الطقوس والثقافة الشعبية النسوية

Ritual and Feminist Popular Culture

بن عروس محمد لمين*

جامعة زيان عاشور الجلفة (الجزائر)

amine_iyad @yahoo.fr

بن فافة خالد

المركز الجامعي غليزان (الجزائر)

khaledbenfafa@hotmail.com

دحمان نوال

جامعة زيان عاشور الجلفة (الجزائر)

dr.dahmanenawel@gmail.com

ملخص:

تحتل الموسيقى الفلكلورية الاهتمام الأكبر في المناسبات المختلفة، وأوسع ميدان للأغنية الفلكلورية هو الزفاف، لأن الاحتفال بالزفاف يحمل في طياته أبعادا دينية واجتماعية وأخلاقية واقتصادية، إذن فالأغنية الفولكلورية هي فن يتردد على ألسنة العامة من الناس

تمثل أغنية المدّاحات تراثا شعبيا جزائريا فرضت نفسها كثقافة وكفن فلكلوري منذ القدم، فهي أغنية متميزة لما لها من صفاة وخصائص خاصة لا تقتصر على الأداء والنغمة فقط، وإنما اللباس التقليدي والآلات المصاحبة لهذا النوع من الأغاني، يعبر عن صورة حياة المجتمع.

كلمات مفتاحية: الفلكلور. الثقافة الشعبية . المداحات

Abstract:

Folklore music occupies the greatest interest in various occasions, and the broadest field for folklore song is wedding, because celebrating the wedding carries religious, social, ethical and economic dimensions.

The Meddhat song represents an Algerian folk heritage that has imposed itself as a culture and a folkloric art since ancient times. It is a distinct song because of its special qualities and characteristics that are not limited to performance and tone only, but rather the traditional dress and the accompanying instruments of this type of songs, expressing the image of the community's life.

Keywords: Folklore . Popular Culture . The Meddhat

المؤلف المرسل: بن عروس محمد لمين ، **الإيميل:** amine_iyad@yahoo.fr

.

مقدمة:

إن ما يسميه الأنثروبولوجيين "ثقافة" ليس مفصولا عن الموروث الثقافي إن كان ماديا أو فكريا، فهي قائمة تجرد كل الممارسات والاعتقادات والتمثلات الاجتماعية، لا ينبغي إغلاق هذه القائمة كونها دائمة الابتكار متجددة، بل يمكن جمعها في وحدات مؤقتة لتجسيد ميدان نسبي لدراستها.

الأنثروبولوجيا تعطي مقارنة وصفية متنوعة ومعادة الإنتاج بخلاف الفكر الألماني الذي أعطى زاوية إيديولوجية أحادية، تستند على ترجمة الألفاظ وترتكز على أحكام نظرية.

المقاربة الأنثروبولوجية للثقافة، مبنية على الملاحظة ووصف أصل اختلاف الأشياء وخصوصية كل ممارسة اجتماعية وطريقة تكوّن المؤسسات الاجتماعية المحلية، وكيف تعطيها الجماعات المحلية قيمتها وتمثلاتها الاجتماعية.

الثقافة إذن هي منتوج حقيقي للمجتمع، متواجدة في الميدان الاجتماعي و هي التي تجعل للمجتمعات حياة وتاريخ وإعادة إنتاج، والتمثل الاجتماعي الحقيقي لا يخرج عن إطار انتاجات هذه الثقافة (سواء الشعبية أو العالمة) بكل ما تحمله من تصورات، دلالات ورموز تخدم الحاجات النفسية الاجتماعية لكل فئة، و**باعتبار الطقوس عبارة عن اجراءات يطبقها الأفراد تحمل من الدلالات والرموز ما يعكس رؤيتنا للمجال الاجتماعي**، نتحدث في مقالنا عن أحد الطقوس المتواجدة بثقافتنا الشعبية والمتعلقة باحياء حلقات المدح المناسباتي (المداحات)..... فكيف توظف الطقوس غالبا في ثقافتنا الشعبية؟ ماهي اهم الطقوس المسرحية التي تؤديها المرأة بحلقة المداحات؟

