جامعة محمد الخامس بالرباط
كلية الآداب والعلوم الإنسانية
Université Mohammed V de Rabat
Faculté des Lettres et des Sciences Humaines
Mohammed V University in Rabat
Faculty of Letters & Human Sciences

**مركز دراسات الدكتوراه**

**الإنسان والمجال في العالم المتوسطي**

**تكوين الدكتوراه**

**"آداب وفنون متوسطية"**

**أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه**

**بعنوان:**

# " تجليات التمسرح في الظاهرة العيساوية بالمغرب"

**إعداد الطالب:**

**مصطفى آيت عبد السلام**

**إشراف الأستاذ:**

**الدكتور مُحَمَّد الداهي**

السنة الجامعية: 2019/2018

حقوق الطبع:

اسم الطالب:

مصطفى آيت عبد السلام

السنة الجامعية: 2019/2018

عنوان الأطروحة:

" **تجليات التمسرح في الظاهرة العيساوية بالمغرب** "

من إعداد الطالب: مصطفى آيت عبد السلام

صودق عليها: اليوم: /الشهر: / السنة:

| | |
|---|---|
| _____ | _____ |
| اسم الأستاذ (ة) | اسم الأستاذ(ة) |
| (الأستاد المشرف) | (رئيس اللجنة) |
| _____ | _____ |
| اسم الأستاذ (ة) | اسم الأستاذ (ة) |
| (عضو اللجنة ) | (عضو اللجنة) |
| _____ | _____ |
| اسم الأستاذ(ة) | اسم الأستاذ(ة) |
| (عضو اللجنة ) | (عضو اللجنة ) |

# الإهداء

إلى كل إنسان هفت نفسه لخدم الإنسانية بعتقها من أصناف الذل والجهل و الظلم و الاستبداد، وكان سلاحه العلم وقوته الأخلاق؛

إلى كل من كانت تشجيعاتهم كلمات طيبة؛

إلى كل الأيادي البيضاء التي ربتني وعلمتني

أبي و أمي

أساتذتي؛

إلى كل الذين أحبهم ويحبونني؛

أهدي ثمرة هذا العمل المتواضع اعترافا وتقديرا.

✍ مصطفى آيت عبدالسلام

# الشكر والتقدير


أتقدم بجزيل الشكر والامتنان لأستاذي المحترم

د. مُحَمَّد الداهي

الذي علمني كيف أنفذ في صلب كلمات وأشياء هذا البحث، استجلاء لمعاني علامات غامضة، واقتفاء لآثار حقيقة الهوية المدمرة، أو الإمساك ببعض خيوطها؛

والذي أخذ بيدي مشيا في دروب البحث الملتوية، لتذليل عقباتها، وإنارة متاهاتها...

ولا يفوتني أن أتوجه بالشكر لرفاقي وأصدقائي في ميدان البحث العلمي؛

ممن استأنست بمحاوراتهم واستفدت من نقاشاتهم؛

فأنا مدين بالكثير للجميع.

# فهرس المحتويات

**فهرس المحتويات** ..... **. أ .**
**الملخص باللغة العربية**..... **. ب .**
**الملخص باللغة الفرنسية**..... **. ج .**
**الملخص باللغة الإنجليزية**..... **. د .**
**المقدمة** ..... 1
**الباب الأول : تحديدات أولية** ..... **14**
الفصل الأول: في مفهوم السيميائيات ..... 15
الفصل الثاني : مفهوم التمسرح ..... 35
المبحث الأول: التمسرح في المسرح ..... 38
المبحث الثاني: التمسرح في الأشكال ماقبل المسرحية ..... 57
الفصل الثالث: "الظاهرة العيساوية":..... 71
**الباب الثاني: تجليات التمسرح في المتن** ..... **88**
الفصل الأول: تمسرح "موسم عيساوة" ..... 89
المبحث الأول: اختيار "مقدم فرقة عيساوة" ..... 91
المبحث الثاني: زيارة ضريح "الشيخ الكامل الهادي بن عيسى"..... 93
المبحث الثالث: التمسرح الطقوسي في "موسم عيساوة" ..... 102
الفصل الثاني: "الجسد العيساوي": من الرقص إلى الغناء ..... 123
المبحث الأول: اللباس والآلات الموسيقية "لفرقة عيساوة" ..... 125

المبحث الثاني: "الرقص العيساوي" ..... 133
المبحث الثالث: مواضيع "أغاني عيساوة" ..... 151
الفصل الثالث: سيميائية تمسرح "الجذبة العيساوية" ..... 159
المبحث الأول: "الجذبة العيساوية": من المفهوم إلى الدلالة ..... 161
المبحث الثاني: دلالات الألوان في تمسرح "الجذبة العيساوية" ..... 171
المبحث الثالث: الأبعاد الفنية "للموسيقى العيساوية" ووظائفها ..... 184
**الخاتمة** ..... 198
الملحق الأول: مقتطفات من الشعر الصوفي "للشيخ الكامل" ..... 203
الملحق الثاني: صور فوتوغرافية توثق "لتمسرح الظاهرة العيساوية" ..... 211
الملحق الثالث: 1- مسرد المصطلحات 2-كشاف الرموز ..... 223
البيبليوغرافيا ..... 231

## الملخص

يصبو الاشتغال بموضوع "الظاهرة العيساوية" إلى مقاربة تجليات تمسرحها باعتبارها ممارسة خلاقة تغوص في أغوار الموروث الثقافي الشعبي بالمغرب، وبوسمها حضورا أنطلوجيا يجتذب إلى بوتقته مختلف أشكال الوجود المتمثلة في الزمان والمكان والإنسان، فتتواشج مع الماضي والآني والمستقبلي، وتحظى بتفاعل كل أصناف الشرائح المكونة للمجتمع المغربي الذي استفاد كثيرا من خدمات القدسي الحيوية المتجلية في الاستشفاء، وعلاج الأمراض، والإيواء، والكساء، والتغذية، والشفاعة، والاحتماء من الجور، وللتكوين العلمي، والتربية الروحية، والطمأنينة النفسية، وقضاء المآرب الشخصية، والإمتاع الأدبي والفني، وتجاوز عوائق الدنيوي المدنس بالأخروي القدسي، عبر الممارسات الطقوسية.

لذلك فإن الأطروحة المركزية – التي يسعى هذا البحث الجامعي إلى الدفاع عنها، وإضاءة علاماتها والكشف عن تجلياتها – تتمثل في مساءلة تمسرح طقوس تعبيرية لطالما اعتبرت ضربا من الشعوذة، والحال أنها عبارة عن علامات ورموز سيميائية، تريد من خلالها "ظاهرة عيساوة" أن تعبر عن معاني ودلالات عميقة بوجودها وهويتها المفقودة، وذلك بواسطة سنن ثقافي، يكتنفه الغموض وكأنه يشكل معجما لذاته، يستعصي على الفهم ما لم نتعلم ونتفاعل مع أبجديات شعائره التي تشيد عبرها هذه الظاهرة عالما حواريا بين الجسد الراقص واللباس والموسيقى، له أسسه وقواعده، كما هو الشأن بالنسبة للغة التي لا يمكن للفرد أن يفهمها إلا إذا تعلمها وتعرَّف رموزها.

وتسللت "الظاهرة العيساوية" إلى نطاق التمثيل والفرجة، وأكدت شخصيتها الفنية ونمطيتها القدسية في الفرجات "العيساوية" التي تندرج ضمن اللعب القدسي، أي بصفتها طقسا من الطقوس الاجتماعية (السْبُوعَا واللْبُوَاتْ، والذئاب، والناقة والجمل، والقطط، والنْمُورَة). وتنم حركاتها عن خصائص تعبيرية إشارية لها صلة بالفن والمعتقدات الشعبية.

إن ما تقدم – آنفا – ليس إلا مثالا صغيرا إذا ما قارناه مع باقي الأشكال الفرجوية والفنون الشعبية (كالحلقة، والبساط، وسيدي الكتفي، وعبد الرحمن المجذوب، وعبيدات الرمى، وباقي فرجات عيساوة وحمادشة وكناوة) وقد حاولنا أن نكشف بعض دلالات هذه الظاهرة لنتبث أنها بمثابة تمسرح شعبي يعتمد على الحركة والرقص والموسيقى.

بعد الرصد والتحليل لمختلف القضايا التي يطرحها التمسرح في المسرح وفي الأشكال ماقبل المسرحية، حاولت هذه الدراسة إثارة مجموعة من القضايا ذات الصلة "بعيساوة"، من خلال تناول موضوع التمسرح في طقوس "الجذبة"، وكذا في الاحتفالات بموسم شيخهم ووليهم "الهادي بن عيسى" (الشيخ الكامل) بمدينة مكناس.

وفي محطات هذا البحث المتتالية وعبر عملية الإنصات إلى "فرقة عيساوة" وهي تتكلم لغة طقوسها الخاصة، خلصنا إلى مجموعة من النتائج التي يمكن إجمالها في النقط الآتية :

- إن الانطلاقة المباشرة من تجليات التمسرح في "الظاهرة العيساوية" أمدتنا بجميع الشخصيات الفاعلة في طقوس احتفالها الموسمي بمختلف جوانبها، سواء الحركية أو الدلالية المرتبطة بأبعادها السيميائية، والشحنة الدرامية التي تفجرها داخل الممارسة الشعائرية الشبه مسرحية، حيث تتقمص فيها الذات أدوار كائنات أسطورية خفية لتجاوز إحباطاتها الاجتماعية ومعاناتها التاريخية، وذلك من خلال الاضطلاع بأدوار تراجيدية خلال زمان التمسرح، وبانتهائه تعود الذات "العيساوية" لتعيش من جديد معاناة الهوية ذات الارتباط بترسبات تاريخية طبعت تاريخها ووسمته بميسم طقوس خاصة.
- شكلت بلاغة "الجسد العيساوي" خطابا مضادا لنزعة التمركز حول اللغة اللفظية وحضارة الكتابة، الشيء الذي جعل هذه الأطروحة تشيد بناءها، وتدافع عن مرتكزاتها القائمة على إشارات الجسد الراقص، كما أنها إبداع عفوي يستجيب لتلقائية الكائن "العيساوي" المنغمسة في بحث مستمر عن الهوية المفقودة.
- استطاعت "الظاهرة العيساوية" – بخبرتها المعرفية والجمالية الموشومة بالعفوية والتلقائية – أن تؤثر في جمهورها من مختلف مكونات المجتمع المغربي، ليعيشوا – إلى جانبها – تجربة احتفالاتها ومعتقداتها الطقوسية ماديا ورمزيا.

هذه وغيرها بعض القضايا التي قادتني إلى تبني السيميائيات الثقافية، واتخاذها أداة نظرية مواكبة لقراءة مكونات "التمسرح العيساوي"، التي يشكل الجسد وامتداداته من رقص وموسيقى ولباس وألوان، الشكل أو الوسيط الذي تتواصل وتتمسرح به خطابات "عيساوة". يركز هذا المنهج على هذه المكونات السالفة الذكر، وعلى مؤثراتها التي تقود إلى فعل الدلالة.

# Résumé

Notre travail portant sur le phénoméne Aïssâwa, vise à rapprocher ses différentes manifestations théâtrales, en tant que pratique créative ancrée dans l'héritage culturel du Maroc et en tant qu'anthologie qui attire les différentes formes d'existence (le temps, l'espace et l'Homme) et crée ainsi une belle harmonie entre le passé, le présent et le futur. En interaction avec cette pratique mystique, les différentes couches de la société marocaine ont bien profité du pouvoir du sacré en matière d'hospitalisation, de traitement de maladies, de logement, d'habillement, de nutrition, d'intercession, de refuge contre les injustices, de formation scientifique, d'éducation spirituelle, de sérénité psychologique, d'intérêts personnels et de divertissement littéraire et artistique, afin de surmonter les barrières de ce qui est profane vers ce qui est divin et sacré, à travers des pratiques rituelles diverses.

Par conséquent, la thèse fondamental vise à défendre, à en éclairer les signes et à en révéler les manifestations est d'interroger la théâtralité de certains rituels expressifs considérés depuis longtemps comme une forme de sorcellerie, alors qu'en vérité ce ne sont que des signes et des symboles rhétoriques, à travers lesquels les Aïssâwa expriment des choses existentielles et identitaires bien profondes au moyen d'un code culturel vague et mystique, difficile à comprendre sans apprendre les bases de ses rites, tout comme une langue que l'on ne peut assimiler en ignorant ses différents signes.

Le phénomène Aïssâwa s'est infiltré dans le domaine de la représentation et du spectacle et a confirmé son caractère artistique et divin. Les rites des Aïssâwa s'inscrivant donc dans un jeu sacré en incarnant plusieurs personnages tels que lions et lionnes, chameau et chamelle, loups, chats et tigres. Leurs mouvements se singularisent par des spécificités expressives de référence en relation avec l'art et avec les croyances populaires. La théâtralité de ces mouvements est encadrée par le temps, le lieu, les personnages, le mouvement, la musique, les vêtements et la décoration. Tout ce qui précède n'est qu'un petit exemple si nous le comparons au reste des formes du spectacle et des arts populaires comme Al-Halqa (le cercle), Elbesatte (le tapis), Sidi Al-Kutfi, Abd El Rahman Majdoub, Abidat Rma et d'autres spectacles Aïssâwa, Hamadsha et Gnaoua… Nous avons essayé de révéler

certaines des connotations de Ce phénomène pour prouver qu'il est jute une représentation artistique populaire utilisant le mouvement, la danse et la musique.

Après avoir repéré et analysé les différentes problématiques posées par la théâtralité, cette étude a tenté de soulever un certain nombre de questions liées à l'Aïssâwa en abordant le sujet de la théâtralité dans les rituels de Jedba (Transe), ainsi que dans les célébrations du moussem de leur cheikh et wali Al Hadi Ben Aïssa "Sheikh Al Kamel" à Meknés.

Dans les différentes étapes de cette recherche et après avoir écouté le groupe Aïssâwa parler la langue de ses propres rituels, j'ai tiré les conclusions suivantes :

- Le départ direct des aspects théâtrales dans le phénomène Aïssâwa nous a permis d'identifier tous les acteurs dans les rituels de la célébration saisonnière sous ses divers aspects : gestuels ou connotatifs associés à ses dimensions sémiotiques, et à la charge dramatique qu'il fait exploser dans la pratique rituelle semi-théâtrale, où l'on incarne le rôle de différentes créatures légendaires mystiques pour surmonter ses frustrations sociales et ses souffrances à travers des représentations tragiques après les quelles on replonge dans la souffrance de l'identité fortement impactée par l'histoire des Aïssâwa au Maroc.
- La rhétorique du corps Aïssawi était un discours contre la tendance à se focaliser sur le langage verbal et la civilisation de l'écriture, ce qui a amené cette thèse à se construire et à défendre ses piliers basés sur les signaux du corps dansant. Il s'agit d'ailleurs d'une création spontanée qui répond à l'impulsivité de l'être Aïssâwi toujours à la recherche de son identité perdue.
- Le phénomène Aïssâwa, avec son expérience cognitive et esthétique caractérisée par sa spontanéité, a pu influencer son public constitué de différentes couches de la société marocaine, en le faisant vivre matériellement et symboliquement l'expérience de ses cérémonies et de ses croyances religieuses.

Ces conclusions, parmi d'autres, m'ont amené à adopter les sémiotiques culturelles et les utiliser comme un outil théorique pour comprendre la théâtralité dans le phénomène des Aïssâwa, celle où le corps et ses extensions (la danse, la musique, les vêtements et les couleurs) représente une forme ou un médiateur qui permet la continuité du discours Aïssawi. Cette approche se concentre donc sur les éléments déjà cités et leurs effets qui mènent vers l'acte significatif.

# Abstract

The purpose of this work on Aïssâwa is to approach its characteristics in Morocco's cultural heritage in relation to time space, and human in the past, present and future. This phenomenon is very important in the sense that it is very common to the majority of Moroccans for different purposes like holy services, spiritual mediation and serenity; it has been also used for scientific and educational purposes.

The main thesis goal of this research paper is to question ritual expressions of the performance that has been considered as superstitions rather than rhetoric signs and symbols. The aim of using this is to express deep semantic meaning of lost identity and existence via cultural ambiguous canon. This canon will remain ambiguous if we do not learn its basics based on its relation to establishing dialogic realm that includes body, dancing, clothes, music and language. It is difficult to understand this language without knowing and learning its symbols.

Aïssâwa came to the zone of Theater and established their artistic reputation as sacred way in the performance and holy play of Aïssâwa; for example the use of circus, rituals that includes different animals sush as lions and lioness, camels and she-camles, wolfs, cats and tigrs. Their movements entail symbolic and expressive signs that are related to the art and popular beliefs which are shaped by space, time, characters, and music.

What we mentioned before is just one small example if we compare it to all sorts of theatricalities like popular arts; Al-Halqa (the cercle), Elbesatte (le carpet), Sidi Al-Kutfi, Abd El Rahman Majdoub, Abidat Rma and other spectacles Aïssâwa, Hamadsha and Gnaoua... We have tried to uncover some of the sematic meaning of this Aïssâwa phenomenon.

the analysis of different issues that have been exposed by theatricality in the theatre and pre-theatre forms and discussing the topic in the customs of Jedba (Trance) and in the celebration of the festival of their leader and sacred man cheikh and wali Al Hadi Ben Aïssa "Sheikh Al Kamel" in Meknes city. In this study we have highlighted a variety of issues that are related to Aïssâwa.

Through this paper and through listening to ritual language of Aïssâwa team we reached these results:

- Direct contact with theatricality of Aïssâwa and its manifestations gave us a chance to know all the characters who are active in the customs and rituals of their celebrations and their different sides, either movements or semantic symbols that are related to its semiotic dimensions and dramatic aspiration that blossom in the play. It resembles theatre in which personal disguises invisible mythic creatures so as to overcome its social disappointment and historical suffering through playing dramatic roles during theatricality time. When the play/performance ends, the origin of Aïssâwa goes back to the tortured identity that is related to the historic accumulation that characterizes the history of Aïssâwa in Morocco.
- The rhetoric of the body embodies the opposite discourse of verbal language and the civilization of wrating. This makes this thesis bases its structure on gestures of the dancing body and defends it. These gestures are just spontaneous creativity that responds to spontaneity of Aïssâwa who are in an ongoing search of the lost identity.
- Aïssâwa, by their knowledgeable and aesthetic expertise that is characterized by spontaneity, are able to have an impact on their audience from different Moroccan categories. These audience experience beliefs, celebrations and rituals materially and symbolically.

Because of all these issues I opted for cultural semiotics as theoretical background to study Aïssâwa theatricality in which the body and its circle, like dancing, music, clothes, colors… shape the form or the medium by which the speeches of Aïssâwa are communicated and theatricalized. This method focuses on these elements and its effects that produce semantic actions.

# المقدمة

أصبحت الثقافة الشعبية – في المغرب – تحظى باهتمامات الباحثين والنقاد، بعد أن كانت – ردحا من الزمن – ينظر إليها نظرة سطحية ودونية. سببها الانفتاح على الثقافة الغربية والانبهار بها، مما جعل الأوساط المثقفة تتبنى الخوض في الثقافة الشعبية باعتبارها جزءا من الهوية الوطنية أو سلاحا من أسلحة الذود عن مقومات الذات الثقافية والحضارية؛ حيث بدت مظاهر الثقافة الشعبية وتفهمها ضرورة لا مناص منها، فانبرت نخب المثقفين وذوي التوجه الوطني منهم بالخصوص يفردون لها الأبحاث فيحتفى بها ويسعى إلى تعميق فهمها ومعالجتها، لما تحويه من رموز وما تعبر عنه من دلالات.

عدة أسئلة كانت تشغل فكرنا ونحن نحاول اقتحام مجال لن نقول عنه إنه مايزال بكرا، فمجال الأدب الشعبي ضخم والإيديولوجيات التي تخترقه متعددة، سواء عند الإنسان البسيط الذي ابتدعه ليبث فيه كل ما يعتلج خواطره، أو الإنسان المثقف القادر على أن يبتدع رسائل محددة يمررها بواسطته. فهو الأدب الذي يتجاوز الطبقات ولا يأبه بالحدود الثقافية للأشخاص، إلا أن ذلك الأدب لا يهتم به إلا القلة القليلة منا رغم أنه يحمل علامة حية على خصوبته في أكثر المواقف حرجا في حياتنا وأشدها وقعا على النفوس، نتيجة لانفلاته من الرقابة.

لذلك كانت محاولة التطرق لموضوع كهذا بمثابة محاولة لاختراق الجدار السميك الذي يفصلنا عن جزء من هويتنا، ونبذ الكثير من الظلم الذي يلحقها بسبب التعامل معها بكثير من الازدراء والتعالي؛ بل إن مشكلتنا أعظم من ذلك لأن اللامبالاة تطال إبداع مفكرينا سواء باللغة العربية أو اللغات الأجنبية ولا نتقرب منه ونعترف به ونقدم له الاحترام اللازم كما ينبغي إلا بعد أن نترك المجال فسيحا للآخر لكي يقوم بالمهمة بدلنا.

فتعرُّف الإنسان المغربي على ثقافته رهين باقترابه منها ومحاورتها، سواء بدت له في غاية البساطة والابتذال أحيانا، كما هو حال موروثنا الثقافي، أو انتمت للأدب الرسمي. وهذا التصالح كفيل بأن يخرجها من الجمود والعتمة، وكفيل – أيضا – بأن يخلق منه قارئا نموذجيا يتأهب دوما للنقد البناء.

وهذا الواقع يحتم على مفكرينا ضرورة استكشاف مواطن الخلل والعودة لقراءة تراثنا بكل موضوعية وبساطة والابتعاد عن التعقيدات اللغوية والمنهجية التي تجعل كتاباتهم ليست في متناول معظم القراء ومستوى تفكيرهم. وهذا يعني – أيضا– أننا بصدد البحث عن لغة وسطى تشد انتباه

القارىء وتحببه في قراءة التراث، وبالتالي البحث عن كيفية جعله أديبا محتملا قد يكون أكثر مقدرة على تذوق النصوص الإبداعية وإعادة قراءتها ومقاومة السائد الذي أصبحنا نحس معه بالجمود لكثرة تداوله، مع التسلح بالمناهج الحديثة وتجنب الأحكام المسبقة والنظرة المتعالية والازدراء التي قوقع نفسه داخلها. ولا شك أن في هذا حَفْزٌ على إكسابنا مفاهيم حديثة بدأت تتداول بكثرة كمفهوم "المواطنة" و"إدماج الجامعة في محيطها الثقافي" و"الرفع من الجودة"...

يتمحور موضوعنا حول تمسرح "الظاهرة العيساوية" في الحضارة المغربية الضاربة الجذور في التاريخ، فقد حققت بالضرورة تراكما كميا ونوعيا في ممارساتها الفرجوية والفنية، مما يحتم مراعاة هذا التراكم والتنوع.

فلطالما اعتبر التراث الشعبي عموما نظاما ثقافيا من درجة ثانية، والحديث عنه إنما هو حديث عن صراع إيديولوجي وسياسي مثلما أن الحديث عنه الآن ليس حديثا بريئا، بل هو حديث نابع من بعض مكونات النخبة التي تريد إعادة الاعتبار للتراث الشعبي المغربي، لأن تاريخ الحضارات يستشف من موروثها الشعبي، بل إن هذا التاريخ في أولى مراحله لم يعرف سوى الغناء والأهازيج والمواسم التي تعتبر من مكونات الثقافة الشعبية.

وغير خاف على أحد أن الاهتمام بالتراث الشعبي كان حكرا على المستعمر، فكان أن أوكل مهمة جمعه إلى مختصين اهتموا بتشويه ملامحه وإفراغ مضامينه العقدية والقومية والوطنية، ومع ما تميز به هذا الاهتمام من طغيان الجانب الإثنوغرافي، فإنه ترك لنا مادة لا بأس بها للدراسة وللاستئناس بها.

صحيح أنه كان هناك بعض المثقفين والباحثين الذين اهتموا ببعض الأبعاد الاجتماعية للمسألة الثقافية المغربية، لكن الاهتمام بالثقافة الشعبية – بوصفها عنصرا تكوينيا في الجسد الثقافي المغربي – لم يبدأ إلا مع بداية السبعينيات من القرن الماضي. حينما بدأ الفضاء الجامعي يهتم ببعض المناهج الجديدة، حيث أخذ الباحثون ينتبهون إلى أن التراث الشعبي ليس نموذجا لثقافة منحطة أو ثانوية أو بينية، بل هو نموذج لثقافة حيوية وأساسية ومتفاعلة مع بنيات المجتمع ومنبثقة من أحضان التاريخ وملتصقة بالمتخيل الجمعي للمغاربة.

كان النص الشعبي – إلى وقت قريب – نصا غائبا عن الدراسات الجامعية التي اعتنت أكثر بالأدب الرسمي بكل أشكاله، وقد صدق الدكتور حسن المنيعي حينما أشار إلى أن "كل دراسة عميقة لمخزونات الثقافة الشعبية من شأنها أن تساعد على فهم الاحتفالات الشعبية وتشجيع الطلبة والباحثين على الاشتغال حولها في كل المجالات"[1]، ومحاولتنا تدخل في هذا المسار الذي يريد إعادة الاعتبار للثقافة الشعبية والعمل على إثراء البحث فيها، بتأكيد أنها تستحق أن تكون مجالا للبحث العلمي.

لكن لماذا استأثر باهتمامنا موضوع "تجليات التمسرح في الظاهرة العيساوية بالمغرب" ؟ ولم اتخذناه موضوعا للأطروحة ؟ وبالتالي ما موقع هذا البحث ضمن باقي البحوث التي تتوخى رصد ممارسات فرجوية، لجماعات طقوسية تتمفصل حركيتها في بنية مشهدنا الثقافي المغربي ؟ وما الرهانات التي نسعى إلى مجاراتها حتى يكون بحثا هادفا ؟

لقد أثرنا هذه التساؤلات، كصدى لحوار داخلي لازمنا لفترة طويلة تعود إلى مرحلة السلك الثاني من الدراسات الجامعية، حول بعض الممارسات الشعائرية التي يحفل بها التراث الشعبي المغربي الذي نعيش في كنفه، ونتنفس في مناخ علاماته التي تشكل الظواهر الشعائرية منبعها الخاص، ولعل "الظاهرة العيساوية" إحدى هذه الظواهر المثيرة للدهشة والدافعة للتأمل في انزياحات شعائرها عن الواقع الاعتيادي.

فعادة ما يتحدث الباحثون عن الأدب الشعبي واشتغاله في ظواهر فنية حديثة أو مستوردة كالمسرح والرواية، وسعيا منا لمغايرة المألوف وملامسة الجديد من المواضيع تساءلنا عن إمكانية البحث في التراث الشعبي المغربي، وخاصة "الظاهرة العيساوية" التي ارتبط وجودها بالزاوية والموسم.

وقد اخترنا "تجليات التمسرح في الظاهرة العيساوية بالمغرب" موضوعا للأطروحة، لكونها ظاهرة احتفالية غنية بتراثها الشعبي وفنونها الفرجوية، وعلاماتها المختلفة (اللباس، الجسد، الموسيقى، الغناء، الرقص...) التي تستضمر معان ودلالات في غاية الثراء والتنوع.

[1] حسن المنيعي، في تقديمه لكتاب حسن بحراوي، **المسرح المغربي: بحث في الأصول السوسيو ثقافية**، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994، ص13.

إن اختيارنا لهذا الموضوع تحكمت فيه دوافع ذاتية وأخرى موضوعية، فأما الأولى فتتمثل بشغفنا بطقوس إشارات الجسد الأسطورية الراقصة، وتعبيرية الموسيقى الشعبية "العيساوية" وسحر إيقاعاتها ورموز ألوانها وأقنعتها، ومختلف اللغات الصامتة واللفظية لهذه الممارسات الاحتفالية التي تسكنها أسرار أسطورية وقدسية وفنية، لا تقل أهمية عن مختلف الإبداعات الفنية والأدبية الأخرى كالمسرح والفن التشكيلي والنصوص الأدبية بكافة سجلاتها.

وأما الدوافع الموضوعية فتجد مبررها فيما يأتي:

- رغبة في إنجاز بحث جامعي في موضوع "الظاهرة العيساوية"، والعمل على إثراء خزانة الثقافة الشعبية والتراث الوطني بالمغرب.
- الحفاظ على الهوية المغربية، ورد الاعتبار لها، وبعث الحياة فيها من أجل مواجهة العولمة، ومناورة التدمير الحضاري، ومُحاجَّة الثقافة الغربية التي تسعى إلى طمس معالمنا، والتشكيك في حضارتنا ومقوماتنا، وبسط هيمنتها بوسائل التواصل الاجتماعي والتطبيقات والدعامات الحديثة.
- جمع التراث الثقافي الشعبي وتوثيقه، لأن العديد من الممارسات الشعبية تندثر مع مرور الوقت.
- محاولة الحفر والنبش في المخيال الطقوسي "لفرقة عيساوة"، باعتباره فرجة شعبية ذات أبعاد متعددة.
- تقديم خدمة للثقافة الشعبية المغربية التي لا يمكن أن ترسي موقعا لها في عالم اليوم إلا بجمع التراث الوطني والمحافظة عليه.
- تمثيل الشخصية المغربية والتعرف إلى إنجازاتها الحضارية بالبحث في مكنونها، واستكشاف ذخائرها، وإبراز المستور من تراثنا الذي يعد عنوان مجدها، ورمز عزتها.

تهدف هذه الدراسة إلى مساءلة تمسرح طقوس تعبيرية لطالما اعتبرت ضربا من الشعوذة، والحال أنها عبارة عن علامات ورموز سيميائية، تريد أن تعبر – من خلالها "فرقة عيساوة"– عن معان ودلالات عميقة متعلقة بوجودها وهويتها المفقودة، وذلك بواسطة سنن ثقافي، يكتنفه الغموض وكأنه يشكل معجما لذاته، يستعصي على الفهم ما لم نتعلم ونتفاعل مع أبجديات شعائره التي تشيد عبرها

هذه الظاهرة عالما حواريا بين الجسد الراقص واللباس والموسيقى، له أسسه وقواعده، كما هو الشأن بالنسبة للغة التي لا يمكن للفرد أن يفهمها إلا إذا تعلمها وتعرَّف رموزها.

شكلت شعائر "عيساوة" الاحتفالية – ومازالت – حقلا للعديد من الدراسات، ولكننا وجدنا أن الاهتمام بهذه الظاهرة ظل – في مجمله – سجين رؤية إثنوغرافية تركز على جوانبها الفلكلورية والعجائبية والسياحية، وتهمل ما يتوارى خلف أعماق خطابها الطقوسي من أبعاد تاريخية وأنتربولوجية وفنية وما إلى ذلك.

إن انشغالنا "بالظاهرة العيساوية" أمام هذا الفقر المسجل في الدراسات المغربية، قادنا إلى تفحص بعض الدراسات النادرة، التي اهتمت بهذا الموضوع، حيث تراوح اهتمام تلك الأبحاث أحيانا "بالجذبة". كما هو الشأن بالنسبة للمساهمة القيمة التي تناولت جانب "الجذبة" في طقوس "عيساوة" ويتعلق الأمر بأطروحة جامعية للباحث المغربي عبد الحي الديوري Abdelhai Diouri[1]، تناول فيها عالم "الجذبة" وربطه بعالم الكتابة مقترحا ثلاث ملاحظات كنسق نظري لسيميولوجيا الجذبة، وهي كالآتي: العلامة، ونظام البنية، وتطور الأشكال.

لكن يظل نصيب "الظاهرة العيساوية" – في هذا العمل – ضئيلا باعتبار أن هذه الدراسة تناولت جل الطوائف المغربية (عيساوة وحمادشة ودرقاوة وهداوة والطائفة التيجانية وكناوة وجيلالة)، الشيء الذي غاب معه استحضار خصوصيات "الظاهرة العيساوية"، التي تتطلب دراسة مستقلة للإحاطة بمختلف الجوانب التي تكتنف شعائرها ولغات خطابها المتعددة.

نسعى – من خلال اهتمامنا بتجليات تمسرح "الظاهرة العيساوية"– إلى التميز عن باقي الدراسات التي لم تجب عن أسئلة طقوسها بما فيه الكفاية، الشيء الذي يجعل المتتبع لإيقاعات تمسرح هذه الظاهرة في أزمنة وأمكنة متعددة يتساءل عن الأسرار الكامنة وراء تداول هذه الطقوس أكثر من غيرها في المغرب، هل هو مرتبط بحاجات الكائنات الفاعلة ورغباتها في هذه الممارسة ؟ أم ناتج عما تخلفه تلك الطقوس الفرجوية من وقع في جمهورها ؟

[1] تجدر الإشارة إلى أن هذه الأطروحة مرقونة بكلية الآداب بالرباط تحت إشراف: رولان بارت، سنة 1979 ، تحت عنوان:
**Transe, écriture : contribution à une lecture socio-sémiotique de quelques faits de culture orale et écrite au Maroc**. 306.44064/Dio.

لا تتضح معالم المشهد الشعائري "العيساوي" بالمغرب، في صورتها المكتملة والشاملة، ما لم نقم بعملية حفر في أركيولوجيا هذه الثقافة "العيساوية" التي ترمز إلى الماضي والحاضر والمستقبل، وفحصها من الداخل عبر الانخراط في الحلقة السرية لهذه الطقوس التي تكمن فيها كل الأجوبة عن الأسئلة التي تطرحها علامات ورموز الجسد واللباس والإيقاعات الموسيقية ضمن هذه الممارسة الفرجوية.

لأن عملية إدراك كل هذه الرسائل واستيعابها، لا تتأتى إلا عبر معايشة الطقوس والتفاعل مع خطابها. الشيء الذي وجه مسار دراستنا إلى البحث الميداني من أجل جمع متن هذا العمل وإظهاره في صيغة وصف إثنوغرافي مكتوب تسنده مجموعة من الصور الفتوغرافية، وهذا ما مهد لنا الطريق للاقتراب من خطاب "عيساوة" المبثوث من خلال قناة طقوس الجسد الراقص واللباس والموسيقى، هذه المكونات هي علامات مهدت لنا الطريق للاهتداء بها، لكونها مؤشرات وجهت مسار عملية إنتاج الدلالة والفهم في هذه المغامرة السيميائية، الباحثة عن استكشاف أسرار ومعارف كافية تخص "الظاهرة العيساوية".

شكل تحديد متن هذه الدراسة العماد الذي أقيمت عليه إواليات البحث ومنطلقاته المنهجية وخلاصاته، وقد استندت عملية تحديد هذا المتن إلى مدى تمثيله لفضاءات تمسرح طقوس "عيساوة" بالمغرب، والتي بإمكانها المساهمة في إغناء الإجابة عن بعض الأسئلة المتعلقة بمعاني التمسرح ودلالاته التي تتجلى في تعابير إشارية راقصة وإيقاعات موسيقية صاخبة ورموز ولباس وألوان متعددة، تشكل – في اشتغالها – خطابا تدافع فيه "فرقة عيساوة" عن هويتها المفقودة، وتعبر عن رؤيتها للعالم.

تطلبت عملية جمع متن هذه الدراسة التسلح بأدوات وتقنيات مختلفة حتى يتسنى لمكوناته المتعددة الاكتمال والتماسك، هذا فضلا عن التمثيلية والشمولية. واعتمدنا في ذلك على التقاط صور فوتوغرافية وتسجيل أشرطة فيديو لتصوير أحداث موسم "الهادي بن عيسى بمكناس"، وقمنا بنفس الإجراءات التوثيقية لطقوس "الجذبة العيساوية"؛ وذلك من أجل استدامة حضور هذا التمسرح والعودة إلى تحيينه كلما احتجنا إلى ذلك.

وما دامت هذه الإجراءات التقنية تقف عند حدود تسجيل معطيات مكونات متن دراستنا فقط، فإن كفاية هذا التسجيل المعتمد على الملاحظة يبدو قاصرا وحده، أمام تمسرح في حالة الحركة والرقص، الشيء الذي تطلب منا كذلك الانتقال من الملاحظة إلى المشاركة والتفاعل مع أحوال

وأهواء الفاعلين في هذه الممارسات الطقوسية، من أجل وصف الخصائص السيميائية لهذه "الفرقة العيساوية"، وبالتالي نقلها من طابعها الشفهي إلى لغة مجردة في شكل نصوص إثنوغرافية معززة بصور، ولعل هذا ما خول لنا فرز وتصنيف ذلك التخاطب والتحاور بين مكونات مختلفة، منصهرة في تمسرح "عيساوة" (كالرقص والموسيقى واللباس والأسطورة)، من أجل مقاربتها كأنظمة سيميائية، ذات سياقات فنية وإيقاعات جماعية، يرتبط تمسرحها بيومية خاصة تحدد فضاء طقوس احتفال الموسم، وفضاء انتهاء هذه الشعائر "بالجذبة" ( أي التحييرة أو الحضرة بالعامية ) والخلود إلى الراحة النفسية.

قادتنا خصوصية تمسرح "الظاهرة العيساوية" وتجلياتها، إلى تبني منهجية تقوم على التحليل والتأويل، استجلاء لمختلف المعاني والدلالات التي تحفل بها علامات هذه الممارسة الطقوسية ورموزها.

من هنا تطلبت دراستنا لهذا الموضوع، اتخاذ السيميائيات أداة نظرية مواكبةً لقراءة مكونات التمسرح "العيساوي"، وذلك راجع لكونها فتحت أمام المجال المعرفي الإنساني أبوابا جديدة للدراسة، لا تقف عند حدود العلامات اللغوية، وإنما تجاوزت ذلك إلى ما يوجد خارج منظومة اللغة من صور وحركات وأصوات ورموز وأشياء.

شكلت السيميائيات – منذ الخمسينيات من الألفية الثانية – تيارا فكريا أثرى الممارسة النقدية المعاصرة وأمدها بأشكال جديدة لتصنيف الوقائع الأدبية وفهمها وتأويلها، ومادام حقل السيميائيات متعدد الاتجاهات، فقد اعتمدنا السيميائيات الثقافية[1] خلفية نظرية، مدت موضوعنا بأدواتها الإجرائية، المتعلقة بعملية إنتاج الدلالة والتأويل المتولدة من نسيج خطاب التمسرح "العيساوي" المتعدد اللغات والأصوات، المتآلفة في بناء نسق التواصل الطقوسي وتحقيقه بين "فرقة عيساوة" ومخاطبها، الشيء الذي يتطلب أن نأخذ بعين الاعتبار هذه الأنماط التواصلية وربطها بسياقات إنتاجها.

[1] وتجدر الإشارة هنا، إلى أن السيميائيات الثقافية ظهرت في الستينيات من القرن العشرين، على يد رواد مدرسة تارتو-موسكو الروسية، ولعل من أبرزهم وأشهرهم (يوري لوتمان) و(بوريس أوسبينسكي).

فتمثل قيم ودلالات هذا النوع من التواصل، لا تتم – فقط – عبر ترجمة علاماتها البصرية والإشارية الحركية والسمعية في لغة لفظية مباشرة، إنما عبر مسلسل طويل من حلقات التأويل الديناميكي الذي استعرناه من نظرية بورس السيميائية: "وهو الفعل الذي يحدثه الفعل الواقعي بصفته علامة واقعية، وهو المسار التأويلي لسيرورة لامتناهية من الدلالات"[1]، وذلك لاستدعاء كل المعارف التي تحيط بموضوع طقوس "الظاهرة العيساوية" من تاريخ وثقافة وأنتربولوجيا وإثنوغرافيا، تطلعا للكشف عن قيم ومعارف خفية، تختبئ وراء المظاهر المباشرة والبدهية لهذه العلامات المتمسرحة.

وهي سيميائيات تهتم بتأويل علامات الخطاب في سياق مرجعياته الثقافية وأطره الفكرية، وتتعامل مع اللغة بوصفها كائنا حيا، يحيا في سياق علاقات متبادلة لإنتاج الدلالة. وإذا كانت اللغة لا تعد موضوعا مستقلا في ذاته عن الثقافة؛ فإن الثقافة لا تعد فضاء معرفيا يوجد خارج اللغة أو العلامات غير اللغوية، ولذلك تعد الثقافة مجالا سيميائيا تشتغل فيه العلامات، واللغة بوصفها علامة تكتسب حمولتها المعرفية من الثقافة. و"التحليل السيميائي للنسق الاجتماعي يهدف إلى استكشاف نظام العلاقات داخل المجتمع وعلى الخصوص علاقات الأفراد وحاجاتهم، لهذا نجد أن الأنظمة التي سادت في المجتمع البشري لها من العلامات والأنظمة الرمزية الثقافية، ما تمكن السيميائي من تحديد شريحة أو فئة أو طبقة اجتماعية، ففي التنظيم الشعائري نرى طقوسا وعادات تتجلى في جملة من العلامات والرموز ما تتميز به عن نظام اجتماعي آخر في طرائق الحفلات والأعراس والمآتم والأعياد وغير ذلك من المظاهر الثقافية"[2].

إن مقاربتنا لهذا التمسرح – الذي يعتبر نتاجا ثقافيا مميزا – يحيل إلى واقع وجودي متعدد الأبعاد، وقائم بذاته، فيه ما هو تاريخي واجتماعي وسياسي ونفسي وإيديولوجي. يفرض الإنصات إلى مقاربات متعددة للاقتراب بشكل أفضل من قراءة وفهم المكونات والعناصر المحركة لهذا الفعل الثقافي كواقع بعلاماته ورموزه، لأجل ذلك استثمرنا النتائج التي توصلت إليها البحوث التطبيقية التي تتخذ من الإثنوغرافيا والأنتربولوجيا منهجا في تحليل مختلف الأنساق السيميائية المحركة لثقافة الجماعات والشعوب، بما فيها من تظاهرات شعبية واحتفالات وكرنفالات ومختلف الطقوس الفرجوية، التي تشكل المشهد الثقافي الإنساني.

[1] Charles.Sanders.Peirce, **Ecrits sur le signe**, Traduit par Gérard Deledalle, Seuil, Paris, 1978, p189.

[2] أحمد يوسف، «**تحليل الخطاب من اللسانيات إلى السيميائيات**»، مجلة نزوى، سلطنة عمان، ع12، أكتوبر1997، ص9.

تأسيسا على ذلك، فإن هذه المنهجية مجدية لدراسة "تجليات التمسرح في الظاهرة العيساوية"، لأنها ستحدد لنا ملامح التمسرح وتجلياته في طقوس "عيساوة" السلبية والإيجابية، التي تتسم بالنضج الفني والتطلع، والتي كانت عابرة، ونشاطا مرحليا وآنيا لا يكشف عن قدرات ومؤهلات فنية واضحة لدى العامة.

انطلاقا مما سبق، وخدمة للغاية المتوخاة، فقد شكلت تلك القضايا التي تمت مناقشتها المنطلق الذي على أساسه تمت هيكلة أبواب وفصول ومباحث هذه الدراسة، وهكذا تضمنت الأطروحة بابين فضلا عن المقدمة والخاتمة والملاحق.

الباب الأول وعنوناه ب "تحديدات أولية" تم تخصيصه للجوانب النظرية من هذه الدراسة ويتضمن ثلاثة فصول، حيث تناولنا في الفصل الأول مفهوم السيميائيات بإيجاز، وعرضنا في الفصل الثاني لمفهوم التمسرح من الناحية الإجرائية: في المسرح، وفي الأشكال ماقبل المسرحية، وخصصنا الفصل الثالث "للظاهرة العيساوية"، مقدمين نبذة عن هذا المتن التراثي والشعبي بالمغرب.

أما الباب الثاني والأخير من هذه الدراسة، خصصناه للجانب التطبيقي، وعنوناه بتجليات التمسرح في المتن. حيث استعرضنا فيه تجليات ومظاهر تمسرح طقوس "عيساوة" وأبعادها الدلالية، واتخذنا في ذلك نموذجين تطبيقيين أحدهما متعلق بطقوس "موسم عيساوة". والآخر يهم طقوس "الجذبة العيساوية" (الحَضْرَة أو التَّحْييرة بالعامية).

وقد اقتضت طبيعة الموضوع تخصيص حيز كبير – من هذا الباب – للوصف السيميوثقافي، الشيء الذي مكن هذه الدراسة من جمع مادة اشتغالها، وتوثيقها في نصوص اثنوغرافية مكتوبة ومعززة بصور فتوغرافية، لتقريب القارىء من أطوارها ومشاهدها، وبالتالي تسهيل عملية مقاربة وتمثل قيم علاماتها الدلالية، عبر استثمار السيميائيات الثقافية في عملية وصف وتحليل أنساق العلامات غير اللفظية واللفظية في تمسرح "الظاهرة العيساوية".

ويشتمل هذا الباب على ثلاثة فصول، خصصنا الفصل الأول لتمسرح "موسم عيساوة"، حيث وقفنا عند تنظيم الاحتفال ومراحله بتتبع "الطوائف العيساوية" في طقوس سفرها إلى مزار "الشيخ الكامل الهادي بن عيسى"، وخصصنا الفصل الثاني "للجسد العيساوي": من الرقص إلى

الغناء، وذلك بتحليلنا لتعابير الجسد الراقصة ومختلف الفرجات والحركات التي تتمسرح طيلة الموسم، وكذلك لباس "عيساوة" وآلاتهم الموسيقية، كما وقفنا عند أبرز مواضيع أغانيهم.

وخصصنا الفصل الثالث لسيميائية تمسرح "الجذبة العيساوية" ، وذلك بوقوفنا عند العناصر الفاعلة في طقوس "الجذبة"، حيث عرضنا لدلالات تعابير الجسد الراقص في طقوس هذه "الجذبة"، خلال مرحلة التمسرح الدنيوية ذات الطابع الاستعراضي ومرحلة الشطحات الروحانية والقدسية ذات الطابع الامتلاكي، بعد ذلك انتقلنا إلى البحث عن مفهوم "الجذبة العيساوية" ودلالاتها الرمزية والروحية التي تحول إشارات الجسد إلى لغة كوريغرافية تنطق بمعاناة الذات "العيساوية" وحنينها إلى أصولها، ثم تناولنا دلالات الألوان في طقوس "الجذبة العيساوية"، باعتبارها أقنعة طقوسية تمثل رموزا تعبيرية تكشف تدرج أهواء وأحوال الذوات "العيساوية"، وكذلك تشكل رموزا تحيل على روح الأسلاف والقوى الخفية التي تستوطن الجسد في حالة "الجذبة".

ووقفنا في المبحث الأخير – من هذا الباب – على الأبعاد الفنية "للموسيقى العيساوية" ووظائفها، حيث تشكل فضلا عن وظيفتها الشعائرية مذكرة معبأة بإيقاعات وأغاني تحيل على هوية وأصول "الظاهرة العيساوية" بالمغرب.

هذا، وانتهينا في النقطة الأخيرة – من هذه الأطروحة – إلى ما بلغته هذه الدراسة من استنتاجات، ومختلف الأسئلة والقضايا التي آثرتها رحلة البحث في عالم طقوس "عيساوة" بعلاماته التي لا تخلو من متاعب وصعوبات كثيرة ومتعددة، تأتي بها كل خطوة من خطوات البحث، وتتنوع هذه المشاكل والصعوبات في هذه الدراسة بتنوع المناطق والمدن والأشخاص الذين تم الاتصال بهم في هذا الشأن، فمنهم من كان سخيا ومرحبا وجديا، ومنهم من كان معرضا.

وهي اتصالات قد تطلبت صبرا، وأناة، وأسفارا، وتنقلات خلال مراحل البحث، عندما بدأنا نفكر – في الموضوع – من حيث إعداد بعض جوانبه وأسسه. انطلاقا من جمع مادة الدراسة التي تتحقق في فضاءات جغرافية متنائية وأزمنة تاريخية مختلفة، هذا فضلا عن قلة المراجع العربية الملائمة رغم أهمية الأبحاث العلمية الرائدة التي أنجزها الدكتور حسن المنيعي ثم الدكتور حسن بحراوي، وصعوبة إعادة تركيب وتحويل علامات الطقوس من مجالاتها المتحركة إلى مجال الكتابة، الذي هو بلغة رولان بارث "قضاء على الصوت، وعلى كل أصل، الكتابة هي هذا الحياد، هذا التأليف واللف الذي تتيه

فيه ذاتيتنا الفاعلة، إنها السواد / البياض الذي تضيع فيه كل هوية، ابتداء من هوية الجسد الذي يكتب"[1]، وندرة المراجع العربية التي تتحدث عن الأدب الشعبي والظواهر الطقوسية في المغرب. وصعوبة الترجمة التي لا تخلو من مزالق، وصعوبة الحصول على النصوص الأدبية الشعبية الخاصة "بعيساوة".

وقد كلفنا الحصول عليها جهدا مضاعفا، فكنا نتابع الليالي "العيساوية" من أجل الحصول على نصوص ضئيلة مع أن الموروث الأدبي الشعبي غزير جدا كما أتى على لسان بعض مريدي "الطوائف العيساوية"، خصوصا حينما يتطلب الأمر التعامل مع الرواد والشيوخ الذين غالبا ما يحسون بالحرج والضيق، لذلك كنا في حاجة إلى مزيد من الصبر والأناة، وصعوبة الخروج بحقائق ثابتة بسبب الاختلاف الحاصل بين الروايتين الشفهية والتاريخية.

ينبغي أن نؤكد هنا، أن هذه الصعوبات والمشاكل والمشاق، استطعنا تجاوزها وتخطيها بفضل علاقاتنا الشخصية التي كانت تربطنا بالمهتمين بالمجال نفسه، من باحثين ومؤلفين وأساتذة ونقاد وصحفيين، وهي علاقات أسعفتنا – عموما – على تذليل بعض الصعاب والمشاكل.

كل هذا قمنا به حرصا على تراثنا، وإضاءة مجزوننا الفكري، وتوسيع إشعاعنا المعرفي، وتوثيق رصيدنا الإبداعي، برد الاعتبار إلى هويتنا، والتشبث بأصالتنا وقيمنا، بمنظور حداثي جديد، يعتمد العقلانية في التصور، والأصالة في البحث.

والفضل في ذلك يعود إلى أستاذنا المشرف "الدكتور مُحَمَّد الداهي" الذي أحاط هذا العمل بحسن رعايته، وخصَّه بجميل عنايته، فاستفدنا كثيرا من توجيهاته الحكيمة، وانتقاداته الرشيدة.

فبفضل رأيه الثاقب، وفكره الوقاد الصائب، استطعنا تجاوز الكثير من العوائق والمصاعب، جزاه الله عن ذلك أحسن الجزاء، ومتعه بالصحة والسلامة والهناء، وأبقاه للبحث العلمي الركن الركين، والحصن الحصين.

[1] رولان بارت، **درس السيميولوجيا**، ترجمة عبدالسلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، ط1، 1986، ص81.

ونود – أيضا – أن نتوجه بجزيل الشكر إلى أعضاء لجنة المناقشة الأفاضل، الذين استفدنا من أبحاثهم القيمة، ولنا شرف كبير أن نحاط بتعاليقهم وتوجيهاتهم لنستفيد من توصياتهم وملاحظاتهم النيرة.

# الباب الأول : تحديدات أولية

- الفصل الأول: في مفهوم السيميائيات
- الفصل الثاني: مفهوم التمسرح
- الفصل الثالث: الظاهرة العيساوية

# الفصل الأول:
# في مفهوم السيميائيات

شهدت العلوم الإنسانية خلال القرن الماضي تحولات ابستمولوجية هامة، سواء على مستوى بناء الموضوع أو التصورات المنهجية والإجرائية، مما أدى إلى تحديد آليات الخطابات. ضمن هذا المنحى المعرفي العام تم الاستناد إلى أسس معرفية مختلفة، في تأسيس النظرية السيميائية؛ لعل هذا ما شكل مصدرا للتخلص من إرث الفكر القديم منذ العصر الإغريقي، وحتى نهاية القرن التاسع عشر لمفهوم السيميائيات، حيث ظهر مع مطلع القرن العشرين، العالمان اللذان وضعا أسس هذه النظرية؛ وهما يجهلان بعضهما بعضا، كان أحدهما عالم لسانيات يعيش في أوروبا، وبالضبط في سويسرا، وهو فيرديناند دوسوسير[1] Ferdinand de Saussure (1913-1957). وكان الثاني عالم منطق ورياضيات يعيش في الولايات المتحدة الأمريكية، وهو شارل ساندرس بورس[2] Charles.Sanders.Peirce (1839-1914).

كلا الرجلين أقام السيميائيات على مفهوم العلامة؛ بل الأصح أن يقال إن اسم السيميائيات نفسه مشتق من الاسم اليوناني للعلامة (سيميون) Sémeion، لكن مفهوم كل من العالمين للعلامة يختلف عن مفهوم الآخر اختلافا غير هين، غير أنهما متفقان – على الأقل – في نقطتين : أولاهما أن العلامة شيء يمثل شيئا آخر في الذهن، والنقطة الثانية – وهي عظيمة الأهمية – أن العلامة تشمل الطرفين معا : المشير والمشار إليه، أي أن المعنى جزء متمم لها؛ على سبيل المثال: فكتابة الصم البكم لا تشكل علامات بالنسبة لأي شخص يسمع ويتكلم، وطقس ديني ما، ليس علامة بالنسبة لمن لا يعرف طقوسه و ممارساته.

هذا دون أن ننسى مساهمة قدماء فلاسفة اليونان الذين اهتموا بقضايا العلامة وإشكالية المعنى والتأويل، وأيضا بعض مساهمات المفكرين المسلمين في العصر الوسيط وتأملاتهم بخصوص مسائل الدلالة. لكن يجب الإشارة إلى أن هذا الاهتمام – سواء عند قدماء اليونان أو عند العرب المسلمين– لم يكن مؤسسا تأسيسا علميا واضحا تحكمه رؤية منهجية، بل اتخذ صورة تأملات مبثوثة في ثنايا علوم مختلفة، كفلسفة اللغة والبلاغة وعلم النحو وعلم الفراسة وغيرها، وهو ما جعلها تبدو أقرب إلى الملاحظات العامة منها إلى الاستقصاء العلمي الصارم.

[1] Ferdinand de Saussure, **Cours de linguistique générale**, éd Payot, Paris, 1971.
[2] Charles.Sanders.Peirce, **Ecrits sur le signe**, op cit.

واستعمل الكثير من الباحثين مفهوم السيميائيات Sémiotique كمقابل للدلاليات Sémantique؛ وهو الشيء الذي يصفه برنارد توسان Bernard Toissaint بالخلط؛ بقوله : "إن الخطاب الصحفي يخلط بين استعمال الدلاليات والسيميائيات، وفي بعض الأحيان لا نكاد نلامس الاختلاف الموجود بين الاصطلاحين"[1].

وينبهنا إلى هذا أمبرتو إيكو Umberto Éco – أيضا – بقوله: "تبدأ السيميائيات حالما يبدأ بالظهور ذلك الكيان الذي مازال غامضاً، والذي هو المعنى، ولا يعني هذا أبداً خلطها بالدلاليات التي تعنى أو تظهر بأنها تهتم بالمعنى والدلالة"[2].

في سياق هذا الإشكال، كتب جورج مونان Georges Mounin بعنوان عريض "السيميائيات ليست على الإطلاق الدلاليات"[3]، ليلاحظ من جملة ما يلاحظ، وجوب الاحتراس من استفحال خطر وصف الدلاليات بأنها دراسة للدلالات كلها، مثل (شكل السحاب وعلوه، ومنحنى تخطيطي، وارتفاع درجة حرارة المريض، ووجود نباتات في أرض دون أرض أخرى، وهيئة إناء في مجموعة حفريات أثرية). يضاف إلى ذلك أن خطورة هذا الخلط تزداد تعاظما عندما تنتقل بمزايداتها إلى مجلات أخرى، تكون – أيضا – مستقلة بمواضيع من شأنها تحويل الدلالات ونقلها مثل: المسرح، والتصوير، والنحت، وصناعة الأفلام، والملصقات، والسنفونيات الموسيقية، ومادامت هذه الظواهر الحاملة للدلالة تستند إلى النسق نفسه، فمن المجازفة فهم هذه الظواهر بالتكلم عن الدلاليات الموسيقية أو التصويرية أو الأفلام، ومن ثم لا تتم معالجتها إلا في الدلاليات اللسانية. على هذا الأساس – حسب جورج مونان[4] – فإنه ينبغي تجاوز هذا الخلط الاصطلاحي، لذلك ينبغي أن لا نخلط الدلاليات بالسيميائيات التي هي علم يدرس السيرورات الدلالية أو الأنساق التواصلية.

إذا انتقلنا إلى الثقافة العربية نقف عند الإشكال نفسه الملاحظ على مستوى الثقافة الغربية، إذ ألفينا الأستاذ عبد الله حمادي يمزج بين مصطلحي الدلاليات والسيميائيات بقوله: "يقف اليوم علم

[1] Bernard Toussaint, **Qu'est-ce que la sémiologie ?**, éd Privat, 1978, p31.
[2] Umberto Éco, **La structure absente** : Introduction à la recherche sémiotique, Mercure de France, Paris, 1972, p24.
[3] Mounin Georges, **La sémantique**, éd Seghers, Paris, 1975, p8.
[4] Ibid, p9.

الدلالة – أو علم العلامات أو السيميوطيقا – في مقدمة علوم اللسان (...) ويهتم علم الدلالة بالعلامة والتي يسميها البعض بالرمز أو الدال"[1]. هذا الرأي ينطوي على استعمال اعتباطي للمصطلح يظهر من خلال تعدد المكافئ العلمي للمصطلح الواحد، ذلك أنه جعل الدلاليات (علم الدلالة) مرادفة للسيميائيات (علم العلامات) ولكي لا يتعثر المصطلح ويتشتت[2] ينبغي التخلص من المترادفات، يضاف إلى ذلك الاختلافات الاصطلاحية والمفهومية التي تبين عنها المصطلحات الثلاثة الرمز والعلامة والدال.

تُعنى – كذلك – السيميائيات بعمليات الدلالة وعمليات التواصل؛ أي الوسائل التي "بواسطتها تتوالد المعاني"[3] ويجري تبادلها معًا، وتشمل مواضيعها شتى أنساق العلامة والشفرات التي تعمل في المجتمع والرسائل الفعلية والنصوص التي تنتج من خلالها وهكذا تتحدد السيميائيات باعتبارها علما يبحث في المعنى، وفي السيرورة التي تنتج وفقها الدلالات.

وبذلك يمكن القول؛ إن السيميائيات تقر على أن "النصوص، كل النصوص كيفما كانت مواد تعبيرها، يجب النظر إليها باعتبارها إجراء دلاليا، وخزانا من الاحتمالات الدلالية وليس تجميعا اعتباطيا للعلامات"[4]، معنى ذلك أن السيميائيات تهتم بكل مجالات الفعل والسلوك الإنساني باعتباره حالة ثقافية منتجة للمعاني، وقد بلغ اتساع أفق المشروع السيميائي حدا لم يعد من الجائز اعتبار السيميائيات فرع دراسة فحسب، ولكن تعدد وجوهها غير المتجانسة يحول دون اختزاله في منهج. إذ اختلف الباحثون اختلافا كبيرا حول موضوع علم السيميائيات وحول منهجه، ومرد ذلك إلى سببين : الأول هو الاعتراف المتأخر به، والثاني هو شمولية موضوعه وتشعبه.

لكن بالرغم من هذا الاختلاف، هناك قاسم مشترك بين جميع المهتمين بهذا المنهج، فهم يتفقون في أمرين أساسين على الأقل: يتمثل أولهما في أن موضوع السيميائيات ليس هو العلامات وإنما توالد المعنى وانبنائه، ويتجلى الثاني في أن هذه العلامات تشتغل بوصفها نسقا شكليا، وباستثناء

[1] عبد الله حمادي، تأمل في الخطاب الشعري المعاصر من منظور دلالي، السيميائية والنص الأدبي، ملتقى جامعة عنابة باجي مختار، 15-16 ماي 1995، ص 104.

[2] بوبكر فراجي، **المصطلح العربي العلمي: ترجمة أم تعريب معاصر**، كتابات معاصرة، مج5، ع20، بيروت، 1994، ص73.

[3] Algirdas Julien Greimas/Joseph Courtés, **Sémiotique : Dictionnaire raisonné de la théorie du langage**, Hachette, Paris, 1967, p339.

[4] سعيد بنكراد، **السيميائيات: مفاهيمها وتطبيقاتها**، منشورات الزمن، الدار البيضاء، 2003، ص7.

هذه القاعدة الموحدة، تعم الفوارق والاختلافات. لعل أول تجل لهذا الاختلاف هي التسمية: فالناطقون باللسان الفرنسي يتداولون في معظمهم مصطلح "سيميولوجيا" Sémiolgie الذي وظفه فيرديناد دوسوسير وهو المفهوم الذي صادقت عليه فيما بعد الجمعية العالمية للسيميائيات التي تأسست سنة 1974 في باريس.

في حين يتداول الناطقون بالانجليزية مصطلح "سيميوطيقا" Sémiotique الذي استعاروه من شارل ساندرس بورس والذي أطلقه على نظريته الخاصة بالعلامات، ثم ورثه أتباعه وأشاعوه. لكن بعض الباحثين الفرنسيين قد وظفوا المصطلحين معا باعتبارهما مترادفين إلى حدود السبعينيات من القرن العشرين، فمنهم من جعل "السيميولوجيا" تتضمن "السيميوطيقا"، ومنهم من جعل "السيميوطيقا" تستوعب "السيميولوجيا". أما أنصار الرأي الأول فاعتبروا "السيميولوجيا" هي العلم الذي يدرس كل الأنساق العلاماتية، وخصصوا مصطلح "السيميوطيقا" لتعيين تلك الأنساق ذاتها، فاللغة عندهم "سيميوطيقا"، والإيماء "سيميوطيقا"...

أما من يجعلون "السيميوطيقا" أعم من "السيميولوجيا"، فإن "السيميوطيقا" في رأيهم تهتم بكيفية اشتغال المعنى في التواصل الإنساني عامة، سواء أكان مقصودا أم غير مقصود؛ في حين أن "السيميولوجيا" – في نظرهم – تتعامل مع كيفية اشتغال المعنى في قطاعات محددة: كالسينما والمسرح والأدب والموسيقى...، وقد مثل هذا التصور كريستيان ميتز[1] Christian Metz الذي اقترح أن يخصص مصطلح "السيميولوجيا" للكيفية التي تشتغل بها العلامات في حقول الحياة الاجتماعية المختلفة وخاصة في المجال السينمائي، ويخصص مصطلح "سيميوطيقا" للنظرية السيميائية العامة.

خلافا لهذا، ميز أمبرطو إيكو Umberto Éco بين المصطلحين اعتمادا على حجم تبعيتهما لعلم اللسانيات، ف"السيميولوجيا تميل في – نظره – إلى استعارة نماذج اللسانيات ومفاهيمها وإجراءاتها المنهجية، لتعممها على ظواهر غير لسانية. في حين تجنح "السيموطيقا" إلى الاستقلال عن اللسانيات، وصقل مفاهيمها الخاصة بها"[2].

[1] Christian Metz, **Les essais sémiotique**, Klincksieck, Paris, 1977.
[2] Umberto Éco, **La structure absente**, Op Cit, p11.

وإذَا ذهبنا إلى المجال العربي وجدنا قضية تسمية المفهوم مطروحة بحدة، فإذا كان بعض الدارسين لجأوا إلى استيراد لفظة "سيميولوجيا" من الحقل الفرنسي، وتعريبها عن طريق إضافة مقطع في آخر الكلمة، متكون من ياء مزيدة بعد جيم مكسورة، ثم إشباعها بمد مفتوح، لتجانس الصيغة المألوفة في تعريب أسماء العلوم شأن البيولوجيا والبسيكولوجيا والسوسيولوجيا. فقد آثر فريق آخر تعريب اللفظة الإنجليزية "سيميوطيقا" عن طريق قلب كافها قافا وتائها طاء بحكم التجاور الصوتي، وطلبا للمجانسة الصوتية بين الإطباق الصوتي والاستعلاء، تم إشباعها بمد مفتوح؛ فجاءت تركيبة المصطلح كالآتي: "سميوطيقا"[1].

ومال فريق ثالث إلى البحث عن مقابل للمصطلح الأجنبي بناء على تركيبه الاشتقاقي، فاقترحت عبارات عديدة، نذكر منها: "علم الأدلة"[2]. وآثر باحثون آخرون البحث عن كلمة عربية أصيلة تفي بالغرض، وتؤدي المعنى المراد بالمصطلح أحسن أداء؛ فوجدوا ضالتهم في مادة لغوية عربية تتضمن معنى الإشارة والعلامة؛ وهي لا تقترب من اللفظة الغربية في دلالتها فحسب، بل حتى في تركيبها الصوتي. هذه المادة هي السين والميم تعضدهما حروف اللين، والهمزة أحيانا. فالمادة في تقاليبها المختلفة تقوم على نواة دلالية هي التعليم والوسم. فمادة [س و م] تدل في أحد وجوهها على التسمية. والاسم كما هو معلوم يوضع للتمييز شأنه شأن العلامة. ومادة [وسم] تحيل – من ضمن ما تحيل عليه – على وضع العلامات المميزة، ومنها "وسم البعير بالكي ليعرف ويتميز"[3]. وتحيل مادة [س و م] على السومة وهي العلامة، ومنها سوَّم الفرس. هكذا تتركب في هذه المادة صيغ خمس هي: السمة والسيمى والسيماء والسيميا والسيمياء، تتضمن كلها معنى العلامة. وبذلك اقترح بعض "الباحثين لفظة سيمياء مقابلا للمصطلحين الفرنسي والانجليزي"[4]، لاسيما أن صيغته الصرفية ليست غريبة عن صيغة أسامي العلوم العربية. كاستعمال لفظة كيمياء للدلالة على علم المادة، والفيزياء للدلالة على علم الطبيعة... لكن خوف اللبس اضطر بعض الدارسين إلى استعمال اللفظة في صيغة

[1] مثلا، سيزا قاسم ونصر أبو زيد، **مدخل إلى السيميوطيقا: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة**، دار التنوير للطباعة والنشر، ط1، 2014 .
[2] انظر مثلا: رولان بارث، **مدخل إلى علم الأدلة**، ترجمة: محمد البكري، دار قرطبة البيضاء، 1986.
[3] انظر مادة [وسم] في **لسان العرب**، لابن منظور: "اتسم الرجل إذا جعل لنفسه سمة يعرف بها، وأصل الياء واو، والسمة والوسام ما وسم به البعير من ضروب الصور..." مطبعة دار المعارف، ط1، 1986.
[4] نذكر من هؤلاء على سبل المثال: محمد مفتاح، **في سيمياء الشعر القديم**، الدار البيضاء،1982.

الجمع [سيميائيات][1]، وذلك لتنصرف دلالتها إلى العلم، مثلما هو الشأن مع "الرياضيات" و"الطبيعيات".

هكذا؛ فالسيميولوجيا والسيميوطيقا والسيميائيات تسميات لعلم جديد يعنى بدراسة الأنساق الدالة اللفظية، وغير اللفظية في كنف الحياة الاجتماعية. ونحن من جانبنا نفضل استعمال لفظة "السيميائيات" على ما سواها من التسميات، ذلك اقتناعا منا بأن اللفظ العربي الأصيل يغني عن اللجوء إلى الدخيل والمعرب، ثم إن هذه اللفظة بحكم أصالة مادتها العربية تسمح للباحث إمكانية اشتقاق ما هو في حاجة إليه من ألفاظ مرتبطة بها، كالصفة [سيميائي] والمصدر[سميأة][2]. ويلاحظ أننا استعمالنا في المتون المترجمة في هذه الأطروحة مصطلحات: "سيميولوجيا" و"سيميوطيقا" و"سيميائيات"، وذلك احتراما للأمانة العلمية وللاختيارات الاصطلاحية لأصحابها.

سبقت الإشارة إلى أن تأسيس – اللساني– فيرديناند دو سوسير لعلم "السيميائيات" كان أشبه بالنبوءة، ذلك بأنه تنبأ بإمكانية تصور علم جديد يدرس العلامات باختلاف أنواعها، ولا يقتصر على العلامات اللغوية التي يهتم بها علم اللسانيات. هذا العلم الذي ستكون مهمته، كما جاء في دروسه التي نشرت بعد وفاته، "هي دراسة العلامات في حضن الحياة الاجتماعية، سيشكل جزءا من السيكولوجيا الاجتماعية، ومن ثم جزءا من السيكولوجيا العامة. سنطلق عليه اسم سيميولوجيا (من الاغريقية Semion، أي علامة). وسيُعرفنا هذا العلم بماهية العلامات، والقوانين التي تحكمها. وما دام لم يوجد بعد، فلا نستطيع التنبؤ بما سيكون عليه في المستقبل. لكن هذا لن يمنعه من الحق في الوجود، وموقعه محدد سلفا "[3]. يظهر من هذا القول أن سوسير يؤسس علم السيمائيات باعتباره مشروعا مستقبليا يدرس ظواهر مختلفة، بعضها خاص بالتواصل الإنساني، كالكتابة وأبجدية الصم البكم؛ وبعضها الآخر يرمي إلى التواصل بالمعنى الدقيق للكلمة، كالطقوس الرمزية وصيغ الآداب. في هذا الصدد يقول "اللغة نظام من العلامات التي تعبر عن أفكار، ومن ثم فهي مماثلة

[1] من بين هؤلاء: حنون مبارك، **دروس في السيميائيات**، دار توبقال البيضاء، ط1، 1987. / سعيد بنكراد، **السيميائيات السردية**، مطبعة النجاح الجديدة، البيضاء، 2001. وغيرهم.

[2] للمزيد من التفصيل انظر كتاب: عبد السلام المسدي، **المصطلح النقدي**، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، تونس، 1994، ص: 97-112 .

[3] F.De.Saussure, **Cours de linguistique générale**, Op.Cit, p33-34.

للكتابة وأبجدية الصم البكم والطقوس الرمزية، ولأشكال الاحترام وصيغه، والإشارات العسكرية (...) ورغم هذه المماثلة تبقى اللغة أهم الأنظمة المذكورة"[1].

هكذا، يستنتج بأن دروس سوسير في علم اللسانيات العامة، قد شكلت محطة علمية رائدة سعت إلى بلورة نظرية لغوية سيميولوجية، "قدمت النموذج الأول للبنيوية اللغوية ونظام العلامة، وهو نموذج سيقوم علماء اللغة والفلسفة والبنيويون واللغويون والأدبيون في السنوات الخمسين التالية بالتأسيس عليه وتقديم تنويعاتهم المختلفة عليها، وهي تنويعات فرضتها عمليات التداخل المستمر مثل الماركسية عند جاكبسون، والدراسات والتحليل النفسي عند بارث ولاكان والفلسفة والتاريخ"[2]. غير أنه يجب الإشارة إلى كون تصور سوسير للسيميولوجيا، لقي انتقادات همَّت بالأساس مسألة العلاقة بين الدال والمدلول كإشكالية خيمت على المرحلة ما بعد السوسيرية، حيث تبنت وجهات نظر أخرى بدائل أخرى تقوم مقام "الاعتباطية السوسيرية"[3].

هذا فضلا عن انتقادات رولان بارث Roland.Barthes للتصور السوسيري للسيميولوجيا بكونها تشكل أصلا للسانيات، حيث عكس بارث الآية وأصبحت – وفق نظره – تمثل فرعا واللسانيات أصلا، وحجته في ذلك أن العلامات غير اللغوية الدالة، لا تستطيع الاشتغال دون سند من اللغة. فهو يعترف بكون "الأشياء والصور والسلوكات تؤدي دلالات، وهي تفعل ذلك بامتياز، لكنها لا تقوم بذلك بشكل مستقل أبدا، فكل الأنساق السيميائية تمتزج باللغة"[4]. لتوضيح هذه الأطروحة يقدم بارث بعض الأمثلة من حقل التقليعة (الموضة) ومجال الصورة، فاللباس يحمل دلالات متنوعة، بحيث يصح الحديث فيه عن " خطاب الموضة، لكن لا يفعل ذلك إلا بفضل واسطة اللغة. يقول: ( هل يستطيع اللباس الاستغناء عن كلام يصفه ويعلق عليه، ويمنحه دوالا ومدلولات وفيرة، حتى يصبح نسقا من الدلالات ؟ إن التواصل الإنساني رهين باللغة، وليس بوسع أي عملية سيميائية أن تتجاهل هذه الحقيقة"[5]. وينطبق الأمر ذاته على "الصورة، فهي مصحوبة باللغة في معظم

[1] Ibid, p 33.

[2] عبد العزيزحمودة، «**المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك**»، م.عالم المعرفة، عدد232 ،1998، ص267.

[3] انظر على سبيل المثال: إميل بنفنيست الذي تبنى مبدأ الضرورة في علاقة الدال بالمدلول، وذلك في مؤلفه: **Problèmes de Linguistique générale**, éd Gallimard, Pais, 1974, p51, p52.

[4] Roland. Barthes, «**Présentation de Communication**», Communication N°4, Seuil, 1964, p2.

[5] R.Barthes, **Système de la mode**, Paris, Seuil, 1967, p9.

الأحيان، على شكل عناوين أو هوامش أو تعاليق تدعم وظيفتها الدلالية."[1] بل يذهب بارث إلى ما هو أبعد حين يقرر: " من الصعب أكثر فأكثر تصور نسق من الصور أو الأشياء تستطيع مدلولاتها أن توجد خارج اللغة،(...) فلا وجود للمعنى إلا عبر اللغة، وما عالم المدلولات إلا عالم اللغة"[2].

لقد أثارت صلة السيميائيات باللسانيات جدلا كبيرا، إذ تجند باحثون كثيرون لدحضها وتفنيدها، ساعين إلى البرهنة على أن الأنساق السيميائية الأخرى تستطيع الدلالة بصفة مستقلة. كما ورد عند أعضاء "جماعة مو" Gruop (Mu) ، "في أن إطلالة بسيطة على كتب الرياضيات والفيزياء والكيمياء والتكنولوجيا، تثبت أنها مليئة بالرسوم والصور، وهي رسوم وصور لا يصح الاستغناء عنها، والاكتفاء بالخطاب اللغوي"[3].

استنادا إلى هذا؛ فإن الموضوع الرئيس – للسيميائيات – الذي يهمنا في هذا البحث هو السيرورة المؤدية إلى التدلال، أي ما يطلق عليه في الاصطلاح السيميائي [السيميوزيس] (Sémiosis)، وهو مفهوم اقترحه السيميائي الأمريكي شارل ساندرس بورس وهو – في نظره – "سيرورة يشتغل من خلالها شيء ما كعلامة، وتستدعي من أجل بناء نظامها الداخلي ثلاثة عناصر هي ما يكون العلامة ويضمن استمرارها في الوجود : ما يقوم بالتمثيل (ماثول) وما يشكل موضوع التمثيل (موضوع) وما يشتغل كمفهمة تقود إلى الامتلاك الفكري للتجربة الصافية (مؤول)"[4]، ويعني به تلك السيرورة التي يشتغل بموجبها شيء ما باعتباره علامة. انطلاقا من أن العلامة هي وليد شرعي، ما يفتأ يطفو على سطح الحياة، من رحم تخصبه علاقة ثلاثية باستمرار دائم، دوام الحياة على الأقل، وامتداد منطقي مركب من نسيج مكونات ثلاث، يشد بعضها البعض، وهذا ما جعل الدكتور سعيد بنكراد يترجمها ب "السيميوز الهرمسية أو المتاهة الهرمسية"[5] المتميزة ب "قدرتها على الانتقال من مدلول إلى آخر، ومن تشابه إلى آخر ومن رابط إلى آخر دون ضابط أو رقيب. فعلى عكس نظرية المتاهة المعاصرة، فإن السيميوزيس الهرمسية لا تنفي وجود مدلول كوني واحد ومتعال، بل تؤكد

[1] R.Barthes, «**Sémantique de l'objet**», (in) L'aventure sémiologique, Paris, 1985, p249- 250.
[2] R.Barthes, «**Présentation de Communication**», Op cit, p2.
[3] Gruop (Mu), **Traité du signe visuel**, Seuil, Paris, 1982, p52.
[4] سعيد بنكراد، «**السيميوزيس والقراءة والتأويل**»، مجلة علامات، ع10، 1998، ص44.
[5] للمزيد من التوضيح بخصوص مصطلحي: "السيميوزيس والهرمسية" انظر هوامش المترجم من كتاب أمبرطو إيكو، **التأويل بين السيميائيات والتفكيكية**، ترجمة وتقديم: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، ط1، 2000، ص138.

