

البنية الإيقاعية في الإنشاد الصوفي: جدلية التأثير والتأثر

أمين الزواري *

مقدمة

لا يمكن الحديث عن الإيقاع من دون التوقف عند تجليات الظاهرة في كل تفاصيل الحياة والكون، تجلياً يبيح لنا الحديث عن الإيقاع بما هو نظام في الطبيعة. فهو قائلون يحكم حركة الكون ومكوناته، حتى أن وجوده يعني الحياة وانتفاءه يُساوي الموت. إنه "قوة لِنَاسُوسِ الكَوْنِ بِأَسْرِهِ وَلِوَلَاهِ لَاحْتَلَّتْ حَرَكَةُ الْوُجُودِ"¹.

بل هو نظام ربّاني، أودعه الخالق في الطبيعة وبنى عليه الكون وطبع به الحياة في جميع تفاصيلها، حتى أضحت ظاهرة ثابتة يمكن أن نسمّيها الإيقاع المطبوع. لأنه "من حيث جوهره وأصله، مبدأ أزليّ يضمن استمرار حركة الظواهر المادية بما يُوفّر لها من التوازن والتناسُب والنظام والدوام"².

وبما أنه ظاهرة كونية، فإن الإنسان بدوره يحيا ضمن هذا الإيقاع "الموجود في كل حركة تصدر عن الإنسان سواء أكانت ذهنية أو عقلية أو رياضية أو فيزيائية"³. لذلك حرص (الإنسان) على أن يستلهم فكرة الإيقاع من نظام الكون ليجعلها جوهر أنشطته وأعماله، وليجسدها في ألوان إبداعه كلّها نظاماً يحكّمها. فأخضع الكلام الذي ينظمه إلى إيقاع، وأودع الرسم والموسيقى وسائر الفنون إيقاعاً، واتخذ لسائر رياضاته وأشكال تعبّيره الحركي إيقاعاً ينظمها، يمكن أن نطلق عليه الإيقاع المصنوع لأن الإنسان هو الذي ابتدعه.

* جامعي بالمعهد العالي للموسيقى بصفاقس / تونس، وعضو في وحدة البحث: تحليل الخطاب الموسيقي في تونس.

¹ [2003, عبيد, p. 62].

² [1987, قطاط, p. 6].

³ [1997, شاوول, p. 157].

ولا يختلف كثيرون في أن الموسيقى عُمومًا، والموسيقى الشعبية على وجه الخصوص، هي أظهر الإبداعات البشرية التي تقوم على الإيقاع. فهو حاضر فيها بشكل مهم جدًا. ومما يدل على أهميته في الغناء والموسيقى، تلك الإشارات العديدة التي حفلت بها المصادر حول عناية أرباب هذا الفن به. من ذلك، أن طُوِيَسًا⁴ استعمل الإيقاع في الغناء "فهو أول من تغنى بالمدينة غناءً يدخل في الإيقاع"، و"لم يستخدم في مُساوِقة غنائه غير الدف المربع الشكل"⁵. وقال إسحاق الموصلي، في هذا السياق مُعبرًا عن قيمة الإيقاع عند الموسيقيين: "من لحن فهو منّا، ومن كان قطيعًا فهو منّا، ومن خرج من الإيقاع -ولم يعلم بذلك فليقلع عنه- فليس منّا"⁶.

هكذا نتبين أن الإيقاع مُكوّن أساس في الأعمال الموسيقية، حتى أنه لا موسيقى بدون إيقاع. وهو كذلك في الموسيقى الشعبية، عنصراً ثابتاً يضيف على الأثر أجواء مميزة، ويقع عند الباث موقعا خاصا ويخلق لدى المتلقي انفعالا مخصوصا.

ولأن مدار اشتغالنا في هذه الورقات، هو على توظيف الآلات الإيقاعية في طقس الإنشاد الصوفي، فإنه وجب أن نلاحظ كون الموسيقى الطُرقية، على وجه التحديد، تولى اهتماما في كثير منها باستعمال الآلات الإيقاعية، أثناء الممارسة الجماعية للإنشاد⁷ عند إحياء طقس ديني أو اجتماعي، رغم أن المواقف من ذلك مُتباينة ومتنوعة.

فما هي الآلات الإيقاعية المستعملة عادة في طقس الإنشاد الصوفي؟ وكيف يُبنى الإيقاع في الأثر الإنشادي؟ وما الدور التي ينهض به؟ وكيف تنعكس الممارسة الإيقاعية على المتقبل وكذلك على الباث؟

⁴ هو أبو عبد المنعم عيسى بن عبد الله الذائب (637 م - 710 م)، كان مولى بني مخزوم في المدينة، ونشأ في بيت أروى أم الخليفة عثمان. يعتبر طويس، وهو اسم تصغير من الطاووس، من فئة المغنيين المختلئين، ولع بالغناء من خلال استماعه لغناء أسرى الحرب الفرس، وهو أول من غنى الغناء المتقن في عهد الإسلام. لمزيد التوسع أنظر ترجمته في كتاب:

[2008, الأصفهاني, v. 3, p. 22-61].

⁵ [1956, فارمر, p. 103].

⁶ [1972, ابن الطحان, p. 47].

⁷ الإنشاد في اللغة يأتي في معنى طلب وتذكرو سؤال، وفي الاصطلاح فإنه أداء غنائي جماعي لخطاب منغم في غرض معين.

[2003, شورة, p. 62].

الإيقاع في الطقس الصوفي

إنَّ أهمَّ ميزة عند الإنسان، هُوَ مقدّره على أن يَغفَلَ الأشياء وأن يَبْنِي بما عَقَلَهُ وجُوده وعالمه المادي والمعنوي، وأن يَنْشِئَ نظام علاقاته بالآخرين وبالأشياء في عالمه. وأن يَخْلُقَ للتعبير عن كُلِّ ذلك، شبكة من الرموز والمعاني والصُّور، حتى لكَانَ العَيْش بالرموز وتوظيفها نشاط بَشَرِيّ بامتياز. وكثيرًا ما يُطلق على تلك الأنشطة والممارسات والأفعال المنظَّمة، التي يَقوم بها الناس على اختلاف فئاتهم جماعيًا أو فرديًا، طَقُوسًا وشعائرًا.⁸

حتى بات الباحثون يُعرِّفون الإنسان، من زاوية نظر انتروبولوجية، على أنه كائن طَقُوسي، إضافة إلى كونه كائنًا رمزيًا.

في ماهية الطقس

لفظة «rite» من حيث الأصل اللغوي اللاتيني مُتأَتية من كلمة «ritus»⁹، ويُراد بها جملة الأفعال والممارسات والأنشطة التي تكررُها جماعة من الناس في احتفالاتها الموسمية أو الدورية.

ومقابلها في اللغة العربية كلمة طقس أو شعيرة، وتدلّ على الممارسات ذات النزعة الدينية التي تدخل الضرّة في حالة من القداسة وتجعله يُؤتي مناسكه التعبدية. و"تحيل أيضا على المراسيم التي تنجزُ ضمن التعاليم الدينية للدخول في تجربة القداسة"¹⁰. أو على طريقة مُمارسة الأنشطة والأفعال وخاصة ما كان منها دينيًا مُقدَّسًا في إطار جماعي احتفالي (أو حتى في إطار فردي)، مثل طقس الحجّ وطقس الصيام وطقس المؤكلة أو الإطعام الجماعي وطقس إقامة حلقات الذكر والمدح...

ثم إنَّ الطقس، بما هو جملة من "القواعد التي تُنظِّمُ بها ممارسات الجماعة، إمّا خلال أداء شعائرها التي تعدّها مُقدَّسة

أو من خلال تنظيم أنشطتها الاجتماعية والرمزية وضبطها"¹¹، لا يخضع إلى ظاهرة التكرار فحسب، بل كذلك إلى الانتظام أيضًا.

وهذه الممارسات والأنشطة التي سُمّيت طَقُوسًا، تتخفّى وراءها أنظمة علائقية ترسم مسألة التواصل والتفاعل بين أفراد المجموعة في الحياة اليومية، سمّاها الباحث «Goffman» طَقُوس التفاعل (Rite d'interaction)¹². والناس ينخرطون في تلك الطقوس ويلتزمون بها من دون أن يدركوا، أحيانًا، ما تنطوي عليه من انتظام ومن دلالات رمزية.

