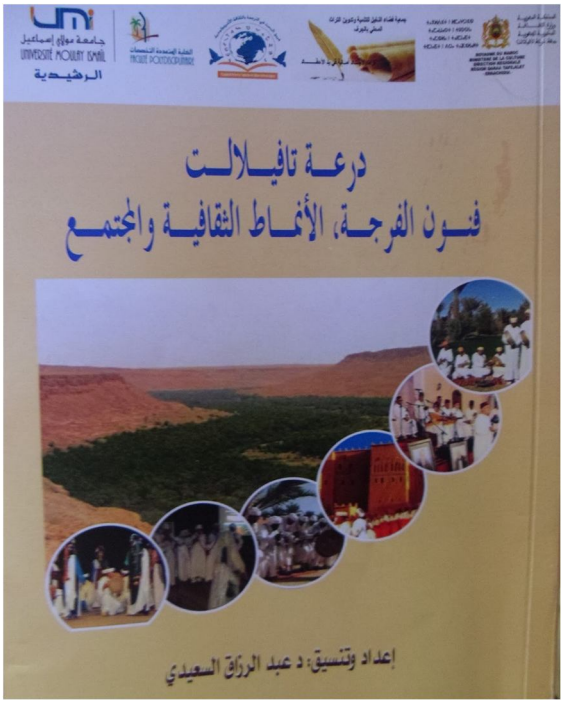
فرجة "هوبى" عند قبائل «ذوى منيع» بتافيلالت

الكاتب: الصديق الصادقي العماري

باحث في علم الاجتماع والأنثروبولوجيا

ضمن كتاب مشترك بعنوان:

"درعة تافيلالت فنون الفرجة، الأنماط الثقافية والمجتمع"



منشورات جمعية فضاء النخيل للتنمية وتدوين التراث المحلي بالجرف.

مطبعة مؤسسة الراوي للتجارة والخدمات، الرشيدية، المغرب.

مارس2017.

ص ص 190-216.

❖ مقدمة

ارتبطت الثقافة الشعبية في مختلف مظاهرها (الرقص، الموسيقى، التمثيل، الشعر....إلخ) بالدين منذ طفولة البشرية ومهد الفنون، وأن ما نراه اليوم ليس من مبتكرات هذا العصر أو ذاك، وإنما هي أشكال تعبيرية قديمة قدم تعاطي الإنسان للفن واحتياجه إلى التعبير عما يجيش في نفسه من مشاعر وأحاسيس وآمال وطموح وأهواء، غير أن الناس تختلف في النظر إلى وظيفتها: من المتعة الفنية إلى الحقيقة التاريخية إلى ترميم الذات أو الذاكرة، أو وسائل أخرى تؤدي إلى ترقية المجتمع وتطوره بما تحمله من قيم وعادات وتقاليد ومعتقدات.

ومن خلال هذه المظاهر يمكن التعرف على صورة المجتمع ومدى تأثير الثقافات الوافدة والبيئة الطبيعية، وما يحب وما يكره من المآكل والمشارب واللباس، والصنائع والحرف، والسلوك والممارسات، وجانب التحولات في العادات والتقاليد والأشكال التعبيرية التي ميزت هذه الثقافة عن تلك، على المستوى المحلي أو الإقليمي أو الوطني أو على مستوى الأمة.

ومن يغوص في عمق الذاكرة الشعبية لمنطقة تافيلالت يدرك غناها وثراءها بفنونها الأدبية الشعبية وحضورها الدائم في كل التحولات التي شهدها هذا المجتمع أو شهدها العالم عبر مختلف الأحداث، فعبر الناس من خلال هذه الفنون الشعبية عن مواقفهم وذواتهم وهمومهم، وقد نجد فيها ما يماثل بعض المناطق الأخرى، كما نجد فيها ما يخالفها.

والشيء المميز لسكان منطقة تافيلالت، خصوصا قبيلة ذوي منيع، ارتباطهم بالبيئة المحلية ارتباطا وثيقا، وقرب لغتهم من اللغة العربية الفصحى، لأن الفضاء الذي تدور فيه عبِق بروح الصحراء ورائحتها، خاصة في الشعر الشعبي في شكله

ومضمونه، وفي تشابه الصور وبناء القصائد: كاعتماد المقدمة الطللية وتشبيب القصائد، وغير ذلك.

غير أن حياة البداوة التي عاشتها هذه القبيلة، وارتباطها بحياة الرعي والترحال، كانت أحد أسباب الحفاظ على كثير من خصوصيات الإنسان العربي في العصور الغابرة (العصر الجاهلي)، كالتزام أفرادها بالقيم العليا أي المروءة؛ من نجدة وإباء الضيم وأنفة وشجاعة وكرم وحسن جوار..، ومحافظتهم على لغتهم ومعتقداتهم وعاداتهم وتقاليدهم، وتوارثهم الشعر أبا عن جد إيمانا منهم بأن الشعر كما كان ديوان القبيلة، فسارعوا إلى حفظه وتغنوا به في مناسبات كثيرة، فكشفوا به عن الطموح والآمال التي كانوا ينشدونها، واعتمدوا في نظمه إيقاعا دقيقا قائما على طرائق مختلفة لها مسمياتها، وكانت تشهده ليالي سمرهم، واحتفالات زواجهم، وخاصة بعد رقصة هوبي المفضلة.

