ظـاهــرة نــاس الغيــوان

حنــون مبــارك

ـ ب الحلم ـ الادانة : ويتراكم الرفض بجميع اشكاله ليعطي صياغة جديدة لرد فعل ضد القوى الهجينة «الادانة» وهي رفض يحبل بوعي جنيني للصراع الدائر على الساحة احتد فاتخذ صراعا طبقيا سياسيا يؤطره التحريض على انتزاع المصير :

مصير وحدين عند اخرين ساهل تنزاعو وشعاع الشمس ما تحجبو لسوار

وان الاسوار القائمة ضد الانتزاع، ضد الانتشال ، ضد الليل المقيم قهرا ، لن تستطيع غرابيل الاسوار أن تحجبه أبدا : هذا الحلم بوصول شعاع الشمس «للرجال» و «الصبيان» و «الصغير» هو المعادلة المرغوب فيها لاقامة التوازن :

ما هموني غير الرجال ايلا ضاعوا لحيوط ايلا رابو كلها يبني دار
ما هموني غير الصبيان مرضو وجاعو والغرس ايلاسقط نوضونغرسواشجار
والحوض ايلا جف وسود نعناعو الصغير في رجالنا يجنيه فاكيا وثمار

وأساس شعاع الشمس هو الانسان (الرجال ـ الصبيان ـ الصغير) المغتال ، الانسان البرىء المدقع، الانسان الذى لا ينتكس فيتقوقع في انهزامية بل يتجاوز تلك الخلخلة الى عتبة الحلم الوليد محددا هذه المرة طبيعة طرفي الصراع (العدو ـ عزارة الدوار) :

ودارت وجات فايد لعدو دار تباعو جاب خيو مع خيو فين عزارى الدوار
زاد سبوعا تابعاه فتمناعو من حرك عين فراسو مدوه للجزار
ضربة هنا وضربة لهيه جثم وداعوا ولا كلمة فوق كلمة الغضنفار
كثروا العصيد تهم اللبن وماعوا ولا من يقول جدا سفت يا حضار

ان ناس الغيوان في هذه المقطوعة يجسدون صراعا بين «العدو» و «عزاري الدوار» ، صراعا ضاريا ينتهي برؤيا غيوانية ايحائية «دابا ليام توري لو» . «ليام» هنا لحمتها «عزاري الدوار» (الولادة الجديدة) : الحركة المتطلعة الى جني الاثمار والفواكه المواجهة ل «سبوعا تابعاه فتمناعو» (القهر والقمع) التي تقبر الانسان الخلاق (مدوه للجزار) وتمارس عليه التسلط

والتوجيه الاضطرابي (لا كلمة فوق كلمة الغضنفر) . الانسلاخ هنا والتجذر يولدان عبر سيول الدم (سيل آ الدم المغدور) (35) .

لقد استطاع ناس الغيوان تلمس الطقوس الحضورية من خلال الشراسة، ومص الدماء ، ولا يغال في الكبت والتقليص . طقوس حضورية ممتنع من خلال حدوس اشراقية استقطبوها من صلب الواقع المعمد بالدم والجثث الجيف . وقد غدت هذه الاغنية كائنا حيا ، واجدا مستمرا تزاوج بين اللحن والحلم لتضميد الجراح ، ولبناء الجسم الجديدالذى لا يتاكـل ولا تنقض عليه اسود (بل بيادق) العالم النتن .

ان الحلم ــ الادانة ياتي خليطا من بكاء وصراخ ونداء مكلوم كعملية عبور نحو السلام (نغمة اساسية في أغاني الغيوان) ضمن أرضية هشة تعتمد في التعبير لفظة «ايلا» : اذا . ان الحضور هنا حضور استنكفه البكاء والتطلع التهويني نحو «سلام طبقي» و «اخوة طبقية» (احنا خوا وابيه) معزولين عن مجمل القوى والعلاقات التي تحكمها وهو فصل ايهامي عن القوى الاجتماعية التي تقود قافلة انتفاء القيم الانسانية . ويبقى هذا التصور اخلاقيا ليس غير تصور أحادى الاجانب لان الغيوا لا ينطلقون من تحليل رؤيوى علمي شامل للوضعية الحالية ولا من معانات ناضجة بل من اهتزاز سقفي :

يا صاح راني في وسط الحملـــة ورخيت النملا وما فاتت الحملة
ويلا نفاجا الظلام الداير بنا يـــا ســلـــي وصـــلاح الوقـــت
وصار علامنا واقف على دربنـــا يـــوم نصبغـو دارنـا بالابيـض

الحلم هنا يبدو وكأنه واقف على رجل خشبية وهنة ، لذا يعتمد تعبير «ايلا» غير الواثق بالنفس الامتدادي (الاغنية وليدة ظرف انحساري) ويصبح الاعداء في خلاياها جثة ضخمة تهدد باحتلال المواقع كلها ، والانسان إمام هذا الحصار السرطاني أصبح وحيدا معزولا مرغما على التقلص . وهذا التصور يخندقه تعبير ذاتي للبرجوازية الصغيرة التي تضببت أمامها الامور ، ذلك انها تنطلق من وعي محدد سلفا فجاء وعي «النكبة» ناقصا مبتورا لم يلاحق خلفيات وأفاق «الزحف الملعون» :

بكاوا حتى عيوا بالدمع نجالـــي وحالي تبدل حالو هـذا حـــوال
والعديان فجنابي كلها يشالـــي شي سالب عقلي شي عاجبو لحال
وانا وسط الحملة وحـدى نلالـي لا من مد لي ايدو ولا عنـــي ســال
مليت الوحدة مليت ما جرى لـــي وعرضي في السلام يفاجي خيالي
ونبكي على محرابو شلا ايام

ان الاكتفاء بالبكاء على محراب السلام (الحلم) بوصلة القمر الانتكاسة وتشريح للجسد الغيواني الذى يرفض العطاء ولا يلمس سوى سطح الاشياء فلا تعطي اطروحة القمع عنده نقيضها . وليس من الغريب ان تضحي هذه الاغنية مرثية للحلم الاتي بقدر ما هي استدرار العبرات رغبة في مجيء

الحلم .

رفض التقسيم رغبة في الوحدة (لكن ما أساس هذه الوحدة) ؟ برنات زاعقة ومؤسفة تحمل مرة أخرى تفهما مثاليا اسطوريا لطبيعة المرحلة وبنيات التشكيلات الاجتماعية . فالتقسيم يغدو عند ناس الغيوان فوق ـ انسانيا ، ولا مجتمعيا ، ولم يتمكنوا من ادراك التقسيم المصلحي (المجتمع طبقات لا وحدة متجانسة) ولذا لم يكن من اليسير تجاوز وتخطي هذه «الحالة الغيوانية» نظرا لتسطيح الصراع :

قلال قلال حنا واش فينا ما ينقسم عهدى بلوزيعا فلغنم سرنا فيها كاملين

وانطلاقا من هذا الاساس تبقى الصرخة الموجهة الى «العين» لتتحدث صرخة لا صدى لها بما أن العين الغيوانية لم تلتقط بوعي بواطن الظواهر ، بل صنعت تجربتها تحت ثقل شلال الدم وركام القضبان بانفعال :

شفت الحال يا عيني دوى ما بديا ما نديـر
الرحمة في الدنيا قليلة ما بديا ما نديـر

الا ان القطع الاخير الذي يردده «بوجميع» بصوت مختلف وفي شكل رشق موعظي ـ يعلن عن ضرورة حسم معادلات رئيسية للانفلات من المأزق. انها خلاصات من باطن تجربة عميقة الجرح والنزيف :

الوجه ايلا بهيج ما عندو صحوا والسر اذا انحل ما غطاه خفيف
شمس الحيين ما تدفي الموتى وما شي بصياح لغراب تاتجي الشتاء

خلاصات ذات دلالات عميقة كل صلة مع تجربة غائمة استنزافية فهي تؤكد على «السر» وتغيير أساليب العمل (ماشي بصياح لغراب تاتجي الشتاء)

وفي التحليل الاخير تتحسس هذه الاغنية طريقا تدين تواتر العذاب والاغتصاب ، والانسطال الممركز في آتون الاحباطات .