تمثل أغنية المدّاحات تراثا شعبيا جزائريا فرضت نفسها كثقافة وكفن فلكلوري منذ القدم، فهي أغنية متميزة لما لها من صفاة وخصائص خاصة لا تقتصر على الأداء والنغمة فقط، وإنما اللباس التقليدي والآلات المصاحبة لهذا النوع من الأغاني، يعبر عن صورة حياة المجتمع: "فالكلمات عندما تتكيف وفق لحن منغم تشكل واحدا من الأشكال الشعرية التي هي أكثر أصالة فيما عرفناه لأنها تكون ملزمة على اتباع نظام محدود، وتضطلع بوظيفة مختلفة كل الاختلاف عما هو دارج من الكلام"[1]

تحتل الموسيقى الفلكلورية الاهتمام الأكبر في المناسبات المختلفة، وأوسع ميدان للأغنية الفلكلورية هو الزفاف، لأن الاحتفال بالزفاف يحمل في طياته أبعادا دينية واجتماعية وأخلاقية واقتصادية، إذن فالأغنية الفولكلورية هي فن يتردد على ألسنة العامة من الناس، ريفيين وحضريين، التي تستلزم وجود الجماعة، كما أن البعض يعتبرها حلقة أساسية من حلقات الثقافة الشعبية، فهي:"مرتبطة بحياة الإنسان في مراحلها الكاملة، كما أنها ترتبط بمعتقداته وبعمله وبأوقات لهوه، ومساعدة في انجاز عمل صعب ومتنفس لعاطفة الإنسان الشعبي"[2]، وتتجسد من خلال الأغنية الفلكلورية عقلية المجتمع وميولاته الفكرية والأخلاقية، كما أنها تكشف عن طموحاته وإرادته.

إن الأغنية الفلكلورية قد تكون قصيدة كاملة من عدة أبيات أو بعض الأبيات منها، كما يمكنها أن تكون من بيت أو بيتين على الأكثر، تناقلته الأجيال بالحفظ، فتميز هذا الغناء بالقدم، وكان دوره هو الحفاظ على الموروثات الثقافية، لأن هذه الموروثات تدل على تميز الإنسان وانتقاله من حياة إلى حياة أخرى:"والقسم الأهم من الغناء البدائي، غناء تقليدي تناقلته الأجيال من جيل لآخر، وأن البدائيين يؤلفون أغانيهم دون أن يلجؤوا بطبيعة الحال إلى الكتابة"[3]

---

[1] د.علي القيم، الأبجدية الموسيقية، مؤسسة القدس للثقافة والتراث، 1988، ص27.

[2] لطفي الخوري، في علم التراث الشعبي، مجلة تصدرها وزارة الثقافة والإعلام، دار الجاحظ، بغداد، العدد 07، 1979، ص270.

[3] علي القيم، الأبجدية الموسيقية: الموسيقى وآلاتها في ضوء المكتشفات الأثرية، دار إنانا، دمشق، 2008، ص30

إن الأغاني عند فرقة المدّاحات أو غيرهم من الفرق الأخرى تعبر عن حياتهم الخاصة من حب للدين الإسلامي وانتمائهم الجغرافي، وتغنيهم بالحب والمشاعر المختلفة، ووصف لحياتهم الاجتماعية والاقتصادية والثقافية...، لذا تعتبر الأغنية الفلكلورية هي من تحمل أكثر الدلالات الثقافية للفرقة، ولنستعرض أهم دلالات وتمثلات فرقة المدّاحات لحياتهم الاجتماعية بصفة عامة، لابد لنا في البداية من التعرف على هذه الفرق.

❖ **لمحة سوسيوتاريخية لفن المدّاحات:**

للطرق الصوفية والزوايا بالجزائر أهمية كبرى ونفوذ كبير في الأوساط الشعبية لما لها من دور تاريخي وثقافي وديني لا يمكن نكرانه والاستهانة به.

ومن أحد أنواع الزاويا المنتشرة بالغرب الجزائري نجد زوايا التبرك[4]، ويتمثل دورها الأساسي في استقبال الزوار والمنتسبين إليها محبة في أهل الزوايا، إضافة إلى تعليم القرآن الكريم وإقامة المواسم الدينية وإيواء الغرباء وأبناء السبيل والإصلاح بين الخصوم وإنهاء الخلافات التي قد تحدث غالبا بين الأفراد أو القبائل، وهو دور مهم كانت تقوم به هذه الزوايا أثناء فترة الاستعمار، وما تزال تقوم بمهمتها الاجتماعية إلى يومنا هذا.