والرموز في الطقوس يمكن أن تُكوّن لفظية أو حركية، من قبيل الانحناء عند التحية أو خلع القبعة... أو قرْدُ الشعر والجُثُو على الركبتين أثناء الشطح¹³... فهذه الأفعال ذات طاقة رمزية، علاوة على أنها إشباع لحاجة ماسة في حياة الأفراد أو الجماعات، وشعور بالامتلاء من خلال استعادة أفعال وأنشطة وممارسات ترتبط بأوضاع وأحداث لها قيمة في المتخيل الجمعي.

هكذا نخلص، حينئذ، إلى أن أهمَّ ميزة للطقس الديني تُعطيه فرادته، أنه يخضع للتكرار. بحيث تُعاد ممارسته في أوقات ومُناسبات مضبوطة من حياة المجموعة التي تُحيي ذلك الطقس. وأنه أيضًا، خاضع إلى قواعد وقوانين تُنظِّمُ ممارسته لدى أفراد تلك الجماعة، حتى يتحوّل حرصهم على التقعيد إلى الالتزام. ثم أن الطقس، ينطوي على دلالات رمزية تُغطي للممارسة قيمتها وفغاليها وحرارتها عند القائمين بها.

ولا ريب أن هذه الخصائص الثلاثة قائمة في الطقس الصوفي، وإلا ما كانت ظاهرة الإنشاد تُستقرّ تقليدًا راسخًا ثابتًا عند الطرقيين على اختلاف مدارسهم. يُكرَّرُ وفق قاعدة الانتظام الدوري أو الموسمي لأداء شعائر مشحونة بالرموز والدلالات.

الإيقاع عند المتصوفة

لأبَد من الإشارة بدءًا، إلى أن تناول أية مسألة في التراث الإنشادي الصوفي، كجزء من موسيقانا الشعبية، يستدعي التوقّف عند آراء المتصوفة التي تناولت الموسيقى من وجهة نظر

⁸ الشعائر مفردتها شعيرة وهي ما ندب الشرع إليه وأمر بالقيام به. وللشعائر أهمية كبيرة في الإسلام من النواحي التعبدية والاجتماعية والاقتصادية. حيث ترتبط بها أهم أركان الإسلام، كما في الصلاة والصوم والزكاة والحج إلى بيت الله الحرام. وقد جعل الإسلام من الشعائر معالم للعبادة والتقوى والأعمال الصالحة.

[176، فوزية، 2003].

وقد جاء كذلك: ﴿ذَلِكَ وَمَنْ يُعَلِّمْ شَعَائِرَ اللَّهِ فَإِنَّهَا مِنْ تَقْوَى الْقُلُوبِ﴾ - سورة الحج، الآية 23.

[القرآن الكريم، د. ت. Anon].

⁹ «Rite, mot dérivé du latin "Ritus"». — [Anon. Larousse de la langue française, 1998, p. 1652].

¹⁰ [المحواشي، 2010، p. 4].

¹¹ [المحواشي، 2010، p. 4].

¹² [Goffman, 1998, p. 95].

¹³ الشطح الصوفي حركة جسدية قوامها إفناء الجسد وغايتها الاتحاد. وهذه الحركات التي يؤديها الجسد تُعدّ عند الصوفيين لغة، وهي بمثابة إفراغ لشحنات عنيفة أو لما ينطوي عليه الوجدان من توترات.

[482، العجم، 1999].

عَنْ تَأْتِرُهُمْ بِمَضْمُونِ الْإِنْشَادِ، وَخَاصَّةً عِنْدَمَا يَتَعَلَّقُ الْأَمْرُ بِالْمَدَائِحِ.

وما يُمَيِّزُ الممارسة الإيقاعية بواسطة الآلات، أمران: الأول هو طريقة العزف من قبيل رفع البنادور وخفضها أو تدويرها والتفتن في تحريكها. والثاني هو مَحْصَلَةُ العزف، ونُعْنِي بِذَلِكَ الاهتزازات الصوتية أثناء النقر. وتحدث تلك الاهتزازات نتيجة طريقة الضرب على الجلد وموقعه ونظامه، فترتج الأوتار المشدودة ويؤدي ارتجاجها على الجلد إلى ارتداد الصوت، وهذه التفاصيل ربما تتصل بأورغانولوجيا الآلة ويدركها العازفون على نحو دقيق. ولئن اختلف حجم البندير¹⁸ أو الدف من قطر إلى آخر، فإنه يظل الآلة الرئيسية المستعملة في ضبط الإيقاع عند مختلف "الحضرات"¹⁹.

وأما النغرات فهي زوج من الأوعية الفخارية يُشَدُّ إلى إطارهما جلدٌ، ويُفْرَعُ عليهما بَعْضِيَّتَيْنِ رقيقَتَيْنِ بما يحدث صوتاً يتركب من رَدِّ وجواب.

الممارسة الإيقاعية في الطقوس الإنشادي

يمثل الإنشاد عند المتصوفة، أحد أهم الطقوس الحاضرة بعمق في المناسبات الاحتفالية التي يحيونها موسميًا أو دوريًا، داخل فضاءات دينية مثل المساجد والزوايا، أو مدنيّة مثل البيوت وغيرها.

وهذا النشاط واحد من شعائر متعدّدة، يقوم بها المتصوفة إعلانًا لولائهم للطريقة التي ينتسبون إليها، ووفائهم للشيوخ المؤسسين والأعلام الناشطين الذين خلّدهم تاريخ الطريقة. ومضمونه، مدائح من عيون الشعر الديني العامي أو الفصيح الذي نُظِمَ في سيرة الرسول وذكر الطريقة وأعلامها.

وحتى لا يبقى كلامنا على الممارسة الإيقاعية في الإنشاد الصوفي مُجَرَّدًا، يقتصرُ على وصف الظاهرة، فقد انتقينا من مُدَوَّنَةِ إحدى الفرق الصوفية بالبلاد التونسية²⁰ أثرًا إنشاديًا واكبناه في مُناسبة دينية بمنزل أحد القادرين²¹.

¹⁸ آلة إيقاعية شعبية مُستديرة الشكل تصنع في غالب الأحيان من الخشب وجلد الماعز، مُستعملة في المغرب العربي في الأناشيد الصوفية خاصة.

¹⁹ الحضرات جمع حضرة.

²⁰ كان ذلك في إطار بحث ميداني لإعداد أطروحة الدكتوراه أنجزناه حول الإنشاد الصوفي عند القادرين بمدينة قفصة التونسية ليلة الحادي والثلاثين من ماي سنة ثمان ألفين. ولتوثيق هذا العمل استعنا بالآلة تسجيل سمعية →

عقائدية. فَمِنْ الطَّرِيقَتَيْنِ طائفة تَنَأَى بِالْحَضْرَةِ¹⁴ ونُوباتها عن الأعمال الموسيقية، إذ الموسيقى في عَزْفِهِمْ شُغْلُ أَهْلِ الدُّنْيَا وطالبي المِلْدَاتِ الجسدية. وتَرَى أَنَّ الْإِنْشَادَ لَا يُمَكِّنُ أَنْ يَصْرَحَ بِالْآلَاتِ، إِيْقَاعِيَّةً كَانَتْ أَوْ لَحْنِيَّةً، لِأَنَّ أَصْوَاتَهَا مُنْكَرَةٌ. فَإِذَا تَعَلَّلَتْ بِضَبْطِ الْإِيْقَاعَاتِ وَالْأَوْزَانِ، ذَكَّرُوا لَكَ أَنَّ الْأَذْكَارَ وَالْأَنَاشِيدَ مُوقَّعَةً عَلَى بَحُورٍ وَأَوْزَانٍ شَعْرِيَّةٍ، وَأَنَّ نِظَامَ إِنْشَادِهَا فِي حَدِّ ذَاتِهِ إِيْقَاعٌ. وَهِيَ تَسْتَمِدُّهُ مِنَ الْكَلِمَاتِ وَانْتِظَامِهَا دَاخِلَ الْأَثَرِ، وَمِنْ طَرِيقَةٍ تَزِيدُ الْمَدَائِحَ وَالْأَذْكَارَ وَنِظَامَ أَدَائِهَا. فَتُوقَّعُ الْأَلْحَانُ وَتُؤَلَّدُ الْأَنْغَامُ بِطَرِيقَةٍ أَدَاءَ الْمُنْشِدِ، فَيُطِيلُ حَرَكَاتٍ وَأَصْوَاتٍ وَيُقْصِرُ أُخْرَى وَيَمْدُّ وَيُسَدُّ وَيُسَكِّنُ وَيُحَرِّكُ عَلَى نِظَامٍ يُتَّفَقُ فِي شَأْنِهِ وَيُتَدَرَّبُ عَلَيْهِ.