إن الحديث والخوض في التراث الثقافي للفرجات الفيلالية يرتبط باستحضار «تافيلالت» العريقة بوصفها فضاء ثقافيا رحبا له امتداداته التاريخية والجغرافية الضاربة في عمق التخوم الجنوبية الشرقية للمغرب. فالفرجات الفيلالية، مثلها مثل الفرجات الإنسانية بشكل عام، تتخذ أنماطا وأشكالا وصيغا متنوعة، وتتمظهر في شكل طقوس وشعائر أو احتفالات أو أعياد، كما يمتزج فيها الرقص بالغناء والإنشاد، وتعتمد اللغات والوسائل التعبيرية بما فيها الكلمة سواء كانت حكيا أو شعرا أو زجلا، إضافة إلى الإيقاع والجسد.

ورقصة هوبي أحد مظاهر هذه الأشكال التعبيرية الشعبية التي تشكل جزءا هاما في المنظومة الفكرية للإنسان، كغيرها من الأشكال الأخرى (الشعر، الأمثال، الألغاز، الرقص، الأغاني، الأناشيد، الحكايات، الأساطير، العادات، التقاليد،

وغيرها من الصنائع والحرف واللباس وطرق الأكل، والشعائر وما يرافقها من طقوس..)، التي تحدد الأسس العقائدية والمعرفية والثقافية والتاريخية والأيديولوجية التي راهن عليها الإنسان منذ القديم، والتي بدأت ملامحها مع بداية الإنسان، وتشكل المجتمع في أي منطقة، ثم تطورت بتطور هذا الإنسان حتى اكتملت في صورتها المعروفة اليوم. فما هي أهم مميزات وخصائص قبائل ذوي منيع بتافيلالت؟ و من أين تستمد رقصة هوبي مقوماتها الفرجوية؟ و أين يتجل الحضور الفرجوي لرقصة هوبي؟ وما هي أبعاده وامتداداته المجتمعية والثقافية على وجه الخصوص؟

هذه الأسئلة وغيرها سأحاول الإجابة عنها من خلال مقاربة فرجة رقصة "هوبي" المتجذرة في تاريخ منطقة تافيلالت.

1. قبيلة ذوي منيع: الأصل و الاستقرار بتافيلالت

✓ لمحة تاريخية

إن أغلب القبائل العربية الموجودة بالشمال الافريقي تنحدر من أصول ثلاث وهي: "بنو هلال بن عامر بن صعصعة، وجماعة بني سليم بن منصور، وجماعة بني معقل"[1]. وقد دخلت الجماعتان (بنو هلال وبنو سليم) إلى إفريقيا منذ 1048م، إذ قبل ذلك كان "بنو هلال" يقطنون بناحية الطائف بشبه الجزيرة العربية، و بنو سليم بأحواز المدينة المنورة، ثم انتقل الفريقان الى البحرين وعمان.[2]

واهتمت القبائل المنضوية تحت هذين الفريقين بالترحال والحياة الرعوية، إذ حاول الموحدون تحويل هذه القبائل من النشاط الأول إلى حياة الاستقرار والتمدن، غير أن هذه المحاولة لم تستقر بسبب التقلبات السياسية والضغط الاقتصادي الذين مارسهما

[1] إبراهيم حركات، المغرب عبر التاريخ، الجزء الأول، دار الرشاد الحديثة، الدار البيضاء، 1984م، ص 239.

[2] إبراهيم حركات، نفس المرجع، ص 274.

بنو هلال. والجدير بالذكر أن قسما من تلك القبائل عانق دعوة الفاطميين، فنقلهم هؤلاء إلى شرق النيل، ولما ساءت العلاقة بين المعز بن باديس الصنهاجي والمستنصر الفاطمي، وتنصل المعز من دعوتهم، عمل المستنصر على ترحيل قبائل "بني هلال (ذوي منيع، العمور، وأولاد جرير) إلى أفريقيا حتى يقضوا على الصنهاجيين، وقد أعجب هؤلاء العرب بخصوبة أفريقيا. ونزل بنو سليم بليبيا، واستقر بنو هلال بالجزائر ثم انتقلوا بعد ذلك إلى المغرب[1].

وكان من بين هذه القبائل قبيلة "ذوي منيع" التي نزلت بالمغرب الشرقي بمنطقة تافيلالت، والتي تعتبر من أهم قبائل بني هلال، وصلت إلى شمال أفريقيا مع "جماعة بني سليم بن منصور" و"جماعة بني معقل". فقبيلة "ذوي منيع" هي إحدى فروع الجماعة الهلالية، من عامر بن صعصعة، وهي من فصائل الأثبج: علوان بن محمد بن لقمان بن خليفة بن لطيف بن هندج بن مشرق بن أثيج.[2]

فبعد هجرة قبيلة "ذوي منيع" من المشرق العربي ضمن القبائل المنضوية تحت جماعة بني هلال، استقرت بالجنوب الغربي للجزائر بمنطقة الساورة وتحديدا بقرية العبادلة، وبعد ذلك انتقل جزء منها إلى منطقة سجلماسة، لترحل من جديد إلى منطقة المغرب الشرقي وتحديدا قرية عين الشواطر بإقليم "فكيك"، حيث "تعتبر قرية عين الشواطر مقرا إداريا لقبيلة ذوي منيع، بها يجتمع جل أبناء القبيلة، وبها توجد قياداتها متمثلة في قائد الجماعة القروية"[3].

تبعد قرية "عين الشواطر" عن عمالة بوعرفة بإقليم فكيك بحوالي 149 كلم، وهي منطقة صحراوية جبلية، تقل بها الأمطار، تتكون من تضاريس معقدة، تحدها شرقا

---

[1] إبراهيم حركات، المرجع نفسه، 274.
[2] بنعلي محمد بوزيان، واحة فكيك، مطبعة النجاح، الدار البيضاء، 1987م، ص 65.
[3] بنعلي محمد، المرجع نفسه. ص 2.

