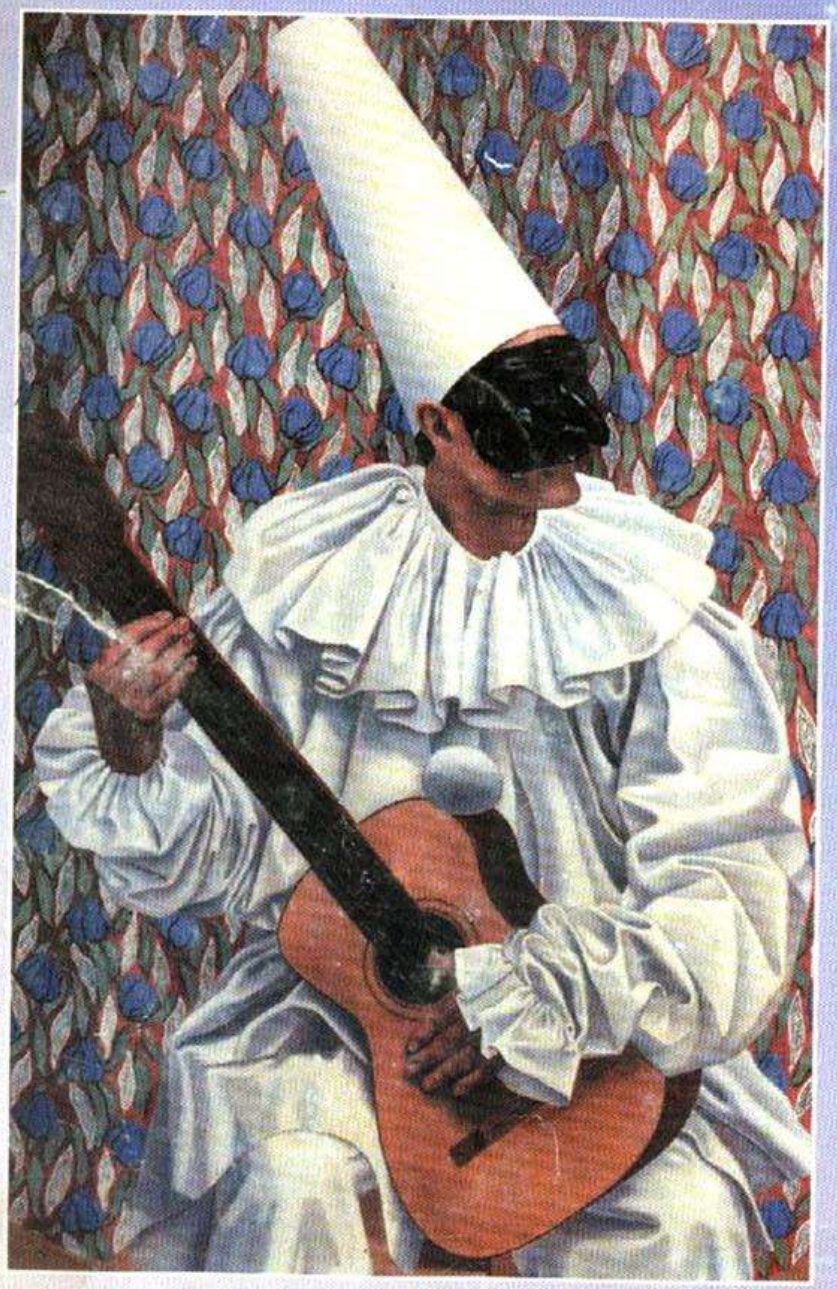
أكاديمية الفنون
ACADEMY OF ARTS

الفن المعاصر

مجلة فصلية متخصصة تترجم الجديد فى الفنون المعاصرة والثقافة

CONTEMPORARY ART MAGAZINE- REVUE D'ART CONTEMPORAIN



دوجلاس كيلنر
المشقفون والتكنولوچيا الجديدة
دونالد جاردنر
اعادة إختراع الوجه الانسانى فى المسرح
جيكوب وامبرج
إبداع فن تصوير المنظر
جولى فان كامب
الإنسانيات ونقد الرقص
جون ر. كوفاتش
تفكيك الثنائية الموسيقية
جورج بالوندييه
ثراء الثقافات الشعبية
مايك بيكوف
نهايه الفلسفة وازدهار الافلام
الياندرو باريكو
نص مسرحية العازف والبحر

العدد الثانى - خريف ٢٠٠٠

لوحة "بييرو العازف" (١٩٢٤) للفنان چنيو سيڤيريني (١٨٨٣ - ١٩٦٦)

الفن المعاصر

مجلة علمية محكمة

تصدرها أكاديمية الفنون

رئيس التحرير أ . د. فوزى فهمى

مدير التحرير د . وائل غالى

سكرتارية التحرير د . محمد مهران

عادل عبد الحميد

هشام عبد العزيز

مستشارو التحرير

أ . د . سمحة الخولى

أ . سعد أردش

أ . توفيق صالح

أ . د. نبيل راغب

أ . د. رتيبة الحفنى

أ . د. صلاح قنصوة

أ. صفوت كمال

هيئة التحرير

أعضاء هيئة التدريس لأقسام اللغات بمركز اللغات والترجمة بالأكاديمية

المحتويات

* كلمة التحرير ٦

مسرح

* إعادة قراءة مسرح أ. آرتو، ت: أ. د. نبيل راغب، مراجعة: أ. د. محمد عنانى ١١

* إعادة اختراع الوجه الإنسانى، ت: د. سحر فراج، مراجعة: د. سامى صلاح ٣٩

* عن المسرح والحقيقة، ت: أ. د. أمين الرباط، مراجعة: أ. د. عبد الحميد حسين ٧٥

سينما

* دولوز والسينما، ت: د. محمد لطفى نوفل، مراجعة: أ د. يحيى عزمى ١١٩

* نهاية الفلسفة والسينما، ت: د. محمد السيد، مراجعة: أ د. هشام أبو النصر ١٥٣

موسيقى

* التعقيد الموسيقى، ت: أ. د. حمادة إبراهيم، مراجعة: أ د. مارسيل متى ١٩٥

* تفكيك الثنائية فى الموسيقى، ت: محمد الجندى، مراجعة: د. عزة مدين ٢٠٩

رقص

* حركة الكتابة وكلمات الرقص، ت: هبة نبيل، مراجعة أ. كريمة منصور ٢٢٧

* الإنسانيات ونقد الرقص، ت: أ. د. نهاد صليحة، مراجعة أ. د. ماجدة عز ٢٤٧

فنون شعبية

* تقاليد إحدى أسر فرجينيا، ت: د. سمية مظلوم، مراجعة: أ. صفوت كمال ٢٩٥

* ثـراء الثقـافـات الشعبيـة، ت: سها يحيى نجم، مـراجعة أ. د. محمد الجوهرى ٣٢٧

فن تشكيلى

* ابداع فـن تصوير المنظـر، ت: سـالـى محمد إمام، مـراجعة: أحمد فؤاد سليم ٣٤٥

* فـلـسـفـة اللـون، ت: د. فـيـفـى فـريد، مـراجـعـة: أ. د. أحمد إبراهيم ٣٧٣

النظرية النقدية

* مـن البنيـة إلـى البلاغـة، ت: د. خـالد سـالـم، مـراجعـة: د. حسن عطية ٣٨٥

* أشـبـاح الـنـقـد، ت: أ. د. شـاكـر عـبـد الحميد، مراجعة: أ.د. نبيل راغب ٣٩٩

النظرية الثقافية

* المثقفون والتكنولوجيا الجديدة، ت: سـامـح فـكـرى، مراجعة: سامى خشبة ٤٤٧

* الـحـوار الأوروبى، ت: د. حـامـد غانـم، مـراجـعـة: أ. د. باهـر الجـوهـرى ٤٩٣

* السـيـاسـة الحضاريـة، ت: د. سهير الجمل، مراجـعـة: أ. د. حمادة إبراهيم ٥٠٥

الإبداع

* الـعـازف والبـحـر، ت: أمـانـى فـوزى حبشـى، مـراجعـة: أ. سعد أردش ٥٢١

مصطلحات

*ثقافة التعليم، ت:سامح فكرى ت: محمد الجندى، مراجعة: أ. د. صلاح قنصوه ٥٧٣

كلمة التحرير

صدر العدد الأول من "مجلة الفن المعاصر" كمجلة أكاديمية متخصصة تترجم الجديد فى الفنون والثقافة فى صيف عام ٢٠٠٠ ، فإذ بها تنفذ بعد صدورها بوقت وجيز، وسجل النقاد أن صدورها علامة لافتة فى الحركة الفنية والفكرية للتعريف بعلوم وتيارات الفنون الرفيعة عالميًا.

وأسرة المجلة تتقدم بشكرها للترحيب الذى أبداه قطاع عريض من المثقفين والمبدعين والنقاد والمهتمين بشئون الفن في الوسط الثقافى المصرى بصدور المجلة ، كما تذكر لهم بالتقدير العميق تعاونهم مع أسرة المجلة فى أداء رسالتها من خلال التنبيه الرفيع إلى اقتراحات وملاحظات وآراء طيبة تستهدف تطويرها، مثل اقتراح نقد ومحاورة الباحثين العالميين - نحاول وفق صيغة أولية أن نحققه إبتداء من هذا العدد ، ونطمح إلى الإستكمال بصيغة أفضل فى العدد القادم - وأيضًا اقتراح نشر مختلف الإبداعات الأجنبية إلى جانب الدراسات - بدأنا بالفعل فى إصدارنا الثانى تحقيق هذا الإقتراح - ثم طلب الكثيرون تحويلها من مجلة فصلية إلى شهرية حتى يتواصل القارىء مع الثقافة العالمية بشكل أقرب زمنيًا ، وهو ما يحتاج إلى جهود ضخمة ، لانخشاها ولا نجتنبها لأننا نؤمن أن ما يشق مولده يشق موته أيضًا ، ولأننا منذ صدور العدد الأول حرصنا على أن نحلم مع القراء الجادين والدارسين بأن تكون المجلة فى المستقبل

مرجعًا ومصدرًا لمن يسعى وراء التحليل الجديد والبحث الجاد فى الفنون والثقافة وباتصال فورى ودون إنقطاع زمنى يفتقد العزلة وعندئذ يستحيل الحوار، إن المجلة تدرك مسئوليتها وتحاول أن تشارك فى سد فراغ هائل فى البحث العلمى فى الفنون والثقافة فى مصر بترجمة البحوث العالمية والدراسات الأجنبية والمقالات المتعمقة من مختلف أرجاء المعمورة ومن مختلف لغات الأرض، وتدرك مسئوليتها، وتدرك كذلك أنها ليست وحدها ولن تكون وحدها، لكنها ستسعى دائمًا لأن تستنفر كل إمكاناتها لتوسع فضاء الفكر كى لا يُلجم العقل ويبقى حبيسًا ففى ذلك الخطر كل الخطر ، إذ الثقافة التى تتكفىء على نفسها تموت.

