الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة جيلالي ليابس– سيدي بلعباس–

كلية الآداب واللغات والفنون

قسم الفنون

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه ل.م.د في تخصص: نقد سينماتوغرافي وسمعي بصري

الموسومة

الفيلم الإثنوغرافي خلال احتفالية الديوان بين جمالية التلقي و ضرورة التوثيق

(دراسة لفيلم كناوة موسيقى العبيد انموذجا)

إعداد الطالبة:

– هلال إيمان

إشراف:

– د. شرقي نورية

لجنة المناقشة

د. دين الهناني أحمد	أستاذ محاضر –أ–	جامعة سيدي بلعباس	رئيسا
د. شرقي نورية	أستاذ محاضر –أ–	جامعة سيدي بلعباس	مشرفا ومقررا
أ.د. شرقي محمد	أستاذ التعليم العالي	جامعة وهران	عضوا مناقشا
د. بومسلوك خديجة	أستاذ محاضر –أ–	جامعة مستغانم	عضوا مناقشا
د. صالح بوشعور محمد أمين	أستاذ محاضر –أ–	جامعة تلمسان	عضوا مناقشا
د. براهيمي سماعين	أستاذ محاضر –أ–	جامعة سيدي بلعباس	عضوا مناقشا

السنة الجامعية:2019-2020

الملخص :

في تفاعل مرئي اجتمعت الأنثربولوجيا وفن السينما، فخلقت ما عرف بالفيلم الإثنوغرافي كأداة بحثية وتعليمية في إطار الأنثروبولوجيا البصرية؛ هذا الفيلم الذي يركز على دراسة ثقافة معينة أو مجتمع بعينه، وذلك من خلال الاعتماد على الملاحظة ومعايشة الأحداث، للاستفادة منه في التعرف على السياق الاجتماعي والثقافي للمجموعات الإنسانية، من خلال تقنيات التوثيق والتسجيل السمعية والبصرية الحديثة وهو أنسب وسائط الجمع المرئي لحفظ التراث وأرشفة المادة الإثنوغرافية.

الكلمات المفتاحية: الأنثربولوجيا البصرية، عناصر التلقي، الاحتفالية، الفيلم الوثائقي.

Le résumé:

Dans une interaction visuelle, l'anthropologie et l'art cinématographique se sont combinés pour créer ce qui est connu comme film ethnographique comme un outil de recherche et d'éducation dans le cadre de l'anthropologie visuelle, en se concentrant sur l'étude d'une culture ou d'une société bien déterminée, en s'appuyant sur l'observation Pour l'utiliser dans l'apprentissage du contexte social et culturel des groupes humains à travers la documentation audiovisuelle moderne et les techniques d'enregistrement, on peut le considérer comme le support visuel le plus approprié pour préserver le patrimoine et archiver le matériel ethnographique.

Mot clé: Anthropologie visuelle, Les éléments de réception, Cérémonial, film documentaire.

Abstract:

In a visual interaction, anthropology and artistic film are combined to create what is known as the Ethnographic film as a research and educational tool within the framework of visual anthropology, focusing on the study of a particular culture or society, by relying on observation. To make useful of it in knowledge about the social and cultural context of human groups through modern audio-visual documentation and recording techniques, it is the most appropriate visual collection medium for preserving heritage and archiving ethnographic material.

Keywords: Visual anthropology, Reception elements, Ceremonial , documentary film.

كلمة شكر

الشكر لله على توفيقه لي في إنجاز هذا العمل.
وعظيم الشكر والامتنان والتقدير للأستاذة
الدكتورة **نورية شرقي** التي أشرفت على هذا البحث من
توجيه ونصح جزآكي الله كل خير.
وإلى كل من ساهم في تعليمي وتكويني.
إلى كل هؤلاء شكرا جزيلاً

الطالبة:
هلال إيمان

إهداء

إلى **والديا الكريمين**
لا أملك إلا أن أتذكر كل ما ضحيتم به لأجلي ولا أكون إلا ممتنة لكما كل الامتنان.
أهديكم ثمرة عملي وكلي فخر بكما حفظكم الله

الطالبة:
هلال إيمان

مقدمة

مقدمـــة

شكلت الحاجة لاكتشاف الظواهر البعيدة والغريبة مفصلا بارزا في النظرية الإبستمولوجية الحديثة، وبالخصوص ذات الاهتمامات الإنسانية العميقة سواء أكانت احتياجا علميا أم لأغراض نفعية أخرى موضوعية أو ذاتية، ومن هذه الاحتياجات العلمية التي درست المظاهر الإنسانية وسبرت أغوارها الأنثروبولوجيا بوصفها علما يُعني بالجماعات الإنسانية، لاسيما تلك التي توصف أنها بدائية، ولم يقتصر الأمر عند التقصي والتحري والتدوين الشفاهي، أو الاتكاء على الجانب النظري المجرد بل تعدى الأمر ذلك المستوى ليدخل في نطاق ما بات يعرف بالأنثروبولوجيا البصرية، أي توظيف الأدوات السمعية البصرية بوصفها فنا يدعم العلم في تقديم ذلك الاتجاه المعرفي للمتلقين، سواء أكانوا نخبويين أم أفراد عاديين يجمعهم هاجس الحاجة للمعرفة والاطلاع.

حيث انفتحت مستويات الاستيعاب السينمائي ومنظومته السمعية البصرية لتشمل ميادين وتخصصات مختلفة، وهذا الانفتاح غدا مصدرا ثريا للتلاقح فيما بين البنى المعرفية المتعددة وشملت الفائدة طرفي الاشتغال حضورا وتطورا، مما ساهم في ديمومة النشاط الإنساني وأبعده عن الطرح والتناول المكتوب .

التناول السينمائي للموضوعات الأنثروبولوجية، ورديفه العكسي أي استعانة الأنثروبولوجية بفن الفيلم تَشكّل ما يطلق عليه(الفيلم الوثائقي الإثنوغرافي)، هذا الأخير الذي يحتل مكانة مميزة، وأصبح ينافس الأنواع الأخرى للوثائقي، وما ساعد على الانتشار الكبير للفيلم الإثنوغرافي هو طبيعة المواضيع التي يتعرض لها وخاصة تلك المواضيع الحساسة التي تهدف إلى الكشف عن ثقافة الأقليات؛ هذا الفيلم مصداق لآليات التأثر المتنامية فيما بين العلوم والفنون لإغناء التجربة الإنسانية وتطويرها، وللمساعدة في زيادة الانسيابية العلمية في التلقي والبحث والتقصي فيما هو غامض أو غير معروف كما هو

حال الجماعات البشرية المنعزلة التي يدرسها علم الأنثروبولوجيا التي بقيت بعيدة نسبيا عن التناول بشقيه العلمي والسينمائي.

كذلك هذه الأطروحة تُعنى بدراسة احتفالية الديوان والممارسات المتعلقة بها من كل الجوانب الإجتماعية والثقافية، وتدرس المشاهد المتلقي وتعاطيه مع إستكشاف هذه الإثنيات وأنماطها الثقافية، كما تتعرض للمراحل الهامّة الّتي يتم قطعها وتطرح أهمّ القضايا والإشكاليات الأساسيّة التي تساهم في إنقاذها من الإندثار والإنطماس ثم إعادة توثيقها من جديد.

مما تقدم ولأجل الإجابة عن الكثير من التساؤلات والتثبت من بعض المقولات العلمية والفنية وآليات اشتغالها، وقد صاغ هذا البحث الموسوم بـ " الفيلم الإثنوغرافي خلال احتفالية الديوان بين جمالية التلقي وضرورة التوثيق دراسة لفيلم "كناوة–موسيقى العبيد انموذجا" مشكلة بحثه على وفق التساؤل التالي:

كيف يتناول الخطاب السينماتوغرافي الخطاب الإثنوغرافي في ثنايا بنيته التركيبية ؟

انطلاقا من إشكالية الدراسة تتمحور التساؤلات الفرعية:

– كيف يقدم الفيلم الإثنوغرافي صورة ذات واقعية عالية عبر آلة التصوير (الكاميرا) بكادراتها المختلفة (حجم اللقطات، زوايا التصوير، حركة الكاميرا)؟

– إلى أي مدى تساهم اللقاءات المصورة مع مختصين مرتكز أساسي في الفيلم الإثنوغرافي لأجل تقديم المعلومات عن جماعة بشرية معينة؟ وكيف تكشف التفاصيل المخفية ظاهريا لجمهور المتلقين؟

– كيف تتآزر العناصر البنائية المكونة لبنية الفيلم الوثائقي الإثنوغرافي (كالموسيقى والمؤثرات الصوتية والماكياج والأزياء والأكسسوار والمكان واللون والإضاءة وغيرها)، لتقديم العالم العياني الطبيعي بكل عذريته عبر واقع سينمائي يتمتع بواقعية عالية؟

– هل يمثل مختص الأنثربولوجيا عنصر رئيسي وفاعل إلى جانب المخرج؟

– هل الفيلم الوثائقي الإثنوغرافي المقدم عبر الأنثروبولوجيا المرئية يمثل منظومة بصرية متكاملة من العناصر والموجودات التركيبية لنقل المظاهر الثقافية؟

– ماهو الدور الذي تضطلع به الكاميرا في نقل المرئيات والتفاصيل الخاصة بالمظاهر الاحتفالية بطريقة تتمايز عن النقل الشفافي أو المطبوع القرائي مما يجعل من الفيلم الإثنوغرافي وسيط مميز في التعبير؟

–كيف يوثق الفيلم الإثنوغرافي الإطار الفرجوي للاحتفاليات الشعبية، ومظهرها المسرحيّ الثقافي؟

–إلى أي مدى ساهم فيلم "كناوة–موسيقى العبيد" في تقديم معلومات وافرة وجديدة وتطبيقية عن جماعة الديوان مأطرة بجماليات اللغة السينمائية للتأثير في متلقيها؟

تنبع أهمية البحث من التنامي المتزايد لتطبيقات الأنثروبولوجيا البصرية في الأوساط العلمية والسينمائية، والأهمية الكبيرة لهذا النوع من الأفلام الوثائقية التي تتناول جماعات بشرية غير مكتشفة أو لم يسلط عليها الضوء الكافي، فضلا عن أهميته لدى صانعي الأفلام للاشتغال في هذا الميدان الواسع، وكذلك فإن هذا البحث سيعود بالفائدة على الباحثين والمهتمين بعلم الأنثروبولوجيا، وأيضا طلبة كليات ومعاهد الفنون السينمائية والتلفزيونية وطلبة الدراسات العلمية المتعلقة بالثقافة الشعبية والتاريخ وعلم الاجتماع.

تتبلور أهداف الدراسة الراهنة، في هدف رئيسي وأساسي، تتفرع منه مجموعة أخرى من الأهداف الفرعية التي تتمحور حوله بالضرورة، وذلك كالتالي :

– محاولة توظيف إحدى التقنيات المستخدمة في الأنثروبولوجيا البصرية والمتمثلة في الفيلم الإثنوغرافي، للاستفادة منها في التعرف على السياق الاجتماعي والثقافي لاحتفالية الديوان.

– فك بعض الرموز والشفرات التي تحملها هذه الاحتفالية والفرجة الشعبية.

– الكشف عن آليات تناول الجماعات البشرية مرئيا عبر الخطاب السينماتوغرافي.

– إعادة الاعتبار لهذه الوسيلة السمعية البصرية(السينما) في ميدان توثيق الدراسات وتقديمها للجمهور الواسع.

ولتحقيق أهداف الدراسة اخترت فيلم" كناوة–موسيقى العبيد" للمخرج "عز العرب العلوي لمحرزي" كعينة قصدية اقتصر عليها البحث.

نحتاج إلى تأسيس منهاج علمي دقيق ومتخصص لقراءة وتحليل النسق الفني للتراث الإفريقي، متجاوزين بذلك مرحلة الوصف إلى مرحلة أكثر انفتاحا على أسئلة الموضوع وأكثر إستعدادا وأهلية لتقديم الأجوبة، فاعتمدنا على المنهج الوصفي التحليلي من خلال تحليل الفيلم انموذج البحث، حيث ساعدنا على تقديم قراءة لتفاصيل الفيلم وفق أداة واضحة ومحددة صالحة لتحقيق هدف البحث، وكذلك في التطرق لتحليل بعض المتغيرات في البحث.
يتطلب هذا العمل أيضا التكامل المنهجي، من خلال الاستعانة بالمناهج البحثية الأخرى، حيث تم الاعتماد على المنهج التاريخي لأننا نحتاج إلى استرداد أحداث وقعت في الماضي إلى الحاضر، لأن الأمر هنا أكثر إلحاح فيما يخص البحث في تاريخ العبيد وهويتهم الفنية عبر قراءة بعض المظاهر الاجتماعية والثقافية، وكذا المنهج السيميائي الذي مكننا من رصد وتتبع وتدقيق كل المعطيات والإشارات والرموز، وإعادة قراءتها وتفكيكها، خاصة الجانب المتعلق بالطقوس المثقلة بأحاديث الغيب والشر والخير، وفي تقاطع كل هذا بالألوان والبخور والإيقاع.

تتزايد التساؤلات حول ضرورة توظيف الدراسات السابقة في البحث العلمي، لكن في هكذا نوع من البحوث الحديثة التي لها صفة الريادة في دراساتنا العربية عامة لا تجد للأسف الشديد الاهتمام الجاد، بالرغم من وجود أقسام لعلم الاجتماع تعنى بدراسة الأنثروبولوجيا، وأقسام لفن السينما والتلفزيون تدرس هذا النوع من الأفلام الوثائقية، لكن المشكلة تكمن في ابتعاد متخصصي الأنثروبولوجيا عن الفن، يقابله ذلك الابتعاد من قبل أهل الفن عن

الأنثروبولوجيا، مما ولد هذا القصور في دراسة الأنثروبولوجيا البصرية؛ وعلى الرغم من البحث المتواصل عن دراسات سابقة في موضوع الأنثروبولوجيا المرئية وإسقاطها على احتفالية الديوان، لمسنا شح الدراسات وهذا ما يبين خصوصية الموضوع، لكن تبقى هناك دراسة إثنوميزيكولوجية من قبل الموسيقار "بيلا برتوك" أحد مؤسسي الإثنوميزيكولوجيا قام بدراسة وتدوين موسيقى"الديوان" في بسكرة عام1913، أما الدراسات الأنثربولوجية نجد مذكرة سليم خياط: ديوان سيدي بلال بين تناقضات المقدس واستمرارية المكانة في الأسطورة، رسالة تخرج لنيل شهادة الماجستير في علم الاجتماع، جامعة الجزائر، دورة 1991-1992.

في هذه الدراسة كان من الصعب إستوفاء بعض المحاور فلم يكن لدينا الدعم التاريخي ولا العلمي الوافي، ولعل أهم المراجع التي اعتمد عليها بحثنا هي :

- محمد الجوهري، علياء شكري وآخرون، الأنثربولوجيا الاجتماعية قضايا الموضوع والمنهج، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2004.

- جان بول كولين، كاترين دوكليبل، السينما الإثنوجرافية سينما الغد، تر غراء مهنا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2002.

- صالح محمد عبد القادر، الطقس والأسطورة تشكيل الصورة المسرحية، مطبعة جامعة النيلين، سودان، 2016.

- منى الحديدي، سلوى إمام، السينما التسجيلية الخصائص والأساليب والاستخدامات، دار الفكر العربي، القاهرة،2010.

- عبد الكريم برشيد، زمن الاحتفالية، افريقيا الشرق، المغرب،2017.

قسمنا موضوع الدراسة "الفيلم الإثنوغرافي خلال احتفالية الديوان بين جمالية التلقي وضرورة التوثيق دراسة لفيلم "كناوة-موسيقى العبيد انموذجا" إلى مدخل و ثلاثة فصول.

تناولنا في المدخل ماهية السينما الوثائقية وأهم روادها وخصائصها، كإحاطة عامة بهذا الجنس السينمائي وكذا فهم بعض المصطلحات، بينما تضمن الإطار النظري للدراسة فصلين على وفق الآتي : الفصل الأول مثَل الجهاز المفاهيمي للفيلم الإثنوغرافي المفهوم النشأة والتطور والسمات الفنية للفيلم الوثائقي الإثنوغرافي، وعناصر التلقي في الفيلم الوثائقي الإثنوغرافي واستمرارية الممارسة الاثنية للمظاهر الثقافية من خلال التوثيق السمعي البصري.

أما الفصل الثاني يستقصي عن الكتلة التاريخية والأنثروبولوجية وراء احتفالية الديوان، وخلال هذا الفصل نبحث ضمن المفاهيم التالية (العبيد، البراج ،الإيقاع، الأسطورة، الطقس،...) لنُكون الصورة الكاملة ولنصل إلى مستوى من الحدس العلمي في فهم جزئيات الاحتفالية وطقوسها الشاملة، وحاولنا في هذا الفصل إزاحة الرموز عن الوجه الحقيقي لهذه الممارسة، وتحليل علاقتها بالألوان والحيوان والإيقاع،...وغيرها من المتغيرات وكل المعطيات الممكن استخلاصها من خلال التنقيب والتحليل، وكذلك الوجه الدرامي الذي تبعثه الجماعات العرقية وكيفية المحافظة على الهوية .

بالنسبة للفصل الثالث أي الإطار التطبيقي لدراسة فتناولنا فيه المراحل التطبيقية لتحليل الفيلم، سيما أن الدراسة اعتمدت المنهج الوصفي التحليلي بغية تحليل عينة البحث، التي تمت الإشارة إليها سابقا وذلك على وفق المؤشرات التي توصلت إليها الدراسة عبر إطارها النظري؛ فتضمن آليات تنميط عناصر اللغة السينمائية في تناول المظاهر الثقافية والمؤشرات الخاصة التي تناولها فيلم "كناوة–موسيقى العبيد" عينة البحث التي تم اختيارها بشكل قصدي كحامل لخطاب إثنوغرافي، إذ استخلصت جملة من النتائج النهائية المشتقة من تحليل العينة، والتوصيات التي تعد ضرورية للبحث ومخرجاته، وكذلك يمكن ترجمتها في المستقبل إلى بحوث أو دراسات أكاديمية منهجية.

أخيرا احتوى البحث على قائمة نهائية للمصادر والمراجع العلمية التي اعتمدنا عليها خلال عملية الإنجاز.

آمل أن تكون هذه الدراسة فاتحة لدراسات أكثر وأوسع، كما أُقر أيضا أني لم آتي بالكلمة الأخيرة، ويبقى الخلاف في الرأي دليلا على حرية الفكر وصدق القول، فإنْ أصبنا فالحمدلله والمنة، وإنْ أخطأنا فما هو قصدنا وعلى الله التوفيق .

مدخل

مدخـــــل

لا أحد يجادل اليوم في المكانة التي أصبحت تحتلها الصورة لدى الإنسان المعاصر، إنها تحيط به من كل جانب، وهو الأمر الذي نستشفه بسهولة دونما اللجوء إلى البراهين، تتدفق الصورة اليوم لتصبح سلطة تخترق أنسجة المجتمع العالمي، إنما تملك سحرا خاصا ازداد يوما بعد يوم بفعل النضج التقني، ثم جاءت الرقمنة لتزيدها قوة على قوة، مساهمة بذلك في خلق مفاهيم جديدة على كافة الأنشطة الثقافية والمعارف الإنسانية، وفاسحة المجال لعصر جديد هو عصر الصورة بامتياز.

إن الاحتفاء بالصورة ليس وليد اليوم، بل إنها قد استأثرت منذ القديم بعقل الإنسان وفكره ووجدانه، ليحملها عبء نقل أفكاره والتعبير عن هواجسه، وقد حفظت لنا الذاكرة الإنسانية عددا لا حصر له من المنحوتات، والرسومات التي حملتها جدران الكهوف والتي تعود إلى العهود الحجرية .

مع تطور التقني وبعدما أضيفت الحركة للصورة من قبل الأخوين"أوغيست"و"لويس" لوميير "فلقد كان أمامهم هدف واحد وهو عرض الصور المتحركة على شاشة كبيرة، ومع بداية عام 1895 كان الإخوان لوميير قد انتهيا من صنع آلة العرض وآلة التصوير معا وأسمياها سينماتوغراف Cinématographe، وبذلك يعتبر"أوجست ولويس لوميير"أول من اخترعا جهازا لعرض الصور المتحركة على الشاشة في العالم سنة 1895، ومن هنا اخترعت السينما في بدايتها بفرنسا وبالعاصمة باريس بشكل خاص"[1]، ومصطلح" Cinématographe سينماتوغراف معناه الحرفي كاتب الحركة أو مسجل الحركة"[2]؛ في إختراع السينما وجد الإنسان طريق مختصر لإعادة رؤية العالم.

"والسينما مصطلح واسع شديد العمومية يضم تحت عباءته كل ما له علاقة بفن الفيلم من تاريخ واتجاهات ونظريات وحرفيات ونقد ويضم كذلك أنواعها :روائية أو تسجيلية أو أفلام تحريك وغير ذلك مما يتعلق بهذا الفن الجميل"[3]، "وتكاد السينما أن تجمع بكل الفنون التي سبقتها من قبل ففيها فن القصة والدراما والإخراج والتمثيل والمؤثرات الصوتية والضوئية والفنون التشكيلية والموسيقى والرقص...إلخ"[4]، بالإضافة إلى أنها زاد ثقافي وترفيهي لجماهير عريضة، يقول كوكتو:"إن صناعة السينما هي فن.وسوف تحرر نفسها من عبودية الصناعة"[5] وبحكم سمعيتها وبصريتها فهي تصل لجل المستويات، لذا فهي أداة هامة من

[1]منى الحديدي، سلوى إمام، السينما التسجيلية الخصائص والأساليب والاستخدامات، دار الفكر العربي، القاهرة، 2010، ص 317.
[2]ميشيل ماري، معجم المصطلحات السينمائية، تر فائز بشور، ص 18.
[3]علي أبو شادي، لغة السينما، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،القاهرة، 1996، ص5 .
[4]نبيل راغب، النقد الفني، القاهرة، 1996، ص185.
[5]جان كوكتو، فن السينما، تر تماضر فاتح، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2012، ص 12.

أدوات التغيير الإجتماعي يمكن استعمالها كفن جميل وفي المناقض يمكن استعمالها كسلاح مدمر.

"السينما قد ضمنت كل الأساليب التصويرية، وحولت الفوتوغراف إلى فن تشكيلي سينمائي"[1]
حيث" صيغ الفن السينمائي بهدف دراسة الحركة، فأصبح أكبر إستعراض في العالم الحديث وآلة التصوير التي كانت غايتها نسخ الواقع سرعان ما انصرفت إلى فبركة الأحلام"[2] فالفيلم هو فن ولغة، والسينما" يجب أن تكون واقعية لأن ذلك يفي بجوهرها الفوتوغرافي، ونظرية أخرى تقول أنه يجب على السينما أن تبتعد عن الواقع لكي تصبح فنا وهو ما يتلاءم مع جدها الفانوس السحري القادر على أن يخلق الصور بعيدا عن نسخ الطبيعة ومطابقة الواقع"[3]، وفي محاولة "جون هواردلوسون" لتعريف الفيلم، كتب مايلي "الفيلم هو صراع سمعي بصري، وهو يجسد علاقة مكانية زمانية، وينطلق من فكرة معينة، مرورا بتعاقب للأحداث وصولا إلى ذروة أو نهاية مطلقة للحدث" [4]، وبمرور الزمن وتطور الوقت تفرعت السينما وتنوعت مواضيع أفلامها، فأصبحت هناك الأفلام الروائية والأفلام التسجيلية (الوثائقية)بحيث تختلف هذه الأخيرة عن سابقتها في طريقة معالجتها للمواضيع .

بدأت تلك الصور تذهب للتمثيل المباشر للواقع، "واحدة من مزايا الصورة المتحركة تكون قادرة على استخدام الديكور الطبيعي للحياة، والبيئة المحيطة به عن طريق ألاف الأصوات الغير مألوفة، فتساهم في إبراز الجانب الحقيقي من المشهد المصور"[5]وشحنت معان ودلالات حيث أدت دورا هاما كوسيط للتواصل، إلى درجة أن أي فعل يفضي إلغاء الصورة التسجيلية يفضي إلى الشعور بإلغاء الوجود برمته، وخاصة هذا النوع من الأفلام الذي ينقل الواقع أو ماعرف فيما بعد بالأفلام الوثائقية من قبل "«جون جريرسون» John Grierson أول من وضع تعريفا محددا لما يجب أن يطلق عليه فيلم تسجيلي Documentary Film، وذلك في مقال له-نشر سنة 1926-ناقدا فيلم موانا Moana لروبرت فلاهيرتي Robert Flaherty، ومعلقا عليه، ومن هنا ربط الكثيرون بين جريرسون وفلاهيرتي كرائدين للحركة التسجيلية في العالم" [6]وقد كتب "جريرسون"قائلا: إن فكرة الأفلام التسجيلية تتطلب أن تعرض على الشاشة المسائل التي تهم المجتمع"[7]، والفيلم التسجيلي هو جنس سينمائي وتلفزيوني أيضاً يعتمد على توثيق وتسجيل وعرض

[1]ياكف ليونيدوفيتش بوتوفسكي، مصور الروائع اندريه مسكفين، تر محمد الخيمي، المؤسسة العامة للسينما، دمشق ،2012 ص 158.
[2]إدغار موران، نجوم السينما، تر ابراهيم العريس، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2012، ص 11.
[3]دانييل فرامبتون، الفيلموسوفي نحو فلسفة للسينما، تر احمد يوسف، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2009، ص8.
[4]John jonard lawsou,film:the creative process,new york ,1967 ,p 292.
[5] Théophile Pathé, Le cinéma, Edition correa et Cie, Paris, 1942, p 57.
[6] منى الحديدي، سلوى إمام علي، السينما التسجيلية الخصائص والأساليب والاستخدامات، مرجع سابق، ص101.
[7] نفس المرجع، ص342.

الواقـع دون تـدخل أو تزييـف وهـو مـايميزه عـن الفـيلم الروائـي، الـذي يملـك صـانعه كـل الصلاحية في نسج أحداثه الواقعية منها والخيالية حسب رؤيته إذا أردنـا تقديم تعريـف بسيط للفيلم الوثائقي، فسيكون كالآتي الفيلم الوثائقي هو ذلك الفيلم الذي يقدم لنا صورة طبق الأصل عن واقع الحياة بكل صورها، "والدراما في الفيلم الوثائقي هي: "عملية اكتشاف وتبني، بينما تكون الدراما في الفيلم الروائي معدة مسبقا من قبل الكاتب ثم تصل إلى الذروة، وصـولا إلـى الحل"[1] و"العالم المتخيل فـي الفيلم الوثـائقي لايمكن لـه أن يتجـاوز الحقيقـة، لكن قدرة الفيلم الوثائقي على التزييف والتأثير على الرأي العام أقوى من قدرة الفيلم الروائـي علـى ذلك"[2]، يقول "جريرسون" في تعريفه لهذا الجنس السينمائي:"إننا نمضي من الوصف السهل والعام لمادة طبيعية إلى ترتيب لها، وإعادة ترتيب، وتشكيل خلاق لها"[3] بمعنى أنه الفيلم الذي يأخذ المواد الطبيعية ويشكلها على نحو إبداعي، حيث يعتمد فـي ذلك علـى وجهـة نظره أو رؤيتـه الخاصة .

ويعرفه قاموس أكسفورد Oxford companion to film "الفيلم التسجيلي بأنـه "صـور متحركة لمناظر من الحياة الواقعية "[4]، نستشف من هذه التعريفات أن الفيلم الوثـائقي ينطلق من الواقع إما بنقله بشكل مباشر وحرفي، أو بالارتهان على إعادة تركيبـه وتمثيلـه، بـاختلاف زوايا معالجته، حسب التصورات الإبداعية، والمنطلقات الفلسفية والجماليـة لمبدعـه؛ بمـا فـي ذلـك الاشـتغال علـى الطبيعـة والنبـات والحيـوان والفلـك...الخ، إنـه ببسـاطة مـادة للإخبـار، والتعليم، والتوثيق، فـي هذا السياق يقول جريرسون:"إن أشكال الإنتـاج التسجيلي هـي تلك الأفلام التي تصور عناصر الطبيعة سواء كان ما تصوره مواد خاصة بالجرائد أو المجلات السينمائية أو الأفلام المعرفة ذات الشكل الدرامي أو التـي تعتمد علـى الاستطراد أو الأفلام التعليمية أو الأفلام العلميـة"[5]، وحدد"بير لـورنتز"Lorentz Pierre مفهوم الفيلم التسجيلي بأنه: فيلم يتعامل مع الحقائق بشكل درامي، وأن هنـاك عوامل كثيـرة يمكن استغلالها دراميـا فـي الواقـع، حيـث ان الـدراما ليسـت وقفـا علـى الفـيلم الروائـي. فالطبيعـة والحيـاة تحويـان صراعات لا تقل في حدتها عن الصـراع الـدرامي فـي المسرح أو الروايـة أو القصـة، ولكـن المهم هو كيفية التقاط المخرج التسجيلي الفنان واكتشافه لمادته من الواقع المحيط بـه"[6]، ممـا

[1] liz Stubbs, Documentary film makers spesks, Allworth press, New york , 2002, p03.
[2] patricia Aufderheude, film : A very short introduction , Oxford university of Press, USA , p 20.
[3]بيزلي ليفنجستون، كارل يبلاتينيا، دليل روتليدج للسينما والفلسفة، ط1، تر احمد يوسف المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2013، ص785.
[4]ينظر: محمد نبيل طلب، الأفلام الوثائقية والبرامج التسجيلية، ط1، دار العربية للنشر والتوزيع القاهرة، 2009، ص105.
[5]فورسيث هاردي، السينما التسجيلية عند جريرسون، تر صلاح التهامي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، 1965، ص111.
[6] Erik Barnouw, Documentary history of the nonfiction film, Oxford university Press, London, oxford, Newyork, 1976,pp 114-117.

سبق نرى أن الفيلم الوثائقي عبارة عن صورة واقعية لموضوع ما، ولقد ركز الباحثون في تعريف الفيلم الوثائقي التسجيلي على النقاط الآتية:

1. يعتمد الفيلم الوثائقي على الملاحظة والانتقاء والتنقل من الحياة نفسها فهو لا يعتمد على موضوعات ممثلة في بيئة مصنعة كما يفعل في الفيلم الروائي وإنما يصور المشاهد الحية والوقائع الحقيقية[1].
2.تنظيم المادة على ضوء فهم الواقع فهماً ناجحاً ودقيقاً وبعد دراسة متأنية للواقع وبذلك يقوم التسجيل بتوظيف عناصر الواقع لتغيير الموضوع أو الحدث[2].
3. يعتمد أساسا على الواقع في مادته وتنفيذه، ويكون مكان الفيلم حقيقيا، والأشخاص الموجودين فيه كذلك، بالإضافة إلى القصة والوقائع حيث أن الأفلام الوثائقية تبتعد عن الخيال والإبتكار وتكون مقنعة و مبدعة ، "...ليس هناك ممثلون و إنما أشخاص يتبعهم صانع الفيلم إنها تصور أناسا حقيقيين حيث يقومون بما يقومون به في العادة "[3]، الفيلم الوثائقي التسجيلي يسجل واقعيا أحداث وقعت بالفعل لا تحتاج إلى ممثلين محترفين، ولكن الأشخاص في الواقع هم من ينقلون الحدث نفسه[4].

4. التفريق بين الوصف والدراما وبين المعالجة السطحية للموضوع والأسلوب الذي يكشف عن الحقائق بطريقة فعالة[5]
5.يمكن استخدام المواد الأرشيفية من صور وتعليقات لتدعيم الفيلم الوثائقي التسجيلي.[6]
6.لا يهدف إلى الربح المادي، بل يهتم بالدرجة الأولى بتحقيق أهداف خاصة في النواحي التعليمية والثقافية وحفظ التراث أو التاريخ .

7.يتسم عادة" بقصر زمن العرض، حيث يتطلب درجة عالية من التركيز أثناء مشاهدته ومن الملاحظ دائما أن يكون إنتاج الأفلام التسجيلية لا يزيد في أغلبها عن 20-30-45 دقيقة على أكثر تقدير، وذلك نظرا لأن إنتاج مثل هذه الأفلام يكون موجها إلى نوعية معينة من الجماهير، يحمل لها أهداف خاصة" [7].

8.يخاطب في العادة فئة أو مجموعة مستهدفة من الجماهير، وأثناء الإعداد لإنتاج فيلم من الأفلام التسجيلية يحدد الجمهور المستهدف لهذا الفيلم، وعلى أساس خصائصهم يكون أسلوب المعالجة، وحجم ونوعية المعلومات، وكيفية تناولها وتقديمها، والمستوى اللغوي للتعليق

---

[1]منى سعيد الحديدي، الفيلم التسجيلي (تعريفه اتجاهاته أسسه وقواعده)، دار الفكر العربي، القاهرة، 1982 ، ص16.
[2]كرم شبلي، فن الكتابة للراديو والتلفزيون، مكتبة التراث الإسلامي، القاهرة، د.س، ص 208.
[3] كين دانسايجر، تقنيات مونتاج السينما والفيديو التاريخ والنظرية والممارسة، ط1، تر أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، 2011، ص419.
[4]أيمن عبد الحليم نصار، إعداد البرامج الوثائقية، دار المناهج، عمان، 2008 ، ص 25.
[5]سوزان القيلني، الاتصال ووسائله ونظرياته، دار النهضة العربية للنشر والتوزيع، 2007 ، ص 37.
[6]سوزان القيلني، الكتابة للراديو والتلفزيون، مجلة الفن الإذاعي، العدد184، 2006، ص123.
[7]أيمن عبد الحليم نصار، إعداد البرامج الوثائقية، مرجع سابق، ص 15.

المصـاحب للفيلم، وللحـوار القـائم بين شخصـياته .9 .كمـا يتسم بالجديـة وعمـق الدراسـة التـي تسبق إعـداده، شـعار الفيلم التسـجيلي "السـينما، رسـالة، وفـن وعلم"[1].

تعددت التصـورات الإبداعيـة والنظريـات النقديـة التـي خصـت الفيلم الوثـائقي بالتنـاول والاهتمام، وأفرزت تراكما إبداعيا ونظريا ساهم في إغناء وتصنيف الأفلام الوثائقية، باحثا فـي اتجاهاتهـا، وماهيتهـا، وحـدودها، وأسـاليبها، وخصـائصـها النوعيـة، وخلـق هـذا الاهتمـام دينامية على مستوى الممارسة والتنظير معا، وساهم فيه مخرجون ومنظرون، ونقاد، كل في مجال اشتغاله، في تفاعل مستمر، وثق للصلة بين الممارسة الإبداعية الفاعلة والتنظير النقدي المنتج، وأفرز لنا هذا الاشتغال المتعدد الأوجه والمستويات تعددا في الفيلم الوثـائقي، بوصـفه جنسـا إبـداعيا، وفنيـا، وتعبيريـا، ودفعت بـه هـذه الدينامية، إلـى تبـؤ مكانـة خاصـة فـي تـاريخ السينما.

تقسم الأفلام الوثائقية إلى مستويات هي:

1.مستوى الوصف البسيط للمادة الطبيعية:

أ -الأفلام الوثائقيـة الإخباريـة أو الجرائـد السينمائية (الجرائـد الإخباريـة): اذ يقوم مصـور الجرائد السينمائية بالدخول إلى مكان ليجمع التقارير المرئية عن أخبار اليوم وتعرض مشاهد السينما أو غالبـا مـا تكون هذه الموضـوعات مؤلفـة من الاحتفـالات والمناسبات الوطنيـة والأحداث الجارية كما وقعت في أرض الواقع[2] .

ب -اللقطات الوثائقية الخام: وهي تلك اللقطات التسجيلية الفردية التي لا يربط بعضها ببعض موضوع معين أو موحد ولا هدف لها إلا تسـجيل الواقـع والحيـاة بشـكل صـادق وأمين. مثل تصوير الناس في الشوارع والأزقة والأسواق وفي بعض القنوات يسمى هذا النـوع يوميـات الناس ويسجل حركة الناس في تلك الأماكن بدون أي نوع من التعليق.[3]

ج -المجلات السينمائية : تتضمن المجلات السينمائية موضوعات مختلفة حول القضايا التي تشغل أذهان الناس في وقت معين أو تثير اهتماماً عاما بهـا، ويركـز هـذا النـوع من الأفلام على خلفية الموضوع المعروض ويبدأ بشكل تحليل مبسط تصدر عادة دوريـة أو شهرية أو موسمية [4]

2. مستوى الوصف المتقدم والمتطور للمادة الطبيعية :

---

[1]نفس المرجع، ص16.

[2]أدوين أمري ، فيليب أولت دارين ك اجي، الاتصال الجماهيري، تر سلام إبراهيم، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2000، ص374.

[3]ضياء مرعي، السينما التسجيلية في مصر، دار الوفاء، الاسكندرية، 2004 ، ص 37.

[4]أدوين أمري وفيليب أولت دارين ك اجي، الاتصال الجماهيري،مرجع سابق، ص37.

أ -الأفلام التعليمية: تتنوع موضوعات الأفلام التعليمية حيث تنتج لغرض عرض هذه الأفلام على الهيئات الاجتماعية والمدارس والمعاهد والجامعات وتجمعات العاملين والقوات المسلحة والهيئات الحرفية والديني، ومضمون هذا النوع من الأفلام مرتبط بمنهج دراسي محدد يستهدف أفراد العملية التعليمية ويتخذ شكل الدرس الموجه إلى الفصل الدراسي، ويرتبط محتواه بمناهج دراسية محددة، ويقدم هذا النوع بالتعاون مع المؤسسات التعليمية والإعلامية وهذا النوع من الأفلام غير مخصص للعرض السينمائي وإنما الغرض منها التعليم[1].

ب -الأفلام العلمية: تعد الأفلام الوثائقية العلمية من الأفلام التثقيفية الهامة التي تعمل على تقديم المادة العلمية المعقدة بأسلوب مبسط وواضح وذلك لرفع إدراك المشاهد للعلم والتقنية وإثراء خبراته المعرفية وكفاءاته الاطلاعية لجعله بعد ذلك في وضع المستوعب للأحداث العلمية والتكنولوجية[2].

ج -الأفلام التدريبية: يهدف هذا النوع من الأفلام التدريبية إلى تفسير البيانات والمعلومات اللازمة وتوضيحها وشرحها لاكتساب المهارات وزيادة المعرفة في حالات التدريب المهني أو التوعية، ونشر الثقافة الفنية بين جماعات العمال والزراع أو الجنود ولاسيما بين صفوف المبتدئين وغير المدربين من هؤلاء، ومن حيث الأسلوب هي شبيهة بالأفلام التعليمية المدرسية ولكن الفرق بينهما هو هدف إنتاج الفيلم ومهمته[3]

د -الأفلام الثقافية: تهدف الأفلام الوثائقية الثقافية إلى نشر الثقافة العامة بين الفئات المختلفة في المجتمع من خلال عرض الموضوعات الفنية والاجتماعية والثقافية التي هي وسيلة من وسائل نشر الثقافة والمعرفة، وتعريف المجتمعات بالثقافات المختلفة[4]

ه -الأفلام الوثائقية السياحية: يعرض هذا النوع من الأفلام الوثائقية عرض الآثار والمعالم السياحية اذ يقوم بوظيفة الكشف عن القيم الاجتماعية والفكرية والجمالية، ويوسع آفاق التفكير عند المتلقي عبر تزويده بمعلومات حول الحضارات والمعالم الأثرية الموجودة في العالم[5].

و -أفلام التوعية والإرشاد: يهدف هذا النوع من الأفلام إلى توضيح المعلومات اللازمة وتفسيرها لاكتساب المهارات وإثراء معلومات المتلقي وتوسيع آفاق تفكيره من خلال عرض

---

[1]عسلون نبعيسى، وصفة أولية للبرامج الوثائقية العلمية في التلفزيون العربي، مجلة الإذاعات العربية، العدد 4، تونس، 2002 ، ص46.

[2]نفس المرجع، نفس الصفحة.

[3]سهير جاد، عبد العزيز شرف، البرامج والتلفزيون والإعلام الثقافي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1987، ص 48.

[4]يوسف يوسف، موضوعات الفيلم الوثائقي العراقي، المؤسسة العامة للسينما والمسرح، بغداد، 1983، ص 37.

[5]يوسف حسن محمود الفراجي، أشكال البرامج الوثائقية ومضامينها(قناة أبو ظبي) أنموذجا، رسالة ماجستير، كلية الإعلام، جامعة بغداد، 2006، ص 25.

الأفلام وزيادة المعرفة، اذ يتم تقديم هذا النوع من الأفلام لجماعات وتزويدهم بالمعلومات من أجل تطوير حرفهم المهنية[1].

ز -التحقيق الصحفي الوثائقي (الريبورتاج التلفزيوني): عبارة عن عرض فعال لحدث آني ذي أهمية على الشاشة من خلال المشاهد المصورة، وسرد من خلف الشاشة من قبل المشاركين في الحدث، بدون أي تعقيدات اذ يبحث عن استنتاج أي هو عرض الواقع كما هو[2].

ت -أفلام الفن:

تعرض هذه الأفلام الفنون التشكيلية وحياة الفنانين وترصد أعمالهم الفنية كالنحت والرسم والموسيقى وغيرها من الفنون الأخرى، اذ تنقل الواقع الذي يعيش فيه الفنان وفي بعض الأحيان تقدم على شكل سيرة ذاتية، اذ تتخذ موضوعات هذه الأفلام طابعاً ثقافياً[3] .

ح -أفلام الرحلات والاستكشاف:

تسجل هذه الأفلام بعض المظاهر السياحية لمختلف مناطق العالم بحيث يتم التعريف بتلك المناطق والأماكن السياحية، وذلك بغرض نشر المعرفة والثقافة، وغالباً ما نرى أن موضوعات أفلام الرحلات قد طغت عليها موضوعات ترويجية للسياحة والتجارة[4].

3-مستوى الوصف العميق للمادة الطبيعية والتحليل والتفسير الدرامي وتتمثل فيما يأتي:

أفلام المجتمع وأفلام السيرة الذاتية وهناك أنواع أخرى من الأفلام الوثائقية متمثلة فيما يأتي: الأفلام الرياضية، الأفلام التاريخية والسياسية، الأفلام الاقتصادية، والأفلام الإثنوغرافية التي سوف نعرج عنها لاحقا.

تبلور مصطلح الفيلم الوثائقي، انطلاقا من ممارسة إبداعية مبكرة، تميزت بالمصداقية والواقعية فلحقت هذا النوع من الأفلام شعبية ورواج فنافس الفيلم الروائي، نتيجة لهذا لقي اهتمام كبير، فأصبح للفيلم الوثائقي قنوات خاصة عبر الساتل وحتى على اليوتيوب.

تعتبر السينما بشكل عام وسيلة من وسائل الإتصال الهامة في المجتمعات، وقد اكتسبت أهميتها بفضل ما تمتلكه من إمكانيات وتقنيات الصورة والصوت، لتصبح بذلك المتنفس الوحيد الذي يذهب إليه الجمهور ليرفه عن نفسه ويتعرف على الموضوعات والقضايا التي تطرحها السينما من خلال ما تقدمه من أفلام .

---

[1] ر .أ بورتسكي و.أيوردفسكي، الصحافة التلفزيونية، تر ابتسام علوان، بغداد، منشورات وزارة الثقافة والفنون،1987، ص161.

[2] يوسف حسن محمود الفراجي، مرجع سابق، ص26.

[3] ضياء مرعي، مرجع سابق، ص 38.

[4] منى سعيد الحديدي ،سلوى إمام علي، السينما التسجيلية الخصائص والأساليب والاستخدامات، مرجع سابق، ص 17

وتكمن أهمية الفيلم التسجيلي من حيث أن لهذه الأفلام قدرة على تغيير الإدراك الجماهيري تظهر صورهم على الشاشة، حيث تلعب دورا مهما في تعديل وتغيير الناس لقيمهم الإجتماعية والأخلاقية، كما تستخدم ليكون لها تأثيرا تربويا في الجمهور المستهدف .

فهي وسيلة للتوجيه والإرشاد والتنوير الثقافي وإثارة الرغبة في تحسين المستوى الإجتماعي.

الفيلم التسجيلي يوثق لأحداث معينة، أحداث تاريخية سواء حدثت في الماضي كالحروب والثورات أو الوقائع الحالية والقضايا الهامة.

- للحديث عن المسار التاريخي للفيلم الوثائقي "لابد من المرور بالتجارب الثلاثة لكل من جون جريرسون، روبرت فلاهيرتي، ودزيجا فيرتوف،**....** وغيرهم ممن الذين قدموا بإبداعهم في مجال السينما الوثائقية" [1]، هذه الأسماء الغنية، التي نظّرت لهذا الفيلم وجعلت منه فنا قائما بحد ذاته؛ وقبل أن نتعرض لهؤلاء الرواد للحركة التسجيلية نجد أنه من الأهمية أن نعرف بمخترع آلة التصوير التسجيلي الأول .
- لويس لوميرLouis Lumiere

الفرنسي الذي يرجع له الفضل في التوصل إلى كاميرا التصوير السينمائي، بدأ محاولاته الأولى في التصوير مع شقيقه "اوغست".ويعتبر "لويس لومير "أول من عرض على الجمهور في قاعة عامة صورا متحركة، أعد أفلاما ذات طابع إخباري وقدم عديدا من الأفلام التي تصور واقع الحياة في مستهل تاريخ السينما [2].

- جون جرير سون John Grierson

يعد جريرسون الأب الروحي للفيلم التسجيلي، وقد اقترن اسمه بظهور مصطلح "الأفلام التسجيلية "في عالم التقدم السينمائي، و"مصطلح <الفيلم الوثائقي>ورد لأول مرة سنة 1962 على لسان جون جريرسونJohn Grirson في مراجعة له لفيلم موانا Moana ، لروبرت فلاهيرتيFlaherty Robert "[3]. في "عام 1932 احتفى جريرسون بقدرة الفيلم الوثائقي على ملاحظة الحياة في حد ذاتها باستخدام أشخاص حقيقين استطاعوا مساعدة الآخرين على تفسير العالم والقصص الواقعية."[4]، جعل جريرسون للفيلم الوثائقي هدف اجتماعي نبيل والمخرج الوثائقي هو سفير للتقدم الاجتماعي.

- روبرت فلاهيرتي Robert Flaherty

[1] محمود إبراقن، هذه هي السينما الحقة ، بنغازي، ليبيا، 1997، ص 65 .
[2] ينظر منى الحديدي، الأفلام الوثائقية والبرامج التسجيلية، مركز جامعة القاهرة للتعليم المفتوح، القاهرة، 2002، ص41.
[3]جورج خليفي، الفيلم الوثائقي، مركز تطوير الإعلام، بيروت، لبنان،2014 ، ص 5.
[4]باتريشيا اوفدريهايدي، الفيلم الوثائقي، تر شيماء طه الريدي، كلمات عربية للترجمة والنشر ،القاهرة،2013، ص39.

روبرت فلاهيرتي Flaherty Robert(1951/1884): مخرج سينمائي أمريكي، كان مقتصرا في البحث عن الإنسان وعلاقته بالطبيعة. من أعماله: نانوك الشمال 1920، موانا 1923-1926، بريطانيا الصناعية 1931[1]؛ كانت سينما فلاهيرتي بداية التنظير لهذا النوع الفيلمي، لم ينتج أفلاما كثيرة خلال سنوات عمله ولكنها أصبحت محكا تقاس على أساسه الأفلام الوثائقية، ثمة سبب آخر لاستمرار حب الجمهور لأفلام فلاهيرتي، وهو وضوح عشق فلاهيرتي الشديد لأبطاله، فقد أقام فلاهيرتي رابطة إنسانية دافئة بين الناس الذين عاش معهم، من خلال فيلمه نانوك ابن الشمال، تم استكشاف أسلوب حياة آخر، بل كانوا يعتقدون أنهم يستكشفون الماضي .
وقد تعمد فلاهيرتي أن يكون تجسيد لأسلوب حياة سكان الاسكيمو ذا طابع عتيق ومهجور.[2] فلاهيرتي جعل تصوير الواقع فضيلة روحية جمالية .

- دزيجا فيرتوف

دزيقا فيرتوف Dziga Vertov(1896-1954) مخرج سينمائي روسي، رفض كل الجوانب إلى تأسيس للخيال في السينما وصاحب نظرية (سينما العين) وهو أحد اتجاهات السينما الوثائقية[3]، دايفيد ابراهيموفيتش الذي اشتهر فيما بعد باسم دزيجا فيرتوف ولد في " بياليستوك" في بولندا (...)صور أفلام جان فيجو ثم هاجر إلى أمريكا حيث فاز بجائزة الأكاديمية عن فيلم " على الشاطئ في مواجهة المياه".[4] هو احد المخرجين الروس حيث كان يعتبر السينما أداة هامة للترويج والتعليم والدعاية للثورة، خاصة بالنسبة لطبقة العمال والفلاحين الذين هم بحاجة إلى التثقيف والتوعية وفي عهد ستالين وقعت أفلامه التسجيلية تحت ضغوط كبير.

من خلال الجرد النظري لتاريخ السينما نستشف أن بداية السينما كانت تسجيلية، فقد كانت أوائل الأعمال السينمائية مجردَ تسجيل للحظات حقيقية مثل خروج العمال من مصنع لوميير أو وصول القطار إلى محطة الأخوين لويس وأوغست لوميير عام 1895 ، وبالنظر إلى وضع السينما حالياً ندرك أن السينما قد انتقلت من كونها أداةَ تسجيل فقط إلى كونها أداةَ خلق وإبداع.

قطار يدخل إلى محطة، وعمال يخرجون من مصنع، لقطات مفردة سُجلت على شريط حساس، إنها الأشرطة الأولى من تاريخ السينما التسجيلية، استطاع الأخوين لوميير أن يلاحقوا الأحداث، ويخترعون بهذه الطريقة الفيلم الوثائقي.

---

[1] Jean Tulard ,Dictionnaire du cinéma (Les réalisateurs) ,éditions Laffont, Paris,1982 ,p252

[2] ينظر باتريشيا اوفدرهايدي، الفيلم الوثائقي، مرجع سابق، ص33.

[3] Voir: Jacques Aumont ,Michel Marie, Dictionnaire théorique et critique du cinéma, édition Nathan, Paris, 2001,p 213.

[4] خيوفرينوويلسميث، موسوعة تاريخ، السينما في العالم، تر مجاهد عبد المنعم مجاهد، المركز القومي الترجمة، ج1، القاهرة، ،2010، ص624.

الفصل الأول:

الخطاب الإثنوغرافي من الواقع إلى المتخيل السينمائي

*الإرهاصات التأسيسية للأنثروبولوجيا البصرية

*الطقوس والمعتقدات الشعبية في الفيلم الإثنوغرافي

*صناعة التلقي في الفيلم الإثنوغرافي

الفصل الأول: الخطاب الإثنوغرافي من الواقع إلى المتخيل السينمائي

الخطاب الإثنوغرافي كل مركب يؤكد الوظيفة الإسنادية على مستوى التركيب، فإذا كان الخطاب في مجمل تعريفاته يقوم أساسا على اللغة، إما على مستوى الوصف أو من حيث التأويل، فإن المادة الإثنوغرافية باعتبارها ممارسات بشرية تعتمد في لغتها على العادات والطقوس المركبة، ذلك ما لا يمنعها من الدلالة الرمزية بقدر ما يستدعي البحث فيها لاكتشاف الخبايا التي جعلت من الممارسات الشعبية خطابا تواصليا كونيا، لكل الجماعات البشرية في كل جغرافيا من العالم، وكوسيلة خطاب وتواصل بين الشعوب.

هذه المادة أضحت محط اهتمام العديد من الباحثين على اختلاف مشاربهم لا سيما في مجال الأنثربولوجيا، حيث طرحت إشكالات كثيرة من حيث الدراسة والتوثيق لها، خاصة ما يتعلق بتسجيلها من خلال الوسائط السمعية البصرية ونقلها من أرض الواقع إلى شاشة العرض السينمائي، ذلك أنها خطاب اثني شفاهي في طريق الزوال والاضمحلال.

والركيزة التي يقف عليها سقف السينما هي ثنائية الصورة والصوت، وهذا أدى إلى إعادة النظر في دراسة الخطاب الإثنوغرافي وتوثيقه فيلميا والخروج به من حيز المشافهة إلى كادر الصورة، التي ستعيد الاعتبار للموروث الإنساني بكل أشكاله.

بما أن السينما هي الأخرى خطاب مرئي يسعى إلى نقل وقائع ثقافية واجتماعية خاصة؛ يسهم في التثاقف وحوار الحضارات والأديان، والكشف عن خبايا عالم البشر واستحضار الماضي، مع ضرورة اعتبار أن الصورة السينمائية الوثائقية تقدم الحقيقة بصورة واقعية.

ولعل الأفلام الإثنوغرافية فيها ما يتيح للمختصين وصناع السينما من مساحة للدراسة والتوثيق، عبر ما تسمح به تقنيات السينما الوثائقية للخطاب الإثنوغرافي من إمكانات تناول الموضوعات الأنثربولوجية كمنتوج إنساني ذي مقاصد إبلاغية دلالية، فإلى أي حد تسعفنا

مختلف الأبحاث والآراء التي استقيناها في تحديد الكتلة التاريخية وراء ظهور هذا المجال من التقصي، وضبط مفهوم هذا الجنس من الأفلام الذي يندرج ضمن السينما الوثائقية؟.

المبحث الأول: الإرهاصات التأسيسية للأنثروبولوجيا البصرية

استطاعت السينمـــا والأنثروبولوجية أن تنقل الواقع من المجهول إلى المعلوم ومن أبعد الشمال إلى آخر حبة رمل في الجنوب ومن أقصى الشرق إلى أقصى الغرب لتقدم ثقافة الإنسان القديم إلى الإنسان الحديث لتأتى "بالأفلام الإثنوغرافية"، التي قدمتها الأنثربولوجية البصرية إلى مجال البحوث العلمية .

يحتل الفيلم الوثائقي الإثنوغرافي مكانة مميزة في مجال البحث العلمي ومجال الفن والإبداع، بل إنه أصبح ينافس الأنواع الأخرى للوثائقي في كثير من الأحيان، وما ساعد على الإنتشار الكبير للفيلم الإثنوغرافيETHNOGRAPHIQUE هو طبيعة المواضيع التي يختارها ويتعرض لها وخاصة تلك المواضيع الحساسة التي تهدف إلى الكشف عن ثقافة الأقليات المنسية، أو نفض الغبار واللبس عن البعض الآخر، يعد الفيلم الوثائقي الإثنوغرافي أحد تلك الأنواع، التي تبلورت من خلال تفاعل العلوم والفنون، وتمكن منذ بدايات السينما إلى تبؤ مكانة هامة في تاريخها، تعززت من خلال استلهام العادات والطقوس الشعبية التي تمارسها المجتمعات التقليدية في الأفلام العالمية حيث تشكل المعطيات الإثنوغرافية مادة درامية دسمة تسهم في إثراء التصور الفيلمي، ومن هنا أصبحت السينما ملجأ تقنيا وفنيا لدراسة مجتمع ما، بتصوير أهازيجه ورقصاته وطقوسه الحياتية ومواسمه الاحتفالية وطرق عيشه وغذائه، مما أدى إلى تعلق الأنثروبولوجيا كعلم بالسينما كفن بما أمدته لها الصورة من إمكانية تغني البحث الأنثروبولوجي عن آلاف السنين من التدوين، فحازت السينما على دور البطولة في تسجيل ثقافات الشعوب موثقة للذاكرة الإنسانية في بعدها الجماعي.

وعبر رهانها على الصورة تمكنت السينما من رصد تراث الجماعات التقليدية وحفظه وإشاعته باعتبارها وثيقة بصرية، فبلقطة أو بمشهد أغنتنا موادها الفنية عن طابق من الكتب في الأنثروبولوجيا، مع توالي هذه الإسهامات شيد هذا الجنس الفيلمي لنفسه كينونته الخاصة، بفضل صناع الأفلام، ساهم الفيلم الوثائقي الإثنوغرافي في إثراء المعرفة الإنسانية.

لاكتشاف المعنى والتعريف الدقيق للفيلم الوثائقي الإثنوغرافي يجب علينا أن نقوم بشرح كل مصطلح لوحده، الفيلم السينمائي وسيلة من وسائل التعبير الفني، مثل المسرح الموسيقى والرسم ...يقوم الفيلم على تسجيل الصور المتحركة على شريط حساس وإعادة عرضها خلال أجهزة ومعدات خاصة، والواقع أن الصورة على حدى هي صورة ثابتة لا تتحرك، ولكن تتابع الصور واستمرارية العرض هو الذي يعطي الوهم بالحركة وبعدها تم إختراع الصوت، كان بالطبع ميزة عظيمة بالنسبة لصانع الفيلم، إذ أنه استطاع مع اللغة المنطوقة أن يعبر تقريبا عن أي نوع من الأفكار التجريدية[1]، أما عن مصطلح "الوثائقي" أصدر الإتحاد الدولي للسينما التسجيلية عام 1948، تعريفا شاملا للفيلم التسجيلي جاء فيه "كافة أساليب التسجيل على الفيلم لأي مظهر للحقيقة، يعرض إما بوسائل التصوير المباشرة، أو بإعادة بناءه بصدق، وذلك لحفز المشاهد إلى عمل شيء، أو لتوسيع مدارك المعرفة والفهم الإنساني أو لوضع حلول واقعية لمختلف المشاكل في عالم الإقتصاد، أو الثقافة، أو العلاقات الإنسانية"[2]، –كل هذه المفاهيم فصلنا فيها في مدخل البحث–.

بالنسبة للإثنوغرافيا فهو مفهوم حديث المولد ولتتبع هذا الزخم من التطورات، وجب المرور على مخاض هذه الولادة العسيرة ومن هنا علينا تتبع سلسلة من المفاهيم المتشابكة إبتداءا من الأنثربولوجيا.

[1] لودي جانيي، فهم السينما، تر جعفر علي، منشورات عيون، 1993، ص46.

[2] أيمن عبد الحليم نصار، إعداد البرامج الوثائقية، مرجع سابق، ص14.

عـايش الإنســان الفـروق القائمــة بينــه وبـين جماعـات الجـنس البشـري الأخـرى لـذلك اهـتم بمعرفـة الطبيعـة الإنسـانية وتفسـير الإختلافـات فـي الملامـح الجسـمية، ولـون البشـرة والعـادات والتقاليـد والفنـون وغيـر ذلـك مـن مظـاهر الحيـاة، وبـالرغم مـن الجـدال الـذي مـازال غيـر محسـوم فـي أمـره، حـول البدايـة الأولـى للأنثروبولوجيـا، واخـتلاف المنطلقـات التـي ينطلـق منهـا كـل باحـث فـي تعريفهـا، بـين مـن يقتـرح العـودة إلـى الأصــول الغــابرة، باعتبــار أن الإنســان مــارس الأنثروبولوجيــا، بشــكل عفــوي، عبــر رغبتــه فــي اكتشــاف الآخــر، ومــن يقتــرح الانطــلاق مــن كتابــات الرحالــة المستكشــفين للشـعوب البعيـدة، أو مـن ينظـر إلـى الأنثروبولوجيـا كعلـم مؤسـس علـى قواعـد ومنـاهج يتقاسـم الكثيـر منهـا مـع العلـوم الاجتماعيـة الأخـرى ومـن يـرى أنـه مجـال مـن البحـث جـــــــــاءت بـــــــــه المســـــــــتعمرات الأوروبيـــــــــة.

وفـي إطـار هـذا الإهتمـام والتسـاؤل تطـورت الدراسـات خـلال العصـور وتبلـورت بنشـأة فـرع جديـد مـن فـروع المعرفـة، أُصـطلح علـى تسـميته الأنثروبولوجيـا أو علـم الإنسـان، فمــا هــي الأنثروبولوجيــا؟ وكيــف ظهــرت الاتجاهــات النظريــة داخــل حقــل الأنثروبولوجيا؟

الأنثروبولوجيا كممارسة لازمت سلوك الإنسان منذ القدم، لجأ إليها ومارسها بتلقائية سعيه للتواصل مع الآخر، عبر التعرف عليه واستكشاف ما يميزه، وخصوصيته الثقافية والاجتماعية؛ ولا شك أن الأنثروبولوجيا كقيمة معرفية ليست حديثة ومعاصرة، بل تمتد عميقا في جذور المعرفة الإنسانية، لكن اشتغالاتها الاصطلاحية وأداءاتها التطبيقية يمكن أن توصف بأنها حديثة، وتأريخية وكعلم، ظهر إبّان عصر التنوير في أوروبا (...)حيث تمّت كشوفات جغرافية وثقافية لا يستهان بها، لبلاد ومجتمعات مختلفة خارج القارة الأوربية[1]،

[1] عيسى الشماس، مدخل إلى علم الإنسان (الأنثروبولوجيا)- دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004، ص7.

وتطور مع مرور الوقت، يهدف حسب كلود ليفي ستروس إلى معرفة كلية وشمولية للإنسان في علاقته بامتداداته التاريخية، ومحيطه الجغرافي[1]، لقد تعددت الآراء وتباينت الرؤى حول تعريف الأنثربولوجيا، أو ما يسمى في التراث العربي ب"علم الإناسة" ، ومحاولة إعطاء دلالات لهذا المصطلح، وإذا أمعنا النظر في مصطلح "Anthropologie" الفرنسي،و"Anthropology" الانجليزي نجد أن حضورهما في المعاجم والقواميس العربية حديث إن لم نقل معاصرا، وهذا الأمر الأخير يستوجب علينا علميا ومنهجيا استقراء المعاجم الغربية من أجل الحصول على مدلول كلمة "أنثروبولوجيا".

وهذا لا يعني أن الفكر الأنثربولوجي لم يعرفه العرب من قبل، فقد كانت لهم العديد من الإسهامات القيمة، وإنما ركزنا هنا على مدلول كلمة "أنثروبولوجيا" من خلال المعاجم العربية ذلك أن النشأة الأكاديمية للأنثروبولوجيا كعلم كانت بالجامعات الغربية.

فإذا فحصنا قاموس le Nouveau petit Robert Dictionnaire

Alphabétique et Analogique de la Langue Française فنجد أن لفظة

أنثربولوجيا أدرجت في المعجم الفرنسي عام 1932 وتدل على علم أو وصف الإنسان[2]

أما في اللغة الانجليزية فقد ظهر اصطلاح "أنثروبولوجيا" عام 1655 في كتاب مجهول المؤلف والذي كان تحت عنوان "Anthropology abstracted" وكان الموضوع الرئيسي للكتاب هو الطبيعة البشرية، وضم الكتاب قسمين أحدهما تطرق لعلم النفس، والآخر لعلم التشريح[3]. وبالتالي فمصطلح أنثروبولوجيا Anthropology، "هي كلمة إنكليزية مشتقّة من الأصل اليوناني المكوّن من مقطعين : أنثروبوس Anthropos، ومعناه " الإنسان "

[1]مصطفى تيلوين، مدخل عام في الأنثروبولوجيا، ط1، دار الفرابي، بيروت، 2011، ص22.

[2]le Nouveau petit Robert Dictionnaire Alphabétique et Analogique de la Langue Française, Paris,France , Juin 1996,p90.

[3] Winick,c, Dictionary of Anthropology Littlefield Adams, U.S,A, 1961, P28.

ولوجوس Locos،ومعناه " علم "، وبذلك يصبح معنى الأنثروبولوجيا من حيث اللفظ " علم الإنسان " أي العلم الذي يدرس الإنسان"[1]، و"الترجمة الحرفية للمقطعين اليونانيين المكونين لكلمة أنثروبولوجيا، هي "علم الإنسان" وتترجم الأنثروبولوجيا في بعض الكتابات العربية بعلم الأجناس"[2]، أي أنّ الأنثروبولوجيا لا تدرس الإنسان ككائن وحيد بذاته، أو منعزل عن أبناء جنسه، إنّما تدرسه بوصفه كائناً إجتماعياً بطبعه، يحيى في مجتمع معيّن له ميزاته الخاصة في مكان وزمان معينين .

إنّ الشعوب الناطقة باللغة الإنكليزية جميعها، تطلق على علم الأنثروبولوجيا :"علم الإنسان وأعماله" بينما يطلق المصطلح ذاته في البلدان الأوروبية غير الناطقة بالإنكليزية، على "دراسة الخصائص الجسمية للإنسان"، ويصل هذا الإختلاف إلى طبيعة علم الأنثروبولوجيا، فبينما يعني في أوروبا، الأنثروبولوجيا الفيزيقية، وينظر إلى علمي الآثار واللغويات كفرعين منفصلين، فإنّ الأمريكيين يستخدمون مصطلح (الإثنولوجيا أو الإثنوغرافيا) لوصف (الإثنوجرافيا الثقافية) والتي يطلق عليها البريطانيون (الأنثروبولوجيا الإجتماعية)، ففي إنكلترا مثلاً، يطلق مصطلح الأنثروبولوجيا، على دراسة الشعوب وكياناتها الإجتماعية، مع ميل خاص للتأكيد على دراسة الشعوب البدائية، أمّا في أمريكا، فيرى العلماء أنّ الأنثروبولوجيا، هي علم دراسة الثقافات البشرية البدائية والمعاصرة، في حين أنّ علماء فرنسا يعنون بهذا المصطلح، دراسة الإنسان من الناحية الطبيعية، أي " العضوية".[3]

الاختلاف جلي بين الفرونكفونيين والانكلوساكسونيين، بين من يطلق الإثنوغرافيا والأنثروبولوجيا؛ "فما يدرجه الأمريكيون تحت عبارة«الأنثروبولوجيا الثقافية» يصطلح

---

[1] Nicholson, Anthropology and Education, London, 1968 , p1.

[2]محمد عبده محجوب، فاتن محمد شريف، الثقافة والمجتمع البدوي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2006، ص294.

[3]ينظر كلايد كلاكهون، الإنسان في المرآة، تر شاكر سليم، بغداد، 1964، ص209.

الفرنسيون على الإشارة إليه بالأثنولوجيا أو الإثنوجرافيا في بعض الأحيان، وهم يدرسونها تحت مظلة علم الاجتماع، أما الإنجليز فقد اختاروا تسمية أخرى وهي الأنثروبولوجيا الاجتماعية"[1]، غالبا ما كانت تستعمل عبارتا "أثنولوجيا"،" إثنوغرافيا" في فرنسا، حتى الحرب العالمية الثانية بلا تمييز، إشارة إلى واحد من العلوم الإنسانية كان يميل حصرا إلى دراسة المجتمعات البدائية، وعندما كان يتم التمييز بينهما، كان من المتفق عليها اعتبار مهمة الإثنوغرافيا جمع المواد التي تحللها الأثنولوجيا، هناك كتابان نشرا بعد الحرب متولدين عن اختبار فكري طويل، ليعطيا الإثنوغرافيا وضعيتها: كتيب الإثنوغرافيا لمارسيل موس 1947، ومنهج الإثنوغرافيا لمارسيل غريول1957، وعندما قام كلود ليفي ستروس 1958 بنقل عبارة أنثروبولوجيا من الولايات المتحدة الأمريكية إلى فرنسا في الخمسينيات من القرن الماضي فرض على الإثنوغرافيا مهمة جمع المعطيات، وعلى الأنثروبولوجيا مهمة إجراء التحليل المقارن للمجتمعات والثقافات[2].

ويقول غليفورد غيرتز أن الإثنوغرافيا يمكن اعتبارها مرحلة جمع المعطيات من خلال قراءة النص، أو هي تحليل نصي ذلك أن المعطيات التي يتعامل معها الإثنوغرافي هي في جوهرها أبنية تصورية متنوعة ومتعددة تحتاج إلى فهم مباشر ومتواصل يشبه الفهم الذي نستعين به في قراءة النص، فالأشكال والأنماط الثقافية يمكن دراستها وفهم معناها على أنها نصوص وعلى أنها أعمال خيالية تتألف من مواد اجتماعية[3]، اهتم الأثنولوجيون في الأصل بالدراسات الميدانية المركزية في جماعات معينة بالذات، و"تستمد الأثنولوجيا أصالتها من

[1]ينظر حسين فهيم، قصة الأنثروبولوجية– فصول في تاريخ علم الإنسان، سلسلة عالم المعرفة، عدد98، المجلس الوطني للثقافة والآداب، الكويت، فبراير1986، ص16.

[2]Pierre Bonte, Michel Lzard, Dictionnaire de l'ethnologies de l'anthropologie, Quadrige\PUF, 4ème édition, 2010.p293-24.

[3]Clifford Geertz, Ici et la bas ,L'anthropologie comme auteur ,traduit de l'anglais par Daniel le Memoine, 1ère édition Métailié ,Paris, 1996,p29.

الطبيعة اللاواعية للظاهرات الجماعية"[1]، لكنهم يعطون إلى جانب ذلك الكثير من الإهتمام للأغاني والقصص، والرقصات، والألعاب والمعتقدات، والممارسات السحرية وما إليها من أوجه النشاطات التي تسود الجماعات التي يدرسونها من هذه الانطلاقات تفرعت الأثنولوجيا، وهناك في"رأي اريكسونEricson ثلاث أبعاد أثنولوجية هي: الزمان، المكان، والوحدة الإجتماعية، ويترتب على هذا وجود النظرة التاريخية، والجغرافية، والاجتماعية في الأثنولوجيا"[2]، من نتائج انشغال علماء الأنثروبولوجيا مشكلة العرق، ويلاحظ أنّ التطرّف في تمجيد فكرة العرق، أدّى إلى فرض عدد محدود من التصنيفات الصارمة على بني البشر الذين يمتازون بتنوّع لا حدّ له، وأدّى بالتالي إلى زج الأفراد في هذه التصنيفات، بصورة تطمس صفاتهم الأصلية الخاصة"[3]؛ يعدّ "المؤرخ الإغريقي(اليوناني)هيرودوتس HERODOTUS، أول من قام بجمع معلومات وصفيّة دقيقة عن عدد كبير من الشعوب غير الأوروبية (حوالي خمسين شعباً)، حيث تناول بالتفصيل تقاليدهم وعاداتهم، وملامحهم الجسميّة وأصولهم السلالية"[4]، إنّ منهج هيرودوتس ينطوي على بعض أساسيات المنهج (الإثنوجرافي) المتعارف عليه في العصر الحاضر باسم (علم الشعوب).

كما كانت لرحلات ابن بطوطة وكتاباته خصائص ذات طابع أنثروبولوجي، مّما كتبه في استحسان أفعال أهل السودان: "فمن أفعالهم قلّة الظلم، فهم أبعد الناس عنه وسلطانهم لا يسامح أحداً في شيء منه. ومنها شمول الأمن في بلادهم..."[5]، أمّا ابن خلدون" فقد نال

---

[1]كلود ليفي ستروس، الأنثربولوجيا البنيوية، تر مصطفى صالح، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق،1977، ص37.

[2]ايكه هو لتكرانس، قاموس مصطلحات الإثنولوجيا والفلكلور، ط2، تر محمد الجوهري، حسن الشامي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، 1999، ص15.

[3]رالف لينتون، الأنثروبولوجيا وأزمة العالم الحديث، تر عبد الملك الناشف، المكتبة العصرية، بيروت،1967، ص46.

[4]Voir Darnell Regna, Reading in the History of Anthropology, University of Illinois, 1978, p 13.

[5] أبو عبد الله ابن بطوطة، رحلة ابن بطوطة، دار التراث، بيروت، 1968، ص672.

شهرة كبيرة وواسعة بسبب مقدّمته، وتعتبر هذه المقدّمة عملاً أصيلاً في تسجيل الحياة الإجتماعية لشعوب شمال أفريقيا، ولا سيّما العادات والتقاليد والعلاقات الإجتماعية، وقد شكّلت موضوعات هذه المقدّمة – فيما بعد – اهتماما رئيسياً في الدراسات الأنثروبولوجية[1]، كما أنها" تهتم بوصف الحضارات الحية"[2]، ولعل التعريف الشامل هو الذي قدمه شاكر سليم في قاموس الأنثروبولوجيا الصادر سنة 1981، بقوله:" إن الأنثروبولوجيا هي علم دراسة الإنسان طبيعيا، واجتماعيا وحضاريا"[3]، أما الإثنوغرافيا يعرفها "دياس" بأنها: "الدراسة الوصفية للثقافات المختلفة أو لقطاعات من ثقافة معينة"[4]، وفي ظل التعاريف المقترحة "يتفق معظم العلماء على أن مصطلح (إثنوجرافيا) يطلق على الدراسة التي تعمد إلى وصف ثقافة ما في مجتمع معين "[5]، من خلال هذا الجرد نرى أن معظم التعريفات تتفق على أن الإثنوغرافيا تختص بدراسة الشعوب ثقافيا.

اهتم هذا المجال العلمي بالفن بصفة عامة، حيث انساقت الأنثروبولوجيا في هذا الاتجاه لتختصّ شيئا فشيئا في دراسة الجانب الإبداعي الإنساني في إطار نظرية الفنّ مطلق الفنّ، حيث عرّفها مترجم كتاب "تأويل الثقافات" على النحو الآتي:"تدرس الأنثروبولوجيا نشأة الإنسان وتطوّره وتميّزه عن المجموعات الحيوانية وتقسّم الجماعات الإنسانية إلى سلالات وفق أسس بيولوجية وتدرس ثقافة الإنسان ونشاطه(...) وتشرح الأجناس والسلالات المختلفة

[1]ينظر عبد الرحمن ابن خلدون، مقدّمة ابن خلدون، تحقيق علي عبد الواحد وافي، القاهرة ،1966، ص 291.

[2]حسين فهيم، قصة الانثربولوجيا فصول في تاريخ علم الإنسان، مرجع سابق، ص207.

[3] مرجع نفسه، ص17.

[4] ايكه هولكترانس، قاموس مصطلحات الإثنولوجيا والفلكلور، تر محمد الجوهري، حسن الشامي، مرجع سابق، ص15 .

[5]عيسى الشماس، مدخل إلى علم الإنسان (الأنثروبولوجيا)، مرجع سابق، ص 78 .

من حيث خصائصها ومميّزاتها، ونموّها الفكري وتطوّرها الفيزيائي والاجتماعي والتراثي بما في ذلك الميثولوجيا (الأساطير) والفلكلور (الفنّ الشعبي)"[1].

تواترت النظريات المتعلّقة بالممارسات الشعبية، فانطلقت بالاحتفاليات ذات التاريخ البالي بما تحويه من فنون وأهازيج، والتي لا تزال إلى العصر الحديث تعرف تجاذبات تأمّلية فلسفيّة وأخرى علمية معرفية تتمحور جميعها بين قطبي الإلهام والعبقرية والإنطباع والاكتساب؛ وفي إطار الدراسات المتعلّقة بالممارسات الشعبية أُختلفت الرؤى وتعدّدت في اعتبارها ذات طابع تلقائي نابع عن صيرورة تاريخية مكبّلة بمعطيات خارجية عنها، كطبيعة الفترة التاريخية وطقوسها ومعتقداتها وغيرها، وكان لهذه التجاذبات آثارها البالغة في ظهور الإثنوغرافيا في سياق المدرسة النقدية الألمانية، فهل لنا أن نتبيّن بعض ملامح هذا الميدان وعلاقته بالممارسات الشعبية؟

أُنتقد في هذا التوجه اعتماده على تداخل العلوم والمعارف العامّة بالاختصاصات الدقيقة، ولئن استقر هذا التوجه الإثنوغرافي طيلة نصف قرن تقريبا في أوروبّا عامّة، إلاّ أنّه سرعان ما شهد منافسة البحوث في العالم الجديد أمريكا حيث ظهرت مدرسة أنثروبولوجية ذات وجهة نظر مغايرة تماما للمدرسة الأوروبيّة، قال في شأنها "كليفورد غيرتز":"تكمن الأهميّة التاريخية لفرانز بواس "**Franz BOAS**" (1858-1942) في حقل الأنثروبولوجيا في أنّه كان من الأوائل الذين اعتنقوا عمليّا الفكرة القائلة بأنّ أفراد الأعراق البشرية المختلفة يمتلكون القدرة ذاتها على التطوّر الفكري والحضاري، وكان له أكبر الأثر في أنّ الأنثروبولوجيين وغيرهم من علماء الاجتماع في أواسط القرن العشرين كانوا يرون أنّ الفروق بين الأعراق هي نتيجة أحداث تاريخية معيّنة وليست قدرا فيزيولوجيا محتوما"[2]، وإنّ الإختلاف في

[1] كليفورد غيرتز، تأويل الثقافات، تر محمد بدوي، المنظمّة العربية للترجمة، بيروت، 2009، ص20.

[2] مرجع نفسه، ص35.

الممارسات الشعبية بين المجتمعات لا يعني أنّ هذه الشعوب ليس لها تواصل فيما بينها، كما أنّ التشابه بين نظام ثقافي وآخر لا يعني ضرورة أنّ هذين النظامين ينتميان إلى نفس المجموعة البشريّة؛ وأدّت هذه الوجهة الإجتماعية الأنثروبولوجية الجديدة إلى تناول التراث والثقافة من زاوية منهجية أكثر موضوعية، وهو ما تحقّق في مستوى البحث الإثنوغرافي بظهور مقاربة اثنوغرافية سندها أنّ لكلّ عرق بشري نمط اجتماعي وثقافي وسلوكا فنّي خاصّا به.

ولكي تستقيم لدينا الرؤية في معالجة المواضيع المعنيّة بالبحث الإثنوغرافي في كلّ أشكاله وأنماطه، كان لزاما علينا توضيح المنهجيّة التي مرّت بها الإثنوغرافيا وتحديد تفرّعاتها النظريّة أمام هذا الكمّ الهائل والمفرط لهذه الاختصاصات التي اجتمعت لتفسّر ثقافة الشعوب، كان لزاما علينا فتح محاور ومعابر فكريّة لعلّها تمكّننا أوّلا من دحر الغموض الذي يحوم حول تداخل هذه الاختصاصات نظريّا ومنهجيّا، ومن البحث في السبل الكفيلة لمعالجتها وشرحها ثانيا.

عرف القرن العشرين عدّة تطوّرات منهجيّة عملت على أسلبته وتشكيله في صيغة مبحث متميّز بانفتاحه على ميادين العلوم الإنسانيّة، يبدو أنّ الانطلاقة الحقيقيّة لهذا الاختصاص كانت في بداية القرن العشرين إثر ظهور عدّة مقالات ودراسات غربيّة اهتمت بتوثيق ثقافة الشعوب وتراثها الفني وتدعّمت تلك الأبحاث بفضل ابتكار آلة الفوتوغراف، وتعميم استعمالها وهو ما ساهم في توثيق تراث الشعوب؛ ولا يمكن للدراسات السياقيّة التاريخيّة والاجتماعية والثقافيّة أن تجد أهميّتها، إلاّ من خلال القيام بأوصاف محدّدة للمادّة الأنثربوثقافية استنادا إلى نماذج مماثلة، هذا ما سيشكل في حدّ ذاته أحد المبادئ الأساسيّة لبناء إثنوغرافيا شاملة، تطورت الأبحاث شيئا فشيئا إلى بحوث مقارنة بين الجماعات والثقافات الإنسانية بغية تحديد مراكز الإبداع الثقافي الأول فأصبحت تعتمد على منهجية

البحث الحقلي، وبروز مجموعة من الرواد الأنثروبولوجيين وأجروا مجموعة من الدراسات الإثنوغرافية – فقام " كليف براون Broun Cliffe –Rad " بدراسة ميدانية في " جزر الأندمان " سنة 1906م، ودامت فترة دراسته الحقلية سنتين، وتقع جزر الأندمان في شمال المحيط الهندي وكانت دراسته امتحان لجملة النظريات الأنثربولوجية، واختبار صحتها بواسطة دراسة ميدانية في مجتمع بدائي، كما برز كذلك في مجال الدراسات الإثنوغرافية"[1] الحقلية " مالينوفسكي " حيث قام بدراسة ميدانية كانت مدتها أربع سنوات (1914،1918) وكانت دراسة لجزر " التروبرياند "" Trobriand " التي تقع في ماليزيا. وكان مالينوفسكي أول من استخدم في دراسته لغة الأهالي أنفسهم، وعاش بينهم مدة أربع سنوات حيث تقمص نُظمهم وطقوسهم وشعائرهم الخاصة، وتوجهت دراسته بالتوصل إلى نظام التبادل المعروف باسم "الكولا" واستخدم في دراسته المنهج الإثنوغرافي التكاملي حيث قام بدراسة شاملة لسائر النظم الاجتماعية التي لها علاقة اتصال بنظام " الكولا"[2].

إنّ النجاحات التي حقّقتها الإثنوغرافيا بعد أن تطوّر ارتباطها الضيّق بالعلوم التاريخيّة ليتّسع إلى العلوم الإنسانيّة والاجتماعية، ساعدت على إرساء رؤية جديدة مكّنت من تجاوز التوجّهات الثقافيّة الأوروبيّة الضيّقة التي تعتبر الإثنوغرافيا منهجا ارتقائيا للعقل البشريّ ومعيارا للتطوّر الحضاريّ لدى الجنس البشريّ، وعلى مرّ التاريخ شهدت الإثنوغرافيا العديد من التغيّرات؛ لكن لابد من موقف غير إستبداديّ، في الوقت نفسه إزاء إهتمام خاصّ للأقليّات وخاصّة في ما يتعلّق بالجماعات الإثنية، فإنّ الوضعيّة أكثر تعقيدا من تنوّع المراجع العلميّة والنماذج، هناك متاهة شائكة بين هذه الأجناس في الإثنوغرافيا المتأتّية في

[1] ينظر رحاب مختار، ساسي سفيان، الأنثروبولوجية المرئية :الفيلم الاثنوغرافي والإنتاج الإعلامي الثقافي نموذجا، حوليات جامعة قالمة للعلوم الاجتماعية والإنسانية، العدد23، الجزء الأول، أفريل 2018، ص475.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص475.

الكثير من الأحيان من إتّصال فروعها مع اختصاصات أخرى كـ: التاريخ العام وتاريخ الفنّ والفلسفة والجماليّات واللسانيّات وعلم النّفس وعلم الاجتماع...

وعلى ضوء ذلك وكنتيجة، نلاحظ وبكلّ بساطة خلطا علميّا يجد الباحثون تُجاهه صعوبة في التَّموقع، وخاصة مع أصناف الأجناس البشريّة على أساس اختلافاتهم في المنظومة الثقافية، وانطلاقا من هذه المواقف وغيرها، كانت مقارباته ونتائج أبحاثه غارقة في المركزيّة العرقيّة إلى أقصى حدودها؛ وبالتالي دعا هؤلاء الباحثون إلى إعادة قراءة منجزات الأنثروبولوجيا الاستعمارية وتمحيصها بحثا عن مكامن الحقيقة. في هذا السياق المتسم بغياب معرفة موضوعية لماهية المجتمعات البسيطة (المستعمرات الإفريقية خاصة)، حضر احتقار الشعوب المغايرة ثقافيا، والقضاء على العنصرية؛ لكن السينما كمجال لتوثيق البصري فقد ألغت نوعا ما هذه الحدود، بوصفها أداة قادرة على بناء جسور التقارب والتعارف بين الشعوب.

1- الفيلم الوثائقي الإثنوغرافي محاولة في ضبط المفهوم

عرفت أدوات البحث الأنثروبولوجي تطورات عديدة بداية من الأعمال الإثنوغرافية الوصفية التي قام بها رهط من الرحالة في حضارات مختلفة، إلى توظيف آلات التصوير، والاعتماد على تصوير مظاهر وممارسات مختلفة، وتوثيق المعطيات الميدانية المحصلة من خلال المعايشة والملاحظة، ومن خلال التواتر والتعاقب تم استخدام أدوات أكثر حداثة أدت إلى حدوث تطور في الأنثروبولوجيا من ناحية الموضوع والمنهج وتحديدا باستخدام وسائط تخزين جديدة منها استعمال الكاميرا، كل هذا أدى إلى ظهور ما يسمى بالفيلم الإثنوغرافي، ما أسهم في بروز فرع جديد من فروع الأنثروبولوجيا سمي بالأنثروبولوجيا المرئية أو البصرية.

نقف للحديث عن هذا النوع الفيلمي أي "الفيلم الإثنوجرافي يعني صورا غريبة ودخيلة لطقوس وحركات فنية متقنة، وزينة وحلي للجسد، وتقاليد عريقة لا تتغير"[1] فهو يقوم بالإحاطة بكل ماله علاقة بالإنسان وثقافته، من هنا بادر هذا النوع السينمائي إلى دراسة ثقافة الجماعات الإثنية كالطقوس والأهازيج الشعبية والرقص والموسيقى العرقية ..." وميزة هذا الفرع من الأنثروبولوجيا أنه يتولى عرض المعلومات الأنثروبولوجية واستهلاكها، كما يتولى إنتاجها. فهو إذن يمتلك بؤرة مزدوجة، أو ثنائية في محور ارتكازها، فالأنثروبولوجيا البصرية تهتم باستخدام المادة البصرية في البحث الميداني (انظر نموذجا متميزا في مقالات هوكنجز Hockings، 1975).وتهتم أيضا بدراسة الأنساق البصرية والثقافة البصرية (انظر نموذجا لذلك دراسات تايلور، 1994).ويعنى ذلك أنها تهتم بالعملية الأنثروبولوجية "[2].

لقد مثّل اجتماع الإثنوغرافيا بـ"الفن السينمائي" تلاقحاً مثمرا من خلال هذا التطور المراطوني في العلوم الإثنوغرافية بدت الدعوة ملحّة إلى بناء صورة إثنوغرافية تخصّ بالأساس الممارسات السارية إلى الزوال، والفضل في الإهتمام بدور الإنسان في النشاط الإثني إلى التطوّر المنهجيّ للدراسات الأنثروبولوجية للممارسات الشعبية، ووسائل البحث الأنثروبولوجي فقد تطورت هي الأخرى، فبعدما كانت تعتمد على الكراسة وأوراق الكربون لتدوين وتخزين المعلومات والمعطيات الميدانية، وتصميم الخرائط اليدوية للمجتمعات المراد إجراء دراسات حقلية حولها، والقيام بإعداد صور عن طريق الرسم اليدوي للشخصيات وزعماء القبائل والمجمعات البشرية، والظواهر الثقافية وأساليبها الحياتية كالأسواق والحفلات والمناسبات، والمعمار، تطورت أدوات البحث الأنثروبولوجي شيئا فشيئا فاستخدمت في فترة لاحقة آلات تصوير وآلات تسجيل، ثم لاحقا تم استخدام آلة الكاميرا، واستعمال وسائط

[1] جان بول كولين، كاترين دوكليبل، السينما الإثنوجرافية سينما الغد، تر غراء مهنا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2002، ص49.

[2] محمد الجوهري، علياء شكري وآخرون، الانثربولوجيا الاجتماعية قضايا الموضوع والمنهج، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2004، ص327.

التخزين كالأشرطة، مما نتج عنه في مرحلة لاحقة ما سمي بالفيلم الإثنوغرافي، ثم حدثت التطورات لاحقا حتى أصبحت الأبحاث الأنثروبولوجية تستخدم وتساير جملة المبتكرات العلمية والتكنولوجية الحاصلة في عالمنا، كما أعطت الأولويّة لدراسة الإنسان كصانع لعمله ونشاطاته ممّا أثمر عن توظيف الصورة الفوتوغرافية في البداية، ثم الصورة المتحركة فاكتشاف السينما(الصورة المتحركة)، كان من منظور براغماتي محض، سعى من خلاله الباحثون الإثنوغرافيون والأنثروبولوجيون لتسجيل وتوثيق المعطيات الميدانية البحثية، التي يتم جمعها من المجتمع المدروس؛ فقد كان أوائل المستكشفين ذي التوجه الأنثروبولوجي، مجهزين بأحدث معدات التسجيل[1]، ومرَافقين بأطقم مختارة، لتسهيل عملية التواصل مع مجتمع الدراسة، وتمكنوا بفضل رهانهم على الصورة، والتكنولوجيا المتطورة – في تلك المرحلة – من إنتاج عدة أفلام؛ لكن أغلبية الأفلام الإثنوغرافية في العقود الأولى [من هذا التوجه] ظلت مجرد وثائق أولية في غياب تام للمونتاج[2]، وتميزت هذه الأفلام بنقل المشاهد، كما هي في حقيقتها، أي أن الأمر لم يخرج عن توثيق آلي للحظة المعاشة دون التساؤل حولها.

