخي الاستعماري حول المغرب. هذا الاتجاه الثالث، جاء في ممارسته الرد على الكتابة التاريخية الاستعمارية، استعمل المنهج التفكيكي والتركيبي في إطار الموضوعية التاريخية.

ومن الملاحظ جدا، أن مؤرخي الاتجاه الاجتماعي، يعيشون عراقيل ومعاناة ليس فقط مع صعوبة الحصول على الدعم المالي من الدولة، وإنما صعوبة الحصول على وثائق من الارشيفات ومكتبات الدولة، فأحسن الباحثين حظا، يعتمدون على مدخراتهم المالية وعلاقاتهم العائلية والانتماء الجغرافي والأصدقاء للحصول على وثائق من المكتبات الرسمية.

تبقى المساعدات التي تقدمها الدولة جد خجولة بل وأحيانا منعدمة، لا على مستوى الدعم المالي ولا على مستوى تبسيط المساطير الإدارية للحصول على تراخيص الولوجيات للأرشيفات والمكتبات العمومية، بالرغم من أن الوزارات الوصية، فتحت بعض النوافذ للإطلالة على بعض أنواع الوثائق المسموح للاطلاع عليها. مثلا مديرية الوثائق أصدرت دورية للوثائق وفهرست المخطوطات، كما ساهم مؤرخو الاتجاه الوطني في نشر وثائق، منهم محمد داود ومحمد المنوني ومحمد الفاسي، كما فتحت أسرة الصبيحي بالرباط مكتبتها الخاصة للباحث التاريخي. ومن جهة أخرى، نظمت كليات الآداب ندوات تهم تاريخ المغرب. توجت هذه النوافذ بإنجاز رسائل واطاريح جامعية ما بين 1980 1985- نوقشت 20 رسالة دبلوم الدراسات العليا، وخلال سنة 1980 سجلت 18 موضوعا لدكتوراه الدولة.

خصائص التيار الاجتماعي

أعرض الاتجاه الاجتماعي عن التأويلات الاستعمارية لتاريخ المغرب - رفض التنظير المتسرع الذي لا يستند على قاعدة علمية صلبة، معتبرا أن الباحث التاريخي في التاريخ المحلي، يمكن أن يسمح بتأويلات مقبولة - ركز الاتجاه الاجتماعي على التاريخ الاجتماعي مغيبا الاقتصادي والسياسي، منطلقا من فكرة أن البحث في التاريخ الاجتماعي يؤدي بالضرورة إلى ما هو اقتصادي وسياسي، كما دأبت عليه مدرسة الحوليات مع جيلها الثالث - تأثر الاتجاه الاجتماعي بالفكر الماركسي في اعتماده على المادية التاريخية، في تحليله للتحولات الاجتماعية، كما أخذ أدوات تحليل مدرسة الحوليات في عملية التفكيك والتحليل من منطلق البنيات - اهتم بالدراسات المونوغرافية على أساس هذا النوع من الدراسات يتميز بمحدودية المكان والزمان، وبالتالي الدقة والتركيز، ستساهم في كتابة التاريخ الشمولي - أغلبية الدراسات انصبت على زمن القرن 19م باعتباره المدخل الأساس لفهم مرحلة الحماية الفرنسية والاسبانية - انفتاح الاتجاه الاجتماعي على باقي العلوم المجاورة / المساعدة /المندمجة في التاريخ، كالجغرافيا والسوسيولوجيا والاقتصاد والانثروبولوجيا وعلم الإحصاء، حيث اعتمد المؤرخ على مناهجها ومفاهيمها وأدوات بحثها ومقارباتها، مع الحفاظ على هوية و وظيفة علم التاريخ - توسيع مفهوم الوثيقة مع إخراجها من قدسيتها، كما لم يعد ينظر إلى المنتوج الاستعماري كمصدر ثانوي ومقلق لتاريخ المغرب، بل اتبت أهميته في كتابة التاريخ - كان للاتجاه الاجتماعي رغبة في الكشف عن تاريخ المغرب من الداخل، لذلك اهتموا بالمصادر المغربية مع تجاوز الخلاف بينهم حول مفهوم الوثيقة، هناك من يصر على أنها، هي تلك المختومة مخزنيا، وهناك فريق دعا إلى توسيع مفهومها إلى الكتابات الفقهية والسجلات الإدارية والنقوش والصور والجداول ، وكل ما كتبه الفقهاء والاخباريون، كما طرح النقاش حول الرواية الشفاهية، و ما مدى مصداقيتها، الشيء الذي جر النقاش حول الذاكرة الفردية والجماعية. كل هذه القضايا المنهجية في التاريخ، تناولها مؤرخو مدرسة الحوليات. لذلك، يظهر من خلالها، التأثير الكبير على تيار التاريخ الاجتماعي في المغرب.

- هل حان الوقت للتفكير في الانتقال إلى اتجاه ثالث في الكتابة التاريخية حول المغرب؟

- هل التراكم الحاصل في دراسات التاريخ المحلي مع التاريخ الاجتماعي، كافية للانتقال إلى التاريخ الشمولي أو على الأقل التفكير فيه؟

- هل أسس الاتجاه الاجتماعي للانتقال من التاريخ الحدثي إلى تاريخ البنيات؟

- هل الاتجاه الاجتماعي تخلى عن التاريخ الحدثي؟ هذا الطلاق المنهجي كان قد تبناه الجيل الأول من مدرسة الحوليات، لكن الجيل الثالث والرابع سيدعوان لعدم التخلي عن التاريخ الحدثي بصفة نهائية، باعتباره، يمكن الاعتماد عليه في تفسير عناصر البنيات التاريخية. إلى أي حد أخذ الاتجاه الاجتماعي بهذه الدعوة للاعتماد على التاريخ الحدثي كما حصل مع مدرسة الحوليات؟

هل انتقال الكتابة التاريخية من الحدث إلى تاريخ البنيات عند الاتجاه الاجتماعي، ضمن عملية تجديد الكتابة التاريخية المغربية؟ بدون شك، أن هذه العلاقة القائمة على الانتقال من الحدثي إلى البنية، جاءت بإشكاليات وطرح فرضيات جديدة، وأدوات ومناهج مرتبطة بالكتابة التاريخية الاجتماعية، غير أن هذه العناصر، هل نظر إليها من خارج مدرسة الحوليات أم هي ذاتها تفسر صعوبة التجاوز؟

يقول المؤرخ عبد الاحد السبتي: « المؤرخ الاجتماعي، التزم مع ذاته الحياد والموضوعية في تعامله المقبول مع الاسطوغرافية الاستعمارية، بمنهج تفكيكي آخذا بأسلوب التجاوز للتاريخ الحدثي، بعيدا عن المصادر الأدبية، باعتبار المؤرخ يتعامل مع البنيات بدون شاعرية في الأسلوب، كما عمد إلى التعامل بحذر مع الوثيقة سواء المخزنية الرسمية أو الخاصة».

في ظل هذه الدراسة، هل استطاعت الأجيال الثلاثة من المؤرخين المغاربة، من الجيل الوطني إلى الجيل الاجتماعي إلى جيل الالفية الثانية، التي لم تستقل بعد عن الجيل الاجتماعي، تأسيس مدرسة تاريخية مغربية مستقلة عن أي تبعية للمدارس التاريخية الأجنبية خاصة مدرسة الحوليات؟ اعتقد، رغم التراكم والزخم الهائل من الإصدارات التاريخية، لم يحن نضج شروط تأسيس مدرسة تاريخية قائمة الذات، لا زال المؤرخ في البحث عن مخارج في الكتابة التاريخية التي تهتم بكل ما هو اجتماعي. في اعتقادي، من المعيقات في تأسيس مدرسة تاريخية، لا زال المؤرخ ينبش ويوجه سهام الاتهام والنقد للكتابات الأجنبية حول تاريخ المغرب، بالرغم من أن هذه الكتابات الأجنبية قد كشفت عن حقائق تاريخية لا تخلو من أهمية. كذلك لم يتخلص الباحث التاريخي الاجتماعي من فكرة تقديس الاتجاه الوطني ولم تفتح له الارشيفات الرسمية والخاصة، ولا زال الباحث التاريخي يعتمد في البحث على مدخراته المالية بدون دعم مخصص للبحث العلمي من مؤسسات الدولة.

المراجع :

1/ Bourde Guy – Martin Herve. Les écoles historiques. Éd. Du seuil. Paris 1983

2/ Science Humaine. L'histoire aujourd hui. No 18 -Hors-série 1997.

3/ عمر أفا : تاريخ المغرب المعاصر. منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط.**2002**

4/ عبد الاحد السبتي : بين الزطاط وقاطع الطرق – دار توبقال للنشر 2009.

5/ عبد العزيز الخمليشي : مدينة الرباط في القرن التاسع عشر – منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط.**2012**

6/ وجيه كوثراني : تاريخ التأريخ : اتجاهات – مدارس – مناهج. المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات. بيروت. 2023.

7/ البحث في تاريخ المغرب : حصيلة وتقويم. منشورات كلية الآداب – الرباط رقم :14 السنة 1989

8/ في النهضة والتراكم: دراسات في تاريخ المغرب والنهضة العربية مهداة للأستاذ محمد المنوني. المعرفة التاريخية / دار توبقال للنشر/ط:1/ **1986**.

9/ المحلي والشمولي في كتابة التاريخ الاجتماعي. أعمال مهداة للعربي مزين. منشورات كلية الآداب الرباط رقم: **55**. السنة .**2012**.

10/ الأستاذ جفري باراكلو: الاتجاهات العامة في الأبحاث التاريخية – ترجمة صالح أحمد العلي – مؤسسة الرسالة .**1984**.

غزّة

نجيب الخالدي

على جبل من الأنقاض وأكوام الركام وبقايا الحطام، تجلس لتأخذ نفسا عسيرا قبل أن تمضي في البحث من جديد... تمسح وجهها بيديها المتْرَبتين، تحكّ بمعصمها ضفاف عينيها المغبَّرتين، تتحسس الدم على رأسها ساخنا يخترق شعابا ملتوية، تحدد مصدره في عمق شعرها، تستشعر اتساع الجرح وحرقة الألم وعناد الدم المتدفق، تسند رأسها إلى ركبتيها بعد أن طوّقتهما بذراعيها لتستعيد حبة من نبضها، لكن... الأصوات الصاخبة تجلجل فيها، تمزّقها أجزاءً بنصل الألم... انهمار القنابل، أصوات الاشتباكات العنيفة، الانفجارات الضخمة، الرصاص والقنابل الصوتية في مواقع الجوعى الحالمين بلقمة من وهْم طعام... الأصوات، الأصوات... وأمشاج من الأنين والبكاء... والنحيب... والصراخ... والكلمات الفاطرة...

واالله يا جماعة إلي أكثر من يومين ما أكلت...

والعدس نفد من عندي، وْعندي أنا ست نْفار...

لا صوت يعلو فيها على صوت الحصار، كل المعابر مغلّقة بالقصف والقنابل والرصاص وصدأ القيود...

ماذا ينقص لرفع سقف الحصار!؟

احنا بنمووووت من الجووووووع...

احنا أكلنا الخبز لمْعَفِن ومُش لكيينُو بَرْدو...

وَشريط الصور لاَ يكف بدوره عن الاسترسال في عينيها.. تذوب في الأيدي تنتشل الجثث المتفحمة...

وأخرى في تحلل غامر تطوف حولها كلاب ينهكها الطوى... الجثامين مكدسة... أمهات يبحثن عن أشلاء لأبنائهن، وأهالي يبحثون عن أشلاء لذويهم... تتنفس الموت الـزؤام، لكن تولد منه بالصمود، تبدأ في السقوط، لكن سرعان ما الهامة تنتصب...

- «قد يكسرون عظامها

قد يـزرعـون الـدبـابـات فـي أحـشـاء أطفالها ونسائها، قد يرمونها في البحر أو الرمل أو الدم، ولكنها... لن تقول للغزاة: نعم».

المكان فارغ من نبض الحياة، تتخلله أصوات الانـفـجـارات المدمـرة الـقـادمـة مـن حي الرِّمال وحي الشُجاعية، أتى دورهما على التوالي لإبادة السكان فيهما. تبرح مرتفع الأنقاض، قدماها حافيتان، متشققتان، داميتان، لكنهما متصلبتان، تـذرعـان الأرض في خطوات فسيحة... ما تزال في بحث شاق عن إخوتها، في جباليا ومخيمها، في بيت حانون، في بيت لاهيا، في خان يونس، في ساحات المدارس، في الأشلاء، في دماء المجازر، وفي كل موقع وناحية...

- أنا أمهم... يا نااااااس

تسلّ من جيبها صورة، تبدد بظُفْرها بقع الدم على الحواشي، تتأملهم واحدا واحدا، يجمعهم فيها تَعانق الأيدي وابتسامة بارقة من الماضي... تسيح في أديم العيون، تستشرف حياة تنبلج من اللقيا بعد اختفاء... فَقْدُهم يُغزر النزف، يقطّعها من جديد، يضخّ هول الدمار فيها... ليفنيها.

- أَهُم على قيد الحياة...؟ تحت الأنقاض؟ جثث متفحمة تنضاف إلى...؟ أضَلّوا الطريق في القطاع بعد أن التهمته الدبابات والطائرات...؟

فيعظم جـاثـوم الأسئلة على الصدر المثخن بآهات الجراح...

تواصل ذرع الأرض، لكن صوب ناحية محددة... يطول عنقها، أطول من عنق زرافة خلف السياج، أطول وأطول وأطول... وعيناها أقوى من زرقـاء اليمامة، ترصدان ما وراء الحصار، تعبران المدى: المحـيـط والـخـلـيـج، قصور المـؤتـمـرات، الميكروفونات المنتصبة، حناجر صاخبة من الشعارات والتهديدات تنقلها ريـح خافتة من قلب الـشـوارع، والـسـاحـات، وشاشات التلفزيون... تميل نحو تلك الـوجـهـة البكماء ممتدة الأطراف، يشقّ صوتها الصدى:

- أنا غززززة...

غززززة...

...

د مـــ ي ي ي ...

د مـــ ي ي ي ... لا...

من أعمال الرسام الفلسطيني يوسف كتلو

عودةٌ إلى القطب الشمالي

محمد عرش - كندا

1

هؤلاءِ الهنود - الحمرُ ، على نياتهم يرقصون حتى التعب

جلودهم كذُرَّةٍ مشويةٍ ، تاريخُهم في أقدامهم .