التحرير

العربية بين الأخذ والعطاء *

غاية ما أخذته العربية عن غيرها من اللغات بعض ألفاظ مفردة من باب الأسماء لا يتجاوز بعض المائتين وأكثرها من الأسماء الجامدة كخز وديباج واستبرق وترياق وفالوزج مما وجدوه عند غيرهم من أمتّى فارس والروم ولم يوجد عندهم ، أما علماء هذه الأمة الذين ظهروا فيها بعد الفتوحات العربية الأولى ونقلوا إليها العلم من الفارسية أو اليونانية أو الرومانية فلم يحتاجوا إلا إلى بضعة أسماء حكمها حكم الألفاظ التى ألمعنا إليها سابقًا. (١) أما ما أعطته اللغة العربية لغيرها من اللغات والزمم فكثير من ذلك أنها أعطت حروفها الهجائية لملايين من الشعوب فى بلاد الترك والهند وجزائر فان المورو يكتبون لغتهم بالحروف العربية إلى الآن . (٢) أعطت نفسها لكثير من الأمم الذين تقلبوا على أهلها أو تقلب أهلها عليهم مئات من السنين ، فكانت لهم ما كانت اللغة اللاتينية لشعوب أوروبا فإن الأتراك والتتر والفرس مازال علماؤهم يؤلفون مؤلفاتهم فى اللغة العربية إلى عهد قريب . (٣) أعطت لغات الأتراك والتتر والفرس ولاردو (من لغات الهند) المئات والألوف من الألفاظ والمعانى ومئات وألوف من الجمل التامة ، بل أعطت أكثر هذه اللغات ولاسيما التركية كل مصطلحات علوم اللغة والبيان والبديع والعروض وأكثر مصطلحات العلوم والفلسفة حتى بدء القرن التاسع عشر وما بعده أيضًا. (٤) أعطت لغات أوروبا الأرقام العربية وكثيرًا من أسماء المعانى والمصطلحات العلمية ولكنها قليلة وكان الأولى بنا الإضراب عن المناصرة لها .

جبر ضومط

---

* من مقال : جبر ضومط ، اللغة العربية ما أخذت وما أعطت ، المقتطف ، فبراير ، ١٩١٣ .

الأغنية الشعبية

فنون شعبية

يتناول البحث الذى نقدم له هنا " عائلة هامونز : تقاليد إحدى أسر فرجينيا الغربية وأصدقائهم " الذى كتبه " فريد ماكُورْميك " كيف حافظت هذه الأسرة وأصدقائها على موسيقى وأغانى قديمة وقصص أبطال فى منطقة الأبلاش فى جبال الولايات المتحدة .ويناقش المقال مشكلة الحفاظ على الموسيقى التقليدية باعتبار أنها جزء مكمل بطريقة الانسان فى الحياة . ويناقش كيف أن الموسيقى والأغانى التقليدية تشمل جانبا أساسيا فى الثقافة الشعبية لأى مجتمع . كما يبيّن المقال أن الفولكلور هو مواد ثقافية تأسيسة شائعة ، تتولد تلقائيا من داخل الجماعة . كما أن الفولكلور في أي مجتمع هو جزء مُتمّم لثقافة المجتمع . لذلك فإنه من الضرورى الاهتمام بمواد الفولكلور كجزء من حياة الشعوب. وقد تصدر البحث عبارة عالم الاجتماع الالماني ماكس فيبر التالية: « الإنسان حيوان معلق فى شباك من الحقيقة من صنع يديه »

عائلة هامونز:
تقاليد إحدى أسر فرجينيا الغربية وأصدقائها *

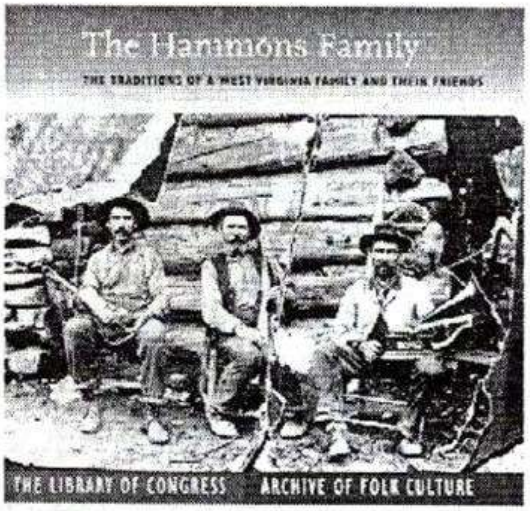
تأليف : فريد ماكورميك ترجمة : د. سمية مظلوم مراجعة : أ. صفوت كمال

مثل الشخص الذى يقحم نفسه أحيانًا فى الجدران المقدسة للأكاديمية، فإننى أجد نفسى مُهاجماً بأسئلة عن الوظيفة والمعنى، أى أهمية يضعها ناقلو التراث فى أغانيهم وموسيقاهم وقصصهم غيرها من أشكال الثقافة الشفهية ؟ أى جزء تلعبه هذه الأشياء فى حياتهم ؟ كيف يفسر الناس تلك المادة الذين تحدثوا عن ذلك التراث عبر القرنين الماضيين؟ كيف تؤثر هذه الأشياء فى الطريقة التى ندرك بها ما يسمع ونضعه فى سياقه ؟ وكيف تؤثر كل هذه العوامل على أنواع الأسئلة التى نسألها ؟ ومثل هذه التأملات يُفصل عادةً عن السماع الخاص، لأننا فى المجتمع الحديث نقسم الموسيقى إلى أجزاء محددة فى حياتنا، إلا أننا نصبح منغمسين أيضاً فيها بأنظمة صوتية فى الخلفية وحانات الديسكو وأجهزة الراديو التى مع الآخرين. وسواء كان هذا أم ذاك فإن الموسيقى نادراً ما تشكل جزءاً مكملاً فى وجودنا الاجتماعى. لذلك عندما أُرسلت إلى الأسطوانة لعرضها ومراجعتها، كان رد فعلى الأول أن أغلق الباب على العالم أستخرج الأصوات بدقة، حسناً، فالأصوات يمكن استخراجها، ولكن المشروع الذى نتج أدى إلى ظهوره على أسطوانة

---

* هذه الترجمة العربية للبحث : THE HAMMONS FAMILY لمؤلفه FRED MCCORMICK المنقول عن شبكة الإنترنت العالمية : http//:web.ukonline.co.uk/mustrad/articles/ham-txt.htm.

يحمل تساؤلاته عن الوظيفة والمعنى كقضايا محورية.



عائلة هامونز

وقبل أن أذهب أبعد من هذا، دعونى أقدم لكم بعض الحقائق الاساسية، وشيئًا عن التاريخ الأسرى، فعائلة هامونز أسرة مهاجرة من البيض الفقراء، الذين عاشوا فى أماكن مختلفة فى جبال الأبلاش الجنوبية حوالى قرنين، واشتهروا بعزف الكمان والبانجو، ورواية القصص والغناء - وبدءاً من بينسلفانيا فى ١٧٧٠، فقد أخذهم ارتحالهم من الجانب الشرقى من ڤرچينيا، إلى كينتكى ثم إلى تنيسى وأخيراً إلى ڤرچينيا الغربية. ويقال دائمًا إن هجراتهم كانت تمثل رجوعًا عن تقدم المجتمعات المستقرة [١]. وقد كتبت هذا فى الماضى لأن أبطال هذا العرض للأسف قد رحلوا جميعهم. وأشك أن طريقتهم فى الحياة أيضا قد ذهبت. فقد بدأ العالم الخارجى يعرفهم فى بداية الأمر عن طريق طالب يدرس الزراعة والذى كان موسيقياً قديماً، يدعى" دويت ديلر - *Dwight Diller* "، الذى اكتشفهم عام ١٩٦٨. ويبدو أن طريقة حياتهم، هى التى جذبت ديلر للعائلة أكثر من، لأنهم لم يكونوا يعزفون أو يغنون الكثير طوال ما يقرب من أربعة عقود [٢]

وكانت حفلاتهم المنزلية قد توقفت نتيجة للتغيرات التى حدثت داخل الأسرة إلى حد ما، ولكن أيضاً بسبب الراديو والأسطوانات والتى حملت إلى الجبال موسيقى أهل الجبل البسطاء، مثلما ذكر مود كاربيليس *Maud Karpeles* [٣] وهناك من سيتهمون كاربيليس بضيق الأفق، ولكن لعلنا

نلاحظ أن موسيقى عائلة هامونز تجمدت خلال أقل من عشرين عاماً بعد أن طافت هى وعائلة شارب *Sharp* جبال الأبلاش الجنوبية بحثاً عن النقاء الحضارى والعرقى وهذه الأسطوانة لذلك تعطى الفرصة للتفكير فى صحة المناقشات المتعلقة بالنسب البريطانى المزعوم لموسيقى الأبلاش الشعبية.

