

تاريخ القبول: 2019/05/05

تاريخ الإرسال: 2019/04/10

دراسة سوسيوأنثروبولوجية في الأبعاد الدلالية للأنساق الاحتفالية

لموسيقى الديوان

Socioanthropological Study In The Semantic Dimensions Of The Ceremonial Aspects Of The Diwan Music

إيمان هلال

imenhelaldz@gmail.com

جامعة جيلالي اليابس سيدي بلعباس (كلية الآداب واللغات والفنون - قسم الفنون)

مَلْحَصُ البَحْثِ

كثيرا ما كان تراث الإنسان محددًا لهويته وليست البطاقة التعريفية التي تشير إلى جنسيته وجنسه، لأن موروثنا الثقافي المادي واللامادي يشكل ذاكرة الأمة، والإفراط في كل من الذاكرة والنسيان يجعل الحاجة إلى سياسة حكيمة في التعامل مع الذاكرة أحد أهم إشكاليات العالم المعاصر، والحديث عن الذاكرة يقودنا مباشرة إلى أدوات تشكيلها التي يمكن اعتبار الاحتفاليات الشعبية من أهمها بلا شك، وما يعزز بوادر الخطر أن هذا التراث محل الدراسة لا يزال في طوره الشفاهي، فهو معلق على شفاه من يحفظونه ويعيشونه فإذا رحلوا زال واندثر.

الكلمات المفتاحية: الممارسة الشعبية؛ الطقوس؛ الإيقاع؛ العرض الاحتفالي؛ الظاهرة الثقافية.

Abstract: The heritage of Human is what determines his identity and not the identity card that refers to his nationality, and sex because our cultural and material heritage is the memory of the nation. Excessive memory and forgetfulness make the need for an enlightened policy the management of memory one of the most important problems of the modern world, leads us directly to the tools of its formation, which can be regarded as the popular festivities of more important without

any doubt. The signs of danger confirm that this heritage is still in oral development: it is suspended on the lips of Those who preserve it but if they gone it will disappear with them .

Keywords Rituals; rhythm; The ceremonial presentation; Popular practice; Cultural phenomenon.



مقدمة:

إن التفكير في مسألة الثقافة الشعبية يستدعي الوقوف عند الاحتفاليات الشعبية بما لها من دور جلي في إحياء لهوية الإنسان وتاريخه الثقافي، فهي تحي روابط قرابته وأواصر اجتماعه وتنفض تراب الماضي عن رموزه وطقوسه، لتوقظ في أذنيه وغناؤه تكري أجداده وآثار أمجادهم.

للناس في شمال إفريقيا احتفال طقسي موسمي تعددت أسمائه لكن كلها مرادفات لهذه الممارسة الإثنية التي تعرف بالديوان في الجزائر والليلة القناوية في المغرب وحضرة السطمبالي والسطمبولي في تونس وليبيا كما عرفت بزار في مصر والسودان، وهي حفل ديني وطقسي تقوم به الجماعات السوداء عن طريق مجموعة من العروض تتضمن الرقص، الموسيقى والتمثيل، تختلف بعض الطقوس من منطقة لأخرى حول العالم إذ وجد شبيهه لهذه الاحتفالات في العديد من دول كما في الهند مثلا وعند شعوب أمريكا اللاتينية، حيث ينعكس الطابع الثقافي والحضاري لكل بلد على مظاهر الاحتفال والملابس التي يرتديها شعبها في موسم الاحتفال، إذ تختار بعض الشعوب كما هو الحال عند أفراد مجتمع الديوان أزياء تحاكي بسخرية الملابس النمطية.

ومعنى هذا أن دراسة الثقافة الشعبية بمتغيراتها الكبرى وبإشكالاتها العميقة تقدم لنا تصورا يفيد بأن فهم الأنماط الاجتماعية والثقافية للاحتفالية وفك شفراتها، لا يتم فقط على مستوى سيميائي، بل عبر تفكيك الوحدات والبنيات الصغرى المشكلة لمجتمع أفراد الديوان، واستخراج العلاقات والتأثيرات البيئية المؤثرة في بناء الظاهرة وتشكلها، وهذا لن يتم إلا عبر التصاق الباحث بالظاهرة المدروسة ومعايشته لها، أي أن الحفر

في هذه الممارسة الشعبية لا يتم خارج مشاركة الباحث للفاعلين في مجتمع البحث، بل أكثر من ذلك عليه أن يتحول إلا جزء من الظاهرة الاحتفالية. إن هذا المعطى الأنثروبوثقافي ونقصد به مثالا لا حصرا هو المدخل لفهم تراثنا اللامادي الذي لا يمكن فهمه إلا عبر العودة إلى الأجزاء والوحدات الصغيرة المشكلة له، لأن العرض الاحتفالي لم يعد مستنداً إلى مرجعيات عابرة في أنظمة التداول الأنثروبولوجي، بل تحول من خلال عناصره الفنية والاجتماعية إلى خطاب منظم مفتوح على عدد من الأنساق الثقافية، ويعود ذلك إلى تطور نظام العلامات السيميائي واستثماره في حقل العرض الاحتفالي، من خلال تقسيم العلامات وتوظيفها دلاليًا عبر أنساق تركيبية عدة.

فما هي الركائز التي يقوم عليها الخطاب الثقافي للعرض الاحتفالي في الديوان؟

ومن بين الفرضيات كون الاحتفال الشعبي حركة مستدامة معرضة للإضافة، والحفاظ على هذه الصيرورة للاحتفاليات الشعبية يدعم ترسيخ القيم الثقافية والاجتماعية ويرصص الهوية .

تعتمد الدراسة منهج البحث الكيفي بالارتكاز على أدوات البحث الوصفي التحليلي وكذلك السيميائي، يتمثل جسد البحث في مقدمة متبوعة بمحورين يسهان للإجابة عن الإشكال المطروح، فالمحور الأول يبحث في الاحتفاليات الشعبية كوسيط ثقافي واجتماعي، أما المحور الثاني فيبحث فيما تقدمه الاحتفالية الشعبية للذاكرة الجماعية من خلال دراسة الوحدات والرموز، وما تحويه من أساطير والمعتقدات موعلة في القدم ومشحونة بالإرث الحضاري والثقافي، واستمرت عبر حلقات التاريخ محافظة على مكوناتها وقوالبها وآلاتها وأساليبها وأنماطها .

