

مقدحات

مجلة فصلية محكمة

مرجعيات وتيمات النص في الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية

أي مستقبل للكتابة الفلسفية في المدى العربي؟

نحن وراهن المواطن والدولة والعولمة؟

الفلسفة والأدب: طلاق أم تكامل؟

القيم بين البرغماتيين والوضعيين المناطقية

الإيقاع الفناوي والخطاب الجسدي

المنطق غير التقليدي وأهمية تدريسه في أقسام الفلسفة

المنهج الفنونولوجي في علم النفس

بالفرنسية:

الجسد محجوز بالسياسة

يصدرها مخبر الفلسفة وتاريخها - جامعة وهران 2 - الجزائر

حمزة الزاوي الجزائر

سهيل فرح لبنان

مصطفى الكيلاني تونس

عبد الجليل بن محمد الأزدي المغرب

غبيضان السيد علي مصر

عبد الرحمان مزيان الجزائر

أسعد الجنابي الجزائر

صلاح قنصوة مصر

دريس بلحسن فرنسا

مقدمات

مجلة فصلية محكمة

المجلد الثاني مارس 2017

باللغة العربية:

- 9 مرجعيات وتيمات النص في الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية
د. حمزة الزاوي
- 19 أي مستقبل للكتابة الفلسفية في المدى العربي؟
د. سهيل فرح
- 29 علي حرب ومغامرات النقد، من النقد إلى نقد النقد مقارنة نقدية.
د. عبد القادر بودومة
- 43 نحن وراهن المواطنة والدولة والعقولة؟
د. مصطفى الكيلاني
- 51 قراءة في كتاب: الإشكاليات التاريخية في علم الاجتماع السياسي عند بن خلدون لـ«عبد القادر جفلول»
د. أحمد براهيم
- 57 الفلسفة والأدب: طلاق أم تكامل؟
د. عبد الجليل بن محمد الأزدي
- 67 نظرية التأويل في الفكر الإسلامي
د نور الدين باب العياط
- 79 القيم بين البرغماتيين والوضعيين المناطقة وليم جيمس والفريد آير نموذجاً
د. غيضان السيد علي
- 91 الإيقاع الفناوي والخطاب الجسدي
د. عبد الرحمان مزبان
- 95 المنطق غير التقليدي وأهمية تدريسه في أقسام الفلسفة
د. أسعد الجنابي
- 101 المنهج الفنونولوجي في علم النفس سارتر نموذجاً
د. صلاح قنصوة
- 111 نقد النموذج المعرفي الغربي عند عبد الوهاب المسيري
عبد المالك لحسن

باللغة الفرنسية:

- 13 Le corps saisi par la politique
DRISS BELLAHCÈNE

الإيقاع الغناوي والخطاب الجسدي

د. عبد الرحمان مزيان

مخبر الفلسفة وتاريخها جامعة - وهران

Abstract

The talk about the Gnawi music is a special, because it's a talk about the changing in time and place, though, with this transformation, creates a development and a change hybridization retreat, as it is known, that humans get many changes throughout their lives, caused by different factor as well as the history of the Gnawi music from the south to the north. It has marked it with progress and change.

Key words: Gnawi music, music, oral literature, suffering, slavery, body.

1- التحول والتهجين

إن الحديث عن الإيقاع لغناوي هو حديث خاص عن التحولات الزمكانية، ذلك أنه مع التحول ينشأ التطور أو التقهقر أو التغير أو التهجين. كما هو معروف أن الإنسان خلال حياته يعرف تنقلات كثيرة وأسبابها كثيرة أيضا ومتعددة. فالرحلة التاريخية التي قام بها الغناوي من الجنوب نحو الشمال، قد وسمته بتغير وتطور:

أ- التغير: لقد طرأ تغير جذري على حالة الإفريقي الجنوبي خلال نزوحه نحو الشمال. وقد بدأ بالتغير الجغرافي الذي انتقل من خلالها من منطقة حارة إلى أخرى باردة. زيادة على التغير الثقافي الذي صاحب الجغرافي.