وقد شجع " ديلر *Diller* " هامونز أن يبدءوا عروضهم مرة ثانية وعرَّف كارل فلايشاور *Carl Fleischauer* وآلان چبور *Alan Jabbour* بمكتبة الكونجرس عليهم وقد دفع هذا فلايشاور وچبور أن يجريا بحثاً مكثفاً عن الأسرة. وقد كانت - إذا استعرنا مصطلحًا من الفلسفة - الدراسة *Holistic* الكلية. يعنى بدلا من التركيز على الأساليب التقليدية للفولكلور، فقد أخذوا يتحققون من كل ناحية من حياة عائلة هامونز من أغانيهم وحكاياتهم، وأساليبهم الزراعية وبناء المنازل، وتاريخهم العائلى، وأمثالهم المأثورة ومفرداتهم اللغوية أطعمتهم، حتى إننى أعتقد أن ماجى ربة الأسرة، تستطيع عمل يخنة المرموط اللذيذة وقد استمرت الدراسة على مدى عامين من ١٩٧٠ إلى ١٩٧٢ وأثمرت التسجيلات التى نتجت عنها ثلاثة أسطوانات ١٠ و ١٢ إنشا *Longplay*. وكان هناك أسطوانة مزدوجة *Double Header* من مكتبة الكونجرس، تقدم شيرمان هامونز وهو يعزف على الكمان والبانچو، وبرل أيضاً يعزف على البانچو، وماجى هامونز باركر تغنى. وبالإضافة إلى الموسيقى، فإن الثلاثة الأعضاء كانوا يجيدون رواية الحكاية. و قد تبعتها أسطوانة *Rounder* منفردة، سميت بـ " هز أشجار البلوط " الذى حصل من أجله أفراد عائلة هامونز على قليلٍ من المساعدة من صديقيهم موس كوفمان ولى هامونز. وحسب ما هو معروف فإن الأخير ليس من أقاربهم.

والأسطوانات الثلاثة التى قطرها ١٠، ١٢ بوصه مجموعة الآن فى

أسطوانة منفردة أنيقة. وتتضمن أسطوانة مدموجة *CD* مزدوجة مدة تشغيلها ١٣٤ دقيقة و ٤٠ متطوعة تأتى فى علبة من الورق المقوى مع كتاب من مائة وعشرين صفحة. وقد تُركت التعليقات والصور الأصلية دون أنُ تمس إلى حد كبير. وقد جذبتنى بخاصة صورة الغلاف، الذى التقط فى حوالى عام ١٩٠٠. ويبين ثلاثة من أفراد عائلة هامونز، يحملون ثلاثة أشياء أساسية فى حياة الغابات الخلفية: بندقية، كمان، وهناك نوت موسيقية مفصلة لكل مقطوعة بالإضافة إلى ألحان أغنية أو حكاية كلما كان ذلك مناسباً. وهناك تاريخ العائلة وأصلها أعده كارل فلايشاور، الذى يجمع الشهادات الشفوى مع التسجيلات التاريخية، وهناك مقالة تقديمية لآلان چبور.

أتمنى لو لم يكن علىّ أن أنتقد هذا العمل الغنى، ولكنى أيضا أتمنى لو كانت مقالة چبور قد جرى تحديثها. ففى عملية بحث تاريخ عائلة هامونز توصل چبور إلى بعض النتائج الساحرة والمهمة، ولكنها غير نهائية بطريقة مثيرة عن طبيعة موسيقى الأبلاش. كلماته مختصرة ولكنها مركزة أكثر مما ينبغى حول مفهوم هذه الأسطوانات حتى أنها لا تحتاج أن ألخصها هنا. ويقول إن جبال الأبلاش الجنوبية، أو ذلك الجزء الذى شغله أفراد عائلة هامونز كان يسكنه طبقتان أو جماعتان حضاريتان وتكونت إحدى المجموعتين من مزارعين صغار، منحدرين من الاسكتلنديين، والألمان، الذين استوطنوا وديان النهر الصالح للزراعة فى القرن الثامن عشر، ولكن هناك طبقة ثانية وأكثر فقراً من المهاجرين الذى سكنوا الأرض الأعلى والأقل خصوبة والذين جذورهم فى أمريكا إلى مراحل تاريخية أبعد وتلك المجموعة الأخيرة هى الصيادون الذين يعيشون على الصيد والذين ينصبون الشراك للحيوانات لبيع فرائهم والجامعون والبستانيون، ومربو الحيوانات. وعائلة هامونز كانت تنتمى

لهؤلاء. وفى حالة عائلتهم كان من بينهم خشابون أيضاً.

وبالنسبة لچبور فإن اكتشاف طبقة المهاجرين هذه، كان لها معان كثيرة بالنسبة لفهمنا لأصول موسيقى الأبلاش. وموسيقى الأبلاش تعتبر استيراداً بريطانياً يرجع إلى أواخر القرن الثامن عشر مع بعض التعديلات من الجماعات الأخرى أهمها السكان الزنوج. والآن نجد أن بداياتهم رجعت نصف قرن كامل. والمقياس الزمنى حاسم لسببين.

أولاً : يتيح فترة أطول لموسيقى الأبلاش لتطور الديناميكية الخاصة بها

ثانياً : يبدو أن ثورة حدثت فى الموسيقى الفولكلورية البريطانية فى أواخر القرن الثامن عشر، وتأثيرها كان يحجب معرفتنا بما كان قبلها.

وإنى لآسف إذا كنت قد أغفلت الثورة، ولكن لابد أن أعترف أننى اختلط علىَّ الأمر بما يقوله چبور. وأنا أيضا مشوش باستخدامه كلمة " بريطانى " ففى مكان آخر يمطها لتضم أيرلندا وأنا أشك أنه يفعل ذلك هنا. فأيرلندا بلد منفصل يحكم نفسه، والكثير من الشعب الأيرلندى، يجد من المهين أن يعتبروه ضمن اتحاد بريطانيا العظمى وفى ذلك الوقت الذى نتحدث عنه، كانت أيرلند تحت السيادة البريطانية ولكنها كانت منفصلة فعلا حضارياً واجتماعياً وإلى حد كبير لغوياً أيضاً. صحيح أن تراث الرقص الأيرلندى متأثر بشدة بالنماذج الإنجليزية التى جلبتها الهيمنة البروتستانتية ومع ذلك، كان، مثل تراث الأبلاش، يطور هوية ديناميكية وحضارية خاصة به.

وبالنسبة للثورة، كان هناك زيادة كبيرة فى مصادر الموسيقى المطبوعة للرقصات الريفية فى أواخر القرن الثامن عشر، وافترض أن هذا هو ما يعنيه چبور. ومع ذلك فالزيادة فى المصادر المطبوعة يوحى بتدفق الاهتمام بالرقص بين الصفوة الغنية،

بدلا من ثورة العوام ويطرح سؤالا، من الذى كان يعزف الموسيقى من الصفحة المكتوبة، ولمن ؟

بورل هامونز عازفًا

أريد أن أعترض هنا، فإذا كان الغرض من الدراسة هو أن نفهم ثقافة عائلة هامونز من كل النواحى، إذا جاز التعبير، فلماذا نشعر أن علينا أن نبحث عن الأصول، بالتأكيد إن الهدف كان أن نفهم موسيقى عائلة هامونز كجزء مكمل لطريقتهم فى الحياة، بدلا من معرفة من أين حصلوا عليها ؟ وبقدر ما يتعلق بالموسيقى الأبلاشية، فإن البحث عن الأصول يمكن أن نتتبعه إلى باب سيسيل شارب. ومع ذلك فشارب كان يستخدم فقط مذهباً نظرياً له تطبيقات أوسع من دراسات الفولكلور والأغانى الشعبية، والتى كانت قائمة زمناً طويلاً قبل عصره هو، وهو أمر استغرق من دارسى الفولكلور فترة طويلة ليتجاوزوه. وأشك أن چبور، ربما يحاول أن يكشف زيف هذا الاتجاه. وإذا كان كذلك، فأنا أوافقه لأنى لا أشعر أن شرح الموسيقى عن طريق أن نقول من أين جاءت، سوف يقول لنا الكثير.

ولست متأكداً كذلك مِمّا نفعل بالمعانى الجغرافية المتضمنة فى هذه الموسيقى، أو كيف يمكن مقارنتها بباقى إقليم الأبلاش. وبالنسبة لأعمالهم يبدو أن تجولاتهم عبر

الغابات الخلفية وهبتهم بعض النغمات المميزة، وبعضها يبدو فريداً. وقد يتعجب المرء ما إذا كانت عناوينهم مثل: **ثلاث مفارق طرق من الخداع، وصخرة كرانبيرى (التوت البرى)** قد تعكس علامات الحدود فى تجوالاتهم. ومن بين أعمالهم الشهيرة **چو كلارك العجوز**، يبدو متواريًا فى **لحن الطرقات الموحلة**، بينما **رضيع السكر** الشهيرة يبرز مرتين. بطريقة أخرى هناك فقط ديك رومى *Turkey* واحد مختبئ فى القش *Straw*. والموسيقيون القدامى الذين يبحثون عن المواد الجديدة يمكن أن يتجولوا عبر هذه الأعمال أن يسيروا خلال هذه الأعمال.

ومع ذلك، إذا كان الوجود الترحالى قد أثر فى الألحان التى يعزفونها، فإنه من غير الواضح أكثر هو آثار ذلك فى الطريقة التى يعزفون بها وليس هناك اقتراح من المحررين أو من أى مكان آخر بحثت فيه أن طريقتهم فى العزف تختلف كثيراًعن باقى ڤرچينيا الغربية. وهذا شىء مدهش، لأننا يمكننا أن نتوقع مزيجاً من التأثيرات تطوق كل الأماكن التى توقف عندها أفراد عائلة هامونز. ولابد أن أعترف أننى فى وضع غير موات هنا لأن ڤرچينيا الغربية جزء من جنوب الأبلاش والتى لم أسمع موسيقاهم كثيراً. وسواء كانت ممثلة لتلك الولاية أم لا، فإن العزف على هذه الأسطوانات مطبوع بالصوت الخاص به. وهو أقل احتياجاً من موسيقى هامونز عموماً ومن المثير أن برل هامونز *Burl Hammons* يكثر من استخدام أنغام متنافرة (ثلاث مفترقات طرق من الخداع)، وهذه سمة لاحظتها بين عازفى الكمان من الأبلاش. وقد كانت أيضاً سمة بين عازفى الكمان الكلاسيكيين فى القرن السابع عشر والثامن عشر من مدرسة ڤيينا وقد يحدث أن نتعجب إذا كانت قد جاءت إلى الجبال مع المستوطنين الألمان أنفسهم الذين أدخلوا آلة القانون الموسيقية إلى المنطقة إ باحثى الفولكلور (الفولكوريين) مفهرسون

ومصنفون ماهرون وبالرغم من أننى أشعر أن الفهارس المبنية على الانطباعات السمعية بمفردها تلعب دورًا محدودًا، وأنا مندهش أنه لم ينجز أحد المزيد من أجل تصنيف أساليب العزف الأمريكية على أساس إقليمى. وعلى أية حال، فهناك شىء من الارتباك، بما أن الكتاب يعتبر سكورداتورا (التنافر فى الأنغام) كسمة لوسط غرب ڤرچينيا. ومن الناحية الأخرى فإن دراسة الطراز *Typology* للباحثة بورمان هول حول أساليب عزف الكمان بجنوب أمريكا يعتبرها كجزء مما تسميه أسلوب أى سلسلة الجبال *Blue Ridge* الزرقاء. والحدود الجغرافية لهذا الأسلوب ليست واضحة تماماً، ولكنها تبدو أنها تشير إلى كتلة الأرض مشرق الجبال الزرقاء، التى تفصل ڤرچينيا عن شمال كارولاينا، بدلا من سلسلة الجبال الزرقاء نفسها [٤] وليس بإمكانى الحكم فى هذا الصدد.

