مجلة الآداب واللغات، المجلد 24 ، العدد 01 (ماي 2024)،ص ص: 94 - 110

مجلة الآداب واللغات
جامعة أبي بكر بلقايد،تلمسان / الجزائر
ISSN : 2676-1963/ EISSN: 2676-167X
https://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/416

الخيال وفنتازيا القيم الملحميّة من خلال الأغنيّة التونسيّة

ملزومة "المعلّم" للأديب علي لسود المرزوقي نموذجا

Imagination and fantasy of epic values through Tunisian song The "Al-Mu'allim" compilation by the writer Ali Lasoud Al-Marzouqi an example

أمين الزواري*، العالي بالمعهد العالي للموسيقى بصفاقس، تونس
amine.zouari@yahoo.fr

تاريخ المقال

الإرسال: 2022-11-28 القبول: 2023-02-25 النشر: 2024-05-06

الكلمات المفتاحية

الأغنية الشعبية التونسيّة
غناء الأديب
ملزومة المعلم
المخيال
القيم الملحميّة

ملخص البحث

ما تزال ثقافتنا الشعبية المترسبة في مجتمعات المغرب العربي عامة وتونس خاصّة تراكم بشكل تصاعديّ قدرًا عظيما من المثل والقيم والحكم والمأثورات الشديدة الثراء والتنوع... ولأنّها ما تزال حيّة فينا وحاضرة في ذاكرتنا، فإنّه من الغبن أن نتجاهل تأثيرها في مجتمعاتنا حتى وإن بلغت من التطور والرقيّ منزلة أكثر تجذرا وتعقيدا. وهذا التأثير يطفو جليّا كلّما عشنا تجربة ثقافيّة استعاديّة تمارسها فنوننا القوليّة أو السمعيّة أو البصري... من هذه الفنون نتناول في مقالنا فنّ الأديب الشعبي، المعروف في بعض ربوع تونس بالشعر والغناء الشعبيين، وهو موروث ثقافيّ ضارب في القدم ويمثل أحد الروافد التي تغذى المخيال الشعبي بجملة من الصياغات المعرفيّة والمثل والقيم والرموز الشعبية التي يعمل الأديب (الشاعر المغني) على استعادتها علّها تؤصّل صورة الإنسان والعالم التي يصوغها المخيال.

إنّ "الملزومة" وسيط تعبيريّ قادر على ابتعاث رصيد من المعاني والقيم تعطي لهذا الفنّ حضورا يمكنه من أن يصبح جزءا من الخيال الاجتماعي والثقافيّ الجمعيّ والفردي ويسهم -مثلما يؤكده فلاسفة العصر_ في جعل المخيال قادرا على صياغة تصورات ديناميكيّة ومستقبل بنفس القدر الذي يكون فيه خزانا للذاكرة لا ينضب.

ولعلّ اشتغالنا على المخيال وفنتازيا القيم الملحميّة من خلال ملزومة "المعلّم" لأديب علي الأسود (من الجنوب التونسي) يمكن أن يسهم في الكشف عن تمثلات المخيال الشعبي في الأغنية التونسيّة.

* المؤلف المرسل

Abstract

Maghrebi societies, in general, and particularly Tunisian one, still hold a significant amount of our popular culture, which has increasingly accumulated a tremendous number of principles, values, wisdom, and traditions of remarkable richness and diversity. Thus, given its persistent existence inside each one of us as major part of our memories, it would be unfair to disregard its influence on our society despite the highly sophisticated and rooted degree of development it has reached.

It trusty to note that whenever we engage in a retrospective cultural experience through the linguistic, auditory, or visual arts, this effect becomes much more evident. It is in this context that the present research work lies to explore the popular writer's art, which is well-known in some regions of Tunisia for its popular lyrics and poetry writing. It is an extremely ancient cultural heritage that represents one of the torrents that feed public imagination with a variety of epistemological formulations, ideals, values, and popular symbols. The restoration of this heritage is the interest of the writer (singing poet) aiming to establish the foundation for the mental picture of man and the world that is created by imagination.

Al-Malzoumeh is an expressive medium capable of emitting a balance of meanings and values that allows this art to exist and become a part of the collective and individual social and cultural imagination. As confirmed by contemporary philosophers, it contributes to make the imagination capable of formulating dynamic perceptions with a future serving as an everlasting memory depository.

Our research work on the imagination and the fantasy of epic values through “Al-Malzouma” of “Al-Moualim” by Adeeb Ali Al-Aswad (from the south of Tunisia) is likely to contribute to shedding light on the representations of the popular imagination in the Tunisian song.

Keywords

-Popular culture
-Tunisian folk song
-Imagination and fantasy
-Al-Malzoumeh of “Al-Moualim”

1. مقدمة:

استطاع المسار الطويل الذي قطعته الفنُون طيلة أحقاب من الزمن أن يرسم صورة ذهنيّة الإنسان عن نفسه وعن الكون الذي يكتنفه... وقد باحت هذه الصورة بالدور الذي شكّله المخيال الفردي وكذلك الجماليّ للإنسان وقيمته في الوجود وللمهام والوظيفة التي عليه أن يضطلع بها ليحقّق كينُونته عبر تمثّل نماذج من الماضي لحاضره ولغده. وكانت الفنُون الأدائيّة بصفة عامّة والموسيقى، والغناء خاصّة، الوسيط التعبيريّ الذي ينقل تصوّرات المبدع –مثلما يشرح واقع المجتمع - ويَبْتعِثُ تجارب تُهيئ للفنُون أن "تُصبح جزءا من الخيال الاجتماعيّ والثقافيّ الجمعيّ والفردي. كيف لاَ وفنون الأداء عامّة، لا تخلو من صور الماضي وتصوّرات للحاضر والمستقبل يَبْنيها المخيال (L'imaginaire) الذي لا ينقطع على الخيال والتخيّل من أجل صوغ تصوّرات هيكليّة تنتج نماذج لماهيّة الأصالة ولماهيّة الواقع ولتصوّرات ما ينبغي أن يكون.

ويهمّنا في هذا المقال أن نتناول مجال اشتغال المخيال الفرديّ والجماعيّ في أحد فنون الأداء وهو غناء "الأديب"، ونعني بهذا الفنّ القولي أداء الشاعر المغنّي لمنظومه أو لمنظوم غيره الذي حفظته الذاكرة الجماعيّة حتّى صار تراثها الذي تتلذّذ وتنتشي بتداوله كلّما أتيحت المناسبة، باعتبار أنّ المخيال في الشعر المغنّى آليّة يتوسّل بها المبدع منهجا لتوليد الأفكار وإنتاج الصّور التي يتمنّى تجسيدها في الواقع الآني – باعتباره يحتاج إليها حتما- أو على الأقل للتذكير بها والإلفات إليها كنظام معرفيّ بيانيّ وبرهانيّ، في آن معا، من أجل الإتّعاظ والاعتبار وتحريك السواكن.

سنُعوّل في تناولنا للمخيال ومنطق الإبداع على أحد نماذج الأدب، وتحديدا الشعر الشعبيّ المصطح عليه في بعض ربُوع تونس بـ" الغنايّ" أو "الأديب" من خلال ملزومة "المعلّم" للشاعر علي لسود المرزوقي، منطلقين من ظاهرة الغناء الشعبيّ، باعتباره إرثا فنّيا متحرّكا، لنتوقف عند فنّ الأديب وغنائه بين القيمة البيانيّة والقيمة البرهانيّة، ثم نطرح مسألة تشكيل المخيال الشعبيّ في غناء الأديب من خلال "الملزومة" المشار إليها وفنتازيا القيم الملحميّة وأبعادها ودلالاتها. لعلّنا بهذا الطرح نقترب من التدليل على أهميّة المخيال في فهم الفنان ومعرفة وظائف الفنّ في الحياة.

1. الغناء الشعبيّ إرث فنيّ متحرّك

إنّ تناول الغناء الشعبيّ يستتبع بالضرُورة الإشارة إلى الأدب الشعبيّ، بما هو جزء من إرث حضاريّ وثقافيّ غزير متنوّع المفردات. والحديث عن التراث لا يعني بالضرورة الكلام على شيء من الماضي ولّى زمانه وصار موصُولا بعهُود مضت يحيلُ إلى ما أنتجه الأجداد، بل إنّ ما يُمكن أن يصنّف في دائرة التراث "ليس الماضي وإنّما هُو صدى الماضي في الحاضر" (الراوي، 1985، صفحة 119). وإذا جاز لنا أن نُجرّد التراث من مقولة الزمن، صار من المعقول أن نصل معناه بمعنى الثقافة بما هي "ذلك الكلّ المركّب الذي يشمل المعرفة والعقائد والفنون والأخلاق والقوانين والعادات" مثلما يرى تايلور (الشماس، 2004، صفحة 78).