ب- التطور: تبعا لطبيعة التغير الذي عرفه الإفريقي الجنوبي، فإنه قد أفضى في الخير إلى تطور إيجابي. بحيث انعكس تنقله على ثقافته البسيطة إيجابيا. ذلك أنه عرف تطورا مهما على المستوى الثقافي. ويتجلى في التطور الفني الذي عرفه من خلال التثاقف الذي شهدته جراء التنقل.

إن الجغرافيا تلعب دورا مهما في حياة الشعوب. من خلال تأثيرها في سلوك الأفراد والجماعات على حد سواء. فالإنسان الإفريقي الجنوبي الذي كان يعيش في منطقة حارة قد فرضت عليه لباسا خفيفا بحيث لا يستر إلا جزء قليلا من جسمه. أما المنطقة الشمالية التي نرح إليها فقد أجبرته عكس الأولى أن يرتدي أكبر قدر من اللباس لاتقاء البرد. وهكذا أصبح مكسوا من رأسه حتى أخمص قدميه. طاقة على الرأس وثوب على كامل الجسد ثم نعل أو خف في الرجلين. ومن هنا يمكن القول أن الجسد كان في الجنوب متحررا أما في الشمال فأصبح مستورا ومغيبا.

نرى الآن كيف تجسد التغير الإيجابي على الفن الجنوبي بانتقال الإنسان الإفريقي نحو الشمال. لقد

كان الإنسان الإفريقي في الجنوب يستعمل كل أطراف جسده تقريبا. الأرجل كان يستعملها حافية في الرقص تعبيرا أو تأكيدا على أن الأرض التي يرقص عليها هي أرضه. أما الأيدي فكان يحمل بها العصي مشيرا إلى قدرته على حمايتها من الغير بالدفاع عنها. أما الطبول التي كانت تقرر وكان الرقص ينتظم على إيقاعها هي الهوية الخاصة للقبيلة التي ينتمي إليها. وتجدر الإشارة هنا إلى أن المرأة كانت ملازمة للرجل جنبا إلى جنب. لم تكن الفروقات الجسدية تطرح مشكلا. أما في الشمال فإن الحجب الجسدي أدى إلى الفصل بين الجسدين. وعوض جسد واضح أصبح لدينا جسدان: واحد أنثوي والآخر ذكوري. وهذا ما أعطى تنوعا جديدا وخصوصا للإنسان الإفريقي. هذا التنوع تجلى في فن الرقص بحيث لم تعد الأنثى ترقص مثل الذكر: أصبح لها مجالها الخاص إيقاعها وموسيقاها ورقها المختلف عن الرجل والمتمم له في الآن ذاته. ومن هنا يمكن القول بأن الرجل تفرد بالرقص القناوي وهيمن عليه.

لقد طرأ تغير وتطور جذريين على رقصة القناوي الذي جاء من غانا لهذا نسبت إليه كلمة غناوي التي بعد التداول أصبحت لقناوي. أدخل على الرقصة الجنوبية التي حملها معه، آلة القمبري وهي آلة وترية. تتطلب هذه الآلة على عازفها الجلوس أرضا للعزف عليها بعد أن يكون قد قضى وقت كافيا لتعلم العزف عليها. كما أضيفت إلى رقصته آلة إيقاعية أخرى هي القرقابو المصنوعة من الحديد ووظيفتها رفع وتيرة الإيقاع حين يكون ذلك ضروريا. ومع هذا سوف تغيب اللهجة الجنوبية ولن يبق منها سوى بعض الكلمات على شكل أسماء أماكن أو أسماء أشخاص أو طوطم أو أي شكل من الأشكال السحرية المعبودة لدى الشعوب الإفريقية في الجنوب. وسوف تحل محلها اللهجات العربية أو الأمازيغية.