جبال العمور وبني سمير وجبال الأطلس، وغربا دائرة بوعنان، وشمالا "معذر زولاي"، وجنوبا "وادي زززفانة". وتتخلل هذه الجبال منخفضات أهمها منخفض "وادي تسرفين"، ومنخفض "فكيك"، وتعتبر تضاريس المنطقة من أهم العوامل التي تتحكم في مناخها القاري، الذي يتميز بالبرد القارس شتاء، والحرارة المفرطة صيفا. وتعرف المنطقة أمطارا عاصفية في فصل الشتاء خاصة في الواجهة الشمالية، وتقل كلما اتجهنا نحو الواجهة الجنوبية، ويخترق المنطقة "وادي كير" الذي يعتبر المورد الأساسي لسكان المنطقة للتزود بالمياه.

تعتبر "عين الشواطر" بإقليم فكيك مقرا لقبيلة "بني منيع"، وتضم هذه القرية ثلاث قبائل هي: "ذوي منيع" و "الحجوي" و "الشواطر". وقد استقرت بها القبيلة بعد مجيئها ومغادرتها لقرية "أم فيس" الموجودة قرب تافيلالت. والقبيلة تضم خمس فصائل أو أفخاد كبرى، ويتفرع عن كل فخد عدد من الفروع. وهذا هو سر تسمية القبيلة بقبيلة "خمس أخماس" وهو الاسم الثاني لها، وهذا لا يعني أن القبيلة تكونت عن طريق التحالف و الانصهار.[1]

تعتبر قبيلة "ذوي منيع" من أهم قبائل المغرب الشرقي، وقد أخذت القبيلة هذا الاسم نسبة إلى جدها الأكبر "مناع"(عبد الله الورغيني ويلقب بعبد الله رجل الجمال). وأما عن تسميته هذه فيحكى أنه "خلال نهاية القرن 13 عشر غادر عبد الله الورغيني الينبوع على رأس عشيرته متوجها نحو سجلماسة، حيث التقى بالشريف الفلالي مولاي الحسن الأول، وفي طريقهما اعترضتهما عصابة من اللصوص وقطاع الطرق، وحمله عبد الله على كتفه. و أثناء عملية المطاردة بدأ الشريف يردد: امنع امنع امنع... يا مناع. فمنذ ذلك الوقت لقب الورغيني بمناع وعرفت

[1] العريج المختار، دراسة ميدانية ونظرية في شعر قبيلة ذوي منيع، مطبعة النجاح، الدار البيضاء، 1984م، ص19.

قبيلته باسم ذوي منيع"[1]، فقد استقرت القبيلة بعد مجيئها من الينبوع بالجنوب الغربي للجزائر، ثم انتقل بعضها، عن طريق الرعي والترحال، إلى منطقة سجلماسة، لينتقلوا من جديد إلى منطقة "كير" بالمغرب الشرقي والجنوب الغربي للجزائر، حيث استقروا على طول الشريط الذي يربط بين قرية عين الشواطر ومنطقة العبادلة بولاية بشار الجزائرية.

✓ **المكونات الثقافية والفكرية**

قبيلة "ذوي منيع"، كغيرها من القبائل الأخرى، اهتمت بالشعوذة والطقوس...، والتي كانت تنبع من عاداتها وتقاليدها المحلية، من خلال علاقاتها مع الزوايا التي كانت تنشط بالمنطقة، وكذا الخرافات القديمة التي رأت فيها مرجها وحلا لجل مشاكلها، كما اهتمت وبشكل ملفت للنظر بالطب الشعبي والتداوي بالأعشاب، على حد تعبير الأستاذ عبد الحميد يونس "لما كانت الأمراض تبدو عند بعض الناس على أنها من تأثير كائنات خارقة وغير منظورة".[2] إضافة إلى التشبث بالعادات والتقاليد و لو كان على حساب أمر أخر، حيث تقدس هذه القبيلة عاداتها وتقاليدها التي تؤسس للعلاقات بين أفرادها، وتعتبرها الخيط الناظم بين كل أعضاء القبيلة، والخروج عن منظومة القيم هذه يعتبر خرقا لقوانين القبيلة وتحد لكل رجالاتها، "إذ ما من أسرة أو عشيرة أو أمة إلا ولها احترامها لعاداتها وتقاليدها وطقوسها"[3]، ويتجلى ذلك أساسا في العقلية الساذجة لأبناء القبيلة من ميل إلى الشعوذة وإيمانها بقيمة وفعالية الطقوس، إذ كانت تلك الممارسات بمثابة الوسيلة الوحيدة للتعبير عن الخلجات والأفكار والأحاسيس، كما كانت المجال الوحيد لتفجير المكبوتات

---

[1] بنعلي محمد بوزيان، واحة فكيك، ص2.
[2] عبد الحميد يونس، التراث الشعبي، دار المعارف، القاهرة، 1991م، ص52.
[3] عبد الحميد يونس، المرجع نفسه، ص 11.

والضغوطات. ولعل المرأة المنيعية خير ممثل لذلك، حيث كانت تنتظر تلك المواسم والأعياد لتغيير الوضعية التي تعيشها بفعل الضغط المفروض عليا جراء قيود المجتمع الذكوري، ووسيلة لمعانقة العالم الخارجي.

كذلك اهتمت القبيلة، منذ القدم، بالجانب الفني والأدبي، خاصة الأدب الشفوي، ومنه الشعر والحكايات الشعبية، والرقص والموسيقى....إذ كان يعتبر الشعر عندهم مميزا للصدق والأصالة، وهو يعتمد تارة على القافية واختلافها تارة أخرى، وهي قافية خاصة بهذا النوع. أما من حيث المواضيع نجد المواضيع العاطفية، ومواضيع الزواج والطلاق... و كل ما له علاقة بقضايا قبيلتهم من حيث الوضع المعيشي كالفلاحة والتجارة والصناعة التقليدية وغيرها، بالاعتماد على الغزل والوصف والهجاء. فقد كان "الشعر أهم ما أنتجه أبناء القبيلة، إذ كان يعتبر بمثابة رصيدهم الفكري والأدبي، ولهذا الشعر بحور وأوزان خاصة به: الماي الطير، درجات الطير، الطير وما درج، الرسم، والدهكيلة بورجيلة"[1].