ولأنّ التراث هو "كلّ حاضر فينا معنا من الماضي سواء كان ماضينا أو ماضي غيرنا القريب منه والبعيد" (الجابري، التراث والحداثة دراسات

ومناقشات، 1991، صفحة 45)، فإنّ رصيدنا من الأدب الشعبيّ والشعر -على وجه التحديد- يظلّ حاضرا هو أيضا، لا لأنّه ينتسب إلى الماضي المشرق فقط، بل ولأنّه خضع إلى بعض القواعد الأساسيّة التي اصطلح عليها الدارسُون، وهم يحدّدون مواصفات الأدب الشعبيّ، ومنها أنّه مشترك ومتواتر وشفويّ وعاميّ. وربّما كان ذلك ما عناه الباحث حسين نصار وهو يقدّم تعريفا يتّسم بالشمُوليّة والتعميم، فرأى أنّه "الأدب المجهول المؤلّف، العاميّ اللغة، المتوارث جيلا بعد جيل بالرواية الشفويّة" (المرزوقي م.، الأدب الشعبي في تونس، 1967، صفحة 49). وفي السياق نفسه، حرص المرزوقي على أن يضبط مدلول كلمة "الشعبيّ" التي اتّصلت بالأدب موضوع الحديث، وأن ينزّل الأب الشعبيّ إذن منزلته من التراث قائلا "...يتمثّل الأدب الشعبيّ عندنا في هذه الأغاني التي تردّد في المواسم والأفراح والأتراح، وفي المثل السائر وفي اللغز، وفي هذه النداءات المسجوعة والمنظومة على السلع وغيرها، وفي النكتة والنادرة، وفي الأساطير...وفي القصة الطويلة ...وفي السير " (المرزوقي م.، الأدب الشعبي في تونس، 1967، صفحة 51).

وما دامت العلاقة بين الأدب الشعبيّ والشعر الشعبيّ هي علاقة الجُزء بالكُلّ، باعتبار أنّ الأوّل يحتوي الثاني، ويشتمل عليه فإنّ الشعر الشعبيّ تنطبق عليه الصفات السالفة الذكر وهي طبيعته الشفويّة وتواتره الجماعيّ، كما لو كان ملكًا جماعيّا وبدون مؤلف، مثلما أشار إلى ذلك محمد المرزوقي بقوله "... الشعر المجهول المؤلف الذي توارثته الأجيال بالرواية الشفويّة، أي الذي تغنّى به الناس طويلا وتناولته الروايات بالتبديل والتغيير بما يناسب روح الشعب وفنّ الشعب " (المرزوقي م.، الأدب الشعبي في تونس، 1967، صفحة 51).

ولئن كانت معظم التعريفات التي اقترحت للشعر الشعبيّ تجمع على ضرورة توفّر الشروط جميعا أو على الأقل بعضها (البقلوطي، 2005، صفحة ص.20)، فإنّ ثمّة اتّفاق يتوجّه إلى الموضوع "ذاكرة الشعب التي تختزن تجاربه وتعبّر عن أفراحه وأتراحه" (خريّف، ب.ت.، صفحة ص. 264) حتى يكون خلاصة الفكر والوجدان وصدَى العقل والروح وصوت الشعوب وآمالها، وإلى الأسلوب وهو التناقل أو التواتر الشفويّ. غير أنّنا يمكن أن نُضيف خاصيّة أخرى إلى هذا الشعر، وهي قابليّته للغناء والأداء. ولعلّ هذه الطريقة في التناقل هي التي ضمنت للشعر الشعبيّ استمراره وحياته من ناحية، وتحوّله من ناحية أخرى.

فالأغنية/ الغناء/ الشعبيّ ثريّة ومهمّة بثراء هذا الشعر – الذي هو مادّتها- وأهميّته لذلك غدت للباحث الأنثروبولوجيّوالاجتماعيّ مجالا خصبا للنفاذ إلى ثقافات الشعُوب من أجل تدبّر خصائصها ودلالتها. ذلك ما أكده الباحث أحمد خواجه في إشارة إلى أنّ الأغنية الشعبيّة "تتميّز... بطابعها العفويّ والتلقائيّ، فهي خلق ثقافيّ وفنيّ يتجاوز الفرد وينفلت عن الخطاب الرسميّ وما يتضمّنه من ثقافة سائدة ومهيمنة.." (خواجة، 1998، صفحة ص. 21) وهي إلى ذلك تتخطّى، بحكم طابعها الشعبيّ من ناحية واتّصالها بوجدان الجماعة وانصهارها ضمن تقاليدها من ناحية أخرى، الحظر المؤسساتيّ سواء ما كان مُسلطا باسم الدين أو باسم السلطة السياسيّة. ولذلك نجد الغناء الشعبيّ، أيّا كانت رموزه الاتّصاليّة أو لهجته التي يعبّر بها، يتيح لمختلف الثقافات أن تجذّر هويتها وترسخها لأنّه المادة الرئيسيّة المتاحة للشرائح الشعبيّة كي تُعبّر بتلقائيّة ويُسر عن ذواتها (الزواري، 2019، الصفحات 16- 18) ، مثلما يؤكّد الباحث مصطفى شبلي حين يقول "الأغاني كانت تمثّل المادّة

الفنيّة الوحيدة التي كانت في متناول جميع الشرائح والزمر الاجتماعيّة ومَكّنَتْها من التعبير عن ذواتها الاجتماعيّة والثقافيّة" (Chelbi, 1985, p. 70).

إنّ خاصيّة العفويّة والتبنّي الجماعيّ للغناء الشعبيّ هو الذي يمنحه القدرة على تخطّي المحظور و"احتكار طاقات الخيال الجماعيّ. .." (خواجة، 1998، صفحة 22)، إذا علمنا أنّ أشكال التعبير الأخرى مثل النقش والرسم والتمثيل.. مقصورة في الغالب على النخبة. لكن هل أنّ خاصيّة العفويّة والعاميّة والشعبيّة تسحب من الغناء الشعبيّ قيمته الفنيّة وجماليّته؟

يبدُو أنّ اقتران الأغنية بصفة "الشعبيّة" كان عند البعض كافيا للتعامل مع هذا الفنّ تعاملا تصنيفيّا معياريّا لا يخلو من تبخيس واستنقاص... وكثيرا ما يُكرّس هذا الحكم، في سياق المقابلة، بين تصنيفات من قبيل عالمة وحضريّة ومدوّنة ونخبويّة ورسميّة مُقابل شعبيّة وبدويّة وشفويّة ...

فالباحث صادق الرزقي مثلا لم يَخْف استنقاصُه ممّا هو "شعبيّ" كالموسيقى والأغاني، إذ يذكر أنّ تغلّب البداوة أدّى إلى انتشار "الأغاني البدويّة البسيطة التركيبة والتلاحين الخالية تمام الخلوّ من الذوق الحضري المفرغ في القوالب الحسنة" (الرزقي، 1967، صفحة 47). أمّا محمد السقانجي فإنّه اعترف بالقيمة التأثيريّة للغناء الشعبيّ، الذي يتداوله أبناء البداوي والقبائل بالعاميّة ويطربون لهُ، لكنّه يناقض نفسهُ عندما يُشير إلى ما فيه من سذاجة قائلا "تلك الأغاني رغم سذاجتها لها تأثير على مُستمعيها " (السقانجي، 1986، صفحة 74).

وبمقابل نزعة التحامل على الثقافة الشعبيّة عامّة والغناء على وجه الخصوص، نجد ابن خلدون يُقرّ ببلاغة الأدب الشعبيّ، معتبرا أنّ سحره وبيانه هو في خُلوّه من الإعراب وتمرّده على أحكام النحو وقوانينه وورود بلهجة القوم أي العاميّة. وكأنّما يلتقي مع أبي عثمان الجاحظ عندما أشار في معرض كلامه عن بلاغة النادرة ومُلْحَتها، فأكّد على أنّ الطابع العفويّ لبعض النوادر هو الذي يمنحها قيمتها الفنيّة، ولو أنّها قيلت بغير لهجتها وحاولت الانضباط إلى قواعد اللغة والإعراب، لفقدت جودتها وطرافتها، فصارت باهتة ولم تحقّق وظيفتها وهي الإضحاك " (الجاحظ، 1991، صفحة 168). ويؤكد ابن خلدون على هذا المعنى ليخلص إلى أنّ بلاغة هذا الغناء (الشعبيّ) هو في مطابقة الدلالة للمقصُود بمقتضى ما تواضع عليه القوم واتّفقوا، لا بمقتضى ما قنّنه النحاة من قواعد، فيقول "ولهؤلاء العرب في هذا الشعر بلاغة فائقة، فالإعراب لا مدخل له في البلاغة، إنّما البلاغة مُطابقة الكلام للمقصود ولمقتضى الحال من الوجُود فيه... فالدلالة بحسب ما يُصطلح عليه أهل المملكة، فإذا عرف اصطلاح في مملكة واشتهر صحّت الدلالة... ولا عبرة بقوانين النحاة في ذلك " (خلدون، د.ت.، صفحة 229).