أشار أحمد توفيق المدني إلى هذه الأهمية الاجتماعية والثقافية بقوله:"...هي التي كونت دائما في هذه البلاد طبقة فاضلة من العلماء و الفقهاء، حفظة القرآن وكانت واسطة فعلية في نقل الإسلام إلى أقاصي الجنوب والسودان...."[5].

لقد كان للطرقية دور اجتماعي وسياسي كبير في المغرب، لتعايشها السلمي مع المحيط الاجتماعي بفضل مؤسستها الزاوية، المؤسسة المادية والروحية للطرقية والتي تعتبر كمراكز دينية اجتماعية سياسية وثقافية[6]، كان لهذه الزوايا في الجزائر حضورا عظيما، حيث مرّت بالمراحل التاريخية التي مرّت بها الجزائر، وتأثرت بالظروف الاجتماعية والسياسية لكل مرحلة منذ نشأتها[7] في القرن 12م.

لأهميتها و ذيع صيتها وسط الجماهير الشعبية ولاحتوائها على الطبقة الفقيرة والمتوسطة بشكل عام وخاص نظرا لطبيعة مهامها الخيرية، كان الناس يقومون باحتفالات كلّ سنة من أجل التبرك بأضرحة مؤسسي هذه الزوايا ومعلّمي هذه الطرق الخيرية للنّاس، وهنا أي في هذه الاحتفالات ظهرت جماعات رجالية تقوم بمدح النبيّ (ص) وصاحب الضريح بأشعار وقصائد مدح مشهورة، وكذا مقابل هذه الجماعات ظهرت جماعات نسوية تقوم بالمدح كذلك، هذه الجماعات التي اقتصر غناؤها على المدح القدسي، دعيت إلى حفلات الأعراس تبركا بهنّ وبمديحهنّ على الولي الذي زارته العروس قبل دخول بيتها الزوجي.

باستعمال آلات بسيطة كآلة البندير والشكشاكة، أدّت هذه النسوة أغنية المدّاحات، ثم تطورت مع الزمن لتحوي آلة الطبيلة، وإبداع الشيخات المؤديات للمدح وسط الأعراس جعلهنّ يطرحن مواضيع أخرى عدا المدح القدسي، ومدحن شخصيات أخرى عدا الرسول (ص) وأعلام الأضرحة.

فإن كان من المستحيل معرفة السنة الحقيقية التي ظهر فيها فنّ المدّاحات، كونه عبارة عن ألفاظ تقليدية متوارثة من جيل إلى آخر، تحمل تغيرات ملائمة لكلّ زمن ومناسبة فإنّه من الضروري لنا الإشارة إلى أنّه فنّ نما وتطوّر مع ظهور موجة الصوفية والطرقية بشمال إفريقيا أي بأواخر القرن 12م، أمّا عن مدينة وهران، فمن أوائل رواد هذا الفن بها، نجد الشيخة خيرة

[4] رشيد محمد الهادي بن تونس، نيل المغانم من تاريخ مستغانم، المطبعة العلاوية، مستغانم، ط1، الجزائر، 1998، ص 79.

[5] أحمد توفيق المدني، كتاب الجزائر، المطبعة الجماعية، الجزائر، 1984، ص 375-376

[6] Moussaoui,A, Structure des champs religieux en Algérie, URASC, Oran, 1987, P5.

[7] أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي منذ القرن 14-10هـ، ج1، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1981، ص263-272.

السبساجية[8] المتوفاة سنة 1940، هذه الشيخة ذات الأصل المستغانمي والتي عاشت بوهران، أدّت أغنية المدّاحات بشكلها الأصلي واضعة قصائد أنظمتها بنفسها مثل قصيدة "سِيدَ الْهُوَارِي"، "مُولْ الْمَيْدَة"، سِيدِي عَبْدْ الْقَادَرْ"[9]، وأخرى استنبطتها من قصائد الملحون التي كانت مشهورة آنذاك كقصائد لخر بن خلوف[10].