بما أن شمال إفريقيا مسلم فلا غرابة أن يطبع الدين الإسلامي رقصة القناوي. ففي البداية ارتبطت رقصة لقناوي الفكر الشيعي أكثر من ارتباطها بالفكر السني أو الصوفي. ذلك أن مجموعة من القبائل البربرية كانت شيعية آنذاك. لهذا نجد التلطف والدعاء باسم فاطمة أو ما يسمونه بلالة فاطمة، قد تكون لالة فاطمة نسومر البربرية أو غيرها من الإناث اللواتي يحملن هذا الاسم ولهن مكانة دينية أو اجتماعية أو سياسية مهمة. وهذا الاسم يعتبر من أهم البنيات الشيعية في الدين الإسلامي. ليس هذا فحسب بل هناك أيضا ترديدا لاسمي الحسن والحسين أبناء علي بن أبي طالب رضي الله عنه. والحديث عن التشيع في العصور المتقدمة من الإسلام بشمال إفريقيا له حضور قوي في رقصة القناوي أو داخل المجتمع بشمال إفريقيا بحيث مجموعة من الأسماء تتردد كثيرا مكان أسماء بربرية كانت موجودة من قبل: علي، الحسن الحسين اليزيد فاطمة. كما يضاف إلى هذا الشفاعة والصلاة على رسول الله وذكر الرسول (ص) بصفته شفيعا ورسولا. وهكذا نجد عبارة "صلوا على نبينا" تتردد كثيرا. وهذا معناه التحول الكبير الذي طرأ على رقصة القناوي. كما الرقصة قد عرفت ما يسمى بالحضرة وهي كلمة مستعارة من الفكر الصوفي وهذا ما يدل على أن رقصة لقناوي قد تكيفت مع عدد كبير من الأفكار والمذاهب الدينية في شمال إفريقيا. فكانت الألوان السبعة تستعمل في الحضرة وأغلبها اللونين الأصفر والأخضر وهما لوانان يستعملان كثيرا عن القبائل البربرية بشمال إفريقيا. وهي الألوان التي تستعمل أيضا من قبل الشيعة في المشرق العربي. وبما أن الأفارقة الجنوبيين قد استغلوا عبيدا في مجموع الأقطار فإن شمال

إفريقيا لم يسلم من هذه الظاهرة، بحيث كان هناك مجموعة من العبيد في الشمال جلبوا من الجنوب. وهذا ما جعل رقصة القناوي في الكثير من جوانبها حزينة باستجداء (بامبارا) الذي سوف يتحول بفعل التداول إلى (ابامبارك) وبايش إلى (ابا يعيش) ... إلخ.

حين نعود إلى أهم الأسباب التي جاءت بالإفريقي الجنوبي إلى شمال إفريقيا، نجد الرق والعبودية: بحيث كان يستعمل في زراعة الحقول كآلة أو حيوان في الحرث. وهو الذي كان أيضا يستغل في الغناء والعزف والرقص ليروح عن أسياده ليلا. وقد استغل لقناوي هذه الفرصة الليلية ليغبر عن آلامه ومآسيه حين يرى أن السيد قد غفل عنه. بحيث يقول في إحدى أغانيه:

”سيدي ياكل لحيمة

ولالة تاكل شحيمة

وبامبارا يكدد عزيمة

هذا وعدو مسكين

هذا وعدو مسكين“

فهذا البوح دليل على فظاعة الاستغلال الجسدي والروحي الذي كان يتعرض له الإفريقي المستعبد. كما أن لقناوي قد ارتبط في أكثر من موضع بالزوايا الصوفية في الشمال وذلك راجع إلى كونه عبدا فيها أو أنه لجا إليها للاحتماء. وقد أدى تواجده بها إلى الارتباط بالحضرة. وهذا ما سيؤدي بالرقصة القناوية أن تؤدي جلوسا بحيث سيهيمن القمبري على الرقصة ويصبح الآلة المركزية فيها. كما أن مجموعة من المؤثرات سوف تصبح جزء منها مثلما هو الحال للبخور والجاوي، وهما عنصران مهمان في الاندماج وولوج الحضرة القناوية وهذا ما لم يكن معروفا في الجنوب الإفريقي.