أن أي شيء يمكن أن يحيل على أي شيء آخر، يكفي في ذلك أن يتم ضبط الرابط البلاغي بين هذين الشيئين، وهذه الإحالة ممكنة بفضل وجود ذات متعالية وقوية وهي ما يرادف الواحد في الأفلاطونية الجديدة، فهذا الواحد يتحرك – باعتباره مبدأ للتناقض الكوني، وباعتباره بؤرة تنتهي عندها كل المتناقضات، يستعصي على أي تحديد، فهو كل وعدم، ومنبع أصلي لكل شيء – في اتجاه ربط كل شيء بأي شيء آخر استنادا إلى وجود نسيج لا ضابط له من المرجعيات المتبادلة"[1].

والسيميوز في التصور الدلالي الكريماصي هو الفعل المؤدي إلى إنتاج الدلالات وتداولها، أي "العملية التي تنتج بها العلامات المعنى من خلال علاقة التبادل المشتركة بين الدال والمدلول (ف.سوسير) أو شكل التعبير و المحتوى (إ.بنفنيست)، وهي أيضا الخاصية المكونة والمنشئة للدلالات والمنتجة للعلامات وتداولها، أي سيرورة يشتغل من خلالها شيء ما باعتباره علامة"[2]. وهذه الوظيفة باعتبارها بداية وغاية لكل فعل سيميائي يجد أصوله الأولى في تعاليم المؤسسين الأولين سوسير وبورس، فكلاهما نظر إلى الدلالة باعتبارها سيرورة في الوجود والاشتغال والتداول. على هذا الأساس، فإن السيميوزيس هو عملية تشكيل العلامة داخل الخطاب الإبداعي الذي يعد حدثا تاريخيا يستوعب أفكارا سابقة، يتم استيعابها داخله بواسطة العلامات اللغوية.

مر بنا كيف أن سوسير وهو يضع الإرهاصات الأولى للمنهج السيميائي، لم يحدد بوضوح السبيل الذي يسلكه هذا العلم الجديد، ومر بنا – كذلك – كيف أنه عندما تحدث عن المواضيع التي ينبغي أن ينصب عليها البحث، ذكر أنشطة وممارسات متنوعة، بعضها صالح للتواصل الإنساني، "كاللغة المنطوقة أبجدية الصم البكم والإشارات العسكرية [...] وبعضها ليس كذلك مثل الطقوس الرمزية وصيغ الاحترام..."[3]. وقد نتج عن هذا الغموض في التحديد أن سار هذا العلم الناشئ في اتجاهين متباينين، فبعض الباحثين ذهب إلى أن السيميائيات ينبغي أن تعنى بدراسة الأنساق التواصلية فقط، أي تلك التي يكون القصد من توظيفها هو التواصل أساسا، ونذكر من هؤلاء "جون لويس

[1] نفسه، ص118.
[2] Algirdas Julien Greimas/Joseph Courtés, **Sémiotique : Dictionnaire raisonné de la théorie du langage**, Op Cit, p339.
[3] F.De.Saussure, **Cours de linguistique générale**, Op-Cit, p101.

بريطو"[1] Prieto.Luis.J و"إيرك بويسنيس"[2] Eric.Buyssenes و"جورج مونان"[3] Georges.Mounin وغيرهم. في حين ذهب آخرون إلى ضرورة توسيع مجال البحث السيميائي ليشمل كل الظواهر الثقافية الدالة، ويمثل هذا الفريق "رولان بارث"[4] Roland.Barthes و"ألجيرداس جوليان كَريماص وجوزيف كورتيص"[5] A .J.Griemas/J.Courtés وغيرهم.

بناء عليه، ينبغي التساؤل عند العزم على دراسة ظاهرة من الظواهر الثقافية دراسة سيميائية، عما إذا كانت تقصد إلى التواصل أم لا تقصد إليه، وهذا الأمر يؤدي إلى إقصاء كل الظواهر التي يظهر فيها القصد إلى التواصل من حقل السيميائيات، والاكتفاء فقط بالشفرات التي تكتسب بالتعلم. أما الاتجاه الآخر فلم يهتم بمبدأ القصدية في التواصل، بل اهتم أساسا بالدلالة، فجعل السيميائيات تعالج كل الظواهر التي تتضمن دلالة، سواء أكانت تقصد إلى التواصل أم لا. في هذا الصدد يقول رولان بارث : "أما الجامع بين هذا المزيج من الأشياء: لباس، أكلة، إيماءة، فيلم، موسيقى إشهارية، قطعة أثاث، عنوان في جريدة ؟ إن ما يجمع بينها – على الأقل – هو كونها كلها علامات. فحين أتجول في الشارع، وأصادف هذه الأشياء، فإنني أخضعها – عند الحاجة، ودون وعي مني – للقراءة (...) فهذه السيارة تخبرني عن وضع صاحبها الاجتماعي، وهذا اللباس يخبرني بمدى تزمت صاحبه أو تفتحه"[6]، من هنا يتضح أن بارث يوسع حقل السيميائيات ليشمل كل الوقائع الثقافية الدالة.

نستنتج من هنا؛ أن العلاقة بين سيميائيات التواصل وسيميائيات الدلالة، هي علاقة تكامل وتعاضد، ومعظم نظريات التواصل تتأسس على وقائع تنتمي إلى سيميائيات الدلالة؛ وهذا معناه أن "سيميائيات الدلالة تشكل شرطا ضروريا لقيام سيميائيات تواصلية شاملة وصارمة"[7].

---

[1] Prieto.Luis.J, **La sémiologie**, Encyclopédie de la pléiade, Gallimard, paris, 1968.
[2] Eric.Buyssenes, **La communication et l'articulation linguistique**, Paris, P.U.F, et Bruxelles, 1967.
[3] Georges.Mounin, **Introduction à la sémiologie**, Paris, Minuit, 1970.
[4] Roland, Barthes, «**Eléments de sémiologie**», Communicatoin N°4, 1964.
[5] A .J.Griemas/J.Courtés : **Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage**, Op.Cit, 1967.
[6] R.Barthes, «**La cuisine du sens**», (in) L'aventure sémiologique, Paris, Seuil, 1970, p227.
[7] Group (Mu), **Traité du signe visuel**, Op cit, p120 -121.

هكذا – نجد في خضم هذه التطورات المعرفية الطارئة والمتلاحقة – أن "السيميولوجيا قد تم تفجيرها لكي تصبح تواصلا"[1] متجاوزا للطابع التداولي الذي لا يميز بين مستوى الإخبار، وعالم الإنسان المتواصل مع ذاته أو مع الغير، عبر لغات أخرى ينتظمها جدول أعمال خفي، يبطن عملية التواصل التي ليست دائما لفظية وصريحة، فقد تكون حركية وقد تكون إيمائية، وقد تكون وجدانية داخلية، تتمظهر أحيانا في بعض المشاعر أو السلوكات أو من خلال لعبة الأشكال والألوان والأنغام التي "تتكلم معنا، وتولد فينا إحساسات أو ذكريات"[2] ما إن نعقد "بينها وبين السياق صلة فإنها ستبعث في الذهن أشياء أخرى، فتغدو علامات"[3] من بين أخرى، راسمة تمايز الإنسان وهويته وسط مسكنه البيولوجي والطبيعي، بخطوط وأصوات، وأشكال وألوان ثقافية متعددة "كالكلمات والسلوكات، والوضعيات، والإشارات، ورنة الصوت، وتعبيرات الوجه، وطريقة استعمال الزمان والفضاء، والمادة، وطريقة العمل، واللعب، وممارسة الحب، والدفاع عن الذات.كل هذه العناصر وغيرها، لا تشكل لوحدها نظاما للتواصل التام، حيث لا يمكن فهم الدلالة دون معرفة سلوك ما داخل سياقه التاريخي، والاجتماعي الثقافي"[4].

على الرغم من المكانة التي تبوأتها السيميائيات فإنها لا تنفرد بموضوع خاص بها، فهي تهتم بكل ما ينتمي إلى التجربة الإنسانية العادية شريطة أن تكون هذه الموضوعات جزءا من سيرورة دلالية. ذلك أننا لا يمكن أن نتحدث عن سلوك سيميائي ما، إلا إذا نظرنا إلى الفعل خارج تجليه المباشر، فما يصدر عن الإنسان يدرك باعتباره حالة إنسانية مندرجة ضمن تسنين ثقافي هو حصيلة لوجود مجتمع، و"وجود المجتمع ذاته رهين بوجود تجارة للعلامات، فبفضل العلامات استطاع الإنسان أن يتخلص من الإدراك الخام، وأن يتخلص من التجربة الصافية، وينفلت من رقبة الزمان والمكان"[5].

إن كل مظاهر الوجود اليومي للإنسان عبارة عن علامات تشكل انعكاسا للثقافة المجتمعية التي تخبر عنها وتكشف عن هويتها : فالضحك والبكاء والفرح واللباس والأداء الفني والأدبي، والطقوس الاجتماعية والأعياد الدينية وكل مظاهر الحياة الاجتماعية، علامات نستند إليها في التواصل مع

[1] محمد الوالي، «**السيميوطيقا والتواصل**»، مجلة علامات، عدد 16، 2001، ص 88.
[2] Pinok et Matho, **Expression corporelle mouvement et pensée**, 5°édition, Librairie philosophique, Paris, 1979, p 22.
[3] Peirce.C. S, **Ecrits sur le signe**, op cit, p 51.
[4] Edward.T.Hall, **Au-delà de la culture**, éd seuil, Paris, 1979, p48.
[5] Umberto Éco, «**Le signe**», (in) Communication, N°15, 1970, p151.

محيطنا. فكل لغة من هذه اللغات تحتاج إلى تقعيد، أي إلى الكشف عن القواعد التي تحكم طريقتها في إنتاج معانيها، مستندة في ذلك إلى ما تقترحه العلوم الأخرى من مفاهيم ورؤى.

من هنا كان التركيز – في السيميائيات – على طبيعة التدلال؛ أي على المادة التي تشكل سندا للدلالة. فالسيميوز من حيث الطبيعة والجوهر واحد، إلا أنه في الاشتغال والتحقق يختلف باختلاف الوقائع النصية. فمكونات كل واقعة تقود إلى تحديد نوعية السيميوز ونوعية اشتغاله، فللسرد قواعده وللشعر قواعده، كما أن للمسرح والسينما والصورة قواعد إليها تستند من أجل إنتاج دلالاتها.

فهذه التصنيفات المتنوعة لا تعود إلى طبيعة المعاني التي تنتجها الأشكال التعبيرية المختلفة، إنها المنتوج الذي تفرزه الإكراهات التي يفرضها نمط بناء كل شكل تعبيري على حدة، فالتميز والاستقلالية آتيان من السيرورة الإنتاجية لا من جوهر الدلالات.

وعليه، فالسيميائيات – في جميع هذه الحالات – هي بحث في المعنى لا من حيث أصوله وجوهره، بل من حيث انبثاقه عن عمليات بناء نصوص شتى، أي بحث في أصول السيميوز وأنماط وجوده، لذا فتحت السيميائيات أمام الباحثين في مجالات متعددة، آفاقا جديدة لتناول المنتوج الإنساني من زوايا نظر جديدة.

بل يمكن القول، إن السيميائيات ساهمت بقدر كبير في تجديد الوعي النقدي من خلال إعادة النظر في طريقة التعاطي مع قضايا المعنى، ولقد قدمت في هذا المجال مقترحات هامة عملت على نقل القراءة النقدية من وضع الانطباع والانفعال العرضي الزائل والكلام الإنشائي الذي يقف عند الوصف المباشر للوقائع، إلى التحليل المؤسس معرفيا وجماليا. "فالنصوص كل النصوص كيفما كانت مواد تعبيرها، يجب النظر إليها باعتبارها إجراء دلاليا لا تجميعا لعلامات متنافرة. والسيميائيات صريحة في هذا المجال، فهي تسلم بوحدة الظاهرة الدلالية؛ كيفما كانت لغتها وكيفما كان شكل تجليها"[1].

كما أن من بين الأسباب التي ساعدت على استقبال اقتراحات المنظرين والباحثين السيميائيين، أن "الدراسات في العلوم الإنسانية كانت تبحث عن مقاربات تساعدها على تناول

[1] سعيد بنكراد، «**السيميائيات وموضوعها**»، مجلة علامات، عدد16، 2001، ص78.

الظواهر المتعددة التي تمثل ما يطلق عليه تسمية [الثقافة] بطريقة تساعدها على جمعها وتوحيدها دون اختزالها، فالنظرة السيميائية إلى الثقافة تفترض أن أنظمة العلامات موضع البحث تتصف بالتعدد، والتراتب، والتداخل. وهذه الأنظمة تتخللها مستويات مختلفة من التكنولوجي إلى المجتمعي، إلى السلوكيات المعبرة، إلى الأيديولوجيات. وهي – أي أنظمة العلامات – تشمل بكل تأكيد السلوك التواصلي الثقافي (المحمل بالدلالات، المنظم، المتبادل، والديناميكي)"[1].

وهنا، يمكن – من وجهة نظر السيميائيات – اعتبار الثقافة مجموعة من الأنظمة السيميائية الخاصة، أو يمكن اعتبارها كمًّا من النصوص ترتبط بسلسلة من الوظائف، أو اعتبارها آلية خاصة تتولد عنها تلك النصوص. وإذا نظرنا إلى المجموع على أنه فرد، ولكنه يخضع لنظام أكثر تعقيدا، لَأمكن أن تُفهم الثقافة بمقارنتها بالآلية الفردية للذاكرة، وذلك على أساس أن الثقافة آلية جمعية خاصة لتخزين المعلومات ومعالجتها. "إن البناء السيميائي للثقافة والبناء السيميائي للذاكرة ظاهرتان متماثلتان ثقافيا، وإن كانا يوضعان على مستويين مختلفين، ولا يتعارضان مثل التصور مع فكرة دينامية الثقافة، ذلك لأنها من حيث المبدأ تثبيت لخبرة الماضي، ومن ثم يمكن لها أن تبدو على شكل برنامج أو توجيهات من أجل إبداع نصوص جديدة. علاوة على ذلك، فمن الممكن إذا كان لدينا في الثقافة توجه أساسي ناحية تجربة المستقبل وخبرته أن نحدد منظورا مشروطا، يبدو المستقبل من خلاله ماضيا، ويتم إبداع النصوص مثلا ليحافظ عليها من يأتون بعدنا، وليحاول من يتصورون – أنفسهم شخصيات عامة – القيام بأعمال تاريخية (أعمال تتحول في المستقبل إلى ذكريات)"[2].

وجاءت نظرية يوري لوتمان Youri Lotman (1922-1993) – من خلال كتابه الغلاف السيميائي La Sémiosphère[3]، الذي ترجمه الأستاذ عبد المجيد نوسي ب"سيمياء الكون"[4]– لتقديم السيميائيات الثقافية، المستوحاة من التراث السوسيري والبورسي وأعمال الشكلانيين الروس، غير أنه لم يتبعهم متابعة حرفية. إلا أنه استعان بالتمييز الذي وضعه سوسير بين اللغة والكلام، وترك اللسان؛ أما بالنسبة لبورس استخدم الأيقونة والرمز فقط في تصنيفه الثلاثي للعلامة، وترك المؤشر.

[1] Irene Potris Winner, and Thomas G.Winner, «**The sémiotics of cultural texts**», Sémiotica N°18, Mouton, 1976, p101 - 156.

[2] نصر حامد أبو زيد/ سيزا قاسم، **مدخل إلى السيميوطيقا: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة**، مرجع سابق، ص370.

[3] Lotman Youri, **La Sémiosphère**, trad : Anka Ledenko, PULIM, 1999.

[4] لوتمان يوري، سيمياء الكون، ترجمة: عبد المجيد نوسي، ط1، المركز لثقافي العربي، 2011.

ومن هنا نرى أن يوري لوتمان قد نسج في تفكيره السيميائي خيوطا من سوسير: تعريف الدال والمدلول، ومن عند بورس: الأيقونة والرمز، ومن عند مدرسة براغ: أنساق التواصل.

ويختلف – يوري لوتمان – عن هذه المصادر؛ بأنه اهتم بالنص أكثر من اهتمامه بالعلامات المفردة : "وهي شيء أو فعل له وجود في الواقع، ولا تشتغل كعلامة إلا انطلاقا من كيفياتها فكل الكلمات التي نستعملها في الاحتفالات والأعياد الطقوسية هي علامات مفردة، وسلسلة الكلمات التي نوظفها خلال حفل زفاف [...] فهذه العلامات الطقوسية والإنجازية ليست بالفعل أساسا إلا علامات مفردة"[1]، وكان – لوتمان – يرى أن النصوص علامات في حد ذاتها لا نستطيع تقسيمها إلى وحدات صغرى؛ بل يجب النظر إليها على أنها مكونات أولية للثقافة.

فحاولنا أن نقدم التصور الذي جاء به يوري لوتمان في La Sémiosphère [الفضاء السيميائي] أو إن صح التعبير [الغلاف السيميائي]، آخذين بعين الاعتبار، تطور النموذج النظري عند هذا الباحث، الذي اهتم بالثقافة. معتبرا إياها ذاكرة في البداية، حيث إن كل ما عاشته المجموعة، يعد مدمجا في تجربة الماضي. أما الإسقاطات في المستقبل، فهي استشرافات انطلاقا من الذاكرة الجماعية. لذا علينا أن نسجل هذه الملاحظة، وبالخصوص، أثناء التظاهرات والاحتفالات الطقوسية التي تعود إلى ماض ضارب في القدم.

إن تطور ثقافة ما يعد في الأساس أمرا مختلفا عن التطور البيولوجي ف "التطور البيولوجي يتضمن انقراض بعض الأنواع، والانتقاء الطبيعي: لا يرى فيه الباحث على أن الكائنات الحية التي تعاصره ليست سوى ظاهرة مماثلة تقع في تاريخ التكنولوجيا: حينما تصبح أداة ما متجاوزة وباطلة بفعل التقدم التقني، فإنها تدخل مرحلة [التقاعد] داخل متحف مثل قطعة أثرية. لقد توقفت، إذا أردنا القول عن الحياة. في تاريخ الفن، على العكس من ذلك، الآثار الفنية التي تصلنا من حقب تاريخية غارقة في القدم تستمر في لعب دور داخل تطورنا الثقافي الخاص مثل عوامل حية. أثر فني ما يمكن أن يموت ثم يعود إلى الحياة بعدما أن تم الحكم عليه بأنه متجاوز، يمكن أن يعود ليصبح متسما

[1] David saven, «**La sémiotique de Charles S.Peirce**», (in) langage N° 58, Didier Larousse, Juin 1980, p15.

بالراهنية، بل تنبؤيا حينما يتحدث عن المستقبل. ليست الطبقة الزمنية الأكثر حداثة، ولكن كلية التاريخ التي تحتويها النصوص الثقافية"[1].

في العمق، كل ما تشمله الذاكرة الحقيقية للثقافة، يشكل بشكل مباشر أو غير مباشر جزءا من هذه الثقافة، بصفة سانكرونية، ذلك لأن في كل مراحل نمو ثقافة ما، هناك اتصالات تمت مع نصوص منبثقة من ثقافات كانت في السابق توجد خارج حدود غلاف سيميائي معين.

الغلاف السيميائي – عند لوتمان – فضاء سيميوطيقي ضروري لوجود اللغات المختلفة واشتغالها، وليس بمثابة خزان للغات الموجودة؛ بمعنى أن له وجودا سابقا على هذه اللغات ويوجد في حالة تفاعل دائم معها. زيادة على ذلك، " الخطاطة التي تتكون من مرسل، مرسل إليه وقناة تربط بينهما ما زالت لا تكون نسقا إجرائيا. لتكون الخطاطة إجرائية، يجب أن تكون متجذرة داخل فضاء سيميوطيقي. كل المشاركين في فعل التواصل يجب أن تكون لديهم تجربة ما، أن تكون لهم ألفة مع السيميوزيس. هكذا، و بشكل مناقض، فإن التجربة السيميوطيقية تسبق الفعل السيميوطيقي"[2].

لا يمكن – من هذا المنظور – أن يكون هناك تواصل، ولا لغة، خارج الغلاف السيميائي؛ باعتبار أن كل لغة تجد نفسها غارقة داخل فضاء سيميائي خاص، ولا يمكن أن تشتغل إلا بالتفاعل مع هذا الفضاء.

وهكذا، يجب أن لا نفاجأ، حينما نتمعن جيدا، إذا كانت درجة تعدد الأنساق السيميائية داخل ثقافة معينة تعد نسبيا ثابتة. وفي ذات الوقت، فإن المرء يستطيع أن يميز من بين هذه المفاهيم كلها للفظة ثقافة، أمرا مشتركا فيما بينها. وسنعتمد هنا على اثنين منها:

– الأول أنه للثقافة سمات نوعية، ومهما تبدو هذه الفكرة دارجة فإن وجودها الثابت ليس بغير مغزى: إذ يبرز من هذه الفكرة التأكيد على أن الثقافة ليست مطلقا نظاما عالميا، بل هي نظام فرعي يتشكل طبق نمط خاص. إن الثقافة لا تنظم كل شيء، وإنما هي تصوغ ميدان نشاط موسوم بخاصيات مميزة.

[1] يوري لوتمان، **سيمياء الكون**، مرجع سابق، ص 23.
[2] نفسه، ص 11.

من هنا تفهم الثقافة على أنها دائرة جزئية، أو مجال مقفل في مواجهة المجال الثاني، مجال اللاثقافة. وربما تباينت طبيعة هذا الضد اللاثقافة كأن يبدو غير منتم لدين بعينه، أو كأن يبدو منفصلا عن بعض المعارف. ولكن الثقافة ستظل أبدا بحاجة إلى مثل هذا الضد، إذ تبرز الثقافة هنا طرفا مقاوما لضده، و بضدها تتميز الأشياء.

– والأمر الثاني المشترك بين مفاهيم الثقافة المتعددة، أن السبل العديدة لتحديد الثقافة من اللاثقافة إنما ترتد أساسا إلى أمر واحد هو: أن الثقافة في مقابل اللاثقافة تبدو نظاما من العلامات. وعلى وجه الخصوص، فإن الأمر واحد إذا تحدثنا عن مقومات الثقافة باعتبارها نتاج الإنسان، في مقابل الوجود الطبيعي، وباعتبارها نتاج أصول متفق عليها في مقابل النتاج الطبيعي التلقائي، أو غير المتعارف عليه. أو إذا تحدثنا عنها باعتبارها قدرة على تكثيف الحياة الإنسانية في مقابل الخاصية البدائية للطبيعة، وفي كل حالة من الحالات السابقة، فإننا نتعامل في الحقيقة مع وجوه مختلفة للجوهر السيميائي للثقافة.

فنحن نعلم أن الأنثربولوجيا الثقافية تدرس النظم التي يكيف بها الإنسان وجوده في الطبيعة والثقافة، وقد استعادة الأنثربولوجيا البنيوية بالفعل منهج اللسانيات البنيوية حيث استخدمت الثنائيات المتقابلة كوسيلة لتمييز الوحدات الثقافية وإدراك العلاقات بينها؛ ولكن هل يعني هذا أن كل ما حدث هو تغيير في الاسم ؟ أم أن السيميائيات الثقافية لا تضيف شيئا إلى الأنثربولوجيا الثقافية؟

هناك سببان يجعلان للسيميائيات الثقافية مكانا بجانب الأنثربولوجيا الثقافية – أو ربما أعلى درجة منها – وأحد هذين السببين يتعلق بالمادة والآخر بالمنهج. فالأنثربولوجيا الثقافية – على العكس – تدرس ثقافات مكتملة النمو. هذا فيما يتعلق بالمادة، أما فيما يخص المنهج فإن السيميائيات الثقافية تعتمد بالذات على المفهومين اللذين طورتهما الدراسات السيميائية المختلفة؛ و هما: مفهوم "العلامة" ومفهوم "النص".

ويستخدم يوري لوتمان فضلا عن هذين المفهومين، مفهوما ثالثا هو مفهوم "القواعد"، ليقسم الثقافات بعد ذلك إلى نوعين : ثقافات تغلب عليها النصوص وثقافات تغلب عليها القواعد، مع اعترافه بأن العنصرين ضروريان لكل ثقافة. إن هذه المفاهيم الثلاثة تلقي أضواء كاشفة على آليات

الثقافة الحية التي تجمع بين الثابت والمتحول، وبين الوحدة والتنوع، وتنمو نموا مستمرا من خلال سعيها الذي لا يهدأ لبسط سلطتها على المجال المحيط بها، مجال "اللاثقافة".

هذه "المفاهيم الثلاثة : العلامة والنص والقواعد تعد مفاهيم سيميائية عامة، أي أن كل واحد منها يمكن أن يدخل في تكوين أنظمة سيميائية مختلفة: فالألوان والكلمات وحركات الجسد علامات. وكذلك يقال عن قطعة أدبية لها شكل ووحدة، وعن معزوفة موسيقية، وعن سلسلة من الطقوس التي تراعى في مناسبة معينة بأنها نص. والقواعد تكون في فن كالنحت أو العمارة أو الشعر، وفي آداب المائدة ونظام الأعراس والجنازات"[1].

بما أن بحثنا هذا هو عالَم تمسرح طقوس وشعائر وعادات وتقاليد رمزية بامتياز في الثقافة المغربية، فهو عالَم ينطوي على دلالات من نوع خاص، أي أنه يملك أكثر من معنى متميز وعميق تمتد جذوره إلى باطن الحياة النفسية والحياة العقلية. وإذا كانت للحياة النفسية مكبوتات لاشعورية، فإن للحياة العقلية – أيضا – مكبوتات خاصة تتوارى خلف العمل الواعي، فكريا كان أم فنيا يقوم به الإنسان.

انطلاقا من القناعة التي تؤمن بأن كل ما هو إنساني لا يمكن أن يكون غريبا، وجب القول بأن للرموز جذورا متأصلة في الحياة النفسية والعقلية للإنسان، ولها أشكال إيحائية تشير إلى وجود معاني ودلالات عميقة يعبر عنها الخيال.

هكذا – وفي هذا الإطار – هناك تبادل دائم يوجد على مستوى التخيل بين الغرائز والميولات الذاتية والتمثيلية من جهة، وبين العوامل الموضوعية الصادرة عن المحيط الكوني والثقافي من جهة ثانية. فهناك تفاعل متبادل يتردد بين الحركة الغريزية والمحيط المادي والثقافي والعكس صحيح، هذا التفاعل العكسي يشكل الرمز أساسا له.

وللرمز دلالات هامة في تدبير المشترك وتصريفه، بل إن الأهمية التي يحوزها الرمز تلوح أكثر في قراءة هذا المشترك وتفسيره، إلا أن السؤال الذي يظل دائم الاستفسار، يتصل أساسا بآليات إنتاج هذا الرمز داخل الثقافة، وهو سؤال لا ينفصل عن مجمل الشروط والبنيات التي تنتج البناء الرمزي وتحدد أشكاله التداولية.

[1] سيزا قاسم / نصر أبو زيد، **مدخل إلى السيميوطيقا**، مرجع سابق، ص 32.

كما استفادت السيميائيات الثقافية من فلسفة الأشكال الرمزية التي تنطلق من مُسلَّمة الإنسان حيوان رامز، إذ لم يعد العقل يتسع ليشمل فيض المعنى والسيولة الرمزية التي تتولد عن الثراء الثقافي الذي يولد فيه الإنسان، ويعيش في وسطه.

فانتقل من طور الطبيعة إلى طور الثقافة، وهذا ما نلمسهُ في الأسطورة والدين واللغة والفن وكافة الأشكال الرمزية. بالإضافة إلى ذلك، مثَّلت كل من الماركسية وتصورات اللسانيات الوظيفية رافدا مهما لسيميائيات الثقافة أدى إلى اعتبار الظاهرة الثقافية موضوعاً تواصلياً ونسقاً دلالياً يتضمن عدة أنساق (لغات طبيعية واصطناعية، وفنوناً، وديانات، وطقوساً) .

من هنا يمكن القول، بأن الإنسان هو كائن رمزي بالضرورة، فالرمز والطقوس تحديدا تشكل أساس التفاعلات الثقافية للأفراد والجماعات، بل إن تاريخ الإنسان، وفي مختلف المجتمعات، هو تاريخ رموزه وإشاراته ومعانيه، كما أن المجتمع – كما يقول كلود ليفي ستراوس– "يعبر عن حركيته بصورة رمزية أكثر منها مادية، وذلك عن طريق العادات والطقوس والمؤسسات"[1].

إن الثقافة – بناء على هذا الفهم – هي كل رمزي أو نظام رمزي، تشتغل فيها الرموز على مستويات عدة، بصيغ متباينة، من اللغة إلى اللباس. فالثقافي لا يوجد خارج الرمز، بل داخله ومن خلاله، لا باعتباره معان ومبان فقط، بل باعتباره محددا لشروط إنتاج الرمز وضمان استدامته.

يقول ميشيل فوكو بأن "المسافة كبيرة بين ما تظهره الرموز وما تحجبه، وما تومئ إليه وما تستره، إلا أن ذلك التباعد في حد ذاته، هو ما يجعل عملية التأويل ممكنة"[2]، فالرمز يحتمل القراءة والقراءة المضادة، ويفتح الباب أمام احتمالات التأويل، نظرا لكونه علامة في البدء، تحتاج إلى قراءة.

فالرمز هو علامة اصطناعية مختزلة اختزالا مكثفا، وبما أنها كذلك فهي حاملة بالأساس لقيم ومعتقدات وتمثلات، فكل رمز هو حمال أوجه للمعنى. أما الشعائر والاحتفالات والأعياد والمواسم والألعاب، فهي أشكال تواصلية يحدد الفرد نفسه من خلالها بالنظر إلى الجماعة، والجماعة بالنظر إلى

[1] كلود ليفي ستراوس، **الأسطورة والمعنى**، ترجمة: صبحي حديدي، دار الملتقى، المحمدية، ط1، 2006، ص25.
[2] ميشيل فوكو، **جينيالوجيا المعرفة**، ترجمة: أحمد السطاتي وعبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 2008، ص105.

المجتمع. وهي تبرز في الآن ذاته الدور الذي يضطلع به كل فرد داخل ثقافة ما، والنصيب الذي يأخذه منها.

إذَا كان العلم تنظيما للعالم الطبيعي ودلالة عليه، فإن الشفرة الثقافية بدورها تنظيم للمجتمع ودلالة عليه. ودوال هذه الشفرة هم الأفراد أو الجماعات، غير أن الإنسان هو مادة العلامة وحاملها. فهو الدال والمدلول في الوقت نفسه، أي أنه علامة؛ ومن ثمة فهو مواضعة.

يضاف إلى هذا أن العلامة الثقافية هي في الغالب علامة دالة على المشاركة بالمعنى الذي حددنا به هذه اللفظة سابقا، فمن خلالها يعبر الفرد عن هويته وانتمائه إلى الجماعة، ومن خلالها – كذلك – يعلن عن هذا الانتماء ويعينه.

انطلاقا من هذا الجرد النظري كيف يمكن – إذن – لهذه السيميائيات أن تعالج "تجليات تمسرح الظاهرة العيساوية بالمغرب" ؟ وهو الشيء الذي سنفصل فيه بعمق في الباب الثاني من هذه الأطروحة.

# الفصل الثاني: مفهوم التمسرح

- المبحث الأول: التمسرح في المسرح
- المبحث الثاني: التمسرح في الأشكال ماقبل المسرحية

**تمهيد :**

يعتبر التمسرح من بين المفاهيم الحديثة في تحليل الخطاب المسرحي، فقد صيغ – على ما يبدو– على غرار مفهوم الأدبية المرتبط بالخطاب الأدبي بصفة عامة، والذي اعتبر منذ ظهور الشكلانيين الروس بمثابة الموضوع الأساس لعلم الأدب. وبناء على التشابه في صياغة المفهوم، أصبح التمسرح يعني البحث عن الخصائص المميزة للخطاب المسرحي وعن القوانين العامة التي تحكمه وتجعل منه خطابا مسرحيا. فإذا كانت الأدبية هي التي تجعلنا نميز بين ما هو أدب وما ليس كذلك، فإن التمسرح يسمح لنا – أيضا – بالتمييز بين ما هو مسرح وما ليس كذلك.

في هذا الإطار ينبغي طرح قضية التمسرح، لكن دون إغفال الجوانب التي يفرضها في علاقته بالخطاب المسرحي باعتباره أدبا وفرجة في الآن نفسه. إن الأسئلة التي تطرح نفسها – إذًا – هي : أإذا كانت كل النصوص قابلة للتمسرح، وأصبحنا "نمسرح كل شيء"[1] على حد تعبير آن أوبيرسفيلد Anne Ubersfeld ، فكيف يمكننا أن نميز بين ما هو نص مسرحي وما هو غير مسرحي ؟ وكيف يمكن التفريق بين ما هو مسرح داخل فرجة ما وما ليس كذلك ؟ وإلى أي حد يمكن تحديد تعريف موحد للتمسرح مع العلم أنه لم يعد موضوعا خاصا بالخطاب المسرحي وحسب، بل تجاوزه إلى خطابات أخرى تتعدى ما هو أدبي وفني إلى ما هو اجتماعي وديني وسياسي وعلمي ؟ ألا يمكن أن نذهب بعيدا – وفق جوزيت فيرال Josette Féral – لنتساءل: "هل يجب الحديث عن تمسرح بالمفرد أم تمسرحات بالجمع ؟؟"[2].

إذا كان التمسرح يتجاوز الخصوصية التي تربطه بالخطاب المسرحي، ليجد له تمظهرات داخل خطابات أخرى، ألا يمكن اعتباره "تعاليا" بالمفهوم الكانطي[3] له تجليات متعددة ؟

إن هذه الأسئلة تؤكد لنا حقيقة الإشكال الذي يطرحه مفهوم التمسرح، هذا الأخير الذي لا يتأتى حله إلا بالنظر إليه في تأرجحه بين عدة مستويات : بين ما هو أدبي وما هو فرجوي، بين

[1] Anne Ubersfeld, **Lire le théâtre**, éd Sociales, 1982, p 19.
[2] Josette Féral, «**La théâtralité : Recherche sur la spécificité du langage théâtral**», Poétique N°75, Septembre 1988, p347.
[3] نفسه، ص 352.

الانغلاق على الخطاب المسرحي والانفتاح على خطابات ماقبل المسرحية، بين التجريدية والمحسوسية، بين الفردي والجماعي، بين الاستعارية والخصوصية.

فإذا تأملنا مختلف استعمالات هذا المفهوم وتجلياته في الحقل الثقافي بصفة عامة، سنجد أنه يحضر بشكل مكثف في الخطاب الاجتماعي والسياسي والعلمي والأدبي والفني. ومن ثم، وجب البحث عن إواليات وخصائصه ليس في الخطاب المسرحي وحسب، بل في هذه الخطابات كلها أيضا.

إن التمسرح قضية ذات طبيعة مزدوجة، فهو يعد من بين الاستعارات المستعملة في الخطابات ماقبل المسرحية من جهة، كما أنه يرتبط بخطاب ذي مميزات أدبية وفنية خاصة هو الخطاب المسرحي. لذلك، لا بد من التمييز بين التمسرح في المسرح، و التمسرح في الأشكال ماقبل المسرحية.

لذلك يعد التمسرح من بين الاستعارات الملازمة للغة والفكر والحركة الإنسانية، وليس المقصود بالاستعارة هنا جانبها الشعري، بل هي أشمل من ذلك لأنها تطال كل الأنشطة الإنسانية.

والآن يمكن أن نتساءل: ما تجليات التمسرح في الأشكال ماقبل المسرحية ؟ وما الكيفية التي ننعت بواسطتها مواقف اجتماعية أو سياسية أو تصورات علمية وفكرية أو خطابات أدبية وفنية بكونها مسرحية ؟ وما الخلاصات التي يمكن أن تستنتج من هذا الطرح بخصوص علاقة المسرح بمختلف الأنشطة الإنسانية الأخرى كيفما كانت طبيعتها لغوية أو جسدية أو فكرية ؟

إن حضور هذا المفهوم – أي التمسرح – في مقاربتنا "للظاهرة العيساوية" بالمغرب، دعته الضرورة المنهجية، وثراء وغنى أشكال وتجليات طقوسها الفرجوية.

تجدر الإشارة إلى أننا لا نتغيا التعمق في تحديد مفهوم التمسرح، واستعراض كل النقاشات الفلسفية التي أثيرت حوله. لأن ذلك يخرج بنا عن غرض هذه الأطروحة، فنحن سنكتفي بالإشارة إلى أشهر التحديدات بالقدر الذي يخدم أطروحتنا، مع محاولة إعطاء بعض المبادئ التي تتحكم في تمفصل هذا المستوى، وتحديد العناصر المكونة لمختلف الأنساق والبنى المشكلة له في المسرح، وفي الأشكال ماقبل المسرحية.

## المبحث الأول: التمسرح في المسرح

ظهر مفهوم "التمسرح" تاريخيا في الوقت الذي ظهر فيه مفهوم "الأدبية"، رغم أن انتشاره لم يعرف سرعة كبيرة ما دامت أغلب النصوص التي تعالج الموضوع والتي أمكن لنا إحصاؤها يعود تاريخها إلى الخمسينيات من القرن العشرين، وهذا يدفعنا إلى القول بأن مفهوم التمسرح – بصفته تصورا– هو انهماك جديد يقترن بظاهرة التنظير للمسرح بالمعنى الحديث للكلمة.

يبدو الحديث عن التمسرح داخل إطاره الحقيقي والأصلي – أي المسرح – أقل صعوبة من الحديث عنه خارج المجال نفسه نظرا لتجانسه ووضوح مكوناته وأبعاده التي يتمظهر عبرها التمسرح. إلا أن الأمر في الواقع ليس كذلك، بحيث نلاحظ أن للتمسرح إشكالاته الخاصة المرتبطة أساسا بكيفية تعريفه وتحديد عناصره، وبتاريخية المفهوم وصيرورته في علاقته بمختلف التحولات التي عرفها المسرح منذ أرسطو طاليس[1] إلى صدور أحدث الجماليات المسرحية، وذلك باعتباره مجالا ذا طبيعة مزدوجة يضم ما هو أدبي وما هو فرجوي.

لا أحد يجادل في صعوبة قراءة المسرح وتحليله، وهو أمر يدركه جيدا المدرسون وكذا المخرجون والممثلون، بل حتى القراء العاديون. فهم يستشعرون صعوبة في قراة هذا النص الذي لم يكتب أصلا للقراءة، بل للتشخيص على الخشبة. عدا أن هذه الصعوبة تتضاعف إذا نحن انتقلنا إلى التمسرح، والسبب في ذلك بسيط، وهو أننا ننتقل من عمل فني يصرف عبر شفرة سيميائية واحدة هي اللغة، إلى خطاب يستعمل شفرات متعددة (اجتماعية، فنية، لسانية...)، تنتمي لقنوات إدراكية كثيرة (سمع، بصر، شم، لمس...). وما يزيد الأمر تعقيدا وصعوبة هو أن معظم الرسائل الصادرة عن الخشبة لحظة التمسرح تعدم فور إلقائها، كل هذا يجعل المتفرج المسرحي محاصرا بسيل عارم من العلامات العابرة الموجهة إليه بشكل آني ومتزامن، مما قد يربكه ويفسد عليه متعته إذا هو لم يكن مسلحا ببعض الأدوات المفاتيح التي من شأنها أن تجعله قادرا على تنظيم هذا التمسرح، وانتقاء أصلحه، والربط بين نافره، لإعادة تركيب معنى المسرح، والمساهمة في إبداعه.

[1] أرسطو طاليس، **فن الشعر**، ترجمة عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1953.

إن ما تجدر الإشارة إليه في البدء، هو أن التمسرح مفهوم حديث في الحقل النقدي حيث ارتبط ظهوره بتغير النظرة إلى العمل الأدبي. فبعد أن كانت الجوانب الخارج / نصية على اختلاف طبيعتها ( نفسية، وتاريخية واجتماعية وغيرها ) مهيمنة؛ أصبح اهتمام النقد منصبا على رصد كل ما هو محايث وشكلاني وبنيوي وسيميائي، وقد كان طبيعيا أن يتأثر الخطاب النقدي المسرحي بهذا التوجه الجديد ليهتم – بدوره – بخصائص الخطاب المسرحي ومكوناته السيميائية. وبالإضافة إلى ذلك فإن الاهتمام بالتمسرح قد برز بالخصوص بموازاة مع الموجة التنظيرية للمسرح خلال العقود الأخيرة؛ حيث بدأ التفكير –كما تشير إلى ذلك جوزيت فيرال – " في خصوصية الأنواع وتحديد بعض المفاهيم التجريدية كالعلامة المسرحية، والسميأة، والانزياح وغيرها"[1].

استأثر هذا المفهوم الجديد – أيضا – باهتمام النقاد ومنظري المسرح، الذين حاولوا تحديده وإبراز أهم خصائصه ومكوناته في علاقتها بالخطاب المسرحي، كما أنه شكل هاجسا حتى بالنسبة للمبدعين المسرحيين أنفسهم، حيث أصبح موضوعا للنقاش داخل المجال المسرحي.

إن الاهتمام بقضية التمسرح، حتى داخل الإبداع المسرحي نفسه، يعكس بشكل جلي أن المسألة ليست مجرد قضية نقدية عادية، بقدر ما هي وقفة تأمل حاول خلالها المسرح إعادة مساءلة أدواته ومفاهيمه، وإعادة النظر في مجموعة من الثوابت التي ظلت راسخة منذ "شعرية أرسطو"[2] وكرست فكرة اعتبار المسرح فنا محاكاتيا، بل الأكثر من ذلك تحديد ما يميزه عن باقي فنون الفرجة وعلى الخصوص الرقص وفنون وسائل الإعلام المتعددة الوجوه، لذلك يمكن اعتبار هذا الاهتمام عنوانا للتحول الذي عرفه تاريخ المسرح، وطبع بميسمه اتجاهاته الحديثة.

بناء على هذا، يمكن قراءة هذا التاريخ المسرحي انطلاقا من ثنائية المحاكاة / التمسرح، واعتباره تحولا من سيطرة ما هو محاكاتي وربط المسرح بما هو تجريبي وواقعي، نحو ما هو تخيلي وعلاماتي ومسرحي. ولعل هذا ما تؤكده آن أوبرسفيلد، مبرزة أن "هذا الاهتمام المتزايد بعلامات المسرح يمكن

[1] Josette Féral, «**La théâtralité**», op cit, p 348.

[2] أرسطو طاليس، **فن الشعر**، مرجع سابق.

أن يكون هو ما يجمع مختلف أشكال العرض الحديث، في حين أن الأشكال التقليدية (...) أكدت المحاكاة"[1].

إن الحديث – إذًا – عن التمسرح في ارتباطه بهذا التحول في طبيعة الجماليات المسرحية أمر لا مناص منه لأنه يسلط الضوء على مختلف تمظهراته في الحقل المسرحي، إلا أنه يساهم في تعميق الإشكالية، ويبين كيف أن التمسرح، على الرغم من كونه يبدو واضحا وقابلا للتجسيد المباشر عبر الخطاب المسرحي، غير أنه من الصعب ضبطه وتحديد تعريف موحد له.

فالتعددية لا تلازمه في المجالات الخارج مسرحية، بل حتى في المجال المسرحي نفسه. أضف إلى ذلك الإشكال الذي يمكن أن يضعنا فيه تأرجحه بين التعالي والتحقق الفعلي، عبر قنوات متعددة وغير متجانسة.

سبقت الإشارة إلى أن جوزيت فيرال، تعتبر المسرح أحد أهم تحققات التمسرح باعتباره بنية متعالية. لذلك فإن الإشكال الذي يطرح نفسه بحدة هنا، هو المتعلق بخصوصية المفهوم ومدى ارتباطه بإطاره المرجعي الأصلي. فإذا كان المسرح ليس سوى أحد أبرز تمظهرات التمسرح، فهذا يعني أن خصوصية المسرح لا ترتبط به بالضرورة. وعليه، لا بد من البحث عنها في شيء آخر.

لهذا الإشكال التعريفي وجه آخر يتعلق – كما سبق الذكر – بالتعددية التي تلازم المفهوم داخل الإطار المسرحي نفسه، خصوصا وأنه يتماهى مع مفهوم الجمالية، ويتأطر بطبيعة النظريات المسرحية التي عرفها تاريخ المسرح، وبتعدد قوانين اللعب المسرحي.

وعليه، فإن صورة التمسرح لا تتحدد بفترة معينة أو بجمالية مسرحية محددة، ف" ليس مؤكدا، إذا، إيجاد الجوهر بالرجوع إلى البداية، لأن صيرورة المسرح مهمة أيضا كنشأته، من أجل الكشف عن التمسرح[2]". من ثم يمكن القول، إن العودة إلى أرسطو لإبراز إواليات التمسرح أمر لا مفر منه، كما أن رصد التحولات عبر المسار التاريخي للمسرح مهم أيضا، لأنه يكشف عن مختلف أوجه التمسرح وصيرورته في علاقته بالتغيرات التي عرفها الفن المسرحي في مراحل معينة من تاريخه.

[1] Anne Ubersfeld, **L'école du spectateur**, éd Sociales, Paris, 1981, p3.
[2] **Encyclopaedia Universalis**, Corpus 17, 1966, p 1056.

قبل أن ننتقل إلى رصد مختلف تحولات التمسرح في علاقته بأهم الانعطافات التي عرفها تاريخ المسرح، هناك جانب آخر له أهميته في إبراز خصوصية الإشكال الذي يطرحه هذا المفهوم في علاقته بالمجال المسرحي. ويتجلى على الخصوص، في كون المسرح يعد نقطة تقاطع بين فنون الأدب وفنون الفرجة. بالنظر إلى قدرته على الجمع بين ما هو نصي أدبي، وما هو تمثيلي فرجوي.

فالمسرح نص وعرض، وبدون أخذ هذا الطابع المزدوج للفن المسرحي بعين الاعتبار، لا يمكن الوصول إلى التمسرح. ويبدو أن الإشكال الذي يتطلب حلا في هذا السياق هو كالآتي: هل نتحدث عن التمسرح في المسرح انطلاقا من النص أم العرض ؟ أم انطلاقا منهما معا ؟ وإذا اعتبرنا النص قاعدة للتمسرح فما هي يا ترى المراكز النصية التي يمكن أن يتجسد عبرها ؟ وإذا انطلقنا من العرض، فإن ثمة التباسا لا بد من تبديده ويتعلق أساسا باقتران ما هو فرجوي بما هو مسرحي، فهل يكفي أن نكون أمام فرجة ما لنقر بوجود التمسرح ؟ إذا كان الأمر كذلك، فكيف نميز بين فرجة مسرحية وبين فرجات أخرى لها علاقة بفنون الأداء الأخرى كالرقص والأوبرا وغيرهما ؟

بالنظر إلى هذه الإشكالات يتضح أن الإمساك الموضوعي بخيوط التمسرح في المسرح، لا يمكن أن يتأتى إلا من خلال مفارقة جد واضحة يمكن صياغتها كالآتي: كيف يعقل أن نسند لكلمة تمسرح نعت مسرحي مع العلم أن الإطار المرجعي – الذي من المفروض أن يكون حقيقيا – للتمسرح هو المسرح نفسه ؟

تتسم العلاقة بين النص الدرامي والعرض في المسرح بالتعقيد والتشابك، إذ إنها تطرح قضايا عويصة وشائكة. فالنص الدرامي مرتبط بالخشبة، ومن ثم فهو لا يأخذ دلالته إلا حين يندمج في العرض. وهي مسألة تمليها طبيعته الداخلية، لا سيما وأنه يتخذ شكل حوارات موزعة بين أدوار متعددة، وأن دلالته لا تكتمل إلا داخل المقام التلفظي الذي يختاره له المخرج. ولعل هذا هو ما يجعل النص الواحد يمكن أن يكون أساسا لعروض عديدة ومتباينة حسب الدلالة التي يمنحها إياه هذا المخرج أو ذاك.

إن وضع العرض في المسرح شديد الغموض، لا سيما في علاقته بالنص الدرامي: هل وجوده مشروط بالإخراج، أم أنه موجود بشكل ضمني في النص ؟ الواقع أنه من الصعب فهم إنتاج النص

الدرامي دون أن نستحضر في الذهن أن هذا النص ما كان له أن يوجد لولا وجود تصور قبلي عن التمسرح (La théâtralité)، "فمن المستحيل – تأكيدا – أن نكتب للمسرح ونحن نجهل عنه كل شيء؛ معنى هذا أن العرض يسبق النص في الوجود"[1]؛ وبالمقابل يصعب تصور عرض بدون نص، حتى ولو غاب الكلام اللفظي فيه كليا.

فحتى الميم (Le mime التمثيل أو المسرح الإيمائي) – إذَا اعتبرناه مسرحا – حيث تهيمن الحركة والإيماء، لا يمكن تصوره بدون نص سابق عليه، ذلك بأن المتفرج يقوم بترجمة ما يرى من خطابات بصرية إلى لغة منطوقة، " فيمر الكلام/النص بطريقة مباشرة من الإرشادات المسرحية إلى ذهن المتفرج بواسطة الإخراج دونما حاجة إلى سماع صوت الممثل"[2].

إن التمسرح في حقيقته نسق غير متجانس من العلامات، تختلف من حيث مادتها وطبيعتها وقواعد تركيبها، ولا تشكل العلامات النصية/اللسانية في هذا النسق سوى مكون من مكوناته. لعل هذا ما يفند ما ذهب إليه بعضهم من أن التمسرح ترجمة للنص الدرامي، فالترجمة تقتضي نقل محتوى دلالي من نسق تعبيري إلى آخر، والحال أن التمسرح يشمل النص ويزيد عليه. ويستدرك بعضهم بأن التمسرح المسرحي ليس ترجمة للنص الدرامي برمته، بل لنص الإرشادات المسرحية فقط؛ وهو رأي لا يعدم نصيبا من الصواب، وإن كان يتجاهل طبيعة هذا النص ذاته. وقد يكون "من الصواب اعتبار هذا الانتقال – من نص الإرشادات المسرحية إلى التمسرح – تحقيقا له وإنجازا، لا ترجمة"[3].

مما لا مراء فيه أن تتبع تجليات التمسرح في علاقته بمختلف الجماليات المسرحية التي عرفها المسرح منذ ولادته إلى الآن، عملية ذات فائدة كبيرة لأنها تبرز صيرورة المفهوم في ارتباطه بتغير قوانين اللعب المسرحي من جهة، وبتغير التصور العام عن الفن المسرحي من جهة أخرى. إن العودة إلى أرسطو ضرورية، لأن كتابه "فن الشعر"[4] يعد أول كتاب نظري عن المسرح حاول التقعيد لهذا الفن ورسم ملامحه وحدوده، بالإضافة إلى كونه طبع – بمفاهيمه وآرائه – تاريخ المسرح خلال قرون عديدة حيث تمخضت عنه عدة اتجاهات ونظريات مسرحية.

[1] Anne Ubersfeld, **L'école du spectateur**, Op cit, p 14-15.
[2] Ibid, p13.
[3] Ibid, p10-11.
[4] أرسطو طاليس، **فن الشعر**، مرجع سابق.

إذَا كانت المحاكاة الأرسطية قد شكلت البؤرة الأساسية لما سمي بالدراما الكلاسيكية، فإن التمسرح يبقى عنوانا للتحول الذي عرفه المسرح الحديث، والذي تجاوز – من خلاله – المفهوم المحاكاتي الكلاسكي. وتختلف المحاكاة عن التمسرح في تصورها عن مفهوم التمثيل؛ حيث يقصد إطار الدراما الكلاسيكية عن محاكاة واقع ما، بمعنى أنه يحيل إلى مرجع معين، لذلك فإن علامات التمثيل الكلاسيكي تتميز أساسا بالشفافية، أي أن معالم المرجع المحال إليه تتراءى بسهولة من خلال ما يمثله. "في حين أن ارتباط التمثيل الحديث بالتمسرح يحيل أساسا على ما هو مسرحي محض، أي أن العرض يشكل مرجعا لذاته، حيث تعطى الأهمية للأداء وكثافة العلامات"[1].

في هذا الإطار، يتحدث جون ماري طوماسو Jean Marie Thomasseau عن الاختلاف بين المحاكاة والتمسرح مركزا على نفس التقابل الذي أشرنا إليه، ومضيفا إليه تقابلا آخر بين ما هو أدبي وما هو فرجوي، فيقول:" إذا كان ممكنا ملاحظة انعدام الثقة تجاه العناصر المحض فرجوية في الدراما الكلاسيكية لصالح عناصر نصية وأدبية، فإنه يلاحظ العكس في المسرح المعاصر، حيث يبدو أن النص الحواري وأوجهه تختفي لصالح ما يسمى [بخطاب العرض المسرحي] أو [النص التحتي] الذي يدخل في اللعب المعبر عنه وغير المعبر عنه من خطابات بصرية وحوارية، كما يدخل تطابقاتها وانزياحاتها"[2].

يمكن داخل هذا الإطار اعتبار تاريخ المسرح نوعا من التوجه والتحول من المحاكاة إلى التمسرح، ومن الأدب إلى الفرجة، لذلك سنحاول تتبع مظاهر هذا التحول انطلاقا من بعض المحطات الأساسية التي تعتبر – في نظرنا – منعطفات حقيقية في المسار التطوري للمسرح، لأنها استطاعت أن تصوغ مفهوما خاصا عن التمسرح .

يجمع أغلب الباحثين في تاريخ المسرح على أن أنطونان أرطو Antonin Artaud يعد من بين المنظرين المسرحيين الذين أحدثوا تحولا جذريا في مفهوم المسرح خلال العقود الأولى من القرن العشرين، حيث استطاع بمواقفه وآرائه النظرية في المسرح التي ضمنها في كتابه الشهير

[1] Anne Ubersfeld, **L'école du spectateur**, op cit, p 293-297
[2] Jean Marie Thomasseau, «**Les différents états du texte théâtral**», Pratiques N°41, Mars 1984, p 116.

"المسرح وضعفه"[1]، أن يعيد مسألة مجموعة من الثوابت التي قام عليها التمسرح الكلاسيكي، محاولا تقويضها من أجل بناء تصور جديد عما سماه بمسرح القسوة. لقد أراد من خلال هذا المسرح تكسير بعض السلط التي ترسخت في المسرح منذ عصر النهضة، بما فيها سلطة الكلمة من جهة والسيكولوجيا من جهة أخرى، وذلك من أجل إعطاء تصور جديد عن التمسرح يعود به إلى أصوله البدائية وإلى طابعه السحري والميتافيزيقي.

انطلق أرطو من ملاحظة الثوابت التي كرسها الغرب عن المسرح، والتي غابت معها خصوصيته لصالح مسرح لغوي وحواري شكل فرعا من فروع الأدب. لهذا نجده يطرح مجموعة من الأسئلة الأساسية حول المصير الذي آل إليه المسرح منذ عصر النهضة الأوروبية، ومن هذه الأسئلة: "كيف يعقل أنه في المسرح – على الأقل – بالشكل الذي نعرفه به في أوروبا خاصة أو على الأصح في الغرب عموما، كل ما هو مسرحي لا يخضع إلا للتعبير بواسطة الكلام والكلمات، أو بعبارة أخرى كل ما ليس موجودا ضمن الحوار (...) يترك في الهامش ؟ كيف يعقل بالأحرى أن المسرح الغربي (أقول الغربي لأنه توجد لحسن الحظ مسارح أخرى كالمسرح الشرقي، استطاعت الحفاظ على فكرة المسرح دون تغيير، في حين أن هذه الفكرة في الغرب، قد انتهكت) لا يرى المسرح من منظور آخر سوى منظور المسرح الحواري ؟"[2].

إن فكرة المسرح – كما وصفها أرطو بلغته العنيفة – قد "انتهكت"، فقد معها المسرح خصوصيته بسبب تكريس الغرب لسلطة الكلمة. لذا، انصب نقده للمسرح الغربي على هذه النقطة بالإضافة إلى مسألة أخرى تتجلى بالخصوص في ارتباط هذا المسرح بما هو سيكولوجي، حيث ترسخت فكرة عرضه لصراعات نفسية واجتماعية ومعالجته لقضايا ذات طابع عاطفي ولقضايا آنية.

إن اطلاع أنطونان أرطو على المسارح الشرقية، وعلى بعض المظاهر الاحتفالية الموجودة في بعض المجتمعات غير الغربية، فتحت عينيه على الطابع الحقيقي للمسرح الذي يعطيه خصوصيته. وفي هذا الصدد نذكر إعجابه بالمسرح الباليني وببعض المظاهر الاحتفالية كرقصات عيساوة وحمادشة

[1]Antonin Artaud, **Le thèâtre et son double**, éd Gallimard, 1964.
[2] Ibid, p53.

وكناوة...، هذا الإعجاب دفعه إلى محاولة الرجوع بالفن المسرحي إلى أصوله البدائية السحرية والدينية.

بناء على هذا، أكد أرطو ضرورة التخلص من سلطة الحوار العقيم في المسرح، وتعويض شعرية اللغة بشعرية داخل الفضاء، انطلاقا من كل الوسائل التعبيرية المستعملة فوق الخشبة. إن هذه الشعرية الفضائية تسمح ببناء صور مادية موازية للصور الكلامية، ومن ثم فإنها تنتمي كما يشير إلى ذلك أكثر من مرة في كتابه "المسرح وضعفه" إلى اللغة العلاماتية، وهي نفسها لغة العرض المسرحي التي يهدف من وراء عناصرها الفيزيقية والمحسوسة إلى بناء ما يمكن تسميته بالشعرية الحواسية، ما دامت موجهة أساسا نحو حساسية المتفرج. ولتوضيح قوة تأثير هذه الشعرية التي يعوض بها أرطو شعرية الكلمة، يقول عنها بأنها "نوع من السحر الموضوعي والنشيط"[1].

في هذا السياق، عبر أرطو عن موقفه الصريح، بلغته القاسية، من المسرح الذي يرتبط بما هو نصي قائلا: "على كل حال، وسأعجل بالقول، إن أي مسرح يخضع العرض والإخراج، وكل ما هو مسرحي بشكل خصوصي للنص، وأي مسرح معتوه ومجنون ومنقلب ونحوي وبقال وضد شاعر ووضعي، فهو مسرح غربي"[2].

كل هذه الأوصاف التي نعت بها أرطو هذا النوع من المسرح الخاضع لسلطة النص تبين حدة موقفه من المسرح الغربي ومن التقليد المسرحي الذي تكرس في ارتباطه بالكلمة.

على أنقاض هذا المسرح اللغوي الذي ساد قرونا عديدة، بنى أنطونان أرطو تصوره الذي يؤكد أن "المسرح الحقيقي، هو العرض وليس النص المكتوب والمنطوق"[3]، وأن اللغة الخصوصية للمسرح هي لغة الأصوات والأشكال والصور، أو بعبارة أخرى، لغة العلامات التي هي عبارة عن هيروغليفيات، وهي لغة فضائية من جهة ومتحركة من جهة ثانية.

ولكي يمثل ويجسد العرض التمسرح ينبغي أن يفهم على أنه: "

[1] Ibid, p 111.
[2] Ibid, p 59.
[3] Ibid, p 58 – 59.

1-من جهة، تجسيد بصري وتشكيلي للكلام.

2-وأنه لغة كل ما يمكن أن يقال وأن يدل فوق الخشبة في استقلال عن الكلام، وكل ما يجد تعبيره داخل الفضاء، أو يمكن بواسطته أن يتم الوصول إليه أو تفكيكه."[1]

إن هذا الاهتمام بالعناصر السمعية والبصرية للعرض هو الذي يبين أن هدف التمسرح، هو التأثير على شعور المتفرج، حيث يشبه أرطو هذا النوع من التمسرح بالزوبعة التي بإمكانها إحداث رجة كبيرة في هذا الإحساس والشعور، ومن ثم يتبين بشكل واضح اهتمام أرطو بالجسد. وفي هذا الإطار يقول جون فانشيت Jean Fanchette: "ماهي الإثارة الجديدة للقاعدة الحواسية كلها ؟ إن أرطو يستعيد الجسد، هنا يتحدث الجسد أولا إلى الجسد ثم يصعد التيار المتعالي"[2].

من هنا يستنتج هذا الباحث أن اللغة التي يدعو إليها أرطو قريبة من اللغات المستعملة في المجتمعات البدائية وفي مسرحها السحري المقدس وفي طقوسها واحتفالاتها، وهذا ما يتأكد فعلا عندما نلاحظ طبيعة المسرح الذي يقترحه أرطو بديلا عن المسرح الغربي السائد، وهو "المسرح الذي يتخلى عن السيكولوجيا، ويحكي عن الغريب ويرصد الصراعات الطبيعية وينتج الجذبات بنفس الشكل الذي تنتجه رقصات الدراويش وعيساوة"[3].

إن أرطو يعود بالتمسرح إلى أصوله البدائية، أي إلى الحفل الممسرح كما عرفه المسرح الشرقي، يعلن موت التمسرح الكلاسيكي بثنائياته المعروفة. ففي مسرحه - كما بين جاك ديريدا - "كل الحدود التي تكسر التمسرح الكلاسيكي (معروض/عارض - مدلول/دال - مؤلف/مخرج - ممثلون/متفرجون - خشبة/صالة - نص/تشخيص ...) هي ممنوعات أخلاقية/ميتافيزيقية، وتجاعيد، وتقطيبات، وتكشيرات، وأعراض للخوف أمام خطر الحفل"[4].

هكذا، فالتمسرح ليس مفهوما جماليا فقط، وإنما يتضمن إلى جانب جماليته أبعادا سوسيوثقافية. وعليه لكي يتحقق الحفل الممسرح كما حدد مواصفاته أرطو لا بد من توافر فضاءات،

[1]Ibid, p 104.
[2] Jean Fanchette, **Psychodrame et théâtre moderne**, éd Bouchet/Chastel, Paris, 1971, p 157.
[3] Antonin Artaud, **Le Théâtre et son double**, op cit, p 126.
[4] Jacques Derrida, «**Le Théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation**», (in) **L'écriture de la différence**, éd Seuil, 1967, p 359.

وخصائص سوسيولوجية لها علاقة بالجمهور باعتباره كتلة أولا، وباعتباره مجموعة من التصورات الفكرية والوجدانية ثانيا، ثم جوانب معمارية لها علاقة بالمسرح بوصفه بناية تستطيع استيعاب العرض الشامل، ثم أيضا جوانب مرتبطة بمنفذي العرض من حيث استعدادهم وقدرتهم على تجسيد هذا العرض الممسرح.

يستخلص من هذا التتبع لصيرورة التمسرح عبر مجموعة من المحطات الرئيسية في تاريخ المسرح، أن التطور الذي عرفه هذا التاريخ يمكن أن يقرأ كنوع من التحول من المحاكاة نحو التمسرح. فبعد أن كان الفن المسرحي أسير التصور الأرسطي الذي يقوم على المحاكاة بكل ما تحمله الكلمة من دلالات على المرجع ووفاء للواقع، أصبح الاهتمام منصبا في التيارات المسرحية الحديثة على كل ما له خصوصية مسرحية وعلى ما هو تخييلي وعلاماتي.

جسد هذا التحول مجموعة من المسرحيين الضد / أرسطيين وعلى رأسهم كما ذكرنا سلفا أنطونان أرطو الذي فضل تجسيد الفكرة النيتشوية المتعلقة بالعودة الأبدية، وذلك من خلال التأكيد على أن خصوصية المسرح تكمن في الحفل بطابعه السحري البدائي، وعلى أن اللغة الخاصة للمسرح لا يمكن أن تكون إلا لغة محسوسة تنبني على الشعرية الفيزيقية المتحركة داخل الفضاء. وبتصوره هذا فتح أفقا جديدا أمام مجموعة من المسرحيين الطلائعيين، وخصوصا منهم أقطاب مسرح العبث الذين استثمروا فكرته عن التجسيد المحسوس وانتفاضته ضد ديكتاتورية الكلمة، من أجل التعبير عن موقفهم الخاص. وبناء تمسرح عبثي من شأنه إبلاغ عبثية الوضع الإنساني عبر قنوات تمثيلية تتداخل فيها لغة الأضواء والحركات والأصوات مشكلة بذلك بلاغة خاصة أرادوها أن تكون بلاغة للتحسيس تخاطب عين المتفرج وأذنه قبل فكره.

في هذا الإطار يشير إيمانويل جاكار Emmanuel Jacquart في دراسته القيمة عن مسرح العبث (والذي يطلق عليه تسمية مسرح السخرية)، إلى أن هذا المسرح قد تخلى عن سلسلة من الثوابت الفكرية والفنية التي يقوم عليها المسرح. فقد تمرد ضد "1 الاهتمامات اللافنية. 2 ضد الواقعية

الطبيعية. 3 ضد السيكولوجية والسلبية. 4 ضد النص الأدبي والمسرح الحواري. 5 ضد التقاليد البالية وميراث الماضي"[1].

إلى جانب هذه المواقف النظرية عن التمسرح المسرحي المرتبطة ببعض المنظرين والمبدعين المسرحيين، الذين كان لهم تأثير قوي على تاريخ المسرح، هناك مواقف أخرى تكتسي طابعا نقديا حاولت التوقف عند المفهوم في حد ذاته محللة علاقته بالمكونين الأساسين للمسرح، وهما النص والعرض، وذلك عبر آراء بعض النقاد وخصوصا من المشتغلين في مجال سيميولوجيا المسرح.

إن الصعوبات – التي أصبحت تعتري هذا الحديث عن الخصوصية المسرحية خصوصا بعد التداخل الكبير الذي حصل بين مختلف الأنواع الأدبية والفنية – حفزتنا على أن نتحدث عن التمسرح المسرحي بصفته أحد تجليات التمسرح المتعددة. إلا أنه بالرغم من كل ذلك تبقى للتمسرح المسرحي أسئلته الخاصة المرتبطة بطبيعة الفن المسرحي كفن يتقاطع فيه ما هو أدبي بما هو فرجوي. فالمسرح – كما هو معلوم – عبارة عن نص مكتوب وفرجة معروضة؛ لذا، فهو فن أدبي وفن من فنون الفرجة في الآن نفسه. وبدون أخذ هذا الطابع المزدوج للمسرح بعين الاعتبار، لا يمكن الإمساك أبدا بالشفرات الأساسية والحقيقية للتمسرح المسرحي.

والمسرح – باعتباره شكلا من أشكال الفرجة – يعد ملتقى لعلامات متعددة: منها ما هو سمعي، ومنها ما هو بصري، ومنها ما هو شمي، كالعطور والبخور... ومنها ما يتصل باللمس والذوق ... مما يفرض على المتفرج استعمال قنوات حسية عديدة بشكل متزامن أثناء التلقي، بحيث يحول تلك الرسائل المتناثرة والمتزامنة إلى وحدة متلاحمة دالة. معنى هذا أن المتفرج المسرحي يقوم بنشاط ذهني تأويلي لا يخلو من إبداعية: فهو يقيم تناسبا بين الدوال الحسية الصادرة عن الخشبة، ومدلولات تتصل بشخصيات الحكاية وأحداثها وفضاءاتها... معتمدا في ذلك على معرفته – الواعية أو اللاواعية – بالشفرات التي يتأسس عليها التمسرح.

إذَا علمنا أن الشفرات في المسرح تتسم بالانفتاح والدينامية – خلافا لما هو عليه الحال في بعض أشكال التواصل المغلقة – أدركنا الطابع الإبداعي للتمسرح، وأدركنا كذلك ما يلاقيه الدارس –

[1] Emmanuel Jacquart, **Le Théâtre de dérision**, éd Gallimard, 1974, p 54.

ومن ثم المتفرج – من صعوبات في سبيل ضبطه والإحاطة به، وما دامت هذه الشفرات تتألف من علامات، فإن الحديث عن طبيعة العلامة في المسرح أمر على قدر كبير من الأهمية.

أكدت آن أوبرسفيلد أن التمسرح سابق على النص والعرض في الآن ذاته، وتشرح هذه الأسبقية بقولها: " من الصعب – إلا في حالات نادرة جدا – فهم إنتاج النص المسرحي دون الأخذ بعين الاعتبار مسألة أساسية هي كون النص المسرحي لا يمكن أن يكتب دون حضور تمسرح سابق، ولا نكتب دون معرفة شيء عن المسرح. إننا نكتب من أجل شفرة مسرحية موجودة سلفا، أو معها أو ضدها. فالعرض – بالمعنى الدقيق للكلمة – يوجد بشكل من الأشكال، قبل النص، فالكاتب المسرحي، وإن لم يكن بنفسه داخل الإنتاج المسرحي، لا يمكنه أن يكتب. على العموم، دون المنظور المباشر للموضوع: المسرح، شكل المسرح، أسلوب الممثلين، إلقاؤهم، نوع اللباس، معرفة التاريخ الذي يحكيه المسرح، ومثل هذه العناصر التي تدعو الكاتب إلى الكتابة"[1]. وهذا الموقف كان قد عبر عنه رولان بارث Roland Barthes بصيغة أخرى عندما أكد أن "التمسرح ينبغي أن يكون حاضرا منذ البذرة الأولى المكتوبة لعمل ما، إنه معطى إبداعي وليس معطى إنجازيا"[2].

يستنتج من هذين الموقفين أنه لا يمكن لأي كان أن يكتب للمسرح، دون تصور مسبق عنه، لأن هذا الفن هو الأكثر ارتباطا بشروط إنتاجه وتلقيه في الآن نفسه. ليست الكتابة المسرحية، إذا، عبارة عن تنظيم لمجموعة حوارات وتوزيعها على شخصيات معينة في إطار قالب حكائي معين، وإنما هي – في الحقيقة – تحيين وتنصيص لتمسرح سابق وتحقيق له باللغة.

إن ما يمكن استخلاصه، هو أن التمسرح السابق عن النص، مرتبط أشد الارتباط بثقافة المبدع المسرحي وباتجاهه الفني وبالشروط السوسيوثقافية المحيطة به، وبإمكانات التمسرح التي يسمح بها هذا المحيط أكانت مادية أم معنوية.

داخل نفس السياق، هناك تمسرح آخر ربما لم يعره المهتمون بهذا المجال ما يستحقه من اهتمام، ويتجلى بالخصوص في التمسرح السابق على العرض، وهو الذي أشارت إليه جوزيت فيرال. ويتمثل هذا النوع من التمسرح في ذلك الترتيب السينوغرافي الذي يسبق العرض داخل القاعة المسرحية

[1] Anne Ubersfeld, **L'école du spectateur**, op cit, p 14.
[2] Roland Barthes, **Essais critiques**, éd Seuil, 1964, p 41 - 42.

(الكواليس)، أي قبل دخول الممثلين وقبل بداية الفرجة المسرحية. إن مجرد وجود تنظيم للديكور وتأثيث الفضاء المسرحي كافيان للإيحاء بالجو المسرحي ما دام هناك نوع من "السميأة للفضاء تجعل المتفرج يدرك مسرحة الخشبة وتمسرح المكان"[1]. وللفضاء أهميته القصوى في خلق التمسرح وإنتاجه، على الرغم من أن الباحثة أشارت إلى هذا النوع من التمسرح في إطار التمسرح اليومي، إلا أن طابعه المسرحي وانبثاقه داخل فضاء مسرحي يجعلنا نتحدث عنه بوصفه أحد أبرز جوانب التمسرح المسرحي.

عندما نحاول الحديث عن التمسرح في علاقته بالعرض، يفرض الموقف البارثي نفسه بإلحاح باعتباره موقفا رائدا وجديدا في الآن نفسه، فهو رائد لأنه يعد أول من أدخل المفهوم إلى الحقل النقدي الفرنسي، وجديد لأنه استند إلى السيميولوجيا بوصفها علما حديثا تعامل مع المسرح باعتباره نسقا من العلامات. وتجدر الإشارة هنا، أن الفهم الحقيقي لتصور رولان بارث عن التمسرح لا ينفصل عن مفهومه عن المسرح بصفة عامة ما دام يركز – في تحديده لكل منهما– على الجانب العلاماتي وعلى علاقتهما بالأنظمة السيميولوجية التي يتضمنها العرض المسرحي. لنتأمل تعريفه للمسرح حيث يقول: "إنه نوع من الآلة السيبرنتيكية، تختبئ هذه الآلة وقت الاستراحة وراء الستار، لكن ما أن تكتشف حتى تبدأ في بث عدد من الإرساليات إليكم، ولهذه الإرساليات خصوصية كونها متزامنة ومختلفة الإيقاع مع ذلك، ففي لحظة ما من الفرجة تتلقون ست أو سبع معلومات في الآن نفسه (آتية من الديكور، واللباس، والإنارة، وموقع الممثلين وحركاتهم وإيماءاتهم وكلامهم)، إلا أن بعض هذه المعلومات تبقى ثابتة (كما في حالة الديكور)، في الوقت الذي تتغير فيه أخرى (الكلام، الحركات). يتعلق الأمر إذا، بتعددية إخبارية حقيقية، وهذا هو التمسرح أي كثافة العلامات (أتكلم بالنسبة إلى الأحادية الأدبية تاركا قضية السينما جانبا)"[2].

يلاحظ – من هذا التعريف – أن رولان بارث، يركز على الجانب العلاماتي، انطلاقا من لغة العرض في تحديده للتمسرح مقصيا النص – وإن بشكل مؤقت – من مجال التمسرح. وقد أكد هذا عندما تحدث عن التمسرح باعتباره مقولة أساسية لإدراك حقيقة مسرح بودلير. يقول: "ما التمسرح ؟ إنه المسرح دون النص، هو كثافة من العلامات والأحاسيس تنبني فوق الخشبة انطلاقا من الإطار

[1] Josette Féral, «**La thèàtralité**», Op Cit, p 349.
[2] Roland Barthes, **Essais critiques**, op cit, p 258.

المكتوب، إنه ذلك النوع من الإدراك للأشياء الحسية والحركات والنبرات والمسافات والمواد والأضواء، الذي يغرق النص في فيض لغته الخارجية"[1]. يلاحظ أن هذا الموقف البارثي يستلهم روح الموقف الذي سبق أن عبر عنه أنطونان أرطو، عندما أقصى الأدب من التمسرح ودافع على ضرورة تعويض شعرية اللغة بشعرية فضائية محسوسة ومتحركة. إلا أن الإشكال الذي يطرحه الموقف البارثي، هو أن النص يصبح ضمن التمسرح مجرد ممارسة كتابية خاضعة للقراءة الأدبية، ومن ثم "فإن سيميولوجيا النص المسرحي تصبح غير ذات معنى وكل سيميولوجيا للفعل المسرحي ينبغي أن تكون سيميولوجيا للعرض"[2]. ولعل هذا الموقف المعتدل لرولان بارث – الذي يعترف بأحقية النص في احتواء التمسرح لكن مع رد وجوده الفعلي إلى العرض – هو الذي جعل آن أوبرسفيلد تنطلق من أن "التمسرح داخل نص مسرحي هو دائما محتمل ونسبي، التمسرح الوحيد والملموس هو تمسرح العرض"[3]. ومن ثم، فإن قراءة الفعل المسرحي لا يمكن الإمساك بآلياته وخصائصه انطلاقا من النص، لأن القراءة النصية ليست سوى مقدمة فقط للقراءة الأساسية المتعلقة بالعرض.