أدّت الشيخة السبساجية المدح بشكله الأصلي، وأعطت المدّاحات نكهتها الشعبية المميّزة وسط مدينة وهران، والملاحظ بقصائد السبساجية أنّها ذكرت كثيرا الأولياء الصالحين، وهذا ما أعطاها شعبية موسعة بمدينتي وهران ومستغانم.

إلاّ أنّها لم تؤدي المدح بمعناه القدسي فحسب بل كانت لها أغاني أخرى كأغنيتها " يا سَايَقْ الطُونُبِيلْ" و" شْعُورْهَا مَطْلُوقِينْ " وعلى ضوء قصائدها والقصائد الشعبية الأخرى ظهرت كوكبة من الشيخات اللواتي أدين أغنية المدّاحات بوهران وأعطينها نفسا جديدا، نذكر منهنّ، شيخة مونة، ياسمينة، فتيحة، محجوبة، منيين، الزهراء، وردة، (حليمة)الزهوانية، ... ولعلّ من أهمهنّ تلك التي ساهمت في صنع البصمة الخاصة وبعث النفس الجديد لأغنية المدّاحات الوهرانية، وهي الشيخة خديجة مولاة الرباب، ذات الأصل التيارتي، وتسميتها أخذتها كونها هي أوّل من أدخل آلة الرباب بحلقة المدّاحات فالشيخة خديجة عُرفت في بداياتها بالعزف على آلة القنبري بفرقة القرقابو و كون أغنية المدَّاحات كانت مطلوبة بالوسط النسوي الوهراني، قامت الشيخة خديجة بالعزف على آلة الرباب في وسط حلقة المدّاحات لأن العزف عليها يشابه كثيرا العزف على آلة القنبري فأبدعت ونالت إعجاب النسوة الوهرانيات وعليه أصبحت آلة الرباب، آلة ضرورية وأساسية بأغنية المدَّاحات بوهران وكان لهذه الآلة بعدا إعتقاديا.

حلقة المدّاحات:

❖ **الحلقة :**

إن مقابلاتنا الميدانية أفرزت مصطلحين، استعملا في مواضع مختلفة بخطابات المستجوبين من عازفي وشيخات حلقة المدّاحات، هما الحضرة و الحلقة، فتساءلنا عن طبيعة المفهومين وعن شرعية استعمالهما عند شيوخ وشيخات المدّاحات؟

إن مصطلح الحضرة الذي يأتي من الفعل حَضَرَ، يَحْضُرُ يشير إلى الحضور، ويستعمل كثيرا عند العيساوة والقناوة، كون هذان النوعان من الموسيقى الشعبية يستلزمان مشاركة الحضور في إحياء طقوسهما (استحضار وطرد الأرواح الشريرة...) وعندما نقول حضور، فنعني بها هنا حضور البشر وكذا الأرواح.

أما عند المدّاحات فالحلقة بمعناها اللغوي تعني كل شيء استدار[11]، واصطلاحا هي كل جلسة تكون على شكل دائري، وتوظيف هذا المصطلح للإشارة إلى حلقة المدّاحات مستنبط من حلقة " القناديز"[12] التي كانت تدار من طرف شيوخ الزاوية.

تكون حلقة المدّاحات على شكل هلال، فتتوسط الشيخة الحلقة وتكون في أغلب الحالات هي العازفة على آلة الطبيلة، ويكون على جانبيها الأيمن والأيسر عازفا آلة البندير، ويتقابل عازفا آلة الشكشاكة والرباب من كل جهة.

---

[8] Belhalfaoui, Mohamed Khaira, Es-Sebsajia, Litterature orale, actes de la table ronde, juin 1979, OPU, Alger, p30.

[9] انظر الملاحق.

[10] من أهم قصائد لخضر بن خلوف لدينا : "محمد صلى الله عليه لبدى"، "الحرم يا رسول الله"، "آ إمام الله بالغوث بالاك تنساني" لخضر بن خلوف (09-10هـ) الذي يقع ضريحه ببلدية تحمل اسمه بمدينة مستغانم، شاعر شعبي كبير، اسمه الحقيقي سيدي لكحل بن عبد الله بن خلوف" استقرت عائلته بالظهرة عام7 هـ، كان ورعا اختص في المدح، فنظم أشعارا كثيرة يمدح فيها الرسول (ص) والصحابة رضي الله عنهم، فهو سيد الشعراء في المدح والملاحم الشعرية.

