مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية _ سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد (35) العدد (4)2013
Tishreen University Journal for Research and Scientific Studies - Arts and Humanities Series Vol. (35) No. (4) 2013

البعد الدرامي في الأدب الشعبي
أغاني ترقيص الأطفال في الأدب العربي القديم أنموذجاً

الدكتورة سمر الديوب*

(تاريخ الإيداع 22 / 1 / 2013. قبل للنشر في 25 / 7 / 2013)

□ ملخّص □

ينظر هذا البحث إلى الأدب الشعبي على أنه أدب القبول، وأدب الرفض في الآن نفسه، ويهتم بدراسة البعد الدرامي في أغاني ترقيص الأطفال في الأدب العربي القديم؛ ذلك لأن الرقص ارتبط بالغناء منذ القدم؛ إذ تعد أغاني الترقيص هذه مثالاً لاجتماعهما، فقد نظمت على وفق إيقاع راقص، والحركة أساس الدراما، ومن هنا تنجم العلاقة بين أغاني ترقيص الأطفال والدراما.

ويدرس البحث هذا الموضوع على وفق الآلية الآتية:

-تحديد المصطلحات التي ستكون محور البحث

-المحتوى الدرامي في هذه الأغاني

-خصائص الخطاب الدرامي

وينطلق من فكرة أن لكل خطاب خطاباً مضاداً، ولكل فكر فكراً مضاداً. فما العلاقة بين الصوت والفكر من جهة، وما التفاعلات الخطابية الدرامية في هذه الأغاني من جهة أخرى؟

الكلمات المفتاحية: دراما، أدب شعبي، أغاني ترقيص الأطفال

* أستاذ مساعد – قسم اللغة العربية– كلية الآداب والعلوم الإنسانية– جامعة البعث– حمص– سورية.

مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية _ سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد (35) العدد (4)2013
Tishreen University Journal for Research and Scientific Studies - Arts and Humanities Series Vol. (35) No. (4) 2013

The Dramatic Dimension of Popular Literature: Lullabies in Old Arabic Literature

Dr. Samar Al Dayyoub*

(Received 22 / 1 / 2013. Accepted 25 / 7 / 2013)

□ ABSTRACT □

This paper views folk literature as one of acceptability and of rejection at the same time. It is also concerned with the dramatic dimension of the art of lullaby in classical Arabic literature because choreography was associated with the art of singing all along, and lullabies are considered an example of their combination, because they were arranged in accordance with a choreographic effect. And, since movement is the basis of drama, there follows the relation between lullabies and drama.

This paper examines this subject in terms of the following mechanism:

-Identifying the terms which will form the pivot of this paper.

- The dramatic content of these lullabies

- The characteristics of dramatic discourse

This study stems from the idea that every discourse has a counter- discourse, and that every thought has its counter–thought. Thus, what is the relation between voice and thought on the one hand, and what are the dramatic discursive interactions in these lullabies on the other?

Key words: Drama, Popular Literature, Lullabies in Old

***Assistant Professor, Department of Arabic Language, Faculty of Arts, Al-Baath University, Hums, Syria.**

مقدمة:

لم يحظ الأدب الشعبي القديم بحظ وافر من البحث، وتحاول هذه الدراسة أن تفيد من معطيات مصطلح الدراما بهدف تطبيقه على نصوص من أغاني ترقيص الأطفال في الأدب الشعبي القديم، وتنطلق من فكرة أن الغنائية سمة موجودة في أدبنا القديم لكن الباحث يمكن أن يجد أبعاداً درامية مبثوثة ضمن الغنائية. وهو الأمر الذي يجعل هذه الدراسة تتأرجح بين موقعين: موقع أصحاب النظرية النقدية، وموقع الناظر إليها من زاوية نقدية.

أهمية البحث وأهدافه:

يهدف البحث إلى دراسة البعد الدرامي في أغاني ترقيص الأطفال على مستوى المضمون، وعلى مستوى الخطاب الشعري، ويبحث في علاقات الحضور والغياب في النص الشعري، وينظر إلى الغياب على أنه أهم من الحضور. كما يحاول أن يثبت غنى أغاني ترقيص الأطفال، وحملها أبعاداً كثيرة يعمل النقد على إظهارها.

منهجية البحث:

لا يقيد البحث نفسه بمنهج محدد؛ لأن تبني أحد المناهج يعني إقصاء ما سواه. ولعل هذا الموقف المنهجي يتفق مع انفتاح الخطاب النقدي الحديث على مفاهيم كثيرة تتآلف في إطاره بقصد معالجة الأثر المدروس من شتى زواياه. ويحاول أن يستفيد من معطيات التأويلية في دراسة العناصر الدرامية في هذه الأغاني على مستويي المضمون والخطاب.

الأدب الشعبي

يستخدم مصطلح الثقافة الشعبية بوصفه مصطلحاً مضاداً لمصطلح الثقافة النخبوية، أو العليا. وهي مجموع العناصر التي تشكل ثقافة المجتمع. ومن هنا يمكن أن نجد أن كل ثقافة هي ثقافة شعبية بمعنى ما. ويتفرع عن الثقافة الشعبية أدب شعبي"[1]" يصدر عن سواد الناس من رجال ونساء، ورعاة وسقاة... فينتج هذا الأدبَ الرجل والمرأة على حد سواء، ويُبرز وظيفة المرأة في دفع ثقافة مجتمعها وتطويرها. ويمكن أن نقول: إن الأدب الشعبي خلاف أدب النخبة يثير مشكلة يمكن تسميتها "الأمن النفسي".

ويصور الأدب الشعبي تفاصيل الحياة البسيطة، ولا تحكمه التقاليد، خلاف أدب النخبة. وهو مجهول القائل – غالباً– مما يدل على شعبية هذا الأدب.

وإذا كانت الثقافة هي ذلك الكل المعقد الذي يشمل المعرفة، والعادات الاجتماعية، والأدب... فإن هذه الثقافة المكتسبة ستؤدي إلى وجود ثقافة شعبية بديلة تزحزح الثوابت، وتعيد إنتاج الواقع بصورة مغايرة عن الأنماط الثقافية السائدة. ويتعين على ذلك أن الأدب الشعبي لا يصور فقط حياة سواد الناس، ويعبر عن مشاعرهم بصدق وعفوية،

---

[1] – **للتوسع في مصطلح الأدب الشعبي ينظر:**

–د. حسين نصار: 1962، الشعر الشعبي العربي، المكتبة الثقافية، الأردن

– د. حلمي بدير: 1977، أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث، دار الوفاء، الإسكندرية

– أحمد أبو سعد: 1974، أغاني ترقيص الأطفال عند العرب، ط1، دار العلم للملايين، بيروت

– أحمد عيسى بك: 2004، كتاب الغناء للأطفال عند العرب، ط1، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة

– داود سلوم: 2006، ديوان أشعار تدليل الأطفال في الأدب العربي القديم، ط1، دار الضياء، عمان

ولا تحكمه التقاليد فقط، بل الأدب الشعبي أدب الفكر والفعل؛ ذلك لأنه إبداعي، وانتقائي، وتلقائي. وهو اجتماع الضدين: القبول من جهة، والاعتراض والإنكار من جهة أخرى. فيكون له وظيفة نقدية حين يعبر عن الذات بحرية تعبيراً صادقاً، فتظهر خصائص نفسية الشعب فيه، ويصدر عن الوجدان الجمعي.

وتؤدي صفة الثنائية التي يتصف بها "القبول/ الإنكار" إلى عدّه مادة خصبة لدراسة الصراع بين هذين الطرفين، ذلك الصراع الذي يمثل عصب الدراما، وأساسها.

ومن أهم مقومات هذا الأدب أنه جماعي، وجماعيته تُباين فردية الإنتاج الأدبي الذي ينظمه أفراد يعبرون عن ذواتهم، وإن تناولوا موضوعات لها طابع جماعي.

ويميل الأدباء الشعبيون إلى الشفهية، والاستقلال النسبي لوحدة الهيكل البنائي لمقطوعاتهم الأدبية، ويعتمد الأدب الشعبي على الإشارات المختزلة، ويحفل بالرصيد الثقافي للشعب.

وينظم هذا الأدبُ في وقت الحركة، والعمل. فهو وجه من وجوه العمل في حياة الشعب. وتعد أشعار ترقيص الأطفال في الأدب العربي القديم أنموذجاً واضح المعالم للأدب الشعبي القديم.

أشعار ترقيص الأطفال والرجز

يمتزج في أشعار ترقيص الأطفال أداء الشعر بالإيقاع الموسيقي الراقص والغناء مع التعبير التشكيلي بالاقتران بالتعبير الحركي. وهذه الأشعار أغانٍ ترتبط بما يتم ترديده في أثناء ترقيص الأطفال. وثمة أغان تقتصر على تنويم الطفل تدعى أغاني المهد"[2]".