فوق رؤوسهمُ الريش ، كأنهم يأملونَ أن يطيروا ،

هذه الأرضُ جحودةٌ ، تخفي سرها في الماء ،

أيتها السناجبُ من أولى بالمرافقةِ ،

من أولى بمرافقةِ الشمس ،

من أولى بظلالِ الأشجار ،

من أولى بالأرضِ الجحودةِ؛

بين الوديانِ ، والسناجبِ ،

ورموزِ الأشجار ،

أطل من وراء نياجرا على الشر ،

أقرأ أسطورةَ البقرةِ ، حين تطغى ،

أقرأ غلبَ البقرِ ، في دكان الخزف ،

هم هكذا ، يرمونَ الإبزارَ في الأعينِ ،

وينشدونَ صدأَ النصر ،

في الألواحِ ،

في الصحفِ ،

في الكتبِ ،

تعيشُ الأرضُ ، لكنهم يغتصبون أيَّ شيء

باسمِ تمثالِ الحريةِ ،

باسمِ النتانةِ ، يكسرون أصابعَ ، تخطُّ

الزكيات ،

تخطُّ مفردات الحمامِ ،

وفي مناقيرها أغصانٌ ،

تتقدمُ زرقاءَ اليمامةِ ،

آنَ تستيقظُ الحدود

من أعمال الرسام السوريالي الكندي ويليام هيجينسون

خطْواتُ الماء

في الصيفِ ،

تتخففُ اللغةُ من

أثوابِها ، تتعرى؛

ها أنتَ لم تملأْ عينيكَ مما

ترى ،

بل تودُّ زرعَ الفراغ ،

وترغبُ في قراءةِ أوراقِ اللذاتِ ،

ربما تلجُ زوايا النعيم .

تتخففُ اللغةُ من متاعبِ الكنايات ،

تدعها في حرب ،

تستلقِ تحت الشمس ،

العباراتُ ذاتُ لونٍ قمحي ،

تعومُ وإلى الرملِ تعودُ من

بعيد ،

تُرشدُ السفنَ إلى مراسي

التأويل .

في الشتاء ،

تغلفُ اللغةُ أزرارها ،

تتذكرُ آلافَ الأشقياء ،

تتذكرُ فراغَ الأحياز ،

ونقصانَ الحطب .

الآنَ أسمعُ بكاءَ اللغةِ ،

هو الخريفُ أتى ،

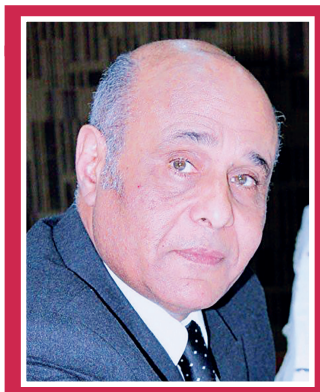
يساندُ أوراقكِ أيتها اللغةُ ،

كي تكتبي الحقيقة .

جمعية رواد الخشبة

فعاليات مسرحية كتبت الزمن المسرحي في مكناس

2025.1973



د. عبد الرحمن بن زيدان

يتساءل كل باحث مهتم بتاريخ المسرح المغربي عن مدى وجود هذا المسرح في سجّلات خاصة تضم تاريخه في العاصمة الإسماعيلية وتكشف عن مدى امتلاء هذه الذاكرة بالمعلومات التي يمكن أن تتحدث عن وجود نصوص وتجارب تتكلم بحضورها اللافت عن تاريخ المسرح المغربي ، كما أن في هذا التساؤل قد تحضر أسئلة أخرى تكون بالضرورة حاملة لحالات الدهشة والغرابة كون مدينة مكناس عرفت حركة مسرحية باذخة بتجريبيتها ، وعامرة بمضامينها التجريبية ، ومتحركة بحركية ما كان يملكه المؤلفون والمخرجون من معارف بلوروها في تجاربهم المسرحية بالاقتباس ، أو الترجمة ، أو الإعداد فكانوا يرومون مع فرقهم المسرحية تحقيق ما به يدعمون وجود صيرورة الإنتاج المسرحي في المغرب حتى يكونوا فاعلين في استمرار الفعل المسرحي. لكن أين هي الوثيقة التي تثبت ذلك؟

حول سؤال ذاكرة المسرح في مكناس

قد يعيش من يتساءل عن وجود هذا المسرح في مكناس حيرة مغلّفة بلبس كل إجابة يمكن تقديمها وذلك لغياب كتابات متخصصة تكون قد أرخت للتجارب الموجودة قبل الاستقلال، وفي الآن نفسه تكون بعد استقلال المغرب قد تتبعت سير أعلام المسرح لتقدم ببليوغرافيات تضمّ أسماء المؤلفين، والمخرجين، والممثلين، والنقاد، وهو غياب ظل في الحقيقة محكوما- بمحدودية رواج الخطاب المسرحي - من جهة - وله علاقة - من جهة أخرى - بقلة خطاب تلقي هذا المسرح عند النخبة الوطنية، أو النخبة المثقفة لأن الكتابة النقدية - إذا ما وجدت في أفقها المحدود - فإنها كانت لا تواكب - أحيانا - فيض الحضور المسرحي المكناسي، ولا ترصد خاصيات هذا التجريب المسرحي، وحتى ولو وجد - أيضا - خطاب تلقي بعض العروض، فإن ذلك يظل محدودا بسبب غياب النقد المتخصص المبني على فعل قراءات التجارب تكون قائمة على معرفة أسرار إنتاج العروض بعد تفكيك البنية الكلية للفرجة وصولا إلى رصد بلاغة العروض وجمالياتها، لأن الاهتمام بالثقافة المغربية ونتاجاتها كان منصبا على كل خطابات هذه النخبة في الشعر، والمقالة، والخطابات السياسية.

مع غياب كتابات نقدية تؤرخ للفعل المسرحي في مكناس تبقى الأجوبة رهينة الأزمنة التي غاب عنها هذا الفعل الذي غرب عنه الحديث عن الفرق المسرحية ذات التأثير الكائن على المشهد الثقافي، وحتى وإن حضر هذا الحديث بمستويات متباينة وبنسب متباعدة أو متقاربة في تلقي التجارب المسرحية فإنه لا يكون قريبا من خاصيات الفعل المسرحي فتظل قراءاته متفاوتة الحضور في التوثيق الذي كان بإمكانه تقديم بعض تمظهراته في خاصيات النتاجات المسرحية في علاقتها بالزمن المسرحي المغربي بدء من الإرهاصات الأولى لتشكل النواة الأولى للمسرح إلى الآن، وهي التمظهرات التي تطورت كالتالي:

تمظهرات مسرحية تطورت مع بدايات القرن العشرين الذي بزغت فيها الحركة المسرحية الوطنية. فأبانت عن ارتباطها العضوي بالمرجعية الوطنية بمضمون مكتوب بقضايا الاستقلال والإهتمام بالمغرب وتحدياته، وله علاقة بالتراث اللامادي كاختيار أولي لكل كتابة ظلت تراهن على قضايا التحرر، والعدالة. والهوية، والاحتفاء بالمرجعية العروبية أثناء الرجوع إلى الماضي التلد بأعتباره الرمز الذي يمكن أخذه نموذجا يبني برمزيته الآن وما بعد الآن.

مرحلة تبلور ملامح المسرح المغربي الحديث مع محمد القري، ومحمد الدحروش، وأحمد الطيب العلج، والطيب الصديقي، وعبد الله شقرون، وعبد الصمد الكنفاوي، ومحمد حسن الجندي وذلك نتيجة التراكم الذي حققوه في كتابة النص المسرح بكل تلويناته وخلفياته الظاهرة والخفية.

مرحلة التأسيس الحقيقي للمسرح المغربي في خمسينيات وستينيات القرن العشرين. بعد ذلك تأتي مرحلة ازدهار المسرح المغربي في سبعينيات وثمانينيات القرن العشرين مع بداية صوغ أسئلة ثقافية وفنية وفلسفية جديدة وجدت تجلياتها في العديد من النصوص المسرحية مع كتابات عبد السلام الشرايبي، محمد مسكين، رضوان احدادو، محمد شهرمان، وعبد القادر اعبابو، والمسكيني الصغير، ولحسن القناني، وسعد الله عبد المجيد، وعبد المجيد فنيش، ومصطفى رمضاني، ومحمد الكغاط، وسالم كويندي، وعبد الحق الزروالي، ومحمد قاوتي، والحسين الشعبي كلهم كانوا مدعومين بآراء وطروحات فلسفية لمحمد مصطفى القباج، وترجمات الدكتور حسن المنيعي، ودراسات عبد الواحد بن ياسر، وعزالدين بونيت، ونظريات المسرح الجديد، والكتابة النقدية الجديدة التي خاض غمارها بتبصر كبير الدكتور خالد أمين.

مع هذا الازدهار والتفاعل معه بشكل إيجابي، برزت ظاهرة البيانات المسرحية التي عملت على إعادة النظر في المسرح الكائن اعتمادا على السؤال النقدي لفهم المسرح الموجود بغايات جديدة تتوخى تطوير الوعي بآليات إنتاج هذا المسرح، أو تشكيل المسرح الممكن إيجاده ليكون في نتاجه جدلا حقيقيا مع واقعه ومع النظريات المسرحية الغربية، لكن أين يتجلى المسرح المكناسي في سياق تنامي هذا الوعي في المسرح المغربي؟

مكناس وفعاليات التجارب المسرحية في التجريب المسرحي

في كل هذه المراحل الموسومة بآنطلاق الحركة المسرحية، أو تعثرها، وبداية تشكل ملامحها لتصير ظاهرة ثقافية وفنية مع مسرح الهواة، كانت مكناس تؤهل إمكانياتها الخاصة بآستعداد العديد من الفرق المسرحية الهاوية لتوكيد حضورها بفضل العاملين الحقيقيين المنتجين المداومين على حضورهم في العمل المسرحي في تاريخ مسرح الهواة وكل غاياتهم هي ترسيخ مظاهر التجريب المسرحي في عروض تجريبية كانت تحضر بآختلاف الرؤية التي كانت تتنافس فنيا مع مثيلاتها من الفرق المسرحية الهاوية بآختلاف مكونات بناء الفرجات التي كان تُقدّم في الفضاءات المتاحة في مكناس مثل قاعة (المسرح البلدي الذي تأسس سنة **1922** والذي سيعرف بعد ذلك بآسم لاكانال ثم سيصير سينما ريجان كصالة لعرض الأفلام)، وقاعة سينما موندیال، وسينما (A . B . C) ، وقاعة دار الشباب في شارع اروامزيل، ودار الشباب التابعة لوزارة الشبيبة والرياضة بشارع محمد الخامس، والفضاء المسرحي المفتوح في مسرح الحبول، وفي الفضاء الأثري التاريخي في مدينة وليلي، وقاعة المعرض بالمدينة الجديدة، والنطاق الثقافي، لكن الكتابة عن هذه التجارب التي كانت تلتئم في هذه الفضاءات لم تجد كتابات معتبرة تؤرخ بدقة لهذه التجارب ولو بشكل عابر لأن ما شاع من كتابات كان في شكل خبر، أو في شكل كتابة انطباعية لا ترقى بخطاباتها لتكون نقدا مسرحيا يعرف كيف يؤرخ لأسرار تلقي المسرح.

وجدت في هذه الفضاءات فرق مسرحية مكناسية كانت تبرز في الساحة المسرحية لتعلن عن زمن تأسيسها بالإنتاج المسرحي، لكنها كانت تختفي بسرعة لأنها تنسحب من السياق المسرحي الهاوي مضطرة ليصير ذكرها مرتبطا بزمن ومكان محددين، ويصبح الحديث عنها محكوما بكلام البعض بنوستالجيا باهتة تتحدث شفاهيا عما كان أثناء عرض أو عروض فات زمان تقديمها وذلك بخطابات موسومة بالتعميمية دون الوقوف على التجربة المسرحية، أو التجارب الفنية التي كان لها ألق وحضور مائزين في زمان التجربة المسرحية المكناسية، وهذه إشكالية ظلت محكومة بمجموعة من العوامل الفاعلة في غياب توثيق حقيقي لما هو موجود، ومن بين هذه العوامل:

غياب الأرشيفات الخاصة التي يمكن الرجوع إليها لتكون مرجعا يساعد على الكتابة عن تاريخ المسرح في مكناس، ليبقى الاستثناء الوحيد هو ما أنجزه الباحث أحمد مسعية في مصنفه الموسوم بـ: (دليل المسرح المغربي: نصف قرن من الإبداع المسرحي بالمغرب) منشورات وزارة الثقافة، ترجمة حسن بحراوي **2012**، مطبعة المناهل، وكتاب الأستاذ الحسين المريني (من ثنايا الذاكرة) الذي أرخ فيه لتجارب مسرح الهواة والمهرجان الوطني.

أن الفرق التي كان لها حضور في تاريخ المسرح في مكناس بعد الاستقلال لم تفرد لعملية تجميع ما كتب عن نتاجاتها المسرحية حيزا للتوثيق حتى يكون ذاكرة حية لما تمّ إنجازه.

أن ما وجد من شذرات محملة بحقائق عن هذا المسرح كان ضمن تاريخ عام إما في كتب صدرت لمواكبة تاريخ المسرح المغربي وتجاربه كما هو

الشأن في كتاب (حياة في المسرح) للأستاذ عبد الله شقرون، أو في أول أطروحة جامعية للدكتور حسن المنيعي الموسومة بـ: (أبحاث في المسرح المغربي).

في هذا السياق الذي ضمّ سياقات تأسيس التجربة المسرحية المغربية ستكون مناسبة للحديث عن أسماء بعض المسرحيين، وأسماء بعض الفرق التي كانت لها بصمة خاصة في حركية المسرح المغربي في مكناس.

من بين أسماء الفرق المسرحية التي كانت فاعلة حقيقية في ترسيخ وجود هذا المسرح، و كان لها حضور في الساحة المسرحية بعروضها، وبتنظيمها للمهرجانات المسرحية كفرقة (الوحي المسرحي) في خمسينيات القرن العشرين والتي أسسها مولاي عبد الله العلوي (بزبوز) بعدها تأسست فرقة العمل المسرحي في **5** يناير **1956** برعاية حزب الاستقلال، ومن بين أعضائها محمد بوعسرية، إدريس الصنهاجي، أحمد الكرامي، عبد الرحمن الغمري، عبد الكريم الفيلالي، ، ومحمد الودغيري بن عبد القادر وعبد الهادي بوزوبع الحاضر كمخرج في العديد من مهرجان مسرح الهواة، وفرقة مسرح الغد.

في ثمانينيات القرن العشرين عرفت الحركة المسرحية في مكناس قفزة نوعية في الإنتاج المسرحي شاركت فيها فرقة (رواد الخشبة)، و(المشعل المسرحي) ، التي أسسها المخرج إدريس بنو شان مع بعض زملائه الذي تخرجوا من المعهد البلدي للموسيقى و الرقص والمسرح بمكناس سنة **1972**،وفرقة مسرح الفصول التي أسسها بعض الفرنسيين المقيمين في مكناس، صحبة مولاي أحمد المنوني الذي قام سنة **1962** بإعادة النظر في بنيتها القانونية وغاياتها رفقة المختار بن يدر، ومحمد بنونة، لكن مع محمد تيمد ستعرف هذه الفرقة مسيرا جديدا سنة **1967**، ونذكر من بين الفرق المكناسية جمعية رواد المسرح الطلائعي، و(فرقة المختبر المسرحي)، وجمعية (الانطلاق المسرحي) برئاسة الفنان حسن العطار، وجمعية (العرض الحر)، وجمعية (ألحي لفنون المسرح)، و(مسرح السبعة) و(المختبر المسرحي)، و(فرقة مسرح الشامات).