في نهاية الثلاثينيات أدمجت مارغريت ميد وغريغوري باتسون الصورة والسينما في المشاريع البحثية التي أنجزاها في كل من بالي وغينيا الجديدة[3]، وقد رأت "مارغريت ميد": أن التغيرات التكنولوجية التي أدت إلى اختراع الكاميرا قد ساعدت الأنثروبولوجي لأن يعتمد على أدوات تجعله يسجل ما هو موجود في الواقع الذي يدرسه دون الاعتماد على ذاكرته فحسب، ومن ثم فقد اعتبرت الصور الفوتوغرافية مصدرا موثوقا له وزنه في جمع المعلومات الميدانية والبيانات الأولية"[4]، تقول الدكتورة فتيحة محمد إبراهيم: "ومهما يكن الأمر فإن الشعور بأن

[1]Marc Henri Piault, Anthropologie et cinéma, édition Nathan ,Paris, 2000, p4.

[2]Marc Henri Piault, Anthropologie et cinéma,Op.cit, p44 .

[3] Ibid, p119.

[4]محمد الجوهري وآخرون، الأنثربولوجيا الاجتماعية، مرجع سابق، ص355.

كل شيئ في مجتمع البحث جديد ومثير للتساؤل يفيد الباحث كثيرا"[1]، فمن خلال بعض الأبحاث الحقلية الأنثروبولوجية كذلك كان توظيف الصور الفوتوغرافية متباينا، فمالينوفسكي مثلا نجده يضمن واحدا وتسعين صورة في كتابه حول الحياة الجنسية في جزر التروبرياند، بينما اشتمل كتاب أ. فريدل خمس صور فقط عن قرية فاسيليكا.[2]، يمكننا عرض تجربة الأنثروبولوجي المصور جون كولييه والذي كان عضوا في دراسة حقلية عن عملية التحضر بين الهنود الأمريكيين في منطقة خليج سان فرانسيسكو، وكان المطلوب منه تقديم وصف إثنوغرافي للمناطق التي يعيشون فيها، وقام بمصاحبة أحد الباحثين بتصوير 22 منزلا لأسر من قبائل مختلفة من داخلها، فكان يلتقط صورا عديدة لكل مكان في الحجرات وفي المطبخ مركزا على نوع الأثاث والأجهزة المستخدمة وطريقة ترتيب المنزل، مع تصوير أفراد العائلة أيضا خلال أعمالهم العادية، وبعد الانتهاء من عملية التصوير شارك أيضا في عملية تحليل المحتويات الصور على أساس استكشاف مدى ارتباط السكان بعاداتهم وتقاليدهم واتجاهاتهم بالنسبة للثقافة الأمريكية ومدى تأثر نسقهم القيمي بهذه الثقافة، وكانت المادة المستخلصة من تحليل الصور تقارن بما يتم الحصول عليه من بيانات خلال المقابلات والملاحظات الإثنوغرافية[3]؛ إذا التفاعل الناجح لا يتحقق إلا من خلال اعتماد الأنثربولوجي على الفوتوغرافيا أو السينماتوغرافيا مهما كانت القدرة العلمية للباحث ما لم يلتزم بأدوات فن التصوير فهي تعطي العمل الحقلي الموضوعية، وعدم استعمال هذه التقنيات قد يجعل من دراسته مجرد محاولات عقيمة لا تصل إلا إلى بيانات تافهة أو كاذبة، كما أنها تحمي أفراد المجتمع من أنانية الباحث ونظرته الضيقة في حدود مصلحته الخاصة.

---

[1] فتيحة محمد ابراهيم، مصطفى حمدي نشواني، مدخل إلى مناهج البحث في علم الإنسان (الأنثروبولوجيا)، دار المريخ للنشر، الرياض، المملكة العربية السعودية، 1988، ص168.

[2] علي محمود إسلام الفار، الأنثروبولوجيا الاجتماعية، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1976، ص423.

[3] ينظر فتيحة محمد ابراهيم، مصطفى حمدي نشواني، مدخل إلى مناهج البحث في علم الإنسان (الأنثروبولوجيا)، مرجع سابق، ص211.

يمكن القول أن آلة التصوير وسيلة نافعة ولا غنى عنها لجمع المعلومات في الدراسات الحقلية، فكثير من العلماء ضمنوا تقاريرهم عن دراساتهم الحقلية بصور فوتوغرافية عن الجوانب المختلفة للحياة الاجتماعية، ليبدأ فصل جديد لهذا التوظيف الذي تطور إلى توجه خاص في الممارسة البحثية الأنثروبولوجيا، عرف بـ "الأنثروبولوجيا البصرية".

هذه الأفلام الإثنوغرافية التي أخذت شيئا فشيئا تحدّد كجنس فني خاص وكنشاط نابع من الإنسان وموجّه إليه، فاتفقت السينما والإثنوغرافيا حول نفس النشاط: تعيين، ملاحظة وتسجيل، بل حماية، هذه الشواهد البشرية، التي اعتبرت كمراحل أو انحرافات جامدة على طريق تقدم النوع البشري نحو حالة أكثر تطورا[1]، وعرفت السينما الإثنوغرافية برائدها فلاهرتي، الذي بدأ هذا التوجه في الاشتغال السينمائي، وساهم ظهور كاميرا 16 مم، منذ سنوات الستينات، في بلورت أسلوب جديد سمي : بالسينما المباشرة، كما ساهم الأثنروبولوجيون الفرنسيون أمثال مارسيل كغيول (Marcel Griaule)، جيرمين ديتيرلين (Germaine Dieterlen)، وجون روش (Jean Rouch) الذي لا يمكننا أن نتغاضى عن اسمه في هذا المضمار بالبصيرة الناقدة وبالقدرة الخلاقة، في جعل الكاميرا، أداة أساسية في البحث الإثنوغرافي ومع مرور الوقت، وتبلور هذا التوجه النوعي في الاشتغال داخل السينما الوثائقية.

يعرف الفيلم الإثنوغرافي من طرف المسؤولين عن"مهرجان مارجريت ميد للسنما"، الذي ينظم كل سنة بالمتحف الأمريكي للتاريخ الطبيعي، بكونه فيلما عن الثقافات الأخرى، أو الشعوب الغريبة، أو العادات والتقاليد"[2]، ويشترط "جاي روبي لتحقق الفيلم الإثنوغرافي، ليس فقط الاشتغال على تناول ثقافات وعادات الشعوب، بل أيضا، "إذا أُنتج الفيلم على يد عالم إثنوجرافيا مدرب، باستخدام الوسائل الميدانية الإثنوجرافية، وبهدف تقديم مادة إثنوغرافية

[1]Marc Henri Piault, Anthropologie et cinéma, Op.cit, p 15.

[2]باتريشيا اوفدرهايدي، الفيلم الوثائقي، تر شيماء طه الريدي، كلمات عربية للترجمة والنشر، القاهرة، 2013، ص 104.

يقيمهـــــــــــــــــا خبـــــــــــــــــراء فـــــــــــــــــي المجـــــــــــــــــال"[1].

من هنا إذن، يمكن القول أن على صانع الفيلم أن يكون ملم بجوانب هذا العلم بالإضافة إلى واقعية السينما الوثائقية، "أصالة الفيلم الوثائقي لا تنبع من اعتماده على مادة الواقع فقط، بقدرما ترجع إلى طريقة توظيف هذه المادة الواقعية، أن وثائقية النتيجة هي الشيء المهم والمحك الأساسي في الوثائقي، لا وثائقية المادة المصورة"[2] وهنا يكمن الحبل السري بين المجالين (الأنثربولوجيـــــــــــــــــا، وســـــــــــــــــينما).

صانع هذا الفيلم يذهب إلى مواقع التصوير بعد عملية بحث وتنقيب، أي يسبق مرحلة التصوير حفر معمق يسهل له التعرف على مجتمع الدراسة أي المجتمع محل التصوير وهذا البحث بمثابة إجراءات مرحلة تقصي وطرح أسئلة مبدئية التي يقوم بها الباحث الأنثروبولوجي؛ فمرحلة الاستكشاف هي مرحلة أساسية تمكن صانع الفيلم من التعرف على مجتمع الدراسة، وعلى الظاهرة موضوع الفيلم، وهي أيضا لحظة مهمة لبناء النسق العام داخل الفضاءات والجماعات البشرية محل التصوير، يوضح لهم أهدافه وغاياته ويطلب الإذن بالتصـــــــــــــــــــــــــــــــــــوير.

تحتل الملاحظة مكانة الصدارة في لائحة الأدوات المنهجية والإجرائية التي يوظفها الباحث الأنثروبولوجي وهو بصدد جمع المعطيات الميدانية، لكن هنا الملاحظة لا تكن تقنية لجمع المعطيات كما هو بالنسبة لمجال البحث الأنثروبولوجي بل هي أداة لمعرفة زوايا التصوير وحركات الكاميرا المناسبة لأخذ اللقطات المناسبة، " يعني أن الكاميرا لم تعد المركز الذي تدور أمامه الأحداث التي يتم تصويرها، لكن الكاميرا هي التي تتبع الأحداث خلال

[1] باتريشيا اوفدرهايدي، الفيلم الوثائقي، تر شيماء طه الريدي، مرجع سابق، ص104

[2]كاظم مرشد السلوم، سينما الواقع-دراسة تحليلية في السينما الوثائقية -، ط1، دار الأفكار للدراسات و النشر، دمشق،2012، ص49

وقوعها"[1]، كذلك المخرج هنا يتقمص عدة ادوار حقيقية (عالم انثربولوجيا، وعالم تاريخ، ومختص في التراث، والموسيقى ،...).

ففي نظر البعض أن "الفيلم الإثنوجرافي يتميز على عكس الأنواع السينمائية الأخرى – بالملاحظة المحايدة الخالية من كل معادلة شخصية، أو انحيازات مبدئية من أي نوع. ومن هذه الزاوية، فإن الوسائل السمعية والبصرية لا تستخدم إلا لعرض الأفكار المعطاة أو الموجودة فعلا، وتكوين أدوات أساسية تستخدم بعد ذلك في الاستدلال أو تشييد الرؤى والأطروحات النظرية، وبلورة الفروض البحثية... إلخ "[2] فعن طريق التواجد المستمر في الميدان قبل التصوير خلال مرحلة البحث الأولى، يتمكن صانع الفيلم من الإحاطة بمجتمع بحثه لمعرفة ما سيحدث قبل حدوثه، إضافة إلى هذا "فالأنثروبولوجي هنا يمارس الأدوار الرئيسية في صناعة الفيلم، بدءا من التأليف، مرورا بكتابة السيناريو، ثم التصوير، والإخراج..."[3]، ثم تأتي مرحلة المونتاج كتقنية مواكبة لصيرورة إنتاج الفيلم، دزيغا فيرتوف

يعتبر المونتاج مسلكا مستمرا طيلة مراحل التصميم والإخراج الفيلمي[4]؛ ولاستيعاب تصور فيرتوف للمونتاج، الذي يتحقق عبر المفاهيم المؤطرة لخطوات الاشتغال، كما صاغها مارك هنري بيول[5]:

1-اختيار الموضوع؛ تحديد وحدات التحليل/.===== مقابلها في سينما العين===- مونتاج أثناء الملاحظة.

2- بناء الفرضيات/ ===== مقابلها في سينما العين===- مونتاج بعد الملاحظة

[1] باري كيث جرانت، موسوعة السينما(شيرمر)، تر احمد يوسف، الجزء2، ط1، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2015، ص241.

[2] محمد الجوهري، علياء شكري و آخرون، الانثربولوجيا الاجتماعية قضايا الموضوع و المنهج، مرجع سابق ص328

[3] المرجع نفسه، ص330.

[4] Marc Henri Piault, Anthropologie et cinéma, Op.cit, p 62.

[5] Ibid, p 63

3- تعيين (mise en place) واستمرار تعديل آلية الملاحظة في الميدان./===مقابلها=== - مونتاج أثناء التصوير.

4- ترتيب المعطيات:ربطها بالفرضيات الأولية؛ تقييم.== مقابلها في سينما العين==مونتاج بعد التصوير.

5- تنظيم العناصر؛ ضبط الغير المتوقع./===== مقابلها في سينما العين=== 5- نظرة العين (coup d'oeil).

6- التعيين العام؛ تركيب النتائج؛ (mise en situation) التوضيع ===مقابلها=====- المونتاج النهائي.[1]

ولا يختلف كثيرا الفيلم الوثائقي الإثنوغرافي كفرع داخل الجنس الوثائقي عن الأنواع الفرعية الأخرى، ويتقاسم معها الكثير من الخصائص الأسلوبية، كما يتقاسم البعض منها أيضا مع الجنس الروائي، بينما يختلف مخرج الفيلم الروائي عن مخرج الفيلم الوثائقي الأول مطلوب منه تقديم دراما باستخدام عناصر درامية، أما الثاني فالمطلوب منه تقديم دراما الحياة اليومية ودراما الطبيعة باستخدام عناصر واقعية ليس فيها أي عنصر درامي .

منذ البدايات الأولى كان التوجه الأساسي في الأفلام الوثائقية الإثنوغرافية هو الرهان على شاعرية ما يقدم، عبر اللقطات الطويلة الواسعة، والقريبة، والمشاهد في شكلها العفوي حيث تتصيد اللقطات البارعة للطبيعة والإنسان لتتمازج في قالب واحد، لإضفاء العمق على الفيلم، لتحقيق فيلم عابق بالأزياء والأكسسوارات يمكن لكل مشهد فيه أن يساوي ألف لوحة تشكيلية، يسود هذه الأفلام في أغلب الأحيان المزج بين عناصر الماء والنار والأرض وجمع

[1] ينظر محمد بلقائد أمايور، الفيلم الوثائقي الأنثروبولوجي- مقدمات-، الحوار المتمدن-العدد 5798، 2018 11:00/2018/9/9 http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=590308&r=0

هذه العناصر لتجسيد مظاهر وأحداث في التاريخ الإنساني، حيث يعتمد صانع الفيلم على الحركات البطيئة لتطويع اللقطة للمشاهد لتكون مرتعا لأفكاره النقدية كوجه للمقارنة بين المجتمعات الحضرية والبدوية لتقديم الحقيقة الإثنوغرافية، وقد يمارس صانع الفيلم في لحظة ما تدخلا على الصورة من المستحيل أن يكون بريئا، لكن في المقابل نجد مشاهد تكون اقرب للحياد لأنها تبقى صماء ولا تعطي أي دلالة رمزية فقط الصورة من تتحدث، لكن يبقى الغش السينمائي اللذيذ حاضرا، لأن السينما قبل كل شيء هي فن.

كما تتمثل قوة هذه الأفلام في وضوح الرؤية والتعبير الدرامي والتوزيع الجيد لقطع الديكور"واحدة من مزايا الصورة المتحركة تكون قادرة على استخدام الديكور الطبيعي للحياة، والبيئة المحيطة به عن طريق ألاف الأصوات الغير مألوفة، فتساهم في إبراز الجانب الحقيقي من المشهد المصور"[1]، كما تشكل صورة الحيوان والموت والحياة والإنسان رموز سيميائية تتجه لمجال بحثي آخر سنتناوله خلال فصول لاحقة؛ أفلام بمثابة فسيفساء تصورية تجلب في النهاية سيمفونية يمكن لكل مشاهد أن يسمعها ويفهمها حسب درجة حساسيته، وهي ليست مجرد تعامل مع جماليات يصنعها الضوء بل هي فعل ثوري ملئ بالدلالات مؤرخا للحظات صعبة في حياة الإنسان فقد تنقل بسردها الضوئي الواقع على مرارته راسمة بسيناريو عملها شخصيات حقيقية بعيدة عن التعقيد.

أفلام تتجدد قيمتها بمرور الوقت وتزداد الحاجة إليها فما تقدمه تجاوز الزمن، لأنها تقدم رؤية غير منتهية توازن فيها بين التاريخ بأحداثه والرواية الفنية للتاريخ، وهو المنحى الذي وجدناه في أعمال فلاهرتي.

هذا ما رآه صاحب الاتجاه الرومانتيكي الطبيعي الأمريكي روبرت فلاهيرتي Flaherty Robert الذي يعد "رائد الاتجاه الرومانسي، حيث كان يقوم بتصوير مشاهد أفلامه كلها في

[1] Théophile Pathé, Le cinéma, Edition correa et Cie, Paris, 1942, p 57.

المواقع الأصلية للأحداث "[1]، عند فلاهيرتي مصدر الصورة يكون "بالالتقاط المباشر للواقع بواسطة الكاميرا والمادة الفوتوغرافية الحساسة هو واقع موضوعي بصفة مطلقة ، أي أن عملية التصوير لا تتم من دون تدخل الإنسان الذي يدير هذه العملية و يوجهها"[2]، يقول فلاهيرتي:"لم أكن قد فكرت أبدا على الخصوص في عمل فيلم عن الاسكيمو.أن اكتشاف هذه البلاد وعادات أهلها وأخلاقياتهم أثارت شعوري وشجعني، ومع أنني سافرت لعمل فيلم تسجيلي للدعاية والإعلان[..] فقد عدت بفيلم نانوك رجل الشمال. في هذه الحالة إني على استعداد لإخراج كل فيلم يمكنني من وسيلة اكتشاف بلد ما والحياة الخاصة لسكانه"[3] وهو ما تسميه الأستاذة فتيحة محمد إبراهيم بـ « الرؤية الرومانسية لمجتمع البحث»[4]من هنا تجلت ملامح الفكر الأنثربولوجي في السينما بتصوير الجماعات الإنسانية في حيزها الثقافي والاجتماعي والدعوة إلى "دراستها و تفهمها والوصول إلى أوجه التشابه والاختلاف بين الثقافات، الأمر الذي يساعد على فهم أفضل للطبيعة الإنسانية وتفسير سلوك الأفراد كافة"[5] لا يزال تراث فلاهرتي وأسلوبه قائما إلى يومنا هذا واثر في العديد من صناع الأفلام "يُبرز فيلم «قصة الجمل الباكي» (2003)أسرة في صحراء جوبي تنقذ حياة جمل صغير تنبذه أمه من خلال تجسيد طقس شعبي يغني فيه أحد الموسيقيين للجمل. كتبت القصة وابتُكرت فكرتها على يد صناع الفيلم، الذين كان أحدهم منغوليًا. لقد جسدوا الحياة في صحراء جوبي منذ أجيال عديدة كما صورتها لهم مخيلتهم، بمساعدة أفراد مرحين عاديين في عائلة

[1]كاظم مرشد السلوم، سينما الواقع–دراسة تحليلية في السينما الوثائقية –، مرجع سابق، ص81.

[2]المرجع نفسه، ص37.

[3]كاظم مرشد السلوم، سينما الواقع–دراسة تحليلية في السينما الوثائقية –، مرجع سابق، ص80.

[4]فتيحة محمد ابراهيم، مصطفى حمدي نشواني، مدخل إلى مناهج البحث في علم الإنسان (الأنثروبولوجيا)، مرجع سابق، ص171.

[5]حسن فهيم، قصة الانثربولوجيا، مرجع سابق، ص127.

نموذجية مترابطة. وحين سئل مساعد المخرج للفيلم لويجي فالوني عن مصدر إلهامه، اعترف قائلا: «حسنًا، سوف تضحك مني، ولكنه كان نانوك ابن الشمال»"[1].

العامل الأنثربولوجي كفيل في تبيان ملامح الفيلم التسجيلي، يرى فلاهيرتي أن الفوتوغرافيا أساس السينماتوغرافيا وهي أساس تأويل الوقائع في الفيلم الوثائقي فيرى "كل تصوير هو طريقة للمغامرة، فتصوير الأفلام الوثائقية خاصة تعتبر (كقاعدة عامة) خارج الاستوديوهات، في ظروف الحياة والعمل الصعبة في بعض الأحيان، فتصوير موضوع رومانسي يتيح اختبارات العبور والاكتشاف من حيث الفيلم، شأنه أن يرسم شيء من قوتها وجمالها"[2]، فلاهيرتي يضفي الطابع الإثنوغرافي على أفلامه من خلال اعتماده العفوية وابتعاده عن التكلف "فروبرت فلاهيرتي يعطي أهمية بالغة للديكورات الطبيعية المحترمة، وعلى هذا النحو لم تعد ديكورات الأستوديو بديلا لذلك"[3]، حسب فلاهيرتي هذا ما يقرب الحقيقة أكثر للطبيعة وهذه هي طبيعة هذا الجنس من الأفلام يقول أندري بازان عن فيلم نانوك رجل الشمال لروبرت فلاهيرتي"شيء لا يتخيل ينظر لنا المنظر الشهير لصيد الفقمة في فيلم نانوك الشمال الصياد والحفرة وحيوان الفقمة جميعا في نفس اللقطة. إنه ببساطة مسألة احترام للوحدة المكانية لحادثة ما في حين تجزئتها كان سيغيرها من شيء حقيقي إلى شيء متخيل"[4]، و"الظواهر الموجودة في الواقع أو على ظواهر وجدت وأعيد بناءها طبق الأصل. وهو أداء ذو صيغة تسجيلية صارمة لا تحتمل أي خرق لصحة الأحداث المعاد بناءها والممثل في الفيلم التسجيلي يعايش أحاسيس مألوفة عليه، وإذ انه يصطدم بها كل يوم في

---

[1] باتريشيا اوفرهايدي، الفيلم الوثائقي، مرجع سابق، ص37.

[2] Jean louis Comolli, L'homme essentiel, man of Aran de Robert Flaherty, revue image documentaire, n20,1er trimestre, Paris,1995, p53.

[3] Guy Gauthier, Géographie sentimentale du documentaire l'esprit des lieux, Edition l'harmattan, Paris, 2010, p17.

[4] آلان كاسبيار، التذوق السينمائي، تر وداد عبدالله، منشورات الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1989، ص97-98.

عمله"[1] ، ما ظهر في فيلم"نانوك رجل الشمال للمخرج الأمريكي فلاهيرتي، فإنه جعل شخصيات الفيلم، وهم صيادون حقيقيون يتصنعون الحقيقة، فقد منعهم من استخدام البنادق في صيد الفقمات، وجعلهم يستخدمون الخطافات التي كانوا قد تركوا استخداماها منذ مدة طويلة"[2] تم توظيف العامل الأنثربولوجي في أفلام فلاهيرتي حيث عالج ثقافات المجتمعات وعاداتهم و طقوسهم "ومن المؤكد أن فلاهيرتي كان مدانا بميوله الرومانسية ومحاولة إلقاء الأنثربولوجي حيث عمل على محو ما هو غربي وجعل الايسكيمو يرتدون الثياب التقليدية التي لم تكن تستخدم وقتها"[3]، فلاهيرتي قام بمغامرة لم يكن يعلم أنها ستندرج تحت هذا الجنس الفيلمي "تستطيع قدرة الفنان الخلاقة أن تنشط فحسب، حيثما لا يتوافق معا، حقيقة الواقع ومجال التصوير أو التمثيل"[4]، أي إعادة التمثيل وبناء الصورة الوثائقية فلاهيرتي تلقى انتقادات من خلال هذه الرؤية الإخراجية، وبالتالي استحضر فلاهيرتي الحقيقة من خلال تقنيات التعبير السينمائي بواقعية قدمت لنا المنحى الإثنوغرافي على طبق مصور.

إذا كانت الإثنوغرافيا، هي البحث الذي ينهض على ملاحظة وتسجيل طريقة الحياة في ثقافة (...) معينة بدرجة عالية من الدقة[5]، والدقة العالية هنا ليست سوى الوصف الشامل دون إغفال أية جزئية، فإن الكاميرا عين لاقطة ومسجلة لكل شيء يقع أمامها، مما يعني أن الكاميرا حين تلتقط بشكل وصفي تفاصيل حياة ثقافية في تمظهراتها الموسيقية (أهازيج، رقصات، ...) داخل جماعة ما، تعطينا فيلم يشتغل من داخل تصور إثنوغرافي على إحدى الإنتاجات الثقافية ، يقول فلاهرتي: "إن اكتشاف العالم هو الجانب الذي يستهوي ويفتن في

---

[1] ينظر: أيمن عبد الحليم نصار، إعداد البرامج الوثائقية، مرجع سابق، ص50.

[2] كاظم مرشد سلوم، سينما الواقع–دراسة تحليلية في السينما الوثائقية–، مرجع سابق، ص40–41

[3] جيوفري نوويل سميث، موسوعة تاريخ السينما في العالم، السينما الصامتة، ط1، المجلد1، تر مجاهد عبد المنعم مجاهد، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2010، ص614.

[4] عقيل مهدي يوسف، جاذبية الصورة السينمائية، ط1، دار الكتاب الجديدة المتحدة، لبنان، بيروت،2001، ص49–50.

[5] محمد محمود الجوهري، أسس البحث الاجتماعي، ط2، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، 2012، ص 382.

حياة رجل السينما. لقد أخرجت كل أفلامي وفي قلبي ذلك الولع والغرام بالمجهول"[1]. إن التغلغل إلى ثقافات الشعوب في تعددها وتنوعها بوصفها مجهولا يستحق وضعه تحت أضواء الاكتشاف، هو هاجس تولد لدى روبيرت فلاهرتي منذ البداية، وجعل منه فلسفة أطرت ممارسته الإبداعية، ليبلور مع توالي المنجزات، مسارا خاصا سمي تارة بالإثنوغرافي، وتارة أخرى بالأنثروبولوجي، وتمكن بفضله، من بصم تاريخ السينما كأحد الرواد الأوائل الذين جعلوا من الكاميرا أداة لإنتاج المعرفة، وانخرط فلاهرتي في مسار هذا الاشتغال، ليتمكن بفضل رؤيته من المساهمة في إعادة تشكل حقيقة إثنوغرافية أجازت لنفسها دقة وصف وقائع مأطرة من قبل ذاكرة شبه مُدمجة لإخباريين مسترجعين وضعيات وحركات موغلة في القدم دون صعوبة[2]يعتبر فيلم نانوك (1922) أول تجربة إبداعية لفلاهرتي، دشن من خلالها بداية مساره الحافل بالإنتاجات الفيلمية، وأسس بواسطتها مسارا جديدا، جعل من السينما أداة تنقل الواقع كما هو، أداة تتغيا اكتشاف شعوب العالم البعيدة، دون أن تسقط في احتقارها، أو دون أن تنطلق من رغبة في استعبادها واستعمارها. و" رُوِّج لفيلم «نانوك» في دور العرض بواسطة أفكار ووسائل بارعة مثل الزلاجات التي تجرها الكلاب، وأشكال مصنوعة من الورق المقوى لأكواخ الإسكيمو، ووصف بأنه «قصة حياة وحب في القطب الشمالي الحقيقي»"[3]، تمكن فلاهرتي عن طريق فيلم "نانوك" من تقريب المشاهدين من ثقافة وحياة شعب الاسكيمو التي كانت تعتبر بدائية. الشاعرية خصت أفلام فلاهيرتي بالتميز، حتى أصبحت الرومانسية سمة مميزة لأعمال فلاهرتي، "فأخرج من بين أفلام أخرى، فيلم "موانا"(1926)، في ساموا، و "رجل من آران "(1934)، عن انفصال جزر آران عن إيرلندا، و "قصة لويزيانا" (1948)، وهو آخر أفلامه، في جداول لويزيانا. وقد محت هذه الأفلام تعقيدات الحياة الاجتماعية لمصلحة قصة

[1] عبد القادر التلمساني، فنون السينما، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، 2001، ص55.

[2] Marc Henri Piault, Anthropologie et cinéma, Op cit, p 68.

[3] باتريشيا اوفدرهايدي، الفيلم الوثائقي – مقدمة قصيرة جدا، مرجع سابق، ص32.

عن إنسان في مواجهة الطبيعة؛ ففي البحار الجنوبية، ذهل فلاهرتي لاكتشافه أن الطبيعة كانت متسامحة مع سكان الجزر، لذا خلق دراما في عادة دق الوشم المؤلمة التي كانت في طريقها إلى الزوال آنذاك"[1]؛ صانع الفيلم في هذا الاختصاص عليه أن يتموقع في زمن كرونولوجي محدد، كاختياره لفترة تاريخيّة معيّنة كالتاريخ القديم أو الوسيط أو الحديث أو المعاصر، كما يمكن له أن يهتمّ بنمط معيشي معين أو بسلالة بشرية معينة، فقد جاءت الأفلام الإثنوغرافية لتفرض علينا إلزاما بأن نكون متخصصّين في السينما أوّلا ومهتمّين بالبحث الإثنوغرافي ثانيا.

كما دفع بعض المخرجين ممثلين للاندماج في الحقل الإثنوغرافي، هذا الاشتغال الذي توجه إليه جان روش، يرى حسب قوله:"لقد قلت لنفسي أنه يمكن السير خطوة جديدة إلى الأمام في البحث عن الصدق فيما لو طلبت من الناس أن يعيدوا بناء حياتهم الخاصة بدلا من دعوة الممثلين للتمثيل في الفيلم"[2]، يعتقد جان روش أن وضعية المؤلف، حضوره أو غيابه المموه، له تداعيات مهمة على المستويين الجمالي والأخلاقي[3]، وهنا يضع إشكالية الذاتية والموضوعية قيد المساءلة، لأننا عندما نشاهد فيلما إثنوغرافيا، حتى أفلام الأرشيف التي تدعي الحياد الصارم، في الحقيقة فنحن نشاهد، تسجيلات مأطرة بثقافة واختيارات المؤلف. يقترح روش لتجاوز هذه الإشكالية مسارا آخر، سماه بالنهج التفاعلي بين صانع الفيلم والممثلين باعتبارهم فاعلين اجتماعيين يتحملون نصيبهم من مسؤولية تواجدهم وحضورهم في الفيلم، ويتأسس هذا النهج التفاعلي على القطيعة مع تقاليد الملاحظة المحايدة، ولأول مرة في تاريخ الفيلم الإثنوغرافي، يتولى صانع الفيلم وضعية تسمح له

[1] باتريشيا اوفدرهايدي، الفيلم الوثائقي – مقدمة قصيرة جدا، مرجع سابق، ص35.

[2] أيمن عبد الحليم نصار، إعداد البرامج الوثائقية، مرجع سابق، ص51.

[3] Jean Paul Colleyn, Jean Rouch, presque un homme-siècle, revue L'Homme –Musique et anthropologie, 1 décembre 2004, p539.

بتحقيق الأدائية: بفضل خطواته ونظرته، يمكن لنا نحن المتفرجون أن نشاهد ما يقدمه لنا[1] إن هذا المسار الذي يشتغل وفقه جون روش، يمنح فيه لطرفي المعادلة (البطل و صانع الفيلم) أعباء تحمل مسؤوليتيهما إزاء ما يقدم، وهو ما يطلق عليه : الأنثروبولوجيا المتقاسَمة (l'anthropologie partagée)، متقاسمَة لأن صانع الفيلم عوض أن يدعي الغياب، فهو حاضر في مركز الفعل، ومتقاسَمة لأن كل الأبطال يتحملون مسؤولية ظهورهم في نفس الوقت وفي نفس المكان، متقاسمَة لأن جون روش دائما يعرض أفلامه للذين يظهرون فيها[2].

يضع جون روش الكاميرا في خضم التحقيق الإثنوغرافي، ويدفع بالاعتراف بأحقية الآخر، بالحديث والبوح عن مكنوناته، عبر علاقة تفاعلية يحتفظ فيها طرفي المعادلة (الممثل وصانع الفيلم)، بقيمتيهما المتساويتين، لا فضل لأحدهما على الأخرى، وقد تأسس هذا التصور لدى روش، انطلاقا من حبه للمادة الإثنوغرافية المصورة وما يحيل عليه ذلك من تقدير للشعوب الإفريقية التي خصها بالتحقيق، تجاوزا لنظرة الاحتقار والدونية التي كانت سائدة، حتى برز باعتباره صانع الفيلم الإثنوغرافي الوحيد الأكثر أهمية في المجال[3]. بلغت أعمال جون روش تقريبا 130 فيلما، من بينها ما يربو على ثلاثين فلما غير مكتمل، وقد صنفها J.Paul Colleyn ووزعها على ثلاثة أقطاب: وثائقي إثنوغرافي، مصور بطريقة وصفية (جزء مهم من اشتغاله على طائفة سونغاي/ Les Songhaï)، قطب [ثان] تغلب عليه هرمينوطيقا مارسيل غريول Marcel Griaul(اشتغاله على شعب الدوغون/ les dogons مع جيرمين ديترلن Germaine Dieterlen)، وقطب [ثالث] تجريبي متقدم عن الموجة الجديدة في الستينيات، ونقاشات هامة سنوات الثمانينيات حول الانعكاسية

[1] Jean Paul Colleyn, Jean Rouch, presque un homme-siècle, Op.Cit , p539.

[2] Ibid, p 539.

[3] جيوفري نوويل سميث، موسوعة تاريخ السينما، السينما الناطقة (1930-1960)، ط1، المجلد2، تر أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2010، ص796.

/Réflexivité في الأنثروبولوجيا[1].

يحتل البطل في أفلام روش مرتبة خاصة جدا، فهو الشاهد على السمة المعاصرة للتجربة الإثنوغرافية[2]، ويترك له الحرية الكاملة للارتجال، أو بالأحرى إعادة إنتاج الوضعيات والسلوكيات التي تعلمها، وداوم على معايشتها في الجماعة الإثنية، كما يمنح له المساحة الكافية للبوح والتعبير عن أفكاره، ليكشف تمثلاته ورؤية العالم الخاصة به.

يفتح جون روش مسارا خاصا سمي بالتجريبي، خاصة في فلميه (Moi, un noir) و(Lapyramide humaine)، وقد وصف هذا الاشتغال بالتصور الأصيل والمتميز[3]، باعتبار أن روش كصانع فيلم ، أهمل هذه المرة النتيجة، ووضع قيد التنفيذ، سلسلة من الميكانيزمات السيكولوجية الخفية، فلم يكن الاعتماد على سيناريو أو حوار، بل دفع بالممثلين لتقديم ارتجالات متواصلة أمام الكاميرا، يقول: لم تكن الكاميرا عائقا أمام التعبير، لكن العكس، الشاهد الذي لا غنى عنه هو الذي فجر هذا التعبير[4] ، واستطاع من خلال هذه التجربة، أن يجعل من الكاميرا أداة محفزة على الفعل.

يشتغل روش بمعدات خفيفة، ومع عدد قليل من أفراد الطاقم، لإيمانه أن كل ما كانت المعددات ثقيلة وبارزة في موقع التصوير، وكلما كان عدد أفراد الطاقم كبيرا، كلما انعكس ذلك سلبا على الممثل الغير محترف الذي ستمنعه هالة التجهيزات والكاميرات والطاقم من التعبير بأريحية، وهكذا فعل في تجربته مع إدكار موران في فيلم (chronique d'un été). مجرد مسجل الصوت وكاميرا خفيفة، والرهان على تقنية المقابلات في الشارع.

يندرج اشتغاله ضمن ما يسمى بالفيلم الإثنوتخييلي؛ ففي (Moi, un noir) قد ركب مشاهد متخيلة وأصيلة في نفس الوقت، ومنحت فيه المساحة الكافية لثلاث ممثلين أفارقة، للتعبير

---

[1] Jean Paul Colleyn, Jean Rouch, presque un homme-siècle, Op.Cit , p 538 .

[2] Ibid, p 539.

[3] Luc De Heusch, Op.cit, p 52.

[4] Luc De Heusch, Op.cit, p 52.

والحكي بأنفسهم، وخلق نسيج السرد بواسطة الممثلين المتحدثين باستمرار عن أحوالهم الأصلية[1]، وهو في نفس التوجه الذي سار فيه فلاهرتي، حين جعل في فلم "رجل من أران"، سكان الجزيرة يعملون بالصيد ويستخدمون الرمح في صيد أسماك القرش، وهي الأعمال التي لا يمارسونها منذ أجيال"[2]؛ مما سبق نرتئي أن معيار الانتساب لهذا الجنس الفيلمي لا يخضع لتقنيات التصوير أو العرض وإنما بتحقق الخطاب الإثنوغرافي خلال العمل السينماتوغرافي،أي أن نلمس المنحى الإثنوغرافي في هذه الأعمال.

لقد أصبحت الأفلام الإثنوغرافية متشكّلة في منظومات وقواعد، تستعمل لاكتشاف ما غُمض في الجماعات الإنسانية وخفي منها، وعليه فإنّ أيّ عمل فيلمي إثنوغرافي لا يُعدّ عملا فنّيا، إلاّ إذا كان في علاقة مع تقنيات وأدوات الإنتاج الفني؛ فكلّ كتابة لغوية إثنوغرافية تقابلها كتابة بصرية أو سمعية، كما أنّ الصورة والصوت لهما الدور الأساسي وفي الكثير من الأحيان يعطيان العمل المادّي مظهره الفنّي، ولما كان من الصعب أن نفصل بين الفكر واللّغة، فإنّه من الصعب أيضا أن نفصل بين السينما والاثنوغرافيا، باعتبار أنّ السينما هي بناء فني يعبّر من خلاله الإنسان عن ذاته ووجوده.

2- من أنثروبولوجيا البحث إلى أنثروبولوجيا السينما

نستعين بهذا العلم من خلال وجود نظريّة تؤكّد أو تفنّد فرضيّة معيّنة تكون بمثابة القاعدة التي يرجع إليها الجميع للتّثبت من حدث أو فعل ما، السؤال الذي يطرح نفسه في هذا السياق: هل علينا أن ننطلق من السينما في اتجاه الإثنوغرافيا أو من الإثنوغرافيا في

[1]Luc De Heusch, Op.Cit, p51 .

[2] ينظر محمد بلقائد أمايور، الفيلم الوثائقي الأنثروبولوجي– مقدمات–، الحوار المتمدن–العدد 5798، مرجع سابق، 2018.

11:00/2018/9/9 http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=590308&r=0

اتجاه السينما ؟ لو نظرنا إلى القضيّة بكلّ موضوعيّة، لتأكّدنا أنّ السينما هي الفاعلة والمؤسّسة للصيرورة الإثنوغرافية لذلك جاء إختصاص يعكس هذا القصد وهو ما أُتّفق على تسميته حديثا بالسينما الإثنوغرافية وهو مجال يطرح الأحداث بعد وصفها وتحليلها ثمّ التعليق عليها، وهنا يتعيّن على الباحث أو المخرج في هذا المجال أن يكون ذا معرفة ودراية بالشأن الأنثروبولوجي نظريًّا وتطبيقيًّا كي يتسنّى له الدخول إلى دقائق وتفاصيل معرفيّة أكيدة.

إنّ الذي يعنينا في سياق بحثنا هو الرابط المنهجي بين الأنثربولوجيا والسينما، وأن تحوّل الأنثروبولوجيا إلى علم يبحث بطرق ووسائل وآليات منظّمة، من أجل معرفة ثقافات مختلف الشعوب والمجتمعات، والعلاقات المتبادلة بين الثقافة والنّظم والأنساق والأبنية الاجتماعية، دون إعتبار للخلفيّة العنصريّة من منطلق اللّغة والدين والتاريخ والانتماء العرقيّ؛ وبما أنّ الإنسان هو المركز الأساسيّ في الفكر الأنثروبولوجي من خلال دراسة حياته في إطار محيطه، فإنّ ما اكتشفه باحث الأنثروبولوجيا من خصائص بصرية، داخل الكلّ الثقافيّ والاجتماعي، من شأنه أن يناقض جلّ المفاهيم التي أسّستها الإثنوغرافيا في مراحلها الأولى والذي يكشف فيه نوعا من التداخل الوثيق بين الظواهر الجمالية والظواهر الإجتماعية لذا سنتوخّى منهجيّة نابعة من طبيعة الموضوع، ألا وهي الإضافات التي جاءت بها الأنثروبولوجيا إلى الإثنوغرافيا خاصّة وأنّ الأنثروبولوجيا عموما تحتاج في مباحثها إلى مجمل العلوم الإنسانيّة من تاريخ وجغرافيا وعلوم ثقافيّة وعلوم اجتماعية وعلوم سياسيّة وعلم النفس واللسانيّات والفن...،وإن كان علم الاجتماع قد اهتم بالشعوب المتحضّرة والأنثروبولوجيا بالثقافات البدائيّة، فإن أنثروبولوجيا السينما وجدت نفسها معنيّة بكلّ المجتمعات والثقافات لأن الطقوس والمعتقدات حاضرة في جميع الثقافات.

تدرس أنثروبولوجيا السينما الأنظمة اللغوية وعادات الأكل والطقوس والعادات والإطار الفرجويّ الاحتفالي لهذه الأقليات، والموسيقى ومظهرها المسرحيّ في الإطار الثقافيّ الذي توجد فيه إضافة إلى ذلك، خلقت الأفلام الإثنوغرافية مجالات جديدة في الصورة من خلال

توثيق عروض طقسية واثنيه تقام خارج إطارها الثقافيّ، نرى أن الأفلام الإثنوغرافية لا تخدم الإطار البحثي أو العلمي فقط، بل هي من كماليّات الإبداع، ومن دونها لا يمكن الحديث عن ممارسة فنية حقيقيّة، لقد أسّست الأنثربولوجيا البصرية مجالات تفكير غير التي كانت قد أسّستها الانثربولوجيا العلمية فهي تنطلق من البحث الميدانيّ من خلال الاستماع والمشاهدة والملاحظة والمساءلة والتدوين والتحليل والتفسير والتأويل والمقارنة والاستنتاج؛ هذا ما يحتّم على الباحث المخرج أن يعيش لفترة طويلة داخل تلك الأنساق الثقافيّة، تحتل الملاحظة سواء كانت الملاحظة المشاركة ((L'observation participante)، تحتل الملاحظة الصدارة في لائحة الأدوات المنهجية والإجرائية التي يوظفها الباحث الأنثروبولوجي، وهو بصدد جمع المعطيات الميدانية، تعتبر الملاحظة بالمشاركة أفضل وسيلة منهجية مفضلة في العلوم الإنسانية والاجتماعية خاصة علمي الأنثروبولوجيا والاجتماع، يقول بواس: « إنه لفهم ثقافة المجتمع لا بد من العيش في المجتمع، ومعرفة لغة الأهالي»[1]، كذلك سينما العين (اتجاه أتى به دزيقا فيرتوف) يتعامل مع الواقع من خلال عين الكاميرا متخذة صفة "سينما المباشرة direct cinéma وسينما الحقيقة cinéma vérité ويؤكد كل من هذين التعبيرين على سمات مختلفة، مع السينما المباشرة يكون التأكيد على طرق الملاحظة، بينما يعني التعبير بالنسبة لسينما الحقيقة التأكيد على أسلوب المواجهة .

وقد ثبت بوجه عام في التطبيق العملي، أنه ممكن الأكثر فائدة النظر إلى صانع فيلم سينما الحقيقة باعتباره مشاركا في الملاحظة"[2]، لذلك اهتدى الباحثون في العلوم الاجتماعية (خاصة الأنثروبولوجيا، والسوسيولوجيا)، إلى تقنية الملاحظة (خاصة المشاركة)، كأداة منهجية للحصول على معطيات معبرة بصدق على طبيعة السلوك المشاهَد، لكونها تحقق

[1] عبد الله عبد الغني غانم، طرق البحث الأنثروبولوجي، ط1، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، مصر، 2004، ص103.

[2] جيوفري نوويل سميث، موسوعة تاريخ السينما في العالم، السينما المعاصرة (1960-1995)، ط1، المجلد3 ، تر أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2010، ص875-876.

تقليص المسافات والحواجز بين الباحث والمبحوث؛ يقول المنظر السينمائي أندري بزان:"إن السينما تحل محل أبصارنا عن طريق عالم يطابق رغباتنا"[1].

ويصف"Luc De Heusch، الملاحظة الغير المشاركة بالسلبية، والملاحظة المشاركة (المباشرة) بالفاعلة، ويضيف: نجد مقابلا لهاتين الأداتين الأساسيتين (...) في ميدان التسجيل السينمائي، (...) في الأولى، تكون الكاميرا كتومة، تكاد لا ترى، محرجة نسبيا، أما في الثانية، فهي تشارك في الحياة الاجتماعية، تثير ردود أفعال، تحاور، تطرح أسئلة، ويجيب عليها الإخباري (informateur) الذي تحول إلى ممثل"[2]، إذاً لن يتم صناعة فيلم إثنوغرافي إلا عبر التصاق صاحب الفيلم بالظاهرة المدروسة ومعايشته لها،"ركز "جريرسون" في أدائه على الملاحظة بالمشاركة وكان للبعد الاجتماعي أولوية في اهتماماته، وانعكس ذلك على إنتاج تلاميذه أيضا. وقد برز ذلك في عدد من الأفلام نذكر منها:"نحن نعيش في عالمين"و"أربعين مليون شخص"و"العمال والأعمال"و"مشكلة المساكن"..."[3] أي أن الحفر فيها لا يكون خارج المشاركة للفاعلين في مجتمع البحث، بل أكثر من ذلك عليه أن يتحول إلا جـــــــــزء مـــــــــن الظـــــــــاهرة محـــــــــل الدراســـــــــة.

"يمكن القول أن التصوير السينمائي الإثنوغرافي قد اكتشف في نفس الوقت الذي اكتشفت فيه السينما العادية"[4]، بينما يجمع الباحثون أن أول مادة إثنوغرافية صورت، يرجع فيها الفضل إلى فيليكس لوي راينولت الذي صور سنة 1895، سيدة من شعب الأولوف تصنع الخزف، وفي سنةَ 1898، تمكن ألفريد كورت هاردون وهربرت سبنسر من توظيف اسطوانة الفوتوغراف لتسجيل الصوت، وآلة تصوير فوتوغرافية، والكاميرات الأولى (كاميرا لوميير)، كأدوات لجمع المعطيات الإثنوغرافية أثنا الاشتغال على الشعب الأصلي في استراليا، وكانت

---

[1] جرامون، روبير لافون، السينما المعاصرة، تر موسى بدوي، المطبعة العربية للنشر،1977، ص35.

[2] Luc De Heusch, Op.cit, p37.

[3] منى الحديدي، سلوى إمام علي، السينما التسجيلية الخصائص والأساليب والاستخدامات، مرجع سابق، ص342

[4] محمد الجوهري، علياء شكري وآخرون، الانثربولوجيا الاجتماعية قضايا الموضوع و المنهج، مرجع سابق، ص321 .

هذه المعدات في تلك الفترة ثقيلة ومكلفة، ويتم تسجيل الصوت بمعزل عن الصورة. لكن، أول فيلم إثنوغرافي، هو فيلم "نانوك" الاسكيمو (1922)، لفلاهرتي– والذي سبق أن أشرنا إليه – وفي نفس الفترة، أخرج دزيغا فيرتوف مجموعة من الأفلام في إطار "سينما الحقيقة"، ثم بعده، في الفترة 1936–1938 أحدثت مارغاريت ميد وغريغوري باتسون ثورة في الفيلم الإثنوغرافي، وأوصلاه إلى مدرجات الجامعة، ليدخل في تدريس الدرس الأنثروبولوجي".[1]

كان للتطور الهائل في مجال التكنولوجيا، أثر كبير في الممارسة البحثية الميدانية في حقل الأنثروبولوجيا، وقد عرف البحث العلمي تزايدا في توظيف الوسائط السمعية–البصرية، وبرز في العقد الأخير من القرن العشرين، توجه خاص سمي بـ "الأنثروبولوجيا البصرية"، اعتبر ميدانا جديدا داخل الأنثروبولوجيا العامة، يهتم بدراسة الجوانب البصرية للسلوك الإنساني، ويقترح الإمكانيات الفنية المتاحة لتوظيف المعدات والوسائل البصرية في البحث والدراسات الأنثروبولوجية الميدانية في المجال العلمي عامة، وفي مجال خدمة الإنسان عموما فانه يمكننا القول أن الفيلم الإثنوغرافي قد وفر أسباب الحياة والاستمرارية للبحث الأنثروبولوجي، وكذلك للظواهر والثقافات والعناصر الاجتماعية، والمناظر ذات الصلة بالإنسان من الزوال، كما طور ونمى العديد من فروع المعرفة الأخرى، كما ساهم في إرساء أواصر الصداقات والتعارف بين الشعوب والثقافات، ودعم الحوار الإنساني كل هذا عن طريق تسويق الصورة والفيلم الإثنوغرافي من خلال الفيديو، أو الأقمار الصناعية، أو شبكات التواصل الحالية.

ومن التجارب الناجحة في مجال الفيلم الإثنوغرافي يمكننا التطرق للجمعية الفرنسية للأنثروبولوجيا المرئية على سبيل المثال لا الحصر،" للمتاحف المتخصصة دورا بارزا في بعض المجتمعات المتقدمة في تطوير الفيلم الإثنوجرافي، وتقديمه إلى جمهور عريض من الجمهور المهتم وغير المتخصص، وبذلك تسهم في تعريف حلقات أوسع، وتعمل على رفع

[1] محمد بلقائد أمايور، الفيلم الوثائقي الأنثروبولوجي – مقدمات –، الحوار المتمدن–العدد 5798،مرجع سابق، 2018 . 11:00/2018/9/9 http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=590308&r=0

مستوى تذوق هذه النوعية من الأفلام. ومن أشهر تلك التجارب وحدة الفيلم الإثنوجرافي التي أنشأها الفنان والباحث الأشهر جون روش في متحف الإنسان بباريس. وتسمح هذه الوحدة لرواد المتحف بالاطلاع على ما لديها من أفلام (تدعمها وتزيد إليها باستمرار)، كما تنظم عروضا أسبوعية لعرض بعض منها بانتظام. وفوق هذا كله تنظم تلك الوحدة النشطة مهرجانا سنويا لهذا النوع من الأفلام يسمى: حصاد الفيلم الإثنوجرافي"[1]، "وتدلنا تجربة الجمعية الفرنسية للأنثروبولوجيا المرئية، التي تأسست عام 1988، على أن مثل هذا الكيان يمكن أن يصلح أداة تنظيمية شديدة الفاعلية في خدمة التخصص. فقد جعلت من أولى أهدافها إقامة مكتبة سينمائية للأفلام الإثنوجرافية. ومثل هذه المكتبات تخدم الفيلم بطرق شتى: فهى تحفظ نسخة أو نسخا أصلية، ونسخ للاطلاع، وتنظم حلقات أو أوقاتا للمشاهدة، وتقوم بإعارة الأفلام للأقسام الجامعية، والمدارس، والمتاحف، وشتى المؤسسات لخدمة كافة الأغراض، التي تعمل جميعها في نهاية الأمر على تحقيق الرواج والازدهار للفيلم الإثنوجرافي"[2]، كما تحقق الحفظ والإشاعة للتراث البشري، وتقرب شعوب العالم من بعضها البعض كما تعرف الأجيال اللاحقة على المظاهر الثقافية والاجتماعية لأجدادهم .

لكن هناك من الباحثين من يعتبر أن الأنثروبولوجيا البصرية من جهة، هي علامة تجارية للباحثين الذين يرغبون في توظيف السمعي البصري كأدوات التحقيق، ومن جهة ثانية، كوسيلة للنشر[3]، وجزموا أن الأنثروبولوجيا البصرية لن تتمكن من الاستقلال كميدان خاص عن الأنثروبولوجيا العامة. رغم أن توظيف السينما في هذا التوجه، أدى إلى تحقق إضافة نوعية لمناهج البحث الأنثروبولوجي، بمعنى أن الأنثروبولوجيا البصرية– في اعتقادنا– هي أقرب لأداة منهجية أكثر من تخصص يحاول أن يرسم حدوده عن التخصصات الأخرى

[1] محمد الجوهري، علياء شكري وآخرون، الانثربولوجيا الاجتماعية قضايا الموضوع والمنهج، مرجع سابق، ص324.

[2] المرجع نفسه، ص325.

[3] Jean Paul Colleyn, Manière et manière du cinéma anthropologique, Cahiers d'études Africain, année 1990, V :30, N° :17, p104 .

داخل الأنثروبولوجيا العامة، ويجد هذا الموقف مسوغه الموضوعي، في ما تتيحه الصورة السينمائية من إمكانيات لتحقيق الوصف الشامل والدقيق لمختلف الظواهر الأنثروبولوجية، بصرف النظر عن الميدان الفرعي من فروع الأنثروبولوجيا الذي توظف فيه، بمعنى أن الأنثروبولوجيا البصرية تمتلك في طبيعتها، إمكانية مهمة كأداة فعالة للتوثيق، وقابلية للانتقال بين مختلف الفروع، عوض الاكتفاء فقط بالتدوين في السجلات، فالحاجة إلى معرفة كيف تبدو قرية، منظر، قصر من الطين، زي، زفاف (...)، والفيلم يمكن أن يحقق ذلك[1]، فمن حيث الصورة فإنّ الأنثروبولوجيا البصرية قد خلقت مجالات جديدة في التحليل حيث ربطتها مع الإطار الثقافيّ والاجتماعيّ، إذ أنّ الميدان في هذا العلم هو البحث في ظاهرة اجتماعية ثقافيّة بأكملها، لا يمكن فهمها إلاّ في إطارها الطبيعيّ[2]، وأعطتها أبعادا دلاليّة من خلال قراءة الأشكال والألوان والحركات والرقصات المصاحبة بالصوت والكلام عن طريق التقنية السينمائية، ويقول جون ميتري Jean Mitry :"لقد أخذت تلك المدرسة على عاتقها مهمة التقاط الواقع كما هو، والإمساك بالحياة في قلب الحياة نفسها، عائدة بهذا للوهلة الأولى إلى المبادئ الأساسية التي سار الإخوة لوميير على هديها، كتتويج لخمسة وعشرين عاما من البحوث الجمالية"[3]، فهذا الجنس الفني يعنى بتصوير المادة الأنثربولوجية والممارسات المتعلقة بها من كل الجوانب الإجتماعية والثقافية، لأنه يتناول المادة العلمية كظاهرة ثقافية إجتماعية إنسانية، لذلك ترى في السينما أنّه من الضروريّ وضع العمل البحثي في إطاره التاريخيّ والاجتماعي والسياسيّ والثقافيّ، حتى لا يتمّ إسقاط نظريّات أو تقنيّات حديثة على أعمال تقليديّة.

إذا نستطيع القول تلخيصا لما سبق أن الإرهاصات الأولى لهذا التيار كانت مع اختراع آلة

---

[1]Voir Jean Paul Colleyn, Anthropologie visuelle et étude africaines, Cahiers d'études africaines, V 28, N° 111, 1988, p513.

[2] ينظر مراد السيالة، الأسس العامة للإثنوموزيكولوجيا، المعهد العالي للموسيقى، صفاقس، 2007، ص27.

[3]هنري آجيل،علم جمال السينما، تر ابراهيم العريس، ط1، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1980، ص52.

التصوير، و"تميز بالمزج بين تقنيات الدراما المستوحاة من مجال السينما، وخصائص الروبورتاج، وبعض خطوات البحث العلمي (الملاحظة، الفرضية..)"[1]، وارتبطت إسهاماته أساسا بفلاهيرتي.

خلال هذه التجاذبات وبعد أن تحولت السينما إلى أشرطة علمية تطرح أحداث ومظاهر إنسانية وتدرسها وتوثقها من خلال وسائطها المختلفة، أشار إليها الكثير من نقاد السينما باسم" سينما التقصي أو البحث (Cinéma d'enquête)"[2]؛ لقد حقّقت الأنثربولوجيا البصرية كذلك نوعا من العدالة الإنسانيّة، فهي تهتمّ بثقافة الإنسان وتوصيلها لمختلف أنحاء العالم دون تمايز أو تفاضل، بعدما كانت في يد بعض المخرجين كأداة جديدة للدعاية السياسية، حيث لم يصبح لهذه الأفلام دور مفيد، وأصبحت السينما أداة فعالة الدعم ومساندة الأيديولوجيات من خلال بعض الصور المملة والخطب الطويلة[3]، ومن الأسباب التي أدت إلى ظهور الفيلم الإثنوغرافي حدوث تغيرات في الظروف العالمية أين تغيرت الأيديولوجيات وتقدمت منجزات الحضارة مما تولد عنه بروز أفكار جديدة وصار الكثير من الأنثروبولوجيين يؤمنون بضرورة الإسراع لوضع أرشيفات ضخمة للأفلام الإثنوغرافية لدعم التفاهم والاعتراف المتبادل بين المجتمعات الإنسانية والقضاء على الاستعمار الثقافي والديني والاقتصادي وأن يؤدي ذلك أيضا إلى دعم مواطن القوة وعناصر الثراء في كل ثقافة ابتدائية.

ومن ثم نجد المخرج يستحضر في هذه الأفلام مجموعة من الطقوس والرسائل المبهمة والرموز الخفية، قد تبعث برسائل لم يتدخل المخرج في صناعتها هذا ما يتميز به هذا الفيلم الذي يسوده بعض الغموض والتعقيد.

---

[1]محمد اشويكة، التفكير في السينما– التفكير بالسينما، ط1، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، 2015، ص34.

[2]نفس المرجع، ص34.

[3]محمد الجوهري وآخرون، الأنثربولوجيا الاجتماعية قضايا الموضوع والمنهج,مرجع سابق.ص.321

يؤطر الاشتغال لصياغة فيلم وثائقي الإثنوغرافي، بمبدأين أساسيين، المبدأ الأول، يتعلق بتحقيق إبداعية خلاقة للواقع، تأكيدا لتعريف غريرسون، وهذا هو العقد الذي ينتظر المشاهد تحققه والالتزام به أثناء تلقيه لأي فيلم وثائقي، لأننا "نتوقع أن يكون الفيلم الوثائقي تجسيدا منصفا وصادقا لتجربة شخص ما مع الواقع"[1]؛ هذا المبدأ يشترك فيه الوثائقي الإثنوغرافي مع بقية الأنواع الوثائقية، أما المبدأ الثاني، فيتمحور حول مادة اشتغال الوثائقي الإثنوغرافي، وحول البحث عن كل ما هو أنثروبولوجي بشكل عام، وهذا المبدأ الثاني، هو الذي يحدد ماهية الفيلم الوثائقي الإثنوغرافي، ويميزه عن الأنواع الوثائقية الأخرى، وهناك من الباحثين من يضيف مبدأ ثالثا، يتعلق بمبدع الفيلم، الذي يشترط فيه أن يكون باحثا أنثروبولوجيا، لكننا نعتقد أن هذا المبدأ ثانوي ولا أساس لإضافته، فيكفي- في اعتقادنا- أن تتوفر الإبداعية الخلاقة للواقع، واستيعاب المبدع لخصوصية مادة الاشتغال، ونعني بالاستيعاب، أن تكون للمبدع خلفية معرفية، تمكنه من حصر البحث حول مادة الاشتغال، في امتداداتها على مستوى الزمان والمكان، و تمثل كل الإشكاليات التي يمكن أن ينفتح عليها هذا البحث. وعلى هذا الأساس يمكن أن نقترح تعريفا للفيلم الوثائقي الإثنوغرافي، بكونه فيلما وثائقيا، يرتكز في اشتغاله على مادة خام ذات عمق أنثروبولوجي، كالثقافة والعادات والتقاليد ..الخ، أي كل ما يشكل مصنفات أنثروبولوجية لجماعة ما، أو لشعب من الشعوب، سواء صنف هذا الشعب ضمن المجتمعات البسيطة أو المركبة، لأن الأنثروبولوجيا، لم تعد تقتصر في اهتماماتها على المجتمعات البسيطة .

إذاً انفرد المتخصص السينمائي في صناعة هذا الفيلم ولكنه استعان بالمتخصصين الأنثروبولوجيين والباحثين في التراث والموسيقى والثقافات وكذا اللغات الخاصة بتلك الشعوب التي ستدور حولها الدراسة ،"فالرجل الذي ينفذ عمل صناعة السينما يقدم لنا عصارة روحه

[1] باتريشيا اوفدرهايدي، الفيلم الوثائقي – مقدمة قصيرة جدا، مرجع سابق، ص 11.

وقلبه"[1]،" إنه "من الخطأ بمكان تقييم صناعة السينما فقط من وجهة نظر صناعية، إن صناعة السينما عبارة عن آلة ولكن ما تنتجه لا يمكن بيعه بنفس الطريقة التي يتم فيها بيع باردة من قماش"[2]، فمثلا هذا الجنس الوثائقي أي الفيلم الإثنوغرافي هو فيلم روحي كما المواضيع التي يقدمها هنا لا يمكن وضعه ضمن المساومة التجارية، لقد وجد الفيلسوف "جيل دولوز" أن "السينما تشبه حياة روحية أعلى منطقة من القرار المتعمد من الحتمية المطلقة من اختيار الوجود "[3]، وهذا الفيلم "مثل الأوبرا فن هجين فالأوبرا استمد من فنون أخرى :المسرح والرسم والموسيقى، وفي بعض الحالات الرقص والأداء الصامت، يمكن للفيلم أن يلجا إلى كل هذه الفنون لكنه أيضا تطوير لفن آخر هو التصوير الفوتوغرافي"[4]، في هذا الفيلم تتجاوز المقاربة الإخراجية حدود أي نظرية تقيد السينما في وصفة محددة وقفنا على حدود فاصلة بين السينما والإثنوغرافيا، فكأنما تضع قدما هنا وأخرى هناك، فاللقاء كان بين كيانين تنبض فيهما الحياة، ويتفاعلان في جدل يعتمد على عدة عوامل تشكل تجربة تذوق جديدة .

إنّ قراءة الكتب في إختصاص الإثنوغرافيا لا يتساوى مطلقا مع صناعة أفلام في الإثنوغرافيا، لأنّ الدخول في التجربة الميدانَية والتفكير في مواضيع دقيقة، يمكن أن يساعدنا على فهم أكثر من جهة ويحرك فينا اليقظة الإثنوغرافية من جهة ثانية، يكاد يكون الغموض صوفيا يحاول أن يشير بالكلمات إلى ما لا يمكن التعبير عنه بالكلمات؛ الفيلم الإثنوغرافي الذي ظل إبناً غريبا للسينما الوثائقية قد طُور اليوم ليعود لحضن داره وليثبت كابن شرعي،

[1]جان كوكتو، فن السينما، جمع وتحرير أندريه برنار وكلود غوتو، تر تماضر فاتح، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سورية، 2012، ص42.

[2] نفس المرجع، ص 52.

[3]دانييل فرامبتون، الفيلموسوفي نحو فلسفة للسينما، تر احمد يوسف، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2009، ص18.

[4]برناردف ديك، تشريح الأفلام، ط6، تر محمد منير الأصبحي، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2013، ص 14.

له كل الحقوق وله الحق في كل التقنيات والتطورات التي تشهدها السينما الوثائقية اليوم، وحان الأوان أن يُدرس كجنس رئيسي في الأنواع الوثائقية فقد اجتاز طفولته المتأخرة وآن نضجه،"إن صناعة السينما هي فن يافع جداً وعليه أن يحصل على نسب شجرة عائلة خاصة به"[1]، فنحن اليوم مطالبون بالدخول في تجربة هامّة تشتغل على توثيق فكرة الفعل الإثنوغرافي من خلال السينما، هذا المعطى الذي يمثّل أحد العناصر المحدّدة لكلّ ثقافات العالم وفي كلّ الحضارات، كما أنّنا نعي جيّدا أنّ التجربة مغرية جدّا، ونعرف أنّ المغامرة ممكنة وليست مستحيلة، ورغم أنّنا واعون بأنّ الغموض الإثنوغرافي سيبقى ساكنا في تصوّرنا، إلاّ أنّنا ارتأينا، ومن خلال هذه الدراسة، ضرورة ضبط علاقة بين السينما الوثائقية والمسألة الإثنوغرافية بشكل مستفاض أو غير مستفاض، موفق أو غير موفق، هذا ما تفنده التجربة.

المبحث الثاني: الطقوس والمعتقدات الشعبية في الفيلم الإثنوغرافي

تختلف شعوب العالم في العادات والتقاليد الغريبة التي تثير الدهشة والتعجب، الأمر الذي حرصت للحفاظ عليه لإثبات تميُّزها وتفرّدها إجتماعياً، وقومياً، وثقافياً، لذلك اهتمت بأن يكون لها هويّة تساعد في الإعلاء من شأن الأفراد في المجتمعات، وأثر وجود الهويّة في زيادة الوعي بالذات الثقافيّة والاجتماعية، ممّا ساهم في تميز الشعوب عن بعضهم بعضا، فالهوية جزء لا يتجزأ من نشأة الأفراد منذ ولادتهم حتى رحيلهم عن الحياة، وهي تضيف للفرد الخصوصية والذاتية، والصورة هي التي تعكس ثقافته، لغته، عقيدته، حضارته، تاريخه، وأيضاً تساهم في بناء جسور من التواصل بين هؤلاء الجماعات، والاهتمام بالصورة ليس أمرا جديدا، ذلك أن الإنسان ومنذ عصور غابرة عمد إلى صناعتها، من خلال النقوش على الجدران الكهوف، أو تشكيلات مجسمة لآلهته في المعابد، ولم يتوقف عند هذا الحد، بل عمد إلى عبادة تلك الصور والتشكيلات، ولعل الدافع وراء كل ذلك

[1] جان كوكتو، فن السينما، مرجع سابق، ص30.

يتجسد في تلك الإمكانية الإيحائية، التي تشتمل عليها الصورة عادة، فضلاً عما تتميز به من قدرة على البقاء والاستمرار لفترات أطول من تلك التي يحياها الإنسان نفسه، والسينما وسيلة مثلى لعرض صورة مجتمع ما لدى مجتمعات أخرى، لأن الجماعة التي لم تصنع صورا عن ذاتها محكوم عليها بالانقراض، فالصورة نوع من التأريخ للصيرورة الاجتماعية في واقعها اليومي.

إن اشتغال السينما لتحديد ملامح المجتمع ذا أهمية كبيرة، وذلك احتسابا لغنى الصورة وتعدد دلالاتها، السينما فن جميل غني بالتجربة الجمالية والصورة السينمائية لا توثق إلا الأشياء الواقعية، والواقع هو ما تتطرق إليه الانثربولوجيا كعلم يهتم بوصف المظاهر الاجتماعية وواقعها الثقافي، لأن السينما هي ظاهرة معقدة لم ندرك أهميتها في حياتنا إلا بشكل تطوري[1]، وهذا ما يدل على أهمية السينما في حياة الشعوب، فقد أصبحت تلعب دورا لا يمكن إغفاله لأنها تؤمن الحفاظ على جودة صورتها ونشرها، ثم تساعد على نشر الثقافة، وتبرهن على الاختلاف والأصالة.

للتعبير المرئي أساس اجتماعي، فهو يحدد رؤية للمجتمع، لذلك يعتبر هذا التعبير ممارسة ثقافية، فهي والمجتمع من المفاهيم الأساسية في العلوم الأنثروبولوجية، والعلاقة وثيقة بين المفهومين نظريا وعمليا، الثقافة لا توجد إلا بوجود مجتمع والمجتمع لا يقوم إلا بالثقافة.

فالأسئلة التي تتعلق بالأسباب الموضوعية والذاتية الكامنة وراء تكوُن واستمرار وتغيير الإنتاج الثقافي، تجعلنا بصدد البحث الأنثربولوجي، لأنه" يمكن علماء الاجتماع من معرفة مفاتيح التغير الاجتماعي، وسماته، أي استخدام الثقافة ككاشف للعلاقات الاجتماعية،

[1] Driss JAIDI, Le cinéma au Maroc, Collection Al Majal, Rabat, 1991, p7

وتغيراتها"[1]، كما تشمل من جهة أخرى مظاهر السلوك التي تتمثل في العادات والتقاليد، والتي تعبر عن المثل والقيم والأفكار والمعتقدات.

تتجلى خصوصية الإبداع السينمائي في دراسة وتوثيق الممارسات الثقافية، إذ لا يمكن فهم السينما أو تفسيرها معزولة عن المعطيات الثقافية والعلاقات التي تربط بين المنتجين والمستهلكين لهذا الإبداع الثقافي، ومن هذا المنظور فإن كل إنتاج ثقافي كيفما كان يرتبط بهذا الشكل أو ذاك بالمجتمع[2]، إذن نستشف أن الأفلام الإثنوغرافية، تناولت هذا المنتوج من منطلق علمي في دراستها للإنسان وممارساته من عادات وتقاليد وأعراف وطقوس وشعائر كلها تقود وتركز على الجانب الثقافي المرتبط بنشاط هذه الجماعة البشرية أو تلك عبر هذا الوسيط المرئي بغية التعريف بمجتمع ما، ومن ثم تأصيل مفهوم التلاقح الثقافي، بالإضافة إلى البحث عن ما هو مشترك بين المجتمعات بالرغم من الاختلاف في العقائد والانتساب الجنسي (السلالة) وحتى الاختلاف الجغرافي والتاريخي ومختلف السمات الأخرى كاللون والشكل واللغة، "كان الأنثروبولوجي يستعين بالفيلم الإثنوجرافي، (...) برصد الموضوعات التي يلاحظها الباحث ويجمعها من خلال الأساليب التقليدية إلى جانب التقنيات الحديثة في التصوير الفوتوغرافي، الفيديو. إلخ وتتم معالجة تلك المادة بحيث تدخل على أجهزة الكمبيوتر، فتعرض بصورة مرئية. ومن هنا تصبح الثقافة (طقوس – عادات – حرف ... إلخ) عمليات عقلية بشكل مرئى، وتصبح هي نفسها كمية الممارسات التي يمكن عرضها وإنتاجها من خلال تكنولوجياAudiovisual "[3]، السينما كوسيلة لتعبير تتخذ من

---

[1]سمير إبراهيم حسن، الثقافة والمجتمع، ط1، دار الفكر، دمشق، 2008، ص130.

[2]ينظر: أنجليز ديفيد، جون هونستن، مدخل إلى سوسيولوجيا الثقافة، ط1، تر لما نصير، المركز العربي لأبحاث ودراسة السياسات، بيروت، 2013، ص21.

[3]Ruby, Jay, Visual Anthropology in Encyclopedia of Cultural Anthropology, David Levison and Melvin, Henry, Holt Company,Vol. 4, 1996,p1345.

الصورة قناة أساسية لإبراز مجموعة من التمثلات حول الواقع، كوثيقة سوسيوثقافية تعتمد الرصد البصري في تتبع الظواهر الاجتماعية والثقافية.

إن الصورة الأنثربولوجية تؤسس علاقة بصرية مع الواقع مع احترام الأماكن والأحداث والأشخاص وتفاصيل الظواهر الثقافية، فمجال أبحاث الأنثربولوجيا البصرية (الفيلم الوثائقي الإثنوغرافي) تعني بشكل وثيق ودقيق بدراسة ورصد تراث المجموعات الاثنية البشرية من أهازيجها ورقصاتها وطقوسها الحياتية ومواسمها الاحتفالية وطرق عيشها وغذائها؛ فالأنثروبولوجيا منظومة علمية وعملية تتجه صوب الإنسان ودراسة سلالاته وعلاقاته وعاداته وتقاليده وموروثه الفلكلوري وطبائعه وسلوكياته وأنماط ثقافته وكل ما يتصل به بوصفه المحور الرئيسي والمادة الخام لقيام الأبحاث الأنثروبولوجية، الذي بدوره يرتكز ويتكأ بشكل مفصلي على السوسيولوجيا بوصفه الشريان المغذي لهذا التخصص الإنساني الواسع الذي ربما يتدخل في مجمل النشاط الحياتي للكائن البشري، لذلك فإن المنظرين وصناع الأفلام يؤشرون على مرتكزات أساسية في تشكل الصورة الإثنوغرافية وهي الإنسان، الثقافة، والمجتمع باعتبارها المغذيات الأساسية في ذلك التشكل المعرفي والإبداعي، مع التنويه المستمر بأن الأفلام المنجزة في ذات طابع وصفي وليس تحليلي أي أنها تصف المظاهر العامة لجماعة من الجماعات أو أي اثنيه بشرية وتصور عن قرب السلوكيات المعاشة تلقائيا وتسجيلها وتوثيقها من دون التدخل المباشر فيها أو في آليات اشتغالها وتمثلاتها الفيزيائية أو الميتافيزيقية، لأن المادة الخام لهذا العلم هي السرد الآلي لتلك الشعوب، لذا فإن أي إضافة أخرى خارج ذلك النطاق أو الاشتغال الفيزيائي المحض إنما هي إضافة دخيلة حتى وإن كانت ذات صبغة إبداعية من نوع آخر، فإنها ستتقاطع والتسجيل الوثائقي السينماتوغرافي الذي يبني ويستند عليه البناء المنهجي لعلم الأنثروبولوجيا البصرية.

كما نلج لقضية مفصلية وهي أن الإثنوغرافيا أو الأنثروبولوجيا المرئية كعلم إنساني إنما يتجه في دراسته وسعيه العلمي نحو المجتمعات البدائية (غير الحضارية) لأجل وصفها والتعرف

على أنماط حياتها من دون التدخل العميق في ماهية تلك الشعوب والتدخل في جزئياتها وتفصيلاتها، والاكتفاء بما يظهر على سطح الظاهرة الفيزيائية ونقلها إلى المهتمين بتلك الجماعات البشرية عن طريق الخطاب السينمائي ووسيطه التعبيري المتمثل في الصورة التي تتعامل مع تلك المعطيات البصرية بطريقة وصفية لأن "الأنثروبولوجيا المرئية هي إحدى النشاطات الثقافية الفنية السينمائية، إذ تعد الدراسات الإنسانية والتفاعل مع المعرفة التكنولوجية إحدى إسهاماتها في اكتساب الفرد أو المجتمع معلومات تتضمن التعرف على ممارسة إجتماعية بشكل مرئي تخص إحدى المجموعات البشرية ذات الموروث الثقافي واللغوي والديني كالعادات والتقاليد، والأعراف العرقية الخاصة بها حتى تمثل حوارات معرفية بين الثقافات"[1]، إذا الأفلام الإثنوغرافية"هي ممارسة أنثروبولوجية عبر وسيط مرئي تهدف إلى دراسة مرئية لظاهرة ثقافية واجتماعية يمكن إدراكها بالحواس لا بالفكر أو الحدس"[2]، أي أن الأنثربولوجيا البصرية تصور حياة الجماعات البشرية كظاهرة عيانية تتجسد أمام الوعي الذي يقوم بالتعاطي معها كما تتبدى له ظاهريا .

وتتمثل هذه العينات في المجتمعات الكتابية التي يدعوها (أشلي مونتاغيو) بالمجتمعات البدائية لأنها تعيش خارج نطاق الثقافات الغنية المعقدة التي تتميز بها الشعوب المتحضرة التي ندعوها بالمدنيات، تتسم بالسمات الآتية:

1- افتقادها للغة المكتوبة أو المدونة واعتمادها على الشفاهيات .

2- بدائية المؤسسات الاجتماعية والهياكل التنظيمية.

3- قلة عدد أفرادها.

---

[1] Victor Turner , Edward M. Bruner, The Anthropology of Experience, University of Illinois Press, 1986, P 67.

[2] Anna Grimshaw , Amand Ravetz, observational cinema, Anthropology film and Exploration of social life, Bloomigton, Indiana university Press, 2009, P 7.

4- الانعزال الجغرافي نسبيا وانحصارها في أماكن نائية بعيدة عن مراكز الحضارة والتمدن.

5- بساطة تكنولوجيتها واعتمادها على تقنيات بدائية للعيش.

6- التغير البطيء لثقافاتها قياسا لغيرها من الثقافات المفارقة، أو المقارنة. [1]

إن الأنثروبولوجيا المرئية رغم تأسيساتها المتجذرة عميقا في البنية المعرفية والاجتماعية كعلم تجريدي يهتم بالسلالات البشرية، إلا أنها تتجسد من خلال التكامل بين العلم والعناصر التركيبية للفن السينمائي، فخلال فترتها التاريخية القصيرة التي تكون قد بدأت بشكل أوثق مع فيلم (ادوارد كورتيس الحرب في أرض الأعداء) عام 1914 ومن ثم مع فيلم (روبرت فلاهرتي) ذو النجاح الساحق حينه (نانوك من الشمال) عام 1922، (استخدم معظم المتخصصين الأنثروبولوجيين والإثنوغرافيين الصورة بنوعيها الفوتوغرافي والسينمائي كأداة لجمع المعلومات، ففي الجانب الفوتوغرافي قام (فرانز بواس) منذ بداية عام 1885، بالتصوير الفوتوغرافي لمختلف عناصر الثقافة الهندية كالطقوس والشعائر والمراسم والسلوك، ثم أتبعه (برونيسلاو مالينوفسكي) عندما درس مجتمع التروبرياند بين 1915-1918. لقد قدم هؤلاء الرواد الأنثروبولوجيين المرئيين مجموعة كبيرة من الصور الفوتوغرافية، منها على سبيل المثال (1100) ألف ومائة صوره لمالينوفسكي موجودة في أرشيف مدرسة لندن الاقتصادية، لكن صور هؤلاء الرواد كانت تفتقر إلى وظيفتين رئيسيتين هما: (الوضوح والتجسيم أو التجسيد[2]، أما بعثة الفريد كورت هادون التي اتجهت إلى مضيق جزر توريس عام 1898 فقد قامت بتصوير أول فيلم سينمائي إثنوغرافي بوساطة كاميرا سينمائية حديثة بعد اختراع الأخوة لوميير لها)[3].

---

[1] ينظر: أشلي مونتاغيو، البدائية، تر جابر عصفور، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد 53،1982، ص260.

[2] Sarah Pink, The Future of Visual Anthropology- engaging the senses, Routledge, London, 2006, P 6.

[3] Emilie De Brigard, The history of Ethnographic Film, Principles of Visual antheropology,Ed. P. Hockings, Berlin, Mounton de Guyter, 1974, P5.

لكن ما قام به كل من" (غريغوري بيتسون ومرغريت ميد) يختلف كليا، فقد وصل استخدام الصور الفوتوغرافية ذروته فضلا عن الفيلم السينمائي وذلك عام 1942 أثناء عملهم الميداني عندما أمضوا سنتين في مدينة بالي الإندونيسية، فبينما اعتمدت ميد المقابلة في الحصول على معلوماتها بمصاحبة الصور الفوتوغرافية، اعتمد بيتسون على الفيلم السينمائي ليصبح ما حصلا عليه 25000 خمسة وعشرون ألف صورة فوتوغرافية و7000 سبعة آلاف متر من الصور المتحركة" [1].

ومع كل ما تقدم فلا يمكن الإطلاق بأن الأنثروبولوجيا وربيبتها الإثنوغرافيا أنما تقتصران في بحثهما وتقصيهما على المجتمعات البشرية غير الكتابية دون غيرها من المجتمعات، لاسيما المتحضرة منها ذلك أنهما كعلم إنما يستهدفان كافة أشكال التجمعات البشرية وظروف تكونها وأنساق معيشتها اليومية، وإذا كانت الأنثروبولوجيا كعلم كلي وشمولي يختص بالإطار العام للسلالات البشرية والتجمعات الكبرى وأنماط الثقافات للنوع البشري، فإن الإثنوغرافيا تُعني"بدراسة ووصف وتسجيل أحداث ومعطيات ووقائع الثقافات البدائية وأنماط تلك السلوكيات التي تسهم في تكوين ثقافة ذلك المجتمع، فضلا عن أن الدراسات الإثنوغرافية والأنثروبولوجية المرئية تتمحور حول المجتمعات المحلية ذات الكثافة السكانية القليلة العدد وصغيرة الحجم، أي العشائر والقرى"[2].

وهذا يعني أن كل الأفلام الإثنوغرافية إنما تصور بشكل وثيق جماعات البشر الاثنية بمختلف أنساقها معرفيا وثقافيا وجغرافيا واجتماعيا وحضاريا، ودراسة وتفحص العلاقات المتبادلة بين تلك النظم وتشابكها النسيجي الذي يتدخل في نمط الحياة المعيشي لأفراد أي مجموعة بشرية موجودة في مكان ما على وجه الأرض.

---

[1] Yves Winkin, La nouvelle communication, Paris, Ed Le seuil, 1981, P 13.

[2] قاري محمد إسماعيل، الأنثروبولوجيا العامة، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1971، ص28- 29.

وبالرغم من كل هذه الجوانب إلا أن الأنثروبولوجيا البصرية تعتمد بشكل أساسي العادات والتقاليد كمرتكز أساسي لصناعة وتركيب البناء الفيلمي "فالتحليلات الأنثروبولوجية للفلم السينمائي والتلفزيوني والأشكال الأخرى لوسائل الاتصال بدأت منذ عام 1940 على يد غريغوري بيتسون ومرغريت ميد ورودا ماتريكس التي ركزت على طبيعة البناء الاجتماعي للثقافة كبعد إنسانى"[1]، إلا أنها لا تستبعد المواضيع الأخرى من المعطيات المجاورة كاللغة وأساليب الحياة الأخرى كالغذاء وطرق الزراعة والري وحتى تربية الحيوانات وسواء ما كان منها ذو منحى علمي صرف أم ذو اتجاه فني جمالي.

لكن بالمقابل ليست الإثنوغرافيا الفيلمية فن بسيط، لأن الطبيعة التركيبية للأنثروبولوجيا المرئية بشكل خاص والإثنوغرافيا بشكل عام التي يتألف منها أسلوب التعبير عن الفن الحديث والمعاصر والأفكار والدراسات الإنسانية الخاصة بهذه المجتمعات التي تعرف بالبدائية والأمية والمتخلفة، لا يوفر الاهتمام الكافي والملائم لها فقط، بل يوفر المساحة الواسعة في إثارة الاهتمام من قبل المشاهدين والتعرف على أقدارهم ومصائرهم عبر أحداث تاريخية وثقافية واجتماعية لها مساس بعوائلهم ومجتمعهم وعالمهم[2]، لقد مثلت السينما وسيط أساسي لمجال البحث الأنثروبولوجي ومنحتها فضاءات إجرائية ملموسة سهل لها عملية الانتقال والتمرحل من المجرد إلى المحسوس ومن اللامرئي إلى المرئي ومن القول إلى الفعل وبذلك "أصبحت الأنثروبولوجيا المرئية كفلم ونص ميداني إبداعي يرتكز على المشاركة والملاحظة في التعرف على ثقافة هذه الجماعة أو تلك إنما تتبع بشكل واضح من الإيمان بأن الثقافة المرئية للشعوب الأجنبية الموسومة بالبدائية والبعيدة عن الحضارة وتواصلها المعرفي ذات الاستخدام الضئيل للغة الاتصالية والبناء البيئي الممنهج القائم على تجسيد

[1] Margaret Mead, Visual Anthropolgy in adiscipline of words. Principles of Visual anthropology, Ed Hockings, Berlin, Mounton de Gruyter, 1974, P 26.

[2] Sol Worth, Studing visual communication, edited by Larry Gross, Philadelphia, university of Pennsylvania press, 1981, P 47.

وأداء وتمثيل الشعائر والطقوس والمراسم الدينية كالرقص والغناء والفن كمادة في صناعة وتكوين الثقافة، ظهرت عبر الرموز المرئية لهذه الشعوب في إيماءاتهم وتعبيراتهم ومصنوعاتهم المشيدة على وفق نظام ووضع معين بما يلاءم بيئتهم الطبيعية"[1]؛ ومن خلال الطرح السالف نستنتج ان المواضيع التي تتطرق لها الأنثربولوجيا البصرية تدور حول الممارسات الشعبية والتقاليد والعادات اليومية أو الفصلية أو السنوية التي تمارسها بعض القبائل الإثنيات.

وعليه هذه المعطيات السوسيوثقافية هي ما يشكل المواضيع الفيلمية في مجال البحث الإثنوغرافي، ما يبرز أهمية هذا المجال من البحث بإضافة نوعية من الصورة المرئية تخدم الجنس البشري وتزيد من معارفه عبر ما تتيحه من معلومات واستيضاحات شكلية أو ضمنية عن موضوعها الأساسي الذي هو تقصي حياة المجموعات البشرية لاسيما المنسية أو البدائية وغيرها، حيث يعتبر المختصين أن الأنثربولوجيا البصرية "تعد واحدة من الميادين الحديثة للأنثروبولوجيا، فأغلب الأنثروبولوجيين يقومون بإنتاج وتصوير أفلامهم خلال فترة عملهم الميداني (...)فضلا عن تصويرهم لكل المظاهر الاجتماعية الخاصة بحياة تلك المجتمعات سواء أكانت البدائية أم المتقدمة بغية الاطلاع عليها والاهتمام بدراستها وفهمها واستثمار كل تلك الوسائل والأشكال لأنها جزء لا يتجزأ من تصوير الإنسان واشتغالاته السلوكية " [2]، الخطاب السينمائي نقل الأنثروبولوجيا إلى آفاق جديدة وأنفاق غير مكتشفة لأنه وثيقة مرئية صادقة لا تقبل التدليس تكشف عن عوالم يعجز التعبير عنها بغير لغة الصورة وفن السينما.

---

[1]Voir Elizabeth Edwards, Anthropology and photography: 1920-1960. New Haven, Conn: Yale University press, 1992, PP 7-8.

[2] John Collier, J ,Malcolm Collier, Visual anthropology - Photography as a research method, Holt, Rinhart and Winston, University of New Mexico Press, 1986, P 35.

ولذلك وجد فيها المختصين وسيط قريب وجاد لنشر وعرض نتائج ومخرجات بحوثهم الميدانية النظرية بأسلوب دقيق التعبير، مما جعل الأنثروبولوجيا المرئية إحدى ميادين وحقول التخصص الأنثروبولوجي بجدارة واستحقاق لأنها تسهم بدراسة وتصوير المجتمعات الإنسانية، لذلك فهي "وثيقة مرئية تصور الحقائق والوقائع الخاصة بثقافة مجتمع معين يمتلكون مرجعيات ثقافية متعددة وينطلقون في حياتهم على وفق أسس ومبادئ مختلفة، تترجم وتتمظهر بوساطة العرض السينمائي والتلفزيوني"[1]؛ لكن تبقى هناك بعض الالتزامات تجاه هذا النوع من الاشتغال المزدوج بين الأنثربولوجيا والسينما حتى نرسو على خطاب سينمائي ممنهج ومضبوط يقدم مادة تغنينا عن كتب في الأنثربولوجيا، لا بد أن ينتبه لها صانع الفيلم لتحقيق هدف الاستخدام المرئي للموضوعات الأنثروبولوجية المعنية بالكشف عن الممارسات البشرية وواقعها الثقافي، لأن الأعمال التي شاهدناها في هذا المجال متداخلة، فهنالك علماء وباحثين في الأنثربولوجيا حملوا كاميراتهم صوب هذه الحقول وقاموا بتصويرهم ثم قدموا ما صوروه باعتباره فيلما سينمائيا ذي صبغة إثنوغرافية، بينما هنالك مختصين في السينما حملوا عدستهم وعدتهم التقنية وخبراتهم وذهبوا إلى فضاء التصوير أي إلى تلك المناطق محل البحث والدراسة أين تعيش مجموعات بشرية معينة وقاموا بتصويرهم وعرضوا ما صوروه كأفلام سينمائية ذات تيمة إثنوغرافية.

نجد أمامنا أعمال في الأنثربولوجيا البصرية أو أفلام إثنوغرافية بما أنه امتزاج بين المجالين (الأنثروبولوجيا والسينما) مما منحها بعدا علميا وجماليا مضافا لأنه يوفر الفرصة لدارسي وطلبة التخصصات الأنثروبولوجية والإثنوغرافية من الاطلاع على هذه المادة العلمية

[1] Jonathan E Schroeder,Visual consumption, London, Routledge, 2002, P 21.

الرصينة عبر وسيلة عرض (الفيلم السينمائي) مما سبق نلج للأسئلة كالتزامات يتبعها صانع الفيلم الإثنوغرافي التي وصفها كارل حيدر هي كالآتي[1] :

1- هل لدى علماء الأنثروبولوجيا والإثنوغرافيا المعرفة الواضحة بأسس صناعة الفيلم؟

2-ما كمية المعلومات التي تتضمنها المشاهد المرئية، والحوار كلغة تعبيرية أو كأسلوب سردي؟

3- هل بإمكان الرواية أن تكمل المشاهد المرئية؟

4- كم من المشاهد المرئية التي يعرضها الفيلم، وهل لها القدرة في وصف ما هو صعب ومستحيل مثلما تصفه الكلمات؟

5- هل يظهر الأشخاص جميعهم في الفيلم، وهل هناك استخدام مفرط أو قليل لحركة Zoom أو Zoom in؟

6- هل كان أداء المشاهد كاملة، وما تأثيرها، وهل أن تتابع اللقطات استغرق وقتا طويلا أم قليلا ؟

7- هل في الفيلم مشاهد تثير المشاعر، والعواطف، والكراهية، والاشمئزاز؟

8- ما التوازن بين بدايات الفيلم ونهاياته وما إسهاماته؟

9- هل في الفيلم نقاط قوة أم ضعف وهل يناقض نفسه؟

10- لمن هي الآراء أو الأصوات التي يعرضها الفيلم؟

11- كيف يرسخ الفيلم العموميات والمفاهيم المجردة؟

[1]Heider, karel G, Ethnographic film, University of Texas press, 2006, P.89.