وَيَتَوَلَّدُ الْإِيْقَاعُ كَذَلِكَ مِنْ تَفَاعُلِ الْجَوَارِحِ وَحَرَكَاتِهَا أَثْنَاءَ الْأَدَاءِ (الْقَرَعُ بِالْأَصَابِعِ، تَحْرِيكُ الرَّأْسِ، الضَّرْبُ بِالْيَدِ، التَّمَايُلُ يَمْنَةً وَيَسْرَةً...)، لِيَكُونَ الْأَدَاءُ الْجَمَاعِيُّ مُتَنَاعِمًا، بِشَكْلِ يُسَاعِدُ عَلَى صُنْعِ إِيْقَاعٍ يُغْنِي عَنِ الْآلَاتِ بَلْ يُسْتَنَكَفُ فِيهِ حَتَّى عَنِ التَّصْفِيقِ.

لكن هناك طائفة أخرى، ذهبت إلى جواز الاستعانة بآلات تُسَاعِدُ عَلَى ضَبْطِ الْإِيْقَاعِ وَاسْتِقَامَةِ الْوِزْنِ فِي الْإِنْشَادِ.¹⁵ من ذلك أَنَّ "أَهْلَ الْبَاطِنِ مَثَلًا، ذَهَبُوا إِلَى أَنَّ كُلَّ شَيْءٍ فِي هَذَا الْوُجُودِ يُسَبِّحُ بِاسْمِ اللَّهِ، حَتَّى الدُّفُوفُ وَالطُّبُولُ وَالْمَزَامِيرُ. بَلْ إِيَّاهُمْ رَأَوْا أَنَّ الْعَبْدَ يَكُونُ فِي خَالِ الذِّكْرِ وَالْإِنْشَادِ أَقْرَبُ إِلَى اللَّهِ وَكَثْرُ وَجْدًا إِذَا اسْتَعَانَ عَلَى الْإِنْشَادِ بِالْعَزْفِ وَالنَّقْرِ"¹⁶.

ويبدو أَنَّ مواقف المتصوفة، بصفة عامة، من الآلات الموسيقية على تباينها بَلَغَتْ كَثِيرًا مِنْ تَصَوُّرَاتِهِمْ لِغَايَاتِ الذِّكْرِ وَمَقَاصِدِهِ. فَإِذَا كَانَتْ الْغَايَاتُ رُوحِيَّةً سَامِيَّةً جُوهَرُهَا التَّوَسُّلُ إِلَى اللَّهِ بِالشُّكْرِ وَالذِّكْرِ وَالتَّسْبِيحِ، جَازَ فِي سَبِيلِهَا كُلُّ شَيْءٍ حَتَّى الْأَلْحَانُ وَالضَّرْبُ بِالْآلَاتِ وَالشُّطْحُ إِلَى حَدِّ التَّخْمِيرَةِ¹⁷.

والذين رَأَوْا فِي الاسْتِعَانَةِ عَلَى الْإِنْشَادِ بِآلَاتٍ إِيْقَاعِيَّةٍ، قَصَرُوا الْأَمْرَ عَلَى تَوْظِيفِ الدُّفُوفِ وَالْبَنَادُورِ وَالنَّغْرَاتِ. وَعَلَى نَقَرِ هَذِهِ الْآلَاتِ تَتَحَرَّكُ فِي الْمَرِيدِينَ وَغَيْرِهِمْ، الرِّغْبَةُ فِي التَّعْبِيرِ الْجَسْمَانِيِّ

¹⁴ الحضرة شكل فني من أشكال التعبير عن الاتحاد والفناء في الذات الإلهية، يكون بتريد الأذكار والأورد والصلوات.

[1999, p. 353]. العجم،

¹⁵ [1992, p. 268]. القرطبي،

¹⁶ [2007, p. 784]. الحاجي،

¹⁷ التخميرة في عُرف الصوفية حالة شبيهة بانفلات الوعي والعقل، يبلغها المتصوف إذا انتشى وسكر من فيض الحب الإلهي. ويكون المرید عند التخميرة في حالة من الغليان والبهجان لفظاً وحركة.

العجم (رفيق)، المرجع السابق، ص. 366.

أما دافع الاختيار، فيعود إلى أننا رأينا في هذا الأثر، وهو مدحة "خَفِّ الطَّيْرَةِ" للإمام المازلي²²، نموذجاً للنشاط الصوفي المحقق لغايات الإنشاد وأهدافه. ووجدنا في تنفيذ هذه المدحة، صورة للممارسة الإيقاعية المخصصة في بنائها طيلة مراحل الإنشاد وإلى حدود الانثناء.

وفي ما يلي، نعرض جزءاً من نصّ مدحة "خَفِّ الطَّيْرَةِ"²³، وننصرف بعد ذلك إلى اقتراح دراسة إيقاعية مفصلة لهذا النموذج.

مقطع من النصّ الشعريّ: نَاديْتُ في الطَّيْرِ

عروبي²⁴

نَاديْتُ في الطَّيْرِ وَرْشَانُ يَغْزِمُ بِطَيْرَةٍ خَفِيفَةٍ

يَدَيَّ سَلَامِي لِسُلْطَانُ مَا رَيْتَ سُلْطَانُ كَيْفَهُ

الطالع²⁵

خَفِّ الطَّيْرَةِ يَا طَيْرِيَا وَرْشَانُ خَفِّ الطَّيْرَةِ

يَا طَيْرِيَا وَرْشَانُ خَفِّ الطَّيْرَةِ سَلِمَ عَلَى جُلُولِ ضُنُوذِ خَيْرَةٍ

بصريّة من نوع SONY وساعدني على ذلك الزميل الأستاذ خليل قوبعة. أما الأثر الإنشاديّ موضوع التحليل، فقد كان ضمن برنامج سهرة إحتفالية أحيها فرقة البركة القادرية بقيادة الشيخ عبد الرحمان قرّاني، واستغرق الإنشاد سبباً دقائقاً وستاً وعشرين ثانية تقريباً. أما موضوعه فيتعلّق بمدح شيخ الطريقة القادرية سيدي عبد القادر الجيلاني. ونذكر أنّ الفرقة وظّفت خلال العرض مضخماً للصوت إضافة إلى الآلات الإيقاعية وهي ستّ "بنادر" و"نقرات". في حين غابت الآلات اللحنية. والناظر في طريقة إنشاد عناصر الفرقة لا يخفى عليه تعويل المجموعة على الحفظ والتذكّر في استحضار أقسام الأثر.

²¹ أي أحد المريدين المنتسبين إلى الطريقة القادرية التي أسسها الشيخ عبد القادر الجيلاني.

²² هو مؤسس زاوية الولي الصالح "عبد القادر الجيلاني" بمزمل بوزلفة بنابل / تونس سنة 1776.

²³ للاطلاع على النصّ الكامل للقصيدّة راجع كتاب:

[276, p. الجيلاني, د. ت.]

²⁴ العروبيّ معروف عند الناس باختصاص موضوعه، إذ لا يُنظَّم غالباً إلا في الأمثال والحكم ويُسَمَّى (محلّ شاهد)، وقد يُنظَّم أحياناً في وصف الأشواق أو سرد الأعمال ... وهو إرتجال لبعض الأبيات الشعريّة بالعاميّة على نمط بدويّ-عربيّ لذلك سمّي (عزوي). ويُسَبِّح عادة بعض الأغاني والفونودات التونسيّة.

لمزيد التوسع راجع كتاب:

[115, p. المرزوقي, 1967]

²⁵ الطالع هو البيت الأوّل من كلّ منظومة على أيّ ميزان كانت، بشرط أن تكون "أدوار" تختتم "بمكّبات" ترجع قافيتها إلى نفس قافية الطالع...

