الفنون الشعبية

الأغاني الشعبية

العدد 21

خريف 2016

مجلة فصلية تعنى بالتراث الثقافي غير المادي
تصدرها وزارة الثقافة في المملكة الأردنية الهاشمية

الفنون الشعبية

العدد 21

خريف 2016

مجلة فصلية تعنى بالتراث الثقافي غير المادي
تصدرها وزارة الثقافة في المملكة الأردنية الهاشمية

الفنون الشعبية

افتتاحيّة

هذا هو العدد الحادي والعشرون من مجلة «الفنون الشعبية»، التي صدر منها، بعد استئنافها عام ٢٠١٣، خمسة أعداد، فأصبحت بحلّتها الجديدة منبرًا مهمًا للباحثين في حقل التراث الثقافي غير المادي في الأردن والعالم العربي، ولسانًا ناطقًا باسمه، فالشكر تسديه هيئة تحرير هذا العدد موصولًا إلى وزارة الثقافة الأردنية لاهتمامها الملحوظ والمتزايد بمسائل التراث الثقافي، وخاصة غير المادي منه، لإدراكها أهميته في دعم الهوية، والتماسك الاجتماعي، والتنمية المستدامة، ولمن قام على تأسيس هذه المجلة وإحيائها من جديد.

يلاحظ القارئ أن المجلّة اتّخذت عبر تاريخها «الفنون الشعبية» عنوانًا لها، وأُشْفِع بعد إحيائها عام ٢٠١٣ بعنوان فرعي هو «مجلة فصلية تعنى بالتراث الثقافي غير المادي»؛ فأصبح لزامًا علينا أن نعرِّف بهذا التّعبير الجديد الذي بدأ يحلّ بديلًا للمصطلحات التقليدية والمتداولة، مثل الفلكلور الشعبي، أو التراث الشعبي، أو الثقافة الشعبية، أو المأثورات الشعبية، أو الفنون الشعبية وغيرها، إذ تَنادى واضعو اتّفاقية اليونسكو بشأن صون التّراث الثّقافي غير المادي، التي يتشرّف كاتب هذه الافتتاحية بتمثيل المملكة في اجتماعاتها المختلفة ولجانها المختصة، بضرورة نحت تعبير جديد يخلو من معاني الهرميّة أو التراتبية أو الطبقيّة أو التمييز العنصريّ، فتوصّلوا إلى تسميةٍ اصطلاحية تمثّلت بـ»التراث الثقافي غير المادي»، وبالإنجليزية Intangible Cultural Heritage . ويُقصد بهذا المصطلح، كما جاء في ديباجة الاتّفاقية المذكورة، «الممارسات والتصورات وأشكال التعبير والمعارف والمهارات – وما يرتبط بها من آلات وقطع ومصنوعات وأماكن ثقافية – التي تعتبرها الجماعات والمجموعات، وأحياناً الأفراد، جزءًا من تراثهم الثقافي. وهذا التراث الثقافي غير المادي المتوارث جيلاً عن جيل، تبدعه الجماعات والمجموعات من جديد بصورة مستمرة بما يتفق مع بيئتها وتفاعلاتها مع الطبيعة وتاريخها، وهو ينمّي لديها الإحساس بهويتها والشعور باستمراريتها، ويعزّز من ثم احترام التنوع الثقافي والقدرة الإبداعية البشرية. ولا يؤخذ في الحسبان لأغراض هذه الاتفاقية سوى التراث الثقافي غير المادي الذي يتفق مع الصكوك الدولية القائمة المتعلقة بحقوق الإنسان، ومع مقتضيات الاحترام المتبادل بين الجماعات والمجموعات والأفراد والتنمية المستدامة». وعلى ضوء التعريف الوارد في الفقرة السابقة؛ يتجلّى التراث الثقافي غير المادي في المجالات التالية: أ) التقاليد وأشكال التعبير الشفهي، بما في ذلك اللغة كواسطة للتعبير عن التراث الثقافي غير المادي؛ ب) فنون وتقاليد أداء العروض؛ ج) الممارسات الاجتماعية والطقوس والاحتفالات؛ د) المعارف والممارسات المتعلقة بالطبيعة والكون؛ هـ) المهارات المرتبطة بالفنون الحرفية التقليدية.

ولـمّا كان صون التراث الثقافي بشقّيه، الماديّ وغير الماديّ، واحدًا من أولويّات السياسات الثقافية في الأردن، لِمَا فيه من معانٍ ساميةٍ تعمل على تعزيز شعور الإنسان باستمراريته، ودعم هويّته، وتشجيعه لاستثمار هذا التراث في التنمية المستدامة؛ فإن هذه المجلة ستسعى جاهدة لبثّ رسالة تهدف إلى تحقيق الصون الحكيم لتراثنا الثقافي غير المادي، بنقله للأجيال القادمة، والبحث فيه، وتوثيقه، وجرد عناصره المختلفة، استنادًا إلى المجتمعات والجماعات الحاملة له، وبما ينسجم مع المعايير الأمميّة الحديثة، وخاصّة اتفاقية اليونسكو المذكورة. لذا، فلن تقتصر المساهمات في هذه المجلة على الدراسات النقدية المحدّدة بمواضيع معيّنة، والنصوص الأدبية، بل ستتجاوزها لتكون المجلة فضاءً لأبناء المجتمع العارفين بتراثهم الذي مرّ عبرهم ليصل إلينا بتجلياته المختلفة، مُتجاوزًا تقلّبات الزّمن، والسياسة، والحروب والاستعمار، فتصبح المجلّة بذلك ميدانًا لبث تطلعاتهم، وشجونهم، واقتراحاتهم ورؤاهم التي سيرعاها صنّاع القرار والعاملون في إدارة التراث الثقافي غير المادي في الأردن، والباحثون فيه، ويختطون الاستراتيجيات اللازمة لصون هذا التراث وتمريره إلى الأجيال القادمة.

وتسعى المجلة إلى استثمار التراث الثقافي غير المادي الخاص بالأطياف المجتمعية المختلفة في الأردن لتعزيز مبادئ التنوع الثقافي القائمة على بث ثقافة السلام والحوار البنّاء في إطار تواصل الثقافات، باعتبار أن التراث الثقافي غير المادي حقّ إنساني مثله مثل الحقوق الثقافية الأخرى. وتُخصِّص المجلة حيّزًا لا بأس به لبيان دور مؤسسات المجتمع المدني المعنية بصون التراث غير المادي، إذ يمكنها المساهمة بفعالية عالية في طرح الأفكار والمبادرات

وتطوير منهجيات ملائمة لصون التراث غير المادي وتفعيله وإحيائه، فنشاطاتها وفعالياتها تعد مكمّلة لما تجهد به المجتمعات المحلية في سعيها لصون تراثها. وستخصّص المجلة في الأعداد اللاحقة بابًا يُعنى بالمنافع التي تقدّمها اتفاقية اليونسكو المذكورة للحكومات والقطاع المدني، ومنها مثلاً المساعدة الدولية الخاصة بدعم البرامج والمشروعات والأنشطة التي تنفذ على الصعيد الوطني، وغير ذلك من منافع تطبيق هذه الاتفاقية.

يعد الغناء التراثي، وما يرتبط به من موسيقى وممارسات وطقوس، من النواحي المهمة لفهم البناء الرمزي للتاريخ والخبرات الاجتماعية المتراكمة عبر الزمن؛ فالتقاليد الغنائية والموسيقية، التي ترتبط بالدين لدى بعض الثقافات، ما هي إلا جزء من التعابير عن العلاقات الاقتصادية والسياسية، وتمثل جانبًا من العمليات الذهنية للحياة اليومية لدى الشعوب. وترتبط الفنون الأدائية بالغناء والموسيقى ارتباطًا وثيقًا، إذ تمثل تعابير رمزية لقيم ثقافية مشتركة تمسّ المعتقدات والجماليات والإبداع، وتلعب دورًا في الحياة الاجتماعية والطقسية، لأنها تؤدَّى في المناسبات الاجتماعية والاحتفالات المقامة بتواريخ معينة في السنة، وغير ذلك.

وانسجامًا مع المفاهيم السالفة، نُشِرت في هذا العدد مقاربات مختلفة دار أغلبها حول التراث الغنائي وما يتصل به من ممارسات في الأردن والعالم العربي، إذ إن هذا النمط من التراث في الأردن وغيره الكثير، لا يمكن فصل تجلياته عن سائر الثقافات السائدة في المنطقة. وكان للأغاني التراثية في الأردن نصيب الأسد من مواد العدد، فجاءت أولاها تتحدث عن أهازيج الثورة العربية الكبرى، وتبعها الحديث عن الأغنية الشّعبية الأردنية، بما في ذلك الأغاني الدرزية والشركسية، وخصائصها، وروادها، وبعض أنماطها، كأغاني الزفة والحصيد. وتأمل هيئة التحرير مستقبلاً تلقّي مساهمات أخرى حول سائر التقاليد الغنائية لدى أطياف المجتمع الأردني المتنوعة.

ويتعدّى هذا العدد نطاق المحليّة ليخرج بتطلعاته إلى الأنماط التراثية للغناء الشعبي وممارساته ذات الصلة في بعض الدول العربية، نحو أغاني الصهبة والموشحات الأندلسية في مكة المكرمة، والطنبورة في دولة الكويت، وأغاني الضمة البورسعيدية والنوبية في مصر. وتضمّن العدد طروحات حول أغاني الأمومة في تونس، والأدب الكردي، وتقاليد الزواج المسيحيّة في الأردن وما يتصل بها من تراث شفوي وممارسات. كما احتضن العدد عرضًا لمنجزات «جمعية الحنّونِه» كمثال على أفضل ممارسات صون التراث غير المادي، وآراء حول دور الفنان الأردني الراحل توفيق النمري في حفظ الموروث الأردني، والعباءة ومدلولاتها الثقافية، وحوارًا مع رائد من رواد التراث الغنائي الأردني وحافظيه وممارسيه، الأستاذ غازي مياس، ونصًا شعريًا مُبرزًا فيه صاحبه عناصر الأصالة والضيافة في الأردن، ونصًا أدبيًا إبداعيًا آخر يستنجد فيه كاتبه بالتراث الغنائي العربي لاستشراف مستقبل مشرق، علاوة على عرض لبعض الكتب الصادرة حديثاً في هذا الحقل.

رئيس التحرير
هاني فيصل هياجنه

الفنون الشعبية

مجلة فصلية - تعنى بالتراث الثقافي غير المادي وقضاياه وتصدر عن وزارة الثقافة في المملكة الأردنية الهاشمية

العدد 21 لعام 2016

رئيس التحرير المسؤول

هاني هياجنه

سكرتير التحرير

أماني ابو حمور

أعضاء التحرير

مصطفى الخشمان

أحمد شريف الزعبي

محمد سلام جميعان

الترجمة

سمية عواد

التصميم والإخراج الفني

al-safir PRINTING PRESS

مطبعة السفير

Tel. 4657015 - 4657052

المملكة الأردنية الهاشمية - وزارة الثقافة

مجلة الفنـــون الشعبيـــــــة

قواعد النشر وأحكامها

1) مجلة "الفنون الشعبية" فصلية ترحّب بالأبحاث والمقالات المختصّة بالتراث الثقافي غير المادي في المملكة الأردنية الهاشمية، والوطن العربي، وباللغتين، العربية والإنجليزية.

2) تُرسل المواد إلى مجلة "الفنون الشعبية" إلى البريد الإلكتروني (أدناه)، على هيئة ملفٍّ مرفق، مطبوعةً إلكترونيًا (MS-Word) ومُنضَّدة، ويُفضَّل أن تتراوح المادّة ما بين3000 و5000 كلمة، على أن تُرفَقَ كلّ مساهمةٍ بملخّص لا يزيد عن 200 كلمة، لكي يُترجم بعدها إلى اللغة الإنجليزية، أو العربية إذا كانت المساهمة باللغة الإنجليزية.

3 ترسل الأشكال والجداول والرسومات والخرائط والنوتات الموسيقية والصور أو غيرها من الأشكال التوضيحية، بما يتناسب مع موضوع البحث، موثّقة وِفقَ أسس التوثيق العلمي الذي يراعي حقوق الملكية الفكرية، على أن تُرقَّم على التوالي حسب ورودها في البحث، وتُزوَّد بعناوين وشروحات، ويُشار إلى كلّ منها بالتسلسل نفسه في متن البحث، وتقدّم على ورقة منفصلة. وتُفضَّل المجلةُ الصورَ الرقميّة الأصليّة والجديدة بدون معالجة على أن تكون ذات دقةٍ تصويرية عالية 300 dpi/inch resolution على الأقل، ويتحمّل الباحث مسؤولية حقوق الملكية الفكرية لمثل هذه الصور وسائر المواد التوضيحية.

4) أوّليّة النشر في المجلة تكون للمجالات الـمُستكتب بها، علماً بأن المجال مفتوح لكل المساهمات المعنية بمجالات أخرى من التراث الثقافي غير المادي.

5) أن تُعتَمد الأصول العلمية المعروفة من حيث طريقة التناول والإحالات إلى المراجع، وترتيبها ألفبائياً، على أن تُدرج الهوامش في ذيل البحث أو المساهمة. كما يشار إلى المصادر الشفهية، ويذكر اسم الإخباري أو الراوي، واسم العمل الميداني، مع الإشارة إلى الوعاء الذي وُثّقت فيه المادّة إن وجد، ومكان الجمع وتاريخه.

6) تخضع المواد الـمُرسَلة للتقييم، ولن تعاد إلى كاتبها في حال الاعتذار عن النشر، كما أن المجلة ليست مُلزمة بإبداء أسباب الاعتذار.

7) يُرسِل الكاتب، نسخة من سيرته الذاتية المختصرة، وصورة شخصية، ورقمه الوطني، إن كان أردنيًّا، ورقم حسابه البنكي إذا كان من خارج الأردن.

8) يخضع ترتيب المواد في المجلة للأسس الفنية، والرؤية الإخراجية، ومحتوى المادة، ولا علاقة لذلك بجودتها أو قيمتها العلمية، ولا بمكانة الكاتب.

9) تعتذر المجلة عن عدم نشر أي مادّة سبق نشرها في أي فضاء، وينطبق ذلك على المواد قيد النشر.

10) سيُبَلّغ الكاتب بوصول مادته للمجلة خلال شهر، وبرأي اللجنة الاستشارية بالقبول أو الاعتذار بعد التقييم خلال شهرين، والعدد الذي ستنشر فيه المادة.

11) يُمنحُ الكاتب مكافأة مناسبةً عن المادة التي تُنشر.

المراسلات: تُرسل المواد إلى رئيس التحرير: أ.د. هاني هياجنه على العنوان الالكتروني hani@yu.edu.jo أو hani.hayajneh@gmail.com

« المواد المنشورة تعبر عن آراء كتابها ، ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلة أو وزارة الثقافة إلا إذا اشارت إلى ذلك صراحة »

لوحات الغلاف الخارجية : مديرية التراث

صـــــور داخليـــــــة : مديرية التراث

الافتتاحية — رئيس التحرير

دراسات

من ذكريات الثورة العربية الكبرى: أهالي العقبة ومعان يستقبلون الشريف الهاشمي بالأهازيج — مصطفى الخشمان

الأغنية الشعبية: مقوماتها وخصائصها البنائية — يحيى البشتاوي

الأغنية الشعبية الأردنية ومدى تأثيرها على الأغنية الوطنية الأردنية المعاصرة. — نضال عبيدات

رواد الأغنية الأردنية ودورهم في نشوئها وتطورها — أنس ملكاوي

الأغاني الشعبية الأردنية في العرس الأردني — نضال محمود نصيرات

أغاني الزفة الشعبية الأردنية — أحمد شريف الزعبي

المورث الشعبي في قصيدة الرثاء الأردنية — عماد عبد الوهاب الضمور

أغنية "الحصيدة": نموذج من قرى شمال الأردن (قرية بِشْرى) — محمد علي عبابنه

الغِناءُ الدُّرْزِي في الأردن(١) القوالب الغنائية — محمد غوانمه

التراث الغنائي عند الشركس — عاطف سعيد حاج طاس

غناء الصهبة والموشحات الأندلسية في مكة المكرمة — عبد الله محمد أبكر

طنبورة الكويت — وليد حمد السيف

أغاني الضمة البورسعيدية — محمد شبانه

الأغنية النوبية في جنوب مصر — عادل موسى

عادات وتقاليد

إطلالة على طقوس الزواج عند العائلات المسيحية في الأردن — أليدا مضاعين

افـق

نظراتٌ في الأهازيج الشّعبيّة للأمومة — نزار شقرون

أدب شعبي

الموروثات الشعبية الشفاهية في قضايا الخطبة والزواج — مصطفى الصوفي

حكايات الكرد الشعبية وتراجيدياتهم: "قلعة دمدم أنموذجاً" — يوسف يوسف

رواد

غازي مياس: كنز بشري حيّ يروي سيرته وسيرة تراث الأغنية الشعبية الأردنية — فهمي عبد العزيز الزعبي

فن القول

عادات شعبية — علي سلامة عضيبات

رأي

أهمية دور الفنان توفيق النمري في حفظ الموروث الشعبي الفني الأردني — يوسف الغزو

من صفحات التراث ورموزه .. «عباءة الكرامة والأصالة » — جمال محمد الدبعي

البيئة الشعبية في رواية «ذئب الماء الأبيض » — سمير أحمد الشريف

افضل ممارسات صون التراث الثقافي غير المادي

جمعية الحنُّونة للثقافة الشعبية ودورها في صون التراث الثقافي غير المادي — موسى صالح

حنين

الطائرات الورقية : أحلام الطفولة تحلق في السماء — أشرف محمد

نسائم تراثية

الطّريق إلى قلب جملو — نمر سلمون

بانوراما

نشاطات مديرية التراث — أماني أبوحمور

المكتبة التراثية :

ديوان الدلعونا الفلسطيني. المؤلف : عبد اللطيف البرغوثي — مراجعة: حسين جمعة

كتابان الأغاني الشعبية في الأردن. والأمثال الشعبية المؤلف : هاني العمد — مراجعة : مخلد بركات

الصّهبة والموشحات الأندلسيّة في مكة المكرمة. المؤلف: عبدالله محمد ابكر — مراجعة: منى العجرمي

مدخل الى الأمثال الشعبية الجلفاوية. المؤلف: علي عدلاوي — مراجعة: هشام بنشاوي

صون التراث الثقافي غير المادي: الآفاق والتحديات. المؤلف: هاني هياجنة — مراجعة: عفاف زيادة

دراســـــات

من ذكريات الثورة العربية الكبرى: أهالي العقبة ومعان يستقبلون الشريف الهاشمي بالأهازيج

مصطفى الخشمان *

من الذكريات الجميلة التي ما زالت عالقة بأذهان كبار السن وأحفادهم من أبناء مناطق الجنوب، وتروى في كل مجلس وديوان، ذكرى وصول المغفور له الحسين بن علي إلى مدينة العقبة في شهر أيلول من عام ١٩٢٤م، وكانت مناطق العقبة ومعان وحتى شجرة الطيار قرب القادسية تتبع مملكه في الحجاز.

لقد كان أهل العقبة وما جاورها في انتظار وصول الشريف الهاشمي مفجر الثورة العربية الكبرى، ومنذ أيام والفرسان والرجال الأحرار يتجمعون في مدينة العقبة ينتظرون ذلك الحدث الهام. كانت الفرسان تتجول حول الشاطىء، والهجانه يغرسون عيونهم في الأفق البعيد، والشوق للقاء القائد يشتعل بالأفئدة. وما إن ينزل الفارس أمام ساحة القلعة حتى تتحول ساحات العقبة وشواطىء الخليج إلى غابة من الفرسان، والهجانة يطاولون النخيل ويزرعون الفخر والمجد على رمال العقبة، وتتقابل الصفوف والفرسان تلوِّح بالبنادق والسيوف، والشريف يسير بين أهل النخوة. فهاهم العزوة والعشيرة. ومع انطلاقة الزغاريد وصهيل الخيل يرتفع صوت المحاربين بالأهازيج التي مطالعها :

ياحسين وابشر بالفرج جيناك لو انك بعيد
يا حسين وانزل بالسهل حنّا العباية الضافية
ياحسين حنا عزوتك عالموت الاحمر دزنا

ويسير الأمير بين صفين متقابلين، وعلى أصوات الطبول، ولمع السيوف، وخشخشة البنادق، تتعالى أصوات المشاركين برقصة الرفيحي وهم يهزجون :

سلام مني والسلام على الشريف الهاشمي

ويلتفت المغني والحماس يملأ كيانه، فيجد بعض الحاضرين في معية

* باحث أردني في التراث

الشريف من الأمراء والقادة فيقول على الفور :

سلام مني والسلام على الربوع الحاضرين

ويتقدم القائد فتحيط به مجموعات من أبناء المناطق القريبة، يعرضون أمام القائد وهم يهزجون :

يالله وجّه جاهنا واكفينا شر ولدات النحوس

يالله اليوم نطلبك الستيرة من بالنا عوايدك الجميلة

يا بنت يالّلي بالجبل طلّي وشوفي افعالنا

انتِ غواك ابقذلتك واحنا غوانا ارجالنا

وينظر الشريف الهاشمي في كل اتجاه، فيجد الفرسان والهجانة والراجلة يعرضون أمامه يفخرون بقوتهم وعزيمتهم التي استمدوها من قائد الثورة، ويمرون من أمام قائدهم يلوّحون بالبنادق والسيوف، وأصوات حناجرهم تهز جبال العقبة، وتزرع المجد على أمواج البحر ليثمر الرمل نخلاً ورطباً، وتختلط أصوات الفرسان وزغاريد النساء وصهيل الخيل بأغاني العرضة:

سرنا وقلطناك يا رب الملا الخيَر اللي نرتجي فضايله

تمشي لصاحبنا على وضح النقا واللي يحايلنا نريد نحايله

وهناك مجموعة أخرى من الفرسان تقدم عروضها أمام الملك القائد:

ياحسين ياللّي مانتشى مثلك ولد تهجم على الديرة وتهد اركانها

ومجموعة أخرى تهزج

يالله توكلنا عليك يا سيد المتوكلين

واحنا النشامى في الحرب ذبح العساكر كارنا

وغيرها تهزج:

دقون الطبل يالنشامى دقوا دقة الطبل تقعد كل نايم

وتنحدر الفرسان من رأس النقب والقويره وحسما، ويتلاقون مع الجموع القادمة من معان والجفر والشوبك وجبال الشراة ووادي موسى ووادي عربة، يحيطون بالشريف الهاشمي، ينتظرون منه تلبية رغبتهم بمواصلة القتال حتى تحرير البلاد العربية بكاملها:

شد الحرايب يالشريف لا يرتخي مسمارها

وابوك قبلك ما يهاب يفرح بشبة نارها

وبعد استراحة المحارب لعدة أيام يتحرك موكب الشريف نحو الشمال قاصداً معان. وخلال مروره بين جبال حسمى وقيعانها، تتردد أهازيج الأهل والعزوة وهم يقولون :

يا ونتي ونيتها بين القويرة والعقب

هويتي خليتها عيّت على كل الطلب

وعند مرور الموكب في مواقع المعارك التي دارت بين الأتراك والجنود الشريفية في رأس النقب وأبو اللسن ووهيدة، تهيج كوامن الشوق في المحاربين المحبين، فتشتعل ذكريات الغرام في قلوب الشباب المتفتحة للحب، وتعود بهم الذكرى لأيام القتال في أبو اللسن ووهيدة ويستعيدون بعض أغانيهم:

تسرح وتروّح على وهيدة وابو اللسن صار قوماني

ويستمر موكب الشريف في المسير نحو الشمال الشرقي، ويتوقف الموكب في موقع سمنة غربي مدينة معان بخمسة كيلومترات. وفي مقابلة خاصة مع الشيخ المرحوم محمد فياض (أبو فخري) في بيته في معان عام ١٩٩٢م حدثني قائلاً: « نزل الشريف في سمنة ومن هناك تقدم قاصداً المدينة مشياً على الأقدام بين صفوف الفرسان والهجانة والمواطنين، الذين اصطفوا على جانبي الطريق يهتفون بحياته، وكانت يومها عرضة خيول وهجانة وهم يهزجون:

مرحبا يا سيدي زين المجّنا يا حماة الضيف لوجاك خايف

يوم شاف ركاب ربعه تدّنى صفق الجنحان ريش الخفايف

من شرد يا سيدي ماهو بمنّا قيمته مع لابسات الغدايف

ويقول أبو فخري: كان من بين المستقبلين عدد كبير من المقاتلين من عشائر (اليقوم) الذين كانوا قد جاءوا مع الجرود الشريفية من الحجاز ورافقوا قوات الجيش الشمالي حتى معان. وبعد ذهاب الجيوش المقاتلة إلى الشام بقي عدد من هؤلاء في مدينة معان، وكان عددهم يزيد على (٢٠٠) مائتي مقاتل، وكانوا ضمن المستقبلين للشريف الهاشمي ويهزجون:

حنّا اليقوم الفين وزايد وعاشنا أربع مجايد

ويصل الشريف إلى مدينة معان بين أهازيج الفرسان وزغاريد النشميات، والرصاص يرسم صورة الوطن على الآفاق البعيدة، وعلى ضوء النار المشتعلة يسمر السامرون في معان وقد جاءوا من كل أنحاء المنطقة، يفخرون ببسالتهم واستهانتهم بالموت في سبيل الوطن. وتردد الصحراء صدى أغانيهم الحماسية:

يالله طلبتك يا كريم بارودة بمصفوفها
وبمهرة وقم الرباع الغشمرية اتحوفها

ويسخرون من الجبان ويتساءلون عن سبب جبنه ورعونته:

يا قاعدا عند الحريم يا شين علّم وش بلاك
خايف على روحك تضيع هويتك تصبح وراك

وحدثني أبو فخري عن مجيء الأمير عبد الله بن الحسين الملك المؤسس إلى معان في عام ١٩٢٠، حيث استقبل موكب الأمير بالأهازيج:

يا امير صوت للشباب يومن نجينا تزحم
لباسة الشمغ الحمر ذباحة ما ترحم
يا طايحا سوق المبيع عيبا عللي ما يبيع
وان بعتني تراني ابيع وارخص ثمن للي شرى

ويقصد بسوق المبيع سوق الحرب والمعارك.

وتتوالى الحشود من كل حدب وصوب، ويتجمع المحاربون مشكلين حلقات الدبكة وهم يهزجون:

تقولون ولا ما تقولون وابو طلال لا بد عنه

وهذه حلقة تهزج:

طوعناها من معان للجوف ومن الكرك لحدود الطفيلة
برجال لا يعرفون الخوف وبنشامى يشفون الغليلي

وهناك حلقة أخرى من الشباب يهزجون حول النار المشتعلة:

هبت النار والبارود غنى وابو طلال يا حامي وطنا
هبت النار وبراس السيجاره وابو طلال يا حامي العذارى
هبت النار براس الخروبة وابو طلال يا حامي العروبة

ولبث روح الحماس في المحاربين يهزجون:

يا بيض لا تبكن عليه هاذي العمار مقدّره
واللي يموت خله يموت خله يزور المقبرة

وعلى زغاريد النساء تهيج أشواق الشباب والصبايا، فيفخر الشباب بشجاعتهم على مسمع من معشوقاتهم:

يا لابس الجبه مرخي جنايبها
كم كونة صارت حنَا سبايبها

ويعاتبون الفتاة النشمية التي ترضى بالشَّرود الجبان الهارب من المعركة:

يا بنت يا زرق الوشام لا تاخذين اللَي شرد

استعراض قوات الثورة العربية الكبرى في معسكر الغويرة

واخذي الاصيل ابن الاصيل اللي على السر به لكد

***

ويستمر المحتفلون بأهازيجهم مستذكرين معشوقاتهم لنيل الحظوة عندهن:

هيه يا بو قرون امجدلات فوق المتون غاشيهن شقار
صاحبي كل ما هب الهوا مال تمايل يا عويد الخيزرانه
مع مضيق الشعيب انحدرنا شبه مزنا حردها الهبايب

ويستمر المحتفلون في استعراض فنونهم الحربية أمام سيد البلاد، معلنين الولاء والطاعة، فينشرح صدر الأمير وترتسم الابتسامة على شفتيه وقد اطمأن لمجريات الأمور، ويلتفت حوله فيجد قادة وزعماء من مختلف الأقطار العربية، يعلنون له الولاء والطاعه، نذكر منهم الأميرلاي غالب الشعلان، وعبد القادر الجندي، ومحمد علي العجلوني، وخلف التل، وكثير غيرهم، فتكبر فرحة الأمير ويغادر معان وقد تحقق من بزوغ فجر جديد لهذه الأمة، وأصوات الرَّبع والنخوة ترتفع في فضاءات الوطن، وهم يشدّون الأحزمة لبداية مرحلة جديدة:

يا يمه شدي امهيرتي تسلم وانا خيالها
لاشري لها مقنع حرير ريش النعام اجلالها

وتتأسس الإمارة لتكبر مع الأيام ومع طموح الهاشميين والآباء والأجداد، ويأتي عهد البناء وثبات المرتكزات الأساسية، ويتجمع الأحفاد لوصل الماضي بالحاضر، لبناء جسور المستقبل الواعد، ويلتف الربع والنخوة حول الملك الحسين بن طلال وتهزج الفرسان:

غز البيارق عالجبل واتبشري يا بلادنا
بموزر طالع جديد توه درج عا بلادنا
سيفنا يخلي الدم شلال سيفنا ولا يبرى صويبه

***

ويا مرحبا ويا هلا امنين الركب من وين
اقبل علينا الضحى يا زينة اقباله
جوكي النشامى واتبشري يا زين
عقبان من فوق الهجن واسود خياله
حيهم نشامى الوطن حيهم جنود حسين
ربع الكفاف الحمر والعقل ميالة

لقد صدق السلف من أبناء هذا الوطن الذين استقبلوا الشريف الهاشمي في العقبة ومعان، ومن قبله الأمير عبدالله (الملك المؤسس)، وكانوا يمثلون كافة مناطق الوطن العربي من المحيط إلى الخليج، يبشرون قائد الثورة بانبلاج نور الصباح بعد قرون من الظلام الحالك. وما زالت أهازيج الأردنيين الشرفاء الأوفياء تردد صداها الهضاب والأودية والسهول. وهكذا تمضي الأيام ويتحقق الحلم، ويرى الخلف من الأبناء والأحفاد علم الأردن يعلو، وجنودنا حماة الوطن وحراس الحدود يهزجون وهم في طريقهم من الشمال إلى الجنوب:

راكب اللي فوقها رقم الكتيبة مع طريق معان جنّك ساحبات

ورقم الكتيبة مرسوم بالدم على جسم المدرعة:

مرحى لمدرعاتنا رمز القوة لبلادنا

وها نحن نرى الوطن في منعة وقوة وعزة، وحفيد الثورة العربية عبد الله الثاني ابن الحسين يقود هذه السفينة إلى شاطىء الأمان، وهو سامرها وحاديها، وما زلنا نهزج للشبل الهاشمي الذي يستشرف آفاق المستقبل الواعد ونقول له بلسان واحد:

جينالك يا بن هاشم لك السمع والطاعة

الأغنية الشعبية:
مقوماتها وخصائصها البنائية

يحيى البشتاوي*

يعد (ألكسندر هجرتي كراب) أحد الباحثين الذين كرَّسوا جهودهم لدراسة الأدب الشعبي بشكل عام والأغنية الشعبية بشكل خاص، وقد ذهب إلى أن الأغنية الشعبية هي:« قصيدة شعرية ملحنة مجهولة المؤلف، كانت تشيع بين الأميين في الأزمنة الماضية، وما تزال حية في الاستعمال»(١). وذهب العنتيل إلى أن الأغنية الشعبية هي:« قصيدة ملحنة مجهولة، بمعنى أنها نشأت بين العامة من الناس في أزمنة ماضية، وبقيت متداولة أزماناً طويلة»(٢)، في حين يرى مرسي أن الأغنية الشعبية هي:« الأغنية المرددة التي تستوعبها حافظة جماعة تتناقل آدابها شفاهاً وتصدر في تحقيق وجودها عن وجدان شعبي«(٣). وذهب (نطور) إلى أن الأغنية الشعبية هي تلك الأغنية « التي تتواتر شفاهاً بين أفراد الجماعة مكتسبة صفة الاستمرار لأزمنة طويلة، وليست بالضرورة مجهولة المؤلف، كما أنها في رحلتها الطويلة عبر الأجيال قد يتناولها التعديل والتغيير بالزيادة والنقصان؛ أي أنها إبداع جمعي وفني مأثور وتتوسل بالكلمة واللحن والإيقاع»(٤).

ولا شك في أن الأغنية الشعبية تختلف عن غيرها من سائر أشكال التعبير الشعبي، في كونها تؤدَّى عن طريق الكلمة واللحن معاً، لا عن طريق الكلمة وحدها، وقد باتت تعرف بوصفها تسمية لنوع من الأغاني التي ظهرت في كل المجتمعات البشرية، لكنها شكَّلت ركناً من أركان الثقافة وصفحة من الصفحات التي تعكس جانباً من عادات الشعوب وتقاليدها، فهي تنتمي للفلكلور الذي يعج بوفرة من الإبداعات الشعرية والحرفية وأساليب التعبير المختلفة، وأساليب العيش واللباس وألوان الدبكات والرقصات والعادات والتقاليد، ليعطي عبر هذا المخزون العريق الصورة الواضحة المعبرة عن هوية كل أمة من الأمم. وإذا كانت الأغنية الشعبية قد عُدَّت في أدق تفاصيلها عملاً فردياً، فإنها كانت تصاغ في غاية من البراعة، حتى في أشد صورها تركيباً، لتوحي إلى أي فرد من أبناء المجتمع بأنها تخصُّه وحده، ومرتبطة به وبالثقافة الجمعية.

وتبقى الأغنية الشعبية عرضة للتعديلات من خلال حركتها بين أفراد المجتمع ومن جيل إلى جيل. وإذا كان لكل أغنية مؤلف

واحد فإن الموهبة تعد فردية، ولكن الاهتمامات الروحية ومضمون الخبرة ذات صفة مشتركة بين الجميع، لأن الأدب الشعبي يتجاوز الفردية إلى الجماعة الشعبية، التي تعُدُّ الأغنية الشعبية جزءاً منها، لأنها تعبر عن تفاصيل متعددة من حياة أبناء المجتمع؛ إذ يمكن –من خلال الوقوف على محتواها– معرفة أساليب الحياة والعادات والتقاليد المرتبطة بالناس، وما يتداوله العقل الجمعي من أشكال متعددة للأغنية الشعبية، التي تعددت بتعدُّد المناسبات والمواقف التي نُظِمت من أجلها.

وتشكِّل الأغنية الشعبية معياراً حقيقياً للتعرف على ذوق الأمم وحضارتها؛ إذ إنها صورة مباشرة من صور التعبير عن المشاعر الاجتماعية والوجدان الجمعي للشعب. كما أنها مصدر أساسي من مصادر التراث الشعبي الأدبي(٥)، وهي بما تحتويه من مقولات أخلاقية وروحية وفلسفية إنما تجمع في داخلها بين قيم الشعب المتوارثة وأسلوب معايشة حاضره وتطلعاته المستقبلية، لتعبر في الوقت نفسه عن عادات المجتمع وتقاليده، من خلال إفصاحها عن المخزون الفكري والجمالي لأبناء الأمة في مراحل متعددة من صفحات التاريخ.

وتكشف الأغنية الشعبية عن نظام المجتمع الواقعي الذي يعيشه الشعب، خاصة أنه بات يعيش فترة من فترات الصراع الحضاري

* باحث وناقد ومخرج أردني.

الذي يغزوه ويفرض عليه أن يغير بعض مفاهيمه الاجتماعية. وبالتالي فإن الأغنية الشعبية الحية هي التي تنبع من صميم الشعب لحناً ولفظاً وتوارثها الشعب، ثم خضعت لتطوير أو تغيير في محتواها، لتسهم مع غيرها من أشكال التعبير الشعبي في الكشف عن صورة بناء المجتمع الشعبي(٦). فالأغنية الشعبية لا تختلف عن الأدب الشعبي من حيث إنها تستوفي أثراً فنياً، يتوافق مع الجماعة، من حيث موضوعه وشكله.

وتمتاز الأغنية الشعبية عن غيرها من ألوان الأدب الشعبي بتفاعلها مع الأذواق المختلفة، فهي تؤدّى بأشكال مختلفة، وتختلف كلماتها وبعض طرق أدائها من منطقة إلى أخرى في المجتمع الواحد، إلاّ أنها قد تحتفظ بلحنها كما هو عند الجميع، وتحافظ على كلماتها كما هي. ولأن تناقل الأجيال للأغاني عن طريق المشافهة لم يكن أميناً كل الأمانة، فإن ذلك قد أفقد الأغنية طابعها الأصيل وصدقها العاطفي، لأن الذين كانوا يرددونها كانوا يحوّرون فيها ويعدّلون وفقاً لرغباتهم، مما أفقدها رونقها وأصالتها.

المغني الشعبي الفلسطيني إبراهيم محمد صالح (أبو عرب)

وتزدهر الأغنية الشعبية في ظل حركة المجتمعات الشعبية، منطلقة بعفوية وعبر الوعي الجمعي من إيقاع فطري. فهي بطبيعتها الغنائية ذاتية للغاية، وتعالج موضوعها بجدية ونوع من المبالغة الدرامية، حيث يخيم على بعضها جوٌّ فاجع يعبِّر عن مشاقِّ الحياة ومتاعبها ، وبذلك تتناقلها الأجيال من مكان إلى آخر ضمن إبداع متجدد يحمل في مكنوناته القيم الثقافية والحضارية للشعوب. فهي« تعتمد بالدرجة الأولى على ما تؤديه من وظائف في المجتمع، وما تعبر به عن تطلعات ذلك المجتمع وآماله. وليس معنى هذا أنها خالية من المضامين الأدبية أو التعابير الفنية. وتُعدُّ الأغنية معياراً حقيقياً للتعرف على ذوق الأمم وحضارتها؛ إذ إنها تشكل صورة مباشرة من صور التعبير عن المشاعر الاجتماعية والوجدان الجمعي للشعب، لما تتضمنه من تصوير لفكر الأمة ووجدانها، فالأغاني الشعبية تؤدّى كضرورة من ضرورات الحياة اليومية للمجتمع، وتستخدم بوصفها وسيلة من وسائل التعرف على المستوى الفكري للمجتمع من خلال تركيباتها اللغوية والأدبية وتآلفها اللحني، وتداخل إيقاعاتها الصوتية والموسيقية. وتؤدي الأغنية الشعبية وظيفة اجتماعية بكونها تعد تعبيراً مباشراً عن الممارسات اليومية للحياة، وتجمع في داخلها بين قيم الشعب المتوارثة وأسلوب معايشة حاضره وتطلعاته المستقبلية، وتعبر في الوقت نفسه عن عادات المجتمع وتقاليده بما تحتويه من مقولات أخلاقية وروحية وفلسفية»(٧). ولا يمكن إنكار شعبية الأغنية؛ بمعنى استقبال الجماعة الشعبية لها وترديدهم إياها، فهي تشكل فناً عميق الجذور في تربة الحياة الشعبية، ولها القدرة العالية على التعبير عن وجدان الشعب وهمومه، وهذا ما يؤهلها للعيش طويلاً في ذاكرة الأجيال، بل والامتداد والانتشار بين شرائح اجتماعية متعددة،« فهناك تسليم بدور الجماعة في الإبداع الشعبي عامة والأغنية الشعبية بخاصة، حتى هؤلاء الذين يقولون بالإبداع الفردي لا ينكرون في الوقت نفسه دور الجماعة كلها في إنضاج محاولة الفرد وصقلها وإعادة صياغتها، كما أنه إذا كانت الأغنية إبداع الفرد، فإن الجماعة الشعبية هي التي تذيعها

وتتداولها وتروِّجها وتتواترها، ومن جهة أخرى فإن الجماعة تؤثر دون شك على الفرد المبدع للأغنية الشعبية»(٨)، التي يمكن من خلال دراستها التعرف على النظرة التأملية للشعب وتطلعاته المستقبلية ، وتجربته العملية في صنع الحياة وإعطائها قيماً تؤكد طبيعة وجوده الإنساني وفق إرادته وظروف البيئة المحيطة، وما ينعكس عليه من تطور خلاق يلقي بتأثيره على جوانب الحياة في مختلف المراحل التي مر بها المجتمع. لقد أصبحت الأغنية الشعبية ملكًا للناس أو العامة، وشكَّلت عبر مراحلها مرآة عاكسة لعواطف الإنسان الشعبي وطبيعته وتفكيره. ومما منحها تلك القدرة هو ارتباطها الوثيق بأحاسيس الناس ومشاعرهم، نتيجة لتلك الأنغام والكلمات التي تتغلغل داخل وجدان الإنسان الشعبي، « وكثير من الأغاني الشعبية تعتبر قالباً تصاغ على لحنه نصوص عدة تلائم العصور والحوادث، ولكن لها القالب اللحني نفسه. ومعظم البلاد العربية تتشابه في هذه القوالب اللحنية ولكن تختلف الكلمات واللهجات. إن الأغنية الشعبية شكل متعدد الجوانب من أشكال التعبير الإنساني متأصل لدرجة يصعب معها

تحديد أفضل الاتجاهات لتناولها (...)، ويلاحظ جميع دارسي الأغنية الشعبية أنها ذات طبيعة غنائية، أي إنها ذاتية للغاية، وأنها تعالج موضوعها بقدر من الجدية، وأن مزاجها ليس مزاجاً مرحاً، على الرغم من أنها عاطفية بدرجة كبيرة، لأن هذه العواطف تتميز بالبساطة وليس فيها مشكلة أو صراع، فمعانيها شفافة»(٩).

لقد لخَّص (مرسي) خصائص الأغنية الشعبية ورأى أنها « يجب أن تكون شائعة؛ ولكننا يجب أن نحترز، فليست كل أغنيه شائعة شعبية بالضرورة. وهي أغنية تنتقل عن طريقة الرواية الشفوية، مما أوجد نصوصاً عديدة للأغنية ذاتها، ويمكن أن تبلغ أوج ازدهارها في المجتمعات الشعبية؛ حيث لا يوجد لها نص مدوَّن سواء كان هذا النص شعرياً أم موسيقياً، وهذه الأغنية هي أكثر محافظة على الأسلوب الموسيقي الذي تستخدمه بالقياس إلى غيرها من الأغاني، وسمة المرونة التي تتسم بها تساعدها على الديمومة، فتظل محفورة في ذاكرة الناس وتتعدل باستمرار لمواجهة الأنماط الجديدة في الحياة، ويمكن إضفاء صفة الشعبية على الأغاني التي أبدعها فرد من

المطرب الشعبي الأردني عبده موسى

الأفراد ثم ذابت في التراث الشعبي الشفاهي للمجتمع، لكنه على الرغم من الانتقال الشفاهي والجهل بالمؤلف اللذين تتصف بهما الأغنية الشعبية عامة إلا أنه لا يمكن الجزم بعدم وجود مؤلف معين أو نص معين لبعض الأغاني الشعبية»(١٠).

إن الأغنية الشعبية قد تتغير نتيجة لتغير نمط الحياة وتقلباتها بين الماضي والحاضر، فينشأ الإحساس بضرورة التغيير لكي يحل التعبير الجديد محل القديم، مؤدياً وظائف جديدة يحتاجها المجتمع. وترتبط ارتباطاً وثيقاً بحياة الناس وطبيعة عيشهم، وهكذا جاءت الأغنية الشعبية المنتشرة في الخليج العربي لتقدم الملامح الخاصة التي ارتبطت بحياة الإنسان الخليجي وبيئته وعاداته وتقاليده، مما كان له أثر بالغ على الموضوعات التي تناولتها. وقد امتازت تلك الأغاني بثبات شكلها الفلكلوري، وبالتالي فإن ما يطرأ عليها من تغيرات يبقى مقتصراً على ألفاظها وتعابيرها وجملها وموضوعاتها، إلاّ أن شكلها يبقى ثابتاً لا يتغير.

والأغنية الشعبية متحررة من القيود، ويمكن أن يقوم بها الأفراد من رجال ونساء مجتمعين أو منفردين، حيث يقدمونها بشكل بسيط غير مقيد، وهي في الأصل من إبداع شخص واحد، ثم راحت الجماعة ترددها وتقوم بالتعديل والتبديل فيها، حتى أصبحت ملكاً لها تعبر عن مشاعرها وآمالها وأحلامها، حيث تأثر المبدع الأصلي بروح الجماعة، وانطلق يعبر عن أحاسيسها، ولذلك يصعب أن نرد هذه الأغاني إلى أصولها(١١)، إلا أنها تبقى من الأغاني الشائعة بين الناس والتي ترتبط بالوجدان الشعبي وبالعقل الجمعي للأفراد معبرة عن عاداتهم وتقاليدهم وأخلاقياتهم، وتحمل مضامين فكرية وجمالية تحقق من خلالها وظائف يحتاجها المجتمع الشعبي، مثل التعبير عن حادثة معينة أو تحقيق التسلية والترفيه، فهي تبقى محكومة لتعدد المناسبات التي تُردَّد فيها، حيث يختلف شكلها باختلاف الإطار الذي تعيش فيه، وطبيعة عوامل استمراريتها وقدرتها على ربط الماضي بالحاضر.

وللأغاني الشعبية تأثيرها في المجتمع، فهي تمثل عنصراً معبراً عن مكنونات وجدان الإنسان وكيانه وفلسفته تجاه الحياة، فغدت بذلك أداة تجسيد وتصوير لحياته وآماله وطموحاته، إضافة إلى رصدها لمجمل المراحل الحياتية والتطورات والأحداث الاجتماعية والسياسية التي مر بها، فحملت بذلك صفاء النفس وعمق المغزى وبساطة التعبير الموحي، وعبرت عن حياة الشعب بواقعيتها وطقوسها وعلاقاتها المتشابكة.

الهوامش:

١. ألكسندر هجرتي كراب، علم الفولكلور، ترجمة أحمد رشدي صالح، وزارة الثقافة المصرية، مؤسسة التأليف والنشر، دار الكاتب، القاهرة، ١٩٦٧، ص١٩.

٢. فوزي العنتيل، الأغنية الشعبية، مجلة الدوحة، الدوحة، العدد ١٤، ص٤٠ .

٣. مرسي، أحمد، الأغنية الشعبية، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٦٨م، ص١٧.

٤. نطور، عبد القادر، الأغنية الشعبية في الجزائر، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة منتوري، قسنطينة، ٢٠٠٩م، ص٢٠.

٥. أحمد موسى، الأغنية الشعبية الفلسطينية، مجلة رسالة النجاح، جامعة النجاح الوطنية، العدد ٥٦-٥٧، كانون الأول (ديسمبر)، ١٩٩٧م، ص١٩٥.

٦. ابراهيم، نبيلة ، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار المعارف، القاهرة ١٩٨١م، ص٢٦٦.

٧. نطور، عبد القادر، الأغنية الشعبية في الجزائر، ص١٩.

٨. شمس الدين، مجدي محمد، الأغنية الشعبية بين الدراسات الشرقية والغربية، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٨م، ص٩٣.

٩. نطور، عبد القادر، الأغنية الشعبية في الجزائر، ص٢٢.

١٠. انظر. مرسي، أحمد، الأغنية الشعبية، ص (٦٤. ٦٧).

١١. انظر. السيابي، سعيد محمد، توظيف الأدب الشعبي في النص المسرحي الخليجي، الشارقة : دائرة الثقافة والإعلام ، ط١، ٢٠٠٥م ، ص(١٩٩. ٢٠٠).

الأغنية الشعبية الأردنية ومدى تأثيرها على الأغنية الوطنية الأردنية المعاصرة

نضال عبيدات*

مقدمة

الأغنية في الأردن، جزء من ثقافة شعب، تناقلتها الأجيال المتعاقبة شفاهاً، بعد تغيير كان يضفيه عليها كل جيل لتلائم ذوقه، ولتتقبلها شرائح المجتمع كافة، فمن الأغنية الشعبية استمدت الأجيال الحديثة روح الأصالة، فبنت أغانيها العاطفية والوطنية، وإن كان التركيز بشكل ملموس على الوطنية منها، والتي تم صياغة غالبيتها على نسق الأغاني الشعبية الأردنية، وهذا ما دفع الباحث لتقديم دراسة تبين مدى تأثير الأغنية الشعبية الأردنية على الأغنية الوطنية الأردنية المعاصرة من حيث الكلمة واللحن.

لقد كان — وما زال– للأغنية الوطنية في الأردن دور هام، برز من خلال شمول تلك الأغنية العديد من الجوانب الحياتية للإنسان الأردني، حيث عبرت بصدق وأمانة عن آماله وأحلامه ونبضه وأفراحه وأتراحه، وسطرت صور الكفاح الوطني له وارتباطه بالأرض؛ وقد حفلت سنوات النصف الثاني من القرن العشرين بمجموعة من الأنماط الغنائية الوطنية الأردنية التي تنوعت كلماتها ما بين الفصحى والعامية –وإن كانت الفصحى ذات ظهور قليل–، انطلاقاً من ألحان عدد من رواد هذه الأغنية أمثال توفيق النمري، روحي شاهين، جميل العاص، وغيرهم، خَلَفَهُم بعد ذلك العديد من الملحنين الأردنيين المعاصرين.

ومن الجدير بالذكر أن التركيز على الأغنية الوطنية الأردنية، جرى باعتبارها تبرز عقلية الشعب الأردني، إلى جانب مساهمتها في التعبير عن خواطره النفسية والفنية وانعكاس ذوقه، وإظهار همومه المعيشية، وهي تتأثر وتتفاعل مع جميع الأحداث المهمة التي تحدث في حياة المجتمع الأردني مجسّدة ذلك في كلماتها، وهي جزء لا يتجزأ من الثقافة.

أولاً: الأغنية الشعبية الأردنية:

اعتمدت الأغنية الشعبية في الأردن من حيث الكلمة على اللهجة العامية الدّارجة (المتداولة) بين أفراد الشعب في حياتهم اليومية، أما اللحن فتميَّز بالمساحة الصوتية الضيقة، بالإضافة إلى بساطته وخلوه من الزخارف في معظم الأحيان. وتميز هذا النوع من الغناء باستخدام الآلات الموسيقية المحدودة، وهي الشبابة والمجوز والربابة واليرغول. ولقد تميز الأردن بظهور العديد من الألوان الغنائية الشعبية التي ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بدورة حياة الإنسان الأردني منذ ولادته وحتى وفاته، ويظهر ذلك من خلال تناولها لمواضيع كثيرة، لا سيما الأفراح والأتراح في المناسبات الاجتماعية المختلفة، بالإضافة إلى التغني بالوطن والقائد، والحماس والنخوة والرجولة والشهامة، والفروسية وأدواتها، وكذلك البيئة ومحيطها، ووصف جمال الفتاة والتغزل بها إلى جانب القتال في الحروب بمختلف أنواعه١.

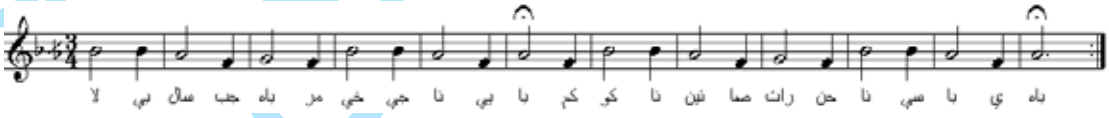
ثانياً: الألوان الغنائية الشعبية في الأردن:

لقد قُسِّم الغناء الشعبي في الأردن إلى عدة ألوان، تبعاً للمناطق الجغرافية المختلفة، وهنا سنتحدث بإيجاز عن أكثر تلك الألوان شيوعاً، وذلك على النحو الآتي:

١. الغناء البدوي: وهو الغناء الذي يُؤدَّى في البادية الأردنية، ويقسم الى عدة ألوان نذكر منها:

أ– الحُداء: غالباً ما يتكون مقطع الحداء من بيتين شعريين على وزن واحد، ويتشابه الصّدر في قافية واحدة، والعجز في قافية أخرى، مثال:

لابِسِ الجُبَّهْ مِرْخِـــــيْ جِنَابِيَه — كَمْ كُوْنَـةٍ صَـارَتْ حِنَّا سِبَابِيَها

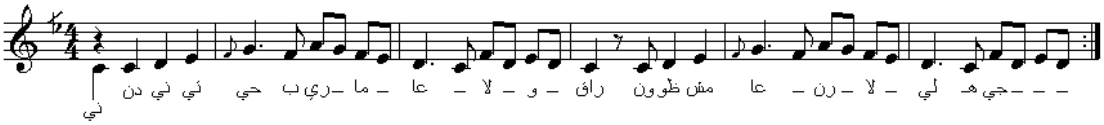
لابَتِيْ حَيّهْ رَقْطَهْ رَصْـــدِ عِلَّـهْ — لَمْسَهَـــا لَيِّنْ وَالسَّـــــمْ بَنْيَابَهَـا

* أستاذ مساعد، قسم الموسيقا، كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

ب- الهجيني: يتكون مقطع الهجيني عادة من بيتين شعريين على وزن واحد، ويتشابه الصّدر في قافية واحدة، والعجز في قافية واحدة أخرى، مثال:

دَنّيِّتِ حِبْـــــــــــرِ مَعَ الأَوْراقْ وأنْظُـــــــــــــمَ أشْعَاراً لَلِهْجِيْـنِ

سِـــــــرْ يا قَلَمْ وإنْصَحِ العِشَّاقْ اللّـــــــــــيْ بْهَواهُمْ غَشِيْمِيْـنِ

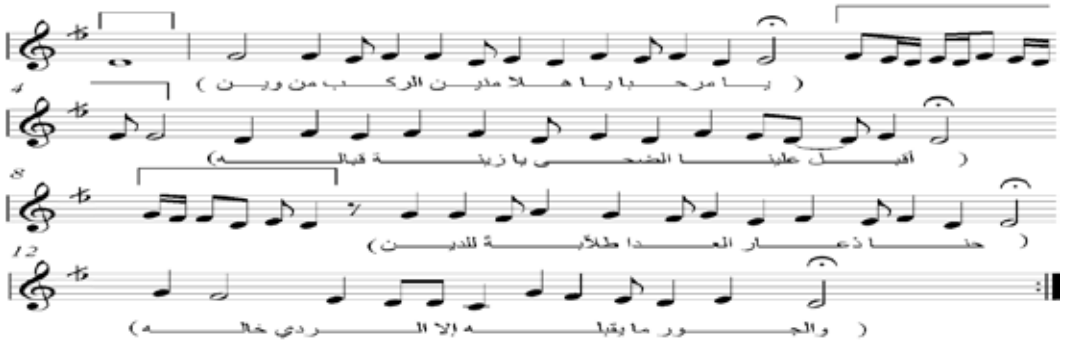
مدونة موسيقية رقم (٢) – أغنية "دَنّيِّتِ حِبْرِ"



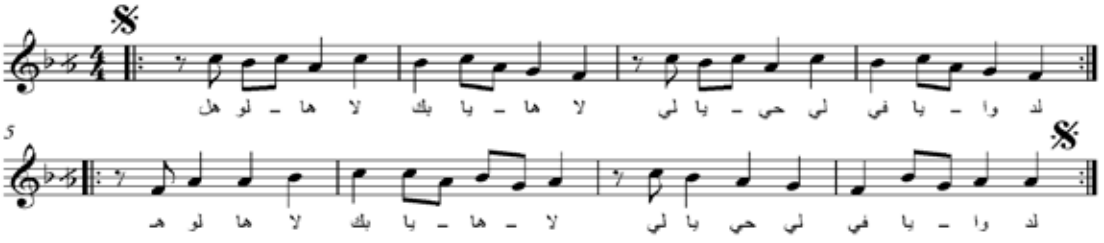
ج- الـشروقي: يعتمد هذا الغناء على الارتجال، ولا تخضع نصوصه إلى عدد محدد من الأبيات الشعرية، ويتشابه فيها الصّدر في قافية واحدة، والعجز في قافية واحدة أخرى، مثال:

يَا مَرْحَبَـــا يا هلَا مْنِيْنِ الرَّكِبْ مِنْ وِيْنْ أَقْبَلْ عَلِيْنَا الضَّحَىْ يَا زِيْنَةِ قْبَالَـــــــهْ

حِنَّـا ذِعَارَ العِدَىْ طَلاّبَـــــــــةً لَلْدّيْنْ وَالجُوْرْ مَا يِقْبَلَهْ إلاّ الرِّدِيْ خَالَـــــــهْ

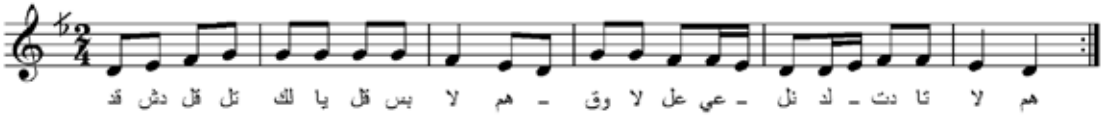
مدونة موسيقية رقم (٣)– أغنية "يَا مَرْحَبَا يا هلَا "

د- السـامر (القصيـد): يتكون مقطع السامر عادة من بيتين شعريين على وزن واحد، ويتشابه الصّدر في قافية واحدة، والعجز في قافية واحدة أخرى، مثال:

هَلا وْهَلا بَكْ يا هَـــلا لِـــــي يَا خَلِيفي يَا وَلَـدْ

مدونة موسيقية رقم (٤)– أغنية "هَلا وْهَلا"

٢. الغناء الريفي: وهو الذي يُؤدَّى في المناطق الريفية (القروية) الأردنية، وله عدة أنواع منها:

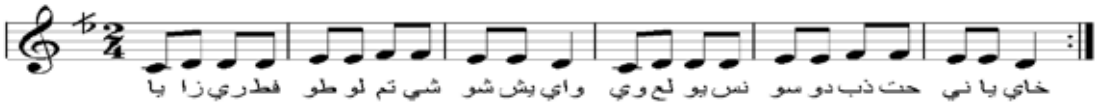
أ- دَلْعونَـا: يتكون هذا الغناء من بيتين (أربع شطرات)، تتحد الثلاثة الأولى منها في قافية واحدة، بينما تلتزم الرابعة غالباً بقافية الدلعونية (وْنا)، وأحياناً تلتزم بقافية مشابهة لها مثل (وْما)، مثال:

قَدِّيْشْ قَلْتِلَّكْ يا قَلْبِيْ سْلاهُـــمْ　　وِاقْلَعِ العِيْنِ إنْ لَدَّتْ تَلاهُـمْ
صارْ لِيْ سَنْتِيْنِ وآنِيْ بْهَوَاهُـمْ　　سَهْرانِ اللَّيالِيْ مَحْرُوْمَ النُّوْمَا

مدونة موسيقية رقم (٥)– أغنية "قَدِّيْشْ قَلْتِلَّكْ"

ب- زَرِيـف الطُّـول: تنتظم نصوص هذا الغناء في بيتين من الشعر (أربع شطرات)، تشترك الثلاثة الأولى منها في قافية واحدة، في حين تلتزم الرابعة بالقافية الزريفية (نَا)، مثال:

يا زَرِيـــــفَ الطُّوْلْ وْتِمْشِيْ شْـوَيِّ شْوَيْ　　وِالعْيونِ السُّوْدْ ذَبْحَتْنـــــــيْ يا خَيْ
شِفْتِ شْوِيقِيْ وِنُّهْ مْقَيِّلْ تَحْتِ الفَـــــــيْ　　مِثِلْ زوْلُـــهْ ما شُفِتْ بِبْلادِنَـــــــا

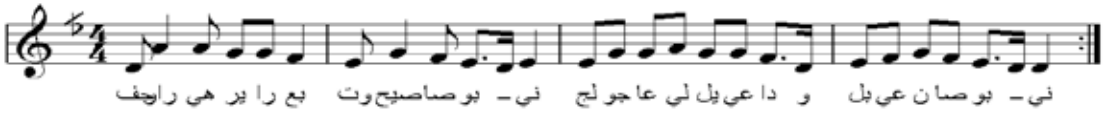
مدونة موسيقية رقم (٦)– أغنية "يا زَرِيفَ الطُّوْلْ"



ج- الجَفْـرَهْ: تنتظم نصوص الجفرة في بيتين من الشعر (أربع شطرات) تنتهي الثلاثة الأولى بقافية واحدة، في حين تلتزم الرابعة بالقافية الجفراوية (يّه)، مثال:

جَفْرَه وْهي يَالرَّبُعْ وِتْصيْحْ صَابونِيْ　　لَجُّوْا عَلَيَّ العِدَىْ بَالعيْنْ صَابونِـيْ
لَوْ قَطَّعونِيْ شُقَفْ وِلْواحْ صَابـــوْنِ　　ما حَيِّدْ عَنْ عِشْرِتَكْ يا نُـوْرْ عِينَيَّهْ

مدونة موسيقية رقم (٧)– أغنية "جَفْرَه وْهي يَالرَّبُعْ"



ثالثاً: خصائص الأغنية الشعبية الأردنية:

أ- الخصائص الشعرية:

تميزت الأغنية الشعبية الأردنية باستخدام اللهجة العاميّة، بالإضافة إلى توازنها بين المكونات الشعرية والمكونات اللحنية، وتساوي المقاطع الشعرية نصيّاً مع المقاطع الغنائية لحنياً في أغلب الأحيان، كما تميزت الأغنية الشعبية الأردنية بالترابط القوي بين المعنى والمبنى في نص الأغنية، وكذلك الترابط الوثيق بين الكلمة واللحن. كما استخدمت الأغنية الشعبية الأردنية صوراً شعرية وبديعيّة جميلة مستوحاة من البيئة تضمنت مختلف الأدوات الحياتية، بالإضافة إلى استخدامها قوافي شعرية ميّزت كل لون غنائي عن غيره من الألوان الغنائية الشعبية الأردنية٢.

ب- الخصائص اللحنية:

اتسمت الأغنية الشعبية الأردنية بالبساطة والوضوح في جميع عناصرها، ويظهر ذلك من خلال الارتباط التام بين تلك العناصر، واعتمدت الأغنية الشعبية الأردنية في كثير من ألحانها أسلوب التسلسل النغمي المباشر وإن احتوت على قفزات موسيقية بسيطة وقليلة، كما اعتمدت اعتماداً مباشراً على أسلوب التتابع اللحني (Sequence)، كذلك فإن كثيراً من الأغاني الشعبية الأردنية ركزت في بنائها اللحني على الطبقة الموسيقية المتوسطة٣؛ أما من الناحية الإيقاعية، فنجد أن الإيقاعات المصاحبة للأغاني الشعبية الأردنية بسيطة في غالبيتها، مثل: الملفوف، المقسوم، البلدي، قتاقفتي، وغيرها، وكذلك الأمر فإن الموازين المستخدمة في الأغنية الشعبية الأردنية قد جاءت بسيطة، مثل: ٢/٤، ٣/٤، ٤/٤.

وفيما يتعلق بالناحية المقامية، فنجدها تعتمد بشكل واضح على الجنس الأساسي للمقام (جنس الأصل) في غالبية الأغاني، حيث إن كثيراً منها لا يتعدى ذلك الجنس، وخاصة الأغاني ذات المقطع اللحني الواحد؛ وهنا لا بد من التأكيد بأن الأغنية الشعبية الأردنية قد طرقت مجموعة محددة من المقامات العربية الرئيسية مثل: البياتي والراست والسيكا، ونادراً ما تأتي في المقامات الموسيقية الأخرى، وهي في الغالب لم تستخدم الانتقالات المقامية بالمعنى الصريح وإن تناول بعضها جانباً بسيطاً ومحدوداً في هذا المجال.

رابعاً: مراحل تطور الأغنية الأردنية وصولاً إلى الأغنية الوطنية الأردنية المعاصرة:

لقد مرت الأغنية الوطنية الأردنية في عدة مراحل يمكن تلخيصها في خمس مراحل، وصولاً إلى الأغنية الوطنية الأردنية المعاصرة، وقد جاءت هذه المراحل على النحو الآتي:

المرحلة الأولى: الأغنية الشعبية الأردنية (١٩١٦م – ١٩٤٦م):

قبل تأسيس إمارة شرق الأردن عام ١٩٢١م، كانت حياة البداوة والريف تغلب على معظم السكان، وكان الغناء آنذاك يعتمد على الموروثات الغنائية التي انتقلت شفاهاً من جيل إلى جيل، والتي اتسمت بالبساطة في جميع عناصرها، وقد أخذت الأغنية الوطنية الأردنية في هذه المرحلة ذات السمات والمضامين الخاصة بالأغنية الشعبية الأردنية، والتي سبق وأن أوردناها في بداية هذه الدراسة٤.

المرحلة الثانية: الأغنية الوطنية المصوغة جزئياً على نمط الأغاني الشعبية الأردنية (١٩٤٧-١٩٥٦م):

إن الأغاني الأردنية في هذه المرحلة ما هي إلا إنتاج فني مستحدث يحاكي أغاني التراث، حيث إن معظم سمات أغاني هذه المرحلة تشابهت مع سمات الأغاني الشعبية الأردنية، لكنها اختلفت في أنها استخدمت نصوص المقاطع الأولى من الأغاني الشعبية كجزء لنصوص جديدة، بالإضافة إلى أن الآلات الموسيقية المستخدمة في مرافقة مُؤدّي تلك الأغاني هي آلات التخت الموسيقي العربي الأصيل (قانون، ناي، عود، إيقاع)٥.

المرحلة الثالثة: الأغنية الوطنية الأردنية المصوغة كلياً على نمط الأغاني الشعبية الأردنية (١٩٥٧م-١٩٦٢م):

بدأ الموسيقيون الأردنيون محاولة تطوير الأغاني الشعبية الأردنية من خلال صياغة ألحان على نسق ألحان تلك الأغاني، أو استخدام جزء من جملها اللحنية، ومحاولة ترتيبها، وإضافة بعض الحليّات والزخارف اللحنية عليها، إلى أن وصلت إلى إضافة جملة لحنية كاملة عليها وأحياناً وضع فواصل موسيقية، كما أصبحت الكلمات تصاغ بحرية وانطلاق أكثر؛ وفي أغاني هذه المرحلة تنامى الضرب الإيقاعي فأصبح له شكل محدد بعيد عن العفوية، كما اتسعت المساحة الصوتية للّحن، فأصبحت تصل إلى ديوان (أوكتاف) موسيقي كامل، بالإضافة إلى إمكانية تقسيم هذا اللحن إلى عبارات وجمل لحنية متنوعة، واستخدام التحويلات المقامية البسيطة، وقد كانت الأغاني الوطنية الأردنية في هذه المرحلة تُؤدّى بشكل فردي لمطرب محترف، ترافقه مجموعة الرديدة (المذهبجيه)، بمصاحبة فرقة موسيقية كاملة٦.

المرحلة الرابعة: الأغنية الوطنية الأردنية المبتكرة (١٩٦٢م -٢٠٠٠م):

يقوم هذا النوع من الأغاني على الألحان المبتكرة والجديدة التي تعتمد على الإبداع في التلحين، ولا تقوم على الأغاني الشعبية الأردنية، ونادراً ما يستخدم في جزء منها الألحان الشعبية، وتعتبر هذه المرحلة التي امتدت لأكثر من ربع قرن من أهم مراحل تطور الأغنية الوطنية الأردنية مقارنة بنظيراتها، لذلك نجد أنها أنتجت جيلاً فنياً جديداً أسهم في ابتكار الأغنية الأردنية التي استطاعت منافسة نظيراتها في الدول العربية المجاورة في تلك

الفترة، لا سيما أنها لم تعد تتقيد بقالب الطقطوقة فقط، وإنما استخدمت بعض القوالب الغنائية العربية الأخرى كالقصيدة والموال، كما تميزت الأغاني الوطنية الأردنية في هذه المرحلة بثراء جملها اللحنية وتنوعها، واتساع مساحتها، بالإضافة إلى ظهور المقدمات والفواصل الموسيقية المبتكرة، وكثرة الانتقالات المقامية والتحويلات النغمية، وبعض التحديثات الهارمونية في التوزيع الموسيقي٧.

المرحلة الخامسة: الأغنية المعاصرة (٢٠٠٠م - وما زالت):

شهدت الأغنية الوطنية الأردنية تراجعاً ملحوظاً في جميع جوانبها منذ نهاية العقد الأخير من القرن العشرين حتى الآن، حيث أخذت منحىً آخر تُجاري به روح العصر في إيقاعاتها الراقصة وجملها اللحنية البسيطة. وفي هذه المرحلة انتشرت الأغاني الوطنية الأردنية بشكل منقطع النظير. وقد سيطر قالب الطقطوقة على معظم تلك الأغاني كما كان عليه الحال في المرحلة الأولى، إلى جانب بعض القوالب العربية مثل القصيدة والقوالب الغربية مثل الأوبريت بشكل قليل جداً، وظهور الألحان الراقصة ذات الجمل اللحنية البسيطة التركيب، بالإضافة إلى العودة إلى توظيف الجمل اللحنية المقتبسة من الأغاني الشعبية، إلى جانب قلة الانتقالات المقامية والتحويلات النغمية.

وفي هذه المرحلة تمت العودة إلى توظيف الآلات الموسيقية الشعبية (الربابة، الشبابة، المجوز)، بالإضافة إلى وجود بعض الآلات الغربية، وقد لوحظ التراجع في الاعتماد على الفرق الموسيقية التي حلت مكانها آلة الأورغ، تلك الآلة الكهربائية التي تحتوي على أصوات تحاكي كافة أصوات الآلات الغربية والعربية ومنها الشعبية. أما النصوص الشعرية في أغاني هذه المرحلة، فقد صيغت على نسق نصوص الأغاني الشعبية الأردنية، أو تم استخدام أجزاء منها في نصوص الأغاني الوطنية المعاصرة، وقد قلَّ الاهتمام بالأوزان العروضية والقوافي الشعرية، مع التركيز على المضامين الشعرية الوطنية، وانتشار الأغاني الخاصة بكل مؤسسة حكومية على حدة. ويرى الباحث أن هذه المرحلة الخاصة بالأغنية الأردنية تمثل موضوع البحث.

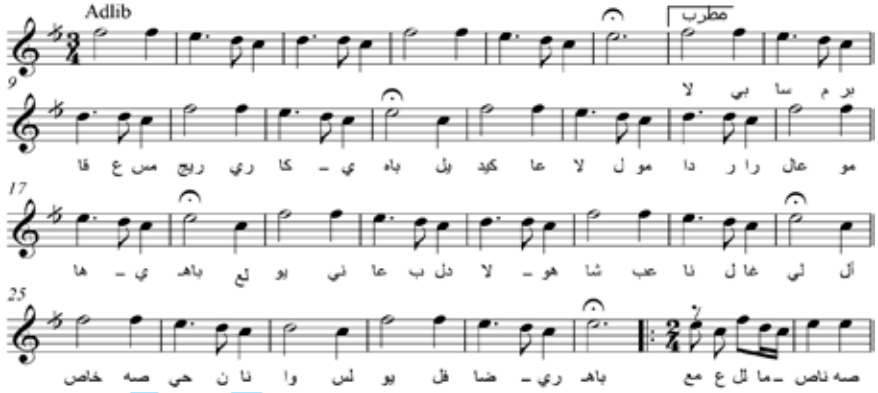
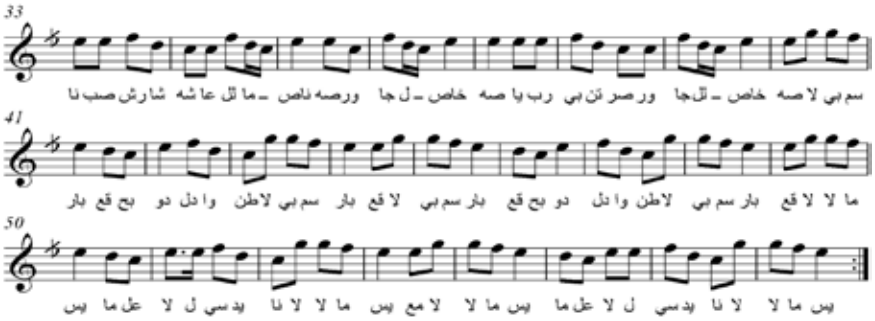
خامساً: مدى تأثير الأغنية الشعبية الأردنية على الأغنية الوطنية الأردنية المعاصرة

قام الباحث هنا بطرح نماذج من الأغاني الوطنية الأردنية المعاصرة مدونة موسيقياً، إلى جانب نماذج أخرى مسموعة فقط، من أجل إظهار مدى اقتباسها من الأغاني الشعبية الأردنية، وذلك على النحو الآتي:

الجزء الأول: النماذج الغنائية المدونة موسيقياً

النموذج الأول: أغنية "رْجالَ الخاصّهْ"

كلمات: خَضِر الأحمد. ألحان: تراث. غناء: متعب السقار. سنة الإنتاج: ٢٠٠٨م.

لاَبِسْ مْبَرْقَعْ ومِسْرِجْ رِكَايِبَه ... يِلْكِدْ عَلَى المْدَرَّعَه المْهَايبَه
وْلَعْيُونِ عَبْدَالله وْشَعِبْنَا الغَالِي ... الخَاصَّه حِنَّا وَالسْيُوفْ الضَارِبَهْ
عَلَى المَنَصَّه نَاصِبْ رَشَّاشُه عَلَى المَنَصَّه ... وِرْجَالَ الخَاصَّه يَا رَبِ تْنْصُرْ وِرْجَالَ الخَاصَّه
لاَبِسْ مْبَرْقَعْ بِحْدُودَ الوَطَنْ لاَبِسْ مْبَرْقَعْ ... لاَ لاَ مَا بِسْمَعْ إلاَّ لسَيِّدْنَا لاَ لاَ مَا بِسْمَعْ

تعليق الباحث على الأغنية:

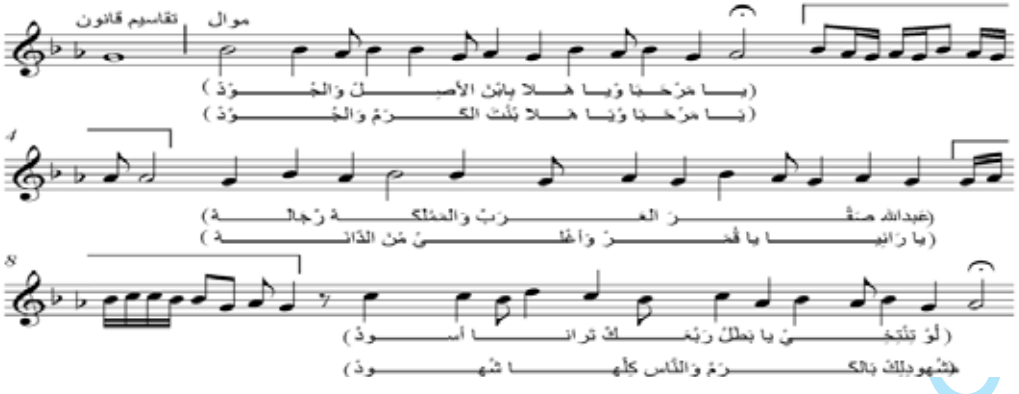
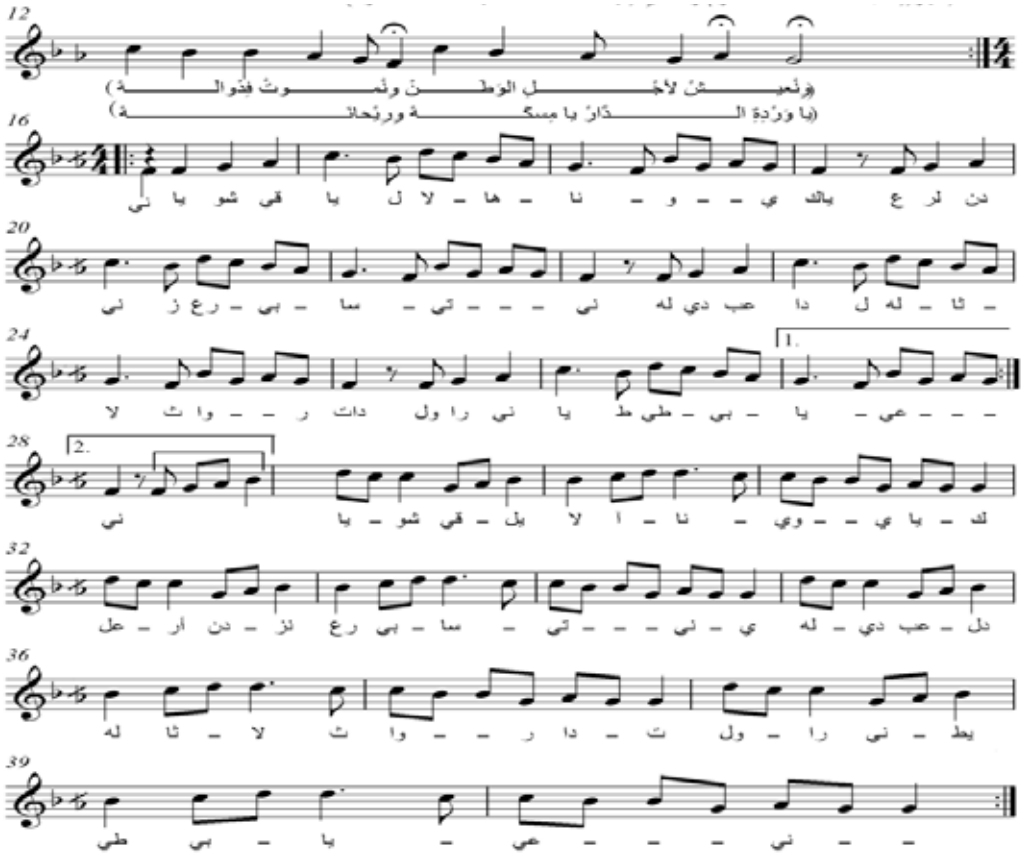
اللحن: جاء اللحن في طبع سيكا على جواب البوسلك، ومن (م١– م٣٠)، نجد أن الجمل اللحنية للمقدمة مقتبسة بصورة كاملة من لحن الأغنية الشعبية الأردنية ذات المدونة الموسيقية رقم (١) في هذا البحث «لابس الجُبَّه»، أما من (م٣١ – م٣٩) فنجد أن الجمل اللحنية مقتبسة من الأغنية الشعبية الأردنية «ماني شايفها»، ومن (م٤٠ – م٥٧)، جاءت الجمل اللحنية هنا بصورة مطورة، لكنها بقيت ضمن الخصائص الموسيقية للأغنية الشعبية الأردنية؛ والضرب الإيقاعي المصاحب لهذه الأغنية هو «الملفوف». ونستنتج مما سبق أن الجمل اللحنية في الأغنية المعاصرة هذه جاءت مقتبسة من ألحان الأغاني الشعبية الأردنية.

الكلمة: اللهجة بدوية، وقد جاءت كلمات هذه الأغنية متوافقة مع لون الحداء الشعبي البدوي الأردني، وذلك من ناحية الوزن والقافية والصورة الشعرية، كما تم اقتباس بعض المفردات من هذا اللون الغنائي وتوظيفها في هذه الأغنية، مثل: كلمة «لابس».

النموذج الثاني: أغنية "يا شوقي"

كلمات: عمر العبدلات ألحان: تراث غناء: عمر العبد اللات وأصالة نصري سنة الإنتاج: ٢٠٠٣م.

يا مَرْحَبَـــا وْيَا هَـــلا بِابْنَ الأَصِلْ وَالجـــــــوْدْ عَبْدالله صَقْرَ العَرَبْ وَالمَمْلَكَـــهْ رْجَالَـــــــهْ
لُـــوْ تِنْتِخِـــيْ يا بَطَلْ رَبْعَـــــكْ تَرَانا أُســـــوْدْ وِنْعِيْشْ لأَجْلِ الوِطَـــــــنْ وِنْمُوْتْ فِدْوالَـــهْ
يا مَرْحَبَا بِبِنْتَ الكَـــــــــرَمْ وَالجـــــــوْدْ يا رانِيَا يا قُمَرْ وَأَحْلَـــــــــىْ مْنِ الدَّانَـــهْ
مَشْهُوْدْلَكْ بَالكَـــــــرَمْ وَالنَّاسْ كِلْها شْهـــــوْد يا وَرْدَةَ الدَّارْ يا مِسْكَهْ وِرِيْحانَـــــــــهْ
يا شُوْقـــــــــــــيْ يا الله آنا وِيَّاكْ عَ الأُرْدُنْ نِـــــــــزْرَع بِساتِيْـــــــنْ
لأَهْـــــــــدِيْ عَبْدَالله ثـــــــلاثْ وَرْدات وِلْرانِيـــــــــا الطِّيْبِ يا عيْـــــنْ
قَطَعْتَ أنا حْدُوْدِ سُوْرِيَّـــــــهْ مِنْ كِثِرْ شُوْقِيْ لَعَمَّانِ وِدِّيْ أَسَلِّمْ عَ حُوْرِيَّهْ الأردن اللِّيْ لَهَا شـــــانِ

مدونة موسيقية رقم (٩)– أغنية ''يا شوقي''

تعليق الباحث على الأغنية:

اللحن: جاء لحن الموال من (م١ – م١٥) في جنس بياتي على النّوى، وهو مقتبس بصورة كاملة من لحن موال ''الشروقي'' البدوي الأردني ''دنيت حبر'' في المدونة الموسيقية رقم (٣) في هذا البحث، أما من (م١٦ – م٢٨) في مقام راست، ونجد أن الجمل اللحنية مقتبسة تماماً من لحن الأغنية الشعبية الأردنية ''يا شوقي'' ذات المدونة الموسيقية رقم (٢) في هذا البحث وهي من لون الهجيني البدوي، ونلاحظ أيضاً في (م٢٩– م٤٠) في مقام بياتي أن كافة الجمل اللحنية مقتبسة بصورة كاملة من ألحان أخرى لذات الأغنية الشعبية ''يا شوقي''، علماً بأن أغاني الهجيني لها عدة ألحان؛ والضرب الإيقاعي المصاحب لهذه الأغنية هو ''المقسوم''. ونستنتج مما سبق أن كافة الجمل اللحنية في الأغنية المعاصرة هذه جاءت مقتبسة بصورة كاملة من ألحان الأغاني الشعبية الأردنية.

الكلمة: اللهجة بدوية، وقد جاءت كلمات هذه الأغنية متوافقة مع لونيْ الشروقي والهجيني، وذلك من ناحية الوزن والقافية والصور الشعرية، وكذلك اقتباس بعض المفردات من هذين اللونين الغنائيين، مثل: ''يا مرحبا يا هلا''.

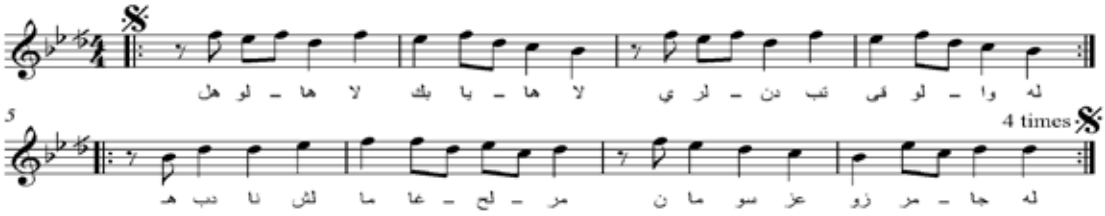
النموذج الثالث: أغنية "الشماغ الأحمر"

كلمات: ماجد زريقات. ألحان: تراث غناء: عمر العبد اللات. سنة الإنتاج: ٢٠٠٤م.

هَلاْ وْهَلاَ وْبِكْ يَا هَلاَ يَا الأرْدُنْ تِبْقَى الاوَلْ — هَدَبْنَا الشْمَاغَ الاحْمَرْ نُومَاسْ وْعِزّْ وْمَرْجَلَـــــهْ

وْعَمَّانْ اْحْضَانِكْ لَمَتْنَا وِبْاَرْبِدْ نِبْنِي خِيْمَتْنَـــا — مِنْ عَزْمْ الزَّرْقَا هِمَّتْنَا وِالعَقَبَهْ حِلوهْ مْدَلَلَـــــــهْ

بِالبَلْقَا مَيِّلْ عْقَالَكْ وْأُنْصُبْ فِيْ مَادَبَا دْلاَلَـكْ — وَالكَرَكْ يَا نِعْمِ رْجَالَكْ وْعَجْلُوْنْ تْبَاهَتْ بِالحَلاَ

مدونة موسيقية رقم (١٠)– أغنية "الشماغ الأحمر»

تعليق الباحث على الأغنية:

اللحـن: جاء لحن هذه الأغنية في طبع سيكا على درجة محيّر، أما الضرب الإيقاعي المصاحب لها هو «المقسوم»، ونجد أن لحن هذه الأغنية قد جاء مقتبساً بصورة كاملة من الأغنية الشعبية الأردنية ذات المدونة الموسيقية رقم (٤) في هذا البحث «هلا وهلا»، دون إجراء أي تطوير عليه.

الكلمـة: اللهجة بدوية، وقد جاءت كلمات هذه الأغنية متوافقة مع لون السامر الغنائي البدوي الأردني، وذلك من ناحية الوزن والقافية والصورة الشعرية، وكذلك اقتباس بعض المفردات من هذا اللون الغنائي، مثل «هلا وهلا بك يا هلا».

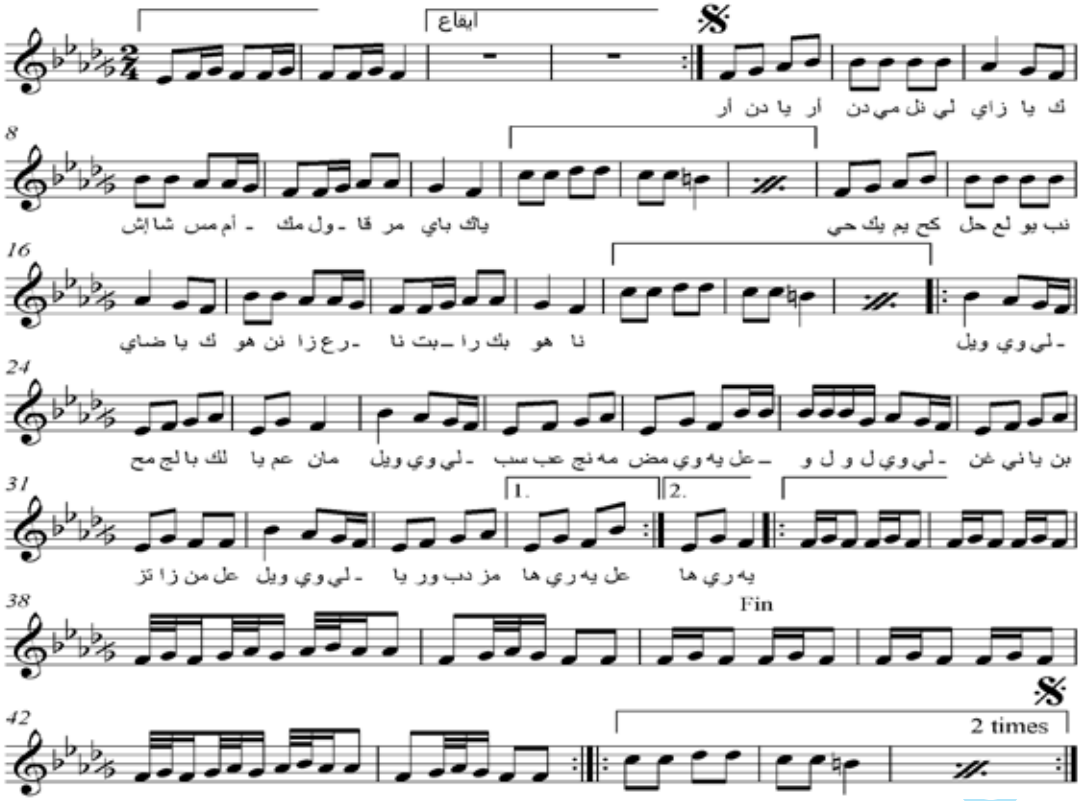
النموذج الرابع: أغنية "أردُنْ يا أردُنْ"

كلمات: ماجد زريقات. ألحان: تراث غناء: أمل شبلي. سنة الإنتاج: ٢٠٠٩م.

أُرْدُنْ يَا أُرْدُنْ مِيْنْ اللِّـــــــــــيْ زَيَّكْ ... الشَّمِسْ أُمَّكْ وِالقَمَـــــــــــــــرْ بَيَّكْ

حَيَّكْ يَا مْكَحَّلْ العْيُـــــــــــــونْ بْضَيَّكْ ... هُـــونْ انْزَرَعْنَـــــا بِتُرَابَكْ هُوْنَـــــــا

ويلْ ويْلـــيْ مَحْلَـــــىْ جْبَالِكْ يَا عَمَّانْ ... عَ الويْلْ ويْلِـــــــيْ سَبْعَهْ بْنَجْمَهْ مَضْوِيَّه

وِيْلِ وِيْلِ وِيْلِـــــــيْ غَنِّيْ يَا بِنْتَ الزَّمَانْ ... وِيْلْ وِيلِـــــيْ يَا وَرْدَهْ بْمَزْهَرِيَّـــــــهْ

تعليق الباحث على الأغنية:

اللحن: جاء لحن هذه الأغنية في جنس بياتي على درجة جهاركاه، من (م٥ – م١٠) ومن (م١٤ – م١٩) نجد أن الجمل اللحنية مقتبسة بصورة كاملة من الأغنية الشعبية الأردنية ذات المدونة الموسيقية رقم (٥) في هذا البحث "دلعونا"، أما من (م٢٣ – م٣٥) فنجد أن الجمل اللحنية مقتبسة من الأغنية الشعبية الأردنية "لَقَّاطاتِ العَكُّوب"؛ والضرب الإيقاعي المصاحب لهذه الأغنية هو "اللّف". ونستنتج مما سبق أن الجمل اللحنية في هذه الأغنية المعاصرة قد جاءت مقتبسة من ألحان أغاني شعبية أردنية.

الكلمة: اللهجة ريفية، وقد جاءت كلمات هذه الأغنية متوافقة مع لون "دلعونا" الغنائي الشعبي الأردني، وذلك من ناحية الوزن والقافية والصورة الشعرية.

النموذج الخامس: أغنية "يا مْهَدِباتِ الهَدَبْ"

كلمات: حبيب الزيودي. ألحان: تراث. غناء: سلوى. سنة الإنتاج: ٢٠١٠م.

رَفِّ رْفُـــوفَ الحَجَـــلْ رَفِّن وَرَا رَفّ — وْخيلٍ اَصَايـــلِ لِفَتْ صَفِّنْ وَرَا صَفّ

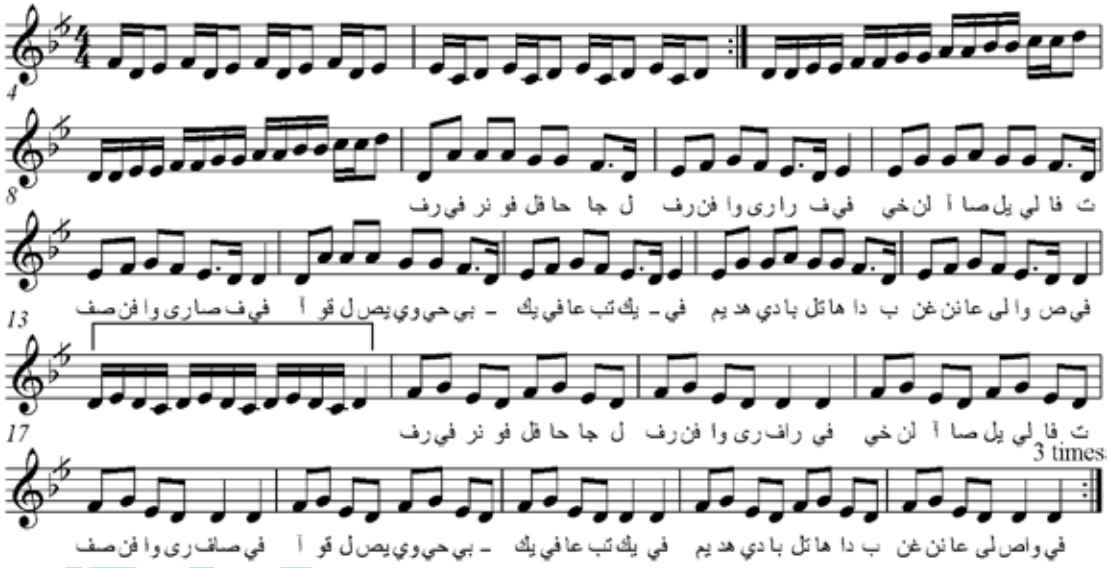
أَقُولْ يا صْوَيحِبِـــي يكْفِي عَتَبْ يكْفِـــي — يا مْهَدِّبـــاتِ الهَدَبْ غَنِّنْ عَلَى وَصْفِي

حَـــورَانِ وْشَمْسِ الحَصَايِدْ لَوَّحِنْ لونُهْ — يِتْوَقَّدِ الجَمْـــرِ يُوْمِنْ تومِـــضْ عْيُونُهْ

نَادِيْ النِّشَامِى يا رَبْعِيْ حَذَرْكوْا تْخُوْنُـــوا — وَالخيلْ لَنْ حَمْحَمَتْ نَنْـــزِفْ لَهَا نِفْرِفْ

يا مْغَلِّنْ أَرْضَنَـــا ومْرَخِّـــصٍ دَمَّكْ — السِّنْدِيـــانْ اسْتَنَدْ عَ جْبَالِنَـــا وْضَمَّكْ

يا وَصْفِـــي يا رُمْحَنَا الموتِ مَا هَمَّكْ — قُلِتْ يا أَرضِ إِرْتَوِيْ ويا نَبِـــعْ لا تْجِفّ

مدونة موسيقية رقم (١٢)– أغنية "يا مْهَدِباتِ الهَدَبْ»

تعليق الباحث على الأغنية:

اللحن: جاء لحن هذه الأغنية في مقام بياتي على الدوكاه، أما الضرب الإيقاعي المصاحب لها هو «قتاقفتي»، ومن (م٥ – م١٢) نجد أن الجمل اللحنية قد جاءت مقتبسة بصورة كاملة من الأغنية الشعبية الأردنية ذات المدونة الموسيقية رقم (٧) في هذا البحث «جفره»، دون أي تعديل عليه، في حين من (م١٤ – م٢١)، نجد أن الجمل اللحنية فيها قد جاءت مبتكرة.

الكلمة: اللهجة ريفية، وقد جاء كلام هذه الأغنية متوافقاً مع لون غنائي شعبي أردني وهو لون «جفره»، وذلك من ناحية الوزن والقافية والصورة الشعرية.

- الجزء الثاني: النماذج الغنائية المسموعة للأغنية الوطنية الأردنية المعاصرة:

م	اسم الأغنية	مؤلف الكلمات	الملحن	المؤدي	المقام المستخدم	الضرب الإيقاعي المصاحب	الكلمات	اللحن
.1	حيطنا مش واطي	رائد شطناوي	تراث	أحمد درايسة	بياتي على كردان	صوت خليجي، ملفوف	اقتباس بعض المفردات الشعبية.	استخدام خمسة ألحان شعبية أردنية.
.2	ابن البلد	رائد شطناوي	تراث	أحمد درايسة	بياتي على كردان	ملفوف	اقتباس بعض المفردات الشعبية.	استخدام ستة ألحان شعبية أردنية.
.3	تسلم الدار	رائد شطناوي	تراث	أحمد درايسة	راست على العجم	ملفوف	اقتباس بعض المفردات الشعبية.	استخدام أربعة ألحان، شعبية أردنية.
.4	أردنا يا أردنا	حسين غرايبة	تراث	أحمد عبنده	راست على العجم	بمب	اقتباس بعض المفردات الشعبية.	استخدام لحن شعبي أردني واحد.
.5	الدرك أهلها	حسين غرايبة	تراث	اللوزيين	راست على كردان	سامري، ملفوف	اقتباس بعض المفردات الشعبية.	استخدام لحن شعبي أردني واحد.
.6	أهل سحاب	رائد شطناوي	تراث	اللوزيين	راست على كردان	ملفوف	اقتباس بعض المفردات الشعبية.	استخدام لحن شعبي أردني واحد.
.7	يا الأمن	منور الدعجة	تراث	اللوزيين	بياتي على الحسيني	ملفوف، هجع	اقتباس بعض المفردات الشعبية.	استخدام لحن شعبي أردني واحد.
.8	نذرن عليَّه	ماجد زريقات	تراث	اللوزيين	راست على المحيّر	قتاقفتي	اقتباس بعض المفردات الشعبية.	استخدام لحن شعبي أردني واحد.
.9	السلك الاحمر	مهدي أبو غزالة	تراث	أمل شبلي	بياتي على الجهاركاه	ملفوف	اقتباس بعض المفردات الشعبية.	استخدام لحن شعبي أردني واحد مع تطوير بسيط.
.10	الزي العسكري	رائد محمود	تراث	بشار السرحان	راست على الكردان	ملفوف	اقتباس بعض المفردات الشعبية.	استخدام لحن شعبي أردني واحد.

.11	شباب قوموا	حبيب الزيودي	تراث	حسين السلمان	بياتي على الماهور	صعيدي	اقتباس بعض المفردات الشعبية.	استخدام لحن شعبي أردني واحد.
.12	عبدالله الثاني	رائد شطناوي	تراث	حسين السلمان	صبا على كردان	ملفوف	اقتباس بعض المفردات الشعبية.	استخدام لحن شعبي أردني واحد.
.13	أول القول ذكر الله	ماجد زريقات	تراث	حسين السلمان	بياتي على المحير	ملفوف	اقتباس بعض المفردات الشعبية.	استخدام لحنين، من الألحان الشعبية.
.14	دقق عحدودنا	رائد شطناوي	تراث	رامي الخالد	هزام على تك شهناز	ملفوف، قتاقفتي	اقتباس بعض المفردات الشعبية.	استخدام خمسة ألحان شعبية أردنية.
.15	طلوا النشامى	ماجد زريقات	تراث	رامي الخالد	راست على الكردان	ملفوف، مصمودي صغير	اقتباس بعض المفردات الشعبية.	استخدام لحن شعبي أردني واحد.
.16	الزرقاء	ماجد زريقات	تراث	عمر العبد اللات	بياتي على الكردان	ملفوف	اقتباس بعض المفردات الشعبية.	استخدام لحن شعبي أردني واحد.
.17	المفرق	ماجد زريقات	تراث	عمر العبد اللات	سيكا على تك شهناز	دويك	اقتباس بعض المفردات الشعبية.	استخدام لحن شعبي أردني واحد.
.18	سكر ع سكر	ضياء الميالي	تراث	عمر العبد اللات	صبا على محيّر	ملفوف	اقتباس بعض المفردات الشعبية.	استخدام لحن شعبي أردني واحد.
.19	سلامي منا	عمر العبد اللات	تراث	عمر العبداللات	سيكا على تك شهناز	ملفوف	اقتباس بعض المفردات الشعبية.	استخدام لحن شعبي أردني واحد.
.20	يا ملكنا الغالي	خضر الأحمد	تراث	متعب السقار	بياتي على محيّر	ملفوف	اقتباس بعض المفردات الشعبية.	استخدام ثلاثة ألحان شعبية أردنية.
.21	قولولها	رائد شطناوي	تراث	مؤمن الشلول	سيكا على تك شهناز	ملفوف	اقتباس بعض المفردات الشعبية.	استخدام خمسة ألحان شعبية أردنية.

نتائج الدراسة:

لقد توصل الباحث في ضوء دراسته إلى مجموعة من النتائج جاءت على النحو الآتي:

١. إن من أبرز الخصائص الشعرية في الأغنية الشعبية الأردنية، استخدامها اللهجة العاميّة، وتوازنها بين المكونات الشعرية والمكونات اللحنية،

وتساوي المقاطع الشعرية نصيّاً مع المقاطع الغنائية لحنياً في أغلب الأحيان، بالإضافة إلى تميزها بالترابط القوي بين المعنى والمبنى في نص الأغنية، وكذلك الترابط الوثيق بين الكلمة واللحن، كما استخدمت الأغنية الشعبية الأردنية صوراً شعرية وبديعية مستوحاة من البيئة المحيطة، وخاصة ما يتعلق منها بالفروسية والرحولة، بالإضافة إلى استخدامها قوافي تميز كل لون غنائي عن غيره من الألوان الغنائية الشعبية الأردنية الأخرى.

٢. إن من أبرز الخصائص اللحنية في الأغنية الشعبية الأردنية، أنها اتسمت بالبساطة والوضوح، واعتمدت في ألحانها على أسلوب التسلسل النغمي المباشر وإن احتوى اللحن على قفزات موسيقية قليلة، كما اعتمدت أسلوب التتابع اللحني على درجات مختلفة (Sequences)، بالإضافة إلى اعتمادها في بنائها اللحني على الطبقة الموسيقية المتوسطة. أما فيما يتعلق بالناحية المقامية، فقد لاحظ الباحث التركيز الواضح على الجنس الأساسي للمقام (جنس الأصل) في غالبية الأغاني، حيث إنَّ كثيراً منها لا يتعدى ذلك الجنس، وخاصة الأغاني ذات المقطع اللحني الواحد، وأنه تم الاقتصار في صياغة ألحان تلك الأغاني على مجموعة محددة من المقامات العربية الرئيسية مثل: البياتي والراست والسيكا؛ وفي الغالب لم تستخدم هذه الألحان الانتقالات المقامية بالمعنى الصريح وإن تناول بعضها جانباً بسيطاً ومحدوداً في هذا المجال.

٣. يكمن تأثير الأغنية الشعبية الأردنية على الأغنية الوطنية الأردنية المعاصرة بما يلي:

- استخدام نصوص الأغاني الشعبية الأردنية أو بعض مفرداتها في صياغة نصوص الأغاني الوطنية الأردنية المعاصرة.
- اقتباس الألحان الشعبية الأردنية أو أجزاء منها في صياغة غالبية الأغاني الوطنية الأردنية المعاصرة.
- المقامات المستخدمة في الأغاني الوطنية الأردنية المعاصرة اقتصرت في غالبيتها على ذات المقامات المستخدمة في الأغاني الشعبية الأردنية.
- غالبية الإيقاعات المصاحبة في الأغاني الوطنية الأردنية المعاصرة هي ذاتها التي استخدمت في الأغاني الشعبية الأردنية، مثل: الملفوف، المقسوم، البلدي، قتاقفتي، وغيرها، كما أن غالبية الموازين المستخدمة في الأغاني المعاصرة هي ذاتها التي استخدمت في الأغاني الشعبية الأردنية، وهي الموازين البسيطة مثل: ٢/٤، ٣/٤، ٤/٤.

الهوامش

١- محمد غوانمة، الأهزوجة الأردنية، مطبعة الروزنا، منشورات وزارة الثقافة، عمّان، الأردن، ٢٠٠٩، ص٢٠.

٢- توفيق أبو الرُّب، دراسات في الفلكلور الأردني، وزارة الثقافة والشباب، عمان، الأردن، ١٩٨٠م، ص١٤

٣- توفيق النمري، الموسيقى والغناء، ثقافتنا في خمسين عاماً، دائرة الثقافة والفنون، عمان، الأردن، ١٩٧٢م، ص٣٧١.

٤- المقصود بالمقطع اللحني الواحد أن المذهب والأغصان في الأغنية يتشابهون تماماً في الصيغة اللحنية (A ويتكرر في كافة المقاطع الغنائية).

٥- إميل حداد، الأغنية الأردنية المعاصرة، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الموسيقى، جامعة الروح القدس، جونية، لبنان، ٢٠٠٥م، ص١١٣

٦- محمد غوانمه، الأهزوجة الأردنية، مرجع سابق، ص ١٠٣ – ١٠٦.

٧- عبد الحميد حمام، الحياة الموسيقية في الأردن في ثمانين عاماً (١٩٢١ – ٢٠٠١م)، وزارة الثقافة، مطبعة أروى، عمّان، الأردن، ٢٠١٠م، ص٧٣-٧٥.

وانظر: نضال عبيدات، التغيرات التي طرأت على الأغنية الوطنية الأردنية منذ استقلال المملكة وحتى الآن، أطروحة دكتوراة غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة، مصر، ٢٠١٣م، ص٥٨-٦٠.

المصادر والمراجع:

١. توفيق أبو الرُّبّ، دراسات في الفلكلور الأردني، منشورات وزارة الثقافة والشباب، عمّان، ١٩٨٠م.

٢. توفيق النمري، الموسيقى والغناء، ثقافتنا في خمسين عاماً، دائرة الثقافة والفنون، عمّان، الأردن، ١٩٧٢م.

٣. إميل حداد، الأغنية الأردنية المعاصرة، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة الروح القدس (الكسليك)، جونية، لبنان، ٢٠٠٥م.

٤. عبدالحميد حمام، الحياة الموسيقية في الأردن في ثمانين عاماً ١٩٢١- ٢٠٠١م، مطبعة أروى، منشورات وزارة الثقافة، عمّان، ٢٠١٠م.

٥. محمد غوانمة، الأهزوجة الأردنية، مطبعة السفير، منشورات وزارة الثقافة، عمّان، ٢٠٠٩م.

٦. ناهد حافظ، الأغنية المصرية وتطورها خلال القرنين (١٩-٢٠)، أطروحة دكتوراه غير منشوره، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة، ١٩٧٧م.

٧. نضال عبيدات، التغيرات التي طرأت على الأغنية الوطنية الأردنية منذ استقلال المملكة وحتى الآن، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة، ٢٠١٣م.

٨. هاني العمد، أغانينا في الضفة الشرقية من الأردن، دائرة الثقافة والفنون، عمّان، ١٩٦٩م.

رواد الأغنية الأردنية ودورهم في نشوئها وتطورها

أنس ملكاوي*

مقدمة

يمثل الإرث الغنائي في الأردن عاملاً مهماً ومساعداً في تطوير الموسيقا الأردنية. ولهذا يستحقُّ هذا الإرث منّا الكثير من حيث الاهتمام به والمحافظة عليه، لما فيه من مفردات شعبية ووطنية واجتماعية، فالنظرة المتفحّصة إلى أغانينا الأردنية تجعلنا ندرك بأن هناك جيلاً رائعاً ممن عملوا على إبداع تلك الأغاني وتطويرها وإثرائها، فكانوا، على اختلاف مواهبهم وقدراتهم واهتماماتهم، خلف تلك النجاحات الواسعة التي حقّقتها الأغنية الأردنية على مرّ السنين.

أعضاء فرقة بيت الرواد في مقر تدريبات الفرقة

ومن الجدير بالذكر أن أمانة عمّان الكبرى قامت عام ٢٠٠٨م بتبني فكرة تأسيس فرقة باسم «بيت الرواد» بمشاركة عمالقة ومبدعي الفن الأردني، الذين ساهموا في نشوء الأغنية الأردنية وتطوّرها، وقد تم إنشاء هذه الفرقة انطلاقاً من دورها في الحفاظ على الهوية الثقافية والاجتماعية الأردنية، وأصالة الأغنية الأردنية ومكانتها في قلوب الأردنيين. وقد بادرت أمانة عمان إلى توفير مقرّ لأعضاء الفرقة، فقامت بمنحهم مكتبة سليمان الموسى- في رحاب الأمانة - لإقامة تدريباتهم، كما تبرعت بتغطية كافة التكاليف المتعلقة بالفرقة، وتخصيص مكافآت شهرية لأعضائها(١).

وتضم فرقة بيت الرواد حوالي ثلاثين فناناً من رواد الأغنية الأردنية من مطربين وعازفين خلال الفترة الذهبية للأغنية الأردنية من ستينيات وسبعينيات القرن الماضي، واضعين نصب أعينهم صون الموروث الغنائي الأردني بشكل خاص، والأغاني العربية الأصيلة بشكل عام، علاوة على المحافظة على الأسلوب الموسيقي والأداء الغنائي الرفيع، إذ يقوم فنانو بيت الرواد بعزف جميع القوالب الموسيقية الآلية مثل السماعي، اللونغا، التقاسيم، وكذلك غناء كافة القوالب الغنائية العربية نحو الموشح، القصيدة، الطقطوقة، الدور، المواّل. بالإضافة إلى أداء الأغاني الشعبية الأردنية والأهازيج الوطنية(٢).