يندرج – في السياق نفسه – الموقف الصريح لباتريس بافيس Patrice Pavis، الذي أعلن فيه أن التمسرح يرتبط أساسا بالفرجة المسرحية، وليس بالنص الأدبي ويناقش ذلك قائلا: "هل التمسرح خاصية للنص المسرحي ؟ يكون غالبا الجواب بنعم، عندما يتم الحديث عن نص أكثر [مسرحية] أو [درامية] وذلك بدعوى كونه يتحمل جيدا النقل المسرحي (مشهد اللعب، صراعات مفتوحة، تبادل سريع للردود) إلا أنه لا توجد هنا خاصية مسرحية صرفة، وهذا التقابل بين [مسرح خالص] و[مسرح أدبي] لا يبنى على مقاييس نصية وإنما على قدرة المسرح [المسرحي] (...) على استعمال التقنيات الركحية – إلى أقصى حد ممكن – والتي تحتل مكان خطاب الشخصيات وتنزع نحو كفاية نفسها بنفسها (...) إن التمسرح لا يبدو إذن خاصية أو جوهرا ملازما لنص أو وضعية ما، وإنما استعمالا برغماتيا للأداة الركحية، بحيث تنمي مكونات العرض بعضها البعض بشكل متبادل، وتعمل على تفجير خطية النص والكلام"[4].

[1] Ibid, p 41.
[2] Anne Ubersfeld, **Lire le théâtre**, op cit, p 19.
[3] نفسه، ص 58.
[4] Patrice Pavis, **Dictionnaire du théâtre**, éd Sociales, Paris, 1980, p 396 – 397.

يستنتج من هذا التصور أن التمسرح الحقيقي، يرتبط بدينامية العرض المسرحي المعتمدة أساسا على مكوناته السمعية والبصرية والحركية وعلى التفاعل الحاصل بينها. لأن النص مهما حاول تدعيم بنياته اللغوية عن طريق بناءات درامية على مستوى الحوار والعلاقة بين الشخصيات واللعب المسرحي يبقى مع ذلك في حدود ما هو أدبي.

وفي الإطار نفسه، يندرج موقف آخر لميشيل برنار Michel Bernard من منظور مخالف تماما؛ إنه ينطلق من التمفصل الذي يتحقق بين اللغة والجسد في إطار حديثه عما سماه ب "أسطورة الارتجال المسرحي"، ويرى أن التمسرح عبارة عن حركة جسدية تخالف وتضاعف اللغة في الآن ذاته، كما أنه – في المقابل أيضا – عبارة عن توحيد لغوي ودلالي لانفصالية الجسد، يقول: "التمسرح – في تصورنا – هو ما يضاعف ويخالف اللغة جسديا، داخل الحركة نفسها، إلى حد مناقضتها، كما أنه فضلا عن ذلك، يحضر ويزاوج ويضارب الجسد داخل الانفصال المتعاقب خارج/داخل من أجل أن يقيم فيه الكلام أو الدلالة التي توحده"[1].

إن التمسرح إذًا، من هذا المنظور، هو الأساس الذي يقوم عليه التعبير الجسدي أو الارتجال، وأهم ما يميزه هو انبناؤه على مفارقة التوحيد/المضاعفة، أو على ازدواجية اللعب الجسدي للغة واللعب اللغوي للجسد.

كلما سعينا إلى التحدث عن التمسرح، إلا وتطرح قضية تحديد مختلف مكوناته وعناصره التي تنبنى عليها الفرجة. وغالبا ما حددت هذه العناصر في ظل الدراسات الحديثة للمسرح باعتبارها أنظمة دالة أو إرساليات تتأرجح بين ما هو سمعي وما هو بصري بصفة عامة. ومن هنا تم التعامل مع التمسرح باعتباره موضوعا سيميائيا، يشتغل بواسطة مجموعة من العلامات. وعليه، فقد طرحت هذه القضية في إطار إشكالية عامة تتعلق بمفهوم العلامة المسرحية.

لعل من بين المحاولات الرائدة التي عملت على تصنيف الأنظمة العلاماتية للتمسرح، نجد محاولة طادوز كوزان Tadeusz Kowzan التي تعود إلى سنة 1968، عندما ميز بين ثلاثة عشر نظاما

[1] Michel Bernard, «**Le Mythe de l'improvisation théâtrale ou les travestissements d'une théâtralité normalisée**» (in) L'envers du théâtre – Revue d'Esthétique N°1-2, Union générale d'éditions, 18-10-1977, p 31-32.

هي: "الكلام، والنبرة، وتحركات الممثل على الخشبة، والتزيين، والحلاقة، واللوازم، والديكور، والإنارة، والموسيقى والمؤثرات الصوتية. وقد حاول تصنيف هذه الأنظمة بناء على بعض المقاييس الثنائية، من ذلك ثنائية الممثل/خارج الممثل، السمعي/البصري، الزمن/الفضاء"[1]. إن ما يميز هذا التصنيف هو شموليته وقيامه على أسس واضحة، إلا أن الغائب فيه هو ذلك التداخل والانصهار بين مختلف أنظمة العلاقة بينها، خصوصا وأن طادوز كوزان يتعامل معها هنا بصفتها بنيات منعزلة ومتجانسة، في حين أن الأنظمة العلاماتية للتمسرح لا تعرف هذا التجانس، بل سرعان ما تعرف تحولات تصبح معها عناصر نظام ما مكونات لنظام آخر.

وهذا ما دفع أندري إيلبو André Helbo إلى القول بأن مثل هذا التمييز يبقى "تمييزا مصطنعا، فقواعد التواصل المتمفصل أو غير المتمفصل تتقاطع في الغالب، وإيماء الممثل يتكامل مع الديكور، وبين الجسدي والبصري والمتلفظ لا يمكن لأية تبعية أن تكون حاسمة، يمكن للعرض أن يكون ملفوظا، مدمجا أو غير مدمج في النص، شفاهيا أو غير شفاهي، ويمكن للصوت أن يكون ديكورا إلخ"[2]. إن الإشكال الحقيقي إذًا، لا يتحدد في التصنيف، إذ ليس المهم هو وصف كل نسق على حدة، وإنما الأهم هو ضبط العلاقات المتداخلة والمتبادلة بين الأنساق المصنفة، لأن هذه العلاقات هي أساس التمسرح في العرض.

إن ما يستخلص هو أن كل مظاهر التمسرح في المسرح القائمة على ديناميكية العلامة المسرحية، لا تكتمل إلا بالعنصر الأساس الذي من أجله خلق هذا الكيان العلاماتي الهائل والمعقد والمتعدد الوسائط، وهو عنصر المتفرج، ومن تم فلا يكتمل الحديث عن التمسرح في المسرح إلا بربطه بذلك التزامن الذي يتم بين العملية المسرحية باعتبارها إنتاجا حقيقيا وتلقيا داخل الهنا والآن.

إن هذا الاهتمام بالمتلقي قد انعكس بشكل واضح على الدراسات المسرحية، خصوصا وأن المسرح كان مؤهلا لاستقبال مثل هذا الاهتمام نظرا لطبيعته كفن مرتبط أشد الارتباط بالمتفرج، ولقد أدرك الدارسون للمسرح أن دراسته من دون منظور جمالية الإنتاج يعطي تصورا ناقصا عنه. وقد ترجم

[1] Tadeusz Kowzan, «**Le signe au théâtre : Introduction à la sémiologie de l'art du spectacle**», Diogène N°61, 1968, p83.
[2] André Helbo, «**Pour un proprium de la représentation théâtrale**», (in) **Sémiologie de la représentation**, éd Complexe, 1975, p 62.

باتريس بافيس هذا الموقف بقوله: "إن الإنتاج لن يتحقق أبدا بدون متلق محتمل، كما أن كل فعل قابل للتأثير يتطلب معرفة سيرورة الإنتاج. وفي المسرح، لا يغامر – حقيقة – أي مبدع بكتابة نص أو بناء فرجة دون الأخذ بعين الاعتبار الشروط الملموسة التي يتوصل فيها الجمهور إلى العمل المقترح"[1].

انطلاقا من هذا التصور الجديد المتمثل في الاهتمام بالمتلقي، ظهرت أطروحات متنوعة وقراءات متعددة المشارب تمتح من أطر مرجعية فلسفية أو علمية أو فنية في إطار دراستها للعلاقة المسرحية بين الإبداع والتلقي. فمنها من اعتمد على معطيات التحليل النفسي الفرويدي، وخصوصا منه مقولة [النفي] (Dénégation) عند آن أوبيرسفيلد Anne Ubersfeld التي درست كيفية اشتغال عملية النفي في المسرح، حيث تؤكد أولا على أن المسرح هو الفن الأكثر واقعية، وتنتج عن هذه الخاصية مفارقة تتجلى في تحوله إلى مصدر للإيهام وتعرضه للنفي في الآن ذاته.

تعتبر عملية النفي بمثابة عملية نفسية ضرورية بالنسبة للمتفرج، لكي يميز بين واقع الفرجة المسرحية والواقع اليومي الحقيقي. وهي عملية معقدة ومتناقضة في الآن ذاته، فالمتفرج يدرك العلامة الواحدة على أنها تنتمي إلى عالمين متباينين، لكنهما متداخلان:

أ) – فهي شيء ينتمي إلى الواقع الشاخص (عالم الخشبة)، ولا يختلف عن الأشياء المحيطة به؛
ب) – لكنها تنتمي أيضا إلى عالم متخيل، لا يدخل ضمن الواقع اليومي؛ أي أنها مجردة من قيمة الحقيقة، وهي بذلك علامة سالبة (Un signe négatif)، "إنها حاضرة هنا، لكنها غير حقيقية"[2].

إن التلقي المسرحي يقوم على الفصل الذي يقيمه المتلقي بين الخشبة باعتبارها مكانا لممارسة واقعية، أي واقع الحفل المسرحي؛ وبين الواقع اليومي الذي لا يكون فيه – أي المتلقي – مجرد متفرج، بل يكون فاعلا. وللحفاظ على هذا الفصل، فإن المسرح يستعمل حواجز مادية واجتماعية ونفسية من شأنها أن تمنع كل تداخل بين الواقعين. إلا أننا نجد، بالمقابل، بأن التوهيم المسرحي أو أثر الواقع "لا يمكن أن يفهم إلا إذا ربط بالنفي واقترن به"[3].

[1]Patrice Pavis, «**Production et réception au théâtre : La concrétisation du texte dramatique et spectaculaire**», (in) Revue des Sciences Humaines N°189,1983, p 52.
[2]Anne Ubersfeld, **L'école de spectateur**, Op cit, p 311-312.
[3]Anne Ubersfeld, «**Notes sur la dénégation thèâtrale**», (In) **La relation théâtrale**, R.Durand, P.U.L, 1980, p 12.

لتوضيح مفهوم النفي الذي يقوم عليه التلقي المسرحي، تلجأ آن أوبرسفيلد إلى تمييزه عن مفهوم آخر هو [الإنكار] (Desaveu). فإذا كان النفي يقوم على التعرف والاعتراف بانتماء مرجع العلامة إلى عالمين: عالم الواقع الشاخص وعالم التخييل، فإن النفي يقوم على إنكار وجود العلامة نهائيا، ولا يمكن من ثمة أن نعثر له على صياغة لغوية مناسبة، وكل صياغة لغوية توضع له لن تخلو من اعتباط، وما يقوله النفي هو: "ما أراه، سواء كان حلما أو فرجة، جد واقعي، إلا أنه ليس حقيقيا. إن ذلك مفروض علي إلا أنه لا يستطيع أن يخبرني عن الواقع، عن الطريقة التي يسير عليها العالم والتي يمكن أن أسلكها (...) إن اشتغال الإنكار شيء آخر، إنه يقتضي القول: لم أستوعب ما رأيته، لقد رأيت شيئا ما إلا أنني ربما قد أخطأت، وفوق كل ذلك لا أريد أن أكون قد رأيت"[1]. ولتبيان موضع النفي داخل الفرجة المسرحية، ترى الباحثة أن النفي لا يطال كل العلامات المسرحية بقدر ما ينتقي العلامات الأيقونية منها. إن ما ينفى إذًا، هو الطابع الأيقوني للعلامة وليس حضورها الواقعي، فالممثل باعتباره مجموعة من العلامات (خطاب، حركات، إيماء ...) لا ينفي المتفرج حضوره الواقعي باعتباره ممثلا – لأنه موجود – وإنما ينفي ممارسته التخييلية التي يريد أن تلتبس بالواقع.

يستخلص من هذا، أن شكل النفي يتحدد حسب شكل التمسرح، أي كلما كانت الفرجة أكثر محاكاتية، كلما كانت علاماتها أكثر أيقونية، وبالمقابل كلما كانت أكثر خضوعا للنفي، كلما كانت الفرجة ضد محاكاتية، كلما قلَّت إمكانية نفيها من لدن المتفرج، وفي هذا السياق تندرج أشكال الفرجة الحديثة خصوصا منها تلك التي رفضت مفهوم المحاكاة الأرسطي وأكدت على التمسرح.

يلعب المتفرج في التمسرح دور الوسيط: فهو يقع بين المكان المسرحي (الخشبة) والمكان اللامسرحي (المدينة)، إنه يحتل موقعا مزدوجا: بوصفه طرفا في الحفل المسرحي، وباعتباره مشاركا في نشاط المدينة. ومن ثم يمكن تقسيم الرسائل التي تفد عليه من الخشبة إلى نوعين: رسائل تتصل بالإنجاز المسرحي ووظيفتها هي الإحالة على الطابع المسرحي للعرض: (الخشبة، والستائر، والأضواء، والديكورات...)، ثم الرسائل التي تتصل بالمحاكاة والتخييل، وترمي إلى استحضار واقع غائب: (أقوال الممثلين وإيماءاتهم وحركاتهم على الخشبة...)، وهذا النوع من الرسائل هو الذي يخضع للنفي، أي أن

[1] Ibid, p 13.

"علاماته تكون سالبة"[1]. وإذَا كان النوع الأول من العلامات موجبا، فإن ذلك ليس بطبيعته، بل بفعل تحول مزدوج؛ وهو تحول يمكن رصده بوضوح في حالة [المسرح داخل المسرح].

هكذا نخلص إلى أن حضور ممثلين شهود على الخشبة، يستقبلون ما يجري فوقها، ويعكسونه إلى الجمهور وكأنه الحقيقة، يحد من فعالية النفي في [المسرح داخل المسرح]. فالمتفرج يتفرج على أشخاص آخرين وهم يتفرجون على المسرح، أي ساقطون في إسار التوهيم والنفي، مما يجعله يدرك مجموع "التمسرح باعتباره حقيقة"[2].

إن ما سبق قوله عن علاقة التلقي بالتمسرح المرتبط بالعرض يدفعنا إلى التأكيد على أن دور المتلقي بالنسبة للفرجة هو تحقيق التمسرح، هذا التحقيق الذي يتجلى أولا في حضوره وعلاقته المباشرة بالفرجة، التي تعتبر بمثابة تحيين لها وربطها بالهنا والآن، ثم يتجلى ثانيا في تفاعله معها وخصوصا مع الممثليين، هذا التفاعل الذي قد يصل في بعض الأشكال الفرجوية إلى الانصهار والمشاركة في صنع الفرجة وإنتاج الخطاب المسرحي. ويظهر ثالثا، في كون المتفرج وإن لم يقتصر دوره على تفكيك الإرساليات فقط والاستجابة لمثيراتها. ومن ثمة يمكن القول باختصار، إن المتلقي لا يستهلك التمسرح وإنما يحياه ويحييه بمعية الممثل داخل فضاء يساعد على خلق الجو المسرحي الملائم لذلك.

مما لا شك فيه أن أشكال العرض تختلف حسب طبيعة الفرجة وشكل الفضاء، لذا فالتلقي لا يتأثر فقط بطبيعة المتفرج، بل أيضا بالشروط الأساسية والأولية للتمسرح. أكيد أن الجوانب السوسيولوجية في التجربة المسرحية مهمة جدا لإضاءة جوانب أخرى من التمسرح داخل العرض، وخصوصا منها الجوانب المتعلقة بسوسيولوجية الجمهور، إلا أن هذه إشكالية أخرى تتجاوز الحدود المرسومة لهذا البحث.

يمكننا – بعد كل هذا – القول ؛ إن التمسرح أصبح الهاجس الأساس للمسرح المعاصر سواء على مستوى الإبداع أو النظرية، حيث يمكن اعتباره بمثابة الخاصية المميزة للتيارات المسرحية المعاصرة،

[1] Ibid, p17.
[2] Ibid, p18.

وقد ترجم هذا الاهتمام رغبة أقطاب المسرح، في إعادة الاعتبار للجانب المسرحي في المسرح وبحثهم عن الخصوصية المسرحية.

إذَا كنا لحد الآن لم نتجاوز في حديثنا عن التمسرح حدود ما هو نظري، إلا أننا سنعمل في المبحث الموالي على اختبار مختلف تجليات التمسرح في الأشكال ماقبل المسرحية، مستثمرين بذلك مختلف المكونات التي تحدثنا عنها بخصوص التمسرح في المسرح، وهدفنا من هذا هو مد الجسور بين التمسرح نظريا والتمسرح بوصفه ممارسة فرجوية وطقوسية في "الظاهرة العيساوية".

## المبحث الثاني: التمسرح في الأشكال ماقبل المسرحية

انتعشت دراسة الأشكال ماقبل المسرحية إبان القرن العشرين، مؤرخة لتجربة إنسانية غنية في مختلف مظاهرها، لتجسد الطابع الاحتفالي والفرجوي للحضارات الإنسانية المتعددة، فكانت – ومازالت – تمتح من الطقسي والشعائري والأسطوري والديني في بناء خطابها الفني والفرجوي. وتتخذ الفرجة أشكالا مختلفة حسب وظيفتها الفنية والاجتماعية المناسبة لمضمونها وشكلها ومناسباتها التي تعكس البنية السوسيوثقافية للمجتمع، لتكون نقطة تحول بارزة في دراسة الثقافة الشعبية وموضوعا خصبا لعلم الاجتماع والأنتروبولوجيا والإثنوغرافيا والسيميائيات، انطلاقا من الوعي بأهميتها في حفظ ذاكرة المجتمعات وهويتها من التقهقر والاندثار.

سبقت الإشارة إلى كون التمسرح يتعدى الخطاب المسرحي ليتمظهر داخل مجالات أخرى اجتماعية وسياسية وعلمية وفنية. وأقصد بذلك أنه يلازم الحياة اليومية للإنسان بحركاتها وتفاعلاتها وعلاقاتها، ويحضر في كل الفضاءات التي يتواجد بها الإنسان ويمارس فيها حياته العادية، مثلما يتجسد في الاحتفالات الشعبية التي تقيمها الجماعات البشرية حسب طقوسها وتقاليدها وأعرافها المرتبطة بثقافتها الخاصة، قبل ظهور المسرح بمفهومه الحديث عند الغرب مثل: (عيساوة وحمادشة وكناوة بالمغرب). كما نجد له تمظهرات أيضا داخل الممارسة السياسية، حيث يصبح وسيلة لتكريس السلطة وممارستها بطريقة مسرحية. دون أن ننسى أيضا تجليه في بعض الخطابات الأدبية والفنية، كالرواية والشعر والفن التشكيلي حيث تصبح اللغة بمختلف تلويناتها وتشكلاتها والصورة بفضاءاتها وأبعادها مجالا خصبا لتمظهرات مسرحية.

فمن البديهي أن كل المجتمعات الإنسانية تخلق لنفسها طقوسا واحتفالات تخلد من خلالها بعض الأحداث السياسية أو العادات الاجتماعية أو الشعائر الدينية، وتمارس عبرها ممارسات تعبيرية توظف فيها الطاقات الإنسانية، فردية أو جماعية، لغوية أو جسدية .

إلا أن ما يلفت الانتباه هو أن جل الدراسات التي حاولت دراسة المتخيل الجمعي لهذه المجتمعات الإنسانية، سواء منها الدراسات ذات الطابع الأنتربولوجي أو غيرها، وفي إطار تناولها للاحتفالات الشعبية داخل المجتمعات، لم تهتم بإبراز الخصائص الأنتربولوجية فقط، بل كشفت النقاب أيضا عن جانب مهم في هذه الاحتفالات يتجلى في مظهرها المسرحي .

فاحتفالات الولادة، والختان، والموت، وتخليد الذكريات، والرقص، والجذبة، اعتبرت كلها بمثابة تمسرحات. مثلما أن ممارسة الطقوس والشعائر الدينية لم تخل بدورها أيضا من بعض المقومات المسرحية، إلى حد جعل البعض يظن أن ما لا يتضمن نوعا من التمسرح لا يمكن اعتباره شعائريا أبدا. ومن تم، فإن الفضاءات المقدسة التي تمارس فيها هذه الشعائر الدينية اعتبرت بمثابة فضاءات مسرحية. ويمكن أن أشير هنا إلى ما أكده نيكولا لينيكولافيتش إيفرينوف[1] عندما نظر إلى التمسرح كغريزة؛ غريزة تتمثل أساسا في تحويل مظاهر الطبيعة، والتي توجد – في نظره – عند كل البشر، كما هو الحال بالنسبة لغريزة اللعب، عند كل الحيوانات.

إن الأمر يتعلق إذًا؛ بظاهرة طبيعية متأصلة في الإنسان وسابقة على كل فعل ثقافي / استيطيقي بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة؛ إنها متعة التنكر وخلق التوهيم، وعرض الذات والواقع أمام نظر الآخر. ويبدو الإنسان في هذه الممارسة التي تنقله وتغيره نقطة انطلاق لهذا التمسرح، فهو منبعه وموضوعه الأول. هكذا يخلص – إيفرينوف – إلى أن الإنسان هو مرتكز هذه العملية، وأنه عنصر أساس لانبثاق التمسرح وتجليه.

ما دام التمسرح – في نظر إيفرينوف – يصدر عن غريزة، فإنه يرتبط بجسد الإنسان بالدرجة الأولى، ويبدو كنتيجة لتجربة جسدية ولعبية قبل أن يتبلور في عمل ثقافي خاضع لجمالية محددة. وتستدعي هذه التجربة اللعبية تحويل الطبيعة، وذلك ما يقوم به الممثل الذي يتحرك بمحض غريزة

[1] Josette féral, «**La Théâtralité**», Op cit, P 348.

مسرحية تثير في نفسه رغبة ترمي إلى تحويل الواقع الذي يحيط به. وهذا ما يؤكد على أن التمسرح "خاصية تنطلق أولا من الممثل ثم تمسرح ما يحيط به: أي الأنا والواقع. وعليه، فإن لدينا في هذه القطبية المزدوجة (الأنا والواقع) المتدخلان الرئيسيان في كل تأمل حول التمسرح: مكان انبثاقه (الممثل) ونقطة نهايته (العلاقة التي يؤسسها مع الواقع)"[1]. وهذا يعني أن العملية الخالقة للتمسرح عملية ماقبل / استيطيقية. وأنها، وإن كانت تستدعي إبداعية الذات، فهي تظل سابقة على الإبداع باعتباره فعلا واعيا ومقصودا.

إن القول بأن التمسرح عملية سابقة عن الإبداع، يعني أنها حاضرة في مجموعة من الأنشطة الإنسانية الخارجة عن نطاق الفن، أي المنتمية إلى الحياة اليومية. وبذلك فإن هذا التصور يقلص الهوة بين الحياة اليومية والمسرح، و يجعل التمسرح "خاصية للمسرح كما هو خاصية لليومي"[2] .

إن للمغاربة قديما أشكالا ماقبل مسرحية مارسوها وعبروا – من خلالها – عن أفراحهم، وآمالهم وأحزانهم كذلك. وقد أشار الباحثون والدارسون إلى أن هذه الأشكال – تبرز بتجلياتها وألوانها – نوعا من الاحتفال الذي يعتبر نوعا من التمسرح. ويمكن التأكيد أن هذه الفرجات تمتاز بانبثاقها من عمق التربية الاجتماعية، وبحيويتها، وارتباطها بالوجدان الشعبي، يقول عبد الله الشتوكي:"لم يبدأ المسرح في المغرب بدخول الاستعمار رغم ما يقوله بعض المهتمين، فقبل الاستعمار الفرنسي والإسباني كانت ببلادنا مظاهر متنوعة للتعبير الدرامي، ففي كل مكان سواء في الأسواق القروية الأسبوعية، أو في جامع الفناء أو باب من الأبواب المشهورة أو في المواسم، عشرات المستمعين الأوفياء المتلهفين لسماع نوادر جحا وملاحم سيف دي يزن، وأحيانا غراميات ناعمة بين أميرات وأمراء حمان، بهذه الحكايات المستقاة من التراث الشعبي كانت تبعث نابضة بالحياة فتخلق أمام المشاهدين شخصيات غنية"[3]. يلاحظ من هذا الوصف أن هناك ملامح درامية تبدو جلية في هذه الفرجات من خلال الحكي والقص والتمثيل والغناء، وما إلى ذلك. وهذا ما حدا بنا إلى اعتبار هذه الفرجات الشعبية ذات صلة وثيقة بالتمسرح بالرغم من خصوصيتها وافتقارها إلى مستلزمات المسرح في معناه العام.

[1] حسن المنيعي، **المسرح والسيميولوجيا**، منشورات سيلكي إخوان، طنجة، ط1، 1995، ص120-121.
[2] - Josette féral, «**La théàtralité**», Op cit, P 360.
[3] عبد الله الشتوكي، **إلى أين يسير المسرح المغربي**، ترجمة إبراهيم السولامي، تأملات في الأدب المعاصر، دار الثقافة، البيضاء، 1979، ص276.

في هذا الصدد يقول حسن المنيعي:"نستطيع أن نؤكد بأن فن المسرح المغربي والعربي عموما كان فنا مستوردا، ومع ذلك فبإمكاننا أن نشير إلى وجود عدد من الأشكال المسرحية التي كانت تتميز على الخصوص بحيوية دافعة، وتحمل المسرة إلى قلوب الذين كانوا يشاهدون العروض في مناسبات خاصة، ومن هذه الأشكال مسرح الحلقة، والبساط، وسلطان الطلبة، وسيدي الكتفي، وهناك من الباحثين من يضيف نوعا آخر هو عبيدات الرمى"[1].

يبدو أن هذه الأشكال ماقبل المسرحية قد وجدت اهتماما كبيرا من لدن المسرحيين أنفسهم، والذين عادوا إليها ليغنوا بها أعمالهم المسرحية، بل جعلوها أساسية في كثير من المسرحيات. ويمكن هنا أن نمثل لذلك بالحلقة التي اعتبرت شكلا مسرحيا، وقد وظفها جل المسرحيين في مسرحياتهم كالطيب الصديقي في "سيدي عبد الرحمان المجذوب"[2]، و أحمد الطيب لعلج في مسرحية "القاضي في الحلقة"[3]، و عبد القادر البدوي في مسرحية "الحلقة فيها وما فيها"[4]، ويمكن أن نمثل لذلك – أيضا – "بسلطان الطلبة"[5] باعتباره شكلا مسرحيا استلهم منه الطيب الصديقي "مسرحيته سلطان الطلبة"[6].

ينطبق نفس الشيء على باقي الأشكال ماقبل المسرحية، وما تكتنزه من أساليب الفرجة والمتعة، في إطارها العام، وفي علاقتها بالرواد وبالجمهور بصفة عامة، من خلال ما تقترحه من ألوان وأشكال تستميل المتلقي وتشده إليها شدا. رغم أن الباحثين والدارسين يؤكدون على أن الأشكال السابقة هي التي تشكل نماذج لماقبل المسرحية، فهناك أشكال أخرى تتضمن نماذج ومظاهر لاحتفالات لا تقل أهمية عن الفرجات الشعبية السالفة الذكر، ويتعلق الأمر بما هو شعائري؛ لأن طقوس "الظاهرة العيساوية" تفرض بالضرورة لغة تخصها ترمي بالأساس إلى إعطاء دلالات خاصة لسلوكات عادية. أما جوهر هذه الشفرة القائم على اللعب، فإنه ينزع إلى الاختفاء من ذاته وراء مفهومه العام. وشأنه شأن اللغة، فإن الشعائري يصبح لعبة تنفي جوهرها الخاص، إذ إن القيمة الاحتفالية تنبثق من هذا

[1] حسن المنيعي، **أبحاث في المسرح المغربي**، مطبعة صوت مكناس، 1974، ص14.
[2] مسرحية سيدي عبد الرحمن المجذوب، تأليف الطيب الصديقي، 1967.
[3] مسرحية القاضي في الحلقة، تأليف أحمد الطيب لعلج، إخراج عبد اللطيف الدشراوي، 1974.
[4] مسرحية الحلقة فيها وما فيها، تأليف عبد القادر البدوي، عرضت بوزارة الثقافة، سنة 1978.
[5] سلطان الطلبة، شكل فرجوي، وهو عبارة عن احتفال موسمي سنه السلطان المولى الرشيد بن علي الشريف العلوي (1666-1672) تكريما لعلماء وطلبة جامعة القرويين بفاس، حيث يقام لهم حفل على ضفاف وادي فاس، يتيح لهم فرصة اختيار واحد منهم سلطانا يحكمهم أسبوعا كاملا.
[6] مسرحية سلطان الطلبة، تأليف الطيب الصديقي، 1965.

النفي الذاتي. "لأن المواضعة هي أداة هذه التحولات. فالأقنعة لا تخفي وجوها فحسب، بل تخفي أيضا على الخصوص علاقات حقيقية بين الأفراد. وبالتالي، فإن المواضعة هي قاعدة اعتباطية للسلوك تفرضها قيمة معيار اجتماعي، إذ عن طريق هذه الإوالية تصبح المواضعة تلاؤما، أي مرادفا بريئا للتورط الذي يظل شكلا من الأشكال القوية للتضامن الإنساني"[1].

من هنا، فتلك الممارسات التي تقوم بها الطوائف الدينية بالمغرب، هي طقوس وعادات وتقاليد سرعان ما أصبحت أشكالا للفرجة المعتادة عند هذه الطوائف والفرق كما هو الشأن بالنسبة "لعيساوة". ويرى الدكتور حسن المنيعي أن هذه الأنواع يمكن ترتيبها على الشكل الآتي:

"– أناشيد ورقصات الطوائف الدينية كجيلالة وحمادشة، عيساوة ودرقاوة وكناوة – الرقصات الإقليمية التي تؤديها بعض المجموعات، كرقصة الحوز، وأحيدوس، والعربيات، والجبلية، والوجدية – ما كان يدور حول الأغاني والرقصات بما فيها الملحون والمواويل والسربات والعربي الذي كانت تؤديه الشيخات والنساء اليهوديات – التمثيل الهزلي الذي ينتقد بعض الناس خصوصا أصحاب الوظائف المخزنية"[2]. ولعل ما كان يمارس في الاحتفالات بالقبائل والمناطق الجبلية يختزن مظاهرا وأشكالا ذات مستويات فنية ودرامية لا تقل أهمية عن الفرجات السابقة، خصوصا حفلات الزفاف، والمواسم الدينية وما إلى ذلك، وهناك من الباحثين – طبعا – من يلحق هذه النماذج بالأشكال ماقبل المسرحية التي تحدثنا عنها سابقا، وذلك لأنها مظاهر شعبية احتفالية مشتركة بين الكبار والصغار، بالإضافة إلى ذلك هناك تراث شعبي متميز يحوي قصصا وحكايات شعبية على جانب كبير من الأهمية، ويتعلق الأمر هنا بالملحون، الذي يتميز عن باقي هذه الأشكال الشفهية الشعبية بقصصه وحكاياته وحواراته وشخوصه وأحداثه، وصراعات شخوصه كما نجد في "قصيدة الحراز"[3] مثلا، مما يؤكد قرب هذا اللون الشعبي من هذه الأشكال ماقبل المسرحية، وقابلية هذا الفن للتمسرح. وهو أمر قد حدث فعلا، عندما عكف بعض المسرحيين المغاربة على دراسة هذا الفن واستلهام مسرحيات مغربية من قصائده، مثل مسرحية "الحراز"[4] لعبد السلام الشرايبي.

[1] حسن المنيعي، **المسرح والسيميولوجيا**، مرجع سابق، ص 83.
[2] حسن المنيعي، **أبحاث في المسرح المغربي**، مرجع سابق، ص 19.
[3] قصيدة الحراز، للشيخ المكي بن الحاج القريشي، د.ت.ط.
[4] مسرحية الحراز، تأليف عبد السلام الشرايبي، 1962.

ما يمكن استخلاصه أن هذه الفرجات الشعبية كانت مرتبطة بوجدان الإنسان المغربي، يعبر من خلالها عن حالاته الخاصة والعامة، وينقل بواسطتها إلى الآخرين همومه وآلامه وأفراحه وآماله، وهي في ذات الوقت تصور وعيه الحضاري، وفهمه الحقيقي لواقعه ولواقع بيئته وعصره، ولم يبخل الإنسان المغربي على هذه الفرجات بما عرفه من ألوان الطرب والغناء والتراث الشعبي وألوان الأدب، بل كان ذلك نصب أعينه وهو يقدم على لون من ألوانها، وجنس من أجناسها.

في هذا الصدد يقول الدكتور عباس الجراري: " ومن المؤكد أن المغاربة تأثروا بالقرطاجيين ثم الرومان بعدهم، ومارسوا فن التمثيل القائم على الأناشيد والحركات الراقصة"[1]، ونرجح أن تكون هذه التمثيليات قد انبثقت من الحلقات والفرجات الشعبية في الساحات والأسواق والمواسم، والتي تنهل من الواقع اليومي، غير أنها لم تكتف بعرض الواقع المعيش، وإنما تصدر تأويلا ممكنا عنه.

إن هذه الأشكال الفرجوية السالفة الذكر، تشتمل على ألوان مختلفة من الحكي والتشخيص، وتقوم على اختلاط الإيقاعات الكلامية والموسيقية من أجل ضبط انسجام ممثلي الفرجة والمتلقي، كما ترتكز على الطاقات الفردية المنظمة التي تعرض فرجة مفتوحة تضم نصا مفتوحا يقبل التغيير حسب الإلزامات المكانية والزمانية، ويستدعي مشاركة المتلقي الفعلية والانفعالية والحسية والعقلية.

من أهم الدراسات التي ركزت على الجانب المسرحي لتلك الفرجات، يمكن الإشارة إلى ما قام به الباحث الاجتماعي جان دوفينيو[2] Jean Duvignaud ؛ الذي كرس جل مؤلفاته لدراسة المتخيل الجمعي لبعض المجتمعات الإفريقية والأسيوية والأمريكية، كما يمكن أن نذكر أيضا ما قام به الدكتور حسن المنيعي بخصوص إبراز تجليات التمسرح في بعض الأشكال ماقبل المسرحية والاحتفالات الشعبية بالمغرب، والتي اعتبرها بمثابة تقليد مسرحي سابق عن الممارسة المسرحية بالمفهوم الغربي، وذلك من خلال كتابه "أبحاث في المسرح المغربي"[3].

[1] عباس الجراري: **الأدب المغربي: من خلال ظواهره و قضاياه**، مكتبة المعارف، ط1، الرباط، 1979، ص25.

[2]- Jean Duvignaud, **Le Théâtre et après**, éd Casterman, 1971.
**Fêtes et civilisation**, éd Weber, 1973.
- جان دوفينيو: **سوسيولوجية المسرح**، ترجمة حافظ الجمالي، ج1، منشورات دار الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، د.ت

[3] حسن المنيعي، **أبحاث في المسرح المغربي**، مرجع سابق.

كما يمكن أن أشير – أيضا – إلى العمل الذي أنجزه عبدالله حمودي من خلال كتابه "الضحية وأقنعتها"[1] والذي درس فيه احتفالات عاشوراء في إحدى القبائل الجنوبية بالمغرب مبرزا خصائصها المسرحية.

على الرغم من اختلاف المجالات والسياقات الاجتماعية والتاريخية التي اشتغل عليها هؤلاء الباحثون، إلا أنهم يتفقون في النقطة الأساسية التي تهمنا من هذه الدراسة، ألا وهي الإجماع على توفر عناصر التمسرح في هذه الأشكال ماقبل المسرحية بمختلف المجتمعات التي درسوها.

فيما يتعلق بجان دوفينيو، فقد ركز دراسته على مفهوم الحفل محاولا تحديد إواليات وخصائصه ومبرزا تجلياته في مختلف المجتمعات التي درسها. ولعل ما يميز هذه الدراسات هو كونها ميدانية؛ إذ تخول له – بالمتابعة الدقيقة والملاحظة المنظمة – إبراز مقومات التمسرح.

يرى جان دوفينيو أن "المجتمع يقدم نفسه كفرجة لنفسه من خلال الحفل، وأن هذا الأخير يخلق نوعا من الديناميكية الداخلية والتجديد الذي قد لا تستطيع اللغة التعبير عنه"[2]. كما أن من مميزات الحفل "كونه يخلق مسافة بين ما نحن عليه وما نظهره وكون علاماته تنتمي لميتولوجيا ترجع إلى الماضي"[3].

إن أهم عنصر يضطلع بهذه المهمة هو القناع، فعبر التنكر تتم مسرحة مجموعة من الأفعال الإنسانية والخروج بها من وضعها الواقعي إلى إطار المتخيل، وذلك من أجل بناء صورة جديدة لها محتملة أو ممكنة تتجاوز بواسطتها الحالة التي عليها وذلك من خلال "التوقعات حول ما لم يعش بعد"[4].

في الاتجاه نفسه الذي سار فيه دوفينيو تندرج دراسة الدكتور حسن المنيعي؛ الذي حاول إبراز مختلف تجليات التمسرح الاجتماعي في المغرب من خلال بعض الأشكال ماقبل المسرحية: ك(الحلقة

[1] عبد الله حمودي، **الضحية وأقنعتها: بحث في الذبيحة والمسخرة بالمغارب**، ترجمة عبدالكبير الشرقاوي، دار توبقال، ط1، 2010.
[2] Jean Duvignaud : **Le Théâtre et après**, Op cit, p56.
[3] Ibid, p71.
[4] نفسه، ص191.

والبساط وسيدي الكتفي وسلطان الطلبة)، محاولا إبراز مقوماتها المسرحية، ومبينا أوجه التشابه بينها وبين المسرح كفن قائم بذاته.

تعتبر "الحلقة" – في نظره – مسرحا شعبيا دائريا يقدمه من يكون مختصا في "فن الحكاية والإيماءة والألعاب البهلوانية"[1].

ويحدد أهم مميزات هذا التمسرح الدائري فيما يأتي:

- التركيز على شخصية العارض، وهو منشط الحلقة، ويتميز بامتلاكه لطاقات تعبيرية متنوعة لغوية (الحكايات، الخرافات، الأشعار ...) أو جسدية (الحركات، قسمات الوجه، الإيماء، الألعاب البهلوانية ...)
- تقديم دليل تقليدي يتكون من حكايات وأساطير قديمة.
- الاعتماد على مشاركة الجمهور بمساهمته في إنتاج الفرجة.
- الجمع بين أنواع الفرجة بما فيها الضحك والهزل والدراما والغناء والرقص.
- انفتاح الفضاء وارتباطه بالأماكن التي يحتشد فيها الناس كساحات المدن الكبرى.

إن تحديد حسن المنيعي لخصائص "الحلقة" واعتبارها مسرحا دائريا تقليديا يكتسي أهمية قصوى تتجلى من جهة في كونه أبرز لنا مظهرا من مظاهر التمسرح الموجودة في ثقافتنا.

وهو ما يمكن تسميته ب "التمسرح العفوي"[2]، وفي كونه أثار انتباه الدراميين المغاربة إلى جزء مهم من تراثهم الشعبي يحتوي على مكونات مسرحية جد هامة، مما جعلهم يستغلونه ويوظفونه في إبداعاتهم المسرحية سواء على مستوى النص أو العرض.

داخل هذا "التمسرح العفوي" يمكن أن ندخل أيضا شكلا احتفاليا آخر تحدث عنه حسن المنيعي، هو "البساط"، هذا الشكل الذي يقوم تمسرحه أيضا على مجموعة من المقومات حددها فيما يأتي:

- الاعتماد على شخصية مركزية تسمى المسيح أو البوهو، وهي شبيهة بمهرج السيرك.

[1] حسن المنيعي: **أبحاث في المسرح المغربي**، مرجع سابق، ص15.
لقد استعرت هذا المفهوم من آن أوبرسفلد التي تتحدث عما تسميه بالمسرح / الحكاية كنوع من التمسرح العفوي. انظر:
[2] Unne Ubersfeld : **L'école du spectateur**, Op cit, p183.

- استعمال دليل يتكون من المقاطع الساخرة أو الكوميديا المسلية.
- الجمع بين الحركة والكلمة.
- الاعتماد على الإيحاء والرمز في ممارسة الوظيفة الانتقادية للمجتمع.
- توظيف شخصيات ثابتة تظهر في كل التمثيليات على نحو حديدان والغول.

إن "البساط" –كما يلاحظ – يستعمل مجموعة من العناصر المسرحية التي يعتمد عليها المسرح بوصفه فنا قائما بذاته، ورغم عفويته فإنه يستطيع أن يستوعب مجموعة من المواقف الاجتماعية بواسطة النقد الساخر، ومن تم يمكن اعتباره نوعا من "الباروديا" (المحاكاة الساخرة)، كما أنه يتميز أيضا بالشاعرية. فالمواقف والانتقادات لا تطرح بشكل مباشر، بل تغلف بنوع من الرمزية والإيحائية. إن التمسرح في البساط إذن تمسرح شاعري رغم عفويته.

تحدث حسن المنيعي – أيضا – عن شكل آخر، هو "سيدي الكتفي"[1]، "هذا النوع الذي ينحدر أساسا من البساط كما أشار إلى ذلك هو نفسه، إلا أن الفرجة تمارس بطريقة مغايرة، كما أن الدعامات التي يستند إليها مختلفة أيضا. حيث يعتمد على طائفة هزلية تتكون من اثني عشر فردا يترأسهم مقدم، يجتمعون في بيت من يستضيفهم فيعطي المقدم تعليماته بخصوص الأداء وذلك من خلال التركيز على الجدية وتقمص الدور على أحسن وجه، وبعد ذلك، يتم الدعاء للمستضيف وقراءة الفاتحة ثم يشرع "في أداء "ديثرامب" أي القصيدة التمثيلية وهي في الغالب تعريف وتشهير ببعض الأفراد المعروفين في المدينة (...) وتبدأ الحضرة متمهلة ثم يكون الدخول في الموضوع ثم الانصراف بجذبة "[2].

ما يستنتج من هذا الشكل الفرجوي، أنه عبارة عن تمسرح متنقل يسافر نحو المتفرج كلما دعاه، وهو يتوفر إلى حد ما على مكونات المسرح كما كان يمارس في المهرجانات اليونانية التي تعتبر النواة الأولى للمسرح باعتباره فنا له مقوماته الخاصة. ومن هذه الخصائص الجوقة مقابل (الكورس)

[1] سيدي الكتفي، عرف هذا المسرح بمدينة الرباط في عهد السلطان مولاي يوسف (1912-1927) ثم انتشر في بعض المدن الكبرى بالمملكة، ومن المرجح أن الصناع والحرفيين هم الذين ابتدعوه. وللفرقة رئيس يسمى المقدم وكانت العروض في بيت المقدم أو بيت أحد أعيان المدينة.

[2] حسن المنيعي: **أبحاث في المسرح المغربي**، مرجع سابق، ص 25- 26.

والمقدم مقابل (الكوريفي) والقصيدة التمثيلية مقابل (الديثرامبوس)، و إن كان هذا الشكل يتميز ببعض المكونات تتجلى في تحوله من التمسرح إلى ممارسة طقوسية هي "الجذبة".

ثم بعد ذلك يتحدث حسن المنيعي عن حفلات "سلطان الطلبة" بوصفها شكلا آخر لماقبل المسرح بالمغرب، وذلك "لأن رواد فن الدراما يتجاوزون ظاهرتها العبثية أو الترفيهية، ويرون فيها عرضا مسرحيا ضخما تتكون فصوله عموما من جزئيات الحفل، ذلك أن المشخصين يتصرفون دون أن يشعروا بذلك، تصرفات الممثل على خشبة المسرح، ويتحركون بمحض الحدث الذي يبدو كل واحد منهم منضويا في أعماقه مهما كان الدور الذي يؤديه. وفيما يتعلق بوحدة الزمان، فإن التمثيل يدوم أسبوعا كاملا (...) و كما هو الأمر بالنسبة لبعض التجارب المسرحية، فإن التمثيل يقوم على الارتجال، إذ ليس هناك سيناريو أو مخرج قارين، و إنما نحن أمام مجموعة من اللوازم وحشد من الناس (الممثلون) الذين يصنعون بحركاتهم وإيمائاتهم وخطبهم وقصائدهم عناصر تظاهرة فنية"[1].

يبدو من خلال هذا النص، أن التمسرح الذي تقوم عليه فرجة "سلطان الطلبة"، بالإضافة إلى اعتماده على عنصر الممثل، والتشخيص ووحدة الزمان والارتجال وتوظيف اللوازم والمزج بين الحركة والكلمة، يتميز بمظهره اللعبي اللاشعوري. فالممثلون يدخلون في لعبة بناء مجتمع متخيل عبر التمثيل، يجسدونه بسلطته السياسية وعلاقاته الاجتماعية، لكن دون أن يشعروا أنهم يؤدون أدوارا مسرحية متكاملة.

يتضح من خلال هذا الرصد لمختلف تجليات التمسرح في الأشكال السالفة الذكر داخل ثقافتنا المغربية، أن المجتمع المغربي يمسرح نفسه لاشعوريا، وبالأحرى في علاقاته السياسية والاجتماعية من خلال أشكال تعبيرية عفوية تتميز بخصائصها ومقوماتها المسرحية المتنوعة. إلا أن هذه المقومات لا يمكن أن تشفع لنا بإدخال هذه الأشكال ضمن إطار التمسرح في المسرح، لأنها لا تحترم القواعد المسرحية المتداولة، بل تحتوي على إرهاصات درامية فقط.

إن ما يميز التمسرح – كما مر بنا – هو عدم تجانس المواد السيميائية التي يوظفها، فهو يوظف السمعيات والبصريات والروائح، ويقيم داخل كل نوع من هذه الأنواع أنساقا وشفرات، بحيث "يتلقى

[1] نفسه، ص 28 - 29.

المتفرج في كل لحظة من لحظات العرض رسائل متعددة ومتباينة ومتزامنة، يحتاج إلى معالجتها والربط بينها ليتحصل لديه معنى المسرحية"[1]، والحقيقة أن هذه البوليفونية الإبلاغية – كما يسميها رولان بارث – هي التي تجعل أمر دراسة التمسرح أمرا متمنعا.

فكيف سيتعامل الباحث – بل حتى المتفرج اليقظ – مع هذا السيل الجارف من العلامات الصادرة عن هذه الأشكال ؟ كيف السبيل إلى إشاعة النظام حيث لا تبدو سوى الفوضى ؟ كم هو عدد الأنساق التي تشتغل في التمسرح ؟ هل تخضع للقواعد نفسها ؟

سننطلق في تحليلنا للتمسرح من اعتماد معيارين أساسين: الأول هو حامل العلامة، والثاني هو طبيعة مادة العلامة. أما بخصوص المعيار الأول فمعلوم أن العنصرين اللذين لا يكون التمسرح بدونهما هما: الممثل والمكان. فقد نجد مسرحا بدون ديكور، لكننا لا نجد أبدا مسرحا بدون ممثل، فحتى في مسرح الدمى الذي يعتقد أن الممثل غائب فيه، فإن الدمية ليست غير نائب عن الممثل. أما فيما يتعلق بالمكان فمعلوم أن التمسرح لا يمكن أن يوجد إلا إذا توفر حيز مكاني، مهما كان شكله ومهما كانت مقاساته.

أما المعيار الثاني المتعلق بمادة تعبير العلامات، فقد سلفت الإشارة إلى أن التمسرح يوظف موادا تعبيرية كثيرة ومتنوعة: بصرية، سمعية، شمية ... لكن أشيعها هي البصرية والسمعية، لذلك سنقتصر عليهما. وبتطبيق المعيار الثاني على الأول نحصل على التصنيف الآتي:

- أنساق بصرية مرتبطة بالعارض: الإيماء، حركة الممثل، تعابير الوجه، التزيين، القناع، تصفيف الشعر، اللباس.
- أنساق سمعية ترتبط بالممثل: كلام، نبر.
- أنساق بصرية مرتبطة بالمكان: شكل المكان وأبعاده، الديكور، اللوازم، الإنارة، الألوان والأشكال.
- أنساق سمعية مرتبطة بالمكان: الموسيقى، المؤثرات الصوتية.

يمكن القول هنا، إن ما يؤاخذ على كتاب "فن الشعر"[2] لأرسطو هو أنه نظر فقط لمسرح القرن الخامس قبل الميلاد، في حين أغفل الحديث عن أصل هذا المسرح ونشأته؛ أي عن العناصر التي

[1] R.Barthes, **Essais critique**, Op cit, p 258-259.

[2] طاليس أرسطو، **فن الشعر**، مرجع سابق.

تلاحمت من أجل التمهيد لنشأته، مثل الموسيقى والغناء والرقص التي كونت قوام الاحتفالات الديونيزوسية أو الباخوسية، التي كانت تقام في اليونان القديمة إحياء لذكرى ديونيزوس أو باخوس إله الخمر والكروم في فصل الربيع، وهي احتفالات تقدم خلالها القرابين وتحييها مجموعة من المنشدين في إطار طقوس لها مقوماتها وعاداتها وتقاليدها المترسخة لدى الشعب، حيث تردد الجوقة قصائد الديثرامبوس أمام الجماهير من الناس ولا يتردد هؤلاء في المشاركة في الغناء. ومما لا شك فيه أن العرب أيضا وكغيرهم عرفوا هذا النوع من الاحتفال وهذه الأشكال من الطقوس، ألم يكن العرب قبل الإسلام يقيمون الاحتفالات الجماعية للآلهة وخلالها يقدمون لها القرابين ويستعرضونها حتى يكون الموسم الفلاحي جيدا، وحتى تبارك لهم صنيعهم في الحل والترحال، وكل الأمور الحياتية وخاصة تلك الآلهة التي توجد في الكعبة وحولها، لقوله تعالى (وَمَا كَانَ صَلَاتُهُمْ عِنْدَ الْبَيْتِ إِلاَّ مُكَاءً وَتَصْدِيَةً)[1]، حيث كانت تقام الاحتفالات مرتين في السنة خلال فصل الصيف وفصل الربيع، إذ يجتمع العرب على اختلاف آلهتهم من أجل "تعظيم البيت والطواف به، والحج والعمرة والوقوف بمزدلفة، إهداء البدن، والإهلال بالحج والعمرة"[2]، إنه حج لا يخلو من رقص وغناء ودعاء، أي لا يخلو من احتفال يجمع الديني بالدنيوي. فبعد الفراغ من أداء المناسك والشعائر الدينية يتحول الأمر إلى تجمع وسرور وحبور. يقول روبيرت سميث: "منذ البداية كانت الطقوس والممارسة العقلية لها، تكون الجانب الرئيس من الديانات القديمة، وكما أن المعتقدات السياسية أقدم من النظريات السياسية كذلك المعتقدات الدينية أقدم من النظريات الدينية"[3].

هكذا – يمكن القول – إن التمسرح في الأشكال ماقبل المسرحية الذي يتجلى عبر الاحتفالات وأشكال الفرجة الشعبية يعتبر أحد تمظهرات التمسرح الأكثر خصوبة وديناميكية، والأقرب إلى الإنسان وإلى فضاءاته اليومية؛ خصوصا وأنه يحاول استثمار مجموع الإمكانيات التعبيرية المسرحية سواء على مستوى اللغة أو الوظيفة أو العلاقة بين العارض والمتفرج.

[1] **القرآن الكريم**، "سورة الأنفال"، برواية الإمام ورش عن نافع، الآية 35.
[2] هشام بن محمد السائب الكلبي، **كتاب الأصنام**، تحقيق: أحمد زكي، منشورات الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، 1965، ص 7.
[3] روبيرت سميث، **علم الاجتماع الديني: مفاهيمه النظرية وتطبيقاته العلمية**، ترجمة: أحمد الخشاب، ط3، 1980، ص43.

رغم كل هذا، لا ينبغي أن نطابق بين التمسرح داخل الأشكال ماقبل المسرحية، والتمسرح في المسرح ما دام الاختلاف بينهما وارد، فالتمسرح في الأشكال ماقبل المسرحية عفوي مصدره الطبيعة الإنسانية، فهو ترجمة لغريزة عند الإنسان هذه الغريزة التي تتجلى في "تحويل مظاهر الطبيعة"[1]، وبذلك يكون التمسرح في الأشكال ماقبل المسرحية ملازما للإنسان بوصفه إنسانا، قبل أن يتحول إلى موضوع جمالي في المسرح.

كما يمارس التمسرح في الأشكال ماقبل المسرحية بطريقة لا شعورية أو غير معلن عنها أو غير مسماة. ففي الوقت الذي يكون فيه الممثلون بصدد أداء أدوارهم داخل حفل شعبي ما، فهم لا يعرفون أنهم يؤدون فعلا مسرحيا حقيقيا، كما أن المتفرجين لا يعون أنهم يلعبون دورا مسرحيا مهما؛ في حين، أن قواعد اللعبة في المسرح تمارس بطريقة مقصودة وواعية، فالممثل موجود من أجل أداء دور في عرض مسرحي ما، والمتفرج جاء إلى المسرح من أجل متابعة هذا العرض.

رغم التماهي والتشابه الموجود بين الفضائين ماقبل المسرحي والمسرحي، بين فضاء اللعب المفتوح في الفرجات الشعبية السالفة الذكر وبين الفضاء المسرحي الذي فجرته بعض النظريات الحديثة – رغم كل هذا التشابه – لا يمكن أن نقول عن فضاء التمسرح ماقبل المسرحي بأنه فضاء مسرحي، ما دام يحتاج إلى ذلك الانغلاق الذي يحوله من فضاء يومي إلى فضاء جمالي.

إن التمسرح في الأشكال ماقبل المسرحية، على الرغم من اعتماده على وسائل تعبيرية ذات طبيعة مسرحية، لا يمكن أن يخرج عن إطار وضعه الواقعي، بينما يندرج التمسرح في المسرح، باعتباره موضوعا جماليا في إطار المتخيل، وهذا التمييز بين الواقعي والمتخيل ضروري لإدراك الحدود الطبيعية والجمالية للتمسرح.

من خلال هذا الرصد لتمظهرات التمسرح في المسرح وفي الأشكال ماقبل المسرحية، يتبين لنا أن اللغة تلعب دورا مركزيا في رسم ملامح هذا التمسرح سواء كانت لغة لسانية أو غير لسانية، كما أن حدود التمسرح ترتبط في هذا المجال بحدود وإمكانات الخطاب نفسه.

[1] Josette Féral, «**La théâtralité**», Op cit, p 349.

إن ما يمكن استخلاصه من هذا الفصل، هو أن التمسرح فعلا موجود في كل مكان، إلا أن أشكال هذا الوجود تختلف من مجال لآخر ومن خطاب لآخر.

من هنا – إذن – تتبين لنا مشروعية السؤال الذي طرحته جوزيت فيرال بخصوص "التمسرح هل هو مفرد أم متعدد ؟!"[1]، لنقول إن التمسرح في الحقيقة تمسرحات، يتعدد بتعدد المجالات الاجتماعية والفكرية والأدبية والفنية التي يتمظهر من خلالها.

إلا أن رسم هذه التعددية والاختلاف لا يمكن أن يجعلنا نضيع ملامح هذا المفهوم في خصوصيته، فعلى الرغم من رصدنا لمختلف تغيراته حسب المجالين المذكورين، إلا أننا في سياق هذه المحاولة كنا نعي جيدا أننا نرسم صورة معينة له بوصفه مفهوما له إطار مرجعي أصلي هو المسرح.

من ثم يمكن القول، إن حديثنا عن التمسرح لم يذهب كليا مع ما هو استعاري ليغفل جانب الخصوصية، لذلك فإن ملامح التمسرح في المسرح تظهر في ثنايا ما قلناه في هذا الفصل، ففي الوقت الذي ناقشنا فيه تمظهرات التمسرح في الأشكال ماقبل المسرحية، لم نناقشها من أجل ذاتها وإنما من أجل توجيهها في اتجاه رصد خصوصيات التمسرح في علاقته "بالظاهرة العيساوية"؛ هذه الخصوصيات هي التي ستكون موضوع الباب الموالي من الأطروحة، والذي سنقارب من خلاله تجليات التمسرح في المتن.

[1]Ibid, 347.

# الفصل الثالث:
# "الظاهرة العيساوية"

لا يمكن لأي باحث أن يتحدث عن "ظاهرة عيساوة" دون أن يصطدم بمجموعة من المفاهيم والمصطلحات، عُرفت فيما بعد أنها تؤسس البنية التنظيمية للظاهرة، وهذه المصطلحات هي كالآتي: الطريقة، الطائفة، الزاوية. خصوصا وأن هناك من المهتمين مَن يخلط بين هذه المصطلحات، على الرغم من أن كل واحد منها قد يعني شيئا مختلفا عن الآخر.

## 1: الطريقة

يقول لويس فوانو Louis Voinot: "إن الطريق المرسوم للأتباع، والقواعد الثابتة المنظمة للحياة هي ما يكون الطريقة"[1]، وبذلك تكون الطريقة عبارة عن قواعد وضوابط مرجعية، يعود إليها الأتباع والمريدون من أجل الارتباط بالعالم الإلهي، والطريقة عادة ما يحددها الشيخ المؤسس. وكما هو معروف في المغرب عموما هناك عدة طرق أشهرها:

– الطريقة القادرية: وتعود للشيخ عبد القادر الجيلاني.

– الطريقة التيجانية: وتعتبر نفسها ذات اتصال مباشر مع النبي، أي منحدرة من نسبه صلى الله عليه وسلم .

– الطريقة الشاذلية: وهي الأهم على الإطلاق، وتعود إلى الشيخ أبي الحسن الشاذلي، فالجنيد، فالنبي ﷺ.

تتمظهر الطريقة عادة في شكل أوراد وأذكار وأحزاب:

– الأوراد؛ وهي العمود الفقري للطريقة، إنها تحمل سر الطريقة، هذا السر الذي لا يمكن للمريد أن يحقق تواصله مع الله من دونه، وهو حكر على الخاصة.

– الأذكار؛ وتأتي في المرتبة الثانية بعد الأوراد، وهي عبارة عن شعائر وابتهالات، تجعل المريد يندمج عاطفيا ونفسيا ويتقرب أكثر إلى الله.

[1] Louis Voinot, **Confréries et Zaouïa au Maroc**, éd Oran, 1963, p9.

– الأحزاب؛ تحتل المرتبة الثالثة بعد الأوراد والأذكار، وهي عبارة عن نصوص قرآنية أو صوفية يرددها العامة والخاصة دون تمايز.

## 2: الطائفة

إذَا كانت الطريقة تمثل المذهب الذي يؤطر من الناحية الدينية والنظرية والإيديولوجية سير الأتباع في سلوك طريقهم إلى الله، فإن الطائفة تمثل الضوابط التنظيمية المتعلقة بالطريقة فيما يخص علاقاتهم بالشيوخ، وينحصر عملها في تنظيم الطقوس، فهي التي "تحدد عدد الأذكار والأحزاب التي يجب تلاوتها وترديدها، وكذا أوقاتها، كما تضطلع بمهمة توزيع ونشر الطريقة في مجالات جغرافية متنوعة، بهدف تثبيت العلاقات الدينية، وترسيخ سيطرتها على باقي العلاقات الجنسية و العرقية"[1].

يبدو – إذن – أن هذه العلاقات التنظيمية تأخذ مستويين اثنين: "مستوى عمودي وآخر أفقي، فالتي تأخذ شكلا عموديا تنحدر من الشيخ إلى المريد عبر وساطة "المقدم". أما التي تأخذ شكلا أفقيا، فهي التي تسود بين المريدين وتتميز أولا بانتمائهم إلى طريقة واحدة وثانيا بتضامنهم الديني الذي يعوض تضامناتهم السابقة"[2].

وتتخذ الطائفة من أجل تجسيد هذا التضامن على مستوى المظهر إشارات تحقق تميزها عن طوائف أخرى، وتمكن المريدين من التعرف على بعضهم البعض، "فالطائفة الجازولية مثلا متميزة بالشَّعر المحلوق وبارتداء المرقعات أو ثياب الفقر ثم بالعُكَّاز و السُّبْحة"[3].

## 3: الزاوية

إذَا كانت الطريقة تمثل الظاهرة على المستوى المذهبي، والطائفة تمثلها على المستوى التنظيمي، فإن الزاوية تمثلها على مستوى الوجود العيني. إذ، لا يمكن أن يتحقق الوجود المادي والحقيقي للطريقة وللطائفة إلا بتواجد الزاوية التي تعتبر حقلا للتطبيق الميداني، فمن خلالها يقاس ضعف الطريقة أو قوتها، سواء فيما يتعلق بالتنظيم أو فيما يخص نفوذ الشيخ وطاعة المريدين وإخلاصهم له.

[1] عبد اللطيف الشاذلي، **التصوف والمجتمع: نماذج من القرن العاشر الهجري**، مطابع سلا، 1989، ص15.
[2] Louis Voinot, **Confréries et Zaouïa au Maroc**, Op cit, p9.
[3] عبد اللطيف الشاذلي، **التصوف والمجتمع: نماذج من القرن العاشر الهجري**، مرجع سابق، ص 160.

هذا، وإن تأسيس أي زاوية لا بد وأن يكون مسبوقا بعمل ميداني تمهيدي، حيث أن هناك ثلاثة عناصر لا تتأسس الزاوية إلا بوجودها، هي :

أ – الأصل الشريف؛ إذ على المؤسس أن يثبت سلسلته التصاعدية انتسابا إلى النبي (ص).

ب – المعرفة الدينية.

ج – قبيلة أو قبائل محتضنة لشيخ الزاوية، بحيث يشرف على ممارسة التعليم الديني بها.

د – الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر فيها، فيصبح بذلك مرجعا لحل الصراعات والقضايا دون أن يكون طرفا فيها.

الزاوية إذًا؛ "تعبير عن حاجة مجتمع قبلي في غياب نظام اجتماعي وسياسي، كوسيلة تمكنه من حفظ نظام القبيلة الذي لا يعرف أي شكل من أشكال التراتب الاجتماعي أو تقسيم العمل، كما لا تتوفر على نظام سياسي قوي للفصل في النزاعات بين القبائل. مما يجعل شيخ الزاوية بموقعه المحايد في النزاعات وموقفه المسالم بالإضافة إلى كونه يتمتع بامتياز خاص لدى القبائل، مؤهل للقيام بدور التحكيم والعمل على تسهيل العمليات التجارية، وخلق علاقات التعاون بينها ومن ثمة تصبح الزاوية ضمانا لاستمرارية مجتمع غير مستقر"[1].

بذلك تغدو الزاوية مركزا اجتماعيا متعدد الوظائف، فهي تستطيع أن تكون في نفس الوقت مستوصفا، محكمة، سوقا، مدرسة، ومعرضا، بالإضافة إلى الطابع الديني الذي يضفي عليها طابع القدسية.

غير أن هذه الوظائف التي تضطلع بها الزاوية قد تثبت أو تتغير وفق ظروفها وموقفها ومواردها الاقتصادي، الذي تحصل عليه من الهدايا والهبات والنذور والزيارات مقابل الخدمات التي تقدمها للناس مما يضمن لها نوعا من الاستقلالية.

[1] إرنيست غيلنر، «**السلطة السياسية والوظيفة الدينية في البوادي المغربية**»، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، ع28، 1985. ص : 174-175-176.

كما أن الزاوية لا تحيد عن القاعدة أو القانون الخلدوني المشكل للدول الذي يبدأ بلحظة التأسيس، فلحظة القوة، ثم ينتهي بلحظة الانحطاط، هذه اللحظة التي غالبا ما تعجل بها صراعات الزاوية الداخلية حول الزعامة بعد موت الشيخ المؤسس.

كانت هذه بعض المصطلحات التي كانت في حاجة إلى توضيح قبل الولوج في الحديث عن "الظاهرة العيساوية"، هذا الحديث الذي طرح أمامنا العديد من علامات الاستفهام التي تفتح المجال للتساؤلات الآتية: هل الأمر يتعلق بحركة صوفية أو بطريقة تعبد، أو بشكل من أشكال الاحتفال والفرجة، أو بوسيلة من وسائل العلاج التقليدية، أو بأشخاص يصنعون كل ما هو عجائبي، أو أن الأمر لا يتعدى أن يكون عبارة عن فرقة غنائية شعبية ؟؟

"الظاهرة العيساوية" عبارة عن كل هذه المظاهر أو بعضا منها، غير أن الأكيد هو أن اللبنة الأولى التي بنيت عليها هذه الظاهرة كانت لبنة دينية، تحولت فيما بعد إلى مشروع صوفي على يد الشيخ المؤسس.

فتُنسب "الظاهرة العيساوية" إلى "الشيخ مُحَمَّد بن عيسى"، الذي عاش بمدينة مكناس، وبها كان يلقن تربيته وثقافته الصوفية، فاحتفظت الذاكرة الشعبية بصورة عن هذه الشخصية كرجل صالح وشيخ روحي، والتصق به لقب "الشيخ الكامل" إلى اليوم؛ لما كان يربي عليه مريديه من عمق روحي عن طريق العناية الخاصة بالذكر وتلاوة القرآن وسرد الأمداح النبوية، عبر أداء جماعي ولحن انفرادي.

حينما أردنا البحث في حياة الشيخ المؤسس: "الشيخ الكامل" أو "الهادي بن عيسى" أو "مولى مكناس" كما يقول العامة وجدنا أنفسنا أمام مصدرين :

أ – مصدر شفهي؛ له قيمته باعتباره يحمل آراء الشعب وتصوراته حول هذه الشخصية.

ب – ومصدر تاريخي؛ يبدو أنه لم يعط لهذه الشخصية حقها من الاهتمام باستثناء بعض الإشارات العابرة.

للزيادة في التدقيق وضبط المعلومات، لم يبق أمامنا إلا كتب التراجم والمناقب التي لم تسمح هي الأخرى برسم معالم هذه الشخصية ولا بإعطاء تصور عام عن مشروعها الصوفي. بل اكتفت بالمدح

والإطراء، بينما ظل الالتباس والغموض هما السمتان المخيمتان على جوانب حياة هذه الشخصية. ولكن هل حال ذلك دون شهرتها ؟ بالتأكيد لا، فبقدر الالتباس كانت الشهرة وبقدر الغموض كانت الشعبية.

في محاولة منا لتحديد الفترة التاريخية التي عاش فيها "الشيخ الكامل" وجدنا الراجح – على العموم – أنه "عاش أواخر القرن التاسع الهجري و بداية العاشر منه"[1]. غير أن تاريخ ميلاده ووفاته يوجد حولهما نقاش، حيث هناك من حدد هذا التاريخ مابين (872 هـ) و(933 هـ) وهو تاريخ يوجد في كل الكتب المهتمة بحياته"[2]، كما أن هناك من جعل تاريخ وفاته يرجع إلى سنة (940هـ)"[3].

على الرغم من هذا التضارب في الآراء حول تاريخ ولادة الشيخ ووفاته، إلا أن الأكيد هو أن "مُحَّد بن عيسى" عاش أكثر فترات المغرب اضطرابا، لأنه عاصر دولة في طور السقوط وأخرى في طور النشوء. إذَا ما اعتبر تاريخ ولادته هو الموافق ل(1465م)، فإنه يؤرخ لنهاية الدولة المرينية وبداية الوطاسيين. وإذَا ما اعتبر تاريخ وفاته هو سنة(933هـ) كما ورد عند المهدي الغزال أي الموافق ل(1626م). فإنه "قد عاصر أربعة سلاطين : مُحَّد الشيخ من (1471) حتى (1505م)، وأبو عبد الله البرتغالي من (1505) حتى (1524م)، ثم أبو الحسن الملقب بأبي حسون البادسي من (1524) حتى (1525م)، وأخيرا أبو العباس أحمد من (1526) حتى (1548م)"[4].

أما حينما عدنا إلى المصادر الشفهية محاولين استنطاقها، فإن الأمر تعدى الغموض ليصل بنا إلى الحيرة، خصوصا عندما تجعل هذه الأخيرة الفترة التي عاشها "الشيخ الكامل" متزامنة مع فترة حكم السلطان المولى إسماعيل، ومن هنا بدأنا نتساءل، تُرى عن أي مولى إسماعيل تتحدث المصادر الشفهية ؟

[1] محمد بن عسكر الحسني الشفشاوني، **دوحة الناشر لمحاسن من كان بالمغرب من مشايخ القرن العاشر**، تحقيق محمد حجي، مطبوعات دار المغرب للتأليف والترجمة والنشر،سلسلة التراجم(1)، ط2، د.ت.ط، ص76.
[2] أحمد بن المهدي الغزال، **النور الشامل في مناقب فحل الرجال الكامل سيدي محمد بن عيسى رضي الله تعالى عنه**، ط1، 1348ه، ص5.
[3] نفسه، ص48.
[4] انظر إبراهيم حركات، **المغرب عبر التاريخ**، ج2، دار الرشاد الحديثة، ط2، 1984، ص: 169-172-173-174.

فتبين لنا بالرجوع إلى تاريخ الدولة المرينية والوطاسية، انعدام وجود سلطان يحمل هذا الاسم"[1]، اللهم إذا كان السلطان المقصود هو المولى إسماعيل سلطان الدولة العلوية، إلا أن هذا يبقى مستحيلا. إذ؛ إن تاريخ بداية حكم هذا الأخير هو (1672م) في حين أن وفاة "الشيخ الكامل" كانت سنة (933هـ) الموافق ل(1626م).

إذا كان هذا الخطأ الشائع، الذي يتكرر في تسمية السلطان المعاصر "للشيخ الكامل" باسم السلطان المولى إسماعيل ليس له ما يبرره من الناحية العلمية، فإن له ما يبرره على مستوى المخيلة الشعبية المغربية، خصوصا إذا ما تم الأخذ بعين الاعتبار تلك الفترة التي تميز بها المولى إسماعيل على صعيد السلطة وما عرفته مدينة مكناس على عهده من ازدهار حتى غدت تسمى "مكناس الإسماعلية" تماما كما سميت "مدينة الشيخ الكامل" أو "مدينة الهادي بنعيسى"، فمثل هذه الآراء لابد وأنها تخفي رغبة المخيلة الشعبية في التعبير عن قوة الشيخ وكراماته وتأكيد مشروعيته وترسيخها.

نجد – مرة أخرى – أنفسنا أمام الغموض نفسه الذي واجهنا في محاولة تحديد الفترة التي عاشها "الشيخ الكامل"، يصادفنا ونحن بصدد البحث عن أصله ونسبه، حيث وجدنا تضاربا في الآراء ما بين قائل "إنه فهديّ النسب؛ أي من أولاد فهد وهي فرع من فروع المختارين بني حسن الغرباويين، وبين من يساند هذا الرأي ويضيف له لقب السفياني المختاري"[2]، وبين قائل بانحداره من سملالة وهي قبيلة من جزولة، وبين من يعرفه بكونه سباعي منحدر من أولاد السباع ويبدو أن هذا هو الصحيح، حيث يقول المهدي الغزالي: "هو سيدي مُحَمَّد ابن عيسى ابن سيدي عامر ابن سيدي عمر ابن سيدي عمرو ابن سيدي حرز ابن سيدي محروز ابن سيدي عبد المؤمن ابن سيدي عيسى المكني بأبي السباع ابن سيدي إبراهيم ابن سيدي هلال ابن سيدي مُحَمَّد ابن سيدي يوسف ابن أبي زيد ابن سيدي عبد الرحمان ابن سيدي سلام ابن سيدي عبد العزيز ابن سيدي عبد المؤمن أيضا ابن سيدي زيد ابن سيدي رحمون ابن سيدي زكرياء ابن سيدي مُحَمَّد ابن سيدي عبد المجيد ابن سيدي علي ابن سيدي عبد الله أيضا ابن سيدي أحمد ابن مولانا إدريس الأصغر الباني لمدينة فاس المحمية

[1] نفسه.
[2] انظر كتاب للناصري أبو العباس أحمد بن خالد، **الاستقصا لأخبار دول المغرب الأقصى**، ج 4، الدارالبيضاء، 1956، ص166.

ابن مولانا إدريس الأكبر ابن عبد الله الكامل ابن مولانا الحسن السبط ابن مولانا وسيدنا علي ابن أبي طالب وفاطمة الزهراء ابنة الرسول سيدنا مُحَمَّد (ص)"[1].

إذَا كانت هذه الشجرة تثبت النسب الشريف "للشيخ الكامل"، فإن جل المصادر تتفق على أنه نشأ بنواحي أولاد فهد من المختار فرع من قبيلة بني حسن بجهة الغرب، حيث ترعرع في كنف والدين صالحين ثم صاحبه أبوه إلى فاس، حيث تعلم المبادئ الأولى للعلوم الدينية التي كانت تدرس آنذاك، ولا أحد يمكن أن ينكر مكانة فاس العلمية ومدارسها المشهورة كالقرويين، وبعد أن تم له الفتح ارتحل إلى مدينة مكناس وغدا فقيها وعالما.

ويروي عنه – أحمد بن المهدي الغزال – أنه كان ذا "خلق متحليا بالجلال والجمال والكمال، ولم تظهر عليه خيانة قط لا في الحال ولا في المقال وكان ﷺ مهيب النظر، كريم النفس، كثير الأدب، جميل المعاشرة صاحب محبة وحنانة حلو الكلام كأن الله عجن طينة جسده من سائر المحاسن"[2]. غير أن الكتب التي اهتمت بحياة "مُحَمَّد بن عيسى" لم تذكر شيئا، لا عن نشاطاته خارج دائرة التعلم وحفظ القرآن ولا عن الفترة الزمنية التي قضاها في فاس ولا عن أساتذته الذين تتلمذ لهم في البداية قبل بداية مشروعه الصوفي، فلا بد وأنه تأثر بفاس التي كانت معقل الحركة الفكرية بالمغرب، كما تأثر بالتوجه الصوفي الذي كان مزدهرا ومشجعا من طرف المخزن.

التصوف – في أصله – هو "العكوف على العبادة والانقطاع إلى الله والإعراض عن زخرف الدنيا وزينتها والزهد فيما يقبل عليه الجمهور من لذة مال وجاه، والانفراد عن الخلق في الخلوة بالعبادة، وكان ذلك عامًّا في الصحابة والسلف، فلما فشا الإقبال على الدنيا في القرن الثاني وما بعده وجنح الناس إلى مخالطة الدنيا اختص المقبلون على العبادة الصوفية. كما أن هذه المجاهدة والخلوة يتبعها غالبا كشف حجاب الحس والاطلاع على عوالم من أمر الله ليس لصاحب الحس إدراك منها ... وسبب هذا الكشف أن الروح إذَا رجع عن الحس الظاهر إلى الباطن ضعفت أحوال

[1] أحمد بن المهدي الغزال، **النور الشامل في مناقب فحل الرجال الكامل**، مرجع سابق، ص4. ويقال أن عن هذا الكتاب أخذت الشجرة الكاملية الموجودة حاليا بضريح الهادي بن عيسى بمكناس.
[2] نفسه، ص:5-6.

الحس وقويت أحوال الروح وغاب سلطانه (...) ولا يزال في نمو وتزايد إلى أن يصير شهودا بعد أن كان علما"[1].

يبدو أن المراحل التي قطعها "مُحَمَّد بن عيسى" من أجل الوصول إلى الولاية هي السبب الرئيس وراء تسميته "بالشيخ الكامل"، فالملاحظ مما سبق أن لكل شيخ تخصصه الذي لا يحيد عنه ولا يتجاوزه، غير أن "مُحَمَّد بن عيسى" كان شاملا في معرفته.

