مجلة العلوم القانونية و الاجتماعية

Journal of legal and social studies

Issn: 2507-7333

Eissn: 2676-1742

الفلكلور النسوي: "الحلقة" طقوس مسرحية ضمن حركية إعادة الانتاج

Women's Folklore: The Episode as a Theatrical Ritual in the Process of Reproduction

بن فافة خالد*

جامعة غليزان، (الجزائر)، khaled.benfafa@univ-relizane.dz

تاريخ ارسال المقال:2023/12/01	تاريخ القبول:2024/02/01	تاريخ النشر: 2024/03/01

*المؤلف المرسل

الملخص:

يتحدث مقالنا في البداية عن الفلكلور النسوي بالغرب الجزائري كفن وتراث موسيقي بصدد إعادة إنتاج نفسه في خضم التغيرات الاجتماعية المختلفة، فمقاومته لكل ما هو حديث (دخيل) جعله يتمسك بالعلامة المميزة له في تجاذب بين ما هو متحكِم (ثابت بالهوية)، والمتحكم به (العناصر الدخيلة) في عناصر تكوينه، وكذا تأثير التعاقد الذي يبنى في عالم الفن، أي بين الفنان والفاعلين الاجتماعيين الآخرين، فهذا التعاقد يؤثر في عملية إعادة الإنتاج حتما، في تعامله اللين مع العناصر المكونة له.

إن الطقس والمقدس في حلقات هذا الفلكلور، عنصران مهمان لفهم تمثلاته الاجتماعية، فالطقوس بالحلقة كلها مرتبطة شكلا ومضمونا بالمقدس، كونها مستنبطة من شخصية الولي الصالح، وهي تحاول صنع عملية انتقال الطقوس السلبية إلى طقوس ايجابية، كي تحافظ على شرعية قبولها لدى المجتمع المحلي المحافظ.

بحديثنا عن الطقوس نوضح مدى تحقق نظرة GOFFMAN.E، SCECHNER.R و مقاربة LEIRIS.M في كون الطقس عبارة عن مسرح أولي يصنع مشهد حياة يومية مملوءة بتمثلات اجتماعية معينة، وكمثال لذلك نعرض بمقالنا طقس "السادان"، وفي الأخير نتحدث عن الموسيقيين ودورهم في الطقوس بالحلقة.

الكلمات المفتاحية:علم الاجتماع الثقافي;الفلكلور النسوي;ثقافة شعبية;المرأة

Abstract :

Our discourse initiates an examination of the women's folklore in the western Algeria as an art and musical heritage that is in the process of reproducing itself in the midst of various social changes. Its resistance to everything that is modern (Intruder) has made it cling to its distinctive mark in a tug-of-war between what is controlling (fixed by identity), and what is controlled by (Intruder elements) in its constituent elements, as well as the influence of the contract that is built in the world of art, that is, between the artist and the other social actors. This contract inevitably affects the process of reproduction, in its soft handling of the elements that make it up.

The ritual and the sacred in the chanting circles of this folklore are two important elements to understand its social representations. The rituals in the said circles are linked in the form and the content to the sacred, since they are derived from the personality of “Al-Walli AL-SALLIH”. They are trying to create a process of transition from negative rituals to positive rituals, in order to preserve the legitimacy of their acceptance by the conservative local community.

By talking about rituals, we clarify the extent to which the view of "Goffman.E, Schechner.R" and the approach of "Leiris.M" is realized in the fact that the ritual is a primary theatre that creates a scene of daily life full of certain social representations. As an example of this, we present in our article the ritual of "Saadan", And lastly, moving to the role of the musicians in the ritual circles.

Keywords:Women's Folklore, cultural sociology, popular culture, women

مقدّمة:

إن كانت خصوصية نوع المدّاحات كفلكلور موسيقي نسوي وتراث تقليدي واضحة، إلا أنه أصبح من الصعب على الكثيرين تحديد خصوصيته مع إدخال وإدماج أغاني هذا النوع ضمن أغنية الراي بإضافة آلات موسيقية حديثة ومزج التوزيعات الموسيقية المختلفة، وعليه يمكننا القول أن انصهار هذا الطابع التقليدي وسط ما جاءت به العولمة من إضافات جديدة قد أعطى نوعا جديدا صنِّف ضمن أغنية الراي، ونصنفه نحن ضمن نوع آخر، نراه وليد التمازج بين النوعين وهو "المدّاحات العصري" إذ نجد نصوص المدّاحات التقليدية البحتة أو المقتبسة منها أو المبتكرة على ضوءها تعاد بصياغة موسيقية جديدة عصرية، لكنها تحمل دائما ذلك الإيقاع العميق (ماوراء الموسيقى) الذي يحتفظ بخصوصية طابع فن المدّاحات.

هذا التغيير أو الابتكار الجديد، وإن جاء نتيجة تأثير العولمة على عالم الموسيقى التقليدية فهو أيضا نتيجة حتمية لضرورة اجتماعية خاصة بمجتمع مصغر (محلي،شعبي)، أراد توصيل صوته الذي انحصر في مجموعة أقليات (نقصد بالأقليات هنا النسوة المحبات لهذا النوع من الموسيقى و كذا المثليين جنسيا) إلى المجتمع بأكمله وإخراج مكبوتات جماعية اتسمت بالممنوعات اجتماعيا.

(تقسيم المقال إلى محاور أو مباحث بهذا الشكل)

الفلكلور النسوي تراث يعيد إنتاج نفسه؟

الرغبة في مقاومة القديم في قالب جديد يحترم خصوصية القديم الفني هو ما يدعوه الكثير من علماء الفلكلور والأنثروبولوجيين المهتمين بالتراث الثقافي، بإعادة إنتاج تراث تقليدي، فهذا التراث الذي يراه أمثال الدكتور محمد الجوهري وأحمد رشدي صالح قوي الدفاع عن نفسه في مقاومة كل جديد وحديث في عالم صارت العولمة تمس كل جوانبه فيعتبرون ذكاء التراث الشعبي في مرونته وقدرته على التكيف اللذان يحققان له استمرارية ضمنية إن لم تكن شكلية.