وبعيدا عن هذه التصنيفات، التي تكرّس منطقة المفاضلة من دون وضع الموسيقى والغناء ضمن إطارها السُوسيوثقافي، يصير من الغبن إنكار ما تتميّز به الأغنية الشعبيّة من خصائص فنيّة أجمع عليها الأخصّائيّون من قبيل الثراء والتنوّع من حيث أوزانها ومن حيث بنائها الفنيّ وإن كانت –البدويّة منها- تُولي اهتماما بالكلمات أكثر منه بالجانب اللحني، لأنّ الكلمة لها قيمة مرجعيّة -كما سيأتي بيانه لاحقا- خاصّة وأنّ معظم هذا "الغناء" ارتبط بإنشاد الشعر وإلقاءه والتفنّن فيه، وذلك هو معنى الغناء عندهم. لذلك يقال للشاعر الذي يُغنّي شعره "الأديب" أو "الغنّاي". وفي هذا السياق، يكون اللحن بسيطا يتّخذ لمجرّد الاعتماد عليه

في وزن شعره (Guettat, 1980, pp. 25-27)، لأنّ هذا الغناء، من حيث الإيقاع، لا يلتزم بوزن محدّد ولا ببنية لحنيّة، وإنّما يكون " التصويت مبنيّا على الإيقاع الشعريّ" (خواجة، 1998، صفحة 29). أمّا الأشعار فتخضع إلى تصنيفات اتّفق عليه رواد الشعر الشعبيّ (أو الملحون) من قبيل "القسيم" و"الموقف" و"الملزومة" و"المسدس"... (البقلوطي، 2005، صفحة 23).

وجدير بالذكر أنّ هذا الإرث الفنيّ، الذي ما يزال يُسجّل حضوره ليحيا -مثلما كان غالبا-، محافظا على قوالبه المتفق عليها بين رواده، وعلى أغراضه ومواضيعه مثل الأخضر (الغزل) والكوت (وصف الخيل) والحرش (الهجاء) والعكس (الشعر الاجتماعي) والنجع (شعر الرحيل) والنفخ (الفخر..)، يكاد ينافسُ – وخاصّة في المجتمع البدوي- موجات التحديث التي ألمّت بالموسيقى الشعبيّة عامّة، ويفرض نفسه طالما بقي يعكس التجربة الجماعيّة والمشاعر العامّة المشتركة، ويعبّر عن قيم الجماعة ومُثُلِها وانشغالاتها، وإن كان هذا لا ينفي أن يترجم الشعر الشعبيّ مزاج قائله وتجربته الشخصيّة. وإن كان البعض يعتبر أنّ المزاج الفرديّ والتجربة الشخصيّة، ما هي إلاّ انعكاس لهمُوم الجماعة وشواغلها و"أنّ شخصيّة المبدع تنصهر في الشخصيّة الجمعيّة" (البقلوطي، 2005، صفحة 20)، فضلا على أنّ المبدع نفسه يعلم أنّ شعره يصير بحكم التناقل الشفويّ وتداوله من مكان إلى آخر ملكا للجماعة تتناقله وتغنّيه، مثلما غنّى هو أيضا شعر غيره، وربّما يُضيف عليه كلّما وقع إلقاؤه بحسب براعة منشده، وهوما يعدّ عنوان حياة وحركة لا عنوان ثبات واستقرار.

2 . غناء الأديب بين البيانيّ والبرهانيّ

لعلّ الشرائح الاجتماعيّة الواسعة في الأرياف والبوادي، زهدت في أشكال التخاطب الفنيّ الرائجة لأنّها نخبويّة لا تستجيب لتطلّعات هاولا تست سريغ أساليبها، أو لأنّها لا تعكس هويتها وذوقها، أو لأنّها تهدّد تقاليدها التي اعتادت عليها في مناسباتها وأفراحها، بعد أن بلتت الأغنية الشعبيّة بقدرتها على التخ يهل والإيحاء والتصوير، كما كانت تسمعها من أفواه الشعراء والمغنّين الذين يحيون مع تلك الشرائح ويقاسمُونها همُومها وأحلامها، في مرمى أنما ط غنائيّة غريبة عن ذوقه ومحيط ه السمعي . أو لعلّ كلّ هذه الأسباب مجتمعة حملت المتلقي إلى الحنين إلى ذلك الغناء - الذي يطرب ويبلغ ويمتع ويقنع - إذ تجتمع في ه الألفاظ المعبرة والتراكيب الحسنة والموازين الصائبة ، مثلما يقول ابن طباطبا في مؤلفه "عيار الشعر" وهو يقرن بين الشعر والغناء فيجعل ما ذكر لازما لعذوبة المسموع (طباطبا، 1982، صفحة 22). فللتجأ إلى استعادة إحدى أهم تقاليد الغنا ء وأوسعها شيُوعا وأكثرها حضورا في الذاكرة. إنّها غناء الأديب، هذا الغناء الذي مثّل أهم خطوة في تقنين شكل أدائيّ تقليديّ يعكس منزلة تق اليد المشا فهة والعلاقة الشفيفة بين قول الشعر وإلقائه أو غنائه.

ألم يكُن اِلتقاء الشعراء في الأسواق الأدبيّة - منذ الجاهلية- وإلقاؤهم للأشعار، التي نظموها وسط حلقات تضم جمهور المتلقين، من نقاد ومتذوّقين ضربا من الغنا ء؟ ألم تكُن العرب إذا أرادت أن تطرب لسماع الشعر تقول للشاعر " أنشدنا" من شعرك؟ ألم يكُن الخلفاء والأمراء يصرّون على استدعاء الشعراء إلى قصورهم لسماعهم وهم يلقون أو "ينشدُون" ولم يكتفوا مثلا بإخبار الرّواة عن الشعراء وأشعارهم؟

ثم، وفي هذا السياق نفسه ، كيف كان الشاعر/الأديب يرسّخ منظومهِ في ذاكرة الجمهُور؟ أكان ذلك من خلال طريقة الإنشاد والتفاعُل مع جمهُور المتلقين ؟ أم باختيار المضمُون الذي يُلائم الذوق العامّ وينسجم مع منظومة القيم التي تواضع عليها القوم ويتّصل بشواغل الجماعة وآمالها؟ أم بواسطة بلاغ ة الخطاب وجماليّة البناء والنظم وصياغة الصور الشعريّة في ضوء المقاييس البيانيّة التي شرّعت هاالسّنن البلاغيّة وارتضاها النقاد هو المتذوّقون؟

إنّ الإجابة على هذه الهواجس تضعُنا أمام تجربة أصيلة في فنّ الغناء الشعبيّ وفي تراثنا الشعريّ العاميّ خصوصًا . و قد اصطلح على تسميتها بغناء الأديب الذي اشتهر في تراث "المثاليث" و "المرازيق" و"الهمامّة" وغيرهم من القبائل العربيّة بأرياف الجنوب والوسط بتونس .. وما تزال هذه التجربة تتردّد بين الحضور والغياب، ولكنّها تُح ظى -برغم ذلك- بكثير من الاهتمام من قبل الباحثين المهنيّين بالغناء الشعبيّ جمعًا ودراسة وتدوي نًا (المرزوقي م.، الشعر الملحون، 1963).

أمّا غناء "الأديب" في البلاد التونسيّة ، فيقصد به أن يُغنّي الشاعر شعرهُ أو المنظُوم ممّا استقر في الذاكرة الجماعيّة واشتهر من منظومَ غيره. ويكون ذلك في محفل ينظّم للغرض من أجل إحياء مناسبة خاصّة مثل الزفاف، أو مناسبة عامّة مثل المهرجانات والتظاهرات الثقافيّة والمناسبات الوطنيّة أو المحليّة.

وجرت العادة أن يتأ ثّث موكب "الأديب" بعدد محدُود من العناصر، يتكوّن من مُغنّ رئيسيّ هو الأديب و"سَعْفيَن" هُمَا الردّادة، ويُرافقه عدد "الأبلرديّة" لا يقلّ عن ثلاثة، ويمكن أن يجاوز العشرة . يتولّى إطلاق البارُود في أوقات يفرضها ويُقنّنها نظام "الغنّاية" أو "حفل الأدب الشعبي"، باستعمال "القارابيلة".