من خلال البحث سنستدرك كيف ساهمت هذه الاحتفالية الشعبية في توثيق الإطار الفرجوي الاحتفالي، ومظهره المسرحي الثقافي، وكيف خلقت قيم اجتماعية وثقافية كما يتعرض المحور للمراحل الهامة التي يجب قطعها لإنقاذها من الاندثار والانطماس، ونهني البحث بخاتمة تجمع أهم النتائج.

1. الاحتفالية بين الممارسة الطقسية والمسرحية

منذ عصور بالية عرفت جماعات البشر القديمة أجواء الاحتفال المرتبطة بالشعائر والأساطير المثيرة فالانبهار بالطبيعة والهوس بأشكالها وأصواتها، حركاتها وكل متضاداتها، دفع الإنسان إلى الصلاة لها حيناً وتقديسها والاحتفال بها حيناً آخر، ولم تقتصر احتفاليات الإنسان على استعداده للصيد أو للحرب أو للحرب، وإنما تعدى ذلك إلى احتفالات تقديم القرابين للقوى الخفية، بما رآه فيها من سلطة وسطوة، قال تعالى على لسان إبراهيم عليه السلام لقومه من أهل بابل: " فَلَمَّا جَنَّ عَلَيْهِ اللَّيْلُ رَأَى كَوْكَبًا قَالَ هَذَا رَبِّي فَلَمَّا أَفَلَ قَالَ لَا أُحِبُّ الْأَفْلِينَ (76) فَلَمَّا رَأَى الْقَمَرَ بَازِعًا قَالَ هَذَا رَبِّي فَلَمَّا أَفَلَ قَالَ لئن لَمْ يَهْدِنِي رَبِّي لَأَكُونَنَّ مِنَ الْقَوْمِ الضَّالِّينَ (77) فَلَمَّا رَأَى الشَّمْسُ بَازِعَةً قَالَ هَذَا رَبِّي هَذَا أَكْبَرُ فَلَمَّا أَفَلَتْ قَالَ يَا قَوْمِ إِنِّي بَرِيءٌ مِمَّا تُشْرِكُونَ (78) إِنِّي وَجَّهْتُ وَجْهِيَ لِلَّذِي فَطَرَ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضَ حَنِيفًا وَمَا أَنَا مِنَ الْمُشْرِكِينَ (79)"¹.

وردت عدة مفاهيم لتعريف اللغوي للاحتفال منها ما جاء في لسان العرب لابن منظور في كلمة حفل: "والحفل اجتماع الماء في محفلة، تقول: حفل الماء يحفل حفلاً وحفولاً وحفيلاً... وحفل القوم يحفلون حفلاً واحتفلوا: اجتمعوا واحتشدوا"²، فالحفل لغة إذا "بمعنى الاجتماع والاحتشاد والتجمع والترين الشيء ووضوحه وهو لا يبتعد كثيراً عن المفهوم الاصطلاحي للحفل والاحتفال باجتماع الناس واحتفالهم واحتشادهم في أبهى زينة وأجمل حلة وظهوره للعيان، من خلال حفلهم واحتفالياتهم الشعبية"³

وجاء كذلك في المعجم المسرحي لماري إلياس وحنان قصاب حسن أن: "احتفال *cérémonie* مأخوذة من اللاتينية *caeremonia* والتي تعني الصفة المقدسة، والاحتفال هو حفل على درجة من الوقار والجديّة يرمي إلى تكريس عبادة دينية... أو مناسبة إجتماعية... أو سياسية... أو وطنية... والاحتفال بأنواعه يستدعي المشاركة، وبالتالي الاجتماع بالآخرين، وله برامج وقواعد توضع سلفاً وتحدد مساره وتشكل روافد معينة تؤثر معرفتها في درجة متابعة المشارك في الاحتفال⁴ وعليه فالاحتفال هو تلك المشاركة الجماعية في مناسبة معينة وفق شروط معينة، كما

تعرف الاحتفالية أيضا على أنها "فرجة إبداعية جماعية، قائمة على الموروث التعبيري والشفوي والمعاش، تتكامل نصوصها بالممارسة الاحتفالية وتجري في الفضاء المفتوح، تعتمد الاتصال الحرّ المباشر بين الممثل والجمهور"⁵، وفي شأن آخر "إن كلمة الاحتفال تتضمن شيئين إثنين، الإنسان والحياة، فالاحتفالية تعبير عن الحياة، وذلك باعتبار أنها حفل إنساني محض، ومن هذا فالتركيز في الاحتفالية منصب على هذين العنصرين الأساسيين: الحياة والإنسان"⁶؛ أما احتفالية الديوان تعتبر فرجة من الفرجات الشعبية ومن الأنواع المسرحية الفريدة من نوعها والضاربة بأصلها في عمق التاريخ، فهي فن درامي طقسي يجسد أحداثا دينية، وقصصا تاريخية وأسطورية، وكذا حكايات شعبية، وهي تحتوي على عدة عروض وكل عرض يحتوي على عدة مشاهد تجمع بين الموسيقى، الغناء، التمثيل، الشعر، الطقوس، الرقص، والأزياء إذا فهي ليست مجرد تظاهرة احتفالية، بل تتطوي على عناصر المسرح من خلال توظيف الشخص والادوات، وأيضا ما تقوم عليه من ترميز للفضاء المقدس والزمن الأسطوري وحتى فصل الأدوار بين الممثلين للاحتفالية والمتفرجين، كل ذلك يجعل منها حدثا مسرحيا يقصده الجمهور للمشاهدة، والأصح يمكن اعتبارها محاولات مسرحية أو أشكالاً درامية فطرية جاءت نتاج ظروفها التاريخية، ولم يكن بالإمكان أن تتحرر من بيئتها أو تتجاوز شروطها التاريخية، كما يرتدي الراقصون خلالها الأقنعة وجلد الماشية أو الماعز، ويؤدون أدوار الآلهة حيناً والبشر أحيانا أخرى، "وهكذا نشأ المسرح في الطقوس والشعائر الدينية، إلى أن أصبح فنا قائما بذاته وأول من نظر له كان الفيلسوف الإغريقي أرسطو في كتابه" فن الشعر⁷ و انطلاقا من هنا" يمكن ربط هذه الممارسة بالمسرح في ضوء تعريف المسرح من وجهة نظر أنثربولوجية: على أنه طقس احتفالي يعد فطرة راسخة عند الشعوب، و شكلا من أشكال وعيها وشعورها، يتداخل فيه الواقع بالأسطورة والمعقول بالمختل، والوعي باللاوعي، ومن هذه الوجهة يبدو التعبير الدرامي هاجسا إنسانيا مشتركا، ومتنفسا للاحتياطي الوجداني والفكري عند الشعوب⁸، وعليه "فالمسرح في مفهومه الإغريقي المتطور هو صور متلاحقة، ولقطات متتابعة لا تكاد تمسك بالواحدة حتى

