ظاهرة ناس الغيوان

حنون مبارك

نقدم في هذا العدد الجزء الاول من البحث الذي تقدم به الاستاذ حنون مبارك لنيل الاجازة بكلية الاداب ـ فاس ـ سنة 74 ـ 75 ، تحت اشراف د. حسن المنيعي وسينشر الجزء الاخير في العدد القادم .

نحو مفهوم محدد الاغنية الشعبية

تحتل اشكالية الاغنية في ظروف الانهيار الاستغلالي تحت ضربات المد الانعتاقي مركز اجتذاب كل الطبقات ، اجتذاب اشد ثقلا من ذي قبل لما تشكله الاغنيه ، كشكل من البنية الفوقية ، من حيوية وطاقة متفجرة تخاطب الوجدان والشعور الانساني بصفة خاصة ، وتؤقلمه حسب المضامين التي تحتويها ـ نوعية هذه المضامين وأي شعور طبقي ترتكز عليه وتبلغه .

وقد ركزت كل الطبقات المشدودة الى الوراء على أن تجعل من الاغنية ساحة كفاحية تناهض من خلالها طموحات بل مجرد احساس التغيير ونفي الاستغلال الوحشي الذي تمارسه القوى المضادة للسيرورة التاريخية ، وذلك بمحاولة استئصال المفهوم الابداعي للفن بشكل عام ، واعطائه طابعا فوق ـ طبقيا ، طابعا فوق ـ تاريخيا فتصبح الاغنية بالتالي فنا يتوجه الى الاحاسيس «ومخاطبة الوجدان والاعماق» أي اثارة الغرائز الجنسيـــة والانفعالات المعلقة في الهواء ، وخلق جو «روحاني» مزعوم ، هادفة من وراء ذلك الى تخدير المضطهدين وابعادهم «روحيا» عن واقعهم المزري الذي تتكالب جميع استلاباته عليهم .

الا أن هذا لا يعني ان هذه الطبقات الطفيلية استطاعت احتواء المبدعين عبر التاريخ (والمبدع الاول هو الجماهير الكادحة) بهذا المفهوم المرتزق ، بل واجهت هذا الاهتزاز الايديولوجي المتعفن بممارستها العملية وصراعها الفكري مع أعداء نفي الاستغلال والقهر ، واستخدامها هذا الشكل الابداعي لاستنهاض الطاقات الخلقية الحقيقية الكامنة عند الجماهير ، ولمقاومة كل أنواع التثبيط والتكريس (الجهل ـ الفقر ـ الاستغلال ـ الاستلاب) .

لقد أكدت ، اذن ، القوى الفعالية في التاريخ حضورها في ميدان الاغنية فخلقت ـ وبوعي ساذج وبسيط في الغالب ـ أغنية «مستقلة» على نحو من الانحاء ، عن الاغنية الرسمية القامعة لمواهبها الذاتية ولطاقاتها الطامحة الى التجاوز ، وكان ذلك طلقة نارية ، وشرارة ستحرق سهل ادعياء التجهيل خطوة خطوة ، لقد كان ذلك بداية جنينية للاغنية الشعبية .

ولم يكن في امكان الاغنية «المستقلة» أن تقوم بمهامها كاملة ، ذلك أن الايديولوجيا السائدة ـ بحكم التجهيل الذي باض وفرخ في الطبقات الشعبية خلال مراحل تطورها التاريخي ، وبحكم الوسائل والامكانيات الضخمة التي تتوفر عليها القوى المعرقلة لتطور المجتمع لبث سمومها وكذا بحكم غياب نظرية ثورية يمتلكها المستغلون ، أقول ان الايديولوجيا تمكنت ، الى هذا الحد أو ذاك ، من أن تنخر الحس الشعبي من الداخل كأن تؤثر في وعيه ، وتحاول احتواءه ، وجعله يفكر داخل المنظومة القائمة .

وانطلاقا من هذا الاساس ، تسربت الافكار الابتذالية المنحطة الى عقول الجماهير الشعبية التي وجدت فيها غدها الموهوم ، وملجأ تشد اليه الرحال هروبا من الواقع المشؤوم (تعليق أمرها بالغيب الاتكالية ـ الاستكانية) . وطبعا لم تتوصل هذه الافكار الى حفر قبر الوعي الجنيني الذي ظل يبرز من حين لاخر بشكل معمق تاريخيا وهكذا فقد تشكلت الاغنية الشعبية من لم شتات الافكار الغيبية والافكار التقدمية ، فكانت بذلك خليطا هائلا من الخنوع ، والاتكالية والرفض والاحتجاج والرغبة في بناء عالم جديد .

لكن ، ماذا يمكن أن تعني هذه الولادة العسيرة المشوشة لهذا الشكل التعبيري ؟ انها لا يمكن أن تكون انعكاسا أمينا للصراع الطبقي المحتدم وتهافت هذه التشكيلات الاجتماعية على استغلال الفن ، واستخدامه أداة طيعة لنقل مطامحها ومصالحها أي شحنه بمفاهيم سياسية وايديولوجية معنية : مما جعل الطبقات السائدة تحاول جادة احتكارها للفن عموما ، والاغنية خصوصا ، للحفاظ على امتيازاتها الهجينة ، وبالتالي كان على الطبقات المسحوقة الاخرى أن تخلق فنا ننتميا اليها ، يعبر عن همومها وتطلعاتها ، وتجعل منه سلاحا للتحريض والتوعية والتجنيد ، ان ظهور الاغنية الشعبية تفسره الكفاحات الطبقية المباشرة عبر التاريخ .

وفي مدار الصراع الطبقي على الجبهة الايديولوجية ، تكالبت كل الطبقات على الاغنية الشعبية في محاولة منها لتمييعها ولتحريفها عن المفهوم الجذري الذي يمكن أن يتبلور ويساهم في طي صفحات الماضي القاهر ، وزرع لبنات التجدد والفرح . لقد أرادت ان تعمل على خلق انسان يقف دائما على رأسه أو يقف على رجل خشبية هاوية لا محالة . لكن لماذا هذا التكالب واللهاث وراء الاغنية الشعبية ؟ أعتقد انه لا يمكن فهم ذلك الا باعتبار ما يحمله هذا الشكل الفني من الخصب والنضج الذي يحمل بشارة لكل المقهورين ،

والذي أصبح يتمثل فكرا ابداعيا يهفو الى ربط الفن بواقع المنتجين ، واعطائه مفهومه الصحيح المسلوب منه قهرا في زمن أصبح فيه هدف الفن الربح والكسب بفعل التوجيه الرأس مالي .

لقد أصبحت الاغنية الشعبية حقا في عصر الاختمار الثوري مـركـز اجتذاب كل الطبقات وشنت في هذا الاطار حملات تشويه وتزييف . وتحطيم الثقافة الشعبية عموما اذ تفقد الفنون الشعبية مضمونها «وتصبح فقط مظاهر شاحبة في موكب أبهة زائف أو تصبح أدوات تسلية بارعة عند قلة من الاثرياء المتبطلين» (1) . ورفعت الرجعية لواء ترفيهية الفن ونشر أغاني شعبية زائفة ، مائعة ، احباطية ، وكافحت من أجل ترسيخ هذا المفهوم للاغنية الشعبية في محاولة منها لتدجينها وتأطيرها ضمن منظومة الحفاظ على مصالحها ، واقبال الاغاني الشعبية المتقدمة (الاغاني الشعبية المواكبة لحركة التحرر الوطني بالمغرب) وتسليط كل قدراتها نحو اخماد جذوتها الكامنة تحت الرماد . وتشكل هذه العملية نهجا هجينا يرمي الى قمع مبادرات الجماهير للتعبير عن طموحاتها والامها وامالها الطبقية . وقد واكب ذلك اصطناع اغان شعبية تصب في تيار تكريس الخنق ، وتفتيت محاولات الانعتاق ، وتجميد شكل الاغنية الشعبية المتجدد ، فأصبحت فرق «الشيخات» وأصحاب الملحون ممثلة رئيسية ووحيدة للاغنية الشعبية . ولا يمكن ان تعني هذه الظاهرة في عمقها الا مظهرا من مظاهر الثقافة الامبريالية التي تعمل على «انتشار الفن الشعبي المصنوع الذي يتاجر به ، والذي يتدفق في القرن في القرن العشرين» (2) وهذا النوع من الفن المزعوم لم ينشأ ليشبع حاجة جماعية ملحة تفتقر اليها الجماهير بقدر ما جاء ليخلق حاجة موهومة بديلة . ولقد تمكنت القوى الطفيلية ان تصيب الهدف ـ مرحليا والى حد ما ـ اذ ان الشكل الموسيقي من بين جميع الفنون هو «أقدرها على حجب العقل ، وعلى التخدير ، وعلى فرض الطاعة العمياء ، بل وعلى الاستعداد لبذل النفس (3) .

وعملا على تثبيت هذا المفهوم الفولكوري للاغنية الشعبية يعطي تحديد للشعبية انطلاقا من الجمهور العريض الذي يتجاوب مع الاغنية ، أو انطلاقا من اللغة العامية التي كتبت بها . وهذا التفسير سطحي وساذج ومزيف للواقع . فليست كل اغنية تجذب اليها جمهورا غفيرا بشعبية (أي تنطلق من موقع وموقف الشعب) بالضرورة ، فقد تحمل سمات وخصائص ومفاهيم طبقية معادية ، وبحكم تسلط الايديولوجيا السائدة على الشعب وقدرة الشكل الموسيقي على التخدير ، فانها تستطيع استمالة جمهور لم يكشف بعد فكريته المستقلة . كما أن اللغة العامية لا تقف أمام التحليل العلمي للشعبية ، ولا تصمد كمقياس ودليل على أن الاغنية شعبية أصلا ، فقد تكون الفصحى لغة الاغنية وشعبية في نفس الوقت باعتبار تجسيدها لواقع الشعب القهري

وتطلعه الى الخلاص .

وازاء هذا الموقف الرسمي نجابه بموقف بورجوازي صغير غير منسجم مع نفسه ان يحمل في جوانبه مفهومين متناقضين كدليل على طبيعة الطبقة البورجوازية الصغيرة المتذبذبة والانتقالية التي تتأرجح بين التلهف الى التغيير والتمسك ، بقوة ، بتلابيب فلول التشكيلات الاجتماعية المنهارة .

فالاغنية الشعبية هي حينا تلك الرومانسية الفجة الوقحة ، المشحونة بدغدغة العواطف والحواس الذليلة ، فعانقه بذلك المفهوم الرجعي ، نظرا لخوفها الطائش من تغيير يعصف بمصالحها الحقيرة . وهي حينا آخر رومانسية احتجاجية تتشبث بالتعاطف الافلاطوني مع قوى الشعب المقهورة ، مع ما يلازم ذلك من تمرد ذاتي ، واستنكار ، وسعي الى ترميم التصدع الناجم عن العلاقات الاستغلالية . فأصبح الشعب وكل ابداعاته روحا غامضة ـ مبدعة متجانسة . أصبح لؤلؤة خارجة عن الصراع الاجتماعي . لكن آفاقه وأحلامه مخيفة لها ، لذا تحاول احتواءه وغرس مفهومها عن التاريخ في تربته الغضة ، لائذة بالبكاء والامل الطوباري في شكل تشنجي آيل للسقوط .