ويجري حفل "الأديب" في فضاء مفتُوح واسع ، يجلس فيه الحضور على شكل مربع أو دائ ريّ، ويفصل فيه بين الإناث و الذكور. ويتأثّث حفل "الغنّاية" بأديبَيْن - على الأقل- كي يتوفّر مناخ التنافس بينهما ، إذ يحرص كلّ أديب عل ىكسب جولات الغناء ، وتسمّى في اصطلاحهم "الطريق"، من أجل أن يُرْض يَ الجمهُور ويَنالُ شهرة تضمن لهُ موقعًا بين زمرة "الأدبة"، ورسُوخ مكانة في الذاكرة الشعبيّة وفي ساحة الأدب الشعبيّ.

وليس موكب الأديب أو حفله ، مجرّد مناسبة شعبيّة بالمدلول الذي قد تحيل إليه صفة شعبيّ، من إشارة إلى الاستهجان والتحقير والاستخفاف ، والذي تقابله مفردة نخبويّ، بما هي معبّرة عن معنى المفاخرة والتبجيل. ولكنّه يعني -على كلّ حال- الانتماء الاجتماعيّ للبلث و للمتقبّلين ولأجواء الغنا ء التي يكون مجال نشاطها مختلفا عن أجواء القاعات والصالونات والمسارح. والموكب على النقيض من ذلك، ينضبط إلى جملة من الآداب ينبغي أن تتوفّر في من يُؤ ثّثون حفل "الغنّاية". إذ يشترط أدب الكلام وأدب الهند ام وأدب الطعام.. ويكون التهيؤ لذلك بمنتهى الحرص والاهتمام احتراما من الأديب لذاته وجمهُوره وفنّه.

فما هي مواصفاته الغناء في فنّ الأديب، وما القيمة التي تُتيح لهذا الفنّ أن يجد قبُولا لدى جمهور المتلقّين؟ ألأنّه خطاب بيانيّ أم لأنّه خطاب برهانيّ؟

إذا جاز لنا أن نُسلّم بأنّ ناظم الشعر -وهو في الآن نفسه منشده ومغنّيه- لا بدّ أن يكون على دراية بالشروط التي تُهيّئ لخطابه أن يكون مختلفا عن الخطاب العاميّ اليوميّ ، فإنّه معنيّ أساسًا بالاستجابة إلى مقتضيات الوعي النقديّ البيانيّ الذي يمتلكه جزء مهمّ م ن المتلقين، مثلما هو مطالب بأن يكون مقنعا يمتلك البرهان والحجّة كي يتمكّن من تسويق هذا

الخطاب. خاصّة وأنّ موكب الأديب يفترض حضور منافس أو منافسيْن يمتلكون هذا الحسّ النقديّ وهذه القدرات البيانيّة والبرهانيّة التي تؤهلهم لمواج هة المتلقي هم أيضا. يقول الباحث أحمد الحميري في هذا المعنى ".. وبما أنّ الوعي النقديّ ... قد استطاع أن يفرض شروطَ المخاطَبِ (المتلقي) على المخاطِبِ (الباث) في سياق الخطاب، وعلى نحوٍ يسمح لنا بالقول في تعريف المخاطَب بأنّه: مَنْ صيغ لأجله الخطاب وفقًا لشروطه. أقول إنّ الوعي البيانيّ قد أعطى لمتلقّي الخطاب كلّ هذه السلطة على الخطاب البيانيّ أو على العمليّة البيانيّة برمتها" (أحمد، 2005، صفحة 5).

لذلك فالناظم يحرص كلّ الحرص -وهو ينظم شعره- على أن يستجيب لمواصفات الغناء الشعبيّ أو على الأقلّ بعضها. فلا بدّ أن يكون غنائيّا وموسيقيّا ومليُودراميّا.. انفعاليّا للغاية. غير أنّ افعاليته بسيطة.. وأسلوبه بعيد عن التعقيد ، مثلما يُشير الباحث الألماني "كراب" (مرسي، 1968، صفحة 21). ثم تكون لحظة الغناء والإنشاد، فيعمل الأديب (المغنّي) على صياغة اللحن المِطْوَاعِ البسيط التي يضمن سهولة حفظه وانتشاره ، ذلك أنّ القول المنظم على موازين وإيقاعات أنسب في التذكّر وأيسر في التناقل من ذلك الذي لا ينضبط إلى إيقاع موسيقيّ . وهذا الوزن لا يولد ضرورة مع القصيدة، وإنّما يكون عند الإنسان و "الشاعر يكتشف صحّته بسبيل يقينيّ هو الغناء " (خدادة، 2006، صفحة 35).

لكن ما الذي يُساعد الناظم على أن يتحدّ الوزن والإيقاع الضامنين لسهولة التقبّل والتداول؟

لعلّ ذلك يحيلنا إلى أهم سمة تميّز الشعر على النثر، وهي الإيقاع الداخلي للنص المتولّد من نظام مخصُوص يلتزم به الشاعر وهو ينظم به نصّه، بدءا باختيار اللفظة ثم بناء الجملة وصياغة الأبيات واختيار طريقة انتظامها في النصّ و تواترها، فضلا عن تصميم قافيتها. إذ من الخطإ البيّن أن يتوهّم غير العارفين أنّ الشعر "الشعبيّ" إنّما سُمّي كذلك لبساطة بنائه وخلوّه من البيان . فالشعر "البدوي" خاصّة "غَنِيّ بالصور الشعريّة الرّائعة لأنّ المقصود من نظمه هو تلك الصّور المعينة، والموازين المنغّمة فيه أمر ثانوي عند الشاعر" (المرزوقي م.، الشعر الملحون، 1963، صفحة 50). بل إنّنا لا نُغالي إذا قلنا إنّ هذا الشعر يكاد يُحاكي الصّور الشعريّة المألوفة في الشعر العربيّ وخاصّة القديم منه إلى الدرجة التي يتشابهُ فيها منظوم الشاعر "البدويّ" التونسيّ أحمد البرغوثي في وصف الحصان مع نصّ امرئ القيس في وصف فرسه. ومثال ذلك قول امرئ القيس:

مِكَرّ مِفَرّ مُقبلٌ مُدبر معًا

كجلمُود صخر حَطَّه السّيل من علٍ

كُمَيتٌ يزِلّ اللّبدُ من حالِ مَتْنِه

كمَا زلّـت الصّفواءُ بالمتَـنـزّلِ

وقول أحمد البرغوثي:

الله نكُـوت حَمَّـاقْ في الجَرْي سَبّـاقْ

عْذِي سِيْرتَه مُوش قلاقْ مَطلُوق إيدَهْ وسَاقْه

إذا حَسْ بركَابْ لهْـلاَق في الأرض ديَّـاق

ولو أنّنا سلكنا سبيل المقارنة في أكثر من موضع، لوجدنا أكثر من مثال في ثراء الشعر الغنائيّ العاميّ، بالصور الشعريّة والأساليب البيانيّة تمامًا مثلما هو حال الشعر العربيّ الفصيح. لهذا السبب كان ردّ الباحث المرزوقي على ابن خلدون الذي قال " في مقدّمته" عن الأغاني التونسيّة في زمنه : أنّه لم يتعلّق بمحفوظِه شيء منها لرداءتها، وهو المؤرخ والأديب المطّلع "بالإشارة إلى أنّ العذر قد يُلتمس له إذا كان يعني أغاني الحضر والمدن لأنّها غالبا لا تحفل بالصّور الشعريّة (المرزوقي م.، الشعر الملحون، 1963، صفحة 57). وممّا أورده المرزوقي على سبيل الاحتجاج بصور البيان والبلاغة في الشعر العاميّ البدويّ قول أحدهم:

مِسْكين جَمَلْ النَّوَاعِيرْ بالهَجْر ذاقَتْ خلُوقَـهْ
يَسْمَعْ في الماء بِـأُذْنِيهْ لا يِشْبَحَهْ لا يــــذُوقهْ

وهي صورة -في رأينا- لا تقلّ بلاغة عن قول المعري، وهو يُشير إلى مأساة البعير الذي يحمل الماء أو يُخرجه من البئر وهو ظمآن، يقول:

والعَيْسُ أقتَلُ مَا يكُون لهَا الصّدَى
والماءُ فوق ظهُورها محمُولُ

إنّ همّ الأديب المغنّي -وهو ينظم الشعر - هو الاستجابة للأفق التوقّع الجماليّ لدى المتلقّي ، والخضوع إلى ما ألفته الذائقة من تلذّذ واستماع بصور البيان والبلاغة في نصّ الشعر. لذلك يحفل الناظم باستنفار ملكته الشعريّة وما اختزن فيها من أساليب البيان، فيهتم ببناء الصّورة على التشبيه والاستعا رة والكناية والمجاز والإتيان بالألفاظ على ا لطباق والموازنة والجناس والترا دف واختيار الحروف والأصوات على قاعدة السّج ع والجوار الصوتيّ والتجارس والتنغيم ...، سبيلا من سُبل الإمتا ع والخضُوع إلى السّنن النقديّة وشروطها عند المتلقين ، واستجابة إلى ذوق مفرغ في نماذج شعريّة عليها يقيس الجمهُور ويُقارن ويحكم ويحفظ، ذلك أنّ "المادّة النغميّة تُعَدّ إحدى خصائص انتشار الشعر وتداوله على ألسنة العامّة من الناس ... ضمن مُمارستهم الاجتماعيّة..." (خدادة، 2006، صفحة 34).

