الفنون

مجلة دورية مغربية

تصدرها وزارة الشباب والثقافة والتواصل- قطاع الثقافة

السلسلة الجديدة، العدد السادس - أكتوبر 2022

الفن في الفضاء العمومي:
قضايا التحرير والإبداع

الفنون

مجلة دورية مغربية

تصدرها وزارة الشباب و الثقافة والتواصل- قطاع الثقافة

السلسلة الجديدة، العدد السادس - أكتوبر 2022

مديرة النشر : فوزية البيض

طاقم التحرير : مينة حوجيب، محمد اشويكة،
بنيونس عميروش.
هيئة الاستشارة : أحمد عيدون، حسن بحراوي.

لوحة الغلاف : للفنان عبد القادر لعرج
الإخراج الفني : مطبعة دار المناهل

عنوان مراسلة المجلة : revuealfonoun@gmail.com
الموقع الالكتروني : www.majalatalfonoun.ma

الإيداع القانوني : 0005PE2019
ردمك : 2665-7503

ثمن النسخة : 30 درهم

الدراسات والمقالات تعبر عن آراء اصحابها
لا ترد المواد الى أصحابها سواء نشرت أم لم تنشر

لائحة المساهمين في العدد

أسامة خضراوي
احمد لطف الله
أحمد عيدون
إبراهيم الحيسن
محمد قريش
محمد صلاح بوشتلة
بنيونس عميروش
أسامة الزكاري
خديجة عليموسى
محمد العزيز
سعيد سهمي

عادل علقماء
أحمد الوارث
محمد الشريف الطريبق
عبد الله الساورة
عبد الكريم العلوي زكي
خالد أقلعي
محمد فاتي
موسى فقير
محمد رزيق
محمد رمصيص
أحمد سوالم

المختار العسري
عبد العزيز خليلي
عبد اللطيف العيادي
مينة حوجيب
فوزية البيض
محمد الإزهر
السعيد لبيب
خالد الشادلي
رشيد بلفقيه
عز الدين بوركة

موسيقى

أسامة خضراوي: موسيقى گْناوة في المغرب صوت من أزمنة العبودية 8
أحمد لطف الله: أغاريد المدينة فن الموسيقى من القاعة إلى الشارع 18
أحمد عيدون: موسيقى الشارع، الظاهرة القديمة الجديدة 21

فنون تشكيلية

إبراهيم الحَيْسن: ستريت آرت، الفن بيننا 26
محمد كريش: الفنان محمد المنصوري برازخ طيفية 35
محمّد صلاح بوشتلّة: عند عتبة «مَدَارَات الذّات» قول في لوحة الغلاف: بين التّشكيل والنّص 40
بنيونس عميروش: تناغم المِدينة والنحت الصرحي 53
أسامة الزكاري : جداريات مدينة أصيلا.. الهوية البصرية والأثر والامتداد 59

الدراما التلفزية

خديجة عليموسى: منتقدو الدبلجة ...عندما يرتدي الفنان جبة المدافع عن الأخلاق وينظر رجل القانون 65

مسرح

محمد العزيز: فرجات مسرح الشارع وجه آخر للمسرح المغربي 68
سعيد سهمي: فن الحلقة في المغرب: تراث مسرحي شعبي متجدد 74
عادل علقماء: «حَبْس قَرا» فضاء لفرجة مسرحية 79

بورتريه

أحمد الوارث: الميلودي الحراثي السلويّ : شيخ زاوية ومبدع مغمور 83

سينما

محمد الشريف الطريبق: السينما فضاء للعيش المشترك من الخاص إلى العام 91
عبد الله الساورة: السينما والفضاء العام في السينما المغربية، هوامش البحث عن الحرية 94
عبد الكريم العلوي زكي: جغرافية الأفلام جدلية التخييلي والفضاء العمومي في السينما 98
خالد أقلعي: المدينة، إيقاع ومنظر طبيعيّ (ترجمة) 102

مرئيات

محمد فاتي: فيلم «باب الشيطان»: التهريب المعيشي في سبتة «المحتلة» 106

فنون شعبية

موسى فقير: الفنون الشعبية والأفضية العامة بين التقليد والاندماج الحضاري 112
محمد رزيق: شعلة بروميثيوس بين الفضاء العمومي والإبداع الفنّي 117

تراث شعبي

محمد رمصيص: طقوس الموت..... 121

فن العيش

أحمد سوالم: الشاي في الأمثال الشعبية المغربية 127

رقص

المختار العسري: رقصة الكدرة بالصحراء المغربية : فرجة مشهدية وتوق نحو الحرية 130

فوتوغرافيا

عبد العزيز الخالدي : صورتان 137

كاريكاتير

عبد اللطيف العيادي: خليفة أحد أعلام الحلقة في المغرب خلال القرن الماضي..... 138

حوار العدد

فوزية البيض ومينة حوجيب: هشام عبقري حول موسيقى الشباب وفنون الشارع والتأرجح بين التحفظ والانفتاح.... 139

تشريع فني

محمد الازهر: قراءة في مشروع قانون 19/25 المتعلق بالمكتب المغربي لحقوق المؤلفين والحقوق المجاورة..... 146

مكتبة فنية

السعيد لبيب: قراءة في كتاب «باولو بازوليني، شهيد السينما والفكر» لعبد العلي معزوز..... 151

خالد الشادلي: تأخر ظهور المسرح عند العرب بين الواقع والخيال قراءة في كتاب «المأساة والرؤية المأساوية في المسرح العربي الحديث» لعبد الواحد بن ياسر..... 153

رشيد بلفقيه: بلاغة التعدّد في مونودراما «دنيا»..... 156

عزالدين بوركة: حكاية الصورة ودلالاتها في سرديات شفيق الزكاري التشكيلية..... 161

متابعات

فيلم «القفطان الأزرق» يمثل المغرب في محفل الأوسكار 164

«ميثاق» يشق طريقه بإصرار 165

«شاطارا» تحصد الجائزة الكبرى وثلاث جوائز بمهرجان القاهرة 166

مديرة النشر فوزية البيض

الفنون في الفضاء العمومي بين التحرير والإبداع هو محور العدد السادس لمجلة الفنون، الذي وقع الاجماع عليه. خروج الفن من إطاره الأكاديمي، وتكسير القيود التي تأسره، هي رؤية معاصرة في زمن العولمة خاصة عندما يطرح سؤال الفن المتاح في الأماكن العمومية.

الفرجات الشعبية المفتوحة كان، ولا زال، لها جمهورها وأدواتها التواصلية، رموزها ودلالاتها الثقافية ومعانيها، وهي تستجلب جمهورا ذواقا يرتاد الساحات والشوارع العمومية وحلقات الأسواق. الحكواتي الذي كان بمثابة الفنان الشامل كان في التراث الشعبي العربي حاملا للموروث الشفهي برمته، كان يعزف، يسرد، ينظم، يغني ويروي الأساطير والحكايات، لابسا، في كل مرة، ثوب شخوص.

الساحات العمومية شهدت كل تلوينات الفرجة الشعبية، مثل عيساوة وبهجاوة والعواد ومروضي الثعابين والقردة والحكواتي والمسيح. والمسرح الجوال في بداياته الأولى كان عبارة عن أشكال فرجوية شعبية نابعة من تخوم التجربة الإنسانية، يشارك فيها جمهور وفي لسماع نصوص وأزليات تعاد كتابتها باستمرار. والحلقة كانت توظف كل الأجناس من حكايات وقصص ورقص في ممارسات فرجوية يطبعها الارتجال.

مع ظهور اتجاهات ومذاهب فنية جديدة ونسق فكري ومناخ ثقافي منفتح، جرى تجاوز الأشكال الفنية المعتادة، فالفرجة الحديثة شهدت تحولات على مر تاريخ فلسفة الأفكار الفنية، إذ خصصت لها امكانيات ضخمة، وبنيت لها فضاءات خاصة وغير تقليدية، وأماكن مجهزة تقنيا، كمظهر من مظاهر التطور التكنولوجي والحداثة لتقديم العروض والحفلات والموسيقى والرقصات الكوريغرافية والمعارض التشكيلية.

إن إلقاء نظرة على التجارب الأجنبية في مجال النهوض بفنون الشارع، كحركة

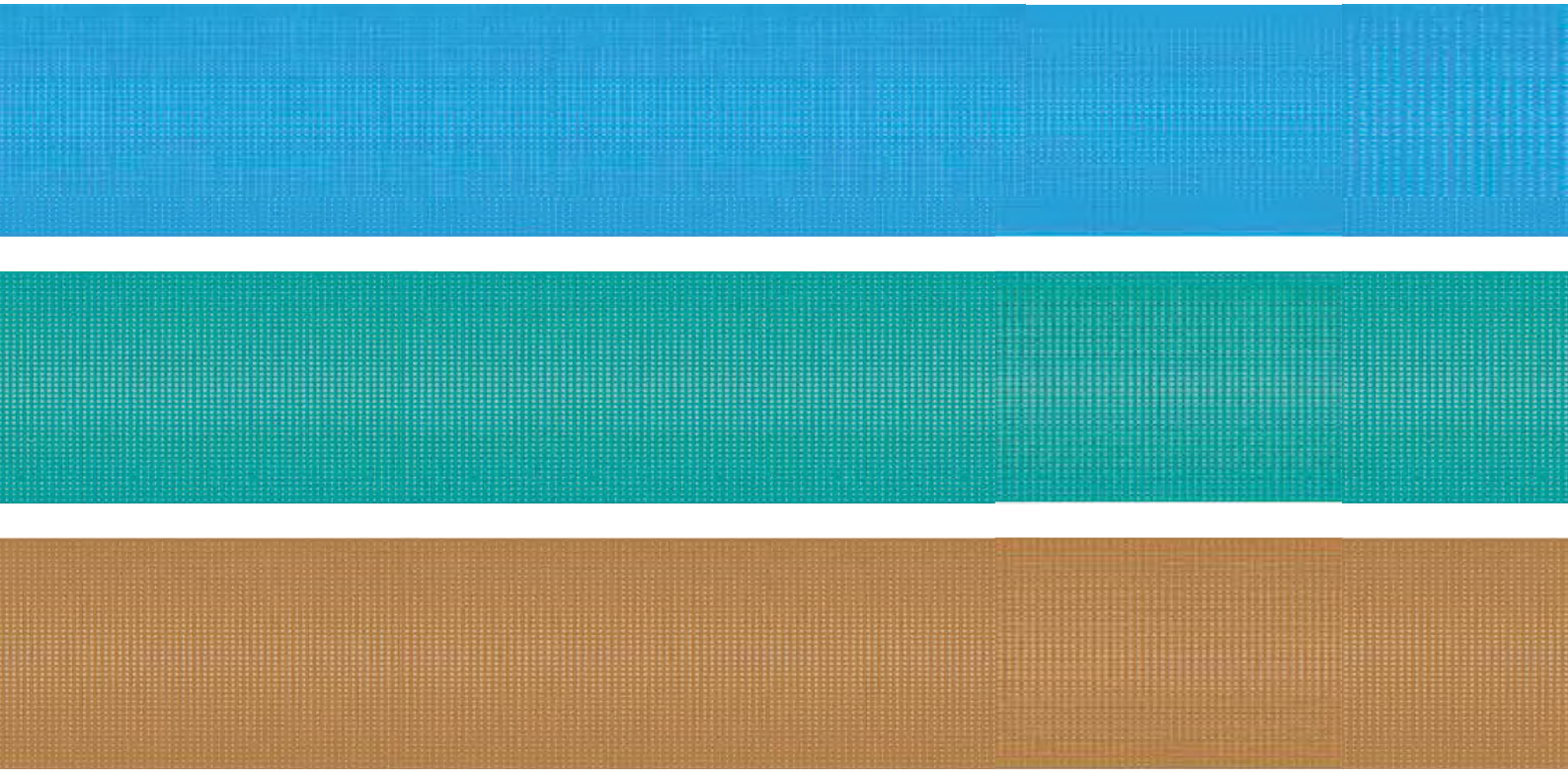
ثقافية، وتشجيعها، تطرح إمكانية الاستفادة منها في التخطيط الاستراتيجي والتدبير لتسطير السياسة الثقافية كسياسة عمومية، خاصة مع الرهانات الموكولة للنهوض بهذا القطاع الحيوي بما فيها ورش الصناعات الثقافية لتحقيق التنمية المجالية والنهوض بقطاع الثقافة ببلادنا، إلى جانب تنشيط المهرجانات للفضاءات العمومية كأمكنة لجذب السياحة الثقافية ولتشكيل الرأي العام.

كما أن تقديم استعراضات بالشارع العام وخروج الموسيقى من القاعة المغلقة أمام جمهور منتقى إلى الشارع العمومي يخضع لإكراهات تقنية مرتبطة بتأهيل الفضاء الحضري وأخرى إدارية وقانونية من أجل تيسير وتشجيع تقديم أعمال فنية لعموم المواطنين وانخراطهم في المشهد الثقافي الفني، وتقريب الأعمال الفنية إليهم عوض انتظار جمهور نخبوي يأتي إلى القاعات المغلقة بالتذاكر.

عندما نغوص في فلسفة الجماليات، في علاقتها مع ثنائية التراث والحداثة، نجد أن فن الجداريات، مثلا، سواء كرسوم منقوشة أو كلمات محفورة، تعتبر مرآة لحياة الشعوب القديمة، تشهد عليها المواقع الأثرية للحضارات، إذ تعتبر وثائق تاريخية يستنبط منها المؤرخ وعالم الآثار مراحل متعلقة بمجالات الحياة الثقافية والاجتماعية والاقتصادية .نمت جذور هذا الفن عند قدماء الإغريق والرومان، وكبرت في العراق وفي المعابد المصرية لتشمل بعد ذلك العالم الحديث كله.

وفن الكرافيتي GRAFFITI الحديث، الذي كان بالأمس القريب، يعتبر من أعمال التخريب أصبح لمسة جمالية يزين بها الشباب الشوارع والأزقة بصورة لافتة للانتباه. نفسها التعبيرات الفنية التي تصاحب أجواء الاحتفال في مدرجات الملاعب، حيث يعرض جمهور الألتراس "التيفو" والرسومات المصممة مع ترديد الاغاني والشعارات.

إن تنظيم المهرجانات ذات الاستقطاب الواسع للجمهور، والملتقيات الهادفة إلى تنشيط الفضاءات العمومية بالمدن العتيقة، تفعيلا للمخططات الاستراتيجية الجهوية للتنمية الثقافية، التي تبلورها المجالس المنتخبة، بشراكة مع الجمعيات الثقافية، أعادت الاعتبار للفضاءات والساحات العمومية بالجهات وجعلتها أماكن لشحذ الإبداع والإمتاع والتواصل والفرجة والتنفيس الجماعي.



موسيقى كناوة في المغرب:
صوت من أزمنة العبودية

أسامة خضراوي

تعتبر موسيقى كناوة نتاج مسار طويل من التّفاعلات بين العوامل التّاريخيّة والجغرافيّة والاجتماعيّة والثّقافيّة. فلو نظرنا بعين فاحصة لهذا التّراث الموسيقي وغناه سنقفُ بكلّ تأكيد على كثير من العناصر الّتي شكّلت الخريطة الجينية لفن كناوة. إن الحديثَ عن موسيقى كناوة ليس حديثاً عابراً وسطحيّا، عن لون موسيقي عادي، بل هو حديث ونظر في لون موسيقي له أبعاد مركبّة ومعقّدة.

« الذاكرة لا تحيي الماضي
ولكن تعيد تشكيله...».

موريس هالبفاكس

لاشكَّ أنّ التُراث الشّعبيّ لأيّ مجتمع يقوم بدور كبير في رسم صورة الحيَاة الاجتماعيَّة في الواقع اليوميِّ، لما يشتملُ عليه من أفكَار ومفاهيم وتصوُّرات وخبرات، تُحدِّد آليَات السُّلُوك، وَطرَائق التَّفكير، وأنماط التَّفاعل وأشكَال العلاقات الاجتماعيَّة.

والفُنون الشَّعبيَّة جزءٌ مهمٌّ من المنظُومة الفكريَة الَّتي تُشكِّل ثقافة الشُّعوب، ولا تقلُّ أهمِّيةً عن الحكايات الشَّعبيَّة والأساطير والموروثات الشَّعبيَّة الأُخرى، وعليه يُمكن استقراءُ الواقع السياسي والاجتماعي والثقافي لفهمها، فضلاً عن معرفة نمط الحياة الاجتماعيّة ومسارها وطبيعتها.

تتجلى أهمية هذا البحث في النبش

عن الأصول والامتدادات التاريخية والتنوعات الايقاعية والموسيقية والمضمونية، التي يحملها النص الغنائي لمجموعة كناوة في المغرب، من خلال مقاربة منهجية علمية دقيقة تستثمر فيها جل الأدوات التحليلية المنتمية إلى سوسيولجيا الفن، الذي نرنو من خلاله إلى فهم ظاهرة كناوة بمختلف أبعادها وأنساقها الثقافية.

1. التّراث الشّعبيّ محاولة للفهم:

شكّل التّراث الشّعبيّ بخصائصه الموروثة عنصراً مهمّاً لهوية أي شعب أو تجمع إنسانيّ، بما يحمله من سمات ومميّزات معيّنة، إنّه الجذور الضّاربة في الأعماق الحضاريّة للإنسان، والشّعيب -أي شعب- بلا تراث كفاقد لهوّيته، وككائن بلا اسم، وكالنبتة المقطوعة من الجذور، المرميّة على شواطئ الشّعوب الأخرى، تذبل عاجلاً أم آجلاً.

فعلى ضوء الماضي الذي شكل تجربة الآباء والأجداد الحياتية، نستطيع رسم خطوط الحاضر النيّر المتطوّر.

يعتبر التراث الشعبي نتاجا للتراكم الثقافي والفكري المستمر، والبحث فيه كان استجابة لضرورة ملحة تفرضها الأهمية التي يجسدها هذا التراث باعتباره ذاكرة حية تؤرخ للفئات المنسية، وتتطرق إلى مواضيع وذاكرة متنقلة عبر الأزمنة ومتحولة في الأمكنة، وصامدة ضد محو الزمن، كما يأتي تحقيقا لضرورة منهجية تدعونا إلى قراءة شمولية للتراث العربي الإسلامي، تزاوج في اهتمامنا بين «**الرسمي المشهور**» وبين «**الهامشي والمسكوت عنه**» و«**المنفي من السطور والعالق في الصدور**»، ولكل أمة تراث هو عنوان شخصيتها الوطنية، يعبر عن قدرة عقليتها ويحدد مدى عبقريتها، ويكشف عن قوة إرادتها، وما يبرز طابعها القومي الأصيل في مجالي الحضارة والثقافة»[1].

فالنتاج الشعبي الذي يمكن من خلاله معرفة الشعب معرفة صحيحة، ويمكن به كتابة تاريخه الحقيقي هو نتاج الشعب نفسه، ويتمثل في كل ما يقوله الناس ويفعلونه في حياتهم اليومية تجاه موقف ما، استجابة منهم لذلك الموقف استجابة عفوية وتامة، وتعبيراً عن موقف منه أيضا، ويمكن أن يلاحظ في النتاج الشعبي نوعان:

1. **النوع الأول قولي**، ومن هذا النوع القولي: الحكم والأمثال والأغنيات والحكايات والنكت...
2. **النوع الثاني فعلي**، الاحتفالات في الأعياد والمناسبات والطوارئ (من زواج ووفاة، وولادة)، والرقص، وألعاب الأطفال وأزياء الملابس...

وكل من النوعين يكمل الآخر ويتداخل معه، إذ كثيرا ما يصحب أحدهما الآخر ويشاركه.

والنتاج الشعبي في حقيقته إبداع جماعي، قد يكون مبدعه الأول فرداً، وقد يكون نتيجة لحادثة وقعت فعلاً، ولكنه لا يظل كذلك، إذ لا يلبث أن يصبح ملكا للجميع، يتناقلونه ويضيفون إليه، بل يبدعونه ثانية، حتى يبدو في أصله غير حقيقي فيتخذ عندئذ طابعه الشعبي، ويُنسى مبدعه الأول كما تنسى حادثته الحقيقية الأولى وإذا ذكرت فكأنها خرافة لا حقيقة.

2. العلاقة بين المأثور الشّعبيّ والذّاكرة الجمعيّة:

كان لكتابات عالم الاجتماع الفرنسي موريس **هالبفاكس** تأثيرات واضحة على الأبحاث الحديثة حول الذاكرة في مجال العلوم الثقافية، حيث تبلورت عبرها نظرية الذاكرة الجمعية، والتي تعتبر أن عملية التذكر الفردية لا يمكن أن

1 ـ عباس الجراري، الزجل في المغرب، «لقصيدة»، مطبعة أمنية، الرباط، مارس، 1970، ص: 1.

تنشأ أو أن تتم إلاّ ضمن إطارٍ اجتماعي معين، فعلى عكس التصورات السائدة في عصره، والتي كانت تنظر إلى الذاكرة وعملية التذكر الفردية كوظيفة بيولوجية محضة، ربط موريس في دراسته حول الذاكرة الجمعية الذكريات الشخصية للفرد بالمجتمع الذي ينتمي إليه، واعتبر أن الإطار الاجتماعي، الذي تنشئه ثقافة مجتمع ما، يسهر على وضع نسق جمعي يجعل الخبرات الفردية قابلة للتذكر والتفسير والتحليل.[2]

وللحديث عن العلاقة بين المأثور الشعبي والذاكرة الجمعية في مجتمع ما، يمكن القول: إنها علاقة التنقل ذهاباً وإياباً بين مأثور مادي ومأثور غير مادي، منتوج يتموقع ضمن مساحة جغرافية معينة في المخيلة الإنسانية، ومما لا يرقى إليه الشك، أن أحد أهم مظاهر هذه العلاقة هو أشكال التعبير الشعبي، وما يزخر به من أمثال وحكايات وأساطير ومعتقدات...، وهذه العناصر الثقافية متماهية الحدود مع واقع راسخ يقبع هناك، يعيّن هويتها ويمنحها الثابت والدّوام.

إن التفاعل بين المأثور الشعبي والذاكرة الجمعية، من شأنه أن يتسبب في إحداث عمليتين متلازمتين، بحيث إنه كلّما كان ثمة استعادة ذكريات يصحبها اختلاق، مما يساعد على خصوبة الثقافة وحيويتها وصيرورتها، ولعل هذا ما يجعلنا اليوم، ندرك كنه استمرار الصراع وصعوبة حلّه بين الذاكرة التاريخية الصرفة إن وجدت، والذاكرة المختلفة الحديثة. فهل يمكن اعتبار هذا التفاعل والحيوية في صيرورة المأثور الشعبي، وما يشكله اختلاق الإرث، اعتداء على التاريخ، وبالتالي اعتداء على الذاكرة الشعبية؟ وكما قلنا سالفاً "ليست الذاكرة الجمعية شيئاً خامداً سلبياً، بل مجال فعالية يتمُّ في إطاره انتقاء أحداث الماضي وإعادة بنائها وصونها وتحويرها ومهرها بالدلالات السياسية."[3]

وقد يتحوَّل هذا التفاعل أحياناً إلى شكل من أشكال الازدواجية الثقافية المحلية، وينتج عن تلك الازدواجية صراعٌ بين ثقافة شعبية أو ما أسماه بريخت "culture des classes subalternes" وثقافة النخبة.

وفي الأخير يمكننا القول، إن المأثور الشعبي والذاكرة الجمعية، أو بتعبير أبسط الفضاء الإنساني، هما وجهان لعملة واحدة، وقد ولّد كل من هذين المجالين أعمالاً بحثية وعلمية متنوعة، أفضت إلى ظهور حقولٍ معرفية جديدة، إذ اتسع الاهتمام بالذاكرة الجماعية ليطال مسألة الهوية، القومية، القوة والسلطة، والفنون الشعبية على اعتبار أن المأثور الشعبي يعدُّ رافداً أساسياً من روافد التاريخ، ويشكل البنية التحتية التي يتأسس عليها البناء الثقافي الشعبي، وقد كشفت الدراسات الإنسانية المعاصرة عن عمق تأثير المأثور الشعبي، في تشكيل المنتج الكلّي للثقافة التي ينتمي إليها.

3. موسيقى كُناوة في المغرب صوت من أزمنة العبودية كناوة:

إنّ الحديث عن موسيقى كناوة (بكاف معقودة) ليس حديثاً عابراً وسطحيّا عن لون موسيقي ارتبط في أذهان كثير من النّاس بعوالم غامضة تُحيل على عوالم السّحر والشّعوذة، وكثيراً ما وظّف فقط من أجل أغراض الفرجة السّياحية، بل هو حديث ونظر في لون موسيقي له أبعاد مركّبة ومعقّدة، تُحيل على تاريخ طويل من التّشكل لموسيقى شعبيّة لها امتدادات ثقافيّة ودينيّة واجتماعيّة ونفسيّة عميقة، وهي أيضا موسيقى تربط بين عوالم جغرافية وثقافية متعددة.

إن موسيقى كناوة كما نعرفها اليوم هي نتاج مسار طويل من التّفاعلات بين العوامل التّاريخيّة والجغرافيّة والاجتماعيّة والثّقافيّة. فلو نظرنا بعين فاحصة لهذا التّراث الموسيقي وغناه سنقفُ بكلّ تأكيد على كثير من العناصر الّتي شكّلت الخريطة الجينية لفن كناوة؛ إن على المستوى التّاريخي أو اللّغوي أو الفنّي أو على المستوى الرّوحي.

أمّا بخصوص أصل كلمة كناوة، فهناك وجهات نظر متعدّدة حول أصل الكلمة، بين من يرى أنّ التّسميّة تعود إلى اسم إمبراطوريّة غانا المعروفة في السّودان الغربي، أو منطقة جيني أو كيني على ضفاف نهر النّيجر بمالي جنوب تامبوكتو، وهُناك من يعود بالكلمة إلى اسم قبيلتهم الأصليّة الكانكا والّتي توجد

2 ـ زهير سوكاح: مفهوم الذاكرة الجمعية عند موريس هالبواكس، موقع الحوار المتمدن ـ العدد 1755 ـ 2006/12/5، بتصرف.

3 ـ إدوارد سعيد: الاختلاق: الذاكرة والمكان، ترجمة: رشاد عبد القادر، مجلة الآداب الأجنبية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق عدد: 104، شتاء 2000، ص 123.

بين تمبكتو وتالاندي بدولة مالي الحالية ومنها جاءت كلمة كناوة. وهناك من يرى أنّ أصل التّسمية إلى كلمة إكناون الّتي تعني بالأمازيغيّة الذي ينطق كلاماً غير مفهوم، وقد يطلق لوصف مجموعات العبيد والرّجال السّود القادمين من جنوب الصحراء، وهذا له ما يبرره بالنظر إلى أنّ لغة كناوة بامبارا غير مفهومة للبيئة الأمازيغيّة الّتي احتضنت هذه الأقليّات المنغلقة على نفسها. ويشار أيضا إلى أنه يطلق على كناوة في الأمازيغية إسمكان أو إسمخان الّتي تعني العبيد أو السود.

4. الخصائص الموسيقي لمجموعة كناوة:

تزخر الأغنية الكناوية بالعديد من الخصائص والميزات التي تتفرد بها عن باقي الفرق الغنائية الأخرى، نذكر منها:

- **على مستوى الإيقاع:** بصمت الأغنية الكناوية مسارا متنوعا وغير مكرر، يمكن إبراز أساسياته في:

1. تصنف موسيقى كناوة من بين الأنواع الخماسية النغمات.
2. موسيقى كناوة موسيقى حسية يغلب عليها الإيقاع الباطني المتقلب والمنسجم في الآن نفسه.
3. اعتماد الإيقاع السريع والبسيط واستثمار كافة مميزاته.
4. اعتماد إيقاع معتاد وإيقاع الأصول.
5. اعتماد ايقاع تحريك وتهييج يفضي إلى حالة من الحلولوية (مصطلح صوفي) او ما يصطلح عليه الحال أو الحضرة.
6. تعدد آلات الإيقاع وخروجها عن المألوف.
7. تبني الأداء الجماعي في الغناء مصحوبا بالرقص ما يعنيه ذلك تبادل الأدوار والأصوات وتداخلها.

- **على مستوى مضمون الأغاني الموسيقية لكناوة:** تميزت الأغنية الكناوية بالتجديد في المواضيع المطروقة بعيدا عن المألوف الفني فتناولت قضايا تهم التاريخ الهوية والدين والعرق واستحضار الذات الإلاهية والأسياد والأولياء واتخذت منها منحى للتعبير عن الذات والتغني بها، لتبقى، في النهاية، موسيقى كناوة موسيقى روحية تخاطب الوجدان والتاريخ والذات الإنسانية.

- **على مستوى الأداء الفني والموسيقي لكناوة:** فكناوة يحضر فيها الطابع الإفريقي بشكل كبير وجلي، وتعتبر موسيقى إيقاعية بامتياز تم التركيز فيها على عدد كبير من التعبيرات الفنية، التي جعلت من الغناء لحظة وجودية تتداخل فيها مع باقي الفنون الأخرى، وتتداخل وتتشابك بينها: الغناء، الرقص، المسرح..، بالإضافة إلى خاصية الصراخ (رفع

الصوت)، التي تعني الغناء الممتد... في حوار مع نغمات الهجهوج والصيحات أو الصياح. ولأن الغناء، في الأصل، إيقاع لفظي وصوتي، كما يشير المتخصصون، فإن هذا الإيقاع لم يكن مفصولا عن أيقاع الجسد، فقد أعاد كناوة للجسد دوره في إثراء الإيقاع وتنميته، فكان أن فتحوا لنا الباب أمام الرقص بتلاوينه الصوفية والدراويشية. حتى أصبح العرض مع كناوة لحظة تحرر وانعتاق ليس للفرقة وحدها، بل للجمهور أيضا، لحظة التحرر من القيود السياسية والتاريخية والقيمية، لحظة الصراخ والاحتجاج والتنديد والتحرر والانتشاء، والإبداع الجمالي والصوتي, وقد امتد هذا التنوع أيضا ليشمل الآلات الموسيقية، فالآلات المختارة آلات غير مألوفة بل آلات تم هجرها واعتبرت آلات لا تساير الموسيقى العصرية، آلات تراثية أصيلة تحضر بزخمها لتؤكد اختيار الفني لكناوة. (آلة الكنمبري أو الهجهوج (المصنوعة من جلد الماعز)، آلة القباقب أو لقراقش، آلة الطبل).

- **اللغة المستعملة في موسيقى كناوة:** أكد كناوة، من خلال اعتمادهم اللهجة العربية المغربية نسقا في الاتصال والتواصل الفنيين، أن العامية قد تجد من يطرز تعابيرها وينسق ألفاظها ويولد الصور الجميلة منها ويجعل كلماتها مشعة في الاستعمال ويرتفع بشاعريتها التي ينسينا إياها استعمال العربية الفصيحة. فالمعجم الكناوي معجم زاخر ومملوء وكثيف الحمولة وشامخ بما فيه من رقة وعنف وتحرر وانتشاء، لقد أعادت الأغنية الكناوية إلى العربية الدارجة حيويتها ورفعتها المنشودة.

- **البُعد التّاريخي لموسيقى كناوة:** تجمع الكتابات التّاريخيّة على أنّ هذا اللّون الموسيقي يجد له جذوراً عميقةً في تاريخ العبوديّة وتجارة العبيد الّتي كانت تربط بين المغرب ومناطق واسعة من السّودان الغربي بإفريقيا جنوب الصّحراء، حيثُ كانت تلك المنطقة فضاءً لإمبراطوريات عريقة كمالي والسّونغاي والّتي خلفت إرثاً حضارياً كبيراً. فهُولاء هم أحفاد العبيد الّذين ألقت بهم آلة تجارة الرّقيق إلى خارج ديارهم وأوطانهم وذلك في سياق الازدهار التّجاري الّذي عرفه المحور التّجاري المغرب/السّودان الغربي خاصّة إبّان سيطرة السّعديين في المغرب على تلك المناطق في القرن 16م. ومع مرور العصور كونت هذه المجموعات من العبيد في المغرب هذا التّراث الموسيقى الخاص بها مع الامتزاج

الّذي عرفتها مع العناصر الثّقافيّة السّائدة. بحيثُ أصبحت موسيقى تمتزجُ فيها الإيقاعات الإفريقيّة القويّة والعربيّة والأمازيغيّة. كما أنها اتّخذت أشكال عدّة وتفرّعات مختلفة وتلوّنات حسب الوسط الجغرافي واللّغوي والثّقافي الّذي احتضنها.

وقد شّكلتّ موسيقى كناوة القناة الّتي عبرها صرف هؤلاء العبيد معاناتهم وأحلامهم في الحريّة والانعتاق، وتشوّفهم إلى الوطن والأهل. ورغم أن هذه المجموعات من العبيد كانت تعيشُ منغلقة على نفسها لقرُون عدّة، فإنّ فنّها تمكن من الانتشار في مناطق كثيرة من المغرب وبين السكان المغاربة، فأصبح بذلك لوناً موسيقيّاً مغربيّاً.

- **البعد الروحي والغيبي لموسيقى كناوة:** على المستوى الروحي فإن موسيقى كناوة تستعين بعدد من الطقوس الملغزة، كما ينتظم ممارسوها في عدد من المزارات والأضرحة وخاصة زاوية سيدي بلال بمدينة الصويرة، التي تحولت إلى قبلة جاذبة لكل ممارسي ومحبي «تكناويت». كما يظهر ذلك بشكل جلي في توظيف الطقوس المحيطة بهذا الفن كأسلوب علاجي، وهو أسلوب له امتداد تاريخي يعود إلى الأساليب والطقوس العلاجية الإفريقية القديمة في منطقة السودان الغربي، بحيث تتحول الموسيقى إلى وسيلة فعالة للتواصل بين العالم الواقعي وعالم الأرواح. ويتجلى هذا البعد بشكل أكبر في الأجواء الطقوسية التي تمر فيها الليلة الكناوية بمراحلها الثلاثة: العادة، أولاد بامبارا، والملوك.

- **التراث الموظف في الأغنية الكناوية:** لا يقتصر ما تم توظيفه من قبل كناوة على نصوص قديمة، بل تعدها إلى استدعاء مناخ أعم وأشمل بدء من اللغة الموظفة العتيقة والقوية والرصينة والشديدة الإيحاء، والصور والمجازات المستعملة الشديدة الارتباط بالجو الثقافي والروحي الذي يلف النص المغنى، مرورا بالإيقاع والآلات الموسيقية المهورة بالحلول والتواجد اللذين يذيبان الحدود بين الأطراف والأشخاص والمواقف والحالات والسلوكات والأفكار، وانتهاء بالنصوص القديمة.

- **الأغنية والمسرحة واللباس لفرقة كناوة:** مع كناوة نشأت الكلمة المغناة، أو ما يمكن تسميته بمسرحة الأغنية، ورافقت ذلك مسرحة الجسد. أي حضور الإيقاع المصاحب للرقص، وهو ما يعني حضور لغة الجسد الذي يختزل حضور الحضرة والحال ويكثفها. ناهيك عن اللباس الخاص، الذي ترتديه فرقة كناوة المصنوع يدويا بصدفات البحر، التي تتفرد به الفرقة عن باقي الفرق الغنائية الأخرى، كناس الغيوان وجيل جيلالة والسهام والمشاهب..

5. الدراسات السابقة لـ موسيقى «كناوة في المغرب».

يعد المغرب من بين البلدان الأكثر تعلقا بالموسيقى بشكل عام والفنون الشعبية بشكل خاص، فبالرغم من الطابع المحافظ الذي قد يبذو ظاهريا نتيجة تحولات تاريخية وثقافية واجتماعية ارتبطت بتاريخه السياسي الذي ارتبط جدليا بالطرق الصوفية والزوايا، ولذلك يزخر المغرب باعتباره ملتقى تلاقح عدد من الثقافات والحضارات كما سبقت الإشارة إلى ذلك، بعدد من الأشكال الموسيقية الأصيلة منها والشعبية التي برزت في إطار تحولات المغرب الثقافية الناتجة عن انفتاحه على جل ثقافات العالم، وما كثرة المهرجانات الموسيقية بالمغرب سوى مؤشر بسيط من بين مؤشرات أخرى على هذا التعدد: مهرجان الموسيقى الشعبية بمراكش، ومهرجان كناوة بالصويرة، ومهرجان الموسيقى الروحية بفاس، ومهرجان الموسيقى الأندلسية بتطوان، ومهرجان الطرب الغرناطي والراي بوجدة، ومهرجان موازين موسيقى العالم بالرباط، ومهرجان العيطة بآسفي... إلخ.[4]

بخصوص هذه الدراسات التي تشكل أرضية أساسية للبحث في موضوع موسيقى كناوة، والتي وجدنا الكثير منها يغيب عنه النفس التحليلي، إلا إذا استثنينا جمع متن هذه الأغاني ومحاولة تدوينها وتبويبها وهذا طبعا أمر مهم، وبالتالي

4 ـ مجلة الثقافة المغربية « مجلة ثقافية تصدر عن وزارة الثقافة والاتصال المغربية»، مقال الباحث عياد أبلال « مغرب الأمس مغرب اليوم أنثروبولوجيا التأصيل والهوية في المجتمع المغربي»، ص 32، العدد 39، ماي 2019م. بتصرف.

كان هدفنا في هذا البحث تسليط الضوء على الجانب التحليلي في أهم أبعاده القيمية والثقافية والجمالية والأسطورية التي يكتنزها هذا الفن، مستفيدين قدر المستطاع من كل الجهود التي بذلت في الموضوع.

نشرت بعض الأبحاث الّتي قام بها بعض الأجانب في هذا المجال، نحو ما دونه وقام بتسجيله الباحث الاثنولوجي الأمريكي بول بويلز الذي عاش معظم حياته في المغرب، حيث قام بتسجيل أصوات الموسيقى المغربية بدعم من مؤسسة روكفلر، يهدف هذا الأخير إلى الحفاظ على الموسيقى المغربية التقليدية التي كان يخشى اختفائها في ذلك الوقت.

وضمن أوراقه التقديمية نقتطف فقرة من الورقة التي قدم بها فرقة كناوة في مهرجان أقيم بكندا، حيث كتب عند نهاية القرن السادس عشر:" دخل المغاربة تامبوكتو وجلبوا منها الغنائم من ضمنها العبيد السود الذين اعتنقوا الدين الإسلامي في ما بعد، كما ظلوا محتفظين ببعض خصوصياتهم من بينها طقوس معينة كممارستهم للدور الاستشفائي لبعض الحالات والاضطرابات النفسية ويلجأ إليهم الناس لحماية مسكن جديد من الأرواح الشريرة".[5]

كتاب آخر مهم وناذر ألّفه الباحث عبد الله خليل حول موسيقى كناوة: «الأصول والامتدادات أو المغرب الأسود»، والذي يندرج في إطار دراسة الشخصية المغربية بمختلف أبعادها وتجلياتها، والتي تهم الأشخاص ذوي البشرة السوداء (الزنوج). لتحيل على انتمائهم الافريقي، نشير هنا على أن الكتاب لم يكتف بتناول الظاهرة الكناوية في بعدها الفرجوي، وإنما بحث أيضاً في أبعادها الخفية، اعتمادا على المنهج الأنثروبولوجي والمنهج النفسي، متوقفاً عند مفاهيم «الحال» و«التملك» و«الاستحضار».

يوضح الباحث في مستهل كتابه «غناوة: الأصول والامتدادات أو المغرب الأسود» في البحث عن جذور «غناوة»، فيشير إلى أن هذا الاسم يطلق على طريقة (صوفية) ذات أصول وروافد متعددة، أهمها الرافد الزنجي، وتعدّ الموسيقى وبعض الطقوس العلاجية أهم ما يميزها.

وأكد الباحث عبد الله خليل في مقاربته لـ"الأخوية الكناوية"، أصولها وعاداتها وطقوسها العلاجية، أنه لا يقوم بإصدار أية أحكام قيمة إن سلبا أو إيجابا، كما أنه يورد ما تمت كتابته أو روايته في هذا الشأن دون أن يصدق المقال أو ينكره؛ علماً بأن الكتاب في الأصل ـ كما قال ـ كان مجرد رؤوس أقلام لدروس تلقى على طلبة ماستر توثيق وأرشفة التراث الشعبي والمخطوط المغربي بكلية الآداب والعلوم الإنسانية التابعة لجامعة الحسن الثاني بالمحمدية. وكان الهدف منها تأطير الطلبة متعددي التخصصات من الذين التحقوا بالماستر لتمكينهم من المناهج الكفيلة باقتحام مجال التراث الشعبي ومساعدتهم على اكتساب آليات التنقيب والبحث في خضم الثقافة الشعبية المغربية متعددة الروافد.

ويشير الكاتب أيضا إلى ليلة «الدردبة» يعدّ «غناوة» أكثر ارتباطا بعالم الجن أو القوى الغيبية أو الأرواح، من خلال القيام بممارسات وسلوكيات مستمدة من روافد أخرى، وممتزجة مع المعتقد الإسلامي الشعبي. ذلك أن إحياء «الليلة الغناوية» (المسماة «دردبة») يجري في أوقات معلومة، ما لم يكن هناك داع أو طارئ لإحيائها (طلب مباشر من الجن للمريض أو للعرافة)، فإذا كانت مناسبة عيد المولد النبوي

5 ـ امحمد مضمون، كناوة بالمغرب، ط الأولى، مطبعة الخليج العربي تطوان 2020، ص 10.

التاريخ المرتقب من طرف أغلب الطرق الصوفية في المغرب، فإن «غناوة» تنفرد بـ «شعبانة»، والمقصود بها منتصف شعبان، انطلاقا من الاقتناع في أن الجنّ والشياطين يتم تكبيلها ولا يطلق سراحها إلا بعد رمضان، كما أن الليلة «الغناوية» قد تقام في ليلة السابع والعشرين من رمضان، التي يُعتقد أنها تصادف ليلة القدر المباركة، إنها الليلة الخاصة التي يحييها شخص أو عدة أشخاص في بيت معيّن، بحضور الفرقة الغناوية والعرّافة والمريدين.

كما يبرز خليل على أن للظاهرة «الغناوية» مستويان، أحدهما ظاهر، يتمثل في الجانب الترفيهي للمجموعة، وهو ذو طبيعة فرجوية، حيث تكون الموسيقى والرقصات وسيلة للتخلص من الكد والتعب اليومي، وهي بمثابة مخفف يسهل استمرارية الحياة، وفي نفس الوقت يتذكر عبرها «الغناوي» الزنجي بلاد الآباء والأجداد. ويمتزج في الموسيقى الحنين إلى الماضي بالبكاء على واقع الحال، وبالأمل في الغد. أما المستوى الخفي من الظاهرة «الغناوية» فهو ذلك الجانب المظلم والخاص جدا، ويتمثل في العروض ذات الطبيعة «العلاجية»، إنه جانب لا يعرفه سوى المريدين الذين يمارسون «الجذبة» ويتجاوزن العالم الحسي إلى العالم الآخر الغامض، الذي يختلط فيه الذكر الصوفي والأمداح النبوية باستعطاف الأرواح والجن والقوى الخفية، عالم يختلط فيه المقدس بالمدنس.

ونذكر أيضا كتاب قيم أصدرته

جمعية يرما كناوة بإنجاز أنطولوجيا مخصصة لهذا الفن العريق بهدف تثمين غناه على مستوى الإيقاع واللحن والغناء والأسلوب، قامت بتجميع مجمل المراحل التقليدية، في 9 أقراص مدمجة للأنطولوجيا، مع عرض متقاطع للأداءات الإقليمية، لمجمل الفروق الدقيقة، وكل مرجعيات الرصيد الكناوي: المقدمات، مقاطع القرع، مراحل المتعة، فضلا عن المسار الكامل لحفلات المْلوك والألوان.

كما تستند هذه الأنطولوجيا على ثلاثة معايير: الأصالة، وسلامة اللِّيلة (ليلة شعائرية)، وأخذ بعض الفروق الهامة بعين الاعتبار. كان من الضروري، أولا إزاحة العديد من القطع ذات الاتصال الحديث مع الأغنية الشعبية الحضرية وكذا تلك التي بها تبادلات مع بعض الزوايا الدينية، محافظين في ذلك على المسار التقليدي لـ «اللِيلة» الذي ينقسم إلى ثلاثة أجزاء (العادة، أولاد بامبارا ، ولْملوك). وأخيرا، قمنا بدمج بعض المتغيرات الإقليمية، لاسيما أداء «إسمكان» (كناوة أمازيغ)، والصيغة الشمالية، «السبتيين» (يهود كناوة) و

«كانكا» لمنطقة ما قبل الصحراء، تم إصدار هذا الكتاب خلال مهرجان مدينة الصويرة سنة 2014م.

ونذكر أيضا كتاب الباحث امحمد مضمون:» كناوة بالمغرب»، الذي ينصب في خانة الثقافة الشعبية والفن الكناوي مع إبراز الصيغ المساهمة في تشكيل هذه الثقافة، ويتحدث الكاتب في كتابه بشكل جلي عن السياق التاريخي والثقافي والسياسي والاجتماعي الذي نشأت فيه موسيقى كناوة بالمغرب، عن طريق دراسة ميدانية رصدية ووصفية، لهذا الفن في مختلف المدن المغربية التي نذكر منها على سبيل المثال: الصويرة مراكش مكناس آسفي وطنجة... كما يقف امحمد مضمون في هذا البحث عن الأبعاد الثقافية والسوسيولوجية والاثنوغرافية والتاريخية والأسطورية لليلة الكناوية (العادة، أولاد بامبارا، وللملوك.) في مختلف تجلياتها ومراحلها وأبعادها.

وجملة من الكتب، التي استفدنا منها منهجيا ومعرفيا والتي ساعدتنا في الإحاطة بمكنونات الفن الكناوي والتي سنرفقها بالدراسة، والاستفادة منها قدر الممكن، كانت بمثابة المصباح الذي أنار لنا الطريق للكثير من المعارف التي كنا نجهلها.

خاتمة:

فعلى سبيل الختام، نجد أن النص الغنائي لموسيقى كناوة حافل بالإيقاعات المعبرة عن التراث الشفهي والشعبي المغربي بامتداداته العربية والإفريقية والإنسانية. ومن المؤكد أن هذه الموسيقى والتعبيرات الجسدية المرافقة لها تحتاج إلى قراءات عديدة سوسيولوجية وفنية وثقافية وفكرية وسياسية وتاريخية.

موسيقى كناوة شامة فنية ضاربة في القدم لها فرادتها وميزتها... لا تقتصر على فرقة كناوة وإنما تمتد لتشمل كل الفرق التي نهلت من النبع الفني نفسه، لتختلف عنه وتثريه وتؤصله..

المصادر والمراجع:

1. ابزيكا، محمد. الغيوان.. بعد الصمت، الثقافة الجديدة: العدد 15، السنة 4، 1980.
2. ابن أبي زرع الفاسي، أبو الحسن علي بن عبد الله بن أحمد، الأنيس المطرب بروض القرطاس في أخبار ملوك المغرب وتاريخ مدينة فاس. الرباط: دار المنصورية للطباعة والوراقة، 1973.
3. ابن خلدون، أبو زيد عبد الرحمن بن محمد، مقدمة ابن خلدون. تحقيق درويش جويدي، بيروت: المكتبة العصرية، 2001.
4. إنغليز، ديفيد وجون هغسون (محرران). سوسيولوجيا الفن: طرق للرؤية، ترجمة ليلى الموسوي، مراجعة محمد الجوهري. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2007، عالم المعرفة ع 341.
5. بن عبد الجليل، عبد العزيز، الأناشيد الوطنية المغربية ودورها في حركة التحرير. جمع ودراسة وتدوين موسيقى عبد العزيز بن عبد الجليل، مراجعة وتقديم عباس الجراري، الرباط: مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية؛ مطبعة المعارف الجديدة، 2005. (سلسلة تراث).
6. بن عبد الجليل، عبد العزيز، مدخل إلى تاريخ الموسيقى المغربية، ط 2. الدار البيضاء: مطبعة النجاح الجديدة، 2000.
7. بنور، أبو بكر، ضروب الغناء وعمالقة الفن. الرباط: مطبعة الأمنية، 2003.
8. البنيوية التكوينية والنقد الأدبي. لوسيان غولدمان (وآخ.). راجع الترجمة محمد سبيلا، ط 2، بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، 1986.
9. الجابري، محمد عابد، المسألة الثقافية في الوطن العربي، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، 2006، (سلسلة الثقافة القومية، 25 – قضايا الفكر العربي؛ 1).
10. حركات، ابراهيم، المغرب عبر التاريخ: عرض لأحداث المغرب وتطوراته في الميادين السياسية والدينية والاجتماعية والعمرانية والفكرية منذ ما قبل الإسلام إلى العصر الحاضر، 3ج، ط2، الداربيضاء: دار الرشاد الحديثة، 1984.
11. حسن، الراموتي، الامتداد الأزرق رحلة العبور كما رواها العربي بامبارا.
12. الخطيبي، عبد الكبير، النقد المزدوج. بيروت: دار العودة، 1980.
13. الذوادي، محمود، التخلف الآخر: عولمة أزمة الهويات الثقافية في الوطن العربي والعالم الثالث، تونس: الأطلسية للنشر، 2002.
14. السائح، الحسن. الحضارة المغربية عبر التاريخ. الدارالبيضاء: دار الثقافة، 1975.
15. سعيد، إدوارد. الثقافة والامبريالية. نقله إلى العربية وقدم له كمال أبو ديب. بيروت: دار الآداب، 1997.
16. شرقي، محمد. التحولات الاجتماعية

بالمغرب، من التضامن القبلي إلى الفردانية. الدار البيضاء: إفريقيا الشرق، 2009.

17. شفيق، محمد. الدارجة المغربية، مجال توارد بين الأمازيغية والعربية. الرباط: مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، مطبعة المعارف الجديدة، 1999. سلسلة معاجم.
18. شقير، محمد. النص الغنائي بالمغرب: بين بناء الدولة وتمجيد السلطة. الدارالبيضاء: إفريقيا الشرق، 2012.
19. الصويرة: الذاكرة وبصمات الحاضر، محمد بزيكا
20. عبد اللطيف الشاذلي: التصوف والمجتمع، نماذج من القرن العاشر الهجري، منشورات جامعة الحسن الثاني- مطابع سلا، المغرب 1989
21. عبد الله خليل، كناوة: الأصول والامتدادات أو المغرب الأسود، الصويرة، منشورات الصفريوي، الطبعة الأولى، يونيو 2012.
22. عبد الله، خليل، كناوة: الأصول والامتدادات أو المغرب الأسود.
23. عبد المجيد الصغير: إشكالية إصلاح الفكر الصوفي في القرنين 18 و 19، منشورات دار الآفاق الجديدة، 1988
24. العروي، عبد الله. الأديولوجيا العربية المعاصرة. بيروت؛ الدارالبيضاء: المركز الثقافي العربي، 1995.
25. العروي، عبد الله. مجمل تاريخ المغرب. ط2. الداربيضاء: المركز الثقافي العربي، 2009.
26. فيرمورين، بيير. تاريخ المغرب منذ الاستقلال. ترجمة عبد الرحيم حزل. الدارالبيضاء: إفريقا الشرق، 2010.
27. مبارك حنون، الأغنية الشعبية الجديدة، ظاهرة ناس الغيوان، الدار البيضاء، منشورات عيون المقالات، 1987.
28. مبارك حنون، ظاهرة ناس الغيوان:» تجربة تحديث الأغنية الشعبية»، ط 2، الرباط، دار الأمان، 2007.
29. المتخيل والشفاهية، دراسة في المتون التراثية المغربية. تنسيق المصطفى الشادلي. الرباط: منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط؛ مطبعة النجاح الجديدة، 2008. سلسلة ندوات ومناظرات؛ 149.
30. محمد جحاح وآخرون: التصوف والسياسة الدينية، منشورات أفريقيا الشرق 2016
31. محمد جحاح: الزاوية بين القبيلة والدولة، في التاريخ الاجتماعي والسياسي للزاوية الخمليشية بالريف، منشورات أفريقيا الشرق 2015
32. محمد ضريف: مؤسسة الزوايا بالمغرب، منشورات المجلة المغربية لعلم الاجتماع السياسي، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط 1992
33. محمد همام، الفن المغربي جاذبا للاندماج الاجتماعي(دراسة في النص الغنائي لمجموعة ناس الغيوان المغربية: مقاربة سوسيولوجية)، قطر، منشورات المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، ط1، 2013.
34. مدخل إلى مناهج النقد الأدبي. مراجعة المنصف الشنوفي، ترجمة رضوان ظاظا. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1997. عالم المعرفة؛ 221.
35. المشترك في مجال النغم والإيقاع بين المغرب والشعوب الإفريقية، عبد العزيز بن عبد الجليل
36. مصطفى واعراب، المعتقدات السحرية وطقوسها في المغرب، القنيطرة، دار الحرف للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، يناير 2012.
37. نجمي، حسن, غناء العيطة، الشعر الشفوي والموسيقى التقليدية في المغرب. 2 ج. الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، 2007. المعرفة الأدبية.
38. Edmond Douté : Notes sur l'Islam Maghrébin : Les Marabouts, Alger, 1909.
39. Edmond Douté : Magie et religion dans l'Afrique du nord, 1909. Edward Westermarck: Ritual and Belief in Morocco, London, 1926.
40. Edward Westermarck: The popular Ritual of the great Feast in Morocco, 1912. Edward Westermarck: Pagan survivals in Mohammedan civilization, London, 1933.
41. Edward Montait: Le culte des Saints musulmans dans l'Afrique du nord et plus spécialement au Maroc, Librairie Georges et Cie ? Genève, 1909.
42. Henri Basset : Le culte des grottes au Maroc, Alger, 1920.
43. Alfred Bell: La religion musulmane en Berbèrie, Paris, 1938.

أغاريد المدينة
فن الموسيقى من الفضاء المغلق إلى الشارع

أحمد لطف الله

عندما تجتاح المساحات الخضراء فضاءات المدن، وتنسحب الطبيعة فاسحة المجال لعلب الإسمنت المختلفة الأشكال والحجوم، فإن الفضاء يصبح مفتقرا لتلك الأصوات الطبيعية التي كانت تملأ موسيقاها الأرجاء: تغريدات الطيور على مقامات متنوعة، وما بين الهديل والزقزقة وغيرها تتكسر أصوات خرير المياه، وحفيف الأوراق، وهلم أنغاما طبيعية تشكل سمفونيات رائعة. ولذلك، ربما فكّر الإنسان في تعويض وتقليد هذا الأصل النَّغمي الطبيعي، فخلق فن الموسيقى الذي ينتمي للثقافة، وخصص له فضاءات، أحيانا تكون مغلقة ليُمارس بداخلها: قاعات الأوبرا، وفضاءات المسارح، ومؤسسات المعاهد، والقاعات المخصصة للحفلات وتقديم الأغاني والعروض الموسيقية.

إن احتضان القاعات، والفضاءات المغلقة عموما للموسيقى، سواء المنفردة أو المرافقة للغناء، والأداءات الكوريغرافية، له دلالات متعددة، إذ بالإضافة إلى حصر الصوت في مساحات محدودة، لكي يلائم منسوبه آذان المنصتين، فإن الأهم هو تخصيص الموسيقى لفئة من الناس، مما يؤكد نخبويتها. وحتى الموسيقى التي تصنف تحت يافطة «الشعبية» تؤدى داخل فضاءات مغلقة، لأن لهذا النوع أيضا جمهوره الخاص الذي يرغب في تلقي هذا الفن في صورة حميمية.

لا تبتعد الموسيقى كثيرا عن اللغة، والتي هي أبرز قنوات التواصل بين الناس في الفضاء العام، سواء منها المكتوبة أو المنطوقة، لذلك فحينما يؤدي العازفون وصلاتهم الموسيقية في الساحات والشوارع، فإنما يرسخون فكرة أن الموسيقى شكل من أشكال التواصل بين أفراد المجتمع. لقد قام كان كلود ليفي ستروس بتحليل لظاهرتين ثقافيتين بارزتين هما الموسيقى والأسطورة، وإرجاعهما معاً لأصل اللغة، «وهكذا إذا ما أدخلنا في اعتبارنا الصلة القائمة بين اللغة والأسطورة والموسيقى، فإننا لا بد أن نجعل اللغة نقطة البداية في المقارنات. حيث تتفرع عنها الأسطورة من جهة، والموسيقى من جهة أخرى،

فتؤكد الموسيقى جانب الصوت من اللغة، في حين تؤكد الموسيقى جانب المعنى من اللغة»[1].

عندما تصدح أصوات الآلات الموسيقية في الشارع، فإنها تزاحم الفنون التشكيلية من معمار وتصوير (في حالة وجود جداريات) ونحت. فتنافس إيقاعاتها واستقطابها الجمالي. وعندما تتحلق جماعةٌ حول فنان عازف، أو مغني، يتم التفاعل الوجداني ما بين المتلقي والموسيقى. مع ما يستدعيه هذا التفاعل من تركيز ومشاركة بنبضات القلب. فالمتلقي هنا، وهو واقف في فضاء عام، يجب عليه أن ينسى أو يتناسى أنه موجود في العراء، أنه عرضة لنظرات الآخرين، إذا صدرت منه أية إيماءة أو نأمة تدل على انفعاله وتجاوبه. عليه أن يعيش في فضاء حميمي افتراضي يخلقه في مخيلته فقط. وهذا التجاوب مهم لأنه يراكم الخبرة الأساسية في بناء الذوق الموسيقي، والفني بوجه عام.

ولا يعني التنافس هنا تحويل مجال الذوق الفني، بقدر ما يعني التنويع في مكاسب هذا الذوق، لأننا في تواصلنا مع الفنون التشكيلية التي هي فنون مكانية، نوقف الزمن لنسمح لذائقتنا بأن تقدم إحساسا موضوعيا بالجمال، في حين ترحل بنا الموسيقى في متاهات الزمن، تحملنا بعيدا في الماضي، أو تقذف بنا نحو مجاهل الآتي. «ولقد ربط الفلاسفة منذ عهد غير قريب بين الزمان وبين الذاتية؛ ذلك لأن إحساساتنا التي تُصاغ في قالَبٍ مكاني، كالمرئيات والملموسات، هي إحساسات موضوعية، ندركها مباشرة بوصفها خارجةً عنا، مستقلَّة عن ذاتنا، بل إن هذه الإحساساتِ هي أساس اعتقادنا بوجود عالم خارجي. أما الإحساسات التي تُصاغ في قالَب زماني، كالمسموعات، فهي بطبيعتها ذاتية، أعني أنها تعتمد على الذات التي تتلقَّاها اعتمادًا أساسيًّا، وتبعث فينا شعورًا بأنها صادرة عن أعماقنا الباطنة.»[2]

من القاعة إلى الشارع، أو من المنصة إلى الأرض، هكذا يرحب الفضاء الخارجي بالموسيقى، والتي عادة ما تكون موسيقى شعبية، انسجاما مع فضائها، وليست موسيقى القُدّاس أو الترانيم، أو الأوبرا. كما أن العازفون أبرزهم من الهواة، لأن عادة ما ينأى المحترفون عن عرض خدماتهم الفنية في الشارع العام، وإذا كان بعض الباحثين يرون أن هؤلاء العازفين الهواة يسيئون للفن الموسيقي: «إن أعدى أعداء الفن الموسيقي هم تجار الموسيقى، الذين يقبل على تجارتهم كل مستمع دون عناء»[3]. فإن هذا لا يمنع من تحقيق دور التواصل الفني بين الموسيقي والمارة، ما دامت القاعة والمنصة لا تضمن في جميع الأحوال تحقق الجودة الفنية في الأداء الموسيقي.

في الفصل المعنون ب«التجربة الاجتماعية للموسيقى» من كتابه «عالم الموسيقيين» يتحدث الباحث السوسيولوجي الفرنسي فرانك ليرْدْ عن «الهواة» و«المحترفين» للموسيقى، بقوله: «لا يتم تنظيم الممارسات الموسيقية للهواة، بنفس طريقة الممارسات الموسيقية الاحترافية. ومع ذلك، فهناك علاقات قائمة بينهما تعمل تسميات «الهاوي» و«المحترف» على إخفائها.

فالعمل الموسيقي الهاوي يحددهُ، في الواقع، مبدأ العفوية والمثالية غير المحكومة، بينما تتحدد الممارسة الاحترافية للموسيقى من خلال إتقان وتطبيق المعايير التي تؤطرها، بهدف الحفاظ على شرعيتها في مجال الممارسات الفنية. وبالنسبة للممارسين الموسيقيين المحترفين، فإن رفض الهواة هو أحد العوامل التي تحدد هويتهم الاجتماعية».[4] وربما من هنا نفهم موقف

1 ـ ميرة حلمي مطر، «الأسطورة والموسيقى رأي لكلود ليفي شتراوس»، مجلة إبداع، العدد 11، نوفمبر 1991، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص: 27

2 فؤاد زكريا، التعبيرالموسيقي، الناشر: مؤسسة هنداوي سيآيسي، المملكة المتحدة، 2019، ص 16

3 د. نبيل اللو، عَوْدٌ على العُود، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، عدد 442 نوفمبر 2016، ص 6

4 Franck Leard, L'univers des musiciens, Analyse d'une expérience artistique. Presses universitaires du Midi, 2008, p : 20

السلطة المتذبذب، بين تشجيع هؤلاء الفنانين الهواة أحيانا، لما يقومون به من تسرية وتسلية للناس في الشوارع، والحد من أنشطتهم أحيانا أخرى لما يمثلونه من مضايقة للفن «الرسمي».

في المغرب، وقبل أن يحمل العرب الفاتحون آلات وأنغاما ومقامات موسيقية، كان الناي والرباب الأمازيغيين يصدحان في أعماق جبال الأطلس. ففي القرن الخامس الميلادي، أي منذ العهد الأمازيغي «وفيما كانت الكاتدرائية هي وحدها أهم معامل إنتاج الموسيقى في أوروبا، وفيما كان رؤساء الجوقات الغنائية المجددون يكافحون هناك ضد الروح الدينية الشديدة المحافظة، كانت الموسيقى المغربية بحق موسيقى الشعب بكامل فئاته، تنطلق من البيت ومن الخيمة، وتنطلق من العامل في حقله، والصانع في منسجه، والراعي في مرعاه».[5]

ولعل المجتمع المغربي، حريص على خلق الوشائج القوية بالموسيقى، ولذلك فهو يقبل عليها أينما حلّت وارتحلت، فنراه غارقا في الإنصات لقيثارات الشباب في المدن الكبرى، أو منتشيا بالأنغام المرافقة للرقصات المتنوعة، كأحواش وأحيدوس ولعلاوي وغيرها. كما أن الخطاب البصري كان يدعم الاحتفاء بالموسيقى خارج جدران القاعات، ولعل في الصور الفتوغرافية، التي كانت تروج لها فرقة ناس الغيوان خلال سبعينيات، وبداية ثمانينيات القرن الماضي، أكبر الدلالات على انفتاح الفن الموسيقي على الخارج. وكانت تلك الصور تساهم في بناء الوعي الفني، والموسيقي، أساسا، والقائم على فكرة أننا لا نحيا الفن فقط في الفضاءات المغلقة، بل هو الهواء الذي نملأ به رئتينا في الفضاءات المنفتحة كذلك.

5 - عبد العزيز بن عبد الجليل، مدخل إلى تاريخ الموسيقا المغربية، عدد 65، مايو 1983، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ص17/18

موسيقى الشارع. الظاهرة القديمة الجديدة

أحمد عيدون

قد نجدهم اليوم في الساحات يملؤونها أنغاما وإيقاعات، وقد نصادفهم في أهم محطات الميترو في أوروبا، وفي الشوارع الهامة والحدائق وحيث تتواجد المارة الذين تستوقفهم الموسيقى ليستمتعوا للحظات، قد تطول أو تقصر، أمام عازفين أو مجموعة موسيقية تمزج بين الموسيقى والرقص وتعابير فنية أخرى.

وبصفة عامة، يكتسي عرض الموسيقى أمام الجمهور مظهرين أساسيين: مظهر يجد له مكانا في قاعات العرض وأمام جمهور محدد بعدد الأماكن المخصصة، وقد يكون مكان العرض أيضا منصة مفتوحة على الهواء الطلق، في المهرجانات على الخصوص، والمظهر الثاني يتعلق بموسيقى الشارع، وهي على غرار مسرح الشارع، إذ هي عبارة عن إنجازات فنية متعددة الأنماط تقع في الفضاء العمومي، بمبادرة الفنانين أنفسهم الذين يقدمون عروضا لا تتطلب من الجمهور حجزا مبدئيا أو دعوة للحضور.

وإذا كان مفهوم موسيقى الشارع، بمنطوقه الأنجلوسكسوني (street music)، قد ظهر في العقود الأخيرة، فإن البشرية قد عرفت، منذ القدم، ما يمكن اعتباره، كذلك، فنا من النمط نفسه، والأمثلة كثيرة عن هذا الفن الذي يشغل الساحات العمومية والشوارع، ويمكن، كذلك، أن يكون العرض في خدمة طقوس معينة.

وعلى الرغم من أن ممتهني موسيقى الشارع كانوا، في الغالب، من طبقة المتسولين، فقد ظهر، من جهة أخرى، إلى جانبهم، جيل من الفنانين اختار الالتزام بدمقرطة العروض الفنية والاتصال المباشر بالشعب، إذ لم تعد المسارح والقاعات السينمائية تلهم جيلا من محترفي الموسيقى بدأ يقتحم المجال العام لتقديم وصلاته عطاء للفن، أولا، دون إغفال أن الأمر يقتضي من المتفرجين الإسهام نقدا، وبصفة اختيارية، في مساعدة الفنان على تدبير مصروفه اليومي.

وسواء كان الغرض ماديا، صرفا، أو اختيارا فنيا، واعيا، فإن موسيقى الشارع أصبحت بمثابة نمط عيش وأسلوب ممارسة له عشاقه ومتابعيه. كما أن بعض الشباب يلجأ إلى هذا الاختيار لاكتساب مهارات وخبرة في مواجهة الجمهور وكذلك لأنه يشكل حلا لقلة قاعات التدريب.

وإذ تؤكد المراجع التاريخية قدم الظاهرة وانتشارها في أرجاء المعمور بمظاهر مختلفة، منها ما مسرحه الساحات، ومنها ما يتصل بالموسيقيين الجوالين، وكذلك قد نجد من يرتبط بالإعلان عن تظاهرة دينية أو اجتماعية فيمزجون بين التجوال والتموقع في الساحات. وللمغرب في هذا الصدد تجارب كثيرة في فنون الفرجة بصفة عامة. لكن ظاهرة موسيقى الشارع، بمفهومها الحالي، ارتبطت، بشكل كبير، بحركات الشباب، سواء تعلق الأمر بالغرب أو المغرب.

ظاهرة قديمة

هذا الشكل من العروض قديم ولو أن بداياته غير معروفة، خصوصا حين امتهن فريق من الناس فن الموسيقى على أساس التكسب بها في الحضارات القديمة الأولى، في مصر وبلاد الرافدين، وما جاء من بعدهم في المجال اليوناني والروماني، وقد ارتبطت وقتها الحفلات والطقوس القديمة بوجود موسيقيين لتمجيد الآلهة وتنشيط الأعياد الموسمية. وسيكون المشهد أكثر وضوحا خلال الفترة ما بين القرنين الثاني عشر والرابع عشر ، مع طبقة التروبادور والتروفير (trouvère)، في جنوب وشمال فرنسا، وعند طبقة المنسانگر (minnesanger)، في ألمانيا وكلاهما يزاوج ما بين الشعر والغناء وينتقل من بلدة إلى بلدة ومن بلاط إلى بلاط. وفي روسيا كذلك فنانو السكوموروخ (skomorokh)، التي كان أول ظهور معلن لها حوالي القرن الحادي عشر، ولا ننسى الجوالين في فن المارياتشي بالمكسيك (mariachis)

وابتداء من القرن السادس عشر، تحولت العروض، تدريجيا، من الشارع إلى القاعات، وتحول المسرح من المنطوق والارتجال إلى مسرح مكتوب ومقنن، في تطور بدأ في عصر النهضة بأوروبا، وسرعان ما التحقت الموسيقى بهذا الاتجاه الجديد ليصبح حضورها مرتبطا بالقاعات وبمؤسسات العروض التي حلت، في القرن التاسع عشر، محل الرعاية المرتبطة بالبلاطات الملكية والأميرية. لكن عروض الشارع وإن قلت مظاهرها فإنها لم تختف بالكامل.

التحول بعد السبعينات

لعبت انتفاضة الشباب في مايو 1968 بفرنسا دورا أساسيا في تغيير العقليات، إذ فتحت السبيل لشكل جديد يستثمر الفضاء العام ليتملكه الفنانون، فكانت بذلك، العودة لعروض الشارع كنتيجة لسياق سياسي يطبعه بروز ممارسات ثقافية مستحدثة تخدم بالأساس أهداف نضالية، وقد أدت هذه الحركة في بداية الثمانينات، في فرنسا مثلا، إلى هيكلة القطاع الفني والإسهام في مسار الاحتراف لدى المشتغلين. فانتقل الأمر من صورة الفنان المناضل والملتزم إلى صورة الفنان المحترف. كما اتخذت عروض الشارع أشكالا مغايرة، مع ظهور عدد كبير من الشركات والمهرجانات المهتمة بالظاهرة.

ونجد، في الولايات المتحدة، أن عددا من الفنانين العالميين مروا بتجربة موسيقى الشارع قبل أن يلجوا بقوة عالم الصناعة الموسيقية والعروض الاحترافية (show business)، ومنهم على الخصوص من استلهم مساره من التجربة الطلائعية لفرقة (Living Theatre). وهذه لائحة بأبرز الفنانين الذي بدأوا العمل في الشارع الأميركي قبل أن يصبحوا نجوما عالميين:

- بي بي كينگ (BB King)، الذي شارك ضمن فعاليات مهرجان موازين
- جانيس جوبلين (Janis Joplin)
- رود ستيوارت (Rod Stewart)
- تراسي تشامان (Tracey Chapman)
- بيك وإد شيران (Beck and Ed Sheeran)

ولأن التوجه نحو احترافية موسيقى الشارع يمتد إلى بلدان أخرى، سنجد فنانين في أستراليا مثل غوردو (Gordo) عازف الإيقاع، وكذلك الفرنسي (Lamba Pomme) عازف الناي العرضي، والسنغالي ساليو (Salliou)، والدانماركي ذي الأصول الملغاشية (Frederik Konradsen)، كما مزجت الفرقة الفرنسية (La Rue Ketanou)، بين فن الغجر والفولك والريگي والبوب ميوزيك. ومن المثير، كذلك، وجود فرقة جوالة نسائية في اليابان باسم (Goze)، وكل عضواتها مكفوفات وملتزمات بالعزوبية، أما مرجعية الفن لديهن فتعود إلى فترة (Edo)، ابتداء من سنة 1600.

أما الأماكن التي يمكنها استقبال موسيقى الشارع فهي على العموم: شارع به مرور دائم للناس مواطنين كانوا أم أجانب، شارع سياحي، ساحة بها عدة مقاهي مواجهة للساحة، مسار للمشاة يحاذي أحد الأنهار أو رصيف ميناء، مداخل محطات القطار، أمام معلمة تاريخية مشهورة، في مدخل إحدى المتاجر الكبرى.

ولتتفادى الفوضى، فقد وجدت بعض المدن الأوروبية صيغة لاختيار أحسن موسيقيي الشارع فترخص لهم بحجز أماكن معينة في الفضاء العام، لدرجة قيل معها أن موسيقى الشارع أسهمت نوعا ما في إعطاء الحياة للمدينة. أما مثال النظام الذي اعتمدته هذه المدن فنجده في تجربة برلين بألمانيا، إذ أن عروض الشارع ملزمة بالحصول على ترخيص وكذلك الالتزام بمجموعة من القواعد والسلوكيات:

- عدم عرقلة حركة السير؛
- تغيير المكان كل 30 دقيقة على الأكثر ،على أن يكون المكان الجديد بعيدا عن المكان الأول، مع إمكانية العودة إلى المكان الأول بعد مرور ساعتين؛
- عدم استعمال مكبرات الصوت تحت أي ظروف؛
- التقيد بتعليمات الشرطة والسلطات المحلية؛
- منع استعمال الطبول أو المجموعات الإيقاعية؛
- عدم التشويش على تظاهرات أخرى، بما يشمل قداس الكنيسة، المواكب والجنائز، وعلى مقربة من المدارس والمستشفيات؛
- عدم السماح بالمشاركة في تظاهرات أو أسواق إلا بترخيص خاص آخر؛
- عدم السماح للموسيقي ببيع منتجات خاصة باستثناء اسطواناته الخاصة حصرا.

أنماط موسيقى التجوال في المغرب

عرف المغرب بدوره فن الشارع، بمعنى الوجود الموسيقي في الفضاء العام، سواء تعلق الأمر بالمجال الحضري أو بالمجال القروي. ونذكر في هذا الصدد فرق گناوة، إمديازن، ثنائيات الشاوية، متسولو الحافلات، الحلقة، مواكب الطوائف الدينية، وموكب الهدية بالطبل والغيطة.. ومن هذه الفرق ما يمزج بين الفضاءات الداخلية (المنزل، الزاوية....) والفضاءات الخارجية (الحلقة، والتجوال، والمواكب ...).

من الأطلس الكبير انطلقت أولى فرق إمديازن (والمفرد هو أمديا)، وهم شعراء موسيقيون يتكسبون بالموسيقى ويحرصون على مزجها بالفكاهة ونقد الظواهر الاجتماعية، وقد انتشر هذا النموذج في باقي المناطق ذات اللهجة الأمازيغية الوسطى في تجوال دائم بين القبائل. وبصيغة أخرى نجد إمديازن في مناطق الريف كموسيقيين يتوارثون المهنة أبا عن جد، ويتميزون باحترافية كبيرة في العزف على الآلات.

ويرتبط التجوال كذلك، بالفن الگناوي، سواء تعلق الأمر بالعازف المنفرد الذي يجول في الشوارع تكسبا، أو بالفرق الكبرى المتصلة بكبار المعلمين، وفي هذه الحالة لا يظهر التجوال إلا كمرحلة أولى من دخول الليلة الاستشفائية أو الوصول إلى الموسم في ما يسمى لديهم

ب«العادة» مع اعتماد إيقاعات وحركات راقصة.

أما المألوف في أغلب مناطق المغرب هو موكب «الهدية» التي يرافقها الطبل و«الغيطة»، مما كان تثير فضول المارة والأطفال، وتنفتح له الأبواب والنوافذ للفرجة زمن المرور، وربما عمدت بعض الفتيات إلى الانخراط في الرقص. وأبرز من يمثل فن الطبل و«الغيطة» هم فرقة جهجوكة في قبيلة بني سريف الجبلية. وقد اشتهرت هذه الفرقة عالميا بعدما استرعت اهتمام فرقة (Rolling Stones) الأنجليزية.

وإذا كانت "الحلقة"، في المغرب، هي أبرز مظهر تقليدي لموسيقى الشارع، لها روادها وساحاتها في كبريات المدن التقليدية وفي المواسم العديدة، فالأمر لا يخلو من مبادرات فردية في الأسواق وحافلات النقل بين المدن، فكلما توقفت الحافلة في محطة ما يصعد إليها موسيقي بآلته الوترية يطلب بعض النقود، بعد انتهاء عرضه القصير، وقد يكون كذلك مصحوبا بضابط إيقاع على "البندير" أو "التعريجة".

وفي العلاقة بالمظاهر التقليدية يمكن استحضار المواكب التي تتصل بالمواسم، وبمرور طوائف الصوفية الشعبية (عيساوة، حمادشة...) في صيغة الإعلان عن الحدث الذي هم مقبلون على المشاركة في إحيائه. وبعض من هذه النماذج الفنية معبر عنها في مجموعة من التسجيلات الصوتية والبصرية مثلا، من خلال برنامج "صناع الفرجة" الذي كانت تنتجه القناة المغربية الأولى، وفي 1970 أنتج الباحث الموسيقي الأميركي فيليب سكايلر أسطوانة (Moroccan Street Music)، من خلال ما سجله شخصيا في مدينة مراكش، تمهيدا لأطروحة الدكتوراه، التي ناقش من خلالها فنون "الروايس".

لقد اعتاد المغاربة على سماع موسيقاهم التقليدية والشعبية من لدن الموسيقيين الجوالين، ثم تعرفوا تدريجيا على أنماط أخرى من موسيقى الشارع ابتداء من جيل السبعينات الذي تفاعل مع الخصوص مع رواية "بلا عائلة" (Sans famille) لهكتور مالو، وهي الرواية التي تحكي عن الطفل ريمي الذي عاش مع موسيقي متجول فقير. هذه الرواية جرى تحويلها إلى مسلسل تلفزيوني، في نهاية سنة 1981. واليوم يتفاعل المغاربة مع أنماط مختلفة من موسيقى العالم يقدمها الشباب في الشارع من جاز وروك وبلوز وموسيقى كلاسيكية وفلامنكو، إلخ.

موسيقى الشارع في مظهرها الحديث بالمغرب

تختلف أشكال التعبير الموسيقي والكوريغرافي عند الشباب وتتمايز إنجازاتهم الفنية، وقد يختار بعضهم التموقع في الشارع، إما لاختيار جمالي وإما لقلة قاعات التدريب ومنصات العرض الرسمية. وإذا كان الفن في الشارع قد يثير الاستغراب، في بداياته، فقد ألف الناس تدريجيا أن يروا الشباب بآلاتهم يقدمون الموسيقى بسخاء، وقد مضى ذلك الزمن الذي كان الترخيص لموسيقى الشارع في مظهره الشبابي يثير الريبة لدرجة تعطيل الترخيص بالشارع العمومي.

لقد ظل تجوال الموسيقيين بين القرى ومن قبيلة إلى أخرى متاحا للروايس وإمديازن وإنشادن وفناني العيطة البدوية، أما التموقع داخل المدينة فكان لا يتعدى الترخيص لبعض الحلقات في ميادين معينة مثل ساحة جامع الفنا في مراكش أو ساحة الهديم بمكناس أو باب الگيسة في فاس أو كاريان للا شطيبة في الدار البيضاء، إلى غير ذلك من الساحات التي ألف الجمهور أن يجد فيها ضالته من فنون موسيقية وحكواتية.

ومن المفارقات العجيبة أن أول مرة ينخرط فيها المغرب في الاحتفال بيوم 21 يونيو، الذي يؤرخ لعيد الموسيقى، اقتصر الأمر على مشاركة بعض المؤسسات التابعة لوزارة الثقافة، وداخل الفضاءات المعدة أساسا للعروض، بينما كانت فلسفة عيد الموسيقى تلخصها عبارة «الموسيقى تذهب عند الجمهور وليس العكس»، وكذلك محو الفروق بين الهواة والمحترفين وبين أجيال الفنانين. لذلك سننتظر حتى نهاية التسعينات ليصبح الأمر متاحا، خصوصا وأنه بعد ذلك تنامت إنجازات «المشهد الموسيقي الجديد»، الذي نبع هو نفسه من منظور واسع لفضاءات العرض. ولعل في مفهوم «البولفار» كذلك إشارة رمزية إلى الشارع كفضاء محتمل ومقبول لعرض الموسيقى في المدينة، وهو

ما يبرر كذلك استعمال وصف «الموسيقى الحضرية» (la musique urbaine)، للدلالة بعد ذلك على حركة واسعة من المشهد الموسيقي الجديد.

وفي الآونة الأخيرة يظهر أن موسيقيي الشارع، وهم من الشباب، إلا استثناءات قليلة جدا، قد أصبحوا في عداد المظاهر المألوفة في الساحة العامة، لاسيما أن المدن السياحية والمكتظة بالزوار تستقبلهم، مثل مراكش والصويرة والرباط وشفشاون، ولعل رؤية الشباب المتعلم والمتمكن من العزف والغناء بأساليب مختلفة قد أسهم في محو تلك الصورة النمطية التي تقرن موسيقي الشارع بالتسول والاستجداء.

كما يمكننا إلحاق صفة الشارع بالأناشيد التي ظهرت في مدرجات الملاعب والتي تقدمها جماهير المشجعين استكمالا ل"التيفو" الخاص بكل فريق. وأبرز هذه الأناشيد ما اشتهر به مشجعو فريق الرجاء البيضاوي، فانتشرت "فبلادي ظلموني" من خلال لحنها في ملاعب عربية أخرى.

وإذ لم نتمكن من حصر التجارب والإحاطة بأغلبيها فلنا في بعض النماذج كفاية لملامسة الظاهرة في عمومها ومن ذلك مثلا:

- أن الاحتفال بعيد الموسيقى في بداية كل صيف يعطينا فرصة للتعرف على إبداعات الشباب. كما هو الحال في ما قدمه «أنفا بارك»، في الدار البيضاء، التي أفردت جانبا مهما لموسيقى الشارع ضمن برنامج متعدد الفنون، وكذلك محترفات خاصة بموسيقى الشارع ومجمل الأنشطة التي نظمت دورتها الأولى من 21 إلى 30 يونيو 2022.
- بروز فرق من خارج المدن الكبرى، وكمثال على ذلك فرقة «دارك ستريت باند» (Dark Street Band)، وهي فرقة من تارودانت، سبق لها أن فازت بإحدى جوائز "البولفار"، واستلهمت برنامجها الفني من أساليب الريگي والروك والبلوز.
- كما ساعد مهرجان الصويرة، مثلا، على تطوير التآلف والألفة بين الجمهور وموسيقى الشارع، بالإضافة إلى عروض المنصات القارة. ودعما لذلك أطلق المجلس الإقليمي للصويرة برنامج « موگادور ستريت ميوزيك»، في يناير 2019، متوخيا تنشيط المدينة سياحيا وإتاحة الفرصة لموسيقيي المدينة وبعض الأجانب في تنشيط الساحات وبعض الشوارع الهامة التي يقصدها الزوار والسياح.
- ولم تقتصر موسيقى الشارع على الموسيقيين المغاربة بل قد يصادفنا فنانون من جنوب الصحراء وموسيقيون من أوروبا، ونذكر كذلك فنانا من دولة البيرو، الذي يعزف على «القيتار» ألحانا لاتينية أميركية، متنقلا بين الدار البيضاء ومراكش.

يبقى السؤال هل نتحدث عن موسيقى الشارع أم بالأصح عن الموسيقى في الشارع، فالشارع لا ينتج موسيقى يمكن أن تنسب إليه فما هو إلا فضاء بديل ووعاء لفن ينتج من خارجه. هذا التمايز بين التعبيرين يحيلنا على صعوبة الترجمة الحقيقية من المفهوم الأنجليزي (street music)، الذي قد يفيد التعبيرين.

لكن السؤال الأساسي هو: ما الذي تغير في محتوى العرض، باستثناء زمن الموسيقى وحرية الفنان في اختيار ما سيقدمه، بل وحريته في تغيير برنامج ما يعرضه على الجمهور حسب ما يلتقطه من ارتسامات إيجابية أو من فتور في التلقي. وكيف يؤثر الفضاء على تشكيل هوية هذا الفن واستقلاليته عن موسيقى القاعات؟ سيكون البحث عن جواب للسؤالين مدخلا مهما للبحث في آفاق الموسيقى في الشارع، ومدى إسهامها في تنشيط الإبداع والتأثير في محيطها الفني العام.

وأمام حداثة الظاهرة يسائلنا الفنانون عن حظوظ وجودهم في غياب تأطير قانوني للممارسة، بما يكفل استمرارها وتطورها. وعن كيفية الاستفادة من تجارب الآخرين في البلدان الغربية، على الخصوص، وما السبيل إلى التمييز بين الأبعاد الفنية لموسيقى الشارع وضرورات العيش الكريم، ولا ننسى في النهاية أن موسيقى الشارع هي جزء من حركة أوسع تضم كل فنون الشارع من جداريات ومسرح وكوريغرافية... وقد تستنجد كذلك بالفنون الرقمية، فما هي التفاعلات الممكنة بين هذه التعبيرات التي يحتضنها الشارع؟.

ستريت آرت، الفن بيننا

إبراهيم الحَيْسن

فنُّ الشارع (أو الفن العمراني) StreetArt تعبير فني يطلق على مختلف أشكال الفنون والجماليات البصرية التي يتمُّ إبداعها وإنشاؤها في الأماكن العامة، كفن النحت والنصب التذكارية والتشكيل المعماري والصباغة الجدارية والإرساءات التشكيلية والملصقات والغرافيتي وتنسيق الحدائق.. إلى جانب مسرح الشارع والأداءات الجسدية الحية "برفورمانس"..وغير ذلك كثير.

حياة الجدار

تاريخيّاً، ترتبط الرسوم الجدارية[1] بميلاد إنسان ما قبل التاريخ.. الإنسان الذي ظهر بدائيّاً في كل شيء، أنجز هذه الرسوم بالكهوف والمغارات وتبدَّت كثيراً في النقوش الصخرية *Gravures rupestres* (ربَّما لتأكيد تفوقه وانتصاراته على الحيوانات). هذه الآثار موجودة في كل مكان، موجودة في كهف لاسكو بفرنسا، والمغارة الأثرية ألتميرا *Altamira* بإسبانيا، وصخور تاسيلينعاجر *Tassili-n-Ajjer* الواقعة في صحراء "جانت" *Djanet* في الجنوب الشرقي للجزائر ومنها ما يُوجد كذلك في الصحراء الليبية وشمال النيجر، وتيبستي *Tibesti* الواقعة في أقصى شمال غرب التشاد أو بالأطلس الكبير المغربي... تضاف إلى ذلك الرسوم التي نقشها البوشمن *Bushmen* على جدران الكهوف في صحراء. كلهاري التي تتوزّع بين بتسوانا وناميبيا، فضلاً عن مجموعة من المواقع الأثرية الصحراوية جنوب المغرب، منها لغشيوات، العصليبوكرش.. وغير ذلك كثير.

فتحت شعار "الفن ملك للجميع"، ومع ظهور نزعات فنية عديدة (الفن العمومي، فن بلا حدود، الفن المفتوح..) تطالب بإخراج الفن إلى الشارع، بادر العديد من الفنانين الأوروبيين والأمريكيين بعرض لوحاتهم بالشوارع والأزقة وعلى الأرصفة رافضين بذلك فكرة «القاعة الخاصة» (أو القاعة الرسمية) التي لا يزورها سوى نفرٌ قليل من المشاهدين وأغلبهم ينتمون إلى طبقات بورجوازية...