تبدو هذه المفاهيم المسطحة للاغنية الشعبية منظومة تعسفية متبلدة لطبيعة هذا الشكل الفني ولدوره في الحياة الاجتماعية . انها مفاهيم مفروضة من الخارج على عطاءات الحياة الفنية . ذلك أن تحديد مفهوم سليم للاغنية الشعبية ينبغي أن ينبجس عن الحياة ، وأن ينطلق من ادراك حقيقي لطبيعتها القائمة على الصراع ، كما ينبغي الوصول الى هذا المفهوم من موقع المضطهدين لاستبعاد أي مفهوم مشوش ، اذ أن اغفال الواقع هو التربة الايديولوجية الصالحة لظهور أشكال من المفاهيم ساقطة ومشدودة بحبال وهمية الى الفكر الصحيح ، ف «العالم المفهوم وحده هو الواقع» (ماركس) .

والشعبية هنا ليست فئات اجتماعية متجانسة خارجة عن أتون الصراع الطبقي ، ولا فكرة رومانسية لا تتفق مع هذا العالم الرأسمالي المؤلف من طبقات متعارضة والذي لن ينشأ فيه الشعب الموحد بالتدريج مرة أخرى الا من خلال بوتقة الصراع الطبقي ضد الطبقة السائدة ، ان تحديد المقصود بالشعب لا يمكن ان يكون مطلقا مثاليا ، انه مفهوم يتحدد تاريخيا ومع سير مراحل تطور المجتمع . فالجماهير الشعبية في مجتمعنا هي أوسع الفئات الشعبية المقهورة المستغلة (بفتح الغين) . هي العمال والفلاحون الفقراء والبرجوازية الصغيرة المدنية والمثقفون البرجوازيون الصغار . والاغنية الشعبية المغربية ، من هذا المنظور ، هي أغنية من أجل العمال أولا ، كطبقة رائدة ومتفجرة مع الثورة وفي الثورة ، ثم من أجل الفلاحين الفقراء والبورجوازية الصغيرة التي حطمتها علاقات الانتاج التنافسية .

يصير التوجه الى هذا الشكل الفني صرخة مدوية ضد القبح والتشويه الذي تمارسه القوى المضادة ، توجه ضد العفش السلطوي في المجال

الايديولوجي . فتخدم بذلك الجماهير وتتعرف ، بعمق ، على طريقة خدمتها لها . وما لم تحل هاتان القضيتان فان الاغنية الشعبية ستصبح سلاحا فتاكا يرتد ليطعن مبدعيها الاصليين وحركاتهم الجذرية . وتستدعي هاتان القضيتان فهم الواقع المعاشي الذي تعاني من ويلاته جماهيرنا ، وفهم تطلعاتها وأهدافها انطلاقا من موقعها الطبقي (موقع البروليتاريا طبعا) لا من موقع الوصاية والانتهاز ، كما يستدعي ذلك فهم لغة الجماهير ، والالمام بها ، اذ أن القاموس الشعبي غني جدا ، طافح بالحيوية والقوة ، وهو يعكس الحياة الواقعية (6) مع العمل على تنظيف البعض من تعابيرها والفاظها من الرواسب الغيبية وربطها مع حاجات الانسان الملحة وذلك بشحنها بمضامين حركية تبشيرية فتصبح الاغنية الشعبية عملية تطوير للحياة ، وعملية دفع لاحراق القوى المتخاذلة الكادحة .. شرارة تطلعاتها .. شرارة بناء مجتمع جديد على انقاض المرصوفات القديمة .. اقتلاع اخطبوط الامتصاص ، وبعث أيقونة تجعل المغني الشعبي او المغنين الشعبيين نزيفا ابديا خدمة لجراح المضطهدين . وهذا الهبوط من أجل رفع المستوى لا يعني الابتذال لانه ينحدر عند الاغلبية والاغلبية ليست مبتذلة بالضرورة، اذ أنها صانعة التاريخ. انها المتفجرة فيه . انه يعني تجلي الاغنية الشعبية ومشاركتها . يعني تطعيمها بالحيوية والحركة ، وملاها بالزخم الحراري الدافع والضاغط . وهكذا تصبح الاغنية الشعبية في عناق حار مع سائر الفنون الاخرى عملا ابداعيا موازيا ـ الى هذا الحد أو ذاك ـ عملية ابداع الجماهير لشروط حياتها وافلاتها من بين انياب الاشكال القسرية .

ويطرح بعض المتعجرفين المتقوقعين داخل زنزانة ذواتهم ومواجسهم الضيقة خطر الاغنية الشعبية على اللغة الفصحى في موازاة نشر اللهجات والاحتفاء بها . ولا يعدو ان يكون ذلك مماحكة نخبويين مجمدة سطحية وفوقية ، ذلك أنهم لا يؤمنون بجدلية التأثير والتأثر ، ولا يرغبون في ربط ثقافتهم المتقاعسة بالثقافة الشعبية الحقة ويذرفون دموع التماسيح على سقطة اللغة الفصحى مسدلين الستار على نواياهم الحقيقية التي ترمي الى نفي ابداعات الشعب ، وابعادها عن الساحة الفكرية بتنميق عبارات فارغة ظاهرها تخوف من تردي الفصحى ، وباطنها حقد دفين للتراث الشعبي. وينبري هذا الموقف عن رهبة من وصول منظومات التغيير الحقيقية الى جماهير الشعب «الامية» .

بداء من المفهوم الذي تقدم للاغنية الشعبية ولشكلها التواصلي أود أن أؤكد ضرورة حضورها لتكنيس المزابل الايديولوجية المسيطرة والمتواجدة ولمواجهة الوعي الزائف المثبط للروح الخلقية وعملا على تطوير وتنمية الميل التحويلي للبنيات الراهنة ، وجعل الجماهير متعاطفة بل وفعالة في تغيير الوضع الاسن (7)

الفصـــــل الاول

نحو موقف علمي من التراث الشعبي

ان الشعب ـ كمجموع ـ هو القوة المحركة لتطور المجتمع البشري وهو صانع كل الخيرات المادية والروحية ، وهو الرحم الخصب الذي يعطي لكل جيل غذاءه الروحي الذي تتوفر فيه كل الفيتامينات الضرورية . حتى يشب قويا معافي (8) .

بدء من نقطة الارتكاز هذه يلزمنا أن نسلط الاضواء الكاشفة من خلال قراءة واعية وصاحية لتراثنا الشعبي العربي عموما والمغربي خصوصا ، ذلك أن في صفحات تراث أي أمة الشيء ونقيضه ، والفكرة وعكسها ، والقيم ، وأضدادها (9) .

وهذه القراءة الواعية والصاحية لن تتبلور بعمق وشفافية الا اذا وعت الواقع التحويلي الراهن ومتطلباته ، وافاق العمل على خريطته السياسية ، والفكرية المنضبطة والملتزمة بموقف الكادحين بصفة رئيسية . فالصراع بين القوى الثورية والقوى الرجعية يمتد ليغرز انيابه المسننة في الجسم الايديولوجي ومن ضمنه التراث الشعبي . ولا نستطيع أن نسير الى أمام ونقبر مرتكز التشكيلات الاجتماعية القاهرة الا اذا وعى المقهورون سر جذورهم في تراثهم ، وعملوا على ربط الحاضر والمستقبل بالماضي البعيد والقريب ، اذ ان (الوعي) بمكونات هذا التراث ككيان حي متفاعل ونام هو الشرط الاول والضروري لتحديد موقفنا من صفحاته ومدارسه واتجاهاته، وهو الامر الذي لا بد وأن يسبق اية عملية اختيار وتفضيل في مجال احياء هذا التراث .. بل أن مثلنا مع هذا التراث كمثل الانسان مع القانونيـــن الطبيعية التي تكحم هذا الكون وتسيطر فيه . فقبل أن (يعي) الانسان قوانين ظاهرة ما ، لا يستطيع اكتشافها ومن ثم لا يستطيع توجيهها ولا التحكم فيها ولا السيطرة عليها (10) .

واذا كانت الارض لا تنشق عن التراث الشعبي ، واذا كان ثمرة الواقع المادي والموضوعي بالاساس ، وثمرة علاقات لانسان وحياته الاجتماعية ، فان هذه الاقنومة تلتقي مباشرة بمقولة الامكان او الالغاء في الصيغ الشعرية الغنائية الشائعة لاغاني القصور الذائعة الصيت ، قديما أو حاليا ، امكان اعطاء نظرة عن واقع المعين ، او ابراز وجهة نظر متقدملة طعمها بها الشعب المستلب أثناء تداولها ، والغاء تلك الصيغ الغنائية من خلال النظر اليها بمجهر الفكر الجدلي عملا على تأكيد الهوية الجديدة ، وزحزحة التجارب الغنائية المندسة بغية تفجير النقطة النارية ، المنفية في أغوار البسطاء من الناس .

غير انه لا ينبغي تجاهل ولا اغفال نوع من التراث الشعبي المليء حركة

وحيوية ، المتدفق عبر مسيرة التطور الاجتماعي في روافد التحويل لا الانتكاس.

لكن هل هذا التراث الشعبي كل متجانس متماسك مطروح في الفضاء ؟ هل يشكل خانة قائمة بذاتها في اسوار تهويمية لا تخدشها من قريب أو بعيد منظومة الصراع الطبقي ؟

لقد سبق لماركس وانجلز ان قالا في بيانهما الشيوعي : ليس تاريخ كل مجتمع حتى يومنا هذا ، سوى تاريخ صراع بين الطبقات ، فالحر والعبد والنبيل والعامي والسيد الاقطاعي والقن ، ورئيس الحرفة والصانع أي بالاختصار المضطهدون والمضطهدون ، كانوا في تعارض دائم ، يخوضون غمار حرب مستمرة مفتوحة تارة ومستترة تارة أخرى ، حرب انتهت في كل مرة اما بانقلاب ثوري يشمل المجتمع باسره ، واما بدمار الطبقتين المتصارعتين معا (11) .

وما دامت الفنون ، كشكل من اشكال الوعي الاجتماعي ، تعبيرا فوقيا عن الصراعات التحتية الضارية ، فان التراث الشعبي نفسه لا يعدو ان يكون سجلا أمينا ـ الى هذا الحد او ذاك ـ عن هذا الصراع ، نتيجة تسرب الفكرية السائدة ، وتسلطها على وعي البسطاء .

لذا ، فتقعيد التراث الشعبي لا يمكنه مطلقا أن يصاغ صياغة فلكلورية متشنجة شاحبة ، بقدر ما عليه ان يجيب عن اطروحات وتساؤلات الواقع البشع الحابل بامكانات المخاض والولادة الجديدة .