[11] د. خليل الجر، نفس المرجع المذكور سابقا.

[12] القناديز : جمع قندوز وهي باللغة العامية تعني التلاميذ وطلبة حفظ القرآن الكريم.

لقد كان هذا الترتيب قديما مهما جدا، حيت كان يساعد على إعطاء توازن بصدى الصوت عند الأداء، لكن الآن ومع استعمال آلات الصوت الحديثة لم يعد هذا الترتيب مهما جدا، إلا أن جلسة الحلقة لازالت كما كانت قديما تقام على الأرضية وعلى شكل هلال وبوسط الحلقة يوضع الطبق.

ويأتي استعمال "الحَضْرَة" بخطابات شيخات المدّاحات عند الكلام عن مرحلة الجذب التي تقام عند زيارة أضرحة التبرك، مثل ما هو الحال عليه بمقام سيدي السنوسي مثلا، أين تنعقد الحلقة في البداية بمدح الرسول (ص) وصاحب الضريح، لتتحول تدريجيا إلى حَضْرَة عندما يتغير الإيقاع وتدخل في مجال الروحيات والجذب.

حلقة المدّاحات الوهرانية، مكونة أساسا من الشيخة والفرقة الموسيقية المتكونة من عازف على آلة الطبيلة وعازفان على آلة البندير وعازف على آلة الرباب وعازف على آلة الشكشاكة.

قديما كانت هذه الفرقة نسوية 100% كون العائلات الجزائرية كانت تخصصها فقط للجناح الخاص بالنساء في العرس، كانت صاحبة العرس وهي أم العريس تقوم بالاتصال بالشيخة وتطلب منها المجيء لإحياء الحفل، فكانت الشيخة تشترط هدايا بدل النقود، فتأخذ معها عادة بلوزة أي فستان تقليدي خاص بمنطقة الغرب، والحلوى وقفة مملوءة بأدوات التجميل (صابون، غاسول، عطر ...) إلاّ أنّ الطبق كان من الطقوس الضرورية المتواجدة بحلقة المدّاحات وهو كمصدر دخل للفرقة عامة، رمز من رموز "الهمّة" للعائلة، أي إظهار مدى فخامة الناس المعروضين بالعرس ومدى فخامة أهل العريس، الطبق (كأحد الرموز سنذكره في عنصر موالي إذ يعتبر عنصر هام من عناصر حلقة المدّاحات).

بالتدريج ومع مرور الزمن ومع تغيّر الظروف الاقتصادية والاجتماعية أصبحت الشيخة تطلب مقابل نقدي لنفسها والاحتفاظ بالطبق كمقابل للفرقة، مع الحفاظ على الهديّة كأحد أوجه الاحترام التي تقدمه أهل العريس للشيخة.

الهدية المقدمة للشيخة تعطيها حافزا أكبر لمدح أهل العريس والأم بصفة خاصّة وذكر اسم العائلة عامة وتعظيم شأنها وإظهار كرمها بأغانيها.

أوّل ما يتم جلوس الشيخة وإتمام الحلقة تقوم الشيخة بإهداء أغنية للجميع تمدح فيها غالبا الرسول (ص) أو أي ولي صالح مرحبة بالضيوف، ويكون مباحا للجميع بالرقص، وعند انتهائها تقوم أم العريس أو زوجة الوزير[13] بعملية " فتح الحلقة " وهي القيام بوضع مبلغ معيّن في الطبق تطلب أغنية معيّنة لترقص عليها لوحدها، لتتوالى بعدها الطلبات بالمبالغ المالية، ويكون لصاحبة المبلغ المالي الحق في الرقص لوحدها بوسط حيّز الرقص أو إدخال إحداهن معها، وكلّما كان المبلغ المالي كبير كانت مشهودا لصاحبته "بالهمّة" أي الرفعة والقيمة الاجتماعية العالية.