هذه الأسئلة التي طرحها "كارل حيدر" كخارطة طريق أو معيار نقيس به مدى جدية ونجاعة هذا البحث المرئي حسب رأيه.

مما سبق يبدو لنا أن هذا المجال من البحث (الأنثروبولوجيا البصرية) أمدت المعرفة بإنتاج خصب وثري يجمع لغة الكلام بلغة الصورة ما يضفي المصداقية والجمالية الفنية على المادة، التي كانت مدفونة بين أسطر الصفحات لينفخ فيها الروح من خلال ذلك العناق الحميمي مع فن السينما الذي ينبض بالحركة والإحساس، كما أن الأنثروبولوجيا البصرية كمجال علمي تطغى عليه نوع من الآلية النسبية من المعايير والثوابت مقارنة بالتخصص السينمائي الذي يعتبر ممارسة إبداعية حرة ذات خصائص جمالية لا يمكن تقعيدها ضمن أطر وقواعد جامدة، ولكنها محاولة من المختصين في الأنثروبولوجيا لضبط عمليات الاشتغال السينمائي والتناول الفني لموادهم البحثية وأدائيتها التأثيرية في المتلقي لتلك الأفلام السينمائية، لأنهم مضطرين، فالطقوس والممارسات تصاحبها إيماءات وحركات يصعب تسجيلها بقلم لكن الكاميرا تفي بذلك .

ولأن هذه الطقوس بدأت تختفي من تراثنا بفعل موت الأجداد فإننا في سباق مع الزمن لأنه وحده كافي لاغتصاب الهوية؛ فإن لم نوثق تراثنا اليوم سنستيقظ غدا لا نجد شيئاً لنا.

1- دور الفيلم الإثنوغرافي في صيانة الذاكرة الجماعية وترسيخ الهوية الإثنية

الصورة لغة عالمية لا تحتاج أن تترجم، وبمقدار ما شكّلت الصورة تحديا خطيرا للإنسان ولعلمه يمكنها أن تؤسس الآن مدخلا مهما لمواجهة الزوال والاندثار، فكثيرا ما اتجه الباحثين لاستغلال هذا الوسيط، و"من خلال وسيلة الفيلم، لأّنه يمّثل اتحاداً نموذجياً لهذين النظيرين :إنّه يتكّلم بالصورة، والصورة تتكّلم"[1] ولهذا السبب ماعدا في مناسبة واحدة أو اثنتين، ما وجدناه في مجال البحث الأنثروبولوجي، حيث ساهمت الصورة في تحييد التهميش عن الجماعات الاثنية، وشكلت دعما لإمكانية إعادة بناء العالم الإثنوغرافي بصريا وتحويله

[1] جان كوكتو، فن السينما، مرجع سابق، ص32.

من نص إلى مرآة (خطاب سينمائي)، ما أضفى نوعا من الموضوعية على المواضيع الإنسانية.

فالأنثروبولوجيا المرئية "تعتمد في المقام الأول على التصوير بناء على إطار تصورى مسبق للباحث يستند إلى الفروض النظرية والتساؤلات البحثية. ويعتمد هنا على كاميرا الفيديو الحديثة Digital Vedio، والتي يعكس من خلالها ملامح البحث الكيفي، حيث إبراز الظواهر الثقافية المدروسة بشكل كيفي ومرئي في ذات الوقت، ويعد ذلك جزءا من العمل الكيفي أيضا. وهو في ذات الوقت يحرر الأنثروبولوجيا من الانتقادات والقيود التي كبلتها لسنوات طويلة والتي في مقدمتها إشكالية الذاتية وفقد المصداقية، كما أن تجسيد الظواهر بصورة مرئية لهو أكثر إثباتا وموضوعية[1]؛ الإنسان تيمة أساسية في هذه الأفلام التي تعتبر نقطة ضوء نزيح بها العتمة على المجتمعات التقليدية، "ففي ظل العولمة الثقافية ترسل منتجات ثقافية من مجتمع إلى مجتمع آخر، وتدخل تلك المنتجات كمفردات ثقافية تهدد الثقافة المحلية، وتكون الإشكالية هنا ليس البحث عن نمط التمفصل الثقافي ولكن البحث عن الطرق التي تؤكدها تلك الثقافة أو ما يطلق عليه :"صناعة الثقافة" أو "إنتاج الثقافة". ومن هنا تصبح القوميات في حاجة إلى هذا الفرع من العلم من أجل الأرشفة الإلكترونية للعناصر الثقافية التقليدية"[2]، لهذا ومع تطور وسائل التسجيل السمعية البصرية تراجعت مكانة الكلمة والنص الأدبي فانتقلنا للنص المرئي وبرزت مكانة الصورة، "والمسألة لا تقف عند هذا فحسب؛ لأن الهدف ليس مجرد أرشفة بقدر ما هو أيضا رصد وتوثيق البيانات من خلال الاستفادة من التطور التكنولوجي، مع إبراز ملامح التمييز بين الثقافة التقليدية والوافدة، و يرى ميك فيذرستون أن الأرشفة الإلكترونية الجديدة ليست تغيرا في الثقافة التي

[1]Sarah Pink, More Visualizing, More Methodologies: on Video, Reflexivity & Qualitative Research, the Editorial Board of Sociological Review, Blackwell Publishers, U.S.A.2001, p586-588.

[2] Mike Featherstone, Archiving cultures, Britsh journal of sociology, vol51-N 1,2000, p163.

تسجلها أو تنتجها، فحسب بل تعمل على إحياءها واستمرارها، وتحقق من خلالها الثبات والمصداقية للبيانات الأنثروبولوجية إذ تقدم الأرشفة الإلكترونية إمكانيات جديدة تتسع وتنتقل وتتكامل بنجاح في عرض العناصر الثقافية بأسلوب صوت وصورة وحركة...إلخ"[1].

هذه الجماعات سعت إلى صيانة هويتها وترسيخ قيمها وعاداتها من خلال إحياء مظاهرها الثقافية وإعادة ممارستها في مناسباتها الموسمية، لكن هذه الاستمرارية لا تجسد هذا السعي على أرض الواقع إلا من خلال التوثيق البصري لهذا الموروث الثقافي الذي يعد حامي الهوية لذلك "بدأت الكتب الأنثربولوجية تدريجيا تفسح صفحاتها للصور كما أصبح الفيلم الإثنوغرافي طريقة رئيسية من طرق التعبير، ووجد فيه بعض الانثربولوجيين أداة جديدة لعرض نتائج بحوثهم"[2]، وبنظر للنتائج التي حققتها الأفلام في كل المجالات السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية "صيغ الفن السينمائي، بهدف دراسة الحركة: فأصبح اكبر إستعراض في العالم الحديث"[3].

تعتبر الممارسات الشعبية من أهم العناصر التي تقوم عليها الأبحاث الإثنوغرافية وكذلك التيمات الفيلمية في مجال الأنثربولوجيا البصرية وهي من أهم المقومات التي اعتمدت عليها الجماعات الإثنية لإثبات تميزهم الإجتماعي والتمكن من استمرارية رصيدهم الثقافي، وهكذا "تساهم الأنثروبولوجيا المرئية ليس فقط في أرشفة الثقافة وإنما أيضا في إعادة إنتاجها، والعمل إلى جانب رصدها وحفظها على إحيائها واستمرارها عبر الأجيال القادمة. وبهذا يستعيد الأنثروبولوجي من خلال تلك الأرشفة تشكيل هويته الثقافية"[4]، وبالتالي بالاضافة إلى كونها أداة لدراسة والبحث فهي وسيلة لتوثيق وحفظ التراث هذا الدور الذي تضطلع به هذه الفئة من الأفلام اليوم، وغدا نرجع لها كمصادر حين نبحث عن مقوماتنا ورائحة اجدادنا.

---

[1] Mike Featherstone, Archiving cultures, Op.cit, p161.

[2] محمد الجوهري، علياء شكري وآخرون، الانثربولوجيا الاجتماعية قضايا الموضوع والمنهج، مرجع سابق، ص321.

[3] إدغار موران، نجوم السينما، ط1، تر إبراهيم العريس، المنظمة العربية للترجمة، بيروت،لبنان، 2012، ص11.

[4] Ruby, Jay, Visual Anthropology in Encyclopedia of Cultural Anthropology, Oo.cit, p1345.

والنشاط الثقافي في المجتمعات التقليدية يعتبر "عملية متشعبة الأبعاد ومتعددة الجوانب لخلق الذات المجتمعة الظروف المناسبة لوجودها وتطورها"[1] إذ تسهم الأنثروبولوجيا البصرية في رصد التراث الثقافي، وتسجيل ممارسات الحياة اليومية والعلاقات والتفاعلات بين الفرد والجماعة في إطار المجتمع المحلي والمجتمع العام "إن السينمائي، سواء كان أنثروبولوجياً أو لم يكن إنما يصور مشاهد ملموسة وواقعية ومواقف يعيشها أشخاص"[2] وكل هذا يكون بمثابة مادة إثنوغرافية موثقة، ومدام يساهم في تسجيلها وحفظها فهو يسعى لحماية هذه الهوية التي تحيى من روح الممارسات للتقاليد والعادات.

أما مصطلح الإثنية يفيد في الاستعمال العلمي السائد، "مجموعة ثقافية وإقليمية لها حجم معين"[3]، أما الممارسات التي تصنعها هذه الشعوب في حقبة من الزمن تعتبر ظاهرة إجتماعية، إضافة إلى كونها ظاهرة جمالية وخلاصة تجارب عبر المراحل التاريخية التي مرت بها جماعات البشر، وهي الحافظة لذكريات الشعوب لأنها تصقل السلسلة التاريخية لها من خلالها، وبالتالي الذاكرة الشعبية هي مرجعا للهوية البشرية.

وتتطلب مسألة تحديد تلك السمات الثقافية والاجتماعية، بالرجوع للإطار الجغرافي والتراث التاريخي والثقافي الخاص بتلك المجموعة البشرية من خلال المنهجيات التي تتطور وتتغير وفق" تمشي ديناميكي لتحديد الحدود العرقية والثقافية النابعة من مجموعة بشرية للكشف عن خصوصياتها"[4]، والمقاربة هذه تنطلق من نتاج مسيرة الشعوب التي تشمل كافة نشاطات بني الإنسان في رحاب البيئة عبر الزمان، وإذ ظلّ ثالوث الحقّ والخير والجمال (الدّين والأخلاق والفنّ) مرتكز الدراسات الفلسفية الكلاسيكية، إلاّ أنّها سرعان ما انتقلت إلى المرحلة الوضعية

---

[1] حسن جمعية، قضايا الإبداع الفني، منشورات دار الآداب، بيروت، 1983، ص21.

[2] محمد الجوهري، علياء شكري و آخرون، الانثربولوجيا الاجتماعية قضايا الموضوع و المنهج، مرجع سابق، ص323.

[3] محمد نجيب بوطالب، سوسيولوجيا القبيلة في المغرب العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2002، ص59.

[4] Monique desroches, musique et identité culturelle des tamouls de la réunion ,ibis rouge éditions, 2000,p8.

التي أسّست لفعل الإنسان وذكائه في تحديد وجوده، وانطلاقا من هذه المدرسة بدأت بوادر فلسفة العلوم ترسّخ مبادئ البحث الموضوعي في ذاكرة الإنسان.

إلاّ أن هناك مجال يكون من خلاله استرجاع الإحساس بالذاكرة وهو الأفلام الإثنوغرافية لأن الصورة تثير حواسنا وتوقظ وعينا بإمكانية الإحساس،" بشكل يجعل من الاستقبال الفني مجالا للاستمتاع الجمالي"،[1]بالشكل والقدرة على إطلاق الخيال ثم الانفعال العاطفي.

والاحتفاليات الشعبية موضوعا لبحثنا، هي الأخرى بما تحويه من طقوس وأهازيج تعتبر من مكونات الموروث الشعبي الذي" يتضمن الإبداعات التراثية للشعوب، سواء كانت بدائية أو متحضرة أي كل ما تم إنجازه عن طريق استخدام الأصوات والكلمات في أشكال غنائية شعرية أو نثرية، متضمنة الاعتقادات الشعبية أو الخرافات والعادات والتقاليد والرقصات والتمثيليات"[2] وكلمة تراث وردت في القرآن الكريم في قوله تعالى:"وتأكلون التراث أكلا لما"[3]، وفي تفسير هذه الآية وتأويلها يتفق المفسرون والفقهاء، أن كلمة تراث تعني ما ورثه السابقون لما بعدهم أما في "لسان العرب لابن منظور في مادة ورث قال ابن الأعرابي الورث، والورث، والإرث والوارث، الإرث، والتراث كلها تعني أمرا واحدا، وقال الجوهري الميراث أصله مورث، انقلبت الواو ياء لكسرة ماقبلها والتراث أصل التاء فيه واو، وقال ابن سيدة الورث والتراث والميراث ما ورث."[4]

[1] يوسف السيسي، دعوة إلى الموسيقى، سلسلة عالم المعرفة، العدد46، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أكتوبر 1981، ص319.

[2]قاسم عبده قاسم، بين التاريخ والفلكلور، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، مصر،2001، ص44.

[3]القرآن الكريم، سورة الفجر،الآية 19.

[4]صالح محمد عبد القادر، الطقس والأسطورة تشكيل الصورة المسرحية، مطبعة جامعة النيلين، سودان، 2016، ص44.

والتراث الشعبي هو:"قوام الحياة الشعبية، وليس مجرد ركيزة، تدل على أصول أو مراحل تاريخية، أو تكشف عن رواسب لم يعد لها وظيفة تلاءم التطور والحضارة "[1]، ومعنى ذلك أن الموروث هو الحصيلة الكاملة لثقافة المجتمع على اختلاف أجياله وبيئاته "وهو بهذا المعنى الواسع يتضمن الحكايات الأسطورية والخرافية والشعبية والسيّر والملاحم المتداولة بالتوارث بين الجماعات الإنسانية، بالإضافة إلى كل ما يصدر عن شعوب تلك الجماعات من رقص شعبي وأغاني وفنون شعبية وعادات وتقاليد سلوكية بما في ذلك من طرق تصميم الأزياء وطرق التحلي والتجميل والتزيين...[2] والتراث هو رسالة الشعوب، ومستواها الإقتصادي والعلمي والثقافي؛ وقد بروزت مناهج متعدّدة ومختلفة وأحيانا متضاربة في دراسة التراث الإنساني بشقّيه المادّي واللاّمادي، بحيث ظهرت تقسيمات عدّة للتراث: بدائي وآخر ديني وثالث راق.

إلاّ أنّ المقاربة الأنثروبولوجية التي ركّزت على دراسة التراث الإنساني دراسة ميدانية ملموسة توصّلت إلى توزيع تاريخي وجغرافي لمفهوم التراث، بحيث أصبحت مفاهيم الهويّة والغيريّة ألصق به، وفي هذا الإطار يقول مترجم كتاب "تأويل الثقافات" محمّد بدوي: «ينظر إلى التراث تقليديّا على أنّه كلّ متكامل معقّد (...) وقد تتّخذ المقاربة منهجا جغرافيا منطقيا حيث يجمع الباحث الأنثروبولوجي الثقافة أو الملامح الثقافية التي تنتمي إلى منطقة جغرافية معيّنة تحت سلّة واحدة»[3]، ومن هنا يبدو أن المأثور الشعبي، يمثل عنصر التواصل بين الأفراد والجماعات ذات الخصائص والسمات المشتركة، وهو تواصل يتم من خلال عملية الإبداع وإعادة الإبداع التي يقوم بها الإنسان معبرًا عن الجماعة التي يرتبط بها وعن سماتها

[1] محمد الجوهري، علم الفلكلور، دار المعرف، ط4،ج1، 1971، ص29.

[2] مختار السويفي، كمال الدين حسين، التراث في المسرح المصري الحديث، الدار اللبنانية المصرية، القاهرة، ص8-9.

[3] غيرتز، كليفورد، تأويل الثقافات، ط1، تر محمد بدوي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2009، ص 19.

الجمعية،" وينعكس في عدة مجالات منها :القصص الشعبي –الأمثال –الحكم –على نطاق الفكر، أو ما نجده في الموسيقى والحرف(اليدوية، والبنايات والعادات والتقاليد)"[1] .

ويبدو أن مستقبل الموروث الشعبي مرهون بقدرة الأفلام الإثنوغرافية على صيانة هويته، وعلى التكيف مع المتغيرات التي تحدث من خلال الوتيرة السريعة في العالم هذه الأيام إذاً لايمكن مناقشة ثقافة الاستخدام بدون دراسة دلالات الهوية، وتتبدى الذاكرة الجمعية حينئذ "كحافظة، كما اصطلح عليها بعض علماء(العرب أمثال الرازي وابن سينا وغيرهما)"[2]

والذاكرة ليست ممثلة في شيء مادي يمتلكه أي امرئ ويحتويه بل في كل قابل للتركيب وإعادة الصياغة "ويتطلع الناس الآن إلى هذه الذاكرة المجددة، ولا سيما في شكلها الجمعي، ليمنحوا أنفسهم هوية متماسكة، وسرد قومي، ومكان في العالم، مع العلم أنه يصحب هذه العمليات تلاعب وتداخل في(صيرورة الذاكرة بمآرب ملحة أحيانًا)"[3]، فالحفاظ على الهوية هو معيار قياس تواجد أي جماعة في كوكبنا العالمي، و"ليست الذاكرة الجمعية شيئًا خامدًا سلبيًا، بل مجال فعالية يتم في إطاره انتقاء أحداث الماضي وإعادة بنائها وصونها وتحويرها ومهرها بالدلالات[4]؛ ومدام هناك إحتمال لحدوث تغيرات، وتحولات في هذا الإرث الشعبي لابد من صيانته والحفاظ عليه في قالبه الأصلي حتى هو يصون حضوره الخاص، يرى"ريجارد جينكز" إنّ الهوية الإجتماعية "هي تصورنا حول من نحن ومن الآخرون وكذلك

[1]عبد الغفار محمد أحمد، المأثور الشعبي ونمط الإنتاج، المجلة العربية للثقافة، عدد خاص بالمأثور،الشعبي في الوطن العربي، تونس،1999، ص174.

[2]عبد الرحمن أيوب، الذاكرة واللسان، المجلة العربية للثقافة، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، عدد خاص بالمأثور الشعبي في الوطن العربي، تونس، 1999، ص73.

[3]إدوارد سعيد، الاختلاق، الذاكرة والمكان، تر رشاد عبد القادر، مجلة الآداب الأجنبية، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، عدد 104، شتاء 2000، ص 120.

[4]نفس المرجع ، ص123.

تصور الآخرين حول أنفسهم وحول الآخرين" [1]"فالاستجابة لتمييز العرقي racismوالعزل، قامت الأقليات العرقية بإعادة التأكيد على ثقافتها وهويتها الإثنية"[2]، من خلال ممارسة إرثها الشعبي لتخليده وحمايته من الإندثار بالتّكرار وإعادة التكرار والممارسة، أما معجم علم الاجتماع "فإنه يطابق بين مفهومي القبيلة الإثنية وينفي البعد القرابي، فهو تعريف يعتمد نموذج القبيلة الإفريقية أساسا لوضع تحديد المفهوم"[3]"من الحزين أن يكون لفظ "قبيلة"يجمع خلفياته البدائية والتقليدية هو الاسم الذي نطلقه على الهوية التي نستعملها في إفريقيا "[4]، إن هذا النوع من التوثيق يجعل مقولة أن الأصول البدائية هي جزء من هوية الفرد قولاً سخيفا والإجابة الصحيحة، هي وضع الذاكرة والاستمرارية في سياقها التاريخي، والذاكرة من حُفظت بشكل بصري وسمعي، إن هذه الممارسة العلمية الفنية(الأفلام الإثنوغرافية) هي ممارسة أخلاقية قبل كل شيء لأنها تعمل لحفظ قيم اجتماعية ثقافية وأخلاقية "والمؤكد أن الأنثروبولوجي عندما يفعل ذلك، لا يفعله للتأمر على ذلك المجتمع، أو فضحه والتشهير به، وإنما لأنه تستحوذ عليه–بادئ ذي بدء–فكرة أن موضوعات بحثه–في مثل هذه المجتمعات– هي في طريقها إلى الزوال. وهو بتسجيلها والحفاظ عليها يساهم في صون شئ من التراث الثقافي الإنساني المهدد"[5].

يرى بعض الدارسين أن المأثورات الشعبية هي من جمع علماء الفلكلور والأنثروبولوجيا لتراث مناطق من العالم تغلب عليها الأمية والتوحش (عدم التحضر) ومن مناطق ريفية، فإن آخرين يرون أن تراث المتحضرين قد يغدو يوما من ضمن المأثورات الشعبية، ويعيد الفريق الأول أمثلة الفلكلور في العقائد والأعراف والخرافات والأمثال والألغاز والأغاني والقصص

[1]هارلميس وهورلبورن:،سوشيولوجيا الثقافة والهوية، تر حاتم حميد محسن، دار كيوان للطباعة والنشر والتوزيع، سورية، 2010، ص93.

[2]مرجع نفسه، ص99.

[3]دينكن ميتشيل، معجم علم الاجتماع، ط2، تر إحسان محمد الحسن، دار الطليعة، بيروت، 1986، ص247.

[4] Maurice godelier ,horizon trajets maxistes en anthropologie,f.maspero ,Paris,1977,p191.

[5]محمد الجوهري، علياء شكري وآخرون، الانثربولوجيا الاجتماعية قضايا الموضوع و المنهج، مرجع سابق، ص331.

الأسطورية والحكايات والاحتفالات الطقسية والسحر وما يقوم به العرافون وسوى ذلك من التجليات والممارسات التي تصدر عن الناس البدائيين[1]،" هذا ما سعى"صناع الفيلم الأنثروبولوجي من التمادي فيه. فكثير منهم تشده أنماط الحياة في الجزر المنعزلة، أو الصحراوات الموحشة، أو المنحدرات الصخرية الشديدة الوعورة، باختصار في الجيوب المنسية من العالم الواسع"[2]، وبالتالي"الفرد ملزم بالانتماء إلى الجماعة التي تحدد بدون استشارته وهويته تكون ضمن المعايير الموجودة في صور قائمة، أو جرد تبويبي يجمع علناً أو ضمنياً سمات الهوية الإثنية والسمات الثقافية الملازمة لها "[3]، لكن التمييز بين الهويات يبقى شأنه شأن التمييز بين هذه الجماعات وتلك، فهوية الجماعات الإفريقية المنسوبة لسلالة العبيد القدامى، ليست كهوية المجتمعات في دولة أمريكا مثلاً، فرغم أنهم يزعمون المساهمة في حفظ هوية الجماعة العرقية السائرة لطريق الزوال، إلا أن الميز العنصري بقيّ طاغي وواضح، فتّحديد من خلال الصفة الفيزيولوجية أبين دليل واسطع برهان على ذلك، "سلطة التعيين وتصنيف الهويات دائما على حافة العنصرة أو التوزيع العرقي إن لم نقل التمييز بين العناصر للجماعات الواقعة تحت هيمنتها، ولذلك يحدد بالانتماء دائما بناء على الخصائص المورفولوجية (أبيض،أسود،أصفر،ملون) والسمات الثقافية الخارجية باعتبارها سمات جوهرية ونهائية مما يؤدي إلى تهميش مجموعة وحصرها في الأقلية أو معاملتها كأقلية"[4].

ونرى أن أشمل تعريف لهذا المصطلح "الهوية الثقافية في أبسط معانيها هي شمولية عناصر ومقومات التراث وتحديده لمواكبة العصر بحيث تتسع لتشمل أسلوب الحياة، وأدوات وأساليب

[1]ينظر: فاتن محمد شريف، الثقافة والفلكلور، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الإسكندرية، 2008، ص38 .

[2]محمد الجوهري، علياء شكري وآخرون، الانثربولوجيا الاجتماعية قضايا الموضوع و المنهج، مرجع سابق، ص331.

[3]محمد العربي ولد خليفة، المسألة الثقافية و قضايا اللسان والهوية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،2003، ص110.

[4]نفس المرجع، ص 114.

الإنتاج، والقيم الروحية، والعادات والتقاليد"[1]، من المفروض هذا هو المعيار الذي تقوم عليه عملية الجرد لمكونات الهوية الإثنية، و"التأكيد على الهوية الثقافية والدعوة إلى الحفاظ عليها وتعزيزها ليس على أنها دعوة نحو الإقليمية والعزلة، وإنمّا باعتبارها دعوة نحو معاصرة الماضي، وحداثة التراث والاستفادة من النتاجات العلمية والفنية شرقية كانت أم غربية، وتسخيرها لخدمة برامج التخطيط والتنمية في المجتمعات الساعية نحو الحفاظ على هويتها الثقافية "[2]، في زمن تعدّد الهويات وانفجارها، ولتجنب السقوط في فخ الخيار بين هوية ثابتة منغلقة وهوية مشتتة بلا مرجعيات محدّدة، لا بد من صيانة مقوماتها بصريا من خلال هذا الجنس من الأفلام وتوظيف كل أدواته وتقنياته لحفظها وصيانتها وإشاعة ملازماتها حتى يتم توثيقها والتعريف بها، ليبحث تغيّرات مفهوم الهوية ويخرجه من إطار الدعوات الخصوصية إلى الوعي المشترك بالانتماء إلى هوية إنسانية واحدة ، وإلى الأرض كوطن لكل الناس، "عالم قد تحكمه عقلانية من دون حدود وثقافة من دون مقدّس، لأن ذلك معناه عالم بلا أخلاقية وبلا ثقافة"[3]، ولهذا يحتمي الأفراد والجماعات بهوياتهم لمنح الأمن الروحي والمعنى الأخلاقي لكينونتهم الوجودية.

فهوية كل فرد تتشكل من خلال التفاعل الجدلي والتصادم بين هويات متعددة، ال «أنا » المستمرة في تأكيد ذاتيتها واستقلاليتها عن الهيمنة الشمولية لل«نحن»أي الانتقال من الانتماءات الأولية المميزة للجماعات البشرية على أساس روابط الدم والدين والثقافة واللغة والتقاليد إلى انتماءات حرة ورخوة تنعدم فيها الحدود والثوابت.

من خلال هذا التعايش ينتعش الارتداد والحنين للهوية وللانتماءات الجماعية البسيطة، وكل هوية جديدة تكون غالباً في وضعية متدفقة وغير ثابتة ولا ترضي الجميع.

---

[1] محمد عباس إبراهيم، الثقافة الشعبية الثبات والتغيير، دار المعرفة الجامعية، 2009، ص49.

[2] محمد عباس إبراهيم، الثقافة الشعبية الثبات والتغيير، مرجع سابق، ص48.

[3] Adam Michnik, La foi et la raison, un œcuménisme nécessaire, Le Courrier de L'Unesco. Décembre 1994, p19.

ولهذا يجب التفكير بشكل مستعجل في مفهوم جديد للهوية وفي مقاربة أنثروسينمائية جديدة "ولعل ملاحظة واحدة تغني عن قول الكثير في هذا الصدد : يكفي أن نعرف أن أشهر وأضخم سلسلة للأفلام الإثنوجرافية في العالم التي تحظى بالعرض في عدد كبير من محطات التلفزيون الكبرى، والتي شارك في صنعها أنثروبولوجيون متخصصون كان اسمها:"عالم في طريق الزوال"Disappearing World "[1]، للخروج من مأزق الخيار الصعب بين التأكيد المهووس للهوية وفقدان أي إحساس بها لابد من الاستغلال الجاد لهذا المجال من البحث أو بالأصح التوثيق، "ومن هنا تأتي ضرورة تشجيع بروز هوية تجمع كل الانتماءات وفي داخلها يكون الإنتماء إلى الجماعة الإنسانية هو الانتماء الرئيسي لكل البشر، لكن دون أن يؤدي ذلك إلى إقصاء الانتماءات المتعددة الخاصة بكل شعب وفرد"[2]، "وكل الهويات هي من وجهة نظر سوسيولوجية أنثربولوجية هويات مشكلة ومتفاعلة مع الزمن والمكان"[3]ولهذا فالهوية علاقة جدلية بين ال «أنا » والآخر وبتعبير الفيلسوف "جون ماري": هناك وسواس يسود عصرنا الذي أُشبع تواصلاً، إنه وسواس انطواء كل منا وانعزاله في أرضه، أي في ما يحقق اختلافه، وأعني هويته الخاصة، إنه الحلم بالتجذر في فضاء منعزل"[4]، وكأن الهوية عبارة عن نسيج من الطبقات تتداخل فيها ويتفاعل الانتماء إلى القبيلة، العشيرة، الجهة الترابية، الإثنية، المهنة، الدين، اللغة، القومية، المواطنة، الإنسانية،...هذا ما يجسد الطابع الديناميكي للهوية، فهي دائمة الحركة والانتقال، تتشكل وتتفكك ويعاد بناؤها وتوظيفها وإنتاجها وفقاً لحاجات الفاعلين الاجتماعيين والسياسيين وإستراتيجياتهم ويعتقد" برتران بادي": أن الهوية هي إستراتيجية، فكل فرد مدعو إلى أن يحدد

---

[1] محمد الجوهري، علياء شكري و آخرون، الانثربولوجيا الاجتماعية قضايا الموضوع و المنهج، مرجع سابق، ص332-331.

[2] Amin Maalouf, Les identités meurtrières, Grasset, Paris, 1999, p125 -133.

[3] Manuel Castells, La era de la información, economía, sociedad y cultura, El poder de la identidad, Alianza, Madrid, 1998, V. 2, p 29.

[4] رضوان جودة زيادة، إستراتيجيات الهوية، مجلة أبواب، عدد 30، خريف 2001، شتاء 2002، ص 9.

ذاته وبالتالي فكل فرد منتج للهوية"[1]، ينبغي الترسيخ العميق في الوعي الإنساني لحقيقة أن الأرض هي وطن للجميع في ظل الوحدة الإنسانية، وما ينقص العالم اليوم هو الوعي المشترك بالانتماء إلى هوية إنسانية واحدة.

يعد البحث في مفهوم الهوية غير مضمون لأنه مصطلح متداخل مع عدة مفاهيم ومتداخل مع مصطلحات بينهم فواصل نسبية على غرار ما طرحته Duvant D.A سنة 1980 حين توصلت إلى القول :"بأن ثمة تكافؤا بين الهوية والذات والأنا"[2]، هذا التعريف كان أقرب للهوية الفردية التي تؤسس للهوية الجماعية نجد "محمد العربي يشير" بقوله :"إن العلاقة بالثقافة تبدو أكثر وثوقا، فهناك ما يقترب من التطابق بين المفهوم الذي نحدده للثقافة والمفهوم الذي نحدده للهوية "[3]؛ ظهر مفهوم الهوية لأول مرة مع المنطق الأرسطي، وتم توظيفه منذ تلك اللحظة، في السياقات العلمية المنطقية والرياضية بصفة خاصة، وفي السياقات الفلسفة بصفة عامة، ولكن لاينبغي أن تتصور أن مفهوم الهوية قد تحجر في ما يمكن أن يوحي به الاستدلال المنطقي أو الرياضي الأرسطي فقط"[4]، بذلك يكون "هو المعلم الأول، أول من افتتح مجال التفكير في مفهوم الهوية وفق منظوره المنطقي والرياضي بحيث نجده يعبر عن قانون الهوية بتعابير متعددة كأن يقول:"أ هو أ=أ،هو هو، الشيء نفسه (...) و قد تدل جميع هذه التغيرات أن للشيء ذاتية خاصة يحتفظ بها دون تغيير، فالشيء دائما هو هو (...)ومعنى ذلك أن الهوية تفترض ثبات الشيء"[5]،إذاً فالذاكرة أساسا أسس الإحساس

---

[1] Bertrand Badie, Quand la globalisation fait la différence, Croissance, n.399, Décembre 1996, p33.

[2]محمد مسلم، الهوية في مواجهة الاندماج عند الجيل المغاربي الثاني بفرنسا، وزارة الثقافة الجزائرية، الجزائر،2005، ص86.

[3]محمد العربي ولد خليفة، المسألة الثقافة و قضايا اللسان و الهوية ، مرجع سابق، ص108 .

[4]الحسين آيت با حسين، الهوية في علاقته بالأمازيغية لغة و ثقافة وحقوقا، سلسلة الدراسات الأمازيغية، حول خطاب الهوية بالمغرب (أشغال الندوة الوطنية المنعقدة في إطار ربيع الرباط للثقافة الأمازيغية)،منشورات الجمعية المغربية للبحث والتبادل الثقافي ،الدار البيضاء ،مارس 2006، ص 98.

[5]محمد نهران، مدخل إلى المنطق الصوري، دار الثقافة للنشر والتوزيع ،القاهرة، 1994، ص44.

بالهوية، وحين نتحدث عن الذاكرة فإننا نلمس ضمنيا قضية الوعي، يقول ديكارت:" بدأت أعرف أي شيء أنا"[1]، فترابط الذكريات لا يمكن أن يحصل والشخص في حالة غيبوبة مثلا، أو غياب الوعي، بالنسبة لهوية هذه الجماعة الإثنية فقد بقيت محل خجل وخاصة من خلال الرؤية المستصغرة لهؤلاء، لتظهر العنصرية –العبيد صنف بشري ورتبة إجتماعية متدنية– من خلال العديد من الطقوس التي يلجا إليها الإنسان الأسود ليوصل رسالته المجروحة، هؤلاء تعرضوا لشتى أنواع التعذيب ليس فقط الجسدي بل اللفظي في هذا يقول "ايفانس بريتشارد:"احتجاجا للوجه السلبي والصانع للذهنية البدائية (خرافي، سخيف، عاجز عن صياغة سلسلة فكرية، متخلف، تقليدي، من دون صناعة، ولا كتابة...)[2] فالفعل الثقافي ليس ممارسة فوضوية مفرغة من المعنى "إذ يتاح لهم بأن يعيشوا الزمن ويحقبونه على طريقتهم الخاصة فيتجدد لديهم الإحساس بالعودة إلى الأصول"[3]، وهذا النوع من الطقوس هو الوحيد الذي يعد تذكاريا، يدرج في الزمن التاريخي والتطوري أنماطا أسطورية تقع خارج الزمن في شكل من التخليد لعالم الأسلاف المقدس"[4]وما تختزنه الذاكرة العرقية من معطيات ودلائل.

ممارسة "الديوان" تلبي احتياجات هوية الجماعة، ويقوي شعورها بالوحدة والقرابة والروابط العرقية، فهو يمثل الجهاز الذي يعكس هوية هذه الإثنيات وقد يقوم الطقس الحر الفردي جنباً إلى جنب مع الطقس الجمعي المنظم، وقد كانت الصلاة في المعابد وإنشاد التراتيل، أبرز مظاهر الطقس المنظم قديماً، وبشكل عام يمكن القول بأن أية صورة ذهنية لا

[1]رنيه ديكارت، تأملات ميتافيزيقية في الفلسفة الأولى، ط4، تر كمال الحاج، منشورات عويدات، بيروت، 1988، ص98.

[2] EVANS PRITCHARD, La religion des primitifs ,a travers les théories des Anthropologues, Payout ,Paris,1971, p 13.

[3]المنصف الحواشي، الطقوس وجبروت الرموز، قراءة في الوظائف والدلالات ضمن مجتمع متحول"،إنسانيات، معرفة وديناميات إجتماعية، المجلة الجزائرية في الأنثروبولوجيا والعلوم الاجتماعية، عدد49، 2010، ص10.

[4]LUC DE HEUSCH , Introductions a une Ritologie Générale pour Anthropologie fondamentale–Par EDGAR Morin ,Edition du seuil ,Paris 1974, P221 .

تخرج من عالم الفكر إلى عالم الفعل، هي صورة معرضة للتحجر والتلاشي والزوال[1]، ونحن كباحثين نرى أن الصورة التي لا تخرج عن حيز العين صورة قابلة للاندثار، ولهذا وجدت الكاميرا للقيام بهذا الدور من الرؤيا الأبدية إلى شاشة مسجلة لهذه العروض الشعبية التي سعت هي الأخرى للحافظ على هذه الصورة الجماعية من الإندثار، أي الهوية من خلال ممارستها الموسمية.

في زمن ما ساد صراع باطني حول فكرة التنقيب عن المحرك الرئيسي لحفظ التراث الجماعي، خاصة للمجتمعات التقليدية التي تدفع بأفرادها إلى الالتزام بوعدها من خلال صيانة الهوية وإيصال رسالتها الإنسانية مخلدين بذلك زمن أسطوري؛ كما جاء الديوان في الأصل للدفاع والمقاومة من الباب الأنثروبولوجي والسيسيولوجي للمكانة والهوية الفردية والجماعية محددة في تقلبات معاني الاستمرارية واتجاهاتها، تحت وجود لغة خفية تحركه من صمته لاستعادة الجهاز العقائدي، فممارسته ترتكز على العوامل التاريخية والثقافية التي تختزنها الذاكرة الإثنية، لإحياء الشخصيات الأسطورية موسميا فجاءت أهمية تكرار معطيات أدوار الوساطة كوظيفة دينية واجتماعية ابتداء من تقديم القربان للشخصيات الرمزية، إلى غاية الرقص والتقمص كوسيلة معنوية مضامينها عميقة، هنا يبرز كذلك دوره في استنباط الأسطورة، لكي تتجلى الرغبات التي تخفيها الذاكرة العرقية، فمن خلال الأسطورة نختزل الذاكرة العرقية، حيث يتحد الفعل التقليدي في تلك المنظومة ازدواجا مع الملامح الإجتماعية، يقوم بتجسيد الزمن، وإحياء الطقوس...

إن قيمة الأفلام الإثنوغرافية تظهر في صقل الذكريات كمصدر صيرورة وتسلسل الحوادث، "أضف أن السينما الناطقة قد أحدثت انقلابا في توازن الواقعي واللاواقعي، الذي كانت السينما الصامتة قد أفرزته. إن الحقيقة الملموسة للضجيج، ودقة الكلام وفروقاته، على

[1]LUC DE HEUSCH , Introductions a une Ritologie Générale pour Anthropologie fondamentale- Par EDGAR Morin, Op. Cit, p54.

توازنها الجزئي"[1] كما يرى "جريرسون" "الصورة والصوت معا يجتمعا لتحقيق هدف واحد وإن كلا منهما له مشاركته التي لو حجبت ينهار العمل ككل وقد برهن«جريرسون» على هذا من خلال الأفلام التي اشرف عليها بعد وصول معدات الصوت الحديثة حيث كان لعنصر الصوت دور رئيسي واستخدامه له وظيفيا يضيف للفيلم إبداعا فنيا جديدا وعمقا في عرض الموضوع"[2]، مع التجربة الميدانية الأنثربولوجية التي تعيد إنتاج نفس المعايير الرمزية والصور الثقافية، لتغرس في الجماعات العرقية رغبة الاستمرارية وروح التماسك بالمعتقد والتراث الرمزي التاريخي والهوية الإثنية.

[1] إدغار موران، نجوم السينما، مرجع سابق، ص29.

[2] منى الحديدي، سلوى إمام علي، السينما التسجيلية الخصائص والأساليب والاستخدامات، مرجع سابق، ص341.

المبحث الثالث: صناعة التلقي في الفيلم الإثنوغرافي

الأنثروبولوجيا البصرية هي أحد فروع علم الاجتماع الإنساني، وقد يستخدم أحيانا كمصطلح بالتبادل مع الأفلام الإثنوغرافية، هذه الأفلام تعد وثائق التقطها الباحث مكوناً بها قاعدة تصورية، عبر بها من الفوتوغرافيا إلى الأنثروبولوجيا المرئية عن طريق السرد الضوئي، وهي صور تتحرك، تبكي، وتضحك، تنتقل بمن يتلقاها إلى عوالم خفية.

تشكل الجماعات البشرية فضاء لمواضيع الأنثروبولوجيا البصرية، بشكل يكاد يكون تجريديا وعذريا خالصا من دون تدخل أو إضافة، لأجل توثيق طبيعة الوقائع والجزئيات كما هي عليه وليس كما ينبغي أن تكون عليه، لأن طبيعة علم الأنثربولوجيا هو الحقيقة وتقصيها وتوثيقها.

وبعد أن كان يتم ذلك من خلال المدونات الكتابية النظرية، تم إدخال التقنيات السمعية والبصرية لهذا الميدان فأسهمت في عملية توثيق الممارسات الثقافية، عبر فن السينما وعرضها للمتلقين.

يقوم المبدع بالتشكيل السينمائي لبلوغ هدفه وحتى يشبع هذه الرغبة لديه ولدى المتلقي ليصبح هو متلقيا والمتلقي ذاته يصبح مبدعا أو يصبح على الأقل شخصية في العرض أو الفيلم، وتعتبر جمالية التلقي من أهم النظريات التي عُنيت بهذا الطرح، إذ أنها أوْلَت عناية كبيرة للعرض السينمائي يرى "هانز روبرت ياوس" بأن التلقي هو"عملية إنجاز تعليمات معينة خلال عملية إدراك موجه يمكن استيعابها من خلال فهم البواعث التي تكمن خلفها والإشارات التي تحركها"[1]، أي أن عملية التلقي مرتبطة بعملية الإدراك والتأويل التي تنتج من خلال استجابة المتلقي للعمل الفني.

[1]باسم الأعسم، التلقي في الخطاب المسرحي، مجلة البحرين الثقافية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب، البحرين، العدد25، 2000، ص134.

يعتبر التلقي من أهم العناصر الأساسية التي ساهمت في تفعيل وتنشيط الصيرورة التواصلية للعملية الإبداعية القائمة مابين المتلقي والعرض، وهو فن يقوم أساسا على الإرسال والاستقبال لمختلف الشفرات والخطابات، التي يتضمنها العرض ضمن العملية التواصلية والتي تقوم على ثلاث أسس هي :

المرسل ← الرسالة ← المتلقي

Le destinateur → Le message → Le récepteur

وبالتالي فإن العلاقة التبادلية بين الثالوث المشكل للعملية الإبداعية أضحت علاقة وطيدة بفضل الأهمية البالغة التي يتمتع بها المتلقي لدى الدارسين .

أما التلقي على مستوى الفيلم الإثنوغرافي فإنه يعتمد على آليات تساهم في تحليل جماليات العرض، المتكونة من الوسائل التقنية والفنون الإبداعية التي تدخل في تشكيل المادة الإثنوغرافية المصورة (الرقص– الموسيقى – الألوان – الماكياج – الأكسيسوارات...) "ويذهب كل من بانكس Banks و مورفي Morphy في كتابهما عن الأنثروبولوجيا البصرية (مطبعة جامعة يل، ١٩٩٧) إلى أن الأنثروبولوجيا نفسها هي عملية تصوير، تقوم بعملية الترجمة الثقافية وعرضها سينمائيا. إذ تصور ثقافة معينة أو قطاعا معينا من المجتمع لجمهور أنثروبولوجي، يضم هو نفسه أفراد ذوي خلفيات ثقافية مختلفة"[1]، من خلال هذا الطرح نرى أن المتلقي لهذا الجنس من الأفلام هو متلقي مستهدف وليس عام، أي أن هذه الأفلام موجهة لفئة معينة من المتلقين وهم المختصين في الأنثربولوجيا، كما أن هذه الأفلام استعملت من قبل جهات أخرى كدروس أو كمواد لطلبة والباحثين في هذا التخصص كنوع من الأشرطة العلمية "الأنثروبولوجيا البصرية أو(المرئية)...توظيفها في البحث الأنثروبولوجي، وفي تعليم الأنثربولوجيا للطلاب، وكذلك استخدام منتجات الأنثربولوجيا

[1]محمد الجوهري، علياء شكري و آخرون، الانثربولوجيا الاجتماعية قضايا الموضوع و المنهج، مرجع سابق، ص327.

البصرية–من صور وأفلام وغيرها في التبادل الثقافي"[1]، إذاَ ما تمسكنا بهذا الطرح نجد أن صانع هذا الفيلم عليه أن يراعي هذا الصنف من المتلقين، أي في حالة ما أجزمنا أن المتلقي هنا مستهدف؛ أما إذا كان المتلقي جمهور عام فالأمر سيختلف تماما، هذا ما يعني عدم التطابق بين المتلقين لهذا الفيلم، فيحاول كل متلقي قراءة العرض وفق فهمه للخطاب المتضمن داخل المادة موضوع الفيلم، ومحاولة تفسيره وتأويله حسب مستوى الفهم والإدراك .

على هذا الأساس تصبح فعالية التلقي في الفيلم الإثنوغرافي تمثل كتلة من العلامات ذات الدلالات المتعددة التي يفترض أن يحاول المتلقي تحديدها وسبر أغوارها ومعرفة أبعادها المختلفة، أي أن المتلقي يسعى بإتجاه تلقي الأفعال المرسلة إليه صوب ترجمتها إلى أفكار ومشاعر، من هنا ندرك أن المتلقي لم يعد طرفا محايدا في العملية الاتصالية بل يسهم في إنتاج معنى العرض عبر ردود الأفعال والتصورات المحتملة في ذهنه، في هذا الصدد يقول باتريس بافيس:"لا يوجد شك في أنه لا يمكننا فهم نص العرض وعملية الإخراج الدرامي، (التي تعتبر نصا شارحا Metatext) إلا في ضوء الآليات المختلفة للتلقي (سواء كانت هذه الآليات إدراكية أو العاطفية أو إيديولوجية)" [2]، ولن يكون هذا ممكنا دون عملية التوحد التي يخلقها المخرج بين المتلقي والعمل الفني، "والتوحد ليس مجرد عملية سيكولوجية تحدث عندما نقرأ رواية أو نشاهد فيلما أو مسرحية لكنه نشاط أو عملية لا يمكن أن يحدث أي شكل من أشكال السرد الخيالي تأثيراته من دونها"[3]، يعد الانغماس في تلك التخيلات السارة التي يقدمها الفيلم لنا كأحد أشكال الهروب من الرتابة، فما يتم الاحتياج إليه وافتقاده عند مستوى حياتنا الرتيبة قد يُوَفّر على نحو مباشر من خلال تلك التخيلات، التي تستثار بفعل

[1] محمد الجوهري، علياء شكري و آخرون، الانثربولوجيا الاجتماعية قضايا الموضوع والمنهج، مرجع سابق، ص326.

[2] جوليان هيلتون، اتجاهات جديدة في المسرح، ط2، تر أمين الرباط، سامح فكري، مركز اللغات والترجمة،أ كاديمية الفنون، مطابع المجلس الأعلى للآثار، القاهرة، 1995، ص31.

[3] Oatley, K. & Gholamain, M,Emotions and identification, Connections between readers and fiction, Oxford university press, 1997 , p288 .

التأثير أثناء مشاهدتنا لهذا الفيلم، وليست كل الأعمال السينمائية مَعنية بتقديم المتعة أو الإشباع الخيالي لنا فهناك أعمال لها وظيفة تعليمية أو تربوية أو دعائية ...إلخ، تتمثل و"تتجسد من خلال الصورة والضوء واللون والتعبير والحركة وغير ذلك من عناصر تشكيل الفيلم أو تكوينه التي تطلبت أيضا، ضرورة تكوين جماليات جديدة خاصة بالتلقي والتفضيل الجمالي[1].

لقد أصبح« الفيلم » كما سماه كراكوير Kracouer عملا فنيا كليا من المؤثرات عملا يحاول أن يهاجم كل حاسة من حواسنا باستخدام كل الوسائل الممكنة"[2]، وبالتالي يتطلب الأمر ضرورة دراسة العلاقة بين طبيعة المجتمع موضوع الفيلم والمتلقي في اتجاهين: اتجاه أول يكون بتحديد الأرصدة الثقافية والاجتماعية وعناصرها البنيوية انطلاقا من عملية إدماجها في الحركات الدورية للمجموعات البشرية المحتضنة لها واتجاه ثان يطرح التساؤلات حول كيفية تعريف المجالات الاجتماعية وتوجيه حياة مجتمع من خلال الممارسات السينمائية.

أما في نطاق اهتمامنا(الأفلام التي تتناول الاحتفاليات الشعبية)، التخيلات المرتبطة بالفيلم الإثنوغرافي، ليست كلها سارة إنها قد تكون مقلقة ومثيرة للخوف والتوتر بل حتى مرعبة لكن الطريقة التي تُعَرّف بها هذه الانفعالات هي التي يتحقق معها ومن خلالها الإشباع؛ وكلما كان الفيلم مقنعا كان قد تم إنتاجه وتم الإهتمام بكل تفاصيله ومَالَ المتلقي إلى عدم التفكير في الجوانب غير الواقعية أو الخيالية منه وكان الاستمتاع به أكبر سواء أكان المضمون الذي يحمله الفيلم مخيفا أم لا[3] .

---

[1] voir: Bordwell,The Art cinema as a mode of film practic , 1999, p734.

[2] Gunnings, The Aesthetic of Astonishment, Early film and the (in) Credulous spectator, 1999, p832.

[3] Zucke man, Sensation seeking and the taste for vicarious horror, InL weaver &Tamborini, 1996, p47.

ويقارن« ميتز » بين حالة المشاهد أمام شاشة السينما، وحالة الطفل أمام المرآة فيقول إن المشاهد أمام الشاشة يكون غائبا على عكس حال الطفل أمام المرآة، فهو يكون حاضرا فالمشاهد لا يستطيع أن يتوحد مع نفسه كموضوع لكنه يتوحد فقط مع الموضوعات التي توجد هناك على الشاشة دونه، وبهذا المعنى لا تكون الشاشة مرآة إنه يكون غائبا عن الشاشة لكنه حاضر في قاعة المشاهدة بكل حواسه ووجدانه[1] ، في كتاب آخر هو "لغة الفيلم سيميوطيقا للسينما"Film Language "Semiotie of The Cinéma أشار "كريستيان ميتز " إلى إمكان تطبيق مفاهيم اللغويات وأساليبها الخاصة في تحليل عمليات الإتصال أو التخاطب على مجال السينما ولكن بحذر شديد. فوسائل التعبير تختلف ومن ثم قد تختلف الدوال والدلالات، وقد استخدم ميتز مصطلح« التعبير » كما عرفه "ما يكل دوفرين " حين أشار إلى أنه عندما يكون هناك« تعبير » يكون هناك معنى » بارز بالنسبة إلى شيء ما وهذا المعنى ينطلق مباشرة فيمتزج بالشكل الخاص المميز لهذا الشيء...على نحو جوهري من خلال الميكانزم السيميولوجي نفسه أي المعنى المستمد مباشرة من الدال دون الحاجة إلى اللجوء إلى رمز أو شفرة خارجية، في الحالة الأولى يكون المؤلف هو الطبيعة (تعبيرية العالم) وفي الحالة الثانية يكون المؤلف هو الإنسان (تعبيرية الفن)[2]، إن طبيعة هذا الجنس الوثائقي تولد في المتلقي رغبة جامحة بمواصلة الإستقبال للرسائل الظاهرة والخفية، فيتجسد لدينا أهمية وضرورة معرفة مستويات التلقي التي يجسدها فعل التلقي ويمارسه المتلقي من خلال العملية الإدراكية للعمل المقدم، وهذا ما يؤكد على أن العرض الإثنوغرافي لا يجري داخل الفيلم بقدر ما يجري داخل المتلقي.

[1] Metz, The imaginary signifier, psychoanalysis and the cinema, Bloomington, University press, Indiana,1982, p5.

[2] Metz, Film language: asemiotic of the cinema, the university of Chicago Press, Chicago, p43

فإذا لم يوجد متلقي فلا وجود للعرض السينمائي حتى ولو كان موجود بالنسبة للفريق القائم عليه، "ولذلك لا يوجد مؤلف أو مخرج أو ممثل أو مصمم يقوم بعمله إلاّ وفي ذهنه تصور لجمهوره"،[1] وبما أن التلقي يتم وفق مستويات معينة يجب مراعاتها من قبل المخرج والطاقم العامل معه، ولهذا "فمستويات التلقي تتعدد وتتحدد طبقا للسن والتعليم والثقافة والبيئة وكذلك درجة الاستيعاب والحساسية، والخبرة سواء فيما يتصل بالحياة أو بالفن الدرامي نفسه"[2]، إنّ هذا الفيلم لا يستطيع أن يلبي كل هذه الجوانب في آن واحد، إذ من غير الممكن أن نجزم على طبيعة المتلقي ولا يمكن أن نحكم على الكل بأنهم متشابهين .

واستنادا إلى طبيعة الفيلم الذي نحن بصدد دراسته نشير إلى طبيعة وأهمية التلقي فيه فهو عالم متفرد بأسسه وأساليبه والتقنيات الخاصة فيه؛ ينقل هذا الفيلم الإحساس بالعالم بأسلوب مقنع ومتألق، هذه الأفلام تعزز الإيمان بالسينما كوسيلة شاملة لاستكشاف طبيعة مجتمع آخر، لمتلقي من مجتمع آخر وهو وسيلة جديدة لاستكشاف وتسجيل الواقع وهو يتبع بصيرة ثاقبة لأنه لم يكن تسجيلا لحدث حقيقي ما بل محاولة لكشف جانب خفي في حياة جماعة ما.

لقد بيّنت لنا هذه التجربة من البحث أنّ على المخرج الوثائقي أن يتسلّح بمعارف منهجيّة متطوّرة جدّا؛ وفي مجال الأنثربولوجيا تتطلّب تجربة هامّة وإطّلاعا كبيرا في مستوى المعارف الإنسانية والاجتماعية، فهو يقدم نوعا آخر من الحساسية، لأن المادة تُقدم للمتلقي بشكل مختلف كما توجد حقائق خفية لا يمكن أن يكتشفها المتلقي لها إلا بصريا .

ستظل كيفية صناعة فيلم إثنوغرافي قضية تستحق المصارعة معها، من المتعارف عليه أن كمالية السينما والأنثروبولوجيا تكمن في الاستجابة للمدركات الحسية، بأن تصبح أكثر كمالا

[1] نبيل راغب، آفاق المسرح، دار غريب للطباعة النشر ولتوزيع، 2001، ص115.

[2] نفس المرجع ، ص128.

بإضافة التجربة الحسية إلى الصور المرئية، وبإبراز مستويات مختلفة للتلقي في عرض واحد، وهو ما يستحيل تحقيقه في الدراسات المكتوبة، فبلقطة أو بمشهد واحد مثلا قد يكون من الممكن ليس فقط توصيل تفاصيل مادية خاصة باحتفال شعائري، بل وأيضا توصيل مغزى سوسيولوجي وسيكولوجي لدى المشاركين فيه، وربما حتى توصيل مغزاه الرمزي، فمهمة صانع الفيلم ليست سهلة لديه ميزة التوجه مباشرة إلى أحاسيس مشاهديه، دون عمل شفرة أو فك شفرة لأنه حسبهم ينقل الحقيقة وهي ركيزة الفيلم الوثائقي أيً كان جنسه أو فئته.

الفيلم الإثنوغرافي يبنى على نوع من الإشارات الفكرية والمشاعر الخفية التي تتولد من الملاحظة المباشرة لهذه الطقوس، فهو لم يبنى على أفكار تجريدية بل على استقراء لأحداث لدلالات أحداث فردية تقوم بدور الشاهد، أو على الاستعارات ذات صلة ببعضها البعض. والأهم بالنسبة لنا يبقى هو كيفية توصيل هذا المعطى الأنثربوثقافي من زاوية نظر المخرج السينمائي، الذي يتعامل مع مرجع ثقافي "واقعي" إلى المتلقين(جمهور عام، جمهور أنثربولوجي) إما بكيفية واعية أو غير واعية لأن الفيلم السينمائي" كسائر أشكال الثقافة الشعبية، يشمل على قيم معينة أشمل لا مفر من أن يضمنها صانعوه إياها نتيجة لمئات الخيارات الضرورية لإنتاج الفيلم ومن النادر أن تتخذ هذه القيم شكل مواضيع أو رسائل واضحة بل هي في العادة نتيجة لاشعورية لما يحاول جميع السينمائيين أن يفعلوه"[1]،وما يلخص إشكالية التلقي لهذه الأفلام أو تحديد طبيعة المتلقي هو التشابك بين حقلين مختلفين الأنثربولوجيا وفن السينما، وينعكس هذا الخلط على واقع الإنتاج.

الفيلم التسجيلي الوثائقي هو نقل الواقع بلمسة فنية إبداعية، بينما الأنثربولوجيا هي نقل الواقع بطريقة آلية، هنا يقع خلط من نوع آخر الذي يتمثل في التساؤل التالي هل نراعي في

[1]جورج كلاك، صناعة السينما اليوم، المجلة الالكترونية .USAالمجلد2 ،6 حزيران2007، ص 3.

صناعتنا لهذا النوع من الأفلام طبيعة المختص أو المتلقي المحترف أو طبيعة الجمهور العريض؟

تبقى هذه الضبابية وعدم الإدراك من قبل صانع الفيلم لنوع المستقبل مشكلة الكثير من القائمين على هذه الأعمال.

1- الصورة السينمائية ومستويات التلقي في الفيلم الإثنوغرافي

مما لاشك فيه أن الصورة هي جوهر الفنون البصرية، حيث خلقت لنفسها لغة جديدة استحوذت على حاسة البصر، أصبحت على إثرها ملتقى الفنون، ولهذا يقال أن الصورة تساوي ألف كلمة" مع ملاحظة أن مضاعفة قيمة الصورة مرهون بما تقدمه الصورة من مفردات الخطاب البصري، وبأسلوب إدراك المتلقي لها وحالة التراكم المعرفي التي تشكلها مجموعات الصور، والتي تشكل في النهاية جزءا لا يستهان به من الوعي والتفكير والمعرفة الإنسانية، وهي أيضا العتبة التي يقف عليها المتلقي لاستيعاب ما يحيط به، ومن ثم فقد شهدت الصورة عدة تحولات فنية في العصر الحديث وكان لها تأثير كبير في خلق المفاهيم على كافة الأنشطة الثقافية والمعارف الإنسانية، إذ تعددت مفاهيمها وتنوعت حسب مجالات استعمالاتها.

ويشير بعض المختصين والباحثين إلي أن الثقافية البصرية أصبحت جزءا مهما من العلوم الإنسانية، حيث يمكن توظيف الصورة والفيلم الوثائقي ليصبح أداة للتحليل الاجتماعي والتاريخي والتوثيق والصورة بحسب التحديد المعجمي القديم من مادة (صور) التي تحيل إلى « صور وقد صوره فتصور، وتصورت الشيء توهمت تصوره فتصور لي، والتصاوير

التماثيل»"[1] فالصورة في كلام العرب ترد على معنى الشيء وحقيقته وهيئته، ومعنى الصفة أيضا.

لقد تعمقت مفاهيم الصورة مصطلحيا لإبراز المزايا والسمات والخصائص، لأن الإطار النظري للصورة ذو مستويات عديدة ظاهرة وكامنة، مباشرة وغير مباشرة، بحيث يمكن اعتبارها تعبيرا إبداعيا تكونه عناصر قابلة للوصف ونمطا مرئيا، "فالصورة بشكل عام بنية بصرية دالة، وتشكيل يتنوع تداخله الأساليب والعلاقات والأمكنة والأزمنة"[2]، وقد اتخذت الصورة أكثر من معنى علمي وأدبي يتصل باتجاهاتها ومجالاتها، فهي أداة تعبير اعتمدها الإنسان لتجسيد المعاني والأفكار والأحاسيس، والصورة هي الواقع المتحقق في حياتنا، ويرجع تعريفها إلى تجلياتها المختلفة وهذا الاختلاف والنزاع هو سمة من سمات الصورة، فهي بنية حية تزخر بتشكيل ملتحم التحاما عضويا بمادتها ووظيفتها المؤثرة الفاعلة بحسب تعبير "لوتمان الصورة نسيج حي"[3] قابل للتغيير أي وقت وأي موضوع فهي هيئة ظاهرة لها غاية، وتحمل وسائط أو مفردات ورموز معبرة بغرض تخفيف غايتها، ويمكن إدراكها أو فهمها بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، فهي أكثر الاستخدامات العيانية الملموسة المحسوسة،"ففي الفيلم الإثنوجرافي تبرز أمامنا ازدواجية الواقع المعاش وصورة الواقع المسجلة على الفيلم، والصورة ليست في الحقيقة سوى اختيار–أي رؤية معينة. لذلك الواقع"[4]، لأنها تعتبر تسجيلا ضوئيا للواقع على سطح حساس له سماته وأطر اشتغاله، فهي كل تقليد تمثيلي مجسد أو تعبير بصري معد لعضو البصر، كما تعتبر إدراك مباشر للعالم

[1] الراغب عبد السلام أحمد، وظيفة الصورة الفنية في القرآن الكريم، دار فصلت للدارسات والترجمة والنشر، حلب، سوريا، 2001، ص7.

[2] رولان بارث، الصورة التأثير الإعلامي، تر عبد الجبار الغضبان، مطبعة الثورة، اليمن، د.س، ص 35.

[3] محمود سامي عطا الله، السينما وفنون التلفزيون، ط1، الدار المصرية، القاهرة، مصر، 1997، ص 15.

[4] محمد الجوهري، علياء شكري و آخرون، الانثربولوجيا الاجتماعية قضايا الموضوع و المنهج، مرجع سابق، ص328

الخارجي مظهره، فالصورة تحمل رسالتين الأولى تقريرية والثانية تضمينية"[1]، فهي أيضا تعبير عن الرؤى المختلفة، ودلالاتها ومعانيها وتأثيرها، وكيفية النظر إليها بوصفها رموزا، فهي تعرف أيضا منظومة متكاملة من الرموز والأشكال والعلاقات والمضامين والتشكيلات.

إن الصورة عبارة عن رموز بصرية، ألوان، أشكال وحركات، إذ تشكل مجتمعة بنية دلالية قادرة على إيصال ما تحمله من معاني، فهي لغة عالمية ووسيلة اتصالية وهذا ما أثبتته الدراسات المختلفة في مجال الأنساق البصرية، لاسيما وأن التفكير بالصورة يرتبط بما يسمى التفكير البصري الذي يعتبر فهم العالم من خلال لغة الشكل والصورة بغية تطوير مهارات الاتصال، وهذه الصورة تكون لنا لقطة أو لقطات التي تشكل بدورها المشهد، هذه الأخيرة التي تدخل ضمن عملية القراءة والتأويل وهي عملية ذاتية وجودية تنطوي على إدراك موجه من أجل إنجاز تعليمات معينة من خلال فهم الرسائل.

والرسالة هي الموضوع أو المحتوى الذي يريد المرسل أن ينقله إلى المتلقي، أو هي الهدف الذي تهدف إليه عملية الاتصال، ولمعرف إذا ما كانت الرسالة قد حققت مقصدها الاتصالي " ينبغي أن نبصر ذلك في نوع السلوك الذي يؤديه المستقبل، فإذا طابق السلوك الهدف المنشود، نقول بأن الرسالة قد حققت الهدف"[2]، بحيث تتوقف فاعلية الاتصال على الحجم الإجمالي للمعلومات المتضمنة في الرسالة، ومستوى هذه المعلومات من حيث البساطة والتعقيد.

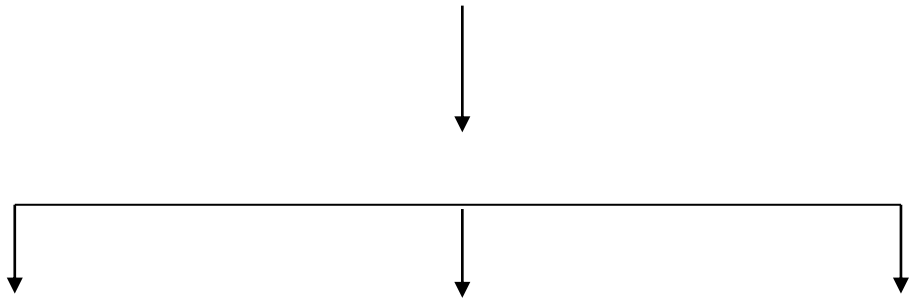
والصورة بكل أنواعها تحمل رسائل مختلفة هناك المباشرة وهناك المشفرة التي نفهمها سيميائيا، لاسيما الصورة التي تحمل لغة مركبة حيث يعمل كل عنصر تعبيري نوعي على الترابط العضوي بينه وبين العنصر الآخر مع اعتبار "أن الصورة هي الوسيط المطلق لأنها بلا شك ليست العنصر المهيمن فحسب، بل أيضا العنصر الذي تتجلى فيه حقيقة الوسيط

[1] محمد نجيب أحمد، الصورة، مكتبة الغريب، القاهرة، مصر، 1991، ص29.

[2] Jacque Lender, Le Théâtre et pratique du marketing, Dallz Qestian ,Paris .P224.

فيمنحه المعنى والنظام، كما يمنحه القوة التي لا تضاهيها قوة في جميع وسائل الاتصال الأخرى"[1]وتجدر الإشارة في هذا المقام إلى أن الصورة تحمل الرسالة مشفرة برموز مختلفة، بحيث لا يمكن أن تحقق وظيفتها الاتصالية إلا بالترابط العضوي بين مجمل هذه الرموز، والتي تعمل على إنتاج لبنة اتصالية قادرة على إنتاج معنى ومضمون، " فلا قيمة لهذه البني متجزأة أو مستقلة عن بعضها البعض، لأن طبيعة الوسيط لا تقبل ذلك"[2]

الرسالة الصورة



الرموز الصوتية الرموز البصرية الرموز الحركية

مدام الصورة هي من مكونات المشهد وهو جزء من الفيلم، يستقبل المتلقي الرموز التي تحويها الصور، يؤولها بناء على خلفيته الاجتماعية والثقافية، وهذا السياق يؤكد"هارسون Harrisan "أن الصورة بجميع مدخلاتها ذات علاقة ببناء المعاني، فزاوية التقاطها، ومدى قربها أو بعدها عن واقع الحياة الخاصة للمتلقي لها علاقة ببناء الدلالات المتعددة، فالنص البصري عموما وهو مجموعة من العلامات التي تنقل في وسط معين من مرسل إلى متلق بإتباع شفرة أو مجموعة من الشفرات، ومتلقي هذه المجموعة من العلامات يباشر تأويلها وفق ما يتوفر له من الشفرات"[3]، الأمر نفسه نسقطه على الصور التي تشكل بنية الأفلام الوثائقية الإثنوغرافية، ويهتم علم التصوير الوثائقي بمواضيع الثقافة المادية: أدوات، معدات

[1]عبد الحميد شاكر، الفنون البصرية وعبقرية الإدراك، ط01، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 2008، ص 168.

[2] نفس المرجع، ص167.

[3] فريدمان نورمان، الصورة الفنية، تر جابر عصفور، مجلة الأديب المعاصر، القاهرة، العدد16، 1976، ص 35.

البيت والأثاث، ألعاب، هندسة، لباس، تحف فنية، مثل مواضيع الممارسة الدينية، لكن أيضا بصورة الإنسان نفسه، وبمحاولاتها تبيان العلاقات بين البشر، تخلت الأنثروبولوجيا البصرية عن بعدها المادي الحصري لكي تبلغ دائرة الرمزية، وهذا ما يصح أيضا عن الجمادات، فهي قد تحمل دلالة وقوة رمزيتين قد لا يكشفهما شكلها الخارجي، هكذا تستطيع الأنثروبولوجيا البصرية بلوغ بعد سيميائي وجمالي وراء الأشياء السطحية وبالتالي يقع عمل الأنثروبولوجي على الصورة في مفترق العلم والفن[1]، يشير موضوع الصورة في الفيلم الوثائقي الإثنوغرافي إلى عملية النقل الميكانيكي للواقع عبر وسائل مختلفة.

وهذا النقل يتجسد في تحويل المعنى إلى مفهوم ذهني لمضمون الرسالة، أو بمعنى آخر موضوع الصورة بالنسبة لجمهور المتلقين، إذ تكون المشكلة في وسائل الاتصال المرئية سواء السينمائية أو التلفزيونية، هو تعاملها مع الواقع بازدواجية، فقد تنقل هذه الوسائل الواقع كما هو عليه، وذلك حسب طبيعة الصورة، كما قد تنقله مختلفا وذلك حسب طبيعة المصدر "إن مجرد وجود المصدر واقعي تصبح الصورة واقعا كيفيا يختلف عن الواقع، فما نقدمه كي نراه ليست الصورة الصحيحة للواقع كما هو"[2] ويكون المصدر في هذا المجال المسؤول الأول عن طبيعة ونوعية الصورة بحيث لا تبقى الصورة رسالة خالصة بمعنى واحد، بل أصبحت تحمل معنى آخر توحي به عناصر التعبير المتضمنة داخل كادر الصورة.

وحالة التواصل مع الواقع هي موجودة ومتصلة في ممارسة المتلقي عبر المعايشة للعالم المفروض عليه، والذي يتشابه مع خبراته الحسية التي تعتمد على الامتداد والتجاوز، فالمتلقي في هذه الحالة سيخضع لهيمنة الصورة وستكون المصدر من الرسالة مسؤولا عن حالة الاستيلاب لدى المتلقي بسبب تغلب الحالة الحسية على حالة الوعي، حيث تعمل

---

[1] Pierre Bonte et Michel Lzard, Dictionnaire de l ethnologie de l'anthropologie, Quadrige\PUF, 4ème édition, 2010,p294.

[2] عبد الحميد شاكر، الفنون البصرية وعبقرية الإدراك، مرجع سابق، ص 169.

الصورة على خفض درجة تواجده "وهنا يحدث التأثير على المشاهد إذ تصبح العواطف في موقع المتفوق والمهيمن على الفكر"[1]، هنا المتلقي يخضع لنوع من القهر العقلي بسبب ضغط متولد من مؤثر خارجي وخاصة في هذا النوع من الأفلام التي تأخذ المتلقي إلى أبعاد أخرى في عالم الصورة، وخاصة وأنه يتلقى صور أو لقطات لا تربطه بها أي خلفية تاريخية، فالأنثروبولوجيا المرئية ذات طبيعة تركيبية من الجوانب التعبيرية في الفن المعاصر والأفكار الإنسانية في الثقافات المختلفة فالسياق التاريخي والثقافي والاجتماعي، مؤشرات دالة على القيمة الوثائقية للمكونات البصرية، وتعتبر الأنثروبولوجيا البصرية ذات فائدة لدائرة أوسع من الأفراد المولعين بفهم مصائر شعوبهم، والعالم عبر التاريخ من خلال الصورة البصرية.

أما تلقي هذه الأفلام" تتم بالعلاقة مع الأحداث التي تصورها ومع أنواع ردود الفعل المعرفية والمؤثرة المناسبة اجتماعيا للاستجابة لأحداث كهذه"[2]، فيتم هذا التلقي عبر معطيات متعددة بغض النظر عن محتوى الصورة تتمثل في:

1. نوعية الفيلم هل هو فيلم رومانسي أو حركة، وهل هو فيلم عالمي أو محلي، وهل يحكي قصة واقعية ام خيالي؟

2. طريقة العرض، فيختلف العرض في قاعة السينما عن العرض في محطة تلفزيونية أو العرض على الكمبيوتر الشخصي أو أجهزة التلفون المحمول؟

3. طبيعة المشاهد، هل يهتم بالأشياء الدقيقة أم لا يهتم، هل ينتقد أم لا، هل لديه ثقافة سينمائية أم لا ؟

[1] دي فلورم، ويال روكاخ، نظريات الإعلام، تر محمد ناجي طاهر، دار الأمل للنشر والتوزيع، 2001، ص88.

[2] دولز جيل، الصورة الركحية أو فلسفة الصورة، تر حسن عودة، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، سوريا، 1997، ص125.

4. تركيبة المشاهد متجانس تاريخيا، أم من بلدان وأعراف مختلفة، فعلى سبيل المثال جمهور أغلبه من الفئة سوداء البشرة مع قلة من البيض يختلف التلقي يشاهدون فيلما تسجيليا عن الأفارقة حيث أن الفيلم موجه للأغلبية.

5. مستوى التماهي، أي مدى قدرة المشاهد أن يرى نفسه في شخصية ما في الفيلم أو يرى أشخاص يعرفهم في بعض شخصيات الفيلم.

6. المنظور الإيديولوجي: فعلى سبيل المثال لو شاهد شخص يدافع عن قضايا المرأة فيلماً يحارب هذا الفكر، أو يقوم شخص يميني بمشاهدة فيلم يدافع عن التوجهات اليسارية .

7. الاعتبارات الجمالية: حيث يختلف المشاهدون الذين لديهم أحاسيس تقدر الإبداع والفن، أو تقدر التقنيات الحديثة أو الإضاءة أو الألوان.

8. استراتيجيات التسويق: الإعلانات في الصحف والدعايات الإذاعية والتلفزيونية والمشاهد المأخوذة من الفيلم التي يمكن أن تؤثر على استجابة المشاهدين استجابة إيجابية إذا وجد ترابط بين الإستراتيجية ونوع الفيلم الذي شعر الجمهور على توقعه، أو في الحالة السلبية، إذا كانت العلاقة غائبة ويشعر الجمهور أنه تعرض للغش.

وبناء على ذلك يصعب تصنيف الجمهور أو بناء نظرية شاملة حول تلقي الأفلام، في ظل التنوع الفكري والتحولات السريعة في المجتمع، فضلا عما يحدثه التغيير المتواكب والتقنيات

في كل وقت وحال[1]؛ إن عملية التلقي تحدث بين المرسل والمتلقي شريطة أن تكون هناك لغة مفهومة بين الطرفين، فضلا عن وجود الإطار الدولي والخبرات المشتركة للاستعانة بها على فهم المضامين، حيث يتم تفسير الرموز في إطار المدركات المختزنة (أفق التوقع)، ووفقا لها يتم التأويل وإسقاط الدلالات على الأشياء والرموز، هذه الوظيفة الاتصالية التي

[1] ينظر برنارد ف.ديك، تشريح الأفلام، تر محمد منير الأصبحي، منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما، دمشق،2012، ص 577-578.

يضعها الفيلم والتي يتقاطع فيها المستوى التضميني والمشترك التعييني ليحقق شكل ومضمون الفيلم.

يقول" تاركوفسكي":"إذا كنت تبحث عن المعنى فسوف تخفق في إمساك كل مايحدث أمامك، التفكير أثناء مشاهدة الفيلم يتعارض مع اكتشافك له، خذ ساعة وحاول تفكيكها إلى أجزاء .ستجد أنها لن تعمل، كذلك العمل الفني لايمكن أن تحلله دون أن تدمره"[1]؛ إن حلقة الإرسال والتلقي ضمن مجالات قراءة الأفلام وتأويلها ببناء سياقات معينة، من خلال ما يعطي بشكل مباشر، فلكل متلقي شبكة منهجية يتكئ عليها متكونة من كفاءة تأويلية وقدرة على الفهم، فتلقي الفيلم الإثنوغرافي يرتكز على المعرفة والثقافة .

لقد قدمت الوسائل التكنولوجية الحديثة الكثير من الفوائد لهذا النوع من الأفلام وخاصة التطور الحاصل في مجال صناعة الصورة، فقد كان الأنثربولوجيون فيما مضي يصعب عليهم إلى حد بعيد دراسة العديد من المواضيع المهمة كالنقوش الأثرية، الزخارف، والمعالم المعمارية، أشكال الحلي، ولكن بتوفر الوسائل التكنولوجية الحديثة صار ميسورا تصوير هذه العناصر وإعادة ملاحظتها مرات عديدة كما ساعدت آلات التسجيل المصور التقاط الحوار كاملا وحيا في الوقت ذاته، حيث يساعد الباحث على ملاحظته كلما أراد مما يزيد من دقة عملية التحليل ورصد العناصر والتفاصيل الدقيقة التي يصعب عن العين المجردة ملاحظتها.

[1]أمين صالح، الكتابة بالضوء في السينما ، نادي المنطقة الشرقية الأدبي، السعودية، 2008، ص6.

2- طبيعة المتلقي للفيلم الإثنوغرافي

إن قراءة الصور المكونة للفيلم يجعلنا بالضرورة نقرأ الواقع فهي"تشكيل إبداعي حي نابع من الحياة والواقع"[1]، فالفيلم لا يتوجه للعقل بقدر ما يتوجه للحواس والعواطف فإطار الصورة يعكس لنا واقع ويؤوله، الصورة تعد الأساس المادي والمطلق في تكوين بنية الفيلم.

المتفرج قد ينسى مقاطع حوارية متعددة، لأنه يحتاج إلى يقظة ذهنية وقدرة على الحفظ والاسترجاع، أما الصورة البصرية المتحركة فإمكانية استحضارها الذهني عملية هينة إذا ما قورنت باسترجاع المقاطع الحوارية، فالحركة قادرة على جذب العين وإثارة تشويق المتفرج. تستخدم الأنثروبولوجيا المرئية كل أدوات ووسائل المعلومات المعاصرة في فن السينما التي تنطوي على جوانب إنسانية لتكون واحدة من أكثر الوسائل فعالية في التأثير على المتلقي بهدف الحفاظ على العديد من صور الثقافات سائدة، أو التي في سبيلها إلى التلاشي، بحيث تبين خصوصيتها، وأهم ما تنصح به جمعيات أخلاقيات البحث الحقلي الأنثربولوجي أن تستخدم هذه الوسائل بطريقة أخلاقية حيث تتماشى وقيم المجتمع.

من خلال اطمئنان الباحث إلى أن الفيلم الوثائقي الإثنوغرافي أنجع وسيلة في دراسة وتوثيق الموضوع المراد تسجيله، بالإضافة إلى تأثيره في المتلقي مقارنة بالموضوعات المدونة على الكتب والمجلات العلمية، نظرا للتقدم الهائل والسريع الذي حققته البشرية في مجال تكنولوجيا الاتصال ونظم المعلومات وحدوث" الثورة المعلوماتية"، صار الإنسان يعيش ما يسمى بعصر المعلوماتية، وإذا كانت العلوم الطبيعية بشتى فروعها المختلفة قد استفادت من التطور التكنولوجي بمختلف أنواعه، وحققت انجازات واضحة، فإن العلوم الاجتماعية قد نالت ونالها شيء منه أيضا، ويبرز هذا التأثير في الإقبال على هذا النوع من الأفلام.

[1] حميدة مخلوف، سلطة الصورة، بحث في إيديولوجيا الصورة وصورة الايدولوجيا، دار سحر للنشر، تونس، 2004، ص31.

يتعلق التلقي بالجمهور انطلاقا من محورين أساسيين:

الأول يدور حول حتمية التأثير حيث يكون المستهدف سلبي لا يستطيع إضفاء أي تعديلات على ضرورة الاتصال والثاني يتعلق بالرؤية المرتبطة أو النسبية(vision relativiste)

وهي التي تتدخل فيها عدة متغيرات منها شخصية المتلقي وتجربته المتراكمة فهي تعني جعل المتلقي المحور الأول هو السائد في وسائل الإعلام جميعها أما المحور الثاني فعادة يوجد في الممارسات الأكاديمية.[1]؛ انتقال المادة الإثنوغرافية عبر الصورة إلى المتلقي، تُحدث مختلف التغييرات والسلوكيات خلال استقبالها من طرف الجمهور المتلقي، وهو يتمثل في ذلك السلوك الاتصالي الذي ينتج من خلال ردود أفعال واستجابات الجمهور لمثيرات ومنبهات مختلفة، حيث تختلف من فرد لآخر نتيجة لعدة عوامل سوسيو– نفسية واقتصادية وثقافية مختلفة تحتويها تلك الأفلام.

ومن هنا يتطرق الحديث عن أطروحات تتعلق بمجال البحث في ميدان التلقي وهي:

2-1 التلقي (الاستقبال) يعني القيام بفعل (Recevoir, c'est agir): يعني التلقي في هذا المقام تسلسل الأعمال المنجزة، فالمتلقي عندما يواجه مباشرة عملا ما: ورقة كتاب، شريط فيلم (pellicule du film)، خلفية الملصقة، فهنا لا توجد معاني، ولا أثر للمعاني، لكن هناك أشكال، أصوات، يعمل وعي المتلقي في هذه اللّحظة على تقديم دلالات لأنّه قد قام بتخزين الرموز التي تلقاها، وبالتالي فإنّ تعاقب الأفعال تكوّن معاني الأشكال والصور التي واجهها في الأول، فالتلقي هنا يشكل نشاطا أساسيا لتكوين المعنى نتيجة لاستقبال أشكال مختلفة، كما يلعب الانتباه دورا هاما في هذه المرحلة، حيث يقوم المتلقي باختيار وإقصاء الأفكار وذلك من أجل الفهم، وهذا يرتبط بالدرجة الأولى بنوعية

[1]ينظر: حنان شعبان، أثر الفواصل الاشهارية التليفزيونية على عملية التلقي–دراسة استطلاعية لجمهور الطلبة الجامعيين، رسالة ماجستير في علوم الإعلام و الاتصال، جامعة الجزائر بن يوسف بن خدة، الجزائر، 2008، ص94.

الموضوعات التي يستقبلها المتلقي، ويقوم بملء ما لم يصرّح عنه النص عن طريق تجربته الشخصية، لأن النصوص ليست دائما كاملة وإنّما المتلقي هو الذي يملأ الفجوات التّي تحملها [1].

2-2 التلقي يعني معايشة ثلاثة عوالم (Recevoir, c'est mener trois "vies"):

يرتبط التلقي في هذه الأطروحة بالعلاقة التي يقيمها المتلقي مع النصوص التي يتلقاها وذلك من خلال ما يسمى بعملية المشاركة. وتتمّ هذه المشاركة من خلال ثلاث مستويات (عوالم) نوجزها فيما يلي:[2]

- المستوى الأوّل: هنا المتلقي تربطه علاقة بين نظام من الرموز الملموسة (كالألوان، الأصوات مثلا)، إذ يقوم المتلقي هنا بمقارنة كل ما يتلقاه في العالم الرمزي (الفيلم) مع ما هو موجود في العالم المادي (الحقيقي)، علما أن المحيط الرمزي ما هو إلا محيط تابع للعالم الثاني (المادي)، فهنا المتلقي يستقبل مختلف الأفعال الخاصة عن طريق إدراكه ومراقبته لبيئته.

- المستوى الثاني: يتمّ في هذا المستوى إحداث نوع من التفاعل مع الرسالة التي يتلقاها المتلقي، وهذا ما يتعلق بتركيز انتباهه لما يستقبله عن طريق فهمه لسلوك الشخصيات وإيماءات وجوههم، ومختلف المناظر الموجودة في الرسالة الإعلامية، هنا المتلقي يقوم بإصدار رد فعل يتعلق بالضحك، أو الخوف أو حدوث نوع من المفاجئة.

---

[1] voir Eric Fouquier,Jean-Claude Lioret, Définitions du concept d Audience, Analyse critique et Orientations, In L'Audience et les Media, préface de Gilles Santini. Les éditions d'organisation, Paris.1989.PP20-19 .

[2] Ibid. pp20-23.

– المستوى الثالث: يقوم المتلقي في هذا المستوى بمقارنة ما تمّ مشاهدته في المستويين السابقين وذلك من أجل تقييم ونقد كل ما تم استقباله، وبعبارة أخرى التعلم لما تمّ مشاهدته في الرسالة الإعلامية، وذلك من أجل تخطي العقبات.

2-3 التلقي يعني التعبير (Recevoir, c'est s'exprimer): كيفما كان شكل الاتصال (فيلم، إشهار، ملصقة)، فإنّ موضوع التلقي يختلف باختلاف الدلالات التي يكوّنها المتلقي نتيجة لتجربته المتراكمة، إذ هذا لا يمنع من إقامة مقارنات بين كل ما يستقبله المتلقي، إذ هنا يتم التعبير عن كل ما استقبله عن طريق حدوث الانفعالات، وإصدار الأحكام، ويتمّ ذلك من خلال أربعة مراحل يظهر من خلالها المتلقي شرحه وفهمه للنص الإعلامي:[1]

– شكل الموضوع الذي يستقبله والمعرفة التي يكسبها، تسمح للمتلقي بمقارنة كل ما استقبله؛

– فضول المتلقي لفهم النص، يساعده على اكتساب نوعا من الفائدة التي من خلالها يستطيع المتلقي أن يقيّم ويحكم على ما تمّ استقباله؛

– المواقف التي يتّخذها المتلقي من جراء تلقيه للرسالة، هي الأخرى تدلّ على المغزى الّذي فهمه المتلقي من الرسالة؛

– تلعب آفاق توقعات المتلقي وذوقه، دورا هاما في شرح وفهم النص الّذي يتلقاه.

إذن، التلقي في هذه الأطروحة هو مواجهة، صيرورة غير منقطعة وذلك عن طريق المقارنة بين النص الذي استقبله المتلقي وخبرته أو ثقافته، وبالتّالي تركّز هذه الأطروحة على نقطة مفادها الحكم وتقييم الأذواق الموجودة في النص.

[1] Eric Fouquier,Jean-Claude Lioret, Définitions du concept d Audience, Analyse critique et Orientations, In L'Audience et les Medi, Op.Cit. pp23-25.

4-2 التلقي يعني تشكيل صور (Recevoir, c'est faire des figures): إنّ التلقي هو نظام من الأشكال، لأن المتلقي يقوم بوصف وتحويل كل ما تمّ استقباله في إدراكه إلى أشكال وصور، وبالتّالي يؤسس دلالات مختلفة، ويتم ذلك وفق عمليات متعددة تتعلق بإصدار عواطف مختلفة، كالفرح، الحزن، الحماس، التعاطف، وهذه العملية (تشكيل صور) تتداخل فيها تجربة وخبرة المتلقي السابقة. ولفهم كل ما يتلقاه لا بدّ عليه من بذل مجهود يتعلق بإدراكه لمختلف الأحداث ووضع خاتمة لكلّ ما يستقبله. تشكّل هذه العمليات الحلقة الأولى لتشكيل السلسلة الصورية، كما يشكّل الدافع الذي يؤدي بالمتلقي إلى استقبال العمل سواء كان مكتوبا أو مسموعا أو سمعيا بصريا.

– أهميّة تساعد على تشكيل صور مختلفة للنص الذي يتلقاه، ويمثّل هذا الدافع الحلقة الثانية التي تؤدّي إلى تشكيل صور مختلفة، إذ يساعد المتلقي على تشكيل دلالات عن طريق ترجمته للنص، التي تظهر في شكل رجع صدى الّذي يمثّل في حدّ ذاته الحلقة الثالثة في سلسلة تشكيل الصور، وعادة ما تكون هناك أنواع مختلفة من رجع الصدى نوجزها فيما يلي:[1]

– الانفعالات الناتجة من جراء استقبال النصوص؛

– تطوّرات أحداث النص التي تحدث بطريقة غير مباشرة وهنا نقصد فيلما أو رواية؛

– تجعل المتلقي يعيش في عالمه الخيالي؛

– معايشة النص وذلك عن طريق إدراكه بطريقة مناسبة مما يؤدّي إلى تشكيل آراء مختلفة؛

– الحوافز التي تؤدي إلى تبني سلوك معين، كسلوك الشراء في حالة ما إذا كانت المادة التي يستقبلها المتلقي تتعلق بالإشهار لمنتوج ما.

[1] Eric Fouquier,Jean-Claude Lioret, Définitions du concept d Audience, Analyse critique et Orientations, In L'Audience et les Medi, Op.Cit. pp25-28..

وتبعا لما قيل، فإنّ فعل التلقي يمرّ عن طريق حدوث هذه الأطروحات الأربعة التي هي ثابتة في مراحلها ولكنها مختلفة في جوهرها من متلق إلى آخر، لأنّ النظريات الحديثة أكّدت أن مبدأ الفروق الفردية، والتجربة والخبرة السابقة للمتلقي تلعب دورا كبيرا في إضفاء دلالات مختلفة تختلف باختلاف السياق الذي يوجد فيه المتلقي، ومن ثمّة فإنّ لكلّ واحد قراءة خاصة به.

الصورة في الفيلم الإثنوغرافي تخاطب كل فئات المتلقين، المختصين، الطلبة في تخصص الأنثربولوجيا والجمهور العام، وتكسر حاجز اللغات لذلك فهي الأوسع انتشارا، وتختلف الصورة عن الكلمة المنطوقة أو المكتوبة لأنها ترتبط بشيء ملموس ومحسوس ومحدد، والكلمة مرتبطة بشيء تجريدي غير ملموس، وتتصف بالتعميم الأمر نفسه بالنسبة للصور التي تحمل معطيات إثنوغرافية، لأن القراءة تتطلب التأمل وإشغال الذهن، وتفكيك العلاقات القائمة بين الكلمات، بجهد وتركيز وبطء، أما الصورة فلا تحتاج جهداً ذهنياً كبيراً لتلقيها.