لذلك يقول الدكتور محمد الجوهري: "إن التغيير لا يمكن أن يقضي على التراث الشعبي فهذا التراث بما يتمتع به من مرونة وقدرة على إعادة التكيف مع كل ظرف إنساني جديد يستطيع أن يحفظ ويبقي على عناصره ويحقق لها الاستمرارية وفي مقابل ذلك يستطيع بفضل قانون نشوء البدائل أن يخلق عناصر جديدة ويبدع تراثا جديدا في كل يوم وفي كل مجال"

يتبنى الجوهري فكرة محمد رشدي صالح التي تضع قانونان متحكمان بمواجهة عوامل التغيير بالتراث الشعبي وهما قانون الاستمرار وقانون نشوء البدائل الذي يشرحهما الجوهري بقوله: "أما قانون الاستمرار فيعني لنا أن الابداع الشعبي، تماثل استمرارية الحياة ذاتها –ففيها جزئيات تموت، وجزئيات تولد، وفيها نماذج تفقد وظائفها ودلالتها وتختفي، ونماذج أخرى تكتسب وظائف جديدة، أو دلائل جديدة، وفيها أنماط تتحول وأنماط تتجمد، وفيها مأثورات يتكمش مدارها ومأثورات تقيم وتحل محل مأثورات أخرى، وفيها مأثورات تهاجر وتستقر في مواطن استعمال جديدة..."

كما أن نجاح هذا النوع من الموسيقى التجارية، حتى وإن كانت لا تاخد بعين الاعتبار أي جانب جمالي فني في مقاييس عملها التجاري له علاقة مرتبطة بمفهوم المقاومة من أجل إعادة الاعتراف بها كنوع موسيقي واسع الاستهلاك، يتعلق الأمر إذن بإيجاد – من أجل إعادة الإحياء- ما يسميه بورديو P.BOURDIEU بالعلامة المميزة « une marque distinctive » هذا التمييز الذي يمس غالبا ما هو سطحي وظاهر من الأمور الخاصة المتعلقة بمجموع الأعمال أو المنتجين وتوفير رموز مميزة من أجل انجاز اسم أو مكانة محددة.

« …repérer les plus superficielles et les plus visibles des propriétés attachées à un ensemble d'œuvres ou de producteurs et fournir des signes distinctifs où exister c'est différer, se faire un nom » (BOURDIEU, Pierre, 1998, p261)

كما نلمس في هذا النوع من الاتجاه (التجاري) ما يدعوه بورديو أيضا المقاومة بين العناصر "المتحكمة" "dominants" و "المتحكم فيها" "dominés" (BOURDIEU, Pierre, 1998, p554) ، الأولى هي ذات العلاقة مع الاستمرارية، الهوية وإعادة الإنتاج، أما الثانية فهي العناصر الدخيلة والتي من مصلحتها عدم الاستمرارية، القطيعة لتعطي اختلافات جديدة وشكل من أشكال الثورة ضد الأولى، وفي خضم هذه المقاومة نجد المدّاحات في شكل يحاول تشكيل قطيعة مع كل ما هو متوارث عبر الأجيال بتخليه عن الطقوس العامة المتفق عليها في الحلقة التقليدية، أو الترتيب العام لسير نصوص المدّاحات (من المقدس إلى الدنيوي إلى المقدس)، أوبإدخال آلات موسيقية جديدة لا علاقة لها بهذا النوع من الموسيقى الشعبية، إلا أن هذا الشكل نجده يجد صعوبة في التخلي عن النصوص التقليدية حتى و إن كانت في مناسبات لا علاقة لها بمعاني النص (فيالملاهي الليلية مثلا نجد الشيخة تغني نص المدح القدسي)، كما يجد صعوبة في التخلي عن المقام الموسيقي المتوارث عبر الأجيال أو بمعنى آخر لا يمكنهم التخلي عن الدقدقة الموسيقية التي تعطي للمسمع خصوصية هذا النوع من الموسيقى واستعمالهم لآلة الطبيلة التي تعزف هذه الدقدقة رغم إدخال آلات أخرى، وهنا نلمس ذلك التناقض المثار في عملية المقاومة والصراع بين العناصر المتحكمة في هذا النوع الموسيقي والعناصر المتحكم بها والتي تحاول دائما الثورة على بعضها البعض، وهذه الثورة تخلق لا محال عدم توازن في التمثل الاجتماعي المكون عن فرق المدّاحات لدى عامة الناس، فمقابلاتنا الميدانية جمعت إجابات تصل إلى التناقض في رؤية فئات المجتمع لهذا النوع الموسيقي، فكبار السن مثلا الذين عاصروا حقبة الاستعمار يجدون هذا النوع الموسيقي جميل فنيا وضروري لإحياء مناسباتهم السعيدة، إلى حد أن بعضهم يربط استمرار فرحهم في المستقبل ببركة هذه الفرق في قول إحدى المستجوبات مثلا (وهي ربة بيت في الخمسينات من العمر) « لوكان ما تكونش المدّاحات كاينة في فرحنا، البركة ما تكونش وممكن العروسة يصرالها مشاكل مع دار زوجها,,, » ، كما نجد فئة الشباب مثلا والذين رؤوا فرق المداحات لكنهم يجهلون طقوسها أو حتى أصلها، يعطون تمثلا سطحيا لهذه الفرق فلا يعتبرونها سوى فرق تمنح جو مرح لإحياء المناسبة، ويجدون موسيقاها تقليدية جميلة الايقاع فقط ويربطونها غالبا بأغنية الراي الحديثة وهذا ما يؤكده أحد المستجوبين (وهو طالب جامعي بعلم الاجتماع) بقوله: « المدّاحات موسيقى شابة كيما قاع

