العرب
الأحد 2021/11/07
السنة 44 العدد 12233

مملكة الإنشاد الديني.. حيث الجمهور هو الحاكم

أحمد أبوخنيجر يطوف في رحاب الإنشاد الديني في جنوب مصر

يرتبط الإنشـاد الديني عند الكثيرين بالأناشيد والمدائح النبويّة، وهو في جزء منه صحيح، لكن في الحقيقة مفهوم الإنشاد الديني أشمل وأعمّ من قصـره على المدائح النبويّة فقط، حيث يُعَرّف على أنه ذلك الفن من الغِنَاء الـذي يمزج بين روحانيات العقيدة والفـن، ومن ثمّ تدخل ضمنه التراتيل الكنسيّة، المتأثّرة بالشّعر الغنائيّ في العهد القديم والمزامير.

ممدوح فراج النابي
كاتب مصري

تحليق في العالم السماوي هربا من إحباطات الأرض

تذكر مروة البشير في كتابها "الإنشاد الديني في مصر" أن مصر هي أوّل دولة في العالم عرفت الإنشاد الديني؛ حيث النصوص والتراتيل الجنائزية التي وجدت منقوشة على جدران بعض الأهرامات وتوابيت الموتى هي النواة الأولى لنشأة مثل هذا الفن عند قدماء المصريين، وكانت أشهر هذه الأناشيد على الإطلاق للملك الفرعون إخناتون.

والمتتبع لخارطة الإنشاد الديني ورجالها المدّاحين، يتأكّد له أن جنوب مصر (الصعيد) يعتبر مملكة الإنشاد الديني الحقيقيّة، أو منبع هذا الفن، فمن أراضيه خرج أشهر المدّاحين في العالم العربي، كمحمد العطواني، وأحمد برين، ومحمد العجوز وياسين التهامي، وغيرهم. وعلى الرغم من تعدُّد أشكال الإنشاد الديني (الفرعوني/ الإسلاميّ والقبطيّ/ المسيحيّ) إلا أنّ الروائي والباحث في الفلكلور الشعبي أحمد أبوخنيجر يُخصِّص كتابه الصّادر مؤخّرا بعنوان "الإنشاد الدينيّ في مصر (جنوب الصعيد)" عن الهيئة العامة لقصور الثقافة بالقاهرة 2021، لدراسة الإنشاد الدينيّ الإسلاميّ فقط.

> المؤلف يبيّن أنواع الإنشاد والمنشدين ويتوقف عند أسباب عدم تحقّق الذيوع والانتشار للكثير من المشايخ واشتهار آخرين

يتسم الكتاب بمنهجية علميّة (أو قُلْ صرامة تفتقدها بعض الدراسات الأكاديميّة في هذا المجال) تنعكس فيه طبيعة الباحث التي تظهر بين الفينة والأخرى في كتابات المؤلف الأخرى غير الروائيّة مثل "الطرق الصوفية في أسوان" (1999)، "كان يا مكان دراسة في الحكاية الشعبيّة" (2004)، "في رحاب الصّحراء"، "مدد يا شاذلي – رحلة في المكان والطقوس" (2012)، "ثلاثة مشاهد للعلم. كتاب عن الثورة المصرية" (2013).

تتجلّى هذه المنهجية أولا في تحديد الإطار المكاني والموضوعي له؛ بتحديد المكان (جنوب مصر)؛ إيمانه منه بأن كلّ منطقة صاغت إنشادها الديني، وطرق أدائه المختلفة حسب موروثها الثقافي ومحدّداتها الاجتماعيّة، وهو ما يعني اختلاف رؤيتها للذّات وللعالم من حولها، وهو ما ينعكس واضحا في تجلياته الفنيّة المختلفة خاصّة في فنون الغناء والقول، بالطبع يُقدّم احترازه بأنه لن يتعرض –في دراسته– للإنشاد الديني الذي تقوم به الطرق الصوفيّة داخل خلوتها، أو ساحاتها المنتشرة، والسبب عنده لأنه خاص-مقتصر على أفراد الجماعة دون غيرهم– لا يشارك فيها الجميع، وأيضا بتخصيص النوع (الإنشاد الديني الإسلامي).

دراسة إثنوغرافية

ينقسم الكتاب إلى محوريْن أساسيْن؛ الأوّل بمثابة دراسة تحليليّة ناقدة عن الإنشاد الديني وأنواعه وخصائص كل نوع، مع الأخذ في الاعتبار الفروق التي تميّز كل نوع عن الآخر، وهذا القسم/ المحور مع إيجازه الشديد إلا أنه بالغ الأهمية، إذْ يُقدم من خلاله المؤلف معلومات ثرية حول هذا الفن، ونشأته، وأثر التصوُّف في نشأته.