وإذا كانت القيمة البيانيّة ، في غناء الأديب ، عاملا محدّدا في التفاعُل مع المتلقّي ومخاطبة ذاقته الجماليّة لضمان تداول شعر ه، فما السبيل إلى إقناعه؟

لا بدّ أن نلفت، في هذا السياق، إلى قيمة أخرى تخصّ غناء الأديب مقترنة بسابقتها ، وهي أنّه خطاب بُرهانيّ. وهذه القيمة تتجلّى في اهتمام الناظم بأن يُقنع وهو يخاطب العقل والوجدان ، مثلما يُمتع عندما يخاطب الذوق. والإقناع جوهره اختيار مادّة ال نظم ومواضيعه أو أغراض "الطريق"، مثلما يُصطلح عليه في غناء الأديب. والمادّة إذ ن مدارها على ما عُرِف في غناء الأديب من أغراض تبدُو في مُجملها حركة استعداديّة لمضمون مدوّنة الشعر العربيّ القديم . وهي م بوّبة عند أرباب هذا الفنّ حسب المواضيع ، و اصطلحوا على تسميتها كما يلي : الأخضر (الغزل)، الكوت (وصف الخيل والرّ احلة)، النجع (الرحلة والرّحيل)، النفخ (الفخر)، الأحرش (الهجاء)، العكس (الشعر النقديّ والاجتماعيّ)، الخطّاري (شعر الحروب والمعارك)، البروق (وصف المطر وأنوا ر وأثرها)، المكفّر (الشعر الديني)، الرباط (شعر الألغاز و الأحاجي)، الفندالي (شعر السجون)... ويُجمع الباحثون في تراث الأدب الشعبيّ أنّ موازين هذا الشعر ترجع في الأصل إلى "القريم" والمسدّس" و "الملزومة" و "الموقف". ولولا ضيق المجال لأوردنا بشكل تفصيليّ هذه الأوزان وفروعها في غناء الأديب. لكنّنا نُشير إلى أنّ غناء الأديب قد اهتمّ بمختلف مظاهر الحياة الاجتماعيّة والاقتصاديّة والسياسيّة..، وكان سجلاّ للعادات والتقاليد وأنماط السّلوك والأخلاق ، وحَوَ ى قيم الجماعة ومُثُلَها وحِكمها، ودوّن الأحداث للتوثيق والاعتبار. فكان بحقّ شاهدا على حضارة مجتمع بتفاصيلها الدقيقة ، لذلك قال عنه الباحث محمود قطاط "إذا أردت معرفة حضارة ما فابحث عن فنّ الغناء فيها" (محمود، 2001، صفحة 55).

والقيم والبرهانيّة في غناء الأديب تتجاوز كونه خطابًا سريع النفاذ إلى وجدان الجماعة وسَهْل الانتشار داخل المحيط السُ وسيُوثقافيّ الذي نشأ فيه (لولو، 2020، صفحة 220)، إلى استنهاض ه مم المتلقّين من أجل الاعتزاز بقيم المجتمع وتقاليده وعاداته ، خاصّة تلك التي كانت سببا في مُعانقة القبيلة أو الوطن أو الأمّة لأمجادها ، وعاملا من عوامل عزّتها ومَنَعَ تها. فالأديب لا يستذكر الماضي إلاّ ليكون عبرة، ولا

يستحضرُ محطات هي المضيئة إلاّ ليُنعش الذاكرة ويُحفّز الهمم، ولا يذكّر بعَلَمٍ أو مكان أو حدث إلاّ ليعمل الخيال إلى التحليق بعيدا عن زمن الرّداءة والن لئوص والخيبات وينفّس عن مرارة الواقع.

إنّ أهمية التمثل البرها ريّ للمادّة الذي يُغنّيه ا الأديب، تتجلى في قدرة الملفو ظ على مخاطبة العقل ، وتحقيق اللحظة التي تتجاوز الانفعال الظرفيّ والسريع إلىالانفعال الرصين المتأنّي الذي يعقبه التساؤل عن الأسباب والعلل التي تفسّر الحوادث وتعلّل النتائج وإلى البحث عن سبل استعادة القيم الأ ثيرة التي فقدت وحلّت محلّها قيم القاع والبذاءة والرّداءة.

وذاك هو معنى المرونة في خطاب الأديب وفي التفاعل الإيجابيّ معه ، ممّا يجعل مضامينه قابلة للتشكّل والتغيّير بمقتضى الحال والمقام ، وبمقتضى المناسبة وطبيعة المتلقّي من أجل أن يستقرّ في الذاكرة ويصبح جزءا من ثقافة الجماعة ، به تبني وتُعدّل وتُضيف، وبه تكون قادرة على مواجهة الأنماط الجديدة من الغناء الغريبة عن الذوق العامّ من جهة ، وقادرة على استيعاب مُستجدات الواقع والتعبير عنها والتفاعل معها.

غير أنّه يتعيّن التنويه بأنّ ثمّة من السّمات التي ينصبّ عليها معظم النقاد في علاقة بالغناء الشعبيّ وفنّ الأديب تحديدا، من قبيل اتّصاله بالمخيال الشعبيّ وتحوّله إلى فضاء قوليّ حافل بالفنتازيا. يُحاول استعادة المثل والقيم والرموز الغابرة التي باتت حديثا من الماضي إن لم نقل حكايات وأساطير . ونودّ في العنصر التالي أن نُثير هذه المسألة التي تبدو لنا جوهريّة من خلال مثال من غناء الأديب.

3. تشكيل المخيال الشعبيّ في غناء الأديب : ملزومة "المعلّم"

المخيال هو ذلك الخزان الرمزيّ الواسع والكثيف لكثير من الصّور والأحداث والحكايات والأغاني والرّموز الذي يحدّد طبيعة مسير ة مجتمع مَا، من حيث إنتاجاتها الشعبيّة الثقافيّة والاجتماعيّة والفكريّة (حسن، 2021، صفحة 43)، هكذا عرف أحد الباحثين المخيال. وهذا التعريف يُحيلنا إلى فرضيّة أنّ لكلّ أمّة مخي الها طالما أنّ لها تاريخ ثريّ يحوي ما حققته على يد الأسلاف من إنجازات تاريخيّة طبعت ماضيها. لكن هذا المخيال لاَ يُشير إلى ما ضيها فقط، بل وأيضا إلى روح الحاضر الذي ربّما تشكّل على رصيد الموروثات الىتي تمتلكها، والتي استقرّت في الذاكرة الجمعيّة لتستنجد به وتستدعيه متى دعت الحاجة وشعرت أنّها معنيّة باستلهام عبر ة ليكون عونا على صياغة نمط الحياة في الحاضر ، فضلا على تصوّر المستقبل.

والمجتمعات تختلف في تعاملها مع المخيال الشعبيّ، "فمنها من اتّخذ مخي الهِ وماضيه سراجًا يُنير له الطريق في الحاضر ويدفعه نحو المستقبل ، ومنهم من عدّ ذلك المخيال الشعبيّ لا غاية ولا فائدة تُرجى من ورائه، فهو ماضٍ فقط" (هارون، ب.ت.، صفحة 7).

وللإشارة، فإنّ المخيال الشعبيّ يتشكّل في ضوء عناصر ماديّة ولا ماديّة من ماضي الجماعة وتاريخها وتراثها. أما العناصر الماديّة ، فمثالها متجسّد في الآثار لكالأهرامات والآثار البا بليّة والسومريّة وفي الحر ف والأنشطة وفي المنتجات وفي الأنشطة والمنجز ات والأدوات... و أمّا ال عناصر اللا ماديّة، فمدارها على الحكايات و السّي ر وقصص البطولات والملاحم والحوادث التاريخيّة والأساطير والأمثال والأشعار والأغاني.. التي ربّما بقيت حاضرة في الذاكرة يتناقلها الأبناء عن أسلافهم.

لكن ما الذي يدعُو إلى تشكّل المخي ال الشعبيّ واستحضاره؟ هل هناك أوقات وظروف تشعر الجماعة

فيها أنّها بحاجة إلى وقفة استعاديّة ي صروغ خلالها الخيال صورة ناصعة لما كان، حتى تكون مشروع استنهاض؟

إنّ المخي ال الشعبيّ ، وباعتبار أهميته وم ثوله في الحاضر من خلال تجسيده في إبداعات فنيّة وفكريّة مثل المسرح وفنون الأدا ء والغنا ء والأدب الشعبيّين والرواية وق صص الأطفال...، كان ح اضرا وفـاعلا في الذهن العربي مثلا، كما في الهجز الفنّي (الشعر والغناء) في ارتباط بالمنعطفات الخطيرة التي ألمّت بالأمّة (النكسة العربية في حزيران 1967 مثلا) وفي علاقة بإخفاقات الأنا المتعدّدة في مواجهة الآخر المختلف.