الموسيقى نتاع الراي، دير لومبيونس l'ambiance ...» ، أما الفئة الثالثة وهي خليط ما بين الأجيال والتي تجهل بشكل مطلق أصل هذا النوع، لكنها يمكن أن تكون قد حضرت حلقات في مناسبات غير عائلية فهي ترى أن هذه الفرق عار على مجتمعنا وأنها ماجنة لا يقتصر مجال نشاطها إلا على مقامات المجون كالملاهي الليلية وأنها نوع خاص بالمثليين جنسيا والمنحرفين، بقول أحدهم (طالب جامعي أدب عربي) بعد الضحك والتهكم:« يا لطيف المدّاحات قاع "موامس" ومخنثين,,, » وقول آخر لامرأة وهي ربة بيت في الثلاثينات من العمر: « نساء المدّاحات يشربو الخمر ويضربوا الكارطة ويغنوا للرجال ويخرجوا معاهم في الليل,,,» ، أما الفئة الرابعة فنلمس لديها تزاوج في التمثل إلى حد التناقض فتجدها فرق شعبية ذات أصالة عاكسة لهويتنا الوطنية وفي نفس الوقت ذات ممارسات لا علاقة لها بمعاييرنا الاجتماعية بقول أستاذة بعلم الاجتماع مثلا: « هي فرق شعبية عرفت في أحيائنا الشعبية قديما إلا أنها عرفت اندثار فلا نراها في الأعراس الآن.....لكن نساء المدّاحات يحضرن الخمر معهن كما يتكلمون كلاما ماجنا وقبيحات التعامل مع الناس...» , أما الفئة الخامسة فهي فئة تجهل تماما هذا النوع من الموسيقى الشعبية وذلك سواء لكونها تنتمي إلى مجتمعات الشرق الجزائري والمعروف أن هذا النوع غير ممارس هناك، وأن الفرق النسوية بهذه المناطق تدعى بأسماء أخرى كـ "المسامع" وبالتالي فإجاباتهم تكون ببساطة: "لا أعرف هذا النوع ولم أسمع به" أو بإعطاء إجابة قاصدين بها نوع آخر وهو نوع البدوي النسوي أو شيخات القصبة كما يدعوها البعض نسبة إلى آلة القصبة المستعملة في هذا النوع الموسيقي، وهذا بالذات ما حدث عندما أردنا استجواب المسؤولين عن أرشيف الإذاعة الوطنية عن هذا النوع الموسيقي,

هذه المعطيات التي تعطي صورة واضحة لعدم استقرار تمثل هذا النوع الموسيقي الشعبي في أذهان أفراد مجتمعنا لدليل على ذلك الصراع الكائن بين العناصر المتحكمة والعناصر المتحكم بها في هذا النوع الفني,

تثير زينب ماجولي في دراستها المقامة حول موسيقى القناوة إشكالية تجريد الموسيقى الشعبية الفلكلورية من معاني مصطلح فلكلور أو التقاليد أو الإثنية إذ ترى أن مهرجان الموسيقى العالمية musique du monde (MADJOULI, Zineb, 2007) هو أحد الميكانزمات التي تحاول تجريد التراث الموسيقي الشعبي من الحدود التي قد تضعها هذه المفاهيم والتي قد تفصل هذه الأنواع الموسيقية عن الأنواع الأخرى ومثالها عن القناوة يوضح كيف أخذت هذه الموسيقى المحلية إلى العالمية وتصنيفها إلى موسيقى العالم كي تتخلص من الحدود الفلكلورية أو التقليدية أو الإثنية ليكون مفهومها بكل بساطة عالمية.

إلا أن هذا التصنيف للموسيقى بهذه الطريقة لا يعني تجريدها من ممارسات أساسية لها معاني جد هامة محليا لولاها لما أنشئت هذه الأنواع، وعليه فالحدود قد نتغاضى عنها في حالة واحدة وهي إدخال النوع الموسيقي في حقل لا يهتم بالممارسات الطقسية ولا بمعاني كلمات أغانيها وهو الحقل التجاري الذي يهتم بالأساس بالإيقاع الموسيقي وأثره على أذن المستمع فحسب.

لقد اهتم علم الاجتماع من البداية بكل ما يخرج عن نطاق تحكم الفرد ويتميز بخاصية جماعية،هكذا رأى دوركايم الفعل الاجتماعي، عن طريق المشاركة والإجبار، مثال على ذلك، القانون واللغة في رأيه لديهما خاصية

مهمة أنها أمور لا يوجدها الفرد وإنما يتلقاها عن طريق التربية والتنشئة الاجتماعية، وكذلك المعتقدات والممارسات الدينية، التعاملات النقدية أو التعاملات المهنية، إنها تشتغل باستقلالية عن الرأي الشخصي عنها.

كل هذه الأفعال، في نظره اجتماعية، ولهذا السبب بالذات هي مشتركة مع عدة أفراد، لهم طريقة معاملة وردود أفعال وحتى أفكار ومشاعر خارجة عن الوعي الفردي، وعليه ولأنها مشتركة وليست فردية، تكون متناقضة: هذه الأفعال تحتوي على قوة حتمية وإجبارية تفرض نفسها على الفرد، أراد ذلك أم لا.

العقوبة التي تفرض على كل معارض لأحد الأنظمة الاجتماعية، هي أحد مظاهر هذا التناقض، حتى وإن كانت هذه العقوبة تتمظهر فقط في مقاومة بسيطة.

لكن إميل دوركايم لا يطبق هذه النظرة للفعل الاجتماعي على الفن، بالرغم من أننا يمكن أن نفهم أن تكرار واستمرارية الفعل الاجتماعي وممارسته (أحد عناصر التحليل الموسيقي) تقترب من الممارسات الوظيفية التي تحدث عنها.

في الموسيقى، نهتم أيضا بتلك الممارسات التي تفرض على الفرد (الشكل الموسيقي الصوتي، اللغة الموسيقية المتكررة...) وهي خلاصة ذلك الضغط الممارس على المنتجين من طرف المجموعة الاجتماعية التي ينتمون إليها، وبالتالي يمكن اعتبار هذه الممارسات كبصمة الآخرين على العمل الفردي، أي أنها انعكاس للضغط الذي يمارسه المجتمع والذي يعكس في نشاطه، نشاط الأجيال السابقة (التقاليد).