وتقترن أغاني الترقيص بالحركة، والعمل، والترقيص. وبعودة إلى المعاجم اللغوية نجد ثراء في الألفاظ الدالة على الحركات التي كان الأب، و الأم يقومان بها لترقيص الطفل. منها: البأبأة"[3]"، والتنزيه"[4]"، والهدهدة"[5]"، والترقيص"[6]"، والتزفين"[7]". ويرافق هذه الحركات أغان تنظم على إيقاع الرجز.

ويحضر النص الشعبي بوصفه لغة اجتماعية مشتركة في النص الشعري، ويقترن إنتاجه بالسياق الثقافي؛ لذا يمكن أن نقول: إن أغاني ترقيص الأطفال تنفتح على الأنساق الثقافية السائدة لدى العرب قديماً مما يجعلها ميداناً رحباً لدراسة العلاقة بين هذه الأنساق، والصراع الخفي بينها في هذه الأغاني التي تقوم أساساً على الرقص والغناء. والرقص قرين الغناء منذ القديم. وقد نظمت أغاني ترقيص الأطفال على بحر الرجز، ففيه خفة واضطراب، يتفق والأدب الشعبي من جهة الحركة، واقتران الأغنية بالعمل، وشيوع سمة الشعبية. ويتفق أيضاً وروح الدراما؛ لوجود الحركة التي تؤدي إلى الصراع.

---

[2] – سيقتصر هذا البحث على أغاني ترقيص الأطفال دون أغاني المهد. فأغاني الترقيص مشتركة بين الرجال والنساء، أما أغاني المهد فخاصة بالنساء فقط. وقد خلط بعض النقاد المحدثين بين أغاني الترقيص وأغاني المهد؛ إذ يرى عبد الفتاح أبو معال أن هذه الأناشيد هي أغاني الترقيص والمهد من غير تفريق، ووصل إلى حكم مفاده أن واقع كلمات هذه الأغاني يشير بوضوح إلى وجود تشابه عند معظم الأمم في الموضوعات الرئيسة لها مهما كان اللحن مختلفاً، أو المسميات في بعض الكلمات مختلفة. انظر: عبد الفتاح أبو معال: 1986، دراسات في أناشيد الأطفال وأغانيهم، ط1، دار البشير، عمان، ص64. وهو حكم خاطئ؛ ذلك لأن أغاني الترقيص العربية ناجمة عن خصائص المجتمع العربي القديم وعلاقاته، ويمكن أن ينطبق حكمه على الأغاني العامية في العصر الحديث.

[3] – ابن منظور، لسان العرب، مادة بأبأ: إرقاص الولد، ومناغاته، وهزه بين الذراعين، وقول من يرقّصه: بأبي أنت

[4] – لسان العرب، مادة نزه: رفع الولد إلى فوق [5] – المصدر السابق، مادة هدهد: تحريك الأم ولدها لينام

[6]– المصدر السابق، مادة رقص: رفع الولد، وخفضه

7–المصدر السابق، مادة زفن: ضرب من الحركة مع صوت

والرجز وزن شعبي فالراجز هو الساقي الذي يسقي الماء، والأصل أن الأراجيز هي التي يرتجز بها الساقي على دلوه[8] إذا مدها، ثم أخذ الشعراء ينظمون عليه، فلحق بالقصيد، أو لحق القصيد به؛ لأنه الأسبق، واقترن بالشعر الشعبي؛ إذ يتردد شغلاً للنفس عن مشقة العمل، وتسلية النفس عن همومها، وشحنها بالطاقة. وقد رفض بعض القدامى عدَّ الرجز شعراً؛ لاقترانه بالعمل، فلا بد من عدّه شعبياً.

الرجز إذن هو الإيقاع الذي انصبت فيه أغاني الترقيص نظراً لأنه يحفل بالحركة، والنشاط، والسرعة. فتم الغناء بترنيم كلمات موزونة. ويمكن أن نعده الوزن الأقدم للتعبير الشعري المتصل بالعلاقة بين الأم ووليدها. إنه وزن شعبي يحفل بالحركة، ويحمل خصوصية خطاب أغاني الترقيص المتعلقة بالشحنة العاطفية من جهة، والنقد الاجتماعي من جهة أخرى، وترسيخ القيم والمعارف من جهة ثالثة ضمن إطار حركي، وهو ما يتصل اتصالاً وثيقاً بالدراما.

الدراما وصياغتها في الأدب الشعبي

يرتبط مصطلح الدرامية"[9]" بالجنس المسرحي. لكن ملامح الدرامية تتوافر في الشعر العربي القديم الذي اتهم بالغنائية. ومع إدراكنا أن البناء الدرامي غير متوافر في الشعر القديم، نجد أن ثمة أبعاداً درامية يمكن أن نجدها واضحة، تترك أثرها في هذا الشعر، وتحوله عن مساريه: الذاتي، والغنائي.

ونجد إشارات خجولة في معاجم المصطلحات الأدبية حول علاقة الشعر بالدراما؛ إذ يشير كريس بالديك"[10]" إلى أن مفهوم الدراما انتقل إلى الشعر، فقد جعله قرين ضرب من القصائد التي تعتمد التشخيص في بنائها. ويبدو أنه يشير إلى تعدد الأصوات في النص الشعري بالحوار بنوعيه.

وتعني كلمة "دراما" باليونانية حركة. فهي تحيل القضية الفكرية، أو المشكلات الاجتماعية والإنسانية المجردة إلى حركة متجسدة فوق خشبة المسرح من خلال مجموعة الممثلين الذين يؤدون الأدوار المختلفة، ويتقمصون الشخصيات المتعددة، ويديرون دفة الحوار."[11]"

ويعتمد الخطاب على أساس التفاعل بين أفراد المجتمع، كما يعتمد على مرجعية اجتماعية، معرفية متفق عليها. لكن الطفل لا يعي؛ لذا نجد أن وظيفة الخطاب في هذه الأغاني تتجاوز وظيفتها الظاهرية إلى تشكيل عوالم درامية خاصة.

---

[8] - المصدر السابق، مادة رجز: أن تضرب رجلُ البعير أو فخذاه إذا أراد القيام، أو ثار ساعة، ثم تنبسط. والرجزاء أرادت النهوض فلم تكد تنهض إلا بعد ارتعاد شديد. ومنه سمي الرجز من الشعر لتقارب أجزائه، وقلة حروفه. وهو يقوم على أساس من الشطر الواحد لا البيت ذي الشطرين. وهو لدى بعضهم ليس شعراً. انظر: د. حسين نصار، الشعر الشعبي العربي، ص38

[9] – انظر تعريف الدراما في:

– مجدي وهبة: 1974، معجم مصطلحات الأدب، مكتبة بيروت.

–مجموعة مؤلفين: 1980، موسوعة المصطلح النقدي، المجلد الثالث، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

–روبرت لانغيوم: 1983، شعر التجربة، المونولوج الدرامي في التراث الأدبي المعاصر، ترجمة علي كنعان وعبد الكريم ناصيف، وزارة الثقافة، دمشق.

–د. عبد العزيز حمودة: 1998، البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

–د. إبراهيم حمادة: د. ت ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، القاهرة.

[10] – Baldick Chris, concise Dictionary of Literary Terms, Oxford university press, 1996,p:62

[11] – د. نبيل راغب، فنون الأدب العالمي، ص88

ويستند مفهوم العوالم الدرامية إلى أسس تضارب، واحتمالات متنوعة ومتقابلة في أكثر الأحيان –كما يرى كير إيلام"[12]"– أي حالات تأزم لمسائل محتملة، ولا يمكن أن تفهم إلا إذا جرى استخدام مفهوم خاص بالعوالم الفرضية التي تحققت، أو التي جرى إهمالها في مسار الدراما.

تُخلق الدراما –إذن– من الصراع، والتضاد. فهي "ثنائية وليست أحادية؛ فالدراما تقابل بين موقفين يتولد عنه موقف جديد، الدراما رؤية متجددة ومتنوعة لسلوك الإنسان ومواقفه، الدراما هي الحركة، ولا تتفق مع السكون، وهي التنوع، لا الرتابة"[13]"

يمكن أن نستنتج –بناء على الكلام السابق– إمكان صياغة الدراما في الأدب الشعبي، أو ما يمكن تسميته الدراما الشعبية"[14]" فتتوجه الدراما بطبيعتها إلى عامة الشعب، ويتوقف نجاحها على مدى تقبل الشريحة الواسعة من الشعب لها. فالدراما حركة، وهي حركة فكرية أولاً.

