ALMAWROUTH
الموروث

ALMAWROUTH

المَوْروث

مجلـة فصليـة محكَّمـة – تُعنى بالتراث الثقافـي

تصدر عن معهد الشارقة للتراث العدد 14 – يونيو 2019

مـعـهـد الـشـارقـة للـتـراث
SHARJAH INSTITUTE FOR HERITAGE

هاتـف : Tel: +971 6 5092666

بـرَّاق : Fax: +971 6 5092606

ص. ب. : 2258

الشارقة Sharjah

الإمارات العربية المتحدة UAE

البريد الإلكتروني Email

almawrouth@sih.gov.ae

مـعـهـد الـشـارقـة للـتـراث
SHARJAH INSTITUTE FOR HERITAGE

المواقع الإلكترونية Social Media

sharjah heritage

sharjahheritage

sharjahheritage

www.sih.gov.ae

رئيس التحرير
الدكتور عبد العزيز المسلَّم
رئيس معهد الشارقة للتراث

EDITOR
Dr. Abdulaziz AlMusallam
Chairman of
Sharjah Institute for Heritage

مدير التحرير
د. صالح هويدي

MANAGING EDITOR
Dr. Salih Huwaiwdi

هيئة التحرير

د. فالح حنظل
د. عادل الكسّادي
د. محمد جرادات

Editorial Board

Dr. Falih Handal
Dr. Aadil Al-Kassadi
Dr. Mohammad Jaradat

السكرتير التنفيذي
صفاء الموسى

Executive Secretary
Shahera Mohammed

تصميم وإخراج
منير حمّود

Layout Design
Muneer Hamoud

التدقيق اللغوي
بسـام الفحل

Language Editor
Bassam Al-Fahel

الهيئة الاستشارية

أ.د. خطري عُرابي
أ.د. زهور كُرّام
أ.د. سعيد يقطين
أ.د. صلاح الراوي
أ.د. عبد الحميد بورايو
أ.د. علي حدّاد
أ.د. مصلح النَّجار

The Advisory Board

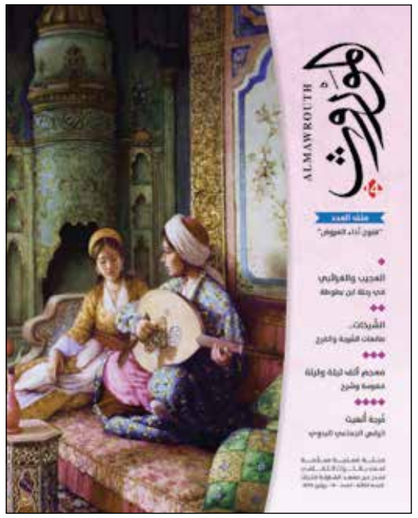
Pr. Khutary Urabi
Pr. Zuhor Gurram
Pr. Saeed Yaqtain
Pr. Salah Al- Rawi
Pr. Abduhamid Buraeu
Pr. Ali Haddad
Pr. Muslih Al-Najjar

قواعد النشر في المجلة:

ترحب مجلة (الموروث) التي تصدر عن معهد الشارقة للتراث بالمقاربات النقدية والإسهامات البحثية والأكاديمية (التحليلية والنقدية والمقارنة) التي تصلها، والتي تتناول شؤون الموروث الثقافي العربي والعالمي، على أن تراعي القواعد الآتية:

- أن تعتمد البحوث والمقالات المقدمة إلى المجلة، اللغة العربية وسيلة لها في التعبير.
- أن يقتصر البحث على حقل الموروث الثقافي (العربي والعالمي) وأنواعه المختلفة وثيماته وأشكاله المتنوعة، مع التركيز على الثيمات الميدانية.
- أن ينطوي البحث المقدّم على عناصر الجدّة والعمق والابتكار، مع البعد عن النمطية في التناول.
- ألا يكون البحث منشورًا في أي وسيلة نشر، ورقية أو إليكترونية من قبل.
- أن تتراوح صفحات البحث أو المقاربة بين 4000 - 7000 كلمة مطبوعة على الحاسب الآلي، بنظام الوورد، مع السيرة العلمية للباحث، وعنوانه البريدي الدقيق.
- أن يعتمد الباحث الأصول العلمية المتعارف عليها في البحث؛ من توثيق دقيق، وفصل للهوامش عن المراجع، وإحالة على المراجع في نهاية البحث، لا في حاشيته، فضلًا عن سلامة لغة البحث ووضوحها، والاستخدام الدقيق لعلامات الترقيم، ولا سيما علامة الجملة الاعتراضية – ..... –، وأقواس التنصيص «.....»، وأرقام الإحالات في المتن والهوامش، بوضعها بين قوسين (1)،(2)... إلخ.
- أن تتصدر البحث خلاصة قصيرة، باللغة الانكليزية أو الفرنسية، تكون معبرة عن فحوى المقال ونتائجه، مشفوعة بالكلمات المفتاحية، متضمنة طريقة كتابة عنوان البحث واسم الكاتب باللغة الأجنبية، مع تجنب الاعتماد على ترجمة غوغل أو مواقع الترجمة.
- أن يرفق الباحث مع المادة صورًا معبرة عن موضوعه، كلما كان ذلك مفيدًا وميسورًا.
- أن يرفق الباحث إقرارًا موقعًا بعدم نشره المادة في أية دورية ورقية أو إلكترونية.
- ترحب المجلة بالمقالات النقدية التي تتناول نصوص الموروث الثقافي، والنصوص السردية والأدبية، وقراءتها ونقدها، إلى جانب المقالات التي تتناول موضوعة من التراث الثقافي، أو إضاءة لتجربة عربية أو عالمية رائدة، كما ترحب بترجمة الموروث الثقافي ودراساته التي تضيف جديدًا إلى حقل الدراسات الثقافية، على أن تتراوح كلمات المقالات كافة ما بين 1100 - 2000 كلمة.
- ترحب المجلة بنشر مقاربات الثقافة الشعبية العالمية وعروض الكتب الجديدة (العربية والأجنبية) التي تنطوي على أهمية خاصة في حقل الموروث الثقافي.
- يراعي الباحث إرسال النسخة الأصلية لمادة المقالة أو الحوار المترجم، مع المادة المترجمة في لغتها الثانية.
- يراعي الباحث في مادة عروض الكتب والمواد التي تتضمن صورًا مرفقة أن يرسل صورًا ذات جودة فنية عالية .
- تخضع البحوث والمقاربات المقدمة للنشر لمعايير التحكيم العلمي السري، دون المواد المنشورة في حقل المقالات.
- تعاد البحوث والدراسات التي يقترح المحكّمون إجراء تعديلات عليها، إلى أصحابها لإجراء التعديلات المطلوبة عليها،قبل نشرها،ولاينطبق هذاعلى الموادغير المقبولة.
- تقدم المجلة مكافأة مالية عن البحوث والمقالات التي تنشر فيها، على وفق قواعد خاصة، تقترحها المجلة.
- تستقبل المجلة المشاركات من خلال البريد الإلكتروني المجلة:

almawrouth@gmail.com



لوحة من الفن التشكيلي الاستشراقي، تعبر عن شيوع فن الموسيقى في الحضارة العربية في العصر الوسيط.

المواد المنشورة في المجلة تعبر عن رأي كتّابها ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلة

ترسل البحوث والدراسات باسم
رئيس معهد الشارقة للتراث
دولة الإمارات العربية المتحدة
almawrouth@sih.gov.ae

تسدد الاشتراكات مقدمًا بحوالة مصرفية باسم دولة الإمارات العربية المتحدة – حكومة الشارقة
United Arab Emirates - Government of Sharjah
A/C No. : 040-180010-019
HSBC Bank Middle East limited - Sharjah

مع سداد العمولة المصرفية المطلوبة

سعر المجلة:

دولة الإمارات 15 درهمًا

الاشتراك السنوي:
داخل دولة الإمارات

للأفراد:	**للمؤسسات:**
60 درهمًا إماراتيًا	120 درهمًا إماراتيًا

سعر المجلة خارج دولة الإمارات

السعودية **15** ريالًا – الكويت دينار واحد – عمان **1.5**ريالًا عماني
قطر **10** ريالات – البحرين **1.5**دينار – اليمن **300** ريال
مصر **10** جنيهات – السودان **250** جنيهًا – لبنان **4** دولارات
سورية **100** ليرة – الأردن ديناران – العراق **2500** دينار
فلسطين ديناران – المغرب **15** درهمًا – ليبيا **4** دنانير
تونس 4 دنانير – موريتانيا 1000 أوقية.
بريطانيا 4 جنيهات – سويسرا 7 فرنكات
دول الاتحاد الأوربي 4 يورو – أمريكا وكندا 5 دولارات

قيمة الاشتراك السنوي:
خارج دولة الإمارات **للأفراد**:

السعودية 80 ريالًا – الكويت 8 دنانير – عُمان 8 ريالات
قطر 80 ريالًا – مملكة البحرين 8 دنانير – اليمن 1000 ريال
مصر 25 جنيهًا – السودان 1250 جنيهًا
لبنان 25000 ليرة – سورية 500 ليرة – الأردن 10 دنانير
العراق 12500 دينار – فلسطين 10 دنانير
المغرب 100 درهم – ليبيا 20 دينارًا – تونس 10 دنانير
بريطانيا 20 جنيهًا – سويسرا 35 فرنكًا
دول الاتحاد الأوربي 20 يورو – أمريكا وكندا 25 دولارًا