كما يقدّم فروقا دقيقة بين الأنواع الثلاثة: مديح البردة الموالديّة، وأصحاب الدكّة، وأصحاب الحصيرة، على مستوى الشكل (التجهيزات المصاحبة للإنشاد من إعداد مسرح الإنشاد، ودور البطانة، وعلاقة الجمهور بالمسرح ودورهم بالمشاركة اللفظيّة أو بالأداء الرّاقص، وكذلك من حيث الآلات الموسيقية المصاحبة للإنشاد)، وعلى مستوى الموضوعات التي لها الأولويّة لدى شيوخ الإنشاد، وتنوّعها بين قصائد شعبيّة/ مووايل وتواشيح، وقصص دينيّة عن معجزات أنبياء وكرامات أولياء، وقد تأتي أحيانا ممزوجة بخيال شعبي.

أما المحور/ القسم الثاني، فهو أشبه بتراجم لأشهر شيوخ المدح وأمرائه، تحدّث فيه عن نشأتهم الاجتماعيّة، ثمّ تكوينهم الدينيّ وشيوخهم، وأثر المكوِّن البيئي/ الثقافي في انجذابهم لهذا الفن، وطرائق كل مدّاح لتطوير أدائه، وكذلك أشهر القصائد والقصص التي يحرص على إمتاع جمهوره بها. فيستعرض عبر حوارات ومقابلات أجراها المؤلف بنفسه معهم، لسير المشايخ والمنشدين مثل: محمد العطواني، والشيخ محمد أبوالضوي، والرّنان، والشيخ عبداللطيف أحمد عبدالفتاح، والعجوز، وأحمد برين، ممثلا لكل شيخ بأشهر ما اشتهر به من قصائد وقصص.

يعزي أبوخنيجر نشأة هذا الفن إلى المناسبات والاحتفالات الدينيّة؛ خاصّة تلك الليالي التي ترتبط بمناسبات مفصليّة في تاريخ المعتقد الدينيّ وفي لحظات تكوينه الأولى، فكما يقول الغرض من تحويل هذه اللحظات إلى جزء أصيل من الاحتفالات "هو تثبيتها داخل الوجدان الشعبي، وجعلها جزءا أصيلا من ممارسة شعائر المعتقد"، والمناسبات المقصودة هي: ليلة بداية السنة الهجرية، وليلة عاشوراء، وليلة المولد النبوي الشريف، وليلة السابع والعشرين من رجب، وليلة النصف من شعبان، وليالي رمضان، والأعياد.

تكشف هذه المناسبات وخصوصية لحظتها، بما يتبعها من احتفالات وإنشاد ديني وذكر/ رقص، عن رغبة عارمة من الجماعة الشعبيّة، للتحرّر من المعاناة اليوميّة وكسر للروتين والاعتياد في حياته، فالمصري يعتبر هذه المناسبات ضرورة حياة، ومن ثمّ يتوحّد مع المؤدّي بروحه وعقله، وهو ما يحتاج إلى دراسة مُفصّلة عن حالة الرقص والهيام التي يؤدّيها جموع الرَّاقِصين خلف المنشد.

عوامل الرواج

ثمة عوامل كثيرة تدفع إلى رواج هذا الفن (الإنشاد الديني) منها التصوُّف الإسلامي، فكما هو معلوم تشير المرجعيات التي تناولت تاريخ التصوُّف الإسلامي إلى نشأته مع بداية ظهور الإسلام، وهناك البعض ينسبه للرسول الكريم باعتباره المتصوّف الأوّل، لكن مع التوسّع في الطرق الصوفيّة وظهور فرق مُختلفة مع بداية القرنيْن الثاني والثالث الهجريّيْن، وصولا إلى القرن السّابع حيث يُعتبر –كما يقول أبو خنيجر– عصر التصوُّف الكبير بقدوم أهم مؤسسيْن له هما: أبوالفتح الواسطي من العراق، والسّيد البدوي وأبوالحسن الشّاذلي من المغرب، وما تبع هذه الحركات من نشأة الخانقاوات والتكايا، التي كانت ملاذا للجماعة الشعبيّة من جانب وحضنا للمنشدين، حيث الطرق الصوفيّة –على اختلاف توجهاتها ومشاربها– تعتمد على الذِّكْر والسّماع كواحدة من وسائل تربية المريد، وهاتان الوسيلتان بمثابة المدخل للإنشاد الديني؛ فحالة الذِّكْر والسّماع هي حالة جماعيّة لا يقوم بها الفرد/ المتصوف منفردا.