ج ـ الحلم ـ الامل : ولاحتواء كل ما يطفح به الوضع من بشاعات تتدافع الطاقة الغيوانية لتجسيدها ، وزرع بذرة الامل في احشائها بعد اشعال نار الادانة في هشيم واقع يمحوره التعميد المقلوب (بنادم كيف الميزان طالع مرة هابط) والمصير المهزوز من الجذور (أى نفس الانسان) أمام سطوة الايام (هنا الايام تتخذ لبوسا ديتافيزيقيا) التي دفعت الانسان الى التدمر والاجهاز على القرف والسأم ، وتتمترس ملا الايام سلطة (العالم) القهرية التي تنشر (الشقا والهجران) من جهة ، والفرحة (المضويا على الاوطان) من جهة أخرى . هذا التزاوج السلطوي مرصود نظرا لغياب المؤشر الدال على الحضور في الحلبة ونظرا لارغام الناس على الفرح فقط الاطيار (نغمة اساسية أخرى في منظومة الغيوان) اختارت طريق الارق والنواح .

وشوف الدنيا هكذا دايزا وبنادم كيف الميزان
طالع مرة هابط يعوف لجريا أيام فايزة

والعـالـم يـديـر مـاراد حذموا شامل شرفا ومرابط
شـوف عـزة بناد حـايـزة اتشقا والهجران سعد بنادم فيهمرابط
شوف الفرحة مضويا على الاوطـان والـنـاس زاهـيـا فـرحـانـا
غيـر الاطيـار في ليلهـا سهـرانـا وباكيا بنـواح ولـدانـو لحـزان

وهذا المنظور الغيواني لم يولد من رأس المجموعة ، بل هو وليد تصور معين يجعل من انتكاسته انتكاسة للعالم كله ، فتسود ظلال مسيرته ولا يرى جانب واحد من المأسات (النواح ـ الحزن) اذ لا يقدر على رؤية الاشواك التي تزهر والمأساة التي تطلع اعصارا :

تصبح الادانة اذن ادانة للقبح ، ولاغتيال الفرح الانساني على ايقاعات حزينة تصدم في الواجهة الاولى مع النغمة ـ الادانة :

واش احنـا هما حنـا يـا قلبـي ولا مـحـال
واش الـدنـيـا هـكـذا يـا قلبـي ولا مـحـال

ان حضور هذه النمطية في التنكير الغاء لحقيقة الانسان ولجذر الاشياء (الانسان نفسه) وتعويضهما بالتهافت المصلحي والتكالب على المال فمع حضوره سجل غياب تام لجوهر الانسان ـ ومع ذلك ، يبدو الاستنطاق الطائر حول المستقبل . الرؤية للمستقبل كنقيض للواقع .

يا نـواح الطيـر في السماء للـه شكـون كـول لـي
ايجـي رسـول للخلـق ويـجـيـب السـلـم
ترجـع المياه للمجـرى للـه شكـون كـول لـي
أكـاد الشياه للحبب ويـزول الغـم

لكن هذا الاستنطاق للعراف الجديد (الطير) يظل معلقا على مشنقة «من» (سكون) كدليل جديد على نتوءات الرؤيا ، وعلى تعثر كل الحدوس اذا لم تبحث عن جذورها في الارض . ان هذا التساؤل المكدود وقفة على الحلول الجديد الذي يقيم التوازن النفسي والواقعي .

يشكل البحث عن نفي النفي ركيزة من ركائز الاستمرار ، والتجدد ، وتتجد صيغ السؤال الباحثة عن جواب في الجسر الممتد الى المستقبل طابعا ذا حدة تبرقعه ايدي الامل الواعد ضمن شبكة من الاسئلة تتلاقح مع صور من الطبيعة حققت وجودها ، بينما رغبات الغيوان ما تزال ، تطرح السؤال تلو السؤال بحثا عن حضور انساني جميل في موازاة الحضور الجميل في الطبيعة .

غبتي مع غروب الشمس هي اليوم شرقات وفين نوارك انتـا
رحتي مع فراق لطيار هي اليوم غنات وفيـن حالـك انتـا
وصلتي مع ايام الربيع هو اليوم خضر وفين زهـارك انتـا
ايلا كان ملقاك ف الغيب مقدر نصبـر
صبرى فـات العـادة

آمـــدرا يـــا ليـــام واش ملقـــاك قـــريب را القلـــب مكـــــدر

ان التضادات الصارخة في هذه المقطوعة لا تنفك ان تكون التقاطا **للموارق**بين المطامح والامكانيات ، بين الواقع ونقيضه وبالتالي **فالمقطوعة** رغبة جارفة (الجارف لا ينطلق من الامكانيات) لمحو الانغلاق ، واصرار ضار للانجاز الحلمي لتنظيف القلب (بل القلوب) الطافحة بالادران .

وهذا الاصرار الضاري للانجاز الحلمي الذي يطمح الى اقرار نظام الاخوة المطلقة ، واستنكار الحروب والطغيان والعداء وشتى اخلاقيات النظام المنهار فكريا ، هذا الاصرار يقفز على الغام الواقع والتشكيلات الاجتماعية ليدين بصفة اطلاقية وفضفاضة دون التسلح بمجهز افرازي تصنيفي . وتتحول الاسئلة الى ميتافيزيقيات تتناقض مع الطرح الحالي لهذه الاشكاليات (ميتافيزيقيا لا حل لها) كما تتناقض مع العمل الابداعي (ميتافيزيقيا تعطل الابداع) .

اعـــلاش حـــنـــا عـــديـــــان لاش لكـــروب لاش الاحـــــزان
لاش لحـــروب . لاش الـــنقيـــان لاش لكذوب لاش البـــهـــتـــان
واحـنـــا خـــاوا احـنـــا حبـــاب جيران احنا بنـــي الانســـــان

د ـ الحلم ـ الواقع الجديد : امام واقع يفقأ العيون تشد الابصار الى الامام عند الغيوان فتخلق في ذهنها واقعا تترجاه وتود لو يتحقق على الشاكلة التي تراها بها اذ يغدو الحلم حقيقة تتخذ مواقعها في ذهن الغيوار **المتلقي** وعلى هذا الخط تشكلت بنية اغنية «الحصادا» انها تدور حول التجذر في الارض (التجذر الحصادا) مع اغداق كافة الاوصاف الاتزانية على الحصادين لابراز المفارقة الساطعة بين واقعهم المعاشي بما فيه من تدمير جسدي وروحي وبين اخلاقياتهم التي يبحثون لها عن موقع تجسيدي وهذه الاوصاف الاتزانية ، وأوصاف الغد ، انبجست كواقع لكنه واقع حلمي أي واقع مجسد كحلم لم تتشكل الا خطوط نبؤاته .