يمكننا إذن في النطاق السوسيولوجي ملاحظة تكرار الفعل الموسيقي، هذا ما يشير إليه BECKER,Howard عند استعماله مصطلح "التعاقد" Convention الذي يبني في عالم الفن، نصه يسمح بتحليل موسيقي سوسيولوجي، ففكرة التعاقد كما هي مستعملة عند BECKER تسمح (كالفعل الاجتماعي المطور من طرف دوركايم) في التفكير بالرابط بين الإبداع الفردي للفنان ونشاط الأشخاص الآخرين، العمل الفني يظهر عنده ليس فقط كتعبير فني وجمالي فردي، ولكن أيضا كنتيجة علاقة قيمية للفنان مع الآخرين، فالعمل الفني هو دائما نتيجة تعاون عدة أشخاص كما يؤكده الكاتب، وإخراجه يتم بناءا على استعمال أشكال معتادة من الأفعال الاجتماعية، وهي كما يسميها "التعاقد".

في غالب الأحيان الأشخاص الذين يتعاونون في إنجاز عمل فني لا يبدؤون من العدم، بل يرتكزون على تعاقدات مسبقة، وهي تشكل مناهج معتادة للعمل في المجال الفني.

التعاقدات الفنية تؤثر في جميع القرارات التي تؤخذ من أجل إنتاج الأعمال، حتى وإن كان ممكنا الرجوع إلى تعاقد خاص لعمل محدد، التعاقدات تملي اختيارات الأدوات والنغمات وحتى المقامات الموسيقية.

إن كان التعاقد يرتكز على أساس فكرة الممارسة الاجتماعية، فهي تهمش نسبيا عنصر القصر وتقييد الفعل الاجتماعي المنتج عن هذا التعاقد، فالكاتب يعترف بالقوة الجماعية الإجبارية المفروضة على الأعمال الفنية إذ يشير في كتابه إلى أن التعاقدات تضع عراقيل صعبة بوجه الفنان، لكنه يلح على أن هذه القاعدة قابلة للمفاوضة حيث يرى أنه من الممكن دائما الرجوع إلى تعاقد معين خاص بعمل فني محدد « il est toujours

possible de revenir sur une convention particulière pour une œuvre donnée » (BECKER, Howard S, 1988, p56.)

نقطة يوضحها ويشير إليها في عدة نقاط من كتابه، يتعلق الأمر إذن بنزع العناصر الجبرية للعمل وكذا الحرية النسبية التي يتمتع بها صانع العمل الفني.

إضافة إلى استعمال BECKER لهذا المفهوم على الأعمال الموسيقية، يؤكد أيضا أن الأدوات الموسيقية المستعملة في العمل الفني هي نتيجة علاقة اجتماعية.

وعليه يمكننا القول أنه فقط جزء من العمل الفني (الجزء الأقل شخصية والذي لم يختاره الفنان بل فرض عليه) هو الذي يتماشى حسب التعاقدات. التعاقدات إذن تكون المادة القارة والثابتة، ثمرة ماضي أو حاضر ثقيل جدا.

بما أن التعاقد يفرض من جهة ممارسات موسيقية جماعية على الفرد لا يستطيع تجاوزها، ويعطي في نفس الوقت إمكانية المفاوضة وجعل التعاقد خاص في بعض الأعمال الفنية، فهو بذلك يخلق ليونة في التعامل مع النوع الموسيقي، والتعاقد الممضى عليه بين فرق المدّاحات الخاصة بمدينة وهران هو تعاقد يؤكد نظرة بورديو في وجود عناصر متحكمة وأخرى متحكم بها كما أسلفنا الذكر، وكذا نظرة الجوهري في قوة وصلابة وثبات مقومات التراث الشعبي، و يتضح سبب البحث عن العلامة المميزة كما أوضحها بورديو.

التفاعل بين هذه العناصر في خضم البحث عن استقرار اجتماعي لفن المدّاحات الشعبي، يخلق مجموع تمثلات خاصة به عند أفراد المجتمع، وفي الأخير نجده بالتأكيد يعيد إنتاج نفسه في قالب جديد لا يخلو من ثوابت خاصة بهذا النوع الموسيقي.

❖ طقوس الحلقة بين المقدس والمدنس:

« المقدس و المدنس لا يتعلق فقط بمعتقدات بدائية نجدها في كل نشاطاتنا وفي كل المجتمعات حتى و إن كانت التسميات مختلفة، إذا كان المقدس يشمل على حقيقة، فهي ليست فقط محتوى نفسي –لاشعوري- إنما هي | أساس ضرورة وجود إنساني... » (MOHIAT-Navet, Nadia, , 1993, p102)

بهذه العبارات يتضح لنا أن المقدس في حياة المجتمعات عنصر هام في تشكيل تفكيره الجماعي، وهو يتجسد في أوجه مختلفة، تميز كل مجتمع عن آخر، وللمجتمع الجزائري عدة طقوس وممارسات، قد نهتم لبعضها كما فعل العديد من علماء الاجتماع، وقد تغفل عن أكثرها وحلقة المداحات لا تخلو من ممارسات لبعض الطقوس التي نجدها هامة في فهم بعض ما يختزنه التفكير الرمزي لنسوة الحلقة، فالمرأة أكثر اعتقادا وإيمانا من الرجل بالمقدسات إنها تستخلص قوتها تثبت وجودها بواسطة المقدس من خلال الطقوس التي تتقن سر نجاحها فتأخذها وسيلة للارتقاء وغاية تجد فيها راحتها، اتحادها مع المقدس يشعرها بالسعادة وتوظيفها للطقوس للتقرب منه يكون ذو الفعالية سيكولوجية، كما يقول طوالبي: « هذا النمط من الطقوس يهدئ حالات القلق، ويعزز الأنا ويسمح بالتصدي لضائقات الحياة بثقة تامة »(طوالبي نور الدين، الدين ، 1988، ص128)، المرأة تحاط بمجموعة من المحضورات والقيود التي تدفع بها إلى القلق والتذمر، لا تجد متنفسا لآلامها النفسية سوى بلجوئها إلى المقدس، تفرغ فيه الضغط الذي نعيشه يوميا " فمن المؤكد أن الممارسة الأنثوية للمقدس على الصعيد الرمزي هي تحد للقدرة الذكرية المطلقة"(طوالبي نور الدين،1988،ص42) فالرجل يحتكر الخارج ويترك البيت للمرأة، حتى أنها تحرم من أداء واجباتها الدينية في المسجد ولا يعط لها المجتمع الحق في ذلك إلا بعدما تصبح عجوزا، فكلما تقدم بها السن حضت بحرية أكثر، إحاطتها بكل هذه المحرمات يجعلها تبحث عن ملجأ لا يعرفه الرجال ولا يتقنون تقنيات التقرب منه، إنه المقدس.