ومع ذلك فإن التخطيط الجغرافى ذكرنى أن بعد عمل هذه التسجيلات بوقت قصير، قام توم كارتر وبلانتون أوين بمعاينة لأساليب العزف فى سلسلة التلال الزرقاء والتى أظهرت المنطقة مقسمة إلى خمسة أقاليم فرعية [٥]. إلا أن الموسيقيين الذين اختاروهم كممثلين للمنطقة المحيطة بجالاكس *Galax*، ڤرچينيا *Virginia* يبدون لى الأقدم والأقل إنتماءً إلى منطقة الأبلاش ! فى الحقيقة أنها تبدو شيئًا ما مثل موسيقى عائلة هامونز (تل فانى *Fanny Hill*، چون ريكتور، جالاكس. تسجيل بتاريخ ٧٤/١/٣١) [٦] وليس هذا مجرد تخمين وحسبما أعرف فإن أفراد عائلة هامونز لم يكونوا فى جالاكس أبداً، وأنا لا أحاول أن أضمن أى تأثير مباشر. ولا أعتقد بضرورة الحال أن عائلة هامونز المنعزلين عن المجتمعات الخارجية وموسيقى جالاكس المدفونة فى سلسلة التلال الزرقاء هم حرّاس الموسيقى القديمة التى بقيت عبور الأطلنطى ومرور الزمن. والذى أريد

أن أفعله هو أن ألقى بالشك حول فكرة دراسة الرموز الإقليمية أو تحديد الأصل، وجدواها فى الكشف عن الحقائق.

والأسطوانات مرتبة فى أجزاء، بحيث إن برل *Burl* يأخذ القطع الموسيقية الثمانية الأولى من الأسطوانة "١"، بينما يأخذ شيرمان الباقى، ومعظم أسطوانة"٢ " مخصصة لماجى. والمجموعة تنتهى بقطعتين موسيقيتين من لى هامونز وثلاثة لموس كوفمان *Mose Coffman*. وكان من الأفضل لو أن القطع الموسيقية كانت ممتزجة، ليعطى المجموعة الموسيقية شعوراً عائلياً أكثر وهى جميعاً قطع فردية، فيما عدا قطعة موسيقية واحدة عنوانها چيمى جونسون، حيث تعزف ماجى دوراً مصاحباً لكمان برل، وكل هؤلاء منفردون (صولو). وإنى أتعجب إذا كانت هذه الطريقة التى سجلت للعائلة، ولكنها ليست كذلك ويبدو أن أفراد عائلة هامونز هم استثناء للقاعدة التى تقول إن العائلة التى تعزف معاً تبقى معاً.

والباحثون عن التذوق الفنى، قد يجدون هذه الأسطوانات محددة إلى حد ما. فهذه موسيقى البيت والرواق الأمامى وهى بسيطة ومتواضعة مثل يخنة المرموط التى تطهوها ماجى. ومع ذلك إذا بحثت عن المثير فى مثل هذا النوع من الموسيقى، فأنت تسىء فهمها. فالموسيقى الشعبية ليست من البراعة الفنية الفائقة *virtuosity* فهى تشبع متطلباً إنسانياً جوهرياً. وأعتقد أن الحاجة للتعبير الفنى متأصلةٌ فى نوعنا وأنه بالنسبة للغالبية العظمى للبشر، قد قيدتها التكنولوچيا والتقدم والمجتمع الضخم والشمولى، والاعتقاد بأن الفن من أجل القلة الموهوبة. وأنا لا أنوى أن أكرر النقاش الذى عرضه چون بلاكينج الراحل، إلا أن أقول إنه يعتبر الجنس البشرى أنه موسيقىٌ بالفطرة، وأن حاجتنا إلى التعبير عن أنفسنا عن طريق الموسيقى فى چيناتنا [٧]. وقد قصر بلاكينج نقاشه على الموسيقى، ولكنى أعتقد

أننا نستطيع أن نوسع هذا ليتضمن الرقص ورواية الحكايات وجميع الفنون الأخرى التى تصنع التراث الشعبى.

بورل وماچي وعزف الكمان

والاعتراف بهذه الحاجة قد يساعد فى توضيح عادة ضرب القش وهذه عادة استخدام زوج من القش، العصى أو إبر التريكو، ليحدث الإيقاع من الأوتار التى فى عنق الكمان، بينما يعزف لاعب الكمان النغمة. وهذه ليست ممارسة صادفتها مع عازفى الكمان البريطانيين أو الأيرلنديين، ولا يبدو أنها شائعة على الإطلاق بين الموسيقيين الأمريكيين البيض. وهناك مع ذلك إشارات عديدة لهذه العادة فى أدب المستعمرات [٨]. ومن هذا أستنتج أن هذه الممارسة تطورت بين العبيد، ليس كبقاء أفريقى، بالرغم أن لاعبى قوس الضم أحياناً يحدثون نغماً بضرب وتر قوس الفم [٩] بل إننى أشعر أنه جاء كرد على القيود فى الاستخدام الموسيقى. يعنى عندما كان أصحاب المزارع يحظرون الآلات الموسيقية الأفريقية كانوا ينكرون على العبيد التعبير الإيقاعى الحضارى. والحاجة للتعبير الإيقاعى وجدت مخرجاً فى عدة طرق، وظهرت كترخيم وموسيقى السوينج والنقر على الجسم وضرب القش *Body Percussion and Straw Beating*. وماجى أكثر بكثير من مجرد ضاربة للقش. وهى بالنسبة لى نجمة الحفل، صحيح يبدو أن صوتها أتلفه الزمن،

وهناك شيء من النشاز وهى تصارع مع النغمات العالية. ولكن بقى من الأسلوب والعاطفة ما يكفى ليبين كيف أنها كانت يوماً مغنية خطيرة. وقد علق آلان لوماكس أن أجمل صوتين سمعهما فى أمريكا كانتا العمة مولى چاكسون وتكساس جلادن [١٠] ولو كانت مكتبة الكونجرس قد سجلت ماجى هامونز فى الثلاثينيات، لكان أضاف؛بالتأكد اسمها إلى القائمة.

والأغنيات تكاد تكون مهمة مثل المغنية. وهى تقدم عشرة أغنيات هنا بالإضافة إلى حكايتين ولغزاً أو اثنين. إلا أننى أعتقد أن أعمالها الغنائية تصل إلى عدة مئات. فهل نأمل أن بعض الإصدارات فى المستقبل ستبرز المزيد من أعمال هذه السيدة الساحرة ؟ ومن بين المجموعة المختارة، هناك سلسلة من الأبلاش فى أشكال: **الصيد الصغير** ***Young Hunting*** **أومى الصغير** ***Little omie*** **وأشجار الصنوبر المهجورة**، ولكن هناك أيضاً نسخة نادرة من **قرن الأيلة** ***Hind Horn***، **والركبتان** ***Marrowbones*** المتعة والذى اعتبره الجوهرة فى المجموعة كلها : **شاطئ أيرلندا الأخضر** وهذه القطعة الموسيقية الجميلة أيرلندية، وليست بريطانية كما يذكر الكتاب، وهى أغنية شعبية من القرن التاسع عشر، مقطوعة باللغة الإنجليزية من أصل مختلف من التراث الثقافى الغيلى *Gaelic* من شعر التجلى *Vision Poetry*. وفى معظم النسخ (الروايات) للأغنية، بل فى الحقيقة، فى معظم أغنيات شعر التجلى، يحلم الشاعر بامرأة أنيقة حزينة بل تكشف عن نفسها له بأنها روح أيرلندا، أو ابنة بعض الشخصيات الأسطورية الأيرلندية، ويندب الاثنان أحزان ايرلندا. ورواية ماجى مجردة من الإشارات السياسية وتبدو أنها أغنية حب مباشرة ومع ذلك تظهر الأغنية فى العديد من المجموعات الأمريكية وقد يبدو غريباً أن عملاً يندب معاناة أيرلندا قد تأصل بقوة هكذا فى أمريكا. ومع ذلك، على الأقل هناك

نسخة واحدة موجودة تحت عنوان شاطئ ديكسى الأخضر وذلك قد يمدنا بمفتاح اللغز [١١]. ربما أن الجنوب بعد الحرب قد منى باقتصاد مكسور وجيش الاحتلال، وميراث من القادمين من الشمال المتلمسين الربح، لم تكن حالة الفقراء البيض مختلفة كثيراً عن الأيرلنديين المضطهدين. وكشىء إضافى، تغنى ماجى الأغنية كتنوع للحن الغيلى البارع *Gaalic air*، بين وليانا *Bean and Leanna* بدلا من *Rosin a Bow*، والذى يرتبط به أحيانا. وربما كانت ماجى باركر متعهدة تقديم النغمات البارعة. ولحن شاطئ أيرلندا الأخضر *Ireland Green shore* له مدى أبعد مما هو معتاد فى أمريكا واتساعه يتردد صداه فى نغمة لأشجار الصنوبر المهجورة *The Lonesome Pines* والأخير جزء من مجمع الألحان التى نربطها بهذه الأغنية ولكنها أكبر تماماً وأكثر براعة من معظم الألحان الأخرى، وتنطلق فى بعض الاتجاهات مشوقة جداً.