وإذا ما اتفقنا على أن الدراما تصاغ في الأدب الشعبي وجدنا أن أرجوزة ترقيص الأطفال تَظهر من الشمولية، والصراع، والمثالية، وتدور حول فكرة محددة، وتحمل تلوينات الوعي الشعبي المختلفة. إنها تعبر –شأن الأدب الشعبي– عن الذاتين: الشعبية، والفردية، عن قلق الذات الفردية، واغترابها ضمن علاقات الذات الجمعية. فتغدو الأرجوزة دفاعاً عن الذاتين الفردية، والجمعية لدى المجتمع الذي أنتجها. وبذلك تقدم الأرجوزة البديل الأرقى مما هو قائم بإعادة إنتاج الواقع غناء راجزاً راقصاً.

وإذا كانت أغاني ترقيص الأطفال تمثل أنموذجاً للدراما الشعبية فكيف تجلى البعد الدرامي على الصعيدين: الفكري، والمحتوى الدرامي؟

الدراما الشعبية والمحتوى في أغاني ترقيص الأطفال

1–سؤال الجنس الأدبي وعلاقته بالدراما

يعد عنوان البحث "أغاني ترقيص الأطفال" مركباً تركيباً إضافياً، يحيل طرفه الأول إلى جنس يخضع إلى قواعد تلفظية ذات بنية مخصوصة، هي من موسوعة المتلقي عامة. ويحيل الطرف الثاني إلى طفل لا يعي. فبين المتلقي والأغنية عقد قراءة، يكون سؤال الجنس بنده الأكبر. لكن وجود الطفل الذي هو محور الخطاب، وانتماء النص الأدبي إلى جنس الأغنية المندرج في خطاب التخييل والموسيقى يكشفان أن الخطاب هنا مموه، ومصطنع؛ إذ تنجز ذات التلفظ الحقيقية عملاً لغوياً غير مباشر يقترن بالغناء، فترسم أغاني ترقيص الأطفال مقام تناص بين الأغنية والشعر، وترسم في الآن ذاته حدود اختلافها مع هذين الجنسين؛ إذ تتوجه إلى طفل لا يعي، فهو خارج الهدف؛ لذا تتدرج في خطاب التخييل. فالطرفان الظاهران هما الطفل والراجز، والطرفان الخفيان الراجز والمجتمع.

وقد بنيت أغاني ترقيص الأطفال على بحر الرجز، فغدت الأرجوزة بناء مقطعياً خاصاً يفارق البناء التقليدي، وهو بناء يفارق الشكل الشعري، ويتشاكل مع الشكل النثري السردي.

---

[12] – كير إيلام: 1992، سيمياء المسرح والدراما، ص 156

[13]– د. محمد حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، ص4

يرى د. إبراهيم أن الدراما في اشتقاقها اللغوي ترجع إلى الفعل dram الذي يعني لدى الإغراق الفعل، أو التصرف، أو السلوك الإنساني بوجه خاص. ص9

[14]–انظر: د. إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ص119. إذ يقول إن الدراما الشعبية هي التي تمتد جذورها في محاكيات الناس الدينية، وهي التي تجذب الطبقات الشعبية بغض النظر عن مستوى قيمتها الأدبية

قالت امرأة تشكو هجر زوجها؛ لأنها ولدت بنتاً، وهي ترقص ابنتها:

ما لأبي حمزةَ لا يأتينا/ يظلّ في البيت الذي يلينا/ غضبانُ ألا نلدَ البنينا/ تا الله ما ذلك في أيدينا/ وإنما نأخذُ ما أُعطينا/ ونحن كالزرع لزارعينا/ نُنبتُ ما قد زرعوه فينا"[15]"

بنيت هذه الأرجوزة بناء درامياً أساسه الصراع الداخلي، والصوت المنفرد الذي يُظهر استعطاف الرجل، لا معاتبته، والتساؤل المفتوح على أكثر من إجابة، فتبرز الحوارية في رغبة الراجزة في تحويل المتلقي إلى شريك في الرأي. والحقيقة أن الأرجوزة تخفي صراعاً داخلياً، ونقداً للزوج الذي يمثل سلطة المجتمع. وهي إذ تتكلم على مشكلة خاصة تعبر عن مشكلة مجتمع بأكمله؛ أي عن هموم الزوجات المنبوذات من قبل أزواجهن؛ لإنجابهن الإناث من فردية الذات. فتحوي الأرجوزة قدراً من وهم الواقع بتخفيف الشعرية، والتشاكل مع النص النثري، وما يبدو أنه رجز يتشاكل مع النثر، ويحمي الأرجوزة من الإفراط في الغنائية، فتغدو سيرة ذاتية اشتملت على عناصر درامية، فيتفاعل المتلقي مع الحدث، ويدرك المسافة بين ما يحضر في الأرجوزة، وما يغيب؛ إذ يتجسد البعد الدرامي في الذروة التي يسبقها تصاعد الحدث، وتتبعها لحظة تأمل وسكون تعود إلى ذروة تالية. ونجد أن الراجزة تبدأ بالذروة –إحجام الزوج عنها– وهو ما يقوي درامية الأغنية مع ما فيها من غنائية واضحة. إنها غنائية تمتزج بدرامية خفيفة تضفي عليها حركة ناجمة عن الصراع الداخلي، ويدخل صوت الراجزة في علاقة تضاد مع صوت المجتمع، ويمثله الزوج.

ويتعين على ذلك أن الدراما في هذه الأرجوزة ترتقي إلى التعبير الأعم عن هذه الظاهرة الاجتماعية –ظاهرة الهجر لإنجاب الإناث– ويمكن أن نقول: كلما ارتقى المستوى الدرامي في النص الأدبي اقترب النص من مكونات الفضاء السردي؛ إذ تعني الدرامية اشتمال هذه الأرجوزة على المعنى الإنساني، واستخراج القيم الرمزية فيه، وتمعن في تماهي الأرجوزة مع عناصر السرد، الأمر الذي يحول النص الشعري إلى بنية مفتوحة تفسح للراجزة الحديث عن همومها، وهواجسها بطريقة أقرب إلى السردية.

ويرى رولان بارت أن الدرامية تنفع كثيراً في تحديث لغة المحكي بإدغام ما وراء الجملة في الملفوظية، وبناء الخطاب لبلوغ مستويات المعنى الخفية عند النظر في معنى الأفعال الصغيرة التي تشكل نسيج مستوى الوصف أو مستوى الشخصيات."[16]"

ومما يعزز اقتراب أغاني ترقيص الأطفال في بعدها الدرامي من الفضاء السردي لجوء الراجزة إلى السرد بضمير جماعة المتكلمين، وهو أمر يمنح النص زخماً دراماً. فهي خطاب ذاتي مباشر. لكن يختلط فيه التداعي واستشراف المستقبل، ويظهر رغبات لا وعي الراجزة. وقد اقترن هذا السرد بصوت الراجزة الداخلي، فجاء بديلاً من الحوار، ونما؛ ليظهر التوتر الداخلي الذي ينعكس توتراً درامياً في أرجوزتها.

إن خيط الأرجوزة الدرامي موجود في جنس أدبي قصير، يرفض الإسهاب، وتشعب الأحداث، وتعدد الشخصيات. فكيف قدم الراجز الحدث الدرامي؟ وكيف قدم الصراع في أغنية ترقيص طفل؟

2–الحدث الدرامي والصراع

النص نسيج من أقوال يجهر بها قائلها، وأقوال مضمرة. ويفترض الراجز كفاية لغوية لدى المتلقي. ومن المضمر في هذه الأغاني أن توجه ظاهرياً إلى الطفل. ولهذا الأمر مقتضيات دلالية؛ إذ تحمل الأرجوزة ما يثير اهتمام المتلقي، وتحيل إلى أسماء معروفة، وأحداث معروفة. ويعني ذلك أن هذا النص الشعري المغنى المتخيَّل لا يتكون من

[15]– أغاني ترقيص الأطفال في الأدب العربي القديم، ص101

[16]– رولان بارت، شعرية المحكي، ص42

خطاب التخييل فقط، فيقدِّم في أغنية حدثاً درامياً. والحدث الدرامي هو "الحركة الداخلية للأحداث، أو الحركة الداخلية لما يتابعه المتفرج بأذنه وعينه فقط، ثم المحصلة النهائية لهذه الحركة في آخر العرض."[17]

الحركة الداخلية حركة تقبع خلف ما تدركه الحواس، إنها حصيلة لا شعورية مختزنة في الذاكرة، تنهض حين تستدعي الحاجة. ويعني هذا الكلام أن الحدث الدرامي يقتضي بديهيا وجود تفكير درامي. وينطلق هذا التفكير أساساً من أن كل فكرة تقابلها فكرة، وأن كل نسق ظاهر يخفي نسقاً مضمراً، ويولد التقاء المتضادات حركة إيجابية؛ لذا يقوم جوهر الحياة على الصراع بين المتضادات، والتقابل بين السلب والإيجاب. وتوجد الدراما من الصراع والفعل.