لكن السؤال الذي يطرح نفسه هو لماذا اختار "الشيخ الكامل" مدينة مكناس دون غيرها لتكون فضاء لانطلاق مشروعه الصوفي ؟ هل كان لاختيار "الشيخ الكامل" لمدينة مكناس علاقة بأهميتها الاستراتيجية والعمرانية، أو لأهميتها السكانية باعتبارها ملتقى أجناس مختلفة من برابرة وعرب وزنوج، أم كان ذلك بإيعاز من شيوخه ؟ أم أن الأمر يتعلق بدافع شخصي لا أقل، ولا أكثر ؟

لا يمكن – في هذا المجال – أن نستفيد من الروايات شيئا، لكن قد يفيدنا استحضار الظرفية التاريخية التي كانت تعيشها المدينة في الفترة المتزامنة مع "الشيخ الكامل". فقد شهدت البلاد تمزقات سياسية وصراعات على السلطة، بالإضافة إلى عوامل خارجية متمثلة في "الاجتياح البرتغالي الإسباني للسواحل المغربية، بعد أن سنحت لهم الفرصة لتحقيق أطماعهم التوسعية التي خولها لهم تمزق البلاد وضعف السلطة المركزية"[2]، وعوامل داخلية تمثلت في "تحركات القبائل العربية التي شكلت عنصر اضطراب واضح عندما استغلت ضعف السلطة الوطاسية، فانتظمت في جماعات خاضعة لرئاسة محلية مكونة من وحدات شبه مستقلة"[3].

كما شهد "الشيخ الكامل" بناء الدولة السعدية القادمة من الجنوب، حيث "أعلن شيوخ الزوايا ورؤساء المصامد وعامة السوسيين البيعة لمحمد بن عبد الرحمان القائم بأمر الله مؤسس الدولة السعدية"[4].

---

[1] الميلودي شغموم، **المتخيل والقدسي في التصوف الإسلامي: الحكاية والبركة**، ط1، منشورات المجلس البلدي بمدينة مكناس،1991، ص21.

[2] إبراهيم حركات، **المغرب عبر التاريخ**، مرجع سابق، ص176.

[3] عبد اللطيف الشاذلي، **التصوف والمجتمع**، مرجع سابق، ص259.

[4] محمد بن عبد الله الإفراني، **نزهة الحادي بأخبار ملوك القرن الحادي**، تقديم وتحقيق عبد اللطيف الشاذلي، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، عام 1419ه-1998م، ص18-19-20.

الراجح إذاً؛ أن اختيار "الشيخ الكامل" لمدينة مكناس كان إما بإيعاز من شيوخه، رغبة منهم في تعزيز نفوذهم في المنطقة، خصوصا لماَّ "أصبح للصوفية في هذا العصر دور ثلاثي إذ خاضوا الميدان السياسي والحربي، كما كان لهم نفوذ روحي بالغ"[1]، أو إن "الشيخ الكامل" – في إطار تاريخي حافل بالتناقضات الاقتصادية والاجتماعية – وجد في مدينة مكناس بؤرة فساد في حاجة إلى مصلح، إذ لا يمكن التحدث عن حركة الصلاح والصلحاء إلا بوجود مجتمع فساد، ومن هنا وجدها أرضية ملائمة لإنشاء زاوية تحمي الطبقات المستضعفة في ظروفها الصعبة، خصوصا أن مكناس كانت تحتل أهمية كبيرة فيما يخص الحقل السياسي.

هكذا كانت حياة "مُحَمَّد بن عيسى"، فعلى الرغم مما يكتنفها من غموض، إلا أنه لا يمكن تجاهل ما تحمله من حقائق، خاصة وأن المراجع التي حاولنا الرجوع إليها تتفق في الغالب على تكرار معلومات معينة عادة ما يشترك فيها كل مؤسسي الطرق والزوايا، ابتداء بأخذ العلم، مرورا بالأسفار المرتبطة بتقوية المعالم ثم العودة إلى ممارسة أشكال الزهد، لينتهي الأمر بالكرامات التي تؤهله لتأسيس زاوية، يلقن فيها طريقته التي لا تخلو من سند ومرجعية.

كان "الشيخ الكامل" جازولي الطريقة والسند، ذلك راجع "لاتصاله بمشاهير الصوفية المغاربة في زمانه وهم: أبو العباس أحمد بن الحارثي دفين مراكش وأبو فارس عبد العزيز التباع دفين مراكش وأبو عبيد الله مُحَمَّد الصغير السهلي دفين خندق الزيتون بأحواز فاس. وهم من كبار مشايخ الطريقة الجازولية، بل هم أشهر أصحاب الشيخ "الجازولي" ممن تفرعت بهم الطريقة الجازولية"[2]. علما بأن الجازولية هي امتداد وتجديد للطريقة الشاذلية التي كانت معروفة بالتزامها بالسُّنَّة، بل هي من الطرق الصوفية الأكثر انتشارا بالمغرب ويرجع الفضل في ذلك لمحمد بن سليمان الجازولي الذي عمل على إحيائها في القرن التاسع الهجري الموافق للخامس عشر الميلادي. ومن ثمة عمل أتباعه على نشرها، ويرجع سند "الطريقة العيساوية" إلى "مُحَمَّد الرسول ـ علي بن أبي طالب أبو مُحَمَّد الحسين ـ أبو مُحَمَّد جابر بن عبد الله العماري ـ أبو سعيد الغزواني أبو مُحَمَّد فاطس السعود ـ سعيد أبو مُحَمَّد فلاح المرقواني ـ أبو القاسم المرواني ـ أبو إسحاق إبراهيم البصري ـ زين الدين مُحَمَّد الغزواني ـ شمس الدين التركماني ـ تاج الدين مُحَمَّد ـ نور الدين أبو الحسن علي ـ فقيه الدين تاقي الدين الفقير الصوفي عبد العراق ـ أبو زيد

[1] إبراهيم حركات، **المغرب عبر التاريخ**، مرجع سابق، ص 187.
[2] نفسه، ص189.

عبد الرحمان الحسيني المدني العطاري بن الزيات . عبد السلام بن مشيش بن منصور بن إبراهيم الشريف . تاج الدين أبو الحسين الياقوت بن عطا الله الشاذلي . أبو العباس أحمد بن عمر الأنصاري المورسي . تاج الدين أبو فاضل أحمد بن مُحَّد بن عبد القاسم بن عطا الله الإسكندري المالكي . أبو عبد الله المغربي . أبو عباس الحسن القرافي . سيد عنوس البدوي راعي الإبل . أبو الفتاح الهندي عبد الرحمان الزكراكي . سعيد أبو عثمان الحرطاني . أبو عبد الله أمغار . أبو عبد الله مُحَّد بن أبو بكر سليمان الجازولي الشريف الطسيني . أحمد الحارثي . مُحَّد بن عيسى . أبو الرواين المحجوب"[1].

تتأسس "الطريقة العيساوية" على الأسس التي وضعها الشاذلي والتي تنتسب للجازولي، هذه الأسس التي تتمثل في مجاهدة النفس للوصول بها إلى التصور المثالي الأخلاقي والتوبة عن المعاصي والاقتداء بشيخ عالم بالظاهر والباطن. فكان شعار "الشيخ الكامل" هو "السنة تجمعنا، والبدعة تفرقنا"[2].

عندما يرد الحديث عن المتصوفة والأولياء، سرعان ما يتبادر إلى الذهن كراماتهم، وقبل التطرق للحديث عن كرامات "الشيخ الكامل" لا بأس من الوقوف عند تعريف الكرامة وما راج عن صحتها، خصوصا أنها كانت من أهم جوانب الطعن في النظام الصوفي ككل.

الكرامة – في الأصل – هي "حكاية تروي حضور القدسي في شخص معين وانبثاقه فيه أو عبره"[3]، غير أن الصراع كان على أشده منذ البدايات الأولى للتصوف حول واقعيتها أو انعدامها، "فالكرامات للأولياء والمعجزات للأنبياء والفرق بين المعجزات والكرامات، أن الأنبياء مأمورون بإظهار معجزاتهم والأولياء عليهم ستر كراماتهم"[4].

أثار هذا التقارب بين المعجزة والكرامة من حيث طبيعتهما الغيبية نقاشات داخل المذهب السُّني نفسه، فبينما ذهب البعض إلى اعتبار "الكرامة تقع بجميع أنواع الخوارق (...) رأى البعض

[1] Louis Rinn, **Marabouts et khouan**, Algerie, 1990, p309-310.
[2] عبد اللطيف الشاذلي، **التصوف والمجتمع**، مرجع سابق، ص155.
[3] الميلودي شغموم، **المتخيل والقدسي في التصوف الإسلامي: الحكاية و البركة**، مرجع سابق ، ص55.
[4] عبد المنعم الحنفي، **معجم مصطلحات الصوفية**، دار المسيرة بيروت، ط2، 1987، ص223.

الآخر أن ما يقع معجزة لنبي لا يجوز أن يكون كرامة لوالي، فيمتنع عند هؤلاء أن ينفلق البحر وتنقلب العصا ثعبانا ويحيي الموتى وغير ذلك مما خص به الله تعالى الأنبياء"[1].

بعيدا عن المذاهب الدينية وتعريفات القُدامى، نجد من الباحثين المحدثين والمعاصرين من يرى أن كل ذي عقل سليم لا يمكنه إلا أن يشك في واقعية هذه الكرامات. ويقول – في هذا الصدد – الميلودي شغموم: "فهذه الحكايات التي تتغذى من الخوارق تستفز [الحس السليم] إنها [لا واقعية] إلى درجة لا يمكن معها لأي فرد أوتي حدًّا أدنى من معرفة قوانين الطبيعة أو من المنطق أن يسلم بأن ما يُروى فيها من خوارق يستطيع أن يجد له سندا أو مبررا طبيعيا أو عقليا، إلا إذا تم استيلابه من طرف السياق الذي تُروى فيه"[2]، ذلك آت من أن الكرامات – كما ورد عند علي زيعور – : "كرم في الخيال والانفلاتات، وسخاء في الوجدانيات لا نجدهما في عمل العقل الذي يربط [الظاهرة] بأسبابها، فيشرح أو يعيد إلى الوحدة ما هو متكثر فيفهم علاقاتها الوطيدة مع الأخرويات، وتقوم بوظائف جعل المطلق حاضرا في الوجود العياني، والماضي ماثلا في الراهن، والأمل متحققا"[3]، وبما أن الكرامة هي أكثر الوسائل شيوعا لنشر التربية الروحية، فإنها "بذلك تحاكي الأسطورة التي هي الأداة الوحيدة للتربية"[4]، من ثمة فهي الأخرى يمكن أن تعبر عن الواقع ولكن بطريقة ملتوية أو ممتنعة؛ أي أن ظاهرها المقترن بالغيبيات تارة وباللامعقول تارة أخرى لا يمكن أن ينفي أن لها صدى في الواقع،كما أن ما تعتمد عليه من عنعنة وسند وذكر للرسول والصحابة، يؤهلها لتكون محط احترام الخاصة والعامة، بل وأن تُتقبَّل على أنها الواقع ذاته.

بالعودة إلى محور الحديث فإننا سنجد أن "للشيخ الكامل"، كمًّا لا بأس به من الكرامات منها ما تعلق بالسياسة كما هو الحال في هذه الحكاية:

"يحكى أن رجلا أعجميا من الخوارج دخل المغرب واستقر به وادعى لنفسه بالولاية الكبرى، فاجتمع حوله حشد كبير من الناس نظرا لما كان يكاشفهم به من أسرار ومغيبات حول ما يقع لهم في بيوتهم ومع أهليهم وأحوالهم في البيع والشراء والحرث وغير ذلك، بفضل جنية كانت في خدمته.

[1] عبد الله التليدي، **المطرب بذكر شخصيات بارزة من أولياء المغرب**، مطابع الشمال، طنجة، 1980، ص27.
[2] الميلودي شغموم، **المتخيل والقدسي في التصوف الإسلامي**، مرجع سابق، ص47-48.
[3] علي زيعور، **الكرامة الصوفية والأسطورة والحلم**، دار الطليعة، بيروت، د.ت، ص81.
[4] نفسه، ص87.

فأحدث فوضى في البلاد وشغل رجال السلطة بفعل ما كان يقوم به من أعمال حتى وصل به الأمر إلى حد تغيير أسماء كافة مريديه إذا صادف أن كان أحدهم يحمل اسم أحد الخلفاء الراشدين، أبا بكر أو عمر أو عثمان أو علي وحينما استفحل شأنه وبلغ الأمر السلطان، أرسل وزيره إلى الشيخ مُحَّد بنعيسى لاستشارته، فغضب هذا الأخير وبعث إلى الأعجمي برسالة، إما أن يعدل عن فعله واعتقاده الفاسد أو يرسل إليه دويبة من حشرات الأرض تقتله. غير أن الأعجمي قابل الأمر بالاستخفاف واستهزاء ولم يحن عليه الليل حتى مات قتيلا بلدغة عقرب"[1].

كما أُثر عن "الشيخ الكامل" كرامات اقتصادية واجتماعية، ومما يروى عن كراماته الاقتصادية ، "أن ضيوفا وفدوا عليه من كل قطر خلال ذكرى مولد الرسول (ص)، فلم يكفهم ما لديه من عسل لكثرتهم، فأمر مريديه أن يذهبوا إلى وادي بوفكران في ثلث الليل الآخر ويملأوا الأواني بالماء، فإذا بالماء يتحول إلى عسل طيب حينما يصبونه فوق طعام العصيد بإذن الله تماما كما أنبأهم بذلك شيخهم، فتمكنوا بذلك من إطعام وإكرام كل من قصدهم في تلك المناسبة المباركة"[2].

أما عن كراماته الاجتماعية فهي كثيرة ولعل أهمها ما له علاقة بالطب والصحة حيث يحكى أن "الشيخ الكامل" إذَا حدث ووضع راحته على ذي مرض أو علة يبرأ من علته، فقد عالج من الفتق والبواسير والعمى. هذا إلى جانب تحكمه بالسموم لأن أتباعه -كما يروى - لا تمسهم السموم وهذا ما يفسر تحكمهم في الأفاعي والعقارب وغيرها من الحيوانات السامة، هذه الكرامات وما تأتي به من خوارق، تجعل المرء في حيرة من أمره، فيتساءل هل الأمر يتعلق بأساطير أم بحكايات تشبه الأساطير ؟ أم هي خرافات استمتع الفكر الصوفي الشعبي بإبداعها ؟ أم هي حقائق ثابتة لا تدع مجالا للشك في صدقها ؟ أو أنها تبدو بالفعل كما يراها الميلودي شغموم: "لا تحاكي فقط الأسطورة من حيث البنية والوظيفة، وإنما تحاكي كذلك السحر من حيث المواد والوسائل، بالإضافة إلى محاكاتها للمعجزات بنية وقصدا"[3].

يبدو جليا، - من خلال ما سبق وأدرجناه في هذا الفصل - أن "الظاهرة العيساوية" قد انطلقت منذ بدايتها على أساس ديني، "فالشيخ الكامل" كان "من فحول المشايخ الدالين على الله

[1] انظر أحمد المهدي الغزال، **النور الشامل**، مرجع سابق، ص43-44-45.
[2] نفسه، ص 46-47.
[3] الميلودي شغموم، **المتخيل والقدسي في التصوف الإسلامي: الحكاية و البركة**، مرجع سابق، ص67.

من أجل من يهتدي بهديهم ويقتدي بأقوالهم وأفعالهم"[1]، وطيلة حياته لم تخرج "الظاهرة العيساوية" عن الطقس الديني، المتمثل في تلاوة الأوراد والأحزاب التي لم تكن في الأصل إلا عبارة عن صلوات وابتهالات تُتلى في رحاب الزاوية في أوقات ومناسبات معينة. فقد كان هدف الشيخ المؤسس دينيا بالأساس، ويكفي أن يتوقف المرء عند المحطات المهمة في التاريخ المغربي ليكتشف أن العامل الديني كان دائما إحدى المحركات الأساسية فيه منذ دخول الإسلام إلى المنطقة، بحيث يركن إليه كل طامح إلى السلطة حتى يضفي الشرعية على مشروعه. و"الزاوية العيساوية" سواء أكانت شكلا من الأشكال التنظيمية التي تفرزها القبيلة أو ظاهرة اجتماعية تعبر عن طموحات الفئات المهمشة، فقد ارتكزت على الإصلاح الديني عن طريق التمسك بالقرآن والسُّنة، غير أن هذا النشاط الديني سيتحول بعد وفاة الشيخ المؤسس إلى نشاط وتمسرح احتفالي على إيقاع "الطبل" و "المزمار" (الْغِيطَة).

يتضح – هنا – أن "الظاهرة العيساوية" وجدت في تخليد ذكرى المولد النبوي الشريف وسيلة للنزول بقيم الظاهرة إلى أرض الواقع، حيث يؤثر هذا الاحتفال بمظهره الرسمي وما يحتويه من شعائر وطقوس ومراسم وأساطير ورموز تؤثر في الأفراد وتجعلهم يتجاوبون عاطفيا مع ما تتضمنه من أفكار، وما تثيره من صور ذهنية، تأثيرا عاطفيا يسمو فوق كل منطق، ولا يخفى أن الاحتفال، إنما هو تأكيد لأهمية الحدث أو المناسبة التي أقيم من أجلها، بالإضافة إلى ما يتركه هذا الاحتفال من انطباعات في نفوس الجمهور.

فاحتفال "عيساوة" يشكل أسلوب تمسرح ناجع جدا، يصدر عن بنية تقليدية لها دراية واسعة بجمهورها وتعرف جيدا أن الاحتفال ينفرد بخاصية التكرار والاضطراد والانتظام بصورة تقليدية ثابتة ومعينة، فمن خلال هذه السمات تنبع أهمية الإجراءات التي سأشير إليها في المحطات القادمة من هذه الدراسة، كعامل مهم في تثبيت علاقة هذه الظاهرة بالتمسرح. ذلك أن تكرار الممارسات بصفة دائمة ومستمرة وبتمسرح معين، وما تحمله وتصحبه من معان ودلالات تتداعى بسهولة وتولد لدى الإنسان الإحساس بأن ما يُتمسرح حق وضرورة. إن إحساسا من قبيل هذا، يجعل الناس يزدادون

[1] عبد الرحمان بن زيدان، **إتحاف أعلام الناس بجمال أخيار حاضرة مكناس**، ج4، ط1، 1932، ص11.

رغبة في التمسك بالاحتفال كما يزداد اعتزازهم بما يحتويه ويشمله من شعائر وطقوس ورموز تصبح فيما بعد تقليدا لا غنى عنه، يترسخ مع مرور الزمن.

إذاً، كيف يتجلى تمسرح "الظاهرة العيساوية" ؟ بعد أن جعل مريدوها من عيد المولد النبوي مساويا للاحتفال بموسم "شيخهم الكامل"، خصوصا إذا ما أخذنا بعين الاعتبار الوظيفة الدينية للاحتفال التي تؤكد أنه بدون طقوس وشعائر وبدون أعياد، ليست هناك ديانة. هذا بالإضافة إلى أن اقتران موسم "الشيخ الكامل" (بالْمِيلُودْ) يحيل على لحظة الخلق والولادة القدسية حينما منح الله الحياة لآدم. وبذلك يتحول الموسم إلى حكاية عن الأمل، عن التجربة الأصلية كما يعكسها المتخيل الديني "لعيساوة"، إنها تمسرح تحييني للشيخ المؤسس بوصفه صورة آدمية تلخص الجوهر الأصلي للوجود البشري.

ويعج الطقس "العيساوي" بمشاهد تمثيلية خالقة للفرجة تندرج ضمن ما يسمى بالألعاب القدسية والروحية، لأنها ترتبط بزمن قدسي هو ذكرى ولادة الرسول ﷺ، وبمكان قدسي يشمل ضريح "الشيخ الكامل" ومحيطه، وتتنوع إلى لعبة (السْبُوعَا واللْبُوَاتْ) و(الذئاب) و(النْمُورَا) و(الخْلاَلِيف) و(الكلاب)، و(الجمال)، و(القطط) و(الضباع)، لارتباطها بالبركة. فإن الباحث أركوس Arcos يصنفها ضمن "الألعاب القدسية"[1]، علما أن اللعب متعدد الجوانب وكثير الأصناف، لأنه يتنوع إلى "اللعب الاجتماعي، ولعبة حدة الذهن، ولعبة المغامرة، ولعب الهواء الطلق، ولعب البناء والتشييد، ولعب سعة الخاطر، ورغم هذا التنوع الذي قد يكون لا نهائيا فإن كلمة لعب تستدعي نفس الأفكار المتعلقة بالطلاقة والمخاطرة والإتقان والدقة"[2].

تتميز هذه الفرجات بعدم جنوحها إلى التخاطب الكلامي، وميلها إلى إنتاج أصوات مبهمة غير مفهومة، يتم إنجازها في المكان المنفتح الذي "يرفض التفرقة والتمييز، ويتجاوز الثنائية المتضادة: الهنا والهناك"[3]، وتراهن على التعبير الجسدي ذي الطابع الحركي في نطاق كرنفالي، وهنا يمكن الحديث عن طابعها المسرحي ما دام الاحتفال "هو أساس كل فعل مسرحي، وبالتالي، فإنه أرضية خصبة

[1] Arcos.D, «**Les jeux sacrés des Aissouas à Meknés**», (in) Le monde colonial illustré, N°74, 1929, p 264.
[2] Roger Caillois, **Les jeux et homme**, éd Gallimard, 1967, p 9.
[3] Bernard Dort, **Le théâtre en jeu**, éd Seuil, Paris, 1979, p 100.

تخول الجسد اشتغاله كأداة حيوية"[1]، وتبعا لذلك [تقنية الميم] تظل في هذا التمثيل اللعبي حاضرة بقوة، خصوصا في حركة الوجه التي تنم عن الغضب والحزن والنشوة، سيما وأن المغاربة يحذقون التعبير بالوجه، والميم بصفة عامة مجموع الحركات الخارجية للجسم والوجه التي تنم بطريقة عفوية وطبيعية.

تراهن فرق "عيساوة" – أيضا – في تمثيلها على التقنع بقناع الحيوانات لتجسيم فكرة الخير والشر، والتعبير عن بركة القدسي والروحي، خصوصا إذَا علمنا أن القناع يرتبط ب"الاحتفالات الشعائرية أو الطقوسية، وتعبد الأجداد، وطقوس الخصوبة، والاحتفالات الكرنفالية"[2].

ومن ثمة فإن الدين – في هذه الحالة – لا يمكن أن يتعارض مع الفن، لأن الدين في النهاية تعبد، وفي "ظاهرة عيساوة" يصبح التعبد فنا، والفن تعبدا. فاحتفال "عيساوة" تعبد ولكن ليس بالمعنى التقليدي للدين، إنه تعبد صوفي، مبدع، يحاول أن يجد طريقه إلى الله عبر وسائل أخرى غير الصلاة وتلاوة الأذكار والأحزاب والأوراد. وليس عبر الكلمة – فقط – ولكن عبر إيقاع الموسيقى ورقصة "الجذبة" و"الحضرة"، على نغمة الطبل و(الغيطة)، ووسط روائح البخور، ومذاق ماء الزهر والدم والحناء أمام الضريح. ذلك "أن الدين أصل كل شيء، لأنه ارتباط علاقة محسوس بمعنوي، أو محسوس بمحسوس يرمز إلى معنوي"[3]. يتحول – بذلك – التعبد مع "عيساوة" إلى لون من ألوان الفن، والفن إلى شكل من أشكال التعبد.

يبدو من الراجح القول؛ إن هناك طقوسا ينقضي أجلها وأخرى مازالت لم تشأ الظروف أن تتطور إلى تمسرح، لكن رواسبها تظل قابعة في الوجدان الجماعي إلى أن تجد طريقها إلى الظهور في أشكال أخرى وبحلل جديدة أو باختلاق عادات جديدة، تحتفل بما يرمز إليها. وعلى حد قول مُحَمَّد الكغاط: "لم يعد العرب يعبدون الأوثان منذ خمسة عشر قرنا، لكننا لم نتحرر إلى الآن من التوسل بالأضرحة واللجوء إلى التعاويذ"[4]، و"عيساوة" لا يخرجون عن القاعدة وهم يصنعون مسيرتهم نحو ضريح "الشيخ الكامل" بمكناس.

[1] حسن المنيعي، **الجسد في المسرح**، مطبعة سندي، مكناس، ط1، 1996، ص 11.
[2] أحمد بلخيري، **الوجه والقناع في المسرح**، البوكيلي للطباعة، ط1، القنيطرة، 2003، ص 35.
[3] محمد الكغاط، **الممثل وآلته**، منشورات وزارة الثقافة والاتصال، 2002، ص11.
[4] نفسه، ص 11 - 12.

سنحت لنا فرصة حضور "موسم عيساوة" بمدينة مكناس، بأن نتحصل على كم لا بأس به من النصوص كونت لدينا مادة الفصول والمباحث القادمة من هذه الأطروحة، وبمعايشتنا لهذه النصوص حقبة من الزمن خلصنا إلى أنها تنبني على أساس تيمات ثلاث؛ تتمثل في: تيمة الله، تيمة النبي، تيمة الولي. فكيف تحضر هذه المواضيع في "تمسرح الظاهرة العيساوية" ؟ وكيف تشتغل لتؤسس ما يخدم "الظاهرة العيساوية" ويضمن استمراريتها ؟ وكيف يتحول الديني إلى الاحتفالي، إلى الموسمي، إلى الفرجوي، إلى التمسرح الطقوسي، إلى ماهو فني ؟ وبالتالي هل يمكن للدين أن يتعارض مع الفن ؟ خصوصا إذا ما تم الأخذ بعين الاعتبار أن المسرح ولد ولادة دينية ؟

# الباب الثاني: تجليات التمسرح في المتن

الفصل الأول: تمسرح "موسم عيســاوة"

الفصل الثاني: الجسد العيساوي : "من الرقص إلى الغناء"

الفصل الثالث: سيميائية تمسرح "الجذبة العيساوية"

## الفصل الأول: تمسرح "موسم عيساوة"

- المبحث الأول: اختيار "مقدم فرقة عيساوة"
- المبحث الثاني: زيارة ضريح "الشيخ الكامل الهادي بن عيسى"
- المبحث الثالث: التمسرح الطقوسي في "موسم عيساوة"

تمهيد:

بعد وقوفنا عند مختلف الجوانب النظرية التي تهم هذه الدراسة سنتناول مكونات أخرى لا تقل أهمية عن سابقاتها، ويتعلق الأمر بتمسرح طقوس "موسم عيساوة"، حيث يمثل "الضريح الكاملي" الفضاء الذي تدور فيه مختلف الاحتفالات، ويكون مخصصا لنحر الأضحيات خلال يوم الافتتاح. أما بالنسبة للزمان فإنه ذو طابع أسطوري وقدسي، إنه زمن خاص بالاحتفال، ولا يعمل إلا على تحيينه واستعادته، إن هذا التحيين يمكن أن يحدد عبر التنقل والسفر إلى مزار "الشيخ الكامل" بمدينة مكناس، قصد إعلان انطلاق الاحتفال .

نجد – كذلك – مجموعة من العناصر الفاعلة، في تمسرح طقوس "موسم عيساوة" تتطلب توثيقا سيميوثقافيا كالملابس، والآلات الموسيقية ومختلف الألعاب، والتعبيرات الجسدية التي لها علاقة بعنصري الفضاء والزمان، كما سنعمل على توثيق الكلمات التي تتداولها "أغاني عيساوة" وموسيقاها، فضلا عن تناولنا لمواضيعها وتيمتها.

تجدر الإشارة هنا، إلى أن السيميائيات الثقافية تبلورت على يد الشكلانيين الروس في الستينيات من القرن العشرين، ويعد يوري لوتمان Youri Lotman من أهم روادها، خاصة أنه كان عضوا مهما في مدرسة تارتو الروسية – الذي حاول التوفيق بين سيميائيات فيرديناد دو سوسير البنيوية والمنتمي إلى الاتجاه الأوروبي، وسيميائيات شارل ساندرس بورس المنطقية والذي ينتمي إلى الاتجاه الأمريكي – وما أهله لذلك تكوينه العلمي المتعدد، إذ تشكلت مصادره المعرفية من الدراسات الفيلولوجية واللسانية والأدبية والسيميائية، كما أن يوري لوتمان اهتم بالفكر العلمي واستثمرهُ في صياغة التصورات النظرية التي اقترحها على نحو متجدد في السيميائيات بتفرعاتها المتعددة: النصية والثقافية، إضافة إلى تدريسه في جامعة تارتو بروسيا. من أهم كتبه: الغلاف السيميائي[1]، وانفجار ثقافة[2]، وبنية النص الفني[3].

[1] Youri Lotman, **La sémiosphère**, Anka Ledenko (trad), Limoges, PULIM, 1999.
[2] Youri Lotman, **L'Explosion de la culture**, Presses universitaires de limoges, 2004.
[3] Youri Lotman, **La stracture du texte artistique**, Gallimard, Paris, France, 1975.

من هنا، اقترن اسم يوري لوتمان بالغلاف السيميائي La sémiosphère؛ ويعني هذا المفهوم الفضاء السيميائي المعقد والمركب، الذي تشغله ثقافة ما. وبالتالي، يمكن التعامل مع مجموع الثقافة مثل نص أو خطاب ما، كما يتفرع هذا النص المركب إلى نصوص فرعية متناسلة ومنقسمة بطريقة تراتبية.

بمعنى أن كل خطاب ثقافي ينقسم إلى خطابات، ويتفرع كل نص بدوره إلى نصوص أخرى، وهكذا دواليك، ومن ثم تأبى الديناميكية الثقافية الانعزالية والانغلاق، والسلبية في تلقي التأثيرات الخارجية، دون المساهمة في التفاعل والعطاء والتبادل الثقافي.

مايهمنا في هذه الأطروحة هو التوقف عند السيميائيات الثقافية التي تعنى بدراسة الأنظمة الثقافية الخاصة والكونية، واستجلاء مظاهر الثقافة الشعبية ورصد أنظمة التواصل في "الظاهرة العيساوية" بالمغرب.

باعتبارها دوالا وعلامات وأيقونات وإشارات رمزية لغوية وبصرية، بُغية استكناه المعنى الثقافي الحقيقي داخل المجتمعي، ورصد الدلالات الرمزية والأنتروبولوجية والإتنوغرافية والفلسفية والأخلاقية، ولا تقتصر هذه السيميائيات على ثقافة واحدة أو خاصة، بل تتعدى ذلك إلى ثقافات كونية تتسم بطابع عام، قوامها: الانفتاح ، والتعايش، والتواصل، والتكامل، والاختلاف، والتنوع، وتداخل النصوص (التناص)، وتعدد اللغات والثقافات.

## المبحث الأول: اختيار "مقدم فرقة عيساوة".

إن كلمة الفرقة؛ تعني (الرْبَاعَة) في العامية المغربية أي المجموعة أو الجماعة، والتي تشمل مجموع الراقصين الذين ينحدرون من أصل واحد، ويحتفظون بالتقاليد الموروثة عن أجدادهم ويعملون على حماية هذه العادات، وترسيخها لدى الأجيال الصاعدة عبر تحيينها في مختلف المناسبات والاحتفالات الشعائرية المكثفة.

وتتوفر الفرقة على رئيس يعرف محليا ب(مْقَدَّمْ الطائفة)، فهذا الأخير يتم انتخابه أثناء طقوس موسمهم الاحتفالي، من لدن الأعضاء الذين يتوفرون على وضع اعتباري متميز داخل بنية الشكل

الشعائري "العيساوي"، ويتم ذلك باستشارة الشخص الذي وقع عليه الاختيار وقبوله، وغالبا ما يكون المرشح لشغل هذه المهمة مسنا، ومستوعبا لعادات وتقاليد "فرقة عيساوة" الاحتفالية، ويشترط فيه أن يكون حافظا للقرآن الكريم، وملما بالصوفية، والطريقة العيساوية.

تنتهي صلاحية المدة المخصصة لكل (مقدم) – أي رئيس الفرقة – عشية اليوم الأخير من الاحتفال الشعائري، حيث تسند مهمة إدارة الاحتفال إلى شخصين أو ثلاثة ممن يتمتعون باحترام الجماعة وتقديرها، ويتولى هؤلاء الإشراف على ما تبقى من طقوس احتفالية، وكذا الإشراف على مراسيم اختيار (المقدم) أو الرئيس الجديد، الذي سيعين في نهاية الموسم، ومباشرة يقوم هذا الأخير بمزاولة مهامه التي يشيدها بتحديد زمان الاستعدادات التي ستقوم بها "الفرقة العيساوية" قصد تنظيم الموسم والاحتفال القادم، كما أن أحد البارعين في الرقص واللعب، يتولى رئاسة (الرباعة) – أي الفرقة الموسيقية –، وذلك ما سنفصل فيه – لاحقا – حينما نكون بصدد توثيق وتحليل مختلف الرقصات والشطحات الطقوسية، والتعبيرات الجسدية التي تتمسرح عروضها أثناء الاحتفال.

تنحصر استعدادات "فرقة عيساوة" قبل وبعد الموسم الاحتفالي، في القيام بجولات وزيارات لمختلف القرى والقبائل المجاورة، من أجل جمع (الصدقات) و(التبرعات) التي يخصص ريعها لتغطية مصاريف الاحتفال الموسمي السنوي بضريح "الشيخ الكامل" في مدينة مكناس، كتعويض مادي لجميع أعضاء "فرقة عيساوة" الذين شاركوا في تهييء وإنجاز طقوس الموسم الاحتفالي، ويتعين على الجميع المشاركة في جمع (الصدقات).

إذ أن كل غياب لأحد أفراد الفرقة بدون موافقة (الْمُقَدَّمْ)، يعاقب عليه بأداء غرامة أو ما يعرف في السنن الثقافي المحلي (بالنّصَافْ). وقبل انطلاق تلك الجولات، التي تدخل ضمن نسق الاحتفال العام، يقوم (المقدم) أو الرئيس بتكليف أحد أفراد الفرقة بمهمة إخبار (شيخ) القرية أو القبيلة التي ستتم زيارتها، وكذا دعوة السكان لحضور الموسم الاحتفالي الذي سيقام بضريح "الشيخ الكامل". وبهذه المناسبة يتعين على كل عائلة، أن تأتي مصحوبة بمقدار من الحبوب (القمح، الشعير، الذرة) والتي سيتم إرجاع جزء منها بعد أن يتم لمسها من طرف (مقدم) الفرقة.

وبانتهاء زيارة كل القبائل، وإخبارها، يعود أفراد "فرقة عيساوة" إلى بيوتهم، لتُقتسم (الصدقات) التي تم جمعها فيما بينهم، مع ضرورة تخصيص نصيب هام منها لتغطية الاحتياجات الخاصة من نفقات الاحتفال الموسمي. وتخضع عملية القسمة لمعايير خاصة، فالمبتدئون يحصلون على نصف النصيب المخصص لقدماء الفرقة، حتى ولو شاركوا الفرقة طقوسها طيلة جولاتها، حيث يعتبرون كأنصاف مشاركين، أما النصيب الكامل فيخصص لكل عضو يتمتع بصفة العضوية الكاملة، حسب معيار الفرقة في ذلك، وتمنح الفرقة نصيبا متميزا لرئيسها، تعويضا له على مدة اختياره، وتقديرا واعترافا بسلطته الرمزية.

إذَا كانت جولات وزيارات "فرقة عيساوة"، كما أسلفنا – من أجل جمع (الصدقات) – تشكل الاستعدادات الأولية لإقامة الاحتفال الموسمي، فإن هناك أطوارا وطقوسا تتمسرح هي الأخرى لتسبق الاحتفال، وذلك ما سيتم الإشارة إليه في المباحث القادمة من هذه الأطروحة.

## المبحث الثاني: زيارة ضريح "الشيخ الكامل الهادي بن عيسى".

تتعدد وظائف "الضريح"[1] في الثقافة الشعبية المغربية، لكنها لا تختلف عن باقي وظائف المزارات التي تتوزع على الكراكير والمغارات، وغيرها من الأماكن المعتقد ببركتها. فالضريح يعد المكان الفضيل للاستخارة وطلب المشورة وتأمين قضاء الحاجة التي تهم الأفراد والجماعات، كما أنه الفضاء المناسب لربط العهود والمواثيق، فضلا عن كونه مؤسسة علاجية يتردد عليها الأفراد من أجل تجاوز المتاعب الصحية، ويمكن أن نضيف إلى ذلك كله أدوارا أخرى تضطلع بها هذه المؤسسة من قبيل السياحة الدينية والخدمات النفسية.

انطلاقا مما تقدم نجد – كذلك – أن هناك مرحلة أساسية، تدخل ضمن نسق "تمسرح عيساوة" ويتعلق الأمر بالسفر إلى مزار "الشيخ الكامل"، فكيف يكون تمسرح هذه الزيارة ؟

يشكل فضاء الضريح عنصرا أساسا في تمسرح "عيساوة"؛ ففضلا عن كونه وسيلة للتعبير، فإنه يشكل بنية تحتية تضمن اشتغال عدد كبير من أنساق العلامات، والمقصود بمكان التمسرح ذلك

[1] ابن منظور، **لسان العرب**، ("الضريح" هو الشق وسط القبر، ضرح الشيء ضرحا، أي شقه، ويقال ضرح القبر أي شقه). مطبعة دار المعارف، القاهرة، ط1، 1986، ص 2582.

المكان المحسوس الذي يستوعب فرجات "عيساوة"، غير أنه لا ينبغي أن يختزل في الملامح الطبولوجية والمعمارية للضريح، بل يلزم أن يشمل أيضا موقع المدينة .

والفضاءات القدسية هي مجالات متعالية، إنها تستوجب التقديس لا التدنيس، سواء تعلق الأمر بقباب وأضرحة وأحواش وكراكير، فإن الحرم يسري على هذه الفضاءات. والزائر كما باقي أفراد الفرقة يفترض فيه وفيهم، إعطاء قدسية للفضاء وإعادة إنتاجها باستمرار، عن طريق طقوس التبرك والتقديس والزيارة.

عند دراستنا "للظاهرة العيساوية" كثيرا ما نصطدم بشيء نسميه القدسي في المقول وفي الممارسة الثقافية اليومية، وعادة ما لا نبالي به، ومن ثم نهمله في تعاملنا معه. وضروري أن تحظى ظاهرة مثل هذه باهتمام بالغ من طرف الباحث، فقد نصل إلى أن القدسي هو فضاء محوري لفهم محاور تمسرح عيساوة (ومنها إلى الثقافة الشعبية المغربية).

فحين ننظر إلى ضريح "الشيخ الكامل الهادي بن عيسى" بإمعان نجد أنه يتركب من علامات تكون كنهه، فهو يتمفصل على شكل جمع علامات متماسكة بعضها مع بعض؛ بل هو مركز ومحور العلامات، وهو فضاؤها، ورسمها الأساس. لأن الصلة بين الهندسة المعمارية والفكرين البنيوي والسيميائي صلة وثيقة، ذلك بأن البنيوية استعارت من العمارة أهم مفاهيمها، وهما: مفهوم البنية أو الهيكل (La stracture) ومفهوم البناء (la construction)؛ فتصورت موضوعها خاضعا لنظام دقيق ومتماسك، ومؤلفا من مستويات متراتبة (طوابق)، يسند بعضها بعضا، بحيث يظهر الضريح كشكل متناغم ومتكامل.

فالعمارة إذًا حاضرة في اللاوعي الإبستيمي السيميائي، على اعتبار أن السؤال الذي يفرض نفسه في هذا المقام هو: إذا كانت الهندسة المعمارية قد أعارت بعض المفاهيم للسيميائيات، فهل يعد الضريح الكاملي ظاهرة سيميائية ؟ وهل للعلامات المعمارية دلالة ؟

يُعرّف أمبرطو إيكو (U.Eco) – في هذا الصدد – العمارة بأنها "كل مشروع يرمي إلى تغيير واقع ثلاثي الأبعاد، قصد تحقيق بعض الوظائف المرتبطة بالحياة الاجتماعية"[1]. فما هو أكيد إذًا، هو أن للمكونات المعمارية وظيفة نفعية واستعمالية، فالباب مثلا يصلح للدخول، والسُّلم للصعود، والنافذة للتهوية والإنارة. لكن، هل هذا كاف للقول بأن لها دلالة تواصلية ؟

يجيب إيكو بأن تلك الوظائف يمكن أن تعد مدلولات أيضا، ما دامت "دوالها توحي لمن يستقبلها بالكيفية التي ينبغي أن تستعمل بها، فالباب مثلا يوحي له بطريقة الدخول، حتى ولو كان بابا وهميا في صورة أو لوحة"[2]. بل إن الدوال الهندسية تستطيع أن تتجاوز هذه المدلولات/الوظائف لتحيل على "مدلولات إيحائية إضافية كالمشاعر والأجواء، تماما كما تفعل الموسيقى والرسم التجريدي"[3]. فالمنزل باعتباره دالا معماريا يحيل على المدلول الوظيفي [السكن]، أو بالأحرى [كيفية محددة للسكن]؛ لكنه قد يحيل كذلك على مدلولات إيحائية من قبيل: [سكن فاخر]، [سكن مريح]، [سكن تقليدي] .

بناء على هذه الاعتبارات النظرية يمكن القول بجواز اعتبار الضريح الكاملي دالا معماريا، يحيل على مدلول وظيفي، هو استعاب القدسي؛ بمعنى أن فضاء الضريح يمتلك مجموعة من الخصائص المادية التي تسمح بتمسرح طقوس "عيساوة" فيه، وما دام مفهوم التمسرح مفهوما تاريخيا يتحول في الزمان، وثقافيا يختلف من ثقافة لأخرى، فإن الهندسات المعمارية للأضرحة المغربية متعددة تبعا لذلك.

وحسب مرسيا إلياد Mircea Eliade "فالقدسيات هي كل الأشياء التي تحميها وتعزلها الممنوعات، والدنيويات هي تلك الأشياء التي تستعمل وتطبق الممنوعات لذلك يجب أن تبقى بعيدة عن الأولى"[4]، و"الضريح الكاملي" هو فضاء قدسي انطلاقا من موقعه في مكان مرتفع نسبيا، والارتفاع – في المخزون الثقافي الإسلامي دائما – يعني الاقتراب من السماء، من الأعلى أي من القدسي، قد يكون المكان المنخفض ذا قدسية أيضا، غير أن المكان المرتفع هو أكثر قداسة، لذلك

[1] U.Eco, **La staracture absente**, Mercure de France, Paris, 1972, p261.
[2] Ibid, p265.
[3] Group Mu, **Traité du signe visuel**, Op cit, p408.
[4] Mircea Eliade, **Le sacré et le profane**, éd Gallimard, Paris, 1965, p 57.

كان المكان "الأكثر ارتفاعا على الأرض هو الكعبة"[1]. والكعبة – كما هو معلوم – تشكل أسمى الرموز الإسلامية، كما أن استحضار الشكل الهندسي المعماري "للضريح الكاملي"[2] قد يفيد في استخلاص بعض الدلالات المهمة، ذلك أن بنيته التركيبية تعتمد على نمطين من الأنماط المعمارية الهندسية، وهما المربع والدائرة حيث يتخذ الجزء التحتي من البناء شكل المربع، ويتخذ الجزء العلوي من البناء وأقصد قبة الضريح، شكل مثلثات متعاضدة أفقيا توحي بالشكل الدائري تنتهي بمركزها بعمود نحاسي تخترقه أربع كويرات دائرية الشكل مختلفة الأحجام تصغر باتجاه الأعلى لتنتهي أيضا هي الأخرى بشكل نصف دائري مفتوح باتجاه السماء.

وبالعودة إلى الموروث الثقافي الإسلامي، سنجد أن أهم الوحدات الهندسية المتداولة فيما يخص المساجد والمآذن والقصور تعتمد في معظمها على المربعات والمثلثات والدوائر. هذا، وإن اجتماع المربع والدائرة يحيل دائما على ثنائية السماء والأرض، "فالمربع هو بزواياه الأربع القائمة يرمز إلى الأرض بعناصرها الأربع المكونة من: التراب، النار، الماء، والهواء، أما الدائرة (القبة) رمز السماء"[3].

أما بالنسبة للعمود النحاسي فإنه يشكل – بدوره – مركز الاتصال بالمتعالي، باعتبار طوله الذي ينبثق من عرض الضريح، ما دام الطول يرمز إلى عالم الروح أي عالم الأفكار الخالصة والقيم العليا، والعرض يرمز إلى عالم الإبداع، الطبيعة والأجسام. إنه يمثل الوسيلة الأساسية التي تتم خلالها عملية الاتصال والتواصل بين الوالي وبين الله، تماما مثلما يمثل دم الذبيحة الوسيلة الأساسية لربط الصلة بالولي ومن ثمة مع الله .

إن الزيارة تعني الحج لغويا، بل إن زيارة الأضرحة والمواسم، يتم تمثلها ثقافيا على المعنى نفسه، إنها حج رمزي تتم الاستعاضة به عن الحج إلى مكة، ما يجعل منها حجا للفقراء، ويجري تدبير الزيارة وفق سلوك شعائري يمتح من دائرة القدسي، حيث يصير الطقس دائرا في فلك القدسي والديني، ومشيرا إلى تعالق قوي بينهما، فعن طريق التمسح بقبر الولي أو الثوب المغطى به، يستعيد الزائر شعيرة التمسح بالكعبة والحجر الأسعد، وهو ما ينطبق أيضا على الطواف بالقبر.

[1] Ibid, p 36.
[2] انظر صورة ضريح "الشيخ الكامل الهادي بن عيسى"، في ملحق الصور الفتوغرافية، من الأطروحة.
[3] المحجوب مزاوي، **الظواهر النفسية الخارقة بين العلم والفلسفة والدين**، مطبعة النجمة، الرباط، 1987، ص 161.

والزيارة بوصفها ممارسة ترددية على الفضاءات القدسية، وفي مقدمتها أضرحة الأولياء، تشير إلى عادة تتخذ طابع الضرورة بالنسبة للمجتمعات، باعتبارها مؤشرا دالا على الانتماء إليها، وتأكيدا على احترام تقاليدها وقوانينها الرمزية.

ما يهمنا من سرد هذه الوقائع، ليس الاشتباك الفقهي معها، ولكن الهدف هو دعم أطروحة التماهي بين الدنيوي والقدسي، وأن الغاية القصوى من الدخول في تجربة القداسة، هو إسباغ القداسة على ما لا يجوز تقديسه، فالحج في بلاد الحجاز هو القدسي بعينه، فيما الحج في رحاب "الضريح الكاملي" هو محاكاة له، ترمي من خلالها "الظاهرة العيساوية" إلى اكتناز تجربة القدسي، وإعادة إنتاجها وتحيينها.

تعد زيارة "الضريح الكاملي" آلية سيميائية مركبة، مولدة للثقافة، ولكنها لا تقوم بهذه الوظيفة إلا في الحالة التي تمثل فيها بوتقة لنصوص وأسنن مختلفة وغير متجانسة، منتمية لكل أنواع اللغات والمستويات، والتعدد الصوتي السيميائي الضروري لكل ضريح هو ما يجعل هذا الأخير أكثر إنتاجية من وجهة نظر التصادمات السيميائية.

ضريح "الشيخ الكامل"، "باعتباره فضاء تتواجه فيه أسنن نصوص وطنية، اجتماعية وأسلوبية، الواحد في علاقته بالآخر، يعد فضاء للتهجين، لإعادة التسنين، للترجمات السيميائية، كل ما يجعل منه مولدا قويا لمعرفة جديدة"[1]، هذه التصادمات "تحدث بصفة دياكرونية كما تقع أيضا بصفة سانكرونية لدى: المجموعات المعمارية، الطقوس والاحتفالات، تصميم المدينة، أسماء أزقتها، وآلاف رفات العصور المنتهية. تفعل بصفتها مجموعة من البرامج المسننة التي تجدد باستمرار نصوص الماضي"[2]. إن "الضريح الكاملي" آلية تعيد خلق ماضيها باستمرار؛ هذا الماضي يمكن -إذًا- أن يتجاوز سانكرونيا، مع الحاضر. بهذا المعنى، فإن الضريح – كما هو الأمر بالنسبة للثقافة – يعد آلية سيميائية تتحدى الزمن.

[1] يوري لوتمان، **سيمياء الكون**، مرجع سابق، ص194.
[2] نفسه، ص 194.

إن التمسح والطواف باعتبارهما شعيرتين مؤسستين ومبررتين للزيارة ترميان إلى جني ثمار بركة "الشيخ الكامل" وإدخالها إلى الذات لضمان حلول ممكنة، عن طريق التقبيل واللمس والتمسح، وتمرير اليد التي قامت بجني البركة على سائر الجسد، إنها الرغبة في الامتلاء والتشبع بالبركة.

مادام "الشيخ الكامل" عبارة عن مزار قدسي عند "طوائف عيساوة"، يتواجد بمدينة مكناس؛ فإنه الشخصية التي حظي الفضاء بشرف استعارة اسمها، وما هذا السفر والحج إلى مقامه إلا شعيرة تعبيرية، يراد منها استحضار هذه الشخصية الأسطورية الغامضة والمكتنفة بالأسرار، في بنية متخيلهم الرمزي، "فالضريح الكاملي" يندمج في نسق معماري أعلى هو نسق المدينة، وبذلك فهو – أي مزار الشيخ الكامل – ينسج علاقات استبدالية مع علاقات معادلة لها. ففي مجتمع يعتبر وظيفة زيارة الضريح هي الترفيه مثلا، سينسج مزار "الشيخ الكامل" علاقات تأليفية مع بنايات تنسجم مع هذه الوظيفة وتكملها، شأن المطاعم والفنادق ومحلات المجوهرات، ومحلات بيع الألبسة، والحدائق. لكنها ستقيم علاقات استبدالية مع بنايات أخرى تمارس فيها أنشطة جادة، مثل المساجد، والكنائس. وهو ما يطرح قضية علاقة بناية الضريح بمحيطها الطبيعي والمعماري، ولا يخلو موقعه في مدينة مكناس من دلالة اجتماعية وإيديولوجية؛ "وهي قضية تتصل بإعداد المدن وتصميمها، والتي يمكن اعتبارها مستوى عال من الهندسة المعمارية، وعلى السيميائيات أن توجه اهتمامها إليها"[1].

تعد مدينة مكناس بمنزلة النص في خصائصه البنائية والدلالية؛ فللمدينة مرفولوجيا وتركيبا يضاهيان في نظامهما وانتظامهما نظام اللغة في الذهن والعقل، وإقامتنا في المدينة تضاهي إقامة اللغة فينا: إذ المدينة لغة نتحرك فيها ونسكنها، واللغة عقل يسكننا ويوجه رؤيتنا للعالم والأشياء. فقد جعل الإنسان المعاصر في المدينة كل قناعاته وأفكاره واستودعها كل أهوائه ونزواته؛ فمدينة مكناس نص، متى عرفنا قواعد بنائه وفككنا شفراته انكشف ما انحجب عن الزوار، فالمدينة ذاكرة المكناسي المعاصر، وهي التجلي لما استتر منه.

[1] يقول "رولان بارث" بهذا الصدد: "ليس القصد هنا تفصيل طرائق الكشف التي يمكن أن تعتمدها السيميائيات الحضرية، ذلك بأن تلك الطرائق يمكن أن تتمثل في تجزيء النص الحضري إلى وحدات، ثم توزيع تلك الوحدات إلى أصناف شكلية، ثم البحث في قواعد تأليفها وتأليف تلك النماذج، والبحث أيضا عن قوانين تحولها". انظر:
R.Barthes, «**Sémiologie et urbaniseme**», (in) **L'aventure sémiologique**, paris, suiel, 1985, p265.

إن المكان يحدد هويتنا فنعرف أنفسنا بنسبتنا إلى موطن أو وطن، كما أننا نحدد هوية المكان فنلقي عليه من أسمائنا ليكون لنا أو لنزعم أنه كذلك. فالمعركة الأولى بعد كل الثورات هي معركة على المكان، ذلك أنه لا هيمنة ولا غلبة إلا بالاستحواذ على الفضاء العمومي، وقد يكون الشارع وساحة الضريح عينة على ما غذا للمكان من كثافة رمزية تاريخية ضاربة في القدم. فالمكان حاو في لحظات امتلاء الكيان وهو كذلك ملاذ في سياقات الضيق، وشأن الفرد مع المكان مثل شأنه مع الجماعة؛ فالمكان المستحوذ على الذاكرة الجماعية هو محج الجماعة وموضع تفريغها لما يشوبها من دنس وألم.

على هذا الأساس يستقطب فضاء ضريح "الشيخ الكامل" أشد نوازع الإنسان حميمية وقداسة، والمكان الذي يجمعنا بالآخرة هو عين المكان الذي نهرع إليه بحثا عن ذواتنا في ذكرى أو معنى أو وهم، والتجلي الأمثل لذلك هو تمسرح شعائر الحج إلى "الضريح الكاملي" في "الظاهرة العيساوية". فهي المناسبة التي تجدد بها "طوائف عيساوة" انتماءها وتشحذ روح التغيير لديها، وتتجلى كذلك فيما تضفيه الجماهير على المكان من رمزية عالية، فيغدو محجها الذي تجدد فيه هويتها وتنطلق منه إلى غد تنشده أيا كانت رمزيته، وفي حضور الجماعة تضاف إلى رمزية المعنى طاقة الوجود الجماعي بما يوفره من أحاسيس الأمان والحماية والقوة.

يتزامن سفر طوائف "عيساوة" إلى مزار "الشيخ الكامل" مع بداية حلول شهر ربيع الأول من كل سنة، الشيء الذي يعني أن عيد "المولد النبوي" قد بات وشيكا، حيث تتوجه جميع الأنظار إلى مدينة مكناس، لأنها تعيش أجواء الاحتفال والتمسرح احتفاءً بذكرى (الميلود)، والاحتفال بهذه الذكرى في مدينة مكناس يعني تلك العروض التي يقدمها مريدو "الطريقة العيساوية"، حتى أن المرء يختلط عليه الأمر فيتساءل: هل الأمر يتعلق بعيد ميلاد النبي أم بعيد ميلاد "الشيخ الكامل" وبموسمه؟

هنا، تأخذ مدينة مكناس موقعا داخل النسق الرمزي للثقافة الشعبية المغربية، ويمكن القول بأن "رمزية المدينة يحتمل أن تنقسم إلى منطقتين مركزيتين: منطقة المدينة كفضاء رمزي، ومنطقة المدينة كاسم رمزي"[1]. على اعتبار أن هذه المدينة هي "الوسيط بين الأرض والسماء، والنقطة المرجعية بالنسبة للأساطير التي لها علاقة بالأصول (وقد لعبت في ذلك – دوما– دورا تأسيسيا)، إنها تعرف

[1] يوري لوتمان، **سيمياء الكون**، مرجع سابق، ص 185.

البداية ولا تعرف النهاية"[1]، لذا تعرف مدينة مكناس تظاهرات متعددة، استعدادا لانطلاق الموسم، ففي كل بيت يستعد الرجال والنساء، ويهيئون الطعام اللازم للزيارة، ويستقبلون الضيوف الذين يحلون من قرى ومناطق أخرى بالمغرب.

إن هذا السفر واجب ضروري للجميع باعتباره طقسا احتفاليا، تفرضه التقاليد، وهو قبل كل شيء عادة تركها السلف في عنق الخلف، إنها مرحلة أساسية تسبق الزمان الخاص بالاحتفال، والتي يجب على جميع "طوائف عيساوة" احترامها، فالجميع مدعو للمشاركة في هذا السفر؛ لكي يحظوا ببركة الله، وبركة "الشيخ الكامل" الذي يملك سلطة على كل الأرواح، كما يعتقد بذلك عدد كبير من مريدي وأتباع "الظاهرة العيساوية". وانطلاقا من ذلك، فإن كل من تخلف عن زيارة ضريح "الشيخ الكامل" فإنه يعلن عن عدم احترامه للأجداد، ولهذا السبب سيكون مآله العقاب ولا يحصل على البركة.

إن الزيارة نداء روحي تستجيب له جل "الطوائف العيساوية"، فرغم عناء السفر والطريق الطويلة، وأطوار السفر الشاقة لا يتم الإحساس بمعاناتها، فوحدها أجواء السرور والافتتان، تشغل بال الزائرين، كما أن الرقص والغناء يوفران للجميع مناخا فرجويا، وتشكل القرى التي تمر منها "طوائف عيساوة" محطات استراحة؛ إذ، بظهور الطلائع الأولى لهؤلاء المسافرين يخرج سكان تلك القرى والمداشر لاستقبالهم بحفاوة ويعد توقف "عيساوة" في هذه القرى شرفا عند الأهالي الذين يمنحون "للطوائف" المسافرة كل ما هم في حاجة إليه من مأكل وشراب وملبس، ولا تتوانى "طوائف عيساوة" عن تقديم بعض العروض الفرجوية الراقصة على شرف السكان.

إن العروض الخاصة بالزيارة الحضرية، هي تلك التي تضطلع بها "الطوائف الحضرية" أهمها : (مكناس، وفاس، وتازة، وطنجة، وسلا، والرباط) حيث يقوم (مقدموا الطوائف) والأتباع بجمع الزيارات والهدايا لتقديمها "للشيخ الكامل" على مدى ثلاثة أيام، حيث تخرج بعض الطوائف في مساء اليوم الأول، وأخرى في مساء اليوم الثاني، وما تبقى في مساء اليوم الثالث.

[1] نفسه، ص 187.

إن سفر "طوائف عيساوة" إلى "الضريح الكاملي" يؤرخ لميلاد تمسرح شعبي لا يحتاج لموافقة الوالدين، لأنه احتفال جماعي يخاطب كل الفئات العمرية ومن الجنسين، الشيء الذي يمنح المشهد طابعا كرنفاليا، يقوم على المشاركة، ويقصي الفوارق وسلم التراتبية بين الصغير/الكبير والغني/الفقير والرجل/المرأة. وإن كان الجنس الذكوري هو الغالب، فذلك لأن أغلب نساء المدينة يفضلن الحصول على مشاهدة ورؤية أفضل من أعلى أسوار سطوح المنازل، ومن شبابيك النوافذ، حيث ينطلق موكب هذه "الطوائف" في مدينة مكناس من "باب منصور" أو منازل بعض المحبين الذين يفتحون قلوبهم قبل دورهم لاستضافة طوائف المدن البعيدة.

ليبدأوا مسيرتهم الراقصة على إيقاع (الدقة العيساوية) من ساحة الهديم إلى روضة (باب السيبة)، حيث يرقد جثمان "شيخهم الكامل مُحَمَّد بن عيسى"، فتتقدم كل "طائفة" منهم بالذبيحة أو الهدية التي تكون في الغالب عبارة عن زرابي، وأغطية، ومباخر، وثريا وساعات حائطية، تستغل لإعادة تأثيث الضريح والباقي يستفيد منه أتباع ومريدو "الشيخ الكامل" و(المقدمون) الذين أصبحوا حاليا مكلفين بضمان استمرارية الشعائر الدينية "للطائفة العيساوية". هذا؛ إضافة إلى المنديل الذي يستغل لجمع الصدقات النقدية المختلفة القيمة والحجم، وهو ما يشكل عطية المارة والمتفرجين، ثم اللافتة التي تحمل اسم الطائفة.

نعود لنقول إن الهدية أو العَطِيَّة، بالرغم مما تعنيه ظاهريا من انتقال أحادي الجانب، مترفع ولا مبال بالمال أو المنفعة، فإنها – أي – "العطية كيفما كانت عادة اجتماعية أصيلة تترجم ضرورة التبادل، حيث لا يكون الواجب متعلقا بالبذل والعطاء فقط وإنما بالأخذ أيضا"[1]، كيفما كان نوع هذا الأخذ سواء ماديا أو معنويا. وحينما يقوم المتفرجون أو المارة برمي الصدقة النقدية في المنديل الذي يحمله "العيساويون" إلى "الضريح الكاملي"، فإنهم يفعلون ذلك لاعتقادهم في أن الصدقة تخول لهم الحصول على بركة "الشيخ الكامل مُحَمَّد بن عيسى"، فالبركة "لكي تفيض يجب أن تطلب، فالقدسي يتطلب الطلب، والطلب يفترض الأمل، فمن لا يأمل في شيء لا يطلب شيئا"[2].

[1] Gilles Ferréol, Philippe Cauche, Jean-Murie Duprez, Nicole Gadrey, Michel Simon, (dir) **Dictionnaire de sociologie**, éd Armand Colin, Paris, 1991, p67.

[2] علي زيعور، **صياغات شعبية حول المعرفة والخصوبة والقدر: المهاد الإناسي والتحتيات العلائقية في الذات العربية**، دار الأندلس، ط1، 1984، ص249.

فعطية (المقدمين) قد تكون للغرض نفسه، ولكن مع ذلك يجب عدم إغفال ما يعنيه ذلك من نيل للحظوة والمكانة لدى أحفاد "الشيخ الكامل".

إن زيارة "فرق عيساوة" إلى هذا المزار، لا يمكن أن تكون سوى تقليدا ومحاكاة، لاعتقادهم أن "الشيخ الكامل" سبق أن مر بهذه المراحل، منذ زمان بعيد، ومن ثم أصبح هذا الفضاء مكانا دنيويا قدسيا، لا يسمح بولوجه إلا للمتطهرين كما هو الشأن بالنسبة لباقي الأماكن القدسية كالمساجد.

هكذا، فإن زيارة "الضريح الكاملي" –كما مر بنا – تقليد اعتيادي موروث، وهو فضلا عن ذلك زمان الصلوات، والأمنيات والطموح في الظفر بمغفرة الذنوب والدعاء بالبركة في كل نشاطات وتحركات "عيساوة" اليومية والاحتفالية.

كما أن السفر إلى "ضريح الشيخ الكامل" – ومختلف الشعائرية التي ميزته ورافقته – ليس إلا مرحلة استعداد أساسية لتمسرح "الظاهرة العيساوية"، والمتجلية في تلك التمسرحات الطقوسية لفرجات شعبية بلا ستار والتي يتواصل فيها "عيساوة" وجمهورهم خلال موسمهم السنوي والمصادف لذكرى"المولد النبوي الشريف".

## المبحث الثالث: التمسرح الطقوسي في "موسم عيساوة".

إن التمسرح الشعائري يعني إلغاء الفردانية والدخول في صميم الإحساس الجماعي، فالتمسرح هو "الرابطة التي تجمع شتات الجماهير وإذا انحلت هذه الرابطة تفرقت الجماهير وصارت أمورها مضطربة"[1]. فهو الوسيلة الناجعة لتدعيم النسق الثقافي، لذلك كانت الأعياد والاحتفالات والمواسم بالنسبة لإميل دوركايم "عنصرا مهما في الحياة الاجتماعية، أولا لما لها من قدرة تجميعية لأفراد المجتمع المتفرقين ماديا ومعنويا في حدود مصالحهم الشخصية، وثانيا لما لها من ارتباط بالحالات الروحية الخاصة، وهي حالات، قد تصبح فيما بعد متبناة من لدن العالم"[2].

[1] مكيفر وبيج، **المجتمع**، ترجمة: ذ. علي أحمد عيسى، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، د.ت.ط، ص300.
[2] Paul Robert, **Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française**, Tom 17, 1985, p478

ويتم التعبير عن الروح الشعبية في المغرب، عن طريق تنظيم المواسم، إذ عبر أرجاء الخريطة الوطنية، تحتضن مجموعة من المدن مواسم عديدة، الشيء الذي جعل اسم هذه المدن يقترن باسم الموسم الذي يقام فيها؛ فكلما ذكرنا على سبيل المثال – لا الحصر– مدينة مراكش إلا وأرفقنا بها – وفق القاموس الشعبي المغربي – عبارة "شيء الله أمولاي إبراهيم طير الجبال سبعة رجال" الذي تقيم على شرفه جماعة كناوة موسما سنويا بهذه المدينة، وكلما ذكرنا مدينة فاس إلا وسمعنا عبارة، "شيء الله مولاي إدريس" حيث يقام على شرفه موسم كل سنة، ويقترن ذكر مدينة مكناس بعبارتي:"شَيْ الله أَسيدي الهادي بن عيسى" و"الشيخ الكامل" حيث تقيم على شرفه "طوائف عيساوة" موسما سنويا احتفاء بهذه الشخصية. وهذه الظاهرة لا تقتصر على المدن الكبرى فقط، بل تكاد تغطي أغلب القرى والمداشر، كموسم "سيدي إبراهيم بولعجول" وموسم "سيدي احميدة" و"سيدي بومعيزة" بأحواز مدينة سلا، وموسم "سيدي علي بن حمدوش" بمدينة مولاي إدريس زرهون، إلخ.

إن هذه المواسم تشكل فضاءات لتمسرح طقوس احتفالية متعددة، حيث الرقص والموسيقى واللباس إحدى ركائزها الأساسية الجذابة والمثيرة، فضلا عن احتضان هذه المواسم لفن الحكي الشعبي وكذا قراءة الطالع. وهنا جاء دور السيميائيات الثقافية التي شقت لنفسها، اتجاها خاصا ضمن نظريات التواصل المتعددة، ساعية لرد الاعتبار للبحوث الميدانية، المتخذة من الأنساق الثقافية للشعوب، وممارساتها الاجتماعية اليومية، موضوع اشتغالها.

من هذا المنطلق "تم اعتبار التواصل كنظام ذي قنوات متعددة والتي عبرها يشارك الفاعل الاجتماعي في كل لحظة، سواء تقبلها أم لا، بواسطة إشاراته، نظرته، صمته، وإلى غيابه"[1]، الشيء الذي يتطلب – في تحليل عملية التواصل – استحضار هذه الخصائص مجتمعة، من كلام لفظي وغير لفظي متعلق بإشارات اليد والوجه ورنات الصوت ووضع الجسد ومحمولاته، وفضاءات وأزمنة أفعاله

[1] Yves winkin, «**La nouvelle communication : textes recueillis et présenté**», éd Seuil, Paris, 1984, (in) **Le corps et la communication Humaines**, Pierre vayer et Charles roncin, éd Vigot, 1986. P15.

التواصلية، ولهذه الغاية كان الانتقال "من إثنوغرافيا الكلام إلى إثنوغرافيا التواصل"[1]، معتمدا على حقول معرفية مجاورة، أهمها :

– دراسة التواصل بواسطة حركة الجسد (الكينيزيك) kinisique[2] ، وهو علم ظهر في الولايات المتحدة الأمريكية في النصف الثاني من القرن العشرين على يد عالم الأنثربولوجيا الأمريكي راي بيردويستل Ray Birdwhistel، والذي انطلق من فرضية مفادها أن التعبير الجسدي يخضع لشفرة ثقافية يكتسبها الإنسان مثل اللغة. وما دامت هذه الشفرة من نتاج الثقافة، فإنها تختلف من كون ثقافي لآخر، ومن شعب لآخر. والحقيقة أن الاعتماد على هذا العلم الناشيء في دراسة الإيماء في التمسرح الطقوسي "لعيساوة" لا يمكن أن يحقق سوى نتائج محدودة وأولية، ومرد ذلك إلى أنه يدرس الإيماء في سياق اجتماعي حقيقي وواقعي، في حين يرد الإيماء في تمسرح "الظاهرة العيساوة" داخل سياق تخييلي، محكوم بخطاب سابق هو الموروث الشعبي لهذه الظاهرة.

– ودراسة الترميز الثقافي في العلاقات الفضائية فيما بين الأفراد أو ما يصطلح عليه ب"العلامات البونية" أو "الإبلاغ الحيزي" (البروكسيميك) Proxémique[3] ، وهو علم وضع أسسه العالم الأمريكي إدوارد هال E.Hall. ويمكن تعريفه؛ بأنه العلم الذي يدرس تنظيم الفضاء الإنساني تنظيما دالا، سواء كان هذا الفضاء صغيرا (microspace)، شأن المسافات التي تفصل بين المتخاطبين في حياتهم اليومية، أم كبيرا (macrospace)، أي أشكال العمارة وإعداد وتصميم المدن.

وهو ما يفرض على تمسرح "الظاهرة العيساوية" العناية بفهم كيفية اشتغال هذا البعد، والكشف عن الطريقة التي تمكن من توظيف الشفرات الفضائية لإنتاج المعنى، قصد تسليط الأضواء على البحوث الميدانية التي شكلت أساس صياغة البرنامج الإثنوسيميائي للتواصل، الحافل بالتنوع التاريخي والثقافي، الموجه صوب رصد مظاهر الحياة اليومية البسيطة، في ارتجالاتها وترتيباتها اللامتناهية.

[1] Yves winkin, **Anthropologie de la communication de la théorie au terrain**, de Boeck université, 1996, p 75.
[2] Julia Kristéva, «**Le geste : pratique ou communication ?**» (in) langages N° 10, juin 1968, Didier, Larousse, p55-56.
[3] Patrice pavis, **L'analyse des spectacles**, éd Nathan Université, Paris, 1996, p 141-142.

كانت البدايات الأولى للبونية (البروكسيميك) في مجال دراسة سلوك الحيوان، وذلك عندما لاحظ العلماء أن لكل نوع من الحيوان مسافات ثلاث يحافظ عليها في علاقته بالحيوانات الأخرى، وهي: مسافة الهروب، ومسافة الهجوم. وثالثة يمكن أن تسمى المسافة الحرجة، وهي تقع بين المسافتين السالفتين، "وإذَا كان الحيوان ينقسم إلى أنواع، منها ما يقبل الاتصال المتبادل بين أفراده، ومنها ما لا يسمح بهذا الاتصال، أمكن التمييز بين المسافات الشخصية، أي المسافات التي يحرص الحيوان على أن تفصله عن بني جنسه، والمسافات الاجتماعية التي إذَا تجاوزها الحيوان يفقد الصلة بالقطيع الذي يعيش فيه. وقد خلص علم البونية (البروكسيميك) من هذه الملاحظات إلى أن كل حيوان يعيش داخل دائرتين: إحداهما للحميمية، والثانية للاجتماعية (sociabilité) "[1] .

لا يختلف الإنسان عن الحيوان في تعامله مع الفضاء إلا بكونه يستطيع أن يمنحه دلالات رمزية وثقافية، وأن يحوله إلى "لغة". فمعلوم أن الناس خلال تعاملاتهم اليومية يميلون إلى تعيين الحيز المكاني الخاص بهم، فيحيطون ممتلكاتهم بالأسيجة، ويضعون أسماءهم على أبواب منازلهم ومكاتبهم، ويحجزون الطاولات في المطاعم، والكراسي في القطارات والحافلات، بوضع معاطفهم وحقائبهم عليها، وهي سلوكات مترسخة في إرث الإنسان البيولوجي، شبيهة بما يفعله الحيوان حين يعين إقليمه بالبول أو الروث أو الرائحة. ويميز إدوارد هال داخل هذه اللغة بين مستويات ثلاثة، هي المستوى التقني والمستوى الشكلي والمستوى اللاشكلي. وإذا كانت مظاهر العلامات الفضائية في التمسرح الشعائري "للظاهرة العيساوية" التقنية والشكلية معروفة، فإن مظهرها اللاشكلي ما يزال مجهولا؛ وهو ما ينبغي أن تكشف البونية عن قواعده ومبادئ تنظيمه. ففي هذا البعد اللاشكلي تتقاطع شفرات العلاقات الفضائية بالتفاعلات الاجتماعية؛ فيظهر الفضاء الإنساني منظما تنظيما دقيقا، تحكمه قواعد ونماذج مكتسبة بكيفية لاشعورية، لا سبيل للكشف عنها إلا بتجاوز عائق البداهة الثقافية.

ميز إدوارد هال بين أربع مسافات تفاعلية يمكن أن تقوم بين المتخاطبين، تتألف كل منها من مسافتين فرعيتين: متقاربة ومتباعدة، وقد حدد هذه المسافات الأربع في : "

[1] U.Eco, La stracture absente, Op cit, p307.

1. المسافات الاجتماعية الشكلية: تنقسم إلى متقاربة ومتباعدة. أما المتقاربة (بين 120سم و 210سم) فتناسب العلاقات اللاشخصية كعلاقات العمل بين رجال الأعمال أو الموظفين في إدارة أو شركة مثلا؛ أما المتباعدة (بين 210سم و 360سم) فتحيل على العلاقات البيروقراطية.
2. المسافات الشخصية: وتنقسم بدورها إلى حيزين: متقارب (بين 50 و 60سم)، التي تعد مقبولة بين الزوجين مثلا، وغير مقبولة بين رجلي أعمال. ويمتد الحيز المتباعد (بين 75 و 120سم)، وهو يشكل حدود المجال الجسدي. فالإنسان يعيش فيما يشبه فقاعة تحيط به، لا يسمح للآخرين باختراقها، ولا سيما الغرباء منهم. إن ملاحظة مجموعة من الناس تنتظر خدمة أمام مصلحة إدارية مثلا، تبين أن كلا منهم يترك مسافة "معقولة" بينه وبين الذي يجاوره. فإذا لم يكن بد من الاحتكاك الجسدي مع الغرباء، كما هو الشأن في الأماكن المكتظة، مثل الحافلات أو المصاعد الضيقة، فإن الشخص يجنح إلى وسائل متعددة لصيانة حميميته، كإدارة ظهره للآخرين، وتحاشي النظر إلى عيونهم، بالنظر بعيدا أو إلى الحائط.
3. المسافات الحميمية: وتنقسم – هي أيضا – إلى حيزين: الحيز المتقارب الذي يسمح بالاحتكاك الجسدي والتلامس، ثم الحيز المتباعد (بين 15 و 20سم) الذي تسمح به بعض الثقافات في مواقف معينة. وعند حدود هذه المسافة، يمكن شم رائحة المخاطب الجسدية، ولمسه، ورؤية مسام جلده وعيوبه.
4. المسافات العمومية: وتنقسم بدورها إلى متقاربة ومتباعدة. أما المتقاربة (بين 360 و 750سم)، فتدل على العلاقات الرسمية، كالمسافة التي تفصل الخطيب عن جمهوره؛ في حين تدل المتباعدة (أكثر من 750سم) على السلطة والبعد عن الجمهور. وتشيع هذه المسافة في الأنظمة المستبدة كالنازية والفاشية، فقد كان هتلر مثلا يحافظ على مسافة كبيرة بينه وبين رعاياه، ولا يسمح للمواطن العادي باختراقها"[1].

إن هذه الشفرات الفضائية ليست قارة وثابتة، بل متحولة ومتبدلة، تبعا لاختلاف الثقافات والحقب التاريخية. فإذا كان التقارب بين المتخاطبين الراشدين الذكور يدل في الثقافة العربية على

[1] Ibid, p307.

العلاقات الحميمية بينهم، فإن الإنجليزي مثلا قد يرى فيه سوء أدب، واقتحاما للمجال الشخصي. ويتسبب هذا الاختلاف الثقافي في كثير من سوء التفاهم والخلاف بين المتخاطبين الذين ينتمون إلى ثقافات متباينة. ففي "الوقت الذي يحرص فيه الأمريكي الشمالي على مسافة [معقولة] بمخاطبه الأمريكي اللاتيني، يجنح هذا المخاطب إلى تقليص هذه المسافة إلى حدها [المقبول] في نظره. وتكون النتيجة شعور الأول بالضيق، فيتهم مخاطبه بمحاصرته ورشه بلعابه، وشعور الثاني بأن مخاطبه فاتر ومقرف"[1].

يمكن أن تقدم البونية (البروكسميك) لسيميائيات الثقافة خدمات جليلة، ولا سيما فيما يتصل بدراسة التمسرح الطقوسي في "الظاهرة العيساوية"، وما يقع فيه من تفاعلات إنسانية تواصلية، كالمسافة الفاصلة بين العارض والمتفرج، والمسافة الفاصلة بين المتفرجين أنفسهم في عرض من العروض، التي ترتبط بشكل مكان التمسرح. ويمكن أن يستفيد من معطيات هذا العلم الناشىء الباحث في "تجليات تمسرح الظاهرة العيساوية" كذلك، لأن الوعي بالشفرات الفضائية العامة المتداولة في واقع المتفرج، يسعف في إبراز العلاقات القائمة بين الشخصيات الدرامية في مكان التمسرح، وترجمتها إلى أوضاع جسدية ومسافات بينهم. وهي أوضاع ومسافات تتغير بتغير الجمهور، وتعد هذه القضية من أهم القضايا التي تطرحها مظاهر التمسرح الشعائري "لعيساوة".