عودة إلى الجذور

وشعورى هو أن موسيقى الأمريكان البيض التقليدية يمكن تتبعها فى الماضى إلى الرقص الريفى الإنجليزى والاسكتلندى فى أوائل القرن الثامن عشر وقبله، ولكن فقط فى شكل مخفف. وأشك أن فى الزمن الذى نتحدث عنه، قليلاً من الموسيقيين وصلوا إلى أمريكا، وأن القليل منهم نقلوا الموسيقى إلى السكان الزنوج العبيد، [١٢] وأن العبيد هم الذين كانوا العامل الأول فى تشكيل ما نعتبره الآن الموسيقى التقليدية لأمريكا البيضاء. ولكى نصل إلى تلك النتيجة مطلوب بعض التفكيرالاستنتاجى.

وفى أمريكا ماقبل الاستقلال، كان توفير الموسيقى مهمة الخادم، بدلا من أن تكون تسلية الأسياد. وهذا يمثل صدى الموسيقى المعاصرة بما تمارسه فى هذا الجانب من الأطلنطى وتبين الدراسة القيمة التى قام بها ريج هول *Reg Hall* لموسيقى الرقص الأيرلندى، إن فى أيرلندا ما قبل المجاعة، كان

ماچي هامونز باركر

التراث بعيداً عن الظاهرة الشعبية الجماعية التى نعرفها اليوم. وفى الحقيقة كادت تكون على وجه الحصر فى يد عدد صغير من الحرفيين المحترفين، وكان معظمهم إما مقعدين أو كفيفين [١٣]. ومن هذا يستنتج ريج *Reg* أن الموسيقيين الأيرلنديين يمكن أن يكون لهم الحد الأدنى من التأثير على الموسيقى الأمريكية، لأن قليلاً منهم كانوا يستطيعون السفر إلى أمريكا [١٤] وأعتقد أنه على صواب ويبدو أننى لست الوحيد الذى يسمع تأثيراً إنجليزياً أكثر من الأيرلندى فى هذه الموسيقى. وقد زعم صمويل ب. بيارد *Samuel P . Bayard* بوضوح مرة أن نغمات الكمان الأمريكى أكثر قرباً من الطريقة الإنجليزية المباشرة فى العزف من التراث الغيلى الأكثر زخرفة [١٥] ولم يكن لدىَّ الفرصة لمراجعة التحقق من كلمات بيارد، لا أعرف إذا كان بناها على أى شئ أكثر من ذلك الدليل الفولكلورى السمعى الجاهز وأستطيع أن أقول فقط إنه إذا كان بين التنوع الواسع لأساليب الكمان الأيرلندى، فإن شيئاً مثل الأسلوب الغيلى للعزف *Gaelic Style* يوجد وعلىَّ أن أكتشفه. والمشكلة فى الانطباعات السمعية هى أنها ذاتية، فنحن نسمع فى الموسيقى الأصوات والتأثيرات التى نريد أن نسمعها. ولكن إذا لم نكن نستطيع أن نثق فى التسجيل السمعى، هل التسجيل التاريخى يقول أو يوحى أن

المستوطنين الإنجليز أو الاسكتلنديين، كانوا ذوى شأن أكبر من الأيرلنديين فى تشكيل الموسيقى الشعبية الأمريكية ؟

إن معلوماتى عن الرقص الريفى الإنجليزى والاسكتلندى ضئيلة [١٦]. ومع ذلك، فتراث موسيقى الحرفيين فى أيرلندا، ساندتها إذا لم تكن بدأتها الهيمنة البروتستانتية الذين اكتسبوا أراضيهم وألقابهم كنتيجة للخضوع الكروميلى *Cromwellian* لذلك البلد. وهو لا يأتى كشئ مدهش أن تعرف أن النظم المشابهة لتوفير الرقص سادت فى إنجلترا واسكتلندا [١٧] والتفسير المنطقى الذى قدمه ريج *Reg* لهذا التراث للموسيقيين الأيرلنديين المحترفين ينحدر من الاقتصاد المتخلف فى أيرلندا والحقيقة أن الطبقات الأدنى كانت سعيدة أن تنضم إلى الرقص ولكنهم كانوا فقراء جداً بحيث لم يستطيعوا شراء الأجهزة. ولذلك كانوا غير قادرين على إعداد موسيقى من أجل أنفسهم. وقد تغير هذا الموقف بعد مجاعة البطاطا فى منتصف الأربعينيات فى القرن التاسع عشر عندما أدى الموت والنزوح إلى نقص كبير فى سكان الريف الأيرلندى الذى كان مكتظاً بالسكان من قبل. ونقص السكان أدى إلى ازدياد فى غنى هؤلاء الذين تبقوا، والذى كان يعنى أنه لأول مرة أصبح أهل الريف الأيرلنديون قادرين على ترف الموسيقى البيتية الصنع. وهناك توافق بين هذا الرأى من جهة و التاريخ الاقتصادى لأيرلندا من جهة أخرى [١٨]. ولكن، فى أيرلندا، أبقى الفقر ونظام الراعى patronage الموسيقى فى أيدى عدد صغير من الحرفيين، أجد من الصعب تصديق أن الموقف كان من الممكن أن يكون مختلفاً جداً فى إنجلترا أو اسكتلندا المعاصرة. وأشك أيضاً أن نسبة مهمة من الموسيقيين الذين كانوا موجودين كانوا سيستطيعون الذهاب إلى أمريكا.

وحاول المزارعون، فى كل من أيرلندا وأمريكا، تأكيد مكانتهم

الاجتماعية الجديدة بمضاهاة عادات الصفوة والتى كانوا يعرفونها فى وطنهم. وكان الرقص الريفى تسلية عند تلك الصفوة وكان علامة مهمة مميزة لمنزلة مزارعين. وفى كلا البلدين كانت الرغبة فى استعراض المنزلة يبدو أنها سبقت المصادر الموسيقية. وفى أيرلندا تم حل مشكلة الشباب المعاق للتدريب الموسيقى. وفى المراحل الأولى من أمريكا ماقبل الاستقلال كان المصدر الموسيقى الأكثر احتمالا يبدو أنه هؤلاء الخدم القادمون من أوروبا الذين كانوا يستطيعون العزف على الأجهزة الموسيقية. ومع ذلك فقد كان الخدم يحبذون لقدراتهم على العمل وليس لقدراتهم على العزف الموسيقى ولا يبدو أن نظام التعاقد مع الخدم كان هو الطريق المحتمل للدخول لأمريكا للموسيقين المحترفين. فإما أنهم جاءوا بطريق ما آخر، أو أنهم لم يأتوا فى أعداد كبيرة.

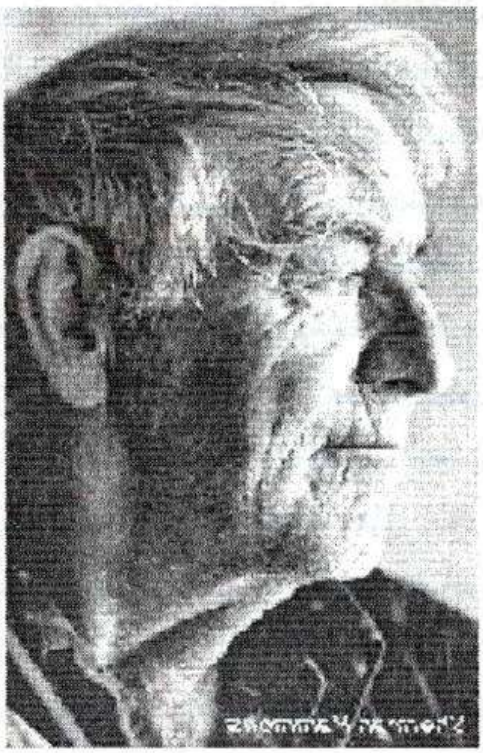
وعلى أية حال، ففى أواخر القرن السابع عشر ضعف نظام عقود الاستخدام وحل محله تجارة الرقيق الأوسع نطاقاً. وأثرت عدة عوامل فى الضعف، ولكن دراسة كولتشين Kolchin للعبودية تبين أن فى هذا الوقت كانت أعداد الخدم الراغبين فى بيع أنفسهم عند التعاقد للاستخدام قد تناقصت بشدة. لذلك شعر أصحاب المزارع بالحاجة إلى التركيز على تجارة الرقيق [١٩] وقد نلاحظ أيضاً أن الاقتصاد الأمريكى كان يتوسع جغرافياً بينما كانت الحدود تدفع للخلف وذلك يعنى عدداً أكبر من أصحاب المزارع. وذلك يعنى طلباً أكبر للموسيقى. وكانت تجارة الرقيق كأنها هبة من عند الله للراقصين الريفيين المغتربين. وكما يبين التوثيق الشامل الذى قدمته دينا ايبستاين، كان أصحاب المزارع Dena Epst سريعين فى اكتشاف ما اعتقدوا أنها سمات الموهبة الموسيقية الفطرية فى

العبيد الأفارقة الذين لديهم. وكما يقول چون بلاكينج John Blacking : " فى المجتمعات البدائية يغنى الجميع وفى المجتمعات الزراعية معظم الناس يغنون. وفى المجتماعت الحديثة، لا يكاد أى أحد يغنى " [٢٠].

سواء كان أصحابهم قد ضللوا أم لا فإن الموسيقيين العبيد أصبحوا المصدر الرئيسى لموسيقى رقص المزارعين، وقوة التوسط الأولى والأكثر حسماً. وهم لم ينسخوا ببساطة موسيقى الرقص مثلما تعلموها، بل إنهم عدلوا المادة عبر الزمن إلى صورتهم هم [٢١] وتلك الصورة لم تكن أفريقية ولا أوربية ولا هى حتى أمريكية، إذا تحدثنا بدقة. وقد اعتمدت على عناصر من القارات الثلاث، ولكنها لم تمثل العمليات التراكمية للعبودية وتكيف العناصر الثقافية المنوعة مع الظروف الاجتماعية الغريبة التى وجدها العبيد فى العالم الجديد [٢٢] وقد أحضرت الأجيال التالية للمهاجرين الأوربيين موسيقاهم الخاصة بهم، بلا شك إلى بوتقة الجنوب الأمريكى، ولكنها كانت مجرد إضافات للعناصر الموجودة أصلا.