فرقة بيت الرواد أثناء إحيائها حفلاً فنياً

إن التصدي لدراسة سيرة أي فنان أو أديب أو عالم، يقتضي التّعرف على ظروف بيئته، والمجتمع الذي نشأ فيه، مع إلقاء الضوء على أحداث العصر الذي عاشه للوصول إلى دراسة موضوعية وموثّقة. لذا فإن العزم معقود في هذه العجالة إلى التعرض لأبرز رواد الأغنية الأردنية، نحو نشأتهم، ومحطات حياتهم الفنية، وإنجازاتهم، ومشاركاتهم، وإسهاماتهم في نشوء الأغنية الأردنية وتطورها في مجالي التلحين والغناء، وذلك على النحو الآتي:**

المرحوم الفنان إسماعيل خضر

إسماعيل خضر(٣) (٤):

هو مطرب أردني، نشأ في بداية حياته هاوياً للغناء، يشارك في الحفلات الخاصة ويغني للعديد من المطربين العمالقة أمثال فريد الأطرش ومحمد عبد الوهاب. وقد بقي مقلداً للآخرين حتى بداية

* مشرف الفرق الفنية، جامعة اليرموك، إربد، الأردن

** تم ترتيب الاسماء تبعاً للأحرف الهجائية

عام ١٩٦٢م عندما قدم أول أغنية له بلونه الخاص وهي «على جناح الطير»، ويعد إسماعيل خضر من أعمدة الفن الغنائي الأردني؛ إذ تمتد تجربته الفنية لأكثر من خمسين عاماً، غنّى خلالها مجموعة كبيرة من الأعمال التي تميزت باللون الأردني الأصيل، جاب بها أرجاء العالم. تنقل إسماعيل خضر في بداية انطلاقته الفنية الغنائية بين عمّان والقاهرة التي عاش فيها سنوات طويلة ذاع صيته خلالها. ومع هذا فقد عشق عمّان في روحه ووجدانه، فكان له بصمات واضحة في الأغنية الأردنية التي انتشرت في جميع أنحاء الوطن العربي والعالم كله في الستينات والسبعينات من القرن الماضي، إذ اعتمدت آنذاك على الكلمة الأردنية بلهجتها المحلية الدارجة، واللحن الذي يحمل في طيّاته الهوية الأردنية الأصيلة ذات الطابع المميّز. وتميز خضر بصوته القوي، وحبه لغناء الطرب العربي الأصيل الذي يتقنه ويهواه. وتعامل خلال مسيرته الفنية مع نخبة من الشعراء والملحنين الأردنيين والعرب الذين وثقوا بصوته العذب الشجي، وانضم إسماعيل خضر إلى فرقة صالون بيت الرواد منذ تأسيسها، وشارك معها في العديد من الاحتفالات والمناسبات والمهرجانات المحلية، إلى أن توفي في عمّان يوم الاثنين الموافق ٢٠١٥/١/١٢م. ومن أبرز أعماله الغنائية التي ما زالت خالدة حتى يومنا هذا نذكر ما يلي:

جدول رقم (١) أبرز الأغاني التي قام إسماعيل خضر بأدائها

م	اسم الأغنية	م	اسم الأغنية	م	اسم الأغنية
١.	أنا الأردن	٢.	يا طير يا طاير	٣.	أنا من العقبة
٤.	وضاء وجهك يا بلدي	٥.	بلدي عمان	٦.	قسم الجندي
٧.	من عمان هالمحبوب	٨.	أردن شو ما بدك منّا	٩.	الاستقلال
١٠.	يا نهار جديد	١١.	عمان قلبك من ذهب	١٢.	زينا الدار
١٣.	الله على خير بلادي	١٤.	موكب اليمن	١٥.	هالأفراح الغالية

الفنان إميل حداد

إميل حداد(٥):

هو ملحن أردني من مواليد بيسان في فلسطين عام ١٩٤٦م، بدأ حياته هاوياً للموسيقى، ثم توجه لدراستها في المعهد العالي للموسيقى العربية في القاهرة عام ١٩٦٣م مدة ثلاث سنوات، حصل بعدها على الثانوية الموسيقية. وفي عام ١٩٦٧م وظّفته الإذاعة الأردنية وعمل فيها أربع سنوات، ثم عمل في السعودية في مجال الموسيقى والفرق الموسيقية، فقضى أربعة عشر عاماً فيها عازفاً على آلة القانون، وملحّناً في إذاعة الرياض وإذاعة جدة. عاد بعدها إلى عمّان للعمل في الإذاعة الأردنية كملحن وعازف، حيث لحّن في تلك الفترة الكثير من الأغاني لعدد من المطربين الأردنيين والعرب، نذكر منهم: إسماعيل خضر، سهام الصفدي، صبري محمود، نور مهنا، عباد الجوهر، شيرين وجدي، هيام يونس، عازار حبيب، سلوى العاص، فؤاد حجازي، متعب السقار، سميره العسلي، نهاوند، أمل شبلي، وغيرهم.

عمل إميل حداد في جامعة اليرموك (كمحاضر غير متفرغ) مدرساً لآلتي القانون والعود في الفترة من عام (١٩٨٥ م- ٢٠٠٦م)؛ وخلال عام ١٩٨٧م التحق إميل للعمل في المعهد الوطني للموسيقى ليُدرِّس آلة القانون. وأصبح رئيسًا لقسم الموسيقى عام ١٩٩١م، وقائداً للفرقة الموسيقية في الإذاعة والتلفزيون الأردنيين، فحصل بعدها على شهادة بكالوريوس في الموسيقى العربية عام ١٩٩٥م، والماجستير في الموسيقى العربية عام ١٩٩٧م، والدكتوراه عام ٢٠٠٥م من جامعة الروح القدس (الكسليك) في بيروت، وعُيِّن مؤخرًا في جامعة اليرموك ليدرِّس آلة القانون فيها. ومن أبرز الأغاني التي قام إميل حداد بصياغة ألحانها نذكر ما يلي:

جدول رقم (٢) أبرز الأغاني التي قام إميل حداد بصياغة ألحانها

م	اسم الأغنية	م	اسم الأغنية	م	اسم الأغنية
١.	السيف يزهي بكفك	٢.	هذي بلدنا	٣.	في ذرى المجد
٤.	أشرقي يا شمس	٥.	هلا يا عين أبونا	٦.	المجد الأصيل
٧.	تحية العرب	٨.	الله الله يا قريتنا	٩.	وضاء وجهك يا بلدي
١٠.	عيد ميلادك سيدنا	١١.	راية العرب	١٢.	قومي يا عمان
١٣.	الطيب طيبك	١٤.	يا مرحبا بجيش العرب	١٥.	يسلم هالعرش

توفيق النمري(٦)(٧)(٨):

المرحوم الفنان توفيق النمري

هو مطرب وملحن أردني، ولد في بلدة الحصن بمحافظة إربد عام ١٩١٨م، انصبَّ اهتمامه منذ التحاقه بالإذاعة الأردنية عام ١٩٤٩م على التراث الغنائي الأردني. وشمل اهتمامه أيضاً نظم وتلحين الأغاني والأهازيج المصوغة على هذا النمط دون سواه، بالإضافة إلى تهذيب النصوص والألحان دون المساس بأصالتها وخصائصها العامة، ساعدته في ذلك دراسته الخاصة للأدب والشعر، مما كان له أثره الفعال في تأصيل هذا اللون المتميز من الغناء الأردني.

تنوعت أغاني النمري من حيث المضامين الشعرية، وكان من الملفت فيها أنها تطرقت للمناطق والمدن الأردنية بشكل كبير؛ إذ يكاد لا يوجد مكان لم يذكره النمري في أغنياته. وكان لنشأته الريفية أثر ملموس في حفظ العديد من الألحان التراثية، ازدادت ونمت نتيجة احتكاكه بمختلف الأوساط والفئات الشعبية الأردنية، قدمها بآلاتها الموسيقية الشعبية الأصيلة، كالربابة والشبابة والمجوز أحياناً، وآلات النحت الموسيقي العربي أحياناً أخرى، دون اللجوء إلى آلات حديثة تفسد طابع هذا التراث.

وقد كان لتوفيق النمري دورٌ هام في رسم معالم الأغنية الأردنية وحمايتها ونشرها؛ إذ إنه أول من أنشأ مدرسة في التلحين والغناء الأردني، حيث بقيت هذه المدرسة تشقُّ طريقها بخطى ثابتة، حتى أصبحت نموذجاً يحتذي به معظم الفنانين الأردنيين الذين جاؤوا بعده.

لحَّن توفيق النمري للعديد من المطربين الأردنيين والعرب مثل: وديع الصافي، وسميرة توفيق، ونجاح سلام، وكروان دمشق، وسعاد هاشم، وهدى سلطان، وفؤاد حجازي، ونصري شمس الدين، وغيرهم. وقد توفي توفيق النمري عام ٢٠١١م، تاركاً خلفه إرثاً غنائياً ضخماً نذكر منه ما يلي:

جدول رقم (٣) أبرز الأعمال الغنائية لتوفيق النمري

م	اسم الأغنية	م	اسم الأغنية	م	اسم الأغنية
١.	دخلك يا زيزفونه	٢.	ريفية وحاملة جرّة	٣.	أسمر خفيف الروح
٤.	مرحى لمدرعاتنا	٥.	ولعتني	٦.	حُسنك يا زين
٧.	يمه طل وحيّاني	٨.	يابا الخير	٩.	والله لاتبع محبوبي
١٠.	لوحي بطرف المنديل	١١.	اشعل النار يالنشمي	١٢.	يا صبايا الحي
١٣.	إربد يا عروس	١٤.	السلط	١٥.	الكرك
١٦.	القدس ديرتنا	١٧.	قلبي يهواها	١٨.	يا ميمتي

جميل العاص(٩) (١٠) (١١):

المرحوم الفنان جميل العاص

هو مطرب وملحن أردني، ولد في مدينة القدس عام ١٩٢٩م. تعلم العزف على آلة العود والبزق، فلاقى التشجيع الدائم الذي أهّله للعمل في الإذاعة الأردنية في رام الله عام ١٩٤٨م، حتى أصبح من أبرز العاملين في حقل الموسيقى على المستويين الأردني والعربي.

شارك جميل العاص في جمع كلمات وألحان الأغاني الشعبية من مدن وقرى الأردن برفقة الشاعر رشيد زيد الكيلاني والفنان توفيق النمري، حيث جمعوا منها كثيراً، واستعان بها العاص واستلهم منها أعمالاً موسيقية متميزة عديدة، غناها كبار المطربين الأردنيين والعرب ومنهم نجاة الصغيرة، ونجاح سلام، ووديع الصافي، وصباح، وفهد بلان، وسميرة توفيق، وملحم بركات، ووردة الجزائرية، وياسمين الخيام، ولطفي بشناق، وعلى الحجار، ومحمد ثروت، وسلوى، وإسماعيل خضر، وصبري محمود، وغادة محمود، وشكري عياد، وسهام الصفدي، وإلياس عوالي، وسامي الشايب.

يُعدّ جميل العاص من أبرز عازفي آلة «البزق» العربية، وقد استخدمها في الكثير من ألحانه، وفاز من خلالها بجائزة أحسن عازف في عدة مهرجانات ومسابقات دولية. وهو أحد أهم الرموز الموسيقية في الأردن الذين ساهموا في نشوء الأغنية الأردنية وتطورها، وهو من الفنانين الأردنيين الذين اشتهروا بتلحين القصائد، بالإضافة إلى جمعه بين العزف والغناء والتلحين وكتابة الكلمات، حيث له ما يزيد عن خمسمائة عمل موسيقي ما بين مؤدٍّ (مطرب) وملحن وكاتب، حيث كانت الجماهير الأردنية وما زالت تتغنى بهذه الأعمال، وبخاصة الأعمال التي تتضمن القصائد الوطنية التي غناها العديد من المطربين الأردنيين والعرب، وقد توفي العاص في عمّان عام ٢٠٠٣م. ومن أهم أعماله الغنائية التي تركها في أذهاننا نذكر ما يلي:

جدول رقم (٤) أبرز الأعمال الغنائية لجميل العاص

م	اسم الأغنية	م	اسم الأغنية	م	اسم الأغنية
١.	إبني وعلّي	٢.	أرخت عمان جدائلها	٣.	مع وبه إنّا ماضون
٤.	آه من ضرب الشّباري	٥.	بس ارفع ايدك	٦.	بلدي يا بلدي
٧.	يا بلادي انت حره	٨.	أفراح بلدنا	٩.	أنا الأردن
١٠.	حيا الله بليالي الكيف	١١.	دلعن دلعونا	١٢.	أنا من العقبة
١٣.	دور يا زمان	١٤.	ديرتنا الأردنية	١٥.	شدّوا على الرّكايب
١٦.	صبايا الحي	١٧.	يالمرتكي ع السيف	١٨.	يوم ميلادك يا حسين

روحي شاهين(١٢):

الفنان روحي شاهين

هو ملحّن أردني، ولد في مدينة الرملة في فلسطين عام (١٩٣٧م)، وبدأ حياته هاوياً ومحباً للموسيقى، فالتحق بموسيقات القوات المسلحة الأردنية عام ١٩٥٧م مدة عامين، تعلم خلالها النظريات الموسيقية، والتدوين والصولفيج الموسيقي، ثم مردداً في كورال الإذاعة. وفي عام ١٩٦٣م تخرج من معهد الموسيقى الإيطالي في القاهرة، وكان بذلك أول عازف على آلة التشيللو في الأردن، التي أدخلها فيما بعد إلى فرقة الإذاعة الأردنية. وقد تابع بعد تخرجه عطاءه المستمر بألحان جديدة ذات طابع جديد ومتطور ليواكب العصر، فقدّم ألحانه لمعظم المطربين الأردنيين الأوائل أمثال: إسماعيل خضر، محمد وهيب، صبري محمود، إلياس عوالي، شكري عياد، وغيرهم. وكذلك للعديد من المطربين العرب أمثال: سميرة توفيق، فهد بلان، دريد لحام، فؤاد حجازي، كروان، عبد الجبار الدارجي، وغيرهم.

تميز روحي شاهين بسعيه المتواصل للبحث عن الأصوات الشابة الجديدة، كما تميز بتلحين (الاسكتشات) الغنائية، والأناشيد الخاصة بالجامعات الأردنية، وفصائل القوات المسلحة الأردنية والأمن العام. وقد أثرى المكتبة الموسيقية في الإذاعة والتلفزيون بمئات الأغاني العاطفية والوطنية والشعبية والدينية والأهازيج وغيرها، كما شارك في عدة مهرجانات عربية وأردنية. وقد نال عام ٢٠١١م جائزة الدولة التقديرية من وزارة الثقافة الأردنية في حقل الفنون. وتقلد الفنان روحي شاهين مجموعة من المناصب الإدارية والفنية خلال مسيرته الفنية أهمها: رئيس قسم الموسيقى في الإذاعة الأردنية عام ١٩٧٧م، ومستشاراً موسيقياً للتلفزيون الأردني. وما زال شاهين يمارس – حتى يومنا هذا– نشاطاته مع فرقة بيت الرواد كعازفٍ على آلة التشيللو، ومن أبرز الأغاني التي قام بصياغة ألحانها نذكر ما يلي:

جدول رقم (٥) أبرز الأغاني التي قام روحي شاهين بصياغة ألحانها

م	اسم الأغنية	م	اسم الأغنية	م	اسم الأغنية
١.	قود المسيره يا قايد	٢.	والله وكفيت أبو عبد الله	٣.	مرفوع الرّايه
٤.	وطني الشمس	٥.	بطل الملاعب أردني	٦.	رحلة نغم في ربوع الوطن
٧.	أردنية أنا	٨.	غالي علينا يا بو عبد الله	٩.	أنا العزيز بموطني
١٠.	وطني الأحلى	١١.	فدوى لعيونك يا أردن	١٢.	مكتوب على سيوفنا

سلوى(١٣) (١٤):

الفنانة سلوى

نوال عبدالرحيم عجاوي، وأسمها الفنّي سلوى، ولدت في بلدة (عَجَّة) بمحافظة جنين شمال فلسطين عام ١٩٤٣م، وهي أول من غنّت الأهزوجة الأردنية بل والتراث الغنائي الأردني على اختلاف ألوانه وأشكاله. وقد التحقت بالإذاعة الأردنية عام ١٩٥٨م بعد مشاركتها في برنامج للهواة، حيث تم اكتشاف موهبتها الفنية المتميزة مبكراً، لتتتلمذ بعدها على يد جميل العاص الذي أصبح فيما بعد زوجاً لها، ورفيقاً لمشوارها الفني الطويل، حيث قدم لها مئات الألحان والأشعار التي ما زالت خالدة حتى يومنا هذا.

شاركت سلوى في العديد من المهرجانات المحلية والعربية والعالمية، إلى جانب مشاركتها في العديد من المسلسلات الإذاعية والتلفزيونية، من خلال مقدمات غنائية، أو بغناء بعض الأغاني الخاصة بالأحداث الدرامية لتلك المسلسلات. وقدمت سلوى مجموعة عريضة من الأغاني الجميلة التي لاقت النجاح الكبير لدى جمهورها الأردني والعربي، حيث

تزخر مكتبة الإذاعة الأردنية الموسيقية بعدد هائل وجميل من تلك الأغاني. وقد حازت سلوى على جوائز قيمة وشهادات تقديرية على العديد من مشاركاتها داخل الأردن وخارجه، فنالت جائزة الدولة التقديرية في مجال الغناء من وزارة الثقافة الأردنية عام ٢٠٠٧م، بالإضافة إلى درع رابطة الفنانين الأردنيين عام ١٩٨٩م، وشهادات تقدير من المجمع العربي للموسيقى التابع لجامعة الدول العربية عام ٢٠٠٦م، ومهرجان جرش للثقافة والفنون عام ٢٠٠٨م، ومهرجان رام الله في فلسطين تقديراً لدورها المميز في الغناء عام ١٩٩٩م. وقد تميزت أغاني سلوى باستخدام اللهجة العامية بكثرة، وبتنوع المقامات والضروب الموسيقية، وما زالت حتى يومنا هذا تمارس الغناء مع فرقة بيت الرواد؛ ومن أبرز أعمالها الغنائية نذكر ما يلي:

جدول رقم (٦) أبرز الأعمال الغنائية لسلوى

م	اسم الأغنية	م	اسم الأغنية	م	اسم الأغنية
١.	تخسا يا كوبان	٢.	موال الهوى	٣.	بين الدوالي
٤.	قدنا المشاعل	٥.	دق الربابة	٦.	دوالي يا عنب
٧.	هالليله من أحلى الليالي	٨.	مهدبات الهدب	٩.	يالبيت العالي
١٠.	بيرق الوطن	١١.	زيّنا الدار	١٢.	وين ع رام الله
١٣.	هبّت النار	١٤.	يا مغرّبين مغرّب	١٥.	بس ارفع ايدك

المرحومة الفنانة سهام الصفدي

سهام الصفدي(١٥) (١٦):

هي مطربة أردنية ولدت في محافظة الزرقاء عام ١٩٥٤ م، ومنذ صغرها كان الغناء حلماً يراودها، لأنها كانت تعي أنها تمتلك صوتاً جميلاً بشهادة من كان حولها آنذاك. وقد بدأت الصفدي مشوارها الفني من خلال مشاركتها في البرنامج الغنائي «الهواة» الذي كان يبثه التلفزيون الأردني في أواخر ستينيات القرن الماضي مع المذيع الشهير آنذاك «مروان عبد الهادي». وقدمت سهام الصفدي في هذا البرنامج أغنية «هذه ليلتي» لأم كلثوم، حيث أبهرت الجميع بأدائها الرائع وقدراتها الكبيرة مما حدا بالعديد من الفنانين الأردنيين إلى تبني موهبتها والتعاون معها في أعمالٍ فنية، وكان بداية هذا التعاون مع الفنان إميل حداد الذي قام بتلحين أول أغنية لسهام الصفدي بعنوان «سهم الهوى»، بعد أن ساعدها في تعيينها بالقسم الموسيقي في الإذاعة الأردنية، وكان ذلك عام ١٩٦٩ م.

وفيما بعد تعاونت سهام الصفدي مع العديد من الكتاب والشعراء مثل جورج حداد، وحسني فريز، ومصطفى الحاج، بالإضافة إلى العديد من الملحنين الأردنيين والعرب مثل توفيق النمري، ومحمد وهيب، وخالد الشيخ، وعازار حبيب، وعصام رجي، ليصل أرشيفها الفني بعد ذلك إلى ما يزيد عن مائة وخمسين عملاً غنائياً. وقد اشتهرت سهام الصفدي بغناء اللون الأردني الذي أحبها الناس من خلاله، حيث قدمته بأبهى صوره في العديد من المهرجانات الأردنية والعربية، حازت من خلالها على أفضل الجوائز والدروع التكريمية، لكن القدر لم يمهلها طويلاً، حيث تعرضت لحادث سير مؤسف بتاريخ ١٩٩٧/١٠/٢٦م، وتوفيت على أثره عن عمر يناهز ٤٣ عاماً، لكن أعمالها الغنائية ما زالت تتغنى بها ألسنة الأردنيين حتى يومنا هذا، ومن هذه الأعمال نذكر ما يلي:

جدول رقم (٧) أبرز الأعمال الغنائية لسهام الصفدي

م	اسم الأغنية	م	اسم الأغنية	م	اسم الأغنية
١.	يمّه طل وحيّاني	٢.	سهم الهوى	٣.	مرحب يا زين
٤.	بحبك يا شوقي	٥.	يا شوقي عدِّ الساعات	٦.	أقطفني حبّه حبّه
٧.	أردنا يا غالي	٨.	يا بوي	٩.	خبّي عينك

المرحوم الفنان عبده موسى

عبده موسى(١٧)(١٨):

مطرب وملحن أردني، ولد في محافظة إربد عام ١٩٢٧م. تعلم العزف على آلة الربابة وأتقنها في عمر عشر سنوات، حيث تتلمذ على أيدي أبرع عازفيها في عصره. وقد التحق عبده موسى بدار إذاعة المملكة الأردنية الهاشمية عام ١٩٥٨م، قدم طوال فترة عمله بها العديد من الأغاني والأهازيج الوطنية والشعبية والقصائد الغنائية البدوية بمصاحبة ربابته. وقد تعدّت شهرته من خلال البرامج الإذاعية والتلفزيونية آنذاك إلى كافة البلاد العربية المجاورة. شارك عبده موسى كعازف ومغنٍ في عدة مهرجانات داخل الأردن وخارجه، نال من خلالها أفضل الجوائز، وحصل على أرفع الأوسمة تقديراً لفنه الأصيل، وكانت أهمها جائزة أحسن مطرب وأحسن عازف

شعبي في مهرجان المنستير في تونس عام ١٩٧١م، وميدالية الدولة الأردنية تقديراً لفنّه عام ١٩٩٦م، بالإضافة إلى العديد من الجوائز وشهادات التقدير من مختلف المهرجانات العربية والعالمية.

تميز عبده موسى بالعديد من السمات الفنية التي كان لها أكبر الأثر في نجاحاته التي حققها على مدى مسيرته الفنيّة، فكان فناناً فطرياً عفوياً تعلَّم في مدرسة الحياة وأبدع فناً نقياً تميز من خلاله، فكان من الفنانين الذين استطاعوا نشر الأغنية الأردنية، والمحافظة على الأسلوب الشعبي فيها وخاصة البدوي. وقد غنى كثيراً من الأغاني التراثية والشعبية المميزة بمصاحبة العديد من المطربات الأردنيات والعربيات، مثل: هيام يونس، سلوى، غادة محمود، سهام شماس، سهام الصفدي. وقد توفي عبده موسى عام ١٩٧٧م، لتبقى أعماله الغنائية خالدة حتى يومنا هذا، ونذكر أبرزها على النحو الآتي:

جدول رقم (٨) أبرز الأعمال الغنائية لعبده موسى

م	اسم الأغنية	م	اسم الأغنية	م	اسم الأغنية
١.	نزلن على البستان	٢.	وش تنفع مكاتيبي	٣.	سافر يا حبيبي وارجع
٤.	ردّي شاليشك	٥.	هي يمّ الشامة	٦.	مرّن وما معهن حدا
٧.	جيشنا المقدام	٨.	جيش الأردن	٩.	أردن يا ديرتي
١٠.	سلّم عليهم	١١.	جدّلي يمّ الجدايل	١٢.	رسالة الجندي

فارس عوض(١٩) (٢٠):

المرحوم الفنان فارس عوض

هو مطرب أردني ولد في بلدة مليح بلواء ذيبان في محافظة مأدبا عام ١٩٥٦م، وتَفتّح وعيه وذائقته الفنية في ستينيات القرن الماضي وسبعينياته، على أصوات وألحان كوكبة من النجوم الأردنيين والعرب؛ إذ بدأ بتقليدهم وهو لم يزل طالباً في المدرسة، قبل أن يختطَّ لنفسه مساراً خاصاً في هذه المسيرة التي لم تكن مفروشة بالورود دائماً، حيث بدأ مسيرته الجادة عندما كان طالباً في الجامعة الأردنية.

يمكن النظر إلى التجربة الفنية القصيرة للفنان الشاب الذي رحل قبل أن يكرس ملامحها بشكل دقيق، بأنها تجربة تمثل «منطقة وسطى» بين مرحلتين، مرحلة الفنانين الرواد ومرحلة الشباب؛ إذ استطاع بمهارة أن يكون «مطرباً شاباً متميزاً» بين مجموعة الرواد الذين حفروا في صخر الذاكرة الشعبية لتكريس أنفسهم وملامح مرحلتهم التي ما تزال توصف بالذهبية حتى يومنا هذا. وتعامل فارس عوض عبر مسيرته الفنية مع نخبة متميزة من الشعراء والملحنين الذين وثقوا بصوته وانحازوا لموهبته، لكن القدر لم يُمهله طويلاً، حيث تعرض لحادث سير مؤسف أثناء خروجه من مبنى الإذاعة والتلفزيون ليفارق الحياة على أثره في ١٩٨٦/٩/١٧م، ليترك لجمهوره عشرات الأغنيات الخالدة التي كان من أبرزها ما يلي:

جدول رقم (٩) أبرز الأعمال الغنائية لفارس عوض

م	اسم الأغنية	م	اسم الأغنية	م	اسم الأغنية
١.	جنود أبو حسين	٢.	راعي الشماغ الاحمر	٣.	جرش
٤.	يا بو خِديد منقرش	٥.	أبيعك يا مُنى عيني	٦.	لولا الأمر لله
٧.	عمان يا دار المعزة	٨.	بعيدك يا باني الأردن	٩.	حبحبني ع الخدّين

محمد وهيب(٢١) (٢٢):

الفنان محمد وهيب

مطرب وملحن أردني، ولد في مدينة رام الله (فلسطين) عام ١٩٣٥م، بدأ حياته محباً لآلة العود، مقلداً للمطربين ومنهم فريد الأطرش، ثم تتلمذ العزف والغناء على يد عبد الحميد عبيدو، وشارك بعدها في العديد من الحفلات. وبعد ذلك بدأ وهيب بالتنقل ما بين الأردن والقاهرة للتعامل مع كبار الفنانين المصريين والاستفادة من خبراتهم في مجال الموسيقى، وبعد تلك المرحلة التحق بإذاعة رام الله عام ١٩٥٨م، وهو من الذين ساهموا في تأسيسها، ثم انتقل معها فيما بعد إلى عمّان (أم الحيران) عام ١٩٥٩م. وما هو جدير بالذكر أن وهيب كان يذهب يومياً إلى القدس (حيث يقطن) بعد انتهاء عمله من الإذاعة الأردنية في عمان.

غنى محمد وهيب لعدد من الشعراء مثل حيدر محمود، وحسني فريز، وسليمان المشيني، ونايف أبو عبيد، وعساف طاهر، وغيرهم، وتعاون معه في الألحان عدد من الفنانين مثل جميل العاص، وروحي شاهين، ومحمد الأدهم، وغيرهم. وقد تميَّز محمد وهيب باكتشاف المطربين أبرزهم فيصل حلمي ونهاوند، كما تميَّز بكتابة الكلمات وتلحينها

له ولغيره من الفنانين الأردنيين والعرب، وقد كان لتلك الأعمال الأثر الكبير في انطلاقته الحقيقية.

يُعد محمد وهيب من الذين لهم بصمة واضحة في مسيرة الأغنية الأردنية منذ نشأتها، حيث تمتد تجربته لأكثر من خمسين عاماً قدم خلالها أجمل الأغاني والألحان التي ما تزال راسخة في ذاكرة الأردنيين؛ ومؤخراً نال وهيب جائزة الدولة التقديرية في حقل الفنون (مجال الموسيقى/التلحين) وذلك عام ٢٠١١م. ومن أبرز أعمال وهيب الغنائية نذكر ما يلي:

جدول رقم (١٠) أبرز الأعمال الغنائية لمحمد وهيب

م	اسم الأغنية	م	اسم الأغنية	م	اسم الأغنية
١.	سليمى	٢.	باسم الحرية	٣.	حبيبي يا وطني
٤.	بلادي	٥.	نهر الانبياء	٦.	الكوفية الحمراء
٧.	نادتنا القدس	٨.	هوى عمان مسك وريحان	٩.	باسم الله حماك الله يا عبدالله
١٠.	زوارك يا عمان	١١.	لو أن لي ألف روح	١٢.	صامد على خط النار أردنا

المصادر والمراجع والمقابلات الشخصية:

١. مقابلة شخصية أجراها الباحث مع الفنان نبيل الشرقاوي، أحد الأعضاء المؤسسين لفرقة بيت الرواد ومطرب فيها، مقر الفرقة، أمانة عمّان الكبرى، عمّان، الأردن، الثلاثاء: ٢٠١٦/٥/١٧م

٢. مقابلة شخصية أجراها الباحث مع الفنان صخر حتر، قائد فرقة بيت الرواد، مقر الفرقة، أمانة عمّان الكبرى، عمّان، الأردن، الثلاثاء: ٢٠١٦/٥/١٧م.

٣. عبيدات، نضال، التغيرات التي طرأت على الأغنية الأردنية منذ استقلال المملكة وحتى الآن، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة، مصر، ٢٠١٣م.

٤. مقابلة شخصية أجراها الباحث مع أ.د. محمد غوانمه «باحث في مجال الأغنية الأردنية»، قسم الموسيقى، كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، الخميس الموافق ٢٠١٦/٥/١٢م.

٥. مقابلة شخصية أجراها الباحث مع د. إميل حداد، صالون بيت الروّاد، أمانة عمّان الكبرى، عمّان، الأردن، الثلاثاء الموافق ٢٠١٦/٥/١٠م.

٦. غوانمه، محمد، الأهزوجة الأردنية، منشورات وزارة الثقافة، مطبعة السفير، عمّان، الأردن، ٢٠٠٩م.

٧. حداد، وائل، الفنان توفيق النمري....حياته وأعماله، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الموسيقى، جامعة الروح القُدُس (الكسليك)، جونيه، لبنان، ١٩٩٤م.

٨. ملكاوي، أنس، آلة العود في الأردن...تاريخها ومراحل تطورها، منشورات وزارة الثقافة، مطبعة السفير، عمّان، وزارة الثقافة، ٢٠٠٩م.

٩. طوالبة، سلام، جميل العاص....حياته وأعماله، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، ٢٠١٠م.

١٠. الدعمه، محمد، رحيل جميل العاص صاحب ألحان «بين الدوالي» و«دلعونا»، مقال منشور، صحيفة الشرق الأوسط، العدد ٩٠٦٨، ٢٦ سبتمبر، ٢٠٠٣م.

١١. عودة، هشام، جميل العاص...ملحن أردني شاع منجزه عربياً، مقال منشور، صحيفة الدستور الأردنية، ١٦ تموز عام ٢٠٠٩م.

١٢. مقابلة شخصية أجراها الباحث مع الفنان روحي شاهين ، ملتقى صالون بيت الرواد، أمانة عمان الكبرى، عمّان، الأردن، الثلاثاء الموافق ٢٠١٦/٥/٢٤م.

١٣. مقابلة شخصية أجراها الباحث مع الفنانة سلوى، ملتقى صالون بيت الرواد، أمانة عمان الكبرى، عمّان، الأردن، الثلاثاء: ٢٠١٦/٥/١٧م.

١٤. حداد، رامي؛ غوانمه، محمد، دراسة تحليلية لسيرة الفنانة الأردنية سلوى وموروثها الغنائي، بحث منشور، المجلة الأردنية للفنون، مجلد ٥، عدد ٢، كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، ٢٠١٢م.

١٥. مقابلة شخصية أجراها الباحث مع د. إميل حداد، صالون بيت الروّاد، أمانة عمّان الكبرى، عمّان، الأردن، الثلاثاء الموافق ٢٠١٦/٥/٢٤م.

١٦. مقابلة شخصية أجراها الباحث مع الفنان روحي شاهين، صالون بيت الروّاد، أمانة عمّان الكبرى، عمّان، الأردن، الثلاثاء الموافق ٢٠١٦/٥/١٧م.

١٧. غوانمه، محمد، عبده موسى رائداً ومبدعاً، دار الكندي للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ٢٠٠٢م.

١٨. حمام، عبد الحميد، الحياة الموسيقية في الأردن في ثمانين عاماً (١٩٢١-٢٠٠١)، منشورات وزارة الثقافة، مطبعة أروى، عمّان، الأردن ٢٠١٠م.

١٩. مقابلة شخصية أجراها الباحث مع د. إميل حداد، صالون بيت الروّاد، أمانة عمّان الكبرى، عمّان، الأردن، الثلاثاء الموافق ٢٠١٦/٥/١٧م.

٢٠. عبيدات، نضال، مرجع سابق، ٢٠١٣م.

٢١. مقابلة شخصية أجراها الباحث مع الفنان محمد وهيب، ملتقى صالون بيت الرواد، أمانة عمان الكبرى، عمّان، الأردن، الثلاثاء: ٢٠١٦/٥/٢٤م.

٢٢. عديله، محمد، الأغنية الوطنية عند محمد وهيب، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، ٢٠١٢م.

ملخص الدراسة

رواد الأغنية الأردنية ودورهم في نشوئها وتطورها
د.أنس ملكاوي، مشرف الفرق الفنية، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

هدفت هذه الدراسة إلى تسليط الضوء على أبرز رواد الأغنية الأردنية في مجال التلحين والغناء، الذين تركوا بصمات واضحة على مدى أكثر من ستين عاماً عبر أغنيات لا تزال تضيء صباح كثير من أبناء الأردن، كما هدفت هذه الدراسة إلى التذكير بالعطاء الكبير للفنانين الرواد الذين رفعوا لواء الأغنية الأردنية وساهموا في ترسيخ الهوية الوطنية من خلال هذه الأغنية، بالإضافة إلى مساهمتهم في نجاحها في مسايرة الأحداث المختلفة التي عايشها المجتمع الأردني بشكل خاص والمجتمع العربي بشكل عام.

وقد اعتمد الباحث في هذه الدراسة على المقابلات الشخصية مع أناس عايشوا مسيرة الفنانين الأردنيين الرواد، وباحثين متخصصين في مجال الأغنية الأردنية، ممن لهم دراسات وأبحاث وكتب منشورة في هذا المجال، كما استند الباحث في المعلومات الواردة في دراسته هذه على العديد من المصادر والمراجع التي تتضمن في غالبيتها تحليلاً موسيقياً لأبرز الأعمال الغنائية لروّاد الأغنية الأردنية.

وبعد تحليل وتمحيص كافة المعلومات الواردة للباحث، فقد وجد أن خلف النجاحات الواسعة التي حققتها الأغنية الأردنية على المستوى المحلي والأردني والعالمي مجموعة متميزة من رواد هذه الأغنية على اختلاف مواهبهم وقدراتهم واهتماماتهم، وهم: إسماعيل خضر، إميل حداد، توفيق النمري، جميل العاص، روحي شاهين، سلوى، سهام الصفدي، عبده موسى، فارس عوض، محمد وهيب. ولا ننسى الفنانين الأردنيين المعاصرين الذين يحذون حذو رواد الأغنية الأردنية في حرصهم على استمرارية النجاحات التي حققها هؤلاء الرواد لتلك الأغنية، وتطويرها بما لا يطمس أصالتها.

الأغاني الشعبية الأردنية في العرس الأردني

نضال محمود نصيرات*

تشكل الأغنية الأردنية عنصراً هاماً في ماضي ووجدان وكيان المواطن الأردني المنتمي لبلده، والمتمسك بهويته ووطنيته وتراثه، كون هذه الأغنية تمتاز بسهولتها، سواء أكانت كلماتها أم ألحانها. فهي تتكون من الجمل الموسيقية السهلة والبسيطة، مما أدى إلى تداولها بشكل سريع بين أفراد هذا الشعب.

وللأغنية الأردنية مدلولات ومضامين مختلفة، ولها أشكال وقوالب عدة، بالإضافة إلى أدبياتها التي تحمل في طياتها العديد من الموضوعات المعبرة عن طبيعة الإنسان وثقافته السائدة منذ القدم، فتاريخ آبائنا وأجدادنا مليء بالعديد من القصص والحكايات والمغامرات، التي ربما جاءت بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، فبلورت هذه القصص والحكايات لتتقولب بأسلوب فني موسيقي بسيط غير معقد، ليعبِّر الإنسان عما يجول في نفسه وخاطره، فيتغنى بها في جلساته الخاصة وفي أفراحه العامة، وذلك بمرافقة بعض الآلات الموسيقية الشعبية كالربابة والشبابة والطبول، وغيرها من الآلات الشعبية.

وقد عملت الأغنية الشعبية الأردنية على تجسيد ملامح خاصة للهوية الأردنية، وكانت ذات طابع فلاحي وبدوي. وحتى تكتسب الأغنية صفة الشعبية لا بد وأن تكون شائعة، وتنتقل عن طريق الرواية الشفهية، ويشترط فيها المرونة والقابلية للتنغيم.

والأغنية الشعبية خلاصة لنتاج المجتمع من خلال الأفراد الذين يعيشون فيه، ليعبروا من خلالها عن شعورهم وأذواقهم ومواقفهم. فهي مقطوعات شعرية ملحنة يرددها أبناء الشعب، تعبيراً عن حبهم وعشقهم لبعضهم بعضاً، وعن حبهم لهذه الأرض التي يعيشون عليها.

ومن أهم خصائص الأغنية الشعبية أنها نتاج المجتمع كله من خلال أفراده المبدعين الذين يعبرون عنه، وهي تعكس شعور الجماعة وذوقها أكثر مما تعكس شعور مؤديها. وتتسم الأغنية الشعبية بالمرونة والتعديل؛ بمعنى أنه يمكن إضافة أشياء إليها أو حذفها منها، كما أنها لا توجد في شكل واحد فقط، ولكن في عدة أشكال. ومن السمات والخصائص الهامة للأغنية الشعبية أنها مجهولة المؤلف والأصل، فهي شيء ذو قيمة تاريخية بالإضافة أنها شائعة ومنتشرة وصادقة. وتعتمد على الانتقال الشفاهي وتتوارثها الأجيال، وهي حية وتتسم بالتلقائية والبساطة.

ومن وظائف الأغنية الشعبية الهامة الحفاظ على المأثور والموروث وتدعيمه، وهناك وظيفة تعليمية تقوم بها الأغاني الشعبية في كثير من المجتمعات في تعليم أفراد المجتمع وتهذيبهم، وإعطاء المواعظ وبعض السلوكات السليمة وخاصة للأطفال، وإكساب الأفراد بعض القيم المجتمعية التي يجب أن يتحلوا بها، بالإضافة إلى الترويح عن النفس والتخفيف من أعباء العمل، وبعث النشاط والسرور والبهجة في قلوب الأفراد، سواء كباراً كانوا أم صغاراً. فالأغاني الشعبية تعد وسيلة هامة يحافظ بها المجتمع على ثقافته واستقراره وعاداته وتقاليده ومعتقداته.

*أكاديمي وباحث أردني في التراث

ويعتمد الغناء الشعبي بشكل أساسي على اللهجة العامية ، وذلك بصياغة النصوص الشعرية سواء أكانت شعبية أو زجلية بحيث تروي قصص وملاحم الحياة التي مر بها الإنسان الأردني. وتحتوي الأغاني الشعبية على عدة ألوان مختلفة من الغناء البدوي والغناء الريفي وقوالب غنائية أخرى متنوعة.

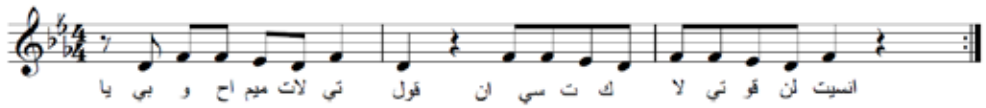
أغاني الأفراح (العرس الأردني).

التقاليد الخاصة بالعروس: في التقاليد الخاصة بالأعراس قديماً كان يمنع منعاً باتاً رؤية العريس لعروسه باستثناء مرة واحدة فقط عند عقد القران (الخِطبة). وما زال هذا السلوك شائعاً إلى يومنا هذا في بعض المدن والقرى الأردنية. أما حين إشهار الزواج وهو يوم العرس فيتمكن العريس من رؤية العروس مجدداً.

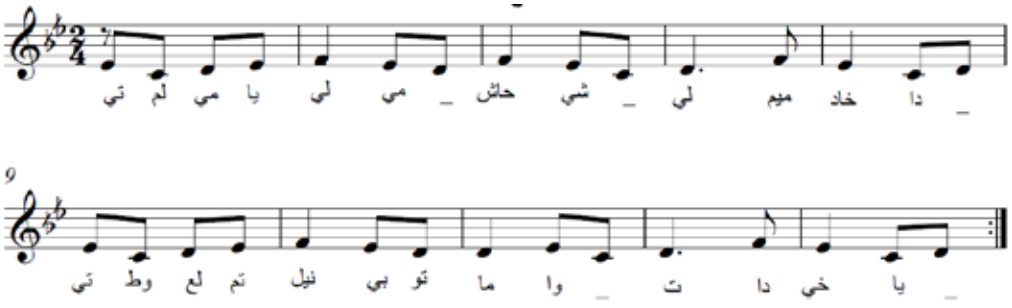
***ليلة الحناء الخاصة بالعروس:** يسبق يوم العرس بيوم أو يومين ليلةٌ تسمى «ليلة الحناء» حيث تذهب النسوة من أقارب العريس إلى بيت أهل العروس باجتماع أقاربها لإقامة احتفال خاص بهذه الليلة. ويكنَّ حاملات معهن ثوبين جديدين يُعطيان للعروس، بالإضافة إلى الحلوى المعروفة آنذاك بـ «الناشد» الذي كان يستورد من سوريا، وهو نوع من التوفي الذي نعرفه الآن، والسكر المربعات (السكر الفضي)، ليتم توزيعه على الحاضرين.

وأثناء ذهاب الحنّايات إلى بيت العروس يغنين ::

يابيي واحمد لا تقول انسيتك يابيي واحمد لا تقول انسيت
وانت المبدى وأول ما طريتك وانت المبدى وأول ما طريت



ومن الأغاني الخاصة بليلة الحناء أيضاً:

لمي يالمي وحشي لي مخداتي وطلـــعت من البيت وماودعت خياتي
لمـي يالمي وهي لي قراميـلي وطلعت من البيت وماودعت أنا جيلي
لمي يالمي وشديلي على الفاطر والليلة عندك وبكره من الصبـح خاطر
قـومي طلـــعي ياعلية القهـوة لا تأميني للـعزاب ترى العـــزاب يهوى

***نقـوط العـروس:** والنقوط هو إعطاءها الهدايا سواء أكانت مادية أم أخرى. ومن التقاليد وجود امرأه كبيره في السن يختارها أهل العريس، وتقف هذه المرأة أمام العروس والحضور، وتبدأ بالقول بطريقة الإلقاء ما يلي : خلف الله عليك يا أبو فلان هذا النقوط من : (الشخص الذي يعطي هذا النقوط لهذه المرأة لتقوم بدورها بإعطائها للعروس). وتكنى كل امرأة باسمها تكريماً لها ، حتى الانتهاء من جميع من يريد أن يهدي العروس ويكرمها قبل ذهابها إلى بيت عريسها.

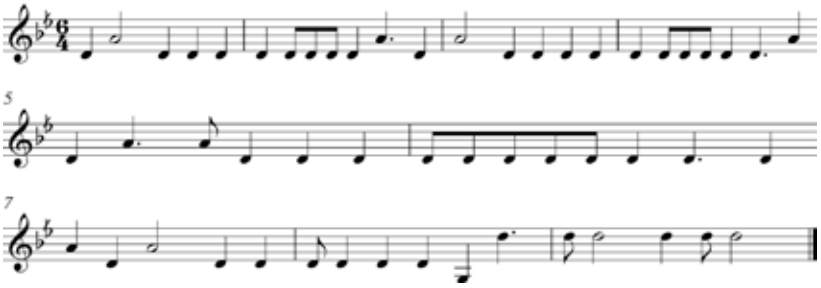
***مراسم الغداء (القرى)**

وفي يوم الزفاف وبعد الانتهاء من الليلة التي تسبق هذا اليوم تتم مراسم للغداء (القِرى) الخاصة للعروس، بحضور جميع المدعوات من النسوة (أقارب العروس)، ومن يتخلف منهن عن الحضور لأي سبب، ترسل أم العروس بإرسال الغداء إليها عن طريق أحد معارفها أو أقاربها. مما يدل على أن للغائب حصة في المشاركة بهذا الفرح. وفي هذا دلالة على حب الناس بعضهم بعضاً ، ومدى ترابطهم في علاقاتهم الإنسانية النبيلة.

وبعد الانتهاء من مراسم الغداء وخروج العروس من بيت أبيها، تبدأ النساء بالمهاهاة. ومن الأمثلة على ذلك:

أوي ها خلف الله عليك يابو فلان — أوي ها خلف الله عليك بالأول

أوي ها هاطلبنا النسب منك — أوي ها أعطانا غزال مصور

أوي ها يخلف عليك يابو فلان بالتالي — أوي ها طلبنا النسب منه أطانا بناتو الثنتين

وبعد الانتهاء من المراسم الخاصة بالعروس تبدأ النساء بغناء ما يدل على انتهاء العرس:

كثر الله خيركو يخلف عليكو كثر الله خير

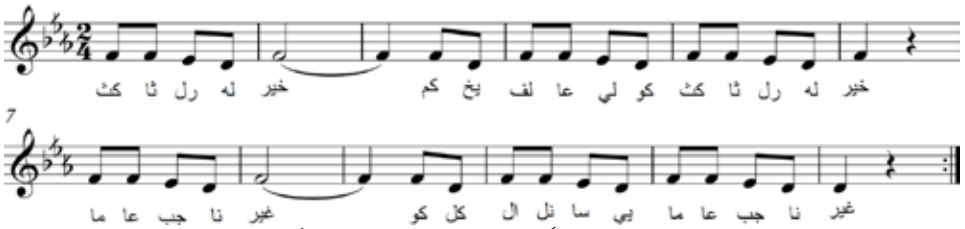
ماعجبنا غيركو بكل النسايب ماعجبنا غير

كثر الله خيركو يخلف عليكو كثر الله خير

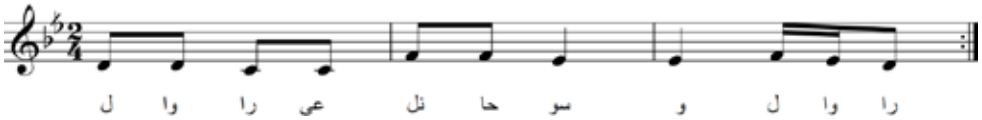
ماعجبنا غيركو بين الخلايق ماعجبنا غير

وجيرت الله وجيرتك يابيي واحمد وجيرت الله وجير

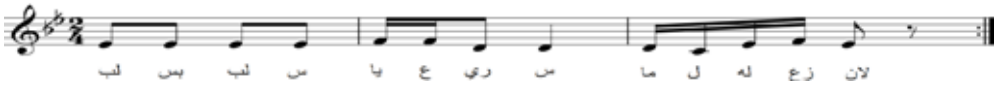
وما وطينا ديرتك واحنا غرايب ماوطينا دير

ومن بعيد نشوفك يابيي واحمد من بعيد نشوف

وتصل العروس إلى بيت عريسها، فيتم صمدها بجانبه، وهنا يتحقَّق له رؤيتها باستمرار، وفي أثناء ذلك، ثمة تقاليد خاصة تتبع، منها رش الحلوى عليهم بداية، ومن ثم على الحضور، وفي بعض الأحيان يُرش الملح إضافة إلى الحلوى على الحاضرين، لرد العين الحاسدة، وبعد ذلك تُحْضر عجينة تكون قد صنعتها أم العريس، وتقدّم للعروس لتقوم بدورها بإلصاقها إما بشجرة أو على باب منزلها الجديد، وذلك لإيمانهم بأن هذا سيجلب السعادة لهما واستمرار الحياة فيما بينهما، كي لا ينفصلا عن بعضهما؛ وما زال هذا التقليد سائدًا حتى يومنا هذا في بعض القرى الأردنية.

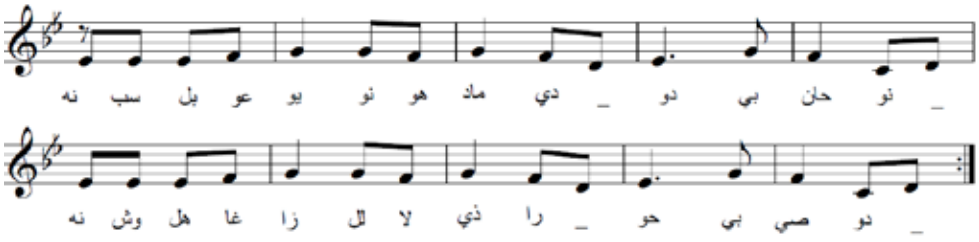
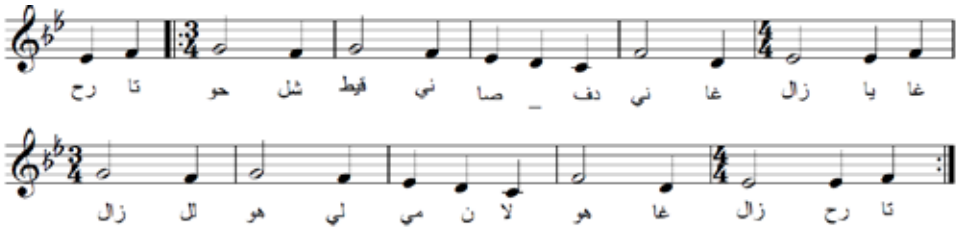
التقاليد الخاصة للعريس: عند دخول العريس على عروسته في يوم الزفاف تُغنى أغانٍ خاصة به تغنيها النساء، وذلك لرد العين وإبعاد الحسد عنه وعن عروسته، ومن الأمثلة على ذلك:

لورى ياعين الحسود لورى عميا ياعين الحسود لا ترى
لقدام عين الحسود لقدام عميا ياعين الحسود ما تنام
عالتينه عين الحسود عالتينه تقلع ياعين الحسود بسكينه

وعند صمد العروس يكون هناك تلبيسه لها من قبل العريس، وهي المجوهرات والمصاغ الذهب والفضة (مهر العروس) الذي كان متفقاً عليه سابقاً قبل عقد القران من قبل أهل العريس والعروس. وأثناء هذه التلبيسة تبدأ النسوة بغناء ما يلي:

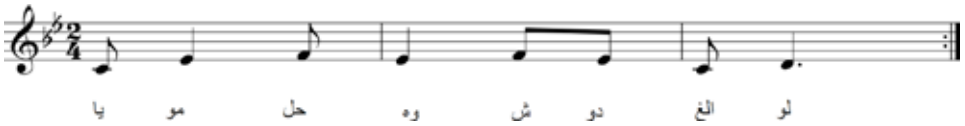
لبس لبس ياعريس مالك زعلان هاي العروس بحدك مطرق ريحان
لبس لبس ياعريس مالك مهموم هاي العروس بحدك مطرق ليمون



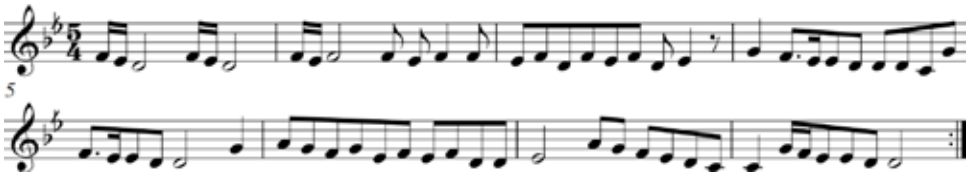
*ليلة حناء العريس: تستأثر ليلة الحناء دون غيرها من ليالي الفرح، وتحديداً عند موعد الحناء، سواء للعريس أو العروس، باهتمام خاص. وتأتي ليلة الحناء للعريس قبل ليلة من حفل الزفاف؛ إذ تُحضِر أم العريس وقريباتها جبلة الحناء، وتوضع في (طباقة)، ويتم تزيين الحناء بالورود والشموع المضاءة . وقبل الانتهاء من سهرة العريس التي قد تستمر لأربع ساعات ، يأتي حناء العريس، وتُحضِر أم العريس الحناء وتعطيها لأحد الشباب فيأخذه منها، ويبدأ الشباب بالدبكات والرقص وبحوزتهم صينية (الحناء)، وبعد الانتهاء يتم يشكِّل الشباب حلقة دائرية يكون العريس في مركزها جالساً على كرسي وحوله الجميع، وتبدأ الأغاني الخاصة بالحناء ، ومنها،

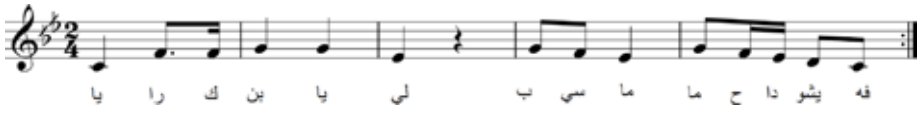
سبل عيونه ومد ايده يحنونه وش ها لغزال الذي راحوا يصيدونه
غزال صغير وكيف اهله يتركونه شعره جدايل ذهب نزلن على كتوفه

رحت احوش القطن صادفني غزال ياغزال الهول ملا هو غزال
قلت (يافلان) ومنين لك هالغزال قال صدته البارحة حين المنام

***أغاني التعليل:** وهي تلك الأغاني التي تسبق ليلة حناء العريس وهي كثيرة ومتنوعة، وتقال في ليالي السهرات الخاصة بالعريس، وكانت تصل في بعض الأحيان إلى سبعة أيام:

يامو حلوه شدوا الغلو ضرب الطبيخ بعنجرة
يا شيخنا يا ابو طلال على الحارايب كدنا

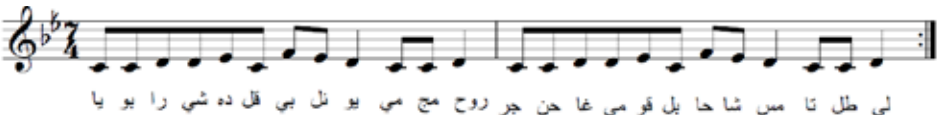


وهناك بعض الأغاني التي كانت تردد على الربابة وجلسات السمر في مختلف المناسبات ومنها تعليل الأعراس. ومن ضمن الأغاني التي كانت تغنى وترتبط بقصص واقعية كما تمت روايتها، قصة الرجل الذي كان معروفاً بقوته وشجاعته وسرعته أثناء الجري. فذات يوم كان يتجول في الصيد، فرأى أنثى نمر فجرى يلاحقها إلى أن أمسك بها وقتلها. فأخذ ناظمو الكلام الشعري بنظم الأشعار التي تحكى سيرة هذا الرجل المقدام، وراحوا يرددونها في جلساتهم ومناسباتهم المختلفة ومنها الأعراس.

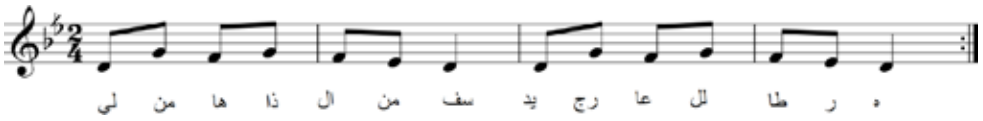
طلعت أنا صوب الخلا بالكلايف الطيرهابي والحبارى قليلة
لديت واني لارقط الجلد شايف لا يا رفاقه كبر كفه عجيبه
يابندتي ياللي عليكي الوصايف ياعنق ربده كم بلتني مصيبه
وان كان مرعوب من النمر خايف غض النظر وافرق سبايا سيبه

يا راكبا بالسما ما حدا يشوفه بس يذكر بالتاريخ والكتاب
زينات الطباع عليهن كلونه على ذرى الروم هن والسحاب



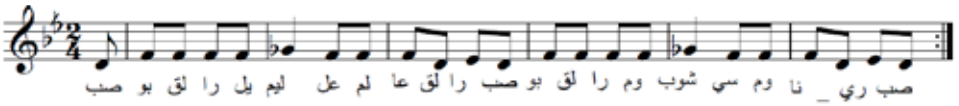
يا بو رشيده قــلبنا اليـــوم مجروح جرح غميق وبالحشا مستظـــل
جـــابوا الخطيب ومددوني على اللوح فلـــت برخا لمـا عشيري يطل



وفيما يتصل بيوم القِرى الخاص بالعريس ، الطعام الذي يقدمه العريس للضيوف المدعوين لحضور فرحه ، والمعروف في المجتمع الأردني بـ(المنسف) وهي وجبة أردنية مشهورة، تتكون من لحم الضأن واللبن والأرز، الذي يطبخ بطريقة معينه ليقدم للمدعوين، حيث تنطلق زغاريد النسوة والعيارات النارية. ومن الأغاني الخاصة بهذه المراسم:

صبو القرى ياللي معلم ع القرى صبو القرى ومشوبش ومنادي

وهناك أغنية أخرى أثناء خروج الغداء للمدعوين :

ليمن هذا المنسف يدرج على الطاره هذا لأبو احمد عزام الوزارة
لمين هذا المنسف يدرج على هونه هذا لأبو احمد ربعه يحبونه



أغاني الزفة الشعبية الأردنية

«أحمد شريف» الزعبي*

تعدُّ الزفة آخر مراحل الزواج، وتتويجاً لكل ما سبق من أجراءات احتفالية، ففيها تتم زفة العروسين إلى عش الزوجية والأمل يحدو الجميع في تكوين عائلة جديدة سعيدة، ترتاح في إطارها الأنفس وتهدأ الخواطر، فالبيت جنة الإنسان أو جحيمه في الدنيا. وتصل الفرحة مداها عند العروسين بالإضافة إلى الأهل والأصدقاء والمحبين.

وبعد تناول طعام « القِرى » وهو مناسف يكون عددها بحسب عدد المدعوين، يتأهب الجميع للزفة، وأول من يُزف العريس حتى يتاح للعروس أن تسبقه إلى البيت، ولكل واحد منهما زفة خاصة، فأغاني زفة العريس تختلف عنها لدى العروس.

زفة العريس :

تبدأ زفة العريس بعد الانتهاء من حمَّامه ولبسه ملابس العرس، حيث يتجمع الشباب ويبدأون بمساعدته على ارتداء ملابس العرس الجديدة والأنيقة، ويمسك أحدهم زجاجة العطر ويبدأ برشه على العريس أولاً عند الانتهاء من لباسه لكل قطعة من الملابس، ويمسك أحدهم القميص وآخرُ الربطة، ويناولونها للعريس قطعة قطعة، بينما يساعده الشباب الآخرون على ارتداء تلك الملابس، أما البقية فيغنون أغاني الزفة الأردنية، ومنها :

الله يمسيكم بالخير ضيـــوف ومحلية
وانا برجو هالإخوان يشدو هالكف شوية
هدّى البلبل عالرمان سمعتــه بالليل يغني
صوته يطرب النعسان اللي بمنامـــه متهني
يا بلبل يا أبو الريش غنيـلي ع ام الشاليش
واحد وحده كيف يعيش يحي الــطرب والفني
وانته والله يا عــريس فرحك غالي عليـــه
فرحان ان شا لله مبروك بدلال أمك وابـــوك
انشا الله ايامك سعيدة عــقبال الــعزابية

***

طلع الزين من الحمام زغـرتي يا نشمـــية
بالله تصفـو عليــه للــهوا يعبر إليـــه
يا صلاتك يا محمد هاظا اليوم البلبل غرد
طلع طلع هالعريس حلــو وملبس تلبيس
زغرتي يا م العريس جبنالك ذهب بالكيس
جبنا الورد غمار غمار ونثرناه بقـــاع الـدار
لمين هالبيت العالي هاظا بيتـك يا عريس
رشو الــورد عــليه عالي ومــلبس تلبيس

***

يا ما شا الله على طوله طوله يا مطرق ريحان
يا ما شا الله على عيونه عيونه يا وسع الفنجان

يا ما شا الله على سنونه سنونه يا حب الرمان
يا ما شا الله على جبينه جبينه يا كهرب عمان
شطبنا اسم العريس من دفتر العزوبية
سجلنا اسم العريس بالأحوال المدنية

وتكون النساء في تلك الأثناء يغنين :

ينويعمة ينويعمة الريانة
محمد عريس وميمته فرحانة
ينويعمة ينويعمة الغيانة
محمد عريس وميمته فرحانة
والسمسم الاخضر جلل العلّية

* باحث أردني في التراث.

محمد فرحان وميمته مهنية
والسمسم لخضر جلل العلالي
محمد عريس والفين التهاني
قولولها لام العريس قولولها
ترى العريس بالحمام عريانِ
وديتله ثمن بدلات مخيطة
يلبس ويلبّس من حدا عريانِ
قولولها لام العريس قولولها
ترى العريس بالحمام حفيانِ
وديتله ثمن كنادر مبنّدة
يلبس ويلبّس من حدا حفيانِ
قالو محمد بالحمام مفرّعي
وديتله ثمن اشور مصفطة
يلبس ويلبّس من حدا مفرّعي
قالو العريس بالحمام جيعانِ
وديتله ثمن جاجات محمّرة
يوكل ويطعم من حدا جيعانِ

***

قالـو البسي الخاتـم حلفت ما البس الخاتم
طلع الـوالي والحاكم ليزفو محمد لمـدلل
قالو الـبسي الكبوت حلفت ما البس الكبوت
طلع الحاكم من بيروت ليزف محمد المـدلل
عالألمانـي الألمانـي لجدل جدل القيطـانِ
على الزفـة يا محمد وولاد عـمي قدامي

وعندما يخرج العريس محاطا بالشباب وهو يتميز بينهم بلباسه الجديد الأنيق وعطره الفواح، يقف في وسط الساحة محاطاً بهم، يمسك أحدهم بمظلة مزركشة ومزينة جيداً ويرفعها فوق رأس العريس لتقيه من الشمس بينما يغني الشباب :

طلع الزين من الحمام الله واسـم الله عليه
طلع الزين من الحمـام صلوا عالنبي يا سلام
محمد زين وذكره زين محمد يا كحيل العين
مبارك عرسك يا عريس بهالسـاعة الرحمانية
ان شا الله تسلم وتدوم وانت ميـة عينيـة
وانت الملك يا عريس واحـنا عنـدك رعية

***

ثم يغنون :

درّج يا غزالي يا رزق الحلالِ
درّج يا حبيبي يا حظي ونصيبي

***

وأيضاً :

ظليت ادرّج حجل من وادي لوادي
واعد نجوم الظحى بجوازي وفـرادي

ويسير موكب الشباب، ومن خلفه موكب النساء على مبعدة أقلها عشرة أمتار ويردون :

وين ازفك يمحمد يا عريس
قاعد بالحمام ويلبس بالقميص
وين ازفك وين يمحمد يمدلل
بين الحرمين والشعر مبلل
وين ازفك يمحمد يا مليح
عالصخرة الشريفة والنبي المسيح
وين ازفك وين يابو عيون السود
عالصخرة الشريفة والنبي داوود

ويغني الشباب :

تلولحـي يـا دالـية يا ام غصون العالية
تلولحي عرضين وطول تلولحي مقدر اطول
يـم ثويبٍ طـرزتيه حطيتي البلاوي فيه
يـم ثويبٍ زم بـزم زميني ولا بنـزم
هون واربط باب الحوش بيظا والفستان كلوش
هون واربط باب الدار تا تطلع بنت المختار
هون واربط عالشارع بيظا والصـدر واسع
هون واربط عالـدَّبة تا تـمرق أم الجبـة
شامم ريحة حدندوق وشلعت قلبي هللي فوق

شامم ريحة زنزلخت واخذت عقلي هللي تحت
شام مريحة ياسمين واخذت عقلي هالمسكين

وتغني النساء :

غنن لمحمد يا بنات العيلة
زفن محمد على ظهور الخيلِ
واحنا نزفه والبنات تزفه
محمد ما اخفه زينة الفرسانِ
غنن لمحمد يا بنات خالاته
زفن محمد وخيطن بدلاته
طلعنا نزفه والبنات تزفه
محمد ما اخفه زينة الفرسانِ
زفن محمد يا قرابات امه
زفن محمد والورد ع كمه
طلعنا نزفه والشباب تزفه
محمد ما اخفه شمعة الفرسانِ

ومن أغانيهن أيضاً :

زرعنا تينة على الطريق زرعنا تينة
يبلاه بسكينة عدوك يمحمد يبلاه بسكينة
زرعنا خوخة على الطريق زرعنا خوخة
يبلاه بالدوخة عدوك يمحمد يبلاه بالدوخة
زرعنا نجاصة على الطريق زرعنا نجاصة
يبلاه برصاصة عدوك يمحمد يبلاه برصاصة

ومن أغانيهن :

حنا العقربة بالبير ما ندير
وحنا قليل وكايدين كثير
وحنا العقربة بالكاس ما تنداس
وحنا قليلين وكايدين الناس
وحنا العقربة بالحوش لما نهوش
وحنا قليلين وكايدين جيوش

ويتابعن :

يا طير الشوحة يا دادا يا طير الشوحة
اعطيني محرمتك يا دادا إيدي مجروحة
اعطيني محرمتك يا دادا تا عصّب ايدي
بلكي المحبة يا دادا تكبر وتزيدِ
يا طير الباشق يا دادا يا طير الباشق
اعطيني محرمتك يا دادا تراني عاشق
يا طير البني يا دادا يا طير البني
ما دامك عازب يا دادا لا اظل استني

ويغني الشباب :

نعنع يا نعنع اخظر يا نعنع
حاكورة صغيرة يا ماما مليانة نعنع
لبست الزيتي شلحت الزيتي
خربت بيتي يا ماما على ظمة نعنع
لبست البني شلحت البني
رايحة تجنني يا ماما على ظمة نعنع
لبست الاخظر شلحت الاخظر
جتني تتمختر يا ماما على ظمة نعنع
نعنع يا نعنع أخظر يا نعنع
والبنت صغيرة ياماما وريحتها نعنع

ويبقى الموكب يسير الهوينا حتى يصلوا إلى مكان مضيفهم الذي يكون مستعداً لاستقبالهم بالاتفاق مع العريس وأهله.

زفة العروس :

وتكون العروس في بيت أهلها أو في بيت أحد أقاربها من الأعمام أو الأخوال، وتلبس الأبيض والطرحة والإكليل مزينة بالذهب الذي يتدلى على شكل قلادة، وكذلك تزين معصميها بأساور الذهب ويديها بالذبلة والخواتم، وتقوم الفتيات بالغناء لها، ومن ذلك :

قومي اركبي عالمهر يشجيرة الحنّا
عريسك مثل القمر بالبيت يستنى
قومي اركبي عالفرس يا شمس الملاحي
هلك عليكِ حرس بسيوف ورماحي
قومي اركبي يفلانة تمامك عادي
شعرك رطايب رابي ع شط الوادي
شعرك رطايب رابي عالحفيرة
شدي حصانك يفلانة يا نشمية
حصاني مشدود وكل اهلي أفندية
شدي حصانك يفلانة ولا تنهمي
حصاني مشدود وقدامي ولاد عمي

وتهاهي إحدى النساء فتقول :

هيهاه يخلف على ابو فلان يخلف عليه بالأول
هيهاه طلبنا النسب واعطانا غزال مصور

هيهاه يخلف على ابو فلان يخلف عليه خلفتين
هيهاه طلبنا النسب واعطانا بناته الثنتين

ويقوم والد العروس بخلع عباءته ويلبسها العروس لتستر ما يظهر من زينتها عن الغرباء، فتقوم بحياء وبمسك يدها في إشارة عن رضاه عن هذا الزواج، بينما النساء يغنين :

مشوها مشوها ع مهلها عزيزة على اهلها يا لالا
مشوها مشوها هالبنت عزيزة على ابوها يا لالا
مشوها مشوها براحتها عزيزة على اخوتها يا لالا
مشوها وامشو وراها يا شباب عزيزة على ابوها يا لالا
مشوها وامشو وراها يا شباب عزيزة على اعمامها يا لالا
مشوها وامشو وراها يا شباب عزيزة على اخوتها يا لالا

ويسير الركب الهوينى، وتردد النساء :

من وادي لوادي واحنا مشينا من وادي لوادي
بنات الأجوادِ واحنا خذينا بنات الأجوادِ
من حارة لحارة واحنا مشينا من حارة لحارة
بنات الأمارة واحنا خذينا بنات الأمارة
من صيرة لصيرة واحنا مشينا من صيرة لصيرة
والبنت الأصيلة واحنا خذينا والبنت الأصيلة
من الصبح للعصر واحنا مشينا من الصبح للعصر
من بنات الأصل واحنا خذينا من بنات الأصل

وحينما تدخل العروس إلى بيتها يغنين لها :

خش الفرح دارنا يا مين يهنينا
واللي فرح لينا ييجي ويهنينا
واللي فرح لينا ييجي لنص الدار
الا انت يا صاحبي ما جيت ولامشوار

وتكون العجينة جاهزة ويعطينها للعروس لتقوم بلصقها فوق مدخل بيت الزوجية، والعجينة عبارة عن طحين قمح مجبولة بورق الزيتون والعنب والنعناع والسكر، وهي رمز للتمني للعروسين بأن يبقيا مجتمعين ولا يتفرقان، ويعمران بيتهما كما يعمّر شجر الزيتون، وأن تكون ذريتهما كثيرة وممتدة كامتداد أغصان الدوالي، والنعناع لتبقى سيرتها معطرة، أما السكر فحتى تكون حلوة وجميلة بعيون زوجها.

ويزف الشباب العريس من بيت مضيفه إلى بيته حيث العروس تنتظره.

أما أغاني جلوة العروس فتكون:

الله يهنيها أمك يمحمد الله يهنيها

بعلاليها نرقص ونغني بعلاليها
الله يفرحها أمك بمحمد الله يفرحها
بمطارحها نرقص ونغني بمطارحها

وكذلك:

بالورد والحنّا رشو العرايس بالورد والحنّا
يوخظ ويتهنى قولو لمحمد يوخذ ويتهنى
بالورد والهيلِ رشو العرايس بالورد والهيلِ
من كبار العيلة واحنا خذينا من كبار العيلة
بالورد والريحة رشو العرايس بالورد والريحة
يوخظ المليحة قولو لمحمد يوخظ المليحة
بالورد والزعتر رشو العرايس بالورد والزعتر
يوخظ ويتأمر قولو لمحمد يوخذ ويتأمر

ومن أغانيهن الراقصة :

يناديني يا فزة ماني فزة وردة من غزة عطره نيسان
يناديني يا مطرة ماني مطرة واحرمتني ياحسرة روحة شمال
يناديني يا حاجة ماني حاجة خدك لب الكماجة وانا الجيعان
يناديني يانورة ماني نورة خدك ظو البنورة وانا العشقان
بناديني يا عاشة ماني عاشة خدك وردة منعشة وانا التعبان

وعندما يقوم العريس بتلبيس الذهب لعروسته يغنين :

لبِّس لبِّس يا عريس مالك زعلان
هاي العروس بجنبك مطرق ريحان
لبِّس لبِّس يا عريس مالك مالك
هاي العروس بجنبك بنت خالك

وأيضاً :

واسحسل يا ذهب عالطراحة
وتسلم يا عريس أخذت الفلاحة
واسحل يا ذهب عالحصيرة
وتسلم يا عريس جبت الأصيلة
واسحسل يا ذهب عالصينية
وتسلم يا عريس جبت الريفية
ويتابعن بنفس اللحن الراقص :
اتلولو يا شعر الحية على ايدية
والشيخة لابو محمد والله غيّة
اتلولو يا شعر الحية على الذرعان
والشيخة لابو محمد والله زمان

اتلولو يا شعر الحية على الابريق
والشيخة لابو محمد تلبق وتليق

وينتهي المشهد بالزغاريد والقبل والتهاني بين أهل العروسين، وبعد أن يخرج الجميع تكون أم العريس قد أحضرت للعروسين العشاء الفاخر. هذه صورة من صور الزفاف الأردني الذي يشترك به كل الأردنيين، تهانينا وبالرفاء والبنين، وعقبال العزاب والعزباوات.

المراجع:

- إبراهيم أحمد ملحم، ألأغنية الشعبية في شمال فلسطين قبل عام ١٩٤٨، الأردن، مركز ناصر للخدمات، ط١، ٢٠٠١.
- أحمد شريف الزعبي، الأغاني الشعبية الأردنية،أ الأردن ، أمانة عمان الكبرى، ٢٠١٤.
- توفيق أبو الرب، دراسات في الفولكلور الأردني، وزارة الثقافة والشباب، عمان، ١٩٨٠.
- سليمان أحمد عبيدات, التطور الحضاري لقضاء بن كنانة,١٩٤٨-١٩٠٠ ، الجامعة الأردنية،١٩٨٤.
- هاني العمد، أغانينا الشعبية في الضفة الشرقية، منشورات وزارة الثقافة والفنون،عمان،١٩٦٩.
- المقابلات الشخصية.
- أشرطة كاسيت خاصة.

المورث الشعبي في قصيدة الرثاء الأردنية

عماد عبدالوهاب الضمور *

يقود تداخل النصوص الشعبية من أمثال وأقوال وأغانٍ في بنية النص الشعري إلى إشاعة طابع الالتصاق بوجدان الجماعة، والتعبير عن مشاعرها الذاتية بكلّ صدق. ويُعرّف معجم الفلكلور الأغاني الشعبية بأنّها « الشعر الشعبيّ والموسيقى المصاحبة له، اللذان تُرددهما الجماعاتُ التي ينتشر أدبها بالرّواية الشفوية، لا بوساطة التدوين والطباعة... وإنّ خيرَ تحديد للأغنية الشعبية هو أنها الأغاني المرّددة، والتي تستوعبها حافظةُ جماعة تصدر في تحقيق وجودها عن وجدان شعبيّ« (١) .

وتتميز الأغاني الشعبية» عن غيرها من أشكال الأدب الشعبي في مرونتها، وطواعيتها وقدرتها على التجاوب مع الأحداث والمتغيرات»(٢)، لذلك يلجأ إليها الشاعر»هرباً من زحمة الصور السوداوية القاتمة التي تسيطر على وجه الحياة المعاصرة»(٣) ، ويقوم تضمين النصوص الشعبية بدور وظيفي هام على مستوى عملية التلقي، لذلك يعدُّ الأدب الشعبي« عنصراً مثيراً للعاطفة، وللوجدان الشعبي، ومُذكراً بالرباط الأوثق بين الوطن وأبنائه، عن طريق إعادة الربط بين الماضي والحاضر« (٤) .

ولعلّ شعر محمد القيسي الرثائي يمثل شاهداً على التحام النص الشعري بالوجدان الشعبي،؛ إذ مثّل التراث الشعبي مصدراً خصباً من مصادر تجربته الشعريّة، وقد يكون مرّد ذلك» إلى كثرة استماعه لأغاني أمه(حمدة) في بدايات الهجرة،. وتجلّى ذلك عبر الفقرات التي اقتبسها من أغانيها الشعبية، ووظفها في قصائده توظيفاً جيداً» (٥). فنجده يستخدم هذه الأغاني المستمدة من الشعر الشعبي الفلسطيني، وذلك في سياق رثاء الشهداء؛ لإبراز عظمة الفعل الجهادي، المنبثق من حسّ وطني صادق يعكس معاني التضحية والفداء، فيقول في رثاء الشهيد فايز حمدان، مضمّناً من الذاكرة الشعبية ما يعينه على أداء معانيه (٦):

طلت البارودةْ والسبعْ ماطلْ
يا بوز البارودةْ من الصَدا مُختلْ
بارودة يا مجوهَرة شكَّالكْ وينْ
شكَّالي ع عادتوا سَرى في الليلْ
بارودة يا مجوهَرة شكَّالكْ راحْ
شكّالي ع عادتوا سَرى مصباحْ

ويُلاحظ تميّز لغة النص الحماسية، وروحه الشعبيّة الصادقة، حتى بدا المقطع المضمّن جزءاً من بنية النص الشعري، حيث يمنحه طابع المقاومة الفاعلة بعيداً عن آثار الموت القاسية. وقد تتحول هذه الأغاني إلى بكائية حزينة، تواجه فعل الموت بكلّ شجاعة، وتربطه بحادثة الفقد الجماعي، وبخاصة عندما يتعلق الأمر بمأساة الشعب الفلسطيني التي انتقلت بالأغاني الشعبيّة من وظيفتها الفنية إلى وظيفة انفعالية، تبث روح الثورة في النفوس، وتتوعد المحتلين، كما في رثاء محمد ضمرة الجماعي للشعب الفلسطيني (٧):

وعائشة
كانت تغني أغنيات النازحين
جيت أودعك يا دار رايح
يا عين ابكي وزيدي من النوايح
على فراقك حزين القلب أنا
جيت أودعك يا دار بشملاي
أنا إن طال الزمان ولم شملاي
لجازي كل من كان السبب

* أكاديمي وباحث أردني

فالشاعر يستلهم التراث الشعبي لمدينة رام الله بكلّ ما يحمل من روح المقاومة والصمود، التي عبّرت عنها أغانيهم البكائية الحزينة(٨):

يا عين هلّي بدموعِك هِلّي من جور هَلّي ع البْركة يملّي

ولعلّ في هذا المقطع الرثائي الحزين تعبيراً صادقاً عن معاناة جماعية، تتضاعف فيها الآلام، وتحتشد فيها مشاعر الغضب على المحتل، لتشكّل ألفاظاً منتخبة تؤدي المعنى بكلّ انفعالاته اللاهبة.

ولما كانت قصائد رثاء الشهداء تتسم ببث روح الحماسة والثورة في نفوس المتلقين، فإنها أكثر التحاماً بالوجدان الشعبي، كما في رثاء حيدر محمود لشهداء معركة الكرامة (٩) :

ولأنَّ الموتَ في شرعتِنا،
أهونُ من ذلّ الهزيمةْ
هبّت النيرانُ ..
والبارودُ غنّى ..
فالفضاءُ الرّحبُ عطرٌ ..
والثرى الطاهرُ .. « حنّا »

فالنص تحفيز واضح لفعل الموت، وتجسيد لبطولات الجيش الأردني على أرض الكرامة، زاد من جذوتها لجوء الشاعر إلى تضمين مقطع من إحدى الأغاني الشعبية المعروفة في الأردن التي مطلعها (١٠):

هبت النار والبارود غنى يابي فلان يا حامي ظعنا

حيث يعتمد الشاعر على قوة دلالة المفردة الشعبية (هبّت، البارود، حنّا) وما توقظه في المتلقي من حسّ ثوري، يمنح الخطاب الشعري خصوصية المقاومة، والقدرة على مواجهة فعل الزمن.

وقد تتسع دائرة الأغنية الشعبية المتعالقة مع النص الرثائي، لتحمل أبعاد التجربة المعاصرة، فيلتقط إبراهيم نصر الله مقطعاً للمغنية العربية« فيروز» التي تعدّ أغانيها« رمزاً لاستمرار الكفاح ورفض الاستسلام»(١١)، حيث يصهر أغنيتها في بنية نصه الشعري؛ لتخفف أحزانه، وتبعث الحياة في جسده المنهار(١٢)

وأنا مذ درجت فوق شفاهي هذي
اللغة المسكينة
أبكي وأغني مع فيروز
« يغيب نهار .. يطلّ نهار
والناطر ناطر على نار
يجيء مختار .. يروح مختار
والسيارة مش عم تمشي

ويظهر إعجاب محمود فضيل التل بالأغاني الشعبيّة، وبناء نصه الرثائي عليها، فنجده في رثاء عرار، يستلهم قصيدته«هبّ الهوا»، وهي نفسها أغنية شعبيّة معروفة عند الفلاّحين في الأردن(١٣)، حيث يقول مستلهماً فكر عرار ودوره القومي جاعلاً من الأغنية مطلعاً لقصيدته (١٤):

هبّ الهوى وعرار كانَ محذّراً
مما بنا ولنا به إغراقُ
هبّ الهوى والمكرماتُ لأهلها
والطيبات مع الرديّ شِقاقُ

وتردّ الحكاية الشعبيّة في قصيدة الرثاء ممزوجة بقصص البطولة والانتماء إلى الأرض، يستمع إليها المقاتلون كلّما أحسّوا بالتعب، فتبعث فيهم الحياة، وتضيء في نفوسهم أمل الحرية، كما عند محمد القيسي الذي يستلهم إيحاءات الحكاية الشعبيّة التي تجعل من تراب الوطن مادة ثورية قابلة للانبعاث (١٥):

كُلُّ مساحاتِ فلسطينَ عِظامٌ مطمورةْ
حينَ يجيءُ الليلُ، ويَطلعُ قمرُ النَاسِ،
تَصيرُ طيوراً خضراءْ
وتَحطُّ مغنيّةً

عندَ شبابيكِ الأهل، ولا يَصحو الوالدْ

وقد يكون تناص الحكايات الشعبية وسيلة لبناء نص جديد، إذ تُلجئ المعاناة الشعراء إلى تحوير الدلالة التراثية للسّير الشعبية، وسلبها عبقها البطولي، لتصبح جزءاً من المأساة المعاصرة، كما في رثاء عبد الرحيم عمر لماضيه البطولي (١٦):

قَدْ مَضى عَهْدُ البُطولهْ
وأبو زيد الهلالي ذابَ خزياً من حصانه
وابن شدّادٍ توارى
عادَ، لا عبلةُ في الحيّ ولا الحيُّ فخورُ بطِعانه
والخيولُ البلقُ ليستْ عربيه

وإذا كان الشاعر يرثي عصر البطولات، وانقطاع مجده، فإنه رثاء أشد للحاضر، ودليل إدانة لأحداثه، وما خزي أبي زيد الهلالي من حصانه، واختفاء ابن شداد، إلا بيان لدرجة الانكسار القومي.

ويستدعي خالد محادين الموروث الحكائي لعالم ألف ليلة وليلة، مستلهماً أساطيره الخرافية، وحكاياته الشعبيّة التي طرقت الوجدان الإنساني، مثل قصة الخاتم العجيب الذي يملك قدرة كبيرة على تحقيق المعجزات، حيث يقول في رثاء فراس العجلوني، متمنياً امتلاك هذا الخاتم(١٧):

لو أنني مُنحتُ مرّةً
الخاتمَ العجيب
وكنتُ إذ مسحته يجيئني شيطان
وكنتُ إذا سألته يجيب
لقلت يا شيطان
أريد أن تدور أن تدور أن تدور

وتوحي أمنية الشاعر في امتلاك الخاتم العجيب برغبته في تغيير الزمن، وصياغة حاضر جديد للأمة، مما يستدعي ضرورة وجود قوى خارقة، تمتلك الأداة والفعل معاً، وهذا ما وجده في الوجدان الشعبي، الذي يمثل معادلاً موضوعياً لرغبات الشاعر الدفينة.

أما صورة الغول، فبقيت مسيطرة على العقلية الشعبية العربية، تنسجُ المخيلة حولها القصص الباعثة على الرعب، ممّا جعلها ترتبط بالموت وحركته المفاجئة، كما في رثاء عطاف جانم لصديقتها، حيث تختلط صورة الموت بمعاناة الغربة(١٨):

فيا وحِدتي في فَراغِ الجزيرة
كفرخ يُهيّأ للوأد، جُنحاي
معكوفتان بأيدٍ
وأين جَواز السفر ؟؟؟
هو الغولُ يُحكم قبضته حوله ويراوغ

فالشاعرة ترسم صورة مرعبة للموت، تستمد وحشيتها من قدرة الغول على التلون والاحتيال على الآخر، الذي جاء بصورة الفرخ الموؤود، مما أكسب فعل الموت طابعاً مأسوياً، يترصّد لرغبات الآخرين، ويفقدها ديمومتها الزمنية.

وممّا يرتبط بالتناص الشعبي شيوع المثل في قصيدة الرثاء، وهو على نوعين: أمثال عربية قديمة، تمتاز بدلالتها التراثية، وأمثال عامية، تمتاز بلغتها المحكية، والمؤثرة في الآخرين« لأنها تصوّر مختلف الجوانب الفكرية والاقتصادية والفلسفية »(١٩).

ولعلّ توظيف الأمثال العربية القديمة في سياق رثائي حزين، يجعلها أقرب إلى الوجدان الشعبي، لما تمتاز به بنية المثل من قدرة على التشكّل في قالب إيحائي وبلغة منتخبة، كما في رثاء عبد الرحيم عمر للأمة العربية (٢٠):

كَمْ حُرّة جاعتْ
وما دَفعتْ بثديّيْها الثمنْ
لتكونَ في الزمنِ الرّديء، شَهادةً
أنّ الحياةَ، لمنْ تطهّر طاهرهْ !

ومن الملاحظ أن الشاعر قد وظّف المثل العربي القديم« تجوعُ الحُرّةُ ولا تأكلُ بثديّيْها» (٢١)، بكلّ ما يحمل من قيم أصلية، تحضّ على الصمود، وتجنب الوقوع في الرذيلة، مهما كانت التحديات، لما يمتاز به المثل من تكثيف إيحائي معبّر، تمتلك فيه الألفاظ طاقات متفجّرة قادرة على حمل أبعاد التجربة الشعورية بكلّ محمولاتها الدلالية.

ولما كانت قصيدة الرثاء تمتاز بالروح الثورية، وعدم الاستكانة لضعف الواقع، فإنها تؤمن بمنطق القوة الفاعلة، مما يمثل وسيلة لمواجهة حركة الزمن السلبية، واستلهام للمثل العربي القديم« إنَّ الحديدَ بالحَديدِ يُفْلَحُ » (٢٢)، كما عند خالد محادين في رثاء أحد الشهداء(٢٣):

الآن أكتب:
نفذَ الصبر
أحرقنا كلّ بطاقات التجويع
وحذفنا الأعوام العشرين
لا يُصرع تنين إلاّ بالتنيّن
ويحزّ المخلب مخلب
لا مهرب

وقد يبدو توظيف المثل القديم أداة لإدانة الواقع، وما آل إليه الوطن من ضياع وتشريد لأهله، كما في رثاء عبد الرحيم عمر لعرار، مبيناً حال أمته(٢٤):

فإذا أوسعتهم شتماً وأودوا بالوطن

فسدى تجدي أهاجينا الفصاحُ

وهذا تحوير واضح للمثل القديم« أوسعتهم شتماً وفازوا بالإبل» (٢٥)، للدلالة على استكانة الجسد العربي للجراح، وعجزه عن النهوض الإيجابي. وأمّا توظيف الأمثال العامية، فكان واضحاً في قصيدة الرثاء، إذ ساهمت في التعبير عن أوجاع الأمة المعاصرة، وبخاصة عندما تأتي في سياق السخرية من الواقع، كما في رثاء محمود الشلبي لعرار(٢٦):

يا ليتنا يا عرار اليوم تجمعنا
عشيةٌ من ربوع الغور أو طرقُ
« يا ميُّ شِبْنا وما تبْنا » لقد خطرت
لنا (بوادي الشّتا) ذكراكِ تستبقُ

إذ يضمّن الشاعر جزءاً من بيت عرار، الذي يقول فيه (٢٧):

يا ميُّ شبنا وما تبنا فَهَلْ نزلتْ بما انتهينا إليه آيٌّ قرآنِ

ولعلّ اشتراك الشاعرين في تجربة ضياع واحدة، أوحى إليهما باستلهام المثل الشعبي« شاب وما تاب» الذي يُضرب في معرض عدم تبدّل الحال مع الاستمرار في ارتكاب الأخطاء، فضلاً عن الشعور باليأس، وعدم القدرة على التغيير، مما جعله معبّراً عن حال الأمة، وما تعيشه من فرقة دائمة.

ويجعل عبد الرحيم عمر من المثل الشعبي« قتَلَ القتيل، ومشى في جنازته» وسيلة لإدانة الأمة، وبيان قسوة الزمن، الذي يتشح بالهزيمة المفجعة، ويحمل معاني الأسى والضياع، حيث يقول في رثاء أحد الشهداء الفلسطينيين(٢٨):

هذا زمان الموتِ في عزِّ الشباب
زمنُ الهزيمةِ والترحّلِ والتشرّدِ والعذاب
زمنُ اليتامى التائهين
زمنُ الغزاة
زمنُ القسّاة
قتلوا القتيل وفي الجنازةِ أسرعوا يتسابقون إلى الصلاة

فقد جاء المثل الشعبي متّسقاً مع الرؤيا الشعريّة التي حملتها التجربة المعاصرة ونتيجة طبيعية لفعل الزمن القاسي، ممّا جعله يقوم بوظيفة فكرية وفنية، تعكس توظيفاً ناجحاً لخصوصية المفردة الشعبية، وتعمّق انتماء الشعراء في الأردن لقضايا أمتهم.

الهوامش:

١. عبد الحميد يونس: معجم الفولكلور، ط١، مكتبة لبنان، ١٩٨٣م، ص٣٩،.
٢. هاني العمد: الأدب الشعبي في الأردن، ط١، منشورات لجنة تاريخ الأردن (٣٣)، ١٩٩٦م، ص٣٧ .
٣. أحمد الضاوي: التراث في شعر رواد الشعر الحديث، مطابع البيان التجارية، دبي، ١٩٩٨م، ص١٩٥.
٤. يوسف أبو صبيح: المضامين التراثية في الشعر الأردني المعاصر، ط١،وزارة الثقافة، عمان، ١٩٩٠ ص٢١٣ .
٥. إبراهيم خليل: محمد القيسي (الشاعر والنص)، ص٣٥ .
٦. محمد القيسي: الأعمال الشعريّة، ج١، ص٨٤ .
٧. محمد ضمرة: قافلة الليل المحروق، ص٩٣.
٨. نمر السرحان: أرشيف الفولكلور الفلسطيني، ج٤، ط١، دائرة الإعلام والثقافة، منظمة التحرير الفلسطينية، ١٩٨٥م، ص٢٨ .
٩. حيدر محمود: الأعمال الشعريّة الكاملة، ص٢٤٢ .
١٠. هاني العمد: الأدب الشعبي في الأردن، ص٥٤ .
١١. أحمد مجاهد: أشكال التناص الشعري، ص٤٦٧ .
١٢. إبراهيم نصر الله: جسدي كان الغربال، ص٦٤ .
١٣. مصطفى وهبي التل: عشيات وادي اليابس، قصيدة هبّ الهوا، ص ص ٣٠٥ – ٣٠٧ .
١٤. محمود فضيل التل: وجدتك عالماً آخر، ص١٠٠ .
١٥. محمد القيسي: الأعمال الشعريّة، ج١، ص ص ٢٠٧–٢٠٨
١٦. عبد الرحيم عمر: الأعمال الشعريّة الكاملة، ص٤٠ .
١٧. خالد محادين: الأعمال الشعريّة، ص٧٢ .
١٨. عطاف جانم: ندم الشجرة، ط١، منشورات أمانة عمان الكبرى، ٢٠٠٣م، ص ص ٢٩ – ٣٠ .
١٩. هاني العمد: الأدب الشعبي في الأردن، ص٧٨ .
٢٠. عبد الرحيم عمر: بعد كل ذلك، ص٣٠ .
٢١. الميداني: مجمع الأمثال، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ج١، د – ط، منشورات دار النصر، بيروت – دمشق، د – ت، ص١٢٢ .
٢٢. المصدر السابق: ج١، ص١١ .
٢٣. خالد محادين: الأعمال الشعريّة، ص٣٤ .
٢٤. عبد الرحيم عمر: الأعمال الشعريّة الكاملة، ص٤٧٨ .
٢٥. أبو علي القالي: الأمالي ،ج٢، ط٢، دار الجيل، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٨٧م، ص٢٢٠ .
٢٦. محمود الشلبي: سلالم الدهشة، ص١٥٢ .
٢٧. مصطفى وهبي التل: عشيات وادي اليابس، ص٣٦٩ .
٢٨. عبد الرحيم عمر: الأعمال الشعريّة الكاملة، ص٢٧١ .

أغنية "الحصيدة": نموذج من قرى شمال الأردن (قرية بِشْرى)

محمد علي عبابنه*

القمح هو المحصول الرئيسي بالنسبة للفلاح، وتقوم معظم أعمال الفلاحة زراعة وحصاداً وغيرها على هذا المحصول بشكل رئيسي. ومعظم الطقوس والأعمال لدى الفلاحين تتبعه منذ بذاره في الأرض حتى تخزينه في البيوت. وهو الذي يحظى بالعناية التامة والدائمة، ويأخذ الوقت الأطول في جميع مراحل العمل.

يبدأ القمح بالنضوج حينما يميل لون الزرع للأصفرار وتنحني السنابل في سني الخير إلى الأسفل. ويكون ذلك مع نهاية شهر أيار (٢٧ أيار). والفترة بين قلاعة العدس وحصاد القمح هي غياب الثريا وظهورها مرة أخرى، فيقولون عنها "بتغيب ع غمر عدس وبتطلع ع غمر قمح". ويقول الفلاحون "بأيار اسحب منجلك وغار"، ويقولون أيضاً "احصد قمحك فطير وخلي شعيرك تايطير"، وأيضاً "أربعين حمل فطير البركة منهن ما بتطير"، يكون حصادها قرطاً دون قرامي. ويمكن أن يبدأ الحصاد "تبقيع" في الأرض الخفيفة منذ ٦ أيار وهو يوم عيد الخضر. وفي سنين الخير "بصير طول الزلمة" خاصة إذا كان مزروعاً على كراب ودائماً الكراب (أي كان بوراً وغير مزروع في السنة السابقة) غلال. أما إذا كان مليق، فيكون أقصر "مليق العدس للزنار" وإذا كان المطر شحيحاً فإنَّ قمح المليق يكون غير جيد "تعبان" وبخاصة مليق الذرة.

حقل من القمح في فترة النضوج الكامل

يكون الإعلان عن بداية موسم الحصاد بأن يتم الاتفاق بين أهل القرية في إحدى الليالي أثناء سهراتهم لدى الوجهاء والمخاتير، ويكون ذلك في بدايات أيار، حيث يبلغ الحاووط بذلك، وعادة ما يكون حاضراً في هذه الجلسات، فيصعد في اليوم التالي إلى ظهر المسجد أثناء الليل بعد صلاة المغرب حيث سكون الليل ليسمعه الناس ويصيح بأعلى صوته: "يافلاحين ياهل البلد الحاضر يعلم الغايب بكرة الهَدّة على ...." ويذكر اسم أحد المواقع المزروعة بالقمح، ويكرر ذلك عدة مرات للتأكيد على أن الناس سمعت وفهمت ما يقول.

الأدوات:

المنجل: وهو عبارة عن صفيحة من الفولاذ بشكل منحنٍ تبدأ بشكل مستعرض قليلاً، وتنتهي برأس مدبب. ويكون الطرف الخارجي أملس والطرف الداخلي مسنناً، فبواسطة هذه الأسنان يتم حصد المحصول. ويختلف عرض النصل (النصلة) من منجل إلى آخر، حيث يؤثر ذلك على وزنه. ويقوم الفلاح بتحضيره ورجبه (السَّنْ، والجَلْخ) لدى الحداد، ويأتي في أعلاه الممسك أو اليد وهي عبارة عن ممسك "نصاب" خشبي.

بعض أشكال المناجل

السطيح: قطعة من الجلد تعلق في الرقبة وتحزم إلى الظهر، تشبه ما يرتديه الجزار أو الحداد. ويبدو أن الحصاد الذي يقف في الوسط يرتدي ما يشبه ذلك. ويقوم الفلاحون بالتحضير لهذا الموسم فيأخذون المنجل الذي هو الأداة الرئيسية للحصاد للحداد في إربد

*باحث في التراث الشعبي الأردني

ليقوم برجبه (طرقه وتمضية حده) حيث يصبح حاداً وجاهزاً للحصاد. ويتفقدون الشبك والشاغر للرجاد ولوح الدراس ويقومون بإصلاح ما يحتاج للإصلاح. يقوم الناس مبكرين مع أذان الفجر. وإذا كانت العائلة هي التي تعمل يصطحبون معهم النساء والأطفال والدواب. أما في الملكية الكبيرة فيكون هناك العمال والمرابعية. وربما يأخذون طعامهم معهم أو يقوم أحدهم بإحضاره فيما بعد. وكان الحصادون يحضرون من مناطق مختلفة من فلسطين ولبنان (المتواليه)، وسوريا، ومن القرى المجاورة. يصطف الحصادون في بداية المارس على عرضه إلى جانب بعضهم بعضاً، حيث تكون المسافة بين الواحد والآخر قرابة المترين، وتُجعل الريح إلى الظهر.

وهناك ثلاثة مواقع معروفة في صف الحصادين، هي كما يلي:

يكون أول الحصادين إلى أقصى اليمين ملاصقاً لحد الحقل المجاور، ويكون هذا أمهر الحصادين، ويدعى الشقاق، حيث يقوم بشق الزرع بمنجله باستقامة تامة إلى جانب الحد ولا يجنف (يتعدى) على حقل جاره، أي إن يده كالميزان، وتظهر هذه الاستقامة في مروج القمح في الشكل. ويتفاخر بارتدائه السطيح، وهو رداء يشبه المريول من الجلد، يوضع على الجهة اليسرى منه حلقتان أو ثلاثة يوضع بها مطرق وبرأسه مرآة وريشات نعام.

أما في الموسطة والتي تدعى ''القنطرة'' فيكون أيضاً حصاد ماهر يصول ويجول إلى اليمين وإلى الشمال حاملاً عبء الضعفاء. أما في أقصى اليسار فيكون الحصاد الذي يدعى ''جحاش'' ويكون أضعفهم وأقلهم خبرة.

يقوم الحصادون (الحاصدون) بالحصد وكلما امتلأت يد الحصاد يلف الحزمة ببضع السنابل ''سبلات'' وبذلك يصبح شْمَالاً يضعه الحصاد من خلفه ويضغطه إلى الأرض حتى لا يتأثر بالريح. والحصّاد الشاطر لو رمى شماله على طول ايده ما وقع منه سبلة، فإنه يبقى صلباً مربوطاً ولا يتفكك أو يتبعثر. ويساعده على ذلك كون القمح فطيراً. ثم يأتي بشمّال آخر ويضغطه إلى جانب أخيه، وآخر إلى فوقه حتى يكون غمراً. وحينما يبتعد عن هذا الغمر يبدأ بعمل غمر جديد. وربما يشترك أكثر من حصاد في الغمر أحياناً؛ إذ يضع شماله على الغمر الذي يليه. وتكون غْمار الحصاد الشاطر ثابتة مستقيمة صفاً واحداً لا تتناثر ولا تتطاير مع الريح. يكون الوجه بقدر مِعْنَاه؛ أي حوالي ٣٠ متراً، وكلما اكتمل حصيد الوجه يعود الحصادون مشياً دون حصاد ليأخذوا وجهاً جديداً محاذياً إلى الوجه السابق، وبذلك يلتقطون أنفاسهم.

صورة: أشكال استقامة الحدود ووضع الغمار

ويقوم الحصادون بالمنافسة والتباري، فيُروى أنه أتى إلى القرية حصاد ماهر بَزَّ معظم الحصادين، حتى أتى حصّاد معروف من القرية حصد عشرة غمار دون أن يرفع ظهره ليرتاح، أو يتوقف عن الحصاد. وفي كثير من الأحيان كان بعض الحصادين يتركون الحقل إذا وجدوا من هو أقوى منهم ويزهم. ويستطيع الحصاد الشاطر أن يحصد ستة حمال جمل باليوم

أي ما معدله دونمين ، أما الحصاد العادي فيحصد نصف هذه الكمية. يبقى الحصادون في العمل حتى غروب الشمس حيث يعودون إلى بيوتهم، وبعضهم ينام في الحقل ليبدأ في اليوم التالي مبكراً. وهكذا يستمر العمل حتى الانتهاء من حصاد القمح "الجورعة". وإذا جورع أصحاب الحقل فلا يذهبون في العادة إلى البيت بل يميلون إلى أقرب جيران لهم ويساعدونهم "العونة" في حصادهم؛ إذ من العيب أن يتركوا جيرانهم في الحقل.

وغالباً ما ينتهي الفلاحون من الحصاد في شهري أيار وبداية حزيران. وإذا كان الموسم جيداً يدعى "غْلال"، و"طْوخ". أما إذا لم يكن جيداً فيدعى "مَحِل"، "سنة معلولة". ومهما أمحلت في القرية فإنها لا بد وأن تعوض، وكما يقولون "عمره ما انقطع اللوح من ها لبلاد". وحصل في بعض سنين المحل أن جمعوا المحصول بـ "الخيشة". وعادة ما تقوم العائلة في العادة بعد الانتهاء من الحصيدة بذبحِ شاة أو أكثر ودعوة الأقارب والجيران احتفالاً بهذه المناسبة، ويسمى هذا التقليد "الجورعة والوليمة".

ويتفاخر ويتباهى الحصادون بمهاراتهم وجَلَدهم، ويروون القصص والحكايات المختلفة عن الرجولة والبطولة والديار والعشق. ولا تخلو هذه الحكايات من المبالغة والخيال، لدرجة أنه أصبح هناك مثل شعبي يقول (سواليف حصيده)، لأن الحصادين لا يتورعون في مبالغاتهم، وربما يرجع ذلك إلى أنهم لن يتقابلوا بعد ذلك الموسم.

يرافق الحصيدة الأهازيج والغناء، وخاصة في الساعات الأولى من العمل. وعادة ما يبدأ الغناء بالأغاني الشعبية المعروفة من الدلعونا، وزريف الطول، وجفرا هي يا الربع، وغيرها من الأغاني والألحان المعروفة. ولكن مع ساعات الظهر يبدو عليهم التعب وفتور العزيمة مع الحرارة الشديدة والشمس في كبد السماء، فيبدأ الحصّاد القوي بشحذ الهمم ونخوة الحصادين ليستعيدوا نشاطهم ولا يغلبهم الزرع ويلحق بهم اليأس. ويأخذ بأعلى صوته وبإيقاع سريع وقوي يتناغم ويتناسق مع ضربات المنجل لسيقان الزرع بالغناء بأغنية "منجلي":

منجلي يامن جلاه	راح ع الصايغ جلاه
ماجلاه الا بعلبة	ريت هالعلبة فداه
منجلي يابو رزه	وشو جابك من غزة (وش جابك بلد غزه)
جابني اللي جابني	جابني حب البنات
والخدود الناعمات	والعيون السود لود
والحواجب مقرنات	مقرنات براس عود
ياخو سعدى يامسعود	حمامتين براس عود
واللي فرقهن مايعود	

طريقة الغناء:

يقوم الحصاد الشاطر بأعلى صوته بالبدء بالأغنية، ويكون ذلك شطراً شطراً؛ ويبدأ الشطر بزفرة قصيرة "أُو"، وتكون كما يلي:

أو منجلي يامن جلاه

ويكون الرد من الباقين أو بعضهم، بأخذ آخر كلمة ووضعها في البداية:

جلاه أو منجلي يامن جلاه

ويتكرر ذلك مرتين أو ثلاث بين المغني والمرددين. ثم ينتقل المغني الى الشطر الثاني:

أو راح عالصايغ جلاه

ويكون الرد والتكرار بنفس الطريقة:

جلاه أو راح عالصايغ جلاه

المغني:

جلاه أو ماجلاه الا بعلبه

الرد:

علبه أو ماجلاه الا بعلبه

المغني:

علبه أو ريت هالعلبه فداه

الرد:

فداه أو ريت هالعلبه فداه

وهكذا حتى تنتهي الأغنية

الشرح والمعاني

يذكر منجله وبسؤال استنكاري يسأل من الذي أخذه الى الصائغ وجلاه وأمضى حدَّه.

وجلاه الصائغ وكان أجره علبة ويفديه بتلك العلبة.

ثم يصف منجله بأبو رَزِّه، والرزة يمكن أن تكون قطعة من الحديد لتعليق المنجل بعد انتهاء الحصاد. ويسأل منجله ما الذي أتى بك من غزة أو إلى غزة.

ويجيب بأن من أتى به هو حب البنات.

ويصف عيون البنات بالسواد والقوة والجرأة، والخدود بالنعومة.

ويصف الحواجب بالعاقدة، وأنها تشكل مع الأنف منظراً جميلاً باقترانها به.

ويخاطب نفسه أو رفيقه بـ ياخو سعدى يامسعود، يالجمالها ويالجمالهما

معاً وهما يقفان كحمامتين على رأس عود، والويل لمن فرقهما.

التعليق

لهذه الأغنية وقع خاص وإثارة لمشاعر وأحاسيس الحصادين؛ فإيقاعها السريع يدعو للرجولة والصبر والجلد والتحمل؛ إذ تأتي إيقاعاتها مع حركة اليد التي تحمل المنجل وهي ترفع وتخفض تاركة مساحات الأرض أمامها خالية إلا من بقايا سيقان الزرع المحصود، ومع هذا المزيد من الجهد ترتفع درجات حرارة الجسم ويزيد تعرّقه مما يتسبب في برود الجلد وإنعاش الجسم وزيادة حيويته وبداية نشاطه من جديد، خاصة مع ما تتضمنه الأغنية من كلمات العشق والوصف للمحبوبة. ولذلك يمكن أن تسمى هذه الأغنية بحق ملكة أغاني الحصاد؛ لأنها ترتبط من حيث الزمان والمكان، فلا تُغَنى إلا في الحقل وفي وقت حصاد القمح فقط. والمنجل هو سيد الميدان وقت الحصاد، وكالسيف أثناء المعركة. ونرى كيف يناديه ويتغزل به الحصاد إذ يأخذه إلى الصائغ وليس للحداد لعظم شأنه ورفعة قدره، ولا يستكثر أن يدفع أجراً على ذلك علبة ربما تكون من القمح (وتساوي ٦٠ كغم)، أو علبة خشبية صغيرة تتسع إلى سبع أو ثمان كيلات من القمح، وربما تكون علبة من العطر أو ما يعادل ثمنها.

ويذكر المغني مناطق جغرافية والعلاقات الاجتماعية التي تربطها وتدور عليها، فالمنطقة من غزة إلى شمال الأردن بل إلى كافة بلاد الشام منطقة مفتوحة على بعضها، يضطر الفلاحون إذا أمحلت في إحدى المناطق الذهاب إلى أخرى بكل حرية. ويمكن تغيير بعض الكلمات في الأغنية إذا اختلفت المناطق المعنية. ويشار هنا أن الحالة الاقتصادية لم تكن السبب الوحيد لمجيئه لهذه المنطقة أو تلك، بل الحب والهوى هو الذي أحضره لها. فذكر هذه الأوصاف من خدود ناعمة، وعيون سود وحواجب عاقدة، مما يساعده في تحمل قسوة الحر والعمل من ناحية، ومن ناحية أخرى يمكن أن تتحقق قصة حب حقيقية تنتهي بالزواج، وهناك أمثلة ونماذج حقيقية كانت قد حصلت مع بعض الحصادين الذين تزوجوا وأصبحت إقامتهم في ديار زوجاتهم، ويذكرنا ذلك بقصة سيدنا موسى عليه السلام في مدين.

وفي نهاية الأغنية يتفاءل بالسَّعد فيخاطب نفسه أو زميله بقوله: ياخو سعدا يامسعود، فيضع هذه الأسماء التي تجلب السعد. ويعتبر الانتماء إلى الأخت من أسمى معاني الرجولة، فمعظم العشائر في المنطقة تنتمي إلى أخت من العشيرة ينتخى بها في أوقات الشدة.

الغِناءُ الدُّرْزِي في الأردن* (١)
القوالب الغنائية

محمد غوانمه *

انتشر الدُّرُوز مناطق السهول والجبال الممتدة جنوبي شرقي دمشق، المسمّاة (جبل العرب) أو (جبل الدُّرُوز)، كما أقاموا في المناطق الجبلية الجنوبية من جبل لبنان، وجبل الشيخ وشمال فلسطين، بالإضافة إلى توطّنهم في البادية الشرقية الأردنية في منطقة (الأزرق) (أبو عز الدين، ١٩٨٥م، ص ١٦٨-١٧٠)، وذلك منذ سنة ١٩١٨م، أي بعد الحرب العالمية الأولى، حيث كانوا يُحْضرون مواشيهم للرعي في المنطقة خلال فصل الربيع، لوفرة مائها وخصوبة أرضها آنذاك، وفي الصيف يعودون لأماكن إقامتهم في جبل العرب جنوب سورية. وفي سنة ١٩١٨م سكنت مجموعة من رجال الدُّرُوز قصر القلعة في مدينة الأزرق، وأقاموا فيها حتى عام ١٩٢١م عندما تشكلت إمارة شرق الأردن، حيث أحسوا بالأمن، فاستمروا بالإقامة في القصر حتى سنة ١٩٢٥م عندما قامت الثورة السورية بقيادة سلطان باشا الأطرش ضد الفرنسيين، حيث جاءت مجموعة أخرى من الدُّرُوز بقيادة الأطرش وسكنوا مدينة الأزرق(٢).