إن التمسرح الطقوسي الموسمي "لعيساوة"، يقام عادة في شهر ربيع الأول، الذي يتزامن مع ذكرى عيد المولد النبوي الشريف، ويشكل التمسرح مناسبة متاحة للجميع من أجل التسلية، والاستراحة، وكذا إبعاد القلق اليومي ومعانقة الروحي. وتجدر الإشارة إلى أن هذا التمسرح يعرف فرجات شعبية، يحضرها جمهور كبير يتوافد على المدينة من مناطق أخرى بالمغرب أو خارجه.

فترة الاحتفال هذه هي مناسبة تسمح "لطوائف عيساوة" بإظهار خصوصية ثقافتها، وحبها وانشدادها إلى موروث فني، ظلت تحافظ على علاماته المميزة داخل أنتربولوجية جسدها الذي ظل يشكل متنا نابضا بالحركة والحياة، إنه الجسد ككتابة تحين الحضور عبر قاموس الحركات والرقصات والأصوات، التي تحمل تاريخ وجغرافية هذه الظاهرة مانحة إياها قدرة التجديد، وانبثاق الجذور

[1] Pierre Guiraud, **La sémiologie**, éd P.U.F, 1978, p105.

والأصول والتذكير بهويتها المفقودة، بلغة سيميائية تكشف خدعة الكتابات التاريخية الرسمية المزورة، عن هذه الظاهرة، التي كانت تحركها رغبات الأفراد، لتعانق بلاغة التعبير الحركي، ذي النبرة الاحتجاجية أحيانا والسخرية أحيانا أخرى، والتي يشكل الجسد لوحده بالنسبة لها خزان ومستقر هويتها، برقصاته ورموزه ومختلف شعائره وطقوسه، إنه يسمح بإعادة تشكيل التفاصيل الحقيقية لمشاهد المعاناة التاريخية لهذه الظاهرة، وكذا بإيقاظ نبرة الحنين إلى كل الأشياء الضائعة، ساعة اجتثاثهم من تربة الجذور، كاللغة والإيقاع، وكل الرموز الخصبة التي تنمي الذاكرة الجماعية "لعيساوة".

إن "الظاهرة العيساوية" استطاعت عبر موسمها الاحتفالي السنوي هذا؛ أن تنقذ هذه التقاليد، من خانة النسيان حيث أضحى هذا الموروث الثقافي الشعبي "لعيساوة" بمدينة مكناس، تمسرحا شعبيا بامتياز، لم يعد بمستطاع أي أحد أن ينزع عنها هذه الخاصية، التي منحت "لطوائف عيساوة" سمعة ووجاهة أغنت رأسمالها الرمزي بدعم واعتراف الجميع.

يمكن تقسيم زمان التمسرح إلى ثلاث فترات أساسية :

– الأولى تتعلق بيوم الافتتاح، حيث تتم المراسيم الطقوسية، لزيارة مزار "الشيخ الكامل" وتقديم القرابين ونحر الأضحيات وكذا القيام بمختلف الأدعية والابتهالات.

– أما الفترة الثانية، فإنها تنطلق في اليوم الموالي، وتستمر حتى اليوم الذي يسبق نهاية الحفل، إن هذه الفترة هي فترة التمسرح والفرجة والفرح الجماعي.

– والفترة الثالثة التي تشكل اليوم الختامي، حيث تتم خلاله مراسيم انتخاب (المقدم) الجديد "للطوائف العيساوية" فضلا عن إقامة شعائر الوداع بين الجمهور ومختلف الفاعلين الطقوسيين.

حينما يهل هلال شهر ربيع الأول من السنة الهجرية، فإن ذلك يعني أن عيد المولد النبوي قد بات وشيكا، حيث تتوجه الأنظار إلى مدينة مكناس التي تعيش أجواء خاصة، والاحتفال (بالميلود) في مدينة مكناس يعني تلك العروض التي يقدمها مريدوا "الطريقة العيساوية"، حتى أن المرء قد يختلط عليه الأمر فيتساءل: هل الأمر يتعلق بعيد ميلاد النبي (ص) أم بالاحتفاء "بالشيخ الكامل" وبموسمه ؟

فإذا كان المغرب قد جعل من مولد النبي (ص) عيدا يحتفل به على امتداد تاريخه السياسي والاجتماعي والأدبي، من أجل تأكيد المعالم الأساسية للأصالة المغربية وإسهاما في المكونات السامية للهوية المغربية، حيث يساهم الاحتفال بالمولد النبوي والانخراط في إنشاد المدائح النبوية والأذكار والمشوقات إلى الحرمين والوعظيات أو سماعها ليلة (الميلود) في توجيه القيم المجتمعية توجيها دينيا. وإذَا كان الاحتفال بعيد المولد في كل مدن المغرب لا يخرج عن تنظيم حفلات ليلية للأمداح وشرح أبيات البردة أو الهمزية طيلة العشرة أيام التي تسبق العيد، في أجواء روحانية وقدسية معطرة بدخان رائحة (العود القماري)، وفي ظل الأضواء المشعة من الكهرباء أو الشموع قبل حلول ليلة العيد التي تكون مميزة، حيث تستيقظ العائلات نساء ورجالا قبيل الفجر، فيقصد الرجال المساجد والأضرحة العامرة بالأمداح والذكر وتبقى النساء في منازلهن المضاءة وهن ينتظرن أذان الصبح ليزغردن. وإذَا كانت مدينة سلا تحتفل (بموكب الشموع)، فإن مدينة مكناس تنفرد عن باقي المدن بذلك الاحتفال الشعبي الذي تقوم به "الطوائف العيساوية"، وما يتخلله ويحيط به من عناصر التمسرح.

قد يتساءل البعض لماذا مدينة مكناس ؟

كونها ليست فضاء هندسيا وطبيعيا فحسب، بل فضاء مغربيا له معالم متميزة وخصوصية تاريخية ودلالة متفردة، بل هي صورة حية للغنى والتنوع في الأدب الشعبي، وأكثر من ذلك يمكن القول إنها فضاء لم يؤسس إلا للتمسرح القدسي والروحي.

أما إذا استفسرتَ عن علاقة عيد المولد النبوي الشريف بالتمسرح الشعائري "لعيساوة"، فإنك ستُفاجأ بروايتين :

– رواية تقول بتزامن ميلاد "الشيخ الكامل" مع ميلاد الرسول (ص)، وهذا أمر مستبعد إذا ما أخذت بعين الاعتبار تلك الشكوك التي تحيط بالسنة التي توفي فيها، فما بالك باليوم الذي ولد فيه.

– ورواية ثانية ترى، بأن الاحتفال الشعبي الذي تقوم به "الطوائف العيساوية" هي طريقة للتعبير عن فرحهم بعيد المولد النبوي، وفرصة لتجديد ولائهم "للطريقة العيساوية"، وتجديد الروابط التي تربطهم بالزاوية الأم وكذلك بشيخ الطريقة دفين مسجد روضة باب السيبة بمكناس.

غير أن الراجح – وفي غياب معرفة بتاريخ ميلاد "الشيخ الكامل" – يفضل إقامة الاحتفال بمولده في مناسبات معينة كليلة النصف من شعبان أو ليلة المولد النبوي أو غير ذلك من المناسبات. وعلى ما يبدو، فقد وجد "عيساوة" في ذكرى عيد المولد النبوي مناسبة مهمة للاحتفال بمولد "الشيخ الكامل" وموسمه، حيث تحج معظم "الطوائف العيساوية" إلى "ضريح الهادي بن عيسى" (ليلة الميلودية)، وتنم تلك الأجواء الحارة والصاخبة عن ميلاد سيرورة شعائرية تقوم بتعزيز احتفالهم وشعبيتهم لدى الناس، مما يفصح عن رغبة خفية في رفع مقام الأولياء إلى مقام الأنبياء.

إن هذه المرحلة، تمثل تمسرحا لمشاهد راقصة ومسلية، وكذلك تمسرحا لتظاهرات سيميوثقافية مختلفة، فكل الحضور مدعو للمشاركة في صنع حدث الاحتفال بدون قيد أو شرط، بشكل يجعل الجميع منصهرين في بوتقة واحدة، الشيء الذي يتيح للجميع، إمكانيات التعبير عما تكتنفه دواخلهم ما دام "الاحتفال مصمما كتحرير كاشف لطبيعة مجتمع ما، بالقياس الذي يتيح فيه لكل المكبوت بالانكشاف"[1].

إن تمسرح هذه الاحتفالات الشعائرية، يتم بفضاء الساحة العمومية التي تشكل قلب تمسرح "الظاهرة العيساوية" النابض بالحركة؛ إنها عبارة عن مساحة شاسعة مقابلة "للضريح الكاملي"، لا تجد وظيفتها الحقيقية إلا عبر أجواء هذه التظاهرة الطقوسية، يضاف إلى هذا كونها ملكا مشاعا للجميع؛ إذ فضاء الساحة العمومية، ذي الوظائف اليومية الدنيوية، ما يفتأ أن يصبح قدسيا، أثناء الاحتفال بالأضحيات والقرابين التي تخصصها "طوائف عيساوة" لهذا الفضاء، وكونه أيضا فضاء "مفتوحا في اتجاه الأعلى، أي متواصلا مع السماء، كنقطة مفارقة للعبور من عالم لآخر"[2].

هكذا تشكل الطبيعة، بوصفها فضاء مفتوحا، مجالا يسمح بطعم حرية التعبير وتدفق الأحاسيس والأهواء، ويمكن تقسيم التمسرحات التي تكون الساحة العمومية مسرحا لها، إلى صنفين:

– صنف متعلق بيوم الافتتاح، ينطلق بعد صلاة العصر، ويسدل الستار عن طقوسه الاحتفالية، في منتصف الليل.

[1] Abdelkader Mana, **Les regraga**, éd Eddif, Maroc, 1988, p 2.
[2] Mircea Eliade, **le sacré et le profane**, Op cit, p26.

– صنف متعلق بمتابعة الطقوس الاحتفالية، "بزاوية عيساوة" يستمر حتى شروق الشمس، ويعد هذا امتدادا لاحتفالات الساحة العمومية.

إن "تمسرح فضاء الساحة العمومية"[1]؛ يتجلى في تلك الفرجات الشعبية التي تقدمها "طوائف عيساوة" والجاذبة لعدد كبير من الجمهور الذي يحج إلى فضاء الساحة، قصد التمتع والترفيه عن النفس، وهنا تكمن الخاصية الفرجوية لهذا الفضاء.

إضافة إلى الخاصية العلاجية التي يلعبها فضاء ساحة "الضريح الكاملي"، فالمرضى يأملون الشفاء بفضل بركة "الشيخ الكامل" والأولياء التي تهاجر أرواحهم إلى فضاء الساحة، عبر دعوتها بلغات سيميائية متعددة من طرف مريدي "الطريقة العيساوية"؛ والمتجلية في مختلف السلوكات الطقوسية، ونحر الأضحيات، وأصوات موسيقى الطبول والمزامير، كما يعتقد في ذلك المتخيل الشعبي العام، حيث يتأتى لكل الزائرين الشفاء، من بعض الأمراض ما دام "أغلب الأولياء والأسلاف والجن، يتوفرون على القدرة على العلاج (...) والحال أن عددا كبيرا، من الأولياء متخصصين في علاج مرض معين أو مجموعة من الأمراض المحددة؛ مثل أمراض الأطفال أو داء المفاصل إلخ"[2].

تتم طقوس العلاج، عن طريق تقديم المرضى لأنفسهم إلى "مقدم عيساوة"، هذا الأخير الذي يستضيفهم وسط الدائرة المشكلة من لدن الجمهور، وبعد وضع المرضى على الأرض، يقوم (المقدم) بذكر اسم الله في المقام الأول، ثم يسترسل ببعض الحركات والكلمات الغامضة، وبعد ذلك تقوم الفرقة الراقصة بالدوران حول المرضى لكي تطرد الأرواح الشريرة من نفوسهم.

إن هذه الطريقة العلاجية، ذات طابع كوني كما ذهب إلى ذلك مرسيا إلياد قائلا: "إنه نفس الشيء، حينما يوضع طفل ما على الأرض، عقب الوضع، من أجل أن تقوم أمه بإقرار نسبته لأبويه، لكي يعترف به شرعا، ولتضمن له الحماية الإلهية إذ بنفس الطريقة يتم وضع الأطفال والكبار على الأرض، بدرجة أقل من دفنهم، في حالة المرض. إن هذا الطقس يعادل – ولادة جديدة، فالدفن الرمزي جزئيا أو كليا، له نفس القيمة السحر/دينية لعملية الغطس في الماء من أجل التنصير –

[1] انظر الصورة الفوتوغرافية لفضاء الساحة العمومية المقابلة للضريح، بملحق الصور الفوتوغرافية "للظاهرة العيساوية".
[2] Jean Servier, **Traditions et civilisations berbères : les portes de l'année**, éd du Rocher, 1985, p48.

فالمريض يتم بعثه : إنه يولد من جديد، حيث تحافظ هذه العملية على نفس الفعالية حينما يتعلق الأمر بإبعاد أو علاج مرض روحي؛ هذا الأخير يمثل للجماعة، نفس خطورة الإثم أو المرض الجسدي"[1].

هناك بعض الفرجات في "الظاهرة العيساوية"، التي تسجل بعض التشابه مع الأشكال المسرحية البدائية، لارتباطها بما هو شعائري، وهي تشبه إلى حد كبير المشاهد التمثيلية الإغريقية ماقبل المسرحية. وربما يعود سبب هذا التشابه إلى أن كليهما يمتح من معين واحد وهو الدين، لكن هذا لا يمنعنا من القول، إن هذه الأشكال ماقبل المسرحية قد انزاحت عن مصبها الأصلي، وبذلك "أصبح الاحتفال الطقوسي لعبا ينفي جوهره الخاص"[2]. ويبدو هذا الانحراف بصفة خاصة في بعض فرجات "الظاهرة العيساوية" كالمشاهد التمثيلية التي تقدمها "فرقة الأسود واللبؤات وفرقة الجمال والنوق وفرقة الذئاب وفرقة القطط والكلاب"[3]، إذ تعبر عن رؤيتها بالحركات اللعبية وتبتغي إدراك الاتصال بالقوى الغيبية وجذب البركة، ويمكن هنا الإشارة إلى تشابه هذه الفرجات مع الاحتفالات التنكرية والمقنعة بأقنعة وجلود الحيوانات خاصة جلد الماعز في بعض القرى المغربية.

لا نزعم أننا سنحيط في هذه الأطروحة بتمسرح كل المشاهد التمثيلية التي تقدمها "فرق عيساوة"، لأن ذلك يتطلب بحثا مستقلا وجهدا خاصا، لكننا نحرص على دراسة فرجة "الأسود واللبؤات أو السْبُوعَا واللَّبُوَاتْ بالعامية"[4]. نظرا لتميزها عن باقي الفرجات الأخرى في "الظاهرة العيساوية"، ولاقترابها الشديد من الفرجة المسرحية حيث تضم جل عناصرها، (كالأداء والحركة والزمان والمكان والملابس والنص)، وهذا لا يعني بطبيعة الحال إقصاء التشخيصات الأخرى "للظاهرة العيساوية" ولكن فقط :

أ- لأنها تمثل أهم وأشهر لعبة تقوم بها هذه الفرقة على الإطلاق.

[1] Mircea Eliade, **Le sacré et le profane**, Op cit p122.
[2] Pavel Campeanu, «**Un rôle secondaire : le spectateur**», (in) **Sémiologie de la représentation**, Helbo André, éd complexe, Bruxelles, 1975, p97.
[3] يقوم بهذه المشاهد التمثيلية فرق تنتمي إلى القبائل الآتية: كرم، زمور، سحايم، المختار، الغرب، أولاد حميد، بني حسن.
[4](السبوعا واللبوات)، شكل فرجوي ينحدر من القبائل الآتية: كروم، زمور، سحايم، المختار، الغرب، أولادحميد، بني حسن، وهي فرجة تعرض في القرى وبضريح "الهادي بن عيسى" تزامنا مع ذكرى عيد المولد النبوي من كل سنة.

ب – لأنها النموذج الوحيد الذي مازال مستمرا ومتداولا من بين الأشكال الأخرى التي اندثرت.

ج – والأهم من هذا وذاك أنها فرجة تمتلك أهم مقومات التمسرح.

هذا، وتعتبر فرجة "الأسود واللبؤات العيساوية"، ظاهرة ثقافية فنية وجمالية تتسم بخاصية دينية وذلك لتزامنها مع ذكرى عيد المولد النبوي، وتتسم – في الوقت نفسه – بخاصية اجتماعية تعبر عن الحياة اليومية. لذلك، يعتبرها المنظمون فرجة لعبية راقية بالمقارنة مع باقي فرجات "عيساوة".

تختار فرقة "الأسود واللبؤات" مدينة مكناس مكانا دراميا تدور فيه أحداثها الفرجوية، واختيارها ليس اعتباطيا، لإدراكها العميق بأن المدينة تشكل مكانا للتجمع والالتزامات والمواسم الكبرى، كموسم "الهادي بن عيسى" الذي تختاره الفرقة زمنا دراميا للقدوم إلى المدينة. إذا كان "المكان الركحي يتميز بحضوره المادي الملموس والواقعي المجسد، وإذا شئنا التبسيط قلنا هو الخشبة – كيفما كان شكلها– التي يراها الجمهور في الهنا والآن، فإن المكان الدرامي لا وجود له خارج ذهن المتفرج. فهو بناء ذهني، يخلقه المتفرج بنشاطه التخييلي"[1]، ومعنى هذا أنه لا يختلف في شيء عن المكان القصصي أو الروائي، إذ تكفي قراءة النص الدرامي لإدراكه. إلا أنه يتخذ في التمسرح بعدا بصريا ودعامة مادية – هي المكان الركحي – وذلك بناء على شفرة فضائية تسمح للمتفرج بالربط بين دوال مكانية ملموسة، ومدلولات مرتبطة بالفضاء التخييلي الذي تستدعيه حكاية التمسرح، وهي شفرة تقوم في جانب كبير منها على اختيارات المخرج الجمالية والإيديولوجية، وعلى تأويله الخاص للفضاء الدرامي.

تستلهم الحلقة – من هذا الفضاء الدرامي – بوصفها مكانا دراميا متنقلا عبر شارع طويل، يمتد من (باب ثَلْثْ فْحُولْ)[2] إلى ضريح "الشيخ الكامل الهادي بن عيسى"، وتلجأ (فرقة السّبوعا واللَّبُوات) إلى تقسيم المكان الشخصي داخل الحلقة إلى ثلاثة مستويات :

[1] Patrice.Pavis, **Dictionnaire du théâtre,** Op cit, p157.

[2] باب يقع بمدينة مكناس خارج باب بردعين قرب ضريح مولاي عبد الله بن حمد، وبني باب(ثَلثْ فَحول) من طرف السلطان مولاي اسماعيل ليكون بابا رسميا يؤدي إلى وجه العروس ولتبنى فوقه قنطرة مائية.

– مستوى أول تظهر فيه الأسود التي لا تتحرك إلا بأمر رئيس الفرقة – الذي يدعى المقدم – ويبلغ عددها عشرة؛

– ومستوى ثان يشكل محور الحلقة ويستأثر به (المقدم) زعيم الأسود الذي يدير اللعبة، ويمارس فيها وظيفتين متناقضتين: أما الأولى فتجعله مركز انشطار الدائرة إلى مستويين. وأما الثانية، فتجعله قناة تصل المستوى الأول بالمستوى الثالث. هذا ما يجعلنا نميل إلى الاقتناع بكون المستوى الثاني يشكل قاعدة تصدر القانون المنظم لفضاء الحلقة، إذ تعود كل الإجراءات اللعبية المختلفة التي تقدمها الفرقة، إلى توجيهاته وأوامره؛

– ثم مستوى ثالث تحتله اللبؤات اللواتي لا تتحركن منه إلا عند نهاية التمسرح.

أما زمن الفعل، فينحصر في فترة تمتد من الساعة التاسعة إلى الحادية عشرة صباحا، ولا ندري سر هذا الاختيار اللهم بعض الكلمات التي حدثنا بها (مقدم فرقة السبوعا واللبوات)، وهي لم تشف غليلنا:"إنها عادة ورثناها عن أجدادنا وأظن أن هذه الفترة الصباحية تخول لنا فرصة الحصول على البركة قبل آذان الظهر. أما بعده، فإن حج باقي شيوخ "فرقة عيساوة" إلى الضريح يكون من قبل المسامرة، ولا يهدف إلى جذب البركة"[1]. ومهما كان هدف الفرقة من الاختيار فما لمسناه هو أن زمن الفرجة الواحدة يضم ثلاث مراحل: مرحلة البداية التي تعبر عن بداية صراع الأسود، والمرحلة الوسطى التي يحتدم فيها الصراع حيث تضطر إلى البحث عن الشخص المتنكر الذي يخلق البلبلة بينهم، ثم مرحلة النهاية حيث تعثر الأسود على الذئب المتنكر ملحقة الهزيمة به .

كان المؤلف المسرحي منذ أسخيلوس "ينطلق من النص (...) ولذاك ظلت السيادة للنص على العناصر الأخرى إلى أن ظهر المخرج وقد اكتشف لغة أخرى غير الحوار"[2]، فتقلصت أهمية النص حتى أن هناك من دعى إلى إلغائه – كما أوردنا في مبحث التمسرح في المسرح – على اعتبار أنه يقيد حركات الممثلين، وهذا ما نصادفه في شعيرة " الأسود واللبؤات"[3] حيث تجدها قد ألغت النص واقتصرت على العرض منذ زمن بعيد، وبالتالي لا يمكن الحديث – بخصوص هذه الفرجة – عن نص

[1] في حديث مع (الحاج إدريس) أحد مريدي الطائفة العيساوية بمدينة مكناس.
[2] محمد الكغاط، «**النص والعرض في عرض مهرجان المسرح العربي**»، مجلة الأساس، عدد10، 1985، ص8.
[3] انظرصورة "فرقة السبوعا واللبوات"، في ملحق الصور الفتوغرافية "لتمسرح الظاهرة العيساوية".

مسرحي يتكون من "الحوار والإرشادات المسرحية"[1]، ولكن نتحدث عن عرض يمتلك أهم مقومات التمسرح، أي الممثل أو الممثلين والفضاء والجمهور المتلقي.

فالتمسرح – المقصود هنا – هو "العرض الذي لا يمكن أن يوجد في مكان معين يجتمع فيه الممثلون والجمهور في نفس الوقت لأنه صيرورة، فهو لا يترك أثرا بقدر ما يترك ذكريات تلتصق بذهن الذين شاركوا في العملية الإبداعية، وهم "الممثلون والجمهور"[2].

الممثل في "الظاهرة العيساوية" هو ذلك المريد الذي يشخص حدثا ما، بتحيينه وتقديمه كفعل مسرحي يعتمد على الكلام والإيقاع والحركة، إلا أن الأمر هنا يتعلق بموضوع ينفلت – كما سبقت الإشارة إلى ذلك – من النص المكتوب ليفسح المجال بتعبير آخر أمام نص مفتوح قابل للتغيير وفقا لما يستلزمه الظرف من إكراهات زمكانية لا يمكن في كل الأحوال أن تكون ثابتة.

لن يتم — في تمسرح الظاهرة العيساوية – الحديث عن ممثل واحد، وإنما عن عدة ممثلين ذكورا وإناثا، كل واحد منهم يتقمص شخصية من الشخصيات، والشخصية "كما هو معلوم ليست أداة تعبيرية بقدر ما هي الجوهر المتفاعل المنتج للفعل هذا من ناحية، أما من ناحية أخرى فيؤكد الواقع – أيضا – أن الشخصية في المسرح تكتسب حياة مستقلة في ذهنية المتلقي أثناء الفعل في دوام تأثيره"[3].

لطالما كانت – الشخصية – بمثابة "ذلك الاصطلاح الذي يصف الفرد من حيث هو كل موحد من الأساليب السلوكية والإدراكية المعقدة التنظيم التي تميزه عن غيره من الناس وخاصة في المواقف الاجتماعية"[4]. كما أنه من الطبيعي جدا أن يكون هناك اختلاف بين الشخصية الدرامية في "تمسرح الظاهرة العيساوية" والشخصية التي نصادفها في الحياة اليومية، وهو اختلاف واضح من حيث كون الأولى تعتبر نمطا نموذجيا من المستحيل أن يتكرر، لأنها تكون أكثر انحرافا وأكثر مثالية، كما أن

[1] Anne Ubersfeld, **Lire le théâtre**, op cit, p20.
[2] Jean Guiloineau, **Le théâtre : la rouse (idiologie et sociétés)**, collection dirigée par Remy martel, Paris, 1978, p : 9-8.
[3] هشام السلموني، ((**الشخصية فوق المسرح**))، مجلة المسرح، عدد51، 1993، ص59.
[4] حسين محمد رضا، **الدراما بين النظرية والتطبيق**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1972، ص56.

طريقتها في التعبير عن السعادة أو الحزن أو العنف، هي أكثر انفعالية، أما بالنسبة للشخصية الثانية فهي تمثل نمطا من النماذج التي من السهل جدا أن نجد مثيلا لها في حياتنا العادية.

كما أن أسماء الشخصيات تشكل عنصرا مهما في التمسرح، نظرا لما تلعبه من دور في أن تعطي فكرة أو تصورا مسبقا عنها؛ أي حول ما إذا كانت هذه الشخصيات تنتمي إلى عالم الإنسان أو الحيوان، وهل تحيل على تاريخ أو تراث شعبي أو شعائري معين ؟

إن فرجة (السْبُوعَا واللَّبُوَاتْ) تكشف عن أسماء شخصياتها من خلال عنوان الفرجة، بحيث لا تسمع في صباح "عيد المولد" – الذي يصادف اليوم الأول من "موسم الشيخ الكامل"– سوى ما يردده جمهور مختلط من النساء والرجال والأطفال بشعور هو مزيج من الفرح والحماسة والخوف والإثارة: (وَاشْ دَازُو السْبُوعَا واللْبُوَاتْ أُو لاَ مَزَالْ)، (أَجِيوْ .. أَجِيوْ نَتْفَرْجُو فَالسْبُوعَا واللْبُوَاتْ هَاهُمَا دَايْزِينْ)، (أَجِيوْ نَطَلْعُو فُوقْ السُورْ دْيَالْ الرَوْضَه بَاشْ نَتْفَرْجُو مَزْيَانْ ومَا يْفَرْسُونَاشْ).

هكذا، يصبح لدى القاصد أو الذي يريد المشاهدة لأول مرة فكرة مسبقة عما سيراه، غير أنه وفي غياب الفعل الكلامي تجد أن شخصيات الفرجة لا تفصح عن أسمائها ولكنها تكشف عنها من خلال الحركات اللعبية لأولئك الذين يتقمصونها، ويقومون بتمثيلها. فالممثل يجب أن يكون "قادرا على أن يعبر بالصوت والحركة عن تلك الدفقات الإنسانية الصغيرة التي تتذبذب هناك على الحد الفاصل بين الحُلم والحقيقة، يجب أن يكون قادرا على أن يبني لغته التحليلية الخاصة من الأصوات والإيماءات. كما يبني الشاعر عالمه من الكلمات"[1]. وهذا ما نلمسه عند العارضين المريدين في لعبة (السبوعا واللبوات) حينما تسمع ما يصدر عنهم من صيحات تنبعث من عمق الحنجرة لتخترق الحلق قبل الفضاء، وتشاهد ما يحاكونه بأيديهم من حركات خاصة ومميزة توحي كلها بتمزيق أو افتراس شيء ما، فتدرك بأن الأمر يتعلق بمحاكاة حيوانات مفترسة آكلة اللحوم. هذا يدل على أن "هناك قدرا من اللعب يقوم على المحاكاة ومعظم الناس يسلمون بذلك"[2]، فبخصوص هذه الفرجة لا

[1] عبد القادر فاروق، **نافذة على المسرح الغربي المعاصر: دراسات وتجارب**، درا الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1987، ص55.
[2] سوزا ميلر، **سيكولوجية اللعب**، ترجمة رمزي حليم يسي، مراجعة أحمد زكي صالح، المكتبة العربية، القاهرة، 1984، ص199.

يمكن الحديث عن ارتجالية أو تلقائية في لعب العارضين؛ بل إن الانخراط في فرقة (السبوعا واللبوات) يتطلب تلقينا وتدريبا مكثفا خارج الموسم وخارج أيام الموسم.

إذَا حدث وصنفت الفرجة من حيث دلالة أسماء شخصياتها، فإنك ستجد:

– الأسود (السبوعا): وعددها عشرة، ويعتبرون الشخصيات الرئيسية في اللعبة ولطالما شكل الأسد قوة في عالمه الحقيقي، ينبغي أن يحسب لها ألف حساب حتى صار في المخيلة الإنسانية رمزا للشجاعة والإقدام والبسالة في القتال لذلك تراه في قصص وروايات ومسرحيات الأطفال ملك الغاب الذي ينبغي أن تأتمر باقي الحيوانات بأمره، وينبغي مهابته وتجنب غضبه.

– اللبؤات (اللبوات): وعددهن أربعة، واللبؤة بطبيعة الحال هي أنثى الأسد، وهي الأشد ضراوة في القتال حينما يتعلق الأمر بالدفاع عن صغارها.

– شيخ الأسود (شيخ السبوعا): وهي شخصية تجمع بين العالم الإنساني والعالم الحيواني، لأن الشيخ لا يقصد به غير الإنسان المتقدم في السن، الذي قاتلته الحياة فاكتسب الخبرة والحنكة معا. لذلك فهو الشخصية المركزية التي تدير فضاء اللعب فالكل يخضع لأوامره وتوجيهاته، باستثناء الذئب الذي سيخرق نظام اللعبة وقانونها.

– الذئب (الذيب): وهو يمثل رمزا للتحايل والخداع والسرقة، وإن كانت هذه الشخصية تبدو ثانوية، إلا أننا نعتبرها مهمة لما لها من دور في تصعيد الصراع.

– الفريسة (الغنيمة): يمكن الحديث عنها بوصفها شخصية غائبة عن مسرح الأحداث، حاضرة في ذهن العارض/المريد/المتفرج، وهي مثال الضحية المغلوبة على أمرها، والمسلوبة الإرادة؛ وهي – أيضا– مثال الجسد المتألم الذي يدفع الثمن من أجل التحرر من الشرور، وهي الفريسة التي ستتحول فيما بعد إلى غنيمة.

يبدو أن مكان هذا التمسرح الذي اختارته فرقة (السبوعا واللبوات) في هذه الفرجة هو مكان الحياة اليومية نفسه، حيث تظهر المدينة مكانا عاما يستوعب فضاء للمشاهدة، وهو ما يحيط

بالفضاء الركحي الحقيقي الذي يتحرك فيه العارضون، ويتمثل في الشارع العام الذي يمتد من (باب ثَلْثْ فْحُولْ) إلى "ضريح الهادي بن عيسى". والحلقة – أي فضاء اللعب – باعتبارها مكانا متنقلا خاصا بالعارضين ومرتبطا بهم، إذ يؤسسونه بواسطة حضورهم وتنقلاتهم وعلاقتهم بالمجموعة على طول الفضاء الركحي (أقصد الشارع الذي يمتد من باب ثلث فحول إلى "الضريح الكاملي") فداخل هذا الفضاء الدائري – أي الحلقة – المتنقل يتمركز مسير اللعبة (شيخ السبوعا) ولا يخفى ما يخوله له هذا الموقع من قدرة كبيرة على التواصل مع كافة الأعضاء المشاركين في اللعبة.

غير أن هذا المكان الدائري سرعان ما ينفك وينحل بمجرد الاقتراب من "الضريح" لتتحول كل الشخصيات المتفرقة إلى شخصيات موحدة يوحدها الشوق والتعطش لنيل بركة "الشيخ الكامل" ورضاه، ومن ثمة نيل رضا الله. حيث يتحول المكان الدائري فجأة – في الساحة المقابلة للضريح – إلى حلبة للسباق يصبح فيها العارضون والمريدون متسابقين، همهم الوحيد هو إطفاء نار الشوق وتسكين لوعة الغربة التي دامت حولا بكامله، والارتواء بعد عطش الحنين بالارتماء عند قبر "الشيخ الكامل الهادي بن عيسى" ومعانقته والتمسح به[1].

وزمن العرض، هو زمن فني فعلي حاضر يمتد من الساعة التاسعة إلى الحادية عشر صباحا. واختيار مثل هذا الزمن لم يكن اعتباطيا، بل إن له ما يبرره في "الظاهرة العيساوية"؛ تقول إحدى (اللَّبُوَاتْ) بعد أن استأذنت من "مقدم الطائفة" (الذَبيحَة أَوَلْدي مَا يَمْكَنْشْ تَكُونْ إلَا بالصْبَاحْ ومَنْهَا "تَنَسْتَبْزْكُو"[2] وْتَنَحْذُو الْبَرَكَة دْيَالْ الشَيْخْ الكَامَلْ أَمَا مُورْ الظُهَرْ مَا بْقَاتْ بَرَكَة) وبذلك يصبح الزمن الواقعي زمنا لاستجلاب البركة التي تعطي القوة للأتباع والمريدين.

ثم هناك زمن الحدث الذي يؤسس زمنا قدسيا قابلا للاسترجاع والتكرار، إنه زمن دائري منفصل عن التاريخ والواقع المادي الكرنولوجي أو الخطي الذي له بداية ونهاية.

إن "عيساوة" – خلال هذه الفترة – ينسلخون عن الزمن الدنيوي لينخرطوا في زمن قدسي يعيد نفسه كل سنة من أجل العودة إلى الماضي، وبالتالي إلى الزمن الأصلي أو بعبارة أخرى من أجل

[1] انظر الملحق الثاني: صور فوتوغرافية توثق لتمسرح "الظاهرة العيساوية".
[2] يعني عبرها تُستمد بركة الشيخ الكامل.

أن يتحول الماضي إلى حاضر خالد يقوم بتحيين فكرة الصراع الأبدية. هكذا يتقاطع الزمنان في هذه الفرجة أو يتوازيان، بحيث ينعدم الشعور بالانتقال من زمن إلى آخر؛ وهو ما عبرت عنه مجموعة (السبوعا) بقولها: (مَكَنْشَعْرُوشْ بْرَاسْنَا).

كما أنه، لا يمكن الحديث عن تمسرح بدون جمهور متفرج، فالوجود الفعلي للتمسرح يتحقق بوجود عارض يلعب، وجمهور يتابع، ويستمع ويتأثر، وغياب أحدهما يؤدي إلى بتر التمسرح. لذلك رأينا من الضروري أن نتساءل عن نوعية الجمهور الذي يواكب فرجة (السبوعا واللبوات) بشكل خاص واحتفالات "عيساوة "بشكل عام.

استخلصنا – خلال قيامنا بالتقصي الميداني – أن التمسرح في المسرح الحديث بالرغم من إمكانياته المتطورة التي هيأتها له التقنية الحديثة (التكنولوجيا) من وسائل آلية مكنته من أداء مهمته أكمل أداء، إلا أنه مازال يفتقد إلى التواصل مع الجمهور، الذي تحظى به الأشكال الفرجوية ماقبل المسرحية المتجلية هنا في العرض الذي تقدمه فرقة "الأسود واللبؤات" في التمسرح الطقوسي "بموسم عيساوة".

اتضح – بدون شك – من عرضنا السابق أن الجسد ينهل علاماته من ذاته مما يجعلنا نقتنع بأن بروز العلامة في تمسرح (السبوعا واللبوات) لا يتسنى إلا بتحريك الجسد. ولذلك، فهي تتعلق "بعناصر تأليفية مرئية مختلفة (حركية وصوتية) لا تكتفي بالتحاور فيما بينها"[1]، بل تعبر عن حقائق يجهلها التعبير الشفهي. وما دامت دوال علامات التعبير الجسدي ترتبط بمدلولات مضمرة، فإنه يبقى من الضروري أن يثابر المتفرج على تفكيك هذه الدوال المباشرة لكي يتعقب الدلالة الكامنة.

ولا يتحقق له ذلك إلا إذا عثر على مفتاح التمسرح الذي ينحصر في شخصية الذئب، باعتباره ركيزة البناء الداخلي. لهذا السبب، يحظى بالبطولة الفعلية حيث يقود الحكاية ويوجهها من البداية إلى النهاية. والأغرب من هذا كله أن الأسود رغم كثرة عددها وحضورها المكثف في مكان الفعل، فهي لا تقوم إلا بالبطولة الصورية.

[1] Jean Duvignant, **sociologie de l'art**, éd PUF, Paris, 1967, p 73

لو أننا تمثلنا الصراع القديم بين رغبة كل من الذئب والأسد لأغنانا عن تقصي سر المكائد التي يغرسها الذئب (البطل الفعلي) من أجل أن يبث الاصطدام بين الأسود، وتتمثل مكيدته في رمي غنيمة خفية للأسود وتتقاتل من أجلها. وبناء على ذلك، فإنه يوجد ما يمنعنا من اعتبار الذئب شخصية معيقة تمنع الأسود من الوصول إلى هدفها، بل نميل إلى اعتباره جهازا يراقب تحركاتها ويوجهها حسب رغبته وميوله.

لكننا نعود فنقول إن الموازين تنقلب إثر حدوث انقلاب فجائي يغير مجرى الأحداث، حيث يتحول الذئب من شخصية فاعلة ومستترة إلى شخصية ظاهرة ومهزومة إثر اكتشاف مكائدها من قبل الأسود التي تقرر قتله والتخلص من شره، وأمام هذا الانقلاب الفجائي تتحول اللبؤات لأول مرة من شخصيات جامدة إلى فاعلة تصبو إلى حماية الذئب الذي يتظاهر بالموت ليتمكن من الفرار.

لكن لماذا لم يُقتل الذئب ؟ السر كما نرى يكمن في موضوعة الفرجة التي تتحدث عن الصراع الغيبي القائم بين البشر (ويتمثل هنا في الأسود) والشيطان (ويجسده الذئب)، إن فرار الذئب من الموت يعني استمرار وجود الصراع بين الخير والشر. وعلى أية حال، فإن الفرجة تعرض بشكل مستتر الأسطورة الأزلية وهي "صراع الأرض والسماء وجهنم، بمعنى آخر، صراع الإنسان والملائكة والشياطين"[1].

إذَا كنا قد أدرجنا هذا التأويل، فذلك لا يعني أن المتفرج قد يصل إلى النتيجة نفسها، بل نزعم أننا أدركنا من هذا الطرح، ما أدركه مريد هذه الفرجة الذي آمن بأن الحصول على الراحة هو أمر وهمي، لذلك لجأ إلى تهدئة نفسه بالتصورات الغيبية.

هذا التمسرح الجامع بين القدسي والدنيوي في "الظاهرة العيساوية"؛ هو الذي أكد عليه يوري لوتمان[2] Youri Lotman في دراسة له عن المسرح والتمسرح في الثقافة الروسية، باعتبار القدسي غير متماثل مع الإلهي، وغير مقابل للدنيوي، ذلك أن القدسي هو "تجل للإلهي في الزمان

[1] J.Chevallier et A.Cheerbrant, **Dictionnaire des symboles**, éd Revue et Augmentée, Robert Laffont et Jupitier, Paris, 2000, p 964.
[2] Youri Lotman / Boris Ouspenski, **Sémiotique de la culture Russe**, éd L'âge d'homme, Traduit et annoté par Françoise Lohest, 1990.

والمكان، والشعائر بالطبع هي التي تضمن إمكان العبور من الزمن العادي إلى الزمن القدسي"[1]. فالطقوس والرموز – والحال هذه – هما اللذان يعطيان للفعل والتمثل، طابع القداسة أو يسحباها منهما، فالقدسي – حسب مارسيا إلياد Merssia Eliade – هو "تجلي شيء ذي حقيقة لا ينتمي إلى عالمنا في أشياء، هي جزء مكمل في عالمنا الطبيعي"[2]، وهو تجل يلوح في خطابات وممارسات تبعا للنسق الاجتماعي والثقافي العام، الذي يتأسس فيه هذا القدسي والروحي.

التجلي في الزمان والمكان أي الفضاء بصفة عامة، هو ما يمنح القدسي حقيقته، وهو ما يؤسس للعبور إليه عن طريق الشعيرة والرمز، فهناك "تزامن بين ميلاد القدسي والمجالي، على اعتبار أن المجال كنظام وكون لا يوجد إلا بتجسد القدسي فيه"[3]. فالمجال يصير – مثلا – بأضرحته ومساجده ومزاراته وكنائسه وديره وبيعه ومعابده، علامة حضور القدسي وتجلياته.

إن الشعائري بناء على هذا، يعد ترجمة واقعية للقدسي، إنه تصريف اجتماعي لسلطة القدسي، "فالطقوسي هو الأفق الذي تتبين داخله بشكل غني ودقيق كل أنماط المقدس، سواء في أشكالها الرمزية، التخييلية واللغوية والجسدية والأضحوية، أو في أشكالها المادية، والاقتصادية والسياسية"[4].

لكي يضمن جميع الزوار مشاركتهم، ومساندتهم "لفرقة عيساوة"، طيلة هذه المشاهد الطقوسية والفرجوية المتمسرحة، يمنح بعضهم النقود "لمقدم الفرقة"، ولكن "هذه القطع من النقود التي يتوصلون بها لا تشكل سوى جزء ضعيف جدا من التعويض، فهذه القطع النقدية ليست أجورا، ولكنها صدقة تخول مانحها، الدعاء أيضا لأنفسهم بالبركة والازدهار والرخاء الذي تحققه الرعاية الإلهية"[5]. إن هذه البركة تتضح وتتأكد، بسلطة العنف الرمزي للواجبات الجماعية المقدمة من طرف "طوائف عيساوة" أثناء طقوسهم الاحتفالية.

إن كل تلك الطقوس والشعائر الموسمية والفرجوية في تمسرح "الظاهرة العيساوية"، هي التي تشكل عملية إحياء وتخليد "موسم الهادي بن عيسى الشيخ الكامل" السنوي والمتزامن مع ذكرى

[1] Mircea Eliade, **Le sacré et le profane**, Op cit, p 61.

[2] نفسه، ص61.
[3] نفسه، ص85.
[4] نور الدين الزاهي، **المقدس الإسلامي**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 2005، ص32.
[5] عبد الله حمودي، **الضحية وأقنعتها**، مرجع سابق، ص53.

"عيد المولد النبوي" بمدينة مكناس وباقي المدن الأخرى. هذا التمسرح الذي تتقوى فيه الروح الجماعية التي تسعى من خلالها "الطوائف العيساوية" إلى إعادة بناء هوية مفتقدة بكل ما أتيح لها، من الرقصات واللغات والحركات والإيقاعات الموسيقية والصمت أحيانا، وتجدر الإشارة إلى أن هذه الأنشطة الجماعية، تعرف ذروتها خلال تمسرح "الجذبة العيساوية".

يخصص اليوم الأخير من الطقوس الاحتفالية، أو يوم الوداع – فضلا عن الألعاب الشعائرية– كسائر أيام الموسم، لتعيين الشيخ المنتخب (مقدم الفرقة العيساوية الجديد)، وكذا للدعوات، والابتهالات العامة، وتوزيع العلامات الحاملة للبركة.

بانتهاء هذه الطقوس، يتم استدعاء الجميع للمشاركة، في الدعوات الختامية، التي ينم منطوقها عن نبرة تحيين نفس الشعائر الاحتفالية في الموسم القادم، وبعد ذلك تتهيأ الجموع الحاضرة، للمشاركة في آخر محطة طقوسية جماعية.

هكذا بعد اختتام طقوس الوداع، يعود الجميع مغمورين بأهواء ومشاعر الأسف، عن انفصالهم عن أجواء المشاهد الراقصة والمسلية للروح، التي تمت وانتهت فصولها وشعائرها، ولم يبق أمامهم سوى الانصهار مجددا، في معركة الحياة اليومية.

إن هذا التمسرح الطقوسي في "موسم عيساوة"، والذي تشارك فيه معظم "الطوائف العيساوية" وباقي سكان مدينة مكناس ومختلف الجماهير الوافدة على المدينة، يصبح تمسرحا شعبيا وزمنا للمصالحة مع الذات ومع الآخر، وتصفية للقلوب، وإعادة تأسيس العقد الشعائري والثقافي لدى "عيساوة" من جديد بين مختلف أنماط المشاركين فيه، فضلا عن إثبات الهوية المفقودة "للظاهرة العيساوية"، عبر مختلف أنساق تجليات تمسرحها، التي يشكل "الجسد العيساوي" أحد مرتكزاتها.

## الفصل الثاني: الجسد العيساوي: "من الرقص إلى الغناء"

- المبحث الأول: اللباس والآلات الموسيقية "لفرقة عيساوة"
- المبحث الثاني: "الرقص العيساوي"
- المبحث الثالث: مواضيع "أغاني عيساوة"

تمهيد:

إن من بين مظاهر البعد الفني للدين ارتباطه الوثيق بالموسيقى والإنشاد والرقص، ومن ثمة برز إلى الوجود الموسيقى الروحية (الصوفية)، والرقص الروحي (الصوفي) في المغرب، وفي سائر الملل والنحل، وفي مختلف أدوار الحضارة الإنسانية، وأطوار الثقافة البشرية، ولهذا كان الفلاسفة يدرجون الموسيقى ضمن الفنون الروحية، لأنها تهذب المشاعر، وتسمو بالنفس، وتلهب القرائح، وترقق العواطف، وتوطد التواشج بين الخالق والمخلوق، لأن الإنسان المتدين يتخذ الموسيقى والإنشاد وسيلة خلاقة للتواصل مع المعبود والتفاعل معه، فالنغم الشجي والحركة المتسقة يثيران مكامن الطاقة الروحية في الإنسان، وينبهان قواه الخفية، فيحفزان قدراته السرية الدفينة على التجاوب مع العوالم الروحية القدسية والانجذاب إليها.

انطلاقا من ذلك كله كان الغناء عنصرا حيا في التقاليد الدينية، كما هو متعارف عليه في معابد الهند، وهياكل الصين، وفي مختلف المزارات القدسية من بقاع الأرض.

وكان للصوفية أثر بالغ على الرقي بالموسيقى والغناء وفن الطرب، فأحبلوه بمقامات جديدة، وضروب تعبيرية فريدة، وأنغام صوتية عديدة، ومن ثمة فليس من قبيل المبالغة "أن نحكم بأن الصوفية تفردوا بين أهل الأدب والأخلاق بالتجويد في الموسيقى والغناء، فهم الذين نظروا في ذلك نظرا فلسفيا، وهم الذين جعلوا الموسيقى والغناء من المشاكل الخلقية، وهم الذين صيروا إنشاد الشعر في المحافل العلنية بابا من الأدب الرفيع"[1].

يندرج "الطرب العيساوي" ضمن الفن القدسي والروحي، المتمثل في الغناء الذي فاضت به مواجد "عيساوة" الصوفية في "خلوات التأمل والفكر، ومحافل الإنشاد والذكر، وحضرات الشهود والمكاشفة، فعلى طريق الوصول إلى الله أقامت الصوفية للفن الغنائي دولة لها طابعها الخاص وشخصيتها المميزة"[2].

[1] زكي مبارك، **التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق**، ج2، دار الجيل، بيروت، لبنان، (ب.ت.ط)، ص 191.
[2] نفسه، ص 189.

## المبحث الأول: اللباس والآلات الموسيقية "لفرقة عيساوة".

### *أ. اللباس :*

إن اللباس أو الزي يعتبر عنصرا ضروريا بالنسبة لأي عرض فرجوي، بل إنها لغة يمكن أن تحيل على الوضع الاجتماعي للشخصية، ويمكن أن يحدد المتفرج من خلالها عمر الشخصية، جنسها، عملها وفي بعض الأحيان تكشف عن حالتها النفسية؛ أي عما إذا كانت سعيدة أو تعيسة، وبالتالي لابد وأن تكون منسجمة مع فكرة التمسرح؛ تقول سامية أسعد "الزي شيء ودلالة في آن واحد (...) فهو قد يدل على الانتماء إلى طبقة اجتماعية معينة أو جنسية معينة أو ديانة معينة، كما يمكن أن يدل على الوضع الاقتصادي لمن يرتديه أو سنه"[1]. ويندرج اللباس ضمن فن الأزياء الذي يتخصص في تصميم وإعداد الملابس للمشاهد التمثيلية، ويستخدم في المسرح مع سائر الفنون الأخرى من ديكور وإضاءة ومؤثرات صوتية وأثاث.

يأخذ المصمم بعين الاعتبار تكييف الملابس تبعا لنوعية أحداث المسرحية، وهل هي جارية في الفترة المعاصرة أو فترة تاريخية معينة، أو "في سياق سحري أو غير واقعي"[2]، والملابس – في أي تمسرح– تصبح علامات دالة "تتعلق بالعمر والجنس والمهنة والانتماء الديني والاجتماعي والجغرافي، وترسل علامات ناتجة عن تناقض أو تكامل الأشكال والألوان (...) وتفصح عن المزاج والموقف والجو..."[3].

يستلهم لباس "العساويين" – أثناء ممارسة شعائرهم – من الأزياء الشعبية المغربية، فبخصوص "عيساوة البوادي" يراهنون على العصابة البيضاء أو المطروزة الموضوعة على الجبهة، والقميص الأبيض المهفهف، أو القشابة الصوفية، بينما يرتدي "عيساوة المدن" الجلابيب المصنوعة من الملف ذات الألوان الزاهية بالنسبة للعازفين على الغيطة (المزمار)، والناقرين على الماعون، والممسكين بالأعلام، والرافعين للهدايا.

[1] سامية أسعد، «**الدلالة المسرحية**»، مجلة عالم الفكر، عدد 4، 1986، ص 87.
[2] Philipe Van Tieghem, «**Tecnique du théâtre**», que sais-je ?, N°859, P.U.F, Paris, 1963, p 88.
[3] يونس لوليدي، **المسرح والمدينة، من مسرحة التراث إلى مسرحة المقدس**، سيدي مومن، ط2002،1، ص113 - 114.

وترتدي معظم "الطوائف العيساوية" (حنديرة) أمازيغية موشاة (بالمزون)؛ وهي عباءة صوفية ذات خطوط تميل إلى الصفرة والحمرة تربط بحزام من القماش، أو (التشامير) أو (القفطان) أو (القشابة) أو (البدعية) وسروالا بلديا عربيا أبيض اللون، مع استعمال (الكرزية) حزاما يتمنطق به فوق الحنديرة، ووضع (الشد) و(الشاشية) فوق الرأس، ويسمح للنساء بلبس (المنصوريات) الموشاة بالصقلي أو بالطرز الفاسي الأخضر، مع الرفض البات لأي لباس أسود لأن ذلك يثير حساسية "العيساوي" القح، ويدفع به إلى مهاجمة لابسه والانقضاض عليه وسط الجماهير المحتشدة.

تبعا لذلك فإن توحيد اللباس لدى "الطوائف العيساوية" يثير فضول المتفرج، ويدفع به إلى متابعة حركية اشتغالها، والتفاعل مع مكونات طقوسها، لذا يعتبر اللباس مكونا جوهريا في عملية التلقي والتواصل لدى المشاهد.

أول ما نلاحظه في تمسرح فرقة (السبوعا واللبوات) هو غياب الزي العصري، فلا نجد سوى ملابس تقليدية تعود حتما إلى زمن يضرب في عمق التاريخ.

إنها ملابس توحي بالأصالة، حيث ترتدي النساء – فوق ملابسهن العادية – قمصانا بدون أكمام تماما مثلما يرتدي الرجال، أما الألوان فهي محصورة في اللونين الأحمر والأبيض.

فالأبيض بالإضافة إلى كونه رمزا للصفاء والنقاء والسلام، هو – أيضا – رمز رداء الإحرام والطواف حول الكعبة في الحج، ولون راية الرسول (ص) ولون أهل الجنة، إيمانا بقوله تعالى "يَوْمَ تَبْيَضُّ وُجُوهٌ وَتَسْوَدُّ وُجُوهٌ. فَأَمَّا الَّذِينَ اسْوَدَّتْ وُجُوهُهُمْ، أَكَفَرْتُمْ بَعْدَ إِيمَانِكُمْ فَذُوقُوا الْعَذَابَ بِمَا كُنْتُمْ تَكْفُرُونَ. وَأَمَّا الَّذِينَ ابْيَضَّتْ وُجُوهُهُمْ فَفِي رَحْمَةِ اللهِ، هُمْ فِيهَا خَالِدُونَ"[1]، ويقول – أيضا – عز وجل "يُطَافُ عَلَيْهِمْ بِكَأْسٍ مِّنْ مَّعِينٍ. بَيْضَاءَ لَذَّةً لِلشَّارِبِينَ"[2]. وفي الموروث الشعبي المغربي يقولون (قَلْبُو بْيَضْ بْحَالْ الحْلِيبْ)، (اللهْ يْبِيَضْ سَعْدَكْ)، وهو – أيضا – رمز الطهارة والعفاف لذلك ترتدي العروس اللون الأبيض ليلة الزفاف، وهو رمز الكرم عند العرب حيث يقال (له علينا يد بيضاء)، كما يدل عند المغاربة على الحزن، فالمرأة الأرملة ترتدي الأبيض حزنا على موت الزوج.

[1] **القرآن الكريم**، "سورة آل عمران"، برواية الإمام ورش عن نافع، الآيتين: 106-107.
[2] نفسه، "سورة الصافات"، الآيتين: 45-46.

يبدو أن ارتداء فرقة "السبوعا واللبوات" لهذا اللون يعد تعبيرا عن حزن "عيساوة" لموت شيخهم وتعبيرا – أيضا – عن الطهر الفعلي من كل ما يمكن أن يدنس الجسد الذي ستحل فيه بركة "الشيخ الكامل"، وقد أُثر عن فرقة "السبوعا واللبوات" أن أفرادها لا يمكنهم القيام بعلاقات جنسية طيلة أيام الموسم. وقد أشار روني برونيل René Brunel إلى ذلك بقوله: "طيلة الموسم، العلاقات الجنسية بين الإخوة الحيوانات قطعا ممنوعة"[1]. وإذا حدث سوء طالع، ووقع هؤلاء في المحظور، واقترفوا الممنوع، "فإنهم سرعان ما يدفعون ثمن ما وقعوا فيه من خطأ، والعقوبة تترجم بموت مرعب وغير متوقع"[2].

أما اللون الأحمر – بالنسبة لفرقة "السبوعا واللبوات"– فيتمثل في بقع دم نحر وافتراس الذبيحة والأضحيات الملطخ على ملابسهم، هذه البقع التي تذكر – حتما – بسروال العروس الذي يرفع ملطخا بالدم أمام الناس في بعض المناطق المغربية دليلا على شرف الفتاة وعفتها وطهرها حتى أصبحت عروسا. وإذا كان "الدم لون الاغتصاب ومنفذ الغريزة الجنسية – عند فرويد – فهو أيضا اللون الإلهي والأبوي، الذي يحدث تراتبا عازلا في قوس قزح"[3]، وهو في اعتقاد الفرقة نيل بركة "الشيخ الكامل"، مادام يتشكل من دم الذبيحة التي تقدم قربانا له.

من ثمة فإن دم هذه الذبيحة، يصبح لديهم ذا قدسية، ولمسه أو حمله يكون مقرونا بشروط تتضمن حسب ما وصل إلى سمعي من طرف بعض المريدين صادفتهم يلطخون ثيابهم به، عدم إتيان أي فعل مشين يدنس هذه القدسية، كالكذب أو السرقة أو الإقدام على فسق أو فجور، ومن يخل بهذه الشروط (كَتَوْقَعْلُو شِي حَاجَة خَيْبَة، يَا يَمْرَضْ يَا يَمُوتْ عَلَى حَسَابْ الْغَلْطَة أَوْ لاَ الْفَالْطَة اللِّي دَارْ)"[4].

ما يهمنا – هنا– هو التساؤل حول الوظائف التي يضطلع بها هذا اللباس أثناء تمسرح طقوس "عيساوة" الموسمية، وكذا حول علاقة الجسد به، وإلى هذا يشير رولان بارث قائلا : "إن التمسرح هو

[1] René Brunel, **Essai sur la confrerie religieuse des aissaouas au maroc**, éd Afrique, Orient, Casablanca, 1988, p 135.
[2] Ibid, p135.
[3] عبد الكبير الخطيبي، **الاسم العربي الجريح**، دار العودة، بيروت، ط1، 1980، ص72.
[4] هذا ما جاء على لسان الحاجة عائشة، والتي كانت تلعب دور إحدى (اللبوات) السحيميات بمنطقة الغرب، خلال موسم الشيخ الكامل بمكناس، سنة 2017.

في معنى ما عيد احتفال الجسد البشري، حيث يجب أن يكون اللباس والعمق يمجدان الجسد بتعبيريهما عن كل صفة وقيمة بشرية"[1].

لا مراء في كون أن "تمسرح الظاهرة العيساوية"، سواء كانت مسرحا أو احتفالا شعبيا، يمنح "للجسد العيساوي" أهمية كبرى حيث يتحدد الجسد دائما بواسطة اللباس، الذي يجب أن يعرض ويقدم كصورة مكتملة، في عيون الجمهور لكي "يتعامل إيجابيا مع اللباس، الذي يجب أن يكون ذا طبيعة بشرية، وكذا يجب أن يحيل بامتياز على الوضعية الإنسانية للممثل، جاعلا جسديته مدركة ومحسوسة، جلية وواضحة، وإذَا أمكن مؤثرة ومؤلمة. إن اللباس مطالب بخدمة الأبعاد الإنسانية، وإلى حد ما نحت الممثل، وصنع شبحه وخياله الطبيعي والسماح بالتخييل حول ما إذا كان شكل الملبس غريبا عنا، وهو مشارك تماما في جوهر جسده، وحياته اليومية، ولا يجب أن نشعر بكون الجسد البشري مهانا عن ثوب التنكر أو القناع"[2]. إن اللباس – إذاً– مطالب بأن يعكس العارض أو "الراقص العيساوي" في صورته الأقرب إلى الواقع، حيث تكون هذه الصورة، معروفة ومقبولة كسنن قبلي عند الجمهور.

إذَا ما عدنا إلى "فرقة عيساوة" – موضوع اشتغالنا – فإن نفس اللباس اليومي للمغاربة هو الذي تحمله أجسادهم، إنه لا يختلف كثيرا عن اللباس التقليدي المغربي، الذي يجعل عامة الجمهور، يشعرون أنهم يتواجدون أمام أشخاص مألوفين بالنسبة إليهم، إنهم أولئك الذين يخترقون متواصل نظرهم في كل الأوقات.

### ***ب. الآلات الموسيقية "لعيساوة" :***

إن الصلة بين التمسرح والموسيقى قديمة جدا، فهما ينحدران من أصل واحد، هو الطقوس الدينية البدائية، حيث كانت تمتزج الموسيقى بالكلام والرقص والحكي. ولا يقتصر هذا الاقتران بين التمسرح والموسيقى على المسرح الغربي، بل نجده في كثير من التقاليد والعادات والأشكال ماقبل المسرحية في أصقاع مختلفة من بقاع العالم، مثل العروض الفرجوية الأسيوية ونظيرتها الإفريقية.

[1] Roland Barthes, «**Essais critiques**» (in) collection littérature et langage, vol 1, le langage, le théâtre et l'image, éd Fernand Nathan, 1975, p 122.
[2]Ibid, p 122.

إذَا كانت هذه الممارسات والأشكال ماقبل المسرحية تتفق في توظيف النسق الموسيقي، فإنها تختلف – بالمقابل – في كيفية توظيفه، وفي الدور أو الأدوار المكولة له في التمسرح.

فللآلات الموسيقية "لعيساوة" حضور وازن ضمن المكونات التي يمكن أن تنعش كيان التمسرح "العيساوي"، وتساهم في وجوده حيث "كل عالم مصد ومصوت، مهما يكن تناغمه، لا يتأتى له الظهور إلا داخل فضاء زمان الأحداث الفرجوية"[1]، مثل حفل استعراضي أو مهرجان شعبي أو كرنفال أو عرض موسيقي راقص إلخ، فتسربت الموسيقى داخل كل هذه الأنشطة المتعددة المغذية للتمسرح، وظل وجودها وقودا محركا، وإيقاعا ناظما لمختلف هذه التمسرحات الفرجوية منذ أقدم العصور الإنسانية إلى يومنا هذا.

إن الموسيقى طاقة خلاقة، تنبض بأشكال إيقاعية، وألوان غنائية، متعددة التحقق، تعد بمثابة جوهر سيميائي يخرق الزمن، عبر ما يتم تأليفه من علامات موسيقية، تشيد معانيها، وتمدد سيرورة إيحاءاتها من خلال ما تبديه من إمكانية الإعادة والتكرار المتجدد، الصوتية واللحنية والإيقاعية المحملة برسائل دلالية غنية، بخبرتها المعرفية والجمالية المطبوعة بالعفوية والتلقائية التي تغمر روح الكائن بمتع، وأهواء غريبة ومتنوعة، تستمد وجودها من تناغم وانصهار كل هذه العناصر داخل إيقاع ما "يصوغ ويشكل الزمن الموسيقي، لأن كل علاقة بين العناصر، وبين البنيات تفرض علاماتها على الزمن وتحوله. فإذا كان أبسط اختلاف – متعلق بالنغم وبالأزمنة وبالكثافة وبرنة خاصة التسجيل (مادام غير قابل للتفريق) – يخلق بصمة وجرحا صغيرا أو عميقا في الزمن، فإنه ينتج إيقاعا"[2]، ينتشل الموسيقى من كينونتها الظرفية الهشة والسريعة التبدد والمحو، عبر آلية التكرار، تماما كما هو حال "الإيقاع العيساوي" الذي يمدد حضور الأداء الموسيقي زمانا ومكانا، ويلون دلالات علاماتها بسياق اللحظة الذي يسقط عليها ويمتزج بها.

بصفة عامة، فإن "القيمة الدلالية للعلامات الموسيقية تمتلك بعدا إضافيا: أصوات أغنية ما، تدل أولا من تلقاء ذاتها"[3]، إذ على النقيض من اللغة المنطوقة نجد "الموسيقى غريبة عن المعنى المنطقي

[1] Patrice Pavis, **L'analyse des spectacles**, Op cit, p 122.
[2] André Boucourechliev, **Le Langage musical**, éd Fayard, 1993, p33.
[3] Tadeuse Kowzan, **Sémiologie du théâtre,** éd Nathan, 1992, p162.

أو على الأصح – كما قال رومان جاكبسون – نعم الموسيقى هي اللغة التي تدل على ذاتها، ويمكن القول بأنها نظام من الاختلافات (...) وأنها مثل اللغة المنطوقة، فهي تمتلك نحوا، مهما كانت تعددية الأنحاء الموسيقية المتعلقة بالفترات المتتابعة، إلا أنها خلافا للغة المنطوقة، لم تحلم الموسيقى بمعان، لا مباشرة، ولا رمزية"[1].

لعل هذا ما انتبهت له الجمالية السيميائية لشارل ساندرس بورس، حيث وجدنا "صياغة أساسية تخص ذلك الذي نسميه قيمة انفعالية عاطفية للعلامة، عالجها الفيلسوف انطلاقا من جانب مفهوم المؤول، حيث استعار مثاله من الميدان الموسيقي: إن مدلول الأثر الأول الخاص بعلامة ما، هو إحساس ما الذي تنتجه العلامة، هناك في الغالب العام الإحساس الذي تنتهي بتأويله كما لو كان الحجة التي تفهم بها الأثر الخاص بالعلامة، رغم أن أساس الحقيقة يكون غالبا أقل صلابة، هذا المؤول الانفعالي العاطفي، كما أسميه، يكون أكثر من هذا الإحساس المتعلق بالاعتراف، وفي بعض الحالات هو مدلول الأثر الوحيد الخاص بدل العلامة المنتوج، مثل عزف قطعة موسيقية في حفل هي علامة، – وهذا اتفاقيا – تبث الأفكار الموسيقية للمؤلف، لكن هذه العلامة في العادة تتألف من الأحاسيس، إذا كانت علامة تنتج مدلول أثر آخر خاص، فإنها ستنتجه بواسطة المؤول العاطفي"[2]. وعليه، فإن كل علامة موسيقية تتضمن في سيرورة أدائها وتلقيها قيما دلالية وجمالية وانفعالية، تتغير روابطها الكمية في غضون عملية إنتاج الدلالة – السيميوز – في مختلف مراحل سيرورة اشتغال العلامة.

من ثمة يمكن الحديث – أيضا – عن أهمية الموسيقى، بوصفها محفزا ومحرضا على الانتباه في تمسرح "الظاهرة العيساوية"، فهي "إذا ما أضيفت إلى العرض أو صاحبته، أصبحت وظيفتها تأكيد الحدث أو الإحساس أو تضخيمهما أو نفيهما، وعن طريق الإيقاع واللحن تستطيع بعض أنواع الموسيقى أن تخلق جو الأحداث أو زمانها أو مكانها"[3].

[1] André Boucourechliev, **Le langage musical**, Op cit, p9.
[2] Pierce. Ch. S, **Ecrits sur le signe**, op cit, p130. (In) T.Kowzan, **Sémiologie du théâtre**, op cit, p155.
[3] سامية أسعد، **الدلالة المسرحية**، مرجع سابق، ص92.

على هذا الأساس، فالموسيقى هي عنصر تكميلي يعمق الإحساس بالحدث، ويقوي القيمة الدرامية للتمسرح. والموسيقى مثل الغناء "من أفضل الوسائل المعبرة عن بعض عقائد ووظائف منشئيها وملحنيها"[1]؛ فهي تصور آمالهم وآلامهم وطبائع حرفهم "لأن الموسيقى والغناء يستوحيان مادتيهما من النشاط الذي يمارسه الناس"[2].

وبما أن لغة الموسيقى لا ترتبط بموضوعاتها ارتباطا مباشرا، فقد استحال عليها أن تقدم وصفا مباشرا لأي موضوع خاص، وإنما تصور دائما الانفعالات والأحاسيس العامة، وإذَا حدث ووصل إلى سمعك مقطع موسيقي ما، فإنه يثير فيك إما الحزن أو الحماسة أو الفرح، وهو ما يفهم بالحس والشعور لا بالفكر والعقل، وهي تبدو بتلك الخاصية أكثر غموضا، وأعمق دلالة. بالإضافة إلى ما للموسيقى من وظيفة في مخاطبة الروح ومحاورة الإحساس والأهواء، فإنها تخلق جوا، وتصف مكانا، أوحالة نفسية، أو موقفا.

عندما ترافق الموسيقى عرضا من العروض الفرجوية "لعيساوة"، فإن إيجابيتها تظل رهينة بمدى ملامستها وتجاوبها مع فكرة التمسرح. وفي تمسرح فرقة "السبوعا واللبوات" تكتسي الموسيقى أهمية كبيرة في تعبيرها عن اللحظة الدرامية، وتبدو ملائمة جدا للتمسرح بما تشيعه من انفعالات، وما تترجمه من رغبات ومطامح وإحساسات داخلية خاصة "بالعيساويين" عامة.

إنها موسيقى (الْحَضْرَة) و"الجذبة"؛ وهي موسيقى صاخبة تفيض بالقوة والحماسة، تستدعي الحيوية والحركة والفعل أيضا. وبما أن مادة فن الموسيقى الشعبية ليس لها مدرسون سوى تلك الوسائل التي أعدت لأجل التعبير عن هذا الفن، ونقصد هنا تلك الآلات الموسيقية التي تستعملها "طوائف عيساوة"، فإنك تجد أن "الظاهرة العيساوية" تستخدم آلات موسيقية أصيلة وتراثية، نغماتها أصيلة وإيجابية تجلب عددا كبير من الجمهور إلى مكان التمسرح.

تعتمد "الموسيقى العيساوية" على مجموعة من الآلات الضرورية، فهناك الآلات النفخية وفي مقدمتها (الْغِيطَة) التي كانت تجلب على الخصوص من مدينة وزان التي اشتهرت بصناعاتها، وهناك

[1] عبد الرزاق البصير، **الخليج العربي والحضارة المعاصرة**، مطبعة حكومة الكويت، ط1، 1986، ص18.
[2] نفسه، ص18.

(النَّفَارْ) الذي يستعمل على الخصوص في ليالي الذكر، وهناك الآلات الصدمية التي تأتي في مقدمتها "الطبل" و"الطبيلة" و"الطاسة" و"البندير" الكبير على شكل طر، ويسمى بالماعون والآلات الوترية الدخيلة على إيقاع "الموسيقى العيساوية" وفي طليعتها الكمان والعود.

وتتألف الآلات الموسيقية التقليدية التي توظفها "فرقة عيساوة" من :

– الغيطة أو المزمار: (وهي نوع من أنواع المزامير، تصنع من خشب الشوك). وتتطلب أن يتوفر النافخ فيها على نفس قوي، وتستعمل الغيطة في كثير من ألوان الرقص الشعبي بالمغرب، كرقصة غياثة ورقصة الهيت بمنطقة الغرب، والطقطوقة الجبلية ...

– والتعريجة، وهي آلة إيقاعية نقرية مصنوعة من الطين على شكل مخروط مستطيل ضامر الوسط. وتصبغ غالبا بالألوان الزاهية، كما تغلف بجلد الماعز. وتستعمل في كثير من ألوان الفن الشعبي، كالعيطة، والملحون ...

– الدف أو البندير بالعامية، آلة إيقاعية تصنع من الخشب والجلد. وهو آلة نقرية يمسكها الناقر ويوقع بأصابعه أو بكامل كف يده. ويعتبر البندير الآلة الإيقاعية الرئيسية لضبط الإيقاع، وهناك نوع آخر من البندير يمتد عرضه من الخلف بوتران لإحداث اهتزازات صوتية تحدث رعشة أداء الإيقاع.

– الطبل، ينتسب إلى أسرة الآلات الإيقاعية، ويختلف حجمه من فرقة إلى أخرى. وهو عند "عيساوة" أصغر حجما من طبل كناوة. ويكون مستدير الشكل مجلد الجانبين، يحمل على الكتف بواسطة حزام. وينقر بمضربين من الخشب نقرات متلاحقة.

– وآلة الهراز أو الكوال، وهي كبيرة الحجم من (التعريجة) تحمل على الكتف، حيث يتم الضرب عليها بالكفين، وتصنع من الطين والجلد الجيد .

– الطارة، وهي آلة إيقاعية من الخشب والجلد وقطع نحاسية.

– النفير، آلة نفخ طويلة جدا، وهي نوع من أنواع المزامير، غليظة الصوت، تستعمل لحد اليوم في ألوان عدة من لوحات الفن الشعبي، كالدقة المراكشية مثلا.

– الناقوس، آلة من النحاس السميك مجوف ومفرغ من الوسط ينقر عليه بواسطة قضيبين من حديد، يستعمل لضبط الإيقاع وللمحافظة على الوزن.

نرجح أن ما تتمتع به "الظاهرة العيساوية" من شهرة وشعبية، إنما يرجع إلى استعمالها لآلتي الطبل والغيطة. ذلك أن "فرق الطبل والغيطة تقيم تقريبا في كل أنحاء المغرب لأنها تستجيب لمتطلبات حفلات الزفاف والختان، والولادة وكل الأفراح العائلية. وكل فريق يتكون على الأقل من لاعب بطبل (طبال) ولاعبين بالغيطة (غياطة)، وذخيرتهم اللحنية أو النغمية لا حدود لها، الأساس هو الإيقاع أو التناغم"[1].

إن العناصر السالفة الذكر، من ملابس وآلات موسيقية، تدخل في علاقة مباشرة مع عناصر أخرى، لا تقل أهمية في تجلي تمسرح "الظاهرة العيساوية" وصنع عالم طقوسها وفرجاتها الشعبية خلال موسمها الاحتفالي، ويتعلق الأمر بعناصر الرقص والحركات والتعبيرات الجسدية، وهذا ما سوف نشير إليه في "الرقص العيساوي".

## المبحث الثاني: "الرقص العيساوي".

إن الرقص محاكاة وتقليد، لأصوات وحركات مرئية في الطبيعة، إنه نظام من الحركات التي تمتلك قيمتها في ذاتها، إنه إيقاع وتحرير للطاقة البشرية، وهو فضلا عن ذلك نص إشاري، ينتجه الإنسان وينجزه في سياقات وملابسات وأهواء تعبيرية مختلفة. ومادام الرقص فن تعبيري يتأسس على الخطاب الحركي، فإنه يحرر الجسد من سلطة ورتابة الحركة الاعتيادية اليومية المألوفة.

إذَا كان الرقص من أقدر الفنون الإشارية على التعبير فإن علاقته بالدين والقدسي جد وطيدة ومتواشجة، ولا يمكن لأحد منهما التملص من الآخر، فقد ارتبط "الرقص عند الإنسان الأول بمفاهيم

[1] Ahmed Aydoun, **Music du Maroc**, éd Eddif, 1998, p74.

سحرية ودينية والقيام بوظائف تعبدية"[1]، واقترن "بالاعتقاد الديني للإنسان، وكان من لوازم الاحتفالات الدينية عند جميع الشعوب والجماعات، والوسيلة لخدمة الشعائر، وإظهار الخضوع والإذعان لمقام الألوهية، وفي الثوراة إن اليهود كانوا يسبحون بالرقص"[2].

انسجاما مع علاقة الدين بالرقص تشابكت علاقة الرقص بالتصوف، حيث أضحى الرقص ضربا من ممارسة الشعائر الصوفية بغية تطهير الذات، وتقوية الارتباط بالروحانيات، والانتقال من عالم الصحو إلى عالم السكر، ومن ثمة استطاع الصوفية "أن ينسقوا حركات الذكر تنسيقا دقيقا، وأن يربطوا بينهما ربطا محكما يقوم على أصول فنية بارعة في الحركة والتلحين والإيقاع"[3]، والرقص الصوفي "صورة من صور التواجد (...) وهو ظاهرة انفعالية يرافقها توتر عاطفي واضطراب نفسي وعقلي"[4].

يحفل المغرب بالعشرات من أنواع الرقص الشعبي الموجود بالجبال والسهول والصحاري البدوي منه والحضري، الأمازيغي منه والعربي والأندلسي، (كرقصة الكدرة، ورقصة تاسكيوين، ورقصة أحواش، ورقصة أحيدوس، ورقصة الهيت الغرباوي، ورقص الغناء المرساوي)، ويشد من أزره الرقص الصوفي كما بلوره الرقص (العيساوي، والحمدوشي، والكناوي، والجيلالي).

يعج المغرب بمختلف أنواع الرقص بحكم غنى وثراء مشهده الطرقي وتنوع خريطته القدسية، وبحكم احتضانه لأكبر عدد من الزوايا طيلة مراحله التاريخية، لكن ما يهمنا – من ذلك – يكمن في نوع "الرقص العيساوي"، الذي ينذرج ضمن رقص الطوائف الدينية والطرق الصوفية، وتتعدد واجهات "الرقص العيساوي" من موقف لآخر، ومن زاوية لأخرى، فهناك رقصة "السبوعا واللبوات" المنتزعة من حركات الحيوانات المفترسة، وهي استمرار للرقص البدائي الذي كان يستعمل في أغراض الصيد، وهناك رقصة (الفْرِيسَة) التي تقوم على الجري والتحرك السريع شمالا ويمينا ورفع اليدين إلى الأعلى، وهناك رقصة (الزَّمِيتَة) ذات الطابع الفرجوي، ورقصة "الطوائف العيساوية" التي تتجه في مواكبها صوب "ضريح الشيخ الكامل" انطلاقا من "ساحة الهديم"، حيث نجد كل طائفة تمارس الرقص على شكل صفوف أو دوائر تنحني إلى الأمام والخلف مع هزّ خفيف للرأس والكتف، مرددة بكثافة جملة

[1] عادل كمال الألوسي، «**الرقص الصوفي**»، مجلة آفاق العربية، ع5، س1981، ص 129.
[2] محمد فهمي عبد اللطيف، «**الفن الإلهي**»، سلسلة المكتبة الثقافية، عدد 223، دار الكتاب العربي، 1969، ص 41-42.
[3] نفسه، ص 42.
[4] عادل كمال الألوسي، «**الرقص الصوفي**»، مرجع سابق، ص 130.