وإذا لم نكن نستطيع تحديد الأصل البريطانى أو الأيرلندى للموسيقى، فهل يمكن أن نفعل أى شئ مع الأغنيات ؟ لذلك فالكثير من الأسئلة بدون إجابات تظل والوجود المهاجر للأسر مثل عائلة هامونز نشأ افتراض من مصدر ناضب، ونهاية الصيد ربما أو التغييرات فى اقتصاد قطع الأخشاب، ولكن لماذا تنقلوا عبر هذه المسافات الهائلة ولماذا التصقوا دائماً بالأرض المرتفعة ؟ ولماذا، فى أرض حيث يقول ألان لوماكس " إن خمسين فى المائة من تراث الأغانى القومية دينية " يقدم أفراد عائلة هامونز هذا العدد القليل جداً من الأغنيات الدينية؟ [٢٣] لماذا هذه العائلة المعروفة محلياً بالغناء لم تحاول أن تضاهى النجاح التجارى للفرق المكونة من أقارب مثل ستونمانز Stonemans چون كارسون John Carson عازف

الكمان ومونشاين كيت Moonshine Kate ؟ هل كانوا فقراء جداً لايقدرون على الانتقال إلى وحدات التسجيل، هل كانوا مبعدين أكثر مما ينبغى جغرافياً واجتماعياً من المراكز المدنية حيث تقام الوحدات وحيث كان يمكن أن يجدوا الجماهير الراغبة فى أن تدفع لهم من أجل مواهبهم ؟ وتبدأ صورة فى الظهور لأسرة تشق طريقها فى بلدة خلفية بعيدة جداً من باقى الإنسانية بحيث إنها تظل غير ملموسة من التقدم أو الصحوات الدينية، أو الخصائص العادية الفولكلورية الأمريكية البسيطة. والمتخصصين فى الموسيقى الريفية، ومن بينهم بيل مالون كانوا سريعين فى تذكيرنا أن سكان موقع جنوب الأبلاش الجنوبيون لم يكن الملاذ الآمنللقصص الغنائية Ballads والانجليزية القديمة التى تزعمها [٢٤] مدارس المستوطنات وأوليف ديم كامبل وسيسيل شارب ومود كاربيليس ويقول لنا مالون إن انعزال الأبلاش لم يمنعها من استخدام الفونوغراف والشود فيل وموسيقى القاعة،Vaudeville وحفلات الطقوس السحرية، والغناء على أنغام القيثار الذى يقوم به الممثل لدور الزنجى. إلا أن هذه الأشياء كانت ستأخذ طريقها إلى المنطقة أولا من خلال المستوطنات المدنية، وبعد ذلك خلال الوديان المنزرعة، قبل أن تصل الغابات الخلفية الأعلى قليلة ومتأخرة، هذا إذا وصلت أصلاً.



شرمان هامونز

وفى الوقت الحالى دعونا نترك الدليل الفوتوغرافى المصور جانباً. دعونا ننسى أن أفراد عائلة هامونز كان لديهم المقدرة على استعمال أو الوصول إلى الفوتوغراف والكاميرا، على الأقل عقداً من الزمان قبل أن يمكن لأى أحد أن يسألهم إذا كان لديهم أى أغانى شعبية وربع قرن قبل أن تبدأ موسيقاهم فى الظهور على تسجيلات.[٢٥] فهل تمثل أى عوامل فى طريقة حياتهم - البعد والانعزال، وما قبل معرفة القراءة والكتابة أو أيا كان - تبريراً لاعتقاد شارب Sharp فى تراث شعبى أبلاشى إنجليزى الأصول ؛ وكثير من الانتقادات الحديثة لشارب كان بمثابة هجوم شخصى عنيف أكثر من أن يكون ثقافياً علمياً جاداً، وأنا ليس عندى الرغبة أن أسكب الزيت على النار. إننى أشعر أن شارب قدم إسهاماً مفيداً جداً لدراسات الأغانى الشعبية الذى يحتاج أن يُفهم ويقيم ليس فقط فى مقابل مسيرة التقدم والأفكار الثقافية المتغيرة، ولكن أيضا ضد المناخ الثقافى فى عصره[٢٦]. ومع ذلك أشعر أننا إذا قلنا إن الموسيقى الشعبية الأبولاشية إنجليزية، هو تشويه للحقائق بفداحة. حتى شارب كان مدركاً أن الألحان فى جنوب الأبلاش لا يبدو صوتها مثل تلك التى اعتاد أن يجمعها فى جنوبى إنجلترا. وتبين المراسلة مع جى سى كامبل *J.C. Campell*، زوج أوليف ديم كامبل *Olive Dame Campbell*، أنه اعترف بوجود عدد كبير من الاسكتلنديين والمنحدرين من الاسكتلندين بين السكان الأبلاش وأنه كان مدركاً لتأثيرهم الموسيقى.[٢٧] وفى عمله المهم فى هذا الموضوع، فى إشارته إلى وجود عدد كبير من السلالم الموسيقية (الموازين) المتفاوتة يعطى تفسيرين محتملين[٢٨]. أولا : فهو يقترح أنها قد تشير إلى رجوع أصولهم إلى الشمال الإنجليزى أو الاسكتلنديين بالبلاد المنخفضة. وهذا لا يقوض ظاهرياً نظريته بإنجليزيتها

لأن كما يزعم شارب، فإن إنجلترا واسكتلنده الاثنتين تمثلان منطقة حضارية واحدة وهو أيضاً يعبث بإمكانية أن الناس والألحان مرادفان للحفريات الحية، والانعزالية قد أبقت كليهما فى حالات من التطور المعلق منذ أن انفتحت المنطقة على العالم. وكما ذكرفهم إما عانوا من دوار البحر أو مثلوا الموسيقى الشعبية الإنجليزية لفترة مبكرة، فهو إذن أمر مفتوح للنقاش.[٢٩] وأول هذين الرأيين لا يعطى معنى أكثر مما يعطى جمع أيرلندا مع بريطانيا فى كتلة واحدة بلا تمييز. والثانى رفض لنظريات شارب فى تطور الألحان الشعبية. وشارب كان نشوئياً (يؤمن بمذهب النشوء) وكان يطبق نظريات داروين على الموسيقى الفولكلورية. وكان يؤمن أن الألحان تكتسب سماتها الشعبية، وأشكالها الجميلة عن طريق عمليات انتقائية للمجتمع، تماماً مثلما اكتسبت الأنواع الحية الأخرى صفاتها الحيوانية من عمليات انتقائية للطبيعة.[٣٠] ولو كان على حق، فإن موسيقى جنوب الأبلاش لم تكن ستقف ساكنة ومثل السلاحف الشهيرة فى جزر جالاباجوس، الأغنيات والألحان كانت ستأخذ أشكالاً مميزة تلائم الظروف المحلية. وهذا ما حدث إلى حد ما.

وبجانب الاسكتلنديين كان هناك مجموعات سكانية أخرى، الزنوج والألمان، الذين لا يذكرهم شارب وكاربليس وتأثير هؤلاء على الموسيقى المحلية من المستحيل أن يحدد مقداره، ولكن لابد أن يكونوا هناك فى مكان ما ونقطة النقاش ليست : من أين جاءت المادة ؟ ولكن كيف أن الاغنيات والألحان والأدوار وأساليب العرض تشكلت وتكونت من الاقتصاد فى نفقات الحياة على الحدود الأمريكية وبمصاعبها والأشياء الكثيرة المجهولة. ودراسة الأغنية الأبلاشية يؤيد هذا. وهناك القليل من التقاليد الغنائية التى شغلت كتاب الأغانى الفولكلورية الإنجليزية، وهناك شر وعنف وقتل

أكبر وأنت لن تجد الكثير من الفتيات الجميلات فى شهر مايو، ولكنك ستجد الكثير من الغيرة والعار والكثير من " المحبين غير الصادقين ". وإذا كانت صعوبة الحياة تنعكس صورتها فى النصوص فهى كذلك تنعكس فى الألحان التى تساندها، وفى الطريقة الخشنة التى كثيراً ما يغنى فيها ساكنو الجبل. ومثل عبيد المستعمرة الأمريكية، فإن مستوطنى جبال الأبلاش أخذوا أشكالاً حضارية موجودة من قبل وغيَّروها وشكلّوها لتلائم الظروف الجديدة والأغنيات الفولكلورية لجنوب الأبلاش ليست إنجليزية أو بريطانية أو حتى أمريكية. فهى أبلاشية جنوبية.

قد تغير عالم دراسة الفولكلور كثيراً منذ الأيام التى كان شارب وكاربيليس يشقان طريقهما فى هذه الجبال وفى أيام شارب كانت جميع التحقيقات الفولكلورية تنتهى كرحلة (هجرة) إلى الأصول. وفى بعض الحالات كانت الدوافع أنثروبولوجية، فى تتبع الحالة المرتفعة المنتعشة الحالية للرجل الغربى فترجعه للخلف نحو وجود وحشى أبسط. وفى بعض الحالات كانت أثرية، وفى حالة شارب كانوا قوميين، فقد كان يحاول أن يمنح الشعب الإنجليزى هوية موسيقية قومية متحدة. وأيا كانت دوافعهم فإن مثل هذه التحقيقات دائماً تقع فى مشاكل الدقة والتحقق والتجريب. واعتبار العناصر الفولكورية كأشياء باقية من وجود وحشى لا يقول لنا لماذا استطاعوا البقاء فى صورة أكثر مدنية. وتصنيف ثقافة موسيقية كمنفى بريطانى لا يقول لنا لماذا ظلت باقية فى أمريكا، أو فى أى الطرق كان يمكن أن تتغير، أو لماذا تغيرت. وذلك لأننا نحتاج أن نفهم الفولكلور كجزء من حياة الناس الذين حملوه. ونحن نحتاج أن نقدر الفولكلور كآلية للتكيف مع متطلبات الحياة.