نفس المرجع السابق، ص. 86.



مصور 1: النصّ الموسيقيّ للأثر.

دراسة إيقاع الخطاب في الأثر: الظواهر الصوتية والأسلوبية

الخصائص الصوتية للأثر

لما كان الشعر الملحون مختلفاً في بنائه عن الشعر الفصيح، ولما كانت القصيدة في جوهرها كلاماً موسيقياً، بات من الضروريّ أن ننظر إلى مدحة "خَفِّ الطَّيْرَةِ" من زوايا أخرى غير زاوية التفعيلة، لأنها بلا شكّ تخرج عن الموازين العروضيّة كما أسس لها الخليل بن أحمد. غير أننا سنحاول في ما يلي أن نخضع هذا النظم العامي إلى سُنَنِ التقطيع العروضي لتيسير فهم الوزن، ونؤوّل إلى معرفة ما يبدو مُساعداً على إنشادها.

وأول ما ينبغي تأكيده هو أنّ الطريق إلى إدراك البنية الإيقاعية للأثر، يمرّ عبر اكتشاف نظام توزيع الأصوات وما كان منها حروفاً وحركات أو سكّينات. ولقد خيّرنا أن نتخذ في الإشارة إليها رُموماً تساعدنا على إدراك هذا النظام فجعلنا من الشكل (-) رمزاً لمتحرّك وساكن أو حركة طويلة كقولنا مثلاً: "نا" أو "يغ" أو "في". وجعلنا من الشكل (ا) مشيراً إلى حركة قصيرة مثل قولنا: "ح" أو حرف ساكن كقولنا: "خفيف(ة)".

وسنكتفي من الأثر بقسم "العروبي" الذي استهلّت به المدحة. ثم ننصرف إلى تقطيع "الطالع"، وتدرّك الأبيات إذ ستتركز فيها نفس الظواهر. لذا سنقتصر على إيراد الملاحظات حولها أثناء الاستنتاجات، التي نودّ أن تكون مُوظّفة لخدمة الدراسة الموسيقية موضوع اهتمامنا.

وأول ما يمكن أن نلاحظه، في ما ورد من أمثلة، هو أنّ الحركات الطوال على غرار السكّينات بدت أكثر استعمالاً من الحركات القصار. ومثل هذه الهيمنة، من شأنها أن تولّد المرواحة بين سرعة انطلاق الصوت وشدة إنجباسه. فالحركة حين تطول ينطلق الصوت ويتحرّز، والسكّون يوقّف هذا الزحف ويخلدُ ضرباً من الانجباس أو الاختناق.

فإذا راعينا هذه الخصائص الصوتية، عرفنا أنّ إنشاد الأثر يفرض جهداً خاصاً يقتضيه الانتقال اللامنتظم من الحركة إلى السكّون أو من السكّون إلى الحركة. وربما أدّى ذلك الجهد إلى مزيد من الحماسة والتفاعل مع كلمات المدحة.

نَادَيْتُ فِي الطَّيْرِ | وَرَشَانُ | يَغْزِمُ | بِطَيْرَةٍ | خَفِيفَةً
| - - | | - - | | - - | | - - |

يَدِّي سَلَامِي لِسُلْطَانُ | مَا رَيْتُ | سُلْطَانُ | كَيْفَهُ
| - - | | - - | | - - | | - - |

مَصَوَّر 2: تقطيع قسم "العروبي".

خَفْتُ الطَّيْرَةَ | يَا طَيْرُ | يَا وَرَشَانُ
| - - | | - - | | - - |

سَلِّمْ | عَلَى | جُلُوسٍ | ضُنُوءٍ | حَيْرَةٍ
| - - | | - - | | - - | | - - |

مَصَوَّر 3: تقطيع قسم "الطالع".

ثم إن تواتر الحركات الطويلة المؤدية إلى انطلاق الصوت، تسمح، في اعتقادنا، بتنويع الخلايا الإيقاعية اللحنية وتوسيع مجال المساحة الصوتية، وهو ما سنحاول الاستدلال عليه في هذه الدراسة.

وما يمكن أن نُضيفه في هذا الباب، هو أن مدحة "خَفِ الطَّيْرَةَ" مُثَقَلَةٌ بالحروف الصغرى ذات الجرس القوي وهي السَّيْنِ والشَّيْنِ والصاد. وهذه الحروف تكاد تتطابق في مخارجها، وتشارك في صفتين أخريين، فجميعها رخوة مَهْمُوسَةٌ.²⁶

إن تلك الصفات التي تشارك فيها الأصوات الأكثر تواتراً في القصيدة، تكسبها نغمية خاصة، وقد يكون ذلك راجعاً إلى لغتها العامية وما في استعمالها من تحرر من سلطة القواعد النحوية والصرفية التي تختص بها اللغة الفصحى.

²⁶ يذهب علماء الصوتيات إلى تفصيل خصائص الحروف مثل الشدة والرخاوة وصفاتها مثل الجهر والهمس، فيذكرون أن:

- الشدة والرخاوة في الحروف تقاس بمقدار انحباس الهواء أو انسيابه أثناء النطق، فهو ينحبس (الهواء) مع بعض الحروف حتى يوشك جهاز التصويت أن ينفجر إذا لم تنطق بها مثل: الباء والقاف والكاف وتسمى شديدة. لكنه ينساب مع بعض الحروف الأخرى مثل: العين والغين والجيم والحاء وتسمى رخوة.

- وأما الجهر والهمس فيتعلق بمدى توتر الحبال الصوتية وارتجاجها عند النطق من عدمه، فإذا توترت وارتجت كان الحرف مجهوراً مثل: القاف والطاء والبدال والباء... وإذا ارتخت كان الحرف مهموساً مثل السين والشين والهاء والحاء... لمزيد التوسع راجع كتاب:

[17-30، أنيس، د. ت].

على أن نغمية القصيدة، لا تعود فحسب إلى نظام توزيع الأصوات فيها، إنما هي عائدة كذلك إلى ما شاع فيها من ظواهر أسلوبية فيها ما يطرب.

الخصائص الأسلوبية للأثر

على طريقة الشعر العمودي الفصيح، تبدو قصيدة "خَفِ الطَّيْرَةَ" قائمة على التردد في أشكاله المختلفة. فإذا تجاوزنا ما هو من ترجيع للأصوات، وجدنا اللفظ يتكرر هو الآخر، بل ربما العبارة أو الجملة. ومن أمثلة ذلك تكرار لفظة "وَرَشَانُ" أو "سَلَامِي" أو جملة النداء "يَا طَيْرُ يَا وَرَشَانُ".

ويتخذ التردد شكلاً آخر حين يطال الوزن والصيغة. فلكلمات كثيرة تتجانس تجانساً صوتياً فيصنع ذلك التطريب. ومما جاء مُتجانساً هذه الثنائيات:

سَلَامِي / غَرَامِي، سِيرَةٍ / حَيْرَةٍ، سَرَايزُ / طَايزُ، لُوقَاتُ / ثِقَاتُ

وهناك ظاهرة أخرى أسلوبية لا تقل قيمة عن سابقتها، هي ظاهرة تجاوز المشتقات ذات الجذور الاشتقاقية الواحدة. ولنا في ذلك أمثلة كثيرة منها:

طَيْرُ / طَيْرَةٍ / طَايزُ، حَيْرَةٍ / حَايزُ، سَلِّمْ / سَلَامِي.

هكذا هي القصيدة كما بناها الإمام المنزلي، مُرصعة بألوان البديع²⁷ مثل تجانس الأصوات من حيث الصفات والمخارج علاوة على التكرار في المفردات والتراكيب إضافة إلى الاشتقاق التوليدي... هذا التعاود يُثري ولا شك إيقاعها ويُساعد على حفظها بما يُيسر إنشادها.

الدراسة الإيقاعية الموسيقية للأثر

جاء تنفيذ هذا الأثر مصححاً بالنقر على آلي البندير والنغرات. لكن هذه المرافقة لم تتزامن مع بداية الأداء، لأن الإنشاد سبق الوزن، وهو ما يعرف بالـ *anacrouse*.²⁸

²⁷ علم البديع فرع من علوم البلاغة يختص بدراسة وجوه تحسين الكلام اللفظية والمعنوية. ويقسم علماء البلاغة المحسنات البديعية إلى معنوية مثل (الطباق والترادف والمقابلة) ولفظية مثل (الجناس والسجع).