بل إنّ النهضة الأوروبيّة نفسها التي قامَت على الثورة الصناعيّة وكانت ثمرة لها ، اعتمدت على التصوّرات الملهمة في مخي ال الأمّة وعلى تطوّر ذلك المخيال وثرائه بالرموز والعناصر ، منطلقة من ماضيها الحافل إلى آمالها المستقبليّة المنشودة . حينئذ ، يصبح من الجائز القول بأنّ استدلال الذهن العربيّ ، بما يمثّله المخيال الشعبيّ للأمّة وما يحويه من تراكمات أو معطيات إيجابيّة، حتى يمكن استنباط أحسن ما فيه بغاية البناء والتأسيس الأفضل.

ويبدو أنّ الأمر كان كذلك مع الشعر والأدب الشعبيّين ومع أشكال التعبير المتنوّعة من أبسطها مثل السرد والحكاية (الحكواتي) والرقص والغناء إلى أعقدها مثل النحت وغيره. فقد أفادت هذه الفنُون من التاريخ و من رصيد القيم المتراكم ومن الأحداث والوقائع ومن مختلف الأصول التي تُغذّي المخي ال، والمصادر التي ينهل منها دينيّة كانت (الوحي، الخطاب النبوي ، الفقه..) أو انتروبولوجيّة مثل الوقائع التاريخيّة والأبطال والرموز التي تشتغل حيزا مهمّا في الذاكرة الجماعيّة للعرب والمسلمين، ومن القيم والمثل والمنجزات الثقافيّة والحضاريّة (الشبه، 2014، صفحة 9.8)، فجعلتها نافذة إلى سجل الجماعة التاريخيّ ومنهلا الاستلهام العِبَر والدروس وربط الحاضر مع الماضي واستشراف المستقبل.

وفي هذا السياق، يهمّنا أن نستثمر نصّا -رأيناه- مهمّا يمكن أن نعدّه حجّة على اسهام فنّ الشعر عامّة وغناء الأديب خاصّة ، في تشكيل المخي ال الشعبيّ وصياغته لتحقيق مقاصد وجدَ الشاعر ، بحكم حسّه الفنيّ وروحه النقديّة، أنّ الجماعة بحاجة إليه لمعالجة حاضرها وتصوّر مستقبلها. هذا النصّ هو قصيدة من الشعر العاميّ تنتمي إلى جنس "الملزومة" وهو أحد أربعة موازين، أشرنا إليه سابقا، اتخذها الأ ديب في نظم الشعر. وعنوانها "المعلّم" للشاعر الأديب التونسيّ علي لسود المرزوقي (المرزوقي ع.) ، وقد اخترنا من منظومه هذه الملزومة التي أوردها على لسان معلّم يلقّنُ تلميذهُ صُورًا من أمج اد شعبه ووطنه عليه أن يستحضرها وهو يتصوّر هوية بلاده بالرسم أو بالكلمات . وبالتالي يتبدّى لنا من خلال نصّ الم لزومة مكوّنات المخيال الذي استقر في الذاكرة الفرديّة والجماعيّة عن ما ضي البلاد وأمجادها وقيمها ومُثلها ، والحاجة إلى اتّخاذه نموذجا يرمّ م الحاضر ويؤسّس للمستقبل رشدانا للخلاص من بؤس الراهن. وسوف نُ ورد ثِنْيَ هذا العنصر أمثلة ممّا ورد في متن النصّ.

يبدُو، من خلال ال قراءة الأفقيّة الأولى ، نمط التعامُل الذي استقرّ عند شاعرنا مع المخي ال الشعبيّ. فهو " يقبل على (هذا) المخيال .. على أساس أنّه من المقدّسات التي يجب احترامها " (خليل، 1981، صفحة 6)، ومن المعاني المؤثّثة لهذا المخيال حسب منطوق نصّ المرزوقي -الذي بين يدينا- وهو كما يبدُو ، مخيال مَحْكيّ يلعب فيه الشاعر دور "القَوَّالْ"، وفي ذلك إحالة إلى قيمة ثقافة المشافهة عند العرب وفي مجتمع البادية خاصّة ، نذكر المحور الاجتماعيّ (الكرم، الضيافة، النجدة..):

ارْسِمْ وِلْدِي دُوَارْ امْحيـّفْ ** شِبْحِي ايكَيـّفْ **
شْتَى ومْرَبَعْ ومْصَيّفْ
وارْسِمْلي كيفَاشْ ايْضَرَبّفْ ** يِسْتَقْبَـــل **
عَلِيهْ اضْيَافَه تِتْرَاسِلْ

وارْسِمْ لو كان فُطوعَكْ ** عِشْ نَخَلْ **
امْبَسِّر بالعَرْجُون حَفلْ
ارْسِمْ مَهْواكْ ومنفُوعَكْ ** ثَمْرهْ وِضلْ **
كرُومْ وزيتُونْ مِثقَلْ

والمحور الأخلاقي الديني (الثقة والنزاهة والوعظ الدينيّ وتنبيه الغافلين، والتوبة والاستغفار والتوسل لله..):

اِرْسِمْ وِلْدِي كيفْ كُنّا زْمَان ** مَعَ الخِلاّنْ **
عِفَّهْ ونْزَاهَهْ وحَنَانْ
ارْسِمْلِي صُورَة لُقْمَان ** وشيخ ايِمِلْ **
حِكْمَة تُوعِظْ في الغَافِلْ
اِرْسِمْ قُبَّهْ وصَمْعَهْ وآذَانْ ** بصَوْت انْجِل **
حَنينْ يرغب في الكاسِل
ايتّوب مِنْ هَزى الشّيطَانْ ** ويْجَاهِل **
استَغْفر لله وبِتْوَسِّلْ

وكذلك المحور القيميّ (العفّة والتضامُن والأخوّة وحبّ الوطن...):

اِرْسِمْ وِلْدِي ناقَهْ وجْمَلْ ** وخُوتْ وهَلْ **
ونجعْ امَجّدْ بين دخَلْ
ارْسِمْ وِلْدي نجع وحيوانَهْ ** وعُشْب ألوانَهْ **
تَغَطي ودْيَانَهْ وبْطنَانه

والمحور النضاليّ الوطنيّ (الصمُود وتحدّي الموت ومُواجهة المستعمر ورفض الذلّ والوحدة الوطنيّة...):

وزِيدْ اِرْسِمْ كيفَاشْ اصْمُدنَا ** ومَا انْعَدّلْ **
الموت ولا نَرْضُوا بالذُّلْ
وقْت لِسْتعْمَار قِصَدْنَا ** وُقفْنَا الكُلّ **
صِخَرْ صَامِدْ في رَاسْ إجْبَلْ

ومحور الحياة البدويّة (الإبل والخيمة والخيل وواحات النخيل وغابة الزيتون والنجع والوديان والعشب..):

اِرْسِمْ وِلْدِي أهْلِك وربُوعَكْ ** زِيدْ انْجُوعَكْ **
انْقُشْ واتْفَنّنْ ببدُوعَكْ

ومحور الرمُوز (الأذان والصومعة و لقمان والماضي والمدَد المهوى والدروع والقيادة...)

وتَوْ هَانَا علْ المِاضي ابْعِدنَا ** ومتهَلْهَلْ **
دُوبهْ في المشيَهْ إمْنَقَّلْ
ضُمُوهَا وردُوهَا قَدانَهْ** اِمْنِينْ اطِلْ **
كّنَا بابْ العَرْش انْحَلْ

هذه المحاور على تنوّعها ، يشقّها قاسم مُشترك يُمثّل التيّمة الرئيسيّة في هذا المخيال : إنّه اللهجمة في بُعديها الماديّ والرمزيّ. فهي حاضرة في مستوى البُعد القيميّ مثل الفروسيّة والشّهامة وردّ العدوان وإعادة الحقّ إلى أصحابه و الذود عن النجع فضلا عن قيم ة العمل والتعايش مع البيئ ة. وتلك قيم رمزيّة تُحيل إلى نمط الحياة من جهة، وهويّة المجتمع من جهة أخرى. ثم هي حاضرة من خلال الوقائع والأحداث والأبطال الذين صنعُوا الملاحم . إذ يذكر الشاعر القادة والدرُوع والصولات والجولات والفرسان وهم ينجدون الأهل ويردّون ما غُصِب منهم ، إضافة إلى التذكير بصور الصمُود والمرابطة بالجبال لمقاومة المستعمر...