وتطوَّرت هذه الفكرة ونمت تدريجيا إلى مستوى الاحتراف والتخصص.. والأجمل من هذا وذاك، هو إشراك السكان والمارة في رسم وتزيين «اللوحات الحائطية» والرسم على الواجهات المعمارية.

على هذه الخلفية، ومنذ القرن العشرين، ظلَّ الكثير من الفنانين أوفياء لهذا التقليد - إخراج الفن إلى الشارع - الذي وجدوا فيه ما يشبع رغباتهم، وعلى الأخص فناني مجموعة (*Lieu-Dit*) التي ظهرت لأول مرة في مدينة سانتيتيان بفرنسا في إطار الشراكة الثقافية التي كان يدعمها أندريه مالرو (A.Malraux)، وقت شغله منصب وزير للثقافة، في عهد الجنرال دوغول (De Gaulle)، مع مجموعات أخرى مكسيكية أشهرها تلك التي قادها الفنان دييغو ريفيرا (D. Rivera)، صحبة خوصي كليمنتي كروز (K. Cruz) ودافيد الفارو سيكيروس (D. A. Siqueiros)، لدرجة أن صباغة الجداريات بفرنسا أصبحت ترتبط بقانون فريد من نوعه أسمه «قانون مالرو» (La Loi de Malraux) الذي ساعد كثيراً في تحرير الرسامين الفرنسيين من القيود العملية والتقنية المتعلقة بهذا الفن الذي انتعش في العالم وعلى نحو واسع في المكسيك خلال الفترة ما بين 1910 و1920 وسط تحوُّلات اجتماعية هامة بانتقال الثورة من المرحلة العسكرية إلى مرحلة التدعيم السياسي. وقد شجع قادتها الفن الجداري (Art mural) لتوجهه نحو الشعب وارتباطه بالواقع الاجتماعي وصفته الملحمية.

في تجربتنا العربية، يظلُّ فن الجداريات ضئيلاً ومناسباتيّاً، عَدَا تجارب قليلة تأسَّست وفق تقاليد فنية وإبداعية محدودة، أبرزها تجربة مدينة أصيلة من خلال موسمها الثقافي السنوي منذ انطلاقته عام 1978، تجربة الدار البيضاء من خلال مهرجان «الصباغة باغا» الذي انطلق في عام 2019، ثمَّ تجربة «كازا موجة» (CasaMouja) - حنا كازابلانكا، كتظاهرة فنية وثقافية تندرج ضمن فن الشارع، وقد تميَّزت بإنجاز جداريات ضخمة من إبداع فنانين مغاربة وأجانب.

مع استحضار تجربة الزخرفة الجدرانية المتميِّزة في مدينة وَلاَتَة (Walata)[2] الموريتانية، هذه المدينة

1- يطلق على هذا الفن تعبيرات كثيرة، منها «الصباغة الجدارية»، «التصوير الجداري»، ويقصد التصوير أو النقش على الحيطان والسقوف باستعمال مواد وخامات متنوِّعة، مثلما يُعرف لدى العامة ب«الجدرانيات»، وهو فن الفريسك أو الإفريزة المستعملة منذ القرن السابع عشر والمأخوذة من الكلمة الإيطالية Fresco، التي تعني الرسم على الجبس الطري، وهو إبداع مفتوح استطاع أن يؤسس لنفسه قاعدة جماهيرية تواصلية واسعة. كما أن كلمة Murus ممتدة من الكلمة اللاتينية Mural التي تعني الحائط أو الجدار.

2 - يعود تاريخ تشييد ولاتة أو ولاتن، - الواقعة بولاية الحوض الشرقي على بعد يزيد عن 1200 كلم شرق العاصمة نواكشوط- إلى القرون الأولى للميلاد وكانت تسمّى سابقاً بـ«بيرو». ازدهرت مع مجيء الإسلام للصحراء وكانت القوافل التجارية تتخذها مركزاً لانطلاق تسليع الذهب

التاريخية «مدينة الشمس والرمل» أضحت معروفة بالزخارف البديعة التي تبدعها النسوة لتزيين جدران ومداخل البيوت القديمة، ما يجعلها تشتهر بفن معماري خاص يستمد سماته وملامحه الفنية من التراث الجمالي الإسلامي، يظهر ذلك، أساساً، في طبيعة الزخرفة وبساطة المواد التلوينية بالاعتماد على خامات محلية من فخار وجص وزليج وحجارة محلية ذات ألوان زاهية تغتني بها العمائر الدينية (مساجد، أضرحة..) وكذا العمائر الحربية، مثل الأبراج والقلاع، فضلاً عن المباني والمساكن الخاصة.

نساء ولاتة بأناملهن الذهبية حوَّلن مدينتهن إلى متحف مفتوح ومعرض دائم للزوار من كل أقطار العالم، إذ يقمن بزخرفة البيوت وواجهات المنازل والمحلات أيضاً بواسطة الصمغ العربي «العَلْكْ» الممزوج مع الطين الطبيعي ذي اللونين الأبيض الناصع والأحمر الياجوري..ويتفنّن، بعصامية وبحسٍّ فني خالص، في الرسم على الجدران من دون إعداد قبلي أو إسكيزات (Esquisses) أو تخطيطات تحضيرية جاهزة على السند. بهذا الفن البديع والرائع، تخطف نساء ولاتة الأضواء عن جدارة، فهن يستحقن كل الثناء والتقدير[3]..

جمالية التمرُّد

من فنون الشارع الأكثر تأثيراً، نذكر أيضاً الغرافيتي (Grafittis)[4]، وهي لفظة تعود إلى أصل قديم ينحدر من كلمة (Graphein) اليونانية التي تعني يكتب، وهناك من يرجعها إلى أصل لاتيني هو (Graphium) الذي يعني محراف (Stylet)، غير أن المفهوم المستحدث لهذه اللفظة قد ظهر في إيطاليا (Grafito)، وهو يدلُّ على «الرسوم والكتابات المخططة بالفحم، أو المنقوشة على الآثار القديمة وكذلك على البنايات المعاصرة»[5]، مثلما يعني «الخربشات» باللغة العربية[6]. وفي المعجم الفرنسي (PetitRobert)[7]، يعني الغرافيتي «الكتابات أو الرسوم على الجدران وآثار المدن القديمة»[8]، وهو يشمل أيضاً فضاءات أخرى، مثل المدارس، السجون، المقابر، الشوارع، الحارات الشعبية، البوادي والمدن، الأنفاق، عربات القطارات، القناطر، حاويات القمامة، الباصات...إلخ.

إنه هو فَنُّ الناس في الشارع... فن مديني (Civique) تفاعلي مع المكان بالفطرة. لا يكتسب شرعيته إلاَّ في وجوده في عرض الطريق ووسط الجماهير.. في قلب الأحداث معايشاً لها ومسجلاً لتطوُّرها. فالجدار يمثل صفحة التاريخ البيضاء التي يكتبها الغرافيتي، ثمَّ يأتي كل عابر سبيل ليضع فوقها شيئاً من تجربته الإنسانية باللون والرسم والكتابة[9]. لعلها ذكريات تترسَّخ في جسد الجدار وتحمل أسراراً ورسائل تتجدَّد باستمرار في الذاكرة لتحمل سمات أخرى تفرضها الأحداث والظروف...

والأكيد أن تقاليد هذا الشكل التعبيري الشعبي، المنبثق عن الفن، ظلت قائمة عبر العصور. وبإمكاننا أن نتصوَّر أن التطلعات، التي تدفع معاصرينا إلى التعبير عن مكنونهم على حيطان الشارع، هي نفسها تطلُّعات رجل العصر

3 - واردة ضمن مقالنا «جدران مبتهجة- من أصيلة إلى ولاته»، مجلة الدوحة القطرية- العدد 92- يونيو/حزيران 2015 (ص. 154- 157).

4- للقراءة والاستزادة:

-StéphanieLemoine: L'arturbain-Du graffiti au street art. CollectionDécouvertesGallimard, n° 584), SérieArts, Gallimard, 2012.

-Rafael Schacter: Atlas du Street Art et du graffiti. Editions Flammarion, 2014.

-Lokiss, Nicolas Gzeley,Stéphanie Lemoine etJulie Vaslin:Graffiti 50 ans d'interactions urbaines. Éditeur:Hazan, 2018.

5- موسوعة المعارف الحديثة (Encyclopédie des connaissancesactuelles)، منشورات عكاظ/ فيليب أوزو. ترجمة عربية لموسوعة: أنجز الترجمة العربية: محمد الشركي، مبارك وساط، عبد القادر وساط، مصطفى الهشمي وعبد الحق بلقاضي. الرباط، فبراير/شباط 2011 (ص. 41).

6 - أحمد شراك: الكتابة على الجدران المدرسية- مقدِّمات في سوسيولوجياالشباب..والهامش.. والمنع..والكتابة. منشورات دار التوحيدي- الرباط، 2009 (ص. 65).

7 - Petit Robert, Dictionnaire de la langue française. Rédaction rédigée par A. Rey et J. Rey- Debque, Paris- 1990.

8وأيضاً: الكتابة على الجدران المدرسية...- مرجع مذكور (ص. 65).

9- رضا شحاتة أبو المجد: «جسر معلق من الذكريات»- جريدة أخبار الأدب، ملف حول الغرافيتي. العدد -1009 25 من نونبر/تشرين الثاني2012 (ص. 18).

الحجري القديم، حين أخذ للمرة الأولى، حصاة ليخط بها على جدار كهفه بعض العلامات الرمزية[10].

لقد مثل فن الغرافيتي لكثيرين فرصة للبوح والتعبير عن مكبوتات عديدة والاحتجاج والرفض و«وسيلة للمقاومة» على حدِّ تعبير جيل دولوز (G. Delleuze)، وذلك من خلال بَصْمِ عبارات ورسوم متنوِّعة ومعبِّرة عن قضايا اجتماعية وسياسية لم تتوفر الوسائل الملائمة لإثارتها سوى عبر هذا الوسيط الإبداعي الحي الذي يحمل في عمقه رسائل وحقائق كثيرة من الصعب إظهارها علنية بسبب المنع والحظر.

وارتباطاً بالمجال نفسه، «لم ينظر فنان الغرافيتي إلى نفسه كمشوِّه للجمال أو مُفسد للذائقة الجمعية أو مخرِّب يلاحقه القانون، بل كفنان مبدع بكل ما تنطوي عليه الكلمة، إذ يكرِّس جلَّ حياته لهذا الفن الذي يمتد إلى الحضارات العربية واليونانية والرومانية القديمة، بل إنه يعود إلى فجر الحياة البشرية حين كان الإنسان يخربش على جدران الكهوف والمغاور، ويرسم كل ما يعنّ له من أشكال بشرية وحيوانية ونباتية كي يفرغ شحنات القلق، ويتخلص من الوساوس التي تؤرقه ليل نهار»[11].

في عمق الغرافيتي ازدهرت فنون خطية وترسيمية (Graphiques) عديدة، أبرزها فن الكاريكاتير، الذي لم يعد - بمفهومه التقليدي- مجرَّد رسومات تصدر على صفحات الجرائد والمجلات لمرافقة المقالات والتعليقات، قدر ما أصبح سلاحاً في يَدِ المقاومة المدنية منتشراً على الحيطان والجدران، في الدروب والممرات والفضاءات العامة وعلى واجهات المباني والساحات المفتوحة والميترو... بل أصبح فنّاً شعبيّاً يسكن الناس ويتعايش معهم، غايته تعرية السياسات وفضحها[12]، مثلما ازدهر رسم بورتريه الشخصيات المؤثرة من عوالم ومجالات سياسية وفنية كثيرة ملهمة للشباب، كـ «تشي غيفارا» (Che Guevara)، «بوب مارلي» (Bob Marley)، وغيرهما، باستعمال مواد كثيرة منها تغرية الصوَّر المدعَّمة بكتابات وشعارات سياسية أو الاستعانة بدهانات وبعلب طلاء الفخاخ (Bombe de peinture) أو بخاخ البوية لسرعة التنفيذ التي تقتضيها ظروف المنع والحظر..

قد تكون تحذيرية أو تحريضية لتوعية الشعب، أو تنفيسية للتخلص من ضغوطات قسرية تتحوَّل الجدران على إثرها إلى فضاءات للتفريغ، بل تغدو مساحات حرَّة للإبداع والكتابة والمحو في آن. وفي شتى الحالات، تظلُّ تلك الكتابات والرسومات شاهدة على قلق ما فرضته ظروف أو أزمات معيَّنة..

من وحي الثورات الجمالية

ارتبط فنُّ الغرافيتي بموسيقى «الهيب»، أو «الهيب هوب» (HipHop)، رُبَّما لكونها من إنتاجات الطبقات الكادحة، وبثقافة الأفارقة الأمريكيين الذين ما زالوا يُعَدُّون الأكثر فقراً بين مكوِّنات المجتمع الأمريكي المختلفة. وقد شهد هذا الفنُّ تطوُّراً كبيراً منذ

10- موسوعة المعارف الحديثة- مرجع مذكور.

11- عدنان حسين أحمد: «الغرافيتي فن المدينة، ينطق الجدران ما لا تقوله الصالات»- موقع العرب، السبت 23 أبريل/نيسان 2016. موقع:www.alarab.com

12- واردة ضمن مقالنا: «الكاريكاتير الجداري/ الغرافيتا الجديدة!!» المنشور في ملف «السخرية لعب مع النار»- مجلة الدوحة (قطر)، العدد السبعون- أغسطس 2013 (ص. 78).

سبعينيات القرن الماضي وعصر «الهيبيز» (Hippies) خلال فترة الستينيات، ليُصبح أكثر تعقيداً من حيث الأساليب الفنية أو التقنيات المستخدمة[13].

ولعمق تعبيريته، كان فن الغرافيتي مستلهما لفنانين تشكيليين معاصرين، وبدت أعمالهم الصباغية أشبه بحيطان متآكلة طالتها الشيخوخة. منهم على سبيل المثال لا الحصر الفنان الإسباني أنطونيو تابييس (A. Tapiès) الذي تمتلئ لوحاته بكثير من «العنف اللوني»، ويقول تابييس بأن سبب تعلُّقه بالجدران يرجع إلى أيام الصبا والشباب، وإلى ذكريات عهد طفولته ومراهقته الأولى التي عاشها بين حيطان برشلونة، تلك الحيطان التي شاهد بينها معنى الحروب ومقتل أهاليه ومشهد الاعتقالات غير الإنسانية[14]، وأيضاً الفنان جون دوبوفي (J. Dubuffet:1901-1985) من خلال أسلوبه في الرسم والتلوين والمستوحى من فن الغرافيتي، وكذا تعبيراته الصباغية التي تجسِّد اهتمامه بفن المجانين والمهمَّشين.

ثمَّ الفنانَين سي تومبلي (CyTwombly: 1928 - 2011) بكثافة تخطيطاته الغنائية التي تظهر في لوحاته الأخيرة، مثل إمضاءات سريعة التنفيذ، بجانب أخرى سابقة بميسمها المادي السميك المفعم بالأشكال «البدائية»، وميشيل باسكيا (M. Basquiat: 1960-1988)[15] الذي مارس فن الغرافيتي بالميترو، رفقة بعض زملائه الفنانين،وكانت أعمالهم الفنية المشتركة تحمل توقيع (SAMO). كما مارس بيع القمصان والبطاقات البريدية التي كان يرسمها ويصمِّمها، اشترى منه إحداها وارهول، بعد أن تعرَّف عليه في نادٍ ليلي خاص بالفنانين بوساطة من المنتج غلين أوبريان. وقد نمت بينهما هذه العلاقة، حيث خلصت إلى تحفيز باسكيا على إنجاز أعمال في الرسم والسيريغرافيا.

نضيف إلى ذلك، أبرز فناني الغرافيتي المحدثين، ويتعلق الأمر بالفنان الإنجليزي المشهور روبير بانكسي (R. Banksy: 1974)، الذي تعود أولى رسوماته على جدران بريستول ولندن، إلى عام 2003، قبل أن تشمل هذه الرسومات العديد من المواقع العالمية، منها الضفة الغربية على الجدار العازل، في دعمه ومشاركته الإنسانية للفنانين الفلسطينيين، فضلاً عن أعمال ورسومات جدارية أخرى انتشرت مع الربيع العربي، وفي العام 2007، حصل الفنان بانكسي على جائزة أعظم فنان بريطاني، والتي وزعتها قناة (ITV)

13- زينب عساف: الغرافيتي بين الفن والفوضى- مقالة منشورة بموقع «الجزيرة نت» (www.aljazeera.net).

14- ثريا البصمي: «العنف وفن التنكر للرقة». مقالة واردة بكتاب «الفن والعنف»- أشغال ندوة تخصُّصية أقيمت بالشارقة أيام 9-11 أبريل 2003، منشورات دائرة الثقافة والإعلام (ص. 160). وأيضا

-Antonio Tapiès:La pratique de l'art .Ed. Gallimard, 1974.

15- Denis Riout: Qu'est-***cequel'art-moderne?*** Edition: Gallimard, 2000 (pp. 279 et 280).

البريطانية.

هذا إلى جانب فنانة الشارع الباريسي المبدعة ميس فان (Mess Van; 1973)، التي تقود الحركة النسائية في فن الشارع في بلدها فرنسا، وتَعتبرأن الفن الحضري ليس مجرَّد قصة ذكورية. وقد انتقل إبداعها تدريجيّاً من جدران المدينة إلى لوحات المعارض. فضلاً عن الفنانة البلغارية إدينا تاكودي (Edina Takodi; 2008) وكذلك الفنان الباسكي ألبرتو باستيريشيا (A. Basterrechea) المشهور في مدريد، والفنان الأرجنتيني مارتن رون (Martin Ron)، الذي يمزج بين الغرافيتي والفن الجداري، وغيرهم.

وعن الغرافيتي وصلته بفن الإيهام البصري، يبرز بشكل كبير الفنان الفرنسي الشاب توم براغادوبلانكو (Tom Bragado Blanco)، الذي يوقع رسوماته باسم «براغا»، ويعيش في مرسيليا، والذي تجلت موهبته في إنشاء الصور ثلاثية الأبعاد على أسطح الشوارع على نحو مذهل.. ومن أبرز أعماله الفنية إيهامات توم (Tom's) الخيالية التي تبدو «حقيقية» تماماً.

إنه فنان موهوب قادر على خداع أعين الناس بأعماله الفنية الرائعة، وأحدث أعماله هو قط (Sphynx)، العملاق الذي قرَّر أن يرسمه في وسط حقل، وهو سلالة من القطط التي نشأت في كندا وتتميَّز بخصوصية عدم وجود شعر.

في عمله هذا، يظهر القط كخداع بصري، إذ استعمل الفنان في انجازه خزان غاز قديم كسند للرسم، وبمجرَّد الانتهاء من العمل الفني، اختفى خزان الغاز وتحوَّل إلى لوحة ثلاثية الأبعاد مذهلة، نرى من خلالها قطّاً رماديّاً عملاقاً يختبئ في العشب ويحدق في كلب يحاول صاحبه سحبه بعيداً عنه[16]. وبفضل مجموعة من التجارب الفنية ذات العلاقة، «دخل التعبير الغرافيتي إلى قاعات المعارض في نيويورك، وتمَّ تبنّيها كتجارب إبداعية طلائعية لمعالجة عدَّة قضايا معاصرة، كما أن الإشهار المعاصر وظف آلياته الترويجية خاصة المرتبطة منها بـ (الخدعة البصرية)»[17].

وفي كل أنواعه وأشكاله، فقد ظلَّ فن الغرافيتي عبر التاريخ متصلاً بالسياسية، إذ شكل وسيلة لتعرية الطابوهات وفضح المسكوت عنه، وفرض نفسه كفن شعبي وكأقوى وسيلة للتمرُّد ضدَّ السُّلطة والاستبداد والجبروت، كما تعكس ذلك الكتابات والشعارات المبصومة بالجدران وممرَّات القطار والميترو والأزقة والشوارع وغير ذلك من الفضاءات التي انتعشت فنيّاً خلال الثورات ومظاهر الاحتجاج والتمرُّد الشعبي..

هكذا خرج فن الغرافيتي، أو فن الشوارع، من رحم سلسلة من الثورات الجمالية التي أفرزتها حروب وانتفاضات وانقلابات سياسية عديدة، بدءاً من حرب الاستقلال الوطنية في أمريكا (19أبريل/ نيسان -1775 3 شتنبر/أيلول 1783) والثورة البورجوازية الفرنسية (1789-1799)، مروراً بثورة أكتوبر الاشتراكية عام 1917، وكذلك انتفاضة الشعب الفلسطيني من أجل تحرير الأرض وإقامة دولة فلسطينية حرَّة ومستقلة، وقد ظهر هذا الفن كبداية للتمرُّد على الفكر المركزي الأوروبي في الفن الكلاسيكي اليوناني-الروماني القديم.

عربيّاً، انتعش فن الغرافيتي كثيراً في ظلِّ الاحتلال الإسرائيلي لفلسطين، حيث امتلأت كل الحيطان الفلسطينية بالكتابات والشعارات والرسوم التعبيرية التي تطالب برحيل الاحتلال. ومع اندلاع الربيع العربي، تطوَّر الغرافيتي العربي أثناء وعقب موجات الغضب وأمسى واحداً من الوسائل التعبيرية التي خرجت من رحم الثورة، لاسيما بمصر شاهد ذلك - كمثال- ميدان التحرير وشارع محمد محمود في القاهرة الذي امتلأ بالعديد من الرسوم التعبيرية بما تحمله من ألم وأمل، والمتضمِّن لشهادات أيقونية إنسانية فريدة وصادقة لناس غلابة، بتعبير المصريين.

لم يَعد الغرافيتي اليوم في مصر بعد الثورة مرادفاً لحرية التعبير والحق

16-JanvierDoyon: "*Un artiste de rue peinture illusion bluffant d'un chat sphinx d'essence*". Article *réservoir sur un vieux* publié le 22 Avril 2020. Lien: *https://www.ipnoze.com/chat-sphynx-street-art-barga-last1/*

17- عبد الله الشيخ: التواصل والاشهار في عصر الصورة- مقاربة وسائطية. منشورات جمعية الفكر التشكيلي بدعم من وزارة الثقافة والاتصال (قطاع الثقافة)- الطبعة الأولى، الرباط 2018 (ص. 261).

في الاحتجاج عقب عقود من القهر والظلم وتكميم الأفواه، بل أصبح موازيّاً للثورة، يسير على دربها ويسجل أحداثها، ويكتسب كل يوم مساحة من المصداقية والأرض الجديدة في الشارع المصري. لقد تداخل الغرافيتي في الحياة اليومية الآن، وأصبح بحق..فن الجماهير[18].

وفي تونس، انتشر فن الغرافيتي كثيراً في ظلِّ الثورة الشعبية التي شهدتها البلاد..“ثورة الياسمين” التي قامت على شعار شعبي موحَّد ”إرحل“ (Dégage)، في رسالة واضحة لخلع بقايا نظام الرئيس المخلوع زين العابدين بن علي من مختلف أجهزة الدولة ومؤسساتها، وسمِّيت أيضاً بـ“ثورة الحرية والكرامة” التي تأجَّجت وقائعها وأحداثها في منتصف دجنبر/ كانون الأول 2010 تضامناً مع الشاب التونسي محمد البوعزيزي، الذي أضرم النار في جسمه أمام مبنى ولاية سيدي بوزيد، بسبب رفض مسؤولين محليين قبول شكواه ومصادرة السلطات البلدية لعربة خضار وفواكه كانت تشكل مصدر رزقه.

من رحم هذه الثورة، خرج الغرافيتي وتنامى التعاطي للكتابة والرسم على الجدران لدى الشباب التونسي، تعبيراً عن تفاقم المشاكل الاجتماعية والسياسية في بلدهم، في أزقة وشوارع كل المدن التونسية، أبرزها مدينة صفاقس التي شهدت نشاطات فنية مكثفة ذات الصلة، من بينها المهرجان الدولي المعروف باسم «المخيم الفني للشارع العربي». وقد حملت هذه الكتابات والرسوم رسائل الغضب والسخرية والتندر ممزوجة بأبيات شعرية خالدة تمجِّد للثورة والنضال والمقاومة، رغم الملاحقات والمضايقات الأمنية المتكرِّرة.

ولم يقتصر هذا التعبير الفني الصارخ على الجهود الفردية، قدر ما أضحى مؤسَّساً ومنتظماً ضمن مجموعات فنية شبابية، أبرزها «مجموعة أهل الكهف» التي ضمَّت شباباً مولعين بالرسم والتلوين وجدوا، في إبداعاتهم، تصدِّياً مشروعاً وتحدِّياً لكل سُلطة تصادر حرياتهم، مستعملين في ذلك عبوات الصباغة المضغوطة وأوراق الطباعة والملصقات وغيرها من الحوامل التعبيرية التي بصموا بواسطتها رسائل أيقونية مدوية شغلت فضاءات محلية كثيرة، منها جدران تونس العاصمة ومدينة جربة وتالة وسيدي بوزيد..إلخ، إلى جانب «مجموعة زواولة» (الفقراء) التي ألقي القبض على أعضائها عام 2013 بتهمة المسِّ بالنظام العام.. وغيرها من المجموعات الفنية التي سعت بطرق جمالية سلمية إلى الدفاع عن مبدإ الحرية ومساندة معتقلي الرأي، منهم من راجت أعمالهم الفنية خارج البلد ضمن تظاهرات ومعارض دولية متنوِّعة.

في إفريقيا، وصلة بتداعيات مقتل جورج فلويد (G. Floyd) الأمريكي، من أصل إفريقي، على يَد أفراد من الشرطة بالولايات المتحدة، عبَّر العديد من الفنانين الأفارقة عن مناهضتهم للعنصرية، أبرزهم فناني السينغال الذين ملأوا أشهر الشوارع بالعاصمة دكار بكتابات ورسومات منددِّة بهذا المقتل الموجع، وكذا لجوئهم إلى رسم صور للمفكر الإسلامي والناشط الرَّاحل مالكوم إكس (Malcom X) المعروف بدفاعه المتواصل عن حقوق السود، وهاريتتوبمان (HaritTopman)، «أيقونة تحرير عبيد أمريكا» المعروفة بمناهضتها الشرسة للرق والعبودية، وكذا رسم بورتريهات مكبَّرة للزعيم الرَّاحل، نيلسون مانديلا، (N. Mandela)، إلى جانب صور مماثلة للعالم والمؤرِّخ السينغالي الشيخ أنتا ديوب (Cheikh AntaDiop) والعديد من الأفارقة المناضلين الذين نذروا حياتهم من أجل الحرية واستقلال الشعوب المستعمرة.

الآن، وفي ظلِّ كل هذه المقاومات الجمالية التي أفرزها الغرافيتي كظاهرة اجتماعية، هل لا يزال هذا الفن المعروف ب«فن الطبقات المحرومة» يشكل فنّاً فاعلاً وأداة مؤثرة تحمل أكثر من رسالة بصرية؟

وهل تأثر هذا الفن الشعبي (سلباً أو إيجاباً) بوسائل الاتصال التعبيرية الطارئة التي أنتجها الفن المعاصر الذي أضحى مجالاً واسعاً للتمرُّد المعبِّر عن رغبة الشعوب في التحرُّر، ونقصد على هذا المستوى التصاميم والمدوَّنات الإلكترونية المتنوِّعة؟

وإلى أيِّ حَدٍّ صار طلاء الجدران الوجه الآخر للفن المقاوِم الذي يتجسَّد في الواجهات المعمارية والأبنية والشوارع في ظلِّ مطاردة مستمرة للشرطة؟

لا شك أن فناني الغرافيتي يمتلكون الإجابة على هذه الأسئلة ويدركون أهمية التغيير، بل أمسوا يقتنعون بكون هذا

18- جريدة أخبار الأدب/ عدد مذكور (ص. 21).

الفن لم يعد هامشيّاً. لذلك آمنوا بضرورة تكييفه مع الأحداث والقضايا الجديدة التي تعيشها البشرية على أكثر من صعيد، وذلك على مستوى تنويع التقنية والأسلوب ووسائل «المقاومة الأيقونية» (Résistance iconique) التي تجد صداها كثيراً في التوترات وتفشي المشاكل الاجتماعية والسياسية.

وفي كلِّ الحالات، فإن فن الغرافيتي لا يزال حاضراً وقويّاً يُعزِّز انتفاضة الشعوب ويُثير الاستفزاز، كما لدى فناني الغرافيتي في الأراضي الفلسطينية المحتلة، وغيرهم من الفنانين الثائرين والرَّافضين للظلم والجبروت والاضطهاد، في كلِّ بقاع العالم.

الشارع بديلاً عن الصالات

يُعتبر فن الشارع فنّاً غير رسمي، إذ نشأ في الفضاءات والأماكن العامة. وقد جعل الإبداع متاحاً في فضاءات قريبة من الجمهور، دون الحاجة إلى ارتياد صالات العرض أو المتاحف الفنية، وامتد فن الشارع إلى الرسم على أرصفة الشوارع، أو فن الرصيف الذي ظهر في المملكة المتحدة منذ عام 1890، وتقام مهرجانات دولية لهذا الفن باستعمال مختلف الأصباغ والطباشير الملوَّن وأقلام الباستيل والأحبار وغيرها.

ويُعتبر فن الشارع «من أهم الحركات التعبيرية التي شكلت ملامح الفن المعاصر في العالم خلال العشريّة الأولى للقرن الواحد والعشرين، فهو ظاهرة فنية أعادت النظر في ماهية العمل الفني من خلال فتح الحدود المادية والتعبيرية بين «العمل الفني» ذاته و«فضاء العرض»، عبر إعادته، من جديد، إلى علاقته التفاعلية مع البناء المعماري لتشكيل وحدة بصرية، اعتماداً على توليف العناصر المتغايرة، وقد دعت أعمال فناني الشارع ضمنيّاً إلى التخلي عن الورشة المغلقة للرسام وفضاء العرض النخبوي والفئوي»[19].

من الوجهة الفنية، ساهم فن الشارع في إضفاء جماليات جديدة (Nouvelles esthétiques) على المدينة الحديثة، من خلال تغيير ملامح البِنْيَات المعمارية التقليدية وتكسيرها، باعتماد قوالب هندسية جديدة وطارئة، إلى جانب إدماج اللون في تزيين الواجهات المعمارية وفق تصاميم مبتكرة، بديعة وجذابة، فضلاً عن إغنائها بمجموعة من الأعمال الفنية التوليفية، كالتماثيل المثبتة أو الحية لدرجة تتحوَّل فيها الفضاءات العمومية إلى معارض مفتوحة ودائمة تثير فضول الزوار والسياح لجماليتها المعاصرة غير المعهودة.

من ثمَّة، شكل فن الشارع «محطة جديدة للعرض لا تنفصل بذاتها، إنما تتحدَّى الرتابة التي يؤطرها الشارع وفق قوانينه. يستجيب هذا الفن إلى نداء الجدران والعمق وكل ما تدركه العين من موجودات. كما أن الشارع لا يقتصر فقط على الجدران، ليؤسس لنا اجتماعيتنا، إنما هو امتداد لحركة عميقة من الموجودات الشكلية واللونية»[20].

في هذا الإطار، أضحى فنانو ورسامو الشارع ينفذون أعمالاً متنوِّعة للتواصل مع الناس وإشراكهم في تلقي موضوعات فنية بسيطة مستوحاة من حياتهم ومن واقعهم اليومي، وهم بذلك يظلون في قلب المجتمع وقريبين من أبنائه.

ازدهر فن الشارع ونما في ثمانينيات القرن الماضي وقُدِّم بأنواع متعدِّدة، نذكر منها «الغرافيتي المُرَوْسم»، وفن الملصق، وأعمال الشارع التركيبية، ثمَّ تبعتها في مفتتح القرن الحادي والعشرين عروض الفيديو، والتماثيل المثبتة «بأقفال الدراجات الهوائية» و«الحياكة الغرافيتية» من التريكو والغزول والألياف الملوَّنة[21].

وفي فن الشارع، برز الملصق (Affiche)[22] كأداة تحرُّر واحتجاج وكسلاح مقاومة فنية وجمالية ذات بُعد شعبي وجماهيري. برز في الشوارع

19- برهان بن عريبيّة: «فن الشارع...رؤية مغايرة، «بانكسي» نموذجاً»، دراسة واردة بمجلة فنون- إصدار وزارة الثقافة التونسية، العدد الثامن- الثلاثية الأولى، يناير/كانون الثاني - مارس 2013 (ص. 57).

20- رمزي التركي: «الشارع بين البداهة المرئية والعمق الدَّفين»- مجلة فنون التونسية، عدد مذكور (ص. 62).

21- «الغرافيتي فن المدينة، ينطق الجدران ما لا تقوله الصالات»، مقالة مذكورة.

22- لعب الملصق الفني دوراً محوريّاً في العديد من الأحداث السياسية والعسكرية، من بينها الحرب العالمية الأولى والثانية والحرب الأهلية الإسبانية والثورة الثقافية الصينية والأحداث السياسية التي شهدتها المكسيك وكوبا وفيتنام، وكذا ثورة الطلبة بباريس (ماي 68) والقضية الفلسطينية والمقاومة اللبنانية... إلخ.

وعلى جدران المباني وفي أنفاق المترو ومواقع جدران السكك الحديدية محمَّلاً بالعديد من الرسائل والرؤى الجمالية غير المألوفة، وقد استخدم الفنانون في إبداعه أساليب فنية فريدة مفتوحة على مختلف التقنيات والحوامل والأسناد (Supports)، بمقاسات وأبعاد متنوِّعة.

وبحكم قوَّة انتشاره، استطاع فن الملصق أن يقتحم مجال الفضاءات العامة، معبِّراً عن العديد من القضايا والصراعات السياسية والمجتمعية، بدعم من شركات كبرى متخصِّصة في التوعية والتحريض ودعم الثورات الشعبية التي شهدتها دول كثيرة في العالم. من ثمَّ، غدا الملصق السياسي سلاحاً ثقافيّاً وتعبيريّاً استطاع بالفعل أن ينجح في إيصال رسالته النبيلة حول قضايا كثيرة، كالعدالة والديمقراطية والسلام ونبذ العنف والعدوان ودعم حق الشعوب المستعمَرة في تقرير المصير..

وكيفما كانت التعبيرات الفنية أو تنوَّعت، فقد ظل فن الشارع، أو «الفن وجهاً لوجه مع الجمهور» بتعبير الناقد فاتح بن عامر[23]، يشكل فضاءً للبوح والتعبير بالألوان والموسيقى والأضواء والصور، إلى جانب التعبير بالجسد الذي أضحى وسيلة حيَّة مؤثرة في الفنون الجديدة والمعاصرة، لاسيما منها الفنون المشهدية والأدائية (A.Opératoires) التي يسمِّيها كثيرون بالعروض الحية «برفورمانس» (Performances).

عربيّاً، نستحضر التجربة التونسية المتميِّزة من خلال «المدينة الحلم» (DreamCity)، وهي تجربة مشهدية قامت أساساً، منذ إنشائها، على تكريس ثقافة المكان والحلم بألوان واقعية ومساءلة الفضاء العام. ظهرت هذه التجربة الإبداعية كتظاهرة فنية تقام مرة كل سنتين بالمدينة العتيقة في تونس يشارك فيها مبدعون من اختصاصات متنوِّعة[24] يسعون إلى تكريس قيم الحرية والتعايش ونبذ العنف عبر تقديم عروض احتفائية حيَّة (معارض فنية، رسوم مباشرة، تنصيبات تشكيلية، كوريغرافيا، حلقات للتأمُّل والنقاش..)، برهنت، من خلالها «دريم سيتي» على «أن الفضاء العمومي يُمكن أن يشكل بيئة خلاقة للقيام بتجربة ديمقراطية قابلة للفن المعاصر وللتعبير الحر، ولكن يظلُّ من بين التحدِّيات والرِّهانات، التي تواجهها التظاهرة دائماً، هي إثبات أن هذا الصرح المكاني، على خلاف أنه بإمكانه أن يتبنَّى مقاصد الفعل الفني، فبإمكانه أيضاً أن يشحنه بدلالاته»[25].

ولم يكن اختيار «دريم سيتي» للمدينة العتيقة في تونس، ومنذ الدورة الثالثة، اعتباطيّاً، قدر ما ارتبط بكون هذه المدينة البهية شكلت «فضاءً تعبيريّاً حرّاً هو بمثابة تسليط للأضواء على هذا الصرح المعماري والعمراني العريق»[26].

وصلة بمسرح الشارع، وفي البلد نفسه، نستحضر تجربة مجموعة «فني رغماً عني» التي ضمَّت مبدعين تونسيين خرجوا من رحم الأحياء الشعبية لمواجهة أعداء الإبداع بالفن الساخر، باللجوء إلى الكتابة وصبغ الأجساد وارتداء ملابس رامزة، إلى جانب عروض تعبيرية جماعية في الرقص والموسيقى، وقد وجدوا في فنون الشارع «موطناً لهم» ومساحات مفتوحة للاحتجاج والمطالبة بالحقوق والكرامة والحرية، وقد تحوَّلت عام 2013 إلى جمعية مدنية تدافع على حقوق الإنسان.

مثلما نستحضر تجربة عربية أخرى في فن الشارع، تتمثل في ملتقى بابل الدولي لفنون الشارع في العراق، الذي يشارك فيها فنانون من أقطار مختلفة وتتمحور أنشطته الفنية حول العروض المسرحية والورشات التدريبية وتوقيع الكتب والاصدارات، إلى جانب ندوات وموائد مستديرة تناقش مسرح الشارع، فضلاً عن عروض أخرى متنوِّعة تشمل الموسيقى والغناء والرَّقص والفنون الشعبية والتشكيل والسينما.. إلخ.

23- فاتح بن عامر: «الفنون التشكيلية وضرورة القراءة الاستيرادية»، دراسة واردة بمجلة فنون التونسية- عدد مذكور (ص. 106).

24- ينشط داخل «دريم سيتي» فريق عمل متكامل مكوَّن من نقاد فن وباحثين في علم الاجتماع والفلسفة والجماليات ومهندسين وإعلاميين، يجمعهم هدف واحد هو غرس الإبداع الفني وتكريسه بالفضاء العام بمراعاة مختلف المكوِّنات الرئيسة للمكان من تشكيلات هندسية وتجهيزات مكانية والإضاءة والتنظيم الاجتماعي للحي السكني أو التجاري، مع التركيز على التواصل مع الساكنة والاصغاء لآرائهم ومعرفة رهاناتهم وتطلعاتهم.

25- «دريم سيتي»، تجربة في التعايش. مجلة فنون (تونس)- عدد مذكور (ص. 86).

26- المرجع نفسه (ص. 87).

الفنان محمد المنصوري
برازخ طيفية

محمد كريش

حين يصبح إنضاج بهجة الجمال التشكيلي يقتضي إرباك المرأى، ويقتضي أن لا يُستتم ذلك، سوى عبر تشذير وبعثرة بنياته من خلال رقصة جنون، وإتلاف المعالم السماتية لعناصره في «شطح تشكيلي» يتمازج ضمنه، في اصطخاب، الشكل واللون والحركة... حينها يتحول الفنان سيدي محمد المنصوري، من بنّاء، كان ليرتب وليقيم الارتفاع والمعالم؛ إلى هدام يحيل الأشياء إلى حطام وشظايا. ليعيدها إلى أصلها ومادتها الأولية. وبالتالي يقوم، من جديد، باستحضار «قلق الحقيقة»، قلق مصاغ من بقايا أثر الهدم والتفكيك...

الفنان محمد المنصوري

من شأن الفن أن يتعقب الأثر ليخترقه. وما الأثر سوى نظير ظل. وليس الظل غير زيف صاحبه، أصلِه، أو بالأحرى، حجابا له... حقيقة الظلال، تمويه الطريق السالك إلى الصلب واللباب. والفن مرآة تجلية تلك الطريق.. غير أننا بفضل تلك الظلال وغموضها نستبقي الكلام، ونستديم الفكرة، ونمدها بما يجعلها حية نابضة. وبما يجدد دماءها لتصفو وتخلص... ذلك هو ما يُنيل الفن جلاله وجدواه... ومتعة الإدمان عليه.

قد تبدو الحبكة الفنية، للوهلة طابعها الازدواجي الأسلوبي. هكذا؛ يكون الفنان المنصوري قد اختار أن يقود لعبته متفردا عبر مدار فني خصه لنفسه، ليعيد ضمنه تشكيل ذاته وتأملاته والأشياء بما يمنحه ذلك من بعد تعبيري شاسع، يسع خياله ووجدانه وفلسفته... وبالتالي، يسعى الفنان لتوظيف آثار ومعالم صرفة، وإنما تتماهى هلامية بينهما مثل أجنة أو يرقات في طور تشكل لا تعرف الاستقرار... إنها تجربة فنية يقيم الفنان طقوسها عند ذاك الخيط الرفيع، الرابط بين المرئي والمتخيل. والمعلوم والمجهول، وما يصطخب بينهما من روحي ومعرفي... إنها ورشة اختبار ذاتي لأسطورة

الجمال على صفحة مرآة عذراء، مرآة لا تعكس سوى ما ليس يتمرأى، من قبيل ما نتفرسه ونستنبطه فقط... الفنان ينزع للتخلص من وصايا الأجداد التشكيليين وجمالياتهم، ليستنبت ذاته بمنأى عن السَّنَن الفنية التي استقروا ووتّدوا ذواتهم في كنفها... واستأنسوا قوالبها.

ليس هناك عوز أشد مما يكون عليه الفنان، حين يواجه البياض بياض الذاكرة (بعدما غادر مسرب التقليد عند الأسلاف) وبياض السند مع بياض اليد. فلا يتبقى للفنان سوى مسلك التجريب والتنقيب في حفريات المجهول ومستقبلياته. بكل ما تنطوي عليه التجربة من ضروب المعاناة والتحديات والإخفاقات. وأحيانا، مفاجآت تفتح آفاقا للتحرر والتوحد... والانتشاء.

تندفق أطياف وأشكال تشبه ظلالا أنثوية، مرفوقة، أحيانا كثيرة، بحشد مما يشبه أوراقا وأغصانا، وبكائنات يرقاتية، هيآتها غير مكتملة مثلما تكون عليه ملامح علقات نشأ بشري، تتهافت في تكوثر لتستوطن بياض اللوحة كأنه مشيمة أو شرنقة للتخلق. تبدو تلك الظلال والكائنات كأن هناك شيئا ما، قد اعترض سبيلها للتكون والتشكل النهائي، فلم تتمكن من اكتساب معالم وملامح تعيينها ونعوتها، وبالتالي التبس تمييزها... بل يبدو الفنان المنصوري كأنه لا يسمح لها أن تفصح بجلاء عن نفسها وتتعين بصريا، حريص على إخفاء معالمها التشخيصية لتحتفظ بذاك الوهج الرمزي الأصلي، المنبعث من حبكة الغموض والاستفهام التي طالما وهبت الإبداع حيويته وقوة استثاريته، وفاعليته ضمن تجربة التلقي والتأول... فذلك هو ما يمنح الفن خلوده... وسره الخلاق المجدِّد.

ظلال المنصوري تتدلى من مغارة أفلاطون، محملة بوهميتها وبرمزيتها الفلسفية والجمالية... أليست تلك الظلال سوى خيالات تخفي عنا عجزنا، وتطويه في ما تشهده عيوننا؟...

في تلظي تلك الرقصة المحمومة، تبدو الأجساد المنصورية، في أحيازها الخاصة، وفي الحيز العام من الفضاء، تتداخل وتغوص في بعضها، تتماوج وتتمدد متبددة، أحيانا على حواف وهوامش أفضيتها التشكيلية. كأنما تواقة للانصهار في كيان جمعي متوحد... لتوحي كأنها تهاب فرديتها، وتتوجس من حيز العزلة والثنائي. وبالتالي تغدو تموقعاتها تنتسج

في شكل تكونات وتكتلات سديمية. كيانات تجنح للتموضع في مركزية التركيب العام للمشهد، مثلما تتحلق عناصر مجرة حول نواتها. وبالمقابل، تجنح -في كثير من الوضعيات- إلى التشرذم وتقليص حضورها على هوامش اللوحة. تاركة لسطوة الفراغ أن تجعل منها، أبعادا لامتناهية يغمرها سكون وصمم الغياب...

عند تكوثرها، تلك الأجساد، في لجة اضطرابها العارم، تحيل حدثية الفضاء التشكيلي إلى طقس رقصي محموم، يصطخب عند بؤرة اللوحة. حيث تتواشج الحركات والاندفاعات المتراقصة، وتتشاكل وضعيات في تكامل وانسجام استيتيقي رؤيوي. ليغدو المقام يشاكل مقام "جذبة كوريغرافية أفروديتية" تتوسل بها أجساد تلك الإناث الطيفية، للعبور إلى حال من التسامي، لتبوح بالمتخفي والممنوع منها... وبالأحرى هي رقصة للتحرر...

الظلال تتسربل بإيحاءات إيروسية حثيثة، تفصح عنها تلك التموجات المغرية للأجساد العارية، وتلك المنحنيات والالتواءات الراسمة برقة استدارات الشهوة والاستثارة الجنسية... إنه صنيع مخصوص بالفنان المنصوري، للاحتفاء بجسد المرأة، كرمزية للخصوبة والجمالية والفتنة، والغواية... لكأن المنصوري يستحضر بطريقته، ما شكلته الأنثى في المتخيل والمعتقد الإنساني، عبر التاريخ والحضارات الغابرة والمعاصرة، كمتجلى للشهوة والإغراء والمتعة، ومجلى لفعل التخلق والتبلور للحياة، واستبقاء للنسل... كان من قدر المرأة أن تختزل ذاك البرزخ الغامض، حيث يتوارد فيه، باحتدام، العدم ونقيضه. وتتقاطع ضمنه أسرار الخلق والوجود... فلا غرو أن تتسربل الأنثى بقدسية رمزية على غرار قدسية الشمس (اسم مؤنث) عند المجتمعات البدائية، وقدسية إلهات الأسطورة الميثولوجية القديمة. مثلا: عند السومريين (إينانا، ننسينا، دمكال نونا...). و(عشتار...) عند البابليين والآشوريين، و(حكت، أمنتت، إيزيس...)عند الفراعنة. وعند الإغريق (هيرا، أفروديت، آثينا...)...

عبر مساره الفني الخصيب، ما فتئت نزعة خفية جامحة تستحث الفنان المنصوري، دوما، على تمكين إناثه الظلية من التخلص من صورتها التشخيصية الإحالية والمرجعية، لتكتسي رمزيتها الخالصة، مما يمنحها مكانة العبور إلى ذاك الحيز المنفتح على الممكنات، حيز يُتاح فيه الحلم المطلق والانطلاق الحر... وحيث، بذاك الرقص، تستكمل الأنثى أنوثتها البدنية، وتحتفي بمفاتنها وجمالها، وتخلد ذاكرة الخلق والوجود... وتتصير مرآة، عليها يستعرض الوجود سرا من أسرار جدواه... لم يكن ليغيب عن الفنان المنصوري (وذلك يشكل لباب ورشته الإبداعية) استشعاره ضرورة استحضار مقامات لونية تتسم بتوهج بصري صاخب، من قبيل الأحمر ومشتقاته، إضافة إلى نقائضه، الأزرق والأخضر وما يجاورهما، إضافة إلى الأصفر بكل تفرّعاته، قصد ملائمة المقام الحركي، والاستزادة من استشعار وهج الرقصات ووجدانياتها... رقعة الفضاء، ملحمية محتدمة، تتلعلع ثناياها بألوان "قوس قزحية" مشتعلة في زهو، مثلما تشتعل الحقول في رسوم الأطفال...

هناك بعض اللوحات، استثنائية، خارجة عن الوحدة النسقية للفنان المنصوري، في بنياتها ومعالمها التشكيلية والجمالية... نتأملها، فينتابنا انطباع غامض؛ كأنها تضيق في سربها. فردانية، ترفض المماثلة والشبيه... هي من نوع تلك "اللوحات التجربة"، صعبة المراس. مشاكسة لا تسمح لبياضها أن ينقاد ليد الفنان. بل تظل متمنعة مستعصية، ترفض كل إملاء، لتصنع مسارها بما يناسب مصيرها... أليس تدبير فعل الإبداع والخلق؛ يقتضي من المبدع أن يتحلى بصبر عاشق، وحكمة صوفي، ورؤية فيلسوف. وأن يعرف كيف يغازل ويداعب ويخادع، ويموه؟... فبنفس القدْر الذي يكون مزاج اللوحة نافذا في عملية الإبداع، يكون المبدع، على العكس، خاضعا منصاعا لها. فلا تجود على يده سوى بما ترتضيه... ورغم ذلك، فليس للمنصوري غير مداراتها بما يتيح له أن يخاتل تمنعها. ليسربل، خلسة، ذاكرتها بذاكرته، ورائحتها برائحته. ويجعل منها طِرسا خفيا لمتنه التشكيلي السري... سيقرأه (والآخر)، في حميمية، كلما تهدده النسيان، أو عاوده حنين تجربة الماضي... وبالتالي، يكون المنصوري قد ترك للألوان والأشكال أن تبوح عبر يده، وترسم

طريقها بنزواتها وأهوائها التلقائية، بينما هو اكتفي بمطالعة كيف تنشئ عالمها الذي ستقيم فيه... إنها تلك الدفقات الهاربة، مرقت مما استبقته ذاكرته من المنسي والدفين فيه. أشياء تصر على أن يكون لها حضورا، لكن بشرط أن تصنعه بتلقائيتها وأسئلتها الخاصة...

أحيانا، في اللوحة، تغيب أشباح النساء كلما نزع المشهد إلى توليفات تشكيلية تروم مسارا شبه تجريدي. فتتوارى "العرايا" مندسة خلف تلك الوحدات اللونية والأشكال العفوية، والنتوءات الخاماتية، كأنما لتتحجب عن رائيها. فيغدو المقام طقسا استثنائيا، تضطرم فيه أشكال وألوان، وتلك البرقات المسوخ. ملحمة ملتهبة، تحكمها مقامات طيفية لونية متضادة، مثلما يتناقض الأحمر مع الأخضر، والأصفر مع البنفسجي... حبكة لونية "غنائية الأس والمبدأ"، تفور غليانا، وتكتنز أقصى منازل القلق والاضطراب، والتولع والاحتراق، غير أنها، بالمقابل، مسكونة بجمال خاص؛ هو سحر نسقها الثائر وموسيقاه البصرية...

يقول واسيلي كاندنسكي "الألوان الفاتحة تجتذب العين أكثر وتشدها. والألوان الفاتحة والساخنة تشدها أكثر؛ كما اللهب يجتذب الإنسان بشكل لا يقاوم. الأحمر يجذب النظر ويقلقه. الأصفر الليموني اللامع، يصيب العينين، فلا يمكن لهما أن تحتملاه. مثلما أذن تمزقت بصوت "الترامبيت" اللاذع. النظر يومض، ثم يغرق في الأعماق الهادئة، للأزرق والأخضر".

ألوان المنصوري تبدو كأنها تأخذ طريقها إلى اللوحة، طازجة، مباشرة من علبتها دون أن يشوبها كثير تخليط وتركيب. محتفظة، هكذا، بالدرجة القصوى من صفائها ووهجها الطيفي، ليسع أسرار تلك العوالم التي تختلج في مغاور الفنان... وبالتالي تكون الأشكال والظلال، في المصوغة، تحت وصاية اللون، يجعل منها أرضيته التحررية، ومساحة إقامة ملحمة شموسه وبراكينه... براكين من تلك الإيقاعات اللونية نفسها التي تهدر في الزرابي والفسيفساء (الزليج) والرشق والتزويق على الخشب، المتألقة في التراث المديني المغربي العريق... هي الذاكرة تستجمع سطوتها منبعثة كعائد من منفاه، ليستعيد مجدا فنيا قد نسيه في الرماد. هي ألوان ما طرّزته إبداعات الفنون التقليدية التليدة... نسق ومنهج تلويني مخصوص، يستدعيه الفنان المنصوري، كفلسفة إبداعية روحية، وكأقنوم ينهض عليه مختبره التشكيلي الإستيتيقي... ليس في الأمر سر؛ إنما هي تلك الذات الجمالية والفنية الجمعية، تخترق حاجز الزمن والمكان والذاكرة، لتتمظهر في كنه جديد، وتتمرأى في مجال من مجالات "الإبداع الفني الحديث". هو ذاك الامتداد، لذلك العرق الجمالي الإسلامي الأندلسي المتنوع، لأولئك المبدعين المورسكيين، المفجوعين في ذواتهم، أهل الرزايا... عبروا البحر إلى منفاهم الأخير، ليس بحوزتهم سوى ثقافتهم ومثقلين بفنونهم التي، في ما بعد، انغرست في التربة والهواء، والماء والذوات، ممتزجة بتراث الفنيات الغائرة في الكينونة الأصيلة المغربية، بكل اختلافاتها وتجانساتها الإثنوغرافية والثقافية والمعرفية، وخصوصياتها الجغرافية والمعمارية... إلخ. هو تصادي و"تخاطر وجداني" لذاكرتين ومتنين بصريين: "طرس الأصول، وطرس الطفولة"... كأن الفنان المنصوري يبحث في لوحاته عما سقط من ذاكرته في غفلة من يده، ليعيد أثره إلى الحياة من جديد، إذ يرسمه بطينة زمنه ويسربله بعطر حاضره، فيقيمه بين ظل الأثر وظل الفنان... هناك؛ بين "الشكل واللون"، والخطاب وتأويله... شغف المنصوري الشديد؛ بأن يقتنص، في دفقة إبداع مباغتة، ما به يرمم ما انكسر من بهجة في ذاكرته وكيانه، ويفشي بما يربك انطلاقه وامتداده في الوجود...

ألوان المنصوري لا تهمس، وإنما تصرخ. ذاك هو معجم إستيتيقاه المخصوصة. وحده، القادرة مفرداته على بلورة خطابه التشكيلي بشكل بليغ، ومنحه فيضا شاعريا... أما الرماديات اللونية فغائبة في منظومته اللونية... لكأنما يجدها المنصوري لا تقوى طبيعتها على احتواء وتمرير أحلامه وتأملاته وأسئلته، وذاك العالم المصطخب في الصدر. بل، تبدو الرماديات غير قادرة

على تعبيد الطريق التي تريد يده ولسانه أن يسلكانها، وتحد من تجلية إفصاحاته الترميزية والإشارية... وبالتالي، نمطه اللوني الحاد، بالنسبة له يشكل حاجة وضرورة، لا اختيارا. مثل لغته الأم وزرقة سمائه. وللفنان الحق في ذلك... فكل لحظة نقفها أمام عمل من أعماله؛ تبدو لحظة تُخلصنا من سواد ورماد الدمار والتيه الذي يستوطن مصيرنا وكينونتنا. لحظة نعبر فيها إلى "حدائقه المتوقدة البهيجة"، تلك التي شيدها بصخب الحياة ونزقها المشاكس. فلسفة وأداة لمقاومة خرس العدم... وصد الغربة.

كل مصوغة من مصوغات المنصوري، كأنها انعكاس لقطعة من زليج أو رقعة زربية... وقد تجردت من هندسياتها الخطية المستقيمة والمنتظمة، خلال عبورها صوب فضائها المستلحق، حيث فيه يمنحها المنصوري توحدا في كيان جمالي جديد، يقوم نظامه على الفوضى والتشظي، من دون أن تفقد القطعة روح وذاكرة أصولها...

مقامات المنصوري اللونية تنهض فلسفتها بما تنهض عليه موسيقى السيمفونيات المتوترة الثائرة، الموسومة بانفعالية تعبيرية، وغزيرة بقلقها واختلاجاتها العاطفية وتساميها الروحي... يقول مارك شاغال:"... اللون هو كل شيء، وهو اهتزاز مثل الموسيقى. كل شيء هو اهتزاز».

لا تستقيم معادلة الإبداع، مثلما هو الجمال الذي يخلقه، إلا إذا اعتبرنا أن كل أثر في الوجود، إنما هو مفردة من مفردات الإبداع، يستدعيها، أداة ووسيلة، حين يستعصي البوح بما يستحيل النطق به، وبذاك الذي لا تطيقه الحروف... وبالتالي، يحضر ملاك الفن لمحاورة البصر والبصيرة. ورصف معابر مرور بين المرئي واللامرئي، وبين الذات وحيرة وقلق الحقيقة...

إننا لا نرى سوى وهم... يفتل وهما. وهي اللعبة ذاتها التي نبتكرها كل يوم، لئلا نشهد خرابنا والألم الذي يقيم فينا ونقيم فيه... فليس هناك من منقذ لنا، سوى أن نؤمن بالفن، وهْمًا ثان، سحريا، الذي بمقدوره أن يبدد القبيح الذي يغمرنا، ويمنحنا إقامة أقل قبحا... وبالأحرى، وهما أجمل.

عند عتبة «مَدَارَات الذّات»

قول في لوحة الغلاف: بين التّشكيل والنّص

محمّد صلاح بوشتلّة

تقديم:

«كُلما أردت أن أستريح أتناول كتابًا».

نيتشه

الكتب قد تتحدّد أصنافها، لا بمضمونها، ولا بالتّخصص الذي يُعلن أصحابها الانتماء إليه، أو الشّعبة التي يشتغلون ضمنها، وإنما بالطّريقة التي تليق بقراءتها، فهي التي تُحدد هويتها، وعمقها، فكما هناك كتب تقرأها وأنت مستلق على بطنك، هناك كتبٌ تُقرأ على هامش سفرٍ ما، لا شقاء فيه ولا نصب، وكما أن هناك كتب تَقرأها لتشطر بها لحظَتَي الاستغراق في النّوم ولحظة مغالبته، فهناك كُتب تُخصص لها صبحَية أحد رتيب بكامله كي تُبدد كآبته، هذه الرّتابة ربما من دفعت ميشيل سير (Michel Serres) ليكتب "**روايات صَغيرة لمساء يوم الأحد**"، وجعلت ليوم الأحد فيلسوفًا هو أ. كوجيف (Alexandre Kojève)، وهناك كتبٌ أخرى لا يجب أن تُغامر في قراءتها في لحظات كهذه، لأنها ببساطة، تحتاج إلى شيء من التّركيز، تمامًا كما التّركيز الذي يجب أن تحظى به رواية طويلة لدوستويفسكي (Fiodor Dostoïevski) مخافة أن تختلط عليك الأسماء الرّوسية التي غالبًا ما تنتهي بالقافية نفسها وبالرّنة ذاتها، ومخافة أن ينقطع الخيط النّاظم لتيمة الرّواية مثلًا، فتنطمس أمامك سراديب لحظة متعة سيالة.

كُتب تحتاج إلى شيء من الهدوء، وقسط من الموسوعية في خصوصية ما كُتِب، تمامًا كما لو كنت تقرأ فعاليات «سيمينار» في وقت ضيّق جدًا، أو درسًا افتتاحيًا من خمسة عشرة صفحة لمفكر بمناسبة الاحتفاء به وبفكره، وهذا النّوع من الكتب يحتاج منا إلى كثير من العناية والتّمهل في رفع الدّعاوى ضدّه، والحكم عليه، كأن لا تبتعد كثيرًا عن مكتبتك، مثلًا، لما قد يحتاجه الأمر من عودة مستمرة لمصادرك ومراجعك عن موضوع الكتاب، وأن تكون بجانب كأس قهوتك التي أنت من تعدّها وليس شخصا آخر، كي تجاري وعثاء المنعرجات التي يتنقل بينها الكاتب، ولتتملك أنت شيئًا من تقنيات معالجاته للقضايا، وشيئًا من طرق مقاربته للمفهوم في حلّه وترحاله، ولك في ذلك مآرب أخرى، فتحسُن الرُّفقة وتحسُن أداء شعيرة القراءة.

عند عتبة "مَدَارَات الذّات"[1] هي

1ـ -تأتي هذه القراءة ضمن خطاب العتبات، بما

قول في لوحة[2] كتاب **"مَدَارَات الذّات في اللّغة والسُّلْطة والتّنوير"**[3] لمصطفى لعريصة ، الذي هو من نوعية الكتب الأخيرة، فرغم أنه لم يجاوز المئتي صفحة، وبالضّبط 198 صفحة، أي ضعف **الإصبع الصّغيرة** (Petite Poucette) لمشيل سير (Michel Serres) الذي يختصر فيه القول عن الإنسان المعاصر، وهو كتاب ينتسب، بالتّالي، لفصيلة الكتب ذات الحجم والقدّ المتوسط، غير أنه لا يُنصح بقراءته على عجل، أو حتى أخذه على الرّيق مباشرة، إنه بالقدر الذي يحتاج إلى قراءات سابقة ومتنوعة كي لا يسبب آلامًا معدية، كما أنه يحتاج، أيضًا، إلى رَوية وصبر، فصاحبه أعدّ فصوله على مهل، وعلى نار هادئة ومتوقدة، كتاب يتوغل بك في مواضيع عديدة، لا تقل وعورة بعضها عن بعض، ويحُطّ بك عند «بلاجَات» أكثر من تجربة، وبشكل مرتب جدًا. لتكون مَزيته أنه ينقلك من منطقة فلسفية إلى أخرى، يُباعد بينها الزّمن، لكن يجمع بينها همٌّ واحد ودفتي هذا الكتاب الواحد/ المتعدد.

مَدَارَات الذّات كتاب هو شطر من وجه، ومن حقيقة. وجه المؤلف وحقيقته، فالكتاب مرآة صاحبه، يحاكي بالتّفصيل نوازعه وه واجسه ويُنَمي للآخرين هسيس روحه ولواعج تَزمنُنه، وفي الوقت نفسه يبقى أداة مخاتلة للتخفي. فحينما يكتب الكاتب إنما يكتب لكيلا يكون له وجه أصلًا ليخلق مساحة للاختفاء باستمرار[4]، هروبًا من نظام الأوراق الثّبوتية وسلطة بطائق الهوية. لهذا فرغم كونه مرآة، غير أنها لا تمثل كل الملامح، ولا تقبض على مجمل هوية محمد مصطفى لعريصة لا المفكر والأكاديمي فقط، بل والحقوقي والفاعل المجتمعي والحركي، والذي، بالتأكيد، شغله الكتاب كثيرًا، خاصة وأنه ذاك الأستاذ المالك لثروة هائلة من الكلمات والأفكار وصاحب القراءات الكثيرة التي لا يكاد يوقف نهمها أي شيء.

لأن التّلميذ قد يصطفي معلمه، والمعلم قد يصطفي تلميذه الذي سينفُث فيه من روع أو روح حكمته، فالكتاب لا يملك هذه القدرة دومًا، إنه لا يستطيع أن يصطفي قارئه كما يقول بورخيس، لهذا فصاحب **مَدَارَات الذّات** يلجأ هنا، بطيب نية أو بسوئها، لا يهمنا، إلى تسييج مؤَلفه جيدًا بعنوان فرعي؛ كي يكون القارئ مصطَفًا بعناية.

عنوان فرعي يحيل على مجالات تَحرّك المؤَلَّف، وحركية المؤَلِّف: «اللّغة، السُّلْطة والتّنوير»، ليستحق جمع الشّتات هذا؛ من الدّراسات، والمقالات والتّرجمات[5] اسمه ووصفه، لا ليكون الخيط النّاظم هو أن مصطفى لعريصة كاتبها، ولكن لأن الذّات التي تؤلّف بين جمع الشّتات هي محور العمل، فنصف العنوان الأول «**مَدَارَات الذّات**» بما هو عنوان مثير، جذاب، وشهي، ولربما نيئ أيضًا، فهو عنوان للجميع، بما أننا جميعًا نبحث في أرخبيلات اليومي عن ذواتنا التي إما ضاعت منا أو نراها تضيع في خضم معاركنا الدّونكيشوتية، ويأتي

تلعبه العتبات بالنّسبة للقارئ، من امداده بتيمات الكتاب، ومنحه القدرة ليتسلل إلى المؤَلَّف، فدخول البيت يستلزم عبور عَتبته، والعتبة تُسلّمنا لفنَاء البيت، والفناء يُسلّمنا لغرفه، ثم زواياه المظلمة وصناديق عجائبه، وقديمًا قال المغاربة: «أَخبارْ الدّار على بابْ الدّار (= أغكْمي)» وحديثًا قال إ. سيوران: «كثيرًا ما يتراءى لنا الجوهري في خاتمة محادثة طويلة. الأفكار الكبرى تُقال على عتبة الباب» (إميل سيوران، اعترافات ولعنات، ترجمة: آدم فتحي، منشورات الجمل، بيروت، لبنان، ص 39). وهنا نخصص قراءتنا لغلاف كتاب مَدَارَات الذات، أحد مؤلفات أستاذ الجماليات والفلسفة المعاصرة مصطفى لعريصة، لتكتمل دورة القراءة.

2 ـ Pablo Picasso, Fille devant un miroir, 1932. Huile sur toile, 162,3 x 130,2 cm. The Museum of Modern Art, New York Le Sculpteur, 1931. Huile sur contreplaqué, 128,5 x 96 cm.

3 ـ مصطفى لعريصة، مَدَارَات الذّات: في اللّغة والسُّلْطة والتّنوير، المطبعة والورّاقة الوطنية، مرّاكش، الطّبعة الأولى، 2016. (198 ص.): الغلاف 21 سم

4 . ميشيل فُوكو، ما معنى المؤلف؟، ضمن القصة الرّواية المؤلف/ دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، ترجمة: خيري دومة، ط الأولى، 1997، دار شرقيات، ص: 202.

5 ـ كتاب مَدَارَات الذّات هو ليس تجميعا لمجموعة من الدّراسات والتّرجمات شارك بها صاحبها في ندوات دولية ووطنية أو في مجلات أو كتب جماعية، وإنما استعادة للحديث عن تلك الموضوعات من جديد وبأثر رجعي، كما ليس تنقيحًا لبعضها فقط، وتهذيبًا لبعضها الآخر، وإنما ليؤكد لنا مع مونتيني (Michel de Montaigne -1533/1592) أن عمله المتجدد هذا في الحديث عن الذّات هو سيرورة لا منتهية، لا تتوقف. مونتيني الذي صدرت له الطبعة الأولى من عمله الأهم: المحاولات سنة 1580، لتليها طبعة أخرى سنة 1588، وبعدها طبعة أخرى أنجزها أصدقاؤه وتلامذته سنة 1595.

العنوان الفرعي بأقانيمه الثّلاث: «**اللّغة، السّلطة والتّنوير**» ليفاجئ الجميع كون هذا الكتاب ليس لكل أحد، ليبقى عوض ذلك متراوحًا وموزعًا بين أن يكون «للجميع/ وليس لأي أحد»، تمامًا ككتاب نيتشه «**هكذا تكلم زرادشت: كتاب للجميع ولغير أحد**»، لهذا ترْكُ الكاتب لكتابه دونما إهداء، يحدد فيه، الفئة التي يخاطبها به أو حتى يخطب ودّها، أو فردًا من جماعته العلمية التي يُحبذ إعلان الانتساب لها، أو حتى «الأحد» الذي قد يكون فردًا من أسرته البيولوجية وشجرته العائلية.

الكتاب اصطلاحًا؛ لدى البعض، يبقى مجرّد شهادة، يجرّد فيها الكاتب إمكاناته التّعبيرية والأخلاقية والفلسفية لتقرير نوع العلاقة التي ربطته؛ كشاهد بالمشهود له/ لهم، وتقرير مفصّل عن مدى إخلاصه والتزامه لذكرى ما، ولاسم ما، قضمته خطاطيف الموت بمناقيرها أو ما يزال ينتظر، وهو هنا، لدى مصطفى لعريصة استعادة لتجربة، واكتشاف متكرر «في» و «لـ» فكر معلم، يدونها تلميذه، شهادة لا ترمي إلى الاعتراف بالجميل، واستعادة تجربةٍ لا تسعى إلى نسج صورة لطريقة تفكيرٍ فقط، واكتشافٌ لا يروم استرجاع قوة فكرية خارقة على خلق إمكانيات جارفة ومساحات للنّقد والحفر، وإنما هو أيضا رغبة ممتدة في استعادة الصّراحة والصّرامة في القول وفي استرداد المفاهيم والاستبصارات والتّطبيقات الفوكونية من جديد، إلى جانب كونه وثيقة قانونية عن علاقة مصطفى لعريصة بفوكو التي لم تَكن إشكالية ومعقدة فحسب، ولكنها أيضا طويلة لا تنقطع. إنها وعدٌ بالعودة المستمرة إليه، للحضور الطّاغي، نعم، ولألفة ما، وحنين ما يفتأ يتطلع إلى لحظات حيّة، قد تكون مرتبطة بالمحاضرات الحية والثّرية للأستاذ ، في مقابل الهذر الفلسفي والفكري المثير للاستياء الذي كانت تمثله كثير من الأسماء في مرحلة التّلمذة الفلسفية، التي جرّبها بالتأكيد، مؤلف الكتاب، غير أنها لم تحض بما حضيت به تجربة فوكو الفلسفية لديه، وقد لا يعدو أن يكون الأمر سوى سلطة الأموات على الأحياء التي تحدث عنها ماركس، والتي تجعلهم يمسكون بتلابيب من بقوا على قيد الحياة.

1 ـ اللّوحة وانعكاسات المرآة:

أكيد أن درجة العمق (هذه الكلمة التي لم يكن يحبها دولوز)، لا تقاس بما كُتب ووُزّع بين فصول ودفتي الكتاب، أي في عمقه، أو بالأحرى في سطحه (هذه

الكلمة التي كان يحبها دولوز)، ما دام العمق غير سطح قد انثنى، بحسب نيتشه، أي صفحته الأولى: الواجهة، فالسّطح هو المعنى نفسه، فالسّطح هو ما يشكل الحدث، إنه محايثة، وذكاء السّطح أو الواجهة، أي اللّوحة المختارة، لا يقابله إلا ذكاء من اختارها، كتعبير عن هوية ما كتبه وتلخيص لزخم أطروحته، ولا يقابله أيضا إلا ذكاء القراء، قراء العمل واللّوحة على حد سواء، ذكاء متباين، عند الطّرف الأخير، وذكاء خارق من الطّرفين الأولين في القول وفي التّعبير المجنّح، وفي الأفق المنتظر من اللّوحة ومن فهمها في سياقات الكتاب، لهذا أكد بابلو «إنّ التّشكيل أقوى منه. إنّه يحمله على فعل ما يريد».

بالنّسبة لمصطفى لعريصة يختار لكتابه هذا، كواجهة وسطح لوحة فنية لبابلو بيكاسو، لتحمله على قول ما يريد، وعلى تحرير ما يُخيم عليه، لوحة «امرأة أمام المرآة»، امرأة شابة، بريئة تحاول أن تدرك نشاطها الجسدي اليافع، وتحدد مساره المستقبلي، أنثوي بشدة، ومستدير في أغلب انحناءاته ومساراته بشدّة أيضًا، وليست الهيمنة للألوان فقط، بل لمشهد الإثارة، فالأثداء بارزة، تكاد تعُض، وفي الوقت نفسه، الوجه الذي في المرآة نحيف ومخيف يكاد يَعِظ، كما هي الألوان ساخنة شَبقة وأخرى تهفو نحو البرود.

المرآة التي تتوسط اللّوحة هي مجالٌ خارقٌ للاهتمام بالذّات، ولمعرفة النّفس والتّحدث إليها بدون تحفظ ولا حياء، عندها الشّيء يحس بنفسه في مباشرة غير منقوصة، لهذا تبقى دليلا على وعي جمالي لدى الذّات، قد نقف أمام المرآة لإعادة تأهيلنا لمواجهة المجتمع، باتخاذ القناع الذي يليق بلقاء ما. الوقوف أمامها يشبه تماما الوقوف عند الصّلبان في الأديرة حيث يمكنك أن تجد نفسك أمام ذاتك، لا أمام يسوع أو أمام الرّاهب أو أمام أي ممثل لسلطة دينية، فأنت لا تحتاج أمامها لوسطاء لتعترف لنفسك، ولتكون في حالة اتصال مباشر معها، إنها، إلى جانب كل هذا، تختصر تاريخ الفلسفة بطرفيه القديم والمعاصر، إذ أنها لوحدها تجمع بين نصيحة سقراط «اعرف نفسك بنفسك»[6] والتي يراها نيتشه الوصفة المثلى للتدهور والانحطاط[7]، ونصيحة فُوكُو الأخيرة «سأهتم بذاتي»، وقبله نصيحة روسو الأخيرة أيضًا[8]، أي «العناية بالذّات» و «الاهتمام بالذّات ذاتيًا»[9].

فالمرآة هي جانبنا الجمالي الذي نبدأ به نهاراتنا، ونُنهي أمامه خواتم هذه النّهارات، تسمح لنا بلحظة تتكشّف الذّات أمام ذاتها، في تخلُّص تام من تقنيات الخارج والخوف منه، الخوف الذي يتضمن تهديدات عنيفة تجاه قطاعنا اللامسؤول، والانفلات من مشروطياته، في تحرر أمامها من صرامة ورقابة متعبة، ومن خلالها نكتشف، نعرف، ونهتم بذواتنا، إنها تمثل الموقف الذي قد يتخلى، في أي لحظة فيه عن مكانه مبدأ «اعرف نفسك» لصالح مبدأ «اعتني بنفسك».

«المرآة» (بكسر الميم وبالألف الممدودة) و«المرأة» (بفتح الميم والألف المهموزة) قد تمثل الأولى الجانب الجمالي والهوس الإتيقي، الذي تخلّل دروس فُوكُو الأخيرة، خاصة وأن المرآة تمكن الذّات من أن تنشئ علاقة بنفسها، والثانية قد تستبد بمقاربات مصطفى لعريصة الإتيقية أيضًا، وكذا الحقوقية، فالمرآة هي أول من يعطي الطّفل صورة متكاملة عن جسده، بعد أن كان مجرد أعضاء مبعثرة لديه، بل هي من علّمت الإغريق، بحسب

6 ـ يقول ابن مسكويه، سيرًا على نهج سقراط: «غرضنا (...) أن نحصل لأنفسنا خلقًا تصدر به عنا الأفعال كلها جميلة، وتكون مع ذلك، سهلة علينا لا كلفة فيها ولا مشقة، ويكون ذلك بصناعة وترتيب تعليمي، والطّريق في ذلك أن نعرف أولًا نفوسنا ما هي وأي شيء هي، ولأي شيء أوجدت فينا، وما قواها وملكاتها التي إذا استعملناها على ما ينبغي بلغنا بها هذه الرتبة العلية»، تهذيب الأخلاق وتطهير الأعراق، دار الكتب العلمية، بيروت، ط الأولى، 1405 ه ـ 1985 ، ص 5

7 ـ نيتشه، ها هو الإنسان، ترجمة: علي مصباح، منشورات الجمل، ص 59.

8 ـ يقول روسو كتابه السّير ـ ذاتي: «ما دمت سأظل وحيدًا بقية أيام حياتي، حيث لا أجد السلوى والأمل والسلام في غير ذاتي فلست أريد ولا يجب علي أن أهتم إلا بذاتي (...) إنني أكرس أيامي الأخيرة لدراسة نفسي، ولأُعدّ مقدما الحساب الذي لن أتوانى عن تقديمه عنها. فلأتجه بكليتي إلى لذة التحدث إلى نفسي ما دامت هي اللذة الوحيدة التي ليس في مقدور النّاس انتزاعها مني.» (جون جاك روسو، أحلام يقظة جوّال منفرد، ترجمة وتعليق: ثريا توفيق، مراجعة: صالح جودت، المركز القومي للترجمة، عدد: 2/ 945، 2009، ص 100.).

9 ـ مصطفى لعريصة، مَدَارَات الذّات: في اللّغة والسُّلْطة والتّنوير، م س، ص 89.

فُوكُو دومًا، بأنهم يمتلكون جسدًا، كما أنها تعطينا، على الأقل، إمكانية لرؤية أجسادنا على زجاج مطلي بالقصدير من الخلف، في حين أن أيقونات الكنيسة لا تمكّننا إلا برؤية جسد المسيح ومريم المجدلية فقط. المرآة تضمن لنا حلول شعار المذاهب الإصلاحية للحركة الإنسية «الكهانة للجميع» (The universal priesthood)، فمشهد المرأتين في اللّوحة يطابق مشهد مصغر لمشهد الاعتراف بالخطأ أو فحص الذّات، والنّطق بالأعمال المقترفة في عمليات فحص الضّمير في الأديرة، حيث الرّاهب أو واحد من الأتباع يقول كل شيء عن نفسه إلى كبير القساوسة، أي لحظة انتزاع الحقيقة التي خصص لها فُوكُو مساحة بحث تليق بها، وهذا هو مضمون عمله **اعترافات الجسد** (*Les Aveux de la Chair*)، الذي يوصف بيَتيم فُوكُو، لأن صاحبه توفي عنه وهو لم يخرج من رحم المطبعة بعد، ليظهر بعد ثلاثة عقود من موته.[10]

المرآة تلعب دور الوساطة الإيجابية، لربما، على عكس «الوساطة السّلبية للمسيحية في بعدها العدمي إزاء الحياة، وإزاء الجسد»[11]، فالجسد يبقى فكرة أهم من فكرة الرّوح أو النّفس القديمتين، وذلك منذ زمن نيتشه، بل ومنذ زمن السّبينوزي صاحب سؤال «ما الذي يقدر عليه هذا الجسد؟»، وهو السّؤال الذي استعاده نيتشه، ونحا به بعيدًا كل من فوكو ودولوز عبر تفكير عميق فيه، وعناية خاصة به. فعناية كل هؤلاء بذات السّؤال بالتّأكيد تتطلب منا وتستوجب عناية نوعية خاصة. إنه ليس فقط نقيض تلك الروح الشّفافة والطّيبة المحاطة به، أي كومة اللّحم المنحط والمقزز أخلاقيًا، لا يحمل أيّ أمل ليصير شيئًا خالدًا، إنها نظرة النّفس السّاخرة منه والمشمئزة له، من خلال ابتكاراتها لتعذيبه، وتجويعه، والعمل المتجدد على جعله هزيلًا وفاقدا لأي حيوية. وكأن لذّة الرّوح هي في القسوة عليه بشكل يُفقده معنى الحياة الحقيقية التي قد لا يكون من حياة غيرها. فالجسد هو «العقل الأكبر» وهو الذي يُجسّد حقيقة الأنا، لا التّفكير كما اعتقد ديكارت، المسؤول الأبرز عند فُوكُو، ولدى نيتشه إقصاء مبدأ العناية بالنّفس.

إن الجسد يمثل الجوهر لا ما هو طارئ وعرضي. لتكون اللّوحة تعبيرًا آخر عن مشكلة خصص لها فُوكُو جانبًا صالحًا من اهتماماته خاصة المتأخرة والتي تتلخص في جوابه «سأهتم بذاتي»، فهي المكان الذي تأوي إليه الذّات.

كَما اختار فُوكُو أن يوجه كتابه **"الكلمات والأشياء"** بلوحة الوصيفات لـلإسباني «دييغو فيلاسكيز»، (Diego Velázquez)، فقد اختار مصطفى لعريصة أن يوّجه كتابه، بلوحة للإسباني الآخر «بابلو بيكاسو» (Pablo Picasso)، وكما استغل الأول لوحة «دييغو» ليوجه رسائل بحجم رسائل الكتاب نفسه، لربما فقد فعل الأمر نفسه صاحب **مَدَارَات الذّات**. غير أن فُوكُو يخصص لواجهة كتابه، لوحة «دييغو» الفصل الأول من «**الكلمات والأشياء**»، بينما مصطفى لعريصة لم يخصص لها أي إشارة تُذكر، إلا ذكر عنوان اللّوحة في الصّفحة الدّاخلية التي تتلو دفة الكتاب، عنوانٌ أكثر وأطول من الكلمة وأقل وأقصر من الجملة، والأقرب من الرّسالة القصيرة، ليترك لنا مؤلف **مَدَارَات الذّات** الفرصة لتلتقي خبرة المشاهِد مع خبرة الموضوع المشَاهَد، فكل مشاهِد (قارئ) هو مرجع لكل لوحة، وليترك الفرصة لآفاق انتظارنا لتنصهر وتلتحم لا بمضمون الكتاب فقط، ولكن بسيرة مصطفى لعريصة الفكرية والنضالية. وكي لا نذهب بعيدًا، نرى أن نتوقف عند هذا السّؤال: هل من «سبب نزول» لوجود اللّوحة هنا؟ ولنذهب بعيدًا، إن كان ثمة جدوى للابتعاد، في الإجابة عنه.

رغم أنه كان بإمكانه أن يضع لوحة ما، هكذا! كما اتفق! كعشاء ليوناردو الأخير، أو «ليلة فان غوخ المرصّعة بالنّجوم»، أو «صورة ذاتية للفنان الذي لا يمتلك لحية» للرّسام نفسه، أو «ثبات الذّاكرة» لسلفادور دالي، ولم لا لوحة «غيرنيكا» لبابلو بيكاسو نفسه؟، أو ليكون نمطيًا أكثر ويضع «مدرسة أثينا» لرافائيل، ولكنه يختار لوحة بابلو هذه، لسبب ما، تفرضه متطلبات الخطاب الأستاذي، لأستاذ مولوع بما هو إستطيقي في الوجود، وتكرّسه حقيقة ما، أو الأطروحة النّاظمة للكتاب، فالفن هو تدشين لحقيقة، كما دار هايدغر حول ذلك كثيرًا، ولمصطفى لعريصة، هنا، أكثر من دافع وأهم من مصلحة.

10 ـ M. Foucault, Histoire de la sexualité 4. Les aveux de la chair. Paris, Gallimard, 2018.

11 ـ مصطفى لعريصة، مَدَارَات الذّات: في اللّغة والسُّلْطة والتّنوير، م م، ص 85.

لهذا، سنضطر لإقحام قراءتنا الخاصة والمجازفة بإخراج اللّوحة عن إطارها، عبر تحريرها من سلطة رسّامها وفصلها عن أبوته المزعومة، وتحريرها من إطارها المسجونة بداخله، والابتعاد بها قليلًا عن موضوعها الأول وهو زوجة «بابلو»، ليضيع نفوذ الرّسام على منتوجه، ويضيع موضوعه لصالح قراءتنا، فنحن من نحرر اللّوحة، ونحن من نفتحها على تأويلاتنا، ونحن من يحكم ومن يتدخل في تنظّيم مجالها الحيوي، بل ومن يدعي ملكية حقيقتها، ومن يملك حتى حق توظيفها، وبشكل ديمقراطي وعادي، فاللّوحة حينما توضع على واجهة كتاب، يصير حالها كما لو وضعت على جدران متحف، وهناك فقط من «بوسعها أن تبذّر خلودها في عيون العابرين»[12]، أي أن تغدو مجرد مادة للعرض وفي ملكية الجمهور.

امرأة تُبادل نفسها النّظرات، هذا بالطّبع، إن كانت ما تزال صورتنا التي في المرآة جزءًا منا، وإلا فإنها آخرُنا الآخر، فما يصدر عنا ليس بالضرورة يبقى جزءا منا، حتى لو رأينا فيه امتدادا لنا، لهذا كان حارس الكتب خ. ل. بورخيس، الذي كان فُوكُو يضحك من تصنيفه الغرائبي للحيوانات[13]. بضحكته التي تهز وتزعزع كل تقاليد الغرب وعاداته[14]، يقرن (بورخيس) المرايا بالجماع، إذ كلاهما يُضاعف عدد البشر[15]، فلا الصّور التي تعكسها المرايا، ولا الأولاد الذين أتوا من نسلنا؛ كلهم صادرون عنّا، لكنهم سرعان ما يعلنون أنهم ذوات ذات سيادة واستقلال تام عنّا، رغم امتلاكهم لصفاتنا الوراثية ولإحداثيات ملامحنا. لهذا، يمكن المجازفة بالقول إنهما امرأتان تتأملان بعضيهما؛ وجهًا لوجه؛ والنّد للند، نظرات مستقيمة من جانب واحد، لكن ليست موجهة نحونا، كما نظرات رسام لوحة الوصيفات، تغيب المحاكاة التّامة، وكأن لا أمل في أي تنميط ممكن، ولا مكان للنّمذجة المنتظرة من المرآة التي هشمت أفق انتظارنا من الحداثة وجعلتنا ننتظر أملًا ممكن الحدوث في ما بعدها.

المرآة، ما يتوسط لوحة بابلو، ولوحة الوصيفات أيضًا، بشكل يتقاطع مع لوحة بابلو، ويجعل للمرآة لغزًا مشتركًا كعادته، فلوحات بابلو، التي تخترقها، بكثرة، كل المقاييس الكلاسيكية، لا يمكن نسبة الاختلافات الموجودة بين المرأتين إلى انتماء بابلو المدرسي، إذ أن الأمر أبعد من هذا، فمعنى اللّوحة هو ما تقدمه لنا هذه التّفاوتات والمقاسات المختلفة بين عالمي اللّوحة، عالمي الأعيان والشّهود، لهذا لا يمكننا «أن نتظاهر بعدم معرفة ما تعكسه المرآة»، كما فرضية فُوكُو، بالنسبة للوحة الوصيفات، امرأة بوجه وبملامح بارزة وجميلة مع بشرة ناعمة وعيون كبيرة، مع استخدام للألوان المنفتحة لتعزيز هذا الجمال، أمام الوجه المنعكس في المرآة الذي استُخدمت فيه ألوان خام لتسليط الضّوء على الفروق ما بين الأصل والصّورة ربما، والأخيرة ستكون بملامح تحتاج إلى جهد لكشف هويتها والعثور على وجه الشّبه مع الأصل، إن كان هناك أصلٌ، أصلًا، بعينين غائرتين تشبهان عيني ثيودور جيركو (Théodore Géricault) في لوحته التي رسمها لنفسه قبيل وفاته، تنظران إلى اللاشيء ، تستبقي في دخيلة نفسها خوفًا ما أو حبًا ما، ووجها دون مكياج كامل، قبيح ومرعب، وتدلٍ خفيف على مستوى النّهدين، مع تفرق واضح بينهما، مقابلَ نتوء جارف ولذيذ لنهدي المرأة الأصل!، نتوء يُظهر مدى صلاحيتهما للقطف أو بالأحرى للاستهلاك! ومعهما ضمور ينتاب الوجنتين، دلالة على حزن ويأس سيأتي في الطّريق، من قبل يأسٍ وذُعر من شيخوخةٍ ستَحل عن قريب.