ومن بين اهتمامات أبناء القبيلة أيضا في المجال الفني نجد الرقصات الجماعية ذات التعبير الإنساني، والتي تعبر عن ظروف اجتماعية خاصة، وتتجسد في الأفراح والمناسبات. فالرقص عند قبيلة "ذوي منيع" "فن رفيع يستجيب للظروف والمناسبات الطبيعية والاجتماعية"[2]. إذ تتعدد الرقصات عند هذه القبيلة إلى رقصة العامة، ورقصة العلاوي، ورقصة هوبي، وباستثناء رقصة هوبي فإن باقي الرقصات تكون بواسطة الرجال فقط. في حين رقصة هوبي تتم بواسطة الرجال والنساء، وذات أهمية بالغة في نفوس أبناء القبيلة.

---

[1] عبد الحميد يونس، التراث الشعبي، ص 44.
[2] عبد الحميد يونس، المرجع نفسه، ص 44.

2. فرجة "هوبي" شكل من الأشكال الفرجوية بتافيلالت

إن الحديث والخوض في التراث الثقافي للفرجات الفيلالية يرتبط باستحضار «تافيلالت» العريقة بوصفها فضاء ثقافيا رحبا له امتداداته التاريخية والجغرافية الضاربة في عمق التخوم الجنوبية الشرقية للمغرب. فالفرجات الفيلالية، مثلها مثل الفرجات الإنسانية بشكل عام، تتخذ أشكالا وصيغا متنوعة، وتتمظهر في شكل طقوس وشعائر أو احتفالات أو أعياد، كما يمتزج فيها الرقص بالغناء والإنشاد، وتعتمد اللغات والوسائل التعبيرية بما فيها الكلمة سواء كانت حكيا أو شعرا أو زجلا، إضافة إلى الإيقاع والجسد.

فالتراث الفيلالي يزخر بالعديد من الأشكال و المظاهر الفرجوية الشعبية، إذ أن لكل منطقة من تافيلالت لها شكلها الذي يميزها، حيث نجد أن هناك تشابه و تقاطع واختلاف في بعض المناطق. والمتمعن في حقيقة فنون الفرجة الشعبية بتافيلالت يجدها تخضع لإعداد و تنظيم وتسيير وتنسيق محكم وفق قواعد وقوانين مضبوطة متفق عليها من قبل الفرق والجماعات التي تقدمها، من حيث النص المرتجل وطريقة العرض ونوع اللباس والتقنيات والوسائل، وكذلك الزمان والمكان.

وتجدر الإشارة إلى أن هذه الفنون الفرجوية تحمل في طياتها التسلية والمرح، والجد والهزل والخرافة أحيانا، وأحيانا أخرى تثير الاندهاش والاستغراب، غير أننا نجد أن هذا الفن في مجمله يعرف التهميش والقدح أحيانا في ثقافة الحس المشترك عند البعض، مما يفتح المجال في هذه المناسبة العظيمة للدعوة إلى ضرورة البحث والدراسة في خبايا هذا الفن العريق لاختراقه من قبل الباحثين والدارسين المتخصصين في الأدب والتراث وعلم الاجتماع والأنثروبولوجيا وغيرها من التخصصات، من أجل خلخلته وتصفيته وتحديد منطلقاته ورسم معالمه الجديدة بما

يعود بالنفع على العنصر البشري الفيلالي وكذا الحفاظ على الموروث الثقافي بما يضمن استدامته.

ومن المعلوم أن التراث الفيلالي، بشكل عام، غني بأنواعه وأشكاله، لكن يمكن تحيد الفرجات عند قبيلة ذوي منيع في ثلاثة أشكال كبرى تجتمع في "فرجة هوبي" هي: فرجات طقوسية، و فرجات جسدية، وفرجات إيقاعية. و يقصد بها مجتمعة، تلك التي تتدرج في صلب الحدث الديني أو الاجتماعي المرتبط بالحياة اليومية أو بالفترات الزمنية الحاسمة في معيش الإنسان المنيعي، وهي تقسم إلى فرجات ذات طابع روحي أو ديني، وتتدرج ضمنها طقوس الزوايا، وهناك فرجات تتخذ طابعا سوسيولوجيا وتتدرج في صلب بعض الأشغال الموسمية للإنسان في علاقته بأرضه وبمعيشته.

أما الفرجة تحمل معنى إحداث تأثير في النفس والآخرين، وانكشاف الغم ومشاهدة ما يتسلى به[1]. فالفرجوي هو ما يثير الحواس، وما يثير اهتمام ذاك الذي يشاهد أو يسمع بسبب خاصية لا يومية... أو مظهر خارق غير منتظر. وقد أكد الدكتور «حسن يوسفي»، في كتابه (المسرح والفرجات) أن الفرجوي له خصائص تلازمه، وذكر من بينها: "الفرجوي يتميز ببعده التاريخي، فمحتوياته وأشكاله تتغير بتغير العصور، ذلك لأن له علاقة بالمعيش بالسياق السياسي والاجتماعي، بتاريخ الذوق والحساسيات والأيديولوجيا... الفرجوي غالبا ما يكون مرئيا، لكنه قد يكون مسموعا أيضا...، والفرجوي نقيض المعرفي أو العقلاني، فهو ليس لحظة تأمل لأن أثره يجمد الوعي والفكر، ولا يسمح في لحظة التنفيس بوقت التفكير..."[2].