قيمة الاشتراك السنوي:
خارج دولة الإمارات **للمؤسسات**:

السعودية 100 ريال – الكويت 10 دنانير – عُمان 10 ريالات
قطر 100 ريال – مملكة البحرين 10 دنانير
اليمن 1200 ريال – مصر 30 جنيهًا – السودان 1500 جنيه
لبنان 30,000 ليرة – سورية 600 ليرة – الأردن 12 دينارًا
العراق 15000 دينار – فلسطين 12 دينارًا
المغرب 120 درهمًا – ليبيا 25 دينارًا – تونس 12 دينارًا
بريطانيا 25 جنيهًا – سويسرا 40 فرنكًا
دول الاتحاد الأوربي 25 يورو – أمريكا وكندا 30 دولارًا

الافتتاحية

د. عبـد العزيـز المسـلّم
رئيــس التحـريــر

يـأتي صدور العـدد الرابع عشر من المـوروث في أعقاب التظاهرة السـنوية التي تمثـل كرنفـالًا ثقافيًا مميـزًا على مسـتوى الوطن العـربي، ومهرجانًـا احتفائيًا بتراثنا الثقافي التقليدي، يسـتهدف صونـه وتنميته، بحضـور فرق وأفراد ومؤسسـات محلية وعربية ودوليـة، تجهـد في التعبـير عـن خصوصيـة تراثاتهـا، محققـة تفاعـلًا خلابًـا وتواصـلًا مهمًا، مـن خـلال الفعاليـات والندوات والحوارات عـلى أرض الشـارقة التراثية.

في عددنـا الجديـد، يحتل ملـف فنـون الأداء التقليدية مسـاحة مميـزة، مثلـت عـددًا مـن الفنـون الشـعبية العربيـة والعالمية، إلى جانـب دراسـات المجلـة ومقالاتهـا وعـروض الكتـب. فمن الدراسـات يكتـب لنـا الباحـث علي حـداد عـن زاويـة الغرائبي والعجيـب في رحلـة أشـهر رحالـة عـربي ابـن بطوطـة، حيث قادتـه رحلاته إلى عدد من البلدان، في مـشرق الأرض ومغربها، متوقفًـا فيهـا عـلى المعـالم الجغرافيـة والوقائـع التاريخيـة وأنماط سـلوك تلـك البلـدان وعاداتهـم وممارسـاتهم، مما يهم القـارىء والمتخصـص الأنثروبولوجـي والمؤرخ والجغـرافي، لما فيهـا من غريـب وعجيب مـن معتقـدات وممارسـات وثّقها لنا، وحـاول عقـد مقارنـات بينهـا وبين مـا أَلِفـه في بيئته.

كـما يكتب لنا الباحث محمد شـحاتة العمـدة في مجال الثقافة الماديـة عـن العـمارة التقليدية في صعيـد مصر، تلـك العمارة التـي تتجـاوز بعدهـا المـادي لتعكـس ثقافـة المـكان وقيـم إنسـانه ومعتقداتـه وواقعـه الطبقـي وعلاقاتـه الاجتماعيـة، حيـث تشـيّد وفقـاً لاحتياجـات النـاس، مسـتخدمين فيهـا الخامـات الطبيعيـة التقليديـة. وقد ركـز الباحث عـلى المباني قبيـل فـترة الثمانينيـات مـن القـرن الماضي ومـا طـرأ عليها مـن متغـيرات. وثمـة دراسـة عـن تجليـات الزمـن في المعتقد الشـعبي للباحـث عبـد الحكيـم خليـل، بوصفـه ثيمـة بارزة في معتقـدات البـشر، إذ تناولهـا عبر خمسـة محـاور، الأول: ارتبـاط الزمـن بالمـوت بوصفـه حـلًا ميتافيزيقيًـا لموضوعـة المـوت والتخلـص مـن هاجـس الفزع في زمـن ما بعـد الموت، ممثـلًا في الأسـطورة والميثولوجيا. وفي المحور الثـاني، تناول ارتبـاط الزمـن بالأحلام التـي تقـوم المعتقدات الشـعبية بدور المفـسر لرموزهـا الباطنية، في حـين يتناول في المحـور الثالث ارتبـاط الزمـن بالتفاؤل والتشـاؤم والقلق والخوف وممارسـة طقـوس التخفـف مـن المجهـول. أمـا المحـور الرابـع فيتناول علاقـة الزمن بإحسـاس المرء بسـطوته الكبرى عليـه، ولجوئه إلى طقـوس السـحر والتنجيم، ليختـم دراسـته بتناوله للزمن المطلـق الـذي تجسـده التجربـة الذاتيـة والدينيـة (العرفانية) المتحـررة من الزمـن لـدى المتصوفة.

ويتنـاول الباحـث الجيـلالي الغـرابي موضوعـة الـزواج مـن زاويتهـا الفلكلوريـة وأعرافهـا وطقوسـها لـدى الشـعوب والمجتمعـات البشريـة، ومـا يرافـق هـذا الحـدث الـذي ينقـل الزوجـين من وضـع اجتماعـي عـزوبي إلى حياة أربـاب الأسر الجديـدة، متعرضـا لمفهـوم الـزواج ومنتقـلًا لتنـاول الطقوس المرافقـة لـه، كطقـس تقديـس المـاء، وتقديـس عتبـة البيـت، وأعـراف إشـهار دم بـكارة العـروس، ورشّ العروسـين بالملح، وركـوب الناقة. وهي أبـرز الطقـوس الميثولوجيـة والفلكلورية التـي عرفتهـا المجتمعـات، مناقشًـا ذلك، ومتسـائلًا عـن الدلات الحافـة بها.

أمـا ملـف العـدد، فيضم خمـس دراسـات ومقاربات عـن فنون الأداء، تناولـت الرقـص الجماعـي بوصفه فنًا تقليديًا وممارسـة ثقافيـة لإنتـاج قيـم الجـمال والقـوة وحمايـة القبيلـة والوطن في المغـرب، فضـلًا عـن كونهـا خطابًا ثقافيًـا حيًا متجـددًا في وعـي الجماعـة ووجدانهـا، تتوارثـه الأجيـال حتى يومنـا هذا. في حـين يسـلط الباحث محمـد رمصيص الضوء عـلى ما عرف بظاهـرة (الشـيخات) في الـتراث الفنـي التقليـدي في باديـة المغـرب، مـن حيـث مفهومهـا وظهورهـا وتطورهـا، للكشـف عـن صانعـات الفـرح والفرجـة، الـلائي عرفن بإنشـاد الشـعر الشـعبي والرقـص في الأعـراس والعـزف عـلى الآلات الإيقاعية إلى جانـب الغنـاء. وفي المقاربـة تنبيـه إلى مـا تواجهـه هـذه المهنـة من مخاطـر الموت، إثـر تراجعهـا بفعل عوامل عـدة. أما الباحـث عبد الإلـه الشرقي فيتنـاول فن الأداء من خـلال مقاربة للرقصـة الشـعبية الشـهيرة في مـشرع بلقصـيري عـلى نحـو خـاص والمغـرب عامـة. وهـي رقصـة قديمـة تمثـل شـكلًا من الأشـكال الاحتفاليـة التي لا تـزال تقاوم عوامل التغيـر، متناولًا الجـذور التاريخيـة للرقصـة والتعريـف بشروطهـا وأنواعهـا. ويشـارك الباحـث عبد الرحمـن محمد طعمـة في زاوية الترجمة بترجمتـه مادة لباحثتـين غربيتين عـن فن الأداء في الدراسـات الفلكلوريـة، عارضًا فهـم الباحثتين لفـن الأداء، وتركيزهما على التحليـل المعمّق لفـن أداء المَثَـل ومقولاته، وكشـفهما عن الأبعاد الاجتماعيـة والحضارية والجماليـة، وتحليلها من زوايا لسـانية وأنثروبولوجيـة وإثنوجرافيـة، مـع وقفـات تطبيقية على بعض نصـوص الأداء، لتسـليط الضـوء على البنيـة النصيـة، بما فيها مـن حبكـة وسـياق مـادي واجتماعـي، مشـكلة مدخـلًا ثقافيًا وأنثروبولوجيًـا مهـمًا في حقل تحليـل الأداء.

إضافـة إلى مواضيـع الملـف، يكتب لنـا الباحث حسـن بحراوي مقالـة (دفاعًـا عـن فـن الزجـل) الـذي يتمتـع بخصوصيتـه البلاغيـة والأسـلوبية والموضوعاتية، فضـلًا عن أوزانـه المميزة. ويفـرق الباحـث بـين أنواعـه التـي توزعـت في النهايـة عـلى نمطـين؛ زجـل عامي حديـث متحـرر مـن الأوزان، وآخـر قديم يعـود إلى القرن العـاشر الميلادي، حيث ظهـر في بلاد الأندلس. ولا يفـوت الباحـث أن يناقـش واقـع الدراسـات الأكاديميـة التـي تناولـت الزجـل تاريخيًـا وتحليليًـا، وإلقـاء الضـوء على مشـكلاتها وخلفياتهـا. ويكتـب لنـا الباحـث منتظـر حسـن الحسـني مقاربـة في زاويـة طريفـة من عـالم ألف ليلـة وليلة؛ أبـرز نصـوص المخيال السـردي العربي، من خـلال عكوفه على إنجـاز مـا يمكن أن يشـكل معجـمًا بألفـاظ وتراكيب ألـف ليلة وليلـة العاميـة، وما ضمـه الكتـاب من تعابـير وأمثال شـعبية ومأثـورات وأمكنـة واسـتعمالات خاصـة. وقـد احتشـد لعملـه بالعـودة إلى جملـة مـن الآليات، كالعـودة إلى النسـخة المحققة الأقـدم، والرجوع بالمفـردات إلى أصولها المعجمية، للكشـف عن دلالاتهـا في المعاجـم الفصيحـة والعاميـة؛ القديمـة والحديثة.