الغناء الدُّرْزِي فن أدبي غنائي جميل، انتشر إبداعه على ألسنة أبناء القبائل الدُّرْزِية العربية الأصيلة، الذين عُرفوا باسم (بني معروف)، والذين انطلقوا من جبل العرب في جنوب سوريا ومن مناطق عربية أخرى في الأردن ولبنان وفلسطين لمقارعة الحكم التركي ثم الاستعمار الفرنسي، لا سيما إبان الثورة السورية (١٩٢٥-١٩٢٧م)، والحروب العربية الإسرائيلية خلال القرن العشرين، حيث ظهر من بينهم شيوخ اشتهروا بطيبهم وكرمهم وشجاعتهم الفائقة في التصدي للاستعمار الذي حل بالبلاد العربية، ولعل المرحوم «سلطان باشا الأطرش» كان من أبرز هؤلاء الرجال، فاستحق

من أهله وعشيرته وعروبته كل الثناء، تقديراً لقيادته الحكيمة وشجاعته في مقاومة الاحتلال الأجنبي الذي حل ببلاد العروبة وخاصة بلاد الشام، فأبدع الشعراء في وصف شجاعته ومواقفه الرجولية أجمل القصائد والأهازيج، ونذكر منها أهزوجة سُلْطَانْ بَاشَا لِقْرَيَّهْ المشهورة (٣):

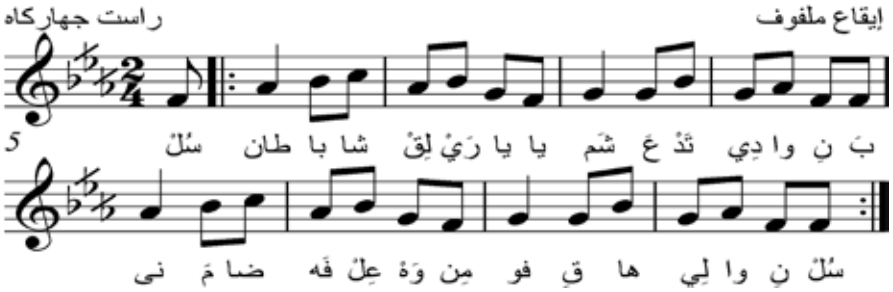
*أكاديمي وباحث في التراث الغنائي الأردني

سُلْطَانْ بَاشَا لِقْرَيَّهْ

سُلْطَانْ بَاشَا لِقْرَيَّهْ يا شَمْعَةَ الدِّيوَانِ بَنَى مَظَافَهْ عِلْوَهْ مِنْ فوقِهَا لِيوَانِ

يَاللهْ عليكَ السِّتِرْ يَا رَبِّي يا رَحْمَنْ تْنْصُرِ جْمُوعِ لَنَا بَالحَرُبْ وَالِكْوَانِ

بارُودِنَا عُصْمَلِّي ما نِعْتَنِي بَالْمَانِي تْهْجُمْ عَلَى الدَّبَابَهْ وِنْذَبِّحَ الفُرْسَانِ

جَتْنَا بَيَارِقْ حُمُرْ مِنْ فوقِهَا فُرْسَانِ مِنْ فوقِ خيلٍ ضُمَّرْ تِسَابِقَ الشُّجْعَانِ

مدونة موسيقية رقم (١)

أغنية سُلْطَانْ بَاشَا

لم يقف مبدعو الغناء الدُّرْزِي عند وصف شجاعة فرسانهم، وصلابة مواقفهم في مقارعة المحتل الغاشم، بل كان لِلِين العاطفة ورقة الغزل شأن كبير ومكانة واسعة في الغناء الدُّرْزِي بعامة وغناء الفن الدَّرَّازِي بخاصة (٤).

قوالب الغناء الدُّرْزِي:

انتظم الغناء الدُّرْزِي ضمن أشكال فنية جميلة، اشتملت على عدد من الأوزان الشعرية الشعبية المختلفة، جاءت في سياق عدد من القوالب اللحنية، بأوزان موسيقية وضروب إيقاعية متعددة.

ومن الجدير ذكره أن القوالب الغنائية التي طرقها الغناء الدُّرْزِي من خلال أشعاره وألحانه، تشترك في كثير من جوانبها الفنية مع مثيلاتها في منطقة بلاد الشام (الأردن، وسوريا، وفلسطين، ولبنان) وهي التي احتضنت أبناء العشائر الدُّرْزِية، وتفجرت على كنفاها أشعارهم، وتجلت في فضاءاتها ألحانهم.
وبعد الدراسة البحثية العلمية التي اشتملت على جوانب الاستقصاء الميداني لدى الحفظة الشعبيين، والبحث العلمي في المراجع المختلفة ذات العلاقة، فإنه يمكننا تصنيف أبرز القوالب الغنائية التي تناولها الغناء الدُّرْزِي على النحو التالي:

الفن

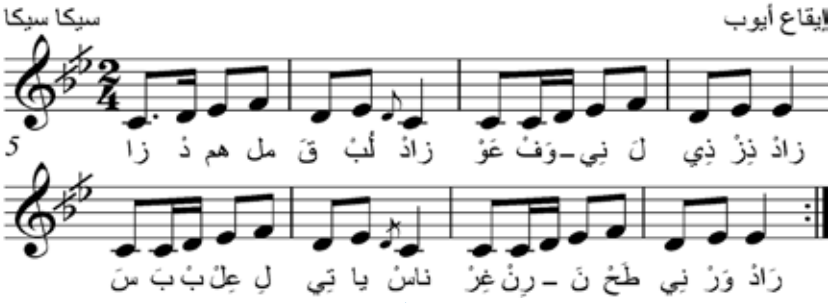
قالب الفن من أرحب القوالب الغنائية الدُّرْزِية، وأوسعها انتشاراً لدى قبائل الدُّرُوز كافة، وربما يكون أحبها إليهم، فهو الأكثر استخداماً وتنوعاً والأسهل استيعاباً وتوظيفاً سواء كان ذلك في أشعاره أم في ألحانه.
يعتقد البعض بأن تسمية غناء الفن بهذا الاسم راجع إلى أن الدُّرُوز كأنّما يتفننون ببناء قصيدة الفن من حيث الشكل والمضمون، وينسبه آخرون إلى أصول عربية أندلسية باعتباره فناً شبيهاً بالموشح الأندلسي أو الأزجال الأندلسية من بعض الجوانب الفنية. ويعتقد جابر أن غناء الفن هو من إبداع أهل جبل العرب (الدُّرُوز) الذين ربما يكونون أكثر أهل المشرق اهتماماً به، من حيث أنهم تفننوا في نظمه وحافظوا عليه، مما أغرى البعض بأن ينسبه إليهم، وذلك يعني أن الشعراء تفننوا به، سواء من حيث المبنى أو المعنى أو المغنى، وبرعوا بالتلاعب في صناعته اللفظية والمعنوية، وكذلك في القوافي والألحان، واشتقاق أنواع مختلفة منه، فهو متعدد الأوزان والأبحر (جابر، ٢٠٠٨م، ص).
وقد أطلق البعض على الفن الدُّرْزِي اسم (الفن الدَّرَّازِي)، حيث يرى الفنان الدُّرْزِي بيان فوزي (أبو أشرف) وهو عازف عود ومطرب شعبي من

مدينة الأزرق/ الأردن، أن تسمية الفن الدَّرَّازِي بهذا الاسم ربما أتت من أحد التفسيرين التاليين أو منهما مجتمعين(٥).
الأول: نسبة إلى الطائفة الدُّرْزِية التي يعتقد بأنها هي من أبدعت هذا اللون من فنون الشعر والغناء.
الثاني: كناية عن أن ربط المقاطع الشعرية ببعضها بعضاً في الغناء الدُّرْزِي وكذلك ربط الألحان الموسيقية يشبه عملية (الدَّرْزِ) في الخياطة؛ أي إنه يشبه عملية وصل قطع القماش ببعضها بعضاً بالخيوط من خلال عملية الخياطة.

ويرى السيد يوسف خليل السعيد (أبو غسان) أن الفن الدَّرَّازِي هو مجموعة فنون مختلفة وليس قالباً محدداً؛ أي إن الاسم أطلق على كل فنون الغناء التي يؤديها الدُّرُوز مثل: الشروقي والهجيني والجوفية والحداء والهولية وغيرها بما فيها الفن(٦).
وتلتزم قصيدة الفن شكلاً بنائياً نمطياً يكاد يكون متشابهاً في كثير من قصائده الغنائية، فهي تتشكل عادة من عدد غير محدد من المقاطع الشعرية، وكل مقطع منها يتكون من بيتين من الشعر الغنائي الجميل؛ أي أربع شطرات تشترك الثلاث الأولى منها بقافية واحدة، في حين تلتزم الشطرة الرابعة بقافية مُحددة تتكرر ذاتها في الشطرة الرابعة من كل مقطع من مقاطع القصيدة.

وقد لاحظ الباحث أن المقطع الأول في قصيدة الفن له أهمية خاصة، وبناء فني خاص، فهو مفتاح القصيدة ومشدها، ولذلك فإنه يختلف قليلاً في بنائه من ناحية القوافي؛ إذ تشترك الشطرات الأولى والثانية والرابعة في قافية واحدة وتكون هي القافية الأساسية للقصيدة، فيما تختلف قافية المقطع الثالث عن قافية المقاطع الثلاثة الوارد ذكرها، ونرى أن ذلك قد يكون لإبعاد الملل والتكرار عن أذن السامع فيما لو تشابهت قوافي الشطرات الأربع في المقطع. كما لاحظ الباحث أن كل بيتين من قصيدة الفن- في معظم الأحيان- يمكن أن يشكلا وحدة فنية واحدة من حيث المعنى الشعري، ومن حيث اكتمال الجملة اللحنية للمقطع الغنائي، بالإضافة إلى التكامل الشامل للقصيدة ككل في المعنى والمضمون العام، كما هو الحال في هذا النموذج المجتزأ من القصيدة التالية من الفن الدَّرَّازِي بعنوان زَادْ هَمِّ القَلِبْ زَادْ:

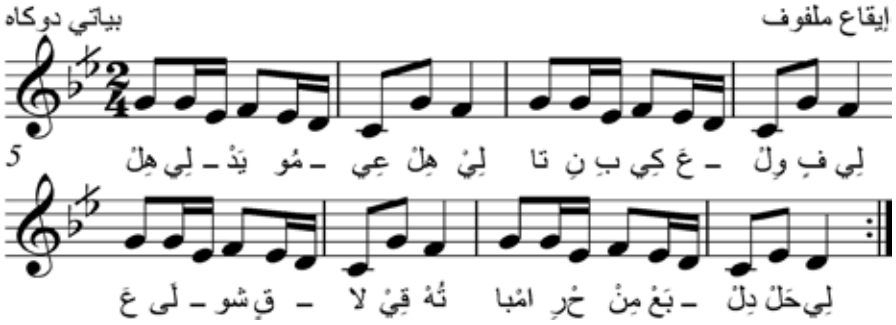
زَادْ هَمِّ القَلِبْ زَادْ

زَادْ هَـمِّ القَلِـبْ زَادْ — عَوَّفْنِـي لَذِيـذِ الزَّادْ
سَبَبْ عِلِّتِي يا ناسْ — غِـرِّ نَطَحْنِـي وَرَّادْ
غِرِّ نَطَحْنِي بْعِينِي — طُولُه رُمْحَ لِرْدِينِي
يِسْوَى مِنْ هونْ لَلصِّينِ — وَأيضَا قَرَايَا بَغْدَادْ
يِسْوَى مْنِ الذَّهَبْ مَلْيُونْ — خَدَّهْ يا قَمَرْ كَانُونْ
عَ فْرَاقَهْ سُحِتْ مَجْنُونْ — ذَبَحْنِي حُمُرْ لِخْدَادْ

مدونة موسيقية رقم(٢)
أغنية زَادْ هَمِّ القَلِبْ زَادْ

تقوم البنية الفنية لقالب الفن على نسيج شعري جميل يحتوي على عدد من المقاطع الشعرية، يتكون كل منها من بيتين شعريين في معظم الأحيان، يقومان على تسلسل المعاني، واستعمال المحسنات البديعية كالجِناس والطِّباق والسّجع وغيرها. وهناك ميزة جميلة أخرى في غناء الفن، هي تكرار

بعض الكلمات أو العبارات الواردة في نهاية المقطع الأول وبخاصة عجز البيت الشعري الأخير من ذات المقطع واستخدامها في بناء صدر البيت الأول من المقطع الذي يليه، وقد تحمل نفس المعنى أو تأتي بمعنى جديد كما في قصيدة الفن التالية بعنوان: هِلّي يا دْمُوعِي هِلّي، حيث نرى أن عبارة «على شوق لاقيته» في صدر البيت الثاني من القصيدة قد تكررت في صدر البيت التالي، وكذلك فإن باقي الكلمات التي تحتها خط في ذات المثال، تبين أسلوب النّسج والبناء الفني في قصيدة الفن:

هِلّي يا دْمُوعِي

هِلّي يا دْمُوعِي هِلّي — تَا نِبْكِي عَ وِلْفٍ لِي
عَلَى شوقٍ لاقيتُهْ — امْبَارِحْ مِنْ بَعْدِ الحَلّهْ
عَلَى شوقٍ لاقيتُهْ — يسْوَى كُلَّ اهِلْ بيتُهْ
لَوْلا الحَيَا حَبّيتُهْ — وْهُوَّ عَ البِيرِ يْمَلّي
عَ البِيرِ يْمَلّي جُودُهْ — يا مَرْحُومَ ابُو جْدُودُهْ
ويلِي مِنْ خُمْرِ خْدُودُهْ — رُمَّانِ عَلَى امُّهْ مْدَلّي
رُمَّانِ مْدَلّي اغْصَانُهْ — لِسَّا مَا حَلَّ اوَانُهْ
لَخْرُثْ عَلَى فَدّانُهْ — وَاجْعَلْ هَالْعُمْرِ يْوَلّي
لَجْعَلْ هَالْعُمْرْ رَاحِ — مِثِلْ عُشْبِ الْمَرَاحِ
يَا وَلَدْ يَا فَلاَّحِ — بِيكِ تْرَجّبْ وِتْهَلّي
بِيكِ تْرَجّبْ وِنْشُوفِ — حْزَامَكْ أَبْيَضْ لَيُوفِي
إِنْتَ اليومِ مْنِ ضْيُوفِي — لازِمِ تْزُورِ مْحَلّي

مدونة موسيقية رقم(٣)
أغنية هِلّي يا دْمُوعِي

الهولِيّة

الهولِيّة رقصة غنائية مشتركة بين الرجال والنساء، محببة لدى أبناء المجتمع الدُّرْزِي وبخاصة الشباب والشابات، حيث يقف المشاركون على شكل حلقة، تتشابك أيديهم على الأكتاف وتتحرك دائرياً إلى اليمين بشكل إيقاعي منتظم، وبداخل الحلقة رقص مشترك لراقص وراقصة. وهي رقصة جميلة تصاحب بغناء شعبي جميل، ينتظم فيها الراقصون على شكل دائرة تدور عكس عقارب الساعة، بنظام خطوتين لليمين وخطوة واحدة لليسار،

من المتعارف عليه أن تؤدى رقصة الهولية آخر السهرة، وغالباً ما يشترك في أدائها الأقارب فقط. وهي تشبه إلى حد بعيد رقصة (الحَبِلْ المْوَدَّعْ) المشهورة في عموم مناطق سهل حوران الممتد شمال الأردن وجنوب سوريا.

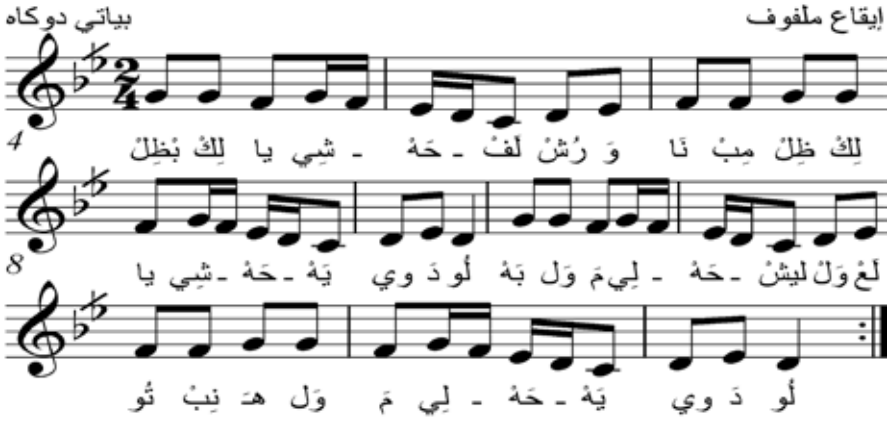
اسم الهوليّة مشتق من التهاويل: أي إن رقص الهولية يشبه زينة النقوش والحلي أو زينة المرأة، فالغناء مزخرف ومزين بهالة من الكلمات الفنية الجميلة، والرقص مزين بالرشاقة وخفة الإيقاع والحركة (جابر، ٢٠٠٨م، ص ٢٤٤).

ليس للهولية نظام غنائي محدد من حيث الإعادة والتكرار، ولربما نجد للهولية أكثر من قائل (شاعر)؛ إذ إن معظم الهوليات مجهول قائلها، ولربما اختلطت مقاطع هولية لشاعر ما بأخرى لشاعر آخر، وعليه يمكننا القول إن شأنها في ذلك شأن كثير من قوالب الغناء الشعبي التراثي. ونرى أن مثل هذه الحرية في النظم واللحن والأداء قد أكسبت غناء الهولية ورقصتها ثراءً فنياً يحتاجه مثل هذا الشكل الفني الجميل. وفيما يلي نموذج من أغاني رقصة الهولية بعنوان بْظِلِّكْ ياشِيحَهْ:

بْظِلِّكْ ياشِيحَهْ

بْظِلِّكْ يا شِيحَهْ لَفْرُشْ وَانَامِ بْظِلِّكْ يا شِيحَهْ يَا هْوَيْدَلُو
بْهَوَى الْمَلِيحَهْ ليشْ وَلَّعْتُوني بْهَوَى الْمَلِيحَهْ يَا هْوَيْدَلُو

بْظِلِّ التِّفَّاحَهْ لَفْرُشْ وَانَامِ بْظِلِّ التِّفَّاحَهْ يَا هْوَيْدَلُو
مَا يْشُوفِ الرَّاحَهْ هَاوِي الْمَزْيُونِهْ مَا يْشُوفِ الرَّاحَهْ يَا هْوَيْدَلُو

بْظِلِّ الرُّمَّانِهْ لَفْرُشْ وَانَام بْظِلِّ الرُّمَّانِهْ يَا هْوَيْدَلُو
بْهَالْأَسْمَرَانِي ليشْ وَلَّعْتُوني بْهَالأَسْمَرَانِي يَا هْوَيْدَلُو

مدونة موسيقية رقم(٤)
أغنية بْظِلِّكْ يا شِيحَهْ

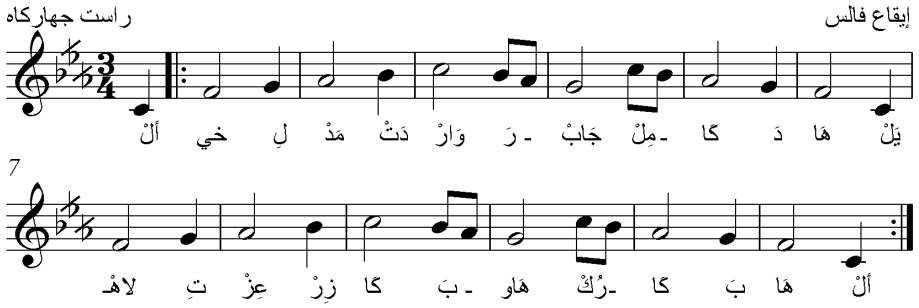
الحُداء

الحُداء من أقدم فنون الغناء عند العرب، وهو فن شعري حماسي سريع، ذو تأثير قوي في النفوس، متعدد الأغراض شأنه في ذلك شأن أي من فنون الشعر البدوي. لكن أبرز وظائفه هي وصف وتتبع كل ما يتعلق بالحروب؛ إذ إن للحُداء تأثيراً عميقاً في الحرب والغزو من حيث إثارة العواطف وشحذ الهمم، واستمالة النفوس. ويرى جابر أن للحُداء قافيتين، وأبياته مجزوءة أكثر الأحيان، وهو نوعان: الحُداء الطويل ويسمى حُداء الهجن،

والحُداء القصير ويسمى حُداء الخيل وهو الأكثر استعمالاً (جابر، ٢٠٠٨م، ص ١١٧).
يغنى الحُداء بوزن موسيقي ثلاثي، وكان من المعتاد غناؤه في الأفراح الشعبية والمناسبات دون مرافقة عزفية، لكنه فيما بعد أصبح من الممكن غناؤه بمصاحبة آلة الربابة أو بعض الآلات الموسيقية الأخرى، كما في النموذج التالي من قصيدة بعنوان الرَّكَايِب، من أشعار الفنان بيان فارس الذي أدّاها كحواريّة غنائية مع الفنان الأردني عبد الرحيم غزلان:

الرَّكَايِبْ

أَلْخَيلِ مَـدَّتْ وَالرَّجَـا بِمْلْكَادَهَـا يَا اللهْ تِعِـزّ زَكَابَهَـا وْرَكَّابَهَـا
يا اهْـلَ الرَّكِبْ يالِلِي حَسَبْنَا اعْدَادَهَا رُدُّوا لَنَا عْلُـومَ الْبِشِـرْ بِكْتَابَهَـا

حِلْوَه الْمَطَايَـا عَ رَغْـدَانِ مْرَادَهَـا عِنْدَ الشَّـرِيفِ الهَاشِـمِي تِرْحَابَهَـا
عَبْـدَاللهْ الثَّانِـي لَلْعُرُوبَـهْ قَادَهَـا إِنْ صَاحْ صَيَّاحَ الضَّحَى بِجْنَابَهَـا

مدونة موسيقية رقم(٥)
غناء الحُداء (الرَّكَايِبْ)

الهْجيني

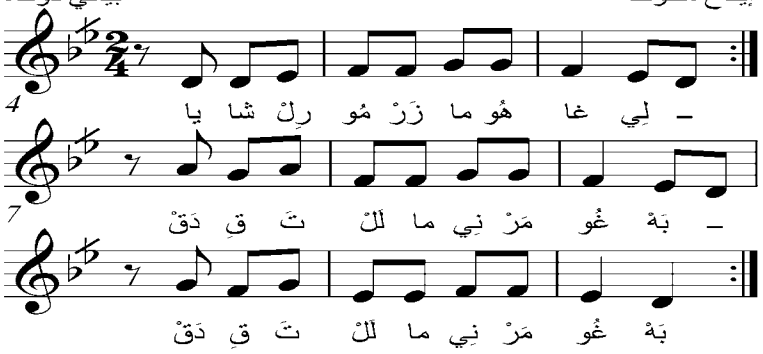
الهْجيني شكل جميل من أشكال الغناء البدوي، شاع استخدامه في البادية لدى مختلف القبائل ومنها الدُّرُوز، وانتقل إلى الريف الأردني بكل سهولة ويسر، ولجمال أشعاره وجاذبية ألحانه فقد عشقه الناس وتغنوا به، وحمّلوه مشاعرهم وأحاسيسهم وعواطفهم الدفاقة بالعشق والمحبة.

يعتقد عبد الحميد حمام بأن أصل غناء الهجيني هو ما كان يطلق عليه اسم «الحُداء» قديماً، حيث ارتبط هذا الغناء بسير الإبل والقوافل التي تقطع الصحراء، بقصد الترفيه عن المسافرين من عناء التِّرحال في الأسفار الطّوال، كما ارتبط بجمع الإبل إذا تفرقت في المرعى. وقد أخذت كلمة الحُداء في اللغة السريانية معنى المديح، في حين اشتق اسم الهجيني من الهَجِين من الإبل، أي المولد ذي البأس القوي منها. ويؤكد حمام أن غناء الهجيني المعروف في الأردن حالياً يقوم بنفس الوظيفة التي كان يقوم بها الحُداء قديماً (حمام، ١٩٨٨م، ص ١٩). ويرى أن تسمية هذا القالب مأخوذة من الهجن، أي الإبل، وصغيرها هُجَيْن وهو ابن الناقة. كان يتغنى به فوق ظهور الإبل، بألحان بسيطة وبطيئة نسبياً، تنسجم تمام الانسجام مع طريقة سير الإبل التي تختلف عن طريقة سير المطايا الأخرى، وما لها من إيقاع مختلف (حمام، ٢٠٠٨م، ص ٤٧)، فالجمل ينقل طرفيه الأيمنين معاً وطرفيه الأيسرين معاً، فتنشأ عن ذلك حركة تختلف في إيقاعها عن حركة الحيوانات الأليفة الأخرى، وقد انعكست هذه الحركة على إيقاع غناء الهجيني. ويرى أبو الرب أن الهجيني غناء مرغوب لدى عامة الأردنيين، ويغنيه كثير منهم في مختلف المناسبات بألحان متعددة، ولكن بوزن شعري عروضي واحد (أبو الرب، ١٩٨٠م، ص ١٣٤). وفيما يلي نموذج من غناء الهجيني الدُّرْزِي، بعنوان يا شَارِي المورَّدْ:

يَا شَارِي المورَزْ

يَا شَـارِي المورَزْ مَا هُـو غَـالِي دَقِّـــةَ لَلْمَـــانِي مَرْغُوبَـهْ
لَشْـــرِي بَـــارُودَه مْنَ لِجْبَـالِ حِسِّـــهَا يـــا دَقِّـــةَ النّوبَـهْ

يَـــا قَمَـــرْ لا تِفْضَحِ العُشَّاقْ خَلِّـــي لِثَامَـــكْ عَ سِـــنُونَكْ
عَ الْبُعُـــدْ يَـا حَـرْقَةَ الْمُشْتَاقْ عَ الْقُـــرُبْ يا فَرْحِـــةَ عْيُونِـي

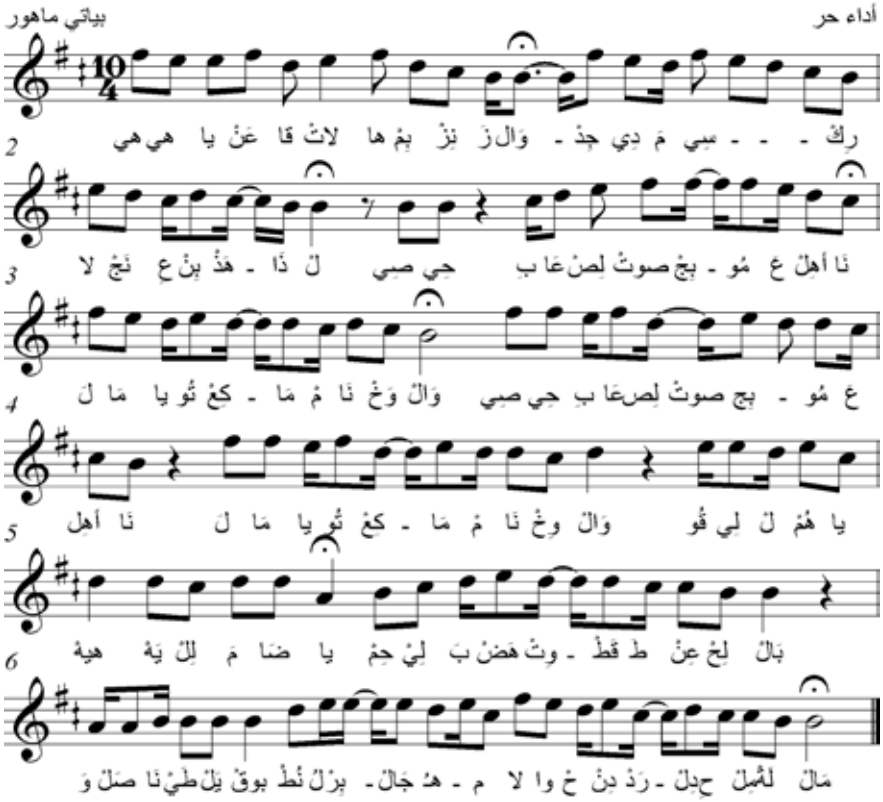
إيقاع ملفوف بياتي دوكاه

مدونة موسيقية رقم(٦)

غناء الهجيني (يَا شَارِي المورَزْ)

الشّرْوقِي

الشروقي فن شعري غنائي بدوي متعدد الأغراض، يرى محمد جابر أن تسميته ربما جاءت من العرب المغاربة، لأن مصدر هذا الشعر بالنسبة إليهم هو المشرق العربي. ويرى كذلك أن الوزن العروضي للشروقي هو وزن البحر الخفيف (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن)، وأنه يتّفق في بعض أوزانه مع وزن الجوفية (جابر، ٢٠٠٨م، ص ٢٤-٢٥). ونرى أن الغناء الشروقي هو غناء حر لا يلتزم بلحن موسيقي أو إيقاعي محدد بل يُترك أمر اللحن وأسلوب الأداء للشاعر المغني الذي كان من المعتاد أن يغني أشعار الشروقي بمرافقة آلة الربابة، وفيما يلي أبيات مجتزأة من قصيدة شروقي بعنوان: هي هي يا عنقا لشاعر الربابة الفنان بيان فارس:

هيْ هيْ يَا عَنْقَا

هيْ هيْ يَا عَنْقَا لا تْهَابِي مْنَ الزَّوَالْ جَدِّي مَسِيرِكْ لَنَجعِ ابِنْ هَذَّالْ
صِيحِي بْعَالِي الصّوتْ بِجْمُوعَ اهِلْنَا لَمَا يَاتُوكِ اعْمَامِنَا وَاخْوَالْ
قُولِيلْهُمْ يا هيهْ يَا اهْلِ المضَايَا حِمْلِي بَهَضْ وِاتْقَطَّعِنْ لِجْبَالْ
وَصَلْنَا طَيَّ البوقْ نُطْلُبْ رْجَالْهُمْ لا وَاحْدِ يْرُدِّ الْحِمِلْ لا مَالْ

مدونة موسيقية رقم(٧)

غناء الشروقي (هي هي يا عَنْقَا)

السَّحْجَة

هي فن شعري قصصي رشيق ومشوق، معروفة في البادية الأردنية باسم (السَّامِر)، ويكاد يتطابق فن السحجة الدُّرْزِية مع فن السامر البدوي في معظم مكوناته وعناصره الفنية، ولا يختلفان عن بعضهما إلا في بعض المجريات الدرامية.

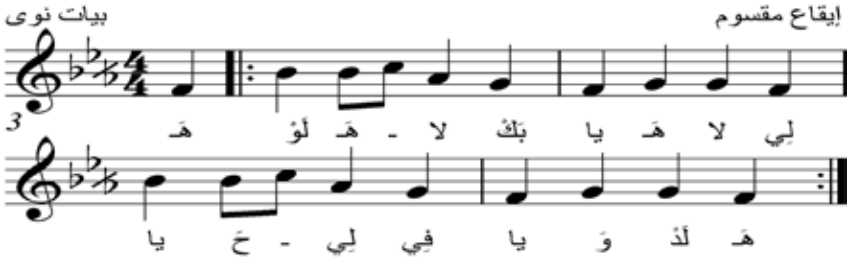
تتألف قصيدة السحجة من عدة مقاطع شعرية، وكل مقطع يتكون من بيتين؛ أي أربعة شطرات، تلتزم الثلاثة الأولى منها قافية واحدة، وتختلف عنها قافية الشطرة الرابعة المعروفة بقافية القصيدة، ومثال ذلك قصيدة جميلة للفنان بيان فارس بعنوان: شَدّيتِ القَافِ الْمِعْزُوزِي، مع ملاحظة أنها تبدأ بمطلع غناء السامر المعروفة باسم (الرَّدَّة):

هَلا وْهَلا بَكْ يَا هَلا ... لِي يَا حِلِيفِي يَا وَلَدْ

شَدّيتِ الْقَافِ الْمَعْزُوزِي ... مِنْ خَاصِّ مْعَنَّى الدُّرُوزي

ويـنِ الْلِي يِفْهَمْ بِزْمُوزِي ... أنـَا الْمِتْكَنِّـي بيَانِ

شَدّيتِ الْقَافِ الْمِعْتَدِّي ... مِثْلَ الدَّرَاهِـمْ لَو انْعَدِّي

مِنْ قَبْلِي أَبُويَ وْجِدِّي ... شَدُّوا عَ سَبْعَه وْثْمَانِ

مدونة موسيقية رقم(٨)

غناء االسحجة (هَلا وْهَلا بَكْ)

الْجوفِيَّة

يسميها البعض (الحَدْوَة) أي إنها نوع من الحُداء، وتسمى في نجد والجزيرة العربية (العَرْضَة) أي الشيء الذي يُنصب ويُعرض، والعَرَاضة إطلاق البارود في المحافل والأفراح والمناسبات، وينسبها البعض إلى منطقة العارض وسط منطقة نجد في المملكة العربية السعودية (أبو حمدان، د.ت، ص ١١).

يرى الفنان غازي الملياس أن الجوفية رقصة شعبية تنسب إلى منطقة الجوف في المملكة العربية السعودية، وقد انتقلت إلى منطقة الرمثا في الأردن وعموم مناطق سهل حوران في الأردن وسوريا، ومن ضمنها جبل العرب، على شكل رقصة رجالية تُؤدّى بمصاحبة أهازيج شعرية شعبية مختلفة الأوزان متعددة الألحان(٦)، وذلك ما أكده جابر؛ إذ يرى بأن هذه الرقصة قد انتقلت من منطقة الجوف إلى جبل العرب، حيث كان لأهل الجوف علاقات تجارية ورعوية مع سكان الجبل منذ القدم (جابر، ٢٠٠٨م، ص ٦٤).

وقد وجد الباحث أن للجوفية ألحاناً غنائيةً مختلفة، فهي من أكثر الفنون البدوية تنوعاً في ألحانها الموسيقية، وتعدداً في أوزانها الشعرية والإيقاعية، وذلك ما يأتي انسجاماً مع تنوع قوافيها الشعرية ما بين صدر البيت وعجزه، وأوزانها العروضية التي تتوزع بين مجموعة من الأوزان الشعرية الشعبية.

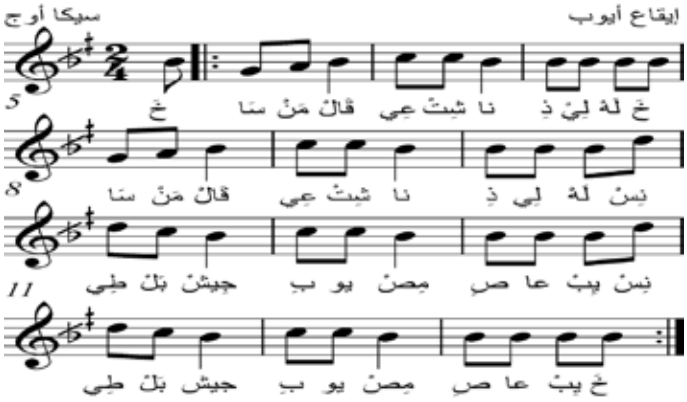
والجوفية رقصة رجالية تشترك في أدائها مجموعتان من الرجال، تصطفان على شكل هلالين متقابلين، على رأس كل منهما لوّاح، تغني المجموعة الأولى مقطعاً غنائياً من قصيدة الجوفية، فتعيد المجموعة الثانية ترديدة بنفس اللحن، ويتكرر المقطع بين المجموعتين عدة مرات على إيقاع خبط الأرض بالأرجل، وتتحرك كل من المجموعتين إلى اليمين بعكس عقارب الساعة، ثم تقوم المجموعة الأولى بغناء المقطع الثاني من قصيدة الجوفية فتعيد المجموعة الثانية ترديده على ذات الإيقاع واللحن، وهكذا حتى تنتهي القصيدة، وربما تبادر المجموعة الثانية إلى غناء قصيدة أخرى بلحن آخر، وهكذا يتم تبادل الغناء بين المجموعتين والانتقال من لحن إلى آخر ولفترة من الزمن. ومن المعروف أن كلمات رقصة الجوفية تفيض بالحماس والسرعة، والحث على الاستبسال في المعركة ضد المحتل. وقد تتطرق بعض قصائد الجوفية إلى الغزل والوصف والمديح، ويمكن أن تتطور الرقصة فيما بعد لتنتقل إلى الدبكة الشعبية المعروفة في سهول حوران، حيث إنها أكثر حركة ونشاطاً، وفيها إمكانيات أوسع للاستعراض والحركة. ونورد فيما يلي مثالاً لغناء الجوفية الدُّرْزِية بعنوان: خَسَا مَنْ قَالْ:

خَسَا مَنْ قَالْ

خَسَا مَنْ قَالْ عِيشِتْنَا ذِلِيلَهْ نِسْطِي بِالجيشْ بِيومِ الصِّعَايِبْ

بَنِي مَعْرُوفْ يا نِعْمَ السِّلِيلَهْ وَابُو طَلالْ زِيزُومِ الْحَرَايِبْ

وَاقْعَالِنَا عَلِينَا كِفِيلَهْ لَوْ مَشِينَا كِلْيِتْنَا قَرَايِبْ

كَرَامِتْنَا مَا نِرْضَى بَدِيلَهْ لوْ انْتَخِينَا نِسَوِّي العَجَايِبْ

مدونة موسيقية رقم(٩)

غناء الجوفية (خَسَا مَنْ قَالْ)

العَتَابَا

العَتَابَا فن شعري غنائي تراثي أصيل، الاسم مشتق من العِتاب، والمعاتبة هي اللوم على الإساءة، وقد يكون الملوم المعاتَب: الحبيب أو الصديق أو الأخ أو الدَّهر أو الظَّرف أو الحظ، أو غير ذلك. وهي غناء حُر لا يلتزم فيه المغنّي بلحن ولا إيقاع محدد؛ أي إن العتابا غناء ارتجالي يحدده المغنّي وظروف المناسبة التي تغنّى فيها.

تتميز العتابا بدقة التعبير، وبراعة البناء، وحسن اختيار المعاني والكلمات. وهي فن معروف منذ زمن في بلاد الشام والعراق، وربما تكون أصوله أندلسية باعتباره نوعاً من أنواع الزجل العامي الذي نشأ في الأندلس إبَّان ازدهار فنون الشعر والأدب والموسيقا فيها (جابر، ٢٠٠٨، ص ٢٢٦).

يتكون مقطع العتابا من بيتين من الشعر؛ أي أربع شطرات تلتزم الثلاث الأولى منها بقافية جناسية واحدة، بمعنى أن المقاطع الثلاث الأولى تنتهي بكلمات تتشابه في المبنى أي اللفظ وتختلف في المعنى، بينما تلتزم الشطرة الرابعة القافية العِتابية المحددة لهذا الغناء والمنتهية بحرف (الباء) الساكن مسبوقا بألف ممدودة (آبْ) لمقاطع العتابا كافة، ولدى شعراء العتابا جميعاً. ومن المتعارف عليه لدى شعراء العتابا ومتذوقيها أن مقطع العتابا المكون من بيتين شعريين فقط يشتمل على معنى متكامل، ولا يحتاج إلى مقطع آخر ليشرح أو ليستكمل المعنى الوارد فيه. وغناء العتابا من الفنون المحببة والمعروفة لدى الشعب الدُّرْزِي، وله شعراء متميزون مجيدون واشتهروا بهذا اللون من الغناء.

والمثال التالي للشاعر عبد الكريم رباح (جابر، ٢٠٠٨، ص ٢٢٩)، يُحمِّل فيه النساء مسؤولية ما يحل بالرجال من مصائب في الدنيا وفي الآخرة. ويتبين لنا من خلاله كيفية التزام الشاعر بالصناعة الفنية لشعر العتابا من حيث: البناء الفني، وتركيب الجناس في قوافيه، والتزامه كذلك بالقافية العِتابِيَّة (آب):

لومَاهِنْ ما انْشَهَرْ لَحْدَبْ وَلا انْسَالْ لومَاهِنْ ما انْسَلَبْ مِيزَانْ جِسِمْ وَلا انْسَالْ

لومَاهِنْ ما انْهَرَقْ دَمْ وَلا انْسَالْ لومَاهِنْ ما انْتَصَبْ مِيزَانِ لِحْسَابْ

فالأحدب هو السيف، وكلمة انسال الأولى بمعنى انسل السيف من غمده، وكلمة انسال الثانية تعني إصابة الجسم بداء السِّل، بينما كلمة انسال الثالثة هي بمعنى سال الدم.

إن ما أوردناه من قوالب غنائية ليس هو كل ما يتغنى به الدُّرَوز، ولكن ثمة قوالب وألحان غنائية كثيرة لا مجال لذكرها في هذه الدراسة المختصرة، ولكن لربما يُتاح للحديث عنها في دراسات قادمة.

الهوامش:

* – هذا هو الجزء الأول من هذه الدراسة الخاصة بالغناء الدُّرْزِي في الأردن، وقد أفرد الباحث هذا الجزء للقوالب الغنائية، وسيُتبِعه بالجزء الثاني الذي سيتضمن الخصائص والمضامين التي يشتمل عليها هذا الغناء.

١ – غوانمه، محمد، ٢٠١٠م، الغناء الدُّرْزِي في الأردن، دراسة مسحية غير منشورة، اللجنة العليا لإعلان الزرقاء مدينة الثقافة الأردنية لعام ٢٠١٠م، الزرقاء، الأردن..

٢ – يوسف خليل السعيد (أبو غسان)، مواليد مدينة الأزرق عام ١٩٣٨م، مقابلة شخصية في منزله، الأزرق، الأردن، ٢٠٠٩/٥/٧م.

٣ – الفنان نبيل نجم، مواليد مدينة عمّان عام ١٩٥٢م، مقابلة شخصية في نقابة الفنانين الأردنيين، عمان، الأردن، ٢٠١١/١/١١م.

٤– الفنان بيان فوزي، مواليد مدينة الأزرق عام ١٩٥٩م، مقابلة شخصية في منزله، الأزرق، الأردن، ٢٠٠٩/٥/٧م.

٥ – السيد يوسف خليل السعيد (أبو غسان)، مواليد مدينة الأزرق عام ١٩٣٨م، مقابلة شخصية في منزله، الأزرق، الأردن، ٢٠٠٩/٥/٧م.

٦ – غازي الملياس، مواليد مدينة الرمثا عام ١٩٥٤م، مقابلة شخصية في منزله، الرمثا، الأردن، ٢٠١١/١/١٧م.

المراجع:

أبو الرب، توفيق، ١٩٨٠م، دراسات في الفلكلور الأردني، وزارة الثقافة والشباب، عمان، الأردن.

أبو حمدان، بشار سمير، د.ت، الشعر النبطي، بحوره وأوزانه وطريقة نظمه، محاضرة مكتوبة.

أبو عبيد، ٢٠٠١م، الغناء البدوي (حلقة تلفزيونية/ برنامج مع الموسيقا)، الشريط رقم (٦٣٦٣٤)، التلفزيون الأردني، عمان، الأردن.

أبو عز الدين، نجلاء، ١٩٨٥م، الدُّرُوز في التاريخ دار العلم لملايين، بيروت، لبنان

جابر، محمد، ٢٠٠٨م، من الشعر العامي في جبل العرب ط ٢، سمرقند للنشر، السويداء، سوريا.

حمام، عبد الحميد، ١٩٨٨م، أصالة القوالب الغنائية البدوية، بحث منشور، مجلة التراث الشعبي، عدد ٣، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، العراق.

حمام، عبد الحميد، ٢٠٠٨م، الحياة الموسيقية في الأردن، وزارة الثقافة، عمان، الأردن.

عبيد، علي، د.ت، ربابة الثورة، سوريا، الطبعة الثانية.

العمد، هاني، ١٩٩٦م، الأدب الشعبي في الأردن، منشورات لجنة تاريخ الأردن، الأردن.

غوانمه، محمد، ١٩٩٧م، الأهزوجة الأردنية، مطبعة الروزنا، إربد، الأردن ١٩٩٧م.

غوانمه، محمد، ٢٠٠١م، عبده موسى رائداً ومبدعاً، دار الكندي للنشر والتوزيع، إربد، الأردن.

غوانمه، محمد، ٢٠١٠م، الغناء الدُّرْزِي في الأردن (دراسة مسحية غير منشورة)، (اللجنة العليا لإعلان الزرقاء مدينة الثقافة الأردنية لعام ٢٠١٠م) الزرقاء، الأردن.

مجموعة من تسجيلات غنائية مرئية ومسموعة لنماذج مختلفة من الغناء الدُّرْزِي.

المقابلات الشخصية:

السيد يوسف خليل السعيد (أبو غسان)، مواليد مدينة الأزرق، عام ١٩٣٨م، مقابلة شخصية في منزله، الأزرق، الأردن، ٢٠٠٩/٥/٧م.

الشاعر حسين أبو محمد، مواليد مدينة الأزرق، مقابلة شخصية في منزله، الأزرق، الأردن، ٢٠١٠/٥/٧م.

الفنان بيان فارس، مواليد بلدة المغير، محافظة السويداء، سوريا، عام ١٩٥٨م، مقيم في الأردن منذ عشرات السنين، مقابلة شخصية في منزله، الزرقاء، الأردن، ٢٠١٠/١٠/٢٢م، ٢٠١١/٢/٥م.

الفنان بيان فوزي (أبو أشرف)، مواليد مدينة الأزرق عام ١٩٥٩م مقابلة شخصية في منزله، الأزرق، الأردن، ٢٠٠٩/٥/٧م .

الفنان غازي الملياس، مواليد مدينة الرمثا، عام ١٩٥٤م، مقابلة شخصية في منزله، الرمثا، الأردن، ٢٠١١/١/١٧م.

الفنان نبيل نجم، مواليد مدينة عمّان، عام١٩٥٢م، مقابلة شخصية في نقابة الفنانين الأردنيين، عمان، الأردن، ٢٠١١/١/١١م.

التراث الغنائي عند الشركس

عاطف سعيد حاج طاس*

يحضرني ما كتبه عالم الاجتماع الشركسي الشهير (نغومة شورا): لو لم يترك الشركس سوى الأغاني لكان بالإمكان التعرف على مسيرة الشركس من جميع النواحي من تراثهم الغنائي.

من المعروف أن حياة المجتمع الشركسي كانت تعتمد على الزراعة وتربية المواشي والصيد والأعمال المنزلية. وهذا النمط من الحياة، كان يلقي على عاتق جميع أفراد العائلة واجبات كثيرة متنوعة، تلزمهم بتعلم كثير من المهارات والمهن كي يتمكنوا من التعايش مع الظروف.

أضف إلى ذلك أن بلادهم القفقاس، كانت ممراً للغزوات المتلاحقة طوال تاريخهم الممتد، كما كانت طبيعة بلادهم خلابة وموحشة في الوقت نفسه. وتعتبر هذه الأجواء تربة خصبة لإفراز الأغاني بشكل عام، والأغاني الشعبية بشكل خاص.

وتشكِّل العادات عند الشركس، القواعد الخاصة بتنظيم الحياة والمجتمع، وتشمل مختلف مناحي الحياة الشركسية، وتقوم بترتيبها وتتدخل فيها. فلكل منحى من مناحي الحياة الشركسية نظامه وقاعدته. وتحرص العادات على ربط هذه القواعد ببعضها، والتنسيق فيما بينها، بحيث تستند إحداها على الأخرى وتنبثق منها وتؤثر عليها، حتى لا يقوم بينها أي تعارض أو تناقض.

لقد كانت العادات تنظم حياة الإنسان منذ اليوم الأول لولادته، وتضع الترتيبات لكل شيء يتعلق به من ملابسه وطرق تربيته وتعليمه وتدريبه، وتبقى معه حتى يكبر، فتنظم كل أموره من زواج وحياة عائلية وعلاقات اجتماعية، وتتبعه حتى يهرم ويموت، وتبقى هذه العادات، حتى أنها تتدخل في مراسيم دفنه والتعزية به بعد موته.فالعادات عند الشركس هي القواعد الخاصة بتنظيم الحياة والمجتمع، وكانت لهم بمثابة الدستور غير المكتوب الذي لا يمكن مخالفته.

كان الشركس يقولون، لا يوجد شيء إلا وله نظام وقانون، فوضعوا قاعدةً وقرارًا لكل ما كان له علاقة بحياتهم، حسب وعيهم وفهمهم للأمور في الفترات التاريخية المختلفة، من ترتيب الألعاب وأنواع الترفيه والتسلية، وتنظيم الاحتفالات والطقوس الاحتفالية، التي كانت تتأثر بالديانات المختلفة التي مرت على بلادهم.

كل هذه الأمور كانت تؤطَّر بالأغاني، وبخاصة أن اللغة الشركسية المقطعية مناسبة جدًا ومطواعة لتأليف الأغاني، التي كانت الوسيلة الأهم لحفظ التراث الشعبي، حيث أن النصوص العادية كان ينتابها الكثير من التبديل والإضافة والمبالغة، وغيرها من الأمور التي كانت تؤدي إلى انحراف المواضيع عن أصولها، أما الأغاني فمن الصعب جدًا التلاعب بنصوصها، حيث إن كل تغيير وتبديل فيها يظهر بوضوح. ويظهر ذلك جلياً في ملاحم «نارت» الشركسية؛ هذه الأغاني التي مرّ على وضعها آلاف السنين، انتقلت خلالها من جيل إلى جيل شفاهة، بعكس الملاحم التي جاءت على شكل نصوص وقصص أدبية، فانتابها كثير من التعديلات والتغييرات على مر السنين، (ونحن نتكلم هنا عن ملاحم «نارت» الشركسية التي جُمعت مؤخرًا مع ألحانها في ثمانية

* كاتب في التراث الشركسي - الأردن

مجلدات، يتألف كل منها من ٣٠٠ صفحة من القطع الكبير نسبيًا).

وكذلك بالنسبة للعادات التي تم تأطيرها بالأغاني، فقد حافظت على هذه العادات التي وضعت الأغاني لممارستها، ويُقاس ذلك على كل الأغاني بمختلف أنواعها وأنماطها. ومما أثرى الأغاني الشركسية تعرّفهم على الآلات الموسيقية منذ قديم الزمان.

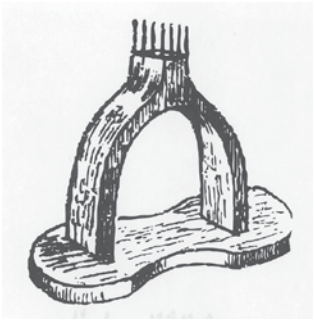
وفي هذا المقال سنسلط الضوء على الأغاني المتعلقة بالعمل وبأنماط الإنتاج الرعوي والمواسم الزراعية والمظاهر الاحتفالية، التي كانت تؤدى عند القيام بهذه الأعمال المختلفة، سواء فرديًا أو جماعياً ، حيث كان العمل الجماعي والتطوعي منتشرًا بشكل كبير عند الشركس، وكانت الأغاني التي تؤدى خلالها تشجّع العاملين على العمل الجماعي والتكافل والتضامن، وتحفز على العمل وتحض على التنافس وتتطرق إلى نصائح وإرشادات لتيسير العمل الشاق. أضف إلى ذلك أنها تحتوي على أدعية وابتهالات، وتشجع الشباب وصغار السن، إذ يجدون فيها فقرات ترفع قدر العامل النشيط وتحقّر العامل الكسول.

وإذا أضفنا أيضًا بعض الألعاب والفعاليات الفكاهية التي كانت تصاحبها، فإن كل ذلك كان يعطي جوًا من الجمال واللذة للعمل، وبالتالي تحبب على الإقبال عليه، سواء كان عملاً فرديًا أو جماعيًا، دون أن ننسى الراحة النفسية التي كانت توفرها للعاملين.
كل أغنية من أغاني العمل كانت تتناسب ونوع العمل ومتناغمة مع الحركات اللازمة لإنجازه، بكلماتها وألحانها، كي يسير العمل بسرعة وإتقان وأمان.

وجاءت أغاني العمل بأشكال ومضامين مختلفة:

أ- الأغاني المتعلقة بتربية المواشي
١- أغاني تربية الماشية.
٢- أغاني رعاة الخيل.
٣- أغاني رعاة الأبقار.
٤- أغاني رعاة الماعز.
٥- أغاني رعاة الخراف.
ب- أغاني العمل المتعلقة بالزراعة
١- أغاني الحراثين.
٢- أغاني البيادر.
٣- أغاني الحصادين.
٤- أغاني الأعمال المتعلقة بالذرة الصفراء.
٥- أغاني الأعمال المتعلقة بحبوب الدخن.

ج- أغاني الأعمال المنزلية
١- أغاني آلة الجرن. وهي أغانٍ كانت تردَّد عند العمل على آلة (الجرن) الخشبية التي كانت تستعمل لتقشير الحبوب اللازمة لعمل حساء (العاشوراء)، مثل القمح والذرة الصفراء. وكان يقوم بالعمل عليها أكثر من واحدة، كما كان هذا العمل مرتبطًا بموسم معين، فيجتمع حول هذه الآلة الكثير من النساء، وكبار السن يذكرون تلك الآلة، حيث كانت موجودة في أكثر من منزل في التجمعات الشركسية، وهي متاحة لكل من يرغب باستعمالها.



٢- أغاني تمشيط وتنظيف وربط الصوف، كان الصوف من المواد الضرورية جدًا للشركسي ولجميع أفراد أسرته؛ إذ كان يُصنع وينسج منه الكثير من لوازمه واحتياجاته، مثل المعطف الخارجي المكمل للزي الشركسي، وعباءة اللباد الصوفية اللازمة للرعاة والفرسان، وحذاء اللباد الصوفي الذي كان ينتعله كبار السن، بالإضافة إلى كثير من الأمتعة والمفارش اللازمة.

والصوف بحاجة إلى أعمال كثيرة من جز وتنظيف وتمشيط وغير ذلك، لكي يصبح ملائمًا لصنع ونسج مثل هذه اللوازم. ففي القرى الشركسية كانوا يقومون بدعوة الفتيات والنساء الصغيرات في السن, للاستعانة بهن للقيام بتنظيف وتمشيط الصوف، وذلك على مبدأ العونة التي كانت منتشرة عندهم.

كل ذلك يتم في ليالي الخريف وليالي الشتاء الطويلة. وكانت عملية شاقة تتم داخل أماكن مغلقة في ليالي الشتاء الباردة، وعلى ضوء إنارة كانت تتم بإشعال نوع من أخشاب شجرة صنوبرية معروفة تسمى (وستغاي)، تحتوي على مادة صمغية تساعد على الاشتعال، وبعد أن عرف النفط، أصبح يستعمل كمادة للإنارة.

وكان الجو في هذه الأماكن ملوثًا نتيجة الغبار المتطاير من الصوف الذي كان يعلق به الكثير من المواد، خصوصًا في طبيعة مثل طبيعة القفقاس، التي تكثر فيها الغابات، فنجد في إحدى أغاني تمشيط الصوف إشارة إلى حبات البندق الكثيرة العالقة بالصوف، والتي تعد من المكسرات الباهظة الثمن في كثير من البلدان !!

ولطرد النعاس، وعلى سبيل التسلية لتمضية تلك الليالي، كن يتطرقن إلى الكثير من الأغاني المخصصة لهذا العمل، والتي كان يغلب عليها طابع الفكاهة.

وكان من هذه الأغاني، ما هي وليدة تلك اللحظة، حيث تقوم المدعوات بصياغتها وترديدها. كما كانت هناك أغانٍ مشهورة لهذه المناسبة وموثقة بشكل جيد، وهي من الأغاني القديمة جدًا، وتتميز بصعوبة كلماتها ومعانيها، فهي تحمل كنايات عميقة، تصاحبها ألحان تتحكم فيها (كما في معظم الأغاني المتعلقة بالأعمال المختلفة)،فتتناغم وتتناسق مع متطلبات العمل، وتؤدي بالتالي إلى توفير الوقت والجهد وإنجاز العمل بالشكل المطلوب.

٣- أغاني المطحنة اليدوية.

٤- أغاني مربي النحل.

٥- أغاني المحددة.

د- أغاني العمل التعاوني الجماعي

كان العمل الجماعي والتعاون منتشرًا عند الشركس، فنرى في أمثالهم الشعبية(في العمل الجماعي بركة وفي الأكل الجماعي لذة). ولعل الكثيرين منا يذكرون مظاهر التعاون التي سادت بين شركس الأردن حتى الخمسينات من القرن الماضي، عندما كان بعضهم يساهم في

نقل المياه من النبع إلى الأرامل والعائلات التي لم تكن تملك الدواب. وكذلك التعاون في البناء أو استكمال بعض الأعمال الزراعية المتأخرة كالحراثة أو الحصاد أو العمارة على طريقة العونه المعروفة. وقد كان الشركس منذ الأزمنة القديمة يولون العونه اهتمامًا كبيراً ، فقد كانوا يؤلفون جماعات على مستوى العائلة أو العشيرة أو الجيران ويخرجون تحت إمرة أحد كبار السن ويقومون معًا بحراثة مساحات من الأراضي وسط مهرجانات واحتفالات تتخللها الأغاني والسهرات المسائية. وكانت المجموعة التي تنهي عملها تقوم بمساعدة الجماعات الأخرى التي لم تنهِ أعمالها، ثم يعودون إلى قريتهم, حيث يستقبلهم أهل القرية بالغناء والموسيقى. كما كان الشركس يحتفلون في المواسم المرتبطة بالزراعة مثل موسم الخروج إلى

الحراثه وموسم الحصاد وانتهاء موسم البيادر وغيرها، على مستوى كل سكان القرية، وهو مظهر من مظاهر العونة. وكل هذه الأمور كانت تؤطرها الأغاني

وقد انتقلت مظاهر التعاون هذه معهم إلى نقاط تجمعهم في الأردن، فتجلت في التجمعات السكنية الشركسية، فكان أكثر من راعي بقر أو خيول يخرجون بالقطعان من مختلف البيوت إلى المراعي خارج القرى، كما كان هناك الطابون المشترك، وكذلك التعاون في أعمال تجهيز البرغل، وتصويل القمح (أي غسله وتنظيفه تمهيدًا لطحنه)، وكل هذه الأعمال كانت الأغاني تلعب دورًا كبيرًا فيها. وهناك الكثير من الأغاني أنواع أغاني العمل مما وُثّق بالكلمات والألحان.

غناء الصهبة والموشحات الأندلسية في مكة المكرمة

عبد الله محمد أبكر*

الصهبة لغةً واصطلاحاً

الصهبة في اللغة أصلها الصهباء . بفتح الصاد وسكون الهاء وفتح الموحدة . من أسماء الخمر(١) والصهباء أشهر الألوان وأحسنها حين تنظر إليها، وفي الحديث: كان يرمي الجمار على ناقة له صهباء. وصهباء على وزن (فعلاء) وإنما جاءت (الصهبا) على ما يسمى بقصر الممدود والتخلص من الهمز في ألف التأنيث الممدودة. قلت أو إذا قلنا (الصهبة) بإضافة تاء التأنيث إلى الاسم وهي مثل: (إسراء . إسرة، وأسماء . أسمة، وكانت هذه الظاهرة شائعة عند أهل صقلية حيث كانوا يقولون ميناء مينة (٢). أما اصطلاحاً، فهي فنّ غناء الموشحات والأدوار، ظهر في الحجاز وفي مكة وجدة خاصة وما جاورهما في حقبة من الزمن، كما وُجدت من قبل في مصر حيث نجد لها تعريفات عدة لدى المصريين، فالصهبة الإسكندراني هي عبارة عن الليلة التي يقيمها الصيادون بعد الصيد حيث يجتمعون ليلاً ليقيموا هذه الصهبا بأغانيهم التي يغنّون بها في ساعات سمرهم، كما ينشدونها أثناء عملهم تسلية وترويحاً وتنشيطاً له.. يتبارى كل منهم بقوته ومهارته في الرقص بالسكاكين والخناجر مرتدين ملابس(الشال والطاقية المزركشة).

كما نجد المغنين في(رشيد) شأنهم شأن أهل الإسكندرية. وتصاحب الصهبا الأرغن القديم الإيقاع على الطبلة..

يقوم الريس بالحداء أثناء سير المركب ويردد الصيادون والملاحون المقاطع الخاصة بهم، كما أنها تشبه ما يسمّى بـ(الضمة) في بور سعيد، إلاّ أن الضمة تضم آلة السمسمية بينما الصهبة خالية من ذلك (٣).

انما هي غناء إيقاعي وإنشاد جماعي، إضافة إلى فئة أخرى خاصة بالغناء، وهم الذين كانوا يعملون في بناء الحجر والطين، ولهؤلاء مقطوعات وأسجاع يأتون بها في غناء خاص بهم ملحن على المقامات الموسيقية العربية (وجلّها كانت على مقام المايا يغنون به حين ارتفاع

الشمس). ولعل تاريخ هذا اللون الغنائي بمكة يعود إلى عهد ابن الزبير، حينما كان الفرس يغنون عند بناء الكعبة بلغتهم وألحانهم إلى أن جاء ابن سريج ووضع على منوالها أسس الغناء العربي بمكة.

منذ ذلك العهد امتد هذا اللون الغنائي إلى وقت قريب قبل مائة سنة تقريباً، ولم يعد له أثر ماثل، إلا رجلاً واحداً في علمي وقد بلغ من العمر ما يقارب القرن، ولعله بهذا الرجل يُطوى أو قد طوي هذا اللون الغنائي الذي كان يمثل امتداداً لما كان يُتروّح ويُتسلّى ويُستعان به على مشاق العمل وإزاحة الهموم العالقة بالنفس. والصهبة فنٌ شعبيٌ عريق وُلد في الأندلس وترعرع بمصر والشام والمغرب والعراق، ورحل من هنالك وحط رحله هنا بمكة، ثم رحل إلى العالم بثوب قشيب وبضرب عذب كالعندليب.

الحادي والشَّاووش والسنِّيدة وطريقة إنشاد الموشّحات

جرت العادة أن يشترك في إنشاد الموشحة جميع أفراد الفرقة أو (التخْت) من آلات ومنشدين ومصاحبين(كورس) ويسمونهم (سنِّيدة) وينفرد أبرعهم وأحسنهم صوتاً وفناً(٤) ويبدأ عددهم في غناء الصهبة المكية غالباً من خمسة أشخاص فأكثر إلى ثلاثين وخمسين. قلت: وأحسنهم هذا هو ما اصطلح عليه في الصهبة المكية بالحادي، وهو مشتق من

*باحث في التراث المكّي

الحداء(٤)، ودوره أن يجلس أمام أو وسط الرديدة ويحدو بالحداء؛ أي يصدح بغناء الموشح أو الدور.

وغالباً ما يتقدم الحادي المؤال(٥) تمهيداً للمقام الذي سيُبدأ منه الغناء، ثم يشرع الحادي في الغناء على المقام نفسه بالمطلع، ويسمى في الصهبا (المِشق . بكسر الميم . أو: المِشق الذي يشق به الطريق لغناء الموشح أو الدور). أما الشَّاووش(٦) فهو النائب الذي يلي الحادي في الصدح بالغناء، وهو مثل المبلّغ للصوت، ودوره أن يقوم بأخذ ما بعد (المشق . المطلع أو المذهب) من الحادي مباشرة يساعده في إيصال (المِشَق) أي بداية الموشح إلى (الرديدة أو السنِّيدة أو الجوقة فالمغنى واحد)، ثم هم بدورهم يكملون إنشاد بقية كلمات المذهب أو الغصن، من الدور ويسمونه (الوَدْعَة) ويواصلون إلى نهاية المذهب ثم الدور الذي يليه ثم القفلة أو الخرجة، ويسمونها (المِحط)، وبهذا إلى نهاية الغناء المسماة بـ(الشَّيلة).

الشَّيلَة:

الشيلة: هي الغناء المتواصل بحيث يكون على ترتيل موشحات وأدوار من المقام المغنى منه في طبقات صوتية متساوية أو متقاربة، وهي المعروفة في المصطلح الموسيقي بالوصلة الغنائية، ثم تأتي (الشَبْشَرة) وهي العلامة المؤذنة بقرب إيقاف (الشيلة) للاستراحة. وهي تقريباً مثل (الشَلّة) اليمنية في تهامة التي تعني إنشاد أو غناء الموشح(٧) ومثل (الشَّيلَة) الجماعية في غناء(الصوت)٨ البحري الخليجي الذي يردده البحارة على ظهور السفن في رحلاتهم البحرية. وبيت القصيد أولاً أخيراً يتمحور ويكمن في حفظ الحادي للموشحات والأدوار، يليه الشاووش الذي يتطلب دوره أن يكون نبيهاً يقظاً خصوصاً عند(مِشق) الموشحات والأدوار، أي مطالعها لكي يتحاشى التداخل والتشابه في مطالع الموشحات والأدوار، ولكي لا يسبب اضطراباً للرديدة في أخذ مطلع الموشح أو الدور، كما يلزم الشاووش لزاماً ضرورياً أن يكون صوته جهورياً وإلا لن يؤدّي دوره المرتبط بالحادي و(الرديدة). وقد يحدو الحادي بمطلع موشح أو دور فيتأخر الشاووش في أخذه إلا أن (المغنوجي) الحاذق البارع سرعان ما يتحول إلى مطلع موشح آخر دون أن يتسبب المطلع الأول في (تفلُّج) الغناء، أو يُحدث ارتباكاً ومن ثم انفكاكاً.

الوَدْعَة والشَّبْشَرَة

الودْعَة: من مصطلحات أهل الصهبة بمكة: وهي بمنزلة سمط أو بيت كامل مستقل من الشعر، على نحو ما ذهب إليه بن خلدون أن (جملة الكلام إلى آخره يسمى قصيدةً وكلمة، وينفرد كل بيت منه بإفادته في تراكيبه حتى كأنه كلام وحده مستقل عما قبله وما بعده (٩). أما الشَّبْشَرة . بفتح الشين وإسكان الباء وفتح الشين الثانية فهي إيقاع خفيف وسريع يأتي للإشعار بنهاية الفترة المغنى فيها، وتسمى (الشَّيلة) كما تقدم. ونجد في كتب الموسيقي ما يشير إلى هذا إذ يقول يوسف عيد: (يشترط في الموشحة أن تلزم ضرباً مخصوصاً من الإيقاع، وأن تكون من نفس اللحن الذي منه الفاصل الموسيقي(١٠). قلت: وأن تكون من المقام نفسه في الموال الذي يبدأ منه أولاً، أو الاستئناف بعد فترة الاستراحة؛ إذ لا يصاحب غناء الصهبة آلات موسيقية كما أسلفت. والفاصل هو(الوصلة) التي تأتي بعد غناء الموشحة مباشرة. وقلّ أن تخرج عن لحن الوصلة أو تتحول أثناء سيرها إلى أقرباء اللحن. وقد يتغير ضربها في الحركة الأخيرة؛ أي في الجزء الأخير الختامي إلى إيقاع أسرع يُشعر السامع بالاقتراب من الختام (١١) هذه هي (الشبشرة). وهناك موشحات وأدوار خاصة بالشّبشرة المعلنة بانتهاء وصلة المقام المغنّى منه. وقد لا تكون بعض هذه الموشحات خاصة بالشبشرة، وإنما تُغنى لتدرج موشحًا سريعًا إلى موشح آخر أسرع يأتي به الحادي في آخر الشيلة أو الوصلة، فهناك مثلاً دور متدرج إلى الشبشرة في مقام الراست مطلعه: (البلبل في الروض بيغني ألحان) ودور آخر في مقام الحجاز:(عرَّج على ربم رامه).

نُبذة عن تاريخ الغِناء في مكة

موطن الغناء العربي الأول هو مكة والمدينة، ثم انتقل إلى سائر مدن الحجاز. وإنما كان أصل الغناء ومعدنه في أمهات القرى من بلاد العرب ظاهراً فاشياً، وهي المدينة والطائف وخيبر ووادي القرى ودومة الجندل واليمامة، وهذه القرى محلّ أسواق العرب (١٢). وفي كتاب الأغاني ألفينا أصواتًا قديمة مجهولة الصانع، نُسب بعضها إلى أهل المدينة وبعضها إلى أهل مكة، وذكر أبو الفرج أن عامة الغناء القديم الذي

كان ينسب إلى أهل مكة من غناء ابن مشعب الطائفي المغنّي (١٣).

ولم يكن مجتمع مكة منعزلاً لحظة واحدة عن العالم، كيف وقد جعل الله الكعبة البيت الحرام قياماً للناس وأمناً، وأتى إليها الإنسان من كل فج عميق راجلاً وعلى كل ضامر، فاجتمع فيها البادي والحاضر، والمقيم والمسافر وعليها المدار، ومنها الانطلاق بعد التعارف. وشهدت مكة قبل الإسلام وفي صدر الإسلام آليات الفنون للضرب والعزف على أوتار الحياة الطبيعية بلوازمها التي وظفها الفتى المكي لصالح رغباته وميوله الفطرية والنفسية، ولتغطية حاجة المجتمع إلى تفعيل مساهمته في تكوين وتركيب المجتمع. وهذا لا يبعد عن الإنسان الحجري الذي بدأ حياته بطرق بدائية أرسى خلالها قواعد العيش والتعايش لإرساء دوره الاجتماعي ولمعاونة أفراده في سلوك وخوض سُبل الحياة. وبهذا سار الإنسان المكي، متطوراً ممتطياً وسائل وخصوصيات مكيّة، إلى أن أصبح بذلك فكراً قابلاً للتوسع والتأثير في جيرته في الأمصار العربية، كالعراق والشام واليمن، بل إلى الآفاق البعيدة كبلاد الأندلس.

وأصل مدرسة الغناء بمكة هم:

ابن سريج أبو يحيى عبدالله (٢٠. ٩٨هـ ٦٤٠. ٧١٦م)، قيل هو أول من ضرب في مكة بالعود الفارسي على الغناء العربي.. وحينما يغني يجعل الحاج يركب بعضهم بعضاً.. وكان الغَريض يغني بالمزدلفة ويحبسهم عن مناسكهم (١٤).

وابن مُحْرِز أبو الخطاب (توفي ١٤٠هـ) وهو فارسي الأصل، وقد تعلم الغناء من عزة الميلاء، وسافر إلى بلاد الفرس للمزيد من الفن الفارسي والألحان الرومية.

طويس (أبو عبد المنعم) عيسى بن عبد الله (٩٢هـ ٧١١م)

سعيد بن مسجح (توفي ٨٥هـ) مكي أسود مغن متقدم من فحول المغنين وأكابرهم، بل هو أستاذ المغنين في مكة (١٥) و(أول موسيقيي العصر الأموي وأعظمهم من موالي بني جمح، ولما سمعه سيده يغني الأشعار العربية على الألحان الفارسية أعتقه (١٦).

وهو أول من نقل الغناء من الفارسي إلى الغناء العربي، وذلك أن معاوية بن أبي سفيان لما بنى دوره التي يقال لها الرقط حمل لها بنّائين فُرساً من العراق فكانوا يبنونها بالجص والآجر، وكان سعيد بن مسجح يأتيهم فيسمع من غنائهم على بنيانهم. كما أخذ آخرين جلبهم ابن الزبير لبناء الكعبة (١٧) حينما كانت الوسيلة الأولى إلى إذاعة الأغاني بين الناس، وحينما كانت مكة والمدينة مقصد المغنين حيث ينزلون فيها، فكان انتقال الأصوات من مكة والمدينة إلى الحواضر والبوادي المجاورة لحواضر الحجاز، ثم الحواضر البعيدة في العراق والشام (١٨).

واستمع جرير يوماً صوتاً من ابن سريج فقال: لله دركم يا أهل مكة، ماذا أُعطيتم! والله لو أنّ نازعاً نزع إليكم ليقيم بين أظهركم فيسمع هذا صباح مساء لكان أعظم الناس حظاً ونصيباً..

ولعل في كل ما قدمناه ما يدل على أن مكة كانت معدّة منذ العصر الجاهلي لشيوع الأغاني فيها، فهي من هذه الناحية تتقدم المدينة، كما تتقدم بيئات الشعر العربي الأخرى في العصر الجاهلي (١٩). وعلى إثر هذا وذاك تأسست مدرسة غنائية بالعراق حيث إسحاق بن إبراهيم الموصلي (١٥٥. ٢٣٥هـ)، وتلميذه علي بن نافع أبو الحسن الملقب بزرياب (٢٣٠هـ) (٢٠) الذي انتقل فيما بعد إلى الأندلس، وأسس مدرسة هناك على مناهج وتربية فنية لم يسبق إليها.

ويقول الدكتور شوقي ضيف: (فنظرية الغناء العربي التي نقرؤها في الأغاني ليست أجنبية ولا مجلوبة من الخارج، إنما هي عربية صُنعت في الحجاز.. صنعها هؤلاء الموالي تحت تأثيرات أجنبية ولم ينقلوها نقلاً من لدن الأجانب. (٢١). ومن صور تلك الخصوصية الفنية والتأريخية امتداد مدرسة ابن سريج بمكة، ما يُحكى عن زرياب في العراق، وهو ناقل الموسيقى العربية إلى الأندلس ، حينما سأله الخليفة هارون الرشيد عن الغناء فأجابه بقوله: «أحسن منه ما يحسنه الناس وأكثر ما أُحسنه ومما لا يحسنونه، ولا يحسن إلا عندك ولا يدخر إلا لك فإذا أذنت غنيتك ما لم تسمعه أذن قبلك»، فاستدعى له الرشيد عود إسحاق الموصلي فلما رآه زرياب قال: لي عود نحته بيدي وأرهفته بإحكامي ولا أرتضي غيره، فأمر الرشيد بإحضار ذلك العود، ولما رآه لا يختلف عن عود إسحاق قال له: ما منعك أن تستعمل عود أستاذك، فأجابه: إن كان يرغب مولاي في غناء أستاذي غنيته بعوده، وإن كان يرغب في غنائي فلا بد لي من عودي، فقال الرشيد ولكنني أراهما واحداً.. قال زرياب: يا مولاي ولا يؤدي النظير غير ذلك، ولكن عودي أوتاره من حرير. وقيل: (من مصران الأسد) ولم يغسل بماء ساخن.. فلها في الترنم والحدة أضعاف ما لغيرها.. فغنى له..

ظُهورُ المُوشَّحات والصَّهبة في مكة

أفاض الباحثون والدارسون لفنّ الموشحات الأندلسية في الحديث عن أصول هذا الفن ومواطنه ومراحل تطوره وانتقاله من الأندلس إلى المغرب العربي، وإلى مصر والشام واليمن والعراق وتركيا وفارس. وتناولوا سمات وتحولات مسارات هذه الموشحات في لغتها وموضوعاتها وأغراضها وطابع قطرها. ولكن لم أعثر من بين هذه البحوث والدراسات على ما

يدل على زمن انتقال فَنّ الموشحات أو زَحف نشاط نظمها وتأليفها إلى أرض الحجاز في وقت مبكر،(إلا ما كان في العصر العثماني ولأول مرة، حيث عُثر على أسماء بعض الوشّاحين أمثال: أبي الفضل محمد بن العقاد المكي (١٠٣٠هـ ٩٩٠هـ ١٥٨٢م) وأحمد بن أبي القاسم الخلي (١١٠٠هـ)، بالإضافة إلى وشّاحٍ مدني هو محمد بن سعيد بن حماد المدني، لكنّ التجربة الحجازية في مجال نظم الموشحات كانت ضئيلة ضعيفة الحظ من الإبداع إذا استثنينا محمد بن العقاد المكي الذي رحل إلى المغرب وتأثر بفنه. ومع هذا فإن ما نظمه فيها قليل على ما يبدو فلم نكد نعثر منه إلا على موشحة واحدة وهي الموشحة التي مدح بها الملك المنصور (٢٢).

ولكن هل يفيدنا هذا بأن بداية غناء الموشحات كانت منذ هذا التاريخ (١٠٣٠هـ) وليس في القرن الثامن عشر الميلادي كما سبقت الإشارة إلى ذلك ..؟ ليس بين أيدينا اليوم ما يشير قطعاً إلى تحديد تاريخ نشأة غناء الموشّحات في مكة جماعة وفُرادى، إلا ما يُستأنس به من إشارة بعضهم إلى دخول الموشحات في القرن الخامس الهجري عبر الشمال من بلاد الشام والعراق وتركيا، ومن الغرب مصر والمغرب العربي. وليس في هذا كما أسلفت ما يفيد حتماً وجودها كمدرسة للغناء على المقامات العربية المعروفة، ففرّق بين تاريخ وجود هذه الموشحات بوجود شعراء مؤلفين لها، وبين وجود مُغنين ومؤدّين لها، وقد أخطأ من ظنَّ ذلك، أو وَسَم وجود العقّاد والخلي من أهل مكة والمدينة بوجود من تغنّى بالموشحات من أهل الحجاز منذ ذلك الوقت أي القرن الخامس للهجري.

وهناك إشارة بعضهم إلى تاريخ ترحّلها من الأندلس إلى مصر، ومنها إلى الحجاز ومكة خاصة عبر قوافل الحجيج لأداء فريضة الحج، ولهذا كانت إشارة بعضهم إلى أن غناء موشحات وأدوار الصهبة انتقل إلى مكة عن طريق جماعة (الصهبجية) التي كانت بمصر عبر قوافل الحجيج المصرية، حيث يذكر السيد عباس بن علوي المالكي: (أن هناك طبقة من الشخصيات المكية كان لها اتصال بمطوفي الحجاج المصريين الذين كانوا يفدون إلى مكة عبر المحامل من مصر والشام واليمن والعراق، وقد أخذت هذه الطبقة بحظٍ وافر من هذه التواشيح وبعض الشعر الموزون الملحن على طريقة أهل ذلك البلد، أخذه أهل مكة وضربوه الضرب الحجازي (٢٣).

قلت ولعل هذا الانتقال هو خاص بمدرسة الصهبة التي أُسّست بمكة في هذه الفترة الزمنية (في نهاية الحكم العثماني)، حيث اهتم أفرادها بغناء الموشحات والأدوار المتعددة الأغراض وتطورها وارتقوا بها حتى اصطبغت في فترة وجيزة بصبغة مختلفة عن مدرسة (الصهبجية) في مصر، بل تميزوا عنهم بكيفيات فريدة في الغناء والضرب على الإيقاعات المختلفة، قلما يوجد لها مثيل في سائر الأقطار العربية، بل إن أهل الصهبة المكية أنفسهم يقولون في محيطهم المحلي: (هذا ضرب أهل فوق. وهذا ضرب أهل أسفل) كنوع من الخصوصية وإن كانت محلية، وهذا شاهد على التنوع والتعدد في دروب الفن وضروبه.

أما الصهبة اليوم في القرن الحالي فها هي في أرذل عمرها وربما تحتضر لرحيل حُداتها وأساطينها و(مذهبجيتها)، وحتى أولئك الواردين على سماع موشحاتها وأدوارها بأنغامها الشجية في وقت الأصيل لم يبق منهم إلا القليل.

الإيقاع المصاحب لغناء الصَّهبة

طبلة (المنكب) أو النقّارة (٢٤) العربية وهي الوحيدة التي تصاحب أداء الصهبة المكية وغنائها، وهي طبلة نوبية مصرية شعبية قديمة متوسطة الحجم، عبارة عن قصعة أو إناء فخاري قطره ٢٥ سم يشد على فتحته رَق من جلد البقر ويثبت عليه بواسطة خيوط قوية تشد إلى حبل أسفل وسط الإناء من حلقات من الجلد بشكل متموج. وتطرق طبلة المنكب بواسطة (عصوين رقيقتين) باليد حيث توضع أمام الجالس على متوسط الأرض، ولها صوت رنّان متوسط القوة. والمنكب معروفة بنفس الشكل والاسم في السودان وأواسط أفريقيا (٢٥). وهي نفسها المستخدمة في جلسة الصهبة إلا أنه توضع طبلتان متساويتان تنقران بعودين نحيلين، كما هو الحال في طبلتي النقرزان، لتكون إحداهما بمثابة (الدُّمْ) أي الضغط القوي للإيقاع، والأخرى الأصغر بمثابة (التُّكْ) أي الضغط الضعيف للإيقاع أو الزخرفة الإيقاعية المصاحبة، أو للحصول على درجتين برنينين مختلفين.

المَواليا والمَجَس أو المَوَّال الحجازي

المواليَا . وهو الشائع باسم المِوّال . فنٌ شعري ظهر في عصرٍ بدأ فيه الشاعر يتحلل من القيود النحوية. وكثير من فئات الشعب لم تكن تطرب إلى الغناء بالشعر الفصيح، ولا سيما عامة أهل الشام (٢٦). وهو نظم شعبي، أشبه بالقصيد في الشعر الفصيح (٢٧) ويغنى باللغة العامية متضمناً الجناس والتورية في قوافيه، يغنى بأسلوب جميل أخّاذ (٢٨) ويعتمد قالبه الفني في التلحين على الارتجال (٢٩).

وقد اختلف في نشأة المواليا وتاريخه، فقوم يرجعونه إلى العراق ويرتدون به إلى أخريات عصر الدولة العباسية في أواخر القرن الخامس وبداية السادس، ويبعد آخرون به في القدم فيردونه إلى القرن الثاني في عهد البرامكة، ويرى بعضهم (أن ظهوره كان في أواخر القرن الهجري الأول)

(٣٠)، وأن أصل نشأته بغداد، ويرجح آخرون أن موطنه الأول هو البصرة. ولكنه على أية حال عراقي النشأة، وفد إلى مصر وتأصل كالزجل والموشح. ويقول صاحب (تاريخ الموصل) إن أهل واسط هم الذين أحدثوا المواليا، فنظموا فيها الغزل، وتناولها العبيد والغلمان لسهولتها فصاروا يتغنون بها في بساتين النخل وسقي الأراضي، وكانوا يقولون في آخر كل صوت (يا مواليا) إشارة إلى أسيادهم، ثم أخذها عنهم البغداديون وأدخلوا عليها بعض الإصلاح حتى عرفت بهم دون مخترعيها (٣١).

ويقول ابن خلدون: (كان لعامة بغداد أيضاً فن من الشعر يسمونه المواليات وتحته فنون كثيرة يسمون منها القوما، وكان وكان، ومنه مفرد ومنه في بيتين، ويسمونه دوبيت على الاختلافات المعتبرة عندهم في كل واحد منها.. ومما علق بحفظي منه قول

شاعرهم:

طرقت باب الخِبا قالت من الطارق * فقلت مفتونٌ لا ناهبٍ ولا سارقْ
تبسّمت لاح لي من ثغرها بارقْ * رجعتُ حيران في بحرِ أدمعي غارقْ (٣٢)

أنواع الموّال وأغراضه:

أما أغراضه فيغلب الغزل على معانيه(٣٣) كما هو الحال في الموشح والزجل، وفيه شكوى الحال، ومن أغراضه الغزل والمديح والرثاء، كما يحمل أنواعاً من البديع المستخدمة في القريض والكتابة الفنية في العصر الحديث، وخاصة الأنواع التي شاعت بين أدباء الشام ومصر كالتورية، والجناس التام.

الموال في الحجاز

أما الموّال عندنا في الحجاز فهو ما عرف واصطلح عليه بـ(المجس) وأصله من الحداء، كما عرف في اليمن بالدان أو الزهيري، على أنه لون (بشرفي) من ألوان الجذب واستمالة القلوب إلى السماع.

ويقال: في مَجَسِّكَ ضِيقٌ. وَجَسَّ إذا اختبر. والمِجَسَّةُ: الموضع الذي يَجُسُّه الطبيب. وهذا هو المعنى نفسه الموجود في المجس المكي أو الحجازي، فالجسّيس بفعله يجس نبض السامعين حوله، ويستميلهم إلى الاستماع. وللمجس قوانين وأساليب في طرق أدائه التي انفرد بها الحجازيون خصوصاً أهل مكة المكرمة والمدينة المنورة وجدة وينبع، وقد لا تختلف في هذه المدن طريقة أداء الموّال أو المجس، إلا أن أداء المجس يختص بكلمة (يالال) خصوصاً في الفن (اليماني) يقابلها جملة (يا ليل) التي تضاف في غناء الصهبة وغيره، في بداية ونهاية الموال، كما يختص الموال أو المجس الحجازي بالتمديد والتبحير، وهو إعطاء الموّال سعة صوتية في الأداء (سلطنة) والانتقال من مقام إلى مقام آخر عبر المطلع والجواب ثم القرار في المقام الذي بُدئ به، بالإحساس الذي تحمله أنواع المقامات الموسيقية العربية.

والمقامات التي يُؤدى عليها الموّال هي المقامات العربية المعروفة، ومنها الملحنة عليها موشحات وأدوار وقصائد الصهبة، وهي: الحجاز والبياتي أو الحسيني والراست والنهاوند والسيكا والجهاركاه والمايا. هذه هي المقامات التي يؤدّى عليها حصراً غناء الصهبة في مكة.

نماذج من الموّال بالفُصحى وهي أبيات مأخوذة من قصائد طوال، وأجريت مجرى الموَّال

***

هزُّوا القُدودَ فأرهفوا سُمرَ القَنَا * واستبدلوا بدلَ السُيوف الأَعينا

فتقدمَوا للعاشقين فكلهم * أخذ الأمان لنفسه إلا أنا
لا خير في جفنٍ إذا لم يكتحل * أرقاً ولا جفنٌ تجافاه الضَّنى
وأنا الفِداء لبابلي لحاظه * لا تستطيع الأُسدُ تَثبتُ إنْ رَنا
لما انثنى في حلة من سُندسٍ * قالت غصون البان ما أبقى لنا
هذا على أنّ الغُصون تعلّمتْ * منه رشاقةَ لِينها لما انثنى
أقسى علّي من الحديد فؤادُه * ومن الحرير تراه خدّا أليَنا
شبّهتهُ بالبدر قال ظلمتني * يا عاشقي والله ظُلماً بيّنا (٣٤)

***

رأيتُ الغُصنَ يتهادى * جَمالاً فمالَ قلبي لهُ حين مالاَ
نظرتُ إليه فازداد تِيهاً * وجَرّد من لحْظَيه النِّبالاَ
قطفتُ الوردَ من وجنتيه قال * ألستَ بصائمٍ قلتُ لاَ لاَ
كيف أصوم وقد رأيتُ هلالَ عيدٍ * وكيف يصوم من شَهد الهلالَ

***

يا مليح الحُلاَ وحلوَ التثنّي * وجَميلاً جمالُه قَدْ فتنّي
أي ذنبٍ جرى فَديتُك منّي * ما الذي أوجب انقطاعك عَنّي

أدلالاً هجرتني أمْ ملالاً * أمْ صدوداً أم قسوةً أم تجنّي
بالصفا بالوفا بليلة أنسٍ * كُنتَ فيها بغيرِ وعدٍ تزُرْني
إنْ تكن ظالماً فعنك عفا الله * وإن أكُ ظالماً فعفوك عنّي

نماذج من الموال بالعامية

***

قالوا دواك الوصال قلت لهم أنا داري * غير الوصال في مكان ما حدا داري
شدّوا وراحوا وخلّوني مقعداً داري * أبكي وأقول يا أحبة وين ألاقيكم
وأرجع أقول للنفس دار الهوى داري * يا ما بكيت وشكيت حتى شكا جاري
جاب لي طبيب يسألني ويش جاري * قلت أتركوني ودمعي على الخدود جاري
ما لي أمل في الحياة من بعد فرقاهم * أرجع وخلّي علاجك لغيري يا طبيب جاري
خُدلي الأمان من عينوك وقت تسبيلك * ورقّ واترك على العشّاق تسبيلك
هم يستحقوا زكاة وصلك وتسبيلك * ما هو العشم كل ما تنظر لعشاقك
تسلّط العين بالألحاظ تسبيلك (٣٥)

***

نماذج من نُصُوص المُوَشَّحات والأدوار

مقام البَياتي

موشح: بَدَتْ مِن الخِدر

بَدَتْ مِن الخِدْرِ(٣٦) * في هَيكَلِ الأَنوارْ
تزْهُو على البَدرِ * وتُخجِلُ الأقمَارْ
مِن رِيقِها سُكْري * وثَغرُها الخَمَّارْ

خانة سته عشر:

قُمْ يا ساقي الراح نَستجلِي الأقَداح

سلسلة سماعي دارج

واملا لي جِريالي * تُجلى لِي يا صَاح
أُهَي أهَي * وسُكري مع المِلاح
سحّتْ وما شحّت * من عالَم الأسرارْ

دور: مالك بتبكي

مذهب:

مالك بِتبْكِي وإيش رَماكْ * قَطّعت قلبي بالأنينْ
طيّبْ أنا حَبّيتْ يا سيدْ * وانت كَمان بتِحِب مِينْ

دور:

حبّيت جميل قدّو الميّاس * في الحُسنِ فاتِن أحبَابُه

أبيض كحيل وعيونه نعاس *
يا رب خلّي لو شبابُه
طيف الخيال جاني في النوم مرة
وسابل أهدابُه
أهوى هوى من يهواه *
يارب خلّي لو شبابُه

موشح: من حَبّك

مَنْ حَبّكْ أولىَ بقُربَكْ * اسْمحْ
لي وارحمْ بِقَلبك

دور ١

في قلبي من جُوّه رَسْمَك * وعيوني ما فيهَاشْ غِير شَكْلك
ولِساني بيكرِّر اسْمَك * اسْمحْ لي مَرّه بِلَثْمَك * أجعلها منّك جميلة (٣٧)

دور ٢

يا للي تِلُومِني أنا مَجروحْ * خلّي مَلامَك عنّي ورُوحْ
إن كنتِ عاذلْ والاَّ نَصُوحْ * أنا حبيبي مايُهونش عَليَّ

دور ٣

كل ساعة دَلعْ وخِصامْ * قَلبي صِبحْ كُله أوهامْ
جِسمي مايستحمل دِي النار * لكنْ دَا كُلهُ في حُبّه شُويهْ

مقامُ الحِجَاز

موشح: يا حَمام خَفّف

يا حَمام مَالكْ * بالليل لا تَرقُدْ ولا تُرقِّدْ
ما الذي بدا لكْ * تَبيتُ في جُنحِ الدُّجى تُغرِّدْ
قال ما سؤالكْ * الشوق أزعجني لإلف مُبعَدْ
قلت إنَّ حَالكْ * كحالهِ المضنَى فنَوِّحْ وعَدّدْ

موشح: يا فاتن الغزلان

دور ١

يا فاتن الغزلانْ * اسمحْ وكلّمني * مالي كلام الناس * وانت مخاصِمني
الليل عليَّ طال * والدمع سال سلسالْ * والقلب لك ميَّال * حبّك مجنّني

دور ٢

في شرع مين يا ناس * الحلو هاجريْ * خلّا كلام الناس * دِيماً يعايرني
قوامك الميَّال * خلَّى الشجي في حال * يا غاية الآمال * اسمح وكلمني

موشح: عرَّج على رِيم

عَرَّج على ريم رامة * راعي العُيون الكَحِيلَهْ
حَاوِي فُنونَ الزَّخَامة * يُحيي النُّفوس العَلِيلهْ
ناديتُ يا أخا الحَمَامةْ * زُرْنِي ولو فَرد لَيلهْ
أعرَضْ وجَرّد حُسامَهْ * فقلتُ ما ثَمَّ حِيلهْ

دور:

إن زَارني مَائسَ الجيدْ * أحيَى الذي ماتَ مِنِّي
أمسيتُ كالعَبدِ للسِّيدْ * راضي جميعَ التَّجنِّي
كم مِنْ فَتىً في الهَوى صِيدْ * ولمْ يفُزْ بالتَّمَنِي
قد بات يشكو هُيامه * وما له من وسيلة

مقام الراست

موشح: على روحي أنا الجاني

مذهب:

على رُوحِي أنا الجَانِي * وقلبِي في الهَوى أشْجَاني
وخِلِّي بالجفا مغرمْ * ولا يِرحمْ لمن جاني

دور ١:

عجبْ يَعني وصالي مُرّ * ووصلَ الغَير يِحْلاَ لكْ
أريد قُربك تُريد بُعدي * ولَمْ أخْطُرْ عَلى بالكْ

دور٢:

أنا يا حِلو حبّيتَك * وروحي في هَواك تَلِفتْ
عَجبْ لَمّا ترى ثني * قَوامَك بالعَجلْ تِلفتْ

دور٣:

أنا اللِّي في الهوى صيّاد * وجيت اصطاد صادوني
بلا شبك ولا سُنّار * برمش العين رموني

دور٤:

لِبستمْ زَهْر كِتّاني * وكِدتو القلب كِيدْ تَاني (٣٨)
ودَمع العين نِشِف مِنِّي * حين رآكمْ جِري تاتي

موشح : مَلا الكاسات

دور ٢:

حياةُ الرُّوح في لَفظهْ * سَباني لَحظُهُ الهِندي

خانة:

مُليمي لا تَسلْ عَنّي * وخَلّيني على عَهدي

سلسلة:

ملاَ الكاسات وسَقَّاني * نَحيلُ الخَصْرِ والقَدّ

دور ١:

وافا بحسن رؤيته * وأشجاني بطلعته
وأشرقت وأزهرت * وأطربت من الرصدِ

دور٣ :

طَرّز الرَّيحان * حُلةَ الوَردِّ
واكْتَسـتْ أنوار* رَوضةُ الخَدِّ
زادني أشْجَانْ * صُحتُ من وَجدي
ليس لي كِتْمَان * والهَوى عُذْري

مقام السيكاه

موشح: أمسيتُ في أسْرِ

دور

أصْبَحتُ في أسْرِ الذي ملَكْني * خاضِع ذَليلْ
لا هُو رضي بالبيعِ ولا عتقني * كَيف السبيلْ
ومن عِشق يصبر على التجنِّي * صبراً جميلْ
عواقبُ الصبرِ الجَميلِ تُحْمَد * فِيها المنَى

دور : وغرامي قديم فيكم

وغَرامي القَديم فِيكم غَرامي * ووِدادي كما عَهدتُم ودِادي
خَفِّفِ السَّير واتئد يا حادي * إنما أنت سائقٌ بفؤادي
ما ترى العِيسَ بين سوقٍ وشوقٍ * لربيعِ الرَّبوع غَرْثَى سَوادي

موشح: الغُصن حين شافك

دور

الغُصنُ حِين شَافَك يزيد اعْتدالْ * وجُلّنار خَدّك سَبى مُهْجَتِي
مالكْ من العَنبَر وخَدّك أسيلْ * والشَّهدُ مِنْ ثَغرِكْ وطَرفَك كَحيل
قَلبي الشَّجي حَبّك وزاد اشتعالْ * اعطفْ على صَدّكْ وشوف حَالتِي
أهْيَفْ شَغلْ بالي بِتيهِ الدَّلالْ * صَبرٌ جَميل يا لوعَتي

مُغنّو الصَّهبة والتواصل الفنّي والثقافي

الصهبة: وما مضمونها..؟ كثير من أبناء هذا الجيل يسأل هذا السؤال وخصوصاً الشباب ممن هم في سن الثلاثين إلى الأربعين؟ هل هي لون من ألوان الفلكلور الشعبي، كالأهازيج والمحاورات أو الكسرات الشعرية الشعبية الموجودة في مناطق المملكة وفي بعض مناطق الدول العربية المجاورة...؟

وماذا يقول هؤلاء (الشُّباب) والكبار حول أنفسهم، حتى إذا ما اقتربنا منهم لا نفقه كثيراً مما يقولون..؟ فهل هم يتعمدون إخفاء ما يقولون

أم هو سرّ الفن.. أما ماذا.. ؟ وربما أسئلة أخرى وأخرى.

والجواب عليها: إن الصهبة هي كل ذلك وأكثر من ذلك بكثير؛ إذ تحمل بدورها ألواناً متعددة من الفنون الفلكلورية أو الشعبية التي تعرض في الاحتفالات والمناسبات الاجتماعية، بالطرق المتعارف عليها حسب تقاليد وعادات وطقوس كل مجتمع.

وقد وُجدت الصهبة في مكة إلى جانب الدانة واليماني والمزمار والحَدري والفرعي، مثل ما في بعض مدن الحجاز، كالمحرور في مدينة الطائف، والخبيتي في رابغ، والينبعاوي في ينبع، ولكل هذه الفنون فرسانها في مختلف ميادينها.

وكانت ولادة الصهبة في حارات مكة: سوق الليل والقشاشية والمسفلة والشبيكة وأجياد والسليمانية، وبرزت فيها حلقاتها في الحفلات والمجالس الخاصة، وفي المقاهي التي كانت تعد متنفّساً لكثيرٍ من طبقات المجتمع، كما هي الحال في كثير من البلاد العربية كمصر والمغرب والشام واليمن والعراق وغيرها من البلاد العربية وغير العربية.

إذن تُعدّ الصهبة بما تضمنت وحوتْ من ثقافة فنية وتاريخية وجغرافية وعلمية وأدبية وثقافة لغوية عامية وفصيحة، وأغراض شعرية متعددة تُعد إرثاً وكنزاً من كنوز الأمة وخزانة من خزائنها الثمينة.

أما كون رجالها من كبار السِّن أو من طبقة البسطاء والعامة في المجتمع، فذلك طابع لازم من ألوان الثقافات المتعددة الاتجاهات والأغراض، والبسطاء في الغالب لا يخلو منهم مجتمع من المجتمعات العامة، بل هم أسس الفنون والثقافات وهم منشئو (الأنثربولوجي) الحقيقيون في رأي.

وقد وُجدتْ هذه الطبقة الشعبية في حقبة من زمن الطفرة الفنية التي جذّرتها ثقافة مكة المستمدة من جذورها ومن ثقافات العالم، حتى غدت ثقافتها متبادلة وفي متناول مجتمعات عالمنا العربي على اختلاف مشاربه النفسية والذوقية والاجتماعية والجغرافية.

وكما تقول الدكتورة نادية وزميلتها علا: (إذا كان التحليل التاريخي للتراث الشعبي عند أي شعب من الشعوب يكشف عن العناصر الأجنبية فإن ذلك يجب ألا يدفعنا إطلاقاً إلى الاعتقاد الخاطئ بأن ذلك الشعب عالة في ثقافته على سائر الشعوب أو أنه ناقل أكثر منه مبتكر. ولكن ذلك يكشف لنا بوضوح كيف أنه من المستحيل على ثقافة ما أن تغلق نفسها دون الثقافات الأخرى ولا تتبادل معها الأخذ والعطاء. فليس هناك شعب واحد ابتدع كيانه الثقافي برمته في داخله ودون تعامل مع الثقافات الأخرى).

وتضيف: (ولو تأملنا ثقافات أكثر الشعوب تحضراً في الماضي والحاضر لوجدناها تقوم على نفس المبدأ من حيث أن ثقافتها نهضت على أساس من جهدها الخاص، وما استوعبته من خلال التقدم الثقافي في العصور السابقة عليها، ومن هذا المزيج شيدت لنفسها هذا الصرح المجيد الذي نهضت عليه ثقافتها.

بل إن بعض مؤرخي الثقافة يؤكدون نقطة مهمة هي أن هذا الاحتكاك في حد ذاته يمثل قوة دافقة للتطور، فمن خلال التقاء العناصر الثقافية الوطنية بعناصر أجنبية تتولد الأفكار الجديدة والصور المبتكرة وتتقدم الحضارة، وإذا لم يحدث هذا التصادم أو هذا الصراع لا يمكن أن يتولد تركيب جديد.. وإنما يتحول الاتصال الثقافي إلى مجرد تقليد أو استنساخ لا يحقق أي تقدم للحضارة الإنسانية (٣٩).

وعليه ومن خلال ذلك الاستمداد والإمداد يمكن لنا القول إن طبقة (أهل الصهبة) بمكة ساهمت في سدّ ثغرة فنية وتراثية وأدبية وشعبية وتاريخية في آن واحد، في حقبة زمنية يسيرة قد تكون مفتقرة إلى ذلك، والتي لو بقيت هذه الطبقة دون سدّها لتلك الثغرة، ربما وُسمت بنقائص كإهمال وعدم اهتمام بأحوال اجتماعية أو بثقافة إنسانية قبل أن تكون فنية، خصوصاً وأنه قد توفر لديها وأتيح لها أسباب ومقومات جدّ قوية، جاءت في شبه قوالب عطايا وهدايا لمجتمع تعددت أمامه مصادر فكرية وثقافية وفنية وغيرها، وفي وسع أبنائه التزود منها ومن شتى ألوان الموائد المصاحبة لها حتى الإشباع. ولو لم تفعل هذه الطبقة لتأكد وَسْمُها بالجمود وعدم النهوض لحيازة كنوزٍ سائمة بأذواق شهية وغنية.

إن نهوض هذه الطبقة بدورها الفني الشعبي حدّ كثيراً من اندثار هذه الفنون وذهابها أدراج الرياح، وقد ساعد هذا النهوض من حفظ وبقاء هذا الفن كتأكيد آخر على مذاهب دارسي الأدب والفن الشعبي.

هذا على رأي قول فوزي العنتيل عن (لورانس جوم) (بأن الموروثات الثقافية قد حملها عبر الزمن أناسٌ كان واقعهم الثقافي في مستوى الثقافة التي نشأت فيها هذه الموروثات، وليس مهماً أن يكون هؤلاء الناس قد حلوا في وسط حضارة راقية، أو على مقربة من حضارة راقية فإنه عندما تتغلغل فيهم الحضارة الراقية فإن هذه الموروثات تتبدد أو تصبح آثاراً باهتة (٤٠).

كما نجد لهذه الطبقة (أهل الصهبة) إن جاز لنا القول دوراً كبيراً في تفكيك الشفرة الاحتكارية الفنية، وتعطيل بعض النوايا المضمرة ربما للجناية على أصول هذا الفن الأصيل خصوصاً، وعلى آبائه الروحيين الحارسين له كميراث لهم، والذي نجد حتى في جزئياته كوامن ثقافية غنية مطرزة متعددة صورها بالجمال والأغراض الذوقية والفنية في كل الاتجاهات.

لقد خاطبت الصهبا مجتمعات بتعريفات وإشارات متعددة الاتجاهات

سياسية وجغرافية واجتماعية وإن جاءت في قوالب فنية، وغطّت مساحات وفراغات متشعبة ربما أثارت تساؤلات باتت محيرة، خصوصاً في الأوساط التجارية، وهي ذات علاقة بالفنون في نهاية المطاف؛ إذ هي جزء من تداولات المجتمع ولها أدوار ووظائف فنية عبر حناجر الباعة بأصوات وأنغام شجية تسيح في الأسواق وفي أزقة الحارات، لجذب الزبائن لإنفاق السلع.

وللمعلمين البنّائين أيضاً في مكة في أثناء أعمال البناء علاقة كبيرة بالغناء المحرّك للهمم والمنشّط للنفوس، كما هو الحال في الحداء بالركبي في أثناء سير الركب والقوافل في البراري والقفار، وكل عناصر هذه الفنون المتفرعة الاتجاهات نجدها في غناء الصهبة بأحلى الأصوات وأعذب الألحان والأنغام.

كما نجد في هذه الأجواء أن طبقة أهل الصهبا لم تدرس في مدارس أو تتعلّم في معاهد وأكاديميات موسيقية عالمية، ونال أفرادها شهادات عالية يشار إليهم بالبنان.

نعم لم تكن كذلك، وإنما خاضت هذا المضمار بخطوات ثابتة بعيدة المدى؛ إذ استطاعت بشعبيتها اليسيرة مواكبة الساحات الفنية الكبيرة، في كل جهات الفن الأصلية، واستطاعت محاكاة ومجاراة أساطين وعمالقة الفن من الطبقات الأرستقراطية الدارسة في المعاهد والأكاديميات العلمية العالمية.

كما ساهمت الصهبة في لملمة ما تشتت من بقايا تركة الفن التراثية، معيدة له ملامحه بل صورته الأصلية والأصيلة بخلفيات تنافسية ذات أمانة علمية وعملية حتى غدت مدرسة فنية كفيلة بحفظ وامتداد هذا التراث العريق وصونه من الاندثار.

لقد نهض أهل الصهبة في مكة وعملوا على إحياء هذا الفن العريق، كما عملت هذه الطبقة على تجديد الصلة الفنية بين مكة والأندلس ومصر والشام واليمن، وهذا يعطي سانحة أخرى إضافية لاستقراء مراحل التطور التاريخي التي مرّ بها فنُّ الموشحات عبر العصور.

وللأسف كل هذا يحصل وتيار العولمة الحديث يحث ركابه جارياً وجارفاً بجزء من أجزاء المجتمع إلى الأسفل أو إلى الوراء، خصوصاً وهو ينتقي مترصداً ذلك الجزء المتوقع منه الإسهام في مجابهة تيار الحداثة الذي يسعى جاهداً عكس ضد التراث وعكس حركته وأنشطته الجارية، كما يرصد هذا التيار بثقافته تعطيل وتشويه كل ما هو أصيل ونبيل، ليعمل على تغريب الهوية العربية وزعزعة كيانها وتزييف جوهرها وإحلال ثقافات دخيلة وإفراغها في أوعية الجيل، ليس في المجال الفني فحسب بل في شتى المجالات والاتجاهات؛ عقائدية وفكرية وأدبية وتربوية وتاريخية، وغيرها من ذوات الأصول التراثية القويمة الداعية إلى المحافظة والصون.

إن هذه الطبقة مثّلت في غضون حياتها الزمنية القصيرة، أوعية التراث الرفيع، ولا يمكن وصف أو وسم أحد هذه الأوعية بكيان عاطل أو شاخص جامد، دون أن يتحرك فيها جانب الحب والعاطفة والحنين، أو الجانب الروحي المؤثر الوهاج، المفضي إلى رياض الأنس والابتهاج.

ومن الوضوح أن نجد صورة هذا الكيان القائم بأرواح هؤلاء قد وُجد لكسر تلك الحدّة المسيطرة على جوانب أخرى من جوانب حياة المجتمع الدائرة في فلك الهموم، وفي الظروف العصيبة وتلك الأحوال التي قد تبعثر ما جُمع من الأمل، وما حُصّل من الفرح سابقاً ولاحقاً.

إنهم في الحقيقة عملوا لإنصاف الذوق الرفيع بتناولهم أدباً رفيعاً وتوظيفه في مجتمعهم يرى في بعضهم أعضاء جامدين، دون مساهمة في إنشاء أدوار فنية واجتماعية وتفعيلها في أركان المجتمع..

ولم يستسلموا للمزاحمة الثقافية والفنية والفكرية والأخلاقية التي يتلبس بها المنكرون والجاحدون والمخربون من أبناء الأمة، بل ظلوا يحاكون ويأنسون الصناعة الشعرية والرمزية الغزلية التي تغنّى بها السابقون، وسرى منهم طرب ذلك الغناء إلى وقتنا هذا.

نعم لقد ظلوا حتى وهم داخل (رواشين) الحارة يشعلون قناديل الفرح، ويعلقون فوانيس المرح بين الناس حتى في صخب حياتهم الاجتماعية، يعبرون عن همومهم اليومية ومشكلاتهم النفسية الطارئة. فهم إذن أهل تسلية ومواساة وشفاعات، وليسوا من فرق المناسبات المتطفلة على موائد الأذواق الرفيعة والجانية على الفنون الأصيلة.

ومن نتائج مجالستي مع هؤلاء أن تعرفتُ على بعض ميولهم، وحينما نبّشت بعض مخزونهم سراً ونجوى وجدتُ فيه فنون إدارة العاطفة بالغزل والوصف والمدح، مع كون بعضهم أصحاب مهن وتجارة وأعمال شاقة، وعلى الرغم من هذا كله كانوا يحنون شوقاً إلى ديار سلمى، وينشرون في طُرقها أعلام حبِّهم، ويبثّون مجنون ليلى بعض شكواهم. حتى إن بعضهم لشدة ولعهِ بأدوار الصهبة وهيامه إلى عذوبتها لا يطيب له نوم حين تهيِّجه الأشجان، وتنازعه ألحان فاتر الأجفان، ولا يجد سبيلاً إلى إخماد جذوته إلا في المسجد الحرام، فيدخله للبحث عمّن يذّكره بمطلع موشحٍ قد نسيه ومنعه من النوم، إلى أن يجده فيروي غليله.

إن ذهاب هذه الطبقة وتلاشي هذه النخبة الذوّاقة بحلقاتها الوشيجة بتراب الحرم لمنذر باندثار وموت هذا الفن العريق بعروضه الفنية والتراثية والتاريخية، وما فيه من عروض لعادات وتقاليد وطقوس اجتماعية.