وانطلاقاً من فكرة أن البعد الدرامي يعني حركة، أي فكرة تقابلها فكرة، وعاطفة تقابلها عاطفة نجد أن أغاني ترقيص الأطفال قد اشتملت على بعد درامي واضح، وأنها في جوهرها بنيت على أساس درامي، لا غنائي. فهذا والد يشكو من تعبه في تربية ولده، ثم لما بلغ هذا الولد سن الرشد لم ينل منه الأب سوى الضرب والجَلد:

ربيته حتى إذا تمَعددا /وصار نهداً كالحصان أجردا/ كان جزائي بالعصا أن أُجلدا[18]

لا بد للحدث الدرامي من أن يكون جاداً. فثمة خطوات في ترتيبه. فقد رباه حتى وصل إلى تمام الشدة، وصار كالحصان في قوته. أما هو فقد ناله منه الجلد بالعصا. إنه صراع بين إرادتين، وهو صراع غير متكافئ، صراع درامي؛ لأنه بين قوتي الخير والشر. صراع مقصود؛ لأنه يرمز إلى ما يضمره هذا التقديم الظاهر للمشكلة. فالصراع عنصر أساس من عناصر بناء الأرجوزة، وهو يؤكد حقيقتين: أن هذه الأرجوزة فن قولي وأدائي "غنائي" راقص، وأن الصراع أساسها، فمن غيره لا قيمة للحدث. ويرى د. حمودة أن الصراع أساس للشكل الدرامي[19]. لكنه يعود ليناقض حكمه، فيقرر أنه أساس في البناء فقط. وفي الحقيقة الصراع أساس بنية الأرجوزة؛ لأنه يعود إلى تلك العلاقة بين النسقين الظاهر والمضمر، وما تحيل عليه من صراع بين إرادتين. هذا الصراع الذي عنى في هذه الأرجوزة أن طرف الصراع الأساس "الأب" اكتشف أوجه التباين بين الطرفين في مرحلة متأخرة حين لا ينفع معها إصلاح.

وإذا ما قررنا أن الحدث الدرامي يقوم على أساس تفكير درامي وجدنا أن التفكير الدرامي تفكير بالشيء من خلال شيء مجسم، وليس تفكيراً تجريدياً؛ لذا سبق أن قررنا أن هذه الأراجيز هي أراجيز غنا–درامية. فالغنائية الصرف ليست موجودة، لقد تحولت إلى غنائية فكرية، وامتلكت بعداً درامياً، وقامت على أساس الحركة والتجسيد، والانتقال بالهم الخاص إلى مستوى موضوعي مع أنه يعبر عن شعور ذاتي صرف. فليست الذات منعزلة عن الآخر في التفكير الدرامي، فقد قدم الوالد شعوراً عبر خلجات الذات المنشئة، لكنه شعور يغتني بالفكر. فـ" فبين الذات والموضوع تقع الدراما"[20] والتعبير عن المشاعر الذاتية لدى الأب أمر معروف في غنائية شعرنا القديم. لكن البعد الدرامي واضح في مقابلته بين صورة تشبيهية لولده بالحصان التام في القوة، وقوله "كان جزائي بالعصا أن أجلدا" فثمة تقابل بين صورتين: صورة طبيعية، وصورة ذاتية، فيجسم مشاعره لتغدو أقوى تأثيراً من الصورة القوية التي قدمها لابنه. فثمة صورة تقابلها صورة مضادة، ولو اكتفى بصورتين متماثلتين، فشبه ابنه بالحصان واستمتع بأثر هذا التشبيه لما حدث هذا الأثر الدرامي، ولما ظهر سواد الصورة القوية المشرقة "صورة الابن" مقابل بياض صورة الأب المقهور.

---

[17]– عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، ص45. انظر أيضاً معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ص99 "الحدث الدرامي أية واقعة تحدثها الشخصيات في حيزي الزمان والمكان، وتسهم في تشكيل الحركة الدرامية والفعل المسرحي."

[18]– أغاني ترقيص الأطفال، ص83. الفرس النهد: الجسيم المشرف، التمعدد: تمام الشدة والقوة.

[19]– البناء الدرامي، ص107

[20]– عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص284

روي عن عقيل بن علّفة أنه كان غيوراً، موصوفاً بشدة الغيرة، وأنه خطبت إليه ابنته، فأنشد يقول:

إني وإن سيقَ إليّ المَهرُ/ ألفٌ وعبدانٌ وذودٌ عُشر/ أحبُّ أصهاري إليّ القبر[21]

لا تتماثل مناسبة هذه الأغنية مع محتواها الدرامي. فليست الغيرة من أن يأخذ أحدهم ابنته حين تكبر سبب نظمها. إنه منطق المجتمع العربي القديم الذي كان يُشعر والد البنات بعبئهن؛ لذا فضّل أن يكون صهره القبر؛ لأنه يضمن –على وفق رؤيته– عبء ابنته. لقد اختار ما هو جوهري من وجهة نظره، واستغنى عن الدخول في التفاصيل؛ إذ تعني الدراما التكثيف. ويقوم هذا الجوهري لديه على مشكلة وجود الأنثى في المجتمع. وتعني السمة الدرامية كيفية رؤية الشاعر نفسه وحياته سواء أتحركت ذاته نحو الموضوع مباشرة أم برز الموضوع على سطح الأرجوزة. إنه صراع مع ذاته –من جهة مشاعره تجاه ابنته، ورغبته في موتها درءاً للعار– وصراع مع الذوات في محاولة منه لبناء حياته بطريقة مختلفة عن المنطق الطبيعي لها. فالأرجوزة ذات الطابع الدرامي تشتمل على مستويين: مستوى الفن، ونعني بذلك قدرة الراجز على بناء أرجوزته فنياً، ومستوى الحياة، ونعني قدرته على المشاركة في بناء الحياة وتشكيلها. وهي قدرة تقوم على أساس الصراع بين الرغبة والواقع، ولا تظهر رغبة حقيقية لديه، بل إنها رغبة خاضعة للنسيج الاجتماعي الذي يعيش فيه. ونستطيع القول هنا إن الدافع الأول لنظم هذه الأراجيز المغناة يحمل بذوراً درامية؛ لأن التشكيل النفسي لدى مبدعيها قد رُكّب تركيباً درامياً.

يخضع الراجز إلى القبول بسنن المجتمع الذي يفضل الذكور على الإناث، فيتمنى لو يصاهر القبر. لكن قبول هذه السنن يعني صراعاً داخلياً يوصل إلى الرضوخ. وهو الأمر الذي يقودنا إلى الحديث عن المفارقة: مفارقة النسق الجمعي، ومفارقة الرؤية والرؤيا.

3–المفارقة[22] وقراءة الذات بدلالة الآخر

يغذي السرد درامية النص، فيرفد الأرجوزة بخطوط درامية تغذي الصراع، ويمكن أن نعد هذه الأراجيز مجموعة من المفارقات الدرامية.

ويكشف الوعي الشعري فيها عن وعي عال بالأشياء والعالم. ومن أهم صور هذا الوعي قراءة الذات بدلالة الآخر الذي يضغط بأشكال مختلفة على جزء منها، فتدرك الذات أنها ليست وحيدة في تقديم الرؤية الخاصة بها. يروى أنه كان لأعرابي امرأتان، فولدت إحداهما جارية، والأخرى غلاماً، فرقّصت أم الغلام ابنها، وقالت معايرة ضرتها:

الحمدُ لله الحميد العالي/ أنقذني العام من الجواري/ من كل شوهاءَ كشنٍّ بال/ لا تدفع الضيم عن العيال

فسمعت ضرتها، وأقبلت ترقّص ابنتها وتقول:

وما عليّ أن تكون جاريه/ تكنس بيتي وتردّ العاريه/ تمشط رأسي وتكون الفاليه/ وترفع الساقط من خماريه/ حتى إذا ما بلغَت ثمانيه/ أو تسعة من السنين وافيه/ ردّيتها ببردة يمانية/ زوجتها مروان أو معاويه/ أصهارَ صدق ومهورَ غالية[23]

---

[21]– أغاني ترقيص الأطفال، ص93، الذود: قطيع الجمال من الثلاثة إلى العشرة

[22]– المفارقة الدرامية "وسيلة لفظية أو فعلية يعبر بها الكاتب عن معنى آخر مناقض للمعنى الظاهري الذي تفهمه بعض الشخصيات. ومن هنا قد يتشابك المدلول مع مدلول التورية في علم البديع، ولكنهما لا يتطابقان. والمفارقة الدرامية Dramatic Irony موقف في مسرحية يشترك فيه المؤلف مع جمهوره في معرفة ما تجهله شخصية ما من حقيقة، وتتصرف بطريقة لا تتفق تماماً مع الظروف القائمة أو تتوقع من القدر خلاف ما يخبئه في طياته، أو نقول شيئاً نتوقع منه أن تكون فيه النتيجة الحقيقية ولكن يحدث أن تأتي النتيجة عكسية تماماً" انظر معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ص248 *ونرى أن المعنى الظاهري ليس مناقضاً للمعنى الخفي بل هو مضاد له. وفرق كبير بين التناقض والتضاد.*