السلطنة والملكية:

لقد ارتبط النظام القبلي في الجنوب بالقائد القبلي البطل أي رئيس القبيلة وأحيانا يكون بمثابة إله يعبد وأوامره تطاع. ويسمى عند بعض القبائل بالسلطان ويمكن أن يكون رجلا كما يمكن أن يكون امرأة. بحيث لا يكف القناوي عن التغني به مثلما هو الحال ”للالة ميمونة سلطنة فناوة“ وهكذا سوف يطرأ تحول وتحل ”للالة فاطمة مليكة بنت الملوك“ مكان لالة ميمونة. ما نسجله في الأخير أن الإفريقي الجنوبي حين وصل إلى الشمال حاول مقاومة الثقافة الشمالية والحفاظ على الثقافة التي حملها معه إلا أنه خضع بفعل الزمن إلى التهجين والتحول ولم يستطع الاحتفاظ سوى ببعض الكلمات المفاتيح التي تؤكد جنوبيته وهي السماء الطوطمية أو أسماء السلاطين أو الأماكن أو أسماء بعض القبائل.

2- الإيقاع والخطاب الجسدي:

تبدأ رقصة لقناوي بالصوت الحزين والجنائزي للقمبري مرفقا بإيقاع قرقابو الآلة الحديدية ورائحة البخور والجاوي التي تملأ المكان بسرعة فائقة. هذا المكان الذي يجب أن يكون مغلقا لتجنب المؤثرات الخارجية وللحفاظ على التركيز والاندماج في الحضرة القناوية.

يبدأ الراقص وهو في وضعية خاصة يكون جالسا على ساقيه ورأسه موجه نحو الأرض في شكل ساجد، حينها يبدأ في التناغم مع الموسيقى والإيقاع شيئا فشيئا، بتحريك رأسه يمينا وشمالا بشكل بطيء ثم تبدأ سرعة الحركة تماشيا مع وتيرة الإيقاع، ثم يرفع رأسه وهو دائم الحركة، بعدها يجث على ركبتيه ليقوم بعدها على رجليه وتكون يداه مستقيمتان وهنا يبدأ الرقص بالجسد كله. والرقصة هنا تنبني على القدمين بصفتها العنصر الأساسي المحرك والمثبت للجسد؛ بحيث يكون رفع رجل سكونا ووضع الأخرى حركة وهو ما يشكل لإيقاع رقصة لقناوي. ويرافق حركة الرجلين حركة الوركين ثم الكتفين وبعدها الرأس واليدين لتكتم الاستجابة الكلية للجسد مع الإيقاع. كما أن الراقص منذ الوهلة الأولى للرقص حتى النهاية يحتفظ بعينه مغمضتين وذلك اتقاء لكل مثير خارجي. وهذا ما يؤدي بالراقص إلى الانسجام التام مع الإيقاع ليصل به في النهاية إلى التخلص من الجسد والانغماس في الروح وهو ما نجده عند الصوفية ويسميه ابن عربي روحنة الجسد *Spiritualisation du corps* وجسدنة الروح *Corporation d'esprit*.

من خلال كل هذه الحركات والاستجابات الجسدية والروحية للإيقاع فإن الراقص يلقي خطابا فنيا يعبر من خلاله عن دورة الحياة مرحلة الصفر تبدأ بوضعية الجنين في الرحم ورفع الرأس مع الحركات الأولى للرقص تعبر عن بداية الحياة أي الميلاد، أما مرحلة الطفولة فتكون هي الجثو على الركبتين، أما الاستواء في الوقفة هي مرحلة الشباب، وتبدأ مرحلة الكهولة بوضع اليدين خلف الظهر أما الشيخوخة حين ينحني ويديه خلف ظهره وينتهي بالسقوط الحر على الأرض وهو يرقص على شكل ذبيح يكون قد ودع الحياة إلى مثواه الأخير.