إذا كان الدكتور حسن المنيعي يعتبر مدينة مكناس (أفينيون المغرب) - كما يؤكد ذلك العديد من المهتمين بالشأن المسرحي - فذلك بفضل هذه الفرق المسرحية ونتاجاتها المسرحية، وبفضل أسماء كانت فاعلة في حيوية هذا المسرح نذكر من بينهم الهاشمي الخياري، وأحمد المنوني، ومحمد تيمد، وأحمد بن كيران، ومحمود بلحسن، وإدريس الروخ، وإدريس بنو شان، وحسني العيساوي، وحفيظ العيساوي، وعبد المجيد باقاسم، وإدريس المامون، وجمال الغالبي، وعبد المجيد الدويري، وليلى أكدي، وفاطمة عاطف، وخديجة البورقادي عاشوا كلهم بشكل مباشر، أو غير مباشر مع فرقة رواد الخشبة التي كانت تقدم عروضا تجريبية في الزمن الفني في مكناس .

هنا يتشكل السؤال التالي : ما سمات حضور التجريب في المسير الفني لفرقة رواد الخشبة؟

فرقة رواد الخشبة حضور مسرحي بتجريب مسرحي

هنا يكمن الجواب في حضور فرقة (رواد الخشبة) ودورها البارز في حركية المسرح في مكناس، وفي هذا الحضور سنقوم بكتابة تاريخ الفرقة بما يتوفر من معلومات، وإفادات لإجلاء بعض تأثيراتها على مسير المسرح المكناسي، وهو ما تجلى في الممارسات الفنية الفرجوية التي كانت تجمع بين الإنتاج المسرحي، وتنظيم مهرجان خاص بدء من سنة **1981** تعدى حدود الجهوية ليصبح مهرجانا مغربيا كانت تشارك فيه فرق مغربية، ويشارك فيه باحثون، ونقاد عاشوا مع بهاء (مهرجان رواد الخشبة) مما أعطى للفرقة وهجا خاصا في تنظيم الظاهرة المهرجاناتية الخاصة بالفرق المسرحية المغربية.

في هذا السياق يعرض الباحث محمد مسعية في كتابه(دليل المسرح المغربي) بورتريه خاص عن فرقة رواد الخشبة، وتاريخ تأسيسها سنة **1971** والمسؤول عنها حسني العيساوي فيقول: (بعد أن عمل أعضاء الفرقة ضمن « الجمعية المغربية لهواة المسرح بمكناس» في بداية السبعينيات سيقررون سنة **1974** إنشاء جمعية مستقلة لكي يتمكنوا من المشاركة في المهرجان الوطني لمسرح الهواة، وهنا سيقوم عبد الله العلوي بمعية صفوان إدريس، ومحمد أبو رشيد، وحسن العلوي، ومحمد بلقاضي، وعبد العزيز شطار، وعبد المجيد باقاسم بتأسيس جمعية سيطلقون عليها في البداية «براعم المسرح» ثم «سنابل المسرح» قبل أن يستقروا على اسم «رواد الخشبة» التي ستعود رئاستها إلى عبد الله العلوي) **1**

لكن ما هو أفق اشتغال الفرقة بعد هذا التأسيس؟

سؤال إجرائي سيقودنا حتما إلى التعرف على استراتيجية برنامج هذه الفرقة على المستوى الفني، وعلى مستوى اختياراتها التي صارت في ممارستها المسرحية مدخلا للانخراط - أولا - في الفعالية المسرحية المكناسية، ثم الانتماء إلى التجارب المسرحية الوطنية بعد أن وضعت منهجية واضحة في الإنتاجية المسرحية جعلتها تحوّل العديد من النصوص المسرحية المختارة إلى عروض للفرجة، فكونت لتحقيق ذلك لجنة خاصة لتفعيل هذه الاختيارات

كان من بين أعضائها: (حسن العيساوي - حفيظ العيساوي - باقاسم عبد المجيد - عبد المجيد الدويري - علي القروي - إدريس الإدريسي). هكذا وبدء من سنة **1973** صارت هذه الممارسة قائمة في منهج فرقة (رواد الخشبة) على الأسناد التالية:

التجريب المسرحي الذي تبنته الجمعية في مهرجانها المسرحي صار شعارا يخص الرؤية الجديد للممارسة المسرحية الجديدة المتبناة في مسيرها الفني.

أن اختيار النصوص المسرحية لإعدادها ومسرحتها لزمن العرض كانت تتغيا تركيب البنيات الدرامية في بناء المشاهد تمشيا مع منهج كل مخرج كان يضفي سمة الخصوصية على كل عرض مسرحي.

جعل العمل الجماعي في منهج الجمعية تفكيرا جماعيا للإنتاج المسرحي يكون بالممارسة أساس بناء العروض المسرحية وتنظيم المهرجان المسرحي الذي ربط وجوده بشعار: (من أجل تجريب مسرحي يؤسس الفعل)، و اختيار المواضيع الخاصة بالندوات التي حفزت المشاركين على بلورة وعي جديد للطروحات النقدية والمفاهيمية التي تمخض عنها جدل حقيقي حول قضايا المسرح المغربي ومكوناته الفنية، والفلسفية، والإيديولوجية.

وبقراءة كيفية تكوين عروض الفرجة ورموزها وخطاباتها، سنتعرّف على مرجعياتها التي كانت في غالب الأحيان انفتاحا على الريبرتوار المسرحي العربي متمثلا في المرجع المسرحي المصري، والسوري، والفلسطيني، والمغربي، وأحيانا يتمّ اللجوء إلى الكتابة الجماعية في مختبر تتم فيه عملية الكتابة الدرامية لتنخرط في جامع الإنتاج المسرحي ليكون ضمن الأبعاد التجريبية المسرحية للفرقة. كيف ذلك؟

أبعاد الإنتاج المسرحي لجمعية رواد الخشبة

بتوثيق خاص لتاريخ العروض المسرحية التي قدمتها جمعية رواد الخشبة في جامع نتاجاتها المسرحية سنجد أنها كانت تسير وفق منهجية خاصة في الكتابة النصية بها تجرب أسلوب التعامل مع النصوص المسرحية التي تختارها، فتعيد كتابتها، وكانت تولي أهمية خاصة للمسْرحة والاعتماد على الاقتباس، أو تتبنى الكتابة الجماعية التي تكون فيها اللغة العربية الفصيحة أساس صياغة الحوارات، أو التأليف، ومن بين الفاعلين المشاركين في صناعة الفرجة مع جمعية رواد الخشبة المخرجون علي الخيراوي، حميد بن زريان، جمال الدين الغالبي، وعبد المجيد باقاسم، يحيى العزاوي، ، حفيظ العيساوي، عبد المجيد الدويري. حسني العيساوي وعزيز التفاحي.

ويمكن استخراج تاريخ هذه العروض من مصنف الباحث أحمد مسعية، وكتاب الأستاذ الحسين المريني، والسيرة الفنية الخاصة بالأستاذ جمال الدين الغالبي الموسومة بـ (عشق الركح) إضافة إلى ما جمّعته من وثائق من مذكراتي الخاصة لتكتمل عملية التوثيق لكل ما أنجزته الجمعية باللغة العربية الفصيحة، وباللغة الدارجة المغربية كالتالي:

أولا عروض مسرحية باللغة العربية الفصحى:

علامة استفهام: نص وإخراج علي الخيراوي **1972 ـ 1973**.

قوم قلة: كتابة جماعية ـ **1973 ـ 1974**.

الأطباء الأربعة: إقتباس وإخراج حميد بن زريان **1974 1975**.

عقل وعاطفة: تأليف عبد العزيز شطار اقتباس وإخراج حميد بن زريان. **1974 1975**.

ظل الخطيئة: إخراج حميد بن زريان. **1975 ـ 1976**.

أرقام بلا دلالة: تأليف عبد الله المصباحي، إخراج جمال الدين الغالبي. أنجزت هذه المسرحية مع فرقة الانطلاق المسرحي، وقدّمت في المهرجان الوطني العشرين لمسرح الهواة بمراكش، في **23** مارس **1** أبريل **1979**.

الوجه والقناع: تأليف شوقي خميس - إخراج جمال الدين الغالبي وعبد المجيد باقاسم - **1977 ـ 1978**.

مومس تؤلف كتابا: تأليف فتحي رضوان إخراج جمال الدين الغالبي وعبد المجيد باقاسم **1977 ـ 1978**.

العودة من الجحيم: تركيب شعري عن نصوص للشاعرين محمود درويش، وتوفيق زياد. إقتباس وإخراج عبد المجيد باقاسم.**1979 ـ 1980**.

الضفادع: تأليف أريسطوفان، إخراج محمد تيمد. **1982 ـ 1983**.

العتمة: نص فرقة بلالين الفلسطينية الإخراج المسرحي جماعي. **1982 ـ 1983**.

الدراويش يبحثون عن الحقيقة: تأليف مصطفى الحلاج إخراج عبد المجيد باقاسم**1983 ـ 1984**.

لعبة الحلم والإجهاض: عن نص مسرحية عاشور، للمؤلف محمد مسكين، إخراج يحيى العزاوي **1984 ـ 1985**. ويمكن بالمناسبة الرجوع إلى الدراسة التي أنجزتها حول هذه المسرحية والتي نشرت أول الأمر في الملحق الثقافي لجريدة العلم (تجربة الكتابة والإخراج في مسرحية «عاشور أو الحلم والإجهاض»

العدد **150** - التاريخ **01 / 02 / 06 / 1986** ثم نشرت في كتاب (خطاب التجريب في المسرح العربي) وكانت موسومة بـ (تجربة الكتابة والإخراج في مسرحية عاشور أو لعبة الحلم والإجهاض)، وفيها خلصت أن هذا العرض يبقى مؤشرا حقيقيا لطريقة بناء رؤية الفرقة مع رؤية الإخراج فكانت المقاربة النقدية كالتالي: (لقد أراد المؤلف والمخرج وجمعية رواد الخشبة أن تكون النهاية مفتوحة لأن التمثيل يبقى وعيا بأدواته الخاصة وما تحمله من أفكار وطموحات أما التغيير فيتم خارج البناية حيث العلاقات المجسدة، والصراع الحي، والتوتر الحقيقي بين فعلين: الأول يرسم أبجدية التأسيس لواقع إنساني جديد خال من الحروب والقهر والعسف، والثاني يقف في وجه هذا الفعل في الرسم، ورغم طغيان ما هو وجداني وخطابي في النص المسرحي)**2** .

حبظلم بظاظا: تأليف فاروق خورشيد. إخراج حسني العيساوي، حفيظ العيساوي،عبد المجيد الدويري. **1985 ـ 1986**.

ثانيا عروض مسرحية باللغة الدارجة:

أفريكا سطوري سايد: عن نص أوفيليا لم تمت لنبيل لحلو- إخراج حسني العيساوي وعزيز التفاحي، وحسني العيساوي.

مسرحية (بوفكران) وهي من تأليف الدكتور عبد الرحمن بن زيدان والشاعر محمد بنعيسى، وقدمت بمناسبة تنظيم برنامج (سباق المدن)، وتمّ تسجيلها للتلفزة المغربية، وبفضلها تبوأت العاصمة الإسماعيلية المرتبة الأولى.

هناك حضور آخر لرواد الخشبة في بعض البحوث الجامعية حيث في الموسم الجامعي **1990 ـ 1991** إشتغلت الباحثة والممثلة رجاء في الله فاطمة الزهراء تحت إشرافي على التجربة المسرحية لفرقة رواد الخشبة حين اختارت موضوع: (التجريب المسرحي: البطل عبد الغفار مكاوي جمعية رواد الخشبة). وهو ما أعتبره ذاكرة أخرى للتوثيق الاستثنائي للفرقة.

لقد قدمت في هذه المداخلة مظاهر الحضور الفاعل لفرقة رواد الخشبة في المشهد المسرحي المكناسي حتى أقرب الذاكرة المسرحية المغربية من دلالات الفعاليات الحقيقية التي أسهمت بها الجمعية في إضاءة ما يمكن إضاءته في دروب التجريب فكانت - بحق - تجربة تستحق القراءة، والتوثيق وهو ما طمحت إليه حين جعلت ذاكرتي تتحرك بين **1982** إلى **1990** علها تتذكر صفحات من تاريخ التجربة المسرحية في مكناس مع رواد الخشبة كأيقونة أسهمت في تفعيل الفعل المسرحي بحوار ثقافي كان يسعى إلى تفعيل حضور مدينة مكناس ثقافيا، وفنيا، ومسرحيا لتبقى متواصلة مع عالمها الرحب الذي هو عالم المسرح المغربي.

مراجع

أحمد مسعية: دليل المسرح المغربي نصف قرن من الإبداع المسرحي المغربي. منشورات وزارة الثقافة - ترجمة حسن بحراوي **2012** مطبعة دار المناهل. ص **288**.

د.عبد الرحمن بن زيدان: خطاب التجريب في المسرح العربي. الطبعة الأولى**1997** مطبعة سندي - مكناس. ص**268**.

3.الحسين المريني: من ثنايا الذاكرة - أوراق من مسيرة المسرح المغربي (**1948**ـ **2001**) البوكيلي للطباعة والنشر والتوزيع - الطبعة الأولى **2002**.

4.جمال الدين الغالبي: عشق الركح - مطبعة مكتبة سجلماسة - مكناس، الطبعة الأولى. **2022**.

ملحوظة: هذه المداخلة تمّ إلقاؤها في (اللمة المسرحية) التي نظمتها جمعية رواد الخشبة بمكناس من**26** إلى **27** شتنبر بتعاون مع المديرية الإقليمية لقطاع الثقافة بمكناس.**2025** وذلك بمناسبة الاحتفال بالذكرى الخمسينية لتأسيسها.