الفصـــل الثانـــي :

احتفالية الديوان بين الأسطورة والطقس

*الكتلة التاريخية والأنثروبولوجية وراء احتفالية الديوان

*تفكيـــك طقوس ورمـــوز الديوان

*احتفالية الديوان وصناعة الفرجة

الفصل الثاني: احتفالية الديوان بين الأسطورة والطقس

لاحظ الإنسان البدائي ظواهر غريبة حوله، كان يجهل سبب نزول المطر أو فوران البركان أو هيجان البحر كان ينظر للسماء فيراها صافية ثم تتلبد بعد فترة بالغيوم ويغمره المطر أو يصعقه البرق، كانت كل الأشياء حتى ابسطها كسقوط ورقة بدت أمامه غامضة ومحيرة لا يعرف أسرارها أو أسباب حدوثها ويجهل إن كانت في صالحه أو ضده؛ فخلق ممارسات كالسحر والرقص والغناء أملاً منه في التحكم فيها والتصدي لها، فكان الاحتفال بها من بين هذه الظواهر الطقسية التي تعتبر انعكاس لما مر به، لهذا تعتبر الاحتفالية مرآة عاكسة لروحه لأنها تجسد حزنه وفرحه، حروبه، أزماته، نصره وبطولاته؛ فيعبر هو وبني قبيلته عن ذلك بالغناء، الموسيقى، الشعر والرقص...

إذا تلك المرحلة تعتبر أقدم ما عرفه الإنسان، حيث كان يجسد من خلال حلقات الرقص بهجته وغيضه، هذه الممارسات الشعبية (الاحتفالية) تعتبر أقدم الفنون عهدا، وكانت ملازمة لنشأة الإنسان الأول، "ونقطة الارتكاز هاته، في الكون الاحتفالي، يمثلها الإنسان دائما، وذلك في فطريته الأساسية، وفي عذريته الشفافة، وفي ابتعاده عن الجوانب الحيوانية والوحشية فيه، وإن من طبيعة هذا الإنسان المركز، أنه ليس منعزلا عن محيطه الطبيعي، ولا عن محيطه الاجتماعي والتاريخي، ولا عن محيطه الثقافي والحضاري"[1]،هذه الممارسة هي دائرة اللجوء التي قدم من خلالها الإنسان الأول أحاسيسه، "إن الاحتفال هو أساسا فعل مادي محسوس، وهو بهذا مظهر فقط، وذلك لحالات وجودية ووجدانية باطنية، و لهذا فقد كان الشق الأكبر والأخطر في الإحتفالية هو شقها الوجداني(...) والذي يجعل منها تجربة صوفية بامتياز، وذلك قبل ان تكون مجرد طقوس، أو مجرد تقاليد، أو مجرد مظاهر

[1]عبد الكريم برشيد، زمن الاحتفالية، افريقيا الشرق، المغرب،2017، ص19 .

احتفالية""[1]، والاحتفالية"هي أساسا بنت الزمن الصعب، وهي بنت المخاض التاريخي العسير، وهي عنوان المواجهة والتحدي، وهي عنوان الصمود والتصدي"[2]، وفي الأصل هي رؤية فكرية وجمالية، وإرث معرفي وحضاري، وإضافة نوعية لرصيد المتخيل الإنساني.

المبحث الأول: الكتلة التاريخية والأنثروبولوجية وراء احتفالية الديوان

للخوض في هذا المضمار أي الكرونولوجيا التي سار عليها هذا الفن الروحي، تندمج الخلفية التاريخية بالخلفية الأنثروبولوجية لنشأة هذه الاحتفالية من خلال عروض للرقص والموسيقى العرقية وبعض الطقوس والممارسات الاثنية، قد استعان البدائي بكل ما صادفه في الطبيعة من عظام الحيوانات، والثمار الجافة والجلود، والقواقع، ليصدر منها صوت، إلاّ أنه قبل تلك المرحلة تعرف على الموسيقى من خلال "التصفيق باليدين والضرب بها على الفخذين والبطن والدق على الأرض بالقدمين"[3]، "وهي فن من أرقى الفنون يصقل الشخصية، يطبع النفسية ويسمو بالروح إلى خالقها"[4]، فنجد أن العلاقة بينها وبين الإنسان أبدية تعلق بها وتعلقت هي به "فذاك الكائن الذي أحس بنفسه ضعيفا أمام الطبيعة الخطرة وأمام المجهول، فوجد في السحر عونا عظيما له فراح يمارس الأعمال والأقوال والأصوات والحركات الإيقاعية (...) وهذه هي نفحة الفن ومبعثه في تلك البدايات السحيقة في تاريخ الإنسان"[5]، والباحث في التاريخ وفي علوم ماقبل التاريخ يجد أن إرهاصات هذا النوع من الفرجة وجد في حضارة رجل المايا*"كانت مظاهر الفرجة في هذه الحضارة متعلقة بالطقوس

---

[1]عبد الكريم برشيد، زمن الاحتفالية، مرجع سابق، ص43.

[2]نفس المرجع، ص68.

[3]محمد أحمد الحفني، علم الآلات الموسيقية، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1973، ص31.

[4]تميم هلال، نبيل جعفر، أطلس الآلات الموسيقية، دار البنان، الجزائر، ص92.

[5]عز الدين إسماعيل، الفن والإنسان، مكتبة غريب، ص19.

***المايا:** تعتبر من أعرق حضارات النصف الغربي من الكرة الأرضية، ومن أكثرها تطورا، والتي أنتجها شعب المايا في الأراضي الواقعة الآن شرق وجنوب دولة المكسيك، ودول جواتيمالا، وبليز، والسلفادور، وغرب الهندوراس ينظر: أحمد إبراهيم، الدراما والفرجة المسرحية، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر،الاسكندرية، مصر، 2006، ص209.

العقائدية في الأساس، (...)، ويحتفلون في مناسبات منتظمة بهذه الآلهة في فرجة ضخمة ورائعة، حيث يجتمعون في ساحات كبيرة مزينة جدرانها، وبواباتها بالرايات والريش، ويرتدي الرجال ملابس زاهية، وأغطية رأس مزينة بالريش وتلبس النساء ملابس مزركشة، ويلفون حول أيديهم، وأرجلهم حلقات معلق بها أجراس صغيرة، يقرعونها بحركاتهم الراقصة على إيقاعات الطبول، وآلات النفخ الخشبية "[1]؛ أما الإنسان الإفريقي المهمش فقد عان الويل في عهود سابقة وخاصة ما خلفته فترة المتاجرة بهم في أسواق الرق وما تعرضوا له من آلام مادية وأكثرها معنوية، وما نتج عنها من ميز عنصري إلى غاية يومنا هذا، مما دعاه للجوء لهذا الفن للتعبير عن خلجات نفسه المعبئة بالأنين "وبهذا، فقد كانت مسيرته الوجودية دائما–وسوف تبقى– مسيرة متجددة للتحدي والتجاوز، فهو مطالب بأن يتحدى محدوديته، وأن يقفز على ضعفه وعلى بؤسه، وأن يتجاوز ذاته باستمرار، وأن يتحدى الطبيعة بالثقافة، وأن يتحدى الظلمة بنور، وأن يتحدى رتابة الأيام بالاحتفال"[2]، من خلال موسيقاه وإطارها الاحتفالي بما تحويه من طقوس وأهازيج،"لقد دمرت تجارة العبيد قبائل، قرى، أنسابا، وجمعت معا مجموعات تنتمي لحضارات متنوعة مستقرة على طول النصف الغربي من إفريقيا، وامتزجت في تلك القوارب التي حملت هؤلاء العبيد وكذلك في الأسواق التي كان يتم بيعهم فيها"[3]، "ووجد الأوروبيون في افريقيا السوداء مصدرا خصبا للحصول على اليد العاملة(...)وأكثره من الرقيق الفقير، وما يجمع منه كان يحمل إلى لشبونة في البرتغال والى اشبيلية في اسبانيا ويباع في أسواقهما"[4] "تنبهت انكلترا وهولندا وفرنسا والدانمارك، لما يمكن ان تجني من مشورة (كازاس)*، فسارعت في مطلع القرن السابع عشر، إلى إقامة مراكز

---

[1]أحمد إبراهيم، الدراما والفرجة المسرحية، مرجع سابق، ص209.

[2]عبد الكريم برشيد، زمن الاحتفالية، مرجع سابق، ص19.

[3]ويليام رو، قيقيا نشلنج، الذاكرة والحداثة، تر منى برنس، المجلس الأعلى للثقافة، 2005، ص65.

[4] عبد السلام الترمانيني، الرق ماضيه وحاضره، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1979، ص141.

***لاس كازاس:** راهب اسباني ينظر: نفس المرجع، ص142.

تجارية لها على السواحل الأفريقية"[1]حيث كانت هناك مناطق في العالم منبع هذه التجارة الدنيئة بالإنسان للإنسان، و"إفريقيا مقر اجتماع المستعبدين للعنصر الأسود لمضاعفة التصدير البشري نحو أمريكا؛ بدأ كل شيء عند توقف مضطر لناقلات العبيد التي عاقها تكاثر الموتى عن مواصلة السير واضطر المسئولون لتحرير الزنوج من أكبالهم. فأغتنم أحدهم هذه اللحظة وأخذ يدق بسلاسله وهو يئن أنينا متواصلا تعبيرا عن ألمه"[2]، قد تكون هذه البداية المجازية لظهور هذا النوع من العادات أو الأهازيج التي ضمت تركيبة من الفنون كالرقص والموسيقى والتمثيل والغناء والأزياء ضمن احتفالية طقسية تضم كل الجماعات في كل ربوع شمال افريقيا.

الإنسان الأسود في ذاته لم يكن يدرك أن عروضه الاحتفالية وموسيقاه ماهي إلا البداية الأولى التي قدمها بصورة متواضعة للعالم، والتي كان من نتاجها بعد مرور السنين ظهور فيض من الإبداعات النغمية الرائعة، والمختلفة فأظهر غريزة حب الجمال ليغذي بها روحه والعالم،"كانت الموسيقى الإفريقية مصدر إلهام، وتقليد لأكثر الألحان الإيقاعية في أمريكا من الجاز والروك"[3]؛ هنا نذهب إلى الحفر أكثر في حلقة العبيد، أو الوصفان كمقياس أكثر عنصرية، معاناة تفصح عن الصفة الدرامية لممارسة العبودية والمعاملات التي أفرزتها اعتباطية علاقة السيد والعبد أو علاقة الأبيض بالأسود ،"البدايات التاريخية لأصل نشوء مؤسسات العبودية في ظل اقتصاد رأسمالي، والقائم على تحويل الإنسان إلى عامل تابع، يسمح مستوى معيشته المنخفض برفع وتحسين مستوى سيده"[4] إن تاريخ ذوي اللون الأسود

[1] عبد السلام الترمانيني، الرق ماضيه وحاضره، مرجع سابق، ص43

[2] Brahim Bahloul ,l'ART Chorégraphique en Algérie,Office des Publication Universitaires,Alger,P 26.

[3] إبراهيم الحيدري، إثنولوجيا الفنون التقليدية، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، 1984، ص7.

[4] Eneyelopedie Universalis, Esclavage,Vol,7,Editeur a Paris ,France ,S,A,1985, P159.

جسد قوي، أنف عريض، وشعر خشن، وعضلات صلبة سمات أساسية لإختيار العبيد وإخضاعهم لعمليات البيع والشراء كبضاعة بشرية .

بعض الدول لم تعترف بهذه الجريمة الإنسانية بل أعطتها نوع من الشرعية "إن العبودية في إفريقية مؤسسة سنوية وتحدث أحيانا كل مرة في القرن وليست ابتداع جاء إثر جشع وطمع البيض.هؤلاء نقلعهم من ظروف وجود أولية ومن القلق الذي يرتابهم، لنسلمهم إلى أسياد أكثر إنسانية، إذ تضمن لهم في المستعمرة الحماية والهدوء، ويحفظون من البربرية ومن التعصب العقائدي والخرافة الباطلة لنفتح لهم أبواب الجنة يتمتعون بخيراتها"[1]، كذبة اخترعها هؤلاء وصدقوها للمتاجرة بحياة الإنسان تحت شعار تلقينه الحضارة، "ذهب الأوروبيون إلى أبعد من هذا لأنه كان عليهم أن يبرروا استعمارهم لأوطان الزنوج، وأن يبرروا استرقاقهم في تجارة هائلة امتدت نحو أربعة قرون، ومن ثم كثرت كتاباتهم التي تستهين بقدراتهم وكفاءاتهم"[2]، أصبح الزنجي لديهم قرينا للتخلف والبدائية خدعة أرادوا بها تضليل الناس حتى لا يحاسبوا على هذه الجريمة الشنعاء، الاستعباد أولا والتجارة بالإنسان إضافة إلى التعذيب والأشغال المتعسفة والصورة السيئة التي ورثوها لهم عبر الزمن .

هناك الكثير من الباحثين والمختصين شغلهم البحث والتقصي عن الموضوع يقول "لاباصاد" فأبدي حيرة عن أصل السود المنحدرين من فئة العبيد القدامى :من أين جاؤوا؟/ماهو أصلهم الجغرافي؟"[3]فمنذ مطلع القرن الخامس عشر إلى نهاية التاسع عشر، والقارة الإفريقية تعاني من نزيف إنساني معتبر، تصدرته أولا البرازيل بحصصها المتضاعفة من العبيد (400.000عبد مابين 1570،1670) المستخدمين في مزارع وطاحونات السكر، التي كان

[1] Isabelle et Vissiere, J Louis ,La traite des Noires au siècle des lumières ,Edition ,A, M,Metailie ,Paris,1982 ,P10.

[2]محمد عبد الغني سعودي، قضايا افريقيا، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1980، ص156.

[3]سليم خياط، ديوان سيدي بلال بين تناقضات المقدس واستمرارية المكانة في الأسطورة، رسالة تخرج لنيل شهادة الماجستير في علم الاجتماع،جامعة الجزائر، دورة 1991-1992، ص 44.

يقدر عددها بـ 60 طاحونة عام 1570، والتي تضاعف عددها مرتين ليصل إلى 3600."[1]
إذ في تحليل صدر عن "بيار فارجي" لظروف تنقل العبيد السود إلى البرازيل يذكر فيه، أن ثلث 200الى 300 عبد مقيد مات خلال عبورهم في السفن، وأن ربع المتبقين لم يستطيعوا مغادرة السفن باعتمادهم على أنفسهم وقواهم، أما الذين استطاعوا وهم مرغمين على الوصول إلى الموانئ والأسواق المحلية، فكانت أعمارهم لاتتجاوز سبع (7) سنوات فقط"[2]، أي هنا جريمة أكبر وهي المتاجرة بفئة الأطفال قسرا "يأتي بعد البرازيل أمريكا الشمالية والتي رغم المخاطر التي كانت تصادفها في تشجيع هذه التجارة، إلا أنه بلغ عدد العبيد الذين تم تهريبهم ما يقارب 3900 عبد كل سنة استجلبتها السفن البرتغالية وأحيانا الإسبانية، خصوصا بعد سيطرتها على التجارة المارة بالمحيط الهندي، وامتلاكها بعض السفن البريطانية للتوغل إلى القارة، باعتبارها الحليفة القديمة "[3]، ضف إلى ذلك، أنه رغم نجاح عهد الأنوار، إلا أن "عدد العبيد لم ينخفض إلى حد ما إذ سجل تنقيل 1.828.000عبد ثم 96.000 زنجي من خليج البنين، ليباعوا في البرازيل."[4]"كما بلغ عدد العبيد الذي لقي حتفه حسب "صونغور.ل.س. إثر حملات قنصهم وتنقيلهم، حوالي 200 مليون إفريقي"[5]، إن هذه الإحصاءات تدعوا للحيرة كما تدعوا للأسف، لهذه الدرجة استرخصت حكومات أمريكا وممن سواها في هذه الجريمة استعباد الإنسان وتحقيره إلى مصافي الحيوان أو أكثر، علما أنها شعوب أقامت هيئات عالمية لحماية الحيوان و رأفت به، فهل كانت هذه الأقليات تستحق هذا التهميش أم كان سواد البشرة كفيل بذلك؟.

---

[1] رولان مونسييه ،ارنست لابروس، تاريخ الحضارات العام، تر أسعد دافر، لبنان، 1968، ص 321.

[2] J. Ziegler, Le Pouvoir Africain, Ed Seuil, Paris,1973, P 121.

[3] دونالد وايدنر، تاريخ إفريقيا جنوب الصحراء،تر علي أحمد فخري، شوقي عطاء الله الجمل، مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر، القاهر،1976، ص51.

[4] Bouche Abbe, La cote des Esclaves, coll littérature, Paris ,1946, P 47.

[5] J.Ziegler ,le pouvoir Africain Op.Cit, P 120.

كما "تمت مفاوضة على 15 ألف عبد سنويا في سوق زنزبار نحو عام 1840.وحسب سفير إنجلترا، فإن جمارك زنزبار سجلوا مرور 19 ألف عبد مستنصل فقط من مدينة نياسا. وكلا العمليتين كانتا تحت الحماية الانجليزية مدة القرن التاسع عشر، إذ أبدت فيه موقفا حادا وقهريا إزاء المتاجرة بالعبيد، ومع ذلك استمرت مؤسسة العبودية كظاهرة ، أو كمبدأ متسترة وراء تمطلات إمبرياليتها"[1]، "الشيء الذي انبثق عنه وبدوافع واعية التنديد للمتاجرة بشخصية الزنجي كبضاعة، تعذب مقابل شقائها في نشاطات "إحياء الموت" –أراضي بور– وتجفيف المستنقعات المالحة التي تتميز بها مدينة البصرة وولاياتها (...) واستنكارا للإهانات التي كان يوجهها الأتراك للعبيد وسوء معاملتهم في عز حرمة الموطن العرقي(إفريقيا)"[2]، نوع من التحقير الفظيع في عقر دارهم، ولم تتوقف هنا بل "تفاقم حجم المبيعات بين مقاطعة "برنو"و"حوصا"مرورا على "الدارفور" لتصعد بها إلى غاية تونس، أو من تامبوكتو أيضا إلى جنوب المغرب، حيث كانت بها جماعات "التاجتانت" تسوق أمامها قوافلا محملة بأنواع البخور وريش النعامة والذهب وخاصة عبيد "بنبرا".[3]، هنا تجلت ملامح المعاناة الأولى وهي التمييز بين الأبيض والأسود فظهرت العنصرية في أبشع صورها، لذا حاولوا "مقاومة المحتويات النفسية لمفهوم "العبيد" كوضع سلبي مميز عن المكانة التي يتمتع بها الرجل الأبيض الحر"[4] أصبح هناك نوع من الرمزية حيث يدل الأسود على العبد والمستوى المنحط الإنسان البدائي الجاهل عديم التحضر خادم الأبيض، هذا الأخير هو الحر المسيطر مالك

[1] Canale Jean Suret, Essais d'Histoire Africaine de la Traite Des Noire ,Ed Sociales, Paris ,1980, P79.

[2] أحمد علبي، ثورة الزنوج وقائدها علي بن محمد، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، 1961، ص77.

[3] Laugel ,les Tadjkant Caravaniers du désert ,Bull de liais 10 N 36 ,Viviana Pâques ,1959, p 19.

[4] Claude Meillassoux ,L'esclavage en Afrique precoloniale ,dix sept Etude ,Ed f.Maspero, Paris,1975, P21.

الأسود، "ولم تتوقف قوافل العبيد إلا بعد "مرسوم السود"الذي صودق عليه عام 1847"[1]، "فإنه من جهة أخرى ونتيجة للآثار السلبية التي أفرزتها مؤسسات العبودية والمتاجرة البشرية، تكونت أشكال تجمعات عرقية وبدأت بذلك تتشكل ارتباطات بين السود، حتى ولو لم تكن بينهم صلات رسمية وقرابة دم، بل كان يكفي أن يكون الأصل العرقي موحد، ونفس التنشئة الروحية والثقافية السوسيوتاريخية. "إن اختيار تأسيس هذا النوع من القرابة، ليس اعتباطيا بل هو نتيجة وضعية ملموسة، تسمح تناقل الخبرات بين الأجيال ومن سلالة أخرى"[2].

يصف "أندور"، أنه لاحظ بالجزائر(بالقصبة) سبعة ديار "لجماعة الديوان" إن "دار"تمثل الموطن الأصلي للجماعة العرقية التي تضمنها، ويقسمها إلى قسمين محددا تلك التي من السودان الشرقية: دار حوصا، دار برنو، دار كتسينا .أما من الجهة الغربية ، فكانت توجد أربعة ديار منها :دار بنبرا، دار صونغاي، دار بوصو، و أخيرا دار قورما."[3] كانت هذه المحلات أو الديار موزعة إبتداءًا من وسط القصبة إلى ما جاورها انطلاقا من "الينبوعين""زوج عيون"إلى غاية حدود بولوغين حاليا. فدار بنبرا مثلا كانت توجد في 7 شارع ابن سراج – دار بوصو: في 12 الطريق المقطوع دارفور، دار صونغاي في 26 شارع عبد الله ، دار قورما في شارع بولوغين .أما دار برنو فكانت في شارع الأهرامات، وكتسينا في 15 شارع النظرة"[4]، الديار أو "المحلات" كانت هي الفاصل بين الأقليات فمن خلالها تعرفنا على التنوع الذي يوجد باطن هذه الجماعات من خلال التشكيلات الفئوية، هي أماكن قديمة لكنها حصلت على التقديس لكونها أماكن ترمز للأمان والاستقرار لفئة العبيد كما أنها تعتبر

---

[1] Yacono, n affranchissement D'Esclaves a Alger 1847,in Revue d'Histoire Maghrébine ,N 1,Tunis ,1974,P77.

[2] Fox Robin, Anthropologie de la parente, Ed Gallimard ,Paris ,1972,P.78

[3] J.B.Andrews , Les fontaines des Génies croyances Soudanaises a Alger ,Adolph Jourdan , 1903 ,P16.

[4] Viviana Pâques ,L'arbre Cosmiques dans pensée populaire et dans la vie quotidienne du Nord –Ouest Africain,Coll , Institut D Ethnologie ,Musée de Lhomme ,Paris, p 613 .

الحضن الذي حوا هذه الفئات ورصيدها الرمزي، وتعبر عن تحالف عرقي على الرغم من اختلاف التركيبة الجينية بين هذه القبائل فتركيبة البرنويين ليست هي تركيبة الحوصويين مثلا.

اتخذت على أثرها الأجداد والأسلاف كقوّى ثانوية على أنها 7 أشكال رمزية وأنها بمثابة انعكاس لأحداث تاريخية ومراحل تشكيل مجتمع الصونغاي..."أما التشكيلات الأخرى لهذه الإثنية فالحديث عنها كان موجز كبرنو "إن هؤلاء الأهالي هم أكثرها إسلاما "[1]، فالمحلات" تتمتع بثقافة تجعلها مفتوحة اجتماعيا، لتلبي خدمات التقديس والوساطة وهي من هذه الزاوية، تحتضن الأبعاد الدينية والروحانية المرتبطة بالبعد العلاجي أو التخليدي"[2]، تسعى لصنع مكانه داخل مجتمع جديد، والدفاع عن الهوية الثقافية العرقية بتكرار والتخليد.

ومن بين الإثنيات التي استقرت بهذه المحلات، "عشيرة بنبرا التي هي فئة سودانية الأصل تقع من الزاوية الجغرافية على خط ارتفاع 11 إلى 14 درجة شمالا وعلى خط طول 7 إلى 11 درجة غربا. يعيش أهلها بتجمعات صغيرة في السافان. تعلموا تقنيات الصيد البحري على يد البوصاويين، تعود لهجتهم إلى لهجة الماندیق لإقليم السنغال "[3]، أما "الصونغاي يعيشون في اتحاد وتضامن ضد أهم التيارات والقوى التي كانت لها فاعلية في خلق هذه الوضعيات،(جماعات البيض، الفولطاويين، الأوربيين، والطوارق، والحوصاويين...)"[4]، بينما

[1] J.B.Andrews , Les fontaines des Génies croyances Soudanaises a Alger ,Adolph Jourdan , 1903.

,PP15-17.

[2] George Lapassade, Essai sur la transe, Ed Univertaire, Paris, 1976, P113.

[3] Germaine Dieterlen,ESSAISSUR LA Religion Bambara ,thèse doct,presente a la faculté lettres ,Paris , P.U.F,1945 ,P14.

[4] Les Dyerma et les Songhaï ,leurs migration en sens inverse ;Ball du comite d'études historique et scientifique de l'Afrique occidentale Française ,T ,XIV ,Janvier-Juin , 1931 ,P 477-478 .

"كاتسينا النيجيرية تمثل منطقة عبور قديمة بين السودان والساحل، تخللتها معابر تجارية مختلفة الاتجاهات "[1].

اتضح مما سبق أنه من بين أشهر الإثنيات التي استقرت بالجزائر تتمثل في السودان الشرقية: حوصا، بنبرا، كتسينا السودان الغربية: بارنو، صونغاي، بوصو، قورما.

وهناك آراء أخرى بالنسبة لتواجد العبيد في الجزائر حسب الصادق طمطاوي*ارتبط باقتصاد دول شمال افريقيا في صحراءها أين تواجدت الطوارق، كانت طريقة الطوارق بنوعين إما عن طريق قنصهم من مناطق رعوية في السودان أو عن طريق شراءهم، يستغلونهم في أغلب الأحيان للأشغال المنزلية وعندما يقررون عتقهم فهذا معناه ليس التحرر بل الانتقال إلى نشاط ارقي حسبهم كرعي الزراعة (الأنشطة الإنتاجية) أو إلى الاهتمام بالزوايا وأماكن العبادة (الزاوية القادرية، التيجانية...) حيث كان العبيد يشتغلون فيها كخدم ومسيرين دينيين أو يعتنون بجمع التبرعات من الأموال كالزيارات الغفارات بذلك سبل تحرره ليست مقيدة لتسلق أعلى الهرم الديني ميزة عرفها المجتمع الجزائري، خاصة وهي توريث مناصب رجال الدين للعبيد بعد العتق فيملكون هذه المحلات ويستوطنون بها. الديار أو "المحلات (...)تعيد تنشئة الأفراد داخل ظواهر المقدس ما دامت لها ثوابت دينية سالفة "؛[2] كما هو الشأن بالنسبة لمدينة بسكرة* التي تقع بها محلة "ديوان سيدي بلال" في حي كان يطلق عليه

---

[1] Jacoueline Monfoga Nicolas,Ambivalence, et culte de possession ,Edition Anthropos, Paris,1972,P18.

*الصادق طمطاوي: معلم قمبري أي عازف عليه وهو احد أعضاء جماعة ديوان بسكرة.(مقابلة مع الصادق طمطاوي 2019/04/05 ببسكرة)

[2] Marc Auge, Génie du paganisme ,Ed Gallimard ,Paris ,1980,P50.

*بسكرة: تقع جغرافيّاً في الجهة الجنوبيّة الشرقية من الجزائر، وتبعد عن العاصمة مدينة الجزائر مسافة أربعمئة كيلومتر، تبلغ مساحة أراضيها 216.172 كم². مدينة بسكرة هي واحدة من المدن الجزائريّة التي تأسست قبل 30.000 عام، وأطلق عليها الرومان اسم أدبسينام، ثم اسم فيسرا، كما سميت باسم واد القادر في عهد حكم يوبا الثاني أحد ملوك النوميديين، وفي أيّام حكم الفتح الإسلامي أطلق عليها اسم العربة مدينة_بسكرة_الجزائرية/https://mawdoo3.com . 15:00 2020/01/13

سابقا "قرية السود*و قدموا أول مرة من مدينة ورقلة وكان أصل جدهم الأول من مالي هذا في تصريح آخر لصادق طمطاوي، توزعت هذه الجماعات العرقية لتشمل مجتمعنا في خضم الاستقرار، سنبحث عن سبل تجاوز الوضعية الإجتماعية للمفهوم وعن عوامل الاستمرارية التاريخية والاجتماعية الخاصة بالاحتفالية التي تقوم بها الجماعات العرقية، وأبعادها الثقافية وإعادة تركيبتها السوسيوتاريخية، كذلك بالنسبة للديوان في الجزائر.

أما الموسيقار "بيلا بارتوك"*" حل بالجزائر سنة 1913 وذهب إلى منطقة بسكرة فدرس فيها نماذج من الموسيقى الأوراسية والميزابية والورقلية والزنجية وغيرها. وقسم أنواع النغم إلى ثلاثة، وهي الغناء أو الأشعار الغنائية الغزلية، والقصيدة المختصة عادة بمدح المرابطين والتوسل بهم ، وإذا شئت الأغاني الدينية. أما الثالث فهو الغناء المرافق للرقص بالآلات"[1]، يعتبر بارتوك من السباقين لاكتشاف هذا الجنس من الموسيقي والاستعراض التابع لها، هذا ما قاله الدكتور مهدي طرابلسي* فيما يخص توثيق موسيقى الديوان في بسكرة من قبل بارتوك، فقد سجل بعض المقطوعات التي ترك بعضها في تونس حيث عثر الدكتور مهدي طرابلسي على بعض من هذه المخطوطات لمدونات موسيقية وكذا تسجيلات صوتية.

هذا ما استطعنا العثور عليه فيما يخص أرشيف برتوك عن الديوان، سواء فيما يخص الكتب أو المصادر المدونة أو المسموعة.

---

*قرية السود: village Négreالمكان الذي تقطن فيه الجماعات ذات اللون الأسود، الاستعمار الفرنسي هو من أطلق هذا المصطلح حتى أنه موجود في كل الصور التي التقطت آنذاك لهذه الأماكن .يقول السيد سليم زكري فرد من أعضاء ديوان بسكرة : إن الاستعمار أطلق هذه التسمية على المكان الذي يقطنون فيه لكي يزرع نوع من العنصرية، وأن الأمير عبد القادر أطلق عليها اسم 'الزمالة' وهو الاسم الذي تعرف به المنطقة حاليا، نسبة لزمالة بين الجنس الأبيض والأسود حتى يقضي على التمييز بين الفئتين. (مقابلة مع السيد سليم زكري في 03/20/ 2017ببسكرة)

*بيلا بارتوك : بالمجرية(Bartók Béla) : 25 مارس 26 – 1881 سبتمبر 1945 في نيويورك كان مؤلفاً وموسيقياً مجرياً ينظر : بيلا_بارتوك/https://ar.wikipedia.org/wiki/ 14.55 2020/09/23

[1]أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، ط1، ج5، 1830–1954، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، 1998، ص453.

*مهدي طرابلسي: أستاذ بالمعهد العالي للموسيقى بتونس(مقابلة عن بعد مع الدكتور مهدي طرابلسي 2019/03/25 عبر الساتل)

بالنسبة للديوان في مدينة سيدي بلعباس* حسب المعلم يوسف*يقول:"أن العبيد جاؤوا بهم عبر رحلات القطار إلى مدينة السعيدة آنذاك التي كان بها سكة حديدية والتي تعتبر بوابة الصحراء في الجهة الغربية من الجزائر ثم انتشروا في الغرب الجزائري"؛ مما سبق نقع في نوع من الإبهام حول تواجد هذه الأقلية في الجزائر أو في شمال افريقيا، فالمغاربة يقولون أن هذه الأقلية دخلت عن طريق الساحل المغربي إلى باقي دول شمال افريقيا، بينما في الجزائر الأمر مختلف فحسب التحقيقات نرى أنهم دخلوا عن طريق الصحراء، وعليه لا نستطيع الجزم بالرغم من الأبحاث التي قمنا بها في عدة مناطق.

1-التجذر التاريخي لممارسة احتفالية الديوان

عرفت الشعوب الإفريقية على مر العصور حملات مسعورة من أجل الاستعباد والاستغلال، حيث سعى المستعمر إلى استعباد قدر مايمكن من سكان افريقيا يُحملون داخل السفن بطرق غير إنسانية كسلعة بعد إحضارهم عبر القوافل في الصحاري القاحلة، ويضعهم داخل السجون حتى يتم بيعهم في سوق الرق ومن خلال تنقل العبيد وهم مكبلين مقيدين بسلاسل حديدية ولد من رحم آلامهم احتفالية الديوان؛ تبنتهم عدة مناطق في افريقيا الوسطى وشمال افريقيا، فأحيط مفهوم الممارسة بسلسلة لفظية عرفت كمواقف تحمل إنزالا وتصغيرا للقيمة الإنسانية والثقافية لموضوع "الديوان"، العبد الأسود، الزنجي،...كلها جراح لنفس التهميش والعنصرية وبالتالي بين الفظاظة والسلمية انبثق أساسا "الديوان"، أما مصطلح الديوان فلم نجد أي مصدر يقودنا إلى أصل التسمية أو المصطلح لكن حسب اجتهادنا الخاص وكتقريب لبعض المفاهيم فإن المصطلح ينحدر من الديوان الذي يتضمن القصائد

*سيدي بلعباس: ولاية جزائرية تقع في قلب القطاع الوهراني في غرب الجزائر. تقع عاصمة الولاية على ارتفاع 470م وسط هضبة المقرة على سفح جبال التسالة شمالا وجبال الضاية جنوبا .ينظر

https://ar.wikipedia.org/wiki/ ولاية_سيدي_بلعباس 22:43/2020/01/21

*المعلم يوسف: عازف جمبري وهو عضو بجماعة ديوان سيدي بلعباس .(مقابلة مع المعلم يوسف 2019/04/28 بسيدي بلعباس)

التي تغنى في البراج* التي تقام بها الحضرة أو الوعدة أو الديوان، ممارسة تعددت أسماءها هنا وهناك في الجزائر أو في بلدان شمال افريقيا الأخرى: وعدة العبيد، وعدة الوصفان، حضرة السطمبالي، السطمبولي، الليلة القناوية والزار، "بحيث يستهدف اهتمامنا به، من حيث هذه الاشتقاقات أو متماثلات منجزة سابقا من باب تعريف المكانة"[1]، مصطلحات تصب كلها في نفس هذا الفن الروحي وترمز إليه سنحاول التفصيل في هذه المفاهيم أكثر.

الزار هذه التسمية التي تطلق على الاحتفالية في كل من مصر وسودان "هو عبارة عن ممارسة طقسية شعبية إجتماعية ذات طابع علاجي نفسي في مقامها الأول "[2]،"فقيل زارا نسبة إلى بلدة "زارا" إحدى بلدان شمال إيران وقيل أنها منسوبة إلى زارا إحدى قرى جزيرة العرب الشرقي اليمامة، كما قيل أنها: مشتقة من الزيارة، أي قدوم الأسياد في الحضرة لتحل مكان الشياطين التي تلبس أجساد المصابات "[3]، إن الفكرة الأساسية التي يقوم عليها طقس الزار هي عقد الصلح مع الجان لاتقاء شره من خلال حفل طقسي يحضره الناس، والزار هو إحدى الطقوس القديمة والتي مازالت تمارس حتى الآن في مصر والسودان، "فالزار هو:" حفل ذو مقومات خاصة يستهدف طرد الأرواح أو استرضائها، ويتم ذلك من خلال تقديم الأضاحي والقرابين، وأداء بعض الرقصات ذات الإيقاع الساخن السريع"[4]، وهو كذلك مجموعة من الطقوس الشعبية، لها رقصات وعبارات خاصة وتصاحبها دقات صاخبة على الدفوف وإطلاق البخور. كما تختلف احتفالات الزار من منطقة إلى أخرى، وتتنوع على

---

*البراج: مجموع المقامات الموسيقية والكلام الملحون المعبئ بصيغ التوسل والرضوخ وكذلك الصيغ اللحنية وكل صيغة هي مكملة للأخرى وتثبتها بواسطة تكرارها من خلال الاحتفال الشعائري ولكل برج ملابسه الخاصة اكسسواراته وأدوات خاصة بالرقصة (الجذب)

[1] Bordas Eneyelopedie ,Sciences Sociales, Coll Bordas ,1971,p35.

[2] صالح محمد عبد القادر، الطقس والأسطورة تشكيل الصورة المسرحية، مطبعة جامعة النيلين، سودان، 2016، ص82.

[3] عبد المنعم شميس، الجن والعفاريت في الأدب الشعبي المصري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1976، ص 16.

[4] فراس الريموني، الطقوس البدائية والمسرح، دار ومكتبة الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، 2014، ص35.

حسب الأسياد الذين سوف تقام لهم فهناك زار يقام في الجبل لأسياد الجبل وزار يقام في البحر (النيل) لأسياد البحر، وهناك زار البيوت لأصحاب البيوت، و بتالي تهدف احتفالات الزار إلى طرد الأرواح الخبيثة التي تسكن أجسام بعض الناس ويطلق أهل النوبة بالسودان على الأفراد الذين أصيبوا بمثل تلك الحالات المرضية بأنهم تعرضوا لإصابة بلمسة أرضية، وذلك لاعتقاد لدى النوبيين بأن الأرواح الشريرة تسكن الأرض وخصوصا الأماكن المهجورة والمنعزلة[1]، هذا ما فنده حاتم محمد علي[*] حيث يرى أن طقس الزار شكل من أشكال العلاج النفسي يشارك فيه الرجال والنساء في عدة مناطق في السودان.

تقام طقوس احتفالات الزار في كل من مصر والسودان بمحاكاة الجان وذكر للأولياء الصالحين، وبالأغاني وبالمواويل مع المدائح الدينية بالإضافة إلى الموسيقى الشعبية من الدق على الطبول مع إطلاق البخور في كل مكان، بالإضافة إلى ذلك يرتدي كل من الشيخ والمريض وعائلته المشاركة في الاحتفال أزياء خاصة به والتي تكون ذات ألوان مزركشة، مع ارتداء الحلي ووضع ماكياج شعبي من كحل وحناء وإقامة الأطعمة والمشروبات للمدعوين المشاركين في حفلة الرقص، والتي غالبا ما يكونوا من الأفراد الذين أصيبوا من قبل بمثل تلك الحالة المرضية وتم شفاؤهم.

تتم هذه الاحتفالات سنويا لأي مريض يتم شفاءه من مثل تلك الحالات حتى لا تعود إليهم الحالة مرة أخرى وذلك بهدف إرضاء تلك الأرواح المسببة للحالة المرضية، تبدأ حفلات الزار عادة بدقات الطبول والدفوف مصحوبة بمتمتمات غير مفهومة ثم تبدأ طقوس بحركات الأجسام واهتزازها مع دخان البخور المنتشر في المكان المفعم بالضجيج والحركة، تستمر هذه الأعمال حتى يسقط المريض على الأرض نتيجة الجذب الذي مارسته آلات الطبل وتبدأ الكاهنة أو الكاهن أو العراف أو الشيخ بممارسة طقوس لإخراج الزار بالصراخ بصوت مرتفع

[1] محمد عباس إبراهيم، الثقافة الشعبية الثبات والتغير، دار المعرفة الجامعية للنشر، الإسكندرية، 2009، ص 124.

[*] **حاتم محمد علي:** مخرج في المسرح القومي السوداني.(مقابلة مع حاتم محمد علي 2017/07/19 بمستغانم)

على الجان والشياطين، طالبة منه الخروج من جسم المريض واعدة الجن المتلبس بالمريض بتلبية طلباته والتي عادة ما تكون ديكا أو خروفا بمواصفات معينة يلتزم أهل المريض بإحضارها، فبمجرد تقديم هذه القرابين للجان والأرواح الشريرة تخرج من جسد المريض ثم يدخل في فترة نقاهة يستوجب عناية خاصة من طرف عائلته.[1]

ولذلك الزار هو علاج جماعي يقوم على أساس إثارة الانفعالات المكبوتة، أي تفريغ انفعالي ونفسي وعاطفي وجنسي، وإطلاق العنان لها تحت عنف دقات الزار والإنشاد المفعمة برائحة البخور وماء الورد بهدف الوصول إلى حالة من التوازن النفسي والطمأنينة والراحة، إذا الزار هو ممارسة طقسية لها نظامها وترتيبها وشعائرها وأدواتها الطقسية الخاصة والبعد الطقسي في الزار الذي يقترب من الفعل المسرحي في الطابع السحري الميتافيزيقي عالم الجن والأرواح أغاني وتراتيل تقام بأصوات صاخبة من أجل الإثارة النفسية، واستعمال بعض الأدوات والأكسسوارات كالشموع والمشاعل لإضفاء الجو السحري، الغاية من الزار هو العلاج الجماعي والتطهير النفسي –استخدام مكياج شعبي المتمثل في الكحل والحناء – يعتمد على استحضار شخصيات غير موجودة كالجان وإقصاء الذات – .اللجوء إلى مساعدين في ترتيل الأغاني وراء العرافة ومع الموسيقى.[2]؛ أما مصطلح "كناوة" حسب الباحث المغربي"نورالدين زوال"* فهو تحريف لكلمة "غينيا"، لأن هؤلاء الجماعات ينحدرون من سلالة العبيد الذين تم استيرادهم من إفريقيا السوداء، كانت تسمى آنذاك السودان الغربي أو إمبراطورية غانا(دولة مالي، السودان،.. وقبائل أخرى بإفريقيا...) أو عبيد غينيا كما كانوا دائما يُسمون قبل اندماجهم التام في المجتمع، ونقطة التبادل التجاري مع شمال إفريقيا هي تمبكتو عاصمة إفريقيا السوداء المسلمة آنذاك، ومنها كان العبيد يوفدون وبكثرة، وأن

[1] ينظر محمد عباس إبراهيم، الثقافة الشعبية الثبت والتغيير، مرجع سابق، ص 128–126.

[2] ينظر فراس الريموني، الطقوس البدائية والمسرح، مرجع سابق، ص39.

* ***نورالدين زوال:*** باحث مغربي متخصص في الثقافة الشعبية.(مقابلة مع نورالدين زوال 2017/07/19 بمستغانم)

"الأكنى" هو الرجل الإفريقي الأبكم، ويقصد بالأبكم الفرد الزنجي الذي يضعون على فمه كمامة، وأنّ هذه الموسيقى نابعة من هذه الخلفية التاريخية، حيث يعتقد الباحث أنّ آلة "القرقابو" مستقاة من الأصفاد التي كانت توضع في يدي العبيد، وآلة "الجمبري" اتخذت شكل السفينة التي كانوا يحملون فيها، ويرى الباحث أن هؤلاء كانوا يأتون بهم خلال الهجمات الاستعبادية إلى المغرب ويسافرون بهم إلى أمريكا وأوروبا، ولكن كانوا يستغنون عن الجماعة التي تكون قدراتهم الجسمية ضعيفة، والآخرون الذين يفرون منهم، فكانوا يلجئون إلى الجزائر، تونس وليبيا.

يشير الباحث الفرنسي روني باسي في كتابه Les noms des metaux et des couleurs en Berbère إلى أن كلمة "كناوة" "أصلها أمازيغي وهو أكناو أو كناوية، وتعني أرض الرجل الأسود، وهي تسمية يطلقها خصوصا أهل الجزائر ومناطق جنوب ليبيا على أراضي أفريقيا"[1]، وبالنسبة للمغرب يعتبر ضريح «سيدي بلال» الموجود غرب مدينة الصويرة المرجع الأعلى، ومقام الأب الروحي لديوان أو"كناوة" كما يسمونها هم، وعلى إيقاع الموسيقى القوية والحارة للجماعات العرقية المنتسبة إلي طائفة العبيد، تخرج نخبة من الأتباع في جولات بين المدن لجمع الهبات والصدقات للزاوية، بلباسهم المميز ذي الألوان الحية، وشهرة «كناوة» كموسيقيين تجاوزت الحدود المغربية، لتعانق العالمية منذ شرع في تنظيم مهرجان سنوي لـ «كناوة وموسيقى العالم» بمدينة الصويرة في شهر يونيو، والسر يكمن في أنها ليست مجرد موسيقى عادية، بل هي موسيقى ذات إيقاعات قوية محملة بثقل الأساطير والمعتقدات الموغلة في القدم، ومشحونة بالإرث الحضاري الإفريقي.

[1] https://www.maghrebvoices.com/a/morocco-gnaoua/458874.html2019/01/9 14:00

أما حضرة "السطمبالي أو السطمبولي موسيقى نسبت خطأ إلى الباشا آغا السطمبولي، الذي ينحدر من مدينة إسطنبول التركية، بينما يرى الباحثون في أصول الموسيقى أنها نوع من الموسيقى الإثنية ذات صبغة عقائدية تعود أصولها إلى القارة الإفريقية.

وهي الموسيقى التي أُختصت بها الأقليات السوداء في ليبيا وتونس وخاصة بالجنوب، وهي تقترب من موسيقى القناوي بالمغرب الأقصى وموسيقى الديوان بالجزائر. ويقول عازف القمبري الحبيب الجويني: "إن جدوده الأوائل قدموا كعبيد عبر الرحلات التي كانت تقوم بها قوافل الأوروبيين خلال القرن الثامن عشر وتم بيعهم كعبيد، لكنهم استقروا في تونس"[1]،" مما سبق نلحظ أنه رغم اختلاف المسميات إلا أن هذه الظاهرة الإثنوغرافية ترجع لنفس الجذور الإفريقية وأن هذه الفئة قدمت إلى شمال افريقيا عبر التجارة بالرق.

هناك تغيرات طرأت على ممارسة "الديوان" ولم يكن من الممكن أن يتأسس هذا الفن بدون تأثيرات المحيط، ونعني بذلك الهوية والخصوصية العربية والإسلامية التي اندمج فيها هؤلاء العبيد ولعبوا فيها أدوارا مهمة باغنائها والاغتراف منها، وكان مفهوما أن نلمس داخل هذا الفن تقاطعات فنية أخرى مع حفاظه على الرائحة الإفريقية المؤسسة له في الشكل والغلاف الذي حمله هذا الغناء وهذه الإيقاعات المندمجة، ولكن هذه التغيرات طرأت عليه بعد إضفاء الشرعية الدينية (الإسلام) على الممارسة، لإحاطة الأصول بهالة من التقديس، وهي محاولة لإثبات وجودهم داخل مجتمع غريب عنهم، فكانت الإشارة إلى الانتساب داخل رحم المعتقد كعربون انتماء خوفا لا تملقا، حتى يحافظون على وجودهم تحت سيطرة الرجل الأبيض، هي محتويات جديدة مكيفة للإسلام من خلال الترتيب الفئوي (العبيد) والترتيب الديني (ديوان سيدي بلال)."فجاء الإسلام فحررهم من شقائهم وعبوديتهم وساعدهم على

[1] بدون مؤلف، في حوار مع عازف القمبري الحبيب الجويني لصحيفة العربي، السطمبالي موسيقى تونسية تروي رحلة الأفارقة الأليمة، صحيفة العربي، تونس،2016/01/05، العدد 10145، ص2.

الاختلاط بالجماعات الأساسية والثانوية "[1]؛ لكن الفكرة العامة له لم تتغير وجوهر هذه الممارسة نابع من تاريخ حقيقي، تاريخاً مقدس في حياة هذه الجماعات العرقية، وهي معتقد مكتسب من خلال التوارث من جيل إلى جيل منذ عصور غابرة إلى يومنا هذا.

2- مواسم الاحتفال

تعتبر المواسم أو المواعيد التي يقوم عليها "الديوان" بمثابة منطلقات أساسية له، وملكية خاصة للتخليد والتقديس، بحيث تلعب مواقيت الاحتفال دورا بالغا لما تقوم به من تجريد للزمن العادي، ليصبح زمنا تصوريا مقدسا مجهزا بالمعنويات الخارقة، واللاطبيعية التي أفرزتها الجماعات العرقية، إذا تصبح الممارسة موعد استثنائي يقدم واقعا من الماضي لتجسيد الأسطورة المؤسسة؛ يقام الديوان في مناسبات عديدة يحتفلون بليلة سبعة وعشرين من رمضان الليلة المفضلة عند الله، ليلة الملائكة والروح علاقات اعتباطية وأخرى غامضة، تصطحبها طقوس ثانوية كإشعال البخور والشموع والحناء والروائح، كما يقام "الديوان" أيضا في مواعيد غير دينية ولا موسمية كحفل الزواج أو الختان إذاً يتم استغلال قداسة الاحتفال وقابليتها لتبرير اختيار المواعيد، أو المواضيع الطقسية (بركة ، فال ...كما كان يفعل الأجداد)، والديوان العام الذي يكون في فصل الربيع، قبيل أن ينضج محصود "الفول" كتقديس لهذا النوع من الخضر لأنهم يعتقدون أنها خُضر عايشت معاناتهم مع العبودية، لهذا تمنع الجماعات العرقية استهلاك المادة إلا بعد أن يتم الاحتفال، والقيام بممارسة "الديوان"، هو ليس طقس زراعي(كالاحتفالات يناير عند الأمازيغ) وإنما ترميزا لمرحلة المتاجرة لأنهم كانوا يبيعونهم بمقدار "حفنة فول" أو "ملح" مادتان كان يتقايض بهما التجار في أسواق النخاسة ولهذا خصص لهم مكانة في سلم النسق التصوري " المواسم تظل نتيجة لتركيب تاريخي بين نوعين من الاحتفال. من جهة، يرجع أصل الموسم إلى الطقوس

[1]Monteil Charles ,La langue Bozo population des pecheurs du Niger ,cahier des religions Africaines,C.E., vol13 ,1979,P261-266 .

الفلاحية المنظمة حسب دورات وفصول السنة، وذلك لأجل تجديد العلاقة مع الطبيعة وإخصاب عطاءاتها. وقد كانت هذه المواسم تقام حول ضريح ولي صالح أو جد قبلي "[1] ، ففي الديوان تعد مواعيد الاحتفال سنوية تطبيقا لموضوع التخليد، الذي يصادف نحر الثور الأسود،"وغالبا ما يبدأ "الديوان" بليلة قبل الحضرة بتظاهرة في الشوارع البلدة، يضرب خلال هذه المسيرة على الطبل والقراقيب، وكثيرا ما يسبق هذا الجمع ثور يتقدم هذه المسيرة، وتلحق به الناس جماعات من نساء ورجال يتراقصون ويغنون لموعد القربان حتى يصلون بثور لمحلة الديوان في انتظار اليوم الموالي (يوم الذبيحة كما يطلقون عليه).

إن اختيار المواعيد لا يكون عشوائي وإنما يرجع إلى قدرة الذاكرة العرقية، أو بالأحرى إلى إبداعاتها في المحافظة على المعالم الكبرى، وإلى أهم المحاور والسمات التي تتميز بها من بدايات التسلسل التاريخي والذي تترجم لنا الدراسة كيفية الانتقال من نمط ديني إلى نسق آخر أكثر عالمية وتفرد.

"احتفالية الديوان" بما تحويه من موسيقى وطقوس هي ذاكرة عرقية جماعية، تبرز فكرة الزمانية أو الكثافة الزمانية كمسافة محددة تفصل بين الورثة الجدد والزمن السلفي، حيث في تزايد الإيقاعات الموسيقية وحدتها ترتفع الأنغام، دلالة على الالتزام "بالوعد" في ممارستها نداء للحياة، و"الاحتفال الذي يمثل في نفس الوقت احتفالا بالجماعات العرقية ذاتها "[2].

هناك علامات توقف تلزمنا السكون، التصورات التي تستعيد من خلالها الجماعات العرقية تحيين أحداث التاريخ، وفحوى الماضي الأليم "أي كلما جرى في ذلكم المكان وذلكم الزمان"[3] الظرف الزماني والمكاني الذي تم فيه تسطير المكونات التاريخية الروحية اللامادية، والمادية

[1] نور الدين الزاهي، المقدس والمجتمع، افريقيا الشرق، المغرب، 2011، ص84.

[2] François Andre Isambert, Le sens du sacre ,Edition de minuit ,Paris , 1982,P163.

[3] Eliade Mirea, Traite d'histoire des religions ,Edition Payot ,Paris ,1949,P 366.

كأنماط بنيوية للسلم التصوري القديم بحيث تنطلق من هذا الخزان سلسلة من الاعتبارات لتقديس الممارسة التي تكاد أن تكون فطرية .

أتى الديوان إلينا مثقلا بالطقوس في الشكل والمعنى، تتقاطع فيه عوالم من مرجعيات أنثربولوجية مختلفة في حضور الألوان والأباخير ووسائل تزيين الشكل والآلات الموسيقية، فهذه الاحتفالية إضاءة ثلاثية في التاريخ والأنثروبولوجيا والتحليل الموسيقي والأنطولوجي*

3- الآلات الموسيقية والإيقـــــاعـــــات في الديوان

لا ننسى الجانب الفني الذي تتميز به حلقة الديوان، وهي الموسيقى التي كانت بطل هذه الحلقة "وتطلق كلمة موسيقى على فنون العزف على آلات الطرب وعلم الموسيقى، هو علم يبحث فيه عن أصول النغم من حيث تآلفها وتنافرها وأحوال الأزمنة المتخللة "[1] كما عرّفت الموسيقى في الموسوعة الثقافية "بأنها فن الألحان والنغم ما يحيط به من نواحي العلم والمعرفة، وتتكون الموسيقى من أربع عناصر أساسية هي:الإيقاع، ميلودي، هارموني، الطابع الصوتي "[2] وقد عرّف "ابن سينا" الموسيقى بصورة علمية فقال:"إن الموسيقى علم رياضي يبحث فيه عن أحوال النغم من حيث التآلف والتنافر وأحوال الأزمنة المتخللة بينها ليعلم كيف يؤلف اللحن"[3] و"كلمة موسيقى في اللغة العربية فهي تطلق على من يتعاطى الموسيقى ويناظرها في اللغة الإنجليزية كلمة Music، وفي الفرنسية Musique وهذه الكلمة ذات أصل يوناني بمعنى (موزى) وكان ينظر إليها بطريقة شبه أسطورية على أنها فن أوحت به مباشرة وخلقته ربة الفن (موزى)"[4] ، الموسيقى من الفنون التي" تجعل الإنسان

---

*الأنطولوجيا:علم الوجود.

[1]عبد المجيد دباب، غطاس عبد المالك خشبة، رسالة في علم الموسيقى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،1991، ص7.

[2]حسين سعيد، الموسوعة الثقافية، مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر، نيويورك، 1973، ص964.

[3]ابن سينا، الشفاء، جوامع علم الموسيقى، المطبعة الأميرية، القاهرة، 1956، ص17.

[4]جوليوس بورتوي، الفيلسوف وفن الموسيقى، تر فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، لقاهرة ،1974، ص24.

ينطلق من عالم الواقع إلى عالم الحس والخيال، فيتخلص من أحزانه وآلامه التي تسيطر عليه، وكذلك لديها قدرة على تشكل السلوك الإنساني وتطهر النفس الإنسانية"[1]، هي فن جميل والجمال" صفة ثابتة فيها لا نخلعها نحن عليها، ومن ثم فلا يطرأ عليها أي تغيير، كما أن الموسيقى تكشف عن حقائق، فهو ينظر إلى الموسيقى على أنها تعبير عن الانفعال البشري، تلك الموسيقى التي تعلي من قيمة الملكات العقلية على الملكات الحسية"[2]، أما الآلات الموسيقية شكلت على غرار الإيقاع والرقص عبر الحياة وعلى مر من الأجيال رمزا لأقدم الحضارات، "بذل الإنسان كل ما وهبته الطبيعة له من نبوغ في صناعة الأبواق بأنواعها، والطبول والشخاشخ والمصفقات والنايات، وغيرها من الآلات الموسيقية" [3]، أما الآلات الموسيقية في الديوان احتفت بكامل أصالتها ولم تطرأ عليها أي تغيرات، لكن قد يتغير اسم الآلة الواحدة بتغير المناطق.

3-1 الآلات الموسيقية في "الديـــــــــــوان"

نستحضر مجموعة من الآلات الموسيقية التي سنجعلها مركز الإهتمام في هذا المحور وكيف توظف في طقوس الاحتفالية، كما ترتبط بعوالم الخفاء والجن وهي ليست مجرد ملحق للطقوس فحسب، بل توفر إطارا صوتيا وحركيا يساهم بشكل كبير في تحديد هوية تلك الموسيقى المنفردة بآلاتها وإيقاعاتها .

وقبل الخوض في هذا المحور لابد من الإشارة إلى جوقة أو أوركسترا الديوان :

المعلم: وهي الشخصية الرئيسية للفرقة والمستحوذة على الجو العام للاحتفالية ومهمته هي العزف على آلة القمبري .

---

[1] هالة محجوب، خضر محمد، جماليات فن الموسيقى عبر العصور، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية،2007، ص17.

[2] نفس المرجع، ص8.

[3] ويل ديورانت، قصة الحضارة، تر زكي نجيب محمود، مطابع الدجوي، القاهرة،1949، ص105.

القندوز: وهو تلميذ المعلم ويعزف كذلك على آلة القمبري وأحيانا على آلة القوقي تشبه آلة الكمان .

الكويوبانغو: وهو الذي يقول الكلام و يغني "البراج" كسلسلة خطابية .

المقدم: هو الذي يقوم بالترحاب للزوار، وكذلك يقوم بالذبح والتطهير أثناء الديوان العام، كما يقوم بمرافقة الراقصين الجاذبين .

الشاوش: وهو مساعد المقدم، وهو المسئول عن قبض الزيارات، وتقديم الشاي أو المشروبات خلال الاحتفالية.

أولاد القرقابو: يفوق عددهم (15) خمسة عشر فردا، وأحيانا يكون العدد حسب عدد أزواج هذه الآلات الإيقاعية، مهمتهم تكرار أجزاء الخطاب بعد الكويوبانغو.

الكركتو: هو الذي يضرب على الطبل وهو نفسه اسم هذا النوع من الطبل.

العريفة: وهي المرأة التي تشكل عضوا مكملا في الجوقة تقوم بنفس مهام الشاوش لكن تجاه العنصر الأنثوي، ثم من نشاطها الاهتمام بالبخور .

يستحيل أن يكون هناك ديوان وأن تكتمل الممارسة بدون هذه الجوقـــة الفنيـــــــة .

أما بالنسبة للآلات هناك الإيقاعية والوترية مثل:

3-1-1 الطبـــول :"الطبول Drumsإن الطبول هي أهم آلات الطرق، كما أنها من أهم الآلات الموسيقية كلها، والطبول مصنوعة من جلد مشدود على حفنة خشبية تضرب بالعصا، وذلك بالدق عليها في قراءات منتظمة تتخللها فترات تكون أطول أو أقصر من المعتاد، أو يرفع الصوت تارة وخفضه تارة أخرى"[1] و"تعتبر الطبول الإفريقية من أكثر

[1]ولتر جيمس بترار، الموسيقى تاريخ موجز، تر محمد التواني، مطبعة الأنجلومصرية ،القاهرة، ص23.

الآلات الموسيقية انتشارا والكثير من هذه الطبول مصنوع من البوص الضخم الحجم والبعض الآخر مصنوع من جذوع الأشجار الجافة بعد إجراء التجويف اللازم لها وتغطي غالبية الطبول بأنواع رقيقة من جلد الحيوان وتشتد شدا محكما مما يساعد على تباين الأصوات الصادرة منها"[1]، هذه نفس الطبول التي نجدها عند أفراد مجتمع الديوان "هكذا يؤدي الضربات الصماء (دم)والضربات الواضحة(طك)، تسمية خاصة بالإيقاعات المغربية والعربية، تغطي أسطوانة الطبول الحضرية بنسيج مزين بحاشية مذهبة(...)يوجد في الجنوب الجزائري أنواع أخرى من الطبول (قنقا، دندون، طبلة) أسماء أخرى معروفة بشكل أقل"[2]، وهذه الأنواع نفسها هي التي تستعمل في موسيقى الديوان وسنقوم بالتفصيل أكثر في كل واحدة على حدا :

القنقا: وهي الطبلة الكبيرة الحجم في الديوان ويقابلها صوت الوتر الغليظ في القمبري .

الصارا : وهي الطبلة المتوسطة الحجم في الديوان ويقابلها صوت الوتر الثاني في القمبري.

الكولو: وهي أصغر طبلة في الديوان ويقابلها صوت الوتر الأخير من آلة القمبري .

3-1-2 الجمبري (القمبري) :هو آلة وترية وتعرف أيضا بالهجهوج أو القمبري السوداني "آلة ذات أوتار تنقر بالأصابع، القمبري آلة طرب مشكلة من صندوق خشبي رنان مستطيل الشكل مغطى بجلد جمل أو بجلد ثور، يملك هذا العود الغريب الشكل ثلاث أوتار ممدودة بواسطة سيور مربوطة في المقبض المستدير يزين القمبري بمسامير نحاسية، بتماتم (ودع) كما يزين الجلد بخضاب الحناء تضاف في طرف المقبض جلاجل معدنية قابلة للعزل تحدث صلصلة في أثناء العزف(...)يرجع أصل القمبري إلى السودان هذا النوع من الآلات خاص بزنوج المغرب يستعمل القمبري في الحفلات التي

[1]سعاد علي شعبان، الانثربولوجيا الثقافية لإفريقيا، معهد البحوث و الدراسات الإفريقية،القاهرة،2004، ص135.

[2]إبراهيم بهلول، الآلات الموسيقية التقليدية في الجزائر، الديوان الوطني للثقافة و الإعلام،الجزائر،2004، ص29.

تقيمها الجمعيات (دردبة، ديوان، قناوة)ويرافق أغاني الشعائر(الطقوسية)[1]، ويختلف شكل الآلة من بلد لآخر حيث نجد القمبري بشكل دائري في كل من الشرق الجزائري وتونس بينما في الغرب الجزائري والمغرب نجده بشكل مستطيل.

3-1-3 القراقب: لفظ مستعمل في الجزائر بينما في المغرب الأقصى نجد كلمة القرقابات أو الشخشاخات، وفي تونس شكاشك، "القرقابو عبارة عن صناجات معدنية كبيرة (...)يبلغ طولها حوالي 30 سم، مكونة من قرصين محدبين في الوسط، في كل جهة من القرقابو المقرونين قد يضع فيها الموسيقي أصبعين أو ثلاثة من كل يد ليمسك الصناجات بينما يقوم الإبهام بقرع أحد القرصين بالآخر"[2]،"و يرجع أصل القرقابو حسب المعلومات الواردة إلى بداية العهد الهجري وقد ابتدعه بلال، صاحب الرسول وأول مؤذن في الإسلام (...)وبعد برهة أخذت القطعتان شكلا غير عادي استطاع أن يخرج منها صوتا.أعجب بلال ذاته بصيته فلم ينقطع عن اللعب بها حتى إنجذب إلى الرقص على رنينها "[3]؛ لذلك يتمسك مجتمع الديوان بجدهم الروحي بلال كرمز ديني تقربا من الإسلام الذي خلصهم من العبودية، "هذه الآلة لتشغل عامة الحلقة، وبالتالي لينجم عن فعل تجمعها، وتعانقها بآلة القنبري، مجموع إيقاعي ذو أوزان وذو أهواء اهتزازية قوية تتسرب بكل ارتياح، وسهولة إلى أقصى الأعماق الإحساسية والشعورية كمنطقة سرية"[4]؛ والغريب أن هذه الآلات المستعملة في الديوان آلات عضوية مصنوعة من أمعاء وأعضاء الحيوان، ما وجدناه في أوتار القمبري والجلود التي تغطي الطبول، والأغرب أنه لم يطرأ عليها أي تغيير إلى يومنا هذا .

---

[1] إبراهيم بهلول، الآلات الموسيقية التقليدية في الجزائر، مرجع سابق، ص17.

[2] المرجع نفسه، ص35.

[3] Brahim Bahloul , l'ART CHOREGRAPHIQUE EN ALGERIE,Op.Cit,P 25.26

[4] Cuvilier Andres, La musique et l'homme ou relativite de la chose musicale ,Paris,1949,P5

3-2 الإيقاعـــــــات الموسيقية في "الديـــــوان" :

لإيقاعات الديوان حكاية أخرى فهي مستمدة من إيقاع مسيرتهم الحياتية الصاخبة، "يعتبر الإيقاع عنصرا عميق التأثير فهو بمثابة القلب النابض الذي يحمل طابع شخصية صاحبه .كما توجد علاقة وثيقة بين كثير من الأعمال التي يؤديها الإنسان والإيقاع "[1]، وبالإيقاع "تربطنا الموسيقى بالمنابع العميقة للحياة"[2]، فهو"الوجه الخاص بحركة الموسيقى المتعاقبة خلال الزمان أي أنه النظام الوزني للأنغام في حركتها المتتالية"[3].

يعرفه البعض بأنه "مركب موسيقي يشمل على أزمان غير متساوية وهو إبداع جمالي "[4]

وتلعب الإيقاعات دورا مهما في موسيقى "الديوان" "فالإيقاع موجود في حركة أو نشاط أو أجهزة الجسم كالشهيق والزفير والراحة والتعب، وفي دورات الكواكب وتعاقب الليل والنهار والفصول" هو عنصر" التنسيق والتنظيم المطرد في الموسيقى وهو صورة لنظام تكرره ضربة (نقرة) أو ضربات أو نبضات متتالية مرتبة موسيقيا بشكل صاعد أو نازل "[5]،"و يرجع أصل كلمة إيقاع إلى الفرنسية Mesure بمعنى المقاس، وتعني هذه الكلمة التقسيمات الزمنية المتساوية التي تعترض السطر الموسيقي الذي يتكون من خمسة أسطر أفقية، وتحتوي كل مازورة على وحدات متساوية النبض الإيقاعي المتكرر"[6]؛ يشير Muniz Sodre إلى أنه بعكس الموسيقى الغربية، فإن" الإيقاع الإفريقي ذي النبرة المتأخرة يتسم بزمن أسطوري متجانس، بمعنى أن نهاية كل تتابع إيقاعي تعود إلى البداية مرة أخرى في حركة دائرية فهي تظهر نفسها كتأكيد للحياة حيث ينفي الموت باعتباره النقطة النهائية في التتابع الطولي، وهكذا وأن تغني أو ترقص، وأن تدخل الإيقاع، يصبح مثل الاستماع إلى نبضات قلب المرء

---

[1] هالة محجوب، خضر محمد، جماليات فن الموسيقى عبر العصور، مرجع سابق، ص 22.

[2] زكرياء فؤاد، مع الموسيقى ذكريات ودراسات، مكتبة مصر، القاهرة،1991، ص83.

[3] زكرياء فؤاد، التعبير الموسيقي، ط2، مكتبة مصر، 1980، ص21.

[4] مراد وهبة، المعجم الفلسفي، دار الثقافة الجديدة، القاهرة،1979، ص 67.

[5] زكرياء فؤاد، التعبير الموسيقي، مرجع سابق،ص22.

[6] عزيز الشوان، الموسيقى للجميع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د س، ص 110.

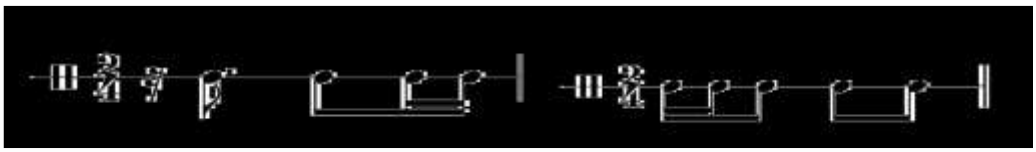
– أن تشعر بالحياة دون أن تخضع للنقش الرمزي للموت"[1]ويكون الإيقاع "شديد الأهمية هنا إنه زمن لحركة اللحن، بحيث يتناوب خلال هذه الحركة عنصر التأكيد المتوتر وعنصر إطلاق هذا التوتر ولذلك يحتاج التذوق للموسيقى إلى عديد من العمليات"[2].

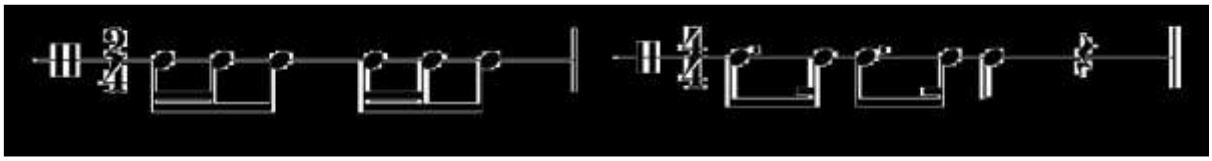
وينقسم الإيقاع في الديوان إلى قسمين :الإيقاع المستمد من الآلات التي تسمح عادة بسرعة أكبر من السرعة الموجودة في الصوت، كما أنها تشمل على دقة زمنية أكثر إحكاما أيضا .

وهناك إيقاع من نوع آخر وهو الإيقاع بالأكف أو الأيدي ونادرا ما نجد موسيقى تحتوي هذا الإيقاع، فهو يعطينا نوعا من الدراما النغمية .

لا يمكن دراسة هذا النوع من الموسيقى دون التطرق لآلياتها العلمية تستعمل في موسيقى الديوان كل من الإيقاعات البسيطة والمركبة :

الإيقاعات البسيطة :$^4/_4$ ،$^2/_4$







[1]ويليام رو، قيقيا نشلنج، الذاكرة والحداثة، مرجع سابق، ص 178.

[2]يوسف السيسي، دعوة إلى الموسيقى، مرجع سابق، ص 21.

الإيقاعات المركبة: $^{6}/_{8}$



تعتبر الموسيقى من أهم العناصر الثقافية التي اعتمدت عليها هذه الجماعات الإثنية لإثبات تميزهم الإجتماعي، والتمكن من استمرارية رصيدهم الثقافي، والنشاط الموسيقي في المجتمعات التقليدية، وهو"عملية متشعبة الأبعاد ومتعددة الجوانب لخلق الذات المجتمعة الظروف المناسبة لوجودها وتطورها"[1]، أما الموسيقى الإثنية فهي الفن الموسيقي الذي تصنعه هذه الشعوب في حقبة من الزمن، لذلك يصطلح عليها بالموسيقى العرقية للشعوب، و"تعتبر الموسيقى ظاهرة إجتماعية، إضافة إلى كونها ظاهرة جمالية، تسلط الضوء على السلوك الإجتماعي لدى مختلف الفئات الإجتماعية، فهي تعتبر ممارسة إجتماعية عرفتها جميع المجتمعات البشرية، ظهرت مع ظهور الإنسان، فكانت خلاصة تجاربه وجهوده الطويلة عبر المراحل التاريخية التي مر بها"[2]، وهي الحافظة لذكريات الشعوب لأنها تصقل السلسلة التاريخية له من خلالها، وبالتالي"الذاكرة الشعبية مرجعا للهوية الموسيقية لمجموعة بشرية ما على اختلاف ديانتها أو طبقتها الإجتماعية أو العرقية ...الخ، الأمر الذي يفرض تنفيذ منهجيات معينة لتحديد السمات الثقافية ومنها الموسيقية"[3]، أي"الموسيقى وسيلة مناسبة لتجميع الناس معا من أجل تحقيق هدف اجتماعي"[4].

---

[1] حسن جمعية، قضايا الإبداع الفني، مرجع سابق، ص21.

[2] ليلى تيتيش، بوعلام تيتيش، تاريخ موسيقى الزرنة في الجزائر، الجزائر،2000، ص25.

[3] Yves defrance, distinction et identité musicales ,une partition concertante ,cahiers d'ethnomusicologie, n20,2007,p8.

[4] Abeles, et. Al, Foundations of Music Education, London, Collier Macmillan publishers,1984,p 104-105.

وتتطلب مسألة تحديد تلك السمات الموسيقية، تحديد الإطار الجغرافي والرجوع إلى التراث التاريخي والثقافي الخاص بتلك المجموعة البشرية من خلال المنهجيات التي تتطور وتتغير وفق" تمشي ديناميكي لتحديد الحدود العرقية والثقافية النابعة من مجموعة بشرية للكشف عن خصوصياتها التي تتشارك في موروث موسيقي واعد، فالموسيقى في هذه الوضعية تصبح صدى لجملة من النقاط المشتركة والتفاعلات والانفتاح بين أفراد المجموعة الواحدة من نفس الثقافة"[1]، والمقاربة هذه تنطلق من" المعطى الإجتماعي لفهم الخصائص الموسيقية المحلية، وتعود إلى المعطى الموسيقي لفهم مميزات المجال الإجتماعية"[2]، و"التاريخ بوصفه نتاجا لمسيرة الشعوب الحضارية لابد أن يشمل كافة نشاطات بني الإنسان في رحاب البيئة عبر الزمان"[3] وإذ ظلّ ثالوث الحقّ والخير والجمال (الدّين والأخلاق والفنّ) مرتكز الدراسات الفلسفية الكلاسيكية، إلاّ أنّها سرعان ما انتقلت إلى المرحلة الوضعية التي أسّست لفعل الإنسان وذكائه في تحديد وجوده، وانطلاقا من هذه المدرسة بدأت بوادر فلسفة العلوم ترسّخ مبادئ البحث الموضوعي في ذاكرة الإنسان.

إلاّ أن هناك ثلاثة مجالات يُكوَّن من خلالها استرجاع الإحساس بالذاكرة الموسيقية هي «الاستقبال عن طريق فهم القوالب الموسيقية والاستقبال عن طريق التخيل والاستنباط ثم الاستقبال عن طريق العاطفة .أي أن اللحن يثير في حواسنا إمكان الإحساس بالشكل والقدرة على إطلاق الخيال ثم الانفعال العاطفي .وتكتمل هذه العناصر الثلاثة عن طريق العقل بشكل يجعل من الاستقبال الفني مجالا للاستمتاع الجمالي[4].»

---

[1] Monique desroches, musique et identité culturelle des tamouls de la réunion ,ibis rouge éditions ,2000,p8.

[2]محمد المصمودي، المنظومة الإيقاعية الواحية من خلال رصيد الموسيقى ذات التقاليد الشفوية –واحات الجريد بالبلاد التونسية نموذجا–أطروحة بحث لنيل شهادة الدكتوراه في العلوم الثقافية اختصاص موسيقى و علوم موسيقية، جامعة تونس، تونس، 2014، ص102 .

[3]قاسم عبده قاسم، بين التاريخ والفلكلور، مرجع سابق، ص42.

[4]يوسف السيسي، دعوة إلى الموسيقى، مرجع سابق، ص 319.

والموسيقى من مكونات الموروث الشعبي الذي" يتضمن الإبداعات التراثية للشعوب، سواء كانت بدائية أو متحضرة أي كل ما تم إنجازه عن طريق استخدام الأصوات والكلمات في أشكال غنائية شعرية أو نثرية، متضمنة الاعتقادات الشعبية أو الخرافات والعادات والتقاليد والرقصات والتمثيليات"[1]، هؤلاء الذين" يعتمدون في الاستماع على الإحالة أو الرجوع إلى أشياء تقع خارج الموسيقى إنهم ينسبون الموسيقى إلى شيء خارجها شيء قد يكون انفعاليا أو حسيا أو واقعيا"[2] لأن"كل ممارسة موسيقية، ذات تقاليد شفوية هي نظام صوتي متجانس، مع جملة الرموز والدلالات والعادات والتقاليد والطقوس الدينية والدنيوية و لها هوية خاصة بها، لذلك يضطر الباحث إلى استعمال عدة وسائل وأدوات ويقترح كل الطرق الممكنة لتحديد طبيعة الحدث الموسيقى وتفسيره قصد الولوج إلى نواته الدلالية".[3]

موسيقى "الديوان" الإفريقية توثق لرحلة الألم والاستعباد التي شهدها الأفارقة والأحباش القادمون قسرا من جنوب شرق إفريقيا وبحيرة التشاد متوجهين إلى أسواق النخاسة في أوروبا وأمريكا، حيث كان هؤلاء يطرقون سلاسل الحديد التي تكبل أرجلهم وأيديهم وسط إيقاع وأنّات الألم والقهر، موسيقى خيطت جراحهم وصانت تاريخهم وكانت وعاءا لهويتهم.

المبحث الثاني: تفكيـــــك طقوس ورمـــوز الديوان

جهد الإنسان منذ القدم في كشف حقيقة الكون، وفي التعرف على تفاصيل البدايات، فحاول السيطرة على الطبيعة من حوله، وكان هدفه في كل مرحلة مر بها إخضاعها لرغباته، لكنه فشل في ذلك، وكانت الطبيعة تتمرد عليه في كثير من حالاتها، فكان لا بد أن يؤمن" بوجود قوى خارقة تقف وراء المظاهر المتبدية لهذا العالم والتقرب منها، واجتذاب

[1] قاسم عبده قاسم، بين التاريخ و الفلكلور، مرجع سابق، ص44.

[2] Kemp, A.E, Individual differences in musical behavior, Hargreaues & North, 1997,p 45.

[3] أحلام حامد، الأبعاد السوسيولوجية للممارسة الموسيقية في المجتمعات التقليدية ،المركز التونسي للنشر الموسيقولوجي، تونس،2016، ص2.

عطفها وآلية فعله، فظهر الدين وتطور بشقيه :الشق الأول :اعتقاد يستخدم الأسطورة أداة للمعرفة، والكشف والفهم، والثاني: طقسي، يستهدف استرضاء الآلهة، والتعبد لها[1] .

وبين الطقس والأسطورة ظهر الموروث الشعبي المتمثل في احتفالية "الديوان" برموزها وطقوسها، موسيقاها، رقصها وأساطيرها، هي إبداع متراكم ومستمر كان ولا يزال المحور الجوهري للبحث والتقصي، هذا الموروث الشعبي نسيج من الرموز لا يمكن فهمها فهما علميا وحقيقيا، إلا من خلال دراسة الوحدات والعلامات والإشارات والرموز المؤلفة لهذا النسيج الاحتفالي المتشكل من: الرقص والغناء والأهازيج الغريبة والعادات الموسمية.

سنقوم بهذا التفكيك لنفهم تركيبة "الديوان" الرمزية، إذاً يجب فهم الجزئيات المكونة لوحدة الممارسة وفك قنواتها التعبيرية الرمزية، وعلاقة الطقوس بالقوى الخفية وعلاقة طقس "الديوان" بالأساطير الإفريقية، سنحاول البحث عن الوجه الحقيقي لبعض المفاهيم في الديوان بداية من الثور الأسود، اللون الأحمر والأخضر والأسود...، والسوط، السكاكين،... ولتفسير الديوان يجب ربطه بلون البشرة والترتيب الفئوي، وجمع المعاني وتفسير الدلالات الخفية وراء المقدس لكشف النقاب عن المعنى الضمني، فقد وجدت السيميائية –بوصفها علما حديثا –في المبحث اللساني مرتكزا تقوم عليه، وتستقي منه تقنيات وآليات ومفاهيم تحليلية، خاصة سيمياء الدلالة التي تلجأ إلى تطبيق الثنائيات السيميائية على موضوعات غير لغوية ولكنها ذات طبيعة إجتماعية كالألبسة والأطعمة والموروثات الثقافية ومن أهم هذه الثنائيات :الدال والمدلول، إن أهمية منهج التحليل السيميائي تزداد يوما بعد يوم وذلك من خلال الكشف عن الدلالات الرمزية، وأنساق المعنى وأنماط التفكير وهوية الجماعات المتضمنة في تلك المادة، فالرموز أبدعها المجتمع والأفراد، ولكن رغم هذه المحاولة إلا أننا من المستحيل أن نجد تفسير شامل حول الجوانب المتعددة والمتداخلة من الرموز ودورها في

[1] ينظر فراس السواح، مغامرة العقل الأولى، مطابع العجلوني، دمشق،1993 ، ص 10.

تشكيل الثقافة، فالعلاقة بين الرمز والمعنى الذي يشير إليه ليست علاقة طبيعية بل علاقة تستند إلى اتفاق بين الذين يستخدمون الرمز على أنه يشير إلى معنى محدد.

يجب أن نصل إلى توازن بين الدلالة والمعنى واللامعنى وعلى هذا النحو يتركب الجهاز السيميائي، وتتمظهر العارضة التي رسمها فرديناند دي سوسير بين الدال والمدلول في هذه الاحتفالية، وتطرح العلامة وتسمح بإمكانية وجود صيرورات نفسية، وتحمل الاستعارات خفية، وبما أنها تحمل في طياتها الأسس الغريزية فهي تؤكد على لذة الذات داخل الطقس، وهذا ما تسميها "جوليا كريستيفا" "التحويل "فالغريزة الموظفة داخل الاختلافية الدالة، تنقلها اتجاه اختلافيات دالة أخرى مجاورة"[1] والوظائف التي تلعبها بالنسبة للجماعات العرقية وبالتالي عن التاريخ الذي يربطها ويحرض نشوتها الداخلية، هي مجالات متناقضة الدين القوّى الخارقة، الإيقاع، سيد بلال، الثور الأسود ولكنها في جوهرها عالما متلاحم خاضع لترتيب منطقي رهيب.

إذن من الصواب أن نتبع المنهج السيميائي ثنائية الدال والمدلول لنفكك رموز هذه الممارسة، سنقوم في المرحلة الأولى بتحديد المستوى التعييني للممارسة.

قبل بداية الاحتفالية تجتمع أكثر من فرقة للاحتفال بالديوان العام، تخرج الجماعات العرقية بالثور الأسود لتقوم بجولتها المعتادة إعلانا عن قدوم موعد الاحتفال، ويتوسط هذه المسيرة شخصية هزلية تدعى "بوسعدية" أو" أبو سعدية" يرتدي ملابس غريبة يقوم برقصات إفريقية، وعند عودتها إلى المحلة الرئيسية تتعاون الجماعات لتطهير المحلة، ثم يقومون بإشعال الشموع في أركانها وأنواع البخور وتزيينها، في انتظار حضور الرجل ذا القدر والشأن في الديوان ويكون غالبا كبير السن، فيقوم بعملية النحر للثور، وقد يكون من نفس المحلة أو من محلة أخرى، ولكنه ليس خارج عن الجماعات العرقية، وقبل عملية الذبح للقربان يقوم

[1] Julia Kristeva, La Révolution du langage poétique ,Edition de Seuil .p 231

بالوضوء كمرحلة تطهيرية، المقدم يحضر أدوات الذبح وكل مستلزمات هذه العملية، فيخرج طبقا متوسط الحجم فيه علب من الحنة وشموع بيضاء طويلة، وملعقة من الخشب والعطور، والمجمرة أو المبخرة التي يتم فيها إشعال أنواع البخور، وأخيرا سكينين أو ثلاثة متوسطة الطول وحادة، يشرع المقدم أولا في تمرير البخور على اللباس الخاص الذي يلبسه الذبّاحين وهو لباس أبيض تقليدي خاص بأهل الديوان، ثم يلبسها للذباحين وبعدها يمنحهما السكاكين بعد تطهيرها هي أيضا بالبخور، ثم يأتي دور الشاوش الذي يقوم بوضع الحناء على ذيل الحيوان ورأسه وفوق ظهره، ليرسم شكل صليب ثم في رجليه الأربعة، بعدها يقوم الشاوش إعطاء كميات من الحليب للحيوان الأسود، بواسطة ملعقة خشبية، وبعد تشريب الثور يقوم بإعطاء الذباحين كميات من الحليب بنفس الملعقة التي شرب منها الحيوان، ثم يوزع كميات الحليب الباقية على الحاضرين.

مباشرة بعد هذا الطقس الغريب يسحب الثور إلى ساحة كبيرة ويوجهه اتجاه القبلة حيث تكون الشموع مشتعلة في الأركان، كمركز إضاءة رمزي، وفعلي في آن واحد، تنتهي إجراءات التقديس بعد سقوط الثور الأسود مذبوحا، ثم لتظهر العريفة إلى الحيوان فتغمس أصابعها في دم الحيوان المذبوح ثم تمسح على جبين الأطفال وتحت أذنيهم، وكذلك على خصر النساء، أو على مستوى بطنها امتثالا لتلبية حاجة راغبة فيها ومنهن من تأخذ نصيب من البخور الخاص برمزية موضوع حضورها.

نساء الجماعة العرقية تكون في تأهب تام لتحضير الطعام المناسب لليالي قيام الاحتفالية.

إذْ يحضر في الليلة الأولى مأكولات يطلق عليها الدرنو*ويوزع منه على الزوار، عند هذا القدر؛ يبدو أن ممارسة الديوان تقوم على" نسق تقني منسجم ومنطق خاص، يبرر بنيات الممارسة وجوانبها النظرية والاستعراضية لحقيقة إيديولوجية"[1]وفي الليل يجتمع هؤلاء في

*مزيج من الأرز المطهي والحليب، ويضاف إليهما قليل من السكر والسمن الطبيعي.

[1] Paul Mercier , Histoire de l'Anthropologie ,Ed F Maspero ,Paris ,1974,p95.

شكل دائري فاسحين المجال للراقصين (الجاذبين)، إذ يعلن عن هذه البداية المعلم بقراءة الشهادة الأولى وبعدها يخرج المقدم أو يحل محله الشاوش حاملا طبقا كبير تتواجد فيه الأدوات المستعملة في الرقص وأنواع البخور السبعة والمصنفة على أسماء القوى الخارقة والرمزية ليستعمل كل صنف منها حسب طبيعة القوى الساكنة أو المراد تمثيلها، وسنوضح ذلك في الجدول (1) الذي يبرز أنواع البخور المختلفة وعلاقتها بعملية تجسيد الشخصيات الرمزية، هي طقوس سكنتها تخمة الرموز والعلامات للاستنجاد والاستعانة.

"احتفالات جاءت ليجاورها، ثم لينصهر فيها عدد من الطقوس الحبيسة وممارسات طرد الشر، متشخصة في الأشكال الأكثر تنوعا لكائنات بشرية أو حيوانية، أو لشياطين أو لأغوال"[1]، إن قمنا بتحليل هذه الإحتفالية هي عبارة عن مشهد واعي مستعمل لعدة إسهامات، ممارسة تبنى على إستراتيجية ثابتة لكل دوره ومهامه نذكر أمثلة لبعض الطقوس المجسدة للأساطير، عند الممارسة تحمل العريفة طبق يحتوي على مجموعة من الأدوات والتقنيات المحددة تتمثل مثلا في السبحة وعصا طويلة نوعا ما وقطعة من جلد الخروف، تتماشى واستحضار الشخصية الرمزية سيدي عبد القادر التيجاني، كما نجد قطعة حجر يمثل بها شخصية سيدي علي وملعقة خشبية كبيرة تستعمل لخلط الطعام؛ ولعل هذه النماذج التصورية في الاستعمالات الرمزية تعكس بصفة مطلقة النسق التصوري كركن من الأركان الأساسية لممارسة الديوان .

1-رمزية الحيوان

يشير الثور مدلول الحيوان الأسود إلى حجم الجماعة ذات اللون الأسود، وقد يشير لصلابة العشيرة .... فتواجد الحيوان في الديوان يمثل علاقتها بالإنسان، كما أشار "ل.ف.طوماس "في تحليله للديانات الإفريقية(...)وهو بذلك يمثل على حد قوله رمزا

[1] لاوست، أسماء واحتفالات هيسريس، المجلد الأول، الفصل 3،1921،ص 254 .

وتشخيصا لذات الجد وتعبيرا عن وحدة "عشائرية".[1] دليل حماية النسب والسلالة العرقية وقد يكون في نحره استرضاء للآلهة، وأن يكون في صلح دائم معها، كي يأمن غدرها، عن طريق العبادة والتضحية، " الثور أيضا رمزا للخصوبة في كل حضارات عالم البحر المتوسط تقريبا "[2]، الثور الأسود كقربان هذه الفصيلة من الحيوانات المقدسة في عدة ديانات، لهذا فإن مدلول استعمال الثور زمنيا يجيب عن مقتضيات رمزية فهي لغة يقرؤها كل إنسان يعتنق ديانة.

يتوسل الإنسان إلى القوى العليا عن طريق الطقوس، كما يسترضيها بالقرابين والأضاحي، ويستعين بها للحصول على البركة، هذا الرمز الحاضر داخل هذه الاحتفالية يتوسط الحلقة مع عدة مراسيم، "التي تقدم قربانا كموضوع تبادل بين المتضرع الذي يلتمس والمتضرع إليه (الألوهية التي تتقبل الدعاء) (...) ويكمن إسهام التضحية في تحرير طاقة ضرورية للقوى الملتمسة ضمن مهمتها المتعلقة بتوكيد حياة المؤمنين "[3]، لإيجاد علاقة بين الإنسان والحيوان للوصول للقوة العليا،"القبائل البدائية تشعر بأنها مدفوعة نحو تقديم الأضحيات أو القرابين للآلهة، وغالبا ما تكون هذه القرابين إنسانية وذات قيمة عالية(...)استخدمت بدائل حيوانية(حمل أو عنز مثلا)."[4] المادة المضحى بها هي التي تقوم بوظيفة الوساطة "إن نحر الأضحية لا يكون لأجل النحر ذاته أو لأجل الاستهلاك، بل لأجل إخراج العناصر الحية من عضويتها البيولوجية لتصبح غذاء قدسيا"[5]؛ إذاً فالقربان هو مؤشر لمناشدة القوى الرمزية، فهناك أولاً، التفكير في القوى البدائية(الأسطورة) والاعتقاد بقوى عليا(المعتقد)، ثم محاولة استرضائها بشكل التعبد والممارسة(الطقس).