---

[1] خالد أمين، رهانات دراسات الفرجة بين الشرق والغرب، مداخلة في كتاب السرديات وفنون الأداء، وقائع الملتقى العالمي: 18 و19 و20 أكتوبر، المهرجان الوطني للمسرح، الجزائر، 2010، ص 130.

[2] حسن يوسفي، المسرح والفرجات، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة ، طنجة، 2012، ص 14-15،

وقد درس المؤلف، في نفس المرجع، الفرجوي بين المصطلح والدلالة، وذهب إلى أن الفرجوي استعمل من زاوية أنه صفة وموصوف في نفس الآن، واستعماله بالصيغة الأولى أقدم بكثير من استعماله بالصيغة الثانية.. و"قد استُعمل الفرجوي بمعنى ما يعرض أو يقدم للمشاهدة بكيفية مثيرة وغير عادية. وبهذا المعنى استغل في المدونة اليومية، حيث غالبا ما أُسندت صفة (فرجوي) لحادثة أو عملية تحقيق، أو ندوة صحفية، أو مقابلة رياضية"[1]. وقد اتخذ الفرجوي في هذا السياق اليومي دلالتين متعارضتين: إحداهما قدحية ترى أن «الفرجوي» هو ما يثير من دون أن تكون له أي فائدة، والثانية إيجابية وتربطه بما يثير المفاجأة والإعجاب نظرا لأهميته أو سرعته أو اتساعه. هذا، علاوة على كون الفرجوي قد تحول إلى صيغة تقنية في بعض السياقات الدقيقة، كالسياق الطبي، حيث يعبر الأطباء عن الجرح البارز أوالخارجي بالجرح الفرجوي كمقابل للجرح الداخلي.

وإذا كانت الدلالة اللغوية للفرجوي انطلاقا من أنه صفة قد جعلته مفتوحا على مدونات مختلفة، فإن استعماله كموصوف، والذي يعود -بحسب بعضهم- إلى بداية الأربعينيات من القرن الماضي، "كان فاتحة لإدخاله في المجال الاصطلاحي، وبالتالي ربطه بمجاله الطبيعي الذي هو الفرجة"[2].

"رقصة هوبي" أحد مظاهر هذه الأشكال التعبيرية الشعبية التي تشكل جزءا هاما في المنظومة الفكرية للإنسان، كغيرها من الأشكال الأخرى، (الشعر الأمثال، الألغاز، الرقص، الأغاني، الأناشيد، الحكايات، الأساطير، المعتقدات، العادات، التقاليد، وفي غيرها من الصنائع والحرف واللباس وطرق الأكل، والشعائر وما يرافقها من طقوس..)، التي تحدد الأسس العقائدية والمعرفية والثقافية والتاريخية

[1] حسن يوسفي، المسرح والفرجات، ص 12.
[2] حسن يوسفي، المرجع نفسه، ص 12.

والأيديولوجية التي راهن عليها الإنسان منذ القديم، والتي بدأت ملامحها مع بداية الإنسان، وتشكّل المجتمع في أي منطقة، ثم تطورت بتطور هذا الإنسان حتى اكتملت في صورتها المعروفة اليوم.

ومن يتتبع هذه الرقصة يجد لها جذورا في الماضي البعيد، ولا يستطيع فصلها عن التراث الفيلالي، خاصة، إذا علمنا أنها تشبه رقصات شعبية بالمنطقة لها ارتباط باحتفاليات متنوعة، لكنها حملت- دون شك- إضافات كثيرة عبر مراحل التاريخ الطويل. رقصة هوبي، كشكل محلي من التراث المنيعي، حاضرة في كل الاحتفالات والمناسبات، بمختلف مناطق تافيلالت، خاصة منطقة بوذنيب والريصاني، والطاوس، ونواحي أرفود... وأينما وجد أفراد قبيلة مناع، الذين توزعوا في مختلف مناطق تافيلالت، بفعل الرعي والترحال والبحث عن الماء ومصادر العيش بكل أشكالها وأنواعها.

3. مكانة رقصة هوبي في المجتمع المنيعي

إن رقصة هوبي هي العمدة الأساسية، كشكل من أشكال التعبير عن المشاعر والأحاسيس والخلجات، داخل المجتمع المنيعي، سواء في الاحتفالات العادية أو المناسبات الدينية أو الوطنية، إضافة إلى مجموعة من العادات والتقاليد والأعراف المتوارثة، المكونة للمتن الأدبي-الفني لدى المجتمع المنيعي، وخصوصا العرس كطقس انتقالي تتمظهر فيه كل تلك التقاليد منذ الخطبة حتى طقوس الزفاف، وقد أصبحت الاحتفالات الانتقالية خاصة لا تستقيم إلا برقصة هوبي، إذ لا احتفال بدون رقصة هوبي.

لكن ما يلفت النظر، أنه ليست هناك فرقة متخصصة تحتكر هذا الفن، بل احتكاك الشباب بها وبأعرافها هو الذي يولد حب التعاطي لهذه الرقصة، حيث أن

كل منيعي له الحق في ممارستها شريطة إتقانها. و رقصة هوبي عموما، تحاول أن تعبر عن مجموعة من العواطف، إذ أن "الرقص جزء لا يتجزأ من أسلوب التعبير، وهو يمتاز عن غيره من الوسائل الأخرى بأنه يثبت ويعبر عن الكثير من الخلجات والأحاسيس والأفكار"[1].