وهذا يصل بى إلى الحكايات، وهو أهم عنصر فى هذه المقالة. فهنا، أحتاج أن أتوقف وأعدل استخدام

مصطلح العائلة وأشك أن فى الأيام القديمة كانت عائلة هامونز ستتخذ شكل شبكة قرابة ممتدة، مع عدة أفرع مختلفة تتماسك معاً بطريقة ضعيفة. وفى حياتهم البرية كانت مثل هذه الشبكة ستواجه مشاكل خطيرة من نواحى الاستقرار والدمج وأعتقد أن هذا هو السبب الذى يجيب علي السؤال لماذا وجدت الحكايات. وهى ليست حكايات العجائب أو الحكايات الخيالية التى اعتاد دارسو الفولكلور أن يستغرقوا فى قراءتها بحثاً عن دليل للانتشار اللغوى أو النزعة الوحشية الكامنة لدى الإنسان وبدلا من ذلك يربط أفراد هامونز الأحداث المتنوعة الممتدة فى الماضى لوقت وصولهم على الحدود، والتى تستحضر ذكريات الحرب الأهلية والخلافات والمعارك مع الساحرات والتهديدات من الهنود والحيوانات الوحشية. وهناك أحداث فى التاريخ العائلى التى التصقت بالعقل الجماعى، بحيث إنها تكون تاريخاً ممتزجاً فى شكل سلسلة من العقد المتقطعة. أين نضع مثل هذه الرواية ؟ فى مجال البحث الفكرى، إنها محاكمة لعائلة هامونز، ولكن هل هى محاكمة للمؤرخين ؛ فالتاريخ الشفهى له سمعة غير سوية بسبب الصعوبات فى التيقن والذاكرة التى قد تخطئ. وهنا لدينا تاريخ شفهى هو عُرضة ليس فقط لأهواء الشخص ولكن أيضاً لأهواء النقل. وفوق ذلك أوهام تمثل تسجيلاً مستمراً ولا ترابطاً منطقياً. ومع ذلك فالبحث عن الاستمرارية أو الترابط المنطقى أو الدقة يجعلنا غير قادرين على فهمها.

أولا : إذا كان چبور وفلايشاور قد استطاعا تقديم وصف تاريخى يجمع بين المصادر الشفهية والمكتوبة، عندئذ لابد أن يساوى التسجيل الشفهى شيئاً.

ثانيا : التاريخ ليس مجرد تأريخ موضوعى للحقيقة التى يمكن إثباتها. فهو يعنى أو يجب أن يعنى تأريخ الانطباعات، أى الطريقة التى يشعر بها الناس والحياة التى يعيشونها

وكيف أن قوى التاريخ شكلت وصاغت العالم حولها. وأخيراً فإن من إحدى وظائف التاريخ منح الوارثين إحساساً بالوحدة والهوية المشتركة. وتلك الحاجة مسيطرة فى جميع المجتمعات، سواء كانت غير أمية أو ما قبل التعلم. وهى حاجة يحققها تاريخ عائلة هامونز.

وكان مودى بوترايت *Mody* واحداً من دارسى *Bootright* الفولكلور القليلين الذين أعاروا انتباهاً لتلك الساغات *Sagas* (قصص زاخرة بالأعمال البطولية) العائلية كما يسميها [٣٢] وقد رآهم بوترايت كفولكلور فى شكل ساغات بسبب الطريقة التى تركب فيها وبسبب أساليب انتقالها وملكيتها. فهى ساغات لأنها مبنية من عناقيد من الأحداث التى تشكل وحدة كاملة مقنعة بدون تشكيل حكاية مستمرة. وهى فولكلورية لأنها تنقل عن طريق عملية شفهية، ومعرضة للانتقاد الجماعى والتغيير بحيث إنها تشكل جزءاً من الوعى الجماعى للجماعة، وجزءاً من ثقافة المجموعة. وليس لأى جزء من الجماعة أى حقوق خاصة للقصص، أو أى حكم خاص فى تطورها. فالجماعة تملكها وهى متاحة لكل عضو يشارك فى تشكيلها بفضل عضويته أو عضويتها.

ومن وصف بوترايت يبدو أن ساغات العائلة *Sagas* هى خاصية مميزة ومتأصلة فى حياة الحدود ومن الغريب أنها لا تظهر فى أماكن أخرى وهذا يمكن أن يكون ذلك بسبب نقص فى الابحاث. وشعورى هو مع ذلك، أن البحث فى مجموعة المعارف أو التقاليد فى شبكات الأقارب الأخرى سيكشف مجموعات من التقاليد العائلية المتفاوتة، بدلا من مجمع الأحداث الذى يمكن أن نطلق عليه مصطلح الساغا *Saga*.

ولا يتغلغل تحليل بوترايت كثيراً وراء اعتباره الساغا نوعا من الفولكلور. ومع ذلك فهو يفتح طريقين من الفكر.

أولاً : هو يزعم أن الساغات تشكلت فى الحقل الجماعى لأنها متعلقة بأحداث يجدها أعضاء الجماعة جذابة وغير عادية. وبالنظر إلى ساغا عائلة هامونز يبدو أنها مكونة من أحداث قد هددت فى وقت أو آخر سعادة العائلة.

وثانياً : إن فكرة ملكية الجماعة تشكل مفتاحاً يفسر وجود الساغات، ولماذا أعتقد أنها ستكون خاصة للعائلات التى مثل عائلة هامونز.

وقد لاحظ بين بوتكين *Ben Botkin*، مرة أنه، فى حضارة شفوية، كل شئ يكون فولكلورياً [٣٣]. والذى كان يعنيه هو فى المجتمعات ذات الثقافة الشفهية ما قبل الكتابية، عندئذ يكون التراث الشفوى هو العامل الوحيد فى الانتقال. ولذلك لابد أن يبقى كل شئ محفوظا فى الذاكرة الجماعية. والفولكلور هو العامل الوحيد للوفاء بالحاجة الاجتماعية، ويبدو استنتاج بوتكين قليلا مذهب الخطيئة الأصلية، ولكنه يدفعنا لأن نعيد التفكير فى مصطلحاتنا وننظر إلى الفولكلور من حيث أهميته الاجتماعية والوقت ليس بعيداً عندما كانت معرفة الفولكلورأشبة بقائمة تضم الأشياء الهمجية الباقية، مقصوراً أساساً على القرويين الجاهلين فى المجتمعات المعزولة. ونحن الآن نرى أنه بشكل أو بآخر خاصية مشتركة فى كل المجتمع الإنسانى. هذا لأن هناك تغيراً فى التوكيد من اعتبار الفولكلور كمواد مشكلة (تأسيسية) إلى اعتبارها ثقافة شائعة تتولد تلقائياً من داخل الجماعة[٣٤] وفى ذلك النوع من المجتمع الذى يتصوره بوتكين فالفولكلور يقوم بوظائف الحياة الاجتماعية. ولذلك فهو مرادف لذلك الكل المركب الذى يتضمن المعرفة والإيمان والفن والأخلاق وسلطان العادة، وأى قدرات أو عادات أخرى يكتسبها الإنسان كعضو فى المجتمع مثلما عرّف إ. ب. تيلور الثقافة الاجتماعية[٣٥]. ومع ذلك فمثل هذا المجتمع يمكن أن يوجد فقط عند أبسط مستوى، مع غياب تام للتخصص وتقسيم العمل. وفى

المجتمعات المعقدة فهناك شيئان يحدثان.

أولاً : تصبح وظائف الفولكلور موزعة بين جماعات متنوعة داخل المجتمع ككل.

ثانياً : الفولكلور نفسه يصبح مهمشاً. وتصبح وظائفه بازدياد تكميلية ومستبدلة من قبل الهيئات المتخصصة فى صالح عناصر الحضارة الاجتماعية الأوسع [٣٦].

والعائلات مثل عائلة هامونز تقترب بشدة من مضاهاة هذا النموذج الذى قدمه بوتكين *Botkin*، فقد كانوا وحدات اجتماعية - تكفى نفسها بنفسها وكان عليها أن تغطى عملياً كل مطلب إنسانى من خلال مواردها. صحيح أن الدليل الفوتواغى يوضح أن أفراد عائلة هامونز كانوا إلى حد ما جزءاً من الاقتصاد النقدى. فملابسهم تبدو مشتراة من المتجر، وكذلك آلاتهم الموسيقية وأثاث منازلهم ويبدو أنهم جمعوا النقود لهذه الأشياء من أنشطتهم مثل قطع الأشجار. ولكن التفاعل مع العالم النقدى شكلّ جزءاً صغيراً فقط من النشاط الاقتصادى الكلى لهم. ومثلهم مثل الشعوب الزراعية عموماً فإن الأمريكيين، فى الغابات الخلفية يشاركون بأعمالهم فى الإيفاء بمهام أحدهم الآخر. فعندما كانت الحبوب تحتاج تقشيراً كان الجيران يساعدون فى تقشيرها. وعندما كان هناك مخزن يجب بناؤه، كان الجيران يساعدون فى بنائه. ومع ذلك فعيش الكفاف لعائلة هامونز يوحى بأنهم لم يكن لديهم الكثير من الحبوب لتقشيرها أو حاجة كبيرة لبناء مكان لتخزينها وربما لذلك لم يكن لديهم نفس الحاجة لجيران مثل الناس الذين يعيشون أسفل فى الوديان. وإذا كان الأمر هكذا، كانت حاجتهم للعائلة ستكون أكبر. وفى الغابات الخلفية الأمريكية البعيدة إذا أخذنا العائلة بعيداً فلا شئ يفصل بين الفرد والبرية. يتبع ذلك ضرورة فوق العادة بل فوق الروابط الأسرية العادية والمشاعة، ان تبقى مثل هذه الوحدة العائلية قائمة. والوحدات الاجتماعية الأخرى فى الأجزاء الأخرى عن العالم

يمكن أن تتفرق وتتداعى والأفراد يمكن استيعابهم فى وحدات جديدة. فأين يذهب الأفراد إذا تفرقت عائلة من الغابات الخلفية؟ إننى أقترح هنا لذلك، أن هذه الحكايات وجدت كوسيلة للحفاظ على استقرار وهوية العائلة. وفى الوجود الترحالى عبر البرية الغامضة، التى يسكنها هنود الشيروكى *Cherokee* والحيوانات الشرسة، كانت الساغا *Saga* الوسيلة لدمج واستقرار وهوية أعضاء الأسرة وعلاقاتها، فالعائلة التى تتكلم فيما بينها تبقى معاً. وتماثل ساغا العائلة ككينونة متحدة وتعطى الأعضاء هوية متحدة.