ويُختـم عددنـا بعـرض لكتـاب الباحـث عـلي أبـو عـراق عـن البـصرة وتاريخهـا وموروثهـا التقليـدي، بوصفهـا أول مدينة بناهـا العرب المسـلمون عقب خروجهم من شـبه جزيـرة العرب، إذ يعـرض الباحـث فاضل التميمـي لثراء ما جـاء في الكتاب من مـوروث فعاليات فنـون الرقص والموسـيقى، كرقصـة الزيران، والهيـوة، والخشـابة، فضلًا عن اسـتعراض ما جـاء في الكتاب مـن تناول لـتراث النخلة، في سـعفها ورطبهـا وجريدها وطرز بنائهـا المتمثلـة في شناشـيل البصرة وبغـداد القديمـة، إضافة إلى (الأهـوار) المسـتودعات المائية التي تمثـل خصوصية لا مثيل لهـا في العـالم، وتعود في عمـق وجودها إلى أيام السـومريين.

الدراسات

13 توثيق العجيب والغرائبي في رحلة ابن بطوطة
علي حدّاد

31 العمارة الشعبية في صعيد مصر (بحث ميداني)
محمد شحاتة علي

61 تجليات الزمن في المعتقد الشعبي
عبدالحكيم خليل سيد أحمد

ملف العدد

"فنون أداء العروض"

83 اشتغال القيم في الفنون الشعبية – الرقص الجماعي المغربي أنموذجًا –
عبدالفتاح شهيد

99 "الشيخات" أو صانعات الفرجة والفرح بالمغرب
محمد رمصيص

113 فرجة «ٱلْهَيْت» بمشرع بلقصيري
عبد الإله الشرقي

123 فن الأداء
ترجمة وتعليق: عبد الرحمن محمد طعمة

المقاربات

147 دفاعًا عن فن الزجل المغربي
حسن بحراوي

157 معجم «أَلف ليلة وليلة»
منتظر حسن الحسني

173 طقوس الزواج وتقاليده في تراث الشعوب
الجيلالي الغَرَّابي

عروض الكتب

193 قراءة في كتاب «البصرةُ موروثٌ لا يُدْرِكُه الزوال»
فاضل عبود التميمي

ABSTRACTS

215 RÉSUMÉS EN FRANCAIS
Traduits et rédigés par Aziz Reznara

219 ENGLISH ABSTRACTS
Edited & Translated by Zakaria Ahmed

اشتغال القيم في الفنون الشعبية
– الرقص الجماعي المغربي أنموذجًا –

عبدالفتاح شهيد*

Les valeurs dans les arts populaires

Abdelfettah Chahid

Résumé:

Cet article entend souligner que les arts populaires en général, et en particulier la danse collective, constituent une pratique culturelle qui sans cesse génére des valeurs et de la beauté, une pratique dont les mouvements et les rituels s'élèvent jusqu'à se muer en une pratique culturelle ancrée dans l'existence individuelle et collective. L'importance de ce travail tient au fait qu'il se sert de "l'analyse culturelle" en essayant de manière constante de définir les liens qui existent entre d'une part les discours et les valeurs et de l'autre part entre ces dernières et les pratiques culturelles.

* أستاذ النقد الأدبي، جامعة الحسن الأول، المملكة المغربية

الملخص

يُـبرزُ هـذا المقال أن الفنـونَ الشـعبيةَ عمومـا، والرقصَ الجماعـيَّ خصوصا، ممارسـةٌ ثقافيـةٌ منتجة للقيـم والجمال باسـتمرار، تسـمو حركاتها وطقوسـها إلى أن تصير ممارسـاتِ ثقافيةً منغرسـةً في وجـدان الفرد والجماعـة. وتكمُنُ أهميـة هـذا الموضوع في توظيـف "التحليل الثقافي" بسـعيه المسـتمر إلى تحديد الصـلاتِ بين الخطابـات والقيم من جهـة، وبينهـا وبين المؤسسـات والممارسـات الثقافيـة من جهة أخرى. ومـن بين أهم مـا انتهيت إليه، أن فنـونَ الرقص الجماعـي المغـربي خطـابٌ ثقـافيٌّ أصيل ومتجـدد، وتعبيرٌ جـمالي ينبـض بالحيـاة، يُضْمرُمكونـاتٍ قيميـةً تتوارثُها الأجيـال، ولا تزال إلى اليـوم موئلَ الجـمال والجلال.

1. قيم المقاومة والدفاع عن الجماعة:

ظلّـت القيم أهـم المضامـين الراسـخة في الأدب الإنسـاني عمومًـا، واكتسـت أهميـة كـبرى في الـتراث الشـعبي؛ باعتبـاره الأقرب إلى همـوم الجماعة، والأقـدر على التعبير عـن قيمهـا المجمع عليها؛ حيـث تغيب فيـه أي نزعة فردية؛ لأن الفـرد يـرى امتـداده الحقيقـي في خضـم الجماعـة، فيتطلـع باسـتمرار إلى التعبـير عـن قضاياهـا، ويفاخـر بالنطـق بلسـانها، ويعـدّ ذلك مـن دواعي وجـوده في هذا الكـون، ومـن رسـائل الإنسـان النبيلـة في هـذا العالم.

وقـد حـضرت حيثيـات الدفـاع عـن الجماعـة وحمايـة القبيلـة والبلـد والوطـن في مختلـف الفرجـات الشـعبية المغربيـة، عربيـة وأمازيغيـة، واتخـذت مظاهـر مختلفـة، سـواء في طبيعـة العـروض، ونوعيـة الحركات، وهندسـة الرقصـات، وطرق الاصطفـاف، ودلالات الكلـمات، وطبيعة الأدوات الملازمـة للراقصـين، ومجال السـاحات التي تجري فيهـا الرقصـات، ومختلـف الطقـوس التـي ترافقهـا مـن إطعـام، ولبـاس، وزينـة، وحـلي، ومؤثثـات للفضـاء من زرابي وأواني الشـاي... فبالإضافـة إلى أدوار سـائر هـذه العنـاصر الوظيفيـة في المجتمع، ووظائفهـا الجمالية لدى الجماعـة؛ فـإن لهـا أدوارًا ثقافيـة كبـيرة، وأبعـادًا رمزية متمكنـة مـن عمـق الجماعـة وفكرهـا الواقعـي والغيبـي، ومـن كل تفاصيـل الحياة اليومية التي يعيشـها الشـخص الشـعبي المنغـرس في الأرض، المنبـت بفكـره وروحـه في أرجـاء الوطـن وامتداداتـه التاريخيـة والجغرافية.

1.1 الأشكال والحركات:

كل الحـركات والأشـكال التـي تـؤدى مـن خلالهـا جـل الرقصـات الشـعبية المغربية تحمـل دلالات القوة في حماية القبيلـة، والإجهاز على العدو، سـواء في الكرّ والفرّ أو طرق الاصطفـاف، أو طريقة الإحاطة، أو الانتقال الانسـيابي من المسـتقيم إلى الهـلال، ثم إلى الدائرة والأشـكال الهندسـية الأخـرى. فتأخـذ رقصـة أحـواش شـكل خـط مسـتقيم أو قوسـين متقابلـين أو دائـرة مغلقـة، ومـن أنـواع رقصات أحـواش الكثـيرة رقصـة احتفاليـة أمازيغيـة تسـمى بتاسـكيوين[1] التـي تعنـي بالأمازيغيـة القـرون، والتـي ينفـخ فيهـا للحشـد، أو يوضـع فيهـا البـارود، ولا تفارق الراقصـين أثنـاء هـذه الرقصـة إلى اليـوم. وهـي رقصـة حربيـة في إيقاعهـا القـوي وحركاتهـا الرياضيـة المعبرة، تذكّـر بمعـاني القـوة والبطولـة والشـجاعة والانتصـار،

وتحـكي في تتابعهـا وتناسـقها معركـة حربيـة، وتصور عمليـات الحـذر والتوقـع والاسـتعداد للمعركـة، والمباغتة والانقضـاض عـلى العدو، وقفـز الحواجز وركـوب الخيل، واقتفـاء أثـر العـدو وتعقبـه، والمراوغـة والمصارعـة، ثـم نشـوة الانتصـار وانهزام العـدو[2]، فتغـدو الرقصة ملحمة للانتصـار، وقصـة محكيـة للحـرب، وفرصـة لاسـتعادة أمجـاد الجماعـة في مراحـل الصراعـات الدائـرة دفاعًـا عـن الـذات وصيانة حقوقهـا المهـدورة في الأمـن الغذائي والاسـتقرار الاقتصـادي.