على هذا الاساس ، يبدو التراث الشعبي تراثا تاريخيا ، أي محددا ضمن أطر معينة خلال السيرورة الاجتماعية ، فهو تراث القوى الشعبية المقموعة ولساخطة على امتداد المسار التاريخي ، وهـو انتاج شفـوي في الغالب ، انتاج جماعي يعبر عن شيء مشترك بين عدد كبير من الناس ، ولهذا فهو يصور افكار الجماعة ، (12) ومن هنا يصبح هذا العطاء القاعدي تلبية لاشباع حاجة جماعية تؤكد نفسها بعنف وضغط شديدين ، يصبح هذا العطاء الشعبي بشكل وباخر تأكيدا على ضرورة التماس الحتمي مع طاقات التجدد ، وفصم كل علاقة مع القوى التي تعيش بالمجان . انه انتاج يهز مثقفينا البورجوازيين الصغار الضيقي الافق من اعماقهم الهشة المكدودة، ويضعهم وجها لوجه أمام اعادة وبلورة وعي الشعب بتاريخه الجمعي ، وبحياته الاجتماعية ، وبامكاناته الخلاقة

ويمكن التفكير ، بالتاكيد ، انه على مدى التاريخ اعطت القوى المنتجة تراثا ضخما شفويا لم تقصد من ورائه التسلية والتنفيس عن الكرب والالام في ليالي الطرب والسمر ، وانما جاء ثريا بدروس قاسية ومريرة طافحة بالامل والانعتاق . وكان بالتالي صورة مفعمة بروح شعب طالما عانى وقاوم باساليبه واشكاله الخاصة ـ صورة لعقلية شعب عامل تضغط عليها سياط فكر القوى المتقهقرة ، اذ لم يكن بوسع هذا التراث الشعبي الشفوي

الا أن يأتي لاشباع حاجات اسروية واقتصادية واجتماعية ودينية وسياسية فكان هذا البنيان الثقافي واحة من الواحات التي فتحت قهرا عن الضغط كمحاولة لضرب تمركز الموهبة الفنية تمركزا في بعض الافراد واختناقها الناتج عن ذلك في الجماهير الواسعة بفعل تقسيم العمل (ماركس) .

ولا غرو ان تضرب مؤامرة صمت شنعاء على تراثنا الشعبي الطافح باشراقات ابداعية لما كان يقوم به وما يزال ـ الى حد ما بفعل ، التواطؤ التاريخي ، (I3) الهجين ـ من دور تثقيفي للجماهير التي كان مصدرها الفريد لتطوير تجاربها وخبراتها ، واستخلاص دروس منها تصبح مع الزمان قاعدة علمية . وبالمقابل عمل الرجعيين على ايصال مفهوم أحول عن التراث يقضي بشرعية ما ضمته دفتا كتاب . ويشنع في حملات هستيرية بتراث الشعب الحقيقي .

وفي الوقت الذي تخجل فيه قوى الدمار وتحرج امام الاقلام النيرة التي تكد في ابرازالجوانب المضيئة من التراث الشعبي وتوظيفها فنيا لخدمة قضايا التحرر والانعتاق ، تتكالب هذه القوى على انتشال الجوانب الانتكاسية التي تشكل احد مظاهر القمع الفكري الذي يرهق جماهير الشعب في محاولة منها لتعزيز موقفها وموقعها الطبقيين عاملة على تشكيل فرق فنية مشبوهة تجعل منها عكازة ترتكز عليها . لكنها عكازة موهومة ، اذ سرعان ما تنهار لان التاريخ السائر الى أمام سيعصف بها وبفرقها المعتوهة .

وليست هذه العودة الى التراث الشعبي الشفهي نكوصا او تقوقعا لتنفس الصعداء ، وتضميد الجراح العميقة ازاء عالم يتغير باستمرار . ولكنها عملية تفرضها ظروف راهنة تلوح امامنا بسور صيني من الاسئلة التي تتطلب جوابا شافيا وعمليا لتخطي مرحلة التبعية والانجذاب الى أشكال الرأسمال الاجتماعية من أجل ربط حاضرنا المتطلع الى نسف كافة الاستلابات مع جذور ديمقراطية اشتراكية غائرة ومطموسة لاهداف مصلحية في تراثنا القومي عامة والشعبي خاصة . ومعنى ذلك الارتكاز في الخلق والابداع ، اساسا ، على مقومات ثقافتنا الشعبية المعطلة منذ زمان ولتواكب عملية تغيير البناء التحتي عملية موازية في البنية الفوقية لتهيء الانسان العربي الكادح على التخلص من رسوبيات محنطة وفتح ذهنه البكر على الخلق ، والتجاوز المستمرين الجذريين ، ذلك أن التراث الشعبي يلقي بثقله على جماهيرنا ، لذا يصبح واجبا على كل ثوري وتقدمي أن يدرسه ويمحصه ويغربله فيرفض ويلغي ويقبل ويطور ويتجاوز . على أن هذه العملية هي عملية يقوم بها الى حد ما الشعب نفسه ممارسة ، والمتأمل في التراث الشعبي يمكنه بيسر أن يلاحظ كيف ان هذا التراث قاوم الزمن لبذور الاستمرارية في تربته ولاتسامه «بالمرونة التي تجعله قابلا للنمو والتعديل والاضافة ، قادرا للملائمة بينه وبين الظروف الجديدة (I4) .

وأؤكد ان دراسة علمية للتراث كـ «كشف عن الماضي مستقبلا» (انطون مقدسي) تطرح نفسها كبديل وحيد لوجهة نظر رجعية تقديسية للتراث ، وجهة نظر تشد رحالها الى الخلف ، وتجعل من الماضي خلاصا للحاضر والمستقبل (رومانسيو القرن التاسع عشر وشعبيو روسيا القيصرية ، الاقطاع العربي الهجين المدعوم بالاستعمار الذي لاذ بحصن التراث الغيبي المتآكل) ، وهي في هذا الموقف تلتقي تلاقيا افقيا مع النزعة الاجتماعية المعادية للعامة خلال تاريخنا الطويل (السيوطي أحمد بن حنبل ، ابن كثير) وظاهرة تبجيل الماضي هذه ترجع في جذورها الى التضامن القبلي او العائلي او الى محاولة الطبقات المميزة أن تبني امتيازاتها على أساس الوراثة (15) .

و «حفظ الميراث هذا لا يعني اطلاقا الاكتفاء بالميراث» (لينين) بل ان استكشاف تراثنا القومي والشعبي والافادة من جميع منابع الثقافة العالمية المتقدمة عمليتان مرتبطتان . فما زال عصر النهضة الاوربية يشير لنا بحدة كيف انكفأ هذا العصر على التراث الكلاسيكي اليوناني واللاتيني ووظفهما لخدمة الصراعات الجديدة ، ولربط خيط الثورة والتقدم ـ انذاك ـ بخط الثورة والتجديد حاليا . فقد «تلاشت اشباح العصور الوسطى امام اشكاله المضيئة» .

ان هذا الخيط المنهجي يفصم كل علاقة مع الاتجاه السلفي في التعامل مع التراث (بمنحييه السلبي والتقدمي : سلبي اقطاعي .. ايجابي هجين دجنه التواطؤ التاريخي الاقطاعي الاستعماري) ومع الاتجاه التجديدي العقلاني المكدود الذهن، والاتجاه التجديدي الرافض (16). ويصطدم بمهمات عسيرة ، اذ يلزمه تنظيف فكري ضار للانسان العربي غير المهين ذاتيا ـ الى حد كبير ـ لرشف رحيق الفكر العلمي الجدلي «ذلك لان افاق الثورة البورجوازية العربية لم تكتسب ابعادها العميقة الضرورية .. نتيجة للتواطؤ التاريخي الذي عقد بين الاقطاع العربي والاستعمار الغربي . أي أن الثورة الفكرية الايديولوجية ، التي حققتها البورجوازيات الاوربية لم تنجزها البورجوازية العربية ، بالاضافة الى فشلها في انجاز الثورة الاجتماعية التصنيعية والوحدة القومية . اما الذي حدث فهو ان هذه البورجوازية تحركت في اطار تحولات اصلاحية بسيطة لم تمس البنية الاجتماعية مسا ثوريا شاملا (17) .

اذن ، يتحمل حاملو لواء الخط المنهجي الجدلي مهمة القيام بهذا العمل ، الذي لم تقم به البورجوازية المتبلدة ، من منظور ثوري يسلط اضواء جدلية على اذهان الجماهير الذي بقيت فريسة للمنظومة الفكرية الخرافية الاذلالية .

ان التراث ـ والشعبي منه خاصة ـ منغرس في الوجدان الجماعي الى حد أن العامة اتخذت منه قوانين ثابتة واستشهادات تدعم وجهات نظرها في الحياة والمجتمع ، والتي كثيرا ما تكون نسيجا فكريا حاكته

التجربة المعاشية للانسان المسحوق قد يقترب الى حدود الفكر العلمي التحرري . وتلح هذه الاشكالية على ربط الجوانب المضيئة منه مع الاشتراكية العلمية . فتراثنا التقدمي رافد من روافدها الاساسية ، از تراثنا الشعبي حي لم يمت . فهو في سلوك ومعاملات وأساليب عمل جماهيرنا. انه مرشدها للعمل وركيزتها النظرية لحل المشاكل ولتخطي تجارب باهتة . ويشكل الجانب السلبي منه دعامة اساسية لتقنيع علاقات الانتاج اللا انسانية، والصراعات الاجتماعية المحتدمة . وانطلاقا من نقطة الرصد هذه ، يبدو ، ضروريا ، من أجل فك الارتباط الجماهيري مع السالب من تراثنا ، أمرا تطلعيا يفرض نفسه لخلق ثقافة ثورية حقة (18) . ودسها في الايجابي منه حتى يتسرب الفكر الجدلي ويتجاوب مع طموحات الكادحين في انتقاء الاستغلال والقهر .

ان الماضي القاعدي العظيم لا يمارس لدى الشعب «من الداخل كجزء لا يتجزأ عن كياننا القومي» (19) بحكم بتر وانكسار الزحف الجماهيري من طرف القوى المتحالفة الهجينة ـ من اقصى يمينها الى بورجوازيها الصغير الاصلاحي والتحريفي ـ مما جعل السطح يجتر اليه قوانا الذاتية فاذا بالتراث تاريخي نسبي لا تغير فيه ولا تفجر ، وانما انكماش وتقوقع ، والمام بالتوافه العارضـــة .

وثباتنا القسري هذا يفرض الكشف في تراثنا الشعبي ـ الشفوي خاصة ـ عن جوانب ديمقراطية اشتراكية متناثرة هنا وهناك ، وتفجيرها ـ عمليا ـ في وجدان الجماهير الكادحة ، وربطها بالجوانب الاشتراكية الديموقراطية في تراثنا القومي والتراث الانساني عامة ، عملا على تغلغل الفكر الثوري في أذهان القوى الرافضة ، وذلك لتكوين ولادة جديدة renaissance للانسان العربي . وهكذا يصبح التراث «تكثيفا لماض يتحول ويتفجر ليصبـــح مستقبلا» (20) .

ان «العالم كان وما زال وسيبقى شعلة حية الى الابد» (هيراقليطس) والتراث الشعبي كان شعلة حية وسيبقى كذلك الى الابد . كان صرخة في وجه جلادي المنتجين ، صرخة جماعية صاغها «الناس اللي تحت» صياغات فنية استلهموها من الممارسة العملية ضد العسف والاحتكار المصلحي ولم يكن تنفيسا او تصعيدا لحالات اجتماعية متهالكة بقدر ما كان نسقا احتجاجيا وتجاوزيا ـ على مر التاريخ ـ للذوبان الطبقي (تسلط الطبقات السائدة) او القومي (الغزو الخارجي والاستعمار القديم والجديد) .