وتدخل ضمن هذه العوامل، حالة المزج بين الحياة الدنيويّة والدينيّة لدى الجماعة الشعبيّة، التي دائما تجعل من أفراحها واحتفالاتها الدنيويّة جزءا من تصوُّرها الديني؛ فالملمح الديني بارز في الأفراح وغيرها من مناسبات كالطهارة، والطقوس الدينيّة تعد جزءا أساسيّا من المناسبة، والأهم أن ختام هذه المناسبات لا بدّ أن يكون بالإنشاد الدينّي الذي يكون سيّد تلك الليالي.

هنا أبوخنيجر دون أن يقصد –فغرضه الأساسي هو عالم الإنشاد والمدّاحين– يقدّم لنا تصوّر الجماعة الشعبيّة للدين، وهو تصوّر يُناقض الكثير من المفاهيم التي تفصل بين العالمين؛ الدنيويّ والدينيّ، فنكتشف أن هذه الجماعة الشعبيّة، تقدم مصالحة (أو مواءمة) تربط بين الاثنين برباط وثيق، سواء على مستوى تمثّل طرق المعايشة بربط الاحتفالات الدنيويّة بطقوس دينيّة، أو في الارتباط بالأولياء والذِّكْر والاحتفاء بهم دنيويًا، وما يتخلل هذا من رقص واستخدام الآلات الموسيقيّة وهو ما يتنافى مع مفهوم الدين عند الكثير من غلاة الدين.

يُقسّم أبوخنيجر الإنشاد الديني في جنوب مصر إلى ثلاثة أقسام: الموالديّة (أو أصحاب الدكة)، الذِّكْر (أو أصحاب الحصيرة أو الحضرة)، ومديح البردة. ويرى أنه على الرغم من التداخلات الهائلة بين النوعيْن الأولييْن، إلا أن لكل منهما خصائص تميّزه عن الآخر، وتختلف عنه في طرق الأداء وإعداد المكان.

الجامع المشترك بين هذه الأنواع أنها تستهل جميعها بتلاوة القرآن الكريم، وأحيانا يتمُّ الاكتفاء به إذا كان القارئ شهيرا. الظاهرة اللافتة التي يرصدها الباحث أن معظم القرّاء المشهورين كانت قبلتهم الصعيد، فجمهور الصعيد متذوق للقرآن بفضل انتشار ساحات التصوف وما يقام فيها من ذِكْر وحضرة، كما أن المقرئيين وجدوا في جمهور الصعيد ما يرضي أناتهم العُليا (بتعبير فرويد)، ويشعرهم بأهميتهم، خاصّة تعبيرات وتعليقات الجمهور العفوية على حُسن الأداء وقوة الصوت وعذوبته، وهو ما يزيد من قدرة الشيخ على الأداء، بل هناك مَن يعمد إلى قراءة الآية الواحدة بأكثر من مقام وطبقة صوتيّة، مظهرا طبقات صوته المختلفة، وهذا التداخل بين الجمهور والمقرئ، صار ركنا أساسيًا لدى جماعة الإنشاد، فالتفاعل بينهما يأخذ مستويات متعدّدة ودرجات مختلفة صعودا وهبوطا.

> للطرق الصوفية دور مهم في حفظ التراث الموسيقي الشرقي والعربي من الانقراض وخاصة بعض المقامات النادرة

أصحاب الدكّة

يطلق عليهم هذا الاسم؛ لأنهم يجلسون على الدكّة أثناء الإنشاد، والتسميّة الغالبة عليهم –في الأوساط الشعبية– هي الموالديّة، والمقصود بها هو الشيخ وبطانته، ويتخذون من الإنشاد الدينيّ وقصّ قِصّة المولد النبويّ الشريف طريقة في الإنشاد، وإن كان يختتم بها الشيخ الليلة. كإشارة تواصليّة بينه وبين الجمهور بأن الليلة قد انتهت، حينما يبدأ الشيخ "توليد المولد" كما يطلقون على تلك الطبقة، وفي الأصل الشيخ يقسِّم الليلة إلى طبقات (أو وصلات) تتراوح كل طبقة أو وصلة حسب ردّة فعل الجمهور، وغالبا ما تكون ما بين ثلث إلى نصف السّاعة.