ثمة آخر "الضرة/ المجتمع" يقدم رؤية خاصة للراجزة الثانية، وهو أمر يجعل دلالة الآخر ذات تأثير فكري عقائدي بنسبة معينة في الضغط على فضاء هذه الأغنية. فمعرفة الذات بدلالة الآخر تسهم في توجيه المعرفة، فتنجم مفارقة، وينجم تفاوت يفرض تقاليده. وهو أمر يجعل الآخر طرفاً مستلِباً. تبدأ المرأة الأولى بالتباهي بقدوم مولود ذكر يجنّبها الجواري اللواتي لا يدفعن الضيم عن عيالها مستقبلاً، وترد المرأة الثانية بأن تظهر ذاتها بطريقة تتماهى بالآخر. فهي تحاول نفي الصفة السلبية عن صغيرتها. فهي مع أنها جارية تملك صفات تؤهلها لأن تكون فاعلة. وهذا ما قصدناه من أن الأرجوزة هنا هي مرآة للذات بدلالة الآخر الذي يشكل طرفاً أساساً ضاغطاً على حرية الراجزة التي ترغب في أن تحتل موقعاً طبيعياً في مجتمعها. فلا ضير أن تكون ابنتها جارية. وليس المقصود بالجارية ما تحمله المفردة النكرة من معاني اقترابها من مرتبة العبودية كما رأى بعضهم[24]بل الجارية هي التي تجري، وقد سميت الشمس جارية لجريها من القطر إلى القطر[25]فتسعى تلك المرأة إلى تقديم المشهد الذاتي في مقابل صورة الآخر. وتأخذ ثنائية الذات/ الآخر في هذه الأرجوزة طابعاً سردياً يختلط فيه الفلسفي بالرومانسي. إنها سيرة ذاتية؛ لذا نجد الذات فاعلة تقود التجربة بعيداً عن الخضوع إلى الآخر. ومع أن الذات تفارق الآخر ظاهرياً نجد أن ما يظهر من قبول بالواقع، ومحاولة للدفاع عنه يخفيان رغبة، فالراجزة التي تفارق الآخر نجدها في الوقت نفسه تفارق موقفها الخاص؛ لأنها تظهر ما يخفي صراعاً داخلياً.

يتضح مما سبق أن الراجز قلّص ثنائية الذات والآخر في المفارقة إلى وحدة بقبوله بالواقع، وبحثه عن إيجابيات الطفلة الأنثى. لكنه يحمل رؤية مفارقة لرؤية الآخر، وثقافته، فيعرض رؤيته بطريقة غير متعارضة مع ثقافة الآخر ظاهرياً لكنهما نسقان غير متآلفين في نسق الخطاب المضمر. وما يؤرقه حقيقة هو ذلك المخفي.

إنها تحاول أن تستبدل بنسق المجتمع الثابت نسقاً متبدلاً متحركاً. ويقودنا هذا الكلام إلى الحديث عن دراما الحركة والثبات في أغاني ترقيص الأطفال.

4-دراما الحركة والثبات

الفعل حركة، ويغدو الراجز فاعلاً في تصحيح نظرة المجتمع، يأخذ موقفاً مفارقاً للثبات؛ ليعيد تشكيله على وفق رؤيته، فيحدث الصراع بين ثقافة الفعل/ اللا فعل، الراجز/ المجتمع. قال الزبير بن عبد المطلب يرقّص ابنته ضُباعة:

يا حبذا ضُباعة/ مُكْرَمةٌ مُطاعة/ لا تسرق البضاعة/ لا تعرف الخلاعة[26]

واللافت استخدامه اسمي المفعول: مكرمة ومطاعة بدلاً من اسمَي الفاعل، فهي أهل للإكرام والطاعة، وهي السيدة الآمرة، وذات نفس عفيفة. والملاحظ أن هذه الصفات تنسب للأولاد الذكور. إنها الفاعلة في هذه الأرجوزة، المتحركة وسط ثبات الصفات التي توصف بها الفتاة الصغيرة، فيحاول الراجز إعادة إنتاج الواقع بما يتوافق والغاية التي يريدها، فيحرك الثوابت التي تنظر إلى الفتاة على أنها يجب أن تكون مكرِمة، ومطيعة، ويتمثل خط الصراع الرئيس في تلك المفارقة التي تبدأ بتلاقي الخطين، أو تشابههما: خط الراجز، وخط المجتمع، وتنتهي بتأكيد تباعدهما، واختلافهما. فليس الخطابان متماثلين، وإن بدا أن الراجز يقبل بنسق المجتمع. إنه يفارق هذا النسق حين يجعلها مكرَمة ومطاعة.

---

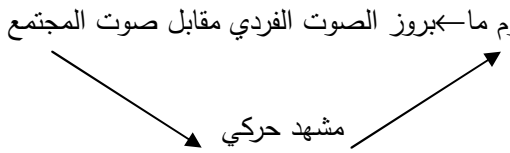
[23]- أغاني ترقيص الأطفال، ص103، الشن: القربة الصغيرة البالية

[24]- انظر: خلود بنت إبراهيم العموش: 2010، أشعار ترقيص الأطفال في التراث العربي القديم في ضوء علم اللغة الاجتماعي، مجلة جامعة أم القرى، العدد 3، ص146

[25]- لسان العرب، مادة جرا

[26]-أغاني ترقيص الأطفال، ص100، البضاعة: لا تبتذل نفسها في اختلاس بضع الغير، فهي عفة.

إنه صراع إرادي، لا عفوي. وحين أسند وجهة النظر هذه إليه أمكنه وحده أن يستبق يقينياً. أما ضباعة فلا وظيفة لها، ويعني ذلك أنه يريد أن تسيطر رؤياه بعد صراعها مع ذوات المجتمع، فيمتزج الإدراك بالاستشراف بصورة تقترب من اليقين. ويبدو الراجز كليَّ المعرفة، يخاطب مخاطباً مضمراً ناقص المعرفة؛ لأنه يتبنّى منظوراً محدداً ثابتاً قد يكون خاطئاً في حين أن الراجز يتبنى منظوراً غير محدد، قادراً على تأكيد الحقيقة، فيحاول أن تكون سلطته أعلى من سلطة الآخر، ويحيل الكلام على ذاته، ويكوّن وجهة نظر تفسح المقام لتلقي وجهات نظر أخريات، وتتصارع معها. فالأرجوزة ليست خطاباً يرتد إلى الذات، ويوصِل الصراعُ الفرد إلى مرحلة شعوره بوجوده في إطار النسق الجمعي، فتسعى الذات إلى أن تعيد وقوفها، وفاعليتها بحركة الأنا ضمن النسق الجمعي. وهي حركة مضادة لحركته. ويمكن أن نمثل لذلك بالشكل:



فلكي يثبت تفوق نسقه الخاص يسرد أحلاماً متعلقة بمستقبل ابنته، فتتضخم الذات، وتوجه رسالة إلى المجتمع، بتحويل نفسها إلى مركز، فيتحول صوته إلى مقابل لصوت الآخر من خلال ما يظهِر قبوله بنسق الآخر. ويقودنا الحديث عن مفارقة الحركة والثبات إلى الحديث عن المفارقة المتعلقة بالسخرية، ووظائفها في أغاني الترقيص.

5-البعد الكوميدي في أغاني ترقيص الأطفال

تعدّ هذه الأغاني محاكاة ساخرة لمحاكى جاد. فقد تبين أن الراجز لا يصور واقعاً، بل ينتج المختلف داخل المؤتلف، ويوجد حواراً بين الذات الراجزة والذات المتلقية، فيحول المتلقي الحقيقي إلى استراتيجية نصية. قال أعرابي يقصد الكعبة، وقد ولدت له امرأته سبع بنات، وقد خشي الزيادة:

يا رب حسبي من بنات حسبي/ شيّبنَ رأسي وأكلنَ كسبي/ إن زدتني أخرى خلعتَ قلبي/ وزدتني هماً يدقّ صلبي[27]

لم يقصد الراجز الإضحاك، لكن طبيعة الغاية المتعلقة بالأرجوزة تؤدي إلى الإضحاك. فهو يقبل على مضض بالبنات الوافدات. وثمة فرق بين الفكاهة والسخرية. فـ"نحن في السخرية نتظاهر بالإيمان بما لا نؤمن به. أما في الفكاهة فنتظاهر بعدم الإيمان بما نؤمن به حقيقة"[28] فللضحك فلسفته ومغزاه، وليس صورة من صور الترويح عن النفس بقدر ما هو وسيلة تنفيس أو تغيير. وإذا ما تذكرنا أن أحد تعريفات الفلسفة هو البحث عن الحقيقة وجدنا أن الراجز قد عبر بالبعد الكوميدي عن حيرته، وعن المغزى من توافد المولودات الإناث الأمر الذي أوصله إلى مرحلة الضيق النفسي لما للفتاة من عبء على والدها قديماً -كما يرى-

ويرمي الراجز الكوميدي إلى التهكم على نقائص واقعه؛ إذ يرتبط التهكم بفن الإضحاك، فهو صورة من صوره. فهو الإزراء بالمتهكّم به "البنات" والحط من شأنه، فيسلط الضوء على العيوب. وأهم سمات البعد الكوميدي في هذه الأرجوزة الموضوعية، وتسليط الضوء على عيوب المجتمع الذي يجنح لتفضيل الذكورة لأسباب معروفة، ويتحلل النسق الظاهر، ولا يبقى سوى النسق المضمر الذي يظهر على السطح.