---

[1] LOUIS VINCENT Thomas, Les religions d'Afrique Noire,Textes et traditions sacrées, Ed, Fayard et Denoël,1969, p 50.

[2]فيليب سيرنج، الرموز في الفن الأديان الحياة، ط1، تر عبد الهادي عباس، دار دمشق، 1992، سورية، ص 50.

[3]نورالدين طوالبي، الدين والطقوس والتغيرات، تر وجيه البعيني،منشورات عويدات، بيروت 1988، ص39.

[4]جلين ويليون، سيكولوجية فنون الأداء، تر شاكر عبد الحميد، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 2000، ص85.

[5] E Durkheim, Les formes élémentaires de la vie religieuse, Livre poches, 1991, p578 .

إلا أن دلالة الرمز تكمن في إراقة الدماء والتبرك بها التي تبقي الغاية المبهمة التي لا تقدم التفسير والإنطباع الحقيقي للمعتقدات، ونحن كدارسين نلمس صراع عمودي بين الطالب والمطلوب (المتضرع والمتضرع إليه) في شكل احتفالية تشمل الصلاة والموسيقى والترنيمات والرقص والإيماءات التي تفضي بمكنون الروح "يحاكي البشر، بواسطة موت وبعث الضحية، الموت التجدد السنوي لقوى الطبيعة "[1] " وان العادة الدارجة بإسالة الدماء على المريد الصوفي، المخبأ في سرداب، من أضحية مذبوحة على لوح مثقوب هي عادة كانت متبعة على الأرجح، في آسيا منذ القديم، وذلك بفرض أن توصل إليه الطاقة الحيوية المستقرة في دم الثور"[2].

الأسطورة في الديوان "تمثل تعبيرا عن الأحاسيس الرئيسية وتعكس الشروط الإجتماعية والاقتصادية (...)للجماعة التي أنتجتها"[3]، يكون اهتمامنا بالأسطورة أو الفكر الأسطوري في ممارسة الديوان مرتكز على توضيح الاعتبارات التي تستخلصها الجماعة العرقية "بناءات مثقفة وأنماط منطقية، تسمح بحل التناقضات التي يطرحها الواقع (مشكلا حدثا تاريخيا أو اجتماعيا...)"[4]، هنا يجب أن نخترق محور ضمني لنتوصل لهذه النهايات الأنثروبولوجية وبحكم معيار لون البشرة الذي أصبح يلعب دور منهجيا وتصوريا، فالأسطورة المؤسسة للديوان هي استخدام المعطيات التي تكون وسائط سواء عن طريق الحيوانات أو عن طريق اللباس أو الألوان .

---

[1] عبد الله حمودي، الضحية و أقنعتها بحث في الذبيحة والمسخرة بالمغارب، تر عبد الكبير شرقاوي، دار توبقال للنشر، 2010، ص41.

[2] فيليب سيرنج، الرموز في الفن الأديان الحياة، مرجع سابق، ص 53.

[3] MAURICE BOWRA, chant et Posie des Peuples Primitifs ,PAYOT ,Paris,1966, P 12 .

[4] LEVI STRAUSS, Quelques Thème Fondamentaux de l'Anthropologie ,Cit In Bordas,Eneyclopedie,sciences socilaes,par Roger CARATINI,Coll ,Bordas, Belgique,1971,P63.

2-رمزية اللون

ديوان العبيد يحمل المعنى المستتر ما يحويه من مشهدية الإدراك والإشباع لتحقيق مخرج يلبي حاجياتهم الإثنية حيث شكل اللون في الممارسة، علامة سيميائية بارزة دل اللون الأبيض على صفاء التجربة الروحية وروح الجماعة والتكافل ووحدة المصير" الأبيض رمز الطهارة، منتشر جدا في الزمان والمكان (...)، أن أوجبوا على أنفسهم ارتداء الأبيض ودفن موتاهم في أكفان بيضاء(...)؛ فالأبيض كان يبدو لهم علامة الاستقامة والعدالة وإشعاع الخير"[1]، أما الأسود فيدل على الحزن والقهر الذي عاشته هذه الجماعة، " الأسود والفراغ متحدان بحيث لا يمكن الفصل بينها، كما يشير إلى ذلك «باشلارد»: فالأسود رمز الليل، رمز الغمر بالمعنى الأصلي والمجازي .والتعارض ، أبيض / أسود يرمز للتعارض بين موت أو قذارة من جهة | وحياة وطهارة من جهة أخرى"[2] .

الأخضر الذي يلبسونه ثم يقومون بالغسل دليل على الفرج والنجاة، "تغطي الأرض في الربيع برداء أخضر، والأخضر في الطبيعة هو علامة البعث. من هنا جاء بأنه علامة القيامة عند المصريين : أنه لون أوزيريس ، الذي عاود الحياة، ولون الجنيات الجنائزية ولون الموت في طريق إعادة الولادة للحياة على الرسوم القبرية المصرية. في اليونانية، شاركت الكلمة Chloros ، أخضر، في النبات المتولد، ذي العلاقة مع فكرة القوى الإلهية للتجديد"[3]

السلوك الطقسي أدى إلى تقصي المواقف إزاء ما هو تقليدي وما هو بدعي، أشكاله البدائية الساذجة، نقلت المجتمع فيما قبل التاريخ، تدريجياً وضمن عناصر تكاملها الإعتقادي من ظاهرة السكون الموغلة في القدم إلى عدة ظواهر نشطة جديدة، هي أيضا خاضعة لتفسيرات ذلك القدم التاريخي[4] من خلال تعلق هذا الإنسان بطقوس وأساطير لتلبية حاجياته الإثنية،

---

[1]فيليب سيرنج، الرموز في الفن الأديان الحياة، مرجع سابق، ص428.

[2] نفس المرجع، ص429.

[3]فيليب سيرنج، الرموز في الفن الأديان الحياة، مرجع سابق، ص422.

[4]فرانكفورت، ما قبل الفلسفة،ط4، تر جبرا إبراهيم جبرا، منشورات دار مكتبة الحياة، بغداد،1960 ، ص14 .

وهكذا نجد أن الأسطورة" وسيلة حاول الإنسان عن طريقها أن يضفي على تجربته طابعاً تركيبيا، هي عملية إخراج لدوافع داخلية بشكل موضوعي"[1] تمثل "صورة الأسطورة انعكاسا للإمكانات الروحية الكامنة في كل واحد منا، ومن خلال تأملنا لتلك الإمكانات فإننا نستدعي قواها لتفعل فعلها في حياتنا الخاصة "[2]، وتتحول الأسطورة إلى دين، أو يتم امتصاصها من خلال السيطرة الدينية المثالية[3]، ويعتقد أن الأساطير قصص حقيقية تدرس وقائع وأحداث حصلت بالفعل في يوم من الأيام الماضية.

يجد الباحث في قواميس اللغة وغيرها، أن هذه الكلمة تبدو بشكلين، أحدهما بمعنى الجذر طسق، وهذا ما يوجد في معاجم اللغة القديمة، والآخر بمعنى طقس، وغالباً ما نجده في القواميس والمعاجم اللغوية الحديثة.أما الطسقُ :فهو عند بطرس البستاني في" محيط المحيط"، بالفتح، يلحنه البغاددة فيكسرون، وهو مكيال، أو ما يوضع من الخراج على الجربان، أو شبه ضريبة معلومة، وكأنه موّلد، أو معرب[4]

وقد كرر هذا التفسير الفيروز أبادي في" القاموس المحيط[5]، وجاء هذا التفسير في" لسان العرب[6] (لابن منظور الذي ذهب إلى أنه فارسي، وقال: كتب عمر إلى عثمان بن حنيف في رجلين من أهل الذمة أسلما :ارفع الجزية عن رؤوسهما، وخذ الطسق من أراضيهما، وفي التهذيب، الطسق شبه الخراج، له مقدار معلوم، وليس بعربي خالص، والطسق :مكيال معروف.

أما "الطقْس، عند الجوهري في صحاحه حالة الجو من ضغط وحرارة ورطوبة ورياح وتساقط، ودرجة سطوع الشمس في يوم أو أيام قليلة"[1]، ونجده في" المعجم الوسيط"، بمعنى

---

[1]نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ط2، دار نهضة مصر، القاهرة، ص 21 .

[2]جوزيف كامبل، قوة الأسطورة ، تر حسن صقر، ميساء صقر، دار الكلمة للنشر والتوزيع، سورية، 1999، ص303.

[3]محمد عبد المعيد خان، الأساطير العربية قبل الإسلام، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1937، ص3 .

[4]البستاني، بطرس المعلم، محيط المحيط، ط2، مطبعة تبيويرس، لبنان، 1987 ، ص 258 .

[5]الفيروز أبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب، القاموس المحيط، المؤسسة العربية للطباعة والنشر، ج3 ، لبنان، ص267 .

[6]ابن منظور، محمد بن مكرم الأنصاري، لسان العرب، ط3، دار صادر، بيروت، لبنان، 1994، ص 225 .

النظام أو الترتيب"[2]، وتكرر هذا في" القاموس المحيط "للفيروز أبادي[3]، وجاء عند البستاني في قاموسه "محيط المحيط"أنه عند النصارى يطلق على شعائر الديانة واحتفالاتها، وهو معرب لكلمة "تكسيس"باليونانية، ومعناها نظام الترتيب، والجمع طقوس، والطقيساء، والطقيسة مكان صغير خارج دار الحريم، يستقبل فيه الأضياف"[4]، والطقس في اللغة الانجليزية (tax)بمعنى شعائر"[5]، ولربما تشابهت كلمة طقس مع (ritual) في الإنجليزية وهي بمعنى: فَرض ضريبة، أو تقاضي ضريبة"[6]. والطقس" :هو الحالة الانفعالية التي تصاحب الأسطورة حيث تُولد الخبرة الدينية المباشرة حالة انفعالية، قد تصل في شدتها حداً يستدعي القيام بسلوك ما(...)، ولعل الإيقاع الموسيقي والرقص الحر كان أول أشكال هذا السلوك الاندفاعي الذي تحول تدريجياً إلى طقس مقنن، ويترافق تقنين الطقس وتنظيمه في أطر محددة ثابتة مع تنظيم التجربة الدينية وضبطها في معتقدات واضحة يؤمن بها الجميع، ويرون فيها تعبيراً عن تجاربهم الفردية والخاصة وبذلك يتحول الطقس من أداء فردي حر إلى جمعي ذي قواعد وأصول مرسومة بدقة"[7].

أما مصطلح" الطقوس الدينية(Liturgy)، وله في الكنائس الغربية الكاثوليكية البرستانتية معنيان "الأول ما تفرضه الكنيسة من طقوس العبادة الجماعية، والفردية عدا الصلوات الشخصية التي يقوم بها المتعبد من تلقاء نفسه، والثاني:القداس الذي يعتبر أهم الطقوس الدينية التي يشترك فيها الكاهن والمصلون"[8]ويرتكز الدين على ثلاث مقومات رئيسية هي:"الأسطورة، والطقس، والمعتقد" والتي لا نستطيع التعرف على الظاهرة الدينية في قيديها

---

[1]الجوهري، الصحاح في اللغة والعلوم، ط1، تحقيق نديم مرعشلي، دار النقاش، بيروت، ص675.

[2]أنيس، إبراهيم وآخرون، المعجم الوسيط، ط2 ، ص 587 .

[3]الفيروز أبادي، القاموس المحيط، مرجع سابق، ص256

[4]البستاني، بطرس معلم، محيط المحيط، مصدر سابق، ص533.

[5]حسن الكرمي، المغني الأكبر، ط1، مطبعة لبنان، بيروت، 1988، ص 1167.

[6]حسن الكرمي، المغني الأكبر، مصدر سابق، ص1435.

[7] فراس السواح، دين الإنسان، دار علاء ، دمشق، 1994، ص 53 .

[8]مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط2، مكتبة لبنان، بيروت، 1984، ص237.

المجتمعي، بدون التعرف عليها مجتمعة ومتعاونة "[1]، اختلفت التعاريف لكن كلها تصب في مغزى واحد، "الطقس يميل أساسا من خلال تكرار واستدامة القواعد التي تثبته إلى تكريس ديمومة الحدث الإجتماعي أو الأسطوري الذي أوجده .فهو استنادا إلى ذلك، إعادة خلق وتحيين لماض غامض غالبا، لكنه يأخذ معناه عند الذين يستخدمونه على أنه فعل ديني"[2]، يعرف فراس السواح الدين :"بأنه التعبير الجمعي عن الخبرة الدينية الفردية،

وقد تم ترشيدها في قوالب فكرية وطقسية وأدبية ثابتة"[3]، ويرتكز الدين على ثلاث مقومات رئيسة هي: الأسطورة، والطقس، والمعتقد، " والتي لا نستطيع التعرف على الظاهرة الدينية في تبديها المجتمعي، بدون التعرف عليها مجتمعة ومتعاونة"[4].

"ليست الأسطورة من الكلمات المستحدثة في اللغة العربية، والمضامين التي استوعبتها هذه الكلمة في الاستخدامات الحديثة، تستند إلى مضامينها القديمة، تفيدنا المعاجم العربية، بأن كلمة أساطير قد جاءت من السطر، وهو الخط والكتابة، وجمعه أسطار، وجمع الجمع أساطير، ونعثر على أول استخدام للكلمة في القرآن الكريم، حيث جاءت في قوله تعالى:«"وقالوا أساطير الأولين، اكتتبها فهي تملى عليه بكرة وأصيلا»"[5] [6]،

في واشتقاق كلمة" أسطورة "في العربية يقارب اشتقاقها في اللغات الأوروبية، فكلمة Myth في الإنجليزية والفرنسية وغيرها مشتقة من الأصل اليوناني Muthas وتعني قصة أو حكاية[7]،" والأساطير في الواقع، علم قديم، إنه أقدم مصدر لجميع المعارف الإنسانية"[8]

---

[1]فراس السواح، دين الإنسان، مرجع سابق، ص 69 .

[2]نور الدين طوالبي، الدين و الطقوس و التغيرات، مرجع سابق، ص34.

[3]فراس السواح، دين الإنسان، مرجع سابق، ص43.

[4]مرجع نفسه، ص 69 .

[5] القرآن الكريم، سورة الفرقان، آية5 .

[6]فراس السواح، ، دين الإنسان،مرجع سابق، ص56.

[7] مرجع نفسه، ص 56 .

[8]أحمد كمال زكي، الأساطير دراسة حضارية مقارنة، ص44 .

"ويرى دوركهايم ضرورة وضع معايير للتمييز بين ما هو مقدس، وما هو دنيوي، في معتقدات الجماعة وممارساتها، هؤلاء الجماعات أخضعوا طاقة الأسطورة الجمالية والفكرية والمعرفية للتعبير عن تجربة الإنسان الأسود، وما تفعله الأسطورة في "الديوان"عند استلهامها في العملية الجدلية ما بين الماضي والحاضر والمستقبل، وأن دورها لايكمن في التعبير عن الأشياء العارضة المنتهية في الزمان والمكان وإنما في التعبير عن القيم الخالدة والنماذج الكبرى وموقفها موقف درامي لأنه موقف صراع دائم بين الخير والشر، أثر الأساطير ممتد لأنها منطوق النفس الإنسانية،" وتتحول الأسطورة إلى دين، أو يتم امتصاصها من خلال السيطرة الدينية المثالية"[1].

الأسطورة معتقد إنساني متكامل بمضامينه وأشكاله البدائية الساذجة، نقلت المجتمع المشاعي فيما قبل التاريخ، تدريجياً وضمن عناصر تكاملها الإعتقادي من ظاهرة السكون الموغلة في القدم إلى عدة ظواهر نشطة جديدة، هي أيضا خاضعة لتفسيرات ذلك القدم التاريخي[2]، وهكذا نجد أن الأسطورة وسيلة حاول الإنسان عن طريقها أن يضفي على تجربته طابعاً تركيبياً، وأن يخلع على حقائق الحياة العادية معنى فلسفياً، ويمكن القول أن الأسطورة عملية إخراج لدوافع داخلية بشكل موضوعي[3]، ويعتقد أن الأساطير قصص حقيقية تدرس وقائع وأحداث حصلت بالفعل في يوم من الأيام الماضية، وما زالت هناك شعوب كثيرة من سائر أنحاء العالم تذكر هذه الأساطير، وتؤمن بها، أما الغرض من هذه الأساطير فهو حماية الإنسان من دوافع القلق والخوف،" فهي استجابة للنوازع الداخلية التي يعيشها الإنسان نتيجة إحساسه بالخوف، ورغبته في التعرف على الحقيقية المؤكدة"[4].

---

[1]ينظر محمد عبد المعيد خان ، الأساطير العربية قبل الإسلام، مرجع سابق ، ص 3 .

[2]فرانكفورت، ما قبل الفلسفة، مرجع سابق، ص14 .

[3] نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، مرجع سابق،ص 21 .

[4]صالح ابن حمادي، دراسات في الأساطير،، ط 1، المعتقدات الغيبية، بوسلامة للطبع، تونس، 1983،ص 5- 10.

ومن هنا "نشأت الطقوس الدينية التي كان الإنسان يحييها في مواسم معينة، والأسطورة بمعناها المحدد وصف لهذه الطقوس، أو هي الحكاية التي ترتبط بها"[1].

يمارس هؤلاء الطقوس ويتقيدون بها دون أن ينتبهوا إلى ما فيها من نظام تترجمها رموز الجماعة الصوتية منها والحركية، وتتحقق من خلالها غايات التواصل وتتشبع حاجات رمزية أساسية للأفراد، وأهم ما يميز هذه الطقوس عموما هو تكرارها من قبل ممارسيها خلال أزمنة مضبوطة، لإحياء واقعة مضت أو للاحتفاء بحدث يعني للجماعة أو لأحد أفرادها رمزا لشيء كبير، والغريب أنهم يتجمعون في شكل دائري،"و في قاموس الرموز" من أهم ما ترمز إليه الدائرة انعدام التفرقة والتمييز، الشكل الدائري ليس له بداية ولا نهاية ولا يقبل الانحرافات، كلما ابتعدنا عن المركز تتعدد الأجزاء وتنقسم، وعكس ذلك في وسط الدائرة تلتقي كل الإشعاعات في إطار مركزي وموحد وهي النقطة المركزية التي تنطلق منها كل الخطوط المستقيمة .وكلما اقتربنا من المركز يزداد الانسجام والتوحد و العكس صحيح"[2]، ولهذه الحلقة دلالات عديدة.

3- رمزية القناع

كان القناع عند الشعوب القديمة ولاسيما في الشرق الأقصى وإفريقيا يحمل أبعادا دينية، ويحوي دلالات روحانية ويشمل علامات صوفية، طقوسية وشعائرية قبل أن يتحول إلى أداة لتحقيق فرجة درامية جمالية وفنية ارتبطت أيما ارتباط بالمسرح، "أما عن تصنيع هذه الأقنعة فقد جرت العادة على استخدام مواد ليست ثقيلة على الرأس فكان الاختيار يقع على كل من الأنسجة القطنية أو الكتانية أو الفلين أو الجلود "[3]، أما في هذه الاحتفالية يقومون قبلها بطقس غريب يلونون وجوههم برماد النار، وتلوين الوجه هو نوع من الأقنعة ويتم إزالته

---

[1] نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، مرجع سابق، ص21 .

[2] chevaliers et Alain Cherbrant ,robert Laffont: Dictionnaire des symboles, jupitier,1982,pp191-195.

[3] مجد القصص، مدخل إلى المصطلحات والمذاهب المسرحية، مطبعة روزانا، عمان، 2006، ص20.

بعد انتهاء هذه الأهازيج، حيث عرفت كل الشعوب البدائية القناع كوسيلة لتأمين حياتهم، وصد المخاطر عنهم، فحظي القناع بمكانة مقدسة في المجتمعات البدائية القديمة، ويعرف القناع بأنه " ما تتقنع به المرأة من ثوب تغطي به رأسها ومحاسنها، وقال الأزهري: ولا فرق بين الثقات من أهل اللغة بين القناع والمقنعة، وهو مثل اللحاف والملحفة. وفي حديث أثاره رجل مقنع بالحديد، هو المغطى بالسلاح، وقيل هو الذي رأسه بيضة، وهي الخوذة، لأن الرأس موضع القناع"[1] وفي معجم لاروس العربي الحديث: فيعرف القناع بأنه هو« ما تغطي به المرأة رأسها، وكل ما يستر به الوجه.

والقناع : السلاح جمعة قنع وأقنعة (قناع القلب) غشاؤه، كشف القناع عن الشيء خارجه."[2]، يشير الناقد والأنثروبولوجي الفرنسي رينيه جيرار René Girard في تعريفه للقناع وعلاقته بالإنسان إلى وجود ثلاث ميزات لصيقة بالقناع منذ نشأته البدائية وهي :" بأنه طقس ديني يختص بأنماط العبادات والشعائر البدائية. وبأنه يحمل خاصية التحول من حيث الشكل، لكنه كظاهرة لصيقة بالإنسان، فهو تقليد موحد بين جميع البشر مهما تباعدوا جغرافيا وثقافيا، وهو ما يمنحه خاصية الثبات والوحدة بين البشر كظاهرة ذات بعد أسطوري. وأيضا بأنه لا يقدم القناع على الرغم من كونه محاكاة للطبيعة بعدا طبيعيا أو صورة طبيعية لإنسان، بقدر ما يعتبر ملمحا ثقافيا يتوحد كطقس مع نظائره في كل ثقافات العالم."[3] ، أما كلمة Masque» و Mask فتنحدر من الايطالية Mascha والتي تعني الساحرة. وذلك

[1]ابن منظور، لسان العرب، ط 1، دار الكتب العربية، بيروت، 2003، ج 8، مادة قنع، ص 357.

[2]جماعة من كبار اللغويين العرب، المعجم العربي الأساسي لاروس، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، 1988، ص1010.

[3]محمد الأمين بحري، سيمياء القناع في الخطاب الروائي (الدلالات والمؤولات في أعمال الطاهر وطار)، الملتقى الدولي السادس – السيمياء والنص الأدبي –، قسم الآداب واللغة العربية،جامعة محمد خيضر، بسكرة، من 18-20 /2011/04، ص 404 .

لعلاقة بعادة تلطيخ الوجه باللون الأسود في طقوس السحر. أما القناع المستعمل في التراجيديا فكان باللاتينية اسم Persona ، وهي كلمة مأخوذة من التعبير Pros–Opon ، الذي يعني ما يواجه الوجه، والصورة التي يعطيها الإنسان عن نفسه للآخرين، ومنها أتت الكلمة اليونانية Prosopon التي كانت تستخدم للدلالة على الوجه والقناع، وعلى الدور الذي يلعبه الممثل في التراجيديا حيث يضع القناع الخاص به، خاصة وأن الممثل كان يؤدي هذه الأدوار بتبديل الأقنعة.»[1] ، أما الكلمة المستعملة للدلالة على الشخصية المسرحية في اللغات الأوروبية الإسبانية Personaje وفي الفرنسية Perseonalite وفي الانجليزية Personality لها نفس الأصل اللغوي، مما يدل على الدور الذي لعبه القناع في تكوين الشخصية المسرحية؛[2] فالقناع هو:" عبارة عن غطاء مشكل مرسوم، يثبت على وجه الممثل ليخفي ملامحه الأساسية في سبيل إعطاء الإحساس بملامح أو هيئة أخرى للإنسان، أو الحيوان، أو نبات، أو طير، أو شيء ما. كما يحدد القناع الملامح الأساسية للشخصية المؤداة ويحدد أيضا عمرها والطبقة الاجتماعية ومزاجها ولكن على نحو ثابت"[3] ، وهو الوجه الآخر للإنسان، أو هو بمثابة الصورة الاصطناعية له حيث يعتبر أداة مساعدة لأداء مجموعة من التمثيليات في سياقات درامية مختلفة، كذلك الغلاف الفني والجمالي الذي يحيط بالوجه وبجسده التشخيص الديناميكي، فيعبر هذا القناع عن طبيعة الشخصية الأسطورية محل التجسيد، هل هو يعبر عن شخصية خيرة أم شريرة، وهل هو يمثل طبقة أرستقراطية أو طبقة فقيرة، كما يعبر أيضا عن الحالة النفسية هل هو إنسان سوي أم مجنون.

[1] ماري الياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ط1، مفاهيم ومصطلحات، المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون، 1997، ص 355.

[2] رضا غالب، الممثل والدور المسرحي، أكاديمية الفنون، مصر، 2006، ص 46.

[3] باسم إبراهيم العراوي، دلالات و متغيرات في المسرح، ط1، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، 2012، ص 95.

يقوم القناع على حسب «باتريس بافيس Patrice Pavis بتشويه طوعي للمظهر البشري، فهو يرسم بكاريكاتورية ويعيد تركيب الوجه كليا، سواء كان تعبيرا مبتذلا أم أسبلة، فكل شيء يصبح متاحا صورة وفعلا من خلال استخدام المواد الحديثة ذات الأشكال والحركة المذهلة.»[1] ومعنى هذا أنه يأخذ القناع بعدا دلاليا مشفرا، حيث يوحي إلى الموضوع بطريقة غير مباشرة مخاطبة المتلقي لتفسيرها وحل شيفرتها حتى يستوعب مضمون الرسالة بصفة خاصة والاحتفالية بصفة عامة.

يقال بأن القناع يزيل القناع، ومعنى هذا أنه لا تخلو حياة الإنسان من دون ارتدائه للأقنعة، فمن خلالها يخلق الاستلهام في ترجمته لتصور معين، مخالفا من خلاله للنظام والأيديولوجية السائدة بارتدائه للقناع البشري من خلال الإيماءة أي بواسطة تعابير الوجه، والتي يعبر من خلالها عن موقف أو تصور ما. أو أن القناع يقوم ضد هذا الاستلهام فيمسخ حامله وذلك من خلال النفور من هذا القناع لملامحه الشيطانية المستهجنة وهي تمثيل استعاري للسخرية من تراتبية المجتمع، وضرب للصورة الموحدة للجسد الاجتماعي[2].

حيث أصبح عنصرا مهما في طقوسهم، وممارساتهم الدينية، بل اتخذوه أداة لتجسيد المقدس، وهي تحمي حاملها من أن تحل بداخله الروح التي يتقمصها ولكنها في نفس الوقت يمّكنها من الإمساك بقوة هذه الروح، وارتداء القناع هو محاولة لاستمرار الحياة من خلال الموت ثم إعادة الروح لظهور من جديد فيرتبط الراقص بالروح الخفية متحدا مع قواها، لتتشكل لديه قوى روحية تسمح له بالتخلي عن جسده الفاني ودخول الحياة الأبدية.

[1] عزوز إسماعيل عفاسة،،أحمد حسن اللوح، التدريس الممسرح، ط1، دار المسيرة للنشر و التوزيع، عمان،2007، ص131.

[2] أحمد إبراهيم، الدراما والفرجة المسرحية، مرجع سابق، ص 78.

تشكل الأقنعة إحدى الدعامات الأساسية لعملية التقمص، التي يتوارى خلفها الشخص الذي سيركب الشخصية الرمزية، "أقنعة تجسد بأعلى درجة من التشويه وجوه بشرية إلى أقنعة تحيل بمهارة عالية على وجوه مختلف الحيوانات"[1]، يجب أن نعلم أن القناع ليس صورة رجل ولكنه تجسيد للروح لا يمكن تغييره وشكل لا يمكن للزمن أن يبدله، "فالقناع الإفريقي ليس تسجيلا لتغيرات الإنسان ولكنه تجسيد لتلك الأرواح التي تسكنه" [2]، والقناع الطقسي ليس سوى جزء من مسألة أشمل، وهي تجسيد الإله، وذلك عبر خصائص الجسد الإنساني التي تعبر عن الحيوية، والإثارة كالجمال، والقوة، كما لبعض القوى الإلهية صلات خصوصية بالقناع حيث تجعل منه تعبيرا رمزيا عن مظاهر فوق الطبيعة.

4- رمزية سيدي بلال

ثم نذهب إلى الأيقونة السيميائية في الممارسة وهي شخصية "سيدي بلال" تبرز مكانته كشخصية تاريخية وحقيقية لتعطي شرعية للممارسة الشعائرية، قاموا ببعض التعديلات في هذه العادات ذات المرجعية الإفريقية، فحولوا اسم الطقس ليرتبط بشخصيته مؤذن الإسلام بلال بن رباح، ويحدد ماضي الجماعات العرقية المنحدرة مباشرة أو غير مباشرة من العبيد القدامى "أن الإسلام قد "تسودن" وكيف من طرف "السودانيين" حسب ذهنيتهم ما دام يتضمن عناصر التقديس والألوهية المعتمدة على الاعتقاد"[3]فهم بذلك يدركون واقعهم ولا يستعيدون نمطا رمزيا نظريا فحسب، بل نمطا رمزيا معاشا[4]، السيد بلال شخصية مجهزة بكل مؤهلات القوة لتكون الرمز الأسطوري لتجسيد الإنتماء بما أنها شخصية أكدت

[1] جامع بن يذير، مهرجان يمعشار بتزنيت، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، المغرب،2007، ص 66 .

[2] سعاد علي شعبان، الانثربولوجيا الثقافية لإفريقيا، مرجع سابق، ص 145.

[3] Monteils Charles , Divination chez les Noires d'Afrique ,IN Bulletin de comite d'etudes historiques et scientifiquede l'Afrique Occidentale Français ,T.XIV ,Janv-Juin,1931,P 43.

[4] Solange de Ganey, Aspect de Mythologie des Symbolisme Bambara, Journal de Psychologie Normale et Pathologie, VI eme année ,P.U.F,Paris ,1949 ;P181.

وجودها وفرضت هيبتها في مجتمع مسلم، كناية عن الانتماء، كما تم استبدال شرب الدم بشرب الحليب، وغيروا بعض الأبراج واستبدال كلماتها بأسماء الصحابة والصلاة على النبي محمد، وليكون مبرر لعدة طقوس لأنهم يعيشون في مجتمع يعتنق دين الإسلام يعبر م.ريفيل"أن الديانة محددة للحياة الإنسانية بواسطة الإحساس برابطة توحد الفكر البشري"[1]إن غالبية الجماعة العرقية وما تضمه من أفراد من شتى القبائل (بنبرا،قورما،حوصا،صونغاي،كاتسينا ،...)ترجع كما وصفه"جون روش" :"إلي طقوس الأجداد والجان وآلهات كونية وإلى أنساق عالمية (كالإسلام)"[2] تقوم الجماعات العرقية على أساس الالتزام بتركيب وبناء العلاقات بالشخصية وبالعناصر الموضوعة كقنوات أنثربولوجية لتدعيم خطوات التقديس.

5- رمزية اللباس

أما اللباس في الديوان له رموز يدل عليها ورسائل يوجهها من خلال كل زي، فهذا النوع من "الفن لا يخضع لقانون واحد إنما يخضع لظروف اجتماعية متعددة تجعله يتلون بشكل معين حسب الأشكال الاجتماعية ونوع الحياة الاجتماعية السائدة ومع مستوى الحضارة الغالبة "[3] والتي على أساسها يتم تصميم الملابس التي يجب عليها أن تؤدي الدور اللازم.

تعتبر الملابس أهم شيء يلفت انتباه المشاهدين للعرض ويشدهم إلى آخر وهلة من العرض وذلك نظرا إلى غرابة الملابس المصنوعة من مواد طبيعية، حيوانية وعضوية وبوسائل تقليدية بسيطة والتي تنم في آخر المطاف عن العلاقة الوطيدة بين الإنسان وأرضه، بحيث

---

[1] M.REVILLE, Prolégomènes a L'Histoire des Religions, Journal de sociologie ,par DURKHEIM ,coll. P.U.F, Paris, 1969,p 146.

[2]Jean Rouch, La Religion et la Magie Songhai,Revue Française d'Anthropologie, P.U.F.Paris,1960,p129 .

[3]محمد عزيز نظمي سالم، دور الفن في التغير الثقافي، ج7 ، مؤسسة شباب الجامعة، الاسكندرية ، 1996 ، ص6-7.

يستعمل جلود الجمل والماعز وأصواف الخراف لصناعة السراويل والبزات التقليدية وحتى البرانيس وفساتين النساء وملابس الأطفال التي يلبسها والتي تتميز بدلالتها الخاصة "فترمز الجلود لكل الكائن البشري، كذلك، بدون شك" لم يكن لجلد الحيوان مدلول رمزي خاص عندما ارتداه الإنسان الأول : وإنما وقاية آلية خالصة في البداية. وأصبح فيما بعد وقاية سحرية في الصيد والحروب"[1] فألبستهم رثة بالية وهي عديدة ومتنوعة توضع في مكان آخر وهو صندوق كبير إذ تخبئ فيه الألبسة وتتماشى استعمالاتها في نشاط الديوان فهي متشابهة في كيفية لباسها ووضعها على الراقص، ولكنها مختلفة في طريقة خياطتها تكمن هذه الإختلافات في طريقة وضع الرسومات والمعاني الصامتة التي تحملها، وسنوضح أنواع الألبسة من خلال الجدول(2)، نجد أن الألبسة متشابهة تختلف من حيث الألوان والاستعمالات الرمزية، لكن الهدف موحد وهو تجسيد شخصيات أسطورية وتخليدها في آن واحد من خلال هذا يعيش الراقص أو الجاذب في حالة انفصام بين شخصية الحقيقية والشخصية الرمزية المتقمصة وحتى من اسمه الطبيعي، "لينتقل إلى إعادة إحياء الاسم الرمزي للشخصية التي يحملها "[2]هذا الإنتقال تساهم فيه الألبسة والأقنعة.

6- رمزية الأداء

أما الرقص في "الديوان" أو الجذب هو عنصر مهم في الممارسة والرقص "كل إحساس مجسد في حركات يتحرك التعبير فيها من خلال إستلهامات اندفاعات الجسد فيبرز "نظام حركي"، يتحول في دائرة إحساسات ذات شكل إيقاعي، يشكلها أو يحدد قالبها الإيقاع " [3] والرقص هو الوسيلة التعبيرية الأولى لدى الإنسان البدائي فأسكت أساليب التعبير الأخرى، وانطلقت الأجساد حرة للرقص الإيقاعي، لتعبر عن رؤية العالم الداخلي للراقص، بكل

[1] فيليب سيرنج، الرموز في: الفن–الأديان–الحياة، مرجع سابق، ص 253 .

[2] Claud Levi Strauss ,La pensée Sauvage ,Edition Plon, paris ,1962, P173.

[3] Brahim Bahloul ,l'ART CHOREGRAPHIQUE EN ALGERIE.Op.Cit,P 4

تفصيلاته وانفعالاته، ورغباته، وعلاقاته بالآخر، إذ ارتبط بالأسطورة، بل ارتبط بوجود الإنسان الذي كان عاجزا عن التعبير عن نفسه، وإفصاح ما في داخله بالكلام فاستخدم الرقص بدلا عن الحديث بالأسلوب الجمالي، وحين عجز اللسان عن التعبير عما يجيش في الصدر، بدأت الأجساد تنطق لتعبر، "يتحول الجسد إلى عضو رمزي قادر على جعل المقدس واللامرئي، والسري يتخذون صيغة الظهور، والحضور والعلنية وبعد التشبع بالبركة وامتلاء حواس الجسد بعطاءاتها، يتحرر الجسد الطقوسي من كل معطيات وحيثيات الجسد اليومي أو الجسد المعتاد ليلج فضاء الجذبة أو الحضرة"[1].

وهو ماتريده الأجساد أن تفعله وتعبر عنه في أداء مختلف الحالات الشعورية والفكرية كالفرح والغضب والمتعة النفسية، بصيغ ودلالات متعددة،"الجسد يرسل ويتلقى، يثير ويستجيب، يبث ويستقبل، يعلن ويخفي...وتعبير الجسد من أقدم التعابير التي عرفها الإنسان القديم"[2]وحتى تحول هذا الجسد إلى مادة ثقافية الإنتاج، وهو ينقل الطاقات الإنسانية، وكان يتواصل مع الطبيعة، ومع الإنسان، ومع الآلهة عن طريق الرقص، فكان يتحدث بلغة الرقص، إلا أن الرقص الذي يترافق مع الموسيقى، الرقص الإيقاعي يتم في دور العبادة، وفي تحديد علاقة الرقص بالراقص، ويسعى من خلاله التوحد مع الآلهة والالتصاق بهم، وهناك فرق بين الرقص الذي يكون مجرد تنفيس عن عاطفة مكبوتة يبعث إثارة شهوة ما، وبين الرقص بطريقة إيمائية لاستعادة ذكرى حادثة ما، مثل الرقص في الديوان.

إن الرقص لغة تجريدية قادرة بذاتها على التعبير الرمزي عن كافة العواطف، والصراعات الداخلية والخارجية، ولقد كان لغة التعبير الإنساني قبل أن يكتشف الإنسان اللغة، لايمكن كتابة الرقص إلا ضمن إشارات ورموز، إلا أن بإمكان المرء قراءة الحالة والتعبير عنها بصدق ودقة، ولا يمكن لأحد أن يسبر أغوار النفس البشرية بوضوح أكثر من

[1]نور الدين الزاهي، المقدس والمجتمع، مرجع سابق، ص 97.

[2]محمد عباس حنتوش عمران، دلالات الجسد المسرحي، ط1، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، 2016، ص89.

الحركة الراقصة، و"الرقص من أبرز الفنون عند الإفريقيين فهم يرقصون ويتمايلون جماعات أو فرادى مهما تباعدت بينهم المسافات واختلفت بينهم العقائد والأديان، والرقص عندهم ميل فطري يكاد يكون شبه غريزي يبدو واضحا في القبائل إلى ممارسة الرقص وارتداء ملابس خاصة بحلقات الرقص عملا قائما بذاته تصاحبه أنواع معينة من الصرخات أو الغناء الجماعي، وغالبا يصاحب الرقص الإفريقي إيقاعا من الدق على الطبول"[1]، والجهد الذي يبذله الراقص في "الديوان" أمامنا حين يضرب نفسه بالسوط أو حين يعذبها بعنف أو حين يقلص جسمه استعداد لقفزة راقصة، كل هذا يحيي فينا لاشعوريا ذكرى الألم والأنين، هذه الجمالية التي ينقلها إلينا رقصهم ليست مجرد حركات جسمانية تؤديها أعضاء جسد بل تعدى هذا ليشمل آفاق أخرى كلغة للتعبير عن الكلام المبهم، "ينهل العنف الطقوسي رمزيته وغناه من ثقافة الجماعة ومتخيلها ومعتقداتها الدينية والأسطورية. و بفضل ذلك، يعمل دوما على إحياء تحيين وتجديد ذاك الكل الثقافي عبر التكرار المحين للتجربة المؤسسة للوجود الجماعي"[2]؛ "فيتهئ الجسد الطقوسي لولوج عالم الجذبة، بالذكر داخل شكل دائري(الحلقة)، وبعد ذلك يجد نفسه ومن دون إعلان سابق أو اختيار داخل فضاء الجذبة"[3].

يدخل الراقص في الاحتفالية في حالة من الجذب من خلال الاقاعات التي تمارسها آلتي القمبري والقراقب" فيجد نفسه بصفه آلية يقوم بحركات غريبة وقفزات خارجه عن إرادته، يبدأ الرقص وهو في حالة تأهب تام وفي وضعية خاصة يكون جالسا على ساقيه ورأسه نحو الأعلى في شكل سجود، يبدأ في التناغم مع الموسيقى والإيقاع شيئا فشيئا بتحريك رأسه يمينا وشمالا بشكل بطيء ثم تبدأ سرعة الحركة تماشيا مع وتيرة الإيقاع، ثم يرفع رأسه وهو دائم الحركة، ثم يجث على ركبتيه و تكون يداه مستقيمتان وهنا يبدأ بالجذب

[1] سعاد علي شعبان، الانثربولوجيا الثقافية لإفريقيا، مرجع سابق، ص 134.

[2] نور الدين الزاهي، المقدس و المجتمع، مرجع سابق، ص 105.

[3] Sossie Andezian, La Hadra des Issawa, cérémonie religieuse ou spectacle in Afr. Du Nord, 1984, p 376.

والرقصة هنا تبنى على القدمين كعنصر أساسي المثبت للجسد، بحيث يكون رفع رجل سكونا و وضع الأخرى حركة وهو ما يشكل لإيقاع رقصة الديوان يرافق حركة الرجلين حركة الوركين ، ثم الكتفين بعدها الرأس واليدين إلى غاية الاستجابة الكلية " الجسد الإنساني مركزا ثري الرموز فكل عضو من أعضاء جسدنا يشكل (مستودعا) للرموز:اليدين، الرأس، القدمان،..الخ كلها أعضاء قابلة للتصنيف في فئة الرموز الحركية"[1].

"الرقص والغناء نبعا معا في صلاة ذلك البدائي لمعبوده، ارتبط الرقص بالتعامل الديني والسحري ولعب دورا أساسيا ومهما في العقائد والطقوس القديمة، وليس من العجب أن نجد الرقص منذ البداية في ترابط وثيــق مع الطقوس والمعتقدات"[2]، فرغ الإنسان الأسود طاقته العاطفية والنفسية في حركات طقسية فرضها عليه المجتمع والحياة كنوع من الجذب "عنفا ينال الجسد من دون اختيار"[3]، ومنشأ الرقص عندهم يعود إلى الأزمنة القديمة جدا حين كانت الحركة تعبيرا مباشرا للمعاناة القوية والرقصات الجماعية في معظم الأحيان تقوي المشاعر المشتركة.

تحدثنا سابقا عن الصندوق الذي يحوي اللباس هذا الأخير نجد معه عدة الرقص أو الجذب والمتمثلة في طبق به مجموعة أسواط مزدوجة يتراوح عددها من 4 إلى 8 أزواج، مصنوعة من العضو الجنسي للثور الأسود، يتم ظفرها وتجفيفها مسبقا لأنها تستعمل أثناء الرقص، يضرب بها جسده دون أن تلاحظ عليه أي آثار لها ولا يبدي أنينا ولا آلام من قساوتها، نفس الرقصات التي نجدها في احتفالات عاشوراء التي يقوم بها الشيعة إحياء لذكرى موت الحسين حيث "يطوفون الشوارع في كل ليلة من هذه الليالي العشر، وقد نزعوا ملابسهم حتى الخصر يسوطون أنفسهم بالسياط والأغلال، ويعولون ويبكون الحسين.ويعاد

[1] محمد عباس حنتوش عمران،دلالات الجسد المسرحي، مرجع سابق، ص90

[2] فائق شعبان، صفحات من تاريخ الرقص في العالم ، دار علاء الدين، دمشق، 1993، ص9.

[3] عبد الحي الديوري، شعائر، المجلة الغربية للاقتصاد والاجتماع، عدد1984،7، ص176.

تمثيل المعركة مرة في كل عام في العاشر من محرم"[1]، ولنفس الغرض توجد كذلك سكاكين في الطبق وهي خاصة بجماعة "قورما" تستعملها كثيرا للرقص وتمثيل الشخصية الرمزية الممثلة لها "مولاي إبراهيم"نجد أزواج السكاكين مغطاة بقماش أحمر، ولا يمكن أن يستعملها الراقص إلا بعد أخذه البركة وأن يترجم الاتصال والعالم الخفي ويجب أن يكون مطلع على قواعد التنفيذ لأنهم يغرسون السكاكين في أجسادهم بدون نزول ولا قطرة دم .

بحيث يأتي المقدم إلى الراقص ويرفع ثيابه إلى صدره ويربطها بقطعة قماش ثم يمرر عليه البخور، وخاصة على مستوى بطنه ثم يمرره كذلك على السكاكين كعملية تطهيرية وبطريقة تتقاطع فيها الأيادي مشكلة شكل صليب يسلم الجذاب على الفرقة الموسيقية كتحية قبل الولوج في عالم آخر، ثم تسلم له السكاكين من طرف المقدم لكن في عكس اتجاه المقدم أي لا يكونا وجها لوجه ولكن يكون كل منهما عكس الاتجاه للآخر، أي أنهما لا يلتقيان وجها لوجه لاستلام السكاكين وإنما عكسيا لأغراض خفية قد تكون البداية لتوديع العالم الحقيقي أو بتوديع الجسد الحقيقي وتأتي مرحلة التلبس أو التملك، يرى ل.دوهوش"أن هناك نوعين من التملك أو المس، حيث ينعت الأول بالتملك أو المس الفرح، والذي يمارس ضمنه الجسد الطقوسي جذبته بتهيئ واستعداد قبليين، ثم التملك أو المس المرضي، والذي يعيش معه الجسد الطقوسي انشطاره، بسبب تحول المس إلى حضور جسم آخر مضاف، ينازعه إرادته وحريته ورغباته"[2]، وبعد انتهاء التسليم يبدأ الجذاب في الرقص وتبدأ خلالها إستعراض الجذبة وتجسيد المحتوى الأسطوري وذلك بطعن جسده بالسكاكين عدة مرات وبكل قوة من دون أي آثار للجرح ولا دم ويدفع ذلك الإيقاعات الموسيقية المتفاوتة والقوية بمستوى عالي،"فإن الراقص يلقي خطابا قناويا يعبر من خلاله عن دورة الحياة مرحلة الصفر تبدأ بوضعية الجنين في الرحم ورفع الرأس مع الحركات الأولى للرقص تعبر عن بداية الحياة أي

[1]علي عقلة عرسان، الظواهر المسرحية عند العرب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،1981، ص223.

[2]نور الدين الزاهي، المقدس والمجتمع، مرجع سابق، ص101.

الميلاد، أما مرحلة الطفولة فتكون هي الجثو على الركبتين، أما الاستواء في الوقفة هي مرحلة الشباب، وتبدأ مرحلة الكهولة بوضع اليدين خلف الظهر أما الشيخوخة حين ينحني ويديه خلف ظهر وينتهي بالسقوط الحر على الأرض وهو يرقص على شكل ذبيح يكون قد ودع الحياة إلى مثواه الأخير"[1].

أما بالنسبة "للصاطورات" والتي نجدها أيضا ضمن الطبق، أو معلقة على الجدران المحلة "إلى جانب الأدوات الأخرى، "فهي مخصصة لجماعة من القوى الخارقة تمثلها ثلاث أصناف من القوى الرمزية، والذي يسمح بإقرار الوساطة والتقرب من القوة المطلقة خلال عمليات التشخيص والرقص، في الوقت الذي يتأهب فيه الجذاب بلوغ الموضوع الأسطوري ليدهن له المقدم الوجه والأطراف بالرماد، دلالة على طريقة التمويه والتخيل في الاصطياد المعتمدة من طرف الجماعة العرقية، مع حدوث ذلك يفقد الجسد المادي اختياره، ويتبدد طبقا للإيقاعات المرافقة.

أما عن معاني الرماح فهي ترمي في مضمونها الوظيفي إلى نشاط الصيد والحروب.

تتم عمليات التمثيل لهذه الصور العامة للمسار التاريخي الذي عرفته الجماعات العرقية وتذكرها للتأثيرات التي فرضتها عليها قبائل الطوارق، باتخاذ اللباس الأسود والمتقاطع بقطع قماش بيضاء، سبيلا لإعادة تجسيم وتكرار وضعية اجتماعية وسياسية واختزنتها ضمن السلسلة الأدبية للممارسة الديوان، لتعيد إحيائها في هيكل رمزي مليء بالخيال المروع بحيث تنتهي حركات الجذبة(التي يتجرد فيها الشخص الراقص من طبيعته الإنسانية ليتقمص أحد الشخصيات الأسطورية، فتأخذه الرقصة والموسيقى إلى عالم الأسلاف، في هذه القطعة الأسطورية بتناول كميات من الخمر الذي استبدل بشرب الحليب تمييزا بين الحلال والحرام يفيد استعماله في هذا البرج كشرط لتمثيل الشخصية الرمزية أو الجان للدلالة عن ربط الخمر

[1]عبد الرحمان مزيان، الإيقاع القناوي و الخطاب الجسدي، مجلة لتدوين، العدد12، مخبر الأنساق، الجزائر، 2015، ص30.

بالمواد المتقايض بها، كل هذه التغيرات التي خضعت لها ممارسة الديوان بعد معايشتها المجتمع الإسلامي تبرز التغير السوسيوثقافي الذي عاشته الجماعة العرقية، و"الجنون" قبل أن تكون تعبيرا رمزيا هي أصلا تقوم بالواسطة إذ تنقل الخطاب الإجتماعي، فعندهم تغيرت مرتبة الأسلاف لترقى لدرجة الألوهية هناك طريق طويل أو سفر نحو بلوغ الغاية فالقنوات متعددة لذلك فحتى الوساطة متعددة كالألوان :الأحمر، الأبيض، الأخضر البخور وأنواعه، أشكال اللباس وكل اللوازم والتقنيات التي يمر بها الجذاب كل هذا لرغبته لاستعادة ما يربطه بالموضوع المقصود تمثيله.

يرى "جورج لاباصاد"أن الجذبة "ممارسة شعبية، يعتني بها عناصر تنتمي إلى الطبقات الدنيا من المجتمع خاصة منها المجتمع النسوي .ليست شيطانية، بل هي سلوك جسماني مصقل ثقافيا "[1]،"الجذبة باللاتينية حسب "جليبار"اكستازيس (extasis) ذلك الفعل للانتقال أو التأهب للانتقال مرافق باضطرابات، وهلوسة الفكر، ومجموعة التحركات، التي تنبثق عن كثرة الأصوات، والمحادثة مع العالم الآخر . مصنفا الجذبة إلي صنفين يسافر في الصنف الأول الشخص الراقص إلى عالم الأرواح .أما في الصنف الثاني، فالأرواح هي التي تقوم بزيارته"[2]، نستطيع أن نقول أن الجذبة هي عملية ركوب أو امتطاء كما تمطى الأحصنة.

كذلك في الحضرة الصوفية* نجد هذه الأهازيج فعند بداية السماع الصوفي يبدأ يتصاعد إيقاع البندير في طريقه القادرية يقفون ثم يجتمعون ثم تهتز أجسادهم نتيجة لتلك الاقاعات .

الجذبة النموذجية هي التي تسيطر على الدلالات الرمزية الأسطورية: أي أنها تكمل وجهها الرمزي (ضرب الجسم بالأسواط، أكل اللحم النيئ، الإيقاع، البراج، الرماد، مواد التزيين

[1] Georges lapassade, Essai sur la transe ,op. Cit ,P12.

[2] Gilbert Rouget, La musique et la transe esquisse d'une théorie générale des relation de la musique et de la possession, Ed Gallimard ,Paris,1980,P30.

*الحضرة الصوفية: مجلس ذكر .

والتقمص...)أما الجذبة السطحية التي وإن ارتقت إلى مضمون المفهوم الأسطوري، تبقى جزئيا عارية لغياب المكملات ترجمة الحركات، وتناسق الحركات مع الموسيقى وغيرها من التقنيات الناقصة، فتمثل الجذبة الوجه الآخر لحالة الوعي وغاية ثقافية ورمزية تحدد عفويا هوية أفراد جماعة الديوان داخل نطاق ممارستهم .

فالجذبة شأنها شأن الأضحية هي تلك الوساطة التي يتحملها الحيوان في الاتصال بالعالم المقدس، بحيث يتخلى عن شخصيته الطبيعية لصالح الإله الذي يركبه خلال طقوسيات "الجذبة "وشعائرها .

الجذبة هي عبارة عن رحلة سفر يأخذها الجذاب للإبحار في الأسطورة المكونة للديوان، وتمثيل شخصياتها إلى غاية الوصول إلى النشوة، إذ يلعب الجذاب دور الرابط بين العالم الحقيقي والعالم الميتافيزيقي، هنا نفهم أن الجذبة ليست مجرد محتوى لفكرة الإحساس، بل هي إشكالية لفكرة وجود ذوات أخرى(الأرواح) داخل الجسم المادي الحقيقي للجذاب. وترافق الجذبة كذلك مجموعة من الشروط لكي يصل الفرد لهذه الحالة من اللاوعي، وهي ضرورة ارتداء أزياء معينة وأكسسوارات وحتى إشعال أنواع معينة من البخور وعزف أبراج مخصصة لهذه الحالة: كارتداء البرانيس ذات اللون البرتقالي على بابا مرزوق، والأحمر لتقمص بابا حمودة والأزرق لسيدي اعلي، أو بضرب الجسد بالأسواط المضفورة (البولالة) أو بالسكاكين على مولاي إبراهيم، و بابا نواري جانقاري ماما أو بأكل مادة الروينة على بابا حمودة الأكبر أو اللحم الغير طازج على جناري أو بالدهن بالرماد على مستوى الأطراف والوجه على مقزواي مكيري، باباكوري، جمنقارو، لتوطيد العلاقة بهذه المكونات وركوب الجذبة خلالها وتخليد مواضيعها التي تشكل في نهاية المطاف ممارسات مقدسة .

الجذبة إذا هي مرحلة من اللاوعي يعيش فيها الشخص، تترجم نمطا اجتماعيا وثقافيا مقدسا، يصفها الباحثين بحالة النشوة EXTASE باعتبارها مرحلة ضمنية وشوط تتضمنه "

الجذبة" يصعب تحديده، لو لم يوجد عامل الزمانية المستغرقة للبحث عن ذات التمثيل أو حدث التمثيل سواء كانت هذه الذات شخصية، أم حيوانية مقدسة، أو حدثا تاريخيا"[1]، في الجذبة تواجد الرماح مثلا ليس كافي لإظهار طبيعة النشاط الإقتصادي، كان إلزاما أن تتواجد كل الوحدات التقنية والشروط النفسية كي تكتمل حالة التلبس الذي يأخذه الجسد عبر الايقاع. فيُستعمل الرماد رمزيا للتمويه أثناء الصيد، إذا فالجانب الإقتصادي له التقديس من طرفهم كواقع اجتماعي، جانب حي يجسد تعلقهم بالعناصر التي عايشت تجربتهم المرة كالأرض والماء، قد يكون الغرض لتقديس الطبيعة أو لتقوية وجوده.

كما تقوم الجذبة على أساس الخطاب الكلامي الذي تحتويه الأبراج، فعلى هذا الأساس يكون الإختلاف من جذبة لأُخرى.

يسعى الخطاب في "الديوان" إلى إخراج الجذاب من جسمه للتعبير وتجسيد المواضيع الرمزية فهو يضيف الكثير، للدلالة عن الهوية الفردية والجماعية تاريخيا وثقافيا، حين نعود إلى "أهم الأسباب التي جاء بالإفريقي الجنوبي إلى شمال إفريقيا، نجد الرق والعبودية :بحيث كان يستعمل في زراعة الحقول كآلة أو حيوان في الحرث. وهو الذي كان أيضا يستغل في الغناء والعزف والرقص ليروح عن أسياده ليلا .وقد استغل لقناوي هذ الفرصة الليلية ليعبر عن آلامه ومآسيه حين يرى أن السيد قد غفل عنه .بحيث يقول في إحدى أغانيه:

"سيدي يأكل لحيمة

ولالة تاكل شحيمة

وبامبارا يكدد عظيمة

هذا وعد مسكين

[1] Eliade Mircea, Le Chamanisme et les techniques archaïques de l’extase,coll Payot, Paris, 1968, P358.

هذا وعدو مسكين"

فهذا البوح دليل على فظاعة الاستغلال الجسدي والروحي الذي كان يتعرض له الإفريقي المستعبد."[1] لذلك "فإن الخطاب يوضح الفعل أو الحركة الإيمائية وهذه الأخيرة تعطي له قيمة ملموسة"[2]والخطاب اللغوي في "الديوان" هو صوت الوعي الجماعي، إذا كانت هذه الحالات الشعرية حية فلأنها وسيلة التعبير أولا وتحمل رمزية حية تميز بها وجهها العام، "لكونها انعكاسا للشروط الإجتماعية والإقتصادية والدينية التي أنتجت فيها"[3].

الأسلاف هم الشخصيات التي تعطي القيمة الفعلية للأسطورة في الديوان نظرا لكيفية تشخيصها، ولكننا نأسف من جهة أخرى لعدم تمكننا من تحليل ترجمة نصوصها(الأبراج) الكاملة لصعوبة الترجمة لبعض الكلمات الإفريقية إذ تظهر السلسلة الخطابية أي البراج مغلفة بلحاف لساني وسيميائي إفريقي، تتخلله في معظم الأحيان وحدات صوتية ذات نبرات إفريقية، أما في بسكرة نجد هذه الفونيطيكا* المورفولوجية* تطبعها وحدات كلامية عربية.

لا ننسى دور الموسيقى كوسيط رئيسي في عملية إحياء الأسطورة "قدرتها على إيقاظ المحطات النفسية والثقافية والتاريخية والامتثال لقوتها "[4]، ظاهرة "الديوان" "لا تترك مجالا لإفراز منظور "انقسامي"لتحليل البيئة العامة "[5]، ممارسة متلاحمة بشخوصها ،أزيائها، ألوانها، آلاتها وأدائها.

---

[1] عبد الرحمان مزيان، الإيقاع القناوي والخطاب الجسدي، مرجع سابق، ص27-28

[2] Bawra Maurice , Chants et poésie des peuples primitifs, Ed Payot ,Paris ,1966, P39.

[3] Ibid ,P12.

*الصوتيات أو علم الصوت.

*علم دراسة الشكل.

[4] Rouget Gilibert, La musique et la transe ,op. Cit ,P18

[5] ليليا بن سالم و آخرون، الأنثربولوجيا والتاريخ ، حالة المغرب العربي، تر عبد الأحد السبتي وعبد اللطيف الفلق، سلسلة المعرفة التاريخية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب،1988، ص 13.

7- رمزية بوسعدية

ثم تباشر خطوتنا البحث نحو وجهة أخرى في أن علاقة الإنسان بالحيوان تتعدى وظيفة القربان، وتدخل مجال التمثيل التي يجسدها "بوسعدية" أو "مجنون سعدية" شخصية أسطورية يتقمصها الرجل الأسود في الديوان ليكون محور الاحتفال الراقص لاستحضار رقصات الزنوج الأفارقة، هو أحد ملوك إفريقيا هام في المدن البعيدة بحثا عن ابنته سعدية التي اختطفت وصارت أمة في أسواق الرق، تراه يرتدي قبعة طويلة وملابس من الأصداف وعظام الحيوانات، في علاقة طردية لأن كل منهم فقد المأوى ترميزا لرحلة بحثه عن الهوية لتمتزج رقصته بين الألم على ماضيه إلى رقصة ساخرة من الخضوع والإقصاء والعبودية، يتوسط الحفل الراقص كما يتوسط المسيرة برقصات افريقية، هذا الملك الإفريقي الذي ترك مجتمعه السوداني ورحل بحثا عن ابنته "سعدية" التي أُخذت منه أثناء الهجمات الاستعبادية وأختار في لباسه جلود الحيوانات والأصداف، وهكذا تراه يتجول كما تتجول الحيوانات في البراري دون عنوان أو اسم أو وطن يحويه، بوسعدية اختار وضع قناع مخيف لأنه فقد كل المشاعر التي تحيي ملامحه، فأخفى وجهه واستبدله بقناع يمثل الخوف الذي يتملكه، ورقصة بوسعدية وألحانه ليست ضجيجا لكسب المال أو الترفيه عن الناس، بل إنها تعبير عن كل ما فقده من حرية وأمان .

بوسعدية كان يمثل إحدى هذه الرقصات أصل بوسعدية كما يقول الأجداد، أتى من مهاجر من بلد السودان هاجر إلى طرابلس بليبيا مع زوجته وابنته سعدية.

كان لبوسعدية طلعته الظريفة التي دأب أن يظهر بها عبر أزقة وشوارع الحي حاملاً على كتفه الدنقة(الطبل) وهو ينقرها بعصاه ويده ليظهر بها إيقاعاته الإفريقية التي تصاحبها قرقعة العظام اليابسة المربوطة بخيوط متدلية حول نطاقه، والقواقع المعلقة على صدره وعند كاحليه، مرتدياً ملابس مزركشة بها قطع من المرايا مع ذيول الأرانب والثعالب، وخوذة جلدية

بها قطع من المرايا هي الأخرى وعليها رأس طير كبير مع قرن غزال، وهو يردد بعض الكلمات التي جعلها تتناسب مع رقصاته وحركاته التي لاتخلو من رشاقتها:

بو سعديه نار قويه

بو سعديه غز قليه

بوسعديه دانا دانا

حط عظامه في الجبانه

بو سعديه طق .. طق

حط عظامه في الطبق

وكان أطفال الحي الصغار يتجمعون حوله وهم يصفقون مع إيقاعاته الجميلة كما يسيرون خلفه كلما سلك طريقه عبر دروب الحي وإلي جانب ذلك يعينونه علي طرق الأبواب، التي تُفتح لتعطي لبوسعديه ماتجود به من دراهم أو أكل . ثم يتابع غنائه وسيره عبر دروب الحي حتى يختفي عن أنظارهم رويداً رويداً بعد أن يترك البهجة في قلوبهم وعدة تساؤلات في مخيلتهم .. إلى أين يمضي؟ ومن أين أتى؟ وأين يسكن وأين ينام؟

تتبلور هذه الأسئلة في حركة يعبرون بها عن هذه الحيرة .. وذلك بأن يقوم أحدهم بوضع يديه على كتف الآخر من الخلف وكأنه لا يرى شيئاً فيما يقوده الآخر وهما يتابعان خطواتهما بهذه الكلمات:

الأول: وين حوش البوسعديه

الثاني: مازال القدام شويه

وكانوا يضحكون ويتعثرون وتنتابهم السعادة الغامرة التي كانت تملئ الأزقة عند قدومه؛[1]؛ الديوان هو إستعراض ثقافي شعائري ترتسم معه معاني المقدس والمدنس، مجموعة من

[1] ينظر https://web.facebook.com/BiskraInfo/posts/1715054285428401:0?_rdc=1&_rdr 17:00/2020/01/21

المتضادات الجنون، القوى الخارقة، الجذبة فكان متعذرا علينا فهم عدة عناصر متشابكة وشائكة في الديوان بين الثابت والمتغير.

المبحث الثالث: احتفالية الديوان وصناعة الفرجة

منذ عصور بالية عرفت الشعوب الأولى أجواء الفرجة والاحتفال المرتبطة بالأساطير من خلال الهوس بأشكال الطبيعة وأصواتها، قال تعالى على لسان إبراهيم عليه السلام لقومه من أهل بابل: "فَلَمَّا جَنَّ عَلَيْهِ اللَّيْلُ رَءَا كَوْكَبًا قَالَ هَذَا رَبِّي فَلَمَّا أَفَلَ قَالَ لَا أُحِبُّ الْأَفِلِينَ (76)فَلَمَّا رَءَا الْقَمَرَ بَازِغًا قَالَ هَذَا رَبِّي فَلَمَّا أَفَلَ قَالَ لَئِنْ لَمْ يَهْدِنِى رَبِّي لَأَكُونَنَّ مِنَ الْقَوْمِ الضَّالِّينَ (77)فَلَمَّا رَءَا الشَّمْسَ بَازِغَةً قَالَ هَذَا رَبِّي هَذَا أَكْبَرُ فَلَمَّا أَفَلَتْ قَالَ يَا قَوْمِ إِنِّي بَرِيءٌ مِمَّا تُشْرِكُونَ (78) إِنِّي وَجَّهْتُ وَجْهِى لِلَّذِي فَطَرَ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضَ حَنِيفًا وَمَا أَنَا مِنَ الْمُشْرِكِينَ (79)"[1]، كل هذا دفع الإنسان إلى الاحتفال بها وتقديسها، ولم تقتصر احتفاليات الإنسان على استعداده للصيد أو للحرب، وإنما تعدى ذلك إلى حفل تقديم القرابين للقوى الخفية وامتطاء الميتافيزيقا، بما رآه فيها من سلطة وسطوة لتتحول هذه المظاهر الاحتفالية إلى فرجات منظمه، وتنحدر كلمة فرجةSpectacle من«الفعل اللاتيني Spectar بمعنى نظر وشاهد أي أنها مرتبطة بما هو مرئي»[2]، وتبدو الفرجة في الخروج بالمتلقي من حالة إلى حالة أخرى "إن ما يؤكد عليه الطقس هو حالة التشاركية بين المؤدي والمتلقي في حالة إيمانية وجدانية روحية، للحفاظ على الجماعة، ولتحقيق هدف الطقس الميتافيزيقي"[3] والفرجة تكون في كل ما هو غريب، فكل غريب مثير للفرجة لأنه يجذب المتلقي ويستوقفه.

[1] القرآن الكريم: سورة الأنعام الآيات 76.77.78.79.

[2] ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، مرجع سابق، ص32 .

[3] فراس الريموني، الطقوس البدائية والمسرح، مرجع سابق، ص82.

1- الملامح الدرامية للفرجة الشعبية في الديوان

اختلف الدّارسون في بيانهم لمفهوم الفرجة فمنهم من عدّها أشكالا لما يمكن أن نسميه ما قبل المسرح كما يؤكد ذلك "باتريس بافيس" في قوله: " يقصد بما قبل المسرح مجموعة من الظواهر والطقوس الاحتفالية كالرقص والغناء والموسيقى والمرح والتعبد والعربدة والصّرع، وهي تنطوي على عناصر مسرحية من خلال ما توظفه من ملابس وشخصيات إنسانية وحيوانية ونباتات وأدوات، وكذا من خلال ما تقوم عليه من ترميز لفضاء مقدس أو زمن كوني أسطوري"[1]، وعليه الفرجة وظيفة حيوية انفعالية تتمثل في مشاركة المتلقي مع صانع الفرجة وتفاعله معه كما أنها تؤثر عليه، كما لها وظيفة تواصلية تحول المتلقي إلى مشارك ومرسل ثاني، "بالنسبة للمتفرجين على الاحتفالية، فإنهم أيضا لا يعرفون عنها إلا وجهها الخارجي، وهذا ما يجعلها تتحول إلى مجرد فرجة"[2]، فكثيرا ما قرن مفهوم الفرجة بالممارسات الشعبية وما توفره هذه الأخير من خصائص فرجوية يسهم في تحقيقها، الأكسسوار والإضاءة والديكور والموسيقى وغيرها من العناصر المساعدة في إحداث عنصر الفرجة في العرض الاحتفالي.

هذا الفن الذي يقوم على ثنائية الفكر والفرجة كما المسرح، ويذهب بعضهم "الفرجوي في المسرح، هو كل لحظة تنتج إثر صدمة بصرية مسموعة أو إلى اعتبارات عاطفية تستغرق المتفرج أو تبتلعه ليس بواسطة ما يقوله النص، وإنما بواسطة الطريقة التي يقال أو يعرض أو يتم إخراجه بها"[3] إذا يمكن اعتبار هذه العروض من الاحتفاليات أشكال للفرجة التقليدية قبل المسرح، "قبل المسرح هو المسرح الذي يتجلى كفرجة شاملة يشارك فيها الفرد عن طواعية بجسمه وروحه دون أن ينسى أنه يشاهد واقعا ممثلا ينعكس عبر الصورة والرموز"[4]

---

[1] Patrice Parvis, Dictionnaire du théâtre, Préface, Anne Ubersfeld, P 150 .

[2] عبد الكريم برشيد، زمن الاحتفالية، مرجع سابق، ص76.

[3] حسن يوسفي، الفرجوي بين الحلقة والمسرح، ط1، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، تطوان، 2002، ص65.

[4] حسن بحراوي، المسرح المغربي، دراسة في الأصول السوسيوثقافية، المركز الثقافي العربي،1994 ، ص7.

هذا ما شاهدناه في العرض الاحتفالي للديوان الذي يعتبر من مظاهر الفنون الشعبية، التي تعطي صورة متكاملة عن الأشكال المسرحية الكامنة في تراثنا الشعبي، وكل الشخصيات المؤدية في الديوان انتزعت من واقع حياة الرق والعبودية وجودا فنيا، عرضت أثناءه مهاراتها في الأداء، مما يجعل المشاهد يتجاوز المتعة الظاهرة إلي شيء من التعاطف.

وبالنسبة للاحتفال وردت عدة مفاهيم لتعريف اللغوي له منها ما جاء في لسان العرب لابن منظور في كلمة حفل:"والحفل اجتماع الماء في محفلة، تقول:حفل الماء يحفل حفلاً وحفولاً وحفيلاً...وحفل القوم يحفلون حفلاً واحتفلوا :اجتمعوا واحتشدوا"[1]، فالحفل لغة إذاً "بمعنى الاجتماع والاحتشاد والتجمع والتزين الشيء ووضوحه وهو لا يبتعد كثيرا عن المفهوم الاصطلاحي للحفل والاحتفال باجتماع الناس واحتفالهم واحتشادهم في أبهى زينة وأجمل حلة وظهوره للعيان، من خلال حفلهم واحتفاليتهم الشعبية"[2]، وجاء في المعجم المسرحي لماري إلياس وحنان قصاب حسن أن:"احتفال cérémonie مأخوذة من اللاتينيةcaeremonia والتي تعني الصفة المقدسة، والاحتفال هو حفل على درجة من الوقار والجدّية يرمي إلى تكريس عبادة دينية ...أو مناسبة إجتماعية ...أو سياسية ...أو وطنية...والاحتفال بأنواعه يستدعي المشاركة، وبالتالي الاجتماع بالآخرين، وله برامج وقواعد توضع سلفا وتحدد مساره وتشكل روامز معينة تؤثر معرفتها في درجة متابعة المشارك في الاحتفال ومجموعة القواعد التي تحدد برنامج الاحتفال وتشمل مساره، هي ما يسمى الطابع الإحتفالي (le cérémonial) [3]؛ إذا الديوان يعتبر كذلك من الأشكال التقليدية التي مارسها الإنسان بأشكال مختلفة مما يجعلها دراما اجتماعية تعبر عن لحظات في الثقافة الإنسانية، وعن حالات وجودية مختلفة، إبتداءا من الميلاد انتهاءا بالوفاة ولذلك هي تحقق فيها

[1]ابن منظور، لسان العرب، المجلد الحادي عشر، ص 156،157.

[2]إدريس قرقوى، الطقوس والشعائر الإحتفالية في النص المسرحي الجزائري، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر،2014، ص 21.

[3]ماري الياس،حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مرجع سابق، ص3.

المشاركة من خلال تشغيل خيال الجمهور عن طريق الأزياء، الأكسسوار، الأقنعة، الآلات الموسيقية، لكن المشاهد لهذه الظاهرة الاحتفالية يلاحظ أنها مفتقرة لبعض العناصر المسرحية.

لهذا نرى أن هذا ما يوحي بعلامات المسرح الفقير، ضعف الديكور وإعدادات شكلية ضئيلة، لأنهم استخدموا كل الأدوات البسيطة والغير مكلفة وكذلك ملابس موحية بدناءة الثمن، هذا التصنيف استقيناه من خاصية المسرح الفقير لأن الوحدة الأساسية فيه هي الممثل دون أية إضافات كبرى. "لقد ارتبطت الاحتفالية بالمسرح، وانحازت إليه، ولكنها لم تسجن نفسها داخل حرفته وصناعته وتقنياته، لأنها أكبر من المسرح"[1]، وبين الممارسة التقنية تبقي الفرجة بأشكالها التقليدية وبخصائصها الطقوسية والجمالية أكثر تعبيرا وأكثر حضورا على الأقل في العرض الاحتفالي في الديوان، لأن الاحتفالية لا تحكي ولا تحاكى بل تسعى إلى إنشاء الفعل المسرحي في الواقع لأنها ضد التمثيل، ولأنه عرض بلا مساحيق ولا ديكور ولا خشبة ولا قاعة ولا تذاكر، الاحتفال فيه هو الجوهر، عرض تذوب فيه المسافات ويعوض فعل المشاهدة بفعل الاستثارة والمشاركة "هذه الاحتفالية، فهي أزمان متداخلة، ومتقاطعة، ومتكاملة، ومتحاورة، وفي دائرتها المغلقة تغيب نقطة البدء، وتختفي نقطة الختام، والأساسي فيها هو الحضور، هنا أو هناك، لايهم"[2] ، الديوان تجاوز كونه كرنفالا يحتفل به لإحياء ذكرى إلى كونه مدخلا حساسا لترقية وتطوير الفنون التمثيلية، "إن هذا الزمن الاحتفال إذن، هو زمن سيزيفي، ليس بالمعنى العبثي، كما نجده في فلسفة ألبيرو كامو، ولكن بالمعنى الحيوي والوجودي"[3]، والممارسين لهذا الاحتفال يتخذون ماداتهم من الواقع بطريقة مباشرة فهؤلاء المؤدون هم فنانون من طراز ممتاز، لا أحد يكتب لهم شيئا، وإنما

[1] عبد الكريم برشيد، زمن الاحتفالية، مرجع سابق، ص142

[2] نفس المرجع، ص29.

[3] عبد الكريم برشيد، زمن الاحتفالية، مرجع سابق، ص30.

تلتقط عيونهم الحادة خصائص البشر وصفات الأفراد، فيجمعون هذه الخصائص والصفات الكلية أو المركبة ويجعلون منها مادة للفرجة.

والاحتفالية هي "فرجة إبداعية جماعية، قائمة على الموروث التعبيري والشفوي والمعاش، تتكامل نصوصها بالممارسة الاحتفالية وتجري في الفضاء المفتوح، تعتمد الإتصال الحرّ المباشر بين الممثل والجمهور"[1]، وفي شأن آخر "إن كلمة الاحتفال تتضمن شيئين إثنين، الإنسان والحياة، فالاحتفالية تعبير عن الحياة، وذلك باعتبار أنها حفل إنساني محض، ومن هذا فالتركيز في الاحتفالية منصب على هذين العنصرين الأساسيين: الحياة والإنسان"[2]؛ احتفالية الديوان تعتبر فرجة من الفرجات الشعبية ومن الأنواع المسرحية الفريدة من نوعها والضاربة بأصلها في عمق تاريخ المسرح.

احتفالية الديوان هي فن درامي طقسي يجسد أحداثا دينية، وقصصا تاريخية وأسطورية، وكذا حكايات شعبية، وهي تحتوي على عدة عروض وكل عرض يحتوي على عدة مشاهد تجمع بين الموسيقى، الغناء، التمثيل، الشعر، الطقوس، الرقص، والأزياء إذا فهي ليست مجرد تظاهرة احتفالية، بل تنطوي على عناصر المسرح من خلال توظيف الشخوص والأدوات، وأيضا ماتقوم عليه من ترميز للفضاء المقدس والزمن الأسطوري وحتى فصل الأدوار بين الممثلين للاحتفالية والمتفرجين.

بالإضافة إلي أنهم يأخذون شكل الحلقة وهي تعدّ أهم فضاء طقسي، ومن المظاهر المسرحية، ممارسة أبدعها أهل الديوان على امتداد تاريخهم وقد أخذت– الحلقة –اسمها من شكلها الهندسي الذي يكون على شكل دائرة مغلقة يتوسطها صاحب أو أصحاب الحلقة، كل ذلك يجعل منها حدثا مسرحيا يقصده الجمهور للمشاهدة، "وتقوم الحلقة أساسا على الخطاب الشفوي، أي التواصل غير المكتوب بين(الحلايقي) وجمهوره المتحلق حوله، هذا الجمهور

[1] عبد الكريم برشيد، الأزمة في المسرح المغربي أسياسية أم انعكاسية، مجلة البعث الثقافي، بغداد ،العدد الثاني،1980، ص 12.

[2] عبد الكريم برشيد، حدود الكائن و لممكن في المسرح الإحتفالي، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب،1985، ص 187.

يكتفي بالاستماع والتفرج أو المشاركة حسب نوعية نشاط الحلقة"[1]، مما يعني أن أهم ميزة في الحلقة هو اعتمادها على اللغة الشفوية المنطوقة في تواصلها مع المتفرج، هذا الأخير الذي يكون إما مشاهدا أو عنصر فاعلا مشاركا في الحلقة.

الديوان حلقة فرجة كاملة تلتقي فيها الدراما والشعر والغناء والرقص والحكاية والأصح يمكن اعتبارها محاولات مسرحية أو أشكالا درامية فطرية جاءت نتاج ظروفها التاريخية، ولم يكن بالإمكان أن تتحرر من بيئتها أو تتجاوز شروطها التاريخية، إذا الحلقة "فضاء خصب للفعل المسرحي ...توحيد رؤية المتفرجين، بل لتوحيد مشاركتهم في الطقس الذي يلتزمون فيه عاطفيا"[2]، الديوان تجربة حياة تدمج الناس ببيئتهم وتجعل الفنان بطلا اجتماعيا ومرشدا يعمل ليثير الفن في الناس هذا هو المعنى الحقيقي للاحتفال.

التمثيل في الديوان يعتمد على تقنية التعبير الجسدي الخالص، وهو في الوقت نفسه من أساليب التربية الروحية والدينية، يستخدم فيه الجسد للكشف عن حالات أو تجليات الروح ومعاناتها تماما كما هو الأمر بالنسبة للرقص الصوفي، والعامل الأساسي المحرك لهذا الفن هو نفس المتعارف عليه في الكثير من فنون الرقص الروحي"يبدو وأنه للكشف عن الجوهر الذاتي لابد من تعرية يتخلى فيها الإنسان عن كل ما هو عرضي، كل ماهو حسي"[3]،

أي أن استخدام الجسد يصبح هنا من اجل التخلص منه، أو إلغائه وليس بغرض عرضه spectacleواستعراضهreprésentation.

مما سلف نرى أن المسرح بدأ بالممثل قبل أن يعرف النص المكتوب، وعلى هذا يمكن أن يقدم العرض المسرحي بلا نص.

---

[1]حسن بحراوي، المسرح المغربي، مرجع سابق، ص24 .

[2]حسن المنيعي، أبحاث في المسرح المغربي، ط2، منشورات الزمن، 2001، ص 24 .

[3]عفيفي بهنسي، جمالية الفن العربي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون والآداب، الكويت، العدد12، ط2، فبراير 1971، ص67.

الديوان ظاهرة تبرز الطقوس والعادات والتقاليد في شكل عروض تمثيلية وجسدية ليس لها علاقة قوية بالمسرح في مفهومه المعاصر، إلا أنها في عمقها قادرة على تكوين أشكال مسرحية مميزة باعتبار أن هذه الظاهرة اعتمدت على المعتقدات الدينية والطقوس وبعض الأساطير، يرتدي الراقصون خلالها الأقنعة وجلد الماشية أو الماعز، ويؤدون أدوار الآلهة حينا والبشر أحيانا أخرى، "وهكذا نشأ المسرح في الطقوس والشعائر الدينية، إلى أن أصبح فنا قائما بذاته وأول من نظر له كان الفيلسوف الإغريقي أرسطو في كتابه" فن الشعر"[1].

وانطلاقا من هنا" يمكن تعريف المسرح من وجهة نظر أنثربولوجية :على أنه طقس احتفالي يعد فطرة راسخة عند الشعوب، وشكلا من أشكال وعيها وشعورها، يتداخل فيه الواقع بالأسطورة والمعقول بالمتخيل، والوعي باللاوعي، ومن هذه الوجهة يبدو التعبير الدرامي هاجسا إنسانيا مشتركا، ومتنفسا للإحتياطي الوجداني والفكري عند الشعوب[2]، مثل ما جاء الديوان لتطهير أصحابه من أنات العبودية وقهر الاستعباد.

أما"المسرح في مفهومه الإغريقي المتطور هو صورة متلاحقة، ولقطات متتابعة لا تكاد تمسك بالواحدة حتى تداهمك الأخرى، تماما كما يحدث في الحياة التي لا تعرف الثبات، فالحاضر يتصل بالحاضر المتحرك، يتصل الآن لأنه حوار، وكل حوار ينطلق من اللحظة الحية، وبذلك حدث يختلف عن الرواية والسينما، لأنه حدث ينفجر أمام الجمهور[3]، وعرض الديوان ظاهرة تمثيلية نابعة من الجمهور وتطرح حوار بين الجماهير والممثلين الذين يفترض فيهم أنهم أفراد من الجماهير.

[1]إدريس قرقوى، الطقوس و الشعائر الاحتفالية في النص المسرحي الجزائري، مرجع سابق، ص 19.

[2]نجيب الصوفي، جدل القراءة، دار النشر المغربية، الدار البيضاء،1982، ص87.

[3]أديب السلاوي محمد، الإحتفالية في المسرح العربي الحديث الموسوعة الصغيرة، دار الحرية للطباعة ، بغداد، 1983، ص144،145.

يقول "باتريس باخيس" في كتابه معجم المسرح: "في الأصل كان المسرح عبارة عن حفل ديني تقيمه مجموعة إنسانية لتحتفل بشعيرة زراعية (الإخصاب مثلا) تقوم على مشاهد نرى فيها إلاهاً يحتضر ليحقق حياة أفضل، أو سجينا يواجه الموت، أو استعراضا دينيا أو حفلا تهتكيا orgiaque أو كرنفالا"[1]، فمثلا لدى المصريين القدامى المسرح لم يكن أكثر من نص ديني يتم من خلال أداء تمثيلي بسيط، وظل كذلك لمئات السنين داخل المعابد الأمر نفسه عند الرومان والإغريق أين ولد المسرح من رحم الطقوس الدينية لكنه سرعان ما صقل على يد بعض العباقرة من الشعراء والفلاسفة، كذلك بالنسبة للديوان فمنذ بدايته نشأ في ظل الطقوس الدينية فهو في هذه الحالة يشابه نشوء الظواهر الدرامية الأوروبية، بالتحديد الممارسات المسرحية عند الإغريق التي اعتمدت الطقوس والشعائر بداية لها، حيث كانت احتفاليات بأعياد الآلهة تقدم فيها فعاليات الرقص والأناشيد والتشكيلات المختلفة التي يقوم بها المعنيون؛ وانطلاقا من مشاهدة احتفالية الديوان ومقارنتها بالممارسات الأولى للإنسان بكل ما تحويه من طقوس وفرجه تعد شكلا من المسارح الأولى التي خلقت مع الإنسان الأول.

شعائر العبادة لدى الشعوب تبتغي وسيلة للتعبير عن نفسها، والديوان متنفس لعاطفة أفراد الديوان يعبر بها عن نفسه وأفكاره ومعتقداته، من خلال الطقوس والشعائر التي كان يقيمها الإنسان الأسود لقوّى الطبيعة المختلفة بصفتها القوى المسيطرة على حياته والتي في يدها تحقيق رغباته، "ومن هنا أيضا رقص الإنسان البدائي لهذه القوى ليعبر عما يطلبه منها وقلد حركاتها وأصواتها لكي يتوافق معها"[2]، وفي هذا السياق "ظلت المحاكاة، هي العنصر الفعال

[1] باتريس باخيس، معجم المسرح نقلا عن المسرح المغربي بحث في الأصول السوسيوثقافية، تر حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي بيروت، لبنان، 1994، ص7.

[2] سمير سرحان، كتابات في المسرح، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ص111.

والدافع إلى تمكين الإنسان من استغلال إمكانياته المادية والفكرية في سبيل التطلع إلى حياة أفضل"[1]، وبعد هذه المرحلة انتقلت الظاهرة من المحاكاة الخالصة إلى عملية الإبداع.

من الواضح أنه في أعماق ممارسة "الديوان" لا يوجد فقط حزام من الطقوس والمعتقدات، وإنما هناك وجه آخر استعراضي يتشكل من خلال عناصر المسرح، نشأ الديوان من الطقس وانسلخ عنه شيئا فشيئا فكان الانتقال من العبادة إلى الطقس ومن الطقس إلى العرض.

من خلال هذه النظرة التحليلية العميقة لممارسة "الديوان" نرى بأن المحرك الرئيسي لا ينحصر فقط في الرموز وأدوار الوساطة، كالثور الأسود والقوى الخارقة والألوان وكل الأهازيج التي تقوم بها هذه الجماعات العرقية وإنما تبدو أيضا في ذلك الاستعراض التذكاري؛ ومن المواضيع التي درستها الأنثروبولوجيا البصرية الإهتمام بمظاهر الاحتفال والاحتفالية في إطار الحقل الاجتماعي الثقافيّ، تجمع بين الموسيقى والإطار الذي توجد فيه كممارسة فنّية يعبّر من خلالها الإنسان عن وجوده داخل مجتمعه الضيّق؛ كما تعرّضت إلى قيمة المتفرّج بالمشاركة في الظاهرة الثقافيّة، واعتبرته أحد الأطراف في مسرحة الإطار والحدث الثقافيّ.

وترى أنّه إذا كانت الفرجة تبدأ بحضور المتفرّج، فإنّ الفرجويّ لا يهتمّ فقط بذلك الحضور بقدر ما يعطي الأهميّة للعلاقة الحقيقيّة بين صانع الفرجة والمتفرّج، فعندما يتحقق الإشباع يتحقق التكامل والمعنى "ويبدو أن المخ البشري يعمل عموما في معظم نشاطاته من خلال آلية أو ميكانيزم مماثل ويبدو أن هذه الآلية نفسها تنطبق كذلك على كل أشكال المتعة الفنية أو غير الفنية"[2]، لقد استهدف الديوان مساعدة الناس على تعميق تجربتهم في الحياة عن

[1] عبد الكريم جدري، نماذج من المسرح الأوروبي الحديث، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر،2000، ص 7.

[2] Pinker, How the Mind works, Norton & Company,1997, p534.

طريق المشاركة في الاحتفالية، التي تعود بالمسرح إلى بدايته الأولى والى البدايات الطقوسية للفن باعتباره تجربة حادة للحياة.

ويستعرض" ياوس ثلاثة أنماط من المتعة الجمـــالية هي الخــلق أو الإبـــــــداع HPoiesisوالإدراك الحسي Aesthesis والتطهير Catharsis وتكمن المتعة الجمالية بالنسبة إلى النمط الأول في« صياغة العمل كما لو كان عملا خاصا » وفي النمط الثاني في« تحديد إدراك المرء للواقع الخارجي والداخلي » وفي الثالث في« القدرة على تغيير وتحرير ذهن المستمع أو المتفرج » وتؤدي المتعة الجمالية الإدراكية إلى المتعة الجمالية الإبداعية"[1]، وفي مجال التذوق الفني يرى أبو حيان أن المتذوق يتطلب شروطا مشابهة تماما لشروط الإبداع الفني، والحكم على عمل فني ليس أمرا سهلا بل هو معقد يحتاج إلى قوة إبداعية لدى المتذوق تساعده على الحكم الصحيح، هذه القوة الإبداعية هي نوع من الاعتدال بين المزاج والأعضاء والشكل واللون والحس ويقول في ذلك أن التذوق الفني هو إتحاد النفس بأثر النفس[2]؛ الفرجة في الديوان كان لها طابع المشاركة التامة والانفعال المباشر العفوي كما أن موسيقاه تستثير التوترات والتوقعات ثم تعمل على تصريفها وخفضها وإشباعها.

وهذا الأمر قريب أيضا بدرجة كبيرة من مفهوم التطهير لدى أرسطو فجوهر التطهير هو الوصول إلى سيطرة أكبر على الرعب أو الخوف وعلى ما يرتبط به من مشاعر غير سارة خاصة ما يتعلق منها بالصدمات التي تنتمي إلى ماضينا الخاص، نلاحظ بوضوح من خلال تلاحم عناصر الموسيقى الغناء والرقص أن الإمتاع رافق هدف العبادة أو ما ذكرنا

[1] دينيس كالاندرا، جماليات التلقي والمسرح، تر سامح فكري، مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون، القاهرة،1995، ص141.

[2] عفيف البهنسي، الفن العربي الحديث بين الهوية و التبعية، دار الكتاب العربي، دمشق،1997، ص19.

سابقا التطهير في المسرح وتلازمت السلبية مع الفائدة لتنقل تجربة إنسانية في إطار فني، يهدف إلى تغيير نظرة الإنسان إلى الواقع .

لكن المسألة هنا ليست مجرد إثارة انفعالات وتوقعات فجوهر عملية التلقي يتضمن إستيجابة فعالة من المتلقي وهي المشاركة، ويحدث شيء مشابه لهذا خلال خبرة التلقي، فالمشاهد يتعاطف ويشعر بالخوف والشفقة كما أشار أرسطو لكنه يشعر أيضا بالأمن وذلك لأن الخبرة التي يشعر بها هي خبرة بديلة ليست خبرة من الدرجة الأولى بل خبرة من الدرجة الثانية.