تدهمك الأخرى، تماما كما يحدث في الحياة التي لا تعرف الثبات، فالحاضر يتصل بالحاضر المتحرك، يتصل الآن لأنه حوار، وكل حوار ينطلق من اللحظة الحية، وبذلك حدث يختلف عن الرواية والسينما، لأنه حدث ينفجر أمام الجمهور، يولد لحينه، يخاطب الإحساس و يتفاعل معه⁹، وفي هذا الصدد يقول "باتريس باخيس" في كتابه معجم المسرح: "في الأصل كان المسرح عبارة عن حفل ديني تقيمه مجموعة إنسانية لتحتفل بشعيرة زراعية (الإخصاب مثلا) تقوم على مشاهد نرى فيها إلهاً يحتضر ليحقق حياة أفضل، أو سجيناً يواجه الموت، أو استعراضاً دينياً أو حفلاً تهتكياً orgiaque أو كرنفالا"¹⁰ فنشأت هذه الطقوس والشعائر التي كان يقيمها الإنسان الأسود لقوى الطبيعة المختلفة بصفتها القوى المسيطرة على حياته والتي في يدها تحقيق هذه الرغبات، "ومن هنا أيضا رقص الإنسان البدائي لهذه القوى ليعبر عما يطلبه منها وقلد حركاتها وأصواتها لكي يتوافق معها"¹¹، ففي هذا السياق "ظلت المحاكاة، هي العنصر الفعال والدافع إلى تمكين الإنسان من استغلال إمكانياته المادية والفكرية في سبيل التطلع إلى حياة أفضل"¹²، ومن الواضح أنه في أعماق ممارسة "الديوان" لا يوجد فقط حزام من الطقوس والمعتقدات والعادات الاجتماعية، وإنما هناك وجه آخر وجه يستعرض الأداء والإيقاع والأزياء حبكة كاملة لأحداث تذكارية تشكلت من خلال هذا العرض الاحتفالي.

من خلال هذه النظرة العميقة لممارسة "الديوان" نرى بأن المحرك الرئيسي لا ينحصر فقط في الرموز وأدوار الوساطة، كالثور الأسود والأساطير والبطولات الخارقة والألوان وكل الأهازيج التي تقوم بها هذه الجماعات العرقية وإنما تبدو أيضا في ذلك الاستعراض التذكاري؛ ومن المواضيع التي عالجتها أنثروبولوجيا الموسيقى الإهتمام بمظاهر الاحتفال والاحتفالية في إطار الحقل الاجتماعي الثقافي، تجمع بين الموسيقى والإطار الذي توجد فيه كممارسة فنية يعبر من خلالها الإنسان عن وجوده داخل مجتمعه الضيق.

لقد تعرّضت الأنثوموسيقولوجيا إلى قيمة المتفرّج بالمشاركة في الظاهرة الموسيقية، واعتبرته أحد الأطراف في مسرحة الإطار والحدث الثقافي وترى أنه إذا كانت الفرجة

تبدأ بحضور المتفرّج، فإنّ الفرجويّ يعطي الأهميّة للعلاقة الحقيقيّة بين صانع الفرجة والمتفرّج، فالموسيقى كذلك لغة إنسانية أخرى غير لغة الكلام، لها دور البطولة في هذه الممارسة الشعبية.

وفي خلال عملية المشاهدة هذه تتوالد المعاني والأفكار والأهداف والدوافع والاهتمامات لدى المتلقي ومن ثم يقوده الفعل المسرحي بل النشاط الممسرح كله نحو حالة خاصة من الفهم الكامل ولذلك فالأمر هنا ليس مجرد عملية تلقي انفعالية كاملة ولا عملية تعرف أو فهم وإدراك معرفية، ولا يكون خلالها هذا المتلقي ملاحظاً أو مشاهداً للعمل بل مشاركاً فعلاً فيه، و"يستعرض يابوس ثلاثة أنماط من المتعة الجمالية هي hgogr أو الإبداع HPOiesis والإدراك الحسي Aesthesis و Catharsis (...)" وتتودي المتعة الجمالية الإدراكية إلى المتعة الجمالية الإبداعية¹³.

يستند تجمع أفراد مجتمع "الديوان" إلى ما يمكن أن نطلق عليه "بالحدث التاريخي"¹⁴، وهو استعراض يضم: الرقص، الغناء، الشعر، المسرح، السينوغرافيا، الماكياج، اللباس، الأكسسوار... شكل من أشكال الدفاع عن النفس طوره العبيد الهاربون من العدالة ويتخذ شكل الرقص، فقد كانت هذه الشخصيات دوراً مرتجلاً موهوباً في عزف مقطوعات موسيقية بشكل منفرد، يتجاوب معها الآخرون الذين يشكلون حلقة حوله ويرددون بعبارة متكررة بمصاحبة الطبول والقراقب ويرتدي هؤلاء ملابس تحاكي بسخرية الملابس النمطية (...)" ومن الناحية الموسيقية، تجلت هذه الثقافة في شكل تأليف جماعي وفي التأكيد على الإيقاع المتعدد النغمات، الذي يوظف في العبادات كناقل متميز للطاقة الحيوية التي يركز عليها الوجود، ولكن الإيقاع كطريقة لبناء وتنظيم الوقف هو طريقة لرؤية واختيار الواقع، أنه مكون للوعي ليس كفكرة مجردة ولكن كقوة مادية تؤثر على جميع أعضاء الجسد¹⁵، ويقول بن الأعرابي "هم كالحلقة (هنا بفتح اللام) لا يدري أيها طرفها يضرب مثلاً للقوم إذا كانوا مجتمعين مؤلفين كلمتهم وأيديهم واحدة لا يطمع عدوهم ولا ينال منهم"¹⁶، فهذه الجماعة يلتحمون بينهم ليزرعون الأمان ليشكلون بذلك حلقة تضمهم، وهذه