اصطدام المرأة في الواقع بالممنوع، دفع بها إلى السيطرة على فضاء يحقق لها مكانتها المفقودة في الواقع، ووجدت فيه متنفسا مقبولا جماعيا .

الشيخة بحلقة المداحات طبقت العديد من الطقوس للوصول إلى احتوائها على كل ما هو مقدس، فبالمقدس تكسب شرعية خارقة وسط مجتمعها، وبحلقة المداحات نجد تلك العلاقة السحرية التكاملية بين هذه الطقوس وما هو مقدس، فلا يمكن الحديث عن أغنية المدّاحات دون ذكر مجموعة الطقوس الممارسة في الحلقة أو قبلها،(عملية "تزوير الرباب"، ضرورة تشكيل الحلقة على شكل هلال (نصف دائرة) وبدايتها بالكلمات المقدسة، التمسك بالطبق وربطه بالقماش الأخضر وصولا إلى تقديم النقود والحصول على البركة المرجوة من طرف الجميع).

كل هذا وذاك يجعلنا نتساءل عن أهمية هذه الطقوس وعلاقتها بحلقة المداحات، وقبل الذكر التجريدي لهذه العلاقة، ينبغي علينا فهم علاقة الطقوس عامة بما هو مقدس.

الطقوس استنادا إلى معجم علم الاجتماع هي مجموعة متكررة يتفق عليها بناء المجتمع، وتكون على أنواع وأشكال مختلفة تتناسب والغاية التي دفعت الفاعل الاجتماعي والجماعة بالقيام بها (دينكن ميشال، 1986، ص176)، فقد تكون الطقوس فعلا فرديا يصدر من شخص ما بغية وصوله إلى هدف شخصي يرجوه، أو تكون فعلا جماعيا وحركات سلوكية مقننة، أي تخضع لقواعد معينة ستوجب شروط نجاح الطقس التي تتطلب وقتا معينا، مكانا خاصا وكلاما رمزيا، أي تعديل أو تغيير في الزمن يبطل مفعول الطقس الذي يعتبر " نشاطا رمزيا أو دينيا يعطي للإنسان القدرة على توظيف قوى ما فوق الطبيعة للتأثير على مظاهر طبيعية" (CHARLES-Henri, Favrod, 1977, P178).

توظف المجتمعات الطقوس كلما أرادت الوصول إلى تحقيق حاجات اجتماعية تخرج عن نطاق قدرتها، فإن غضبت الطبيعة مثلا وشحت عن المطر، تلجأ هذه المجتمعات إلى طقوس معينة تطلب منها بها أن تنزل المطر، وعليه يقسم MAUSS الطقوس إلى إيجابية و سلبية بقوله : "عدم العمل هو أيضا نشاط، كل فعل مجمد هو أيضا نشاط "(MAUSS,Marcel, 1971, P16) فحسبه، الطقوس الإيجابية تشكل دائما رباط بين عالم المقدس وعالم المدنس، فكل ما يجعل مكانا ما، أداة أو شخصا مقدسا يعتبر إيجابي يندرج في إطارها كل طقوس التطهير، الأضاحي، النذور والقرابين، كلها تحمل وظيفة ايجابية، بينما كل ما يسمى بـ"الطابو" يعد ممنوعا يهدف إلى حماية الإنسان من عالم المدنس الذي هدده، ويسميه MAUSS بالطقوس السلبية، لذا يقول أن عدم الفعل أو عدم القيام بشيء ما بسبب مانع يعتبر في حدّ ذاته نشاطا.

الملاحظ بحلقة المداحات أن الطقوس كلها وإن كانت مرتبطة شكليا ومضمونيا بالمقدس، كونها مستنبطة أغلبها من شخصية الولي الصالح فهي تحاول صنع عملية انتقال الطقوس السلبية إلى طقوس إيجابية كي تقبل بشكل أو بآخر لدى المجتمع المحلي المحافظ، لنكون أكثر وضوح نقول أن الشيخة في ابتدائها بالكلمات المقدسة في الحلقة أو في " تسليمها وتكتيفها " لآلة الرباب، هي بهذا تعلن دخولها في العالم المقدس المتفق عليه جماعيا وكأنما تطهر مجالها الرمزي من أجل إعطاء وظيفة إيجابية لغنائها وحضورها عامة بالحلقة، لكن و حينما تنتقل إلى الأغاني ذات المعاني غير المقدسة ، تستطيع وبكل جرأة الدخول في عالم ماجن، بكلمات ممنوعة، مُخرجةً كل الطابوهات الاجتماعية، وسط جو أقل ما نقول عليه أنه غير مقبول جماعيا، وهذا القبول كان نتيجة انتقال الطقس السلبي إلى إيجابي، فكل الحركات والكلمات التي بدأت بها الشيخة حلقتها كانت دافعا لجعل تمثلاتها وتصوراتها الموجودة بأغانيها مقبولة، لا ومحترمة كذلك، لكن إن صدرت هذه التصورات والتعليقات بمقام آخر كانت مرفوضة وملعونة اجتماعيا.

بينما يرى " CASENEUVE" أن الطقوس الدينية والسحرية تقريبا كلها فعَّالة كالتي توظف لإنزال الغيث أو للشفاء من أمراض عدة كالصرع مثلا، « يجب القول بأن الطقس، فعاليته (الواقعية أو المعتقدة) لا تذوب في التسلسل الإمبريقي للأسباب والأحداث، إذا كان فعَّالا ليس بطريقة طبيعية بحتة، من هنا يختلف عن الميدان التقني ... »(منيرة آيت صديق، 2001، ص 119).

وعليه يسطر " CASENEUVE" عدد من النقاط التي يراها أساسية في فعالية الطقس وحدوثه في وضعية وفي زمن محدد، هذا البحث الدقيق في عناصر الطقس وأسباب نجاحه أو فشله لا يعود فقط إلى عوامل تقنية بحتة وإنما يتعلق نجاحه بثبات عملية الطقس هذا ما يجعل منه مادة إثنوغرافية هامة.