الزيـــن والنبـــات أبابـــا الـــرجـــــلا والزعاما أسيدى اعلام السلام أبابـــا
قنديل الظلام اسيدى بوك ألا حادة عـــمـــار الـــمـــطـــامـــر بـــنـــــاى
النوادر الزين والنبات بابـــا أبـــابـــا راه ايحـــوم كـــيـــف الطويـــر ســـال
الطالب ســـال الطبيـــب سال اللـــي هما دايزين واش العزرى تاع السبيل
عـــاد وعليـــه بوكميـــة حـــــرش لعيـــون خـــوك الطفلـــة سر مكنـــون
راه ايحوم كيف الطويـــر

فاذا كانت العيون الغيوانية لا ترى سوى الاشباح في بعض الاغاني ، فانها هنا تنفي ذاتيا الواقع السائد الا من اشارات خفيفة لكنها ايحائية (واش العزري تاع السبيل عادو عليه الحرازا) لتتطاول الى اعطاء **صورة وسيمة** عن جو الحصادين ، فلا تعود المسافة بين حدين ، بل تتحول الى

دائرة تنفرز منها منبهات اسهامية تساوي هؤلاء «عزارى» الجدد (اعلام السلام ـ قنديل الظلام ـ عمار لمطامر ـ بناي النوادر ـ كيف الطوير ـ) .

و (الحصادا) هوس بالارض الحمراء والحصاد . هوس بالامر وبالمنجل. ياخذ لب الغيوان هذا المنجل الذي يعاقب بالضطجاع القصري على سرير الاستغلال والاغتراب وتعلق مثل هذا بالاحمر والمنجل ليس تعلقا ابله وانما هو نابع من ضرورة كنس التردي الذي يغوص فيه الحصادا .

حلاب حـلاب ومـلان حليـب أسيدى ولنوار عليك ضاويـا
وطايـرى الطـايـر الابيـض الرايح يـزور مـع لعشيـــا
النار عليك أبو حمر يا حمر التراب
الحمـامـات الطـوبـيـــات الطـالعـات فـوق الـنـخـــلات
وتقـولـوا آ المولى الـروح فنـات

هذا التزاوج بين الاحمر (الحلاب مصنوع من الطين الاحمر) والانوار والطائر الابيض لا يريد الا أن يؤكد على أن الحصادا هم الطاقة النارية التي على الحلاب أن يمتلىء بها . (النور عليك ضاويا) الا أن الطبيعة الطبقية للحصادين (تذبذب ـ ارتباط مصلحي) لا تجعل منهم القوة المؤهلة لقيادة النضالي الطبقي . ومن ضمن الزاوية تلك تتخذ الاغنية طابعا غزليا في الحصـاد ، غـزل صـادق وسليـم . لكـن مـاذا يريـد قولـه هـذا الغزل ؟ انه يجيب هذا الحصـاد (فيـن وليـدى مـول الـدوار ـ فيـن وليـــدى مول الدهمة ـ عندك اوا شيء عيون او حجبان كلا يزهى مع كرينو) .

ان الحلم الغيواني يخلق واقعا في الاذهان ، ويتجسد فيه ليتشكل من بعد انفجارا داخل عاهات الاغترات والتشيؤ شاقا طريقا للتفاؤل (وان كان تفاؤلا طوباويا في البعض) والعناق مع المستقبل

يوم ملقاك يوم فرحي وهنايـا يـوم شملـي يولـي ملمـوم
يوم نور السلام يلوح في سمايا واهياويـــن . . واهيـاوين

هذا المستقبل الذى ننتفي فيه كل المثبطات والفوارق (شملي يولى ملموم ويسطع جو من التناخي لا التناحر (نور السلام يسطع في سمايـا

هـ ـ الحلم ـ المسيرة : وازاء هذه الانماط من الاحلام يتموضع حلم داخل العملية التحويلية ، حلم يتوازى ميلاده مع خنق نطفة الجمود . وهذا الحلم ايقاظ لوعي غيواني ينفصل عن الاسطورة ويتعمد بالدم :

وسيل سيل يا الـدم المغدور تراب الارض محـال ينسـاك
وسيل سيل يا الـدم المغدور وحوش الغابـة تـرهبت منك
وسيل سيل يا الـدم المغدور السم في الصحارى جافل منك
دم المغدور مـا نسلـم فيـــه حق المظلوم أنـا مـا نـدوزو
يـا الطـاغـي مـن خلفـــي موتنا وحدا هـي غيـر خذوني

مع الظلم والقمع والركون الى الصمت ويطرح نفسه ردا سليما على البرقان السلطوي التسلطي ، ويدين عبر تسلسل ازدواجي (سؤال ـ جواب) «مول السيف المسلول» والاساطير والشعودة التي تجثم بكل صفاقة ممجية على عقلية الناس :

الله ابابا جاوبني	**وعلاش أنا ضحية الصمت**
واش جرالي جاوبني	**مال سفينتك ما وصلات**
بابا اشكون كدر سماك	**بابا مول السيف المسلول**
بابا فين جحا ولغول	**بابا عيانا لحجى**

ومرة أخرى يربط الغيوان بين القمع المحلي والقمع الصهيوني وينتهي الى التحرض المباشر في كثير من التفاؤل (القضية قضيتنا)

حمودا بابا حمود	**سديت خايبي مظلومة**
هاديك خايبي مظلومة	**و انهما ميتة**
هاديك ارضي وبلادي	**وياش من حق تبعادي**
هاديك رسمي مهجور	**هديك خايبي وخيتي**
لله يا اهلي ي[illegible]	**هشدة نزول ولا محال**
ميموني ما يموت	**والله الله ابابا**

المحبة ما تموت
السلام ما يموت
العدل ما يموت

ان المقطع الاخير يزخر بأمل عنيد في انتصار حتمي للنقيض المباشر لوضع ينزف دما وسلاسل سواء كان وضعا محليا او وضعا فلسطينيا فناس الغيوان لم يعودوا يترنمون على نغمات الاتكال فقضيتهم واضحة في جبين كو واحد منهم . وان ظرفا ما سوداويا قد انتهى . فاغنية الله أمولانا بركان هادر ضد التوجيه الغيبي المثالي و «سلخ العالم من ماديته» فالاحتكام يتحول الى الواقع نفسه عبر نغمة انفصالية تعرى تغطية الصراع الطبقي .

أدن دن داني	
يكفاك ذا البكا يا عيني	**يكفاك هم ذا الحال**
الظرف غشمني ولاحنى	**ماتلات رغبة تلهيني**
لله يا للي تسالني	**لا تطالب بالمحال**
قصتي واضحة في جبيني	**ما بقالي آمال**
عالفراق عوال	**عالفراق عوال**

انها دعوة الى نبذ البكاء والعويل والحلول في الذات الالهية التي لا تعني سوى تكريس الواقع الاستغلالي والهروب المجاني امام الانسحاق المصلحي الذي يمارسه اعداء الانسان .