وليت شباب اليوم يبسط يديه ويأخذ ممن تبقى من هذه الطبقة، أتمنى ذلك وإن كنت على توجّسٍ من أن هذا التمني سوف يراوح مكانه بين (ليتَ ولعل) وربما في النهاية يشق طريقه إلى باب (البَدَل).

خاتمة ملخِّصة

لا شك أن هناك الكثير مما لم تصل إليه أيدينا من وفير نصوص الموشحات والأدوار والقصائد، خصوصاً التي لم تدون وفُقدت بموت الرجال الذين يمثلون السفن الحاوية لنصوصها وقوالبها الشعرية، حتى قيل عن الشيخ إبراهيم الحوراني المكي، إنه كان يغنّي أمام مجموعته من أول الليل إلى آخره دون أن يكرر ما غنّى من موشحات وأدوار وقصائد..

وهذا يفيدنا عن مدى قوة حفظ هذا الرجل والكمية التي يحفظها من الموشحات والأدوار، كما يفيدنا بأن دور النقل الشفهي كان قوياً في تلك الفترة، وهي منتصف وأواخر القرن الرابع عشر الهجري، وأواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين الميلاديين، وهي الفترة التي بلغ فيها غناء الموشحات بمكة أوجَه حتى ذاع صيته في أرجاء البلاد والعالم العربي وغيره، وكان ذلك في نهاية الحكم العثماني في الحجاز وبداية الحكم السعودي الزاهر. وقبل هذه الفترات ليس هناك ما يُذكر من مدرسة وطبقات في غناء الموشحات على الصفات والمصطلحات المذكورة غير الطبقات التي انفرط نظام عقدها، ولم يبق اليوم إلا حبّات من خرزاتها، بل حُبيبات قلائل، ومع ذلك هي أهرام جلائل.

ومما اكتشفناه في خبايا نصوص موشحات وأدوار الصهبة خلال قراءاتنا وتحليلنا لنصوصها وقوفنا على إشارات إلى علوم وفنون شتى منها علوم: الفلك والعقيدة والتوحيد والإيمان بالقدر وبالبعث والنشور، وقصص الأنبياء وذكر الكتب السماوية، والفقه والطبيعة والجغرافيا والطب ومصطلحات سياسية، وعلوم اللغة والأدب، وعلوم البلاغة من بيان وبديع ومعاني، وما يُبحث فيها من جناس وتورية ومجاز وحقيقة وتشبيه واستعارة، إلى جانب ألوان من اللهجات الدارجة والتي تورد الكثير من صور ومفردات الثقافة الشعبية المتناولة في علم الأنثربولوجيا.

ومن ذلك حسب تصنفينا للمقامات:(جلّ الذي أنشا الأفلاك)، و(كوكب الصبح نجّاب) و(الليل تجري الدراري في مجرته) و(البدر لاح في سماه) و(دا الرب حاكم علينا) و(ربي الخلاق قد احتجبا) و(كل من مات مسلما ليس في النار يخلد) و(ما تفعله اليوم تلقاه غدا) و(يا يوسف صل لأنني يعقوب)، و(توراة أنزل أنا الحنان فاطلبني تجدني)، و(ما اسلى هواهم على الكتاب لو حلّفوني)، و(الجار أولى بالشفعة) و(تفتّحت الأزهار في ربى الأقمار)، و(رعا الله الحجاز وساكنيه) و(ألا

يا صبا نجد) و(بشرى لمصر قد بدا)، و(لو مت في أرض عراق بين الغربا) و(طير من نحو اليمن جانا)، و(إنت ممرضي وطبيبي)، و(الله ينصر دولتك يا طلعة بيه) و(يا حبيبي عود أنا بك موعود)، و(أسمع كمان وعود)، و(ادخل في بستاني وبوس تاني)، ومفردات وإشارات عديدة إلى علوم أخرى كثيرة ومختلفة وقفنا عليها، ،إلى جانب أغراض الموشحات والأدوار الأساسية من غزلٍ وخمريات ومدح وهجاء ورثاء ووصف للطبيعة ودعاء وابتهال وغير ذلك. ويذكر أن بعض هذه النصوص، كما مر بنا مأخوذ من نصوص قصائد مطولة وهي دون التي تأتي في قالبي الموشح والدور بقسميهما.

إلى جانب هذا كله نجد في الموالي شتى صور الحياة الاجتماعية والمناخية والبيئية والموسيقية التي تحكي واقع المجتمع ، بألفاظ عامية قليلة الرسم في كلماتها، ولكنها كثيرة الدسم في معانيها، جاءت على لسان العامي، العامل والفلاّح والمهني والحرفي الكادح في مضمار الحياة، متضمنة هي الأخرى علوماً ومعارف شتى، كالعقيدة والتسليم بالرضا والإيمان بالقدر خيره وشره، والطب وغير ذلك من العلوم، كعلوم البلاغة من جناس وسجع وتورية ومجاز وحقيقة وما له علاقة بذلك.

كما يبرز فيها جلياً صور الأخلاق والقيم والآداب والسلوك الحسنة، من صبرٍ وتحملٍ وشهامة ووطنية وأصالة، وروح التعاون والتفاني في سبيل الأخوة، وما يحمل على السلوان في حالات الأحزان والهموم، وما يُواسى به في حالات الفقدان، ويُداوى به الجروح والكلوم، ومما يشرح الخاطر ويؤنسه. وإذا رجعنا إلى (الموالِيا) أو الموّالات المؤلّفة بالفصحى نجد أن حياة المجتمع الأدبية والثقافية قد مرت بظروف مختلفة الأطوار في مناحي الحياة، مما قد يطرأ ويلزم بتغيرات في أخذ أمورٍ دون أخرى، وترك قديم واعتناق طريف وحاضر أو بعضه. إلاّ أن الصهبة جمعت بين هذا وذاك، واحتفظت بالطابع الشعبي العامي والتراثي الفصيح، في متناولاتها الفنية عبر العصور، بل وجدّدت بعض ملامح الحياة الفنية الشعبية في مستهل ولادتها في بلاد الأندلس على أيدي مغنين نبغوا في مدارس مكة والمدينة وذاع صيتهم في العراق والشام، إلى أن أسّسوا دولة للفن والغناء في رياض الأندلس الرطيب.

الهوامش

١. والصَّهْباءُ: الخَمْرُ، أو المعْصورَةُ من عِنَبٍ أبيضَ، اسْمٌ لها كالعَلَمِ. والرَّاحُ: الخَمْرُ. والقَهْوَةُ: الخَمْرُ، والشَّبْعَةُ المحْكَمَةُ، واللبنُ المحْضُ، كالمدامَةِ، لأَنَّه ليس شَرابٌ يُسْتطاعُ إِدَامَةُ شُرْبِه إلاَّ هي:

٢. انظر كتاب (أسماء الأعلام ص ١٤١)

٣. انظر المدخل إلى علم الفلكلور ص٢٢٨ . ٢٣٠

٤. انظر الموسوعة الموسيقية الشاملة ج٢ ص ١٩٠. والموسيقى النظرية لسليم الحلو ص ١٩٣

٥. حدا: حَدَا الإِبِلَ وحَدَا بِها يَحْدُو حَدْواً وحُدَاءً، ممدود: زَجَرَها خَلْفَها وساقَها. وتَحادَتْ هي: حَدَا بعضُها بعضاً؛ قال ساعدة بن جؤية: أَرِقْتُ له حتَّى إِذا ما عُرُوضُه تَحادَتْ وهاجَتْها بُرُوق تُطِيرُها. ورجلٌ حادٍ وحَدَّاءٌ؛ قال: وكانَ حَدَّاءً قُراقِرِياً. الجوهري: الحَدْوُ سَوْقُ الإِبِل والغِناء لها. ويقال للشَّمالِ حَدْواءُ لأَنها تَحْدُو السحابَ أَي تَسوقُه، قال العجاج: حَدْواءُ جاءتْ من جبالِ الطُّورِ تَزْجِي أَراعِيلَ الجَهَامِ الخُورِ وبينهم أُحْدِيّة وأُحْدُوَّة أَي نوع من الحُدَاء يَحْدُونَ به (لسان العرب) وكان أنجشة ~ عنه يحدو بين يدي رسول الله ‘ حتى قال له ‘: «رفقاً يا أنجشة بالقوارير» يعني بالقوارير: النساء في الهوادج على ظهور النوق، وكان حادي الرجال البراء بن مالك رضي الله عنهما. (وذكر أبو الحسن علي بن الحسين المسعودي (ت ٣٤٦هـ) في كتابه «مروج الذهب ومعادن الجوهر»: أن «الحداء» كان عند العرب قبل الغناء، وأصله أن مضر بن نزار بن معد قد سقط عن بعيره في بعض أسفاره فانكسرت يده، فجعل يقول: يا يداه.. يا يداه وكان من أحسن الناس صوتا، فتجمعت حوله الإبل وطاب لها السير معه، فاتخذه العرب حداء برجز الشعر، ثم اشتق الغناء من الحداء. سيأتي تعريفه في الفصل المستقل بموال الصهبة.

٦. لفظة (الشاووش) ليست من ألفاظ أو مصطلحات فن الغناء، وإنما هي مصطلح عسكري تركي صوابه (جاوش . بضم الواو . وجيمه فارسية ينطق بها شيناً ممزوجاً، والعامة في مصر تجعلها شينا خالصة فتقول: شاويش، وكان قديماً كالحرسي أو الحاجب عند الحكام ثم في النظام الحديث بكم فوق الأنباشي رتبة، وقد اعتاد الناس تلقيب كل جندي بالجاويش تكريماً له عند المخاطبة سواء كان كذلك أو لم يكن) انظر (الرتب والألقاب المصرية لرجال الجيش والهيئات العلمية . أحمد تيمور باشا ص ٥٦)

٧. وبمفهوم آخر الموشح تراث عربي حي، وفي الخصوصية اليمنية (الحميني

والإنشاد) فعندما يكون الموشح شعرا يسمى في اليمن (حميني) وعندما يكون الموشح غناء يسمى في اليمن (إنشاد) وقد يقال توشيح. انظر الموشح الحميني والإنشاد اليمني . الشلة التهامية عبدالله خادم العمري ص ٩

٨. إن الجذور اليمنية للصوت العربي ممتدة من العصور العباسية، وقد احتفظت اليمن ببقايا تلك الأنماط وانتقالها تبعاً لذلك إلى الكويت عبر عبدالله الفرج، فالصوت أعرق أنواع الغناء المعاصر في الخليج لأنه مادة رئيسية للمجالس والأسمار وفنون البحر ورحلات السفر، ويتميز باعتماده على الخصائص القديمة وأسلوب الأداء المفرد وأصوله الثابتة (التحرير . المتاني . التسليم . الاستماع . الصوت . توشيحة . الختام .) وأول من اشتهر في نشر الصوت الخليجي هو الشاعر عبدالرحيم العسيري الذي جاء من شبه الجزيرة العربية واستقر في البحرين في أوائل هذا القرن، فأعاد بعث الأغاني التراثية ، وكذلك الشاعرين محمد بن لعبون وعبدالله الفرج حيث قدما الصوت والسامري لأشعار النبط إذ للصوت شكلان. الذي يؤلف بالفصحى وهو الأكثر شيوعاً، وما يؤلف باللهجة العامية ذات النكهة البدوية، وقد ورث هذا الأسلوب سعود الراشد في الكويت وخيري بن إدريس في قطر. أما أبرز الأنواع: الصوت الخليجي، الصوت الشامي، الصوت العربي الحجازي والصوت الخالي.

٩. وقد حاول بعض الفنانين في أقطار الخليج الاستفادة من غناء الصوت الموروث بإعادة توزيعه وتقديمه مع (تخت شرقي) دون الإخلال بالجوهر التراثي للأغنية، ونجحت هذه المحاولات في نقل الأغنية الخليجية من واقعها المحلي إلى آفاق الوطن العربي(محاولات عوض الدوخي وغريد الشاطئ في الكويت) ومثلهما في الأغنية الحضرمية للشاعر أبو بكر المحضار وأبو بكر سالم بالفقيه. المصدر:(بحث ودراسة بعنوان: الأغنية العربية من التراث إلى الحاضر.. بقلم محمد عبدالرحيم الصيادي . مجلة الموسيقى العربية . العدد الرابع عشر . شتاء ١٩٩٥م عدد خاص بالمؤتمر الثالث عشر للمجمع العربي للموسيقى)

١٠. انظر مقدمة ابن خلدون ص ٥٢١

١١. الموسوعة الموسيقية الشاملة ج٢ ص ١٩٠

١٢. الموسوعة الموسيقية الشاملة ج٢ ص ١٩٠، والموشحات الأندلسية لسليم الحلو ص ٨٧

١٣. ذكر ذلك ابن عبد ربه في العقد الفريد.

١٤. انظر الموجز في شرح مصطلحات الأغاني ص ٢٦، ٢٨ ، نقلاً عن الأصفهاني في الأغاني.

١٥. انظر : الشعر والغناء في المدينة ومكة لعصر بني أمية. ص ٨٩ شوقي ضيف. نقلاً عن الأصفهاني في الأغاني.

١٦. شوقي ضيف مرجع سابق ١٨٩

١٧. تاريخ الموسيقى عفيف نقفور ص ٢٠٨

١٨. شوقي ضيف مرجع سابق ١٨٩

١٩. شوقي ضيف مرجع سابق ص ١٠٥

٢٠. الشعر والغناء في المدينة ومكة لشوقي ضيف ص ٢١٦

٢١. زرياب عَلَم موسيقيٌ مهم ولهذا نورد هنا شيئاً من أخباره.. فهو نابغة الموسيقى في زمنه، كان شاعراً مطبوعاً وعالماً ببعض الفنون وأحوال الملوك وسير الخلفاء ونوادر العلماء، اجتمعت فيه صفات الندماء، كان حسن الصوت، وهو الذي جعل العود في خمسة أوتار وكانت أوتاره أربعة.. وفي أكثر المصادر أن زرياب لقب بهذا اللقب لسواد لونه وفصاحة لسانه تشبيهاً له بطائر أسود، وكلمة (زرآب) بالفارسية (وزان تذكار) ومعناه ماء الذهب. وكان له من الذكور ثمانية ومن الإناث اثنتان، وكان له جارية اسمها (متعة) والجميع برعوا في الغناء، وخاصة ابنته عليّة، وحمدونة التي أصبحت زوجة الوزير هشام بن عبد العزيز في الأندلس.

٢٢. وقد أخذ زرياب الغناء ببغداد عن إسحاق الموصلي وغيره، وغنى في صباح بين يدي هارون الرشيد، فركب عبد الرحمن بن الحكم الأموي بنفسه للترحيب به، وجعل له في كل شهر مائتي دينار، واستغنى به عمن عداه من الندماء والمغنين، أقام بقرطبة وبها اخترع العود من قوادم النسر وكانوا يصنعونه من الخشب.

٢٣. ولهذا قيل :(إنه دفع الموسيقا في الأندلس في طريق التجديد والتطور والازدهار فنقلها إلى آفاق جديدة حيث أبدع أساليب وطرقاً حديثة فكانت له فيها مدرسة مستحدثة في التلحين والغناء والعزف).

٢٤. يقول الدكتور إحسان عباس في كتابه (تاريخ الأدب الأندلسي) (إن الأصول التلحينية التي وضعها زرياب وتلامذته قد ظلت أساساً للغناء الأندلسي ، وربما جدّت تعريفات في شئون الألحان اقتضتها طبيعة الموشحات والأزجال) قيل: إن الجن كانت تكلم زرياب وتطارحه كل ليلة وهو نائم ما يزهي به من غنائه).

٢٥. الشعر والغناء في المدينة ومكة ص ١٩١

٢٦. بتصرف من (الموشحات في العصر العثماني ص ١٩ نقلاً عن نفحة الريحانة ٤: ٢٠٤)

٢٧. انظر كتابه: هكذا كانوا ص ٤١

٢٨. النقارة غالباً، والنقر هو فعل النقر، والفاعل هو الناقر والطارق فتكون الطبلة (منقورة) وليست هي النقارة أو الناقرة بمعنى الفاعلة. ولهذا سميت بالنقاقير أو (النقارية) لأن الضارب ينقر عليها نقرة.. نقرة.. أو من يسميها بالنقاقيل لأنه يتنقل بالضرب من هذه إلى هذه.

٢٩. تاريخ الآلات الموسيقية الشعبية المصرية د. فتحي الصنفاوي ص٤٤،٥٥

٣٠. المعجم المفصل في الأدب ج ٢ ص ٨٣٥

٣١. انظر الأدب في العصر المملوكي محمد زغلول ص٣٢١

٣٢. انظر الموسوعة الموسيقية الشاملة ج٢ ص ١٩٨

٣٣. الأغنية العربية: صميم الشريف ص ٣٩

٣٤. الموسوعة الشاملة صفحة سابقة.

٣٥. محمد زغلول سلام مرجع سابق ص ٣٢١

٣٦. انظر مقدمة ابن خلدون ص ٥٥٧

٣٧. المعجم المفصل في الأدب ج ٢ ص ٨٣٥

٣٨. من شعر جمال الدين بن مطروح المتوفى سنة ٦٤٩

٣٩. تسبيلك : الأولى من الإسبال، والثانية من السُبل، والثالثة من السبيل أي الصدقة، والأخيرة من السَبِي. وهذا من الجناس.

٤٠. الخدر ستر يُمد للجارية في ناحية البيت ثم صار كل ما واراك من بيت ونحوه خدراً والجمع خدور وأخدار، والخدر خشبات تنصب فوق قتب البعير مستورة بثوب وهو الهودج) لسان العرب مادة . خدر).

٤١. وفي نص آخر :(أنا والله أشوفها جميلة) وردت في (صفا الأوقات في علم النغمات،٥٥)

٤٢. (كِتّاني) الأولى من جملة زهر كتاني مضاف ومضاف إليه وهو الزَّهر ، والكِتان . بكسر الكاف وتشديد التاء . (نبات حولي يصل ارتفاعه إلى حوالي متر ذو ساق نحيلة وأوراقه رمحية وأزهاره زرقاء. يُزرع من أجل أليافه وبذوره، ويتم تصنيع الألياف لتصبح أقمشةً من الكتان ومنتجات أخرى متنوعة. ويشمل ذلك الحبال والخيوط والورق عالي الجودة. وتحتوي البذور على زيت بذرة الكتان، الذي يستعمل أساسًا في الطلاء والورنيش، كما أن له بعض الاستعمالات الطبية. عرف وزرع في مصر القديمة منذ عهد الفراعنة، وصنع منه قماش عرف بقماش الكتان الذي استخدم في التحنيط) والآن يزرع في جل دول العالم، ومنه تصنع كسوة الكعبة المشرفة بمكة المكرمة. و(كِيدتاني) الثانية الواردة في الدور مركبة من لفظين (كيد) من الكَيد و(تاني) من التكرار، أي . كيد من الكيد ثاني. وهذا نوع من (الجناس) اللفظي الذي يبحث في علم البديع من علوم البلاغة.

٤٣. مدخل إلى علم الفلكلور . دراسة في الرقص الشعبي ص٤٠

٤٤. الفلكلور الشعبي ما هو ؟ فوزي العنتيل ص ١٩

طنبورة الكويت

د. وليد حمد السيف*

تمهيد:

حَبَا الله الكويت بشعبٍ قَدَّم العديد من المأثورات الشعبية المتنوعة التي تحمل في مجملها هوية هذا الوطن لعقود من الزمن. فقد قام مؤرخو الكويت بإصدار عدّة كتب حول تلك الموروثات الشعبية، كفنون البحر، وفنون البادية، وفنون المدينة، وفنون القرى، وأغاني الأطفال، وأغاني المناسبات الاجتماعية والدينية، والحكايات والأمثال الشعبية، بالإضافة إلى العادات والتقاليد الكويتية التي أصبح بعضها - للأسف الشديد - جزءاً من «التاريخ» الكويتي نتيجة لعدم ممارستها في وقتنا الحاضر. إلا أن ثمة العديد من تلك المأثورات الشعبية التي كتب لها الحياة في المجتمع الكويتي، ولكن ينقصها التوثيق العلمي الصحيح، منها -على سبيل المثال- فن الطنبورة الذي ما يزال يمارس منذ القدم.

كانت الطنبورة سائدة ومنتشرة في مدينة الكويت قبل عام ١٩٦٠، إذ كانت المعتقدات والآيديولوجيات الخاصة لبعض شرائح المجتمع الكويتي (معظمهم من السود)- في تلك الفترة - تتقبل هذا النوع من الفنون الطقوسية، في حين تعرضها شرائح أخرى. ومع بداية عقد الستينيات من القرن الماضي، طرأ تغير جذري في الآيديولوجيات السائدة والحياة الفنية الكويتية بوجه خاص، وأصبح فن الطنبورة مقبولاً لدى شرائح أوسع من المجتمع. ودخلت الطنبورة في هذه البيئة الجديدة كفن تراثي بكامل عناصره، كما دخلت إيقاعات الطنبورة والرقص المصاحب لها في «الأغنية الكويتية المطورة»، ولاقت نجاحاً كبيراً. وبسبب هذا النجاح، اعتلت الطنبورة خشبة المسرح، ودخلت التلفزيون والإذاعة، كما شاركت الطنبورة في المهرجانات الشعبية والوطنية. ودخلت الطنبورة المطوَّرة، أي المصاحبة للأغاني الكويتية، في حفلات الزفاف، مكوِّنة بذلك نموذجاً حياً لتكاملية الفنون والآيديولوجيات السائدة.

إن الكتابة عن فن الطنبورة في الكويت ليس بالأمر اليسير، فمعظم ممارسيه توفاهم الله ولم يبقَ منهم سوى شخص واحد هو صالح مرجان ريحان. وتعتبر طقوس الطنبورة، أو «دستور النوبان»، متشددة جداً في الموجب (حفلة الزار)، حيث يمنع التصوير الفوتوغرافي، والتسجيل، والفيديو، وحتى التدوين الخطي. لهذا، لا تتوفر صور، أو فيديو إلا ما ندر، وإن توفرت، فهي غير كافية لشرح فن الطنبورة كوحدة ثقافية متكاملة. وما كتب عن الطنبورة الكويتية قليل جداً إذا ما قورن بالفنون الكويتية

آلة طنبورة (كويتية) — تصوير الباحث

الأخرى. ولا يقتصر ذلك على دولة الكويت، بل يتعدّاه إلى كل الدول التي يمارس بها فن الطنبورة بطقوسه الكاملة.

أهداف البحث:

١. تسليط الضوء على فن الطنبورة كجزء من التراث الثقافي الكويتي الحيّ المهدد بالانقراض، حيث لم يبقَ منه في دولة الكويت سوى

* مستشار الأمين العام المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب
نائب رئيس الجمعية العامة لاتفاقية اليونسكو لصون التراث الثقافي غير المادي

شخص واحد لا يزال على قيد الحياة. لهذا، فإن البحث في هذا الفن يعتبر ضرورة للحفاظ على أحد الموروثات الفنية الكويتية الشعبية الحيّة من الاندثار.

٢. التوعية بأن الطنبورة فن أوسع بكثير مما شُوهِد في التلفاز أو سُمع في المذياع، حيث يشكّل هذا الفن وحدة ثقافية متكاملة، ذات قوانين وطقوس ومعتقدات، وآلات ونصوص ورقصات وموسيقى وإيقاعات وحكايات وهوية فنية خاصة ومميزة، فحافظ عليها أهلها بكامل أصالتها، دون أن يعتريها التغيير أو التطوير لقرون من الزمن. وسوف يبرز هذا البحث تكاملية هذا الفن الذي اعتلى المسرح، ويُشاهد في التلفاز، ويُسمع بالمذياع. وأصبح جزءاً من الأفلام المصرية، نحو فلم «الساعة سبعة» للفنان علي الكسّار في عام ١٩٣٧م.

٣. نالت جميع الفنون الشعبية الكويتية حقّها من التوثيق الصوتي والفوتوغرافي والسينمائي والتلفزيوني باستثناء فن الطنبورة الذي أُهمل توثيقه عن قصد، بل حُورِبَ، وعلى الرغم من ذلك، فقد تمكنت الطنبورة من مقاومة جميع محاولات الطمس كواحد من الفنون الشعبية الكويتية، نحو قولهم «الطنبورة فن أفريقي» أو «الطنبورة فن وافد» أو غيرها. وجاء هذا البحث ليعطي فن الطنبورة حقَّه المسلوب في التوثيق العلمي.

منهج البحث:

طبقنا الأسلوب الوصفي التحليلي كمنهج للبحث، نحو أدوات الاستبيان، والمقابلات الشخصية، والملاحظات المباشرة والتصوير والتسجيل، وكل ما توفر من أبحاث ومقالات ودراسات أكاديمية حول فن الطنبورة.

خطة البحث:

يبدأ البحث بتعريف فن الطنبورة في الكويت وتاريخها، يليه شرح لمكونات فن الطنبورة من حيث مكان ممارسته وأعضاء الفرقة ودورهم، وأوقات الغناء والامتناع عنه. وبعدها تُستعرَضُ آلات الطنبورة والمنجور والطبول، وفي مرحلة لاحقة نعرِض للمعتقدات والطقوس المرتبطة بالطنبوره، وهو ما يعرف باسم «دستور النوبان»، والغناء في الموجب (حفلة الزار) تليها الخاتمة والتوصيات. وللبحث ملحقان هما: ملحق مفردات الطنبورة، والثاني ملحق صور آلات الطنبورة.

تعريف الطنبورة وتاريخها في الكويت

تعريف فن الطنبوره (أو فن النوبان)

الطنبورة هي أحد الفنون الشعبية الكويتية ذات الطابع الطقوسي والترفيهي، حيث ارتبطت بالزار (أو الزيران) التي كان يعتقد بأنها تخلِّص الأبدان من مس الجن والأرواح الشريرة، وبعض الأمراض النفسية والعصبية المستعصية وغيرها. ولها تقاليدها وطقوسها الخاصة، وتجمع بين الموسيقى والغناء والرقص الفردي والجماعي الذي يؤديه الرجال والنساء بمصاحبة عازفي الإيقاعات وراعي المنجور والسنجك، وهو المغني والعازف على آلة الطنبوره. ويشترك الحضور مع الفرقة بالغناء والتصفيق الخفيف وزغاريد النساء.

وما يزال فن الطنبورة من الفنون الشعبية الحيَّة التي تمارس في الكويت، ولكن بشعبية أقل مما كانت عليه في الماضي، وذلك بسبب وفاة العديد من حاملي هذا الفن والقائمين عليه، وغياب (مكيد) يجتمع فيه أهل الطنبورة. وبذكر هنا أن فن الطنبورة ما يزال يمارس في جنوب العراق وقطر والبحرين والسعودية والإمارات وسلطنة عمان وإيران (المدن الساحلية) واليمن والسودان ومصر، وجيبوتي وأرتريا وتنزانيا وجزيرة زنجبار وكينيا وأوغندا وليبيا وتونس والجزائر والمغرب، ولكنها تختلف في أسلوب الأداء وسرعة إيقاعاته ونصوص الغناء بما يتلاءم مع ثقافات تلك الدول، أما أداء الطنبورة في دول الخليج فمتشابه إلى حد كبير.

تاريخ الطنبورة

لا يوجد تاريخ محدد لبداية الطنبورة في الكويت، ويذكر أنها أتت من النوبة ودخلت إلى الكويت مع الرباطين، وهم جماعة من العبيد الذين هاجروا إلى الكويت، يعزفون على آلة الطنبورة، ويقيمون حفلات الزار ١ ويقول الرّاوي صالح مرجان في المقابلة الصحفية:

«حسب ما عرفته ونقله أبي عن أبيه..أن أساس هذا الفن من السودان.. وقد جاء إلى الكويت عن طريق (الرباطين) الذين يديرون « الطمبورة » بمعنى أنهم يعزفون هذه الآلة الموسيقية. وينتمي هؤلاء «الرباطين» الذين جاءوا بهذا الفن للكويت إلى عدة أصول وفروع. فالبعض منهم كانوا مع الأمير الراحل صباح الأول، الحاكم الأول للكويت، والبعض الآخر كانوا مع الأمير الراحل مبارك الصباح، الحاكم السابع للكويت، ومنهم من كانوا يتبعون الأمير الراحل أحمد الجابر، الحاكم العاشر للكويت، والبقية منهم كانوا مع سائر كبار أهل الكويت. وقد جاءوا جميعاً من إفريقيا وبلدان أخرى عن طريق «الخشب»١ وعن طريق البر، وكانوا أهل فن.

وقد ذهب الباحث في التراث الكويتي الأديب/ أحمد بشر الرومي بتاريخ الطنبورة إلى أبعد من زمن الشيخ صباح الأول حين قال: «الطنبورة

قديمة قدم الكويت»، وأضاف: «أنها جاءت إلى الكويت مع أهلها في بداية تكوينها البشري.»٢ وهو الأقرب إلى الصحة ويؤيده في ذلك الاكتشافات الأثرية في الكويت العائدة إلى عصور ما قبل الميلاد.

كما أكد الخبير الفلكلوري الأستاذ الدكتور/ صفوت كمال، الذي درس الفنون الشعبية الكويتية دراسة علمية بما فيها فن الطنبورة، أن «الطنبورة فن شعبي كويتي لا شك فيه»٣ وهذا يعني أن الطنبورة وفدت واستقرت في الكويت منذ زمن بعيد وأصبح لها ألحانها المتميزة التي تعبر عن وجدان المجتمع٤

ويرى الباحث أن الطنبورة وطقوسها قديمة جداً في الكويت؛ حيث عثر على آثار في موقع الخضر بجزيرة فيلكا تعود للعصر الدلموني، وهي عبارة عن أختام دلمونية في أحدها رسم لشخص يعزف على «الكنارة السومرية» وأمامه كبشان، كما هو واضح من الشكل التالي:

ختم ديلموني يعود تاريخه إلى حوالي ٢٠٠٠ سنة قبل الميلاد، تم اكتشافه في موقع الخضر بجزيرة فيلكا.
(رقم التسجيل ٩٩٦٢ KM متحف الكويت الوطني).

لهذا لا يمكن رفض فرضية أن الطنبورة قد أتت إلى الكويت من العراق، وذلك وفقاً للآثار المكتشفة في الأراضي الكويتية، كما لا يمكن رفض فرضية أن الطنبورة بطقوسها الحالية جاءت إلى الكويت من بلاد النوبة القديمة، التي تشمل أجزاء من مصر ومن السودان، من خلال هجرة العبيد من تلك المنطقة إلى الكويت عن طريق البحر أو البر.

بيت الطنبورة (المُكيد)

المكيد (وجمعها مكيدات أو مُكَايِدْ) هو بيت الطنبورة، وهو عبارة عن حوش أو فناء منزل عربي قديم، وفيه عدد محدود من الغرف، ويتوسط هذا الحوش سارية كبيرة وتسمى (الدقل) وهو على شكل صليب يحمل أعلاماً ملونة، منها ما كتب عليها لفظ الجلالة (الله)، أو جملة التوحيد (لا إله إلا الله محمد رسول الله)، أو اسم (الشيخ عبد القادر الجيلاني)...الخ. تلتقي فرقة الطنبورة من رجال ونساء في المكيد لإحياء أغاني الطنبورة. وللمكيد احترام خاص، فلا يداس ترابه بالحذاء أو النعال، كما على الشخص أن لا يتحدث أو يضحك أو يعلك اللبان أو يأكل المكسرات، أو يدخّن أو يصوِّر بالكاميرا أو يسبِّح بالمسباح (السبحة)، وذلك إكراما للجن الذين يعملون من أجلها ٥، وقد انتشر فن الطنبورة قديماً في الكويت حتى بلغ عدد المكيدات (بيوت الطنبورة) نحو اثني عشر مكيداً، ونحو خمسة وعشرين عازفاً للطنبورة٦، أما اليوم، فهناك مكيد واحد فقط.

فرقة الطنبورة:

يتراوح عدد أعضاء فرقة (عِدّة) الطنبورة من ثمانية إلى عشرة أشخاص٧، وتتكون من السنجك أو عازف الطنبورة، واثنين للطبول واثنين للكويندات (وهي نوع من أنواع الطبول أصغر حجماً من الطبول العادية)، وواحد أو اثنين لهز المنجور، والكورال (الردّاده) وهي مجموعة تجلس خلف السنجك لترد عليه، كما يشارك بالرد كل من عازفي الطبول والكويندات والمنجور، أما الحضور فيشاركون بالتصفيق الخفيف وزغاريد النسوة.

أوقات غناء الطنبورة:

في الماضي، يبدأ غناء الطنبورة بالمكيد يوم الخميس بعد صلاة العصر ويستمر حتى مساء الجمعة من كل أسبوع، يتخللها أوقات للاستراحة والصلاة والأكل. كما تغني فرقة الطنبورة في بعض الأيام الأخرى إذا دعت الحاجة، سواء بالمكيد أو في منزل صاحب الموجب.

أوقات توقف الطنبورة:

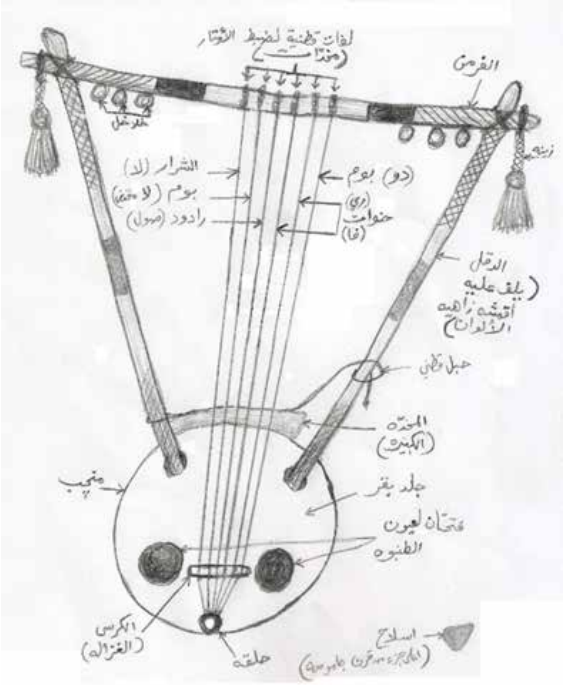
يتوقف غناء الطنبورة في الأوقات والأحوال التالية:

- الأول من شهر محرم إلى نهاية عاشوراء (اليوم العاشر من شهر محرم).
- شهر صفر كله.
- كل أيام شهر رمضان باستثناء ليلتي ١٤ و ١٥ من شهر رمضان (القرقيعان) حيث تغني فرق الطنبورة بعد صلاة التراويح حتى موعد السحور، وخلالها، يجلب الحضور ما تيسر لهم من الأطباق الرمضانية ليتسحروا به بعد انتهائهم من الغناء.
- خلال أول ١٥ يوماً من وفاة شخص من أهل المكيد.

آلات فن الطنبورة

الطنبرة أو الطمبرة أو الطنبورة أو الطمبورة أو الخيط أو المنجب:
الطنبرة آلة موسيقية لها تقدير خاص عند عازفيها خاصة، وأهل المكيد كافة، وهي الآلة الوترية الوحيدة في فن الطنبورة، ولا تعزف في الفنون الشعبية الأخرى. ويعتمد العزف عليها على السلم الخماسي المعَبِّر عن الغناء الطنبوري٨. وعازف الطنبرة يسمى (سنجك أو راعي الخيط)، يقوم بالعناية بها بشكل دوري (أسبوعي) وذلك بتبخيرها ببخور الجاوي ورشها بماء الورد في فتحات أو عيون المنجب ، ويوضع بداخلها المشموم أي نبتة الريحان لإعطاء الآلة رائحة طيبة. وفي الموجب، تعتبر الطنبرة الآلة الأساسية، يحييها الداخل إلى المكيد بلمسها قبل أن يُحيِّي أي شخص آخر أو يجلس على الأرض.

وتتكون الطنبرة من طبق كبير مستدير الشكل محفور من خشب الصاج يسمى (منجب أو منكب) وهو عبارة عن وعاء خشبي كبير كان في الماضي تعجن به العجينة أو يسكب به الرز المطبوخ ويقدم للضيوف، كما استخدمه بحّارة الكويت على سطح السفينة في الغوص والسفر. ويشد على المنجب جلد بقري له أربع فتحات: فتحتان كبيرتان تسمى (عيون) يخرج منهما الصوت الرخيم، وفتحتان صغيرتان يخرج منهما ذراعان خشبيان طويلان متباعدان يسمى كل ذراع (الدقل)، يلتقيان في الأعلى بذراع خشبي ثالث على هيئة قاعدة المثلث يسمى (الفرمن) وهو حامل الأوتار، ويتم ربط الدقلين بالفرمن بخيوط قوية. وللمنجب وسادة (مخدة) يضع أو يسنِّد عازف الطنبورة ذراعه عليها أثناء العزف. أما عدد أوتار الطنبرة فهي ستة أوتار، يسمى كل وتر (خيط)، وهو مصنوع من مصران الماعز أو الخروف أو الغزال. ويتم شد تلك الأوتار الستة بما يسمي (المِخَادْ ومفردها مَخَدَّة) المربوطة على الفرمن، ولكل وتر مخدَّه، وهي لفَّات مصنوعة من الخيوط القطنية التي تُشَكَّل كضفائر تُربط بها الأوتار، ومهمتها ضبط دوزان الأوتار٩، وتقوم بنفس دور المفتاح الذي يُشدُّ به الوتر في آلة العود. وتنزل الأوتار من الفرمن باتجاه المنجب لتمر فوق الغزالة أو فرس، وهي عبارة عن كرسي خشبي مخصّص لرفع الأوتار، وبعده مباشرة تلتقي الأوتار في حلقة صغيرة في نهاية المنجب. ويُزيَّنْ دقلا الطنبرة والفرمن بقماش ذي نقوش جميلة، ويعلق عليه الخرز والخلاخل وخيط من المشموم والجوامع، ويُعْزف على الأوتار بواسطة قطعة من مقدمة قرن جاموسه أو ثور يسمى (اسْلاح)، إذ يُظّف من الداخل، ويُصَبُّ فيه رصاص لزيادة وزن القرن، ثم يُحشى بالشمع، وهو يقوم بنفس الدور الذي تقوم به ريشة آلة العود.



رسم توضيحي لمكونات آلة الطنبرة – رسم الباحث

المنجور:

المنجور هو أحد الآلات الأساسية الإيقاعية لفن الطنبورة، ولا يستخدم إلا في فن الطنبورة. وهو حزام عريض من القماش السميك، تخر منه خيوط قطنية كثيرة مثبت بأطرافها حوافر الغنم الجافة، ويربط هذا الحزام على وسط راعي المنجور ويتحزم به جيداً، وعندما يقوم عازف المنجور بتحريك وسطه يميناً ويساراً، وهو ممسك بعصا الخيزران تسمى (أَدَبِيَّةْ)، يصدر خرخشه ذات نغمات إيقاعية وأصوات جميلة ومميزة تنسجم مع العزف على الطنبورة والإيقاعات. ويتطلب هز المنجور لياقة بدنية عالية لكي يتمكن عازف المنجور من هز المنجور بشكل مستمر

المنجور المصنوع من أضلاف الماعز يتحزم به راعي المنجور كما هو مبين بالصورة — تصوير الباحث

راعي المنجور متحزماً به ويهز خصره لإصدار خشخشات صوتية جميلة بإيقاع منتظم وهو ممسك بعصاة تسمى أدبية – تصوير الباحث

خلال الفصل الغنائي للطنبوره وهو واقف في مكان ثابت متكئ على عصا. وقد يقوم راعي المنجور أثناء الهز بتحريك يديه وهو ممسك بطرفي العصا. ويقول السنجك/ صالح مرجان: «إن المنجور من أهم الآلات لعازف الطنبورة، والطنبورة – بدون المنجور– لا تؤدي الغرض، لهذا راعي المنجور المتمكن ضروري وأساسي، أما الطبول فتأتي بعده في الأهمية في الطنبورة.»[١٠]

ويتكون المنجور من قطعة قماش سميكة، طولها حوالي ٩٤ سنتمتراً وعرضها حوالي ٢٦ سنتمترا[١١] وأظلاف الأغنام مخرومة، وأحبال نحيفة يطلق عليها باللهجة العامية (مِسَدْ)، بأطوال ١٤ سم لكل واحد منها، ويثبت الطرف الأول على القماش ويشك فيه ظلفان مخرومان ، ثم تصنع عقدة في نهاية الطرف الثاني من الحبل حتى لا تسقط الأظلاف، وحبلان أو ثلاثة حبال قطنية متوسطة السَّمَاكَةْ طول الواحد منها ٩٠ سم، تثبَّت في الطرف الأيسر من قطعة القماش، وحلقتان حديديتان أو ثلاثة تثبت في الطرف الأيمن من قطعة القماش، وتستعمل تلك الحلقات لربط الحبلين أو الثلاثة بها لكي يُحزم المنجور على وسط صاحب المنجور.

الطبول والكويندات:

لفن الطنبورة إيقاعات خاصة مغطاة بجلد بقري من جهة واحدة، ويتم العزف عليها بواسطة العصا في اليد اليمنى واليد اليسرى، وطول العصا حوالي ٣٤ سم. وتُقسم هذه الإيقاعات إلى نوعين: الطبول والكويندات، ومفردها كويندة، وهي أصغر حجماً من الطبل، وصوتها الإيقاعي حاد بالمقارنة مع صوت الطبل. وتحتاج فرقة الطنبورة إلى طبلين وكويندتين لأداء الأغاني. وتوضع الطبول على جانبي عازف الطنبورة، يليهما الكويندات في الجانب الأيمن والجانب الأيسر لعازفي الطبول.

طبل – تصوير الباحث

كويندة– تصوير الباحث

معتقدات وطقوس الطنبورة (دستور النوبان)

فن الطنبورة (أو فن النوبان) هو فن طقوسي وترفيهي، تمارسه فئة خاصة من المجتمع، معظمهم من ذوي البشرة السوداء، وتتناقله أجيالهم المتعاقبة. وقد تختلف طقوس فن الطنبورة بعض الشيء من بلد إلى آخر، إلا أنه يظل – بالدرجة الأولى – فناً طقوسياً لعلاج الشخص المصاب بمسٍ من الجن. وفي هذا الجزء ، سيتم تسليط الضوء على معتقدات وطقوس الطنبورة في الكويت المعروفة باسم (دستور النوبان).

معتقد الِضْرُورَهْ:

« الِضْرُورَهْ هي حالة نفسية يصاب بها الإنسان فيعتقد أن به مساً من الجن، يُمْرِضُهُ عند غضبه ويُشْفِيه عند رضائه عليه، ولا يخلي سبيله إلا بعد تنفيذ بعض المطالب التي يفرضها عليه فيعرفها أَهله من أَول وهلة يصاب بها ابنهم لكونهم معتادين عليها.»[١٢] وفي الماضي، كان هناك الكثير من الناس يؤمنون بمعتقد الضروره (ولا يزال هذا المعتقد راسخاً في عقول بعض الناس في الوقت الحاضر، ولكن بدرجة أقل مما كانوا عليه

في الماضي) فيتم عرض المضرور على شخص مختص في تحضير الجن والتعامل معهم، فقد يطلب الجن موجب (أو ضيفة) قادري أو سامري أو مالد أو حبوش أو ليوه أو طنبوره.

التَبْيِيتْ:

الغرض من التَبْيِيت هو التعرف على مطالب الجن مقابل الخروج من جسد المضرور. ويتم ذلك خلال فترة الليل حيث يعطى البابا أو الماما المختصان في تحضير والتعامل والتخاطب مع الجن قطعة من ملابس المضرور أو المضرورة، يوضع بداخلها الأجر (وهذا الأجر يعتبر في مقام الإكرامية للمُبَيِّتْ). فإذا كان المضرور رجلاً، تؤخذ غترته ويوضع فيها عدد من العملة المعدنية فئة المائة فلس أو الخمسين فلساً، وكسرة بخور، وقطعة من بخور الياوي الأبيض. وتلف الغترة بما فيها من محتويات وتوضع تحت وسادة البابا أو الماما طوال الليل، وخلال النوم، تظهر متطلبات الجن في الأحلام. وتتم نفس العملية بالنسبة للمرأة حيث تُلَفْ نفس المحتويات المذكورة في قطعة من ملابسها كغطاء الرأس (الحجاب) أو غطاء الوجه (البوشية) وما شابه ذلك. ويُبلَّغ المضرور أو المضرورة بمتطلبات الجن في اليوم التالي.

تجهيز المَضْرُور أو المضرورة:

بعد التعرف على متطلبات الجان، يتم تجهيز المضرور أو المضرورة للموجب بعدد من الأيام، حيث يتم دهانها وتبخيرها. وتقوم الماما بإرشادها بما يجب أن تعمله أثناء الموجب. وفي يوم الموجب، ترتدي المضرورة ثوباً أبيض (دِشْدَاشَهْ) وسروالاً طويلاً أبيض (إمْكَسَّرْ) ليستر عورتها عندما تقوم بالاستنزال، بالإضافة إلى حجاب الرأس إذا كانت محجّبة، وعباءة سوداء، وهي (العباءة) التقليدية التي ترتديها نساء الكويت. أما إذا كان الشخص المضرور ذكراً، فيرتدي لباسه الشعبي.

تعريف المُوجِبْ (أو الضيفه):

«الموجِبْ هو عبارة عن حفلة خاصة للزار (أو الجن) والعمل على تحضيره وتنفيذ طلباته والتعاهد معه بأن لا يمس المضرور أو المضرورة مرة ثانية.»[١٣] وهو أحد طقوس النوبان ويهدف إلى معالجة المضرور بتخليصه من الجن أو الروح الشريرة التي لبسته، وذلك من خلال الغناء والموسيقى والإيقاعات والرقص (الاسْتِنْزَالْ). ويقام الموجب إما في المكيد أو إذا رغب أهل المضرور بإضفاء نوعٍ من السرية على الموجب فإنهم يقيمونه في بيت الشخص المضرور، أو في بيت المحَضِّرْ. وفي الموجب يتم رش الحضور والمضرور بماء الورد، وتبخيرهم ببخور الياوي مع إطعام الحضور، والجان، وذبح كبش أسود في نهاية الموجب، ودهان المضرور بدمه بعد خلطه بزيت الزيتون حتى لا يجف الدهان. وقد تستمر مدة الموجب يوماً واحداً، أو يومين ويسمى (وقفه)، أو ثلاثة أيام وتسمى (نصف سفره)، أو أسبوع وتسمى (سفره)، والذي يحدد مدة ومتطلبات الموجب هو الزار الذي يسكن المضرور.

متطلبات الموجب:

عادة ما تكون هناك طلبات لعمل الموجب يحددها (الجن أو الزار) الذي يسكن الشخص المضرور من خلال «التَبْيِيتْ» ، وعلى أهل المضرور أن يلبوا طلبات هذا الزار ليخرج من جسد ابنهم أو ابنتهم. ومنها على سبيل المثال:

- البابور المحمّل: عبارة عن ثلاث صواني كبيرة: أولاً، الصينية السودانية ومعها الدهان وفيها أنواع البخور كالياوي، والشب، واللبان، والمستكه، والحنظل، والسعد، والشامي، والمشموم، والقرنفل، والهيل، وحبوب متنوعة متوفرة في الأسواق، ووعاء معدني (جِدِرْ صغير) وبداخله البيض المسلوق، بالإضافة إلى حلوى تسمى عصيده. ثانياً، صينية المكسرات والملبس والحلاوة (خلطة القرقيعان). وثالثاً، صينية الفواكه المتنوعة الطازجة. وتوضع جميع هذه الصواني على طاولة وتغطى بقماش شفاف لونه أخضر وفيه زَرِيْ.
- ماء الورد والبخور (الياوي الأبيض) اللذان يستخدمان لتطييب وتبخير الحضور والأشخاص الذين يستنزلون أثناء الغناء، كما تُبخّر العِدَّه.
- بيض طازج يكسر خارج المكيد عند مغادرة المضرور بعد خروج الزار منه.
- مشروب إمجيمي (أو مشروب النوبان) ومشروب الورد.
- وجبات الغداء والعشاء خلال أيام الموجب
- فرقة الطنبورة المكونة من السنجك عازف الطنبورة وأصحاب المنجور وعازفي الطبول والكويندات.

دستور النوبان:

يتضمن دستور النوبان القوانين المنظمة لجميع مراحل الموجب، من شروط دخول الشخص إلى المكيد، وطريقة التحية والسلام عند الدخول، وتحضير وإعداد المأكولات والمشروبات. وفيما يلي نبذه عن

تفاصيل تلك القوانين:

شروط حضور الموجب:

على كل من يحضر موجب طنبورة أن يحترم دستور النوبان الذي يمنع ما يلي:

- دخول الرجل غير الطاهر أو المرأة غير الطاهرة.
- شرب الخمر أو التدخين في المكيد.
- التصوير أو التسجيل داخل المكيد بكافة أشكاله.
- اللعب بالمِسْبَحَة (المِسْبَاح).
- عَلْكُ اللبان.
- أكل المكسرات بمختلف أنواعها.
- دخول المكيد بالنعال أو الحذاء.
- الضحك أو الحديث بصوت عال.
- تشغيل التلفون النقّال واللهو بالرنّات ومقاطع الڤيديو (من الممنوعات الحديثة).

إن تنفيذ تلك الشروط مهم جداً لتحقيق أفضل الأجواء لحضور الزار. ومخالفة هذه الشروط قد تؤدي إلى رفض الزار الحضور، وبالتالي يفشل الموجب في تحقيق الهدف المنشود منه وهو تخليص المضرور من الجن الذي لبسه. لهذا، إذا خالف أحد الحضور أحد هذه الشروط، يطلب منه مغادرة المكيد فوراً.[١٤]

طقوس الدخول إلى المكيد:

في الماضي، كان أهل الطنبورة ومحبوها يتجهون إلى المكيد في يوم الخميس بعد صلاة العصر. ويكون جو المكيد مشبعاً برائحة بخور الياوي أو الجاوي. وعند دخول الشخص المكيد خصوصاً إذا كان من المترددين على المكان، عليه خلع نعليه أو حذائه خارج المكيد، والتوجه إلى آلة الطمبرة أو الطنبورة للسلام عليها وذلك بملامستها بيده اليمنى ومسح يده على صدره ثلاثة مرات ومنها يتجه إلى صارية العلم المعروفة باسم (الدقل) المحمّل بالأعلام، وذلك للسلام عليه بنفس طريقة السلام على آلة الطنبرة. وبعدها يحرك يده بشكل دائري على جميع الحضور لتحيتهم بصمت تام، حيث لا يجوز للداخل إلى المكيد أن يقول «السلام عليكم» أو «مسّاكم الله بالخير» أو غيرها. بعدها، يمضي باحترام إلى المكان الذي سيجلس فيه خلال الموجب. ولا يسلم على أصدقائه بالطريقة التقليدية المتعارف عليها أو يتحدث إليهم إلا بعد انتهاء فصل الغناء، وذلك اتباعاً لآداب السماع، واحتراماً للمكان ودستور النوبان.

المأكولات والمشروبات في الموجب:

البابور المحمّل:

عازف على الطمبورة

يتكون البابور المحَمَّلْ من ثلاث صواني كبيرة: الصينية السودانية، وصينية المخلَّطْ، وصينية الفاكهة. تحتوي الصينية السودانية على ما يزيد على ستين صنفاً، كالبخور بأنواعه المختلفة والحبوب المختلفة والشَّب والحنظل واللبان والمستكه وعين العفريت والسعد وأظافر الشايب والزهورات، والأطياب والقرنفل والهيل والبقوليات والحبوب الجافة بأنواعها، كالعدس الأصفر والبني واللوبيا والفاصوليا الحمراء والبيضاء، والنخي والباجلة والماش والفلفل الأسود والملح الخشن، بالإضافة إلى ثوم جبل والزنجبيل وأعواد الدارسين والليمون الأسود الجاف. ويتوسط الصينية وعاء يحتوي على عدد من البيض المسلوق، بالإضافة إلى ثلاث شمعات. أما صينية المخلط فتحتوي على خلطة المكسرات والحلويات (كخلطة القرقيعان)، والصينية الأخيرة هي صينية الفواكه الطازجة. وتوضع تلك الصواني الثلاث على طاولة مستطيلة وتغطى بقماش أخضر شفاف فيه زري ذهبي لامع، والبابور المحمل هو أحد متطلبات الزار.

وفي ليلة المخلاص، يقف المضرور أمام البابور المحمّل لكي يرى الجن الذي يسكنه جميع المأكولات المعروضة له ليبدي موافقته أو رفضه لها. وإذا رفض، على المضيِّف أن يستكمله أو يستبدله وفقاً لطلب الجن. أما إذا أبدى موافقته، يأكل الجان الذي بداخل المضرور من أي صنف يرغبه من الصواني الثلاث. وبعد ذلك يدعو المضيفين الذين بهم زيران للأكل من البابور المحمل. وعند انتهاء الموجب، يوضع المتبقي من مأكولات البابور في أكياس بلاستيكية صغيرة وتوزع على الحضور، وتستثنى محتويات الصينية السودانية، ما عدا البيض المسلوق الذي يوزع مع المخلط والفواكه.

فرقة الطنبورة تؤدي عروضها في العيد الوطني. المصدر:أرشيف وزارة الإعلام– دولة الكويت

المشروبات:

- مشروب المجيمْبِي (مشروب النوبان): وهو مشروب يصنع من التمر وخبز التنور (اليابس).
- مشروب الورد [١٥]: وهو مشروب يقدم في كاسات للحضور خلال الموجب.
- القهوة: هناك نوعان من القهوة التي تقدم للحضور خلال الموجب وهما: القهوة الحلوه (قهوة دارسين)، والقهوة المرَّة (قهوة الدلّة)، وهي القهوة المعروفة عند العرب.

المأكولات:

الغداء والعشاء:

في الماضي، يقدم الطعام المتوفر آنذاك الرز، السمك، أو غيرها من الأكلات الشعبية الكويتية. أما اليوم، فتقدم وجبتا الغداء والعشاء للحضور، الرجال والنساء، كلٍ على حدة، وعادة يتم تقديم مجبوس لحم أو دجاج أو الاثنين معاً، وهي من الأكلات الشعبية الكويتية المعروفة، [١٦] ويقدم معه الدَّقُوس (صلصة الطماط مع الثوم المهروس) و/ أو مرق بالخضار واللحمة، والسلطة، والأجار (المخلل) الكويتي، واللبن والماء والفواكه الطازجة.

الغناء في الموجب: [١٧]

اليوم الأول:

عندما تكتمل فرقة الطنبورة وعلى رأسها السنجك، ويحضر المضرور أو المضرورة، والمضيف وأهل المكيد، يقوم السنجك بتوليف أوتار الطنبرة أي ضبط دوزانها. بعدها، يبدأ العزف والغناء على النحو التالي:

- التهليلة: وهي عزف منفرد على أوتار آلة الطنبرة يؤديه السنجك بدون الإيقاعات أو المنجور، ومدتها يحددها العازف وهي عادة لا تتجاوز الدقيقتين.
- تهليلة المبدأ: يقوم السنجك بالعزف والغناء المنفرد « لا إله إلا الله، لا إله إلا الله، على النبي صلينا»، وهذا تقليد قديم جداً حيث كان يتبعه النوبان وأهل البحر في حفلاتهم. ويصاحب تهليلة المبدأ الطبول والكويندات بضربات إيقاعية أحادية متتالية (الدُم فقط) باستخدام العصا. ولا تستخدم اليد الأخرى التي تستخدم لإخراج (التك).
- الدرجات: وهي الأغاني التي يغنيها السنجك على آلة الطنبورة مع الطبول والكويندات والمنجور والكورس، وللمغني الحرية في تكرارها أو إطالتها، وفي بعض الأحيان يقوم الشخص المستنزل بطلب درجة (أي أغنية) معينه من السنجك. وفيما يلي بعض من نصوص الغناء:

المغني: شي لله شي لله يالعيدروسي شي لله شي لله محي النفوس شي لله
الكورس: شي لله شي لله شي لله عبد القادر شي لله
المغني: شي لله شي لله عبدالقادر شي لله لا تنساني شي لله
الكورس: شي لله شي لله شي لله شي لله عبد القادر شي لله
المغني: شي لله شي لله يالجيلاني شي لله شي لله لا تنساني شي لله
الكورس: شي لله أوه شي لله شي لله شي لله عبد القادر شي لله
المغني: شي لله شي لله يالرفاعي شي لله شي لله الله قادر شي لله
الكورس: شي لله شي لله شي لله شي لله عبد القادر شي لله
المغني: شي لله شي لله شي لله شي لله يعلم الله شي لله

- يا نبي الله يا رسول الله
  يا نبي سليمان يا رسول الله
  يا نبي داوود يا نبي الله
  يا حبيب الله يا رسول..الله
  يا نبي الله يا نبي الله
  يا رسول الله يا حبيب.. الله
  هي لي لي هي لي لي يا شمساه مجرى البابور

يا شمساه مجرى البابور
هي لي لي هي لي لي يا شمساه مجرى البابور
غزاله من بر السودان
هي لي لي هي لي لي يا شمساه مجرى البابور
بخيته، رجلك [18] بالبيت
هي لي لي هي لي لي يا شمساه مجرى البابور
غزاله من بر السودان

- لي لي ليه، يـا جميله سوي لي لونجي يا جميلة
أشكي زماني، يا جميلة والله رماني، يـا جميلة
إن جيت ساري، يا جميلة ما أبعد دياري، يا جميلة
لي لي ليه، يـا جميله واللي ينساني، يا جميله
مشـكاي لله، يا جميلة يـا عون الله، يا جميله
أمي وأبوي، يـا جميله أنا إلى الله، يـا جميلة

ليلة المخلاص:

ليلة المخلاص هي آخر ليلة من ليالي الموجب، تبدأ بغناء عدة فصول (درجات) ويقوم الرجال والنساء بالتمايل، ومنهم من يستنزل، كما يقوم الشخص المضرور بالتمايل والاستنزال. وخلال تلك الأجواء المشبعة ببخور الجاوي يتم «زفّة الكبش» إلى داخل المكيد ليراه الزار ثم يتم إخراجه. ويستكمل الغناء ثم يتوقف الغناء والرقص ويأتي ما يعرف بالتوحيد (أو القهوة)، إذ تُجلب دلّة القهوة المرَّه وإبريق قهوة الحلو (دارسين) وفناجين القهوة ومِرَشَّان بهما ماء ورد، والمبخر الذي يحتوي على بخور الياوي الأبيض، وتوضع جميعها على الأرض أمام السنجك. في الماضي، كان المضيِّف يقول الكلمات التالية مع عزف خفيف على الطنبرة، دون الإيقاعات والمنجور:[19]

وَحِّد.... يرد الحضور: الواحد الله (موسيقى طنبره)
ثاني وحد الله.... (موسيقى طنبره)
ثالث وحد الله.... (موسيقى طنبره)
لا إله إلا هُو، الحي القيوم، يحيي ويميت، وهو على كل شيء قدير.
إلى خاتم الأنبياء، رسول الله، محمد، صلى الله عليه وسلم.
وإلى الخلفاء الراشدين الأربعة: أبا بكر وعمر وعثمان وعلي.
وَحِّد.... يرد الحضور: الواحد الله (موسيقى طنبرة)
ثاني وحد الله.... (موسيقى طنبرة)
ثالث وحد الله.... (موسيقى طنبرة)
اليوم، اجتمعتوا ولعبتوا في هذا المكان، علشان أخوكم ابن (أو أختكم بنت)
هذا المكيد، طلب زاره (أو زارها) البابور المحمّل، حضر وحضرتم وشهدتم كلكم والشاهد الله.
قهوة... قَدْ مُرْ، قَدْ حلو،[20] قرَّابتين من دموع النبي. [21]
وحِّد.... يرد الحضور: الواحد الله (موسيقى طنبرة)
ثاني وحد الله.... (موسيقى طنبرة)
ثالث وحد الله.... (موسيقى طنبرة)
قهوة... قَدْ مُرْ، قَدْ حلو، قرَّابتين من دموع النبي.
رأيتوا والا ما رأيتوا؟

إذا كان رد الحضور (ما رأينا)، يقوم المضّيف بإعادة ما قاله: (اليوم، اجتمعتوا ولعبتوا في هذا المكان...الخ.) ثم يطرح نفس السؤال:

رأيتوا والا ما رأيتوا؟

إذا كان رد الحضور(رأينا)، تدق الطبول وتزغرد النساء تعبيراً عن الفرحة. ثم يُخرج فنجان من وعاء كبير ممتلئ بالفناجين المغمورة بالماء، ويخلط فيه قهوة مرَّه وقهوة حلوه وماء الورد. ثم يقوم المضيِّف بغمس إصبعه في الفنجان ومسح العصي والطنبرة والطبول والمنجور والدقل. وتسمى هذه العملية (سقي العدَّة) بالقهوة) ثم تُقدم القهوة الحلوة للزار وللحضور

صورة حديثة لفرقة طنبورة في دولة الكويت — تصوير الباحث

ابتداء من كبار السن إلى أصغرهم (وليس كما هو المعتاد عند البعض وهو صب القهوة للجالس يميناً)، وبعد ذلك تقدم القهوة المرّة للحضور. ثم يمتدح صاحب المكيد بعبارات على الدور الذي قام به لإحياء الموجب.

وفي الختام، يذكر اسم الزار (الجن) الذي كان بداخل الشخص المضرور. ويأخذ عهداً وميثاقاً من الزار أن لا يعود للمضرور أو المضرورة، وأن لا يؤذيها لا في الوقت الحاضر ولا في المستقبل، بعد ما تم توفير جميع طلباته. وبعد خروج المواري من المكيد، يُكْسَر على الأرض سبعة

الإيقاع والرقص الطنبوري على خشبة المسرح وهي تشارك الفرقة الموسيقية — المصدر: جمعية الفنانين الكويتيين

بيضات طازجة، ومعنى ذلك أنه خرج من المكيد سالماً.

الخاتمة والتوصيات

ومما تقدم، يستطيع القارئ أن يتلمس قيمة هذا الفن الطقوسي الترفيهي بكل معالمه وضرورة صونه كإرث ثقافي إنساني استطاع أن يصمد لفترة طويلة جداً من الزمن، محافظاً على آلاته وألحانه ونصوصه وطقوسه.

أسهم فن الطنبورة في «الأغنية الكويتية المطورة» في عقد الستينيات من القرن الماضي، وأضاف ألواناً جديدة على الأغاني الفولكلورية الكويتية كالرقص الجماعي وهز المنجور، مما مكنه من ظهوره على خشبة المسرح ومشاهدته بالتلفاز وسماعه بالمذياع، بالإضافة إلى دخوله في المهرجانات الشعبية والوطنية وحفلات الزفاف وغيرها.

ويُعدّ فن الطنبورة من الفنون ذات الوحدة الثقافية المتكاملة، وهو أحد عناصر التراث الثقافي غير المادي الذي يحتاج إلى «الصون العاجل» لحفظه من الاندثار، نظرًا لأن أغلب ممارسيه قد توفاهم الله ولم يبقَ منهم سوى شخص واحد. لهذا يجب تدريب الشباب الراغب بممارسة فن الطنبورة وتوفير الدعم اللازم لذلك من الدولة.

ويوصي الباحث بالتالي:

١. إعداد ملف جماعي بين الدول التي لديها فن الطنبورة لإدراجه على القائمة التمثيلية لصون التراث الثقافي غير المادي الإنساني في منظمة اليونسكو.

٢. إقامة «مهرجان الطنبورة الدولي» سنوياً، وذلك لدعم ممارسي هذا الفن في جميع الدول، ولفت انتباه العالم لأقدم الفنون الإنسانية التي عرفتها البشرية.

٣. إقامة المؤتمرات الأكاديمية لبحث فن الطنبورة من جميع جوانبه الثقافية والاجتماعية والموسيقية ونصوصه الشعرية، وضرورة توفير الدعم المادي والمعنوي لتلك الجهود البحثية.

ملحق رقم (١) تعاريف مفردات الطنبورة

مفردات مكان الطنبورة والقائمين عليه:

- مُكِيد: (وجمعها مُكيدات أو مُكايد) هو البيت المخصص لإقامة فن الطنبورة وهو عبارة عن بيت عربي مكون من فناء (أو حوش) وعدد محدود من الغرف.
- دقل المكيد: هو صاري المكيد، عبارة عن لوح طويل من الخشب على شكل صليب ملون بالأسود والأبيض والأخضر، وعليه أعلام ملونة يكتب عليها لفظ الجلالة أو عبارة التوحيد: لا إله إلا الله محمد رسول الله. ويوضع الدقل في وسط الفناء. وفي المواجب (حفلات الزار)، يتم تحية هذا الدقل بعد تحية آلة الطنبرة.
- البيرق: علم النوبان، يوضع في المكيد ويستخدم كذلك عند زفة المعرس (العريس) أو زفة الولد بعد الختان.
- البابا / الماما: المشرف أو المشرفة على حفلات الزار وله أو لها أعلى سلطة في المكيد، سبق لهما الحصول على لقب امْضَيِّفْ وامْضَيِّفَه.
- امْضَيِّفْ/امْضَيِّفَه: وهو الشخص الذي سبق أن مرَّ بجميع مراحل الموجب بما فيها الدهان وغيرها. وللدلالة على ذلك، يلبس بأصابعه خواتم فضية. ومنزلة المضيِّف أعلى من الشاووس.
- الشاووس/الشاووشه: هو خادم أو خادمة المكيد، والشاووش يعتني بالرجال في المكيد، يقوم بتبخيرهم، وتقديم القهوة العربية لهم، ورش ماء الورد على رؤوسهم، وحفظ النظام والهدوء، ويأمر الحاضرين بعدم الحديث بقوله (جَرْمَه)، وتلبية احتياجات فرقة

الرقص الدائري أحد أنواع رقصات الطنبورة — تصوير الباحث

الطنبورة خصوصاً السنجك، والوقوف في ساحة الرقص لمساعدة أي شخص يستنزل أثناء الغناء. كما له السلطة في طرد أي الشخص لا يلتزم (بقوانين) الطنبورة. والشاووشه تعتني بالنساء وتقوم بنفس دور الشاووش.

- الشاووش الصغير: لقب دارج في الماضي ويطلق على الشخص الذي يطلب منه دعوة الناس للمكيد لحضور غناء الطنبورة (مطْرَاش)، ويقوم بإعطاء أهل المنزل قطعة من القماش بداخلها قطعة (كِسْرَة) من بخور الياوي. وعادة يقوم بعض الناس المقتدرين بوضع مبلغ من المال في هذه القماش وإرسالها إلى أهل المكيد كتبرع لهم.
- بنت نوبان / ولد نوبان: وهو لقب أقل درجة من الشاووش والشاووشة.
- فرقة الطنبورة: تتكون فرقة الطنبورة من السنجك أو عازف الطنبورة، واثنان للطبول واثنان للكويندات، وواحد أو اثنان لهز المنجور، والردّاده (الكروس) وهي مجموعة تجلس خلف السنجك لترد عليه في الغناء، كما يقوم بالرد كلٍ من عازفي الطبول والكويندات. ويشارك الحضور بالتصفيق الخفيف وزغاريد النسوه.

مفردات الموجب:

- الموجب أو الضيفة أو حفلة الزارِ: تعتبر أحد طقوس فن النوبان الذي يهدف إلى معالجة «المضرور» بتخليصه من الجن أو الروح الشريرة التي لبسه أو لبسته، أو وفاء لنذر، وذلك من خلال الغناء والموسيقى والإيقاعات والرقص. وقد يستمر الموجب لمدة يوم، أو يومين (ويسمى الموجب وقفه)، أو ثلاثة أيام (نصف سفره)، أو أسبوع (سفره).
- الزار: يعني زيارة الجن أو الجنيَّة لجسم الإنسان، فيصيبه بالضرر، فيقام احتفال يسمى (مُوجِبْ أو ضِيفَهْ) لإرضاء هذا الزائر وإكرامه بكل ما يطلب مقابل خروجه من جسم هذا الإنسان.
- التَبْيِيتْ: هو «كشف الأثر» حيث تؤخذ قطعة من ملابس المضرور أو المضرورة ملفوف بها الأجر (وهذا الأجر يعتبر في مقام الإكرامية للمُبَيِّتْ) وتعطى للبابا أو الماما لكي يتعرف على مطالب الزار مقابل الخروج من جسد المضرور. إذا كان رجلاً، فتؤخذ غترته ويوضع فيها عدد من العملة المعدنية فئة المائة فلس أو الخمسين فلساً، وكسرة بخوره، وقطعة من بخور الياوي الأبيض. وتلف الغترة بما فيها من محتويات وتوضع تحت وسادة البابا أو الماما طوال الليل ،وخلال النوم، تظهر متطلبات الجان في الأحلام.

آلة طنبورة (كويتية) — تصوير الباحث

- الضْرُورَهْ: هي حالة نفسية يصاب بها الإنسان (المضْرُورْ) فيعتقد أن به مساً من الجن، يُمْرِضُهُ عند غضبه ويُشْفِيه عند رضائه عليه، ولا يخلي سبيله إلا بعد تنفيذ بعض المطالب التي يفرضها عليه فيعرفها أَهله من أَول وهلة يصاب بها ابنهم لكونهم معتادين عليها.
- المسبوب: هو الشخص المضْرُورْ الذي مسه الجن وتسبب في شقائه.
- نِزُول/ اسْتِنْزَال: أي إنزال الجن الذي لبس «المضرور» في الموجب حيث ينتقل من حالة الشعور إلى حالة اللاشعور أثناء الرقص على أنغام الطنبرة والطبول والمنجور، ويقوم بحركات غريبة.
- نوبان: نسبة إلى لبلاد النوبه القديمة، وهم أهل فن الطنبورة المعروف لدى أهل الكويت والخليج والجزيرة العربية.
- دستور النوبان: طقوس وقوانين النوبان.
- سقي العدة: في ليلة الفاتحة أو القهوة، يتم «سقي» العدّة بالقهوة التي تكون في فنجان واحد يحتوي على خليط من القهوة المرة والقهوة الحلوة وماء ورد، حيث يغطس المضيِّف إصبعه في القهوة ويمسح به العدة المكونة من الطنبرة والطبول والمنجور والعصي.
- القهوة: وهو أحد طقوس الموجب، حيث يتم عمل قهوة حلوة

الفنان الشعبي صالح مرجان يتفقد آلات الطنبورة والتأكد من جاهزيتها لحفلة الزّار – تصوير الباحث

- (الدارسين المحَلّى بالسكر) وقهوة مرّة، وهي القهوة العربية المعروفة، ويقوم المضِّيف بإلقاء بعض الكلمات في التوحيد بقوله «لا إله إلا الله»، ويتم بعدها سقي العدّة بالقهوة. وفي النهاية، يسقى المضروب وباقي الحضور من القهوة الحلوة ، ثم تقدم لهم القهوة المرّة. وتعتبر(القهوة) أحد طقوس الطنبورة التي تقام في ليلة المخلاص في الموجب، أو ليلة الفاتحة (للأموات)، وعند تعيين الشاووش أو الشاووشة.
- البابور المحَمَّل: وهي صينية فضيّة كبيرة (أو عدة صواني كبيرة)
- تحتوي على متطلبات الزار توضع تلك الصواني على طاولة مستطيلة الشكل وتغطى بقماش شفاف. الصينية السودانية وتحتوي على البخور بأنواعه المختلفة والحبوب المختلفة والشَّب والحنظل واللبان (المستكه) وعين العفريت والسعد والشامي وأظافر الشايب والقرنفل والهيل وعدد من البيض الطازج والمسلوق وغيرها، وصينية أخرى تحتوي على خلطة المكسرات والحلويات (كخلطة القرقيعان)، وصينية الفواكه الطازجة. ويتم إحضار الشخص المضروب ليبدي الجن الذي يسكنه قبوله أو رفضه لمحتويات البابور. وفي حالة الرفض، يقول إن البابور ناقص وعلى أهل المضروب استكماله لنيل القبول. وبعد انتهاء الموجب، يوزع محتوى البابور على الحضور بأكياس صغيرة.
- المجتمع: الحضور.
- المعاهدة: بعد إكرام الزار وتقديم طلباته، يعاهد الزار المجتمع بأن لا يتعرض للمضروب أو المضرورة في المستقبل ولا يؤذيها أبداً.
- وقفه: وهي تطلق على الموجب الذي يستغرق ليلتين.
- نصف سفرة: وهي تطلق على الموجب الذي يستغرق ثلاث ليالٍ.
- سفرة: وهي تطلق على الموجب الذي يستغرق أسبوعاً.
- ليلة المخلاص: آخر ليلة في الموجب.
- بخور الياوي أو الجاوي: نوع من أنواع البخور يستورد من جزيرة جاوه في إندونيسيا، له رائحة قوية، والياوي الأبيض هو النوع المفضل لأهل الطنبورة، يبخر به المكيد وآلات الطنبورة والحضور.
- الفَرْشَةْ: الغرفة التي يقام بها حفلة الزار. يتم تزيينها بالقماش الأخضر، وتُطيّب وتُبخّر ببخور الياوي.
- إمْجِيمبي: وهي كلمة من أصل سواحلي وهو مشروب الزار أو مشروب النوبان، يصنع من التمر والخبز.
- الهمايب أو المواري أو الزار: جميعها تعني الجن.
- تحية الطنبرة: على الحاضر للموجب أن يتجه بكل احترام إلى الطنبرة ويلمسها بيده اليمنى ثم يمسح يده على صدره ثلاثة مرات، ولتحية الحاضرين بصمت، يرفع يده ويحركها بحركة دائرية. وإذا كان هناك دقل في المكيد، فيذهب إليه لتقديم التحية بنفس طريقة تحية الطنبرة. وبعد نهاية الفصل الغنائي، يمكن للحضور أن يسلموا على بعضهم بعضاً بالطريقة الاعتيادية.
- سنجك: عازف ومغنٍّ على آلة الطنبرة أو الطنبورة، ويعتبر قائد الفرقة.
- درجه: نص غنائي ولحني للطنبورة، وهناك عدة دراجات يتفاعل معها الشخص الذي مسّه الجن وفقاً لدرجة معينة، وهناك أنواع من الدراجات مثل الحزايني التي تغنى في الأحزان عند وفاة شخص من الفرقة أو من أهل المكيد.
- المِنْزَار أو المسبوب أو المضرور: الشخص الذي يسكنه الجن ويقام له الموجب لطرد هذا الجن من جسده أو جسدها.
- مرحبا: يقولها المضيِّف أو الشاووش أو الشاووشة أثناء الزار تحية للجن.
- جَرْمَه: صيغة أمر وتعني (اسكت)، وهي كلمة يقولها المضيِّف أو الشاووش أو الشاووشة لطلب الصمت من الحاضرين أثناء الموجب.
- دستورك: كلمة محترمه يقصد بها (لو سمحت) وهي تستخدم عندما يقوم المضيِّف أو الشاووش بتنبيه أحد الحاضرين بالالتزام بدستور النوبان، كما تستخدم الكلمة عند طرد أحد الحضور من المكيد نتيجة لقيامه بأعمال تتنافى مع دستور النوبان.
- مَرَشْ: وجمعه مَرَشَّاتْ، مصنوع من معدن أو زجاج ويوضع به ماء الورد، وللمرش فتحات من الأعلى ليخرج منه ماء الورد عند رشه على رؤوس الحضور والمضرور.
- مُبْخَرْ: وجمعه مَبَاخِرْ، وعاء خشبي أو معدني يوضع فيه البخور، ويقدم للحضور.
- لعب بناتي: هو رقص يقوم به الرجال والنساء في غناء الطنبورة الترفيهي.

الصينية السودانية الحديثة من البابور المحمل — تصوير الباحث ٢٠١٤

مفردات آلات الطنبورة:

- عدة فلان: تعني فرقة فلان للطنبورة.
- العِدَّة: الآلات الموسقية والإيقاعية.
- طنبرة أو طمبرة أو طنبورة أو طمبورة أو خيط أو منجب: آلة مقدّسة عند عازفيها خاصة وأهل المكيد كافة. الطنبرة هي الآلة الوترية الوحيدة في فن الطنبورة (أو فن النوبان)، لها (منجب) وهو وعاء خشبي كبير مغطى وجهه بجلد البقر ويخرج منه دقلان متباعدان يربطهما فرمن من الأعلى. وينزل من وسط الفرمن ستة أوتار مصنوعة من أمعاء أو مصران بقر أو ماعز، يمرون على الكرسي (أو الغزاله أو الجسر) ويلتقون جميعاً في حلقة حديدية صغيرة في نهاية المنجب تربط فيها جميع الأوتار. ويستخدم (اسلاح) كريشة العود للضرب على الأوتار. ويصنع الإسلاح من مقدمة قرن الثور أو الجاموسة ويتم تنظيفه من الداخل ووضع الشمع به.
- منجب: هو طبق كبير مستدير الشكل محفور من خشب الصاج، كان في الماضي تعجن به العجينة أو يسكب به الرز المطبوخ ويقدم للضيوف، كما استخدمه بحّارة الكويت على سطح السفينة في الغوص والسفر. أما أهل الطنبورة فقد استعملوه ليكون صندوق الصوت لآلة الطنبورة، ويغطى (يرقم) بجلد البقر. وفي الماضي كان المنجب يستورد جاهزاً للاستعمال من الهند أو جزيرة زنجبار أو سواحل كينيا ودار السلام.
- الدِّقَلْ [٢٢]: صاري السفينة، وفي آلة الطنبورة، دقلان متساويان في الطول، يخرجان من الجزء العلوي من المنجب ليرتبطا بالفرمن على شكل مثلث، ولآلة الطنبورة دقلين. كما يسمى صار المكيد دقل.
- الفَرْمَنْ: أحد أجزاء السفينة، ويربط بها الشراع ومتصلة بالدقل. وفي آلة الطنبورة، الفرمن هو حامل الأوتار وهو عبارة عن خشبه أسطوانية تربط طرفي الدقلين العلويين، ومن حيث الطول، الفرمن أقصر من الدقل.
- اسْلاح: مقدمة قرن جاموسه يستعملها السنجك لضرب على أوتار الطبنره (مثل ريشة آلة العود)، وينظف من الداخل ثم يصب فيه الرصاص لزيادة وزنه، ثم يغطى بالشمع الذي يستخدمه السنجك في تشميع أو تَسْمِيد الأوتار المصنوعة من مصران أو أمعاء الماعز أو الخروف أو الغزال، وذلك حتى لا تجف وتنقطع بسهوله.
- منجور: عبارة عن حزام عريض من القماش، يسمى الجودري أو اليودري، مثبت عليه مجموعة كبيرة من حوافر الغنم الجافة (أَظلاف الأَغنام)، ويربط هذا الحزام على وسط راعي المنجور ويتحزم به جيداً. وعندما يقوم بتحريك وسطه يميناً ويساراً يصدر

خرخشه ذات نغمات إيقاعية وأصوات جميلة ومميزة تنسجم مع العزف على الطنبورة والإيقاعات.

- أَدَبِيَّةْ: عصا من الخيزران يمسك بها راعي المنجور أثناء هز وسطه.
- طبل: هو إيقاع الطنبورة مغطى بجلد بقري وحجمه وارتفاعه عن الأرض أعلى من الكويندة ويضرب عليه بواسطة العصا في اليد اليمنى واليد اليسرى.
- كويندة: هو إيقاع الطنبورة مغطى بجلد بقري وحجمه أصغر من الطبل وارتفاعه عن الأرض أقل من الطبل ويضرب عليه بواسطة عصا واحدة في اليد اليمنى واليد اليسرى، وصوت إيقاعه حاد مقارنة بصوت الطبل. وفي الماضي، كانت الكويندة تصنع باستخدام رقمة من جلد البقر والمنجب الخشبي.
- رَقْمَة: قطعة من جلد البقر تثبت على المنجب.
- زِرفْ: ثقب في الجلد، وجمعها زروف.
- إحْلِقه [٢٣]: حلقه حديدية صغيرة في أسفل آلة الطنبرة، يشد عليها الأوتار. وكذلك تستخدم في المنجور.
- حِيْزَه: مجموعة من الحبال القوية (نايلون)، مرصوصة على شكل دائرة، وملفوف عليها قماش (كالعقال الكبير).
- شِبْنَات: عقدات جلدية.
- تَوْلِيف: ضبط دوزان آلة الطنبرة.
- طَنْقه [٢٤]: تعني وتر آلة الطنبرة المصنوع من أمعاء أو مصران البقر أو الماعز.
- تسْميد الأوتار: حك الوتر (طَنْقه) بالشمع حتى لا يجف وينقطع إذا شدَّ الوتر.

الهوامش

١. تمت مناقشة هذا البحث في المؤتمر العلمي الدولي الأول لأكاديمية الفنون تكاملية الفنون والأيديولوجيات السائدة القاهرة من ٢٣-٢٨ إبريل ٢٠١٦ تحت عنوان : «الطنبورة في الكويت: نموذج لتكاملية الفنون والأيديولوجيات السائدة.» وهذا البحث جزء من كتاب جاري إعداده بعنوان «الطنبورة في الكويت».

٢. جريدة السياسة الكويتية، من بلاد النوبة جاءت الطنبورة مع الرباطين، مقابلة مع صالح مرجان، العدد ٦٦٢٧، ١٩٨٧/١/١٨، ص ٢٣

٣. عن طريق «الخشب»:عن طريق البحر بواسطة السفن الخشبية

٤. مجلة عالم الفن، جمعية الفنانين الكويتيين، العدد ٨٤ الأحد ٣ يونيو ١٩٧٣ صفحة ٧

٥. صفوت كمال خبير مصري متخصص في التراث الشعبي وقد درس التراث الكويتي الشعبي دراسة تحليلية علمية عدة سنوات ووثق جميع آرائه وملاحظاته ومعلوماته في كتب عدّة، وألقى العديد من المحاضرات. وكان مكتبه في بيت البدر (مركز الفنون الشعبية الكويتية).

٦. مدخل لدراسة الفولكلور الكويتي، صفوت كمال، ١٩٨٦، ص

٧. مع ذكرياتنا الكويتية، أيوب حسين، الطبعة الثانية ١٩٨٤، صفحة ٢٢٥

٨. الراوي صالح مرجان

٩. مقابلة مع صالح مرجان، جريدة السياسة، العدد ٦٦٢٧، ١٩٨٧/١/١٨م، ص ٢٣

١٠. الأغاني الكويتية، ص ٣٤٠

١١. الزار: من التراث الشعبي البحريني، جاسم محمد بن حربان، وزارة الإعلام ، مملكة البحرين، الطبعة الأولى ٢٠٠٥، صفحة ١٣٨

١٢. المصدر السابق

١٣. تتفاوت أطوال المنجور وعرضه حسب مقاس لاعب المنجور. ويمد للمنجور ثلاثة حبال لكي يتناسب عرض المنجور.

١٤. مع ذكرياتنا الكويتية ص ٢٥٢

١٥. مع ذكرياتنا الكويتية ص ٢٥٨

١٦. أن جميع هذه الممنوعات – باستثناء الطهارة– يمكن كشف مخالفتها بسهولة من قبل القائمين على المكيد. فشارب الخمر، على سبيل المثال، يمكن كشفه بسهولة من خلال رائحته وتصرفاته. أما موضوع الطهارة فيصعب معرفته بالنظر أو بالشّم أو التصرفات، لهذا سألت السنجك صالح مرجان عن كيفية التعرّف على الشخص غير الطاهر أو الذي على جنابة، فأجاب: « إذا دخل شخص المكيد وهو على جنابة، ينقطع أحد أوتار الطنبرة من الأسفل أثناء عزفي عليها، فأطلب منجب ثاني، فإذا انقطع أحد أوتاره مرة ثانية، يتجه المضيف إلى هذا الشخص ويطلب منه مغادرة المكيد.»

١٧. هذا المشروب لم يكن يقدم في الماضي لعدم توفره.

١٨. للتعرف على طريقة طبخ المجبوس لحم ، أنظر كتب الطبخ الكويتية ومواقع الانترنت تحت اسم مجبوس لحم.

١٩. حضر الباحث موجب طنبوره (وقفه) يوم الأربعاء الموافق ٢٩ يناير ٢٠١٤م بدعوة من السنجك/ صالح مرجان وذلك للتعرف على كل ما يجري في موجب الطنبورة.

٢٠. رجلك تلفظ (ريلك) وذلك بقلب الجيم إلى ياء وهذا دارج في اللهجة الكويتية.

٢١. مقابلة مع الفنان/ سالم سعد الفرحان بتاريخ ٣٠ مارس ٢٠١٤م في ديوان الرومي بمنطقة الدعية.

٢٢. قد: تعني قهوة، وقد حلو أي قهوة دارسين، وقد مُر أي القهوة العربية المرّة.

٢٣. قُرّابتين: قنينتان من ماء ورد، وهنا تشبه دموع النبي عليه الصلاة والسلام بماء الورد

٢٤. الدقل: القاف تلفظ كحرف الجيم المصرية

٢٥. إحْلقه: القاف تلفظ كحرف الجيم المصرية

٢٦. طنْقه: القاف تلفظ كحرف الجيم المصرية

المصادر والمراجع

- الأغاني الكويتية، د. يوسف فرحان دوخي، مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية، قطر، الطبعة الأولى ١٩٨٤م

- الزار: من التراث الشعبي البحريني، جاسم محمد بن حربان، وزارة الإعلام ، مملكة البحرين، الطبعة الأولى، ٢٠٠٥م
- أساطير العالم: الأساطير النوبية والسودانية، د. الحسيني الحسيني معدِّي، كنوز للنشر والتوزيع، ٢٠١٢م
- آلة الطنبورة في الكويت، رسالة ماجستير، أمل ماجد سلطان بشير، أكاديمية الفنون بالمعهد العالي للموسيقى العربية، جمهورية مصر العربية، ١٩٨٩م
- تاريخ الآلات الموسيقية في العراق القديم، د. صبحي أنو رشيد، المؤسسة التجارية للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٧٠م
- خليج الأغاني، بولس انطون مطر، دار المثلث، ١٩٨١م
- مع ذكرياتنا الكويتية، أيوب حسين، الطبعة الثانية، ١٩٨٤م
- مدخل لدراسة الفولكلور الكويتي، صفوت كمال، الطبعة الثالثة، ١٩٨٦م
- مجلة عالم الفن، جمعية الفنانين الكويتيين، العدد ٨٤ الأحد ٣ يونيو ١٩٧٣م
- مجلة التراث، العدد ١٤, مركز كاظمة الثقافي، يونيو/يوليو/أغسطس، ٢٠٠٤م
- جريدة السياسة الكويتية، مقابلة مع صالح مرجان، العدد ٦٦٢٧، ١٩٨٧م
- مقابلات الباحث مع السنجك/ صالح مرجان ريحان
- مقابلات الباحث مع المضيِّف/ ناصر المزيِّن
- http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=7Tm_b0fYNio
- http://www.iraqitorath.com
- حضور الباحث موجب طنبوره (وقفه) في مساء يوم الأربعاء الموافق ٢٩ يناير ٢٠١٤م
- حضور الباحث أمسية طنبورة (فاتحة) في مساء يوم الخميس الموافق ٦ مارس ٢٠١٤م
- حضور الباحث موجب طنبوره (ليله) في مساء يوم الجمعة الموافق ١٤ مارس ٢٠١٤م

ملخص البحث

الطنبوره هي أحد الفنون الشعبية الكويتية ذات الطابع الطقوسي والترفيهي. ارتبطت بالزار حيث كان يعتقد بأنها تخلِّص الأبدان من مس الجن والأرواح الشريرة. لها تقاليدها وطقوسها الخاصة، وتجمع بين الموسيقى والغناء والرقص الفردي والجماعي الذي يؤديه الرجال والنساء بمصاحبة عازفي الإيقاعات وراعي المنحور والمغني والعازف على آلة الطنبره. ويشترك الحضور بالغناء والتصفيق الخفيف وزغاريد النساء.

الطنبورة كانت منتشرة في مدينة الكويت قبل عام ١٩٦٠، حيث كانت المعتقدات والايديولوجيات الخاصة لبعض شرائح المجتمع الكويتي (معظمهم من السود) تمارس هذا النوع من الفنون الطقوسية. ولكن طرأ تغيراً جذرياً في الأيديولوجيات السائدة في بداية الستينيات ، وأصبحت الطنبورة فناً مقبولا لشرائح أوسع من المجتمع كفن تراثي، كما دخلت إيقاعات ورقصات الطنبورة في «الأغنية الكويتية المطورة».

Abstract

Tanboura of Kuwait

Waleed H. Alsaif

Tanboura (also spelled Tamboura) is one of the Kuwaiti traditional performing arts with rituals and entertaining elements. It is connected with the "ZAAR" which was believed that it will get rid of the evil spirits from human bodies. It has its own special traditions and rituals. It combines music, singing, and dance by male and females –solo and group with the band which consists of the drummers, Almanjour shaker, and the sanjek who is the principal singer and player of the Tanboura string instrument. The attendances can participate with the band by singing, hand clapping, and women's zgroadhs or .ululations

Tanboura was very common and widespread in Kuwait city prior to 1960, as believes and ideologies of some Kuwaiti social groups (the majority were blacks). However, since the beginning of the 1960s decade, a new remarkable change took place in the dominants ideologies and in the life of Kuwaiti arts in particular. The Tanboura art was accepted by wider groups of the society as a heritage performing art. Moreover, its rhythms and dance became part of the "Modern Kuwaiti Song"

أغانى الضمة البورسعيدية

محمد شبانه *

الأغنية الشعبية شكل مهم من أشكال التعبير الفني الشعبي، يعبر بها الإنسان عن موقفه إزاء تجربة الحياة التي يعيشها، وما ينعكس على مخيلته من رؤى فكرية وتأملات للوجود، وتعتبر من أقدم أشكال التعبير التي عبَّر بها الإنسان عن ذاته، وتصاحب الأغنية الإنسان من المهد إلى اللحد في أفراحه وأتراحه مشاركاً بها في شتى المناسبات الحياتية، فهناك الأغاني المصاحبة لدورة الحياة، وهناك أغاني العمل، وأغاني المناسبات الدينية.

وتختلف الأغنية الشعبية عن غيرها من سائر أشكال التعبير الشعبي في كونها تؤدى عن طريق الكلمة واللحن معاً، ومن ثم فإن البحث فيها ذا شقين، شق يتعلق بالكلمة وآخر يتعلق بالموسيقى، إضافة إلى ما يجب تعرفه من سياقات ثقافية وأدائية متنوعة.

ويمثل الغناء عنصراً أساسياً في احتفاليات السمر، حيث يلتقي الأصحاب في أمسيات بهيجة، ولكل ثقافة سامرها، فهذا سامر الفلاحين، وهذا سامر بدو في سيناء ومطروح، وسوف تعرض هذه الدراسة لسامر الضمة عند أهل منطقة قناة السويس، وفي مدينة بور سعيد تحديداً.

الضمة النشأة والمصطلح :

يمكن القول إن أغاني الضمة في مجملها بوصفها نوعاً فنياً، لم تنتجه بورسعيد ولكنها احتضنته وجعلت منه فناً لها، ارتبطت به والتصق بها، ويمكن إرجاع ذلك إلى كون بور سعيد كمدينة جديدة، لم يكن لديها التراث الفني الخاص بها مثل المجتمعات المصرية المستقرة. ومن هذا المنطلق كان من السهل على أهلها أو بالأحرى النازحين إليها تقبل عناصر هذا الفن وتبنيه كمعبر عنهم في هذه البيئة الجديدة، غير أنه من المهم أن نشير إلى أن هذا الفن كان يجمع في طياته جماع ثقافات من روافد عديدة، وكما يقول لوماكس Alan Lomax،«إن الأغنية الفولكلورية في بعض وجوهها عبارة عن متحف للأثريات الموسيقية التي تنتمي إلى بلاد كثيرة»[1]، ومن المهم كذلك الإشارة إلى المتغيرات التي أدخلتها الجماعة الشعبية على تلك المادة لتجعل منها فناً معبراً عن خصوصيتها الثقافية، ومرآة صادقة تعكس آمال هذه الجماعة وآلامها.

و(الضمة) كاصطلاح لغوى تعنى»الجماعة من الناس وغيرهم ينضم بعضهم إلى بعض ليس أصلهم واحداً»[2].

ويتفق هذا المعنى اللغوي مع ما يذهب إليه الرواة والباحثون من أن جلسات الضمة كانت تضم أقواماً شتى جُلبوا كي يعملوا في حفر القناة، فعندما بدأ حفر قناة السويس جُلب كثير من عمال التراحيل والعمال الزراعيين من شتى مديريات مصر الإدارية، وأُحضر أيضاً كثير من مقاولي الأنفار وملاحظي العمال الذين كان معظمهم من الأتراك والمغاربة، وفي نهاية يوم العمل الشاق، كان أبناء كل جماعة يتقربون إلى بعضهم بعضاً وينضمون مساءً يتسامرون ويسرون عن أنفسهم بأغانيهم ما يبددون به عناء غربتهم.

وقد تطورت الضمة من كونها سامراً يتسلى به العاملون في حفر قناة السويس، وتحولت إلى ظاهرة فنية، بل بوتقة انصهرت فيها مشاعر هؤلاء العمال، ومثلت لهم فناً احتضنهم فاحتضنوه وجعلوا منه شكلاً خاصاً بهم يعبرون به عما يجيش في صدورهم وما تعتمل به مشاعرهم،

* أستاذ الغناء والموسيقى الشعبية ، رئيس قسم فنون الأداء الشعبي بالمعهد العالى للفنون الشعبية - أكاديمية الفنون - القاهرة

وأصبحت الضمة في بور سعيد تعنى جلسات السمر والمؤانسة التي يجتمع فيها الأصدقاء والأصحاب أمام بيت أحد الصحبجية، وهم يغنون وينشدون أدوار الضمة المختلفة، كذلك كانت تعقد مشاركة لبعضهم بعضاً في المناسبات الحياتية السعيدة على اختلاف أنواعها الاجتماعية والدينية، وذلك دون مقابل مادي حيث يتكفل أحد الصحبجية بإحضار الآلات الإيقاعية المستخدمة في مصاحبة الغناء، ودفع إيجارها، وكذلك المستلزمات الأخرى دون أن يتحمل صاحب الليلة عناء أي شيء.

و«الضمة»مصطلح يطلق على شكل الاحتفالية، ولا يعنى نوعاً أو شكلاً من أنواع وأشكال الغناء، وإنما تتضمن الاحتفالية أشكالاً غنائية متعددة منها«الجواب – الدور– الموال والدور الفكاهى»، بالإضافة إلى ما يصاحب ذلك من أداء حركي يشمل الرقص واللعب بالعصا والسكاكين، ويتصل هذا الأداء الحركي اتصالاً وثيقاً بحركات العمل في البحر، حيث يعمل جل المشاركين في الضمة، وإن كان بعضهم يندرج في فئات ومهن أخرى مختلفة.

الضمة بين الصحبجية والصهبجية :

وقد اتخذت الاحتفالية أسماءً متعددة، فاسم«الضمة» تختص به مناطق بورسعيد والإسماعيلية والمطرية مركز المنزلة محافظة الدقهلية، و»يعرف سكان البحر الأحمر نوعاً من الغناء يسمونه (ضمة)، حيث يجتمع المغنون في أمسيات يقرنون فيها غناءهم بالدق على ما يصادفوهم من الأدوات (زجاجات، أكواب، ملاعق)»[٣]، في حين يطلق عليها في السويس«الصحبة»، وتتشابه في محتواها مع الاحتفالية في بورسعيد، وكانت في الإسكندرية تسمى (الصهبة)، أما في القاهرة فكان يطلق مصطلح (الصهبجية) على الاحتفالية والقائمين عليها.

«والصهبجية جماعة من المغنين اشتهروا في حوالي منتصف القرن التاسع عشر بغناء الموشحات التي جلبها إلى مصر الملحن (شاكر الحلبي) في القرن السابع عشر الميلادي، حيث نقل عدة تواشيح وبعض قدود كانت تمثل البقية الباقية من الألحان التي ورثها أهل حلب من الدول العربية، وسرعان ما حفظها بعض المصريين وأتقنوها واشتد حرصهم عليها»[٤].

واستمر الصهبجية من حوالي ١٨٤٠ – ١٨٩٠ (أي حتى أواخر القرن التاسع عشر تقريباً) يختارون بعض المقاهي والأماكن العامة، وكان معظمها في حي المغربلين وبولاق بالقاهرة وكان على رأسها زعيما الصهبجية (سعد دبل ومحمود الحصري)[٥].

ويُعزى إلى الصهبجية الفضل في الحفاظ على الموشحات القديمة والتي كانت تقوم على المقامات الأصول، وبعض ما تفرع منها، وذلك حتى عصر عبدة الحامولي الذي تلقى هذه الموشحات على أصلها وتغنى بها فترة من الزمن، ثم دفعته سجيته في الطرب وحسن ذوقه في الغناء إلى أن يتصرف فيها مع المحافظة على أصلها وعدم الخروج عن دائرتها، فأزال عنها ما لا يوافق ذوقه، وصقلها وهذبها وأضاف إليها بعض المقامات، واستحدث فيها أسلوباً جديداً مناسباً للغناء المصري، ويفسر البعض لفظ (الصهبجية) بشاربي الخمر نسبة إلى الصهباء»[٦]، وقد تغير الاسم وأصبح (الصحبجية).

وقد كانت الضمة في مراحلها الأولى فناً للرجال فقط لا تشارك فيه النساء أو الأطفال، وإن كان هذا التقليد قد طاله التغير، فأصبحت الضمة في وقتنا الراهن تتسع للجميع ولكن فقط في إطار التلقي وليس الأداء.

الضمة البورسعيدية عبر مشوارها :

بدأت الضمة – كما أشرنا سلفاً – بوصفها سامراً يتسلى فيه هؤلاء القادمون من كل صوب وحدب من مديريات مصر للمشاركة القسرية في حفر القناة، حيث استقروا في تلك البقعة التي نشأت فيها بورسعيد وحيث لم تكن هناك مظاهر لحياة مستقرة ولا تجمعات سكانية، إذ أقام العمال المصريون الذين نزحوا للعمل في المهن الصغيرة كحمالين وباعة وسعاة وسقائين وغير ذلك، وبنوا مساكنهم من الأخشاب والحصر والصفيح، وانتشرت الأكواخ في كل اتجاه بلا نظام معين، وقد تشكل هؤلاء القادمون من أبناء دمياط، ثم تلتهم أفواج جديدة من أبناء مديريتي الدقلهية والشرقية والوجه القبلي.

وقد تحولت الضمة من مجرد سامر يتسلى به جماعة من الغرباء، والتي ربما لم تكن قد تشكلت آنذاك على النحو الذي استقرت عليه والذي نعرفه الآن، تحولت إلى بوتقة انصهرت فيها ثقافات متعددة لتتحول إلى فن يعبر عن هؤلاء الذين اتخذوا من بورسعيد وطناً جديداً لهم يشاركهم المناسبات الاجتماعية على اختلاف أنواعها، فقد كانت الضمة في بدايتها هي المعادل الموضوعي للبالو أو الاحتفال الذي يقيمه الأجانب ممن يقطنون الحي الإفرنجي في المدينة الوليدة.

وقد ظل فن الضمة مزدهراً، حيث كان يؤدى في المناسبات السعيدة التي يعرفها أهل بورسعيد، خاصة في مجالات السمر، واحتفالات الزواج وكذلك في المناسبات الدينية كالحج.

وقد استمر فن الضمة في حالة من النماء والازدهار إلى ما قبل حرب العدوان الثلاثي على مصر ١٩٥٦، فقد كانت جلسات الضمة تعقد في أماكن عديدة اشتهرت وسميت بأسماء الشوارع التي كانت تعقد بها، ونذكر منها على سبيل المثال :

- ضمة شارع البحر، ويقوم عليهاالريس عبد القادر.
- ضمة شارع السرايا، ويقوم عليهاالريس محمد يوسف.
- ضمة شارع البلدية، ويقوم عليها الريس محمد الأمريكاني.
- ضمة شارع أبو دنيا، ويقوم عليها الريس كمال عضمة.
- ضمة قسم أول مع منطقة الصعايدة، ويقوم عليها الريس عبد الهادي.

الإعداد لحفل ضمة :

يبدأ الإعداد بالدعوة للحفل المزمع انعقاده عند صحبجي بعينه، وفي مكان محدد، ويقوم أحد الصحبجية بالمرور على الأصدقاء، وكان يستخدم لذلك دراجة، حيث يمر على المقاهي التي يعتاد جلوسهم عليها، وفي مساء الليلة المتفق عليها يجتمع الصحبجية لدى صاحب الليلة بعد صلاة العشاء، حيث يشارك الجيران في إعداد الجلسة كل حسب إمكاناته، فهناك من يحضر بعض الحصر وقد يحضر البعض – إذا ما توفر– سجادة تفرش بها الأرض، ويُحضر البعض مقاعد ليجلس عليها الصحبجية، هذا بالإضافة إلى«قصعة»يوقد فيها الفحم، حيث يستخدم لشد الرقمة الجلدية في الآلات الإيقاعية، وكذلك لإعداد ورصّ(الجوزة)، وعمل الشاي. وقد كانت الضمة مغلقة على أصحابها من الرجال والشباب ولا يسمح بدخولها للغرباء أو الصبية أو النساء.

شكل الضمة«قديماً»:

في البداية كانت الضمة تقتصر على أصحابها، حيث يجلس الرجال على الأرض المفروشة بالحصر أو البطاطين، ويظل العدد يتزايد بحضور الصحبجية الذين يشاركون جميعاً في الأداء، هذا بخصوص الضمة المنعقدة بقصد السمر، والتي كان يطاق عليها اسم (الحظوظ)، أي جلسات الحظ والأنس والسمر.

أما الضمة التي تعقد في مناسبات سعيدة تخص أهل أحد الصحبجية، مثل زواج أو طهور أو حج... إلخ، فقد كانت تعقد في الشارع ، وتنيرها الكلوبات وعلى ناصية كل حارة (فانوس)، ويقوم كل بيت بإنزال كرسي حمام، وقد تفرش الأرض بسجادة كبيرة نظيفة، ويتكفل أهل المنطقة بـ (منقد النار)، وهو عبارة عن (قصعة) يكسر ويوضع فيها الفحم ويظل موقداً طوال الليل لشد الطبول ولاحتياجات (الجوزة). وكما يشير الرواة فإن هذه الضمة المنعقدة لإحياء مناسبة تكون أكثر عدداً ويشارك فيها المدعوون من الرجال، أما النساء فكن يستمعن من أعلى السطوح أو من خلف الشبابيك، ويوجد عادة بعض الباعة المتجولين في تلك الاحتفاليات، وقد توزع (البليلة)، وهي«قمح مطبوخ في اللبن والسكر»تقدم ساخنة كنفحة أو هبة للمشاركين، ويجلس المشاركون على(الشلت) أو (الحصر) أو (البطاطين) حسب ما يتوفر.

ويتخذ شكل الضمة في المناسبات ثلاث دوائر، الأولى للصحبجية حيث يجلس المنشدون، ومع بعضهم الآلات الإيقاعية التي تصاحب الغناء، والثانية للضيوف من أقارب صاحب المناسبة، والثالثة لجمهور المستمعين الذين يتوافدون من مناطق أخرى مجاورة.

وصف ليلة ضمة :

تبدأ ليلة الضمة بفاصل من الإيقاع يسمى (سلام الضمة)، ويكون بمثابة إعلان أخير عن بدء الاحتفال، وكذلك للتهيئة النفسية المؤدين والمتلقين، ويلى هذا الفاصل الإيقاعي أول أدوار الضمة وهو دور (عليك توكلي)، وهو ذو صبغة دينية، وكان يسبق هذا الدور غالباً (جواب) نصه كالتالي :

يا آل طه عليكم حملتي حسبت إني ضعيف على الأجواد محمول
فان جئت بامتثال نحو حيكم ارجوا الشفاعة فقلتم أنت محمول

ثم يبدأ الدور:

عليك توكلي يا مولى الموالى وأنت وسيلتي في كل حالي
إذا سامحت أنت المسامح وغفرت ذنبي لا خوف عليَّ ولا أبالي

ثم تتوالى أدوار الضمة دون ترتيب محدد أو مقصود، أو متفق عليه سلفاً، فالأمور تسير وفق ما تقتضيه الحال، ويغلب على الأداء الغنائي شكل الحوار الجماعي التبادلي بين المغني المنفرد وجماعة المنشدين، وتحتوى الضمة أشكالاً غنائية متعددة هي : جواب الضمة، دور الضمة، الطقطوقة، الموال، الموشح، الدور الفكاهي، ودور السمسمية.
وإضافة إلى الجانب الغنائي، تحتوى الضمة فقرات فنية أخرى يقصد من ورائها الإضحاك كقراءة الجريدة بالمقلوب، وكذلك بعض المشاهد التمثيلية الفكاهية مثل مشهد«بائع السمك»، حيث يلبس أحد الرجال ملابس النساء، ويحمل«مشنة»ويبيع السمك وهو يأتي بحركات يقصد منها إثارة الضحك بين الحاضرين، ويطلق على الشخص الذي يأتي بتلك الحركات اسم«المهياص».

صورة رقم (١)

المهياص محمد نصر الشهير بحمام يحاكى حاملة الجرة.

والى جانب ذلك يوجد اللعب بالعصا والسكاكين، وتحتوى الضمة كذلك على الرقص. وتتباين أقوال الرواة بشأن الرقص في الضمة، فبينما يذكر بعض الرواة أن الرقص كان يجرى بمصاحبة الغناء في آخر الحفل، يشير آخرون إلى أن الرقص كان يأتي في بداية الضمة دون غناء، وبمصاحبة الفاصل الإيقاعي الذي يعرف بسلام الضمة، وقد كان الراقص يستخدم العصا والعمة والمنديل.

صورة رقم (٢)

أحمد كفته أحد أشهر الراقصين مع فرقة قصر ثقافة بورسعيد

الصحبجى :

هو ذلك الشخص الذي يشارك في احتفالية الضمة، ويؤدى دوراً فنياً سواء بالعزف أو الغناء، وكان يبلغ عدد الصحبجية المشاركين في الضمة حوالي العشرين شخصاً، يجلسون على الأرض، ويرتدى الصحبجي غالباً جلباباً أبيض، عليه جاكت أسود ومنديل أحمر، وقد تغير الوضع الآن فلم يعد هناك زيٌّ خاصٌّ بالمشاركين في احتفالية الضمة، وأصبح الأمر متروكاً للحرية الشخصية للمشاركين، ويسمى مغني الضمة منشداً، ولعل في هذه التسمية إشارة إلى ارتباط الضمة بالإنشاد الديني الصوفي فيما كان يعرف بالحضرة أو(المحية).[٧]

وتجرى التنشئة الفنية لمنشد الضمة«الصحبجى»مبكراً، فقد يصطحبه أبوه معه إلى جلسات الضمة ويسمح له بذلك إرضاءً لوالده حيث يستمع ويستوعب ويحفظ ما يسمعه، ويظل المنضم حديثاً يستمع ويشارك في الترديد الجماعي حتى تتاح له الفرصة لإثبات وجوده من عدمه، أما بالنسبة لمن كان كبيراً، ويرغب أن يكون أحد أفراد الضمة، فقد كان شرطاً أساسياً من شروط الانضمام إلى الضمة أن يمتلك الشخص الموهوبة الفطرية، وأن يتوفر له الصوت العريض القوى والأذن الموسيقية المرهفة، وأن يواظب على الحضور والاستماع، حتى يحفظ ما يردده الصحبجية القدامى ممن هم أكثر خبرة وحفظاً، ثم يسمح له بعد ذلك بالغناء منفرداً، وذلك حسب ما يراه ريس الضمة، وتبعاً لما يلقاه من استحسان الصحبجية القدامى في الضمة.

و«ريس الضمة»هو المسؤول عنها، وهو عادة أكبر الموجودين سناً، وأكثرهم خبرة وحفظاً وإتقاناً في أداء معظم أدوار الضمة، وهذه المسؤولية تشمل النواحي الفنية حيث يقوم بتوزيع الأدوار وأحياناً ضبط الإيقاع، وتمتد مسؤولية ريس الضمة إلى الحفاظ على الأمن والنظام، فهو غالباً فتوه يمتلك من أسباب القوه البدنية وقوة الشخصية ما يجعله جديراً باحترام الجميع.

مهن الصحبجية :

مع تواضع المهن التي كان يمتهنها الصحبجية، ويتعيشون منها، فلم يذهب أحدهم إلى التفكير في اتخاذ الغناء وسيلة للكسب، ولو بجانب مهنهم الأصلية، ولم تتعد مشاركتهم الفنية كونها نوعاً من إشباع الهواية والحظ والانسجام، ومن المهن التي امتهنها كثير من الصحبجية نذكر:

- الفرانين«صناع الخبز».
- البمبوطية، والمفرد بمبوطي«بائع القارب».