الأخيرة هي "ذلك الحيز من المكان الذي يشكل فضاء للمشاهد كتجمع عام في مكان عام كالأسواق أو المباني العامة أو بوابات المدن مكان الثقافة الشعبية، وتتخذ من الدائرة شكلا لها بحيث يلتف الجمهور حول المؤديين، فالحلقة هي مكان الثقافة الشعبية، ومكان تعلم جميع الناس من جميع مناحي الحياة والحلقة تدور بين الثقافة الرفيعة وثقافة العامة بين المقدس والدنيوي وبين الشفاهة والمكتوب، وتتصف بعروض من المخزون التقليدي والشعبي والخيالي والأسطوري والتاريخي والسردى"¹⁷، وهي تشكل ثقافة المشاهدة الشعبية التي تتجلى في الممارسات الاجتماعية والثقافية والدينية والقومية، إذا فاتخاذ الحلقة شكلا للفرجة الاحتفالية لم يأتي اعتبارا، فهي تتناول الموروثات الثقافية كإشكالية إبستمولوجية من شأنها وصل حاضر الأجيال بماضيها واستمرار القيم الجمالية والاجتماعية المستمرة والقدرة على التأثير في واقعا المعاصر من خلال رؤيتنا للوجود والعالم والكون، "بحيث تعتبر طقوس الأسلاف جزءاً معبراً حقيقة عن نسق القرابة مادام يشكل وسيلة ربط الأعضاء "الأحياء بالأموات"¹⁸.

2. احتفالية الديوان كتلة رمزية و أنثروبولوجية

للخوض في الكرونولوجيا التي سار عليها هذا الفن الروحي، تندمج الخلفية التاريخية بالخلفية الأنثروبولوجية لنشأة هذه الموسيقى العرقية التي تمارس من خلال هذا الحفل الطقسي، "قد استعان البدائي بكل ما صادفه في الطبيعة من عظام الحيوانات، والثمار الجافة والجلود، والقواقع، ليصدر منها صوت، إلا أنه قبل تلك المرحلة تعرف على الموسيقى من خلال التصفيق باليدين والضرب بها على الفخذين والبطن والدق على الأرض بالقدمين"¹⁹، فنجد أن العلاقة بينها وبين الإنسان أبدية تعلق بها وتعلقت هي به "فذاك الكائن الذي أحس بنفسه ضعيفا أمام الطبيعة الخطرة وأمام المجهول، فوجد في السحر عونا عظيما له فراح يمارس الأعمال والأقوال والأصوات والحركات الإيقاعية (...). وهذه هي نفحة الفن ومبعثه في تلك البدايات السحيقة في تاريخ الإنسان"²⁰.

أما الإنسان الإفريقي المهمش فقد عان الويل في عهود سابقة، مما دعاه للجوء لهذا الفن للتعبير عن خلجات نفسه المعبئة بالأنين، "لقد دمرت تجارة العبيد قبائل، قرى، أنسابا، وجمعت معا مجموعات تنتمي لحضارات متنوعة مستقرة على طول النصف الغربي من إفريقيا، وامتزجت في تلك القوارب التي حملت هؤلاء العبيد وكذلك في الأسواق التي كان يتم بيعهم فيها"²¹، حيث كانت هناك مناطق في العالم منبع هذه التجارة الدنيئة بالإنسان للإنسان، و"إفريقيا مقر اجتماع المستعبدين للعنصر الأسود لمضاعفة التصدير البشري نحو أمريكا؛ بدأ كل شيء عند توقف مضطر لناقلات العبيد التي عاقها تكاثر الموتى عن مواصلة السير واضطر المسؤولون لتحرير الزوج من أكبالهم فأغتنم أحدهم هذه اللحظة وأخذ يدق بسلاسه وهو يئن أنينا متواصلًا تعبيرًا عن ألمه"²²، الإنسان الأسود في ذاته لم يكن يدرك أن موسيقاه ماهي إلا البداية الأولى التي قدمها بصورة متواضعة للعالم، والتي كان من نتاجها بعد مرور السنين ظهور فيض من الإبداعات النغمية الرائعة، والمختلفة فأظهر غريزة حب الجمال ليغذي بها روحه والعالم، كانت الموسيقى الإفريقية مصدر إلهام، وتقليد لأكثر الألحان الإيقاعية في أمريكا من الجاز والروك"²³.

هنا نذهب إلى الحفر أكثر في حلقة العبيد، أو الوصفان كمقياس أكثر عنصرية معاناة تفصح عن الصفة الدرامية لممارسة العبودية والمعاملات التي أفرزتها اعتبارية علاقة السيد والعبد أو علاقة الأبيض والأسود، "البدايات التاريخية لأصل نشوء مؤسسات العبودية في ظل اقتصاد رأسمالي، والقائم على تحويل الإنسان إلى عامل تابع، يسمح مستوى معيشته المنخفض برفع وتحسين مستوى سيده"²⁴.

بعض الدول لم تعترف بهذه الجريمة الإنسانية بل أعطتها نوع من الشرعية "إن العبودية في إفريقية مؤسسة سنوية وتحدث أحيانا كل مرة في القرن وليست ابتداء جاء إثر جشع وطمع البيض. هؤلاء نقلهم من ظروف وجود أولية ومن القلق الذي يرتابهم، لنسلمهم إلى أسياد أكثر إنسانية، إذ تضمن لهم في المستعمرة الحماية والهدوء، ويحفظون من البربرية ومن التعصب العقائدي والخرافة الباطلة لنتفتح لهم أبواب الجنة يتمتعون بخيراتها"²⁵، كذبة اخترعها هؤلاء وصدقها للمتاجر بحياة

الإنسان تحت شعار تلقينه الحضارة، كما هو الشأن بالنسبة لمدينة بسكرة التي تقع بها محلة "ديوان سيدي بلال" في حي كان يطلق عليه سابقا "قرية الزنوج" وقدما أول مرة من مدينة ورقلة وكان أصل جدهم الأول من مالي هذا حسب تصريح السيد الصادق طنطاوي* احد أعضاء جماعة ديوان بسكرة توزعت هذه الجماعات العرقية، لتشمل مجتمعنا في خضم الاستقرار، سنبحث عن سبل تجاوز الوضعية الاجتماعية للمفهوم وعن عوامل الاستمرارية التاريخية والاجتماعية الخاصة بالجماعات العرقية، أبعادها الثقافية وإعادة تركيبها السوسيوثقافية.