وهكذا كان ظهور الشاعر الشعبي ـ والذي هو الشعب نفسه يحمل دلالة الاحساس الجنيني بالواقع المتعفن الذي تتجاذبه كل الاستلابات . وبقد ما كان يعبر عن ذاته . كان يعبر عن الجماعة التي تمخض عنها . ومن هنا كان اللجوء الى البطولة كما لاحظ ذلك الدكتور عبد الحميد يونس في

كتابه «مجتمعنا» كتأكيد للشخصية الجماعية وارتباطاتها العضوية المصلحية .

كان الشاعر الشعبي منشدا ، يحمل معه بنديره متنقلا من مدينة لاخرى ومن سوق الى آخر ، وفي الساحات العمومية . وفي ما كان يبسط ماسيه كفرد في مجتمع عصبه الصراع حول المال وتجميعه . وكان يبسط مآسي الجماعة التي تحدر منها وماسي وطنه الذي تجزئه القوى الاقطاعية المتناحرة مع جماهير الشعب المحرومة ومع البورجوازية التجارية التي تخنقها «سوق» الاقطاع المتقلص ، ولم يكن بوسع سيدي عبد الرحمن المجذوب (القرن السادس عشر) الا أن يعتبر هذه القوى الشرهة ذئابا ويتنبأ بزوالها :

غوت يا ذيب سايس ✻ وجاوبه يا ذيب وارما
الشريف يجري على الشريف ✻ حتى يجي اللي يحسن لهم بلاما (21)

وبما أن الصراع يدور حول المصلحة والشبق المالي ، فان المجذوب استطاع أن يسجل ذلك بفنية بسيطة عميقة :

الخبز يا الخبز ✻ والخبز هو الافادة
لو ما كان الخبز ✻ ما يكون دين ولا عبادة

ان الخبز هو أساس كل شيء . البناء التحتي هو الذي يحكم بالاساس مسار الوجود . والمجذوب انسان متفائل يعرف أن زمانه سيأتي لا محالة زمن تنعدم فيه الاتراح :

نرقد على الشوك عريان ✻ أو نضحك للي جفاني
نصبر لتعوس الايام ✻ حتى ياتي زماني

رباعيات تغني مصاحبة ببعض الالات الشعبية المتداولة . هذا الاسلوب في نشر الشعر واذاعته اسلوب استمراري للنبع . فالشعر والغناء قديما كانا دائما مرتبطين لا ينفصل احدهما عن الاخر الى القرن السابع عشر بعده صار ميدان الشعر غير ميدان الاغنية . بينما بقي الشعر المجهول ، الشعر الشعبي ، وفيا لتلاحقه بالغناء (22) وظهرت «الحلاقي» لتنشد المجذوبات بطريقة تسامية Transceudante يغلب عليها طابع غير عقلاني ، طابع تنبؤي هالته الغيب والايهام او لتسرد بطولات فرسان العرب ـ (عنترة ، سيف بن ذي يزن ، علي بن ابي طالب ، صلاح الدين الايوبي) موظفة للروح القومية حفاظا عليها من الدخيل الاستعمار . وما اللجوء الى الخرافات والاساطير والخوارق والتصورات الوهمية الا جسورا تربط الانسان ـ انذاك ـ مع رفض الحرمان والضغط والتطلع الى عالم سعيد مثالي (خارج عن التاريخ وصراعاته الحتمية) .

ولم يخرج الزجل الشعبي الى عهد قريب عن هذا الاطار في تصوير الظلم الطبقي والقمع القومي بأساليب ساخرة تهفو الى نشر اجواء ديموقراطية

(العيطات ـ الطقطوقات الجبلية ـ الطحون ـ أغاني لحلاقي ـ أغاني من نمط قشبال وزروال) ، فهذا سيدي لحسن وعلى يتنبأ ، قبل الاحتلال الاستعماري للمغرب ـ بالاحوال التي ستقبل وما تكتنفها من أهوال ومحن ، وفتن اقطاعية وكيف ان هذه الاهوال ستقصم ظهر الفقير المنتج الذي يقدم ضحية لمصالح الاخرين دون ان يعي دوره وموقفه اثناء هذه الصراعات . ونتيجة لذلك سيسيطر على جهاز الدولة قوم «طغيان» .

تخرج لحروك في عام ثمانية وعشرين ... تكثر اهوال ولمحان مع الفتان
ويضيق العيش مع الفقير المسكين ... ويتولوا الحكم القوم الطغيان

وما أن ظهرت المقاومة الشعبية كرفض للكيان الاستعماري والمتواطئين معه ، حتى احتل الادب الشعبي والاغنية خاصة ـ مركزه في الصراع لقد استطاعت الاغنية الشعبية أن تكون اغنية ملحمة تحقق التواصل بالدم مع باقي مضطهدي الاقاليم o وقد خلدت مواجهة الشعب في وادي زم وخريبكة للمستعمر اغاني ما زال الناس يرددونها الى الان بحماس :

السمعلي يداكم * صارط الحاكم
دويدة في الحبس * يا قلوب الضس
وادي زم * تايجري بالدم
دا با تصفا * من الكركافا

والبيت الاخير ، يشير لا الى الصراع الدائر مع العدو والمستعمر فقط ـ انذاك ـ وانما الى اذنابه المحليين (من بورجوازية وبورجوازية صغيرة الى حد ما واقطاع) . ولم يكن هذا الاستنتاج الا متمخضا عن واقع كان يبرز كل يوم تخاذل الفئات البرجوازية وتواطؤها مع المحتل . ان اصواتا غنائية مثل :

خلوني نغوث ... باش نتقوت
باع لبريريكا ... ومشى لبلجيكا

لذات ابعاد اقتصادية اجتماعية سياسية . فالطبقات الشعبية ، المبعدة عن الحكم لا يمكنها ان تضمن عيشها الا بامتهان الغناء . أو الصراخ والاحتجاج ضد المبتزين ، وامام تصاعد الفقر والبؤس يضطر فقراء المغرب الى الهجرة يؤمنونها كي يحلوا بعضا من مشاكلهم . لكن هيهات (الباسبور : أغنية) .

ان هذا التذكير بنماذج من تراثنا الشعبي يفترض الحديث الحذر عن الطرقية والمتصوفة والاشكال التعبيرية التي استخدموها للتواصل مع الناس ، ومدى قيمة هذا الانتاج شكلا ومضمونا .

لقد أصبح الوعي المغربي (قبل الاحتلال واثناءه) مجبرا على القيام ببحث ذاتي خاصة مع تدهور الاوضاع الاقتصادية والاجتماعية والسياسية

والتفاوت الطبقي الذي يزداد شراسة والذي يدفع ثمنه الكادحون بسخاء . أمام هذه الحالة القائمة التي يمحورها البؤس والانحلال الطبقي ، انكب الوعي المغربي على صياغة معادلات فكرية للخلاص ، ولم يكن بوسع البعض اما رغبة في التسلق الطبقي على اكتاف الجماهير الصلبة واما رغبة في حل اشكالية الحياة لاجتماعية والسياسية ، الا أن يجدوا في الطرقية والزهد والتقشف طريقا معبدا للخلاص الفردي والجماعي كعبور من واقع الطغيان والضغوط الدموية والمعنوية الى ضفة عمودية فابعد بشكل اسقاطي ،- العالم الخارجي . وقطعت كل صلة به ، وغابت الذات الانسانية لتكون حضورا أمام الله بل لتحل في ذاته كي تتطهر من أدران الواقع المرضي المادي . لقد كان هذا النهج الحياتي جوابا دينيا عن سؤال اجتماعي طبقي جوابا غبيا عن سؤال أخطر . وهذا التوجه في عمقه نفي لوضعية باتت تهثريء ، ورفض لعقل بات عاجزا عن التفكير (العقل الاقطاعي طبعا) وانجراف مع الحدس التخييلي المتجاوز للتصورات العقلية . والمقولات السديمية هذه ما زالت تطلق جذورها في ذهنية الانسان المغربي ، ذلك أن قوى الانتاج ، وعلاقات الانتاج العتيقة لم تزعزعها ، بعد ، قوى وعلاقات جديدة . لان النمط الزراعي تلائمه ذهنية مغلقة متشبعة بفكرية مثالية . وثانيا ، كان لغياب نظرية ثورية الاثر السيء في استقطاب الطرقية وحركة الاولياء ، لعدد غفير من الجماهير وتحويلها الى قلعة صامدة تحمي مصالح الطبقات السائدة .

وللانصهار أكثر في أثير العالم ، لجا الطرقيون والمتصوفة الى الغناء ، والكلمة والحركة . فالاشعار الروحية تنشد في الخلوة بشكل فردي أو جماعي في الحلقات الروحية مواكبة للرقصات الانتشائية التي يصاحب بضربات الدفوف ، والبندير ، وآلات شعبية معروفة مع ترديد «التهليلة» بعد كل بيت يغنى (درقاوة) أو الاعتماد على الفاظ في اتمام نغم التهليلية (يا با با .. الله . الله .) أو الاعتماد على التاوهات

اما لغة الطرقية ورجال التصوف فهي لغة مشحونة بالتملك بالهيمنة ، بالتواجد ، بالتمترس الداخلي . لغة استرجعت مهماتها الاولى ككلام ، لم تبق لغة تفسير ، بل لغة اشراق تقدم لنا «حالات ومقامات» (ادونيس) في عمليات قلب للمفاهيم وللتركيبة اللغوية والانساق التعبيرية عبر تداعيات السكر والحلول والغيب .

تبدو عملية الانشاد الطرقية بكل تفريعاتها الموسيقية واللغوية وشكلها الجماعي لذة انعتاق من العالم المادي المتجاسر ، وتحريرا للغة من قيودها اليومية وترسباتها الاستكانية .