والبمبوطى كلمة مشتقة من للفظ الإنجليزى« Man Boat»؛ أى رجل القارب، وربما من اللفظ « Pump Boat» أي القارب المندفع، والبمبوطي هو الرجل الذي يعمل في الميناء، حيث يقوم ببيع البضائع للسفن العابرة، والتي ترسو في الميناء لفترة قصيرة في انتظار دورها للمرور عبر الممر الملاحي للقناة.

ويتم تبادل هذه البضائع مع أطقم السفن، سواء من البحارة أو القبطان بطريقة المقايضة أو التبادل، وقد كان البمبوطي يحصل مقابل ذلك على بعض النقود أو البضائع الأخرى غير المتوفرة لديه، وقد انتشرت هذه المهنة في منطقة القناة وبالتحديد في بورسعيد والسويس عقب افتتاح

القناة للملاحة في ١٧ نوفمبر ١٨٦٩، وقد عمل بها الكثيرون من أبناء المنطقة، لما تدره من كسب وافر وسريع، وهو ما طبع سلوك البمبوطية بالميل إلى البذخ والإسراف على أنفسهم وذويهم، وقد تأثرت هذه المهنة بالأزمات التي ألمت بمنطقة القناة إبان حروب ١٩٥٦و١٩٦٧، وتقلصت هذه المهنة الآن، نظراً لإنشاء التفريعة الجديدة التي عملت على مرور السفن بسرعة دون انتظار لمدد طويلة.

- النشارين«صانعو المراكب على أرصفة الميناء».
- الألفطية« الذين يقومون بحشو الفروق بين ألواح المراكب لضمان عدم تسرب المياه داخلها».
- عمال البناء والمحارة والنقاشة، وبائعو الخضر، أضف إلى ذلك بعض العاملين في المقاهي.

ويبدو أن احتراف الغناء لم يكن سمة أساسية لدى ممارسي هذا الفن قديماً، حتى إننا نلاحظ تشابهاً بين مؤدى الضمة وبين مشاهير المغنين من الصهبجية إبان ازدهار هذه المدرسة بالقاهرة، فقد لحقت بأسماء مشاهير هذا الفن صفات المهن الأساسية التي كانوا يمتهنونها، ومنهم على سبيل المثال الشيخ درويش الحريري، وحسن المكوجي، والحاج شحاتة الحلواني، وإبراهيم السطوحي النجار، ومحمد المغربي النقاش، وعبد الحميد الجزمجي، ويوسف كريم الخياط، ومحمود الحصري وغيرهم.

مشاهير المؤدين في الضمة :

وقد اشتهرت أسماء كثيرين ممن أجادوا في هذا الفن. وطبقاً لما تورده روايات الإخباريين، ففي أوائل القرن الماضي تُذكر أسماء، يوسف الضاوي، ومرسي، الذي كان يطلق عليه المرسي أبو العباس.

ومن الذين اشتهروا في عشرينات القرن الماضي نذكر :

محمد عبد الله، إبراهيم اليانك، محمد داود، حسين كريم، إبراهيم كركر، السيد البوصيلي، عطية أبو حطوم، محمد الروبي، عبده الضاوي، محمد عبد الهادي.

ومن جيل الأربعينات والخمسينات والستينات نذكر :

راشد، عبد القادر مصطفي، محمد يوسف، محمد ضايفه، الشاذلي، حسن القلماوي، محمد القط، الحاج عوض ربيع، العراقي، أحمد سيد أحمد وشهرته«أحمد وليم».

ومن جيل الثمانيات نذكر:

إمبابي عبد الله، وأحمد عبد الهادي، ورجب أبو حسن، واحمد مجاهد، والشيخ رجب، وأحمد نصر الشهير بـ»حمام»، ومحمد الشناوي، وأحمد كنش.

وإضافة إلى هؤلاء يوجد جيل الشباب ممن استهواهم فن الضمة، وانتقلت إليهم أدواره من خلال السماع لجيل الرواد، ومنهم نذكر، زكريا إبراهيم، وجمال عوض محمد ومرسي سلطان، وعلاء الشاذلي عوض وآخرين.

أثر التهجير علي الضمة :

تأثر فن الضمة بالظروف التي واجهتها مدينة بورسعيد على طول تاريخها، وما شهدته من معارك، وما استتبع ذلك من تهجير لأهلها، فعلى إثر حرب ١٩٥٦ برزت السمسمية كآلة معبرة ومصاحبة للأغاني الوطنية التي صاحبت هذه المرحلة وبرزت أسماء مثل الدمرداش عبد السلام (الداش)، ومحمد يوسف (محمد أبو يوسف)، وكامل عيد.

وهكذا كان لحرب العدوان الثلاثي على مصر ١٩٥٦ أثرها القوي في بزوغ فن السمسمية على ساحة إبداع الموسيقا الشعبية في بورسعيد فقد أمدت هذه الحرب المبدعين الشعبيين من المؤلفين والملحنين بفيض من الموضوعات الوطنية، التي عبر من خلالها الفنان البورسعيدي عن تفاعله القوي مع الأحداث التي تعرض لها الوطن إبان تلك الحقبة، وأصبحت آلة السمسمية بما تصاحبه من إبداع«آلة مقاومة شعبية»، وعلى الرغم من ثراء هذا العطاء ومسايرته للمرحلة التي نشأ عنها، إلا أنه ترك أثراً سلبياً على فن الضمة، فقد تحول البعض عن فن الضمة إلى السمسمية.

ويمكن القول أن ثمة صراعاً – وإن بدا مستتراً – قد نشأ بين فن الضمة وفن السمسمية، كانت الغلبة فيه غالباً للجديد ألا وهو فن السمسمية، بل ولآلة السمسمية التي دخلت إلى حلبة الضمة واستفادت من الثراء النغمي لأغانيها، وهو نظام نغمي مغاير للسلم الخماسي التي تضبط وفق له السمسمية، وقد أثرت الضمة في آلة السمسمية، وأجبرت عازفيها على إيجاد حلول فنية تتيح لهم مصاحبة أدوار الضمة وهو ما حدا بالعازفين إلى زيادة أعداد الأوتار وضبط الآلة تبعاً لمقامات الموسيقا العربية الشائعة الاستخدام في أدوار الضمة، وهكذا دخلت السمسمية إلى الضمة لتغير من الشكل الذي تواترت عليه الجماعة وهو خلو احتفالية الضمة من أي آلات موسيقية نغمية واقتصارها على الآلات الإيقاعية فقط.

إثر هذه التفاعلات يمكن القول إن ثمة تصالحاً نشأ في محيط الممارسة الفنية لفني الضمة والسمسمية، فقد استفاد مبدعو فن السمسمية من تراثهم المتمثل في أدوار الضمة، بل وصنعوا على منواله.

وتوجد أدوار للسمسمية يخطئ من تنقصه الدراية بالميدان والمادة فينسبها

إلى أدوار الضمة، نظراً لمحاكاتها الشديدة للشكل الفني لدور الضمة، ومن ذلك على سبيل المثال دور«كواني الحب»، بينما استمر حضور أدوار الضمة وإن لم يكن بالزخم السابق حين كان هو سيد الأشكال الغنائية في احتفالية الضمة قديماً.

الضمة بعد العودة وأثر التحول الاقتصادي :

عادت الضمة بعد أن اعتراها الإهمال زمناً، وذلك لتشتت مريديها وحفظتها من الصحبجية الذين تفرقت بهم السبل بعد نكسة١٩٦٧، فقد هُجّرَ أهل بورسعيد إلى أنحاء شتى من محافظات مصر[٨]، وظل الهاجس الوطني مسيطراً، وازدهرت السمسمية تغني أناشيد حلم النصر والعودة، وتوارت أدوار العشق (الضمة) واختزنت في صدور حفظتها يحدوهم الأمل في يوم ينعقد فيه سامرهم على أرض بورسعيد بعد النصر والعودة، وظل هذا الحلم معلقاً حتى قامت حرب النصر في أكتوبر ١٩٧٣، وافتتحت القناة للملاحة وعاد أهل بورسعيد إلى ديارهم مرة أخرى.

وقد تشكلت أول ضمة بعد العودة من التهجير عام١٩٧٦، وتكونت من إمبابي عبد الله، وأبو السيد (محمد الشاذلي)، ومحمد يوسف، ورشاد بوريا وتميم شومان ومصطفي درويش وعبد القادر.

وقد أدى تحول مدينة بورسعيد إلى منطقة تجارة حرة في منتصف السبعينيات من القرن الماضي وازدياد الربح المادي ووجود حالة من الرواج الاقتصادي، وتحول الناس إلى ممارسة التجارة على حساب أعمال تقليدية أخرى أصبحت غير ذات عائد مغرٍ، وقد أدت هذه التحولات إلى تغيرات في نمط الحياة وسيطرة قيم جديدة غلب عليها الطابع المادي، أثرت على الفنون في بورسعيد، وتحولت ممارسة الفنون الشعبية مثل الضمة والسمسمية إلى مهنة، حيث تكونت فرق تتكسب من ممارسة هذه الفنون، في منحى جديد يختلف عن التقاليد التي كانت مستقرة سلفاً، وعصفت رياح التغير التي هبت على بورسعيد في عصر الانفتاح على ما كان سائداً، وظهرت فرق السمسمية التجارية، وتوارت الضمة واحتجب بعض ممارسيها، في حين تحول البعض الآخر إلى الاتجاه الجديد، وهكذا تحولت الممارسة من كونها جلسات للسمر أو الحظ إلى ممارسة مهنية منظمة، حيث يرتدي أعضاء الفرقة زياً موحداً، ووُضعت السمسمية تحوطها الأنوار ولمبات النيون فوق عربة لتشارك في مناسبات الزواج، وكما يقول بعض الرواة» تحولت الممارسة من قعدة للحظ إلى ليلة نقوط»، فقد عمد هؤلاء الفنانون الشعبيون إلى تقديم ما يلبي احتياجات المرحلة من أغان خفيفة تعتمد على الإيقاع وتلائم الذوق الشائع للمتلقي، وتفسح المجال للرقص. وقد أشار الرواة إلى ذلك بقولهم:» لازم نقدم للناس اللي هم عايزينه لأنهم بيدفعوا»

فقد غدا الطرب أو»الحظ»موضة قديمة وسيطرت الأغاني ذات الإيقاعات السريعة، وتكونت فرق خاصة مثل فرقة العشري وفرقة صابر وفرقة أحمد الود. وقد استفاد هؤلاء ومن على شاكلتهم من الظرف الاقتصادي وما تبعه من تغيرات اجتماعية، وكانت بالنسبة لهم فرصة مواتية للكسب المادي.

هذا الشكل الذي آلت إليه فنون الضمة السمسمية، واتخاذها كمهنه، أسفر عن تواضع النظرة إليها، وهو ما نجم عنه نشأة فرق الباند الغربي، المكونة من آلات غربية مثل الأورج والجيتار والدرامز، وما تقدمه من مادة موسيقية تحاكي الموسيقا الغربية، اعتمدت على تلبية رغبة الناس في الاندفاع أو التفاعل مع كل جديد، لا سيما ما هو غربي تمشياً مع موجة الانفتاح السائدة آنذاك.

وإضافة لما سبق يمكن القول إن المد السلفي والفتنة الطائفية في أواخر السبعينيات وأوائل الثمانينيات ألقيا كذلك بظلال داكنة على فن الضمة، حتى إن بعض الأشخاص محدودي الثقافة من كارهي الضمة أشاعوا أنها ذات حس كنسي، كما أن الإنتاج الفني الفردي لأغاني السمسمية وارتباط النصوص بمؤلفيها وما يتبع ذلك من عائد مادي وأدبي، جعل البعض يزهد في الدفاع عن أغاني الضمة التي لا صاحب لها وبالتالي لا مبرر للدفاع عنها، أضف إلى ذلك النظرة المتعالية من قبل بعض مدعي الثقافة لنصوص الضمة، فهم يرون أنها دون المستوي اللائق فنياً، وحافلة بالأخطاء اللغوية، ولذا فهي غير أهل للاهتمام بها.

وهكذا أصبح المناخ غير ممهد لصحوة فن الضمة بهيئته القديمة، بل يمكن القول إن ثمة مناخاً مضاداً لها قد بدا واضحاً، واختفت الضمة في بداية الثمانينات كممارسة فعلية، وإن ظلت كامنة في صدور حفظتها ومحبيها.

الضمة في شم النسيم :

كان الاحتفال بليلة الخماسين، و«حرق الليمي» مناسبة مواتية لعقد أكبر عدد من حلقات الضمة، التي تنتشر في أغلب شوارع حي العرب، حيث يتخذ من تقاطع تلك الشوارع مكاناً لها، ويجري إعداد المكان على شكل يشبه الدائرة وتعد في منتصفها منصة خشبية ترتفع عن مستوي الشارع بحوالي متر ويُصعد إليها بواسطة عدة درجات خشبية لتقف عليها مجموعة الصحبجية، وحول المركز توضع صفوف

متوازية من المقاعد الخشبية تكون محيط الدائرة، وتخصص أغلبها لجلوس كبار السن والسيدات والضيوف القادمين من مدن أخرى، وحولهم تقف مجموعة غفيرة من أبناء المدينة من الجنسين ومن أعمار مختلفة، وعادة ما تزدحم شرفات المساكن المحيطة بالمشاهدين من أصحابها وضيوفهم، وعند مداخل الحلقة من كل جانب توجد بوابات خشبية للزينة، مثبتة في الأرض، ومغطاة بقماش السرادقات الملون، تتقاطع بينها وفوق الحلقة أسلاك تحمل مصابيح كهربية، ويستخدم المغنون مكبرات الصوت. وكالمعتاد في كل حلقات الضمة يكون دخول الضمة دون مقابل، ويتحمل أبناء الشارع تكاليف إعداد الحفل. وكان يفد إلى هذه الاحتفالات كثير من الناس من القاهرة ومناطق أخرى شتى، كما كانت هذه الاحتفالات تجتذب كثيراً من الأجانب الذين يتصادف وجودهم في تلك الأيام. على أنه من الضروري الإشارة إلى أنه في الأعوام القليلة الماضية قد أوقفت احتفالات الضمة وحرق الدمى في شم النسيم، وذلك لاعتبارات أمنية. غير أنه من المهم الإشارة إلى أنه قد شوهدت عدة احتفالات للضمة أقيمت في مناسبات الزواج، وكانت تقام في الشارع، وتستخدم فيها مكبرات الصوت، وكانت تقام على شكل دائرة من الكراسي الخشبية دون وجود منصة خشبية، وقد لوحظ عدم مشاركة النساء في الاحتفالية بشكل مباشر، بل تتم المشاهدة ومتابعة الاحتفال من شرفات المساكن.

الجهود الرسمية لإحياء التراث البورسعيدي :

تعالت أصوات بعض الغيورين من أهل بورسعيد للحفاظ على تراثها الغنائي، وحدثت محاولات في قصر الثقافة أعوام ١٩٨٤،١٩٨٣، ١٩٨٥، وذلك لجمع أكبر عدد من فناني الضمة والصحبجية، وأسفرت تلك المحاولات عن تكوين»فرقة بورسعيد للآلات الشعبية»عام ١٩٨٦، وتكونت الفرقة من ٣٤ عضواً ما بين راقص ومغن وعازف لآلة السمسمية وآلات الإيقاع، التي تنوعت بين الطبلة والرق والملاعق، وأضيفت آلات إيقاعية غربية مثل التمباني، وأصبح للفرقة زي موحد، ولم يقتصر برنامج الفرقة على أداء نوع فني واحد، بل اشتمل برنامجها على أغان من وحي البيئة البورسعيدية مثل الصيادين والبمبوطية والألعاب الشعبية، وبعض أدوار السمسمية والموشحات التي لا يصاحبها سوى آلات الإيقاع، ويُقصد بها أدوار الضمة، وهكذا تنتقل المادة الشعبية من (السياق الشعبي) إلى (السياق الجماهيري) أو (سياق العرض) حيث تتعرض هذه المادة لتغيرات تنتزعها من سياقها الأصلي، لتقدم في سياقات مختلفة، وغالباً لمتلق غريب له وجدان مختلف، ومتطلبات مغايرة.

الجهود الشعبية لإحياء فن الضمة :

وعلى الجانب الشعبي (غير الرسمي) برزت على الساحة عدة فرق اهتمت بفنون التراث في بورسعيد، وحرصت على تقديمه في شكله التقليدي، ومن هذه الفرق (فرقة أبو راشد) بقيادة أبو راشد وهو صحبجي ضمة، ولكن الفرقة لم تستمر، و(فرقة شباب النصر) بقيادة كامل عيد، وهو فنان يميل جُلّ اهتمامه إلى فن السمسمية، وله نصوص تفاعلت مع مرحلة الحرب وظروف النكسة وآمال النصر والعودة، وكذلك (فرقة شباب البحر) بقيادة عبد الرحمن عرنوس، وهي فرقة للسمسمية تميل للتفاعل مع المرحلة بمتغيراتها وظروفها السياسية، كل هذه الفرق لم يكتب لها الاستمرار لظرف أو لآخر. ومن الفرق التي تبرز على الساحة الآن (فرقة الطمبورة)، بقيادة زكريا إبراهيم.

الضمة في الوقت الراهن :

يمكننا القول إن فن الضمة بأدواره وشكل ممارسته القديمة لم يعد قائماً، فمن حيث الشكل أصبح عبارة عن سرادق أو خيمة تحتوي كراسي لجلوس الفرقة والمدعوين، وأدخلت مكبرات الصوت. ولم تعد احتفالية الضمة قاصرة على الآلات الإيقاعية، بل أدخلت آلة السمسمية وتعددت وتنوعت من حيث الحجم وعدد الأوتار الموجود في كل آلة، فلم تعد الاحتفالية تقتصر على أدوار العشق (أدوار الضمة)، وإنما أصبحت تضم في برنامجها كل الأنواع الفنية الموجودة على ساحة الإنتاج الشعبي بل والرسمي، ولم تعد الضمة تعقد بقصد السمر بين الأصدقاء، بل بقصد إحياء حفل مدفوع الأجر، وقد تجد بعض الفنانين الشعبين يأخذون النقوط، ولم تعد الضمة الآن فناً مقصوراً على الرجال، بل أصبحت النساء يشاركن فيها، سواء بالحضور أو الاستماع، وربما أحياناً بالرقص إذا كان الاحتفال مقاماً بمناسبة زواج أحد الأقارب.

وتجدر الإشارة إلى أن أهل بور سعيد يطلقون الآن مصطلح «ضمة»على كل الاحتفالات التي تقام في الشارع بصرف النظر عن محتواها الفني، ومن المهم الإشارة إلى أن أدوار الضمة موجودة ويميزها الكثيرون من ممارسي الفنون الغنائية الشعبية في بورسعيد، غير أنها- ولا شك- عرضة للاندثار، ولا سيما بعد رحيل كثير من حفظتها الأصليين، وفي ظل مناخ اختلف تماماً عن زمن ممارستها الغابر، فلم تعد تمثل سوى رائحة الزمن الجميل تطل في استحياء من خلال برنامج فرقة قصر الثقافة وكشاهد إثبات فقط على اهتمام القائمين بالشأن الثقافي.

الآلات الموسيقية والأدوات المصاحبة لاحتفالية الضمة:

كانت احتفالية الضمة في مراحلها الأولى تُصاحب بالآلات الإيقاعية فقط، وقد كانت الآلات المصاحبة تتكون من آلات الدربكة(الطبلة)، والرق، والمثلث (الجرس) والملاعق والزجاجات الفارغة، إضافة إلى التصفيق بالأيدي. ولم تعرف احتفالية الضمة نظاماً ثابتاً في تشكيل الفرقة الموسيقية المصاحبة لها؛ إذ يختلف عدد العازفين من ضمة

زكريا إبراهيم مغنياً يصاحبه محمد حمام على الرق وأحمد مجاهد على المثلث

لأخرى، وقد بدأ دخول آلة السمسمية إلى الضمة– كما تشير أقوال الرواة– في أواخر العقد الثالث من القرن العشرين[٩]، ومن الملاحظ ميدانياً أن احتفالية الضمة أصبحت تحتوي الآن على عدد وفير ومتنوع من الآلات الموسيقية التي دخلت إليها، فنجد عدداً وفيراً من الطبول بأنواعها المختلفة (دربكة –رق – دف –مزهر – طامبورين – مثلث – صاجات)، وكذلك توجد آلة الناي، وعدد من آلات السمسمية بأحجام مختلفة، وقد ترجع هذه الزيادة في عدد ونوع الآلات المشاركة في احتفالية الضمة الآن، إلى الرغبة في زيادة وتكامل الناتج النغمي، سواء في حالة المعزوفات الخالصة أو العزف المصاحب للغناء.

القوالب الغنائية في احتفالية الضمة:

احتوت احتفالية الضمة سواء في شكلها القديم، أو شكلها الراهن على أشكال غنائية متعددة اتخذت أسماء مختلفة، أطلقت من قبل أهل المنطقة، أو من خلال التصنيف الذي اعتمد على الشكل الموسيقي، وهذه القوالب هي :١ – جواب الضمة. ٢ – دور الضمة. ٣ – الطقطوقة. ٤ – الموال. ٥ – الموشح. ٦ – القصيدة. ٧ – الدور الفكاهي. ٨– دور السمسمية.

وسوف نورد نماذج للقوالب الغنائية التي تختص بها احتفالية الضمة وهي :–

– جواب الضمة :

شكل غنائي ينظم باللغة الدارجة، وفي جملة لحنية بسيطة، تصاغ في مقام موسيقي واحد، ويؤدي الجواب غالباً في منطقة صوتية حادة، وهو ما قد يعكس وجود علاقة واضحة بين المصطلح الموسيقي جواب – عكس قرار – وبين جواب الضمة، ويؤدى الجواب في بداية احتفالية الضمة، وكذلك قبل غناء كل دور من أدوارها، كمقدمة للغناء، وتنبيه للسامعين للالتفات إلى قادم الغناء، وكذلك لبث نوع من السلطنة والتهيئة لمغني الدور، ولا يشترط جواب معين لدور بعينه، ويكون الأداء فردياً أو تبادلياً بين المغني المنفرد والمجموعة، ويمكن أن يشارك في أداء الجواب الواحد أكثر من مغن منفرد، ومغني الجواب ليس بالضرورة هو مغني الدور، ويأتي الجواب غالباً في بدايته دون مصاحبة آلية ، ثم يشارك الإيقاع بعد ذلك، ويتناول الجواب غالباً موضوعات تتصل بمدح النبي والصلاة عليه والتوسل بأولياء الله الصالحين مثل السيد البدوي الذي يكنونه في منطقة البحث بشيخ العرب، وجواب الضمة مجهول المؤلف والملحن، وهذا نموذج يمثل الشكل الغنائي.

المنشد المنفرد	:	والصلاه ع النبي يا جمع صلي
المجموعة	:	الصلاه ع النبي
المنشد المنفرد	:	يا جمع صلي
المجموعة	:	الصلاة ع النبي
المنشد المنفرد	:	والله صلاة النبي
المجموعة	:	نبي مكسبي
المنشد المنفرد	:	يا رب حجه
المجموعة	:	ونزور النبي
المنشد المنفرد	:	والله نزوره
المجموعة	:	ونشاهد نوره
المنشد المنفرد	:	عم يا شيخ ال
المجموعة	:	عرب يا سيد
المنشد المنفرد	:	والله تجمعني
المجموعة	:	على محبوبي
المنشد المنفرد	:	والله لو جاني
المجموعة	:	محبوبي الليلة
المنشد المنفرد	:	والله لأعمله
المجموعة	:	ع الصرة جنينه
المنشد المنفرد	:	والله وأقوله
المجموعة	:	سلامات م الغيبة
المنشد المنفرد	:	قولوا يا دايم
المجموعة	:	الله يا دايم

الأداء

ويقوم بالأداء المنشد المنفرد، ثم يليه الغناء التبادلي بين المنشد المنفرد والمجموعة، وذلك في جملة موسيقية واحدة تتكرر على نصوص أدبية مختلفة تشترك في نفس التفعيلة العروضية، ويكون الأداء في الجزء الأول هادئاً وقوراً يتناسب مع الحالة الدينية موضوع النص، ثم يتحول إلى حالة من التفاعل النشط، يعبر عنها بالإيقاع السريع، والتصفيق بالأيدي.

- دور الضمة :

وينظم غالباً باللغة الدارجة، ويكون لحنه غالباً في مقام واحد، وفي جملة لحنية واحدة تقريباً تتنوع في أدائها، وليس بالضرورة في بنائها المقامي، وتكون البداية دائماً في أداء حر« Adlib » لا يخضع لمصاحبة آلية، ويؤديها المنشد المنفرد، ثم يتوزع الأداء بين المنشد المنفرد والمجموعة، ويكون الأداء في القسم الأول منه متوسط السرعة، في إيقاع يقترب من الواحدة الكبيرة أو المصمودي الكبير، في حين يأتي القسم الثاني في الجملة اللحنية ذاتها، ولكن بإيقاع سريع يتنوع بين المصمودي الصغير والدويك، وإيقاعات تقترب من إيقاعات الزار، والإيقاعات الموجودة في الحضرة الصوفية.

ويطلق على دور الضمة أيضاً أسماء أخرى مثل« دور أراضي»، وذلك لكونه يؤدي والصحبجية يجلسون على الأرض، أو«دور تراث»لكونه قديماً، أو« دور عشق»، لارتباط موضوعاته بالحب وأحواله، كما يبرز الأثر الصوفي في موضوعات هذه الأدوار.

وثمة علاقة واضحة بين أدوار الضمة وبين ما أبدعه أعلام مدرسة النهضة الموسيقية المصرية أمثال محمد عثمان وعبده الحامولي وغيرهما، إضافة لمؤثرات أخرى منها ما هو محلي وما هو خارجي وافد، ودور الضمة مجهول المؤلف والملحن، ونورد هنا النص الأدبي لواحد من أدوار الضمة.

« يا حلو القوام»

يا حلو القوام يا فريد في الحسن دلالك نظمته في القوام زاد حسن

عشمت الفؤاد يا جميل في الود آيش[١٠] بعد بعادك قول لطيفك

ود تهواك يا حبيبي النفوس وأنت سيد الكل واملا لي الكؤوس يا صباح

الفل إن جاني نور عيني لافتدي به الكل

دا أمره عجيب شفت فيه الذل

الأداء :

ويؤديه المنشد المنفرد، ويكون في البداية حراً دون مصاحبة آلية ، ويتكرر الغناء تبادلياً بين المنشد المنفرد والمجموعة على إيقاع متمهل على ضرب يقترب من ضرب المصمودي الكبير، ويسمى في الاصطلاح المحلي (إيقاع دمياطي)، ويستمر الأداء في نفس الجملة اللحنية حتى نهاية العمل، وإن كان يتخذ سرعة أكبر في إيقاع يقترب من إيقاع الزار.

– الدور الفكاهي :

وهي أدوار تدخل في عداد أدوار الضمة، ولكنها تختلف في الموضوع الذي تتناوله، وتكون ذات صبغة اجتماعية يغلب عليه طابع النقد والسخرية من رموز الاستعمار، ومن الأوضاع السلبية التي يعيشها المجتمع. ويأتي في جملة لحنية بسيطة، يكون أداؤها تبادلياً بين المغني المنفرد والمجموعة، ومثال ذلك دور«أنا مستعين»، وهو نص طويل يتناول كثيراً من النقاط. فهذا النص يحتشد بعناصر اعتقادية، من قبيل الاستعانة بالكريم الواحد الفرد الصمد، الذي يقسم أرزاق العباد دون أن ينسى أحداً منهم، وهو يتوسل بالنبي المصطفي، ويشير إلى أحد أولياء المنطقة وهو الشيخ عمر، الذي هدم ضريحه بسبب حفر القناة، ثم يتناول قضايا ذات صبغة سياسية تتناول فترة الحكم الملكي، حيث يصور النص رؤية الشعب لتلك الفترة، وخصوصاً فيما يتعلق بافتتاح القناة وما صاحبه من احتفالات ماجنة، أنفقت خلالها أموال طائلة، مع ما كانت تعانيه الخزانة من ديون، وما كان يعانيه الشعب من سغب وفقر، ويمضي النص حافلاً بمعاني السخرية والتهكم في جو من الفكاهة والمرح، وهي أداة يلجأ إليها الشعب المصري ليعلو فوق ما يكابده من ظلم وقهر في فترات انتكاساته.

وتوجد بعض الأدوار الفكاهية التي قد تتخذ من الطقطوقة شكلاً لها، لكن موضوعاتها ذات صبغة اجتماعية تغلب عليها روح السخرية والفكاهة، ومن ذلك طقطوقة«غني يا غالي»، التي تضم على الأرجح أكثر من نص غنائي، حيث يختلف الموضوع وكذلك اللحن، وإن كان الإطار العام للأغنية يغلب على طابعه الانسجام والتوافق.

وهذا مثال للدور، حيث تزخر الاحتفالية بهذا النوع الساخر، وهي سمة واضحة في الغناء الشعبي البورسعيدي.

«أنا استعنت[١١]»

المنشد المنفرد : أنا استعنت باسم الكريم الواحد الفرد الصمد

المجموعة : الواحد الفرد الصمد

المنشد المنفرد : واحد مهيمن ع العباد واحد ولا ينسي أحد

المجموعة : واحد ولا ينسي أحد

المنشد المنفرد: شفت الحكاية المضحكة لما الخروف نطح الجمل

المجموعة : لما الخروف نطح الجمل

الأداء :

يكون في جملة موسيقية واحدة عبارة عن إلقاء منغم ، يؤديها المنشد المنفرد، وترد عليه المجموعة، والإيقاع المصاحب يعتمد بشكل أساس

على التفعيلة العروضية للنص المؤدى، وهو نص طويل، يحتوي على قصص تتناول بعض الوقائع التاريخية بأسلوب هزلي. وهذا النمط من الغناء يقصد به تنشيط وتنويع محتوى احتفالية الضمة، وقد يصاحبه الرقص بالعصا أو السكين.

– دور السمسمية :

نوع من الغناء أرتبط بفن السمسمية، ينظم باللغة الدارجة، ويتكون من جملة لحنية واحدة غالباً، غير أنه عند الإعادة تأخذ هذه الجملة بعض التنويعات التي لا تخرج عن الطابع اللحني للجملة الأصلية. وأغلب الظن أن دور السمسمية قد خرج من رحم دور الضمة، وإن اختلف عنه بعض الشيء، فهو يؤدى بصورة جماعية، كما أنه يصاحب منذ البداية بآلات الإيقاع وآلة السمسمية، ويتخذ من الحب إطاراً لموضوعاته، ومن أمثلة هذا النوع دور السمسمية»كواني الحب»[١٢].

كواني الحب عقبال كل لايم يجرب ويعذر متيم وهايم
أنا حبيت أروح لمين والله يا وعدي
رموني عيوني لكن الأصل قلبي
رموني عيوني وسهر الليالي ماني في الحسن يسترأف بحالي
رماني زماني وهيف طبيبي ما طال البعد عنك ياحبيبي
من بعد إحسانك وكله علشانك
على إيه يلي جرحت القلب يلي
صفله الدوا والنبي يا سيدي
من بعد إحسانك على والله عليه
آه..آه..آه

الأداء :

ويبدأ الدور بمقدمة موسيقية للفرقة المصاحبة تمثل الجملة الأولى من الدور، وتعتبر تمهيداً للغناء الذي يأتي جماعياً في جنس النهاوند على درجة الجهاركاه، وتتكرر الجملة الأولى مرة أخرى، وتليها الجملة الثانية في جنس نهاوند الجهاركاه، ويأتي الجزء الأخير والذي يمثل القفلة في نفس التكوين النغمي، ويلاحظ أنه يتشابه إلى حد كبير مع جزء من الآهات الموجودة في الموشح التراثي القديم«وجهك مشرق».

المصادر الفنية لأغاني الضمة :

يمكن القول أن المصادر التي استقت منها الضمة عناصرها الفنية عديدة وثرية بل وأصيلة، وتتصل اتصالاً وثيقاً بمنابع الثقافة الفنية الموسيقية المصرية والعربية ويمكن إجمالها في ست عناصر، وذلك على النحو التالي :

١- الموسيقا المصرية التقليدية :

ويشمل الإنتاج الفني في القاهرة إبان عصر النهضة الموسيقية أوائل القرن التاسع عشر وما تلاه، تلك النهضة التي قامت على أكتاف فنانين أمثال محمد عبد الرحيم الشهير بالمسلوب، ومحمد عثمان، وعبده الحامولي، فقد أرسى هؤلاء أشكالاً غنائية جديدة تناولوها بالتحسين والتطوير، منها قوالب الموشح والدور والطقطوقة، ويتضح هذا جلياً في الكثير من أدوار الضمة التي تمُتُّ بصلة إلى الإنتاج الفني لهذه الفترة الزمنية، كما يبرز في هذا المجال الدور التي اضطلعت به مدرسة الصهبجية (منتصف القرن الثامن عشر تقريبا)، والتي ركزت جل اهتمامها على الموشحات. ويمكن في هذا المجال أن نُعمِل فكرة«هانز نومان Naumann»عن التراث الثقافي النازل، والذي تحدث فيها عن المواد الثقافية التي نشأت أصلاً في»الراق الأعلى» من المجتمع، ثم انتقلت منه أو تبناها «الراق الأدنى»، فما أنتج في مجتمع القاهرة من أدوار وموشحات لتستهلكه الطبقة الأرستقراطية في ذاك الوقت، قد نزل إلى المستويات الشعبية، بل إن تبني هذه الطبقة لهذا الفن قد استمر حين انحسر تبني الطبقة الراقية له، ولا يعني هذا التبني افتقار الجماعة الشعبية القدرة على التعبير عن نفسها، ولكن يعني طموحها وقدرتها على تبني عناصر جديدة لتنصهر مع عناصر تقليدية موجودة بالفعل لديها. وهذا يقودنا إلى النظر في آليات التلقي لدى الجماعة الشعبية والمعايير التي تنطلق منها هذه الآليات لتجعل هذا الإبداع منسجماً مع الثقافة الأم التي ينتمي إليها.

ولعل خير مثال للتدليل على ما سبق هو وجود بعض الموشحات التي كانت تؤدى لدى مدرسة الصهبجية واستمرت في احتفالية الضمة حتى الآن مثل دور الضمة«هجرني حبيبي»، وهو من الموشحات المعروفة آنذاك، كذلك دور الضمة«أهوى قمر»[١٣]، وهو كذلك من الموشحات المعروفة.

٢- أدوار الدراويش والمتصوفة :

وهي أدوار ذات صبغة دينية صوفية كانت تؤدى في حلقات الذكر والطرق الصوفية، وانتقلت إلى دائرة الضمة، وهو ما يمكن أن نعتبره تغيراً في وظيفة العنصر الثقافي تبعاً لانتقاله إلى سياق جديد، فعلى حين كانت تلك الأدوار ذات طبيعة ووظيفة دينية تماماً، حازت وظيفة دنيوية يرجى منها أساساً السمر في احتفالية الضمة.

ويشير بعض الرواة إلى أن بعض أدوار الضمة قد انتقلت إليها من حلقات الذكر أو ما يطلقون عليه«المحيه»، بل ويشير هؤلاء إلى أن كثيراً من مرتادي الضمة كانوا كذلك من مرتادي حلقات الذكر، وأن انتقال هؤلاء إلى الضمة ساهم في انتقال بعض النصوص ذات الصبغة الدينية إلى احتفالية الضمة، وربما كان الشكل التي اتخذته الضمة كذلك مأخوذاً عن شكل حلقات الذكر«المحية»، والتي عرفتها بور سعيد إبان

نشأتها، بل يمكن أن ينسحب هذا الكلام كذلك على الزي الذي كان يرتديه الصحبجية؛ أي الجلباب الأبيض والعمامة البيضاء والخضراء. كما أنه من اللافت كذلك عدم وجود آلات موسيقية مصاحبة للضمة قديماً باستثناء الآلات الإيقاعية، وهو ما ينسجم مع شكل الأداء الغنائي الديني، حيث تشارك الدفوف فقط في مصاحبة الإنشاد، دون الاستعانة بآلات أخرى، وكذلك اقتصار احتفالية الضمة على الرجال دون مشاركة النساء، وهو ما يشي بتأثرها بشكل الإنشاد الديني الصوفي، الذي يقتصر كذلك على الرجال.

وجدير بالذكر أن من تقاليد الأداء في الضمة – قديماً– أن يكون دور البداية هو دور«عليك توكلي»وبدايته كالتالي : عليك توكلي يا مولى الموالي وأنت وسيلتي في كل حالي

وهو نص صوفي كما يبدو اقتطع من قصيدة طويلة في ٣٦ بيتاً تنسب للأمير بهاء الدين الجيوشي[١٤]، وهذا النص الديني اقتطع منه أو أضيف إليه أو عُدلَ ليأخذ شكل وروح«دور الضمة»، ومن المهم كذلك الإشارة أيضاً إلى أن أغنية«جواب الضمة»، التي كانت تسبق هذا الدور ذات صبغة دينية واضحة، ونصها كالتالي :

يا آل طه عليكم حملتي حسبت إني ضعيف على الأجواد محمول
فإن جئت بامتثال نحو حيكم أرجو الشفاعة فقلتم أنت محمول

وهذا النص كانت تؤديه«طائفة المنشدين الذين يطوفون بالقرى والمدن المصرية، وحيث تقام موالد الأولياء، وفي أيام المواسم والأعياد، وهم يتغنون بالأشعار والأزجال في أصوات جياشة عميقة النغم، وألحان صداحة مفعمة بالألم، لا يعتمدون في ذلك على لحن مصنوع، ولا يسيرون على طريقة مرسومة»[١٥].

ولعل هذا الكلام عن طريقة إنشاد هذه الفئة من المنشدين الهائمين ينسجم – إلى حد ما– مع الطريقة التي يؤدى بها الجواب في احتفالية الضمة؛ إذ غالباً ما يكون الغناء دون مصاحبة إيقاعية، كما أن جُل الجوابات لا تخرج موضوعاتها عن مدح النبي صلى الله عليه وسلم وآل البيت. وثمة نماذج أخرى عديدة اتخذت من مدح النبي وآل البيت موضوعاً لها، أو اتخذت تلك الموضوعات مستهلاً لها، ومن هذه الأدوار على سبيل المثال«بشراك يا زائر الحسنين»، و«متى يا كرام»، و«بالله يا صبح لا تزورني»، و«إني أعوذ برب الناس والفلق». ويؤكد الرواة أن هذا الدور الأخير كان دوراً أصيلاً من أدوار«المحية»، ولكنه انتقل إلى احتفالية الضمة، وصار من أدوارها [١٦].

٣- أغاني طائفة العوالم :

تطلق كلمة«عالمة»من الناحية اللغوية على امرأة متصفة بالعلم، ولكنها كانت تطلق على الفتيات المغنيات، وقد أطلق المستشرقون كلمة«عالمة»على جميع الراقصات دون تمييز أو استثناء، وهو إطلاق يفتقر إلى الصواب، وقد كانت العوالم يقمن بدور مهم للسيدات في حفلات الحريم، حيث يشاركن في حفلات العرس داخل المنازل مستخدمات في ذلك آلتي الدربكة والطار، كما كانت بعض العوالم يجدن العزف على الآلات الموسيقية أيضاً. ويعتبر العصر الذهبي للعوالم ما بين عامي ١٩٠٠– ١٩٢٥م، وقد كانت فرقة حسب الله – المتوفى ١٩٣٠م – تؤدي ضمن فقراتها دور«جمالك يا فريد عصرك»وهو من الأدوار المعروفة في احتفالية الضمة، كذلك أورد إدوارد وليم لين، هذا النص مشيراً إلى أنه لطائفة العوالم[١٧]، وهو كالتالي :

ما كل من نامت عيونه يحسب العاشق ينام
والله أنا مغرم صبابة لم على العاشق ملام
يا شيخ العرب يا سيد تجمعني ع الخل الليلة
وان جاني حبيب قلبي لعمل لكشمير ضليلة

وهذا الجزء الذي تحته خط يستخدم في جواب الضمة، على النحو التالي :

والصلاة ع النبي يا جمع صلي والله صلاة النبي مكسبي
يا رب حجة ونزور النبي والله نزوره ونشاهد نوره
عم يا شيخ العرب يا سيد والله تجمعني على محبوبي
والله لو جاني محبوبي الليلة والله لأعمله ع الصره جنينه
والله لأقوله سلامات م الغيبة قولو يا دايم الله يا دايم

وهكذا نرى كثيراً من النصوص التي تنسب إلى طائفة العوالم ضمن احتفالية الضمة.

٤- التراث الغنائي للمنطقة المجاورة :

ويقصد به النشاط الموسيقي الفني الذي كان قائماً ومتداولاً في المناطق القريبة والمتاخمة لمنطقة بورسعيد آنذاك، أو الفنون التي انتقلت مع الذين قدموا من تلك المناطق للعمل واستقروا في بورسعيد. ويشير معظم الرواة إلى أن الضمة البورسعيدية ذات جذور دمياطية، وأن لها أصولاً في مدينة دمياط، بل ويدللون على ذلك بوجود بعض الأدوار التي يطلقون عليها أدوار الدقة الدمياطي[١٨]، مثل دور« يا حلو القوام»، ودور«على روحي أنا الجاني»، و دور«نوح الحمام والقمري»، كذلك يشير الرواة إلى بعض الجوابات – جواب الضمة – على أنها ذات أصول دمياطية، ومنها «أول كلامي مما امدح الهادي».

وتحتوي نصوص بعض الأدوار إشارات صريحة تبين الحنين إلى دمياط، وإلى بعض مشاهير الأولياء بها، وهو الشيخ أبو المعاطي، كما يتضح في هذا النص :

يابو المعاطي أنا دخيلك
وفي كل مولد أنا باجي لك
إلا السنة دي مانيش فاضي لك

٥- أغاني العمل في البيئة البورسعيدية :

وثمة مصدر آخر مهم استقت منه احتفالية الضمة بعض محتواها، وهو الأغاني المصاحبة للعمل، سواء في البحر أو في الميناء، مثل أعمال البمبوطية وأعمال الصيد، وما كان يصاحبها من غناء يعرف بـ«الحدو». يضاف إلى ذلك أغان شعبية مصرية من مناطق مختلفة زراعية وصحراوية وحضرية انصهرت جميعها في بوتقة واحدة، وضمت جُل العناصر الثقافية التي حملها النازحون إلى تلك المنطقة إبان حفر القناة .

ويتضح ذلك في نص دور الضمة«أنا مستعين»، وهو نص طويل، يختلف في بنائه الموسيقي عن سائر أدوار الضمة، حيث يتخذ في أدائه شكل الإلقاء المنغم«الريستاتيف»، ويقوم المؤدي المنفرد بأداء البيت الشعري كاملاً، ثم تقوم مجموعة المرددين بتكرار الشطر الثاني فقط من نفس البيت هكذا :

المؤدي : أنا استعنت باسم الكريم الواحد الفرد الصمد
المرددين : الواحد الفرد الصمد
المؤدي : مقسم أرزاق العباد واحد ولا ينسي أحد
المرددين : واحد ولا ينسي أحد

ويستمر الأداء على هذا النحو حتى نهاية النص. ومن ذلك أيضاً هذا النص الذي يقدم في شكل«جواب الضمة»، ثم يتبادل الحوار فيه بين المغني المنفرد والمجموعة على النحو التالي :

المؤدي : يا حالي
المرددين : بس أنا مريت
المؤدي : ع الدقة
المرددين : والفول أبو زيت
المؤدي : على فين يا رب حترمينا
المرددين : والإنجليز طمعانه فينا
المؤدي : والكل بيشتموا ليه فينا
المرددين : وع الدقة والفول أبو زيت
المؤدي : ما تساعدونا يا رجال
واحنا بنحفر القنال
ع اللي جرالي
المرددين : بس إن مريت
المؤدي : ع الدقة
المرددين : والفول أبو زيت
المؤدي : على فين يا وابور حتودينا
من البكا دبلت عنينا
ولا صلدي ولا نكله معانا م اللي جرالي
المرددين : بس إن مريت

ويتخذ المؤدون هذا النوع الخفيف من الغناء باعثاً على البهجة، لما يشتمل عليه من المفارقات المشحونة بطابع الفكاهة والسخرية، وذلك إلى جانب أدوار الضمة الأساسية التي يغلب عليها الشجن والرصانة.

٦- العناصر الثقافية الخارجية الوافدة:

وقد ساهمت العناصر هذه في تشكيل المحتوى الفني لاحتفالية الضمة، وهي نصوص لأغان من ثقافات أخرى، ربما كانت لدى أناس من بلدان أخرى قدموا للعمل في بور سعيد إبان حفر القناة، أو قدموا واستقروا تبعاً لحركة التجارة في البحر والقناة، أو كنتيجة لاحتكاك أهل بور سعيد بأناس وبحارة من تلك البلاد، وتتضح في هذه المصادر مؤثرات شامية مثل هذا الجزء في طقطوقة« آه يا للي»:

يا رايحين لحلب حبي معاكم راح
يا محملين العنب تحت العنب تفاح
يامين يجيب لي حبيبي ع الفراش يرتاح
ياكل من التين ويتمرغ على الرمان يا للي

ويوجد هذا النص في تراث أهل الشام ويدخل في عداد أغانيهم الشعبية فيما يعرف باسم«الروزنا»، والتي تتعدد الآراء بخصوص أصلها ونشأتها، ومن هذه الآراء أن«الروزنا»اسمُ لباخرة تجارية إيطالية غرقت وهي في طريقها إلى بيروت وعندها غني الناس :

ع الروزنا ع الروزنا كل البلا فيها
شو عملت لنا السنة الله يجازيها[١٩]

وقد غنت المطربة اللبنانية الشهيرة«فيروز»هذه الأغنية، وأوردتها ضمن مجموعة الأغاني الشعبية اللبنانية وذلك على النحو التالي :

ع الروزنا ع الروزنا كل الهنا فيها
شو عملت الروزنا الله يجازيها
يا الرايحين لحلب حبي معاكن راح

يا محملين العنب تحت العنب تفاح
كل حبيبه معه وانا حبيبي راح
يا رب نسمة هوا بيجي الحلو فيها.

ويشير بعض الرواة إلى وجود مؤثرات تركية في أغاني الضمة، ويستندون في ذلك إلى بعض النصوص التي ترد ضمن محتوي حتفالية الضمة، ومن هذه النصوص:

جسر الحديد ممدود من هون لاسطنبول
يا سلمي سلمي وعلى الله تسلمي

ونص آخر :

يا بنت المعاون خلخالك لو
يا حلوه المعاون لو
وحياة رب العزة لأدبحلك فرخه ووزه
وأهز لوصالك هزه ونام سوا
يا بنت المعاون خلخالك لو[٢٠]

كذلك يشير البعض إلى وجود مؤثرات حجازية أو جداوية، وهو ما يتضح في بعض الأدوار التي تتخذ تسمية«الأدوار الجداوية»، ومن أمثلة ذلك دور السمسية«ياليدان»، ونصه كالتالي :

يا ليدانا يا ليدانا يا ليدانا حنت قلوب العاشقين
يا ليدانا يا ليدانا يا ليدانا الله يعين الصابرين
الأسمر سلب عقلي وروحي الأبيض زودني جنان
ما تحن يا جلبه عليه شوف لم على العاشج[٢١] ملام
والعين تبكي دنانا يا ليدانا كتر البكا مش راح يفيد
والصبر مفتاح الفرايج ياليدانا الله يعين الصابرين
أنت الذي عزمتني وعلى فراشك خنتني
وياريته جلبي دلني انك على جتلي نويت

كما يشير البعض إلى وجود مؤثرات أندلسية في أغاني الضمة، ويدللون على ذلك بوجود أسماء ونصوص لبعض الموشحات في محتوي الضمة.

وهكذا تظل احتفالية الضمة بما تحتويه من أشكال غنائية وما يصاحبها من أداء حركي ودرامي، ليس في مدينة بور سعيد وحدها، بل في كل مدن القناة شاهد إثبات حي على ما أنتجته القريحة الشعبية المصرية من إبداع إنساني خلاق، خلع على الحياة بهجتها، وروَّض الحزن فيها، وأنبت الشجن وسقاه بنغم سرمدي متجدد، أضفى على الحياة جمالاً جعلها جديرة أن تعاش مع ما يكتنفها من متاعب وآلام.

الهوامش

١. رشدى صالح"المأثورات الشعبية والعالم المعاصر"م عالم الفكر المجلد الثالث العدد الأول الكويت ١٩٧٢ ص٦٧.
٢. [١] – مجمع اللغة العربية"المعجم الوسيط"، ج١، القاهرة، مطبعة مصر،١٩٦٠ ص٥٤٦. – محمد خضير:"مجلة الثقافة،مديرية الثقافة"، بور سعيد ع١، أكتوبر١٩٩١ ص٦.
٣. [١]– تريزو الكساندو"الموسيقى الشعبية في مصر"مجموعة اثنولوجية"جمعت بمعاونة أميل عازر وهبة، القاهرة، الناشر تسجيلات بريزم ١٩٩٠ ص ٢٩،٣٠.
٤. [١] ناهد أحمد حافظ :"الغناء في القرن التاسع عشر» سلسلة كتابك ١٧٤، القاهرة، دار المعارف ١٩٨٤ ص٢٦،ص٢٨.
٥. [٢] فكري بطرس:"أعلام الموسيقى والغناء العربي١٨٦٧ – ١٩٦٧"، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٦،ص١٠.
٦. فكرى بطرس، المرجع السابق، ص٢٨.
٧. المحُية"اصطلاح يطلق على الحضرة الصوفية في بور سعيد، ورد في مقابلات بعض الرواة، وبالبحث اللغوي،وجد أن المعنى يدور حول :– الماحى (النبى صلى الله عليه وسلم يمحو الله به الكفر)، والمحوة (المطرة تمحو الجدب)، ويمحيه ويمحاه (أذهب أثره)، وقد كان أهل الخير يعقدون الحضرة أو المحيا بغرض تلاوة الأذكار، وإنشاد المدائح النبوية، وتوزيع النفحات من طعام وشراب على الفقراء والمساكين ممن يواظبون على حضور هذه الحضرات. انظر : الفيروز ابادي"القاموس المحيط"الجزء الرابع ، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٨٠، ص ٣٨١.
٨. يشير بعض الرواة إلى أن الضمة كانت تعقد في بور سعيد رغم النكسة،حيث كانت هناك ضمة في مقهى الغيطاني بشارع أسوان وأخرى في مقهى الشيشة بشارع نبيل حلمي، وكذلك في مقهى الاتحاد الاشتراكي بشارع الأمين.
٩. [١] هذه المعلومات أجمع عليها كل الرواة.
١٠. [١] (آيش) بمعنى (ماذا).
١١. [١] تقال أحياناً (مستعين) ،، و(مستعان).
١٢. [١] انظر النص والتحليل الموسيقي في"الدراسة الموسيقية".
١٣. [١] تنطق فى منطقة البحث (قمر) وليست (قمرا).
٤١. – مناهل الصفا في مديح المصطفى"و"السعادة الأبدية»ص٨٧،٨٥
١٥. [١] محمد فهمي عبد الطيف"ألوان من الفن الشعبي"المكتبة الثقافية ٣٧٩، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٤ ص٤١ –٤٢
١٦. [٢] الرواة أحمد مجاهد ومحمد الشناوي، بطر رقم (٥)، (٢١).
١٧. [١] إدوارد وليم لين"المصريون المحدثون عاداتهم وشمائلهم فى القرن التاسع عشر"ت عدلى طاهر نور مطبعة الرسالة القاهرة ١٩٥٠ ص٢٧٨،٢٧٧.
١٨. [١] يشير بعض الرواة إلى تسمية بعض أدوار الضمة بالدقة الدمياطي تميزاً لها عن أدوار أخرى،ويرجع هذا التميز إلى أن هذه الأدوار تؤدى على إيقاع يشبه ضرب المصمودى الكبير ويطلقون عليه"الدقة الدمياطي".
١٩. [١] حسيب شحادة"العتابا وأخواتها"مذكرات غير مطبوعة قسم الدراسات العربية،جامعة هلسنكي ١٩٩٩.
٢٠. [١] عن رواية حسن رجب،وحسن العشري، الجامع سميح شعلان بور سعيد في ١٣ /١٢/ ١٩٨٨.
٢١. [٢] العاشج) المقصود (العاشق) ويلاحظ قلب القاف إلى جيم في بقية النص من قبيل (جلبي) بمعنى(قلبي)وهكذا.

إلى ما يصاحب ذلك من أداء حركى يشمل الرقص واللعب بالعصا والسكاكين ، ويتصل هذا الأداء الحركى اتصالاً وثيقاً بحركات العمل فى البحر ، حيث يعمل جل المشاركين فى الضمة ، وإن كان بعضهم يندرج فى فئات ومهن أخرى مختلفة ، وتشير الدراسة إلى أن الاحتفالية اتخذت أسماء متعددة ، وفقا للتنوع الجغرافى للمعمور المصرى ،كذلك عرضت الدراسة للضمة البورسعيدية عبر مشوارها ،حيث تحولت من مجرد سامر يتسلى به جماعة من الغرباء ، إلى بوتقة انصهرت فيها ثقافات متعددة لتتحول إلى فن يعبر عن هؤلاء الذين اتخذوا من بورسعيد وطنا جديدا لهم يشاركهم المناسبات الاجتماعية على اختلاف أنواعها ،كذلك تعرض الدراسة للمتغيرات التى طرأت على الاحتفالية نتيجة الظروف السياسية والحروب التى شهدها المنطقة ،وكذلك لأعلامها فى مراحل زمنية متعاقبة ،وكيفية الإعداد لحفل ضمة ، وشكلها قديما وما لحقه من تغيرات، حيث تعرض الدراسة لوصف الاحتفالية وترتيب فقراتها الموسيقية والغنائية، وما تحتويه من فقرات فنية حركية ودرامية ، وكذلك تعرض الدراسة للآلات الموسيقية والأدوات المصاحبة لاحتفالية الضمة،حيث كانت فى مراحلها الأولى تُصاحب بالآلات الإيقاعية فقط ، ثم دخلت عليها الآت السمسمية والناى ، وتعرض الدراسة تفصيلا للقوالب الغنائية التى تقدم فى احتفالية الضمة احتوت احتفالية الضمة سواء فى شكلها القديم ، أو شكلها الراهن على أشكال غنائية متعددة اتخذت أسماء مختلفة ، أطلقت من قبل أهل المنطقة ، أو من خلال التصنيف الذى اعتمد على الشكل الموسيقى ، وهذه القوالب هى :

١ – جواب الضمة . ٢ – دور الضمة .٣ – الطقطوقة .٤ – الموال .

٥ – الموشح .٦ – القصيدة .٧ – الدور الفكاهى . ٨– دور السمسمية .

وقد أورت الدراسة نماذج للقوالب الغنائية التى تختص بها احتفالية الضمة بالتدوين والتحليل الموسيقى ، ونصوصها الشعرية ، وطريقة أدائها .

هذا إضافة إلى قائمة بالمصادر والمراجع التى اعتمدت عليها الدراسة .

الملخص

تعرض هذه الدراسة لواحدة من احتفاليات السمر المهمة فى الثقافة المصرية، وهى احتفالية الضمة فى مدينة بورسعيد ، حيث تتناول المعنى الإصطلاحى واللغوى للضمة وتاريخ نشأتها،وتطورها من سامر يتسلى فيه الغرباء ممن شاركو فى حفر قناة السويس ،إلى أن اصبحت ظاهرة فنية وبوتقة انصهرت فيها فنون متعددة قولية وموسيقية وحركية ودرامية،

و " الضمة " مصطلح يطلق على شكل الاحتفالية ، ولا يعنى نوعا أو شكلا من أنواع وأشكال الغناء ، وإنما تتضمن الاحتفالية أشكالاً غنائية متعددة منها « الجواب – الدور– الموال والدور الفكاهى – والقصيدة والطقطوقة» ، بالإضافة

المصادر والمراجع

أولا المصادر :

- مادة ميدانية جمعها الباحث من الإخباريين والرواة في مدينة بورسعيد.
- مادة ميدانية في مركز دراسات الفنون الشعبية — وزارة الثقافة — القاهرة.

ثانيا المراجع :

إدوارد وليم لين"المصريون المحدثون عاداتهم وشمائلهم في القرن التاسع عشر"ت عدلي طاهر نور مطبعة الرسالة القاهرة ١٩٥٠ .

الفيروزابادي"القاموس المحيط"الجزء الرابع ، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٨٠.

– تريو الكساندو"الموسيقا الشعبية في مصر"مجموعة اثنولوجية"جمعت بمعاونة أميل عازر وهبة، القاهرة، الناشر تسجيلات بريزم ١٩٩٠.

حسيب شحادة"العتابا وأخواتها"مذكرات غير مطبوعة قسم الدراسات العربية،جامعة هلسنكي ١٩٩٩.

رشدي صالح"المأثورات الشعبية والعالم المعاصر"م عالم الفكر المجلد الثالث العدد الأول الكويت ١٩٧٢.

[٢] فكري بطرس:"أعلام الموسيقا والغناء العربي١٨٦٧ — ١٩٦٧"، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٦.

[١] – مجمع اللغة العربية"المعجم الوسيط"، ج١، القاهرة، مطبعة مصر،١٩٦٠.

[٢] – محمد خضير:"مجلة الثقافة،مديرية الثقافة"، بور سعيد ع١، أكتوبر١٩٩١.

[١١] محمد فهمي عبد الطيف"ألوان من الفن الشعبي"المكتبة الثقافية ٣٧٩، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٤.

– مناهل الصفا في مديح المصطفي"و"السعادة الأبدية».د.ت.

[١٠] ناهد أحمد حافظ :"الغناء في القرن التاسع عشر" سلسلة كتابك ١٧٤، القاهرة، دار المعارف ١٩٨٤..

الأغنية النوبية في جنوب مصر

عادل موسى *

النوبة تعنى باللغة الهيروغليفية أرض الذهب، لكثرة مناجم الذهب التي عرفت فيها في العصور القديمة، وتقع النوبة على ضفتي نهر النيل جنوباً من مصر، ابتداء من مدينة أسوان حتى أعالي النيل، أو قد تمتد إلى منابعه حسب تعريف العصور القديمة، حيث عجز المصريون القدامى عن تحديد بقعة معينة كحدود جانبية لها في ذلك الزمن المبكر. أما السكان فينقسمون إلى قسمين (فاديجا – ماتوكي) أو كنزي، وكل منهما لديه لغة خاصة تربطها بالقسم الآخر بعض الكلمات البسيطة، ويتشابهون في معظم العادات والتقاليد.

تميزت الحضارة النوبية بعدة سمات أثرت فيها وشكّلتها لتصبح موروثاً حضارياً هاماً أفرزته هذه البيئة الغنية بخيراتها، إلا أنها تعرضت للغرق بعد بناء خزان أسوان ثم السد العالي، الذي أحدث تغيراً في طبيعة المناخ، فهجر سكانها إلى مناطق جديدة مختلفة الشكل، وبعيدة عن البيئة الأصلية التي اعتادوا عليها، مما أحدث تغييراً في الطبيعة المناخية، حيث ترك النوبيون أماكنهم المستقرة إلى أماكن أخرى صحراوية، وهو ما تسبب بتغيير في موسيقاهم، التي كانت متواصلة مع استقرارهم، وذلك لتغير البيئة، حيث أن البيئة النوبية بطبيعتها الخلابة الجميلة شكلت عاملاً هاماً في خلق الإبداع والموهبة الفنية وفنون الغناء والشعر. ومن هذه الطبيعة استقى النوبي كلمات أغانية، وكذلك الموسيقى التي تعد من الألحان الفريدة ذات الطابع المتميز لاعتمادها على السلم الخماسي.

اللغة النوبية:

تعتبر اللغة النوبية أول مكونات الأغنية. وهي إحدى اللغات الحامية التي يعتقد أنها لم تكتب إلا ابتداء من العصر المسيحي، إذ وصلتنا مخطوطات تنتمي إلى هذا العصر مكتوبة بالأحرف اللاتينية محفوظة في العديد من المتاحف، مثل المتحف البريطاني في لندن، ومتحف برلين بألمانيا والمتحف القبطي بالقاهرة. وعرفت النوبة بفئتين ثقافيتين، فاديجا – ماتوكي، إذ تتحدث كل فئة لغة مختلفة عن الأخرى، فالفاديجات يتحدثون لغة تسمى (نوبين)، أما الماتوكيه فيتحدثون لغة (أوشكر)، ويهتم النوبيون بلغتهم للغاية، ويتحدثونها حتى الآن على الرغم من تغلغل قبائل عرب العليقات في وسطهم. وعلى الرغم من أن معرفة القراءة والكتابة كان أمراً شائعاً في الإمبراطورية المرَويَّة كما يقول ميليت (Millet)، إلا أنه بانهيار الإمبراطورية المروية (١٣٥٠م) لا يعلم أحد كيف ومتى حلّت اللغة النوبية القديمة محل المروية، إذ تصل الفجوة الزمنية بين آخر الوثائق المكتوبة بالمروية، وأقدم تلك المكتوبة بالنوبية القديمة إلى قرابة أربعمائة عام. وتذهب بعض المصادر إلى أن النوبية تمثل نمطين لغويين، النوبي المحسي، والكنزي الدنقلاوي، إلا أننا لم نجد سنداً تاريخياً أو دراسة علمية تؤيد ذلك، وما هو ثابت الآن أن هذين النمطين يمثلان لهجتين للغة واحدة تندرج ضمن المجموعة اللغة النيلية الصحراوية التي تنتمي إلى العائلات اللغوية الأربع للغات الإفريقية. وتقتضينا الأمانة العلمية أن نقرر هنا أن اللغويين يعتبرون متكلمي النمطين السابقين، يفهمون بعضهم، فاعتُبرا لهجتان للغة واحدة، وإذا لم يفهم كل منهما الآخر، فيؤخذ النمطان في هذه على أنهما ينتميان إلى لغتين مختلفتين.

أما أشهر الإيقاعات في منطقة النوبة فهي:

١. الكوم باك.

* أخصائي توثيق التراث النوبي – مكتبة الإسكندرية

٢. النجريشاد.
٣. الشكا.
٤. الكومبانكش.
٥. الفندي جالينكو.

وتؤدى هذه الإيقاعات على مجموعة من الأغاني والرقصات الكثيرة، بمعنى أنه يمكن أن يستمر الرقص والغناء في تنوع دون تغيير الإيقاع، خصوصاً إيقاع الكوم باك، وهو الإيقاع الرئيسي للرقص عند النوبيين. أما إيقاع النجرشاد فهو خاص برقصة الكف، حيث يشكل الرجال نصف دائرة وتشكل النساء نصف الدائرة الأخرى، ويقف المغنون في المنتصف بين الفريقين ويبدأ الرجال في التصفيق بأيديهم في إيقاع منتظم مع إيقاع (النجرشاد)، ويتبادلون الدَّبّ على الأرض بالأقدام مع التصفيق بالأيدي في لحن متناغم، وتنزل النساء إلى منتصف الحلقة في ثنائيات، ويتمايلن بإيماءات واهتزازات خفيفة، حتى إذا بلغن المغنين في المنتصف تراجعن إلى الخلف دون استدارة، فإذا استدرن فإن ذلك يعني انسحابهن من الحلقة، فتنزل ثنائية أخرى.

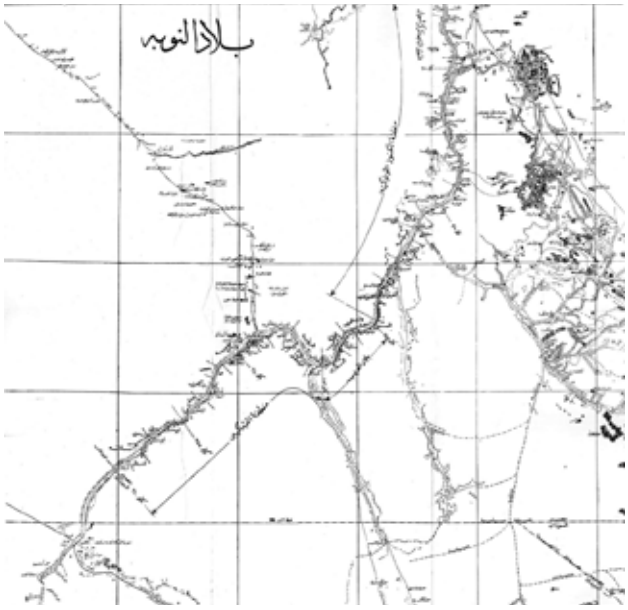
ويصاحب هذه الرقصة عدة أغانٍ أشهرها أغنية (بجبجانه):

سكالج ويرا يا سلام بجبجانه (ما أجمل هذه البغبغانه)
بجبانو دهيبوا (هذه البغبغانة الذهبية)
ابا نايجي الجي يا سلام (من تشبه يا ترى)
دسي براما أيلم أودري ويموني (أيتها السمراء في لون وهشاشة زهرة السنط)
حبنوج اودري ويموني (إن العلة التي أصابتني بحبك لا يرجى منها شفاء)

وهناك أيضاً أغنية: لا الله إلا الله غالي يا محمد يا رسول الله.

اج نيرموني ويويو .. مناميلو ج كنا اج نيرموني ووب يويو
(لقد جافاني النوم يا أمي بسبب مناميه ويرمز بها إلى الفتاة التي يحبها)

وهذه أغنية من أشهر أغاني الكف، وقد انتشرت بعد الفتح الإسلامي



حيث اصطبغت الأغاني بلمسة دينية واضحة، لدرجة أن معظم أغاني النساء عند العمل في طحن الغلال بالرحى، أو جمع المحصول، وكذلك معظم أغاني الموال، كانت تنحصر في التغني بالشهادتين والتوحيد والصلاة على رسول الله (صلى الله عليه وسلم).

أما الإيقاع الثالث فهو (الشكا) وهو قريب من إيقاع (الكوم باك)، إلا أن به كسرة، ويمكن أن يطلق عليه الإيقاع الأعرج كما في بعض الإيقاعات الشرقية، وهو إيقاع محدود الاستخدام، ونادراً ما تصاغ عليه ألحان نوبية.

الإيقاع الرابع هو (الكومبانكش): وهو لأغاني السمر المتعارف عليها بجلسات السمر وأغاني الموال البطيئة.

الإيقاع الخامس هو (الفندي جالينكو): وهو إيقاع خاص لرقصتين شهيرتين في النوبة هما (بلاجه– الدلوعة) و (فري– الرفرفة).

وتتشابه هذه الرقصات في خطواتها وتشكيلاتها، حيث تنزل الفتيات فرادى إلى الحلقة في حوار راقص، وكلما انسحب الثنائي حل مكانهما ثنائي آخر.

(أغنية بلاجه)

الأدوات الموسيقية المستخدمة :

١. جلدية : هي التي تصدر منها الأصوات عن طريق اهتزاز الجلد مثل (التار–الدف).
٢. وترية : ويصدر منها الصوت عن طريق اهتزاز الوتر مثل (الطنبور).
٣. معدنية : وهي آلات مصنوعة من الصفيح والألمونيوم.

ثم بعد ذلك في مرحلة متقدمة دخلت آلات موسيقية أخرى حديثة مثلك: الأورج والساكس، وترافقت مع ظهور أنواع أخرى من الموسيقى

تعتمد أيضاً على السلم الخماسي أو قريبة منه كالجاز، والسلم الخماسي بالطبع له الفضل في الحفاظ على الطابع الإفريقي بالرغم من كل هذه التغييرات التي حدثت.

وللأغنية النوبية عدة أنواع وتصنيفات، نستطيع من خلالها أن نتبين تنوعها وثراءها الفني، وهي كالتالي:

١. الأغاني الفردية: وتؤدى عن طريق فرد واحد.
٢. الأغاني الجماعية: وتؤدى عن طريق مجموعة من الفنانين.
٣. الأغاني الملحمية: وهي الأغاني التي تسرد قصة أو حادثة ما.
٤. أغاني الكلكية: وهي أغاني فناني شمال النوبة (منطقة حلفا والنوبة السفلى).
٥. الأغاني الوطنية.
٦. أغاني الحصاد: وهي التي تؤدى أثناء الحصاد وجني البلح وغيرها.
٧. أغاني العديد: وتؤديها النسوة عند موت أحد من الناس، وفيها تستعرض أعمال المتوفى ومناقبه.
٨. (أغاني التخضيب) أو الحناء وتؤدى للعروسين، وتحكي عن شخصيتهما وأعمالهما الجليلة ومستقبلهما الزاهر.
٩. أغاني الزفاف: وتُقسم إلى ثلاثة أنواع: بداية – وسط – نهاية

البداية: تكون فيها الأغاني أقرب إلى المديح الديني.

الوسط: وهي أغانٍ متنوعة من الغزل، ذات إيقاع سريع يناسب حالة الفرح.

النهاية: أغانٍ مناسبة للتحرك بموكب العريس وهو في طريقه إلى عروسه، كأغنية «الماري مارن تود»

الماري مارينتو يا صلاة والنبي سلاماً لإبن ماري (المقصود المسيح).

وهذه أغنية انتقلت عبر ثلاثة آلاف سنة بنفس محتواها اللفظي، وبعد الفتح الإسلامي، وأضيف إليها مقطع الصلاة على النبي، وهو ما يظهر أن المجتمع النوبي لم يكن يترك تراثه الديني والعقائدي إذا ما تغير، بل يظل يستخدمه ويضيف إليه التغييرات الجديدة عليه.

١. أغاني الزار: وتؤدى في حلقات الزار اعتقاداً بأنها شافية.
٢. أغاني الأطفال: وهي التي يؤديها الأطفال في المناسبات المختلفة.
٣. أغاني التهجير: وهي التي كانت ترصد فترة تهجير النوبة وتحمل معاني لرفض ترك الوطن والرحيل.
٤. أغاني الحنين: وهي التي تغنت بالنوبة المفقودة التي ترقد تحت المياه. وحملت هذه الأغاني الكثير من كلمات الأسى والحزن والصور التعبيرية الرائعة.
٥. أغاني الغزل: وهي أغاني الحب.

- أغاني المدح: وهي كثيرة ومتنوعة، فمنها ما هو موجّه لمدح الحبيبة ومنها للوطن أو الرموز الدينية والروحانية أو الأم، أو حتى لسيدة ما، كأن يمتدح فيها مهارتها في العناية بأسرتها وبيتها. (ولم يكن يأنف النوبيون من ذلك تماماً، فقد كانت المرأة جزءاً فعالاً داخل المجتمع النوبي، ولا يستحي الرجال من إظهارها وتقديرها).

ولكي نستطيع أن نرصد بشكل أوضح مؤشر التغييرات التي حدثت في داخل الأغنية النوبية وما الذي احتفظت به كموروث ثقافي ما يزال قائم بيننا، وما الذي فقدته، يجب أن نتعرف على الخط الزمني لتاريخ الأغنية النوبية وما وصلت إليه.

تاريخ الأغنية النوبية

من المؤكد أن الأغنية ظهرت مع ظهور المجتمع النوبي نفسه، ولكن لم يثبت لنا معرفة تاريخ دقيق لظهور الأغنية في المجتمع النوبي، غير أننا نستطيع أن نعرف فترات انتشارها وانحسارها وعودتها للظهور مرة أخرى، حتى وصلنا إلى القرنين التاسع عشر والعشرين. ففي النصف الثاني من القرن التاسع عشر كانت هناك بعض المحاولات التي لا ترقى إلى المستوى الفني الحقيقي، فظهرت أغانٍ لا تحمل معنى ولا هدفاً، وبعد ذلك ظهر المداحون القادمون من الجنوب في السودان إلى النوبة فيجلسون في حلقات للذكر والمديح الصوفي، بعدها استحسن بعض النوبيين هذا الغناء وبدأوا في ترديده وإتقانه.

يُحكي أنه في تلك الفترة المتقدمة كان أحد مشايخ القرى يحب هذا النوع من الغناء – المديح– ويمتلك صوتاً جميلاً، فكانوا يطلبونه للحضور في السهرات المختلفة بالعديد من القرى، فيتنقل بينهم مستخدماً بالطبع إحدى المراكب الشراعية ليغنى لهم هذا النوع من الغناء. وفي إحدى المرات كان يستعد للنزول من المركب الشراعي الذي كان يتنقل به بين القرى، وعندما لامست قدمه مياه الشاطئ شكته سمكة معروفة بالنوبة باسم (الكوكو كوشيه)، وهي سمكة البالون التي لديها أشواك وتنتفخ عندما تشعر بالخطر، وقد أصابت هذه السمكة قدم الشيخ فآلمته بشدة، وأخذ ينشد أغنية عن هذه الحادثة، وكيف أن تلك السمكة الغبية لم تعرف ساق شيخ البلد الشهيرة التي يعرفها القاصي والداني، ثم تتجرأ على أن تفعل فعلتها المشينة، وانتشرت الأغنية. وهنا تنبه الناس إلى نوع جديد من الغناء، وهو الذي يتواصل مع ما حولك من حياة يومية، فتغنوا بأحداث وأشياء جامدة وحية.

لا تعرف صحة هذه الرواية من عدمها، ولكن المعروف انتشار هذا النوع من الغناء في القرن التاسع عشر، وبلغت الأغنية النوبية شهرة

كبيرة وأصبح لشعرائها دور هام، إذ بلغت خطورتهم إلى درجة أن بعض القبائل كانت تستعين بهم لهجاء قبيلة أخرى، وهو نمط من الغناء كان سارياً في ذلك الوقت. وخطت الأغنية النوبية خطوات بعد ذلك، فاقتربت من شكل الطقطوقة، ومن أشهر من تغنى بها الفنان (مهدي كبير) وكانت له أغانٍ حوارية مع الجمهور، حيث يغنى لهم وهم يردون عليه ويدعونه للصبر على حاله.

ومن أهم النصوص المرصودة في تلك الفترة أغنية تمثل رسالة متنقلة بين سكان القرية والعاملين في المدن، وهى (رسالة شلوية)، وشلوية سيدة نوبية صاحبة الرسالة الشهيرة التي أرسلتها إلى زوجها الذي يدعى فقير الجاز، عن طريق أحد الأصدقاء ويدعى حسب الله. ويعتبر هذا النص من أقدم النصوص الغنائية الموثقة لهذا النوع من الغناء، والتي نعيش من خلالها حالة امرأة سافر زوجها فقامت بتوديعه لفراق بلدته وبحرارة وحزن تناديه:

شلوية دوكوج أوكسيند آجناني (إن شلوية ملتزمة برعاية زراعتها)
كوسا فلكا دوكوجا أكسيند آجنان (ولم تغادر ساقيتها منذ رحيلك)
كيرا تاريمجتن جو فجير الجاسكا (انصحوا فقير الجاز بأن يعود إلينا)
كوبرى شبرا ابون أللا يموناني (لا كان كوبري شبرا طريقاً لأبيك)
مصر عتيجل ابون داريموناني (ولا كانت مصر عتيقة داراً لأبيك)
كيرا تاريمجتن جو فجير الجاسكا (انصحوا فقير الجاز أن يعود إلينا)
إركل ملوخية فاوين نورى (إن من يملك حوضاً من الملوخية في قريتنا)
إن سنيل هدمكا كفنا ووا بنكن آتيل آجى (يفوق قدر مابجمعه في عام من ذل ومهانة)
كيرا تا رمجتن جو فجير الجاسكا (انصحوا فقير الجاز ليعود إلينا)

حرفة الغناء

مع بدايات القرن العشرين بدأت حرفة الغناء تنتشر ولم يكن الفنان مفصولاً عن باقي أدوات الأغنية ففي الغالب هو مؤلفها ومؤديها وملحنها في نفس الوقت، وأصبح لكل قرية نوبية فنان أو اثنان على الأقل يفاخرون به، ونستطيع أن ننسب فضل انتشار هذه الحرفة في النوبة أو على الأقل في منطقة (الفاديجا) إلى سيدة تدعى (بجبيجه)، ثم تبعها الرجال بعد ذلك وانتشرت حرفة الغناء كمهنة يتقاضى عليها الفنان مقابلاً مادياً.

القالب الغنائي:

فى تلك الفترة – بداية القرن العشرين– ظهر نص غنائي يعتبر سيد

الفنون الشفهية وأصدقها، فهو نابع من الوجدان النوبي، وهو قالب شعري يُغنى في الأمسيات وفى الأفراح، وهى أغنية (دسي ليمونا) أو أسمر اللونا، وقد يكون هناك أكثر من « دسي ليمونا » في نفس الوقت، فكل شاعر أو مطرب أو سيدة عجوز متمكنة من لغتها تستطيع أن ترتجل ما تريد قوله داخل نفس القالب.

أحد قوالب أغنية أسمر اللونا:
ايجا كوبريدو ناسّينّم (تقولين أنك رأتيني عند الجسر)
أمدرن كتّي دسّا ينّمى (وبالأمارة كنت ترتدي جلباب أزرق)
وأسمر اللونا (يا سمراء)
آدم آدجا شابهلليه جليلا يا سمرا (إن كثيراً من الناس يتشابهون)
الظاهر أيجلاج ويرا (يبدو أن من رأيته كان شبيهاً لي)
وأسمر اللون (ياسمراء)

وبالإضافة إلى أغنية (دسي ليمونا) التي تعتبر معيناً لا ينضب يضيف إليه الشعراء بكلماتهم داخل نفس القالب، ثمة العديد من الأغاني التي تحمل نفس الوزن وتعتبر مؤلفة بشكل جماعي، ولا يعرف بالتحديد مبدعها الأصلي، وكانت تؤدى بالتار وليس لها مؤلف، بل هي نتاج العقل الجمعي للنوبة.

إضافة لما سبق هناك أغنية شهيرة لها نفس ظروف «دسي ليمونا» إلا أن لها مبدعاً معروفاً وهو الفنان مكي علي إدريس، وهى أغنية (عديله). وتعتبر أغنية عديله من الأغاني المحببة للنوبيين، وبخاصة في مناطق السكوت والمحس وحلفا، وبدرجة أقل لدى الدناقلة.

ويدرك العديد من الفنانين ممن يحيون بعض احتفاليات الأعراس النوبية، أن عليهم أداء هذه الأغنية، واثقين أنها ستلقى القبول مهما كان أداؤهم لها سيئاً أو جيداً، فهي ملح الأمسيات النوبية، ولا معنى لأي احتفالية نوبية ما لم تغن هذه الأغنية.

عديله وا والو أرين فجلى	مع السلامه ايتها الحبيبه سأذكرك غداً
بلدك فاك مقك جلى نورن مقسن جواب فاني	بعد ما تسافري تذكرينا، لو أطال الله في عمرك أرسلي الجوابات
دقد ق تيقجي كور ى نلوجى	لا تطيلي القعدة وتعالى لزيارتنا
عديله فكي اونى سبيلا	سبيل الماء الذي تمتلكوه الماشى والجاي يشرب منه
مشلا فيتانى تالجا فينا	الزير حقكم ده هو في الشمس متلج
ج أيقا نادن مقوسا دوقي	تخليني مع منو وتسافري

بعد ذلك بدأت فترة اضمحلال الأغنية النوبية مرة أخرى، وكان ذلك في فترة الثلاثينيات والأربعينيات من القرن الماضي، فدخلت عليها كلمات عربية ومعانٍ هابطة، فأصبح يتغنى بها بعض المغنين، وعادوا من القرى المختلفة لهجاء بعضهم بعضاً.

وأعتقد أن من أسباب اضمحلال الأغنية النوبية وكذلك تهميش الكلمة النوبية وظهور كلمات عربية، هي الهجرة للعمل بقصر عابدين في القاهرة، وكذلك تجنيد بعض الشباب من النوبة للمشاركة في الحرب العالمية الثانية، ونزوح بعض القبائل العربية للعيش إلى جانب النوبيين — عرب العليقات-.

استمرت فترة الاضمحلال حتى قبل التهجير في عام ١٩٦٣، واجتاحت المنطقة النوبية ظاهرة عربنة الأغاني. ولعل لظهور الفنان النوبي محمد وردي في الإذاعة السودانية في أواخر الخمسينات أثراً على ذلك، فكنا نشاهد ونسمع في الأعراس فنانين مثل (حسن غانم وسيد دونجة) يتغنون بأغاني وردي وإبراهيم عوض، وانتشرت في وقتها رقصة السامبا، ولم يكن هنالك إلا الفنان النوبي دهب خليل ممن يتغنون بالنوبية، وأصبح له سمت معين ولحن خاص به موحد، وسميت أغانية بالأغاني الذهبية نسبة إليه.

وفي مطلع الستينات عند بداية مرحلة التهجير من النوبة، ظهرت أصوات غنائية ممزوجة بالحزن والنواح والأنين، تعبر عن الأسى الذي شعر به النوبيون بسبب فقدانهم لقراهم، ولذلك كانت أغاني التهجير تنتشر بسرعة، وتدريجياً بدأت الكلمة النوبية تستعيد مكانتها في الأغنية، وظهر الفنان علي كوبان الذي استطاع أن يطور الموسيقى بشكل كبير جداً، واستخدم السلم الخماسي أيضاً الذي من خلاله ظهرت موسيقى الجاز. وبعد رحلة طويلة مع هذا اللون من الموسيقى استطاع أن يصل هذا الفنان إلى العالمية ولفت أنظار الخارج إليه، فقامت الأوبرا الفرنسية بتوجيه الدعوة له للغناء بمصاحبة الاوركسترا الفرنسي، وحضر وفد من

التلفزيون الفرنسي إلى مصر وقام بتصوير فيلم تسجيلي عن علي كوبانا بمسقط رأسه وبجوار الأهرامات وعلى النيل، وقام التلفزيون الإنجليزي بعمل مناظرة بينه وبين جيمس براون، وقال المذيع في نهاية المناظرة عبارة تعد شهادة عالمية في حق كوبانا: علي كوبانا لا يقل أهمية وقيمة عن جيمس براون. وقد قام كوبان بتأسيس فرقة في مطلع الستينات أخرجت لنا عدة أجيال فنية وألوان غنائية مختلفة، مثل فن المونولوج النوبي، الذي كان يحاكي المونولوجات المصرية. وبرزت عدة أسماء في هذا المجال أمثال الفنان موسى خضير من داخل فرقة علي كوبان،

بالإضافة إلى بعض الفنانين ممن أبدعوا في ألوان الغناء الأخرى وخاضوا تجربة الأغنية الكوميدية أو المونولوج الضاحك. إلى جانب ذلك ظهر صوت آخر أبدع في المجال الغنائي النوبي، وقام بتدريس فنونه وهو حمزة علاء الدين، الذي أقام في اليابان لتدريس الموسيقى النوبية، وكذلك ظهور الفنان عبده الميرغني الذي أسس للفرق النوبية في القاهرة، وصاغ الكلمات وغنى العديد من الأغاني الهامة، وفي أسوان وتحديداً غرب سهيل كان أسطورتها صدقي الذي ما زالت أغانيه (٣٠٠أغنية) تغنى حتى اليوم بالرغم من وفاته عام ١٩٧٠، وكانت شقيقته (كلوبي) هي مؤلفة الكثير من نصوصه الغنائية.

إن تهجير النوبة عام ١٩٦٣ هو الذي فجر الكوامن وأخرج من دواخل الفنانين إبداعات وكلمات وألحاناً كثيرة ومختلفة، ما زال الناس يتغنون بها إلى الآن، إلا أن الأغنية النوبية دخلت حالياً في مرحلة اضمحلال، سواء كان ذلك على ما يتصل بهبوط مستواها، أو ضياع هذا التراث الفني الضخم.

المصادر:

محيي الدين شريف (١٩٨٦) النوبة حكايات وذكريات. القاهرة: دار العلوم للطباعة.

محيي الدين صالح (٢٠١١) . النوبة تراث الأجداد. القاهرة: مكتبة مصر.

مصطفى عبد القادر(٢٠١٦ قيد الطبع) الأغنية النوبية. القاهرة: مكتبة الإسكندرية.

(petra)

عادات وتقاليد

إطلالة على طقوس الزواج عند العائلات المسيحية في الأردن

أليدا مضاعين *

المجتمع الأردني بجميع أطيافه قائم على مجموعة من العادات والتقاليد الموروثة من الآباء والأجداد عبر سنوات خلت، لا تختلف عن بعضها بعضاً في جميع مناطق المملكة، إلا في الشكل الخارجي الذي يحكمه الموقع الجغرافي والبيئة المحيطة بالأفراد، فالجوهر واحد، وهو ما يمنح الحياة الاجتماعية شكلاً متفقاً عليه بين الأفراد، مع الإقرار بتطور المجتمعات والانفتاح على العالم، مما أدى إلى تطور هذه العادات والتقاليد، التي ما زالت إلى يومنا هذا، لكن مع التغير بالشكل والحفاظ على جوهرها من الموروث، ومنها ما هو في طريقه إلى الزوال، لعدم ملاءمتها واقع الحال. وما مقالتي هذه إلا عرض عجل لمفردات الزواج عند العائلات المسيحية بطقسيها الاجتماعي والكنسي.

يعتبر الزواج عند العائلة المسيحية سراً من الأسرار الكنيسة المقدسة، التي ترتكز عليها الكنيسة الأرثوذكسية والكاثولكية، لأنه قائم على المحبة والسلام والإخلاص، ولا بد من الإقرار أنه لا يوجد اختلاف جذري في العادات والتقاليد الاجتماعية بين العائلات الإسلامية والمسيحية في الأردن، فجميع الأفراد يعيشون في بيئة واحده ذات ظروف اجتماعية متشابهة، وثقافة واحدة، وإن حدث تغير أو تبدل في العادات فإنه يعتري أصحاب العقيدتين.

تبدأ مراحل الزواج بعد أن تتم عدة زيارات للتعارف بين الطرفين وعائلاتهم، ومن ثم يتّفقُ على مواعيد العرس، التي تبدأ من طلبة العروس وانتهاء بيوم الزفاف. وقد توجد اختلافات في بعض الأمور الشكلية . فعند العائلات المسيحية ثمة ما يسمى (بالسياق)* وقليل من العائلات تتّبع هذه العادة التي ما زالت إلى الآن عند العائلات القروية، حيث يوجد اتفاق أولي شفوي في يوم الطُلبه والخطبه، ويبارك كاهن الرعية هذا الاتفاق بالصلوات الخاصة بذلك. وتعدُّ شهادة للزواج وتوقع من

*رئيسة جمعية بيت التراث والفنون – الأردن

العروسين والاشبينين خلال الإكليل. وهناك صعوبة في الطلاق بعد الزواج الكنسي، باستثناء حالات نادرة جداً.
ولما كان الطقس الأرثوذكسي شرقياً وغربياً في نفس الوقت، والذي يعد أصل الديانة المسيحية، فسأتناوله على نحو مفصل.

يكون العريس والإشبين (العرّاب) ومجموعة من أهله وأقاربه وأصدقائهم يوم الزفاف (الإكليل) أمام الكنيسة بانتظار وصول العروس، وفي هذه الأثناء تعقد حلقات الغناء والدبكة والرقص (الدّحية) أمام العريس. وبوصول العروس إلى ساحة الكنيسة تنتظر في السيارة إلى أن يأتي والدها أو أحد أقربائها، ويكون بالعادة أكبرهم سناً، فيأخذ بيدها ويوصلها إلى عريسها ومعها إشبينتها. ويأتي كاهن الرعية ويرافق العرسان من الساحة إلى باب الكنيسة، وعند الباب يتقدم العريس والعروس أمام مدخل الرجل إلى اليمين والمرأة إلى اليسار، وتوضع خواتم الخطبة من ذهب (كانت قديماً الخواتم للرجل من فضة والمرأة من ذهب) على يمين الطاولة المقدسة بجانب بعضهما، ويكون الكاهن أمام العرسان ومن خلفه يدخل العرسان ومن ثم الاشبينان، وبعدهم أهل العريس ويليهم أهل العروس من الباب الملوكي (الباب الرئيسي)، وقبل الدخول إلى الكنيسة يرسم الكاهن إشارة الصليب ثلاث مرات على رأس كل منهما، فيدخلهم إلى الكنيسة وبيده المبخرة، ويبخّر الحضور على شكل الصليب حتى يبلغا وسط الكنيسة، ويرتِّل المرتلون المزامير التي تتعلق بالإكليل (حسب العوائد المتبعه بالكنيسة) وعلى الطاولة المقدسة صليبٌ وإنجيل وكأس خمر وإكليلان، ويقف الإشبينيان (العرّابان) على جانبي العريسين، فالإشبين على يمين العريس، والإشبينة على يسار العروس. وقبل البدء بالصلاة يوقع العريس أولاً على عقد الزواج ومن ثم العروس، ويكون والإشبين شاهدًا أولًا، والإشبينة شاهدًا ثانيًا، وبعدها تبدأ الصلاة :

تبارك الله الهنا كل حين وحين .....الآن وكل أوان وإلى دهر الداهرين ....آمين

ويقول الشماس السلاميّات التالية :

بسلام الرب نطلب

من أجل سلام من العلي وخلاص نفوسنا . إلى الرب نطلب

من أجل سلام كل العالم ....إلى الرب نطلب

من أجل سلام هذا البيت المقدس ....

من أجل أبينا وبطريركنا ...

من أجل عبد الله (فلان) وأمة الله (فلانة) ...(العرسان)

عرس مسيحي – تصوير: أليدا مضاعين

من أجل أن يمنحهما أولاداً .....
من أجل أن توجه لهم المحبة ....
من أجل أن يحفّا في الاتفاق والإيمان الوطيد ...
من أجل أن يعيشا بعيشه نقية وسيرة لا عيب بها...
من أجل نجاتنا من كل ضيق وغضب وخطر وشدة ...
ثم يقول : السلام لجميعكم ...
والأدعية الثلاثة أدعيه طويلة لكن أهم شيء فيها: «أنمو وأكثروا واستوليا على الأرض فأظهرهما كليهما بواسطة الاقتران عضواً واحداً » «لأجل ذلك يترك الرجل أباه وأمه ويلتصق بامراته ويكونوا كلاهما جسداً واحداً » لأن ما زوَّجه الله لا يفرقه إنسان. وبعد ذلك يتناول الكاهن أحد الإكليلين فيرسم به شكل صليب على رأس العريس ثلاث مرّات، ويلمس به كل مرة رأس العروس، قائلاً ثلاث مرات العبارة التالية:
يكلل عبد الله (فلان) على أمة الله (فلانة) باسم الاب والابن والروح القدس آمين .
ثم يضع إكليلاً على رأس العريس، ويتناول إكليلاً آخر فيرسم بشكل صليب على رأس العروس ويلمس به رأس العريس ثلاث مرات كما فعل أولاً ، قائلاً ثلاث مرات العبارة التالية :
تكلل أمة الله (فلانة) على عبد الله (فلان) باسم الأب والابن والروح القدس .آمين .
وبعد أن يقول هذه العباره ثلاث مرات يضع الإكليل الثاني على رأس العروس .
ثم يضع أصابع يده اليسرى على طرف الإكليل الموضوع على رأس العروس، وأصابع يده اليمنى على طرف الإكليل الموضوع على رأس العريس، بحيث يتكون من وضع يديه على هذا المنوال شكل صليب ، ويباركهما وهو يرتل مع المرتلين هذه العبارة الكتابية ثلاث مرات:
« أيها الرب إلهنا بالمجد والكرامه كلِّلهما».

وبعد أن يقول الكاهن هذه العبارة للمرة الثالثة، يتحول بوجهه نحو الشرق، فيمسك الاشبين بيده اليسرى الإكليل الموضوع على رأس العريس، وتمسك الاشبينة بيدها اليمنى الإكليل الموضوع على رأس العروس، ومن ثم يبدأ القارىء بتلاوة الفصل الرسائلي التالي:

عرس مسيحي – تصوير: أليدا مضاعين

وضعت على رأسيهما إكليلاً من حجر ثمين – حياة مريحة أعطيهما.
ويقرأ الكاهن فصلاً من الإنجيل المقدس، ويقول من رسالة القديس بولس الرسول إلى أهل افسس:
«أيها النساء اخضعن لرجالكن كما للرب.
لأن الرجل هو رأس المرأة كما أن المسيح رأس الكنيسة ».
....«أيها الرجال أحبوا نساءكم كما أحب المسيح الكنيسة وبذل نفسه لاجلها»
« لذلك يجب على الرجال أن يحبوا نساءهم كأجسادهم .

وتتلى قراءات من الإنجيل والتراتيل، ويطلب الكاهن في الدعاء ويقول:
« وأيضاً نطلب من أجل السلامة والعافية والخلاص والاتفاق والتوفيق والنجاح لعبديّ الله (فلان وفلانة) ووالديهما وإشبينيهما وسائر الحاضرين ههنا، ومن أجل صحتهم وسلامتهم وغفران خطاياهم» .
ويصلي الإشبين الصلاه الربانية مع الشعب، ثم يقول الكاهن: السلام لجميعكم _ لِنَحنِ رؤوسنا للرب . ثم يؤتى بكأس الخمر فيتلو عليه الكائن هذا الافشين : «يا رب بارك هذه الكأس المشتركه بالبركه الروحية مانحا إياها للمتحدين بشركة الزواج لأن اسمك مبارك».
ثم يتناول بيده ويسقي كلاً من العروسين ثلاث جرعات؛ الرجل أولاً ثم المرأة.
بينما يرتل المرتلون هذه الآية :
كأس الخلاص أتناول وباسم الرب أدعو .
ثم يدور الكاهن حول المنضده ثلاث دورات والعريس واضع خنصره بخنصر العروس، والاشبين ماسك بيساره الإكليل فوق رأس العريس،

والإشبينة ماسكة بيمينها الإكليل فوق رأس العروس. وهكذا يدور الجميع بينما الكاهن والمرتلون يصلون الصلوات والتراتيل.
بعد الانتهاء من الدوره الثالثة ورجوع العروسين مع إشبينهما إلى مواقعهم أمام المنصة يلتفت الكاهن نحو العريس فيرفع الإكليل عن رأسه مباركاً إياه بالعبارة التالية :
«لتُعظَّم أيها العريس مثل إبراهيم وتُبارَك مثل إسحاق وتكثر مثل يعقوب سالكاً بسلام، وصانعاً بعدل وصايا الله» .

ثم يتجه نحو العروس فيرفع الإكليل عن رأسها مباركاً إياها بالكلمات التالية:
«وأنت أيتها العروس لتُعظَّمي مثل سارة وتسري مثل رفقة وتكثري مثل راحيل مبهِجة برجلك هذا حدود الناموس لأن هذه إرادة الرب» .
ثم يتلو الكاهن دعاء، ويقول: «السلام لجميعكم، لنحنِ رؤوسنا للرب. ويلتفت نحو العروسين ويتلو الدعاء التالي: ليبارككما ويمنحكما الحياة المديدة وحسن التوليد ونجاحاً في المعيشة والإيمان، ويملأكما من كل خيرات الأرض ويؤهلكما للتمتع بالخيرات الموعود بها» .
ومن ثم يبارك العروسين بالصليب ويتقدم الحاضرون فيهنئونهما .

عرس مسيحي – تصوير: أليدا مضاعين

Adnan Abo Al-Hag

أفـــــق

نظراتٌ في الأهازيج الشّعبيّة للأمومة

نزار شقرون *

اغتنى المأثور الشّعبي بالأهازيج الخاصّة بالأمومة، ولم يُهمل الأطوار التي تعيشها المرأة في جميع مراحل حياتها ممّا يعطيها مكانة رمزيّة في الذّاكرة الشّعبيّة. ومثلما احتلّت المرأة الأدوار البطوليّة في القصص الخرافيّة والحكايات الشّعبيّة العربيّة والعالميّة، فإنّها تسلّلت إلى الأغنية الشّعبيّة باعتبارها منشأ الأهزوجة ومدارها الحيوي، في صيغ متعدّدة تجعل منها منشأ الحياة وراعيتها. وقد يتعالق هذا المنظور الشّعبي مع القاع الأسطوري للشّعوب، حيثُ اتّخذت المرأة وضعا مركزيّاً منذ ما قبل التاريخ مع نساء ويلندروف إلى غاية النّساء المقدّسات في المعابد.

ولا شكّ فإنّ الثّابت البنائي الذي ارتكزت عليه التشكيلات التصوّريّة للمرأة بقي مرتبطاً بمسألة الخصوبة، إلى درجة أنها ترسّخ «خرافات الأمومة» في مخيال الشّعوب، وإذا كنا نسلّم بوجود أنماط عليا تجعل المخيال الجماعي الإنساني متقارباً أو متمحوراً على موضوعات بعينها فإنّ موضوع الأمومة من أبرز الموضوعات التي عمّرت وما تزال في هذا المخيال، فاتّخذت أشكالاً ثريّة تمّ تناقلها من مجتمع إلى آخر ومن جيل إلى جيل. وتعدّدت صور المرأة / الأمّ في هذا المخيال بتمحورها على غائيّة رئيسيّة وهي «وهب الحياة» فتعرّض المخيال إلى أطوار الحمل وصنوف المخاض وزمنيّة الولادة إلى أن تبلغ طور العناية بالوليد، فالأمومة تبدأ بالحمل وتستمرّ مع المولود. ولا تخلو هذه الأطوار من صلات بالطّبيعة ومن ثنائيّة الحياة والموت، ومن مشاعر الخوف والسّرور وما يصاحبها من رغبة واضحة في حماية النّفس والمولود على السّواء باستدعاء ما هو ديني أو خرافي في شكل تحصين مستمرّ.

ولئن كان لكلّ مجتمع أغانيه الخاصّة بالأمومة فإنّنا نروم البحث في مجموعة من الأهازيج التي تتغنّى بالأمومة في مدينة صفاقس التونسيّة (جنوب البلاد، ثاني أكبر المدن التونسيّة)، وهي أهازيج حضريّة عمّرت مئات السّنين وشكّلت التصوّر الاجتماعي السائد منذ قرون، وهو رصيد غنائي شعبي لا يختلف كثيراً عمّا هو شائع في أغلب المدن التونسيّة بل سنجد نوعاً من التّصادي بينه وبين مدوّنة الأهازيج في مجتمعات عربيّة أخرى مع اختلاف البيئات.

وتحمل الأغنية الشّعبيّة جملة العادات والتقاليد المتوارثة في بيئة محدّدة، ومن المعلوم أنّ «العادات والتقاليد الشعبية ظاهرة تاريخية ومعاصرة، هي من حقائق الوجود الاجتماعي ... نعني بها الممارسات والسلوكات التي درج الناس على عملها أو القيام بها وتكرر الفعل بها حتى أصبحت مألوفة، فالتقليد هو عرف يرتكز على الروتين»[1]. وتقوم هذه العادات في سياقنا على تأبيد صورة نمطيّة لـ«دور الأمومة» حيثُ تختصر النظرة إلى المرأة في المأثور الشعبي في «الماهيّة الجسديّة» بشكل مهيمن.

الأهزوجة لونٌ غنائي:

شاعت الأهازيج منذ القديم لدى العرب، فقد عرف الجاهليّون هذا

الفنّ واستخدموه في مناحي حياتهم المختلفة، في حلّهم وترحالهم. وتقوم الأهزوجة على الترنّم وتسجيع الكلام في مقاطع صغيرة، تقتصد في المفردات، وليس من خواصّ أحد دون آخر الترنّم بالأهازيج، وإنّما للرّجال أهازيجهم كما النساء والأطفال وفق المناسبات.

لكنّ الأهازيج الخاصّة بالأمومة تعكس بالدّرجة الأولى تصوّراً مخصوصاً للعالم، لذلك فأيّاً كان الاختلاف في المفردات المستخدمة للأغنية الشعبيّة العربيّة فإنّها تستجيب لهذا التصوّر الثّابت الذي يبرهن على وحدة البيئة الفكريّة العربيّة، وثرائها بجملة التّأثيرات الوافدة عليها من بيئات أخرى

*أستاذ محاضر في علوم وتقنيات الفنون(نظريّات الفنّ) -الجامعة التونسيّة

على مرّ القرون.

وتتنوّع موضوعات الأغنية الشّعبيّة ووظائفها من وظائف تربويّة ونفسيّة واجتماعيّة ترتبط دون أدنى شكّ بالمناسبة التي قد نستدلّ عليها بـ«المقام» أو «السياق الملفوظي»، فمثلما تتدخّل البيئة في تشكيل المقوّمات العامّة لهذه الدلالات والوظائف، فإنّ سياق تلفّظ الأهزوجة يحدّد السّمات المتغيّرة، وهو ما يجعلنا نشير إلى أنّ غلبة الثابت على المتحوّل في الأغنية الشّعبيّة يبيّن قوّة «الطّابع» المخصوص للبيئة، وهو ما لا نعثر عليه في الحكاية الشّعبيّة على سبيل المثال، لأنّها مرتهنة في كثير من الأحيان بغلبة سياق التلفّظ والمتلفّظ نفسه حيث يكون الرّاوي عاملاً مميّزاً في عمليّة تشكيل الرواية أيضاً، بينما تبقى الأغنية الشّعبيّة محكومة في الغالب بالقالب الموسيقي وبثوابت ينتجها التكرار الدّائم، ولا ينفي ذلك أنّ الأغنية الشّعبيّة تجعل السامع ماثلاً في خطاب المغنّي مثلما يستبطن خطاب الراوي انتظارات السامعين.

ويمكن أن نطلق على جملة الأهازيج التي تتّصل بمناسبات ذاتيّة وترتبط بوضع نفسي مخصوص وفي أطوار محدّدة بأنّها «أهازيج الأحوال»، لأنّ الحالة النفسيّة هي الدافع الرئيسي لإطلاق الأهزوجة والتّعبير فتتلوّن بألوان الحبّ والحزن والأفراح والأتراح وتسري على ألسنة الناس سريان النّشيد.

المرأة: واهبةُ الغناء

تذهب أغلب الدّراسات في المأثور الشّعبي إلى تكريس نظرة دونيّة للمرأة، سواء في الأمثال أو الحكايات الشّعبيّة وبثّ المعتقدات الخرافيّة التي تنتقص من قيمتها أو تكيل لها كلّ صفات المكر والدّنس، وهي نظرة قد تحتاج أيضاً إلى مراجعة أحكامها فقد انطلقت أغلب الدراسات من الضّيم اللاحق بالمرأة وصورتها في الذّاكرة الشعبيّة لتبحث عن نوع من الإنصاف عبر «التّشهير» بهذه النّظرة. ولكنّ حجم الانتقاص يتفاوت من بيئة إلى أخرى دون أن نلغي بشكل تامّ الهالة السلبيّة التي وضعت فيها المرأة العربيّة على مرّ التاريخ القديم، ودون أن نهضم صوراً أخرى للمرأة /البطلة في مأثورنا الشّعبي حين تكون زوجة أو حبيبة في أمثلة «الجازية الهلاليّة»، و«شهرزاد» و«الأميرة ذات الهمّة»، حتّى أصبحت «سيّدة المأثور الشّعبي». ولا يمكن أن ننظر إلى حضور المرأة في الذاكرة الشعبيّة، أيّاً كانت صيغة هذا الحضور بمعزل عن المؤشّر الاجتماعي؛ إذ تعمل التّنشئة الاجتماعيّة على تكريس «الوضع الدّوني» للمرأة في الأسرة والمجتمع، وتتحوّل المرأة بذلك إلى« الكائن الناطق الأكثر خضوعاً للتقاليد والأعراف والعادات، وبصفة عامة للموروث الثقافي»[٢]. ونادراً ما تناولت الحكايات الشّعبيّة صورة المرأة/الأمّ بقدر ما تناولت الأهازيج هذا الموضوع، والملحوظة العامّة التي تستوقف متفحّص هذه الأهازيج أنّها تُعامل المرأة كما لو أنّها تنجب بمفردها، فالبنية الثقافيّة ربطت وجودها بالوظيفة الإنجابيّة باعتبارها ضامنة لاستمراريّة النّسل وإعادة إنتاج النّوع، وتُهمل المرأة العاقر في هذا الجانب على اعتبار أنّها كيان منقوص مرّتين، فالمرأة عنوان الخصب، والعاقر مفقودة القيمة، وإذ تستمدّ المرأة قيمتها من الإنجاب فلكونها تمثّل بامتياز في البنية الثقافيّة الوسيط الذي يحفظ التاريخ السلالي النّسَبي للرّجل. ولذلك فإنّ الأمومة علامة على قيمة المرأة، ومن دونها تُحرم اجتماعيّاً منها. ومع أنّ الأمومة لا تتوقّف عند حدود ما هو بيولوجي بل لها خزان نفسي وشعوري، فإنّ النواة الرئيسيّة لهذا الخزّان تدور على رحى الخصوبة البيولوجيّة.

وتمرّ المرأة بأطوار الحمل والمخاض والوضع والتربية، وأغلب الأطوار تعيشها المرأة بمفردها، في عالمها الدّاخلي، وتكون الأهازيج بمثابة الغلاف الرّوحي الذي يغلّف هذا العالم. وإذا كانت المرأة تفتكّ وضعيّة الأمومة بمجرّد الحمل والإنجاب فإنّها تخسر الشّيء الكثير من اعتباريّتها كأنثى في الرؤية الشّعبيّة، كأنّما الإنجاب هو لحظة انطفاء تدريجي لنضارتها وأنوثتها. ويمكن توزيع أهازيج الأمومة على كلّ طور من أطوارها.

النّجاة من الوحل:

لا شكّ أنّ المرأة تواجه الحياة كما الموت في زمنيّة الولادة، وتمرّ بلحظة مفصليّة هي لحظة المخاض التي تحتفي بها الأهزوجة الشّعبيّة. وإذا كان المخاضُ ملتصقاً بلحظة الخلق فإنّ أوجاعه وما يرافقها من توجّس يجعل

حياة المرأة مهدّدة بل تكون على شفا حفرة من الهلاك، وطالما اهتمّت التصوّرات القداسيّة بهذه اللحظة الفارقة في إعلاء الخصوبة. ولذلك تتغنّى القابلة التي تواكب المخاض وتشرف على عمليّة الولادة بأهزوجة تراوح بين تمنّي خلاص المرأة /الحامل وبين لعب وظيفة الإحاطة النّفسيّة، فالأهزوجة مسكّن للآلام وأشبه بدعاء منغّم، فهي تتغنّى قائلة:

يعْطيها ربّي يخلّص وُحلْها/ يبيّتْها مع صغيرها
الشّمس باسِك والقَمر على راسكْ/ وحبيبي محمّد يدبّر في خلاصكْ
اهْبط يا مولودْ هذا شهْرك المؤعود/ أهْبط باذْن الله
وباذْن رسول الله/ يا معينْ عينْها
عينْها على صغيرها/ يرعْش ركبْتيها تفرحْ أمّيمتها
خمْسهْ وخميسْ/ يحضرْ محمّد ويغيبْ إبْليسْ
القاعة نادت بالصّغيرْ/ يا محمّد يا جبريلْ
يا محمّد يا جبريلْ/ دز بجناحِك ليمينْ.[٣]

ويتزاوج المعجم الدّيني(اللّه، الرسول عليه الصلاة والسلام، جبريل) والمعجم الطّبيعي(الشّمس، القمر) في إشارة بليغة إلى تعالق الدّيني بالطّبيعي في الإلمام بظاهرة الإنجاب، وهي ملامح مستلّة من عمق التّصوّر الشّعبي الذي يعتبر الخلق فعلاً إلهيّاً، ولذا يكون الخلق البشري مستنداً على العناية الربانيّة، بالتزاوج مع البركة المحمّديّة والدّور الملائكي الذي يلعبه سيّدنا جبريل. وبهذا الشكل تصوّر الأهزوجة فعل الولادة ممارسة طبيعيّة تتطلّب «عطاء ربّانيّاً» وبركة محمّديّة ومساعدة ملائكيّة. وكأننا في هذا المستوى نتلمّس ضمنيّا أنّ المخاض هو أشبه ببشارة لا يمكن أن يغيب عنها دور سيّدنا جبريل. ويشكّل المأثور الشّعبي هذا التّصوّر الذي لا يستند على نصّ للثقافة العالمة بقدر ما هو نتاج مخيال شعبي يربط بين اللحظة المفصليّة لانبثاق الكلمة الربانيّة ولحظة انبثاق الخلق الإنساني.

ولكنّ العوامل المساعدة في لحظة الإنجاب تواجه شخصيّة «إبليس» الذي يرمز للهلاك والوحل، وبذلك يكون عالم الولادة هو عالم الصّراع المتواصل أيضاً بين الخير والشرّ . ولا تفتأ الأهزوجة الشّعبيّة عن تكرار هذا الصّراع في لعبة تجمع بين الحضور والغياب: حضور محمّد وغياب إبليس، وهي ثنائيّة تدعم ثنائيّة الخير /الشرّ والحياة /الموت. وتصوّر الأهزوجة أيضاً تعارضاً بين عالم سفلي: القاعة(أي الأرضيّة)، إبليس، وبين عالم سماوي بامتياز وعلوي: الربّ، محمّد ، جبريل، الشّمس، القمر، وتكون حركة الولادة هي حركة هبوط من العالم العلوي إلى العالم السّفلي الذي ينفتح على خيار النجاة أو الهلاك بحسب استجابة الدّعاء وتلبيته من قبل القوى الخارقة، فالهبوط يقينيٌّ ولكنّه مرتهن بـ«الخلاص من الوحل».