12 ـ أنظر أمّ الزّين بن شيخة، فُوكُو ولوحة الوصيفات، من خلال الرابط التالي:
https//:www.alawan.org2014/08/12/

13 ـ ضمن ذات السّياق، سياق ضحكة فُوكُو، وسياق الحيوانات، لخورخي بورخيس تصور غريب للمرآة، بالتأكيد كان سيضحك فُوكُو، أنه يراها «بهيمة غامضة» (انظر خورخي لويس بورخيس «مرايا محجوبة»، ضمن سداسيات بابل: مختارات، نقلها إلى العربية حسن ناصر، بيروت: دار الكتاب الجديد المتحدة، 2013، ص 150).

14 ـ ميشيل فوكو، الكلمات والأشياء: أنطولوجيا العلوم الإنسانية؛ ترجمة مطاع صفدي، بدر الدين عرودكي، جورج أبي صالح، سالم يفوت، ... [وآخرون]؛ شارك في المراجعة جورج زيناتي؛ الإشراف والمراجعة الأخيرة مطاع صفدي، بيروت، مركز الانماء القومي، 1990، ص 20.

15 ـ على الرّغم من أن صاحب نكث الهميان في نكت العميان صلاح الدّين خليل بن أيبك الصّفدي (ت 764هـ) لم يتورع أن يعقد فصلًا موضوعه هو كون العميان هم أكثر النّاس نكاحًا، وباهًا، متفوقين على غيرهم من غير المكافيف فإن بورخيس يؤكد أن «المرايا والجماع شيآن كريهان لأنهما يضاعفان عدد البشر»، ليشبهه في أمر الجماع ومخرجاته (الأولاد) ضرير معرة النّعمان.

ووجه نصف دائري، مقابل الوجه الأصلي للمرأة المكتمل الدّوران واليانع. ولنتذكر هنا أن ما هو دائري هو أكمل الأشكال الهندسية، كما هو الأمر عند أرسطو والفيثاغوريين، ولنتذكر أيضًا إجابة أرستوفان (Aristophanes) الطّريفة، في «**محاورة المأدبة**» عن طبيعة الحب وعن الأصل الكروي للمخلوقات، وشطر الآلهة لها لسوء سلوكها. لا تطابق تام ولا وجه شبه بين الأصل، الأنا والنسخة، التي تكاد لا تكون أنَاه، في لعبة تتقنها المرايا ولا يجاريها إلا الهذيان في محاولات الأخير مواجهة صرامة العقل وتجاوز شراسته ومحاولة ترويضه بشيء من الجنون الخفيف وهامش من اللّامُبالاة.

ربما يكون الوجهان غير المتشابهين هما وجه التّقابل الشّهير في تاريخ الفلسفة بين الحقيقة والخطأ، حيث الشّيطان الماكر، الذي يريد أن يخدع العقل ويضلله، والله الضّامن للحقيقة ولدوامها.

لهذا احتلت المرآة جزء من درامية الصّورة التي تدور حول موضوع «التّحديق»، في تسليطها الضّوء على العلاقة بين الواقع والوهم؛ في صراحتها ومباشرتها، رافضة أن تلعب دور التّملّق تماما كما الحقيقة، بل وتتجاوز منطق المقاربة الأبستمولوجيا، أي العمل من خلال ثنائية الصّح والخطأ أو العقلي وغير العقلي، إلى العمل من خلال ثنائية المفكر فيه وغير المفكر فيه، أو أنها تؤدي الدور الذي عليها وهو إبراز النبوءات والوعود التي جاءت على لسان الحكماء، وليكن فوكو منهم، ولتكن هنا نبوءته المراهِنة على أن «الإنسان سوف يندثر؛ مثل وجه من الرّمل على حدّ البحر[16].

إن المرآة هنا، بما هي أخطر شيء اخترعه البشر، في قدرته على محاكاة إيماءاتنا وسكناتنا، ولو بشكل أخرس، لا تقوم هنا إلا بتشويه الأصل وإتلافه، أو لربما إظهاره على حقيقته، ولو بشكل قبيح، يظهر في وجه امرأة المرآة هذا القبح، الذي يخفي نقدًا للهيمنة التي فكك شبكاتها فُوكو، وجاراه في ذلك صاحب المؤلف، فللقبيح إستيطيقاه الخاصّة، التي تجعل منه مُضادًا حيويًا لكل أشكال التّجبر، ومحاولات الإحاطة التّامة، ورغبات الزّحف على مساحات الذّات الحديثة، لذلك «ينبغي على الفنّ أن يأخذ في حسبانه ما يشار إليه بوصفه قبيحًا، ليس، أبدًا، من أجل إدماجه أو تلطيفه أو التّصالح معه، بل من أجل أن يفضح في القبيح نفسه العالم الذي صنعه، وأن يعيد إنتاج هذا العالم على صورته»[17]، إنه الشّاهد الوحيد على المكبوت والمنفي من طرف هذه الهيمنة - بحسب أدورنو، مرة أخرى، وأكيد بحسب مضامين اللّوحة أيضًا، وبحسب الذي وضعها واجهة للكتاب.

إن الموقف من المرآة هو موقف تجاه الذّات نفسها، واتجاه الآخر الذي يظهر لنا فيها، فقد يظهر لي أول الأمر، بأنه شخص يختلف عني، لكن سرعان ما أتيقن أنه هو أنا، ثم أعود لأشك في كونه أنا الذي ليس أنا، وكذا موقف آخر، إزاء فكرة الاهتمام بالذّات، إلى جانب أنه موقف من المرأة موضوع اللّوحة، فالوقوف أمام المرآة هو سلوك بسيط جدًا، ومعتاد، لكنه في الوقت نفسه أعقد بكثير، وهذا ما تظهره اللّوحة نفسها.

الوقوف الصّباحي أو المسائي أمام المرآة هو فرصة ليس لإحصاء التّغيرات فقط، بل للاختلاء بالذّات وجها لوجه، وليس فرصة لعقد المقارنات، بل وفرصة لتذوق طراوة ملامحنا والتمييز بين النّيء منها والطّازج، وليس فقط لحظة لفحص آثار الزّمن وتعقبه على مستوى الجسد بشكل أركيولوجيّ، بل ولرصد العقوبات التي لحقت به، وأي رفض للوقف أمام المرآة تخفي مرضًا كئيبا ينخر الذات تجاه ذاتها[18].

كما أن المرآة هي مجال مصغّر للبحث الجينيالوجي وأداة له، بحيث إننا لا نقف أمام المرآة إلا استجابة لإرادة التّنقيب الدّقيق في أرشيف الجسد، وحفرا في تاريخه؛ بحثًا عن التّحولات والانتقالات الثّقافية والفيزيولوجية التي تمسنا، والتي

16 ـ ميشيل فوكو، الكلمات والأشياء: أنطولوجيا العلوم الإنسانية؛ ترجمة مطاع صفدي، بدر الدين عرودكي، جورج أبي صالح... [وآخرون] ؛ شارك في المراجعة جورج زيناتي ؛ الإشراف والمراجعة الأخيرة مطاع صفدي، بيروت، مركز الانماء القومي، 1990، ص 313.

17 ـ (esthétique théorie adorno) نقلا عن أم الزّين بنشيخة المسكيني، الفن يخرج عن أطواره، أو مفهوم الرّائع في الجماليات المعاصرة من كانط إلى دريدا،جداول، بيروت، ط 1، 2011، ص 176.

18 ـ يقول إميل سيوران: «كانت ليدي مونتاغيو في السّبعين حين اعترفت بأنها كفّت عن النظر إلى وجهها في المرآة منذ أحد عشر عامًا. غرابة أطوار؟ ربّما، لكن فقط، في نظر أولئك الذين لم يختبروا محنة اللقاء اليوميّ بخلقتهم»، إميل سيوران، اعترافات ولعنات، ترجمة: آدم فتحي، منشورات الجمل، بيروت، لبنان، ص 10.

فشلنا، في خضم اعتلاجات الحياة اليومية، وضمن دائرة نزقية ما يحدث فيها، في التّنبه إلى تلك التحولات. فالوجه والجسد موشومان بالتّاريخ وينطقان عن كل حدث، صغير أو كبير، كان الجسد شاهدا عليه كفاعل أو كمراقب. كما أن الوقوف أمام المرايا هي محاولة لوضع نوستالجيا للذات بإعادة تنظيمها بالشكل الذي تهوى الذّات وأرشفتها بالطريقة التي تتصالح فيها مع ذاتها، وكذا هو رغبة في إحصاء ثَنايا الجسد، وفضح ما استتر وراء طيّاته (الطّيات التي تحدث عنها دولوز)، وإمكانية لتأمل تاريخ الجسد وصاحبه والمصائب التي مرت أمامه: فقدان الأقارب، شتائم الجيران، صفقات الأبواب في الوجه، لامبالاة موظفي الجبايات، وهي لحظة أيضًا، لكشف عاهات الجسد، وتعداد عيوبه الخلقية، انحرافاته وثقوبه مع محاولة استصلاحها، ولمَ لا تعديل ميلها؟، ولكشف حجم المعاناة المتوارية خلف انحناءات نظراتنا إلينا، إنه تمرين الذّات على الاقتناع بالذّات، ومعرفة النفس بنفسها، وتمتيع ذواتنا بالتّفتيش في ذواتنا، وتحرير الذّات والنفس وتطهيرها، وإقامة شعائر الخلاص أمام ذاتها، فنور المرآة هو نور التجلي، الذي يعني الوقوف أمامه وقوفا عند قمة جبل المغفرة، كما أنها إجراء يومي للحوار مع الذّات.

وباختصار ، فإنّ وقفتنا أمام المرآة هي تمرين فلسفي خالص يجب أن نحظى به كل يوم، لهذا يمكن القول إن في المرآة استحضار لسؤال الفلسفة التاريخي المتجلي في «معرفة الذّات» وسؤالها، الذي جرى تغييبه، وجعله من الهوامل عن «الاهتمام بها»[19].

2 ـ «الجسد» بين هاجس التّحرير وأمل التّنوير

هل تعكس المرآة، التي تستقرّ في وسط اللّوحة، كما مكانها تمامًا، في لوحة **الوصيفات**، صورة المرأة الأصل، أم تعبر عن ملامح امرأة أخرى؟ لماذا تكاثرت الألوان فجأة، بشكل غيّب صدق ملامحها وصحة هذه الملامح؟. نعم، المرأة في اللّوحة، هي زوجة بيكاسو الذي استخدم في تشكيلها هذه الألوان والرّموز لإظهار الطّرق المختلفة في نظرته لها، وفي النّظرة المشطورة للزوجة نحو ذاتها، في علاقته وعلاقتها ب«مستقبل» جسدها وتطوره في تقسيمات الما قبل والما بعد، بشكل قد يختصره قسما كتاب «**اعترافات الجسد**» المجلد الرّابع من **تاريخ الجنسانية**، ضمن القسم الثّاني في «أن تكون بكرًا» (Être vierge)، والقسم الثّالث في «أن تكون متزوّجَة (Être marié)، أو يلخصه الجزء الرابع من مشروع فُوكُو الأول، والذي لم يستمر فيه، والذي يؤكد (Frédéric Gros) في مقدمته لـ **اعترافات الجسد**، أنّ فُوكُو كان قد وضع في 1976 مشروعا

19 ـ مصطفى لعريصة، مَدَارَات الذّات: في اللّغة والسُّلْطة والتّنوير، م س، ص 93.

عن مجموعة من ستة أجزاء منها، الجزء المعنون ب«المرأة، الأم والهستيريّة»، (La femme, la mère et l'hystérie).

بما أن اللّوحة تلخص مسار زوجة بابلو النّفسي، الذي يكاد يتحول إلى هستيريا وفوبيا من انتقالها من مجرد امرأة إلى أم، في تشنج يخترقه الخوف من الإنجاب، الذي هو الغاية من الزّواج، بحسب الثّقافة الكنيسية في تدبيرها للجنس، وذعر من فقدان مستلزمات اللّذة لشبقيته، بما هو الإنجاب تمزق في عناصر الالتذاذ، وإخلال في نظام الجنس (régime du sexe)، كما أن تفاوت ملامح الامتلاء والرغبة التي للمرأة خارج المرآة، بالمقارنة مع ملامح الخوف والعجز التي للمرأة داخل إطار المرآة، هو تعبير عن مشاعر **الدُّونية** التي قد تحملها المرأة عن نفسها في الحضارة الغربية، كما العربية، على اعتبار أن قيمة جسدها الفتي ترتبط بمدى صلاحية استهلاكه وتاريخ انتهائه، كما لو كانت عُلبة مُصبّرة لصلصة الطّماطم بتاريخ إنتاج وتاريخ صلاحية، تعبيرًا عن وهن نسوي تجاه الهيمنة الذّكورية التي تحدد زمن الإعجاب بالمرأة وزمن قتلها، ولو رمزيا، في هيمنة فلحت حتى في جعل المرأة، بحسب الأنموذج الذّكوري التّسليعي، تعتقد بموتها، وبمنطق المعلبات المصبّرة مع الأسف.

من هنا فتناظر الوجهين اللامتكافئ يعبر على أن النّضال النّسوي لا يجب أن يكون من أجل إنهاء أنواع التفرقة والظلم في الحقوق بحسب النّوع الجنسي (أ: الرجل/ ب: المرأة) لصالح النّوع (أ)، ولكن من أجل إبطال التّفرقة والظّلم من داخل النّوع الواحد (ب) بحسب مبررات كاذبة انطلت على النّوع الجنسي (ب) الشيء الذي قاد هشام شرابي إلى التأكيد بأنه «من المفجع حقًا، أن يولد الإنسان أنثى في مجتمعنا».

إنهما جسدان أو بالأحرى نسخة عن الجسد الأصل، بقدر ما تخترق أحدهما الشّهوانية والجاذبية، خاصة مع الألوان المتفاقمة والحاضرة بزخم، بقدر ما يخترق الآخر الخوف والهلع من شيء من جهة أخرى. إنه نقطة التّحولات العميقة التي يتراوح بينها، مرة يكون نقطة لتحديد نقط المصالحة مع الذّات، ومحطة أساسية لتنمية العلاقة الحميمية مع فردانية هذه الذّات، ومرة أخرى نجعله مصدر خوف ورعب من حريته ومن رغباته، فنتجبر ونقسو في أي تعامل معه، ونعامله بالحذر وبسوء النّية الذي يليق بنا اتجاهه، خاصة جسد المرأة موضوع اللّوحة، المرأة التي تفننت الثّقافة في حمايتها من جسدها تحت أكثر من ذريعة، ويقول روسو «إن الإله بتسليمه المرأة إلى رغبات غير محددة، ألحق الحشمة بهذه الرّغبات من أجل الإحاطة بها»[20].

الجسد في **مَدَارَات الذّات**، هو في قلب اهتمام الكتاب واهتمامات صاحبه، فالاحتفاء به من داخل الكتاب هو تطبيع مع كيّان لطالما جرت شيطنته، على حساب الرّوح، رغم أنهما في الحقيقة هما صنيعة للرب، والمزايدة على أحدهما هي مزايدة على خَلق الرّب، كما أن الاهتمام بالجسد هو مجرد محاولة استرداد لحق جرى تغييبه طويلًا عبر تقنيات.

وكان جزء من مهمة مصطفى لعريصة في كتابه هو إعادة فضحها، لكن بلسان عربي، فكما كان الجسد ضمن المراجعة النّيتشوية سلاحًا فعالا وحيويًا في المعركة ضد الميتافيزيقا، يمكن أن يكون في حالة مصطفى لعريصة تعويذة فلسفية لأجل الدّخول لمرحلة التّنوير والتّذويت، بما هي مرحلتنا الزّمنية هي مرحلة وصاية على الجسد وحجر على الذّات تحت أكثر من ذريعة ووراء أكثر من قناع.

فمطلب تحرير الجسد الذي هو معبر لخلاص الرّوح[21]، وتحرير متطلباته الأخرى: تنمية الثّروة، والشّهرة، والمجد، ليس مطلبًا بشريًا فقط، وإنما هو مطلب سماوي، لا بل أمرًا إلهيًا[22]، واستجابة للأمر[23]، قد يكون الأمر معهما حجة في

20 ـ سارة كوفمان، روجي لابورت؛ مدخل إلى فلسفة جاك دريدا، تفكيك الميتافيزيقا واستحضار الأثر، ترجمة: إدريس كثير، عز الدين الخطابي، الدّار البيضاء : أفريقيا الشرق، 1991، ص 35.

21 ـ مصطفى لعريصة، مَدَارَات الذّات: في اللّغة والسُّلْطة والتّنوير، م س، ص 87.

22 ـ أنظر مَدَارَات الذّات، ص 89، وأنظر ميشيل فُوكُو؛ تأويل الذّات: دروس ألقيت في «الكوليج دو فرانس» لسنة 1982-1981، ترجمة وتقديم وتعليق: الزّواوي بغورة، بيروت: دار الطّليعة، 2011، ص 11.

23 ـ مصطفى لعريصة، مَدَارَات الذّات: في اللّغة

وجه أعداء الجسد ممن ينسبون أنفسهم لسلطة سماوية ما. لا يمكن لصوت التّنوير أن يقيم وأد فكرة الجسد (خلاص الرّوح) إلا بامتهان المهنة السّقراطية من جديدة بتنغيصها المستمر، وحثها المستفز لتكون على شاكلة ذُبابة الخيل، أو البعُوضة المشاكسة أو الشّوكة[24].

العناق الذي نبدأ به مسيرة الحياة، ونعلن فيه أيضًا عن نهايتها[25]، والذي تلتحم فيه الأجساد المتباعدة، يحضر عبر الضّمة التي تتوجه بها المرأة نحو المرأة التي في المرآة، تظهر محاولة لـ «لهيمنة الرّمزية» عليها، وفي الوقت نفسه قد تكون تتويجًا لعنفوان اللّقاء، ولحركية وحيوية المرأة، وليس لصنميتها، حتى لدى الرّسام، الذي يعد الشخص الوحيد الذي يأمر المرأة بالصّمت وعدم الحركة فتطيعه ! بحسب برنارد شو (G. B. Shaw)، كما أن الضّمة هنا هي محاولة،

والسُّلْطة والتّنوير، م س، ص 89.

24 ـ المرجع نفسه، ص 91.

25 ـ بشكل خطير وبكفاءة بلاغية نيّرة يُعبر الأوروغواياني الخطير إدواردو غاليانو (Eduar-do Galeano Hughes) عن تيمة التّواصل التي تخترق وتفجر فعل العناق بقوله: «إن أول حركة للكائن البشري هي العناق. فبعد الخروج إلى الدنيا، في بدء أيامهم، يحرك حديثو الولادة أيديهم، كما لو أنهم يبحثون عن أحد أطباء آخرين، ممن يتولون رعاية أناس عاشوا طويلًا، يقولون إن المسنين، في آخر أيامهم، يموتون وهم يرغبون في رفع أذرعهم. هكذا هو الأمر، مهما قلّبنا المسألة، ومهما وضعنا لها من كلمات. ففي هذا، ببساطة، يُختزل كل شيء: بين خفقتين بالأذرع، دون مزيد من التفسيرات، تنقضي رحلة الحياة» (إدواردو غاليانو، أفواه الزّمن: نصوص، ترجمة: صالح علماني، دار المدى، 2007، ص 5.).

لا للقبض عليها والظّفر بالمرأة التي تسكن المرآة، بل رغبة في فهمها وإعادة اكتشافها.

ومحاولة التّطويق والمحاصرة قد تكون، في فهم ما، محاولة للتّأكد من الهوية التي ترك فُوكُو للبيروقراطيين، ولرجال الأمن وأصحاب أخلاق الحالة المدنية مهمة التّأكد منها[26]. فالتّطويق المحكم الذي يُفرض على الجسد هو برغبة فرض استسلامه للتفتيش والتّجزيء، استسلام لمن يعيد تركيبه، مع مُرَاقبة ليست المراقبة التي يقوم بها حراس يقظون، وإنما التي تقوم بها بالنّيابة عن أجهزة الدّولة.

مدّ اليد شروع في فعل ما، ولحظة حَذِرة. الذي مدّ يده ينتظر رد فعل مُفاجئ، والذي كان موضوعها أكيد أنه سيُفاجأ، فنحن لا نقرأ الكتب إلا بعد الإمساك بها، لضمان أنها بين أيدينا، تصفحها بأصابعنا صفحة صفحة. ولو بعينين مُغمضتين يمكن الكشف عن حقيقة الأشياء، فالمهم هو التّحسس، يقول رولان بارث «لا حقيقة إلا دفء جسدك».

إنها لا تعكس ما يقع أمامها كعادة بقية المرايا، ولا تعكس شيئًا من واقع المكان، ولا مجال فيها ولا حيز للرسام كما في لوحة الوصيفات، ولا الشّخصيات الذين قد يكونون في الغرفة، امرأة أمام امرأة وجسد أمام جسد، وأعضاء في وجه أعضاء، في منظر يغري بأكثر من تجربة ذاتية، يمثلها الجسد المُتكشّف أمام ذاته

26 ـ ميشيل فُوكُو، حفريات المعرفة، ترجمة: سالم يفوت، المركز الثّقافي العربي، 1987، ص 18.

كما يمثلها الجسد المنكشف أمام آخره، كما يمثلها فعل الكتابة نفسه، المتجسد في الكتاب ذاته، وفي صورة المرأة العارية التي في لوحة بابلو، والتي لا تكف ـ أي المرأة ـ عن توليد الصّور والتطابقات التي بينها وبين الكتابة.

ما بين المرأة والكتابة أكثر من علاقة، إذ لا يمكن نكران ما بين الكتابة والرغبة، فعملية القراءة والكتابة كلاهما تعتمد على أفعال تنحو نحو العلاقة التي يمكن أن تُقام وتُجسّد مع المرأة، لذة التّعري، ولذة التّرقب والمراقبة والاقتراب من أتون الحدث، لذة إماطة الكليشيهات، ولذة القراءة، ولذة التّهييج والرّؤية، ولذة الكشف والتّجلي وإظهار المختبئ، ولذة القراءة والتّأويل للمغيب، إنها لذة أوديبية يخترقها التّغرير، وتسودها الملاعبة وأشياء في منتهى الإباحية.

فالنّص والجسد كلاهما أبناء زواج متعة جميل، يضطر فيه القارئ للغوص وإعادة الغوص مرة ومرة أخرى[27] بحثا عن اللذة المأمولة والشّهوة الموعودة، وكما في العلاقة الحميمية، يبدأ الأمر بنظرة فلمس والتماس ثم قذف[28]، فكذلك في الكتابة، الورقة شبيهة بالرّحم كمحل للتلقي والتّسطير، وكما هناك أجساد في منتهى البرود أو الدّفء هناك نصوص في منتهى الدّفء أو البرود أيضًا،

27 ـ رولان بارت، لذّة النّص، ترجمة: منذر عياشي، 1992، الأعمال الكاملة رقم: 1، ص 36.

28 ـ عبد الوهاب الشّعراني، اليواقيت والجواهر في بيان عقائد الأكابر، دار إحياء التراث، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت، ج 1، ص 152. نقلًا عن خالد بلقاسم، الكتابة والتّصوف عند ابن عربي، الدّار البيضاء: دار توبقال، 2004، ص 46.

وكما هناك نصوص ترضي، وتدعونا للمعاودة، هناك أجساد تجعل من رغبة المعاودة شيئًا مستفزًا ومملًا ومرهقًا وغير مفهوم ومدعاةً للكدر، وكما هناك نصوص للمتعة العابرة، فهناك نصوص محل وفائنا المتكرر، فتنتهي علاقتنا بالنّص/ الجسد إلى علاقة يخترقها الإحباط والخيبة والتجاهل المتكرر، أو السّعادة الحالمة والحبور المنقطع النّظير.

إن الكتابة بقدر ما تحيل على الكتاب تحيل على الجسد وعلى مستتبعاته الجميلة واللّذيذة كالمرأة مثلا، ليبقى حضور اللّوحة والكلام المتوزع في الكتاب عن الجسد أكثر من داع وسبب نزول، فالكتابة تتناسل بالتّوالج والأنكحة، وكذا المرأة، إذ يجعل ابن عربي المتكلم أبًا والسامع أمًّا والكلام نكاحًا، وما تولّد من فهم لدى السّامع يعدّه ولدًا[29]، يقول رولان بارت في هذا الصّدد ملخصا كل شيء في صلة الكتابة بالجسد: «إنني في كل مرة، أحاول فيها أن «أُحلِّلَ» نصًّا منحني لذة، فإن ما أجده ليس «ذاتيتي». إن ما أجده «فرديتي». ذلك المعطى الذي يجعل من جسدي منفصلًا عن الأجساد الأخرى. فيملّكه ألمه، أو يملّكه لذته، إن ما أجده هو جسد المتعة»[30]، وقد نذهب بعيدًا مع بارت حينما ينبهنا إلى أنه يمكن أن تكون جملة من نص ما، عند بعض القراء «المنحرفين»، أشبه ما يكون بجسد شهي، فتكون القراءة كما الكتابة فعلا إيروسيًا يمزج الورع بالعهر، فيماثل حد التطابق الاستمناء[31]؛ الكتابة التي اعتبرها ف. كافكا شكلًا من أشكال الصّلاة.

في اللّوحة إذن؛ لا تواصل إلا تواصل الجسد، جسدًا لجسد، وعضوًا في مواجهة عضو، وثديًا بصدد ثدي؛ أي فاكهة أمام فاكهة، وسُرّةٌ تنظر في عين سرّة، وحَلَمة في وجه ومواجهة حَلَمة؛ أي دَمعةُ عنبٍ بصدد دمعة عنبٍ أخرى؛ الحجم نفسه وبدرجة الشّبقية ومستوى الإيروتيكية نفسها، جسد يتثاءب فاغرًا عن أعضائه، معلنًا عن براءته من ملغومات الثّقافة، منزوع السّلاح/ اللّباس، مثيرًا للفتنة المنشودة وفتحا لجميع خطوط **التّواصل** المأمول الذي قد تكون نهايته الأخيرة، ربما، هي الرّغبة في كشف المستور والمخبوء، هي تحريره من لبوس الثّقافة، ومخاطبته دون لغة، ولكن بيد من ذات الطّبيعة، بلمس معالم وتفاصيل الجسد المحظورة من لدن كهنة الثّقافة، في قصيدة بعنوان «**لمس**»يقول أوكتافيو باث «يداي تفتحان ستائر كيانك/ تُلْبِسانك عُريًا آخر/ تكتشفان أجسادَ جسدِكِ/ يَداي/ تبتكران جسدًا آخر/ ولكن في جسدك».

فالكمال قد يتوقف على تلاقي الجسد هذا، ما دامت اللّذة ـ بحسب ابن سينا ـ هي إدراكٌ ونيلٌ لما هو خير وكمال عند الكائن البشري، وبما هي اللّذة؛ كل قوة في حصولها كمالٌ ما، وخيرها هو الشّعور بمُوَافقها ومُلائمها، لهذا لم ير الصّوفي أن هناك جدوى من إقصاء الجسد، فشهود الحق تعالى هو في «النّساء أعظم الشّهود وأكمله»[32]، ولهذا رأى الشّيخ الرّئيس ابن سينا[33] أن أكمل اللّقاءات هو لقاء الرّجل

29 ـ وفي موقع آخر يتكلم ابن عربي عن الحروف والكتابة بشكل إيروسي منفجر فيقول: «رأيت ليلة أني نكحت نجوم السّماء كلها، فما بقي منها نجم إلا نكحته بلذة عظيمة روحانية، ثم لما كملت نكاح النّجوم أعطيت الحروف فنكحتها، وعرضت رؤياي هذه على من عرضها على رجل عارف بالرؤيا بصير بها، وقلت للذي عرضتها عليه: «لا تذكرني»، فلما ذكر له الرّؤيا استعظمها، وقال: «هذا هو البحر الذي لا يدرك قعره صاحب هذه الرّؤيا يفتح له من العلوم العلوية وعلوم الأسرار وخواص الكواكب ما لا يكون فيه أحد من أهل زمانه»، (الفتوحات المكية، ج 4، ص 560). والسّبب دوما لدى ابن عربي هو عدّه لمملكة الحروف بكونها شبيهة لباقي المماليك البشرية فيقول: «اعلم ـ وفقنا الله وإياكم ـ أن الحروف أمة من الأمم مخاطبون ومكلفون وفيهم رسل من جنسهم ولهم أسماء من حيث هم ولا يعرف هذا إلا أهل الكشف من طريقنا وعالم الحروف أفصح العالم لسانا وأوضحه بيانا وهم على أقسام كأقسام العالم المعروف في العرف» (الفتوحات المكية، ج 1، ص 58.)

30 ـ لذة النّص، م س، ص 107.

31 ـ جاك دريدا، في علم الكتابة، ترجمة وتقديم: أنور مغيث، منى طلبة، القاهرة : المجلس الأعلى للثقافة، 2005، ص 319.

32 ـ يقول ابن عربي: «فإذا شاهد الرّجل الحق في المرأة كان شهودًا في منفعل، وإذا شاهده في نفسه من حيث ظهور المرأة عنه شاهده في فاعل، وإذا شاهده في نفسه من غير استحضار صورة ما كان شهودا في منفعل عن الحق بلا واسطة، فشهوده للحق في المرأة أتم وأكمل؛ لأنه يشاهد الحق من حيث هو فاعل منفعل، ومن نفسه من حيث هو منفعل خاصة؛ فلهذا أحب صلى الله عليه وسلم النّساء، لكمال شهود الحق فيهن، إذ لا يشاهد الحق مجردا عن المواد أبدًا، فإن الله بالذّات غني عن العالمين، وإذا كان الأمر من هذا الوجه ممتنعا ولم تكن الشّهادة إلا في مادة، فشهود الحق في النّساء أعظم الشهود وأكمله، وأعظم الوصلة النّكاح، وهو نظير التوجه الإلهي على من خلقه على صورته، ليخلفه، فيرى فيه نفسه فسواه وعدله ونفخ فيه من روحه، الذي هو نفسه، فظاهره خلق وباطنه حق». ابن عربي، فصوص الحكم، ج 1، ص 217.

33 ـ يقول تلميذ ابن سينا الجوزجاني عن شغف أستاذه بلذات العيش وبالخصوص لذم المجامعة،

بالمرأة، أي لحظة لقاء جسديهما، ففي تلك اللّحظة فقط، يوجد الجسد، وبكل كثافته، في أحضان الآخر، وتحت وطأة أصابع الآخر الذي يتحسس مناطقه ويقيس ويتذوق ملمتريًا أبعاده، فيتجلى اللامرئي منه، ويبرز ويتكشف إلى حيّز الوجود، تتلاقى الشّفاه، وتصبح محسوسة أكثر، وتُفَعّل أدوارها فيما هو أشهى من الكلام الذي هو زهرة الفم، فيها تنصهر الأبعاد والآفاق، ويلتئم الوجود المشترك، يقول محمد درويش:

«أنا وحبيبي صوتان في شفةٍ واحده»[34].

فممارسة الحب تُسّكن فورة الجسد، وتعيد له هدأته، مثله مثل المرآة، كما أكد فُوكُو، ففي داخل الحب يكون الجسد **ها هُنا** كما المرآة أمامنا وبصددنا[35] . لهذا فما أن تغيب المرأة ككيان وجسد حتى يبحث لها الرّجل عن بديل، فهي تحضر من حيث تغيب، إنها تقيم حقًا في الرّجل وتستحوذ عليه وتُهيمن على معجمه وخططه، إذ هي هاجسه وهَمُه ووهْمُه، فإما أن يستمتع بها واقعًا، ويجتمع بها فعلًا، وإما أن يرمز إليها بواسطة الخطاب ويستبدلها بحب الغائب المفارق[36]، ومن هنا أمكن القول مع ابن عربي: «كن على أيّ مذهب شئت فإنّك لا تجد إلاّ التّأنيث»[37]، ومن هنا صرّح الشّاعر العربي قائلًا:

«فيا لك من نفس ليس يشفى غليلها ... سوى أن يرى الرّوحين تمتزجان».

إن التّواصل كما ظنّه هابرماس هو تواصل مرفوض عند فُوكُو، إنه مجرد سياق إعلامي، «في حين أن الالتقاء بالآخر، هو التقاء بالجسد، باكتشاف جسد الآخر كذات، أو ذات الآخر كجسد»[38]، شاذًا عن خط ديكارت الذي يعتبر جعل الأنا أفكر تحتوي الجسد وتغيبه، وعن كانط الذي أسس في فلسفته المتعالية لإقصاء الجمال الحسي واللّذة الجسدية، فصوت ما بعد الحداثة هو صرخة لإعادة ما سلبته الحداثة من الجسد، وذلك على لسان باختين وليوتار، بل وعلى واجهات سلسلة متاجر الـ Body shop.

إن تمام التّواصل كشف واكتشاف، وعالم الموتى وحده من يحاول مسح الجسد من على طاولة الحياة، يسحبونه إلى أسفل ويُهيلون عليه أكوام التّراب ليختفي نهائيا، فالصّراع إذن بين دعوة للحياة ودعوى للموت، فالجسد قد يتحول من أداة للتواصل مع الآخرين إلى التّواصل مع الله، فالوشم والأقنعة والمساحيق هي اقتلاع من الفضاء الخاص به إلى فضاءات أخرى لا رابط بينه وبينها، كما أكّد فُوكُو في محاضرة إذاعية[39]. الجسد وحده بإمكانه إضاءة المناطق غير المأهولة بإمكانات التواصل، لأنه يمكنه أن يضيء اللّيل ويكفينا ظُلمته.

يقول محمود درويش في قصيدته «ليل يفيض من الجسد»:

«يعتمان معًا في ظلالٍ تشع على سقف غرفته: لا تكن معتما بعد نهدي – قالت له.

على الرّغم من مجاهدته الأمراض والعلل التي كان هذا الفعل الشّهواني سببا فيها، كما يذكر التلميذ، من أجل الظفر بأكبر نصيب منها، ولو على حساب آلام الجسد وتقهقر الصّحة «وكان الشّيخ قوي القوى كلها، وكانت قوة المجامعة من قواه الشّهوانية أقوى وأغلب، وكان كثيرًا ما يشتغل به فأثر في مزاجه. وكان سبب موته قولنج عرض له، ولحرصه على برئه حقن نفسه في يوم واحدٍ ثماني مرات، فتقرحت بعض أمعائه، وظهرً به سحج، وعرض له الصّرع الذي قد يتبع القولنج، وصار من الضعف بحيث لا يقدر على القيام. فلم يزل يعالج نفسه حتى قدر على المشي، لكنه مع ذلك لا يتحفظ، ويكثر التّخليط في أمر المعالجة، ولم يبرأ من العلة كل البرء، وكان ينتكس ويبرأ كل وقت» (آل ياسين، (جعفر)، فَيلَسُوف عالم: دراسة تحليلية لحياة ابن سِينا وفكره الفَلسَفي، بيروت، دار الأندلس، 1984، ص 227.)، ورغم أنه كان من الضّعف بحيث لا يقدر على القيام، فإنه لم يترك الجماع والوقاع، ليشير لنا تلميذه مباشرة إلى أن إكثاره التّخليط في أمر المجامعة كان سببًا مهمًا في انتقاله إلى العالم الآخر، وعمره ثلاثًا وخمسين سنة.

34 ـ محمود درويش، «يطير الحمام»، ضمن مجلة الكرمل، ع 11، 1 يناير 1984، ص 43.

35 - Michel Foucault: Les Hétérotopies (Radio Feature, 1966). https://www.youtube.com/watch?v=DNfHhHIN4DI

36 ـ علي حرب، الحب والفناء، تأملات في المرأة والعشق والوجود، بيروت: دار المناهل، 1990، ص 142.

37 ـ سيد يعقوب خان أفندي، شرح فصوص الحكم لابن عربي المسمى توضيح البيان، تحقيق عاصم ابراهيم الكيالي، ناشرون، ص 524.

38 ـ مقدمة مطاع الصّفدي لكتاب ميشيل فُوكُو، تاريخ الجنسانية: إرادة المعرفة، ترجمة، مطاع الصّفدي وجورج أبي صالح، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1990، ص 5.

39 - Michel Foucault: Les Hétérotopies (Radio Feature, 1966(. https://www.youtube.com/watch?v=DNfHhHIN4DI

قال: «نهداك ليل يُضيء الضّروري»[40].

تأتي اللّوحة الفاضحة والمنتهِكة للمكبوت والمسكوت عنه؛ لتُتم حديث الكتاب والكاتب، على حد سواء، عن تيمة الجسد والانهمام بالذّات، وهذا دور الفن ودور الكتاب «الذي عليه أن يكون الفأس التي تكسر البحر المتجمد فينا» كما يقول ف. كَافكَا. تحرير المجتمع وتنويره يبدأ بجسد المرأة المغتال وانطلاقًا منه، وبالمرأة نفسها التي ما تفتأ تُتهم بأنها عيب طبيعي؛ نشأ عن عيب خلقي هو في الأصل ضلع الرّجل الأعوج، وبالتّالي لن يكون جسدها إلا معصية، يجب أن تتوب منها كل يوم، بأن تتستر عليها، وكأنها أدوات جريمة تُشعرها دوما بالذّنب وطلب الصّفح والمغفرة، فلا مجال لتبرئة ذمتها غير حسن التّخفي، رغم براءتها من كل التّهم السّيئة النّية الموجهة إليها، بتحميلها مسؤوليات جرائم لم تقترفها، مثلما هو تحميل ماركس المسكين وطيب النية وأمل الشّعوب في تحررها قوائم جرائم الغولاغ.

خاتمة:

ستبقى «المرأة وجسدها» ضمن دائرة هذا المنطق؛ كائنًا لا يخرج عن خانة: التّحفظ، الصّمت، الخرس، والعزل. لهذا فلوحة الغلاف تبقى نكْتًا بهذا الواقع وليس التفافًا عليه، إنها جهر بالمعصية، إن كان تحرير الجسد معصية، فتنة وكفر بطبيعة الحال، فلا مناطق محتشمة في اللّوحة، فمنطقةُ الوسط المحظور ثقافيًا بارزة وناتئة، إلى جانب ألا حياء بين المرأة الأصل التي تسكن العالم والمرأة النّسخة التي تسكن المرآة، إنهما امرأتان عاصيتان لقواعد المحظور وثائرتان على ثقافة المستور، تحذُوهما رغبة مقاومة الهيمنة الأخلاقية والمؤَسَّسية المتراكمة، التي لم تفلح إلا في تغطية الجسد، والمزايدة والتّحوط في إخفاء معالمه. أمام النّقاب الذي يلُف الجسد، ويجعله مغلّفًا بشكل جيد، ومغفولًا عنه من الفاشيات الدّينية، لا يصلح كمنهج وتكتيك للمقاومة إلا محاولة التّنقيب عنه والحفر لرفع محنة الثّقافة والمعهود عنه، أو للتخفيف من نكبته، فما لا يغتفر لجسد المرأة هو كونه الأكثر إثارة وزخمًا، والأكثر افتتانًا وغواية وجاذبية، لهذا أمكن أن نقول أن هذا العالم ليس يتكون من «**الكلمات والأشياء**»، بل من «**الكلمات والنّسَاء**». ولهذا أمكن القول، مرة ثانية، إن المرأة، في نهاية المطاف، كائن لا يجب أن تكون له أعضاء فقط، بل أجنحة، فهي الطّرف الذي يسمح بعودنا الأبدي، لذا فإن كان الرّجل مَلِكًا، فالمرأة تظل سُلطانة، غير أنها، في انقلاب عسكري وثقافي، قاده الرّجل جعلها سُلطانة منسية، إنها تبقى، رغم الحجج التي قدّمها الرجل، منحة الله، لا خطيئته الثّانية، وجسدها يبقى الـ «أولى (...) بالملابس الملونة والمنقوشة»[41] والفرح، ولنتذكر هنا قصّة تختصر دعوة الكتاب ومؤَلِّفه، قصّة زرادشت وهو يعبر غابته، مفتشًا عن ينبوعٍ بين الأشجار، ويلفي بين الأدغال جماعة من الصّبايا يرقصن في منأى عن الرقباء، وما إن لمحْن القادم حتى توقفن عن الرقص، ولكن زرادشت اقترب منهن قائلا: «داومن على رقصكنّ، أيتها الآنسات الجميلات، فما القادم بمزعجٍ للفرحين، وما هو بعدوٍّ للصبايا. فهل يسعني أن أكون عدوّا، لما فيكنّ من بهاءٍ ورشاقة وخفة روح. وهل لي أن أكون عدوا للرقص الذي ترسمه هذه الأقدام الضوامر الرشيقات؟»[42] ففي الرّقص وفي المرأة أيضًا تتجلى الحياة لأنها هي من تنتجها وتلدها، ونرقص فرحًا بها. لقد كان نيتشه «يخشى المرأة منزوعة الشهوة. كان يهاب المرأة المخصية. كان يحب المرأة الإيجابية»[43].

40 ـ محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدًا؟، لندن، دار رياض الرّيس، 1996. ص 32.

41 ـ ابن مسكويه، تهذيب الأخلاق وتطهير الأعراق، دار الكتب العلمية، بيروت، ط الأولى، 1405 ه ـ 1985 ، ص 100.

42 ـ ـ ف. نيتشه، هكذا تكلم زرادشت: كتاب للكل ولا لأحد، فصل فلسفة الرقص، ترجمة فليكس فارس.

43 ـ ديريدا، جاك (1930- 2004)، المهماز: أساليب نيتشه، دار الحوار، 2010، ص 138.

تناغم المدينة والنحت الصرحي

بنيونس عميروش

ورقة الشجرة لإكرام القباج

تظل العمارة عموما، ذلك النسيج المَديني الذي يوجه نظرنا ليس لأنماط التعمير ومسلكياته فحسب، بل يضعنا أمام إمكانات استكشاف طبيعة المجتمع الذي يقيم فيه ويتنقل من خلاله، ما يمنحنا آليات تقييم درجات تحَضُّر هذا المجتمع، إن على صعيد درجات عَيْشه وما يمس المهن والحرف والتجارة والصناعة والحركة الاقتصادية بعامة، أو على مستوى رقي ثقافته وسلوكه وأخلاقه، بحيث تضطلع أساليب التجمعات المعمارية ومسالكها المرورية وساحاتها وحدائقها ومؤسساتها بخلق أنماط حياتية، تحمل في جوهرها تأثيرات المعمار المَديني الذي يُنَمِّط ويُوجّه ويَفْعَل في تشكيل قاطنيه (بما في ذلك اللباس وطريقة المَشْي والنظام السَّيّار للعربات وغير ذلك). هذا التأثير غير المباشر والمتقوقع في الواجهات Les façades والجدران والطرقات والشوارع له علاقة خفية ذات صلة وطيدة بالتنشِئة الاجتماعية والنفسية، وبالتربية بمفهومها الواسع، في الوقت الذي نعتبر فيه المدينة برمتها «مدرسة» أيضا.

من هذه الزاوية، يبقى رقي المجتمعات صورة لرقي مُدُنها التي - حتما - تتكيف مع النمو السكاني، كما تتماشى مع تطور وسائل العصر الجديدة، بحيث غيرت التكنولوجيات الحديثة وجه الحواضر، فصرنا نصادف المأطورات Les panneaux الإشهارية تبث فيديوهات المنتوجات والعروض على الأرصفة، وكذا التشوير الرقمي المبرمج وغيرها من تجليات الصور. فهل هذه المظاهر البصرية الجديدة منسجمة مع مدننا، وخاصة العتيقة منها؟

هذا التطور السريع والمتفاقم للرقميات، دفع بالعمارة أيضا لتدخل في إبداعات طلائعية في تَصَوُّر تصاميم البناء ومخططات الهندسَة المدَنيَّة Génie civil، باعتماد البَرْمَجيات الرقمية الحديثة الموصولة بالمواد المُصَنَّعَة الجديدة التي منحت المعماري إمكانات هائلة في التشكيل النَّحْتي للبنايات والمُنْشَآت الفنية Les ouvrages d'art (القناطر، الطرقات والممرات المعلقة، الأبراج، البوابات والمداخل الرئيسية للحواضر وغيرها)، ما يجعل المعاصرة المعمارية تتوجه نحو ما أصبح يُنْعَتُ بـ «المعمار النَّحْتي»، فمن خلالها «تبَيَّن أن مهمة العمارة النحتية هي أن تُبَيِّن

العلاقة الشكلية والتقنية واللغة التعبيرية المستخدمة فيها، حيث تتم المكامَلة بين العمارة والنحت لخلق وفهم الشكل الأكثر تقدما للنشاط البشري، فالأعمال النحتية هي التي تتخذ أشكالا تجريدية ذات دلالات مكانية متعددة بأسلوب تعبيري».

إذا كان المعمار والنحت توْأَمَيْن لكونهما يعتمدان البعد الثالث وينتميان مَعاً لدائرة الفنون التشكيلية مع الأخذ في الحسبان الجانب النفعي والوظيفي للعمارة، إلى أي حد تستعير هذه الأخيرة جمالية النحت لمضاعفة قيم الجمال والتناسق، لتجاوز النموذج المعماري «العمودي» المَسْكوك الباعث على الملل والقُنوط، باتجاه المُنْحَنيات والانسيابية (نموذج تصاميم وإنجازات المعمارية زُهى حديد على سبيل المثال لا الحصر)؟ في حين، أَلَمْ يحن الوقت بعد للأخذ بعين الاعتبار كَوْن الإبداعات النحتية الصَّرْحية (في الساحات والميادين والحدائق) هي من صميم تأثيث وتشذيب النسيج المديني لخلق متاحف الهواء الطلق.

في هذا السياق، تظل منجزات النحت الصرحي بالمدن المغربية خجولة ومنعدمة في حواضر بعينها، غير أن ذلك لا يمنعنا من الوقوف عند تجارب عدد من النحاتين الذين ساهموا في تأثيث الفضاءات العمومية بمنجزات صرحية، بداية بعبد الحق السجلماسي الذي قادته عصاميته ليتخذ موقعا هاما كأحد أبرز رواد النحت المغربي المعاصر، بناء على استيعاب مختلف تقنيات التعبير الحجمي وخبرات تطويع المواد من الصخر إلى الحديد، وعبر توليفاته الجمالية التي تنم عن بصر راق. كرس حضوره منذ الستينيات، وعُرف بإنجازاته الحضرية خاصة، كنافورة ساحة 11 يناير بالدار البيضاء (1982)، ونافورة المركز الرئيسي لتأمينات الأمل، فضلا عن منحوتَتَيْه بحدائق إقامة مولاي يوسف بالبيضاء وغيرها. كما يعتبر الفنان حسن السلاوي (المتخرج من المدرسة العليا لمهن الفن تخصص خزف)، من السباقين إلى احتراف النحت، إذ شرع في الاشتغال بخشب العرعار وترصيعه بالعظام والأسلاك المعدنية منذ أواخر السبعينيات، ويُعرف بمهارته في تطويع مواده، وبحرصه على إدماج المواد فيما بينها بالدقة التي تبرز خصائصها اللَّمْسية. فيما اشتهر عبد الرحمان رحول كخزاف ومتعاون مع الحرفيين، وتتضمن إبداعاته مواضيع الجسد القائمة على التجويف والتقعير، كما تتضمن الأشكال المعمارية التقليدية التي تسم لوحاته. وتتوزع أعماله النحتية الكبيرة بين عدد من المؤسسات، بمدن كالرباط والبيضاء ووجدة، وأصيلة حيث أنجز نصبا بأسلوبه المعهود ضمن برامج مؤسسة منتدى أصيلة (2013)، وهو عبارة عن «كيانين متلاحمين يحاولان معانقة السماء، يمتد على طول خمسة أمتار». والحديث عن رحول مدير المدرسة العليا للفنون بالجميلة بالبيضاء سابقا، يسوقنا للوقوف عند زميله أستاذ النحت بنفس المدرسة، موسى الزكاني الذي يشهد له طلبته بكونه من أمهر النحاتين، وبدوره يعتمد الخزف بالاستناد إلى المرجعية التراثية التي تعتبر منهلا لإبداعاته. ويبقى الحضور المتباعد لهذا الأخير مقرونا بغياب آخرين مثل عبد الله الملياني وأحمد الزبير. وانتقالا إلى المعهد الوطني للفنون الجميلة بتطوان، لا بد من الوقوف عند مديره سابقا، النحات عبد الكريم الوزاني الذي يمكن توصيف أعماله بـ«النحت السلكي» الذي يحدد الفضاء بخطوط سلكية. من ثمة، يرسم الوزاني كائناته الطفولية في الفضاء باعتماد الأسلاك وتلفيفها بالورق المُعَلَّك، الذي يعمل على تلوينه بألوان فاقعة، على عكس القاعدة المتعارفة في النحت، والتي تقصي فِعل تلوين المادة.

إذا كان لهؤلاء بصمتهم في رسم ملامح الممارسة التجسيمية، فإن مسار النحت الحديث بالمغرب لا يستثني جهود بعض التشكيليين Les plasticiens الرواد الذين كان لديهم الوعي بقِيَم التعبير الحَجْمي منذ مرحلة نضجهم. ويأتي في مقدمة هؤلاء عدد من التشكيليين الرواد: فريد بلكاهية، محمد المليحي، محمد شبعة، الذين حملوا مشعل «التراث والحداثة» في مدرسة البيضاء، حيث ظل النحت لديهم من البَدَهيات البَحْثية المرافقة للتصويرLa peinture، ضمن التجارب المادية التي تمكنهم من تحويل تصوراتهم الشَّكْلية (Formels) إلى البعد الثالث، منذ ستينيات القرن العشرين، وإن كانت هذه الممارسة التجسيمية تقل حضورا مقارنة مع تصاعد إنتاج اللوحات.

منحوتة لعبد الرحمان رحول

وذلك ما ينطبق على رواد مدرسة تطوان، وخاصة المكي مغارة (مدير مدرسة تطوان سابقا) وسعد بن السفاج، باعتبار تمثيلهما الفن التصويري المادي (Les matiéristes)، الذي كان حافزا في تطبيق التعبير الحَجْمي، كالقطع النحتية الصرفة لدى الأول الذي صمم العديد من القطع النقدية التذكارية التي سَكَّها بنك المغرب، بينما ارتبط البُعد التجسيمي بكولاجات المواد والأشياء المجسمة المدمجة على سطح اللوحة عند الثاني. دون استثناء الفنان عبد الله فخار الذي عُرف كنحات بقدر ما عرف كمصور Peintre.

بالنسبة، لمحمد المليحي، علاوة على قطعه الصالونية القائمة على حركة التموج وتحيل على جسد المرأة، باعتماد الخشب، وكتلك المُنَفَّذة بصفائح الإينوكس والخشب، وبقواعد Socles مَرْمَرية، التي ضمها رواق «أركان» بالرباط في 2010 (وهو من المعارض الجماعية النادرة التي خصصت لفن النحت)، نشير إلى «الكاراموسكا الإفريقية» التي أنجزها بمناسبة الدورة 19 للالعاب الأولمبية بميكسيكو العام 1968، وهي المنحوتة التي يقول بصددها: «تمثل المد التحريري داخل القارة الإفريقية، وهي تترجم نوعا من الحركية والامتداد» ، مضيفا «وضعتها بداخل إطار حديدي به مسامير للتعبير عن كون القارة الإفريقية ما تزال سجينة، وهي بذلك ترمز إلى الرغبة في التخلص من هذا القفص الحديدي الذي يأسر القارة». كما أنجز عددا من الصروح النحتية كتلك الإسمنتية المتموجة في اتجاه السماء «بكدية السلطان» على الطريق الرئيسية الرابطة بين أصيلة والعرائش، وأخرى على جنبات الطريق السيار المنطلق من الشمال في اتجاه الرباط.

بخصوص مجايله محمد شبعة (مدير المعهد الوطني للفنون الجميلة بتطوان بين 1994 و1999)، سبق أن أطلعني في بيته بالرباط، على بعض قطعه الخشبية والنحاسية، الصغيرة والمتوسطة، المنحدرة إلى السبعينيات والثمانينيات، تؤكد مدى التجاوب التشكيلي بين هندسية الشكل (اللوحة) وهندسية الحجم (النحت) على المستوى البصري، استنادا إلى البنائية الصارمة التي عُرف بها في الحقبة الأولى. مع تحوله إلى التجريدية الغنائية في التصوير، ظلت البنية الهندسية تؤطر أعماله النحتية المنجزة بالحديد، لكن بكثير من التمفصلات والتكسيرات المتفاعلة، فيما اعتمد الاختزال والبساطة في سلسلة

طوطمية، تقترب من الفن الزنجي.عرض هذه الأعمال المنجزة في 2013 (البنائية منها والطوطمية)، بـ»فضاء شبعة» الذي تم تدشينه بالمناسبة في المدرسة الوطنية للهندسة المعمارية بالرباط سنة 2008، وظلت ساحة المدرسة التي دَرَّس بها مؤثثة بنماذج من منشآته Installations ومنحوتاته الكبيرة، كما قدم هذه المجموعة برواق دولاكروا بطنجة سنة 2005، فيما سبق أن شارك ببعضها (رفقة المليحي) في معرض جماعي مخصص لفن النحت، نظمته الشركة العامة المغربية للأبناك بالدار البيضاء في 2003.

إذا وضعنا نوع النحت الموسوم بالنتوء الخفيض والمتوسط في محك منجزات الفنان فريد بلكاهية، فإن الأمر يجعله نحاتا Sculpteur أكثر منه مصورا Peintre، لارتباطه الشديد والمستدام بالمادة الصلبة (الخشب، النحاس، الحديد)، واعتماده الأشكال البارزة والنافرة، وبخاصة في المرحلة النحاسية التي استعمل فيها الخشب كوعاء شكلي وحَجْمي لتغليفه بأوراق النحاس، المُلحَقة بالقَطْع والطي والدعك والطرق، إضافة إلى أعماله التي اشتغل فيها بالجلد المبسوط على الخشب. وإلى جانب اللوحات والجداريات الموصوفة بالتجسيم، أنجز العديد من القطع النحتية المستقلة ذات الصبغة «السينوغرافية» والتي قدمها في مختلف معارضه، فضلا عن نحته الصرحي «جنان الزيتون» المنتصب في مراكش (2009)، والمُطَوَّع في أسطوانة حديدية يبلغ قطرها سبعة أمتار.

وإذا كنا نَلْحَظ ندرة القطع النحتية بقاعات العرض، بالرغم من محاولة دفع قاطرة التعبير الحَجْمي من لدن كل الأسماء الفاعلة السابقة الذكر، فإن الأمر يتعلق - أيضا- بوجوب تمكين القطعة من حيز فضائي؛ فعلى عكس فن التصوير La peinture الذي يستدعي النظرة الجبهية (الأحادية الاتجاه) موازاة مع السطح الأحادي للوحة المعلقة على الجدار، يقتضي فن النحت تأمله من زوايا واتجاهات متعددة، تتوزع حول دائرة الالتفاف، بل إلى احتمال مشاهدته من الأعلى (Vue plongeante). لذلك، إذا كان في مقدور صالات العرض عندنا استيعاب نماذج النحت الصالوني ذي الأحجام الصغيرة والمتوسطة، فإن الأعمال الحَجْمية الكبيرة تستدعي الفضاء الأرحب. وهو الإكراه الذي عاشته النحاتة إكرام القباج، حين عرضت عملها المؤلف من 49 قطعة، منحوتة بمادة راتينج البوليستير المركب بألياف الزجاج، في قاعة «باب الرواح» الوطنية بالرباط (نونبر 1997)، باعتبارها أكبر قاعة، حيث يصعب أن يتخذ هذا العمل الجدران خلفية له، لأن هذه الأجسام تتخذ هويتها التعبيرية بشكل أفضل في الفضاء الخارجي، كما اختار الفنان محمد المليحي التقاط صورها في أجواء الطبيعة/ البيئة بتكوينات متباينة تتخذ خلفيتها عبر انبساط الفراغ والشاطئ والأرض والسماء، وهي الصور المنشورة بكاتالوغ المعرض. وفي سياق المفارقة القائمة بين الداخل والخارج، ينبغي الوقوف على عامل الضوء، بوصفه المكمل الأساس في فن النحت. ذلك أن الضوء يعتبر العنصر الفاعل في إعادة رسم وتوطيد هيئة النحت، عبر توزيع الظلال، وكشف طبيعة النتوءات والمحدَّبات والمقعرات، لنستحضر في المقابل، المفارقة بين الضوء الاصطناعي (الداخل) والضوء الطبيعي (الخارج) الذي ينساب ويخفت، ضمن لعبة نورانية في تصريف الظلال والأضواء، بالحَجْب والكشف والامتصاص والتكسير، بحسب تشكيلات القطع، مما يستوجب تخصيص قاعات كبيرة وساحات لائقة لعرض الإنتاجات النحتية. لذلك، فإن إحداث باحة مؤسسة صندوق الإيداع والتدبير بالرباط، يعتبر مكسبا للنحاتين، خاصة وقد لامسنا استيعابها الموفق لأعمال النحات صَحبي الشتيوي الكبيرة الحجم والارتفاع (2013). باستثناء هذه الأخيرة، إضافة إلى باحة دار الفنون بالرباط، يصعب عرض القطع النحتية ذات المقاسات الكبرى نسبيا، في قاعات العرض الحالية.

مع هذا النزوع الذي يروم الدفع بالتشكيل المجسم نحو الفضاءات الخارجية، وجب التنويه بدَورات السمبوزيوم الدولي للنحت، الذي أشرفت عليه النحاتة إكرام القباج بشراكة مع المحفل الدولي للنحت، بمساهمة نحاتين من مختلف الأقطار العربية والدولية، وهو الملتقى الذي عرفت فعالياته مدن الجديدة (2000) وطنجة (2001) وفاس (2002) والصويرة (2003) وتارودانت

(2011). من هذه الزاوية، نشير إلى إنجاز إكرام القباج نحتها الصرحي «ورقة الطريق» (ورقة شجرة هائلة باعتماد أنابيب الفولاذ اللامع، تتحدد مقاييسها في ارتفاع 17مترا و7 أمتار كأقصى عرض) بجانب الطريق السيار، انطلاقا من الدار البيضاء في اتجاه المطار، ضمن مباراة «جائزة الفنون التشكيلية للطرق السيارة بالمغرب». ولا بد من الإشارة إلى أن إكرام القباج تمثل إضافة فعالة في النحت المغربي المعاصر، بناءً على حضورها المستدام محليا ودوليا، منذ بداياتها في أوائل ثمانينيات القرن الفارط، لتدشن احتكاكها بالخزف، متجهة نحو الإبداع النحتي وتجريب مختلف المواد: الحديد، البوليستر، الغرانيت، الرخام، المرمر، مختلف أنواع الصخور، وذلك بذوق حداثي ينتصر للتجريد العضوي منه والهندسي. إضافة إلى إصرارها على الدفع بالنحت إلى الفضاءات الخارجية في اتجاه أنسنتها، انسجاما مع التطورات المعاصرة التي شهدها الحقل التشكيلي عالميا. ولعل هذا التقدم الذي ضاعف تعزيز الروابط بين التشكيل والعمارة والفضاء العمومي، هو ما دفع العديد من التشكيليين لممارسة النحت، الذي أمسى يعرف بعض التجارب الجديدة.

بعد إكرام القباج، لا بد من الوقوف على تجربة النحات العصامي محمد العادي الذي تمكن من إيجاد موضع لبعض منحوتاته الكبيرة بمدينة الجديدة خاصة. تعتمد تجسيماته على المنحنيات العضوية التي تقصي الانكسارات والأضلاع، عبر كتل انسيابية يتخللها الفراغ الذي يتيح للعين رؤية الخلفية المكانية من وسط القطعة أيضا. فمن الخشب تحول إلى مختلف المواد الحجرية وعلى رأسها المرمر. وضمن الأسلوب العضوي يمكن تصنيف أعمال النحات العصامي محمد الوردي الذي تميل أعماله إلى التعبيرات الجَسَدانية المتفاعلة مع خشب (العرعار، أرغان، الزيتون)، انطلاقا من تَشَكُّلات الجذور Racines، باعتبارها المكون الأساس لبنية القطعة التي تقوده لخلق تناغمات حَجْمية، غالبا ما يتخذ فيها الجسم الأنثوي محور العمل. بينما تبقى الأسلاك والمادة الحديدية المعالجة بالتجميع والتلحيم، هي الطريقة المعتمدة لدى النحات عبد الرحمان قرشي (بوبا)، الذي يعبر عن مواقف إنسانية ومواضيع رامزة ذات نزوع تجريدي قابل للقراءة المفتوحة. بالإضافة إلى أجساد كريم علوي البرونزية، المكثفة الصغيرة. وشخوص ونماذج سهيل بنعزوز المكسوة بالثوب لتغدو مزركشة وعجيبة، بناءً على تحويل أشياء لينة وبسيطة، قابلة للتَّشَكُّل. مع الأخذ بعين الاعتبار

منحوتة لمحمد العادي

تجربة النحات التونسي المقيم في المغرب صحبي الشتيوي الذي يساهم بشكل فعال في الحضور النحتي، بانخراطه في عرض أعماله الضخمة عبر الفضاء العام، كمعرضه بكورنيش عين الذياب بالبيضاء (2013). في أعماله البرونزية ذات النزوع التشخيصي والقائمة على تقنية القولبة (Modelage-Moulage) ومبادئ السبك (Fonte)، يعمل على معالجة مواضيع تعبيرية قريبة من الشعب، تجسد المهرج والسقاء والحصاد وغيرها من النماذج الدالة.

في ارتباط وثيق بالمدينة الحديثة، يلعب الفضاء العمومي دورا أساسيا في «التَّحَضُّر» الحديث، كممارسات وذهنيات ومواقف ومُثاقَفات وأنساق قيمِيَّة وكل ما يدخل في إطار ما يسميه عدد من علماء الاجتماع بالثقافة الحضرية، بحيث تتشكل الثقافة من خلال تفاعل الحياة الاجتماعية، انطلاقا مما يمكن أن تلعبه المدينة من أدوار التربية والتنشئة داخل المجال الحضري، من وجهة نظر سوسيولوجيا التَّحَضُّر التي تُعَيِّن المجال بشكل ملموس ماديا وذهنيا، بالنظر إلى المجال الطبيعي الواقعي الذي يتم فيه اللقاء بين الأرض والإنسان. ومن ثمة، فإن إخراج فن النحت إلى الحدائق والفضاءات الرحبة والمطبوعة بالحَميمِيَّة مع الشعب، إنما هو إخراج الفن من طابعه النخبوي الموسوم بالاستحواذ ضمن نزعة المِلْكِيَّة الذاتية والفردية، إذ تبقى الصروح النحتية مُثْبَتَة في الفضاء الخارجي باعتبارها من مُمْتَلَكات الحاضرة وقاطنيها وزُوارها، في إطار ما يسمى بالمِلْك العام، في الحين الذي تبقى فيه المنحوتات الصرحية (المَيْدانِيَّة) وضمنها الأنصاب التذكارية (Les sculptures monumentales) من التقاليد المَدَنِيَّة التي تترجم السُّمُو الحضاري الموصول بالقيم الإنسانية وما تُنْتِجُه من مُحَفِّزات لشَحْد الحِسّ الوطني لدى الشعوب. ما يدفعنا للتأكيد على أن تشييد الصروح التذكارية كمشاريع وآثار وطنية لا تقل قيمة من المُنْشآت الفنية (Les ouvrages d'art) التي تُشَكِّل مَهابة المباني التي تجعلها تحتل موقعا في الساحة الدولية، ومن بينها بنايات القناطر والجسور والبَوّابات والأبراج وكافة بنايات المؤسسات التمثيلية الكبرى وغيرها، ولذلك لا بد وأن نستثني مبدأ التقشف في بناء ونحت الصروح كرموز بصرية وطنية، لضرورة إلحاقها بقدر يسير من البذخ لتصعيد درجة التعريف بين الأمم.

جداريات مدينة أصيلا..
الهوية البصرية والأثر والامتداد

أسامة الزكاري

ترتبط الهوية البصرية لأي تجمع سكاني بمستويات الإبداع والخلق والجمال في تأثيث مكونات الفضاء العام. فالمدينة، وقبل أن تكون مجرد مستوطنة بشرية تضمن المقام والمعاش لقاطنيها، تشكل مجالا رحبا لإنتاج القيم والرموز التي تصنع نظيمة الجمال في أشكال تساكن الإنسان مع وسطه، وفي أشكال استثمار التمثلات الإبداعية لدى الفرد ولدى الجماعة، من أجل تحويل هذه التمثلات إلى بؤر مستدامة لتفجير ملكة الخلق والإبداع.

ليست المدينة مجرد «كهوف» لحماية الإنسان من قساوة الطبيعة، ومن بطش «الآخر»، بقدر ما هي مرفأ للسكينة، وملاذ للطمأنينة، وأفق للتميز الحضاري. وقبل كل هذه السمات، ظلت المدينة إطارا لممارسة أقصى درجات الفردانية والتباري في ابتكار أنماط التميز الجماعي عن المحيط الإقليمي والجهوي والوطني والعالمي.

لذلك، أضحى الحديث عن «المدينة السعيدة»، حسب التعبير الأثير للشاعر المهدي أخريف[1]، تجسيدا لهوية بصرية وجمالية جماعية تطلب أمر صقلها عقودا، وربما قرونا طويلة وممتدة.

ونتيجة لذلك، أضحت المدن ترتبط بذاكرة مبدعيها، سواء على مستوى استثمار مكونات الفضاء العام في الكتابات الإبداعية النثرية والشعرية، أم على مستوى تدخل الفنان التشكيلي لإضفاء بصمته المميزة على خلاصات التلاقح الحضاري والفكري والثقافي والفني، في سياق التطور التاريخي الطويل المدى.

1 المهدي أخريف وعبد الواحد منتصر، المدينة السعيدة، 2012.

لم يكن غريبا أن ترتبط المدن برؤى أعمال إبداعية خالدة، بل كان الفضل لهذه الأعمال الإبداعية في تخليد ذكرها بين الأمصار والأقطار والأمم، مثلما هو الحال في تجربة الروائي نجيب محفوظ مع مدينة القاهرة، أو تجربة الروائي جان جينيه مع مدينة طنجة، أو تجربة الفنان التشكيلي محمد المليحي مع مدينة أصيلا، أو تجربة الشاعر عبد الكريم الطبال مع مدينة شفشاون، أو تجربة الفنان التشكيلي بوشعيب هبولي مع مدينة أزمور،...

تستطيع المدينة كتابة ذاكرتها من خلال السير الذهنية، ومن خلال أشكال الإبداع والتجديد داخل أنماط التفكير الجماعية، وداخل نظيمة السلوك العام المتحكم في أشكال تنظيم المجال العام المشترك.

فإذا كان تدخل المهندس المعماري حاسما في تفعيل الإطار التقني لأشكال توسع فضاء المدينة من خلال وثائق التعمير، وعلى رأسها وثيقة التصميم المديري ووثيقة تصميم التنطيق ووثيقة تصميم التهيئة، فإن تدخل الفنان التشكيلي يكون حاسما لبلورة مسحة الجمال والإبداع على الروح التقنية الصارمة والباردة لوثائق التعمير.

ولعل هذا ما أدركه الفنان محمد المليحي، عندما وضع تصوراته الأولى لأشكال إعادة تهيئة الفضاء العام لمدينة أصيلا العتيقة. فالأمر لم يكن مجرد تدخل تقني لترميم المواقع الأثرية وتوسيع حملات تنظيف المدينة والاهتمام بمرافقها، بقدر ما تجاوز ذلك إلى وضع

تصورات مستدامة حول سبل تربية عين المتلقي المحلي، حتى تتحول إلى نافذة مشرعة على قيم الجمال والإبداع، ليس فقط داخل جدران المنازل الخاصة، ولكن، أساسا، داخل الأزقة والأحياء والفضاءات العامة وعلى مستوى أرضية المدينة.

بمعنى، كان الرهان أساسيا على تحويل الاهتمام بتفجير ملكة الإبداع من مستواه الفردي المنعزل داخل الإقامات الخاصة، إلى مستواه الجماعي العام حيث تصبح التربية التشكيلية مدخلا ضروريا لكل جهود التأصيل للتنمية الثقافية المنشودة.

انطلقت تجربة «موسم أصيلة الثقافي» سنة 1978، كاختيار استراتيجي لدى جمعية المحيط الثقافية، سابقا، مؤسسة مندى أصيلة، حاليا، من أجل تحويل المواطن من مجرد متلق للأعمال التشكيلية إلى منخرط فاعل في العملية الإبداعية، عبر احتضان الجداريات، ثم المعلقات في مرحلة لاحقة، وصيانتها والعمل على تحويلها إلى ملكية مشاعة تسمح للذات الفردية بتطويع الفضاء العام، عبر ممارسة أقصى درجات الافتتان بالألوان وبالأشكال وبالأبعاد وبالرموز. انطلقت التجربة برؤية عميقة للأستاذين محمد المليحي ومحمد بن عيسى، واستطاعت استقطاب أسماء وازنة في ساحة العطاء التشكيلي للمرحلة المعنية، من أمثال فريد بلكاهية، ومحمد شبعة، ومحمد القاسمي، وميلود الأبيض، وعبد الله الحريري، والشعيبية طلال،...

ومع توالي السنوات، تخلصت المدينة من دهشة الولادة ومن مخاض الإنجاب، فتحولت الجدارية إلى مكون أساسي من مكونات الفضاء العام، فيه نجد صورتنا البهية، وعبره نمارس شغبنا وشغفنا الفني، ومن خلاله نرتقي في رؤانا الجمالية للذات وللمحيط.

ولعل من عناصر نجاح التجربة ونضج ثمارها، ذاك التأثير المزدوج والعميق، الذي خلفته لدى المتلقي «العادي» داخل فضاء مدينة أصيلا، من جهة أولى، ثم داخل مجال التلقي الثقافي، والتشكيلي تحديدا، بالنسبة للنخب وللمثقفين ولعموم ممارسي غواية التشكيل ببلادنا، من جهة ثانية. ونتيجة لذلك، صدرت الكثير من الأعمال النقدية المواكبة للتجربة، استطاعت إعادة تقييم منطلقات التأسيس، ومآلات التخصيب، وآثار التميز.

لقد تحولت جدران المدينة إلى مجال للتأمل وللتفكيك، ليس، فقط، بالنسبة للجداريات التشكيلية، ولكن، كذلك، بالنسبة لأعمال الفطرة التي يبلورها المواطن «العادي»، في سياق تدبيره لنظم تطويع الفضاء العام. وبذلك، عرفت المدينة توسعا لمفهوم «الجدارية» لتتجاوز سقف الإنتاج العالم إلى مستوى الابتكار الفطري المتحرر من القواعد المدرسية للممارسة التشكيلية. وللاقتراب من سقف القراءات النقدية المواكبة لتجربة الجداريات «العالمة» ثم «الفطرية»، نقترح العودة للتعريف بأعمال كل من الفنان التشكيلي عبد الإله بوعود والفنان الفوتوغرافي جان كلود فورستييه، ففي ذلك اختزال لمجمل المعالم المؤطرة لأشكال حضور «الجدارية» داخل نسق مكونات الفضاء العام للمدينة العتيقة لأصيلا.

عبد الإله بوعود.. الجدارية ومتع العين اللامتناهية

في سنة 2004، رحل عنا الفنان عبد الإله بوعود، تاركا في نفوسنا وقعا بليغا سيكون من الصعب على كل من جايله أو عايشه، عن قرب، إسقاطه من ذاكرته، فالرجل كان مبدعا بالسليقة، كانت له بصماته في ساحة الفعل الثقافي ببلادنا، من خلال إسهاماته الرائدة، خاصة في مجالي الفنون التشكيلية والمسرح، وأغنى ذلك بتكوين أكاديمي رفيع داخل المغرب وخارجه، ثم بممارسة إبداعية متواصلة، خصبتها مسؤوليات مهنية وجمعوية رائدة.

فالفنان بوعود هو خريج مدرسة الفنون الجميلة بتطوان، تابع دراسته في الأكاديمية الملكية للفنون الجميلة بالعاصمة البلجيكية بروكسيل، وبعد عودته للمغرب مارس مهنة تدريس الفنون التشكيلية في التعليم الثانوي بالرباط، قبل أن يلتحق بالطاقم التربوي والبيداغوجي بالمعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي لتدريس مادة التشكيل في شعبة السينوغرافيا، وليترأس هذه الشعبة منذ تأسيسها وإلى

حين سقوطه طريح الفراش قبيل وفاته بحوالي سنة.

وإلى جانب هذه المهام «الرسمية»، ظل الفنان بوعود مرتبطا بنبض العمل الإبداعي والثقافي ببلادنا، سواء بمقر إقامته بالعاصمة، أم بمدينته أصيلا، التي ارتبط معها بعلاقات إنسانية عميقة خلفت الكثير من الآثار في إنتاجاته الفنية، وكذا في مساهماته الجمعوية المتميزة داخل جمعيات محلية لها صيت وطني ودولي واسع، مثلما هو الحال مع «جمعية قدماء تلاميذ ثانوية الإمام الأصيلي» ومع «مؤسسة منتدى أصيلة».

يكتسي كتابه «اختلاف وتكامل: علاقات الفنون التشكيلية والمسرح»[2]، أهمية كبرى في رصد سياقات التأسيس لإحدى أشهر التجارب الإبداعية البصرية التي هيمنت على الفضاء العام لمدينة أصيلا، وكذا في سبر أغوار الانشغالات الذهنية للفنان بوعود، إذ تتداخل الاهتمامات النظرية الأكاديمية مع الولع بتطوير أشكال تلقي الإبداع داخل الفضاء المحلي الضيق لمدينة أصيلا.

وتعكس مضامين الكتاب أبرز الاجتهادات والتنظيرات الإبداعية التي انتهى إليها الفنان بوعود بعد مسيرة طويلة من البحث في أسس العلاقات الكائنة/ والممكنة بين المسرح والفنون التشكيلية. وفي هذا السياق، يقدم المؤلف قراءة تركيبية عميقة في تجربة «الجداريات» بمدينة أصيلا، من زاوية المتتبع المتخصص، الملتفت للتفاصيل المنفلتة من بين رؤى الاستهلاك السريع والانطباعي العابر. يقف الفنان بوعود عند السياقات، ليعيد تركيبها بانسجام فريد، ويبحث في الأسس النظرية، ليعيد تحليلها وتفكيك قيمها، ويتقصى مظاهر التجديد التشكيلي، ليمارس غوايته وافتتانه الجمالي الأخاذ.

في هذا الإطار، يقول عبد الإله بوعود: «...وفي ما بعد، ووعيا منهم (مجموعة من التشكيليين المغاربة) بحدود التجربة، قام هؤلاء بتطويرها وإقامتها في أماكن أخرى، إلى أن وصلوا، سنة 1978، إلى تجربة جداريات أصيلا. فلقد لبت مجموعة من التشكيليين المغاربة دعوة المجلس البلدي للمدينة للمساهمة في تجميل بيئة المواطن. فأنجزوا جداريات أهدوا، من خلالها، للسكان تصورا جماليا لأزقة وجدران المدينة، ويشهد الجميع بالجو الاحتفالي الذي ساد أيام إنجاز الجداريات، وساهمت في هذا الجو مختلف الشرائح الاجتماعية للمدينة. أصيلا كجل المدن المغربية، جدرانها أشبه بقماشة بيضاء تنتظر الأشكال والألوان، أصيلا لا تعرف غير اللون الأبيض لجدرانها، والأزرق لنوافذ وبوابات بيوتها، تتناغم مع زرقة المحيط وزرقة السماء. جدران أصيلا وأحجامها تناغمت مع ما أضافه التشكيليون فوقها، وجاءت الجداريات منسجمة تماما مع مباني المدينة، لأنها كانت في أغلبيتها هندسية الاتجاه. فكما انعكست هذه التجربة على السكان، حصل الانعكاس المعاكس على الفنان القادم من بعيد، والذي خاض لأول مرة تجربة العمل وسط الأهالي... فلم ينقل الفنان لوحاته إلى المشاهد فحسب، بل نقل «ورشته» كلها... هذا الاندماج الكلي بين الفنان والسكان حقق جمالا معينا في المدينة، دفع السكان إلى الحفاظ على الجداريات وعدم العبث بها، فأصبح العمل الفني جزء لا يتجزأ من البيئة التي يعيشون فيها ويعشقونها. أصيلا كتجربة فنية لم تعرف توقفا منذ ذلك الحين، بل باتت الجداريات مشهدها اللوني السنوي... إذ المدينة فضاء جماعي ومكان للحياة وللجمال، لهذا وجب الحفاظ عليها من أي اكتساح يسيء لعمرانها يفرض على سكانها ألوانا وأشكالا لها من الإمكانيات التقنية ما يجعلها تسيطر على المشهد البصري للمدينة وتؤثر فيه...»[3].

هذا هو الفنان الراحل عبد الإله بوعود، حس فني مرهف، وانتماء ثقافي أصيل، واجتهاد نظري غزير، وكد ميداني، وقد كان حريصا على خلق التناسق الضروري بين السجالات الأكاديمية والممارسة اليومية والمباشرة.

لقد استطاع تجسير الهوة بين سياقات الفرجة المسرحية وبين متع الافتتان بالعطاء التشكيلي، مع ربط كل ذلك بسبل الارتقاء بأشكال تفاعل العين العاشقة مع مختلف أوجه العطاء الفني، بتعبيراته المتعددة، تشكيلا ومسرحا وتجسيدا، في شكل احتفاليات جماعية،

2 عبد الإله بوعود، اختلاف وتكامل- علاقات الفنون التشكيلية والمسرح، 1999.

3 عبد الإله بوعود، م.س، ص. 44- 45.

ينخرط فيها الكل، بحثا عن معالم السمو الثقافي والإبداعي الراقي.

ومع الاجتهادات التنظيرية للفنان بوعود، أصبحت اللوحة والجدارية والتجسيد الجسدي مداخل لتحقيق «سعادة» المدينة المشتهاة.

جان كلود فورستييه.. أصيلة، حدائق على الجدران

تسمح أعمال جان كلود فورستييه باستكشاف عوالم ذاكرة متغيرة في تجربة فنان فوتوغرافي فرنسي عشق مدينة أصيلا إلى حد الهوس، وسعى إلى تجسيد ذلك في أعمال فنية احتواها كتاب صدر باللغة العربية، ثم صدرت ترجماته إلى اللغات الأجنبية الحية، سنة 2000، في طبعة أنيقة، تحت عنوان «أصيلا: حدائق على الجدران»[4].

ربطت الفنان جان فورستييه بعلاقة روحية عميقة بمدينة أصيلا منذ أن اكتشفها قبل أكثر من ثلاثين سنة، وأصر منذ ذلك التاريخ على الوفاء لزيارتها، وعلى تجديد ولائه لها، ومظاهر إخلاصه للدروب العميقة التي تصنع تركيبة الفضاء العام للمدينة. ولقد كانت فرانسواز غروند دقيقة في رصد السياقات الوجدانية لهذه العلاقة الفريدة بين هذا المبدع، الآتي من «هناك»، وبين هذا المجال المسكون بعبق التاريخ والطهرانية، عندما قالت في تقديمها للكتاب «هل يمكن أن نشير إلى الصدفة في ما يتعلق بأصيلا التي يذهب فورستييه للقائها منذ ثلاثين عاما. لقاءات كأنها مواعيد غرامية؟ فضول حيوي وبحث عن الغريب دفعاه منذ البداية على دروب أوروبا، واستوقفته محطات مثل إسبانيا... ثم جبل طارق الذي عبره ليستنشق أبواب إفريقيا. مر عبر طنجة، وفي سنة 1985 انتهى إلى شراء بيت في أصيلة. سقط سجين سحر هذه المدينة البيضاء التي يضربها زبد الأطلسي. منذ ذلك اليوم، صار أشبه بالمغربي، يبتكر آلاف الصور التي يحتفظ بها لنفسه وأحيانا يعرضها على بعض الأصدقاء الذين يعملون معه في تولوز، مكان إقامته الآخر... مع صوره التي تشبه رؤية الحشرات الجزئية، يكشف عن كوكب أرضي مغمور. يقول إنه لا يبتكر الصور، بل إن النهار هو الذي يخلقها بفضل مئات اللحظات من النور...».

4 Jean Claude Forestier, Asilah- Jardines en las paredes, 2° éd. Julio 2000.

إنها تجربة فنية غنية تضافرت جهود أطراف متعددة من أجل تعميم نتائجها سواء داخل المغرب أم خارجه. فمؤلف «أصيلا: حدائق على الجدران» صدر بمناسبة المعرض، الذي حمل اسم الكتاب، والذي أقامته «دار ثقافات العالم» (باريس) وجمعية أصدقاء بغاتيل وحديقة بغاتيل، خلال الفترة الممتدة ما بين 24 فبراير و26 أبريل من سنة 2000، وذلك بدعم من وزارة الثقافة الفرنسية ومن عمدة مدينة باريس ومن مؤسسة منتدى أصيلا.

أما التقديم العام للكتاب، فقد وضعه الأديب المغربي الراحل إدمون عمران المليح، الذي يعتبر أحد أكبر العارفين بأسرار مدينة أصيلا وبخباياها الحميمية، التي لا ينتبه إليها إلا من عشق الجمال، وافتتن بفطرة البشر، وطراوة المكان، لذلك، فقد جاءت كلمة المليح عميقة في دلالاتها ومنسجمة مع الرؤى التخييلية التي تحكمت في أشكال توظيفه لفضاءات أصيلا ولمعالمها المميزة في أعماله الروائية المختلفة، مثلما هو الحال مع روايتي «المجرى الثابت» و«مقهى ازريرق». ولإبراز نزوعات الأديب عمران المليح في استنطاق كنه الأشياء الأصيلة في وجه مدينة أصيلا، وربطها بتجارب الكتابة الإبداعية، سواء بالكلمة أم بالريشة أم بالآلة الفوتوغرافية، نستدل بمقطع أخذناه من التقديم العام للكتاب، يقول فيه «أصيلا المرغوبة المشتهاة التي يتغنى بها كثيرون ويتنافس عليها المتنافسون، تخبئ حقيقتها في أعماقها. لها، شأن المدن الاستثنائية، شخصيتها الفريدة المتكونة من طبقات تاريخية وخيوط حميمة، تشابكت في الحيز اللامرئي. إنه المناخ نفسه، مناخها الشبيه بغيره والفريد في آن واحد. الهواء، النور، وجوه الناس، وجوه النساء الوافدات من الريف إلى السوق، الشخصيات الحاملة إشاراتها، وعورة اللهجة، أخيرا البحر، الرحم الوالدة لكل ما نتنفسه دون أن نتمكن من الإفصاح عنه. كل ما يحصل وكل ما ينشأ يحمل ختم توقيعها الملغز الذي يصعب أن نجلو سره، وذلك بدءا من الحدث الكبير، الموسم، واستمراريته، حتى مذاق طاجين شطون... وصولا إلى مجد البطيخ والتين الوحشي أو الحضري. هذه المدينة السعيدة قد حفظت تقاليدها من زمن القراصنة، تقاليد الافتتان والخطف، ولها من ثم أسرارها، عاشقين كانوا أو غير عاشقين. جان كلود فورستييه واحد من هؤلاء الأسرى، منذ ذلك اليوم الذي تجاهل فيه كل حذر، سالكا درب أصيلا ليستقر وليجعل فيها مقامه كلما أتاحت له تولوز والتزاماته المهنية الفرصة لذلك. منذ سنوات عديدة بدأ يدون يوميات هذا الأسر، في ألبوم مهم يشكل مجموعة ضخمة من الصور المأخوذة على مر السنين...». ويضيف الراحل عمران المليح مستخلصا القيمة الفنية والجمالية التي راكمها فورستييه في اشتغاله على فضاءات أصيلا، «خطوة خطوة نتبع مسيرة جان كلود فورستييه متأثرا في عمق أعماقه بكل ما يقدمه له الحضور في أصيلا، مغذيا هيامه بالتصوير الفوتوغرافي. إنها مسيرة أو استقصاء للاقتراب من حقيقة هذه المدينة في ما وراء المبتذل اليومي وفي ما وراء الاحتفالات التي تقدم لها نشاطا ثقافيا باهرا لا شك فيه... ينبغي أن نشدد في ما وراء دلالات المصلحة الأكيدة، على المتعة الغنية بالانفعالات التي توفرها هذه المجموعة من الصور الفوتوغرافية لجان كلود فورستييه منذ النظرة الأولى».

هذه هي قيمة الكتاب الحقيقية، وقيمة القراءات التأملية في مضامين الصور والجداريات «الفطرية» المشكلة لمجموع مواد الكتاب. وإذا كان صاحب العمل لم يضف أي إشارات مكتوبة ومرافقة لصور الكتاب، فإن ذلك قد حمل في طياته مضامين خطاب إبداعي راق، يترك للمتلقي كل فرص التأمل في واقع تلاشي الأشياء بفضاء مدينة أصيلا، وفي إثارة الانتباه لجزئيات يومية، قد لا تثير أدنى انتباه لدينا، نحن أبناء المدينة الذين ننظر إليها في تنميطاتها الاعتيادية اليومية، التي، كثيرا، ما تساهم في تبخيس قيمة الأشياء.

وارتباطا بالسياق نفسه، نعتقد أن مثل هذه الأعمال تكتسب قيمة توثيقية أكيدة بالرغم من نزوعاتها الإبداعية الواضحة، فالكتاب يعكس، من جهة، نوعية اهتمام «الآخر» بالكشف عن الأسرار الجمالية والتاريخية للمدينة، كما أنه يساهم في رصد مظاهر تطور معالم المكان من زاوية منطق تبدل الأشياء وانبثاق الحس الفني، الذي تنتظم عبره الأنساق المعيشية اليومية والبسيطة للناس، وتلك قيمة تحفزنا على الاهتمام بتجميع نتائج مثل هذه الأعمال وتصنيفها في سياقاتها الإبداعية والمعرفية والحضارية الواسعة.

منتقدو الدبلجة ...