كـما تأخذ رقصـة أحيدوس شـكل حلقة دائريـة، أو صفين متقابلـين، أو صفًـا واحـدًا، ويـبرز رئيـس الفرقة بلباسـه الخـاص والمتميز للتنسـيق والتنظيم، وإصـدار الأوامر التي يتطلـع إليهـا الراقصـون بترحيـب وسـعة. مـادام الرئيس لا ينقـل تجربـة ذاتيـة، ولا يضمـر نزوعًـا فرديًـا، بل يعد خبـيرًا بفنـون الرقـص وأشـكال الإيقـاع التـي تتوارثهـا الجماعـة جيـلًا بعـد جيـل، وممثـلًا حريصًـا عـلى طقوس الفـن في أصغـر تفاصيلهـا وأكبرها، يحرص عـلى الصدق في الأداء، والأمانـة في النقـل، والابتـكار في التجديـد.

بينـما اقترنـت رقصـة الـركادة بالتغلـب عـلى العـدو، وإظهـار الشراسـة في القتـال، والأنفـة في التعبـير «فهي تجسـد النـصر، ويكـون عـلى يـد الراقصـين في الـركادة بندقيـات، وقـد تعوّض بالعـصي عندما لا تتوافـر البنادق، كـما يضربـون بأرجلهـم علامـة عـلى الانتـماء لـلأرض، ويحركـون أكتافهـم وفـق عمليـات حسـابية وحركيـة مضبوطـة إيقاعيًـا بمسـاعدة المزمـار المزيـن بقـرون الثـور»[3]، و«الـركادة» مـن الرقصـات الرجاليـة الخالصة؛ لـما فيها من حـركات عنيفة، وتمايلات للجسـد، لا تسـتطيع النسـاء مسـايرتها في مجتمـع محافـظ. تعبر عن شـهامة وبطولـة، واسـتئناس بالسـلاح، وتعـبر عـن فـرح تختلط خلالـه الزغاريـد الصادحـة بطلقـات النـار القويـة.

أمـا في «إمديـازن» في منطقة الريف شـمال المغـرب، فيتم «تشـكيل أشـكال هندسـية عـدة مـدًا وجـزرًا، عـن طريق التقابـل والتماثـل، والاسـتواء والدوران، مـع ضرب الأرض ضربات معدودة، انسـجامًا مـع نغمات الأشـعار، وطلقات البـارود. وغالبًـا مـا يقـود الراقصـين والراقصـات شـيخ «مايسـترو» لـه تجربـة ودربـة كبـيرة في مجـال الرقص والغنـاء...»[4].

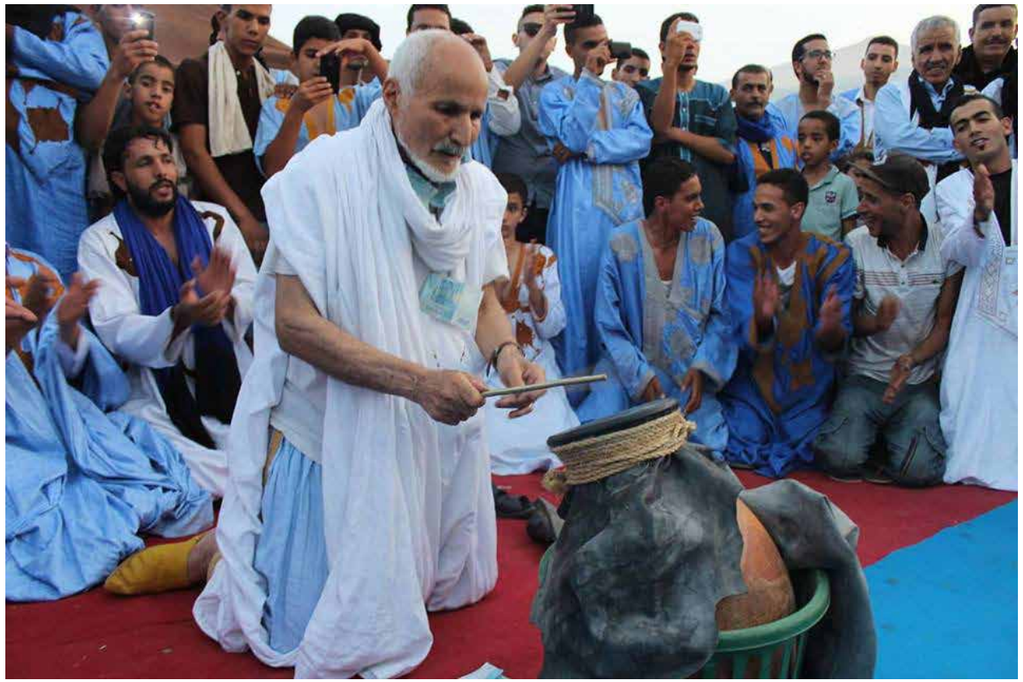
ففـي مختلـف هـذه الرقصـات تحـضر أشـكال هندسـية مختلفـة، منهـا الدائـرة، وهي من الأشـكال الهندسـية التي تلقـى تقديرًا كبـيرًا لـدى الحضـارات الإنسـانية المختلفة؛ لأنهـا تسـتلهم شـكلها مـن الشـمس والقمر، ومـن حركية الليـل والنهـار، والحيـاة والمـوت، والمعاش والمعـاد. ثم هي ترمـز إلى الاتحـاد والتعـاون والتضامـن، فضلًا عـلى أنها تعيـد إنتـاج حركية الإحاطـة بالعدو والإطبـاق عليه، وعدم منحـه فرصـة للإفـلات. ففـي الشـكل الدائـري يتحمل كل فـرد هـذه المسـؤولية المشـتركة بالدرجـة ذاتهـا، فيـؤدي دوره بفعاليـة في سـد الثغـرات، وتقييـد حركـة العـدو، مـع بـروز قيمـة «الثقـة» المتبادلـة التي يكرّسـها الشـكل الدائـري، فـكل تهـاون لفـرد مـن أفـراد المجموعـة يعني انفـراط الدائـرة، وفشـل عمليـة الإحاطـة، وافتقـاد الأمان الفـردي والجماعي.

فـإن الفلسـفة المتمكنـة مـن «الرقـص الشـعبي الجماعي» هـي أنـه باسـتثناء القائد الـذي لـه أدوار ريادية محددة، فيهـا تكليف ومسـؤولية كبيرة أكثر من التشريـف والمكانة الاعتباريـة؛ فـإن كل الأفراد متسـاوون في مختلف طقوس التعبـير، مـن حـركات وغنـاء وإيمـاءات. تـذوب الـذوات وتتماهـى فيـما بينهـا، لتـؤدي الطقـس بصفـة جماعيـة، فـلا يكتسـب الفـرد قوتـه ومكانتـه إلا داخـل الجماعـة، ففـي الرقص وفي الأشـغال الفلاحية في الحقـول، كما في «المعـارك» الأزلية ضـد الأعـداء وظواهر الطبيعـة وتقلبات الحياة، تكتسـب القـوة من الوحـدة، وتتحقق الرسـالة من خـلال الجماعـة. وحين تـدور الحيـاة دورتها تـدور معها المجموعـة، فلا تجـد إلا قوة متضافـرة، وأياديَ متشـابكة، وهممًا عالية غـير فاترة.

وغالبًـا مـا يشـفع الشـكل الدائـري في الرقصـة بحركات تظهـر القـوة والرشـاقة البدنيـة، إمـا بحمـل الأرجـل والأيـادي إلى السـماء في تناسـق وانسـجام كبيريـن؛ إظهـارًا للقوة، واستبشـارًا بالنـصر والتفـوق، أو بالضرب عـلى الأرض بقـوة ضربـات متتاليـة موحـدة، تحيـل إلى الارتبـاط بـالأرض والتمسـك المتواصـل بهـا، كـما ترمـز لإبداء الشـدة على العـدو، وزلزلة الأرض من تحـت أقدامه. في حـركات دؤوبـة تتوارثهـا الأجيال عبر الأجسـاد، لتمثل رقصًـا للإمتـاع، وبعـث الثقـة في الجماعة، بعـد أن كانت حـركات منظمـة وموحـدة للإيقاع بالعـدو وبعـث الرعب في صفوفـه.

كـما تتخذ الرقصات شـكل خـط أفقي مسـتقيم، أو خطين متقابلـين، في طقـس عسـكري متـوارث، يُنشـد منـه في البـدء التأكـد مـن سـلامة المحاربـين، والاطمئنـان عـلى قدراتهـم البدنيـة، وجاهزية أسـلحتهم وعتادهـم الحربي. ثـم عوضـت ملابـس الحـرب بملابـس الرقـص البيضـاء أو المزركشـة الموحـدة، والأسـلحة بالدفـوف والطبـول والقصبـات. وتأكـد القائـد أو الرئيـس من مدى اسـتعداد أعضـاء فريقـه لإحيـاء «الحفـل الراقص» هو بعث لسـلوك القائـد في المعركـة، وهـو يحتفـي بالاسـتعداد للنـصر.

فتعـدّ حركـة المسـتقيم أو المسـتقيمين المتوازيـين أو المتقاطعين، حركة اسـتعراضية تعبر عن الوحـدة والامتداد والاسـتعداد للتشـكل، فبسرعة وتحت التوجيهـات الصارمة للرئيـس يصـير المسـتقيم مسـتقيمين أو هـلالًا أو دائرة أو نصـف دائـرة، في حـركات منظمة تبعـث طقوسًـا ممتدة في الزمـان والمـكان والكيان.