د. عبد الجبار العَلَمي

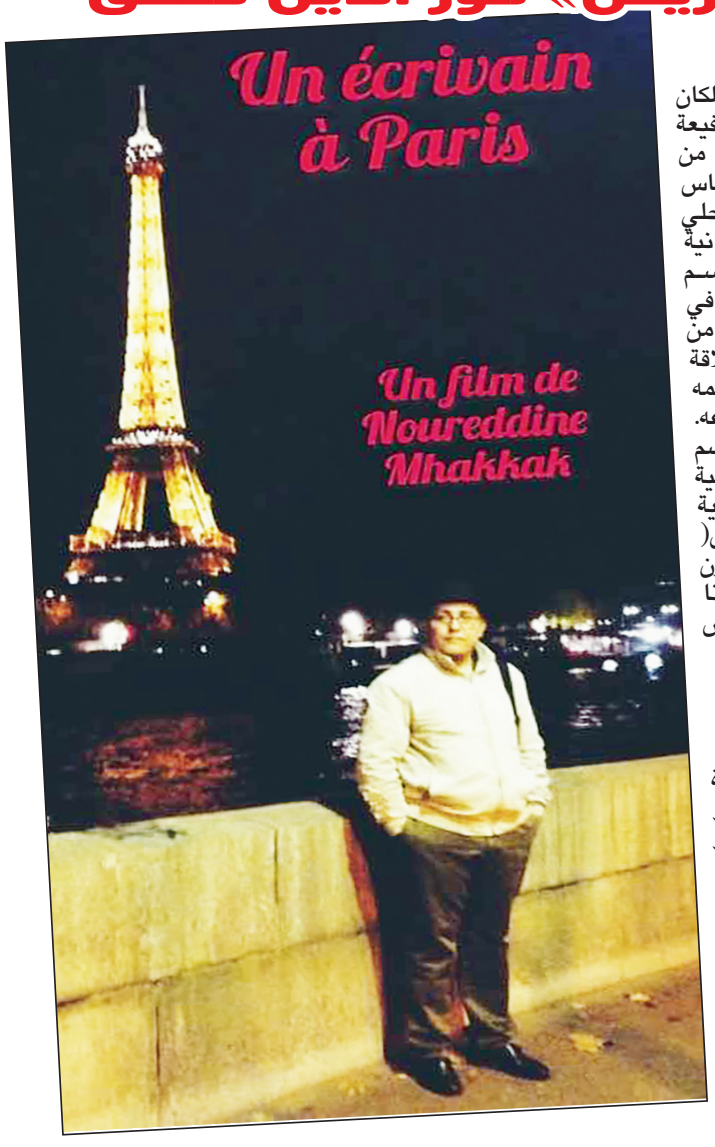
يقدم لنا الكاتب والسينمائي المغربي نور الدين محقق فيلماً قصيرا جدا لكنه جميل جدا أيضا عن باريس. في فيلمه هذا عن مدينة الأنوار، بعد فيلم سابق آخر عن هذه المدينة الساحرة يحمل عنوان « نهاية أسبوع في باريس». كم كنا نحب من صاحب الفيلم ، وهو العالم بأسرار هذه المدينة ، أن يصور لنا الحيَّ اللاَّتيني وحيَّ سانْ جرمان وأزقتَهما ومَقْهى « مونْبَرْناس» ، لنُحْيِيَ ذكرى من عاشُوا هنالكَ من الأدباء العرب الكبار سواء المشارقة منهم أو المغاربة: طه حسين وتوفيق الحكيم وسُهيل إدريس وإبراهيم السُّولامي ومحمد برادة. ولا أنسى فضاء كاتدرائية نوتردام العريق في رواية فكتور هوغو « أحدب نوتردام» ، وهو ما يزال خاضعا للترميم بعض الحريق الذي تعرض له في 15 أبريل 2019. تلك الأجواء لن ننساها وقد قرأناها في كتابات هؤلاء الكتاب وغيرهم. وأذكر أن الأستاذ إبراهيم السُّولامي وهو يتحدث في مقال له بعنوان « سين وجيم مع ليلى بعلبكي» في كتابه « شُعْلة الرَّماد» (ص:87) عن لقائه في مقهى « الحي اللاتيني» بالكاتبة اللبنانية المشهورة آنذاك ليلى بعلبكي صاحبة رواية « أنا أحيا « ، وهي في عنفوان شبابها وحماسها الأدبي..

صُورَةُ المْدينة الغَرْبيَّة في السِّينما الَمغربيَّة

رُؤْيَةٌ جمَاليةٌ في فيلم «كاتب في باريس» لنور الدين محقق

1 . عتبة الفيلم: صورة الأفيش

إن هذه العتبة تدخلنا إلى الجمالية التي يتسربل بها الفيلم، فالأفيش يأخذ بتلابيبك بجمال صوره وألوانه الذهبية المشرقة وأنـواره التي تغمر فضاء صورة الأفيش. يظهر الكاتب في الأمام، وقد استخدمت الكاميرا في تصويره تقنية « اللقطة الكاملة» التي تشمل الجسم الإنساني كاملا، وخلفه مباشرة سور نهر السين، وفي الخلفية يبدو برج إيفل المضيء بعيداً جداً استخدم فيها مصور الفيلم« اللقطة البعيدة جداً» التي تؤخذ من مسافة بعيدة، ويبدو البرج المتلألئ من بعيد كأنه حلية ذهبية ثمينة، تتزين بها مدينة باريس في سهرتها الليلية، وأضواؤه تنعكسُ على مياه نهر السين الهادئة، وتبدو البيوت الباريسية تحت أقدام البرج العملاق ضئيلة، لكنها تصدر منها الأنوار الساطعة التي تفصح عن وجودها، فتزيد الفضاء نوراً وضياءً. أما السور الذي يقع خلف الكاتب، فهو ذهبي اللون ولا يخلو من لمعان مثل شعر الفتيات الباريسيات اللواتي يملأن شارع الشانزلزيه ومقاهيه بالجَمال والفتنة. إن مُصوِّرَ الأفيش يمزج في هذه العتبة بين عنصرين جماليين أساسيين: الأضواء والألوان. أما عنوان الفيلم، فقد اختار له المصور أو مصممُ صورة الأفيش أعلى فضاء الصورة، ومن الجدير بالملاحظة أنه موازٍ لقمة « تور إيفل» ربما للدلالة على مكانة الكاتب السامية في المجتمع خاصة في الغرب، وأنه ينبغي أن يحتل المكان الأسمى والمنزلة الرفيعة جـزاءَ مـا ينهض بـه من أعمال تعالج هموم الناس سواء على المستوى المحلي أو على مستوى الإنسانية بشكل عام. أمـا اسم مؤلف الفيلم ، فيقع في وسط الأفيش وقريب من صورة الكاتب، فثمة علاقة حميمة بين الكاتب وفيلمه أو بين المبدع وإبداعه. كتب عنوان الفيلم واسم صاحبه باللغة الفرنسية باللون الأحمر في أرضية سوداء تشير إلى زمن التقاط الصورة ـ الأفيش(الليل). والمعروف أن اللون الأحمر يتناغم مع اللون الأسود. إن عتبة صورة الأفيش توحي إلينا بأننا سنلج عالما مفعما بالجمال وسحر المكان : باريس مدينة الأنوار.



2– الكاتب وفضاءات باريس

شاهدت فيلم « كاتب في باريس» على قناة «آداب وفنون» للكاتب والسينمائي المغربي نور الدين محقق، حيث رصدتْ الكاميرا فيه العناصر الأساسية التالية :-1 الأرضية التي تلوح لمصور الفيلم من نافذة القطار السريع وهي تمر بسرعة فائقة بجانبه / 2 - نهر السين: الكاتب وقد نزل من القطار السريع واتجه مباشرة نحو نهر السين في ضوء النهار، وعلامات البشْر على محيَّاه، وذلك بعد أن نزل من القطار مَتعبا ، باحثا عن نسمة صاعدة من مويجات نهر السين تريحه من عناء السفر يملأ صدره بها، ويريح بصره بزرقة المياه التي تحيي النفوس الظمأى إلى الراحة والحرية والجمال. والجدير بالملاحظة أن مصور الفيلم استخدم « اللقطة الكبيرة» التي ركزت على وجه الكاتب الذي بدا مشرقا بالبهجة، وعلى عينيه المتطلعتين بشوق إلى ما حوله نظارتان يغلب على ظنّ المشاهد أنهما نظارتان طبيتان، يحتاجهما الكاتب في قراءاته وكتاباته، كما تركز الكاميرا على قبعته المائلة إلى السواد، تقيه في الغالب من برد باريس خاصة في الليل. يبدو في الخلفية قريبا برج إيفل والكاتب يغذ السير في طريقه. وهنا أيضا يعتمد المصور على «اللقطة الكبيرة»، ليبرز لنا تعبيرات وجه الكاتب المنطلق إلى هدفه، نستشف من خلالها توقَ الكاتب إلى التجوال في كل أنحاء باريس الحضارة والثقافة والجمال، مدينةالأنوار بحق. / 3 - مشاهد بانورامية لباريس في الليل المنير المشرق بأنواره في كل المشاهد التي اعتمدت على « اللقطات البعيدة جدا»

حتى لتبدو كل مكوناتها متناهية في الصغر حتى برج إيفل السامق، يبدو كأنه لعبة أطفال أو تذكار باريسي يقتنيه المسافرُ إلى باريس ليُهديه إلى شخص عزيز في وطنه / 4 - العنصر الرابع المبأر في الفيلم هو البرج الشامخ الذي، وإن كان يبدو بعيدا على أساس أنه التقط لقطة بعيدة جدا ، إلا أنه ينشر نورَه الوضّاء بعيدا (ضوء الليزر) من خلال الفنار في قمة البرج العملاق على الجهات الأربع من باريس المتلألئة كسوار من ذهب رفيع وماس ثمين ، قد وضعته صاحبته الجميلة على منضدة زينتها لتعود إليه لكي تضعه حول عنقها لتزهو به في أجمل حلة في حفل باريسي ساهر كالحفلات التي كانت تحظى بالسهر فيها (إيما) في رواية مدام بوفاري لغوستاف فلوبير بعد حرمان طويل .

3 – باريس بين النهار والليل

إننا يمكن أن نقسم فيلم « كاتب في باريس» للكاتب والسينمائي نور الدين محقق إلى قسمين متكاملين ومتتابعين:

- القسم الأول: يقع في النهار والشمس مشرقة ومياه نهر السين تظهر للرائي في وضوح، وذلك بعد وصول الكاتب في القطار السريع إلى باريس قصد التجول والتفسح والاستفادة من ثقافة هذا البلد. لذلك ركز مؤلف الفيلم في عنوانه على الكاتب. إنها رحلة كاتب إلى بلد فولتير وغوستاف فلوبير وفكتور هوغو وشارل بود لير وجان بول سارتر وأرتير رامبو..

مدينة باريس: مدينة الجامعات التي تخرج منها كبار كتابنا وأدبائنا العرب جامعات السربون، مدينة المتاحف العالمية وأشهرها متحف اللوفر.

- القسم الثاني: يتم تصويره في الليل، ليل باريس المشع بالأنوار، وبطله الرئيس هو برج إيفل الذي يقع في وسط السوار الممدد على طول أرضية المدينة وعرضها، كأنه عريس أسطوري يمج من فيه النور الوهاج، لكي يسربل المدينة بأضواء الحرية والجمال والمحبة والأخوة بين الشعوب والأعراق. إنه يبدو في جماله وكأنه طاووس أسطوري يتبختر بالجمال كي يغري المدينة في الوقوع في حبه.

على سبيل الختام

هكذا، وكما بدا لنا وظهر ونحن نشاهد هذا الفيلم السينمائي القصير جدا، لكن الممتع والمؤنس على حد تعبير الفيلسوف أبي حيان التوحيدي، أنه يمثل رحلة الباحث عن الحرية والمساواة والأخوة الإنسانية حيث كانت فرنسا هي المنادية بها في ثورتها المعروفة. إن العنوان، عنوان الفيلم « كاتب في باريس» له دلالته الواضحة والمقصودة، ولم يضعه صاحب الفيلم، الكاتب والسينمائي المغربي نور الدين محقق، بشكل اعتباطي. إن سفر مؤلف الفيلم إلى باريس، ليس هو سفر أي شخص، يسافر للفسحة والتسوق في متاجر شارع الشانزيليزيه، بل هو سفر كاتب يتوق إلى متعة القلب والعقل.

بيبليوغرافيا

محمد شكري

بيبليوغرافيا بما كتبه وما كتب عنه

محمد يحيى قاسمي

ضمن خمس وعشرين أطروحة أشرفت عليها: إسماعيل فيلالي هو أحد الستة الذين نشروا أطاريحهم الجامعية وهذا أمر بالغ الأهمية.

يندرج كتاب «محمد شكري : بيبليوغرافيا بما كتبه وما كتب عنه» لإسماعيل فيلالي في إطار ما يعرف في علم الببليوغرافيا بـــ (بيبليوغرافيا الأعلام) ، ومعناه أن ترصد أعمال علم من أعلام الفكر والأدب من خلال ما كتبه أو ما كتب عنه . في ضبط منهجي يسهل الرجوع إلى هذا التراكم الذي خلفه العلم المكتوب عنه .

والنماذج البيبليوغرافية الأعلامية التي ظهرت قبل الكتاب المحتفى به كثيرة نذكر منها :

-عبد الكريم غلاب: بيبليوغرافية بأعماله وما كتب عنه- صالح جواد الطعمة- 1993 .

-محمد ابن شريفة : سيرة وبيبليوغرافيا – عبد العزيز الساوري - 1995.

-بيبليوغرافيا عبد الكريم برشيد: ما كتبه وما كتب عنه – العربي عرباوي – 2007.

-التراث الأدبي واللغوي لمحمد بن تاويت التطواني: دراسة تحليلية نقدية- أسماء الريسوني- 2017.

-عبد الله العروي: بيبليوغرافيا بأعماله – إعداد محمد معن- 2020.

-التراتبية في الكشف والبيان عن كتابات ومؤلفات سيدنا الوالد محمد المختار السوسي حسب الزمان والمكان(جزآن)- إعداد رضى الله عبد الوافي المختار السوسي- 2023.

-التراث الأدبي للوزير محمد بن عبد القادر بن موسى- يونس السباح- 2024.

-جمهرة مقالات العلامة عبد الله كنون- أحمد عطوف- 2024.

-محمد شكري : بيبليوغرافيا بما كتبه وما كتب عنه – إسماعيل فيلالي – 2025.

إن كتاب إسماعيل فيلالي يصحح كثيرا من المعطيات المغلوطة :

-محمد شكري ليس صاحب الخبز الحافي فقط . بل هو صاحب خماسية هي :

الخبز الحافي (1985)- السوق الداخلي (1992) - الشطار (1992) - زمن الأخطاء (1992)-وجوه (2000).

-من اكتشافات البيبليوغرافيا الأعلامية : رواية واحدة لمحمد شكري بعنوانين مختلفين: الشطار وزمن الأخطاء.

محمد شكري من خلال هذا الكتاب ليس روائيا فقط بل هو قاص : من خلال:

-مجنون الورد(1979) - الخيمة (1985) إلى جانب نصوص قصصية ما زالت مبثوثة في المجلات والملاحق الثقافية.

- وهو كاتب مسرحي من خلال مسرحية (السعادة) (1994). ومن خلال مسرحية (الطلقة الأخيرة) المنشورة بمجلة روافد (التطوانية) ، وهو صاحب مسرحية (موت المستر كارو) المنشورة بمجلة الآداب البيروتية العدد الخامس- سنة 1970 .

-وهو ناقد من خلال : غواية الشحرور الأبيض . وهو خلاصة تجربة محمد شكري مع القراءة والكتابة .