عندما يرتدي الفنان جبة المدافع عن الأخلاق وينظر رجل القانون للفن

خديجة عليموسى

أمام النجاح الكبير الذي حققته الأعمال الدرامية المدبلجة، سواء إلى اللغة العربية أو إلى اللهجات المحلية، وما نالته من استقطاب جماهيري، بشهادة المسؤولين عن القنوات العارضة لهذا النوع من المسلسلات والأفلام، استنادا إلى مؤشرات رقمية تتعلق بنسبة المشاهدة. فعلى سبيل المثال لاقت الأفلام التركية «رواجا منقطع النظير في أوساط مجتمعنا العربي الذي بات يقلدها ويحاكيها ويخصص لها الوقت الكافي لمشاهدتها والإنصات إليها، بل وشرع يؤجل أعماله إلى وقت غير الوقت الذي تعرض فيه هذه المسلسلات، فأصبح الإقبال الجماهيري العربي على هذه المسلسلات أمرا لم نشهد له مثيلا من قبل، حتى أن البعض وصفها بالحمى التي تنتاب القنوات الفضائية».[1]

أمام هذا الوضع ارتفعت العديد من الأصوات، سواء داخل الوطن العربي أو خارجه، تنتقد دبلجة الأفلام، مستندة في ذلك إلى عدد من الحجج والركائز، ترى ما هي أبرزها؟

لمحة تاريخية

إن مصطلح دبلجة أو «دوبلاج»، مشتقة من اللغة الفرنسية (doublage)، وتحيل على عملية تقنية، عبرها يضاف الصوت للعمل الدرامي غير الصوت الأصلي، وذلك بعد ترجمته إلى لغة أخرى. وقد ظهرت تقنية الدبلجة سنة 1931 بفرنسا كوسيلة وضرورة من أجل "الحفاظ على الحيوية الاقتصادية للسينما، ولإيجاد طرق لضمان توزيع الأفلام التي لا تهتم كثيرا، حتى ذلك الحين، بالحواجز اللغوية"[2]، لتنتشر بعدها في ألمانيا وإيطاليا.

أما بالوطن العربي، فلم تنتشر الدبلجة إلا في «منتصف الأربعينات من القرن الماضي، وكانت البداية من دول المغرب العربي التي دبلجت أفلام هوليوود إلى الفرنسية؛ نظرا لاستيراد أغلبها من موزعين فرنسيين. وفي الثمانينات كانت البداية في المشرق العربي، عندما شرعت

1 أثر المسلسلات التركية في المجتمع العربي من الجانبين الاجتماعي واللغوي بقلم: جمانة محمد نايف الدليمي، انظر الرابط التالي: https://pulpit.alwatanvoice.com/articles/2010/03/11/191876.html)

2 (Traduction et medias audiovisuels Editeur presses universitaires du Septentrion 2011 p25)

محطات التلفزيون في دبلجة أفلام ومسلسلات الأطفال باللغة العربية الفصحى في الكويت والأردن."[3]

أما الدبلجة بالمغرب فقد بدأت في وقت مبكر، وتحديدا في خمسينيات القرن الماضي، مع إبراهيم صياح، الذي كان أول من دبلج الأفلام الأجنبية إلى اللهجة المغربية، إذ كان فيلم (Le boussu) أول فيلم دبلجه، وذلك سنة 1952، ثم دبلج عددا من الأفلام في مسيرته الفنية، إلا أن دبلجة الأفلام الهندية كان لها نجاح كبير وشعبية واسعة جدا.

أما دبلجة المسلسلات إلى اللهجة المغربية فقد بدأت سنة 2009،عندما قامت أول شركة مغربية متخصصة بالدوبلاج (plug in) بتدشين دبلجة المسلسلات الأجنبية إلى اللهجة المغربية، حينما قامت بدبلجة مسلسل (أنا) المكسيكي[4]، لتليها بعد ذلك دبلجة المسلسلات التركية، حيث تصدر مسلسل «سامحيني» قائمة الأعمال الأكثر مشاهدة بالقناة الثانية، وذلك بنسبة 75 في المائة من مجموع المشاهدات لبرامج القناة، حسب تقرير «ماروك متري» الصادر سنة 2018، وهو المسلسل الذي أمضى حوالي ثماني سنوات.

نقاش متكرر بالبرلمان

انتقل النقاش بالمغرب حول سلبيات الترجمة إلى المؤسسة التشريعية، سواء بمجلس النواب أو بمجبس المستشارين، وذلك من خلال توجيه أسئلة كتابية أو شفوية، أو خلال مناقشة الميزانية الفرعية للوزارة الوصية على القطب العمومي، بلغت حد المطالبة بإيقاف بث المسلسلات المدبلجة. والمتتبع للنقاشات الدائرة خاصة داخل لجن غرفتي البرلمان، سيلحظ أن أغلب الفرق البرلمانية، بما فيها المحسوبة على الحكومة، شديدة الانتقاد لهذا النوع من المسلسلات، والتي تعتبرها فارغة من الناحية القيمية.

وتحدث آخر تقرير صادر عن لجنة التعليم والثقافة والاتصال بمجلس النواب، عن ما أسماه "هيمنة الدراما التركية واللاتينية، برداءتها الفنية واختلالاتها الأخلاقية وتعارضها الكلي مع تقاليد المغاربة الاجتماعية والثقافية، مع الإشارة إلى السكوت عن دبلجة الأعمال الدرامية الأجنبية بلهجة رديئة"[5].

وكانت دائما مبررات المسؤولين على القطب العمومي بالبرلمان هو أن "حضور الأعمال المدبلجة ضمن الشبكة البرامجية للقناة ليس توخي المكاسب التجارية، التي يمكن تحقيق بشكل أفضل عبر المنتوج الوطني، ولكن بسبب استحالة تقديم شبكة برامجية تعتمد على الإنتاج الوطني 100 في المائة على مدى 24 ساعة يوميا... وأن ندرة أو عدم توفر أعمال مدبلجة بالعربية الفصحى في السوق، يضع القناة امام أحد الخيارات التالية: البث باللغة الأجنبية الأصل أو اعتماد الدبلجة بلهجات عربية كما هو رائج عبر الفضائيات أو الدبلجة بالدارجة المغربية، هذه الأخيرة التي تبقى أنسب الخيارات لاعتبارات لغوية وثقافية وتنافسية واقتصادية"[6].

انتقادات بخلفية أخلاقية وفنية

استندت الانتقادات الموجهة للدبلجة إلى الشق الأخلاقي بدعوى أن المسلسلات المعروضة تساهم في نشر قيم غريبة عن المجتمعات العربية، واعتبرت هذه الانتقادات أن الشركات الأجنبية تهافتت على ترجمة المسلسلات الأجنبية إلى العربية، بفصحاها ولهجاتها العامية، التي تخاطب الأسر العربية بمضمون إباحي معروض بإخراج أشد واقعية وكلام أشد تبليغا...، كما شرعت صناعة التمثيل في مغربة المسلسلات الأجنبية، بترجمتها إلى دارجتنا المغربية، بقصد تقريب وتسهيل الفهم، وتبليغ الخطاب الإباحي بأقوى مما كانت العاميات الشرقية تفعله، وهنا رأينا دارجتنا موظفة لتبليغ كل المضامين الإباحية المعهودة في المسلسلات المكسيكية»[7].

ومن الفنانين من انتقد الدبلجة بخلفية أخلاقية، ومن هؤلاء الممثل المغربي، صلاح الدين بنموسى، الذي عاب بشدة، المسلسلات التي تجري دبلجتها، في التلفزيون المغربي، إذ قال "إن هذه الأعمال تطمس الهوية المغربية، وعوض أن نقدم للمشاهد أعمالا مغربية أو برامج ثقافية، أصبحنا نقدم مسلسلات لا تمت بصلة لا لتقاليدنا ولا لديننا. إنها مسألة

3 "الدبلجة..فن كسر حاجز اللغة في الترفيه المرئي" موقع "الخليج" 14 سبتمبر 2019

4 مجلة الآداب للدراسات اللغوية والأدبية ص 498 العدد 11 سبتمبر 2021

5 تقرير لجنة التعليم والثقافة والاتصال، بمجلس النواب، برسم السنة المالية 2022

6 ـ عرض الشركة الوطنية للإذاعة والتلفزة وشركة الدراسات السمعية البصرية «صورياد دوزيم» بلجنة التعليم والثقافة والاتصال بمجلس النواب ـ 25 يونيو 2019.

7 ـ فنون أم سموم سؤال يتحدى الأعلام والفن ـ أحمد باعو ص 108 مطبعة النجاح الدار البيضاء 2013.

خطيرة، لأننا ندخل إلى بيوتنا عادات سيئة سيتأثر بها أطفالنا، وسيضيع شبابنا وسط هذه المهزلة. ودبلجة المسلسلات الأجنبية أمر خطير، فهي ورش حفر قبر الثقافة المغربية"[8].

وبعيدا عن البعد القيمي والأخلاقي، وجهت انتقادات للدبلجة من قبل فنانين ومهتمين، ومن بينهم "الممثلة الإيطالية مونيكا بيلوتش التي عرفت بدفاعها عن السينما في نسختها الأصلية، والتي دائما ما تصرح قائلة إنها ضد الدبلجة، ولكن مع النسخ المترجمة، لأنها تعتبر أنه من السخافة بما كان ألا يعرف الإيطاليون أصوات الممثلين، أمثال داستين هوفمان أو ونيكول كيدمان وآل باتشينو»."[9] وهؤلاء هم نجوم أمريكيون، وذلك في إشارة منها إلى أن الدبلجة تغيب الأصوات الحقيقية للممثلين في العمل الفني الأصلي.

وفي السياق نفسه، نجد بعض الأصوات من فرنسا المنتقدة لعملية الدبلجة، بينها توماس كريندورج، مستشار قانوني في الرقميات، بإدارة الدفاع الفرنسية، الذي يصف الدبلجة بـ"البدعة"، والذي يقول إنه "إذا كانت الدبلجة فنًا، فهي فن تشويه لعبة الممثل ولا يمكننا اعتبار الدبلجة أداءً فنيًا بنفس مستوى أداء الممثل الأصلي... إن الدبلجة مجرد بدعة، يمكننا اعتبار هذا التراكب بمثابة عدم احترام لعمل الممثل"[10].

وبالمغرب وجهت انتقادات حادة لهذا النوع من المسلسلات سواء باللهجة العامية «الدارجة المغربية»، أو بلهجات أخرى مرتبطة بالدول التي تستورد منها هذه المسلسلات، على اعتبار أنها تضر الدراما المغربية بشكل كبير، وتسهم، بشكل سلبي، في تراجع الانتاجات الوطنية، التي هي في الأصل، حسب المهتمين، في تدهور مستمر.

وفي هذا الإطار توالت تصريحات إعلامية لنقاد ومنتجين في هذا المجال، ومن أمثال هؤلاء مختار عيش، سيناريست ومنتج فني، الذي عاب عن القنوات المغربية "اللجوء إلى توجيه جزء كبير من ماليتها نحو صناعة دراما هجينة بوجوه غربية وألسنة مغربية"[11].

ومن بين سلبيات الدبلجة إلى اللهجات العامية، هو ذلك «التأثير السلبي على عملية التلقي لأسباب عديدة، فالمشاهد يشعر أن الدلجة غير منطقية، فالممثل، مثلا يتكلم بلهجة كويتية أو سعودية عن مضاجعة صديقته، فيجعل المشاهد يعيش حالة من الارتباك لأن مستوى الألفاظ لا يتناسب بتاتا مع بيئة اللهجة المتضمنة في هذا الحوار، كما أن أسماء الشخصيات تكون غير منطقية»[12].

الانتقادات الموجهة للدبلجة، وإبراز سلبياتها لم تكن وليدة اليوم، بل إن مصر عرفت ذلك في غشت سنة 1939، حين شهدت "ثورة عارمة قام بها السينمائيون في نقابة السينمائيين، قادها المخرج أحمد بدرخان، بتأييد من الفنان أحمد سالم، مدير استوديو مصر والباعث إلى فكرة الدوبلاج من الأساس وأيدها أيضا أنور وجدى".

وكانت التجربة الأولى من نوعها في مصر، وجديدة على السينما العربية، وساهم أحمد كامل مرسى جمال مدكور بعمل دبلجة لفيلم، تلتها بعد ذلك دبلجة عدة أفلام فرنسية وألمانية وأمريكية، وعهد إلى كامل مرسى بمهمة الدبلجة، وفى عام 1939 قامت ثورة السينمائيين ضد الدبلجة واستنجدوا بالحكومة لوقف خطر ها الداهم، إذ قيل إنها تهدد السينمائيين في أرزاقهم".

وأفسحت الصحف والمجلات صفحاتها لنشر آراء المؤيدين والمعارضين، وتوالت الاحتجاجات فاضطرت الحكومة إلى إصدار قرار يقضي بعدم إجراء عملية الدوبلاج إلا لثلاثة أفلام فقط كل عام[13].

خلاصة القول إن المنتقدين للدبلجة يستندون إلى حجتين مركزيتين، أولها ذات بعد فني، يتمثل في كون الدبلجة تؤثر على العمل الأصلي للمنتوج الدرامي بإيصال أصوات غير حقيقية للفنانين، فضلا عن انعكاس ذلك أيضا على الإنتاج الوطني، الذي يتراجع بفعل غزو هذا النوع من أفلام الفضائيات، وثاني حجة تتمثل في التأثير الأخلاقي، على اعتبار أن الأعمال الدرامية المدبلجة غريبة عن الجمهور المتلقي.

8 - http://www.assahraa.ma/journal/2009/95341

9 - https://cineuropa.org/fr/newsdetail/54446/

10 - https://ledrenche.ouest-france.fr/debat-cinema-doublage

11 تصريح صحفي ليومية «رسالة الأمة» 10 أبريل 2011

12 آليات الدبلجة في العالم العربي، ـدراسة تحليلية لدبلجة فيلم عمر المختار، قسم الترجمة، كلية العلوم الاجتماعية، جامعة وهران، 2009ـ 2010، ص: 491

13- https://www.vetogate.com/4141107

فرجات مسرح الشارع وجه آخر للمسرح المغربي

محمد العزيز

حضرت الفرجات المغربية على امتداد التاريخ في ساحات وأبواب المدن العتيقة، نكتفي هاهنا بالإشارة إلى بعضها على سبيل التوطئة لموضوعنا الأساس المتعلق ب"مسرح الشارع الحديث" بالمغرب، عن أماكن وفضاءات عرفت فرجات مسرحية خارج القاعات منذ طلائع الممارسة، من بينها أبواب الكيسة وبوجلود وساحة السراجين والبطحاء بفاس، وساحة لهديم المجاورة لباب المنصور بمكناس، وساحة سيدي عبد الوهاب بوجدة، وساحة جامع لفنا بمراكش، وساحات المواقع الأثرية كوليلي وشالة وغيرهما، إضافة إلى الأماكن التي شهدت الفرجات الموسومة ب "الفرجات ما قبل المسرحية" كسلطان الطلبة وسيد الكتفي ولبساط والحلقة وغيرها مما يحفل به التراث المغربي العربي والأمازيغي من فرجات، وتجنبا لأن يجرنا هذا المبحث في متاهات ليست قصدنا سوف نقصر حديثنا في ما يلي:

الحلقة فرجة الفضاء العمومي المغربي

كادت تكون الحلقة أحد معالم تاريخ اللقاء بين الفرجة والفضاءات العامة المغربية، خصوصا الشعبية منها، ففي جل الأسواق، وأبواب المدن العتيقة التقت الحلقة بجمهورها سواء تلك التي كان الجمهور يتحلق فيها حول الحكواتيين أو البهلوانيين أو السحرة أو الرياضيين أو غيرهم، لم يكن لهؤلاء الحلايقية قاعات خاصة، ولم يكن بينهم وبين زبنائهم ستائر أو حواجز، إذ كان جلوس أو وقوف الحلايقي وسط حلقته، في جانب من سوق، أو زاوية في ساحة، وحضور إنسان آخر يرقبه، كافيا كي تتأسس فرجة مسرحية أو شبه مسرحية، بالتحديد الذي أعطاه بيتر بروك وهو يتحدث عن المساحة الفارغة.

لقد احتلت الحلقة دوما جانبا من الفضاء العمومي، حيث فرض الحلايقي ذاته على المارة وعلى المتسوقين والمتسكعين في الأسواق الشعبية، راسما في طريقهم دائرته بعد أن يؤثث مركزها

بأكسسواراته وبعض ملابسه/ أقنعته، ليبدأ صرخات استجلاب جمهوره لفرجته ولعبه، ولتبدأ لعبة الحكي المتقطع بلغاته وأشيائه، كل ذلك من أجل جذب الجمهور المار والعابر والمتردد على الفضاء العمومي الذي يصبح ملكا له.

تجارب الهواة خارج القاعات المسرحية

ما كادت الهواية المسرحية تبلغ نضجها النسبي حتى طرح الهواة سؤال القاعة الايطالية، وسؤالا آخر أكثر إلحاحا، هو سؤال الجمهور المسرحي، من ذلك ثورتهم ضد البنية الهندسية للقاعة الإيطالية، ومحاولاتهم التنويع في أشكالها، وكان للهواة المغاربة نصيب وافر في توجيه انتقادات كثيرة و حادة للقاعات القليلة في ستينيات القرن الماضي، بموجب طابعها البورجوازي وتكريسها للفوارق الاجتماعية، وعجزها عن تيسير العلاقة والتواصل السلس مع الجمهور، من هنا سعى هؤلاء إلى إعادة الروح لمبدأ ديمقراطية الفن المسرحي، رغبة منهم في استقطاب الجمهور الواسع. وعلى غرار المسرح الطلائعي الغربي ظهرت عند الهواة المغاربة تصورات سعت، هي أيضا، إلى إقامة مصالحة وتواصل حقيقي بين القاعة والخشبة، وذلك بإقامة جسور رابطة بينهما، وإقامة تعديلات على القاعة الايطالية، غير أن هذه التغييرات لم تستطع أن تلبي طموحات شباب المرحلة، لأنها ظلت جزئية في مجملها.

وأمام محدودية الاختيارات، لجأ كثير منهم إلى إلى التراث المغربي أولا، فوجدوا فيه بعضا من أسباب الخروج من القاعة الايطالية التي كانت قليلة زمن ستينيات وسبعينيات القرن المنصرم، فتوسلوا بالحلقة، وحاولوا إحياء بعض الفرجات التقليدية، كالبساط وسلطان الطلبة واعبيدات الرما، وغير ذلك من التجارب جعلت حسن المنيعي يرصد «تحول مسرح الهواة إلى منبر ثقافي يتعامل مع الواقع الجديد، ويتشبث بمبدأ تعميق تجربته وصقلها اعتمادا على معادلة الأصالة والمعاصرة»،[1] كما دفعهم واقع الممارسة وظروفها وتطلعاتهم الخاصة إلى تقديم عروضهم في الأسواق والساحات والقرى والأحياء الهامشية.

ملاحم الطيب الصديقي مسرح الشارع المغربي

قدّم الطيب الصديقي اثنتي عشرة ملحمة[2] هي على التوالي : معركة وادي المخازن (موسم 63- 1964) والمغرب واحد (موسم 65-1966) ومولاي إسماعيل (68-1969) ،وعلى بلدي المحبوب (71-1972) وواقعة الزلاقة (71-1972) ومولاي إدريس (73-1974) وشاعر الحمراء (74-1975) والمسيرة (75-1976) والبيعة (80-1981) ومسيرتنا (85-1986) ونحن (85-1986) وأصوات وأضواء (89-1990)

كل هذه الملاحم جرى عرضها خارج القاعات المسرحية، فملحمة «مولاي إسماعيل» اختار لها الصديقي ساحة لهديم بمكناس، جوار باب المنصور، باعتبار مكناس كانت عاصمة دولته. وأما عروض الدار البيضاء فقد توزعت بين ساحة «لحمام»، حيث يشيد اليوم المسرح الكبير للدار البيضاء، و ساحة الأمم المتحدة وساحة كازابلانكيز، و ساحة محمد الخامس أمام المسرح البلدي الذي جرى هدمه سنة 1984، وجرى عرض ملحمة «مسيرتنا» بملعب محمد الخامس، وملحمة «نحن» بحديقة جامعة الدول العربية، وفي فاس عرض الصديقي ملحمة «مولاي ادريس» بشارع محمد الخامس، وفي مراكش عرضت ملحمة «البيعة» بساحة جامع لفنا أيام مهرجان الفنون الشعبية، وعرضت ملحمة «أصوات وأضواء» بشاطئ الأوداية بالرباط.

المسرح المغربي الحديث والفضاء العمومي

على عكس الفضاء الأم الذي نظّر له هابرماس، نجد أن بعض منتقديه يذهبون إلى أنه "لا يتكون فقط من البورجوازية أو من نخب اجتماعية مثقفة، بل أيضا من كل طبقات الشعب التي تصنع بنفسها حرية الرأي والسلطة الشعبية"[3]، وهذا هو حال العديد من فرجات الشارع في الساحات والأسواق والأحياء والشوارع الرئيسة بالمدن، ولعل المسرح أكثر هذه الفنون اندماجا في حياة الناس في العقود الأخيرة، لذلك مافتئ يُحتضن من قبلهم، ويخرج إلى عامة الناس موظفا، في ذلك، الفضاءات المفتوحة والمشرعة، متوسلا في

1 - حسن المنيعي "مسرح الاحتجاج :قراءة في بعض أشكاله الغربية وأفق تمظهراته العربية" ضمن الفرجة والمجال العمومي، م.س، ص: 65

2 - الملحمة في أبسط تعاريفها هي عمل قصصي يشاد فيه بذكر الأبطال والملوك، والتغني بأمجاد الشعوب إما شعريا أو نثريا

3 - حسن المنيعي، م س، ص: 64

ذلك، بأنماط مختلفة من المواضيع تتراوح بين الهزلي البسيط إلى مسرح القضايا السياسية والاجتماعية التي تشغل بالهم. هنا نجد أنفسنا أمام مسرح الشارع، فما هو هذا المسرح؟ ومتى استجلب للمغرب؟ وما هي خصائصه؟

مسرح الشارع في المغرب

عرفت الممارسة المغربية مسرح الشارع بشكله الجديد، منذ منتصف العقد الأول من القرن الحالي، وما لبث أن عرف فورته بعد بضع سنوات من ظهوره، مع بداية العقد الثاني، إذ هب العديد من خريجي المعهد ومن غير الخريجين إلى ممارسته، وطرح معه سبب هذا الإقبال الكبير، الذي لم يتوار رغم هجرة بعض ممارسيه خارج الوطن، بل لا يزال الاقبال عليه واضحا، لأنه سرعان ما تجاوز معيقات المرحلة الأولى التي عرفت بعض التشويش عند بعض المتفرجين، كما عند السلطة الترابية نفسها، فقد نظر إليه على أن أصحابه مسترزقون، على غرار ما كان عليه الأمر في فن الحلقة بالأسواق الشعبية والساحات. قبل أن تنتبه فئة كبيرة من جمهور مسرح الشارع أن عطاءات هؤلاء المؤدين لا تقدر بثمن، ليس فقط بما يقدمونه من مضامين ومن متعة فرجوية على مستوى الحكايات وأشكال تقديمها، ولكن أيضا، بتعريفهم بالفنون المختلفة، ونشر ثقافة فنية أنيقة على غرار ما هو معمول به في الدول المتقدمة.

نماذج من مسرح الشارع المغربي

وحين يلتفت المتتبع جهة ممارسة مسرح الشارع عند الفنانين المغاربة، يلحظ تنوعا في المستوى، واختلافا في الرؤية عند الممارسين، غير أن العين لا تخطئ انتشار فرجات الشارع قبل جائحة كورونا وتوقفها أثناء انتشارها بيننا، وفي انتظار معاودة الإنتاج ووصل ما انقطع، لا نملك الآن غير استحضار تلك الدينامية التي سادت قبل الجائحة، والتي شهدت نشاطا بينا، وانتشارا ملحوظا لفرجات مسرح الشارع بأصناف وأنواع مختلفة، مس تجديدها مختلف جوانب الممارسة وألحت أغلبها على الفرجة البصرية.

وقد شاركت فرق عديدة في هذه الحركية من مختلف مدن المغرب، خصوصا بعدما التفتت وزارة الثقافة إلى دعم بعضها، ولأن الفرق النشيطة في مجال مسرح الشارع كثيرة، والممارسين ما فتئت أعدادهم تتكاثر، والمجال هنا، لا يتسع لرصد كل التجارب، والحديث عن كل المبدعين، فالأمر فوق طاقتنا أولا، وخارج عن هدفنا من هذه الورقة ثانيا.

تجربة رشيد العدواني

تخرج رشيد العدواني من المعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي سنة 2009، تخصص إخراج، وكان أول عمل له في مسرح الشارع سنة 2016 تحت عنوان "ملء الفراغ بالشعر المناسب"[4]، (Meubler le vide par la

4 - أخرج العمل رشيد العدواني وتشخيص كل من

poésie)، وتكمن قيمة هذا العمل في تلك التوليفة الجميلة لأشعار كل من محمود درويش، وعبد الله راجع، وإيليا أبو ماضي، وأبو القاسم الشابي وخطبة طارق ابن زياد. وموضوع العمل هو الشعر نفسه بواسطة المسرح، لذلك كان العرض مزيجا بين الفنين معا، ليتصالح المسرح بالشعر ويحتفي بأصله الذي كانه، وقد استهدف العمل تغذية روح الجمهور، كما يقول العدواني، انطلاقا من إيمانه أن الشارع يرغب في حقه من الثقافة والتعبير، وقد تأسست الفرجة على اللعب بين المونولوغات الشعرية والغناء والشعارات (slogans)، وعلى الرغم من أن شخصيات العرض السبعة من الناس العاديين (عامل وحارس السيارات وربة بيت ومراهقة وطبيب وامرأة عصرية، ورجل أمن) إلا أن اللغة التي أفرزتها المسرحية لم تكن عادية، وهو ما خلق مفارقة صعّدت من اللعب حين تناول قضايا التحرش والعنف والفقر والتضامن والاحتجاج، قضايا لم يجد المخرج من سبيل إلى فضحها ومعالجتها غير لغات الشعر والغناء والموسيقى والرقص، وهي كلها لغة واحدة أو هي لغات تتوحد في الذهن والقلب لتجاوز الرتابة القاتلة للأيام واستمتاع الناس بسحر الشعر وغنائيته..

وأما العمل الثاني فكان سنة 2018 بعنوان لموندیال[5] (l'mondial)، وهو على غرار سابقه، من تأليف ثلاثة شعراء هم عبد الله راجع، ومحمد الصغير أولاد أحمد، ومحمد بنميلود، كما استعان بنصوص ارتجالية أثناء العرض اعتمادا على مقترحات الجمهور .

يعالج هذا العمل ظاهرة شغب الملاعب، التي استفحلت في الملاعب الرياضية المغربية، وتركت آثارها السلبية على الحياة في المدن، وما يترتب عنها من عنف حضري، جاء ذلك العمل عقب تأهل المنتخب المغربي لنهائيات كأس العالم. ومعالجة ظاهرة العنف في الملاعب وإثارة الشغب شغلت سكان العديد من المدن المغربية، ووعيا من مبدعي العمل تشير ورقته إلى أن الثقافة والفنون، وضمنها المسرح، يبحث هو أيضا عن موطئ قدم في شوارع المدن، وهذا التوجه فرض على المخرج رشيد العدواني الاستعانة بممثلين ولاعبين وموسيقيين يشارك الجميع في اللعب، ويرغب كل واحد بالفوز، ولكن دونما عنف ودونما عراك، ففي العرض يغلب التسامح والتعايش لأن المعركة فنية تتوازى خلالها الثقافة والرياضة والفنون، و الفائز دوما هو الجمهور بالتفاهم.

سعى هذا العمل إلى أن يتقاسم الانتصار كل من لعب مقابلة كرة القدم باللعب، واللعب هو ذاته المسرح، أي كل الفنون مادام المسرح أب للفنون جميعها، هاهنا يتحول الشارع إلى ملتقى الحياة، حين يستهدف فيه العرض تعويض العنف حول الرياضة بأحداث ثقافية، أي إلى لحظات لعب آمن وتربوي .هي مباراة بين (jongleurs) وشيخات، هي مباراة وصراع ذات واحدة، فـ (jongleur) هو الشاعر المنشد، الشاعر الذي ظل يطوف البلاد منشدا شعره على آلة موسيقية في

زهرة الهواوي، وفاطمة الزهراء لهويتر، ومحمد لغمام وسفيان هرنان، ورشيد العدواني، أنجز العمل فرقة دابا تياتر.

5 - العمل عن فكرة وإخراج رشيد العدواني وتشخيص زينب الناجم، وهاجر الشركي وزهرة الهواوي ونبيل المنصوري، أنتج العمل فرقة جيل آرت

القرون الوسطى بفرنسا، وليس الشيخات غير هؤلاء بالصيغة المغربية اللواتي يصدحن بأغانيهن ورقصاتهن لإصلاح أوضاعنا، ومحاربة أوجه التسلط والقهر التي يمارسها القواد وأذناب السلطة، وخلف هذه المباراة تجري أخرى باللعب الدرامي، ويشكل الجمهور طرفا فيها من خلال اقتراحاتهم أثناء المشاهد وربما لعب أحدهم دور الحكم للمباراة.

ولا يخلو العرض الشارعي من تلميحات شاعرية، تجعل الثقافة أحسن جواب، وأحس حل لأزمات ومشاكل مجتمعنا، ويشكل هذا العرض مساهمة قوية من رشيد العدواني في نشر الثقافة والفن بين المغاربة، وجعل المسرح بين أيادي أكبر عدد ممكن من الناس.

لم يتوان مخرج العمل عن إكساب العرض كل مقوماته الفنية والجمالية، ففي الورقة التقنية أرقام محددة لطول الملعب وعرضه، وكل تجهيزاته، النوعية والكمية، بما فيها توفره على ثلاث كرات، وأقمصة رياضية متباينة الألوان للفريقين المتباريين، وعشب اصطناعي على مقاسات مضبوطة، وزمن العرض محدد في ستين دقيقة، والفضاء المشهدي عبارة عن مستطيل طوله سبعة أمتار وعرضه خمسة. وقد اختار المخرج لعرضه/مباراته زمن النهار، متلافيا الأسلاك الكهربائية، ماعدا إذا كان العرض ليليا.

تبدو أعمال العدواني الثلاثة[6] متناغمة الأهداف ومنسجمة الرؤية، لذلك كانت الهندسة المعمارية لها كلها مصممة بشكل دقيق تنتفي عنها العشوائية، مقارنة مع بعض عروض مسرح الشارع غير الناضجة، فكل شيء في أعمال العدواني مخطط له مسبقا، ومدروس بعناية، تلافيا لكل انحراف يفرضه الفضاء المفتوح. كما أنه وفّر لها أسباب التشويق باعتماد ثقافة الحكي الممزوج بالفكاهة والسخرية. فالمغربي- كما يقول العدواني - يسخر من عيشه حين لا يعجبه، وينتقد ما يبكيه، وهو ميال إلى الفنون التي يجد فيها ذاته.

والتزاما منه بخصائص مسرح الشارع، فقد عرض العدواني أعماله في الأماكن التالية: ساحة جامع لفنا، والمعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي بالرباط، وفي المعارض المتنقلة (لافوارات) وفي مهرجانات مسرح الشارع بكل من مدينة العيون بساحة المشور ، والدار البيضاء وفاس، وسلا، وكلية علوم التربية، وسجن تطوان وسجن العرجات بمدينة سلا، والسجن المركزي عكاشة، وفي ساحات المدن التالية سلا، الحاجب، مكناس الرباط (حي يعقوب المنصور) و بنجرير.

6 - وأما العمل الثالث فقد كان سنة 2019 (لم تسمح الجائحة بعرض سوى بضعة عروض) بعنوان "البندير" العمل عن فكرة وإخراج رشيد العدواني إنتاج جمعية ألوان للسينما والمسرح وهي فرقة من مدينة بنجرير تشخيص: زهرة الهواوي، محمد الغمام، محمد العكاري، أنس لكريضة، عبد العاطي الصقري.

مهرجانات شكلت مدارس لتلاقح التجارب

لعبت أسباب كثيرة في ظهور العديد من المهرجانات في مدن مغربية كبيرة كما في المدن الصغيرة، وقد كان للدعم الذي سنته وزارة الثقافة، أو مبادرات بعض الجماعات أو المؤسسات أو الجمعيات، دور أساسي في تنظيم العديد من المهرجانات، ومن هذه الجمعيات فرقة "جمعية محترف باناصا للفنون" بمدينة مشرع بلقصيري، إذ عمل رئيس المحترف، طارق الكناش، على تنظيم مهرجان لفنون الشارع، كان سببا في إقدام السلطات على تشييد ساحة عمومية وسط المدينة. ومهرجان (أوال ناغ)، أي "كلامنا".

وهو المهرجان الذي ينظمه الفنان خالد تامر في مدينة مراكش وأحوازها، منذ سنة 2007، والذي وصل دورته السادسة، ويشارك فيه مسرحيون وتشكيليون وحكواتيون، مغاربة وأجانب، يقدمون لوحات فنية في شوارع مدينة مراكش وساحاتها، تستعرض مسيرة للدمى الكبيرة الحجم.

وشهدت مدينة سلا تنظيم "مهرجان المسرح وفنون الشارع بمدينة سلا" من تنظيم فرقة "فركانيزم"، بدعم من وزارة الثقافة، وبشراكة مع فرقة "داباتياتر "، وكانت الدورة الأولى في ما بين 3 و7 ماي 2016.

أما في مدينة العيون فتنظم "جمعية أوديسا للثقافة والفن" مهرجان العيون الدولي لفنون الشارع، تحت الرعاية السامية لجلالة الملك محمد السادس، والذي انطلقت بدورته الأولى في مارس 2015، وظل منتظما ولم يتوقف حتى خلال الجائحة، فقد جرى تنظيم الدورة الرابعة ما بين 20 و23 يوليوز 2019، والدورة الخامسة ما بين 6 و10 نونبر سنة 2020، والدورة السادسة ما بين 5 و7 نونبر سنة 2021، في هذه دورات ثلاث عمل المنظمون على احترام الظروف الاحترازية من الجائحة، وتكييف فرجات الشارع مع الاوضاع القائمة.

والمهم في هذا المهرجان هو التحول الذي تعرفه المدينة أثناءه وعقبه، إذ تتحول المدينة إلى ساحة إبداعية، وفرجات قادمة من أنحاء المغرب ومن دول أجنبية، والتي تنطلق من ساحة المشور باعتبارها أكبر ساحة عمومية بأفريقيا، تمتد على ثمانية هكتارات، تحتشد فيها الساكنة الصحراوية وزوار المدينة وضيوفها في فسيفساء إنسانية وفنية، تجعل من المدينة عاصمة فنية، ربما لذلك كان أكثر المهرجانات انتظاما، وأكثرها جمهورا وإقبالا من فنانين حضروا من اسبانيا والأرجنتين وإيطاليا وألمانيا وبولونيا وفرنسا، إضافة إلى فرق محلية من مختلف المدن المغربية، ولأن مدير المهرجان السيد عبد القادر أطويف، وفريقه يدركون قيمة المهرجان، فقد سطروا أهدافا محددة لمساره، وهي الأهداف التي ما فتئ يرددها، وتسجلها منشورات وكتيبات الدورات المتعاقبة، منها على الخصوص: التعريف بمدينة العيون كفضاء للتبادل الثقافي والفني بين شعوب العالم، وترسيخ قيم السلم والسلام، والتنشيط الثقافي والفني للمدينة ولجهة العيون الساقية الحمراء، كل ذلك من أجل دمقرطة الثقافة والفنون وحق استغلال الفضاءات العمومية من قبل الفرق الفنية المحلية.

إلى جانب ذلك يتميز مهرجان العيون لمسرح الشارع بتنظيم ندوات فكرية ومحاضرات علمية حول الظاهرة والإشكالات التي يطرحها مسرح الشارع والفنون المرتبطة به، يحضرها باحثون وممارسون يتدارسون، خلالها، سبل تطوير الممارسة، وآليات النهوض بها، مما يمنح بعدا فكريا إلى جانب الأبعاد الفرجوية لهذا المهرجان، الذي يشهد عرض فنون متنوعة من قبيل: المسرح والسيرك والتماثيل الحية والموسيقى والألعاب النارية، والألعاب السحرية وفن الكرافيتي والكاريكاتير... وهي فنون تحول المدينة إلى ورش فني وإبداعي كبير، تزين خلاله جدران أبرز المباني بالمدينة.

إن المهرجانات التي أتينا على ذكرها ليست الوحيدة في البلاد، فهناك مهرجانات أخرى في العديد من المدن كالرباط الذي انطلقت أولى دوراته منذ 2010، والذي أصبح دوليا، يحضره فنانون من مختلف دول العالم، ويعرض فيه ممثلون وراقصون وفنانو الأكروبات إبداعاتهم، وغير ذلك من الفرجات، التي تحول الرباط إلى كرنفالات، ويتابعها سكان المدينة وزوارها بشغف. إضافة إلى مهرجانات مدينة الدار البيضاء وفاس وغيرها من المدن وقد أدى الشغف بمسرح الشارع والحماسة له أن اهتم به كثير من الشباب بعضهم عن قناعة، واتخذه آخرون كموضة ليس إلا.

فن الحلقة في المغرب: تراث مسرحي شعبي متجدد

سعيد سهمي

تُعتبر "الحلقة" أو "الركح" من بين أهم أشكال الفرجة المغربية التي كانت ولا تزال في بعض المناطق المتنفس الذي يزوره الباحث عن الفرجة، من أبناء الشعب، بل ومن الطبقات الاجتماعية، وحتى من السياح الباحثين عن الغرائبي والعجائبي في ساحات المدن المغربية العتيقة، والمهتمين بالثقافة والفولكلور الشرقيين[1].

رغم التحولات التي عرفها هذا الفن لكي يتواءم مع العصر من خلال تنويع أساليبه، وإدخال أصناف فرجوية تتلاءم مع العصر وتمتح من المسرح المعاصر، إلا أن "الحلقة" كتراث شعبي فرجوي لا تزال تحافظ على طبيعتها الأولى، كتراث ممتد في الزمان وفي التاريخ.

فـ"الحلقة" تعتبر شكلا من أشكال الفرجة، كما أنها تؤدي وظائف تعليمية وتربوية وتثقيفية وتوعوية، وهذا ما سنقف عليه في هذه الورقة التي نوضح فيها خصوصيات فن "الحلقة" في المغرب، وأشكالها المبنية على التنوع والانفتاح على باقي الفنون.

مفهوم "الحلقة"

لقد درج النَّاسُ على تسمية هذا المسرح الشعبي بـ"الحلقة"، وهو اسم متجذر في الثقافة العربية وفي المعجم العربي، تحيل فيه "الحلقة" عموما على معنى "الدائرة"، ففي المعجم الوسيط، تعرف الحلقة بأنها "كلُّ شيء استدار، **كَحَلْقَة** الباب والذَّهب والفضّة. ويقال» **حَلْقَة** القوم» أي دائرتُهم.»[2]؛ ذلك أن مفهوم «الحلقة» يعَمَّم على باقي أنواع التجمعات الأخرى، من قبيل «حلقات الذكر»، «حلقات التعليم»...

غير أنه في الاستعمال المغربي لكلمة "الحلقة" كفن فرجوي شعبي، يستند فيه إلى اللسان الدارج (الدارجة المغربية)، إذ تشير فيه كلمة "الحلقة" إلى ذلك المسرح الشعبي المغربي "الركح"، الذي يمكن اعتباره تجليا من تجليات المسرح عموما، لكن، ما يميزه عن المسرح الكلاسيكي (العالِم)، الذي تؤدى فيه المسرحية على

1(عن موقع: https://www.aljazeera.net، تاريخ الاطلاع: 8 شتنبر/أيلول 2022).

2 ـ المعجم الوسيط، انظر: www.almaany.com، تاريخ الاطلاع: 7شتنبر 2022.

الخشبة، أن فن "الحلقة" يمارس ويؤدى في الشارع، وهو ما يسمح بتسميته بـ"مسرح الشارع"، إذ يقوم على حشد دائرة من المتفرجين الذين يتحلقون حول الممثل صاحب "الحلقة"، وهذا الفن يعتبر إلى اليوم شكلا من الأشكال التراثية المسرحية الشعبية.

وتعرف "الحلقةَ" بأنها "**شكل من المسرح الشعبي المرتبط بالمبادرة والتلقائية، يقوم به رجال متمرسون على فن الحَكْي وبراعة الإيماء والتشخيص والسخرية والتكسُّب بالتَّحامُق الممتع والتوسُّل والدعاء والإضحاك والإبهار**»[3].

مكونات الحلقة

تتشكل «الحلقة» من مجموعة من الممثلين (وقد يكون ممثلا واحدا، في بعض الأحيان) والذين يتوسطون «الحلقة»، يحيط بهم المشاهدون، أو المتفرجون الذين يتابعون الأداء، وتستند «الحلقة»، عموما إلى مكونات وسينوغرافيا الفن المسرحي، بوعي أو بغير وعي من الفنان أو الحلايقي، الذي يؤدي هذا الفن، وهذه المكونات نوضحها في ما يلي:

فعل التمثيل

يعتبر التمثيل أهمَّ عنصر في فن «الحلقة»، كما أنه يشكل، بطبيعة الحال، أساس المسرح، وهو ما يسميه أرسطو في كتابه «فن الشعر» بالمحاكاة، التي تقوم عليها فنون التمثيل ومنها المأساة التي

يعرفها بـأنها «محاكاة لفنّ جادّ، تامّ في ذاته»[4]؛ فالتمثيل الذي نجده في المسرح لا يختلف عن التمثيل الذي نجده في «الحلقة»، وهو ما جعل بعض المسرحيين المغاربة، أمثال الطيب الصديقي، يخلق نوعا من التقارب بين المسرحة وبين «الحلقة»، من خلال نقل مقومات التراث العربي السردي والتمثيلي، والتراث المغربي الشعبي، بشكل خاص، إلى أشكال مسرحية حديثة تدمج التراث المسرحي الشعبي في المسرح الحديث، من خلال مسرحيات «الحكواتي»، و«سيد الكتفي»، و«اعبيدات الرما»، وغيرها من أشكال التمثيل، كما مزج الطيب الصديقي التراث العربي ما قبل المسرحي مع مقومات المسرح الحديث في تجربته المسرحية «المسرح العمالي».

هذا الاشتغال على التراث في المسرح الحديث نجده حاضرا، بشكل مختلف نسبيا، عند المسرحي المغربي عبد الكريم برشيد الذي أدخل بدوره المكونات التراثية العربية في النصوص المسرحية المغربية المكتوبة، والتي يمكن اعتبارها مسرحا ذهنيا، كما في أعماله «**عنترة في المرايا المكسرة**»، و«**ابن الرومي في مدن الصفيح**» و«**عطيل والخيل والبارود**».

الممثل أو «الحلايقي»

يمكن اعتبار «الحلايقي» قائد «الحلقة» الذي يديرها، وفي الوقت نفسه يؤدي، بالمفهوم الجديد لفنون التمثيل المسرحي والسينمائي، أدوارا متعددة، منها الإخراج والتوزيع (توزيع الأدوار، إن كانت الوفرة في عدد الممثلين)، والتمثيل، الذي يأخذ فيه دور البطولة، فضلا عن السيناريو، الذي قد يكون نقلا لنص مكتوب أو يكون عبارة عن حوار أو عمل مرتجل، وفي أغلب الأحيان يجري استوحاء السيناريو أو الحوار أو خطاب

3 - رضوان خديد: «فن الحلقة: المسرح والذاكرة الشعبية»، في: www.hespress.com ، تاريخ الاطلاع: 7 شتنبر/أيلول 2022.

4 - أرسطو: فن الشعر، ترجمة وتقديم وتعليق: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، د.ت، ص. 95.

«الحلقة»، من التراث العربي.

قد يتعدد الممثلون، إلا أنهم يتخذون في أغلب الأحيان شكل ثنائي، ما يمكن اعتباره ظاهرة من ظواهر «الحلقة» المغربية في النصف الثاني من القرن العشرين، ومن هذه الثنائيات الساخرة يمكن الحديث عن الثنائي «قشبال وزروال» و«السفاج ومهيول»، و«التيقار»، و«الهناوات».

وقد يكون الممثل فردا، يقوم بما يمكن تسميته في المسرح الكلاسيكي بالمونودراما، حين يؤدي الفنان «الحلايقي» دور الحكواتي.

يتميز "الحلايقي" بمجموعة من المهارات، وقد أجملها بعضهم في ما يلي:

- قدرة "الحلايقي" على ضبط المكان والزمان والجمهور؛
- إجادته توظيف عناصر من الموروث الثقافي وفق مخطط أو سيناريو؛
- قدرته على الارتجال؛
- تمكنه من توظيف وتَكْييف عناصر المحيط (Adaptation) في تركيب سينوغرافي متجدد[5].

3- الحوار أو السيناريو:

إن رأسمال فن "الحلقة"، إن صح التعبير، كما هو الحال لفنون القول جميعها، وللمسرح بشكل خاص، هو الكلام، غير أن ما يميز الحوار أو الخطاب الحلقي هو الارتجال كظاهرة كلامية، ومعناها سرعة البديهة في ارتجال حوارات وخطابات يتم في الغالب استيحاؤها من داخل أجواء "الحلقة"، ومن ظروف التمثيل، وهو ما يثير الضحك والسخرية لدى جمهور الحلقة بشكل عفوي، فالارتجال معناه الخروج عن النص إذ لا وجود للنص بشكله الثابت كما نجده في المسرح، فيكون السيناريو إما على شكل نص محفوظ يتصرف فيه "الحلايقي" حسب الوجهة الفنية التي يريدها، سواء تغيًا منه الكوميديا، أو كانت التثقيف، أو كانت إضفاء طابع السخرية على بعض المواقف السياسية أو الاجتماعية الجادة، او كانت حكاية هادفة، أو كانت تمثيلا بالثعابين أو القردة على غرار السيرك؛ فالحلقة في المغرب تجمع فيها ما تفرق في غيرها من أشكال الفُرجة كما سنوضح في أنواعها.

4- الموسيقا

في جل "الحلقات" أو "الحلقات" المغربية تجد الموسيقى، بمعنى أنه ينبغي على الحلايقي لكي يكون بارعا أو "محارفي" بلغة هذا الفن، فعليه أن يتقن نوعا من أنواع الموسيقى أو العزف على آلة من الآلات الموسيقية، والتي تساعده على جذب الجمهور، كما تساعده على تجاوز الملل الذي قد يصاحب التمثيل أو الحكي.

- جذب الناس:

الغالب يستعمل «الحلايقي» آلة الناي التي تمتاز بصوتها القوي والتي تجذب الناس إلى الحلقة، أو أنه يجذبه بالكمان أيضا، أو بالعود، ولهذا فكل الحلايقية لا بد أن تجد لديهم آلة موسيقية، معينة، وغالبا ما يتقنون العزف الموسيقي، وعادة ما يمزجون بين التمثيل والغناء.

- خلق الفرجة

من ذلك أيضا، أن «الحلايقي» يقوم بدور الفرجة والإمتاع من خلال الطرب الذي يقدم عليه الناس، ولهذا، وكما سبقت الإشارة إلى ذلك، تجد «الحلايقي»، خاصة منهم الساخر، والحكواتي غالبا ما يخرج عن النص، ليلعب دور تنظيم

5 رضوان خديد: «فن الحلقة»، مرجع سابق

الجمهور.

عنصر مساعد في الحكاية والغناء

تستعمل أيضا الموسيقى كمساعد في الإلقاء خاصة بالنسبة للحكواتي، الذي غالبا ما يحول المحكيات إلى أغنية، أو إلى ما يمكن أن نسميه بالملحون الشعبي، الذي تلحن فيه القصة أو الحكاية، كما أن بعض الحلايقية يؤدون دور الغناء بتواز مع التمثيل لخلق الفرجة والخروج من ملل السرد والحوار، ومنهم على سبيل المثال «الثنائي الهناوات» أو «ثنائي التيقار» أو «السفاج ومهيول».

الحلقة وتنوع أشكال الفرجة

الحكواتي

يعتبر «الحكواتي» من بين فنون «الحلقة» المغربية، وهو يكاد يكون فنا مستقلا يمتح، في الواقع، من التراث العربي بشكل عام، والذي كان فيه الحكواتي يقف في مكان معين يحكي للناس التاريخ وقصص الأولين، وأساطيرهم، فكان الحكواتي بمثابة عراب قبيلته ومعلمها، ومربيها، خاصة في الأماكن الشعبية التي تفتقر إلى المدارس ودُورِ التعليم، فكان الحكواتي بمثابة المعلم.

ولعل الحكواتي الذي لم تخْلُ منه بلاد عربية، يجعلنا نستنتج أن التراث العربي الحكائي، من أساطير وحكايات شعبية وفنون التمثيل وغيرها، هي المدرسة التي تشكلت فيها مختلف فنون القول الحديثة بغض النظر عن إفادتها من الثقافة الغربية الحديثة، وفي هذا يقول الباحث المغربي حسن المنيعي:

"يكفي أن نستقرئ التاريخ لنقف على فيض زاخر من الأساليب التمثيلية، التي كانت تشع في المعطيات الفولكلورية، وفي بوادر الفن الحي، التي تنعكس فيه الأغاني والأهازيج والأزجال وإيقاعات الراقصين وفصاحة القصاصين، الذين كانوا يطلقون العنان لمخيلتهم ليبتدعوا حكايات لطيفة، ولينغمسوا مع رواد (الحلقات) في خضم أحداثها «(5).

ترويض الثعابين

تكثر في مدينة مراكش الحلَق أو الحلقات التي تقوم على ترويض الحيوانات ومنها الثعابين، غير أن هذه العملية ليست مقصودة في ذاتها وإنما تستهدف جذب الجمهور من خلال إغرائه بالمجال العجائبي والغرائبي، إذ يصاحب ترويض الثعابين واللعب بها في الحلقة الموسيقا والقيام ببعض الطقوس الروحانية وما إلى ذلك من أشكال الفرجة، وتتعدد طقوس التعامل مع الثعابين من حلقة إلى أخرى، غير أنها تشترك عموما في عزف الموسيقا في الغالب باعتماد الناي والطبل، ما يجعل المُشاهد يرى كما لو أن

الثعابين تقوم بالتجاوب مع العزف الذي يجعلها مطيعة لصاحبها، كما يصاحبها أيضا الحكي والغناء الذي يجذب به «الحلايقي» المتفرجين، فلا تخلو حلقة من الفرجة.

من بين الطقوس التي تدخل في ما يسمَّى بالتصوُّف الشّعبيّ أن بعض مروِّضي الثعابين ينتقلون إلى إقامة طقوس أقرب إلى أعمال السحر منها إلى الحقيقة ومنها شرب الماء الحار، ومنها كذلك العمل على إدخال السكين في الوجه أو العين وهي من الأمور التي تجمع بين الشعوذة وبين طقوس التصوف الشعبي الذي فيه بعض الكرامات أو ما يمكن تسميته بالعجائبي أيضا.

السيرك

من أشكال الفرجة التي توجد في "الحلقات" المغربية، ما يمكن أن نسميه فن السيرك، والذي يمكن اعتباره محاكاة للسيرك كفن مستقل، وإن كان للسيرك طقوسه ومقوماته الفنية الخاصة به، إلا أن بعض "الحلايقية"، الذين نجدهم، بشكل خاص، في المدن الكبرى، كمراكش التي تعتبر مهد فن الحلقة المغربي، خاصة في جامع الفنا، يعتمدون في أداء هذا الفن، أحيانا، على الحيوانات التي يروضونها، كما هو الحال عند ترويض الخيول أو الكلاب أو القردة، كي تؤدي حركات بهلوانية مضحكة، تصحبها أشكال فرجوية أخرى يؤديها الممثل/ الحلايقي.

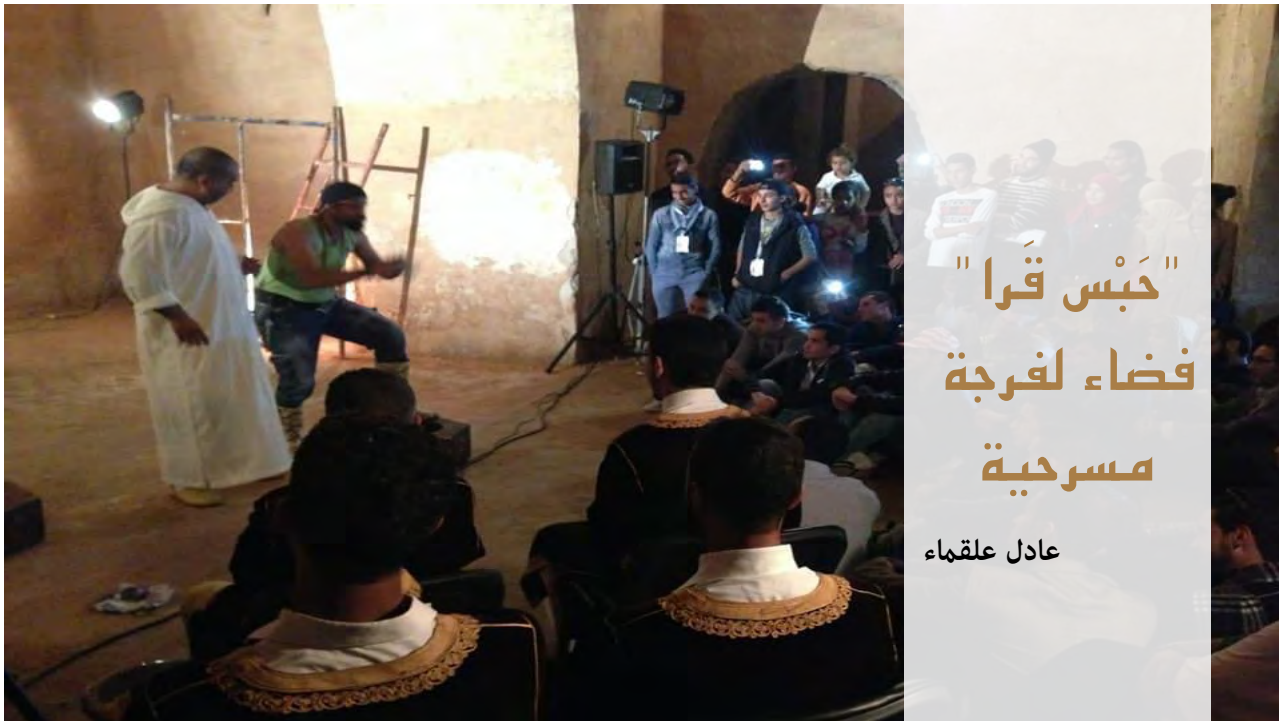
استنتاج:

هكذا يبقى فنُّ الحلقة تراثاً أصيلاً تجمَّعَ فيه ما تفرَّقَ في غيره من الفنون، لأنه فن شعبي، يمزج بين مقومات العمل المسرحي، وبين فنون الفولكلور الأخرى، كما أنه، وبهدف تحقيق الفرجة، يعمل على إدماج عدد من الفنون الأخرى من قبيل الموسيقى والرّقص والسيرك وغيرها.

والحق أن هذا التراثَ الفني يعاني من الإهمال والتهميش، نظرا للتحولات التي عرفها المجتمع المغربي، إذ لم تعد الحلقةُ المتنفَّسَ الوحيدَ للباحث عن الفُرجة، وإنَّمَا جرى العدول عنها إلى فنون أخرى تُتيحها العوالم الرقمية والوسائط السمعية البصرية الحديثة، وهو ما ينذر بتلاشي مثل هذا التراث إذا لم تتوفر إرادة تدارك انقراضه، عبر الاهتمام به، لاعتباره يشكلُ مقوما من مقومات التراث الفني المغربي والعربي، كما ينبغي العمل على مأسسته وتوفير الفضاءات التي من شأنها احتضانه كفولكلور جمعي.

مراجع:

1. المعجم الوسيط، انظر: www.almaany.com، تاريخ الاطلاع: 7شتنبر 2022.
2. رضوان خديد: «**فن الحلقة: المسرح والذاكرة الشعبية**»، في: www.hespress.com ، تاريخ الاطلاع: 7 شتنبر/أيلول 2022.
3. أرسطو: فن الشعر، ترجمة وتقديم وتعليق: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، د.ت، ص. 95.
4. رضوان خديد: «فن الحلقة»، مرجع سابق.
5. حسن المنيعي: نظرة عن المسرح المغربي منذ أربعين سنة، انظر: https:// alantologia.com ، تاريخ الاطلاع: 8 شتنبر/أيلول 2022.
6. (يتطلب التمثيل في الحلقة مهارات خاصة، موقع: https://www.alahdat.net، تاريخ الاطلاع: 8 شتنبر/ أيلول 2022)
7. (موقع: https://www. skynewsarabia.com، تاريخ الاطلاع: 8 شتنبر/أيلول 2022).
8. (الحكواتي، من تجليات التراث الحكائي العربي، عن موقع: www.alkhaleej. ae، تاريخ الاطلاع: 8 شتنبر/أيلول 2022).
9. (ترويض الثعابين، بساحة جامع الفنا بمراكش حيث ينشط فن الحلقة، عن موقع: www.assahifa.com، تاريخ الاطلاع: 8 شتنبر/أيلول 2022).



"حَبْس قَرا" فضاء لفرجة مسرحية

عادل علقماء

يرتبط الحديث عن الفرجات في المواقع الأثرية باستحضار مدينة مكناس باعتبارها فضاء سوسيو- ثقافي، له امتداداته الضاربة في التاريخ، ولكون التعبيرات الثقافية والمنشآت العمرانية والأسوار القديمة والساحات حاملة لقيم جمالية، قد تشكلت بفعل تظافر عدة مكونات، منها ما له علاقة بتاريخ المنطقة وجغرافيتها. إلا أن هذه الفرجات، في غالب الأمر، لم تفرض نفسها على الموقع بقوة، بقدر ما جعلته عنصرا ملهما لوجود علاقة تفاعلية بين الموقع وذاكرة الموقع، كما سنرى في نموذج العمل المسرحي.

وجاء في تعريف مجلس الفنون الاسكتلندي أن الفرجة الخاصة بالموقع «يجب أن تستغل جميع الخصائص والمؤهلات والدلالات لموقع ما بشكل كلي، اعتبارا لكون الموقع المختار يمكن أن يكون واحدا من بين الاحتمالات التي لا نهاية لها..(أرصفة، مقابر مهجورة..)، فالعنصر الوحيد الحقيقي الثابت في هذه الإنتاجات هو أنها لا تؤدّى داخل فضاء المسرح»[1]، إلا أن الموضوع يثير العديد من التساؤلات، من مثل، ماهي آثار هذا الغنى الثقافي للمنطقة على طبيعة الفرجات وأشكالها في المواقع الأثرية؟ وما علاقة المواقع الأثرية بالفن؟ وما علاقة المجال العمومي بهذه الفرجات (التجارب المسرحية)؟.

منهجيا، وقبل الإجابة، لابأس من استحضار، بعض المعطيات المتعلقة بالفرجة وعلاقتها بالمجال العمومي، خصوصا، في ظل تزايد الاهتمام بهذه المفاهيم بجميع أبعادها وتمظهراتها في المجال الفني، باعتباره بحثا قائم الذات، يعرف في الملتقيات الأكاديمية بدراسات الفرجة[2].

فرجة التفاعل مع الإنسان والمكان

يعرف الناقد المسرحي حسن يوسفي الفرجة في «علاقتها بحياة الفرد والجماعة، والتي ترصد مختلف تمثلات الإنسان عن وجوده، من خلال طبيعة الفرجات التي يخلقها وينصهر في عوالمها»[3] وما تنتجه

1 مارفن كارلسون، «الفرجة الخاصة بالموقع في العالم العربي»، (قدمت في إطار ندوة تحت عنوان: الفرجة الخاصة بالمواقع في سياقات عربية إسلامية، تطوان، 2011)، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية تطوان، ص10.

2 ـ المركز الدولي لدراسات الفرجة، منشورات-المركز-الدولي-لدراسات-الفرجة: https://(furja.ma/ar)

3 ـ حسن يوسفي، «تافيلالت.. فضاء للفرجات»، الفرجة والتمور الثقافي مقاربات متعددة الاختصاصات، الطبعة الأولى، المركز الدولي لدراسات الفرجة، سلسلة دراسات الفرجة 4،

هذه الجدلية هو «النظر إلى الفرجة باعتبارها وسيلة للتفاعل والتعليق على التجربة الثقافية للإنسان، لاسيما وأن الفرجة تشتغل في آن واحد، باعتبارها إعادة صياغة لحدث مضى، لكن آثاره ما تزال مشعة وحاضرة في ذاكرة الناس، وكذلك باعتبارها محاولة لإعادة إنتاج العلاقات الاجتماعية وتحويلها إلى أفعال تواصلية»[4].

وهذا التداخل هو ما يجعل من الفرجة تمزج العديد من القضايا التي لها علاقة بالمكان والموقع والذاكرة والوجدان. لذلك نعتبر أن الفرجة الخاصة بالموقع هي موضوع مفصلي، يعنى بالخصوصيات الفرجوية التي تجمع بين «الحدث الفرجوي وذاكرة المكان/الموقع الذي ينبعث منه إلى أن يصبح جزءا منه، إذ لا قيمة للفرجة الخاصة بالموقع بمعزل عن الموقع ذاته».[5] إضافة إلى أن البحث في المجال العمومي (المواقع الأثرية) والتجارب المسرحية (الفرجات)، يثير أسئلة تتعلق «بطبيعة العلاقة بين نسيج الحياة الاجتماعية وبين المواقف المعروضة على المسرح، وكذا طبيعة العلاقة المركبة الموجودة بين النماذج الاجتماعية المستلهمة من المجالات العامة وبين الشخصيات المتخيلة التي تنتمي إلى مجال المسرحية».[6]

بناء على هذا، نقول إنه ليس من السهل استثمار هذا التراكم النظري في مقاربة الفرجات وعلاقتها بالمجال العمومي، نظرا لكون كل مقاربة تستلزم منا منهجا خاصا، يتجاوز حدود هذه الورقة، فحري بنا أن نقف عند فضاء المواقع الأثرية باعتبارها فرجة مسرحية حديثة، وهذا يفرض علينا إخراج المسرح من علبته الإيطالية، وأن يتحرر من القوالب والحدود التي رسمت له، وهذا يدخله في مستويات أخرى على مستوى الإنتاج والتلقي الجمالي.

هذا النزوح من الفضاء المغلق إلى الفضاء العمومي المفتوح قد تفاعل معه المسرح المغربي منذ نشأته، إذ عرضت مسرحيات للفرق الهاوية أواخر القرن العشرين، ونخص بالذكر هنا، تجربة الحلقة، التي أسهمت في تحسس

احتمالات الفرجة في تلك الفضاءات الخارجية عن بنايات المسرح التقليدي الأرسطي، كما أن المواقع الأثرية، مثل وليلي وساحة «لهديم» وشالة وحبس قرا... شهدت مجموعة من الفرجات التي تفاعلت مع ذاكرة المكان، دون أن تسمى حينها بالمواقع المتفاعلة مع الموقع.

يتعين علينا، إذن، أن نميز بين بعدين في علاقة الموقع بالفرجة، بعد الموقع، باعتباره موضوعا للمشاهدة، ذلك أن «الموقع لا يحوز هذه الصفة إلا إذا استطاع أن يشكل بؤرة تشع منها دلالات الفرجوي وأبعاده»[7]، والفرجوي هنا هو كل ما له علاقة بإثارة الحساسية الجمالية عند المتلقي، بعد الموقع، باعتباره فضاء للفرجة، يختاره مخرج العمل المسرحي أو الموسيقي أو التشكيلي، وفق رؤية فنية أو سياق استيطيقي، ينسجم مع سياق العمل الفني، من أجل اتخاذه ورشا للعمل والتجريب. وفي هذا السياق يصبح الموقع فضاء محتملا لصناعة الفرجة.

«حبس قرا» موقع أثري للفرجة

في العلاقة مع الموقع باعتباره فضاء للفرجة، يمكن استحضار تجربة متفردة، هي عبارة عن مسرحية تفاعل مخرجها مع الموقع الأثري «حبس قرا»، كفضاء للفرجة والتجريب وابتكار حساسيات جديدة على مستوى التلقي والتفاعل مع العرض المسرحي، وهنا نقف عند تجربة مؤسسة «أرض الشاون للثقافات» من خلال مسرحية «العريس»، المقتبسة عن رواية، بالاسم نفسه، للكاتب المغربي صلاح الوديع، وقد عالج المخرج المسرحي، ياسين أحجام، فصولها بطريقة بريشتية ملحمية لا تخلو من السخرية إلى حد البكاء. إلا أن السؤال الذي يطرح نفسه هو ما هي طبيعة العلاقة التي أقامها هذا العرض المسرحي مع الموقع الأثري «حبس قرا»؟ ووفق أي رؤية استيطيقية جرى استثمار هذا الموقع؟.

2008، ص163

4 ـ الفن المسرحي وأسطورة الأصل، خالد أمين، الطبعة الثانية، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، طنجة 2007

5 ـ خالد أمين، «المواقع الأثرية الإسماعيلية بمكناس فضاءات للفرجة المسرحية»، مادة نظرية قدمت في إطار ندوة تحت عنوان: الفرجة الخاصة بالمواقع في سياقات عربية إسلامية، تطوان، 2011، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية تطوان، ص 5

6 ـ يونس لوليدي، «تجارب مسرحية في مجالات عمومية»، مداخلة قدمت في إطار ندوة تحت عنوان «الفرجة والمجال العمومي»، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة طنجة، 2012، ص 89.

7 ـ حسن يوسفي، « المواقع الأثرية الإسماعيلية بمكناس فضاءات للفرجة المسرحية»، مداخلة قدمت, في إطار ندوة، تحت عنوان الفرجة الخاصة بالمواقع في سياقات عربية إسلامية، تطوان، 2011)، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، تطوان، ص 46.

قدم هذه المسرحية ثلة من خريجي المعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي، وهي، في الأصل، عمل تراجيدي يستعيد أحداث مرحلة مضطربة من تاريخ الاعتقال السياسي بالمغرب، وقد اعتمد متنها على عشر لوحات أو رسائل كتبها سجين لأمه وعائلته، يصف فيها معاناته في السجن.

هذه الحكاية التراجيدية تمت معالجتها وفق رؤية جمالية لمخرج العمل مزجت هذه الأحداث بروح الفكاهة والسخرية المريرة في مشاهد حياة السجناء في المعتقل، وما يحدث من مفارقات أثناء التحقيق معهم.

هذه الحكاية التراجيدية تمت معالجتها من طرف الدراماتوروج أنس العاقل بطريقة امتزجت فيها الضحكة بالدمعة، في نص ميلودرامي، حاول المخرج من خلاله إشراك المتلقي في صيرورة الأحداث، بإزالة كل الحواجز بينه وبين الممثلين، وتركيز الخطاب المباشر معهم حول ضرورة خلق جو يطبعه الحوار، من أجل تصحيح المسارات بين القوى السياسية، بدلا من العنف المتبادل الذي يذهب ضحيته الأبرياء، وشكل نزول السجانين بين الجمهور ليبحثوا عن «الكسدة»، الهاربة من المعتقل، أكثر المشاهد أو اللوحات درامية.

ولعل الميزة الخاصة لهذه التجربة تكمن في تأسيسها لأفق جمالي جديد وأفق تلقي مغاير، نظرا لانسجام مجريات ولوحات هذه الفرجة مع الموقع الأثري «حبس قرا» الذي تعرض فيه، هذا الموقع التاريخي عرف أيضا بالسرداب أو الدهليز أو المطبق الإسماعيلي، الذي بني خلال عهد السلطان المولى إسماعيل (1672-1727) داخل القصبة الإسماعيلية، وهذا السجن هو عبارة عن شبكة أقبية ودهاليز، جوار جناح السفراء بالقصر الإسماعيلي، صمم على شكل شبه مستطيل، مقسم إلى ثلاث قاعات واسعة في كل منها مجموعة من الأقواس والدعامات الضخمة.

ويمكن القول إن الرغبة الواعية الصادرة عن مؤسسة «أرض الشاون للثقافات» والمحملة بهاجس الخروج بالعمل المسرحي إلى الفضاء العمومي «حبس قرا» كفضاء للفرجة، جاءت لإيمانهم بتحويل الفضاء العمومي إلى محترف تجريبي مفتوح ينسجم إلى حد كبير مع الفضاء السينوغرافي الدرامي المكون لبنية النص الممسرح، وهذا التبني جاء ليضاعف الشكل العام للفرجة، إذ قدمت المسرحية بحضور جمهور محدد تم ترتيبه بطريقة الحلقة، لكنها حلقة غير كاملة تماشيا مع معمار الموقع تحت الأرضي.

«العريس» وتماهي السجين مع السجن

فمسرحية «العريس» أخذت منحى تجريبي موجه من طرف المخرج، حافظ من خلاله على شكل الموقع ولم يغير فيه أي شيء، وتعامل معه كديكور جاهز، وهذا ما جعل منه إضافة كان له الأثر، بحمولته التاريخية، على التمثل الجمعي للجمهور، فالموقع أصبح جزء من اللعبة المسرحية نفسها، وهذا ما أعطى للعرض حميمية، مقارنة بالعروض التي قدمت في مسارح مغلقة.

إنه عرض امتزجت فيه السينوغرافيا الجاهزة للموقع بالكلمة التراجيدية بالضوء الخافت والموسيقى، التي تترك صداها في السراديب، كي تستجيب لهذه الفرجة المتعددة اللغات.

هكذا، عندما تحتضن المواقع الأثرية المسرح، تطبعه بطابعها، وتكسبه هوية، انطلاقا من هويتها، ومن تم يبادلها بالأحضان، ومن خلالها سيحتضن الجمهور، «هذا الانصهار بين المدينة ومجالاتها العامة وبين المسرح والجمهور، يجعلنا نتحدث عن لقاء مزدوج: فالمبدع والفرقة يخلقان المجال، سواء صادفوه أو حولوه أو بنوه، وهذا المكان يلائم نظام قيمهم الجمالية والأخلاقية، بعد ذلك سيكون على الجمهور أن يتبنى أو لا يتبنى هذا المكان، حسب ملاءمة

قيم المجال لقيم الجمهور، ويحوله من مجال حقل، إلى مجال مكان مسرحي».[8] وبذلك، تصبح هذه المواقع «أماكن ذاكرة وليست أماكن هوية، وأماكن الذاكرة ليست هي التي نتذكرها؛ ولكنها تلك التي -حين نطؤها- تشتغل فيها ذاكرتنا، كما أن هذه الأماكن تكتسب حياة رمزية جديدة، تصبح شاهدة من جديد على التاريخ، ومقاومة للزمن وركيزة من ركائز الذاكرة».[9]

كما أن الفضاء، الذي تشغله الفرجة الخاصة بالموقع، يتميز ببعده الرمزي المكثف بالدلالات فهو «لا يقيم القطيعة بين عوالم العام والخاص عبر فصل الممثلين عن مورفولوجيا المكان والجمهور، بل تستدرج أغلب الفرجات الخاصة بالموقع جمهورا للمشاركة في صناعة الفرجة عوض الاكتفاء بالتلقي السلبي»،[10] وهذا يعني أن جمهور الفرجة هو صانع لها ومتلقي في الوقت نفسه.

ومن خلال تجربة «مسرحية العريس» والوقوف على الأثر الذي حققه الموقع الأثري «حبس قرا « في عملية إنتاج العرض والتلقي لدى الجمهور، لصيغته التجريبية الجديدة، يمكننا القول إن الفضاء وحمولته الدلالية والرمزية هي الأهم في مثل هذه الفضاءات المفتوحة، فيصبح الشكل العام للعرض ولوحاته يقرأ قراءة تشكيلية وليس قراءة تشخيصية، لأن الحوار واللباس والديكور.. الخ، لم تعد في حاجة إلى تعيين وتحديد ما تظهره الصورة، بل على العكس من ذلك فإن الكلمة المسموعة لن تقوم بوظيفة الوصف والعرض بل ستصبح مستقلة عن الصورة البصرية التي تتحول بدورها إلى قراءة جديدة للأشياء، أي أنها ستصبح طبقة أركيولوجية قابلة لقراءة متعمقة ولها ارتباط بالفضاء وذاكرته.

إن الموقع أضفى أبعادا جمالية جديدة خلقت وضعيات غير متوقعة على مستوى التلقي، فرضها المكان وشكل الفرجة، كما أن الموقع أدخلنا في مستويات تلقي جديدة تدخل ضمن «السيرورة الأنطولوجية للفرد، لكون -الموقع- لا ينحصر في بعده المادي ككيان اسمنتي خاضع لهندسة معمارية/ عمرانية، بل أصبح هندسة رمزية تتصل بالممثلات البصرية، كما تتصل بتأثيراتها الفاعلة في سلوكات قاطنيها على عدة أصعدة نفسية واجتماعية وتربوية.[11]

8 يونس الوليدي، الفرجة والمجال العمومي، تجارب مسرحية في مجالات عمومية، مرجع سابق، ص 95

9 ـ المصدر نفسه، ص 97

10 ـ خالد أمين، الفرجة الخاصة بالموقع في سياقات عربية إسلامية، ص 5

11 ـ بنيونس عميروش، «الفن بين الموقع والمدينة»، مداخلة قدمت في إطار ندوة «الفرجة الخاصة بالمواقع في سياقات عربية إسلامية»، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية تطوان، الطبعة الأولى 2011، ص 67

الميلودي الحراثي السلويّ: شيخ زاوية ومبدع مغمور

أحمد الوارث

تعددت مواهب الميلودي الحراثي السلويّ، في المجالين الأدبي والفني، فضلا عن كونه صوفيا وشيخ زاوية، لكنه، رغم ذلك، لا يزال الرجل غير معروف من لدن الباحثين، حتى المتخصصين منهم، كما يبقى إنتاجه الإبداعي في حكم المجهول. لذا، فإن الحديث، هنا، عن إسهام هذا الصوفي في مجالي الأدب والفن غير مسبوق، وهنا تكمن أهمية هذا المقال، علما أن الدلائل لا تعوزنا ولو أنها قليلة جدا.

ضريح الجد الأكبر للحرارثة، سيدي امحمد بن عمرو المختاري، قرب أكْوراي (صيف2018م)

1. الميلودي الحراثي السلويّ صوفي وشيخ زاوية

ينتسب الميلودي الحراثي إلى الحرارثة الذين يقيمون بمدينة سلا، إلى اليوم، وهم من سلالة الصوفيّ الشهير موسى الحراثي، دفين الـكْـنزرة على ضفة وادي بهت بمنطقة الغرب، حيث ضريحه لا يزال قائما[1]. علما أن هذا الاخير حفيد مباشر لأبي عبد الله امحمد بن عمرو المختاري، أحد كبار رجال التصوف في المغرب خلال القرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي)، ويوجد ضريحه بقبة شامخة، في بادية مكناس، بين أكْوراي[2]، وضاية (المويلحة)؛ في الدير، الذي يصل بين مرتفعات الأطلس المتوسط وهضبة مكناس[3]، التابعة إداريا أما المكان، لجماعة أيت بُورْزْوِين، قيادة الدير، عمالة الحاجب، وتستوطنه قبيلة بني مطير، منذ القرن الحادي عشر للهجرة/17م[4].

أما أول من حمل لقب (الحراثي) في ذرية الشيخ امحمد بن عمرو المختاري، في مدينة سلا، فهو أول قادم منهم إليها، «المرابط الخيّر الديّن التقي السيد عبد القادر بن موسى الحراثي»[5]. وفي

1 يوجد ضريح سيدي موسى الحراثي في مقبرة قديمة تشرف على نهر بهت، بين الـكْـنزرة ودار بلعامري، على بعد حوالي 7 كلم من الأولى، وحوالي 15 كلم من الثانية في اتجاه سيدي سليمان. كما توجد القبة على بعد حوالي 33 كلم من الخميسات عبر أَيْتْ يَدِينْ. أما أقرب مركز حضري إليه فهو سوق اثنين مصغْرة-أَيت يدين، حيث لا يبعد عنه إلا بحوالي 2كلم؛ وهذا المجال تابع، إداريا، لإقليم الخميسات (زيارة ميدانية).

2 راجع ترجمته عند: محمد بن عسكر الحسني الشفشاوني، دوحة الناشر لمحاسن من كان بالمغرب من مشايخ القرن العاشر، تحقيق محمد حجي، راجعه ورقّم فهارسه عبد المجيد خيالي، منشورات مركز التراث الثقافي المغربي، الدار البيضاء،1424هـ/ 2003م، ص78. ومحمد المهدي الفاسي، ممتع الأسماع في ذكر الجزولي والتباع وما لهما من الأتباع، تحقيق وتعليق عبد الحي العمراوي وعبد الكريم مراد، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1994م، ص 135. وسيرة الشيخ سيدي امحمد بن عمرو المختاري، مؤلف مجهول، نسخة مخطوطة أصلية، محفوظة بدار الحرارثة، درب الحرارثة، رقم 10، سلا المدينة-العتيقة، ص2.

3 عبد الرحمن رحو» أكْوراي»، معلمة المغرب، إنتاج الجمعية المغربية للتأليف والترجمة والنشر، نشر مطابع سلا، 1410هـ/1989م، المجلد 2، ص 637.

4 راجع: أحمد الوارث، زاوية الشيخ امحمد بن عمرو المختاري: الولي والزاوية وامتدادات التأطير الصوفي في المجتمع المغربي، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1437هـ/ 2016م، ص88-83.

5 هكذا جاء اسمه محلى في وثائق مخطوطة، خاصة بالمرابطين الحرارثة-آل ابن عمرو المختاري وزاويتهم، محفوظة بخزانة كتبهم، الدار رقم 10، درب الحرارثة، حومة الطالعة، سلا-المدينة

ضريح سيدي عبد القادر الحراثي بسلا
(05 مارس 2018م)

مناقشة أسباب قدومه من ديار والده في الـكـنزرة، نطرح فرضية محورية تتلخص في أن نزوله بسلا كان بقصد الجهاد؛ علما أن أحفاده لا يترددون في تسميته بالولي المجاهد، بل يذكرون أنه كان مقدما للمجاهدين؛ يعمل على إيوائهم وإطعامهم وتأطيرهم، فضلا عن قيادتهم في العمليات الجهادية ضد الغزو الإسباني لسواحل المغرب إبان الأزمة التي أعقبت انهيار الدولة السعدية[6]. الأكيد، أيضا، أن نزول عبد القادر الحراثي بسلا وافق سيادة الفقيه المجاهد العياشي **كبير معاوني المجاهد العياشي، الذي خضعت له سلا بعد الدلائيين، بين عامي 1075هـ/ 1664م و1079هـ/1668م[7]، أي قبل ظهور العلويين بها[8]**. أما وفاة عبد القادر الحراثي فكانت حوالي منتصف القرن الحادي عشر للهجرة/17م، ومازال ضريحه شامخا بالمقبرة الكبرى وسط الروضة على يسار قبة الشيخ ابن عاشر الأندلسي، بين قبتيهما الطريق الساحلية. وقد تم ترميم بنيان ضريحه، أكثر من مرة، بدءا من عام 1416 هـ/ 1995م، من لدن أحفاده، واتخذ الشكل المبين في الصورة أدناه.

في سلا نفسها، تعدد أحفاد الشيخ عبد القادر الحراثي، وتكاثرت دور سكناهم 1804م؛ مما جاء فيها «الدرب المعروف لأولاد الشيخ [عبد القادر الحراثي]»، ثم جاءت الإشارة إليه باسم «درب الحرارثة من طالعة سلا» في وثيقة مؤرخة في 27 جمادى الأولى 1236هـ/أبريل1821م. وقد اشتهر أيضا بوجود دور سكنى علماء كبار، وأسر عريقة، مثل منزل الفقيه العلامة أحمد ابن عاشر الحافي الذي آل إلى جد المؤرخ الشهير محمد بن علي الدكالي[9]، ودار العلامة أبي بكر الفرجي[10]، ودار محمد بن عبد الله معنينُ[11]، ودار عبد الحق فنيش[12]، ودار سعيد أجنوي[13]،

العتيقة. منها: وثيقة مؤرخة في28 جمادى الثانية 1115هـ والثانية مؤرخة في 16 رجب 1306هـ والثالثة مؤرخة في 13 ذي القعدة 1319هـ.

راجع أيضا: محمد بن محمد بن علي الدكالي، الإتحاف الوجيز بأخبار العدوتين المهدى لمولانا عبد العزيز، تحقيق مصطفى بو شعراء، منشورات الخزانة الصبيحية بسلا، 1406 هـ/1986م، ص46 هامش44.

-Villes et tribus du Maroc, Documents et renseignements publiés sous les auspices de la Résidence générale par la Mission scientifique du Maroc, Vol.3, Rabat et sa région, tome I: Les villes avant la conquête, Ernest Leroux Editeurs, Paris, 1918, p.223.

-Georges SALMON, «Notes sur Salé», Archives Marocaines, Ernest Leroux Éditeur, Paris, Tome III, 1905, p.320.

لكن اللافت للانتباه هو أن بعض الباحثين المغاربة المعاصرين، من سلا نفسها، يكتب اسم عبد القادر الحراثي، هكذا: سيد الحراث». راجع: عبد الله بنسعيد، سلا حديث الصورة، تقديم نجاة المريني، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، الرباط، 2008م، ص 259، صورة رقم 170.

6 نبذة تاريخية عن الولي المجاهد سيدي عبد القادر الحراثي، مسودة مرقونة، خزانة كتب الحرارثة بسلا، دون تاريخ، ص1، 2.

7 بينما خضعت سلا للدلائيين بين عامي1053هـ/ 1643م و1075ه/1664م .

8 معلوم أن المولى الرشيد زار مدينة سلا، بعد زيارته ضريح الشيخ أبي يعزى. راجع: أبو القاسم الزياني، البستان الظريف في دولة أولاد مولاي الشريف، دراسة وتحقيق رشيد الزاوية، منشورات وزارة الثقافة، مركز الدراسات والبحوث العلوية، الريصاني-الراشيدية، 1992م، القسم الأول، ص 126.

فهل حدث الاتصال بين الطرفين في هذه الزيارة؟

9 أحمد بن عاشر الحافي السلويّ، فهرس، دراسة وتحقيق محمد السعديين، رسالة جامعية في التاريخ، مرقونة، خزانة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، 1411هـ/1991م، ص28، 352، 353.

10 محمد السعديين، سلا 1668ـ1822: جوانب من تاريخ المجتمع السلاوي، أطروحة لنيل دكتوراه الدولة في التاريخ، مرقونة، خزانة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، 2005-04م، ص 214.

11 المرجع نفسه، ص 199.

12 نفسه، ص 214.

13 نفسه، ص 215.

وغيرهم من العلماء وعلية القوم. ولايزال هذا الدرب معروفا أسفل عقبة المدرسة المرينية والمسجد الأعظم في حومة الطالعة بسلا المدينة العتيقة.

في النصف الأول من القرن الثاني عشر للهجرة/18م، اشتهرت في هذا المحج دار كبير الحرارثة في زمانه، الشيخ محمد الحراثي المدعو السماحي نجل أحمد بن عبد القادر الحراثي؛ زد على ذلك، أن الرجل لما وافاه الأجل المحتوم في حدود 1152هـ/ 1739م، دفن فيها، وبنيت على قبره قبة، بعد أن تم تهديم الدار[14]، فصارت البناية ضريحا مزارا متبركا بتربته، إلى اليوم، يحده، «جنوبا محج درب الحرارثة وإليه شرع باب القبة، ويحده شرقا زنيقة غير نافذة... ويحده غربا دار من أوقاف سيدي السماحي...»[15]، وهو معروف، على لسان عامة الناس وخاصتهم، إلى اليوم، باسم: ضريح سيدي السماحي.

حول هذا الضريح، تعددت الدور المنسوبة إلى الحرارثة في الدرب المسمى باسمهم، والتي لم تكن قيمتها المادية تقل عن قيمة دور الأعيان الكبار بحومة الطالعة، علما أن الأخيرة كانت مجالا لسكنى الموسرين ورجال المخزن[16]. وعلى غرار كثير من الأسر الموسرة في هذه الحومة[17]، أيضا، كان الحرارثة من ذوي الخدم والحشم، ومنهم الإيماء والعبيد. زد على ذلك، ميزة أخرى كانوا يتميزون بها، وهي أنهم كانوا من الصوفية، وكانوا جميعا من أهل الطريقة العيساوية على غرار جدهم الأكبر، المتقدم، الشيخ امحمد بن عمرو المختاري دفين أكْوراي ببادية مدينة مكناس[18].

وفي القرن 19م، برز في درب الحرارثة بسلا، اسم المرابط المسمى الميلودي الحراثي، الذي يهمنا في هذا المقال، وهو نجل السماحي المدعو الناسك، بن الميلودي المدعو الفارس نجل السماحي (المنفي) بن امحمد المدعو ابن عمرو نجل محمد بن الطاهر نجل عبد القادر الحراثي[19]. سماه الناس خارج سلا: سيدي «الميلودي ولد سيدي السماحي الحراثي السلاوي»، كما وردت الإشارة إليه في بعض الوثائق الخاصة بأسرته باسم: مولود[20]، وفي تلك الوثائق، أيضا، أن والده السماحي المدعو الناسك ترك ابنه المسمى مولود هذا صبيا حين توفاه الله. وكان قبل وفاته قد كتب وصية على أملاكه وأسرته في سلا بتاريخ 5 ربيع الثاني 1331هـ /مارس 1913م[21]، يوصي فيها عليه «المنتسب السيد الحاج بوعزة بن الأشيب المنتسب المرحوم السيد الحاج الميلودي الزهاني بجميع فصول الإيصاءات ... تحت إشراف والدته مريم بنت علي بن الطيب الشاوي الزيادي، وإن ماتت المشرفة يرجع الإشراف لزوجه التومية» اسما، ابنة بوعزة الشاوي الزيادي[22].