فتصـير طقـوس الرقـص الجماعي إعـادة إنتـاج احتفالي لطقـوس البطولـة التـي عاشـتها الجماعـة بالأمـس، فتتوارثهـا الأجيال لتعبر عـن الارتباط بـالأرض، والتماهي مـع الجماعـة، والتفاخـر بشـجاعة الآبـاء والأجـداد وبطولاتهـم، وتعيـد ترميـم لحظـات هاربـة، كانـت فيهـا القبيلـة بـؤرة وموئلًا. ومن ثم يكتسـب الجسـد الإنسـاني في الرقـص الجماعـي دلالتـه في هـذا السـياق المحيل على الحـرب، وتصـير كل حركاتـه ذات معنـى، كل أعضائـه تشـارك بفعالية في بنـاء الدلالة العامة التي تـروم الرقصة تبليغهـا عـن وعـي أو دونـه. فالجسـد «واقعـة اجتماعية، ومـن ثـم فهـو واقعة دالـة، إنـه يـدل باعتبـاره موضوعًا، ويـدل باعتباره حجمًا إنسـانيًا، ويـدل باعتباره شـكلًا. إنه علامـة، وككل العلامـات لا يـدرك إلا من خلال اسـتعمالاته، وكل اسـتعمال يحيـل عـلى نسـق، وكل نسـق يحيـل على دلالـة مثبتـة في سـجل الـذات وسـجل الجسـد وسـجل الأشـياء. إن أي محاولـة لفهم هـذه الدلالات والإمسـاك بها تمـر عـبر تحديـد مسـبق لمجموعـة مـن النصـوص التي يتحـرك ضمنهـا ومعها وضدهـا»[5].

فليـس الرقـص لحظة متعـة محـدودة بمحـددات فيزيقية معلومـة، بـل هـو لحظـة لتجميـد الانتصـار وتمديـده، ولتنشـيط الذاكـرة وتمحيصهـا، وابتعاث مختلـف لحظات النـصر المفتقـد، وطقـوس الانخـراط والتماهـي المـوءود، فيمثـل الخط المسـتقيم الممتد لحظـات البداية والاسـتعداد المنبثـق عـن أمـل في المسـتقبل، وفي طريـق طويـل نحو التحـرر والانعتـاق، وتشـكل الدائـرة ونصـف الدائـرة

لحظة الإطباق والإحاطة بالعدو، وفعالية الاستمرار، وديناميةُ التأسي بنواميس الكون التي لا تقهر، والحركات والأشكال الموالية لحظات النصر والاحتفال، في انطلاقاتها وتجاوزاتها، ومكان الرقصة بمثابة أرض النزال، التي تحتضن النصر كما تحتضن الهزائم. ولا عجب أن تنتشر هذه الفرجات الحربية الحماسية في القبائل التي تقع في مواطن التماس مع الأعداء على الطرق التجارية، وعلى السواحل البحرية، وفي السهول

المعرضة للهجوم. فتكون للجغرافيا آثارها في كتابة التاريخ وصياغة خطابات الفن؛ وبذلك يؤدي الرقص مهمته في التعبير والتعريف والفهم والإدراك، ونقل رسالة التاريخ والفن والثقافة، وحين يكون الرقص جماعيًا شعبيًا تتعمق هذه الأبعاد وتتدفق دلالاتها وأبعادها الرمزية، لتعبر عن الجماعة في حقيقتها الوجودية ومعناها القيمي واشتغالها الجمالي.

2.1 الألبسة ووسائل الزينة:

لم تكن الألبسة التي يرتديها المؤدون، والحلي التي يتحلون بها في الرقصات الجماعية المختلفة، أدوات زينة فقط أو وسائل للتباهي والتفاخر، بل رموز حافلة بالإشارات والعلامات، دافقة بالمعاني والدلالات، ضاربة في أعماق الذات في وجودها الفردي وامتداداتها

الجماعية، وفي أثناء المكان السرمدي والزمان المعاد. وإلا لما كان توحيد اللباس سنة الراقصات والراقصين أثناء الأداء، ولا كان الاعتناء بدقائقه ديدن المتفوقات والمتفوقين منهم، المؤمنين بالرسائل الثقافية التي يحملونها ويدافعون عنها من خلال رقصاتهم؛ «إذ يشكل اللباس في هذا السياق رمزًا من الرموز التلخيصية للثقافة التي تحيل على الهوية، أسلوب الحياة، وعلى الذوق في الآن نفسه»[6]، كما يحيل على التاريخ والفن، ونظرة مرتديه إلى الوجود والجمال؛ حيث اقتفاء آثار الاشكال والألوان والعلامات والمواد فعل ضروري للكشف والإظهار، وترجمتها إلى أنساق ثقافية معبرة ضرورة بحثية لا مناص منها للقبض على لحظات فرح أو حزن غابرة، ومظاهر انتصار أو هزيمة عابرة.

ففي رقصة أحواش المغربية ذات الانتشار الكبير والواسع في المناطق التي تنتشر فيها الثقافة الأمازيغية، والتي لاتزال فرجتها إلى اليوم طقسًا شبه مقدس، تهفو إليه أفئدة الجمهور من مختلف الطبقات الشعبية، وينسلخ الراقصون من فردانيتهم ووظائفهم الاجتماعية، ومستواهم التعليمي وميولاتهم الفكرية الذاتية، ليرتدوا «زي الحفلات والأعياد، وهو من الصنف التقليدي المميز لكل منطقة؛ فالرجال يلبسون الجلباب الوطني الأبيض والقميص (تشامير) والبرنس والعمامة البيضاء أو المزركشة بالحرير الأصفر، ويتقلدون الخنجر الفضي تكوميت، وأقراباً (المحفظة الجلدية المزركشة بالحرير)، والبلغة البيضاء أو الصفراء المحلية أو الوطنية. أما النساء فتختلف أزياؤهن باختلاف المناطق الأمازيغية، وكذلك الشأن بالنسبة إلى الحلي التقليدية التي تكون من الفضة»[7]. ولا يختلف اللباس في أحيدوس كثيرًا عن هذا المنحى. بينما في رقصة الركادة في الشمال الشرقي فيتميز المؤدون باستعمالهم البنادق أثناء الرقص، وفي غياب البنادق تحضر رمزيتها باستعمال العصي، في طقس حربي متوارث، يمجد الشجاعة والشهامة والدفاع عن القبيلة والوطن.

وفي سائر الرقصات الجماعية الشعبية نلفي حرصًا كبيرًا من لدن الراقصين على توحيد الألبسة، فوحدة اللباس طقس عسكري أصيل في الممارسة الشعبية لفعل الرقص، مع تمييز رئيس الفرقة بلباس خاص، يؤدي وظيفة التمييز للموجه والمسيّر لمختلف الطقوس والعمليات. وفي توحيد اللباس إشارات إلى رمزية التضامن والمساواة والعدل بين المؤدين، مهما اختلفت مستوياتهم، مع التزام البياض لدى الرجال، وألوان الطبيعة الصافية لدى النساء، وتمييز رئيس الفرقة بجعله يتوشح بالسواد في طقوس تحفل بدلالات الألوان، وتنضح بالإشارات العميقة الممتدة في الوجدان الجماعي للمجموعة البشرية التي تمثلها الرقصة؛ فالألوان المختلفة تشير إلى هذا الارتباط الدائم بالأرض والطبيعة، والاستعداد المتواصل للدفاع عنها، والتمسك المستمر بها من دون حدود أو شروط، ويأتي البياض والسواد في الرقص الجماعي للإظهار والتبريز والتعبير عن الجماعة، نظرًا لكمّ التمييز والتهميش الذي تعانيه هذه المجموعات، فتتعلق بوحدة الألوان القوية المعبرة للتعبير عن ذاتها وإظهار تميزها. والعناية بوحدة اللباس في دقائقه المختلفة، عناية بما يوحد الجماعة، ويضفي على الذات التماسك والتشابه.

وفي رقصات شعبية مغربية مختلفة، وخصوصًا ذات الأصول الأمازيغية، نجد حضورًا لافتًا للخنجر الأمازيغي (تكميت)، الذي تظهر فيه براعة الصانع وذوق المستعمل. حتى إن بعض الفرجات الشعبية ترفض ولوجها ممن لا يحمل هذه الأداة البليغة بدلالاتها ورمزيتها؛ فالخنجر «رمز الشجاعة والشهامة والرجولة، فيجب أن يتقلّده الرجال في مناسباتهم الاجتماعية وحفلاتهم،

فالعـرف القائـم في المنطقـة يقتـضي في رقصـة أحواش أن يتقلـد الرجـال خناجرهـم، ومـن لا يحمل هـذا الخنجر لا يمكنـه ولـوج أحـواش. وتحـرص رقصـة الخنجـر التي يؤديهـا النـاس في حاحـا على ترجمـة هذه الـدلالات عبر لوحـات تعبيريـة حركية رائعـة. كما أن رقصـة الكدرة، في مرحلتهـا الفاصلة، تخـترق حلقة الراقصين فتـاة في كامل زينتهـا، لا يظهـر منهـا سـوى العينـين، تـؤدي رقصتهـا فتزيـد من حماسـة الراقصين، ثم يـأتي الدور عـلى البطل الـذي يدخـل الحلقـة ليكشـف القناع عـن الفتـاة، ويعلق عـلى صدرهـا خنجـرًا، دلالـة عـلى حمايتهـا واختيارها له زوجة»[8].