(الله دَايْم) مع ارتداء لباس مخصوص لهذه الغاية، ويتقدم الراقصين مسير يضبط إيقاع الحركات يسمى بالعلاَّم، وينبني عمله على "خطاب إشاري يسمى (الرشَّمْ) أي مجموع الحركات التي يقوم بها قائد الجوقة "الراقصة" هاته والتي تنجزها الجوقة من بعده"[1].

كما أن الرقص الصوفي لا يقتصر – فقط – على "الطائفة العيساوية" لوحدها، بل يشارك فيه الجمهور المشاهد، فكل من تسرب إليه وارد الحال، ينخرط في "الرقص العيساوي"، و"تمثل محطة المجرد ذروة الحضرة العيساوية، حيث يندفع الجسد نحو أفراد المجموعة العيساوية وقد تخلص من قيود الأنا الأعلى، وتحرر من سجن البدن. في محطة "المجرد" الصراخ والانتحاب، يهيج الجسد كأنه أحس بآثامه العديدة"[2].

يتميز "الرقص العيساوي"[3] بسرعته، وحرارة حركيته، وقوة عنفه وكثرة الصراخ الصادر عن الأفواه أثناء ممارسته، إنه يعكس بصدق الجانب النفسي للبيئة الغرباوية كما بلورتها طوائف سحيم والمختار، فكلما طال وقت ممارسة الطقوس الموسيقية والحركية إلا "ازدادت حدة الجذبة، وطغى اللاشعور على الشعور، واللاوعي على الوعي، واللاعقل على العقل"[4].

يرتبط "الرقص العيساوي" بحالة "الجذبة" التي يسعى فيها المريد إلى التقرب من الحقيقة الإلهية، و"الجذبة" "ذات تمظهرات طبيعية سيكولوجية يتغير مضمونها من ثقافة إلى أخرى إنها ظاهرة عالمية، وتكتسب معناها انطلاقا من معطيات ثقافية وسوسيودينية تتحكم في إنتاجها"[5]، وتجنح "الجذبة العيساوية" إلى الطابع الهستيري الذي يجعل "العيساوي" في حالة من الذهول و"الانفجارات الانفعالية من البكاء والصراخ"[6]. وفي حالة "الجذبة" يخرج "العيساوي" البدوي عن وعيه وشعوره، – لاسيما المنتمي إلى قبيلتي (سحيم) و(المختار) ببني حسن بمنطقة الغرب – فنراه "يأكل الصبار بشوكه الموخز، أو قطع الزجاج أو يضرب بطنه بسكين، أو بترك أفعى خطيرة تلذغ الوجوه

[1] يونس لوليدي، **المسرح والمدينة: من مسرحة التراث إلى مسرحة المقدس**، مرجع سابق، ص 112.
[2] محسن الدموس،«**موسم الهادي بن عيسى الشيخ الكامل بمكناس من الحضرة إلى الاستشفاء**»، جريدة العلم، ع 18372 الاحد 4 جمادى الثانية 1421ه /3 شتنبر 2000، ص 5.
[3] انظر الصور الخاصة " بالرقص العيساوي" في الملحق الثاني: الصور الفوتوغرافية " لتمسرح الظاهرة العيساوية".
[4] بوسلهام الكط، **من وحي التراث الغرباوي**، مطبعة أمبيريال، الرباط، 1999، ص 82-83.
[5] Abdelhafid Chlyeh, **Introduction sur la transe**, (in) **La Transe**, éd Marsam, 2000, p 11.
[6] فرج عبد القادر طه وآخرون، **معجم علم النفس والتحليل النفسي**، دار النهضة العربية، بيروت، (ب.ت.ط)، ص 485.

والأيدي"[1]، يضاف إلى ذلك أن "العيساوي" يمارس شعيرة الفريسة، فيقوم بتمزيق ما يطرح إليه من ماشية (المعز على الخصوص)، ثم يتسارع إلى التقاط أشلائها الراغبون في حصول بركتها من المرضى، وسيئي الحظ، والراغبون في الثروة، والراغبات في الزواج والإنجاب.

في غياب مفاهيم ومصطلحات خاصة، بتعيين مختلف الحركات والرقصات، فإنه لم يعد كافيا بالنسبة للدارس، "التفكير في تحليل نص إشاري، بمحاولة إخضاعه لإجراءات تطبيقية، معروفة جيدا ومحققة بالوصف الفنولوجي، باعتبار الإشارية كإطار للتعبير اللغوي"[2]، ووقوفه موقف المتفرج فقط، بل مشاركته لملامسة الفعل الحركي، والوصول إلى فك شفرة الحركة الراقصة التي تصعب ترجمتها إلى كلمات، لأن "الحديث عن الرقص ليس ضربا من العبث كما يظهر، فالكلمات ليس بمستطاعها – طبعا – إعادة خلقه من جديد، ولكن بإمكانها عرض إنجازاته المجهولة، حيث تستطيع في الأخير استخراج عالم الأحلام والأمنيات والأساطير الغامضة من فرجته، التي أيقضها الرقص وأثارها"[3] من داخل لغة "الشعائر العيساوية".

الرقص رفيق "الجسد العيساوي" ومرآته، وفعل تحويلي لعلامات بصرية تنصهر في الفعل الاجتماعي والأسطوري، لتضفي على هذه المرفولوجية الجسدية حلة سيميائية مغايرة ومخالفة لحالتها المألوفة، وبواسطتها ترسم أشكالا تعبيرية في الفضاء أكثر حيوية وخصوبة عن باقي الأشكال الإشارية التي ينتجها "الجسد العيساوي" في الحياة اليومية.

"الرقص العيساوي" – فضلا عن ذلك – تمسرح تتحاور داخله أجساد الراقصين والمتفرجين، ويرسم في "الجسد الحساس منعرجات جسدية، تسجل في داخلها أهواء ومشاعر، أحوالا وأحاسيسا، تعبر بواسطة إشارات ومستويات وحركات متشابهة لتلك الأفعال الجسدية"[4] التي تسمح باحتمال وجود تواصل إشاري متعدد الأشكال والوظائف ما دام الأمر "يتعلق بإشاعة وبث شيء ما للمتفرج

[1] محمد علي البوركي، **ودارت الأعوام**، مطابع الشمال، طنجة، (ب.ت.ط)، ص37.
[2] Greimas A.J, **conditions d'une sémiotique du monde naturel**, Langage N°10, juin 1968, Didier, Larousse, p11.
[3] Jeanne cuisinier, **La danse sacrée en Indochaine et en Indonésie**, Presse universitaires de France, 1951, p2.
[4] Jacqueline Lecoq, **Le corps poétique**, éd Actes Sud, 1997, p82.

وبدرجات مختلفة لإرضائه، ولإثاره وتحريك شعوره، لجذبه وافتتانه، وزعزعته وإدهاشه (...) ومن هنا تكمن تعددية أشكال الرقص الواقعة في هذا النوع"[1].

وعليه، فإن "الرقص العيساوي" لغة صامتة يتحقق أو يغيب في جانب منه مبدأ التواصل، ولعل هذا ما لا يتحقق في معظم الشطحات القدسية، حيث الرسالة موجهة إلى قوى ميتافيزيقة متعالية على الشرط الإنساني و"لا تكترث سوى بحالة الباث"[2] غير آبهة بتحقيق التمسرح والتفاعل مع جمهوره، فقط متعة الذات الراقصة هي المهيمنة. في الوقت الذي نجد فيه عملية التواصل تتم بواسطة استجابة وردود أفعال المتلقي اتجاه أي خطاب موجه إليه، كما هو الحال في "الرقص العيساوي"، وذلك عبر تحاور الراقصين بإشارات وإيماءات متداولة عند الفرقة الراقصة.

هكذا، "فالرقص العيساوي" يحقق التواصل الذي يعد من بين أسمى الأهداف التي يسعى إليها كل تمسرح، ومهما كانت نوعية الرقص وأشكاله، فإن حركته قد انبثقت في أشكال إشارية من أجل أن "تدل على شيء ما وتمثل فعلا ما، أي فكرة بالمعنى الباسكالي للكلمة، حيث يتعلق الأمر بحياة داخلية"[3] مشحونة بكثافة تعبيرية، تدخل ضمن دائرة عالم الأهواء التي تستوطن الجسد العيساوي، وتتحرك عبره متجردة من كل أثر عملي برغماتي، إذ إن "حركات الرقص غير مطالبة بالاستجابة لوضعية معينة: كتجاوز حاجز ما، أو السباحة، أو القذف، إن جميع الإمكانيات الحركية تكون مرتقبة، والتنسيقات تكون غير منتهية، الشيء الذي يفسر فضلا عن ذلك، حقيقة وصدق الأساليب، والميولات والاتجاهات، والخصوصيات الإثنية: كالرقص الهندي، والرقص الإسباني والرقصات البدائية"[4]، نفس الشيء بالنسبة "للرقص العيساوي".

لعل "الرقص العيساوي" أخصب التعبيرات الجسدية التي تحمل في كنفها دلالات عرقية وثقافية تمييزية "للظاهرة العيساوية"، فضلا عن حالاتها الأهوائية المتبدلة، بتحول إيقاعات الحياة التي يتناوب فيها الفرح والحزن، الألم والحنين، الأسطوري والديني، المأتمي واللعبي إلخ. إذ الأمر يتعلق بتكرار وتناوب

[1] Jacqueline Robinson, **Eléments du langage chorégraphique**, éd Vigot, Paris, 1981, p29.
[2] جان كلود مارتان، «**ما التواصل ؟**»، ترجمة سعيد بنكراد، مجلة علامات، ع21، س 2004، ص47.
[3] Pinok et Matho, **Expression corporelle mouvement et pensé**, op cit, p61.
[4] نفسه، ص61.

"كل هذه الرقصات حيث الجمالي والرمزي يتعاقبان هنا، متلاحقين مثل الظلال"[1] من أجل تمثل كل هذه الأشياء والأحوال الواقعية والمتخيلة أملا في العثور على الشفافية الأصيلة التي تربط الإشارات والإيماءات بالأشياء والأحوال والأهواء، داخل نظام "الجسد العيساوي" كوسيط "يعمل على عبور تدفقات غير مراقبة إليه، إنه يكون مخترقا في نفس الوقت بواسطة ظواهر ثقافية وبواسطة رغبات لاشعورية"[2] تعمل على تلوين الخفي وتشخيصه ورسمه في أشكال حركية وإشارية راقصة تستغني عن سلطة الكلام، وتتحرر من نحوه.

إن الرقص – إذًا – عنصر أساس من عناصر التمسرح في "الظاهرة العيساوية"، مادامت "الفرجة هي كل ما يعرض للبصر (...) هذا المصطلح الشامل يطلق على الجزء المرئي من المسرحية (العرض)، وكل الأشكال الفنية للعرض (الرقص، الأوبرا، السينما، الميم، السيرك، إلخ) وعلى الأنشطة الأخرى التي تفترض مشاركة الجمهور (الرياضات، الطقوس، الشعائر، التفاعلات الاجتماعية)"[3].

من هذا المنطلق، وفي خضم تمسرح "الرقص العيساوي"، ينصهر الزمان والفضاء في بوتقة واحدة، شبيهة بالانصهار "الذي سماه باختين Bakhtine في الرواية بالكرنطوب Chronotope، أي وحدة بداخلها، تشكل المؤشرات الفضائية والزمانية كلا معقولا ومحسوسا"[4].

الشيء الذي جعل باتريس بافيس Patrice Pavis، يطبق مفهوم الكرنوطوب على التمسرح، حيث يتم تمثل حركة جسد الراقص مثلما "يدرك فعل وجسد الممثل كخليط من فضاء وزمانية: إن الجسد ليس فقط – يقول مرلو بوانتي – في الفضاء، إنه فعل من هذا الفضاء (...) إن الفعل الذي ينتج عن هذا الزوج هو تارة ملموسا، وطورا مجردا"[5]. وبهذا المعنى فإن "الفضاء يجسد ويرمز للعالم الذي يحيط بنا، كما كان يشكل بالنسبة للإنسان البدائي، (...) يصمد انتشاء الراقص حينما يشعر أنه سيد هذا العالم؛ وحينما يكون خاضعا لقوى تستدعي حضور اللامرئيات، لكن بالنسبة له محسوسة، حينما يلعب على جذب وتوسيع الآفاق، ببنائها بالديكور وبأحلامه، وبملئها بالألوان

[1] Jeane Cuisinier**, La danse sacrée en indochine et en indonésie**, Op cit, p3.
[2] Patrice pavis**, L'analyse des spectacles**, Op cit, p89.
[3] Patrice pavis**, Dictionnaire du théâtre,** Op cit, p369-370.
[4] Patrice pavis, **L'analyse des spectacles**, op cit, p139.
[5] نفسه، ص 138.

والروائح"[1]، والموسيقى والأنغام. وهذا ما يضفي على التجربة الفضائية "للراقص العيساوي" طابعا مرنا يسهل عملية الحل والترحال، بين فضاءات متعددة، تراوح بين الواقعية الوظيفية التي تندرج ضمنها الساحات العمومية والأضرحة والزوايا، ومختلف الفضاءات التي تحتضن تمسرح "الرقص العيساوي" من قاعات وساحات عمومية ومزارات طقوسية كما هو الشأن بالنسبة "لضريح الشيخ الكامل"، وتراوح – كذلك – بين فضاءات رمزية متخيلة، يخلقها "الراقص العيساوي" بحركاته وإشاراته. ويضفي عليه خصوصية إشارية، تعيد بعثه من جديد في حلة أنتربولوجية ذات مضامين ثقافية واجتماعية وجمالية وذلك "بواسطة الجمهور، والوضعية الفرجوية وتحركات العارضين: فضاء "بعث" من طرف العارض، محمل بواسطة جسدانيته corporalité، فضاء تطوري قابل للامتداد أو التقلص والانكماش"[2]، وفق ما يتولد عن أحوال وأهواء الراقصين في سياق إنجازهم لحركات وتنقلات في اتجاهات متعددة، تسم تجارب "الراقص العيساوي" الفضائية بميسمها الخاص، ذلك أن الفضاء الإشاري يرتدي قيما إضافية ملونة بحمولة فضاء الجسد الراقص الشعورية واللاشعورية التي تبني فضاءها الخاص.

إذَا كانت اللغة من أهم الوسائل التي يعتمد عليها الخطاب في التعبير عما يدور في النفس البشرية، لنقل مشاعرها وأحاسيسها إلى الآخرين، لتحقيق التواصل والتفاهم المنشود؛ فإن فرقة "السبوعا واللبوات" "العيساوية" تستغني عن اللغة في خطابها، مركزة على الجسد لتؤكد أن اللغة ليست هي وسيلة التعبير الوحيدة والناجعة.

لعل هذا ما دفع بيير لارطوماس Piere Lartomas إلى القول: "إن التمسرح يتكون من ثلاثية تتضمن الكلام والحركة والصمت"[3]، لأن هناك أساليب متعدد لهذا التعبير من خلال الفنون المختلفة والانفعالات المتعددة كالضحك والبكاء والصراخ، والإشارات اليدوية وحركات الجسد والإيماءات وغيرها.

لابد أن تغييب تمسرح "الظاهرة العيساوية" لخطاب اللغة واقتصارها على خطاب الجسد، له حتما ما يبرره. فماهي إذن حجة هذا الغياب ؟

[1] Jacqueline robinson, **Eléments du langage chorégraphique**, op cit, p47-48.
[2] Patrice pavis, **L'analyse des spectacles**, op cit, p141.
[3] Piere Lartomas, **Le Langage dramatique : sa nature et ces pocédés**, P.U.F, Paris, 1989, p260.

بالنسبة لنا يمكن إرجاع هذا الغياب إلى عدة أسباب أهمها:

قصور اللغة اللفظية؛ ذلك أن هناك مشاعر وانفعالات ونزوات إنسانية، لا يمكن للخطاب الذي يعتمد على اللفظ صياغتها والتعبير عنها، لذلك استعاض تمسرح "الظاهرة العيساوية" بخطاب آخر يرتكز على لغة تتوزع بين الصرخة والإيماءة. فإذا أخذت الصراخ وجدته يرمز إلى الولادة والحياة، والموت والفناء والألم، فالإنسان يصرخ ليعلن ولادته، ويصرخ ليعلن عن موته، ويصرخ ليعلن عن ألمه. لأن – كما قال بيتر بروك –"صرخة الأعماق قادرة – قطعا – على أن تبلغ الأعماق"[1] ، وهذا النوع من "التواصل مع ما هو مكتوب تواصل مبدع وقادر على أن يشفي"[2].

الصرخة في آخر المطاف ما هي إلا وسيلة للتنفيس عن اللاشعور من تراكمات قد يشترك فيها كل البشر، ذلك أن "اللاشعور الإنساني موروث وينتقل عبر الأجيال، ويترك آثاره على شكل مضمون المخ الإنساني، وهو غير فردي ولا شخصي، بل جمعي ويتكون من المادة المتبقية رغم التطور الإنساني، والمكونات الأساسية للاشعور الجمعي؛ تسمى بالصور أو الأنماط البدائية Archétypes وهي الأفكار الخاصة حول الأب وحول الشيطان والخير والشر "[3]، هذا بالإضافة إلى أن الصراخ يعد لغة أصيلة باعتبارها ترمز إلى زمن البدايات السحيق زمن ما قبل الكتابة. إلى جانب الصراخ يلجأ هذا التمسرح إلى التعبير "بالفن الصامت (بانتومايم Pantomime) الذي ينبني على ثلاث وحدات هي:

-الإيماءة gesture

-وضعية الجسد أو الموقف attitude

-الحركة أو التنقل mouvement

ففي الوحدة الأولى، أي الإيماءة يقتصر على تحريك جزء فقط من الجسد كاليد أو الرأس في حركة مهددة. بينما في الوحدة الثانية، وهي أهم الوحدات الثلاث، يتكثف المضمون الدرامي بأشكال

[1] بيتر بروك، ((**المساحة الفارغة**))، ترجمة فاروق عبد القادر، كتاب الهلال عدد 432، سنة 1986، ص86.
[2] نفسه، ص86.
[3] يونج، **علم نفس الإبداع**، ت: شاكر عبد الحميد، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، 1990، ص32.

الجسد المختلفة، وفي الوحدة الثالثة تسعف الحركة والانتقال من مكان إلى آخر في التعبير عن الأحاسيس والأحداث أحيانا بالرمز وأحيانا بالإشارة"[1].

هكذا يعيش "الراقص العيساوي" تجاربه الفضائية، متخلصا من كينونته الخاصة، "إنه يتمدد إلى أقصى الفضاء المرئي والمعيش من طرف المشاهد، حيث يصبح رمزيا في مسألة المعنى والعلامة"[2]، وداخل انسياب الزمان الذي يصطاد منه تمسرح "الرقص العيساوي" لحظات، ويمفصل فيه أوقاتا، تنطبع تفاصيلها على التجربة الزمانية، التي تتداخل مع التجربة الفضائية أثناء إنجاز الرقص، لأن الجسد الراقص يكون خاضعا لسلطة "مرجع شامل يتمثل في نظام الجسد، إذ بواسطة الجسد نكون زمانا ومكانا"[3]. وليس "الرقص العيساوي" علامة إشارية وصورة أيقونية في متناول الإدراك البصري، الذي يجعل "العيساوي" قريبا من المتلقي فقط؛ بل هو تلك الطاقة الدينامية المحركة للجسد والمولدة لإيقاعاته المتعددة، في منأى عن الأنظار، حيث يخفي الجسد المطمور هذه الطاقة المتوقدة وراء الجسد الظاهر والمرئي، ومن تم فإن الإيقاع هو مكون جوهري ناظم وموحد لظاهرتي الرقص والموسيقى، كما أنه يعمل على تأطير الجسد والحركة والزمان، ويرسم ملامح تجليات تمسرح "الراقصين العيساويين" عبر أشكال وشطحات حركية، تنحت في فضاء التمسرح خطابات تدعو الجمهور إلى الانخراط في الإيقاع الراقص.

على هذا الأساس، يتأتى للإيقاع "العيساوي" أن يلعب نفس الوظائف التي لعبتها اللغة اللفظية في ربط حلقات الوجود البشري وتمديدها زمانا ومكانا، حيث اتخذ الكائن "العيساوي" الإيقاع كمأوى يتحصن بداخله، احتماء من المحو وطمس معالم هويته التي لا تنفصل سماتها المميزة عن هذه اللغة الرمزية الإشارية المتمثلة في إيقاعات وتموجات حركات "الجسد العيساوي" الراقص.

ما ينبغي ملاحظته، هو أن الإيقاع ضمن نسق "الاحتفال آلية من آليات التواصل الاجتماعي، فهو يصل بيننا وبين ماضينا، إذ لا يمكن إحياء الماضي إلا بموضوعة شعورية، مثل الحكي أو التمثيل

[1] كمال عيد، **المسرح بين الفكرة والتجريب**، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ليبيا، ط1، س1984، ص427.
[2] نفسه، ص 90.
[3] Paul Zumthor, **Introduction à la poésie orale**, éd seuil, 1983, p149.

أو الغناء (...) وغيرها من وسائل تنشيط الذاكرة"[1]، التي تعتمد على الإيقاع وتتخذه قاعدة من ضمن قواعد لعبها، وأداة من أدوات تأمين البقاء والترابط الإثني والثقافي.

يتحقق بواسطة الرقص تماهي المتفرج في "الرقص العيساوي"، حيث يبدأ الاندماج بطيئا منسجما مع بطء الإيقاع، وتقتصر حركة الجسد في هذه اللحظة على ثلثي الجسد السفليين، إذ تتحرك الأرجل والأيدي إلى الأمام والخلف في مجال نصف دائري، ثم تتغير وثيرة الإيقاع من البطء إلى السرعة فيتغير إيقاع الجسد بدوره من اللين إلى العنف وتنتقل الحركة إلى الرأس، ليصبح الجسد كله متحركا، ثم يقع التركيز على الرأس، فتبدأ الأعضاء الأخرى في التراخي التدريجي حتى التوقف، تاركة الرأس وحده يتحرك بعنف إلى الأمام والخلف، وهنا يصل اندماج الجسد في الرقصة ذروته، فيقال عن الراقص (تَحَيَّرْ) وتسمى هذه المرحلة من الرقص ب(التَّحْيِيرَة) – أي الجذبة – حيث يفقد الراقص كل الروابط التي تربطه بالعالم الخارجي ليحيى حياة داخلية لا سلطة للأنا الأعلى عليها – وبعبارة أخرى – إنه يعيش حالة انتقال من حالة شعورية إلى حالة لاشعورية. مما يفسح المجال لمنطقة الهو أو الذات الدنيا، حيث أكد سيكَموند فرويد على وجود منطقة غير أليفة وغير مرتادة، تشبه الحيوان في طبيعتها عند كل شخصية، بقوله "وأعتقد أنه يوجد بها القوى الدافعة في الإنسان منذ الميلاد وأنها غريزة، وقوة مكونة من الدوافع الفجة والبدائية أطلق عليها اسم الهو أو الذات الدنيا. وأعتقد كذلك أنه رأى نوعين من الدوافع في هذه المنطقة، الدافع نحو الحياة والإبداع والحب (...) أما الدافع الثاني فهو الرغبة في العدوان والموت والتخريب والتدمير، وأطلق على ذلك رغبة الموت أو غريزة الموت"[2].

لعل هذا ما يفسر إقدام الراقصين (اللّي تْحَيْرُوا) بلغوا حالة (التَّحْيِيرَة) أو "الجذبة" إلى بعض السلوكات العنيفة ضد أنفسهم أحيانا، وضد الغير أحيانا أخرى، حيث يعمد بعضهم إلى أكل الصبار ومضغه، وجلب النار على هيئة مشاعل خشبية أو الجمرة وإيلاجها في الفم وهي ملتهبة، أو طعن الرأس بأدوات حادة، أو الندب بالأظافر لإسالة الدم، أو شرب الماء المغلى، أو أكل اللحم نيئًا.

[1] صالح سعد، «**الأنا ـ الآخر: ازدواجية الفن التمثيلي**»، م.عالم المعرفة، ع 274، أكتوبر 2001، ص142.
[2] سيكَموند فرويد، **دراسات في علم النفس الاجتماعي**، ت: عبد الرحمان محمد عيسوي، دار النهضة العربية، بيروت، د.ت.ط، ص272.

أما عدوانهم على الآخرين فيتمثل في هجومهم واعتدائهم بالضرب على كل من سولت له نفسه الضحك، أو حتى التبسم أو ارتداء اللون الأسود خلال أيام الموسم. وبلوغ مرحلة (التحييرة) تسمح للراقصين بالخروج من لحظة الحياة العادية المليئة بالسواد، إلى لحظة حياة داخلية حالمة وسط عالم يملأه البياض الروحي والمعنوي، لذلك تراهم يرتاحون للباس الأبيض الذي يشكل بالنسبة إليهم امتدادا للحلم العذب المفعم بالطهر وكثرة النور، ويهيجون عنفا لرؤيتهم اللون الأسود الذي يبدو أنه يقلق ويشوش نظرتهم ولحظتهم القدسية، ويعمل على إعادتهم إلى واقع الشرور والآثام، ويجبرهم على مغادرة عالم الطهر والصفاء. فكم من مرة شاهدنا بعض المريدين وهم يتوعدون متفرجا يرتدي سترة سوداء ، فبدل التراجع والخوف استمر واقفا يستفزهم فهجموا عليه وأشبعوه ضربا وركلا ومزقوا سترته السوداء وأسالوا دمه بأظافرهم كما يفعلون بالتيس الأسود.

لا بد من الإشارة إلى أن تماهي المتفرجين لا يكون بنفس الدرجة، فليس الجميع مؤهلا لأن يبلغ حالة (التحييرة)، فذلك رهين بتوفر الظروف والشروط النفسية التي تؤدي إلى ذلك، لأن هناك أشخاص لا يمكنهم بلوغ درجة "الجذبة" إلا بتأثير إيقاع موسيقي معين.

كما أن هناك جمهورا لا يرقص إلا لبلوغ حالة "الاتصال الإلهي" عن طريق "الوجد" الفكري، وهي رغبة العابدين الذين يؤدي بهم ذلك إلى تحقيق السمو إلى درجة تصل إلى حد الحديث من فوق حدود النفس وخارج قوانين الجسد. فقد كان الرقص يشكل جزءا من الخدمة الدينية بالنسبة لكل الأمم، فالإيقاع المثير "للموسيقى العيساوية" : هو حينما لا يكون اللحن مسموعا، ثم إن اقتراب الراقصيين بعضهم من بعض وهم يتحركون جميعا، يحدث حالة من "الوجد" إن استمرت أحدثت لديهم نشوة ذاتية وشعورا غريبا بالافتتان والانجذاب. ثم هناك جمهور من طينة أخرى، لا يبغي المشاركة والانخراط في الرقص سوى للسمر والشعور بالمرح والفرح.

استنادا إلى المعطيات السالفة، ما هو الإطار العام الذي يؤسس مشاهد "الرقص العيساوي" ؟ وماهي أنواع حركاته وتعبيراته الجسدية ؟ وماهي العوالم والأهواء التي يمكن أن يثيرها هذا الرقص ؟

يقوم كل عنصر من أفراد "الرقصة العيساوية"[1] بأدوار محددة بشكل دقيق، فوظيفة قائدي الفرقة – المتكونين من أصحاب الطبل، وأصحاب البندير والغيطة، والمتموقعين في مركز التمسرح – تتمثل في إرشاد وتوجيه الراقصين المصطفين أمام أصحاب الآلات الموسيقية، عبر إصدار وبث مجموعة من العلامات والمؤشرات الصوتية والإيقاعية، التي يتم فك شفراتها من طرف الراقصين، عبر إنجازهم لمختلف الحركات الإشارية، المتطابقة مع تلك العلامات الموسيقية السالفة الذكر.

لتحقيق تواصل فعال بين قناة الإرسال الحركي، التي يمثلها قائدوا الفرقة، وقناة الاستقبال، التي يمثلها الراقصون. فإن الطرفين يتبادلان النظرات، حيث أن الراقصين لا يحولون نظرهم وسمعهم عن قائدي المجموعة، منتظرين كل التوجيهات والمؤشرات، وكذا الأصوات الصادرة عن الطبول والغيطة والبندير، لكي يستجيبوا بتنفيذ كل حركة مطلوبة، وبهذا يتكامل الفريقان ويتحقق التوازي بين الموسيقى والرقص، في تمسرح طقوس "عيساوة".

من هنا يمكن الحديث عن تواصل يتم بين الطرفين السالفين – قائدي الفرقة والراقصين – واللذين يمثلان منتجي الرسالة، إنهما يقومان بدور المرسل والمرسل إليه، ترسل مادتها من أصوات الطبول والغيطة والبندير إلى الراقصين الذين يقومون بدور المتلقي، حيث يجيبون عن مختلف الرسائل الموسيقية، عبر إنجازاتهم التعبيرية الحركية والجسدية، التي تتلاءم مع كل علامة موسيقية مبثوثة.

يتم كذلك تواصل من نوع آخر؛ حيث تشكل الموسيقى والغناء والرقص، رسائل موجهة من "فرقة عيساوة" إلى جمهورها، هذا الأخير لا يهتم إلا برنات وأصداء الآلات الموسيقية، حيث السرور والانشراح يعمان الفضاء، فالكل مسلوب ومجذوب بالرقص والموسيقى اللذين يتغلغلان في الأعماق، فتصاب "الفرقة العيساوية" والجمهور معا بالدوار والتيه، داخل عوالم الطقوس "العيساوية" الراقصة، التي ترمز في اتجاه متاهة الحلم، وسراديب أعماق الروح، ويتم التعبير عن مشاعر الإعجاب والتقدير، "لفرقة عيساوة" من طرف الجمهور تارة عبر التصفيق المتواصل، وتارة عبر عبارات التقدير مثل (تبارك الله عليكم)، وطورا عبر مختلف الهبات والصدقات والهدايا.

[1] انظر ملحق الصور الفوتوغرافية التي توثق "لتمسرح الظاهرة العيساوي".

بعد هذا الحديث عن الإطار العام الذي يشكل "تجليات تمسرح الظاهرة العيساوية" وعناصر "الرقص العيساوي" خاصة، سنقف عند بعض الحركات والتعبيرات الجسدية ومواضيع الأغاني، التي أمكننا تمييزها والقبض على بعض تفاصيلها.

تقدم "فرقة عيساوة" خلال احتفالها الموسمي والطقوسي، فرجات وألعابا متعددة لجمهورها، تارة عبر الغناء، وطورا عبر الحركة الراقصة والموسيقى، يتم بواسطتها التعبير عن هوية "الظاهرة العيساوية" المفقودة. ومن هنا يصبح عالم الفرجة تمسرحا، يعيد إنتاج وإثبات حقيقة هوية "عيساوة"، التي ضاعت منها في سياق ملابسات تاريخية.

يبدو أن فرقة "السبوعا واللبوات"، انتبهت إلى بلاغة الجسد وتمظهراته التي من خلالها تجسد المواقف، حيث يمكن لكل إشارة من الإشارات أن تؤدي معنى من المعاني أو دلالة من الدلالات، دونما حاجة إلى اللغة اللفظية، بل إن اللغة اللفظية نفسها، تعتمد في تحقيق التواصل وإقناع الآخر على ما يصاحبها من نغمات وصوت المتكلم وحركاته الجسدية.

اعتمدت هذه الفرقة على أعضاء الجسد مثل الرأس، والحاجب، والفم، واليد، والأصابع، فتارة تراهم يرفعون حواجبهم وتارة يلوون رؤوسهم وتارة يحركون أيديهم وأصابعهم وكأنهم يمزقون شيئا ما، وتراهم يتنقلون بشكل مدروس بين الإقبال والإدبار، وهما حركتان أساسيتان حينما يتعلق الأمر بمرحلة الصيد والمطاردة والقتال، خصوصا عندما ترى تكشيرة وجوههم.

يبدو جليا للعيان أن العين تقوم ببذل مجهود مضاعف في هذا التمسرح، ذلك أن العين تملك لغة خاصة بها إذا صح التعبير، إنها تعبر عما في نفس صاحبها، سواء أراد أم لم يرد، وسواء حاول أن يبدي ما يريد أن يخفيه، إنها تكشف عن الحب أو البغض، عن الحزن أو الفرح، عن الإنقباض أو الانبساط .

كما أكدت الكثير من الدراسات التي اهتمت بالإشارات الجسدية على الدور الهام للسلوك العيني في التخاطب، فما تراه في عين المريدين ليس من المحبة في شيء، ولكن قد تقرأ في عيون "السبوعا واللبوات" نفس الأحاسيس والانفعالات التي تعبر تارة عن الغضب والتهديد، وهو ما يعززه

الصراخ وتكشير الأنياب وتقطيب الجبين حين ترسم عليه تجاعيد أفقية، وتارة عن الدهشة والغموض، لتفصح في الأخير عن الطلب والتأهب للمطاردة والإنقضاض، وكل ذلك مصحوب برفع اليدين والتلويح بهما في الهواء بمساعدة حركات الرجلين والساقين المكشوفتين اللتين تؤكدان قدسية التمسرح بكل مقوماته بما فيها المكان، فالنعال والأحذية لا تنزع إلا في عتبات الأماكن المقدسة.

أما عينا الذئب فلا تقرأ فيهما سوى التآمر والشك والمكر أحيانا، والتوسل واستجداء العطف أحيانا أخرى، وهو ما تؤكده تعبيرات وجهه وتحركاته المريبة.

نؤكد هنا، أن اعتماد هذا التمسرح على لغة الإشارات بدل اللغة المنطوقة، اختيار ذكي جدا ينم عن رغبة حقيقية في التواصل مع الجماهير الواسعة، إنه اختيار موفق في ظل مجتمع تطغى عليه العفوية والارتجالية، ويتميز بتعدد عناصره ولهجاته العربية والأمازيغية، كما أن التحدث بلغة أو لهجة معينة دون غيرها لن يحقق التواصل إلا مع الناطقين بهما، إضافة إلى ما سيثيره ذلك من حزازات وتفرقة تتعارض وأهداف "عيساوة" الرامية إلى تجميع الناس وتوحيدهم بغض النظر عن انتماءاتهم.

تمارس مختلف الألعاب والفرجات "العيساوية" في الساحة العمومية المحادية "للضريح الكاملي"، وتشكل فترة استعدادات الراقصين في "الزاوية" مرحلة غير مرئية بالنسبة للجمهور، تماما كما هو الشأن بالنسبة "للكواليس" في المسرح أو الأوبيرا، وتعتبر المرحلة الأولى من اللعب في الساحة العمومية، شبه دعوة ومناداة على السكان والزوار، للالتحاق بمكان التمسرح، وتنشط هذه المرحلة من طرف المشرفين على مختلف الألعاب الشعائرية، إلى جانب بعض الراقصين، ويتم ذلك قبل دخول الفرقة إلى الساحة – مكان التمسرح – إذ يقومون بإنجاز رقصة خفيفة، يشارك فيها الرجال والنساء والأطفال، الذين توكل إليهم مهمة الحفاظ على مختلف تقاليد "الظاهرة العيساوية".

ترتكز هذه الرقصة على تشكيل (الحلقة) – أي دائرة كبيرة من الجمهور – تتمركز داخلها الفرقة الموسيقية، في جو يطبعه الغناء والرقص، ويمكن أن تستغرق هذه المرحلة وقتا طويلا، يبرز فيه كل فرد من الفرقة كفاءته الذاتية في الأداء، إذ نجد كل واحد يحاول جلب أنظار الجمهور إليه، وفي مقابل ذلك تقوم الجماهير بتشجيع الراقصين في جو من المتعة والسرور.

تتميز هذه المرحلة من التمسرح، بدخول الراقصين إلى وسط ساحة العرض بشكل فردي، وهم يحاولون إظهار إنجازاتهم، وقدراتهم على استيعاب أساليب "الرقص العيساوي"، وخاصة مدى انضباطهم في التطبيق الحرفي والتام للحركات مع احترامهم للقواعد والمتطلبات، التي ينص عليها السنن الثقافي "العيساوي". وخلال هذا العرض يشكل باقي الراقصين صفا إلى جانب قارعي الطبول والبندير والغيطة وباقي أفراد الفرقة، في انتظار حلول أدوارهم، حيث بعد وقت وجيز ينسحب الراقص السابق، لكي يترك المكان لزميله وهكذا دواليك.

ويجب اتباع منسقي الفرقة، الذين يرسلون عبر إيقاعات نقر الطبول والغيطة والبندير، علامات تتطلب من كل راقص معرفتها، وفك شفراتها عبر ترجمتها إلى حركات جسدية، وقد تطول هذه الأجواء حسب دور كل فرد في الرقص، الشيء الذي يذكي الحماس والمتعة لدى الجمهور، ولعل الهدف من هذه الرقصة، هو ترسيخ التعابير الجسدية التي ظلت الأجيال "العيساوية" تتوارثها وتتلقاها، وتعمل على ترسيخها بين أعضائها ومريديها، كما يمكن لهذه الرقصة أن تلعب دورا أساسيا في الحفاظ على تقاليد الأسلاف وتوثيقها، وانتشالها من عالم النسيان والفقدان، عبر تحيين هذه الممارسة التعبيرية الجسدية، خلال زمان الموسم وكلما سنحت الفرصة بذلك.

في نهاية تمسرح هذا المشهد الفرجوي، يقوم كل راقص بمفرده برقصات وحركات مسرعة، يساعده في إنجازها درايته بمكان الرقص، الشيء الذي يفسح المجال، أمام كل فرد لاستغلال كل الإمكانيات التي يكتنزها، سواء على مستوى التعبيرات الجسدية أو التعبيرات الموسيقية، المتداخلة فيما بينها، وتنشط هذا الرقص دائما الأجيال الجديدة، المتكونة سواء من الأطفال أو الشباب.

يقوم "الراقص العيساوي" – خلال هذه الرقصة – بإدارة رأسه والدوران حول نفسه، بشكل حلزوني ولولبي، والدوران علامة حركية نابعة من "الجسد العيساوي"، وهو بمثابة محاكاة لدوران الكون، يرغب "الراقص العيساوي" بواسطته الاقتراب من القوى العليا والأرواح التي يرتبطون بها. فالرقص هنا يولد من رحم المشاعر الدينية، إذ يصبح منطوق لغة الحركة مؤديا وظيفة التوسل والتضرع إلى الله، من أجل تلطيف آلام الروح وجعل حضورها محسوسا، أما الابتهالات والصراخ والصياح المرافق

"للرقص العيساوي"، في اعتقاد "فرقة عيساوة"، يطرد الأرواح الشريرة التي تهدد الروح في مسكنها الجسدي.

في أغلب "الرقصات العيساوية" يفتح الراقصون أياديهم أمام الصدر ويضربونه، فهذه الحركة علامة تؤشر على كون الراقصين، يرغبون في إقامة طقوس تعبدية ما، فما وراء الصدر يسكن القلب الذي داخله مشاعر الحنين والآلام والفقدان، التي ظلت مكبوتة في صدور "الراقصين العيساويين"، تتوارثها الأجيال، حيث تطفوا هذه الأهواء على الوجود، عبر إثارتها بالرقص وإيقاظها بأصوات الموسيقى التي "تثير الأنا في مناطقها المجهولة وفي مناطقها الماضية أيضا (...) هناك بين كتابة الأنا وبين الموسيقى قرابة عميقة"[1]، تسلب الكائن "العيساوي" من حاضره، ليعيش بلاغة الجسد التي تجذر وجوده في العالم وتتبث هويته، وتكثف من معرفته بأصوله "العيساوية".

إن هذا التعبير الجسدي إشارة حركية، تحيل على مدلول ذي طبيعة ثورية مؤجلة، مادامت سجينة الجسد، حيث يتم تعذيب الجسد وإتعابه وتعنيفه أحيانا، حتى لا يتجاوز هذا العنف حدود الذات، التي تؤطرها قواعد الممارسة الشعائرية، على شكل تمسرح يخرق في أحايين كثيرة، قواعد الرقابة الشعائرية، بلغة جسدية لاشعورية يغيب فهم حركاتها، التي فقدت مدلولاتها السيميائية، بمرور الزمان، وأضحت مجرد حركات تستوطن "الجسد العيساوي"، الذي يعمل على تحيينها في سياقات زمنية ومكانية، مرتبطة باحتفالاته وطقوسه وفضاءاته وكل الأشياء التي تثير ماضيه وهويته المفقودة.

علاوة على ذلك، فإننا لا ننسى أن حركات المريد تعكس فعلا مرئيا وحيًّا يقوم على قاعدة التظاهر Faire semblant، أي أن الراقص يشخص دوره دون أن يلمس جسد زميله، إذ يتم تجسيد الصراع والضرب والصيد والتمزيق والقتل بحركات تصدر عن الأيدي والأرجل فقط، فتستحضر الحكاية من البداية إلى النهاية (كالحركة التي تصدر عن اليد فتعبر عن لعب الأسود فيما بينها، أو تدل على لعب الأسود واللبؤات، كما قد تعني تمزيق الفريسة، أو تعرض عملية قتل الذئب).

[1] جان دوفينيو، **تكون الأهواء في الحياة الاجتماعية**، ترجمة منصور القاضي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1993، ص242.

ما يثير الانتباه أن التعبير الجسدي في "الرقص العيساوي" يعتمد على تعبير الوجه الذي يعتبر تتمة طبعية للحركة ويعكس شكلا فنيا حيا يستلزم الضبط والدقة وبذلك يكبت كل إبداع عفوي، وهذا لا يبدو غريبا على الإنسان المغربي الذي يستخدم تعبير الوجه بشكل مثير في حديثه اليومي، ولهذا يذهب مالك شبيل Malek Chebel إلى أن "الميم يلبس الوجه في المغرب وأنه حليته"[1].

مما لا ريب فيه، أن "الميم" لغة ضرورية في هذه الرقصة، إذ تعبر عن تلاشي المريد في الدور وإدراكه له، ويتكون من عناصر تركيبية تفرز الغضب والحزن، الفرح والنشوة. وهو شيء يدل على أن "الميم" يجمع بين التعبير الجسدي والنفسي، لذلك يمكن أن نعده نقطة لتمفصل حركات الجسد وحركة الجهاز النفسي تبحث عن وضع علامات موجهة تساعد المتفرج على اكتشاف المحتوى الحدثي للنص الحركي.

على الرغم من أن "الميم" يعتبر محادثة صامتة، فهو يستطيع أن يثبت أهمية وجود الممثل، وأن يعينه على التماهي مع قوة سحرية تخرق المسافة الشعورية واللاشعورية للذات التي تسعى إلى البحث عن التجلي الإلهي أولا، وتنزع ثانيا إلى طرد النزعات الشيطانية التي يمثلها الذئب قبل أن يطرد من المكان بعد اكتشافه.

إلى جانب التعبير بقسمات الوجه، فإننا نلاحظ أن العين تقوم بمجهود خاص في الإبداع، إذ تعالج الموضوع بحركاتها المختلفة، وتفصح عن الحالات الوجدانية الداخلية. ومع أن المريدين يدَّعون أنهم يعيشون غيبوبة تامة أثناء الرقص وأنهم لا يرون أحدا، فإن ما لمسناه هو أنهم يظلون في حالة انتباه كاملة تستوعب حضور ذواتهم وحضور الآخر.

انطلاقا من ذلك، يمكن الاعتراف بأن العين تسمح "للراقص العيساوي" بالانفتاح على العالم الخارجي عبر علاقة فضائية وزمانية تجلو مجموعة من الدلالات المختلفة كأن تعبر عن التساؤلات والزجر والغضب (عند الأسود)، أو تفصح عن الطلب والاستدعاء (عند اللبؤات)، أو تجلو المكر والتوسل (عند الذئب). ولعل هذا ما يؤكد أن تعبير العين يتم بطريقة مدروسة تصل إلى درجة عالية من التنسيق الملموس يمكنها من اكتساب خاصية متناقضة خرساء ومعبرة، لأنها ترسي إجراءا تواصليا

[1] Malek Chabel, **le corps dans la tradition au Maghreb**, P.U.F, Paris, 1984, p 20.

غير منطوق يؤسس علاقة متبادلة بين المريدين تحملهم إما على المشاركة في اللعب، وإما على الانسحاب منه.

لكن هذه التأويلات تنزاح كثيرا عما يعتقده المريد عن البصر، إذ يظنه طاقة فوق عقلية ترمز إلى الوعي السامي الذي يبلغه أثناء "الجذبة العيساوية"، وبذلك يكتسي بصره خاصية الكمال لأنه يتمكن من اختراق الغيب، والتأثير على أرواح المتفرجين الذين يرتعدون لمجرد نظرة يلقيها المريد عليهم.

ثمة سؤال نريد أن نعثر على إجابة ملائمة له؛ هو : كيف نعلل غياب لغة الكلام من هذا التمسرح ؟ وربما كان لذلك عدة علل، غير أننا لم نعثر إلا على هذه الأجوبة الاحتمالية. قد يكون هذا الغياب ناتجا عن انعدام وجود قدرة التعبير الشفهي، أي أنه يجسد أزمة الالتقاء بين البشر، أو يميل إلى توضيح الصراع القائم بين اللغة الشفهية والحركية. وقد نتمادى في افتراضاتنا فنذهب إلى الظن أن مريدي "عيساوة" يبحثون عن لغة التقليص، أو أنهم يبحثون عن النفس السماوي اللامرئي لذلك لا يتوقفون عن الصراخ أثناء التمسرح.

إننا لا نملك سبيلا آخر لتفسير هذه الأصوات غير عملية التأويل، خاصة أن المنظمين يرفضون أن يقدموا تفسيرا لهذه النقطة ظنا منهم أنه سر قدسي. ومهما كان الأمر، فالثابت لدينا أنهم يستعملون أصواتا حنجرية متقطعة تبدو صراخا مبهما لا تطرب هزاته الإيقاعية الأذن.

إن ما تمت الإشارة إليه، عبارة عن رقصات موجهة ومضبوطة – في أغلبها – لدى فرقة "عيساوة"، غير أنه يوجد وجه آخر يقترب من الرقص – ولكنه غير موجه – يعرف "بالجذبة" (التحييرة، أو الحال، أو الحضرة بالعامية)، وسنعمل على مقاربة هذا النوع من الرقص، وإظهار خصائصه ومميزاته ومقومات التمسرح فيه حينما نكون بصدد تناولنا لطقوس "الجذبة العيساوية".

الأمر لا يخلو – كذلك – من وجود بعض التعبيرات اللغوية، والتي سنوضحها خلال تناولنا لبعض مواضيع "الأغاني العيساوية".

## المبحث الثالث: مواضيع أغاني "عيساوة".

نجد "الأغنية العيساوية" – في جميع الحالات – تتكون من مقطع واحد يغنيه الرجال، وتردده النساء في بعض الأحيان، فالأساس كما ترى "فرقة عيساوة" هو الموسيقى وإيقاعاتها الراقصة، التي تؤثر في الجمهور، الذين يتعذر عليهم استيعاب كلمات "الغناء العيساوي".

إن "العيساوي" يرى في الولي "الهادي بن عيسى الشيخ الكامل" خليفة ووارثا للسر النبوي، وبالرغم من غرائبية هذا التصور، فإن "النص العيساوي" يضعه في شرعية سنية مكتسبة تقتدي بالسنة النبوية، ويصير بموجبها النور الإلهي مودعا في قلب الولي بواسطة النبوة، فيتحول "الشيخ الكامل" إلى وارث للنبي وممثل له، أي يتماهى معه إلى حد أنه يغيب فيه.

فيظل السر فاشيا وساريا في الأمة الإسلامية، دون أن ينقطع عن طريق الصوفية الذين حملوه وصانوه. و"مُحَّد بن عيسى" بدوره حاز ذلك السر، فورثه وحمله. لذلك تجد كلمة "السر" أو "الأسرار" تتردد كثيرا في "الأغاني العيساوية":

مَعْظَمْهَا هَمَّا حَـــــــــــــــــــــازْهَا بَنعِيسَى اوْصَل مَا اوْصَـــــــــــــــــــلْ
نَالْ اسْرَارْ لَا تَنْتَهَـــــــــــــــــــــا بِوْجُودْ المعْلُومْ والفْضَـــــــــــــــــــلْ
شَهْدَتْ لِيهْ الْقَوْمْ كُلْـــــــــــــــــــــهَا كَيْف ارْوَايْتْ اوْرِيثْ فَالنقَـــــــــــــــــلْ

(...)

آكَرْمَا وْفِي سَبْعْ اصْنَعْ حَازْ السَّرْ والنُّورْ والبْهَا

(...)

وادْرَكْ هَاذْ الشِّيخْ سَرْ ومْلاَكْ رَبَّانِيَا
هَاذَا سَرْ كَبِيرْ نَالُ واصْبَحْ بَالمولَى غَانِي[1]

هذا السر الذي حازه "الشيخ الكامل" شهدت به أقوام، وفضله شمل أرض المشرق والمغرب مما يدل على سيادته القطبية.

[1] الحاج إدريس بن علي، قصيدة: اخلوق.

ضَيْفْ رَبِي مُحَّد لَفْحَلْ بَنْعِيسَـــــــــى وَلِيَّا ... فِي أَرْضْ المشْرِقْ كَاتْبِيـــــــــــــنْ
يَا نِعَمْ الرَّبَّانِي يَا مَنْ سَرَّكْ لَلْوَرَى اظْهَـــــــــرْ ... فَالمشْـــــــــــــــرِقْ وَأَرْضْ غَرْبْنَا
يَا نِعَمْ الحْسَانِي يَا وَلْدْ الزَّهْرَا الطَّاهْـــــــــرَا ... وَالْحُسْنَيْنْ اكْوَاكَبْ السَّـــــــــــمَا[1]
أَنْتَ وَلْدْ الصَّادَقْ الأَمِيـــــــــــــــنْ ... وَعِينَكْ نْوَارُو رَبَّانِيَّـــــــــــــــه
مْدَادَكْ لَا زَالْ كُلْ حِيـــــــــــــــنْ ... مْجَدَّدْ فَقْطَارْ غَرْبْـــــــــــــــنَا
فِي أَرْضْ المشْرِقْ كَاتْبِيـــــــــــــــنْ ... رْوَايْتَكْ يَا هْمَامْـــــــــــــــنَا[2]

إن التركيز على المجال الجغرافي، إنما هو دليل على أن " الهادي بن عيسى" هو القطب الذي بيده التصريف والتدبير. فالقطب عند الصوفية "هو عبارة عن الواحد الذي هو موضع نظر الله في كل زمان، أعطاه الطلسم الأعظم من لدنه، وهو يسري في الكون، وأعيانه الباطنية والظاهرة سريان الروح في الجسد"[3].

ثم إن المتلقي حين يسمع أو يقرأ ما ينعت به الولي "مُحَّد بن عيسى" من عبارات (يا ولد الزهرا الطاهرا والحسنين اكواكب السما / انت ولد الصادق الأمين وعليك نوارو باينة) يلمس ذلك الخيط المتين الذي يربط بين حقيقتين: الحقيقة المحمدية والحقيقة الصوفية، أي بين (النبوة) و (الولاية) مما يعزز ما سبق وأن أشرنا إليه. وأن الصوفيين ينطلقون من فكرة أساسية مفادها أن مُحَّد (ص)، هو خاتم النبيين والمرسلين.

من هنا، فإن البشرية في حاجة إلى استمرار هذا السر المختوم، ولن يتأتى ذلك إلا على يد رجال اصطفاهم الله وقربهم منه وكتب في اللوح أن السر المحمدي فيهم موصول. يستمدون ويمدون إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها. و"مُحَّد بن عيسى الشيخ الكامل" من هؤلاء الذين قربهم الله إليه :

يَا ذَاتْ العَرْفَانْ يَا يْمَامْ الحَظِيـــــــــــــــرْ ... يَا مَنْ قَرْبَكْ مُـــــــــــــــولْ المْلْكْ
اعْطَاكْ التَّصْرِيفْ وَالأَسْرَارْ الكْتُـــــــــــــــرْ ... فَامْدُنْ غَرْبْها واسْحَـــــــــــــــارِي
فَالشَّرْقْ يْعَرْفُو مْنَاقْبك مَشْتَهْـــــــــــــــرا ... ويْعَظْمُوا مْقَامَكْ يَا زْهُو بْصَـــــــــــــــارِي

[1] العربي الرحوي الفاسي، قصيدة: ضيف ربي محمد الفحل.
[2] أحمد الغرابلي، قصيدة: حربتها.
[3] عبد المنعم الحنفي، **معجم مصطلحات الصوفية**، مرجع سابق، ص162.

لَا زَالُو يَدْعُو بِكْ رَجَلْ ومْـــــــــــــــرَا هَذِي مَنْ الْعْنَايَه والسَّرْ السَّـــــــــــارِي[1]

بحيازة هذا السر، تحصل مُحَمَّد بن عيسى على القدر والمقام العالي. ويبدو أن القطبانية وحيازة السر، كانت "للهادي بن عيسى" منذ كان في المهد صبيا، بل منذ كان في بطن أمه، إذ تنبأ له بعض الأشياخ وأهل البشرات ورواة كتب المناقب بذلك.

هنا تذكرنا بشارات ميلاد "مُحَمَّد بن عيسى" وسره وشهرته التي ستكتسح أرض المغرب والمشرق، ببشارات مولد وبعثة النبي (ص)، فقد روي "أن آمنة ﵂، قيل لها بأنها حامل بسيد البشرية قبل ولادة النبي (ص)"[2]. ألا تعيد هذه البشارات زمن النبوة وما يكتنفه من عجائب وأسرار؟ ألا تؤكد هذه البشارات – أيضا – على تلك الصلة الوثيقة بين مقامي النبوة والولاية، وبالتالي بين زمني النبوة والولاية. فيصبح زمن الولاية زمنا قدسيا يستمد قُدسيته من زمن النبوة، حيث تجدد في الولي خلافة النبي ووراثة سره ومن ثمة يتجدد النبي في الولي، حتى أن الحج لزيارة مقام الولي يتحول في مخيلة "العيساوي" ليغدو بالنسبة إليه حجا لزيارة مقام النبي (ص) ؟!:

بِاسْمِ الله إِيبَاشْ نَبْدَى يَا لَحْبَـــــــــــابْ فَامْدِيحْ النَّبِي لَعْزِيزْ اعْلِيَّـــــــــــا
الْغَادِي لَلزَّاوْيَه هَاكْ اسْـــــــــــــلَامِي قُولْهُمْ مَسْجُونْ والْكِيَّادْ عْلِيَّـــــــــا
دَرْتْ اعْوِينِي وكُنْتْ نَاوِي نَمْشِـــــــــــي كَانَنْسَنَّى غِيرْ لَرْكَابْ اتْجِينِـــــــــي
أَمِّي لَحْنِينَه عَاوْنِينِي نَمْشِـــــــــــي وَحْشْ النَّبِي رَاهْ هَاضْ اعْلِيَّـــــــــا
وَاشْ اللِّي مَكْسُوبْ عَبْد بَنْعِيسَـــــــــى كَايْبْكِي وَايْنُوحْ فِي ابْلَادْ اخْلِيَّـــــــا
وَاتْجِينِي فِي صِيفَتْ الْحُـــــــــــرِيَّا وَانْعِيَّطْ أَمُولَايْ رَسُـــــــــولْ الله
سِيدِي دِيوْنِي لمولَّى مَكْنَـــــــــــاسْ بَنْعِيسَى هُوَ ايْفَاجِي مَا بِيَّـــــــــا[3]

هكذا تتداخل صورة الولي والنبي في ذهنية "العيساوي"، حتى يخيل للمتلقي أنهما واحد. إذ يبدو أنها محاولة تعمل في نفس الوقت على تجسيد تلك العلاقة الحميمية التي تربط بين النبوة والولاية وترسيخها، وأيضا لتؤكد على أن الخيط الذي يجمع بينهما إنما هو خيط متين وقوي لا يمكن إنكاره

[1] إدريس ولد الفقيه، قصيدة: القايل.
[2] سيرة ابن هشام، تحقيق: مصطفى السقا، إبراهيم الأبياري، عبد الحفيظ شلبي، ج1، 1936، ص166.
[3] قصيدة: فتوح الجيلالية (الحضَّارية).

أو التشكيك في ثبوته، كما أنها محاولة تعمل على إشاعة محبة الولي/الوارث المحمدي لصلته بالنبي باعتباره يستمد ويمد منه، وبذلك تصبح محبة الولي هي من جنس محبة الرسول (ص).

من أجل ترسيخ مثل هذه المحبة جعل "العيساويون" موسم "مُحَمَّد بن عيسى الشيخ الكامل" يتزامن وذكرى المولد النبوي:

فَخْلُوقْ سِيدْنَا مُحَمَّد أَبُو الْبَتُـــــــــــــــــــــــــــــولْ
يَعمَرْ مُوسْمَكْ يَا فْحلْ الرْجَـــــــــــــــــــــــــــــالْ
بَالْعُلُومْ و وَكْدَاتْ اصْفَـــــــــــــــــــــــــــــالْ
وَلَخْضَارْ زَادْ الهْـــــــــــــــــــــــــــــلَالْ
شُوقْ وَ اهْـــــــــــــــــــــــــــــوَالْ
انْسَا وَرْجَالْ جَيَّا وَاقْبَـــــــــــــــــــــــــــــايَلْ
كُلْهَا في قُولُو قَايَـــــــــــــــــــــــــــــلْ
شِي يْهَلَّلْ شِي كَيْدْكَرْ شِي بْحُبَّكْ يَا نْعَمْ المْرْتَضَى هْبَـــلْ[1].

يبدو جليا أن "الكرمات" التي تروى عن الأولياء وعن قدراتهم وخوارقهم التي تتمحور في مجملها بالاستجابة الآنية لحاجة مريديهم وقاصديهم، هي التي جعلت من هؤلاء أبطالا شعبيين. لذلك تجد التراث الشعبي "العيساوي"، قد كثرت فيه التوسلات التي تحث متلقيها للاحتماء بالأولياء والوقوف ببابهم. وهي قيم ثبتت للصوفية منذ زمن بعيد، واستحضارها في كل مناسبة شيء مرغوب فيه، لما تحققه من سكينة وطمأنينة للمتلقي التائه الحيران.

فالولي – في الذهنية الشعبية المغربية – هو ذلك الوسيط الذي عبره تتحقق الكرامات، فيتحول الولي إلى طبيب يملك العصا السحرية، التي بموجبها يملك صفة الطبيب/المطهر الذي يطهر النفوس العليلة وفي نفس الوقت صفة الطبيب/المعالج الذي يعالج الجسد المريض.

[1] عبد الهادي العامري، قصيدة: عياد عليك يا الشيخ الكامل.

كثيرة هي الحكايات التي تروي عن قدرات وكرامات "الشيخ الكامل الهادي بن عيسى" في هداية الناس إلى طريق الله المستقيم، من ضمنها أنه كان يدفع لهم المال من أجل أن يذكروا الله حتى تضايق منه سلطان البلاد آنذاك ونفاه من البلاد. فكم من شارد رده وساق فؤاده إلى الله :

(تَيْقُولُو بَلِي وَاحَدْ النَّهَارْ جَاتْ وَاحَدْ الجْمَاعَة دَيَالْ التُّجَارْ مَنْ فَاسْ لْمَكْنَاسْ بَاشْ يَقْضِيوْا صْوَالَحْهُمْ، وَمْنِينْ بَغَاوْا يَرَجْعُوا لَمْدِينَتْهُمْ دَازُوا يَزُورُوا الْهَادِي بَنْ عِيسَى بَاشْ يَدْعِيلِهُمْ ويَسْتَبْرْكُوا مَنُّو، ولَمَّا وصْلُو لَعَنْدُو خَلَاوْ وَاحَدْ لِيهُودِي حَاشَا دِينْ لِسْلَامْ مَعَ رْحِيلْهُمْ ومْتَاعَهُمْ، ومَنِينْ دَخْلُو لْعَنْدْ الشَّيْخْ دَعَا لِهُمْ وقَالِهُمْ فِينْ السَّيِّدْ اللِّي جَا مْعَكُمْ قَالُوا لِيهْ مَا مْعَانَا حَدْ غِيرْ وَاحَدْ لِيهُودِي حَشَا دِينْ لِسْلَامْ خَلِّينَاهْ مَعَ الرَّحِيلْ بِيدَمَّا نَخَرْجُو مَنْ عَنْدَكْ. لَكِنْ الشِّيخْ قَالِيهُمْ عَيْطُولُو يَدْخُلْ لَعَنْدِي ولَمَّا دَخَلْ غِيرْ هِيَ شُوفَة وَحْدَة شَافْهَا فِيهْ الْهَادِي بَنْ عِيسَى وهُوَ يَطِيحْ فَاقَدْ الشُّعُورْ والْحَرَكَة، وفْذَاكْ الْحِينْ وغِيرْ دَارْ الشِّيخْ يَدُّو عَلَى صَدْرُو وهُوَ يَنْطَقْ بالشَّهَادَة ويَتَّشْرَحْ صَدْرُو لِلإِسْلَامْ ويَتَّغْسَلْ قَلْبُو مَنْ الشَّكْ واللهُ أَعْلَمْ)[1].

كم من غافل استوطنته أوهام الدنيا الفانية، وغرق في مادياتها الزائلة فأخذ بيده إلى رحاب القرب والوصال بعد أن تخلص من ذميم الصفات والأفعال وقرر التوبة منها مستفتحا بالبوح والاعتراف والتحسر على ما فاته بجهالته.

يبدو أن هذا هو السبب الكامن وراء تسمية مُحَّد بن عيسى "بالهادي بن عيسى"، حيث يصبح الولي بالنسبة للقاصد بمثابة البحر الذي يفيض ماؤه على المذنب، فيغدو شخصا طاهرا خاليا من الذنوب والخطايا التي تنكد نفسيته وتنغص عليه الحياة، وبذلك تتحدد علاقة القاصد بالولي في إطار لا يتعدى الحاجة النفسية الروحية. فالمتوسل لا يبغي من وقوفه بباب الولي مُحَّد بن عيسى سوى الخلاص والطهر والصفاء والقرب بعد أن هزمته النفس والشيطان والهوى، كما يبدو الأمر جليا في هذه الأغاني :

يَا الهَْلَالْ السَّـــــــــــــــــــــــــــانِي بْنُورَكْ ضَوِّي مْنَارْتِي يَنْزَاحْ ظْلَامِي ونَهَـــــــــــــنَا
غِيرْ لَا تَنْسَـــــــــــــــــــــــــــانِي جِيتَكْ نَاحَلْ عَادَمْ الصْبَرْ مَنْ هَمْ الدَّنْيَا الْفَـــاتْنَا

[1] الحاج إدريس، أحد مريدي الطريقة العيساوية، الذين استجوابهم خلال موسم الشيخ الكامل لسنة 2016 بمكناس.

هَزْمُونِي عَدْيَـــــــــــــــــــــــــــانِي نَفْسِي والشِّيطَانْ والهَوَى دَاوِينِي في حَـــــقْ رَبْنَا[1]

وفي قصيدة أخرى يقول:

انْتَ طْبِيبْ دَاوِيني يَا فْحَلْ لَفْحُـــــــــــــــــــــــــــولْ
وَنَا لَعْلِيلْ جِيتْ لْعَنْدَكْ شَاكِـــــــــــــــــــــــــــي
جُودْ بَنْوَارَكْ لَحْلَاكِـــــــــــــــــــــــــــي
وْلَا تْخَلّينِي فَهْلَاكِـــــــــــــــــــــــــــي
اغِيرْ بَاكِـــــــــــــــــــــــــــي
ضِيْ وغْيَاهَبْ يَا دْوَا لَعْـــــــــــــــــــــــــــلَالْ
في ثْنَاكْ عَقْلِي جَايْـــــــــــــــــــــــــــلْ
يَا طْبِيبِ الَّا لِيهْ اطْبِيبْ شُوفْ حَالِي وَشْفَقْ مَنِّي وْلَا تْمَـــــلْ"[2].

أَسُلْطَانِي جِيتْ قَاصْدَكْ تَرْعَـــــــــــــــانِي كَامَلْ بَالَفْرَاجْ النَّفْسْ النَّكْـــــــــــــــدَانَا
بُرْهَانَكْ نَبْغِي نْشَاهَدْ بَعِيـــــــــــــــانِي وَالْفُوزْ بَرْضَاكْ عَلَى الْوَقْتْ إيعَـــــــــانَا
وَنوَلِّي طُولْ الدَّوَامْ قَلبِي هَـــــــــــــــانِي وْلَازَمْ الذَّكَارْ وطَاعَةْ مُـــــــــــولَانَا"[3]
هَانِي عَنْدْ الضَّرِيحْ نَبكِـــــــــــــــي شُوفْ مَنْ حَالِي اوْ رُوفْ يَا بْحَرْ الَـــــوْفَى
مَادَالِي يَا لمير نَشْكِـــــــــــــــي قَايَمْ بَعْلَاجْ مَنْ ضْرَارِي تَتعَـــــــــــــــافَى
ويْفوحْ عَلَى الدَّوَامْ مَسْكِـــــــــــــــي مَنْ طِيبَكْ يَا حْفِيدْ طَهَ المصطفـــــــــى
يَا بَدْرِي يَا شَمُوسْ فَلكِـــــــــــــــي أَسُلْطَانِي ابْغَايْتْ قَصْدِي نَتـــــــــــــــوَافَى
يَصْفَى بَعْد الاكْـــــــــــــــــــدَارْ مَايَا يَزْهَرْ رَوْضِي ايفُوحْ بَنْســـــــــــوم ذْكَايا
واعْطَفْ يَا صَاحَبْ العْنَـــــــــــــــــــايَا واتْكَرَّمْ بَالْعْوَايَدْ الهَـــــــــــــــــــاشْمِيَّا"[4]

[1] الحاج أحمد الغرابلي، قصيدة: حربتها أمولاي محمد الفحل ليغارة لله غيثوني.
[2] عبد الهادي العامري، قصيدة: عياد عليك يا الشيخ الكامل.
[3] إدريس ولد الفقيه، قصيدة: القايل.
[4] إدريس بن علي، قصيدة: **حربتها بن عيسى شامخ الولايا دخلت عليك بالنبي جود عليا**

روي عن "الهادي بن عيسى" العديد من الحكايات التي تتمحور حول قدرته العجيبة على شفاء الأمراض، التي تصيب الجسم وتعيق المريض عن استئناف حياته العادية بشكل طبيعي ومريح. منها الحكاية الآتية: (تَيْقُولُو باللّي وَاَحَدْ مَنْ الْفُقْهَا دْيَالْ مَكْنَاسْ اتَّعْمَى فِعِينِيهْ ومَاخَلاَ حَتَّى طْبِيبْ ولَكِنْ مَا صَابْ دْوَا. وَاحَدْ النَّهَارْ فَاضْ قَلْبُو وتَزَيَّرْ بِيهْ الْحَالْ وبَدَا يَقُولْ: يَارَبِّي شَافِي ضَرّي بِمْقَامْ الأَنْبِيَا والأَوْلِيَا والصَّالِحِينْ، ومَا جَا اللّيلْ حَتَّى شَافْ فَمْنَامُو زُوجْ رَجَالْ قَالُو لِيهْ: بِلاَّ بْغِيتِ تَبْرَا مَا عْلِيكْ غِيرْ تَمْشِي لْعَنْدْ الهَادِي بَنْ عِيسَى يَدْعِيلِيكْ بِالشِّفَا. ومَا جَا الصَّبَاحْ يَطْلَعْ حَتَّى قْصَدْ الهَادِي بَنْ عِيسَى وَاحْكَى لِيهْ مَا شَافْ فَمْنَامُو، وغِيرْ دَارْ يَدُّو عَلَى عِنِينْ الْفْقِيهْ وهُوَ يْوَلّي يْشُوفْ بِعِينِيهْ)[1].

بموت "الشيخ الكامل" ورثه في هذا الأمر مريدوه من قبائل "سحيم" و"المختار" خصوصا قبائل "سحيم"، فقد كان يقول عنهم "الهادي بن عيسى" "أهل سحيم أعز علي من أولاد صلبي"[2].

غير أن استجابة الولي لحاجة المريد تقتضي أن يخلص النية في قدراته وأن يتأدب في مقامه وأن يظهر الخضوع ويحسن القول والتوسل، لأنه وسيطه إلى الله أي وسيطه إلى قضاء حاجاته.

أَزَّايَرْ لمقَامْ اتْأَدَّبْ عَنْدْ الوْصُـــــــــــــــــــــــــــــــــولْ
لمقَامْ سِيدْنَا بَنْعِيسَى السُّلْطَـــــــــــــــــــــــــــــــــانْ
صَاحَبْ الهِيبَا والبُرْهَـــــــــــــــــــــــــــــــــــــــانْ
زِيدْ خَاضَعْ طَالَبْ لمَـــــــــــــــــــــــــــــــــــــــانْ
بِينْ لَعْيَـــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــانْ
تَسْأَلْ بِيهْ لْغَنِي فْكُلْ الَوْسَايْـــــــــــــــــــــــــــــــــــــــلْ
تْنقَضَى لمسَايْـــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــلْ
لَايَنْ الشِّيخْ الكَامَلْ صَاحَبْ الكْرَايَمْ كَيكْرَمْ كُلْ مَنْ وْصَـــــلْ"[3]

اهتمام "المغني العيساوي" بمراسيم الزيارة، يخفي تلك المكانة البارزة التي – كان ومايزال – يشغلها الوالي في المجتمع المغربي، بالإضافة إلى أن مراعاة آداب الزيارة بالنسبة للزائر هي سبب لنيل

[1] الحاج إدريس، أحد مريدي الطريقة العيساوية، الذين استجوبتهم خلال موسم الشيخ الكامل لسنة 2016 بمدينة مكناس.
[2] أحمد المهدي الغزال، النور الشامل، مرجع سابق، ص 47.
[3] الحاج إدريس بن علي، قصيدة: جمهور الأولياء.

ودرك الأماني. إنها آداب تذكر بآداب زيارة النبي والدخول عليه، حيث تظهر هذه الأغاني شموخ وهيبة الولي الجواد، في مقابل خنوع وخضوع الزائر المتوسل الطامع في كرم الولي، لذلك كان الأدب "العيساوي" – في أغلبه – عبارة عن توسلات غالبا ما تمتزج بمدح الولي "مُحَمَّد بن عيسى" ونعته بأجمل الصفات ومناداته بأحسن الألقاب التي تشير إلى نسبه الشريف وهيبته ومقامه الرفيع ومنزلته السامية عند الله تعالى، وجوده وكرمه مع مريديه وأتباعه وكل من يلجأ إليه أويقف ببابه.

انطلاقا مما تحصلنا عليه من نصوص، استخلصنا أن مواضيع "الأغاني العيساوية" تبتهل وتتضرع إلى الله والرسول والولي، لا لطلب المغفرة والشفاء من كل داء فقط؛ بل تقصد تبيان مدى ارتباط "عيساوة" بالدين الإسلامي، وهو ما يتجلى في ذكرها لله ولنبيه (ص) ثم لوليهم "الشيخ الكامل"، لأن موسمهم الشعائري والاحتفالي، ماهو إلا تقليد موروث من الولي إلى التابع.

ومن هنا فالتيمة الأساسية "لأغاني عيساوة"؛ تتعلق بالدين وطريقة فهمه وإدراكه عند "عيساوة"، كما أتت معظم "الأغاني العيساوية" منفتحة على عالم الحكاية الشعبية المتمثلة في حكاية المعتقد، أي "الكرامة الصوفية" التي جعلت للولي مكانة خاصة، بوصفها مكونا من المكونات الرابطة بين الشيخ والمريد، إذ يبدو أن الأتباع تولد لديهم شعورا بضرورة إيجاد هذه المنظومة التي تحرص وتؤكد على القيمة النفعية، بوصف الولي مستودعا للخصب والعطاء الذي لا ينضب خصوصا في عالم منهار يتجسد فيه الولي بطلا أسطوريا بيده مفتاح خزائن الغيب ليتصرف في الأكوان، بل الوجود بأتمه، يقدم يد العون لأحبابه، وخدامه ومريديه، بفتح ما أغلق وتيسير ما تعسر، وهكذا نسجل انطلاقا من "أغاني عيساوة" هيمنة تيمتي الدين والأصل.

## الفصل الثالث: سيميائية تمسرح "الجذبة العيساوية"

- المبحث الأول: "الجذبة العيساوية": من المفهوم إلى الدلالة
- المبحث الثاني: دلالات الألوان في تمسرح "الجذبة العيساوية"
- المبحث الثالث: الأبعاد الفنية للموسيقى "العيساوية" ووظائفها

تمهيد :

شكل "ضريح الشيخ الكامل الهادي بن عيسى" بمكناس، مرجعا إثنوغرافيا لمتن دراستنا، عبر مختلف المقابلات، والاستجوابات، والصور والتسجيلات التي قمنا بها، لمختلف طقوس الاحتفال الموسمي لتمسرح "الظاهرة العيساوية"، حيث رقصات وشطحات وطقوس "عيساوة" غنية وزاخرة بدلالات لا ينضب معينها، والتي تحتاج منا إلى مزيد من القراءة والتحليل، قصد منحها وضعا اعتباريا ضمن باقي أنماط الثقافة الشعبية المغربية، وكذا ربطها بمختلف التظاهرات والاحتفالات الشعائرية، التي تقيمها "الطوائف العيساوية".

إن ذلك الوصف السيميوثقافي لطقوس احتفالات "موسم عيساوة" هو المتن الذي سيكون موضوع عملية التدلال، حيث يتضح من خلال ما تم تقديمه من وصف لهذه المشاهد والعروض المتمسرحة، أن الكتابة في هذه الطقوس كتابة معبأة بممارسات سلوكية، تبث رسائلها عبر وساطة الجسد والروح، وهي بذلك تشكل نظاما إشاريا لا يمكن تمييزه إلا من داخل هذه الممارسة الطقوسية الفرجوية التي تجعل من عملية وصفها سردا حكائيا، ينتسب إلى "مجموع الممارسات السوسيوثقافية التي تحمل الفرجة"[1].

بناء على ذلك، يتطلب البحث في سيميوز وسيرورة الأفعال والإنجازات الشعائرية التي تتخلل فصول وأطوار "الجذبة العيساوية"، القيام بعملية تقطيع تمليها تراتبية نسق "الجذبة" وتسلسل ألوانها وإيقاعات موسيقاها ورقصاتها المنسجمة مع منظومة تمسرح أحوال الموريدين المملوكين من طرف قوى خفية، حيث يخصص لكل مملوك حيز من الدائرة الطقوسية "للجذبة" التي يتناوب فيها تمظهر هذه الثقافة الامتلاكية، وفق نظام مضبوط ومحدد بإيقاعات موسيقية وعلامات لونية وبمؤشرات روائح الحناء والبخور.

إن محاولة استيعاب وإدراك علامات هذا التمسرح الشعائري، يكمن في تمديد التحليل فيما وراء المرئي والمباشر منه، حيث نجد الفاعلين في طقوس "الجذبة العيساوية" "لا يعبرون إلا عبر لغات

[1] Patrice Pavis, **Dictonnaire du théâtre**, op cit, p254.

متعالية، جد مسننة، والتي تتجلى في الموسيقى والرقص والصيحات، والأضحيات الدامية أو مكانة أشيائهم الطقوسية خلال احتفالاتهم"[1].