وقد سهر الأوصياء على تربيته، وتعليمه، فحفظ القرآن وما يرتبط به من متون[23]. كما اقتدى بأهله في مجال التصوف. ويُذْكَرُ عنه، في هذا السياق، أنه كان عيساوي الطريقة، محبا في التجانيين[24]، وأنه لم يكن يتردد في الضرب على الدف في الحضرة العيساوية، وإذا فعل يعتري الحاضرين حال قوي يصل

جانب من درب الحرارثة، بسلا المدينة –العتيقة

14 راجع: محمد بن أبي بكر التطواني، كناشة الفقيه التطواني، مخطوط الخزانة الصبيحية، سلا، رقم 407، ص25، رقم الترجمة 21.

- Villes et tribus du Maroc, Rabat et sa région ; tome I, Les villes avant la conquête …op.cit., p.221

15 وثيقة من وثائق خزانة كتب دار الحرارثة، مؤرخة في 13 ذي القعدة 1319هـ علما أن جميع الوثائق المشار إليها في هذه الدراسة، وقفنا عليها في الخزانة نفسها.

16 محمد السعديين، سلا 1668ـ1822 ... مرجع سابق، ص 214.

17 المرجع نفسه، ص198. وقد أعطى الباحث، في هذا السياق، أمثلة عن أفراد من أسرتي أجنوي ومعنينُ، في المقابل أغفل أسرة الحرارثة.

18 راجع التفاصيل عند: أحمد الوارث، زاوية الشيخ امحمد بن عمرو المختاري... مرجع سابق، ص46-32، 106-105، 152-146.

19 وثيقة مؤرخة في 16 رجب 1306هـ وراجع: وثيقة مؤرخة في 5ذي القعدة عام 1264هـ ووثيقة بتاريخ 5 ذي الحجة 1264هـ.

20 وثيقة بتاريخ 24 محرم عام 1344هـ

21 راجع وثيقة بالتاريخ المذكور.

22 وثيقة بتاريخ 10 ربيع الثاني 1356هـ.

23 رواية متداولة إلى اليوم بين خلفه.

24 رواية أحمد بن صالح الحضري، نزيل سلا.

ببعضهم إلى الجذب[25].

وصارت داره، المعروفة إلى اليوم باسم: «دار سيدي»، بمثابة الزاوية[26]، وتصدر فيها للمشيخة وتربية المريدين، بينما تحولت زاوية الحرارثة الأم إلى ضريح معروف باسم: سيدي السماحي الذي ظل هو المحور إلى اليوم، كما تقدم، وارتقى الشيخ الميلودي إلى مقام الصالحين، واتصف بمهابة الأولياء؛ على نحو قول أحد أتباع زاوية الحرارثة، عن مقامه: «كان بحره فياضا»[27]. وقالوا عنه كذلك، إنه كان من أهل البركات، والدعوات المستجابة، له مناقب في الخوارق والكرامات. من ثمة، حظي بالاحترام والتبجيل، كما اشتهر بوجهه المهيب، وبلباسه الفاخر، وخاصة الملف الغالي[28].

2. الصوفي الميلودي الحراثي أديب وفنان:

إلى جانب انتمائه إلى طريق التصوف، وتصدره للمشيخة، باعتباره كبير أهل الزاوية الحراثية في زمانه، كان المرابط الميلودي بن السماحي المدعو الناسك الحراثي من الخطاطين الموهوبين، كما كان من شعراء الملحون. صحيح أن لا أحد من الباحثين أشار إلى إنتاجاته لا في هذا المجال ولا في ذلك، لكن ما وقفنا عليه يشهد على ما نقول، علما أن كثيرا مما أنتجه صار في حكم الضائع.

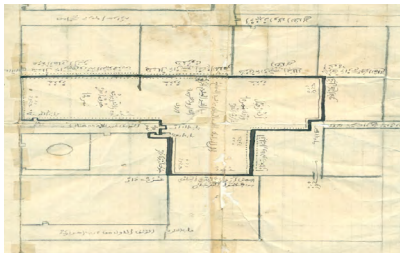
أما بالنسبة لموهبته الفنية في الخط فلدينا عملان، الأول عبارة عن لوحة، غاية في الجمال، تتضمن أربع جمل، هي:

﴿بسم الله الرحمن الرحيم
لا إله إلا الله
محمد رسول الله
حسبي الله ونعم الوكيل﴾

لوحة من إبداع المرابط الميلودي بن السماحي المدعو الناسك الحراثي

أما الأثر الثاني الشاهد على نبوغه في فن الخط أيضا فهو عبارة عن تصميم لموقع دار الحرارثة المسماة من لدنهم: دار سيدي، وأقسامها، وهو كما يلي:

وقفنا على هذا التصميم البديع في محفظة للشيخ الميلودي بن السماحي المدعو الناسك الحراثي، التي ضمت، من بين ما ضمته، تقاييد في التصوف. ودونك صورتها:



كما وقفنا في هذه المحفظة الجميلة على غمدين منسوجين من خيوط الحرير والكتان، كان يحفظ فيهما الأدوات التي كان يشتغل بها، دونما شك، كلما انتهى من الكتابة أو الرسم. شكلهما يسر الناظرين، كما نرى:

2.2. آثاره في شعر الملحون:

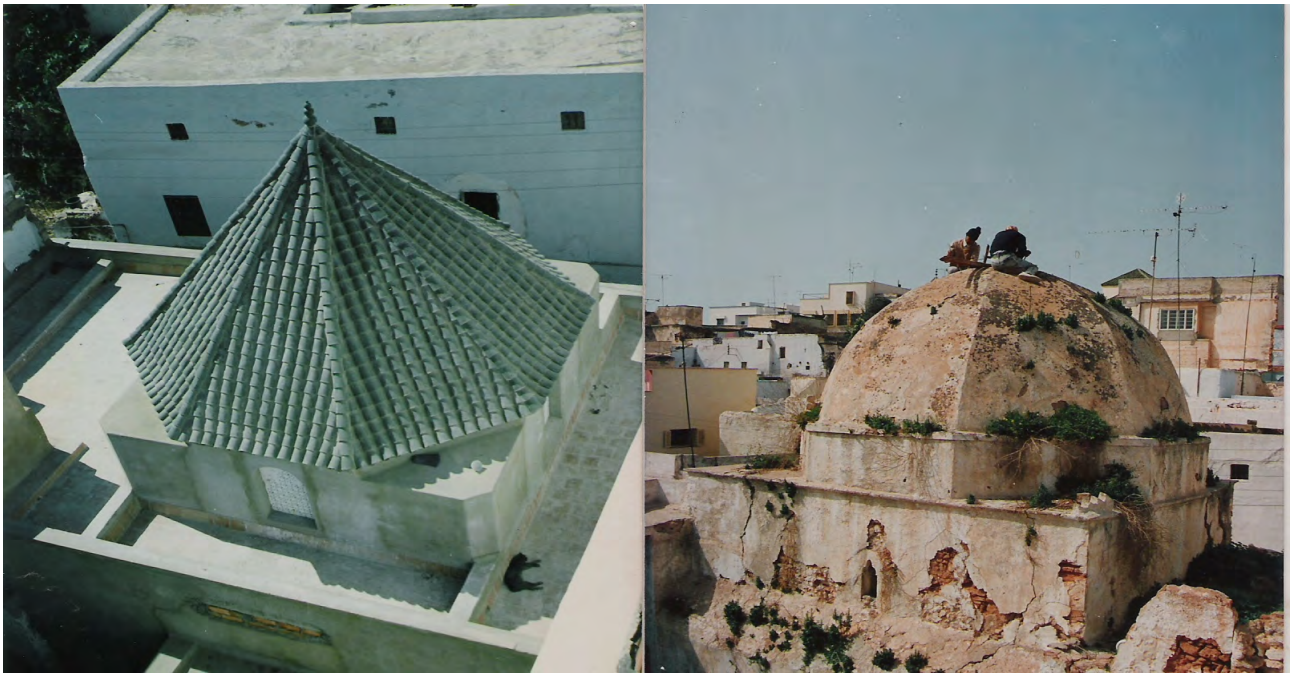
الجدير بالذكر في هذا السياق أن المرابط الميلودي بن السماحي المدعو الناسك، كبير الحرارثة، في زمانه، كما تقدم، كان من جلة الوطنيين الرافضين للاستعمار الإمبريالي، رغم اهتمام الإدارة الفرنسية بموسم جده الأكبر الشيخ امحمد بن عمرو المختاري، في إطار سياستها

25 رواية محمد بن بوعزة الزهاني، رقم الدار 14 زنقة سيدي أحمد حجي، سلا.

26 وثيقة بتاريخ 14 جمادى الأولى1239هـ.

27 رواية عبد السلام ولد بناصر، دوار أولاد اسبيطة، فرقة أولاد دويب، دائرة بوقنادل، عمالة سلا.

28 رواية شائعة لدى أتباع الزاوية الحراثية؛ في الشاوية، وزهانة الفوارات ببلاد الغرب.



قبة ضريح سيدي محمد الحراثي المدعو السماحي (قبل الترميم، عام 1992م، وبعده)

الرامية إلى تدجين أرباب الزوايا[29].

يفسر ذلك انشغال أعوان الاحتلال الفرنسي بمراقبة تحركات هذا المرابط. وحين بلغ التضييق عليه أشده، نظم قصيدة في الموضوع من جنس الملحون[30]، يفرج بها عن تلك المعاناة ويستغيث بالله وأوليائه أن يحفظه وأهله من شر الخائنين.

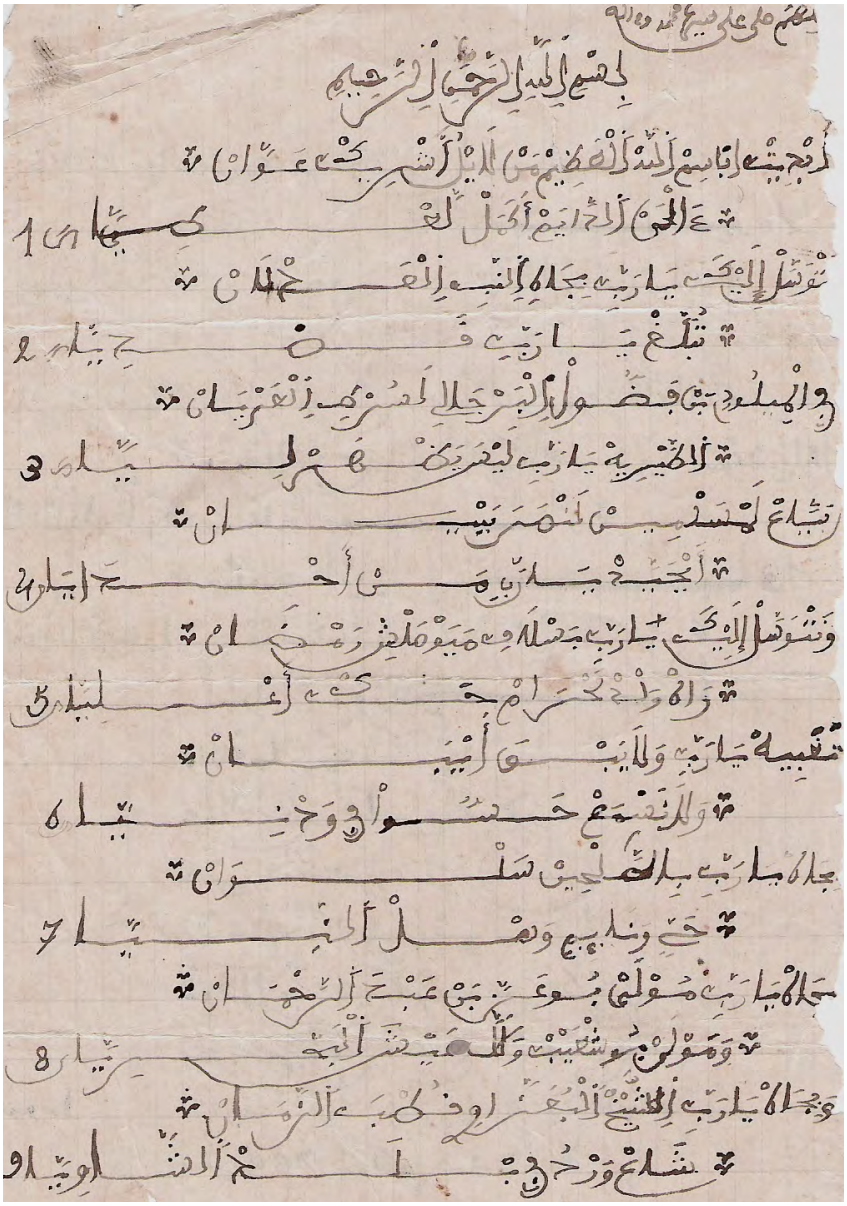
وقد آثرنا أن نترك القصيدة بخط صاحبها، حفاظا على صورتها الأصلية الجميلة، ما دامت مكتوبة بحروف واضحة:

إنها قصيدة من شعر الملحون، تحوي من الأخبار والأسماء ما يلفت الانتباه، فضلا عن مبناها وشكل حروفها، وهنا نستحضر قول خبير في الموضوع، محمد

29 وصف مراسل جريدة الوداد موسم عام 1373هـ/1953م تحت عنوان: احتفال بني مطير بموسم سيدي محمد بن عمر أيت بورزوين، فقال: «احتفلتْ قبيلة بني مطير الجنوبية يوم الجمعة ثماني عشر من الشهر الجاري (شتنبر) بموسم الولي الصالح سيدي امحمد بن عمرو نفعنا الله ببركاته. وقد كان هذا الاحتفال رائعا حيث أقامه سعادة الخليفة الغيور السيد الحاج علال بن رحو. وكانت السهول ممتلئة بالخيام، وبساحة باب الروضة التي يرقد فيها الولي الصالح. كما كان الفرسان يقومون بألعابهم المسلّيّة، وإطلاق النار من بنادقهم تعبيرا بذلك عن الفرح العميق الذي استولى على النفوس. وعلى الساعة الثانية عشرة وصل موكب الضيوف، وفي طليعتهم رئيس دائرة الحاجب وخلفاؤه الثلاثة، وسعادة القائد الهمام السيد المختار بن حمو، وعامل القبيلة القائد المفضال السيد علي بن حدو بن هموشة عامل بني مطير الشمالية، وسعادة القائد السيد الحاج بنعيسى أو ميمون عامل جروان [كْروان] الجنوبي، والخليفة السيد الجيلالي بن إدريس خليفة مدينة عين توجدات، والخليفة السيد ميمون بن القائد المختار، والسيد موح أو الحاج خليفة مدينة إيفران، والخليفة السيد سعيد وعقة، وغيرهم من الأشياخ والأعيان. وبعد نزول رئيس دائرة الحاجب وخلفائه والقواد الذين صحبوهم، حيّاهم فرسان القبائل بطلقاتهم النارية، ثم دخلوا الخيام، وتناولوا طعام الغذاء، وقدمت لهم كؤوس الشاي والحلويات على نغمات الطرب البربري الأصيل. وعلى الساعة الرابعة بعد الزوال شكر الجميع سعادة الخليفة المذكور، وتفرقوا جميعا بسلام».

-مراسل: «الحاجب: احتفال بني مطير بموسم سيدي محمد بن عمر»، جريدة الوداد، السلسلة الثانية، بإدارة عبد الرحمن الحجوي، عدد336، السنة التاسعة عشرة، الخميس 14 محرم1373 هـ/ 24 شتنبر1953م، ص3. راجع أيضا: عيسى العربي، مدينة إفران جوهرة الأطلس المتوسط ومحيطها عبر التاريخ، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، الرباط، 2004م، ص89.

30 محمد الفاسي، "شعراء الملحون السلويون"، مجلة المناهل، تصدرها وزارة الشؤون الثقافية، الرباط-المغرب، العدد الثالث والثلاثون، السنة الثانية عشرة، ربيع الثاني 1406هـ/دجنبر 1985م، ص 34.



الفاسي، في خاتمة عمله عن شعراء هذا اللون من فن القول في سلا، نصه: "هذه محاولة لتسجيل ماضي هذه العاصمة الثقافية في ميدان الملحون تعرضتُ فيها لخمسة وعشرين شاعرا من أبنائها، وأظن أنني لم أغفل أحدا، وفوق كل ذي علم عليم..."[31].

والظاهر أننا وقفنا، ها هنا، على شاعر سلويّ آخر من شعراء الملحون، اسمه: الميلودي بن السماحي المدعو الناسك الحراثي السلويّ، يستحق أن يضاف إلى اللائحة، مادام لم يذكر من بين الخمسة والعشرين. هذا، فضلا عن كونه من الخطاطين.

كانت وفاة المترجم له في هذا المقال، شهر رجب 1361هـ/ 1942م، ودفن في ضريح الشيخ محمد الحراثي المدعو سيدي السماحي في درب الحرارثة نفسه.

بالمناسبة، يذكر أن محبيه من قبيلة زهانة في حوز مدينة القنيطرة بالغرب، حينما بلغهم خبر وفاته، صاحت امرأة من نسائهم، باكية حظها وحظ أهلها:

ـ تكلَّمْ الطبلْ والْغَيْطَة زكَاتْ

وجَاوْنِي جوجْ عَوْدات

قالوا لي نُوضُو يازهانة رَاهْ سيدي الميلودي ماتْ

ـوهبطوا [إلى سلا] رِجال وَعْيَالاتْ[32]

إلى ذلك، خلف المرابط الميلودي بن السماحي المدعو الناسك ابنا واحدا هو: محمد بن الميلودي الحراثي[33]. ولد بدرب الحرارثة في سلا، وتربى وتعلم في زاويتهم، وفي رحابها حفظ القرآن على يد الفقهاء الذين استقدمهم والده، وأقاموا في الزاوية؛ أولهم وأشهرهم الفقيه الطيبي الدحامنة، وهو تجاني الطريقة. ودرس في دار الزاوية، أيضا، على يد علماء آخرين، لا نعرف سوى أسماء شهرتهم، وهم: الفقيه الحسناوي، والفقيه سي إبراهيم، والفقيه السرغيني[34]. ويذكر، في هذا الصدد، أن والده وفر له ظروف الدراسة بالزاوية حتى لا يغادر إلى مسجد القرويين، باعتباره كان وحيد أبويه[35]. والمعروف،

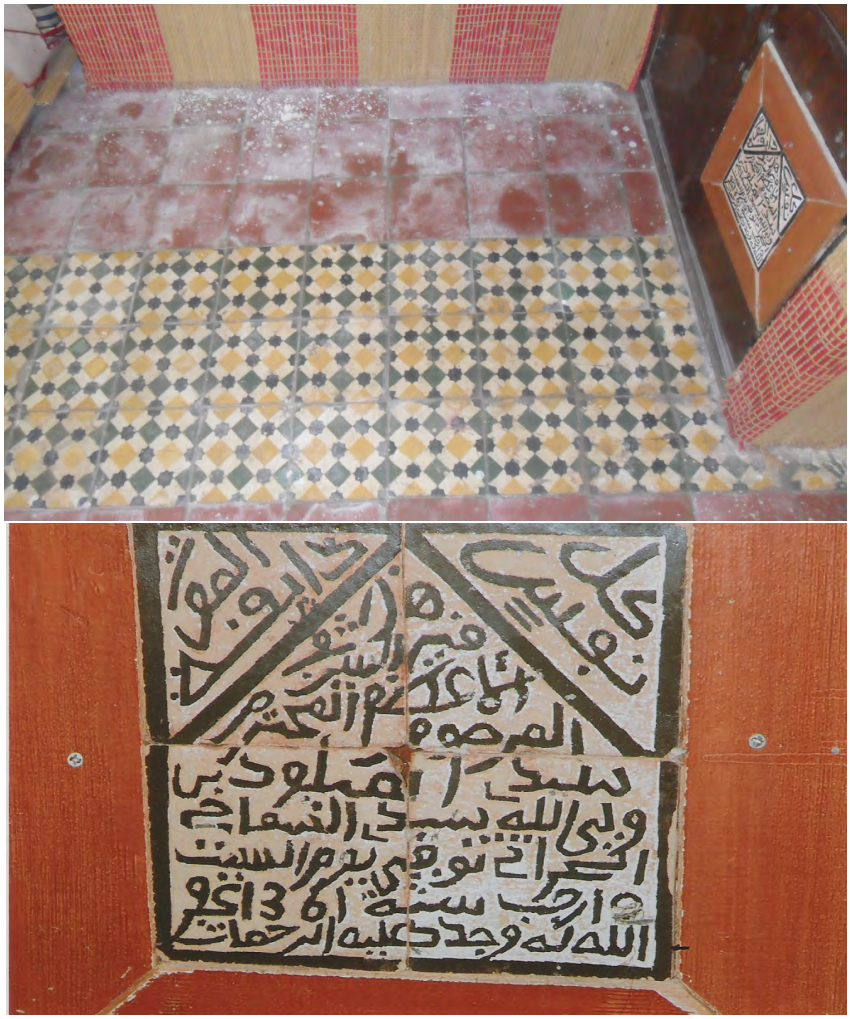
31 المرجع نفسه، ص34.

32 رواية زهانة الفوارات، مشرع الكتان، حوز القنيطرة.

33 راجع: وثيقة بتاريخ 10 ربيع الثاني 1356هـ وثيقة بتاريخ 23 شعبان1364هـ.

34 حسب رواية أبنائه.

35 الرواة أنفسهم. ويروي الأبناء أن والدهم



قبر المرابط الميلودي بن السماحي الحراثي، ورخامية قبره.

أيضا، أنه درس بمدرسة باب سبتة في سلا، وتعلم اللغة الفرنسية، وكان يتقنها. وظل مهتما بالعلم والكتب والعلماء دائما. بيد أن أهم ما اشتهر به بين الناس في سلا، مذ كان يافعا، هو حفظه القرآن الكريم حفظا متقنا، وحرصه الشديد على قراءة الحزب، بعد صلاتي الصبح والمغرب، في المسجد الأعظم بسلا قريبا من درب الحرارثة، أو في أي مكان اتفق له فيه أداء الصلاتين. بل كان ورده قراءة القرآن، وذلك في كل حين، لا يفتر لسانه عن القراءة[36]، وكان من أئمة صلوات التراويح بالمسجد الأعظم، وخاصة ليلة القدر، وكان يحظى بإعجاب المصلين لصوته الحسن في التلاوة، دون أن ننسى أنه كان عيساوي الطريقة، مثل سلفه.

في نهاية هذا المقال، نسجل خلاصتين بارزتين:

الأولى: هي أن الميلودي بن السماحي المدعو الناسك، سليل أسرة صوفية عريقة، تعود جذورها إلى القرن العاشر الهجري/16م، وكان بدوره من رجال التصوف، بل تصدر للمشيخة، بعد أن صار في زمانه كبير زاوية الحرارثة في قلب سلا المدينة-العتيقة. واكتسب، بفضل ذلك، شعبية معتبرة، بلغت مستوى عاليا جعلت سلطات الحماية الفرنسية تضعه في الاعتبار. الثانية: مفادها أن الرجل كان صوفيا عيساوي الطريقة، منفتحا على طرق أخرى، كما كان مبدعا في فن الخط وقرض شعر الملحون...

وهذه دعوة للبحث عن إبداعاته الأخرى في الفن والأدب بين دروب سلا العتيقة... علما أن بعضا منها يزين جدران بعض الزواياها...

الوثائق والمصادر والمراجع

1 . الوثائق

- وثائق مخطوطة، خاصة بالمرابطين الحرارثة-آل ابن عمرو المختاري وزاويتهم، محفوظة بخزانة دار الحرارثة، رقم 10، درب الحرارثة، حومة الطالعة، سلا-المدينة العتيقة.

2. المصادر والدراسات بالعربية

- *ابن عسكر محمد الحسني الشفشاوني، دوحة الناشر لمحاسن من كان بالمغرب من مشايخ القرن العاشر، تحقيق محمد حجي،

ذهب لطلب العلم بالقرويين في فاس، وكان برفقة الطالب الطاهر زنيبر، لكن والدته لم تصبر على فراق ابنها الوحيد، فأصرت على رجوعه.

36 رواية محلية شائعة.

راجعه ورقّم فهارسه عبد المجيد خيالي، منشورات مركز التراث الثقافي المغربي، الدار البيضاء، 1424هـ/ 2003م.

- * التطواني محمد بن أبي بكر، كناشة الفقيه التطواني، مخطوط الخزانة الصبيحية، سلا، رقم 407.
- * الحافي أحمد بن محمد السلاوي، فهرس، دراسة وتحقيق محمد السعديين، رسالة جامعية في التاريخ، مرقونة، خزانة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، 1411هـ/1991م.
- * الدكالي محمد بن محمد بن علي، الإتحاف الوجيز بأخبار العدوتين المهدى لمولانا عبد العزيز، تحقيق مصطفى بوشعراء، منشورات الخزانة الصبيحية بسلا، 1406هـ/1986 م.
- *رحو عبد الرحمن،» أكْوراي»، معلمة المغرب، إنتاج الجمعية المغربية للتأليف والترجمة والنشر، نشر مطابع سلا، 1410هـ/1989م، المجلد 2، ص637.
- * الزياني أبو القاسم، البستان الظريف في دولة أولاد مولاي الشريف، دراسة وتحقيق رشيد الزاوية، منشورات وزارة الثقافة، مركز الدراسات والبحوث العلوية، الريصاني ـ الراشيدية، 1992م
- * السعديين محمد، سلا 1668ـ1822: جوانب من تاريخ المجتمع السلاوي، أطروحة لنيل دكتوراه الدولة في التاريخ، مرقونة، خزانة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، 04-2005م.
- *الفاسي محمد، «شعراء الملحون السلويون»، مجلة المناهل، تصدرها وزارة الشؤون الثقافية، الرباط-المغرب، العدد الثالث والثلاثون، السنة الثانية عشرة، ربيع الثاني 1406هـ/دجنبر 1985م، ص34-7.
- * الفاسي محمد المهدي، ممتع الأسماع في ذكر الجزولي والتباع وما لهما من الأتباع، تحقيق وتعليق عبد الحي العمراوي وعبد الكريم مراد، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1994م.
- * مؤلف مجهول، سيرة الشيخ سيدي امحمد بن عمرو المختاري، نسخة مخطوطة أصلية، محفوظة بدار الحرارثة، درب الحرارثة، رقم 10، سلا المدينة-العتيقة.
- * الوارث احمد، زاوية الشيخ امحمد بن عمرو المختاري: الولي والزاوية وامتدادات التأطير الصوفي في المجتمع المغربي، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1437هـ/ 2016م.
- *SALMON Georges,» Notes sur Salé «, Archives Marocaines, Ernest Leroux Éditeur, Paris, Tome III, 1905, pp.320-325.
- *Villes et tribus du Maroc, Documentsetrenseignements publiés sous les auspices de la Résidence générale par la Mission scientifique du Maroc, Vol.3, Rabat et sa région, tome I. Les villes avant la conquête, Ernest Leroux Editeurs, Paris, 1918.

3. الرواية الشفوية

- * روايات الأحفاد والأتباع والمحبين الذين التقينا بهم في حوز أكْوراي ومكناس وسلا، وفي قبائل مختار وبني أحسن وزمور في الغرب، وفي قبائل مديونة وأولاد زيان والزيايدة بتامسنا.

السينما فضاء للعيش المشترك
من الخاص إلى العام

محمد الشريف الطريبق

عندما اخترع الأخوين لوميير السينما سنة 1895، وضعا كاميراتهما في الشارع، الذي يسمى حاليا زنقة "الفيلم الأول"، لتصوير خروج العمال، ويصبح، بذلك، أول فعل سينمائي وشهادة ميلاد السينماتوغراف.. صَوَّرا بعد ذلك فضاءات خارجية عبر العالم، فقد كان التركيز على الفضاء العمومي، زمن البدايات، أولا لأسباب تتعلق بتحقيق الفرجة، ولحداثة فعل التجوال في الأماكن العمومية وفي المدن الأوروبية، في الجزء الثاني من القرن التاسع عشر. ولأسباب تقنية، ثانيا، فبدايات السينما كانت في الفضاء العمومي، الخارجي بحثا عن الضوء نظرا لضعف حساسية الفيلم الخام.

بعد فترة، ستنغلق السينما بشكل تدريجي على ذاتها داخل الاستوديوهات، وستتطور في اتجاه استعمال الفضاء العمومي كمكان لعبور الشخصيات، والربط بين المشاهد، وكان عليها أن تنتظر، نهاية الحرب العالمية الثانية، لتعود إلى الشارع مع ظهور الواقعية الجديدة الإيطالية، والموجة الجديدة الفرنسية، والمدارس السينمائية عبر العالم التي جاءت كصدى لهاتين الموجتين.

عندما عادت السينما إلى الفضاء الخارجي، كانت المدن قد كبرت، واتسعت، وزاد عدد السيارات، ووسائل النقل العمومي، ومع كل هذا الضجيج أصبحت الطريقة الملائمة للقبض على اللحظة. وفي ظل هذه الظروف، تمت العودة إلى الأسلوب الوثائقي كما حدث في الموجة الجديدة الفرنسية، أي اعتماد معالجة وثائقية لتصوير فيلم روائي لتحرير السينما من رتابة أساليب، اعتبرت، أنداك، متجاوزة، ووصلت إلى مرحلة الأزمة، وذلك ما ساهم في تحرير السينما من الأسلوب المرتبط بالإمكانيات التي تتطلبها إعادة خلق حياة في فضاء عمومي داخل الأستوديو، خصوصا عندما يتعلق الأمر بمشاهد تتضمن مواقف بالمعنى الدراماتوجي للكلمة، وليس بلقطات عبور ومرور أو ربط بين المشاهد.

تبقى أفلام الويسترن النوع الوحيد الذي قاوم هذا الانغلاق لكونه مرتبطا، أنطولوجيا، بالفضاءات الرحبة، والمساحات اللامتناهية، التي يجب ترويضها وتحويلها إلى فضاءات حضرية تحكمها قوانين وتتيح إمكانية العيش المشترك، والاغتناء الذي حلم به المهاجرون الأوروبيون.

وشكل الفضاء العمومي في فيلم الويسترن النواة الأولى للمدنية، وتحول

بفعل التكرار ووفرة إنتاجه، مسرحا قارا للمواجهة بين القوى المتصارعة داخل الفيلم، وبين البطل ونقيضه، في المشهد الأخير، لحسم الصراع كأحد المشاهد المحددة لهذا الجنس السينمائي. الصراع بين الشخصيات هو صراع بين مرحلتين من تاريخ الغرب الأمريكي، بين مرحلة الغزو ومرحلة الاستقرار وبناء المدينة التي تنتقل بالإنسان من حياة طبيعية إلى حياة اجتماعية، توفر فضاءات متعددة للعيش وللملكية المشتركة، وهذا ما ينتج عنه تكوين رأي عام يسمح للسكان بالمشاركة في تسييرها من خلال الديموقراطية المحلية.

بعد اختراع هذه الآلة، التي حلم بها الانسان مدة طويلة، والتي تُمكن من تصوير الحركة، كان أول عرض سينمائي في المقهى. تلت ذلك عروض تجارية في السيرك، إلى أن استقرت السينما بشكل تدريجي في ما نسميه بديهيا بقاعة السينما، التي جاءت كاحتياج، وفي إطار صيرورة تاريخية لهذا الفن، الذي اجتاح، وبسرعة فائقة، للعقول والمدن، وتعمم في مدة وجيزة.

تواجدت جل القاعات في مراكز المدن، وكان ثمن التذكرة رخيصا إذا ما قورن بتذكرة المسرح أو الأوبرا، بحكم أن الفيلم السينمائي يمكن أن تُطبع منه نسخ كثيرة، حسب الرغبة وطلب السوق وسهولة نقله، بالإضافة إلى أن السينما تتيح تنوع البرمجة في الأسبوع نفسه، مما يجعل وتيرة الالتحاق بالقاعة يتحول بسرعة إلى تقليد يومي، والفيلم الذي يشاهده العامل هو نفسه الذي يشاهده رب المعمل، وفي الظروف التقنية نفسها، وبذلك تكون السينما خلقت حالة ديمقراطية ولو مؤقتة، وحولت، معماريا ورمزيا، فضاءات المدن، حيث استقرت، وجعلتها مفتوحة أمام شرائح اجتماعية وطبقات مختلفة.

جعلت السينما الآخر متاحا، من خلال قصص تُحكى في أجواء اجتماعية غير متاحة في الاتجاهين في الحياة اليومية، أي أنها جعلت الحياة الخاصة والحميمية متاحة في الفضاء العمومي، في لعبة تلصص نزيه، أي تلصص حسب قواعد متفق عليها بين الطرفين ومقبولة أخلاقيا.

عندما كنت أهيئ فيلم **أفراح صغيرة**، حاولت إعادة ترتيب المواد التي كنت قد جمعتها من شهادات شفهية، وصور وأغاني، ومذكرات بالشكل الذي كنت أريده أن يساعدني على تكوين صورة، ولو مقربة عن مجتمع تلك الفترة. من بين الأشياء التي وقفت عليها، والتي تشكل الإطار العام للحياة الاجتماعية، هي كيفية ترتيب فضاءات العيش، خصوصا العلاقة بين الخارج والداخل، بمعنى آخر، ترتيب العلاقة بين الفضاء الخاص والعام من خلال الاستمرارية أو القطيعة، التوتر أو الانسجام.

يبدو من الوهلة الأولى أن التعمير في المدن العتيقة يتهيكل بناؤه على قطيعة بين الفضاء الخاص أو العائلي والفضاء العمومي. إذن، لم نقل إن الفضاء العام ليس له وجود إلا في حدود وظيفية مادية، لا ترقى إلى وظائف رمزية. والتحول الذي سيعرفه المغرب عند الاستقلال سيذهب في اتجاه الانتقال إلى الفضاء العمومي، كما رسمه وتركه المستعمر الأوروبي.

ونحن نقطع دروب أي مدينة عتيقة في المغرب، نلاحظ أنها ضيقة، في حالات لا تسمح بمرور إلا شخص واحد، وعندما تتاح لك فرصة التواجد داخل البيوت تتفاجأ بأنك داخل قصر بفنائه ورياضاته وغرفه الكبيرة، وكأنك في مكان سري، لأنه في الخارج لا شيء يوحي بذلك.. وهي مبنية في قطيعة مطلقة مع الفضاء الخارجي، الفضاء العمومي، ولا تتوفر على نوافذ تطل عليه، أبوابها لا تعكس حجمها الحقيقي. الفتحة الوحيدة على ضوء الشمس والهواء كانت من خلال الفناء الذي ينفتح عموديا على السماء.

ناضلت الحركة الوطنية وتنظيماتها الموازية في شمال المغرب، ونخص بالذكر هنا الحركة النسائية في تطوان، سيرا على خطوات النموذج النهضوي المصري، على

فتح المدارس في وجه الفتيات، الأمر الذي جعل الشابات يلجن الفضاء العمومي، على قلته، ولو بشكل محتشم، ثم كانت لهن بعد التعليم فرصة الولوج إلى العمل. في الفترة نفسها كانت السينما المصرية قد عرفت انتشارا واسعا في العالم العربي، من خلال الأغنية التي كانت تصل قبل الفيلم إلى تطوان عبر محطة راديو «**درسة**» المحلي، الأمر الذي سمح لفئة من النساء بالخروج لمشاهدة أفلام أم كلثوم وفريد الأطرش وغيرهم.

سيساهم خروج المرأة إلى الفضاء العمومي في تحول المجتمع والانتقال به من مجتمع تقليدي إلى مجتمع يطمح إلى أن يكون حديثا. فأصبحت دروب المدينة العتيقة، التي كانت حكرا على الرجال، فضاء مشتركا بين الجنسين، بفعل التعليم والسينما، التي حملت معها الفرجة وأفكار التغيير وإمكانية الحلم بمجتمع آخر، والتصالح التدريجي مع الحداثة والتهيئة لها. بعد التعليم وولوج السينما ستحتل المرأة الفضاء العمومي من أجل التظاهر والاحتجاج ضد نفي محمد الخامس، والمطالبة بالاستقلال.

سيكون للأفلام المصرية، التي كانت تدور أغلبها في أجواء الطبقة الراقية المصرية، التي كانت تعيش حياة أوروبية، دورا كبيرا في تحول المجتمع على مستويات عديدة. إذ سننتقل أولا، من الزواج المرتب من طرف العائلة إلى الزواج كنهاية سعيدة لقصة حب، ولو كانت من بعيد وتكتفي فقط بالرسائل. وستتخلى المرأة، بشكل تدريجي، عن غطاء الشعر وتحريره، ثم في وقت لاحق على الجلباب لتعوضه باللباس العصري. لم يكن الأمر مقبولا في البداية، فقد تطلب سنوات ليصبح أمرا عاديا، إلى أن وُجدت حديقة عمومية في تطوان اسمها **رياض العشاق**.

لعبت السينما إذا دورا مهما في وجود فضاء عمومي في تلك المرحلة، وهيأت المغاربة لولوج الأحياء الأوربية بعد خروج المستعمر. إن تاريخ القاعة السينمائية هو تاريخ التمدن والتعمير المغربي، وتطور علاقتنا بالفضاء العمومي، وباختصار تطور المدينة المغربية مع اختلافات طفيفة بين المدن الصغرى والكبرى. ويتفق الجميع أن إقفال القاعات هو نتيجة لمضاربات عقارية، وهجرة المتفرج بحكم وجود وسائط أخرى للفرجة، مع العلم أنه في العديد من المدن التي ما زالت القاعات قائمة كبنايات قاوم أصحابها طويلا ثم رضخوا لأرض الواقع.

أدت الهجرة القروية، التي بحكم غياب سياسات لاستقبالها واستيعابها لفئة اجتماعية لها، بالطبيعة، علاقة متوترة مع المجال الحضري، إلى ترييف المدن وتشويه معمارها. بالإضافة إلى الهجرة القروية، أدت هجرة الطبقات «الوسطى» من وسط المدن إلى أحياء سكنية جديدة راقية، وقد صاحبت ذلك هجرة المصالح الإدارية وجزء كبير من شركات الخدمات إلى تلك الأحياء، ما جعل محيط القاعات غير آمن، وتحول معه الفضاء العمومي إلى فضاءات عمومية، ترسم الحدود بين الفئات الاجتماعية عوض أن تمحوها، ولو مؤقتا.

ولدت السينما مع الفضاء العمومي والمدينة الحديثة وأصبحت جزء منها، نطل من خلالها على العالم وعلى ذواتنا، يتقاطع فيها الحميمي والعام. نقف عند الشاشة في حالة ديمقراطية كاستمرارية للساحة العمومية حيث نخلق نقطة هروب (Point de fuite) للمدينة التي تجعل من القاعات السينمائية رمزا لمراكز المدن، وحتى مع موت القاعة السينمائية بسنوات في العديد من المدن، تستمر كعلامات تشوير، أي ما زالت تقيم في الذاكرة الجماعية، تقاوم الموت، لأنه ببساطة ما زالت الحاجة إليها قائمة.

الفضاء العام في السينما المغربية...
هوامش البحث عن الحرية:

عبد الله الساورة

بعد الحرب العالمية الثانية، شكلت الواقعية الجديدة في السينما فرصة لترك الاستوديوهات والاتجاه نحو شوارع المدن الايطالية، فاتحة، بذلك، الباب لنسج علاقة قوية بين السينما والواقع. ومن ثم ذهب أصحاب هذا الاتجاه إلى تصوير فضاء أعمالهم وسط الطرقات وفي الفضاءات العامة وكل ما يتضمنه فن العمارة من أشكال هندسية، مانحين إياها بعدا نفسيا يعكس الواقع بكل ما فيه، ويثير سؤالا مركزيا، كيف قدمت السينما الفضاء العام؟ وكيف مثلت السينما المغربية الفضاء العام وقدمته؟ وما هي مستويات هذا الفضاء، بالمقارنة مع السينما المصرية والهوليودية في هوامش الحرية وطبائع الاختلاف؟

ثلاثية الفضاء العام والخاص والسينما

يمكن تصنيف الأماكن العامة والأماكن الخاصة كفضاءات في السينما المغربية باعتبارها فضاءات مفتوحة ومغلقة في الوقت نفسه، وعند تطبيق تعريف الفضاء العام في المدينة يمكن أن نجد ثلاثة أنواع من الفضاءات، وفقًا لإمكانية الوصول إليه ووظيفته والغرض منه.

من الواضح أن الوظيفة والغرض متشابهان، بينما يبقى عنصر الوصول هو الذي يميز نوع التصنيف في الفضاء.

وبهذه الطريقة، فإن الأماكن العامة التي تعتبر في العمل السينمائي المغربي فضاءات مفتوحة وبلا حدود، ويمكن لجميع المواطنين الوصول إليها واستخدامها بشكل حر، لتصير هذه الفضاءات قادرة على استيعاب أي نوع من الفعل العام، بمعنى الحرية الفردية التي يمنحها المركز الحضري للمواطن في اطار البعد الثقافي والاجتماعي والنفسي والهوياتي.

وبالطريقة نفسها، تكون الفضاءات العامة والخاصة، التي تتميز هنا بمفهومها الجماعي والخاص، صُنعت من أجل المجتمع، فهي فضاءات للملكية الخاصة ولكنها تنتمي للمدينة، وتعد جزء لا يتجزأ من عمارتها. والغرض منها هو البحث عن الحرية الفردية التي يحتاج إليها مستخدمو الفضاء الحضري لقضاء مآربهم، فهي فضاءات لإشباع الاحتياجات اليومية.

وأخيرًا، الفضاءات الخاصة هي في الأصل مساحات مخصصة للفرد وللخصوصية، إذ لا يمكنه إخفاء هويته فيها رغم تحفظات كتاب السيناريو من إبرازها بكل جوانبها الحميمية. هذه

الفضاءات الخاصة (غرفة / صالون/ منزل / فيلا/ قصر/ مسبح ...) بقدر ما هي قادرة على ضمان الحرية الفردية لمستخدمها الرئيسي، إلا أنها تقف عند عتبة المشاهد الحميمية في صراع بين المقدس والمدنس، وهنا يحضر دور كتاب السيناريو والمخرج ومدير التصوير في فلترة اللقطات والمشاهد وزوايا التصوير باعتبارهم ملاك/ وصناع للفرجة السينمائية داخل هذا الفضاء. ويبقى المخرج محاصرا وخاضعا لدور الرقابة، وعليه أن يضع الحد الفاصل بين العام والخاص في هذا الفضاء. أما ما تنقله السينما المغربية فهو المظهر السينمائي للفضاء العام والخاص معا.

وبتطور السينما المغربية اتسعت المقترحات السينمائية، بخروجها من فضاء البادية إلى فضاء المدينة، ومعها طرحت مسألة التصادم بين بيئتين متناقضتين كما في فيلم "شمس الربيع" (1968) للمخرج لطيف لحلو ، وبطولة حميدو بنمسعود. إذ يرصد هذا الفيلم يوميات موظف، من أصل قروي، لم يتمكن من التأقلم مع الحياة في الدار البيضاء، فيغرق في تكرار يومياته لحد الاغتراب، لتتحطم آماله في تحسين عيشه وينتهي به المطاف إلى العودة لقريته.

ثم فيلم "رماد الزريبة" (1977)، إخراج جماعي، الذي يلخص مشهد وصول البدوي (محمد الحبشي) لأول مرة إلى الدار البيضاء وهو يتلقى ضربات عنيفة من (شفيق السحيمي).. استعارة عن قسوة الفضاء العام داخل هذه المدينة. وتوالت عناوين سينمائية مختلفة، عملت على استخدام الفضاءات الواقعية التي تربط بين الخيال والحياة اليومية.

كما أن السينما المغربية قدمت الحياة اليومية داخل الأماكن العامة كأماكن تتطور فيها العلاقات الاجتماعية والحياة الخاصة للشخصيات الفيلمية، إذ تنسج داخلها حياتها الخاصة، في أماكن النقل العام والمتاجر و مراكز التسوق والأسواق... بمعنى أن السينما المغربية قدمت كيفية تدفق الحياة الشخصية في خضم صخب الفضاء العام وداخل المدينة التي تعج بدينامية كبيرة.

تكسير عزلة الفضاء العام

تسعى السينما أن تُكَونَ فضاءات توحد نفسها كمساحات دائمة للعرض. والعلاقة بين الواقع والسينما وثيقة بشكل متزايد، فكثيرا ما يسمح الفضاء العام للمخرج بتقديم بعض الانعكاسات المتقدمة التي تؤثر على المفهوم المعاصر للفضاء. فالسينما قادرة على رؤية أهمية هذه الفضاءات ونمط الحياة السائد فيها. على سبيل المثال، يبدأ فيلم «ساعي البريد وبابلو نيرودا» (1994)، من إخراج مايكل رادفورد، من دقة خطوطه السردية وقيمة صوره المثيرة للذكريات وعمق الاستعارات، وفي التسلسل الفيلمي يظهر ساعي البريد راكبا دراجته وهو يتجول داخل القرية، مبرزا جوانب من فضائها العام داخل جزيرة بين البحر والغابة والشوارع الضيقة، بهدف تبيان الفضاء الذي يتواجد فيه الشاعر بابلو نيرودا بمنفاه الايطالي.

تقوم السينما بالتحقيق في جوانب مختلفة من هذه العلاقة التي تنتظم كمضاعفات محتملة داخل الفضاء، وتبرز أقساما متعددة، تحدد رؤية الفضاء وإمكانية التعايش فيه في الفضاءات السينمائية المختلفة، إذ تظهر السينما، التي صنعت في فضاء هونغ كونغ، على سبيل المثال، أنه لا يزال هناك متسع لقصص الحب العاطفية في المدن المزدحمة. ويضعف إخراج هذه النوعية من القصص في فضاءات سينمائية أخرى. وفي هذا الصدد نجد ثلاثية المخرج عبد القادر لقطع "حب في الدار البيضاء" و"بيضاوة" و"الباب المسدود"، التي تبرز جوانب من أشكال عنف السلطة بأشكالها المختلفة ومحاولة الشخصيات تجاوزها نحو التحرر والعصرنة وحرية المرأة وحرية المعتقد والحق في الاختلاف والتسامح ومواجهة مصيرها...

كما يحضر الفضاء في نماذج فيلمية مغربية، مثل "بادس" و"طرفاية" و"أندرومان" و"درب مولاي الشريف" و"نساء ونساء"... وهي الانتاجات التي اهتمت بعزلة الفضاء في تطور حبكتها الفيلمية، ودور الأساسي في منحى القصة والأحداث.

من جانب آخر، يعتبر العنف حالة كامنة و يمكن أن ينفجر فجأة في فضاء المدن بأكثر من مظهر، مميزا بين

مفقود في الترجمة

وتبيان الفواصل والتقاطعات الاجتماعية والطبقية بينهما. ففي فيلم "حلاق درب الفقراء" (1982)، لمحمد الركاب، يبدو هذا الفضاء قابلا للانفجار، ويعكس هذا الفيلم نوعية من العنف المرتبط بفضاء إنتاجه. كما تعكس بعض الفضاءات داخل الفيلم، مثل أحياء الفقراء والأحياء الراقية، طبيعة الفضاء العام وفضاءات الأمراض النفسية والذهنيات والغرف المزعجة، وعزلة الفضاء وخصوصيته.

شخوص الفضاء العام في السينما

يطرح موضوع الفضاء العام الحضري في السينما محاولة لفهم العلاقة السائدة بين الإحساس بالفضاء وحرية الشخصيات وطبيعتها ومشاعرها في هذا الفضاء الواقعي والمتخيل والتكنولوجي، مع التركيز على التقسيم الطبقي للفضاءات العامة بين العام والخاص. ففي المدن والقاهرة والدار البيضاء... يجري اقتراح نظام تصور لكل فيلم ولكل فضاء عام. وقد اعتمدت سينما المخرج الدرقاوي في "أحداث بلا دلالة" و"ليالي شهرزاد الجميلة" و"عنوان مؤقت" و"الدار البيضاء باي نايت"... السرد الخطي والسلاسة في التعبير، وبالأخص تلك التي كرست علاقة الشخصيات الفيلمية الحميمية والمتشنجة مع الدار البيضاء.

واعتمد طريقة لوضع سيناريو محتمل للمشاهد واللقطات العامة، تاركا مسافة معينة بين الحركة والمجموعة البشرية في حركتها. كما يظهر العلاقة المتبادلة بين الأنواع المختلفة للأماكن العامة في ما يتعلق ببقية الفضاءات داخل المدينة.. ويضع الكاميرا في الأماكن العامة والخاصة، أمام الشخصية الفيلمية من أجل التقاط لحظات التفاعل الاجتماعي بين الشخصيات التي تمر عبر والمشاهد للشخصيات الرئيسية والثانوية في لحظات تسكعها و هدوئها أمام البحر أو سرعتها في فضاء المترو أو الشوارع الرئيسية المزدحمة داخل المدينة، ليعرض الأنماط المختلفة للأماكن العامة والساحات، حيث تُصور عمليات الاتصال والوصول من وإلى المدينة لإثبات تبادل التدفقات البشرية وتوجيهها. وتحاول السينما من خلال تقديمها للفضاء العام تقييم قابلية الاختراق بين الفضاء العام والمدينة والشخصيات.

السينما والفضاء العام: العلاقة المركبة

اقترحت العديد من المقالات النقدية التفكير في العلاقة المعقدة والمركبة والملتبسة بين السينما والفضاء العام. وقدم مؤلفون مثل والتر بنجامين في "العمل الفني في عصر استنساخه التقني" وجورج سيميل في مؤلف "الميتربول

والحياة الذهنية" وصفًا لوجهات نظر متعددة حول تحولات الفضاء الحضري، وبشكل أكثر دقة، حول قدرة السينما على تمثيل الفضاءات الجديدة والإيقاعات وتجارب المدن الحديثة، إذ يحاول المؤلفون وكتاب السيناريو والمخرجون الاقتراب من إجابات لأسئلة مثل، الطرق المتعددة التي تعكس بها الأفلام الروائية الأوهام والأساطير وتطلعات وكوابيس سكان المدينة؟ أو كيف يستخدم مديرو التصوير السينمائي أدواتهم للتعبير عن الشخصية الفيلمية داخل الفضاء العام؟ وكيف يجري اختيار التصميمات الداخلية والخارجية للفضاء المصور؟ أو ما هي الاستراتيجية التي يستخدمونها عند الإضاءة والتصوير لتوصيل البيئة الثقافية بشكل أفضل؟

تُعطى القدرة الهائلة للسينما على نقل الرسائل والتمثلات الرمزية، إلى حد كبير، من خلال القدرة على عكس الناس والمواقف في سياقاتهم اليومية بطريقة إبداعية ومبتكرة. وتسمح عبقرية صانعي الأفلام أيضا، بتقدير الجوانب المختلفة للمدينة نفسها وفضاءاتها العامة، اعتمادا على السمات التي اختاروها، وغالبا ما تتحول الرؤى الجزئية أو المجزأة إلى رؤى مختلفة أو حتى معاكسة للمدينة نفسها وفضاءاتها.

ويعتبر فيلم "مفقود في الترجمة" (2003)، للمخرجة صوفيا كوبولا، تعبيرا صريحا عن نمط الحياة في مدينة عملاقة مثل طوكيو والسفر إليها دون معرفة مسبقة للغة الوطنية. أو كيف تنشأ علاقة عاطفية في مدينة تاريخية مثل باريس وفضاءاتها كما هو الحال في فيلم "ايميلي" (2001)، للمخرج جون بيير جوني. أو عن قيمة الاستيقاظ في الصباحات المبكرة في فضاء مدريد في فيلم "افتح عينيك" (1997)، للمخرج الإسباني أليخاندرو أمينبار، وكذا الاستمتاع بفضاءات نيويورك في فيلم "الجنس والمدينة" (2008)، للمخرج مايكل باتريك كينغ، أو حينما تصبح الفضاءات العامة حالمة ومكانا للحلم، في مدينة مثل لوس أنجليس، في فيلم "لا لاند" (2016) للمخرج داميان شازيل، أو دعوة لاكتشاف الجوانب الساحرة والخفية في ازدحام بومباي في فيلم "من يريد أن يكون مليونيراً" (2008)، للمخرج داني بويل.

كما نستحضر فيلم "رائع" (Beautiful) (2010) من إخراج أليخاندرو غونزاليس إيناريتو ، الذي يصدمنا من خلال إظهار فضاء عام متدهور، يعيش فيه المهاجرون في ظروف من البؤس والتعاسة.

بالمقارنة نهلت السينما المغربية من العديد من التجارب الدولية، سواء العربية منها أو الأمريكية أو الفرنسية... في اطار عمليات التأثير والتأثر والنهل من المنتوج السينمائي الإنساني وتوظيفه في أفلام مغربية، داخل فضاءات الدارالبيضاء وطنجة وفاس ومراكش والعرائش... بأشكال مختلفة و بشكل كبير جدا.

كل هذه العوامل ساهمت في فهم كيف تبني السينما المغربية علاقتها المركبة بين المدينة والمواطنة من خلال الفضاءات العامة. لتبرز أن المدن ليست فقط فضاء جغرافيا من الإسمنت، ولكنها في الأساس مجموعة من الفضاءات العامة للعلاقات والروابط الانسانية لمن يسكنها ويعيش بها ويقدرها كثيرا.

يا خيل الله

جغرافية الأفلام
جدلية التخييلي والفضاء العمومي في السينما

عبد الكريم العلوي زكي

تخترق أصواتٌ مصاحبة جدار الجنريك، قبل إهلال أول لقطة، صوت صرّار الليل، صوت المؤذن، مُواءٌ مشاغب، الريح؛ تهيئ المشاهد وتهبه العلامات الحسية الأولى لبناء فضائه الذهني. أولى اللقطات صدرية مقربة واسعة لقرويتين في فضاء مفتوح سفحَ التل، الثانية لبضع رجال، الثالثة لرجال أكثر في مقدمتهم الراعي/ الكوامنجي الذي سنلقاه في نهاية المحكي يعزف في العرس الكرنفالي، ثم الرابعة لقطة عامة تؤطر «جماعة» بشرية تملأ عين المتفرج في نفس الفضاء، أسفل المنحدر، متحاشدة في طابور، عفوي، يجد منتهاه في عمق اللقطة أعلى الهضبة التي ستعلوها الكاميرا بعد ذلك لتصور آخر لقطات المشهد. الجميع بعيون مفتوحة مثبتة الرؤية إلى الفضاء المفتوح (على ماذا؟) والصامت مثلهم إلا من نقيق وصرير بعيدين (لماذا؟).

ما ينظرون إليه يقع خارج الإطار، في الأعلى، لا علم للمشاهد به إلا حين يصيح صوت من بين الجموع: رأيته...!! ومع استعلان الرؤية تنوس حركة في الحشود وتنبعث جلبة بشرية تؤثثان فضاءي الصورة والذهن وتؤنسانهما. الجماعة بذلك كانت تنظُر وتنتظر شيئا ما من الفضاء المفتوح على المدى، تترقب رؤية هلال الصوم. إذاً هي صورة فضاء جغرافي تعمره ثقافة حيوية وأعراف وتوزيع رمزي منظم. ثم تأتي اللقطة الخامسة من مشهد الافتتاح في فيلم فوزي بن السعيدي **ألف شهر**.

ولدت السينما من رحم علاقات جديدة مع الزمن والفضاء حين حدث تصوير الزمن فانصهر مع المكان وانبثقت تمثيلات سينمائية تَمدد فيها التلقي البصري للفضاء، أو صورة الفضاء، حتى في المشهد الثابت، على غرار أول الأفلام مع النبيل الفرنسي لويس لوميير. فعندما ننظر إلى فضاء ما، من زاوية ثابتة، أو ننظر إلى تمثيله البصري، ولكن في زمنية ممتدة، فنحن ننظر إلى فضاء يمتد في حسنا. بذلك نهض فن السينما على توظيف عناصر الزمان والمكان والضوء لإعادة تشكيل دلالي امتلك طاقات فنية اكتشف فيها

الإنسان مساحات ذهنية مترابطة عضويا، مع حياته في الفضاء العمومي الحديث، ومع تصريفه لأساطيره الجديدة عبر صور الحياة الجماعية في التخييل السينمائي.

عندما أتم العقل التقني، نهاية القرن التاسع عشر، تشييد آلة الزمن المرئي، السينماتوغراف، باشر بعدها بإنشاء الروابط مع الفضاء العمومي في أدغال المدن الحديثة. أعلنت السينما عن وجودها فرجة في فضاء مكاني عمومي وعام، فضاء مقهى، مع تجاذبات فرجة بصرية خارج المؤسسة الثقافية، ولكن كان هناك انتظار شهور قبل أخذ تصريح بيروقراطي من المؤسسة، من أجل العرض، واستهلاك فرجة بصرية هي في جوهرها مثيرة لريبة المؤسسة.

منذ ذلك الحين تداخلت صورة الفضاء العمومي مع صور التخييل الفيلمي مع صور أحلام يقظة إنسان في فضاء معتم منزوٍ داخل الجموع، ليكون هو ذاته كاميرا أبسكورا، ينظر من قمرة جسده إلى صور يسقطها على العالم، فيما يشاهد ما تسقطه آلة العرض على الشاشة أمامه.

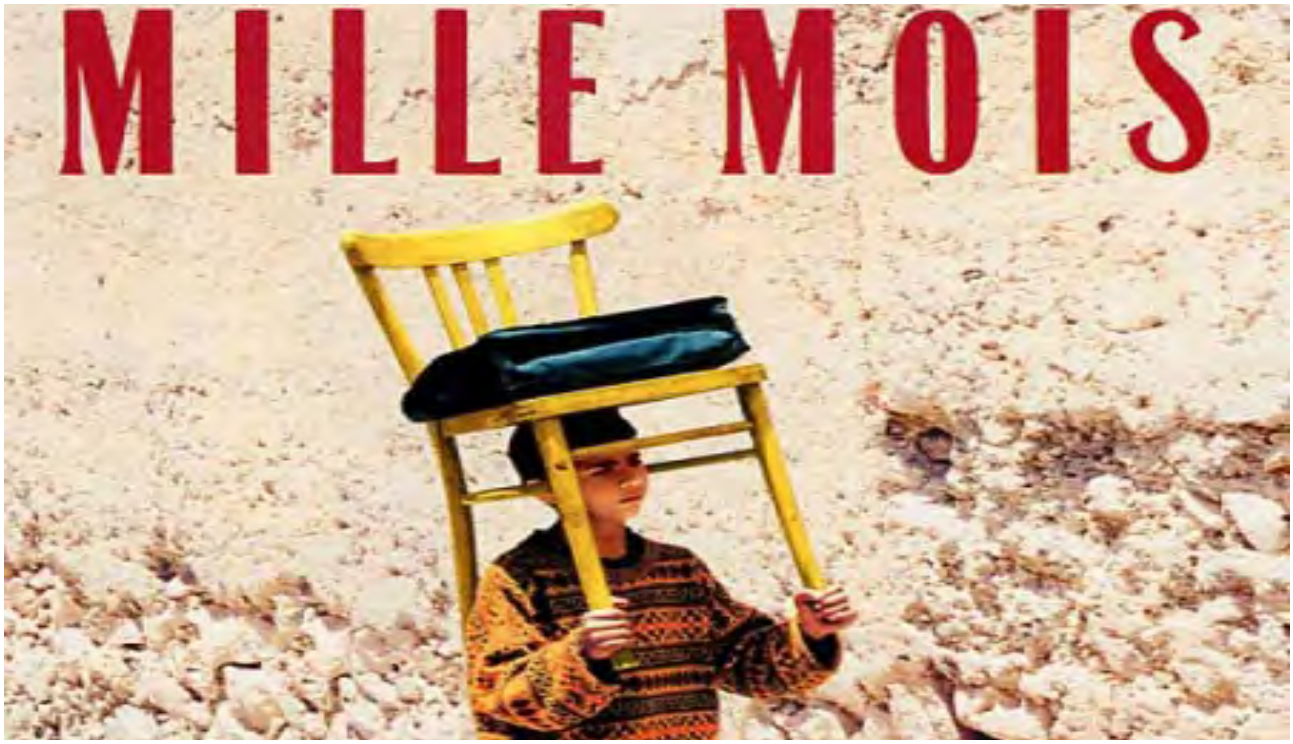
أعاد الإنسان خلق ذاته في السينما لأنه هو ذاته ومنذ البدء «فضاء طبيعي للصور، بمعنى أنه عضو حي تحله الصور»1. تؤطر اللقطة الخامسة من المشهد الافتتاحي لفيلم ألف شهر - وهي عامةٌ، كذلك، وأقل كثافة بشرية، الأم أمينة في المقدمة على اليسار، وعلى اليمين طفلها مهدي واقفا على شيء لا نراه يعلو به ليرى ويقول هو الآخر: رأته.. ها هو ذا أمي! وفي الخلف متوسطا الفسحة بينهما الرجل «الذي لا يرى إلا في داخله»، الأعمى بنظارتيه السوداوين.

ترى أمينة بيسر، في الاتجاه نفسه، ما رآه مهدي، وتنبسط على ملامحها سعادة داخلية مكبوحة (سنفهم بعد ذلك أنها تنتظر زوجا تغيبه جدران المعتقل ولن يراه المتفرج!) الرؤية والزغرودة في تلك اللحظة من إحدى القرويات، وأمينة بعد الرؤية تغلق عينيها، لتصير بإرادتها مثل مجاورها الأعمى وتغوص في الداخل؛ صورٌ لشيء ما هناك، وإذاً كلام كثير.

تنطلق خطية الفيلم عبر هذه الاستعارة البصرية المركبة. فضاء منظور إليه عبر نسيج رؤية/ رؤيا بصرية لطفولة تبحث عن فهم غياب شيء ما، لا تتمثل تماما غيابه، من داخل أسطورة واقع جماعي لمغرب الثمانينيات، يبحث عن منظور غائب من أجل مصالحة ذاتية مؤجلة مع الآلهة الكثيرة. هنا يتم بناء فضاء فيلمي وسيطا للذاكرة، يشيد روابطه بمنطق بصري يجمع المتخيل الجماعي والعمل التخييلي السينمائي.

في ثقافةٍ ماتزال تُشكل رؤاها الحداثية شأن الثقافة المغربية، يتحول التفكير في السينما إلى تفكير في ذاكرة جماعية يتم اكتشاف أنه من المتاح

1 - Hans BELTING, Pour une anthropologie des images, tr. Française, Gallimard, France, 2004, p. 77.



اكتشافها من خلال مراجعة المتون من مبتدئها الكولونيالي، ثم تقاليد الفرجة الجماعية التي هي على شفا الانقراض، في شكلها التقليدي. لكن الاستعادة يغلب عليها حس نوستالجي غير مكتمل النمو، فيه شيء من كآبة مستملحة أكثر مما فيه من سخرية سينمائية.

يدخلنا الحديث عن السينما والفضاء العمومي إلى قضايا صناعة المتخيل الجماعي للمغاربة في الحقبة الحديثة، وبالتالي إلى قضية هلامية هي حداثة المتخيل بوصفها ممارسة اجتماعية وأعراف وتقاليد حداثية للإبصار المتحرر وبلورة رموز وأساطير تُلزم أي مجتمع حديث بتفتيقها، أو تلفيقها، لتداولها في الفضاء الاجتماعي، بما هو فضاء عمومي للتواصل البيني، وحتما للتبادل الرمزي، في دائرة اجتماعية حاضنة مشيدة على حداثة استخدام العقل.

ولذلك تجرنا العلاقة بين الفضاء العمومي وهذا الفن الحديث المفجر لأساطير المجتمع العتيقة من أجل أساطير جديد، تجرنا ضرورةً إلى استحضار ما يسميه هابرماس تحولات الشبكة الثقافية للأفكار العمومية وأشكالها الرمزية، وحتمية حدوث هذا التحول في «رؤوس وقلوب المواطنين» بواسطة ما يَلزمه، وهو «التكوين على مستوى الرأي العام» وليس فقط على مستوى ما هو تشريعي وإداري[2].

هنا نتحدث عن بنية مؤسساتية ثقافية يتعرف المجتمع على ذاته الجماعية الحديثة فيها، وفي تعرفه هذا يتشكل، حتما، رأي وإرادة عموميان يترجمهما الفضاء العمومي وتُجاذبهما الممارسة السينمائية. لذلك فإن إدخال مقولة الفضاء العمومي إلى التفكير في السينما يفتح مساءلة الفن السينمائي على القضايا المعاصرة للمجتمع الحديث عبر التجربة الرمزية للفضاء وصورتها التمثيلية في التجربة السينمائية.

العلاقة ذات بعدين، علاقة السينما بالفضاء العمومي بوصفه منجزا فيلميا في لغة فنية نوعية، وعلاقتها به مكانا للفرجة تمثله قاعات العرض والطريق إليها (كانت طقوس الفرجة تبدأ باكتشاف ملصق الفيلم في فضاء المتحف العمومي الحقيقي، الشارع).

2 - Jurgen HABERMAS, « Espace public et sphère publique politique », in Parcours 1 (1971-1989). [مورد رقمي]

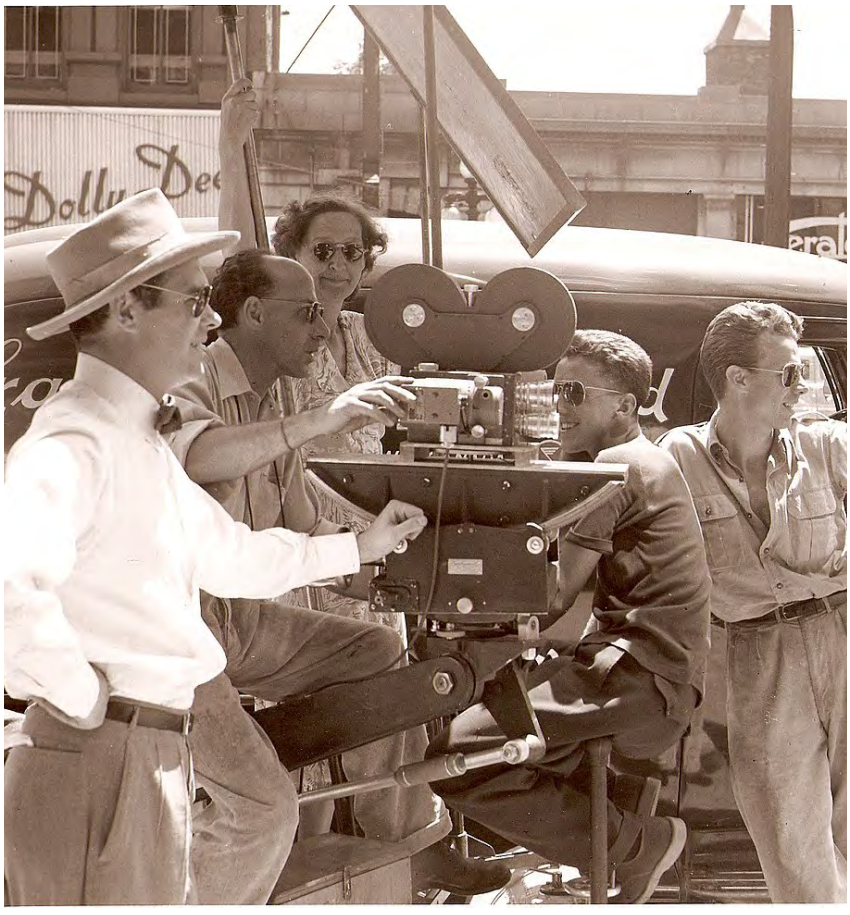
في الفهم الأول تكون السينما ذات علاقة تمثيلية مع فضاءات الأمكنة التي تعيد خلقها بأسنن سيميائية نوعية في جغرافية الفيلم، ويحمل الفضاء السينمائي فيها إسقاطات فعل الإبداع وصناعة الصورة السمعية البصرية. في الفهم الثاني، نكون بصدد الحديث عن وسيط تخييلي سينمائي يمثل علاقة بين فن حديث وحداثي ووسط اجتماعي مؤسساتي. أي علاقة السينما بالفضاء الحضري المديني وجمهوره الحامل، افتراضا، بنية ذهنية لها أخلاق، ثقافة متنورة بأنوار العقل الحديث، ويشتغل التمثيل السينمائي من خلال الاحتكاك بشروطها المحلية واقتضائها.

لقد اتخذ الاشتغال على الفضاء في الحداثة السينمائية بعدا إيدلوجيا عندما تلبس الرهان الجمالي أفقا سياسيا لدى طلائع المخرجين، الذين مارسوا الخروج عن الصراط المستقيم بهدم الأسنن التقليدية للعبارة الفيلمية وخلق أنظمتهم الجديدة، في توزيع الفضاء عبر عمليتي الإخراج والمونتاج، مما يعني علاقات جديدة بين الإنسان وفضاءاته 3، العمومية والتخييلية.

يهم الجميع بمغادرة فضاء ستملأه عتمة المساء، وينزل مهدي من على مجثمه لنكتشف أنه الكرسي، أحد أهم العوامل السيميائية في الفيلم. ثم عبر زاوية رؤية سفلية، نسبيا، ترتقي الجموع الهضبة لتنزلها في اللقطة العامة الموالية بزاوية رؤية من أعلى تبدي لنا مساكن القرية كأنها في قعر هاوية، يلحق القرويون بفضاء منازلهم للاستتار مطمئنين إلى موضوع رؤيتهم. بهذا الشكل تحققت دلالة التفضية، وتماما، كما قال غريماس، من خلال السمات البصرية للفضاء، ومن خلال برنامج سردي افتتاحي للذوات الاجتماعية في توزيعها واستعمالها له، كما تنقلهما خطابية الفيلم.

اللقطة الأخيرة في المشهد معتمة بزاوية سفلية واضحة، هي صورة فيلمية تشكيلية تماما، ومصنَّعة قليلا، تظهر لنا هامتي الأعمى والمقدم (عون السلطة) الذي «يريه» بإشارات من يده الهلال، إلى أن يقرّ الأعمى بأنه رآه ويرضى، (السلطة مسؤولة عن الجميع).

من هو هذا الأعمى في الفضاء.. هل هو المشاهد.. هل هم الشخوص.. هل هي الرؤية الجماعية التي ترى ولا ترى... يحمل مسار توليد المعنى مساحات فراغ دلالي متروك أمر ملئها لمشاهد فيلم هو استعارة مركبة لحالة اجتماعية تاريخية، وبالشكل الذي تمثلت صورتها مخيلةٌ سينمائية عبر تخييل فضاء جغرافي وثقافي.



3 - Antoine Gaudin, *L'espace cinématographique. Esthétique et dramaturgie*, Armand Colin, 2015. [مورد رقمي]

المدينة.. إيقاع ومنظر طبيعيّ

بقلم: مارسيل أومس
ترجمة: خالد أقلعي

فيلم برلين سمفونية مدينة كبيرة لوالتر روتمان

إن أول ما طبع العالم في فترة ما بين الحربين العالميتين هو التوسّع العمراني، لقد عوّض منظر المدن في المنظور الجماليّ الإنسانيّ، بشكل تدريجيّ، الأوصاف الطبيعيّة والانطباعية لبدايات القرن.[1]

وبينما أخذت طفرات القانون تبتعد، مصحوبة بذكريات الحراب، ورائحة الطين العفنة، وصور الدمّ المتخثّر في الخنادق، بدأ الشباب يلتقي، مرّة أخرى، بتباشير السّلام، ويعانق عبير الأجواء الأسريّة.

لنتوقّف، لحظة، مع المشاعر الدّافئة لهذا اللّقاء، من خلال بوح الشّاعر **روني كلير**:

" آه باريسي، ها أنا أعود
لرؤيتك..!
إنّك هنا، دائما، بمنازلك الشامخة
بدون قذائف على أسقفك
الرصاصية
بدون حجارة مكسّرة، بدون
هسهسة مفاجئة
بدون موت، آه باريسي!
أفديك بعينيّ اللتان تحتاجان
إليك
أحجارك تمنح الدّفء لخطواتي
مرحبا أيها السّين، أيها الراين
اضحكا مع كلّ نوافذكما
أكواخ الينابيع العجوزة
شوارع، تكشف أشرطة متاجرك
أشجارك، سياراتك، مقاهيك،
مطالبك الألف...
لا مثيل لجمال نسائك

1 ـ مارسيل أومس (Marcel Oms)، مؤرخ وناقد سينمائي فرنسي. ولد يوم 16 دجنبر 1931 في بيربنيان، وتوفي في حادث يوم 22 يوليوز 1993، من أعماله: "باستر كيتون 1964" و"دون لويس بونويل 1985" و" تاريخ فرنسا في السّينما 1993".

اللواتي تمتزج عطورهنّ
أفواه مشرقة بابتساماتها
صوتك، ذكرياتك، أرصفتك
المتعرّجة
في اتّجاه غابة بولونيا حيث ينزل
المساء ...»[2]

شيئا فشيئا، بدأت المدن ترفع أشرعتها، من خلال ساحات المقاهي المأهولة بالمشارب والشّاربين المحدّقين في الفوتوغراف، والحافلات في الشوارع التي لا تزال غاصّة بالمشّائين وأولى العربات وبائعو النبيذ والشباب القادم من المقاطعات المختلفة من أجل غزو باريس، والمكتبات بواجهات عرض خشبية مبرنزة[3] ونوافذ كبيرة...

تنشأ شاعرية المدينة التي ستزرع، تدريجيّا، عن طريق الشعر والتشكيل والرواية، حساسية عصر جديد "يلاحظ المستقبليون: عوّضت المدينة الطبيعة وعناصرها. لقد تحوّلت، هي نفسها، إلى عنصر خالص، يولد من أعماقه إنسان جديد؛ إنسان المدينة...نحن، المدنيون، نجهل الغابات، الحقول والزّهور؛ لا نعرف إلاّ أنفاق الشّوارع في ذروة حركتها، بهديرها الصّاخب، ووهجها الهارب، وذهابها وإيابها الخالدين"

إن مدينة باريس، بجزرها الصغيرة الصّامتة في اتّجاه ساحة فورستنبرغ، أو ساحة دوفين؛ بمعالمها الأثرية، مثل "بوابة سانت_ دنيس الجميلة"؛ بمحلاتها، وهدوء أحيائها الخالية من الصّخب البعيد، منظر طبيعيّ متغيّر باستعداد الشّعراء القبليّ، منه تستلهم عدسات السّينمائيين سحرها. في باريس أبدع **أراغون** "قرويّ باريس"، وفيها كان **بريتون** يجرّ خطواته للمّ شمله **بناديا**..

برلين تهتزّ، تستيقظ، تنبض بالحياة... موسكو تسترجع روحها...مدريد في فورانها.. إنها أوروبا العواصم "عالم اليوم المتحضّر يتحوّل إلى مدينة عملاقة".

تتقاطع السّكك الحديدية مع قضبانها، تمتزج خيوط الهواتف. النوبة نفسها تنتاب، كما يبدو، السنوات الحمقاء التي تجري بشكل أعمى نحو هلاكها. في سنوات العشرين، هذه، يفسق **دادا**، ويتنبّأ **بريتون**، ويصرخ **مايكوفسكي** ويعلّم ويغنّي كل من **ألبرتي ولوركا**، ويفكّر **ماتشادو**....إنها أصوات مغمورة في زوبعة حضارية تُسرع وتهتزّ؛ أصوات لم تكن تجد، دائما، آذانا صاغية، "لقد تغيّر إيقاع الحياة؛ كلّ شيء اكتسب سرعة مذهلة مثل الشريط السينماتوغرافي. فالإيقاعات البطيئة وهدوء الشعر القديم وانتظامه لم يعودا يوافقان سيكولوجية مواطن اليوم. إن الحمّى هي الرّمز المناسب لحركة الحياة المعاصرة. لم يعد هناك خطوط ناعمة، منتظمة وقياسية، وإنما زوايا وتناقضات وتعرّجات. هذا ما أصبح يسم اللوحة الحضريّة".

هذا المناخ الحيويّ، وهذا التشنّج حملا معهما هاجس البحث عن إيقاعات جديدة في مفهوم الجمال. لقد نجح الفنّ الأمريكيّ في تجسيد هذا المناخ من خلال إيقاع موسيقى **الرغتايم*** (موسيقى زنجية أمريكية)، ومثيله في موسيقى **أورليان** الجديدة. وجاء تشجيع البحث عن السّينما النقيّة ليختزن شيئا من هذه الرّغبة في كسر الإيقاعات والهارمونيات، طمعا في خوض عوالم حريات التعبير المبتكرة. وعلى الرغم من أن المدينة ملأت الشاشات بتألقها غير المسبوق إلاّ أنها لم تترسّخ كواقع جديد إلاّ ابتداء من عام **1926**، حين شرعت الموجة الحضارية التي تحملها تكتسب إعجابا وزخما شعبيّا.

لقد تخلّت نظرات السينمائيين، في أوروبا، عن التلميح الشاذّ، وبدأت تركّز على محاولات ترجمة هذا الكون الجديد؛ تماما كما لو أن الطليعة كانت تخلّت عن جهودها من أجل التعبير عن (داخل) كون معروف بما يكفي، واختارت توجيه اهتمامها نحو (خارج) مجهول، أو على الأقلّ تمّ اكتشافه حديثا.

ومع ذلك، فإن التجربة الجمالية والشكلية ظلّت هي نفسها، والتعبير السينماتوغرافي للمدنيّة ارتدّ إلى سبيل العالم الداخلي، إن التعبير الحضريّ بالصور سيكشف ما هو كامن خلف قناع البداهة.

إنه في عام 1927، حين حاول هانس ريشتر، بتجربته "تضخّم"، توجيه "الدّادائية"، (التي تعد حركة ثقافية، انطلقت من زيوريخ (سويسرا)، أثناء الحرب العالمية الأولى، كنوع من معاداة الحرب، بعيداً عن المجال السياسي، عبر محاربة الفن السائد. وبرزت في الفترة ما بين عامي: 1916 و1921)، نحو مزيد من الوعي السياسي؛ ألّف تركيبا سينماتوغرافيا امتزجت فيه صور الحاضر

2 - La Ciudada, Ritmo Y Paisaje, Cine de Vanguardia, El Cine enciclopedia del 7arte, Tomo 6 , BURU LAN SLA DE Edicions, san sebastian, Espagna, 1973, P :45-51

3 - الخشب المبرنز هو الخشب الذي خضع لعملية التلميع (vernissage) بعد أن صار مادة لأثاث.

برسوم كرتون مكونة من رسائل وكلمات. وقد أخضع هذا المزيج لإيقاع مدهش، يهاجم العين، باستمرار، ليزجّ بالمشاهد في خضمّ الجنون الماليّ الذي ساد ألمانيا إبان جمهورية ويمار. في السّنة نفسها.

ودائما في ألمانيا، أنجز **والتر روتمان** فيلمه **"برلين سمفونية مدينة كبيرة"**، استنادا إلى فكرة للسّيناريست **كارل ماير**. يتعلّق الأمر، بحسب علمنا، بأول شريط سينمائيّ طويل ينتمي إلى هذا الجنس الفيلميّ.

ينفتح الفيلم على مشروع إنجاز السّكك الحديدية؛ وبعد ذلك تستيقظ المدينة من حلمها ببطء، تشرع النّوافذ، تنشط الشوارع، شركة لا تزال تنتظر، بآلاتها المشلولة، اللحظة التي يمنحها فيها الإنسان الحياة والنّفع. تنتقي الكاميرا مختارات حيويّة تولّدت من المدينة: أسواق، حشود بشريّة، حافلات، قطارات، عربات، باعة وترامات.. حركة دؤوب تنزلق إلى ساعة الغذاء: مطاعم مكتظّة، وجبات خفيفة مستعجلة، أم لا تملك طعاما لأطفالها، قصور فاخرة...

بعد ذلك، تعود الحياة للبدء من جديد: مكاتب، شركات، مواصلات، بازارات، عاملات جنس. إن روعة الأمسيات المدنية تبهر المتلصّصين.. ؛ الكاميرا تتحرّك بدون مسار محدّد.

تتوقّف الأعمال. يحلّ الغروب. قليل من الرّياضة، ملاهي متنوّعة، ألعاب، مأدبة عشاء، الخوض في حياة أخرى؛ حياة الفرجة اللّيلية، عروض الموزيك هال*، الأضواء المتلألئة تلفّ فضاء آخر، وترسل في ظلام اللّيل دفقة من الألعاب النّارية. "إن شعر المستقبل هو شعر المدينة المعاصرة. لقد أثّرت المدينة تجاربنا وانطباعاتنا بعناصر جديدة كانت مغفلة من قبل شعراء الأمس... في أحيان كثيرة، نتأمّل الارتدادات الكهربائية أكثر ممّا نتأمّل القمر الرومانسيّ..!". إن فيلم "سمفونية مدينة كبيرة" تقدّم لنا تحفة مونتاج رائعة، جادت بها حرفية **والتر روتمان**، الذي سيعمّق فيها، بإخراج غير منتظر، البحث الشّكليّ لتأليفه.

موسيقى الرغتايم + موسيقى زنجية أمريكية

ماذا تبقى صالحا في هذا الفيلم إلى حدود اليوم؟ إبداع محترم طمسه الزّمن المملّ... محترم بغايته المتمثّلة في تطهير برلين من عواطفها السّياسية، ومحو الملاحظات الخاطئة للرأسمالية وللزّعامة. إنها سمفونية على وجه التّحديد.

في عام **1928** يقدّم لنا **مارسيل سوفاج** ثلاثة **أفلام_تقرير**، ذات قيمة فوتوغرافية رائعة حول باريس **"جزر باريس، ميناء باريس وشمال_ جنوب"**، وهي الأفلام التي سيحاول من خلالها اقتراح رؤية غير معتادة للمدينة، خلّابة وغير عادية، شديدة الارتباط بروح العصر.

كان **مارسيل سوفاج** ينتمي إلى البيئة الفكرية التي صدرت عنها أول مجلّة سينمائية لجان جورج أوريول (سنوات **1929_1931**)، والتي صاغت تصوّرا معيّنا للسينما، تشكّل إثر عملية التفاعل مع مختلف التيارات الطّليعية. ففي فيلم **ميناء_باريس** يجعلنا نجسّ النبض الحيويّ لتيارات باريس النهرية، التي غالبا ما يتمّ تجاهل ينابيعها وقروشها وسفنها الكبرى، على مقربة من **نولي**، وأيضا مجموعة كاملة من عمال التّحميل والتفريغ، والمشرّدين، ورجال الأعمال، والبحّارة، وأمناء المخازن. لقد بدأ عالم الأشغال يكشف عن وجه متّسخ بالعرق والكربون والمجهود الشّاق...

وفي فيلم **شمال_جنوب** نقطع باريس (بالكاميرا)، من بوابة فرساي إلى بوابة سان _أوين، نحيّي، بمرورنا، رسوم الشوارع والساحات، ارتعاش الجادات، حركة المرور على الرصيف تحت ظلّ أشجار الموز؛ مشيّعين بدورنا من قبل النظرات الهاربة في اتّجاه المتلصّصين

والمتفرّجين و بائعي الفواكه والخضر، أو في اتّجاه شرطيّ المرور.

مع **دزيجا فرتوف**، السّوفييتي، سوف تتوسّع الفكرة، بواسطة انعكاس متزامن من داخل الفيلم، لتشمل الوظيفة المحدّدة للرؤية السينماتوغرافية، يتعلّق الأمر هنا بفيلم **(رجل الكاميرا، 1929)**.

المادة هي نفسها مادّة فيلم **"سمفونية مدينة كبيرة"**، الأربعة والعشرون ساعة من حياة عاصمة، استيقاظها، أشغالها، جنونها، الشريط اللاّنهائيّ للطوفان البشري المجهول في شرايين المدينة بأحزانها وأفراحها بضحكها وألعابها، بطفرة رجال أعمالها الجشعين وقناعة عمّالها، مع قليل من المرح والإثارة الجنسية بغرض صياغة المجموع.

إلاّ أن المصوّر **ميخائيل كوفمان**، بكاميراته، صالة العرض التي تنتظر، حجرة العرض التي تتهيّأ، والأبواب الدوّارة التي تفتح في وجه الجمهور... كلّ ذلك جعل من هذا الفيلم بيانا حول المقدرة البرهانية للسّينما، وحول كفاءتها في "اغتنام حياة غير المنتظر" و"فكّ شفرة العالم المرئيّ".

في هذا الفيلم تتحقّق ما يسمّى بـ"السّينما النقيّة". فالمونتاج لا يحضر هنا من حيث هو تفسير، أو حتى كإضاءة لحركات التاريخ الديالكتيكية. على العكس، تماما، (رجل الكاميرا) هو في حدّ ذاته بيان، فرجة الحياة، الشارع والمدينة، هي، بالضّبط، ما يخلق الحياة والمدينة والشارع. إنها المرآة، التي توجّهها الشاشة إلى كلّ واحد منّا.

ولكن، يشمل الأمر أيضا، نوعا من الدّيماغوجية الفكرية في أهداف **فرتوف**؛ ديماغوجية سوف تثبتها المسيرة السينمائية "الرّسمية" لفرتوف في مناسبات متعدّدة.

في ألمانيا، أخرج كلّ من **روبرت سيودماك** و**إدغار .ج. أولمر** فيلم (**الناس يوم الأحد، 1929**)، استنادا إلى سيناريو **لبيلي وايلدر** . إن الذريعة الموضوعية لفكرة توحّد شخصيات الفيلم في نوع من خطوات الرّقص المتناقضة، على الرّغم من غياب الألفة بينهم، هو ما جرى الاتّفاق على تسميته بالطليعيّة. والواضح أننا نشهد انعطافا متسارعا نحو السّرديّ والقصصيّ، لكن المظهر الشكليّ، بالمقابل، يذكّر بالأبحاث التي لا تزال معلّقة في الهواء، لقطات مرتجلة، صور غير عادية أو، ببساطة، رائعة، مونتاج "أوركسترالي" للمنظر الحضريّ في البداية، وخاصة في نهاية الفيلم، بغرض عكس حمّى السّبت والعودة إلى العمل يوم الاثنين، مسارات مكثّفة، حافلات، مشاة، تنميل الأرصفة.. ألخ. يساعد هذا كلّه في التعبير عن شعور خاص، نحو يوم الأحد بالنسبة إلى العمّال؛ لكنه، يسلّط الضّوء،أيضا، على تعديل الإيقاع والمنظر، كأن جاذبية الطبيعة تسترجع، فجأة، حقوقها الغريزية والبدائية: الماء، الشمس، الأشجار والرّيح، الفضاء البكر، الذي لم يغتصب بعد.. و يجعل من الأحد فرصة من أجل غزو البيئة اليوميّة، التي أذهل جمالها المستقبليون من دون قدرة على إقناع القواعد...