فتمتـد رمزيـة الخنجـر ليتعلـق بالفحولـة والحماية والرجولـة والمعرفـة والبراعـة؛ فهـو آلة ممتـدة في الزمان، لـدى شـعوب ومجموعـات مختلفـة، لاتـزال تحمـل آثـار الدفـاع عـن الذات وحمايـة العـرض والشرف. مـع ما تدل عليه عبر أسـاطير راسـخة في الكيان الجماعـي للجماعات الثقافيـة المختلفة من حسـم وشـهامة وبطولـة. وإذ يفتقد الخنجـر اليـوم دوره الوظيفـي، فإنـه لم يفقـد رمزيتـه ودلالاتـه الثقافية الغامـرة، وتاريخه الحافـل بالانتصارات، ولايـزال إلى اليـوم شـاهدًا عـلى محطـات النـصر والقوة، كما يشـهد عـلى لحظات الغـدر والهزيمـة والهـوان، وهو الأمـر ذاتـه بالنسـبة إلى البندقيـة التـي تقـدم الراقـص باعتبـاره محاربًـا جسـورًا يسـتأنس بالسـلاح، ويصـل إلى درجـة التلاعـب واللهـو بـه، كـما تعيد ملاحـم النصر التـي سـطرها الأجـداد في الشـمال والشـمال الشرقـي بروحهـم المتوقـدة وشـجاعتهم المتوجـة بقيـم الشـهامة والاعتـزاز بالانتـماء للوطـن؛ حيـث ابتعـاث طقـوس الكرّ والفـرّ، واسـتعراض قوة الأبطـال مترجلـين أو على ظهور الخيـول؛ ليعيـدوا كتابة تاريـخ مهمل حافـل بالانتصارات والتضحيـات، بحـركات الأجسـاد في الفضـاء وطلقـات البنـادق في الهـواء.

أما «أقـراب» التي تعنـي بالأمازيغية تلك المحفظـة الجلدية التـي لا تفـارق الرجال في الكثـير من الرقصـات الجماعية الشـعبية المغربية، فهي تختصر لحظـات ضاربة في القدم، وتنعـش الذاكـرة الجماعيـة للإنسـان في علاقتـه بمختلف المكونـات البشريـة والطبيعيـة المحيطة به. فيستشـف من خلالهـا مظاهر النخـوة البدويـة، التي يصير معهـا الجود والكـرم سـلوكًا لا يفـارق الرجـال في حربهـم وسـلمهم وفي عملهـم وراحتهـم وفي حلهـم وترحالهـم، كـما لا تفارقهـم محفظتهم الجلديـة الأنيقة؛ ففي تلـك «المحفظة» الجلديـة العتيقـة يختـصر الزمـان البائـد، ويحمـل الرجل البـدوي تاريخه الوفـير، ووفـاءه لثقافتـه المتمكنة. وحين يتزيـن الراقـص بهـا، فإنما يـروم ابتعـاث تلـك اللحظات والأحاسـيس والمواقـف، ويعـبر عـن حجـم التضحيـة من أجـل الجماعـة التـي ينتمـي إليهـا، وهو ينسـلخ مـن ذاته ومـن لباسـه وعمله ليعيد بعـث طقوس أمتـه وانتصاراتها الغابـرة وأسـاطيرها المحكيـة، عسـاها تخرج مـن الهامش إلى دوائـر الضـوء، ولعلها تغـادر جحيم التنـائي والإبعاد والاغـتراب، وتلـج عـوالم الاقـتراب والاعتراف.

بينـما تظل الحـلي لدى النسـاء رمـزًا للخصوبـة، وحماية مـن السـوء والحسـد والعـين، ودلالـة عـلى صـور البقاء والمكـوث والانشـداد إلى الأرض. وصورة مـن صور اجتهاد المـرأة في الحفاظ على تـراث الأجداد وتمريـره بثقة وأمانة للأجيـال المقبلـة، مع مـا يمثلـه كل ذلك من إشـعال لجذوة الاحتفـال، وترسـيخ لقيـم الفـن في النفـوس المتعطشـة لتاريخهـا الجماعـي الغني بمعـالم الجـمال والجلال.

2. المرأة أيقونة الرقصات الجماعية:

لم تكـن المـرأة في الرقـص الشـعبي موضـوع الدراسـة موضوعًـا للإغـراء والاشـتغال بفتنـة الجسـد، بـل ظلـت شريكـة في طقوس الرقص مشـاركتها في بنـاء الحضارة، وفي الأشـغال اليوميـة في البيـت والحقـل وغيرهـما، «لا تمـارس الفـن إلا كوسـيلة لرفـع الأكبـال والقيـود عـن مجتمعهـا»[9]، ويتجـلى دورهـا الأسـاس في الحفـاظ عـلى الـتراث الفنـي والأدبي؛ باعتبارهـا أكـبر ناقـل للقيم الجماليـة والفنيـة، وما تسـتبطنه مـن قيم أخـرى أخلاقية وثقافيـة وحضاريـة عـبر الأجيـال[10].

فباسـتثناء الرقصـات الخاصـة بالرجـال لسـياقها الوجـودي الخـاص كالـركادة واعبيـدات الرمـا، فـإن الولوج إلى سـاحات الرقص الشـعبي الجماعـي ظل حقًا مكتسـب للجميـع رجـالًا ونسـاء. ولا يشـترط فيـه غـير الكفـاءة في الأداء، والتفـوق في نسـج الـكلام. وإذا كانت المـرأة عمومًا غائبة في الأشـكال الفرجويـة قبل المسرحية كالحلقـة وسـلطان الطلبـة والبسـاط وبوجلـود، حتـى «تأسسـت مسـافة بين المـرأة والتمثيل عبر التاريـخ»[11]؛ فـإن الرقـص الجماعي قـد أعاد المـرأة إلى دائـرة الضوء؛ لتفجـر طاقاتهـا الإبداعيـة والتعبيرية، وتعبر عـن ذاتها بالحركـة والقـول والألبسـة وأدوات الزينـة والحـلي، فيصـير الأداء التعبـيري «اسـتراتيجية لمقاومـة قسـاوة اليومي، باختراق زمن الحظر، والاحتجاب البصري»[12].

فسـاحات الرقـص الجماعـي الشـعبي في أحـواش وأحيـدوس والكـدرة وغيرها.. هـي مجال رحـب للتواصل الجسـدي والغنـائي الـذي تسـمح بـه الرقابـة المجتمعية؛ حيـث تسـتحدث الجماعـة آليـات لتفجـير الشـحنات العاطفيـة المكبوتـة، وتحقيـق الوصال الممنـوع في الحياة اليوميـة، والتعبـير عـن المشـاعر والأحاسـيس، والخـروج مـن الهامش وتعبـير الذات عـن أناهـا وآمالهـا وآلامها مع الحـب والحيـاة، ومواقفها مـن الوجود والأشـياء عبر هذه الرقصـات المعـبرة والحـركات الدافقـة بالمعـاني، والأغاني المعبرة عن رسـائل مشـفرة مغرقـة في التعبير عـن قضايا الجنـس المُبعَـد، والجماعـة الثقافيـة المهمشـة.

وإلى جانب سلطة الجسد والحركة تمتد سلطة القول والكلام، فيفتح المجال للمرأة للتعبير في أحواش وأحيدوس، والدفاع عن جماعتها من بنات جنسها خصوصًا، حين يصبح الدفاع عن الجنس بالقول البليغ والحركة المعبرة واجبًا مقدسًا لمواجهة التمييز الذي قد تتعرّض له، أو أشكال التهميش الذي تجد نفسها ضحية لها. وتعتمد رقصة الكدرة في الصحراء المغربية أساسًا على خطاب الجسد وحركة الأصابع والأيدي؛ حيث تشكل الراقصة بؤرة الرقصة، ولوحة تعبيرية ينطلق خلالها الجسد المهمش للتعبير والخروج من ذاته للانفتاح على الإيقاع والتفاعل معه في حركات تعبيرية لا شعورية، يرقى فيها الجسد في سلالم الجمال رقيه في براعة الرقص في الكارة... حيث «تمثل الراقصة (أو الركاصة بالتعبير المحلي) في هذا المشهد الاحتفالي عنصرًا أساسًا؛ إذ تتكفل سيدة (خادم أو معلمة) بإحضارها بعد إعدادها، وحثها على عدم فتح أعينها سوى بالقدر الذي يمكنها من رؤية ما بحولها، ثم تبدأ في عملية الرقص، وهي في حركة مستمرة داخل الدائرة، معتمدة في ذلك على ركبتيها، في حين يظل بقية أفراد المجموعة في أماكنهم، ويتدافعون بأكتافهم يمينًا ويسارًا فيما يعرف بالتداويح، ذلك حسب تحرك الراقصة نحوهم، التي تقوم بتحريك الأصابع وتقليب الكفين، أما النكار فتفرض عليه الراقصة التحرك وسط الدائرة لكن بهدوء؛ لكي يظل مقابلًا للراقصة ولآلته الموسيقية»[13].

فما هذا النموذج سوى دليل على مكانة المرأة في الكثير من الرقصات الشعبية المغربية، حيث شكلت بؤرة بكل ما ترمز إليه من معاني الخصب والعطاء، وما تدل عليه من الارتباط بالأرض والحياة، وتمثيلها المجتمع العميق في جانبه العاطفي، وفي بعده التعبيري، فكان الرقص فرصة لإثبات الذات جسدًا وروحًا ومشاعر وأحاسيس، وكان التماهي مع الإيقاعات المختلفة طقسًا روحيًا شفافًا يعكس الصفاء والتوهج، ويسمح للجسد بالانطلاق في عوالم المطلق واللامحدود، مما لا يستقيم إلا في «أسايس» أو «الكارة» أو «الساحة»؛ فتغدو الرقصة لحظة للانفلات من اليومي والعادي والروتيني، وفرصة للجسد للتعبير عن ذاته تحت أعين الرقابة، وفي تحرر عنه في الآن ذاته. لما كان ولوج ساحة الرقص ممارسة ديمقراطية يتساوى أمامها الرجال والنساء في جلّ الرقصات.