ورقصة هوبي من الأشكال التعبيرية القديمة التي لا تزال محافظة على إيقاعها الأول، بدليل اعتمادها على التصفيق والضرب بالأرجل في تناسق تام دون استعمال آلات موسيقية إلى اليوم، ويشكل هذا الإيقاع المميز ميزانا خاصا ترافقه المرأة برقصتها المعروفة، والتصفيق بداية نشأة الموسيقى كما هو معروف عند الشعوب القديمة، وقد مارسه العرب قديما في تأدية طقوسهم، تصفيقا وصفيرا. وإلى جانب اللعب والمرح والتسلية في المناسبات والاحتفالات، هناك كذلك التعاون المادي والمعنوي، ويتضح ذلك من خلال مساهمات معظم أقارب المحتفل في إعداد الحفل، وكذلك وجودهم إلى جانبه منذ البداية إلى النهاية، أما المساهمة المادية فتظهر من خلال تقديم الهدايا سواء أثناء الزيارة الأولى أو أثناء ما يعرف ب "البريح".

وتقوم هذه الرقصة كذلك، على الأداء الجماعي الذي يمثل قاعدة أساسية لكثير من الأشكال التعبيرية الشعبية ومظاهر الاحتفال عند الأمم والشعوب، لتشكل طابعا خاصا، لا أثر فيها للانصياع لسلطة الآخر، إلاّ ذلك الإطار التنظيمي الذي يخضعون له بدافع التوازن والانسجام والمتعة والجمال والأداء الجيد. كما تشكل هذه الرقصة كغيرها معلما للهوية، ولكن يجب أن نعرف أنها مازالت بدائية، لم تعرف التطور، كما عرفته بعض الرقصات الأخرى وما تزال تؤدى بالطريقة التي كانت عليها منذ زمن بعيد، والمتتبع لرقصة هوبي يلاحظ تلك القيمة الجمالية التي يتركها

[1] عبد الحميد يونس، التراث الشعبي، 44.

العرض في نفسية المتفرج أو المتلقي عن طريق التواصل، عبر نظام من الإشارات مستمد من علاقة الناس فيما بينهم وعلى الدارس اليوم أن يستثمر هذه المظاهر الشعبية ويعطيها تفسيرا مقبولا باستخدام نظام العلامات، الذي يوظف الكلمة والحركة والإشارة كعناصر مكّونة لمرجعية هذا المجتمع الثقافية، وهويته الفنية المعبر عنها في الشعور وفي الذوق وفي الإبداع وفي التلقي.

4. حول تسمية رقصة هوبي

يرجع سبب تسميتها برقصة (هوبي)، لأن الكلمة تتردد أثناء الرقص، ولا يعرف واضعها إلى اليوم، وينسبها بعض المتعلمين إلى كلمة (هُبّي) الواردة في مطلع معلقة الشاعر الجاهلي عمرو بن كلثوم[1]:

أَلاَ هُبِّي بِصَحْنِكِ فَاصْبِحِينَا وَلاَ تُبْقِي خُمُورَ الْأَنْدَرِينَا

غير أن الشاعر في هذا البيت يدعو الجارية لتنهض من نومها وتجد في خدمته وتسقيه خمرا، وهذا يوافق المعنى المعجمي لكلمة (هُبِّي): "من هَب هبوبا وهبيبا، وهب عن نوم، استيقظ وانتبه، أو أسرع ونشط"[2]، وهو معنى بعيد كل البعد عن المعنى المتداول بين الناس، لأن سكان المنطقة لم يُعرَف عنهم شرب الخمر، ولم تذكر الخمر في أشعارهم، وإن ذكرت فبدعوة تجنبها والابتعاد عنها لكونها من المحرمات، ويرى آخرون أن معناها: قُمْ رِّبِي أو ارقصي"، غير أنني لا أرى وجود صلة بين هذه الكلمة والمعاني السابقة لاشتمالها على بعض الغموض، وقد تكون الكلمة منحوتة من كلمات أخرى تحمل قصة في الذاكرة الشعبية، مثل (هُو، بِي) أي هو من أحب أو من أهوى أو من أعشق..، واستعمال ضمير المذكر للتعبير عن المؤنث أحيانا، أسلوب معروف في لغة السكان إذا أريد منه الإخفاء والستر

[1] الزوزني، شرح المعلقات السبع، مكتبة المعارف ط، 1985م، ص 180.
[2] ابن منظور، لسان العرب ط، مادة (هبب)، بولاق 1307هـ.

والتكتم، وقد لاحظت ذلك أثناء أداء هذه الرقصة، إذ تردد الفرقة هذه العبارة: (هْوبي) مرة بتخفيف حرف الواو، وأحيانا تردد كلمة: (هْو) فقط (بفتح الهاء وسكون الواو، أو كسرها) ويحذف الجزء الثاني: (بي)، وذلك في نهاية جولة من الرقص، كما قد تكون مجرد كلمة للإثارة والتهييج، كونها لا تردد إلا عندما يشتد الانفعال وتزداد سرعة التصفيق والضرب بالأرجل، ثم تتحول في بداية الجولة الموالية إلى آهات أو زفرات تردد تعبيرا عن ارتياح، هكذا:

أَها، أَها، هَما

كما يمكن أن ترجع هذه التسمية إلى مناداة المرأة التي تتوسط الرقصة من طرف الرجال للقدوم عندهم، وهو شكل من الإثارة ونوع من الفرجة العاطفية.