لذا فلا غرابة أن اصبحوا يناشدون القوى التي تزيل الاتراح وتقتلع الامراض الاجتماعية من الجذور :

كولو لياهنة تانينني	تشفي هموم قلبي نبرا
كولو لياهنة تانينني	نغنم في المحاسن نظرا
جودى بالرضا جودى لى	جودى بالرضا جودى لى
ضوى يا لكمرا	ضوى يا لكمرا
ببهاك يا لعدرا	ببهاك يا لعذرا
لله سوق سفينني	ولا ترميني بقهرا

الحلم الغيواني : يشق الحلم الغيواني سارية عبر وعي ذاتي باهت طالما أن الوعي الذاتي يعني «معرفتنا كثيرا او قليلا باي وجه تستطيع تغير العلاقات (غرامشي) ولذا كان التصور الغيواني للحلم ((أي نقيض الانهيار) تصورا متقطعا ، لا متماسكا ، ولا منطقيا يوافق الوضع الثقافي والاجتماعي للجماهير

لكن هذا لا يعني باي حال من الاحوال نفي الحقائق التي تطل من ركام هذه الوقائع . بل يعني ان هذه الحقائق ، التي يحاول نقيض الانهيار الغيواني الارتكاز عليها ليست غير مفاهيم ملتبسة متناقضة ومتعددة الصور في أغلب الغيوان . ويقوم الموقف الحلمي على تصور مشوش للواقع الذي ليس سوى مجرد تصور أو ضياع للروح عند الغيوان . انه انفصال جزئي للوجود عن الفكر ، وللمادة عن التاريخ وهذا ما يشكل الانتكاسة المتداخلة للتداعيات النقدية في الاغنية الجديدة . فجاء الحلم تجاوزا لواقع لم يحدد وتطلعا لمستقبل عائم .

4 ـ التركيب الغنائي (الكلمة واللحن)

ثمة رافعة اخرى تعطي الاغنية الغيوانية رصيدا ثرا لبلورة العمل الفني والتخطي به التسطيح الفني للولوج الى العمق قصد تركيب جو درامي مشحون يرتفع بالانتاج الى مستوى الصراع الدائر .

ان التوصيل هو الاشكالية التي تظل برأسها من خلال هذه العملية الفنية العسيرة والتوصيل ينبغي أن يحل صيغة عنيفة ، وحادة ، ومكثفة ومعقدة في تواز مع الحالة النفسية اثناء الالقاء أو الاستماع . اذ أن الاغنية الغيوانية تتطلب نوعا من المستمعين ذوي تغيير كيفي ، بمعنى أن يكونوا ملمين بلغة شعبية مطموسة ركنت الى الانفلات من الذاكرة الحية ، وان يكونوا في تواصل مستمر مع ثرات شعبي مقهور أو مزيف .

والتوصيل الغيواني توصيل صادم يحدث خدوشا وجرحا لا يلتئم بفصل ازدواجية التراكم (كمي وكيفي) على الصعيدين التعبيري والنغمي . والملاحظ في هذا الاطار الانسجام والتكامل بين هذين التراكمين دون الشعور

بانشاز ذهني أو تعبيري ضمن المفهوم الغيواني (أي خارج المألوف في الغنم والتعبير) اذ أن الغيوان ينطلقون من بقعة تختلف عن البقع المجهضة التي تزحف منها أغاني الواجهة الاخرى .

التراكم الكمي : هناك احساس غيواني بحتمية اعادة النظر في السياق التعبيري عن دفوعات الواقع في تناسق مع هوية الأغنية (اذ أنها تريد أن تكون شعبية) وعالم الانسان الشعبي عالم متحرك حي ونقلة الى ميدان ابداعي يتطلب تجميع الرؤى والاكتشافات في باقة من الاشياء الملموسة والمحسوسة في عالم الواقع (واقع الشعبي الابداعي) ، فلم يكن بد من استدعاء صور شعبية في قالب لغوي شعبي لتقريب المفهوم الى أوسع الفئات ، ان المفهوم أو الافكار لا تبلغ في شيء من التجديد التام بل انها تتزيى بصور وتعابير معروفة لدى الشعب ذلك أن الاستقاء يتم من مجرى الحياة العادية . وهذه الصور تبلغ من التكثيف حدا انبهاريا (فين غادي بيا أخويا) (الصينية) (غير خدوني) (الحصادا) (واش حنا هما حنا) (مزين مديحك) ... اذ تتداخل الصور وتتشابك في محاولة جدية لتأسيس عالم غيواني متميز معبر عن الصراعات الاجتماعية وما المقابلة بين الصور المتنافرة (فين غادي بيا أخيا) الا محاولة غيوانية لتجسيد التناقض القائم على جثة الحسي والوعي الانساني

ان الاطلالة الغيوانية ـ على الصعيد الفني ـ تطمح الى تشكيل عالم فني تتجاذبه الصور والرموز والالفاظ الموحية والمطارحة الاستجوابية سؤال وجواب) التي تشحن النص الغنائي بطاقات صراعية تبلغ مرحلة العداء (غير خدوني) فلا يلاحظ أن النص منغلق بل منفتح وناطق في مزاوجة التصوير والحوار الدراميين اللذين يعطيان للاغنية حركة وحيوية ، وقد تتكدس الاسئلة (التساؤلات) لاعطاء ملامح جادة عن جو من الاجواء النفسية او الخارجية (الصينية) : تراكم تساؤلي + حزن + ندم اختيار المسيرة الغيوانية = عالما ناطقا باختماره الباطني الذي اضطر الى الانتماء اليه تحت ضربات التشويه والانسحاق .

وان كان اصرارا ضاريا على مزج كل العناصر الفنية والقنوات التعبيرية دون اجحاف مفرط . فالتحريض (المباشرة) والموعظة يتخللان الرمز والتصوير والتركيب ويكونان في ازدواجيتهما عنصر التبليغ الاساسي فياتيان كانفجار داخل بقعة تطوف حول الرمز والتصوير والايحاءات اللفظية

التراكم الكيفي : الاغنية الغيوانية انسلاخ عن التفسخ السائد في اللحن والكلمة في الاغنية المغربية . فعند الغيوان تظل العلاقة بين اللحن والكلمة المحرك الاساسي الذي يحيل فاعلية الاغنية الى عملية من الفيض والاضاءة والكشف تكتسب الاغنية بهذا التوحد قدرة ارهاصية من تشابك الترابطات السمعية والنغمية . ان العالم الابداعي للاغنية متشابك الابعاد . معقد العلاقات فالتناغم ليس على مستوى الالفاظ لوحدها ، بل هو تعبير

أكثر اكتمالا عن تداخل الاصوات وتناسقها وتباينها في الوقت المناسب وفي اللمحة المراد التأكيد عليها وابراز مدلولاتها . في سياق كهذا تنتقل النغمات، في تواز مع هذه الاصوات الغيوانية المنضبطة ، قصد استثارة الصور لحقل من الترابطات التي تتحرك وتنمو وتفيض وتنشر وتكثف التوقعات .