-ومحمد شكري إلى جانب ما سبق شاعر ، وهو مثله مثل محمد زفزاف الذي بدأ شاعرا وانتقل إلى السرد . والفرق بينهما أن شعر محمد شكري لم يجمع بعد ، بينما جمع شعر محمد زفزاف الكاتب عبد القادر الجموسي في ديوان بعنوان (أغنية الرماد) سنة 2009.

وقد بدأ محمد شكري شاعرا لكنه انصرف إلى القصة القصيرة والرواية .

محمد شكري مترجم ، فقد كان يتقن الفرنسية والعربية. وقد ترجم كثيرا من القصائد العالمية لكبار الشعراء إلى العربية مثل لوركا وبابلو نيرودا وأنطونيو ماشادو وغيرهم كثير .

وهو صاحب مقالات عديدة منشورة بالمجلات العربية والمغربية : الآداب البيروتية- آفاق- المجرة- روافد- العلم الثقافي- المحرر الثقافي

وهو صاحب مراسلات بينه وبين محمد برادة من خلال كتاب ورد ورماد المنشور عام 2000.

وهو صاحب مذكرات من خلال : جان جنيه في طنجة (1992). وتينسي وليامز في طنجة (1983) . وبول بوولز وعزلة طنجة (1996) .

إلى جانب ما سبق فلمحمد شكري حوارات عديدة جمع بعضها في كتب : حوار (2003) ، وما يزال الباقي منشورا في المجلات والملاحق الثقافية والإذاعات .

شكل ما سبق قسما أولا من الكتاب . أما القسم الثاني فرصد ما كتب عن محمد شكري ، وهو كثير يشمل الكتب والمجلات والملاحق الثقافية وغيرها .

البحث عما كتبه محمد شكري أو ما كتب عنه وطنيا وعربيا وعالميا ليس بالأمر الهين. ولذلك ما حققه الدكتور إسماعيل فيلالي لا يقدر عليه إلا باحث متمرس صبور ومخلص لعمله. وهذه الصفات كلها توافرت في الباحث .

من أخلاقيات البحث العلمي أن يشير الكاتب إلى أصل الكتاب الذي هو أطروحة جامعية ، ويشير إلى ذوي الفضل في نشر هذا العمل . خلافا لما نراه عند بعضهم من تنكر ونكران وجحود .

من مزايا هذا الكتاب أنه تم تنقيح الأطروحة بعد المناقشة . خلافا لمن لا يلتفت إلى هذا الأمر وكأن تخلص من عبء ثقيل . وهذا الأمر محمود بل مطلوب في البحث العلمي لأنه ينم عن حرص صاحبه على أن تخرج الأطروحة/ الكتاب في أبهى حلة .

مما يحمد لصاحب هذا المؤلف المرجعي أنه يعزز بعض المعطيات بإضافة الجديد أو استدراك ما فاته أثناء إنجاز الأطروحة . وإن كان عنوان الكتاب ما زال مخلصا لتاريخ إنجاز الأطروحة ، وليس إنجاز الكتاب . (2003) . فقد ظهرت دراسات كثيرة وعديدة عن محمد شكري خلال 22 سنة . آمل صادقا أن تستدرك في طبعة ثانية . وهذا ليس بالمستحيل على باحث متمرس مثل الدكتور إسماعيل فيلالي .

هذا الكتاب رد الاعتبار لكاتب عانى الكثير من الاضطهاد والقهر والمنع ومصادرة بعض أعماله. ويتمثل رد الاعتبار في تصحيح الصورة السلبية والنمطية عن محمد شكري . فشكري ليس هو صاحب «الخبز الحافي» وإنما هو كاتب متعدد، إنه مفرد بصيغة الجمع .

ومن مزايا هذا الكتاب أنه خرج في حلة أنيقة ممتازة رقنا وطباعة ، وهو أمر يشهد لصاحب دار الجسور .

ملاحظة أخيرة : وردت علي كثير من المكالمات الهاتفية يسأل أصحابه عن الكتاب وأماكن بيعه، ويرغبون في اقتناء نسخ من الكتاب ، وهو أمر ينم عن قيمة هذا الكتاب حتى قبل أن يقرأ، نتمنى ألا يكون هذا الكتاب أول عنقود وآخر عنقود ، بل نتمناه باكورة الكاتب تتبعها ثمرات أخرى تثري الخزانة المغربية والعربية .

تأملات في العَتبات

حول كتاب «القراءة العاشقة» لعبد الله آيت الاعشير

د. محمد الزعيم[1]

تمهيد

العَتَبَة في معناها اللغوي هي الخشبة التي يُوطأ عليها عند الدخول أو الخروج، وهو معنى قريب من المعنى الاصطلاحي، فالعتبات *(Paratext)* في الاصطلاح الأدبي النقدي، تشير إلى العناصر التي تحيط بالنص، *(العنوان، صورة الغلاف، الإهداء، المقدمة، كلمة ظهر الغلاف، ...)* والتي تؤدي دورا مهما في توجيه عملية الفهم، و بناء تصور معين حول النص قبل الشروع في قراءته. وهو مفهوم طوره الناقد الفرنسي جيرار جينيت *(Gérard Genette)* في كتابه *(عتبات - Seuils))*، ويطلق عليها أحيانا: النصوص المصاحبة، أو النصوص الموازية، أو المكمِّلات، أو سياجات النص، المناص....، لكن رغم أهميتها ودورها المهمَ في توجيه عملية الفهم، فإن القارئ غالبا ما يتجاهل قراءتها وتحليلها، وفي ذلك تجاهل لحقيقة منطقية مهمة، وهي أنه لا يمكن ولوج أي فضاء دون المرور بعتباته. لكن عندما يتعلق الأمر بالكتاب وبفعل القراءة، فإن الأمر مختلف، إذ قد يكسر بعض القراء أو جُلهم هذه القاعدة، ويَلجون فضاء الكتاب أو فضاء المقروء بصفة عامة دون المرور بعتباته، إما استهانة بالقيمة المعرفية للعتبات، أو تجاهلا لحقيقة كونها أصبحت خطابا قائما بذاته، له قوانينه وقواعده الخاصة، أو لهفة واستجابة لغريزة حب الإستكشاف والاطلاع، فينتقل القارئ بسرعة إلى مَتْن الكتاب دون نظر إلى تلك العتبات، ولسان حاله يقول: ما الحاجة إلى قراءتها مادام النص نفسه يحمل كل التفاصيل التي تشير إليها العتبات بنوع من التشفير والترميز أو بنوع من الإيجاز؟

سنسعى في هذه الورقة إلى الوقوف مع بعض عتبات كتاب: القراءة العاشقة *(من دركات القراءة منكوسة الرأس إلى درجات القراءة رافعة رأسها)*، وقفة متأملة، تحاول سَبْر أغوار عتبات بارزة هي: *(العنوان، صورة الغلاف، المقدمة)*، والوقوف على بَعض أسرارها، وتأويل رموزها وشفراتها، حتى نستطيع بعد ذلك تكوين صورة أولية، وافتراض مضمونه والقضايا التي يمكن أن يعالجها. ولئن كان أحد الباحثين وهو عبد الرزاق بلال، قد تحدث عن الوشاية والبوح بأسرار الكتاب وعَدّها إحدى وظائف العتبات، فإننا نعتقد أن للعتبات وظيفة أخرى لا تقل أهمية، وهي وظيفة الإغراء؛ إغراء القارئ وغِوايته بفعل القراءة واقتحام عقبات النصوص، وهو ما سنحاول فعله في هذا المقال.

1- قراءة في العتبات

أ- العنوان: *(القراءة العاشقة: من دركات القراءة منكوسة الرأس إلى درجات القراءة رافعة رأسها)*؛ هذا العنوان الصَّناع جمع بابين من أبواب البلاغة: باب البيان من مجاز واستعارة وكناية، وباب البديع إذ ضم مقابلة؛ فأما المجاز فنعني به المجاز العقلي على وجه الخصوص، إذ أسند فعل القراءة إلى فاعل غير فاعله الأصلي، فقد أسند *(العشق)* إلى القراءة، وهذا عند التأمل اليسير غير ممكن، إذ من شرو ط العشق أن يكون فاعله حيا، مُدركا، عاقلا، مُميِّزا، ذا قلب يخفق بالحب والعشق، وهي صفات لا تتوفر إلا في إنسان، وعلى ذلك ندرك أن الإسناد هنا مجازي لا حقيقي، وقد أسند الفعل هنا للقراءة لبيان شدة الاتصال بين القارئ والمقروء حتى لا يمكن الفصل بينهما، إلى الحد الذي يصبح معه القارئ هو القراءة نفسها، ويصبح ما يُسند للقارئ ممكن الإسناد إلى القراءة ما دامت متصلة به كل هذا الاتصال،

وأما الاستعارة فالعنوان تضمن استعارة بارعة مرتبطة بالمجاز العقلي، *(إذ الاستعارة نوع من المجاز أيضا)* فإسناد فعل *(العشق)* للقراءة هو في حقيقة الأمر تشبيه لها بالإنسان، فَحُذف المشبه به، وذكر المشبه، مع قرينة سياقية دلت بوضوح على المشبَّه به المحذوف وهو الإنسان، على سبيل الاستعارة المكنية، والاستعارة بهذا التوظيف البارع أكسبت المعنى رونقا وبهاء وجعلت الحياة تدب وتسري في أوصال لفظ جامد ميت حتى إنه تحول بسببها إلى إنسان حي له قلب يخفق بالحب والعشق.

وأما الكناية فتَعُن لنا إذا ما انتقلنا إلى العنوان الفرعي التابع للعنوان الأصلي المبين له، والمشحون بدوره بالمعاني والدَلالات، والحق اننا في هذا الشق من العنوان نجد حرجا شديدا في الفصل بين الاستعارة والكناية، إذ وُظفتا بتداخل شديد، فالقراءة قد تكون منكوسة الرأس مثل الإنسان، وفي تشبيهها بالإنسان وحَذْف المشبه به استعارة مكنية، وفي مجيئها منكوسة الرأس كناية عن سقوطها وانحطاط نتائجها، وأما مجيئها رافعة رأسها، ففيه استعارة مثل سابقتها إذ إن رفعة الرأس من خصائص الإنسان، وفيه كناية عن إنسان مَزهوٍ بنفسه مُعتدٍ بذاته، في إشارة إلى القراءة العالية العالمة الموصلة إلى دقائق المعاني وشوارد الدلالات، التي لا تتاح للجميع، فمن حقها أن تأتي مختالة مزهوة بنفسها إذ بلغت المكانة والشأو العالي.

والعنوان الفرعي في أثناء هذا الجمع والتأليف بين أبواب البيان العالية *(المجاز والاستعارة والكناية)*، جاء مُحبَّرا مُطرَّزا مُوَشى بزي بديعي تمثل في مقابلة بديعية رائقة بين لفظين من جملته الأولى، ولفظين من جملته الثانية، فـ *(الدركات)* تقابل *(الدرجات)*، و*(منكوسة)* تقابل *(رافعة)*، ما أعطى للعنوان - بالإضافة إلى حمولته الدلالية - رنينا ووقعا موسيقا يقرع الآذان، ويُثبِّت المعنى، ولا ننسى جمالية التشابه بين الصيغة الصرفية للفظين *(درجات / دركات)*، وبلاغة التقابل بين صيغتي *(منكوسة: بصيغة اسم المفعول)*، وصيغة *(رافعة بصيغة اسم الفاعل)*، وهو اختلاف صرفي فرضه الاختلاف الدلالي، إذ من المعلوم المنطقي أن الفاعل أكثر رفعة من المفعول، وبذا تكون القراءة الثانية الرافعة رأسها أرفع، وأكثر فاعلية من القراءة الأولى المنكوسة الرأس.

وفي العنوان شيء من باب المعاني مُمثلا في بلاغة الحذف، الذي يمكن أن نلمسه من حَرفي الجر *(من)* و*(إلى)* الدالين على التنقل والحركة، وكأن تقدير العنوان:

القراءة العاشقة هي القراءة المتنقلة من دركات القراءة منكوسة الرأس، إلى درجات القراءة رافعة رأسها.

وبإضافة المحذوف - الذي وضعنا تحته سطرا بارزا - يمكن أن نُحصل بعضا من تعريف القراءة العاشقة من خلال العنوان فقط، قبل أن نغوص في عتبة أخرى يمكن أن تقدم لنا معلومات إضافية وهي عتبة الصورة. ذلك ما افضى إليه سَفرنا مع هذا العنوان الشائق الرائق، وهو كما بينا مكون من شقين: شِق رئيسي تكون من لفظتين اثنتين فقط، وشِق ثانوي دوره شرح الشطر الأول وبيان معناه، وتضمن عشر كلمات، والمحصلة النهائية لألفاظ العنوان هي اثنا عشر لفظا، تَضَمَّنت كل هذه الأبواب البلاغية.

ب- صورة الغلاف: يهيمن اللون الأصفر بدرجاته المختلفة على غلاف الكتاب، ويبدأ من أسفل الغلاف أدكن بعض الشيء ويتدرج في الخفوت مُصَعِّدا إلى أعلى إلى أن يصبح قريبا من اللون الأبيض، ليظهر العنوان الرئيس *(قراءة عاشقة)* بخط عريض شديد الوضوح، وبلون أحمر قان، وتحته كتب العنوان الفرعي *(من دركات القراءة منكوسة الرأس، إلى درجات القراءة رافعة رأسها)*، بخط أصغر حجما، وبلون أسودَ داكن. وفوق العنوان بجزأيه *(الرئيس والفرعي)*، كتب اسم المؤلف مسبوقا بصفته العلمية والأكاديمية. وفي أسفل الغلاف من جهة يسار القارئ يظهر اسم دار النشر ورمزها الأيقوني.

وتملأ ثلثي الغلاف - تقريبا - صورة كاريكاتورية لشابة غير واضحة ملامح الوجه، لكن لباسها الشبابي الأنيق، ومشيتها الرشيقة يؤكدان فرضية كونها شابة لم تجاوز مرحلة الشباب. وتحمل الشابة في شمالها سلة مقتنيات استهلاكية يومية من خبز وفاكهة وخضار وغير ذلك، وفي اليد نفسها تحمل جريدة مطوية، وفي اليد الأخرى تحمل لوحة فنية غير واضحة المعالم، مستطيلة الشكل، مائلة في اتجاه الأرض. وفي الأعلى تحمل الفتاة فوق رأسها لوحة تشكيلية أخرى رسمت عليها مجموعة من الكتب.

من الواضح أن مكونات هذه الصورة لم توضع عبثا، وإنما هي رموز لأشياء لا يستطيع الفنان التعبير عنها إلا بلغة الألوان والرموز والعلامات، فهي لغته التي لا يستطيع التعبير إلا بها. ويمكن تأويل هذه الرموز بما يتلاءم ودلالات العنوان نفسه الذي هو جزء من تلك الرموز، فلفظة *(العاشقة)*، أوحت للفنان بكتابة العنوان نفسه باللون أحمر القاني، مع كل ما يحمله هذا اللون من دلالات وإشارات إلى الحب والعشق في كثير من الثقافات والحضارات، واختيار المرأة نفسها لتكون بطلة الصورة فرضته اللفظة نفسها أيضا، والتي جاءت بصيغة اسم الفاعل المتصل بتاء التأنيث، ولكون العشق ارتبط بالمرأة، ورقَّتها وغيرتها أكثر مما ارتبط بالرجال، ولو اختار الفنانُ الرجل بطلا للصورة لربما كان ذلك نشازا وحَطا جسيما منه.