في السنة نفسها، أخرج **مارسيل كارني**، بفرنسا، فيلمه القصير الرائع " **نوجين، إلدورادو الأحد**"، حيث تحلّ مبادئ الطّليعة في رؤية شعرية، أحيانا، حسيّة ونقديّة تحدّد الأجواء بقدر ما تحدّد الكتابة والأفكار، ما دام **كارني**، أثناء الملاحظة، يفكّر ويحكم. وهكذا، في النهاية، تحمل صور البيئة، ضمنيّا، كلّ مشاحنات العمل الذي يبدأ من جديد: يصبح الخطو ثقيلا في الشارع الحزين، يقاوم الرّيح المتعثرة لليلة عربدة. لكن، الوهج المضيء للأحد يبدو جميلا بضحكاته وغوصه، رومانسياته تحت الأشجار، موائده في الحقول ورقصاته على صوت النّاي. مع (عُويلم) كامل نسي أحزانه، تامّ الوضوح والظلّ، بأكمام مَطويّة وصدور مزهرة...

يبدو الأمر كما لو أن السينما تستعيد حاسّتها وذوقها، مرّة أخرى، اتّجاه الأشياء الصحيّة في بريق طبيعة أعيد اكتشافها؛ وكما لو أن الناس استعادوا، هم أيضا، رغبتهم في الضّحك، وفي أن يصبحوا أحرارا...حتّى ساعة العودة، حيث تقوم المدينة بالقبض عليهم، مرة أخرى، وأسرهم، وتقييدهم، وامتصاصهم قبل أن تتقيّأهم، من جديد، في الأحد الموالي، مشبعين بوهم السّعادة.

إن **والتر روتمان** بميلوديته، **سمفونية مدينة كبيرة**، يعمّم ضربات قلب برلين المشتركة، محاولا التوسّع في توحيد عاصمة للعالم كلّه، وبواسطة المونتاج، يعكس انسجام الناس والأعراق والأقطار، فوق كلّ ما يفرّق العادات والمناخات.

التوحيد، الانسجام، السّمفونية، تناغمات سريّة، أو حبال صوتية، ثمة شيء في سينما المدن يسمح بالتغلّب على الأعمال التّقنيّة للطّليعة نحو رغبة موسيقيّة من دون نوتات خاطئة. هل يتعلّق الأمر بميزة؟ ينبغي الاعتماد على التوحيد التوافقي أو الحريّة"الضرورة الوحيدة المطلقة".

هل ينبغي أن تبقى هذه هي القاعدة الذهبيّة؟

فيلم "باب الشيطان": التهريب المعيشي في سبتة المحتلة

محمد فاتي

بثت القناة الأولى بالتلفزة المغربية يوم الجمعة 15 يناير 2021 الفيلم التلفزي الجديد "باب الشيطان"، وهو فيلم مغربي من إنتاج شركة "موندست للإنتاج"، سيناريو الروائي البشير الدامون، وإخراج المخرج نسيم عباسي، بطولة: عالية الركاب وياسين أحجام والفنان الكبير عبد القادر مطاع الذي يعود إلى الشاشة بعد انقطاع دام سنين. كما شارك، أيضا، في الفيلم عبد المجيد العمراني، ومجيد لكرون، وشيشة عبد الله، وفامة فرح، وزهرة الدواح، وهاجر ميمون.

ويهتم الفيلم بقضية اجتماعية لها حضور شاسع في المناطق الشمالية بالمغرب، ألا وهي قضية التهريب المعيشي، إذ يلجأ أفراد هذه المنطقة، رجالا ونساء، إلى تهريب السلع والبضائع من المدينة المحتلة في ثغر الوطن (سبتة)، ثم يقومون ببيعها والاتجار فيها في الحواضر المجاورة (تطوان - الفنيدق - طنجة ...) وباقي المدن المغربية، من أجل سد لقمة عيشهم، واتقاء شر الجوع والبطالة والفاقة.

ينقسم عنوان الفيلم إلى شقين لفظيين: باب/ الشيطان. ويحيل الشق الأول، دلاليا، إلى حد فاصل بين مكانين ومجالين، فالباب هو مدخل للدخول والولوج من فضاء إلى فضاء أو مخرج للخروج والانسحاب. بينما يوحي الشق الثاني، الشيطان، بكائن خارق ارتبط في الفكر الإنساني بالشر، ودل، في جميع الثقافات والأديان، على معاني الضلال والسوء والشؤم والتطير وشتى أنواع المصائب.

وبجمعنا للمكونين، وربطنا للمفردتين، نستشف أن عنوان الفيلم يلمح إلى وجود باب يجمع في طياته كل مظاهر الشر والضر والقهر، باب من يدخله يدخل عالم العذاب والمعاناة والشقاء، ومن يخرج منه يخرج مثقلا بآثار الهموم والأحزان والآلام.

وإذا عدنا إلى سياق الفيلم نكتشف أن الباب المقصود هو باب فاصل بين وطنين، حد فاصل بين بلدين، معبر يقع على الحدود بين دولتين، نقطة تفتيش بين كيانين: إنه باب سبتة المحتلة، المجال الذي يفرق بين المغرب وإسبانيا. والسؤال الذي يطرح نفسه بقوة هنا، ما مصدر الشر الشيطاني المبصوم في هذا المكان؟ (من خلال العنوان) وما تجلياته ومظاهره وعلله؟ وكيف صور المبدع السينمائي، من خلال أحداث فيلمه، آثاره ونتائجه على نفسية الفرد، ومسار المجتمع؟

يحكي الفيلم، الذي جرى تصويره في كل من تطوان والفنيدق، ومعبر سبتة قبل إغلاقه أشهر قليلة، عن قصة مريم التي ولدت وترعرعت في أسرة فقيرة بأحد أحياء تطوان العتيقة. أمها تمتهن تهريب السلع والبضائع، رفقة جارتها، في باب سبتة من أجل كسب لقمة العيش، بينما أبوها يعيش حالة البطالة والفقر والعجز، ويشاركه في هذه الوضعية أخ البطلة، الذي يجد نفسه غارقا في عالم العطالة والانحراف والمخدرات.

تصاب الأم بمرض السكري وأعراض الضغط الدموي، فتضطر إلى ترك العمل، وتنوب عنها ابنتها مريم. تساير البطلة الظروف الصعبة للتهريب المعيشي في البداية، وتقاوم مظاهر الشقاء والعناء والضراء. لكنها، وأمام صعوبة المهمة وارتفاع التكلفة وقلة المداخيل والأرباح، تضطر إلى سلك طريق مختل، سيقودها نحو المآسي والمصائب والنوائب. ففي ظل انحراف الأخ وعنف الأب ومرض الأم وانهيار الأسرة ماديا واجتماعيا، ستلجأ مريم إلى الاتجار في الممنوعات، وذلك بتهريب بعض الأقراص المهيجة وبيعها لشاب، تعرفت عليه، ينتمي إلى عصابة تشتغل في الاتجار بهذه المواد المحظورة في منطقة الشمال. وهذه المغامرة كان هدفها تحسين الحالة المادية لأسرتها، وتجاوز الوضعية المزرية المتدهورة بسبب الفقر والهشاشة والحرمان. غير أن هذه الخطوة سوف تنعكس سلبا على حياتها، وعلى علاقتها بخطيبها وبأفراد عائلتها. إذ ستتوتر علاقتها بالعربي (خطيبها)، ويسقط حسن (شقيقها) في مستنقع الإدمان بالأقراص المهلوسة التي وجدها صدفة في غرفتها.

هذه الحبوب ستكون، إذن، سببا في تخريب عائلة مريم بعد أن قام حسن بسرقتها من الغرفة وبيعها لأحد المدمنين، ليعرض أخته إلى ورطة كبرى تولدت عنها سلسلة من المشاكل والمصائب والعقد. فبعد أن تضيع الحمولة التي كلفت بتوصيلها، ستواجه البطلة كل أشكال الضغط والتهديد والوعيد من العصابة التي أنذرتها بالشر والضرر في حياتها وسلامتها، إذا هي لم ترجع البضاعة كاملة سالمة. والأكثر من ذلك هدمت مريم عماد أسرتها وفككت أواصرها، بعد أن ألقت الشرطة القبض عليها وعلى شقيقها حسن حينما ستضبطهما وهما في عراك وشجار مع تاجر الممنوعات الذي جاء يطالبها بسلعته المفقودة.

لكن السجن سيمثل مكانا للتطهير والتعويض والتهذيب، فضاء لإصلاح الأخطاء والاستفادة من الهفوات وتجديد الطاقة والطموح، إذ ستخرج مريم منه وهي متفوقة في دراستها، متمكنة من الحصول على شهادة البكالوريا. هذه الشهادة التي جدت واجتهدت من أجل الحصول عليها وهي في السجن،

لتعوض، بذلك، إخفاقها التعليمي في السابق، حينما اضطرت للخروج من المدرسة، وهي صغيرة السن، من أجل إعالة أسرتها والعمل بدل أمها. وينتهي الفيلم بمعانقة مريم لنسيم الحرية بعد مكابدة وشقاء وعناء، حيث ستكتشف بأن أخاها (حسن) قد أصبح رجلا شهما، مجدا ومثابرا، يشتغل في محل الحدادة الذي يمتلكه خطيبها (العربي).

الفيلم إذا هو صورة مركزة عن الوضعية الاجتماعية الهشة لفئة المهربين، وحينما تؤطر عدسة المخرج وقائعه فإنها تتوخى نقل هذا الواقع بتشكيل فني بليغ، يستهدف الإحاطة بمختلف الحيثيات التي لها صلة بهذه الظاهرة. فنسيم عباسي تعمد افتتاح مشاهد عمله السينمائي، هذا، بفترة زمنية حساسة لها ارتباط بواقع التهريب المعيشي في سبتة، إذ يجعلنا نلتقي بكل من عائشة (أم البطلة) وفاطمة (أم العربي)، في لقطة بانورامية عمودية من الأعلى إلى الأسفل، ونستمع لحوارهما أثناء استعدادهما للخروج المبكر إلى العمل.

فاسترسال آذان الفجر، وعتمة المكان، وظلمة المنزل، كل هذا ألمح لنا بمدى قساوة التهريب المعيشي الذي يفرض على ممتهنيه الاستيقاظ مبكرا، كل يوم، والتوجه إلى باب «الديوانة» لمحاولة اللحاق بالصفوف الأولى التي تلج المدخل، وإلا فإن الوقت سيداهمهم دون جني لقمة العيش.

إنها صورة مأساوية لحال هؤلاء المهمشين الذين يشتغلون في هذا النشاط المليء بالكد والكدح والمغامرة، والطافح بالظلم والقساوة والمعاناة. كيف لا والمهربتان (عائشة وفاطمة) تضطران لمواجهة الصعاب، وتحدي الأتعاب، ومجابهة الأخطار الجسيمة التي تهددهما كل يوم، خاصة في ظل تسكع المجرمين وانتشارهم في أول النهار، وهذا ما يشكل خطرا على حياتهما وسلامتهما وأرزاقهما، ضف إلى ذلك صعوبة التنقل إلى سبتة في هذه الفترة الزمنية، وقلة وسائل النقل، وبعد المسافة، وازدحام هذه الوجهة الطرقية...الخ.

وكلها عوامل وسعت من مساحة الشقاء، ومططت من حجم العناء، وهذا ما يظهر جليا على وجوه كل النسوة اللواتي يشتغلن في هذا المجال، فتجاعيدهن وقسمات وجوههن ولباسهن.. الخ. كلها عناصر تدل على الظلم والتهميش، وآثر الزمن عليهن، ووقع الواقع على حالتهن. وقد برع المخرج في تصوير هذا الواقع عبر لقطات مؤطرة للأماكن القاتمة، والدروب الضيقة، والمساكن العتيقة التي ينطلق منها هؤلاء في اتجاه البحث عن لقمة عيشهن، لتتناسب بذلك صورة الفضاء مع حالة القهر التي تكبل مصيرهن المأزوم في ظل قساوة واقع التهريب.

من مظاهر المعاناة الأخرى التي

رصدها الفيلم، الناتجة عن الوضعية المزرية لمهربات المعبر الحدودي، باب سبتة، يمكن الحديث عن المرض وتأثيره السلبي على الحالة الصحية لهؤلاء النسوة. فعائشة أم البطلة (مريم) كانت تعاني مرض السكري وضغط دم المرتفع، وكل هذا بسبب الآثار السلبية للتهريب المعيشي على صحتها النفسية والبدنية. وكثيرا ما كانت تقاوم هذا المصير المتأزم وتتحدى هذا الواقع الحالك، كونها الوحيدة التي تتكفل بإعالة أسرتها (الزوج والإبن في وضعية عطالة)، وهذا ما يفرض عليها التضحية والمجابهة. لكن صبرها سينفد، وأعراض المرض ستتضاعف وتستفحل، ومصاريفه ستزداد، وهذا ما أجبر ابنتها مريم على ترك الدراسة، في سن مبكرة، والتكلف بهذا الحمل الكبير بدلا عنها، من أجل سد لقمة عيشها هي وباقي أفراد الأسرة المحتاجة.

الفيلم، إذا، يصور كد المهربات ومكابدتهن في بيع السلع والمنتوجات التي تقتنى من سبتة، من أجل بيعها في المناطق الشمالية المحادية أو في باقي المدن المغربية الأخرى. وهذا لا يتم دون ضغط ومضايقات واستفزازات من طرف رجال الجمارك، الذين يحرسون الباب الحدودي لسبتة، سواء من المغاربة أو من الإسبان في الجهة المقابلة. فالجميع يحاول منع هؤلاء النسوة من إخراج البضائع المهربة، والكل يقف عثرة أمامهن وحاجزا يصدهن، إما بالضرب والركل أو بالرفس والسحل أو بسلب بضائعهن والاستيلاء على أرزاقهن. وهذا ما يلزمهن الاستعداد جيدا لهذا الاختبار العسير الذي يحتاج إلى النباهة والفطنة والسرعة والقوة الجسدية.

الملاحظ كذلك أن الفيلم قد ركز كثيرا على النساء، وأبرز أهم تضحياتهن في سبيل بناء الأسرة وربط أواصر العائلة، وتوفير لقمة العيش، عبر التهريب المعيشي، كما سلط الضوء على أن الرجال يرفضون ممارسة هذا النشاط، مثل أخ مريم العاطل عن العمل، الذي يحلم بالهجرة، والأب المسن، الذي يرتاد المقاهي وينتظر دريهمات من الزوجة والإبنة، والعربي الذي يفضل عذاب حرفة الحدادة على تهريب البضائع من سبتة، وهذا ما أثر على صحة بصره، لتعرضه اليومي، وباستمرار، لأشعة آلة التلحيم .

وظف هذا العمل، أيضا، مجموعة من المنوعات الثقافية والحضارية والعمرانية المرتبطة بالمناطق الشمالية المحادية لسبتة، باعتبار أن شخصيات الفيلم تنتمي جميعها لهذه الحواضر: تطوان، الفنيدق، ...الخ. خاصة في ما يتعلق بالخصوصيات الأصيلة، التي تميز سكان هذه المنطقة، سواء على مستوى

اللهجة أو الزي أو التقاليد أو العادات أو الفضاء. فدروب تطوان العتيقة ومبانيها العريقة ومحلاتها القديمة توحي بسحر المكان وأصالته، وارتباطه بالوعي الثقافي والاجتماعي لأهل هذه المدينة، الذين عمروها منذ القدم، خاصة تلك العائلات الموريسكية القادمة من الشمال الإيبيري. إنها تطوان العريقة، بنت غرناطة، وحاضرة الأندلس بالمغرب، التي صنفت ضمن قائمة التراث العالمي من طرف منظمة اليونسكو.

اللهجة التطوانية، أيضا، زادت الفيلم جمالية وواقعية، خاصة في عديد من مفرداتها ومخارجها الصوتية، كنطق القاف ألفا مثلا، فاللهجة التطوانية لها علاقة وثيقة بالقيم الفكرية والثقافية التي تميز هذه المنطقة الجبلية الشمالية، والتي اختلطت لكنتها وعاداتها ببعض التقاليد والمفردات القادمة من بلاد الأندلس، لتتشكل بذلك هذه اللهجة الجميلة في ألفاظها والغنية في معجمها. وقد ساهم الأداء البارع لطاقم التمثيل في تجسيد هذه الخاصية اللسانية، خاصة وأن أغلب الأدوار كانت تتطلب دراية بالأعراف الشمالية، وإلماما بالمصطلحات التطوانية، وإتقانا للمعجم الجبلي.

فبعض الممثلين المنتقين لهذا العمل ينتمون إلى الشمال، بينما تدرب الآخرون على الأداء والحوار والتعبير بهذه اللهجة، خصوصا وأن سياق الفيلم يفرض على الشخصيات ضرورة التواصل باستعمال هذه المفردات.

من التيمات الأخرى التي يعالجها الفيلم: عشق السينما وقضية الهجرة، فالموضوع الأول له اتصال وثيق بشخصية العربي، الحداد المتعلم، الذي اضطر للعمل في هذه المهنة لإعالة أسرته، وهو نموذج للشاب المثقف الذي سيره القدر نحو وجهة لم يخترها، فسلك طريقا صعبا من أجل توفير لقمة العيش. ولم تسعفه دراسته وتعليمه في الارتقاء اجتماعيا، نظرا للظروف المادية الصعبة التي واجهت أسرته. ورغم ذلك حافظ العربي على هواه الأدبي والسينمائي، قراءة ومشاهدة، اطلاعا و دراية، عشقا ومعرفة، إذ كان يقضي أوقات فراغه إما في مشاهدة الأفلام في قاعات السينما، أو في قراءة الكتب والمجلات ذات الصلة بالفن السابع. وقد نقل شغفه بهذا المجال وولعه بعالم الصورة إلى صديقه حسن، أخ البطلة مريم، الذي كان يرافقه باستمرار إلى قاعات السينما لمشاهدة الأفلام، فكان يتلقى، جراء ذلك، التوبيخ والتهديد والوعيد من أبيه القاسي (سلام).

أما في ما يخص تيمة الهجرة، فقد ربطها المخرج بشخصية حسن، الابن العاطل، الذي كان يحلم بمغادرة هذا الوطن ومعانقة الحلم الإسباني، فحسن تكبد قساوة التهميش والفقر، وواجه

تسلط الأب وطغيان المجتمع، فقرر البحث عن وسيلة للخروج من هذه المدينة، رافضا بذلك الاشتغال في أي حرفة من الحرف، حتى وإن كان العرض من صديقه العربي الذي دعاه إلى مساعدته في حرفة الحدادة. فالفردوس الأوربي كان هاجسا جذابا يسيطر على مخيلة حسن، شأنه في ذلك شأن أغلب شباب هذه المنطقة المطلة على البحر الأبيض المتوسط والمحادية للقارة الأوربية، وهذا ما جره للوقوع في براثن المخدرات والحبوب المهلوسة، التي سرقها من أخته، لينتهي به المطاف مستسلما للأمر الواقع، متعلما لحرفة الحدادة، عازما على بناء حلم جديد في بلده وبين أحضان أسرته.

إذا انتقلنا إلى المستوى الفني، سنجد أن المخرج، نسيم عباسي، عمل على تصوير معاناة المهربين والمهربات في المعبر الحدودي (الديوانة) بسبتة، عن طريق اعتماد لقطات متوسطة ومقربة تحاول أن تحيط بكل حيثيات هذا النشاط غير المندمج في سوق الشغل، مع التركيز على الطرق المتعددة التي يعتمدها هؤلاء في تهريب السلع، والشقاء الذي يواجههم بمختلف مظاهره، من قبيل التسلل عبر الجبال، بأثقال متعبة، والاكتظاظ وغياب نظام الدخول والخروج إلى سبتة وحجم البضائع المحملة، التي تخلق الإرهاق والإنهاك، ومضايقات رجال الجمارك واستفزاز المكلفين بحراسة الحدود...الخ.

كما نجد أيضا أن كاميرا المخرج رصدت العديد من الأبعاد الاجتماعية المرتبطة بهذه الظاهرة، عبر لقطات مقربة محيطة بالجسد كاملا، لإبراز الوظيفة التفاعلية للشخصيات في هذا العمل. خاصة وأنها تتشارك فضاء حميميا وعائليا، مرتبط بطبقة اجتماعية مسحوقة ومهمشة، لكن أواصرها العائلية متينة، وقوية البنيان.

في ما يتعلق بالموسيقى التصويرية فقد جاءت أحيانا صامتة بنغمات حزينة وبطيئة، مواكبة لمعاناة المهربين في المعبر الحدودي. وأحيانا يوظف المخرج نغمات من الموسيقى الأندلسية للفنان التطواني الراحل عبد الصادق شقارة، بآلة العود، إيحاء إلى الطابع الأندلسي لمدينة تطوان، وأصالتها وطابعها العمراني العتيق والشبيه بالبنايات الأندلسية. خاصة حينما تركز الكاميرا على بعض الفضاءات البارزة في المدينة، كساحة الفدان وشارع محمد الخامس ونافورة المدينة الخاصة والمدينة القديمة...الخ.

كما نستمع أيضا لشدو طرب ينبع من موسيقى البيانو، التي جاءت ترافق المشهد المزدوج لعمل (العربي) في محل الحدادة وقراءته لكتب السينما في منزله، إيحاء بمقاومته لظروف العمل السيئة المؤثرة على بصره، وتضحيته في سبيل عشقه الأبدي للسينما، متحديا، بذلك، كل الظروف الصعبة التي منعته من استثمار معارفه وثقافته في هذا المجال، ومعززا رصيده الفكري الغني وذوقه الفني الرفيع.

ونصادف، كذلك، ألحانا وأنغاما غرناطية في المحلات التجارية (البازارات)، الموجودة في أسواق مدينة تطوان، وهي ترانيم تنسجم مع الطبع العتيق لهذه المدينة التي احتضنت مختلف الثقافات قديما، وتشبعت كثيرا بالتأثير الإيبيري الأندلسي، فنا وذوقا وثقافة وعمرانا ...الخ. فكيف لابنة غرناطة/ تطوان ألا تنجذب للنفحات الموسيقية الغرناطية وجذورها التاريخية المرتبطة بالواجهة القريبة من أوربا والمطلة عليها شمالا؟.

أما بالنسبة للموسيقى الداخلية، فتطالعنا في أغنية «حبك القمر» للفنان الراحل عبد الصادق اشقارة التي ترددها النسوة في المنزل (عائشة - البطلة - فاطمة – نعيمة، ابنة الجيران) ، إيحاء بالتآزر الإنساني والتآلف العائلي والتماسك الاجتماعي، الذي يسم البيت التطواني الأصيل.

لنصل في الختام إلى التأكيد على القيمة الفنية الغنية التي ساهم بها هذا الفيلم التلفزي المغربي، والذي حاول معالجة ظاهرة اجتماعية تستنطق الواقع بوضوح، خاصة في ظل توتر العلاقات السياسية والحدودية بين المغرب وإسبانيا، والتي عجلت بإغلاق معبر سبتة الحدودي. ما عرض مجموعة من الأسر والعائلات الشمالية التي تشتغل في التهريب المعيشي إلى الفقر والبطالة، دون إغفال انتعاش العلاقة بين المغرب وإسبانيا، كمعطى يمكن استحضاره في بحوث ومتابعات لاحقا.

الفنون الشعبية والأفضية العامة بين التقليد والاندماج الحضاري

موسى فقير

مع دخول الألفية الثالثة، شرعت الفنون الشعبية المغربية بكل روافدها التراثية تتسابق نحو فرض مكانتها قصد الدخول في فعل الحفاظ على موقعها في المشهد الفني بالساحة الوطنية، لذلك نظمت مهرجانات متنوعة بكل ربوع المملكة المغربية، وكان أولها مهرجان 1960 الذي نظمت فعالياته بمدينة مراكش، إذ جرى الاحتفاء فيه بكل الفنون الشعبية المغربية. ومنذ ذلك الحين، انطلق تنظيم المهرجانات والتظاهرات الموسيقية التراثية الفلكلورية بشكل متتال في جل عمالات وأقاليم المملكة، ومازالت، إلى الآن، مستمرة في أنشطتها، بما تسمح به ظروف جائحة كورونا، التي تفشت عبر العالم، وكبحت جماح سير الأنشطة الفنية وخيمت بظلالها على الممارسات الثقافية.

ويكمن الهدف الرئيس من مقالتنا في إعادة الاعتبار لتراث أجدادنا، قصد معرفة ممارساتهم الفرجوية الشفاهية التعبيرية، المرتبطة بالفضاءات العامة، كالأسواق والمواسم وساحات المدن العتيقة... وكذلك الوعي بتاريخ الفرجة الشعبية، بجميع تلويناتها وأصنافها، وتجاوز النسيان الذي بدأ يعتري أوساطنا الاجتماعية، نتيجة استرفادنا لثقافات كونية متنوعة، بفعل التطور التكنولوجي الرقمي المتسارع.

وتروم مقالتنا كذلك فتح نافذة لإعادة استحضار الذاكرة الفنية الثقافية وإعادة إنتاجها وفق ما يشترطه عصرنا الحالي من مقومات، مع جعل الوسائط الالكترونية

في خدمة موروثنا الفني الشعبي بالتدوين والتوثيق، ليستطيع الانعتاق والتحرر من شرنقة الجمود والتقوقع إلى معانقة أضواء العصر، ويصبح متحررا ومفتوحا وعابرا لكل الحدود والقارات ومتقبلا في كل الأوساط، مع العلم أن الثقافة بشكل عام مشدودة بقوة إلى طابعها الإنساني المشترك.

في هذا الإطار، سنحاول سبر أغوار بعضا من الفنون الشعبية المغربية التراثية ذات الارتباط الوثيق بالجماهير والفضاءات العامة، ويتعلق الأمر هنا برقصة الهيت التي مازالت تصارع الزمن، جاهدة قصد إثبات خصوصيتها الموسيقية الشعبية، رغم زوال ورحيل شيوخها الكبار الذين كانوا يتقنون صنعة هذه الرقصة وسنتحدث، كذلك، عن الفروسية باعتباره فنا مشهديا ذا بعد حضاري، كما سنفرد الحديث عن رقصة "التَّجْرَادْ" الصوفية الضاربة في عمق التاريخ المغربي، لأنها تكتسي خصوصيات فنية تتجاوب في شكلها العام مع رقصات كونية عريقة، لها مميزات مشهدية متفاعلة مع روح الجماعة وتنظم أنشطتها في الأعياد الدينية بساحات مواسم الأولياء.

فن الهيت إيقاع مشهدي جماعي

بالرغم من كون هذه الرقصة اشتهرت في شمال المغرب عند قبائل الحياينة في إقليم تاونات وفي الغرب بشكل كبير (إقليم سيدي سليمان والقنيطرة وسيدي قاسم)، فهي في جوهرها رقصة عمومية مشهدية، يختلط فيها الأداء الموسيقي مع الأداء الجسدي، ويتم تنشيط حفلاتها، في الغالب، بالساحات العمومية، بمناسبة الأعياد الوطنية والدينية، وكذلك بالمناسبات الاجتماعية، من عرس وختان.

وما يضفي عليها جمالية خاصة في مشهدها الفني هو نوعية الأزياء، التي يرتديها أعضاء المجموعة، فهي تتكون من ملابس تقليدية: الجلباب والتشامير والرزة والبلغة الجلدية ذات اللون الأصفر أو الأبيض، مما يضفي عليها طابع التعبيرات الشعبية والإنسانية المنصهرة والمتفاعلة مع روح الجماعة.

إن الفنون المغربية التراثية العريقة، متحررة من الجدران، منذ القدم، على عكس الفرجات المسرحية الغربية التي ظلت، منذ مدة طويلة، تئن تحت رزح العلب المغلقة، مثل المسرح الإيطالي. إذ الفن الشعبي المغربي ظل دوما متحررا من القيود والأفضية المغلقة والمسدودة، وهذا شيء أصيل في بلادنا، لأن ثقافتنا العربية موصولة بالذاكرة الفرجوية والطقوس ذات الأنماط التعبيرية المشدودة بعمق إلى طبيعة الحياة في المدن العربية الإسلامية[1]، وللاستدلال، نستحضره هنا، فن الحلقة والحكواتي والبساط وسلطان الطلبة، زد على ذلك بعض الفرجات الشعبية المتجولة والمنطلقة بحرية تامة، تشيد فرجاتها عبر أزقة القرى وشوارع المدينة, كفرجة السبع بولبطاين أو بوجلود أو بوسليخن أو (بيلماون) أو تاغنجا (فيلة عطشانة) أو(عرفة مايمونة)... وغيرها من الفرجات ذات الطابع التجوالي في الأفضية وساحات الرعي والقنص بالحقول والغابات والضايات والبحيرات.

في هذا الإطار، يمكننا الافتخار بتراثنا العريق والمتنوع، وكما يرى الباحث، حسن بحراوي، أن الاثنوغرافيين الأوائل، الذين حلوا بالمغرب قبل عهد الحماية، اكتشفوا تراثا شعبيا زاخرا وانبهروا، طويلا، أمام تعدد الفرجات والتقاليد

1 ـ حسن يوسفي المسرح والفرجات، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة(19)، الطبعة الأولى أكتوبر 2012، ص: 43.

والعادات التي جعلت المغرب خزانا ومتحفا حيا لما أبدعته الذاكرة الشعبية[2]، وكل هذه التعبيرات تنشط في فضاءات خارجية مفتوحة.

ويشكل فن الهيت، بالمغرب، ظاهرة فرجوية احتفالية شفهية شعبية مندمجة مع أنساق ثقافية شعبية متنوعة، تستمد نسغها من الظواهر الطقوسية الشفهية المتوارثة والضاربة بجذورها في عمق التاريخ الإنساني القديم، ذلك أن ثقافة سكان شمال إفريقيا في العهود القديمة انصهرت بثقافة عدة شعوب أخرى،

2 ـ حسن بحراوي، المسرح المغربي، بحث في الأصول السوسيو ثقافية، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، السنة 1994 ص: 1

وكانت الفضاءات العامة هي المحور الأساس لكل الطقوس.

بهذا الوصف نعتبر فن الهيت نوعا من الرقص الجماعي الاجتماعي المفتوح على الأفضية العامة، الذي لا ينزاح عن التفاعل والغوص في أسئلة الوجود والتعبير عن دورة حياة الإنسان، بشكل احتفالي، وهو كذلك فرجة غنائية موسيقية اجتماعية راقصة بامتياز.

في هذا السياق، تعتبر رقصة الهيت تراثا مشهديا جماعيا يغوص في أعماق الوجود الإنساني المشترك في كل الفضاءات الأسواق والساحات والشوارع، فهو، على هذا المنوال، يكتسب، كتراث، قوته وشرعيته وحريته من فعل الحضور الجماهيري الواسع.

الفروسية فن الفضاءات العامة

منذ القدم يعد فن الفروسية إرثا حضاريا عند كل الشعوب، وخصوصيته الفنية تختلف من مجتمع لآخر، وفي العالم العربي لخصوصيته رمزيات متنوعة مرتبطة بالتاريخ والأسطورة والمجد والانتصار والذات والذاكرة، أما في عصرنا الحالي، أضحت الفروسية، في المغرب، فرجة شعبية تكتسي قيمة جماعية في كل الفضاءات العامة التي تنظم فيها أنشطة فن (التبوريدة) في المناسبات الاجتماعية والأعياد الوطنية. فالمشاهد التي تتشكل

فيها أسراب الفروسية تتأثث بشكل جماعي، كأنها لوحة مزركشة بألوان وأطياف منسجمة.

كما أن الجمهور بدوره يساهم في بناء لوحاتها بالتصفيق والصفير، مما يزين فرجتها بمشاهد جماهيرية متنوعة من كل الأعمار، فضلا عن أن فضاءات استقبال ضيوف هذه الفرجة لها خصوصية الإيواء الجماعي، إذ تقام الخيام المتسعة والمفروشة بزرابي تراثية متقنة الصنع، تضفي، هي الأخرى، رؤية مشهدية ذات حمولة تراثية مادية تستوحي الصانع المغربي التقليدي، البارع في صنع أكسسوارات وسروج وأدوات تزيين الخيول، وتبعث فيه روح المشاركة في حفل التبوريدة بنسج منمق من صوف الحرير وألوان مختلفة تثير حب الفضول في التمعن في تشكيلها البارع.

لذلك، فإن شرف تكريم فروسية بلادنا خلال سنة 2021، من قبل المنظمة الدولية لليونسكو ، باعتبارها تراثا إنسانيا لا ماديا، كان أمرا مستحقا يعزز أطروحة ارتباطنا بهذا الفن الذي يمتد عميقا لقرون طويلة في حضارتنا، إذ أن العرب لم تكن تحب شيئا وتكرمه كإكرامها للخيل، لما كان لهم فيها من العز والجمال، ولأجل هذا كانت عندهم كقطع الأكباد ويحفظونها، حتى كان الرجل يبيت طاويا ويشبع فرسه، ويؤثره على نفسه وأهله وولده[3]. وهذه ميزة روحية إنسانية، لها طابع الاحتفاء والرفق بالحيوان الأليف، لأنه يشارك الإنسان حياته الاجتماعية ويعينه عليها في السراء والضراء، إضافة إلى جماليته الفرجوية في الفضاءات العامة وما يمتلكه من إعجاب لدى كل العشاق والمتتبعين.

رقصة التَّجْرَادْ إيقاع صوفي جماعي

تتنوع الأشكال التراثية الموسيقية الشعبية، بالمغرب، التي تندرج في إطار التراث اللامادي، وتندرج ضمن الطابع الطقوسي. ويمكننا وصفها بالأشكال الموسيقية المنسية، أو المسرح التمثيلي البدائي، وبأن حضورها في الساحة الإعلامية ضئيل جدا، كما أن الدراسات العلمية حولها تبدو نادرة، أيضا، وهي حَلْقة "التَّجْرَادْ" أو رقصة التَّجْرَادْ الجماعية التي تسترفد مادة أدائها التعبيري من البعد الصوفي المستوحى من الطريقة العيساوية، نسبة إلى الولي الصالح الهادي بنعيسى الشيخ الكامل دفين مدينة مكناس.

إنها رقصة صوفية شعبية جماعية مثيرة للانفعالات، تنظم حفلاتها في ساحات المواسم الدينية في غالب الأحيان، وتتخللها ملفوظات وأذكار مستوحاة من معجم الأذكار الصوفية لدى أتباع الطريقة العيساوية، ويشارك فيها النساء والرجال على حد سواء، وتتعالق في هندستها نصف الدائرية مع رقصات مغربية خالدة كأحيدوس والركبة وتسكاوين وإمدايازن.

وتندمج في إطار الرقصات الغرائبية، التي يمتزج فيها البعد الصوفي مع البعد الاحتفالي الفرجوي الشعبي، الأصوات بإيقاع منتظم في الأداء الحركي والجسدي والتعبيري، فضلا عن اللباس الموحد الذي يميز شيوخها والراقصين في حلقتها (التشامير) أو الجلباب الأبيض والوشاح الأبيض (الرزة)، الذي يلوح به شيخ حضرة "التَّجْرَادْ" في الفضاء العام للرقصة كأداة مساعدة لعملية الإيقاع الموسيقي المتتالي، مشكلا علامة رمزية في الصفاء والنقاء لهذا التجمع الشعبي الطقوسي.

إن المتتبع أو المشاهد لهذه الحلقة الراقصة ينزوي ويغوص، دون وعي منه، في عوالم غرائبية وساحرة وجذابة ومؤثرة في النفس، لكون حركيتها الموسيقية تحفز على الانخراط فيها، كما أن آلة الطبل تصدر إيقاعا متوازيا ومنسجما مع إيقاع (الغيطة)، وكذلك ضربات الكف للمشاركين في دائرة الرقص، لتتوازى مع حركات الأداء الجسدي.

وتضفي هندسة المكان الدائري، هي الأخرى، مسحة جمالية تتماشى مع نظرة الجمهور، كما أن تفاعل المتفرجين يعطي بدوره جمالية خاصة لهذا التجمع الشعبي الصوفي.

وعلى حد تعبير عالم النفس الأمريكي بول ايكمان (Paul EKman)، فإن الأفراد يميلون إلى تقليد التعبيرات الانفعالية

3 ـ الأمير محمد بن الأمير عبد القادر الجزائري الحسني، عقد الأجياد في الصافنات الجياد، منشورات وزارة الثقافة ، الرباط، المغرب، الطبعة الثالثة 2003، ص16.

للآخرين المحيطين بهم مع حدوث آثار مماثلة في أجهزتهم العصبية[4]. وهذا المعطى ينطبق على رقصة «التَّجْرَادْ» التي تثير الانفعالات لجمهورها الحاضر في فرجتها، ويصبح بالتالي مشاركا في بناء فضائها الأدائي العام.

وما يؤكد هذا المعطى، كذلك، أن معظم البشر لديهم جانب صوفي في حياتهم، وفاعليته تختلف من شخص لآخر، لأنه إذا كان للجسد الكثير من المتطلبات، فالروح أيضا لها من المتطلبات ما هو أكثر حيوية بالنسبة لنمو الإنسان المتكامل[5] وهذا ما تعكسه رقصة التَّجْرَادْ بكل تجلياتها وأدوارها.

وتستوحي رقصة التَّجْرَادْ العيساوية، أيضا، آثارها من البعد الأسطوري لدى الشعوب الضاربة في القدم، زمن حضارة إيزيس وأوزيريس وحضارة الديثرامب اليوناني، وتتساوق، أيضا، مع البعد الصوفي الروحي العيساوي والحمدوشي والجيلالي والكناوي. والملاحظ أن عدد المشاركين في حلقتها يفوق أحيانا الثلاثين فردا، وترتبط فرجاتها بالساحات الكبيرة، مثل ساحة ضريح الشيخ الكامل بمكناس، بهضبة سيدي سعيد، بمناسبة عيد المولد النبوي، حيث تأتي الجماهير من كل حدب وصوب لمشاهدة أطوارها ذات البعد الغرائبي. وينحدر جل المشاركين فيها، إلى جانب بعض أهالي مدينة مكناس، من قبائل منطقة الغرب مختار وسحيم ونواحي مدينة العرائش ومدينة وزان وغيرها من القبائل المغربية الأخرى، التي تتبع الطريقة الصوفية.

وفق ما تقدم، يمكن القول إن الأشكال التعبيرية القديمة لا ينزاح مسرح فرجاتها عن الساحات والأسواق والغابات وبجانب الأنهار والسواقي والحدائق والجنان، فتحررها وانطلاق جوهرها الفرجوي يكتسي بعده الجمالي من الفضاءات الشاسعة والتجمعات الإنسانية الشعبية، باعتبار الفرجات الموسيقية القديمة ترنو إلى إعادة إنتاج الماضي، عبر الحفاظ على مقومات تراثها الذي يخلد ويمجد آثار السلف في أبعد صوره الحضارية.

4 ـ جلين ويلسون سيكولوجية فنون الأداء، عالم المعرفة عدد 285، سلسلة كتب ثقافية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت يونيو 2000، ص 113.

5 ـ نبيل راغب موسوعة النظريات الأدبية، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العامة للنشر لونجمان، الطبعة الأولى، السنة، 2003، ص 404.

شعلة بروميثيوس بين الفضاء العمومي والإبداع الفنّي

محمد رزيق

لا يستطيع الإنسان أن يُحوّل فكرةً أو خاطرةً حلّت بذهنه، أو التقطتها حواسّه، إلى مادّة وشكل ملموس تمتزج فيه الألوان والأصباغ، أو الأنغام والأصوات، أو الحركة والإيقاع فيخلق من ذلك صورة فنّية يستعذبها الذوق الرفيع، وتلتقطها الأنفس السوية. لا يستطيع ذلك إلّا مَن له خيال فياض خلّاق يمكّنه من تحويل المجرّد والغائب إلى حاضر مشهود، يصيّر الصخرةَ منحوتةً، والعبارة قصيدةً والرؤية لوحةً والأصوات معزوفةً ... وقد انطبعت كلها بتلك اللمسة السحرية التي أُعطيها دون سواه من الناس. ولا يكون لإبداعه من معنى إنْ ظلّ مركوناً طيّ السر والكتمان، في أقفاص الصدور، أو رابضاً في الأقبية والدهاليز. فالورود لا تُرى ما دامت تقرّ في جوف البئر؛ إذ أصالة الإبداع وأهمّيته تتحدّد ساعة تجلّيه للغير وبروزه للعيان حتى يخوضوا فيه بالقول أخذاً وردّاً، فينمو ويتغذى بالنقد القويم.

وهل من مكان يليق بهذا التجلّي والظهور أفضل من الفضاء العام؛ فضاء يعرض فيه الإنسان عصارة فكره وإبداعه، أمام أعين المتذوقين والمهتمين في شتى المجالات، حتى يتسنّى للمبدع أن يقيّم ما جادت به قريحته.

فأيّ علاقة يمكنها أن تجمع بين الفن، باعتباره قُدُرات وهبات يختصّ بها البعض دون سواهم، من جهة؛ وبين الفضاء العام بوصفه فضاءً للجميع؟ فضاء يشكّل ميداناً يتنازعه عدة فرقاء: الدولة، التي تعتبر نفسها صاحبة الشرعية، وبالتالي لها السلطة، بكل مكوناتها، تمكّنها من حيازة الفضاء العام وتحاول التحكم فيه والقبض على روافده كما تمرّر عبره أيديولوجيتها، هذا من ناحية. ومن ناحية أخرى، بقية مكونات المجتمع المدني، التي تنطلق من أن الفضاء العام هو فضاء حرّ ومِلك

للجميع، وبالتالي يحقّ للجميع الاشتغال فيه وبه دون قيد أو رقيب.

تذهب فرضية تكَوُّن المجتمعات البشرية الأولى إلى أنّ الاجتماع حصل خارج الكهوف والمساكن؛ ذلك أنّ الداخل له دلالات الفردية والملكية والخصوصية؛ وقد تمخّض عن هذا سَنّ قوانين توافقية أو برّانية تنظّمه وتحترمه. فأصبحنا أمام الداخل وهو الخاصّ ثم الخارج وهو العامّ، الذي هو المجال المسموح فيه بالنقاش وتبادل الأفكار والتداول في شأن أمور الجماعة. والداخل محجوب عن الأغيار لا يهمّ سوى أصحابه؛ وقد صار لكلّ منهما، أي الداخل والخارج، ضوابط وقواعد تواطأت عليها الجماعات البشرية وحصل بينها توافُق؛ إذ ترتّب عن ذلك جدلية الداخل والخارج، فنتج عن تلك التواضُعات والتوافقات صنفان من الضوابط: المسموح بها، وغير المسموح بها التي تدخل في باب المحرم. وما الأغورا (agora) عند اليونان أو الساحات الكبرى والمراكز، التي تنطلق منها المدن لحظة تأسيسها ثم تتسع وتنتشر، إلّا ذلك الفضاء الذي يلتقي فيه مواطنو كل بلد للنقاش أو الدردشة في شؤون الجماعة الخاصّة حسب مفهوم المواطنة عندهم.

إذا كان إيمانويل كانط (Emmanuel Kant) (1724/1804)، قد أثار مسألة المجال الخاصّ والمجال العام؛ فإنّ يورغن هابرماس ((Jürgen Habermas 1929)) قد شدّد القول بأنّ تشكيل الفضاء العام، في الفترة الحاضرة، يرجع إلى صلات الوصل بين الرأسمالية والدولة، خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر، ولعل كتاب هابرماس الصادر في العام 1962 تحت عنوان (الفضاء العمومي: أركيولوجية العمومية كبعد مؤسس للمجتمع البورجوازي)، يعتبر أهم مرجع يقدم نظرية متكاملة في الفضاء العمومي؛ إذ ركّز كثيراً، في بحثه، على توضيح دور الفضاء العام وعلاقته مع السلطة القائمة؛ ذلك أنّ «الهدف الذي وضعه هابرماس هو إبراز دلالة مقولة الفضاء العمومي في المجتمع البورجوازي»؛ لكن ماذا عن قبول الفن أو رفضه داخل الفضاء العمومي؟

جواباً على هذا السؤال، نقف عند الموقف العام من الفن، على اعتبار أنّ هذا الأخير يُفصح عن المكنون والمسكوت عنه داخل الجماعات والمجتمعات البشرية.

وقفة لا بد منها؛ تحكي أسطورة بروميثيوس، الذي سرق النار من حضرة الآلهة، ليهبها إلى الإنسان، بحسبانه مخلوقاً وكائناً ضعيفاً، غفل بروميثيوس

عن تزويده بما يسمح له ويمكّنه من البقاء والاستمرار في الوجود. صحيح أن القبس الذي سرق بروميثيوس من عالم الآلهة ونال لعنتها؛ مكّنه بالمقابل، من أن يحظى برضا الإنسان/ الفنان. صار بروميثيوس بطلاً على خلفية هذه الواقعة، إذ مكّن البشر من التمدّن وتطوير الفنون، وأضحت هذه الأسطورة "منبع إلهام لكثير من الرسامين والمؤلفين والفنانين" ومنذها، وقد يكون من قبلها، والتجاذب بين الإبداع الفنّي والقوى المعارضة له. تجاذبٌ وصراعٌ استمرّ مع الإنسان وسيظل كذلك مادامت السماوات والأرض.

ولا يعزب على امرئ الاعتراك والاحتراب بين مختلف مكونات المجتمع من سلطة دينية أو دنيوية بغية السيطرة على الفضاء العام، الذي صار مضماراً للصراع والتجاذب والاستقطاب؛ إذ "يمثل المجال العام في نظر (هابرماس) حلبة النقاش العام التي تدور فيها المساجلات، وتتشكّل فيها الآراء والمواقف حول القضايا التي تجسّد اهتمامات الناس وهمومهم". فالفضاء العام يعتبر، من ناحية، فضاءً مضاداً للسلطة السياسية، ومُرافعاً من أجل الحقوق وحرية التعبير، من ناحية أخرى.

يرى هابرماس "أن الفضاء العمومي الذي انطلق في بدايته كفضاء أدبي وفكري للنقاش النقدي العقلاني بين مواطنين أحرار ومتساوين (المقاهي، الصالونات الأدبية، الصحافة والإعلام، الجمعيات الثقافية...)، قد تحوّل إلى فضاء للهيمنة والإخضاع". أي أنّه صار فضاءً تتجاذب

الدولة ومؤسساتها من جهة. ومن جهة ثانية، فُرَقاء المجتمع المدني وأطرافه؛ سوى أنّ مؤسسة الدولة تقبض على الطرف القوي بما تملك من وسائل مادية ومعنوية وخبرة طويلة تخترق بها المجتمع المدني والهيئات السياسية.

تنتسج علاقات حميمية بين الفن بمختلف فروعه وأصنافه وبين الفضاء العمومي، تظهر معالمه الأولى في ما تحتضنه الساحات العمومية بالمدن التاريخية، كساحة «جامع الفنا» بمراكش، أو ساحة «لهديم» بمكناس وغيرهما، وتساهم هذه الساحات بما تقدّمه من أشكال الفرجة والترفيه، ما يسمح لروادها بقسط من الترويح عن النفس من التعب اليومي.

يبقى هذا الشكل الفني الذي يتأسّس على الحلقة، كشكل تقليدي للفرجة المتاحة للجميع، أكثر دفء، لما يوفّره من رأب الصدوع بين الطبقات الاجتماعية والتقريب بينها. في حين أنّ الشكل الحديث للفضاء العمومي، كما تشكّل في أوروبا، تجلى في الصالونات الأدبية والمقاهي أو في المتاحف والمسارح وقاعات السينما... ويعدّ منحى جيدا، لكن يحتاج إلى جمهور ربِي على الذوق الجميل.

من نماذج هذا الاعتراك على بساط الفضاء العام، تحضرني كل الثورات التي عرفها تاريخ البشرية، وغير بعيد عنا ما شهده ميدان التحرير بمصر، الذي أوقدت جذوته شعلة النار (شعلة بروميثيوس)، التي كان جسد البوزيدي التونسي حطباً لها، فتخطّت شرارته حدود العالم العربي فصيرت للعرب ربيعاً، سرعان ما تحول إلى رماد تبخّرت معه آمال وأماني الشعوب العربية.

تحول ميدان التحرير إلى فضاء للتعايش والتساكن عزّ نظيره وقلّ مثيله، إذ تجاورت الطوائف الدينية والمذاهب الفكرية إلى حدّ التماهي، وصار المسلم يصلي في حراسة المسيحي، والمتدين حامياً لمن ليس على دينه، ورتّلت الجماهير آيات قرآنية وتراتيل إنجيلية، وغنت المجموعات أمداحاً دينية وأغاني ثورية بمختلف اللغات، وكان الرقص والغناء يجاور الرسم والنظم... هكذا ترى الجماعات البشرية لون الفضاء العام: لوحة فنية كونية، تنتقل هذه اللوحة باعتبارها تجربة إنسانية وترحل عبر الحدود، دون الحاجة إلى تأشيرة أو إذْنٍ لتتسمّى ساحات أخرى باسم التحرير.

يسعى الفضاء العمومي إلى تحرير العقول، إلى تحرير حواسّ المتلقي

ومشاعره، إلى تفتيق الخيال والرقي بالذائقة لدى روّاده؛ وذلك من خلال الدور الذي يلعبه، والمهمة التي ينهض بها، في المراقبة والمرافعة عن قضايا المجتمع، ويستطيع أن يمنع إنجاز مشاريع لا تتلاءم والقواعد العامة داخل المجتمع، ولعل هذا الدور الذي يلعبه الفضاء العمومي وانفتاحه المباشر على الجمهور هو ما حدا بمؤسسات تشتغل في الحقل الفني والإبداعي إلى خرق الانكفاء في الداخل والخروج إلى الجمهور.

يقول عبد العزيز الإدريسي عن هذه التجربة إن "خروج المنحوتات إلى الخارج دعوة إلى دخول المتلقي إلى الداخل ليطّلع على محتويات المتحف. في علاقة تكاد تكون جدلية بين الداخل والخارج، لأنّ المتحف موجود داخل المؤسسة وخارجها أيضاً".

إذا كانت إدارة المتحف الوطني للفن الحديث والمعاصر قد عملت على تنصيب منحوتة فريد بلكاهية خارج أروقة المتحف فذلك يعكس قناعتها بأنّ "الفنّ الحرّ والمتاح في الأماكن العمومية يغير الفضاء العمومي، ويسهم في تجميله وينير اليومي ويخلق إحساساً بالانتماء، ويصبح قوة لتغيير المشهد الحضري".

تُعتبر كل المواسم الشعبية والمهرجانات الموسيقية والتشكيلية، التي تنظم بالمغرب، من قبيل هذه النماذج التي تنفتح فيها الفنون على الجمهور العريض، ولنا أن نشير إلى غزو الفضاءات العمومية بجملة من المنحوتات والجداريات التي تزين بعض المدن المغربية، وتأتي الرباط على رأسها، ثم طنجة ومراكش والدار البيضاء وغيرها.

لكن هذه الجداريات عرفت معارضة من ملاكي العمارات، ومن الجهات المنتخبة، كما في طنجة مثلاً، حين طلت جدارية المصورة "ليلى علوي" قبل أن تتراجع هذه الجهات عن قرارها، وهناك الهجمة الشرسة التي تعترض الجداريات الفنية من أن تزدهر بالدار البيضاء، أمام إغراء شركات الإعلانات الإشهارية، مما كان له تأثير بليغ على الصورة الجمالية للمدينة، الشيء الذي نتج عنه مدينة شوهاء دون هوية بصرية.

وليس فن الخربشات "الغرافيتي"، بمنأى عن هذا التضارب بين تحرير الفضاء العمومي أو التحكم فيه، إذ يعد فنا مزعجا للسلطة، ومتمرّدا عن كل أشكال القيود التي تحاول التحكم فيه؛ وهو مع ذلك يشكّل بوابة يعبر من خلالها رسام الغرافيتي عما يجول بخاطره.

أمام التطور الذي يشهده العالم، فإنّ الفضاء العام غيّر من شكله مع اتساع وسطوة وسائل الإعلام، وهيمنة الشبكة العنكبوتية، إذ صارت لدينا فضاءات متعددة*، وإن كانت افتراضية، تزاحم الفضاء التقليدي، بل تستحوذ على حصّته حتى ونحن نتربّع داخله، فصار لهذه الفضاءات قوة تأثيرية لا تقاوم، وليس من السهل التحكم فيها، اللهم إلا بتعطيلها، وهذا يضر بمصالح الدولة ويعرضها إلى ضغوطات أجنبية، ليبقى في يد الدول غربلتها والتضييق على روادها.

وليس ببعيد عنا ثورة الفيسبوك، التي عصفت بأنظمة عربية، «إنّ أدوات الإعلام الجديد قد ساهمت في خلق ميكانيزمات جديدة للتواصل والتنسيق، لم يكن بمقدور الحركات الاجتماعية التقليدية التوفر عليها. فلكل هذا، ينبغي تجاوز الوضع التقليدي والأخذ في الاعتبار التأثير الكبير الذي أصبح للفضائيات ومواقع التواصل الاجتماعي، التي صيّرت الداخل أو الفضاء الخاص إلى فضاء مفتوح ومتاح لعوالم خارجية، قد تكون عامل هدم، إذ لم تعد الدولة، كل دولة، قادرة على منع هذا التدفّق الهائل والمنساب بغير انقطاع لقيم التحرر الفكري والحرية السياسية والكرامة الإنسانية...

طقوس الموت وشعائر الوفاة بالمغرب

محمد رمصيص

قد تبدو الكتابة عن الموت مناقضة للحياة، غير أنها كتابة قد تحبب لنا الحياة إذا حاولنا فهم الموت، موت يطرح علينا أسئلة في غاية التركيب، ترى هل نبكي حقا لحظة الموت، لحظة فقدان عزيز أم نبكي على أنفسنا أم نبكي خوفا من المجهول؟ وهل نخاف الموت أم نخاف على أنفسنا مما لا يمكن توقعه؟ وهل حقا أن الموت وحده يقول حقيقة الحياة. قديما قال كونفسيوس «إننا لا نعرف أي شيء عن الحياة فما بالك بالموت؟» أسئلة وغيرها تضفي الكثير من الغموض على حدث يصدق ولا يصدق في الآن نفسه.. و لربما لذلك أحيط الموت أكثر من غيره بطقوس عبور لا حصر لها.

وبما أن الإنسان هو الكائن الوحيد الذي يعرف أنه سيموت في لحظة مجهولة تماما، فالموت بالنسبة للحيوان لا معنى له، فإن وعي الإنسان جعل الموت حاضرا في تفكيره، معتبرا إياه سرا ولغزا غامضا ومجهولا. صحيح أن هناك من يتعامل معه بتجاهل أو حتى بتندر وتفكه، لكن هناك البعض الذي اتخذ منه عبرة واعتبارا. إن قلق الموت ما لبث أن دفع الإنسان لاجتراح طقوس موازية له لتفادي صدمته، فطقوس الحداد وأشكال التعبير عن الحزن بقدر إكبارها من شأن الميت تمنح الأحياء اطمئنانا منه ولو إلى حين

«ليس الموت حدثا فجائيا كما نتصور اليوم لأنها لا تعني، فقط، كما عبر عن ذلك (R.Hertz) بشكل جيد، وضع نهاية للوجود الجسدي، إنها تدمر أيضا الكائن الاجتماعي، إذ تنكسر الروابط التي تربط الميت مع عائلته، مع قبيلته، مع مدينته، وهذا لا يتم بشكل فجائي، ولا في لحظة واحدة، لهذا السبب تتم الطقوس الجنائزية في عدة مراحل، فهناك أولا بالنسبة للميت تغسيل وتطهير إضافة إلى مراحل أخرى متعددة من نعش وجنازة ودفن ... إن أرملة الميت لا يمكنها أن تتزوج مباشرة بعد الموت، كما أن أقارب الميت يلزمون أنفسهم بأشد الممنوعات.»[1] فقط، يجدر بنا، قبل

1 ـ Roger Bastide. Eléments de sociologie religieuse.2ème éd. Armand. Co-

التفصيل في خصوصيات الطقس الجنائزي المغربي، أن نتوقف عند مفهومي: الموت والطقس.

1-تعريف الموت

اعتبر الموت من القضايا والإشكالات الكبرى في تاريخ الوعي البشري.. هو حدث وطقس عبور، تشتغل عليه وفرة من العلوم الإنسانية كالأنثروبولوجيا وعلم الاجتماع وعلم النفس و الميتافيزيقا وسواهم. يعتبر الموت هو آخر طقس عبور في حياة الفرد ولحظة مفصلية يجدر تحضيرها بكامل العناية لكي يغادر الهالك عالم الأحياء وحيدا.

تنظر له الديانات التوحيدية كلحظة خروج للروح من الجسد، لحظة متبوعة بالبعث لمحاسبة الميت على ما كان عليه في الحياة، وبالتالي إما الجزاء أو العقاب. والموت عموما ارتبط بالنهاية والختم، وهو ضد الحياة، وله عدة مرادفات كالحتف والمنية والهلاك والمنون وسواها. تقول صوفيا السحري معرفة إياه بأنه «مفارقة النفس للجسد(...) فراق لا يكون الوصل بعده. أو أن الموت هو إعدام للحياة والبعد عنها أو الحد النهائي للجسد، وهذا الإعدام هو موضع دهشة الإنسان»[2].

والسؤال المطروح هنا لماذا تعطى الجثة أهمية قصوى وعناية بالغة، هل بغاية توقيف الموت أم احتفاء بالنهاية؟ يكفي مراجعة طقوس الموت عند الفراعنة، «كان المصريون القدامى غير منشغلين بالموت فقط،بل كانوا يستغرقون وقتا طويلا في الإعداد لما بعد الموت، ودخولهم العالم الآخر، ولقد اعتقد المصريون أن المومياء هي مكان الروح والقرين والفطرة. ولذلك فقد طور المصري القديم طريقة التحنيط لكي يحافظ على الجسد سليما، ويحفظ ملامحها الجسمانية لكي تتعرف على الروح، لأن تدمير الجسد قد يعني فناء الروح.»[3]

2-مفهوم الطقس

يعني الطقس (Rite) عادات مجتمع معين وتقاليده، ويمثل الطقس الجانب العملي في الدين أو هو جانب الممارسة في الحياة الدينية. ويعني أيضا "كل الاحتفالات المرتبطة بمعتقدات متصلة بالماورائي، أكثر من دلالتها على مجرد عادات اجتماعية، وهي أنماط من العمل المتكرر يتسم بنوع من الثبات."[4].

تغيب مفردة طقس في المعاجم العربية، ويحضر بدلها (الشعائر) و(المناسك) اللذان تشتركان في الدلالة على أفعال العبادة والتقرب إلى الله. والشعائر مصطلح إسلامي أكثر تداولا ودلالة على مفهوم الطقوس.»وتعني أفعال العبادة، التي يقوم بها المؤمن، استجابة لأمر ديني مقدس وواجبه شرعا، مثل الصلاة والصوم والزكاة والحج.»[5]

ظهرت عبارة (طقوس العبور) للمرة الأولى على لسان فان جنيب سنة (1909)[6] وقصد بها الطقوس التي تقام عند مرور الشخص بمرحلة هامة، تتغير فيها منزلته الاجتماعية كمرحلة بلوغه سن الحلم والزواج، ومثل انضمامه إلى شخص آخر أو جماعة أخرى، وكمجيئه إلى الدنيا ورحيله عنها، والغرض من إقامة طقوس العبور الاعتراف بذلك التغيير وبانتقال الفرد من منزلة إلى أخرى.»[7] ، ويقسم فان جنيب طقوس العبور إلى ثلاثة أقسام هي، المرحلة الانفصالية حيث يخرج الفرد من حالته السابقة مثال ذلك طقوس الولادة والوفاة، والمرحلة الكامنة أو الهامشية حيث يكون الفرد بين حالتين ومن أمثلتها البلوغ وطقوس الحمل والخطوبة والتبني والولادة الثانية والزواج الثاني، و مرحلة الاندماج حيث يكتسب الفرد وضعه الجديد مثل طقوس الزواج.»[8]

و يشير جون ميزنوف في كتابه «السلوكات الطقوسية» إلى أن»الطقس يحيل على ممارسة دينية وأخرى تحسب على التقليد.»(9) و طقس العبور، كما سبقت الإشارة إلى ذلك، أسلوب موروث،

lin.1974.Paris. P101

2 ـ صوفية السحري بن حيرة، الجسد والمجتمع. لبنان، بيروت، دار محمد علي للنشر، ط/1، 2008، ص 337.

3 ـ يير بونت وميشال إيزار وآخرون، معجم الاتنولوجيا والأنثروبولوجيا، ترجمة مصباح الصمد، مؤسسة الجامعية للدراسات والنشر «مجد» ط/1972-1. ص 881.

4 ـ عبد الرحيم بوهاها، طقوس العبور في الإسلام(دراسة في المصادر الفقهية)،مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، 2009، ص 22.

5 ـ المرجع السابق نفسه ص21.

6 ـ بيير بونت وميشال إيزار وآخرون، ،معجم الاتنولوجيا والأنثروبولوجيا، م/م، ص 634/635.

7 ـ د.شاكر مصطفى سليم، قاموس الأنثروبولوجيا، جامعة الكويت، 1981، ص 824/825.

8 ـ بيير بونت وميشال إيزار وآخرون. معجم الاتنولوجيا والأنثروبولوجيا، م/م، ص 634/635.

ينظم التعاطي مع حدث في حياة الإنسان وفق ترتيب معين، ويمكنه أن يكون دينيا كالصلاة أو دنيويا كالتشريفات. ويتصف الطقس كذلك بالتكرار واحترام تسلسل ترتيبات الاحتفال ويربط الممارس بالماوراء، ولا يلتزم بالعقل والمنطق، ويمتاز بالشمولية والرمزية فهو يحتوي اللباس والغسل والمشي والنوم وما إليه. والطقس الجنائزي في المغرب، كما بالدول الإسلامية، يكرم الميت بغسله والصلاة عليه ويمنح الأحياء أمنا من خلال تأديتهم واجب الوداع الأخير.

فقط قبل رصد المحطات السبع التي يمر منها الطقس الجنائزي المغربي نرى لزاما علينا الوقوف عند الخطاب المتداول لحظة الاحتضار والموت والعزاء. فإذا كان الموت لا يوجع الأموات ولكنه يوجع الأحياء، فإنهم، لتفادي هول صدمته، اجترحوا في الواقع المغربي وفرة من المسكوكات والعبارات الجاهزة مثل»كلنا ليها» (كلنا للموت) «موت وحدة اللي كاينة» (الموت واحدة في الوجود) و«مشى فين نمشو كاملين» (ذهب حيث سنذهب جميعا) و«تاليتها موت» (في الأخير هناك الموت)، والقصد أن الموت عادل يتوزع على كل الأمكنة بالتساوي، وأنه حتمي.

يقول زنون الرواقي «إن الموت ينتمي للنظام الكوني للأشياء فهو موافق للطبيعة، وبالتالي فإنه قانون عادل، ولا أساس للشكوى منه أو الاحتجاج ضده»(10). لكن على الرغم من عدالة الموت اختلف المغاربة في التعامل مع هذا الجرح الوجودي الغائر؛ فهناك من دفعه الموت للاكتئاب والعزلة وهناك من اعتبره جزء من الحياة.. ويمكن اعتبار إسلامنا الحنيف للموت علاجا نفسيا له.. فهو يحث على إتباع قواعد أخلاقية للفوز بعالم ما بعد الموت، عالم فيه كل ما حرم منه الميت في الواقع.. كما تتصف المسكوكات المغربية بتجنب ذكر الموت بالاسم، لثقل الكلمة ووقعها الجارح على مسامع المتلقي، كقولك»مول الأمانة دا أمانتو»، وهذا يعني أن الله هو الذي يحيي ويميت. فضلا عن عبارة «بغاه الله داه الله.» كما يقال كذلك «مشا فين نمشو كاملين».. وتعميم الموت القصد به امتصاص هول الفاجعة، ولذلك تجد المغربي يذكر بحتميته، «الموت ممنو هروب، ثم يقول «الموت علينا حق»، وهناك أزجال بمثابة حكم تسير في الأفق نفسه، يقول الشاعر والحكيم الشعبي عبدا لرحمان المجذوب:

لا تخـمـم لا تـدبـر
لاتـرفـد الهـم ديمـا
الفلك ماهو مسمـر
ولا الدنيا ليهـا قيمـة
الأرض فـــدان ربي
والخلق مجموع فيهـا
عزراين حصّاد فريد
مطامرو فكل جيهة.

وبالموازاة لتداول خطابات مماثلة يسود الاعتقاد في الأوساط الشعبية المغربية أنه إذا سمع نعيق البوم في جوار منزل الميت يكون فأل شؤم، الأمر الذي يجعلهم يتوقعون وقوع شر أو حدث مؤلم. وبعيدا عن هذا، هناك من يحرص على ابتياع كفن لنفسه وادخار مبلغ عشاء الدفن في اليوم الأول. وهذا الاستعداد للموت يترجم إيمانا قويا بالقدر. بل عندما يكثر فرد ما التسامح مع الخلان الأصفياء يقال أنه على وشك الرحيل.

أما عن خبر الموت فيصل عادة بواسطة نواح النساء، اللواتي يبالغن، أحيانا، في الصراخ والعويل. وعلى الرغم من أن الإسلام يحث على الصبر أثناء الفاجعة وممارسة الحزن على الميت في سكينة وصمت لترك المجال للدعاء للميت وذويه، فإن البعض يلجأ للصراخ.

أنتربولوجيا النواح عملية تواصلية تحمل الكثير من الفزع ..صحيح أن البكاء تعبير تلقائي عن الحزن لكن النواح هو درجة أعلى من الحزن، يفقد الموجوع فيها القدرة على الكلام قصد الإفصاح عن ألمه، وأحيانا يصل خبر الموت عبر المنادي (البراح)، سيما في الجبال والمناطق النائية، مناد يختار الأماكن حيث يكثر التجمع كالأسواق الأسبوعية وإن كانت هذه الطريقة في تراجع إن لم نقل إنها اختفت... يضاف لكل هذا إيصال خبر الموت بوسائط التواصل الاجتماعي.

ومن التمثلات الرائجة في أجواء الموت القول»سقوط نجم إذا مات فرد» أو»سقوط ورقة من شجرة الحياة» وللتقليل من حدة فاجعة الموت يقال»اللي ولد ما ماتش»، أي أن الذي ترك خلفا يستمر اسمه مع أبنائه الذكور. بل إن الموت يفرض مواقف متباينة على الفرد المغربي المؤمن بالقضاء والقدر، إذ يقول متشبثا بالحياة «ما حد الروح تطلع وبنادم يطمع»، ويضيف «الموت ما تتمناه حتى لعدوك»، ويضاف، أيضا،

على سبيل التفكه والظرف «الموت في الجماعة نزاهة»

وبالعودة إلى الخصوصية المغربية، الملاحظ أثناء طقس الموت، وبعد تقديم الناس العزاء لأهل المتوفى يتلقون الفطور وهو عبارة عن قهوة سوداء، في الغالب، وأحيانا شايا، مع بعض الزبدة والعسل والزيتون الأسود، في خيمة كبيرة تقام أمام منزل عائلة الهالك. أما الغذاء فيكون عبارة عن وجبة «الكسكس». في اليوم الثالث يتوجه أهل الميت للمقبرة، ويوزعون التين الجاف والخبز على الأطفال والفقراء ويجلبون بعض حفاظ القرآن الكريم لتلاوة ما تيسر منه على القبر ويرشونه بالماء والريحان وماء الورد، اعتقادا أنه سيجلب للميت حظا سعيدا في قبره. في نهاية اليوم تستقبل عائلة الميت المعزين على العشاء. إذا كان الميت شابا تقوم النساء بالصلاة على الرسول محمد «ص»، صلاة مرفقة بالزغاريد.

أما بخصوص الأرملة فهي ترتدي لباسا أبيض لمدة أربعة أشهر وعشرة أيام.. وبعد تلقي العزاء تحتجب عن مغادرة بيتها، وإذا اضطرت لقضاء حاجة ملحة عليها العودة إليه قبل صلاة المغرب، كما عليها القيام بذكر مزايا الميت تماشيا مع»أذكروا أمواتكم بخير، و«تمتنع الأرملة والمقربات منها عن التزين ووضع الكحل والمساحيق طيلة مدة الحزن. طقس يسمى بالدارجة المغربية(الوقر)..

3- المراحل السبع للطقس الجنائزي المغربي:

يمر الطقس الجنائزي المغربي بسبع مراحل أساسية، ويبدأ بالاحتضار الذي يتصف بخصوصيات، في القول والإجراء، سنأتي على ذكرها، بالإضافة لما تمت الإشارة إليه أعلاه:

3-1 - الاحتضار: مرحلة ما قبل مفارقة الروح الجسد. يتم تذكير المحتضر فيها بالشهادة ورفع السبابة كناية على التوحيد.. كما يوجه المحتضر نحو قبلة الكعبة ويعمل أحد الحاضرين على إقفال عيني الميت وفمه، حتى يبدو منظره مقبولا للحضور.. يعتبر الاحتضار هو أول مظهر من مظاهر الموت، ويتصف بالعجز التام الذي يلحق بالمريض لحظة ينتقل فيها المحتضر تدريجيا نحو الموت. تقرأ عادة عند رأسه بعض السور قصد تسهيل عملية خروج الروح من الجسد. بعد ذلك يعلن عن الوفاة، لإخبار بقية الأهل والجيران، و يشرع مباشرة في تغسيله حتى لا يتغير جسده..

3-2 - غسل الميت: والقصد بالغسل تطهير الميت من نجاسة محتملة يشك أنها ظلت عالقة به، عملية يقوم بها شخص معروف بالتقوى من أهل الميت أو جيرانه أو أصدقائه.. مؤخرا بدأ يظهر محترفو التغسيل بمقابل.. والغسل يرام من خلفه التواصل مع المقدس بجسد طاهر. ويفضل التغسيل بالماء الفاتر، فقد يكون المحتضر دخل غيبوبة ولم يمت بعد. ويشترط في الماء الذي غسل به الميت أن يخبئ في سرية تامة، ليرمى بعيدا عن الأيادي العابثة. "إن القصد من غسل الميت أن تكون خاتمة أمره الطهارة الكاملة."(11)، وفي حالة انعدام الماء ييمم الجسد، والمطلوب أثناء التغسيل ستر جسد الميت من سرته إلى ركبتيه، رجلا كان أم امرأة. ويستحب فك شعر المرأة وغسله وإعادة ظفره ثم تجفيف الجسد بثوب نظيف ويعطر ليصبح جاهزا للتكفين.

3-3 - تكفين الميت يعني ستر جسد الميت بثوب، يشترط فيه النظافة والبياض(رمز الطهارة). ثم يحنط الميت ويشترط في الكفن ومستلزماته أن تكون من مال الميت فإذا لم يكن لديه مال، وجب على المسلمين تكفينه...

3-4 - الموكب الجنائزي، مرحلة تعقب التكفين، وتنطلق بوضع الميت على النعش (سرير الميت)، وبعد ذلك يغطى بلحاف بسيط تماما يستره. يوضع دائما رأسه في اتجاه القبلة. يقوم أربعة من الناس يتقدمون الموكب الجنائزي ثم يلي أقاربه..

3-5 - الصلاة على الميت، إذا كان الميت في المدينة تؤدى صلاة الجنازة بالمسجد، وبالمقبرة إذا كان بالريف. يشترط في صلاة الميت كباقي الصلوات الطهارة والوضوء للصلاة واستقبال القبلة.. ومعلوم أن الصلاة على الميت لا تجوز قعودا.. صلاة تتكون من أربع تكبيرات. ومن العبارات الدالة بعمق ـ أن الحياة مجرد جسر نعبره ـ إسقاط الألقاب والصفات والنعوت أثناء صلاة الميت إذ يقول الإمام "جنازة رجل" أو "جنازة امرأة".

3-6 - الدفن مرحلة الوصول للمقبرة، إذ حينها، يتقدم الإمام وأهل الميت للقيام بعملية الدفن. يجعل وجهه جهة القبلة، فإن لم يُتمكن من ذلك، يوضع على ظهره

مستقبلا القبلة بوجهه. ثم تحل أربطة الكفن، ويستحسن أن يكون واضع الميت في القبر من ذي قرابة به، والملاحظ أن أغلب الأهالي تحرص على كثرة زيارة قبور موتاهم، خاصة في المناسبات والأعياد الدينية، مع الحرص على إطعام بعض الفقراء يوم الجمعة بالمقابر، خاصة في الشهور الموالية للموت...

3-7 - **العزاء:** خطاب يبتغي حمل أهل الميت على الصبر وتخفيف الحزن عنهم وتهوين المصيبة، ويستحسن أن تكون التعزية مقتضبة.. والتعزية نوع من مظاهر التضامن المعنوي، يضاف إليها إعداد الطعام من طرف الجيران وتقديمه لأهل الميت، لأنهم يضربون عن الطبخ بسبب انشغالاتهم، فهم يكونون في حالة حداد ويضربون عن كل مظاهر الإقبال على الحياة، مثل الزينة والطيب وما إليه..

تبقى الإشارة إلى ظاهرة بدأت في الظهور، مؤخرا، وأضحت ترافق طقوس الحداد بالمغرب وهي اللباس الموحد لأقارب الميت، لباس أبيض موحد عبارة عن جلباب أبيض و«بلغة» صفراء للتميز عن غيرهم وتسهيل أمر تلقي العزاء ممن لا يعرف جيدا أهل الهالك، يضاف لهذا، طقس مستحدث، أطلق عليه «هدايا الميت، مثل تلقي المعزي مصحفا أو سجادة للصلاة، لاستذكار الميت بالخير والدعاء له...

4- في محاولة لتفكيك الخطاب الجنائزي المغربي وطقوسه

ترى هل تتوفق الطقوس الجنائزية المغربية في ربط الأحياء بالميت الذي يظل بداخلنا رغم رحيله؟ وما رمزية شاهد القبر، الذي يشدد على ذكر الاسم بالتفصيل، مع الإشارة الدائمة لتاريخ الميلاد؟ هل نعوض فداحة الخسران بكتابة فترة حياة الميت؟ وهل يتوفق الحي على الميت أم العكس؟ ألا نخسر نحن الأحياء ما ربحه الميت من مشاعر وهو يفارق الحياة؟ وما رمزية الإلحاح على سقي القبر بالماء وتزيينه بالورود وما شابه ذلك؟ ولماذا، على امتداد تاريخ الإنسان، كان هناك مهابة وتقديس للموت؟ بل هناك اعتقاد، في الأوساط الشعبية، أن من عبث بها يصاب بالمس، إلا إذا قدم أضحية إلى أقرب ولي صالح ووزعها على الفقراء.

إذا كان الماء والنبات الملازمين للقبر مؤشرين على الحياة فهذا يعني أن أهل الميت لا يتقبلون، لاشعوريا، فكرة انفصال الميت النهائي عن الحياة، ويجعلون صلته بالحياة من خلال تزيين القبر ورشه بالماء وماء الورد. وهذه الممارسات ترجع لاعتقاد قديم جدا، فقد كان يُتصور أن الأشباح الشريرة تخرج من القبر من أجل الحصول على الطعام والماء.. وفي السياق نفسه، نفهم الولائم الجنائزية المرافقة لرحيل الميت، إذ يعتقد أن فيها خيرا لمجتمع الأحياء ووقايتهم من الأرواح

الشريرة (عشاء الميت، أربعينية الميت، ذكراه السنوية..) ، كما يعتقد أن حرمان الميت من هذه الشعائر يؤدي إلى صعود روحه بهيئة شبح مسيء للأحياء، ويقال كذلك، إن الإنسان المحتضر ينطفئ نجمه وتسقط ورقته. ويعود هذا التمثل إلى زمن البدايات الأولى.

جاء في مرجع المعتقدات الشعبية «أن الشجرة التي إلى يمين العرش الإلهي، ذات الأغصان الكثيفة والأوراق الخضراء الزاهية، تضم كل أسماء البشر، فإذا ولد المرء ظهرت ورقة على تلك الشجرة، و إن مرض مال لونها إلى الاصفرار، وإذا ما شفي عادت للاخضرار.. وإن أوشك على الموت اصفرت ورقته، وحين يموت...تجف وتسقط مغادرة شجرتها الأم.»(12)

وبالعودة للآية الكريمة، إذ قال تعالى في كتابه الحكيم «إنك ميت وإنهم ميتون.»(سورة الزمر الآية 31) نجد أن العديد من الحكم البليغة المغربية استمدت منها وجعلت الموت حدثا فرديا وحدثا عاما، في الآن نفسه، ويقال في الأوساط الشعبية «موت وحدة اللي كاينة»، ثم «الموت علينا حق» فضلا عن الحكمة الشعبية التالية «الموت ما منو هروب».

في الواقع الموت بقدر ما هو تجربة فردية هو تجربة عامة...يعيشه كل فرد على حدة، ولكننا نكتسب خبرة الموت من خلال موت الآخرين... إننا نعرف جميعا أننا سنموت ولكننا لا نعرف زمن الفعل وشكله.. بمعنى أننا جميعا لا نعرف، على وجه الدقة، ماذا سيقع وكيف.. فمجمل السيناريوهات مجرد حدوس..صحيح أن الإيمان بالبعث يصور الموت حدثا عارضا، ويجعل فجيعته محتملة، بسبب تصورنا للزمن بشكل دائري، لكن فداحة الموت نابعة من كونه محايثا لكينونتنا، الأمر الذي دفع الإنسان لاجتراح طقوس الجنازة.

فنحن جميعا نعلم، علم اليقين، أن الموت يقين، لكننا نصر على تصديق كذبة الحياة. فقط الفزع من الموت يتأتى لكونه جرحا يجمع بين الشك واليقين، لكننا نصر على تصديق كذبة الحياة. بل نجعل من الطقوس الجنائزية وسيطا نظل من خلاله مرتبطين بالأموات الذين يبقون في دواخلنا رغم رحيلهم. تقول في هذا السياق كلوديت كومبير إن «الموت بالنسبة للإنسان ليس فقط حدثا بيولوجيا، بل إنه كذلك حدث نفسي موسوم بالخوف من المجهول، فأن لا نهتم حقيقة بمشكل الموت فهذا يعني تجاهلا منا لأسباب الحياة.»(13)

نخلص إلى أن طقوس الموت المغربية، بقدر إعطائها الميت حقه في الوداع الأخير، تحاول إعادة الحياة إلى مجراها الطبيعي من خلال استيعاب وجع مفارقة فرد عزيز على الجماعة، جماعة تستمر في الحياة رغم هول الفقدان. طقوس تعتبر الموت ميلادا رمزيا في عالم آخر. ولهذا تبدو طقوس الموت عادات وتقاليد تلبي حاجيات نفسية واجتماعية ودينية وثقافية، فهي تقوي الروابط الاجتماعية وتعيد التوازن الداخلي للإنسان، من خلال بقائه مرتبطا بالميت باحتفالات تقليدية (عشاء الميت والاحتفال باليوم الثالث والأربعينية ومرور سنة وهكذا..) احتفالات تحاول التلطيف من فجائعية الموت باعتباره آخر حلقة من حلقات العبور في حياة الإنسان...

إحالات:

1- Roger Bastide. Eléments de sociologie religieuse.2ème éd. Armand. Colin.1974.Paris. P101

2 ـ صوفية السحري بن حيرة،الجسد والمجتمع. لبنان،بيروت،دار محمد علي للنشر،ط/1، 2008،ص337.

3 ـ بير بونت وميشال إيزار وآخرون.،معجم الاتنولوجيا والأنتروبولوجيا،ترجمة مصباح الصمد،مؤسسة الجامعية للدراسات والنشر.»مجد».ط/1-1972.ص881.

4 ـ عبد الرحيم بوهاها، طقوس العبور في الإسلام (دراسة في المصادر الفقهية) ،مؤسسة الانتشار العربي، بيروت،2009 ،ص22.

5 ـ نفس المرجع السابق ،ص21.

6 ـ بيير بونت وميشال إيزار وآخرون، معجم الاتنولوجيا والأنتروبولوجيا، م/م،ص634/635.

7 ـ د.شاكر مصطفى سليم، قاموس الأنتربولوجيا.، جامعة الكويت، 1981، ص824/825.

8 ـ بيير بونت وميشال إيزار وآخرون.، معجم الاتنولوجيا والأنتروبولوجيا،م/ م،ص634/635.

9 ـ Jean Maisonneuve. Les conduites rituelles.P.U.F.2ème éd.1995.Paris.p 3.

10ـ جاك شورون، الموت في الفكر الغربي،ترجمة د.كامل يوسف حسين،مراجعة،د. إمام عبد الفتاح إمام.مجلة عالم المعرفة،ع1990،76،ص203.

11 ـ ابن قدامة المقديسي، المغني، ج2، عالم الكتب،بيروت بدون تاريخ نشر،ص451.

محمد توفيق السهلي، حسن الباش،ا لمعتقدات الشعبية في التراث العربي. دار الخليل سوريا. ص139.

12 - Claudette COMBERS. Le claire visage de la mort. Tridamriel Editeur.1992.p44.

الشاي في الأمثال الشعبية المغربية

أحمد سوالم

الأمثال الشعبية هي أقوال مأثورة توارثتها الأجيال، وهي عصارة تجارب عاشها الأجداد في حياتهم الاجتماعية، وعبروا عنها في قول يمتاز بإيجاز اللفظ وإصابة المعنى. وتعتبر الأمثال إرثا أدبيا شفويا معبرا، طريف المعنى عظيم الفائدة، يلخص تجربة إنسانية، يتردد على ألسنة الناس، له قيمته باعتباره جزء من الثقافة الشعبية، التي تختزنها الذاكرة الشعبية، ولكونها خزان ثقافي، معبر عن وعي المجتمع وتخلفه ونظرته للأشياء المحيطة به، فهي تعالج مواقف الحياة الاجتماعية في صيغ مختصرة ومعبرة عن التجربة المشابهة، وتعتبر من أكثر الطرق التي تستخدمها الشعوب للتعبير عن وجهة نظرها، لأحوال السياسة والاقتصاد والمجتمع، فهي تعكس كيفية تفكير الشعوب وثقافتها، فهي «حكمة المجتمعات ومرآتها».

فالأمثال عصارة تجارب المجتمع وخلاصة تفكيره الجمعي، فهي تتناول مجالات الحياة المختلفة، الاقتصادية منها والاجتماعية واليومية، وبالتالي فهي مادة خصبة للدراسة والتحليل.

وباعتبار الشاي من الأشربة، التي خلقت جدلا منذ دخولها بلاد المغرب، مابين الحلة والحرمة، ومن مشروب الخاصة وعلية القوم لمشروب للعامة، وأصبح جزء من الأشياء المؤثثة لحياة المغاربة، يملأ موائدهم في أفراحهم وأتراحهم، في مدنهم وبواديهم، موائد الأغنياء والفقراء، على السواء، سنحاول في هذا المقال، الوقوف عند بعض الأمثال المغربية التي تناولت الشاي، في محاولة للوقوف على نظرة المغاربة لهذا المشروب، اعتمادا على الموروث الشعبي، ممثلا في الأمثال من خلال التركيز على النقط الآتية.

- **مشروب دخيل..من النخبة إلى العامة.**
- **الشاي..جلسة وطقوس.**
- **الشاي ومنسماته.**

أولا : مشروب دخيل..من النخبة إلى العامة

ظهر الشاي بالشرق الأقصى وتحديدا في الصين،وأبدع اليابانيون في شكلنة ودقة تقديمه،بل أنشئوا المدارس الخاصة لذلك،فقد اقترن لديهم بمظاهر روحية ودينية. أما أوربا فدخلها خلال القرن السابع عشر، عندما حمله هولنديون إلى بريطانيا ومنها إلى فرنسا،في حين يعد الشاي في المغرب من الأشربة الدخيلة، فقد ظهر في نهاية القرن الثامن عشر في مجالس الأوساط المخزنية، فدخوله ارتبط بالتجار الانجليز بجبل طارق،إذ قدم مبعوثون أوربيون هدايا للمولى إسماعيل (سلطان مغربي علوي حكم في الفترة ما بين 1645-1727م)، من بينها شاي وسكر، من أجل إطلاق سراح بعض الأسرى.

ساعدت الرغبة في محاكاة النموذج السلطاني في طقس الشاي بالمغرب في تحوله من مشروب خاص بالنخبة إلى مشروب للعامة، بل تحول إلى غذاء الفقراء، وذلك ما يعبر عنه القول الشائع لدى المغاربة:

«الفقير يعيش بالخبز وأتاي».

وقد اكتسب الشاي مكانة متميزة في نفوس وثقافة المغاربة، فهو عنوان للكرم والضيافة والحفاوة ورمز للجماعة والعائلة، ووسيلة للاجتماع وتزجية الوقت في الحديث والتواصل، واقترن كذلك بالدعابة والرغبة والمتعة، كما يرمز لدفء العلاقات ولشغف المغاربة بالشاي شبهوه برضا الوالدين، وكذلك بالمعادن النفيسة كالذهب، وهو ما عبر عنه المثالان الشعبيان:

«اتاي ورضاة الوالدين، ما يشبع منهم احد»

«البراد الاول ذهب، والثاني فضة، والثالث هزو واخرج اتوضا»

فالشاي مشروب يتقاسمه الكبار والصغار، الأغنياء والفقراء، مشروب يحتفي به سكان المدن والقرى في السهول والجبال والصحاري، رغم أن أهميته تزداد في مجتمع الصحراء والواحات، فقد سحب البساط من تحت حليب الإبل. وهذا التنوع في شاربي الأتاي عبر عنه المثل القائل:

«كلها وبرادو».

وقد تفنن المغاربة في الحديث عن منافع الشاي، فاعتبروه مساعدا على الهضم ومقويا للمعدة، وباعثا على الراحة والاطمئنان، ودواء لضعف البصر والوجع العصبي للعين، ومزيل لأوجاع الرأس، وفي ذلك يقول المثل:

«هاذ أتاي، يكلع ادواخ» أي أن الشاي مزيل لآلام الرأس...

ثانيا : الشاي..جلسة وطقوس

كانت جلسات الشاي عنوانا للوجاهة والترف، وأبدع المغاربة في طقوسها والاعتناء بتفاصيلها بدقة وعناية، وخصص في القصر السلطاني له، هيئة تدعى «موالين أتاي» يرأسهم مسؤول يسمى»مول أتاي».