وانفجار الصورة (أو مجموعة من الصور) في تماس مع الصورة أو مجموعة من الصور النقيض يتم عبر هزات نغمية وصوتية تكسر واجهات التوتر الذى كانت تحبل الاغنية انها الاهات والتأوهات التي تمزق أوصال نسيج غنائي والتي تعلن :

- أما عن نداء حزين للتوقع واليناعة
- أما عن تساؤل ادانـــــــي
- أما عن نقطة طلاق وانفصال مع الواقع السابق
- أما عن تصعيد وتوتر لجو درامي

انها لا تقصد الى التطريب أو الترجيع بقدر ما تعمـل علـى تكثيف التوصيل والمعنى المجسد تصويريا . والالات الصـ نفسها (الموسيقية) ذات دلالات تنطق بمدى ايحائية هذه الالات التي لا تعد مغتربة عن الجماهير المغربية . وبساطتها لا تنفي عمق نغماتها المتوازية المنسجمة .

ان هذا التصاعد في الاغنية الغيوانية ذو طابعين اثنين يتزاوجان في أكثر من أغنية .

الاول : تصاعد تسلسلي منطقي (الابتداء من جزئيات تتكثف وتتوالد لتعطي جنينا مضمونا يكون نقيض الاخطبوط الذى يخنق الحياة (الحلم كافة تنويعاته) وتتحد الرؤيا في داخله باتحاد الاشياء والبشر من خلال نسيج ضوئي شفاف فتشكل الصور معطى واقعيا من معطيات الادراك الحسي (ما هموني ـ صيفنا ولى شتوا ـ واش حنا هما حنا ـ كولوليا منا ـ الماضي فات) .

الثاني : تصاعد ينتفي فيه هذا التصاعد الكمي والنوعي المتـدرج الى درجة ينكمش فيها المنطق اذ يلاحظ انتقال مفاجيء بين كل موضوع دون سابق تمهيد تعبيرى وكأن الاغنية لا تعدو ان تكون تسجيلا لما يروح بخاطر الانسان ، وتغدو الحدوس والايحاءات والتداعيات تعويضا للتدرج المتوالد من توالي الصور والرموز والتعابير المباشرة (مزين مديحك ـ الحصادا ـ الصينية ـ الله امولنا ـ انا يا الحيط بكي) ويندرج ضمن هذا القالب الفني البناء التركيبي المتسلسل على شكل مطارحة استجوابيـــة (توالي الاسئلة والاجوبة) : غبت مع غروب الشمس ـ المحبوب الي نريد ـ غير خدوني .

تبقى اشارة ضرورية تنبه الى ان هذه الاساليب الفنية كثيرا ما تتداخل وانما لجأت الى هذا التصنيف معتمدا على الاسلوب الفني الغالب في الاغنية

5 ـ **الاغنية والتراث** : خارج الاشكال الايديولوجية المجترة للموروث والمستميلة له بترسباته الانحطاطية صارخة بالتحييد (الذى لا يوجد الا في ذهن اصحابه) يحاول ناس الغيوان تاسيس التساؤل ، واعادة النظر لتكوين تركيب جديد ، وذلك ضمن منظور متقدم بحيث يحدث التمثل بمواكبة محاكمة نقدية (في أغلب النتاج الغيواني) للتراث الشعبي اذ ثبتت استحالة تعامله مع الواقع اذا لم يتكيف مع مستلزمات السيرورة الاجتماعية .

في حدود هذا الاطار ، تتخذ الاغنية الغيوانية طابعا شعبيا في شكلها العام التأسيسي لتخترق الحواجز التعبيرية من أجل التماس مع الشعب ، ودغدغة كوامنه الابداعية التي نومها القمع الفكرى والخلقي المتزامن مع الاضطهاد الاجتماعي . واتخاذ هذا الطابع الشعبي يستلزم معرفة عميقة بطرق الابداعات الجماهيرية السابقة ، واستعارة أدوات اللقاء عند التشكيلية الشعبية عملا على اقامة جسر تواصلي ناقد .

لذا استمد ناس الغيوان اداة التواصل من اللغة اليومية المتداولة التي شكلوا بها صورا منتزعة من واقع الجماهير الامية ، صورا تبدو انغمارا استبطانية في المحيط التحتي الى حد أن هذه البنيات الفنية تقمصت واقعا حيويا واصبح العالم الصورى (نسبة الى الصور) عالما حركيا يضج بالحياة والبناعة ، عالما تجسيديا لا تجريديا . وبذلك استطاع القاموس اللغوى العامي ـ في تزاوجه مع القاموس اللغوي الفصيح ـ ان يحطم اسطورة التباين الوهمي بين العامي والفصيح وان يؤكد على ضرورة التطعيم المتبادل في ما بينهما في اطار تقريب اللغة الفصحى الي الجماهير واستفادتها من تعابير والفاظ دارجة مشعة ومعبرة .

لقد اكد القاموس اللغوي العامي الفصيح او الفصيح العامي على حضوره الايحائي بتخريب التقوقع الذهني العامي وايقاظه وخاصة اذا تم استنطاق كلمات تعبر عن واقع قهري أو عن تطلع اشعاعي يلحم الترابط العضوي ويملاه بشحنات ناسفة (تنبؤية) الا أن هذه العملية نفسها وللدفع بها الى مواقع هجومية تتطلب نفيا صاحيا للعديد من الالفاظ والصور الجامدة . والاجتهاد الغيواني في هذا النهج لم يتجشم الاقتلاع القاسي : فما يزال معجم ناس الغيوان الشعرى يلهث الى حد ما وراء القاموس الطرقي . وهذا اللهاث اما ان يكون مقبولا وضروريا (الله أمولنا) اذ أن الاغنية تعطي تقابلا بين التهالك الروحي وبين الانفصال والتجاوز) واما ان يكون انتكاسة فنية في مقطوعة ما (المقطع الاول في اغنية مزين مديحك ـ شذرات في اغنية الصينية) او اغنية بكاملها (مكثرني ـ بصحابي ... ـ) مما يضبب الرؤية الغيوانية .

وهناك تقليص المسافة بين ناس الغيوان والجماهير في التعبير .

فكثيرا ما تأتي الاغنية على شكل مواعظ او امثال تشبه في صياغتها المواعظ والامثال الشعبية في استفادة من شعراء شعبيين (المجذوب مثلا) بل وفي اقتباس يلاحظ في أخر المقطع .