غير أنّ المهمّ في تشكيل صورة المخيال ، ليس الماضي في حدّ ذاته -وإن كان الماضي مُجرّد إطار استوعب ملاحم السلف - وإنّما ما هو جدير بالتخليد والتذكير من صور البطولة ومتعلّقاتها . لذلك يبدُو أنّ الأديب المرزوقي كان واعيا بأنّ المخيال الشعبيّ يتجاوز التحديد الزمنيّ ليُصبح (تشكيل الصّورة ذهنيّا وفنيّا) عمليّة مستمرّة... فكلّ فعل يستحقّ أن يُخلَّدَ ويتوارثه

الناس، لكنّ الوراثة لا تتحدّد بالزمن والكمّ بل بالنوع. "فليس كلّ قديم مخيال ، ذلك أنّ من هذا القديم ما أصبح هامشيّا" (حمادي، 2007، صفحة 189) وطواهُ النسيان.

ثمّ إنّه (الشاعر) أيضا ، كان مُدركا لأهميّة الوظيفة التي يلعبها فعل بناء المخيال، كما لقيمة توظيفه في غناء الأديب تحديدا . أمّا عن توظيفه في فعل الغناء، فيعُود إلى قناعته بما يتناسبُ مع المدركات الذهنيّة للمتلقّين وكذلك مع أذواقهم ، ثمّ إلى معرفته بمنزلة تقاليد فنّ الأديب في مجتمعه -باعتباره يستقطب الشرائح الاجتماعيّة الأوسع- وخاصّة الشباب البلحث عن ملاذه وقدوته، وقد تاهت به السّبل.

وأمّا عن الوظيفة التي ينهض بها المخيال ، فمحورها التواصل بين الماضي والحاضر المستجد واستحضار القديم للحاضر بشكل حديث ، ولكن بآليّة تقليديّة ما تزال تحيا في محيطها الثقافيّ والاجتماعيّ وهي "غناء الأديب"، تحقيقا لأهداف تجمع بين التربويّ والتعليميّ والثقافيّ التوعويّ . ففي التربويّ التعليميّ مزاوجة بين المخيال والمعاصر ، تدفع إلى رسم هويّة المتلقّي بوضوح وإلى تحديد اتجاهاته ورؤاه للراهن والقادم.

وفي الثقافيّ التوعويّ ، يكون التعامُل مع المخيال لما يحتويه من دلالات وإيحاءات ، وفي ذلك تحقيق لحالة من الإشباع النفسيّ فضلا عن تحريك الوجدان، إذ "المخيال له وظيفة (أساسيّة) يتمتع بها وهي قدرته على تحريك العواطف وتجييشها في المنعطفات التاريخيّة الكبرى التي تعرفها المجتمعات " (الشبه، 2014، صفحة 22).

إذن، ألاَ يحقّ لنا ، ونحن نقف على مضامين رأس المال الرمزيّ التي حواها المخيال الجماعيّ في ملزومة المرزوقي ، التساؤل عن سرّ تركيزه على "يتيمَة" الملحمة تحديدا وغالبا؟.

4. فنتازيا القيم الملحميّة في ملزومة "المعلّم"

إذا تساءلنا عن أهمّ العوامل التي يُمكن أن تُسهم في تشكيل المخيال الشعبيّ العربيّ ، فإنّنا نُوجزها حسب رأينا في ثلاث:

- الواقع المشرق في المجتمع الآخر المختلف عنّا وكيفيّة بلوغه.
- واقع التشظّي والتراجع والنكوص الذي بات عليها مجتمعنا الآن على مختلف الصّعد والمستويات.
- الواقع المثاليّ الذي عرفته محطات من الحضارات العربيّة الإسلاميّة، واستقرّ في الذاكرة كعلامة مضيئة.

ونعتقد أنّ المعطى الأخير لعب دورا رئيسًا في بناء المخيال، باعتباره الأقرب إلى وجدان الجماعة والأكثر حضورا في ذاكرتنا الجماعيّة. لذلك يسُود الاعتقاد بأنّ هذا المخيال سيكون الأقدر على تحريك المسار التاريخيّ من جديد ، وعلى تجييش الجماهير لتحقيق الأهداف المنشودة، لأنّ فيه -حسب عبارة نعيم اليافي- "ما وافق الإنسان واستمرّ به ولمصلحته وعاش حتى الوقت الراهن" (اليافي، 1993، صفحة 55).

لكن بالمقابل، ألاَ نُلاحظ -وفي ضوء المثال الذي احتجنا به - طغيان العجائبيّ والأسطوريّ على مضامين هذا المخيال، الذي نُعوّل على تأثيره في تحريك الوعي وتجييش العواطف ؟ أ لاَ تغلب الفنتازيا على منظومة القيم التي حاول الأديب المرزوقي ابتعاثها في ملزومة "المعلّم"؟.

يجدر أوّلا، أن نقف عند مصطلح "فنتازيا" علّنا نظفر بما يذلّل الإشكاليّة؟

جاء في مع جم الجامع، أنّ كلمة فنتازيا لا أصل لها في العربيّة ، وإنّما هي أعجميّة وتطلق على أسلوب يقوم على تناول الواقع من رؤية غير مألوفة ، أو هي مُعالجة إبداعيّة خارجة عن المألوف للواقع المعاش. وتطلق في مجال الأدب على نمطٍ إبداعيّ يعتمد الغرابة والسحر وغيره من الأشياء العجيبة المفارقة للطبيعيّ ، كعنصر أساسيّ للحبكة الروائيّة (الجامع، 2018، صفحة 351).

وفي الأدب العربيّ ، تعرف الفنتازيا بأدب الخَيال، وهو فنّ يتأسّس على الإفراط في الخيال والأساطير والخرافات التي تتمتّع بشعبيّة كبيرة لدى عامّة الناس. وتتميّز بجاذبيّتها القويّة لقدرتها على أخذ المتقبّلين بعيدا للتحليق في عالم الخيال والأساطير التي كثيرا ما سمعها الناس. وهذا الصنف من الأدب يُسمى كذلك العجائبيّ ، إذ له قدرة على التشويق والإثارة والتحريض والشحن الوجدانيّ والذهنيّ . وهو حسب الباحث تودورف "التردّد الذي يُصيب المتلقّي الذي لا يعرف غير القوانين الطبيعيّة" (أبوديب، 2007، صفحة 23).

فأين تبدُو الفنتازيا في ملزومة "المعلّم"؟

يتطلب البتّ في هذا التساؤل ، النظر في تفاصيل المشاهد التي استحضرها الشاعر وهو يُعلّم تلميذه على لسان مُربيه . ولأنّنا أشرنا إلى أنّ الجامع المشترك بين هذه المشاهد هو الملحمة، فإنّ الغالب على عرضها هو المعالجة المفارقة للواقع، أي الفنتازيا. بدليل أنّ صورة أبطال المقاومة ، وهم يتمرّسون بالجبل بإمكانيّات عسكريّة بسيطة لمواجهة الآلة الحربيّة للمستعمر، وصمُودهم الأسطوريّ يرفع هؤلاء إلى درجة البشر غير العاديّين. ويكاد يضيع الملاحم -التي سطّروها- في خانة الخوارق، ويرفعها إلى مرتبة الميثولوجيا القديمة المنسُوبة إلى حضارات عديدة وعريقة في التاريخ (سومر، بابل، مصر...). وعلى المستوى ذاته، يقدّم المرزوقي على لسان المعلّم صورة إنسان الماضي، هذا الذي يرتقي إلى مصاف العظماء والخارقين. إنّه لقمان عصره الذي أُوتيَ صبرا عجيبا يُضاهي أبطال الملاحم. ومثل ذلك يقوم مشهد ملحميّ آخر يسرد بطولات الفرسان الذين استنهضتهم القبيلة لتعقّب المغيرين وردّ ما سُبِيَ من أهلهم من إبلٍ. وكان تذكير الشاعر بهذا المشهد شبيها بحركة الكاميرا، التي لا تغفل عن رصد اللقطات العجائبيّة ، لأبطال استثنائيّين خلّدهم التاريخ وحفظتهم الذاكرة لأنهم كانوا أهل صولات وجولات كما في قول الأديب الشاعر:

وزِيدْ ارْسِمْ قياد ادرُوعَـكْ ** تِثْـوغّـــل ** صَالُو ولا جَـوّ البَـرّ الكُــلّ

وإذا أردنا الإيجاز، فإنّ الفنتازيا في ملزومة المعلّم، هي في هذا المزيج من الأحداث الدراميّة التي تجمع بين الملحمة والتراجيديا والرومانسيّة ... فكأنّما الشاعر يتعمّد أن يتحرّر -وهو يستغلّ الغريب العجيب ممّا جاد به المخيال - من يقود المنطق والواقع ، وهو يعلم تمامًا أنّه عندما يستغلّ مجال العجائبيّ في ما سُطِّر من ملاحم الأسلاف ، فإنّه يتقن بناء الحبكة الدراميّة داخل الكتابة حتى وإن كانت باللهجة العاميّة -وهي حجّة تردّ على من يزدرُون أدب العاميّة والعامّة- ويحقق منتهى الإثارة لدى المتقبّلين.