فالأحداث المرتبطة بمشاعر الرعب والغضب والانتقام والخوف لا تحدث له بل تحدث على مسافة منه، ومن ثم فإنه علي الرغم من تعاطفه وحالة الشفقة لديه أو شعوره بالخوف أو الرعب يشعر أيضا بأن الأحداث التي تحدث أمامه ليست حقيقية، بل أحداث متوهمة أو متخيلة؛ صحيح هم يعبرون عن الاضطهاد الذي كان يعيشه الرق في زمن ما، لكنها طقوس حتى لو كانت حقيقية فإنها لا تحدث له بل لشخص آخر، كما أنه يشعر أيضا وفي الوقت نفسه بأن هذه المشاعر غير السارة أو حتى السارة أيا كانت قوتها لا تخصه وحده بل يشاركه فيها آخرون ويشاهدون ما يشاهده ويشعرون بما يشعر به، ومن ثم فإن الأمر لايتعلق به بشكل مباشر ولن يكون الضرر عليه مؤكد فهو تأثير يحدث على مسافة منه، كمحاكاة لشخصيات بل لأفعال وانفعالات.

وهذه المسافة هي التي تتيح الفرصة لتأمل العمل الفني ثم الاندماج معه أو التعاطف معه أو غير ذلك من المصطلحات أو الحالات التي تصف هذه الحالة التي تنتهي بالتطهير.

وأشار" أوتلي وجونسون ليرد Johnson– Leird إلى أن البشر بشكل عام يفضلون أن

يوجدوا في حالات انفعالية معينة خلال فترات عديدة من حياتهم"[1]، كما أن انفعالات أو عمليات معرفية أخرى قد تدخل في خلال فعل التلقي المسرحي أو السينمائي أو الروائي أو السردي بشكل عام (كإثارة التوتر وإشباعه أو الغضب أو الفرح أو الاستنكار ... إلخ .

وفي خلال عملية المشاهدة هذه تتوالد المعاني والأفكار والأهداف والدوافع والاهتمامات لدى المتلقي، ومن ثم يقوده الفعل المسرحي بل النشاط الممسرح كله بما يشتمل عليه من إضاءة وصوت وموسيقى وديكور وغيرها نحو حالة خاصة من الفهم الكامل ولذلك فالأمر هنا ليس مجرد عملية تلقي انفعالية كاملة ولا عملية تَعرف أو فهم وإدراك معرفية، ولا يكون خلالها هذا المتلقي ملاحظا أو مشاهدا للعمل بل مشاركا فعالا فيه ويحدث الأمر نفسه بدرجات متفاوتة عند كل متلقي.

والفهم الذي كان شائعا في تلك الفترة وهذا يضع في دائرة الضوء فكرة التلقي التاريخي للنص ويستعيد المعنى الموضوعي وللازمني للعمل الذي يتكون بشكل مستقل[2]، حيث يستند تجمع أفراد مجتمع "الديوان" إلى مايمكن أن نطلق عليه"بالحدث التاريخي"[3] وهو إستعراض لجميع الفنون كما المسرح(أبو الفنون) فنا شاملا لجميع الفنون السمعية والبصرية والتشكيلية يضم:الرقص، الغناء، الشعر، المسرح، الماكياج، اللباس، الأكسسوار... شكل من أشكال الدفاع عن النفس طوره العبيد الهاربون من العدالة ليتخذ شكل الحلقة كما ذكرنا سالفا يتوسطه شخصية تقوم دوراً مرتجلا موهوبا في عزف مقطوعات موسيقية بشكل منفرد، يتجاوب معها الآخرون الذين يشكلون حلقة حوله ويرددون بعبارة متكررة بمصاحبة الدفوف، ويرتدي هؤلاء ملابس تحاكي بسخرية الملابس النمطية(...)ومن الناحية الموسيقية، تجلت هذه الثقافة في شكل تأليف جماعي وفي التأكيد على الإيقاع المتعدد النغمات،

---

[1] Oatley, K. & Gholamain: M, Emotions and identification, Connections between readers and fiction, Oxford university press,1997,p266.

[2] سوزان بينت، جمهور المسرح، نحو نظرية في الإنتاج والتلقي المسرحي، تر سامح فكري، مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون، القاهرة،1995، ص76 .

[3] Fox Robin ,Anthropologie de la parente, Ed Gallimard ,Paris ,1972,P91.

الذي يوظف في العبادات كناقل متميز للطاقة الحيوية التي يركز عليها الوجود[1].
يقول بن الأعرابي "هم كالحلقة (هنا بفتح اللام)لا يدري أيها طرفها .يضرب مثلا للقوم إذا كانوا مجتمعين مؤتلفين كلمتهم وأيديهم واحدة لا يطمع عدوهم ولا ينال منهم"[2]، فهذه الجماعة يلتحمون بينهم ليزرعون الأمان الذي فقدوه زمن العبودية ليشكلون بذلك حلقة تضمهم .

والحلقة هي" ذلك الحيز من المكان الذي يشكل فضاء للمشاهدة كتجمع عام في مكان عام كالأسواق أو المباني العامة أو بوابات المدن مكان الثقافة الشعبية، وتتخذ من الدائرة شكلا لها بحيث يلتف الجمهور حول المؤديين، (...)بين المقدس والدنيوي وبين الشفاهة والمكتوب، وتتصف بعروض من المخزون التقليدي والشعبي والخيالي والأسطوري والتاريخي والسردي "[3]، فالحلقة تشكل ثقافة المشاهدة الشعبية التي تتجلى في الممارسات الإجتماعية والثقافية والدينية والقومية.

إذا فاتخاذ الحلقة شكلا للفرجة الاحتفالية لم يأتي اعتباطا، فهي تتناول الموروثات الثقافية كإشكالية إبستيمولوجية، من شأنها وصل حاضر الأجيال بماضيها واستمرار القيم الجمالية المعرفية والفكرية المستمرة والقادرة على التأثير في واقعنا المعاصر من خلال رؤيتنا للوجود والعالم والكون، "بحيث تعتبر طقوس الأسلاف جزءاً معبراً حقيقة عن نسق القرابة مادام يشكل وسيلة ربط الأعضاء "الأحياء بالأموات"[4]، الديوان يجوب الشوارع وهو في صميمه عرض مسرحي مخرج بعناية، مكانه الأزقة والطرقات ومحتواه الطقوس والعبادات.

---

[1]ينظر ويليام رو، قيقيا نشلنج، الذاكرة والحداثة، مرجع سابق، ص 178.

[2]أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرام بن منظور الإفريقي المصري: لسان العرب، دار الكتب العلمية ، بيروت، لبنان،ص 61-62.

[3]صالح محمد عبد القادر، الطقس والأسطورة تشكيل الصورة المسرحية، مرجع سابق، ص53.

[4] Radcliffe Brown,Structures et fonctions & la société primitive ,Ed Minuit ,Paris ,1968,P 128-129.

أما إذا نظرنا للديوان "كلون من ألوان الفن الشعبي فإنه كان من الممكن أن يتطور تمثيلا وغناءا ولحنا وموسيقى ليشكل نوعا أو شكلا من أشكال المسرح الغنائي وذلك لما يتضمنه الطقس (...) من أزياء خاصة وخلق أجواء نفسية ومخاطبتها الشخصيات فوق المستوى الطبيعي من الجن والعفاريت والأرواح وإبداع ذلك المكان الخاص للممارسة وتوظيفه وتحميله بمناخات ومزجة تتفق وممارسة الطقس، ثم الغناء والرقص، وهو ملئ بالحركة والإيقاع والانجذاب وكلها تؤدي إلى عملية التفريغ أو التطهير"[1].

يرى سعد الله ونوس:"أن المسرح يبدأ فعلا عندما يتوفر ممثل ومتفرجون يتابعون للعبة الممثل أو يشاركونه فيها، وغياب أحد هذين العنصرين فقط هو الذي ينفي الظاهرة المسرحية"[2] وهذا ما يتوفر في ممارسة الديوان و"يصبح المسرح إذا احتفالا جماعيا يشترك فيه الممثل و المتفرج بالتساوي"[3]؛ "وأية مواقع كان يتم اختيارها لهذه المناسبات فإنها كانت المسارح أو الديكورات الأولى، تماما مثلما أن موجهي هذه "العروض" القبلية كانوا المخرجين الأوائل" [4] من خلال هذا نجزم بأن "الديوان" هو شكل من أشكال الفرجة الفنية ذا طابع أصيل في المنجزات الإبداعية للغرض، بما يحويه من قيم جمالية وفنية في تشكيل الصورة المسرحية، و"المسرح اليوناني نفسه هو الوثنية المعتمدة على تشخيص الأساطير"[5]، وبالتالي وجود عناصر درامية تتجلى في رسم الشخصيات التي ترمز إلى شخصيات الأسطورة والملابس والأكسسوارات، هذا النص يعيد نفس أحداث الأسطورة، نفس مقومات المسرح أيا كان اسمه "والاحتفالية بشكل عام في المناسبات الدينية والطقسية والاجتماعية المختلفة

---

[1] صالح محمد عبد القادر، الطقس والأسطورة تشكيل الصورة المسرحية، مرجع سابق، ص83.

[2] سعد الله ونوس، بيانات لمسرح عربي جديد، مجلة المعرفة السورية، عدد104،1970 ، ص8.

[3] Gérard Durozai ,A Astaud:l aliénation et la folie ,Larousse ,paris,1992, p148.

[4] هارولد كليرمان، حول الإخراج المسرحي، تر ممدوح عدوان، دار دمشق للنشر والتوزيع والطبع، سورية، 1988، ص169.

[5] عبد الكريم برشيد، حدود الكائن و الممكن في المسرح الإحتفالي، مرجع سابق، ص53.

ومنها أشكال الفرجة هي التي شكلت لدى العرب الظاهرة المسرحية .ومنها ما ارتقى إلى مفهوم المسرح الإحتفالي « Theater rituel » أو المسرح الطقسي"[1].

ولعل ذلك ما دفع "تولستوي" إلى تعريف الفن بقوله :"إنه ضرب من النشاط البشري الذي يتمثل في قيام الإنسان بتوصيل عواطفه إلى الآخرين بطريقة شعورية إرادية مستعملا في ذلك بعض الدلائل والعلامات الخارجية "[2]، هذا ما شكله التفاف العبيد حول مسارحهم الثقافية وعودتهم إلى الأنساق الروحية التي تشكل جسرا يربطهم كأفراد بما يكون ثقافتهم وتاريخهم، كسبيل لاستعادة المكانة بتخليد في المجتمع وتحيين الأشكال الأسطورية عبر مسرحتها.

2- نقاط الالتقاء بين المسرح الاحتفالي واحتفالية الديوان

الديوان كعمل مقدس وأسطوري يعكس شروط فلكلورية، وإبداع فني يجسد فيه نوع من المسرح القائم على فن العرض المتكامل الشامل لعدة فنون ويتميز بالاستمرارية النابعة من طبيعة الاستمرارية للحياة ذاتها .

ومن خلال مشاهدتنا للعرض نلمس الملامح المسرحية في الاحتفالية، يسودها التشابه في الحركة والأداء بتوظيفها لبعض عناصر العرض المسرحي، وفي مقدمتها الصراع وتكوين الشخصيات، السينوغرافيا: الاكسسواو، الأزياء، الديكور، الإضاءة، الموسيقى المؤثرات الصوتية، ويرجع "الدارسون السينوغرافيا Scénographie إلى جذورها اليونانية القديمة: إلى «سينوغرافين»Skenegraphein، وتعني هذه الكلمة اليونانية تصميم الديكور أو تزيين واجهة المسرح بالألوان الخشبية المطلية بالرسوم"[3]، كما "تشير إلى عملية تحقق وتضافر

[1] إدريس قرقوى، الظاهرة المسرحية في الجزائر دراسة في السياق والآفاق، مرجع سابق، ص19.

[2] عبد العزيز شرف، التفسير الإعلامي للمسرح العربي، مجلة قضايا عربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، العدد12، 1980، ص39.

[3] نديم معلا، لغة العرض المسرحي، ط1، دار المدى للثقافة والنشر، سورية، 2004، ص97.

الصوت والحركة والتشكيل والأزياء والإضاءة، في فضاء العرض"[1]، ونتيجة لهذا التماثل بين عرض الديوان وفن المسرح نستشف بعض النقاط المشتركة بين المسرح الاحتفالي والديوان والتي نطرحها في النقاط التالية :

2-1 الكتارسيس (التطهير): وهي مفهوم في المسرح الأرسطي الجمهور يتطهر من عقدة الذنب" تثير تحرير الخيال الإجتماعي لتجد في ممارستها الرمزية حلولا فعلية "[2]، نجدها في احتفالية الديوان تأخذ شكل التوبة، "أرسطو "يرى أن المحاكاة تنطوي على الإبداع في حالات الخلق الفني، فالفن يقوم بتصوير الحياة البشرية الأرضية، ويؤدي إلى التأثير المباشر في المتلقي، لأنه ينطلق من حياتهم ومفاهيمهم، ولعل أهم وظيفة للفن، تتأتى من الاستجابة التي تحدث عند المتلقين، وهي الوظيفة التطهيرية للفن، حيث تتجلى أثراً منعكساً عند المتلقين، ونمط الاستجابة هذا نفسي، يحرر البشر من الانفعالات السلبية ويسمو بوظيفة الفن"[3]، أما في الديوان الجمهور يكمل فكرة العرض، لأن الفكرة وحدها لا تصنع الاحتفالية ولكن يشارك فيها الجمهور بالأساس، فهو الذي يفرض صياغتها حسب مزاجه ولغته وفق توقعه،"سواء ظلت الفرجة "بعيدة" عن المتفرج أو قامت بإثارته وصدمه، فإن المتلقي يطرح مشكلة جمالية تفرض ضرورة إعداد ما سماه برتولد برشت"فن المتفرج"[4]، لهذا فإن الاستمرارية التي عرفها الديوان دون أن تتوارى أو تختفي من الساحة الاجتماعية، سرها هو ذلك الإصرار المتواصل لجمهورها.

---

[1] نديم معلا، لغة العرض المسرحي، مرجع سابق، ص 97.

[2] Levi strauss Claud ,Pref a L'ouvrage de G Balanaier –Cit Quitis A,Les Contradictions sociales et leurs Expression symboliques (setifois) ,D.E.S.Sociologie ,Universite d Alger ,1975 ,P4.

[3] مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2013، ص19.

[4] حسن المنيعي، المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة، ط1، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ظهر المهراز، فاس، المغرب، 1994، ص 86.

2-1 كسر الإيهام: في المسرح الاحتفالي يكسر قواعد الإيهام الأرسطية المتقيدة بالنص المسرحي حين تتصاعد الحالة الوجدانية، النص يتزحزح وتصبح تعابير الوجه والجسد هي الرسالة، في الديوان يصبح المتفرج في لحظة ما خلال العرض هو والمؤدي سواء، وينهار الحاجز بين الركح والجمهور وبين الفرجة والأداء.

الهدف الأساسي في الديوان هو تحقيق الاتصال المباشر بين الممارس والجمهور، فهو يتحدث للجمهور مباشرة (عدم وجود خشبة مسرح)، يفاجئهم بحركات بين الحين والآخر ليحدث تأثيرا معينا، هذا الاتصال المباشر جعل الجمهور جزء من المشهد.

المسرح الاحتفالي أخرج العرض من العلبة الايطالية أي من سجن القاعة المسرحية(الشبه الكواليس، الأسترة، المقاعد)، استعمل الفضاء الحر خرج من الفضاء المغلق لأن مفهوم الفضاء تلاشى أمام الحالة الوجدانية، فيصبح في اللافضاء ويتحرر من الفضاء اللازمكاني.

كذلك الديوان كطقس يكسر التفسير النصي والظاهري للأشياء فتأخذ الأشياء طابع روحاني بعيد عن قيود النصوص الدينية، فهو ليس مسرحا بالمعنى الذي يجري به العمل في المسرح الايطالي والذي يقوم على الأسس الأرسطية والأوروبية.

في الديوان ليس هنالك نص كتبه مؤلف وتدارسه مع الممثلين والسينوغرافيين وغيرهم قبل أن يقدم للجمهور عرضا مسرحيا متكاملا.

الديوان متحرر من المنطق النصي يخضع لمنطق روحي "يقول (بارو):أن تؤدي معناه أن تمارس فعل الحب، وأن تمنح نفسك من خلال عملية مبادلة وفعل مشاركة مقدسة. ففي فعل الحب يبقى الإحساس بثنائية المؤدي والمتفرجين، إلا أنه من خلال هذا التوحد العاطفي يعيد كل فرد اكتشاف روح جماعية يشترك فيها مع الآخرين"[1]، نستطيع أن نقول أن الديوان مسرحا على شكل ظاهرة احتفالية طقوسية جماهيرية عامة، يشارك في أدائها جموع الناس

[1] فراس الريموني، الطقوس البدائية والمسرح، مرجع سابق، ص84.

وتحتوي على نماذج ثقافية وعناصر درامية ومسرحية تمهد للقواعد والإرهاصات الأولى لبناء فن المسرح.

في الديوان يتلقى المتفرج العرض في شكل شفرات لغوية وأخرى فنية، الرقص والغناء(البراج) والموسيقى عناصر رئيسية وهي من مقومات الظاهرة المسرحية في الديوان، "إن المشاركة الجماهيرية العامة في الاحتفال وأداء الفعل حاصلة تماما وبتأثر شديد، وبتحزب أو قُل توقع وحماسة واستعداد مسبق(...)وبالتالي فإن الجمهور جزء حقيقي من الاحتفال ليس لمجرد مشاركته في الأداء ولكن لموقفه وموقعه فيه"[1]، فينفعل بعمق وينشأ الصراع الذي هو

–عصب الدراما– في نفوس المتفرجين وتحف قلوبهم عند انتصار الشر، ويتقافز فيها الفرح عند انتصار الخير، ويحدث أثر التطهير في نفوسهم أثناء العرض الذين يشاركون في صنعه،"فالاحتفالية يمكن تعريفها بأنها: " تعبير جماعي عن حس جماعي، إنها تعبير يطلع به الكل بالتعبير عن قضايا الكل"[2]، ويكون تأثرهم على درجة أشد لأنهم ينظرون إلى ما يشاهدون بشيء من التقديس، فهو طقس ديني يمنحونه كل عواطفهم ويعتصر مشاعرهم.

2–2 الديكور: الديكور"الدال المباشر على الزمان والمكان، والمترجم للحالة النفسية التي يجري عليها الموقف والحدث"[3]، الأمر الذي غاب الاعتماد عليه في الديوان الذي خلا عرضه من الديكور والخشبة والقاعة والتذاكر، فالاحتفال فيه هو الجوهر.

2–3 الإضاءة: في الديوان كانت الإضاءة هي التناوب بين الليل والنهار كما هي تقلبات حياة هذه الاثنية، "الإضاءة لغة معبرة وخطاب بصري يوازي الخطابات الفرجوية الأخرى

[1]علي عقلة عرسان، الظواهر المسرحية عند العرب، مرجع سابق، ص233.

[2]أديب السلاوي محمد، الإحتفالية في المسرح العربي الحديث الموسوعة الصغيرة، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1983، ص 93.

[3]جمال احمد عبد الرحمن عجوز، الديكور والأزياء بين عناصر السينوجرافيا المسرحية، عالم الفكر، العدد1، المجلد37، يوليو–سبتمبر2008، ص287.

التي تساهم كلها في خلق فرجة درامية ركحية منسجمة دلاليا وفنيا وجماليا"[1]، نستطيع أن نقول أن الإضاءة في الديوان كانت طبيعة وغير هادفة "إن الإضاءة في الفرجة الدرامية تحذف حدود الفضاء بعدم إضاءتها، وبذلك تخلق لدينا وهم الفضاء اللامتناهي وغير المحدود"[2]، حتى الإنارة التي استعملت كانت بطريقة آلية مجردة ليس لها أي هدف فني أو تقني بغض النظر عن إشعال النار الذي لا نستطيع أن نعتبره هدف للإضاءة لأن تواجدها في العرض كان لغرض رمزي بامتياز.

2-4 المكان: وهو الساحة العامة أمام المحلة أو دار الديوان، "هناك نوعين من الأماكن احدهما تستمر قدسيته بعد أداء الطقس والآخر تنتهي بعد العرض لذلك إن الفراغ الذي يؤدي فيه الطقس عادة ما يتطلب إعدادا، ومن الممكن أن يظل مقدسا بعد إتمام الطقس وهذا حال المسرح"[3]، أما هذا الاحتفال تتحول فيه المدينة إلى ركح للعرض تتمظهر بشكل غريب تحت تلوينات النغمة والإيماءة واللون والرقص، هنا المكان يصبح "جسم كرنفالي يزحزح الحدود بين المدنس والمقدس، بين المرخص والمحظور"[4]، لم تكن العناية موجهة إلى نوع وطبيعة المكان بقدر ما كان الاهتمام بإطار يكون رحبا ومرنا بحيث يستوعب الرقصات والاستعراض.

2-5 الزمان: الديوان جعل الماضي الميت حاضرا حي في الآن، وجعل المستقبل صورة من الماضي، يقول المسرحي عبد الكريم برشيد: « عندما نحتفل، فإننا نخرج من العادي المبتذل، فنتجاوز الذات وكل قوانين البيئة. ومن هنا كان الاحتفال مرادفا للتحرر من المكان، وذلك باعتبار أنه أبعاد محدودة وجامدة، والتحرر من الزمن، إذ أن الاحتفال

---

[1] عمر الرويضي، سيميائيات المسرح إمكانية المقاربة وحدود الاقتحام، كلمات للنشر وتوزيع، د ب، د س، ص 86.

[2] يونس لوليدي، الفرجة بين المسرح الانثربولوجيا(كتاب جماعي)، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بتطوان، مطبعة ألطوبريس، طنجة، 2002، ص37.

[3] فراس الريموني، الطقوس البدائية والمسرح، مرجع سابق، ص80.

[4] إبراهيم الهنائي، صناعة الفرجة في احتفالات عاشوراء ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، تطوان ،2002 ص115.

يكون دوما في اللحظة الوليدة، إنه تحد للواقع، ومحاولة تجاوزه عن طريق خلق واقع مبني لتتواصل الذوات المختلفة،"[1]، في الديوان تم تحطيم قانون الوحدات الثلاث: الزمان المكان والموضوع، واعتمد فيه على نظام اللوحات، "يقول(باربا): الطقوس البدائية أولى أشكال الدراما"[2]، في هذا العرض نجد لوحات أو حكايات مختلفة من حيث الأحداث والشخصيات ...

2-6 الأزياء: تعتبر الأزياء في الديوان أداة هامة للمؤدي تعمل على إبراز صفاته وماهيته كما تدعم بقوة حركته وأدائه، "من خصوصية الزي، الإشارة إلى هوية الشخصية ثم إلى مركزها ومرتبتها بين بقية الشخصيات، كما من شأنه أن ينقلنا عبر الزمان"[3]، يلبس المؤدي في الديوان كما ذكرنا سالفا لباس بألوان مختلفة كانت بسيطة جدا، غير أنها كانت موجودة دون تكلف، ويقومون بتلطيخ وجوههم برماد النار وهذا حسب الحكاية المؤداة، أما بالنسبة لشخصية بوسعدية والتي أشرنا لها من قبل فيضع قبعة طويلة على رأسه ويتقنع ويرتدي أغصان النخيل وأعضاء الحيوانات، ويبدأ التجوال في الشوارع رفقة مجموعة من الأتباع، كما صنفنا سابقا الديوان كذلك على أنه طقس زراعي يخلد بمناسبة موسم حصاد الفول والهدف من الظاهرة إعادة تحيين عملية التقايض في أسواق الرق.

لهذا لجأت إلى استعمال التقنع كأداة للتعبير الأدائي والتمثيلي عن آلامها وخاصة شخصية بوسعدية التي تعتبر في العرض كأيقونة للرجل الزنجي المضطهد، "تتشابه متطلبات الطقس مع أهم خواص الدراما، اذ كلاهما يتطلب وجود ممثل، وجمهور، وملابس، وفراغ، ولغة وفترة زمنية محددة"[4]، لا شك أن هذه الجماعة الإنسانية محكومة بظروف عصرها الدينية

[1] عبد الكريم برشيد, ألف باء الاحتفالية المسرحية، مجلة الثقافة الجديدة،الرباط، فبراير، 1975، ص 10.

[2] فراس الريموني، الطقوس البدائية والمسرح، مرجع سابق، ص56.

[3] عمر الرويضي، سيميائيات المسرح إمكانية المقاربة وحدود الاقتحام،مرجع سابق، ص89.

[4] فراس الريموني، الطقوس البدائية والمسرح، مرجع سابق، ص64.

والاجتماعية والاقتصادية والسياسية التي تؤثر في صياغة عاداتها وتقاليدها، لباسها وحتى فنونها.

2-7 الموسيقى: تكَون الديوان كظاهرة مسرحية من الرقص والحركة ورافقهما الموسيقى التي كانت ثرية بالإيقاع والكلام الملحون، قد يأتي الكلام غير واضح ويغطي انفعال المشهد الحركي، أما الموسيقى فإنها كصورة مرسومة جاءت معبرة واضحة دون شذوذ، "تتعدد وظائف الموسيقى في العرض، فقد تكون الموسيقى دالة على شخصية تصاحبها في دخولها أو تأكيد لمشاعرها العميقة، فتكثف فرحها وحزنها وغضبها وأفكارها"[1]، فلكل لوحة موسيقى وإيقاع معين(برج)، برغم من أن هذا الاستعراض غير تقني، لكن كل عناصره مضبوطة وكأنها تحت نظرة العشرات من المخرجين والتقنين سواء ما يخص الموسيقى أو الأداء أو تناسق وتواتر الألوان.

وعلى الرغم من عدم وجود نص مسرحي مكتوب، فإن الاحتفالية تعتمد على الموضوع المرتجل وعلى الأصوات التي تزكي شرارة الفعل، فالخطاب في الديوان يتميز عن الخطاب في المسرح بقدرته الحركية على انجاز الفعل الدرامي رمزيا، بل حتى الصمت فيه شكل خطابي دلالي.

تلعب الموسيقى في الديوان دورا هاما في التحديد الأيقوني للزمن "يلعب المؤثر الصوتي أهمية قصوى في نجاح العرض أو فشله، إذ من مزاياه، أنه يساعد ويكشف الحالة المزاجية والنفسية للشخصية"[2]، متتاليات الموسيقى والرقص تنقل الانفعالات كالفخر أو التواضع، الابتهاج أو الشعور بالأسى.

[1] رضا غالب، الممثل والدور المسرحي، أكاديمية الفنون، مطابع التجارية-قليوب-،2006، ص198.

[2] عمر الرويضي، سيميائيات المسرح إمكانية المقاربة وحدود الاقتحام، مرجع سابق، ص 93.

إن ظاهرة الديوان مركبة، غير قابلة للتجزئة موروثها الشعبي وتقاليدها وعروضها الفرجوية نتيجة لطابعها الرمزي والديني والحركي الراقص، "ومن هنا تكون الحياة احتفالا كبيرا، ويكون المسرح، وهو صورة مصغرة للحياة احتفالا كذلك"[1]، إن صناعة الفرجة في الديوان أعادت النظر في الفرجة التي اندرجت بأشكالها المتفجرة في الحياة الاجتماعية، فهو عرض جماعي تشترك فيه هذه الجماعة من ناحية الفكرة والرأي والتنفيذ.

[1] عبد الكريم برشيد، ألف باء الاحتفالية المسرحية، مرجع سابق، ص 10.

الفصل الثالث :

إنقاذ احتفالية الديوان من مرحلة المشافهة إلى التسجيل والتوثيق عبر فيلم "كناوة- موسيقى العبيد"

*تحليل الفيلم

*إعادة تشكيل الفكر الأسطوري في فيلم "كناوة-موسيقى العبيد" من الواقع إلى السرد الضوئي

*الأنثروبولوجيا البصرية وكرونولوجيا التوثيق لاحتفالية الديوان في فيلم "كناوة- موسيقى العبيد"

الفصل الثالث: إنقاذ احتفالية الديوان من مرحلة المشافهة إلى التسجيل والتوثيق عبر فيلم "كناوة– موسيقى العبيد"

إن التطور في مجال الصورة انتقل بهذا المجال العلمي (الأنثروبولوجيا) من حيز التناول النظري نحو التناول البصري، فضلا عما يشيعه التوظيف السينمائي للمادة الخام ذات الطابع العلمي من التوظيف الفني، ذلك الإبداع الذي تجلى من خلال لقطات ومشاهد الفيلم الإثنوغرافي الذي يقدمها عبر منظومة صورية صوتية تتميز بالجمال والشاعرية، إضافة لمحافظته على المصداقية والالتزام بالعرض الدقيق لتفاصيل الظواهر بصيغة عذراء.

يهتم هذا البحث بدراسة توثيق احتفالية الديوان الموجودة في شمال افريقيا والتي تتميز بالتلقائية والارتجال، والتي تظم عدة فنون في استعراض واحد كالرقص والشعر والموسيقى من عزف وأغاني تنوعت مابين عاطفية ودينية، عبر فيلم كناوة –موسيقى العبيد" لمخرجه عز العرب العلوي لمحرزي، وقد قام المخرج بتصوير فيلم إثنوغرافي لجماعة الديوان بالمغرب، تناول الفيلم بعض من احتفاليتهم وجلساتهم في ساحات المنازل كما صور آلاتهم الموسيقية وأزياءهم وكل ما يخص هذه الجماعة كطريقتهم في العزف ونمط حياتهم اليومي، بهدف توثيق بعض ملامح الثقافة الشعبية الخاصة بتلك الجماعة، مما يساعد على تتبع مظاهر التغير وآلياته في هذه الثقافة مستقبلا، ولقد ركزنا على النقاط الواجب مراعاتها لتوثيق هذا الموروث الشعبي ودراسته إثنوغرافياً، وأسقطنا بعض هذه الجوانب على الفيلم محور الدراسة.

وعليه ولأجل الكشف عن الأطر العامة والمعايير الكلية التي يتم خلالها عرض المادة الأنثربولوجية الخاصة بمجتمعات البحث سينمائيا، سندرج أسس البناء في الخطاب السينمائي الإثنوغرافي من خلال الفيلم محل الدراسة.

المبحث الأول: تحليل الفيلم

يعتمد الفيلم الوثائقي الإثنوغرافي على نفس خطوات البحث العلمي، حيث يبدأ الفيلم بفكرة يحدد لها المخرج اسما ليكون عنوان للفيلم ثم يعين جمهوره المستهدف فيحاكي فيه العقل والعاطفة، ويبنى الفيلم على السرد الفني المتسلسل بداية، وسط ونهاية، ويكون هذا من خلال السيناريو الذي يعتبر خارطة لهذه الرحلة الإبداعية التي يسير خلالها فريق عمل الفيلم، ولقراءة هذا الفيلم لابد من تتبع مراحل معينة ليكون التحليل منطقي ومنظم.

1- فكرة الفيلم

تدور فكرة الفيلم حول ظاهرة شعبية طقوسية، من خلال احتفالية تضم عرض موسيقي تقوم به الجماعات الإثنية المنحدرة أساسا من فئة العبيد في منطقة الصويرة بالمغرب أين تسمى بموسيقى الكناوة أو الديوان، تقام هذه الإحتفالية في المحلة (الزاوية أي المكان المقدس)التي تجتمع فيها هذه الجماعات من كل أنحاء البلاد لإحياء الزمن المقدس، يدعم هذا الفيلم بمقابلات مع أفراد من جماعة الكناوة، ليصبح الفيلم وثيقة إثنوغرافية بصرية يرجع لها كل مختص في الأنثروبولوجيا.

2- بطاقة فنية للفيلم

عنوان الفيلم: كناوة–موسيقى العبيد

تاريخ العرض على قناة الجزيرة: 14 جوان 2017

سيناريو وإخراج: عز العرب العلوي المحرزي

نوعية الفيلم: وثائقي

مدة الفيلم: 42:12د

أماكن التصوير: المغرب

اللغة الأصلية: العربية

مديرة الإنتاج: أمينة البكوري

مساعد الإنتاج: عبدالله البلغيثي

سكرتيرة الإنتاج: نوال النخبوب

المستشار السوسيولوجي: رشيد بكاج

سكريبت: إلهام حمي

موسيقى تصويرية: أسامة محمد

ريجيسور: مصطفى الشعبي

مساعد ريجيسور: حسين كريش

مدير التصوير: أحمد بيدو

ستيدي كام: محمد أجاج

تصوير: سعيد باجا

مونتاج: غزلان أسيف

3- موجز ملخص الفيلم

الفيلم "كناوة–موسيقى العبيد"عبارة عن تسجيلي وثائقي إثنوغرافي، يتناول نوع من الموسيقى العرقية الروحية وإطارها الثقافي الفرجوي بكل ما يحويه من أزياء وأكسسوارات وعروض من رقصات وطقوس كإشعال البخور...، هذه الموسيقى التي لا تكتسب معناها

بصفتها فن موسيقي له قواعد ومفاتيح وإنما بقيمتها داخل نسقها الإجتماعي، هذا الفيلم

يعرض لنا موسيقى الزنوج خلال احتفالية تقوم بها الجماعات السوداء عبر وسائط متعددة، تتلاحم في نسيج محكم يشكل عالمه الخاص والمتفرد، بغرض الغوص في تاريخ وأسرار العبيد وممارساتهم الفنية، التي أضحت تتخذ بعدا عالميا، ومن خلال رحلة استكشافية إلى الصويرة وفاس، نكتشف كيف حافظوا على إيقاعاتهم وأهازيجهم الإفريقية في موسيقى الكناوة وطقوسها، ونقترب أكثر من يومياتهم التي تختلط فيها الموسيقى بالروحانيات.

4- عنوان الفيلم

العنوان هو الصورة الأولى التي تقدم حول الفيلم، لأنه أول ما يظهر للمشاهد، ولذلك هناك أسس يقوم عليها العنوان، كأن يكون مشوق أو غامض، حتى يلفت انتباه المتلقي للفيلم، ويبني لديه الفضول بمواصلة المشاهدة؛ ولفك الغموض في هذا الفيلم اختار صاحب العمل العنوان الآتي: **"كناوة– موسيقى العبيد"**

نرى بأنه يعطي فكرة مسبقة عن موضوع الفيلم، عنوان مناسب لإيصال المعنى الضمني للفيلم، لإثارة استجابات عاطفية أكثر لدى المتفرج من خلال إطلاق أفكار نحو هذه الجماعات التي تقوم برحلة داخلية موجعة نحو العمق من الذات، لاكتشاف معنى الوجود والحرية هذه الجماعة التي لازالت تُغني للألم والعبودية.

حيث أن العنوان الذي بين أيدينا " **كناوة– موسيقى العبيد** " ليس بريئا فهو يمثل مؤشرا قويا على ما يمكن أن نصادفه في الفيلم.

5- سياق الفيلم

يبدأ الفيلم بما يسبق الجينريك بشعار قناة الجزيرة* التي تم بث الفيلم فيها.

من 0:12 إلي 0:23 الطريق المؤدي لمدينة الصويرة (الإطار المكاني للفيلم).

24:.0إلى 0:50يقدم لنا ملامح هذه المدينة معقل موسيقي العبيد، فيأتي بمنظر لمياه المحيط الأطلسي وفوق المياه تغرد بعض الطيور إشارة لأن المدينة ساحلية ثم يعرض معالم المدينة منها السوق وبعض العازفين، يقومون برقص استعراضي وهم يسيرون في الشارع مكان شعبي (سوق شعبي) كل هذا ترافقه إقاعات القرقابو والجمبري .

0:50 إلى 1:00 خلفية سوداء مكتوب عليها عنوان الفيلم "كناوة–موسيقى العبيد" مع خلفية موسيقية (بوليفوني) آهات افريقية بصوت رجالي.

---

*قناة الجزيرة: تتبع قناة الجزيرة الوثائقية قناة الجزيرة الأخبارية وهي ذات طابع خاص وتعد من القنوات الرائدة في المجالها التسجيلي الوثائقي، وتعود بداية انطلاقتها الى ١ يناير عام ٢٠٠٧ ، وأطلق الموقع الإلكتروني الخاص بها بعد عامين في ١ يناير ٢٠٠٩ ، تبث العديد من المواضيع الوثائقية بشكل منوع حيث ان الجزيرة تمتلك واحدة من أكبر المكتبات الوثائقية المرئية على مستوى العالم، وبالتالي كان إصدار القناة التي لاقت إقبالا كبيرا لأسباب كثيرة منها شهرة قناة الجزيرة على مستوى العالم باللغة العربية المستخدمة والمواعيد الدقيقة (حيث كل برنامج له ساعة واحدة) والتنوع في بث البرامج .اذ تبث برامج ثقافية متخصصة في المجال الوثائقي وباللغة العربية وتنطلق من اهتمام أساسي قوامه الإنسان وبيئته المعاشة والتفاعل الحاصل فيما بينهما المعاشة والتفاعل الحاصل فيما بينهما، تهدف هذه القناة إلى وترمي هذه القناة إلى إنتاج ما يقارب ١٥ ٪ من ما تعرضه، على أن ترتفع هذه النسبة إلى ٢٠ ٪ في المستقبل القريب، أما الباقي، فستعتمد القناة على ترجمة برامج أخرى عالمية (ليست فقط أوروبية وأمريكية) وقد أبدت القناة استعدادها لدعم المصورين والمخرجين العرب والأجانب حول العالم ذو الكفاءة المثبتة في مجال الأفلام الوثائقية لمحاولة نشر أعمالهم عبر شاشاتها .كما يهدف قسم الإنتاج بالقناة إلى تكليف منتجين بإنتاج أفلام وثائقية عالية الجودة من كافة أنحاء العالم عن الإنسان وبيئته والتفاعل الحاصل بينهما وذلك بهدف وضع المشاهد في قلب أحداث وقصص شيقة ومثيرة، وذلك لاكتشاف ودعم التعاون مع رواد الإنتاج الوثائقي للمساعدة في خلق صناعة توثيقية في مختلف دول العالم .وهذه الأفلام ينبغي أن تعطي صورة بانورامية شاملة عن القضايا ذات الاهتمام العربي بطريقة شيقة ومثيرة .تقديم برامج ثقافية ووثائقية للمشاهد تتناول مواضيع شتى في ميادين العلوم والتاريخ والسياسة والأدب والفن على مدار الساعة. ينظر
نهلة عبد الرزاق عبد الخالق، دراسة تحليل مضمون للأفلام التسجيلية الوثائقية في قناة الجزيرة الوثائقية الفضائية، مجلة كلية الآداب، ص422–423.

من1:00 إلى1:13 يعود المخرج بالصورة والصوت لنفس منظر الساحل بجانب الميناء أو كأنه أسطول بحري من عصور قديمة، بما تحويه الصورة من مدافع إلى أبراج يظهر أنها تعود إلى أزمنة فائتة، وهو مكان تعرف به هذه المدينة يدعى ميناء" موغادور"*.

1:13 إلى 1:37 في مقابلة مع كهل أسود من جماعة الكناوة، يحكي عن أصوله التاريخية يقول أن هذه الموسيقى سودانية المنشأ وبالتالي هم ينحدرون من هناك، وأجداده جاءوا زمن التجارة بالعبيد عن طريق البحر إلى الصويرة، ثم قاموا بترحيلهم بأمر من السلطان إسماعيل* إلى مكناس وطنجة وفاس.

*ميناء"موغادور": تم تشييده 1764 من قبل السلطان سيدي محمد بن عبد الله يرتبط تاريخ مدينة الصويرة بمينائها المعروف ب "موغادور"، الذي يعكس، إضافة إلى أهمية هندسته المعمارية والحضارية، غنى التاريخ التجاري والدبلوماسي للمغرب الأطلسي خاصة خلال القرن ال17 واستمر هذا الإشعاع عدة سنوات حيث مكن هذه الحاضرة من أن تصبح الميناء الوحيد بالمغرب المنفتح على التجارة الخارجيةدون إسم مدينة الصويرة بالخريطة الكاتلانية سنة 1375، مما يعني أنها كانت نقطة معروفة وتتردد عليها السفن التجارية، مبرزا، أنه انطلاق من القرن ال16، أولت أوروبا اهتماما للوجهة الأطلسية الإفريقية، وذلك لأغراض متعددة. وذكر المحافظ في هذا السياق، أن تموقع "موغادور" مقارنة مع خط مازاغان– أكادير، استأثر، في وقت مبكر باهتمام البرتغاليين، مشيرا إلى أنه في أفق وضع يدها على آسفي ومازاغان، أمر الملك البرتغالي مانويل لوغران (1495–1521) الملقب ب"الثري" سنة 1506 بتأسيس حصن قوي بموقع موغادور قبالة الجزيرة الكبرى (لو كاستيلو ريال (القصر الملكي.(وخلال حكم السلطان سيدي محمد بن عبد الله، يقول المحافظ، أصبحت "موغادور" ضمن مخطط تجاري وضريبي هام يذر أرباحا طائلة على الخزينة الشريفة، ملاحظا، أن القسط الأوفر من النقل الداخلي، خاصة بجنوب غرب الإمبراطورية، يمر عبر الميناء الجديد، وأن التجارة الدولية، بالخصوص مع أوروبا، كانت مزدهرة وكانت تمر عبر الخط البحري. دينة الصويرة إحدى أهم المحاور التجارية عبر الصحراء بفضل تمركزها ضمن شبكة للطرق التجارية، مما جعلها تلقب ب"ميناء تومبوكتو." ينظر:

http://article19.ma/ar/ميناء–موغادور–بالصويرة،–موقع–يعبق–با 2019 /12/2714:00

*سلطان مغربي من سلالة العلويين، تولى الحكم بعد وفاة أخيه الرشيد عام 1672 ميلادية، وقد كان سنه حينها لا يتجاوز السادسة والعشرين.هو السلطان مولاي إسماعيل ينظر:

https://www.maghrebvoices.com/13:01 2019/12/27

1.37 إلى1:50 نفس صورة الميناء مصحوبة بموسيقى الكناوي لقطات، وصور من الأرشيف بلون الأبيض والأسود لمجموعة من العبيد تعود لحقب زمنية بعيدة

1:50 إلى2:04 مقابلة أخرى مع فرد من جماعة الكناوة، رجل يتراوح سنه بين 40 ال50 يرتدي لباس ازرق من الستا وقبعة حمراء، يقول:" أن جدته تنحدر من مالي وبالضبط من تامبوكتو، جاءت أثناء المتاجرة بالرق تزوجت سيدها وأنجبت والده وعمته، ويقول أنهم تشبثوا بعادات وتقاليد أجدادهم" .

2:04 إلى 2:36مجموعة من الرجال والنساء والأطفال يرتدون الأزياء التقليدية الإفريقية، ويحملون آلات موسيقية، يجلسون وسط فناء بيت يتوسطهم البخور في جو من العزف والإنشاد .

2:36 إلى2:58 يعود بنا المخرج للمقابلة نفسها يقول: أن تامبوكتو هي أصل الأغنية الكناوية، ويؤكد على ذلك لأنه ذهب إلى هناك وتأكد من هذه الحقائق، حتى أنه وجد نفس الطبوع والإيقاعات الموسيقية للديوان هناك حاضرة وبشدة، ليعود ويؤكد عن أصولهم التي تنحدر من فئة العبيد الذين جاؤوا في قوافل حقبة المتاجرة بالرق بين مالي والمغرب .

2:58 إلى3:37 رايات مختلفة الألوان، وأزقة ضيقة والمعلم قاصد الزاوية وهو يحمل آلة الجمبري، تركز الصورة على الطابع المعماري تتجول الكاميرا في هذا الشارع القديم الذي توجد به مباني قديمة تعود غالبا لطراز الأندلسي الإسلامي، حتى يصل بنا إلي باب خشبي كبير ذو طراز أندلسي كذلك؛ هذا الباب هو باب الزاوية التي تقام فيها الليلة الكناوية، ويستطرد المتحدث عن الليلة الكناوية التي تقام في شهر شعبان من كل عام ويأتي إليها المرضي الذين عجز الطب عن دوائهم، وخاصة الأجساد المسكونة بالجن تقام المقدمة أو الليلة الكناوية لمدة يومين وتذبح فيها الذبائح صدقة، ويأتي المخرج بالموسيقي الكناوية

المصاحبة دائما لمسار الصورة التي تحتوي على كلمات بلغات ولهجات متعددة ممزوجة ببعض الذكر مثل كلمة التوحيد لا اله إلا الله والصلاة علي رسول الله صل الله عليه وسلم.

3:37 إلى 3:55مجموعة من الشباب تشكل حلقة في مكان ضيق مثل المقصورة به ديكور، يرتدون لباس أبيض، يعزفون على ألحان الكناوة، وآخر يتوسطهم يقوم برقصات متتالية على إيقاع التصفيق يحمل في يده عصا.

3:55إلى4:04 مقابلة مع نفس الشخص في المقابلة رقم 1 يرتدي لباس تقليدي مزركش بالأخضر يتحدث عن الشفاء من خلال بركة الكناوة .

4:04إلى4:29 إيقاع أقدام لنفس مجموعة الشباب يتراقصون جماعات، وصوت المعلم voix offيتحدث عن أنغام الشفاء التي يحويها هذا الفن الروحي وهو فن عايشوه منذ الصغر.

من 4.29 إلي 5.04 امرأة تسير في نفس الحي متجهة لنفس المكان المقدس (الزاوية)، ثم في مقابلة معها تتحدث عن الليلة الكناوية التي تقام على شرف عشاق هذا الفن الروحي تسمى الليلة الحبية وليلة أخرى تقام للمريض وتسمى ليلة المرض والتي يحضرها المريض طلبا للشفاء.

5:04إلى 5:41مجموعة من النسوة ترتدي الزي التقليدي بألوان مختلفة توحي لعمق إفريقيا، يتوسطهم رجل يعزف على آلة الجمبري، تعرف موسيقي العبيد في الغالب أن هذه المجموعة النسائية تقيم الليلة الكناوية للنساء فقط .

5:41إلى 6:00مقابلة مع شاب يرتدي الأسود يستطرد في الحديث عن موسيقي العبيد ويقول:" الليلة الكناوية تقام للشخص المسكون (الليلة الحبية)، يتم فيها النحر(القربان) وتستغرق هذه الطقوس ثلاث أيام وهي طقوس تقام بالمنازل"

6:00إلى 6:22 مقابلة مع المعلم وهو يتكلم عن مراحل الليلة الكناوية.

من 6:22 إلي 7.02 بعض الصور القديمة لمجموعة من أفراد الكناوة يرتدون زيهم التقليدي وقبعات مرصعة بالخرز الإفريقي، في الغالب يرجع تاريخ هذه الصور إلي أكثر من قرن من الزمن، ويأتي المتحدث الرئيسي في الفيلم ليكمل حديثه حول الفن الكناوي ويستطرد قائلا بأن موسيقي العبيد كانت تقام قديما في المنازل، ثم انتقلت إلي هذا المكان الذي تقام فيه الليلة الكناوية كل عام، وقال:" لابد من وجود سبعة أنواع من البخور بالإضافة إلي التمر واللبن والشمع للإضاءة بالإضافة إلي الذبائح هذه هي مستلزمات الليلة الكناوية" ثم تصَوب الكاميرا إلي جلسة العزف والرقص على أنغام الموسيقي الكناوية.

من 7:02 إلي 7:43 يستطرد المتحدث كلامه عن طبيعة الطقوس الكناوية فيقول حينما يسمع المريض الموسيقي الكناوية والكلمات يبكي لأن الطقوس الكناوية تحتوي علي ذكر الله تعالي وذكر النبي صل الله عليه وسلم وذكر الأولياء والصالحين والوالدين بالدعاء لهما بالرحمة والمغفرة، تم تأتي الكاميرا فتصور لنا هذه الترتيلات والأذكار.

7:43إلى 8:28 مجموعة من الصور الملونة الحديثة التي تجسد الفن الكناوي، تتحدث امرأة عن الفن الكناوي قائلة:"الفن الكناوي يحتوي على كلمات تتعلق بالأرض والمياه والجبال والتفكر في خلقهم".

8:28إلى 9:11 يعود بنا المخرج إلى المقابلة مع معلم الكناوة يعزف على آلة الجمبري ويكمل حديثه:"لا نستخدم السحر والشعوذة وإن استخدامنا للبخور في الموسيقي الكناوية لا يعني أننا نستخدم السحر، لأن الشفاء بيد الله وأننا ندعو الله فقط للمريض بالشفاء"

من 9:11 إلي 10:45 مجموعة من عازفي الموسيقي الكناوية يلبسون ملابس خاصة بتقاليد وعادات الفن الكناوي، يقوم أحدهم بوضع البخور ذو الأنواع السبعة المختلفة في

المبخرة يؤدون الأغاني الكناوية ويأتي المتحدث الرئيسي:" الكناوي يمتاز بالسكون لأنه يبعث في النفس الطمأنينة والسكون لكن الإخلاص مطلوب للدخول في الفن الكناوي، فلابد للفنان أن يخلص نيته أثناء العزف وإلا لن يشفي المريض، والمريض أيضا لابد أن يخلص ويتيقن من الشفاء وإلا فلن يشفى".

10:45 إلي 11:22 يروي المتحدث قصته مع الفن الكناوي فيقول:" امتهنت الفن الكناوي بعدما مات والدي وذهبت إلي القصر وتعلمت الموسيقي الكناوية من المعلم وتربيت معه ومع الدادة مسعودة ثم تجولنا إلي عدة مدن منها مدينة طنجة ومدينة فاس".

11:23 إلي 13:25 يتحدث المعلم عن رموز الفن الكناوي والذين تعلم هو وأجداده على أيديهم، ثم تصوب الكاميرا نحو شوارع الصويرة القديمة ومياه البحر التي تلاطم أمواجها الأحجار، يقول:" الفن الكناوي موجود في عدة مدن لكن لكل مكان ميزات خاصة تميزه عن غيره" ثم تصور الكاميرا عازف الموسيقي الكناوية وهو يجلس على حافة البحر في الهواء الطلق حيث تتناغم موسيقاه مع تلاطم الأمواج .

13:25 إلي 14:30 امرأة من جماعة الكناوة تقول:" منزلي أستخدمه في تدريب النساء على الفن الكناوي" وتقوم بارتداء الملابس الخاصة بالفن الكناوي بلون الأحمر وقبعة؛ تنتقل الكاميرا لإحدى العازفات التي تؤكد بأنها جزء من الفن الكناوي لأن زوجها معلم كناوي وأنها تربت علي هذا الفن ولن تستطيع التخلي.

14:30إلى 15:11تركز الكاميرا على مجموعة من النسوة يرتدين الزي المغربي التقليدي (جلابة مغربية)اللاتي جئن يتعلمن الفن الكناوي تتوسطهم المقدمة يعزفن بالقراقب والطبلات مع عبارات المديح والإنشاد.

15:11 إلي 17:13 مطبخ أحد المنازل الكناوية لتحكي لنا السيدة التي تقوم بإعداد الطعام هي وابنتها لليلة الكناوية فتقول:" نحن نجهز أطعمة معينة لهذه الليلة التي توارثناها عبر الأجيال منذ مجيئنا من مالي والسودان، أين ذاق أجدادنا أمر العذاب، وهناك أغنية تقول: (جابونا جابونا جابونا وباعونا)، لكن الحمد لله الآن نحن أحرار وحافظنا على طقوس أجدادنا، توارثناها وعلمناها لأبنائنا وبعدها تكلمت عن مهرجان كناوة العالمي واهم المعلمين.

من 17:13 إلي 19:43 مقدمة كناوية تقوم بالعزف وبجوارها بعض الأكسيسوارات والملابس الخاصة بالفن الكناوي، ثم تتجه الكاميرا إلي العازفين الرجال بعدها يأتي الفنان الرئيسي ليقص لنا:"في حال كنت في العمل لا أرجع إلي المنزل إلا متأخرا وفي حالة الفراغ أذهب إلي النادي"، ويستطرد حديثه عن صنع الآلات الموسيقية التي تستخدم في الموسيقي الكناوية فتتوجه الكاميرا إلي مصنع بيع الأخشاب، حيث يذهب هذا الرجل ليشتري قطعة من الخشب تصنع منها الآلة الموسيقية، ثم يقوم بتقطيعها ليصنع منها آلته الموسيقية التي يتراوح طولها بين 50 و60 سنتيمتر وهكذا يسرد مراحل صناعة آلة الجمبري.

19:43الي 21:45 "شوارة" هو المكان حيث مصبغة الجلود ويدخل المعلم الكناوي ليشتري جلد الماعز، الذي يستخدم في صنع آلة الجمبري يحضر قطعة الخشب التي صنعها ويقوم بتجويفها من الداخل، وبعدما تصبح يابسة يقوم بتغطيتها بجلد الماعز الذي اشتراه من شوارة ويضيف قائلا:" الآلة الموسيقية الكناوية كان طولها قديما 45 سنتيمتر لكن الآن تطورت أصبح طولها يصل إلي 60 سنتيمتر، والأوتار غالبا ما تكون أيضا من أمعاء الماعز".

21:45 إلي 22:54 يدخلنا المخرج في الحياة الخاصة للمعلم حيث تتسلل الكاميرا لمنزله أين زوجته وأطفاله أثناء تناولهم الطعام تقول زوجته المعلم:" إن عمله خاص ويحتاج إلي تركيز ونحن هنا لابد أن نوفر له سبل الراحة حيث يأتي متأخرا عندما يكون لديه عمل وأنا

المسؤولة عن المنزل ومتابعة الأطفال في المدارس"، ويكمل الزوج الحديث فيقول:" أطفالي يحبون الفن الكناوي ويعزفون بالآلات لكن لكي لا يتعطلوا في دراستهم أنا لا اشغلهم بذلك" .

22:54 إلي 24:00 المعلم يقوم بخياطة بعض القبعات والأكسسوارات ويضيف عليها الخرز الإفريقي (الودع) الخاصة بالرداء الكناوي، يقول:" كان والدي يعمل بالخياطة وأثناء مكوثي مع معلمي وخالي سلام تعلمت الخياطة حيث أقوم بخياطة بعض القطع".

24:01 إلي 26:13 شوارع مدينة الصويرة والفرقة الكناوية تحمل آلاتها وتقوم بالعزف مع بعض الأهازيج ومنهم من يقوم برقصات متتالية ومنتظمة؛ مجموعة منهم تلبس الثياب ذو اللون السماوي ومجموعة تلبس الثياب ذات اللون الأحمر ومجموعة تلبس الثياب البيضاء وأخرى السوداء في عرض رائع ومميز، يعلق المعلم على هذا المشهد الممتع قائلا:" الفرقة الكناوية تتكون من عدد 8 إلي 10 أفراد وهذه العروض تؤدي في الشارع في بداية الليلة الكناوية"، ثم يتكلم عن البراج (الطبوع الغنائية لدى كناوة) والتي تحدثنا عنها سالفا في الفصول النظرية، ثم تتوالى مشاهد رقص مجموعة من الرجال ترتدي الزي المغربي الأصيل (الجلابة) مشاهد طويلة لبعض الرقصات وسط الشارع .

26:13الي 26.50 سوق مدينة الصويرة الذي تباع فيها الآلات الكناوية وألبسة تحمل كلمة كناوة Ghnaoaثم ينتقل بنا إلي بعض آثار مدينة الصويرة على ساحل المحيط، حيث بعض المدافع القديمة التي استخدمت في الحروب وهذا المشهد هو نفسه الذي بُدأ به الفيلم كل هذه الصور مرفقة بموسيقى وأغاني الكناوة.

26:50الي 27:56 يطوف بنا المخرج إلي حدث مهم وهو مهرجان كناوة العالمي حيث يلتقي الفنانون الكناويون، يقام كل عام تقريبا لإبراز الفن الكناوي وقد ساهم هذا المهرجان في شهرة الفن الكناوي، ويضيف المعلم:" بأن المهرجان نقطة إلتقاء لكل الفنانين وقد تجول الفن

الكناوي في عدة بلدان وخاصة البرازيل حيث التقوا بوزير الثقافة البرازيلي الذي أعجب بالفن الكناوي ورحب بالفنانين بالإضافة إلي تجول الفرقة الكناوية وغناءها مع بعض الفنانين المشهورين عالميا ومن البلدان التي سافروا إليها البرتغال وفرنسا وكندا".

27:56 إلي 33.30 مجموعة من الفنانين يلبسون زي موحد، أزياء بيضاء وأخرى سوداء والشعر المستعار وقبعة واقفين في صف واحد يؤدون حركات واحدة بأرجلهم وأجسادهم في وقت واحد، ويعلق المعلم قائلا:" إن تعليم الفن الكناوي اشتهر حديثا حيث يأتي الزوار والراغبين في تعلم الفن الكناوي ويتلقون كيفية العزف على الآلة الكناوية وطريقة الأغاني والطقوس الخاصة وكان قديما يمنع الأطفال من حضور الليلة الكناوية حيث كانت تقتصر علي كبار السن، لكن الآن أصبح بمقدور الأطفال حضور الفن الكناوي" وتتحدث فنانة كناوية أيضا عن تعلم الفن الكناوي وأنهم يستقبلون الزوار المحبون للفن الكناوي، وتتخلل كلمات هذه الفنانة بعض الصور التي توثق الفن الكناوي وتعلمه بالإضافة إلي بعض فقرات الفن الكناوي التي يؤديها النساء.

33:30 إلي 35.30 يطوف بنا المخرج حول تعلم الفن الكناوي من خلال الفنانين الكناويين، حيث أكدوا على أن المعلم لابد أن تتوفر فيه صفات معينة فهو يعرف بطريقة عزفه، ولكل معلم طريقته في العزف، لكن من الصفات الواجبة في المعلم أن يكون مخلصا ومتقنا للفن الكناوي ولموازينه، ولا يفرق بين المتعلمين ولا يميز بينهم بسبب اللون الأبيض أو الأسود؛ هناك بعض المعلمين المشهورين من البيض الذين اندمجوا مع الفن الكناوي فلم يعد يقتصر على السود.

35.30 إلي 36:30 منزل أمامهم الأطعمة ويتبادلون الحديث حول الفن الكناوي، تبدأ إحداهن بالحديث عن الموسيقي الكناوية وتقول بأنها موسيقي روحانية تختلف عن كل الأنواع الموسيقية الموجودة في العصر الحديث، حيث أن من يسمعها تراه يرقص بحركات تلقائية

وتارة يبكي، وتقول أخرى:" الفن الكناوي فن قديم وله أصول وقواعد وهناك تجربة لأخي في عام 2001 حيث قام بدمج الموسيقي الكناوية مع موسيقي الراب لكن يبقي للموسيقي الكناوية طبيعتها وطابعها الخاص".

36:30إلى 36:51مجموعة من العازفين على إقاعات الجاز ممزوجة بإيقاعات الكناوة على ركح مهرجان الكناوة العالمي.

36:51 إلي 38:56 معلم كناوي وابنتيه داخل منزلهما، تبدأ ابنته الصغرى بالحديث عن الفن الكناوي وأنه باق بفضل أجدادها وآباءها الذين حافظوا على هذا الفن عبر العصور وأنه لا يندثر أبدا، وتكمل ابنته الأخرى الحديث بأن هذا الفن يكسب منه بعضهم رزقه، وفي هذه اللحظة يطلب الأب من ابنتيه الغناء معا فيغنيان معا بصوت واحد كنوع من المديح السماعي.

38.56 إلي 40:16 تنتقل الكاميرا في هذه الدقائق داخل منزل المقدمة، تتحدث عن تعليم الفن الكناوي وأنهم توارثوه عبر أجدادهم الذين حافظوا عليه، تنتقل الكاميرا إلي شابة في العشرينيات حيث تقوم بتقبيل معلمتها على رأسها وترجع الفضل لها في تعليمها الفن الكناوي؛ ثم تتجول الكاميرا داخل المنزل الذي ميزه الديكور والأكسسوارات التي توحي للكناوي، وكذلك الآلات الموسيقية الكناوية في مشهد رائع، وتكمل المعلمة حديثها فتطلب إنشاء مدارس لتعليم هذا الفن بشرط أن تتوفر في المتعلم ضوابط الفن؛ ليقوم بتعليمه وحثت السلطات المغربية بضرورة المحافظة علي هذا التراث، ثم تصور لنا الكاميرا داخل هذا المنزل حيث تقوم بعض النسوة بالعزف والغناء.

40:16 إلي 41:39 هذا المشهد هو الختامي للفيلم حيث يأتي تعليق المعلم على نغمات الفن الكناوي، ثم ترجع بنا الكاميرا إلي آثار مدينة الصويرة وبحرها الرائع في مشهد بدأ

المخرج به فيلمه؛ ثم تصور لنا الكاميرا مجموعة من أفراد جماعة الكناوة يلبسون الأزياء ذات اللون السماوي واللون الأحمر والأبيض يمتطون الخيل ويصطفون بالخيل كما في الحروب القديمة وتجري بهم الخيل، ويضربون من بنادقهم القديمة بعض الطلقات في مشهد طويل على شاطئ مدينة الصويرة ليختم به المخرج فيلمه الوثائقي عن كناوة–موسيقي العبيد.

41:39إلى42:12 جينريك النهاية على خلفية سوداء على نغمات الفن الكناوي .

فيلم ل:

عز العرب العلوي لمحرزي

سيناريو

عز العرب العلوي

مديرة الإنتاج

أمينة البكوري

مساعد الإنتاج

عبدالله البلغيثي

سكرتيرة الإنتاج

نوال النخبوب

المستشار السوسيولوجي

رشيد بكاج

سكريبت

إلهام حمي

موسيقى تصويرية

أسامة محمد

ريجيسور

مصطفى الشعبي

مساعد ريجيسور

حسين كريش

مدير التصوير

أحمد بيدو

ستيدي كام

محمد أجاج

تصوير

سعيد باجا

مونطاج

غزلان أسيف

6– نوع الفيلم

الفيلم وثائقي إثنوغرافي، هذا النوع الوثائقي يعتمد على عمق الدراسة والتحليل وعلى إيقاع بطيء للغاية، مشاهد طويلة، للقطات مصاحبة تتحرك فيها الكاميرا بتمهل وعلى نحو متواصل، مشاهد ملونة وأخرى بالأسود والأبيض، تتعاقب وفق رؤية تشكيلية مدروسة، صور ثرية، تكوينات بصرية أخاذة، بحوث جادة في سبيل اكتشاف موروث الشعوب، فيلم يحطم التقاليد والقواعد السينمائية المتعارف عليها ليخلق نوعا جديدا من السينما الوثائقية.

7– تحليل الفيلم على مستوى البناء الدرامي للحدث التاريخي من خلال مضمون ورسالة الفيلم

في بداية الفيلم أراد المخرج إبراز مكانة هذا الموروث في المنطقة، حيث شاهدنا لافتات فنادق تحمل اسم هذا الفن الروحي، وحتى الأكسسوارت التي تباع في الشوارع والملابس تحمل اسم "كناوة"، بالإضافة لبعض الاستعراضات في الشوارع والأسواق؛ هذا وإن دل فإنما يبرز انتشار هذا الموروث بين الناس وكذلك القيمة الفنية والروحية له، لأن مكان الاستعراضات المتجولة كانت الأسواق وهي المكان الذي نجد فيه كل طبقات المجتمع كمرتع للثقافة الشعبية.

وبعدها قام بتّعريف بتاريخ هذا الموروث من خلال اللقاءات المصورة وكذلك بعض الصور من الأرشيف.

الفيلم يروي لنا قصة هذا الفن عبر التاريخ، كتب المؤرخ آرثر شليسنجر الابن يقول: " «التاريخ لا يصنع نفسه؛ فلا يمكنك أن تضع عملة في ماكينة فيخرج لك تاريخ »إن التاريخ كله يُكتب للناس في الحاضر، للبحث لهم عما يطلق عليه المؤرخون «ماضٍ قابل للاستخدام» قصة تُستخدم في تكوين فهمنا لأنفسنا؛ كذلك يُكتب التاريخ بناء على رواية

سابقة، تارة مخالفة وتارة داعمة وتارة مؤكدة لحاضر لم يكن له أي وجود فيما سبق"[1]، على الرغم من أنها ليست حقائق تاريخية حقيقية بدرجة ما، إلا أنه عكس لنا مجموعة من الآراء من خلال هذا الشريط الوثائقي.

فمن خلال قصة ترحيل العبيد ونقلهم لمدينة الصويرة عن طريق البحر وبعدها انتشروا في ربوع المغرب بين مكناس وبعدها فاس وطنجة لأن الملك أمر بترحيلهم، في حين الآخر يقول أن جدته جاءت مع العبيد من تومبوكتو وبعدها تشبثوا بعاداتهم، ويرى أن مدينة تومبوكتو هي أصل فن الكناوي، وبأنهم تحروا عن ذلك وسألوا أهلها فوجدوا أن الكلمات والأغاني هي نفسها، وحتى أجدادهم أكدوا ذلك بأنهم أتوا في قوافل العبيد زمن التجارة بالرق بين المغرب ومالي، حتى الأغاني تضمنت كلمات تثبت هذه الخلفية التاريخية.

كلمات الأغنية تقول حسب المقدمة :

جابونا جابونا جابونا ...(أحضرونا أو أتوا بنا)

وباعونا هربونا على بلادنا ...

[1] باتريشيا اوفرهايدي، الفيلم الوثائقي–مقدمة قصيرة جدا، مرجع ساق، ص91.

أغلب الأغاني إذا لم نقل كلها تتحدث عن العذاب الذي مروا به أثناء تلك الحقبة، هذه الحقيقة أقرب نوعا ما لما جاءت به البحوث في الأنثربولوجيا عن أصل العبيد في شمال افريقيا، لكننا نعلم حسب المسح الذي قمنا به لتاريخ التجارة بالعبيد في شمال افريقيا وهو أن هذه التجارة كان يقوم بها الأوروبيون، وتواجد العبيد في المغرب وغيره من دول الشمال الإفريقي جاء نتيجة للاستعمار الأوروبي لهذه الدول والتجارة بالرق لم تكن بين مالي والمغرب بالأساس.

من خلال ما سبق نجد نوعا ما تقارب الخلفية التاريخية والأنثروبولوجية لتواجد العبيد في المغرب مع البحوث النظرية، لذا يتجلى الخطاب الإثنوغرافي من خلال اللقاء الثاني.
ثم تحدثوا عن مناسبات قيام الطقس والتي تتناسب مع المناسبات في الجزائر وتونس وتسمى بالليلة الكناوية، بالإضافة لاتخاذ حلقات الرقص والغناء كوسيط للعلاج من الأمراض وللتخلص من الأرواح الشريرة وهذا هو الطابع العلاجي لهذا الموروث الذي اكتشفناه من خلال البحوث في الفصول السابقة، حيث يتم تقديم القربان أو الأضحية كما يسمونها هم وتستغرق هذه الطقوس ثلاث أيام، أما بالنسبة لهم فهذه الطقوس كانت تقام بالمنازل فقط إلى غاية ظهور المهرجان الدولي للأغنية الكناوية، يقولون أنهم من قبل كانوا يقيمونها في ثلاث أيام يوم لطقوس الأضحية ويومين لحلقات الرقص والغناء، بينما في السنوات الأخيرة أصبحت الاحتفالية تقام في يومان فقط يوم للأضحية ويوم للغناء والرقص.

في المغرب حسب المعطيات المتواجدة في الفيلم، فإن المقدمة وهي امرأة من جماعة الكناوة تقوم باستقبال الضيوف وبتحضيرات الليلة الكناوية عكس الجزائر أو تونس، فالمقدم وهو رجل من جماعة الديوان هو من يقوم باستقبال الضيوف وتهيئة الطقس، بينما المرأة يطلق عليها اسم العريفة وهي تقوم بعملية تحضير البخور وأكسسوارات الطقس.

بالنسبة للبخور الذي هو سبع أنواع ونفس التسميات كما بحثنا عنها سابقا ونفس الأنواع السابقة لا يوجد اختلاف .

في مقابلة مع امرأة من هذه الجماعة تقول أن الناس تتهم هذا النوع من الطقوس بأنه الشرك بالله، والمساس بالدين بينما تبرر ذلك بأنهم يغنون وينشدون لله وأنبياءه وأولياءه الصالحين.

والموسيقى الكناوية تتغنى بالأرض والرمل والماء وخلق الكون ويقولون أنهم لا يمارسون الشعوذة أو السحر لمجرد أنهم يستعملون البخور، وأنهم يساهمون في العلاج فقط لأنها رسالة نبيلة.

يقولون أن السحر وغيره يستعمله من يتكهن بالمستقبل ويؤذي الناس، أما طقوسهم فهي خالصة لله للمهام النبيلة وأنهم يدعون الله بالعفو والشفاء للمريض فقط، وهو فن يزيل الكرب والحزن من قلوب الناس؛ حتى إذا أمسكت الآلة الموسيقية وعزفت قليلا فتحس بنوع من الراحة والطمأنينة وكأنما حالة تسكنك، فتحس بروحانية لكن شرط من يعمل هذا بصدق نية، وعلى الكناوي أن يعمل بإخلاص لهذه الطقوس لكي يؤثر في المستمع لأن العاملين في هذا المجال كثر بينما أقلاء من يصْدقون في ذلك .

هي طقوس واحدة لكن كل منطقة لها طريقتها الخاصة في الأداء سواء الصويرة أو الدار البيضاء، الجزائر أو تونس باختلاف المناطق الجهات، هذا الجرد لمضمون الفيلم يفند صحة الخلفية الأنثربولوجية لهذه الجماعة وهي انحدارهم من فئة العبيد.

أما فيما يخص التناول السينماتوغرافي لهذا الخطاب الإثنوغرافي من طرف صاحب العمل جاء وفق بناء خطي درامي منطقي متسلسل، بالإضافة إلى التوافق في المادة الإثنوغرافية بالرغم من وجود بعض الاختلافات بين الدراسة الإثنوغرافية النظرية وبين هذه المادة البصرية، وهذا نظرا لعدم استعانة صاحب العمل بمختصين في الأنثربولوجيا أو

التاريخ أو التراث، وهذه التساؤلات سنجد لها إجابات من خلال رأي صاحب العمل الذي سنورده في العنصر اللاحق .

المبحث الثاني: إعادة تشكيل الفكر الأسطوري في فيلم "كناوة–موسيقى العبيد" من الواقع إلى السرد الضوئي

استغل صاحب العمل التقنيات السينماتوغرافية والأدوات السمعية البصرية في الصيرورة البحثية، كما أنه احترم الشروط المنهجية حيث انطلق عمل الباحث بتحديد فرضية بحث وإشكالية تعالج الظاهرة، وركز على دمج وتحليل القراءات النظرية والملاحظة الميدانية؛ "الأنثربولوجيا المرئية بدورها، فهي تنطوي على أنماط ثلاثة من النشاط: الاستقصاء الإثنوغرافي الذي يقوم على تقنيات التسجيل المرئي والمسموع، واستخدام هذه التقنيات نمط كتابة ونشر، وأخيرا دراسة الصورة بالمعنى الواسع (فنون تصويرية صور فوتوغرافية، أفلام، فيديو) بوصفها موضوع بحث"[1]، وتتطلب مراعاة هذه الشروط من صانع الفيلم معرفة أنثربولوجية عميقة بالإضافة إلى ثقافة سينماتوغرافية واسعة، خصوصا وأن كثيرا من الباحثين يرفضون الاستعانة بمختصين وتقنيين من خارج المجال الأنثربولوجي لتجنب الضغط الذي تخلفه مساهمة متدخلين من اختصاصات متعددة.

لكن طبيعة هذا الجنس من الأفلام تفرض في غالب الأحيان هذا التعدد في الاختصاصات نظرا لطبيعة المخرج الذي يتطلب إنتاجه معرفة تقنية فنية عالية في أغلب الأحيان ضمن هذه الرؤية متعددة الاختصاصات والمهارات.

استعان المخرج بعدد من الآليات لصناعة هذا الفيلم مستعينا بالمنهج الأنثروبولوجي بأدواته الملاحظة – المقابلة – التسجيل الصوتي – التصوير الفوتوغرافي، تصوير الفيديو، بالإضافة إلى دراسة المجتمع المحلي.

[1] مارك أوجيه، جان بول كولاين، الأنثربولوجيا، تر جورج كتوره، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت،2008، ص61.

1- الأطر العامة لتنميط تقنيات التوثيق السينمائي في تناول المظاهر الثقافية في فيلم "كناوة–موسيقى العبيد"

1-1 التأطير النظري

أصبح بمقدور صانع الفيلم أن يتحصل على قوائم بيبلوغرافية رقمية بالأبحاث والمؤلفات المنشورة في المجال الذي يبحث فيه، كما بإمكانه أن يحصل على ما يشاء من المادة العلمية المتعلقة بموضوع البحث، وهذا ما يوفر الجهد والوقت للقيام بقراءة المادة العلمية المتاحة ومناقشتها، وتوظيف ذلك في صناعة الفيلم؛ يتم خلال هذه المرحلة اختيار موضوع البحث وتعريفه والقيام بقراءات في خصوصه، ثم تحديد مجتمع بحثه.

إن آلية تحديد مجتمع البحث ودراسته واحدة من أهم الخطوات التي يتبعها البحث العلمي في مسيرته البحثية، خاصة إذا ما عرفنا أن مجتمع البحث ما هو إلا جميع الأفراد أو الأشخاص أو الأشياء التي تكون موضوع مشكلة البحث، أي أنه يمثل جميع مفردات الظاهرة التي يدرسها الباحث، فهو في هذا البحث لا يشترط أن يكون ماديا، بل معنويا في تناوله لمجتمع محدد تمثله جماعة محددة بعاداتها وتقاليدها وقيمها وطقوسها.

إن مجتمع البحث المستهدف في هذا الفيلم، جماعة بشرية عُرفت عبر التاريخ باسم (العبيد ذوي البشرة السوداء)، تناولهم هذا الفيلم من خلال تصوير عاداتهم وتقاليدهم وطقوسهم الاحتفالية ضمن موضوع (الأنثروبولوجيا البصرية)، الذي يتناول الإثنيات أو الجماعات البشرية خلال الفيلم الوثائقي الإثنوغرافي، الذي يعد دراسة أنثروبولوجية مرئية، ففي هذا المجتمع نجد التشابه بين كل خصائص مفردات مجتمع البحث كالتجانس في الدين

واللغة والجنسية والجنس والحالة الاجتماعية، حيث قام صانع الفيلم باختيار مدينة الصويرة*[1]كنموذج تتواجد به جماعة الديوان(كناوة).

2-1 السيناريو

السيناريو هو وصف الحركة السينمائية على الورق، فهو وثيقة مكتوبة بدقة تصف المناظر مع تفاصيل الصوت المصاحب للفيلم، و"في الفيلم الوثائقي التسجيلي نتعامل مع العالم الحقيقي الذي حولنا، ولذلك لا يستطيع كاتب السيناريو أن يكون دقيقا في كتابته"[2]

*هي أحد الأقاليم المغربية تنتمي حسب التقسيم الجهوي الجديد لمحافظة مراكش–أسفي وتقع على الساحل الأطلسي وسط البلاد، بين أسفي وأكادير، الصويرة بالأمازيغية :تاصّورت؛ قديما: امگدول، مدينة مغربية مطلة على المحيط الأطلسي.

تاريخها يرجع إلى ما قبل الميلاد فالفنيقيون جعلوا منها قنطرة للرسو في جزيرة موغادور حين كانوا يسافرون عبر البحر إلى الإكوادور .

يوبا الثاني ملك موريتانية الطنجية أنجز فيها معملا لصناعة الصباغات المستخرجة من المحار بالفرنسية la pourpre إحدى أنواع الرخويات وكان يصدرها للرومان.

بعد ذلك استقر بها البرتغاليون والسلاطين السعديون. وقد أوكل السلطان العلوي سيدي محمد الثالث بن عبد الله مهمة إعادة بنائها في نسختها الحالية إلى تيودور كومود في سنة 1760 م..مدينة الصويرة تحتوي على أسوار، سقالة "la sqalaبأبواب ضخمة. أثبتت الحفريات الأثرية التي أجريت بالجزيرة وجود بقايا أركيولوجية تتمثل في أواني فخارية وأحفورات يرجع أقدمها إلى النصف الثاني من القرن السابع قبل الميلاد. وقد دلت الأبحاث الأركيولوجية أن جزيرة موكادور عرفت فترة فراغ ما بين القرن الخامس والأول ق.م، إلا أن وجود بعض القطع الفخارية ترجع للقرن الرابع ق.م يدل على وجود علاقات تجارية بين الجزيرة وباقي مدن موريتانية الطنجية بالمغرب القديم. في عهد الملك الأمازيغي يوبا الثاني، عرفت الجزيرة ازدهارا مهما إذ كانت تتواجد بالموقع مصانع لاستخراج الصباغة الأرجوانية. دلت الحفريات الأثرية على استيطان الجزيرة خلال الفترة الرومانية إلى حدود القرن الخامس الميلادي.

ينظر: ينظر:

https://ar.wikipedia.org/wiki/الصويرة 22/10/2019 11:00

[2]منى سعيد الحديدي، سلوى إمام علي، أسس الفيلم التسجيلي اتجاهاته واستخداماته في السينما والتلفزيون، دار الفكر العربي،القاهرة، ط1، 2002، ص54–55.

يصعب في مثل هذه الأفلام كتابة السيناريو مسبقا وإنما تكتب الفكرة ويكتب تصور عام للبناء، فمخرج الفيلم ليس بالضرورة صاحب الفكرة عندما يذهب لتصوير واقع ما فإنه لا يعرف ما سيدور أمامه، إنه يحمل فكرة ما أو تصور ما أو هدف ما ويتصرف ضمن هذا الهدف وأحيانا يصور ما يدور أمامه، وربما يستهلك لذلك كميات كبيرة من مادة الفيلم الخام من أجل لقطة واحدة أو بضع لقطات لا تستغرق دقيقة واحدة.

من هنا يتضح أن الفيلم التسجيلي ليس له سيناريو دقيق ومحكم في أغلب الأحيان، لأنه في تعامله مع الواقع تظهر وتستجد أشياء غير متوقعة ولا يمكن التحكم فيها، لذلك قد يضطر صانع الفيلم التسجيلي إلي التخلي عن السيناريو بشكله التفصيلي واستبداله بسيناريو نظري يحوي مجرد خطة للتصوير .

ولا يعني ذلك التخلي النهائي عن السيناريو المبدئي أو مايمكن أن نطلق عليه التصور المقترح لسير العمل في ضوء الهدف المطلوب هو أمر ايجابي، بل إن الاستغناء تماما عن السيناريو يغرق المخرج في عناصر غير منظمة، لأن الحياة الواقعية الحقيقة أكثر اتساعا بحيث لايمكن أن يختار منها صورة بدون ترتيب مسبق واختيار منظم .

حيث يتم خلال هذه المرحلة تنظيم ورشات نقاش تضم أعضاء الفريق(تقنيون، باحثون)ويتم خلالها عرض الإشكالية وبناء تصور هيكلي للمخرج ثم تتم كتابة السيناريو الأولي الذي يحتوي على مجموعة من الوضعيات المركزية.

3-1 تقنيات التصوير

يتم خلال هذه المرحلة وضع مخطط أولي للعمل الميداني، ثم معاينة المواقع والاتصال بالفاعلين حتى يتم الوصول إلى المرحلة النهائية التي يتم خلالها النزول إلى الميدان من أجل تصوير الوضعيات، عند الممارسة الفعلية للتصوير لا تكون الوضعيات المركزية التي تم تصورها في السيناريو الأولي نقاط انطلاق، إذ يفرض الميدان نسقه فيما

بعد وهو ما يفرض إعادة بناء مستمرة للسيناريو من دون أن يخرج عن سياقه النظري المحدد.

الكاميرا من أكثر وسائل الاتصال والتسجيل والتعبير أهمية في العالم "ربما يمكن لأحد أن يتخيل كم سيكون شكسبير مفعماً بالسرور لو أنّه قد عرف هذه الآلة التي تعطي شكلاً وهيكلاً للأحلام، أو موزارت لو استطاع تسجيل روائع الناي السحري"[1]، هي العامل الفاصل بين عالم الأنثروبولوجيا النظري وعالم الأنثروبولوجيا البصري بوصفها الوسيط الذي يقوم بنقل التفاصيل والجزئيات من الواقع الاثنوغرافي إلى العالم المرئي، يرى "ديل دولوز" أن الكاميرا هي فكر وكذلك فهي أداة لتجسيد هذا الفكر ويضيف "أن الكاميرا تفصل وتربط نفسها بالشخصيات، وأن الكاميرا أحيانا لا تعيش داخل الشخصيات أو تراقبها لكنها تكاد أن تصبح الشخصية، ويقول أن ما هو داخل الصورة هو ذاتية متسامية للشخصية"[2].

تساهم الكاميرا في الفيلم الوثائقي الإثنوغرافي في إضفاء نوع من المصداقية والموضوعية على المادة المصورة والمنقولة إلى المتلقين، فتقوم بتوثيقها بشكل عذري وتجريدي خالص، من دون تدخل أو تغيير أو إضافة لأجل توثيق تفاصيل وجزئيات هذا النوع من الموروث(الديوان)، ولا تسمح بتدخل الانطباعات الشخصية والنزعات الذاتية للباحثين أو المختصين في ميدان الأنثروبولوجيا كما هو الحال مثلا عند النقل الشفاهي لتلك المادة البعيدة عن الأنظار،" تعتبر الكاميرا أهم آلة في صناعة السينما، فالكاميرا هي النافذة التي نطل من خلالها على كل ما تحتويه الأفلام من متعة وإثارة، وعلى كل ما في هذا العالم من حوادث وأماكن" [3]الكاميرا في هذا الفيلم نقلت لنا الأشياء كما هي عليه وليس كما ينبغي أن

---

[1]جان كوكتو، فن السينما، مرجع سابق، ص30.

[2]دانييل فرامبتون، الفيلموسوفي، نحو فلسفة للسينما، مرجع سابق ، ص 63.

[3]منى سعيد الحديدي، سلوى إمام علي، أسس الفيلم التسجيلي اتجاهاته واستخداماته في السينما والتلفزيون، مرجع سابق، ص123 .

تكون عليه، وهذا ما يحسب لصالح مخرج الفيلم الذي بين معرفته بقواعد صنع هذا الجنس من الأفلام، برغم من أن الأبحاث التي قدمت ضمن مؤلفات ومصادر وكتب رغم حياديتها النسبية وموضوعيتها ومحاولتها النقل الآلي لتلك التفاصيل، إلا أن الفيلم هنا قطع الشك في كل ما هو مكتوب، جعل الحقيقة مقرونة بلفظ فيلم وثائقي إثنوغرافي والشك مقرون بغير الصورة والحركة.

بالإضافة إلى ذلك فإن للكاميرا ميزات أخرى تتجلى عبر اشتغالاتها الوظيفية والجمالية، مثل أحجام اللقطات وزوايا التصوير وحركات الكاميرا، فالأحجام مثلا تساهم في تقديم معلومات غاية في الأهمية والتأثير فاللقطة جاءت في تعريف " أحمد ذكى بدوى " للقطة بأنها : جزء من الفيلم الخام الذي يتم تصويره بصفة مستمرة ودون توقف للإنسان أو المنظر أو أي شيء يراد تصويره، وتحدد اللقطة من لحظة إدارة الكاميرا وهي في وضع معين، حتى تتوقف، أو يتم نقلها أو تسليطها على منظر آخر في الفيلم السينمائي أو كاميرا أخرى في التليفزيون، ويتم جمع اللقطات معا لتكون مشاهد، والمشاهد تجتمع معا لتكون فصولاً"[1]، اللقطة القريبة جدا مثلا في الدقيقة 23.11للمبخرة لليد وهي تخيط الخرز على القبعة، هذه اللقطة هنا وظفت للتعبير عن ماهية الأشياء وطبيعتها التكوينية وخصائصها الفيزيائية، كما أن اللقطة القريبة يمكنها الكشف عن تفاصيل دقيقة موجودة في تلك الأماكن محل الدراسة، مثل قطع الديكور، الأكسسوار أو أدوات الأكل والصيد أو الحرب، حيث"أن اللقطة القريبة في الأفلام الوثائقية الإثنوغرافية تتضمن أجسام الناس وهيأتهم والصور المفصلة للمعتقدات الإثنوغرافية، مع الإفراط في تصوير الوجوه وأجزاء الجسم الأخرى، كما أن اللقطة القريبة الجانبية التي تعرض تفاصيل معينة للجسم، أو موقع معين يتضمن إيضاح شيء من

[1] منى الحديدي، سلوى إمام علي، أسس الفيلم التسجيلي اتجاهاته واستخداماته في السينما والتلفزيون، مرجع سابق، ص62.

الغموض"[1] في الدقيقة 15.05 تعطي ملامح وسمات للوجوه البشرية بكل تفاصيلها وتضاريسها وما تحمله من إشارات أو علامات الانتماء جغرافي (المغرب) أو الإنتماء الديني(الإسلام) من خلال مجموعة النسوة مرتديات الحجاب، كما تقوم اللقطة القريبة بمهمة نقل المتفرج داخل المنظر وتقريبه من الجزء المطلوب التركيز عليه مع استبعاد باقي المنظر خارج حدود رؤية المتفرج في هذه اللحظة بالذات.

ويمكن للقطة القريبة التي تعرض وجه الشخص فقط، تكون مصدراَ لأكبر قدر ممكن من التركيز الدرامي، فهنا يتضح تعبير الوجه إلى أقصى حد كما يمكنه أن يوضح أمامنا روح الشخصية التي أمامنا ومزاجها العام مثلا في الدقيقة 23.30.

كما تساهم الأحجام الأخرى مثل اللقطة المتوسطة هي أكثر اللقطات استخداماَ في الأفلام الإثنوغرافية، ويبدو فيها جسم الإنسان ابتداء من أسفل الخصر مباشرة إلى أعلى الرأس وبضعة سنتيمترات من الفراغ فوقها، وفي مثل هذه اللقطة نجد أن الموضوع أو الشخص والمكان المحيط به يشغلان مساحات متساوية لكل منهما داخل الصورة، كما لاحظناه في الدقيقة 6.56 واللقطة المتوسطة هي لقطة للموضوع نرى فيها الشيء أو الحركة بأقل التفاتة إلى ما يحيط به .

اللقطة العامة والتي شاهدناها في الدقيقة 0.14 وكذلك 1.02مثلا نقلت لنا اكبر قدر من التفاصيل المرئية، بالإضافة إلى تحديد الإطار المكاني وإعطاء الفيلم نوعا من الجمالية والشاعرية لأنها تقدم مجموعة من العلاقات البينية والمنطقية بين الأشياء والموجودات، فضلا عن جمالية البيئة والجموع والملابس والطبيعة وجميع تلك العناصر التي تتفاعل لتشكل لنا عمل وثائقي إثنوغرافي صادق، حيث برزت تفاصيل المكان ومكوناته المادية من

[1]Heider, Karel G, Ethnographic film, University of Texas press, 2006, P. 78.

الموجودات المرئية ووضحت العلاقات بين الأشياء، مع الإشارة إلى أن بعض زوايا التصوير لاسيما في مشاهد داخل الزاوية أين كانت تؤدَى طقوس الغناء معلومات بصرية مميزة تساهم في الكشف عن تفصيلات المكان الذي يجري فيه الأداء الموسيقي حسب الطقوس والشعائر، كما كان لحركة الكاميرا الاستعراضية 9.21 دور في إيجاد ترابط مكاني ودلالي بين أفراد الجماعة الدينية الذين يؤدون طقوسهم حسب معتقداتهم الدينية.

إضافة للقطات أخرى مثل الصدرية التي وجدناها عند تصوير بعض اللقاءات في الدقيقة 2.02 و 32.29، هذه بعض الأمثلة المتفرقة لدور الكاميرا في إيصال بعض المعاني والدلالات من خلال حركة الكاميرا أو زوايا التصوير.

حالما نشاهد فيلم "كناوة–موسيقى العبيد" نشعر بأن ما يتم تقديمه مرئياً عبر اللقطات المصورة يمتلك مصداقية عالية لأن آلة التصوير تقدم وثيقة لحياة هذه الجماعة عبر النقل الحرفي لأماكن سكناهم وطقوسهم وعاداتهم ومعتقداتهم الدينية، ساهمت الكاميرا في الكشف عن ذلك عبر تنويعاتها الأدائية المختلفة إذ عبرت اللقطات المصورة بالأحجام المختلفة عن أنواع الدلالات والمعاني والتفاصيل.