ولا تحدّد الأهزوجة جنس المولود«صغيرها»، فقد يكون أنثى أو ذكر، مع أنّ أهازيج كثيرة لا تتمّ بغير الذّكر بشكل رئيسي في استعادة لسلطة المجتمع الذّكوري.

وإذا كان طلب العناية الربانيّة وجهاً أثيراً في الأهزوجة الشعبيّة فإنّه يقترن أيضاً بالملامح الخرافيّة، ومنها الإشارة إلى «خمسة» كرقم وكتعويذة أيضاً وإلى يوم الخميس دون غيره من الأيام، وهو ما يتكرّر في أهزوجة أخرى في شكل الاستغاثة بالقوى الخفيّة، والخوف من الولادة وما يحيط بها من مشاعر توتّر:

يا حِيني قامَتْ تطلِق/ يوم الخَميس عشيَّة
سبْلتْ شْعرهَا لسْودْ/ وعَمْلتْ يِدْها فِي الحِيطِي
والسِّرّ من عِينِيها/ حيني قالتْ النَّار النَّار
يا حيني قامِت تطلق/ وعمْلت يِدْها في الطَّاقة
والسِّر من عِينيهَا / حِيني قَالت الحرَّاقة
يا حيني قامتْ تطلق/ شدَّت يِدّها في البلاّر
ليكْ الحمد يا مولانا/ اللي خلصت مُولاة الدار
يا حِيني قَامت تطلق/ شدَّت يدها في الخزانة
ليك الحمد يا ربّي/ اللي خلصت الحنّانة [٤]

إيزيس ترضع هوروس – متحف اللوفر – باريس

تتجاسر الأهزوجة على عالم القصّ، فهي تستدعي عناصر الحكاية لتصويرها بشكل نغمي في صيغ لحنيّة متوازية. وترد الأهزوجة على لسان «القابلة» مجدّداً، فتعيد إلى الذّاكرة بعض المعاني والصّور التي اختزنتها أهزوجة«الخلاص من الوحل»، كأنّ مدار التّعبير متشابه بتشابه المقاصد.

تصوّر الأهزوجة لحظة الولادة في زمنيّة «العشيّة» أي المساء، وعادة ما اقترنت الولادة بانبثاق الصّبح ولكنّها في هذه الأهزوجة تحتلّ زمنيّة غروب الشّمس، كأنّما يولد المولود قياساً برحيل الشّمس، فيحلّ مكانها في يوم «الخميس» الذي يرتبط في الذّهنيّة العربيّة الإسلاميّة بأنّه اليوم الذي يشرف على ليلة الجمعة المباركة، لما تمتاز به في هذه الذّهنيّة على سائر الليالي، وهي ليلة تعرض فيها أعمال بني آدم. لذا

فزمان الولادة في غاية الأهميّة لما يضفي على الولادة من بركة. ويعبّر عن فعل الولادة بفعل «الطّلق» أي خروج المولود من الرّحم في شكل انبثاقة تستوجب العناء، لذا تتمسّك المرأة بالحائط والبلّور، والخزانة، والقصد كلّ ما يكوّن غرفتها وهي في مضجعها، وكأنّ المخاض يدور في كامل الغرفة، أي في العالم الخاصّ للمرأة، فالحائط هو الحدود الممكنة لهذا العالم والبلّور إشارة إحاليّة إلى انبلاج السّر، وهو الوليد، بما هو مستتر. كما تشير الأهزوجة إلى الخزانة باعتبارها حاوية ملابس وأغراض، إنّها مثل المؤثثات الدّاخليّة للعالم الدّاخلي للمرأة. ويغيب ذكر الرّجل عن زمنيّة المخاض مرّة أخرى، ومن عاداتنا ألاّ يحضر الرّجل هذا الطّور عكس عادات شعوب أخرى، فالإنجاب شأن نسائي: المرأة الحامل وقريباتها والقابلة. ويسجّلُ غياب الرّجُل عن فضاء الأهزوجة المتعلّقة بما تحياه المرأة/الزوجة من مخاوف وتوجّس وانتظارات، ما تعيشُهُ المرأة الحامل من حالة الوحدة في مواجهتها لأطوار الحمل وانتظار مصيرها، وهي تُفرد بذلك في عالمها النّفسي كأنّها المسؤولة الوحيدة عن الإنجاب، كأنّما يتوقّف فعل الرّجل وحضوره لحظة «إعلان الحمل».

وتقارب أوجاعُ المخاض وضعيّة اشتعال النّار، فتنفتح الأهزوجة على ممكنات دلاليّة منها ما يتّصل بإعداد الماء السّاخن لتيسير الولادة، ومنها ما يتّصل بوضع المرأة النّفسي والجسدي وهو أشبه باضطرام النّار، كأنّ المرأة شهاب ناريٌّ يتوازى مع فعل «الطّلق» بما هو قذف الثّمرة الآدميّة.

وإذا كانت المرأة في طور الولادة تمتلك مكوّنات عالم غرفتها فإنّ الأهزوجة تمنحها ملكيّة أكبر حيثُ تكونُ «مولاة الدّار» أي ربّة البيت وصاحبته، وهو شأن شائع عند الحضر من أهل صفاقس وغيرها من بعض المناطق الحضريّة العربيّة حين تكون المرأة هي سيّدة بيتها، ولذلك اعتاد البعض حين السّؤال عن زوجة أحدهم بأن يقولوا «كيف حال الدّار» ويقصدون مولاتها، ومع ما في القول من «دونيّة مبطّنة» حيث تُسحق هويّة المرأة: اسمها، فإنّها في بعد آخر تستولي على الفضاء بما هو خصيصتها وكأنّ العالم الدّاخلي ملكها أمّا ما عدا ذلك: العالم الخارجي(شارع، أمكنة..) فهو خصيصة الرّجل.

ولَدٌ أم بنْت؟:

يترافق فعل الولادة مع لحظة الانتظار، فالمرأة الحامل تلتهب بخوفين: خشية الموت وخشية إنجاب البنت، وهو منوال شائع في أكثر من منطقة عربيّة حضريّة كانت أم قرويّة. ففي أهزوجة شائعة تتقرّب المرأة إلى الأولياء الصّالحين عند قرب الخلاص، وتُنهي دعاءها للّه وتضرّعها وسعادتها عندما تُرزق بمولود ذكر، قائلة:

«مالك الحمد يا مؤلانا/ وليّد موشْ بنيّة»

إنّ هذه القفلة، تشبه لحظة استرخاء نغمي يعكس ارتخاء نفسيّاً وسروراً بالغاً، بمثل ما يعكس التصوّرات التقليديّة حول إنجاب البنت، فقد تنتاب الأم مشاعر الكارثة أو الامتعاض، وهو تخوّف يدور حول ردّ فعل الأب أساساً ولا يعكس موقفاً ذاتيّاً للمرأة. لننظر في هذا المقطع من الأهزوجة:

منْ حيني قَالُوا طفْلهْ/ نزْلت على دارْنَا الدَّهشهْ
منْ حيني قالُوا بنيّه/ بُوها دخَلْ بالموسَى تحْتُو
يا بُوها ما تِذْبحها/ ربّي جابْها يرْفعْها
قالتلُو يا بُونَا أنا جيتْ/ وفرْحت بيَّ ملايكة البيتْ
وانتَ تعشّى وإلاّ لا تعشّيتْ/ أنا طفله وخلقني ربّي
خلّي من يغضبْ يغضبْ/ يمشي للصّوّة يتْكبْ.[٥]

ثمّة موقف ذكوري دارج لأنّ « المجتمع الرّجولي يرفض أن يعطي الأمّ تلك الأمنية البسيطة فهو بالإضافة لحبّه إنجاب الذّكور يكره أن تنجب له أنثى ويكره أن يرى الأم سعيدة بإنجاب الأنثى فقد مارس وربّما ما زال يمارس، سياسة الحرمان المزدوج»[٦]، ولكنّ هذا الحرمان من إبداء

الرّأي ومن إنجاب الأنثى على السّواء، يجعل المرأة في موضع الصّمت المرير، لذلك فهي تختفي في هذه الأهزوجة من مدار الحدث وتتوارى على إثر الولادة. وتصوّر الأهزوجة ما خلّفه إنجاب البنت من حالة هلع لدى الرّجل الذي بادر بحمل الموسى لذبح ابنته في إشارة استعاديّة لوأد البنت، وهو أمر قصيّ لا علاقة له بحقيقة واقع إنجاب البنت في المجتمع الصّفاقسي أو التونسي عموماً، وإنّما تبالغ الأهزوجة من شدّة الوقع السلبي على الرجل إثر ولادة البنت التي تستعيض دور الأم في الدّفاع، إذ تخالف الأهزوجة منطق الأشياء فالمولود لا يتكلّم، ولكنّ البنت الوليدة تمنحها الأهزوجة شخصيّة المواجِهة لغضبة الأب، فتتملّك أدوات الحجاج، في تعبيرها عن حقها في الحياة فمقدمها علامة مسرّةٍ لملائكة البيت، واللّه خالقها، وبذلك تخلق الأهزوجة نوعاً من البنية الحجاجيّة باستخدام الحجّة الدّينيّة أمام «سكّين الأب» أي سلطته الدّنيويّة بما هي تُلخّص الموقف الاجتماعي. وتومئ الأهزوجة أيضاً إلى ذلك الجأش الذي يستولي على المولودة حين لا تأبه براحة أبيها(تعشّى وإلاّ لا تعشّيت)، مادامت ولادتها بمشيئة اللّه، وتهوّن المولودة أيضاً وقع الحدث على الأب حيثُ تطلب منه الاستخفاف بغضب النّاس، وعدم مجاراتهم في رأيهم وعاداتهم.

كلّ هذه الملامح التي تكتسبها شخصيّة المولودة لا تُعبّر إلاّ عن صوت الأمّ المختنق بالعبرات والمختفي وراء كلماتها، كأنّ الأهزوجة بما هي خزّان شعبي لا تسمح للمرأة بمواجهة الأب بل تكلّف البنت بالدّفاع المشروع عن حقّ الوجود، وهي بذلك تناصرُ أمّها وتُحاكم مجتمعاً ذكوريّاً.

التّفريغ الانفعالي للأهزوجة:

تعتمد الأهزوجة على اقتصاد كبير في الكلمات والنّغمات لتكون أشبه بمناجاة أو دعاء أو ابتهالات، وتختزل الانفعالات في أقصى حالات الوجع الإنساني، حيثُ إنّ « كلّ انفعال إذا ما نُظر إليه من الناحية الديناميكيّة يمرّ بمرحلتين: مرحلة التّعبئة أو الاستثارة، ومرحلة التفريغ. وتفريغ أيّ انفعال هو فعل يتحقّق نتيجة لاستحثاث هذا الانفعال، وعندما يقوم الفرد بذلك فإنّه يُطلق الانفعال، ويريح نفسه من التوتّر، لذلك يظلّ الانفعال جاثماً على النفوس إلى أن يتمكّن من تفريغه بهذه الطريقة»[٧]. وأيّاً كانت طبيعة هذه الانفعالات في الأهازيج التي تتغنّى بالمرأة في أطوار الحمل والمخاض والولادة، فإنّها تكشف عن عمق التّصوّرات الشّعبيّة وعن بنية حركيّة لهذه الذّهنيّة المنتجة لها. ويترابط فعل الولادة مع توليد المعنى القابع في لاوعي المجتمع كأنّه يخرج من ظلام الذّاكرة ليطفّ على سطحه.

الهوامش

١ – بيار بونت و ميتشال إيزار: معجم الإثنولوجيا والأنثروبولوجيا– ترجمة وإشراف مصباح الصمد– ط١ – المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع «مجد»، بيروت – ٢٠٠٦– ص. ٣٨٦.

٢ – علي افرفار:صورة المرأة بين المنظور الديني والشعبي والعلماني – دار الطليعة ، بيروت– ١٩٩٦–ص.٥٦.

٣ – علي الزّواري ويوسف الشّرفي: معجم الكلمات والتقاليد الشّعبيّة بصفاقس – الطّبعة الأولى ١٩٩٨– ص .٧٧٩.

٤ – المرجع نفسه– ص.٧٨٠.

٥ – المرجع نفسه– ص.٧٨٠.

٦ – حسين محمد حسين: ثقافة حبّ إنجاب المولود الذّكر في البحرين– مجلة الثقافة الشعبيّة، البحرين– العدد ١٠– صيف ٢٠١٠ – ص.٦٦.

٧ – محمد أمين عبد الصّمد:وظائف الأغنية الشعبيّة في مجتمع درنة الليبيّة– الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر– ٢٠١٠– ص.٢٢٧.

TAMER AL KATEEB
0779093700 PHOTOGRAPHY
PHOTOS TAMER'ALKHATEEB

أدب شعـبي

الموروثات الشعبية الشفاهية في قضايا الخطبة والزواج

مصطفى الصوفي*

تحتل قضايا الخطبة والزواج جزءًا هاماً من الموروثات الشعبية التي تعمّ جميع أنواع التراث الشفاهي، وأشكاله ومظاهره من القيم والعادات والتقاليد والأدوات والأزياء والطقوس والمناظر المشهدية، والمعتقدات والأمثال والحكايات الشعبية... وغيرها. وأعرض في الفقرات القادمة ما يتعلق بالموروثات الشعبية المتعلقة بالمعتقدات التي كانت سائدة في مجتمعنا، والذي يتداخل فيه ما هو سائد في المدينة والريف على حد سواء، ثم أُعَرّج على الأمثال الشعبية في قضايا الخطبة والزواج.

أما الحكايات الشعبية، فإنها غنية بمضامين اجتماعية إنسانية تتعلق بالحب والزواج، كانت سائدة في الماضي، ومنها ما زال حاضراً في أذهان الناس حتى وقتنا الحاضر، ولا مجال لذكرها في هذا المقال نظراً لطولها وكثرتها، ولكن يمكن أن نجمل مضامينها باختصار. فقد صاغ الإنسان منذ القديم معاناته وأحلامه بقالب قصصي جميل، وأضفى عليها من خياله كثيراً من السحر والجاذبية والتشويق، فكانت أحداث الحكاية كثيرة وغنية ومتنوعة، وتعبّر دائماً عن حالة صراع بين القوى الخيرة، والقوى الشريرة، والخاتمة تأتي مطابقة ومعبّرة عن تطلعات الإنسان، ورغبته الشديدة في انتصار الخير على الشر، وتحقيق العدالة والمساواة والحياة الكريمة، والحصول على الثروة المفاجئة، أو الجاه أو السلطان أو زواج بطل الحكاية ممّن يحب، وبناء الأسرة وإنجاب الصبيان والبنات والعيش بسعادة وهناء وثبات ونبات.

وتنزع الحكاية الشعبية دائماً إلى المثالية والحب والخير، فالأميرة تحب الرجل الفقير وتتزوّجه، والأمير يحب الفتاة الفقيرة ويتزوّجها. وهذا يصوّر المضامين العاطفية والنفسية والوجدانية للحكاية كما نراه في الحكايات الشعبية الحمصية.

قضايا الزواج في الأمثال الشعبية

تغطي الأمثال الشعبية جوانب جميلة في الزواج، وتبرز حالات متنوعة وطريفة، وتتطرق إلى مشكلاته وعقده التي تبدأ بالخطبة فالزواج وتكوين الأسرة وتربية الأولاد وبناء المستقبل .

ومن أهم ما ترتكز عليه الأمثال الشعبية في الزواج، الثقافة السائدة التي تقول إن (الزواج قسمة ونصيب). والمقولة التي تحدد مواقف والد الفتاة، فمن لا يريد أن يُزوِّج ابنته أو لا يرغب أن يُزوِّجها لشخص ما يرفع من مهرها فيقول المثل:(اللي ما بدو يْجوز بنتو بيغلّي مهرها). وإغلاء المهر يعدّ تعجيزاً للخاطب، وتهرباً من والد العروس من الرفض المباشر للخاطب لسبب ما. وللأمثال في الخطبة والزواج دعوات ومواقف مختلفة، وقد تكون متعاكسة ومتناقضة، فمنها ما يدعو إلى مواقف إيجابية من الزواج ويشجعه ويحث عليه، ومنها ما يدعو إلى مواقف سلبية ومنفرة من الزواج، أو يشدد شروطه أو يضيق حالاته. فمن الدعوات الإيجابية والتشجيعية على الزواج نسجل دعوة الأمثال الشعبية إلى الزواج، وخاصة من جهة الأنثى فيقول لها المثل:(زوج من عود أفضل من القعود) والعود: القضيب، والقعود: الجلوس بدون زواج. وقوله: (ظل رجال ولا ظل حيطة)، فالأفضل للمرأة أن تستظل بخيال أي رجل كان، ولا تجلس وحيدة في ظل الجدار. ويسخر المثل من الفتاة العانس التي انتظرت طويلاً شاباً يخطبها، فلما حضر الشاب الموعود وجدت فيه عيباً ما ورفضته: (ما صدّقت إجاها عريس قالت عنه أعور). ونرى أن المثل يدعو الرجل لأن يخطب لابنته ويحثه على أن يتخير لها الزوج المناسب صاحب الخلق الحسن الذي يسعدها، وترتاح معه وترتاح أسرتها من مشكلاتها، فيقول المثل:(اخطب لبنتك ولا تخطب لابنك). فالتوفيق في زواج البنت يريح الأهل أكثر من توفيق زواج الصبي الذي يمكن أن يتحمل مشاكل زواجه وحده.

ويحدد المثل ما يجب أن يضعه الإنسان بحسبانه عندما يريد أن يزوج ابنه أو ابنته، مثل قوله:

(خود لابنك الأصيلة ودور لبنتك عالملفى)، فالفتاة الأصيلة تحفظ الرجل وبيته، أما البنت فتحتاج لرجل يحفظها ويسعدها. كما يقول أيضاً: (دوّر عالأصيل بلا مال، بيصون عرضك ويوفر عليك المال). فالرجل الأصيل وابن الأصول يهتم بالفتاة ويرعاها ويحنو عليها ولا يظلمها، فيوفر على الأهل المشكلات واللجوء إلى المحاكم ويوفر تكاليفها.

والمثل يشجع الشاب أيضاً على الزواج من الفتاة المناسبة ذات الصفات الجيدة، ويحث الأهل على اختيار الفتاة الأصيلة لابنهم، بغض النظر

* كاتب سوري مقيم حالياً في الأردن

عن صفاتها الجمالية والجسمية، فيقول:(امشي على الدروب ولو طالت، وخود بنت البيت ولو بارت)، وهي دعوة للاستقامة والسير بالطريق السليم والزواج من الفتاة الملتزمة ببيتها ورعاية شؤون زوجها وأولادها.
ويقول المثل أيضاً:(خود بنت الأصيل ونام عالحصير)، وهي إشارة إلى أن من يتزوج البنت الأصيلة ينام مطمئناً مرتاح البال من أن فتاته: (ما باس تمها غير أمها). وتحفظ زوجها وبيتها، وهي دعوة إلى بنت الأصل والعراقة، حتى ولو تأخرت بظهور فضائلها قليلاً وقصرت بالعطاء قليلاً، فإن:(الأصيلة تجود بالآخر).

وهي تقال أيضاً على الفرس في السبق، ويقصد بها كل أصيلة من النساء. فالأصيلة أفضل حتى ولو كانت قبيحة. وعند الاختيار لا تفتش عن الجمال والمظاهر المخادعة، فالأصل والبيئة أهم: (دوّر على بنت الأصيل ولو كان نابها طويل).
ويقول: (لا تدور على حمرة خدودها ودور على أصل جدودها).
ويقول أيضاً:(بنت أصول ولا بنت طول).
ويقول:(بنت أكابر ولا زهرة مزابل).
ويقول: (بنت الأكابر غالية ولو كانت جارية).
ويقول أيضاً: (خود البنات من صدور العمات).
ويدعو المثل في اتجاه آخر للزواج فيقول: (اللي ما بياخد من ملته بيموت بعلته) .

وهي دعوة للزواج من الأقارب، بعكس ما تقدمه نتائج الدراسات الحديثة. ويمكن أن يقصد من الملة الدين، وهي مشكلة كبيرة يقع فيها من يتزوج من غير دينه فينبذه الطرفان ولا يعترفان بزواجهما، فيدفع أولادهما ضريبة هذا الزواج.

ويطرق المثل صورة أخرى في قضايا الزواج فيقول: (اللي بيتجوز أكبر منه يا كبر همه). وهي دعوة أن يختار الشاب فتاة أصغر منه سنّاً، لاعتبارات عديدة أهمها أن المرأة على نحو عام تشيخ قبل الشاب.
أما حفلة العرس بحد ذاتها فلها في الذاكرة الشعبية صور غريبة، وجوانب طريفة ذات مضامين فكاهية، وأحياناً ساخرة من العرس ومن أصحاب العرس والمشاركين فيه، أو من العريس نفسه أو من العروس... فمن كان جهاز عرسها بسيطاً وعبارة عن بضع حاجيات قليلة، يسميها المثل(أمون) ويسخر منها بقوله: (جهازك يا أمون شوية معالق وصحون).

ويطرق المثل قضية مختلفة تماماً متعلقة بالأوضاع المناخية والحالات الطقسية في الزواج، فمن يحتفل بعرسه في أشهر كانون الأول والثاني، وهي فترة البرد الشديد والأجواء الطقسية القاسية يتهم بالجنون: (عرس المجانين بكوانين).

ويعرض لصورة طريفة أخرى، فإذا كانت العروس قبيحة وقصيرة، فيشبهها المثل بالضفدعة، وهي تقبع على صمدة عرسها، ويستغرب من كل هذه الضجة والاستعراض من أجلها الذي لا تستحقه بقوله: (عرس مطنطن والعروس ضفدعة).

ومن ينظر من بعيد إلى الاحتفالات الضخمة في العرس والرقص وقوة الحركات من أجل عروسين فقط، بينما الذين يحتفلون بهما حوالي ألفين فيقول: (العرس لاتنين والمجانين ألفين).

وفي حفلة عرس قد يلتقط صاحب المثل صورة مناقضة للواقع وهي أن أهل العروس فرحين ويحتفلون بحيوة ونشاط، بينما أهل العريس جامدون صامتون وكأن الحفلة لا تهمهم، وهذا خلاف الواقع المعهود عادة، فيقول:(أهل العروس حرقو مواقدن وأهل العريس لا علمن ولا خبرن).
مواقدن: أي مواقدهم. علمن : أي علمهم . خبرن : أي خبرهم.

ويسخر المثل من أم العروس التي تتحرك وتلف وتدور، وتذهب وتجيء دون توقف وبلا سبب، ودون أن تفعل شيئاً مهماً، فيقول: (متل أم العروس فاضية مليانة).

وعند انتهاء حفلة العرس يأخذ العريس عروسه ويدخلان غرفة الزفاف، فيتوقف الناس عن الرقص والغناء، ثم يبدأون بالمغادرة وينسحبون بصمت جماعة خلف جماعة، فيصورهم المثل بطرافة فيقول: (العريس أخد العروس والناس فلّت متل التيوس).
وعن حفلة عرس أرمل على أرملة يسخر منهما بقوله:(أرملة اتجوزت أرمل رقص بعرسن فحل بصل).

وقبل أن تتم حفلة الزفاف يمكن للمشكلات أن تظهر مثل ظهور ابن عم للعروس فجأة الذي ينتبه إلى أن له ابنة عم ويريدها ولا يتخلى عنها، ويمكن له أن ينزلها عن ظهر الفرس التي اعتلته في طريقها إلى بيت الزوجية، فيقول المثل: (ابن العم بينزّل بنت عمه عن الفرس). وهو عرف قديم أن ابنة العم إلى ابن عمها. ولم يعد معمولاً به اليوم.
والعروس التي تطير فرحاً وترقص اليوم مزهوة بجهاز عرسها الغالي، وملابسها الثمينة يقول لها:

(لا تفرحي بثياب عرسك كتير يا ما وراهم شقا وتعتير). وهي إشارة إلى ما هو قادم من مشكلات الزواج العديدة في تفصيلات الحياة اليومية وهمّ الأولاد وبيت الحَمى وغيرها. وتنتهي حفلة العرس والمباركة وشهر العسل، وتتلاشى معه الفرحة والبهجة، وتبدأ أمور أخرى بالظهور تسمى بمشكلات الزواج فيقول عنها المثل: (انتهى البوس والعناق وبلش الخناق). ومهما كان الحب قوياً بين العريس والعروس، فإنه يستحيل أن يدوم كما هو، فهو لن يصمد طويلاً أمام متطلبات الحياة والمشكلات اليومية، فيقول المثل:(لو محبة العرس بتدوم كانت القيامة بتقوم .

وبعد فترة من الزواج يكتشف الرجل أن زواجه حمل له الكثير من المشكلات، والفضائح أكثر من أيام العزوبية، فيقول المثل عن لسان حاله:(تجوزنا لننستر رزق الله على أيام العزوبية).

ويصور المثل الشعبي عدة حالات طريفة بعد الزواج ستظهر بعد أن تلد المرأة عدداً من الأولاد، فتحملهم وتقوم بزيارة أهلها الفقراء الذين لسان حالهم يقول:(ما صدقنا جوزناها رجعت لنا هي وضناها). ويقول:(زوجناها لنرتاح منها رجعت ومعها أولادها وأخدت مفتاح). ومن صوره الطريفة إذا ما تزوج شاب فقير بفتاة أفقر منه:(زوج الفقير للفقيرة بيخلفوا شحادين).

كان هذا غيض من فيض من الصور، والحالات التي تطرق لها المثل الشعبي في موضوع الزواج، ومشكلاته فينتهي إلى نتيجة مهمة، وينصح الناس أن لا يشاركوا في إنجاز مشروع زواج، لأنه إذا كان الزواج فاشلاً يلقي الطرفان بالمسؤولية على من ساهم في إتمامه، فيقول المثل: (امشي بجنازة ولا تمشي بجوازة).

فنتائج الزواج وآثاره لا تنتهي طوال العمر، ومنها حالات الزواج الثاني والحماة والكنّة والضرّة والسلايف وغيرها، لذلك كانت دعوة المثل الأخيرة أن تترك الناس تجد نصيبها بنفسها.

معتقدات الزواج وعاداته الشائعة

من أطرف المعتقدات التي كانت شائعة في قضايا الزواج، أنَّ أهل العريس عندما يخطبون فتاة يملأون قرعة سلاحية فارغة بالملح، ويستعملون منها ملح الطعام عند الطبخ حتى تفرغ القرعة من كمية الملح الموجود فيها، فإذا انقضت مدة الخطبة مع فراغ الملح، ولم يحدث لهم مكروه تيقنوا بأن وجه العروس عليهم فأل خير، أما إذا حدث مكروه في الأسرة خلال تلك المدة قالوا: قدمها شؤم وتجاوزوا عنها.

ولصق العجين من قبل العروس على باب غرفة العروسين أو على الجدار فوق الباب أو على جانبه الأيسر قبل الدخول إلى الغرفة، من العادات الشائعة والمنتشرة كثيراً في المدينة ومعظم مناطق الريف على حدّ سواء. والاعتقاد العام أن التصاق العجينة يجلب الحظ والفأل الحسن للعروسين، والعكس صحيح. واختيار العجين المؤلف من طحين الحنطة والمعجون بالماء هما مصدر الخير والبركة لجميع الناس، فنزول المطر الغزير يعني إنتاجاً وفيراً من الحبوب. والطريف في الموضوع أنه لا يجوز للمرأة التي تحضّر العجينة أن تحك أنفها أثناء العجن، لاعتقادهم أن هذا الأمر سيجلب الخلاف بين الزوجين فيما بعد، وربما أدى إلى عقمهما. ولصق العجينة كانت تربك العروس إلى حدّ بعيد خوفاً من أن لا تلصق على الجدار فيتشاءم منها بيت حماها، فكانت تطرق العجينة بقوة وتضغط عليها بشدة حتى تأمن التصاقها بقوة ولفترة أطول. فقد كانوا يحسبون مدة بقاء العجينة ملتصقة قبل أن تقع، فتشير لديهم إلى فترة التصاق العروس ببيت زوجها، فإذا وقعت فوراً كانت أيضاً فألاً سيئاً وكم خاب فألهم. أما وضع قطعة نقود على العجينة فهي أمر حديث لم نسمع به، وربما كان لجلب الرزق الوفير للبيت الجديد.

ومن عادات بعضهم أن تقوم العروس بكسر آنية زجاجية أو كأس

لينكسر الشر والأذى عن البيت، وتهرب الشياطين عنه. واستبدلها بعضهم مؤخراً بكسر زجاجة عطر أو (كالونيا) لينكسر الشر أيضاً، ويبتعد عن بيتها وينتشر العطر والجمال مكانه. وعند وصول العروس إلى دار العريس تقوم والدة العريس بتبخير الغرفة والدار بالبخور بيدها اليسرى، لتطرد الأرواح الشريرة عن البيت في ليلة الزواج. ونرى في بعض المناطق الريفية أو المدينة أنهم يرشّون الشعير أو الأرز على العروس، عندما تدخل بيت عريسها، لاعتقادهم أن الشعير يبشر بذرية من الصبيان، بينما القمح يبشر بخلفة البنات. وفي مناطق أخرى نرى الاعتقاد بالعكس تماماً فيرشون الحنطة أو الأرز تفاؤلاً بهما.

وفي ليلة الدخلة وأثناء موكب الزفة إذا أمطرت الدنيا استبشروا بأن مقدم العروس مقدم خير أو قدمها أخضر، أما إن حدث تغير في الطقس كالرياح الشديدة أو العواصف أو البرد، أو إذا حدث ما يسيء أو يؤذي أحداً في الأسرة، أو ولد لهم بنت تشاءموا من العروس وقالوا: قدمها قدم شر.

وبعد أن تركب العروس ظهر الفرس، فإذا حرنت الفرس ولم تتحرك تشاءموا منها. وكثير من الناس يتشاءمون من غلاء مهر العروس أو ازدياد كلفة العرس. وتشاءموا من طول فترة الخطبة.

وعندما يجتمعون ويكتبون كتاب العريس (العقد) على العروس، ينهون أن يشبك أحد الحضور أصابع يديه مع بعضها، فيتشاءمون بأن الأمور ستتعقد وقد لا يتم مشروع الزواج. وكثير من عادات بعض القرى في الريف الحمصي أن يمر موكب العروس على مقام أحد الأولياء الصالحين الموجود في القرية، قبل أن تذهب إلى بيت العريس، لتحل البركة في العروسين، ويتم الوفاق بينهما ويدوم زواجهما، ويرزقا بالأولاد كما في القصير حيث يمر الموكب على ضريح الشيخ إسماعيل، وفي قزحل على ضريح الشيخ قِزْوحَلْ. وتنتشر هذه العادات كثيراً في أنحاء البلدان العربية بأشكال متنوعة.

وبعد أن تدخل العروس البيت وتصبح كنّة لهم، فإذا رأوها تجلس في أرض الدار وتنكش الأرض بعود تشاءموا منها، واعتقدوا أن وجهها وجه فقر عليهم. وكانت المرأة قديماً في الجاهلية إذا عسر عليها خاطب النكاح نشرت جانباً من شعرها، وكحلت إحدى عينيها المخالفة للشعر المنشور، وحجلت على رجل واحدة ليلاً وقالت:

«يا نكاح ، ابغي النكاح قبل الصباح» ليتيسر أمرها وتتزوج عن قريب.

وعلامة الطلاق عند البدو قديماً أن تحوّل المرأة باب خبائها إلى جهة أخرى، فإذا عاد الرجل ورأى باب الخيمة قد تحول، فيعرف أن زوجته طلقته فلا يرجع إلى البيت.

ونجد أن كثيراً من العادات والتقاليد هي من الموروثات الشعبية المتناقلة منذ القدم جيلاً عن جيل إلى يومنا هذا، بعضها مناسب وإيجابي تمت المحافظة عليه ، وبعضه تم تغييره وتعديله ليناسب متطلبات العصر الثقافية والاجتماعية، وبعضها تم الاستغناء عنه فاختفى وتلاشى من عاداتنا ومعتقداتنا اليوم، لكنه بقي في الذاكرة الجمعية لمجتمعنا المعاصر. ويمكن أن نستحضره ونسجله ونوثقه ضمن المشروع الوطني لجمع وتوثيق التراث الشعبي في بلداننا العربية.

حكايات الكرد الشعبية وتراجيدياتهم: "قلعة دمدم أنموذجاً"

يوسف يوسف*

من اللافت لانتباه الباحث، عند القيام بالحفر في كل من طبقات الجغرافيا والتاريخ لمعرفة أصل الكرد ومكان ظهورهم ونشأتهم، تلك الرمزية المضمرة في هذا الوجود. وهي الرمزية التي تحملنا إليها في الغالب سياقات سردية فولكلورية متنوعة، وأخرى غيرها أدبية، فإذا هؤلاء القوم من أهل هذه المنطقة، يظهر الواحد منهم إلى الوجود من رحم تراجيديات مريرة لا تماثلها ما عند غيرهم من الأقوام. وهذه الرمزية بما يصاحبها من الإحالات على مستوى المعنى، ربما هي نفسها التي جعلت المؤرخ الكردي الشهير "شرفخان البدليسي" يستعير تلك الحكاية عن أصل الكرد، فيدوّنها في مقدمة كتابه (شرفنامه) على النحو التالي:

حكاية الطاغية وشعب الجبال

"حلّ الطاغية (زوهاك – ضحّاك) محلّ (جمشيد) في التربّع على عرش البشداديين، وصار الملك الخامس في هذه السلالة الملكية الإيرانية. كان زوهاك(١)هذا مصاباً بمرض غريب، فقد نبت على كلتا كتفيه زائدة غريبة في شكل أفعى، ولم يستطع أمهر أطباء عصره معالجته، فنصحه إبليس باستعمال مرهم مركب من مخ الشباب ليخفف من حدّة آلامه. وهكذا كان هذا الطاغية يأمر بذبح شابين كلّ يوم لهذا الغرض. ولكن الجلاد الذي عهد إليه بتنفيذ العملية يومياً، كان رجلاً رؤوفاً، ولذلك فبدلاً من ذبح الشابين معاً، كان يكتفي بذبح أحدهما وترك الثاني، ويستعيض عن مخ الثاني بمخ خروف. وهكذا صار الشباب الناجون من الذبح يهربون سرّاً إلى مناطق جبلية نائية لا يمكن الوصول إليها بسهولة. وبمرور الزمن تزايد عدد الفارين، وتكاثروا حتى كوّنوا شعباً هم أسلاف الشعب الكردي(٢) .

المخيلة الشعبية .. الفولكلور المقاوم

ويعرف المختصون في الشؤون الكردية ممن يسمون بـ"الكردلوج"، أن اللغة الكردية ظلت طوال العقود الماضية وما تزال حتى أيامنا هذه، تواجه أنواعاً مختلفة من الضغوط من أجل إقصائها عن حياة الكرد، وإحلال لغات أخرى في مكانها وهي ألسنتهم، ضمن إطار ما تسمى بعمليات "التفريس" و"التتريك" و "التعريب". ولأن الكرد كما يصفهم الكثيرون فيهم عناد الجبال التي تشكل المساحة الأكبر من بلادهم، فإن مقاومتهم لخصومهم لم تضعف، وهم من أجل تحقيق

* باحث أردني مقيم في العراق

الانتصارات في معاركهم المتلاحقة، استطاعوا بالإضافة إلى محافظتهم على لغتهم، إنتاج نوع من الأدب الشفاهي، تغلب عليه النزعة إلى ما يسميه (فيلجيفسكي) الفولكلور الناضج زيادة على الحدّ(٣) .

وإذا ما أخذنا بنظر الاعتبار تأثير الظروف الاجتماعية على المخيلة الشعبية المنتجة لهذا الفولكلور، من حيث اكتسابه الصفة الواقعية، فإن الفولكلور عند الكرد، وبحسب ما يمكن أن تحيل إليه ملاحظة (فيلجيفسكي)، كان له الكثير من التأثير في المحافظة على مختلف مظاهر حياتهم. ومن هنا يأتي القول بثراء هذا الفولكلور وتنوع معالجاته الجمالية من جهة، واتساع ذائقته الفكرية من جهة أخرى، وهو الأمر الذي جعل ناقداً مثل علاء الدين السجادي يقول إن الفولكلور الكردي كالإبداع الشعبي الشفاهي عند الأمم الأخرى، يشمل أنواعاً وصوراً إبداعية عديدة كالأساطير والقصص(الحكايات) والملاحم الغرامية والملاحم البطولية والأغاني، كأغاني العشاق والرعاة والفلاحين(٤).

وليس من حاجة إلى التأكيد على أن الحكايات الكردية لها جميعها جذور واقعية، على الرغم من أنها لها آفاق خيالية، شأن غيرها حكايات الشعوب الأخرى. وهذه الجذور هي ما تجعلها حكايات مقاومة، حتى وإن كانت هناك حكايات لا شأن لها بهذا النزوع، كحكايات الحيوانات والطيور، وتلك الحكايات التي عن السحر والسحرة، والأخرى الحكايات الاجتماعية. وبالنظر إلى ما لها من المنزلة الكبيرة فقد تجسدت فيها الكثير من طباع الشعب الكردي، كالشهامة والفروسية والوفاء بالعهد والفخر والاعتزاز بالأمة، وسواها الكثير من القيم الحسنة .

قلعة دمدم ..الواقع والمخيلة

يرد ذكر ''قلعة دمدم'' في كتابات عديدة ليس هنا مجال التوقف أمامها. وتروي حكاية هذه القلعة واقعة تاريخية حدثت في مكان وزمان محدّدين: الأول – المكان في القلعة المعروفة بهذا الاسم، والثاني– الزمان إبان وقوف أهلها الكرد وقائدهم عمر الجلالي للدفاع عنها أيام حكم الشاه عباس الصفوي، الذي زحف بجيوشه إليها بهدف تدميرها وسحقها وتغييب وجودها تماماً من الوجود:

صرخ الشاه وأخذته الرجفة من الغضب
فقال : اهدموا القلعة على رؤوس ساكنيها
ولا تدعوا منها حجراً على حجر
واحرثوا مكانها، وازرعوها أعشاباً(٥)

ونحن هنا نميل إلى اعتبار ما بين أيدينا وأمام أعيننا حكاية على الرغم من وصف أورديخان جاسم جليل (المعدّ) لها بالملحمة في كتابه (بطولة الكرد في ملحمة قلعة دمدم)(٦)، على اعتبار أن ما بينها كحكاية شعبية وبين جنس الملحمة من الفروقات كبيرة، يدركها كما يقول نزار آغري كل من له إلمام بهذا الباب، ويقول: وليس من حاجة إلى التأكيد على أن هذا القول – نسب حكايات: مم وزين، سيامند وخجي، وقلعة دمدم إلى الملاحم– يبتعد عن الواقع بعداً كبيراً فبين جنس

قلعة إربيل وسط المدينة – تصوير هاني هياجنه

الحكاية وجنس الملحمة أو الأسطورة فجوة كبيرة(٧).

(قلعة دمدم) ليست مجرّد بناء هندسي يمتاز بالضخامة وبسواها من الصفات التي قد لا نجدها في غيرها من الأبنية. إنها بمعنى المفردة، وفي ما تحمل من الدلالات المكان الذي يحتضن الكرد ويحتمون بها. وهي نفسها المكان الذي سوف تصبّ جيوش الشاه نيرانها عليها في سخط وحقد كبيرين. بيد أنه مما ينبغي أن لا يغيب عن الأذهان، أن القلعة بما تعنيه المفردة اصطلاحاً، يجب أن تمتاز بقوة البناء ومتانته ومنعته. وهذه الصفات التي لا توجد عادة في الأمكنة العادية، ستجعل المعركة حولها، أشبه ما تكون بمعارك الملاحم الشهيرة في التاريخ، التي لن ينساها العقل الكردي هو الآخر. ولربما لهذا السبب جاء تجنيسها عند أورديخان باعتبارها ملحمة:

على سفوح الجبال الشامخة وشفا الفجاج
كانت تقوم قرية، قرية للكرد

كانت السماء زرقاء، والأرض تكسوها المروج الخضراء
وتتخذ الأطيارمن ثنايا الفجاج وكناتها
وتعيش مطمئنة على عروشها الزرقاء
وهنا كان يشبّ سكان الجبال
فراخ الطيور وشباب الكرد(٨)

وكما يقول آغري فإن الوجدان الكردي على نطاق المسرودات الشعبية، حفظ حادثة قلعة دمدم كمفصل تراجيدي في التاريخ القومي للكرد، حيث تصادمت رغبة الناس في الانعتاق من الظلم مع رغبة الحاكم في التسلط(٩):

حفلت القلعة بالرخاء والناس
وذاع صيتها في أقاصي البلدان
إن عمرالجلالي أصبح ذا ملك وسلطان
وصار يدفع الأذى عن شعبه، عن الكرد
ووجد الشعب في قلعة دمدم مقرّه ومأواه
فمن هربوا من ظلم الشاه والسلطان
لجأوا إلى القلعة وعدّوها مثل بيوتهم
ولكن عمر كان يستحلفهم بالسلاح
وكانوا يقطعون عهداً على أنفسهم
أن لا يخونوا أبداً
ولتكن يده مع أيدي الجميع
ويحافظوا على القلعة كما يحافظون على بيوتهم(١٠)

السرد المعادي - إعلان حرب

في مقدمته إلى (بطولة الكرد في ملحمة قلعة دمدم) يصف عز الدين مصطفى رسول المؤرخ التركماني إسكندر منشي بأنه عدو للكرد. ويأتي الوصف على هذا النحو، بسبب ما قام به منشي الذي هو مؤرخ الشاه عباس آنذاك ضدّ كل من الشخصية الكردية، وعقل الكرد الجماعي نفسه، إذ تلاعب بالنصّ الأصلي، وحوّل الكثير من ثيماته إلى أخرى غيرها تناقضها تماماً، بما يفيد قيامه بترحيل حكاية قلعة دمدم الشعبية، من بيئتها الكردية التي هي منتجتها، إلى بيئة أخرى غيرها هي البيئة الفارسية. وفي تعبير آخر فقد اعتبره رسول على هذا النحو، بسبب قيامه بتغييب السارد الكردي وانتزاع مكانه منه، بهدف تغيير الوقائع من جهة، وإحلال شخصيات أخرى في أمكنة الشخصيات الأساسية التي وضعتها المخيلة الشعبية الكردية فيها منه جهة أخرى، وبما يعني في نهاية الأمر قيامه بكتابة نصّ حكائي جديد، يقوم على أنقاض النصّ الحكائي الأول، الذي كما نرى، قد تعرّض لعملية سطو فريدة، على غرار ما تعرّضت له كل من سرديات البلدان المستعمرة، وسرديات الهنود الحمر سكان أمريكا الأصليين، ومثلها سرديات الفلسطينيين على حدٍّ سواء(١١).

لا نريد الاستطراد في الحديث عما قام به منشي، ولكن من الواضح أيضاً قيامه بتغييب اسم البطل الأول (عمر الجلالي)، واستبداله باسم بطل آخر يحمل لقب الأيمر، الذي كما يشير الدكتور رسول إلى الإمام علي بن أبي طالب(رضي الله عنه)، وذلك في إشارة إلى رغبة منشي بكسب رضا الشاه عباس الذي يدين بالمذهب الشيعي.

إنها المؤامرة، ولعلّ القارئ سرعان ما يكتشف الأسباب التي جعلت مؤرخ الشاه يقلب الحقائق، ويقوم بفعلته الشنيعة: جعل كل ما في الكرد من خصائص الصدق والنقاء والشجاعة في الشاه عباس ووصفهم بنقيضاتها، واعتبار قتلهم وإبادتهم جهاداً وواجباً أخلاقياً ودينياً. أو لعله في تعبير آخر، إعلان للحرب على الكرد، تشنها السرديات المعادية في هذه المرة كما يشنها الشاه والسلطان وغيرهما .

إن (عمر الجلالي) وابتداء من سطور الحكاية الأولى التي أعدّها أورديخان جاسم جليل، يرفض الذلّ والعبودية. وهو من أجل تحقيق رغبته التي هي رغبة الكرد أيضاً، لن يتوانى عن القيام بما يحتمه عليه ضميره: رفض ما يطلبه منه السلطان العثماني أولاً، ومحاربة الشاه عباس ثانياً. يقول الكاتب:

وذات يوم جاء فرمان من استنبول
وذاع أمره بين الكرد
كان فرماناً أسود، فرمان السلطان
يقضي بأن يقبض على عمر ويزج به في السجن
اجتمع ذوو اللحى البيض وفكروا ملياً
وقضوا إن ذهب عمر إلى السلطان
قيدوه بالسلاسل والأغلال
وقتلوه شرّ قتلة
وإن بقي ههنا
دمرت القرية برصاص المدافع
تحدّث زعيم الحيّ
يا بنيّ انهض وشدّ الرحال من هنا
إن المظالم لم تعد تطاق(١٢)

ثمّ إنه يقول ثانياً وفي ترتيب لاحق على المستوى الدرامي:

جلس الضيف الغريب على البساط (الذي هو الشاه المتخفي
وعلى بساط خيمة عمر)

وناولوه شربة لبن فشربه
حتى إذا استراح قليلاً قال :
هل مضى على مكوثكم هنا الكثير؟
مضى على ذلك أكثر من ربيع
كيف تتحملون العيش في هذا المكان المقفر؟
أليس صعباً أن تعيشوا من غير جيران؟
هكذا سأل الشاه
وكان قد غدا قطعة نار
– قد يحدث مثل هذا في الحياة
هربت من ظلم الأتراك
إني كردي، كردي مضطهد(١٣)

إن الإنسان الكردي– بعكس ما سيزعمه منشي– يمتلك أخلاقاً راقية حتى وهو يمرّ بأقسى الظروف، وسيمثلها على مستوى الأحداث في هذه الحكاية عمر الجلالي، الذي سوف يكون لاحقاً هو نفسه (الخان ذو الكف الذهب) الذي أكلت جمرة النار كفه حينما حملها ووضعها أمام الضيف ليشعل غليونه. وإذا ما تساءل القارئ عن كيفية وقوع هذا، يجب التوقف أمام ما يقوله السارد :

وما إن بلغ عمر الموقد وجلس
حتى تناول جمرة ليشعل بها غليون الضيف(الشاه)
ووضعها على راحة كفه وقرّبها منه تكريماً
أطرق الشاه وأخذته الدهشة
لم يكترث عمر بما كان يحدث
تعمّد أن يشعل غليون الضيف
كانت راحة كفه تحترق
وظل هادئاً منكس الرأس لا يحرّك ساكناً
حتى إذا لم يطق الضيف الألم هبّ صائحاً
أحسنت أيها الجلالي البطل(١٤)

إن ما يقوم به (عمر الجلالي) يقدّم الصورة الحقيقية للكردي عند استقباله ضيفاً في بيته حتى لو لم يكن يعرفه. وفي اعتقادنا فإن اهتمام السارد الشعبي بتقديم أدق التفاصيل ووضعها أمام المتلقي، إنما يشير إلى رغبة عميقة غايتها الكشف عن حقيقة الكردي، التي سيحاول إسكندر منشي تشويهها لاحقاً في إطار ما يعرف بحروب السرديات. وعلى هذا الأساس من الفهم، يمكننا القول بأن الجلالي لم يقم بما قام به من الفعل، في منأى عن العادات والتقاليد التي كان قد تربى عليها. ولربما لهذا الفهم أيضاً قال الشاه لاحقاً وهو يرى بأم عينيه ما يفعله الكردي: أحسنت أيها الجلالي البطل.. أحلّ الله عليك الحليب الذي رضعته من ثدي أمك.

وفي تفسير آخر، فإن عمر الجلالي الذي يعيش في وسط عشيرته من الجلاليين في القلعة، وعلى وفق الصورة التي يرسمها له النصّ – أورديخان

هنا، يتمسك بموروثه، الذي يأمره بعدم التنازل عن كبريائه حتى أمام إغراءات الذهب، وأمام دعوة الشاه، وقد عرفه أخيراً بالذهاب معه والعيش على مقربة منه. ولأن الجلالي على مثل هذه الحال من الصفات، فإنه سوف يدافع لاحقاً عن القلعة بكل ما أوتي من القوة .

الأسلاف الكرد .. الشعلة في اليد

يقول جان جوريس: الوفاء للأسلاف لا يعني الاحتفاظ برمادهم، بل بحمل الشعلة التي أوقدوها. وهذا هو ما سيقوم به عمر الجلالي في قلعة دمدم.

ثلاث مئة شاب كردي
إنما اسودّت شواربهم لتوّها
لم يكن في قلوبهم أدنى خجل أو وجل
لقد عسكروا هناك جميعاً
لدى الخان عمر في الجبال
قطع الجميع عهداً على أنفسهم
أن يصبحوا متصافين كالإخوة
صاحب عمر أولئك الشبان
إنه شجاع وبطل مثلهم
واتجهوا نحو بحيرة أرومية بفرح وسرور
أراد أن يبني هناك مستقرّه
فقد بلغ أرضه المغتصبة
ونهض قائما على صخرة
كأنه يهمّ أن يطير
قال : يا معشر الإخوان
هنا.. ههنا مفتاح حظنا
هنا يجب أن نقيم القلعة الصخرية
هنا يجب أن نقاتل الأعداء
هنا بيتنا وهنا موقدنا
هنا يجب أن تكون قبورنا وأكفاننا(١٥)

صحيح أن قلعة دمدم قد سقطت لاحقاً وأن فرسان الشاه قد اقتحموها، إلا أن ذلك لم يحدث في يسر، فالذين كانوا فيها من الكرد الجلاليين، كانوا قد أعلنوا عن حملهم الشعلة التي أورثوها من أجدادهم الذين سبقوهم في الدفاع عن الذات الكردية التي يحاول خصومهم ترويضها

التقى الجيشان كما الذئاب المسعورة
واستعر وطيس معركة ذات بأس لا استدبار فيها
واستخدمت فيها الحجارة والعصي والفؤوس
ولاذ كل من لم يكن لديه سلاح بالأيدي والأكف
وانتشرت جثث القتلى في كل مكان
واصطبغت الصخور بالدماء(١٦)

أولئك الفرسان من الكرد هم أنفسهم من أطلق عليهم المفكر الأرمني أبوفيان "فرسان الشرق"، ذوي القدرات الهائلة على القتال

لم يؤسر من الجلاليين أحد
غدت شجاعتهم حلماً من الأحلام
كل هذا لكي لا يقع أطفالهم بيد الأعداء أسرى(١٧)

ربما كان منشي يظن أنه بما اختلقه سوف يكون في مقدوره طمس تاريخ بأكمله، إلا أن كل ظنونه تلك ذهبت كما يقال أدراج الرياح، وقد بقي العامل المهيمن في تاريخ القلعة ومساحات سرديات هذه المنطقة التي تتناول الحياة فيها من حيث هي مكان حيوي، بيد الكرد وليس بأيدي غيرهم

١ – كان الرجال الشجعان في قتال مع الحجارة والصخور فقد شيّدوا لأنفسهم بيوتاً وعمروا مساكنهم وقلعة حصينة، قلعة صخرية لم يكن ثمة شيء أعلى من القلعة سوى السماء يحيط بها من تحتها وديان سحيقة وفجاج عميقة(١٨)

٢ – كانت الحياة في قلعة دمدم تغلي وتفور وكانت كولبهار(زوجة عمر الجلالي) هناك ربيع القلوب تفتح كل بيت من بيوت الكرد حفلت القلعة بالرخاء وذاع صيتها في أقاصي البلاد وقد صار عمر الجلالي صاحب ملك وسلطان يدفع الأذى عن شعبه .. عن الكرد ومن هربوا من ظلم الشاه والسلطان لجأوا إلى دمدم واعتبروها مثل بيوتهم(١٩) بل إن السارد يقدّم صورة مدهشة لانهيار القلعة وسقوطها في أيدي الفرس. وتتعمق هذه الدهشة عند تصوير قيامة القلعة من تحت رماد الحرب التي لم تكن قد اوقفت نيرانها، وذلك من خلال طلوع الزوجة كولبهار بصحبة ولديها:

قلعة الأبطال كانت تبدو حزينة
كأنما كانت تشكو ظلامتها إلى الله
فيها كان قد ارتفع عامود نار
حول نوافذها يحوم
وتحوم هي الأخرى مناجل المنايا فتخطف الأرواح
وإذ حان وقت تفجيرالقلعة
خرجت امرأة من نفق تحت الأرض
تقود ولدين بيديها(٢٠)

٣- كل شيء ينتهي في الحياة كذا الشجاعة هي الأخرى ولن يبقى في الورى سوى شيء واحد يحمل المرء على التأمل ليس في الحياة قلعة مثل قلوب الناس فهذه لن تموت أبداً(٢١)

كلمة أخيرة

هكذا نرى كيف يصبّ الشعب الكردي في فولكلوره الشعبي، مختلف سماته الثورية، ومنها وقائع حياته المريرة، كما تراها هذه الدراسة في (قلعة دمدم) التي ما تزال ألسنة الكرد تلوذ إليها في الليالي وحول المواقد في الشتاءات الباردة في أعالي الجبال:

إن قلعة دمدم الآن أطلال
لا يسمع فيها صوت العباد
أمست أحداثها رواية(٢٢)
حتى وصلت إلينا
لن تموت الأغاني والقصص
إنها أجنحة القلوب والأفئدة
إن أغاني وملحمة حياة عمر
المعنونة بذي الكف الذهب
وكولبهار الجميلة
خالدة إلى يومنا هذا(٢٣)

الهوامش:

(١) ذكر اسمه في الأفستا باسم (آزيدهاكه)، وفي الفارسية والعربية باسم (آزدهاق وأزيدهاك) وذلك أصل كلمة (ضحّاك) التي تذكر في (الشاهنامه – ملحمة الفرس) وغيرها. وكان (آزي دهاكه) روح شريرة في الأساطير الآرية. وفي الأفستا كان شيطاناً يمنع ماء السحاب أن ينزل إلى الأرض، وكان ملكاً جباراً ظالماً مستبداً برأيه. وقيل بأنه كان يحكم بابل، وهو من ملوك الكنعانيين(!!!). ومن المؤرخين من يقول أن نمرود بن كنعان هو الضحّاك).

(٢) الأمير شرف خان البدليسي، شرفنامه، ترجمة محمد جميل الملا أحمد الروزبياني، دار المدى، الطبعة الثالثة، بغداد،٢٠٠٧،ص٣٩ – ٤٠

(٣) عن كتاب:الكرد – دراسة سوسيولوجية وتاريخية، باسيلي نيكيتين، ترجمة نوري طالباني، الطبعة الثالثة، السليمانية، مركز الفكر والتوعية، ٢٠٠٧،ص٤٢٠

(٤) الواقعية في الأدب الكردي، د.عز الدين مصطفى رسول، منشورات ئاراس، أربيل، الطبعة الثانية،٢٠١٠،ص٢٨

(٥) أورديخان جاسم جليل، بطولة الكرد في ملحمة قلعة دمدم، ترجمة الدكتور عز الدين مصطفى رسول،دار الثقافة والنشر الكردية، بغداد ١٩٨٣،ص٤٨

(٦) أورديخان، بطولة الكرد في ملحمة قلعة دمدم

(٧) نزار آغري، قراءة في حكايات كردية، دار الزمان، دمشق٢٠٠٦،ص٥

(٨) أورديخان ... نفسه ص٢١

(٩) آغري، نفسه ص١٣٨

(١٠) أورديخان، ص٤٦

(١١) للمزيد انظر: يوسف يوسف، دراسات في السرد الكردي، منشورات مركز كه لاويز، السليمانية،٢٠٠٩

(١٢) أورديخان،ص٢٢

(١٣) أورديخان،ص٢٧

(١٤) بطولة الكرد،ص٢٨ – ٢٩

(١٥) بطولة الكرد،ص٣٧ – ٣٨

(١٦) بطولة الكرد،ص٥٣

(١٧) أورديخان،ص٧٣

(١٨) أورديخان،ص٣٩

(١٩) أورديخان،ص٤٥ – ٤٦

(٢٠) بطولة الكرد،ص٧٢ – ٧٣

(٢١) بطولة الكرد،ص٧٤

(٢٢) ظهرت عدة أعمال تعتمد على ما حدث في دمدم أهمها رواية مصطفى صالح كريم بعنوان(شهداء قلعة دمدم)

(٢٣) بطولة الكرد،ص٧٤

رواد

غازي مياس: كنز بشري حيّ يروي سيرته وسيرة تراث الأغنية الشعبية الأردنية

فهمي عبد العزيز الزعبي*

ملخص

استطاع غازي أن يواكب تراث أهله منذ طفولته في حارات الرمثا، بدأ معه طفلاً برفقة أطفال حارته، حفظ أغانيهم بداية، وكل ما يتّصل بأغاني الطفولة ومناسباتها.

وفي فتوّته، تعلم العزف على الشبابة، فأتيحت له الفرصة أن تمتزج مشاعره وذاكرته مع أغاني مناسبات قريته وأعراسها، فعزف ألحانها وغنّاها وحفظ مفرداتها، يؤنس بها تعاليل أفراح قريته، فتعزف شبابتُه ألحانًا شجيّة لحروف مفردات شعبية، يفيض عطرها فينتشي من يتنسّم عبيرها، تُطرب الأذن، ويتمايل على أنغامها شباب وبنات الدبكة برقصات متماوجة، يوم كانت تعاليل أعراس القرية ما قبل عصر الكهربا، تضاء بـ "طبابيع الجلة"، وبخيوط قمر فضيّة تشع عبر سمائها الريفي، مؤنسًا ليالي القيظ بعزف شبابته، فتشتعل الدبكات والجوفية والهجيني وأغاني زفة العريس، يحييها نساء القرية ورجالها، حينذاك كان الزمن الجميل، زمن البساطة والقناعة بخير أراضي تُخصِب فيُحمد الله على نِعمه، لتقام بعد البيدر أعراس شبابها وشاباتها..!!

تلك الأغاني لم يبقها غازي مجرد مخزون ذاتي في الذاكرة، بل انتقل بها إلى فضاء الناس العام، وعبر أثير إذاعة عمان وتلفزيونها، أعدّ برامج تراثية، لم تكن أسيرة الاستديو وحده، بل سجّلها وصوّرها في هواء الناس الطلق، يشدونها في أماكن عيشهم وإقامتهم، في مضافاتهم وساحات بيوتهم، ومن ثم يُشهرها ويروّجها عبر تلك البرامج، ومن خلال ما اقتبسه واستعاره من بعض المطربات والمطربين الأردنيين، وكذلك نتيجة لمشاركاته المحلية والدولية، مضيفًا إليها طعما جديدًا استقاه وتشربه من تراث الجغرافيا والثقافة من حوله، من سهل حوران وجبل العرب وفلسطين والبادية.

حفظ غازي تراث أهله وجواره، ولم يترك شاردة أو واردة من تراث قريته إلا وحفظها في الذاكرة وعلى أوراقة، وبصوته وعزف شبابته وأصوات من عايشهم بإحيائه لأعراس الرمثا.. زمان.. وكأنهم الآن.. يعيشون بيننا..!!.

حوران المكان والإنسان

حوران؛ المكان الممتد على مدى مساحة سهول وحقول تربتة الحمراء، ما أن يسقط مطره الشتائي حتى تنشر أرضه عبقها ذا الرائحة العطرية المميزة، معلنة استعدادها لموسم الخصب والولادة.. ففي ربيعه تولد مزروعاته الحقلية وأعشابه وأزهاره البرية، لتزهو الطبيعة لوحة تتزين بألوان ربيعية غاية في جماليتها وسحرها..

وبدوره؛ حوران الإنسان يطفح داخله الأمل بموسم غلال قادم، يجذب العين والقلب نحو أرض أخصبت، كأنثى عشتارية، وعداً منها له بإقامة أفراحه الصيفية حال أن يجني خير البيدر، حينها يكون العناق الحميمي بين المكان والإنسان ليشدو بكلمات وألحان حورانية وهو يقيم أعراس أبنائه.

في حوران هذا، في قرية بنيت بيوتها من الحجر والطين؛ في الرمثا، ولد غازي ميّاس، فرضع منها وتغذى عقلُه وقلبُه بتراثها الثقافي، وفيها واكب أعراس قريته منذ طفولته، وشبّ عليها في فتوته.

غازي الميّاس — عازف الشبابة المحترف

* باحث في الأنثروبولوجيا - وزارة السياحة والآثار الأردنية

الميلاد وبداية تعلم أغاني الطفولة

في بيت طيني مشيَّد من الحجر والطين وسقف من القصيب، ولد غازي في عام ١٩٥٢، حيث كانت ما تزال القرية تتعانق بيوتها متجاورة متشابهة، قرية وادعة لم تدخل بعد عصر الكهرباء، ولا عصر البيوت الإسمنتية المغلقة على أهلها، فكانت الغرف الطينية كما منازلها متجاورة بحميمية، كحلقة الدبكة، كتفًا على كتف، بينما الفناء من أمامها منفتح على بيوت الجيران، والأفق واسع تشاهد من حوله السهول والحقول الشاسعة دون مبان شاهقة تسد أفق القرية، وبيوتها الطينية الحنونه متراصّة كتراصّ سكانها، ومتماسكة كتماسك أهلها، متآلفة كألفة قاطنيها، موطدة بذلك عرى العونة والفزعة والنخوة بينهم.

وكما هي عادة الجيران في قرية زمان، كانت فرحة أهله بولادته، وها هي "الداية" تصيح فرحة بأعلى صوتها.. "ولد.. ولد.. الحمد لله.."، الأم هي الأكثر فرحاً فقد أخصبت وولدت صبياً، مما يعزز مكانتها أكثر في مجتمع تشده الثقافة الذكورية، بينما الأب أكثر فخراً بفحولته وقد أنجب ذكراً، والنساء القريبات والجارات هن أيضاً يفرعن بزغاريدهن، وبما هو متوفر من غذاء للوالدة "النَّفْسَة"؛ بيض من "خم" الدجاج، و"زغاليل" من "طواقي" الحمام بالدار، وسَمْنة بلدية إن ما توفرت.. وتلك كانت لحظة ولادة غازي بين أهله.

ويكبر غازي، ويبدأ أول مشواره بتعلم أغاني القرية، فكان "التغييث" هو البداية. والعادة أن أطفال القرية ما أن يطل الشتاء، حتى يستجدوا السماء لِتُسقط مطرها... أطفال وطفلات يحملون عوداً (رمح) من القصب طويل، تُعَلَّقُ على رأسه قطعة قماش "شريطة" مبللة بالماء، تحملها طفلة أو طفل من بينهم، يمشي وراءه البقية، يطوفون على الجيران في حارتهم القريبة منها والبعيدة، فتخرج عليهم النساء يحملن الماء بإناء من الألمنيوم "زبدية"، يصبونه على "الشريطة" لتُبلل بالماء تارة، أويرشقونهم به تارة أخرى. هي لعبة بريئة مشتركة بين الكبار والصغار يسودها المزاح فتضج الحارة بضحكات أطفال وكبار يملأهم فرح غامر، وقد ناجوا السماء لتبلل أرضهم بمائها، بينما تشرئب أعناقهم إلى العالي الأعلى وهم يشدون معاً أغنية التغييث:

يا الله الغيث ياربي تسقي زريعنا الغربي
يا الله الغيث تغاثينا تشفق على راعينا
راعينا حسن الاقرع طول الليل وهو يزرع
يزرع مد وربعية بالصاع الخليلية

غازي ميّاس

كانت تلك محطة التعلم الأولى، ثم كانت المحطة التالية الخاصة بالطفولة، فأول شعيرة مرور ثقافية شعبية هي "الطهور"؛ أي الختان، إذ كانت مناسبات ختان أشقائه الأكبر أو أطفال الحارة، فرصة غازي لتعلم مراسيم وأغانٍ جديدة مرتبطة به كطفل.

ويروي غازي معايشته وفرحته ومشاركته مراسيم هذه المناسبة، التي تكون بدايتها "غز الراية"، وهي قطعة قماش بيضاء مزينة بقطع قماش صغيرة بأشكال وألوان مختلفة، تخاط على قطعة القماش البيضاء الكبيرة المشدودة من طرفيها بعمودين من القصيب بطول المتر تقريباً لكل منها، وفي أعلى كل منها بيضة مفرغة دلالة على الخصوبة، ومزينة بريش النعام أيضاً، ليُثبَّت بعدها الرمحان بالطين على أعلى بوابة والديّ الولد من قبل النساء اللواتي يُغنين خلال ذلك:

غزينا الرايات.. ياربي.. غزينا الرايات
تقبل الرايات.. ياربي.. تقبل الرايات
تمحي السايات(السيئات).. يا ربي..تمحي السايات بالوطا رمحينغزينا.. بالوطا.. رمحين
يا ضنين العين.. يا محمد.. يا ضنين العين

وفي ليلة نهار يوم "غز الراية" تبدأ تعاليل مناسبة الختان التي تستمر لأيام، تلك التعاليل التي لا تختلف بأغانيها عن أغاني الأعراس، وصولاً إلى يوم "الطهور"، الذي تكون أولى مراسيمه زفاف الولد إلى ضريح "الشيخ ارشيد الزعبي"، بزفة تقودها النساء وهن يُغنين بكلمات معجونة بالعاطفة الدينية لمباركة ختان الولد وحماية صحته؛ ومنها:

يا بيت الله زايرينك
نطلب الرحمة من الله
يا حمرا.. والهدب ظللكِ

يا محمد.. قاعد بظلك
يا حمرا والهدب ضافي
عليك محمد غريافي

وما أن يتم الانتهاء من طقوس المباركة داخل الضريح، حتى يعود المشاركون بالزفة إلى بيت أهل الولد لختانه، لتعاود النساء الغناء بكلمات طافحة بالفرح وتقوية عزيمة والدته؛ ومنها:

يا ام المطهر جيناك
بعنا الكحيلة برضاك
يا ام المطهر فرشي
لولا المطهر ما نيجي

عند وصول الزفة إلى البيت تكون التجهيزات والتحضيرات قد اكتملت بحضور "المطَهِر" الذي ما أن يبدأ بعملية ختان الطفل حتى تضج النساء بالغناء والبكاء، بينما صراخ الطفل الذي يمسك به أحد الرجال يعلو ويعلو من الألم، فيعلو في مقابله غناء النساء:

ويدك.. ويدك.. يا مطهر الصبيان.. ويدك.. ويدك..
نقطع ايدك.. لا توجع.. محمد.. نقطع ايدك

والعادة أن يقوم والد الولد بذبح الذبائح وتحضير وليمة غداء من الكباب (ألد إكباب) والمناسف لتكريم جميع الحضور ما أن تنتهي عملية الختان.

وبينما تبقى بعض النساء الأكثر قرباً لوالدة الابن وزوجها في بيتها، في حين تأتي أخريات للتهنئة، يقمن جميعهن بالغناء للولد، لمشاركة الوالدة فرحتها، وتسلية الابن والتخفيف من آلام الختان:

ليمن الرايات.. يا فاطمه.. ليمن الرايات
ريتهن مبروكات.. عا محمد.. ريتهن مبروكات
امبارك وجديد.. طهرك يا محمد.. امبارك وجديد
امبارك وسعيد.. يا طهره.. امبارك وسعيد

والعادة زمان إقامة "المولد"، فيجتمع الرجال في مضافة والد الولد، ويبدأون بترديد كلمات ذات إيقاع ونكهة ومعانٍ دينية، يُنشدها شيخ دين أو شخص يحفظها. هذا "المولد" الذي يروي ولادة الرسول محمد (ص)، هو بالأساس احتفالية دينية صوفية بمناسبة مولده؛ ومما كان يقال في هذه المناسبة:

صلوا يا أهل الفلاح
عا النبي خير الملاح... الخ..

و
طه يا حبيبي.. صلى الله عليه.. والسلام عليه
أحمد يا محمد.. صلى الله عليه.. والسلام عليه

تلك كانت المحطة الحياتية الثانية من طفولة غازي وهو يطل على مناسبات أهله الاجتماعية، لتكون بداية حبه وعشقه القلبي لأغاني أهله، وحفظها في ذاكرته. فهو كغيره من أطفال القرية، كانت مناسبة الفرح فرصة للفرجة واللعب والفرح يعيشها الأطفال بحرية أكثر مما تتاح لهم في المناسبات العامة.

يقول غازي: وبحكم العمر تأخذني الفتوة نحو الفرجة والمشاركة في أعراس قريتي، فكانت الأعراس هي فرصة عشقي للفرجة والمشاركة في مراسيمها، وكنا نحن الأطفال نمثلها في الحارة، نغني وندبك في محاولة تقليد دبكة الشباب في الأعراس، حيث كان الأطفال يُمنعون من الدبكة مع الكبار حتى لا "يخربوها"، هي للشباب والرجال الكبار حصراً، وبداية تعلمي لأغاني الأعراس فرصة تعلم العزف على الشبابة ابتداءً.
يقول غازي: كانت البداية بتعلم العزف على الشبابة باستخدام "زمبعة" (أنبوب) إبريق ماء وثقبها ومن ثم البدء بمحاولة العزف، حيث أخذت وحدي تعلم العزف وبمشاركة فتيان وأطفال الحارة الذين كانوا يعقدون حلقة دبكة وترديد الأغاني التي أعزف لحنها، وشيئاً فشيئاً بدأت بإجادة العزف حتى تمكنت من ذلك، وتأهلت وبلغت كامل استعدادي للمشاركة بأعراس قريتي، بعد أن أحضر لي شخص كان في زيارة لدمشق عام ١٩٦٦ شبابة أصلية.

مشواره وحفظه لأشكال أغاني أعراس الرمثا وألوانها

ما أن شب غازي وأصبح يافعا، حتى وجد في نفسه حباً وعشقاً لأغاني الأعراس، فلم يكتفِ بأن يكون دبّيكاً، بل كان تعلم العزف على الشبابة، فرصته ليكون وجوده ضرورة لا بد لها حتى تُعقد دبكات أعراس القرية. وتلك كانت البداية لغازي ليكون الشخص الذي بدونه لا تكون الدبكة، والفرصة لتعلم أكثر وإضافة مخزون ثري من تراث الرمثا الثقافي غير المادي.

يقول غازي: وفي الأعراس كانت فرصتي لتعلم وحفظ الأغاني الشعبية، من الأشخاص الذين يحفظونها، ألتقط منهم الكلمات واللحن. وبمرور الوقت نمت عندي الرغبة بحفظ الأغاني وألحانها إلى جانب بعض شباب القرية الذين كان لا بد لنا أن نكون معاً في أي عرس، بكوني عازف الشبابة لحلقات دبكة الرجال والنساء كل على حدة، تلك الأعراس

التي كانت تجتمع فيها النساء والرجال معاً في ساحة الدار، حيناً تدبك النساء وحدهن، وحينا آخر مع الرجال المقربين من خلال دبكة "حبل امودع" تتشابك فيها أيدي النساء والرجال معاً.

أذكر أن أول عرس بدأت العزف فيه على الشبابة وبتشجيع من والدي، عرس جارنا المرحوم توفيق محمود اللحام، ومن بعده ما إن كنت أسمع بعرس في القرية حتى أذهب متطوعاً، كغيري من أبناء القرية الذين كانوا يحضرون العرس، ويشاركون في مراسيمه، بدعوة أو بدونها.

وكان لا بد من أن تكون الدّبكة معقودة بوجود أولئك الشباب من جيلي، فبيني وبينهم تفاهم ضمني، جميعنا يحفظ الكلمات واللحن عن ظهر قلب، يشدونها بصوت واحد يتناغم وينسجم مع عزف الشبابة، وما أن أبدأ بعزف اللحن المعين حتى يبدأوا ترديد كلمات الأغنية ولحنها المتناغم بالتناغم مع عزفي على الشبابة، إلى درجة أن الراقصات وحركات الجسد المتماوجة والمتمايلة تستجيب للحن الأغنية وتتناغم معها.

ويضيف غازي: كل تلك الأغاني توارثها الناس شفاهياً من خلال مناسبات أعراسهم وأفراحهم، وبدوري أنا سمعتها وحفظتها منهم، ومن هؤلاء جيراننا: عبده المبارك الشقران، وإبراهيم ومحمد سليمان الدرايسة، وخالد الفالح الخزاعلة، ومحمد بركات السلمان، وكريم الحوراني، ومحمود موسى الذيابات، وأحمد قدورة الزعبي، وغيرهم الكثير، منهم من رحل إلى ذمة الله، ومنه من ما يزال حياً يرزق، أدعو لهم بالعمر المديد والصحة.

ومن النساء تعلمت واكتسبت أيضاً؛ منهن: فاطمة العايد المياس، وعائشة العلوه، ونعمه الزيدان المياس، وندوة عواد المياس، وفاطمه المبارك الشقران، وأم عيسى المصري، فمنهن انتقلن إلى رحمة الله، ومنهن ما زلن على قيد الحياة، فلهن أدعو بالصحة.

كانت تمتد مشاركتي بتعاليل العرس على مدى سبعة أيام، العادة أيام زمان، يتم إحياؤها بالعديد من الأشكال والألون الغنائية، والمشاركة فيها حميمية وفاعلة من الرجال والنساء، تحمل دفق مشاعرهم بصدق وفرحة عارمة. أصواتهم تخرج صافية من الرئة، تخفق بها قلوبهم ببساطة وسلاسة، فتناجي وتغازل حبيبة، وتحاكي الأرض والسماء. وفي الدبكة كان يتجلى الأداء الفني الجميل ويترنح الشباب طرباً بفرح حقيقي نابع من القلب، حيث تعاليل زمان في ليالي الصيف القروية الهادئة، تحت قبة سماء صافية مزينة بنجومها اللامعة والمنيرة ببدرها، فكانت عتمتها أكثر نقاءً بلا كهرباء. كانت تعاليل الأعراس تضاء بداية بـ"طبابيع الجلة" (روث الحيوانات المجفف)، وبعد ذلك استعيض عنها بضوء "لوكس" الكاز.

مراسيم العرس ومسيرة غازي معها

بعد اكتمال حضور الناس وتجمعهم تبدأ التعليلة بـ "الجوفية"، وهذه خاصة بالرجال الكبار والمسنين، تكون في البداية لأنهم لا يكملون السهرة عادة، ليخلدوا للنوم مبكراً، فيعقدون صفين ، كل مجموعة تقابل الأخرى، فتبدأ المجموعة الأولى بإنشاد بيت من قصيدة الجوفية، وما إن تنتهي منه حتى تردده المجموعة الثانية بعدها، ومنها:

ديرتي حلوة الماية يا حلوة شمخة قصوره
وابو ماجد ابط الحية ينتخي وين النمورة

ومنها أيضاً:

وان داعانا شيخنا.. جينا
ويلي منه.. ما هو بيدينا
وان قضينا.. حدب السيافِ
لابتي (عشيرتي) بالكون.. تنشافِ

وما إن تنتهي الجوفية، حتى تُعقد حلقة دبكة الرجال، يشارك الجميع بها مبتهجًا، وهم يغنون ويرقصون متمايلين فرحاً بعرس ابن قريتهم، يشدون بالكثير من الأغاني التي كانت تبدأ عادة بـ:

أول ما نبدي.. نخزي الشيطان.. انصلي عا طه النبي العدنان
كلام امرتب.. ما بو بهتان.. يا اهل الشرف.. لا تندمونا

وغيرها الكثير من أغاني دبكة الرجال الذين ما إن كانوا يرتاحون قليلاً، حتى تبدأ النساء بعقد صف طويل تقوده النساء الأكبر عمراً، تمشي بدبكتها بعكس اتجاه دبكة الرجال، فبينما دبكة الرجال من اليمين إلى اليسار، كانت دبكة النساء من اليسار إلى اليمين، ودون مسافة بين المرأة والأخرى، تتشابك أيديهن بحميمية وقرب أكثر التصاقاً من تشابك أيدي الرجال في دبكتهم، فينقسمن إلى مجموعتين، إحداهن تغني والأخرى ترددها ذات الأغنية، ومن أغانيهن:

مشعل رامانى بالبرية..
لا طير ولا وحش يعلم بيي
مشعل رامانى ببير كله حجاره
يا ريت يطلعني واصير إله جاره
مشعل رامانى ببير كله ميه
يا ريت يطلعني واصير اله خيه

ومن أغانيهن في الدبكة أيضاً:

يا زريف الطول ويا الملولحة
ويا قمر كانون يا شمس الضحى
بعد ما كان السلام امصافحة

يا حسيرتي صار الورق مرسالنا

ومنها أيضاً:

من غرب البيوت.. من غرب البيوت محمد مرق خيال.. من غرب البيوت

والسرج يا قوت.. والسرج يا قوت والمرشحة فضة.. والسرج يا قوت ما قالن له فوت.. ما قالت له فوت الله على النسوان.. ما قالن له فوت

وفي نهاية كل تعليلة وما إن يذهب معظم أهل القرية إلى بيوتهم حتى يبقى بعض الأقارب من نفس الأسرة الممتدة، وهنا يكون دور الغناء لـ"الختيارية": الرجال المسنين، ولـ"الختياريات"، النساء المسنات من العمات والخالات والجدات، وهن يجلسن في غرفة أو "عريشة" المنزل لغناء "الهجيني" الذي تبدأ به امرأتان أو أكثر، لتردد بقية النساء ما يغنين به:

سجن.. هي.. هيه.. يا ولد يا حارس السجن

سجن.. سجن.. غض النظر ساعة الفورا

حزني.. حزني.. شوف الولد صايبه حزني

حزني.. ينشف الدمع بالشورة

واطلقني.. بالله يا محمد.. اطلقني

تا انقابل حليوة الصورة

وما اسلاك يا محمد والله أني ما سلاك

لو الطفل سالي الديدي

وما إن تصل التعاليل إلى ليلتها الأخيرة وفي مساء نهارها قبل بدء الليل، حتى تجتمع النساء في بيت أهل العريس لتحضير طعام "الكباب" (ألـ إكباب)، وخلال أداء عملهن يُغنين الأغاني الخاصة بذلك:

يا مين يعاونا..... ويا مين يعينا

محمد يعاونا واحمد يعينا

محمد يشيل الحمل ان كان مايل

وفي الليلة الأخيرة من التعاليل وعندما تنتهي الدبكات والجوفية، تبدأ مراسيم حناء العريس في "ليلة الحناء" هذه، وهنا أيضاً يكون لحناء العريس أغانيه الخاصة:

عا المدلل.. يا قلب.. اسحن وجيب

إخطيت العزبان.. برقيبة الخطيب

عالمدلل يا قلب واسحن قمح

طولك يا محمد تقول غزة رمح

عالمدلل يا قلب.. اسحن وهات

إخطيت العزبان برقيبة البنات

وللعروس في ليلة حنائها في بيت أهلها أغانيها الخاصة فتغني لها قريباتها وجاراتها وصديقاتها، إذ يقتصر الحضور على النساء فقط:

حنيت اديا.. ولا حنيت.. أصابيعي

يا محلا النومة.. بحضين المرابيعي

يا امي حوشيلي على الفاطر

والليلة عندك وبكرة من الصبح خاطر

يا امي حوشيلي مخداتي

واطلعت من البيت وما ودعت خياتي

وبعد الانتهاء من مراسيم ليلة حناء العريس، يغادر معظم الحضور إلى بيوتهم، فتبدأ نساء أهل العريس وبمعونة القريبات والجارات، بطهو طعام العرس الذي يستمر حتى الصباح استعداداً لتقديمه عند ظهيرة يوم العرس في الغد، وهو عادة يوم الجمعة. وتسمى هذه الليلة بـ"ليلة القِرَى" (ألـ اقرى) التي تغني فيها النساء وهن يقمن بإنجاز عملهن أغاني خاصة بذلك:

صبوا القرى.. يا الي امعلم عا القرى

صبوا القرى وامشوا بشوبش ومنادي

وحطوا على الباب حارس

ومحمد على الخيل فارس

وحطوا عالباب شبرق

ومحمد على الخيل يبرق

وصب القرى يالي امعلم عا القرى

وبهذا تكتمل التحضيرات لإقامة العرس في نهار اليوم التالي، حيث يبدأ أهل القرية بالتوافد ظهراً وهم يحملون معهم "العونات"؛ قمح، خروف، ..الخ. ولكن قبل المباشرة بمراسيم العرس نهاراً، يُدعى الحضور إلى تناول وليمة الغداء بعد أن يتم دعوتهم من جيران أهل العريس إلى منازلهم. وما إن يتم الانتهاء من ذلك حتى يبدأ العريس بتجهيز نفسه بحضور بعض أقاربه وأصدقائه من الشباب، فيستحم ويلبس أجمل ملابسه. وعند الانتهاء من تجهيز العريس حتى تعقد "الجوفية" التي عادة ما يقودها العريس نفسه، ومن ثم يبدأ زفافه، ليمشي به الشباب في زفة يشارك فيها الجميع، الرجال وفي مقدمتهم العريس، والنساء اللواتي يمشين خلف الرجال، وكل منهم يزف العريس بأغانيه الخاصة، فالرجال يغنون:

يوم طلع الأمير حميت الشوبة

وانك بقصر عزي والا.. بنابابه

ومن أغاني الزفة أيضاً:

ادعس ودوس بليلة الحنا ماشي بطاق الثوب الرفالي
ركد على البور واستنى تايلحق الأمير الاخضاري
يا شاري المزيون واتهنا لا تساوم ترى الثمن غالي

والنساء بدورهن يُغنين:

وين انزفك.. وين محمد يا مدلل
طلع من الحمام والشعر امبلل
وين انزفك وين محمد يا عريس
بنص الحرمين والنبي الأنيس

وتستمر الزفة وصولاً إلى بيت قريب أو جار أو صديق يستضيف العريس فيه، ليتم هنا تقديم وجبة غداء له ومرافقيه من الأقارب والأصدقاء المقربين لحين أن يُؤتى بعروسه إلى بيته، حيث هنا يحتفي به مرافقوه بالغناء؛ ومنه:

لقضي عمري والزمن نواح
عابو ثنايا كالبرق لا لاح
عابو ثنايا كالبرق بعتوم
راحوا وخلوني بغثا وهمومي

وعندما تصل العروس إلى بيت العريس، حتى يعود إلى بيته بزفة ليجلس إلى جانب عروسه، وهذه تسمى "الصَمْدِة"، وخلال ذلك يُخلى المجال أكثر للنساء من قريبات العريس وقريبات عروسه، ليغنين له ولعروسه:

ميلي على صدر البيت ميلي على المراية
يا بنت الكرم والجود يا عاشة يا ملايا
ميلي على صدر البيت ميلي على النملية
يا بنت الكرم والجود يا عاشة يا نشمية

وحين الانتهاء من ذلك يعود العريس مرة أخرى إلى بيت "مُستضيفه" ليمكث إلى ما بعد صلاة العشاء، وبعد أن تقدم وليمة العَشاء للحضور من قبل أهله، يبدأ الحضور بتقديم "النقوط"، وما أن يتسلم الشخص الذي يجمع النقوط منهم حتى يرفع بيده النقوط أمام الحضور وينادي بأعلى صوته:

خلف الله.. عليك
يا فلان ابن فلان
انت وقرايبك جميع
محبة للنبي الشفيع

وحال الانتهاء من ذلك، يعودون بالعريس إلى بيته بزفة مختلفة بكلماتها ولحنها عن زفته خلال النهار، حيث يغنون فيها:

يا الله.. يا الله.. يا معبود يا عالي
تغفر ذنوب الي.. بالجهل عملناها
بارودنا الي.. مع الجيش عصملي
يطعن.. لعين الي.. تلعج ثناياها

وعند وصول العريس إلى بيته تستقبله النساء بالزغاريد والمهاهاة، ومضمونها أقرب إلى الفخر والمناجاة الدينية طلباً للبركة والسعادة والرزق بالبنين.

يقول غازي: وهكذا كان مشواري مع تراث قريتي من خلال أغاني أعراسها، التي كنت مواكباً لها طوال سنوات عمري الشبابية، ما أهّلني لتعلمها وحفظها بجميع ألوانها وأشكالها الغنائية، سواء تلك الخاصة بالرجال أو الخاصة بالنساء، وهذا ما مكّنني من حفظ الكم الكبير منها والتي ما زلت أحتفظ بها في ذاكرتي وأرشيفي الخاص ببيتي.

ذاك كان مشوار غازي مع تراث الأغنية الشعبية من خلال أعراس قريته وغيرها من المناسبات الاجتماعية، تلك الأغاني التي عبر فيها الناس عن مشاعرهم وأحاسيسهم ورؤيتهم لكل ما حولهم من طبيعة وبشر، فقد كان للمواسم الزراعية مكانها ومكانتها، يوم كانت الأغنية ومناجاة الأرض والسماء ترافق جميع مراحل العملية الزراعية؛ من الحراثة حتى تخزين المحاصيل، فبدون "غلة الأرض وغلالها" ربما لا يكون للأعراس طريق في حياة الناس، ومن أغاني تلك المواسم، ما كان يقال في "الدراس" (ألة إدراس) على البيدر:

اتهولي بالله عليك.. اتهولي
اتهولي واني دراسك.. الأول

ياسين هب الهوا.. يا ياسين
ياسين ياعذاب الدراسين

يقول غازي: لقد واكبت أعراس قريتي بحكم الولادة والمعايشة وبحكم الواجب الاجتماعي من خلال المشاركة فيها، وحفظت جميع ألوان وأشكال الأغنية الشعبية. كما حفظت غيرها؛ كغناء الأمهات لأطفالهن، وأغاني التعبير عن الفرح بولادتهم، وأغاني مناجاة السماء لأجل حمايتهم، ومنحهم بركة العُمر والصحة، والأغاني التي تدعهم للنوم بهدوء. كما شاركت وحفظت تلك التي ارتبطت بمناسبات دينية؛ فكان وداع الحجيج وعودتهم مناسبة اجتماعية ترافقها مراسيم وأناشيد ذات نكهة اجتماعية ودينية. بل وكان لبعض المناسبات والأحداث الكبيرة من حياة الناس، شعرها وأغانيها، كحرابة العرب والفلاحين، وسنة الحياري، وغيرها. ومنه أيضاً ما كان يقال في الأتراح عند وداع عزيز رحل.

زفة الرجال للعريس

وما إن طلبت منه نموذجاً مما قيل في حرابة العرب والفلاحين، حتى صمت وألقى برأسه وبدأ البكاء والنحيب بحرقة، بكى.. وبكى...، بينما تملكني الصمت والمفاجأة، متأملاً مدى وقع الحدث في نفسه، منتظراً التواصل معه، ثم بدأ برواية مقتل عبد الكريم ابن شيخ الرمثا وقرايا حوران؛ فواز البركات الزعبي، ليعاود البكاء بحرقة، وهو يستعيد ما قالته والدة المقتول في نعي ابنها:

ياحيف.. يا حيف يا عبد الكريم ..... تِضحي قتيل العفونِ
والي يسعا لك بالصلح ..... إحنا علينا ما يمونِ

وهكذا كانت الأغاني الشعبية بأشكالها وألوانها هي العنصر الثقافي الأوسع مساحة من التراث الثقافي غير المادي الذي يختزنه ويوثقه غازي على أوراقة وفي التسجيلات بأصوات الناس قديمًا، علاوة على غيره من عناصر التراث الثقافي غير المادي لقريته، الذي تضيق المساحة هنا لعرضه . مع ذلك سنتوقف قليلاً عند الشعر الشعبي المحلي الذي ستستعيد بعض نماذجه ذاكرة غازي.

الشعر الشعبي المحلي في مسيرة غازي مع التراث وسيرته

كما لكل مجتمع شعراؤه المحليون، ففي الرمثا أيضاً كان شعراء شعبيون محليون، قالوا شعرهم ومشاعرهم بمناسبات عدة؛ في محاكاة الحقول، وفي المديح والهجاء، وغيرها.

يقول الشاعر مفلح الحسين الحمد الزعبي؛ جد غازي من طرف والدته، يحاكي فيه سهلاً في الرمثا يسمى "النقع":

أشرفت أنا اليوم على النقع والموح
مير النقع دون المخاليق مسنوح
والله يا ولد عملتك تطلع الروح
مضيت عمري دايم الدوم مذبوح

وبلسان "النقع"، يقول الشاعر نفسه:

قوطر يا ولد لا تزيد الجواب
ربي بلاني بالشقا والعذاب
يوم الثنا ما تحسبوا حسابي

والشاعر نفسه، كان قد ذهب ذات يوم إلى قرية طفس القريبة من درعا، لكنه ما إن همَّ بالعودة إلى بلدته الرمثا حتى فوجئ بسرقة حماره، فكان أن حزن وغضب كثيراً ليهجو أهل تلك القرية بأبيات شعر، منها:

يوم ربي رادلي بامر ضرير
قمت اني وشديت بـ حُر من الحمير
حاشني ربي وبيّتني النصيب
عند قوم ما يفكون الطنيب
ما يبوق الضيف عباد الصليب
كارهم نطل البهايم والنهيب
لعن الله ابوهم ما بهم رجل فهيم
لو بيهم شومات ما راح البهيم

وذات مرة ذهب الشاعر عيسى البطة وصديق له لزيارة صديق لهما في إحدى قرى عجلون ليأتوا من هناك بزيت الزيتون، فكان أن قدم لهم وليمة غداء من "حواضر البيت"، لكن الصدفة قادت إلى بيت هذا الصديق، أحد الوجهاء المسيحيين، فما كان منه إلا أن احتفى به بذبح جدي واستضافته على منسف، ما أثار حفيظة الشاعر الذي غادر بيت "مُضيفه/ المعزب" ليشكو منه عند شخص من أقاربه، فيهجوه بأبيات شعر؛ منها:

وقفنا واحد واخوه لحم الجدي خبيتوه
واحنا نتفرج وانشوف أول سويت المعروف
لحم الجدي ما اكلناه ولا اكتاحه شميناه
ولا قطعه ولا شواه تا تكسر عين القصود
والنصراني قريتوه باي مذهب واحنا قعود

وذاته الشاعر عيسى البطة، يقول قصيدة بلسان شخص من الرمثا أودى به كرمه وطيبة نفسه إلى خسارة كل أملاكه، واضطراره أخيراً الرحيل من بلده الرمثا، ليقيم عند ابنة له متزوجة في قرية الشجرة، ومنها:

العفو يوم ما اكثر عزوتي وجنودي

يوم كانت يدي سخية
ويوم إضعفت.. اصبحت أنا مطرودي
ربعي جفوني.. الفلح والزعبية

تلك نماذج من الشعر المحلي الشعبي لبعض شعراء الرمثا التي حفظها غازي واكتنزها في ذاكرته ووثائقه، وأضافها لمخزونه من أشكال الغناء وألوانه، ما أتاح له نقلها من الذاكرة إلى الفضاء العام، من ماضي تراث واكبه وحفظه من خلال أعراس القرية ومناسباتها، إلى توظيفه في حاضره عبر فضاء إعلامي رحب.

يقول غازي: وقد كانت الفرصة في نقل هذا المخزون التراثي المحلي، من ذاكرتي وعبر الإعلام الرسمي إلى فضاء الناس العام في حاضرهم، بحصولي على وظيفة في الإذاعة والتلفزيون الأردني.

مشوار غازي مع الإذاعة والتلفزيون الأردني

يقول غازي: بدأت مشواري موظفا في القسم الموسيقي لإذاعة المملكة الأردنية الهاشمية عام ١٩٧٣، عازفاً على الشبابة، فوظفت ما حفظته من أغاني تراثية شعبية في برامجي الإذاعية، كانت البداية العمل من داخل الاستديو عبر برنامج ''ديرتنا'' بمشاركة الزميل محمد عبود الماضي. واستعار هذه الأغاني الشعبية وغناها عدد من المطربين والمطربات الأردنيين. فقد أخذ عني جميل العاص أغاني؛ ''يا ديروية''، و''بسك تيجي حارتنا''، و''ثلاث غزلان بعيني''، و''يا ابو العبايا''، وغنتها سميرة توفيق. كما أخذ المرحوم المطرب توفيق النمري بعض الأغاني التي كانت تغنى في أعراس الرمثا، هذا وكان قد أشار المطرب إلى ذلك وغيرها من الأغاني التي تعود بأصولها إلى تراث مختلف المجتمعات الأردنية المحلية ومنها أغنية ''لوحي بطرف المنديل'' من الرمثا:

لوحي بطرف المنديل.. منشنشل برباع
يا ام ارموش الطويلة وعيون وساع
يا أم العرجة الغوازي... واجهاديات
يخضعلك حزب النازي... والولايات
عصمت انونو وهتلر... الك خدام
الجيش الثامن والتاسع... للتحيات

ويذكر غازي مناسبة زواج الملك الحسين من دينا، إذ شارك أهل الرمثا ممن يحفظون الأغاني ويشتهرون بإجادة الدبكة، في مراسيم العرس ومن بين ما غنوا به:

جينا يا دادا جينا — على درب الماكينة
تسلملي يا الملك حسين — يا الي بسيفك حامينا
وحسين الملك الأول — فخر العرب والاسلام
مهما الزمان اتحول — هو القائد والإيمان

ويضيف: ومنذ العام ١٩٨١، بدأت مشواري التراثي بإعداد برامج تلفزيونية تراثية بثت بداية من الاستديو، ومن ثم الانتقال إلى الميدان والتسجيل الحي مع الناس مباشرة في أماكن إقامتهم عبر برنامج ''كنوز الغناء الشعبي''، ليغطي جميع أشكال وألوان الغناء والشعر الشعبي بخصوصيته التراثية الثقافية التي تميز مختلف المجتمعات الأردنية، وخاصة في الريف والبادية، وقد استمر البرنامج لغاية عام ٢٠١٥، ليتوقف بثه في التلفزيون الأردني بعد إحالتي على التقاعد في شباط ٢٠١٥، لصعوبة إيجاد البديل.

لكن لم تكن تلك هي المحطة الحياتية الرسمية الوحيدة التي أتاحت له نقل وتوظيف التراث الثقافي الذي تكتنزه ذاكرته وأوراقه وأشرطة التسجيل، فقد كانت له أيضاً مشاركاته في مناسبات ومؤتمرات ومهرجانات محلية وخارجية.

مشاركاته المحلية والدولية

كانت له مشاركاته المحلية من خلال العديد من الوسائل والفرص؛ المحاضرات والندوات والأمسيات والمهرجانات الثقافية والفنية والمناسبات الوطنية الأردنية، التي من خلالها كان متحدثاً عن التراث بشتى ألوانه الثقافية المعنوية، الأشكال والألوان الغنائية لمراسيم الأعراس، القصائد المغناة ومناسباتها، أغاني الفرح لمناسبات أخرى؛ اجتماعية محلية ووطنية. وكانت الفرص أيضاً على المستوى الدولي، من خلال مرافقة بعض فرق الفلكلور الأردني، وكذلك مشاركاته في مهرجانات ومؤتمرات دولية؛ فقد شارك بمؤتمر في رومانيا عام ٢٠٠٥، من خلال مسابقة للعزف على الشبابة، حصل فيها على المرتبة الأولى من بين (٤٢) دولة مشاركة. كما مثّل الأردن في مؤتمر حول التراث في ليبيا عام ٢٠٠٧، بالإضافة إلى لقاءات ومشاركات إعلامية عبر المحطات الإذاعية والتلفزيونية، لعرض التراث الغنائي الشعبي الأردني وترويجه.

وهكذا تمكن غازي من صون هذا الكم الكبير من تراث قريته الثقافي، ويضيف إليه أيضاً ما تمكن الوصول إليه وحفظه من تراث المحيط الجغرافي القريب إلى قريته، بحكم التثاقف بالاستعارة والاقتباس من الثقافات الفرعية المحلية، فكان أن أصبح لديه مخزون من التراث الثقافي لحوران؛ المكان والإنسان، من شماله إلى جنوبه، وأيضاً من التراث الثقافي البدوي الفلسطيني كذلك.

التثاقف: استعارة واقتباس القصيدة والأغنية

يقول غازي: كان البدو وبعض السعوديين يفدون إلى الرمثا في تلك

الفترة لشراء القمح، ومنهم شخص قدم من السعودية، اسمه عبد الرحمن العقيلي الجوفي، وأقام في الرمثا واتخذها مكاناً لسكنه وعائلته، فكان أن تعلم الناس منه ''الجوفية'' التي أصبحت واحدة من مراسيم أعرس الرمثا. و''الجوفية'' هي عبارة عن قصيدة من الشعر البدوي تتضمن الفخر والمديح والهجاء أو وصف حادثة معينة، وهي أحد ألوان وأشكال القصيدة البدوية المغناة، ومنها:

يا ابو رشيد قلبنا اليوم مجروح

جرح غميق.. وبالحشا مستظلي

و

يا بارج بين السويس وجدة

ذبحتني يا بارج ما بان

وكرب عليها يا ابو سليم وشده

وارمي الجريده وانقل المحجان

كما أتاح لي عملي وشغفي بالتراث الأردني، الإطلالة على الفن والتراث الدرزي، إذ أتيحت لي فرصة تعلم الكثير من أغانيهم، والذي يطلق عليه تسمية ''الفن الدرازي''، ومنه:

أمس الحشم لاقاني رايح وراد

غازي مياس يعزف الشبابة في أحد أعراس الرمثا الجماعية

إجيت احبه عا ثمه.. كان الله راد

وكذلك منه أيضاً:

بعدك.. بعدك.. يا شقرة عقلي اتخلي

بعدك.. بعدك.. يا الي عقلي استلي

يا ام القامة الزريفة وعيون السود

عا وصفك ما لقينا من بنت سعود

يا حلوة يا غيالة مثل العنود

يوم وردت عا المنهل بدها اتملي

وأيضاً كانت فلسطين حاضرة في أغاني دبكة أعراس الرمثا، ومنها:

من سجن عكا..... طلعت جنازة

محمد جمجوم..... وفؤاد حجازي

مندوب السامي..... يا رب اتجازي

رمل حريم..... بفلسطينا

وفي الجوفية، أيضاً:

يالله انك... تنصر الدين

تنصر الي... بفلسطينا

يا والي العرش... يا كافي
تنصر الي... بفلسطينا
قايمين بحق... وانصاف

وبعد.. هنا ونحن نحيا حاضر تراثنا الثقافي.. وقد استعرضه وعرضه غازي طوال أكثر من جلسة لإكمال هذا اللقاء.. صار لا بد من أن نعود بالذاكرة إلى أيامنا هذه، لنسمع منه عما آل إليه تراثنا الثقافي غير المادي عامة، والغنائي على وجه الخصوص..!

يقول غازي: وين الدنيا وأهلها.. فقد كانت حناجر الرجال تصدح، وآذان الناس تسمع وتطرب، كان العرس للجميع، بدعوة وبدونها يؤمه الناس، لم تكن لا سماعات ولا آلات موسيقية سوى الشبابة واليرغول والطبلة (وقبلها كانت الطبلة.. سطل)، كان ليل القرية هادئاً عليل النسمات الصيفية، كانت "العونة" والولائم والناس على قدّ حالها، كانت القرية تأتي بعونتها إلى بيت والد العريس، بينما هو يتكلف بطبخه لهم، وكأنهم كانوا يعزمون أنفسهم في بيته، ونحن من كان يعزف على الشبابة ويدبك ويجوفي، لم يدر بخاطرنا أي أجر مالي، فقط هي المشاركة والقيام بأداء الواجب إلى عريس القرية وأهله..

أما اليوم.. فقد تغيرت الدنيا كثيراً.. فلم نعد نسمع في أعراسنا؛ غنانا أهلنا.. زمان، اختلط الحابل بالنابل، وصار أي مرّار طريق مطرباً، الأجهزة الصوتية تزبط صوته، لا يدع الضجيج للأذن أن تطرب، مجرد أصوات سماعات تصم الأذن، طنين يوجع الرأس، حركات دبكة جنونية، كلمات لا معنى لها، ألحان يختلط فيها "عباس بدرباس"، مجرد أصوات عالية مزعجة، ليتحول العرس إلى تمثيلية، ما إن يمر الوقت ويؤدي الجميع أدوارهم، والمراوحة بين ضرورة الحضور والفرجة والاستماع عنوة كل هذا الضجيج، حتى يتم الهروب من التعليلة..!! بل ولا علاقة لتعليلة هذه الأيام، إن وجدت، بتعليلة زمان البتة.. هي ليست لا تعليلة ولا سهرة، هي لا أكثر من تمثيلية تختلط فيها أغاني تراثية وحديثة، وكلمات بلا "ماوية"، بلا نكهة ولا طعم ولا لون ولا رائحة...

زمان.. كانت العاطفة والاندماج الحميمي تمتزج بصدق مع تراث أهلنا، كانت النساء والرجال يجتمعون فرحين في ساحة دار واحدة، كانت الكلمات تنطلق من القلب بصدق، اللحن يعبر عن صدى الكلمات مباشرة، مفردات تراثية تقول المعنى والرسالة دون مواربة، الجميع؛ النساء والرجال، معاً في ساحة الدار، لم يكن يفصلهم سوى أخلاق وثقافة القرية، لا كما اليوم.. صار العرس تمثيلية في صالة، فالنساء مع العروسين، بينما الرجال في صالة انتظار أخرى، لحين انتهاء وقت حجز الصالة، لا إحساس عندهم أن في الصالة المجاورة.. عرساً.. بل إنها حتى لم تعد لا بحضورها ولا بألحانها ولا بكلماتها بالنكهة والمشاعر والأحاسيس التي كانت تُحيا بها أعراس زماننا.. فقد فقدناها وافتقدناها ورحلت، كما رحلت أجساد وأرواح وذاكرة ناسها..!

لكن.. ما يتبقى قوله.. كما كان غازي وفياً لتراث أهله، فالوفاء أيضاً لا يكتمل إلا من أهله.. فقد رحل كثير ممن كانوا يحفظون التراث في ذاكرتهم، ورحل معهم ذاك المخزون أيضاً، وها هي ذي الحياة، الفرصة فيها لحظة عيشها الآنية.

لذلك.. وإذ أتاحت تقنيات العصر فرصة حفظ الموروث الثقافي وتجسيده صوتاً وصورة، صار لا بد من الهيئات ذات الاهتمام والعلاقة، أن تسعى لأرشفة ما تبقى.. خشية رحيله هو الآخر حال أن ترحل الجمجمة بذاكرتها الحية.. لا ذاكرة غازي مياس وحده.. بل غيره أيضاً.. أولئك من ما يزالون يحفظونه ويحتفظون به حياً في القلب والذاكرة.. ليبقى التراث حياً أصيلاً بين أهله..!!

زفة النساء للعريس — الرمثا

فن القول

عادات شعبية

علي سلامة عضيبات *

محلى قمرنا اللي بسمانا لاحي ... وهذي البلابل صوتها صداحي
ويلي بغيت الشعر خلك صاحي ... لا تفكره رصفة دبش وحجارة
لا تفكره رصفة دبش وحجاري ... ولا ينوزن بالمد والقنطاري
والسعر ما هو بدرهم ودينار ... خلك فطين وهاك بعض اسراره
الشعر فن وموهبة واحساسي ... يلامس قلوب المجتمع والناس
نبض الحياة نبض الزمن لو قاسي ... واحلى شعر قاف الفتى بديارة
لا كان بالاردن يا محلى القافي ... ملفى الكرم والجود خيره ضافي
عالي علمنا وبالسما رفرافي ... وعبد الله يلي زاهيات انواره
عبد الله قايدنا هلا هلوبه ... لا ضاقت الدنيا ترى ينخوبه
بالخير جانا وكلكم تدروبه ... قاد السفينة بحكيم اشواره
ويله معي ع ارض الوطن والديرة ... ارض الوفا والخير وعز الجيرة
منين ابتدي لا تلومني بالحيرة ... كلها تساوت بالغلا وعياره
اربد جرش عمان والا معاني ... وهذي الكرك والسلط مع شيحاني
المفرق الزرقا والعقب يا اخواني ... وهذي الصريح وجنبها حوارة
ايدون والرمثا تراها ازدانت ... وعجلون عليت سوف لينا بانت
حيران والكورة الطفيلة زانت ... وبالبادية الفنجان زادوا بهاره
هذي بلاد الخير هذي بلادنا ... تذكروا ايامن مضت يا احبابنا
ايام الحصيدة رغيف خبز اشراكنا ... وكاس الشنينة سفن اب الحارة
اما المسخن اكلة محسوبة ... ويا خوك لا تنسى ترى المقلوبة
وصاجية المشوي بدهن مرغوبة ... وغني الهجيني واترك الهوارة
سعن اللبن حق السمن والزبدة ... وكاسة الشاي من ايد احلى حمدة
الكباب وقرص العيد شغل الجدة ... ومرقة عدس وفحل البصل بجواره
ولا جاك وقت البرد ع المكمورة ... حرثا وقراها بفنها مشهورة
المحدرة بالزيت بابهى صورة ... وكل واحد يوخذ بوجهه شكارة
وأذان شايبنا طعمها طابي ... والا الكعاكيل بجمع الاغيابي
وبحتة حليب وفوقها ينساب ... خيط السمن بالعون مثل سوارة
المقرطة وايا الرشوف الدافي ... من ايدين حلوة مكملة الاوصافي
ولزايقن ع الصاج وخبز رضافي ... ومية الجود بكوكاكولا الحارة
مغلي الشنينة ومنسف الحجية ... ولحمة خروف مزفرة بالليه
تلقى الشوارب واللحى مروية ... ويا هلا والله بالعبي الجرارة

* كاتب أردني

ولا فتلت الدنيا على المفتولي حفنة طحين وديك او زغلولي
والحطب وافر والشجر ملولي واملا الصحن يا ميمتي للجارة
واملا الصحن وديه للايتام يمه ترى الجيعان كيف ينام
النبي وصى الجار ما ينضام وخلك على نهج النبي واذكاره
ولا طينت حرمة سقيف الدار يلفن ولو عا بعد سابع جار
يعينن بعضهن يرددن الاشعار وتسمع زغاريد الفرح زمارة
ولا صاح صايح ع النشامى ينادي وين الربع يلقى صقور اجوادي
يفكوا الطنيب ويردعوا المعادي شبه الاسود وللعظم كسارة
شبه الاسود ولا رضوا بالراحة ولا همهم سيف العدو ورماحه
يعينوا الصويب ويضمدوله جراحه ولا هم على صك الحكي دوارة
هذي العوايد يوم كانوا اخوة فيهم دفا وفيهم شهامة ونخوة
شالوا بعضهم والدخيل بحضوة والرزق علي عاليات اقماره
لكن اشوف اليوم والله دارت هذي العوايد يا خسارة بارت
كلن بحاله والمودة حارت والحكي واضح وافهمي يا جارة
وعند الختام المعذرة يا اخواني لا كان قصر بالشعر ميزاني
وصلوا على الهادي نسل عدناني اعداد من للبيت جو زوارة

تصوير أشرف محمد

رأي

أهمية دور الفنان توفيق النمري في حفظ الموروث الشعبي الفني الأردني

يوسف الغزو *

بداية لا بد من الإشارة إلى أهمية النغمة في مجال الحس الإنساني الجمالي للفرد أولاً، وللشعوب التي تكوّنها مجموعة الأفراد ثانياً. واستلهام النغمة لا يتأتى إلا للعباقرة من الناس، وفي فترة زمنية قد تطول أو تقصر. والنغمة التي يستلهمها العبقري سرعان ما تصل إلى الناس فيُردّدونها ثم يُسرفون في ترديدها لتَعبرَ من جيل إلى جيل، ويختلط الحابل بالنابل فيضيع اسم من استلهمها، وتغدو بعد أزمان طويلة لصيقة بأذهان الأمة ووجدانها يرددونها في كل زمان ومكان. والحقيقة أن سر خلود هذه النغمة لا ينبع من أهمية صاحبها ولا من مكانته الاجتماعية، بل من مقدار تماهي هذه النغمة مع الذوق الحسي الفطري للمتلقي، إلى أن نصنف من الموروثات الشعبية الهامة التي يرددها الناس في كل المناسبات دون أن يعنيه من هو مبدعها الحقيقي. فلم يكن هناك آنذاك مكاتب وطنية لحفظ حقوق التأليف، مع التأكيد على أن النغمات الخالدة التي سرعان ما يتذوقها الناس هي نوع من التأليف .

وهنا لا بد من الإشارة إلى ندرة هؤلاء الناس في أي مجتمع من المجتمعات. والسبب هو أن من يتنكبون هذا الطريق كُثر، ولكن قلة منهم من يصل بأنغامه إلى الناس دون عوائق ولا مُحسِّنات دعائية. والمتابع لهذه المسألة يكتشف أن هناك عصوراً ما اختص الله بها ظهور المبدعين ليغيب غيرهم عن الساحة ربما لمئات السنين. فعلى سبيل المثال لو أخذنا فترة الأربعينيات والخمسينيات من القرن الماضي، المسماة عندنا بالزمن الجميل، لوجدنا أنه من المستحيل، وربما في المستقبل المنظور، ظهور من يرتقي إلى ذروة عطائهم وإبداعاتهم.