وتهتبلها الذات المؤنثة فرصة للتعبير والخروج من الهامش الذي تتردى فيه لأزمنة طويلة، فتتسلل إلى الأضواء، إلى وسط الدائرة، إلى عمق التعبير الفني؛ لتخلق الحدث، وتسحب البساط من تحت أرجل الرجال الذين يمتلكون الكلام والإيقاع غالبًا؛ ففي أحيدوس مثلًا «وحدهم من يتولى استعمال آلة النقر ألّون أو طّارت، دون النساء اللائي يكتفين بالرقص والترديد الصوتي»[14]، ليصبحوا تابعين للراقصة يقتفون بكلماتهم وإيقاعهم آثار أقدامها وحركات يديها وإشارات أصابعها وتموجات جسدها. وبذلك يلج الرقص الشعبي فضاء التعبير العميق عن الذات الأنثوية، والطقس الاجتماعي الحافل بالإشارات والعلامات الأنثروبولوجية والإثنية.

وهنا فقط وفي أوج الرقصة وفي عزة حماستها، تصير المرأة الأيقونة التي تتوجه إليها أبصار المتفرجين، وإيقاعات الراقصين، وكلمات المغنين، فتخطب ودها كل الآلات من الدف والكنبري إلى الكدرة والقراقب... الكل يستهدف إرضاء جسد المرأة والحوار مع حركاتها والاستجابة لتطلعاتها في اختراق الفضاء والتسامي عن الوجود المادي الضيق... وفي هذا التوجه نحو المرأة تصير حركاتها وألبستها وزينتها وحليها ناضحة بالدلالات حافلة بالمعاني والإشارات. فتهتبلها الراقصة فرصة لتبليغ رسائل بنات جنسها، وهموم ومعاناة قريناتها، وتبئير شخصيتها للخروج من الهامش الذي ترزح فيه سائر وقتها.

فيصير الملحف في رقصة الكدرة «تميمة لتحصين الجسم... تسهم رمزيًا في التعبير عن المشاعر المتفقة والحب المصادر اجتماعيًا ودينيًا وثقافيًا»[15]، وتصير الألوان الزاهية التي تتوشح بها المرأة في أحواش وأحيدوس عنوانًا للانطلاقة والخصب والاستبشار

بمستقبل أفضل، يعوض عن هذا الحاضر المثقل بالهموم والمعاناة. وتغدو الحلي الفضية المختلفة التي تتزين بها المرأة الراقصة عنوانًا للنفاسة تحكي أساطير الماضي وحقائق الحاضر والآمال الموءودة في المستقبل. فلاتزال المرأة في هذه الرقصات «حارسة للفن والتراث حتى لا يضيع بين قدمي متغيرات العصر، ولاتزال تنسج الزرابي، وتنسج المشغولات الخزفية وتزين العمارة، كما تعيش حالة اندماج وتوحد مع هذا التراث، من خلال جسدها الذي حولته إلى فضاء تزينه بالأوشام وبنقوش الحناء، وتكسوه الأزياء التقليدية، وتتجلى بالحلي الفضية، فتصبح هي نفسها أيقونة فنية»[16]... ممتدة في ذاتها، وفي الزرابي التي ترقص عليها والتي حاكتها بأيديها، وفي الأطعمة وأكؤس الشاي التي أعدتها بنفسها.

ويبرز «الوشم» على أجساد الراقصات الأمازيغيات ووجوههن، علامات تدل على التضحية والمعاناة، وتحمل الألم، لحماية الثقافة، وتجسيد التراث، وإظهار الزينة، حتى لا نكاد نفرق في هذه الجماعة الثقافية بين الوشم والمرأة، باعتبار الوشم علامة على الانتماء إلى الثقافة بطقوسها المختلفة، «فإن شأن الوشم كشأن بنية القبيلة، التي كانت حتى مجيء المستعمر الغربي

شكلًا من أشكال التنظيم الاجتماعي القروي بالمغرب، بحيث نلاحظ أن الوشم بمثابة بنية تتقاطعه قيم اجتماعية وثقافية وسيكولوجية وجمالية»[17]، والاحتفاء بالألم لتمييز جسد المرأة وتزيينه، «إن الوشم بالنسبة إلى الجسم، هو العلامة الموسيقية، القاطعة المطعمة للجسم، والتي تتطلب الإنصات للشهوة في فرادتها وصمتها، وعدم قابليتها للنطق»[18]، حسب التحليل الأنثروبولوجي.

كما يتطلع الجسد إلى أن يدون بوساطة الحناء أجمل الحكايات، وأغزر الرموز على جسد منهك بتعب اليومي ومشقة الهامشي، تردي الجسد خطابًا دافقًا بالمعاني والدلالات، مثقلًا بتضاريس الهموم ومتاعب الحياة، تتقاطع خلاله أحداث التاريخ الجريح، ونتوءات الجغرافيا المكلومة. فلا يجد إلا الرقص للانطلاق والتخطي والتجاوز، ولا يجد إلا ذاته ليدون عليها رموزه وانتصاراته وانكساراته. وحين يكون الجسد للمرأة تختلط الشهوة بالقسوة، والألم بالأمل، فيتمايل على إيقاعات الموسيقى والغناء، كما يتمايل على وقع التهميش والاستبعاد والإيلام.

3. قيمة التعاون المنتج:

بالإضافة إلى البعد الجماعي والتعاوني الذي يكرسه الرقص الجماعي، حيث يتحد الإيقاع والغناء والرقص لإنتاج فرجة تمتح من اليومي والهامشي، وتصدح بآلام الجماعة المهمشة وآمالها في مستقبل أفضل، وبالإضافة إلى مكان الفرجة الذي يرمز إلى اللم والضم والتجميع، ويتوحد فيه بطريقة ديمقراطية الراقصون والمغنون والجمهور، وتوحيد اللباس وبساطته ليتسع للجميع التزيي به؛ فإن الرقص الشعبي المغربي تنبني الفرجة فيه على تفاعل حركات الراقصين وأصواتهم وإيقاعات الآليات المختلفة وأهازيجها المدوية، كل ذلك بصيغة جماعية منتظمة ومتناسقة.

وحتى إذا سُمعت «الزغاريد» و«الآهات» الفردية وعبارات الثناء والإعجاب، أو حتى الرفض والاستهجان هنا وهناك، فهي تنطق بلسان الجماعة، ولا يرغب أحد في نسبتها إلى نفسه، فأي احتفال «هو بالأساس لقاء، ولأن اللقاء هو خروج الذات من عزلتها، لتشكل الجماعة والمجتمع، وإن وجود الجماعة يفرض وجود حوار للتواصل والتفاهم، وإن لغة الحوار الاحتفالي هي لغة أكبر من لغة اللفظ، إنها لغة الجسد ككل»[19]. حيث تنمحي صيغة الفرد في خضم الجماعة، وتذوب فردانيته وسط العشيرة أو القبيلة أو الوطن، للتعبير عنها والنطق بلسانها، ونقل ثقافتها وتبديد مخاوفها.

ومن مظاهر هذه الوحدة والتمثيل اللذين نتحدث عنهما أن الرقصات تحيل من خلال حركاتها وإيقاعاتها وامتداداتها الشعبية على المجموعة البشرية التي تمثلها، والجماعة الثقافية التي تنتمي إليها، وتغدو «من المعالم والمؤشرات التي يمكن أن يقوم عليها تصنيف ثقافة أو مجموعة بشرية وتمكن من التعرف على انتمائها الجغرافي واللغوي والثقافي»[20]، وذلك لطابعها الوحدوي، وخروج أفرادها المستمر من ذواتهم؛ ليمثلوا الجماعة التي ينتمون إليها، كما أسلفنا. وفي المغرب؛ مجال هذه الدراسة «بمجرد مشاهدة أحيدوس، يتبادر إلى الذهن فضاء إمازيغن أو (شلوح الأطلس)، حسب الشائع من التسميات، ويربط أحواش تلقائيًا بأهل سوس (إشلحين أو سواسة)، ولو أن انتماءه الجغرافي أوسع من ذلك. وتحيل رقصة الركادة مباشرة على مغاربة المنطقة الشرقية (لوجادا، ساكنة وجدة). كما تُربط الهيت بأهالي بني حسن، ورقصة الحصادة بمنطقة تادلا وخريبكة، ورقصة الكدرة بالمجال الصحراوي. علمًا بأن التسميات الشائعة غالبًا تعميمية، وليست دائمًا في تطابق تام مع التفريعات السوسيولغوية والسوسيوثقافية بالمغرب. والحاصل من كل هذا أن الرقصة في حد ذاتها واجهة ظاهرية للثقافة المحلية التي تنتمي إليها، والتي أنتجتها وتمارسها»[21].

ومن جهة أخرى، فإن من أهم ما تتميز به فرجات الرقص الشعبي المغربي، هو أنها لا تنعقد من دون مناسبة «فليس هناك من حفلة أو عيد دون رقصة أحواش، وكما أنه لا معنى لأحواش ولا قيمة له من دون مناسبة تهم الجماعة على مستوى المدشر أو القبيلة»[22]، بل إن أحيدوس بالإضافة إلى أنه يحضر في حفلات الزواج والختان والعقيقة والمواسم والمناسبات الدينية، فقد ثبت عندنا أنه إلى عهد قريب كان أحيدوس يرافق الجنائز، وخصوصًا حين يكون المتوفى شابًا في مقتبل العمر، لكن يكتفون بإنشاد القصائد من دون إيقاع.