هذا يفسر لماذا تعود ساغا الهامونز للماضى منذ وصولهم عند الحدود. فهم لم يكونوا وحدة تكفى نفسها بنفسها قبل تلك النقطة. وهذا يفسر أيضاً لماذا أعتقد أن أسراً أخرى ستملك تراثاً بدلا من الساغات *Saga*. والحاجة لهوية متحدة هى حقيقة عالمية للحياة العائلية وتجد كل عائلة تعبيراً للهوية عن طريق مجموعة معارف مأثورات العائلة، ولكن نادراً ما سنجد الحاجة ملحة جداً فعلا كما هى هنا.

والقضايا التى أثرتُها ليست عديمة الجدوى. والفولكلور جزء متمم للكل الثقافى الذى لا يمكن أن يُفهم كمجموعة من العناصر الفردية فى انعزال عن الكل الثقافى. وذلك شىء من أجله لا يزال العالم الأكاديمى عليه أن يطور إطاراً نظرياً كافياً. وعندما نأتى إلى ذلك يكون على العالم الأكاديمى علاوة على ذلك أن يطور إطاراً كافياً ليدرك نظريات سيسل شارب. وقد أدى بعض الاختلال الذهنى، وبعض آثار نظريات شارب، وبعض نتائج نظرية الفولكلور إلى الايديولوچية الفولكلورية التى هى شوفينية متعصبة وقديمة فى وقت واحد. فالحديث عن الفولكلور فى اللغة الانجليزية لا يعنى الحديث عن آثار قديمة. فهو ذلك الجزء من حضارتنا والذى نحن كأناس عاديين يمكن أن نعتبره خاصاً بنا والبحث عن الأصوات فى هذه المقالة سيكون خطوة صغيرة ولكنها جديرة بالاهتمام فى إدراك ذلك التأكيد، وفهمها كجزء من حياة الشعب سيكون الخطوة الأكبر.

الهوامش

١- بعض من المعلومات فى هذا الاستعراض جاءت من نسخة من شريط برنامج تليفزيونى فى قناه الـ *B.B.C.* "رحلة إلى عائله هامونز"، أذيع فى أواخر السبعينيات.

٢- مقالة عن دوايت ديللر نُشرت فى، يونية ١٩٩٨، العدد ١٨١ *Folk Roots.*

٣- كاربيليس، مود. "سيسل شارب، حياته وأعماله" لندن ١٩٦٧.

٤- بورمان - هول، لندا. " أساليب الكمان الشعبى فى جنوب أمريكا " فى *Ethnomusi Cology*، العدد ١٩، يناير ١٩٧٥.

٥- نتائج هذا المسح تم توثيقه فى زوج من *Rounder LPS old Orignals*.

٦- الافتراضات حول أسلوب " جالاكس " عام يحتاج أن يقَّيم بعناية فائقة، حيث سيعرف ذلك أى واحد سمع عن التسجيلات من هذه المنطقة. ومع ذلك فالانطباعات بأن عناصر من الأسلوب البريطانى القديم قد بقى فى هذه المنطقة، يساندها التسجيلات التجارية. انظر على سبيل المثال *Heart of Round the old Galax.*

٧- بلاكينج، چون " إلى أى مدى الإنسان موسيقى " ؛ لندن ١٩٧٦.

٨- إبراهامز، روجر

Singng the Master . the Emergence of African Americam Culture in the Plantation South . New york, 1992 .

السيد يغنى - ظهور الحضارة الأفريقية الأمريكية فى مزارع

الجنوب.

٩- بيبى، فرانسيس. "الموسيقى الأفريقية : فن الشعب"، - لندن ١٩٧٥.

١٠- لوماكس ألان. "تسجيلات كنتاكى الفولكلورية "مجلد ٧ - رقم ١٩٦١،٤. استشهد بها فى *Aunt Moley Jackson Rounder Records 1002.*

١١- مور، إيثل وتشونسى *Ballads & Folksongs of the Southwest* .. ، جامعة أوكلاهوما ١٩٦٤

١٢- إيبستاين، دينا، "النغمات الخاطئة والروحانية : الموسيقى الشعبية السوداء فى الحرب الأهلية "جامعة إلينوى ١٩٧٧.

١٣- هول، ريجينالد " الموسيقى والرقص الأيرلندية فى لندن ١٨٩٠ - ١٩٧٠. تاريخ اجتماعى - حضارى " جامعة ساسكس ١٩٩٤ رسالة غير منشورة.

١٤- مراسلة خاصة.

١٥- مذكورة فى بورمان - هول، سبق ذكره.

١٦- أوجه شكرى لچون أدامز، وريج هول لبعض المساعدة الشفوية حول أمور تتعلق بالرقص الريفى.

١٧- هول. سبق ذكره.

١٨- كولين، لويس. " تاريخ اقتصادى لأيرلندا من ١٦٦٠ " - لندن ١٩٧٢.

١٩- كوتشين، بيتر. " العبودية الأمريكية ١٦١٩ - ١٨٧٧ "- لندن ١٩٩٥.

٢٠- ذكريات خاصة من محاضرة ألقاها بلاكينج فى الجمعية الاجتماعية *New Univesity of Ulster*، حوالى ١٩٧٦.

٢١- إيبستاين سبق ذكره.

٢٢- كوتشين سبق ذكره.

٢٣- تعليقات على

The Gospel Ship : Baptist Hymns and White Spirituals From the Southern Mountains, 1977.

٢٤- مالون، بيل : "رعاة البقر المغنون وسكان الجبل الموسيقيون : الحضارة الجنوبية وجذور موسيقى الريف". جامعة چورچيا - *Athens Geprgia*. ١٩٩٣

٢٥- أول تسجيل تجارى صدر كان *Fiddlin' John Corson, old hen Cackled The and The Rooster's Going to Crow*. التى سجلت بتاريخ ٢٣/٦/١٤. وعندما جاءت فرقة التسجيل لوضعها فى الكتالوج أعطيت رقم وكلا الجانبين كان *OKEH 4890* فى أسلوب موسيقى الريف الأولى، بالرغم من أنه لا أحد منهما يدين بالكثير إلى التراث الشعبى البريطانى أو الأيرلندى. وحسب ما أعرف ليس هناك توثيق لمدى ملكية الفونوغراف فى الغابات الخلفية فى أمريكا، ولكن الحقيقة أن أسطوانة *Carson* صادفت نجاحاً مباشراً سريعاً، وأسرعت بصناعة موسيقى الريف، توحى بأنها كانت شائعة تماماً حتى فى ١٩٢٣. وبصرف النظر عن عائلة هامونز فالدليل الوحيد الذى صادفته عبر سكان الجبال الآخرين يمتلكون واحدة هى السيرة الذاتية لچان ريتشى *Singing Family of the Cumberlands*. وتقول لنا إن عائلة ريتشى كانت تمتلك فونوغرافاً منذ ١٩٠٥. ويبدو أن

فـــردين من العـــائلة قطع رحلة الثـمـانين مـيـلاً ذهاباً وايابـاً إلى مكتب الشـحن فى مدينة چاكسون بولاية كنتـاكى من أجل إحـضـار الجهاز، وهم يعزفون الألحان للناس المندهشين الذين قابلوهم فى طريق العودة ونحن نستطيع أن نتخيل ما الذى قد عزفه الناس الموسيقيون مثل عائلتى ريتشى هامونز لهم قبل أن أصبح تسجيل الموسيقى الريفية متاحاً.

٢٦- انظـر *Richard & Sykes, the Evolution of Englishness in the English Folksong Revival 1890-1914* من أجل نقـد مـتـوازن لشارب وجامعى الأغانى الشعبية لمعـــاصـــريه فى *Folk Music Journal V . 6 N. 4 1993* المجلد ٦، العدد ٤، ١٩٩٣.

٢٧- كـمـبل، چون. *The Southernk Highlander and his Homeland* نيويورك ١٩٢١.

٢٨- شـارب، سـيـسـيل. *English Folksongs from the Southern Appalachians* لندن ١٩٦٠.

٢٩- ذكـرت فـــى *Alford, Violet and Gallop , Rodney* "الـرقـص التـقليـدى"، لندن ١٩٣٥، ولا يذكر الكتاب مصدرهـم.

٣٠- شـارب، سـيـسـيل. " الأغنيـة الشـعـبـيـة الإنجليـزيـة وبعـض الاسـتنتـاجـات " الطـبـعـة الرابعـة، تحـرير: مـود كـربيليس، لندن ١٩٦٥.

٣١- للحصول على عرض غير نقدى للدراسات الفولكلورية البـريطانيـة الأولى انظـر *Dorson the British R.M. Folklorists : A History*

"دارسو الفولكلور البريطانيون - تاريخ" لندن ١٩٦٨. وللنقد للاتجاهات النشوئية فى هذه الفترة انظر *Evans - Pritchard . E .E*، نظريات الديانة البدائية *Theories ot Primitive Religion*، لندن ١٩٦٥.

ومن اجل فهم النطاق الواسع للفكر الاجتماعى فى القرن التاسع عشر الذى وضع فيه الفولكور انظر *Fletcher , Renald , The Making of Sociolgy London Michael Joseph 1971* مجلد(١).

٣٢- بوترايت، مودى *The Family Saga as Form Of Folklor Family Saga and Other phases of American Folklore* جامعة ألينوى.

٣٣- الفقرة تحت *Folklore in Encyclopedia of Folklore Mythology and legend*، موسوعة الفولكلورتحرير ماريا ليتش، الأساطير والخرافة، نيويورك ١٩٤٩.

٣٤- لمناقشة مهمه لما يكوّن جماعة فولكلورية انظر *Who are the Folk , in Frontiers of Folkore W. R . Bascom, ed . AAA & S Selected Symposium 5*، كولورادو ١٩٧٧.

٣٥- تيلور، إدوارد. "الحضاره البدائية". لندن ١٩٠٣.

٣٦- من أجل مقالة شيقة عن كيف تعايش الفولكلور مع الثقافة الاجتماعية الأوسع، انظر بيتر برك، *Popular Culture in Early Moderm Europe*، لندن ١٩٧٨.