5. شكل رقصة هوبي

تؤدى هذه الرقصة عادة في احتفالات الزواج في شكل خط نصف دائري من الرجال يضيق ويتسع كلما اشتد الرقص ويتفاعل أعضاء المجموعة مع إيقاعه ويندمجون فيه، وتشاركهم الراقصة ، التي تموضع في وسط نصف الدائرة، كلما حان دورهن الذي يقوم على التحاور الإيقاعي ضمن مجموعة من العلامات الإشارية متعارف عليها. فإن انفتاح نصف الدائرة أو انغلاقها يعود إلى شدة الانفعال الذي ينتاب الراقص أثناء الأداء من بداية الجولة إلى نهايتها، فالدائرة تنداح كلما كانت حدة الانفعال ضعيفة، ثم تتقوس إلى درجة الانغلاق كلما اشتدت الحركة لارتباطها بفعل المؤثر - المرأة الراقصة- وكلما اقتربت ازداد شوق الرجل إليها، وفقد كل إحساس بتلك القيم التي تمنعه من مغازلتها والاقتراب منها ومحادثتها على مسمع ومرأى من أهلها أو زوجها أحيانا، وتتكسر أثناءها كل التابوهات والمخطط التالي يمثل شكل الرقصة.

هذا الشكل الهندسي الذي يرسم لهذه الرقصة في بداية العرض، الممثل في اصطفاف الرجال في شكل القوس المتراص البنيان، كأنه كتلة واحدة تتماوج تبعا لدرجات الإيقاع ومستوياته بين الشدة والقوة من جهة، وبين الرخاوة واللين من جهة ثانية، قد يكون له ارتباط بشطحات الصوفية في التعبير الديني، كما يمكن أن نرى في هذا الشكل الهندسي برسم الهلال رمزا للإسلام، أو رمزا للعلم من خلال شكل الهلال والنجمة التي ترسمها حركة المرأة أثناء الرقص، كما يمكن أن نرى في محافظة هذه الرقصة على طابعها المميز تأكيدا على الخصوصية الثقافية الأصيلة المتحدية للثقافات الوافدة، وقد نراها تعبيرا عن الوجود الإنساني في هذه المنطقة، وستظل كذلك مثل نظيراتها في مختلف المجتمعات عامة، والمجتمع العربي بخاصة.

وفي الوجه الآخر لهندسة هذه الرقصة أنها تتيح المشاركة لأكبر عدد ممكن من الرجال، وتسمح لكل منهم بمواجهة الراقصة وجها لوجه عندما تقوم بحركتها داخل هذا الشكل النصف دائري كصورة الإبهام إلى بقية أصابع اليد، فيستطيع الراقص من خلالها التركيز بكل حواسه الذكورية على الراقصة ويغمره حينها شعور بالقوة والفحولة، يمرره عبر نظام علاماتي متعارف على رموزه وإشاراته، ويشير إلى رغبة جامحة في الامتلاك والتملك الوجداني، والأجمل من ذلك ما ينتاب الجميع . الراقص والمتفرج من شعور بالرضى عن الذات بعد تأدية هذه الرقصة وانتهاء الاحتفال والكلُ شاعر بمتعة وذكرى جميلة، تم فيها تواصل بطريقة فنية خاصة.

ولا يستقيم ذلك النغم الموقع بالأيدي والأرجل من طرف الرجال إلا بوجود قائد يتوسط الفرقة يصير الأمر والإيعاز كله إليه، في توجيه حركة الفرقة والراقصة معا، من بداية الجولة إلى نهايتها، ويكون في الغالب شاعرا أو راويا يحفظ رصيدا وافرا

من النصوص الغنائية المعروفة بـ(بوُقْطَة)، لأن النص المتغنى به يتجدد بعد كل جولة.

ويترتب أعضاء الفرقة على يمين القائد ويساره إيقاعيا، حسب الشكل التالي: ينقر القائد نقرة واحدة بالأيدي ويردد مرة واحدة كلمة (هَوبِي)، وينقر الموالي له نقرتين ويردد مرتين أو ثلاث، كلمة (هَوبِي) ويُملأ الفراغ الإيقاعي الحاصل بينهما بالضرب على الأرض بالأرجل، فيحدث نوع من الانسجام بين كل اثنين، ثم بين كل أعضاء الفرقة، ويتم العمل سريعا في آن واحد، ترافقه حركة الأجسام المتموجة في رِتْمٍ واحدٍ يضعف أو يشتد تبعا لإيقاع الرقصة.

وهكذا تبدأ الرقصة بطيئة في إيقاعها في هيئة استعداد أو استراحة من نهاية جولة سابقة، وتحاول الراقصة ضبطها في حالة من الترقب لتتزن معها، ثم ترافقها بحركات جسدها المطواع المتدفق بالمشاعر والعواطف من خلال تموجاته بالرِّجْلِ والصدر والأرداف، وإن لم يقع ذلك الاتزان عادت المرأة أدراجها إلى حيث بدأت لتعاود الكرة من جديد.

وإذا قيس هذا الإيقاع بميزان الخليل بن أحمد الفراهدي وجدناه يوافق التفعيلة (فَاعِلُنْ) ومع سرعة التصفيق يعطي تناغما وانسجاما تاما يشعر به كل من الراقص والمتفرج، فيزهو وينتعش فينسى هموم يومه، بل مصاعب الحياة ومشاكلها، فكأنه يتطهر بفعل هذه الرقصة التي شارك فيها وجدانيا.