أمّا بأيامنا هذه فنلاحظ اختفاء عنصر الطبق من حلقة المدّاحات بوهران، كون الشيخة أصبحت تطلب المقابل نقدا مباشرة لها ولأعضاء فرقتها والثمن يكون حسب أهمية الشيخة محليا، أي ذياع صيتها الفني، وطبيعة العائلة المستضيفة "الطبيعة الاقتصادية" وطبيعة علاقة العائلة مع الشيخة، وكذلك لاعتبارات اقتصادية واجتماعية وثقافية خاصة بالمجتمع المحلي عامة، إذ أنّ الجمهور المعروض بالحلقة يكون من طبقات متفاوتة اجتماعيا فلا يمكن للجميع أن يساهم بملئه، وعليه لن يكون بإمكان الجميع الاستمتاع بالحفلة، فتمّ الاستغناء عنه وتعويضه في بعض الأحيان بعملية التبراح، أين يقوم أحدهم علنا وجهرا أمام الناس الحاضرين بوضع مبلغ من المال وذكر أسامي خاصة وطلب أغنية على شرفهم، فيقوم كل محبي الأسامي المذكورة بالرقص من أجلهم جميعا، وهكذا لم يعد الجميع ملزم بوضع المال وترك المجال للأغنياء بإظهار كرمهم إلى حدّ المنافسة فيما بينهم.

[13] الشخص الذي يقف بجانب العريس أيام عرسه،ويكون من أحد أصدقائه المتزوجين، أو شخصا كبيرا متزوج، مهمته إعطاء النصائح للعريس والوقوف على مستلزماته بأيام العرس كلها.

عرف المجتمع الوهراني عدّة شيوخ رجال، أدّوا أغنية المدّاحات وسط الحلقة التقليدية، بنصوصها الأصلية، وحافظوا على العبارات كما هي، تاركين الخطاب موجّه للرجل في أغلب النصوص ومادحين الأولياء الصالحين بالطريقة ذاتها التي مدحت بها الشيخات قديما، كما أبدعوا بنظم نصوص جديدة في المدح والغزل والهجاء والذم، بل وأعطوا أبعادا جديدة لحلقة المدّاحات، فمن أغاني الشيخ سيد أحمد الذي عاصر عهد السبساجية إلى أغاني كل من الشيخ : رشيد، الصوفي، كمال، هواري، عيسى، الكرماوي، وبوعرفة وصولا إلى الشيخ عبدو ومادونا.

رغم اتجاه الشيوخ والشيخات الجدد إلى أغنية الراي وتسجيل أشرطة تجارية إلاّ أنّهم لازالوا يؤدون أغنية المدّاحات على الطريقة التقليدية في بعض الأعراس المحافظة على حب هذا النوع من الأغاني، وسواء كان قديما أو حديثا فحلقة المداحات كانت ولازالت تطلب من طرف النسوة وخاصة بجناحهنّ في الأعراس.

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 "[14] ، 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"[15] ، 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"[16] 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

[14] GOFFMANE, Erving, Laprésentation de soi : la mise en scene de la vie quotidienne, minuit, Paris, 1992, P39.

[15] Voir, MADJOULI, Zineb, Ibid, P56.

[16] LEIRIS, Michel, La possession et ses aspects théatraux chez les ethiopiens de Gondar, Plon, Paris, 1958.

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 تأخد مسار انتقالي من الطقس إلى العرض المسرحي، يرى "Turner"[17] 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، وتزوير[18] آلة

[17] TURNER, Victor, From ritual to theatre : the human seriousness of play, new york, performing art journal publication, 1982.

[18] التزوير: يقصد به باللغة العامية عملية أخد آلة الربابة لزيارة مقام ضريح الولي، وذلك كي تحمل في نغماتها رمز البركة الروحية.

الربابة، التسليم[19] بتشبيك اليدين على الآلة كونها تحمل معتقد طرد الأرواح الشريرة، 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[20] 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"[21]

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 :

إن ملاحظتنا للسيرورة الاجتماعية لتنشئة المرأة بالمجتمع الجزائري وربطها بالمجال المقدس الذي تصنعه مجموعة طقوس معينة بحلقة المداحات بمدينة وهران يجعلنا نقول أن الطقوس المرتبطة بالمجال المقدس لدى حلقة المداحات تعبر عن تفكير اجتماعي واسع ، له مضامين متعددة وسط المجتمع المحلي فلا يمكن لحلقة المداحات أن تحترم وتصل إلى هدفها المنشود " المحافظة على المكانة الاجتماعية " إلا بالحفاظ على طقوس معينة وجدتها النسوة طريق إلى أخذ " البركة و رضا الذات " في مجال رمزي معين مليء بشحنات المقدس، أي أن طقوس المداحات هي فعل اجتماعي مستنبط من الفعل الكلامي الذي يحمل مجموعة من المضامين الاعتقادية بالمجتمع المحلي .