ومن هنا يلوذ بعض المهتمين في أمور الموسيقى والغناء بالموروثات الشعبية الغنائية الشائعة والمعروفة عندنا باسم «فولكلور»، ويحاربون بها الخواء الفني السائد في عصرهم، ويحاولون إضافة الجديد، فلا يجد هذا الجديد قبولاً يذكر لدى الناس، فلا يبقى أمامهم سوى المخزون الهائل من الفولكلور، فينهلون منه ويقدمونه للناس، فيفرح به الكبير الذي عايش مراحل إبداعية عظيمة، ويتذوقه الصغير كفن قريب إلى الذائقة والوجدان. وقد قطع بعضهم شوطاً كبيراً في هذا المضمار، فكان دور المبادر والمطوّر لهذه الفنون دون أن يفقِدها بهاءها ورونقها، ليكون له الباع الطولى في حفظها والوصول بها إلى أجيال متعطشة إلى النغمات الأصيّلة، التي تحدرت إليهم عبر الآباء والأجداد. وفي مقدمة هؤلاء كان الفنان الأردني :«توفيق النمري».

وقبل العبور إلى دور توفيق النمري في حفظ التراث الشعبي الغنائي

الأردني، لا بد من نبذة عن حياته حيث ولد في بلدة :«الحصن: عام ١٩١٨م وتوفي والده وهو طفل فكفِله جده الشيخ رزق الله المناع النمري»، حيث نشأ وترعرع في كنف جده، الذي كان مُحبّاً للشعر وسماع الأغاني القديمة. وكان توفيق محباً للغناء والموسيقى منذ طفولته، وشديد الإعجاب بالموسيقار محمد عبد الوهاب. ومن نوادره أنه كان يغني في «الخابية» وهي جرة كبيرة للماء، حيث يدخل رأسه فيها ويغني ويطرب لصوته مضخماً. كما كان ينشد مع فرقة الإنشاد في كنيسة الحصن. وفي مرحلة من شبابه التحق بالإذاعة الأردنية حينما كانت

* كاتب وأديب أردني

تبث من القدس، فغنّى للوطن والجيش، وتغزّل بكل أنواع أسلحته: المدرعات والرشاشات والدبابات. وقد نال في حياته الكثير من التكريم، حيث منحته كوريا الديمقراطية دبلوم شرف بعد اشتراكه بمهرجانات الربيع الدولية. كما منحته الجامعة الأردنية شهادة الدكتوراة الفخرية. وكرَّمتْه وزارة الثقافة حينما بلغ التسعين، وقدر لي أن أحضر حفل التكريم هذا، إذ صعد إلى خشبة المسرح وقال بتفاؤل:« افسحوا لي هذا المسرح حينما تكرمونني في المرة القادمة حينما أبلغ المائة» ولم يبلغ المائة بل توفي بعدها بثلاث سنوات عن عمر يناهز الثالثة والتسعين، ودفن في مسقط رأسه الحصن.

أما دوره في حفظ التراث الفني الأردني وتطويره، فهو الرائد الأول فيه دون منازع، ولا أقول من أحد الرواد. التفت إلى هذا التراث وراح ينهل من معينه الذي لا ينضب. وكان كلما اغترف غرفة ظهرت له أخرى فراح يلاحقها حتى أشبعه غناء وتطويراً. ويكاد في بعض حركاته التطويرية أن يصل إلى الجديد الممتع في هذا التراث. وتعتبر أغنيته «ضمة ورد» خير شاهد على هذه الحالة. كما أن قدرته على تطوير هذا التراث قد جعلت غيره من كبار المطربين يطلبون ألحانه، ومنهم وديع الصافي وسميرة توفيق.

انتهج الفنان توفيق النمري طريقة فريدة في تتبع مسارات التراث الغنائي الأردني، وهي استماعه المفرط لكل نغمة في كل قرية في كل مضارب البدو والفلاحين، فيركز على كبيرات السن من النساء ويسأل :«كيف كنتن تغنين يا حاجه للعروس!، ويسأل أيضا كيف تُطلب يد العروس!، والشبابَ في السامر، والنساء بين يدي العروس، والشباب بعد حمام العريس، وفي الفزعات، وفي مديح الملك وجيشه وبيته الهاشمي العريق! كان يستمع إلى النغمة فيدندن بها ثم يركِّب عليها كلمات من تأليفه لتخرج إلى الوجود نسخة محسَّنة سرعان ما يتلقفها الجمهور فيتذوقها ويرددها. ولذلك فإن معظم أغنيات توفيق النمري هي من تأليفه، لأنه الأقدر على اختيار الكلمة المتماهية مع هذا اللحن.

حاول توفيق النمري أن يجدد فنجح نجاحاً باهراً، ولكنه لم يخرج من جلباب الفولكلور الأردني الأصيل. وقد استطاع خلال سنوات عمره الطويلة أن يلم إلماماً فنياً رائعاً بمعظم خفايا التراث الغنائي الأردني المتكئ في الغالب إلى العادات والتقاليد والمناسبات. فلكل مناسبة وقْعها ونغمتها، ولكل موقف نغمته وكلماته، ولكل نشيد للجيش وأسلحته وقعه المعبر عن حالة العزم والإقدام. ولكل زمن كلماته المعبرة عنه. وأذكر أنني قد استضفته حينما كنت أعد برنامجاً للتلفزيون الأردني اسمه: «ألوان من الزمان»، فحدّثنا طويلاً عن مسيرته الفنية، وكيف كان يبحث عن الألحان من مصادرها، ويضع لها الكلمات المناسبة، فحدثنا عن قصة أغنيته الشهيرة: «لوحي بطرف المنديل مشنشل برباع»، فقال إن أهل الرمثا كانوا خلال الحرب العالمية الثانية يغنون هذا اللحن بكلمات مختلفة ومطلعها:

يم ألعرجه المصفوفة بالغازيات يخضعلك جيش النازي والولايات
هتلر بجنوده واقف يضرب سلام والجيش التاسع جاهز للتحيات

والغازيَّات قطع ذهبية تنسب إلى الملك غازي ملك العراق، لأنها —والله أعلم– قد صُكَّت في عهده، والمقصود بالجيش النازي جيش ألمانيا، والولايات هي الولايات المتحدة الأمريكية. يومها أعجبته الكلمات واللحن، فابتعد بالكلمات عن أجواء الحرب وكانت :«لوحي بطرف المنديل مشنشل برباع.»، فعندما استبدل توفيق النمري تلك الكلمات بغيرها، كان قد استوحاها من واقع شعبه، وسهول بلاده، فالمنديل كان مُهدّبا بالذهبيات الأربع، وذا تأثير حينما كانت تلوح به الفتاة في الدبكة، ولم تكن أية فتاة، بل الفتاة الجميلة ذات العينين الواسعتين. ثم يبدأ بعد ذلك ببث ألم الفراق بالشكوى إلى الله من طول غيابها. وهكذا أثرت البيئة الشعبية على توفيق النمري وفيه، فعبَّر عن العواطف المكنونة بالغناء بصوته الدافئ الخالي من التشنج، القادر على الغوص إلى أعمق أحاسيس أبناء بيئته. ومن هنا كان صدق الأداء دليله ووسيلته إلى قلوب مستمعيه فأحبوه وهو ينقل إليهم تراث آبائهم وأجدادهم، كما أحبوه وهو يضيف إليه بعداً جديداً محبباً لم يطمس جمالية الأصل، ولم يهم في شعاب التحديث البعيدة عن الذوق.

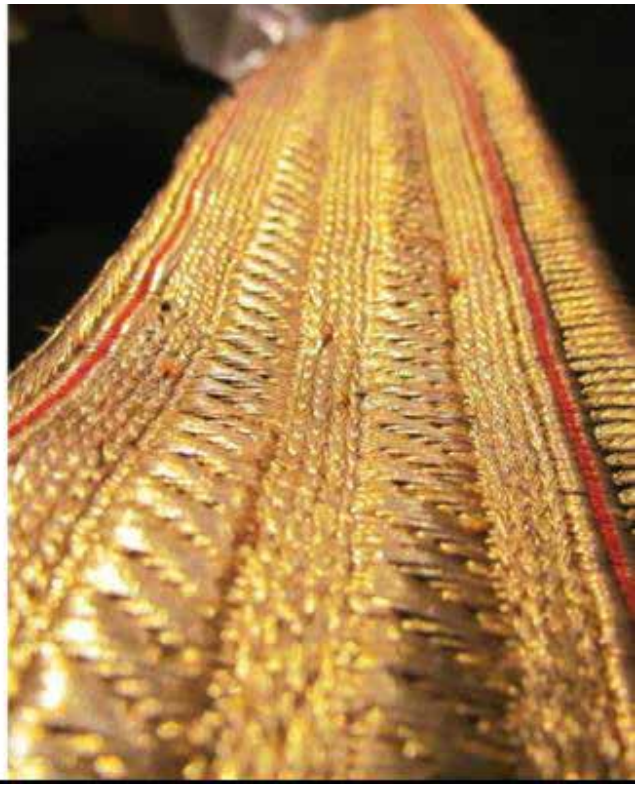
وفي فن توفيق النمري تجد الارتباط الدائم مع الذائقة الشعبية، ولعل بحثه الدائم عن الجديد فيه قد أغناه عن ليِّ عنق النغمة ليقال إنه مجدد. كان إخلاصه للنغمة الأصيلة أكثر من حبه لذاته وشهرته. وكان باستطاعته، وهو الصديق الشخصي للمطرب الكبير وديع الصافي، أن يطلب ألحاناً لبنانية تساعده على الانتشار والشهرة، ولكنه ظل مقيماً على ولائه للفنون الشعبية؛ هذا الولاء الذي دفع بوديع الصافي إلى غناء لحنين من ألحانه الشعبية بعد أن غناها قبله ونالت شهرة واسعة في الأردن والوطن العربي. كما غنت المطربة الكبيرة سميرة توفيق العديد من ألحانه، إذ يمكن القول إن شهرة سميرة انطلقت من ألحان توفيق النمري بداية، وهناك

رأي يتردد بأن اسم توفيق الذي يتبع سميرة كان منسوباً إلى توفيق النمري وفاء واعترافاً بالفضل والجميل.

لقد غنى توفيق النمري للجيش وللوطن وللسهول والجبال والورود. وقد نالت أغنيته «ضمة ورد» شهرة واسعة دفعت بعض المغنين إلى إعادة تسجيلها بصوته؛ فأثناء عملي بإعداد برنامج «ألوان من الزمان» وفي حلقة تحمل عنوان :«الموسيقى والغناء» دخلنا إلى الأستوديو لمقابلة المطرب أسامة جبور، فوجدناه يعيد تسجيل أغنية «ضمة ورد» بصوته وبآلات موسيقية حديثه. وقد وضع السماعة على أذني وأسمعني فقرة من التسجيل الجديد، ثم سألني عن رأيي فقلت دون مجاملة «الأصل أفضل بكثير». وقد كان توفيق النمري صديقا شخصيا لوالد زوجتي، وقد التقيته مرة في مكتبه فأسمعني مطلع أغنية كانت قد صدرت له حديثاً وهو ينقر على طاولة المكتب «بَلُفْ وبَدُور وبنزل من العارضة واطلع من ناعور»، وقد ذكر كلمة الغور مراراً فيها، فهو ينتمي إلى المكان الأردني بوفاء وإخلاص من خلال فنّه الأصيل. وبقي أن نعرف أن توفيق النمري فنان خجول نسبياً وعازف عن إحياء حفلات عامة، كما يفعل كبار المطربين، إلا ما ندر. ومن هنا فقد ظلت شهرته محدودة داخل الوطن العربي، ولم يحقق من وراء فنه ثروة كما حقق الكثيرون من المطربين.

من صفحات التراث ورموزه .. «عباءة الكرامة والأصالة»

جمال محمد الدبعي *



العباءة من الملابس التراثية العربية قديماً، التي ما زالت تأخذ مكانها في حياتنا العربية المعاصرة، (العباءة)، بألوانها الزاهية والجميلة والمعبرة في مضامينها عن دفء العلاقات والروابط والصِّلات بين الأفراد والجماعات ذكوراً وإناثاً. لذا نجد (العباءة)[1] يرتديها الرجل وكذلك المرأة، في إشارة لرمز ومعنى تُراثي عريق وأصيل. ومع أن الأزياء والملابس التقليدية والتراثية تنال مستوى رفيعاً من القبول والإعجاب، فإننا نجدها تتربع على عرش الموضة إن جاز التعبير. فالزي التقليدي أو التُراثي يرسُم لنا صورة الماضي ويُشكِّل في الوقت نفسه محاكاة مرموقة في التاريخ المرتبط بأعماق الموروث الشعبي والثقافي[2].

وعلى ما يبدو فإنَّ انعكاسات مفهوم (العباءة) قد ارتبط إلى حد ما برمز العشيرة وزعيمها، لأنها تمنح الهيبة والوقار لشيخ القبلة في بيته، حيث تكون مجالس التشاور في قضايا الحياة اليومية والاجتماعية؛ سواء كانت كبيرة أو صغيرة، وفيها انسجام لقيمة الاجتماع والمراسم المرتبطة بمعاني الوفاء والتوافق والتعاون والحرص الشديد على مصالح أفراد مجتمع العشيرة وأبنائها وبناتها .

ومع ألوان العباءة وإطارها الخاص بالنسبة للرجال، تثبت وتتشكل مضامين المعين الحقيقي للإخلاص والانتماء. فالتريث والصبر والأناة، في إصدار الأحكام والقرارات في إطار مجتمع متماسك يسعى نحو الأفضل في الحياة، هو الذي يُعبر ويرتبط بالرمز والكيان والقوة والسلطة في المحافظة على العادات والتقاليد والأعراف والقيم والأخلاق. فالحياة البدوية والريفية وحتى الحضرية، نجدها قد أصبحت تُحاكي الماضي والموروث بلغة وطقوس ورموز ومعاني خاصة عميقة، فنجد (عباءة)[3] الرجال تأخذ أشكالاً وألواناً ومعانٍ ورموزاً مختلفة، تحمل في طياتها ذاكرة وذكرى الحياة الاجتماعية واليومية في مجتمعنا، وعليه نجد أن (الفلكلور) والثقافة الشعبية يشكل كل منها معيناً أصيلاً لمضامين الهوية الثقافية. فالمضامين التعبيرية لأصول البناء الاجتماعي تُفضي إلى ضرورة الالتفاف حول زعيم العشيرة وعباءته، التي تُمثل الرمز والمعنى الخاص الذي تحمل قيم الفضيلة والعرفان،لإهلال الوفاق والتوافق والعيش الكريم في إطار

* أكاديمي وأديب أردني

مجتمع العشيرة أو القبلية ، التي تُمثل حسب أطر ومفاهيم الاجتماع السياسي (الحزب) ، الذي يجتمع فيه مصالح وأهداف وغايات ورؤى المجتمع، المتضامن والمتكاتف والمتعاون بشكل حقيقي وواقعي وعملي في مواجهة الظروف والمستجدات والتحديات أو الأزمات .

وإذا أمعنا النظر بأشكال ونماذج ورموز وصور العباءة لدى الرجال، نجد أن أبعاد الاختلاف في ألوانها المختلفه وحتى في خيوطها تُعطي طابعاً يُطرز ألوان الحياة وبمساحات مختلفة، يتباين فيها الدور الذي يقوم به شيخ العشيرة أو زعيمها في الإصلاح وإحلال الوئام بدل الخلاف ومن هُنا تبرز وتنبثق مضامين القوة والنفوذ والسلطة، لكبح جماح من تسول لَهُ نفسه تخطي أو تجاوز الأعراف والعادات والتقاليد والقيم .

إن الحكمة والدراية والحنكة لدى الشيوخ وعباءاتهم تعكس الوقار والاحترام والدبلوماسية الهادئة في مواقف التوتر والقلق والاضطراب . ونذكر هُنا مواقف ارتبطت (بالعباءة) في موروثنا الشعبي. ففي إطار عادات الزواج ما يعرف بـ(عباءة الخال) ، التي تُمثل حلقة من سلسة المراسم الاجتماعية المرتبطة بتقاليد الزواج، وبخاصة إذا كان زوج(الفتاة) من خارج العشيرة أو خارج المنطقة التي تقطن بها (الفتاة). وترمز إلى تعزيز الروابط الأسرية والتعريف بُعمق المصاهرة من طرف والدة الفتاة (العروس) والمتضمن التقدير والكرامة لوالدة الفتاة وإخوانها وعائلتها، حيث يُلزم (العريس) الزوج بأن يقدم (عباءة الخال) ضمن مراسم وآليات تنضوي على المودة والتقدير والكرامة والاحترام. وعادة ما يتضمن المفهوم مدلولاً رمزياً ومعنوياً، ولا يحمل الوجه المادي بالمعنى الدقيق؛ لأن (الخال) في إطار المراسم المتعارف عليها في الزفاف يقوم بتقديم (النقوط) لابنة أخته، والذي غالباً ما يفوق ويتجاوز القيمة المادية المتعارف عليها (عباءة الخال). والجدير بالذكر أن سلسلة الإجراءات والمراسم هذه تضفي نوعاً خاصاً من القيمة والمعنى العميق المرتبط بالكبرياء والأصالة لكلا الطرفين (أهل العريس وأهل العروس). ومن المفيد الإشارة هُنا إلى أن هذه العادة أو الجزء من المراسم الموروثة قد أخذت تتلاشى أو تختفي أو تُلغى بصورة مباشرة أو غير مباشرة؛ إذ تعتبر ذات بُعد شكلي لا أكثر ولا أقل حسب تعبير بعض المهتمين والدارسين للتراث الشعبي والاجتماعي، في حين نجد التزاماً حرفياً ودقيقاً بمضامين هذه المراسم المرتبطة بالتراث الاجتماعي وعادات الزواج وتقاليده .

وفي إطار الالتزام بالمضامين ومعاني ورموز التراث العربي الأصيل، تجدر الإشارة إلى أن (العباءة) لدى النساء قد أخذت طابعاً مُغايراً تماماً، حيث جرى تطورها من حيث النماذج والأشكال والتصاميم وأنماط التطريز والألوان . فالعباءة بالنسبة للمرأة أصبحت جزءاً لا يتجزأ من

القيمة والمعنى الاجتماعي المرتبط بالحشمة والعفاف والكيان والكبرياء والكرامة الاجتماعية .

فلا يمكن للمرأة في كثير من الأحيان وفي معظم المجتمعات العربية أن تسير دون أن ترتدي العباءة، باعتبارها تشكل جُزءاً من كيان وشخصية المرأة المتزنة والوقورة في الحياة العامة والاجتماعية[٤].

وما زالت العباءة موسومة التراث لدى الرجال، كما هو الحال لدى النساء، من حيث القيمة والمعنى والدلالة، وكضابط اجتماعي يرتبط بالقيم والعادات والتقاليد والأعراف الاجتماعية .

إن هذا الحضور الدافئ للعباءة كأنموذج ومعيار في الموروث الاجتماعي والحياة اليومية، يشكل رمزاً من رموز التراث الشعبي. ولعلَ حضور العباءة في الحياة الاجتماعية يشكل ارتباطاً معنوياً بالموروث الشعبي والحضاري من جهة، إلى جانب تأكيد معنى الأصالة والكبرياء والمجد والوقار على المستوى الاجتماعي. ويمكن لنا أن ندرك مدى التأثير والتفاعل والوجداني والعاطفي، لدى ارتداء العباءة من قِبل الرجال في المؤتمرات والندوات والجاهات والاجتماعات واللقاءات العامة، إذا تُجسد معاني الانتماء والولاء والاعتزاز بالماضي العريق ، حيث عبق الماضي الأصيل ٥ .

هوامش

١. العباءة:وهي رداء فضفاض ذو ألوان فاتحة في الصيف،وغامقة في الشتاء،وتُصنع من الحرير أو وبر الجمال، وهي خفيفة وذات أكمام عريضة، وأحياناً يلبسها الرجل على الأكتاف، وتنتشر في البادية أكثر من الأرياف والمدن.

٢. الأزياء الشعبية الأردنية أو اللباس التقليدي الأردني وما يرتديه الأردنيون ويمثّل جزءاً مهماً من تاريخ وهوية وثقافة الشعب الأردني وتاريخه العريق عبر القرون. يعتبر التطريز الشعبي الأردني فناً راقياً، ومن أهم الفنون التاريخية الأردنية، فمن خلال التصاميم والرموز استطاع الإنسان الأردني أن يُسجل تاريخه، ويُعبر عن المعتقدات وأنماط التفكير الاجتماعي من عادات وتقاليد توارثها. وللأزياء الشعبية الأردنية استعمالات ودلالات اجتماعية ودينية واقتصادية وجغرافية؛ إذ تتشابه ألبسة الرجال في منطقة بلاد الشام من حيث الشكل بالبساطة، مع اختلافها من حيث طبيعة الحياة القروية أو البدوية أو المدنية .

٣. ينبغي ملاحظة أن زي الرجال في الأردن يتشابه بشكل كبير سواء كانوا من أهل الحضر أو الريف أو البادية، عكس ملابس النساء، ومع قلة الفروقات في التصميم، إلا أن ألوان هذا الزي والأقمشة المستخدمة لصنعها تختلف حسب الطلب. وتتكون ملابس الرجال في الأردن من (القماز) ويسمى (الكبر) و(الزبون) أو (الدشداش) و (الدامر) : ويسمى أيضاً الجبة، والعباءة، والبشت، والسروال، والقميص، والجناد، ، والشماغ ، والعقال ويسمى أيضاً (المرير) .

٤. تتكون ملابس المرأة تتكون من (لباس الرأس):الإعصابة أو العصبة، وتسمى في بعض المناطق : (الحطة) أو (الهبرية). والشنبر (المنديل) أو (المسفح) أو (الملفع)، العُرجة، والصفة، والبشكير .

٥. الأزياء التقليدية (لباس وتراث نعتز به) فخراً بآبائنا وأجدادنا نراه في تراث الكرك والسلط ومعان وغيرها ....الأزياء الشعبية تنقل لنا معانٍ رمزية مختبئة وراء الزي الشعبي جزء من التراث والأرض والتاريخ؛إذا يمثل الزي الشعبي عنواناً بارزاً من عناوين الأمة، ودليلاً واضحاً على عاداتها وتقاليدها وثقافتها وحضارتها وحالتها الاقتصادية، وهي أحد عناصر التراث الشعبي لما لها من أهمية بالغة تجاه التغيرات السريعة في الزي . وتقاليد اللباس في كل بلد يكشف عن روح العصر من عدة نواحٍ، منها الاقتصادية،والاجتماعية،والفكرية، والثقافية .

البيئة الشعبية في رواية «ذئب الماء الأبيض»

سمير أحمد الشريف *

انطلاقاً من مقولة : المحلية أول عتبات العالمية، نقف مع هذا النص الذي اتخذ من أجواء الحياة الشعبية، فضاءً يحمل مضامينه، بدءًا من مجلس العائلة، المنعقد حول كانون النار، والملقاط الحديدي، وصوت المزاريب في الشتاء، وما يدور على ألسنة كبار السن من حكايات، حول المتبن، ومخزن الحبوب، ورواق الغنم، وأحمام الدجاج، ومذاود البقر، وغيرها من القصص التي تأخذ بألباب الشباب.

من العادات والموروثات التي انقرضت وتلاشت في حياتنا الشعبية «التحويط أو اللجم»، أن نلجم على شيء أو شخص، يعني أن نُعمي عنه البصائر، وندفع عنه المخاطر بوساطة شيخ مشهور بالكرامات . يبحث الشيخ عن الضالة بشفتيه على حد الموس، مغمض العينين، ثم ما يلبث أن يقول لسانه، ضالتك في مكان كذا، هذا الشيخ، يلجم على البهيمة الضائعة، فتعمى عنها عيون الضواري، وذلك بأن يقرأ الشيخ تميمة على شفرة الموسى، ثم يغلقه على سر الكلمات، فتتخشب الذئاب حول الحمل، يغشاها نوم ما هو بالنوم، وتسقط كلماته ستاراً بين الناب والطريدة. هذه الكرامة متوارثة من جد السلالة الأول، الذي لجم النار في الحجارة فظلت متقدة أمامه في الكانون سنين.

ومن المعتقدات الشعبية حول الضبع، أنه يرش الرجل ببوله، بواسطة خصلة شعر ذيله فيضبعه، ولا بد من شج رأس المضبوع، وأن تسيل دماؤه حتى يفيق ويعود إلى نفسه. وللصيف أيضاً طقوس، فمن البيدر، والدقران، والمذراة ، وحكايات الحصادين، تحت أشعة قمر حزيران، إلى نُضج التين، فما أن يزف أصغر الأولاد بشرى عثوره على تينة ناضجة، وتبدأ الطيور بالتساقط على الثمرة العسلية اللينة، حتى تأخذ المرأة وابنتها أهبتهما لرحلتهما الصيفية، وسرعان ما ينقلون أشياءهما من الخُشَّة إلى

* كاتب وأديب أردني

ظل التينة التي تُظللها أكياس بالية من قماش.
ولفصل الشتاء علامات، وحركات، ومواقف لا تنسى أيضاً، فما أن تدور دورة الأيام، وتحني الجبال والوديان رقابها لفصل جديد، حتى يعلن الشتاء قدومه بعواء الريح الغربية، التي راحت تجلد السفوح، والوجوه، وجدران البيوت، وتخلع مصاريع النوافذ، وتهز أغصان الزيتون.

في الشتاء تبدأ مواعيد الوسم، والعفير، والشقاق، والبذار، وأنواع القمح، وتُتداول أسماء النباتات، والفصول، وتقاويم سعد الذابح، وسعد السعود، وسعد بلع والمربعانية، وأمراض اللفحة، التي تُصيب القمح. أما المسميات التي كانت تدخل في صميم حياتنا، كالمرسة، والمصيصة ،والشطل والبلة، والمخطم، والرسن، والرشمة ،وعشرات الأشياء، التي كانت حياتنا الزراعية تقوم عليها، مما تلاشى أو كاد.

وعن طقوس الرعاة وتنصيبهم، فإن أم الطفل التي تقرر أن يدخل طفلها سلك الرعاة، تبدأ بتجميع قطع القماش المربعة ، من الملاحف القديمة، لتصب فوقها قوالب الجبن، ذلك الريع الدائم الجريان، طالما ظلت أيام الاسبوع، تنتهي بيوميّ الخميس والجمعة، وطالما ظل الصبي قادراً، على حمل العصا، واللحاق بالغنم. هذا الفتى الراعي، الذي ينص الدستور الاجتماعي على أن مردود وظيفته فقط، «ماكل شارب»، وربما يضيف أحد الكرماء على الراتب «مكسي محذي»، تُسلمه السفوح للشعاب، والقمم للمنحدرات، لا يعرف لحظة توقف، ولا دقيقة راحة، من مطلع الشمس إلى مغربها ، زوادته رغيف خبز جاف، مغمس بدلو من الحليب.

المروج، هذا القفر المعزول، الذي يخيم عليه صمت هبط منذ دهور، وفي مكان السرة منه، تجويف بالكاد يتسع للنيص، يتعلق على منحدر تربته صفراء، ينز منها الماء نزاً شحيحاً، وحشة المكان تستدعي شهقة العجب، مسالك الوحوش وبقايا آثار أقدامها، مطبوعة على الطين حول حواف الغدير، حتى آثار أصابع الحجل الوارد مع شروق الشمس، ما تزال رطبة، كحروفٍ حال لونها على صفحات مخطوط قديم . رسائل الماء المبثوثة على أجنحة الريح، وحواصل الطير، تصل إلى آخر المدى. زرق العصافير التي روّت ظمأ الظهيرة، ثم اصطفت على شجر السوّيد المعلقة فوق عين الماء، يكاد يغطي الجذع مع الأغصان السفلى، مهرجان من الشقشقة، والغناء، والسأسأة، والصفير، والصداح، والهديل، تنطلق بها حناجر الصُفّر واللامي، وعرائس التركمان، والخضيري والشحرور، ثم راحت بطيشها المعهود، تُفلّي أجنحتها، وتنشد صلاة الشكر، أما رفوف الحجل الوقور، واليمام الحذر، فقلما تُعير التفاتاً لهؤلاء الفوضويين من الطيور.

إذا ما استدرجك دبيب التعب، ودعاك إلى الاسترخاء، في ظل الخروبة الراكعة، فوق كتف العين الأيسر، فسوف تسرقك غزالة النوم، بأسرع مما تسرق طراوة المرعي، بهيمتك، فالنسائم هنا تدغدك وتغريك، وتسرق صحوك . فللنسائم مآويها، مثلما هي حال الثعالب، والغزلان، والذئاب، والضباع، ومثلما هي طيور الخضيري، التي تأوي إلى الجانب الغربي، حيث تتزاحم أشجار البطم والسريس والزعرور، وتتعانق مع البلوط حول البلان، في بحر ساكن من الخضرة، بأدغالها، وعتمتها، ومسارها، وهمس ممراتها.

تفيض عين الماء، شأن سائر النساء، عندما يجيئها مخاض الشتاء، فيشق سيلها فرجاً ضيقاً، يروي على طول المنحدر ما تحرش على جانبيه من قصب، وغار ودفلى، وما اشتجر من طيّون وقندول وعرعر، راسماً مجرة خضراء كالوشم على أديم من الهشير الشاحب بطول الساق. يهبط شحوب الغروب كخيمة، تحتبس الصمت، وتتجمع كل الأوصال المتناثرة السابقة في مشهد واحد .

هبت على الصبي نسمة مثلوجة، وهو في طريقه إلى خانق الوادي، فأيقظت عنده كل الأساطير الليلية، من سباتها التاريخي السحيق، وعبقت روائح الماعز الثقيلة، مختلطة بأريج الفيجن، وجذوع السنديان العتيق، وتداخلت مع روائح القمح الأخضر المبلل، ووحل الطريق . همس القمح الأخضر الطويل، بخفيف أجنحة خرافية، واستحالت فروع الزيتون بغالاً جائلة، واختلط في جمجمة الصغير النعيق بالصفير، والفحيح بالعزيف، والضباح بالعواء.

أفضل ممارسات صون التراث الثقافي غير المادي

جمعية الحنُّونة للثقافة الشعبية ودورها في صون التراث الثقافي غير المادي

موسى صالح *

الحنّونة زهرة برية تملأ سهول سوريا الطبيعية وحوض البحر الأبيض المتوسط مع بدايات الربيع. وتقول الأسطورة الكنعانية القديمة إن «بعل» إله الخصب الزراعي في أرض كنعان، كان يتمشى مع حبيبته «عناة» أو «عشتار» على ضفاف نهر إبراهيم جنوبي لبنان عندما هاجمه خنزير بري «رمز الشّر في أرض كنعان» في الماضي، وما زال كذلك يدمر مزارع الفلاحين حتى الآن، ودارت معركة بين بعل والخنزير البري، سالت فيها دماء بعل الذي قُتِل في نهاية المعركة.

ومع بداية الربيع التالي ظهرت حنّونات بلونها الأحمر مكان كل نقطة دم سالت من بعل؛ أي إن لون الحنّون الأحمر «شقائق النعمان» أو «الدحنون» هي حُمْرة دم بعل. وبظهورها تعلن قدوم الربيع وقيام بعل من الموت. ولأن جذور ثقافتنا الشعبية تمتد إلى ذلك الزمن .. كانت الحنّونة هي الاسم الذي أُطلق على الفرقة بدايةً ومن ثم الجمعية.

يجب أن أعترف بداية أننا عندما بدأنا تجربتنا في الحنّونة منتصف عام ١٩٩٠ لم يكن يدفعنا إلى ذلك إلاّ حبنا وشغفنا بكل ما هو مرتبط بالتراث: أغنيةً ، دبكةً، ثوباً مطرزاً، أو حكاية من حكايات الجدّات.

فرقة الحنونة في موسم حراس الذاكرة السادس ٢٠١٤

الثقافة الشعبية والهوية الوطنية

الثقافة الشعبية هي خلاصة التجربة الإنسانية لشعب من الشعوب في تعامل أفراده مع بعضهم بعضاً، وتعاملهم مع عناصر الطبيعة، ومع جيرانهم، وغزاتهم وأعدائهم، وكل هذا يؤدي في النهاية إلى بروز فلسفة خاصة في التعاطي مع الواقع وما وراء الواقع.

ولأن بلاد الشام عاشت على مدى آلاف السنين، إن لم تكن عشرات الآلاف من السنين، ظروفاً بيئية واجتماعية واقتصادية وسياسية متشابهة ومتداخلة، فقد أفرزت ثقافة شعبية تكاد تكون واحدة مع بعض الاختلافات الطفيفة التي أملتها البيئات الجغرافية من صحراء وريف وشواطئ.

ولا نحتاج إلى كثير من الجهد والبحث للوصول إلى يقين بصحة هذه

* رئيس جمعية الحنّونة للثقافة الشعبية

المقولة. وباستعراضٍ سريع لحركات الرقص الشعبي «الدبكة»، وأنماط الغناء الشعبي والموسيقى الشعبية، وغيرها من العادات والطقوس السائدة في بلاد الشام، نجد أن البيئات المتشابهة أنتجت تراثاً متشابهاً، وإلى حد كبير متطابقاً.

ومع التقسيمات السياسية التي حدثت بعد نهاية الحرب العالمية الأولى واتفاقية سايكس – بيكو التي قسمت المنطقة إلى أربع دول، إلاّ أنها لم تستطع أن تقسّم الثقافة الشعبية، فما زالت العتابا والدلعونا وظريف الطول أغنياتٍ شعبيةً من اللاذقية شمالاً إلى رفح في أقصى الجنوب، وما زالت حركة «شَمِّل» في الدبكة الشعبية هي الحركة الأساسية في كل رقص شعبي في المنطقة.

وتستمد هوية أي تجمع بشري مفرداتها وتفاصيلها من مصدرين أساسيين وهما:-

١. الثقافة الرسمية أو الثقافة العليا: والمقصود بهذا مجموعة القوانين الناظمة لحياة الناس، والمعارف العليا التي يتم تداولها من خلال وسائل الإعلام المرئية والمسموعة والمقروءة. وهذه الثقافة بطبعها عابرة للحدود، خاصة في العصر الحديث، عندما تحول العالم إلى قرية كونية تتشابه فيها الأنظمة والقوانين، وقلّ أن تميِّز أحداً عن الآخر.
٢. الثقافة الشعبية: وهذه بطبعها هي نتاج الشعوب، فهي خاصة بالمجموعة البشرية التي أنتجتها، وعابرة للأجيال، مع احتفاظ هذه المجموعة البشرية بحقوق الحذف والإضافة؛ أي إنها كائن ديناميكي، ويتم تناقلها شفاهة من جيل إلى جيل، ومفرداتها عادة مشحونة بالعواطف وتخلق إحساساً بالخصوصية عند مُقَدِّمها ومُتَلقيها.

ولا شك أن الهوية الوطنية تستقي الجانب الأكبر من تفاصيلها من مفردات الثقافة الشعبية، كيف يلبسون، وكيف يأكلون، وكيف يحتفلون بالأعياد والمناسبات والمواسم، وكيف يعبِّرون عن فرحهم وحزنهم، ورؤيتهم لذاتهم ضمن محيطهم، وارتباطهم مع مصدر رزقهم أرضاً كان أم بحراً، وغير ذلك الكثير. وقد تتشابه بعض المفردات مع شعوب أو أمم أخرى، لكنها بمجملها تحمل خصوصيةً بحيث أنها تربطهم مع بعضهم وتميزهم عن غيرهم.

الحنونة وتجربتها في الثقافة الشعبية

دُعِيت من شقيقي المرحوم المهندس سعادة صالح في نهاية شهر شباط عام ١٩٩٠ لحضور عرض تراثي لفرقة ترشيحا للفنون الشعبية في فندق الريجنسي في الكويت، فأذهلني العرض، وأعاد لي ذكريات الطفولة والشباب الأول. وعندما عاد سعادة من الكويت في ذلك الصيف بدأنا حواراً مع عددٍ من دوائر علاقاتنا الخاصة والعامة، اتسعت شيئاً فشيئاً لتشكيل فريق للفنون الشعبية في الأردن، ساعدنا في ذلك عودة عدد من أعضاء فرقة ترشيحا إلى الأردن.

أنتجت الحوارات التي قادها المرحوم أفكاراً ظلت تحكم مسيرة الحنّونة حتى يومنا هذا، ومن أهمها ضرورة أن لا يكون لهذه التجربة لون سياسي، لأن التراث بطبعه ينبع من عموم الوطن ويخاطبه. وثانيها ضرورة الالتزام بمنهج علمي صارم في الدراسة والتوثيق والتصنيف، إضافة إلى التعامل مع الموضوع بأعلى درجات الاحترام والجديَّة.

البدايات الأولى

كان قد اجتمع لدينا الكثير من المفردات التراثية المتفرقة: أغانٍ شعبية، حركات رقص شعبي، أفكار عن الزي الشعبي، وبعض الدراسات عن المواسم والمناسبات الأخرى.

لكن، منذ البداية بدأت حركة التوثيق الممنهجة، التي تُعْنى بكل ما استطعنا جمعه من مفردات الثقافة الشعبية، ومنها:

فرقة الحنونة

براعم الفريق الفني في أحد عروضهم المسرحية

١. الأغنية والموسيقى الشعبية

بدأ التوثيق بلقاءاتٍ مع بعض النماذج النسائية المعروفة لدينا بحفظها لأغاني الأعراس والمناسبات الأخرى، وكان التوثيق يتم بتسجيل اللقاءات مع أقل درجات التدخل في الأداء، وبأقل قدر من الحوار. وفي كثير من الأحيان كنا نقترح موضوعاً أو نشير إلى حادثة معينة ونترك للطرف الآخر مطلق الحرية في السرد والأداء.

وأثبتت هذه الطريقة أن التَّداعي الحر منهج مفيد في جمع المادة، وفي هذا السياق كانت النغمة تُؤخذ من أكثر من مصدر، وندرس بعدها الاختلاف في المفردات وسرعة النغمة والمقام الموسيقى الذي تُؤدَّى عليه، وكل هذه الملاحظات يتم تقييمها وإعادة اللقاء ربما أكثر من مرة مع نفس المصدر ومصادر أخرى، للتأكد من بعض التفاصيل في النغمة. وفي البدايات حالفنا الحظ بوجود عدد من السيدات ضمن دوائر علاقاتنا، مما يسَّر عملية التواصل والتوثيق على الأقل لمنطقة جغرافية محددة.

فيما يتعلق بأغاني الرجال فقد ظهر منذ البداية أن هناك نمطاً سائداً في وسط وجنوب فلسطين والأردن وهو «السامر» على اختلاف سرعاته أو لهجاته، ونمط آخر يسود في شمال وسط، وشمال فلسطين وجنوب غرب سوريا ولبنان وهو نمط «الحداء» بأبوابه الواسعة ونغماته المتعددة، ومنها «المربع والمثمن» و«المعَنّى» و «الشروقي» و «الطلعات» وغيرها. وكان هناك نمط سائد ينتظم تقريباً في كل سوريا الطبيعية، وهي أغاني الدبكة مثل:» الدلعونا» و» ظريف الطول» و «جفرا» وغيرها.
ولم تقتصر النغمات على أفراح الأعراس وسهراتها، بل وثَّقنا للمناسبات الإنسانية الأخرى، مثل: أغاني الحمل والولادة، الطهور، النجاح، وداع الحجيج واستقبالهم، ونغمات الندب لمن رحلوا عن الدنيا، وأغاني الحنين للوطن.

استمرت عمليات الجمع والبحث والتوثيق بحضور المناسبات، والاستماع إلى التسجيلات المسموعة والمرئية، والبحث في الكتب والمراجع والدوريات والمجلات المعنية بهذه الموضوعات، وكانت النتيجة أن اجتمع للحنونة كمّ كبير من المعلومة والمفردات التراثية.

٢. المواسم والمناسبات

اعتمد أسلوب البحث المنهجي في توثيق المواسم والمناسبات، حيث تم إعداد استبيانات تضم عدداً كبيراً من الأسئلة عن الموسم وحيثياته، ومن هذه المواسم: الزيتون، القمح، العرس، الحج، المواسم الدينية.
وكانت هذه الأسئلة تُطرح على كبار السن الذين عاشوا هذه المواسم بكل تفاصيلها أيام الشباب، وكانت الأسئلة تخوض في أدق التفاصيل للوصول إلى أكبر قدر من المعلومات، وكانت اللقاءات تسجل على أشرطة صوتية، أنتجت في النهاية كمّا كبيراً من المعلومات والمفردات التي تم استخدامها لاحقاً كمصدر هام في كثير من برامج ولوحات فنية قدمتها فرقة الحنونة.

بقدر ما كان مهماً أن يتم جمع المادة التراثية، فقد كان مهما أيضاً تقديمها في العروض التراثية التي اتسمت بالبساطة في البداية، فكان يتم استعراض ما تيسر من نغمات شعبية نسوية وأخرى رجالية ترافقها رقصات شعبية وبعض الدبكات في نسق بسيط، حاز على إعجاب وتفاعل كبيرين، لتعطُّش الناس لهذا النمط من العروض.

لوحات فنية من إنتاج الحنونة

في مرحلة لاحقة أنتجت الحنونة لوحات فنية كان لها ملامح خاصة، تميزت بما يلي:

١. وحدة الموضوع

كان هذا بتقديم لوحات تراثية تستغرق من ١٥–٣٠ دقيقة تقدم فيها نغمات شعبية كلها تحكي موضوعاً واحداً، كأن يتم اختيار نغمات تخص الخيل أو الدار أو الطيور، وتقدم في لوحة مترابطة وتؤدى معها رقصات متناغمة مع النغمات. ووثقت هذه اللوحات لنغمات الموضوع الواحد.

٢. لوحات لجغرافيا محددة

مثل: «اللوحات الشمالية» وعددها ثلاث لوحات، وهي تقدم أنماطاً تراثية غنائية راقصة من شمال فلسطين، وجنوب غرب سوريا ولبنان،

ثوب المناجل، شمال الأردن وفلسطين وحوران. من إنتاج جمعية الحنونة

و«البدّاويات» وهي لوحات تصور تراث جنوب فلسطين والأردن.

٣. برامج درامية

منها:

- «سيرة حياة» وفيه تم استعراض النغمات التي تُغنَّى للسيدة الحامل، أغاني الولادة، الطهور، الكتّاب، المراهقة، وعين الماء، ولقاء الشباب بالصبايا، الخطبة وليلة الحناء وأغاني كسوة العروس، حلاقة وحمّام العريس، زفة العريس، جَلْوة العروس بالشموع، وغيرها من النغمات المتعلقة بالعرس.
- «غزالة المرج» وهي لوحة درامية تحكي قصة حدثت في مرج ابن عامر أيام الإقطاع، وتحاكي اغتصاب الأرض من أصحابها.
- «سيرة سالم» و«زمن النعمان» وهما برنامجان دراميان طويلان تم فيهما استعراض العشرات من النغمات والرقصات والأساطير والأمثال، إضافة إلى العادات والتقاليد السائدة، وكان فيهما تداخل بين الواقع والأسطورة، وظهرت فيهما آله كنعانية، ورموز أخرى، وقد استدعى الإعداد لهما تحضيراً طويلاً وبحثاً مضنياً، تكلل ببرامج نوعية مميزة.
- «لوحات المدن» آخر ما أنتجته الحنونة، وهي تحكي سيرة مدينة بعاداتها ونغماتها وطقوسها. وقد تم عرض لوحات تمثل ثلاث مدن، هي: الناصرة، الخليل، بئر السبع، وهناك لوحات لمدن أخرى قيد الإعداد.

كل هذا لم يكن عبثاً ولا رغبة من الحنّونة في إنتاج أعمال فنية فقط، بل كان لأهداف كبيرة يتقدمها الحفاظ على هذا الموروث وإخراجه من الصناديق إلى الحياة، ليتعرف إليه من لم يكن قد خرج للدنيا عندما كانت هذه الطقوس جزءاً لا يتجزأ من حياة الناس.

في جانب آخر، وحرصاً من الحنونة على التواصل مع كل الفئات العمرية والاجتماعية لتصل إليهم الرسالة التي نريد في الحفاظ على هويتنا في مواجهة ثقافات الاغتراب، خاضت الحنونة مجالات أخرى مهمة، ومنها:

حرّاس الذاكرة

انطلقت الفكرة من إيمان الحنّونة بأن حراسة الذاكرة مسؤولية كل جيل وكل فرد، سواء أكان مؤرخاً، أو سياسياً، أو مؤلفاً، أو فناناً أو جَدَّاً يروي ماضيه لأحفاده. بتفاعلنا مع تراثنا وتمريره لكل الأجيال التالية، نضمن حماية تراثنا المهدد بالضياع، والسرقة والانتحال.

وقد أخذت جمعية الحنّونة على عاتقها مسؤولية رفع مستوى الوعي لدى الشباب حول حضارة المنطقة، من منطلق أن للأجيال القادمة حقاً في معرفة هويتهم وجذورهم بعيداً عن التأثيرات الخاطئة والمغلوطة التي تقدمها لهم ثقافات الاغتراب.

وفي عام ٢٠٠٨ بادر عدد من أعضاء جمعية الحنّونة ومتطوعيها من

الثوب الدجاني، بيت دجن، قضاء يافا. من إنتاج جمعية الحنونة

فئة الشباب بتنظيم موسم حراس الذاكرة الأول، وكان الهدف هو وضع أفكارهم وجهودهم في خدمة أهداف سامية تُثري الحركة الثقافية في المجتمع، وتساهم في تقديم نماذج لفرق فنية ومؤسسات ثقافية تُعنى بتقديم الموروث الشعبي، ربما تختلف في طريقة تفاعلها مع الموروث عن الحنّونة، ولكن الهدف في النهاية هو حراسة الموروث.

كان الطموح كبيراً والحرص على تطويره كان هاجساً. فالموسم الذي بدأ بفكرة صغيرة ومجهود عدد قليل ممن تتملكهم حماسة لتراثهم، تحول إلى حدث سنوي منظم تستضيف فيه الحنّونة نماذج مميزة في الفكر والثقافة والفنون، ممن لهم مساهمات مهمة في الحفاظ على تراثنا وهويتنا.

وفي عام ٢٠١٥ شهدت أروقة المركز الثقافي الملكي وقصر الثقافة في عمان فعاليات الموسم السابع الذي استضافت فيه الحنّونة عدداً من الفرق الفنية والمفكرين والمبدعين في مجال الثقافة الشعبية من فلسطين، ومصر، والجزائر، والكويت، والعراق والأردن، كل شارك بدلوه المليء بالمعلومة والشغف بالموروث.

ثوب الحياة

سعادة صالح هو من أطلق عليه هذا الاسم. والسبب في التسمية يعود إلى أن الثوب – وإن كان ليس بالشكل المعروف حالياً – هو أحد نتاجات الحضارة الكنعانية التي ننتمي إليها، وليس خافياً على أحد أنها الحضارة التي أسست للحياة بكل مفرداتها، ومن هذه المفردات كان الزي. فأبناء هذه الحضارة هم أول من غزلوا النسيج، وأول من عرفوا الأصباغ، وأول من نقشوا الرسوم والزخارف على الأزياء. وأحد الأزياء التي أعدنا إنتاجها (الثوب الشروقي) الذي يُعتبر واحداً من أقدم الأزياء في التاريخ، وما زال حاضراً حتى اللحظة.

من هنا جاءت التسمية للمشروع، فهي الحضارة التي أسست للحياة، وثوبها الذي احتفظ ببعض الملامح منذ ذلك التاريخ يستحق أن يُسمى «ثوب الحياة».

بدأت الفكرة عندما طلب منا أحد أصدقاء الحنّونة ثوباً مميزاً ليضعه في مدخل الشركة التي يمتلكها، فتم تحديد الثوب الذي يصلح لهذه الغاية، وكان الثوب "الدجاني" وهو من أجمل الأثواب، وبدأت رحلة البحث عن الثوب، فزرنا معظم المؤسسات والجمعيات وحتى السيدات العاملات في هذا المجال لشراء الثوب، وكانت المفاجأة أننا لم نجد ثوباً جاهزاً ولا حتى كنموذج للعرض، وعلينا للحصول على الثوب أن نطلب إنتاجه وننتظر مدة تصل إلى ما يقارب الستة أشهر. وهنا لمعت الفكرة بأن الثوب لم يعد حتى معروضاً لتراه فتياتنا ويتعرفن عليه، ومن تعرف الثوب أصلاً هي من يمكن أن تطلبه، ولكن كيف لفتاة في العشرين أو الثلاثين من عمرها أن تطلب زيّاً لا تعرفه أصلاً وليس معروضاً؟! النتيجة التي وصلنا إليها أن الثوب الشعبي الأصيل بات يتهدده خطر الاندثار، خاصة مع الموجة السائدة حاليا في التطريز التي لا تمت للأصالة شيئاً، وبات لزاماً علينا ونحن ندَّعي حراسة الذاكرة أن نبدأ في إعادة الحياة للثوب الأصيل.

بدأ المشروع نهاية عام ٢٠١١ بالدراسة والبحث عن النماذج التي لا بد لنا من إعادة إنتاجها، وشمل البحث الموسوعات التي توثق الأثواب الشعبية. وكانت الفكرة أساساً أن نعيد إنتاج الأثواب التي يزيد عمر الأصل منها عن ٧٥ عاماً، وتم اعتماد ما يقارب ٣٠ نموذجاً. ومن أهم الأسس والمعايير هي إنتاج ثوب أقرب ما يكون للأصل من حيث الشكل والمضمون بأجود أنواع الأقمشة والخيوط. ويعمل في المشروع حالياً أكثر من خمسين سيدة. وأنتجت الحنونة أثواباً تمثل الزي الشعبي في شمال ووسط وجنوب بلاد الشام.

مجلة الحنونة

نصَّ النظام الأساسي لجمعية الحنونة في المادة الثانية البند التاسع على أن من أهداف الجمعية الرئيسة إصدار الدوريات والنشرات والمطبوعات

التي من شأنها نشر التراث، وذلك لإيمانها المبكر بأهمية الكلمة المقروءة ودورها في صون التراث. ومن هذا المنطلق، أصدرت الجمعية طوال مسيرتها – وبشكل منتظم – عدداً من النشرات التثقيفية حول عناصر التراث المتعددة، تناولت فيها مفردات الثقافة الشعبية، وتوّجت هذه الجهود بإصدار مجلة الحنونة الدورية التي صدر العدد الأول منها في شهر سبتمبر ٢٠١٤. وجرت قبل صدور العدد الأول حوارات على مدى عام كامل مع جميع لجان الجمعية: اللجنة الاستشارية، واللجنة الإدارية، واللجنة الفنية التي تضم شباب الفريق الفني، واللجنة النسائية، وأصدقاء الحنونة، وعدد من الإعلاميين والمهتمين بالموروث الشعبي، للوصول إلى الغاية من إصدار المجلة، والفئات التي تستهدفها.

وبما أن التراث ليس مفهوماً ساكناً بل حياً، متغيراً، متطوراً، فإن هناك مسؤولية كبيرة يتحملها كل جيل أمام الجيل السابق والجيل اللاحق. وهذا يفرض على كل جيل أربع مهام أساسية لا تختلف في جوهرها عن مهام أي وارث تجاه وِرْثَته، وهي:

١. إحصاء جميع الأشياء الموروثة وتوثيقها حفاظاً عليها من الضياع والسرقة.
٢. البحث في أصل الأشياء الموروثة وكيف تم تناقلها إلى أن وصلت إليه لبيان مشروعية حقه فيها، وأيضاً لإعطاء كل ذي حق حقه فيها.
٣. التفكر في الأشياء الموروثة والعمل على تعظيم الفائدة منها.
٤. تطوير الأشياء الموروثة بالزيادة والنقصان لتعظيم استفادة الورثة اللاحقين منها.

مهام كهذه على مستوى الأجيال (وحتى على مستوى الأفراد) بحاجة إلى تضافر الجهود والتعاون والتنسيق ما بين عدد لا بأس به من الفاعلين. فمن البدهي أن التصدي بنجاح لها لا يمكن أن يتحقق كجهد فردي بل هو جهد جماعي منظم يساهم فيه طيف واسع من الأفراد والمؤسسات، وهذه هي الغاية من مجلة الحنونة. فمجلة الحنونة معنية بشكل أساسي بالتراث العربي الفلسطيني، ولكنها لا تسعى لأن تكون مجرد تكرار لجهود سابقة تناولت هذا التراث، بل تسعى إلى مساهمة ملموسة وحقيقية فيه. وتحقيق مثل هذه المساهمة تتطلب أن تكون مجلة الحنونة فضاء يوفر مساحة لأكبر عدد ممكن من الفاعلين، يعملون على إحصاء ما سقط سهواً أو خطأ من هذا الموروث، والبحث والتفكر فيه والتطوير عليه. وينطلق عملنا هذا من ثلاثة مبادئ بدهية فيما ترى الحنونة:

١. أن التراث الفلسطيني له خصوصيته، ولكنه أولاً وأخيراً خيط في نسيج التراث العربي ملتحم فيه وامتداد له، لا يستقيم فصله عن محيطه، وهو أيضاً في نهاية المطاف جزء لا يتجزأ من التراث الإنساني ككل فوق هذا الكوكب.
٢. أن تحقيق المساهمة المنشودة يستدعي إعطاء فرصة حقيقية للآراء والمنهجيات غير المألوفة في تناول تراثنا، للتفكر فيها وليس للاعتراض عليها أو رفضها (شريطة قدرتها على تقديم حجج قوية).
٣. أن هناك معركة شرسة على هذا التراث ما بين العرب والحركة الصهيونية، وبالتالي فإنَّ المهام الأربعة أمام كل جيل ليست محصورة في أروقة الأكاديميا بل بين الناس في كل حي وشارع وزقاق.

التدريب

تأخذ الحَنّونة على عاتقها تنظيم دورات لتعليم الدبكة والغناء الشعبي والموسيقى الشعبية لكل الفئات العمرية، وتحرص على استقطاب الشباب من الجنسين ليكونوا أعضاء في فريقها بعد ذلك، ويتم التركيز بشكل أساس في هذه الدورات على فريق البراعم وتعليمه فنون الأداء المسرحي. وقد شارك فريق البراعم العام الماضي في موسم حراس الذاكرة السادس بعمل مسرحي مُستوحى من حكاية شعبية بعنوان « بليبل الصياح».

التحق في هذه الدورات منذ بداية عمل الفريق الفني حتى الآن ما يزيد على الـ ٥٠٠ شاب وصبية، فكل جيل يسلم الراية لمن بعده، وأعضاء الفريق الفني حالياً هم أبناء الجيل السادس.

سوق الحنونة

مشروع بدأته سيدات اللجنة النسائية في الحنّونة، حرصاً منهن على المساهمة في صون الموروث الشعبي، وإبراز دور المرأة المهم في هذا المجال؛ المرأة العربية التي حاكت في بيتها أجمل الأثواب والمطرزات، وأعدت أطيب الأطباق الشعبية المستمدة من بيئتها المحلية، وصنعت أدواتها المنزلية بما يتناسب مع حاجتها وقدرتها الاقتصادية، وساهمت في تحقيق ما نسميه الآن، وندعو إليه باستمرار(التنمية المستدامة)، وتشكلت لديها خبرات مهمة في هذا المجال... هذه المرأة تستحق منا الالتفات إليها، وإلى ما أنتجته، ويتوجب علينا أن نعمل جادين لنقل هذه المهارات والخبرات إلى جيل الصبايا، ليتعرفن عليها، ويساهمن في تطويرها بما يحقق التنمية الحقيقية في مجتمعاتهن.

من هنا، جاءت فكرة سوق الحنونة للمنتجات الشعبية لتحقيق هدفين، هما:

١. نقل الخبرات والمهارات والمعارف الشعبية من جيل إلى جيل.

٢. المساهمة في تسويق هذه المنتجات، لتحقيق الفائدة الاقتصادية للمرأة التي تنتجها بما ينعكس إيجاباً على أسرتها.

تقييم التجربة والطموح

بعد ٢٥ عاما من الحياة تحت مظلة الحنونة، نعتقد بل نجزم بأن كل نقطة عرق سالت على جبين شاب أو صبية، وهم يبذلون كل ما في وسعهم من جهد أن تظهر الحنونة بكامل ألقها، نجزم بأنه كان مثمراً لدرجات يصعب تخيلها. فنحن على الرغم من إيماننا العميق الذي لا يقبل الجدل بوحدة بلاد الشام، إلاّ أن تركيزنا نحن وغيرنا من العاملين في هذا المجال على الخصوصية الفلسطينية في هذا التراث وفي هذه المرحلة المفصلية من صراع الشعب الفلسطيني لنيل حريته واستقلاله، كان له نتائج هامة في الحفاظ على تفاصيل الهوية وصد محاولات المحتلين في محو الذاكرة الوطنية الفلسطينية، أو انتحال بعض تفاصيلها كالثوب المطرز والدبكات والحمص والفلافل، وغيرها الكثير.

ومن ناحية أخرى فقد كان للحنونة دور محوري في خلق جيل من الشباب والصبايا، سواء أكانوا من أعضاء الفريق الفني أو المتطوعين في مجالات أخرى في الحنونة، مؤمن بحضارته العريقة وتاريخه العظيم، وبحقه في وطنه الذي انزرع في داخله، هؤلاء الشباب يشكّلون حالات وعي متقدمة مع نظرائهم، وهم قادرون على القيادة، منضبطون، ومبدعون فيما يعملون.

لم تكن الرحلة سهلة، وكانت العوائق في بعض الأحيان قاهرة، إلا أن الإيمان الذي يطاول السحاب بجدوى ما نعمل مكننا من الاستمرار، ونسعى الآن للتحرك في اتجاهين:

أولاً: أن يكتمل حلمنا بتأسيس مركز للدراسات والأبحاث التراثية يكون نموذجاً يعزز تكريس الجميل في ثقافتنا، ويكرس ارتباطنا بالأرض ويحصّن أبناءنا وأحفادنا من ثقافات الاغتراب التي تغزونا من ألف باب.

ثانياً: أن يكون للجمعية مقر خاص بها، يضم مشاريعها المختلفة، ويكون خيمة للثقافة الشعبية بأبوابها الواسعة.

تصوير أشرف محمد

حـــنين

الطائرات الورقية : أحلام الطفولة تحلق في السماء

أشرف محمد*

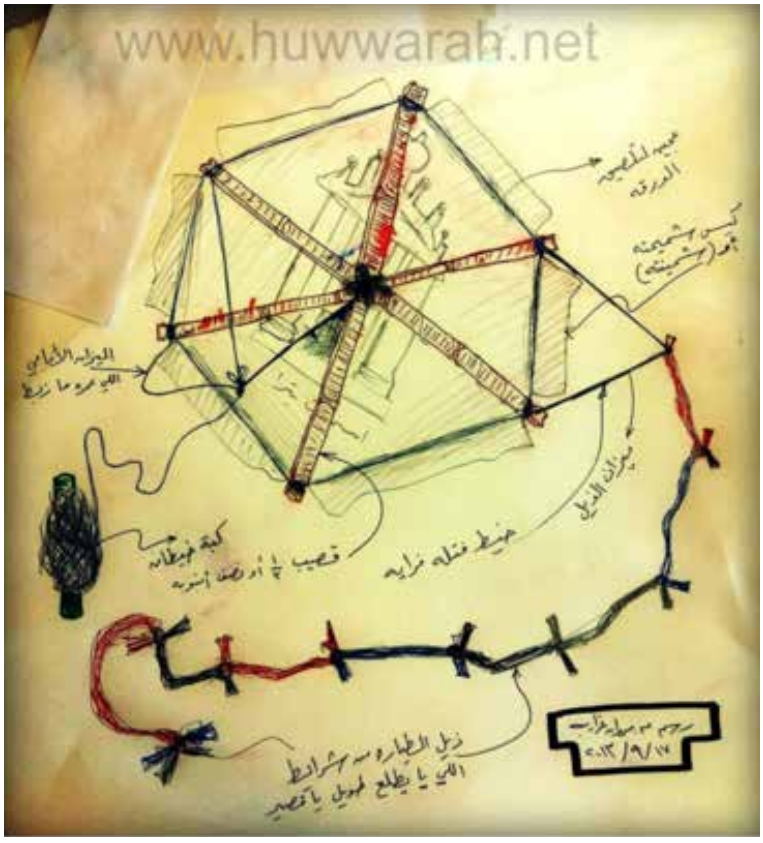
تنتشر في مجتمعنا ظاهرة موسمية لا تظهر في باقي الأوقات من السنة وترتبط بمناسبات خاصة مثل موسم البطيخ والعطلة المدرسية، فتظهر مع بداية كل صيف معرشات البطيخ والطائرات الورقية. وتنتشر الأخيرة بكثرة في سماء المناطق الشعبية من العصر حتى غروب الشمس، وهي من مختلف الأشكال والألوان والأحجام. وتحولت الأطباق إلى تجارة موسمية عند الكثير من الفتية. ولا يعرف أحد تاريخ هذه الألعاب، ولا المكان الذي نشأت فيه، إلا أنها تنتشر في أغلب البلدان النامية، وهي أقل انتشاراً في الدول المتقدمة. وفي سماء الأردن تنتشر الأطباق بألوان زاهية ومتعددة، ويبرز علم الأردن كعلامة واضحة في السماء ليعبر عن فرح الطفولة وانتمائها. وتعد الطائرات الورقية إحدى أبرز الألعاب الشعبية الخاصة بالأطفال في مجتمعنا. ولعالم« الأطباق الورقية» خصوصية يعرفها الأولاد جيداً ويتحدثون عنها بفرح، فيقول الطفل معتصم خميس وعمره ٩ سنوات عن طريقة إقلاع الطبق الورقي، إنه ينتظر بفارغ الصبر هدوء نسمات الهواء ليقف في مساحة فارغة لا يقل مداها عن أربعة أمتار، كي يستطيع إطلاق طائرته الورقية في الهواء، ثم يمسك بأسفل الميزان ويرفع رأس الطائرة قليلاً في وجه نسمات الهواء، وبمجرد أن تبدأ مقاومة الهواء لجسم الطبق يرفعها إلى الأعلى، ويُشَدُّ الخيط قليلاً للوراء ثم يتركه بشكل تدريجي حتى يسبح في الهواء, وبالطيران أعلى فأعلى، وبمجرد أن يحلق عالياً تبدأ مرحلة التوجيه والتركيز.

يقول محمد أحمد عبد الله البدوي (١٤) سنة إنه صنع العديد من هذه الطائرات والأطباق، وغالباً ما كان طيرانها ينتهي إما بتشابكها مع أحد أعمدة الكهرباء أو سقوطها على أسطح المنازل. ومن حسن الحظ أن الطائرة مصنوعة من مواد غير موصلة للكهرباء ولا تسبب المشاكل .

مبارزات وتحديات

وعن مصطلح «المحارجة» أو التنافس في تطيير الأطباق الورقية يقول مازن أيمن وعمره (١٤)سنة: كثيراً ما يسمع أحدنا خاصة عندما نكون نلعب بطائرتنا بشكل مجموعات « قص وصيد» وتعني طلب المبارزة

بالطائرات. ويترك لك الخيار إما طريقة القص أو الصيد، والأولى تعني أن يسقط أحدهم طائرة الآخر باستخدام طائرته في الجو، وأسلم طريقة في حال قبول التحدي هي أن يقوم الشخص بالاقتراب بطائرته من مؤخرة طائرة الخصم بحذر شديد، وتوجيه خيط الطائرة، ويكون بيد صاحبها ميزان الذيل في مؤخرة جسم الطائرة الأخرى، وتجري عملية التفاف وبقوة ثم يشد الخيط بمسافة (٥٠-١٠٠) سم بشدات صغيرة وسريعة بحيث تقطع ميزان الذيل لطائرة الخصم، وعند قطعه فإن الطبق يفقد توازنه ويسقط بشكل سريع. أما الطريقة الثانية وهي الصيد؛ أي عملية خطف طائرة الخصم، فأنسب طريقة لذلك تتم بلف الخيط الموجه «الشلة» عدة لفات حول الخيط الموجه للطبق الآخر، وتحديداً قرب الميزان، وهو نقطة الارتكاز والتوجيه. وبعمليات الشد والرخي يتم قطع خيط طائرة الخصم، وبعد ذلك نقوم بإنزال طائرتنا سريعاً عالقة معها طائرة الخصم، وفي كلتا الحالتين يفضل معرفة نقطة الضعف في خيط الطائرة الأخرى.



بضاعة موسمية

وحول طريقة بيعها وعرضها التقينا بمحمد عبد الكريم العجوري (١٥) سنة وهو أحد باعتها فقال: إنها بضاعة موسمية؛ أي لا يشتريها الفتية سوى في فترة العطلة الصيفية. وفي فصل الشتاء يصعب اللعب بمثل هذه الألعاب بسبب الرياح والأمطار. ويقول محمد إن ما يجنيه من بيع الطائرات الورقية يوفره لمساعدة والديه في شراء لوازم دراسته في المدرسة. والأطباق الورقية التي يبيعها متعددة الأشكال ، فمنها ما هو بلونين وأكثر، ومنها ما يكون بشكل أعلام. ويقول محمد إن أكثر الأشكال المطلوبة من الأطفال هي الطائرات على شكل علم الأردن، ويعرضها بشكل متلاصق على الرصيف بحيث يرى المار بالشارع عدة أشكال منها، بل وعدة أحجام، ويتراوح سعرها من دينار إلى خمسة دنانير حسب الحجم وإضافات الذيل، وأحجامها تتراوح من ٧٠-١٢٠سم.

عمل دقيق ومطور

وللوقوف على طريقة تصنيعها عدنا لمحمد عبد الله البدوي فقال: إنني أقوم بصناعة هذه الطائرات منذ أكثر من سنتين، وأجد المتعة في هذه الهواية وأضعها بشكل تجاري، ولكن بالطلب، وأجرتي على تصنيع الواحدة منها ما بين نصف دينار وثلاثة دنانير حسب حجمها وشكلها ومواصفاتها، وأغلب الأحجام التي تطلب مني عادة بحجم يتراوح ما بين ٩٠ و١٢٥سم، وتحتاج إلى «بيش»: خشبية رقيقة من الخشب الأبيض الخفيف بسماكة ١,٥سم تطلب من المنجرة، ويحتاج أيضا إلى كيسين من النايلون. هذا في حال إذا كانت الطائرة الورقية المطلوبة بلون واحد أو لونين، أما إذا كانت أكثر من ذلك فتحتاج إلى أكياس بالألوان المطلوبة، ثم نقوم بقص الرسمة أو الشكل المطلوب ونلصقه على جسم الطائرة، ونكون في أثناء ذلك قد شكلنا الهيكل، وذلك بربط ثلاث خشبات بشكل سداسي بحيث لو وضعت فرجاراً في المركز وحركته يعطيك مع نهاية الأضلاع دائرة متكاملة، ونثبته بواسطة خيط كتان ونضع خيطاً آخر ما بين رؤوس الأضلاع ثم نلصق عليها كيس النايلون ونثقب منتصف الشكل ونسحب منه خيطاً ويفضل خيط القز، ونصله بخيطين آخرين متوازيين مربوطين بمقدمة الطائرة ونسميه بالميزان، ويكون بشكل مثلث ونربط به الخيط الطويل ونسميه بخيط الشلة، وهو خاص بالتوجيه والتحكم بالطائرة وقد، يتجاوز طوله

١٠٠متر، وحسب الطلب، ثم نبدأ بتركيب الشراشيب وهي مصنوعة من ورق النايلون بعدة ألوان على مؤخرة الطائرة، مما يعطي ناحية جمالية مع ضرورتها لعملية التوازن، ونربط خيطين بشكل مثلث في مؤخرة الطائرة ونسميه بـ«ميزان الذيل» وهو أصغر من الميزان الرئيسي الذي يكون في مقدمة الطائرة ثم نربط عليه الذيل المشرشب .

وتطورت صناعة الأطباق الورقية إلى عدة أصناف، فالأطفال يطلبون وضع أضواء عليها، وهناك أضواء صغيرة نستخدمها ويتم تركيبها في عدة أماكن على الطائرة، وأكثر الألوان الضوئية هو اللون الأحمر الفسفوري كونه يظهر على مسافات بعيدة، بحيث تبدو في بعض الأحيان كطائرة حقيقية .

ويضيف البدوي: كانت الطائرات تصنع من الورق وهيكلها كان من البوص، إلا أنها لم تكن متينة بما فيه الكفاية فبمجرد أن تهب نسمة هواء قوية تمزقها، بالإضافة إلى أن هيكل البوص يصعب موازاته، كما أن الأكياس البلاستيكية ألوانها أزهى، ويستطيع الشخص التحكم بشكلها كما يشاء، وإن أكثر الطلب بشكل عام على شكل علم الأردن أو علم فلسطين، بالإضافة إلى شكل القلب أو الزهرة أو أعلام الفرق الرياضية العالمية.

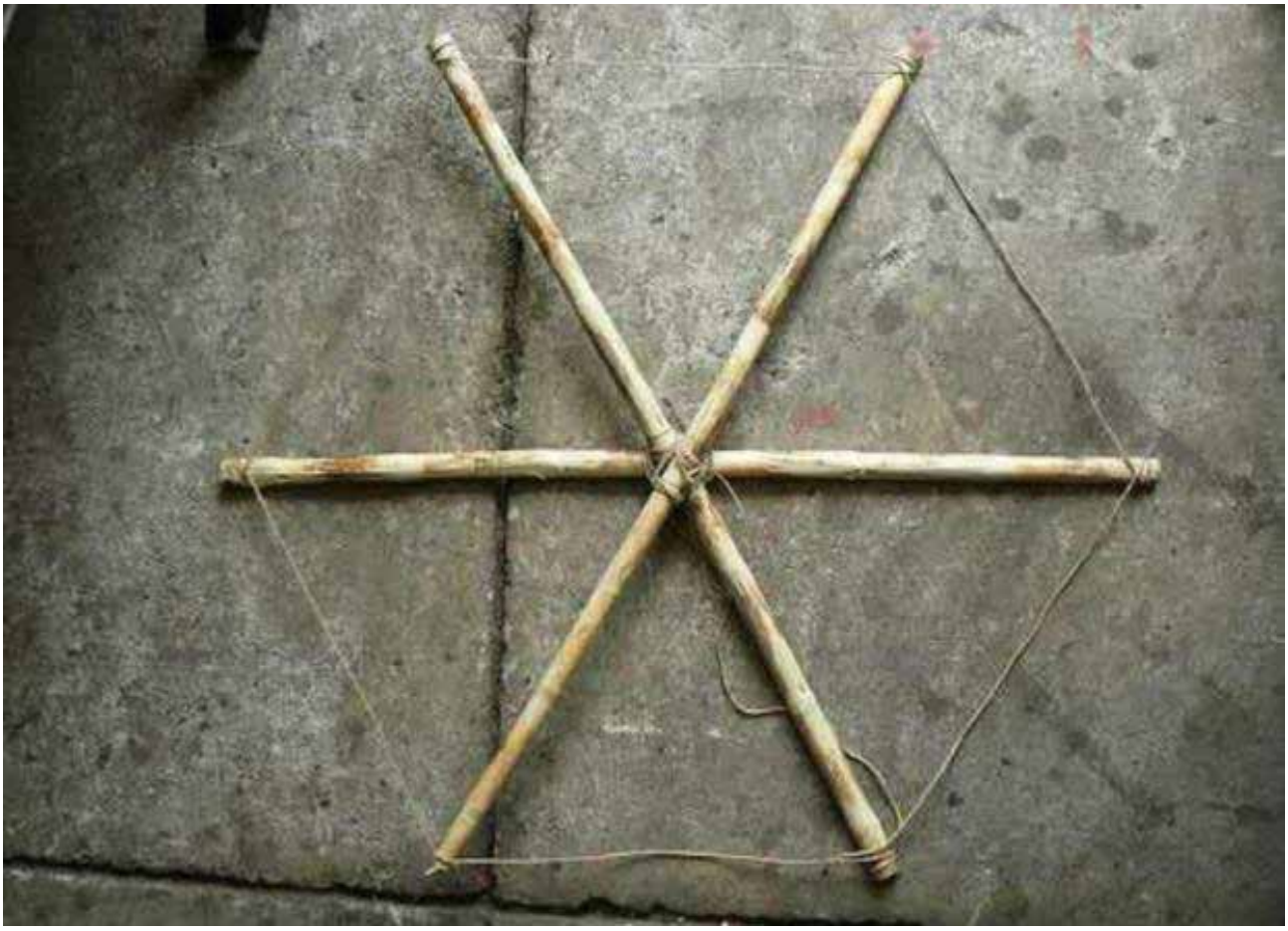
المصادر

ألعاب أولاد حارتنا قديماً وحديثاً بلدة حواره إربد الأردن /بقلم فادي مرعي حداد

http://howwarah2009.kenanaonline.com/posts/565990

http://www.elyomnew.com/news nostalgia/2015/08/19/31843

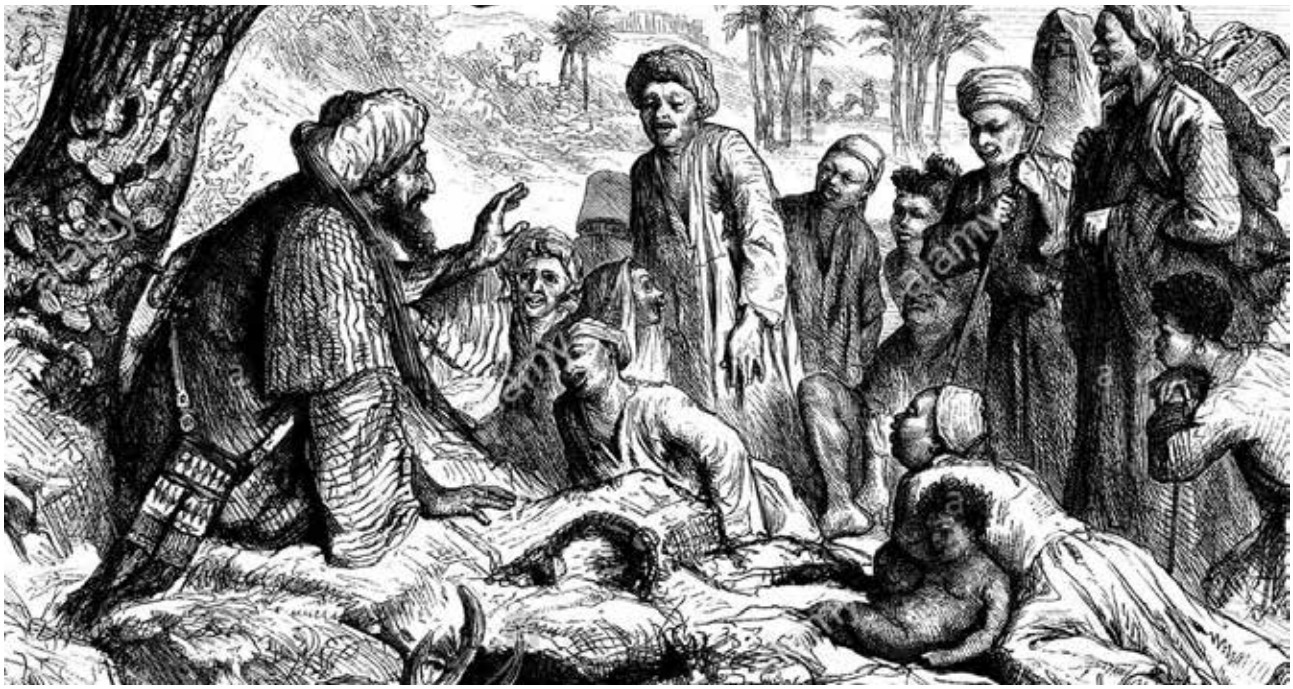
/http://www.seyahaa.com



نسائم تراثية

الطّريق إلى قلب جملو

نمر سلمون *



أفتح نافذة الذّاكرة، المطلّة على وطن وماضٍ بعيدين، لتهوية الرّوح من عفن الغربة، فيتسلّل منها صوت أغنية صاحبتني لحظة الوداع الأولى:

على دلعونا وعلى دلعونا بَيْ بَيْ الغربة الوطن حنونا

أيّ وطن؟ وأيّ حنان؟ لو كان الوطن حنوناً لما فرّط بنا. نحن الوطن وليس الوطن. ولماذا نسبّ الغربة الّتي احتوتنا حين لفظنا الوطن «الحنونا»؟

على دلعونا وعلى دلعونا راحوا الحبايب ما ودّعونا.

لم أودّع أحداً لأنّ الوداع خلاص وبداية لحياة جديدة. لم أودّع أحداً لأنّي لم أسافر، بل اختفت وجوه من أحبّ من ناظريّ فجأة، لتسكن في وجداني. أنا لم أسافر، بل هاجرت تلبية لرغبات من كانوا يريدونني أن أبقى:

يا ظريف الطّول وقّف لقلّك رايح عالغربة وبلادك أحسنلك

خايفة يا ظريف تروح وتتملّك وتعاشر الغير وتنساني أنا.

لا خوف عليّ من أن تخطفني امرأة غريبة لا تفهم معنى «ظريف الطّول». أنا مغرم بك أنت، ولا أقصد بـ «أنتِ» صبيّة بعينها، بل كلّ فتاة تحمل ملامح وجهي، ومفاتن لساني العربيّ. أنت كلّ بنت رفضتني، جميلة كانت أم قبيحة، ولم تفطن إلى أنّي «ظريف الطّول» إلّا حين سافرت بعيداً:

يا ظريف الطّول غايب عن الوطان

وفراقك عنّا ملّا القلب حزان

وارجع لأمّك وارجع للحنان

ما تلقى الحنيّة غير في بلادنا.

إلى أيّ أمّ أعود؟ إلى أمّ خدعتني بأنّها لن تتركني وحيداً أبداً، وما إن سافرت حتّى ماتت انتقاماً منّي لأنّني تركتها وحيدة؟ إلى تراب ما زال خصباً رغم مرور السّنين؟ إلى قبر بلا شاهدة؟ أم إلى عروق الآس توهمني بأنّها وسيلة الاتّصال الوحيدة بيني وبين العالم الآخر؟ هل إذا عدت إلى بلادي ستعود أمّي من هجرتها المؤبّدة؟ إذاً أيّ حنان سألقى في ربوع بلاد لا أمّ لي فيها؟ يكفيني حنان الغربة، فأنا هنا محاط بكلّ أشكال الوحدة، لا أحد يتدخّل لا في حياتي ولا في مماتي، لا في حنيني ولا في جفائي، لا في هجرتي ولا في بقائي:

* أكاديميّ ومسرحيّ ومُخرِج وحكواتي سوريّ مقيم إسبانيا

يا ظريف الطّول وين مهاجر وين؟
منتمنّى من اللّه ترجع عنّا هين
بلكي أنا وأنتا منتلاقى عالعين
ونغنّي عتابا ونصدح ميجانا.

آه على العتابا والميجانا! فهما مترافقان دائماً كالمجون والعتاب، وأنا كالعتابا أوّل من يعتب على نفسه بالهجر والغربة:

أوف أوف أوف
يا ربّي عطفك الطّاهر شملنا متل ما بيشمل الزّهرة شملنا
ورجعنا بعد ما تشتّت شملنا وعلى الهجران سكّرنا البواب[1]

وأنا كالميجانا أوّل من بالحبّ على نفسه جنى:

ميجانا يا ميجانا يا ميجانا كلّ العيون عيوني وأنتو عيوننا
لما قطفتلّي من ورودك قمر بالحال قاضي الحبّ بالألفة أمر
حاكي القمر أنتا ونا بحاكي القمر ان كنّو أمين منعملو مرسالنا
لولا الهوى شو كان نفع قلوبنا[2]

وأنا كالعتابا والميجانا معاً، مشطور إلى أربعة أجزاء، يأسرني الجناس من ثلاث جهات كشبه جزيرة عاشقة، وينتهي بي المطاف بباء ساكنة خرساء، أو بصرخة مطلقة تحرّر كلّ آلامي، وتحرّضها على تدوير نفسها في ذاتي، فأشمّ رائحة ياسمين لم يكن يوماً إلّا أسطورة شامية، أو قصيدة مراهقة لم تكتمل:

ياسمين الشّام على خدّك وحلاوة العسل من شهدك
اسم اللّه قمر يا مشا اللّه عليك يا قمر

رائحة الياسمين في الغربة كريهة وقاتلة. فتعود ذاكرتي إلى الموطن الأصليّ لياسمينة قطفتها يوماً فماتت. أمّا أنا فلا أريد أن أعود، لو كنت أفكّر بالرّجوع إلى بلادي لما خرجت منها. أمدّ يدي لأغلق نافذة الذّاكرة، فنسيمها قد أرهقني. لكنّ بلادي تضع يدها على إطار الشبّاك لتمنعني من تسكيره. أنظر إلى وطني بتحدّ، وينظر إليّ بحنان، فتهبّ عاصفة من الشّوق تخلع كلّ نوافذ الذّاكرة، وتدخل من خلالها كلّ أغاني الزّمن القديم الّتي ألّفتها الذّاكرة الشّعبيّة عن الحبّ والشّوق واللّوعة. تقتحم عالمي الأعزل من دفاعاته، تختلط فيما بينها، وكأنّها تتآمر على أحاسيسي الواهنة، فأميّز صوتاً يلحّ عليّ كسكرات الموت:

يا مال الشّام يا اللّه يا مالي
طال المطال يا حلوة تعالي

لن أعود. مهما «طال المطال» فإنّني لن أعود. ليس هناك شآم تبقى كما تركناها.

كيف لن تعود؟ – يسألني طير يقتحم زجاج قراري الهشّ. ”من أنت؟»– أسأله، فيجيبني: ”أنا الحمامة».

– أيّ حمامة؟

– مرسالك إلى حبيبتك.

– أيّ حبيبة؟

– «يبدو أنّك تغلق عقلك عمّا لا تريد سماعه. ولكن هيهات لك!“– قالت لي هذا ثمّ راحت تدندن:

يا طيرة طيري يا حمامة وانزلي بدمّر والهامة
هاتيلي من حبي علامة هالأسمر أبو الخال
يكفي عذاب حرام واللّه
أنا على ديني جنّنتيني
وعلى ديني العشق حرام واللّه.

وقبل أن أستعيد أنفاسي المخنوقة تشوشني صبابة الأماكن:

عالصّالحيّة يا صالحة يا جبنة طريّة يا مالحة.

ليس مذاق الملح واحداً في كلّ العالم. الملح هنا، في الغربة، ملح

وحسب، بينما هناك، في أروقة دمشق، كان الملح حلواً. كان كلّ شيء حلواً، حتّى الفراق. ففي بلادي نغنّي الفراق ونرقص على أنغامه مستمتعين بكلّ تفاصيله المرّة. بل نتشبّه بأبطال الرّحيل، فمرّة رحل مشعل لا أعرف إلى أين، ولا أعلم من هو مشعل أصلاً، فراح خلّانه ينعون هجرته:

ع الأوف مشعل أوف مشعلاني
مع السّلامة يا أغلى الخلّاني

منذ ذلك الحين أصبح كلّ مسافر منّا «مشعل»، يودّعوننا بالأغنية ذاتها واحداً تلو الآخر، ونحن نتلذّذ من ألم الغناء:

يا ويل ويلي والولف ما جاني
ما كنت أحسب يا حلو تنساني

قضّيت زماني كلّو بالحرماني
ما شفت مرّة أنصفني زماني

من الصّعب أن تعيش الحرمان في بلدك لأنّ التّقاليد لا تسمح لك أن تفعل ما تريد. والأصعب أن تعيش الحرمان خارج بلدك لأنّك تحمل تلك التّقاليد في داخلك، فتكبّل روحك. «لماذا لا ينصفنا الزّمان؟»– نتساءل. و«لماذا لا ينصفني البشر؟»– يتساءل الزّمان. فكثير منّا لا يعيشون الزّمان الّذي هم فيه، بل يلجؤون إلى أزمنة غابرة لم يختبروها أبداً.

بهذه الأسئلة تزداد عاصفة الذّكريات، وتكسّر كلّ شيء تجده في طريقها. أصرخ طالباً النّجدة، فتأتيني على متن أغنية لا آمال فيها، ولكنّها تطرد الإعصار الهائج لتحلّ محلّه زوبعة من الحزن:

عالرّوزنة عالرّوزنة كلّ الهنا فيها
وشو عملت الرّوزنة اللّه يجازيها
يا رايحين ع حلب حبّي معاكم راح
ويا محمّلين العنب تحت العنب تفّاح
وكل مين وليفو معو وأنا وليفـــي راح
يا ربّي نسمة هوا تردّ الولف ليّا

الدّمع الّذي يخترق حجب عينيّ يعيدني إلى السّكينة، لا أثر للعاصفة الهوجاء الآن، لقد انغلقت جميع نوافذ الذّاكرة، من تلقاء نفسها، إلّا النّافذة الرّئيسة. فجأة بدأت تتفتّح، على الجدران، ثقوب كبيرة وعميقة، محاطة بأطر قديمة لصور لا وجود لها. إنّها صور عشيقات شاميّات لم ألتقِهنّ أبداً. في الحقيقة كنّ جميعاً عشيقة واحدة خيّل إليّ أنّها أكثر من امرأة.، فكيف لقلب أن يعشق أكثر من واحدة؟ «جملو» كانت أوّل وآخر عشق لي، نعم جملو، ومن لا يعرف جملو؟ فعلى الرّغم من أنّ اسمها يبدو... يبدو كما يبدو لكلّ واحد منّا، إلّا أنّ الكثيرين تغنّوا بحبّها:

هاللّه هاللّه يا جملو يا عشيرة زماني
خصرك دخيل اللي عملو لوح يل خيزراني
واقفة جملو بباب الدار لما شفتها قلبي احتار
قلتلها يا ريتني جار طول عمري وزماني

هذه هي صورة جملو. إنّها تلك السّمراء الّتي حاولت أن أعدّل ملامحها في خيالي حتّى تطابق هواي، ولكن ما إن اكتملت حتّى راحت إلى من هو أكثر كمالاً منّي:

هالأسمر اللّون هالأسمراني
تعبان يا قلب خيّو هواك رماني
يا بو عيون وساع حطّيت بقلبي وجاع
بعطيك سبع رباع خيّو من العين رسمالي
يا بو قلب فضّة على إيش هالبغضة؟
بعطيك لترضى خيّو من العين رسمالي

بل كانت جملو شقراء، عيناها خضراوان كما تظهر في هذه الصّورة:

ميجانا يا ميجانا يا ميجانا كلّ العيون عيوني وأنتو عيوننا[٣]

الفنّان نمر سلمون في إحدى أحد عروضه المسرحية الحكواتيّة

وحياة عيسى وربّ موسى والخضر
ما حليلي غير عينيك الخضر
ميلي مع النّسمات يا مروج الخضر
حتّى غزال الرّوض يرعى قلوبنا

في الحقيقة لم أعد أذكر تماماً إذا كانت جملو سمراء أو شقراء، فقد كانت ترتدي ثياباً محتشمة تغطّيها من رأسها إلى قدميها، فأنا لا أحبّ أن يرى الآخرون محاسن حبيبتي. كانت تتّشح بشال وترتدي عباءة تخفي كلّ مفاتنها، فتبدو أكثر فتوناً:

يم العباية حلوة عباتك
جمالك آية زينة صفاتك

صحيح أنّني كنت أحبّ الاحتشام، ولكنّي كنت أفضّل من تبدي كلّ محاسنها، فقد خلق اللّه الجمال ليستمتع به خلقه. الآن تذكّرت جيّداً، لم تكن صاحبة العباءة جملو، فبيئتها كانت أكثر انفتاحاً، وكانت ترتدي ملابس متحرّرة جعلتني أقع في حبّها من أوّل نظرة. نعم، نعم. هكذا كانت جملو، كما في هذه الصّورة:

قومي العبي واروريني خدك فنجان الصّيني
يا بنت ليش ما تطيعيني والوقتِ صاير حرّيّة؟
آه يا سلام يا سلام يا سلام آه واللّه اللّيل ما بنام!

في الحقيقة لم أعد أذكر كيف كانت جملو بالضّبط. ربّما كانت أجمل البنات اللّواتي عرفتهنّ في حياتي، وربّما كانت أقبحهنّ. من الجائز أنّ خصرها كان نحيلاً، ومن الممكن أنّها كانت بلا خصر. المهمّ أنّها كانت الوحيدة الّتي تعاطفت مع قلبي الفارغ من الحبّ، فأحببتها وأحبّتني. ومن يحبّك فإنّه جميل مهما كانت درجة بشاعته. وهكذا كانت جملو، جميلة في عينيّ رغم قبح العالم حولها. كيف لا تكون جميلة وقد كانت الوحيدة الّتي رأتني حلواً في الوقت الّذي كانت فيه المرآة تشيح بوجهها عنّي كلّما نظرت إليها؟

ما زلت أذكر يوم التقينا أوّل مرّة؛ كان ذلك في معرض للمرايا. كان المكان مزروعاً بالمرايا في كلّ ركن من أركانه. فجأة ظهرت جملو أمامي، فخفت وأشحت بوجهي عنها، فخافت المرآة الّتي على يميني منّي، وأشاحت بوجهها عنّي. حزنت فنظرت نحو اليسار، ثمّ إلى الخلف، والأعلى والأسفل، وكانت كلّ مرآة تصطدم بوجهي تشيح بوجهها عنّي. بلغ الحزن مداه في قلبي، نزلت من عينيّ دمعتان بحجم انعكاس المرايا كلّها، ودون أن أدري نظرت أمامي من جديد، وإذا بجملو ما زالت تحدّق بي، وعلى وجهها ابتسامة ساحرة ودمعتان بحجم حبّتي لؤلؤ. آنئذٍ بدت لي جملو أجمل، وهي على ما يبدو رأتني أحلى من لحظة صدمتها برؤيتي. لكنّ المرايا لم تغيّر رأيها بي، وبقيت مطأطئة رؤوسها، فطأطأت رأسي أنا أيضاً. في تلك اللّحظة انطلق من أعماق جملو صوت ساحر وكأنّه يرتّم في معبد خالٍ:

آمنت باللّه
نور جمالك آية
آية من اللّه
آمنت باللّه

نظرت حولي بحثاً عن الشّاب، آية الجمال، الّذي كانت جملو تغنّي له. كذلك فعلت المرايا، راحت تبحث معي في كلّ صوب عن المقصود. بينما لم تتوقّف جملو عن شدوها:

نور جمالك للسّقيم
لو رآه يصبح سليم
لو في جنّات النّعيم
ما طلب نعمة سواه
نور جمالك آية
آية من اللّه
آمنت باللّه.

تأكّدت أنّه لم يكن في ذلك المكان من شاب آخر سواي. أمّا المرايا فتابعت البحث عن وجود شاب آخر في المكان، لأنّها كانت مؤمنة بأنّني لم أكن «آية الجمال» المقصود بغناء جملو العذب:

نور جمالك في الظّلام
بدر في يوم التّمام
حسن قدّك والقوام
كلّ أرواحنا فداه
نور جمالك آية
آية من اللّه
آمنت باللّه.

حين فشلت المرايا في العثور عن الفتى الأخّاذ اضطرّت إلى النّظر إليّ. والغريب أنّها لم تشح بوجوهها عنّي هذه المرّة، بل رأتني جميلاً. وهكذا انتصرت على المرايا، بفضل جملو، فهي الوحيدة، بعد أمّي طبعاً، الّتي رأت فيّ جمالاً لم يكن يلحظه الآخرون. وأنا الوحيد أيضاً، بعد أمّها طبعاً، الّذي رأى جملو كما كانت تريد أن أراها، أجمل بنت على

وجه الأرض. منذ ذلك الحين صارت جملو السّمراء، الشّقراء، الطّويلة، القصيرة، المربوعة، النّحيلة والممتلئة، حبيبتي. وصرت أنا بالصّفات الّتي تصوّرتني بها حبيبها. وبدأنا نخترع نزهاتنا دون أن نلتقي، أو أن نتحرّك من أماكننا. كنّا نعشق البحر، ولم يكن في مدينتنا بحر، ومع ذلك كنّا نتنزّه على شاطئه:

يا محلى الفسحة يا عيني على راس البر
والقمر نوّر عيني، يا عيني على مو... على موج البحر
قلّي تعالي / يا شاغلة بالي كوني حلالي / على طول العمر

كم فرحت جملو عندما أخبرتها بأنّني أريد أن تكون زوجتي بالحلال. طلبت موعداً من أهلها وذهبت لأطلب يدها، ففوجئت بهم يرفضونني زوجاً لابنتهم، لم أعرف بالضّبط لماذا، فقد فردوا أمامي مجموعة من أسباب الرّفض وقالوا لي اختر واحداً؛ لأنّك من دين آخر، لأنّك فقير، لأنّك قبيح، لأنّك ما زلت طالباً، لأنّك غير ناضج، لأنّك تريد أن تصبح فنّاناً، لأنّك...لأنّك... لأنّك... أمّا أنا فرفضت كلّ أسباب الرّفض، خاصّة وأنّ جملو كانت تنظر إليّ بحبّ لم أعرفه في حياتي، واللّوعة تجلّل وجهها. أقسمت ألّا أستسلم أمام هذا الرّفض، وخرجت من هناك وأنا أندب حظّي، وأتوعّدهم في الوقت نفسه:

يا هويدلك يا هويدلي الله يعين المبتلي
يا ويل ويلي منّهم أكثر بلاي منهم
بالسّيف لاخد بنتهم وارحل على ديرة هلي

كنت أكذب على نفسي، فأنا أخاف من السّيف وهو في غمده. فكيف لي أن أتحدّاهم به؟ لم يكن أمامي سوى أن أعد جملو بأن أجد حلاً. اقترحت عليّ أكثر من مرّة أن نهرب معاً. أمّا أنا فلم أكن قادراً على اتّخاذ مثل ذلك القرار. نفرّ؟ إلى أين؟ كيف سنعيش؟ ماذا سيقول النّاس عنّا؟ ومئات الأسئلة الجبانة وقفت حائلاً بيني وبينها. فمضت آخر مرّة حزينة، فاقدة الأمل منّي، فهي كانت تعتقد أنّي فارسها الّذي سيأتي على حصان، لا يهمّ لونه، لكي يخطفها، ويذهب بها بعيداً حيث لا يتدخّل في قرارهما أحد. اختفت جملو في بيتها، وكم مرّة مررت من أمام شرفتها لأراها، ولكنّي لم أفلح. الشّيء الوحيد الّذي كان يطمئنني عليها هو صوتها وهي تغنّي بحرقة وأمل الأغنية نفسها دائماً:

بين العصر و المغرب مرّت لمه خياله
وعرفت فرس و ليفي لانها شقرا و مياله

يا حسرتي! كان بودّي أن أكون خيّالاً ولكن! أضعت حياتي دائماً في التّردّد، لم أتعلّم شيئاً سوى أن أخسر كلّ شيء لوصولي متأخّراً. إنّما هذه المرّة لن أدع الفرصة تفوتني. سأعود مرّة أخرى لأطلب يدها، فإن لم يوافقوا فإنّني سأخضع لرغبتها ونهرب معاً. ورحت أدندن فرحاً بهذا القرار الحاسم:

شفت جملو على البير عم بتصيّد عصافير
واللّه لأخطفها وطير إن عشت واللّه خلّاني

وبالفعل، ذهبت ثانية إلى بيت أبويها، وكلّي عزم على أن أخرج من هناك بخبر سارّ. كان أبوها أكثر ودّاً معي، هذا شجّعني كثيراً على الإقدام على طلبي بكلّ ثقة. هزّ رأسه وأجابني: "قدومك السّابق كان خيراً علينا يا ولدي، فبعد أن طلبت يد ابنتنا في ذلك اليوم تقدّم لخطبتها الكثير من الشّباب. وكلهم، ما شاء اللّه، جمال ومال ودين ونضج ومستقبل واضح. ونحن الآن في حيرة من أمرنا، لا نعرف لمن نقول نعم ولمن نقول لا. جزاك اللّه كلّ خير يا بنيّ، فقد فككت النّحس عن حظّ ابنتنا. أمّا أنت، فلا تزعل، كلّ شيء قسمة ونصيب. اللّه يعتلك أحسن منها، ويعتلها أحسن منّك».

خرجت من هناك مهزوماً. عقدت الصّدمة أفكاري. لم أفهم ماذا حدث. كلّ الشّبّان كانوا يبتعدون عن جملو لأنّها لم تكن تلبّي معاييرهم الجماليّة. فما الّذي تغيّر الآن ليتسابقوا على ودّها؟ فهي ما زالت متواضعة الجمال إلّا في نظري. يا لمأساتي! فأنا أكاد أن أخسر الفتاة الوحيدة الّتي أحبّتني وستحبّني. وليس أصعب من خسارتها سوى أنّني لا أستطيع أن أشكو همّي لأحد رغم كلّ أصدقائي الّذين شكّلتهم في خيالي، إذ لم يتجرّأ أيّ واحد منهم على الخروج إلى الواقع ليكون صديقي الحقيقيّ. يا إلهي! فوق الألم لا متنفّس لي. فجأة تذكّرت حديثاً دار بيني وبين جملو عن أبو الزّلف، الشّخص الوحيد الّذي كانت تثق به، وتشكو له أوجاعها قبل أن تعرفني. أكّدت لي يومها أنّه كان يساعدها دائماً، وأنّ من يلجأ إليه يرتاح كثيراً. المشكلة هي أنّني لم آخذ عنوانه منها. ما كنت أنّني سأحتاج إليه يوماً. فمشيت في الشّوارع أناديه لعلّه يسمعني فيأتيني:

هيهات يا بو الزّلف عيني يا موليّا
قلبي أمانة معك لا تنكروا عليّ

وكيف لامرئ أن يعيش بينما قلبه مع غيره؟ في البدء فكّرت في الموت،

ولكنّ الموت يحتاج إلى قلب شجاع، ولو كان لي ذلك القلب لما خسرت جملو. إلى أين أذهب من حزني إذاً؟ أبو الزّلف لا يمكن أن يبقى معي دائماً، هناك آخرون يحتاجونه أيضاً. لم يعد أمامي سوى أن أهرب من تعاستي إلى النّوم، فالنّوم هو الخطوة الأولى للموت. وبالفعل استسلمت لنوم شبه دائم، كلّما استيقظت اجتاحتني رغبة في النّوم أكثر. لم أكن أعي شيئاً، توقّفت عن رؤية الأحلام. حتّى الكوابيس هجرتني. وحتّى في عالم النّوم كنت وحدي، لا يؤنسني سوى صوت وحيد كان يأتيني من بعيد من وقت إلى آخر. كان ذلك صوت جملو، يأتيني فيغنّي لي الأغنية نفسها كلّ يوم:

يا فجر لمّا تطل ... ملوّن بلون الفلّ
صحي عيون الكون ... ومحبوبي قبل الكل
بالحي لمّا تدور ... بايدك مشاعل نور
منزل حبيبي زور ... يا فجر قبل الكل
يا فجر ليل النوح ... يطوّل على المجروح
روح لحبيبي روح ... وصحّيه قبل الكل

كنت أصحو قليلاً، أو هذا ما كان يتراءى لي، أردّ على غناء جملو حتّى أطمئنها عنّي:

يا فجر روح لحبيبي ... وصحّيه على مهلك
قلّو محبّك غريب ... وانتا ما بين أهلك
عايش بدنيا الألم ... وروحه بتندهلك

بعد ذلك كنت أفقد الوعي من جديد. وفي أحد الأيّام، أفقت، كالعادة، على صوت جملو تغنّي، ولكن هذه المرّة كانت الأغنية مختلفة:

فوق النّخل فوق ... يابا فوق النّخل فوق
ومدري لمع خده ... يابا مدري القمر فوق
والله ما ريده ... باليني بلوه

وباللّه يا مجرى المي ... يابا سلّم عليهم، عليهم.
وصعبانة الفرقة عليّ ... يابا اشتقنا إليهم، إليهم.
والله ما ريده ... باليني بلوه.

أفقت مرعوباً وأنا أتساءل: «لماذا لم تعد تريدني؟ هل أصبحت بلاءً بالنّسبة إليها حقّاً؟ يا إلهي! إنّها ما زالت تحبّني ولكنّها في الوقت نفسه ترفضني،.لا أفهم شيئاً على الإطلاق». كانت تلك الأغنية حافزاً لي لأقفز من سريري الّذي صدئ بآلامي، وأخرج متوجهاً إلى بيت

جملو، وأنا عازم على ألّا أخرج منه إلّا وهي معي مهما كلّفني الأمر. حين وصلت إلى حيّها، كانت الأنوار مضاءة في شارعها على غير العادة، وكان هناك مجموعات من النّاس متوزّعة هنا وهناك. لم أستطع أن أميّز إذا كانت الوجوه حزينة أم فرحة. كدت أسألهم عن سبب تجمّعهم أمام باب بيت جملو، غير أنّي فجأة سمعتها تغنّي الأغنية الّتي اتّفقنا على أن تغنّيها لي يوم عرسنا:

صيد العصاري ... يا سمك يا بنّي
تلعب بالميّة ... لعبك يعجبني
آه يا سمك بنّي
صيّادك ماهر ... بيّاعك شاطر
ووجودك نادر ... ما حلاك يا بنّي
آه يا سمك بنّي

عندما سمعتها كدت أموت من الفرح لأنّني حسبت أنّها أحسّت بمجيئي وإصراري على أن نتزوّج، فأرادت أن تطمئنني بغنائها ذاك. فرددت عليها لأؤكّد لها عزمي على أن نجتمع سويّاً حتّى لو اجتمع أهل الأرض كلّهم ضدّنا. شدوت بصوت تشوبه حشرجة الموت، حزيناً، باكياً وواهناً، فكان التّحدّي يخرج من فمي وكأنّه توسّل:

سكابا يا دموع العين سكابا ... تعي وحدك لا تجيبي حدابا
ون جيتي وجبتي حدا معاكي ... لهدّ الدّار واجعلها خرابة

الفنّان نمر سلمون في إحدى أحد عروضه المسرحية الحكواتيّة

وبالفعل، خرجت جملو، خرجت عشيرة زماني وهي ترتدي ثوب الفرح الأبيض، تتأبّط ذراع والدها. اتّجهت إليه لأستلمها منه، ولكنّه تجاهلني وسلّمها إلى عريسها، وبدأ المجتمعون بغناء العراضة:

صلّوا

على محمّد

كحيل العين

.....

ولم أسمع بقيّة الوصلة. دخلت في غيبوبة طويلة، وحين استيقظت وجدت نفسي وحيداً في بلاد الغربة. لا أدري كيف وصلت إلى هنا. ولم أعد أعرف شيئاً عن جملو، فهي لم تتواصل معي سوى مرّة واحدة منذ ذلك الوقت. جاءني صوتها في إحدى غيبوباتي يغنّي لي:

لاكتب ورق وارسلك ياللي مفارق خلّلك

بديرتك بعد وجفا وبديرتي احسن لك

بديرتي احسن لك

فصرت كلّ يوم، عندما أستيقظ، وقبل أن أغسل وجهي، أهرع إلى صندوق البريد أفتحه بانتظار رسالتها الّتي لم تصل أبداً.

حكيت قصّتي مع جملو إلى بعض معارفي هنا، في الغربة، فانتشر الخبر بين النّاس كيف أنّني كنت السّبب في فكّ نحس فتاة لم تحظَ بجمال كبير، فصارت كلّ عانس في هذا البلد تريد أن تتزوّج تتقرّب منّي حتّى أقع في حبّها من فرط وحدتي، فأقول لها أحبّك، فتتزوّج من غيري في اليوم التّالي. سبحان «كتّاب النّصيب». هكذا استطعت أن أمضي غربتي دون أن أشعر بها، وأنا أمارس دور الحبيب فكّاك نحس العوانس. لا يعكّر صفوي في هجرتي سوى نافذة الذّاكرة المطلّة على وطن وماضٍ بعيدين، والّتي تنفتح من وقت إلى آخر لتهوية الرّوح من عفن الغربة، فتتسلّل منها تلك الأغاني الّتي كانت سبب غربتي.

هوامش

١. من غناء وديع الصّافي

٢. من غناء إيليا بيضا ونجاح سلام

٣. موّال غنّاه إيليا بيضا

٤. من أغنية «يا مسعد الصّبحيّة» من التّراث السّوري

بانوراما

الورشات التدريبية :

تم عقد ورشتان تدريبيتان حول أهمية دور المجتمع المحلي في الحفاظ على التراث الثقافي غير المادي– فن السامر الأردني، استكمالاً للأعمال التي نفذتها مديرية التراث استعداداً لترشيح ملف « السامر كفن أدائي في الأردن» على القائمة التمثيلية للتراث الثقافي غير المادي؛ وكان الهدف من الورشة إبراز التراث الثقافي غير المادي وفقاً لاتفاقية صون التراث الثقافي غير المادي والذي يعد أحد أهم عوامل التماسك الاجتماعي وتقوية الهوية الوطنية.

كان هدف **الورشة الأولى** هو التحضير لتسجيل عناصر على القائمة التمثيلية لاتفاقية اليونسكو؛ وتم خلالها عرض المفاهيم الأساسية للتراث الثقافي غير المادي كما جاءت في اتفاقية اليونسكو لصون التراث الثقافي غير المادي للعام ٢٠٠٣ ، العُرِض على المشاركين اختيار عنصر من عناصر التراث الثقافي غير المادي لترشيحه على القائمة التمثيلية ، وأجمع المشاركون على ترشيح السامر كفن أدائي في الأردن، وذلك للمحافظة على تراث السامر البدوي الأردني وصونه ، وتشجيع نقله إلى الأجيال القادمة والتعريف بتراث السامر البدوي الأردني للمواطن العادي والجيل الجديد ونشره محليًا وعالميًا، وجاء التأكيد فيها على أهمية دور ومشاركة المجتمعات والجماعات المعنية في إعداد الملف / فن السامر في الأردن، وكيفية إعداد الموافقات الحرة والمسبقة والواعية واقتراح تدابير الصون بمشاركة ممثلي المجتمع ، وتم اقتراح مناهج وطرق ترمي إلى صون هذا العنصر، ونقله إلى الأجيال القادمة بطريقة عصرية تواكب الوعي الثقافي والحضاري في المحافظة على أصول السامر كموروث حضاري، والتأكيد على ضرورة حفظ وتدوين الأشعار النبطية المغناة في السامر.

أما الورشة الثانية كان هدفها تعريف وتحديد عنصر السامر الأردني من قبل الفرق والجمعيات والباحثين والمهتمين والممارسين لعنصر السامر الأردني، حيث تم إعداد ملف ترشيح ملف السامر على القائمة التمثيلية للتراث الثقافي غير المادي (اتفاقية اليونسكو ٢٠٠٣)، بعد أن تم تعبئة النموذج المطلوب لهذه الغاية وإرساله نهاية شهر نيسان إلى مكتب اليونيسكو في باريس.

ورشة (تطبيق اتفاقية اليونيسكو بشان صون التراث الثقافي غير المادي لعام ٢٠٠٣)

أقيمت هذه الورشة في دائرة المكتبة الوطنية بتاريخ ٢٠١٦/٦/١-٥/٢٩ بدعم من اليونيسكو وتعتبر هذه الورشة بداية للسلسة من الورش التدريبية لبناء القدرات المحلية وتعزيزها في اطار اتفاقية اليونيسكو٢٠٠٣ بشان صون التراث الثقافي غير المادي التي صادقت عليها الاردن عام٢٠٠٦ وذلك ضمن الاستراتيجية العالمية لليونسكو بهذا الخصوص، إذ صُمِّمت هذه الوُرش وفقًا لاحتياجات المملكة، وكجزء من خطّة طويلة الأمد ترمي إلى تطوير سياساتٍ واستراتيجياتٍ مناسبة لصون التراث الثقافي غير المادي في الأردن ونقله إلى الأجيال القادمة ، تهدف إلى تدريب ممثلين عن القطاعين الحكومي والمدني على السبل الجيدة لتطبيق هذه الاتفاقية على المستوى الوطني ورفع مستوى الوعي بأهمية التراث الثقافي غير المادي في الأردن بحسبه لبنة أساسية لدعم الهوية والتنوع الثقافي والتنمية المستدامة

إنتاج فيلم وثائقي عن السامر الأردني

السامر من أكثر الوان الفن الشعبي المعبرة عن طبيعة الحياة الشعبية ، وتم انتاج هذا الفيلم استكمالاً للأعمال التي نفذتها مديرية التراث لترشيح ملف « السامر كفن أدائي في الاردن» على القائمة التمثيلية للتراث الثقافي غير المادي؛ والسامر هو عبارة عن مجموعة من الرجال المصطفين بجانب بعضهم البعض ويقومون بالتمايل يميناً وشمالاً على انغام الأهازيج والأغاني الشعبية التي يقدمها احدهم اضافة الى احدى السيدات التي تتوسطهم وتقوم بعملية (المحاشاة) على الرجال ويسمونها (الحاشي) وتأتي بحركات راقصة بسيف تستخدمه لصد الرجال عند الاقتراب منها أو محاولة لمسها .