أحيط مفهوم الممارسة بسلسلة لفظية عرفت كمواقف تحمل إنزالا وتصغيرا للقيمة الإنسانية والثقافية لموضوع "الديوان"، العبد، الزنجي،...كلها جراح لنفس التهميش والعنصرية وبالتالي بين الفضاظة والسلمية انبثق أساسا "الديوان"، ممارسة تعددت أسماءها هنا وهناك في الجزائر أو خارجها وعدة العبيد، وعدة الوصفان، حضرة السطمبالي، السطمبولي الليلة القناوية والزار أسماء تحت محل النقاش "بحيث يستهدف اهتمامنا به، من حيث هذه الاشتقاقات أو تماثلات منجزة سابقا من باب تعريف المكانة"²⁶، مصطلحات تصب كلها في نفس هذا الفن الروحي وترمز إليه سنحاول التفصيل في هذه المفاهيم أكثر، الزار: "هو عبارة عن ممارسة طقسية شعبية اجتماعية ذات طابع علاجي نفسي في مقامها الأول"²⁷، "فقبل زارا نسبة إلى بلدة "زارا" إحدى بلدان شمال إيران وقيل أنها منسوبة إلى زارا إحدى قرى جزيرة العرب الشرقي اليمامة، كما قيل أنها: مشتقة من الزيارة، أي قدوم الأسياد في الحضرة لتحل مكان الشياطين التي تلبس أجساد المصابات"²⁸، وعليه فإن الفكرة الأساسية التي يقوم عليها طقس الزار هي عقد الصلح مع الجان لاتقاء شره من خلال حفل طقسي يحضره الناس.

أما مصطلح "قناوة" حسب الباحث المغربي نورالدين زوال*فهو تحريف لكلمة "غينيا"، لأن هؤلاء الجماعات ينحدرون من سلالة العبيد الذين تم استيرادهم من إفريقيا السوداء كانت تسمى آنذاك السودان الغربي أو إمبراطورية غانا(دولة مالي، السودان،..وقبائل أخرى بإفريقيا...)(أو عبيد غينيا كما كانوا دائما يُسمون قبل

اندماجهم التام في المجتمع، ونقطة التبادل التجاري مع شمال إفريقيا هي تمبكتو عاصمة إفريقيا السوداء المسلمة آنذاك.

حيث كان العبيد يوفدون وبكثرة، و"الأقنى" هو الرجل الإفريقي الأبكم، ويقصد بالأبكم الفرد الزنجي الذي يضعون على فمه كمامة، وهذه الموسيقى نابعة من هذه الخلفية التاريخية، حيث يعتقد الباحث أنّ آلة "القرقابو" مستقاة من الأصفاة التي كانت توضع في أيدي العبيد، وآلة "الجمبري" اتخذت شكل السفينة التي كانوا يحملون فيها.

كما يؤكد الباحث أن هؤلاء كانوا يأتون بهم خلال الهجمات الاستعبادية إلى المغرب ويسافرون بهم إلى أمريكا وأوروبا، بينما تبقى الفئة التي تحمل قدرات جسمية ضعيفة في المغرب، والآخرين الذين يفرون منهم، فكانوا يلجئون إلى الجزائر، تونس وليبيا. يعتبر ضريح «سيدي بلال» الموجود غرب مدينة الصويرة في المغرب المرجع الأعلى، ومقام الأب الروحي للديوان أو «قناة» كما يسمونها هم، وعلى إيقاع الموسيقى القوية والحارة للجماعات العرقية المنتسبة إلي طائفة العبيد، تخرج نخبة من الأتباع في جولات بين المدن لجمع لهبات والصدقات للزواوية، بلباسهم المميز ذي الألوان الحية. شهرة «قناة» كموسيقيين تجاوزت الحدود المغربية، لتعانق العالمية منذ شرع في تنظيم مهرجان سنوي لـ «قناة وموسيقى العالم» بمدينة الصويرة، والسر يكمن في أنها ليست مجرد موسيقى عادية، بل هي موسيقى ذات إيقاعات قوية محملة بثقل الأساطير والمعتقدات الموغلة في القدم، ومشحونة بالإرث الحضاري الإفريقي.

السطمبالي أو السطمبولي موسيقى نسبت خطأ إلى الباشا آغا السطمبولي، الذي ينحدر من مدينة إسطنبول التركية، بينما يرى الباحثون في أصول الموسيقى أنها نوع من الموسيقى الإثنية ذات صبغة عقائدية تعود أصولها إلى القارة الإفريقية، وهي الموسيقى التي أختصت بها الأقليات السوداء في ليبيا وتونس وخاصة بالجنوب، وهي تقترب من موسيقى القناوي بالمغرب الأقصى وموسيقى الديوان بالجزائر. ويقول عازف القمبري الحبيب الجويني: "إن جدوده الأوائل قدموا كعبيد عبر الرحلات التي

كانت تقوم بها قوافل الأوروبيين خلال القرن الثامن عشر وتم بيعهم كعبيد، لكنهم استقروا في تونس" ²⁹.