إن احترام المداحات لمعايير التنشئة الاجتماعية للمرأة وسط المجتمع المحلي ومحاولتها تغطية معاني أغانيها الخارجة عن هذه المعايير بكلمات معينة واهتمامها بالمظهر القدسي للحلقة يجعلها عبارة عن منتوج ثقافي مستنبط من صلب ثقافة المجتمع و خاضع لقوانين إنتاجها .

بالرجوع إلى المعتقد الفكري لزاوية التبرك التي عرفت بمجتمعنا و ممارساتها القدسية نتمكن من ملاحظة ذلك

[19] التسليم: يقصد به الخضوع وطلب البركة، وهو عملية تشبيك الأيدي.

[20] BRANDLY, Monique, introduction aux musique africaines, cité de la musique, 1997, P55.

[21] LAPASSADE, Georges, La Transe, PUF, 1990, P69.

التقارب الموجود بين طقوس المداحات وممارساتها قبل و أثناء القيام بالحلقة، وكلمات نصوصها أي بنيتها اللغوية، الذي هو نتيجة المضمون المعرفي و التمثلات السائدة لدى مبرزي هذه المضامين (الشيخات) .

أن كل جماعة تصنع ذاكرة خاصة بها، تكون إما أسطورية أو رمزية، تشرح جيدا الروابط الاجتماعية التي تتطور في الحاضر لذلك الذاكرة الجماعية ليست مستقرة وثابتة، بل هي في عملية إعادة إنتاج خاضعة للحاجة الراهنة المفروضة على الجماعة، وبما **أن** نص المداحات في انتقال مستمر عبر الأجيال، فإنه ليس بالضرورة ثابت، بل تحدث به عدة تغيرات ناتجة عن الحراك الاجتماعي الذي شهده المجتمع .

قائمة المراجع:

- أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي منذ القرن 14-10هـ، ج1، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1981.
- أحمد توفيق المدني، كتاب الجزائر، المطبعة الجماعية، الجزائر، 1984، ص 375-376
- أحمد علي مرسي، مقدمة في الفولكلور،الدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية، مصر، 2001.
- أميمة الدهان، المرأة العربية في الفكر الإسلامي المعاصر، دار النشر والتوزيع الكويتية، الكويت، 1982.
- جمانة طه، المرأة العربية في منظور الدين والواقع، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004.
- رشيد محمد الهادي بن تونس، نيل المغانم من تاريخ مستغانم، المطبعة العلاوية، مستغانم، ط1، الجزائر، 1998.
- شوقي عبد الحكيم، الفولكلور والأساطير العربية، دار ابن خلدون، بيروت، ط2، 1983.
- 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.
- علي القيم، الأبجدية الموسيقية: الموسيقى وآلاتها في ضوء المكتشفات الأثرية، دار إنانا، دمشق، 2008.
- علي القيم، الأبجدية الموسيقية، مؤسسة القدس للثقافة والتراث، 1988.
- فاروق محمد مصطفى، الأنثروبولوجيا ودراسة التراث: دراسة ميدانية، دار المعرفة الجامعية، 2008.
- فتيحة أحمد بوروينة، عالم المرأة القبائلية، الرياض، العدد 12887 الجمعة 3 أكتوبر 2003.
- لطفي الخوري، في علم التراث الشعبي، مجلة تصدرها وزارة الثقافة والإعلام، دار الجاحظ، بغداد، العدد 07، 1979.
- Belhalfaoui, Mohamed Khaira, Es-Sebsajia, Litterature orale, actes de la table ronde, juin 1979, OPU, Alger.
- GOFFMANE, Erving, Laprésentation de soi : la mise en scene de la vie quotidienne, minuit, Paris, 1992.
- MADJOULI, Zineb, Trajectoires des musiciens gnawa, L'harmattan, France, paris, 2007.
- LEIRIS, Michel, La possession et ses aspects théatraux chez les ethiopiens 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.
- Moussaoui,A, Structure des champs religieux en Algérie, URASC, Oran, 1987.