لعل هذه المكونات هي التي تبني عالم طقوس "الجذبة" وتتحكم في إيقاع مسار تحليل تمسرحها مادامت "غاية أي تحليل هي مطاردة المعنى وترويضه ورده إلى العناصر التي أنتجته"[2]. فماهي إذن المعاني والدلالات التي تسكن في عمق هذه التمسرحات الشعائرية المتداولة في "الجذبة العيساوية" ؟

## المبحث الأول: "الجذبة العيساوية": من المفهوم إلى الدلالة.

إن "الجذبة" عبارة عن سلوك شعائري معقد يعيش تفاصيله الصامتة والغامضة كينونة الجسد، إنها شكل تعبيري يخفي داخله تجليات كوريغرافية خاصة، وحالات أهوائية ومواقف إنسانية كانت مهيأة للتمثل والظهور في مناسبات مختلفة، فحالت دون ذلك إكراهات الواقع. ومن هنا، تكون "الجذبة" ذات طابع تعويضي وتطهيري أقرب لتلك الشعائر التي مورست في الثقافة الإغريقية بقصد تطهير الأفراد من الآثام والشرور، بواسطة لغة الموسيقى والرقص وما تثيره طقوسية الاحتفال من قوى خفية تهيمن على أرواح الأفراد والجماعات على حد سواء. هكذا، يمكن القول بأن "الجذبة" هي ممارسة فرجوية تطهيرية وعلاجية "تمحي الشعور بالذنب وتيسر التوبة"[3].

إنها تحول الجسد إلى جسد استيهامي وروحاني متحررا من ثقل الأهواء والعواطف، وهي بذلك "تسجل – إذًا – داخل نوع من بيداغوجية الوجود (...) وتسمح بقراءة رمزية من حجم كبير لظواهر نفسية وعائلية واجتماعية (...). إن الجذبة تمنح سجلا من الدلالات التي تسمح بعرض حكاية حياة الذات"[4]، كما نلاحظ ذلك في "الجذبة العيساوية" التي تعتبر بمثابة طقس "معارض ومحتج على الماضي الذي لا يريد أن يموت"[5].

---

[1] Viviana Pàques, «**couleurs et génie au Maghreb**», (in) L'univers des Gnoua, sous la direction de Abdelhafid Chlyeh, éd le Fennec, juin 2000, p254.

[2] سعيد بنكراد، **السيميائيات السردية**، مطبعة النجاح الجديدة، البيضاء، 2001، ص10.

[3] Abdelkader Mana, **Les regraga**, op cit, p162.

[4] Tobie Nathan, «**Transe et thérapie**», (in) Psychologie française, Tom 29, N°2 juin 1984, p180.

[5] Reger Bastide, **le réve, la transe et la folie**, éd Flammarion, 1972, p 98.

إن "الجذبة" في طقوس "عيساوة" عبارة عن أداة تعبيرية لا تختلف عن ثقافة الامتلاك كما هو الشأن بالنسبة لطقوس "الفودو" عند الهايتيين التي تعبر عن "مجموعة من المعتقدات والطقوس ذات الأصول الإفريقية، امتزجت بممارسات كاثوليكية، وهي ديانة فئة كبيرة من طبقات الفلاحين القرويين ومن طبقة البروليتاريا الحضرية المنتسبة لجمهورية هايتي"[1].

وعليه، فإن طقوس "الفودو" شبيهة تماما بطقوس "الجذبة" لدى "عيساوة"، وذلك ما اتضح لنا من خلال دمج طقوس "الجذبة العيساوي" بالشعائر الإسلامية، حيث تعيش جل "الطوائف العيساوي" – إلى جانب مريديها وأتباعها – في مختلف القرى والمدن المغربية، في ذكرى "الميلود" من كل سنة، شعائر "الجذبة" طالبين بركة "الشيخ الكامل" الأسطورية، وعلاجه السحري الذي توفره مورفولوجيا طقوس "الجذبة العيساوية"، بفضاءاتها وأزمنتها وموسيقاها ورقصاتها، وكل المكونات والأشياء التي ترتبط بالنسق العام المشكل لهذا التمسرح.

لئن كان تمسرح "الجذبة" لا يناظر الأشكال ما قبل المسرحية الإغريقية والبدائية، فإنها – مع ذلك – تشتمل على ألوان مختلفة من الحكي والتشخيص، وتقوم على اختلاط الإيقاعات الكلامية والموسيقية من أجل انسجام ممثلي "الجذبة" والمتلقي، كما ترتكز على الطاقات الفردية المنظمة التي تعرض "جذبة" مفتوحة تضم نصا مفتوحا يقبل التغيير حسب الإلزامات المكانية والزمانية، ويستدعي مشاركة المتلقي الحسية والفعلية والانفعالية والعقلية. وهي تستند على البساطة، وتحطيم الحواجز التي تحول دون التقاء الممثل بالمتلقي، لذلك نراها لا تكتفي بتنظيم "الجذبة"، وإنما تدخل المتفرج في قواعد اللعبة ليصبح بدوره ممثلا.

يجعلنا هذا نميل إلى القول، إن هذا التمسرح يسعى إلى تحطيم القواعد الجامدة بفضل استنادها على مفهوم التغيير الذي يهدف إلى تأقلم المتلقي مع "الجذبة" ليتحول من مستهلك إلى فاعل، ومتحرر من التوتر اليومي، كما أنها لا تكتفي بجلب أفق يقارب أفق الذات المستقبلة فقط، وإنما تلجأ إلى خرق المعايير المألوفة لديها إثر إسقاط الواقع الحاضر على الحكايات القديمة، فيثير هذا الانزياح لدى المتلقي الرغبة في المراجعة والتأمل.

[1] A.Métraux, «**le vaudou haitien**», paris, N.R.F, 1958. (in) Georges Lapassade, **Essai sur la transe**, éd univirsitaires, 1976, P66.

ربما يتسأل الجمهور عن شروط الانخراط في هذه "الجذبة" ؟ ولعل ما نرجحه هو أن شروط المشاركة تتلخص في وحدة المعتقد والعادات والتقاليد واللغة التي تنتج علاقة متبادلة بين الممثل والمتلقي، وتثير اندماجا لعبيا لديهما.

إن "الجذبة" سفر شعائري، بواسطتها يعود الجسد إلى الروح وتتحول إشاراته الراقصة إلى كتابة تفضي قراءتها إلى بيبيوغرافيا الذات الجاذبة التي "تحرك الزمان وتحينه داخل الأفعال الجسدية في الفرجة"[1]. حيث وقع "الموسيقى العيساوية" يفجر طاقة الجسد الجاذب بسيولة حركية تعبيرية – بدءا من الرأس وصولا إلى القدمين – يحيل مضمونها على انتفاضة الذات الجاذبة على منطق الشعور ونسيان الأمر الواقع ولو مؤقتا عبر العودة الأسطورية لروح العيساوي إلى الأسلاف "كما لو امتلك مفتاحا سحريا حيث يفتح هذا الباب، ثم آخر، والأشياء هي كما هي، وهي في نفس الوقت شيء آخر. هذه الأرض (...) تتباعد أو تتقارب، تصبح حجرا أو غابة، أو مغامرة أو بوابة ينفتح أفقها على كم من ماض وكم من آت يمتلك الصمت بالصوت "[2]، ويعبر الجسد الراقص من حالة اليقظة إلى حالة الجذبة ويعيش طقوس حياة أخرى يشيد من داخلها ممرات تؤمن صعود الأسلاف الأسطوريين إلى أرض الاغتراب التي زرع فيها المريدون، ويتم ذلك عبر رقصات كسمولوجية يجسدها فعل شطحات الجسد الراقص الذي يعيد تشييد الفضاءات والأماكن التي يرغب الإقامة فيها؛ إن هذا الاعتقاد في قدرة الرقص الخلاقة عند "فرقة عيساوة" شبيهة باعتقاد الديانة الهندية بكون "شيفا ناتاراجا Shiva Nataraga ملك الرقص، يخلق العالم بواسطة رقصته الكسمولوجية"[3].

لا تقتصر طقوس "الجذبة" لدى "عيساوة" على استحضار أرواح الأسلاف الأسطوريين فقط، بل تتضمن كذلك المناداة على ملوك الجن إرضاء لرغبة أتباع الفرقة وجمهورها وذلك وفق نظام تراتبي صارم، يعتمد مبدأ تناوب إيقاعات تمظهر هذه القوى الخفية، بشكل مضبوط من طرف (المقدم العيساوي) الذي يلعب دورا مهما في الإشارة إلى تبدلات الأحوال التي يتبعها تبدل الألوان، والأشخاص الذين يدخلون في عالم "الجذبة" والرقص تماشيا مع استحضار الأرواح التي تسكن أجسادهم، هذا فضلا عن إحداث تغييرات في آفاق انتظارات الجمهور الأهوائية، ويبرز مدى

[1] Patrice Pavic, **L'analyse des spectacles**, Op cit, p 145.
[2] Jacqueline Robinson, **Eléments du langage chorégraphique**, op cit, p 114.
[3] Marc Alain Descamps, **Ce corps hai et adoré**, Op cit, p147.

الانسجام الحاصل في "طقوس الجذبة" الفرجوية بتواطؤ الجميع في نظام حركات الجسد واللون والموسيقى، وبالتالي الخضوع للقوى الخفية الفاعلة في طقوس الجذبة التي تتميز عن بعضها بواسطة الألوان حيث كل راقص يحمل جسده علامة لونية تحيل على نوعية امتلاكه.

يمكن الحديث في طقوس "الجذبة العيساوية" عن مستووين للجذبة: مستوى خيالي ومستوى حقيقي، فعند المريد تكون ممارسة الجذبة حقيقية بينما نجدها عند محبي "موسيقى عيساوة" ذات طبيعة مسرحية تخييلية – لعل هذا ما يفسر – كون "الجذبة العيساوية" تسمح للشباب بالرقص والتسلية في وسط تنعدم فيه مرافق التسلية، لكن يحدث لهؤلاء المولعين الدخول حقيقة في عالم "الجذبة"، لأنها شبيهة بالحب تبدأ بالهزل وتنتهي بالجد، ذلك أن "الإنسان الذي يدخل في الجذبة، يجد نفسه عبر الوصلة الاحتفالية في حضرة قوة مقلقة، تفلت منه إلا أنه يستطيع أن يتخلص منها: وهي قوة مخيفة، خطيرة، يحاول أن يحمي نفسه منها وأن يبتعد عنها لكنها قوة جذابة أيضا، لا تقاوم، فيريد أن يستخدمها أو على الأقل أن يحتمي بها.

إن "حلقة الجذبة "باعتبارها تظاهرة خارجية تكون احتفالا طقوسيا: إنها طريقة لأداء عبادة، لكن لأي آلهة ؟!"[1]، حيث "العيساوي" يمارس تعبيره الجسدي في حالة انفراد ولا يلتقي في إنجازه الحركي مع الجماعة، ومن ثم تكون "الجذبة" أقرب إلى درجة الصفر في كتابة الجسد الراقص الهيروغليفية مادامت غير مجسدة في قالب حركي وإشاري متعارف عليه في "رقصات عيساوة"، وهذا ما يجعل الذات الجاذبة لا تتواصل إلا مع عالمها السديمي غير آبهة بالجمهور الذي ينتظر تواصلا جماليا وفنيا قد يتحقق له في الرقص الموجه بألحان موسيقية وتعبيرات جسدية مسننة، كما وقفنا عند ذلك في المبحث الخاص "بالرقص العيساوي".

تتعلق المسألة في طقوس "الجذبة العيساوية" "بممارسة ثقافية فرجوية هي أكبر بكثير من أي إنتاج جمالي، مرتبط بها"[2]، نرى من خلال علاماتها الصامتة التاريخ والهوية والثقافة ينكتبون وينصهرون في ملامح "الجسد العيساوي" الراقص، حيث يصبح هذا الثالوث بمثابة معرفة مجسدة تصدر عن الجسد الراقص، فسواء تعلق الأمر بالرقص الموجه أو "بالجذبة" فإن "كل منطقة من الجسد تستعمل

[1] عبد الحي الديوري، «**عن الجذبة والتصدع**»، مجلة آفاق، اتحاد كتاب المغرب، ع9، يناير 1982، ص22.
[2] Patrice Pavis, **L'analyse des spectacles**, Op cit, 254.

كوسيلة ومرحلة داخل حكاية إشارية لفظية وموسيقية. هذه الحكاية تنتظم كتحول مستمر من إقليم جسدي لآخر"[1]، من أجل انفلات هذا الجسد من الرقابة، ليلج عالم التعبير الحر الذي يفسح المجال للغة الصامتة الإشارية والحركية للجهر بأصوات الأعماق الداخلية لهذا الكائن "العيساوي " الذي – عبر "طقوسية الجذبة "– يخترق ترسبات اليومي حيث يرسم في الفضاء أشكالا من العلامات تتأرجح بين ملفوظات الألم والتأوهات والدعوات، والحركات والإشارات الراقصة.

يجب ألا نتجاهل اللعب الثابت والمتزن للمريدين الذين يبتعدون عن الإبداع العفوي، ويسعون إلى تنظيم "الجذبة العيساوية"، ولتحقيق هذه الغاية تلجأ فرقة "الأسود واللبؤات" (السبوعا واللبوات) إلى تقسيم الأدوار كالآتي :

أ – دور جماعي، تقوم به الأسود التي تساهم في ترسيخ العدالة لأنها تملك سلطة جسدية تستطيع بفضلها أن تنتشر في الفضاء وتقهر العدو، لذلك تبادر إلى طرد مُثيري الشغب من عشيرتها. كما أنها تملك من جهة أخرى سلطة فكرية تمكنها من اتخاذ القرارات في حق العدو، وتنظيم الحياة داخل الجماعة لتحافظ على التضامن والتكافل.

ب – دور فردي، ينفذه الذئب الذي يعرف بالقوة والصمود في القتال، من أجل أن يعرقل طريق وصول الأسود إلى التضامن، فإنه يقتحم واقعها ليغرس المكائد والخدع بغية خلق التناحر بينها، لذلك يواجه بالاحتقار من قبلها حيث تعتبره نموذج الإنسان الفاشل.

حتى ندرك حقيقة هذا التمسرح يجب أن نسلط الأضواء على الشخصيات التي تضطلع بتأدية أدوار حيوانية، "هناك (الذيب) الذي يقوم بدور البهلوان داخل الطائفة، ويجمع الخرفان لتذبح في الموسم، ويحرس الطائفة ويقوم بسرقتها أيضا، ويشارك الذئاب في الفريسة، وهناك (النمورة) الذين يرتدون قشاشيب بيضاء منقطة، وتتميز علاقتهم مع اللبؤات بالتنافر، ويعرفون بشراستهم داخل الطائفة. وهناك (الخنازير) و(الكلاب) الذين يمشون على أربع أو يحبون على ركبتين، وأيديهم مربوطة خلف الظهر، ويرتمي (الخنازير) في المستنقعات ويتمرغون في التراب، ويطوفون بالدواوير، وهناك (القطط) ويجسد أدوارها صغار السن من الشباب، ويمارسون السرقة، وخلال الموسم يتسلقون

[1] Ibid, p263.

الأشجار والأسوار، ويقلدون القطط بموائهم، وهناك (الضباع) الذين يصل عددهم إلى أربعة في الطائفة، ويشاركون في الفريسة، ويقلدون الضباع الحقيقيين في حركاتهم، وهناك (الجمال) الذين تضم كل طائفة ثلاثة منهم مع وجود (ناقتين)، ويحمل الجمل العيساوي – كالجمل الحقيقي – أعباء ثقيلة، كأكياس الذرة وأواني الكسكس"[1].

تتميز لعبة (السْبُوعَا واللَّبُوَاتْ) بجاذبية فرجتها، وتعقد أفعالها، حيث نجد الممثل يشخص دوره دون أن يلمس جسد زميله، إذ يتم تجسيد الصراع والضرب والصيد والتمزيق والقتل بحركات تصدر عن الأيدي والأرجل، فالحركة الصادرة عن اليد تعبر عن لعب الأسود فيما بينها أو لعب الأسود واللبؤات، أو تمزيق الفريسة كما تشير إلى عملية قتل الذئب، وتمر عملية التمثيل بثلاث مراحل، ففي البداية هناك صراع للأسود فيما بينها، وفي المرحلة الوسطى يحتدم الصراع، ويتم البحث عن الشخص المتنكر الذي يحدث البلبلة، وفي المرحلة الأخيرة تعثر الأسود على الذئب وتلحق به الهزيمة.

فالذئب يقوم بدور المكر والخديعة، ويزرع الشقاق وسط الأسود عبر فريسة يتم النزاع حولها، ولما تعرف الأسود ذلك تقرر قتله، لكن اللبؤات تتدخل لحمايته حتى يتمكن من الفرار، ومن ثمة ينم عمل الأسود عن التساؤل والزجر والغضب، وعمل اللبؤات عن طلب الاستدعاء، وعمل الذئب عن المكر والتوسل.

يمكن المراهنة منذ أول وهلة أن "تمسرح الظاهرة العيساوية" يختزن في طياته ظواهر متعددة تحتوي على مقومات دالة تحيل على مشهديتها:

– كظاهرة العجائبي الخارق المتمثل في "الجذبة" والافتراس وأكل الشوك وتحدي سموم الأفاعي.
– وظاهرة القول الشعري المتجسد في قصائد الذكر وما يتكثفه من أساليب وصور، وما يحتويه من معجم وإيقاع وتركيب.

[1] René Brunel, **Essai sur la confrérie religieuse des Aissaouas du Maroc**, op cit, p 214-232.

– وظاهرة الفرجة التي تلازم "الكرنفال العيساوي"، وتؤثث لفضائه، حيث تغدو جزءا من الفرجات القدسية، المتواشجة مع الدين، والمرتبطة بالعقيدة الباطنية (الاحتفالات الدينية، المولد النبوي، عاشوراء، طقوس الطوائف الطرقية).

ومن ثمة لا نرى في "الجذبة العيساوية" إلا شكلا مسرحيا خالقا للفرجة، ما دام الناس يتحلقون من حولها، ويتواصلون مع مكوناتها الفرجوية، ويتأثرون بمعطياتها الإشارية، وينفعلون لمقوماتها الحركية، وبلاغتها السيميائية الدالة. لأنها ترتكز على مجموعة من العناصر الأساسية المشكلة للعرض الفرجوي والمشهدي المغلف بالطابع القدسي، والمشتغل في الجو الشعائري كالشخصيات، والإنارة، والملابس، والزمان، والمكان، واللغة، والديكور، والموسيقى، ...

– الزمان: يمارس "العيساويون" احتفالهم الفني في المناسبات الأسرية المورتبطة بالولادة والختان والزواج ، والمناسبات الدينية ذات الطابع القدسي كالمولد النبوي، والاحتفال بموسم "الشيخ الكامل" بمكناس الذي يتشكل من الطوائف والأعلام والهدايا والقرابين... كما أن الطقوس تمارس إما في الليل (الليلة العيساوية)، أو في النهار (مرور الطوائف البدوية الغرباوية في الصباح قبل الظهيرة عندما تتجه صوب "ضريح الشيخ الكامل"، ومرور الطوائف العيساوية الحضرية إلى الضريح نفسه بعد العصر).

– المكان: هناك المكان المنغلق القدسي، ويشمل الزاوية وضريح "الشيخ الكامل"، والمكان المنغلق العادي، ويتجسد في دور الأعيان و(المقدمين) وأحفاد "الشيخ الكامل". أما المكان المفتوح فيشمل الشوارع والطرقات، ويتعلق الأمر بالطوائف الغرباوية التي يحبب إليها الذهاب إلى ضريح "سيدي مُحَمَّد بن عيسى" انطلاقا من باب (البرادعيين)، فباب (ثلث فحول)، فوجه العروس، وصولا إلى "الضريح الكاملي". بينما الطوائف الحضرية (عيساوة فاس، ومكناس، وتطوان، وسلا، والرباط، ودار المخزن) تمر عبر مسلكين أولهما ينطلق من (سيدي علي أمكراز، فروامزين، فباب المنصور، فالهيد، فالسكاكين، فسوق الغزل، فباب الجديد، فباب السيبة)، وثانيهما ينطلق من (ضريح سيدي سعيد المشنزائي، عن طريق وجه العروس، وسوق الأربعاء القديم).

– الشخصيات: وتتجلى في مريدي "الطريقة العيساوي" من أتباع "الشيخ الكامل" قرويين ومدنيين بعضهم يعزف، وبعضهم يرقص، وبعضهم ينشد، وبعضهم يفترس، وبعضهم يمسك بالأعلام

والهبات والقرابين، وبعضهم يمارس لعبة (السْبَعْ واللَّبْوَة) أو (الناقة والجمل)، وهم في سائر أدوارهم يمزجون بين الصحو والجذب، وينشدون الخلاص من عوائق الجسد، والتطهير من رعونات النفس، والتواصل المطلق مع شيخ الطريقة أثناء ممارسة الشعائر.

– الرقص: حركي جمالي يبتدئ باللين، وينتهي بالعنف والشدة عند الوصول إلى حالة "الجذبة"، ويتنوع إلى رقص الطوائف الحضرية، ورقص الموكب أثناء "الميلود"، ورقص "الليلة العيساوية"، ورقص "الفريسة"، ورقصة "الزميتة" التي يتفنن فيها العيساويون "في الدفاع عن صحن الزميتة برقصات يتجاوب معها الآخر فيرد بمثلها أو يأتي برقصة تكملها"[1]. و"الرقص العيساوي" منه ما يدل على الفزع (الفريسة، الحركة الغاضبة "للعيساوي" عند رؤية اللون الأسود)، ومنه ما يدل على الاطمئنان والاتزان (رقص عيساوة أهل المدن عند مرور الطوائف في احتفال الميلود).

– الموسيقى: وهي جوهر العمل الفرجوي، لأنها تثير المشاعر، وتلهب الأحاسيس، وتحرك الجسد في اتجاه الرقص، ووجودها ضروري في أي عمل مسرحي وسينمائي. وموسيقى "الجذبة العيساوية"" عادة ما تسير أنغامها "على وثيرة واحدة في الأغلبية، وتتخذ نفس الدرجة من حيث الحدة والمستوى الصوتي، كما أن موازينها متشابهة، والجمل الموسيقية فيها متكررة"[2]، والموسيقى "العيساوية" جزء مركزي في الطقوس المشهدية لطريقة "الشيخ الكامل"، لأنها تلازم (الحضرة) وتحفز على الجذبة، وتساعد على الرقص بأنغامها القوية، وإيقاعاتها الصاخبة. ويبرز الجو الفرجوي للموسيقى بقوة مع "الطوائف العيساوية" في زمن (الميلود) – أي ذكرى المولد النبوي الشريف – إذ تصمت لغة الإنشاد، وتسيطر لغة (الطبل) و(الغيطة) بشكل واضح وجلي.

– الغناء: لقد أضحى الذكر والطرب العيساوي "فنا قابلا للتحيين والطرب والغناء وحتى الرقص أيضا، مما دفع أهل الطريقة العيساوية إلى إيجاد الألحان وآلات الطرب"[3]، و"الغناء العيساوي" يخلق الفرجة لأنه يعتمد على ألحان مطربة، وإيقاعات مجلجلة، ويقوم على إنشاد نصوص شعرية مصاغة

[1] يونس لوليدي، **المسرح والمدينة**، مرجع سابق، ص 116.
[2] فاطمة المصري، **الزار، دراسة نفسية تحليلية أنتبولوجية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1975، ص 72.
[3] محمد بن عبد القادر السلاوي، «**الجوقة العيساوية فن أم تعبد ؟**»، م الفنون، ع6-7 (مزدوج)، سلسلة 1974،1، ص 46.

بلغة عامية شعبية بليغة تحفز على خشوع المتفرج، لما تحتويه من ذكر وتسبيح وهيللة، ولما ترويه من سيرة النبي، وسير الصالحين، وما تسديه للمتلقي من مواعظ وتوجيهات.

– الإضاءة: يعمل الضوء عمله الخلاق في الاستحواذ على مشاعر المتفرجين والسيطرة على انتباه المتلقين، لأنه يبلور لغة إشارية تؤثث للخطاب البصري الفرجوي، ولذلك فإن "الضوء الجيد يظهر الممثل الجيد، وله سحره الذي يجذب الانتباه، ويهيئ الانفعال النفسي، ويخلق الموضوع"[1].

يستفيد "الطقس العيساوي" من "إنارة طبيعية" حيث المشهد يتلون بأشعة الشمس عند الصباح وبعد الظهر وعند الغروب وقت مرور الطوائف، وتنعكس عليه خيوط الظل في الشوارع التي تحجب ضوء الشمس، ومن "إنارة صناعية" تضفي على العرض لونا من الحيوية والدينامية. ويستعمل فيها الشموع والثريا والمصابيح الكهربائية العصرية، والمصابيح الغازية في البوادي المغربية، حيث الإنارة تكون باهتة، ويبرز "العيساويون" خلالها في صورة شبحية، مما يعطي للمشهد البصري وللتلقي الجمالي جاذبية وحيوية.

– الديكور: بواسطة الإخراج يتم وضع ديكور خاص بالفعل المسرحي والعمل الفرجوي، ويخرجه من وضع صامت إلى وضع ناطق، والديكور المسرحي خلق ليؤدي وظيفة دلالية فهو "ليس فنا منفردا بذاته، ولكن فن يتعايش مرزحيا مع الفنون الأخرى، كالموسيقى، والتصوير، والإضاءة، والتمثيل لخدمة النص المسرحي، والمساعدة في تأدية مضامينه"[2]. وتوظف "الظاهرة العيساوي" مقومات ديكورية تساهم بقسط وافر في إثراء دلالتها الفرجوية كاستعمال الأعلام السبعة بألوانها الزاهية، وجامورها النحاسي اللامع، والكتابات المطروزة بالصقلي الحر، وترمز إلى الشارة الصوفية باعتبارها "أيقونا عيساويا" له مجاله وخصائصه، كاستخدام المخبرة الفضية والنحاسية من النوع الكبير، التي ترفع فوق الرأس، أثناء "الرقص العيساوي"، وتوحي بالطيب والرائحة الزكية.

يضاف إلى ذلك الهدايا المقدمة للضريح، وتشمل المنسوجات كالزرابي والحيطي وكسوة الدربوز، والمواد المعدنية كالمباخر والحسكات والثريات والمصابيح. وفيما يتعلق باللوازم أشير إلى ذلك العيساوي

[1] لطفي السيد، **الإضاءة المسرحية ضمن كتاب الفنون التعبيرية**، مطابع الفرزدق التجارية، (د.ت.ط)، ص127.
[2] إبراهيم حمادة، **معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية**، دار المعارف، مصر، 1985، ص 126.

الذي يتنكر في شخص الذئب، ويلازم الطائفة حيث "يرتدي جلد الذئب، واضعا على رأسه قبعة مزينة بالمصابيح"[1] تعبر عن البعد التزييني للطائفة، والانفتاح على المشهد العجائبي من زاوية بصرية، فهي تلعب وظيفتين مركزيتين هما: وظيفة التقرب إلى صاحب الضريح، ووظيفة التأثيث والتزيين.

تأسيسا على ماسبق، فإننا نلاحظ أن الدور يشتمل على أربع مسافات : مسافة فيزيولوجية تعمل على ترويض الذات المنتجة لتتأقلم مع الحدث، ومسافة نفسية تحرر اللاشعور من الفزع الذي تغرسه القوى الشريرة، ثم مسافة اجتماعية تجعل الذات مضطرة إلى الالتزام مع نفسها ومع الجماعة لتثبت وجودها، وأخيرا مسافة دينية تلعب وظيفة الوساطة بين المريد والقوى الغيبية.

إن ماقدمناه يدفعنا إلى اعتبار "الجذبة العيساوية" ظاهرة جمالية حية وبسيطة ترتكز على التمسرح لأنها تعتمد التعبير الجسدي بالدرجة الأولى، والذي يستلهم عنصرين ضرورين، هما : لغة الحركة ولغة الصوت. غير أنها لا تكتفي بذلك؛ بل تنحو إلى الاستعانة بالخيال كركيزة أساسية تعين على استحضار صورة الدور. ومن هذا المنطلق يمكن أن نتحدث عن "حصول نوعين من المتعة : متعة الخيال ومتعة الفعل"[2] لأن المريد يحرص على المرور من التصور الخيالي إلى التجسيد الملموس.

من هنا، يعيش "الجسد العيساوي" الراقص حضورا متعددا، فتارة يكون له حضور روحاني وامتلاكي، وطورا يكون له حضور جمالي واستعراضي موجه يبرز من خلاله "الراقص العيساوي" قدراته التعبيرية على تشكيل أنطولوجي ذي إيحاءات جغرافية وتاريخية ورمزية تنبثق من إشارات هذا "الجسد الذي يساهم في إنتاج أنساق من المعرفة ونظم من التمثل ومن الإنتاج الثقافي"[3].

تمسرح "الجذبة العيساوية" أغنى بكثير من كل الكتابات التاريخية المعتمدة على اللغة المتمفصلة التي تخضع لسلط ورغبات الأفراد، مما يجعلها عرضة لتشويه وتزوير حقيقة تاريخ هذه الظاهرة وما تعرضت له من معاناة، إذ تبقى إشارات الجسد وحدها المدونة الصادقة المؤهلة بلغتها الصامتة للتلفظ بمعاني الحقيقة، حيث نجد "الجسد يفعل كما لو يخلق النص في زمان تلفظه، ويحينه ولا يحتفظ منه

[1] يونس لوليدي، **المسرح والمدينة**، مرجع سابق، ص 117.
[2] M.E.Dienesch, «**Dramatique, éducation et thérapie**», l'envers du thèàtre, Revue D'esthétique, N°1-2, 1977, p 347.
[3] Patrice Pavis, **L'analyse des spectacles**, op cit, p 200.

سوى بالهيكل الضروري لبناء وضعية حقيقية"[1]، تعيد بناء الماضي والهوية عبر ما تتيحه لغة "الجسد العيساوي" الراقص من إمكانيات إشارية ودلالية، يجب التنقيب عنها داخل عمق هذا الخطاب الجسدي الراقص الذي يبقى من بين باقي الخطابات الأخرى الأكثر حرية وواقعية، تتيح لهذا الكائن "العيساوي" أن يوثق وجوده التاريخي وممارسته الثقافية عبر جسده كمكان قار لوجوده في العالم.

هكذا فمقاربة تعابير الجسد، في طقوس "الجذبة العيساوية"، تكمن في التمييز بين مرحلتين تمر منهما تعبيرية الجسد الراقص : ويتعلق الأمر بمرحلة التمسرح الدنيوية، ومرحلة الشطحات الروحانية ذات الطابع الامتلاكي. وفي ضوء ذلك يمر "الجسد العيساوي" بإيقاعات حركية راقصة موجهة، وأخرى ارتجالية غير متوقعة هي أقرب إلى الشطحات الصوفية.

ومن هنا، فالجسد في طقوس "الجذبة العيساوية" – وكما مر بنا – يبدع لغة خاصة به، فهو ينمحي ويخفت ثم يتأجج بألوان مختلفة لبلوغ لذة الانتشاء بواسطة "الجذبة" والسقوط على الأرض، مضحيا بحميميته بحثا عن حالة التطهير.

## المبحث الثاني: دلالات الألوان في تمسرح "الجذبة العيساوية".

لا يخفى على أحد الدور الذي يمثله اللون في حياة الإنسان، فالألوان من أهم الظواهر الطبيعية التي تسترعي انتباه الإنسان، ونتيجة لذلك اكتسبت مع الأيام – وفي مختلف الحضارات – دلالات ثقافية، وفنية، ودينية، ونفسية، واجتماعية، ورمزية، وأسطورية، توطدت علاقتها بالعلوم الطبيعية وعلم النفس، وشكلت المادة الأساس للعديد من الفنون، والفن التشكيلي على وجه الخصوص.

احتلت الألوان منزلة مميزة منذ القدم، فكانت الأساس لكل الأعمال الفنية التي تصور حياة الإنسان في مختلف ميادينها، إذ بواسطتها عبر عن انفعالاته وقيمه، فأكسبها دلالات معينة، وجعلها رموزا متنوعة، تنوع آلامه وآماله : الحياة والموت، الأمل والخيبة، الحزن والفرح، الهزيمة والنصر، النور والظلام، الرحمة والقسوة، الرضا والغضب.

[1]Ibid, p 70.

هذا، واستخدمت الألوان منذ عصور ما قبل التاريخ، استخدمها الفراعنة – على سبيل المثال– لرسم ما يقومون به من عمل يومي، كما استخدموها لتسجيل نصوصهم الدينية. وهكذا – ومنذ البدايات – كان لها بعدان، أحدهما ديني، والآخر دنيوي، إضافة إلى بعدها الجمالي الملازم.

عرفت الفنون القديمة – جميعها – بأنها فنون رمزية، إذ استعملت الألوان، كما استعملت الخط والحركة والإشارة في الرمز الفني التشكيلي، وربما كان اللون من أهم الأشياء التي استعملت كرموز، إذ يمكن للون أن يتحرك على شاكلة تعبير رمزي، أو تكوين جمالي، لمختلف الأغراض الحياتية أو الفنية ذات الرؤية المختلفة، كما يمكن أن يكون واسطة للتعبير عن العاطفة الإنسانية، على اختلاف نزعاتها ودوافعها، وقد بقيت رمزية اللون محتفظة بقيمتها التقليدية بالرغم من التطور الكبير الذي عرفته دراسة الألوان خلال السنوات الأخيرة. هكذا شكلت الألوان، منبعا مفجرا للعديد من الصور والرموز في حضارة الإنسان، الشيء الذي جعل الكائن البشري يرتبط به في تواصله العملي والأسطوري، على حد سواء.

من هذا المنطلق يعتبر اللون مكونا أساسيا من مكونات الثقافة الإنسانية، إذ يشكل امتدادا مباشرا للجسد عبر لون بشرته ومختلف محمولاته من وشم ولباس وأقنعة إلخ، وغير مباشر بواسطة حضوره الكثيف، إن لم نقل الشامل في مختلف مناحي الحياة. واللون "موجود في كل شيء في الحياة تقريبا، في إشارات المرور، والديكور الداخلي للمنازل، وألوان المباني، والمؤسسات والملابس، والشعارات السياسية، وأعلام الدول"[1]، هذا فضلا عن حضوره في الطقوس الفرجوية والشعائر الدينية، ومختلف المناسبات الدنيوية، وهو بذلك يرافق الإنسان، ويلون حضوره حسب سياقات الحياة، بدءا من ميلاده وحتى موته.

تجدر الإشارة إلى أن "دراسة اللون مرتبطة بعوامل متعددة فيزيائية ونفسانية، ويبقى الإحساس باللون إحساسا إنسانيا ذو طابع ذاتي وفي جميع الحالات يبقى اللون اصطلاحيا ولا يتحدد إلا باجتماع عناصر ثلاث : العين الإنسانية والشيء المرئي والضوء الذي ينيره"[2]. ومسألة فهم الألوان

[1] شاكر عبد الحميد، «**التفضيل الجمالي**»، مجلة عالم المعرفة، عدد 267، مارس 2001، ص262.
[2] محمد اهمز، «**اللون في كتابة الفلاسفة وعلماء الطبيعة المسلمين**»، مجلة الفكر العربي، معهد الإنماء العربي، بيروت،ع 42، س1986، ص252.

وتداولها تبقى مرتبطة بالقيم الثقافية والخصوصيات المحلية لمختلف الشعوب والجماعات العرقية، الشيء الذي يطرح إشكالا في مقاربة دلالات الألوان.

على هذا الأساس، فإن مقاربة اللون تتطلب اعتماد زاوية نظر منفتحة على أنساق نفسانية وأنطربولوجية وأسطورية وسيميائية تنصت إلى رؤية الإنسان للعالم، المتشكلة عبر تمثلات لونية تتوحد في تجلياتها المتعددة داخل ممارسات شعائرية وطقوسية مختلفة، تقلدت بواسطتها "رمزية الألوان دورا متفوقا سواء في الطقوس أو في التمثلات الدينية لكل مجتمع"[1]. ولأنه يصعب مجاراة ورصد هذه الطاقة المرئية للون، المتجددة والمتنوعة الحضور في الثقافة الشعبية المغربية، فإننا سنكتفي بالوقوف عند أهم النقط ذات الصلة بموضوع اشتغالنا والتي تنأى باللون عن استعمالاته العملية والمنفعية، لتقف عند بعض جوانب حضوره الأسطوري والرمزي في حياة الكائن "العيساوي"، حيث الرسائل الملونة تتخلى عن طبيعتها المرئية المباشرة، وتتزيى بأحاسيس خفية فيما وراء تمظهر الجسد حيث تقيم الروح التي تطبع اللون بمسحتها الخاصة، وذلك في تمسرحات طقوسية وشعائرية مختلفة.

تشكل – هنا – الألوان إحدى اللغات المتعالية التي توظفها "طوائف عيساوة" في طقوس جذبتها، إذ لا يمكن الاستغناء عن فعاليتها الرمزية في تناول أنساق هذا التمسرح، إنها عبارة عن "أقنعة لها كذلك حياتها الخاصة، وفي الرقصات التي تظهر فيها، وتكون فاعلة أكثر من اللوازم الأخرى وتكون كذلك فاعلة أكثر من أولئك الذين يحملونها"[2] كعلامات فوق أجسادهم تخاطب العين بسذاجة مشاهد اليومي والمألوف.

هكذا، فإن حضور الألوان في التمسرح الشعائري "لعيساوة"، هو في نفس الوقت استدعاء لقوى خفية أو لسلف "يشع من الصورة، بحياة لاواقعية، نافذا فيها، يدخل الراقص في هذه الحياة، إذ بواسطتها يندمج في الأسطورة الممثلة"[3] عبر لغة الألوان كإفراز لما اختزنته الذاكرة "العيساوية" من رموز أسطورية وممارسات طقوسية واحتفالية تتمسرح بحضور الموسيقى والرقص والألوان المعبرة عن أحوال الروح "العيساوية".

[1] Viviana Pàques, **Couleurs et génies au Maghreb**, op cit, p54.
[2] Jeane cuisinier, **La danse sacrée en Indochine et Indonisie**, Op cit, p7.
[3] Ibid, p8.

إن الألوان في طقوس "الجذبة العيساوية" عبارة عن تمسرح مولد لقوى خفية تتخذ من الجسد فضاء لإقامة مؤقتة يؤطرها زمان التمسرح ويبعث فيها طقوس الموسيقى والرقص والحياة والحركة، وهي بذلك تشكل رأسمالا ماديا رمزيا وشعائريا تمارس به "عيساوة" سلطة رمزية على فئات عريضة من مريديها وأتباعها، الشيء الذي يسمح لهذه الظاهرة بالتحرر مؤقتا من دونيتها المؤلمة.

هكذا فإن المتلقي لهذه الألون المتداولة في تمسرح "الظاهرة العيساوة"، كمكون من مكونات المشهد الثقافي الشعبي بالمغرب، ليلاحظ – بصورة لا تدعو للشك – فرقة طقوسية تشكل وحدة منصهرة مع أتباعها عبر لعبة هذه السنفونية اللونية التي تمنح للجسد "العيساوي" صيغا تعبيرية تتراوح بين الرقص الموجه و"الجذبة".

إن منظومة الألوان التي يتم توظيفها في طقوس "الجذبة العيساوية"، عبارة عن علامات تتضمن سيرورة تدليلية دينامية، يمكن تجميعها داخل النسق الديني والأسطوري والثقافي المغربي، وهي بمثابة أقنعة شعائرية تمثل دوالا تعبيرية ملموسة تكشف للمتلقي الأهواء المتعالية "للطوائف العيساوية" فضلا عن القوى الخفية وأرواح الأسلاف التي ترمز إليها.

لا توجد الألوان مستقلة، فإدراكها لا يتأتى إلا من خلال إطار مادي، يتجلى حضوره – في تمسرح الظاهرة العيساوية – من خلال العديد من الأنساق البصرية كلباس العارضين والتزيين واللوازم والديكور، ولعل هذا هو ما جعل بعض الباحثين في سيميائيات المسرح – من بينهم طاديوز كوزان T.Kowzan – "لا يعتبرها نسقا مستقلا"[1]، ونحن آثرنا في هذه الأطروحة أن نخصها بمبحث مستقل، اعتقادا منا بأن علاماتها لا تقل أهمية عن علامات الأنساق الثقافية الأخرى، وإن كانت تشتغل من خلالها.

شكلت دلالة الألوان مدار بحث بالنسبة لكثير من العلوم؛ إذ درس علماء النفس الأفكار والتداعيات الانفعالية التي تولدها الألوان في ذهن المتلقي، واستخدموها لمعالجة بعض الاضطرابات النفسية والعقلية. وذهبوا إلى "أن لصفات الألوان آثارا انفعالية؛ إذ كلما كان اللون داكنا، أوحى بالبرودة، وأعطى الإحساس بالهدوء والسكينة؛ وكلما كان فاتحا، أعطى الشعور بالبهجة والمرح

[1] انظر على سبيل المثال: T.Kowzan, **Littérature et spectacle**, op cit, p207-208.

والراحة"[1]، كما ميزوا بين الألوان الباردة والألوان الدافئة، فالأحمر والبرتقالي والأصفر ألوان ساخنة، لأنها قريبة من وهج الشمس ولهيب النار؛ وهي ألوان تبدو للمتفرج وكأنها تتقدم نحوه، وتقترب منه، بل تميل أحيانا إلى جعل الأشياء تبدو أكثر من حجمها الحقيقي. أما الألوان الباردة (الأزرق والبنفسجي)، فتبدو أميل إلى الهدوء والسكينة، والإيحاء بالمسافة والبعد، وجعل الأشياء تظهر أصغر من حجمها الطبيعي.

أما السيميائيات فعالجت الألوان من جانب الكيفية التي تدل بها، ذلك بأن اللون لا يكتسب دلالة إلا بناء على شفرة، تقيم تناسبا بين وحدة من التعبير وأخرى من المحتوى. ولعل أوضح مثال على ذلك هي أضواء المرور التي تناسب التقابل بين الأحمر والأخضر فيها من جانب التعبير، مع التقابل بين إباحة المرور ومنعه من جانب المحتوى، ويضبط هذا التناوب شفرة اجتماعية قانونية (قانون السير).

تتغير دلالة الألوان من شفرة لأخرى، ومن ثقافة لأخرى، بل ومن رسالة لأخرى؛ معنى هذا أن الألوان لا تشكل نسقا دلاليا ثابتا، أحادي الشفرة، بالرغم من ادعاء بعضهم وجود نسق عام، "فدلالة اللون تتحدد داخل الرسالة وفق شبكة من التقابلات المحايثة، وبذلك فمن العبث الحديث عن معجم للألوان"[2]. وكل ما يمكن الحديث عنه هو أن رمزية الألوان، تخضع لمحددات ثقافية وذاتية، كأن يحيل اللون الأحمر على الشهوة والعنف، والأزرق على الهدوء، والأخضر على الخصب، والأصفر على التفاؤل، وهكذا فإن لغة الألوان تشبه إلى حد كبير لغة الورود والأحلام.

تلعب الألوان في تمسرح "الظاهرة العيساوي" "وظائف دلالية كثيرة، كالإيحاء بمزاج الشخصية، وحالتها النفسية والشعورية، وإثارة مشاعر المتلقي، وتأجيج عواطفه (وظيفة تعبيرية + وظيفة تأثيرية) . وقد تستعمل للفت انتباه المتفرج إلى أشياء محددة على الخشبة (وظيفة تنبيهية)، أو لخلق الإيهام بالحركة والإيقاع (وظيفة مرجعية). وقد تكون دلالتها في بعض أنماط المسرح محكومة بشفرة محددة وثابتة، مشتركة بين المرسل والمتلقي، مثلما هو الأمر في بعض المسارح الشرقية الأسيوية"[3].

[1] شكري عبد الوهاب، **الإضاءة المسرحية**، الهيئة المسرحية العامة للكتاب، القاهرة، 1975، ص70.
[2] نفسه، ص 125-131.
[3] Tadeusz Kowzan, **Littérature et spectacle**, éd Mouton, 1975, p207-208.

بيد أن توظيف الألوان في تمسرح "الظاهرة العيساوي" لا يتوخى – أحيانا – تحقيق وظائف دلالية معينة، بقدر ما يرمي إلى خلق جمالية تشكيلية مجردة، تقوم عل التأليف بين الألوان، وتحقيق التناسق والتناغم بينها.

شكل اللون موضوعا لعلوم واختصاصات متعددة، والتي اقترحت نماذج كثيرة حاولت أن تجد علاقات نسقية بين علاماتها، ونحن لا نملك في هذا المقام الوقت ولا الحيز اللازمين لاستعراض تلك النماذج، لأن ذلك سيخرج بنا عن الموضوع. لهذا سنكتفي باستعراض نموذج واحد، أورده أعضاء "جماعة مو" (Groupe.Mu) البلجيكية في كتابهم "بحث في العلامة البصرية"[1].

يفكك أعضاء هذه المجموعة الألوان، "سواء أكانت ملونة أم غير ملونة، إلى ألوان أصلية بسيطة وألوان مركبة. أما الألوان الأصلية الملونة فهي: الأحمر والأصفر والأزرق والأخضر، يتفرع عنها لونان مركبان، هما البرتقالي= أحمر + أصفر، والبنفسجي= أحمر + أزرق، يضاف إليهما لونان مشتقان من الأحمر بحسب محدد درجة التشبع (La saturation)، هما: البني (أحمر قاني) والوردي (أحمر فاتح)"[2]، أما الألوان غير الملونة الأصلية، فهي الأبيض والأسود، يتفرع عنهما لون مركب، هو الرمادي.

إن الدال اللوني – إذًا– يتمفصل إلى ضربين من الوحدات، يقعان في مستويين متراتبين:

- مستوى التمظهر، وفيه تقع الألوان.
- مستوى المحايثة، ونصادف فيه اللوينات.

يعتبر ارتداء اللون الأسود لدى "عيساوة" الأكثر استفزازا لهم على الإطلاق، ولا يمكن تفسير بُغضهم للون الأسود – خلال أيام الموسم – إلا بالرجوع إلى المخزون الثقافي الإسلامي الذي يعتبره لون الخطايا والمعاصي وسوء الدار والعاقبة، إيمانا بقوله تعالى " يَوْمَ تَبْيَضُّ وُجُوهٌ وَتَسْوَدُّ وُجُوهٌ. فَأَمَّا الَّذِينَ اسْوَدَّتْ وُجُوهُهُمْ، أَكَفَرْتُمْ بَعْدَ إِيمَانِكُمْ فَذُوقُوا الْعَذَابَ بِمَا كُنْتُمْ تَكْفُرُونَ"[3]. وفي المخزون الشعبي

[1] Groupe Mu, **Traité du signe visuel**, Op cit.
[2] Ibid, p 232.
[3] **القرآن الكريم**، "سورة آل عمران"، الآية 106.

يقال أن الحجر الأسود الموجود في الكعبة، كان شديد البياض عندما نزل من الجنة، ولكن سودته خطايا البشر، كما أنه لون الحزن والموت لدى بعض البلدان.

كما يعد اللون الأبيض بمثابة طقس افتتاحي نصادفه في "الجذبة العيساوية"، حيث يتم رش عتبة الفضاء المحتضن لطقوس الجذبة بالحليب وماء الزهور باعتبارها – أي العتبة – وفق السنن الشعائري تشكل علامة حدود بين الخارج والداخل، وبالتالي فإن بياض الحليب يؤمن اختراقها من طرف موكب طوائف "عيساوة" الذي يكون بصدد إنهاء طقس "العادة" على إيقاع قرع (الطبول) و(الغِيطَة)، والشروع في الدخول إلى فضاء الضريح المحتضن لطقوس "الجذبة" عبر المرور بالعتبة التي تمفصل هذه الممارسة الطقوسية إلى شطرين :

– الأول دنيوي: يتمسرح في الخارج ويتم من خلاله إعلان بداية الطقوس وجمع البركات.

– والآخر قدسي: يتمسرح داخل الضريح، حيث سيشرع في تحريك دائرة الألوان وإحضار "البخور" التي تتلاءم معها والمناداة على "الشيخ الكامل" والأسلاف التي ترمز إليه، وذلك عبر نقرات "المعلمين العيساويين" على الطبول والدفوف ونفخ (الغياطة) (للغيطة) الأسطورية.

تجدر الإشارة إلى أن عملية "رش الحليب" و"مَاءْ الزَّهَرْ" لا تقتصر على عتبة الفضاء القدسي – فقط – بل يشمل هذا السلوك الطقوسي، الآلات الموسيقية وجدران الضريح ويصطلح على هذا الفعل الذي يتم بصمت ب(التَّبْسَاسْ) الذي يعتبر لغة صامتة بواسطتها يتم التواصل مع عالم الجن، واستدعاؤه للمشاركة في طقوس "الجذبة"، من أجل المصالحة مع الذوات التي يقيم فيها. ومن هنا فإن بياض الحليب من خلال عملية الرش يحمل دلالة بث الأمن والطمأنينة والصفاء وحضور "النية" لدى طوائف "عيساوة" وأتباعها، وتتقاطع هذه الدلالات التي تمت الإشارة إليها مع الدلالات التي منحها رولان بارث للحليب؛ إذ "الحليب يربط ويغطي، ويرمم، إضافة إلى ذلك فإن صفاءه المقرون ببراءة الطفولة ضمان للقوة، قوة غير محولة، وغير احتقانية وإنما قوة هادئة بيضاء واعية"[1].

[1] رولان بارث، «**ميثولوجيات**»، ترجمة مصطفى كمال، مجلة بيت الحكمة، عدد 7، السنة الثالثة، مطبعة النجاح الجديدة، البيضاء، فبراير 1988، ص42.

نجد داخل السنن الثقافي عند "عيساوة" أن اللون الأبيض المتجسد في قوة الحليب الأسطورية هو بمثابة علامة افتتاح (الطَّرْحْ) عبر المناداة على فارس (الطّرْحْ) مولى مكناس "الشيخ الكامل الهادي بن عيسى"، وتبدأ هذه المرحلة الغريبة الأطوار والمشاهد، بذكر "اسم الله"، هذا الذكر الذي يكون حاضرا في كل بداية أعمال المسلم، وكذلك ذكر اسم الرسول مُحَمَّد (ص) والولي "الشيخ الكامل".

إن هذا الذكر يدمج الطقس "العيساوي" داخل حلقات مجالس الذكر الصوفية الإسلامية، ثم بعد ذلك يتم إحراق بخور بيضاء. بعد هذا الطقس الافتتاحي، يتم استدعاء الوالي الصالح "مولى مكناس" "الشيخ الكامل" "الهادي بن عيسى" الذي تنعته أغلب "الطوائف العيساوية" المغربية ب(فَارَسْ الْخَضْرَة)، إن حضوره الرمزي علامة مطمئنة للكائنات الشعائرية الفاعلة في تمسرح "الجذبة العيساوية" من فرقة موسيقية و(مقدم) وكافة المريدين والحضور، فعبر بركة هذا الولي تلتئم جراح "الجاذبين" وتشفى أحوالهم. هكذا فإن حضور الحليب أضحى أسطوريا داخل بنية الثقافة الشعبية المغربية، فهو رمز وعتبة عبور في طقوس الزواج وفي طقوس مختلف الاحتفالات والمواسم – ومن هنا يمكن القول – إن بياض الحليب أسطورة عملت الذاكرة الشعبية على تطقيسها.

تأسيسا على ما سبق، فإن اللون الأبيض كعلامة تم توظيفها خلال طقوس "الجذبة العيساوية" يحيل على مدلولات متعدد، تشكل نوعا من البرمجة المعجمية، بحيث يستدعي البياض حضور السلم ويستدعي الثبات والهدوء للجميع، في حين نجد باقي الألوان الأخرى التي تعقب اللون الأبيض تشكل أقنعة دالة ومحيلة على قوى خفية، وحضورها في فضاء تمسرح الطقوس "يفرض وضعية دالة على كامل الجسد"[1] تتميز بالتوتر والصراع والإغراء وشتى أنواع القسوة من جروح وسقوط وما إلى ذلك.

من مركزية اللون الأبيض داخل الدائرة الشعائرية تنبثق جميع الألوان التي تتمسرح في "طقوس الجذبة" دفعة واحدة، وتشكل ألبسة "عيساوة" (الْمَرْقْعَة أو الدَّرْبَالَة أو الْخَنْدِيرَة) الملونة علامة مميزة لها، حيث يصبح الجسد الحامل لألوان هذا الزي عبارة عن بؤرة لونية تجعل من الجسد المستنسخ

[1] Jacqueline Lecoq, **Le corps poétique,** Op cit, p63.

سفينة عائمة مشحونة بألوان وأحوال، حيث كل لون يعد بمثابة تمظهر للقوى الخفية التي تسكن الجسد "العيساوي"، ومن تم فإنه يؤدي وظيفة توسطية بين عالم لامرئي وعالم مرئي.

إن هذه (الْخَنْدِيرَة) الملونة تحيل على تبدل أحوال الذات "العيساوية" وانتقالها من العالم الدنيوي إلى عوالم روحية وقدسية، كما تحيل – أيضا– على الكفاءة الطقوسية التي وصل إليها صاحبها (البُوهَالِي) الذي سيحول هذه القوى الخفية المقيمة في الذوات طيلة "الجذبة" إلى قوى خيرة. وتلك إشارة إلى أن الأجساد – في "الجذبة" – ستصاحبها الصحة والعافية وستبدد همومها، كما يحيل تداول هذه (الحنديرة) بألوانها على ظاهرة كونية (كوسمولوجية) تولد في أعماق "العيساوي" شعورا خاصا، يبعث في النفس أضواء الأمل وأنوار التفاؤل بتحسن أحوال الطقس، وعلاوة على ذلك فإن الذات "العيساوية" مطالبة باستحضار عنصر "الجذبة" والتفاعل مع أجواء طقوسها إذا ما أرادت الوصول إلى (حالها) والتحرر من همومها ومن ممتلكيها.

نجد حضور اللون الأزرق لدى بعض "الطوائف العيساوية" يرمز إلى السماء والبحر، حيث إن هناك توحد على مستوى الزرقة بينهما، هذا التوحد دائما حسب السنن الثقافي "لعيساوة" يشكل انضماما من أجل الحياة، ويتسم هذا اللون ببرودة الجذبة من داخله حيث "إنه يسكن ويهدىء في تعمقه"[1] الأرواح، كما نسجل أن حضور (ماء الزهر) طيلة "الجذبة" يكون استثناء خلال طقس اللون الأزرق، حيث أن مدلول حضور (ماء الزهر) في آنية مملوءة معناه فقدان تصاعدية "الجذبة"، وهذا مايفسر تحريم حضور الماء وشربه طيلة طقوس الجذبة، كما يحيل على مياه البحر وعلى استحضار قصة موسى عليه السلام الذي نجا رفقة قومه من الغرق في مياه البحر الأحمر من بطش فرعون، ويبقى تداول دلالة ومعاني هذا اللون الأزرق محدودة على مستوى "الجذبة العيساوية".

أما اللون الأحمر فيحضر في طقوس "عيساوة" وهو حافل بمجموعة من الدلالات، وله حضور قوي في الذاكرة الشعبية المغربية شأنه في ذلك شأن اللون الأبيض، ويستدعي منا هذا الحضور الوقوف طويلا عند أهم الدلالات التي تنفجر عن هذا اللون عند "عيساوة" من داخل "طقوس الجذبة" وارتباطها بالثقافة الشعبية المغربية. قبل رصد مدلولات هذا اللون نشير إلى أن الموضوعات التي تجسده

[1] Kandinsky Vassily, **Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier**, traduit de l'allemand par pierre voboudt, éd Dendel, Paris, 1962, p123.

في تمسرح "عيساوة" متعددة، حيث نجده ماثلا عبر الدم الناتج عن عملية ذبح الراقص لأطرافه العليا ولسانه في "الجذبة العيساوية"، حيث يمثل نزف الدم علامة مهيمنة على جسده وعلى مشهد "الجذبة"، فيتدخل "المقدم العيساوي" ليعدل من إيقاع الموسيقى من أجل تهدئة وتخفيف حرارة "الجذبة" ووضع حد لنزيف الدم، وبالتالي إنهاء هذه الدراما التراجيدية والدموية، لفتح المجال (لمقدم) "عيساوة" بالتدخل لتبخير جروح الراقص ورشها بماء الزهر للتخفيف من ضغط الدم وجمع الصدقات من الحاضرين.

إضافة إلى تجلي الأحمر في لون الأضحيات القربانية كالدجاج والماعز، وفي لون لباس جزار "عيساوة"، وكذا لون (العْلَام) أي علَم "طائفة عيساوة" الذي يكون مرفوعا خلال "الجذبة".

انطلاقا مما سبق، تتضح هيمنة حضور اللون الأحمر عند "عيساوة" على باقي الألوان الأخرى المتمسرحة طيلة "الحذبة"، حيث إن "الأحمر كما نتصوره، لون بلا حدود، يؤثر داخليا مثل لون ما طافح بحياة ملتهبة وهادئة (...) الأحمر شاهد على شساعة ما وقوة لا تقاوم، شبه واعية بهدفها"[1].

إن هذا الحضور القوي للَّون الأحمر في تمسرح "الظاهرة العيساوية" يستفز المتلقي، ويوقظ في فكره شعلة الأسئلة المتعلقة بمدلولات هذا التجلي، والتي تظل عملية الكشف عنها مضببة في غياب القيام بعملية حفر ونبش داخل بنية هذه الظاهرة المغربية التي تعد حقلا خصبا للدلالات الأسطورية، حيث يشكل استعمال الألوان وتوظيفها حيزا ضمن أنماط هذه الأساطير، وأن هذه الأخيرة لا يمكنها الاستغناء عن إدراجها.

ويدشن تمسرح اللون الأحمر عبر عملية ذبح القرابين ورش دمها على (المقدم العيساوي) باعتباره حاملا لقناع روح "الشيخ الكامل الهادي بن عيسى" – هذا الأخير – الذي توجه إليه هذه الذبيحة التي تعد سلوكا تضرعيا في المعتقد الشعائري "لعيساوة"، وذلك بقذف اللون الأحمر في شكل سائل دموي يمنح لتجربة الدم طابعا قربانيا لروح قوى خفية.

[1] Ibid, p130.

إن الدم – باعتباره لونا أحمرا طبيعيا – يتحول إلى رمز عن طريق هذه الوظائف والاستعمالات التي تشحنه بها الثقافة الإنسانية المتنوعة، فهو في الثقافة الشعبية المغربية رمز للتضحية، حيث نلتقي معه في مناسبات وتجارب عديدة، كأضحية عيد الأضحى، ومختلف النذر والقرابين التي تهدى للأولياء ولقوى خفية، إذ – على سبيل المثال – في موسم (سيدي علي بن حمدوش) الذي يقام بنواحي مدينة مولاي إدريس زرهون، يتم تخصيص (حفرة للاعايشة) لإلقاء القرابين ونحر الأضحيات بداخلها، والمتمثلة في "تيس أحمر" أو "ديك أحمر".

إن هذه الممارسات الشعائرية التي تركز على هذا الصنف من الحيوانات التي تقدم كقرابين، يجعل اللون الأحمر يشحن بقيمة تجارية، حيث أن ثمن الحيوانات التي تحمل هذا اللون يكون مرتفعا طيلة أيام الموسم، إنه العلامة الطقوسية الحمراء التي ترمز إلى القيمة القربانية التي لا يرقى إليها الشك.

إن تجربة الدم عند "عيساوة" كعلامة طقوسية تحيل على مدلولات متعددة، يمكن حصرها في المجال الأسطوري والديني؛ إذ "ليس ثمة من فرق جذري في هذا المجال بين الفكر الأسطوري والديني كلاهما وجد أصلا في نفس الظواهر الأساسية من الحياة الإنسانية، ولا نستطيع في تطور الحضارة الإنسانية أن نعين نقطة تنتهي عندها الأسطورة، ويبدأ الدين، وقد بقي الدين في كل اتجاه تاريخه مرتبط بالعناصر الأسطورية، متواشجا بها على نحو لا ينفصم"[1].

هكذا، يدل هذا الحضور الكثيف للدم في تمسرح "الظاهرة العيساوية" وباقي أطياف المجتمع المغربي على أن النذر والقرابين المرتبطة بالثقافة الشعبية ما زالت سائدة، إن هذه "الظاهرة عالمية يظل جوهرها ويتبدل مكانها وطقسها، ففي الجزيرة كانت النذر والأضحيات تقدم للأصنام المتعددة من اللات والعُزَّة (...) وتذهب الروايات المتأخرة عن عبد المطلب إلى نسج روايات عن محاولته إيفاء النذر على طريقة إبراهيم، وقد كان نذر أن ينحر أحد أبنائه عند الكعبة إذا رزق بعشرة من الذكور (...) ليكسب أصحابها أتباعا يستفاد منهم بما يتقربون به إلى الصنم من قرابين ونذر، وفي الثقافة

[1] ارنست كاسيرير، **فلسفة الحضارة الإنسانية أو مقال في الإنسان**، ترجمة الدكتور إحسان عباس، مطبعة كيتاني الجديدة، دار الأندلس، بيروت، 1961، ص65.

الشعبية يستمر النذر إيفاء لقوة يؤمن بها أدت طلبا للناذر، والناذر غالبا امرأة، فتلك تنذر السير حافية القدمين إلى ذلك المقام أو تنذر تقديم أضحية (رأس كامل من الغنم) لذلك المقام"[1].

هكذا تتعدد الموضوعات التي يحيل عليها اللون الأحمر الذي احتل مركزا مميزا في طقوس تمسرح "عيساوة"، وهو بذلك يرتبط بعادة عامة خارجة عن إطار المعرفة العلمية، إنه يرمز إلى ملامسة العالم الخارق للعادة والذي تقحمه الذاكرة في أغوار الكائن الطقوسي معلنة ضعف الجسد أمام ما هو روحي ومتسامي.

بعد هذه المشاهد الدموية العنيفة التي مرت بنا خلال طقوس اللون الأحمر، يلوح في سماء "الجذبة العيساوية"، اللون الأخضر الذي يلون إيقاع الطقوس المتمسرحة بطابعه الهادئ والمبشر بقرب ساعة الفرج وتحرر الأجساد "العيساوية" من القوى الخفية التي تسكنها، فهو يرمز في طقوس "الجذبة العيساوية" إلى الهدوء والسكينة، وهو لون قبة الضريح، ولون الثوب والقماش الذي يغطي قبر "الشيخ الكامل" حيث يتقاطع مساره التدلالي مع اللون الأبيض. إن الأخضر لون بارد ومن ثم "لا يكون مصدرا لأي حركة، ولا يصاحب لا بالفرح ولا بالحزن، ولا بشعور، ولا يطلب شيئا، ولا يطلق أي نداء"[2] يثير الجذبة أو تعنيف الجسد، ومن هنا يشكل محطة استراحة محايدة وبعيدة عن تحريك سواكن الذوات المشاركة في طقوس "الجذبة العيساوية".

أما اللون الأصفر فيشكل علامة تدل على إشراقة شمس النهار وبالتالي إسدال الستار على طقوس "الجذبة"، ويرمز الأصفر في تمسرح "الجذبة العيساوية" إلى القوة والشباب، حيث يتم توظيفه من أجل تجسيد حضور المرأة والولادة وما يتولد عنهما من فرح وسعادة، إنه لون الإناث الشابات اللاتي يرقصن على إيقاعاته الساحرة المثيرة للمتعة والغواية، إذ بواسطة تمسرح اللون الأصفر تتحرر الأجساد "العيساوية" وتبرز بملابس عادية كما لو تعلق الأمر بمشاهد خارج منظومة الشعائر الامتلاكية الغريبة الأطوار، إنه نهاية هذا التمسرح الطقوسي المتلون بالمعاناة وبداية نهار جديد، ستمحي أنواره كل الألوان التي تمسرحت خلال "الجذبة العيساوية".

[1] كمال الصليبي، «**الثورة جاءت من جزيرة العرب**»، مجلة الفكر العربي المعاصر، معهد الإنماء العربي بيروت، ع42، 1986، ص252.

[2] Kandinsky.V**, Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier**, Op cit, p125.

بناء على ذلك، نجد أن اللون يرتبط بالصوت والموسيقى في مختلف الثقافات الإنسانية، حيث كانت الشعائر والطقوس الدينية والاحتفالية تقام على إيقاعات الموسيقى والرقص وتدرجات الألوان المصاحبة لها والمحاكية لأحوال النفس والتقلبات الروحانية.

إن اللون وفق هذا التصور يحاكي الحالة النفسية للروح تماما كما تحاكي المقامات الموسيقية المتعددة رحلة أرواح المتصوفة المتقلبة الأحوال والألوان، "فاللون هو اللمسة والعين هي المطرقة التي تصيبها الروح، الآلة ذات الألف وتر"[1]. ولعل أقرب صورة تترجم هذا الارتباط والتداخل فيما بين الألوان والموسيقى هو ما نلمسه متمسرحا، سواء في "طقوس عيساوة" أو مختلف الطرق الصوفية ، حيث نجد أن "سلما من الألوان يمثل تمظهرات الضوء المطلق في الشطح"[2] الصوفي القائم بدوره على سلم موسيقي يتنوع حسب المقامات المرتبطة بتبدل أحوال الصوفي خلال سفره داخل عالم الروح حيث تختلط الألوان بالأنغام وكذا بالروائح التي ترسم مسارات الجسد الراقص في الفضاء والزمان. وتقود إلى معرفة اللامرئي من أحوال الروح عبر ما يوحي به العالم المرئي للألون ومسموع الموسيقى والألحان وروائح العطور والبخور، من أحوال وأهواء وحالات نفسية. وغير بعيد عن طقوس المتصوفة، نستحضر "الظاهرة العيساوية" بالمغرب، حيث يتداخل في تمسرحها اللون مع الموسيقى والبخور إلى أن يصبح فيها مدلول المقاطع الغنائية، مستشفا عبر دوال الألوان والمقامات الموسيقية والروائح.

تلعب الألوان –إذًا– في طقوس تمسرح "الجذبة العيساوية" دورا مهما في الإشارة إلى تبدلات الأحوال وإيقاعات الرقص والموسيقى، وتبرز مدى الانسجام الحاصل في التمسرح عبر تواطؤ الكل في نظام شطحات الجسد واللون والموسيقى، إنها أقنعة يتحول بواسطتها الجسد الواقعي إلى جسد رمزي وأسطوري.

إن ما أصبح في متناول الفهم، هو استحالة الحديث عن وجود حياة إنسانية طبيعية في غياب الألوان وتمسرح لغتها الصامتة، التي تملك كلاما سريا تسمع نبراته بمعان عديدة تفرض وجودها على الإنسان، وتطبع متخيله وذاكرته ولاشعوره برمزيتها الخاصة التي يتأجج لهيبها في الممارسات الشعائرية

[1] Ibid, p 89.
[2] J.Chevallier et A.Cheerbrant, **Dictionnaire des symboles**, op cit, p297.

والطقوسية واللعبية التي تتوحد تحت ظلال رموز ألوانها "طوائف عيساوة" وفرقها التي تسعى لبلوغ أبعاد ودلالات متنوعة، توقفنا عند بعض تفاصيل إيحاءاتها في تمسرح طقوس "الجذبة العيساوية".

## المبحث الثالث: الأبعاد الفنية "للموسيقى العيساوية" ووظائفها .

إن الموسيقى فن تعبيري، ابتدعه الإنسان لأداء وظائف وأدوار متعددة سواء في طقوسه المرتبطة بمجالات القدسي وإفرازاته الشعائرية والروحية التي تعتمد على الصوت البشري في تراتيلها وأناشيدها، أو تلك المتعلقة بالحياة الدنيوية، التي تعتمد على الآلات الموسيقية. وهي – حسب التصور العربي الإسلامي – "علم رياضي يبحث فيه عن أحوال النغم من حيث الاتفاق والتنافر، وأحوال الأزمنة المتخللة بين النقرات من حيث الوزن وعدمه ليحصل معرفة كيفية تأليف اللحن"[1]، كما أن "الموسيقى تلغي المكان ولا توجد إلا في الزمان وحده، وما دام كل ما يمكن أن يرى بالعين لابد أن يوجد في المكان، فسوف يتوقف هذا الفن عن مخاطبة حاسة البصر، ويلجأ إلى السمع، ومن ثم فالوسط المادي الذي يستخدمه هو تتابع الأصوات والنغمات في الزمان، والنغمة الموسيقية ما إن تخرج إلى الوجود حتى تفنى وتتلاشى، فليست لها موضوعية حقيقية"[2].

ارتبطت الموسيقى ب"خدمة طقوس العبادات تماما كفنون التصوير والنحت والعمارة التي كانت في خدمة [المجد الإلهي] هذا، باستثناء الأغاني التي كانت شائعة بين أفراد الشعب والتي كانت تعبيرا تلقائيا عن الناس في حياتهم الدنيوية..."[3].

فمارست – بذلك – تأثيرا بالغا على حواس الإنسان، وتغلغلت في دواخله عن طريق تحريكها لإيقاعات تقطن في دهاليز كينونته الداخلية، فاستأنس بأنغامها وألحانها وامتزجت بأحاسيسه ومشاعره وأفكاره. حيث أضحت "الموسيقى هي الأجر المخصص للأذن على المقارنة التي تجعل روعة الروابط محسوسة وحقيقية والمقارنات دقيقة. ولكنها – أيضا – تجعل الأذن البشرية في وضعية تراسلية مع الفكر ومع بنية النظام الكوكبي لأن علامات سلم الأنغام تكون مرتبة في علاقات مضبوطة كما هو شأن الكواكب فيما بينها. إذ إن الاستماع إلى الموسيقى مرتب بشكل قبلي لأجل الاستماع إلى

[1] صديق بن حسن القنوجي، **أبجد العلوم**، ج2، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1978، ص 532.
[2] ولتر ستيس، **فلسفة هيجل (فلسفة الروح)**، ترجمة إمام عبد الفتاح إمام، ج2، دار التنوير، لبنان،ط2، 1982، ص 162.
[3] يوسف السيسي، «**دعوة إلى الموسيقى**»، م. عالم المعرفة، ع46، أكتوبر 1981، ص330.

إيقاع الكواكب السيارة، إنها الموسيقى الكونية"[1] التي توحدت في كنفها المجتمعات، واتخذت منها قناة للتنفيس عن الروح، وأداة تعبيرية في ممارسة طقوس العبادات والاحتفالات. كما تشكل ذاكرة إثبات للهوية والجذور، إذ بواسطة إيقاع موسيقى ما، ونبرات أغنية ما، تتمايز الجماعات والأعراق، وتبرز مظاهر الانتماء، وتحدد أصول الكيانات الثقافية من داخل هذه التوليفة الشفهية بين الصوت البشري وصوت الآلة الموسيقية. ومن هنا تأتى لثقافات موسيقية عديدة، انتشال شعوب وجماعات إثنية كثيرة، من المحو والذوبان في تيار الثقافات ذات النزوع الاستعماري والاستئصالي.

يعج المجتمع المغربي بوافر من الألوان الموسيقية المرتبطة بالغناء، كالطرب الأندلسي، وطرب الملحون، والموسيقى الجبلية، إلا أن الموسيقى الدينية لها السيادة الواضحة في هذا المجال، كموسيقى (عيساوة، وحمادشة، والتهاميات، وجيلالة، وموسيقى كناوة) ولكل لون آلته، وإيقاعه، وألحانه، وسماته الدالة عليه.

لعل السؤال الذي يفرض نفسه في هذا المقام هو: كيف تدل علامات النسق الموسيقي في "الظاهرة العيساوية" ؟ هل تشتغل بالكيفية – نفسها – التي تشتغل بها العلامات اللسانية ؟

يجيب إميل بينفنيست (E. Benveniste) :"تبدو أهم الاختلافات بين اللغة والموسيقى في طبيعة علاماتهما، وطريقة اشتغال كل منهما. فمادة الموسيقى هي الصوت، الذي يتخذ طابعا موسيقيا عندما يعين ويصنف باعتباره (نوتات). وليس في الموسيقى علامات شبيهة بعلامات اللغة مباشرة"[2] فالعلامة الدنيا في الموسيقى (النوتة)، لكنها لا تكتسب قيمتها التقابلية إلا داخل سلم للأنغام (une gamme)؛ وبذلك تملك بعدا سيميائيا ما دام لها موقع محدد داخل النسق. أما تركيبها فهو حر، لا يخضع لأي قواعد نحوية ثابتة، إذ يتوقف في جانب كبير منه على اختيارات العازف.

إن أهم فرق بين علامات اللغة وعلامات الموسيقى يكمن في أن "علامات النسق الأول تملك دالا ومدلولا، أي تحكمها شفرة؛ في حين أن علامات النسق الثاني تتألف من دال فقط، ولا مدلول

[1] Marc Alain Descamps, **Ce corps hai et adoré, psycho histoire des idées sur le corps : sa haine et sa réhabilitation**, éd Sad, 1988, p46.
[2] Emile Benveniste, **Problèmes de linguistique générale**, Gallimard, Paris, 1975, p 54-55.

لها؛ ومن ثم فهي لا تشكل سوى نسق"[1]. وهي حقيقة يكاد يتفق عليها كل المهتمين، بيد أن الموسيقى غير دالة، فإن الملفوظ الموسيقي لايعدم الدلالة، وهي دلالة رمزية يستشفها المتلقي من الملفوظ بكامله. وما دام الأمر كذلك، فإن النسق الموسيقي يمكن أن يؤدي وظائف سيميائية كثيرة في تمسرح "الظاهرة العيساوية".

ما يهمنا من هذه التوطئة، هي "الموسيقى العيساوية" التي تم إبداعها بمدينة مكناس على يد أتباع "الشيخ سيدي مُحَّد بن عيسى"، التي كانت في الأصل ذات مغزى حربي لأنها تلهب حماس أتباع "الطريقة العيساوية" لمجابهة المد الإيبيري المسيطر على الجيوب المغربية الشاطئية، ثم ما لبثت أن أصبحت جزءا من طقس "الجذبة" و"التحييرة" و"الحضرة" في حلقات "الذكر العيساوي".

الواقع أن دلالة الموسيقى في تمسرح "الظاهرة العيساوية" ليست محددة بشكل صارم، بل تتوقف على التوظيف الذي يورده بها "العيساوي"، وعلى علاقاتها بالأنساق الأخرى. وعلى العموم فهي إما أن تدعم تلك الأنساق، فتقيم معها علاقات حشوية، وإما تتعارض معها.

من بين ماينبغي أن يتناوله التحليل السيميائي لنسق الموسيقى في "تمسرح الظاهرة العيساوية": مصدرها وتوزيعها في الفضاء، وبذلك يمكن التمييز بين :

- الموسيقى التي ألفت خصيصا للتمسرح، وتلك التي استعيرت بشكل عرضي، وأدمجت فيه لتعبر عن دلالات محددة.
- الموسيقى التي تنبع من التخييل، بحيث تعزفها شخصية، أو مجموعة من الشخصيات، وتلك التي تكون خارجة عن نطاق التخييل، تضطلع بعزفها جوقة ظاهرة أو خفية، أو هي موسيقى مسجلة.

هكذا، تشكل "الموسيقى العيساوية" كيانا سيميائيا متشابك البناء، في سيرورة الإنتاج والتلقي، الشيء الذي يجعل سيميوزها، لا يتنازل عن أسراره بسهولة، ولا يتعجل في إثارة الأذن المستمعة ليوقعها في شرك العلامات الموسيقية التي هي في سعي دائم لتكون "مثل إضاءة للروح التي تستيقظ

[1] Ibid, p 58.

فينا"[1] على مهل خلال وجودنا، حيث نستأنس بالعديد من العلامات الموسيقية المتلونة الإيقاعات والموازين والنبرات، والتي "لكل منها دلالتها وسياقها الخاص، وتفرز هذه العلامات استجابات توطدت فينا سابقا كما فعلت أجراس بافلوف حينما أسالت لعاب الكلاب"[2].