4-1 الشخصيات

إن الشخصية كعنصر درامي تعد المفعل الأساسي وقوام بنية الفيلم الوثائقي الإثنوغرافي لأنها الحامل للمعتقدات المتعلقة بتلك الجماعة.

فضلا عن أنها الكائن الحي الذي يعيش ويتحرك داخل تلك البيئة التي عادة ما توصف بالقساوة والبدائية وصعوبة العيش، وتساعد الشخصية في الفيلم الإثنوغرافي في تقديم صورة صادقة عن الإنسان محل الدراسة.

تتجسد في تلك الشخصية كل الأبعاد السيكولوجية، السوسيولوجية والفيزيولوجية التي تمثل انعكاس لطبيعة البيئة لتلك الاثنية، فنرى في الفيلم تشابه تلك الشخصيات سواء الرجال

أو النساء، وحتى فئة الشباب حيث كانوا من الجنس الزنجي ذي الشعر الأسود المجعد والجسم الممتلئ القوي والأنف العريض، من خلال هذه الصفات يتبدى لأي كان سواء باحث في الأنثربولوجيا أو في علم الاجتماع أو أي متلقي عادي أن هذه الجماعة تنحدر أساسا من صحراء إفريقيا أو جنوب افريقيا سواء كانوا قاطنين بالمغرب أو بالجزائر أو تونس أو مكان آخر، هذا ما أوحت له سمات الشخصية والتي تطابقت مع المعلومات في الفيلم والتي سنتحدث عنها لاحقا من خلال دراستنا للمقابلات المصورة في هذا الفيلم الوثائقي .

وبالتالي وجب ضروريا دراسة أبعاد الشخصيات المتواجدة في أي فيلم إثنوغرافي فهي معيار نجاح أو فشل العمل الفني، ومؤشر رئيسي وهام في صناعة هذا النوع من الأفلام؛ فالرجل القاطن في القطب الشمالي غير الرجل الذي ينحدر من أغوار افريقيا، فلو شاهدنا في الفيلم غير هذه الأبعاد لا شككنا في طبيعة هذا الفيلم، هنا نجزم على التأكيد مجددا باقتران الحقيقة بالفيلم الوثائقي الإثنوغرافي.

يختلف مخرجو هذا النوع من الأفلام الوثائقية في الاستعانة بالشخصيات الإنسانية إذ أن "بعض الأفلام تظهر الشخصيات غير المعروفة والبعض منها تجعل المشاهد يتعرف على شخص أو شخصين بسبب عدم وجود معيار إثنوغرافي واحد، لأن الهدف من الإثنوغرافيا بيان نوع العبارات الثقافية والاجتماعية استنادا إلى استراتيجيات مختلفة ومتعددة من البحث والوصف من قبل المتخصصين في الأفلام الوثائقية الإثنوغرافية"[1].

ما أثبتته التجربة في فيلم نانوك الشمال لفلاهيرتي وتجربة جان روش في فيلمه الجاكوار في الاستعانة بممثلين حقيقيين، رغم أنهم غير محترفين لتّأكيد على ضرورة إعطاء قيمة للشخصية كمحور أساسي في صناعة هذا النوع من الأفلام، والتعبير الدقيق عن طبيعة هذه الإثنيات بكل تفاصيلها وجزئياتها.

[1] Heider, Karel G, Ethnographic film. Op. Cit, P.84.

5-1 الموسيقى

ترتبط الموسيقى في الفيلم الإثنوغرافي بطبيعة البيئة التي يتم فيها التصوير، وهي تعبر عن تيمة الفيلم الذي يتم تصويره لأنها توحي إلى طبيعة الموضوع محل البحث، لأجل تعميق الوصول للجزئيات والإحساس بالتفاصيل المرتبطة بتلك البيئة، وربما يلجأ المخرج إلى توظيف الأصوات الطبيعية المتوفرة في تلك المناطق البعيدة كأصوات الطيور والأشجار والحيوانات، وحتى الضجيج المبهم لجماعات تلك المناطق واستعمالها كخلفية موسيقية لأحداث الفيلم؛ الموسيقى علامة أساسية في أي عمل سينمائي سواء روائي أو وثائقي لأنها تعكس الجو العام وتربط بين اللقطات والمشاهد .

الموسيقى عنصر رئيسي في تكوين الفيلم الإثنوغرافي وفي التأثير على المتلقي،"إن الموسيقى لغة المشاعر والأحاسيس وهي تسهم بشكل كبير في خلق الإحساس العاطفي للحدث المعروض، فإذا كانت الصورة تقدم مضمونا محددا فالموسيقى تقدم العمق لهذا المضمون، فالصورة ومن خلال المشاهد تحدد ما هو مقصود والموسيقى تضيف جودة التعبير وخصوصياته"[1]، وتعطي هوية للفيلم فهي توحي لك بطبيعة المنطقة أو القارة أو الشعب محل الدراسة.

أما من خلال الفيلم محل الدراسة كان للموسيقى دور البطولة في الحضور فهي المكون الأساسي لهذا الموروث الإثني محل التصوير أو موضوع الفيلم .

[1] حكمت البيضاني، جماليات وتقنيات الصوت في السينما، أكاديمية الفنون، القاهرة، 2012، ص 55

إنّ تناول الإرث الموسيقى بالتوثيق والتسجيل السينمائي يبدو عملا ومطلبا طموحا، لكنّه لا يخلو من المجازفة فالموسيقى تفترض القطيعة مع الخطاب التقني الصرف، وتتطلّع إلى خطاب جديد له مقاربات ومناهج ومفردات ومطارحات قائمة على السجال الفكري المنتهية نتائجه بالتوثيق.

ولتحقيق الحدّ الأدنى من هذا الطموح في هذا الفيلم، تناول الموسيقى من منظور عرقي أنثربولوجي، اتحدت فيه كل التفاصيل لتعزّز مشروعيّتها ولزوميّتها كمادة موثقة، لأن هذا التراث الشفاهي أو الغير المادي تكسوه الحساسية من كل النواحي، و لهذا "تبنت منظمة اليونسكو في عام 2001 التعريف التالي للتراث الشفاهي "أنه هو إجمالي ما تعلمته الشعوب واستقر في ذاكرتها من معرفة ومهارات وإبداعات قاموا بتطويرها عبر القرون والعصور لتشمل جميع المناحي الحياتية والأنشطة الضرورية لبقاء واستمرار الحياة في هذه المجتمعات والتواصل مع الأجيال السابقة "[1]، كما ذكرنا سالفا أن الموسيقى في هذا الفيلم كانت محور العمل، حيث كانت البداية بصوت رجل (بوليفوني) (أي يااي)، ثم تلتها إقاعات لآلتي الجمبري والقراقب وكانت كخلفية ولحقها الغناء، وتتابع الإيقاع والكلام الإفريقي تحت نغمات الجمبري والقراقب ..ثم بعد المقابله جاءت آلة القرقابو كصولو(solo) مع بعض من أناشيد القناوي (الديوان).

احتواء الفيلم على أنغام وإيقاعات الديوان جعله يمشي على ثبات الخطوات، تحس المخرج يعزف من البداية لنهاية، وحتى إيقاع تصفيقات الأيدي والأرجل؛ كل الموسيقى جاءت متصلة في العمل الفني لأنها كانت من وحي المكان وهي موسيقى مصاحبة أي أن المخرج لم يستعين بغير ذلك من بداية حتى نهاية الفيلم .

[1]فاتن محمد شريف، الثقافة و الفلكلور، مرجع سابق، ص58.

الفيلم أصيل الموسيقى كلها موسيقى عذرية من الحدث ومن وحي المكان والزمان، كما سمعنا الآذان في الدقيقة 11:21 إيحاء لطبيعة المنطقة المسلمة أو لديانة هذه الجماعة أو للزمن والوقت.

وتعود قرعات القراقب ثم عدنا لنسمع صوت غناء صولو في الدقيقه 12:20 وبعدها مجموعة من النساء تغني على نفس الإيقاع، ليكتمل كل الفيلم بنفس اللون الموسيقى حتى النهاية؛ من خلال هذا الجرد لموسيقى الفيلم نستخلص أن المخرج وفق في تجسيد الموسيقى التي جاءت كلها مصاحبة، لأنه راعى خاصية هذا الجنس من الأفلام الذي تلعب فيه الموسيقى دور كبير في إظهار طبيعة هذه الجماعة.

6-1 المكان

يمثل المكان في الفيلم الإثنوغرافي مرتع الأحداث، فهو الفضاء الذي يحمل الأشخاص ويعبر عن حقيقة الأشياء، ومن ثم فإن المكان كذلك يوحي بالحقبة الزمنية وبطبيعة المنطقة أو الجماعة التي تنتمي لها.

خرجنا من الفيلم (كناوة–موسيقى العبيد) بتحديد مؤشرات المكان، من خلال تحليل الفيلم عينة البحث، تحديد جغرافيا المكان (الصويرة بالمغرب) وكيف أثرت على سير أحداث الفيلم، وأقحمتنا في فترة زمنية وروحية العصر كما أن المكان يؤثر على الجو النفسي للشخصيات وهي تتكلم عن أجدادها وكيف انحدروا من ذات المكان.

يبدأ المخرج فيلمه بتحديد المعالم الجغرافية للمكان من خلال اللقطات الأولى، حيث تبين لنا لقطة قريبة لوحة طينية كتب عليها اسم مدينة الصويرة إشارة إلى أن الأحداث تجري في مكان محدد هو مدينة الصويرة، ثم اللقطات اللاحقة تبين لنا المدينة ومن بعد هذه اللقطات ينتقل إلى حيث الأحياء العتيقة، أين تظهر جماعة قناوة وهي تسير في الشارع وسط السوق بلباسهم التقليدي المزركش حاملين آلاتهم الموسيقية، تجسيده لطبيعة هذا المكان عبر بناياته

القديمة وإشارته إلى موقع هذا المكان أي الأبنية في المدينة، إن كل ما تلتقطه الكاميرا له علاقة بالمكان، لذا فإن المكان يضفي جمالية من نوع آخر على العمل السينمائي، أيَ كان روائي أو وثائقي، أما في الأفلام الإثنوغرافية فهو عامل مؤثر على الموضوع أو الدراسة محل البحث التي تستمد تأثيراتها وفاعليتها من عنصر المكان إذ أن "الجمالية تستمد وجودها في هذا الموضع من وجود الأشياء في العالم أو الواقع المادي، وأن تلك الأعمال تكون فنا واقعيا إذا ارتكزت على أساس من واقع حقيقي، أي على الأحداث والوقائع كما تظهر في سياق اجتماعي وتأريخي محدد"[1]، يمثل المكان عنصراً مهماً من عناصر الفيلم الإثنوغرافي

[1]جان ميتري، علم جمال وعلم نفس السينما، القسم الثاني، تر عبد الله عويشق، منشورات وزارة الثقافة، سورية، دمشق، 2000، ص698.

المكان : ورد تعريف المكان في معجم لسان العرب على أنه" الموضع " ينظر:
ابن منظور، لسان العرب، ج 13 ، بيروت 1956 ، ص414.
وهذا يعني أنه المكان الذي توضع به الأشياء فهو الحاضن والأرضية التي توفر قدراً من الاستيعاب لما به.أما معجم جمهرة اللغة فعرفه على أنه"مكان الأشياء وغيره"ينظر:
ابن دريد، جمهرة اللغة، العدد 57، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1980 ، ص50
وهو تعريف يضيف إلى لسان العرب أنه مكان الأشياء وغيره، فالمقصود بغيره حقيقة الأمر أن المكان وهو مكان الأشياء المادية إنسان، شجرة، بيت ...أما غيره فهو مكان الأشياء الروحية فمكانة فلان في قلبي، تذهب إلى أن مكانة الإنسان ليست شيئاً متعيناً ولكنه مكان مطلق.
أما المكان في السينما فقد عرفه شيرر بأنه" الشكل الجوهري للحساسية في السينما باعتبارها فناً بصرياً" ينظر:
مارسيل مارتن، اللغة السينمائية، تر سعد مكاوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة ، ص 225
أما دي جانيتي فعرفه بأنه" وسط تعبيري رمزي ويمثل الحجم الذي يشغله الممثل في أي مسافة معلومة ويمكن أن يتضمن أفكاراً"ينظر:
لوي داي جانيتي، فهم السينما، تر .جعفر علي، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1981، ص107
بمعنى آخر، فهو ينطلق من مفهوم المكان المطلق، إلى مفهوم المكان المحدد، الموظف للتعبير الدرامي فهو مكان أوسع ليس من حركة الممثل كما يرد في تعريف دي جانيتي ولكن الأشياء كلها في اللقطة أو خشبة المسرح مثلاً، وعرفه طاهر عبد مسلم بأنه الحيز الذي يجري فيه الحدث ويخضع لانتقائية تميزه عن الأماكن الأخرى لغرض
تصوير ذلك الحدث فيه"ينظر:
طاهر عبد مسلم، إشكالية المكان في السينما، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية .الفنون الجميلة، بغداد، 1979، ص 195. والانتقائية التي يقصدها طاهر هو أن المكان لايجري اختياره عشوائياً بل إن من شروطه أن يدعم الحدث و يغنيه

الفنية وهو الجزء الذي يحوي الأحداث فمن غير الممكن أن تكون هناك أحداث ما لم يكن هناك مكان يحي هذه الأحداث" فالمكان ضروري للأشياء التي نميزها"[1]، وقد عبر موريس شرر عن المكان بقوله" أن السينما هي فن المكان"[2] فالسينما تتعامل مع المكان تعاملاً ديناميكياً حياً تعززه الإمكانات الصوتية والصورية وتقنياتها الضخمة التي جعلت المكان طياً ومرناً ومنقاداً إلى الكيفية التي يعرض فيها على الشاشة ، ومن ثم تتعامل مع المكان بطريقة جادة، إن بنية هذا العمل السينمائي الذي بين أيدينا تؤكد أن المكان هو أحد أهم عناصر اللغة السينمائية.

الفيلم الإثنوغرافي يرتبط بصورة المكان وتضاريسه وتفاصيله، فلكي يتم تصوير ما يحدث في الواقع المكاني، يتعين عليك أن تصور في عين المكان نفسه، أو تصنع ما يطابقه .

يبقى التصوير في غير المكان الحقيقي يُفقد العمل الإحساس بطعم الأشياء، برائحة الشوارع وملمس الأحياء العتيقة وأجواء الأماكن المقدسة، لكنه الشيء الذي لمسناه في فيلم "كناوة– موسيقى العبيد" لأن التصوير تم في نفس المنطقة التي نزل فيها هؤلاء وهي مدينة الصويرة التي يوجد فيها لحد اليوم آثار السجن الذي كان يرمى فيه هؤلاء كرق في ذلك الزمن قطنوا فيها، رغم أن البعض انتقل إلى أماكن أخرى في المغرب إلا أن المخرج فضل التصوير مع الجماعة من هذه الفئة المتواجدة في نفس المنطقة، في هذا الفيلم حول المخرج الواقع الطبيعي الفيزيائي إلى واقع فني يجري توظيفه في سياق الحدث الدرامي ويعتبر وعاء الشخصيات والحدث، لهذا وجب على المخرج الاستعانة بمختصين في الأنثروبولوجيا لتصوير هذا النوع من الأفلام أو يفضل أن يكون صانع هذا النوع من الأفلام مختص في الأنثربولوجيا البصرية، ويكون ملم بالمجالين أي فن السينما وعلم الأنثروبولوجيا.

[1] حسن مجيد العبيدي، نظرية المكان في فلسفة ابن سينا، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1987،ص17

[2] مارسيل مارتن، مصدر سابق، ص225.

البيت في الفيلم مكان ثانوي ولكن مستمد من الواقع ومعبر عنه وعليه فمن الضروري أن يحمل المكان الفيلمي صفة المكان المحدد؛ فلابد من وجود مرحلة مهمة قبل التصوير وهي اختيار الأماكن والبيئات بغية دراستها وتصويرها، ومن ثم تحقيق غاية الفيلم الإثنوغرافي في تقديم معلومات مرئية عن طبيعة الجماعات البشرية أو مظاهرها الاجتماعية والثقافية .

بينما تتدخل الرؤية الإخراجية للمخرج في تحديد زاوية التصوير وحجم اللقطة المناسبين لالتقاط أجمل الصور للمكان وأكثرها جمعا للمعلومات، وتقديما للفائدة بصريا ومعرفيا.

لأن غاية الفيلم ليست فقط أرشفة موروث معين أو ظاهرة معينة بشكل آلي مثل المدونات المكتوبة، بل هو عمل فني يضيف بعض الجماليات البصرية من دون الإخلال أو التدخل في التركيب الطبيعي الفيزيائي للموجودات والتفاصيل، بدون الإخلال بالجانب الفني الجمالي لسينما.

7-1 الزمن

مسألة الزمن في الفيلم الوثائقي الإثنوغرافي واحدة من المسائل التي ارتبطت منذ القدم ارتباطاً وثيقاً بالمكان، وبالأحداث، ورسمت تطورها وعكست تأثيراتها على الصورة البصرية، والزمن في السينما هو اختصار للوقت، وتكثيف له سواء من ناحية طول الفيلم، أو من ناحية إيقاعه، سواء كان هذا الزمن واقعي أو افتراضي، ينعكس بصورة ما على إيقاع الفيلم. ولذلك لابد من التركيز على اختيار العلامات أو الإشارات السيميائية التي تشير للزمن في العمل الفني، كتناسق العلاقة بين المشاهد والفترات الزمنية التي تستغرقها اللقطات من حيث الطول والقصر، السرعة والهدوء، ليوحد العلاقة بين مختلف عناصر الفيلم السينمائي ليخلق في النهاية فيلماً متماسكاً وبلغة بالغة التأثير.

وفي هذا الفيلم "كناوة– موسيقى العبيد" ندرك حسياً ولوج المخرج إلى التركيز على التتابع العام في الفيلم، وعدم الاعتماد على النسبية في تتابع وتلاحق أحداثه.

حيث ركز على زمن العرض أو مدة الفيلم وزمن الحكاية التي سطرها ببداية، وسط ونهاية، حيث عرض المكان ثم نبذة تاريخية من خلال المقابلات وبعض الصور من الأرشيف وختمها ببعض العروض وكأنها فلاشات عن هذا الإرث، وحسب مقابلة أجريت مع صاحب الفيلم الدكتور عز العرب العلوي لمحرزي يقول:" إن هذا الفيلم موجه لمتلقي عام أو بالأصح موجه للعرض التلفزي بغرض الفرجة، لذلك لم أركز على بعض العناصر فطريقة التعامل مع هذه المادة كانت طريقة سطحية لم أقحم فيها بعض المعلومات نظرا لما ذكر سابقا"[1]

بالنسبة للزمن هو عنصر مهم جدا في عملية صناعة الفيلم، فالتقنيات السينمائية قادرة علي إعطائنا انطباعا بأن الزمن يمضي أو يتوقف، حتى الفترات الزمنية الطويلة نسبياً يمكن الإيحاء بها بسرعة انتقال، أو حتى مونتاج جيد الصنع.

لكن بالنسبة لهذا الفيلم فكان مقيد بصرامة بتلخيص كل ما حدث أو يحدث عن هذا الموروث، كيف انتقل من خلال الحقبة التي كان يتاجر فيها بالرق إلى غاية المهرجان العالمي لكناوة وكل هذا طبعا لم يجسد بصورة، بل من خلال لقاءات مصورة مع أشخاص صرحوا بذلك .

يبقى الزمن لغة تحددها بعض التقنيات والرموز السيميائية فالفنون لها علاقة وطيدة بالمكان والزمان، اللذان يخلقان دلالات وتأثيرات تتطور وتتغير طبقا للمشاهد والأحداث.

8-1 الأكسسوار والأزياء والماكياج

يعطي الزي والأكسسوار في السينما معلومات عن الشخصية تتعلق بالعمر والجنس والمهنة والانتماء الاجتماعي والجغرافي والعقائدي، وتتحدد الأزياء داخل الفيلم من خلال تشابه أو تضارب الأشكال والمواد والتفصيل والألوان، ولابد لعين المتفرج أن تحس بكل ما ألقي على الزي لأن الممثل كعلامة حامل لعلامات.

[1] مقابلة عن بعد عبر الساتل مع المخرج د. عز العرب العلوي لمحارزي يوم 2019/12/8/ 18:40 بالمغرب

بينما في الفيلم الإثنوغرافي ترتبط الأزياء بحياة أولئك الناس القاطنين في تلك المناطق النائية بنوعية معينة من الأزياء والأكسسوارات والماكياج، وهم بذلك يختلفون بدرجة كبيرة عن غيرهم من الشعوب التي توصف بالمدنية أو المتحضرة .

الأزياء والماكياج والأكسسوارات التي نجدها في أمريكا ليست كما التي ترتديها الجماعات في جنوب افريقيا أو الهند مثلا، حتى أن هناك شعوب تكتفي حسب معتقداتها بوضع الحناء أو أوراق الشجر أو الأصباغ على الوجه أو بعض الأجزاء الأساسية الأخرى من الجسم، وتساهم هذه العناصر سواء باشتغالها المتداخل وظيفيا معا أو عبر الاشتغال المنفرد.

بالنسبة لهذا الفيلم الأكسسوار واللباس والماكياج الذي اقتصر على النساء أعطى إيحاءا بالجغرافية المكانية للأحداث وحتى أوحت كثيرا بجذورهم الإفريقية وخاصة اللباس المركش بمختلف الألوان والقبعات ذات الخرز.

يستطيع أي متلقي لهذا العمل الفني أن يدرك جذور هذه الأقلية ومن أين تنحدر من خلال اللباس، حتى وان لم يسمع للمقابلات والموسيقى، سيدرك من الوهلة الأولى أن الفيلم يتحدث عن جماعة تنحدر أساسا من جنوب إفريقيا، وعليه نستطيع القول أن المخرج وفق لأبعد حد في استغلال هذا الجانب، حيث شاهدنا ارتداء هذه الجماعات للزي الإفريقي والألوان التي تتميز بها هذه الأزياء كما تحدثنا عنها سابقا في الفصول السالفة.

هذا الفيلم تعدى الجانب الشكلي ليصل إلى الحدود الجوهرية للأشياء وعليه فإنها "ليست مجرد زينة تضاف لتعميق الوهم ولكنها مظاهر للشخصية والموضوع"[1]، هذه العناصر وغيرها ساهمت في تقديم وثيقة بصرية أنثربولوجية قيّمة للمتلقي، وغنية في تفاصيلها وجمالياتها.

[1] لوي دي جانيتى، فهم السينما، تر جعفر على، دار الرشيد للطباعة، 1981، ص 400.

تقوم الأكسيسوارات في الفيلم الإثنوغرافي بوظيفة ثلاثية تقدم معلومات وحاملة لعلامة سيميائية وقيمة، وهكذا فهي تعطينا معلومات عن عالم متخيل أو خارج المتخيل، وتحدد رؤية للعالم وتأخذ معناها من الفيلم، كما أنها في الوقت نفسه تعطي لهذا الفيلم معناه، لذلك لا بد من النظر إلي الأكسيسوارات نظرة سوسيولوجية وأنثربولوجية ونظرة جمالية. وقد تقتصر أحيانا وظيفة الأكسيسوارات على مساعدتنا في التعرف على المكان الذي توجد فيه .

من خلال الحديث عن الأزياء والأكسسوارات في هذا الفيلم يمكننا الحديث عن علاقات ضيقة، يمكن أن تجمع بين الأكسيسوارات والأزياء والموسيقى بجسد الممثل.

1-9 التعليق

الصوت في الفيلم الوثائقي الإثنوغرافي لا يقلّ أهمية عن الصورة، فمن خلال توظيف الصوت بالشكل المناسب تُعزَّز الصورة، بما أن الفيلم الإثنوغرافي هو دراسة تقدم معلومات عن ظاهرة ما أو جماعة إنسانية معينة، فإن التعليق في هذا التركيب البنيوي السينمائي يمثل مفصلا أساسيا في هذا البناء الفيلمي، لأنه يستطيع إيضاح وتفسير بعض العناصر التي لا نستطيع إيصالها من خلال الصورة وحدها، بما أن هذا الجنس من الأفلام يقوم أساسا على تقديم معلومات معينة بصورة مكثفة بالإضافة إلى إيضاح بعض اللقطات التي ممكن أن توحي بنوع من الغموض الذي لا نستطيع إيصاله للمتلقي بصريا.

التعليق يمكن استخدامه بصورة مستقلة بشكل واقعي، أو بشكل تعبيري، ومن الضروري أن يكون صادر في نفس اللحظة، ومتوافق مع الحركة، وأهم ما يكتب في التعليق هو الذي يتم تسجيله أثناء تنفيذ الفيلم مثل : راو يحكي عن شيء أو ماكينة تدور بصوت معين.

على الرغم من بلاغة الصورة البصرية وميزتها بدقة تقديم التفاصيل، إلا أن عملية الإرسال للمعلومة تلحقها بعض الثغرات، التي تتعلق خاصة بطبيعة المواضيع التي تتناولها هذه

الأفلام، وخاصة بعض المواضيع النظرية الواردة بصريا لأول مرة، وهنا تحتاج الصورة إلى إضافة تعليق، الذي يسهم في الرفع من قيمة التأثير البصريّ للفيلم الإثنوغرافي.

إذ يساهم التعليق في "تعزيز وتشجيع الفهم وكيفية إيصاله للمشاهدين، فالفكرة التي يوصلها المعلق تؤدي دورا مهما في الفيلم الوثائقي الإثنوغرافي، التي يميل إلى استخدامها معظم المخرجين الإثنوغرافيين، إلا أنها من جانب آخر تبدو معقدة بعض الشيء للمشاهدين الأجانب، لكنها في النهاية تساعدهم على فهم ما هو غريب جدا"[1]، فالتعليق كذلك يسهم في الربط بين اللقطات والمشاهد وذكر التفاصيل العددية أو الجزئيات الدقيقة، فضلا عن وصف أمكنة وأزمنة الأحداث وغيرها من التفاصيل غير الواضحة بصريا، أو أنها ربما تثير الالتباس فضلا عن قدرة التعليق على خلق أجواء شاعرية وإضفاء جمالية على العمل السينمائي.

بينما ما لاحظناه من خلال العمل محل الدراسة أن المخرج استغنى عن وجود التعليق في هذا الفيلم، وهو الرأي الذي يفنده البعض الذي يرى أن التعليق الصوتيّ هو عنصر مُتضمَّن داخل الفيلم بحسب الحاجة، بينما كان هناك رأي آخر لصاحب العمل حيث يقول:"التعليق يعتبر من أجناس الإذاعة واستعماله سيفقد جمالية هذا الفيلم وسيقطع اتصال المشاهد مع الصورة، والمعلق لا يملك الحقيقة ويوجه المشاهد بشكل تعسفي نحو المعلومة"[2] وأنّ جسد الفيلم هو المقابلات، أمّا التعليق، فهو عنصر مكمّل، لأن المقابلات تفي بذلك وفي كلا الحالتين توزيع التعليق يجب أن ينسكب داخل الفيلم متلائماً مع المقابلات، وألّا تطول المساحات التي يُترك فيها الكلام للمعلق أو الراوي.

[1] Lydall, Joan, eliciting reflective commentary, paper presented at work shop (Voices of ethnographic film) Gottingen international ethnographic film festival, 1996, PP. 10- 11.

[2] مقابلة عن بعد عبر الساتل مع المخرج د. عز العرب العلوي لمحارزي يوم 2019/12/8/ 18:40 بالمغرب

1-10 اللقاءات المصورة

اللقاءات المصورة(interview) من العناصر البنائية العديدة التي تشكل الفيلم الإثنوغرافي، هي عنصر مهم في تركيبة هذا النوع من الوثائقي حيث يتم اختيار شخصية رئيسية وربما تصل لشخصين أو أكثر حسب محتوى النص وفكرة الفيلم، فهذا الجنس من الأفلام يعتبر من الوثائقيات التحقيقية نجد بها أحياناً أكثر من شخصية رئيسية يتنقل المخرج بينهم في تسلسل العرض لربط الفكرة وتتابع الأحداث.

يضاف إلى ذلك ظهور شخصيات ثانوية مرة أو مرتين أو أكثر حسب حاجة صانع الفيلم، لأنها أحد المغذيات الأساسية للمادة الخام التي يتكون منها هذا النوع من الأفلام، ولا تقتصر هذه اللقاءات مع السكان الأصليين أو الجماعة موضوع الفيلم (رغم ضرورة تواجد مثل هؤلاء من بين المتحدثين في الفيلم)، إلا أنه لابد من تصوير لقاءات مع أكاديميين ومختصين في هذه المجالات وخاصة فيما يخص التراث أو الأنثربولوجيا.

فمن خلال تصوير هذه اللقاءات (interview) مع المختصين نقوم بتجميع ما يمكن تجميعه من معلومات لكتابة النص ووضوح فكرة الوثائقي أكثر، ومن ثم وضع تسلسل للقطات التي سيتم تصويرها، ويترك بعض مما تم تسجيله مصوراً في " interview " كما هو ليدرج في عمليات المونتاج النهائي، بتوزيعه في المواضع المناسبة في سياق عرض الفيلم، وبالتالي فليس كل ما يتم تصويره يتم عرضه.

اللقاء المصور هو مصدر أساسي للمعلومات لكتابة النص وكذلك مادة للعرض المرئي بشكل إختياري مدروس خلال عمليات المونتاج، بلور "إدغار موران" تصوره لنقل الواقع،

على منهجية قوامها الارتكاز على مقابلات شبه موجهة، راهنت على بلورة تواصل صادق بين المؤلفين والمبحوثين[1]، معتمدا في ذلك على ميكانيزمات إنجاز المقابلات كما هو الحال في العلوم الاجتماعية (الأنثروبولوجيا، السوسيولوجيا..)، التي تعطي أهمية قصوى لمرحلة بناء الألفة مع المبحوث، أثناء توظيف أداة المقابلة. يعد فيلم "يوميات صيف" (chronique d'un été) الذي أخرجه رفقة جون روش نموذجا لتوظيف المقابلات، عبر طرح أسئلة على الباريسيين من قُبيل: كيف تعيش؟ هل أنت سعيد؟ كيف تقضي يومك؟..الخ. لكن السبق كان لدزيغا فرتوف الذي استخدم المقابلات الشخصية لأول مرة في فيلم " الحماسة " عام1929[2]؛ فضلا عن أن اللقاءات المصورة القدرة على خلق نوع من الايقاع والتوازن فيما بين العناصر المكونة للفيلم الوثائقي التي تتألف في الغالب من (اللقطات مصورة + تعليق + بيانات أو وثائق + لقاءات مصورة)[3]، واللقاءات غالبا في أفلام الأنثروبولوجيا البصرية تكون مع أشخاص باحثين أو أكاديميين أو مهتمين بهذه الجماعات، فالاستعانة بخبير أو باحث أنثروبولوجي أو ما يطلق عليه (أنثروبولوج) يستطيع أن يقدم إضافة نوعية للسيناريو المعد سلفا وكذلك يقدم مساعدة لا غنى عنها أثناء التصوير لأنه يمتلك معلومات ظاهرية وباطنية عن تلك الجماعة البشرية، ولديه اطلاع بالسمات والخصائص التي تتميز بها تلك الأقلية وكيفية التعامل والتعاطي مع أفراده،ا مما يمكن صانع العمل أن يسلط الضوء عليها ويتناولها بشكل أكثر تفصيلي.

كذلك في فيلم "كناوة–موسيقى العبيد" كان هناك توظيف موفق من قبل المخرج للقاءات المصورة مع أعضاء من جماعة "الكناوة" التي عززت الفيلم بمعلومات حول هذه المظاهر

[1] Francesco Casetti, Les théories du cinéma depuis 1945, traduit de l'italien par Sophie Saffi, édition Nathan, 1999 , p3.

[2]كاظم مرشد السلوم،مرجع سابق، ص51.

[3]ينظر: منى سعيد الحديدي، الفيلم التسجيلي: تعريفه، اتجاهاته، أسسه، قواعده، مرجع سابق، ص 69.

الاحتفالية وجذور هذه الموسيقى، وكذلك الأصل الذي تنحدر منه هذه الجماعة، حيث طغت اللقاءات من هذا النوع على الفيلم حيث عوضت نوعا ما غياب التعليق؛ بينما لم يدرج صانع الفيلم لقاءات مصورة مع باحثين أو أكاديميين سواء فيما يخص التراث، الموسيقى، الأنثربولوجيا أو الثقافة الشعبية، بل اكتفى فقط بتّصوير مع هؤلاء الأفراد الذين ينتمون لجماعة الكناوة، لاحظنا أن فيلم "كناوة–موسيقى العبيد" افتقد لذلك الشخص (الأنثروبولوج)، لذلك غابت الكثير من المعلومات والتفاصيل واستعان المخرج عوضا عن ذلك ببعض المتحدثين عن تاريخ نشوء هذه الجماعة البشرية، وتطورها وابرز الأزمات التي مرت بها وكذلك تمت الإشارة إلى أبرز رموزها وحسب رأيه " أن حضور المختص في هذا النوع من الأفلام يحولها إلى روبورتاج(نوع صحفي) حيث أن الهدف الحقيقي من الفيلم الوثائقي ليس شيوع المعرفة بل هو خلق فرصة للتلاقي بين المتلقي والظاهرة، بمعنى أننا نضع الظاهرة أمام المتلقي وعليه أن يحكم بنفسه أما المعرفة فقد أتت على ألسن الكناويين أو الرجوع للكتب"[1] .

ساعدت اللقاءات في هذا الفيلم على كشف الكثير من المعلومات وأضافت اللقاءات العديدة مصدرا مهما للمعلومة لم يقدم مرئيا لأنه ليس ظاهراً كشيء متجسد، إنما عبارة عن معلومات شفهية وليست مكتوبة أو مدونة تناقلتها أجيال هذه الجماعة عن طريق السماع أو الحكي أو المجالس الخاصة بتلك الأقلية، فضلا عن أن هذه اللقاءات تساهم في تحقيق توازن إيقاعي مميز للفيلم الإثنوغرافي، من خلال تغييرها النمط السردي للمشَاهد، إذ تقدم تنوعاً في تقديم المعلومات التي تنتقل من مستوى سردي إلى آخر، فتارة تقدم عبر الصورة وتارة من خلال اللقاءات المصورة التي تنوعت بدورها حسب حجم اللقطة وزاويتها والألوان والإضاءة التي تميزها.

[1] مقابلة عن بعد عبر الساتل مع المخرج د. عز العرب العلوي لمحرزي يوم 2019/12/8/ 19:00 بالمغرب.

البراعة لدى المخرج في هذا الفيلم هي بلورة الفكرة بالشكل المناسب، وترتيب تسلسل المشاهد بشكل فني دقيق من خلال توظيف اللقاءات.

هنالك كذلك آليات مهمة أخرى أيضا لبعض العناصر في الفيلم الأثنوغرافي ولكنها ليست بذلك المقدار من التأثير في بنيته التركيبية مقارنة بما ذكرناه سابقا، ورغم ذلك لهذه العناصر المختلفة دورا محددا يرتبط بقدرتها في إضفاء نوع من التأثيرات على الفيلم، فضلا عن الجوانب الأخرى ذات الطابع الجمالي والتعبيري ومن بين هذه العناصر هي المؤثرات الصوتية، التي غالبا ما يقوم صانع العمل بتوظيفها لإضفاء واقعية أكثر على المشاهد مثل أصوات شلالات المياه أو أصوات الحيوانات الموجودة في المكان أو بعض الضجيج أو أصوات الإنسان وبالضرورة أن يكون تسجيل الصوت متزامنا مع الصورة وليس إدخاله كمؤثرات صوتية صناعية داخل الأستوديو، وكذلك نلاحظ بعض الاشتغالات الوظيفية والدرامية في تشكيل الصورة المرئية الملتقطة عبر الكاميرا للجماعات البشرية أو للظاهرة الثقافية المتناولة سينمائيا، كما لابد من الإشارة إلى عناصر مثل المونتاج(التركيب) يتم خلال هذه المرحلة تفريغ المادة المصورة ومعاينتها وأرشفتها ثم انتخاب المواد الصالحة للعرض من ناحية أولى والدلالة العلمية الاجتماعية من ناحية ثانية، وعلى هذا الأساس يتم تركيب هذه المواد ووصلها طبقا لتسلسل منطقي يعكس تطور معالجة الإشكالية معالجة تحليلية، وذلك على ضوء وجهة النظر المستخلصة من التأطير النظري.

من خلال ما سبق يمكن اعتبار التركيب عملية كتابة ثانية تعاد فيها صياغة السيناريو طبقا لمستجدات العمل الميداني، وفي فيلم "كناوة–موسيقى العبيد" ساهم المونتاج في تصميم إيقاع حركي وصوري وصوتي مميز ومؤثر في متلقي الفيلم، بالإضافة إلى عناصر أخرى كتعديل اللون والإضاءة والسرد والحركة وتنسيق الأصوات وإعداد الجينريك وغيرها من العناصر

البنائية للخطاب السينماتوغرافي الإثنوغرافي، التي تجعله قابلا للمشاهدة الجماهيرية وليس فقط للمشاهدة النخبوية أو في قاعات الدروس المتعلقة بعلم الأنثروبولوجيا.

صحيح أن لبعض العناصر التركيبية في الفيلم الوثائقي الإثنوغرافي دورها الفاعل في الهيمنة على بقية العناصر، إلا أن ا جميعها تشترك وتتعاون لتقديم منظومة صوتية صورية منسجمة مع بعضها البعض، فالموسيقى المستخدمة في الفيلم مثلا ساهمت في إعطاء انطباع معين عن جماعة الديوان(كناوة)، وكذلك ساهمت في تعميق الجو العام للأحداث حينما كان المتحدث باسم الطائفة يتناول موضوع الطقوس فضلا عن دورها البارز في إضفاء سمات تعبيرية وشاعرية على مشاهد العزف؛ كما أن المؤثرات الصوتية كان لها اشتغال دلالي مميز في الإيحاء ببعض التصورات والأفكار لاسيما الدينية منها، خصوصا في المشاهد الطبيعية التي تصور حياة السكان وجغرافيتهم والبيئة التي يعيشون فيها، إذ أضافت أصوات الأذان والطيور نغمات طقسية للمشاهد، كما أن للماكياج اشتغال واضح في بنية الفيلم وهو يتناول مجموعة بشرية لم يكشف الكثير عن تفاصيل حياتها وحياة أتباعه،ا ولاحظنا الماكياج الذي تضعه النسوة على وجوههن مثل الكحل لاسيما أثناء مراسيم العزف والأداء الموسيقي، كما أن للأزياء دلالة مميزة على الهوية والجغرافيا وتميزت بألوانها الكثيرة فضلا عن الأكسيسوارات التي تميز بها الرجال والنساء على حد سواء القبعات والعصي وغيرها.

المبحث الثالث: الأنثروبولوجيا البصرية وكرونولوجيا التوثيق لاحتفالية الديوان في فيلم "كناوة– موسيقى العبيد"

انطلاقا من اهتمام الأنثروبولوجيين حديثا بالفيلم الإثنوغرافي باعتباره أداة بحثية وتعليمية في إطار الأنثروبولوجيا البصرية، وأن الفيلم الإثنوغرافي يركز على دراسة ثقافة معينة أو مجتمع بعينه، وذلك من خلال" الاعتماد على الملاحظة، ومعايشة الأحداث أو الأماكن أو الأشخاص الذين يدور حولهم الفيلم"[1]، فإن هذا البحث يسعى إلى دراسة تناول السينماتوغراف للخطاب الإثنوغرافي من خلال هذا الفيلم، وكيف أسهم في توثيق هذا التراث من خلال الفيلم الوثائقي الإثنوغرافي كأداة لدراسة وحفظ التراث.

فيلم "كناوة–موسيقى العبيد" يتناول احدي جماعات هذا الفن الشعبي(الديوان)، وهي جماعة بمدينة الصويرة المغربية، باعتبارها جماعة فنية لها جذور تاريخية، وثقافة خاصة تتعايش داخل الثقافة الأم وباعتبارها نموذج لهذا الفن الروحي بشمال افريقيا.

يشمل هذا الفيلم كل ما يخص هذه الجماعة من تفاصيل من حيث شكل الجماعة أثناء العرض في الوقت الحالي، أو من خلال الأداء والحركات والإيماءات وشكل الزي والأدوات المستخدمة في العزف، إضافة إلي كيفية تفاعلهم مع بعضهم البعض.

ولقد اعتمد هذا الفيلم على بعض الأدوات والتقنيات البحثية منها التصوير الفوتوغرافي والفيديو، وكذلك محاولة تتبع هذا الشكل في الماضي، وما كان عليه في السابق، من خلال أقوال الأفراد من أعضاء الجماعة، وذلك محاولة لرصد ملامح التغير التي طرأت على هذا التراث، والوقوف على مدى تأثره بالتغيرات والأحداث التي مر بها، وهل يؤثر التغير عليها

[1] منى سعيد الحديدي، سلوى إمام على، أسس الفيلم التسجيلي اتجاهاته واستخداماته في السينما والتلفزيون، مرجع سابق، ص 29.

سلبا أو إيجابا بمعني :هل هذا الموروث في طريقه إلى الاندثار والتلاشي، أم أن هذه الجماعة قادرة على خلق ميكانيزمات ذاتية تساعدها على البقاء والاستمرارية؟"

وبناء على ما تقدم فإن الدراسة تسعي من خلال هذا الفيلم إلى تقديم بعض الجهد الذي يجب القيام به فيما يتعلق بتطوير أساليب جمع التراث الشعبي وحفظه بصرياً، بالإضافة إلي العمل الميداني في مجال الأنثروبولوجيا البصرية بما يتناسب مع التقدم التكنولوجي، وتكامل العلوم الإنسانية وفن السينما .

في جميع أنحاء العالم، يوجد تراث شعبي أو لامادي مهدد بالاندثار، وحتى وإن تم التعرض له أو دراسته كتابيا يبقى معرض للاندثار البصري، وخاصة ونحن في عصر يعيش تأثير الصورة بالإضافة إلى الزوال الجزئي لثقافة الكتاب، كما أن هناك أجزاء من العالم لايمكن الوصول إليها إلا بواسطة طائرة هليكوبتر مثل المناطق القطبية أو بعض الجزر البعيدة في حين وجد بديل لإيصال هذه المظاهر الثقافية للآخرين، من خلال الكاميرا لحفظ هذا التراث بصريا.

ولذلك لابد من أن نتعرض للنقاط الهامّة الّتي يجب مراعاتها لإنقاذ هذه المادة الإثنوغرافية من الإندثار والإنطماس ثم إعادة توثيقها من جديد، صحيح أن فكرة التوثيق موجودة منذ عصور غابرة مع الإنسان الأول الذي اتخذ التوثيق عنده أشكالا متنوعة من رسوم وخطوط على جدران الكهوف تعبيرا عن كل ما يحيط به من أشكال الطبيعة، أما بالنسبة للتوثيق المصور أو المرئي فجاء مع الفوتوغرافيا، لأن التوثيق السينماتوغرافي الصامت لم يكن إلا مرحلة متطورة من التوثيق الفوتوغرافي، وبعد تطور صناعة السينما وبعدما كان التوثيق اعتباطيا، أصبح يحكي لنا قصص محبكة، ثم سجلت العديد من الأفلام وسرعان ما توضح اتجاه في السينما قائم على توثيق الأفعال البشرية بشكل فني، فيأتي هذا العمل ليُعرف بهذه

المبادرة من جهة، ويدعو كافة الباحثين إلى النظر وإعادة النظر في ما قيل، أوفي ما يُفترض أنّه قد قيل في المسألة الإثنوغرافية من جهة ثانية.

إنّ الحديث عن الطقوس الاحتفالية وبمجرّد ذكر عناصرها ومفرداتها، هو حديث غير مكتمل خاصّة إذا جاء على لسان الممتهنين في الأنثربولوجيا أو التاريخ لأنهم موغلين في المعرفة الأكاديميّة الصرفة من ناحية أخرى، فكان لالتقاء السينما بمجالات العلوم الإنسانيّة والدراسات التطبيقيّة، الدور الكبير في خلق أرضيّة معرفيّة جديدة مهّدت لتوثيق هذا الإرث بصريا، كما أنّ تعدّد الاتجاهات والمقاربات والمفاهيم، أدّى تدريجيّا إلى تنامي الإشكاليّات المعرفيّة والقضايا المنهجيّة التي حالت دون القدرة على فهم هذا الاختصاص واستيعاب دقائقه.

ففي هذا الحقل المعرفي، المعلومة تقدم على شكل بصري (صورة)فيتقدّم المخرج الوثائقي ليمتهن مهنة الأنثربولوجي والمؤرّخ وعالم الاجتماع واللّساني والفيلسوف، وأحيانا أخرى مهنة عالم الصوت وعالم الرياضيّات وعالم الموسيقى وعالم البيداغوجيا وعالم البسيكولوجيا ...، هي جملة من الإنتسابات المعرفيّة جعلت من المخرج الوثائقي على مدى عقود، محلّ انتقادات مثيرة حولها الكثير من التحفّظات، لأنه يغامر ليسبح في عمق التشعب الموضوعاتي، ليسعى المخرج من خلال أبحاثه ونتائجه إلى فهم الغموض الأنثربولوجي أوّلا، ثمّ إلى إفهامه عن طريق "خطاب علمي واضح ودقيق"[1],يبدو أنّ هذا الدور مغرٍ، ولكن ليس بإمكانه أن يضيف شيئا إذا ما أردنا فعلا الحصول على وثيقة بصرية متفحّصة، لأنّه " لا يكفي لبلوغ هدف، أن تجامل تقاليد محلية وأن تمنح مهلة للأزمنة المنقضية، إن ما يقتضي

[1] Samir Becha: La musicologie face au mystère musical, Karem Sharif Éditions, Tunis, 2015 , p 78.

إنقاذه هو واقع التنوع "[1]، فلابد من تضافر كل الجهود لنقل هذا التراث الشفهي إلى مادة مدونة أو موثقة بصريا، و"إنّ أهمية تسجيل عناصر التراث الشعبي، وتحليلها محاولة للوصول إلى دلالتها الرمزية والوظيفية التي تؤديها في الحياة الإجتماعية والثقافية للمجتمع كأحد طرق البحث الأنثروبولوجي ترجع إلى المسؤولية العلمية تجاه تلك العناصر قبل تعرضها للتغيير والاندثار"[2]، أما الفيلم الوثائقي الإثنوغرافي سعى هو الآخر إلى المساهمة في توثيق هذا الموروث، ويسعى وراء اندماج متوازن ومشترك بين فن السينما والعلوم الأنثربولوجية بدرجة أكبر مما يظهر في التسجيلات السينمائية فهذا الجنس الوثائقي "يسعى لكشف مجتمع أمام مجتمع آخر"[3]، إذاً هذا بُعد وظيفي آخر بالإضافة لدراسة وحفظ التراث وهو التعريف بهذا الموروث وحتى التعريف بالاثنية أو الجماعة التي تنتسب لها هذه المادة الإثنوغرافية سواء نمط معيشة أو طقوس دينية أو مظاهر احتفال .

أما ممارسة الديوان (كناوة) الاحتفالية التي صارت تظهر في شكل جوق مقارنة بحجمها القبلي كجهاز فعال على مستوى الوعي العرقي، تشكل محور رئيسي لاستمرارية المكانة الفئوية للعبيد في المقدس، هؤلاء كفئة إجتماعية وحشية وخشنة نتجت عن صيرورة تاريخية مفتعلة ثم هذبت واتخذت منحى آخر، بعودة القيمة الإنسانية إلى ترتيب ثقافي ضم ثقافة الإنسان الأسود إلى الثقافة الأم ليضمن تكامل القيم .

ولتحقيق هذا التكامل أمعن صانع الفيلم(كناوة– موسيقى العبيد) النّظر في الكثير من الجزئيّات منها: طريقة العزف وطريقة الجلوس وطريقة التعامل مع الفضاء السمعيّ، إلى جانب التركيز على الآلات الموسيقيّة المستعملة وطريقة صنعها ومقاساتها، وأنواع اللباس

[1] كلود ليفي شتراوس :العرق و التاريخ، تر سليم حدادة ،المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، ص67.
[2] فاتن محمد شريف: مرجع سابق، ص 73
[3] بيل نيكولز، أفلام و مناهج ، تر حسين بيومي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ج2005،1،ص265.

وألوانه وتقسيمه على المجموعات وحتى تسميات المجموعات وتدوين بعض الشهادات عن تاريخ هذه الأقلية المعنيّة بالدراسة بأساليب متعدّدة ومتنوّعة، حتى تتم عملية التوثيق بمصداقية وموضوعية.

من أهمّ الأشياء التي قدّمتها السينما للإثنوغرافيا أو للأنثروبولوجيا في هذا الإطار هي المحافظة على الرصيد الموسيقيّ بالإضافة للإطار الثقافيّ والفرجوي للاحتفالية،" التحديات التي تواجهها الأفلام الوثائقية التي تتناول القضايا والممارسات الثقافية في عبور الحدود الثقافية، مع كل من الأبطال والمستهلكين، هي التحديات التي عالجها جان روش بتفاؤل لم ينضب، والتي طالما كانت في قلب الأنثروبولوجيا "[1]، هذا ما صنعه هذا المخرج وهو تقديم بعض الفلاشات عن حياة هؤلاء بالرغم من أنه تناولها بصفه مقتضبة إلا أننا نزكي جهده في هذا الطرح.

من خلال مشاهدتنا للفيلم ومقارنته بالبحث النظري في الموضوع (احتفالية الديوان)، نرى أن هذا الفيلم يُعنى بجماعة الديوان في المغرب، على الرغم من تواجد هذه الممارسة في دول شمال افريقيا، هنا لمسنا التقصير في عملية البحث أو لغرض في نفس صانع الفيلم، أولا لأن المقارنة من المعالم البارزة في المنهج الإثنوغرافي، حيث يتمكن الباحث الأنثروبولوجي من خلال المنهج المقارن من الوقوف على الأنماط الثقافية العامة التي تشترك فيها ثقافات الشعوب في إطار الثقافة الإنسانية العامة، وثانيا التمكن من إنشاء أرشيفات وبنوك متطورة لحفظ عناصر الثقافة الإنسانية متشابهة أو متطابقة، وهذا سيساعد بلا شك الباحثين خصوصا فيما يخص دراسة تاريخ الثقافة، التغير الثقافي، تحليل علاقات التفاعل والتأثير المتبادل بين الثقافات.

[1] باتريشيا اوفدرهايدي: الفيلم الوثائقي، مرجع سابق، ص115.

وضوح الذاتية جلي على الفيلم، حيث كان واضح ميل صاحب العمل للمنطقة الجغرافيّة وليس لموضوع الفيلم، فمن الزاوية الأنثربولوجية تكون المناطق الأخرى (الجزائر، تونس، ليبيا) معْنيّة هي الأخرى بهذا الفيلم الإثنوغرافي؛ لأن هذه الأخيرة تختص بدراسة الممارسات العرقية أي الإثنية في أي زمـان ومكــان.

إن الفيلم الوثائقي الإثنوغرافي يُعنى بالتأطير والتقطيع والتجميع وعرض الألوان ومزج الأصوات ويحترم وحدة المكان والزمان، ويبرع في إظهار المواقف والوضعيات والتفاعلات الاجتماعية وجوانب من الحياة، بمعنى آخر يلم بكل التفاصيل الفنية والواقعية، لكن يستمر هذا الفيلم في خوض صراع مثمر مع أسئلة على غرار كيف يجسد صانع الفيلم الواقع بأسلوب موضوعي؟ وهل يمكن للباحث ذاته أو من يمسك بالكاميرا أن تتجلى فيه هذه التفاصيل؟ و ما الحقائق التي ستقال موضوعيا؟ "إن الفيلم الوثائقي يروي قصة عن الحياة الواقعية، قصة تدعي المصداقية(...) ولا شك أن المشاهدين يصوغون معنى أي فيلم من خلال الجمع بين المعرفة والاهتمام بالعالم ،وبين الشكل الذي يصور به المخرج هذا العالم.

تقوم كذلك توقعات الجمهور على التجارب السابقة؛ فلا يتوقع المشاهدون التعرض للخداع والكذب، فنحن نتوقع أن تنقل إلينا أشياء صادقة عن العالم الواقعي"[1]، ومن إيتيقا* صانع الأفلام الوثائقية الإثنوغرافية الالتزام بالأمانة، وإن اعتبرنا ذلك ممكنا فإنّ العكس يعدّ خيانة علميّة ومهنيّة قد تضرّ بالاختصاص من جهة، وبالإنسان مركز التفكير الأنثروبولوجي من جهة أخرى[2]، لأن الدور الأساسي الذي يضطلع به المخرج الوثائقي هنا هو البحث عن الحقيقة وتوثيقها بصرياً "باستعمال خطاب ينتمي إلى مجال بحثي له أفكاره وأسلوبه وتركيباته

[1] باتريشيا اوفدر هايدي، الفيلم الوثائقي،مرجع سابق، ص 10

* اتيقا: علم الأخلاق

[2] سمير بشة، الهوية والأصالة في الموسيقى العربية، منشورات كارم الشريف، تونس،2012، ص94.

اللفظيّة ومفرداته، هاته المفردات التي تدلّ على هذا الاختصاص، وهذه الأفكار والأساليب والتراكيب التي تدلّ على أصحابها"[1]، لعلّه من المفيد أن نشير إلى أنّ في تاريخ البشريّة هناك قطبان، الأوّل يدعو إلى عقلنة الأشياء والثاني يبحث في ميتافيزيقا الأشياء، وعلى أساس ذلك جاءت الإيبستيمولوجيا بخطاب شديد اللّهجة لتضع حدّا فاصلا بين ما هو "علمي" وبين ما هو"لاعلمي" من خلال نقد المعرفة من داخل المعرفة ونقد الاختصاص من داخل الاختصاص.

اتّضح أنّ الأنثربولوجيا من بين العلوم التي تحمل خطابا علميّا قابلا للتطوّر والتجدّد والتنقيح، أي أنّها تخضع إلى النسبيّة المعرفيّة وأنّ كلّ النتائج المنبثقة عنها هي نتائج غير نهائيّة؛ وقد جاءت الأفلام الوثائقية الإثنوغرافية لتنقل الخطاب من سيطرة النخبة من المدونين الأنثروبولوجيين إلى صناع الأفلام، مع المحافظة على صفتها العلميّة كما أسلفنا ذكره في هذا السياق.

يجب أن نميّز بين من يتحدّث عن المادة الإثنوغرافية وبين من يوثقها بصريا، بناءً على منهج واضح ومقاربة دقيقة تعتمد المنطق ودرجة معيّنة من الثبات حسب الوسائل والإمكانيّات المتوفّرة، والمعرفة بمجال البحث الأنثربولوجي لكن يقول الكاتب "روجيه أدان": "إن كل فيلم يوجب عددا كبيرا من التحليلات، إن لم يكن يوجب عددا لا متناهيا منها[2]"وعليه لايمكن الحكم أو إطلاق أحكام ثابتة فتحليل هذه الأفلام يبقى نسبي.

الأنثربولوجيون كانوا هم المسجلين الأوائل لتاريخ الشعوب وعاداتهم ومظاهرهم الاحتفالية، هؤلاء نفخوا كتاباتهم في تاريخ الأنثربولوجيا، لكن هناك حقيقة وهي حينما

[1] سمير بشة، ملابسات الخطاب الموسيقولوجي من خلال أشغال "فيتيس" و"أدلار"، الخطاب الموسيقي وسؤال الهوية، أشغال الندوة العلميّة لوحدة بحث تحليل الخطاب الموسيقي بإشراف الأسعد الزواري، صفاقس، المعهد العالي للموسيقى.تونس،2014، ص37.

[2] J. AUMONT–M.MARIE. Analyses des films. Broché. Paris. 2004.p36

تتلاشى ثقافات الشعوب حينها تصبح شعوب العالم متشابهة، الأمر الذي قضت عليه المادة المصورة "لا يستخدم الفيلم ليصبح أداة تدوين وتسجيل فقط بل يستخدم كلغة بصرية أيضا، مصحوبة بتركيب للجملة يتيح للمعلومات الظهور من خلال العلاقات المتبادلة بين اللقطات، علاوة على ما تحويه من مضمون، وهذا هو استخدام اللغة السينمائية"[1]، فيستطيع مثلا فرد في 2040 أن يتعلم إقاعات وطرق عزف آلة الجمبري من خلال فيديو مصور لواحد من معلمي آلة الجمبري، لكن لا يستطيع القيام بذلك عندما يقرا صفحفة مقال أو صفحات في كتاب دَونه عالم في الإثنوغرافيا، والأمثلة كثيرة عن طرق الرقص وحتى أداء الطقوس وشكل الأزياء، " حركات ووضعيات الجسم والإيمائات، والتعبير عن المشاعر، وحركة يد المحترف، وتقنيات الجسد، (...)يصعب التعبير عنه بطريقة شفوية. والواقعة البسيطة هذه تستدعي اللجوء وبموازاة طرق الإثنوغرافيا الكلاسيكية إلى الصورة الفوتوغرافية وإلى التسجيلات السمعية البصرية. بخصوص التمظهرات العامة المشهدية أظهرت الأفلام مشاهد على جانب من الأهمية لا يمكن أن تركب لغويا"[2] إن الصورة السينمائية الإثنوغرافية تكشف وتبرز، وتخرج السمات التي لا يمكننا قراءتها في كتاب.

بذلك تخاطب الأفلام الوثائقية ذات الطبيعة الإثنوغرافية إحساس المتلقي وذكاءه، ولذلك قالت المصورة الفوتوغرافية الأمريكية ساراه إيدوارد تشارلزوورث التي اعتبرت نفسها مصورة استقصائية: "إن سبب استعمالي ما يدعى عموما "صورا مملوكة" أي صورة مستمدة من الثقافة الشعبية، هو أني أرغب في وصف ومخاطبة حالة عقلية هي نتاج مباشر للعيش في عالم مشترك" [3]، ذلك أن الفيلم، وكما يصف ويكشف، يخفي عناصر ضمنية مستترة لأنه، فهو يخاطب في المشاهد "جهازا شعوريا قادرا على فك رموز ومكنونات اللاشعور عند

[1] بيل نيكولز، أفلام و مناهج ، مرجع سابق ، ص 271.

[2] مارك أوجيه، جان بول كولاين، الأنثربولوجيا، تر جورج كتوره، مرجع سابق، ص56–57.

[3] ليندا هتشيون، سياسة ما بعد الحداثة، تر حيدر حاج إسماعيل، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2009، ص 131 .

الآخرين"[1]، ذلك أنّ التنوع الذي كانت تتسم به الحياة الإنسانية في وقت ما قد لا يمكن فهمه بالكامل من خلال أعمال كتاب وإنما يجسده صناع أفلام مهرة فقط، وهنا تكمن القيمة الإنســانية لفن السينما في علاقتها بالأنثروبولوجيا.

"...ثقافتنا شفهية ولذلك فهي مهددة أكثر من أي ثقافة أخرى بما أننا لم نحتفظ بها في كتب أو تسجيلات، برأي من المهم أن نهتم بذلك وأيا كانت الطريقة ...علينا الإسراع بحفظها لأنها تختفي بسرعة فائقة..."مولود معمري"[2].

لقد تناول فيلم "كناوة–موسيقى العبيد" رؤية تحليلية لهذه الممارسة من وجهة نظر أنثربولوجية فنية، كذلك استعان ببعض الجوانب التاريخية، بالإضافة لأن الفيلم يتضمن أيضا الأشكال الفنية لهذه الجماعة؛ وفي ضوء موضوع الدراسة استعان المخرج بإطار وظيفي يجمع بين بعض القضايا النظرية مثل علاقة التأثير والتأثر بين الكل والجزء، وعملية التكيف المستمر.

وأيضا لمسنا بعض القضايا مثل ارتباط هذا الموروث بتاريخ العبودية في شمال افريقيا، والعلاقة بين حجم الجماعة وتكوينها، والاحتكاك بين أفراد الجماعة في مناطق أخرى من خلال مهرجان كناوة العالمي.

والعلاقة بين حجم الجماعة والعلاقات الاجتماعية، وكذلك نظرية الهوية الاجتماعية وقضاياها مثل رؤية الذات والآخر والعلاقة بالآخر، والعلاقة بين الدين والهوية.

يدور هذا الفيلم حول جانب من الحياة الواقعية لهذه الجماعة، لكنها ليست حياة واقعية، بل إنها مجرد نوافذ عن الحياة الواقعية، إنها لوحات لجانب من التراث اللامادي لهذه

[1]شاكر عبد الحميد، عصر الصورة السلبيات والايجابيات، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، 2005، ص 281

[2]عبد الحي أوصديق، من ديوان الإهليل، الجمعية الثقافية تيفاوتزيري، تيميمون، الجزائر،2014، ص 7.

الجماعة استخدم المخرج الواقع كمادة خام لصناعة فيلمه، مادة يعدها فنانون يتخذون قرارات لا حصر لها بشأن اختيار القصة، ولمن ستروى من خلال هذا الأداء.

ويسعي هذا الفيلم حثيثا لعرض الحياة الواقعية ولا يعالجها وهذا حسب رأي صانع العمل، ولكن على الرغم من ذلك، لا توجد طريقة لصناعة فيلم دون معالجة المعلومات فاختيار الموضوع والمونتاج، ومزج الصوت، كلها نوع من المعالجات، قال الصحفي الإذاعي " إدوارد آر مورو "ذات مرة (أي شخص يعتقد أن كل فيلم يجب أن يقدم صورة متوازنة لا يعرف شيئا عن التوازن ولا الصورة)"[1] .

ولذلك يجب "أن يكون الفيلم الوثائقي تجسيدًا منصفًا وصادقًا لتجربة شخص ما مع الواقع . وذاك هو العقد المبرم مع المشاهد الذي كان يقصده المعلم مايكل رابيجر في نصه الكلاسيكي : «لا توجد قواعد في هذا الشكل الفني الناشئ، هناك فقط قرارات بشأن موضع ترسيم الحدود لما هو مقبول وكيفية الالتزام بالعقد الذي ستبرمه مع جمهورك.»"[2]

هذا الفيلم (كناوة–موسيقى العبيد)عبارة عن صورة واقعية لحياة هذه الجماعة الفنية القابلة للاندثار، خاصة وأن هذه الجماعة هي أقلية تتسم بتقديمها لوحة فنية خاصة بها، حملتها معها من بلاد منشأها، فهي وأعضائها تتمتع بأصول غير مغربية، لكن أعضاء الكناوة ومنذ أجيال امتزجت بالمجتمع المغربي امتزاجا تاما، وهو الأمر الذي وجدناه من خلال دراستنا النظرية لهذه المظاهر الثقافية سواء في تونس أو ليبيا، لكنهم احتفظوا بطقوسهم وممارساتهم الاثنية التي توارثوها عن أجدادهم الأوائل.

من خلال الفيلم نفسر القضايا المرتبطة بعملية التوثيق عبر السينما كالاندماج والتعايش للجماعة الاجتماعية ذات طابع ثقافي خاصة داخل مجتمع كبير جاءت إليه وعاشت فيه

[1] منى عدلي هاشم، فرقة البرامكة للثقافة الشعبية دراسة في الأنثربولوجيا البصرية، مجلة البحث العلمي في الآداب،العدد19 ،ج2018،2، ص6

[2] باتريشيا اوفدر هايدي، الفيلم الوثائقي،مرجع سابق، ص 11

دون أن تفقد طابعها الثقافي، وفي نفس الوقت استطاعت أن تتكيف معه تتأثر به وتؤثر فيه،

اتساقا مع ما أكدت عليه الأنثربولوجيا البصرية، من أن هناك علاقة تأثير وتأثر، ما بين فن السينما والأنثروبولوجيا من خلال المزاوجة بين البحوث الميدانية الإثنوغرافية واستخدام الصورة السينمائية للتوثيق والتسجيل والوصف.

على الرغم من أنه في أزمنة فائتة تمسكت نخبة من الباحثين باستعمال اللغة في وصف حياة الشعوب ومظاهرها الاجتماعية والثقافية، ومع ذلك قرر مجموعة من الباحثين انجاز أفلام وأشرطة إثنوغرافية لفتت الانتباه إلى أهمية الاعتماد على وسائط أخرى غير اللغة المكتوبة والى ضرورة إخراج العلوم الأنثربولوجية منها خاصة من الحيز الأكاديمي، وصار الناتج عن تلك المزاوجة من إنتاج العلوم الأنثربولوجية المرئية (الأفلام الإثنوغرافية).

كحوصلة مشاهدتنا لفيلم "كناوة–موسيقى العبيد" نرى أن هذا الفيلم الوثائقي تجاوز بعض العناصر أو المراحل التي تقوم عليها الأنثربولوجيا البصرية، فاقتصر دوره على جمع وتوثيق بعض المعطيات المتعلقة بالظاهرة الثقافية موضوع الفيلم (احتفالية الديوان)، ومن خلال هذه الرؤية ميز عالم الآثار والمتحجرات والباحث الأنثروبولوجي الفرنسي أندري لوروا–غورهان (Leroi–Gourhan ,1911–1986) بين ثلاثة أنواع من الأفلام الإثنوغرافية والتي تعتبر كلها مصدرا للمعلومة بالنسبة للباحث وهي:

1– **الفيلم البحثي:** يمثل وسيلة للتسجيل العلمي، ويستحسن تصويره من طرف الباحثين الذين يتقنون استعمال آلات التصوير، وهو نوع يشمل الأفلام التي تجمع الملاحظات السينماتوغرافية يوميا دون تخطيط مسبق، وينتج منها فيلم منظم موجه للجمهور دون غايات مادية وهو وسيلة تعليم دقيقة.

2- **الفيلم الوثائقي الموجه للجمهور العريض وغير المختص بالضرورة أو الفيلم الغرائبي:** وهو من ضمن فيلم الرحلة. ويرى لوروا-غورهان أنه نوع واجب الاضمحلال حتى نتحول دون تزييف الحقائق من خلال التعليقات المرفقة والموسيقى.

3- **فيلم الوسط (le film de milieu):** له قيمة علمية خفية إذا كان مصورا بشكل جيد بحيث يتقاطع مع الفيلم الموجه للبحث.[1]

ولم تقدم الباحثة السوسيولوجية والأنثروبولوجية التونسية صوفي فرشيو تصنيفا يتعارض مع التصنيف الذي قدمه لوروا-غورهان إذ ميزت بين ثلاثة أنواع من الأفلام هي:

- **الفيلم الوثيقة (Le film – document):** الذي يسجل بشكل مباشر وحي الأفعال البشرية والإنتاج المادي لمختلف الثقافات، مثل المعارف المادية التقليدية.
- **فيلم المؤلف (Le film d ' auteur):** وهو الذي يتناول موضوعا محددا ويقدم نظرة شاملة لظواهر يمكن ملاحظتها، وهو يندرج ضمن "سينما الحقيقة" أو "السينما المباشرة"، ويتطلب معارف تقنية دقيقة. اتجاه أتى به دزيقا فيرتوف يتعامل مع الواقع من خلال عين الكاميرا متخذة صفة "سينما المباشرة direct cinéma وسينما الحقيقة cinéma vérité ويؤكد كل من هذين التعبيرين على سمات مختلفة، مع السينما المباشرة يكون التأكيد على طرق الملاحظة، بينما يعني التعبير بالنسبة لسينما الحقيقة التأكيد على أسلوب المواجهة . وقد ثبت بوجه عام في التطبيق العملي، أنه ممكن الأكثر فائدة النظر إلى صانع فيلم سينما الحقيقة باعتباره مشاركا في الملاحظة"[2].

---

[1] Voir: Luc de Heusch,Cinéma et sciences Sociales. Panorama du film ethnographique et sociologique, *Série Rapports et Documents de Sciences Sociales, 16*. UNESCO, 1962. https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000135914

[2] جيوفري نوويل سميث، موسوعة تاريخ السينما في العالم(المجلد الثالث)بالسينما المعاصرة،تر أحمد يوسف، ط1، المركز القومي للترجمة، القاهرة،2010،ص875-876

- **الفيلم المحادثة:** وهو تمثل أداة لتطارح الإشكاليات التي غالبا ما تتناول البلدان التي تكون بها إشكالات كبرى أو مواضيع مركزية مثل دول ما يسمى بالعالم الثالث.[1]

مما سبق طرحه نرى أن فيلم "كناوة– موسيقى العبيد "هو فيلم وسط حيث قدم لنا جملة من المعلومات والحقائق بصبغة فنية، فكل من يتلقى الفيلم سيدرك جمالية الصورة، قبل أن تدرك الخلفية السينمائية لصاحب العمل ستستقبل المعلومة مغلفة بجمالية الفن.

على عكس المحاولات الأولى من اعتماد هذه الأدوات في البحث الإثنوغرافي، إذ لم يكن للباحثين حينها معارف ولا مهارات في مجال التصوير، وهو ما دفعهم إلى الاهتمام بالمضمون مع إهمال الجوانب الجمالية والفنية، إذ غالبا ما نجد "تصوير المشاهد مليئا بأخطاء الضبط، والكادرات سيئة حيث لا تقدم تصميما حقيقيا للمشاهد السينمائية المعبرة ولا تنوعا يسمح بمونتاج متماسك"[2]، فكان عبارة عن نقل آلي لهذه المادة،" لقد توفرت المادة العلمية الخام إلا أنها افتقدت لقواعد الاستمرارية السردية وللتسجيل الصوتي الجيد"[3]

في مقابل ذلك أنتج السينمائيون أفلام "الحقيقة"، فكانت مطابقة للقواعد الفنية، إلا أنهم لم يتمكنوا من الاندراج في منطق البحوث خاصة وأن هذه الأفلام يتم إنتاجها لحساب أغراض تجارية، ثم لفائدة القنوات التليفزيونية فكانت هذه الأفلام خاضعة لما "يرغب الجمهور في مشاهدته أو سماعه" [4]، ويعتبر أول عمل سينمائي ميداني حسب "فابيو لا روكا" يعود إلى ألفراد كورت هادون (Alfred Cort Haddon) الذي يعتبر بذاك "أب الأنثروبولوجيا البصرية". كما يشير إلى أن عمل الزوجين الأنثروبولوجيين، الإنجليزي غريغوري باتسون

[1] Ferchiou, S, *Rhétorique du regard. L'anthropologie visuelle,Sciences Sociales Sciences Morales,* ALIF, IRMC, 1995, p127-128.

[2] جان بول كولين، كاترين دو كليبل، السينما الاثنوجرافية سينما الغد، مرجع سابق ص 55

[3] نفس المرجع، ص 55.

[4] نفس المرجع، ص56.

(Gregory Bateson 1904-1980) والأمريكية مارغريت ميد (1978-1901 Margaret Mead) الذي اعتمد 25 ألف صورة وحمل عنوان " The Baliniese Characte (1942) أعتبر اللحظة الفارقة التي ارتقت فيها التقنية البصرية إلى مصف الأداة البحثية"[1].

من خلال دراستنا لفيلم "كناوة-موسيقى العبيد" ومشاهدتنا لأشرطة إثنوغرافية مصورة من قبل الباحث الدكتور سليم خياط* وكذا عن تجربتنا الميدانية والمعاشة مع جماعة الديوان، استطعنا إيجاد الفرق فالباحث يتمسك بالصرامة العلمية والموضوعية بينما السينمائي(عز العرب العلوي) فإنه يقوم بمهمته حسب وجهة نظر فنية تقرب أكثر إلى الاتصاف بالذاتية، وقد صور لنا العالم الأنثروبولوجي وصانع الأفلام الوثائقية جون بول كولين العلاقة بين الباحث والسينمائيين بقوله " أمام المخرج علماء راغبون في التحليق أعلى فأعلى فيما أقسم هو على عدم الإقلاع، وبينما هم يسعون للكمال هو يريد المحاولة دون كبير اهتمام بمعايير الانتقاء، وهم يبحثون عما وراء الظواهر أما هو فيبحث عن صورة رائعة" [2]، وقد أكد كل من مارك أوجيه وجان بول كولين أن تصوير فيلم إثنوغرافي يتطلب بعدا جماليا "فتأثيرات المعرفة لا تكون متاحة عبر المضامين فحسب، بل أيضا عبر الأصوات والصور والتقنيات والأسلوب. يعتني الوثائقي أيضا بتركيب جمله، شأنه في ذلك شأن الكاتب ويبحث عن التعبير المناسب يعمل على الإيقاع والرواية والشعور"[3].

---

[1] Voir: Fabio La Rocca, L'instance monstratrice de l'image. La sociologie visuelle comme paradigme phénoménologique de la connaissance. Dans *VISUALIDADES. REVISTA DO PROGRAMA DE MESTRADO EM CULTURA VISUAL – FAV I UFG*; https://www.revistas.ufg.br/VISUAL/article/viewFile/18039/10753

*سليم خياط: دكتور وباحث في المركز الوطني في علوم التاريخ وما قبل التاريخ و الأنثربولوجيا.

[2] جان بول كولين، السينما الاثنوجرافية سينما الغد، مرجع سابق، ص176.

[3] مارك أوجيه، جان بول كولاين، الأنثربولوجيا، تر جورج كتوره، مرجع سابق، ص62.

إن الجزم على أن هذا الفيلم وثيقة إثنوغرافية أكاديمية متكاملة الشروط يتطلب توسيع مجال التجربة الفنية والارتقاء بها إلى مستويات بحثية وتحليلية أكثر عمقا، لكي تفتح آفاقاً أكثر في هذا المجال .

- **جمالية الصورة السينمائية في "فيلم كناوة– موسيقى العبيد" وأهميتها في التعبير والتوثيق لاحتفالية الديوان**

تسعى الصورة في فيلم "كناوة–موسيقى العبيد" إلى إنشاء لغة بصرية تحفظ هذه الظاهرة الثقافية، وذلك من خلال احتواء الفيلم على كل عناصر التوثيق السمعية البصرية (الصورة والصوت)، والتي تعمل في شكل متكامل لتشكل هذا الجنس من الأفلام، دون الإنقاص من أهمية عنصر عن الآخر، كذلك الصورة تعد الوسيلة الخطابية الأولى في الفيلم فهي تعتبر من أهم مصادر الإمتاع البصري الذي يمنحه الفيلم للمتلقي، وكذلك القيمة الجمالية كوحدة متناغمة ومتكاملة، كون الصورة تتضمن أبعادا رمزية أوسع، وذلك لثبات الملامح وتعدد الوظائف والأشكال.

المتلقي هو المشاهد الذي توجه إليه هذه الصورة التي تحويها الأفلام الإثنوغرافية، والتي تقدم معلومات وافرة وجديدة وتطبيقية عن الجماعات البشرية مؤطرة بجماليات اللغة السينمائية للتأثير في متلقيها؛ إن الفيلم الوثائقي الإثنوغرافي لا يقدم فقط معلومات غنية وجديرة ومثيرة حول جماعة بشرية معينة عبر صور مرئية دقيقة وواقعية، لكنها في الوقت ذاته تقدم جماليات سينمائية تغلف وتؤطر تلك المادة النظرية مما يسهم في خلق نوع من التأثير في متلقي تلك الأفلام، سواء أكانوا متلقين نخبويين (أكاديميين وباحثين وطلبة) أم متلقين عاديين (جمهور السينما العام) فالسينما لا تعيد نقل المادة الوثائقية الخام فقط عبر وسيطها التعبيري (الصورة المرئية) ولكنها تحاول إعادة صياغة تلك المادة الخام، التي تحتوي على رسائل مباشرة وأخرى مشفرة، ويستقبلها من أجل أن يتوصل إلى فهمها وفك

رموزها، "سيناريو وقصة، وحوار. لكل من هذه العناصر المكونة للفيلم علاقة بالتأثير النفسي والفني ويدخل ضمن شروط تلقي الفيلم كجنس تعبيري"[1]، وبذلك أصبح المتلقي هو الذي يحقق جمالية الصورة من خلال تلقيه لها، هذه العلاقة بين المستقبل والصورة وهي تعتمد على الإدراك المتجدد عن طريق وسائل متعددة تخضع لمفاهيم الذوق والجمال.

وإذا طبقنا هذا على فيلم "كناوة–موسيقى العبيد" نجد العملية الاتصالية بين صورة هذا الفيلم ومستقبليه تتحقق من خلال تفسيرات بصرية وحركية، حيث يكون لصورة أثر في ذهن المتلقي.

وتبدأ العلاقة بين المتلقي والفيلم منذ بداية الإعلان عنه بواسطة ملصق أو إعلان تلفزيوني، وبالتالي تحصل الإثارة لدى المتلقي لمعرفة التفصيلات المختلفة عن الفيلم.

أنواع المتلقي لفيلم "كناوة–موسيقى العبيد":

– **متلقي ذو معرفة بثقافة وأحداث الفيلم:** المتلقي لهذا الفيلم عنده تجربة إنسانية (عمق الثقافة)، حيث يعرف البنى الخاصة وبعض التفاصيل الإنتاجية، أغلبية أهل المغرب مثلا يعرفون عادات وتقاليد فئة العبيد، ويسمعوا بالمظاهر الثقافية الخاصة بهم وخاصة بعد شيوعها من خلال مهرجان كناوة العالمي، فاستقبالهم للفيلم يختلف عن غيرهم حيث يستطيع المتلقي الفاهم للظاهرة إدراك الأحداث الدرامية .[2]

–**متلقي ليس له علاقة أو معرفة بأحداث الفيلم:** وهذا النوع من المتلقي يختلف استقباله لفيلم "كناوة–موسيقى العبيد" عن المتلقي الأول، حيث يكون لديه شغف لمعرفة عادات وتقاليد العبيد وما يحويه هذا الفيلم الوثائقي الإثنوغرافي.

[1] تحسين محمد صالح، أدب الفن السينمائي، ط1، الجنادرية للنشر والتوزيع، 2016، ص192.

[2] ينظر: صالح أبو إصبع، تكنولوجيا الاتصال الجماهيري وآفاق الحرية والإبداع، منشورات جامعة فيلا ديلفيا، عمان،2002، ص 26

وبناء على ذلك تكمن أهمية تأثير الصورة على المتلقي من حيث أنها تتسم بقدرة أكثر، لما تختلف أحداث تأثير بصري عميقة على المشاهد وتطوف به إلى خيال واسع، خاصة في العصر الحديث حيث أضافت الصورة على شكلها الجديد لمسات تكنولوجية حديثة، ولها عروض متطورة ووسائل تأثيرية تحاور المشاهد وجدانيا وعقليا، وتحمله على التفكير عن الهدف الذي يحمله الفيلم ويؤمن به المخرج حيث تحول الصورة للمتلقي وتنقله من وجود الزمان إلى مكان وزمان آخر[1]؛ هنا يجلو تأثير الرموز التي تعتبر نقطة إلتقاء مهمة بين الإبداع الذاتي والنوعي وقيمة الرمز واستقلاليته وبين قيمته التواصلية.

ولذلك تتثمل الرموز في النقاط الآتية:

-إنتاج مبتكر من قبل المخرج والمؤلف.

-خلاصة المضامين العرفية والثقافات في الوعي الجمعي في المجتمع.

النموذج الذي يربط بين الشيء الذي يشير إليه الرمز وبين الواقع، ففي فيلم "كناوة–موسيقى العبيد" نجد لقاء خاص بين المتلقي والعرض في علاقة اجتماعية بالدرجة الأولى، تحددها المرجعية الاجتماعية وخلفيات ثقافية، ذلك الكل المركب من المعتقدات والعادات والقيم والاتجاهات وأساليب التفكير وأنماط السلوك [2].

تنشد الصورة شكلا من أشكال التعبير عبر عدة مستويات باتجاه إنتاج المعنى لتوليد الرسائل بين منتج الخطاب ومستقبله، وستحمل هذه الرسائل معطيات رمزية ودلالية ترتبط بخصوصية الفيلم كوسيط(سمعي بصري)، فالرسالة محملة بشيفرات سمعية عبر الموسيقى والحوارات والمؤثرات الصوتية، وشيفرات بصرية عبر دلالات الصورة وغزارتها التعبيرية.

---

[1] بغداد أحمد بلية، سيميائيات الصورة، مقالات حول علاقة المتلقي بالمسرح والسينما والتلفيزيون، منشورات دار الأديب، وهران،2008،ص31.

[2] سوزان بينيت، جمهور المسرح نحو نظرية في الإنتاج والتلقي، ط1،أكاديمية الفنون، القاهرة،2010، ص123.

عندما نشاهد فيلم "كناوة–موسيقى العبيد" نركز على ما بعد الصورة وما بعد التعبير المباشر، في هذا الفيلم تتسع الدائرة، لتفتح مجالا أوسع للانتقال بالرمز والدلالة من الإطار الكتابي إلى كم غزير من الاحتمالات الفكرية التي تقدمها الصورة في الفيلم، وفق دراستنا للفيلم توصلنا إلى بعض المؤشرات التي حملتها الصورة والتي قدمت دلالات معينة وفق الآتي:

– **استهلالية الفيلم:** من المتعارف عليه أنه لأي فيلم بداية تكون كتمهيد له بهدف تهيئة الجو العام، وحتى يتسنى للمتلقي أخذ فكرة أولية عن موضوع الفيلم، فيبدأ الاستهلال وهو ما قبل العنوان بفصل تمهيدي، حيث عرّف المشاهد بتيمة الفيلم وإطاره الزماني والمكاني، فبداية الفيلم تشكل تعريف سردي للفيلم مثلا من خلال رؤية المخرج حاول أن يأخذ المتلقي ويسافر به لحياة العبيد (من خلال تصوير الطريق المؤدي إلى المدينة) (الشكل01)، حياتهم التي هي أصلا مبنية على الترحال والتنقل من هنا بدأت الانطلاقة.

إن اشتغال المخرج على شكل الصورة الفني (على مستوى اللقطة والمجال/ الحقل)، وما يزخر به من رمزية ودلالات سيميائية، حاملة لرسالة المضمون في الوثيقة الفيلمية، ساعد كثيرا نحو قراءة عميقة لمواضيع وأحداث متنوعة من ماضي العبيد في هذه المنطقة.



(الشكل01)

ثم أكد على نفس الفكرة من خلال الفندق الذي يحمل نفس تسمية هذه الظاهرة الثقافية (Ghnaoua)، وكما نعلم أن الفندق مسكن مؤقت مما يعني أنهم قاطنون وليسوا سكان أصليين (الشكل02).



(الشكل02)

يقوم بناء الفيلم على تولي ذات معنى الصورة " فالصورة هي أداة توليد للمعنى، وهي موجه له عبر الغزارة التعبيرية للفيلم"[1]، حاول بعد فكرة الفندق إعطاءنا لمحة حول أن المدينة ساحلية من خلال صورة الشريط الساحلي للمحيط الأطلسي من ناحية ومن ناحية أخرى الميناء التجاري المعروف في مدينة الصويرة منذ أزمنة بالية(الشكل03)، وهذا ما يدل على أن تنقالهم تم عن طريق البحر وهو الاحتمال الأقرب للأبحاث النظرية .

[1] J. AUMONT–M.MARIE. Analyses des films. Broché. Paris. 2004.p180



(الشكل03)

وبعدها انتقل بنا مباشرة إلى موضوع الفيلم من خلال تصوير هذه الجماعة وهي تستعرض رقصاتها في الشارع، ترتدي لباس من الستا(الحرير) بلون البنفسجي وقبعات مرصعة بالخرز (الشكل04)، لإبعاد الأرواح الشريرة وأحزمة وشعر مستعار خشن وفيه ضفائر مثل الأفارقة لتأكيد عن أصولهم الحقيقية وحاملين آلاتهم الموسيقية، إحالاتها التفسيرية المرتبطة باللون والشكل تعطي الصورة جمالية جديدة تتوفر على أسباب أكثر قدرة كوسيط تعبيري للوصول إلى المتلقي.



(الشكل04)

ثم صورة توضح عنوان الفيلم باللون الأبيض وراءه خلفية سوداء كما اشرنا سابقا ان العنوان جاء "كناوة–موسيقى العبيد"(الشكل05)، ورد مفهوم العنوان في معجم لسان العرب بأنه :« العنوان والعنوان، سمة الكتاب، وعنونه عنونة وعنوانا وعناه، كلاهما: وسمه بالعنوان، وقالوا أيضا العنيان سمة الكتاب، وقد عناه وأعناه، وعنونت الكتاب وعنونته، قال ابن السيد في جبهته، عنوان من كثرة السجود، أي الأثر».[1]

فالعنوان هو المؤشر الأساسي الذي يفترض الوقوف عنده حين دراسة أي فيلم، فهو يعتبر البوابة الرئيسية التي تسمح لنا بدخول إلى عوالم الصورة، وفي بوابته يمدنا بكثير من المعاني الدالة التي سنصادفها داخل أحشاء الفيلم. لذلك فالعنوان« هو مفتاح سحري ».[2]

العنوان في هذا الفيلم كشف عن أسرار وخبايا الفيلم، أي لما يحمله من إشارات دالة مباشرة التي ساعدت المتلقي في تكوينه لفكرة موجزة حول موضوع الفيلم.

---

[1]ابن منظور، لسان العرب، مصدر سبق ذكره، مادة (عنا)، مج 04، ص 3147.

[2]الطيب بودربالة، قراءة في كتاب سيمياء العنوان، الملتقى الثاني، منشورات جامعة بسكرة، دار الهدى للطباعة والنشر، الجزائر، 2002، ص 23.



(الشكل05)

- **سياق الفيلم**

المخرج اعتمد على بناء المقابلات من خلال الصورة أو لشرح وتفسير وإعادة التكرار لصورة أكثر من مرة يقول جون ميتري Jean Mitry :"لقد أخذت تلك المدرسة على عاتقها مهمة التقاط الواقع كما هو، والإمساك بالحياة في قلب الحياة نفسها، عائدة بهذا للوهلة الأولى إلى المبادئ الأساسية التي سار الإخوة لوميير على هديها، كتتويج لخمسة وعشرين عاما من البحوث الجمالية"[1]، مثل ما وظف المخرج صورة الأسطول البحري لتأكيد على أن ترحيل العبيد كان عن طريق البحر.

لقطة عامة إنسجامية توحي وسط منزل، جلوس الجماعة يتوسطها البخور(الشكل06) بالإضافة إلى مؤشر مهم يجدر الإشارة إليه وما أكده المخرج في عدة لقطات ومشاهد وحتى صور من الأرشيف، وهو لون البشرة لهذه الجماعة (اللون الأسود)، ما يفند كل مرة على

[1] هنري آجيل،علم جمال السينما، تر ابراهيم العريس، ط1، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1980، ص52.

الأصل الإفريقي الجنوبي لهذه الجماعة الكناوية ذات لون زنجي (أسود) ونشأت في حضن الرق، ما سنعرضه من خلال عدة صور متفرقة من الفيلم.(الشكل07)



(الشكل 06)



(الشكل07)

صورة خلال لقطة صدرية لفردين من جماعة الكناوة، واحد يرتدي قبعة مرصعة بالخرز الإفريقي والآخر يرتدي عمامة عربية(الشكل08) هنا تدل الصورة أو تعبر على تزاوج

الثقافتين، أو اختلاط ثقافتهم الاثنية بالثقافة المغربية العربية، وهذا ما وثقته الصورة فعلا بكل صدق ومصداقية، لأن هذه الجماعة اليوم تعيش مع المجتمع المحلي واختلطت به، يرى جان روش حسب قوله:"لقد قلت لنفسي أنه يمكن السير خطوة جديدة إلى الأمام في البحث عن الصدق فيما لو طلبت من الناس أن يعيدوا بناء حياتهم الخاصة بدلا من دعوة الممثلين للتمثيل في الفيلم"[1]، بينما يرى دزيقا فيرتوف Dziga Vertovفي العفوية أسمى تعبير وأن نترك الكاميرا هي من يجذب الحقائق كما أطلق عليها بسينما العين وهذه كانت الرؤية الإخراجية لفيرتوف "ومنطلقا من مبدأ أن عين الكاميرا تفوق العين البشرية، وأن انعدام الإحساس في الآلة الميكانيكية كان في نظرهم خير ضمان للحقيقة كما هي في واقعها"[2]،

فتحلت الكاميرا بدور البطولة في أفلامه .



(الشكل08)

[1]أيمن عبد الحليم نصار، إعداد البرامج الوثائقية، ص 51.

[2]كاظم مرشد سلوم، سينما الواقع–دراسة تحليلية في السينما الوثائقية، مرجع سابق، ص 82.