وتأتي اللوحتان لتعبرا عن مضمون العنوان الفرعي بدقة شديدة، فاللوحة السفلى المحمولة بإهمال تحت إبط المرأة، والمائلة في اتجاه الأرض وغير واضحة المعالم، تشير إلى القراءة المنكوسة الرأس في العنوان، أما اللوحة العليا، والمحاذية لرأس الفتاة، والتي وُضعت بدقة في وضع أعلى من وضع رأس الفتاة، مع ما يدل عليه الرأس من رفعة وسمو، وهو أشرف ما في جسد الإنسان، تشير إلى القراءة الرافعة رأسها، ووضعها فوق الرأسَ يشير إلى أنها قراءة غير مُتاحة إلا لمن يُعمل فكرَه في تأمل المقروء وتدبُّر تفاصيله، كما أن وضوح محتوى الصورة - وهو مجموعة كتب - يشير إلى طبيعة المقروء المتجاوز للمستهلك المادي اليومي من خبز وطعام وشراب وفاكهة، إلى المستهلك العقلي والفكري وهو الكتاب. أمَا

محاذاة اللوحة الناكسة رأسها لسلة الطعام المادي، فتشير إلى طبيعتها الاستهلاكية المشابهة للمستهلَك المادي العابر، التافه، والسخيف.

هكذا يظهر مدى التكامل بين العنوان والصورة، وأثر العنوان في تشكيل الصورة وتوجيهه لعملية اختيار علاماتها وأيقوناتها،

رحلتنا مع العنوان والصورة قدمت لنا معلومات مهمة، لكنها رغم ذلك مازالت معلومات يشوبها بعض الغموض، وبعض اللبس، فلا بد إذن أن نقتحم عتبة أخرى تحمل من المعلومات أكثر مما يحمله العنوان والصورة، ويمكن أن تنير لنا طريق الكتاب وتدلنا على موضوعه بشكل أكثر وضوحا... إنها عتبة المقدمة.

ت- المقدمة:لا شك أن المقدمة تُعد عتبة مهمة من عتبات ولوج عوالم الكتاب، فهي تقدم معلومات أولية تساعدنا على خوض غمار القراءة، وتساعدنا على القراءة العميقة المتأملة المتدبِّرة، لنصل في النهاية إلى المعنى المراد، أو الاقتراب منه على الأقل.

لقد دَبَّج الكاتب - كعادته - لغة مقدمته، وانتقى ألفاظَها وعباراتها، واعتبرها واسطة عقد كتابه وغرتَه الشاذخة؛ لأنه جمع فيها الكثير من التفاصيل والجزئيات المساعدة للقارئ على التَّجَلد والاصطبار والاستمرار في مواصلة فعل القراءة، يقول: «في البداءة أؤكد أن هذه المقدمة التي تقتعد مدخل الكتاب، لكنني أعدُّها واسطة عقده وغرته الشاذخة التي أغزو من خلالها تجميع عدد هيضل من الجزئيات الصغيرة لتحقيق مزيد منَ الجلد على الاستمرار في القراءة»2.

والكاتب إذ يستخدم تلك اللغة الجَزلة الفخمة، فهو مدرك تمام الإدراك لما يفعله، ولتبعات ذلك الاستخدام الذي قد يجعل قراءة ما يكتبه أمرا صعبا وشاقا، خاصة في هذا الزمن الذي وصفه بالزمن العَولمي الذي جعل الناس تعرض عن طلب الأساليب البيانية العالية الرفيعة، وتطلب الأساليب الهجينة والسهلة والغثة.

وتقدم لنا المقدمة جوابا شافيا عن دواعي تأليف الكتاب وأسبابه، يلخصها الكاتب قائلا: «ولما رأيت أمر القراءة قد أخلد إلى الأرض، وفي تراجع ونقصان دائمين دائبين تنفطر لهما العقول والقلوب، جعلتُ هذه المقدمة مثل القداحة، لا يُظهرُ نفعَها إلا تزنيدُها الذي يُعَبِّدُ المسالك الضامنة للمواكب العربية كي تسير على السبيل المهيع، لشحذ العقول وتعهدها للإقبال على القراءة المانعة العميقة بتمعن»3. ثم يضيف قائلا في مكان آخر: «حرصتُ في هذا الكتاب أن أعيد للقراءة شبابَها ونضارتَها، وأن أقطعَ بالحجة المخرسة، والوعد غير المكذوب الذي يطرد عن ساحتنا الثقافية كل أشكال العزوف عن المعرفة»4.

يُدرك الكاتب أننا نحن - أمة هذا العصر- أمة لا تقرأ، ويدرك أيضا أننا لا نستطيع مجاراة الأمم الأخرى ومزاحمَتها في مواكب التقدم والتطور إلا بإدمان فعل القراءة، وإذا كان معلوما بالبداهة والواقع أن كل إدمان شر، فإن بعض الإدمان يشذ عن هذه القاعدة، وهو إدمان القراءة الذي لا يؤدي إلا إلى الخير وإلى لذة لا تدانيها لذة.

ويتساءل الكاتب في ثنايا الكتاب بحُرقة ولَوْعة: «لماذا ظلت القراءة مهجورة منطفئة السراج، أو سادِجة مكتفية بالتصفح الإليكتروني الفارغ، والشرح الميكانيكي الباهت البارد الذي يكتفي بالعثور على المعنى السطحي المودع في النص، مع التمسك بحرفية الفهم والحفاظ على وُثوقيته؟ بل لماذا تبدو القراءة العميقة بصنفيها الرقمي والورقي ناكسة رأسها في كثير من بلداننا العربية، بينما لدى الغرب عملية إنتاج وتحويل وفعل واختيار بين احتمالات صائبة مرجوحة؟»5.

ثم يضيف متحدثا عن سبب آخر من أسباب تأليف هذا السِّفْر، فيقول: «وسأغامر بالقول الفصل أن الأرَب من هذا الكتاب الذي جعلته مشتملا على معارف واستراتيجيات تُعد من الشرائط الواجب على القارئ إحكامها، فإذا لم يحصِّلها، ولم يبلغ الكمال في المعرفة بتضاريس النصوص، قضى في فهمها بهتر هاتر وبمشتبه ظنون تبعده عن الإيغال في استقراء عجائب الأقوال المغمسة»6.

نستطيع القول بعد التأمل في الكلام السابق أن لتأليف هذا الكتاب سببين مُهمين:

- الأول: ما رآه الكاتب من عزوف مؤلِم عن فعل القراءة، وإقبال على مُلهيات فرضها إيقاع العصر ومستجدات التكنولوجيا.

- الثاني: القراءة التي تقوم بها القلة القارئة هي قراءة غير مُجدية، بسيطة وسطحية، منكوسة الرأس لا تفي بالغرض، ولا تشفي العلة، ولا تَبحث عن دقائق المعاني وبواطنها.

فالكاتب إذن يُلوِّح بيَرَاعه للمُعْرضين عن القراءة، ويشجعهم على الإقبال من جهة، ويحاول - من جهة ثانية - تقديم آليات وضَوابط قرائية صحيحة للقارئين، تُسعفهم في تجويد قراءاتهم والعبور بها من السطح إلى العمق، للغوص عن لآلئ المعنى ودرره، وفي إدراك أسرار الكلام البليغ المرَقش. إن تقديم تلك الآليات والأدوات هو محاولة للإجابة عن السؤال: كيف نفهم النصوص؟ أو بعبارة أخرى كيف تكون القراءة عاشقة؟

إن القراءة التي يقرؤها أغلب قراء النصوص هي في الواقع قراءة منكوسة الرأس، أُحادية الاتجاه، تبحث عن معنى وحيد قابع في لغة النص، وتلك قراءة لا تفي بالغرض، ولا تضيف شيئا، ولا تُنتج جديدا، والكاتب يرى أننا في حاجة إلى قراءة عاشقة رافعة رأسها، مختالة، يتجول صاحبها بين النصوص مُدججا بعتاد هجومي ودفاعي يستخرج بواسطته لآلئها وجواهرَها، وإلى جانب ذلك العتاد الهجومي والدفاعي، يجب أن يتوفر القارئ على كفايات متعددة لغوية وأجناسية وموسوعية، وهي كفايات إذا توفرت فيه كانت قراءته عاشقة بحق، قادرة على إعطاء أبعاد ومقصديات مبتكرة وجديدة للمقروء. والقراءة بهذا المعنى «مهارة مركبة قائمة على المداخل والعناصر والعمليات العقلية والنفسية الضامنة لأنماط التفكير التي تُجدِد الفهم، وتَجلو الغامض، وتحل المشكلات، وتسمح للقول الخفي الذي يغطي عوالم النص بالظهور، وتَنْتَهك حَرفية ضبط وحصر المعنى، وتدفع بما يُظن أنه حقائق مسلمة إلى الذبول والاختفاء شيئا فشيئا، لصالح توسيع مدلولات الألفاظ وفيض المعاني، واستلال المجهول من المعلوم لأجل العبور نحو دلالات جديدة لم تكتشف»7.

إنها قراءة تبحث عن المعنى المخبوء تحت طبقات اللغة، وتتجاوز الفهم السطحي والظاهر، إلى الباطن العميق الذي لا يظهر إلا لمن أوتي تلك الكفايات وأجاد توظيفها واستخدامها.

2- استخلاص المفهوم وافتراض موضوع الكتاب

أدركنا من خلال تحليل للعنوان الذي جاء مُبرقَعا في وشاح سميك من اللغة، وهو وشاح نَدَّعي أننا أمطنا جزءا غير يسير منه، أن القراءة العاشقة هي تلك القراءة المتنقلة من دركات القراءة منكوسة الرأس، إلى درجات القراءة رافعة رأسها. وتأسيسا على تحليل الصورة التي رأينا أن الفنان كان ملتزما في إبداعها بما يقدمه العنوان من إشارات، وأدركنا أيضا المقصود بالقراءة الرافعة رأسها، تلك القراءة التي لا يقوم بها إلا الخاصة، أو خاصة الخاصة، لما تحتاج إليه من تأمل في المقروء وتدبر في عناصره ومكوناته، خلافا للقراءة المنكوسة الرأس التي لا تُجَاوز السطح ولا تبحث إلا عن القشور، لذلك فهي قراءة استهلاكية لا يختلف من يمارسها عمن يبحث عن المَستهلك المادي العابر.

ثم جاءت المقدمة الطويلة نسبيا لتفصح صراحة عن موضوع النص ولتخبرنا عن أهداف الكاتب، وتخبرنا أن الكاتب يريد من خلال كتابه الإجابة عن سؤالين، أو بتعبير أدق تحقيق غايتين:

-الأولى: التشجيع على فعل للقراءة بعد سيطرة واقع التفاهة والرداءة على الأمة، فالأكثرية الكاثرة مُعرضة عن القراءة، مولية وجهها شطر مُلهيات لا تجني من ورائها أي فائدة، سوى إضاعة الوقت والانشغال عن قضايا الأمة.

- الثانية: وهي غاية لن تتحقق إلا بتحقق الغاية الأولى، أي بعد تعميم فعل القراءة ليصبح عادة راسخة عند الجميع، عادة تكون مثل الإدمان اللذيذ المفيد، فإذا تحققت تلك الغاية، أصبح ضروريا إعانة القارئ على حُسن فهم ما يقرأ، وتَدَبُّره، من خلال أدوات وآليات قرائية، وَعُدَّة منهجية تسعفه في فهم النصوص وسبر أغوارها.

إن الكاتب يرى أن فعل القراءة في الوطن العربي لا يُعد خيارا استراتيجيا عند الناس، فأغلب الناس لا يقرؤون، والقلة القلية التي تقرأ، تقرأ بسطحية وبأدوات وعُدَّة منهجية بسيطة لا تُسعفها في الإدراك الحقيقي لمعاني النصوص، ولا تؤهلها للتفاعل الإيجابي معها، فتنتج عبرها ومن خلالها نصوصا أخرى، وتقدم نصوصا فوق النصوص؛ إن قراءة القارئ العربي قراءة غير منتجة، وغير عاشقة، لذلك فإن وجودها وعدمها سواء. إننا نحتاج إلى قراءة تفاعلية تُعطي القارئ مكانة مهمة في عملية الفهم، وتَحُثه على البحث والاستقصاء، وعلى النظر في الأبنية اللغوية نظرا جديدا، يرى فيها أبنية لا تعبر فقط عما يظهر على سطح ألفاظها من معان، بل يراها بُنى مراوغة، تُضمر أكثر مما تُظهر، وتلاعب القارئ وتحتجب عنه، كلما ظن أنه استطاع كشفها وهتك أستار حُجبها.

إن القراءة التي يقرؤها أغلب قراء النصوص هي في الواقع قراءة منكوسة الرأس، أحادية الاتجاه، تبحث عن معنى وحيد قابع في لغة النص، وتلك قراءة لا تفي بالغرض، ولا تُضيف شيئا ولا تُنتج جديدا، إننا في حاجة إلى قراءة عاشقة رافعة رأسها، مختالة يتجول صاحبها بين النصوص مُدججا بعتاد هجومي ودفاعي يستخرج بواسطته لآلئ تلك النصوص وجواهرَها، وإلى جانب ذلك العتاد الهجومي والدفاعي، هو قارئ يتوفر على كفايات متعددة لغوية وأجناسية وموسوعية، وهي كفايات إذا توفرت في القارئ كانت قراءته قراءة عاشقة بحق، قادرة على إعطاء أبعاد ومقصديات مبتكرة وجديدة للمقروء، إنها قراءة تبحث عن المعنى المخبوء تحت طبقات اللغة، قراءة تتجاوز الفهم السطحي والظاهر إلى الباطن العميق الذي لا يظهر إلا لمن أوتي تلك الكفايات وأجاد توظيفها واستخدامها.

إن القراءة العاشقة لا تتحقق إلا بقطع حبال الثقة فيما يطفو على سطح لغة الخطابات من معان، يجب ألا نقنع من النص بالمعنى الوحيد، بل يجب أن نبحث في ثنياه عن التعدد، وأن ننتج خطابات جديدة فوق الخطابات الأصلية، وأن نتحول من مستهلكين بسطاء إلى منتجين، من خلال تسليط الضوء على المناطق المظلمة في الخطابات، وملء بياضاتها، إنها قراءة تفاعلية تُعطي القارئ مكانة مهمة في عملية الفهم، وتَحُثه على البحث والاستقصاء، وعلى النظر في الأبنية اللغوية نظرا جديدا، يرى فيها أبنية لا تُعبر فقط عما يظهر على سطح ألفاظها من معان، بل يراها بُنى مُلثمة، تُضمر أكثر مما تُظهر، وتلاعب القارئ وتحتجب عنه، وكلما ظن أنه استطاع كشفها وهتك أستار حُجبها، راوغته واختفت من أمامه.