ومن أهم المناسبات التي تتطلع إليها أفئدة سائر ممارسي الرقص الجماعي الشعبي وجمهوره «الأعياد الدينية والوطنية، والمواسم الفصلية والحفلات الاجتماعية كالأعراس والختان والولادة وغير ذلك من المناسبات التقليدية التي تبرز فيها ظاهرة التكافل والتآزر الاجتماعي المميز للمجتمع القروي عامة»[23]، فلا معنى للاحتفال من دون مناسبة، وتتعزز قيم الاحتفال في وظيفيته، وتنعكس مردودية التعاون من خلاله على الجماعة.

ففضلًا على المناسبات المختلفة، فقد شكلت الرقصات الشعبية امتدادًا للأعمال الفلاحية والأشغال الجماعية التي تقوم بها الجماعة، لتحقيق أمنها الاقتصادي والغذائي. وذلك لانغراس الرقصات في واقعها بكل إكراهاته ورهاناته. فلا تنفصل الرقصات عن نظام «التويزة» المعروف في المجتمع البدوي المغربي، بما «هو شكل تعاوني يؤدي إلى تكتل القوى الإنتاجية لتقديم مساعدة تطوعية تستمد أساسها من الثقة المتبادلة، ومن مشاعر التضامن الجماعي، إذ تتضافر جهود مجموعة

من الأفراد من عشيرة واحدة (إيحس) للقيام بما لا تستطيعه الأسرة أو الشخص مفردًا، ولإنجاز مجموعة من الأعمال الجماعية لفائدة الأرامل واليتامى»[24]. هذه المؤسسة التي تعتمد على روح الثقة والعمل الجماعي التضامني... والتي تتناقلها الأجيال منذ قرون، من أجل ضمان استمرارية الجماعة وتلبية حاجاتها الأساسية في مناخ صعب وطبيعة معادية في الكثير من الأحيان[25]. وعند اعبيدات الرما كان الاحتفال ينعقد تتويجًا لموسم فلاحي منتج...

فتبدأ طقوس الفرجة بالإنشاد المرافق للأشغال في الحقول لدى الرجال، وبالإنشاد المرافق لأشغال إعداد الطعام لدى النساء، ليتوج اليوم بحفل غنائي راقص تحتضنه «الساحة» التي تشهد الحفل ليلًا بعد أن شهدت «درس» المحصول نهارًا.

إنها قيم التعاون والوحدة والتكافل في أرقى مظاهرها، نرى فيها الفنون الشعبية ليست رقصًا ولهوًا وإزجاء للزمان وغناء معزولًا عن القيم الأخلاقية المتمكنة من فكر الجماعة وكيانها؛ بل هي تتويج ليوم عمل شاق، ولمسار حافل بالعطاء والتضحية، من أجل الجماعة وتأمين حاجاتها، فالرقص الجماعي الشعبي في المغرب ممارسة منتجة، ونمط حياة معطاء، تسير جنبًا إلى جنب مع سيرورة الإنتاج في الحقول والمزارع. مما ينم عن وعي حضاري وثقافي استطاعت من خلاله الجماعة أن تكرس أنماطًا فنية شعبية تنتج باستمرار قيمًا لتأمين الجماعة وحمايتها، لا تنفصل خلاله المتعة عن الفائدة ولا الجمال عن الجلال، ولا الأخذ عن العطاء... هي قيم تحيا جنبًا إلى جنب في مجتمع بدوي استطاع بناء منظومة للفن والقيم للتعبير والتأثير والتوجيه والخروج من الهامش المعتم إلى دوائر الضوء التي تضمن استمرارية الجماعة في الوجود الفيزيقي والاستمرار الثقافي وصناعة القيم.

الهوامش

1- وهي من الرقصات التي أدرجتها منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلوم والثقافة في دجنبر 2017 ضمن لائحة التراث الثقافي غير المادي الذي يحتاج إلى حماية عاجلة.

2- عبدالعزيز أومرزوك، نماذج من المظاهر الفنية الأمازيغية، جريدة تويزة المغربية، العدد 162، أكتوبر 2010، عبر الموقع الإلكتروني للجريدة، على الرابط: http://tawiza.byethost10.com/Tawiza162/ahwach.htm?i=1.

3- محمد قروق كركيش، الرقصات الاحتفالية بمنطقة الريف شمال المغرب: رؤية سوسيوأنثروبولوجية، الحوار المتمدن - العدد: 4427 - 2014/ 4/ 17 – على الرابط: http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=410697

4- المقال نفسه، الموقع نفسه.

5- سعيد بنكراد، الجسد: اللغة وسلطة الأشكال، مجلة علامات المغربية، العدد 4، 1995، المقال صص: 63-48

6- عياد أبلال، أنثروبولوجيا الأدب، ص: 263.

7- مجموعة من المؤلفين، معلمة المغرب، من إنتاج: الجمعية المغربية للتأليف والترجمة والنشر، نشر مطابع سلا، 1989، 1/ 193 (أحواش).

8- الزبير مهداد، الخنجر التقليدي، مجلة تراث الإمارات، العدد 190، أغسطس، ص:119.

9- إبراهيم أوبلا، المرأة الأمازيغية والندية في فنون أسايس، مقال ضمن كتاب جماعي بعنوان: المرأة والحفاظ على التراث الأمازيغي، تنسيق: الحسين آيت باحسين، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 2008، ص:90.

10- فؤاد أزروال، المرأة والتراث الشعري بالريف: وظائف وأدوار، ضمن الكتاب الجماعي نفسه، ص:94.

11- سعيد الناجي، المرأة والفرجة: من الفرجة الشعبية إلى التاريخ، مجلة أمل المغربية، العدد 14-13، السنة الخامسة، 1998، ص:29، المقال صص:45-26.

12- رشيد الحاحي، سيميائية الرمزي في التشكيل اليدوي، من الاسم الشخصي إلى الجسد الجريح، مجلة علامات المغربية، العدد 17، ص:83، المقال صص:84-79.

13- المحجوب لال، رقصة «الكدرة»... ينسجم فيها الصوت والحركة وبطلاها «النكار» و«الركاصة»، 29 دجنبر 2014، اطلعت عليه بتاريخ: 23/06/ 2018.
http://www.pjd.ma.

14- فاطمة بوخريص، رقصة أحيدوس بين المحلية وديناميةالتحول، ص:59.

15- إبراهيم الحسين، ملاحف الصحراء: خرائط الفتنة والغواية والإيروتيكا الجسد واللباس، موقع الأنطولوجيا، 18/07/2015، اطلعت عليه بتاريخ 20/06/2018 من موقع: alantologia.com

16- حورية الظل، الأمازيغيات يحرسن التراث بأجسادهن، جريدة الاتحاد الإماراتية، الملحق الثقافي، 12 مارس 2015.

17- الحسين آيت باحسين، دور المرأة الأمازيغية في الحفاظ على البعد الأمازيغي للهوية المغربية من خلال إبداعاتها، مقال ضمن كتاب جماعي: المرأة والحفاظ على التراث الأمازيغي، ص:22.

18- عبدالكبير الخطيبي، الاسم العربي الجريح، ترجمة: محمد بنيس، منشورات الجمل، ط1، بيروت 2009، ص:48.

19- يوسف حسن، المسرح والأنثروبولوجيا، كتاب جماعي، دار الثقافة، البيضاء، 2000، ص:86-85.

20- فاطمة بوخريص، رقصة أحيدوس بين المحلية وديناميةالتحول، ص:57.

21- المقال نفسه، الصفحة نفسها.

22- معلمة المغرب، ص:191

23- معلمة المغرب، الصفحة نفسها.

24- محمد أوسوس، كوكرا (في الميثولوجيا الأمازيغية)، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 2008، ص:292.

25- RACHID Lhoussan, Tatouage de la mémoire : repères Amazighes dans la culture nationale, institut royale de la culture amazighe, EL Maarif AL Jadida, Rabat, 2006, p124,125.

المصادر والمراجع:

- إبراهيم زكريا، فلسفة الفن في الفكر المعاصر. زكريا إبراهيم، مكتبة مصر، القاهرة، ب.ت.
- أبلال عياد، أنثروبولوجيا الأدب، دراسة أنثربولوجية للسرد العربي، روافد للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2011.
- أرثر أيزا برغر، النقد الثقافي: تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسة، ترجمة: وفاء إبراهيم ورمضان بسطويسي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003، ص:30.
- أزروال فؤاد، المرأة والتراث الشعري بالريف: وظائف وأدوار، ضمن الكتاب الجماعي نفسه.
- أوبلا إبراهيم، المرأة الأمازيغية والندية في فنون أسايس، مقال ضمن كتاب جماعي بعنوان: المرأة والحفاظ على التراث الأمازيغي، تنسيق: الحسين آيت باحسين، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 2008.
- أوسوس محمد، كوكرا (في الميثولوجيا الأمازيغية)، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 2008.
- أومرزوك عبدالعزيز، نماذج من المظاهر الفنية الأمازيغية، جريدة تويزة المغربية، العدد 162، أكتوبر 2010، عبر الموقع الإلكتروني للجريدة، على الرابط: http://tawiza.byethost10.com/Tawiza162/ahwach.htm?i=1.