---

[27]-أغاني ترقيص الأطفال، ص94

[28]-الأردس نيكول، علم المسرحية، ص354

ولا يقتصر الحضور الدرامي على الحدث، والصراع، والتضاد، والحركة، والثبات بل يتعدى ذلك إلى نسيج الخطاب في هذه الأراجيز.

خصائص الخطاب الدرامي في أغاني ترقيص الأطفال

1-الحوار ووظائفه

يبتعد الحوار عن تقرير الحقائق لكنه يوقع النص في الخطابية خلاف القص الذي يبتعد بالنص عن الخطابية لكن قد يوقعها في التقرير. واللغة ظاهرة اجتماعية. فثمة علاقة بين الخطاب، والمجتمع؛ لأنه يتأسس على أساس التفاعل بين الأفراد و الجماعات. ويظهر الحوار أزمة الذات، والنفس الحجاجي، والمنهج الجدلي. وثمة حوار ممانعة، وحوار معتقدات.

ويقسم الحوار إلى حوار بين شخصيات، وحوار داخلي:

1-أ- الحوار الداخلي

يكاد الحوار الداخلي يلازم تكافؤ الحال النفسية مع المحكي بوصفه محاولة فنية لمحاكاة هذه المناجاة. والفرق بين المناجاة والحوار فرق بين الأسلوب المباشر والأسلوب غير المباشر.

يروى أن فاطمة بنت نعجة الخزاعية كانت تزفّن ابنها سعيد بن زيد بن عمرو، فقالت:

إن يزيد خير شبان العرب/ أحلمُهم عند الرضا وفي الغضب/يبدر بالبذل وإن سيلَ وهب/ تفديه نفسي ثم أمي وأب/ وأسرتي كلهم من العطب[29]

ترسم الراجزة رؤيا استشرافية لولدها، فتضفي عليه خير الصفات الخُلقية. فلا تنفي أحاديةُ الصوت الحوار حتى لو كان حواراً داخلياً؛ إذ تغدو الذاتُ المركز الحقيقي للحوار، والراجزة هي حاملة الحوار، أما الآخرون فهم أدوات فيه. فالآخر يسمع فقط، ويغدو الحوار تبادلاً متواصلاً بين الذات والآخر لكن السامع ليس سلبياً. فالمقولة السائدة المتكلم إيجابي والسامع سلبي يمكن من مبدأ الحوار أن نجد أن السامع إيجابي أيضاً حتى لو كان الحوار داخلياً.

المناجاة إذن ضرب من الحوار الخاص؛ لأن الذات تصبح هي المرسل والمرسل إليه، أو الآخر المنفصل عن الذات. فـ" الشعر طلب استجابة، وحين تتم هذه الاستجابة تتمثل مقدرة الشاعر على إيصال أفكاره على نحو ناجح وفعال"[30] وتبدو المناجاة في هذه الأرجوزة أنها تغيّب الحوار؛ لانكفائها على ذاتها، لكنها تنمو داخل الخطاب بوصفها قوة مضادة للرقابة، ونزعة إلى التمرد على طاعة الإكراه. ففيها تتضخم الذات، وتحدد الراجزة العلاقات السابقة واللاحقة؛ إذ ينبغي أن يؤطّر التفكير " ضمن نظرية تواصلية تلتزم بضرورة استحضار ثنائية الجواب والاستفهام، الانتصار والانهزام، الكسب والخسارة، لا ضمن نظرية البحث المتفرد المتوحد الذي يستقل فيه المفكر بذهنه محمولاً عليه في توخي الظفر بمطالبه النظرية"[31] المونولوج حوارية داخلية شفيفة، ودراما حين تضعنا الراجزة داخل عقلها، فنتتبع خطا أفكارها وهواجسها، وتطور هذه الهواجس. فـ" المناجاة الداخلية هي دراما بالأساس"[32] والشعر الدرامي هو الذي يقدم الأحداث كأنها تحدث هنا والآن بغية تجسيد التجربة الذاتية في إطار موضوعي، فيتحرك الحوار الداخلي في الأرجوزة التي تحتوي نسقين متضادين: الحركة الداخلية، والحركة المقابلة. ويشير هذا التقابل إلى منهج درامي في

---

[29]-أغاني ترقيص الأطفال، ص63 وثمة عيب عروضي في هذه الرواية؛ إذ ينبغي أن يكون (ثم أب)

[30] -Metaphysics, edited by Williams Reaper, (London, 1938) p.18-30

[31]-حمو النقاري، المشترك المنسي، ترجمة المفهوم ضمن كتاب جماعي حول المفاهيم وأشكال التواصل، ص 41-42

[32]-مارتن إيسلين، البنية التشريحية للدراما، ص 47

التفكير الشعري، فينمو صوت الراجزة من الداخل، وهو حركة في الاتجاه المضاد ضد السكون؛ ذلك لأن الصوت الداخلي يتعارض مع الصوت الخارجي، فتؤكد رؤياها الاستشرافية بالتأكيد "إن يزيد" والسرد الإخباري. فالمجتمع حاضر في الصوت الفردي. وهذا الصوت موضوع تواصل مهما كان نوعه. الحوار الداخلي إذن انتقال من سطح الكلام إلى عمقه بالصوت الداخلي، وإخراج للنص من الغنائية إلى الموضوعية. ويتضافر مع الحوار؛ لصياغة النسيج الخطابي في هذه الأغاني.

1-ب-الحواريات

يتأسس الحوار على البحث عن الحقيقة، وتوليدها من الحوار. ويغدو المتلقي متلفظاً مشاركاً وماثلاً في خطاب الراجز؛ لذا يمكن أن نقول إن المبدع والمتلقي استراتيجيتان نصيتان. ويعد الحجاج غاية من غايات الحوار في أغاني ترقيص الأطفال.

يروى أن سحبان بن العجلان قال في بنته وهو يرقّصها:

وُهِبتُها من قَلِقٍ نطاقها/ مشمّر عرقوبها عن ساقها/ يكثر في جيرانها احتراقها

فأخذت الأم ابنتها وجعلت ترقصها وتقول:

وُهِبتُها من شيخِ سوءٍ أنكدِ/ لا حسنَ الوجه، ولا مسوَّد/ يأتي الأمرَّ بالدواهي الأبَدِ/ ولا يبالي جاره إن يبعد

فرد الزوج: **وُهِبتُها من ذات خُلقٍ سلفعِ/ تواجه القوم بوجه أخدعِ/ من بعد بيضاءَ لسوأى أربع/ يا لهفي من بدل لي موجع**[33]

الحوار هو كل تواصل لفظي مهما كان شكله. فكل تفاعل لفظي " يحدث في شكل تبادل بين التلفظات، أي في شكل حوار"[34] فمن التجاذب والتنافر بين الصوتين المتحاورين تتضح أبعاد الموقف. وكل طرف يحمل قيماً متضادة مع الآخر. فالزوج يعرّض بزوجه، وينعتها بما كان يُستقبَح آنذاك، فيسقط الحزام من وسطها لنحفها، ويشكو الجيرانُ كثرة سبّها إياهم. أما هي فترد عليه بطريقة تشبه النقائض، فهو شيخ ظهر عليه الشيب، ولم يرتدع عن فسقه، يرمي الآخر بالدواهي، فيرد عليها بما يصعّد الموقف دراماً حين يتحسر على زوجه السابقة التي استبدل بها هذه الزوج قليلة الحياء.

لم يقتصر كلا الطرفين على إدراك الموقف الحزين من المشكلة، بل أدرك كل منهما المشكلة، فبنى موقفاً دراماً. وترتبط هذه المشكلة بأزمة مجتمع بنسيجه الاجتماعي؛ إذ توجد الفكرة من الصراع بين الزوجين اللذين يمثلان قطبين متقابلين، فيخوض كل منهما صراعاً مع نفسه من جهة، ومع الآخر من جهة أخرى.