يأتي هذا الفيلم ليسجل مظاهر لا تدركها العين البشرية إلا بالكاميرا فقد تسقط منا تفاصيل من خلال الكتابة لكن الصورة هنا توثق لها، يقول "كولكر":"التعبير عن الواقعية عبر الصورة، لم يعد تعبير تجريدي فحسب، بل هو تعبير للفهم، لإدراك الصلة بيننا، أنا، وأنت والأخر وهذا العالم الذي يتجسم ويختزل أمامنا كل يوم عبر الصور الرقمية التي لا ينقطع مدها" [1]، أزياء ملونة وقبعات خاصة وتفاصيل وزخرفات(الشكل09)، (الشكل10)، يقول المنظر السينمائي أندري بزان:"إن السينما تحل محل أبصارنا"[2]، الصور جاءت بتناسق مثل التناسق في الرقصات التقليدية السريعة التي يؤديها هؤلاء.



(الشكل09)

[1] J. AUMONT–M.MARIE .Op.Cit, p 125

[2] جرامون، روبير لافون، السينما المعاصرة، تر موسى بدوي، المطبعة العربية للنشر،1977 ،ص35



(الشكل10)

هذا الفيلم له علاقة عميقة بالواقع الموضوعي؛ لأن الصور كلها تنقل الواقع الموضوعي ذاتِه (تسجيلي)، أو تنقل موديلاً حياً متحركاً لواقع وثائقي.

في هذه الصورة (الشكل11) أبدع عز العرب العلوي حيث جعل العلم المغربي في آلة موسيقية دلالة إيحائية قوية جدا قد تختصر فيلم بدل مشهد، ما عزز كذلك براعة الصورة في التعبير وما جعل شروط التلقي تختلف بينها وبين اللغة، وعلى سبيل المثال، فلو وصفنا هذا المزج بين ثقافة هذه الاثنية وتمسكهم بوطنهم المتبنى لهم لما استطعنا الاكتفاء من الوصف في صفحات عديدة تستغرق قراءتها زمنا طويلا، كما أنها تستدعي صورا تخيلية متعددة لدى القراء، "إن الجهد الذي سيبذله المتفرج أقل من ذاك الذي سيبذله القارئ"[1] التلقي خلال الصورة (الفيلم) يجري بواسطة حاستي البصر والسمع معا ولأن السينما كما لاحظنا في المثال تنغمر في الجانب الفيزيائي لمكان الحدث، فإن المخرج بعكس الروائي يقدم للمشاهد صورة حية وناطقة، لذلك فإن المشاهد لا يحتاج إلى عملية تخيلية لاستحضار الصورة.

[1] ج.كولكر،الفيلم الشكل والثقافة، دار الفرات، دمشق، 2002، ص200.



(الشكل11)

"كناوة– موسيقى العبيد" سلكت فيه دروب شقائهم وتحدثت لأحفادهم عن جراح الماضي، وعن تحول الأنين إلى موسيقى دينية تعمر الزوايا والمراقد وتُعزف في الساحات والطرقات.

لقطات تعكس التغلغل في عمق الصور(الشكل12) يوضح الثراء الثقافي والفلكلوري والتنوع العرقي في المغرب.

فهذه الصور تشكل مرجعية بصرية تستند عليها الممارسات الكناوية في امتدادها في الوسط المجتمعي(رواسب معاناة العبيد امتزجت بخصوصيات الثقافة المغربية المحلية).



(الشكل12)

الممارسة الكناوية من خلال الفيلم مجال يكتنفه التعقيد ولعل ما يبقى مؤشرا على خصوصية هذه الظاهرة هو الامتزاج بين ما هو ديني وسحري وواقعي ومتخيل، بين المحلي والإفريقي، والأبيض والزنجي(الشكل13) فمن خلال هذه الحلقة حول المبخرة وترتيل المدائح الدينية نلتمس هذا التناقض الذي جسده المخرج من خلال هذه الصور نلمس " جماليات السينما وما فيها من إيجاز وقطع وارتداد زمني "[1]

[1] ج.كولكر،الفيلم الشكل والثقافة، مرجع سابق، ص200.



(الشكل13)

ترافق الصور (الشكل14)، (الشكل15) في هذا الفيلم الكناويين في زواياهم ومنازلهم المتواضعة " "القدرة على الرؤية وتعلم كيفية إبصار ما يجري أمامك بمستوى يفوق عملية الوصف المباشر للواقع أو ما يحصل، وهو على العكس من السينما الروائية التجارية التي لا تطرح الواقع بشكله الصادق"[1]، ويتيح لهم الفرصة ليسردوا للناس قصة وجودهم على هذه الأرض البعيدة عن جذورهم، وكيف رضوا بقدرهم وتساموا على ضغائن الماضي وحلقت أرواحهم مع الموسيقى المشحونة بالأساطير والطقوس.

[1]كاظم مرشد سلوم، المرجع نفسه ، ص 83



(الشكل14)



(الشكل15)

واليوم باتت كناوة موسيقى عابرة لعالم العبيد، فلقد صار لها عشاقها ومتابعوها من كل العالم، وبات لها مهرجانها العالمي في المغرب، هذا ما وضحه المخرج من خلال بعض الصور حول المهرجان فقد حاول أن يربط بين الماضي والحاضر في شكل سردي من خلال الصورة الوثائقية(الشكل16)



(الشكل16)

كما اشتغل المخرج على توزيع الألوان بشكل جعل من الصورة تعطي دلالات قوية، على سبيل المثال اللون الأحمر لمسناه في مجموعة من الصور المتفرقة في الأكسسوار واللباس وحتى في الشارع... (الشكل17)(الشكل18)(الشكل19) الذي اختزل معاناتهم بما أن الأحمر يحمل عدة دلالات كالنار والحرب والدم كما يرمز للعشق بمعنى أن جماعة الكناوة يتمسكون بارتدائهم لهذا اللون حبا وتعلقا بتاريخم .



(الشكل17)



(الشكل18)



(الشكل19)

ويختم الوثائقي بلقطات من فعاليات شعبية، حيث تزين شاطئ الصويرة بفرسان تسابقوا على وقع الأهازيج ولعلعة البارود (الشكل20)، هنا الصورة تثني على الثقافة المحلية لغاية في نفس صاحب العمل (التأكيد على أن ثقافة كناوة دخيلة عليهم أو أنه يعبر عن التغيرات التي انسحبت إلي كافة الأنساق الفرعية المكونة لمجتمع الكناوة، ومنها النسق الثقافي، فإن الفن الشعبي يمثل هو الآخر أحد مكونات النسق الثقافي، وبالتالي تأثر بما تأثر به المجتمع من تغيرات أو لغرض آخر لم نجد له تفسير).

يبقى للحركة في الصورة أبعاد وتأويلات أخرى، وكذا الصوت وحتى درجة انخفاضه أو علوه بالإضافة إلى الألوان وتدرجها واختلاف فواترها عن غوامقها، هذا يؤكد دائما على قوة الصورة بكل ملحقاتها، وبرجوع للبحث أو لاعتقاد أي إنسان سوي يجد أنه حاليا لا مجال للمقارنة بين قوة الكلمة وقوة الصورة، هذه الأخيرة التي ارتبطت بالواقع وبتسجيله سواء ما تعلق بتنظيم الواقع المرئي أو ببناء هذا الواقع وفق محاكاة فنية وفكرية معينة.

يقول" تاركوفسكي" :" تحليل الفيلم أمر غير مجد ولا معنى له، الفيلم وحدة عضوية متناسقة الأجزاء لا ينبغي شطرها إلى قطع صغيرة، فكرة الصور تكمن في الصورة ذاتها ولا يمكن التعبير عنها بالكلمات"[1]، فصّورة في الفيلم السينمائي هي وثيقة بصرية في كل حالاتها وأشكالها بكل حركاتها وزواياها تبقى بالغة التأثير على المتلقي؛ وعبر "كناوة–موسيقى العبيد" نستشف أن جميع الأفلام هي وثيقة بصرية بدرجة ما.

[1]أمين صالح، الكتابة بالضوء في السينما، مرجع سابق، ص6.

خاتمة

خاتمـــة

منذ اكتشافها المبهر شكلت السينما إحدى أهم وسائل الاتصال الجماهيري التي تطورت ونضجت خلال القرن العشرين، وكان من الطبيعي للسينما أن تتكبد كوسيلة اتصال جماهيري الكثير من المهام، حيث أخذت منذ اكتشافها عند نهاية القرن التاسع عشر، بممارسة دورها الكبير في التعريف بنشاط الشعوب، والجماعات البشرية، وثقافاتها، وأمالها، وآلامها، وهمومها، والقيام بنقل تجارب هذه الشعوب وخبراتها للآخرين، كذلك بالمساهمة في عملية التفاعل الحضاري فيما بين الشعوب والثقافات؛ هاهي اليوم أعمال فلاهرتي الذي تمسك بهذه القيمة للسينما فعبر عن رغبة اكتشاف المجهول التي أطرها عشقه لصناعة الأفلام من جنس الوثائقي، تُعتبر اليوم أمثلة أساسية لتَنظير لهذا المجال من الإنتاج السينمائي فلم نكن نعلم أن رحلة عبر بلدان وأساليب معيشية غريبة، كما في فيلم " نانوك ابن الشمال " ستشكل ما عرف بـ(الأفلام الإثنوغرافية).

تناوُل الفيلم الوثائقي الإثنوغرافي كنوع إبداعي داخل الجنس الوثائقي، والبحث في خصائصه وأساليبه وتحديد ماهيته وكينونته وتعيين حدوده ينفتح على مجموعة من الإشكاليات، ولعل أبرزها ما حاولنا الإجابة عليه في هذه الدراسة وهي تلك المتعلقة بتقاطعاته مع الأنواع الوثائقية الأخرى، وما مدى علمية ما يقدمه من حقائق حتى نصفه بالإثنوغرافي؟ وكذا منسوب الذاتي والموضوعي في التصورات البانية له من قبل صانعيه؟ وهل يستحق أن يكون وثيقة علمية تمنح لنا إمكانية الاطلاع والتعرف على الحقائق والوقائع الأنثروبو–ثقافية، التي يتضمنها، ويطرحها؟ أم انه مجرد وثيقة، تفترض أولا إخضاعها للتحقيق قبل التسليم بمحتوياته؟ أم أن الأمر يتعدى ذلك كله إلى المتلقي وفاعليته القابلة للتغير والتجدد حسب سياقات تلقيه؟ كل هذا سعينا للإجابة عنه في خضم النتائج التالية:

– رغم أن الفيلم الوثائقي الإثنوغرافي يرتكز على علم الأنثروبولوجيا، إلا أن قواعد السينما الوثائقية تلقي بظلالها على آلية البناء والتشكل وتمنحه سماته الفنية.

– تعد (الملاحظة بالمشاركة) هي القاسم المشترك الأعظم في مجال الأنثربولوجيا البصرية كونها أداة بحثية توثق المعطيات الميدانية المحصل عليها من خلال المعايشة بصفة دقيقة مما يجعل البيانات بعيدة عن التحريف والتزييف.

– يضفي الفيلم الإثنوغرافي طابعا مميزا من حيث الصفات الجمالية التي تظهر من خلال عنصري التأثير والتأثر.

– أسهم الفيلم الوثائقي الإثنوغرافي بدور مهم في عملية التغيير الثقافي للمجتمعات، لأنه نقل ثقافة مجتمع لمجتمع آخر، لذلك فالفن في الأفلام الوثائقية الإثنوغرافية إنما هو ناتج ثانوي وليس هدفا، فهو يمنحنا الوعي بوضعنا الثقافي الحقيقي.

– خلال الفيلم الإثنوغرافي تم استخدام أدوات أكثر حداثة أدت إلى حدوث تطور في الأنثروبولوجيا من ناحية الموضوع والمنهج، ويتعلق الأمر تحديدا باستخدام وسائط تدوين جديدة (الكاميرا)، وهي أنسب أدوات الجمع المرئي لحفظ التراث وأرشفة المادة الإثنوغرافية.

– عبر الفيلم الوثائقي الإثنوغرافي يتمكن المجتمع من حفظ مكونات الحياة الثقافية والاجتماعية من خلال أرشيف مرئي، مما يمكن الأجيال من التواصل دون الانقطاع، بالإضافة إلى ترسيخ عناصر الهوية الثقافية لدى أفراد المجتمع.

– الفرق في التعاطي مع المادة الإثنوغرافية بين عالم اللغة المكتوبة وبين العالم السينمائي يكمن في آليات تقديمه عبر آلة التصوير (الكاميرا)، وهي المرتكز الذي تعتمد عليه الأنثروبولوجيا البصرية في اشتغالاتها الفنية والمعرفية .

– يمثل مختص الأنثربولوجيا عنصر رئيسي وفاعل إلى جانب المخرج يقدم له المشورة في التّوصل إلى الكشف الظاهري والباطني نظريا عن السمات الأساسية في ثقافة جماعة بشرية محددة.

– الأنثروبولوجيا البصرية تقوم بعملية تحويل المادة النظرية الخام إلى مادة مرئية، تجمع ما بين العلم والفن عبر توظيف عناصر اللغة السينمائية وجمالياتها لتحقيق أثر إيجابي في ذهن المتلقي لتلك الأفلام.

– لوحظ من خلال تحليل العينة الفيلمية المختارة ("كناوة– موسيقى العبيد")أن للكاميرا وعبر أحجام اللقطات وزوايا التصوير دور كبير في نقل المرئيات، والتفاصيل الخاصة بحياة الجماعات البشرية (جماعة الديوان)، بطريقة تتمايز عن النقل الشفافي أو المطبوع القرائي مما يجعل من صورة الفيلم الإثنوغرافي وسيطا مميزا في التعبير والتوثيق.

– من خلال العينة نستشف أن الفيلم الإثنوغرافي يسهم في انتعاش الصناعات الثقافية وهي من الأنشطة التي تعول عليها العديد من البلدان لجلب الفائدة للاقتصاديات المحلية.

– من خلال تحليل العينة نلاحظ أن كثرة المتحدثين (المقابلات)من دون فواصل فضلا عن أن الحديث كان متشابها تقريبا فيما بين المتحدثين، إذ ليس هناك إضافة نوعية للموضوع، بل إن معظمه كان عاما وإنشائيا مما شكل خلل فني يحسب على الفيلم.

– أفصح الواقع الميداني عن أن جماعة الديوان لم يعد أعضاؤها المكونون لها يقتصرون على الأفارقة فقط، فإن غالبية شباب الجماعة من خارج هذه الاثنية.

رغم هذه الدراسة المتواضعة يبقى هذا الموضوع فقير للدراسات والبحوث، وعلى غرار التجربة الميدانية والمعاشة التي قمنا بها رغبتا منا إليكم بالمساهمة في التطور بهذا المجال من البحث نورد بعض التوصيات والمقترحات:

– إدخال مادة الأنثروبولوجيا البصرية في المقررات الدراسية الخاصة بمناهج قسم الأنثربولوجيا، الثقافة الشعبية وعلم الاجتماع، وفي أقسام السينما والتلفزيون.

– إنشاء مكتبة خاصة بالأفلام الوثائقية الإثنوغرافية أو مساحة في دور السينما لأجل تسهيل مهمة الباحثين والطلبة والمخرجين المهتمين بهذا الاختصاص.

– ترجمة بعض الأبحاث المكتوبة الخاصة بالأنثروبولوجيا البصرية لاسيما مؤلفات رواد الأنثروبولوجيا البصرية والفيلم الإثنوغرافي، ودراسة اشتغالاتها في الندوات والملتقيات.

– أما فيما يخص التراث يجب على هيئة الثقافة الاهتمام بالمجموعات الفنية التي تعبر عن التراث المتميز مثل جماعة الديوان، من أجل حماية هذا التراث وحفاظا على الهوية الثقافية.

– هناك واجب وطني لابد أن تؤديه وسائل الإعلام المختلفة وهو الاهتمام بالأشكال الفنية التي تعبر عن الهوية الثقافية وذلك من خلال تسليط الأضواء على الجماعات التي تقدم المظاهر الثقافية الاثنية وتشرح تاريخها، هذا الفن الذي ينتجه بعضهم بالفطرة والعفوية، فالموضوع هنا هام ويمس وجدان الأمة.

في ختام هذا البحث نأمل أننا حققنا الأهداف التي انطلقنا منها من خلال تتبع التطور الذي حصل في أدوات الفيلم الإثنوغرافي، وما تولد عنه من اهتمامات بحثية أدت إلى ظهور العديد من الأفلام في هذا المجال، وما أثارته من هواجس منهجية في علاقتها بالأنثروبولوجيا الأكاديمية، وإتاحة فرصة تفكك وحدة التخصص وغيرها من المخاوف الأخرى، لأن ما قدمته الأنثروبولوجيا البصرية يعتبر إضافة لحياة الإنسان، لأنها خدمت البشرية من خلال الدعوة لتعارف الشعوب ونشر الثقافات خارج نطاقها الجغرافي وإخراج النظرية الأنثروبولوجية من هيمنة المركزية النخبوية، بالإضافة إلى توثيق العناصر الثقافية والاجتماعية المهددة بالزوال، وكذلك التزاوج الذي حدث مع فن السينما وإضفاء حيوية عليه بمنتوجات ومعطيات إثنوغرافية أغنت إنتاج الأفلام بمواضيع جديدة .

يبقى كل عمل فكرة لبداية أخرى ومنها هدف التوصل إلى الجديد والمفيد والاعتماد عليه كأساس لأرضية يتم عليها البناء المتطور، وعليه لا يمكن أن نقول أنها النهاية فكل فكرة ونتيجة نتوصل إليها هي في حد ذاتها بداية.

الملاحق

الملاحـــق

البطاقة التعريفية بالمخرج عز العرب العلوي لمحارزي



https://web.facebook.com/photo.php?fbid=10220410094139741&set=a.1585276269132&type=3&theater**26/01/2020/19:18**

مخرج وسيناريست ومنتج سينمائي مغربي. حاصل على الدكتوراه في السينما، ويعمل أستاذ الإخراج السينمائي في العديد من المؤسسات الجامعية، كما يشغل منصب رئيس مركز الدراسات والأبحاث السينمائية بالمغرب.

حاصل على دبلوم الدراسات العليا في النقد السينمائي ودكتوراه في الخطاب البصري السينمائي، ولج باب السينما عن طريق النوادي السينمائية أولا ليعمل في بلاتوهات أفلام متعددة منذ سنة 1988، حيث اشتغل في فيلم البحث عن زوج امرأتي للمخرج محمد عبد الرحمن التازي، واشتغل أيضا متدربا في الإخراج في فيلم خيول الحظ للجيلالي فرحاتي وغيرها من الأفلام، إضافة إلى المشاركة في مجموعة من التداريب التي كانت تنظمها جمعية الفيلم المتوسطي بفاس، اشتغل في التلفزيون المغربي منذ سنة 1998 في الإعداد والإشراف على برامج متعددة كان أبرزها برنامج "ثانويات" (12 حلقة)، ثم برنامج "بورتريه" (05 حلقات)، وبرنامج "هؤلاء التلاميذ" (36 حلقة)، إضافة لإخراجه للفيلم الوثائقي الذي أبدع في نسج خيوطه، ويتعلق الأمر بأفلام ناهزت 26 شريطا وثائقيا حول أهم الشخصيات التي زارت المغرب، كمسار شارلي شابلن في زيارته للمغرب، وأورسن ويلز، ووينستون تشرشل، وماجوريل وأم كلثوم وعبد الحليم حافظ .كما أخرج لقناة الجزيرة الوثائقية أكثر من عشرين فيلمًا وثائقيا.

كما أنتج للسينما المغربية خمسة أفلام قصيرة، وهي "بيدوزا"، و"جزيرة يوما ما"، و"موعد في وليلي"، و"إزوران"، و"حبّات الأرز" المُهْدى للشعب اللبناني تضامنا معه في محنته، وأخرج فيلمين سينمائيين طويلين هما" أندرومان "عام 2012، و"كيليكيس دوار البوم" عام 2018 .

تُوّجت أفلامه بالعديد من الجوائز العربية والدولية، كما أحرز لقب شخصية السنة 2018 في الميدان السينمائي، حسب استفتاء لـ"مجلة آربريس".

له كتابات نقدية متعددة، حيث صدر له سنة 2007 كتاب "المقاربة النقدية للخطاب البصري بالمغرب" والذي يؤطر العديد من الورش المهنية حول الإخراج وصناعة الفيلم الوثائقي في المغرب وخارجه.

أفلام قصيرة

- 2004 بيدوزا
- 2005 جزيرة يوما ما
- 2006 موعد في وليلي
- 2007 حبّات الأرز
- 2008 إزوران
- 2011 الأعمى والغجرية

أفلام طويلة

- 2009 مسحوق الشيطان
- 2010 الرقاص
- 2011 بيت من زجاج
- 2012 أندرومان
- 2018 كيليكيس دوار البوم

https://ar.wikipedia.org/wiki/عز_العرب_العلوي 17:00 2019/12/18

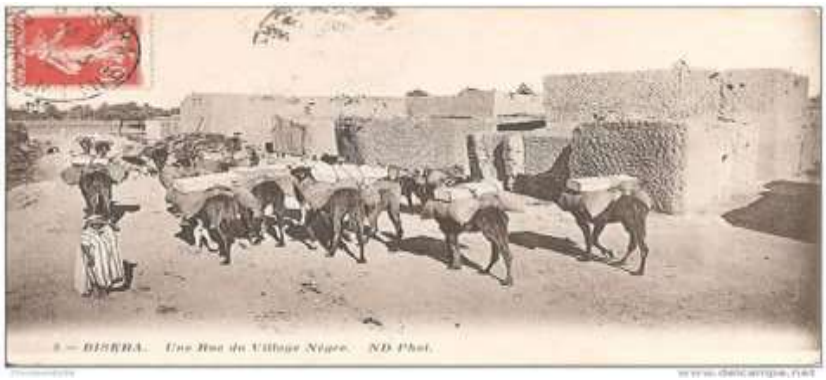
ملحق الأشكال

صور قديمة متفرقة لجماعة الديوان



http://theaudiotopia.blogspot.com/2012/04/intermission-ode-to-moroccan-tapes.html2020/01/0914:00

Village Négre Biskra, Algérie. Date : vers 1920



https://www.alamyimages.fr/village-natal-avec-des-chameaux-biskra-algerie-date-vers-1920-image155065248.html.15:17/2020/01/24

صورة لفرقة كناوة قديمة في الدار البيضاء



غناوة/https://ar.wikipedia.org/wiki 10:30 2020/01/09

صور لـ شخصية بوسعدية



البيت-الثقافي/مقالات/بوسعدية https://honabenghazi.com.ly/ 10:00 2020/01/09



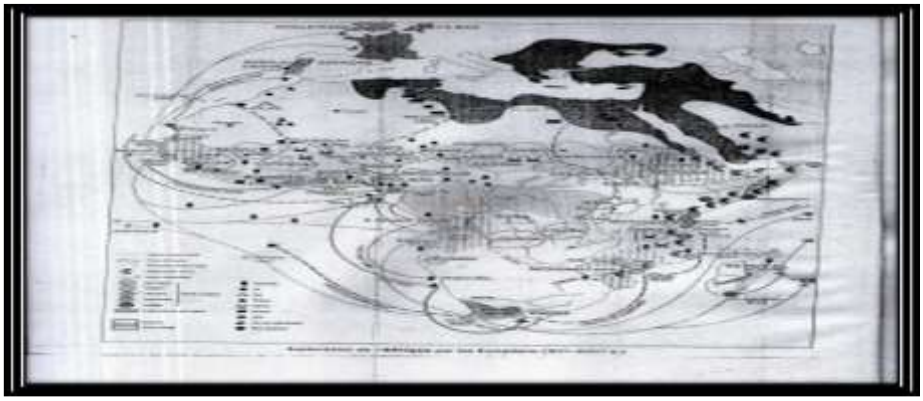
https://stardetunisie.blogspot.com/2019/01/blog-post_6.html بوسعدية ..بين الحقيقة والخيال 11:00 2020/01/09





هيكل الحزقي، السطمبالي التونسي | سجع السلاسل ورنين الأصفاد، مجلة الموسيقى الأولى والأخيرة من نوعها في العالم، 7أكتوبر ،تونس،2015، https://ma3azef.com/2019/05/25 21:00

خريطة توزع الإمبراطوريات الإفريقية التي انحدرت منها الإثنيات المتواجدة في شمال افريقيا والتي شكلت حلقات الديوان



Petit robert2, Dictionnaire universel des noms propres , coll. usuels de Robert ,Paris ,1986,p 16

ينظر: سليم خياط، ديوان سيدي بلال تناقضات المقدس و استمرارية المكانة في الأسطورة ،مرجع سابق، ص245

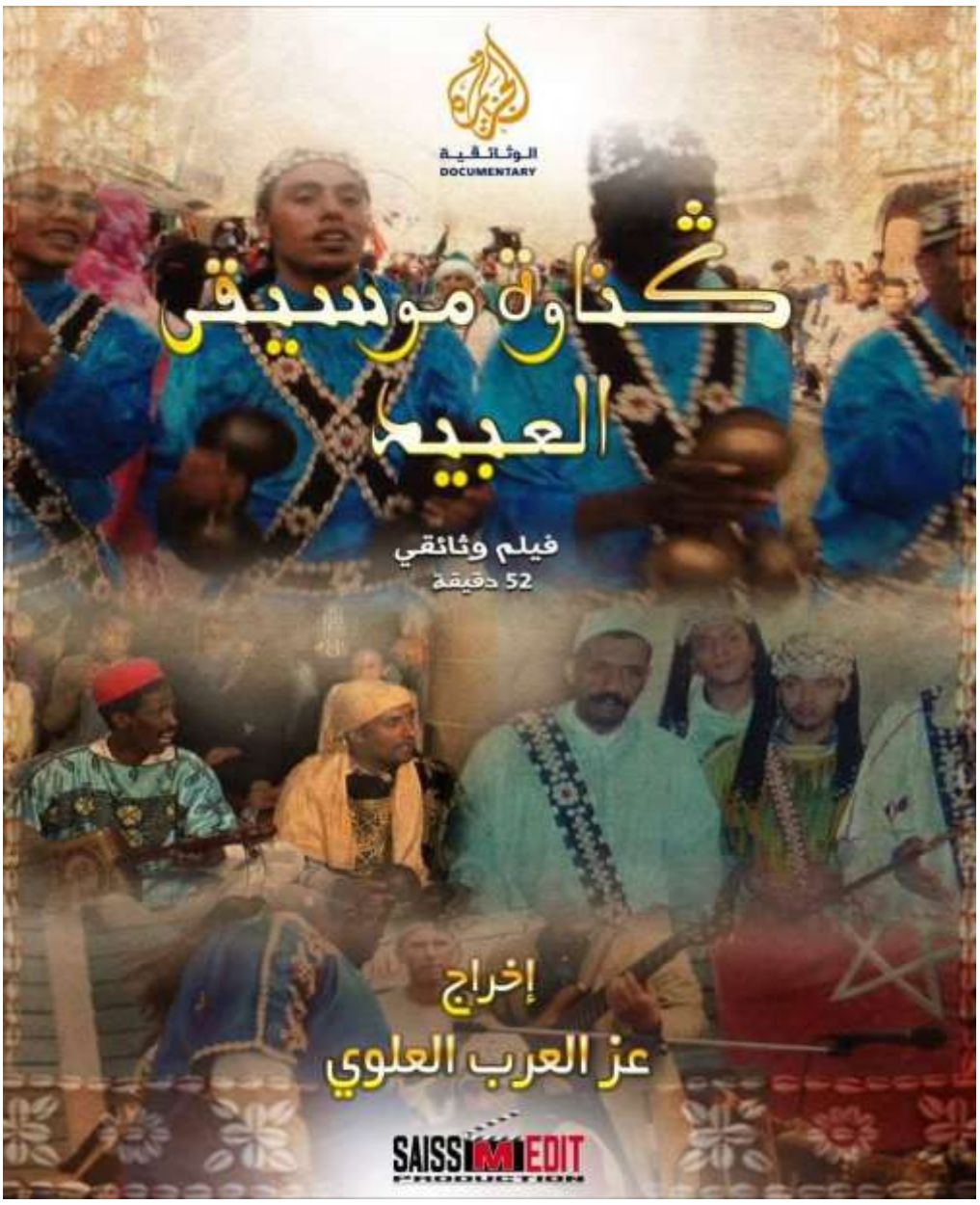
مخطوطات لمدونات موسيقية لـ"بيلا بارتوك" وثق خلالها الإيقاعات التي تحملها موسيقى الديوان





مخطوطات من طرف الدكتور مهدي طرابلسي

ملصق الفيلم



https://web.facebook.com/messenger_media/?thread_id=1152513015&attachment_id=2359

10:39 93417404746&message_id=mid.%24cAABa_H8wQax2cyLLZ1wQd2GF2dax

14/02/2020

ملحق الجداول

الجدول(1): يوضح أنواع الجاوي والبخور واستعمالاتها في عملية تجسيد الشخصيات الرمزية

المادة	لونها	استعمالاتها الرمزية
الجاوي	أبيض	بابا حمودة/سيدي عبد القادر/سيدي علي
= =	أسود	سرقو/جناري/بوري/مكيري/جاطو/مقزاوي
= =	بني	لالاميمونة/لالاعيشة/لالامليكة
= =	رمادي	مكيـــــــــري
المسك	بني	يستعمل في حالات النشوة
العروق	رمادي	يستعمل غالبا عند استرجاع الحالة الطبيعة

الجدول(02): يبين أنواع الملابس في الديوان

المادة	لونها	استعمالاتها الرمزية
برنـــــــوس	احمر	بابا حمودة
=	ابيض	سيدي عبد القادر
=	اخضر	سيدي احمد التيجاني
=	ازرق	سيدي علي
=	اسود	سرقو +مقزاوي
=	برتقالي	لالا مليكة
=	بني	لالا ميمونة .سلطان قناوي
=	بنفسجي	لالا حويي

=	وردي	لالا عائشة

سنوضح من خلال الجدول(03) تباين اللغات الديوان :

اللغـــــــة	موطن اللغـــــة	أمثلة من السلسلة الخطابية
فلالـــــــي	مالـــــــي	لافو لافو مولانا الشيخ عبد القادر الجيلالي بابا مرزوق بودربالة جامنقرو على ما قوى على ماد دوي دوا برهيما جويبا والي جويبا بانيا بابا حمو بابا حمو المركانتي مـــــارو سيدي احمد التيجاني سيدي المداني سيدي سليمان بن داود يابن عيسى يوركي كوبانا فولان
بنبـــــــرا	بنبـــــــرا	صيو صيو بنبرا باوا باوا ياوسكي داي مازو كاوكاوا ميدوكي جانقاري ماما

		جالي يا جالي
		يا كريم الله يابوبكر
		اي بانا اي دومانقيتي
		كوبراد فيالي دانقري
		تويـــــا
حوصـــــا	حوصـــــا	سيدنا بلال بن قزما
		ريما
		ريما نقاني
		واوا جانقري ماما
		يورا عبدالله
		باوا باوا نقريبي
		باكتشني يورا باكاتشني
		بيسما(سيدنا عيسى)
		جناري توبا
		شرورو مكاديكي
		اوبانا ايدما شيكي
		علي(حوصة)
		سودان يا سودان
		كوتشو كو ياما
		كاي كاي
		شيباني قانيو
		بوقا بوقا
		سيدي سالم يالبريوا
		ما نيشاورا يا دنقوا
		رشكن باوا بودنقري
		ريمانقني

		حـــاوي لالا ميمونة سلطان قناوي لالا عيشـــــــة عيشة بنتشيايا لالا مليكـــة لالا مريمـــا صلامنقـــا أي سيدي سما سماوا ياهـــــو صاونـــــدي كاي جاري اوندوكـــي اي يارا مانا اندوبـــو بوري بوري مانـــــا الله تعالى ميسما اولاد اولاد حوصا بيتـــما

- تصنيف البراج حسب المناطق

عناوين البراج لغرب مالي:

-لافو لافو مولانا

-الشيخ عبد القادر الجيلالي

-بابا مرزوق

-بودربالة

-جامنقرو

-على ماقوى على مادوي

-دوا براهيما

-جويبا والي جويبا

-بانيا بابا حمو

-بابا حمو المركانتي

-مارو

-سيد احمد التيجاني

-سيدي المداني

-سيدي سليمان بن داود

-يا بن عيسى

-يوركي كوبانا فولان

عناوين البراج لبنبرا:

-صيو صيو بنبرا

-باوا باوا ياوسكي

-داي مازو

-كاوكاوا ميدوكي

-جنقاري بلما

-جالي يا جالي

-يا كريم لله يا بوبكر

-اي بانا اي دومنقيني

-كوبراد فاياليي دانقرى

-توبيا

عناوين لبراج لحوصا:

–سيدنا بلالي بن قزما

–يا نرابيا بوكيا

–واوا واوا جنقاري ما

–باوا باوا نقريبي

–باكاتشني يورا باكاتشني

–حاوى

–لالة ميمونة سلطان قناوة

–لالا عيشة

–عيشة بانتشيايا

–لالا مليكة

–لالا مريما

–صلا منقا

–اي سيدي سماوا

–ياهو

–صاوندي

–كاي جاري اندوكي

–اي يارا مانا اندبو

–بوري بوري مانا

–لله تعالى ميسما اولاد حوصا بيتما

–اي جانقري ماما اي يارا

–جانقري ما

–اي جايبرو سرقى بيتما

–سرقو بليجي

–سرقو مارابار

–مانيا وراد وقوى

–دو قوى باكا دو قوا فارا

–قيقى يا قيقنا

–اي قورى قورى قنا همشي

–لله واكبني تتقبو

–يانور كوبوبونيا

–ميكيري او بانانى

–مكيري

–منقزونانا بارى منقزو

–بباق مكحى جمركى

–نقرى نقرى جاطو

–دوليلى موهنكشي

–نيني مالم نيني بوكا

–جيناري املم

–اي مكى نقزوى

–كورى يا جيرى كورى

صيو بنبر

صيو يا صيو بنبرا صيو صيو يا سيدي بنبرا

صيو يا صيو صيو بنبرا صيو صيو يا سيدي بنبرا

صيو يا صيو صيو بلما صيو صيو يا سيدي بنبرا

صيو يا صيو صيو بنبرا صيو يا سيدي بنبرا

صيو يا صيو صيو موسى صيو بلما صيو بلما

صيو يا صيو صيو بنبرا صيو صيو يا سيدي بنبرا

صيو بلما صيو بلما صيو بنبرا صيو بنبرا

صيو بنبرا صيو بنبرا صيو بنبرا صيو بنبرا

صيو بنبرا صيو بنبرا صيو بنبرا صيو بنبرا

بوري ياندابو

اي سيدنا مانا اندابو بوري بوري مانا اندابو

اي شاري كورياماانا اندابو بوري بوري مانا اندابو

اي ياسيدنا يا مانا اندابو بوري بوري مانا اندابو

وين اسيادي مانا اندابو بوريا بوري مانا اندابو

مولا الديوان مانا اندابو بوريا بوري مانا اندابو

اي شاري كوريا مانا اندابو بوريا بوري مانا اندابو

اي رجال الله مانا اندابو بوريا بوري مانا اندابو

اي داوي حالي مانا اندابو بوريا بوري مانا اندابو

اي وين خوتي مانا اندابو بوريا بوري مانا اندابو

اي وين سيادي مانا اندابو بوريا بوري مانا اندابو

اي داوي حالي مانا اندابو بوريا بوري مانا اندابو

اي يرحم بويا مانا اندابو بوريا بوري مانا اندابو

ابوريا اندابو ابوريا اندابو

اسيدي اندابو ابوريا اندابو

اسيدي اندابو ابوريا اندابو

ابوريا اندابو ابوريا اندابو

بابا قورما

اي بابا قورما اي بابا قورما

اي بابا قورما اي بابا قورما

اي بابا قورما اي بابا قورما

اي سيدي قورما اي بابا قورما

اي بابا قورما اي بابا قورما

اي واي قورما اي بابا قورما

اي سيدي قورما اي بابا قورما

اي البحري قورما اي بابا قورما

اي بابا قورما اي بابا قورما

اي جيب الماء اي بابا قورما

اي سيدي بسلمان اي بابا قورما

اي بابا قورما اي بابا قورما

اي والي بسلمان اي بابا قورما

اي بابا قورما اي بابا قورما

برج سرقو 1

اي لا اله إلا لله يا سيادي سرقو بليجي

اي لا اله إلا لله يا سيادي سرقو بليجي

ما عندي والي يا سيادي سرقو بليجي

سرقو بو مهري يا سيادي سرقو بليجي

اي لااله الا لله يا سيادي سرقو بليجي

سرقو بو سبسي يا سيادي سرقو بليجي

اي لا اله الا لله يا سيادي سرقو بليجي

اي يا ربي اي يا ربي دلالي سرقو بليجي

اي ي يا ربي ا ي ي يا ربي دلالي سرقو بليجي

اي ي قناوي اي ي قناوي دلالي سرقو بليجي

اي ي يا ربي اي ي يا ربي دلالي سرقو بليجي

اي دلالي سرقو بليجي اي دلالي سرقو بليجي

اي دلالي سرقو بليجي اي دلالي سرقو بليجي

اي دلالي سرقو عيادة اي دلالي سرقو بليجي

اي دلالي سرقو سرقوجي اي دلالي سرقو بليجي

برج سرقو2

اي ولله يا ربي و لله يا ربي

سرقو بليجي يا بويي ولله يا ربي

سرقو بوناجا يا بويي ولله يا ربي

سرقو داوينا يا بويي ولله يا ربي

كحلة زيتونة يا بويي ولله يا ربي

سرقو دلالي يا بويي ولله يا ربي

سرقو بلا شقة يا بويي ولله يا ربي

اي بويي يا ربي

اي سرقو لله يا ربي

اي دلالي لله يا ربي.

ينظر سليم خياط، ديوان سيدي بلال تناقضات المقدس و استمرارية المكانة في الأسطورة، مرجع سابق، ص ص 118-139.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم.

المصادر:

المصادر العربية :

1. ابن دريد، جمهرة اللغة، العدد 57، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1980 .
2. ابن سينا، الشفاء، جوامع علم الموسيقى، المطبعة الأميرية، القاهرة، 1956 .
3. ابن منظور، لسان العرب، ج 13، بيروت، 1956 .
4. ابن منظور، لسان العرب، دار الكتب العربية، بيروت، ط1، 2003، ج 8، مادة قنع.
5. ابن منظور محمد بن مكرم الأنصاري، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط3، 1994.
6. ابن منظور، لسان العرب، مادة (عنا)، مج 04.
7. ابن سينا، الشفاء، جوامع علم الموسيقى، المطبعة الأميرية، القاهرة، 1956.
8. أبو عبد الله ابن بطوطة، رحلة ابن بطوطة، دار التراث، بيروت ،1968 .
9. البستاني، بطرس معلم، محيط المحيط، ط2، مطبعة تيبويرس، لبنان، 1987.
10. الفيروز أبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب، القاموس المحيط، ج3، المؤسسة العربية للطباعة والنشر، دار الجليل، لبنان، ب ت.
11. عبد الرحمن ابن خلدون، مقدّمة ابن خلدون، تحقيق علي عبد الواحد وافي، القاهرة، 1966.
12. لاوست، أسماء واحتفالات هيسريس، المجلد الأول، الفصل3، 1921.

المصادر البصرية:

1. عز العرب علوي المحرزي، كناوة موسيقى العبيد، قناة الجزيرة، جوان2017

المراجع العربية:

1. إبراهيم الحيدري، إثنولوجيا الفنون التقليدية، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، 1984.
2. إبراهيم بهلول، الآلات الموسيقية التقليدية في الجزائر، الديوان الوطني للثقافة والإعلام، الجزائر، 2004.
3. أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، ط1، ج5، 1830-1954، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، 1998.

4. أحلام حامد، الأبعاد السوسيولوجية للممارسة الموسيقية في المجتمعات التقليدية، المركز التونسي للنشر الموسيقولوجي، تونس، 2016.
5. أحمد إبراهيم، الدراما والفرجة المسرحية، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، مصر، 2006 .
6. أحمد علبي، ثورة الزنوج وقائدها علي بن محمد، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان،1961.
7. أحمد كمال زكي، الأساطير دراسة حضارية مقارنة، ط2، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2000.
8. إدريس قرقوى، الطقوس والشعائر الإحتفالية في النص المسرحي الجزائري، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2014.
9. أديب السلاوي محمد، الإحتفالية في المسرح العربي الحديث، الموسوعة الصغيرة، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1983.
10. أمين صالح، الكتابة بالضوء في السينما، نادي المنطقة الشرقية الأدبي، السعودية، 2008.
11. أيمن عبد الحليم نصار،إعداد البرامج الوثائقية، دار المناهج للنشر والتوزيع، عمان، الأردن،2007.
12. باسم إبراهيم العراوي، دلالات ومتغيرات في المسرح، ط1، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، 2012.
13. براهيم الهنائي، صناعة الفرجة في احتفالات عاشوراء ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، تطوان، 2002 .
14. بغداد أحمد بلية، سيميائيات الصورة، مقالات حول علاقة المتلقي بالمسرح والسينما والتلفيزيون، منشورات دار الأديب، وهران، 2008.
15. تحسين محمد صالح، أدب الفن السينمائي، ط1، الجنادرية للنشر والتوزيع، 2016.
16. تميم هلال، نبيل جعفر، أطلس الآلات الموسيقية، دار البنان، الجزائر، ب ت.
17. ج.كولكر، الفيلم الشكل والثقافة، دار الفرات، دمشق، 2002.
18. جامع بن يذير، مهرجان يمعشار بتزنيت، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، المغرب، 2007.
19. جورج خليفي، الفيلم الوثائقي، مركز تطوير الإعلام، بيروت، لبنان،2014.
20. حسن المنيعي، أبحاث في المسرح المغربي، ط2، منشورات الزمن، 2001 .
21. حسن المنيعي، المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة، ط1، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ظهر المهراز، فاس، المغرب، 1994.
22. حسن بحاروي، المسرح المغربي، دراسة في الأصول السوسيوثقافية، المركز الثقافي العربي، 1994.
23. حسن جمعية، قضايا الإبداع الفني، منشورات دار الآداب، بيروت، 1983.

24. حسن مجيد العبيدي، نظرية المكان في فلسفة ابن سينا، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1987.

25. حسن يوسفي، الفرجوي بين الحلقة والمسرح، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ط1، تطوان، 2002.

26. حسين فهيم، قصة الأنثروبولوجية- فصول في تاريخ علم الإنسان، سلسلة عالم المعرفة، عدد98، المجلس الوطني للثقافة والآداب، الكويت، فبراير 1986.

27. حكمت البيضاني، جماليات وتقنيات الصوت في السينما، أكاديمية الفنون، القاهرة، 2012.

28. حميدة مخلوف، سلطة الصورة، بحث في إيديولوجيا الصورة وصورة الايدولوجيا، دار سحر للنشر، تونس، 2004.

29. الراغب عبد السلام أحمد، وظيفة الصورة الفنية في القرآن الكريم، دار فصلت للدارسات والترجمة والنشر، حلب، سوريا، 2001.

30. رضا غالب، الممثل والدور المسرحي، أكاديمية الفنون، مصر، 2006.

31. زكرياء فؤاد، التعبير الموسيقي، ط2، مكتبة مصر، 1980.

32. زكرياء فؤاد، مع الموسيقى ذكريات ودراسات، مكتبة مصر، القاهرة، 1991.

33. سعاد علي شعبان، الانثربولوجيا الثقافية لإفريقيا، معهد البحوث والدراسات الإفريقية، القاهرة، 2004.

34. سمير إبراهيم حسن، الثقافة والمجتمع، ط1، دار الفكر، دمشق، 2008.

35. سمير بشة، الهوية والأصالة في الموسيقى العربية، منشورات كارم الشريف، تونس، 2012.

36. سمير سرحان، كتابات في المسرح، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ب ت.

37. سهير جاد، عبد العزيز شرف، البرامج والتلفزيون والإعلام الثقافي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1987.

38. سوزان القيلني، الاتصال ووسائله ونظرياته، دار النهضة العربية للنشر والتوزيع، 2007.

39. سوزان بينت، جمهور المسرح، نحو نظرية في الإنتاج والتلقي المسرحي، تر سامح فكري، مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون، القاهرة، 1995.

40. شاكر عبد الحميد، عصر الصورة السلبيات والايجابيات، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، 2005.

41. صالح ابن حمادي، دراسات في الأساطير، ط1، المعتقدات الغيبية، بوسلامة للطبع، تونس، 1983 .

42. صالح أبو إصبع، تكنولوجيا الاتصال الجماهيري وآفاق الحرية والإبداع، منشورات جامعة فيلا ديلفيا، عمان، 2002 .
43. صالح محمد عبد القادر، الطقس والأسطورة تشكيل الصورة المسرحية، مطبعة جامعة النيلين، سودان، 2016 .
44. ضياء مرعي، السينما التسجيلية في مصر، دار الوفاء، الاسكندرية، 2004.
45. الطيب بودربالة، قراءة في كتاب سيمياء العنوان، الملتقى الثاني، منشورات جامعة بسكرة، دار الهدى للطباعة والنشر، الجزائر، 2002.
46. عبد الحميد شاكر، الفنون البصرية وعبقرية الإدراك، ط01، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 2008.
47. عبد الحي أوصديق، من ديوان الإهليل، الجمعية الثقافية تيفاوتزيري، تيميمون، الجزائر،2014.
48. عبد السلام الترمانيني، الرق ماضيه وحاضره، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1979.
49. عبد القادر التلمساني، فنون السينما، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، 2001.
50. عبد الكريم برشيد، حدود الكائن والممكن في المسرح الإحتفالي، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 1985.
51. عبد الكريم برشيد، زمن الاحتفالية، افريقيا الشرق، المغرب،2017.
52. عبد الكريم جدري، نماذج من المسرح الأوروبي الحديث، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2000.
53. عبد الله عبد الغني غانم، طرق البحث الأنثروبولوجي، ط1، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، مصر، 2004.
54. عبد المجيد دباب، غطاس عبد المالك خشبة، رسالة في علم الموسيقى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1991.
55. عبد المنعم شميس، الجن والعفاريت في الأدب الشعبي المصري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1976.
56. عز الدين إسماعيل، الفن والإنسان، مكتبة غريب.ب ت.
57. عزوز إسماعيل عفاسة، أحمد حسن اللوح، التدريس الممسرح، ط1، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان،2007.
58. عزيز الشوان، الموسيقى للجميع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ب ت.
59. عفيف البهنسي، الفن العربي الحديث بين الهوية والتبعية، دار الكتاب العربي، دمشق،1997.

60. عفيف بهنسي، جمالية الفن العربي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، فبراير1979.

61. عقيل مهدي يوسف، جاذبية الصورة السينمائية، ط1، دار الكتاب الجديدة المتحدة، لبنان، بيروت،2001.

62. علي أبو شادي، لغة السينما، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1996 .

63. علي عقلة عرسان، الظواهر المسرحية عند العرب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،1981.

64. علي محمود إسلام الفار، الأنثروبولوجيا الاجتماعية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1976.

65. عمر الرويضي، سيميائيات المسرح إمكانية المقاربة وحدود الاقتحام، كلمات للنشر وتوزيع، د ب، د س.

66. عيسى الشماس، مدخل إلى علم الإنسان (الأنثروبولوجيا)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004.

67. فاتن محمد شريف، الثقافة والفلكلور، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2008.

68. فائق شعبان، صفحات من تاريخ الرقص في العالم، دار علاء الدين، دمشق، 1993.

69. فتيحة محمد ابراهيم، مصطفى حمدي نشواني، مدخل إلى مناهج البحث في علم الإنسان (الأنثروبولوجيا)، دار المريخ للنشر، الرياض، المملكة العربية السعودية، .

70. فراس الريموني، الطقوس البدائية والمسرح، ط1، دار ومكتبة الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، 2014.

71. فراس السواح، دين الإنسان، دار علاء، دمشق، 1994، ص 53 .

72. فراس السواح، مغامرة العقل الأولى، ط10، مطابع العجلوني، دمشق، 1993 .

73. قاري محمد إسماعيل، الأنثروبولوجيا العامة، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1971.

74. قاسم عبده قاسم، بين التاريخ والفلكلور، ط2، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، مصر، 2001.

75. كاظم مرشد السلوم، سينما الواقع-دراسة تحليلية في السينما الوثائقية -،ط1، دار الأفكار للدراسات والنشر، دمشق، 2012.

76. كرم شبلي، فن الكتابة للراديو والتلفزيون، مكتبة التراث الإسلامي،القاهرة، ب ت.

77. ليلى تيتيش، بوعلام تيتيش، تاريخ موسيقى الزرنة في الجزائر، الجزائر،2000.

78. مجد القصص، مدخل إلى المصطلحات والمذاهب المسرحية، مطبعة روزانا، عمان، 2006.

79. محمد أحمد الحفني، علم الآلات الموسيقية، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1973.

80. محمد اشويكة، التفكير في السينما- التفكير بالسينما، ط1، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، 2015.

81. محمد الجوهري، علياء شكري وآخرون، الأنثربولوجيا الاجتماعية قضايا الموضوع والمنهج، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2004.

82. محمد العربي ولد خليفة، المسألة الثقافية وقضايا اللسان والهوية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ب ت.

83. محمد عباس إبراهيم، الثقافة الشعبية الثبات والتغير، دار المعرفة الجامعية للنشر، الإسكندرية، 2009.

84. محمد عباس حنتوش عمران، دلالات الجسد المسرحي، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، 2016.

85. محمد عبد الغني سعودي، قضايا افريقيا، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1980.

86. محمد عبد المعيد خان، الأساطير العربية قبل الإسلام، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة،1937 .

87. محمد عبده محجوب، فاتن محمد شريف، الثقافة والمجتمع البدوي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2006.

88. محمد عزيز نظمي سالم ، دور الفن في التغير الثقافي، ج7، مؤسسة شباب الجامعة، الاسكندرية، 1996 .

89. محمد محمود الجوهري، أسس البحث الاجتماعي، ط2، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، 2012.

90. محمد مسلم، الهوية في مواجهة الاندماج عند الجيل المغاربي الثاني بفرنسا، وزارة الثقافة الجزائرية، الجزائر، 2005.

91. محمد نبيل طلب، الأفلام الوثائقية والبرامج التسجيلية، دار العربية للنشر والتوزيع القاهرة، ط1، 2009.

92. محمد نجيب أحمد، الصورة، مكتبة الغريب، القاهرة، مصر، 1991.

93. محمد نجيب بوطالب، سوسيولوجيا القبيلة في المغرب العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت،2002 .

94. محمد نهران، مدخل إلى المنطق الصوري، دار الثقافة للنشر والتوزيع ،القاهرة ،1994.

95. محمود إبراقن، هذه هي السينما الحقة، بنغازي، ليبيا، 1997.

96. محمود سامي عطا الله، السينما وفنون التلفريون، ط1، الدار المصرية، القاهرة، مصر، 1997.

97. مختار السويفي، كمال الدين حسين، التراث في المسرح المصري الحديث، الدار اللبنانية المصرية، القاهرة، ب ت.
98. مراد السيالة، الأسس العامة للإثنوموزيكولوجيا، المعهد العالي للموسيقى، صفاقس،2007 .
99. مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق،2013.
100. مصطفى تيلوين، مدخل عام في الأنثروبولوجيا، ط1، دار الفرابي (بيروت)،2011.
101. منى الحديدي، سلوى إمام، السينما التسجيلية الخصائص والأساليب والاستخدامات، ط1، دار الفكر العربي، مصر، 2010.
102. منى سعيد الحديدي، الفيلم التسجيلي: تعريفه، اتجاهاته، أسسه، قواعده، دار الفكر العربي، القاهرة، 1982.
103. منى سعيد الحديدي، سلوى إمام، أسس الفيلم التسجيلي اتجاهاته واستخداماته في السينما والتلفزيون، ط1، دار الفكر العربي، القاهرة، 2002.
104. نبيل راغب، آفاق المسرح، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ،2001.
105. نبيل راغب، النقد الفني، القاهرة، 1996.
106. نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ط2، دار نهضة مصر، القاهرة، ب ت.
107. نجيب الصوفي، جدل القراءة، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 1982.
108. نديم معلا، لغة العرض المسرحي، ط1، دار المدى للثقافة والنشر، سورية، 2004.
109. نور الدين الزاهي، المقدس والمجتمع، افريقيا الشرق، المغرب، 2011.
110. هالة محجوب خضر محمد، جماليات فن الموسيقى عبر العصور، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية ،2007.
111. يوسف السيسي، دعوة إلى الموسيقى، سلسلة عالم المعرفة، العدد46، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أكتوبر1981.
112. يوسف يوسف، موضوعات الفيلم الوثائقي العراقي، المؤسسة العامة للسينما والمسرح، بغداد، 1983.
113. يونس لوليدي، الفرجة بين المسرح والأنثربولوجيا(كتاب جماعي)، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بتطوان، مطبعة ألطوبريس، طنجة، 2002.

المراجع المترجمة :

1. إدغار موران، نجوم السينما، تر إبراهيم العريس، ط1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، 2012.

2. أدوين أمري، فيليب أولت دارين ك اجي، الاتصال الجماهيري، تر سلام إبراهيم، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2000.
3. أشلي مونتاغيو، البدائية، تر جابر عصفور، سلسلة عالم المعرفة، العدد53، الكويت، 1982.
4. آلان كاسبيار، التذوق السينمائي، تر وداد عبد الله، منشورات الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1989.
5. أنجليز ديفيد، جون هونستن، مدخل إلى سوسيولوجيا الثقافة، ط1، تر لما نصير، المركز العربي لأبحاث ودراسة السياسات، بيروت، 2013.
6. باتريشيا اوفدرهايدي، الفيلم الوثائقي، تر شيماء طه الريدي، كلمات عربية للترجمة والنشر، القاهرة، 2013.
7. برنارد ف.ديك، تشريح الأفلام، تر محمد منير الأصبحي، منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2012.
8. بيزلي ليفنجستون، كارل يبلاتينيا، دليل روتليدج للسينما والفلسفة، ط1، تر احمد يوسف المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2013.
9. بيل نيكولز، أفلام ومناهج ، تر حسين بيومي، ج1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2005.
10. جان بول كولين، كاترين دوكليبل، السينما الإثنوجرافية سينما الغد، تر غراء مهنا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2002.
11. جان كوكتو، فن السينما، جمع وتحرير أندريه برنار وكلود غوتو، تر تماضر فاتح، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سورية، 2012.
12. جان ميتري، علم جمال وعلم نفس السينما، القسم الثاني، تر عبد الله عويشق، منشورات وزارة الثقافة، سورية، دمشق، 2000.
13. جرامون، روبير لافون، السينما المعاصرة، تر موسى بدوي، المطبعة العربية للنشر،1977.
14. جلين ويليون، سيكولوجية فنون الأداء، تر شاكر عبد الحميد، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 2000.
15. جوزيف كامبل، قوة الأسطورة ، تر حسن صقر، ميساء صقر، دار الكلمة للنشر والتوزيع، سورية، 1999.
16. جوليان هيلتون، اتجاهات جديدة في المسرح، ط2، تر أمين الرباط ، سامح فكري، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، مطابع المجلس الأعلى للآثار، القاهرة، 1995.

17. جوليوس بورتوي، الفيلسوف وفن الموسيقى، تر فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1974.

18. دانييل فرامبتون، الفيلموسوفي نحو فلسفة للسينما، تر احمد يوسف، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2009.

19. دولز جيل، الصورة الركحية أو فلسفة الصورة، تر حسن عودة، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، سوريا، 1997.

20. دونالد وايدنر، تاريخ إفريقيا جنوب الصحراء، تر علي أحمد فخري، شوقي عطاء الله الجمل، مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر، القاهر، 1976.

21. دي فلورم، ويال روكاخ، نظريات الإعلام، تر محمد ناجي طاهر، دار الأمل للنشر والتوزيع، 2001 .

22. دينيس كالاندرا، جماليات التلقي والمسرح، تر سامح فكري، مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون، القاهرة، 1995.

23. ر.أبورتسكي و.أيوردفسكي، الصحافة التلفزيونية، تر ابتسام علوان، بغداد، منشورات وزارة الثقافة والفنون، 1987.

24. رالف لينتون، الأنثروبولوجيا وأزمة العالم الحديث، تر عبد الملك الناشف، المكتبة العصرية، بيروت، 1967 .

25. رنيه ديكارت، تأملات ميتافيزيقية في الفلسفة الأولى، ط4، تر كمال الحاج، منشورات عويدات، بيروت، 1988.

26. رولان بارث، الصورة التأثير الإعلامي، تر عبد الجبار الغضبان، مطبعة الثورة، اليمن، ب ت.

27. رولان مونسييه، ارنست لابروس، تاريخ الحضارات العام، تر أسعد دافر، لبنان ،1968.

28. عبد الله حمودي، الضحية وأقنعتها بحث في الذبيحة والمسخرة بالمغارب، تر عبد الكبير شرقاوي، دار توبقال للنشر، 2010.

29. غيرتز كليفورد، تأويل الثقافات، ط1، تر محمد بدوي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2009.

30. فرانكفورت، ما قبل الفلسفة، ط4، تر جبرا إبراهيم جبرا، منشورات دار مكتبة الحياة، بغداد، 1960 .

31. فورسيث هاردي، السينما التسجيلية عند جريرسون، تر صلاح التهامي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، 1965.

32. فيليب سيرنج، الرموز في الفن الأديان الحياة، ط1، تر عبد الهادي عباس، دار دمشق، سورية، 1992.

33. كلايد كلاكهون، الإنسان في المرآة، تر شاكر سليم، بغداد، 1964.

34. كلود ليفي ستروس، الأنثربولوجيا البنيوية، تر مصطفى صالح، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1977.

35. كلود ليفي شتراوس، العرق والتاريخ، تر سليم حدادة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ب ت.

36. كليفورد غيرتز، تأويل الثقافات، تر محمد بدوي، المنظمّة العربية للترجمة، بيروت، 2009 .

37. كين دانسايجر، تقنيات مونتاج السينما والفيديو التاريخ والنظرية والممارسة، ط1، تر أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، 2011.

38. لوي دي جانيتي، فهم السينما، تر جعفر علي، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1981.

39. لوي دي جانيتي، فهم السينما، تر جعفر علي، منشورات عيون، 1993.

40. ليليا بن سالم و آخرون، الأنثربولوجيا والتاريخ، حالة المغرب العربي، تر عبد الأحد السبتي وعبد اللطيف الفلق، سلسلة المعرفة التاريخية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب،1988.

41. ليندا هتشيون، سياسة ما بعد الحداثة، تر حيدر حاج إسماعيل، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2009.

42. مارسيل مارتن، اللغة السينمائية، تر سعد مكاوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ب ت.

43. مارك أوجيه، جان بول كولاين، الأنثربولوجيا، تر جورج كتوره، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2008.

44. نورالدين طوالبي، الدين والطقوس والتغيرات، تر وجيه البعيني، منشورات عويدات، بيروت، 1988.

45. هارلميس وهورلبورن، سوشيولوجيا الثقافة والهوية، تر حاتم حميد محسن، دار كيوان للطباعة والنشر والتوزيع ، سورية، 2010.

46. هارولد كليرمان، حول الإخراج المسرحي، تر ممدوح عدوان، دار دمشق للنشر والتوزيع والطبع، سورية، 1988.

47. هنري آجيل، علم جمال السينما، تر ابراهيم العريس، ط1، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1980.

48. ولتر جيمس بترار، الموسيقى تاريخ موجز، تر محمد التواني، مطبعة الأنجلومصرية، القاهرة، ب ت.

49. ويل ديورانت، قصة الحضارة، تر زكي نجيب محمود، مطابع الدجوي، القاهرة، 1949.

50. ويليام رو، قيقيا نشلنج، الذاكرة والحداثة، تر منى برنس، المجلس الأعلى للثقافة، 2005.

51. ياكف ليونيدوفيتش بوتوفسكي، مصور الروائع اندريه مسكفين، تر محمد الخيمي، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2012.

المراجع باللغة الأجنبية:

1. Erik Barnouw, Documentary history of the nonfiction film, Oxford university Press, London ; oxford, Newyork,1976.

2. liz Stubbs, Documentary film makers spesks, Allworth press, New York, 2002.

3. Patricia Aufderheude, film: A very short introduction, Oxford university of Press , USA .

4. Théophile Pathé, Le cinéma, Edition correa et Cie, Paris, 1942.

5. John jonard lawsou ,film:the creative process ,new York,1967 .

6. J. Aumont ,M. Marie, Analyses des films, Broché, Paris, 2004.

7. Ferchiou, S, Rhétorique du regard, L'anthropologie visuelle,Sciences Sociales Sciences Morales, ALIF, IRMC, 1995.

8. Samir Becha, La musicologie face au mystère musical, Karem Sharif Éditions, Tunis, 2015.

9. Lydall, Joan, eliciting reflective commentary, paper presented at work shop (Voices of ethnographic film) Gottingen international ethnographic film festival, 1996.

10. Heider, Karel G, Ethnographic film, University of Texas press, 2006.

11. Adam Michnik, La foi et la raison, un œcuménisme nécessaire, Le Courrier de L'Unesco. Décembre 1994.

12. Amin Maalouf, Les identités meurtrières, Grasset, Paris, 1999.

13. Anna Grimshaw , Amand Ravetz, observational cinema, Anthropology film and Exploration of social life, Bloomigton, Indiana university Press, 2009.

14. Bertrand Badie, Quand la globalisation fait la différence, Croissance, n.399, Décembre 1996.

15. Bordwell,The Art cinema as a mode of film practice, 1999.

16. Clifford Geertz, Ici et la bas; L'anthropologie comme auteur ,traduit de l'anglais par Daniel le Memoine, lere édition Métailie:Paris, 1996.

17. Darnell Regna, Reading in the History of Anthropology, University of Illinois, 1978.

18. Driss JAIDI, Le cinéma au Maroc, Collection Al Majal, Rabat, 1991.

19. Elizabeth Edwards, Anthropology and photography: 1920-1960. New Haven, Conn: Yale University press, 1992.

20. Emilie De Brigard, The history of Ethnographic Film, Principles of Visual antheropology,Ed. P. Hockings, Berlin, Mounton de Guyter, 1974.

21. Eric Fouquier, Jean-Claude Lioret, Définitions du concept d Audience, Analyse critique et Orientations, In L'Audience et les Media, préface de Gilles Santini. Les éditions d'organisation. Paris.1989.

22. EVANS PRITCHARD, La religion des primitifs, a travers les théories des Anthropologues, Payout ,Paris, 1971.

23. Francesco Casetti, Les théories du cinéma depuis, 1945, traduit de l'italien par Sophie Saffi, édition Nathan, 1999.

24. Gunnings,The Aesthetic of Astonishment, Early film and the (in) Credulous spectator, 1999.

25. Guy Gauthier, Géographie sentimentale du documentaire l'esprit des lieux, Edition l'harmattan ,Paris,2010.

26. Heider, karel G, Ethnographic film, University of Texas press, 2006.

27. Jacque Lender, Le Théâtre et pratique du marketing, Dallz Qestian ,Paris .

28. Jean louis Comolli, L'homme essentiel, man of Aran de Robert Flaherty, revue image documentaire, n20,1er trimestre ; Paris,1995.

29. Jean Paul Colleyn, Anthropologie visuelle et étude africaines, Cahiers d'études africaines, V 28, N° 111, 1988.

30. Jean Paul Colleyn, Jean Rouch, presque un homme-siècle, revue L'Homme -Musique et anthropologie, 1 décembre 2004.

31. Jean Paul Colleyn, Manière et manière du cinéma anthropologique, Cahiers d'études Africain, année 1990, V :30, N° :17.

32. John Collier, J. ,Malcolm Collier, Visual anthropology-Photography as a research method, Holt, Rinhart and Winston, University of New Mexico Press, 1986.

33. Jonathan E Schroeder,Visual consumption, London, Routledge, 2002.

34. LUC DE HEUSCH , Introductions a une Ritologie Générale pour Anthropologie fondamentale-Par EDGAR. Morin ,Edition du seil ,Paris 1974.

35. Manuel Castells, La era de la información, economía, sociedad y cultura, El poder de la identidad, Alianza, Madrid, V. 2, 1998.

36. Marc Henri Piault, Anthropologie et cinéma, édition Nathan ,Paris, 2000.

37. Margaret Mead, Visual Anthropolgy in adiscipline of words. Principles of Visual anthropology, Ed. P. Hockings, Berlin, Mounton de Gruyter, 1974.

38. Maurice godelier ,horizon trajets maxistes en anthropologie, f.maspero , Paris,1977.

39. Metz, Film language: asemiotic of the cinema, the university of Chicago Press, Chicago.

40. Metz: The imaginary signifier, psychoanalysis and the cinema, Bloomington, University press, Indiana,1982.

41. Mike Featherstone, Archiving cultures, Britsh journal of sociology, vol51-N 1,2000, p 163.

42. Monique desroches, musique et identité culturelle des tamouls de la réunion ,ibis rouge éditions ,2000.
43. Nicholson, Anthropology and Education, London., 1968 .
44. Ruby, Jay, Visual Anthropology in Encyclopedia of Cultural Anthropology, David Levison and Melvin, Henry, Holt Company,Vol. 4,1996
45. Sarah Pink, More Visualizing, More Methodologies: on Video, Reflexivity & Qualitative Research, the Editorial Board of Sociological Review, Blackwell Publishers, U.S.A. 2001
46. Sarah Pink, The Future of Visual Anthropology- engaging the senses, Routledge, London, 2006.
47. Sol Worth, Studing visual communication, edited by Larry Gross, Philadelphia, university of Pennsylvania press, 1981.
48. Théophile Pathé, Le cinéma, Edition correa et Cie, Paris, 1942.
49. Victor Turner , Edward M. Bruner, The Anthropology of Experience, University of Illinois Press, 1986.
50. Yves Winkin, , La nouvelle communication, Paris, Ed Le seuil, 1981.
51. Zucke man, Sensation seeking and the taste for vicarious horror, InL weaver &Tamborini, 1996.
52. Abeles, et. Al, Foundations of Music Education: London, Collier Macmillan and fiction, Oxford university press,1997.
53. Bawra Maurice, Chants et poésie des peuples primitifs, Ed Payot ,Paris ,1966.
54. Bordas Eneyelopedie,Sciences Sociales, Coll Bordas ,1971.
55. Bouche Abbe, La cote des Esclaves, Coll littérature, Paris ,1946.
56. Brahim Bahloul ,l'ART Chorégraphique en Algérie,Office des Publication Universitaires, Alger.
57. Canale Jean Suret, Essais d'Histoire Africaine de la Traite Des Noire ,Ed Sociales, Paris ,1980.
58. Claud Levi Strauss, La pensée Sauvage ,Edition Plon, paris, 1962.
59. Claude Meillassoux , L'esclavage en Afrique precoloniale , dix sept Etude , Ed f.Maspero, Paris, 1975.

60. Cuvilier Andres, La musique et l'homme ou relativite de la chose musicale ,Paris,1949.
61. E Durkheim, Les formes élémentaires de la vie religieuse, Livre poches, 1991.
62. Eliade Mircea, Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase,coll Payot ,Paris,1968.
63. Eneyelopedie Universalis, Esclavage:Vol,7,Editeur a Paris ,France ,S,A,1985.
64. Fox Robin ,Anthropologie de la parente, Ed Gallimard ,Paris ,1972.
65. François Andre Isambert, Le sens du sacre , Edition de minuit, Paris , 1982.
66. George Lapassade, Essai sur la transe, Ed Univertaire, Paris, 1976.
67. Gérard Durozai , A Astaud, l aliénation et la folie , Larousse ,paris,1992.
68. Gilbert Rouget, La musique et la transe esquisse d'une théorie générale des relation de la musique et de la possession, Ed Gallimard ,Paris,1980.
69. Isabelle et Vissiere, J Louis, La traite des Noires au siècle des lumières, Edition ,A, M,Metailie, Paris, 1982 .
70. J.B.Andrews , Les fontaines des Génies croyances Soudanaises a Alger ,Adolph Jourdan ,1903.
71. J.Ziegler , Le Pouvoir Africain, Ed Seuil, Paris,1973.
72. Jacoueline Monfoga Nicolas, Ambivalence, et culte de possession ,Edition Anthropos, Paris,1972.
73. Jean Rouch, La Religion et la Magie Songhai,Revue Française d'Anthropologie, P.U.F.Paris,1960.
74. Julia Kristeva, La Révolution du langage poétique ,Edition de Seuil .
75. Kemp, A.E, Individual differences in musical behavior, Hargreaues & North, 1997.
76. Laugel ,les Tadjkant Caravaniers du désert ,Bull de liais 10 N 36, Viviana Pâques ,1959.
77. Les Dyerma et les Songhaï ,leurs migration en sens inverse ;Ball du comite d'études historique et scientifique de l'Afrique occidentale Française ,T ,XIV ,Janvier-Juin , 1931 .

78. Levi strauss Claud, Pref a L'ouvrage de G Balanaier –Cit Quitis A,Les Contradictions sociales et leurs Expression symboliques (setifois) ,D.E.S.Sociologie ,Universite d Alger ,1975.
79. LEVI STRAUSS, Quelques Thème Fondamentaux de l'Anthropologie ,Cit In Bordas,Eneyclopedie,sciences socilaes, par Roger CARATINI, Coll ,Bordas, Belgique,1971.
80. LOUIS VINCENT Thomas , Les religions d'Afrique Noire ,Textes et traditions sacrées , Ed, Fayard et Denoël,1969.
81. M.REVILLE, Prolégomènes a L'Histoire des Religions, Journal de sociologie ,par DURKHEIM ,coll. P.U.F, Paris, 1969.
82. Marc Auge, Génie du paganisme ,Ed Gallimard ,Paris ,1980.
83. MAURICE BOWRA, chant et Posie des Peuples Primitifs , PAYOT, Paris,1966.
84. Monique desroches, musique et identité culturelle des tamouls de la réunion, ibis rouge éditions, 2000.
85. Monteil Charles, La langue Bozo population des pécheurs du Niger, cahier des religions Africaines,C.E., vol13 ,1979.
86. Monteils Charles, Divination chez les Noires d'Afrique ,IN Bulletin de comite d'etudes historiques et scientifiquede l'Afrique Occidentale Français, T.XIV ,Janv-Juin,1931.
87. Oatley, K. & Gholamain, M,Emotions and identification, Connections between readers and fiction, Oxford university press, 1997.
88. Paul Mercier , Histoire de l'Anthropologie ,Ed F Maspero, Paris, 1974.
89. Pinker, How the Mind works, Norton & Company,1997.
90. Radcliffe Brown, Structures et fonctions & la société primitive ,Ed Minuit ,Paris ,1968.
91. Gilbert Rouget, La musique et la transe esquisse d'une théorie générale des relation de la musique et de la possession, Ed Gallimard ,Paris,1980.
92. Solange de Ganey, Aspect de Mythologie des Symbolisme Bambara, Journal de Psychologie Normale et Pathologie, VI eme année ,P.U.F, Paris ,1949.
93. Sossie Andezian, La Hadra des Issawa, cérémonie religieuse ou spectacle in Afr. Du Nord, 1984.

94. Viviana Pâques ,L'arbre Cosmiques dans pensée populaire et dans la vie quotidienne du Nord –Ouest Africain,Coll , Institut D Ethnologie ,Musée de Lhomme ,Paris.
95. Yacono, n affranchissement D'Esclaves a Alger 1847,in Revue d'Histoire Maghrébine ,N 1,Tunis ,1974.
96. Yves defrance, distinction et identité musicales, une partition concertante, cahiers d'ethnomusicologie, n20, 2007.

الرسائل الجامعية:

العربية:

1. حنان شعبان، أثر الفواصل الاشهارية التليفزيونية على عملية التلقي-دراسة استطلاعية لجمهور الطلبة الجامعيين، رسالة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر بن يوسف بن خدة، الجزائر، 2008.
2. سليم خياط، ديوان سيدي بلال بين تناقضات المقدس واستمرارية المكانة في الأسطورة، رسالة تخرج لنيل شهادة الماجستير في علم الاجتماع، جامعة الجزائر، دورة 1991-1992
3. طاهر عبد مسلم، إشكالية المكان في السينما، رسالة ماجستير، كلية الفنون الجميلة، بغداد، 1979 .
4. محمد المصمودي، المنظومة الإيقاعية الواحية من خلال رصيد الموسيقى ذات التقاليد الشفوية - واحات الجريد بالبلاد التونسية نموذجا- أطروحة بحث لنيل شهادة الدكتوراه في العلوم الثقافية اختصاص موسيقى وعلوم موسيقية، جامعة تونس، تونس، 2014 .
5. يوسف حسن محمود الفراجي، أشكال البرامج الوثائقية ومضامينها(قناة أبو ظبي) أنموذجا، رسالة ماجستير، كلية الإعلام، جامعة بغداد، 2006.

الأجنبية:

1. Germaine Dieterlen, ESSAISSUR LA Religion Bambara ,thèse doct, presente a la faculté lettres ,Paris , P.U.F,1945.

المجلات و الدوريات :

العربية:

1. إدوارد سعيد، الاختلاق، الذاكرة والمكان، تر رشاد عبد القادر، مجلة الآداب الأجنبية، إتحاد الكتاب العرب، عدد 104، دمشق، شتاء 2000.

2. باسم الأعسم، التلقي في الخطاب المسرحي، مجلة البحرين الثقافية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، العدد25، البحرين، 2000.

3. بدون مؤلف، في حوار مع عازف القمبري الحبيب الجويني لصحيفة العربي:السطمبالي موسيقى تونسية تروي رحلة الأفارقة الأليمة، صحيفة العربي، العدد 10145، تونس،2016/01/05.

4. جمال احمد عبد الرحمن عجوز، الديكور والأزياء بين عناصر السينوجرافيا المسرحية، عالم الفكر، العدد1، المجلد37، يوليو-سبتمبر2008.

5. جورج كلاك، صناعة السينما اليوم، USA، المجلد2، 6 حزيران2007.

6. رحاب مختار، ساسي سفيان، الأنثروبولوجية المرئية، الفيلم الإثنوغرافي والإنتاج الإعلامي الثقافي نموذجا، حوليات جامعة قالمة للعلوم الاجتماعية والإنسانية، العدد 23 ، الجزء الأول، أفريل 2018.

7. رضوان جودة زيادة، إستراتيجيات الهوية، مجلة أبواب، عدد 30 ، خريف 2001 ، شتاء 2002 .

8. سعد الله ونوس، بيانات لمسرح عربي جديد، عدد104، مجلة المعرفة السورية، 1970.

9. سوزان القيلني، الكتابة للراديو والتلفزيون، مجلة الفن الإذاعي، العدد184، 2006.

10. عبد الحي الديوري، شعائر، المجلة الغربية للاقتصاد والاجتماع، عدد7، 1984 .

11. عبد الرحمان مزيان، الإيقاع القناوي والخطاب الجسدي، مجلة التدوين، العدد12، مخبر الأنساق، الجزائر، 2015.

12. عبد الرحمن أيوب، الذاكرة واللسان، المجلة العربية للثقافة، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، عدد خاص بالمأثور الشعبي في الوطن العربي، تونس، 1999.

13. عبد العزيز شرف، التفسير الإعلامي للمسرح العربي، مجلة قضايا عربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، العدد12، 1980.

14. عبد الغفار محمد أحمد، المأثور الشعبي ونمط الإنتاج، المجلة العربية للثقافة، عدد خاص بالمأثور، الشعبي في الوطن العربي، تونس، 1999.

15. عبد الكريم برشيد، الأزمة في المسرح المغربي أسياسية أم انعكاسية، مجلة البعث الثقافي، بغداد، العدد الثاني، 1980.

16. عبد الكريم برشيد، ألف باء الاحتفالية المسرحية، مجلة الثقافة الجديدة، الرباط، فبراير، 1975.

17. عسلون نبعيسى، وصفة أولية للبرامج الوثائقية العلمية في التلفزيون العربي، مجلة الإذاعات العربية، العدد 4، تونس، 2002.

18. فريدمان نورمان، الصورة الفنية، تر جابر عصفور، مجلة الأديب المعاصر، العدد16، القاهرة، 1976.
19. المنصف الحواشي، الطقوس وجبروت الرموز، قراءة في الوظائف والدلالات ضمن مجتمع متحول"، إنسانيات، معرفة وديناميات إجتماعية، المجلة الجزائرية في الأنثروبولوجيا والعلوم الاجتماعية، العدد49، 2010.
20. منى عدلي هاشم، فرقة البرامكة للثقافة الشعبية دراسة في الأنثربولوجيا البصرية، مجلة البحث العلمي في الآداب،العدد19 ،ج2018،2 .
21. نهلة عبد الرزاق عبد الخالق، دراسة تحليل مضمون للأفلام التسجيلية الوثائقية في قناة الجزيرة الوثائقية الفضائية، مجلة كلية الآداب، ب ت.

المعاجم والموسوعات:

العربية:

1. أنيس، إبراهيم وآخرون، المعجم الوسيط، ط2 .
2. ايكه هو لتكرانس، قاموس مصطلحات الإثنولوجيا والفلكلور، تر محمد الجوهري، ط2، حسن الشامي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، 1999.
3. باتريس باخيس، معجم المسرح نقلا عن المسرح المغربي بحث في الأصول السوسيوثقافية، تر حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي بيروت، لبنان، 1994 .
4. باري كيث جرانت، موسوعة السينما(شيرمر)، تر احمد يوسف، الجزء2، ط1، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2015.
5. جماعة من كبار اللغويين العرب، المعجم العربي الأساسي لاروس، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، 1988.
6. الجوهري، الصحاح في اللغة والعلوم، ط1، تحقيق نديم مرعشلي، دار النقاش، بيروت.
7. جيوفري نوويل سميث، موسوعة تاريخ السينما في العالم، السينما الصامتة، ط1، المجلد1، تر مجاهد عبد المنعم مجاهد، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2010.
8. جيوفري نوويل سميث، موسوعة تاريخ السينما في العالم، السينما المعاصرة (1960-1995)، ط1، المجلد3 ، تر أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2010.
9. جيوفري نوويل سميث، موسوعة تاريخ السينما، السينما الناطقة (1930-1960)، ط1، المجلد2، تر أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، القاهرة ، 2010.
10. حسن الكرمي، المغني الأكبر، ط1، مطبعة لبنان، بيروت، 1988 .
11. حسين سعيد، الموسوعة الثقافية، مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر، نيويورك، 1973.

12. دينكن ميتشيل، معجم علم الاجتماع، ط2، تر إحسان محمد الحسن، دار الطليعة، بيروت، 1986.
13. ماري الياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ط1، مفاهيم ومصطلحات، المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون، 1997.
14. مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط2، مكتبة لبنان، بيروت.
15. مراد وهبة، المعجم الفلسفي، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، 1979 .
16. ميشيل ماري، معجم المصطلحات السينمائية ، تر فائز بشور.

الأجنبية:

1. chevaliers et Alain Cherbrant, robert Laffont: Dictionnaire des symboles, jupitier,1982.
2. Jacques Aumont, Michel Marie, Dictionnaire théorique et critique du cinéma, édition Nathan, Paris, 2001.
3. Jean Tulard, Dictionnaire du cinéma (Les réalisateurs), éditions Laffont, Paris, 1982 .
4. le Nouveau petit Robert, Dictionnaire Alphabétique et Analogique de la Langue Française, Paris, France, Juin 1996.
5. Patrice Parvis, Dictionnaire du théâtre, Préface, Anne Ubersfeld.
6. Pierre Bonte et Michel Lzard, Dictionnaire de l ethnologieet de l'anthropologie, Quadrige\PUF, 4ème édition, 2010.
7. Winick,c, Dictionary of Anthropology Littlefield Adams, U.S,A, 1961.

الندوات والملتقيات

1. الحسين آيت با حسين، الهوية في علاقته بالأمازيغية لغة وثقافة وحقوقا، سلسلة الدراسات الأمازيغية، حول خطاب الهوية بالمغرب (أشغال الندوة الوطنية المنعقدة في إطار ربيع الرباط للثقافة الأمازيغية)، منشورات الجمعية المغربية للبحث والتبادل الثقافي، الدار البيضاء، مارس 2006.
2. سمير بشة، ملابسات الخطاب الموسيقولوجي من خلال أشغال "فيتيس" و"أدلار"، الخطاب الموسيقي وسؤال الهوية، أشغال الندوة العلميّة لوحدة بحث تحليل الخطاب الموسيقي بإشراف الأسعد الزواري، صفاقس، المعهد العالي للموسيقى، تونس، 2014.

3. محمد الأمين بحري، سيمياء القناع في الخطاب الروائي (الدلالات والمؤولات في أعمال الطاهر وطار)، الملتقى الدولي السادس– السيمياء والنص الأدبي -، قسم الآداب واللغة العربية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، من 18-20 /2011/04.

المقابلات:

1. مقابلة مع سليم زكري 2017/03/20 ببسكرة.
2. مقابلة مع الصادق طمطاوي 2017/04/5ببسكرة.
3. مقابلة مع حاتم محمد علي 2017/07/19 بمستغانم.
4. مقابلة مع نورالدين زوال2017/07/19 بمستغانم.
5. مقابلة مع المعلم يوسف 2019/04/28 بسيدي بلعباس.
6. مقابلة عن بعد عبر الساتل مع المخرج عز العرب علوي المحارزي 2019/12/8بالمغرب.
7. مقابلة عن بعد عبر الساتل مع الدكتور مهدي طرابلسي 2019/03/25بتونس.

المواقع الالكترونية:

1. محمد بلقائد أمايور، الفيلم الوثائقي الأنثروبولوجي - مقدمات -، الحوار المتمدن-العدد 5798، 2018 http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=590308&r=0

2. https://www.maghrebvoices.com/a/morocco-gnaoua/458874.html

3. https://mawdoo3.com/ مدينة_بسكرة_الجزائرية

4. https://ar.wikipedia.org/wiki/بيلا_بارتوك

5. https://ar.wikipedia.org/wiki/ ولاية_سيدي_بلعباس

6. http://article19.ma/ar/ميناء-موغادور-بالصويرة،-موقع-يعبق-با

7. https://www.maghrebvoices.com

8. https://ar.wikipedia.org/wiki/ الصويرة

9. هيكل الحزقي، السطمبالي التونسي | سجع السلاسل ورنين الأصفاد، مجلة الموسيقى الأولى والأخيرة من نوعها في العالم، 7أكتوبر،تونس،2015، https://ma3azef.com/

10. https://stardetunisie.blogspot.com/2019/01/blog-post_6.html بوسعدية ..بين الحقيقة والخيال

11. https://honabenghazi.com.ly/البيت-الثقافي/مقالات/بوسعدية

12. https://ar.wikipedia.org/wiki/غناوة

13. https://www.alamyimages.fr/village-natal-avec-des-chameaux-biskra-algerie-date-vers-1920-image155065248.htm.

14. http://theaudiotopia.blogspot.com/2012/04/intermission-ode-to-moroccan-tapes.html

15. https://ar.wikipedia.org/wiki/عز_العرب_العلوي
16. https://web.facebook.com/photo.php?fbid=10220410094139741&set=a.1585276269132&type=3&theater
17. https://web.facebook.com/messenger_media/?thread_id=1152513015&attachment_id=235993417404746&message_id=mid.%24cAABa_H8wQax2cyLLZ1wQd2GF2dax

فهرس

فهرس

كلمة شكر

إهداء

مقدمـــة..... أ

مدخل.....10

الفصل الأول: الخطاب الإثنوغرافي من الواقع إلى المتخيل السينمائي.....25

المبحث الأول: الإرهاصات التأسيسية للأنثروبولوجيا البصرية..... 26

1- الفيلم الوثائقي الإثنوغرافي محاولة في ضبط المفهوم.....37

2- من أنثروبولوجيا البحث إلى أنثروبولوجيا السينما.....53

المبحث الثاني: الطقوس والمعتقدات الشعبية في الفيلم الإثنوغرافي.....63

1- دور الفيلم الإثنوغرافي في صيانة الذاكرة الجماعية وترسيخ الهوية الإثنية.....74

المبحث الثالث: صناعة التلقي في الفيلم الإثنوغرافي.....89

1- الصورة السينمائية ومستويات التلقي في الفيلم الإثنوغرافي.....96

2- طبيعة المتلقي للفيلم الإثنوغرافي.....104

2-1 التلقي (الاستقبال) يعني القيام بفعل (Recevoir, c'est agir).....105

2-2 التلقي يعني معايشة ثلاثة عوالم(Recevoir, c'est mener trois "vies") **106**

2-3 التلقي يعني التعبير (Recevoir, c'est s'exprimer)**.....107**

2-4 التلقي يعني تشكيل صور(Recevoir, c'est faire des figures)**.....108**

الفصل الثاني: احتفالية الديوان بين الأسطورة والطقس.....111

المبحث الأول: الكتلة التاريخية والأنثروبولوجية وراء احتفالية الديوان.....112

1-التجذر التاريخي لممارسة احتفالية الديوان.....122

2-مواسم الاحتفال.....128

3-الآلات الموسيقية والإيقـــاعـــــات في الديوان.....130

3-1 الآلات الموسيقية في "الديـوان".....131

3-1-1 الطبـــــول.....**132**

3-1-2 الجمبري (القمبري).....**133**

3-1-3 القراقب.....**134**

3-2 الإيقاعـــــات الموسيقية في "الديـــــوان".....135

المبحث الثاني: تفكيـــــك طقوس ورمـــوز الديوان.....139

1-رمزية الحيوان.....**143**

2-رمزية اللون.....**146**

3- رمزية القناع.....**151**

4-رمزية سيدي بلال.....155
5-رمزية اللباس 156
6-رمزية الأداء 158
7-رمزية بوسعدية.....167

المبحث الثالث: احتفالية الديوان وصناعة الفرجة.....169

1-الملامح الدرامية للفرجة الشعبية في الديوان.....170
2-نقاط الالتقاء بين المسرح الاحتفالي واحتفالية الديوان.....183

1-2 الكتارسيس (التطهير).....184
2-2 كسر الإيهام.....184
3-2 الديكور.....186
4-2 الإضاءة.....186
5-2 المكان.....187
6-2 الزمان.....187
7-2 الأزياء.....188
8-2 الموسيقى.....189

الفصل الثالث: إنقاذ احتفالية الديوان من مرحلة المشافهة إلى التسجيل والتوثيق عبر فيلم "كناوة- موسيقى العبيد".....192

المبحث الأول: تحليل الفيلم.....193

1-فكرة الفيلم.....193

2-بطاقة فنية للفيلم.....193

3-موجز ملخص الفيلم.....194

4-عنوان الفيلم.....195

5-سياق الفيلم.....196

6-نوع الفيلم.....208

7-تحليل الفيلم على مستوى البناء الدرامي للحدث التاريخي من خلال مضمون ورسالة الفيلم..208

المبحث الثاني: إعادة تشكيل الفكر الأسطوري في فيلم "كناوة-موسيقى العبيد" من الواقع إلى السرد الضوئي.....212

1-الأطر العامة لتنميط تقنيات التوثيق السينمائي في تناول المظاهر الثقافية في فيلم "كناوة-موسيقى العبيد".....213

1-1 التأطير النظري.....**213**

2-1 السيناريو.....**214**

3-1 تقنيات التصوير.....**215**

4-1 الشخصيات.....**219**

5-1 الموسيقى.....**221**

6-1 المكان.....**223**

7-1 الزمن.....**226**

8-1 الأكسسوار والأزياء والماكياج.....**227**

1-9 التعليق.....**229**

1-10 اللقاءات المصورة.....**231**

المبحث الثالث: الأنثروبولوجيا البصرية وكرونولوجيا التوثيق لاحتفالية الديوان في فيلم "كناوة- موسيقى العبيد" **236**

1-الفيلم البحثي.....**246**

2-الفيلم الوثائقي الموجه للجمهور العريض وغير المختص بالضرورة أو الفيلم الغرائبي**247**

3-فيلم الوسط (le film de milieu).....**247**

- الفيلم الوثيقة (Le film – document).....**247**
- فيلم المؤلف (Le film d ' auteur).....**247**
- الفيلم المحادثة **248**

- جمالية الصورة السينمائية في "فيلم كناوة- موسيقى العبيد" وأهميتها في التعبير والتوثيق لاحتفالية الديوان.....250

- متلقي ذو معرفة بثقافة وأحداث الفيلم.....**251**

-متلقي ليس له علاقة أو معرفة بأحداث الفيلم..... **251**

- استهلالية الفيلم.....**253**

- سياق الفيلم.....**257**

خاتمة **271**

الملاحق 276
قائمة المصادر والمراجع.....293
فهرس 322