تلك قراءتنا لعتبات الكتاب، وقد اقتصرنا على أهمها وأكثرها دلالة وإيحاء وإشارة إلى موضوع الكتاب، وهي (العنوان، والصورة، والمقدمة)، وهي قراءة لا نَدَّعي فيها إصابة المحز تماما، ولكنها قراءة من بين قراءات أخرى كثيرة محتملة، قد تختلف في درجات العمق، إلا أنها في النهاية تجتمع حول غرض واحد هو إثارة فضول القارئ، وإثارة شهيته للقراءة وعدم الاكتفاء بالمعلومات التي تقدمها العتبات، التي تبقى رغم كل شيء غير قادرة على الوفاء بعرض مضمون الكتاب كاملا، بل إنها قد تكون أحيانا مُخاتلة مخادعة؛ توحي بخلاف ما يحويه الكتاب بين دفتيه، ومهما اجتهد الكتاب في تحميلها بالدلالات، فهي تبقى في النهاية مجرد رموز وإشارات شديدة الإيجاز لمعان كثيرة مذكورة بتفصيل في ثنايا الكتاب. فلا محيص من الغوص في الكتاب والإبحار بين أمواجه، لاستخراج المزيد من الدرر واللآلئ...

إن قراءتنا لهذ العتبات ماهي إلا محاولة لإغراء القَرَأة وإغوائهم، بقراءة الكتاب والغوص فيه... وجعله هو نفسه موضوعا لقراءة عاشقة.

هوامش:

1- أستاذ اللغة العربية بالسلك الثانوي التأهيلي، وحاصل على شهادة الدكتوراه، تخصص: اللغة العربية وعلومها.

2 - عبد الله، ايت العشير، 2025، القراءة العاشقة (من دركات القراءة منكوسة الرأس إلى درجات القراءة رافعة رأسها)، مؤسسة آفاق للدراسات والنشر، مراكش، المغرب، ط1، ص 11.

3 - المرجع نفسه، ص 14.

4 - المرجع نفسه، ص 12.

5 - المرجع نفسه، ص 26.

6 - عبد الله، ايت الاعشير، القراءة العاشقة، ص 15.

7 - المرجع نفسه، ص 41.

إدريس أنفراص

صدرت للروائي عبد الكريم جويطي عن المركز الثقافي العربي رواية بعنوان «من يكمل وجه الجنرال» ؟ وهي تمثل الجزء الثاني من مشروعه الروائي المزمع صدوره في أربعة أجزاء إشارة إلى الثورة التي استمرت أربعة أيام فقط قبل إخمادها وإفشالها.

المعارضة والنظام
إعادة القراءة في تاريخ الأحداث
في رواية «من يكمل وجه الجنرال؟» للكاتب المغربي عبد الكريم جويطي

1) أرض الثورة وواقعها

إذا كان الروائي عبد الكريم جويطي قد انشغل أساسا بالسؤال الذي من شأنه أن يجيب عن الأسباب التي حالت دون نجاح الثورة وانتهائها إلى الفشل في الجزء الأول من مشروعه الروائي، فإنه في الجزء الثاني الموسوم «من يكمل وجه الجنرال» ؟ عمل على تسليط الضوء على عديد من الأسباب التي كانت حاسمة في سقوط الثورة وفشلها، وهي أسباب تتعلق أساسا بالبيئة وبالناس الذين تقوم من أجلهم هذه الثورة، والذين كان من المنتظر منهم أن ينخرطوا فيها ويشاركوا في نجاحها، كما تتعلق بالأفراد أنفسهم الذين أشعلوا الثورة في الجبل واحتلوا الثكنة فيه، وبقوا ينتظرون الأوامر ليعرفوا ماذا عليهم أن يفعلوا بعد ذلك.

وكمثال يبدأ الجزء الثاني/اليوم الثاني من الثورة بفصل يحمل عنوان «ثورة طوطو الغمارية» وهو فصل بغض النظر عن حكاية «زايد السحار» يقدم الواقع الحقيقي والأرض الذين اختارهما «الثوار» لإشعال ثورتهم والعمل على نشرها بين الناس، ودعوتهم للإنخراط والإشتراك فيها. بعد القيام بتفسير وتوضيح الهدف منها للسكان الذين يعيشون ويقيمون في أرض الثورة، وقد عرفنا ما آلت إليه خطبة «القايد» في سكان المنطقة حين حاول أن يفسر للناس معنى الثورة، والهدف الذي يريدونه من وراء إشعالها والقيام بها، وذلك في الفصل الأول من الرواية خلال احتلال الثكنة العسكرية في الجبل.

هؤلاء الناس، سكان الجبل هم الذين يتناولهم الفصل الأول بالحديث عن أحوالهم الاجتماعية وبتوضيح الحال الذي يعيشون عليه.

ومن هنا جاءت حكاية «زايد السحار» ولعبته أو تحايله بصنع وهْم من خياله أعطاه اسم «طوطو الغمارية».

يتحدث الغلام عن السحر الذي كان يمارسه زايد على عقول الناس في المنطقة حين يزورون الأسواق التي يقيم فيها «الحلقة» يقول الغلام بأن «لا الجدران تستطيع منعه، ولا الأبواب الموصدة تقدر أن تصده عن الذهاب إلى حلقة زايد السحار في سوق القرية، رغم أن الوصول إلى الحلقة يأخذ منه جهدا كبيرا، لأنه يقطع مسافة طويلة للوصول إلى مكان الحلقة حيث يتجمع من حوله الناس.

من خلال حضور الحلقة سيعرف الغلام بأن زايد السحار قضى عشرين عاما وهو يبحث للقبض على لالة طوطو الغمارية، وهي كما سماها زايد بنفسه «تحفة خلائق الأرض» و«عجيبة عجائب الكون». والحقيقة هي أن هذه التحفة التي قضى بها زايد سنوات وهو» يدوّخ» ويثير الفضول في نفوس من يلاحقون السر الذي يتحايل به على السكان، لم تكن إلا فروة صهباء يخالطها بعض البياض، فكانت بذلك حلقة زايد السحار هي حلقة الوهم الكبير. ولم يكن ما يخفيه زايد السحار في الجراب هو الأهم، «وإنما ما كان يحافظ عليه لتبقى جذوة الفضول متقدة لسنوات في نفوس من يلاحقون سرّه» ويطمحون إلى رؤية العجب العجاب المسماة

لالة طوطو الغمارية التي كان كل مرة يوهم المتحلقين بأن الوقت حان ليروا المخلوق العجيب، ثم لا يلبث أن يجد عذرا لتشتيت الناس من حوله وإخلاء مكان الحلقة مثلا بدعوى أنهم ليسوا أسخياء معه في مده بالنقود أو باختلاق حيلة أخرى يجعل بها الناس يتفرقون من المكان، فيرحل إلى زاوية أخرى من السوق ليجمع من حوله أناسا آخرين ليبدأ في نسج الحيل وصناعة الوهم من جديد، وهكذا كان يترك في النفوس لغز السر المخفي في الكيس. لقد كان زايد السحار ماهرا في الحكي «وفي بناء متاهات قول تستنفذ الوقت وتؤجل إلى ما لا نهاية لحظة حقيقة أن ليس في الجراب سوى الفراغ». سوى فروة حيوان يظهر منها القليل، ويصنع بها الدجل والكذب والوهم.

وهكذا ينتبه «زياد السّمعلي» الآن - ذلك الغلام - وقد وجد نفسه في معمعة الثورة والإنخراط مع الثائرين الذين معه في أتونها، زياد الذي عينه القائد ليكون مؤرخ الثورة الذي يسجل أحداثها، كما سنرى بوضوح أكثر في الصفحات الأخيرة من الرواية مع «حارث الغمام».

لقد انتبه زياد السّمعلي وقارن بين ما رآه زمن زايد السحار وبين زمن الثورة التي لا تتقدم ولا شيء يشي بأن أمرها سيذهب إلى الأمام والنجاح حين رأى ذلك الركود والخمول واللايقين، والتساؤل المتكرر عن «متى سيأتينا الأمر للفعل وللتحرك؟» ويرى الثوار جامدين داخل الثكنة ليقول «توجد هذه الثورة الغريبة هي الأخرى، في يد ساحر أراد لنا أن نكون نحن طرف الفراء الظاهر لشيء خفي لا يعلمه إلا هو» ص12. إشارة إلى أن الذين فكروا في الثورة وخططوا لها يوجدون في الخارج، أو بالأحرى يوجد في الخارج، ولا أحد من الذين في الداخل وفي الميدان تحديدا يعرف ماذا يجري وما هي الخطوة القادمة بعد الدخول إلى الثكنة والسيطرة عليها.

هذا هو الإطار العام الذي يوضح ويشرّح الأوضاع في منطقة الثورة، في الجبل ونواحيه، إنه حديث عن الأرض وعن البيئة وعن مستوى وعي الناس، وبساطة عيشهم في تلك الهوامش من القرى المعزولة والصامتة. إنه واقع الجبل وواقع الإنسان المهمش فيه، الساذج بطبيعته، الإنسان المقهور

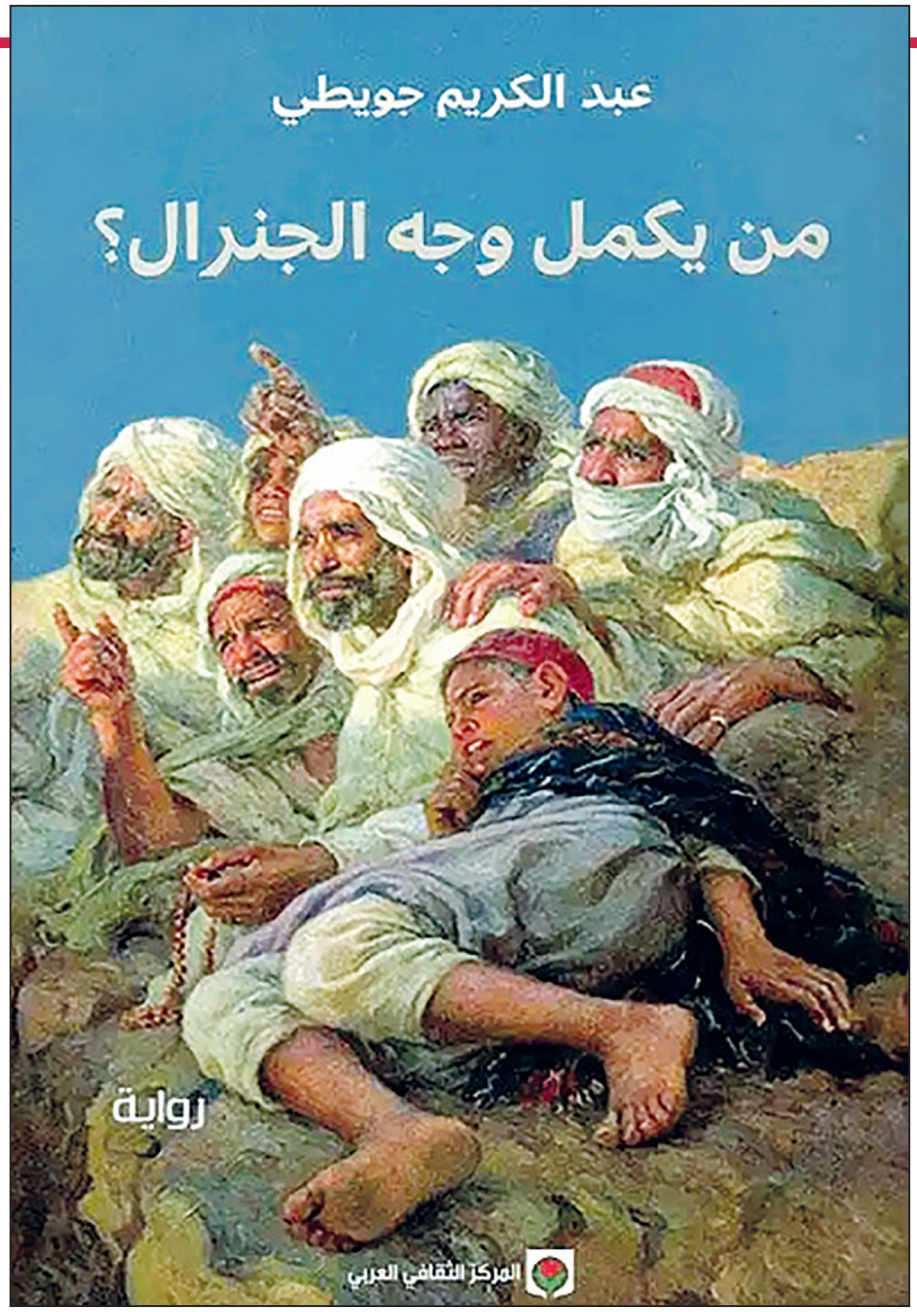
والمعزول في قنن الجبال الذي يتعرض بسهولة للخديعة والإحتيال. فلا عجب أن يجد زايد السّحار وشبيهه في الإحتيال «زطاورو» الذي كان بدوره يبيع للسكان محلولا أصفر بدعوى أنه دواء يشفي جميع الأمراض، وكان هو بنفسه يستغرب حين يأتي إليه بعض ممن اشتروا منه «الدواء « ويصرحون له بأنهم تشافوا وهم الآن بصحة جيدة.