هناك تغيرات طرأت على ممارسة "الديوان" ولم يكن من الممكن أن يتأسس هذا الفن بدون تأثيرات المحيط الاجتماعي، ونعني بذلك الهوية والخصوصية العربية والإسلامية التي اندمج فيها هؤلاء ولعبوا فيها أدوارا مهمة باغنائها والاعتراف منها، وكان مفهوما أن نلمس داخل هذا الفن تقاطعات فنية أخرى مع حفاظه على الرائحة الإفريقية المؤسسة له في الشكل والغلاف الذي حمله هذا الغناء وهذه الإيقاعات المندمجة ولكن هذه التغيرات طرأت عليه بعد إضفاء الشرعية الدينية (الإسلام) على الممارسة، لإحاطة الأصول بهالة من التقديس، هي محتويات جديدة مكيفة للإسلام "فجاء الإسلام فحررهم من شقائهم وعبوديتهم وساعدهم على الاختلاط بالجماعات الأساسية والثانوية"³⁰، لكن الفكرة العامة له لم تتغير وجوهر هذه الممارسة نابع من تاريخ حقيقي، تاريخاً مقدس في حياة هذه الجماعات العرقية، وهي معتقد مكتسب من خلال التوارث من جيل إلى جيل منذ عصور غابرة إلى يومنا هذا.

هذا الموروث الشعبي نسيج من الرموز لا يمكن فهمها فهما علميا وحقيقيا إلا من خلال دراسة الوحدات والرموز المؤلفة لهذا النسيج، سنقوم بهذا التكيف لفهم تركيبة "الديوان" الرمزية، بتكديك الجزئيات المكونة لوحدة الممارسة وفك قنواتها التعبيرية الرمزية، وعلاقة الطقوس بالقوى الخفية وعلاقة طقس "الديوان" بالأساطير الإفريقية، سنحاول البحث عن الوجه الحقيقي لبعض المفاهيم في الديوان بداية من الثور الأسود، اللون الأسود...، والسوط، السكاكين...، ولتفسير الديوان يجب ربطه بلون البشرة والترتيب الفئوي، وجمع المعاني وتفسير الدلالات الخفية وراء المقدس لكشف النقاب عن المعنى الضمني.

فقد وجدت السيميائية -يوصفها علما حديثا- في المبحث اللساني مرتكزا تقوم عليه، وتستقي منه تقنيات وآليات ومفاهيم تحليلية، الاحتمالية تحمل استعارات خفية، وبما أنها تحمل في طياتها الأسس الغريزية فهي تؤكد على لذة الذات داخل الطقس وهذا ما تسميها "جوليا كريستيفا" "التحويل" فالغريزة الموظفة داخل الاختلافية الدالة، تنقلها

اتجاه اختلافيات دالة أخرى مجاورة³¹ والوظائف التي تلعبها بالنسبة للجماعات العرقية وبالتالي عن التاريخ الذي يربطها ويحرض نشوتها الداخلية. هي مجالات متناقضة الدين القوى الخارقة، الإيقاع، سيد بلال، الثور الأسود ولكنها في جوهرها عالما متلاحم خاضع لترتيب منطقي رهيب "احتقالات جاءت ليجاورها، ثم لينصهر فيها عدد من الطقوس الحبيسة وممارسات طرد الشر، متشخصة في الأشكال الأكثر تنوعا لكائنات بشرية أو حيوانية، أو لشياطين أو أغوال"³²، يشير الثور مدلول الحيوان الأسود إلى حجم الجماعة ذات اللون الأسود وقد يشير لصلابة العشييرة... فتواجد الحيوان في الديوان يمثل علاقتها بالإنسان، كما أشار "ل.ف.طوماس" في تحليله للديانات الإفريقية (...) وهو بذلك يمثل على حد قوله رمزا وتشخيصا لذات الجد وتعبيرا عن وحدة "عشائرية"³³، ودليل حماية النسب والسلالة العرقية وقد يكون في نحره استرضاء للآلهة، وأن يكون في صلح دائم معها، كي يأمن غدرها، عن طريق العبادة والتضحية، الثور الأسود كقناة تنفيذ المعتقد هذه الفصيلة من الحيوانات المقدسة في عدة ديانات لهذا فإن مدلول استعمال الثور الأسود زمنيا يجيب عن مقتضيات تصويرية ورمزية فهي لغة يقرؤها كل إنسان أسود ويتوسل من خلالها إلى القوى العليا عن طريق الطقوس، كما يسترضيها بالقرابين والأضاحي، ويستعين بها للحصول على البركة، هذا الرمز الحاضر داخل هذه الاحتفالية يتوسط الحلقة مع عدة مراسيم، "التي تقدم قربانا كموضوع تبادل بين المتضرع الذي يلتمس والمتضرع إليه (الألوهية التي تتقبل الدعاء) (...) ويكمن إسهام التضحية في تحرير طاقة ضرورية للقوى الملتزمة ضمن مهمتها المتعلقة بتوكيد حياة المؤمنين"³⁴ لإيجاد علاقة بين الإنسان والحيوان للوصول للقوة العليا، المادة المضحى بها هي التي تقوم بوظيفة الوساطة، إلا أن دلالة الرمز تكمن في إراقة الدماء والتبرك بها التي تبقي الغاية المبهمة التي لا تقدم التفسير والإنطباع الحقيقي للمعتقدات، ونحن كدارسين نلمس صراع عمودي بين الطالب والمطلوب (المتضرع و المتضرع إليه) في شكل احتفالية تشمل الصلاة والموسيقى والترنيمات والرقص والإيماءات التي تقضي

بمكون الروح "يحاكي البشر، بواسطة موت وبعث الضحية، الموت والتجدد السنوي لقوى الطبيعة"³⁵.

هنا يجب أن نختار محوراً ضمنياً لتتوصل لهذه النهايات الأنثروبولوجية أو الوقائع السيميائية وبحكم معيار لون البشرة الذي أصبح يلعب دوراً منهجياً وتصورياً، فالأسطورة المؤسسة للديوان التي هي من المفروض حقل متقف يخص الذاكرة العرقية بتخليد الشخصيات الرمزية والحقيقية المبنية على أنها ذوات خارقة والتي استمدت قداستها من الأسطورة المؤسسة، واستخدام المعطيات التي تكون وسائط سواء عن طريق الحيوانات بالمعنى الخارج عن الزمن أو عن طريق اللباس أو الألوان أو الأسماء الرمزية.