فقد جعل المغاربة للشاي طقوس، عنوانها الدقة والعناية والاهتمام بجلسته انطلاقا من الصفات الواجب توفرها في مقيمه من وقار وتواضع واتزان وحكمة ونظافة وأناقة الهندام، وجعل هاته المهمة حكرا على الرجال دون النساء، ومنع العبيد والحراطين (ذوي البشرة السمراء) والفقراء من هاته المهمة.

ويفضل شرب الشاي، أن يكون في إطار الجماعة وليس فرديا، مع ضرورة العناية بكل ما يتعلق بجلسته، من صينية وكؤوس وبراريد وأواني، التي تختلف قيمتها حسب صاحبها، فضية أو نحاسية أو... وحتى نوعية الماء الذي يعد به الشاي، إذ يعتبر ماء الغدران (مياه الأمطار) أجود ما يصلح لإعداد الشاي، ويجب أن يتم غليه على الجمر من أجل

إطالة مدة تحضير الشاي وجلسته، وذلك عبر عنه المثل القائل:

« جلسة اتاي ما تحلى، الا بثلاثة الجيمات: الجماعة والجمر والجر»

كما تحدثت أمثال أخرى، حتى عن المكان المفضل لشربه، منها:

«لا تفيد الدامر بنصاحة، لا تزيد بالدحش للمقصورة، وايلا بغيتي تشرب اتاي طلع للمعمورة»

يقصد بالدامر المغفل، أما الدحش فهو الجحش ابن الحمارة الكثير الركل، في حين المقصورة هي مكان بالمسجد.

ويقصد بهذا المثل، أن لا فائدة من تقديم النصح للمغفل، ومن غير المعقول تقديم عبد (دحش) لإمامة الناس في الصلاة، وبعيدا عن المغفل والعبد فإن خير مكان لشرب الشاي هو غابة المعمورة.

أما توقيت شربه، فهو اختياري، إما قبل أو بعد الطعام، وقد تحدثت الأمثال عن بعض أوقات شرب الشاي، كالظهيرة (الكايلة) وبعد صلاة العصر و منها:

«اتاي الكايلة، خير من مطمورة حايلة»

«اتاي لعشية، حسن من بقرة مشوية»

«اتاي العاصر، ما يشربو غير الضاسر»

لكن مع توالي السنين،وظهور مشروبات أخرى وسرعة الحياة والتزاماتها، لم تعد هاته الطقوس في جلسات الشاي إلا في الأوساط الصحراوية، التي مازالت جلسة الشاي تكتسي عندها أهمية، وحافظت بالتالي على كثير من طقوسها، رغم أن هذا المجال، كذلك بدأ يعرف تغيرات جذرية في الحياة الاجتماعية وكذلك في الطقوس والعادات.

ثالثا : الشاي ومنسماته

كان يشرب الشاي في الصين بدون سكر، وأضاف الانجليز إليه السكر فزاده ذلك نكهة ومذاقا وحلاوة، وهو ما اعتمده المغاربة لكون هذا المشروب دخل عن طريق التجار الانجليز، وبالتالي لا يفضل المغاربة الشاي بدون سكر وهو ما عبر عنه المثل القائل:

«اتاي المسوس، بحال الراجل بلا فلوس»

وأبدع المغاربة، فأضافوا إليه النعناع وهو مادة نباتية خضراء لها مجموعة من الفوائد الصحية، ليصبح الشاي المنعنع أو الشاي بالنعناع، وهو من الأشياء التي تعبر عن الموروث والثقافة والتقاليد المغربية، إذ غدا معها الشاي مشروبا وطنيا، رغم أنه، كما أسلفنا، مشروب دخيل، لم يعرفه المغاربة إلا خلال القرنين الماضيين.

وقد جاء ذكر الشاي بالنعناع، في مواضع عدة من الأمثال المغربية، منها:

«اتاي بنعناعو»

«اتاي بلا نعناع، بناقص منو كاع»

«اتاي بنعناعو، خير من عشا تاجر بمتاعو»

كما أصبح من الشائع، إضافة العديد من المنسمات للشاي، كالشيبة.

«اتاي بالشيبة، تشربو الحبيبة»

ومنسمات أخرى، كالعنبر واللويزة والزعتر.والزعفران

«اتاي بالزعفران الحر، شراب الراجل الحر»

إلا أنه هناك بعض المناطق في المغرب، التي تفضل شرب الشاي دون منسمات، شريطة توفر الجودة في نوعية الشاي المستعمل، وعبروا عن ذلك من خلال مجموعة من الأمثال، منها:

«الوركة المزيانة، ما تحتاج نعناع»

«اتاي الرفيع، ما يحتاج ربيع»

خاتمة

تأسيسا على ما سبق، تتضح الأهمية التي اكتسبها كمشروب دخيل تحول إلى مشروب وطني، تتقاسمه كل الفئات، وله رمزية ومكانة في نفوس المغاربة، فهو عنوان للعائلة والجماعة واللمة وللكرم والجود. وقد عبرت الأمثال الشعبية المغربية عن هاته الأهمية التي يكتسبها هذا المشروب، والذي أصبح جزءا من مائدة المغاربة في أفراحهم وأتراحهم. إلا أنه وجبت الإشارة، أن الشاي حاليا فقد مكانته الرمزية لحساب مشروبات أخرى، وفقد وظيفته ومهمته، كعنوان للجماعة والأنس في زمن الفردانية والأنانية المفرطة المتوحشة، فما أحوجنا للعودة إلى طقس الشاي بكل تفاصيله وحيثياته.

المراجع المعتمدة

- اوكاكورا كاكوزو، كتاب الشاي، تقديم مريم سامر أبو هواش، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، أبوظبي، الطبعة الأولى، 2009

- السبتي عبد الأحد ولخصاصي عبد الرحمان، من الشاي إلى الأتاي... العادة والتاريخ،سلسلة بحوث ودراسات العدد25، كلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة محمد الخامس، الرباط، الطبعة الأولى، 1999

- المريني عبد الحق، الشاي في الأدب المغربي، مجلة دعوة الحق، عدد 311 محرم/ صفر1416 يونيو - يوليوز، 1995

المقال متاح على الرابط: http://habous.gov.ma/daouat-alhaq/item/7868

رقصة الكدرة بالصحراء المغربية: فرجة مشهدية وتوق نحو الحرية

المختار العسري

اذا كان التواصل بين بني البشر، يعتمد عدة لغات إشارية وطقوسية، تعكس أشكالا عديدة من التمسرح الذي يشكل تراثه الفرجوي، فإن اللعب نزعة فطرية لدى الانسان، يحمل العديد من الاشارات والدلالات الفرجوية، وإن اختلف من شخص الى آخر حسب العمر والبيئة، إذ لكل منا ألعابه الخاصة سواء كان شابا أو كهلا أو عجوزا، ذكرا أو أنثى، فالكل يستجيب لنزعة اللعب ويلبيها حسب العمر والبيئة والمستوى الفكري والاقتصادي والثقافي. فنحن نتواصل في خطابات فرجوية، يتخذ فيها الجسد مساحة مهمة.

وتعتبر رقصة «الكَدْرَة» التي تنتشر «بين سكان منطقة واسعة تمتد من لحمادة شرقا عبر أقاليم درعة وزمور إلى الساقية الحمراء»، من أبرز الأشكال الفرجوية التي يعكس اللعب فيها ثقافة فئة اجتماعية من بلادنا، ذات حمولة فرجوية غنية لازالت بكرا، تحتاج للدراسة والتنقيب.

- فما دلالة خطاب الفرجة ؟
- وكيف يتداعى الجسد في رقصة الكدرة ؟

1 - الخطاب و الفرجة:

- دلالة الخطاب:

تتعدد معاني الخطاب في اللغة، إذ اعتبر ابن منظور «الخطاب والمخاطبة: مراجعة الكلام، وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وخطابا، وهما يتخاطبان، والخطبة مصدر الخطيب، وخطب الخاطب على المنبر، واختطب يخطب خطابة، واسم الكلام: الخطبة...عند العرب هي الكلام المنثور المسجع، ونحوه»

واذا انتقلنا الى علم اللسانيات، فإننا «نجد الخطاب يساوي الكلام» وبذلك يكون الخطاب عبارة عن منتوج فردي، صادر من ذات واعية؛ ذات إرادة، كاملة الحرية للتعبير عن نفسها بالنسق الذي تريده، وهكذا، «فالخطاب هو كل كلام مباشر أو غير مباشر شفويا أو مكتوبا، ويلقى على المستمعين قصد التبليغ والتأثير. ويختلف نوع الخطاب باختلاف مضمونه والمواقف التي يلقى فيها، ومن هنا يتعدد الخطاب، فمنه الخطاب السياسي والاجتماعي والديني والعلمي والتعليمي ...»

أما في الاصطلاح، فالخطاب كل ما يندرج تحت السياقات الاجتماعية، ويضطلع بمهمة توصيل رسالة، ويعكس ايديولوجية صاحبه وطريقة تفكيره، والمتأمل فيه يجد له مرجعا ينحت منه.

واذا كان الخطاب هو كل ما يصدر عن الانسان ويقوم به، من سلوكات تحمل دلالات معينة؛ من حركات ،أو كلام أو اشارات، أوملامح... فإنها تعد من بين أبرز الوسائل والطرق التي يتواصل بها الناس ويتخذونها وسيلة

للتعبير والتواصل مع الاخرين. ولا يقتصر التواصل على الطرق السابقة فحسب، بل تعد الفرجة من أبرز الوسائل التي تستعمل للتواصل، والتفاعل ومعرفة التجارب الانسانية. فقد كرم الله الانسان، وأعطاه زمام الأمر والنهي، وجمله باللغة والخطاب، حتى أضحى كل جزء من حياته فرجة، تشكلت منذ أول الخليقة، وارتبطت بالأعياد الدينية، ومنها اعياد «ديونزوس» عند الاغريق. تلك الأعياد التي تعكس خطابات فرجوية.

- **دلالة الفرجة ومقوماتها**

تحمل الفرجة في لسان العرب، مجموعة من المعاني منها؛ الخلل بين الشيئين، والخصاصة بين الشيئين، والانفراج. كما تدل على انكشاف الكرب وذهاب الغم والهم، والفريج هو الظاهر البارز. وهكذا ورغم تعدد دلالات الفرجة في المعاجم العربية إلا أنها تدور حول المعاني الاتية:

- اتساع الفضاء بين الشيئين؛
- العضو الجنسي عند الرجل والمرأة؛
- ذهاب الغم والهم، وهي عكس الكبت والتأزم؛
- الخلاص من الشدة؛

أما في اللغة اللاتينية فإن الفرجة (spectacle)، تدل على كل ما يمنح للنظر، و أصلها (spectar)، أي ما يرى ويشاهد، يهدف تحقيق الراحة للمتلقي، ومعه تحقيق نهاية الصراع. ومن ثمة فالفرجة تعد وسيلة للتعارف بين الناس، تحقق التواصل بينهم، ويتبادلون من خلالها الثقافة وتجارب الأجداد.

في هذا الصدد يقول الدكتور خالد امين «يمكن اعتبار الفرجة، اذن، كبؤرة لانبعاث الثقافة، ووسيط يعكس الثقافة، صحيح أن الفرجة آنية تزول فور إنجازها، إذ توجد ضمن زمان ومكان معينين، لكن تأثيرها يظل مشعا في ذاكرة المتلقي بعد انتهائها...»، ومن هنا نعتبر «الفرجة سلوكات ونسقا من الحركات تقدم للمشاهدين من أجل التمتع. كما نعتبر أن لحظة الاحتفال، هي اللحظة الأمثل لتقديم الفرجة، والدلالات المعجمية للكلمة تؤكد هذا، فالاحتفال وأشكال الفرجة المتداولة فيه تقصد ذهاب الكرب ومحو الغم عن الناس»

- **عناصر الفرجة:**

يتجاذب الفرجة عنصرين مهمين؛ الأول بشري والثاني فني

- **1 - العنصر البشري للفرجة:**

يشكل بعض الناس، مصدرا للفرجة، فنحن نرى في كل ما يصدر عنهم، سواء كان قولا، فعلا، أو إشارة، ما يثيرنا ويستهوينا ويمتعنا، ومن بين هؤلاء الناس، نذكر المشعوذ، ماسح الأحذية، البراح... وغيرهم من الشخصيات الموجودة في حياتنا اليومية، فعندما يستلهمها المبدعون، في أعمالهم، ويتم تجسيدها في المسرح والحياة، تصبح عناصر فرجوية.

- **2 - العناصر الفنية للفرجة**

تنقسم العناصر الفنية الى أربعة أقسام،

أ ـ عناصر أسلوبية:

- الاستهلال: الافتتاح أو المدخل التمهيدي
- التوكيد: ويكون في النص وفي المعني، وفي كل الفنون، فهو يضفي دلالة جديدة على الموقف الدرامي، فيصير أكثر تأثيرا ويكسب اللحظة الشعورية بعدا أعمق.
- التكرار: تكرار حركة أو كلام أو إماءة من أجل توكيد اللحظة
- التنويع: من أجل تجاوز الملل
- التجسيد: معايشة الفعل، و تحقيقه
- التشخيص: اقتباس لأداء شخص أو فعل أو حركة
- الإيهام: اتفاق بين الجمهور والممثلين على توهم صدقية وواقعية العرض
- التشويق: هو ما يجعل المتلقي متيقظا ومتابعا للحظات العرض
- التكثيف: التقاط اللحظات الساخنة وتكثيفها

ب ـ عناصر فرجوية حركية

يظهر هذا النوع من الفرجة مع الحركة، ويتغير تبعا لنوع الأداء، ويتجلى في مجموعة من العناصر:

- التوقع: ويتمظهر في ذلك التعاقد الضمني بين الممثلين والمتفرجين، ويرتبط هذا العنصر بأفق انتظار المتفرجين

ـ التورية: ويقتضي أن للفظ معنيين، الأول قريب والثاني بعيد، وهو المقصود من الكلام

ـ التحول: وهو تغير الفعل إلى ضده، وهو تغيير مفاجئ، إما إلى المأساة أو الملهاة

ـ الآلية: وهي نوع من الصنعة، تجعل من الفرجة بناء متكاملا من جميع نواحي التعبير الصوتي والحركي ونجدها في فرجة العرائس مثلا

ـ العفوية: وهي تلقائية الأداء دون تصنع أو تكلف، وهي الوجه الثاني للارتجال

ـ الانسيابية: وهي الاسترسال في الأداء

ـ المزاوجة: عندما تكون للشخصية وظيفتان، يؤديهما دون تداخل أو أي تشويه

ـ التعارض: وهو تقاطع في الأداء يساعد في وصول المعنى

بالإضافة إلى مجموعة من العناصر الأخرى مثل؛ المقابلة و الترادف والكناية

ج- عناصر فرجة تكوينية

ويكون الأداء فيها حركيا، إذ تستشف طقوسها من العادات والتقاليد، كحفلات الختان، والمآتم وحفلات الأعراس وغيرها.

د- عناصر فرجة مهيئة

ونقصد بها تلك الفرجة التي يتفق ضمنيا حولها الجمهور والفرقة المسرحية، إذ تتحمل هذه الأخيرة مسؤولية إعدادها (ديكور، أزياء، مكياج، إضاءة،...)، بينما يتماهى الجمهور مع العرض فيصبح الزيف حقيقة، ويقول الطيب الصديقي «المسرح فن مباشر حيث يخاطب البشر، هذه هي القاعدة الأولى، ولكن ما يستعمله المسرح هو الأدوات المسرحية التي يلتجئ إليها. هي أدوات مزيفة، مثلا تضع صندوقا بلاستيكيا في وسط الخشبة وعلى رأسك تاج «كارطوني» وفي يدك عكاز، وتردد: هذا عرشي، وهذا تاجي، وهذا صولجاني. ولا أحد يناقشك...هذه المواد كلها مزيفة، ومع ذلك يستطيع هذا الممثل أن يؤثر علينا، حتى تسيل دموعنا.

نعيش بمواد مزيفة ومغلوطة ولا تمت للحقيقة بصلة، فالديكور واللباس والكلام لا علاقة له بالحقيقة، هذه كلها مواد اختارها المخرج مع المؤلف واستطاعا أن يؤثرا على الناس» .

وهكذا يكشف هذا القول الوجه الثاني للمسرح الذي هو الزيف، باتخاذه أشكالا مختلفة وخلق عوالم احتمالية، أو وهمية، ذلك أن الإغراق أو التجاوز، كمظهرين للزيف، هو الذي يجعل من هذا الفن فرجة، ذلك أن «التمسرح و الفرجوي، كلاهما يتموقع إلى جانب التجاوز والإسراف والتفخيم». ومن دلالات الفرجوي « ما يثير الحواس، ويثير اهتمام من يرى أو يسمع، بسبب نوع من اللايومي، والمظهر الاستثنائي اللا منتظر، ومن تجاوز معيار مسلم به... الفرجوي في المسرح هو كل لحظة تنتج أثر صدمة بصرية، سمعية، انفعالية، تستولي على المتفرج، ليس بما يقوله النص، وإنما بالكيفية التي يقال ويعرض ويتم إخراجه بها، إن الفرجوي يؤثر على جسد الجمهور بشكل فيزيولوجي»

تعد الفرجة المغربية، خلاصة تجربة قرون من الإبداع الفردي والجماعي، تعكس تداخل عدد من الحضارات مرت بالمغرب وأثرت دون ريب في الشخصية المغربية، كالحضارة الفينيقية والقرطاجية والرومانية ثم الاسلامية، وهو ما ولد فرجة مغربية غنية الأصول، وهذا ما يجعلنا نقول» إن المغرب يزخر بإرث فرجوي شعبي عريق يحمل جذورا تاريخية قديمة تعكس، أصالته وتميز كيانه الوجودي وقيمة الإنسانية والفنية، ويشكل مخزونا ضخما تتجلى من خلاله الهوية الوطنية بكل مقوماتها التاريخية والحضارية والثقافية والفكرية والجمالية...»

ومن هنا يمكن القول إن الفرجة المغربية، فرجة أصيلة تتشابه كثيرا مع الفرجات العالمية،خاصة في الشروط الضرورية التي يجب توفرها لتحقيق تواصل فرجوي (الممثل/ المتفرج/ المكان)، وهو ما يتحقق في فرجات مثل؛ سلطان الطلبة والبساط وعبيدات الرما، ورقصات أحيدوس وأحواش والكَدْرَة وشرتات وعيساوة وكناوة وغيرها، حيث الالتقاء المباشر بين اللاعبين والمتفرجين في الأسواق و المواسم والأعراس. وهنا نسجل التشابه الكبير بين هذه الفرجات والأشكال المسرحية التي كانت رائجة عند الإغريق، ومثال ذلك»المشاهد التمثيلية التي تعرضها فرجات الأسود واللبؤتين

والجمال والنوق، والقطط والكلاب، التي تشبه إلى حد بعيد مشاهد الجوقات المقنعة بأقنعة الماعز لدى اليونان»

2- رقصة الكَدرة وتداعيات الجسد

يعتبر الرقص من أقدم الأنماط التعبيرية التي أبدعها الانسان منذ وجوده الأول، ومارسها في حياته اليومية، اذ نستطيع به أن نميز ما بين الحضارات، لذلك فهو من أكثر تجليات العبادة التصاقا بالإنسان. ورغم» كون الرقص وسيلة من وسائل التنفيس والترفيه وتفعيل أجواء المتعة والفرجة، إلا أنه يتجاوز ذلك إذا ما ربطناه بأبعاده الرمزية والنفسية التي تساهم في خلق روابط وشيجة وصادقة مع العالم»، وحين يرقص الإنسان ويسعد، فهو بذلك يعبر عن حاجاته ورغباته وأمانيه. وبذلك يخضع الطبيعة لنفسه، بالإضافة إلى أنه لا يكتفي بالتعبير عن ذاته، بل يعبر عن أفراد جماعته.

وبعودتنا للتراث الفرجوي المغربي، تبرز مجموعة من الرقصات والألعاب التراثية، نذكر منها رقصة الكَدْرَة، هذه الرقصة التي»تنتشر بين سكان منطقة واسعة، تمتد من لحمادة شرقا عبر أقاليم درعة وزمور إلى الساقية الحمراء، وتكاد، في واقعها اليوم، أن تكون من خصوصيات مدينة «كلميم»، إذ ترتبط بالرجال الزرق»، لكن «جل الدارسين الذين تناولوا بالبحث موضوع «الكدرة»، ربطوها بالدرجة الأولى بوادي نون ومنطقة أمحاميد الغزلان (التي تقع في الجنوب الشرقي من إقليم ورززات على ضفتي نهر درعة)... وهي منطقة

صحراوية تقع في درعة الوسطى»

واذا كان القِدْر أهم عنصر في الرقصة، إذ سميت باسمه، إذ «يطلق اسم «الكَدْرَة»، أصلا، على ذلك الإناء الذي يتم استخدامه كأداة موسيقية وحيدة في (رقصة الكدرة)، وهو عبارة عن جرة او قلة من الطين يتم تحكيم فوهتها بقطعة من الجلد من أجل تكثيف الهواء داخلها، وبناء على قانون خاص، يتم الضرب على قطعة الجلد هاته بواسطة قضيبين من غصن شجرة، يحدث على إثره إيقاع موسيقي يميز الرقصة، تسايره عملية التصفيق المستمرة..»

ووجود الجسد يحقق نوعا من التوازن للرقصة التي»تنهض على خطاب كوريغرافي مليء بالعلامات والإيماءات الجسدية، التي تتحرك ككتابة في الفضاء، معتمدة الأداء الموسيقي والجسدي، وبذلك يسمو الجسد في (رقصة الكدرة)، ويتجاوز بعده الأنثروبولوجي، فيصبح الجسد جسدا للفرجة (Corps de spectacle)،حسب بارث، وهو جسد يكون موضوع فرجة تجاه الجسد الأخر(جسد المتفرج) وبذلك فهو يبعث رسائله، بلغة مختزلة، تكشف مفاتنه وتضاريسه الباعثة على الإغراء»

فتتقارب أرواح باعدت بينها قساوة الحياة، ويتقبل الانسان أخاه الانسان، ويصبح التواصل روحيا، ميتافيزيقيا، غير خاضع للجسد المشوه، الذي غالبا ما يكون أداة معيقة للتواصل العادي في الحياة اليومية.

يقول الباحث في التراث الصحراوي المغربي، إبراهيم الحيسن «في رقصة الكدرة، يبرز جسد أنثوي، مغلف بغلالة سوداء،(ملحفة)، يتلاعب في عملية

طواف وسط جمع من الرجال، الزرق بأزيائهم التقليدية المعروفة (الدراعة)، جاثمين على ركبهم، وهم «يتدايحون» بالأكتاف، ويتمايلون تارة يمينا... وتارة يسارا، في شكل دائري متراص، (حيث يعبر الشكل الدائري في رقصة الكدرة ،عن الحياة والخصوبة، ويحيل على الحركة والحياة، ويعكس الحميمية والألفة والشعور بالاحتماء)، يصفقون على ايقاع متعال، يتناغم مع ضربات متصاعدة على الكدرة، وهم يرددون مجموعة من الأناشيد والأهازيج الشجية، التي تملأ النفس بمواجيد الاستعبار والحماس والشعور بالروح الجماعية»

وتستهل الرقصة بإيقاظ النار، ثم رش فضاء اللعب بالملح، ليتوسط قائد الفرقة الذي يسمى باللهجة الحسانية «بالنَكار»، والذي يقود الفرقة ويتحكم في الإيقاع، إلى أن يصل هذا الإيقاع إلى مستوى معين، قبل إدخال الراقصة التي تشرع في رقص هو ليس «مجرد تحريك لأعضاء الجسد، بل ينبغي أن يكون حوارا بين الجسد والفضاء.»

فتتعالى الأنغام الموسيقية، والتصفيقات المتناسقة، فتتبدى حركات وإيماءات غاية في الجمال والتعبير، وما إن تحمى الرقصة، بعد تأدية مجموعة من الأبيات، حتى ينطلق ترديد أبيات تطلب شفاعة الرسول صلى الله عليه وسلم وهي:

« وَيَا نَبيَ الله

اشْفَعْ لي يَا رَسولَ الله»

ثم يضاف إليها أبيات أخرى تسمى

«بالحَمَايَات» من قبيل:

« الحَمَامَة ... يَا الحَمَامَة

أَنْت زينَكْ مَا يطَامَى»

هذا البيت يعبر عن الإعجاب بالجمال الذي لا يضاهى. ثم تردد أبيات أخرى، إلى أن يصل الإيقاع منتهاه، بعد عدة جولات، تنشد خلالها عدة أبيات، مقسمة إلى أجزاء، إذ يؤدي النصف الأول من الدائرة (الحاضرون) الثلثين من البيت، ويردد نصف الدائرة الثاني الثلث الأخير، وهكذا دواليك، إذ يبدأ الايقاع بطيئا وبسيطا، ثم يزداد سرعة حتى يصبح أكثر «حمية» لتدخل الراقصة، بعد أن تخلع نعليها خارج فضاء اللعب، وهو فعل يعبر عن الطقوس التي تصاحب الرقصة، ثم تجثو على ركبتيها و «هي مغطاة بغلالة سوداء (ملحفة)، ثم تبرز أصابع يديها وهي تلوح بحركات تعبيرية على نغمات الإيقاع الذي يشبه دقات القلب، كما يبرز رأسها متمايلا يمينا ويسارا وهي مغمضة العينين، عندئذ يستمر الإيقاع مرتفعا بشكل تدريجي إلى أن يبلغ منتهاه، مضيفا على الغناء متعة وجمالية فنية يصعب وصفها في كثير من الأحيان، وهي المرحلة التي يتحول فيها كلام المجموعة إلى نبرات معبرة تنبئ بنهاية القصيدة»

وبذلك ينتج الجسد في رقصة الكدرة معنى جديدا خاصا به، فتتعرى أسراره، بازدياد الإيقاع، و تغيير الألحان. فتتجلى مفاتن جسد وتزداد مساحات تعبيره الكوريغرافي، حتى تفقد الراقصة السيطرة على جسدها، الذي يبلغ حد الغثيان...و يذوب وينصهر في رحاب العالم الآخر... وهكذا يظهر جسد آخر(جديد) مليء بالطاقات والأحاسيس، مرن ومطواع، وبذلك تصبح «الكَارَة» (ميدان اللعب) ركحا يضم مشاهد فرجوية، ينسجها الجسد في علاقته بالفضاء والفراغ.

«هذا هو الرقص في رقصة الكَدرة... إبداع جمالي له لغته الكوريغرافية، الخاصة التي تتوه في متاهات الجسد،

وتنصهر داخل جغرافيته، والكدرة رقصة شعبية تسمو بالجسد وترقى به إلى سماوات أنقى وأرحب. وتحوله إلى أداة غواية وإغراء.

تبدا الراقصة ،وهي حافية القدمين، عملية الرقص بتحريك راسها المنمق بضفائر مزينة بالحلي التقليدية، وذلك وفق لحن آلة الكدرة، وقد تعمد إلى لمسها، لتتجه بعد ذلك بالرقص نحو أفراد المجموعة، الذين يزدادون تصفيقا وحماسا وحركة/التداويح كلما قابلتهم...

بذلك ترسم نوعا من الرقص الصوفي، الذي يلعب دورا مهما في التقرب للعالم العلوي... فتفقد الراقصة إحساسها بالعالم المادي، بل تنسى حتى جسدها الذي لم يعد ملكا لها، لتدخل في عالم روحاني غامض، يصعب فهمه وتفسيره في كثير من الأحيان...

و»لا تتمكن الراقصة من إتقان حركات الجسد ما لم تكن على دراية واسعة بوظيفة كل عضو من أعضاء جسدها، والإحساس بقيمته في الرقص، والمدى الذي يمكن أن يبلغه في حركته التعبيرية. ثم عليها إدراك الكيفية التي تتعاون بها هذه الأعضاء، وتتكامل داخل منظومة كوريغرافية موحدة».

لقد كانت بداية الرقصة، تهدف تحقيق التواصل مع القوى الغيبية، لكنها تحولت مع مرور الزمن، لتصبح لعبا منظما، وفق شروط، مستعينا بالموسيقى والرقص،و الغناء، وفق تدرج، يهدف تحقيق تواصل حددته الباحثة نوال بنبراهيم في ثلاثة أنواع هي :

- تواصل عمودي مع القوى الغيبية
- تواصل أفقي مع الجمهور، يتحقق بمشاركته الانفعالية والفعلية
- تواصل ثالث مع ذوات ممارسي الفرجة، يروم إشعال مشاعرهم العميقة، وتحرير قواهم النفسية والفكرية المكبوتة ليتمكنوا من مواجهة مشاكلهم اليومية.

وهكذا تعد فرجة رقصة الكدرة، متنفسا إنسانيا وشعبيا، يحرر المشارك من حالته النفسية المضطربة، وصراعاته الداخلة، عن طريق تطهيره من العواطف والانفعالات المكبوتة، وذكرياته القديمة الأليمة فيعانق الحرية «بعد أن ظل مسجونا لمدة طويلة»، وبذلك يصبح هذا الاحتفال أصلا لكل ممارسة مسرحية، فهو «الشكل الأول والدائم للحضارة الإنسانية يستوعب جوهر الثقافة الشعبية»

هكذا تتمايل الأجساد وتتلاعب في رقصة الكدرة راسمة بذلك كتابة مشهدية بالجسد، وتوقيعا كوريغرافيا يعكس، في تشكيلاته المتعددة، حلم الإنسان ورغبته في الحرية، فتتدفق المعاني وتتجلى الأسرار ، أسرار جسد يجمع بين المتناقضات، من خلال حركاته التي تأخذ بعدا جماليا في الفضاء الفارغ، ليصبح الرقص، في رقصة الكدرة، إبداعا جماليا « له لغته الكوريغرافية الخاصة التي تتوه في متاهات الجسد، وتنصهر داخل جغرافيته، وهي ذي «الكدرة» رقصة شعبية تسمو بالجسد وترقى به إلى سماوات أنقى وأرحب، وتحوله إلى غواية وإغراء بمفهومها الإيروتيكي...»

وتقوم رقصة الكدرة على ثلاث مقومات أساسية، الرقص والغناء والايقاع، وتعتمد على جانبين مهمين في الرقصة وهما الجانب الروحي وخطاب الجسد، اللذان يساهمان في الانتقال من الواقع المعاش إلى اللاواقع الذي تصل إليه الراقصة، في الأخير ، حيث يتماهى جسدها ليصبح جسدا متمسرحا، يقدم قربانا في محراب اللعب، «هكذا هو الجسد في رقصة «الكدرة». فإذا كان جسد الممثل هو القربان، الذي يقدم في المسرح، فهو نفسه المقدم في «الكدرة»، وذلك من أجل بلوغ درجة المتعة والتنفيس عن الروح والتطهير من الجن إضافة إلى تفعيل مؤسسة الزواج، كلها أهداف تتحقق في رقصة «الكدرة» من خلال الجسد، إنه الجسد الذي يعلن عن ذاته حتى لو كان منفذا»

الكدرة «حوار بين الجسد والفضاء»، جسد الراقصة الذي يستشف حرارة الفضاء، ويتماهى مع أنغام الإيقاع، ذلك التماهي الذي أبعد الغزاة الذين حاولوا نهب خيرات إحدى القبائل، إذ هيأت القبيلة المغلوبة على أمرها حفلا سامرا «بطلته امرأة عارية الرأس، تلوح بجدائلها وظفائرها يمينا ويسارا وسط جمع ذكوري من أبناء قبيلتها، وتقوم بمجموعة من الايماءات الجسدية والإشارات الرمزية بذراعيها وأصابع يديها وكأنها تأمر الغزاة بالمغادرة والابتعاد عن أرضهم...»

«تتمايل الأجساد اذن، وتتلاعب راسمة بذلك كتابة مشهدية بالجسد...، وتوقيعا كوريغرافيا يعكس حلم الإنسان...، تصفيقات متناسقة، حركات

وإيماءات جسدية غاية في الجمال والتعبير...، كل شيء في رقصة الكدرة يقوم على إنتاج المعنى... وتعرية الأسرار...، أسرار الجسد ومعانيه.»

ومن ثم فلا صوت يعلو فوق صوت الجسد و الايقاع الحساني البديع، الذي يزخر ، مثله مثل باقي الاشكال التراثية المغربية، بأنماط من التعبير الجسدي، يشكل عمق تاريخ عريق يمتد لقرون عديدة.

وختاما فقد ظلت أشكال الرقص المتعددة التي عرفها الإنسان المغربي، في كل ربوع الوطن، خاصة بالجنوب المغربي متنفسا له من أعباء الحياة، تحفظ كيانه وتشعره بجماعته، بالإضافة إلى كونها خزانا يحفظ تراثه وتاريخه، وينقل قيمه الحضارية والجمالية للأجيال اللاحقة، ومميزا له عن كل ما هو دخيل و أجنبي، وبذلك فهي ترسم ملامح هويته، وأصالته عبر العصور.

ورغم دخول بلادنا عصر العولمة، الذي «ينمذج» العادات و التقاليد، حتى صار العالم اليوم ممسوخا ومشوها، الغلبة فيه للأقوى اقتصاديا، فإن رقصة الكدرة لازالت تقاوم رياح التغيير و العولمة، التي تأبى إلا أن «تقولب» و«تمكنن» العالم، ليصبح الكل ذو نمط تفكير موحد، فيسهل السيطرة عليه. لذلك فنحن في أمس الحاجة إلى الأشكال التراثية التي تشعرنا بالاعتزاز بتاريخ مجيد، للتخلص من التبعية، التي بتنا نرزح فيها، وإذكاء الروح الوطنية التي تحررنا من الرؤى الاستشراقية التي ظلت تنظر إلى التراث العربي نظرة دونية هدفها تهميش وإقصاء الآخر، في المقابل تمجد الثقافة الغربية باعتبارها مركزا، على الآخرين تقليده ومحاكاته، والذوبان فيه، وفي قوالب ثقافته الفنية والفرجوية.

لذلك، فما أحوج أجيالنا الحالية إلى التعرف على تراث الأجداد ليصير سدا منيعا لهم من الضياع، ويتعلموا من تلك التجارب ما يفيدهم في حياتهم الخاصة والعامة، ناهيك عن تحصينهم من رياح الفرقة والعنف والفكر الارهابي، تلك الأفكار التي باتت تهدد مجتمعنا من الداخل.

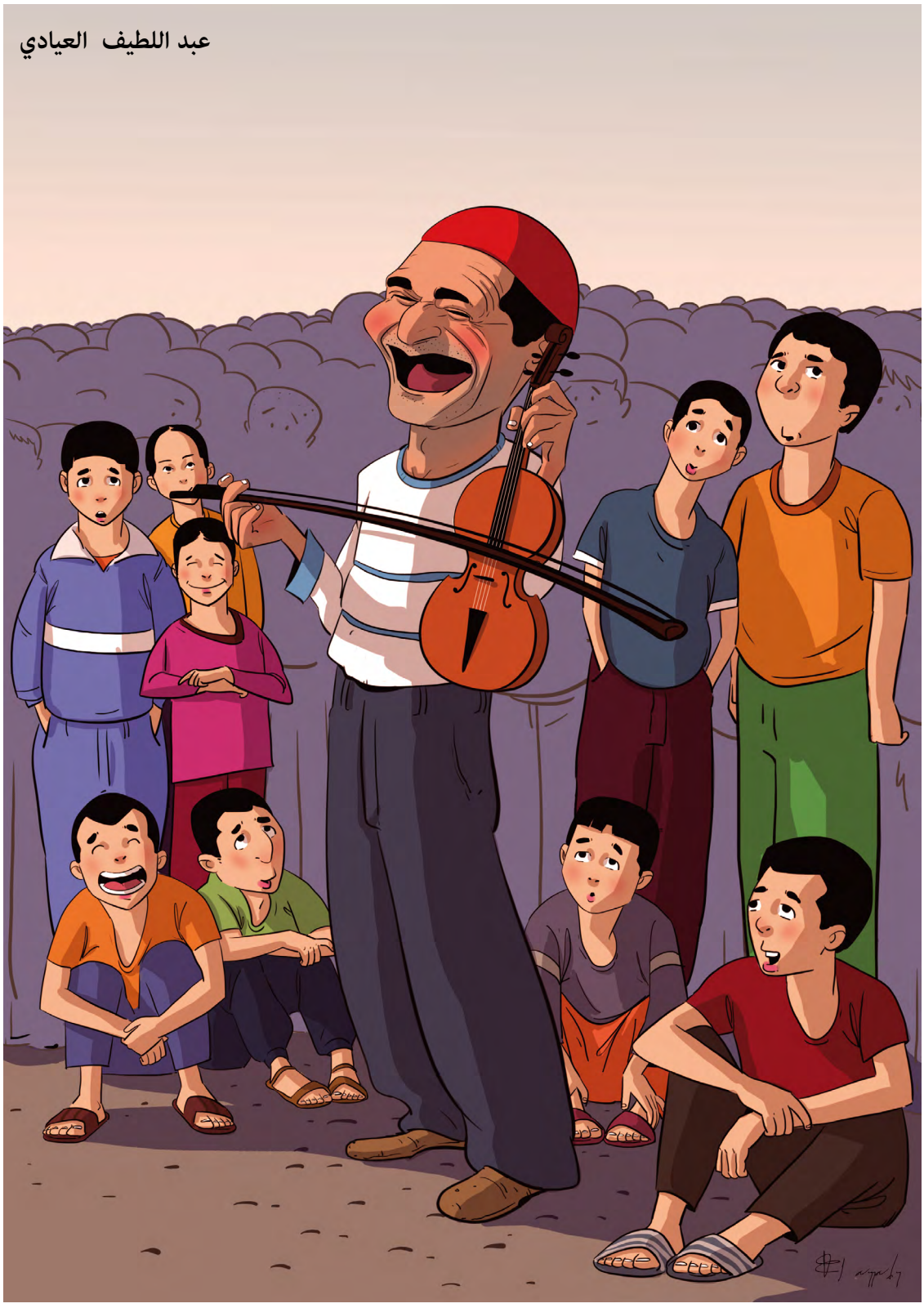
المراجع

- عبد العزيز بنعبد الجليل، الممارسات الموسيقية في الأقاليم الصحراوية المغربية، مجلة المناهل، منشورات كتابة الدولة المكلفة بالثقافة،العدد58، السنة الثالثة والعشرون، مارس 1988
- ابن منظور، لسان العرب، المجلد الاول،ط1، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان،1990
- نوارة بوعياد، مفهوم الخطاب التعليمي والعلمي الجامعي، مجلة التبيين، الجزائر، العدد 1،17أبريل2001
- خالد أمين، الفرجة بين المسرح والانتربولوجيا ، كتاب جماعي، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بتطوان، سلسلة اعمال الندوات (رقم8)، مطبعة الطوبريس- طنجة ،ط 2000
- سعيد الناجي، تأصيل الفرجة وطرائق الاحتفال في الثقافة العربية الإسلامية، الفرجة بين المسرح والانتربولوجيا ، كتاب جماعي، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بتطوان، سلسلة اعمال الندوات (رقم8)، مطبعة الطوبريس- طنجة ،ط 2000
- نوال بنبراهيم، الفرجة المغربية من الإبداع إلى التلقي، الفرجة والتنوع الثقافي، مقاربات متعددة الاختصاصات، كتاب جماعي، مقاربات متعددة الاختصاصات، كتاب جماعي، المركز الدولي لدراسات الفرجة، (سلسلة دراسات الفرجة4)، الطبعة الاولى2008
- اسليمة امرز، عالي مسدور، أشكال الفرجة في التراث الشعبي الحساني، الجزء الأول: «الرقص الشعبي» دار أبي رقراق للطباعة والنشر، الطبعة الاولى،2014
- عبد العزيز بنعبد الجليل، الممارسات الموسيقية في الأقاليم الصحراوية المغربية، مجلة المناهل، منشورات كتابة الدولة المكلفة بالثقافة،العدد58، السنة الثالثة والعشرون، مارس 1988
- إبراهيم الحيسن، أشكال الفرجة بالصحراء: بين شعرية التشخيص.. وجمالية الأداء، الفرجة والتنوع الثقافي، مقاربات متعددة الاختصاصات، كتاب جماعي، المركز الدولي لدراسات الفرجة،(سلسلة دراسات الفرجة4)،الطبعة الاولى2008
- حسن المنيعي ، الجسد في المسرح، المركز الدولي لدراسات الفرجة، (سلسلة دراسات الفرجة10)، مطبعة الطوبريس- طنجة ،الطبعة الثانية
- يونس لوليدي، المقدس والفرجوي في الليلة العيساوية، الفرجة بين المسرح والانتربولوجيا ، كتاب جماعي

عبد العزيز الخليلي

خليفة أحد أعلام الحلقة في المغرب خلال القرن الماضي

عبد اللطيف العيادي



مع هشام عبقري مدير مسرح محمد السادس بالدارالبيضاء،

موسيقى الشباب وفنون الشارع والتأرجح بين الانفتاح والتحفظ

حوار: مينة حوجيب و فوزية البيض

الإدارة كانت تعتبر التوجه الشبابي الفني لا يرتبط بتراثنا وهويتنا

في حوار شيق مع الأستاذ هشام عبقري، الذي يشغل مهمة مدير مسرح محمد السادس بالدارالبيضاء، منذ تدشينه من قبل صاحب الجلالة، سنة 2006، نتوقف عند مجموعة من المحطات التي شهدها المغرب ابتداء من 1999، والمتعلقة بالفنون الشبابية، وفنون الشارع ومستوى التشجيع الذي حظيت به، ونستحضر توشيح صاحب الجلالة، الملك محمد السادس، لعدد من الفنانين من مختلف الأجيال والتوجهات الفنية بأوسمة، وهي الالتفاتة التي تعكس إرادة جلالته في تشجيع الفن، كما أنها رسالة قوية للساهرين على الشأن الثقافي والفني.

الحوار يتناول المستجدات القانونية التي شملت الحقل الفني ومستوى نجاعتها في تطوير هذا الحقل وتقدمه، وهو عبارة عن مستوى من التأريخ لمرحلة أساسية من التاريخ الحديث، في العلاقة مع المجال الفني، واستضافة الأستاذ هشام عبقري، الذي يشغل أيضا، منصب نائب رئيسة فيدرالية الصناعات الثقافية والإبداعية التابعة للاتحاد العام لمقاولات المغرب، جاء اعتبارا لمواكبته لمختلف التمخضات التي شهدها المغرب في العلاقة مع فنون الشارع وموسيقى الشباب.

الأستاذ هشام عبقري، ومن موقع اختصاصه في الشأن الثقافي، يدرس وحدة ضمن ماستر «الهندسة الثقافية والفنية» بكلية الآداب والعلوم الإنسانية ابن امسيك، وترتكز هذه الوحدة على دراسة السياسات العامة في المجال الثقافي واقتصاد الثقافة.

وقد أشرف، سنة 2016، على تكوين بعض مسؤولي وزارة الثقافة، في المجالات القانونية والتقنية وبرمجة الأنشطة الثقافية والفنية داخل المركبات الثقافية والخزانات على الصعيد الوطني، وهو أيضا، مدير سابق لمهرجان الدارالبيضاء، ما بين سنوات 2005 و2011، ومدير سابق للمهرجان الدولي للمحمدية، ورئيس الجمعية المغربية لحرف الموسيقى.

في جلسة الحوار مع الأستاذ هشام عبقري لم نستوف كل الجوانب الثقافية والفنية، نظرا لضغط الحيز، لكن المعطيات التي استقيناها قد تحفز على البحث، وتجعل موسيقى الشباب وموسيقى الشارع منفتحة على عدة قراءات.

يلاحظ أن الفترة ما بين سنوات 1999 و2019 شهدت مستوى من الزخم الثقافي/الفني، هل رصدتم هذا التحول؟ وما هي خلفياته؟

قبل سنة 1999 بحوالي سنة انطلقت أولى دورات مهرجان «كناوة»، ومن المعلوم أن المغرب عرف سنة 1999، وهي السنة التي تؤرخ لما صار يعرف بالعهد الجديد، العديد من الأنشطة ك«البولفار»، الذي نظم أواخر هذه السنة. وشخصيا، كنت نظمت أول تظاهرة لـ«البريك دانس»، وأدخلت ضمنها فن «الراب» بتاريخ نونبر 1999.

في هذه الفترة جرى تنظيم أنشطة لم تكن معتادة في المغرب من قبل، حتى أن التراخيص صارت تمنح من قبل الإدارات الوصية بشكل فيه نوع من السلاسة.

ما المقصود بعبارة «لم تكن معتادة في المغرب من قبل»، أين يكمن الاختلاف بين هذه المرحلة والمراحل السابقة؟

أقصد أن الإدارة كانت تتعامل بنوع من التشنج حين تلقيها طلبات الترخيص لسهرة لـ«الروك» أو «الراب»، إذ كان هناك تحفظ على مستوى المضمون، مع استحضار الهاجس الأمني، رغم أنه يمكن تنظيم سهرة لفن «الراي» وتشهد انفلاتا أمنيا.

الذي كان يحكم هذا التشنج والتحفظ ليس فقط الهاجس الأمني، بل إن الإدارة كان لها تحفظ حول تلك الأنشطة التي لها مضامين معينة، حتى لا أقول أن التشنج كان يحكمه «التقوقع الهوياتي»، خصوصا أن هذه الأنشطة كانت تنظم، أو يراد لها أن تنظم، في الفضاءات العامة.

الإدارة كانت تتعامل بنوع من التشنج حين تلقيها طلبات الترخيص لسهرة لـ«الروك» أو «الراب»...

ولم يكن من السهل الحصول على رخصة لتنظيم سهرة لهذه الفنون داخل المركبات الثقافية التابعة للجماعات الترابية، إذ حتى لما نظم مهرجان «البولفار»، أو «التروبلان» كما سمي في البداية، لم ينظم داخل قاعة عمومية، بل بقاعة (la fol/ fédération des œuvres laïque)، وهي قاعة خاصة، وليست عمومية.

هذا يعني أن الإدارة كانت محافظة في التفاعل مع الفنون العالمية؟

الإدارة كانت تعتبر أن هذا التوجه الفني لا يرتبط بتراثنا المغربي ولا تنطلي عليه مفهوم الثقافة المغربية، بل أكثر من ذلك، كان الراسخ لديها أن الثقافة ترتبط بكل ما هو رسمي..

ويرتبط، أيضا، بكل ما يحيل على الهوية المغربية، أليس كذلك؟

الهوية المغربية كان ينظر إليها كمعطى جامد، وفق ما كان سائدا لدى غالبية القيمين على الشأن الثقافي، في حين أن الهوية تخضع لدينامية، لذلك كان السائد هو أن الثقافة التي تمثل هويتنا هي ما تروجه الإذاعة والتلفزة، من مثل الطرب الأندلسي والموسيقى العصرية...

نعلم أن المغرب دخل تجربة التناوب التوافقي سنة 8991، وأفرزت هذه التجربة حكومة لها توجهات تقدمية اشتراكية، هل تواصل التشنج والتحفظ نفسه بشأن الترخيص للمهرجانات والسهرات التي كانت الفرق الشبابية تطلب الترخيص لإحيائها، آنذاك؟

الأحزاب التي كانت ضمن حكومة التناوب التوافقي كانت فتحت نقاشا عموميا من خلال جرائدها، لكن هذا لا يمنع بأن هذا التشنج ظل متواصلا، وهو ما يمكن وصفه بغير الطبيعي، ذلك أن هذا التيار التقدمي بدوره كانت له تحفظات بشأن بعض أنواع الفنون الشبابية، اعتبار لاعتناقه ثقافة ما يعرف ب«الفن الملتزم»، و«الموسيقى الملتزمة» واعتراضه على نشر ما كان يسميه ب«الموسيقى الإمبريالية» ذات التوجه الأمريكي، وبالتالي سنلاحظ أن الأنشطة التي كانت تنظم، خلال تلك الفترة، داخل القاعات العمومية، هي أنشطة تدخل ضمن مفهوم الأنشطة «الملتزمة» التي تستحضر قضايا اجتماعية أو قومية.

التيار التقدمي كانت له تحفظات بشأن الفنون الشبابية، لاعتناقه ثقافة ما يعرف ب«الفن الملتزم»، و«الموسيقى الملتزمة»...

لكن يجب التأكيد على أن حكومة التناوب التوافقي لم تلجأ إلى إجراء المنع، لأن المنع كقرار لا يدخل ضمن «جيناتها»، ورغم ذلك لم تشهد هذه المرحلة انفراجا، على مستوى التراخيص التي تتقدم بطلبها الفرق الشبابية التي تحمل تصورا معينا للفن، لأن المنظومة الإدارية ظلت هي نفسها، والأشخاص الذين يتحكمون في الإدارة ظلوا في مناصبهم بعقلياتهم وتصوراتهم للقضايا والأشياء.

إلا أن الانفراج لم يرتبط بحلول هذه الحكومة أو تلك، بل يمكن أن نلاحظ أنه

ارتبط بالأحداث الإرهابية، التي عرفتها مدينة الدارالبيضاء يوم 16 ماي 2003، وباعتقال 12 شابا، خلال شهر نونبر من السنة نفسها، الذين وصفتهم الصحافة ب«عبدة الشيطان» وتوبعوا بتهمة «زعزعة عقيدة مسلم»، والحال أنهم كانوا، فقط، يمارسون فنا موسيقيا يعرف ب«الميطال» أو «الهيفي ميطال»، وقد أدى اعتقال هؤلاء الشباب إلى تضامن عدد من المؤسسات الحقوقية ومكونات الحركة النسائية والسياسية، ضمنها الحزب الاشتراكي الموحد، الذي جعل مقره فضاء لاجتماعات أولياء وعائلات هؤلاء الشباب وأيضا الحقوقيين والسياسيين الذي تبنوا قضيتهم. وقد أدين هؤلاء الشباب ابتدائيا، إلا أن محكمة الاستئناف برأتهم.

قبل حادثي 16 ماي واعتقال أولئك الشباب، وخلال بعض سهرات «الروك» و«الراب»، التي أقيمت سنة 2002 و2003، كان بعض مسؤولي السلطة يعتبرون أن هذا الفن لا علاقة له بهويتنا وثقافتنا، لكن بعد الأحداث الإرهابية التي شهدتها الدارالبيضاء، بدأت بوادر توجه مغاير في التفاعل مع الفن والثقافة بشكل عام، واعتماد سياسة تشجع على الانفتاح على الثقافات والفكر.

وسيتجلى هذا التوجه من خلال العديد من السهرات والحفلات التي صارت تقام بالقاعات العمومية، مثل الحفل الذي نظم بملعب مركب الأمل، الذي نظمته جمعية بدائل، إذ بدأ انخراط بعض النخب، التي كانت تميل إلى أصناف من الفنون التي يمكن تسميتها بالفن «الراقي» أو «الكلاسيكي»، في تشجيع الموسيقى الشبابية، بل إنهم

صاروا يساهمون في تمويل بعض الأنشطة المرتبطة بالفنون المنفتحة على الثقافات الأخرى، والتي أقيمت بعدد من المركبات، مثل المركب الثقافي محمد زفزاف ومركب الأمل...

ويمكنني القول إن بعد الأحداث الإرهابية وحدث اعتقال 12 شابا كانوا يمارسون الفن الموسيقي، برزت كتلة من الذين يمكنني تسميتهم بالديموقراطيين الحداثيين، لأنهم لم يعد هؤلاء مرتبطين بما كان يعرف ب«الفن الملتزم»، ولم يعودوا مقتنعين بأن كل ما يخرج عن هذا التصنيف فهو ليس فنا، إذ حدث نوعا من الوعي بأن هذا الموقف هو مستوى من مستويات التطرف الفكري.

هل كان هؤلاء يعتبرون أن ما يخرج عن الفن الملتزم ليس فنا، أم كانوا يعتبرون، أيضا، أن التوجهات الفنية الجديدة لا تتماشى مع التراث الثقافي المغربي، بمعنى هل كان، إلى جانب هؤلاء من يدافع عن الأصالة والتراث الأصيل؟

الفن المرتبط بالتراث كان دائما ينعت بالفن الشعبي، وحتى هذا الفن لم يكن حصول الترخيص لإقامة حفلاته بالمسألة البديهية أو الأتوماتيكية، إذ كان يرخص لحفلات «لعيوط»، بتلاوينها، التي كانت توصف بالفنون الفلكلورية.

والكتلة التي اعتبرتها ديموقراطية حداثية صارت تلتقي وتناقش من أجل بلورة أفكار، مع استحضار أن الشباب الذين اعتقلوا لم يكنوا يمارسون فنهم من منطلقات سياسية أو فكرية، إذ لم يكونوا يعرفون معنى مصطلح «اشتراكية» أو معنى النضال، ولم تكن لهم أية علاقة بالمنظمات الحقوقية ومنظمات المجتمع المدني والسياسي، كما اكتشفت هذه الكتلة أن إقبال هؤلاء الشباب على هذا النوع من الموسيقى لا يعني أنهم مستلبون...

أم يرتبط هذا التحول بفكرة الحق في الاختلاف والحقوق بشكل عام؟

تماما، إذ حتى التنظيمات التي كانت تنادي بالفن الملتزم وتتحدث عن استلاب الشباب، وعن غياب الوعي الطبقي، وأن هذا النوع من الموسيقى يدخل ضمن منظومة إمبريالية، اكتشفت أن هؤلاء الشباب ليسوا مستلبين وأنهم كانوا

يعبرون عن ذواتهم وقناعاتهم عن طريق الموسيقى، وبالتالي كان حدث اعتقال هؤلاء الشباب إلى جانب الأحداث الإرهابية ليوم 16 ماي 2003، مناسبة لفتح نوع من الديالكتيك الإيجابي الذي أدى إلى مراجعة مواقف أطراف هذه المعادلة.

نستحضر في هذا السياق توشيح صاحب الجلالة لعدد من الفنانين من مختلف الأجيال والتوجهات الفنية بأوسمة، ونربط هذه الالتفاتة بإرادة جلالته تشجيع الفن، بمختلف مناحيه وتوجهاته...

توشيح صاحب الجلالة لعدد من الفانين المغاربة هو تشجيع، بل إنه يعكس إشارة ينبغي أن تلتقط، لأن صاحب الجلالة حين وشح «البيغ» أو «مسلم» أو «فناير»، إنما وجه إشارته القوية من أجل دعم الفنانين الشباب، والانفتاح على هذه الموجات الشبابية الجديدة خصوصا حين تكون الإدارة متشددة، وحين تكون القوانين في حاجة إلى المراجعة والتعديل، من أجل خلق منظومة تؤسس للثقافة والفن والرقي بهما.

لا بد من تسجيل أن الانفراج الذي واكب هذه المرحلة، واستفادت منه الفرق والمجموعات الموسيقية الشبابية عرف دعما قويا من قبل السلطة، أليس كذلك؟

في سياق هذا الدعم والتشجيع، نظمت وزارة الثقافة مهرجان «روافد»، الذي شارك فيه فنانون من الجالية المغربية المقيمة بالخارج، وانعكست بوادر الانفراج خلال سنتي 2004 و2005، بمحاولة والي الدارالبيضاء، آنذاك، تنظيم مهرجان الدارالبيضاء، كما نظم مهرجان تحت اسم «عيد الموسيقى»، ما يؤشر على تبلور القناعة بأهمية تنظيم تظاهرات كبرى تستهدف الشباب، ولعل اختيار الموسيقى، كجنس فني، لم يكن عبثيا، ذلك أن الموسيقى تستطيع استقطاب أكبر عدد من الجمهور كبارا وصغارا، خصوصا الشباب من الجنسين.

وبرزت نجاعة اختيار فن الموسيقى من خلال مهرجان الصويرة لفن «كناوة»، الذي كان يستقطب جمهورا واسعا، ليس فقط من سكان مدينة الصويرة، بل من مدن مغربية عديدة، كما برزت من خلال مهرجان الدارالبيضاء سنة 2005، الذي شهد إقامة منصات كبيرة احتضنت حفلات مجانية لنجوم الموسيقى والغناء، ليس فقط مغاربة بل أيضا أجانب، من أمريكا ولبنان.

من خلال هذا المهرجان وعبر منصاته، جرى الاستغناء عن الطقوس الرسمية، عبر تكسير مبدأ «الحفلات والسهرات قعودا على الكراسي»، وإلقاء كلمات الافتتاح الرسمية... ولأول مرة في المغرب أقيمت سهرات لفنون الشارع متجولة، من خلال فرقة متجولة يتعقبها الجمهور، وبذلك تكون هذه السهرات استطاعت تكسير التصور السائد لدى المتلقي حول السهرات التي ترتبط لديه بالمنصة والخشبة والأعلام والمصابيح والمنبر... إلى غير ذلك.

كما سمحت مثل هذه المهرجانات لجمهورها، وبالمجان، بملاقاة فانين وفنانات لم يسبق لهم أن أحيوا سهرات بدول إفريقية، وضمنها المغرب.

هذه المبادرات تطلبت استثمارات مالية ضخمة، لكن وقعها كان أكبر، لأنه ساهم في تحقيق مستوى من التحول النوعي، ذلك أن الجمهور المتلقي، الذي كان يتعرف على هذا الفنان أو ذاك من خلال التلفزيون أو الوسائط التكنولوجية الحديثة، صار يشاهده مباشرة ويتفاعل مع فنه، وهو ما يمكن أن ينتج عنه نوع من الافتخار لدى عدد كبير ممن انتشوا بفقرات هذه السهرات، ومشاهدة هؤلاء الفنانين مباشرة والتفاعل مع إبداعهم.

هذه السهرات حين تقام لها منصات في حي البرنوصي أو سوق بيع أكباش عيد الأضحى بحي ابن امسيك، كأحياء هامشية، وينشطها فنانون وفنانات مثل إيلسا أو حسين الجسمي، فالمواطن يشعر بأن القائمين على هذه السهرات يحترمونه ويحترمون رغباته، وأن جمهور هذه الأحياء الهامشية له الحق في التمتع بهذه الفنون مثل جميع الأحياء.

والأكثر من ذلك أن هذه المهرجانات، بهذه المواصفات، ساهمت في أن تحقق للدولة ربحا كبيرا على مستوى ما يعرف بـ (brand image) أي صورة «العلامة التجارية» للمغرب، إذ كانت بعض الخطابات تسوق صورة للمغرب تنبني على أنه بلد محافظ ولا يقبل الاختلاف.. ما جعل هذه المهرجانات تساهم في تفنيد هذه الخطابات الشعبوية.

من هنا يمكن اعتبار أن هذا الاستثمار كان وجيها، كما كان موثوق الصلة بالأهداف المرسومة سلفا.

طبعا لأن تلك المهرجانات لم تساهم، فقط، في الترويج للصورة الحقيقية للمغرب ولشعب المغرب، بل مكنت، أيضا، من إشراك عدد من المجموعات الشبابية، التي لم تكن تتوقع أنها ستشارك،

يوما، في تظاهرات من هذا الحجم، أحرى المهرجانات منظمة تحت الرعاية السامية لصاحب الجلالة، وهو الإشراك الذي جعل هذه المجموعات تنفتح على التراث الفني المغربي، وصارت تنهل من التراث الشعبي سواء على مستوى الكلمات أو اللحن.

صحيح أن هذه المهرجانات تعرضت لبعض الآراء التي تطرح مسألة الجدوى والتكلفة وأساسا، العلاقة بما هو أخلاقي، لكن هذه الانتقادات كانت فرصة لإبراز مدى استفادة المغرب من هذه الملتقيات الفنية الثقافية.

هل يمكن اعتبار أن أصحاب الانتقادات حول الجدوى والتكلفة والأخلاق، أساسا، كانوا يعولون على صعود حكومة العدالة والتنمية لإلغاء هذه المهرجانات، هل بعصود هذه الحكومة اندثرت هذه الخطابات المنتقدة للمهرجانات؟

بالعكس، لقد تصاعد هذا المد الشعبوي، إذ عملوا على ابتكار مفهوم جديد، سماه مصطفى الخلفي، الذي شغل منصب وزير الاتصال والناطق الرسمي، في عهد رئيس الحكومة عبد الإله بنكيران، ب«الفن النظيف»، ما يعني أن في المقابل، هناك الفن المتسخ.

كما أقدموا على وضع دفاتر تحملات تلزم القنوات العمومية بعدد من الإجراءات التي تجهز على الحق في الاختلاف، وأحدثوا ما يعرف ب«لجنة الكلمات»، التي هي في الواقع، جهازا للرقابة، على الرغم من أن كلمة الرقابة لم يعد لها وجود ضمن القوانين والإجراءات في هذا الصدد.

والتأشيرة التي يعتمدها المركز السينمائي المغربي هي رقابة في حد ذاتها، وهذا يعني أن أصحاب الخطابات الشعبوية حين اعتلوا مناصب تدبير الشأن العام، أحجموا عن هذه الخطابات، صحيح، لكنهم أحدثوا أجهزة وآليات للتحكم في الإبداع، وتبقى الرقابة نوعا من الوصاية.

أشرتم إلى التحول الذي طال عقلية السلطة في التفاعل مع المجموعات الشبابية، وعقلية التنظيمات والتيارات السياسية التي كانت تخندق الفن والإبداع في «الفن الملتزم»، وفي عقلية الشباب الذين يمارسون الإبداع الموسيقي، وإذ نلاحظ أن هناك تشجيع للفن، هل هناك مواكبة لهذا التشجيع على مستوى النصوص القانونية؟

طبعا هناك تشجيع وتحول على مستوى النصوص القانونية، خصوصا أن التغيير تحمله النصوص.

وقد تجلى ذلك في القانون 2.00 المتعلق بحقوق المؤلف، الذي عدل وأضيف إليه الحقوق المجاورة، كما أضيف إليه ما يعرف ب«النسخة الخاصة»، ثم صدر قانون الفنان 68.16، وهو القانون الذي سيصبح، سنة 2016، يحمل اسم «قانون الفنان والمهن الفنية»، وهذه القوانين ترتبط، ارتباطا وطيدا، بالفعل الثقافي الفني، وتستهدف الرفع من مستوى مداخيل الفنانين، ووضعيتهم القانونية وتنظيم علاقاتهم بالشركات، إلى جانب البنود التي تنص على التغطية الصحية والبطاقة الفنية.

وتجب الإشارة إلى أن هناك قوانين ليست لها علاقة مباشرة بالفنان، لكنه يستفيد منها، مثل قانون «تعليل القرارات الإدارية»، إذ في حال اتخاذ قرار منع نشاط فني ما، تكون السلطة المسؤولة ملزمة بتعليل قرارها، ما يحول دون الشطط في استعمال السلطة، إلى جانب القانون 55.19، المتعلق بتبسيط المساطير الإدارية، الذي يستفيد منه الفنان أيضا، بمعنى أن هناك قوانين خاصة بالفنانين، كما هناك قوانين عرضانية تسري على المواطنين أجمعين، ومن حق الفنان اللجوء إليها في حالات الغبن.

هناك قوانين ليست لها علاقة مباشرة بالفنان لكنه يستفيد منها، مثل قانون تعليل القرارات الإدارية...

وما يؤشر، وبشكل واضح على أن الدولة تنتهج سياسة دعم الفن والإبداع، هو الإقدام على إحداث المؤسسة الوطنية للمتاحف، وهي المبادرة التي تعد دعما مباشرا للفنان، إذ أصبح هذا المجال تدبره مؤسسة قائمة بذاتها، ولم يعد تابعا للحكومة، بعد أن كان من اختصاص وزارة الثقافة، التي بدورها صارت تفرد دعما للفنانين.

كل هذه الإجراءات لها وقع على المستوى الوطني كما على المستوى الدولي، وبالخصوص على مستوى ما يعرف بـ « soft power" (القوة الناعمة) للثقافة، التي يجسدها الفنانون التشكيليون، من خلال لوحات قد تعرض وتباع في ملتقيات دولية ما يقدم صورة عن المغرب بحمولته الثقافية والمعرفية والإبداعية.

وقد ساهمت، في تفعيل سياسة الانفتاح في المجال الثقافي، بعض المؤسسات التجارية، التي بعد أن كانت داعمة للمهرجانات صارت تنظم ملتقيات

خاصة بها، مثل مهرجان الشواطئ، الذي تنظمه "ماروك تيليكوم"، ويدخل ضمن فنون الشارع، لأنها تنظم في الفضاءات العمومية/ الشواطئ، وتكسر قاعدة المشاهدة والتفاعل جلوسا على الكرسي.

كما أن تحرير الفضاء السمعي البصري كان له وقعا ملحوظا على مستوى تشجيع "الموسيقى الشبابية"، إذ ساهمت بعض المحطات الإذاعية في التعريف بعدد من الفرق الشبابية وبتوجهاتها الموسيقية.

وشكل ظهور الجيل الثاني من الأنترنيت، أي إحداث "يوتوب"، دفعة قوية لموسيقى الشباب، لأن هذا المجال الفضائي فتح أمام الجميع فرص البروز، فالشباب الذين لا تحضنهم القنوات العادية والرسمية، مثل التلفزة والمهرجانات، وجدوا "اليوتوب" ملاذا لترويج إبداعاتهم وتوجهاتهم الموسيقية، بكل حرية، ودون أي رقابة من شأنها التدخل في ما ينتج. كل ذلك جعل هذه الوسائط امتدادا للفضاء العمومي، ما يحيل على "فنون الشارع"، وداخل الفضاء الأزرق، باتساعه وانفتاحه، سيسمح للمواطنين بالتواصل والنقاش وتبادل الآراء، والتعبير عن مواقف متمردة ضد بعض القيم والأفكار والمواقف، في ظل ما يعرفه الفضاء العمومي من حراسة.

لنعد إلى الجانب القانوني ونذكر بمحاولة سن قانون يحد من هذا الانفتاح، ما رأيكم؟

شخصيا، أعتبر هذه المحاولة هي بمثابة ردة، لأن كل محاولة من هذا القبيل تعني التحكم، وإن سميت ب«التقنين»، والحال أن هذا الفضاء فلسفته وقوامه الحرية، والتقنين يؤشر على نزعة تحكمية.

وهناك العديد من الإجراءات التحكمية التي تحد من حرية المبدع، وكمثال على ذلك، حين إقدام الفنان على التسجيل في المكتب المغربي لحقوق المؤلف يطلب منه «شهادة البث»، التي يمكن الحصول عليها من لدن إذاعة، وطبعا مادامت هذه الإذاعة لا تبث إبداعات هذا الفنان أو ذاك، فإن الحصول على هذه الشهادة سيظل رهين هذه المسطرة.

وهنا يمكن استحضار الفنان المغربي «الكراندي طوطو» (El Grande Toto)، الذي يحتل المرتبة الأولى، إفريقيا، من حيث الاستماع لإبداعاته على مستوى المنصات الإليكترونية، ما يعني أن فنانا بهذا النجاح، على المستوى الدولي، لا نجد له مكانا على المستوى المغربي، أي ضمن فقرات الإذاعات والتلفزة، وبالتالي سوف يجد صعوبة إن هو أقدم على طلب «شهادة البث».

هل يمكن اعتبار أن هناك مجموعة من النصوص القانونية تحتاج للتعديل؟

بل تحتاج للنسخ، لأنها تشكل عرقلة في وجه تطوير صناعة ثقافية في المغرب، وإذا كنا نجد بعض البلدان متقدمة في هذا المجال، فلأن نصوصها القانونية خاضعة لما يروج، في سوق الإبداع، ولأن قوانينها ليست متحجرة، في حين أن قوانيننا متجاوزة جدا، وعتيقة بالنظر لما يعرفه العالم من تحولات رقمية ومستجدات.

رأينا كيف أن تعديل النصوص القانونية حاولت تشجيع الإبداع، ولو أن هناك نصوصا جامدة وتحتاج للتعديل، لكن هل هناك طرق أخرى لتشجيع الإبداع إلى جانب النصوص القانونية؟

أعتقد أن التشجيع ينبغي أن يشمل الجانب الجبائي، إذ لا يتوفر المغرب على قانون خاص بـ (mécènat La) ، التي تعني أن يتبرع الأشخاص أو المؤسسات لفائدة فن أو مبدعين يروقهم هذا الفن، ويتعاطفون معه ومع مبدعيه، ودون مقابل، فقط لدينا قانون بشأن الاحتضان،

علما أن موزار، وعدد من كبار المبدعين في المجال الموسيقي، كانوا يعتمدون على « Les mécènes»، الذين كانوا يدعمون إبداعاتهم وتشجيعهم، وهم لا يحملون صفة المحسنين.

وفي عدد من الدول توجد مؤسسات كبرى تدعم الفن حسب توجهات كل من هذه المؤسسة، وتدخل ضمن هذه المؤسسات شركات كبرى تساهم ماليا في إنعاش هذا الفن أو ذاك، حسب توجهها، وبالتالي فدعم الاختلاف والتأسيس لثقافته يمر عبرها.

في المغرب لا نتوفر على هذا النظام، بل لدينا ما يعرف بـ (sponsoring)، الذي يدخل ضمن ميزانية التواصل، وإن شئنا التدقيق، فهو نوع من الإشهار، إذ أن هذا الداعم يدعمك ماديا مقابل الإشارة إلى اسم مؤسسته ضمن ملصقات التظاهرة، أو جينيريك العمل الفني، ويقدم لك فاتورة خدمته.

ولذلك هناك حاجة إلى قانون يتعلق بـ (La mécénat)، حتى تصبح تلك المبالغ، التي يتحصلها المبدع، في هذا الإطار، تخصم من الأرباح، أو من رقم المعاملات، حتى يكون هناك تشجيع للفن والإبداع على المستوى الجبائي.

كما يمكن تشجيع الفن من خلال ما يعرف بالضريبة على الدخل، وأيضا من خلال إنشاء علامة متميزة للمقاولة الثقافية، علما أننا لا نتوفر على مقاولات ثقافية في المغرب، إذ أن ما يتضمنه قانون الفنان، في هذا الصدد، لا يرسم فرقا بين المقاولة الثقافية والمقاولة بشكل عام، وهو ما تجلى مع جائحة كورونا، التي أبرزت أن الفنان كان أول وأكبر المتضررين من هذا الوضع، لأن نشاطه يعتمد على التجمعات العمومية، وحين قررت الدولة دعم المقاولة الثقافية لم تجد ما يميزها عن مقاولات المجالات الأخرى.

وهنا أذكر بالقانون الإطار الأخير، المتعلق بالجبايات، الذي ينص في فصله السابع على اتخاذ إجراءات لتحفيز الثقافة، وعلى الرغم من أن هذا القانون ينبغي أن تؤخذ مضامينه ضمن قانون الميزانية، خلال خمس سنوات، إلا أن ذلك لم يحدث على مستوى القانون الجبائي.

أذكر أيضا، أنه في سنة 2020، اتخذ إجراء جبائي يتعلق بتخفيض الضريبة على القيمة المضافة، إلى النصف، (من 20 إلى 10 في المائة) بخصوص تذاكر المتاحف والقاعات السينمائية والمسارح، وهذا التحفيز، وإن كان في حد ذاته مهما، إلا أنه غير ذي وقع، اعتبارا لنسبة شراء التذاكر، خصوصا بالنسبة للمسرحيات.

لأول مرة في المغرب يجري الحديث، من قبل رئيس الحكومة، عن السياسة الثقافية في المغرب..

ولمزيد من التذكير أستحضر الإجراء الذي اتخذ سنة 2018، والذي ينص على أن أي شركة أو مقاولة أقدمت على دعم، ذي طابع اجتماعي، لجمعية لها شراكة مع الدولة، يمكنها اعتبار هذا الدعم ضمن مصاريفها، وتخفض بالتالي قيمة الضريبة على الأرباح، إلا أن الدولة لا تقيم شراكات مع الجمعيات في الميدان الفني.

هذه السنة كانت هناك إشارة قوية من لدن رئيس الحكومة، الذي أفرد تدخله في البرلمان للثقافة، إذ أنه ولأول مرة في المغرب يجري الحديث من قبل رئيس الحكومة عن السياسة الثقافية في المغرب، ما عكس أن هناك إرادة، ننتظر تفعيلها ضمن مشروع الميزانية لسنة 2023، وهو التفعيل الذي نأمل أن يشمل الجانب الجبائي، وأيضا تشجيع الاستثمار في المجال الفني، واستحضار أن تصنيف الفنان كمقاول ذاتي، لا يخدمه ولا ييسر عمله، لأنه يشغل معه عددا من الفاعلين في المنتوج الفني، مثل أعضاء الأركيسترا مثلا.

وفي ظل غياب العديد من الإجراءات التحفيزية نجد أن أغلب مكونات القطاع الفني تدخل ضمن القطاع غير المهيكل، ما يحول دون توفر معطيات رسمية ومضبوطة حوله، إذ حين الإقدام على إجراء دراسات بشأن هذا القطاع نصطدم بغياب الإحصائيات، مثلا، حول عدد الفنانين المسرحيين والسينمائيين والتشكيليين وعدد المجموعات الشعبية وعدد المجموعات الفلكلورية وعدد الفنانين في مجال موسيقي معين... وتعد الجبايات الوسيلة الأكثر ضبطا لتوفير هذه المعطيات، التي على أساسها نبني السياسات العمومية في هذا المجال، لذلك ينبغي أن تكون القوانين مشجعة للقطاع الفني المهيكل، وبجبايات محفزة.

مستجدات حقوق المؤلفين والحقوق المجاورة طبقا للتشريع المغربي

محمد الأزهر

مدخـــل:

لا يمكن لأي من أصحاب حقوق المؤلف والحقوق المجاورة حماية حقوقهم وحدهم، نظرا لما أصبح يعرفه العالم من دعامات النشر والبث المختلفة، فهذا الحق المزدوج «أدبي ومالي» يتطلب جهدا كبيرا وموارد بشرية، وكذا التنسيق مع المكاتب المماثلة في العالم، خصوصا وأن المغرب صادق على عدة اتفاقيات بهذا الخصوص، منها اتفاقية بيرن والاتفاقية العالمية واتفاقية روما، كما أبرم اتفاقيات مزدوجة مع بعض الدول وبالأخص فرنسا.

هذا المكتب يعتبر ذو أهمية بالغة في حماية هذه الحقوق والمساهمة في استثمار الرأسمال اللامادي.

وللمغرب مؤسسة مماثلة منذ سنة 1943، وهي المكتب المغربي لحقوق المؤلفين، الذي لازال يشتغل بالطريقة نفسها، معتمدا آليات قانونية لا تساير التطور التكنولوجي من حيث طرق ووسائل النشر و التوزيع و طرق البث، لذلك كان لا بد من إعادة النظر في القوانين المنظمة له و إعادة النظر في طرق تسييره وتدبيره.

لمحة تاريخية

أصل المكتب المغربي لحقوق المؤلفين يعود لقرارين وضعتهما الحماية، يتعلق القرار الأول بحقوق المؤلفين، و الثاني بحقوق مؤلفي المحاضرات. وقد أحدث مباشرة بعد تأسيس المكتب الافريقي لحقوق المؤلفين، ومؤلف المحاضرات لتدبير شؤون هذه الحقوق بالمستعمرات الفرنسية، وتطبيقا لذلك صدر ظهير دجنبر 1943 للمكتب الافريقي لحقوق المؤلفين، القاضي بتطبيق القرارين السابقين في المغرب، و في قراءة لهاذين القرارين يتبين أنهما يشملان جميع طرق الحماية الأدبية و الفنية، بل إنهما كانا ينصان حتى على الحقوق المجاورة.

بعد الاستقلال، و خلال مرحلة التدوين، عمل المغرب على إصدار الكثير من القوانين، فكان لا بد من مغربة هذا المكتب، إذ صدر مرسوم 1968 لتحول له جميع اختصاصات المكتب الإفريقي لحقوق المؤلفين، وبقي هذا المكتب يعمل في إطار ظهير 1916 المتعلق بحماية الملكية الأدبية و الفنية. ثم ظهير 29 يوليوز 1970، مع الإبقاء على العمل بالأمرين اللذين وضعتهما الحماية سنة 1943، ما دام مرسوم 1968 لم يأت بجديد، إذ نص، فقط، على نقل اختصاصات المكتب الإفريقي لحقوق المؤلفين ومؤلفي المحاضرات إلى المكتب الجديد، أو بالأحرى غير اسم المكتب فقط، ولم يعمل المشرع على وضع أي قانون أو أية إشارة إلى هذا المكتب حتى عند تغيير قانون الملكية الأدبية و الفنية سنة 1970 الذي جاء بنص مبهم، ونعني به الفصل 53، الذي نص على أن توكل حماية الملكية الأدبية والفنية إلى هيئة للمؤلفين، هذا النص الذي بقي غامضا ولم يصدر أي نص يحدد كيفية تأسيس هذه الهيئة و تحديد اختصاصاتها، إلى غاية سنة 2000 حين صدر القانون 2.00 المتعلق بحقوق المؤلفين والحقوق المجاورة، الذي نص على أن تعهد حماية واستغلال حقوق المؤلف و الحقوق المجاورة للمكتب المغربي لحقوق المؤلفين، ويمكن القول إن هذا النص هو السند القانوني الذي يضفي الشرعية على هذا المكتب، بمعنى أنه كان يشتغل خارج أي سند قانوني.

أحكام القانون رقم 91.52

ظهير شريف رقم 1.22.52 صادر في 13 محرم 1444 (11 اغسطس 2022)

بتنفيذ القانون رقم 25.19 المتعلق بالمكتب المغربي لحقوق المؤلفين والحقوق المجاورة.

الجريدة الرسمية عدد 7122 بتاريخ فاتح شتنبر 2022

مقدمة

هذا القانون جاء لمأسسة هذا المكتب المغربي لحقوق المؤلفين والحقوق المجاورة، الذي كان يشتغل بدون هوية قانونية واضحة، واعترف له بالشخصية الاعتبارية والاستقلال المالي، كما حدد اختصاصاته، التي عددتها المادة الثانية، وتتمثل أساسا، في حماية الحقوق الأدبية والمادية للمؤلفين فناني الأداء، وكذا الحقوق المادية لمنتجي الفونوغرامات والفيديوهات، داخل المغرب وخارجه، إضافة إلى الترخيص في استعمال المصنفات، واستخلاص مستحقات حقوق المؤلف والحقوق المجاورة وتوزيعها على أصحاب الحقوق.

وبصفة عامة يعتبر المرجع الحمائي والتنظيمي والرقابي، بكل ما يتعلق بحقوق المؤلف والحقوق المجاورة، كما يخول هذا القانون إبرام الاتفاقيات مع الهيئات الأجنبية، وكذا القيام بالدراسات واقتراح التدابير اللازمة في مجال حماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة.

اختصاصات المكتب

أناط المشرع بالمكتب عدة الاختصاصات من خلال القانون رقم 2.00 المتعلق بحقوق المؤلف و الحقوق المجاورة، خصوصا ما يتعلق بالنسخة الخاصة تبعا لمقتضيات المادة 59 مكررة أربعة عشرة مرة وكذا المواد من 60 إلى 60 مكرر ثلاث مرات، و هكذا جاءت المادة 60 صريحة بإعطاء هذا المكتب جميع الاختصاصات المتعلقة بحقوق المؤلف و الحقوق المجاورة، إضافة إلى بقية المواد التي خولته حق التقاضي دفاعا عن هذه الحقوق، وكذا تأهيل أعوان محلفين من هذا المكتب لمعاينة المخالفات و حجز كل الوسائل التي تستعمل في الاستنساخ غير المشروع، كما أن مقتضيات القانون 25.19 فصلت في هذه الاختصاصات، وأصبح من اختصاصه القيام بمساعي الوساطة لفض المنازعات المتعلقة بحقوق المؤلف و الحقوق المجاورة، وكذا تقديم المساعدات والتأطير لفائدة المنخرطين، لكن الاختصاص الغريب الذي جاء به هذا المشروع هو دعم البرامج و المشاريع الثقافية الهادفة إلى تنمية الإبداعات الأدبية و الفنية و تشجيعها.

حماية المصنفات والأداءات

و الحماية هنا تعني الحقوق الأدبية والمالية، إذ تلزم المكتب بدفع جميع الاعتداءات التي قد تطال حقوق المؤلف و الحقوق المجاورة، كتقليد المصنف، أو قرصنته، أو أي استعمال غير مشروع، و كذا الحقوق المالية أي إعطاء الترخيصات و استخلاص المستحقات المالية. وتشمل الحماية التراب الوطني، وكذا الدولي عبر الاتفاقيات المبرمة مع هيئات مماثلة تطبيقا لاتفاقية بيرن لحقوق المؤلف، واتفاقية روما للحقوق المجاورة، وكذا في إطار المعاملة بالمثل.

المستحقات المالية:

و هي المستحقات المالية لذوي الحقوق: المؤلفون و المؤدون والعازفون والممثلون والراقصون وورثتهم، ويتجلى هذا الاختصاص في استخلاص مستحقات حقوق المؤلف أو الحقوق المجاورة، المتعلقة باستغلال المؤلفات، (الكتاب، الملحنون، المخرجون، مصممو الرقصات ...) ويجري هذا الاستخلاص في استغلال هذه المؤلفات و الأداءات وكذا مستحقات النسخة الخاصة (انظر الفصل 59/ 6 من القانون 2.00) المتعلق بحقوق المؤلف و الحقوق المجاورة، هذا إضافة إلى المستحقات المرتبطة بالترخيص باستعمال المؤلفات الفولكلورية، هذه المستحقات توزع على ذوي الحقوق بموجب المادة 4 من هذا القانون.

يفوض المنخرط للمكتب جميع الصلاحيات المتعلقة بحماية حقوقه بما فيها إعطاء التراخيص لاستغلال المصنفات أو الأداءات، مما يجعله هو المؤهل لاستخلاص هذه المستحقات وتوزيعها على أصحابها، و هو ملزم بأدائها لأصحابها داخل أجل شهرين من تاريخ انتهاء السنة المالية التي استخلصت خلالها المداخيل المتأتية من استغلال هذه الحقوق، أما إذا تعذر التعرف على أصحاب الحقوق،

فإن الأجل يبقى مفتوحا إلى حين التعرف عليهم، وإذا تعذر ذلك، توضع في حساب خاص، و إذا مرت ثلاث سنوات تعتبر في حكم المبالغ المتعذر توزيعها، و تحول إلى صندوق التغطية الاجتماعية، وجين التعرف على ذوي الحقوق لاحقا تقطع مستحقاتهم مما سبق دفعه إلى صندوق التغطية الاجتماعية. وهكذا فإن مهمة المكتب أساسا هي توزيع المستحقات لأصحابها في جميع الأحوال، حتى ولو تعذر معرفة عنوانهم، إذ تبقى أموالهم مصونة، ولو اعتبرت في حكم المتعذر توزيعها.

إحداث صندوق للتغطية الاجتماعية:

من ضمن اختصاصات المكتب إحداث صندوق لتمويل برامج ومشاريع التغطية الاجتماعية، يستفيد منه المنخرطون (أصحاب حقوق المؤلف والحقوق المجاورة) لتكون مداخيله على شكل التالي:

- نسبة 20 في المائة من عائدات النسخة الخاصة كما نصت على ذلك المادة 6/59 من القانون رقم 2.00 المتعلق بحقوق المؤلف و الحقوق المجاورة؛
- المخصصات التي يحددها مجلس إدارة المكتب لفائدة الصندوق؛
- المبالغ المتعذر توزيعها في حالة عدم معرفة عنوان دوي الحقوق (المادة 24)؛

أما نفقات الصندوق فتحدد بقرار لمجلس الإدارة، وعطفا على ذلك فإن المكتب من اختصاصاته إبرام اتفاقيات تتعلق بخدمات التأمين و المرض و المعاش وغيرها من الخدمات الاجتماعية .

علاقة المنخرط بالمهن

1 -الانخراط

توكل إلى المكتب تلقي طلبات انخراط المؤلفين و أصحاب الحقوق المجاورة: الفنانون والمؤدون ومنتجو الفونوغرامات والفيديوغرامات فهؤلاء هم... صانعو المصنفات، وبدون منتج فإن هذه المصنفات لن تعرف النور، فهم فاعلون في ترويج المصنفات، مما جعل المشرع يدخلهم في عداد المستفيدين، خصوصا في مستحقات النسخة الخاصة، إذ توزع عليهم 10 في المائة من مداخيلها.

وتحدد شروط طلبات الانخراط بقرارات مجلس إدارة المكتب، إضافة إلى التصريح بالمصنفات الأدبية و الفنية، وأداءات فناني الأداء، حتى يمكن للمكتب مراقبتها داخل المغرب وخارجه.

2 - العلاقة القانونية:

استعمل المشرع كلمة الانخراط في المكتب، و قانونيا هو تفويض للمكتب، في إطار عقد إذعان وفق نموذج يقبله الجميع، فالأصل أن الأمر يتعلق بوكالة، و هي عقد يكلف المؤلف أو المؤدي أو منتج الفيديو غرام، والفونوغرام، المكتب بالعمل على الحماية المشروعة لحقوقه الأدبية والفنية وغيرها من الحقوق المتعلقة بمصنفه، واستخلاص مستحقاته المالية، وتخضع هذه الوكالة لمقتضيات المواد 879 إلى 959 من قانون الالتزامات و العقود، والمكتب هو وكيل يعمل لفائدة الأصيل أي المنخرط.

وهكذا نجد في الفقرة الثانية من المادة 4 من هذا القانون تنص على مايلي ... ويعتبر انخراط المؤلفين و أصحاب الحقوق المجاورة في المكتب بمثابة تفويض للمكتب من أجل القيام بمهام الدفاع عن حقوقهم المادية و المعنوية، وتدبير الحقوق الناشئة عن استغلال مستحقاتهم المادية و الفنية و أداءاتهم، بما في ذلك التقاضي أمام المحاكم المختصة طبقا لأحكام هذا القانون.

فالمكتب يعتبر وكيلا بالعمولة، فهو لا يقوم بهذه المهام مجانا بل يستخلص أتعابه من المداخيل، إذ لا يتسلم أي منخرط مستحقاته إلا بعد خصم أتعاب المكتب، التي يحددها مجلس الإدارة، و التي يجب أن لا تتعدى 30 في المائة من هذه المداخيل.