حلقة المداحات وإن تنجح بإبراز الطابوهات وإعلان الخروج عن المعايير الاجتماعية بمضمون معاني أغانيها، فهي لم تنجح بذلك إلا باحترام الأدوات المكرسة لفعالية طقوسها بزمن ومكان محدد، وهنا يحضرنا مثال بسيط، فعند حضورنا أحد حلقة المداحات، اندهشنا بعدم تقبل الجمهور الحاضر لأغاني الشيخ، ومطالبته بتشغيل الأقراص المضغوطة والأشرطة بدل الاستماع له وعند تدقيقنا للملاحظة، اتضح لنا أن الشيخ لم يحترم تسلسل طبيعة النصوص، حيث بدأ غناءه بأغنية ماجنه تحمل مضمونها صورة وصفية لوضعية ماجنة للعشاق مع العلم أن جمهوره كان بنسبة70% من النساء المسنات، كما وأنه لم يحترم جلسة الحلقة، حيث جلس فوق كرسي بجانب العروسة وليس بوسط أعضاء فرقته، و أخيرا و هو المهم، أنه لم يطبق ولو طقس من الطقوس المعتادة بحلقة المداحات، إذ لم يتبرك بآلة الرباب ولم يحضر القماش الأخضر من مقام أي ولي صالح ، ولم يحترم التسلسل الزمني لطبيعة نصوصه، وعليه قد غيّر من مراسيم مهمَّة بحلقة المداحات، وعدم احترامه لثبوت هذه المراسيم جعله يفقد فعاليته وسط الحلقة، كما تعرض للتهميش واللامبالاة وكثر عليه القليل والقال، أي حكم عليه المجتمع المحلي بالإقصاء و الرفض التام .

الطقس، مسرح أولي:

إن الحديث عن مجموع الطقوس الممارسة وسط حلقة المدّاحات، يأخذنا إلى نظرة Goffman الذي يعطي للطقوس شكلا مسرحيا للتفاعلات اليومية، في كتابه " la présentation de soi " (GOFFMANE,1992, P39)، أين يبرز تمثلا خاصا بالحياة الاجتماعية، وهي تلك الخاصة بالمسرح، إذ يلعب الممثلين من أجل احتواء مقدرة طقسية خارقة تقدم للجمهور، والممثل يطور تعبيرات تهدف إلى ضبط انطباع الجمهور.

الأبعاد المتفق عليها في التفاعلات مع الجمهور هي تماما بفكرGoffman تعطي تصورا لتمثل ذاتي للجمهور والمسرح على السواء، والوسائل المستعملة مع اللعبة المقدمة، هي أيضا عناصر متواجدة بالحياة اليومية الاجتماعية، وحتى الشخصيات التي هي بصدد عيش ولعب دور معين، تدخل بالضرورة في منطق التمثل، منطق عرض ذاتي، خاص بالشخصية وبالمجتمع الذي تنتمي إليه.

يعرف Richard, Scechner، المسرح الطقسي "التقليدي"، على أنه مسرح محوّل "Transformationnel" (MADJOULI, Zineb,2007, P56.) ، يخلق ما لم يكن موجود في مكان آخر، المكان الذي تتفق به التحولات الزمنية، المكانية وتمثل الأشخاص.

يستعمل تعبير الجغرافيا الاجتماعية "Géographie socialisée" من أجل الإشارة إلى التحولات التي تحدث في المجال، من أجل تكوين إطار مسرحي "Cadre Théatral" يسيطر على المكان، وتبقى الاحتفالية الطقسية عند Scechner باعتبارها مسرح أولي.

المقاربة بين الطقس والمسرح تؤكد مقاربة "Michel Leiris"(LEIRIS, Michel, 1958) التي تدعم مفهوم الخيال الجماعي المفرز في دراساته، إذ يرى Leiris أن الطقس عبارة عن تمهيد وتحضير للمسرح "Pré-théatre"، حيث يمثل بالنسبة للعرض نقطة دافعة للتطور التدريجي له، وأين يتحول المسرح الطقسي، تدريجيا إلى مسرح خيالي دنيوي.

دور المسرح في هذه الحالة، وإن كان جليا في بعض الأحيان أنه يتعلق بتمثيل حالة روحانية، يدعو إلى التساؤل، هل هذا التمثيل عبارة عن واقع أم هو فقط شكل خيالي؟.

المسرح لعبة مع الواقع، أين يكون ما يقدم على الخشبة على أنه واقع معترف به، هو في نفس الوقت واقع مهمش، غير مرغوب فيه، والرفض هنا مرتبط بالتمايز الجذري ما بين مجال ما هو معروض في المسرح، ومجال ما هو معاش خارج المسرح، على العارض إذن أن يستطيع صنع سيرورة نفسية تسمح له بوضع حدود بين واقع الاحتفال المسرحي، والواقع اليومي الذي ينقد فيه نشاطه العادي، الذي يكون به إنسان عادي غير عارض، وعليه لا بد من تسخير فواصل عديدة (جسمية، نفسية، اجتماعية..) من أجل منع الخلط في ترتيب الواقعين (المعاش اليومي، المعروض المسرحي).

نستطيع القول أن الرفض المسرحي بهذه الطريقة، يسمح باستمرار التمثلات بدون عوائق عن طريق إخراج مكبوتات الفرد، مادام حكم الواقع الاجتماعي برفض هذه التمثلات.

بعد دراسته التي قام بها في افريقيا الوسطى، أين اهتم بأحد الطقوس المسماة "ندامبو" "Ndembu" والتي رأى أن سيرورتها تأخذ مسار انتقالي من الطقس إلى العرض المسرحي، يرى "Turner" (TURNER, Victor, 1982)أن الدراما الاجتماعية، التي تظهر عند عدم احترام أحد القيم الخاصة بهذا المجتمع أو أحد قوانينه، هي التي تشكل أزمة في التمثلات، والأزمة المثارة بسبب الشرخ في القيم، يعالج بأحد الطقوس.