ديوان العبيد يحمل المعنى المستتر ما يحويه من مشهدية الإدراك والإشباع لتحقيق مخرج يلبي حاجياتهم الإثنية حيث شكل اللون في الممارسة، علامة سيميائية بارزة دل اللون الأبيض على صفاء التجربة الروحية وروح الجماعة والتكافل ووحدة المصير أما الأسود فيدل على الحزن والقهر الذي عاشته هذه الجماعة، فيأتي الأزرق والأخضر الذي يلبسونه ثم يقومون بالغسل دليل على الفرج والنجاة .

يمارس هؤلاء الطقوس ويتقيدون بها دون أن ينتبهوا إلى ما فيها من نظام لترجمتها رموز الجماعة الصوتية منها والحركية وتتحقق من خلالها غايات التواصل وتتشعب حاجات رمزية أساسية للأفراد، وأهم ما يميز هذه الطقوس عموماً هو تكرارها من قبل ممارستها خلال أزمنة مضبوطة، لإحياء واقعة مضت أو للاحتفاء بحدث يعني للجماعة أو لأحد أفرادها رمزاً لشيء كبير، والغريب أنهم يتجمعون في شكل دائري، وفي قاموس الرموز "من أهم ما ترمز إليه الدائرة اندام النقرقة والتميز، الشكل الدائري ليس له بداية ولا نهاية ولا يقبل الانحرافات، كلما ابتعدنا عن المركز تتعدد الأجزاء وتنقسم وعكس ذلك في وسط الدائرة تلتقي كل الإشعاعات في إطار مركزي وموحد وهي النقطة المركزية التي تنطلق منها كل الخطوط المستقيمة وكلما اقتربنا من المركز يزداد الانسجام والتوحد والعكس صحيح"³⁶ أما الرقص في "الديوان" أو الجذب هو عنصر مهم في الممارسة والرقص "كل إحساس مجسد في حركات

يتحرك التعبير فيها من خلال استلهامات اندفاعات الجسد فيبرز "نظام حركي"، يتحول في دائرة إحساسات ذات شكل إيقاعي، يشكلها أو يحدد قالبها الإيقاع³⁷، والرقص من أبرز الفنون عند الإفريقيين فهم يرقصون ويتميلون جماعات أو فرادى مهما تباعدت بينهم المسافات واختلفت بينهم العقائد والأديان، والرقص عندهم ميل فطري يكاد يكون شبه غريزي يبدو واضحا في القبائل إلى ممارسة الرقص وارتداء ملابس خاصة بحلقات الرقص عملا قائما بذاته تصاحبه أنواع معينة من الصرخات أو الغناء الجماعي، وغالبا يصاحب الرقص الإفريقي إيقاعا من الدق على الطبول³⁸ والجهد الذي يبذله الراقص في "الديوان" أمامنا حين يضرب نفسه بالسوط أو حين يعذبها بعنف أو حين يقلص جسمه استعدادا لقفزة راقصة، كل هذا يحيي فينا لاشعوريا ذكرى الألم والأنين، هذه الجمالية التي ينقلها إلينا رقصهم ليست مجرد حركات جسمانية تؤديها أعضاء جسد بل تعدى هذا ليشمل آفاق أخرى كلغة للتعبير والكلام المبهم .

إن قمنا بتحليل هذه الإحتقالية هي عبارة عن مشهد واعي مستعمل لعدة إسهامات، ممارسة تبنى على إستراتيجية ثابتة لكل دوره ومهامه، "الديوان" أقرب للأسطورة المثالية على حد تعبير "إلياد" أو النموذجية دلالة عن تشبث بقصة حدث وقع في الماضي مشكل بنائيا من سابقة مثلى لمجموع أفعال ووضعيات تكررهما الأسطورة³⁹، هذه الممارسة الاثنية هي استعراض ثقافي شعائري ترتسم معه معاني المقدس والمدنس، مجموعة من المتضادات الجنون، القوى الخارقة، الجذبة... فكان متعذرا علينا فهم عدة عناصر متشابكة وشائكة في الديوان بين الثابت والمتغير .

خاتمة:

إن الحفاظ على التراث اللامادي ليس عملية صيانة ثقافية فحسب، ولكنه منهج قوي للحياة الآمنة المستقرة، وأسلوب راقٍ للعيش المشترك، يؤدىان إلى توفير مناخ عام تتقارب فيه الاتجاهات الثقافية والسماوات الحضارية، حيث يتضح من خلال هذا الجهد المتواضع نتاج ما توصلنا إليه، لهذا جاءت الخاتمة عبارة عن استنتاجات على شكل نقاط موجزة يستشف من خلالها الجواب على الإشكالية.

- المهم في هذا الاحتفال ليس شكل ما يعرض، بل أن يجد فيه الجمهور شيئاً يتصل به وبمجتمعه أو حياته ومن ثم يسعى إليه طائعا لأنه يجد فيه ماضيه ولربما شيئاً من الفكر أيضا.

- مهما حفل الديوان بالإيماء والألوان والموسيقى والحركة، فالعنصر الأساسي المفقود يبقى تلك العلاقة المتفق عليها - ضمنا - بين المقدس والأسطورة، ذلك العقد غير المرئي بين قطبي التجربة.

- استنتجنا أن الديوان جاء كصورة للمقاومة والدفاع من الباب الأنثروبولوجي والسوسيولوجي للهوية الجماعية من خلال الممارسة المتكررة التي تعيد الماضي إلى الحاضر لحفظ التراث والهوية.

- يمكن تسجيل الديوان كعمل مقدس وأسطوري يعكس شروط فلكلورية، وإبداع فني يجسد فيه نوع من المسرح القائم على فن العرض المتكامل الشامل لعدة فنون ويتميز بالاستمرارية النابعة من طبيعة الاستمرارية للحياة ذاتها .

- كما يمكن القول عن آليات استمرارية ممارسة الديوان أنها استمرارية منقطعة تضع حدود فاصلة بين ممارسة أصلية وممارسة مصطنعة.

ولهذا وجب على مخابر البحث إجراء سلسلة من المسوحات الأنثروبولوجية على هذه الجماعات الإثنية التي بات تراثها الثقافي اللامادي مهدد، وتعزز فرص استدامته والحفاظ عليه والعمل على توثيقه من خلال دراسته، ولا شك في أن تعميم هذه الفكرة على مختلف الأنماط الشعبية سيساهم إلى حد كبير في حفظ ذاكرتنا الثقافية بجناحيها المادي واللامادي، ويتم تدوينه وتبويبه مكانيا وزمانيا بطريقة منسقة وواضحة ومفهومة تضعه في إطاره الدلالي الإنساني والاجتماعي ضمن المنظومة العامة للهيئات المتعلقة به أو المسؤولة عنه خدمة للأجيال القادمة.