سامحو لبكم ايلا تكلم حنا قلال ما فينا ما ينقسم
الوجه ايلا يهيج ما عندو صحوى
والسر اذا انحل ما غطاه خنيف
شمس الحيين ما تدفى الموتى
وماشي بصياح الغراب تاتجي الشتا
والله وما قفلنا لا فورنا

أو التعبيرات الشعبية الاخرى الملموسة في اغاني بدوية يطلق على مغنيها « عبيدات الرمى» ويمكن ادراج ضمن هذا الصنف أغنيتي (الحصاد والهمامي)

وفي كيفية تعامل ناس الغيوان مع التراث ومدى قدرتهم لتمثيله واستعابه قصد اعطاء صفة الشعبية لهذا الانتاج ، يمكن ـ من خلال استقرار تشريحي للاغاني الغيوانية ـ رصد ثلاث تمثلات تتباين او تتكامل في فهمها لطبيعة التراث وكيفية استدعائه راهنا :

عودة اقحامية : وهي عودة الى نصوص تراثية او شذرات منها دون الانطلاق من رؤية تفتيتية لهذه النصوص لازاحة الجوانب الباهتة في واقع يبدو في مسيس الحاجة الى الضوء ولاستنفار الجوانب المشعة في مرحلة او مراحل تاريخية . والمقدمة الصوفية لاغنية «مزين مديحك» الداعية الى «هروب من واقع مادي قاهر الى «خلوة» روحية يتم فيها شفاء روحي عن طريق الترجيات الراكنة الى رسول الله . فالترجي والتنسك يضحيان بديلا لهذا الواقع ينتقل الى تصوير بعض جوانبه الفجاعية (فلسطين) ومن ثمة التحريض على ازالة جذورة . لكن ما التبرير الفني والموضوعي لتلك المقدمة الحلولية ؟ لا شيء سوى الاقحام النتن يبرز انفصاما تاما بين جزئي الاغنية . اذن ، هناك غياب عمولة ايديولوجية ينطلق منها ناس الغيوان .

اما « مكثرني بصحابي» فليست سوى تسجيل سطحي لانتقائيات من أصلها عند سيدي قدور العلمي . فالاغنية لا تبدو كونها ادانة للصداقة بهذا الشكل المطلق الهجين ذلك أن الاطراف المعنية تنجذب الى الصداقة لاهداف مصلحة ذاتية حقيرة . ما ان تغيب حتى تفتر هذه العلاقة وينسحب الحب المزيف . ان احساسا ذاتيا انفعاليا ضد خيانة اصدقاء ينسحب ليشمل الصداقة المنتظمة بشكل عام . ومن هنا يلحظ اغفال رؤيوي لطبيعة هذه العلاقة وجذور انحرافها الاساسي . والاغنية تسجيل للخيانة واقرار بصحبة «زلاغي» (فلس بسيط) دون تجذر نقدي للواقع الذي يتمخض يوميا

عن اشكالات من هذا النوع . فالعودة الى هذا التراث لا تعني سوى تكريس مفاهيمه الضيقة الافق وهي مفاهيم مضادة لمطامح الشعب ذلك انها لا تسلحه برؤية صاحية وواعية لاصول مرض كهذا كي يركب عملا تجاوزيا .

عودة تنبؤية : صياغة جديدة : ان مساءلة الواقع تتجوهر في هذه العودة للصافي من النبع ، للذي لا يزال يحتفظ بعينيه الوهاجتين وبروحه التدميرية الخلاقة لتصبح الاغنية في استلهامها هذا اضاءة مستمرة متطورة متشابكة مع واقع يتحرك ويتململ يمدها بنسغ جديد . وتتركز هذه العودة الابداعية على شاعرين شعبيين بصفة خاصة ، ابن الموقت وسيدي عبد الرحمن المجذوب الذي يشد اليه ناس الغيوان رحالهم في اكثر من اغنية . و (سبحان الله صيفنا ولى شتوا) لابن الموقت تعتبر ـ فيما عدا البيت الاول ـ صياغة جديدة لواقع يتأفف منه الشاعر الشعبي ويستنبط مساوئه . وهكذا تصير الصياغة الجديدة نهجا على الايطار العام الذى يحكمها ـ أى انتقاد الوضع ـ وفي المقابل تتخطاه لانتقاد وضعية جديدة محلية وربطها جدليا بالاستعمار الاستيطاني الصهيوني مما يجعلها تتجاوز اصلها المحدود الرؤيا تتوظف في خدمة قضايا مرتبطة . وهذا التوظيف الجديد توظيف رافض وحالم غير متقوقع في نص تراثي الا في البيتين الثاني والثالث حيث يشتم منه أن التخلي عن الدين والغفلة التي انتابتنا وتعاقد الاديان هي الجواب ، الاساسي عن الاهتزاز الاجتماعي والقومي . وهو تفسير غيبي لا تنغرس مخالبه في الواقع بل ولا تزحزح اسس الواقع الهش وانما تحافظ على بؤرته مما يعطي تناقضا بين هذا التحليل المستشف من هذين البيتين ومن الاستقرار الاشعاعي لجو القصيدة الجديدة .

وفي أغنية واحدة لناس الغيوان يستدعي المجذوب ثلاث مرات ونصوص المجذوب تعبير ذاتي عن همومه التي نرجع طبعا الى اسس موضوعية ، استغلها الغيوانيون للتعبير بها عن حالات اجتماعية تتفاوت ضراوتها مع تباين بسيط في الالفاظ :

المجذوب : **قلبي تقطع بالماس**	**ما جابرا نلوحو**
من كان كواى للناس	**يصبر لكيات روحو**
الغيوان : **قلبي تقطع بالماس**	**ما جابرا نلوحو**
من كان كواى للناس	**صار كيا لروحو**
المجذوب : **الي علينا احنا درناه**	**وللي على الله هو بيه درى**
الغيوان : **اللي علينا حنا درناه**	**واللي على الله بيه درى**
المجذوب : **يا قلب نكويك بالنار**	**واذا بريت نزيدك**
يا قلب خلفتي لي العار	**وتريد من لا يريدك**

الغيوان : **يا قلب نكويك بنـار ويلا بردتـي نـزيـدك**
يا قلب خلفني لي العار وتريـد مـن لا يـريدك

والملاحظ أن هناك تنويعات لفظية لا تقل دلالة عن الجو العام الذي احتوى رباعيات المجذوب والتأطير الذى صبغ هذه الرباعيات يمزج بيـن التساؤل عن الامل والامل المجسد كواقع والنقيض الجاثم على احشاء الغيوان ـ المجتمع وهو النفس الحزين المنشطر من جراء تداعيات الواقع المتعفن الذى يمحو استدعاء الرباعيات التي بلورت فكرة الالم النفسي الكبحي الذي يشد اليه انفاس المضطهدين وانينهم . بينما يستأثر الغيب بشطر لمجذوب قلص من ايحاءات الاغنية «اللي على الله بيه درى» .

وهكذا لا يكون استدعاء المجذوب الا لشحن الجو المأساوي الذي يرغب في تصوير حدته كما في اغنية غير خذوني أيضا .

المجذوب : **قلبـي جـا بين المعلـم والزبرة**
والحداد مشوم ما يشفق عليه
يردف له الضربة على الضربـة واذا برد زاد النار عليـه

الغيوان : **قلبي جا بين ايدين حداد حداد ما يرحم ما يشفق عليه**
ينزل الضربة علـى الضربـة ويلا بـرد زاد النار عليـه

مع ملاحظة دقة وبلاغة صياغة ناس الغيوان الجديدة التي ابعدت التلعثم والغريب المجذوبي لابراز واقع اضطهادي بشع ينادي الخلاص عبر جسور الدم (وسيل سيل الدم المغدور) .

ولم يغب رجال الطرقية عن الحضور في الاستلهام التراثي عند الغيوان . وهو هذه المرة حظور «عيساوة» بطريقة جادة وتنافرية مع الجزء الثاني من الاغنية «الله أمولنا» فالجزء الاول الطرقي من الاغنية حضور فعلي وانتقائي لتهاليل عيساوية . الا أنه حضور منفي . انه نفي والغاء واعدام للفكر الطرقي (الغيبي) وذلك تحت الصرخات المدوية اللاحقة .