يخبرنا المؤلف أن التجهيزات المصاحبة لأداء أصحاب الدكّة لا تختلف عن تلك التي قام بها أصحاب مديح البردة، من طقوس تجهيز السّاحة ورص الدكّ، وتثبيت مكبرات الصوت، حيث توضع دكتان متقابلتان يجلس عليهما الشيخ وبطانته التي تتراوح ما بين أربعة إلى خمسة أفراد؛ تكون مهمتهم موزّعة على العزف على الآلات المستخدمة والترديد خلف الشيخ في اللازمة الغنائيّة، ومقابلهما تكون السّاحة فارغة لجمهور المستمعين.

الفارق يتمثّل في أن الجمهور أو البطانة هنا لا يقوم بترديد مقطع على نحو ما شاهدنا خلف منشد مديح البردة، هنا يتجلّى حضور خاصّ لجمهور المستمعين، عبر التفاعل بالرقص، وهو عبارة عن أداء تطويحي (راقص) يُمارسه الجمهور، في تفاعل وانسجام يُبرز تجاذُب الدينيّ والدنيويّ معا في نسيج واحد، على عكس ما يذكره ميرسيا إلياد بأن الرجل الدنيوي (المستغرق في التاريخ المدني) يسعى إلى دفن الرجل الديني الموجود على عتبات لا وعيه، والمشرّب بالرموز والنماذج الأصلية، ففي ساحات الذكر والحضرة يخرج الرجل الدينيّ الكامن في الدنيوي.

الفارق الثاني، وهو ما يُعدُّ تطوّرا –ستتسع دائرته في النوع الثالث– هو أن الإنشاد الدينيّ قد يتخلله الكثير من الغناء الدّنيويّ، خاصّة المتعلّق بمنظومة القيم الاجتماعيّة التي تتبنّاها الجماعة الشعبيّة من قبيل "الحض على التحلّي بالشرف والأمانة والشهامة، ونبذ الخيانة والخِسّة، وتعظيم دور الرجولة والرفق بالنِّساء وذم كيدهن، وقد يتطرق إلى الغزل والعشق".

يتتبع الباحث التغيُّرات التي جرت على أصحاب الدكّة، سواء من ناحية مسرح الأداء، أو شكل الأداء، فعلى مستوى المسرح تمّ رفع دكّة الشّيخ وبطانته فوق دكك أخرى، وإعداد مسرح بسيط يجلس عليه الشيخ وبطانته، وهو ما ألغى المكان/ المسرح الذي كان يُمارس فيه الجمهور الرقص، وبطبيعة الحال صار التجاوُب والإنصات أقل من ذي قبل، بل لعب هذا التحوُّل –في المقابل– على تغيير طبيعة الجمهور، وهو ما تأكّد بعد التغير الثاني بإدخال بعض الآلات الموسيقية المصاحبة للإنشاد. وهم ما كان تأثيره كبيرا حيث أدّى –بتعبير المؤلف– إلى "جرجرة الغناء إلى منطقة بعيدة عن حقل الإنشاد الديني".

يتوقف المؤلف عند أسباب عدم تحقّق الذيوع والانتشار لمشايخ الإنشاد الدينيّ، إلا لعدد محدود منهم، ويقول إنه يرجع أولا، إلى البُعد المكاني الذي كان عائقا في التواصل، وثانيًا، يعود إلى الموهبة العالية والقدرات الصوتيّة الفائقة التي تمتع بها هؤلاء المشايخ من جمال الصوت وابتكار أساليب خاصّة في الأداء داخل حقل الإنشاد الديني عملت على الفرز والانتقاء، فلم يتمتع بالشهرة إلا عدد قليل من المشايخ.

أصحاب الحصيرة

يبدو هنا الاختلاف واضحا بينهم وبين الموالديّة؛ فعلى مستوى الشكل والتجهيزات للسامر، حيث يجرى إعداد السّاحة على نحو مختلف، فتتراص صفوف الدكّ أمام المنشد وهو ما يجعل عددها (أي الدكك) أقل، كما تُوضع في آخر السّاحة ليجلس عليها البعض وهذا بمثابة تغيير في تراتبيّة الجمهور. وهذه السّاحة تكون جاهزة لأهل الطائفة التي ستفتح ليلة الذكر، وهم عادة ينتمون إلى إحدى الطرق الصوفيّة. أما ليلة الذكر فتنقسم –مثل عند أصحاب الدكّة– إلى عدد من الطبقات أو الأدوار، يتراوح كل دور وطبقة حسب حالة المنشد وتجلّيه.