[p. 75، عتيق، 2015]

²⁸ «Une anacrouse (ou levée) est une note ou un ensemble de notes précédant le premier "temps fort" d'une phrase musicale. Placée avant la première mesure complète d'un morceau, l'anacrouse peut être partie intégrante de la mélodie, ou extraite de l'accompagnement harmonique, comme la mise en arpège du premier accord, ou rythmique avec une courte levée de batterie donnant l'impulsion de départ (anacrouse accessoire)» — [Dupré, 2002, p. 11].

غير أن دخول الآلات الإيقاعية كان متزامنا، وولد التمازج بينهما، نوعا من التواء في الأشكال والخلايا الإيقاعية للوزن الموسيقي. فجاءت متنوعة مختلفة، وأفضى تنوعها إلى خلق حركية طوال الأثر المنشد.

هذه الحركية تجلّت في مستوى التنفيذ الموسيقي. فكان العازفون يتنافسون في تلوين الإيقاع، فيضيفون إلى الوزن أشكالا وخلايا إيقاعية تُسهم في إغناء تركيبته الأصلية (نعني تلك التي استُعمل بها الإنشاد).

ويحسن بدءا، أن نُعرّف الإيقاع من وجهة نظر موسيقية بحتة، بما يُساهم في إجلاء خصائص الممارسة الإيقاعية في هذا الخطاب الإنشادي الصوفي.

يُعرّف صفى الدين الأرموي الإيقاع الموسيقي فيقول: هو "مجموعة نقرات بينها أزمنة محدودة المقادير، لها أدوار متساوية الكمية، على أوضاع مخصصة"²⁹.

ويُضيف الأرموي إن "النقرة هي مدة زمنية يتخلّلها إما صوت صادر عن الخنجرة البشرية أو عن آلة موسيقية"³⁰.

أما الفارابي فيرى أن الإيقاع "هو النقلة على النغم في أزمنة محدّدة في المقادير والنسب"³¹.

ويذهب ابن سينا إلى أن "الإيقاع هو تقدير ما لزمان النقرات، فإن اتفق أن كانت النقرات منغمة كان الإيقاع لحنيا..."³².

وهكذا يتبيّن، أن الإيقاع في تعريف أبسط هو تكرار لنقرات أو نغمات مُوزّعة على أزمنة ومقادير مُحدّدة، بما يُسهم في إحداث لحن (كما في الموسيقى) أو نظام صوتي (كما في الشعر) أو نظام تقري (لا تُصاحبه ألحان ولا كلمات).

فإذا رعيينا هذا التعريف، تبين لنا أن الوزن يتكوّن من نقرات قوية يُرمز إليها بـ "دم" ويكون تدوين شكل ترقيم أذيالها إلى الأعلى، ونقرات ضعيفة يُرمز إليها بـ "تاك" ويكون تدوين شكل ترقيم أذيالها إلى الأسفل. وتتخلّل هذه النقرات أوقات يُرمز إليها بـ "أس" وهي تدل على السكوت، الذي يُمكن أن يُوقّر لضارب الآلة الإيقاعية مجالا ليُضفي على الوزن بعض الزخارف.

ويقتضينا السياق في التحليل الموسيقي، أن نتخذ للنبرات التي يقوم عليها الوزن زموّرا يُمكن أن نُحددها في هذا الجدول:

الإشارات	دلالتها
١ ٢	النبر القوي "دم"
٣ ٤ ٥ ٦ ٧ ٨	النبر الضعيف "تاك"
٩ ١٠ ١١ ١٢	السكوت "أس"

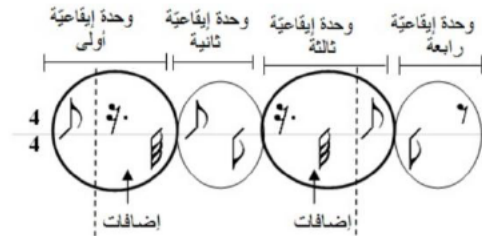
مصور 4: جدول الإشارات.

فإذا صَحَّ ما ذهبنا إليه، لاحظنا أن آلة النغرات في إنشاد "خِف الطيرة" لها خاصية تتمثل في إضافة أشكال إيقاعية إلى الوزن الأصلي يتأثر بها عازفُو البنادر ويتقادون إلى الاقتداء بها. فالإنشاد يُستعمل بالوزن الموسيقي التالي:



مصور 5: الوزن الموسيقي الأول.

وهذا الوزن يُسميه أعضاء الفرقة استفتاحا³³. لكننا نلاحظ أن آلة النغرات تُضيف إليه أشكالا إيقاعية فيُصبح على هذا النحو:



مصور 6: الوزن الموسيقي الأول مع الإضافات.

وتمثّلت تلك الإضافة في تعويض "نصف النفس" في الوزن الأول برُبّع نفس منقوط وذو "ثلاث شيلات". فزادت "تاك" في النصف الثاني من الوحدة الأولى للإيقاع وفي النصف الأول من الوحدة الثالثة للإيقاع، كما هو واضح في الرسم المبين أعلاه.

وبانتهاء العروبي، لاحظنا تغييرا³⁴ في الشكل الإيقاعي للوزن الموسيقي. فقد أصبح يعتمد تواتر "التاكات"، وهذا التغيير يُطلق عليه الباحث مُراد السيلة "التشكيلات الإيقاعية" التي تُستعمل

²⁹ [الأرموي، 1986، p. 179].

³⁰ نفس المرجع السابق، ص. 279.

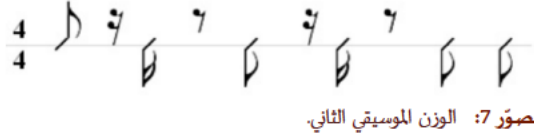
³¹ [الفارابي، د. ت.، p. 435].

³² [ابن سينا، 1956، p. 81].

³³ ذكرنا أسماء الموازين الموسيقية التي تمكّننا من معرفتها وسكّنتنا عن تلك التي لم نعرف لها اسما ولا عرفه أعضاء الفرقة أنفسهم، واكتفينا بمُجرّد الإشارة إليها بأرقام كقولنا الوزن الموسيقي الأول أو الثاني أو الثالث.

³⁴ سنخصص جدولا بمواقيت زمنية دقيقة للتغييرات الطارئة على الأوزان بالتفصيل.

لربط بين إيقاعين أو للمرور من إيقاع إلى آخر³⁵. هكذا أصبح الوزن الموسيقي على النحو التالي:



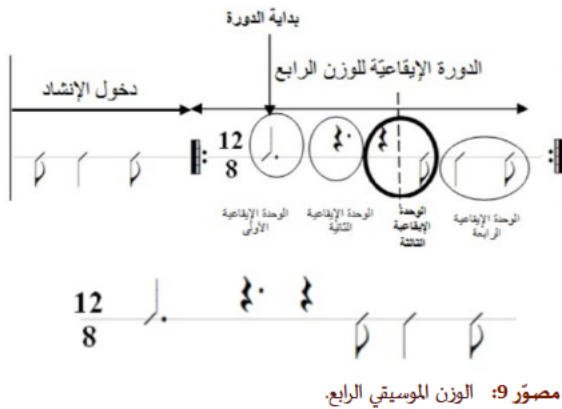
وتأكيداً لكلام السيالة، فقد وظّف العازفون هذا الوزن في ثلاث دورات إيقاعية فقط، مهّدت، في مستوى الدقيقة الثانية وثنائيتين، للمرور إلى وزن آخر يُعرف "بالمحاوشي" كما هو بارز في الشكل التالي:



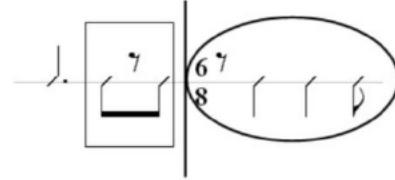
وقد دام وزن "المحاوشي" أربع دورات إيقاعية، ثم عاد العازفون بعدها مباشرة إلى الوزن الموسيقي الثاني الذي امتدّ دورتين إيقاعيتين، وعلى إثره كان الارتداد إلى الوزن الموسيقي الأول في استفتاح ثان دام خمس دورات إيقاعية.