يبقى الأداء الموسيقي – وحده – الطاقة المولدة لكل المظاهر السيميائية الدلالية التي "تقتضي، من أجل إنتاج التأثير المبحوث عنه، فنانين محنكين اكتسبوا تأهيلا، سواء روحيا أو تقنيا في الأداء"[3] يسمح بعبور تدفقات انفعالية، ونفاذها في عمق السريرة الداخلية للمتلقي الذي يطرأ على حالته الأهوائية فعل تحويلي، يتراوح بين التهييج الروحي الناتج عن استحضار المعاناة كما هو واقع حال آثار الموسيقى الروحية المرتبطة سواء بالفرق الصوفية أو الجماعات الطقوسية. وهنا نستحضر "موسيقى عيساوة" وما تثيره من أحوال وأهواء للذات المتفاعلة مع عوالم مقاماتها الموسيقية لحظة "الجذبة"، كما ينتج عن هذا الفعل التحويلي لأحوال الذات، الناتج عن الموسيقى حالة انفعالية مليئة بمشاعر اللذة والمتعة والألم والسعادة إلخ.

للحديث عن مصادر الأداء الموسيقي، لا نجد بدا من الوقوف عند نص مشهور للفرابي يقول فيه " وهيئة الأداء صنفان: أحدهما، هيئة أداء الألحان الكاملة المسموعة بالتصويتات الإنسانية. والثاني، هيئة أداء الألحان المسموعة من الآلات الصناعية، وهذه الهيئة تنقسم بحسب أصناف الآلات، فمنها صناعة ضرب العيدان، ومنها صناعة ضرب الطنابير، ثم ما سوى هذين من الآلات. وتلك الأخرى تنقسم بحسب المقصود بها، فمنها صناعة الغناء، ومنها صناعة النياحة والمراثي، ومنها صناعة قول القصائد والقراءة بالألحان، ومنها الحداء، وسائر ما جانس هذه، وليس يعسر الآن تحديد هذه وما أشبهها"[4].

يتضح – من خلال النص – أن الأداء الموسيقي "لفرقة عيساوة" لا يخرج عن نظامين:

أ– نظام الصوت البشري الذي يعتبر المصدر الكامل لأداء الموسيقي.

[1] Patrice pavis, **l'analyse des spectacles**, op cit, p130.
[2] E.T.Hall**, le langage silencieux**, Trad : Jean Mesrie et Barbara, éd Seuil, 1978, p190.
[3] Hegel, **Esthétique**, Trad : S. Tankélévitch, 3 vol, éd Flamarion, sans date. p342.
[4] أبي نصر محمد بن محمد بن طرخان الفرابي، **كتاب الموسيقى الكبير**، تحقيق وشرح غطاس عبد الملك خشبة، مراجعة وتصدير محمود أحمد الحفني، دار الكتاب العربي، القاهرة، د.ت.ط، ص86.

ب- نظام الآلات الموسيقية الذي يعتبر امتدادا للصوت البشري، وتطويرا له، إذ عبر هذا النظام يتم محاكاة "ما يمكن محاكاته من الألحان الكاملة، أو لتجعل تكثيرات لها وافتتاحات ومقاطع واستراحات إليها خلال المحاكاة، أو تكميلات لما قد يمكن أن تعجز الحلوق عن استقصائه"[1].

هكذا، نجد أن "الموسيقى العيساوية" تعتمد في أدائها على الصوت البشري وعلى أصوات من خارجه، يتم خلقها بواسطة وسائل نوعية " تحدث رنينا، سواء من وجهة نظر فيزيائية أو تعلق الأمر بشكلها الصناعي، مختلفة جدا: إنها تارة عمود هواء مستقيم أو متموجة، محتجزة داخل قناة من خشب أو من معدن، وطورا حبل ممدد نحاسي أو أوتار من أمعاء الحيونات، أو مساحة من رق ممددة، أو جرس ما من زجاج أو من نحاس إلخ، ويوجد ضمن هذه العلاقة، تراتبية ما فيما بين الوسائل، حيث الاتجاه الخطي الصادر عن الأصوات الذي يضفي على هذه الأخيرة الخاصية الأكثر موسيقية وخاصة (الوسائل الوثرية أو النفخية)، في حين الأخرى متعلقة بمساحة منبسطة (الطبل، الطبل الكبير، الدف) لا تلعب سوى دور ثانوي"[2].

تم اعتماد هذه الآلات الموسيقية في الأداء، من أجل إنجاز أدوار ووظائف تتعدد بتعدد السياقات واختلاف الهويات الثقافية والإثنية، فماهي إذن أبعاد "الموسيقى العيساوية" ووظائفها ؟ وهل يمكن الحديث عن "الموسيقى العيساوية" كمكون سيميائي محدد لتجليات تمسرح "الظاهرة العيساوية" ؟

انطلاقا من هذه التساؤلات، تعد الموسيقى في طقوس "الجذبة العيساوية" بمثابة طاقة لها حضور وازن لا يقل أهمية عن الرقص في بناء تمسرح "الظاهرة العيساوية" وإخضاعه لعملية التطقيس التي من بين مقوماتها الإنصات، الذي يولد في الجمهور ردود فعل تنزع عنه رداء السلبية وتقحمه في عالم المشاركة والتفاعل مع الإيقاع الذي يطبع الشعائر "العيساوية"، حيث نجد "الإدارك والتلقي هما فعلا البناء الإيقاعي"[3] داخل تمسرح "الظاهرة العيساوية".

من هذا المنطلق، تلعب الموسيقى في "طقوس عيساوة" دورين أساسين:

[1] نفسه، ص 68-69.

[2] Hegel, **Esthétique**, op cit, p355.

[3] Patrice pavis, **L'analyse des spectacles**, op cit, p209.

أ- دور فرجوي تتمسرح إيقاعاته خلال (مرحلة العادة) بموسم "الشيخ الكامل الهادي بن عيسى" بمكناس.

ب- دور وظيفي يكمن في تحريك سواكن الجسد وتهييء الإيقاعات التي تبعث أرواح (المملوكين)، ويتم ذلك خلال مرحلة "الجذبة"، حيث تنتظم الموسيقى في سلسلة من الأغاني تتوزع بحسب مقاطع "الملوك" ودائرة الألوان الممثلة لها، ويتولى (المقدم) "العيساوي" تسيير الفرقة الموسيقية وضبط الإيقاع العام "للجذبة"، عبر امتلاكه لمقاطع ومحتويات هذه الموسيقى الطقوسية المعقدة، والتي بواسطة رمزيتها يبحث الفاعل الطقوسي عن "اكتشاف طبيعة الحقيقة الخفية المسننة بطريقة مغايرة عن أناه الاجتماعية"[1].

على هذا الأساس، لا بد (للمقدم) "العيساوي" أن يتحلى بقدر من التواجد الفعال، والضبط الكامل للإيقاعات وخصائصها الموسيقية حتى يشد إليه انتباه الجميع، حيث سياق "الجذبة" يفرض أن يكون أداؤه أكثر دينامية من أجل تصعيد مستوى التوتر الدرامي لكل ذات حسب درجة ونوع (ساكنها) بفضل موسيقى آلة (الغِيطَة) السحرية بطبيعتها الإيحائية التي عبر أنغامها يتم التواصل والتحاور مع (الملوك)، و(تَطْلِيعْ السَّاكِنْ) الذي يحيل - حسب المعتقد الشعائري الشعبي بالمغرب - على "أغاني تتناسب مع المعتقدات السحر / دينية المرتبطة بحركة الأولياء (...) إنه ذلك الذي تسميه اللغة الغربية ذات الأصول الدينية بالامتلاك"[2].

تشكل الموسيقى - إذًا - لغة أخرى من لغات تمسرح "الظاهرة العيساوية"، تتجاوب معها أرواح المريدين وتقدسها، إنها ترافق سفر أرواح المشاركين في "طقوس الجذبة" التي يمكن مقارنتها بالمقامات الصوفية، حيث يعمل (المقدم) "العيساوي" على تنويع الإيقاعات الموسيقية وفق الأحوال النفسية والتقلبات الروحية للذوات المسكونة بقوى خفية من أجل التخلص من أسرها - تماما - كما يحدث في طريقة التغني في الموسيقى الصوفية وتدرجها بين المقامات. حيث إن الفرق الصوفية درجوا منذ القدم على أن يبدؤوا مجالس الذّكر ب: (لاَ إِلَهَ إِلاَّ اللهْ) وتعرف عندهم "بالأرضية"[3]، ويأخذ

[1] Paul Zumthor, **Introduction à la poésie orale,** op cit, p269.
[2] Abdelkader Mana**, Les regraga**, op cit, p287.
[3] هذا المصطلح يقابله عند "عيساوة"، (الطَّرْحْ)، حيث يتم افتتاحه كذلك بذكر مقطع (باسم الله باش بدينا وعلى النبي صلينا).

"الرسيم الذي هو رئيس المجلس في التدرج بالذَّاكر أثناءها (...) وهنا تبدو مقدرة المنشدين بمتابعتهم الأنغام والإنشاد، ثم ينفرد الرئيس بعد الوصول إلى نغمة الرصد التي ينتهي عندها إنشاد القصيدة"[1].

إذَا كانت الفرق الصوفية تنبثق مرجعيتها السلوكية في أداء حضرتها من التراث الإسلامي، فإن "طوائف عيساوة" ظلت محافظة على موروثها الثقافي الشعبي، حيث عملت على مزجه بالثقافة العربية الإسلامية الشيء الذي جعل أرشيفها الموسيقي المتمسرح في "طقوس الجذبة" غنيا بمقاطع غنائية صوفية الأصل.

بالتالي تشكل هذه الموسيقى الطقوسية علامات إشارية تقود فعل المشاركة الوجدنية والجسدية للراقص وتتحكم في مسار اتجاه حركاته في الفضاء، فضلا عن كونها تشكل عبر هذا التخزين الذاكري للإيقاعات والأغاني، ذات الأصول الصوفية، جزءا من توليفة هوية "عيساوة" المتشظية، ولا غرابة في ذلك أن تعمد هذه الظاهرة إلى أسطرة ماضيها باللجوء إلى رمزية الموسيقى بدءا من آلاتها الأسطورية الغنائية المعبأة بعلامات ورموز تغذي فكرة الشعور والحنين إلى الأصول. حيث إن "أقل ما يمكن لهذه الموسيقى وتاريخها أن يقدماه لنا اليوم، هو قياس لفهم خطوط الانتساب والترابط اللذان يأخذان فكرة الشتات وراء نطاق منزلتها الرمزية باعتبارها نقيضا متشعبا ينسب إلى جوهر عرقي"[2]، اتخذ من هذه الموسيقى جهازا دلاليا يتألف من شبكة من : العلامات الصوتية تتعالق في إنجازها مع جهاز حركي، حيث يظل "الجسد العيساوي" – وحده – هو الوسيلة التي صهرت بداخلها هذه الموسيقى والرقصات والأغاني لحين من الدهر، وذلك بتجسيدها في طقوس "الجذبات" ومختلف المواسم التي تعتبر بمثابة دورات بيداغوجية – عبرها – تلقن هذه الموسيقى الراقصة للأجيال "العيساوية"، باعتبارها تشكل مذكرة طرب تستعيد جزءا من الهوية المفقودة لهذه الظاهرة .

ومرَّ تاريخ التنغيم الإنساني بتحولات عديدة أفرزت بنيات فنية مركبة، يمثل السُّلَّم الدياتوني الحديث بأصواته السبع : (دو ري مي فا صو لا سي) قاعدتها المنطقية والضابط لانتظاماتها العددية وتناسبها الروحي، ويمكن رسم أصواته بالتدوين الموسيقي الحديث.

[1] زكي مبارك، «**التصوف الإسلامي في الآداب والأخلاق**»، مجلة المعرفة العربية، ع6، يوليوز 1931، ص 267-268.
[2] مايك كرانغ، «**الجغرافية الثقافية**»، ترجمة: سعيد منتاق، م عالم المعرفة، ع 317، يوليوز 2005، ص 229.

أثار هذا النمط التأليفي السباعي جدلا حول موقع السُّلم ذي الخمس درجات أو ما يصطلح عليه بالسلم الخماسي من ذلك النظام الصوتي (سبع درجات صوتية). فهل السُّلم السباعي أو الدياتوني مجرد امتداد وتطوير للسلم الخماسي، أم أنه مستقل بأبنيته النغمية وهندسته الرياضية ؟ نطرح هذا السؤال نظرا لسيادة الاعتقاد بأن السلم الدياتوني جاء ليكمل الصوتين الناقصين للسلم الخماسي، الذي تنتظم أصوته كالآتي:[1]

لكن يصعب قبول هذا النمط من الفهم، نظرا لخضوع المستمع لفترة طويلة من الزمن لتأثير السُّلم الخماسي إنتاجا وتلقيا، كما أن العديد من الشعوب القديمة ظلت أسيرة هذا البناء النغمي، منها: الشعوب الصينية واليابانية والفيتنامية والهندية والإفريقية. لذا فإن هذا السُّلم يتميز بفرادته النغمية، إذ مازالت النصوص الموسيقية الحديثة تخضع لتراكيبه البعدية، نذكر منها على سبيل المثال :

- الموسيقى الأمازيغية (فرق سوس)

- موسيقى كناوة

- الموسيقى الأندلسية؛ التي نسجل توظيفها لمقام يسمى "رصد عبيدي"[2]، نذكر منها من توشية قدام الرصد مايلي :[3]

[1] إدريس الشرادي، «**نماذج لحنية إيقاعية لمختلف أنواع الموسيقى الشعبية المغربية**»، مجلة الفنون، ع1، غشت 1978، ص 116.
[2] عبد العزيز بن عبد الجليل، **المشترك في مجال النغم والإيقاع بين المغرب والشعوب الإفريقية المجاورة**، مطبعة النجاح الجديدة، الرباط، 1995، ص 27.
[3] المرجع نفسه، ص 30.

إن أساس البنية النغمية للسلم الخماسي هو الالتزام بخمسة أصوات تركيبية، أما القرار؛ أي الصوت الأول، فإنه يحتمل التنويع، إذ يمكن البداية بأي صوت، لكن شريطة احترام التركيب البعدي الآتي :

بعد + بعد + بعد ونصف + بعد + بعد ونصف.

إن "الموسيقى العيساوية" تعتمد وسائل تعبيرية فنية متعددة، نجد من بينها أسلوب التكرار في أداء الجمل الموسيقية، التي تكون مرافقة للرقص والشطح و"الجذبة" العيساوية. فللتكرار بعد جمالي، فضلا عن دوره التأكيدي للقيم والمعاني الروحية الرمزية للنص الموسيقي "العيساوي"، وللجسد الراقص على إيقاعاتها وتمفصل مقاماتها.

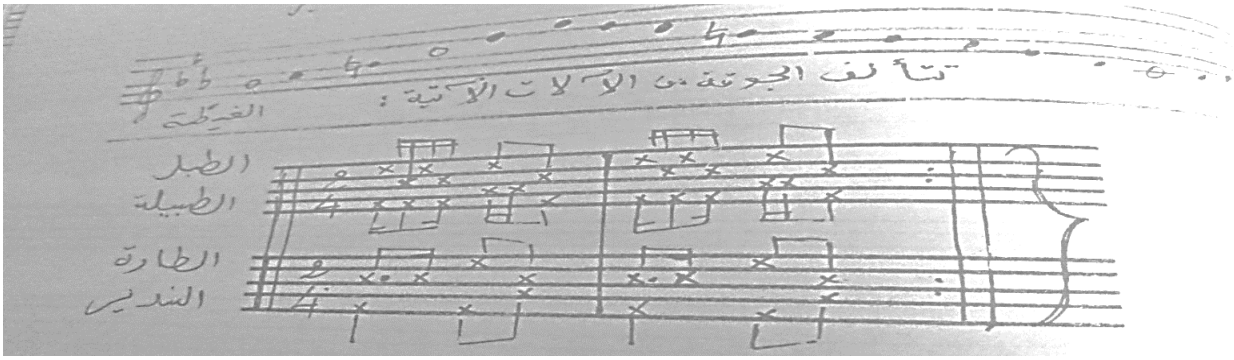
يتميز "النص العيساوي" بخصائص فنية نغمية، تختلف عن باقي الأنماط الموسيقية الشعبية بالمغرب، من حيث الهندسة الإيقاعية لأصواتها وسُلَّمها الموسيقي والأبعاد الفلسفية والاجتماعية والتاريخية، والنفسية لرموزها.

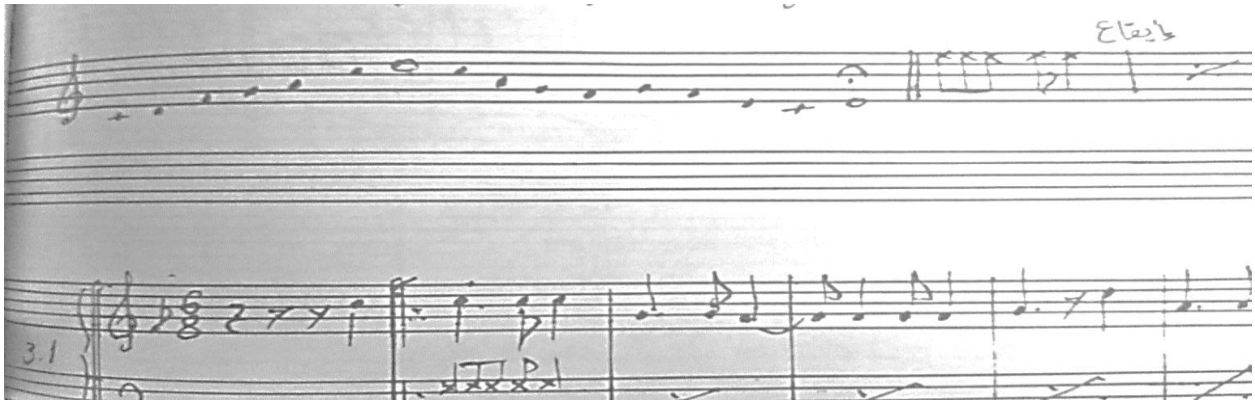
ينفرد النص الموسيقي "العيساوي"، باعتماده في الأداء على الجمل القصيرة الدالة، سواء في اللازمة (التَّسْليم)، أو في باقي الجمل الأخرى. كما أنه يتأسس على منطق البناء البوليفوني الذي تتولد عنه حوارية موسيقية شفهية قائمة على الاختلاف في تقديم الجمل الموسيقية آليا وغنائيا، حيث يدرك المتأمل في بنائها مدى خضوعها لقواعد الهارمونيا والتطابق الصوتي، غير أن حضور البوليفونية

داخل "الموسيقى العيساوية" يتحقق بعمق روحي ارتجالي لا يرتهن لكتابة موسيقية سابقة عن فعل التحقق.

في ما يلي نورد بعض الصيغ "اللحنية العيساوية" التي تمزج بين التركيب الفني الموسيقي والتعبير الجسدي الكوريغرافي :

✓ **لحن خاص بتحية المتفرجين :**[1]




✓ **لحن خاص بإرشاد الراقصين "للجذبة العيساوية":**2

[1] إدريس الشرادي، «**نماذج لحنية إيقاعية لمختلف أنواع الموسيقى الشعبية المغربية**»، مرجع سابق، ص 117-130.
[2] نفسه، ص 117.

تتوحد لغة الموسيقى بلغة الجسد واللون داخل طقوس "الجذبة العيساوية" عبر توظيف تقنية المناداة على الأرواح من أجل بناء مشاهد التمسرح، التي تتجلى من خلال شخصيات (الطَّرْح) المتأرجحة بين الخيال والواقع.

لكننا نتساءل في هذا الباب : لماذا يعتمد التمسرح على الجسد في "الموسيقى العيساوية" ؟ الحقيقة تكمن في أننا لا نستطيع أن نصوغ جوابا مقنعا إلا إذا أدركنا أن "واقع المغرب يعتبر الجسد

ملكا"[1] يخترق الفضاء والزمان، كما أن "الإلزامات الإلهية والتقليدية"[2] تعتمد بشكل مثير على الجسد في ممارساته التطبيقية.

وربما هذا ما يبرر الخطاب الذي تبثه لغة الجسد في "تمسرح الظاهرة العيساوية"، إذ يتفرع إلى خطابات:

- خطاب واقعي أخلاقي، يصبو إلى تغيير سلوك البشر.

- وخطاب ديني، يعبر عن التحام الذات بالغيب.

- ثم خطاب أسطوري يعبر عن التحول السحري الذي يتوخاه المريد العيساوي ليفوز ببركة "الشيخ الكامل".

هكذا تشكل "الموسيقى العيساوية" تعبيرا دلاليا ورمزيا، بواسطتها أمكن "للظاهرة العيساوية" أن تبني تاريخها، إيقاعيا وكوريغرافيا. وبذلك فإن إيقاعية الموسيقى ونبرات الأصوات المحملة بكلمات ذات أصول عربية وإسلامية ومغربية وإفريقية، هي منطوق رسائل ذات عمق سيميائي وجودي وأسطوري حافل بمعالم الهوية وإشارات الانتماء والحنين إلى الأصول المغربية لهذه الظاهرة.

انطلاقا مما تم الحديث عنه - في هذا المبحث - فإن "الموسيقى العيساوية"، سواء بأدائها الصوتي أو الآلاتي، نحتت في وعي الإنسان "العيساوي" قيما راسخة، سجل بواسطتها حضوره وتواجده في خضم سياقات تطبع متواصل حياته العملية والأسطورية. وأن "الجسد العيساوي" يظل المدونة التي تقبع في كنفها أصوات الموسيقى وإيقاعاتها الراقصة التي تمدد حضور الكائن "العيساوي" في الزمان والمكان، وتزوده بعلامات ورموز البقاء والحنين إلى الأصول والجذور، وكل ما من شأنه أن يعضض ويسند سمات هوية "الجسد العيساوي"، التي لا تختزل في قيم الغناء والموسيقى فقط، بل تنطوي على امتدادات أخرى من قبيل محمولات الجسد المتجلية في الألبسة والألوان التي ترتبط بالغناء

[1] Malek chebel**, Le corps dans la tradition au Maghreb**, Op cit, p 184.
[2] Ibid, p 25.

والموسيقى، وترافق الإنسان "العيساوي" في ممارسة معتقداته وطقوس احتفالاته في تعالق منسجم مع الموسيقى والرقص.

يعتمد التعبير الجسدي في "موسيقى عيساوة" بالدرجة الأولى على الحركة التي يراها بعض المستجوبين "اعتباطية وفظة"[1]، في حين يراها البعض الآخر "غير واعية وتجريدية"[2]. لكن إذَا تقصينا حركات الجسد في "تمسرح الظاهرة العيساوية"، فإننا نجد الأمر يختلف تماما، لأنها تخضع لقواعد ضمنية، تعبر عن التواصل البدائي الفطري الذي – وإن كانت – تغيب فيه اللغة الشفهية، فهو يملي طريقة خاصة تثبت وجود المريد. كما تخضع لرصيد الفرقة الرمزي، الذي تغرف منه الحركات أسسها التعبيرية، حيث تفصح عن نص مفتوح يحفز على فهم الكون المضطرب.

كلما حاولنا أن نبحث عن الأسباب التي دفعت أولئك المتفرجين (المستجوبين) إلى الإفصاح عن الرأيين السابقين، فإننا نجدها تعزى إلى سببين :

– إما القول بالاعتباطية، سببه راجع – فيما نرى – إلى أن هذه الحركات لا تكشف عن معنى جاهز، وإنما تخفي بين ثناياها دلالة أو دلالات مضمرة، تستلزم تدخل خيال الذات المتلقية لتقيم تأليفات ممكنة تمكنها من بلورة موضوع تصوري لهذه الحركات.

– وإما القول بأنها مجردة، يعود إلى غياب لغة شفهية تساعد على تنظيم أجزاء النص الحركي، وعلى إقامة صلة علائقية بين هذه الأجزاء. وبالتالي فإن هذه اللغة الصامتة تبدي عناصر النص الحركي متناثرة، الشيء الذي يحول دون الوصول المباشر إلى تركيب منسجم لمستويات هذا النص، كما يعوق الوصول إلى تأطيرها في بنية محددة.

والجدير بالذكر، أنه إذا كانت "الموسيقى العيساوية" تتأسس على "لغة خرساء"[3]، فذلك لا يتنافى مع أصل الدراما، الذي يرتكز على الحركة، ولذلك كان مقابل كلمة الحركة "دراما"[4]. وقد لا

[1] رأي أربعة عشر مستجوبا خلال أيام موسم الهادي بن عيسى "الشيخ الكامل" سنة 2016.
[2] رأي أحد عشرة مستجوبا خلال أيام موسم "الشيخ الكامل" سنة 2017.
[3] Jacques Durand, **Les formes de la communication**, éd Dunod, Paris, 1985, p 36.
[4] ولا ننسى هنا كل من: إيدوارد كريج وأدولف أبيا وكودن كريج الذين دعوا إلى إنشاء مسرح يتكئ على الحركة والإيقاع، وهو ما تتأسس عليه الجذبة العيساوية.

ينكر أي باحث، أن "الموسيقى العيساوية" تعد مفتاحا، لتحريك تفاعل المتلقي والإنتاج الذي تثيره انتظاراته، ويدعوه إلى طرح جملة من الأسئلة المختلفة، التي تخول له فرصة اختراق اللغة الصامتة والبحث عن أجوبة ممكنة لها، تفضي به إلى اقتراح معنى أو معاني احتمالية.

# الخاتمة

تتميز معظم الأشكال التعبيرية والفرجوية – في تمسرح "الظاهرة العيساوية" – بكونها تختزن مجموعة من الخصائص الثقافية لمؤديها ومتلقيها، وكذا الفضاء الذي تقام فيه، مما جعلها خزانا حقيقيا في إظهار الطابع الثقافي والاجتماعي للحضارة المغربية على مر العصور، هذا لأن البحث في الفرجة الشعبية، يعد بحثا في الثقافة والتاريخ والاقتصاد والسياسة وكل جوانب الحياة التي تتعالق مع البيئة التي تنشأ فيها، الشيء الذي يجعل "تمسرح الظاهرة العيساوية بالمغرب" كفيلا بأن يظهر هذه الجوانب مجتمعة.

وتعرف "الظاهرة العيساوية" صعوبة في تصنيفها كتمسرح، حيث يعرف هذا المصطلح مجموعة من الاختلافات تحدثنا عنها في الباب الأول من الأطروحة، لكن الخصائص التي تميز هذه الظاهرة عن غيرها هي تلك العلاقة التي تجمعها بالأدب الشعبي، فالأدب والفرجة الشعبيان شفهيان ويتماهيان إلى أن تنتفي الحدود بينهما، إضافة إلى ما يهددهما من أشكال أخرى تقتحم المناسبات التي كانا يقاما فيها، مما أدى إلى تراجع تلك الأشكال والفرجات الشعبية، فأصبحت تتخلى عن مجموعة من العناصر بسبب عدد من المؤثرات التي تبلورت تحت مسمى العولمة.

بعد هذا الرصد والتحليل لمختلف القضايا التي يطرحها موضوع "تجليات التمسرح في الظاهرة العيساوية بالمغرب"، حاولت هذه الدراسة إثارة مجموعة من القضايا ذات الصلة "بعيساوة"، من خلال تناول موضوع التمسرح في شعائر واحتفالات "الظاهرة العيساوية".

وفي محطات هذه الدراسة المتتالية وعبر عملية الإنصات إلى "طوائف عيساوة" وهي تتكلم لغة طقوسها الخاصة، خلصنا إلى مجموعة من الاستنتاجات يمكن إجمالها في النقط الآتية :

- ✓ ففيما يتعلق بالتمسرح بصفة عامة، نؤكد مرة أخرى، على أن تعدد المجالات والخطابات التي يتمظهر فيها، وارتباطه الوثيق باللغة والفكر والحركة الإنسانية يجعلنا نقول أن التمسرح – في الحقيقة – تمسرحات وتعدديته ترتبط بتعددية الوسائل التعبيرية المستعملة في كل مجال أو خطاب. إذ بالإمكان أن ينتج التمسرح عن طريق اللغة كما في الشعر والرواية وعن طريق الحركة والجسد، والعلاقات الإنسانية داخل المجتمع، وعن طريق الصورة كما هو الشأن في اللوحة التشكيلية.

- ✓ إن التمسرح لم يعد مقولة نقدية محايدة، وإنما أصبح طابعا خاصا بمرحلة إبداعية مسرحية وبتيارات معينة، هي التيارات الضد / أرسطية بصفة عامة. وجاء هذا نتيجة الرغبة في إعادة الاعتبار إلى جانب الخصوصية المسرحية، وإلى الطابع اللعبي والتخييلي للأشكال ماقبل المسرحية.
- ✓ إن الانطلاقة المباشرة من تجليات التمسرح في الظاهرة العيساوية أمدتنا بجميع الشخصيات الفاعلة في طقوس احتفالها بمختلف جوانبها، سواء الحركية أو الدلالية المرتبطة بأبعادها السيميائية، والشحنة الدرامية التي تفجرها داخل الممارسة الشعائرية الشبه مسرحية، حيث تتقمص فيها الذات أدوار كائنات أسطورية خفية، لتجاوز إحباطاتها الاجتماعية ومعاناتها التاريخية، وذلك من خلال الاضطلاع بأدوار تراجيدية خلال زمان التمسرح، وبانتهائه تعود الذات "العيساوية" لتعيش من جديد معاناة الهوية ذات الارتباط بترسبات تاريخية طبعت تاريخ "عيساوة" بالمغرب.
- ✓ ابتدعت "الظاهرة العيساوية" تمسرحها الخاص، ليس فقط للانتشاء واللذة في حضرة الفرجة والاحتفال، وإنما تسعى – بتلك الممارسات الطقوسية – إلى تجذير روابط الانتماء فيما بين أفرادها، وكذا تلقين شفرات خطابها للأجيال من أجل ضمان بقائه باعتباره علامة من علامات هوية "عيساوة" وتماسكها.
- ✓ توظف فرقة "عيساوة" فعالية الجسد الراقص المحمل بثقل تعبيري تتولد عنه نصوص إشارية ذات عمق أنتربولوجي، ترتبط مظاهره بالهوية المغربية، الشيء الذي يجعل من الراقص ديوانا مسجلا لثقافة هذه الأقلية ولتاريخ معاناتها، وسلاح انتفاضاتها ضد التهميش، وسخريتها من واقعها.
- ✓ شكلت بلاغة "الجسد العيساوي" خطابا مضادا لنزعة التمركز حول اللغة اللفظية وحضارة الكتابة، الشيء الذي جعل هذه الأطروحة تشيد بناءها وتدافع عن مرتكزاتها القائمة على إثبات هوية "عيساوة"، انطلاقا من خطابها السيميوثقافي القائم على إشارات الجسد الراقص، كما أنها إبداع عفوي يستجيب لتلقائية الكائن "العيساوي" المنغمسة في بحث مستمر عن الهوية والأصول المفقودة.

- ✓ استطاعت "الظاهرة العيساوية" بخبرتها المعرفية والجمالية المطبوعة بالعفوية والتلقائية أن تؤثر في غيرها من مختلف مكونات المجتمع المغربي، ليعيشوا إلى جانبها تجربة احتفالاتها ومعتقداتها الطقوسية ماديا ورمزيا.
- ✓ حددت تجليات التمسرح الاحتفالية "للعيساوي" وضعا اعتباريا ثقافيا متميزا في خريطة باقي الأشكال التعبيرية الشعبية المغربية، الشيء الذي جعل من ثقافة "عيساوة" مكونا أساسيا من مكونات الثقافة الشعبية المغربية.
- ✓ يتميز تمسرح "الظاهرة العيساوية" بطابعه الاحتفالي المرتبط بعالم الطبيعة وعالم القوى الخفية، حيث تضمر كل الطقوس المتمسرحة نزعة إيحيائية موروثة عن المعتقدات الشعبية المغربية.
- ✓ انطلاقا من هذه الإشكالية "لظاهرة عيساوة" الطقوسية وتعالقها مع معطيات الواقع الاجتماعي والتاريخي والفني، فإن مقاربة هذه الظاهرة ودراستها تنفتح على حقول معرفية متعددة، كالتاريخ وعلم الاجتماع وعلم النفس والأنتربولوجيا والسيميولوجيا وعلم الأديان وعلم الموسيقى.

هذه هي أهم النتائج التي انتهينا إليها، والتي تم استنباطها من "تجليات تمسرح الظاهرة العيساوية بالمغرب"، غير أن هناك مجموعة من التساؤلات ستظل مطروحة بصدد هذا الموضوع :

- ماهو السر الكامن وراء لجوء "الظاهرة العيساوية" في تمسرحها إلى اعتماد لغات تعبيرية صامتة وغامضة بدل الاعتماد على لغة شائعة وصريحة ؟
- كيف استطاعت "الظاهرة العيساوية" أن تجعل من تمسرحها دليلا أنطولوجيا لسرد الهوية، وبالتالي هل من أسئلة أخرى عميقة بإمكان علامات الطقوس "العيساوية" الإجابة عنها؟
- إلى أين يتجه "تمسرح الظاهرة العيساوية" في ظل التطورات الثقافية والاجتماعية والفنية المتلاحقة التي يشهدها المغرب ؟

هذه وغيرها أسئلة لا نملك إلا طرحها، بصدد "ظاهرة عيساوة" التي لم تقف عند حدود مجالها الطقوسي التقليدي، بل تجدر الإشارة إلى امتداد تمسرحها في حقول فنية متعددة وظفت متخيلها الشعبي.

وفي الأخير هل انتهت عذه الدراسة إلى ما يجب أن تنتهي إليه ؟ لقد كان طموحنا كبيرا ورغبتنا قوية في مقاربة "تجليات تمسرح الظاهرة العيساوية بالمغرب" إلا أن ما توصلنا إليه يبقى ناقصا، أمام ثراء وغنى هذا الموضوع حيث كل ذلك الذي قيل لم يكن وصيتنا الأخيرة بقدر ما هو مجرد دعوة للتأمل في طريقة بناء الذات المدمرة والهوية المفقودة لهذه الظاهرة.

إن إنجاز هذه الخاتمة لا يعني أن البحث في موضوع "تجليات تمسرح الظاهرة العيساوية" قد استنفذ طاقته، فهذا أمر شاق وصعب، فتعقد هذا المتن الطقوسي والشعائري، وتشابك معطياته، ووفرة رجالاته ببلاد عريق في التاريخ والحضارة كالمغرب يستعصي عن الشمول، ويتأبى عن الاستغراق، ويتطلب إنجاز دراسات علمية أخرى موازية تحاصره في كل اتجاه، وتقاربه من مختلف الجوانب بطرق موضوعية دقيقة، وبمناهج حديثة، وحتى نرد الاعتبار لتراثنا، ونزيل الغبن عن ثقافتنا، ونفهم أسرار ماضينا لنبني حاضرنا، ونصنع مستقبلنا.

وحسبنا أننا أضأنا جانبا أساسيا من هذا الموضوع، وكشفنا الغطاء عن بعض حقائقه وتجلياته، ممهدين بذلك السبيل لأعمال أخرى آتية لا ريب، ستعمق المعرفة به، وتعمل على سبر أغواره، في اتجاه استجلاء أعماقه وأسراره.

# الملحق الأول
# مقتطفات من الشعر الصوفي
# للشيخ الكامل

## قصيدة {التائية} للشيخ محمد بن عيسى

بدأت باسم الله جل جـــــــــــــلاله ... طلبت من الوهاب حسن الأعنـــــــــانة
فسبحان من يهدي العباد بفضلـــــــــه ... ويفتح أبواب القلوب بمنـــــــــــــة
وينعم بالأفضال والجود دائـــــــــــما ... ويرمي بموج من علوم الحقيقـــــــــــة
وليس يقيس البحر من كان جاهـــــــــلا ... ولكن بفضل الله تسلك سفينتـــــــــي
سفينتك يا هذا إن كنت عاقـــــــــــلا ... فتجري بتحقيق ونور المحبـــــــــــة
مقاذيفها دفع المصائب والبـــــــــــلا ... ورئيسها يقود نحو السلامـــــــــــة
وإني هجرت الخلق طرا بأســـــــــرهم ... لعلي أرى محبوب قلبي بمقلتـــــــــي
وخلفت أصحابي وأهلي وجيـــــــــرتي ... ويتمت نجلي واعتزلت عشيـــــــــرتي
ووجهت وجهي للذي فطر الســـــــــما ... وأعرضت عن أفلاكها المستنيـــــــــرة
وعلقت قلبي بالمعالي تهمـــــــــــما ... وكاشفت بالتحقيق من غير مـــــــــرية
وسرحت طرفي في المعاني تنـــــــــزها ... وخضت بحار الكشف في كل رتبـــــــــة
وقلدت سيف العز في مجمع الوغـــــــى ... وصرت إمام الوقت في كل رفعـــــــــة
وملكت أرض الغرب طرا بأســـــــــرها ... بلاد الشرق في طي قبضتـــــــــــي
فملكينها بعض من كان مـــــــــالكا ... وخلفني فيها بأحسن سيـــــــــــرة
فأرفع قدرا ثم أخفض منصـــــــــبا ... بأرفع مقدار وأخفض رتبـــــــــــة
وأعزل قوما ثم أولي سواهـــــــــــم ... وأعلي مقام البعض فوق المنصـــــــــة
وأبسط أرواحا وأحفظ أنفـــــــــسا ... وأحيي قلوبا بعد موت القطيعـــــــــة
وأقهر جبارا وأدحض ظـــــــــالما ... وأنصر مظلوما بسلطان سطـــــــــوتي
وأجبر مكسورا وأشهر خامـــــــــلا ... وأرفع موضوعا بأرفع همـــــــــــة
وألهمت أسرارا وأعطيت حكمـــــــــة ... وحزت مقامات العلى المستنيـــــــــرة
إذا كنت في هم وضيق وعاهـــــــــة ... وقلب كسير ثم سقم وفاقـــــــــــة
توجه لغرب ثم أسرع بخطـــــــــوة ... وقل يابن شيخي آت بسرعـــــــــة
فكم كربة تجلى إذا ذكر إسمـــــــــنا ... وكم كربة تجلى بإفراد صحبتـــــــــي

مريدي فلا تخف ولا تخش ظالما ... فإنك ملحوظ بعين العناية
وإني للمريدي لا شك حاضر ... أشاهده في كل حين ولحظة
وألحظه مادام يرمي مودتي ... يلازم حزبي ثم وردي وحضرتي
أنا لمريدي جامع شتاته ... إذا مسه جور الزمان بنكبة
وقفت بباب الله وحدي موحدا ... ونوديت يابن عيسى ادخل لحضرتي
وقال لي أنت القطب في الأرض كلها ... وكل عبيد الله صاروا رعيتي
تصرفت بإذن من له الأمر كله ... وقربني المولى وفزت بنظرة
وجالت خيولي في الأرض كلها ... فأهل السماء، والأرض تعرف سطوتي
وإني ولي الله غوت عباده ... وسيف القضاء للظالم المتعنت
يا سامعا قولي هذا فحاذرا ... وسلم لأهل الله في كل حالة
وما قلت هذا القول فخرا وإنما ... أذنت به لتعلموا بحقيقتي
ويعرف كل عاقل سر ربنا ... ويترك فضول قول أهل القطيعة
فسميت بالهادي ابن عيسى محققا ... من الله إكراما إلي ومنة
وكل مريد جاء يقصد حزبنا ... بصدق وحق ثم خالص نية
أقرب هذا ثم أسقيه خمرة ... وألبسه من فيح سري هيبة
وأدخله في حزب أهل مودتي ... يشاهد أسرارا بعين البصيرة
يهيم بحب الله مادام روحه ... بقيد الحياة لانخرام المنية
وإني للمريد لا شك حاضر ... يلاحظ مسعانا بعين البصيرة
وعند السؤال وحشر وهو له ... فننجيه من كل شر وبلوة
فسرى بسر الله نوري به ... ونوري بنور الله نعمت عطيتي
فسبعين ألف سر حصنتها كلها ... وفي حضرة القدس اجتماع الأحبة
فأمري بأمري الله فيما أقوله ... وألحظ بإذن الله كل أحبتي
وشغلي بذكر الله في كل لحظة ... وألهج باسم الله نومي ويقظتي
وإني بحب الله لا زلت هائما ... فمن شاهد المعنى يموب بسرعة
كذاك يحب خير خلق عبيده ... مُحَمَّد المختار خير البرية

عليه صلاة الله ثم سلامـــــــــــــــــه وأصحابه والآل في كل لحظـــــــــــــــة[1]

## منظومة الذرة النفيسة

باسم الإله أبدا كلامـــــــــــــــــي ثم صلاتنا على التهامـــــــــــــــــي
حمد خير الورى المفضـــــــــــــــل م وآله صحبه الأماثـــــــــــــــل
نحمد ربنا بحمد الرشـــــــــــــــدا نشكره بشكر منا سرمـــــــــــــــدا
ونطلب من فضله الإعانـــــــــــــــة في كل ما قصدنا في دعانـــــــــــــــا
بجاه سر ذاته العليـــــــــــــــــة وآله وصحبه الزكيـــــــــــــــــة
بالأنبياء وجميع الرســـــــــــــــل والأولياء كذلك أهل الفضـــــــــــــــل
يا ربنا بجاه كل قطـــــــــــــــــب وما حوت عليه جميع الكتـــــــــــــــــب
بالعلماء الراسخين فـــــــــــــــــي كل محبوب بحبك يهـــــــــــــــــوم
وبالزهداء والفقهاء والصالحيـــــــــــــــن والشهداء وجميع التابعيـــــــــــــــن
بكل ما خلقت في العوالـــــــــــــــم لحكمة تعلمها يا عالـــــــــــــــم
بالكرسي والعرش وحامليـــــــــــــــه وبالمعمور ثم داخليـــــــــــــــه
وبالأملاك ثم بالروح الأميـــــــــــــــن بكل ملك من المقربيـــــــــــــــن
بالذات والأسماء والصفـــــــــــــــات وقدم مع قدرة حيـــــــــــــــاة
رب بجاه سرك المصـــــــــــــــون ثم بسر نورك المكنـــــــــــــــون
وفق جميعنا لما ترضـــــــــــــــاه واغفر لكل منا خطـــــــــــــــاه
واشرح صدورنا لكل بـــــــــــــــر واملأ قلوبنا بكل ســـــــــــــــر
واغفر ذنوبنا واصفح عـــــــــــــــنا وسترك الجميل فاسبل عـــــــــــــــنا
يارب واحفظنا من الشيطـــــــــــــــان وفتنة المحياء والطغيـــــــــــــــان
وكن لنا عونا على الطاعـــــــــــــــات واحفظنا ربنا من الآفـــــــــــــــات
واختم العمر بحسن الخاتـــــــــــــــمة واسكن الجميع جنة عاليـــــــــــــــة
من فتنة القبر سؤال الملكيـــــــــــــــن احفظ جميعنا بخير الثقليـــــــــــــــن

[1] عبد الرحمان الملحوني، **أضواء على التصوف بالمغرب: الطريقة العيساوية نموذجا (الجزء الثاني)**، منشورات وزارة الثقافة، 2005، ص286.

وثقل الميزان لأكـــــــــــــــــون ... من أمة بالحق يعدلـــــــــــــــــون
مرورنا على الصراط عاجـــــــــــــل ... فلا نرى من العذاب هايـــــــــــــل
من حوض خير الخلق نسقى يا كـــــــــريم ... وأدخل جميعنالجنة النعيـــــــــــــم
وانفح جميعنا بنفحـــــــــــــــات ... منك يا رب هن طيبـــــــــــــات
والطف بنا واعف عنا يا كريـــــــــــم ... سامح جميعنا فإنك الرحيـــــــــــم
وبالحلال عن الحرام فأغننـــــــــــا ... ويسر الرزق لنا واكفـــــــــــنا
فإنك الجواد ذو الإحســـــــــــان ... والبر والطول والامتـــــــــــنان
فامنن علينا بحلال الـــــــــــرزق ... واسلك بنا سبيل أهل الصـــــــــدق
عبيدك مدوا أكفهم إليـــــــــــك ... العفو والغفران طالبين منـــــــــك
فلا تردنا يارب خائبيـــــــــــن ... وامنن علينا يا أمان الخائفيـــــــــن
اسق جميعنا من خمر الأوابيـــــــــن ... طهر قلوبنا من وسواس اللعيـــــــن
وعمر القلوب بالتوحيـــــــــــد ... لربها ذي القدرة المجيـــــــــــد
يا رب يا رب بكل من تحـــــــــب ... قوي يقينا بحب المنتســـــــــب
لشيخنا الجازولي قد نسبـــــــــنا ... من سره يا رب لا تحرمنـــــــــا
وأحمد بن عمر الحارثـــــــــــي ... لسر منه صار هو الـــــــــوارث
فاخترنا لسره باذن الإلـــــــــه ... وبان عنا سره بلا اشتبـــــــــاه
من خمرة الغرام قد شربـــــــــنا ... وعند سكرنا بها فهمـــــــــنا
فكل من دخل في حزب لـــــــــنا ... نال من الكريم فتح ســـــــــرنا
وصار في سرور وأفـــــــــراح ... منعما بسر شرب الـــــــــراح
توله بحب رب العالميـــــــــن ... ودخل في زمرة الموحديـــــــــن
فكل من دخل حزب الصالحيـــــــن ... فذاك يافقير حصن الأمنيـــــــن
أوصيك أيها المريد الصـــــــادق ... بالبر، والحنانة والتصـــــــادق
وأحبب إخوانك فلا تغـــــــادر ... لحبهم فعجلن وبـــــــادر
لتدخل في زمرة أهل المحبيـــــــن ... في ظل عرش ربنا فكن فطيـــــــن
بسنة الرسول والكتـــــــاب ... فإن تمسكت فلا عتـــــــاب

فهذه طريقة الرشـــــــــــــــاد مريدها يحمي من البعـــــــــــــــاد
فلازم حزبنا ووردنا تنـــــــــــــــل مقامة كرامة بها تحـــــــــــــــل
كذلك ما قلناه في هذا النظـــــــــــــــام فكل قارئ له نال المـــــــــــــــرام
خصوصا في المساء والصبـــــــــــــــاح لنيل سر فاتح وضـــــــــــــــاح
لرفع هم وبلاء وسقـــــــــــــــم لكل من قراه وبه استتـــــــــــــــم
وكل ما ترم تجده فيـــــــــــــــه فلازم ذكره وكن نبيـــــــــــــــه
وكل ماتجده في هذا النظـــــــــــــــام يتيسر من ذي الجلال والإكـــــــــــــــرام
فنطلب الله الكريم البـــــــــــــــاري غفرانه لك عبد قـــــــــــــــاري
يدخل هذا القارئ في حزب لـــــــــــــــنا ويسقى قلبه من فيح ســـــــــــــــرنا
بجاه خير الخلق سيد الأنـــــــــــــــام عليه أفضل الصلاة والســـــــــــــــلام
وآله وصحبه الكـــــــــــــــرام وتابعيه جميعا بالتمـــــــــــــــام
والحمد لله على التمـــــــــــــــام في بدئنا به وفي الختـــــــــــــــام[1]

## منظومة أسماء الله الحسنى

بحمدي رب ذي الجلال أبتـــــــــــــــدئ نظم أسمائه لعل نهتـــــــــــــــدي
ثم الصلاة والسلام أبـــــــــــــــدا في نظم أسمائه بدءا واختتـــــــــــــــام
وأستعين بالله حيا لا ينـــــــــــــــام يا من إليه يلتجئ الإنســـــــــــــــان
أقول بالله يا رحمـــــــــــــــان من عصا منهم ومن اتقـــــــــــــــى
ليا رحيم للعبيد مطلـــــــــــــــقا أرني ما يسر رفعا ومقـــــــــــــــام
يا مالك يا قدوس يا ســـــــــــــــلام أصلح سريرتي بذا النظم الوجيـــــــــــــــز
يا مؤمن مهيمن ويا عزيـــــــــــــــز وافتح بصيرتي وجد لي بالرضـــــــــــــــا
ويا جبار اجبرني فيما مضـــــــــــــــى أرجو ثوابا ما حـــــــــــــــي الأوزار
يا متكبر خالق يا بـــــــــــــــاري أقهر عدونا بما تراه ضـــــــــــــــار
ويا مصور غفار يا قهـــــــــــــــار افتح عن عبد طالب منك النجـــــــــــــــاح

[1] نفسه، ص289.

ويا وهاب يا رزاق يا فتـــــــــــــاح ... قنا من كل آيس وقانـــــــــــــــط
ويا عليم قابض وباســـــــــــــــط ... أنت المعين على نظم ذي الرجـــــــــــز
يا خافض يا رافع ويا معـــــــــــــز ... يا حكم عدل لطيف يا خبيـــــــــــر
ويا مذل يا سميع يا بصيـــــــــــــر ... اغفر لعبد ما جناه يا شكـــــــــــور
ويا حليم يا عظيم يا غفـــــــــــور ... منك طلبت رزقا واسعا مفيـــــــــض
ويا علي يا كبير يا حفيـــــــــــظ ... أنت لكل عبد رازق كفيـــــــــــل
ويا مقيت يا حسيب يا جليـــــــــل ... بك نجاة العبد من كل مصيـــــــــب
ويا كريم يا رقيب يا مجيـــــــــــب ... ويا كريم يا رقيب يا مجيـــــــــــب
ويا واسع حكيـــــــــــــم يا ودود ... أجب دعائي في كل ما أريـــــــــــد
ويا مجيد باعث ويا شهيـــــــــــد ... في نظم أسمائك بك أستعيـــــــــن
حق وكيل يا قوي يا متيـــــــــــن ... ارحم فقيرا في حلول الرمـــــــــس
ويا ولي يا حميد محصـــــــــــي ... رجوت هفوك عما عنه نهيـــــــــت
يا مبدئ يا معيد محي يا ميـــــــت ... أنت لكل طالب وقاصـــــــــــد
حي قيوم واجد يا ماجـــــــــــد ... اغفر خطيئتي وكن لي ساتـــــــــر
يا واحد يا صمد يا قـــــــــادر ... وليس إني لسواك مرتجـــــــــي
فإني محتاج للعبيد ماتجـــــــــئ ... إني ذليل وجل معتـــــــــــذر
مقتدر مقدم مؤخـــــــــــر ... يا باطن إني مسيء حائـــــــــر
يا أول آخر يا ظاهـــــــــــر ... أكرم لقائي وحرر من لظـــــــــى
لأجل ما ارتكبته فيما مضـــــــى ... امنحني من نعماك ما يســـــــر
منتقم عفـــــــــــو يا رءوف ... ارأف بعبد لاجئ ملهـــــــــوف
يا مسقط يا جامع ويا غنـــــــي ... أرجو العطا من مكتسب ومغتـــــني
يا مغني يا مانع وضار ونافـــــع ... فارحم عبيدا خائفا وخاضـــــع
يا نور يا هادي ويا بديـــــــع ... فاحفظ العبد مما يريـــــــع
يا باقي يا وارث رشيد يا صبـــــور ... أسعد مقامنا غذا يوم النشـــــور
ختمت أسماء الإله الحسنـــــى ... بسرها أرتقي مقاما أسنـــــي

رب بجاه المصطفى خير الأنـــــــــــام أجب سؤال من دعاك بالتمـــــــــــام
وصل يا رب عليه ســـــــــــــرمدا وآله وصحبه وأولي الهـــــــــــــدى
نظمها عبد ذنوب محتقـــــــــــــر لعفو رب الكريم مفتقـــــــــــــر
اسمه في الندا مُحَمَّدا بـــــــــــــدا أعني ابن عيسى من لنظمـــــــــــــها[1]

[1] نفسه، ص292.

# الملحق الثاني
# صور فوتوغرافية توثق
# "لتمسرح الظاهرة العيساوية"

**ضريح الشيخ الكامل "الهادي بن عيسى" بمدينة مكناس، حيث تنظم طوائف "عيساوة" موسما احتفاليا يوم عيد المولد النبوي الشريف.**

**مرقد وقبر مُحَّد الهادي بن عيسى الملقب لدى العامة ب(الشيخ الكامل) و(مولى مكناس). بمدينة مكناس**

**عيساوة بزيهم الأصيل.**

**يعد اقتياد الدواب للنحر – من لدن مريدي "عيساوة" والطواف بها عبر أرجاء فضاء التمسرح داخل الضريح – طقسا يسبق عملية نحر الأضحيات القربانية. يتم افتتاح طقوس الاحتفال بواسطة هذا الطقس ومختلف الدعوات والابتهالات.**

**يلعب فضاء الساحة العمومية المحتضن لطقوس احتفالات "عيساوة"– فضلا عن خاصيته الفرجوية – دورا علاجيا للمرضى، وذلك بدوران الفرقة الموسيقية حولهم.**

**يلعب منسقوا الفرقة الموسيقية، المتكونون من قارعي الطبول ونافري الغيطة دورا توجيهيا في إنجاز رقصات "عيساوة".**

**يصطف الراقصون أمام منسقي الفرقة الموسيقية، ويقومون بترجمة كل العلامات الموسيقية إلى حركات وإشارات راقصة، تفضي إلى الجذبة والحضرة العيساوية.**

**بعض من الهديا والهبات والصدقات الممنوحة للطوائف العيساوية طيلة أيام الموسم، والتي يسهر على جمعها مقدم "عيساوة".**

**الصورة (أ)**

**الصورة (ب)**

**الصورة (ج)**

**الصورة (د)**

**الصورة (هـ)**

**الصورة (و)**

**الصورة (ي)**

**الصور أ، ب، ج، د، هـ، و، ي : تمثل طقوسًا لزيارة "طوائف عيساوة" لمقام ضريح "الشيخ الكامل"، حاجين إليه من مختلف المدن والقرى المغربية يوم عيد المولد النبوي لتقديم واجب الزيارة، والتجمع من أجل التمسح بقبر "الهادي بن عيسى" ونيل بركته.**

**الصورة1**

**الصورة2**

**الصورة 3**

**الصورة4**

**الصورة 5**

**الصورة 6**

**الصورة 7**

**الصور: 1-2-3-4-5-6-7 تمثل شطحات ورقصات العيساويين وخاصة "ظاهرة لمجرد" عند الطائفة العيساوية: وهي لحظات ربانية من الأذكار والتوسلات، ترفع فيها أصوات الذاكرين إلى عنان السماء.**

الصورة (أ)

الصورة (ب)

الصورتان (أ) و (ب) تمثلان تمسرح طقوس فرقة (السبوعا واللبوات) العيساوية.

# الملحق الثالث:
# 1- مسرد المصطلحات
# 2-كشاف الرموز

## 1- قائمة المصطلحات :

| | |
|---|---|
| Conjonction | الاتصال |
| Stimulation | الإثارة/الحفز |
| Ethno-Sémiotique | الإثنوسيميوطيقا |
| Célébration | الاحتفال |
| Différence | الاختلاف |
| Instrument | الأداة |
| Littérarité | الأدبية |
| Métaphore | الاستعارة |
| Parad | الاستعراض |
| Induction | الاستقراء |
| Prologue | الاستهلال |
| Mythe | الأسطورة |
| Style | الأسلوب |
| Signal | الإشارة |
| Arbaitraire | الاعتباطية |
| Horizon | الأفق |
| Masques | الأقنعة |
| Mechanism | الآلية |
| L'ici et Maintenant | الآن والهنا |
| Performance | الإنجاز |
| Ecart | الانزياح |
| Reflet | الانعكاس |
| Disjonction | الانفصال |

| | |
|---|---|
| Archétypes | الأنماط البدائية |
| Icone | الأيقونة |
| Gesture | الإيماءة |
| Evident | البديهي |
| Visuelle | البصري |
| Construction | البناء |
| Structure | البنية |
| Structuralisme | البنيوية |
| Interpretation | التأويل |
| Incarnation | التجسيد |
| Aspects | التجليات/المظاهر |
| Détérmination | التحديد |
| Motivation | التحفيز |
| Analyse | التحليل |
| Transformation | التحويل |
| Pragmatique | التداولية |
| Séquenciel | التسلسلي |
| Codification | التسنين/التشفير |
| Figuratif | التصويري |
| Faire semblant | التظاهر |
| Mimique | تعابير الوجه |
| Contrat | التعاقد |
| Expression | التعبير |
| Interaction | التفاعل |
| Interprétation | التفسير |

| | |
|---|---|
| Décomposition | التفكيك |
| Tradistions | التقاليد/العادات |
| Réception | التلقي |
| Théâtralité | التمسرح |
| Représentation | التمثيل/التشخيص |
| Intertextualité | التناص |
| Isotopie | التشاكل |
| Paradox | التناقض |
| Théme | الموضوع |
| Culture | الثقافة |
| Transe | الجذبة |
| Corporalité | الجسدانية |
| Dispositif | الجهاز/ المنظومة |
| Volume | الحجم |
| Ellipse | الحذف |
| Mouvement | الحركة/التنقل |
| Récit | الحكي/ السرد |
| Dialogue | الحوار |
| Fabula | الخرافة |
| Fabuleux | الخرافي |
| Discours | الخطاب |
| Synthése | التركيب |
| Imagination | الخيال |
| Fantastique | العجائبي |
| Signifiant | الدال |

| | |
|---|---|
| Drama | الدراما |
| Support | الدعامة |
| Signification | الدلالة |
| Connotation | الإيحاء |
| Dénotation | التقرير |
| Sacrifice | الذبيحة |
| Cognitif | المعرفي |
| Désir | الرغبة |
| Dance | الرقص |
| Scénique | الركحي |
| Symbol | الرمز |
| Spirituel | الروحاني |
| Pèlerinage | الزيارة/الحج |
| Code | السنن/الشفرة |
| Contexte | السياق |
| Procéssus | السيرورة |
| Sèmiotique | السيميائيات/السيميوطيقا |
| Sèmiologie | سيميولوجيا |
| Rituel | الشعائري |
| Poétique | الشعرية |
| Victime | الضحية |
| Mausolée | الضريح/المزار |
| Communauté | الجماعة |
| Rites | الشعائر |
| Thérapeutique | العلاجية |

| | |
|---|---|
| Signaux fatiques | العلامات التعبيرية |
| Signe | العلامة |
| Elément | العنصر |
| Spectacle | الفرجة |
| Groupe | الفرقة |
| Microspace | الفضاء الصغير |
| Macrospace | الفضاء الكبير |
| Action | الفعل |
| Lecture | القراءة |
| Stéréotypes | القوالب |
| Totalité | الكلية |
| Cosmos | الكون |
| Plaisir | اللذة |
| Langage | اللغة |
| Linguistique | اللسانيات |
| Ludique | اللعبي |
| Tragique | المأساوي |
| Transcendence | المتعالية |
| Jouissance | المتعة |
| Locuteur | المتكلم |
| Acculturation | المثاقفة |
| Métaphorique | الاستعاري |
| Mémésis | المحاكاة |
| Profane | المدنس |
| Référence | المرجع |

| | |
|---|---|
| Emetteur | المرسل |
| Complexe | المركب |
| Recepteur | المتلقي |
| Passions | الأهواء |
| Mystéres | العجائب |
| Sens | المعنى |
| Concept | المفهوم |
| Approche | المقاربة |
| Sacré | المقدس |
| Intentionnalité | المقصدية |
| Acteur | الممثل |
| Perspective | المنظور |
| Indice | المؤشر |
| Objet | الموضوع |
| Métalangue | الميتالغة أو اللغة الواصفة |
| Accentuation | النبر |
| Text | النص |
| Systéme | النظام/النسق |
| Statut | المنزلة/الوضع الاعتباري |
| Négation | النفي |
| Modèle | النموذج |
| Fonction | الوظيفة |
| Conscience | الوعي |

## 2- كشاف الرموز

ب.ت.ط. : بدون تاريخ الطبع.

ب.ت.م.ط. : بدون تاريخ ومكان الطبع.

ت. : ترجمة.

ج. : جزء.

س. : سنة.

ط. : طبعة.

ع. : عدد.

م. : مجلة.

Coll. : collection.

éd. : édition.

N°. : numéro.

P.U.F. : Presses Universitaires de France.

S.d. : sans date.

Trad : Traduit

Vol. : volume.

# البيبليوغرافيا

## 1) المصادر والمراجع المعتمدة باللغة العربية :

***ملاحظة:**

- أول هذه المصادر، **القرآن الكريم** ،كتاب الله عز وجل بورواية ورش عن نافع.

- لا تعتبر "ال" و "ابن" في الترتيب الألفبائي للمؤلفين.


- (ابن زيدان) عبد الرحمان، إتحاف أعلام الناس بجمال أخيار حاضرة مكناس، ج4، ط1، 1932.
- (ابن عبد الجليل) عبد العزيز، المشترك في مجال النغم والإيقاع بين المغرب والشعوب الإفريقية المجاورة، مطبعة النجاح الجديدة، الرباط، 1995.
- (أرسطو) طاليس، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1953.
- (الإفراني) مُحَمَّد بن عبد الله، نزهة الحادي بأخبار ملوك القرن الحادي، تقديم وتحقيق عبد اللطيف الشاذلي، مطبعة النجاح الجديدة، الدارالبيضاء، عام 1419هـ-1998م.
- (البوركي) مُحَمَّد علي، ودارت الأعوام، مطابع الشمال، طنجة، (ب.ت.ط).
- (التليدي) عبد الله، المطرب بذكر شخصيات بارزة من أولياء المغرب، مطابع الشمال، طنجة، 1980.
- (الجراري) عباس، الأدب المغربي من خلال ظواهره وقضاياه، مكتبة المعارف، ط1، الرباط، 1979.
- (الخطيبي) عبد الكريم، الاسم العربي الجريح، ترجمة مُحَمَّد بنيس، منشورات عكاظ، الرباط، 2002.
- (الزاهي) نور الدين، المقدس الإسلامي، دار توبقال للنشر، الدارالبيضاء، ط1، 2005.
- (السيد) لطفي، الإضاءة المسرحية ضمن كتاب الفنون التعبيرية، مطابع الفرزدق التجارية، (د.ت.ط).
- (الشاذلي) عبد اللطيف، التصوف والمجتمع: نماذج من القرن العاشر، منشورات جامعة الحسن الثاني، مطابع سلا، 1989.
- (الشتوكي) عبد الله، إلى أين يسير المسرح المغربي، ترجمة إبراهيم السولامي، تأملات في الأدب المعاصر، دار الثقافة، البيضاء، 1979.
- (الشفشاوني) مُحَمَّد بن عسكر الحسني، دوحة الناشر لمحاسن من كان بالمغرب من مشايخ القرن العاشر، تحقيق مُحَمَّد حجي، مطبوعات دار المغرب للتأليف والترجمة والنشر، سلسلة التراجم(1)، طبعة2، د.ت.ط.
- (الغزال) أحمد بن المهدي، النور الشامل في مناقب فحل الرجال الكامل سيدي مُحَمَّد بن عيسى رضي الله تعالى عنه، ط1، 1348هـ.
- (الفرابي) أبي نصر مُحَمَّد بن مُحَمَّد بن طرخان، كتاب الموسيقى الكبير، تحقيق وشرح غطاس عبد الملك خشبة، مراجعة وتصدير محمود أحمد الحفني، دار الكتاب العربي، القاهرة، د.ت.ط.

- (الكط) بوسلهام، من وحي التراث الغرباوي، مطبعة أمبيريال، الرباط، 1999.
- (الكغاط) مُحَّد، الممثل وآلته، منشورات وزارة الثقافة والاتصال، 2002.
- (المسدي) عبد السلام، المصطلح النقدي، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، تونس، 1994.
- (المصري) فاطمة، الزار، دراسة نفسية تحليلية أنتبولوجية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1975.
- (المنيعي) حسن، – أبحاث في المسرح المغربي، مطبعة صوت مكناس، 1974.

– الجسد في المسرح، مطبعة سندي، مكناس، ط1، 1996.

– المسرح والسيميولوجيا، منشورات سيلكي إخوان، مطبعة ديكارت، طنجة، ط1، 1995.

- (إيكو) أمبرطو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة وتقديم: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، ط1، 2000.
- (بارت) رولان، درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، ط1، 1986.
- (بحراوي) حسن، المسرح المغربي: بحث في الأصول السوسيوثقافية، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994
- (بلخيري) أحمد، الوجه والقناع في المسرح، البوكيلي للطباعة، ط1، القنيطرة، 2003 .
- (بنكراد) سعيد،– السيميائيات السردية، مطبعة النجاح الجديدة، البيضاء، 2001.

– السيميائيات: مفاهيمها وتطبيقاتها، منشورات الزمن، الدار البيضاء، 2003.

- (حركات) إبراهيم، المغرب عبر التاريخ، ج2، دار الرشاد الحديثة، ط2، 1984.
- (حمودي) عبد الله، الضحية وأقنعتها: بحث في الذبيحة والمسخرة بالمغارب، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، البيضاء، ط1، 2010.
- (دوفينيو) جان، تكون الأهواء في الحياة الاجتماعية، ترجمة منصور القاضي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1993.
- (زكي) مبارك، التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، ج2، دار الجيل، بيروت، لبنان، (ب.ت.ط).
- (زيعور) علي، الكرامة الصوفية والأسطورة والحلم، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1977.
- (سميث) روبيرت، علم الاجتماع الديني: مفاهيمه النظرية وتطبيقاته العلمية، ترجمة: أحمد الخشاب، ط3، 1980.
- (سيزا) قاسم / (نصر حامد) أبو زيد، مدخل إلى السيميوطيقا: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، دار التنوير للطباعة والنشر، ط1، 2014.

- (شغموم) الميلودي، المتخيل والقدسي في التصوف الإسلامي: الحكاية والبركة، ط1، منشورات المجلس البلدي، مكناس، 1991.
- (عيد) كمال، المسرح بين الفكرة والتجريب، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ليبيا، ط1، 1984.
- (فاروق) عبد القادر، نافذة على المسرح الغربي المعاصر: دراسات وتجارب، درا الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1987.
- (فرويد) سيغموند، دراسات في علم النفس الاجتماعي، ترجمة: عبد الرحمان مُحَمَّد عيسوي، دار النهضة العربية، بيروت، د.ت.ط.
- (فوكو) ميشيل، جينيالوجيا المعرفة، ترجمة: أحمد السطاتي وعبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 2008.
- (كاسيرير) ارنست، فلسفة الحضارة الإنسانية أو مقال في الإنسان، ترجمة الدكتور إحسان عباس، مطبعة كيتاني الجديدة، دار الأندلس، بيروت، 1961
- (لوتمان) يوري، سيمياء الكون، ترجمة: عبد المجيد نوسي، ط1، المركز الثقافي العربي، 2011.
- (لوليدي) يونس، المسرح والمدينة، من مسرحة التراث إلى مسرحة المقدس، مطبعة سيدي مومن، ط1، 2002.
- (ليفي ستراوس) كلود، الأسطورة والمعنى، ترجمة: صبحي حديدي، دار الملتقى، المحمدية، ط1، 2006.
- (مُحَمَّد رضا) حسين، الدراما بين النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1972.
- (مزاوي) المحجوب، الظواهر النفسية الخارقة بين العلم والفلسفة والدين، مطبعة النجمة، الرباط، 1987.
- (ميلر) سوزا، سيكولوجية اللعب، ترجمة رمزي حليم يسي، مراجعة أحمد زكي صالح، المكتبة العربية، القاهرة، 1984.
- (يونج) كارل جوستاف، علم نفس الإبداع، ترجمة: شاكر عبد الحميد، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، 1990.

## 2) المصادر والمراجع المعتمدة باللغات الأجنبية:


- Artaud (Antonin), Le Théâtre et son double, éd Gallimard, 1964.
- Aydoun (Ahmed), Music du Maroc, éditions Eddif, 1998.
- Barthes (Roland), - Système de la mode, éd Seuil, Paris, 1967.
  - Essais critiques, éd Seuil, 1964.
  - L'aventure sémiologique, Paris, 1985.
- Bastide (Roger), le réve, la transe et la folie, Flammarion, 1972.
- Benveniste (Emile), Problèmes de linguistique générale, Gallimard, Paris, 1975.
- Boucourechliev (André), Le Langage musical, Fayard, 1993.
- Brunel (Réné), Essaie sur la confrérie religieuse des Aissaouas au Maroc, éd Afrique, Orient, Casablanca, 1988.
- Buyssenes (Eric), La communication et l'articulation linguistique, Paris, P.U.F, Bruxelles, 1967.
- Caillois (Roger), Les jeux et homme, éd Gallimard, 1967.
- Chabel (Malek), le corps dans la tradition au Maghreb, P.U.F, Paris, 1984.
- Chlyeh (Abdelhafid), Introduction sur la transe, (in) la transe, éd Marsam, 2000.
- Cuisinier (Jeanne), La danse sacrée en Indochaine et en Indonésie, Presse universitaires de France, 1951.
- Dermenghem (Emille), Le culte des saints dans l'islam maghrébin, Gallimard, Paris, 1954.
- Derrida (Jacques), Le Théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation, (In) l'écriture de la différence, éd Seuil, 1967.
- Descamps (Marc-Alain), Ce corps hai et adoré, psycho histoire des idées sur le corps : sa haine et sa réhabilitation, éd Sad, 1988.

- Dort (Bernard), Le Théâtre en jeu, éd Seuil, Paris, 1979.
- Durand (Jacques), Les formes de la communication, Dunod, Paris, 1985.
- Duvignant ( Jean), Le théâtre et après, éd Casterman, 1971.
- Éco (Umberto), La structure absente, Mercure de France, Paris, 1972.
- Eliade (Mircea), Le sacré et le profane, éd Gallimard, Paris, 1965.
- Fanchette (Jean), Psychodrame et théâtre moderne, éd Bouchet/Chastel, Paris, 1971.
- Gruope (Mu), Traité du signe visuel : Pour une rhétorique de l'image, Seuil, Paris, 1992.
- Guiloineau (Jean), Le théâtre (idiologie et sociétés), éd Larousse, Collection dirigée par Remy martel, Paris, 1978.
- Guiraud (Pierre), La sémiologie, éd P.U.F, Paris, 1978.
- Hall (Edward.T), - le langage silencieux, trad Jean Mesrie et barbara, éd Seuil, Paris, 1978.

  - Au-delà de la culture, éd Seuil, Paris, 1979.
- Hegel (G.W.Friedrich), Esthétique, Trad : S. Tankélévitch, 3 vol, éd Flamarion, sans date.
- Hélbo (André), Sémiologie de la représentation, éd Complexe, Bruxelles, 1975.
- Jacquart (Emmanuel), Le théâtre de dérision, éd Gallimard, 1974.
- Kandinsky (Vassily), Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier, trad : Pierre Voboudt, éd Dendel, Paris, 1962.
- Kowzan (Tadeusz), Sémiologie du Théâtre, éd Nathan, 1992.
- Lapassade (Georges), Essai sur la transe, éd univirsitaires, Paris, 1976.

- Lartomas (Piere), Le Langage dramatique : sa nature et ces pocédés, PUF, paris, 1989.
- Lecoq (Jacqueline), Le corps poétique, éd Actes Sud, 1997.
- Lotman (Youri) / Ouspenski (Boris), Sémiotique de la culture Russe, éd L'âge d'homme, traduit du et annoté par Françoise Lohest, 1990.
- Lotman (Youri), La Sémiosphère, Anka Ledenko (trad), Limoges PULIM, 1999.
- Mana (Abdelkader), Les regraga, Eddif Maroc, 1988.
- Metz (Christian), Essais sémiotiques, Klincksieck, Paris, 1977.
- Mounin (Georges), - Introduction à la sémiologie, éd Minuit, Paris, 1970.

  - La sémantique, éd Seghers, Paris, 1975.
- Patrice (Pavis), L'analyse des spectacles, éd Nathan Université, Paris, 1996.
- Peirce (Charles.Sanders), Ecrits sur le signe, traduit par Gèrard Deledalle, Seuil, Paris, 1978.
- Robinson (Jacqueline), Eléments du langage chorégraphique, éd Vigot, Paris, 1981.
- Saussure (Ferdinand.De), Cours de linguistique générale, Payot, Paris, 1971.
- Servier (Jean), Traditions et civilisations berbères : les portes de l'année, éd du Rocher, 1985.
- Toussaint (Bernard), Qu'est ce que la sémiologie ?, éd Privat, 1978.
- Ubersfeld (Anne), Lire le théâtre, éd Sociales, Paris, 1982.
- Vayer (Pierre) / Roncin (Charles) : Le corps et la communication Humaines, éd Vigot, 1986.

- Voinot (Louis), Confréries et Zaouïa au Maroc, Oran, 1963.
- Yves (winkin), Anthropologie de la communication de la théorie au terrain, De Boeck Université, 1996.
- Zumthor (Paul), Introduction à la poésie orale, éd seuil, 1983.


**3) الموسوعات والمعاجم:**


- (ابن منظور) جمال الدين، معجم لسان العرب، دار المعارف، ط1، القاهرة، 1986.
- (الحنفي) عبد المنعم، معجم مصطلحات الصوفية، دار المسيرة بيروت، ط2، 1987.
- (حمادة) إبراهيم، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، ط1، مصر، 1985.
- (فرج) عبد القادر طه وآخرون، معجم علم النفس والتحليل النفسي، دار النهضة العربية، بيروت، (ب.ت.ط).


**Dictionnaires et Encyclopédies** :


- Algirdas Julien (Greimas) / Joseph (Courtés), Sémiotique : Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Hachette, Paris, 1967.
- Chevallier (Jean) et Cheerbrant (Alain), Dictionnaire des symboles, éd revue et augmentée, Robert Laffont et Jupitier, Paris, 2000.
- Encyclopaedia Universalis, Corpus 17, 1966. (Site web : encyclopaedia-universalis.fr).
- Gilles (Ferréol), Philippe (Cauche), Jean-Marie (Duprez), Nicole Gadery, Michel (Simon), (dir), Dictionnaire de sociologie, éd Armand Colin, Paris, 1991.
- Patrice (Pavis), Dictionnaire du théâtre, éd Sociales, Paris, 1980.
- Paul Robert, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, Tom 17, 1985.

**4) الدوريات المعتمدة باللغة العربية:**


- "الأساس"، عدد10، سنة 1985.
- "آفاق العربية"، ع5، س1981.
- "آفاق"، عدد 9، اتحاد كتاب المغرب، يناير 1982.
- "بيت الحكمة"، عدد 7، السنة الثالثة، مطبعة النجاح الجديدة، البيضاء، فبراير 1988.
- "جريدة العلم"، ع 18372،الأحد 4 جمادى الثانية 1421هـ /3 شتنبر2000م.
- "سلسلة المكتبة الثقافية"، عدد 223، دار الكتاب العربي، 1969.
- "عالم الفكر"، عدد 4، سنة 1986.
- "عالم المعرفة"، ع 274، أكتوبر 2001.
- "عالم المعرفة"، ع 317، يوليوز 2005.
- "عالم المعرفة"، ع46، أكتوبر 1981.
- "عالم المعرفة"، عدد 267، مارس 2001.
- "علامات"، ع10، سنة 1998.
- "علامات"، ع21، سنة 2004.
- "علامات"، عدد 16، سنة 2001.
- "الفكر العربي المعاصر"، عدد 42، معهد الإنماء العربي، بيروت، سنة 1986.
- "الفنون"، ع 6-7 (مزدوج)، سلسلة 1، 1974.
- "الفنون"، ع1، غشت 1978.
- "كتاب الهلال"،ع432، س1986.
- "مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط"، ع28، سنة 1985.
- "المسرح"، عدد51، سنة 1993.
- "المعرفة العربية"، ع6، يوليوز 1931.
- "المعرفة العربية"، ع6، يوليوز1931.
- "نزوى"، عدد 12، سلطنة عمان، أكتوبر1997.

**5) الدوريات المعتمدة باللغات الأجنبية:**


- Communication, N°15, Seuil, Paris, 1970.
- Communication, N°4, Seuil, Paris, 1964.
- Diogène N°61, 1968.
- Esthétique N°1-2, Union générale d'éditions, 18-10-1977.
- Langage N° 58, Juin, Didier Larousse, 1980.
- langages N° 10, Didier, Larousse, juin 1968.
- Le monde colonial illustré, N°74, 1929.
- Poétique N°75, Septembre 1988.
- Pratiques, ((L'écriture théâtrale)), N°41, Mars 1984.
- Psychologie française,Tom 29, N°2 juin 1984.
- Sciences humaines N°189,1983.
- Sémiotica N°18, Mouton, 1976.