السادان طقس إجرائي لحلقة المدّاحات:

تلعب الشيخة وحلقة المدّاحات عموما دورا رئيسيا في إضفاء روحانية البركة والتقديس في الكثير من المناسبات العائلية، والزفاف من أهم المناسبات الاحتفالية التي توليها العائلة الجزائرية اهتماما بالغا، وتسعى أن تكون مناسبة مباركة وطاهرة.

السادان هو إجراء طقسي ضمن إجراءات حفلة الزفاف، تقوم به صاحبة العُرس أي أم العريس، أين تدعو مجموعة نساء من أهلها أو صديقاتها يكون مقامهن مرموقا وصورتهن محترمة لدى الجميع، تتزين جميعهن بأحلى اللباس والمجوهرات وترافقهن فتيات يحملن قفة أو اثنتان، يخرجن صباحا من بيت العريس قاصدات بيوت النساء لدعوتهن سواء لفظيا أو بإعطائهن "الكاغط" والذي يقصد به بطاقة الدعوة للحفلة، وتقوم عادة كل معروضة بإهدائهن هدية رمزية ككمية من السكر أو القهوة أو قارورة عطر أو صابون للتجميل...الخ، وهذا إبرازا لفرحتها بهن ومساهمة منها رمزيا في تكاليف العرس المقام.

تحضيرا ليوم السادان تكون صاحبة العرس قد دعت الشيخة في أول مقام وأعطتها "الكاغط" وأعلمتها بتاريخ يوم السادان، حيث تحضر مع فرقتها بالصباح الباكر قبل حضور مجموعة النساء الخاصة بالدعوة، هذه الأخيرة التي تستقبل بالقهوة و"المسمن" (وهو حلوى تقليدية مصنوعة من القمح اللين) وحفلة افتتاحية صغيرة تحييها فرقة المدّاحات.

هنا ينبغي الإشارة أن الشيخة غير مسموح لها بأداء أي أغنية خارج مجال المقدس، حيث أن كل أغانيها المقدسة تكون بمثابة فأل استفتاحي ليوم السادان.

الجدير بالذكر أيضا أن صاحبة العرس تكون قد نظمت قائمة المدعوات حسب أيام العرس (والعادة جرت أن تكون أيام الأربعاء، الخميس، الجمعة، السبت،هي الأيام الخاصة بالعرس) فبعضهن تدعى ليوم الأربعاء، وهاته النسوة هن أقرب من غيرهن للعائلة وحضورهن يكون مجديا في التحضيرات الخاصة بالأيام الثلاث المقبلة، وأخريات يوم الخميس، وغالبا يحضر الجميع في هذا اليوم –ليكونوا شاهدين على تمام دخول العريس على العروس بأفضل الظروف وبنتائج مرضية– وأخريات يدعون يوم الجمعة وهنا لابد من حضور أهل العروسة للاطمئنان على ابنتهم وللتعرف على عائلتهم الثانية ، أما يوم السبت فتعرض فقط القريبات جدا لحضور المراسيم الطقوسية الخاصة بالحمام.

بهذا الشكل تكون الشيخة قد افتتحت المراسيم الأولى لأيام العرس، وباركت انطلاق الفرح بالبيت، والمهم في حلقتها لهذه الصبيحة أن تستحضر بنصوصها كل ما هو مقدس جماعيا وجالب للبركة، كما يجب عليها احترام تتابع الطقوس المتعارف عليها بالحلقة، من إحضار لقماش مقام الضريح، وتزويرآلة الربابة(التزوير: يقصد به باللغة العامية عملية أخد آلة الربابة لزيارة مقام ضريح الولي، وذلك كي تحمل في نغماتها رمز البركة الروحية)، التسليم بتشبيك اليدين على الآلة كونها تحمل معتقد طرد الأرواح الشريرة (التسليم: يقصد به الخضوع وطلب البركة، وهو عملية تشبيك الأيدي)، احترام تشكيل الهلال عند جلوس أعضاء الفرقة (كونه يحمل دلالة بركة تلقي الدروس القرآنية، وكصورة مصغرة لمشهد من مشاهد الزاوية)، وفي الأخير احترام تتابع النصوص القدسية من نص المدح القدسي المتغني بالنبي والأولياء الصالحين، نص المدح القدسي الوعظي الذي تتغنى به الشيخة مضيفة الوعظ والنصح والإرشاد الديني والأخلاقي.

الموسيقيين ودور الطقوس:

دور الموسيقيين بوسط الحلقة أيضا له أهميته التي لا يمكن لأحد عدم ملاحظتها وتقاس حسب حضورهم الفعال وتفاعلهم فيما بينهم بالحلقة، كما أن الشيخة مجبرة على احترامهم وإظهار ذلك في العديد من المناسبات أثناء الحلقة للجميع.

الموسيقيين حسب مونيك بروندلي (BRANDLY, Monique,1997, P55)هم وسيطي العالمين (الروحي) و(الدنيوي) ومكانتهم لا تسمح لهم بالدخول بالوسط الروحي الذي يجعلهم في حالة نشوة وتركز أيضا أنه في الطقوس الإفريقية ذات الطابع ألتملكي أو بالأحرى المستحوذ على المجال الروحي لدى الأفراد، لا يعتبر عازف من يريد الدخول في حالة النشوة التي تولدها الإيقاعات، لأن الأمر يتعلق باختيارات تقوم بها الروح الخاص الذي يقرر شخصية العازف للموسيقى الطقسية. وتضيف أن هذه الأرواح لا تقوم بتمرين مواظب للرقص أو حالة النشوة، وعادة ما تأخذ الملاحظة للشروط الطقسية الخاص بالروح شكلا مخالف بالنسبة للموسيقيين، لذلك يمنع منعا باتا دخول أي عازف من عازفي الحلقة في حالة نشوة، بل ينبغي عليهم أن يثبتوا جدارتهم وتمكنهم من الآلة التي يعزفون عليها بكل حذر واحترام، يرى لاباساد أن "الموسيقيين عليهم السيطرة والتحكم بالأمور، البقاء في أماكنهم والقائد خاصة عليه أن يواصل تحكمه باللعبة" (LAPASSADE, Georges, 1990, P69)

ويجدر الإشارة هنا أنه خلال حضورنا لحلقات هاته النسوة لم نسجل دخول أحد العازفين في حالة نشوة أو حتى قيامهم بالرقص العادي، إلا في حالة واحدة أين قام أحد الشيوخ بالرقص وذلك بعد ملاحظته لتردد النسوة عن ذلك، ولإخراجهم من حالة الخجل والتردد قام بالرقص لإثارة الجميع بحركاته المتناسقة مع الموسيقى (وهنا ينبغي الإشارة أنه استعمل نفس الحركات التي تؤديها النسوة عامة في الرقص على أنغام المدّاحات، بربط وشاح حول وسطه)، لأن للرقص بالحلقة طابع لابد احترامه، من أهم ركائزه، الوشاح المربوط بوسط الجسم.