ووا و ووواو ووواؤ
ادندن داني داني

هذه الصرخات والمقطع الموالي لها ـ صرخات انسلاخ تام وحضور حركي على ارضية الواقع . انها دعوة صارخة لنبذ الخرافات والاساطير وشد الابصار الى الارض . انها تجسيد لفكرة «من نقد السماء الى نقد الارض» فأساس الخرافات والتهويمات الميتافيزيقية يمكن في الواقع المادي لذا يجب انتزاع الانسان من الفراغ الى الحضور الفعلي الفعال . وقد يكتسي الحضور التراثي عند ناس الغيوان طابعا استدعائيا لنماذج غنائية شعبية أو اجزاء منها ، اجزاء متجانسة او قابلة للتجانس اذ تصهر هذه الشذرات في وحدة موضوع توحي به اذ تملا اشارات عميقة كما في اغنية «الحصاد»

التي انكفأ ناس الغيوان على اصولها (وهي اغان شعبية بالشاوية) وتفتيتها والتقاط ما ينسجم من مجموعها ويعطي دلالات ايحائية . وهذه الاصول التي شكلت لنا بنية الحصادا يجزئها الاستطراد والتفاوت التعبيرى والفنـي والامتزاز الموضوعي . بينما تصبح عند ناس الغيوان شكلا متماسكا يضج بحب افلاطوني للحصادا (الفلاحين) الا أن لهذه الاستفادة حدودا ذلك أنها غضت الطرف عن واقع الفلاحين القهري ، ورغم ذلك تبقى اسهاما تركيبيا لتراث في حاجة الى عودة للاستفادة منه وبعث النار التي يخفيها الرماد .

وفي الموسيقى الشعبية هناك اهتمام غيواني بالمنابع اللحنية القريبة الى روح الشعب والى تذوقه . ومن هنا ينبغي تسجيل الجمل اللحنية المستمد من التراث السوسي أو الاغاني الشعبية الاخرى التي عمل نـاس الغيوان على تنميتها وتطويرها وتعديلها وخلق انسجام فيما بينها من جهة ، وفيما بينها وبين الكلمة من جهة اخرى .

6 ـ الواقع عند ناس الغيوان عمومي يحتاج الى افرازات اجتماعية وتبلورات فكرية ، وفي الطرف الآخر يشكل هذا الواقع بحثا حدسيا عن المعطيات والوقائع التي تجري على الساحة مع محاولة لاستنطاقها تظل رهينة احساسات ابداعية لا ترمي الى مستوى الوعي الناضج الذي لا يفصل الظواهر عن جذورها المادية لذا يبقى الضبط الصراعي عائما لكون ناس الغيوان لا يمتلكون وعيا سياسيا متجذرا انطلاقا من منظور علمي ينتشلهم من نغمات السقوط التي تضج بها انتاجاتهم ولو كان هذا السقوط ينتج الحلم . فالحلم الذي لا تحدده رؤيا واضحة قد يرتد الى كابوس (حلم يقظة) ويعطي استنتاجات توفيقية مضطربة أو أسلوبا عمليا تجريبيا خاصة في كيفية استدعاء التراث الشعبي والتعامل معه اذ الملحوظ ان الفكر الخرافي يبرز من حين لاخر وله الحظ الوافر في الانتشار وتغطية كل تلميحات الاغنية . يعني هذا حضـور الانتقائية بشكل كسيح . فالانتاج الغيواني تشحب افانين الجدل المترامية فيه كبقع مجزأة خيوط الغيب الفجة . اضافة الى البناء التركيبي للاغنية الذي يتجسد عبر طرفين نقيضين (عالم منهار وحلم قابل للانهيار) والذي لم تتح له الفرصة لنسج تماسك فني صاعد ذلك انه يقوم على ارض تتهاوى وتفلت من مواطيء ناس الغيوان . ان تركيبا متقوقعا كهذا تشده الانحسارات ويحكمه مناخ تضليلي يبهت الانفاس . تلك الانفاس التي تتقزز من شطحات بناء محدود لا ينفتح على صراع محتد وعلى القوى البازغة بل يبني شبه حقائقه على مقولة «الموت حياة» العامة وتتعاضد داخل هذا البناء ، غـزارة التأوهات والاهات المنفلتة مع طرح تساؤلات ، هي في نهاية التحليل تعبير صارخ عن غياب خيط فكري متماسك يؤطر هذا البناء . يعني هذا أن ناس الغيوان لا يصدرون عن فكر وتطلعات الشعب (بالمفهوم المحدد في التمهيد)

بل يصدرون عن تصور احساس غير منفصل عن البرجوازية الصغيرة التي قهرتها العلاقات الاجتماعية القائمة . والانطلاق من موقف كهذا لا يمكن الا ان يتمخض عن تشوش في الرؤيا واندفاعية وانفعالية لا تعبيء ولا تساهم في توضيح الواقع وضوابطه كما يتجسد ذلك في انتاج نجم ـ امام وتأسيسا على ما سبق تبقى الاغنية الغيوانية ـ لحد الان ـ متنفسا عن المكبوت الجماهير وعزاء نفسيا لجروح عميقة الغور لا ترتفع الى المستوى المطلوب في ظروف انعطافية حادة وفوق ذلك هناك غياب للطبقة المنتجة في اغنية تريد ان تكون شعبية في وقت يطلق فيه العنان لسيل من الصور التبشيرية الفضفاضة ينزلها الى الواقع المقهورون . لكن من هم هؤلاء المقهورون ما دام أن طبقات عديدة تعتبر نفسها مقهورة في وضعية استمرار نمط الانتاج الاستغلالي ؟ ما هي الطبيعة الطبقية لمقهوري ناس الغيوان ؟ انها تلم شتات طبقات عدة تتفاوت درجات القهر التي تجرهم الى أتونها وليست هناك واحدة منها تقود ـ او هي مؤهلة لقيادة ـ الصراع المتمدد على الساحة .

ان شعر ـ اغنية ناس الغيوان اذن ، تعبير عن شريحة من شرائح البورجوازية الصغيرة ، لكنها شريحة منقدمة تناهض جهاز المثبطات وترنو بأبصارها الى النقيض الذي تحاول اغنية «الحصاد» رصد أيقونانة وان كان نقيضا يغتال خليفته (أي تجريبي مرة أخرى) . وهذا يعني التوقف عند مقولة النقيض ـ المرحلة الثانية من المثلث الجدلي ـ ويغتال الجانب الايجابي (التركيب) . التركيب حجر أساسي تغافله الغيوان لان أذهانهم لم تتقبل بعد الجدل باقانيمه الثلاثة (نحن انتقائي بورجوازي صغير) .

7 ـ فالى أي حد يعتبر النتاج الغيواني شعبيا ؟ اعتقد أنه لا يمكن بصفة قطعية اغفال محاولة التأصيل الغيوانية للاغنية الشعبية المغربية في احيائها لتراث شفهي وموسيقي مقموع وفي طابعها السياسي الرافض . فلاول مرة تتكون فرقة غنائية وتنشق عن الجوق المائع لتلتحم بالسياسة التحاما محتشما ضمن أفق مضبب لا يستجيب لكل متطلبات المرحلة الراهنة والقوى المؤهلة تاريخيا للصدارة في التحرك .