ترشيح ملف السامر الاردني على القائمة التمثيلية لليونسكو

يعد فن السامر من اكثر الوان الفن الشعبي المعبرة عن طبيعة الحياة الشعبية، حيث عملت المديرية بالتعاون مع المجتمع المحلي على ترشيح ملف فن السامر على القائمة التمثيلية للتراث الثقافي غير المادي كفن أدائي في الأردن، ورفع الملف الى مكتب اليونيسكو في باريس بتاريخ ٢٠١٦/٣/٣٠، وتم تزويدنا بالفترة الحالية بمجموعة من الملاحظات على الملف، سنقوم بتعديلها وإرسالها إلى الجهة المعنية.

الفعاليات التراثية لجرش مدينة الثقافة الأردنية٢٠١٥

نظمت مديرية التراث بالتعاون مع مديرية ثقافة جرش، أيام ثقافية تراثية تشتمل على معارض للمأكولات التراثية، معارض مطرزات شعبية، معارض للمنتجات التراثية مثل صناعة الصابون، والبسط، والإكسسوارات، ومنحوتات خزفية وخشبية ، بازار تراثي للبسط والمطرزات، وعروض للأزياء التراثية، عروض للدبكات الشعبية وعروض فنية تراثية فلكلورية مثل فرقة الراجف وفرقة الرمثا للفنون الشعبية، وفرقة الفحيص، وغيرها من الفرق، ومعارض الحرف والمشغولات اليدوية والأكلات الشعبية،

الاحتفال بيوم التراث العالمي ضمن فعاليات العقبة مدينة الثقافة الأردنية ٢٠١٦.

نظمت المديرية بالتعاون مع وزارة السياحة ومديرية ثقافة العقبة احتفالاً بمناسبة يوم التراث العالمي، شاركت فيه مجموعة من الهيئات الثقافية والجمعيات الفلكلورية؛ إضافة إلى مجموعة من الحرفيين.

الاحتفال بيوم التنوع الثقافي

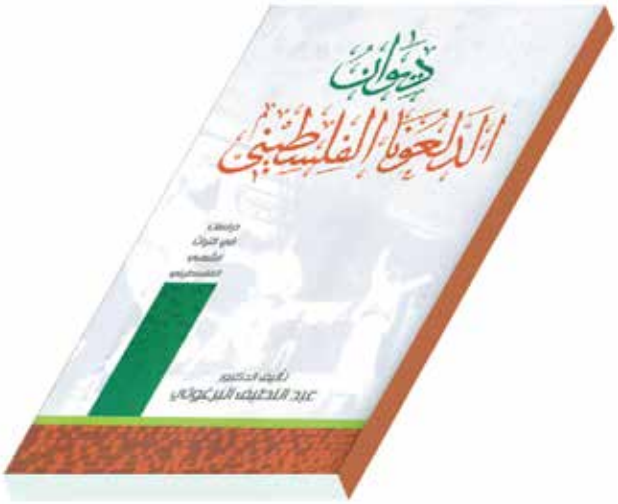
شاركت مديرية التراث العالم احتفالاته بيوم التنوع الثقافي بتنظيم مهرجان التنوع الثقافي في حدائق الحسين وبمشاركة العديد من الهيئات

والاشخاص المعنيين بالحرف والمأكولات الشعبية, وعدد من الفرق الشعبية، وجاءت الفعاليات متنوعة لتعكس التنوع الثقافي الذي تزخر به المملكة من خلال عروض فنية وفلكلورية لفرقة كورد رووج التابعة للجمعية الأردنية الكردية، وفرقة العقبة البحرية للفنون الشعبية، وفرقة أمانة عمان لإحياء التراث الشعبي الأردني، وفرقة الحنونة للثقافة الشعبية، إضافة إلى معارض الفنون والحرف التقليدية، والمأكولات الشعبية، وفقرات ثقافية متنوعة للأطفال.

افتتاح المكتبة التراثية يوم الخميس ٢٠١٦/٧/١٤ ، والتي تشتمل على تصنيفات متنوعة من كتب التراث الثقافي غير المادي، والتراث الثقافي المادي للمملكة، والتراث الإسلامي، ومجلات تراثية، وكتب أدب من التراث، وتراث الهاشميين، ومعاجم وموسوعات، وفهارس، والآثار ما قبل عام ١٧٥٠، والتراث بين ١٧٥٠ – ١٩٥٠، وإن الغاية من المكتبة وجود مرجعية وطنية للتراث الثقافي غير المادي في الأردن، ومرجعية موثوقة للمعلومة المتعلقة بهذا التراث، وذاكرة متاحة للباحثين والدارسين والعاملين في حفظه بما يعزز الهوية الوطنية، ويمدّها بالرصيد التاريخي والاجتماعي الضروريين لتعزيز الولاء والانتماء، لما تحتويه من أبحاث وقوائم حصر للتراث الثقافي غير المادي في المحافظات، بالإضافة إلى مجموعة من الأشرطة والسيديهات المتعلقة بالتراث في المملكة، حيث تشتمل المكتبة على قاعة مجهزة بالخزائن الخاصة لحفظ الكتب، وخزائن CDs، وخزائن لحفظ الأشرطة المسجلة قديماً في سبعينيات القرن الماضي، وأخرى لحفظ قوائم حصر التراث الثقافي غير المادي في المحافظات، بالإضافة إلى قاعة مطالعة.

جديد مكتبة التراث الثقافي غير المادي

ديوان الدلعونا الفلسطيني



مراجعة : حسين جمعة *

مصنف ضخم يجمع بين دفيته أكثر من ستة آلاف بيت من الشعر، ويقع في (٦٥٦) صفحة من القطع الكبير، قام بجمعه وتصنيفه وتوزيع أبوابه ومحتوياته وترتيبها الدكتور عبد اللطيف البرغوثي، الذي استنطق مئات من حفظة التراث الشعبي الفلسطيني في شتى قراهم ومواقعهم، وبذل من الوقت والجهد ما يفوق طاقة فريق كامل من النخب المستنيرة وهواة الأدب الشعبي، واستصفى من هؤلاء أهم ملامح الدلعونا وسماتها البارزة، ولم ترتج مسالكه ولا غامت دربه ولا خابت غايته. وهذا ما يُفصح عنه التقديم الذي وضعه لمؤلَّفه، وما عاناه في سبيل إخراج هذا المجهود إلى النور في كتاب منسق ومتقن التنضيد والتنفيذ. ولا يفوتني التذكير بالمقدمة الرصينة، التي أراد لها أن تكون تمهيداً حصيفاً للقارئ، تمكّنه من امتلاك المقدمات الأساسية لمفهوم مصطلح الدلعونا وأغراضها المتنوعة.

والدلعونا كما ورد في هذه المقدمة– مأخوذة من مفردة الدلع، وهي أهازيج وأغانٍ تصدح بها الحناجر في المناسبات الاجتماعية والوطنية المختلفة، وبخاصة في مواسم الأفراح وفيوض الحب والجمال وعَظامة التحدي والفروسية، وسائر شؤون الحياة المتشعبة:

دلعونا من الدَّلعْ أنا جايْبها وأكثر من أهلي أنا حايْبها

يا ريْتني شطرة في مظاريْها وأبقى رفيقة لَلّي يْغَنّونا

الأغنية تصاحب الإنسان من المهد إلى اللحد، ترافقه في سريره ودروبه... في ضعفه وانكساره... في قوته وعنفوانه... وفي أتراحه ومباهجه، يدندن بها في حلّه وترحاله؛ فهي ملاذه الآمن وملجأ نفسه المتفاعلة، التي تصبو للتنفيس عن رغبات مكبوتة وأحلام حبيسه، أو للتعبير عن أوجاع ومتاعب قاهرة يتوجس من بثها بالقول الصريح، فيعتصم بالترنم والغناء المباح الذي يتقبله الجميع. وحينما يترافق الشدو والحركات والألفاظ الدالة المعبرة، ويتصاحب مع نغم الشبابة أو اليرغول وأحياناً مع الدرْبكَّة أو الطبلة، فإنه يفضي إلى الراحة النفسية، ويوفر طاقة روحية وعزيمة قوية على مغالبة قساوة العيش وتذليل مصاعب الحياة الجمة.

يتوزع الديوان على سبعة وأربعين باباً، منسقة وفق موضوعات وأغراض الواقع المتنوعة، التي تترجم تطلعات الشعب الفاعل، والتعريف بمثله وقيمه وأخلاقياته، وكفاحه في سبيل العيش والكرامة الإنسانية والحفاظ على الحياة.

ومن هنا أتت سهولة اللفظ وجمال المفردة وبساطة المضمون، وكذلك عمق الإيحاء ومغازي الشعر والإشعاع الحسي واللقى التعبيرية السهلة، واستحداث الكلمات المعبرة القريبة من التداول اليومي وقضاء الحاجات المعيشية البسيطة، وهذه الملامح تترافق وخفة البحر البسيط وتقاطيعه السهلة التي يطوّعها اللحن الشعبي بما يتسق ووسائل الإمتاع وعشق الجمال، واستثارة العواطف الزكية والحميّة الإنسانية، بحيث يأنس لها المستمع ويستبشر بمنطوقها وحصافة ألفاظها:

اطْلع يا قمر واظوي عالسّاحَة خلّينا نلعبْ الدَّبكي بْراحة

خلّينا نْغني ونْحكي بْصراحةْ ونرقص ونغني على دلعونا

هذا التوفيق في اختيار الكلمات والمفردات والجمع بينها وبين أغراضها بهذه الرقة والبساطة، يأتي تتويجاً للقرب من أماني وأحلام منتجيها ومبتكري ألحانها وترجيعات موسيقاها، الذين دأبوا مع طلوع فجر الإنسانية الواعي إلى التناغم الفاعل مع كل ما يعترض دروب الحياة من معضلات ومصاعب غفيرة، واستيلاد صور معبرة ذات دلالة لشؤون العيش وأمور الحياة المتراكبة والمتراكمة، والتعبير عما يجول في الخواطر

* ناقد أردني

بعيداً عن الخشية أو الخوف بألفاظ صريحة وواضحة لا يشوبها تهيب أو رهبة مما جرى التواضع عليه والنأي عن الخوض فيه.

النهوض بهذا العمل الشامل، وفي هذا الوقت الذي يدعي فيه الصهاينة ملكية فلسطين الخالية من السكان، ومحاولة طمس تاريخ أهلها وانتحاله لأنفسهم، يُعتبر مأثرة كبرى تسجل للدكتور عبد اللطيف البرغوثي ومن آزره، وعمل بصبر وشجاعة على جمع أشتات التراث الفلسطيني وإحيائه وإنطاقه على مستوى رفيع من التنظيم والتنسيق.

وقد أبرز هذا الجهد الميداني الواسع غنى أشكال التراث وتنوعها، وبساطة فنون القول المرتجلة ومدى ما تتسم به من عفوية ظاهرة وعمق فكري وروحي، متجسداً في براعة التعبير السهل الممتنع، وهذا ضرب من أصالة الشعب وتمسكه بأرضه وتراب وطنه، وجلاء شخصيته المقاومة وجوهره العريق.

د. عبد اللطيف البرغوثي قمين وجدير بالشكر والتقدير العظيم على هذا المصنف العظيم، الذي طوى بين دفتيه معظم شعر الدلعونا الذي ابتكره الشعب الفلسطيني، ورده في شتى المناسبات وسائر الملابسات، وتغنى بروائع الدلعونا «الزجالون والشعراء، ورقص ودبك على أنغامها النساء والرجال والأطفال، وما زالت مستمرة في سرد وابتكار الكلمات والتعابير الجديدة التي تشرح أحداث وتاريخ شعبنا ومراحل حياته ووصف آماله وآلامه...» كما جاء في كلمة السيدة الفاضلة المرحومة سميحة سلامة خليل رئيسة جمعية إنعاش الأسرة– البيرة.

تقول إحدى المقطوعات الحماسية المعبرة عن عقيدة الشعب الفلسطيني وإخلاصه لقضيته الوطنية ودفاعه عن ثرى وطنه، التي توجها الدكتور البرغوثي لكتابه:

الجيش الصهيوني إحْنا ما ثْمابو بالحرب الشعبية هدّينا أعْصابو

الوطن وطنا واحْنا أصْحابو هيّا يا غرْب انْقِلعو من هونا

وهذا مثل بسيط على استخدام مفردات الدلعونا وأنغامها في الصراع القائم بين الفلسطينيين والصهاينة المجرمين، يبيّن مدى الإفادة من ظلال اللغة ودقتها وتحولاتها وجلب الصوتيات الملائمة لإشباع نشوة الاستمتاع وقوة الاندفاع والمشاركة الوجدانية والنفسية في الشأن المطروح، سواء أكان على مستوى الجماعة أو اقتصر على الفرد وتطلعاته المحدودة.

هذا الكتاب صنيعة مذكورة أقام أركانها وأشاد بنيانها الدكتور عبد اللطيف البرغوثي بعد عناء ممتد ومكابدات عنيدة؛ فكانت الحصيلة ثماراً ناضجة في سائر موضوعات الدلعونا، وبخاصة في مرامي الجمال والحب التي يصبو إليها جميع الناس على مختلف مشاربهم وعقائدهم، لكن طموح الفلسطيني المشرد يبقى الجمرة الكاوية التي تستثير مكامن الشوق لعالم خالٍ من الجور والظلم واستعادة الحق لأصحابه. ومع كل الآلام الحزينة، فإن الفلسطيني لم يبقَ أسير قضيته العادلة، وإنما سعى إلى القبض على جراحه والعيش كما كل البشر محباً للحرية والسلام والجمال، وتغنى بالحب بعذوبة فائقة وخفة روح متفائلة:

طلّت علينا من قَفا الدّارِ شِنّار زْغيّر ما هوّ طيارِ

الله أكبر على اللّي جاري من شوف الحلْوة امْبارح واليوما

شكراً للدكتور عبد اللطيف البرغوثي الذي اجتهد في اختياراته ونجح في تدبيره، وأقام صروح أعماله على توثيق تراث شعبه وحفظه من الزوال أو الاندثار.

الأغاني الشعبية في الأردن، والأمثال الشعبية للدكتور هاني العمد

مخلد بركات*

ضمن مشروع مكتبة الأسرة الأردنية ومهرجان القراءة للجميع للعام ٢٠١١ صدر كتاب الأغاني الشعبية في الأردن لمؤلفه الباحث التراثي المعروف الدكتور هاني العمد، ومراجعة الباحث محمود كايد الضرغام، وهو كتاب يحمل جهداً مميزاً يدلل بلا ريب على خبرة الباحث في الجمع والتأليف والتوثيق العلمي، ومواجهة التحديات، فهو يقول في مقدمة الكتاب:« لم أكن أتصور عندما أقدمت على كتابة هذا البحث أني سأواجه من الصعوبات وألقى من العقبات كل هذا الذي واجهت، فالمصادر نادرة، إن لم تكن معدومة، وحتى الأبحاث القليلة المتناثرة هنا وهناك، كانت أشبه بخواطر وضعها أصحابها على عجل».

* قاص وروائي أردني

وينطلق العمد في كتابه المهم من حرصه على توثيق التراث الأردني في جانب الأغنية الشعبية، حفظا لها من كل إهمال وتقصير؛ لما تمثله في الوجدان الجمعي من قيم وتطلعات وأشواق، فضلاً عن حفظها- في بنيتها الصوتية والجمالية- لتفاصيل الحياة الشعبية وما يتخللها من أحداث ومواقف، فهو وبحسب تعبيره أخرج اللؤلؤ من صدفه، وأماط اللثام عنه؛ ليدرس باقات مختارة من الأغاني الشعبية بالتحليل والتعليل، بلغة رشيقة مفهومة بعيداً عن الاستعراض اللغوي، هذه الأغاني التي قام بجمعها على مدار عشر سنوات مستعيناً بآلة التسجيل وبالتدوين العادي، متقصياً النصوص في منابعها الأصيلة، متوجها إلى القرى والبوادي، مخالطاً أهلها ردحاً من الزمن، وهو يقول هنا« متنقلاً من حي إلى حي، ومن عشيرة إلى عشيرة، أستمع وأسجل وأسأل وأستفسر حتى خرجت بقدر لا بأس به من النصوص..» ويضيف من جانب آخر« فقد تكونت لدي سليقة أعانتني على بحثي، فقد كان من يمن الطالع أن لا تكون نشأتي بعيدة عن القرية مما سهل علي المهمة وأعانني على النقد والتحليل، ومن ثم الاستنتاج»

والكتاب يقع في ٣٧٠ صفحة، مقسم إلى العديد من الأبواب والفصول التي حملت عناوين رئيسية وفرعية، مثل:« في الأدب الشعبي الأردني وألوانه، في بيئات المجتمع الأردني الأدبي، الزواج من خلال أغانيه، البكائيات ونجد من أغاني هذا اللون« نبكي على الرووس الكبار اللي رحيلها خرب الديار»، أغاني العمل، المسحراتي، أغاني التسول..» وقد حلل الباحث الأغاني الشعبية من حيث بيئتها، ألوانها ومميزاتها، أغراضها وموضوعاتها، خصائصها وموسيقاها..

هذا الكتاب ثروة وطنية بما يقدمه من مادة تراثية غنية وجهد بحثي متميز ظهر في قائمة المصادر والمراجع، جهد جاء لإنعاش الذاكرة الجمعية والمحافظة على الهوية والأصالة الأردنية.

• الأمثال الشعبية الأردنية

وقبل ذلك صدر للدكتور العمد هذا الكتاب بطبعته الثالثة عن وزارة الثقافة ضمن سلسلة كتاب الشهر العام ٢٠٠٨، والدكتور هاني العمد باحث تراثي متميز لم تنقطع صلته بالأدب الشعبي في الأردن، حيث تقابل منجزاته الإبداعية في التراث بالتقدير والثناء داخل الأردن وخارجه، باعتبارها مراجع موثوقة وقيمة في بنيتها البحثية العلمية.

ومما يذكر هنا أن الدكتور العمد رمز في هذا الميدان، فقد زاره عدد من الباحثين وطلاب العلم من الولايات المتحدة وانجلترا وهولندا وروسيا وغيرها من الدول، جالسوه في مكتبته الكبيرة ونهلوا من علمه وأدبه الجم. كما قدم له التلفزيون والإذاعة الأردنية العديد من الحلقات المتلفزة في الأمثال الشعبية وما ورد فيها من إشارات تدل على قضايا لغوية واجتماعية وثقافية كان المشاهدون والمستمعون يشاركون فيها.

ولعل ما يميز هذه الطبعة هو إضافة بعض الأمثال العربية التي وردت في كتاب ألف ليلة وليلة ولها ما يشابهها في الأمثال الشعبية الأردنية. ومن حرصه البالغ على التوثيق العلمي الرصين فقد قسم الباحث كتابه بحسب الحروف الهجائية، بمعنى جمع الأمثال في باقات معينة بحسب بداية المثل والحرف الذي يقابله، وحرصاً على الفهم والاستيعاب فقد خصص في الهوامش مساحات للتعريف بالمفردات الغريبة وشرح معانيها، تلك التي تمثل أوابد تراثية، مثال ذلك« أبرد من افلاحة لب» حيث أوضح أن المثل يضرب فيمن يثق بمن خدعه مراراً، وفي الهامش زاد في الايضاح « لب موضع في أراضي بني حميدة»، وفي مثل شعبي آخر « أبو قاعد...لبد لبو الحصيني» فأوضح أن المثل يضرب بمن ينوي أن يوقع بالأخرين فيقع هو نفسه، وفي الهامش زاد في الإيضاح« أبو الحصيني: كنية الثعلب».

يحوي هذا الكتاب الضخم الذي يقع في٦٩٥ صفحة جهداً بحثياً وقيمة اجتماعية وثقافية كبيرة، لما يشكله المثل الشعبي في وجدان الناس وذهنهم من أهمية، فالمثل هذا التعبير الموجز المكثف الذي يعبر الزمان ويعيد نفسه وإيقاعه كلما تكررت المواقف، ما انفك يحافظ على حرارته التعبيرية وصدمته للمتلقي، وأحياناً ومن منظور علم النفس يمثل تنفيساً عن فكرة مخفية أو شحنة عاطفية، أو مواربة وخجل من قول أو تعبير يشكل صدمة للمتلقي في دلالته ومعناه، أو في بنيته الإخبارية والإعلامية، ومن هنا فالمثل الشعبي متواجد بكثافة في حواراتنا وفي سياقات أحاديثنا سواء المقتضبة أو المسلية حينما تأتي في شكل سرد قصصي في التعاليل والسامر...

الصّهبة والموشحات الأندلسيّة في مكة المكرمة

مراجعة: منى العجرمي*

يُعدّ الكتاب وثيقة تاريخيّة هامة لفنّ الصّهبة المعروف بأصالته في الحجاز عامة ومكة المكرمة خاصّة، فهو لون من ألوان الغناء التراثيّ الشعبيّ، المستخدم منذ القدم في المناسبات الوطنيّة والاجتماعيّة.

أهم ما يميّز الكتاب أن الكاتب أنه سلّط الأضواء على نشوء هذا النمط من الغناء، وتطوّره، وممارسته في المجتمع من خلال استقاء المعلومات المتعلّقة بذلك من المصادر الشفهيّة التي عاصرت مجالس الصّهبة في مكة المكرّمة، ومنها: أحمد زكي اليماني الذي حضر التجمّعات الغنائيّة في حارة الشّاميّة...، وطاهر جميل البغدادي، وإبراهيم خفاجي وغيرهم، إذ استخلص الكاتب من أفواههم روايات تعود إلى حوالي ثمانين سنة عن كيفيّة غناء هذا اللون، وبعض قصائده. وذكر المؤلّف بعض الأعلام المعروفين من مُنشدي الصّهبة أمثال إبراهيم الحوراني، وعمر العيوني، وعبد الرحمن المكيّ ... وغيرهم.

عرض الكاتب الموضوع في أربعة أبواب، قسّم الباب الأوّل في أربعة فصول:

١. وضّح في الفصل الأول مفهوم الموشّح لغةً واصطلاحاً، ونشأته، وأقسامه، ومبتكريه، وأغراضه. ثم تناول بالشّرح التّواشيح الدّينيّة التي تميل إلى الزهديّات والابتهالات، كما ذكر أسماء منشديها في مكة المكرمة.

٢. وفي الفصل الثاني عرّف غناء الدّور لغة واصطلاحاً، وبداياته، كما عرّف الموسيقى واللحن والإيقاع والمشهورين في مضمار الدّور في عصرنا الحاضر.

٣. كما عرض في الفصل الثالث لمفهوم الصّهبة لغة واصطلاحاً. وفي تعريفه للصّهبة يقول: الصّهباء من أسماء الخمر، وفيما يتعلق بالمعنى الاصطلاحي فقد وَضّح أنّ نشيد الصّهبة لون من الغناء الجماعيّ دون آلة موسيقيّة، يعتمد على توقيع التصفيق بالكف، والنّقرعلى الطبل، مبيّناً أنّ هذا الغناء تشترك فيه عادة فرقة تسمّى السنّيدة (الرّديدة)، تتكون من خمسة أشخاص، وقد تزيد على ذلك، ثم يقف الكاتب عند مصطلحات أخرى منها:

٤. الحَادي: وهو القائد الذي يقوم بأول الدّور أو الموشّح.

الشَّاووش: الذي يأخذ من الحادي بداية الموشّح، ويكمل الدّور، ويوصله إلى الرّديدة، الذين بدورهم يواصلون غناء كلمات الغصن إلى الدور الذي يتبعه، ثمّ يكملون إلى الخرجة.

الشَّيلَة: الغناء المستمرّ مدّة من الزّمن دون توقف إلى نهايته.

الشَّبْشَرة، ختم الدّور وإيقاف الغناء بإيقاع ضعيف.

وفي الفصل الرابع، ذكر الإيقاع المرافق لأناشيد الصّهبة والتصفيق على إيقاع النقارات، والنّقر على طبلتين متساويتين، على طريقة إيقاع التّك (الضّغط الضّعيف للإيقاع)، والدّم (الضّغط القويّ للإيقاع)، والدّقّات التي تمثّل الأصل الإيقاعيّ في الغناء.

أمّا الباب الثاني من الكتاب فقد خصّصه المؤلف للحديث عن تاريخ غناء الموشّحات والصّهبة، فأرّخ الكاتب بداياته لأكثر من سبعمئة عام. وأعاد معظم قصائده إلى الموشحات الأندلسيّة، فأشار إلى أنّ بداية ظهوره في الحجاز كانت حوالي عام ألف هجريّ، ثمّ ذكر بعض شعراء الموشّحات في مكّة المكرّمة، ومنهم: أبو الفضل محمّد العقّاد المكيّ، وعبّاس بن علويّ، كما وضّح دور مغني الصّهبة في التواصل الثقافيّ، ثمّ قارن بين الصّهبة المصريّ والصّهبة المكيّ، وتناول الصّهبة في اليمن، وطبقات مغني الصّهبة في مكة المكرّمة خلال فترات زمنيّة مختلفة، بالإضافة إلى ذكره لأشهر الأعلام في غناء هذا اللون التّراثيّ في مكة وحدّة أمثال:إبراهيم الحورانيّ، وإبراهيم خفاجي، وأحمد تماري، علاوة على عرضه لأسماء أهم الحارات التي ينتشر فيها هذا الغناء، ومنها سوق الليل، والقشاشية، والمسفلة، والشبيكة، والسليمانيّة، وأجياد.

وتناول في الباب الثالث الموّال الحجازيّ: نشأته، وأنواعه، وأغراضه، وأشهر من برز في الموّال ومنهم إسماعيل كردوس، وسعيد أبو خشبة..، ثمّ عرض لبعض المواويل بالفصحى فالمحكيّة.

* إكاديمية أردنية

أما الباب الرابع فخصّصه لمقامات الصّهبة التي اهتم بها منشدو الصّهبة، فتحدّث عن غناء الموشّحات، ودور المجموعة في الغناء باعتبار الموشّح أغنية جماعيّة، وطريقة غنائه على المقامات الموسيقيّة، وذوق الصّهبجيّين المكيّين في اختيار الأوقات المناسبة لكل مقام ونغم، ثمّ عرض بالتفصيل لأهم الموشحات والأدوار.

تعد هذه الدراسة من أولى الدراسات التي وثّقت لهذا الفن الحجازي، إذ أصّل الكاتب لهذا الفن، مبيّنا إطاره الثقافي الذي نشأ فيه، وامتداداته، وتاريخه، وممارسيه بحسبه واحدًا من أنماط التراث الثقافي غير المادي الهامة لدعم الهوية والتماسك الاجتماعي، وقد أضاف إلى المكتبة العربية مرعها هاما حول هذا الفن الحجازي كمساهمة جليلة لصون التراث الغنائي في الوطن العربي، وخاصة في تلك البقعة المقدسة منه، مكة المكرمة.

إن الأناشيد التي وثّقها المؤلّف بمهارة تستحقّ التّأمّل والتّدقيق من الدّارسين، لاحتوائها على دلائل لجوانب الحياة الاجتماعيّة، كالعادات والتقاليد، وبعض المعتقدات الشّعبيّة التي تعارفت عليها البيئة العربيّة عامّة والحجازيّة خاصّة، كما أنّها توثّق بعض النّواحي الاقتصادية والسّياسيّة والدينيّة لذلك المجتمع خلال عقود مختلفة، فيجب الاهتمام بها، وعدم تركها للاندثار.

وعلى الرغم من قلة المصادر التي ترتبط بتوثيق هذا الغناء الشعبيّ فقد نجح المؤلّف في عرض الموضوع لتناوله المعطيات والحقائق بشكل موجز وبمهارة. ويعدّ الكتاب وثيقة مهمّة ومرجعًا أساسيًّا للمهتمين بهذا اللون التراثيّ الشّعبيّ، كما أنّ نصوصها تحتوي على مفردات هامة الثقافة الشعبية التي اندثر كم وافر من عناصرها.

وتقترح كاتبة هذه العُجالة التعريفية للكتاب إجراء مزيد من الدراسات للتعريف بشتّى الألوان الغنائية الشّعبيّة التّراثيّة في مختلف أرجاء الوطن العربيّ، وتأريخها عبر العصور، وتشجيع ودعم تلك الدّراسات من خلال مختلف مؤسسات الدّولة، وخاصة الجامعات ووزارة الثّقافة للإسهام في صونها وتمريرها إلى أجيال المستقبل.

* باحث مغربي

مدخل إلى الأمثال الشعبية الجلفاوية

هشام بنشاوي*

الأمثال الشعبية – ضوابط وأصول – منطقة الجلفة نموذجا
تأليف: علي بن عبد العزيز عدولاي
مراجعة: بشير هزرشي

لا شك أن الموروث الشعبي يشكل هوية الشعوب، وقد حُددت بعض معايير الأدب الشعبي في كونه يتميز بالعراقة، والجماعية، والواقعية والتداخل مع فروع المأثورات الشعبية الأخرى كالمعتقدات والعادات الشعبية. وقد اختلف النقاد ودارسو الأدب حول تحديد الأدب الشفاهي أو الفن القولي واتفقت معظم مراجع هذا الأدب التعبيري في كونه يجمع كل فنون القول المتوارثة مشافهة، كالأشعار، الأزجال، الأحاجي، الخرافات، السير، الملاحم والحكايات، ثم الأمثال.

وقد أشار مراجع كتاب: «الأمثال الشعبية.. ضوابط وأصول (منطقة الجلفة أنموذجاً)» للباحث الجزائري علي بن عبد العزيز عدلاوي، الأستاذ بشير هزرشي في كلمة تقريظية إلى التأثير العظيم للأمثال الشعبية في حياة الأمم، فهي التي تؤرخ أمجادها ومآثرها، وهي الصوت المعبر عنها في كل المحافل، يحدد الهوية وينافح عن الثوابت، لا سيما إذا كانت هذه الأمثال موافقة للعقيدة.

وجاء في كلمة تقديمية أخرى للباحث الجزائري حمام محمد زهير أن المثل رافد من روافد الحكمة والنبوغ لدى المواطنين، في الماضي وفي الحاضر، فهو»مولود تخرج من تلعثم سلوكيات الحضارة بين صورها الجميلة،

ويعالج مظاهر السلبية بقوة دون مغالاة أو موالاة»(ص٧)، معتبراً إياه من التاريخ الذي لا يرحم، يسجل لنا وعلينا، ويعلمنا الصواب ويمقت لنا العوج، نواصل بواسطته حب الحياة العادية، ونطمح عن طريقه إلى تشكيل الأحلام، وكشف عن حرصه الدائم على تدوين هذا الموروث الشعبي كتابياً أو إذاعياً، حتى لا تختفي هذه الكنوز وراء سرعة الخدمة (فاست فود)، وتتكهرب بروائح البيزا والطعام السريع.

وأشاد بعمق الفكرة وأصالتها في هذا البحث، ومحاولته الجادة والمتميزة في جمع الأمثال، وصقلها بعلاقة مواءمة مع الشريعة الإسلامية، «وكأنه يقول إن المثل الشعبي خرج نظيفاً بمباركة دينية إسلامية محضة، أدرك البلاغة الدينية وتأثيرها على المثل الشعبي، فجاءت أمثاله المعروضة وجبة دسمة لكل صائم وقائم على دراسة الموروث الشعبي» (ص ٨).

وفي مقدمته للكتاب، بيّن الباحث الجزائري علي بن عبد العزيز عدلاوي أن أمثالاً وحكماً كثيرة ينطق بها اللسان عفوياً، تعبر عن فطرة الله تعالى متناغمة مع الشرع الصحيح والمنطق الصحيح، وأشار إلى أن مدينة الجلفة الجزائرية تزخر بآلاف الأمثال والحكم المتواترة جيلاً عن جيل. وهناك صنفان : صنف تطغى عليه الكثير من الخرافات والأساطير، وصنف يضم كنوزاً زاخرة من الفوائد التي تتواءم والتراث الإسلامي وأمثال العرب القدامى، وهذا يتطلب دراسة موسعة من عدة جوانب : الجانب الأدبي.. الاجتماعي.. السياسي.. بيد أنه ركز على البعد الديني، والغرض من هذا البحث تبيان أصالة أهل الجلفة وعراقتهم في العروبة والإسلام.

وفي مستهل المبحث الأول : «الجلفة تاريخياً منطقة عبور لأمثال العرب»، يحدد الباحث سبب تسمية المنطقة، والتي يرجعها إلى سكان المناطق المجاورة، الذين كانوا يقيمون سوقاً أسبوعياً، يقصدونها من كل الجهات والأماكن البعيدة، وترعى مواشيهم في هذه المنطقة المسقية بفيضانات الأودية، حيث التربة الخصبة بعد جفافها تشكل قشرة («جلفة» حسب لغة المحكي اليومي). وينحدر سكان المنطقة من أربع قبائل كبرى، وهم أولاد نايل، وهم أكبر قبائل المغرب الكبير، وينتهي نسبهم إلى الإمام علي كرم الله وجهه، ثم قبيلة السحاري، وهم فرع من فروع بني النضر الهلالية، ثم قبيلة أولاد رحمان، وينتمون إلى قبيلة رياح الهلالية، ورابع القبائل هي قبيلة أولاد العبازيز، وينتهي نسبهم إلى الإمام علي كرم الله وجهه.

وقد عرف تاريخ الجلفة عصرين من عصور النفوذ فيها، هما عصر نفوذ السحاري، الذي امتد من القرن ١٢م حتى القرن ١٦م، وتلاه عصر نفوذ أولاد نايل، الذي استمر حتى يومنا هذا. وفي كلا العصرين، شهدت منطقة الجلفة ائتلافاً للقبائل المختلفة، المنتمية للمنطقة، فبفضل علاقات المصاهرة، التبادل التجاري والاحتكاك الاجتماعي وأواصر المحبة الدينية تشكل مجتمع موحد، مما ساهم في تطور المنطقة في وقت وجيز.

ويرجع تاريخ وجود الإنسان بالمنطقة إلى عصر ما قبل التاريخ، حيث عثر في بداية القرن العشرين على رسومات صخرية ونقوش، وكتابات ليبية بربرية يعود أقدم تاريخ لهذه الآثار إلى حوالي ٩٠٠٠ قبل الميلاد. وحسب الباحث، فاستناداً إلى الأب فرانسوا دوفيلاري، فإن وجود القبائل البربرية في المنطقة قديم، حيث كانت تنتمي المنطقة وما جاورها إلى البربر منذ سنة ١٥٠٠ قبل الميلاد، وحتى سنة ١٠٠٠م، وكان هناك شعب بربري عرف بالبداوة، وكان يسمى «الجيتول»، وحسب ابن خلدون فإن صفة الزناتيين البربر كانت الحياة البدوية، وما تقتضيه من تنقل تلك القبائل بين المواطن بحثاً عن أماكن الانتجاع، ويسكنون الخيام ويتخذون الخيل والإبل، ويألفون رحلتي الشتاء والصيف، ويغيرون على العمران (وهي حياة تشبه حياة العرب في شبه الجزيرة العربية)، وربما كانت هذه إحدى العوامل التي سهلت مجيء العرب المسلمين واستيطانهم البلاد، وسهولة تعاملهم مع السكان البربر الأصليين.

وفي عام ٧٠٦م دخل عقبة بن نافع الجزائر، فاعتنق البربر من أهل المغرب الإسلام، ومن بينهم سكان الجلفة. وكان لمجيء بني هلال إلى المغرب بين القرنين الحادي عشر والثالث عشر الميلادي الأثر الكبير في تعريب منطقة الجلفة.

العادات والتقاليد :

حسب الباحث، فقد اشتهرت منطقة الجلفة بالكثير من العادات والتقاليد، وأهمها: الطب التقليدي، العلاج بالتدليك (المسيد)، العلاج بالتشلاط، العلاج بالحجامة، وفيما يخص الألعاب الشعبية، فقد عرفت المنطقة قديما عدة ألوان من الألعاب، التي كانت متنفس الأهالي: السيف، الخربقة، الزلبيحة، الدامة، التلومة (كرة القدم)، السباق، الغمضية، لقريتة... أما وسائل الطرب في الجلفة، فقد تعددت، فمنها:

- القصبة : وتستعمل في الأعراس والحفلات، وهي أيضاً رفيقة الراعي، الحادي والساقي ولا تكاد تجد أي بدوي من أهل المنطقة

لا يتفنن في أنواع (طبوعها).

- البندير : ولا يكاد ينفصل عن القصبة، ويطلبه المستمعون بلهفة وشوق.
- القايطة : بحرف الغين، والتي ينطقها أهل الجلفة قافا، وهي القصبة، في أولها مزمار، وفي آخرها مكبر لها، وهي أكبر صوتاً من القصبة.

وبالنسبة إلى الرقص الشعبي في المنطقة، فهو كثير الأنواع والطبوع، ومنه :

- – الدارة : حيث يصطف الرجال أمام قائدهم مرتدين لباساً موحداً، يحملون بنادق أو عصياً، يقابلهم عازف القصبة أو القايطة وضارب البندير، ويدورون عدة دورات، ثم يطلقون البارود، ومن الدوران اشتق اسم الدارة، وقد اشتهر بها أولاد عبيد الله.
- – السعداوي : وهو رقص عادي، وعادة ما يكون بين اثنين (رجلان أو رجل وامرأة من محارمه) على نغمات الناي وضربات الدف (البندير).

وفيما يخص الفروسية والصيد، فهما أهم ما يميز أهل المنطقة، حيث ما زالوا يحافظون على خدمات الخيل، من حيث الصيد والترحال والمتعة في الصحراء. وفي المنطقة بيوت كثيرة اشتهرت بتربية الخيول الأصيلة والعناية بها حتى يومنا هذا.

وللمنطقة عادات متوارثة في اللباس لدى الرجال والنساء، وإن لاحظ الباحث استغناء الجيل الحالي باللباس العصري عن اللباس التقليدي، إلا أن مظاهر اللباس التقليدي لم تنقرض تماماً، بل ما زال لها بهرجها ورونقها، ومن ذلك: البرنوس، القشابية، الكوستيم العربي، اللحفاية (العمامة)، القميص العربي. وللنساء عاداتهن في اللباس أيضاً، : الخمري، الملحفة، الحايك، الروبة العربية.. وعادة ما تزين النساء لباسهن بالحلي كالخلخال، اسخاب، المرود، الحدايد، فضلاً عن أدوات الزينة كالسواك، الدهون، الشركة، عرق الطيب والكحل..

ثم تطرق إلى المأكولات والمشروبات، تجهيزات الخيمة، الشعر الشعبي والقصص في منطقة الجلفة.

الأمثال عند العرب :

عرّف الباحث المثل بأنه لغة يعني التسوية والشبه (لسان العرب، ابن منظور)، واصطلاحاً حسب ما ذكر أبو هلال العسكري في «جمهرة الأمثال» من أن أصل المثل التماثل بين الشيئين في الكلام، كقولهم كما تدين تدان، ومن قولك : مثل الشيء ومثله، ثم جعل كل حكمة سائرة مثلا. أما علاقته بالحكمة، وفقاً لابن عبد ربه في «العقد الفريد»، فقد قال أبو عبيد : « الأمثال حكمة العرب في الجاهلية والإسلام، وبها كانت تعارض كلامها فتبلغ بها ما حاولت من حاجاتها في المنطق بكناية غير تصريح، فيجتمع لها ثلاث خلال: إيجاز اللفظ وإصابة المعنى وحسن التشبيه».

وتتجلى فائدته في كون الأمثال نزهة للبال وترويح للخاطر واستقصاء للحكم. كما أنه يؤرخ للوقائع، وقد تخيرتها العرب وقدمتها العجم، ونطق بها في كل زمان ومكان وعلى كل لسان، فهي «أبقى من الشعر وأشرف من الخطابة، ولم يسر شيء مسيرها ولا عم عمومها، حتى قيل: (أسير من مثل)» (ص ٤٤). وفي الأمثال الخامل والنادر والبعيد المغزى والمعقد المعنى والجافي اللفظ، ومنها ما مات وأهمل، ومنها ما صحح، ومنها الذي عاد إلى الحياة أصح ما كان قد نطق به (ص٤٥).

والأمثال ثلاثة أنواع :

- المفترضة: وهي التي نسب فيها النطق والعمل إلى عاقل.
- المخترعة: ما جاءت على ألسنة الحيوانات والجمادات، فيعزى لها النطق والعمل لإرشاد الناس.
- المختلطة: ما دار فيها الكلام أو العمل بين الناطق وغير الناطق.

ومن خصائص المثل أنه يعد من قصارى فصاحة العرب وجوامع كلمها، فهو بناء قصير متكامل، حسب الزمخشري. والمثل لا يعبر عن الوقائع بشكل مباشر، وإنما يمثل لها تمثيلاً عبر صورة أو قصة ما، لذلك كان كل مثل في جملته إشارة تحيل إلى معنى أبعد. وفضلاً عن الجانب الجمالي للأمثال فهي ذات طابع إرشادي.

الطريق في أمثال القرآن الكريم :

رأى الباحث أنها تختلف عن سواها من الأمثال، لا باندراجها ضمن السياق النصي للقرآن وحسب، وإنما بوصفها كانت وما زالت تتسم بالجدة، شريطة ألا يطرأ عليها شيء من الابتذال الاستعمالي، فظلت محافظة على خصوصيتها على الرغم من توافر الجانب التعاقدي فيها، لأن الله عز وجل ابتدأها وليس لها مورد من قبل، اللهم أن يقال إن هذا اصطلاح جديد، وفقاً للألوسي في كتابه «روح المعاني». ومن

شروطه أن تكون روايته خالية من كل تعقيد ليفضي المقصود منه إلى ذهن السامع، وألا يكون مسهباً مملاً، وأن يهيج السامع بطلاوته ويفكه فكرته بهزل كلامه وابتكار معانيه، ويضبط عقله في فهم الرواية المختلفة وفك مشاكلها، وأن يورد بصورة محتملة.

أما ضوابطه فهي: الموافقة للغة العربية، أن يكون أمثل صور البيان (الإيجاز وإصابة المعنى)، تجسيد الواقع.

الأبعاد الشرعية للأمثال الشعبية :

أشار الباحث إلى أن أقدم عمل تطرق إلى موضوع الأمثال في الكتاب والسنة هو كتاب «الأمثال من الكتاب والسنة» لأبي عبد الله محمد بن علي الحكيم الترمذي، وقال الحكيم الترمذي: «فمن تدبير الله عباده أن ضرب لهم الأمثال من أنفسهم لحاجتهم إليها، ليعقلوا بها فيدركوا ما غاب عن أبصارهم وأسماعهم الظاهرة، فمن عقل الأمثال سماه الله تعالى في كتابه عالماً»، ثم أورد أمثالاً من الكتاب والسنة، واستشهد الباحث بمثل المنافق، مثل المنفق ماله في طاعة الله عز وجل، مثل الحياة الدنيا، مثل الصلوات الخمس ومثل الرسول والدعوة.

وفي مستهل مبحث الأصول الشرعية للأمثال الشعبية لمنطقة الجلفة، اعتبر الباحث أن ليس كل مثل شعبي مذكور يوافق الشرع الإسلامي، ورتب طائفة من الأمثال الشعبية في المنطقة حسب حروف الهجاء، واضعاً أمامها بعض النصوص الشرعية والآثار الدينية مع التعليق عليها، ولضيق الحيز، نكتفي بعرض بعض الأمثال الشعبية :

- **حرف الألف :**

١. اخطب لبنتك وماتخطبش لبنك : أي اختر لابنتك زوجاً مناسباً من حيث الدين والخلق، لكي يرعى حقوقها ولا يظلمها، وقد جاء في الأثر: «لا يفرك مؤمن مؤمنة إن كره منها خلقها رضي منها آخر» (رواه مسلم في صحيحه). ومن جهة أخرى يشترط الإسلام حضور الولي عقد الزواج لابنته: «لا نكاح إلا بولي»، خلافاً للذكر البالغ فإنه يستطيع أن يخطب ويزوج نفسه بنفسه، ويندرج هذا المثل الشعبي تحت ما يسمى شرعاً بالاستيصاء بالنساء خيراً.

٢. إذا حلفوا فيك الرجال بات راقد وإذا حلفوا فيك النسا بات قاعد : مع قداسة مركز المرأة في الإسلام، إلا أن هناك نصوص شرعية ثابتة تنبه وتحذر من كيد النساء، وذلك راجع لما وهبها الله من عاطفة كبيرة تطغى على العقل، فتحجب عنه التمييز، فتصدر عنها تصرفات مؤذية، ويستشهد الباحث بالآية الكريمة التي وردت في سورة يوسف في حق زوجة العزيز: «إنه من كيدكن إن كيدكن عظيم».

٣. إذا خلات بلاد يولي وذانها يهودي : يعني إذا خلا أي بلد من أهل الفضل والعلم عاث فيها أهل الفساد والمنكر، وقديما قالت العرب : «نعم كلب في بؤس أهله»، وما ذكر اليهود هنا إلا تعبيراً عن نفسيتهم المتسمة بالخبث ومحاربة كل صالح. وقد ورد في السنة المطهرة ما يشير إلى أنه في آخر الزمان يرفع العلم ويقبض العلماء الربانيون فيتخذ الناس مرشدين جهالاً. ورأى الباحث أن الواقع المعيش للأسف ينطق بذلك، حيث إن كثيراً من المتعالمين يتصدرون المجالس ويفتون في قضايا شائكة، لو عرضت على الأئمة الأربعة فربما عجزوا عن الإفتاء فيها. وفي المثل الشعبي إشارة إلى جرأة أولئك كجرأة اليهودي على الأذان.

٤. أنا مير وانت مير وشكون يسوق الحمير : أي إنه إذا وجد أكثر من رأس يسوس الناس فإن الرعية سوف تضيع وينفرط عقد نظامها السياسي والاجتماعي، تماماً مثل السوائم التي فقدت راعيها. وفي الفقه السياسي الإسلامي يعد الأمير الثاني الذي دعا لنفسه بعد انعقاد البيعة للأمير الأول مجرماً يجب قتله، لئلا يقع التنازع المفضي إلى الاقتتال والفوضى، وقد ورد في الحديث النبوي الشريف :» إذا بويع لخليفتين فاقتلوا الآخر منهما» (رواه مسلم عن أبي سعيد).

- **حرف الباء :**

١. الباب اللي يجيك منو الريح سدوا واستريح : وهذا من سد الذرائع، وهو باب نفيس من أبواب الفقه الإسلامي، الذي يعد بحق فلسفة المسلمين، وقد أكد إمام دار الهجرة رحمه الله أنه إذا غابت المصادر الأصلية فيجوز الاستدلال بسد الذرائع، ومن أهم قواعده : «ما أدى إلى الحرام فهو حرام». والمثل أعلاه يسير في نفس الاتجاه تماماً.

٢. بات مع الجران اصبح يقرط : أي بات مع الضفادع فأصبح له نقيقها، وهذا حال من عاشر قوماً – من غير جلدته– ولو لفترة وجيزة، فإذا له تقاليدهم وطقوسهم في المأكل والملبس ولغة الخطاب.. وأحياناً يقدس عقائدهم المنحرفة وأفكارهم الضالة. وقد نهانا ديننا الحنيف عن تقليد غيرنا فيما يعارض ديننا وثقافتنا وقيمنا.

- **حرف التاء :**

١. تعيا العين تكبر والحاجب فوقها: ويقال في من سما فضله أو زاد علمه، فالمفروض أن يراعي حق من سبقه في الفضل أو علّمه حرفاً، فلا يتعالى عليهم ولا يتعالم. وقد ذكر الله فضل السابقين من المهاجرين والأنصار على من جاء بعدهم.

٢. توكلو عام ما يعشيكش ليلة: ويقال هذا المثل عن الديك فمن نحافته وقلة لحمه لا يشبعك في غداء ولا عشاء، على الرغم من إطعامك إياه طول العام. والمعنى أن من الناس من تسدي له من ألوان النعم والمكارم الدهر كله، ولكنه يقابل كل ذلك بالإنكار والجحود، هذا إن لم يكن المقابل كلمة السوء والأذى.

- **حرف الثاء :**

ثلاثة عدياني : عيني وودني ولساني، لو كان ما هم ندخل قبري هاني : وهذا تعبير عن النفس الأمارة بالسوء، فإن أكثر ما يجر على الإنسان الويلات هو تلك الأعضاء الحقيرة في الجسم الإنساني، التي يفترض أنها نعم إلهية تستوجب الشكر لخالقها، وتستعمل في أبواب الخير استقبالاً وإرسالاً. قال عز من قائل: «إن السمع والبصر والفؤاد كل أولئك كان عنه مسؤولا».

- **حرف الجيم :**

١. جا يسعى ودّر تسعة : ويقال هذا المثل الحكيم عمن أراد تحقيق بعض الأغراض لكنه لم يحسن التصرف في جلبها، فضاع الذي بين يديه، ناهيك عما أراد جلبه.. والعرب تقول: «الصيف ضيعت اللبن».

٢. الجديد حبّو والقديم ما اتفرط فيه : أي إنك مطالب باقتناء كل ما هو جديد في الأفكار والماديات المعاصرة شريطة ألا يتعارض مع ثوابتك وعاداتك القديمة، المعبرة عن أصالتك وشخصيتك، التي يجب أن تتمسك بها ولا تفرط فيها مهما كانت الظروف. واستشهد الباحث بحالة من تاريخنا الإسلامي المجيد، عندما فتح عمر بن الخطاب (ض) بلاد فارس، ونقل كثيراً من مظاهرها الحضارية وفي ميادين شتى، مع أنها لم تكن على عهد النبي ولا أبي بكر (ض)، ولم يجد له معارضاً من الصحابة الكرام.

٣. الجمل ما يشوفش حدبتو ويشوف حدبت صاحبو : وقد سبق وقيل هذا المثل للتعبير عن حال من يتتبع عورات الناس ويفشي عيوبهم بين الناس، وينسى أو يتناسى أنه مبتلى بما هو أكثر من ذلك، وقد حذر القرآن الكريم من هذا الخلق السيء الذي اتصف به اليهود، وجاء في الحديث الشريف أن عقوبة من يفعل ذلك شنيعة جداً يوم القيامة.

- **حرف الحاء :**

حب الكلب من فمّو واقضي صوالحك منّو : وهذا المثل – في الأصل– مناف للأخلاق والمروءة، إلا أن الناس معادن، فمنهم من لا تستطيع أن تنال حقوقك منه إلا بالمداراة، وهي جائزة شرعاً، واستحضر الباحث صلح الحديبية، حيث تنازل الرسول الكريم عن الكثير من الحقوق نظير الوصول إلى غايات أعظم شأناً.

- **حرف الخاء :**

خلق وفرّق : قضت حكمته تعالى في خلقه أن يختلفوا في ألوانهم وأجناسهم وميولاتهم العاطفية والفكرية، في دياناتهم وألسنتهم.. في كل مناحي الحياة.

- **حرف الدال :**

الدنيا بالوجوه ولاخرة بلفعايل : وهذا صحيح المبنى والمعنى، ذلك أن الدنيا في تصور المؤمن دار امتحان، حقير شأنها، قصير عمرها وإن طال...

- **حرف السين :**

السمش ما يقطيها القربال : ومعنى المثل أن الشمس من قوة سطوعها ونورها فإن الغربال لا يمكنه حجب نورها وتغطيته. ويراد به أنه لا يمكن ستر أنوار الأشياء/ الأشخاص الواضحة عن الغير، ولو حاول البعض ذلك، واستشهد الباحث بالرسول الكريم الذي لم يستطع الكفار حجب الناس عنه بفضل قوة حجته وسطوع نوره.

- **حرف الشين :**

١. شاهي اللبن ومطرق الطاس : بعض الناس يريد الحصول على أغراضه ولكنه لا يكلف نفسه عناء تقديم الأسباب، كالذي يرى غيره يحلب بقرة فيطلب منه شرب الحليب، لكنه يرفض تقديم الإناء الذي يخفيه تحته.

***

في الخاتمة، أكد عدلاوي أن هذه الدراسة كانت رحلة قصيرة مع باقة عبقة من التراث الأدبي والثقافي الأصيل، الذي يعكس أصالة أهل المنطقة وعراقتهم في العروبة والإسلام، وهي لفتات أراد من خلالها توجيه أنظار الباحثين والمهتمين للغوص في هذا البحر الزاخر من التراث الثري، معتقداً أنهم على اختلاف تخصصاتهم سيجدون ما يشفي غليلهم في الأدب والشعر والسياسة وعلم النفس والاجتماع والدين، بل وحتى العلوم التجريبية كالطب والفلاحة والعمران. إنها دعوة صادقة من الباحث لنفض الغبار عن هذه الكنوز الدفينة.

قراءة في كتاب
صون التراث الثقافي غير المادي
الآفاق والتحديات

عرض: عفاف زيادة - كلية الآثار والأنثروبولوجيا - جامعة اليرموك

عنوان الكتاب: «صون التراث الثقافي غير المادي: الآفاق والتحديات»

المؤلف: هاني هياجنه

الناشر: وزارة الثقافة والفنون والتراث، الدوحة–قطر

الكتاب: كتاب مجلة «المأثورات الشعبية»، العدد ٩٠

الطبعة: الأولى، ٢٠١٥

عدد الصفحات: ٢١٣ صفحة من القطع الصغير

تشكل اتفاقية اليونسكو (٢٠٠٣) بشأن صون التراث الثقافي غير المادي محور أطروحة هذا الكتاب وأساس النقاشات الدائرة فيه. ويعد هذا الكتاب من الكتب العربية القليلة التي عالجت شؤون التراث الثقافي غير المادي، ونقلت قضاياه وأبرز الإسهامات فيها من فضاء التجربة العالمية إلى الحيز الثقافي العربي. ويشير عنوان الكتاب «صون التراث الثقافي غير المادي: الآفاق والتحديات» إلى مفردات مفهومية تتسم بالحداثة ظرفاً وموضوعاً. فحديثاً، وفي عام ٢٠٠٣ تحديداً، عقد المجتمع الدولي، ممثَّلاً بمنظمة الأمم المتحدة للتربية والعلوم والثقافة «اليونسكو»، العزم على وضع ميثاق عالمي لحفظ تراث الإنسانية الحي، توافق عليه باسم «التراث الثقافي غير المادي»، لما ينطوي عليه هذا التراث من أبعاد ثقافية إنسانية، تتناول الروح الثقافية غير الملموسة للإنسان. وذلك انطلاقاً من مبدأ أن الحقوق الثقافية هي جزء لا يتجزأ من منظومة حقوق الإنسان، بما فيها حقه في الهوية الثقافية، والمشاركة في الحياة الثقافية، والحق في المعتقد الديني وما يتصل به من ممارسات، والحق في التنمية الثقافية وإغنائها، والحق في احترام هويته الوطنية والثقافية.

يشتمل الكتاب على ثمانية فصول، سارت في مسارَين، تناول الأول الجوانب النظرية، وشملت فصوله الأربعة الأولى على التوالي: الثقافة والتراث الثقافي: مفاهيم وتعريفات، واتفاقية اليونيسكو ٢٠٠٣ بشأن صون التراث الثقافي غير المادي، وتحديات صون التراث الثقافي غير المادي في العالم العربي، والأطر التشريعية والقانونية لحماية التراث الثقافي غير المادي. أما المسار الثاني؛ فتناول جوانب تطبيق الاتفاقية في عدة مجالات جاءت في أربعة فصول، هي على التوالي: المتاحف ودورها في صون التراث الثقافي غير المادي، ودور الإعلام وتكنولوجيا المعلومات في صون التراث الثقافي غير المادي، ودور التراث الثقافي غير المادي في التنمية المستدامة، وملاحظات حول دور النظم التعليمية في صون التراث الثقافي غير المادي. وفي ذيل كل فصل من فصول الكتاب؛ يحيل المؤلف القارئ إلى عدد من القراءات التي يمكن الرجوع إليها والاستئناس بها حول التراث الثقافي غير المادي، والاتفاقية بشأن صونه، وسبل تطبيقها.

ومؤلف هذا الكتاب هو أ.د. هاني هياجنه، ممثل الأردن في اللجنة الدولية الحكومية لاتفاقية اليونسكو بشأن صون التراث الثقافي غير المادي، وهو من الخبراء الدوليين في حقل تطبيق الاتفاقية، لذا فإن الكتاب يضم في ثناياه حصيلة المعرفة النظرية والخبرة العملية التي اجتمعت للمؤلف في هذا المضمار. وهو يشير في مقدمته التمهيدية إلى أن هذا الكتاب هو «محاولة أولية للتعرف إلى الاتفاقية، وطرائق تطبيقها على المستويين: الوطني والدولي، فهي تقدم لنا خارطة طريق عامة، لا بد من إمعان النظر فيها لرسم خرائط فرعية لعمليات الصون بمشاركة الجماعات والمجموعات والأفراد في الدول الأطراف» (هياجنه، ١٢). وإذ يعد هذا الكتاب محاولة أولية؛ فذلك ناشئ أساساً من حداثة العهد في تخصيص هذا الحقل على وجه الدقة، دولياً، ثم إقليمياً ووطنياً، وما يبنى على ذلك من حداثة التجربة وتطبيقاتها في أوساط الثقافة العربية، إذ ما تزال الدول العربية تتلمس خطاها الأولى في هذا المجال. لذا فإن هذا الكتاب يضع بين أيدينا قراءة أولية في حصيلة التجربة الكونية في هذا الشأن، وآفاق الاستدلال والاسترشاد بها عربياً. ففي إطار سعيها نحو الالتزام بالتوجهات التنفيذية للاتفاقية، والتي صادقت عليها حتى الآن ١٦٠ دولة من مختلف أنحاء العالم؛ فإن الدول العربية الأطراف في الاتفاقية تسعى إلى

تأطير وتعزيز العمل العربي المشترك في مجال صون التراث الثقافي غير المادي؛ إذ تنادى المسؤولون عن الشؤون الثقافية في الوطن العربي إلى عقد مؤتمرهم الثامن عشر في المنامة عام ٢٠١٢، دعوا من خلاله إلى تنظيم دورات تدريبية لبناء القدرات العربية في مجال صون التراث الثقافي غير المادي، حيث جرى عقد عدة دورات شملت موضوعاتها: «تحديات بناء القدرات في مجال التراث الثقافي غير المادي» (الدوحة، ٢٠١٣)، و«الأطر المفهومية والمؤسساتية لصون التراث الثقافي غير المادي» (الكويت، ٢٠١٤)، و«تعزيز المفهومية القانونية للتراث الثقافي غير المادي» (عُمان، ٢٠١٤)، و«الأطر المؤسساتية لصون التراث الثقافي غير المادي» (الإمارات العربية المتحدة، ٢٠١٥). وفي هذا الإطار من العمل العربي المشترك، فإن إدارة التراث القطرية قد ارتأت نشر هذا الكتاب كدليل استرشادي للتعريف بالاتفاقية ومجالات تشغيلها، وفهم طبيعة التحديات التي يواجهها المختصون بهذا الشأن، والأطر التشريعية الخاصة بصون التراث الثقافي غير المادي، ومجالات بناء القدرات بشأن صون التراث الثقافي غير المادي.

استُهل الكتاب بفصل أول خصص للنقاش حول مفهومَي الثقافة والتراث الثقافي، والتمييز بين مفهومَي التراث الثقافي المادي، والتراث الثقافي غير المادي؛ إذ كان التراث الثقافي بمفهومه التقليدي قاصراً على أبعاد محددة تتصل بالتراث المادي من بقايا أثرية أو مخلفات مادية جاءت نتيجة تراكم الخبرة الإنسانية عبر العصور. لكن التطور الأبرز في المجال المفهومي قد حدث لجهة تحديث هذا التعريف، للتمييز بين التراث الثقافي المادي من جهة، والتراث الثقافي غير المادي «الذي ينطوي على المخزون الذهني للشعوب والمجتمعات الحية، وما أنتجته من تراث يُتناقل بالتواتر، من جيل إلى جيل، عبر شبكة الشفاهة أو الممارسة وغيرهما» (هياجنه، ٢٠). إن هذا التطور المفهومي يشير إلى توسع نطاق تعريف التراث الثقافي ليشمل، ليس الآثار المادية وحسب، إنما ما يدور في فلك روحانيات الشعوب وذاكرتها من جهة، والتمييز بين ما هو مادي وغير مادي من جهة أخرى، مما يمكن من المعالجة المركزة لشؤون كل منهما، وتأطيره بمنظومة قانونية تكفل حمايته على نحو أكثر تخصيصاً.

أما التطور الثاني بهذا الشأن؛ فهو اتساع مفهوم التراث الثقافي ليشمل الثقافات البائدة والحية سواء بسواء، وهو ارتقاء آخر في مجال المعارف الإنسانية وفلسفتها، فتح المجال واسعاً أمام رفع حمولة التراث الإنساني أجمعه، جملةً وتفصيلاً، زماناً ومكاناً، مادةً وروحاً، وهو ما سنرى لاحقاً انعكاساته وارتباطاته بكافة المفاصل المفاهيمية في الاتفاقية، ومبادئها، وتشريعاتها، وآلياتها التطبيقية، لا سيما ما يخص على وجه التحديد وضع الجماعات الحاملة للتراث «الحي» على منصة الحوار، وإشراكها فيه، وإدماجها به، ومشورتها بشأنه، بل وأخذ موافقتها الحرة «غير المشروطة» والواعية والمستنيرة «بمعرفة وفهم مسبقَين» لمآلات ما ينشأ عن عمليات صون موروثها الروحي. وهي فلسفة أعادت مناقلة التراث الثقافي من الحيز الصامت في دور العرض إلى ميادين الفعل الإنساني والنشاط الدائبين. وهو توجه مُحدَّث في فلسفة العقل الثقافي الحديث، إذ إننا نرى الآن أن السياسات الثقافية بشأن التراث الثقافي المادي أيضاً، بعكس ما كان عليه الحال سابقاً، تعيد نقل النص وإدارة الحوار إلى ذوي الشأن من الفئات العريضة من الناس؛ فترسم سياسات ترمي إلى احترام صلة المجتمعات المحلية بمواقعها التراثية، وإشراكها في عمليات اتخاذ القرار والجهود المبذولة لحمايتها وضمان ديمومتها.

وانطلاقاً من ذلك، وبناءً على هذا الأساس، واستناداً إلى أهمية دور الجماعات الحاملة للتراث، فإن تعريف اليونسكو لهذا النمط من التراث قد جاء شاملاً «في ميثاق «صون التراث الثقافي غير المادي ٢٠١٣»»، بقولها أن التراث الثقافي غير المادي هو «الممارسات والتصورات وأشكال التعبير والمعارف والمهارات —وما يرتبط بها من آلات وقطع ومصنوعات وأماكن ثقافية— التي تعتبرها الجماعات والمجموعات، وأحياناً الأفراد، جزءاً من تراثهم الثقافي. وهذا التراث الثقافي غير المادي المتوارث جيلاً بعد جيل، تبدعه الجماعات والمجموعات من جديد بصورة مستمرة بما يتفق مع بيئتها وتفاعلاتها مع الطبيعة وتاريخها، وهو ينمي لديها الإحساس بهويتها والشعور باستمراريتها، ويعزز من ثم احترام التنوع الثقافي والقدرة الإبداعية البشرية. وبحسب الفقرة (١) من الاتفاقية؛ نجد أن التراث الثقافي غير المادي يتمظهر في العناصر الآتية:

أ) التقاليد وأشكال التعبير الشفهي، بما في ذلك اللغة، بوصفها واسطة للتعبير عن التراث الثقافي غير المادي.

ب) فنون وتقاليد أداء العروض.

ج) الممارسات الاجتماعية والطقوس والاحتفالات.

د) المعارف والممارسات المتعلقة بالطبيعة والكون.

هـ) المهارات المرتبطة بالفنون الحِرَفية التقليدية (هياجنه، ٢٨-٢٩).

وينبثق اهتمام اليونسكو الحثيث بالتراث الثقافي غير المادي «بوصفه بوتقة للتنوع الثقافي وعاملاً يضمن التنمية المستدامة، ... وبالنظر إلى الترابط الحميم

بين التراث الثقافي غير المادي والتراث المادي الثقافي الطليعي، ولاعترافه بأن الجماعات، وخاصة جماعات السكان الأصليين، والمجموعات، وأحياناً الأفراد، يضطلعون بدور هام في إنتاج التراث الثقافي غير المادي والمحافظة عليه وصيانته وإبداعه من جديد، ومن ثم لأنهم يسهمون في إثراء التنوع الثقافي والإبداع البشري». لذا، فإن الكتاب قد لفت الانتباه إلى حقيقة تأثير العولمة على الثقافات الأصلية، وتهديدها للتنوع الثقافي، في الوقت الذي يجادل فيه البعض «بأنه على الرغم من التهديد الذي تتعرّض له الثقافات الأصيلة، أحياناً، في مواجهة الثقافات الطارئة، إلا أن التركيز الثقافي المحلّي لا يزال ماثلاً، ولم يصل، بعد، إلى مرحلة التخلّي عن ذاتيّته الثقافية كي يتبنّى الثقافة العالمية بدلاً منها». لكن المؤلف ينبه إلى ضرورة التحسب من صعوبة التنبؤ بالكيفية التي ستتطور بها الأمور مستقبلاً. فعلى الرغم من ذلك التفاؤل لدى البعض، فإنه لا بد من توخي الحذر تجاه تهديدات العولمة، وضرورة ابتداع السياسات والتدابير التي من شأنها حفظ التنوع الثقافي بين البشر، وتعزيز الوعي، لا سيما لدى الأجيال الناشئة، بأهمية هذا التراث، وضرورة حمايته، بالنظر إلى ما يؤديه من دور بالغ الأهمية في تحقيق التقارب والتفاهم بين البشر، وحفظ السلام العالمي (هياجنه، ١٩-٢٠).

واستناداً إلى ذلك، فإن الفصل الثاني الذي كرس لعرض اتفاقية اليونسكو ٢٠٠٣ بشأن صون التراث الثقافي غير المادي، بوصفها خطاً استرشادياً لإدامة تراث الإنسانية الحي، يؤكد أهمية هذه الاتفاقية كمفصل مهم في تطور السياسات الدولية الرامية إلى تعزيز التنوع الثقافي، وحمايته بموجب نظام دولي، قانوني وبرامجي، موسع، إذ عرض هذا الفصل أجهزة الاتفاقية، والدول الأطراف فيها، والهدف من تطبيقها، ودور الأطراف على المستويين الوطني والدولي، وتحديد عناصر التراث الثقافي غير المادي وحصرها بمشاركة الجماعات والمنظمات غير الحكومية وغيرها، وما يتبع ذلك من آليات الترشيح، وإعداد ملفات الترشيح، ومعايير التقييم للإدراج على القائمة التمثيلية، وقائمة الصون العاجل، وسجل أفضل الممارسات. وهنا وبالرجوع إلى ما تقدم . يمكن ملاحظة أهم المبادئ الأساسية التي تعمل بموجبها هذه الاتفاقية، وهو العناية والرعاية التي أولتها للجماعات المحلية ودورها «في إدارة تراثها، وتحديده، ووضع قوائم الحصر، وتطوير خطط الصون، ووضع ملفات الإدراج في القائمتين: التمثيلية، والصون العاجل، وسجل أفضل ممارسات الصون، وإعداد طلبات للمساعدة الدولية بموجب الاتفاقية لترفعها الدولة الطرف، كما يمكن لهذه الجماعات منح الموافقة الحُرّة والمسبقة والواعية، أو حجبها، فيما يتصل بأي نشاط من الأنشطة المذكورة" (هياجنه، ٤٥).

وتتمثل هذه الجماعات «بالأشخاص الذين يشاركون بطريقة مباشرة، أو غير مباشرة، في تأدية عنصر أو أكثر من عناصر التراث الثقافي غير المادي، ونقله، مما يعدونه جزءاً من تراثهم» (هياجنه، ٥٣). وعلى الرغم من القيمة العليا للمبدأ الخاص بشأن الجماعات الحاملة للتراث ودورها في صونه؛ إلا أن المؤلف يرى أن هذه الاتفاقية لا تقدم الآلية اللازمة لضمان تطبيق هذا المبدأ، إذ منحت كل دولة طرف في الاتفاقية هامشاً يمكنها من خلاله تطوير أساليب ومنهجيات وفق ظروفها الداخلية الخاصة (هياجنه، ٥١-٥٢)، وهو ما يومئ إلى أنه ما يزال هناك الكثير مما تبقى من العمل عليه لتعزيز مبادئ اتفاقية صون التراث الثقافي غير المادي بالآليات والسياسات الكفيلة بتحقيقها على نحو أكثر شمولية وعدالة.

وبالانتقال إلى ما يمكن العمل عليه في مجال صون التراث الثقافي غير المادي؛ فإن الاتفاقية قد حددت مفهوم «الصون» بأنه «ضمان استدامة التراث الثقافي غير المادي»؛ أي ضمان استمراره بوظائفه، وقِيَمه، ونقله. وبهذا المعنى، فإن الصون لا يعني بأية حال من الأحوال حفظ هذا التراث أو تجميده، وهو ما يعني أن صون التراث الثقافي غير المادي إنما يتحقق بالبحث فيه، وحمايته، وتعزيزه، ودعمه، ونقله عبر الأجيال، وإحيائه، وتهيئة الظروف والمناخات الملائمة لازدهاره (هياجنه، ٥٥). وهنا تسهل ملاحظة ارتباط المفردات المفهومية لعمليات الصون ومحدداتها بالفلسفة الراسخة في العقل الثقافي الدولي، وذلك باستخدام مفاهيم الاستمرار، والإحياء، والاستدامة، وهو ما سيجد ارتباطاته لاحقاً في تحديد الاتفاقية للأطراف والجهات والفئات المرشحة للعمل على صون هذا التراث وضمان استدامته، والآليات اللازمة لذلك، ومجالات تنفيذها. من جهة أخرى، تمكن ملاحظة الإلحاح المستتر على احترام القيمة العليا للإنسان وثقافته الروحية، من خلال الدعوة إلى ضمان استمرار هذا التراث بوظائفه وقِيَمه، وهو ما يشكل ارتقاء وإعلاءً لمبدأ احترام الذاتية الثقافية والكينونة الإنسانية للفرد أو الجماعة، وحق أيهما في التعبير عن هويته الذاتية، وطريقة تشكلها، وهيئة منتجها الثقافي النهائي، وهي المبادئ التي تلتقي، بل وتتفق تماماً، مع الشرعة الدولية لحقوق الإنسان. وبالنظر إلى ما تنطوي عليه الاتفاقية من مبادئ عليا لجهة تقدير الحقوق الثقافية للإنسان وصون هويته، والخواص الروحية للتراث الثقافي غير المادي، وما يتصل بها من أبعاد عميقة ومعقدة من جهة، وخصائص الواقع الثقافي للعالم العربي من جهة أخرى؛ فقد كرس الفصل الثالث للبحث في «تحديات صون التراث الثقافي غير المادي في العالم العربي»، من خلال الوقوف على المبادئ والتوجيهات العامة لاتفاقية صون التراث الثقافي غير المادي، والتي

تدعو اليونسكو من خلالها الدول الأعضاء، كل على صعيدها الوطني، إلى اتخاذ التدابير اللازمة لصون التراث الثقافي غير المادي على أراضيها، ومعالجة مسائل تتصل بقوائم الحصر، والتراث الثقافي غير المادي وحتمية تغيره، واللغة بوصفها واسطة لنقل التراث الثقافي غير المادي، وإثارة الوعي بأهمية التراث الثقافي غير المادي، ودور المجتمعات والمجموعات في التوعية بأهميته، ودور هيئات المجتمع المدني والهيئات الوطنية ومراكز البحث في صون التراث الثقافي غير المادي، والقوانين والتشريعات العربية الخاصة بذلك، ودور قطاع السياحة في صون هذا التراث. ففي الوطن العربي؛ فإن ثمة جملة من التحديات العميقة والخطيرة التي تهدد سلامة التراث الثقافي غير المادي، أهمها قصور الوعي العربي بأهمية هذا التراث؛ إذ «لا بد من الاعتراف— أولاً- بافتقار المجتمعات العربية إلى مقومات فهم التراث الثقافي وتقدير أهميته، وهو المتطلب الأساسي والأول الذي تجب معالجته قبل البدء بأية عمليات ترمي إلى صون هذا التراث» (هياجنه، ٧٢)، وقلة عدد الدول العربية التي قامت بإعداد قوائم حصر لعناصر تراثها الثقافي بالاستناد إلى الجماعات والمجموعات والأفراد الحاملين لهذا التراث، حيث درج الباحثون العرب على جمع المعلومات دون مراعاة حملة هذا التراث، بل واستخدامهم كمصادر للمعلومات وحسب (هياجنه، ٧٣-٧٤)، وهو ما يتعارض مع روح الاتفاقية. تضاف إلى ذلك، محدودية الخبرة لدى العاملين في هذا الحقل، وشح المواد والموارد العلمية، وضعف التكوين العلمي والمنهجي للباحثين (هياجنه، ٧٩). تضاف إلى ذلك «سلعنة» أو «تصنيع» التراث الثقافي واستخدامه في الصناعة السياحية في الدول العربية لأغراض الكسب المادي، معزولاً عن سياقاته الاجتماعية. وتزيد تلك التحديات خطورة إذا ما علمنا بافتقار الدول العربية لقوانين أو تشريعات تحمي التراث الثقافي غير المادي وحَمَلَته، بل وغياب تلك التشريعات أساساً (هياجنه، ٨٥). وتشير تلك المخاطر إلى تحديات عميقة، أجمل المؤلف بعضاً منها:

— غياب الاستراتيجيات الوطنية الشاملة التي تُعنى بالتراث الثقافي غير المادي.

— غياب التشريعات والقوانين التي تضمن حماية التراث الثقافي غير المادي، وحَمَلَته، وممارسيه.

— قلة الهيئات الوطنية العليا الشاملة لإدارة التراث غير المادي في الوقت الراهن.

— تدني مستوى تمثيل التراث الثقافي عموماً، وغير المادي خصوصاً، في سلم الأولويات الوطنية.

— عدم كفاية الموارد المالية لدى كثير من الدول العربية.

— قلة عددالموظفين والباحثين والإداريين المؤهلين لتوثيق التراث، والبحث فيه، وإدارته.

— تدني مستوى الوعي العام بأهمية التراث الثقافي غير المادي، واقتصار الاهتمام به، غالباً، على الهيئات الأكاديمية والبحثية، إن وجدت.

— عدم إشراك الجماعات والمجموعات والأفراد في رسم السياسات اللازمة لصون التراث الثقافي غير المادي.

— ضعف انخراط وسائط الإعلام في إثارة الوعي المنشود.

— غياب التراث الثقافي غير المادي عن المناهج التعليمية والتربوية في الكثير من الدول العربية (هياجنه، ٨٨).

ولضرورة قوننة التراث الثقافي غير المادي بشرائع تكفل حمايته وصونه، فإن الفصل الرابع «نحو أطر تشريعية وقانونية لحماية التراث الثقافي غير المادي: تجارب عالمية وتطلعات عربية» قد سلط الضوء على المعطيات التي مهدت إلى وضع نظام دولي خاص بحماية هذا التراث، وهي معطيات ارتبطت بطبيعتها بالآثار المدمرة التي خلفتها الحرب العالمية الثانية، والتهديد الذي ألحقته بالتراث الإنساني، والظروف التاريخية المتلاحقة وما يتصل بها من حركات التهجير القسري والاحتلالات في مناطق عديدة من العالم، ومنها المنطقة العربية، ومن جهة أخرى ما يتصل بتطور الصناعات الثقافية، وتهديدات العولمة، وتوحيد النظم التربوية في العالم. وقد أشارت الدراسة إلى نشأة الحماية القانونية للتراث الثقافي في القانون الدولي، والذي جاء في إطار واحد لا يميز بين نمطي التراث الثقافي المادي وغير المادي، واضعاً ثقله الأكبر على حماية التراث الثقافي المادي. غير أن تلك البداية مهدت الطريق نحو ولادة سلسلة من التشريعات التي طالت التراث الثقافي غير المادي بشكل أو بآخر؛ إذ استغرقت تلك المحاولات النصف الثاني من القرن العشرين، وجاءت نشأة نظام خاص مكرس خصيصاً لحماية التراث الثقافي غير المادي متأخرة، حين تمكن المجتمع الدولي مع بدايات الألفية الثانية فقط من التوافق على ميثاق اليونسكو لعام ٢٠٠٣ بشأن صون التراث الثقافي غير المادي. فقد شهدت مراحل التحقيب القانونية سلسلة من القوانين التي سبقت هذه الاتفاقية، ومنها مثلاً: إعلان مبادئ التعاون الثقافي الدولي ١٩٦٦، والتوصية بشأن المحافظة على الثقافات التقليدية والفولكلور ١٩٨٩، ووثيقة نارا بشأن الأصالة ١٩٩٤، وميثاق بورا ١٩٩٩ بأستراليا، وميثاق شنغهاي ٢٠٠٢، وإعلان اسطنبول حول التنوع الثقافي ٢٠٠٢. وتجدر الإشارة في هذا السياق إلى أن أغلب المحاولات القانونية لحماية التراث الثقافي غير المادي قبل

الاتفاقية لم تطل المفهوم الشمولي المعاصر للتراث الثقافي غير المادي؛ إذ ركز بعضها على نواحٍ محددة منه تتصل بحقوق النشر والملكية الفكرية، بينما ركز بعضها الآخر على الجانب المادي من التراث، أو التراث الفلكلوري، دون المساس بجوهر هذا التراث من المعارف التقليدية واللغات والطقوس المرتبطة به (هياجنه، ٩٩). أما بعد الإعلان عن اتفاقية اليونسكو ٢٠٠٣ بشأن صون التراث الثقافي غير المادي؛ فقد جاءت سلسلة من القوانين، منها: إعلان ياماتو للمحافظة على التراث الثقافي المادي وغير المادي ٢٠٠٤، وإعلان أوكيناوا حول التراث الثقافي المادي وغير المادي ٢٠٠٤، وإعلان كسيان بشأن المحافظة على الهياكل والمواقع والمناطق التراثية ٢٠٠٥، وإعلان الأمم المتحدة حول حقوق السكان الأصليين ٢٠٠٧، وبروتوكولات هوي آن لأفضل ممارسات الصون في آسيا ٢٠٠٩، وهي تستند بمجملها إلى روح اتفاقية اليونسكو، لكنها تشتغل أكثر تخصيصاً في حقول معينة مثل إعلان كسيان بشأن المحافظة على الهياكل والمواقع والمناطق التراثية ٢٠٠٥، والذي يربط بين صون المواقع التراثية من جهة والممارسات الثقافية التي تؤدى فيها وفق سياقها الطبيعي.

ويشير الفصل الخامس «المتاحف ودورها في صون التراث الثقافي غير المادي» إلى دور المتاحف باعتبارها إحدى المؤسسات المعنية بأداء دور حاسم في صون تراثات الشعوب عموماً؛ إذ بدأت الحديثة منها بحفظ نواحٍ مختلفة من تراث الإنسانية الثقافي، وصونه، كما باشرت بإنشاء برامج تمكنها من التواصل مع عامة الناس بهدف إثارة الوعي بالقيم الثقافية الكامنة في التراث الثقافي، والقيام بدورها كمؤسسة من مؤسسات التعليم غير الرسمي للتراث. وهنا يشير المؤلف إلى قصور المتحف بمفهومه التقليدي كـ«مؤسسة تعمل على حيازة دلائل مادية حول الناس وبيئتهم»، عن تلبية متطلبات صون التراث الثقافي غير المادي بمفهومه المعاصر.[١] ويعرض هذا الفصل الحراك الثقافي الدولي حول تطور الأداء المتصل بعلاقة المتحف بالتراث الثقافي غير المادي، وذلك في اجتماع شنغهاي ٢٠٠٢ حول المتاحف والتراث الثقافي غير المادي والعولمة، أكد فيه أهمية الإبداع والتكيف مع معطيات المرحلة، وضرورة قيام المتحف بدوره في دمج التعابير والقيم والتقاليد واللغات والتاريخ الشفوي والحياة الشعبية في كافة الممارسات والأنشطة المتحفية والتراثية (هياجنه، ١٢٥). لذا دعا المؤلف خبراء المتاحف التي لا تزال تعمل بمفهومها التقليدي إلى توسيع دائرة المتحف ليشمل الدلالات الكلية المتصلة بالتراث الثقافي غير المادي، وهو ما يساعد في الوقت نفسه في تعزيز عملية التفسير للقى المادية في المتحف، ويسهم في عملية تبادلية بمساعدة المجتمعات المحلية، وتوعيتها بأهمية تراثها الثقافي غير المادي. ولتحقيق التكامل بين السياقات الكلية للمتحف، فإن مؤلف هذا الكتاب يدعم أنموذجاً نظرياً لمفهوم «المتحف البيئي» القائم على المبدأ الشمولي التكاملي الذي يدمج عناصر التراث المادية وغير المادية، والناس، والبيئة والطبيعة والأدوات وغير ذلك من العناصر في إطار واحد (هياجنه، ١٣١).

ونظراً إلى التغيرات الثقافية وتسارع العولمة وتهديدها للثقافات المحلية، فإن الفصل السادس يناقش «دور الإعلام وتكنولوجيا المعلومات في صون التراث الثقافي غير المادي». فاتفاقية اليونسكو ٢٠٠٣ وتوجيهاتها التنفيذية تشجع الدول الأطراف على النهوض بمهمات صون التراث الثقافي غير المادي واحترامه، عن طريق تنفيذ برامج تثقيفية وتعليمية وتوعوية، ودعم الحملات الإعلامية وحملات البث الخاصة عبر كافة وسائل الإعلام. ويمكن لوسائل الإعلام والاتصال أن تشكل رافعة حقيقية لنشر الوعي بأهمية هذا التراث، وصونه، وذلك لما تتيحه من إمكانات جديدة تتصل بسهولة التفاعل، وبما تتسم به من خاصية ديمقراطية تتيح للفرد الإرسال والاستقبال في الوقت ذاته، وذلك بخلاف الاحتكارية التي تتسم بها وسائل الإعلام الأخرى مثل التلفاز. من جانب آخر، فإن تكنولوجيا المعلومات تقدم آفاقاً رحبة وخلاقة لتوثيق التراث الثقافي غير المادي، وإنشاء أرشيفات رقمية لحفظه، يمكن الوصول إليها بيسر بغض النظر عن مكانها، الأمر الذي يتيح تعزيز احترام التنوع الثقافي وتعدده بين الجماعات والمجتمعات المختلفة (هياجنه، ١٤٦–١٤٧).

ويطرح هذا الفصل بعض المحاور اللازمة لوضع استراتيجية إعلامية تهدف إلى توثيق التراث الثقافي غير المادي، والمساهمة في صونه وإشهاره، منها: مراعاة التوازن فيما بين الأصالة والإبداع في ضوء الإنتاج الإعلامي الرقمي الرامي إلى صون التراث الثقافي غير المادّيّ، وتمكين إنشاء شبكة وطنية للتراث، بما في ذلك المكتبات، ودور المحفوظات، ومراكز التسجيل، وضمان الاتّصال بالشبكات العامّة، ومراعاة الإدارة المحكمة للسجلات الرقمية، وضمان نقلها إلى الأجيال القادمة، ووضع مبادئ توجيهية واضحة بشأن استغلال المصادر التراثية كمصدر للربح، والعمل على توخّي الحذر من الاستغلال التجاري المضرّ بالتراث الثقافي غيرالمادّيّ، الأمر الذي يستدعي إيجاد تشريعات قانونية لحماية عناصر التراث غير المادّيّ والبوابات الإلكترونية، وتحديد

١ أقرت اللجنة العمومية لمجلس المتاحف الدولي ICOM، في اجتماعها بفيينا عام ٢٠٠٧، تعديل مفهوم المتحف ليشمل التراث الإنساني بشقيّه: المادي وغير المادي.

الأدوار والسبل التي تمكِّن قطاع التراث من استخدام تكنولوجيا المعلومات والاتّصالات في عمليّة التعليم، والحفاظ على الموارد الرقمية، بوصفها جزءاً من السياسة الإعلامية.

وفي الفصل السابع، يناقش الكتاب «دور التراث الثقافي غير المادي في التنمية المستدامة»؛ إذ يعد مبدأ التنمية المستدامة أحد أهم الأهداف الاستراتيجية لاتفاقية اليونيسكو ٢٠٠٣ بشأن صون التراث الثقافي غير المادي، وتشترط تحقيقه في أي نشاط يتصل بصون هذا التراث، سواء أكان ذلك في الترشيحات الخاصة بعناصر هذا التراث على قوائم الاتفاقية، أم كان في سجل الممارسات الأفضل أو غير ذلك، إذ لا يجوز قبول مساهمات من كيانات تتعارض أنشطتها مع أهداف الاتفاقية ومبادئها، أو مع الصكوك الدولية المتعلقة بحقوق الإنسان أو بمقتضيات التنمية المستدامة. ويرجع اهتمام اليونيسكو بهذا الأمر إلى تجاهل الدول لمفهوم ارتباط التراث غير المادي بالتنمية، ظناً من صناع القرار فيها أن عناصر هذا التراث واستخداماته محدودة، وتنحصر في أطر اقتصادية خاصة بالسياحة والحِرَف اليدوية، فقد ثبت أن هذا التراث، بعناصره المختلفة، ما زال فاعلاً لدى كثير من المجتمعات والجماعات والأفراد لسد ثغرات تتصل بندرة الأغذية، والمشاكل الصحية، وتسوية النزاعات وغيرها (هياجنه، ١٦٢). وكانت اليونسكو قد عملت مؤخراً على إعداد وثيقة لضمان تطبيق مبدأ التنمية المستدامة في إطار اتفاقية صون التراث الثقافي غير المادي (٢٠٠٣)، شملت الأبعاد التي يمكن من خلالها ضمان تحقيق التنمية المستدامة، وهي:

أ–التنمية الاجتماعية الشاملة وما يتصل بها من ضرورة احترام وصون الممارسات الثقافية التقليدية الخاصة بالأمن الغذائي والمياه.

ب–الاستدامة البيئية لضمان الاعتراف بالممارسات المتعلقة بالطبيعة والكون والكوارث والتغيرات المناخية.

ج–التنمية الاقتصادية الشاملة بما فيها استخدام التراث الثقافي غير المادي في السياحة شريطة عدم استغلاله لأغراض الكسب المادي والتسليع.

د– السلام والأمن من خلال الاعتراف بالممارسات والتصورات وأشكال التعبير عن التراث الثقافي غير المادي التي تصنع السلام وتبنيه في جوهرها بما يضمن تبادل الحوار والتفاهم من أجل منع النزاعات وحلها واستعادة السلام والأمن (هياجنه، ١٨٤). وقد دعمت هذه المفاهيم بأمثلة على دور التراث الثقافي غير المادي في تحقيق التنمية المستدامة، منها مثلاً دور محكمة المياه في مورسيا وفلنسيا بإسبانيا، حيث تمثل مجالس رجال الحكماء محاكم عرفية تعمل على فض النزاعات المتعلقة بالمياه، وتسوية الخلافات بشأنها.

أما الفصل الثامن؛ فيتناول دور النظم التعليمية في صون التراث الثقافي غير المادي، وهي إحدى المرتكزات الرئيسة لإحياء التراث الثقافي غير المادي، ونقله إلى الأجيال القادمة، والتوعيه بأهميته، من خلال دمج التراث في العملية التربوية والتعليمية، الأمر الذي يسهم في نشأة جيل واعٍ بالقيم الثقافية للمجتمع الذي ينتمي إليه، وتوليد حس الفخر بتراثه الثقافي. ويتطلب ذلك تكوين نسق تعليمي قائم على الاعتراف بالتراث الثقافي، تتضافر في ذلك شبكة من الأنساق التربوية الرسمية وغير الرسمية، وغيرها من المرسسات الثقافية والتعليمية، للعمل على وضع استراتيجيات وسياسات حول تعليم التراث الثقافي غير المادي للنشء الجديد. ويتطلب ذلك استحداث منظومة تعليمية شاملة تشمل تطوير وإبداع مناهج جديدة من شأنها تعزيز مفاهيم احترام التراث الثقافي، وتكوين إدارات وكوادر مؤهلة ومدربة قادرة على تلبية متطلبات التعليم بالوسائل الرسمية وغير الرسمية، وابتداع أنشطة ثقافية ووسائط من شأنها تعميق مفاهيم احترام التراث في عقول الجيل الجديد ونفوسهم. وقد أشار المؤلف إلى قصور وسائل التعليم النظامية عن تلبية احتياجات مجتمعاتها؛ مما دفع إلى البحث عن طرائق جديدة لنشر المعرفة، نشأ عنها مفهوم التعليم غير النظامي. غير أن كلا النسقين غير قادر أن يقف منفرداً في مواجهة الأعباء الملقاة على عاتق التربية والتعليم؛ فكان لا بد من التوافق بما يحقق التكامل بين أدوار كليهما في إطار النظام الواحد (هياجنه، ١٩٦–١٩٧).

وقد لفت المؤلف الانتباه إلى بعض الأمثلة على دمج التراث الثقافي غير المادي في المناهج التعليمية، مثل دمج الموسيقى والألعاب الشعبية، والفنون الأدائية في المناهج والأنشطة التربوية، والتي يمكنها إكساب الأطفال نماءات تعليمية، وجسدية ونفسية، وعقلية، وإدراكية ووجدانية، وأخلاقية في آن معاً. وقد قدم لنا مثالاً على ذلك من الموسيقى اليابانية، والتي أصبحت جزءاً من المناهج التعليمية الرسمية في اليابان، إلى جانب غيرها من المشاريع التي عملت اليابان من خلالها على تمرير الثقافات التقليدية إلى الأطفال، وهو ما يسهم في إنماء هذه الثقافات، وإحيائها، ونقلها، وتطورها، وازدهارها (هياجنه، ٢٠٦).

ويمكن القول إنه في الوقت الذي عكف فيه الكتاب على شرح مضامين اتفاقية اليونسكو ٢٠٠٣ بشأن صون التراث الثقافي غير المادي ، وإبراز النشاط الدولي في هذا المجال، وعرض بعض النماذج الدولية؛ فإن الكتاب قد قام من جهة أخرى برصد تحديات صون التراث الثقافي غير المادي في العالم العربي، وقدم مقترحاً لآلية تشريعية متكاملة وموحدة لحماية التراث الثقافي غير المادي (انظر هياجنه، ١١٢–١١٥)، مما يؤسس للانطلاق نحو صوغ استراتيجية عربية لصون التراث الثقافي غير المادي، واستكمال العمل على رصد التجربة العربية وتحدياتها حاضراً، واستكناه آفاق تطورها مستقبلاً.

مصادر بعض الصور المستخدمة في المجلة ومواقعها الالكترونية

(1 https://www.google.jo/search?q=%D8%A7%D9%84%D8%AB%D9%88%D8%B1%D8%A9+%D8%A7%D9%84%D8%B9%D8%B1%D8%A8%D9%8A%D8%A9+%D8%A7%D9%84%D9%83%D8%A8%D8%B1%D9%89&biw=1536&bih=758&espv=2&source=lnms&tbm=isch&sa=X-&sqi=2&ved=0ahUKEwiGuMqvgK3NAhVJMhoKHUfJDNoQ_AUIBig-B#imgrc=NW0wAL_vkBormM%3A

(2 http://arabrevolt.jo/en/ajaximageloader/?id=2088

(3 http://raseef22.com/life/2016/04/1

(4 http://www.alarab.co.uk/?id=68491

(5 https://en.wikipedia.org/wiki/Mother_goddes

(6 https://www.google.jo/url?sa=i&rct=j&q=&esrc=s&source=images&cd=&ved=0ahUKEwjrm6fM6bTNAhXKWxQKHSEWB4E-QjRwIBw&url=http%3A%2F%2Fwellroundedmama.blogspot.com%2F2015_03_01_archive.html&bvm=bv.124817099,d.d24&psig=AFQjCNGJX0gzAOLdDaXBVxaCInLIH8t-W0A&ust=1466450590288412

(7 http://fullhdpictures.com/nice-grape-hq-wallpapers.html/grape-pictures

(8 /https://heavenawaits.wordpress.com/harvest-times-in-the-end-times

(9 /http://qafilah.com/ar

(10 /http://qafilah.com/ar

(11 http://www.radiosawa.com/a/iraqis-love-their-traditional-abayas/212114.html

(12 http://www.arabnews.com/fashion/traditional-modern-saudi-mans-bisht

(13 http://howwarah2009.kenanaonline.com/posts/565990

(14 http://www.elyomnew.com/news/nostalgia/2015/08/19/31843

(15 /http://www.seyahaa.com

(16 https://www.google.jo/search?q=%D8%A7%D9%84%D8%AB%D9%88%D8%B1%D8%A9+%D8%A7%D9%84%D8%B9%D8%B1%D8%A8%D9%8A%D8%A9+%D8%A7%D9%84%D9%83%D8%A8%D8%B1%D9%89&biw=1536&bih=758&espv=2&source=lnms&tbm=isch&sa=X-&sqi=2&ved=0ahUKEwiGuMqvgK3NAhVJMhoKHUfJDNoQ_AUIBig-B#imgrc=NW0wAL_vkBormM%3A

(17 https://www.google.com/search?sa=G&hl=en&q=%D9%85%D8%B2%D9%85%D8%A7%D8%B1+%D8%A8%D9%84%D8%AF%D9%89&tbm=isch&imgil=2SYNOMwOhqKfsM%253A%253BJ5E9G8t6jF5crM%253Bhttps%25253A%25252F%25252Fwww.youtube.com%25252Fwatch%25253Fv%2525253DiNWdfOIIi6s&source=iu&pf=m&tbs=simg:CAES3wIJFYssd3IwRwoa0wILEKjU2AQaBAgACAIMCxCwjKcIGmIKYAgDEii9G7wb8RiG7Ib8hi9HPAYwhy1G8g-tzy-JLsg5oDvSKr05nzuKLsctGjBkmZrjVG9cpIeikduErwziDlMHXZF-Naq4j1dMDB9Zgx43j8IqDPHwChAVcypL_1xjQgBAwLEI6u_1ggaC-goICAESBLIQJYQMCxCd7cEJGr4BCiQKEm11c2ljYWwgaW5zdH-J1bWVudNqliPYDCgoIL20vMDRzencKHQoKcGVyY3Vzc2lvbtqliPY-DCwoJL20vMGwxNG1kCiYKE2ZyZWUgcmVlZCBhZXJvcGhvbmX-apYj2AwsKCS9tLzAxZ2g0MQobCgl0cmFkaXRpb27apYj2AwoKCC9tLz-A3ZGp2CjIKH3NraW4gaGVhZCBwZXJjdXNzaW9uIGluc3RydW1lbnTa-pYj2AwsKCS9tLzAxMV9kcAw&fir=2SYNOMwOhqKfsM%253A%252C-J5E9G8t6jF5crM%252C_&usg=__hGpuYiDupf5bjTLkhnWzr-w50H6U%3D&biw=1920&bih=940&ved=0ahUKEwjYnYvWs8jPAhXF-WRoKHU7BBKMQyjcISw&ei=CW73V5j1B8Wzac6Ck5gK#imgrc=2SY-NOMwOhqKfsM%3A

(18 http://albalqatoday.com/%D8%A8%D8%A7%D9%84%D8%B5%D9%88%D8%B1-%D8%BA%D8%AF%D8%A7%D8%A1-%D8%A7%D8%B3%D8%B7%D9%88%D8%B1%D9%8A-%D9%84%D8%B2%D9%81%D8%A7%D9%81-%D8%A7%D8%B3%D8%B7%D9%88%D8%B1%D9%8A-/%D9%84%D8%A3%D8%A8%D9%86

(19 https://www.google.com/imgres?imgurl=http://posle61.ru/wp-content/uploads/2012/02/VodaIdolgoletie.jpg&imgrefurl=http://posle61.ru/category/woda&h=210&w=200&tbnid=NZyLoN95RuYmoM&tbnh=168&tbnw=160&usg=__AXztORT7W-4XLgnr5oZd_rQKf6A=&hl=en&docid=jJ__mtD-_7pdQM

(20 https://www.google.com/search?sa=G&hl=en&q=kabardino+balkaria&tbm=isch&imgil=lNJay3uP3Udp0M%253A%253BDLY_imoCDhpWJM%253Bhttp%25253A%25252F%25252Fvestnikkavkaza.net%25252Fnews%25252FDay-of-Circassians-in-Kabardino-Balkaria.html&source=iu&pf=m&tbs=simg:CAEStwIJ3INA2ss61CgaqwILEKjU2AQaAggIDAsQsIynCBpiCmAIAxIorBH0EKUFzxzAHNAckRH1ELscjRHkJOUk4ySXMOgkmDCMLr87qjnfLxow3yZEsIY8DvTAFFbeo4xuqCPvdYPwS3kqrYysjburWIP-HRy9xIwPzceFvBmqWQMYIAQMCxCOrv4IGgoKCAgBEgTz5dNSDAsQne3BCRqYAQohCg9wZXJmb3JtaW5nIGFydHPapYj2AwoKCC9tLzA1cWpjCh4KC3BlcmZvcm1hbmNl2qWI9gMLCgkvbS8wMWdxNTMKGQoHY29zdHVtZdqliPYDCgoIL20vMDI1MHgKGwoJdHJhZGl0aW9u2qWI9gMKCggvbS8wN2RqdgobCgd0aGVhdHJl2qWI9gMMCgovbS8wM3FzZHBrDA&fir=lNJay3uP3Udp0M%253A%252CDLY_imoCDhpWJM%252C_&usg=__0v8xT4agzW3aCFa3fnXukrLUfcQ%3D&biw=1920&bih=940&ved=0ahUKEwiZzp7ntcjPAhXC0xoKHbN4AogQyjcISQ&ei=RXD3V9mXO8Kna7PxicAI#imgrc=lNJay3uP3Udp0M%3A

(21 https://www.google.com/imgres?imgurl=http://www.nccal.gov.kw/content/images/thumbs/000/0002244_failaka-seals-catalogve-volume1al-khidr_290.png&imgrefurl=http://www.nccal.gov.kw/%D8%A5%D8%B5%D8%AF%D8%A7%D8%B1%D8%A7%D8%AA-%D8%AE%D8%A7%D8%B5%D8%A9&h=290&w=201&tbnid=J485ajiNLGkLAM&tbnh=232&tbnw=160&usg=__pkIA1sOAM7XYy4gD4OxON2Xhg-8=&hl=en&docid=CRbKaYcgn9vahM

(22 https://www.quora.com/How-do-Palestinian-and-Jordanian-traditional-clothes-look-like

(23 http://www.medias24.com/SOCIETE/13565-Une-fausse-info-saoudienne-souleve-une-emotion-au-Maroc.html

(24 https://www.google.com/imgres?imgurl=http://i46.servimg.com/u/f46/11/46/10/16/img_0120.jpg&imgrefurl=http://marwankhoury.go-forum.net/t2484-topic&h=415&w=625&tbnid=tbbCeAjVonTcbM&tbnh=183&tbnw=276&usg=__Njewq_s72AIjOZoFr4-rfCeQtvA=&hl=en&docid=E8m-Cx8N3SL8bxM

(25 https://www.travelblog.org/Photos/6190476

(26 http://qafilah.com/ar/%D8%A7%D9%84%D8%A3%D8%AF%D8%A8-%D8%A7%D9%84%D8%B4%D8%B9%D8%A8%D9%8A-%D8%B9%D9%86%D8%AF-%D8%A7%D9%84%D8%A3%D9%83%D8/%B1%D8%A7%D8%AF

(27 http://www.pixoto.com/images-photography/landscapes/caves-and-formations/-raouches-pigeons-rock-6617302350954496

(28 https://www.dreamstime.com/royalty-free-stock-image-druze-festival-image22650666

(29 https://www.dreamstime.com/royalty-free-stock-photos-druze-festival-image22650648

(30 http://shof.co.il/?mod=articles&ID=10785

(31 http://www.alamy.com/stock-photo/arab-storyteller.html

Table of Contents

Preface — Editor - in - Chief

Studies

Memories of the Great Arab Revolt: Aqaba and Ma'an people welcome the Hashemite Sharif with ballads. — Mustafa al-Khushman
The folk song: its elements and structure. — Yahya al-Beshtawi
The Jordanian folk song and its influence on modern national songs in Jordan. — Nidhal Obeidat
Pioneers of the Jordanian folk song and their role in its emergence and development. — Anas Malkawi
The folk song of Jordanian weddings. — Nidhal Mahmud Nusyrat
Songs of wedding procession in Jordan. — Ahmad Sharif al-Zu'bi
The Jordanian tradition of the elegy. — Imad Abd al-Wahab al-Dhumur
Harvest songs from north jordan — Muhammad Ababneh
Druzean singing in Jordan (1): Singing Modes. — Muhammad Ghawanmeh
Singing Tradition of Circassians. — Atif Sa'id Hadj Tas
The Sahbah singing and Andalusian Muwaššahāt in Mecca. — Abdallah Muhammad Abkar
Kuwaiti Tanburah. — Walid Hamad al-Saif
al-Damah in Port Said. — Muhammad Shabanah
The Nubian song in southern Egypt. — Adel Musa

Customs and Traditions

An overview of the wedding rituals of Christian families in Jordan. — Alida Mad'ain

Horizons

Insights into the traditional maternal ballads. — Nizar Chaqrun

Folk literature

The traditional oral heritage on engagement and marriage. — Mustafa al-Sufi
Kurdish folk tales and tragedies: Damdam Castle as a model. — Yousf Yousf

Pioneers

Ghazi Mayyas: a living human treasure telling his biography and the story of traditional Jordanian song. — Fahmi Abd al-Aziz al-Zu'bi

The Art of Speech

Traditional customs. — Aali Salameh Udhaybat

Opinion

The role of the artist Tawfiq al-Nimri in the conservation of the traditional heritage of Jordanian art. — Yousf al-Ghazu
Views from Heritage symbols — Jamal Al-dibi
The enrirmment of the wolf of the wlaite water — Samir Al-Sharif

Best practices for safeguarding intangible cultural heritage.

Al Hannouneh Society for Popular Culture and its role in the conservation of intangible cultural heritage. — Mousa Saleh

Nostalgia

Paper Kites: Childhood dreams soaring in the sky.	Ashraf Muhammad
Wafts of the past	
The road to Jamlo's Heart.	Nimer Salmun

Panorama

Department of Cultural Heritage (Moc) programs and activities.	Amani Abu Hammour

Heritage library : Book Reviews

"Dal'ūna album of Palestine"	Hussīn Djum'ah
"Folks songs in Jordan, and traditional proverbs"	Mekhled Barakat
"The Sahbah singing and Andalusian Muwaššahāt in Mecca"	Muna al-Ajrami
"Introduction to Jalfawi Proverbs	Hisham Binshawi
"The Safeguarding of intangible Cultural Heritage	Afaf Ziyadeh

AL-FUNOUN AL-SHA'BIYYA

Quarterly Journal, dealing with intangible cultural heritage and related topics issued by Ministry of Culture in the Hashemite Kingdom of Jordan.

Issue No. 21 – Spring 2016

Editor in Chief
Hani Hayajneh

Editorial Secretary
Amani Abu Hammour

Editorial Board
Mustafa Khashman
Ahmad Shareef Alz'ubi
Mohammad jomian

Translation
Sumaya Awwad

Layout Design
al-safir PRINTING PRESS
مطبعة السفير
Tel 4657015 - 4657052

Hashemite Kingdome of Jordan
Ministry of Culture

Al-Funoun Al-Sha'biyya

Publishing Terms and conditions

1. Al-Funoun Al-Sha'biyya is a quarterly magazine and welcomes contribution on the intangible cultural heritage of Jordan and the Arab World in both, Arabic and English.
2. Contributions and papers should be between 3000 and 5000 words, including footnotes. A summary (max. 100 words) is required. Contributions can be sent via e-mail or to the given postal address (see below) in an electronic Word form.
3. Contributions are sent together with tables, graphs, charts, maps, photographs, musical notes and any other illustrations. They should be adequately sub-titled and numbered. Photographs should be sent separately from the texts in their own files (jpg., tif. Format). The resolution of the photos should be at least (300 dpi/inch), and the space for the photos should be marked in the text. Photo materials that have not been previously published have the advantage. Reference material and sources of such illustrations should be acknowledged.
4. Topics of cultural heritage nature proposed by the editorial board have the priority for publication.
5. Authors are asked to follow one consistent citation system from written references. Regarding oral sources, the names of narrators, informants and title of the field projects or archives, including inventorying and documentation period, date and any other related information, should be referred to and listed in the bibliography. References should be listed in an alphabetical order.
6. Research papers submitted to the magazine are subject to evaluation. Articles the magazine declines to publish will not be returned to the authors.
7. An up-to-date short curriculum vitae of the author is required. Personal photo of the author, his national number (for Jordanian authors) and account number for non-Jordanians are required.
8. The order of the articles printed in the magazine is based on technical considerations and bears no relation to the value of the material or status of the author.
9. The magazine will not accept previously published material or one presently being considered by another publication.
10. The magazine shall notify the writers about the receipt of their contributions within a week of its receipt and about acceptance for publication within two months.
11. Authors will be granted financial compensation for their published article.

Correspondence :

Contributions can be sent to the following e-mail addresses:
Prof. Dr. Hani Hayajneh
hani@yu.edu.jo
hani.hayajneh@gmail.com

The views and opinions expressed in this magazine are those of the authors and do not necessarily reflect the opinion of the Jordanian Ministry of the or the magazine's editorial board.

PREFACE

This Journal endeavors to invest in the intangible cultural heritage of Jordan with all its multiplicity as an effort to anchor the principles of cultural diversity, which help foster a spirit of peace and dialogue across cultures since it is regarded as an inalienable human right on par with many others. Therefore, the Journal assigns an estimable portion of its articles to analyze the role played by the NGOs concerned with the conversation of intangible cultural heritage. These NGOs can indeed contribute proactively in making suggestions, launching initiatives, and developing efficient practices aimed for the safeguarding and revival of intangible cultural heritage. Their activities and programs are integral to the struggle of local communities to safeguard their distinct cultural identities. For this purpose, and in the forthcoming issues, this Journal will assign a portion of itself for the discussion of the benefits of the UNESCO's 2003 Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage, which, for instance, offers international cooperation and assistance to national projects and programs as well as many other benefits.

For this issue, the Journal has chosen to deal with the topic of folksong, a topic, on top of being closely related to music and ritual, is essential to the understanding of symbolic structures, history, and accumulated life-experiences of a given community. Music and song traditions, and their associations with religion in some cultures, are in fact an expression of economic and political relations, and represent an important side of the intellectual life of communities. Preforming arts are intrinsically connected to song and music since they are the symbolic expression of culturally shared values, aesthetic sensibilities, and creativity, and play a vital role in the social and ritualistic life of a community. It is for this reason they are often preformed in social events and ceremonies held on specific dates in the year. Therefore, and in light of these insights, many academic articles dealing with tradition of song and other practices related to it, in Jordan as well as in the Arab World were published in this current issue. This tradition in Jordan as well as in many other countries can hardly be separated from its manifestations in other cultures prevalent in the region. The lion's share of articles in this issue went to traditional song in Jordan. The first of these articles discusses the ballads of the Great Arab Revolt, following it discussions on the Jordanian folk song, a category that includes Druzean and Circassian folk song, with a discussion of its pioneers and patterns such as wedding and harvest songs.

This issue, as we have pointed out before, goes beyond the local topics and attempts to explore the relation between patterns of song traditions in some Arab countries— traditions such as Sahbah songs and Andalusian Muwaššahāt in Mecca and in, al-Tanburah in Kuwait, and al-Damah in Port Said and Nubia in Egypt. This issue has also enclosed some dissertations expounding on maternal songs in Tunisia, Kurdish literature, and Christian marriage traditions in Jordan and the oral traditions and practices associated with them. It has also enclosed a review of the achievements of Al-Hannouneh Society for Popular Culture as an example for the ideal practices for the safeguarding of intangible heritage, in addition to some opinions on the role of the Jordanian artist Tawfiq al-Nimri in preserving Jordanian cultural heritage. Enclosed in this issue as well, a discussion on the connotations that the traditional cloak bears, and an interview with Mr. Ghazi Mayyas, as a pioneer and a practitioner in the field of Jordanian traditional music. This issue will also feature a poem through which its author grapples with the themes of Jordanian generosity. In another literary text featured in this issue, an author delves into the traditional Arabic music only to raise his gaze towards a bright future. Finally, the issue will offer a list of the most recent publications in this field.

Editor-in-Chief

Hani Hayajneh