خاتمة:

أخذت فرق المدّاحات أصالتها عبر التاريخ، من الزاوية كمؤسسة رسخت فلسفة التصوف منهجا للمدح في الاحتفال الديني القدسي، لتضيف بعد ذلك، آلات موسيقية مناسبة للإيقاع وأغراض أخرى، عذا المدح، مناسبة للإحتفالات الاجتماعية المختلفة، ولتمارس طقوسا دنيوية، تصنع بها رمزا للبركة والرضا والقبول الديني. هذه الطقوس المقدسة في حلقة المدّاحات، صنعت لها مكانة ودور اجتماعيين وسط مجتمعها المحلي، استطاعت بهما اكتساب شرعية اجتماعية، سمحت لها ولوج احتفالات أكبر العائلات الأرستقراطية بالغرب الجزائري.

في نفس الوقت، وعندما بدأت هذه الفرق دخول العالم الدنيوي، بأغراض مدحها، كالغزل والهجاء...الخ، كانت ملزمة بأداء نصوص حملت العديد من التناقضات لفظيا مع مبادئ المدح القدسي، وبالتالي نسجت لنفسها ثوبا ماجنا، يكاد يثور على المبادئ المحافظة للمجتمع، وبهذا رفضت هذه الفرق رفضا قاطعا عند بعض أفراد مجتمعها.

إلا أن الشيخة باسمها المبارك اجتماعيا، احتفظت بالطقوس وسط حلقة المدّاحات، كي تترك البصمة الدينية على آدائها، وقالب الحلقة الذي يرمز إلى حلقة حفظ القرآن، أي صنع مجال مسرحي رمزي ناطق، وكذا إلتزامها بأداء النص القدسي دائما كبداية لغنائها بالحلقة، هكذا استطاعت وبذكاء تغطية ألفاظها الماجنة والمعارضة لبعض مبادئ مجتمعها، كي تؤديها دون عناء، وتقبل بسلاسة وسط الحلقة، لهذا نجد تلك التناقضات الضمنية بممارساتها، والتي جعلتها تقبل بشكل ايجابي جدا لدى المجتمع تارة، وترفض رفضا سلبيا تارة أخرى.

انصهار فن المدّاحات وسط أغاني الراي، بحكم استعمال الآلات الحديثة، وسط اجتياح العولمة عالم الموسيقى، لم يضعف قوة هذا التراث الفولكلوري في التمسك بخصوصياته الفنية والاجتماعية، هاته القوة التي أرجعها علماء الفولكلور إلى نظرية إعادة إنتاج التراث، هذا الإنتاج الذي أخذ رموزا فنية اجتماعية حديثة زادت من قوة معانيه وأصالة استيحائه، فتأثر الشيخة بالأحداث الاجتماعية بوسطها، يجعلها تعبر بطريقة غير مباشرة عن التفاعلات العاطفية والقيمية، أي تحول تعبيراتها إلى رموز لكشف واقع اجتماعي غير مسموح الإعلان عنه. إضافة هذه الرموز إلى التراكم الثقافي بالمجتمع، أتى بتقبل الجمهور لنتاجها الرمزي كونه يخدم حاجته الاجتماعية (لذلك يتغير ذوق الجمهور، بسبب تبدل الأحداث الاجتماعية)، فمادامت الظروف الاجتماعية في حراك، والقيم هي ذاتها في المجتمع، فإنه وجد تنوع في الألحان لكي تتماشى مع التطورات الزمنية السائدة، فحصل عدم توافق بين الكلمات المستسلمة مثلا، والألحان السريعة غير العربية، وهذا تماما ماحصل بأغنية المدّاحات في عصرنا هذا.

المراجع:

- طوالبي نور الدين، الدين، الطقوس والتغيرات، ت، وجيه البعيني، ط1، منشورات عويدات، بيروت، 1988.
- طوالبي نور الدين، في إشكالية المقدس، ت، وجيه البعيني، ط1، منشورات عويدات، بيروت، 1988.
- دينكن ميشال، معجم علم الاجتماع، ت، إحسان محمد حسن، ط2، دار الطليعة، بيروت، 1986.
- BOURDIEU, Pierre, les règles de l'art, Paris, seuil, 1998

- MADJOULI, Zineb, Trajectoires des musiciens gnawa, L'Harmattan, France, paris, 2007.
- BECKER, Howard S, Les mondes de l'art, traduit par BOUNIORT, Jeanne, flammarion, paris, 1988.
- MOHIAT-Navet, Nadia, les thérapies traditionnelles dans la société kabyle, pour une anthropologie psychanalytique, édition L'HAMARTAN, paris, 1993.
- CHARLES-Henri, Favrod, anthropologie, encyclopédie du monde actuel, SEUIL, paris, 1977.
- MAUSS, Marcel, Manuel d'ethnographie, presses universitaires de France, Paris 1971.
- GOFFMANE, Erving, Laprésentation de soi : la mise en scene de la vie quotidienne, minuit, Paris, 1992.
- LEIRIS, Michel, La possession et ses aspects théâtraux chez les éthiopiens de Gondar, Plon, Paris, 1958.
- TURNER, Victor, From ritual to theatre : the human seriousness of play, new york, performing art journal publication, 1982.
- BRANDLY, Monique, introduction aux musique africaines, cité de la musique, 1997.
- LAPASSADE, Georges, La Transe, PUF, 1990.