ويُمكن القول إنّ الوزن الموسيقي الثاني كان بمثابة "الوزن الجسر" الذي يربط بين الوزنين الموسيقيين الأول والثالث.

وبانتهاء الاستفتاح الثاني، تمّ التحول إلى قسم العروبي، الذي اكتفى مُنشده "بأهات"، وإثر ذلك مباشرة انتقل العازفون إلى وزن رابع مُغاير في شكله الإيقاعي لأنّه ينطلق، خلافاً لسابقه، من نبدة إيقاعية ضعيفة وتحديدًا من آخر الوحدة الإيقاعية الثالثة (الوحدة الإيقاعية المعتمدة هي السوداء المنقوطة). وقد دام هذا الوزن ستّ دورات إيقاعية على وجه التحديد، وراح بين النبرات القويّة والنبرات الضعيفة، كما يبرزه الرسم التالي:



أمّا الدورة الإيقاعية السابعة، فقد بدت مختلفة عن سابقتها، لأنّ العازفين وهم يُمهّدون للوزن الموسيقي الموالي عوضوا (الوحدة الإيقاعية الثانية والثالثة والرابعة) بخليّة إيقاعية جديدة أشرنا إليها بالمستطيل في الرسم الآتي:

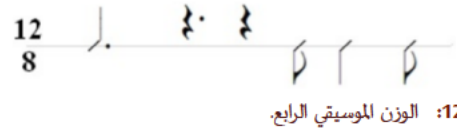


وتعتبر هذه الخليّة الإيقاعية وما لحقها، من إضافات ناقري آلة البندير الذين عمدوا إلى توظيف تلك النبرات الضعيفة تمهيداً للمرور التدريجي من الوزن الموسيقي الرابع 8/12 إلى الوزن الخامس 8/6. بحيث أصبح على الشكل التالي:



وقد تمّ تنفيذ هذا الوزن سبعا وعشرين دورة إيقاعية. لاحظنا فيه تدرّجاً من البطء إلى السرعة تزامنا مع بداية تفاعل الحُضور مع إنشاد الأثر.

وقد تلا ذلك، تحوّل الإيقاع من 8/6 إلى 8/12، فكانت العودة إلى الوزن الموسيقي الرابع مرة أخرى.



وعلى نفس الوتيرة، عاد العازفون إلى الوزن الموسيقي الخامس 8/6، واستمرّ اعتمادهم إيّاه حتى نهاية الأثر.

ويحسُن بنا أن نختزل مراحل التنفيذ الإيقاعي للأثر في الجدول – مصوّر 16: ص 43 و مصوّر 17: ص 44³⁶:

نقول إذن، إنّ التنفيذ الموسيقي في كامل الأثر ظلّ متلوّناً في خلائه الإيقاعية لما وجدناه من نقرات إنضافت إلى الإيقاع الرئيسي المصاحب للإنشاد.

³⁶ استعملنا آلة المترونوم le métronome لضبط سرعة النطق الإيقاعي للأثر وتحديده. <http://simple.bestmetronome.com>

« Le métronome est un instrument qui indique avec précision les plus petites différences de vitesse » – [Danhauser, 1929, p. 95].

³⁵ [138–137, السيالة, 2007].

في المستوى اللحني

جاءت الجملة اللحنية في الأثر مُتعاوِدة (مُتكررة). لكنّها رغم تعاودها حافظت على ارتكازها على نفس الدرجة، ونعني درجة النوى.

وقد يُعود ذلك إلى حرفيّة أعضاء الفرقة وتمرّسهم وخبرتهم في الإنشاد الجماعيّ المصحوب بالوزن الموسيقيّ.

وممّا ولّده التكرار اللحنيّ أنّ صار الإنشاد يتدرّج تدريجاً مُلفّناً من اللين إلى الشدّة ومن البُطء إلى السُرعة. حتى أصبحت الجملة اللحنيّة الإيقاعيّة (منذ الدقيقة الرابعة واثنتين وخمسين ثانية)، لشدّة تصاعد نسق الإيقاع ولعمق تفاعل العازفين والحاضرين، قائمة على ثلاث درجات فحسب. هي درجة العجم ودرجة الكردان ودرجة المحيّر. وهذا ما يكشفه التدوين التالي:



على المستوى الإيقاعيّ

سبق أنّ ذكرنا أنّ الأثر ينشدُ في موازين مختلفة وأنّ أحد هذه الموازين، نعني الوزن الخامس، هو المتواتر. ولقد لاحَ تكرار هذا الإيقاع خاصّة في مستوى إنشاد الطالع، فنتج عن ذلك أداء مُتسارعٌ بلغ أقصى درجات سرّعته في خاتمة الأثر.

هكذا كان إنشاد "خفّ الطيّرة" في نسق تصاعديّ لم يشهد إنجذاباً إلا في بعض مراحل، وكان إنجذاباً نسبياً يُؤكد الجدول الذي أوردناه حين اشتغلنا على مراحل التنفيذ الإيقاعيّ.

في المقارنة بين الشكل الإيقاعيّ المُغنى والشكل الإيقاعيّ المفوظ

اكْتفينا في هذه المقارنة بالطالع والقسم الأوّل من العروبي لأنّ ما سنجدّه فيهما من ظواهر يكاد يتكرّر في بقية أقسام الأثر:

وممّا بدأ مُلفّناً في نقر عازفي البنادر تلك المراحة الإيقاعيّة بين وزن 8/12 ووزن 8/6. وذلك التصاعُد المتسارع الذي رافق نسق الإيقاع، وهيئاً السّامعين للشطح وأدّى ببعضهم إلى التخميرة. وفي هذا المثال، كانت التخميرة نتيجة للشطح الذي هيأ له تنفيذٌ إيقاعيّ تميّز به "حصول عدّة أصوات تختلف من حيث القوّة والرّقة بحسب موقع الضرب وطريقته وطريقة الضغط على الجلد ومكانه"³⁷. إنّها الهيتروفونية³⁸ l'hétérophonie في أجلى مظاهرها.

وهذا يعني أنّ التمازج بين التّنين نقرتّين مُختلفتين كان عاملاً مُساعداً على التفاعل مع الأثر. فآلة البندير ذات صوت غليظ ينشأ عن الضرب على الرقعة الجلديّة وإهتزاز الأوتار المشدودة إليها. أمّا آلة النغرات فتفرز صوتاً حاداً ينتج عن ضرب العازف على الرقعة الجلديّة بعودين رقيقين.

ونُضيف، إلى ما ذكر، عاملاً آخر ساعد على التفاعل مع الأثر هو وقع الكلمة عند تكرارها وجماعيّة الأداء وتساعد نسق الإيقاع.

هكذا أفضى تمازج الأصوات الحادّة والغليظة التي ولّدها النقر على الآلتين إلى تعدّد الموازين الموسيقيّة وتنوّعها، فأنشأ ذلك أشكالاً وخلايا إيقاعيّة تراوح بين الأوقات القويّة والأوقات الضعيفة لتكسب الإيقاع حركيّة وديناميكيّة ربّما وجدنا لها ما يدعمها في ظاهرة التكرار.

ظاهرة التكرار اللحنيّ الإيقاعيّ

لاحَ التكرار³⁹ في هذا الأثر على مُستوى اللحن، وحضر في مُستوى الإيقاع. على أنّ التواتر الإيقاعيّ بأنّ في القسم الأخير من الإنشاد دون سواه:

³⁷ [51, p. رغدة, 1992].

³⁸ «Le terme hétérophonie engloberait tous les processus à voix multiples en musique y compris la polyphonie qui n'en constituerait qu'une forme parmi d'autres» – [Beyhom, 2015].

³⁹ يمثّل التكرار أحد العناصر الحاضرة في الإيقاع الموسيقيّ، ويكاد يكون سمةً ثابتة في مختلف الموسيقىات وخصوصاً الموسيقى الشعبيّة ذات التقاليد الشفويّة، ويرتبط بمبدأ "الدوريّة الذي يحكم بناء الخطّ الإيقاعيّ في المؤلفات الموسيقيّة" ويشدّ كذلك الخطّ اللحني.