ثم يفتتح المنشد ليلة الذكر بالإنشاد والابتهال المنفرد، بهيئات مختلفة تتراوح ما بين الوقوف أو الجلوس متوسطا صفوف الذاكرين بجوار أفراد بطانته الذين تكون مهمتهم الرد عليه والضرب على الآلات الموسيقية (تخت الشيخ)، أمام صفوف الذاكرين متقابلة يفصل بينها مسافة مناسبة كي تتطوّح الأجساد وتتمايل على وقع الكلمات والنغمات، وبعدها يبدأ الشيخ مبتهلا منفردا وهو ما يعرف بمرحلة السماع، وهي بمثابة البرولوغ/ الديباجة بلغة المسرح، الذي يمهد للطبقة الثانية، حيث يدخل بعدها المنشد/ الشيخ في الطبقة الثانية من الذكر؛ يحث يعرّج إلى قصص الأنبياء ومعجزاتهم وكرامات الأولياء والعارفين.

وكل هذا يكون شعرا ممّا ألّفه بعض المتصوِّفة كابن الفارض وابن عربي والجنيد والحلاج وغيرهم، أو ما صاغته المخيّلة الشعبيّة في مربّعات ومواويل لقصص الأنبياء وكرامات الأولياء، كقصص يوسف وموسى والخضر والسيد البدوي وفاطمة بنت برّي وغيرهم.

لكن إيقاع الذّاكرين يأخذ أشكالا ثلاثة: الأوّل الذِّكْر الحسيني –وهو الأكثر انتشارا– حيث الإيقاع البطيء وتمايل الذّاكرين ورقصهم، والثاني هو الذِّكْر الملفوف، وهو أسرع قليلا من الحسيني في الإيقاع والحركة، وإن كان يتفق معه في طريقة أداء المنشد وتجويده.

أما بالنسبة إلى الذّاكرين فتتسارع حركتهم مع ترديد لفظ الجلالة الله أو (حي/ هو). ثم يأتي النوع الثالث "الخَلْوتي" وهو أسرع أنواع الذكر، ويتميّز بسرعة الإيقاع وعُنف الحركات التي يقوم بها الذاكرون. والمعوّل الأساسي لضبط الحركة في الأنواع الثلاثة هو الآلات الموسيقية خاصّة آلات الإيقاع التي يُكتفى بها في الخلوات الصوفية، أما في حالات الذِّكْر العامة فستحضر آلات النفخ والآلات الوتريّة؛ مثل الناي والسلاميّة والكمان، كما يدخل الأورج والأكورديون في بعض التخوت الحديثة.

والجدير بالذكر أنّ للطرق الصوفية دورا مهمّا في حفظ التراث الموسيقي الشرقي والعربي من الانقراض، وخاصة بعض المقامات النادرة خلال فترات الانحطاط. والدليل عند الباحث محمد عبداللطيف هو أن باعثي النهضة الموسيقية العربية في القرن التاسع وبداية القرن العشرين، أتوا من خلفيات دينيّة مثل الشيخ سلامة حجازي وعبده الحمولي وسيد درويش.

وسبق أن أشرت إلى أرتال الشيوخ الذين يقصدون الصعيد، لا طمعا في المال بقدر طمعا في الجمهور، والدليل على ذلك معظم تسجيلات القراء تأتي متداخلة مع تعليقات السَّميعة/ الجمهور، على الرغم من وجود أجهزة تنقيّة صوت تستطيع فصل هذه الأصوات والاكتفاء بصوت المقرئ، لكن الإحساس بالتملُّك والسيطرة والاستحواذ من قبل المقرئ / الشيخ لا يتحقّق إلا بهذه التفاعلات التي تكشف مدى التمكّن، وكلما زادت عدد مرات المطالبة بإعادة هذا المقطع أو تلك الأبيات، تأكدت قوة السلطنة التي يحدثها صوت المقرئ / المنشد في جمهور السَّميعة.

اللافت أن ثمة ليبراليّة في هذه القصص، فليست هناك قصص أو تواشيح حكرا على قارئ/ مُنشد دون الآخرين؛ فالتواشيح والمواويل والفواصل الغنائيّة مشاع ومتبادَلة بين كلّ المشايخ، فهي –في الأصل– ملك الجماعة الشعبيّة التي تطلبها وتلحُّ عليها.