لم أكن أريد بهذه الجولة القصيرة في تراثنا الشعبي الا ابراز بعض جوانب قلته المضيئة والتأكيد على انه في الامكان استغلال تقنياته ، وشحنها بمفاهيم وأبعاد جديدة تخدم قضية الانسان المصلوب في ساحة الحرية ،

والمتفائل لان غربال التجهيل والتعتيم لن تخفى شمسه التغييرية الوهاجة ،

وواقع تراثنا الشعبي الحالي يطرح علينا انقاذه من أيدي المتعاملين مع التقهقر (المغنون الرسميون) والمعهرين لتجلياته الابداعية (المغنون العاطفون المسجون) وتشجيع الفرق الشابة التي تطعمه وتبعث فيه اشراقه وتوجيهها نحو المزيد من تثويره حتى تكون في مستوى اللحظة الحضارية الراهنة

الفصل الثانـــي

عوامل نشوء ظاهرة ناس الغيوان

في اطار رصد الجوانب المثيرة والمشوقة من التراث الشعبي العربي عموما وعملا على الوصول الى وجدان جمهور عريض جدا بمضامين جديدة ولاعطاء انتاجات مبدعة وخلق اشكال فنية اعتمادا على تراث شعبي يطمس يوما عن يوم ، يلجأ الكتاب الطليعيون ، شعراء كانوا أو قصاصين أو مسرحيين ، الى النبع لاستعادة الاشراق الى خيوطه الرهيفة التي ما زال محكوما عليها من طرف المعتوهين أن تبقى في الظل . وان كان هذا اللجوء اليها يتطلب رؤية واضحة وصاحية للامور ، لذا يبدو نأرجح كتابنا الطليعيين في مدى استلهامهم التراث الشعبي بين الجودة والرداءة ، بين تأقلم التراث مع الواقع الراهن وتعهيره في مزاوجته مع التطور والانطلاق، وترجع هذا التأرجح بالاساس، اضافة الى غيـاب الرؤيـة العلميـة الى الاعتبـاط في كيفيـة معاملة هذا الانتاج الشعبي ، واقتحام رؤى مسبقة على ارضيته ممـا يخلق اهتزازا فنيا واديولوجيا في النص الادبي الجديد . وهذا يعني ايجاد مواقع صلبة للانطلاق في المغامرة التعبيرية والبحث عن جذر فني ضابط «بعيدا عن المفهوم الكلوستروفومي القائل أن قدرا كبيرا من التغييرات الاسلوبية ينبع من مسببات داخلية بحتة لا تتصل بالظروف الاجتماعية (23) .

ولم تأل الاغنية جهدا في الارتشاف من النبع التراثي الجيد لتكون تواصلا حراريا مع المحرومين ، ولتضيف اليها صفة الشعبية بل وحتى أن كانت تمتلك هذه الصفة ، فانها ، لكي تحقق تواصلا ضاغطا وافقيا ممتدا ، كان عليها أن تعود الى التراث الشعبي وتحدث تلاقحا ذوبانيا مع اضاءات هذا النتاج حاضرا ومستقبلا لكي تشق مسارب ضامنة وطرقا أخرى لتحقيق حضورها عند المبدعين الاصلاء ، عند الانسان المنتج . ولم تخل من هذا المد ، لا البلدان المتقدمة صناعيا ولا البلدان السائرة تحت وصايتها ولا الدول الاشتراكية . فقد اكتسحت الاغنية الشعبية ، رغم العراقيل التي تتهددها ـ وبحكم ظروف تجذر الرؤيا الابداعية ـ ، العديدة من الشعوب التي لم تبخل قط في التجاوب معها ، وجدانا وعملا ، خاصة انها تنطلق من الموقع

الارضي بكافة انبثاقاته ، ووجهت ، بذلك ، ضربة قاضية للاغنية الرسمية الوضعية التي أصبحت تفقد مرتكزاتها باستمرار وينفصل عن القاعـــدة الوهمية التي أسستها الصهر وجدان الانسان وتدجينه .

وكان لا مناص من أن تسدد ضربة جد محكمة للاغنية الرسمية المغربية التي استطاعت أن تبقى الاغنية الشعبية رافدا من روافدها وان تخنق مبادراتها الخلاقة ، وذلك مع ظهور موجة جديدة ـ شكلا ومضمونا ـ مثلتها على الاخص فرقتا ناس الغيوان وجيل جيلالة ، وان حاولت بعض الفرق المشبوهة أن تندس معها متخذة طابعها الموسيقي والغنائي مرددة مضامين فارغة لا انسجام فيها ولا تناسق وانما هي هرطقات كلامية لا تصل أبدا الى مستويات هرطقات رجال الطرقية . لكن ما هي العوامل الاساسية التي أفرزت هذه الموجة ، وبشكل تفجيري على الصعيدين التعبيري والموسيقي ؟ وهل تشكل المستوى المطلوب توازيا مع المد الاشراقي حركيا ؟ ومن أي موقع انطلقت هذه الموجة ؟ وما مدى فعلها ودورها فعليا وعربيا وعالميا ؟

يبدو للمتتبع والدارس لتطور الاغنية المغربية انها منذ انطلاقتها وخاصة أيام الهيمنة الاستعمارية ، كانت تتمحور حول الحب (لقاء ، وصال هجران ، حرمان) أو حول الموضوعات الوطنية التي كانت تدور في الغالب في قالب البرجوازية الوطنية الكسيحة (الابطال ـ الانتفاضات ـ الخونة) محفوفة بافتقارها الى العمق والمضمون والغني الفكري والبعد الثوري وحالما يظهر بعض المغنين المندفعين الى خدمة الشعب واحتضان مشاعره فانهم سرعان ما يسيرون في ركاب اطروحات البرجوازية دون ادراك منهم الى النضال المرحلي للبرجوازية الذي سرعان ما ينكفيء على المفاوضة والخيانة الوطنية . وهكذا لم تستطع القوى البرجوازية الصغيرة بكافة تنظيماتها آنذاك أن تؤطر هذا النوع وأن تمده بشرايين نظرية ثابتة وصحيحة وأن توجهه لاحتواء قضية الكادحين كصرح من صروح المواجهة الفكرية نظرا لان هذه القوى لم تكن تمتلك نظرية علمية غير محرفة ولا انتقائية . ولم يكن بد ، مع مجيء الاستقلال الشكلي ، من تدجين هؤلاء المغنيين وآخرين أتوا بعدهم ، ورصهم في طابور يتحول الى رعاية الجمود والاثبات ، فأصبحت أغاني المناسبات والاغاني الغزلية من اباحية وعذرية هي كل المحصول الغنائي والقاعدة الفيتيشية للارتكاز في ترجيع هاتف محنط وبئيس الابعاد مع انغلاق شبه كلي عن تراث شعبي مشتعل باستمرار تحت رماد الزيف .

ولم يكن أمام جماهير محرومة انطفأت آمالها ب و مع وفي الوليد «الجديد» المشرد والذي لم يكن أقل بشاعة من دخيل الامس لم يكن أمامها غير الترديد الخانق الاجش الموجع لاذان ترغب في سماع أشياء تشكل حاجياتها الاساسية . في مواجهة كل هذا الضيق ، لجأت الجماهير الـــى الغزل لتجعل منه مرآة لقضاياها الاخرى . (24) فالغزل احتكر منذ القدم

الشعر والغناء و «فرض على القضايا الاخرى أن تعبر عن نفسها من خلاله» فقد حطت أغاني الحب ، بما فيها من كبت وحرمان وقهر وآمال غير متحققة وحزن ، كل أوجاع الشعب (أم كلثوم ، فريد الاطرش ، الحياني ، الدكالي بالخياط الحاجة الحمداوية) وحملت بعض العزاء مما جعل هؤلاء المغنين ، أو البعض منهم على الاقل ، يصبحون «رمزا وطنيا عربيا شاملا» .

وفي درك الهزائم والانتكاسات والرغبات المكبوتة والمطامح العسير تحقيقها ، كانت الجماهير تلقي في غناء الحب المبتذل والمزيف بعض الشفاء وبعض العزاء . كان متنفسا ضيق الانبوب لجليد متراكم من المكبوتات . وهذا يضفي طابع المرحلية والهشاشة على هذا الشفاء فيتجذر طعم المرارة والقرف والتمزق .

وهذا الاجماع الطبقي على اغاني الحب لا تعني أن هذه الاغاني ظاهرة فوق الطبقات . فهي تعني الترف والترفيه المثير للنزوعات عند السادة وأصحاب الامتيازات . وهي تعزية وعزاء للفقراء . انها انتشاء لمالكي وسائل الانتاج ، وسعي الى تجاوز القهر عبر خيوط رهيفة معلقة على الاوتار الصوتية الرخوة ، والركون اليها ، ركون الى الحزن والحلول والعزاء والتطلع الى بعض الرجاء .

ان أصوات المغنين العشاق لا تعدو كونها مرهما يسكن الاوجاع ويخفف من الضغوطات الشاذة التي تنكأ الجراح العميقة التي لن تشفيها خربشات عاطفية سمجة . عدا كون هذه الاصوات وتركيبها لم يساهم فيه الانسان المغربي «الذي تحت» فهي نتاج يتسلق ويتقلص ليس الا ولا ينزل ليتمدد ويوسع رقعة الاذان ويصحيها حتى أن الانسان البسيط لا ينجذب اليه بنفس الرعشة التي توقعها في نفسه «العيطة» و «الشيخات» وذلك أن «العيطة» و «الشيخات» .. من نتاج أناس يكدحون وأن كانت اغانيهم لا ترصد اهتماماتهم وتطلعاتهم في الغالب .

وهكذا غابت عن الساحة الفنية الاصوات التي تشكل نشازا في هذا الجوق المنسوف من أعماقه ، الا أن غيابها لم يكن غيابا كليا . فما زال العديد من الاغاني الشعبية يتراوح ، من حين الى آخر بين انتقاد وتهكم من الوضع المشوه والشاذ ، الا أن الابواق الزاعقة لفتها باقمطة شائكة في محاولة لاسكات انفاسها .

وتأسيسا على هذه المعطيات ، أصبحت الاغنية بشتى أشكالهـــا متخلفة الى أبعد الحدود عن حركة المجتمع الديناميكية وخاصة بدءا من 68 الى حد الان ، بل أصبحت منفصلة عن واقع يشتمل ويرفض الترهات ، والحذلقات الشكلية ، والاجترار المجاني ولموضوعات بائسة تتهجن مـــع استمرار معاناة الانسان ومع اصطدامها بالخزي والدمار . ولم تفلت ، بالتاكيد ، من هذه الاصابات لا الموسيقى الاندلسية «الارستقراطية» ولا

الملحون «النبيل» .

لقد تضخمت الازمة الموسيقية ولم يضح بامكانها أن تقدم عطاءات تشد اليها جماهيرها ، وأصبح الوجدان الشعبي في وضع يتحرك ويستوعي يترقب لانغام تصدر عن رئيته بكل زخمها الشعوري ، وينشد أشكالا موسيقية تنبع من الحركة المضطرمة وتتواجد ، في انسجام واتساق شعوري مع افرازات الساحة التي تمور غليانا ـ والازمة الموسيقية لهي عنوان ضخم بارز لازمة الطبقات السائدة الحاجية ضوء الشمس .

ان وضعا شديد الانفجار يتطلب موسيقى شديدة الانفجار . والمترصد للوضعية الاجتماعية والاقتصادية والسياسية المغربية خاصة منذ 67 الى الان ، لا بد وأن يلاحظ تفاقما في الفوارق الطبقية واشتداد الصراعات المصلحية في كيفية التعامل مع الواقع ، اذ لم تعرف المنافع الاساسية لمصاصي الدماء الاجانب والمحليين غير التصعيد والتمركز : ففي البادية تمركزت ملكية الارض ووسائل الانتاج في يد حفنة من هواة جمع الاموال ولجلب المزيد من الارباح مقابل سياط الاضطهاد والاستغلال والافلاس على جمهور الفلاحين الصغار والمعدمين ، أما في المدن فان القطاع الصناعي ما يزال حكرا للرساميل الاجنبية والكبرادورية ، وتقليص الصناعة يجعلها تحويلية لا غير الى حد أصبح انعدام انتاج وسائل الانتاج في البلاد امرا يسطع للعيان العشواء دون اغفال الصفوف المتراصية من السواعد المبلثرة التي خطط لها أن تتسكع أو تهاجر .