³⁹ لمزيد التوسّع راجع مقال:

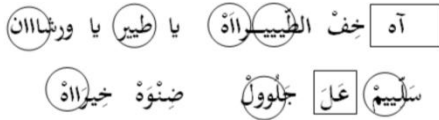
[18-1, p. المصمودي, 2013].

الشكل الإيقاعي الملفوظ	الشكل الإيقاعي المعنى
خَفْطَ طَيْرَة	خَفْطَ طَيْرَة
يَا طَيْرُ يَا وَرْشَانْ	يَا طَيْرُ يَا وَرْشَانْ

مصور 14: جدول للمقارنة بين الشكل الإيقاعي المعنى والشكل الإيقاعي الملفوظ.

وما يمكن أن تجود به المقارنة ملاحظتان هامتان. الأولى هي مدى التفاوت في كمّ الأصوات بين الملفوظ والمعنى. أما الثانية، فخروج النص المعنى عن الخطاب الملفوظ بزيادة أهات يفرضها اللحن والإيقاع أيضاً.

هكذا يصبح أداء الطالع على النحو التالي:⁴⁰



مصور 15: الإضافات التي أدخلت على النص الملفوظ.

وينبغي أن نؤكد أن هذه الإضافات إلى النص الملفوظ، بما في ذلك الأهات والإطلاقات، مُلازمة لأقسام الأثر جمعيًا، وهي ظاهرة ألفناها في إنشاد بعض المجموعات الصوفية. وليس التزامها إلا دليلًا على أن الكلمة صارت في خدمة اللحن. ومعنى ذلك، أن القادرين مثلًا، لا يهتمشون دور الأَلْحَان في إنشادهم لما لها من قيمة في ترسيخ المدائح وحفظها في الذاكرة. أليس في ذلك ما يدل على أن هؤلاء اتخذوا من الموسيقى أداة لترويج خطاهم الأيديولوجي؟ ألا تصبح الموسيقى إذن في خدمة الأيديولوجيا؟

استنتاجات حول شكل الأداء

عرفنا أن إنشاد هذا الأثر جاء مُراوحيًا بين الأداء الفردي والجماعي، وهو توزيع فرضه بناء المدحة وما تضمنته من أقسام العزوبي وما احتوته من طالع يتردد وإيقاع يتنوع.

على أن هذا التنوع والاختلاف في إنشاد "خَفْطَ طَيْرَة" لم يُلغ ذلك التناغم والانسجام الذي لمسناه بين أداء الفرد وأداء الجماعة، وبين إنشاد الفرقة وترجيع الحاضرين.

ومن أشكال التناغم التي عرفناها في الأثر ما تعلّق بالأصوات. فالصوت البشري ينسجم مع صوت الآلة وإيقاعها، كما أن الصوت الرجالي يتناغم مع الصوت النسائي.

إنها الاحتفالية في شتى معانيها وأجل صُورها تُلقِي بظلالها على هذا الأثر، وتجعل من المناسبة الدينية عند الصُوفيين حدثًا اجتماعيًا بامتياز. فنتأكد أن الدُنْيوي ليس مُغَيَّبًا في الإنشاد الصوفي، بالرغم من منطلقاته العقائدية وأهدافه التربوية.

والاحتفال يتجلى في أكثر من شكل وموقف. إنه يُبرز في تفاعل الحاضرين مع الأداء الفردي لقسم العزوبي والأداء الجماعي للطالع. وهذا التفاعل يكون بالتصفيق والزغردة حينًا، وبالسطح وإطلاق أهات الإعجاب أحيانًا. رُبما لأنّ المدحة جاءت في لهجة عامية هي نفسها لهجة التخاطب عندهم، أو لأنّ الآلات النقرية الموظفة في الإنشاد هي الأخرى آلات شعبية تُحرك فهم مشاعر الحنين إلى تراثهم الموسيقي الشعبي، أو إلى أجواء الزوايا القادرية وما فيها من شعائر ولقاءات تضامنية.

وعلى قدر تفاعل الحاضرين، يأتي تفاعل المنشدين من أعضاء الفرقة. فهم بدورهم يحتفلون، ومع كلمات المدحة ينسجمون. ويظهر التفاعل والانسجام في تلك التلوينات الإيقاعية التي تُرافق الأداء، ويتجلى أيضًا في طريقة النقر على آلة البندير وما يُرافقها من حركات استيعراضية تعكس بزاعة العازف وتدل على مدى انتشائه.

ولعلّ الذي يزيد في الانتشاء ويوصل إلى حالة التخميرة ثم الصرع⁴¹، كما لاحظناها عند بعض الحاضرين من النسوة خاصّة، تلك الأصوات التي تصدر عن آلة البندير والتغترات، فالضرب عليهما يُولد نبرات بعضها غليظ وبعضها حادّ، فينشأ عن التنوع بين الشدة والحدة حالة من الوجد⁴² تعبّر عن فرط التلذذ والانتشاء⁴³ نتيجة سماع الإنشاد. وقد يتطور الوجد فيفضي إلى التخميرة وهي حالة هستيرية يبلغ فيها المرید مرحلة

⁴¹ الصرع مصطلح صوفي توصف به حالة الخلل التي تصيب الجسم، فيسقط صاحبه وقد فقد القدرة كليًا على الوعي وعلى التحكم بجسده.

العجم (رفيق)، المرجع السابق، ص. 328.

⁴² «Ce *wajd* est un état recherché par le sujet, un moyen d'aboutir à son but. La transe, quant à elle, est par contre le but même du sujet» – [Siala, 1994, p. 148].

"إنّ الوجد حالة يطلبها المرید، وسيلة يبلغ بها هدفه. في حب أن الصرع هو الهدف المنشود ذاته".

⁴³ «Un état mental caractérisé par une contemplation profonde avec abolition de la sensibilité et de la motricité» – [Rouget, 1969, p. 40].

"إنّ النشوة حالة ذهنية تتميز بالانصراف إلى التأمل والتركز العميق يصاحبها تعطل للإحساس والحركة".

⁴⁰ ○ : إطالة بعض الحركات

□ : تقصير بعض الحركات

□ : إضافة بعض الكلمات

فقدان الوعي وعدم التحكم بالجوارح وحتى الألفاظ، وقد يعقّبها الصّرع.

الخاتمة

إذا سلمنا بأنّ الموسيقى وآلاتها، والكلمات وأسلوب نظمها وبنائها، والألحان التي رُكِبَتْ عليها، وشكل الأداء وما يُداخله من انفعالات وحركات وأصوات غير موسيقيّة، وسيلة مثلما يرى المتصوفة، غايتها البرهنة على أنّ حضور الإيقاع وآلاته في الإنشاد الصوفيّ لا حرج فيه، عرفنا أنّ استعمال الآلات الإيقاعيّة يُبلّغ الكثير من تصوّرات الطرقيّين لمقاصد السّماع⁴⁴، وغايات الإنشاد ومجالسه وحلقاته.

وأهمّ ما يعنينا في تلك المقاصد إثارة انفعال السّامع ودفعه إلى التعبير عن مواجده بلغة غير اللغة المألوفة. إنّها "لغة الجسد" مثلما تقول إكرام الأشقر⁴⁵ أو "الشطح" مثلما يقول أبو نصر السّراج الطوسي في كتابه اللّمع⁴⁶.

والأمر لا يتعلّق بانفعال المتلقي وحده، بل إنّ الإنشاد الموقّع يَسْتَفِرُّ أيضاً انفعال المنشدين المؤدّين للمدحة، إنّهُ جدل التأثير والتأثر. جدل يُؤكّد أنّ المؤدّي لا يستطيع أن يَنأى بذهنه ولا بوجوده عمّا يَؤدّي وعمّا يَمرّ في حلقة الإنشاد.

بل لا سبيل إلى أنْ يعزل نفسه عن الإطار، فهو جزء منه وطرف فيه. هو الذي يُوجِّج حالة الانفعال ويُذكي جذوة التفاعل. ولكنّه يلتهبُ كذلك - وهو في غمرة الحماس - بتلك الأجواء، ويحدث له أحياناً ما يحدث لتلك السّجّئات التي تَقَعُ ذهنيّاً وجسديّاً تحت طائلة سحره وتأثيره.