تبدأ الحكاية في كل أرجوزة من العقدة "المعاناة" فثمة خطان متوازيان يسيران في اتجاهين متضادين، أحدهما يسير في خط متسلسل أمامي، والآخر ينكفئ إلى الوراء حين يذكر زوجه السابقة. والفن بعامة -كما يرى أرسطو- إما أن يحاكي أعمال الطبيعة، وإما أن يكمل ما فشلت الطبيعة في إكماله.[35] ونجد أن هذا الحوار قد وصل إلى مرحلة أعلى من مرحلة الحجاج، وهي السجال. والسجال فرع من فروع الخطاب الحجاجي، "يقوم على المواجهة العنيفة بين متخاطبَين يعتقد كل منهما أنه يمتلك معلومات أو حججاً حاسمة، لا بل الحقيقة، وينكر ذلك على الطرف المقابل"[36] فكل من الزوجين يضفي على الآخر أسوأ الصفات، ويقدم نفسه بصورة مضادة، إلى أن نصل إلى الأرجوزة الثالثة التي تكشف الهوة العميقة في الرؤى، وتحدث أقصى حالات التوتر بين الطرفين باستدعاء صورة الضرة، فيثير انفعال زوجه،

---

[33]-أغاني ترقيص الأطفال، ص102-103 احتراقها: احتكاكها، والحارقة التي تكثر سب جاراتها.

[34]-تزفيتان تودوروف، المبدأ الحواري، دراسة في فكر ميخائيل باختين، ص 125

[35]-Aristotle, Physic, Trans and I rod (The Clarendon pres. Oxford, 1970) p.40

[36]- محمد نجيب العمامي، الذاتية في الخطاب السردي (الإدراك والسجال والحجاج)، ص69

وإثارة الانفعال نمط من أنماط الحجاج؛ إذ يسعى كل منهما إلى سجن الآخر في إطار حجاجي، فيرسم عالماً قلقاً هو نتاج ذات قلقة، ويضخم كل منهما سلبيات الآخر؛ لكي يكون لها أثر أبلغ، وليسوغ كل منهما انتفاضته على الآخر، وتقديم نفسه البديل الأفضل من الآخر. وذلك كله عبر متلقٍّ ظاهري "الطفل"

يقوم الحوار على الاختلاف منذ البدء، وعلى استحالة وصول طرفيه إلى اتفاق. فقد حضر الآخر، وحضرت مواقفه، وسعى كل منهما إلى تقديم نفسه على أنه الأفضل. ولكي يقوم حجاج بين طرفين ينبغي وجود اتفاق حول معتقدات مشتركة، واختلاف في الرأي. ويؤسس الحجاج على إعلام المخاطب بموضوعه، ثم إثارة المشكلة، وتبني موقف، وإقامة الدليل. وإذا كان هذا الجانب الدرامي يقوي موضوعية الأرجوزة فإن ذلك لن يخفي الذاتية. واللافت في هذه الحواريات أن الراجز يقدم الحدث بوصفه مكتملاً. وهي سمة تميز النص الدرامي. فالخطاب الدرامي خطاب ينم على قلق. فكيف تمثل هذا القلق على مستوى استخدام الضمائر؟

2-لعبة الضمائر

يعد الخطاب الدرامي خطاباً حوارياً بالدرجة الأولى، ويقتضي التخاطب الحواري متكلماً، ومستمعاً، وحدثاً كلامياً يعد وسيلة التفاعل الأساس. ونستطيع أن نقول إن الفعل في الأرجوزة كلما كان حركياً كان الخطاب قوياً. والخطاب الحواري هو الذي يؤسس الفعل الدرامي في هذه الأراجيز، ولا يعود إليه.

وتحيل الضمائر على شخصيات يمكن أن نقول إنها شخصيات درامية، ويحدد الراجز أداء بعض الألفاظ بطريقة تناسبه، فيظهَر مقام للضمير، ويختفي مقام. قال أحدهم يرقّص ابنته:

بنيتي سيدةُ البنات/ عيشي ولا نأمل أن تُماتي[37]

يخاطب الراجز ابنته، وهي طفلة لا تعي؛ لذا يحيل الضمير أنتِ ظاهرياً إلى البنت، ويحيل على المستوى المضمر إلى مخاطب آخر. إنه يظهر الحب لطفلته، وينسبها إلى ياء المتكلم، ويصفها بأنها سيدة البنات جميعاً. إنه يخاطب المجتمع كله، ويتحدى من يرى أن الصهر المفضل هو القبر، وأن البنت تجلب العار، لكن هذا التحدي يبدو مخاتلاً عبر قناة الطفلة[38]

وبلعبة الضمائر نجد أن ثمة تبديداً لكثافة خطاب الآخر بالتركيز على خطاب الذات؛ لمحو حدود خطاب الآخر، فيسود صوت الراجز، ويظل التساؤل قائماً حول وظيفة الصوت المقابل، والصراع الذي ينشأ بين الصوتين.

وتكمن الدراما عادة في أنا وأنت وهنا والآن، لكن أنت تتحول إلى هو، فيتم تبادل أولي في الدراما، الأمر الذي ينجم عنه دينامية وتطور. ويحيل الفعل الماضي على خطاب سردي، أو وصفي، ويعد ضمير المخاطب الأكثر اقتراباً من البناء الدرامي، أما ضمير الغائب فهو أكثر اقتراباً من السرد، ويقترب ضمير المتكلم من السيرة الذاتية. لكن سيطرة أحد هذه الضمائر سيطرةٌ ظاهرية. قال أحدهم يرقّص ابنه:

يا قوم ما لي لا أحب عَنجَده/ وكلُّ إنسانٍ يحبُّ ولده/ حبَّ الحبارى، ويذبُّ عَنَدَه[39]

---

[37]-**أغاني ترقيص الأطفال، ص97، تماتي: تموتي، وهي لهجة طيىء**

[38] -**يرى أحمد أبو سعد أن سيادة ضمير المفرد أنت في الخطاب يدل على البيئة البدوية التي لا تشعر بالفوارق الطبقية بين الأفراد، وتميل إلى المساواة بينهم. انظر أغاني الترقيص، ص142 ونرى أن هذا الحكم ليس صحيحاً؛ ذلك لأن ثمة لعبة ضمائر. فالضمير أنت يخفي وراءه ضميراً آخر، وهذا الضمير لا يحيل على الطفل، وهل يوجد في عالم الطفل فوارق طبقية؟**

[39]- أغاني ترقيص الأطفال، ص58 يذب عنده: يدفع معارضته شفقة عليه، الحبارى: طائر يضرب به المثل في الحمق، وهو على حمقه يحب ولده، ويعلمه الطيران

يوظف الراجز السؤال لخدمة السرد، لا لإدارة الحوار؛ لأنه حوار من طرف واحد. ومن أكثر قرائن التخاطب تواتراً ضمير المخاطب. ويخفي هذا الضمير "أنتم" القيم التي نسبت إلى الذات المبدعة، فيشكل المحاوِر تقنية حجاجية وهو يحاور الآخر، ويسعى إلى زعزعة موقفه. والدليل التحول بعد السؤال إلى الجملة الحِكَمية. فإظهار الولع بالولد أمر مشاع بين الأمهات لكنه يحاول أن يثبت بأسلوب حجاجي أن إظهار الولع بالذكور أمر تواضع عليه المجتمع كله. فلا يحيل الضمير أنا عليه فقط بل على الآباء كلهم. ويرى ميشال بوتور أن الضمير أنا " يخفي وراءه الضمير هو، والضمير أنت يخفي وراءه الضميرين الآخرين، ويجعلهما في اتصال دائم"[40]

وإذا كان الهدف من دراسة لعبة الضمائر الكشف عن تخفيها، والعلاقة بين النسقين الظاهر والمضمر في الأغنية فإن الهدف من دراسة الإيقاع الدرامي تقديم صورة عن الحال الشعورية للراجز، وعلاقتها بالصراع- جوهر الدراما.

3- الإيقاع الدرامي

تميل الأرجوزة إلى الحركة، وتتغلب على الثبات. وتظهر هذه الحركة على مستوى الإيقاع الدرامي. فثمة ميل واضح إلى الحركات، والأصوات التي تميل إلى الجهر. فالتشكيل الموسيقي تشكيل نفسي أولاً.

يتكون الرجز من ستّ تفعيلات متماثلة. وقد شُكِّلت كلماته تشكيلاً صوتياً. ولهذا التشكيل خصوصية تناسب البناء الدرامي في الأرجوزة. إنه قيد تشكيلي موسيقي لكنه حيوي. فالحركة موجودة ضمن الإيقاع؛ لذا يمكن أن نقول إنه ليس بحراً شعرياً بقدر ما هو توقيعات نفسية تنفذ إلى المتلقي، فتحركه، وتؤثر فيه. ولا توجد قافية بالمعنى المعروف، إنها قافية متحررة، فكل نهاية شطر هي قافية ترتاح النفس الشاعرة للوقوف عندها. وهي نهاية راقصة تناسب الأغاني، والأدب الشعبي.