أجهزة التسيير

مجلس الإدارة

يترأسه الوزير الوصي أو من يمثله ويتألف من:

- رؤساء الجمعيات المهنية للمؤلفين وأصحاب الحقوق المجاورة، وهي جمعية مهنية واحدة لكل صنف، يحددها نص تنظيمي، إذ تهدف هذه الجمعيات إلى التزام أعضائها باحترام قوانين حقوق المؤلف و الحقوق المجاورة، كما تمثل أعضاءها، وتعمل على إبداء الرأي والتحسيس بحقوق المؤلف و الحقوق المجاورة، و الدفاع عن مصالح أعضائها طبقا للمادتين 35 و 36؛

- شخصيات من ذوي الخبرة والكفاءة في مجال تدبير حقوق المؤلفين والحقوق المجاورة؛
- يمكن لرئيس مجلس الإدارة أن يدعو لحضور اجتماعات المجلس، بصفة استشارية، أي شخص طبيعي أو اعتباري، مؤهلا للاستشارة ويكون لحضوره فائدة.

وللإشارة فإن تكوين وانعقاد هذا المجلس وتحديد عدد الحضور وكيفيات التعيين، ينظمها نص تنظيمي.

أ - مدة الانتداب :

أما مدة انتداب المجلس فهي أربع سنوات قابلة للتجديد مرة واحدة، وعلى كل عضو أن يصرح لرئيس مجلس الإدارة بكل طارئ يجعله في وضعية تنازع المصالح، كما أن عليه أن لا يحضر لأشغال أي اجتماع يتعلق بموضوع له علاقة به، طبقا للمادة 12.

ب - مهامه

أما مهام المجلس فهي كثيرة يمكن تلخيصها في الأتي:

- المصادقة على الاتفاقيات والعقود مع المؤسسات الأجنبية المماثلة، وكذا الانضمام إلى المنظمات غير الحكومية في مجال الملكية الأدبية والفنية؛
- المصادقة على اتفاقيات التسوية عن طريق التراضي لكل النزاعات؛
- تحديد معايير استعمال المصنفات الفولكلورية؛
- المصادقة على ميزانية القضايا المالية؛
- المصادقة على مشروع الميزانية وحصر الحسابات؛
- المصادقة على التقرير السنوي؛
- الموافقة على المخطط التنظيمي للبنيات الإدارية للمكتب، وكذا النظام الأساسي الخاص بالموارد البشرية، والنظام الداخلي للمكتب والنظام الخاص بالمشتريات؛
- المصادقة على نظام تدبير صندوق التغطية الاجتماعية؛
- جدولة أسعار أجرة الخدمات التي يقدمها المكتب؛
- البت في الاقتناءات المتعلقة بعقارات المكتب أو تفويتها أو كراءها؛
- تحديد نظام استخلاص مستحقات المؤلفين والحقوق المجاورة وتحديد كيفية توزيعها بما في ذلك الفولكلور.

مجلس التوجيه والتتبع:

هو مجلس يرأسه عضو في مجلس الإدارة، من بين رؤساء الجمعيات للمؤلفين وأصحاب الحقوق المجاورة، وحددت مدة انتدابه في أربع سنوات، ويضم إلى جانب الرئيس تسعة أعضاء من بين الشخصيات التي تتمتع بالكفاءة والخبرة في مجال عمل المكتب مع ضرورة مراعاة التنوع والتعدد، علما أن هذا المجلس هو الآخر تحدد كيفية تأليفه واشتغاله بنص تنظيمي، وتعتبر اختصاصاته تقنية صرفة، فهو يقترح طرق تحديد اشتغال المكتب، وإبداء الرأي في كل ما يساعد على ضمان حماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة.

المدير

يعين المدير وفق النصوص التشريعية في الوظائف العليا، إلا أنه يجب أن لا تكون له صفة مبدع، أو صاحب حق في حقوق المؤلف والحقوق المجاورة. وهذا في تقديري حيف حرية الإبداع، قد يقال أن هناك حالة تنافي، اعتقد أنه كان على المشرع أن يترك له هذا الأمر مع وضع بعض الشروط التي تحول دون المبالغة في الاستفادة المالية، أو أن يغلب جهة على أخرى.

وتتمثل مهامه في تدبير تسيير المكتب، كما أنه ملزم بتنفيذ قرارات مجلس الإدارة، واستخلاص وتوزيع المستحقات وفق توجهات المجلس، إضافة إلى الاختصاصات الإدارية، من تسيير وتدبير المكتب وكذا الموارد البشرية، وحق التقاضي باسم المكتب حماية لحقوق المنخرطين وكذا مصالح المكتب.

ميزانية المكتب

<u>ميزانية ذاتية</u>

-1 مساهمة المنخرطين:

تتكون ميزانية المكتب أساسا، من النسب التي يتم خصمها من مداخيل حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، أي أن كل منخرط لا يتوصل بمستحقاته إلا بعد خصم نسبة يحددها مجلس الإدارة شريطة أن لا تتعدى 30 في المائة من

هذه المستحقات، طبقا للمادتين 20و24.

2 مبالغ الانخراط:

يحددها مجلس الإدارة، وهي مبالغ تؤدى عند الانخراط (قدد تتفاوت حسب طبيعة الانخراط: مؤلف، مؤدي، منتج)، وقد تحدد مدد لتجديد الانخراط من طرف مجلس الإدارة، حسب اختصاصاته المبنية في المادة 12.

3 التعويضات القضائية:

- المبالغ المستخلصة من المقررات القضائية، أي الدعاوى التي قد تحكم بتعويض لصالح المكتب، هذا علما أن أي حكم يتعلق بمصنف ما، فإن التعويضات يجب أن يتسلمها أصحاب الحقوق مع خصم النسبة المنصوص عليها في المادة 20، والتي يجب أن لا تتعدى 30 في المائة، وفي جميع الأحوال يجب على المكتب أن يسلم لصاحب الحق بيانا بجميع المصاريف، أما مصاريف الدعوى فهي على خاسرها.

وجملة فان الميزانية حسب هذا المشروع تطال أي نشاط مدر للأموال، كالفوائد على المبالغ المودعة كذا الهبات والوصايا المختلفة.

4 تقسيم الميزانية:

الميزانية وهي تقسم أساسا إلى:

ميزانية التسيير والاستثمار؛

وميزانية التدابير الجماعي لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة.

خاتمة

بدخول هذا القانون حيز التطبيق، سنكون بصدد مكتب مؤسس قانونيا ببنية تسيير واضحة، إلا أنه لا بد من الإشارة إلى أن هذا المكتب له استقلال مالي محض، جميع ميزانياته وجميع نفقاته، تتأتى من مستحقات المؤلفين وأصحاب الحقوق المجاورة أي المنخرطين، وهو ما أشار إليه القانون في صيغة «مبالغ الاقتطاعات المنصوص عليها في المادتين 20 و24، والمبالغ المحصلة من المقررات القضائية والفوائد المالية عن المبالغ المودعة والهبات والوصايا والعوائد المختلفة وجميع المداخيل الأخرى المرتبطة بأنشطته، طبقا للمادة 26 من القانون.

ولا تخصص الدولة لهذا المكتب أي ميزانية، باستثناء إذا تم إلحاق بعض الموظفين بإدارته. فهو مكتب مستقل ورئاسة مجلس إدارته من السلطة الحكومية المختصة، وهذا يتناقض ومقتضيات الدستور خصوصا المادة 26 التي تنص على مايلي:

تدعم السلطات العمومية بالوسائل الملائمة، تنمية الإبداع الثقافي والفني والبحث العلمي والتقني والنهوض بالرياضة كما تسعى لتطوير تلك المجالات وتنظيمها بكيفية مستقلة وعلى أسس ديمقراطية ومهنية مضبوطة.

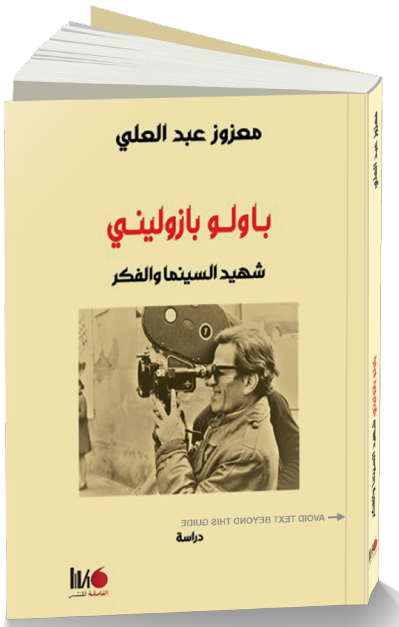
هذا النص يؤكد على أنه يكون التنظيم بكيفية مستقلة حسب خصوصية وطبيعة كل نشاط، وأن يكون على أسس ديمقراطية، بعيدا عن كل تبعية التي قد تعصف بالأهداف المتوخاة من هذا المكتب، مع مراقبة مالية صارمة كما هو الشأن بالنسبة للمؤسسات المماثلة في بعض الدول مثل SACEM وSACD بفرنسا، بل إن هذه التبعية قد تغل يد المدير الملزم أساسا بتنفيذ مقررات المجلس.

ولا بد من الإشارة أخيرا إلى إن هذا القانون لا يدخل حيز التطبيق إلا بعد نشر جميع النصوص التنظيمية اللازمة لتطبيقه في الجريدة الرسمية، وهي نصوص كثيرة، لأن قانونية المكتب المغربي لحقوق المؤلفين والحقوق المجاورة، تطبيقا لهذا القانون، مرتبطة بهذه النصوص التنظيمية، وإن صدر القانون بالجريدة الرسمية دون النصوص التنظيمية ستبقى دار لقمان على حالها بصريح المادة 41 من هذا المشروع التي تنص على ما يلي:

"تدخل أحكام هذا القانون حيز التنفيذ ابتداء من تاريخ نشر النصوص التنظيمية اللازمة لتطبيقه في الجريدة الرسمية، وتظل النصوص الجاري بها العمل، حاليا، سارية المفعول إلى حين تعويضها بالنصوص المطابقة اللازمة لتطبيقه".

قراءة في كتاب «باولو بازوليني، شهيد السينما والفكر» لعبد العلي معزوز

السعيد لبيب



لابد من الإشارة بداية، إلى أن هذا الكتاب هو ثمرة اهتمام، ليس ظرفيا أو مؤقتا، بمجال الصورة والفنون البصرية عامة عند الكاتب عبد العلي معزوز، وذلك بدء من "فلسفة الصورة" (إفريقيا الشرق، 2014)، ثم "فلسفة السينما" (المدارس، 2017)، هذا دون نسيان تخصص الباحث وإصداره لدراستين عن أدورنو (جماليات الحداثة، أدورنو ومدرسة فرانكفورت)، وأن هذا الكتاب هو أول دراسة متكاملة عن السينمائي والكاتب باولو بازوليني باللسان العربي.

هكذا يكون هذا الكتاب، استمرارية في مشروع عبد العلي معزوز، بعد أن خصص كتابه عن "فلسفة الصورة" للتساؤل عن "ثقافة العين وهاجس الرؤية والنظر"، وكيف أن الصور الفنية أو الإعلامية تتجه إلى مخاطبة العين، إما من جهة إتحافها أو إمتاعها أو من جهة إغرائها في سبيل الاستهلاك". فكان الرهان هو الحديث عن الصورة بشكل عام في إطار مقاربة فلسفية نقدية للغة البصرية تتساءل عن الصورة الفنية في علاقة بالطفرة التكنلوجية والفضاء الحضري والفنون البصرية، وعن علاقة الصورة بقضايا ومفاهيم مجاورة مثل الصورة والرغبة واللامفكر فيه والعنف والاستهلاك الجماهيري والأنترنت والعالم الافتراضي...

هذه الحاجة إلى نقد الصورة سيترجمها الكتاب الثاني عن "فلسفة السينما"، الذي يعبر بالأساس عن انتقال من دراسة عامة للصورة في شقيها الفني والاستهلاكي، إلى دراسة مخصوصة عن نمط وشكل معين من الصور، وهي الصور السينمائية. فكان الغرض من الكتاب هو البحث عن دلالة الصورة السينمائية ورموزها ولغتها، الشيء الذي فرض على الكتاب أن يكون جسر حوار بين فلاسفة الصورة، ومنهم دولوز وباديو وكافيل، ومنظري السينما مثل كاراكاور ومتري... لهذا عمل الكتاب على مساءلة معاني السرد والتخييل والواقعية في السينما.. وكذلك عالج الكتاب سؤال النقد في السينما، مركزا النظر على إمكانية تفاعله مع النقد الفلسفي الشيء الذي قد يمكنه من تجاوز التقويم إلى التحليل.

إن هذا هو السياق الذي يسمح بفهم قيمة ومكانة كتاب عن "باولو بازوليني" في مشروع الكاتب عبد العلي معزوز.

وكأننا في هذا المشروع، انتقلنا من العام إلى الخاص، من سؤال الصورة بشكل عام، إلى سؤال نوع خاص من الصورة، هي الصورة السينمائية، ومنه إلى دراسة نمط محدد من الصورة السينمائية، أي الفنية (في مقابل الاستهلاكية). لهذا وقع الاختيار على مخرج فريد هو بازوليني.

لماذا وقع الاختيار على بازوليني دون غيره، مثل غودار أو تاركوفسكي أو فليني أو روسليني...الخ؟ يبرر الكاتب اختياره بكون بازوليني ليس مجرد سينمائي، فقط، لكنه مفكر ذو قضية. لهذا كان العنوان الفرعي للكتاب هو "شهيد السينما والفكر". أي أن أعماله الفكرية والإبداعية، على حد سواء، "تشهد على جرأة وجسارة تجاوزت التمثيل (la représentation)، تحدت القواعد البصرية السائدة في السينما. لهذا كان المبرر مزدوجا، لأن بازوليني مبدع اقترح رؤية جديدة للسينما، ولأنه فكر وابتكر ترسانة مفاهيمية متمردة، ذات نَفَس سياسي، عن المقدس والجسد والسلطة وغيرها... لهذا حتى وإن ظهر الكتاب على أنه مونوغرافيا تقترح تعريفا

باللسان العربي لمخرج سينمائي متميز، إلا أن ذلك لا يعدم من الأمر الذي يتعلق أيضا بالبحث عن نموذج للفنان، في زمن سادت فيه هيمنة المال على الإبداع، الذي كرس حياته لخدمة الفن من جهة، ولكن أيضا للدفاع من جهة ثانية، عن "رؤية للعالم"، تحررية على جميع الأصعدة. لأن الاعلام والاقتصاد قد يقتل الإبداع ويشيؤه حينما يتلاعب به، لهذا نحتاج إلى مخرج من قبيل بازوليني، الذي حارب مشاكل عصره فنيا وفكريا، عبر انخراط فعلي في قضايا إيطاليا زمن الستينات والسبعينات من القرن الماضي.

يقول المؤلف في المقدمة إنه "أثناء حفري في سيرة حياته ظهرت لي بعض التقاطعات بين إيطاليا سنوات الستينات والسبعينات وبين المغرب الآن، من حيث وجود طبقات أدنى من الطبقة البروليتارية التي تحيى على حافة الفقر وتناسله على هوامش المدن الكبرى، وتسلط الفاشية العقائدية، وتغول الإعلام والقيم الاستهلاكية، وتغلغل الليبرالية الجديدة، أي باختصار، ما يعيشه المغرب الآن". لهذا فالحاجة ملحة دائما إلى وجود مخرج صاحب رؤية فلسفية وجمالية مثل بازوليني، الذي يجعل من رؤيته الاستثيقية والفلسفية "رسالة حياة ونضال فضلا عن دفاعه المستميت عن اختياراته الإيديولوجية والفنية والسياسية التي كانت يسارية أو ماركسية دون أن يكون داعية أو بوقا لها". لهذا أدان بازوليني في أفلامه السينما الشعبوية والبورجوازية والتجارية، فكانت سينماه، كما يؤكد الكاتب، أداة لمقاومة التفاهة والابتذال.

ولكي تكتمل هذه المونوغرافيا، ويصبح للقارئ رؤية عامة عن عمل بازوليني السينمائي والأدبي وارتباط ذلك بسيرة حياته، عمل عبد العلي معزوز على تقسيم الكتاب إلى سبعة فصول، بدء بتخصيص الفصل الأول للتعريف ببازوليني كمنظر سينمائي وليس كمخرج فقط، بمعنى أنه يملك لغة سينمائية خاصة به. أما الفصل الثاني فقد خصصه الكاتب للحديث عن المخرج باعتباره ناقدا سينمائيا، خصص وقته لنقد الأشكال الابداعية التي تميز بها عصره مثل سينما أنطونيوني أو فيليني أو فيسكونتي. أما الفصل الثالث فقد كان فرصة لدراسة أعمال بازوليني السينمائية بمراحلها الثلاث، تلك الموجهة للجمهور الواسع (ذات الحمولة الملحمية)؛ وتلك التي تضم أفلاما صعبة ومستعصية على الفهم والتحليل (التي تحتفي عموما بالجسد وقضاياه)؛ ثم المرحلة الأخيرة التي تَوَّجها بفيلمه الشهير "صولو أو 120 يوما في سودوما".

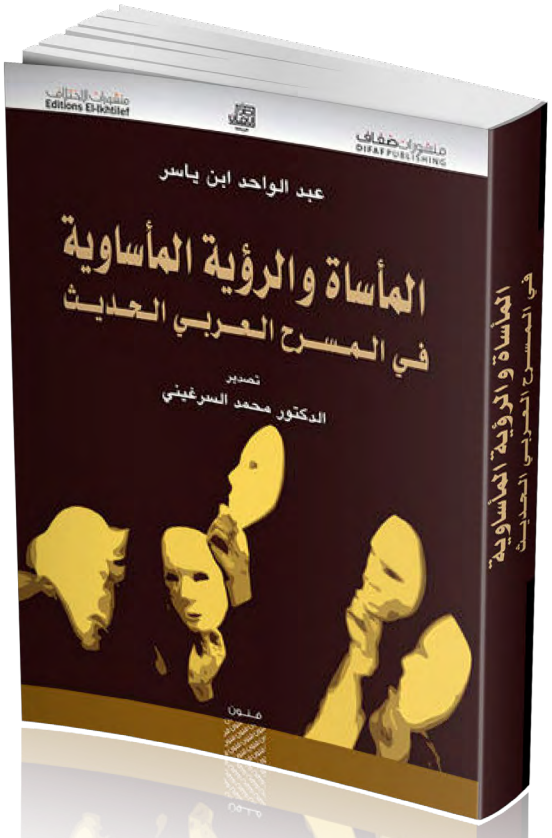
أما الفصل الرابع فيعد من أهم فصول الكتاب، لأنه يعبر عن هذا الحوار الذي طالب به كتابي معزوز السابقين (فلسفة الصورة وفلسفة السينما)، بين الفن السينمائي والمفاهيم الفلسفية. إذ استطاع الكاتب المزج، في تحليل دقيق، بين المفاهيم الفلسفية والجمالية عند بازوليني، اقترح فيه معجما فلسفيا استنبط من سينما بازوليني، بَدَأَهُ المؤلف بمفهوم الحنق أو الغضب (la rage)، لينهيه بمفهوم المطهر أو الجحيم (le purgatoire). وينبه معزوز إلى أن هذا المخرج الإيطالي، وهو يصوغ مفاهيمه، كانت لديه فرصة تتلاقى فيها انشغالاته المتنوعة الشعرية والروائية والنضالية. أي أن هذه المفاهيم هي عصارة انشغال فني سينمائي، بالأساس، تتحول فيه السينما إلى فن جامع يصور المفاهيم، وهي تعبر عن انشغالات فنية وأدبية وسياسية. لذلك فالتعبير عن الحنق مثلا، اتخذ وسيلتين: سينمائية وكتابية، كما هو الشأن بالنسبة إلى مفهوم البدعة والمروقHérésie ... كما يقترح الكتاب الوعي بالأصول النظرية لفهم عمق مفاهيم بازوليني، فلا يمكن فهم الحنق دون معرفة الشروط التاريخية للحربين العالميتين، والمروق والمقدس والمتعة دون الاطلاع على تجربة بازوليني الجسدية نفسها (المثلية)... ودون معرفة أعمق بالأصول الفلسفية لهذه المفاهيم عند باطايو الماركيز دو ساد ويونجو بارث ومسرح سوفوكل ودانتي... بما هي عتبات نظرية للوعي بقيمة العمل الفني لبازوليني. أما الفصول الثلاثة المتبقية فقد جعلها الكاتب لحظة للتعرف على المخرج كشاعر وكروائي وكمناضل سياسي.

يمكن، في الأخير، التأكيد على أن غاية الكاتب، وهو يكتب عن مخرج سينمائي متمرد مثل بازوليني، هو توجيه النظر الفلسفي في ثقافتنا العربية للفنون عامة وللسينما خاصة، وتوجيه الإبداع الجمالي إلى الوعي بالبعد الفلسفي فيه. وأننا بحاجة إلى مبدعين من طينة بازوليني لمقاومة التفاهة وهيمنة الاقتصاد..

تأخر ظهور المسرح عند العرب بين الواقع والخيال

قراءة في كتاب «المأساة والرؤية المأساوية في المسرح العربي الحديث» لعبد الواحد بن ياسر

خالد الشادلي



الإحساس بالمأساة ظاهرة مشتركة بين جميع الناس، فلا يمكن تصور حياة بدون مآسي إطلاقا، وإن كانت بدرجات مختلفة. فالمأساة تحاصر الإنسان طيلة وجوده في هذا العالم، بل يظل في صراع مع المتعالي والتاريخ وقدره والغير، في أحايين كثيرة مع ذاته حتى مماته.

فكلما ازداد الإنسان معرفة خاصة في المجال الفلسفي، ازدادت المآسي، لأن التأمل والتفكير الفلسفيين يجعلانه يدرك بعض الحقائق التي قد تغيب عن البعض. فالمأساة ملازمة للكائن البشري مهما كان شأنه، أو الطبقة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والدينية التي ينتمي إليها ...فالصراع المتصف بالمأساة هو جوهر الحياة، وبدونه تفقد الحياة قيمتها.

لا شك أن المسرح ولد من رحم المأساة الإغريقية خلال القرن الخامس قبل الميلاد، عندما بدأ المجتمع الاحتفال بالطقوس الدينية تمجيدا للآلهة، خاصة ديونيزوس، إله الخمر والخصب، والذي كان فيها المحتفلون يتنكرون في زي جلد الماعز وهم ينشدون ويرقصون على أنغام الموسيقى. وهذا الاحتفال سرعان ما تطور إلى مسرح، بالشكل المتداول الآن، على يد كل من (أسخليوس، سوفوكليس، ويوريبيدس)، والذي توزع بين التراجيديا، والكوميديا، والتراجيدكوميديا، وفي وقت لاحق، امتد إلى باقي المجتمعات كالرومان وأوروبا، وهنا برزت أسماء كبيرة لازال فكرها حاضر إلى يومنا هذا، ومن بينهم شكسبير وراسين وجوتة وبريخت ... فرغم ولادة المسرح المبكرة، ظل غائبا في البلدان العربية حتى منتصف القرن التاسع عشر، وهذا يطرح عدة تساؤلات منها: لماذا تأخر المسرح عن العرب؟ مع العلم أن هناك أشكال قريبة من المسرح مثل الحكاية والحقلة والبساط والشعر التي تميز بها العرب، ومع ذلك لم ينتجوا إبداعات مسرحية خالصة، كما فعل اليونان. فجل الدراسات تؤكد أن المسرح دخل إلى الثقافة العربية والإسلامية عن طريق الثقافة الغربية خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر، بواسطة العديد من المسرحيين الذين تأثروا بالتجارب المسرحية الغربية، وعلى رأسهم مروان النقاش.

ويعد كتاب المأساة والرؤية المأساوية في المسرح العربي الحديث للدكتور عبد الواحد بن ياسر، واحد من الكتب الهامة التي بحثت في مشكلة تأخر ظهور المسرح في البلدان العربية، وقضية التأسيس والتأصيل لممارسة مسرحية عربية، وكذا إشكالية تقبل الفعل التراجيدي في بيئة إسلامية. ولأهمية هذا الكتاب في تقريب المتلقي من تاريخ المسرح العربي وحيثيات تأسيسه، تحمست لقراءته ومشاركته مع قراء المجلة. ولهذا الغرض سأقتصر على تحليل ومناقشة بعض من أفكاره في هذا الجزء.

الدين، البداوة، الانغلاق عوائق أمام المسرح:

باحترافية لا متناهية، وبلغة علمية دقيقة ذات أبعاد نقدية تفكيكية تحليلية تركيبية، استهل الكاتب الفصل الأول بالحفر والنبش أركيولوجيا وأنثروبولوجيا عن بعض الإشكالات التي وقفت في وجه المسرح، والتي جعلته يعيش هوسا فنيا معرفيا وهو يتجول في تاريخ المسرح العربي وقضاياه وإشكالاته، وفي طريقه عثر على بعض الرؤى المختلفة النابعة من فضول معرفي وبحثي لدى المستشرقين عن أسباب غياب المسرح في الثقافة العربية الإسلامية، بالإضافة إلى استحضر بعض آراء المسرحيين وآراء النقاد قصد الإجابة عن أسباب غياب المسرح عن الاراضي العربية الإسلامية بشكل أقرب إلى العلمية.

الرؤية الاستشراقية:

يرى الباحثون المستشرقون الذين اعتمد عليهم المؤلف أن تأخر الممارسة المسرحية راجع إلى الثقافة الإسلامية التي تفرض ضوابط ومبادئ على الانسان المسلم. وفي هذا الصدد يؤكد "لويس ماسينيون" أن غياب التعبير الدرامي من التراث العربي الإسلامي" مرتبط بعدة أسباب منها؛ تحريم التصوير والتجسيد في الاسلام...، زد على ذلك أن حرية المسلم مشروطة وليست مطلقة. ويستدرك المؤلف كلامه، مؤكدا أن «ماسينيون» «لا يتحدث صراحة عن المسرح، وإنما يعني بكلامه فن التصوير، إلا أنه يعتبر المسرح جزءا لا يتجزأ من فنون التشخيص، وبالتالي يصدق عليه ما يصدق على فنون التصوير»[2] فالتصوير والتجسيد محرم حتى عند المسيحية واليهودية.

أما "غرونباوم" فقد بنى تصوره انطلاقا من مسألة الانضباط والامتثال التي تضبط الشعائر الإسلامية عكس الشعائر المسيحية التي يوجهها الخيال، فالأولى تجهل أصلا الأسرار (mystères) والثانية تمسرح هذه الأسرار، ومن جهة أخرى اعتبر غياب الصراع بين الله والإنسان، والامتثال بشكل مطلق لله وقف حاجزا أمام خلق فن درامي. فمفهوم الانسان داخل الثقافة الاسلامية لا يمكنه أن يتنازع مع الله، وإن حصل ذلك فمصيره الاستبعاد والسقوط. فرغم معرفة المسلمين بالتراث اليوناني، يبقى مفهوم الانسان داخل الفكر الإسلامي مقيدا. وبالتالي جعل الصراع التراجيدي مستحيل، وفي اعتقاد «غرونباوم» أن السبب الرئيسي في عدم حضور المسرح داخل المجتمع العربي الإسلامي، لا يرجع بالأساس إلى الأسباب التاريخية، بل إلى الأسباب الدينية.

ينطلق "لويس غارديه" من "أن الإنسان في الثقافة الإسلامية لا يتقبل التعبير الملحمي، بل يميل إلى الشعر الغنائي الغزلي،". بالإضافة إلى صعوبة قبول الأدوار النسوية داخل المجتمع الإسلامي. وعليه يرى الكاتب، أن "غارديه" أعطى "تفسيرا اجتماعيا ودينيا لغياب المسرح عند العرب والمسلمين، يتسم بالتجزئ والاختزال لأن المسرح ظاهرة اجتماعية كلية، إذن حتى تفسير حضوره من غيابه كان من المفروض أن يتسم بالشمولية. ومن جهة أخرى يرى المستشرق الفرنسي «جاك بيرك» أن تأخر ظهور المسرح عند العرب راجع بالأساس إلى اللغة العربية التي لا تتناسب مع اللغة الدرامية، فالأولى تنتمي إلى الدلالة والمعنى، والثانية إلى التعبير، وبذلك فاللغة العربية غير قادرة على التعبير عن التجربة الدرامية. لكن الكاتب اعترض على هذا الزعم الذي لا يكفي ليكون عائقا في حضور المسرح داخل الثقافة العربية.

رؤية النقاد العرب:

يؤكد عبد الواحد بن ياسر في كتابه أن آراء النقاد العرب بقيت وفية لرؤى المستشرقين، الذين أكدوا على التأويل نفسه، والهادف إلى الإجابة عن السؤال الإشكالي التالي: لماذا تأخر المسرح عند العرب؟ وهكذا يرى «العقاد» أن المجتمع العربي، مجتمع بدوي، وهذا ساهم بشكل كبير في عدم ظهور وظائف وحرف وصناعات وطبقات تنسج علاقات اجتماعي ضرورية، باعتبارها قادرة على خلق التمثيل. بالإضافة إلى ما سبق فالعرب اكتفوا بالشعر الغنائي وألعاب الفروسية ودروب الفخر والهجاء بحسب الاوضاع والظروف. على نفس المنوال نجد «أحمد حسن الزيات» اتفق مع

طرح العقاد في مسألة بداوة المجتمع العربي، وزد على ذلك فالعرب في فترة الجاهلية كانوا دائمي الترحال،وهذا جعل ملكة الخيال عندهم قاصرة بحكم عدم احتكاكهم بالآخر مما جعلهم غير قادرين على خلق القصص والتمثيل، رغم أنهم كانوا يتميزون بروح مرحة والارتجال، لكن كان ينقصهم التحليل والروية والفكرة.

ويؤكد "أمين الخولي" أن حياة البداوة التي كان يعيشها الإنسان العربي، واختلاف المعتقدات بين الثقافة العربية والثقافة اليونانية، وجهل التجسيم كلها معطيات حالت دون معرفة المسرح، رغم أن العرب والمسلمين اهتموا بالتراث اليوناني خاصة الفلسفة والمنطق...، لكن تفادوا الآداب والفنون اليونانية، لذا يرى أن الحضارة الإسلامية لا تجسد الملامح الفنية، والتي هي أساس وجود المسرح. أما «أحمد أمين» فأفكاره تلتقي مع أفكار المستشرقين، جملة وتفصيلا، وهذا يؤكده «لويس غادريه» في أكثر من مناسبة، إذ نجده بقي وافيا للآراء القائلة بأن عدم حضور المسرح عند العرب راجع إلى الاستبداد السياسي والانقسام الطبقي ووضعية المرأة داخل الحياة الاجتماعية.

رؤية المسرحيين العرب:

يكتفي الكاتب بثلاثة أراء لرواد المسرح العربي المعاصر ومؤسسيه الذين أدلوا بدلوهم بخصوص إشكالية غياب المسرح داخل المجتمع العربي الإسلامي، وهم: «محمد تيمور» و«زكي طليمات» و«توفيق الحكيم».

اعتقد «محمد تيمور» أن عدم تعرف العرب على المسرح في زمن الجاهلية راجع إلى صعوبة الترجمة، ذ يصعب على المترجمين العرب ترجمة الأشعار اليونانية إلى اللغة العربية لافتقادهم إلى أديب فنان يتقن البيان العربي، ولاسيما تلك الأشعار التي تحمل في طياتها الخرافات والأساطير التي هي من أتاحت للفنان اليوناني أن يبدع ويبرز الصراع بين الإنسان والآلهة المتعددة. فضلا أن العرب اعتزوا بالآداب العربي خاصة الشعر؛ بمعنى أنهم في غير حاجة إلى أدب غيرهم.

أما "زكي طليمات" يؤكد على أن الظروف التي كان عليها المجتمع العربي، خاصة حياة البداوة التي كانت تفتقد لشروط التقدم والتطور، بفعل عدم الاستقرار المكاني، حال دون وجود المسرح.

وأخيرا "توفيق الحكيم" الذي لم يخرج عن مجمل الأسباب التي سبق ذكرها، إذ تقاسم أفكاره مع باقي افكار سابقيه من النقاد والمسرحيين، وأكد أن العرب أثناء حكم الدولة الأموية كانوا ينظرون إلى أن اشعارهم هي المثل الأعلى، زد على ذلك ان العرب دائما كانوا يتحاشون التمثيل.

ويتجلى مما سبق، أنه ليس هناك سبب واحد بعينه هو المسؤول عن غياب المسرح عند العرب، وعليه صنف الكاتب هذه الآراء إلى أربعة أصناف:

- التفسير العقلي والذهني، يرى أصحاب هذا التفسير أن التركيبة العقلية العربية كلية، غير مهيأة لتقبل التحليل المنطقي، فالمسرح مبني بالأساس على التحليل، وليس على التركيب، وإن كان هذا الرأي يميل إلى النزعة العرقية، ومن دعاة هذا الزعم نجد رينان وجوين ومحمد مندور وسهير القلماوي.
- التفسير الاجتماعي الحضاري ويذهب إليه كل من العقاد ومحمد تيمور وحسن الزيات الذين أكدوا على أن القبيلة طمست شخصية الفرد، زد على ذلك حياة البداوة واللاستقرار كانتا سببا في عدم تعرف العرب على المسرح، واكتفوا فقط بالشعر الجاهلي.
- التفسير الأدبي واللغوي، زعم هذا الاتجاه أن التأخر راجع بالأساس إلى سيادة الشعر الغنائي والنزعة الخطابية في الأدب العربي الذي حال دون خلق شخصيات درامية، والاكتفاء فقط بالأشكال العفوية في التعبير والفرجة، وهذا الطرح ذهب إليه كل من جاك بيرك محمد مندور وتوفيق الحكيم.
- التفسير الديني، إذ يرى أمين الخولي، وزكي طليمات، وسهير القلماوي أن الطقوس الوثنية التي كانت قبل الإسلام عجزت عن إنتاج طقوس واحتفالات تصل إلى مرتبة المسرح كما حدث مع الاغريق. ومع مجيء الإسلام الذي يحرم تقديس الأشخاص تم تكريس هذا العجز.

لكن رغم هذه التفسيرات الرامية إلى تفسير أسباب تأخر المسرح عند العرب والتي لا ترقى إلى إجابات علمية، بل في أحيان كثيرة تميل إلى النزعة العرقية الهادفة إلى جعل الفكر الغربي أسمى من الفكر العربي، يبقى الإشكال بدون جواب، لأن البحث العلمي أساسه الحياد والموضوعية.

بلاغة التعدّد في مونودراما «دنيا»

رشيد بلفقيه

يشكّل النص المسرحي، في انفصالٍ عن العرض، واقعةً إبداعيةً لها كيانها اللفظي المستقل الذي يستفز الدراسة النقدية، شأنه في ذلك شأن الأجناس الأدبية كلها. فكل نص مسرحي على حدة يصبح كونا حيّا بمجرد أن يُقرأ، كما يقول محمد أنقار ، ولكلّ من النص والعرض المسرحيين شخصيتهما المستقلة، رغم أن النص المسرحي يُكتب لكي يُعرض. إلا أنه لا ينبغي بالمرة النظر إليه على أنه خادم أمين للعرض فقط كما ترى آن أوبرسفيلد. للنص المسرحي لذّتُه الخاصة التي على الناقد تبريرها منهجيا، وفق إجراءات تجعل النص المُتّسق، بفضل انسجام بنياته المتعدّدة (الحوار، الإرشادات المسرحية، مكوّنات اللغة من وصف وأساليب...) مفكّكا على منضدة النقد. وذلك استجلاءً للسّمة البلاغية الكامنة التي تسهم في جماليته.

وفقا لهذا التصوّر، تبرز سمة التعدّد منفذا من منافذ تلقّي مونودراما «دنيا» للكاتب المغربي طه عدنان. ورغم هيمنة صوت الممثلة الواحدة، فإن هذا لا يُخفي تعدّد مكوّنات النص تعدّدا بلاغيا دالّا. نتساءل إذن، كيف اشتغلت هذه السّمة في تشكيل الدّلالة العامة في النص؟ وما هي أبرز تجلّياتها؟ وهل كان لاشتغالها ضمن بنية النص مقصديةٌ بلاغية؟

أ-تعدّد الكتابة في النص

يتأسّس النص على كتابة تجريبية لأنه نص حداثي. كتابة تعلن عن تبرُّمها من هيمنة المكوّن اللغوي، ومن انفراده بتشكيل المعاني والدّلالات، وتنتصر للكتابة المتعدّدة التي تستحضر إلى جانب اللغة المكتوبة ما هو سينوغرافي (سمعي وبصري) متوسّلة بكتابة بصرية أيضا، عن طريق وسائط متعدّدة وُظّفت توظيفا يراهن على طاقتها الجمالية التي لها حضورها الفارق على الورقة وعلى الخشبة. ويكشف هذا التعدّد في الكتابة عن نفسه منذ الإرشادات المسرحية في اللوحة الأولى «المحطة الأخيرة»، إذ تُكثِّف المكوّنات البصرية حضورها موجِّهةً المتلقي نحو تشكيل الفضاء العام المحيط بالشخصية، في أدقّ التفاصيل، مُعوّلة على يقظته التي يشبّهها محمد أنقار بيقظة قارئ السيناريوهات المُعَدّة للتصوير، والروايات الشاعرية، والرواية الجديدة، والقصص التركيبية.

نقرأ في استهلال اللوحة الأولى حين «تُضاء الخشبة على جثة مُسجّاة بثوب أبيض. إلى جانب الجثة هاتف محمول

بكاميرا مفتوحة تصوِّر ما يحدث من تفجير في محطة مترو وسط أجواء من الهلع، لتبُثّه على شاشة في عمق الخشبة، فيما تسمع أبواق سيارات الشرطة والإسعاف، تصبح الشاشة مشوَّشة، تخفت الإضاءة تدريجيا» (ص5). ترسم هذه المكونّات المتعدّدة عوالم الشخصية التي يطبعها الخراب وبؤس النهايات، محفّزة القارئ على تجميع عناصرها بنفسه، لأنه طرف فعّال في تخيُّلٍ موجّهٍ لمكوّنات الفضاء المسرحي، بجعله يتصوّر مستلزمات تأثيثه. ثم يمدّه بمزيد من القطع حين يقول: «تعرضُ الشاشة رسمًا بيانيًّا لجهاز دقّات القلب. مؤثرات صوتية ترافق الرسم البياني تعكس تَسارُع نبضات القلب. يتوقّف الجهاز. سكتة قلبية. تشويش. صمت. ضوء خافت يُسلّط على الجسد المُسجّى.» (ص5). لغويًّا، وُظّفت جمل خبرية مُقتضبة شديدة التركيز، بلغة تقريرية تغيب بين جملها الروابط اللغوية، التي على المتلقي الربط بينها بطريقته الخاصة لتشكيل الصور الذهنية. ثم عليه الربط بين تلك الصور لتصوّر المناخ العام الذي يُخيّم على جوّ المسرحية بعيدا عن توجيه الدراماتورج أو المخرج أو السينوغراف، الذين يحتكرون سلطة تأويل النص عند إخراجه، ممّا يجعل قارئ النص المكتوب أمام تجربة تميّزها الخصوصية والتشكيل الذاتي لمكوّنات الفضاء المسرحي.

إلى جانب هذا، تساهم الوسائط المتعدّدة في بناء صور ذهنية مركّبة، متخليّة عن دلالتها المباشرة لصالح دلالات أكثر رحابة، كما في قول الكاتب (يتوقّف الجهاز. سكتة قلبية. تشويش) إذ جرى توظيف شاشة لعرض جهاز قياس دقّات القلب، يوحي باللحظات الأخيرة من حياة الشخصية، وهي تلفظ أنفاسها منذ أوّل مشهد. ثم يحدث التشويش في الشاشة، في إيحاءٍ إلى انقطاع الاتّصال معها دلالةً على انتقالها إلى عالم آخر لا يسعنا إدراكُه بالحواس السابقة. ما يجعل الشاشة ترمز إلى ذلك الخيط الدقيق الذي كان يربط الشخصية بعالمنا والذي غيّبه الموت/ التشويش. ثمّ تُسلّط الإنارة على الجثة المسجّاة، لنلِجَ مع ظهورها عالما جديدا تشتغل فيه اللغة المنطوقة مرة أخرى عندما تبدأ الشخصية الرئيسية في البوح.

بالإضافة إلى دلالاتها المتعدّدة، تحضُر الوسائط التقنية في العرض بوظائف متعدّدة أيضا. فالهاتف المحمول مثلا، الذي يلازم الشخصية الرئيسية، يظهر مرّة بوصفه أكسُسوارا يُؤدّي وظيفته الأصلية الممثَّلة في التواصل بين المتخاطبين، لكنه سرعان ما يتجاوزها إلى وظائف أخرى مستحدثة. نقرأ مثلا: «تُطرِق برأسها وهي تتصفّح ألبوم الصور على هاتفها المحمول حيث تظهر صورة عبديل» (ص19)، ونقرأ أيضا: «تتعثر لتقع أرضا. تلتقط هاتفها المحمول. تتفقّده سريعا قبل أن تتفاجأ بصورة أمّها على شاشة الموبايل. تتوجّه إليها بالحديث» (ص28). يؤدّي الهاتف بالإضافة إلى وظيفته الرئيسية وظائف أكثر حيوية وتأثيرا في سير الأحداث. فهو حيّزٌ يحوي أجزاء من ذاكرة دنيا، وهو عنصر مفجِّر للحوار، يصبح النظر إلى شاشته لحظة حاسمة تزيد من تعقُّد الصراع الدرامي في النص، أو تُغيّر سير الحكي نحو وجهات جديدة.

تساير الكتابة المسرحية بهذه الاختيارات التوجّهات ما بعد الدرامية في المسرح، التي لا يتحدِد العمل المسرحي فيها في زمن واحد، أو فضاء واحد، أو كتابة واحدة، وإنما يتحدِد بتداخل مجموعة من المكوّنات الركحيّة المتجاورة مع الكتابة النصية. وبالانتقال من نص يتبنى لغة هجينة، تتوسل بوسائط متعدِدة للإبلاغ، وتعمل بهُجنتها على تكسير سلطة الكلمة لصالح وسائط تزاحمها أحيانا أو تلغيها أحيانا أخرى.

ب- تعدّد أصوات الشخصية الرئيسية وتعدّد تقنيات الحوار

يتحقّق الانسجام العام للنص من خلال توظيف سرد استرجاعي، يعرض النهاية في لوحة «المحطّة الأخيرة»، ثم يعيد بناءها عبر بناء متسلسل للأحداث في الثمانية عشر لوحة التي تتكوّن منها المسرحية. تكشف الشخصية الرئيسية فيه لوحة بعد الأخرى تفاصيل حياتها أمام الجمهور، طفلة، فمراهقة، ثم زوجة، ثم «عاهرة». ورغم الحكي الطاغي على سيرورة الحوار في النص الذي يغري بجعل دور الشخصية دنيا شبيها بدور الحكواتي، لأن الحكواتي يكاد لا يختلف عن ممثل المونودراما، ولأنّ الحدث الدرامي، أو القصصي في كلا الفنّين يُقدَّم كاملا من وجهة نظر شخصية واحدة في شكل

غير حواري (ديالوجي)، أقرب ما يكون إلى السرد الروائي التقليدي، إلّا أن هذا الإغراء ينحسر أمام بروز أصوات أخرى داخل الصوت الواحد. يتمّ ذلك بصورة بوليفونية تشي بتشظّي شخصية البطلة، وتعدُّدِها داخل وحدتها المتوهّمة. فتارة نستمع إليها تناجي نفسها وكأننا أمام ذاتين في ذات واحدة، فتقول موجهة الحديث إلى نفسها: «هيّا اصرخي، حرّري صوتك من هذا الوجوم الخانق»(ص6)، وتارة تخاطب الآخرين: «ماذا؟؟؟ أعد، أعد، أعد، ... أعد عليّ ما تفوّهتَ به؟؟؟» (ص127).

تبدو الكلمات التي تتلفّظ بها الشخصية الرئيسية بخصوص نفسها وبخصوص العالم المحيط بها كاملة المعنى -كما أشار باختين- لأن أصداءها تتردّد جنبا إلى جنب مع كلمة المؤلف وتقترن بها اقترانا فريدا من نوعه، كما تقترن بالأصوات الأخرى للأبطال الآخرين. تقول دنيا: «المكان الوحيد الذي أشعر فعلًا بالانتماء إليه هو هذه المدينة التي فتحتُ فيها عينيّ والتي لا أعرف لي مَوْطِنًا سواها. (صمت قصير) بروكسل. (بتهكّم) حتى هي من الصعب أن تحدّد لها هويةً واضحة، (ص ١١٠). تتعدّى حمولة هذه العبارة فكر شخصية واحدة أو موقفها الفردي، بل نكاد نجزم أنّ كلامها يختزل موقف جيل من المهاجرين الذين قاسوا من عسر الانتماء: دنيا، عبديل، الجمهور، القرّاء، المؤلّف، وأشخاص آخرون من الواقع... بهذا تصير كلمة دنيا كلمة جمعيّة لكن بلسان مفرد. دنيا التي تسرد قصص الجميع، وترسم مصائر الجميع، من وجهة نظرها، رغم -ادّعائها- أنها لا تتقن الحكي، وأنها تستسلم لإغرائه فقط لأنّ الكثير من القصص وقعت لها كما تقول: «أنا وقعت لي الكثير من القصص، رغم أني لا أتقن الحكي»(ص ٣٩)، ولأنّ في هذه القصص ما يستحق أن يروى للجميع.

تتعدّد تقنيات الحوار التي تخاطب بها الشخصية الرئيسية المتلقي، سواء المتخيل (الشخصيات الأخرى) أم الحقيقي (المتفرّج المفترض). فأحيانا تلجأ إلى المونولوج، الذي يتيح للشخصية، حسب عواد علي، أن تفصح عن دخيلة نفسها لتكشف مشاعرها الباطنية وأفكارها وعواطفها، وكأنها تفكّر بصوت مسموع، خصوصا عندما تجد نفسها تحت تأثير انفعال جارف. تقول دنيا مخاطبة نفسها: «كأنّي منحوتةٌ ميّتة... مَنْ نَحَتني نسي أن يبُثّ فيَّ الرّوح. أو كأنّي الجميلة النائمة وهي تنتظر قُبلةً، أو قنبلةً، من أميرها الوسيم لتصحو. كأنّي مشدودةٌ إلى الأرض بمسامير، أو بمغناطيس لا مرئي يجذبني نحو الأسفل. اللعنة!» (ص 6).

ثم تنتقل في مقاطع أخرى إلى مخاطبة المتلقّي (الجمهور-القرّاء) بشكل مباشر: «وأنتم طبعًا حضرة الجمهور المحترم. جئتم لتتفرّجوا على امرأة لا تعرفونها. أنا بدوري لا أعرفكم. (تدقّق في وجوههم) لا أعرف أيًّا منكم. إنما، من يدري؟ لعلّ بين الذكور الحاضرين هنا من رافقني مرّةً أو رافقتُه سيان...» (ص 16). هذه الوضعية في مخاطبة الجمهور مباشرة تظل غامضة. فالشخصية تتجسد باعتبارها شخصية حرة، تتكلم باسمها الخاص إلى جمهور عام، دون أن تصل إلى حد نسيان الركح الذي منه تتكلّم، ونسيان وضعيته بوصفه شخصية. إن مخاطبة الجمهور لا تكون أبدا تواصلا مباشرا يقع خارج الخيال، دنيا المتشكلة في عوالمها الخاصة، تقتحم عوالم الجمهور، مستغلة رداءها الموهم بخيالية عوالمها، لتقدّم واقعا يعرفه الجميع. لكن، يصعب عليهم الحديث عنه كما تفعل هي.

ونجدها في لوحات أخرى تخاطب شخصيات متخيلة، تصنعها في خيالها في ما يشبه الهذيان، «نادية، أنت بالذات، لن أفتح لك الباب. لم نلتق منذ ست؟ سبع؟ ثماني سنوات؟ أنا نسيتك تماما» (ص 91). وأخيرا، نجدها تصنع حوارات كاملة مع شخصيات في خيالها، فتبرز الردود للجمهور المفترض أنه يشاهده، وتضمر الأقوال الخاصة بالشخصية، تقول مثلا مخاطبة زبونا وهميا في البار:

«....

أصلي من السويد. لماذا؟

....

أبدو لك مغربية؟!

...

إذا كنتُ أبدو لك كذلك، فلماذا تسأل؟

...

آه، ليس واضحًا تمامًا» ص (106).

يرتبط تعدّد الشخصيات بتعدّد عوالم وأزمنة وفضاءات الحكي. فلكل شخصية من الشخصيات التي تخاطبها فضاءٌ خاصٌّ بها، جلُّها ينبعث من الماضي، حاملا معه جروحها التي لم تندمل يوما. أمّا بعضها فيعيش معها ويسايرها، وبعضها الآخر متخيّل يوحي بمكنوناتها النفسية، إذ ترسبت عقدها الكثيرة منذ طفولتها البائسة في المدرسة، حيث عانت مثل كل المغتربين العرب ببلجيكا من العنصرية بسبب اللون واللكنة والوضع الاجتماعي.

تساهم الحوارات المتعدّدة في تأثيث فضاءات الحكي وتنويعه، من خلال الحوار المتبادل مع بعض الشخوص الواقعية أو المتخيلة، وتعدّد مستويات حديث الشخصية الرئيسية مع نفسها. فهي تارة تخاطب وعيها، وتارة تخاطب لا وعيها في ما يشبه الهذيان. تارة تبدي تعاطفا مع نفسها، وتارة أخرى تقسو عليها، لينعكس هذا التعدّد على مسارات الحكي التي يغدو التشويق ميزتها.

ج-تعدّد مسارات الشخصيات

يبدو تعدد مسارات الشخصيات ملفتا. فلا وجود بتاتا لنقط التقاء بين الشخصية الرئيسية وبين الشخصيات الأخرى، بدءا بوالديها الحاج ميمون بنعبد القادر وارحيمو البقالي المنفصلين عن عالمها تماما. فالأب عاش منشغلا بعمله، والأم ظلت منشغلة بالعناية بالأسرة وبأحاديث النميمة مع الجارات، ثم إخوتها الذين اختار كل واحد منهم السير في طريق خاص، ثم صديقاتها اللواتي تنكرن لها لاحقا، وأخيرا زوجها عبديل الذي اختار الالتحاق بتنظيم داعش بعد تعرضه للقهر والاغتصاب الجنسي داخل السجن، والذي رفضت أن تربط مصيرها بمصيره.

الجميع في المونودراما يسير في خط خاص به لا يكاد يلتفت إلى الآخرين إلا نادرا، وهو ما يعكس الفردانية المطلقة التي تسيطر على المجتمعات المعاصرة، وحالة التفكّك التي تسِمُها. الوحدة هي المصير المحتوم ولو بين الجموع، تقول دنيا: «أن تعيش وسط أسرة غفيرة وتشعر بالوحدة، شيء له طعم نكتة مريرة» (ص 39). يتحوّل هذا التباعد إلى تعدّد داخل الأسرة الواحدة، تعدّد يُنذِر باتساع الهوات السحيقة التي تفصل بين أفرادها، تقول دنيا: «التحقت ارحيمو بزوجها ميمون في بلجيكا وهي تجرّ أطفالها الثلاثة: قاسم، عيشة وزهرة. هؤلاء نسميهم -نحن الثلاثة الأواخر- «المغاربة» (ص34). يُبرز هذا التصنيف تغلغل الانقسام إلى داخل الأسرة الواحدة، فحتى داخل الاسرة الواحدة تجد التصنيفاتُ المبنيةُ على الانتماء سبيلَها.

هذا التعدّد الذي يُميّز الأسرة الواحدة، بوصفها نواة صغرى للمجتمع، يُعتبر انعكاسا للتعدّد الذي يُميّز المجتمع بأسره، إذ يختلط البلجيكيون القدامى الذين لا يعرفون حتى معنى أن تكون بلجيكيا حسب دنيا، والفلامانيون القوميون الذين يتمنّون ضمّ بروكسيل وتسييجها، والوالانيون الذين لا يتورّع «الدّراري» عن اعتبارهم «فلامانيين قذرين»، ثمّ المهاجرون الذين يتألفون من الوافدين العرب الذين منهم العمال المسحوقون، الذين استنزفهم الشغل، ومنهم «الخوروطو» الذين نجد ضمنهم فئة «البليدار» حديثي الوفود، ثم الكونغوليون ومنهم صديقتها كيميا، وتعني السلام باللينغالا، الهاربون من الحرب في الكونغو المستقل، والأتراك مثل صويحبتها ياسمين آكلة الكباب، وطبعا هناك الأوتوقراطيون الأوروبيون والعاهرات الأمريكيات اللاتينيات والأوربيات الشرقيات وغيرهن كثير من مختلف الجنسيات...

يبدو اختيار الشكل المونودرامي اختيارا دالا في هذا المستوى، بوصفه أكثر الأشكال التعبيرية قدرة على رسم عزلة الفرد في المجتمع ووصفه وصفا دالا، خصوصا حين نتلصّص عليه في عزلته وهو يحدّث نفسه، يجترح أجوبته الخاصة لأسئلته الفردية والمشتركة، دون انتظار مساعدة من أحد، أو توقع ردود مهمة من الآخرين.

د-تعدّد المؤثرات السمعية

تستعين الكتابة المسرحية في هذا النص بالموسيقى الركحية، بوصفها آلية مكمّلة للتصور الذهني للفضاء الركي، فهي تخلق الجو المناسب في العديد من المقاطع. يعبّر هذا التوظيف عن مسايرة الوعي بأن الموسيقى تكتسي أهمية في

الكتابة المسرحية، بوصفها آلية من آليات ضبط وتوجيه إيقاع التصاعد الدرامي. آلية تساهم بفعالية في إتمام تفاصيل اللوحات الذهنية. فالمقطوعات الموسيقية الواردة تساهم بوظائف متعدّدة تجعل منها ديكورا صوتيا ملازما للديكور البصري ومكمّلا له. فهي أحيانا تنبعث لتكمل المشهد، كما في قوله «تنبعث موسيقى أغنية إديث بياف (لست نادمة على شيء)» ص7، وكما في قوله: «تنبعث موسيقى أغنية محمد عبد الوهاب (يا دنيا يا غرامي)» (ص 19). وتارة تشتغل لتجعل القارئ يتخيل المحيط العام للأحداث، كما في قوله: «تستدير لتغادر بخطوات خرساء محفوفة بموسيقى الزفة. موسيقى زفة، إنما بإيقاع جنائزي بطيء». (ص13)

تحضر الموسيقى متجاورة مع أصوات أخرى، توحي بآلات أو أشياء أو أماكن، مثل قوله: «تقف دنيا وهي تحمل ما يشبه آلة حاسبة كبيرة بيدها اليسرى وتشرع في الضرب عليها بأصابع اليد اليمنى كما لو أنّ الأمر يتعلق بأكورديون، فيما تنبعث موسيقى تتماهى معها متراقصة ومحرّكة أصابع يديها مثل عازفة مدرّبة. تتوقّف الموسيقى، ليتعالى صوت الضرب على الآلة الحاسبة» ص33، تعبر الآلة الحاسبة هنا عن الخطأ الذي وقع فيه والداها، والذي تسبب في حمل أمها غير المرغوب فيه.

يبرز التعدّد أيضا في تفاصيل دقيقة أخرى منها اللغة التي تخاطب بها دنيا الجميع، فتارة تستعمل لغةً دارجةً، وتارة تستعمل لغةً فصيحةً، وتارة ترطن بلسان إنجليزي، مما يحيل على تعدّد مستويات مخاطَبِها العام والخاص، كما تتعدّد الأزياء التي تلبسها، بما يواكب حالتها النفسية والأجواء العامة للعرض، وتتعدّد مشاعرها طيلة العرض بين الفرح والندم والحسرة والحزن والغضب وغيرها ...

هـ-ختاما

أسهمت سمة التعدّد في لغة النص وفي بنية خطابه في كثافته وفي جعل قراءته مُنتجَة. وأكد لنا إصرار الشخصية الرئيسية على سرد حكايتها رغم ما يحيط بها من دمار أنه من الموت يمكن أن تنبعث الحياة، وأنّ الذاكرة التي تعود معها تكون ثرّة تسرد ما وقع دون أن تبرّره. تلك الذاكرة التي لم ينجح الحشيش في قتلها، ولم يفلح الاغتصاب، والعنصرية، والتعذيب النفسي، والإرهاب الديني، والقهر الاجتماعي، والفقر، والتهميش، في طمسها، لتظل الدليل الوحيد على تعدّد الإنسان، الذي أطلق في الأرض ليعمّرها، لكنه نسي مهمته وغدا مصدر دمارها، بالحقد، والعصبية، والعنصرية، والتطرف، والعنف، ملغيا تعدّد ذاته وذوات الآخرين لصالح نماذج مقولبة، وجاهزة، وقطعية، تعرف الحياة لكنها لا تكاد تبلغها، وتدرك تعدّدها لكنها لا تستطيع التعامل معه. من كل ما سبق نخلص إلى سؤال مؤرق -ما دام ترف السؤال ممكنا-، ومادامت جمالية الحكي والكتابة في مونودراما دنيا تغري بالاستزادة :

- ثم ماذا بعد يا دنيا؟

لائحة المراجع والمصادر

1. عدنان طه، دنيا (مونودراما)، الفاصلة للنشر، الطبعة الأولى.
2. -أنقار محمد، بلاغة النص المسرحي، الطبعة الأولى 1996، ص 25.
3. أوبرسفيلد ان، مدرسة المتفرج، وزارة الثقافة مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ص 15.
4. أنقار محمد، نفسه ص 117.
5. علي عواد، غواية المتخيل المسرحي، مقاربات لشعرية النص والعرض والنقد، المركز الثقافي العربي، ط1، ص 122.
6. باختين ميخائيل، شعرية دوستويفسكي، ترجمة جميل التكريتي، دار توبقال للنشر، ص 11.
7. علي عواد، نفسه، ص 66-65.
8. بلخيري أحمد، معجم المصطلحات المسرحية، الطبعة الثانية 2006، ص 157.

حكاية الصورة ودلالاتها في سرديات شفيق الزكاري التشكيلية

عزالدين بوركة

سردية الصورة والدلالة:

لا يكاد ينفصل الفعل السردي عن الممارسة الإستيقية، فكل عمل فني يستدعي سردية سابقة ومصاحبة أو متولدة خلال عملية التلقي، أو بعده نتاجا عن تلك النقاشات والتعليقات والجدالات التي يخلقها، بوصفه «صورة» صباغية أو نحتية أو تركيبية أو إنشائية أو ذهنية، ثابتة أو متحركة... تحمل رموزا مشفرة ورسائل تضمينية إيحائية، مبتعدة عن كل تقريرية وتعيينية؛ فالصورة التضمينية ذات رسائل رمزية أو ثقافية، أي إنها صورة يحدث في صلبها تداخل بين العلامات وتناغم دلالي.. فالعمل الفني من حيث إنه صورة عينية أو ذهنية، يغرف من السنن الثقافية والاجتماعية والتاريخية والفكرية، التي تختلف من فرد إلى آخر، مما يجعل العمل قابلا لتعددية التأويل والقراءة،

و با لمقا بل تتوالد السرديات سواءً من تلك السنن التي يتضمنها العمل، أو تلك التي انبثق منها أو صاحبت عملية إبداعه.

إذن، من هذا المنطلق سعى التشكيلي والناقد الفني المغربي شفيق الزكاري إلى استخلاص السرديات التي تتضمنها أعمال مجموعة من الفنانين العرب والغربيين، أو حكي تلك الحكايات التي رافقت أو ساهمت في ميلاد أعمال فنانين آخرين، أو الكشف عن تلك القصص التي تولدت بعد عرضها وإظهارها. بالتالي، يمكننا أن نجازف ونقول إن كل عمل فني، بوصفه صورة، يستدعي خطابا متضمنا فيه، متخذا شكلا بلاغيا، لكونه تضمين لنسيج من العلامات والرموز، واستيعاب للقصدية أو العفوية في عملية إبداع العمل الفني، بوعي أو لاوعي. مما يتولد عنه قراءات متعددة للمنجز الواحد الذي يحتوي على علامات قوية وشاردة، تستلزم التأويل(ات)، الذي يأتي بصيغة

الجمع تبعا للاختلافات الواقعة في دواخل كل متلق على حدة.

ومنه، يمكن أن نقرأ كتاب شفيق الزكاري «سرديات تشكيلية»[1]، على أنه دعوة إلى قراءة الأعمال البصرية بكل تنوعها، بوصفها صورا تحمل دلالات تتحول إلى خطابات بلاغية، تحوي رسائل مشفرة لا يمكن فكها إلا من خلال العودة إلى أصلها السردي، أي ما تولدت عنه من «حكايات». ولم يقصد صاحب الكتاب أن يجعل من منجزه تصنيفا لتجارب تشكيلية أو تأريخا لها، بالمفهوم الأكاديمي أو التاريخي، بل هو إطلالة على حكايات، أراد لها الزكاري أن تتناول أساليب الفنانين التشكيليين المغاربة والأجانب، من منطلق سردي، تكون فيه التقنية مجرد جسر للعبور إلى انشغالاتهم من جهة نظرهم المرتبطة بالذاكرة التي دُمغت في أذهانهم[2]، مبتعدا عن نمطية التعاطي مع الأعمال الفنية من منطلق وصفي أو تحليلي لا يراعي ما نتجت عنه هذه الأعمال من حكايات ووقائع.

تتخذ سرديات هذا الكتاب أصولها عن لسان بعض الفنانين مباشرة أو من خلال ما تداوله عنهم وعن منجزاتهم، أو من خلال النبش في ثنايا أسرار أعمال فنانين آخرين. فتقع، بالتالي، عملية تأليف «حكايات الزكاري» بين ثنائية المحكيّ والمكشوف عنه، أو لنقل «الكشف عن المسكوت عنه»، حيث إن كل ممارسة للفن، الواقعة في الزمكان والمادية، هي تجربة يعيشها –أو عاشها- الفنان كان لها وقعها الخاص على منجزه الفني. وهذه التجربة غنية بالممارسة والرؤى والمشاعر والأفكار، وهي تجربة ذات كثافة كبيرة على المستوى الوجودي. ونحن نفترض أن هذه التجربة هي نمط من الوعي وتجلي للاوعي وأسلوب للمعرفة ومدعاة للإبداع.

بقدر ما هو صعب الكشف عن ما تخبّؤه الأعمال الفنية من حكايات وما تتضمنه من دلالات متولدة عنها، يصعب في المقابل أن يسرد الفنان خبايا نشأة عمله الفني، ويقص الحكاية التي نتجت عنها دلالاته وعلاماته.. لهذا فشفيق الزكاري يضعنا، هنا، إزاء كشف ثنائي للصعب والعصي وللمسلي والموضح، لا يتغيّا فيه الكاتب أيّ أسلوبية تأريخية أو أي ميل صوب الحكم والتقييم والتصنيف، بقدر ما يسعى إلى استخلاص ما تختزنه الأعمال من حكايات مطمورة في خلفيات هذه الأعمال.. حكايات نسغها المشترك، يقول الزكاري، هو الواقع المعيش، وإن اختلفت التقنيات باختلاف طرق معالجتها للأسندة، وما تحمله من مواد وأشكال وألوان وأبعاد[3].

ولطالما نُظر إلى أعمال الفنانين من منطلق فكري –فلسفي أو إستتيقي- أو من خلال دورها في المجتمع وعلاقتها به، لكن تجربة الخلق ذاتها هي أيضًا تجربة سردية لا تقنية أو مهاراتية أو ذهنية فحسب. بالتالي، إن الأمر يدعونا إلى أن نكشف عنها لإضاءة حالاتهم الإنسانية. هذا هو ما جعل المؤلف يدفع بالفنانين للتعبير عن رؤيتهم وخبراتهم وتجاربهم وقصص الغرائبية والسحرية والعفوية التي أنتجت بعض أعمالهم. لذلك، فهذه القصص سرد للممارسة الإبداعية وتسليط الضوء عن السري في مطبخ هؤلاء المبدعين، وتأمل حول تجربتهم ومشاريعهم الجمالية، وأيضا إمساك بـ»الخيط الرابط بين التحفة وسياقات إنجازها».

حكايات فنية غربية:

دافينتشي، دولاكروا، غويا، فان غوخ، كاهلو، ريفيرا، برانكوزي، بيكاسو، موديغلياني، دوشان، واروول، دالي، فيليكوفيك، بوتيرو.. أسماء فنية غربية وازنة، اختار شفيق الزكاري أن ينقب في تلك السرديات التي تخبّأها أعمالهم، مستخلصا إياها وكاشفا عن دلالاتها، وبالتالي مفككا جملها البلاغية. اتبع صاحب الكتاب، في فصله الأول، عملية النبش والحفر باحثا عن خبايا كل عمل فني أو تجربة، ارتبطا بصاحبهما وشكلا علامة فارقة جعلته يكتسب شهرة وبصمة مميزة، وكلما ذكر اسمه ذكر معه عمله ذاك أو تجربته تلك. ابتسامة الـ»موناليزا» الساحرة التي تعد لصيقة بدافينتشي، وحكاية الشارب الذي أضافه إليها دوشان، وسردية معاناة موديغلياني التي استغلها لصالح جمالية أعماله،

1- شفيق الزكاري :سرديات تشكيلية -مختارات جمالية ،القنيطرة-المغرب ،دار القلم العربي للنشر والتوزيع.2021 ،

2- المرجع نفسه ،ص.7 .

3- المرجع نفسه ،ص.8 .

أو فتح نوافذ تطل على نساء دولاكروا وسحر الحريم وأعراس المغرب.. وغيرها من السرديات التي تزيل ستارات المسارح التي دارت على ركحها قصص ميلاد أعمال أو بروز تجارب فنية شكلت انعطافات أو مراحل مهمة، كان لها أثرها الذي ما زلنا نستشعر هالاته إلى يومنا هذا. وعمد الزكاري أيضا، إلى الحديث عن تجارب اهتمت بالجانب الإنساني الفردي أو الجماعي، مثل تجربة الفنانة المكسيكية فريدا كاهلو، وحكايتها مع «الحلم» الواقعي الذي أعادت تأويله بصريا في إحدى أعمالها، لنلامس معاناة الفرد بعد الصدمة وعدم قدرته على الحراك، فيصير «الموت هو التيمة المهيمنة على موضوعاتها»[4]، إذ إنه الشبح الذي يطاردنا مستغلا كل صدماتنا، غير أن الفن علاج كاهلو الشافي وسندا للمقاومة واستدعاء الحياة. وصولا إلى تجربة فيرناندو بوتيرو الذي اختار أن يقص شرارة الاعتداء بسجن «أبو غريب»، معتمدا على أسلوب شخصي واقعي، للأمكنة والشخوص، التي عمل على التمطيط والإسهاب والتمديد والمبالغة في أشكالها، في أوضاع مختلفة[5]، ليضع بذلك المتلقي أمام مشاهد تجسد هول الاعتداءات وتعبر عن البعد السيكولوجي «للمعذبين».

من وحي الحكايات المغربية والعربية:

الفن تجربة وخبرة، يؤكد الفيلسوف الأمريكي جون دوي، إذ إن الخبرة الفنية لا يمكن اختزالها في مفهوم المتعة الجمالية، وهي لا تختلف عن غيرها من خبرات الحياة العادية؛ لأن خبرات الحياة هي أيضا نشاط يهدف إلى تحقيق غايات، وإن كان لا يخلو من الحس الجمالي[6]. لهذا يربط كثيرا شفيق الزكاري بين الأعمال وقصص حياتية لمبدعيها، غير فاصل بالتالي، بين العمل وصاحبه، بين المنجز والواقع الذي تولد منه أو عنه أو بفعله، أو -على الأقل- كان له أثر بطريقة أو بأخرى. وفي الحالة الأخيرة، يبرز لنا الزكاري حكاية تلك الصدفة التي صنعت في أحد أعمال عزيز أزغاي علامة (خطأ غائرا) من قبل طفله عن غير قصد، مما منحه «جملة تشكيلية»[7] غير متوقعة. ويلامس الزكاري أيضا معالم التجربة الفنية كاملة، ساردا تفاصيلها وواقفا عند محكياتها التي تستند عليها لتبتدع منجزاتها.. والحال هنا، تجربة رشيد باخوز -نموذجا- التي يصفها على أنها «طرحا لأسئلة وجودية أملتها الظرفية الحالية، وجوابا عن ابتعاد عدد كبير من الفنانين المغاربة عن هويتهم، واستلابهم، وانبهارهم، وتبعيتهم لما ينتجه الغرب من أشكال، بعيدا عن مقاومتهم الموضوعية والروحية»[8].. وقد اختار باخوز الحروفية تعبيرا ووسيلة إستتيقية يقارب بها مواضيعه التي تلامس الذات والفرد والجماعة في الآن عينه. ووقف الزكاري عند تجارب فنية لفنانين كانت لها آثارها الكبرى على ممارساتهم الفنية، حيث يبرز -على سبيل الذكر لا الحصر- الاهتمام والولع بالملاحف عند إبراهيم الحيسن، من خلال اتخاذ هذه الأردية النسائية سنداً للاشتغال بدمجها مع القماشة والورق المقوى والخشب الرقيق إدماجا جماليا وتعبيريا في آن واحد[9]. فالحيسن مولع بالصحراء وآثارها وجمالياتها التي يستثمرها في أعماله.

وغيرهم من الفنانين المغاربة والعرب الذين سلط الزكاري الضوء على تجاربهم الفنية، موضحا مكامن قوتها ومواطن جماليتها، انطلاقا من الواسطي ومقامات الحريري، مرورا بضياء العزاوي ومحمد قاسمي وما يحكيه عن شهرزاد والحرب والحسين طلال وقصص الذاكرة وبوشعيب هبيولي وزمن السياسة المتشددة وعبد الكريم الأزهر وحكاية النوافذ ومحمد الرايس ورمزية الموت وبنيونس عميروش وقصة المتلاشيات، وشمس الضحى أطاع الله وفاطمة كيلن، وحافظ ماربو وعبد الإله الشاهدي ونسائه، ومصطفى النافي وحكاية السحر الأسود...إلخ. ليجعل بالتالي، من كتابه هذا معجما سرديا تشكيليا يمكن الانطلاق منه لفهم واستيعاب الكيفية التي تتولد عنها الأعمال الفنية، سواء عن القصدية أو العفوية والصدفة أو التجربة والخبرة.

4- المرجع نفسه ،ص.29 .

5- المرجع نفسه ،ص.65 .

6 أنظر: جون دوي، الفن خبرة، ترجمة زكريا إبراهيم، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2011.

7 شفيق الزكاري، المرجع نفسه، ص. 194.

8 المرجع نفسه، ص, 215-214.

9 المرجع نفسه، ص. 139.

فيلم «القفطان الأزرق» يمثل المغرب في محفل الأوسكار

لحظة تكريم «القفطان الأزرق» في مهرجان الفيلم الفرانكفوني في أنغوليم أ ف ب

أعلن المركز السينمائي المغربي ترشيح فيلم «أزرق القفطان»، الذي هو من تأليف وإخراج مريم توزاني، لتمثيل المغرب في مسابقة أفضل فيلم دولي، وذلك ضمن فعاليات الدورة الخامسة والتسعين لجوائز الأوسكار، إذ يتوقع إقامة حفل إعلان وتوزيع جوائز أكاديمية فنون وعلوم السينما الأمريكية (الأوسكار) لهذه الدورة في 12 مارس 2023 في لوس انجليس بولاية كاليفورنيا.

وجاء في بيان للمركز السينمائي المغربي أن لجنة الانتقاء اختارت فيلم (أزرق القفطان) من ضمن فيلمين مؤهلين لتمثيل المغرب في محفل الأوسكار، وذلك وفقا للمعايير التي تعتمدها أكاديمية فنون وعلوم السينما.

ولثاني مرة يرشح المغرب فيلما للمخرجة والمؤلفة والممثلة، مريم توزاني، لتمثيله في مسابقة الأوسكار بعد (آدم) عام 2019 بطولة نسرين الراضي ولبنى أزبال ودعاء بلخودة.

ويتوقع الإعلان عن الأفلام المقبولة بالقائمة الأولية لفئة الفيلم الدولي في الأوسكار يوم 21 ديسمبر، بينما يكشف النقاب عن قائمة الأفلام القصيرة في 24 يناير 2023.

وكانت الفيدرالية الدولية للصحافة السينمائية، منحت شهر ماي المنصرم، (2022)، جائزة النقد الدولي، للفيلم الطويل «القفطان الأزرق»، قبيل الكشف عن الفائزين في النسخة الـ 75 من مهرجان «كان» السينمائي ببضع ساعات. وتعتبر هذه الجائزة استحقاقا سينمائيا يمنح منذ العام 1946 خلال مهرجان «كان»، وتعد هذه المرة الأولى التي يظفر فيها المغرب بهذه الجائزة الدولية.

ولقي «القفطان الأزرق» الذي جرى تقديمه في عرض أولي عالمي بهذا المهرجان الدولي ضمن الفئة الرسمية «نظرة ما»، إلى جانب 18 فيلما دوليا، ترحيبا حارا واحتفاء كبيرا.

كما نال هذا الفيلم جائزة الإخراج، ضمن الدورة الـ 14 لمهرجان الفيلم الفرنكوفوني في أنغوليم (وسط فرنسا)، الذي امتدت فعالياته خلال الفترة ما بين 23 و28 غشت المنصرم، إلى جانب جائزة أفضل ممثل، التي عادت للفلسطيني صالح بكري، الذي أدّى شخصية حليم، الذي أخفى، خلال حياته مع زوجته مينة (لُبنى أزبال) سرّ مثليته، لكنّ توظيف مساعد له، في متجره لخياطة القفطان التقليدي، أدى إلى تغيير هذا الواقع.

و«القفطان الأزرق» هو فيلم روائي طويل، مؤثر يتحدث عن التحول والتقاليد والحب بمعناه الواسع، وهو إنتاج مشترك بين نبيل عيوش وأمين بنجلون. وتدور قصة الفيلم حول شخصيتي «حليم ومينة»، وهما زوجان يديران متجرا للقفطان بمدينة سلا، تنضم إليهما شخصية يوسف، تلميذ شاب يشاركه «المعلم حليم» الشغف الجارف نفسه لمهنة الخياطة التقليدية، لكن الفيلم كانت غايته الكشف عن ظاهرة المثلية، وحقوق الأقلية، فضلا عن أنه محاولة لتكريم الصناعة التقليدية وصناعها.

شخص فيلم «القفطان الأزرق» كل من صالح بكري، لبنى أزابال، أيوب ميسيوي، مونيا لمكيميل، حميد الزوقي، إلى جانب عدد من الممثلين والممثلات المغاربة.

«ميثاق» يشق طريقه بإصرار

توج الفيلم السينمائي "ميثاق" بالعديد من الجوائز من بينها "الجائزة الكبرى لمهرجان "فانتازم"، والجائزة الكبرى لمهرجان "ليونارد" بفنيسيا، والجائزة الكبرى لمهرجان الريف الدولي للفيلم الأمازيغي بتطوان، كما حاز الممثل سعيد ضريف جائزة أفضل ممثل بمهرجان "كوباني" السينمائي الدولي عن تشخيصه لدور عسو، الشخصية الرئيسية في هذا الفيلم.

كما توج سعيد ضريف، بإجماع لجنة التحكيم، كأحسن ممثل، عن دوره في فيلم «ميثاق»، من خلال نتائج «المسابقة الرسمية لمهرجان كوباني السينمائي الدولي»، في نسخته الثالثة، التي أقيمت بمدينة بوشوم الألمانية، «لتألقه المبهر واللافت في الفيلم الذي انعكس، أيضا، في مشاركته المحترمة في النسخة السادسة والعشرين للمهرجان الدولي للفيلم «رود آيلاند» بالولايات المتحدة الأمريكية.

ونال فيلم «ميثاق»، ضمن فئة الفيلم القصير، جائزة لجنة تحكيم المهرجان الدولي للسينما والهجرة في دورته العاشرة، بوجدة، الذي امتدت فعالياته خلال الفترة ما بين 14 و17 شتنبر المنصرم.

ومنحت لجنة التحكيم، التي ترأسها المخرج المغربي المقيم بفرنسا عهد محمد بنسودة، جائزتها لهذا الفيلم الذي حاز ، أيضا، جائزة الريف الكبرى، خلال الدورة الرابعة لمهرجان الريف للفيلم الأمازيغي بتطوان، الذي امتدت فعالياته ما بين 22 و25 يونيو المنصرم.

ويسعى المخرج حنين من خلال فيلمه السينمائي الأمازيغي، إلى فتح نقاش حول الأفكار الدينية المتطرفة، وخلخلتها، من خلال قصة الفيلم التي تطرح قضية الزوجين «عسو» و «خديجة»، اللذين يقطنان في بيت صغير، حيث يعيشان مشاكل أسرية، لكن سرعان ما تتحول إلى مشكل حقيقي تدفع «عسو» إلى تطليق زوجته طلاق الثلاث «شفهيا»، وهو ما جعلها تكون محرمة عليه، إلا بعد زواجها من رجل آخر حسب ما تقتضيه الشريعة الإسلامية.

وعرفت الدورة العاشرة للمهرجان الدولي للسينما والهجرة، التي نظمتها جمعية التضامن للتنمية والهجرة تحت شعار «السينما قاطرة للوساطة الاجتماعية»، مشاركة 11 فيلما من دول أوروبية وعربية مختلفة، شاركت منها 10 أفلام روائية طويلة وقصيرة في المسابقة الرسمية.

وقد شمل برنامج هذا الحدث السينمائي، الذي نظم بشراكة مع وزارة الشباب والثقافة والتواصل، والمركز السينمائي المغربي، وبدعم من مؤسسة الحسن الثاني للمغاربة المقيمين بالخارج، فضلا عن عرض أفلام مشاركة، تنظيم ندوة فكرية وماستر كلاس حول التجربة السينمائية العالمية لمغاربة العالم، بحضور أساتذة جامعيين متخصصين، وكذا ورشات تكوينية لفائدة شباب جهة الشرق المهتمين بالسينما.

وجرى تسليم الجوائز للفائزين خلال حفل اختتام المهرجان الذي أقيم مساء اليوم السبت بمسرح محمد السادس وسط أجواء احتفالية، بحضور وجوه سينمائية مغربية وأجنبية وجمهور من عشاق الفن السابع.

ويروم مهرجان وجدة الدولي للسينما والهجرة تسليط الضوء على الأفلام المهتمة بقضايا الهجرة، ليشكل فرصة لإبراز الثقافة الفنية والسينمائية لدى مغاربة العالم، ويساهم في إنعاش السياحة بجهة الشرق.

يواصل الفيلم السينمائي "ميثاق" للمخرج الشاب حسين حنين، جولته العالمية من خلال التباري في عدد من المهرجانات الوطنية والدولية، بعد تتويجه بالعديد من الجوائز.

«شاطارا» تحصد الجائزة الكبرى وثلاث جوائز بمهرجان القاهرة

حازت مسرحية «شاطارا»، لفرقة «ثيفسوين» من الحسيمة، على الجائزة الكبرى لمهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، خلال الحفل الذي أقيم على خشبة المسرح الكبير بـ«دار الأوبرا» المصرية. يوم

كما فازت المسرحية، لمخرجها الشاب أمين ناسور، بجائزة الإخراج وجائزة الأداء الجماعي مناصفة مع عرض "هيدوراس" من النمسا، إلى جانب تتويج الممثلة مونية لمكيمل بجائزة "أحسن تشخيص نسائي".

تعرض المسرحية، كما هو في ملصقها الإعلاني «ثلاث قصص... لثلاث نساء»: (شا- طا- را) وكل حرفين يمثلان اسما لإحدى الشخصيات الثلاث (شاني – طاليا – ربيعة)، بما يحمل كل اسم من إحالة على ثقافة وخصوصيات محلية، لكنهن يشتركن جميعا في التعرض للعنف المادي والمعنوي من محيطهن الاجتماعي. وهي تيمة تبدو متداولة في الدراما عامة،

لكن الفنان أمين ناسور، معد مسرحية «شا طا را» ومخرجها، استوعب اللحظة التاريخية، بتوقفه عند التفاعلات داخل البيوت، أثناء الحجر الصحي، وعزلة الناس داخل منازلهم محاطين بأجهزة الذكاء الاصطناعي.

وكانت وزارة الشباب والثقافة

والتواصل أشات على صفحتها الرسمية على "فايسبوك" بالتألق المغربي خلال مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، وهنأت الفنانين المغاربة المشاركين في هذا الحدث، مبرزة تتويج المخرج المسرحي أمين ناسور بعرضه "شا طا را" بعدة جوائز من بينها الجائزة الكبرى للمهرجان.

ويعد هذا التتويج انصافا كبيرا للفرقة، وهو تتويج صادر عن لجنة مكونة من مسرحيين دوليين وعرب، وهو إنجاز تاريخي للمسرح المغربي في مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي.

ويناقش هذا العمل المسرحي، معاناة النساء المهاجرات، عبر نماذج لثلاث نساء وهن "شاني" و"طاليا" و"ربيعة"، وهي أسماء اختصرها مخرج العمل في عنوان "شا طا را"، لتقديم ثلاث حكايات منفصلة ومتداخلة في الوقت ذاته.

المسرحية هي ثمرة مجهود فريق عمل مكون من أزيد 18 فناناً وفنانة، إذ ألفها الكاتب سعيد أبرنوص، وشخص أدوارها كل من أمل بنحدو وقدس جندل وشيماء العلاوي، بمصاحبة الفنانة ثيفيور في الأداء والغناء، والأداء الموسيقي للعازف إلياس المتوكل، بينما السينوغرافيا للدكتور طارق الربح.

المخرج المغربي أمين ناسور خلال تتويجه بالجائزة الكبرى لمهرجان القاهرة

محور العدد المقبل :

التراث اللامادي الحضاري المغربي

البعد المحلي والمشترك الإنساني

شروط النشر في مجلة "الفنون"

تهيب هيئة تحرير مجلة "الفنون" بكل النقاد والباحثين والفنانين المغاربة، الى اغناء المجلة بالمواد التي يرغبون في نشرها، مع التركيز على مختلف التعبيرات الفنية والإبداعية الفكرية والثقافية منها في مجالات السينما، فن الفيديو والإنترنت، اغاني المجموعات، الأشعار، الموسيقى، الرقص، التشكيل، المعارض والمتاحف، الصورة الفوتغرافية، المسرح وفنون الفرجة، الفلكلور وفنون أداء العروض والرقصات، الزربية المغربية، الحلي، اللباس، الوشم، الرسوم، النقوش والزخارف في الفنون الحرفية التقليدية، العملة، الاواني، الهندسة، العمران، النحت، الاثار والحفريات، الثقافة الشعبية وطقوس الاحتفالات، التقاليد وأشكال التعبيرات الشفوية.

1 يُشترط في المقالات والدراسات المرسلة إلى مجلة "فنون" ما يلي:

- ❖ أن تتسم بالجدة والموضوعية والانسجام مع طبيعة المجلة ومجالات اختصاصها كما هي محددة في بلاغ وزارة الثقافة والاتصال ـ قطاع الثقافة.
- ❖ ألا تكون منشورة من قبل، ورقياً أو إلكترونياً، وألا تكون مرشحة للنشر في الوقت نفسه في وسائل نشر أخرى.
- ❖ ألا تكون جزءا من كتاب منشور.
- ❖ أن تكون مكتوبة بلغة عربية سليمة.
- ❖ المتابعات والقراءة في كتاب يجب أن لا تقل على 1000 كلمة.
- ❖ ترفق المساهمات المقترحة للنشر بصور ذات جودة عالية.
- ❖ ألا تزيد عن 2500 كلمة مرقونة إلكترونيا بصيغة Word، وتبعث إلى البريد الالكتروني التالي: revuealfonoun@gmail.com

2 يتم إخضاع جميع المقالات والدراسات الواردة على المجلة للبث في نشرها.

3 يخضع ترتيب مواد المجلة عند النشر لاعتبارات تقنية وفنية.

4 تحتفظ هيئة التحرير بحق إجراء تعديلات في الصياغة التحريرية للمواد المقدمة، حسب مقتضيات النشر، على ألا تؤثر هذه التعديلات في محتوى النص وبنيته العامة.

5 تحتفظ هيئة التحرير بصلاحية نشر المساهمة المعتمدة من قبلها في العدد الذي تراه مناسب.

6 المواد التي ترسل إلى المجلة لا تعاد إلى أصحابها، سواء نُشرت أم لم تنشر، والمجلة غير ملزمة بتبرير عدم النشر.

7 ترفق المساهمات المقترحة للنشر، بصورة وبسيرة مختصرة للكاتب.

8 يُمنح كتّاب المواد المنشورة في المجلة تعويضات مالية، وفق النظام المعمول به في وزارة الثقافة والاتصال ـ قطاع الثقافة.

الأبواب الرئيسية لمجلة الفنون ومحتويات كل عدد

1 مقالات ودراسات معززة بصور فوتوغرافية مناسبة.

2 حوار العدد.

3 وثيقة العدد: عبارة عن صور أو نصوص لم يسبق نشرها.

4 المكتبة الفنية.

5 تغطية بالنص والصورة لتظاهرات ذات صلة بالفنون البصرية.

6 رقصات شعبية ومعاصرة: روبورتاجات بالصور، مع إمكانية اعتماد نصوص نقدية حول شكل محدد من الرقصات والأهازيج الشعبية (فولكلور) أو تجربة (كوريغرافية) معاصرة.

7 بورتريه: عن فنان (ة) مغربي (ة).

8 فن العيش: الطبخ، اللباس، الحلي، التزيين... الخ.

9 التشريع الفني : مداخل ومفاهيم قانونية متعلقة بالفنون.

10 معالم وماثر فنية...

11 متابعات :لأحداث فنية بارزة خلال الثلاثة أشهر السابقة عن كل عدد.

لوحة الغلاف للفنان
عبد القادر لعرج

المملكة المغربية
وزارة الشبيبة والثقافة والتواصل
قطاع الثقافة

Royaume du Maroc
Ministère de la jeunesse, de la Culture et de la Communication
Département de la Culture

عنوان مراسلة المجلة : revueelfonoun@gmail.com
الموقع الالكتروني: www.majalatalfonoun.ma
الإيداع القانوني: 2019PE0005
ردمك : 2665 - 7503
توزيع: سابريس

ثمن النسخة: 30 درهم

2665-7503