وهذه السلسلة من العوامل لن تؤدي سوى الى عدم استقرار العطاء المعدني (لانه يصدر دون تحويل) والى منافسة النسيج المستورد للنسج المحلي مما يجعل قوى الانتاج الاساسية عرضة للتوقف أو الطرد .

وهالة اللهاث وراء الاموال والارباح لم تنتج غير ركام من الامراض الاجتماعية الخطيرة كالرشوة والاختلاس وتعاطي المخدرات والبغاء والتي ليس الضابط المالي هذا سوى عنصرها الاساسي ولن تلغي الا بالغاء نظام المبادلات النقدي وتوفير العمل للسواعد المعطلة .

وأما على صعيد الصراع الطبقي بين القوى المضادة مصلحيا فان الكادحين قد عمقوا مواجهتهم مع السلطة بل ان هذه المواجهة لبثت تقدح زنادها على امتداد الساحة (أولاد خليفة ، خريبكة قطارة ، عين الصفا) ولم يفت الشبيبة المتحرقة الى الالتحاق والتجاوز ان تساعد في تفجير الوضعية وتأزيمها فخلق بذلك نفس نضالي جديد ومتين ، مع بداية السبعينات ، لكن ما زالت تكتنفه بعض النواقص ، بحيث أن قوى وطنية باصلاحيتها وتحريفيتها وانتظاريتها وانتهازيتها عملت على لجم وكبح النضالات الجماهيرية كما أن فكرا بديلا لم تتشربه بعد القوى التفجيرية الاساسية .

وهذا الزلزال التحتي لم يكن مقطوع التأثير في فلول الطبقات العليا ،

فمع احتدام التناقضات بين المقهورين والضاغطين اشتد الصدام داخل التحالف في كيفية معالجة الواقع وايقاف المد المضيء .

واضح ، اذن أن جماهير تكسر قيود استغلالها وتقدم قربانا من التضحيات في سبيل دحر الخطوط الرسمية والمزيفة وفي سبيل رسم الخط الفاصل ، انها قادرة أمام واقع يتحرك بمثل هذه السرعة وهذا العمق ، وباحتكاك مع البؤس اليومي الخانق على رصف طريق آخر على الصعيد التعبيري (لفظيا وموسيقيا) ، طريق أشد التصاقا بالقضايا التي أكدت عليها الظروف المستجدة بكل حيثياتها وخلفياتها .

وما دمت ، فوق قمة الهرم الاجتماعي تجثو جحافل الظلام ، فان الطبقات السائدة ، في البلدان الرأسمالية والبلدان الراقصة على حبالها الاستغلالية ، تعطي لكافة المجتمعات نفس الطابع التشيؤي على كافة الجبهات ، وتضحي الاغنية سلعة استهلاكية كباقي السلع تقصد من «تحفها وروائعها» ، أكبر لعنة حلت بالبشرية (انجلز في حديثه عن نظام النقود) ، وتتكلس امتداداتها لتعطي نمطا انتاجيا يلبي حاجات الطبقات المسيطرة ، بينما صار من اللازم على جماهير واعية ، أو في طريقها الى النضج ، جماهير مناضلة ضد تعاويذ «التعايش السلمي» بين الامم القاهرة والمقهورة من جهة ، وبين الطبقات من جهة أخرى ، صار من اللازم عليها أن تحارب ، بالكلمة وباللحن بترابط مع الفعل ، مومياءات التاريخ المبعوثة على شكل كراكيز لقوى الدمار العالمي .

هذه الشروخات والنتوءات في الاغنية المتواطئة تجسدت كثافتها في خلق ابداعي يفجر المعطيات الشمطاء ، والتشابكات التي يثيرها التقاعس الامكاني في وضع ثقافي عميق الالتصاق بالنظرة الثبوتية وشديد الحرص على خنق الابداع الفني الجماهيري .

في سياق تصادمي كهذا ، تأتي الاغنية الشعبية كجواب عن ضرورة تحميل الاغنية بمفجرات شعبية تتناسق والام ومطامح الخط الصعودي للانسان وتتجاوب مع عصر يقبر أعاصير الظلام بموسيقى كهنوتية تنصب الانسان القائد الفوقي لهذه الارض . هنا تستحمل الاغنية المبدعة لذاتها (في الواقع مبدعة للذئاب البشرية لانها تحميهم وتدر عليهم أموالا طائلة) الى ايصال فني جماهيري لمضمون ثوري مفصول ، قهرا ، عن اصحابه الحقيقيين تحت اقنعة الاضطهاد اليومي ومعاداة الخطابية والمباشرة التي تقودها البورجوازية وحفيدتها البرجوازية الصغيرة بشكل اطلاقي مثالي (25)

وفي متاهة الموسيقى الامريكية المحاصرة المتفسخة المتشرنقة ، تعود الاغنية الشعبية الامريكية أكثر عمقا وأصخب صدى عن أصلها : اغاني الـ **Blues** ، التي كان ينشدها زنوج الجنوب ترنيما بالحرية التي اعطيت لهم وعود عرقوبية في شأنها والتي كانت مشحونة بلون من الروحية

التي تتجالد امام الالام وتبشر بمجيء يوم أفضل (26) ورغم ذلك تبقى هذه الاغاني الشعبية الجديدة وفية لهذا التراث الزنجي المشرق فهي «اما تعد راوية متطورة لاغاني قديمة ، أو تعد مزجا بين نص جديد مع لحن أغنية شعبية قديمة . وأغلب هذه الاغاني يرد على تساؤلات شعبية تتعلق بمشكلات البلد السياسية والاجتماعية» .

فقد دخل Bob Dylan Jean Baez وغيرهما عتبة الحرف الممنوع متناولين الحس الزنجي عاكسين المشكلات التي يغوص فيها المجتمع الامريكي . وأغانيهما ، في أساسها ، ديمقراطية تتجاذبها الدعوة الى توقيف الحرب الامبريالية في فيتنام والكامبودج ، والسخرية من القيم السلعية ، والتبشير بعالم جديد . بل أن موسيقى الفهود السود تتجاوز هذه الاشكال الرافضة الى الدعوة الى حمل السلاح في شوارع المدن الامريكية كعمليات مغامرة تنفلت عن أي تنظيم قاعدي .

وهذه الاغاني الشعبية الامريكية اغان يقوم بأدائها مغنون شعبيون يحيون الحفلات الشعبية في الجامعات والمقاهي بل ويقدمونها في المظاهرات الصاخبة وداخل المعتقلات وتشترك فيها الجماعات من الشعب الامريكي المضطهد .

وللمزيد من اخراج الفن من قواويش الفردية والنخبوية والخروج من بلبلة الهواجس الضيقة ، يبادر العمال الامريكيون (عمال النسيج والمناجم) الى ابداع أغان شعبية يضمنونها آلامهم وتشوفاتهم الى عالم تنتفي فيه التناحرات المصلحية المخزية ، وهذه البادرة ليست سوى عملية تخريب لتمركز الموهبة الفنية لدى المحظوظين كما انها تبرز من جهة أخرى ، مدى العلاقة بين النضال الطبقي للبروليطاريا الامريكية وفلكرور العمال الملتزم بقضاياهم المصيرية (27) ولا شك أن هذه الاغاني تبقى حصيلة متقدمة مناهضة لسلاطين النهب الجشعين رغم ما تحتاجه من تعمق في الرؤيا وتجذر في المنطلق والابعاد .

يقول سيدني فنكلشتين «ان الفن الواقعي والجمال متشابكان وترتبط القوة النوعية للفن في قدرته على تحريك الجماهير وتثقيفها ارتباطا متكاملا مع الاحساس بالجمال» (28) وانطلاقا من أرضية صلبة كهذه ، تبدو الاغنية الشعبية الفلسطينية سائرة بخطي تصاعدية في هذا النهج بالارتباط في ما تحمله من أفكار تلقح الذهنية الفلسطينية وتشحذها في صراعها من الصهيونية والامبريالية العالمية ، صراع طبقي ـ قومي يتخذ فيه اللحن والكلمة نسقا تغييريا لعقلية الناس وجعلهم يعون بشكل تجسيدي الصراعات الموجودة والقوى الجديدة البازغة في اطار العمل العسكري والسياسي والاديولوجي وتحالفاتها والقوى المضادة وبيادقها في الوطن العربي .

والجانب الحاسم في الاغنية الشعبية الفلسطينية هو ذاكرتها الوهاجة

بنماذج رائعة واكبت حركة التحرر الفلسطيني الوطنية والاجتماعية أنها أغنية شعبية عريقة طالما ناضلت بجانب البندقية ودبجتها الطبقات الشعبيـــة الفلسطينية التي أضفت عليها طابعها الجماعي واكسبتها خصائصها الفنية ، وهذا هو سبب انتشار هذه الاغاني عن طريق الشفاه وذلك لما تحتوي عليه من أفكار قريبة ومتفاعلة مع نفوس الجماعات الشعبية ، وان كانت طبيعة هذه الاغاني غير ذات بعد ثوري .. وقد لجأت الاغنية الشعبية الفلسطينية ، في مواجهة النوبان القومي ، الى بعث تراث شعبي أصيل ، والتغني بالحب والحزن الممزوج بأنفاس الارض الطيبة وتشترك الاغاني الغرامية مع أغاني النضال المرير في رفض النفسي والغربة والتعلق بوطن تفترسه الذئاب الصهيونية في محاولة منها لتمزيق وحداته واتلافها .

والاغلبية الشعبية الفلسطينية تسير في خط متواز مع العمل العسكري والسياسي ان لم تتصدره ، فهي طاقة تعبوية مؤطرة للاذهان الجماهيرية :

على دلعونا على دلعونا
حكام الاردن ما يمثلونا
ع ارض بلادنا نبني سلطتنا
وما بدنا «حسين و غولدا»
بديـــــــرتنـــــــــا

ان أغنية تتمثل السلطة الوطنية وترفض الاحتلال والوصاية الاردنية لعلى نضج تام بمتطلبات المرحلة الراهنة للقوى الثورية الفلسطينيـــة ، وبتسطير خطط عملية لاجهاض محاولة تمرير الحل السلمي الاستسلامي .

وفي مقابل الزيف والميوعة ، وتمخضا مع الوجه الجديد الذي ولدته الهزيمة (67) فيما ولدت في صفوف الجماهير ، ومن خلال التشرد والمعتقلات والقهر ، انبرى أحمد فؤاد نجم ، الشاعر الشعبي المصري ، ورفيقه الشيخ امام ، مغني المسار التاريخي الجديد في مصر . فأغاني نجم ــ امام تندمج في المناخ السياسي الذي فجرته هزيمة الانظمة في حزيران وتتشرب مضامينها وفنيتها من التحرك الجماهيري الرافض في حلوان والاسكندرية لخط الانهزام الوطني بحيث شاعت اطروحاتهما الغنائية وتلقفتها الجامعات والمصانع والمتظاهرون .