2) خليط من البشر في الثكنة

خليط من البشر ليس هناك شيء يربط بينهم، ولا شيء أيضا كان يجمع بينهم، يجدون الآن أنفسهم في نفس الخندق يقومون بثورة. أناس لكل واحد منهم رؤيته وقناعاته، لم يسبق لهم أن التقوا قبل هذه اللحظة، أو اشتركوا في تدريب مسلح استعدادا لما هم فيه الآن. كان البعض منهم يعرف البعض الآخر معرفة عن بعد، معرفة سطحية لم تكن لتساهم في التقريب فيما بينهم وهم الآن يشتركون في مصير واحد، كان للتباعد وعدم الانسجام الحاصل بين أفراد المجموعة أثر على التعامل فيما بينهم، فقد كان البعض منهم ينظر نظرة توجس وشك وعدم تحمل إلى البعض الآخر، ومع قراءة الفصل الحامل لعنوان «المناضل الصغير» في الرواية نعرف بدقة ماذا يدور بين المناضلين في منظماتهم وأحزابهم. وقد كانت لحظة تواجد «التزنيتي» و «الفيتنامي» في حضور «الأستاذ» في إحدى غرف الثكنة أنصع لحظة تعبر عن الازدراء والسخرية بل والتنقيص الذي كان يسود بين العديد من أفراد المجموعة التي كانت تنتظر سماع إشارة تلتقطها خلال الاستماع إلى برنامج «صوت التحرير» في المذياع تدعوها إلى التحرك ومغادرة الثكنة في كومندوهات تصعد إلى الجبل. والغريب أكثر في كل هذا هو أن البعض في الجماعة لم يأت بسبب فكرة الثورة في حد ذاتها بدافع تغيير الأوضاع في البلد بل إن هذا البعض كانت له دوافع وأسباب شخصية جعلته مساقا إلى صعود الجبل فـ «سليمان الفحام» كان له ثأر يريد أن يأخذه من البوليس الذين سبق لهم أن اعتقلوه حين آوى معارضا سياسيا خطيرا صحبة زوجته ووليدتهما الصغيرة في بيته، دون أن يكون يدري من يكون هذا الشخص، لكنه دفع ثمنا غاليا حين اكتشاف أنه هو من آوى المعارض الخطير، والآن جاءته الفرصة لينتقم من الظلمَة كما كان يسمي من اعتقلوه وعرّضوه لتعذيب شديد. أما على مستوى المعتقد والأفكار فقد كانت لكل واحد من أفراد الجماعة نظرته الخاصة فيما هم يقدمون عليه، يحمل في دماغه ما لم يكن يلتقي به مع الآخرين، فهناك المتدين وهناك المتصوف كما المؤمن بالغيبيات والقضاء والقدر، فهناك من الجماعة مثلا من رأى بأن مآل هذه الثورة هو الفشل لأنها لم تحترم مقام الولي الصالح « مولاي بوعزة» الذي تحمل البلدة اسمه، فغضب الولي لابد أن يصيب الثورة، لأنها اعتدت على مقامه الشريف وزرعت الفوضى والبلبلة في البلدة التي يحرسها برعايته. «عرفت بأن الثوار ليسوا على قلب واحد، ولا هم أحجار متراصة في بنيان واحد، ورغم أنهم توحدوا في تحقيق هدف واحد، فإن لكل واحد منهم تصوره للبلد الذي سيولد من خراب الركائز التي يعملون على تقويضها، بل له تصوره لأسباب ومبررات الإلتحاق بالعمل المسلح.» ص45.

3) حكاية لوحة أو السلطة ووجهها المشوه

حين يتم السقوط وتحل النهاية، يصير من الصعب



جدا أن تعود الأشياء إلى بداياتها لتصير كما كانت قبل السقوط. تلك هي حكاية الجنرال «كاساروف» الذي لقي هزيمة شنعاء وهو يحارب من أجل القيصر ضد الثورة البلشفية، لقد كانت هزيمة قاسية وضعت حدا لمسيرته العسكرية، ولمكانته القيادية لدى القيصر هذا الأخير الذي عامله بعد الهزيمة بإهانة والحط من قيمته كجنرال وقائد عسكري. هذا التصرف من لدن القيصر ترك أثرا سيئا في نفس الجنرال حيث انتهى به الأمر إلى شلل نصفي وتشوه في الفم وفقدان القدرة على الكلام. إن بقاء وجه الجنرال بفم مشوه رغم محاولة الرسام الأرميني «أفديس» بأن يصلح الوضع خلال عملية رسم بورتريه للجنرال في اللوحة دون جدوى رغم المحاولات المتكررة. إن هذا الاستعصاء وعدم القدرة على إصلاح العطب والتشوه في وجه الجنرال هو تعبير على صعوبة الرجوع والعودة إلى الحال الأول حال القيادة والإنتصار وتملك السلطة. إن مع حدوث الهزيمة حدث الشلل والتشوه الخلقي في الفم وحدث معهما الصمت، وفقدان القدرة على الكلام. «بعض الهزائم يستمر دويُّها سنين. بعض الهزائم تُخرس إلى الأبد». لذا لا شيء ولا أحد يستطيع أن يكمل وجه الجنرال بعد سقوط مرحلة تاريخية. فالتاريخ لا يعيد ما كان، لكنه يسمح لنا بأن نستعيد أحداثه لمراجعتها وقراءة كل ما جرى قراءة يحضر فيها العقل وتغيب العاطفة. فهل يستطيع ابن الجنرال الذي أتى باللوحة إلى حيث يقيم في الجبل مع زوجته «حادة» الأمازيغية ابنة المنطقة. تلك هي الحكاية مرة أخرى مع جيل آخر يحاول أن يعيد الوجه إلى الحالة الطبيعية التي كان عليها. في الرواية لم نعرف إلى أين وصل الرسام الذي جاء به الابن لإصلاح وجه الجنرال الأب، لأن الرواية انتهت دون أن تشير إلى ذلك، ربما سنعرف في الجزء الثالث هل ينجح الرسام البيضاوي نسبة إلى الدار البيضاء، في اصلاح الوضع، خاصة وأن ابن الجنرال يبذل قصارى الجهد لإصلاح عطب وجه الوالد الراحل، بمحاولته تقمص شخصية الجنرال من خلال اللباس العسكري، والوقوف مقلدا وقفة الوالد في الصورة لعل ذلك يساعد الرسام الذي أحظره من الدار البيضاء على رسم ملامح وجه الجنرال سليمة وخالية من التشوه معتمدا على الشبه الكبير بين الوالد والإبن، مع العلم أن حادة زوجة العقيد الإبن قد تضايقت من الأمر، وتطيّرت من فكرة إحظار الرسام إلى البيت في الجبل. وربما هذه علامة تنبئ بنهاية فاشلة، وأن وجه الجنرال سيبقى يحمل أثر التشوه في الفم.

4) الأدب السياسي: «تحقيق أمنيتك أنت ، فيه نهايتي أنا»

«سأجعلك ترى بعينيك، أن البلاد لا تكترث لما حل بك. ستسمع أن الناس يخوضون في مواضيع لست معنيا بها». يشغل فصل «إلى أين ترحل أيها النمل؟» ما يقارب عدد نصف صفحات الرواية، ولهذا الأمر دلالته ورمزيته، لأنه الفصل الذي يتقابل فيه أحد رموز النظام مع أحد زعماء النضال والمعارضة، بين رمز القمع والإستبداد وبين رمز التغيير. إنها مواجهة بين السلطة وبين النضال السياسي. لقد كانت المواجهة قاسية، وغير متكافئة بسبب وضعية الزعيم الموجود في الجب/المعتقل، هذه الوضعية التي استغلها رمز الإستبداد لإحباط وتيئيس وتتفيه المشروع النضالي الذي يشتغل عليه الزعيم السياسي، وفي الوقت نفسه يحاول الزعيم أن يصمد ويقاوم بهدوء للمحافظة على نفسيته شامخة ولا تنكسر. إن الصمت الذي قابل به الزعيم غطرسة وشراسة الجنرال كانت له ميزة ودور في المحافظة على صحته ولياقته إلى حد ما. لقد كانت صفحات هذا الفصل قاسية وقوية فيه وجهان متناقضان يتصارعان على من يحطم الآخر، كل واحد منهما يستعمل أسلوبه الخاص وأسلحته الممكنة. في خضم هذه المواجهة غير المتكافئة، كان الجنرال رغم جبروته لا يستطيع خلع نظاراته السوداء لحظة المواجهة، كأن لا قدرة له على النظر في عيني الزعيم، كان فقط يستطيع التفنن في وسائل التعذيب، هذه الوسائل التي يستعملها بالخصوص حارس الجب في الثكنة التي سيطر عليها الثوار، وسائل تعذيب لا تنهي حياة الزعيم بالمرة بل تجعل حياته مربوطة بخيط رقيق ولين يشده إلى الحياة إمعانا في التعذيب والتنكيل. وبقدر ما كانت صفحات هذا الفصل الأخير من الرواية تقطر برعب التعذيب والتنكيل، كانت تعرض في نفس الوقت النقد على كل الذي حدث وهو نقد مارسه الزعيم على الذات وعلى كل المشروع النضالي، إنها محاولة لإعادة قراءة التاريخ. « مات الجنرال، ويمكنني الآن أن أعترف، بعد أن تعفنت بما يكفي في هذه الحفرة، بخطإ استراتيجي ارتكبناه بكثير من الثقة بالنفس، بل الغرور، حين اعتقدنا أن نفس الذين عبأناهم ضد المستعمر يمكن أن نفعل بهم نفس الشيء ضد الإستبداد» ص434.

ميزة هذا الفصل، في أدب السجون بالمغرب هو أنه لم يقتصر على عرض سردية الضحية بمفردها وسماع صوته وحده بل إنه أحضر معه الجلاد ليتقابلا ويتواجها رغم أن حضور الجلاد كان طاغيا وفيه استعلاء وقوة وجبروت فقد كان الزعيم يواجه كل ذلك بصلابة وصمت يجعله يمتص قسوة عبارات الجلاد دون أن تترك أثرا مميتا حتى يحافظ على بقائه، وعدم تقديم نصر يحلم به الجلاد المستبد.

بشير المسناني
فنان عصامي ذو أصالة فنية

الفنان بشير المسناني سليل أسرة عريقة في ممارسة الرسم والفن التشكيلي حيث كان جدّه وأبواه فنانون عصاميون في أصيلا، ورث عنهم شغفه الروحي والوجداني بالفن وباحتكاكه ومحاكاته لأخيه الفنان المرموق محمد المسناني، استطاع أن يصقل موهبته ويضمن لنفسه موضعاً فريدا في الساحة الفنية المحلية والوطنية، فقد شارك في عدة معارض بمدينة الدار البيضاء، كما شارك في فعاليات فنية بمدينة القنيطرة ومدينة الرباط، وعرض أعماله الفنية في مدينة طنجة وفي مهرجان أصيلة الثقافي.

يقول الفنان بشير المسناني أن عصاميته هي وليدة الدربة والمراس حيث عاش طفولته وسط أجواء فنية غنية، مما ساعده على تنمية موهبته وتعزيز قدراته الإبداعية بشكل طبيعي. فهذا الميل المبكر إلى الفن ينهض شاهدا على موهبته الفنية.

لقد تأثر منجزه الفني بتيارات إبداعية عديدة مثل التكعيبية والتجريدية والانطباعية والسريالية وغالبا ما يذيب الحدود بينها متوخيا في الآن ذاته الأصالة والتجديد والابتكار لاجتراح تجارب بصرية فريدة.

كباقي التجارب الفنية العصامية، تطرح التجربة «الفطرية» للفنان بشير المسناني «لغزا فنيا».

من هو بالتحديد هذا الفنان الذي تعلم واستوعب كل شيء بمفرده؟ كيف يتأتى له تحقيق هذا المستوى من التحرر، كما عبر عن ذلك الفنان أنطونين أرتو: «لم أدرس شيئا، لكنني عشت كل شيء وهذا ما علمني شيئا»؟

على ضوء ذلك، يبدو أن التجربة الحياتية وما راكمه الفنان منذ طفولته من تجارب ذاتية إما احتكاكا أومحاكاة لتجارب إبداعية قريبة منه، كانت حاسمة في تمكينه من شق واجتراح طريق فني خاص به.

أعتقد أن الفنان بشير المسناني عندما يرسم، لا يفكر في الفن بل في الحياة، إذ تشكل هذه الممارسة الفنية التلقائية والعفوية تعبيرًا مباشرًا عن مشاعره وعواطفه وتجاربه الحياتية، ولا يعطي إلا هامشا ضئيلا للتفكير في القواعد أو النظريات الفنية. فعندما يلقي بنفسه في العملية الإبداعية، يطلق العنان لمشاعره لتعبر بكامل الحرية بالأشكال والألوان النابضة بالحياة لحقيق لوحات تسر الناظرين.

يرى العديد من الفنانين أن الأكاديمية في الفن تشكل أحيانا عائق في العملية الإبداعية، إذ تقف كحجرة عثرة أمام البحث عن حلول إبداعية أصيلة. فالعصامية تمنحه هامشا كبيرا للحركة والفعل لمواجهة التحديات وفق أسلوب يخلق شروط تكيفه مع المتغيرات الطارئة التي تفرضها العملية الإبداعية. ويتطلب هذا المسار الجرأة والمثابرة والعزم، لأن الاشتغال بشكل مستقل وبعيد عن التحصيل الأكاديمي لا يبعث على الاطمئنان، بل يثير الشك والريبة وعدم الثقة.

يونس لطهي

المثير في الأعمال الفنية للفنان بشير المسناني أنها لا تشرح شيئا، يكتنفها غموض جميل. لكنها تفسح المجال للمشاهد بيسر وجاذبية للبحث عن المعنى وتحرض الوعي على إعمال العقل. فاللوحة عنده نقطة بدء للتخمين وليست واقعا ثابتا.لا تفرض رؤية معينة وإنما تثير الفضول وتوقظ الرغبة في رؤية أو نظرة مختلفة.

يبقى إدمون عمران المالح من أهم من أعطى قيمة حقيقية لهذا النوع من الفن

حينما ربطه بالتراث الثقافي المغربي التليد حيث قال: الفنانون المغاربة «ليسوا أيتامًا من أي تراث، فهم لم يولدوا في صحراء مجردة من كل تعبيرات جمالية. لم يجدوا نعمة الحداثة في قاعات المتاحف أو في الفصول الدراسية بمعاهد الفنون الجميلة...»

كما نجد القارئ المتميز لأعمال إدمون عمران المالح الكاتب مايكيل تومي يقول في هذا الصدد: «يرفض المالح اعتبار ما يسمى بالفن «الفطري» فنًا قاصرا حيث يكون الفنان، بعيدًا عن إدراك علاقته بعمله، منخرطا في مجال إبداعي يتجاوزه. يتضح ذلك من نصه الجميل للغاية والذي يحمل كل الجدة عن راضية بنت الحسين، الفنانة بالمعنى الكامل للكلمة، حيث يشيد بهؤلاء الفنانين الذين يُراد حشرهم في اعتبارات جمالية جوفاء: الورديغي، بن علال، الرباطي، أحمد الدريسي، الفروج، الشعيبية...»

ينتمي الفنان بشير المسناني إلى هذه السلالة من الفنانين الذين يحتكمون فقط إلى شعلة الموهبة الفنية في ذواتهم، ويعملون على تزكيتها بالمثابرة والاعتماد على الذات والانصات باهتمام وتؤدة لما يجود به اليومي عليهم من وقائع ملهمة وتجارب موحية تستفز طاقتهم الإبداعية.

يتمتع الفنان بشير المسناني بأصالة في الفن، فعمله الفني يشي عن بصمة تشكيلية متفردة. فأسلوبه جواني محض لا يفي بالولاء إلا لأحاسيسه الذاتية وموهبته ومنابعه الفطرية. هذا الإخلاص والتشبث بـ «ممره الخاص» على حد تعبير الفنان يونس الخراز والذي قيل في سياق مختلف، هو ما يجعل للفنان أصالة فنية. وقد حذر الفنان يونس الخراز في مرات عديدة من مغبة الترامي على ممرات الغير. فمن كان هذا ديدنه، سيفقد نفسه، وسيطفئ في ذاته جذوته المحفزة على الإبداع، واجتراح آفاق جديدة في عالم الفن.