الخاتمة:

ما تزال ثقافتنا الشعبيّة المترسّبة في مجتمعات المغرب العربي عامّة وتونس خاصّة، تراكم بشكل

تصاعديّ قدرًا عظيما من المثل والقيم والحكم والمأثورات الشديدة والثراء والتنوّع... ولأنّها ما تزال حيّة فينا وحاضرة في ذاكرتنا، فإنّه من الغبن أن نتجاهل تأثيرها في مجتمعاتنا حتى وإن بلغت من التطوّر والرقيّ منزلة أكثر تجذرا وتعقيدا.

وهذا التأثير يطفُو جليّا كلّما عشنا تجربة ثقافيّة استعاديّة تمارسها فنُوننا القوليّة أو السمعيّة أو البصريّة...

وضمن هذه الفنون، كان فنّ الأديب الشعبيّ - في بعض ربوع تونس- موروثا ثقافيّا ضاربًا في القدم. ويمثّل أحد الروافد التي تغذّى المخيال الشعبيّ بجملة من الصياغات المعرفيّة والمثل والقيم والرموز الشعبيّة، التي يعمل الأديب (الشاعر المغنّي) على استعادتها. علّها تُؤصّل صورة الإنسان والعالم التي يصوغها المخيال عندما تسرد ملاحم الماضي وسير أبطال خارقين، كما لو كانوا ينتمون إلى عالم الفنتازيا.

لقد بان لنا أنّ "الملزومة" وسيط تعبيريّ قادر على ابتعاث رصيد من المعاني والقيم تعطي لهذا الفنّ حضورا يمكّنه من أن يصبح جزءا من الخيال الاجتماعيّ والثقافيّ الجمعيّ والفرديّ، ويُسهم -مثلما يؤكّده فلاسفة العصر- في جعل المخيال قادرا على صياغة تصوّرات ديناميكيّة ومستقبل بنفس القدر الذي يكون فيه خزانا للذاكرة لاَ ينضب.

ولعلّ اشتغالنا على المخيال وفنتازيا القيم الملحميّة، من خلال ملزومة "المعلّم" لأديب علي الأسود المرزوقي، كان هدفه تبيّن قدرة هذا الفنّ على تحريك السواكن والتهيّئ لصياغة المستقبل الذي يليق بنا.

المصادر والمراجع:

<u>باللغة العربيّة:</u>

- عبد الرحمان ابن خلدون، (د.ت.)، المقدمة، فصل في أشعار العرب وأهل الأمصار لهذا العهد، ج.2، الدار العربية للكتاب.
- عبد الرحمان ابن خلدون، (1968)، كتاب العبر، م.6، دار الكتاب اللبناني.
- محمد أحمد ابن طبلطبا، (1982)، عيار الشعر، بيروت، ترجمة عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية.
- كمال أبوديب، (2007)، الأدب العجائبي والعالم الغرائبي، دار الساقي للطباعة والنشر، لبنان.
- مرسي أحمد ، (1968)، الأغنية الشعبيّة ، القاهرة، الهيئة المصرية العامّة للتأليف والنشر.
- ناصر البقلوطي ، (2005)، مقولات في التراث الشعبي، تونس، تبر الزمان.
- محمد عابد الجابري، (1991)، التراث والحداثة دراسات ومناقشات، بيروت، ط. 1، مركز دراسات الوحدة العربية.
- أبو عثمان عمرو الجاحظ، (1991)، كتاب الحيوان، بيروت لبنان، م. 1، دار الكتب العلميّة.
- جاسم علي حسن (2021)، جماليات توظيف المخيال الشعبي في عروض المسرح المدرسي ، مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، م.29.
- عبد الواسع الحميري أحمد (2005)، شعريّة الخطاب في التراث النقدي والبلاغي ، بيروت ، المؤسسة الجامعيّة للنشر والتوزيع.
- محي الدين خريّف، (ب.ت.)، بيبليوغرافيا من الأدب الشعبي، تونس، وزارة الثقافة، ت.ت.
- ياسين خليل، (1981)، المخيال الشعبي العاميّ العربيّ، مطبعة جامعة بغداد، بغداد،
- أحمد خواجة، (1998)، الذاكرة الجماعيّة والتحولات الاجتماعيّة من مرآة الأغنية الشعبية، تونس، كلية العلوم الاجتماعيّة

والانسانيّة، أليف منشورات البحر الأبيض المتوسط.

- صلاح الراوي، (1985)، السيرة الهلاليّة بين الشفاهيّة والتدوين، مجلة أدب ونقد، ع.1،
- صادق الرزقي، (1967)، الأغاني التونسيّة، د.ت.
- أمين الزواري، (2019)، الرواسب الإفريقيّة في الثقافة الشعبيّة التونسيّة، صفاقس، تونس، مكتبة علاء الدين للنشر والتوزيع.
- محمد السقانجي، (1986)، الرشيديّة مدرسة الموسيقى والغناء العربي في تونس، تونس، دار كاهية للنشر.
- محمد الشبه ، (2014)، مفهوم المخيال عند أركون، الرباط، دار الأمان.
- عيسى الشماس، (2004)، مدخل إلى علم الإنسان (الأنثروبولوجيا)، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب.
- محمود قط اط، (2001)، التراث الموسيقي الجزائري، لبنان، مجلة الحداثة، ع. 55.
- فايزة لولو، (2020)، الأغنية الشعبيّة ودورها في احتواء الثورة دال إبراهيم يّالآداب والعلوم الإنسانية، ع.1.
- محمد المرزوقي، (1967)، الأدب الشعبي في تونس، تونس، د. ت.ن.
- محمد المرزوقي، (1963)، الش عر الملحو ن، تونس، مجلة الفلك، ع. 8.
- معجم المعاني الجامع، 2018، عمان، الأردن، دار غيراء للنشر والتوزيع.
- عبد السلام هارون (ب.ت.)، المخيال الشعبي العربي، بيروت، المركز العربي للثقافة والعلوم

نصّ الملزومة:

المعلّـــم

ارْسم ولدي ناقه وجمل* وخوت وهل*
ونجع امجّد بين دخل
ارسم ولدي نجع وحيوانه*وعشب ألوانه*
تغطي وديانه وبطنانه
وزيد ارسم عقد وفرسانه ** لحقوا البل **
القوها في ربضه واعتل
شويل ايدادش في حرانه ** ويدلل **
عقب مع بعض امجلول
ضموها وردوها قدانه** امنين اطل **
كّنا باب العرش انحل

ارسم ولدي

ارسم ولدي كيف كنّا زمان ** مع الخلان **
عفه ونزاهه وحنان
ارسملي صورة لقمان ** وشيخ ايمل **
حكمة توعظ في الغافل
ارسم قبه وصمعه وآذان * بصوت انحل *
حنين يرغب في الكاسل
ايتّوب من هزى الشّيطان ** ويجاهل **
استغفر لله ويتوسل

ارسم ولدي

ارسم ولدي دوار امحيف ** شبحي ايكيف *
شتى ومربع ومصيف
وارسملي كيفاش ايضيف ** يستقبل **
عليه اضيافه تتراسل
وين حي المضيوم ايهيّف ** للمعقل **
على بيوت خيوله تصهل
واكد مولى فكر انضيف ** ومخوّل **
وامصفّى من كل زلل

ارسم ولدي

ارسم ولدي أهلك وانشدنا ** وين مددنا **

ويـن المنـزل وأمّاردنـــا

وزيد ارسم كيفاش اصمدنا ** وما انعـدل **

المـوت ولا نرضــوا بالـذّل

وقـت لستعمار قصدنا *وقفنـــا الكـل *

صخـر صامـد في راس إجبـل

وتو هانا عل الماضي ابعدنـــا ** ومتهلهل **

دوبـه في المشيـه إمنقـــل

ارســـم ولـــدي

ارسـم ولـدي أهلك وربوعك *زيـد انجوعـك *

انقـش واتفنـن ببدوعك

وارسـم لو كان فطوعك ** عــش نخل **

امبسـر بالعرجـون حفـــل

ارسـم مهـواك ومنفوعـــك ** ثمــره وضل **

كـروم وزيتـون مثقـــل

وزيـد ارسـم قياد ادروعـــك ** تتـوغـل **

صالـو ولا جـو البـر الكـــل

ارســـم ولـــدي