والنتاج الشعري الذي خلخل به امام ــ نجم اقاليم الاغتراب والنفي يضع الشعر المصري أمام عمل جديد يتعدى هواجس المثقفين الضيقة كما أن أداء الشيخ أمام ينقل الغناء العربي القائم على الترجيع والتطريب الى آفاق لم تكن له من قبل (29) لقد دخلت الاغنية العربية الجديدة الى مناطق السياسة المحرمة والتحمت بالانسان الكادح وبقضاياه في الوطن العربي وفي العالم الراحل الى ضفة الغاء الاستغلال ولم تحجم عن الالتزام باستخدام لغة هذا الجمهور وثقافته وأشكاله التعبيرية (استخدام مواد الشعر الشعبي) .

شيد قصورك ع المزارع
من كدنا وعرق ايدينا
والخمارات جنب المصانع
والسجن مطرح الجنينة
وعرفنا روحنا والتقينا
عمال وفلاحين وطلبة
دقت ساعتنا وابتدينـــا
نسلك طريق مالهاش راجع (30)

انتاج يخاطب الوجدان الجماهيري ويعمل على اعداده سياسيا وتفجير طاقاته الابداعية التي تعطلها بورجوازية الدولة المصرية وبرسم الطريق في خضم منعرجات الوطنيين المزيفين .

يا شغالين ومحرومين
يـا مسلسليـــــن
رجليـــــــن و ر ا س
خـــــلاص خـــــلاص
مالكـــوش خـــــلاص
غير بالبنادق والرصاص

لقد جاء نجم ـ امام استجابة لضرورة تاريخية منسلخين عن الناصرية (ايديولوجية بورجوازية صغيرة) وسطرا ، من خلال معاناتهما وقهرهمـا وانتصابهما أمام الاحتكار ، مستوى جديدا من التعبير الفني الجماهيري الحق الذي ينمو على قاعدة تحرك اخضراري يحلم به الشعراء الحقيقيون (الجماهير) .

ان هذه الطقوس الفنية المتمثلة في اغاني شعرية مستحدثة لتبـــدو ضرورية لانتهاك حرمات الفن البرجوازي والفن البرجوازي الصغير الذي يقولب الاهواء والرغبات ضمن بوتقات الحركة النزيفة و «دار لقمان» المصبوبة بتقزز مرغوب فيه ، في «خمارة» تهرق فيها أحزان ذاتية .

لقد كان هذا الاهتمام العالمي بالاغنية الشعبية ، الذي أبرزت بعض جوانبه مدار اهتمامات ومثار نقاشات حول خلق اغاني شعبية أصيلة مع اعتمادها على جذور باتت تنسف . وبحثا عن تأصيل فن مسرحي مغربي لجأ مسرح الكوميديا المراكشية الى استلهام التراث الشعبي المغربي في المجال الغنائي وادراج هذه الاغاني داخل النص المسرحي كجزء من البناء المعماري النفي . ولم يكن بد من ان يتسلط على هذه المبادرة «الطيـب الصديقي» ، ويطورها مع مجموعة من الممثلين المهيمن عليهم . وبعيدا عن استرقاق «الصديقي» ، اختارت هذه المجموعة الانفصال وتشكيل فرقة غنائية نائية عن محور المتاجرة . «ناس الغيوان» .

امام التشنج الغنائي المطروح كالجيفة على باحة الاذان المغربية ودرءا

لاحتواء المسرح لفن شعبي كان مستقلا ، لجأت المجموعة التي شكلت ناس الغيوان الى الانسلاخ لكي لا تبقى الاغنية الشعبية صدى باهتا مختزلا ، وبوقا مبحوحا لنعيق غربان المتاجر والتسلية العفشية .

الفصل الثالث

ناس الغيوان بين الثوابت والمتحولات

في محاولة ردع الكابوس التضليلي الجاثم ودحره الى المواقع الخلفية (70 ـ 71) وخلق افاعين اخضرارية تتجذر في التربة ، وتتسابق الى الانطلاق لاغتيال ما ورائيات التجهيل والتحنيط ، لم تستطع الاشكال الاديولوجية (شعر قصة ، رواية مسرح ، غناء عاطفي أو رسمي) ان تبني قنوات للايصال مع النبع الحقيقي للمسار التاريخي تنادي بها الزخم الصعودي الكاسح النابع من شرايين الارض الواقفة في وجه الانحسار والانكسار البرجوازي الصغير . غير أن الاغنية الشعبية المستجدة مع ناس الغيوان تبدو عمودية التجاوز للشعر والرواية والمسرح ، وتتقدم الى مواقع شبه هجومية للزيف المتضخم الموجود في الحياة الفنية . وفي اعتقادي أنها لم تنغمس كلية في الجو السياسي بافرازاته المتداخلة ، ولم تطرح المشكلة الاجتماعيـــة والسياسية على مستوى سياسي ، وضمن الخط استطاعت ان تتلقف ابعادا ما وترسو في مياه هادئة في الغالب .

I ـ وداخل الاطار الصدامي الذي احتدت ايقاعاته منذ 1970 تتموضع اغاني ناس الغيوان في صياغة صدى فني للمد الذي يرغب في التحول الى شرارة ، لكنه صدى مبحوح لا يلتقط الصراع بمجهر تفتيتي يحلل العناصر المتصارعة ليعطي بها معادلة فنية اشراقية . بهذا تصبح هذه الانتاجات الغيوانية أفقا للتجريب وأفقا للبحث . تجريب انماط مركبة أو في طور التركيب وبحث عن أرض لا تنهار تربتها حالما ترتكز عليها . انها تجربة البحث عن كيمياء تصل صراع الانسان ـ الحاضر بمواطيء قدميه في السابق .

نحن اذن أمام عمل «ناس الغيوان» ، و «الغيوان» في المفهوم والادب الشعبيين يعني العشق والغرام ، بينما تطمح هذه اللفظة عند الغيوانيين الجدد أن تكون التصاقا وتماسا روحيا بالانسان الذي تطحنه آلة الاستغلال والقهر ، وأن تكون لغما تشكل اجزاؤه شظايا انسجام رابض على قمة الواقع في عناق مع الكدح والعذاب والامل . ويحق للمرء أن يتسائل باديء بدء ، الى أي حد تمكن الغيوان الجديد من الا يضبب رؤية أصحابه اذا كانوا قد ركبوا حاجزا من الوله الاعمى الذي يرسم حبا فوق ـ طبقيا للمسحوقين ؟

ان ناس الغيوان ناس يريدون التحدث بشكل ايديولوجي (الاغنية) عن هموم وآلام الشعب المتراكمة على كاهله المجدد عبر الصراع . وهم

فوق ذلك منبثقون من أحد الاحياء الشعبية بالبيضاء التي ينخرها البؤس والحرمان . فلا غرو أن يحملوا مآسي وآلام الجماهير الشعبية وأفاق جيل مشكل من أبناء الفقراء اضطرته ظروف الطرد الجماعي والتشريد وتضخيم عدد التجهيل الى التسكع والتصدير والبحث عن عمل وهمي . وقد اضطر ناس الغيوان من هذا الموقع ، الى الرجوع الى النبع الزاخر بالاهات والاوجاع والاحلام الوردية المعلقة على خيوط وهمية من انعكاسات الغيب والتواكل ، أو الناتئة كشارة الرفض والاتية كطائر الرعد . وهذه الارض التي نشدهم اليها تظل تعبيراتها الفنية كافراغ لكوامن التذمر ـ تشق نسيج النكتة والموعظة والمثل و «الاغاني الشعبية» والدين التي تكون عناصر ثقافته وأشكال تعبيره المقهورة في الاذهان التي يجب أن تبقى مغلقة .

وتوازيا مع المرحلة التاريخية التي انطلقوا من صلبها ، تركبت بنية فرقة ناس الغيوان على شكل جماعي ، يلتزم كل فرد فيها بأداء دوره الفعال ـ لا الثانوي ـ بحيث تصير الاغنية في بنائها الكامل مزيجا من بنيات متداخلة ومتشابكة يحوكها الغيوانيون أنفسهم من خلال اصواتهم المتباينة في ابعادها النطقية والمنسجمة ضمن حدود الايقاعات . وليس هذا التداخل في الاصوات أو في البنيات عملا فرديا (التعلق بشخص وتقديسه) بقدر ما هو جماعي . ان بنية الفرقة (الجماعية) وبنية عملها الفني (اشراك الجميع في رص سمكها) ليس غير تعبير عن نداء يطرح نفسه بحدة على الساحة ، فتنظيم الفرقة كجماعة فاعلة في نفس الان هو نداء ملح للتماسك والتأطير الجماعـــي في الصراع الضاري ضد الاجتهادات الاحباطية للانسان المتوثب . وتبادل الادوار وتداخلها بشكل محكم لا يمكن الا أن يرمي الى الدعوة الى التنظيم المحكم والمضبوط ، والذي يمارس من خلاله كل عضو بروح خلاقة متجددة مع الانعراجات . وناس الغيوان بهذا المعنى دعوة الى عشق البسطاء والتفاني بالكلمة والايقاع في خدمتهم . بدءا منهم ورجوعا اليهم .

ولتكثيف الخلخلة في عقل الانسان المموسق على هذا النحو المقبول في عالم المحنطات ، عاد ناس الغيوان الى أدوات فنية مهجورة . آلات موسيقية بسيطة تستخدمها «الموسيقى الساذجة» (32) وأداء فني مستمد من عناصر أداء عريقة في القدم . وهي رجوع افقي يندرج تحته تراث شعبي يلقى بأجنحته على سوس والصحراء وجبال الاطلس والسهول . انه رجوع من أجل الانطلاق مع البسطاء عبر نغمات كانت مطمورة وان كانت في حاجة الى جدة وتطوير . وعمل كهذا لا يمكن الا أن يكون اداتة صاخبة لمستوردي الانغام والايقاعات التي تحدث شروخا في جسد الفن المغربي الملتزم بقضايا الانسان المصيرية . وهذا العمل لا يبقى رهين وجه وحيد من مسالة معقدة (الفن الموسيقي) بل يطرح مسبحة حباتها اللغة المنحوتة على شاكلة اللغة العامية المندثرة واللغة الطرقية ذات الاشعاعات المتنوعة التي تنادي نغمات

طرقية كذلك تستدعي هي أيضا حركة جسدية ليست الجذبة بذاتها ، لكنها حركة اكتشافية ابداعية تستلهم من الحركة خارج العمل الفني . فكما كانت الجذبة مكاشفة على الطريقة الطرقية فهي عند الغيوان تعلن دائرة صراع يأخذ مدلول المواجهة والحياة من الرماد واقامة جسر مع الضفة الاخرى الممنوعة . وهي تعبير فني عن ممارسة اجتماعية تسطر بالدم خطوط انتشارها التصاعدية .