قال الحسن البصري في ترقيص ابنه:

يا حبذا أرواحه ونَفَسُه/ وحبذا نسيمه وملمسه/ والله يبقيه لنا ويحرسه/حتى يجر ثوبه ويلبسه[41]

يتفق تقطيع الرجز والحركةَ والاضطراب، ومن ثم يتفق والغناء الشعبي؛ إذ تتعاقب الحركة والسكون، وتأتي القافية مع نهاية كل شطر بما يمكن أن يسمى التصريع. وهو أمر يزيد من غنى الإيقاع، وحدّة النغم في كل شطر شعري. وبحساب لمجمل الحركات والسكنات في الأرجوزة السابقة نجد أنها تحتوي على 48 حركة مقابل 27 سكوناً. فقد تغلبت الحركة على السكون. أما القافية التي ينتهي بها كل شطر فهي بمنزلة فاصلة موسيقية لا يكتمل أثر الأغنية من غيرها؛ إذ يتوقع السامع سماعها، ويستمتع بهذا التردد. ويمكن أن نقول إن مواصفات الإنشاد هذه مثلت نمطاً شفاهياً ممثلاً للنزوع الدرامي. فمن الإيقاع الناظم لهذه الأراجيز يمكن معرفة النزوع الدرامي فيها. وهو يمثل حنيناً لمخاطبة الآخر حين يحتضن الإيقاعُ الانفعال لدى الراجز، ويوجِد تلاحماً بين بناء الأرجوزة والهندسة اللغوية.

وتتيح القافية للراجز الوقوف والحركة معاً. فثمة مشاكلة بين وظيفة القافية، ووظيفة حرف الروي؛ إذ جعلت الأرجوزة من حرف الروي صوتاً متنقلاً من شطر إلى آخر في الأغنية، فتغدو القافية نقطة الارتكاز النغمية التي تترك أثراً، فتوجه الحركة النفسية التالية. وتبدأ الحركة النفسية متوترة من بداية هذه الأغاني؛ لقصرها من جهة، ولتوتر الراجز من جهة أخرى، فيوصل المتلقي إلى مرحلة المشاركة الوجدانية، والتعاطف.

[40]- ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص105

[41]- أغاني الترقيص، ص60

أخيراً: تمتلك الأرجوزة بناء يشتمل على منطق خاص، وليس سلسلة من أحداث مترابطة. ويتحقق الإيقاع الدرامي من الوقائع التي تتحرك، وتتصارع في الأرجوزة. فالإيقاع الدرامي مجموعة المواقف النفسية التي تكون منها الأرجوزة، وهو يؤدي إلى خروج الشاعر من صوته الغنائي إلى الفضاء الموضوعي. إنه صوت مفرد يسعى إلى إثبات وجوده من خلال الأغنية. ويمكن أن نقول إن الإيقاع الدرامي في بنية الأرجوزة جنس من الشعر الغنائي المنفتح على السرد، وهو أيضاً جنس من الشعر الغنائي المنفتح على الحوار.

خاتمة:

–لم تأخذ أغاني ترقيص الأطفال في حسابها الطفل؛ إذ يبدو متلقياً سلبياً وهمياً ليس له من هذه الأغاني سوى الإيقاع الراقص، فأضمرت الأغاني المتلقي الحقيقي، وأظهرت الطفل/ المتلقي الوهمي.

–نظمت هذه الأغاني على إيقاع الرجز، وهو بحر شعري شعبي حركي، أوضح البحث أن سماته تتوافق والخطابين الظاهر والمضمر في هذه الأغاني.

–ترتبط الدراما بالأدب الشعبي، ويمكن أن نطلق عليها اسم الدراما الشعبية، أو شعر الغنا–دراميةً؛ لوفرة العناصر الدرامية فيها؛ لذا يمكن القول إن الدرامية في الأرجوزة تقربها من مكونات الفضاء السردي أكثر من الفضاء الشعري. والسرد فيها سرد استباقي، لا استرجاعي؛ ذلك لأن الأرجوزة تنتمي إلى جنس الأغنية والشعر المندرج في خطاب التخييل في الآن نفسه.

–تبدأ هذه الأغاني من النهاية، أو العقدة؛ لأنها تتضمن الصراع. فالمعاناة فاتحة للسرد الدرامي مع إدراكنا أن الصراع الذي لا يوصل إلى عقدة ليس صراعاً.

– لا يظهر الآخر في هذه الأغاني إلا لأن الراجز في موضع يسمح له بالإدراك.

– هذه الأغاني جميعها مركزها الإنسان، تهدف إلى الوصول إلى حقيقة الحياة. ومفهوم الحقيقة يختلف عن مفهوم الواقع.

–تعد الدراما مقام توازن بين الذاتية والموضوعية؛ لأن الغنائية قرينة الذاتية.

–يقترب الخطاب الدرامي في هذه الأغاني من لغة التخاطب في الحياة اليومية، ويؤكد هذا الأمر تلازم هذا النوع من الأدب الشعبي مع الدراما.

–يرى النقاد أن الفعل الدرامي يقع في الحاضر. ونجد أن هذا الفعل في هذه الأغاني يتجه إلى المستقبل.

المراجع:

1– إبراهيم، د. محمد حمدي. *نظرية الدراما الإغريقية*، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مكتبة لبنان ناشرون، 1994

2– إسماعيل، د. عز الدين. *الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية*، منشورات جامعة البعث، 1988–1989

3–إيلام، كير. *سيمياء المسرح والدراما*، ط1، ترجمة: رئيف كرم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1992

4– إيسلين، مارتن. *البنية التشريحية للدراما*، ط1، تر: د.منذر محمد، مطبعة عكرمة، دمشق، 1994

5– باختين، ميخائيل. *شعرية دوستويفسكي*، ط1، تر: جميل ناصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، د.ت

6- بارت، رولان. *شعرية المحكي*، تر: غسان السيد، الجمعية التعاونية للطباعة، دمشق، 2001
7- بدير، د. حلمي. *أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث*، دار الوفاء، الإسكندرية، 1997
8- بوتور، ميشال. *بحوث في الرواية الجديدة*، ط1، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، سلسلة زدني علماً، 1982
9- تودوروف، تزفيتان. *المبدأ الحواري، دراسة في فكر ميخائيل باختين*، ط1، تر: فخري صالح، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1992
10- حمادة، د. إبراهيم. *معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية*، دار المعارف، القاهرة، د.ت
11- حمودة، د. عبد العزيز. *البناء الدرامي*، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998
12- راغب، د. نبيل. *فنون الأدب العالمي*، ط1، الشركة المصرية للنشر، مكتبة لبنان، 1996
13- أبو سعد، أحمد. *أغاني ترقيص الأطفال عند العرب*، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، 1974
14- سلوم، داود. *ديوان أشعار تدليل الأطفال في الأدب العربي القديم*، ط1، دار الضياء، عمان، 2006
15-السيوطي، عبد الرحمن بن أبي بكر. *المزهر في علوم اللغة وأنواعها*، ط1، مكتبة السعادة، مصر، 1978
16- العمامي، د. محمد نجيب. *الذاتية في الخطاب السردي (الإدراك والسجال والحجاج)*، ط1، دار محمد علي الحامي، سوسة، 2010
17-العموش، خلود بنت إبراهيم. *أشعار ترقيص الأطفال في التراث العربي القديم في ضوء علم اللغة الاجتماعي*، مجلة جامعة أم القرى، العدد ، 20103
18- عيسى بك، أحمد. *كتاب الغناء للأطفال عند العرب*، ط1، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، 2004
19- كوهن، جان. *بنية اللغة الشعرية*، ط1، تر: محمد الولي، ومحمد العمري، دار توبقال والدار البيضاء، 1986
20- ماكوين، جون. *الترميز*، موسوعة المصطلح النقدي، 1990
21- مجموعة مؤلفين. *موسوعة المصطلح النقدي*، المجلد الثالث، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1980
22- أبو معال، عبد الفتاح. *دراسات في أناشيد الأطفال وأغانيهم*، ط1، دار البشير، عمان، 1986
23- ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم. *لسان العرب*، ط1، دار صادر، بيروت، 1990
24- نصار، د. حسين. *الشعر الشعبي العربي*، المكتبة الثقافية، الأردن، 1962
25- النقاري، حمو. *المشترك المنسي*، ترجمة المفهوم ضمن كتاب جماعي حول المفاهيم وأشكال التواصل، ط1، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 2001
26- نيكول، الأردس. *علم المسرحية*، تر: دريني خشبة، مكتبة المسرح، مركز الشارقة للإبداع الفكري، دائرة الثقافة والإعلام، د.ت
27- وهبة، مجدي. *معجم مصطلحات الأدب*، مكتبة بيروت، 1974
28- Aristotle, Physic*, Trans and I rod* (The Clarendon pres. Oxford, 1970)
29- Baldacci Chris, *concise Dictionary of Literary Terms*, Oxford university press, 1996,
30-*Metaphysics*, edited by Williams Reaper, (London, 1938)