وهل بمقدوره أنْ يبقَى بمنأى عن الانفعال وهو يرى الأيدي تُلوّح والرؤوس تُطسّوَح والحناسر تُصدّح والأبصار تُشرّصُ والأجساد تهتزُّ؟! يقينا لا، بل إنّهُ تحت طائلة الطّقس الصّوفيّ بكلّ مُكوّناته: كلمة الأثر، إطار الإنشاد زماناً ومكاناً، الرصيد البشريّ المؤنث للمناسبة...

هكذا هو الأثر: فريدٌ في إنشاده، مُمتّعٌ مثير في أدائه. وهكذا هو الإيقاع في الأثر، وسيلة وغاية. وسيلة تُحبّب الأثر الصّوفيّ إلى مُريديه، وترغّب الحاضرين في الانفعال به حفظاً وترديداً وتعبيراً جسّمانياً. وذلك قَدْرُ كلِّ الموسيقىات الشعبيّة.

وغاية ذلك كلّهُ، الترحال في ما يُجاوز العقل إلى عالم رُوحانيّ يتحيّر الصّوفيّ في وصفه ولكنّه يتلذّذ بولوجه والفناء فيه، ويجد معه شفاء من أسقام الجسد والروح.

وليس ذلك غريباً على جمّاعة ترى في اللقاء فُسْحَة، وفي الإنشاد مُتعة، وفي الإيقاع نشوة.

⁴⁴ السّماع هو عمليّة تقبّل لخطاب فيه لحن يُميّزه عن سائر أنواع الخطاب، أو قل إنّهُ شكل من أشكال التفاعل مع كلام ملحون.

العجم (رفيق)، المرجع السابق، ص 365.

⁴⁵ [1993، الأشقر، 2003].

⁴⁶ [1960، الطوسي، 453].

المادة الرمنية للأكر



تابع طير خشية	(الوزن الموسيقي الخمس) 5 دورات إيقاعية ♩. = 103	تواصل الإيقاع --- 2.48	(الوزن الموسيقي الخمس) ↑ 6 ♩ — ♩ — ♩ — ♩ ↓
طالع خف الطيرة يا طير يا وزقان	(الوزن الموسيقي الخمس) 27 دورات إيقاعية ♩. = 105	2.55	
م ب ع ي ق ا	(الوزن الموسيقي الرابع) 8 دورات إيقاعية ♩. = 120	الرجوع إلى --- 3.25	(الوزن الموسيقي الرابع) 12 ♩ — ♩ — ♩ — ♩ — ♩ — ♩ — ♩ — ♩ — ♩ — ♩ — ♩ — ♩
	(الوزن الموسيقي الخمس) ♩. = 120	الرجوع إلى --- 3.41	
طالع خف الطيرة يا طير يا وزقان	(الوزن الموسيقي الخمس) ♩. = 120	3.47	(الوزن الموسيقي الخمس) ↑ 6 ♩ — ♩ — ♩ — ♩ ↓
	(الوزن الموسيقي الخمس) ♩. = 160	4.52	
		6.26	

مصور 17: تابع جدول مراحل التنفيذ الإيقاعي.

المصادر والمراجع

1. Anon. *Larousse de la langue française* [1998].
2. Anon. القرآن الكريم، مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف | المدينة المنورة، د.ت.
3. BEYHOM, Amine : "Paroles (et gestes mélodiques) dans les musiques d'Orient : une mise en perspective", Al-Kalima min al-Ma'nā ilā-Maghna [La parole : de la signification au chant du répertoire], ed. Lassaâd Zouari, Ministère de l'éducation supérieure et de la recherche scientifique / L'Institut supérieur de musique de Sfax | Sfax - Tunisie, 2015-4-30 | p. 17-23.
4. DANHAUSER, Adolphe : *Théorie complète de la musique*, editor Henri Rabaud, Edition Henry Lemoine - Paris [1929].
5. DUPRÉ, Marcel : *Manuel d'accompagnement du plain-chant grégorien*, Alphonse Leduc | France, 2002].
6. GOFFMAN, Erving : *Les rites d'interaction*, translator Alain Kihm, *Le sens commun*, Éditions Minuit | Paris, 1998].
7. ROUGET, Gilbert : *La musique et la transe*, Éditions Gallimard [1969].
8. SIALA, Mourad : *La Hadra de Sfax, rite soufi et musique de fête (tome 1)*, Thèse de doctorat, Université de Paris X (Laboratoire d'ethnomusicologie) [1994].
9. أنيس، إبراهيم : الأصوات اللغوية، مكتبة النهضة | مصر، د.ت.
10. ابن سينا، أبو علي الحسين : الشفاء editor زكريا يوسف المطبعة الأميرية بالقاهرة [1956].
11. ابن الطحان، أبو الحسن : حاوي الفنون وسلوة المحزون editor زكريا يوسف، المركز الدولي لدراسات الموسيقى التقليدية، وزارة الثقافة والأعلام ودائرة الفنون الموسيقية | بغداد، 1972].
12. الأزموي، صفي الدين عبد المؤمن : كتاب الأدوار في الموسيقى، editor غطاس عبد الملك خشبة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مركز تحقيق التراث | القاهرة، 1986].
13. الأشقر، إكرام : الرقص لغة الجسد، ط. 1، الفرات للنشر والتوزيع [2003].
14. الأصفهاني، أبو الفرج : كتاب الأغاني editor إحسان عباس، ط. 1 ج. 3، دارصادر | بيروت، 2008].
15. الجيلاني، عبد القادر : السفينة القادرية، مكتبة المنار | تونس، د.ت.
16. الحاجي، خليفة : كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، دار إحياء التراث العربي [2007].
17. السبالة، مراد : "الحضرة في صفاقس شكل من أشكال العلاج بالموسيقى"، مجلة الحياة الثقافية ع. 181 [2007].
18. الطوسي، نصر السراج : اللّمع في التصوّف editors عبد الحليم محمود and طه عبد الباقي سرور، دار الكتب الحديثة | بمصر ومكتبة المثنى ببغداد [1960].
19. العجم، رفيق : موسوعة مصطلحات التصوّف الإسلامي، ط. 1، مكتبة لبنان [1999].
20. الفارابي، أبو النصر : كتاب الموسيقى الكبير editor غطاس عبد الملك خشبة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر | القاهرة، د.ت.
21. القرطبي، أحمد بن عمر : كشف القناع عن حكم الوجد والسماع، دار الصحابة للتراث | طنطا، 1992].
22. المحواشي، منصف : "الطقوس وجبروت الرموز: قراءة في الوظائف والدلالات ضمن مجتمع متحوّل"، مجلة إنسانيات ع. 49 [2010].
23. المرزوقي، محمد : الأدب الشعبي في تونس، الدار التونسية للنشر [1967].
24. المصمودي، محمد : "سمة التكرار في الإيقاع الموسيقي وفي الشعر الشعبي: أبعاد دلالية وجمالية"، مركز الموسيقى العربية والمتوسطية، المغاربة للطباعة وإشهار الكتاب | تونس، 2013].
25. زغندة، فتحي : الآلات الموسيقية المستعملة في تونس، وزارة الثقافة، النجمة الزهراء، مركز الموسيقى العربية والمتوسطية، دار البارون ديرلانجي | تونس، 1992].
26. شاوول، بولس : "مقدمة في قصيدة النثر العربية"، مجلة فصول ج. 15 ع. 1 [1997].
27. شورة، نبيل : التأليف الموسيقي العربي الآلي والغنائي، جامعة حلوان | القاهرة، 2003].
28. عبيد، علي : نظام الإيقاع في الشعر العربي من خلال نظرية الخليل في علم العروض، المعهد العالي للموسيقى بصفاقس، مطبعة التفسير الفني | تونس، 2003].
29. عتيق، عبد العزيز : علم البديع، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع | بيروت، 2015].
30. فارمر، هنري جورج : تاريخ الموسيقى العربية حتى القرن 13 ميلادي translator حسين نصّار، مكتبة مصر | القاهرة، 1956].
31. فوزية، دياب : القيم والعادات الاجتماعية، مكتبة الأسرة | القاهرة، 2003].
32. قطاط، محمود : دراسات في الموسيقى العربية ed. ط. 1، دار الحوار للنشر والتوزيع | سورية، 1987].