ان الاشكال التواصلية (لغة عامية ـ قوالب فنية عامية كالامثال والمواعظ شعر شعبي (نغمات والحان متناولة عند العامة) تقترب بالاغنية الغيوانية الى المستوى الشعبي ـ من ناحية الشكل ـ مستوى حابل بالنضج والبداعة والعطاء . لكن هذا الخصب الشكلي يعطله مضمون قاصر ، فنلمس تصدعا بين الشكل والمضمون يحكمه الخيط الفكري للغيوان (بورجوازي صغير) الذي لم يوحد هذين الطرفين (ولن يتمكن من ذلك لان الفكر الغيواني قاصر ومحدود) بل ابقائهما في تنافر : الشكل يقترب الى الشعبية والمفهوم يبقى ديموقراطيا فقط غيرمتجذر ، ولا يريد تقديم حلول او اضاءة جوانب الصراع

بقدر ما يريد اثارة مشكلات وطرح اسئلة بطريقة غير سليمة في بعض الاحيان وهكذا تبقى محاولة التأصيل هذه بالرغم من جدتها ـ احادية الجانب . ولان الاغنية الغيوانية متقدمة في هذا الاطار فانها تحدث طموحا داخل تكوينات ما يسمى ب «الاغنية الشعبية» المنخورة والصاخبة تحت سقف التوجيه الرسمي . انها انهاض للاغنية الشعبية الحقة ومدها بدماء تدميرية للعفن المندس في خلاياها وحقنها بعقاقير اشراقية تبعث الكوامن الحرارية التي يغطيها رماد الركود والتجميد .

هـوامـش :

(١) حرية الفن ـ هونور أروندل ـ تـ . حسن الطاهر زروق ص. 12
(٢) الواقعية في الفن ـ سيدني فنكلشتين ـ تـ . مجاهد عبد المنعم مجاهد ص. 213
(٣) ضرورة الفن ـ ارنست فيشر ـ تـ . اسعد حليم ص. 244
(٤) المصدر السابق ص. 88 ـ 89
(٥) في الادب والفن ـ ماو ـ تـ . فؤاد أيوب . ص. 145
(٦) نفس المصدر السابق ص.103
(٧) ما الوعي الطبقي ؟ ـ ولهلم رايخ ـ تـ . جورج طرابيشي ص. 90 ـ 91
(٨) صور من الادب الشعبي الفلسطيني ـ توفيق زياد ص. 9
(٩) نظرة جديدة الى التراث ـ ص . 39 ـ محمد عمارة
* لقد لاحظ عالي سكري بحق في كتابه « التراث والثورة » أن عملية احياء التراث غير مطروحة ذلك ان هذا التراث حي في الانسان في سلوكه وتفكيره وممارسته اليومية.
(١٠) نظرة جديدة الى التراث ـ محمد عمارة ـ ص. 5 ـ 6
(١١) البيان الشيوعي ـ ماركس انجلز ـ ص. ١٤١ ـ تـ فؤاد أيوب
(١٢) ضرورة الفن ـ ص. 83
(١٣) **نوعهو تاريخي** : تواطؤ الاقطاع مع الاستعمار لتدجين البرجوازية خوفا من قيامها بثورتها ـ النصيب بيزيني ـ مشروع رؤية جديدة للفكر العربي في العصر الوسيط .
(١٤) دماغ عن الفولكلور ـ عبد الحميد يونس ـ ص. 39
(١٥) الفن والمجتمع عبر التاريخ ـ ارنولدهاوزر ـ ج. 1 تـ . فؤاد زكريا
(١٦) التراث العربي الفكري وافق تطوره الثقافيه في المرحله العربية المعاصرة ـ طيب بيزيني ـ الموقف الادبي ـ س ٤ عدد ٧ ـ تشرين الثاني 1974
(١٧) المصدر السـابـق
(١٨) خلق ثقافه ثوريه لا يعني قطع كل صلة مع ثقافتنا والثقافات المتواجدة المتقدمة بل وضعها في خدمه الانسان المغربي الكادح ماديا وروحيا .
(١٩) دراسات في الثقافة الوضعيه ـ انور عبد الملك ـ ص.379
(٢٠) في معنى التراث ـ انطون مقدسي ـ مواقف عدد 11 ـ س 2 ـ 1970
(٢١) رباعيات المجذوب مأخوذة من كتاب :
Les quatrains de Madjdoub le Sarcastique - J. Schellie - Millie et B. Khelifa

والتي وردت باللغة العربية

22 La poésie Georges Jean P. 169

22 السمعلي : نسبة الى قبيلة السماعلة بوادي زم
يداكم : في حالة مستيرية
صارط : بـالـع
الكثـركثـافا : الطفيليون الشرهون
دويدة : أحد مقاومي الاستعمار بوادي زم

(23) في حرية التعبير الفني ـ خلدون الشمعة ـ الآداب يناير 1972 ـ العدد 1 السنة العشرون .
استفادة من مقال « مسكن الاوجاع لا يشفي من مرض » مجلة الحرية البيروتية .
(24 اتذكر قولة لبابلو نيرودا مؤداها انه لن يتردد في كتابة شعر على شكل أناشيد اذا ما دعته ظروف بلاده الى ذلك .
(25) مواقف عدد 16 ـ تموز آب 1971 ـ كمال بلاطة (الموسيقى الامريكية)
(26) الدراسات الشعبية بين النظرية والتطبيق ـ نبيلة ابراهيم ـ ص. 85
(27) انظر نصوص اغاني شعبية امريكية بمجلة مواقف السالفة الذكر .
(28) الواقعية في الفن ـ ص. 14
(29) تعريفا بالشاعر والمغني ـ مدخل ديوان يعيش أهل بلدي ـ أحمد فؤاد نجم ص. 10
(30) بلدي وحبيبتي ـ ص 111 ـ أحمد فؤاد نجم (من قصيدة شيد قصورك)
(31) يعيش اهل بلدي ـ ص. 80 ـ 81 ـ أحمد فؤاد نجم (من قصيدة جيفارا مات)
(32) اشارة الى مقال مشترك لمحمد العربي المساوي ومصطفى اليزناسني حول الطرب الساذج ، العلم الاسبوعي عدد 24 س 1 ـ 18 يوليوز 1969 ـ الطرب الساذج : بحكم التوجيه والقمع الفني والايديولوجية المهترئة السائدة لا من طبيعته كما يلاحظ من خلال مقال المساري واليزناسني .
(33 ـ 34) اشارة واقتباس من المقال البئيس ـ محمد الازهري : الجد والهزل في الاغنية المغربية ـ الفنون س. 1 عدد 2 ـ نونبر 73 .

صدر مؤخرا :

عطيل ، الخيل والبارود (احتفال مسرحي) عبد الكريم برشيد

مرثية المصلوبين

شعر :

عنيبة الحمرى

Chants superposés

POEME

Mohamd Louakira

كناش ايش تقول

شعر :

بنسالم حميش

اللغة والكلمات الزرقاء

قصص

مودن عبد الرحيم

الصغير ادريس

رقصة الرأس والوردة شعر عبد الله زريقة