2 ـ وانطلاقا من متاريس الاغنية الغيوانية يلمس المستمع العادي بعدا حراريا يصدم الاذواق المهادنة ويخدش الاذان المدجنة برتابة الاغنية الشعبية المتخلفة عن الواقع الناهض والواقفة كتمثال صنعي مرعب في المواجهة الفنية الرسمية بعد تصفيتها من «رواسب اخلاقية» و «سياسية». وقد ظل البناء الفني لخلاياها هشا ومنسوفا من الداخل ـ شكلا ومضمونا ـ وليس في امكانه سوى تسجيل غياب وحدة الموضوع (رصف كلمات وعبارات ذات مضامين متضاربة مجانية يراد من تركيبها مسايرة الايقاع الموسيقي) وهشاشة اللغة (لغة مفككة مطعمة بكلمات غريبة بنيتها مغلقة) وتنافر الايقاع (تداخل الادوات الموسيقية وهيمنة احداها على الاخرى) والتصوير الفني القاصر (مباشرة وابتعاد عن قواعد صلبة للاغنية الشعبية : التراث) وغلبت السماجة العاطفية واهتراؤها والايغال في تصوير الكبت الجنسي باشكال اباحية تثير الشبق وتغطي على الاهتمامات الاساسية ، وان كان التعبير عن التذمر لا يتخذ سوى طابع هلالي ، فانتقادات حسين السلاوي وصالح والمكي وحميد العبدي وابو شعيب الدكالي ومغنو «لحلاقي» الشعبيون حيث يمتزج الغناء بالتمثيل التلميح الى افساد النظام ، هذه الانتقادات لا تمس الجوهر وانما تظل تطفو على مستوى الاخلاقيات . الا في النادر وخاصة أغاني الانسان المصدر وأغاني أخرى لا يسمح باذاعتها .

لقد بقيت الاغنية الشعبية حبيسة هواجس مفروضة لكي لا تندرج في جو مشحون بالصراعات الاجتماعية . لذا ، وتحت ضغط هذا الجو المشحون وتحركات السبعينات الرافضة للترميم ، انطلق «ناس الغيوان» ضد التداعي الغنائي، وقد كان من اللازم أن يخرجوا من صلب هذه الحركة لا من السطح ، وان تلغم أسوار المهادنة الفجة في اندماج حول المسالة الوطنية انتماء وموقفا متقدمين . انما يجب التأكيد على أن ظاهرة ناس الغيوان قد فتحت جبهة طالما ظلت مدافعها خرساء وتمكنت من استقطاب جمهور يتسع باستمرار ، فلماذا اتخذت اغانيهم هذا الحجم من الشيوع ؟ وهل نمت اغانيهم في الفراغ ؟

ان نتاجات ناس الغيوان الغنائية لم تنم في الفراغ الماحق ، وانما جاءت صرخة فنية وآهات موسيقية ضد التسلط الطبقي وشبح الرعب والفقر الزاحف بوحشية على بسطاء هذي الارض ، جاءت تأوهات وتطلعات الى الانعتاق والتجاوز في تنصل شبه تام من الايديولوجية السائدة .

ومعادلة ناس الغيوان الفنية تطرح اشكالات التأويل التي قد تتباين أحيانا مما يضفي على عملهم هذا صبغة البحث .. البحث عن القنوات المؤدية الى «السلام» و «الدار المطلية بالابيض» و «المحبوب اللي نريد» و «يوم فرحي وهنايا» .

وبالعودة الى مكوني هذه المجموعة الغنائية يمكننا تحديد انقلاب في الشكل الايديولوجي بالنسبة لهم . فقد كانوا ممثلين مسرحيين في بداية عملهم الفني تحت رحمة سيدهم «الصديقي» الذي كان يمراس عليهم ضغوطا تعطى صورة باهتة لكن مركزة عن الضغط العام الذي ينهب طاقاتهم الحيوية . ويشكل انفصالهم عن الصديقي انفصالا عن الوضع العام وعن أرضيته يمحوه التذمر والمغامرة . وهي مغامرة غير مجانية ، انها مغامرة البحث عن الذات الضائعة «واش حنا هما حنا» ومغامرة البحث عن تصالح هذه الذات مع الموضوع .. هذا التصالح الذي لن يتجسد الا من خلال «عزاري الدوار» .

فالواقع السياسي الجارف بكل مخزونه الضخم هو الذي يؤطر هذه الظاهرة ومن ضمنها تجدر دراسة النتاج الغنائي الواقف على هذا الواقع السياسي مما ينفي تهمة «الاغنية الهيبية» وذوقها الرخيص واثارتها ما بداخل النفس من أشجان وميول الى الضجيج الصاخب وتفسير ظهور هذه الظاهرة ب الفراغ الذي ساد ساحة اللحن والغناء في تلك الاونة (33) اذ الملاحظ أن ظهور ناس الغيوان قد ولد لدى الاحباطيين غرائز الهدم والتشويه والاتهام نظرا للمضمون الديموقراطي الذي تقولبه فنيا ، وهذه الصرخة المبحوحة تخفي عداء هستيريا للجيب الذي أحدثه ناس الغيوان في الجبهة الفنية .. هذا الجيب الذي يطرح تدعيمه وتوجيهه بالحاح . «وضجيج ناس الغيوان الصاخب» (34) دعوة الى امتداد للخروج من منطقة الهامش والعزف الجمعي للبؤرة المحتكرة .

وبحصر المعني ، فأغاني «الغيوان» ليست محاولات شكلية ظهرت فقاقيع طفيلية على صفحة ماء الواقع العكر بل هي عالم فني يندلع ضمن شبكة من الضغوط الواعدة والتي انفلتت من السقف السياسي الركوني لتخلف جسورا قوية بين الانسان المغربي وتراثه مصهورين في احتياجات الحاضر ولتعلن بصوت مجلجل ـ أن السياسة هي طقس التعميد الضروري لضمان استمرارية الحياة المتجددة .

3 ـ الحلم عند ناس الغيوان هو الشارة المعلقة على صدر انتاجهم الفني وهو الرافعة الاساسية لهذه الاغاني وينبري هذا الحلم كصرخة حرب فنية ضد العصاب العدمي . لذا برز الحلم كاكتشاف وتخط لهذه الحدود الانهيارية عبر مكاشفة الذات من خلال التقاطها لكل عناصر الموضوع كسبيل لخلق وحدة شخصية وجماعية في مقابل الانشطار الشخصي والجماعي الذي دعمه الاستلاب والتشيؤ ولتركيب انسجام ذي قدرة جاذبة يعوض التمزيق والتفتيت

الروحي والجسدي عبر مجاري الرفض المشدود الى المستقبل باضاءات الدم والقمـــــــــــع .

والانهيار يتم اذن على ايقاع الولادة التي تتمخض بها أعصاب الاغنية التي لا تهدأ الا لترعد ولتكون حقلا ملغوما ينسف كل الانطلاقات المشلولة . والحلم الغيواني طموح للغياب عن واقع متردد والحضور الى باحة الحلم لرسم خريطة الواقع المحدوس . وهو يتمدد من الرفض والادانة الى الامل والتجسيد والمسيرة والانفصال ليحكي تجربة الانسلاخ المأساوية ومغامرة الاندماج العسيرة . هذا الانسلاخ الاليم عن التربة (ما هو واقع) لن يتم الا عبر الاندماج في التربة تحت وطأة لقاء عاصف ، لقاء بتراب الاحياء المشع .

أ ـ **الحلم الرفض** : يؤطر غالبا كل الاغاني الغيوانية . بل هو قاعدتها الانطلاقية نحو آفاق وامكانيات تبسطها الاغنية . والرفض الغيواني رفض ملامس للواقع يعتمد في التوصيل على السخرية الباهتة :

آسبحان الله صفنا ولى شتـــوا ورجع فصل الربيع في البلدان خريف

والاقرار بالامراض الاجتماعية ورفض العسف والقهر في موازاة تامة مع القهر والعسف الصهيوني .

صهيون فغايت لعلو دركو سطـــوى وقبلنا ذلهم عاد الشرق كفيـــف

جور الحكام زادنا تعب وقســـوة لاراحا ولعباد في النكد وتعسيـــف

ولا تلقي عديل تايقبل شكـــــوى ويبلغ ما يخون ما يرضى تكليـــف

والحاكم تايصول تايقبط الرشـــــوة والشاهد تايدير في الشهادا تحريف

والقصيدة الغيوانية بجانب دلالاتها المعلنة عن نفسها هناك الايحاءات التي تلمع من وراء الواجهة الاولى : فالشرق ليس وحده «كفيف» بل هناك المغرب . فالتزواج بين الصهيونية والوضع القائم هنا ليس ترابطا عفويا . بل أنه يقول ويرى بأعين جد صاحية ان النضال ضد صهيون هو نضال ضد الفساد هنا . والنضال ضد الوضع المحلي هو نضال ضد الصهيونية . انها معادلة تنطق بها الاغنية نفسها في نغمة جدلية ، لكن تبقى من ذلك ملاحظة تلوح بحدتها وهي أن فن الغيوان أشار الى فساد الوضع دون محاولة تلمس خلفياته ، الا أن نتؤاتها مع ذلك تود التأكيد على ضرورة تغيير ما هو واقع .

ان مجتمع التضادات الطبقية القائمة على البؤس الكمي والنوعي وعلى رق العمل المأجور واغتراب الذات أعطي قهرا نسقا عالميا مقلوبـــا للاوضاع ، جعل ناس الغيوان يستشفون هذه اللوحة المريرة فيقولبونها في صياغة من التضادات التركيبية (بازفي لقفاز ـ فروج على الكندرا نشر جناحو ـ النخل تعطي حب الغاز ـ لغزال تمشي بلمهماز) .

والتناقضات المغتالة للسيرورة التاريخية :

يا من هو باز فلقفاز يا من هو فروج علكندرا نشر جناحو

يا من هو تليس عطا ظهرو وللتغراز

عمرني ما ريت النخلة تعطي حب الغاز بعد الثمر وتبلاحو
يامن هو ذيب فلغياب كثر صياحو
عمرني ما ريت لغزال تمشي بالمهماز
وفراخ الخيل عادوا سراحـــــو

ثم صرخت مدوية ضد قلب نظام الامور (الباز عوض الفروج ـ النخل لا يعطي الثمر) في صفة سؤال يدين الزمن (أي تطور التاريخ) :

اليام . اليام يا بتي مالكي عوجا واش من سباب عرجتي لي بيه
تارة تسقيني حليب تارة تسقيني حدجة كي مولى هـيـــه
صدق حتى عيا وكالوا راها فـيـه تبقـى فـيـه

ان رفض النظام المقلوب (النظام الاستغلالي) الذي يدعم تربع الطفيليين الخالدين ، ويهمش جماهير الانتاج . انه رفض لعالم بلا روح ، بلا هدف ، رفض لنظام ينفي الانسان ، ويبني بهيكله معاول تدميره . رفض لنظام «دقة تابعا دقة» وحلم جميل يبحث عن مجسد «شكون ايحد الباس» والغربة التي تشد اليها الانفاس والتي هي نتيجة لخطة النهب والجشع والحب المصلحي التي أعدمت كل علاقة اجتماعية سليمة .

صرخة أخرى تدوي .. انها ليست تركيزا ولا تسليما بالغربة بل انها مطالبة بمعرفة جذورها .. ورفضها .

لا تلومونا في الغربة يا هذ الناس لا تلومونا في الغربة والليعة الغربة

وهذا الرفض يتقابل مع حلم نغمي ، عالم لا نشاز فيه ، عالم يختلف كليا عن «بلاد النكبة» .. عالم يتوازى فيه الطرب و «لعشيرة» و «الدوار»

نقدم الهوامش في نهاية البحث