ولعل احتفالية الديوان هي أبين دليل علي الموروث الثقافي الخصب غير أن هذا النمط الهش من التراث لم يحصل بشكل خاص على الرعاية الدائمة بشكل كاف والذي غالباً ما سيتعرض للانقراض، فلا بد من القيام بعمل عاجل وجاد لرصد وتوثيق

وحفظ استدامة هذه الظاهرة الثقافية لأن حماية الهوية الثقافية لهذه الجماعات الاثنية،
تعني حفظ التنوع الثقافي للبشرية .

قائمة المراجع:

- 1 القرآن الكريم: سورة الأنعام الآيات 76.77.78.79
- 2 أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرام بن منظور الإفريقي المصري، لسان
العرب، المجلد الحادي عشر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ب س، ص
157156
- 3 إدريس قرقوي، الطقوس والشعائر الإحتفالية في النص المسرحي الجزائري،
المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2014، ص21
- 4ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي،ب س، ص3
- 5عبد الكريم برشيد، الأزمة في المسرح المغربي أسياسية أم انعكاسية، مجلة البعث
الثقافي،العدد الثاني، بغداد،1980،ص12
- 6عبد الكريم برشيد، حدود الكائن و الممكن في المسرح الإحتفالي ، دار الثقافة،
الدار البيضاء، المغرب، 1985، ص187
- 7 إدريس قرقوي، المرجع نفسه، ص19
- 8نجيب الصوفي، جدل القراءة ، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 1982،ص87
- 9أديب السلاوي محمد، الإحتفالية في المسرح العربي الحديث، الموسوعة الصغيرة،
دار الحرية للطباعة، بغداد،1983،ص144-145
- 10باتريس باخيس، معجم المسرح نقلا عن المسرح المغربي بحث في الأصول
السوسيوقافية، تر حسن بجاوي ، المركز الثقافي العربي، بيروت،لبنان،
1994،ص7
- 11سمير سرحان، كتابات في المسرح، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة ، ب س،
ص111

- 12 عبد الكريم جدري، نماذج من المسرح الأوروبي الحديث ، ط1، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2002، ص7
- 13 ددنييس كالاندر، جماليات التلقي والمسرح، تر سامح فكري ، مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون، القاهرة، 1995، ص141
- 14 Fox Robin, Anthropologie de la parente, Ed Gallimard, Paris, 1972, p91
- 15 وليام رو، قيقيا نشلنج، الذاكرة والحدث، تر منى برنس، المجلس الأعلى للثقافة، 2005، ص178
- 16 أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرام بن منظور الإفريقي المصري، مرجع نفسه، ص61-62
- 17 صالح محمد عبد القادر، الطقس والأسطورة تشكيل الصورة المسرحية ، مطبعة جامعة النيلين، السودان، 2016، ص53
- 18 Radcliffe Brown, Structures et fonctions & la société primitive, Ed Minuit, Paris, 1968, p129-128
- 19 محمد أحمد الحقني، علم الآلات الموسيقية ، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة ، 1988، ص31
- 20 عز الدين إسماعيل، الفن و الإنسان ، مكتبة غريب، ب س، ص19
- 21 وليام رو، قيقيا نشلنج، المرجع نفسه، ص65
- 22 Brahim Bahloul, l'ART Chorégraphique en Algérie, Office des Publication Universitaires, Alger, p26
- 23 إبراهيم الحيدري، إثنولوجيا الفنون التقليدية ، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، 1984، ص7
- 24 Eneyelopedie Universalis:Esclavage:Vol,7,Editeur a Paris, France ,S,A,1985, P159
- 25 Isabelle Vissiere, J Louis , La traite des Noires au siècle des lumières, Edition ,A, M, Metailie, Paris, 1982, p10

- 26 Bordas Encyclopédies, Sciences Sociales, Coll Bordas
,1971, p35
- 27 صالح محمد عبد القادر، المرجع نفسه، ص82
- 28 عبد المنعم شمس، الجن والعفاريت في الأدب الشعبي المصري، الهيئة المصرية
العامة للكتاب، القاهرة، 1976، ص16
- 29 بدون مؤلف، (2016/01/05)، السطمبالي موسيقى تونسية تروي رحلة الأفارقة
الأليمة، صحيفة العربي، تونس، العدد: 10145، ص20
- 30 Monteil Charles , La langue Bozo population des pêcheurs du
Niger , cahier des religions Africaines,C.E., vol13,
1979,p266-261
- 31 Julia Kristeva, La Révolution du langage poétique ,Edition
de Seuil, p23
- 32 لاوست، أسماء و احتفالات هيسريس، الفصل 3 ، المجلد
الأول، 1921، ص254
- 33 Louis VINCENT Thomas , Les religions d'Afrique
Noire ,Textes et traditions sacrées , Ed, Fayard et Denoël,
1969, p50
- 34 نور الدين طوالي، الدين والطقوس والتغيرات، تر وجيه البعيني، منشورات
عويدات بيروت، 1988، ص39
- 35 عبد الله حمودي، الضحية و أقنعتها بحث في الذبيحة و المسخرة بالمغرب، تر
عبد الكبير شرقاوي، الغرب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2010، ص41
- 36 Chevaliers, Alain Cherbrant, Dictionnaire des symboles,
robert Laffont, Jupiter , 1982,p191-195
- 37Brahim Bahloul, Op.cit, p 4
- 38 سعاد علي شعبان، الأنثروبولوجيا الثقافية لإفريقيا، معهد البحوث والدراسات
الإفريقية، القاهرة، 2004، ص134

39 Eliade Mirea, Traite d'histoire des religions, Edition Payot, Paris,1949,p366

*مقابلة: مع السيد صادق طنطاوي أحد أفراد جماعة الديوان بالجزائر .

* مقابلة: مع السيد نورالدين زوال باحث مغربي متخصص في الثقافة الشعبية.