وكما قلت سابقا أن هذه الرقصة تؤدى بشكل كبير خلال احتفالات الأعراس، باعتبارها طقس من طقوس الانتقال، ويمكن تقسيم أوقات الرقصة إلى قسمين أو مرحلتين، هما:

✓ **المرحلة الأولى**: وتبدأ بعد صلاة العصر بالتحديد، وتسمى في هذه الحالة برقصة الحناء، حيث يتم تزيين العريس بالحناء من قبل إحدى الراقصات وهي تردد مقطوعة غنائية: أخويا أخويا مد يديك نحنيها

وتدوم هذه الفترة حتى وقت متأخر من الليل، إذ تكون الرقصة قبل الحناء وتستمر بعد الحناء، بعدها مباشرة ما يسمى ب "البريح" أي الغرامة، والبريح باعتباره فرجة يتطلب فضاء واسعا، فهو غالبا ما يكون في سطح البيت أو في الهواء الطلق، وما دام الجمهور مختلطا من رجال ونساء، فإن الرجال يتموضعون في جانب والنساء يتموضعن في الجانب المقابل، وهو الجانب الذي يتواجد في العريس، أما الشاعر فيكون في الوسط. ويعتبر البريح شكل من أشكال التضامن المادي مع العريس وأهله، حيث في كل مرحلة من مراحل البريح يقدم الحضور، المكون من الأهل والجيران، مساهمة مادية على قدر المستطاع، وبالإضافة إلى الجانب المادي من فرجة البريح، نجد الشكل الاجتماعي الذي يهدف إلى توطيد الروابط بين أفراد القبيلة المنيعية، ويظهر هذا مباشرة بعد انتهاء الشاعر من إلقاء قصيدته، حيث يبدأ في الإهداء بقوله: "في خاطر قبيلة خمس اخماس".

✓ **المرحلة الثانية:** وتبدأ بعد "البريح" حتى طلوع الفجر، وتسمى في هذه المرحلة ب "رقصة الزليفة"، وذلك لاستهلال الرقصة بمقطوعة شعرية تعبر عن ذلك: أشطاح الزليفة يا اللي هي ظريفة

وتسمية الرقصتين معا يدخل ضمن الحقل الثقافي للقبيلة، حيث أن هناك عدد من الكلمات التي يتيح جردها وتحليلها الوقوف على خصوصيات شخصيات القبيلة وثقافتها. ومن بين هذه الكلمات نجد على سبيل المثال لا الحصر: الحناء، البراد، الكأس. ومثال ذلك هذه المقطوعة الغنائية:

ما ربي الوليد ما ربي كبدة

غا البراد ابا والكاس خويا

فهذه الوحدات هي التي تعيد إلى الذاكرة الممارسات الثقافية والعادات والتقاليد، وإذا تتبعنا كل خطوات ومراحل الرقصة، نجدها في كل مرة تستهل بأبيات شعرية بغرضي الغزل والمديح، حيث يكون للاستهلال بهذه المقاطع الشعرية وظيفة أساسية تجعل من الرقصة ممارسة مقدسة لا تقبل الهزل ولا يسمح في إطارها الإخلال بالأعراف، ويظهر هذا جليا من خلال ما يلتزم به الراقصون من جدية واتزان وانضباط. وبذلك يمكن القول أن رقصة هوبي ليست مجرد حركات تصاحب غناء وإيقاعا، بل هي كيان مركب يشمل عدة عناصر متداخلة.

6. جماليات الفرجة في رقصة هوبي

بخصوص الأجواء العامة لرقصة هوبي، بالإضافة إلى الرقص هناك تقاليد وأعراف تستعمل كسياق لتمرير الخلجات والأحاسيس وغيرها من التعبيرات، مثل "الحجية" وما يدور في فلكها من لعب وضحك ودعابة داخل ما يسمى ب "النصاف". أما فيما يخص الدعابة، وخاصة بين الجنسين، فيظهر ذلك من خلال مدح الشاعر أو دمه بلطف للنساء، في حالة تخاذلهن في الرقص أو قلة زغاريدهن، من خلال أبيات مخصصة لذلك مثل:

كنت غزيرة علي مقدرك كي عيني

وفي ظني كنت تبغيني يا عربية

تضحكي لي نسحاب تضحكي بالنية

وانت بانية لي منداف الخدع في الأمان

وطيلة مدة البريح يتم إعداد الشاي على المجامير بشكل تقليدي، وتقديمه للحاضرين، وقد يثير لعب الأطفال سخط وغضب الحاضرين وخاصة الشعراء، حيث يردون على ذلك بالاستهزاء من أمهاتهم. أما لعب الكبار فيبدأ بالتبارز بالسيوف، التي هي عبارة عن عصي، بحيث تفتح عملية البريح من طرف رجلين مع ترديد "الصلاة والسلام عليك يا رسول الله". و تظهر الفرجة كذلك في تنافس الشعراء في إلقاء الشعر، حيث يريد كل واحد منهم يلقي شعره قبل الآخر، ومباشرة بعد عملية التباري يبدأ الشعراء من لهم شهرة في نظم و لحن الشعر في التغني و إلقاء القصائد التي تكون أكثر دلالة و إيحاء، أمام زغاريد وحماس النساء الراقصات، حيث لا يفهم معناها إلى الشيوخ والنساء المتقدمون في السن، لأن معانيها صعبة على فهم العامة.

هذا المزيج من الكلام والحركة والصوت والصورة يضفي على المجلس طابعا حماسيا وفرجويا، ملؤه العواطف والأحاسيس، داجل جماعة اجتماعية، من أجل إبراز الذات كعنصر فعال داخل الجماعة، وكذلك من أجل التعاون والتضامن لنجاح حفل عائلي بشكل جماعي. حيث يصبح الجسد لغة والسيف لغة، والزغاريد لغة، والشعر لغة، واللباس لغة، والآلة لغة..... تختلف بين منطوقة وغير منطوقة، لكن تجتمع في كليتها من أجل إيصال رسالة الفرح والغزل والتباهي والرجولة والأنوثة، سعيا لتحقيق اللحمة والمحبة والتعاون.

ومن طرائف البريح أيضا، أن ورود النساء في الإهداء يكون رهينا بزغاريدهن وتعهدهن بالرقص في المرحلة الثانية(رقصة الزليفة). وكل الشعراء أو من يحفظون الشعر يستطيعون القيام بذلك، أو أنها تكون على شاكلة شعر الملحون، مع إعادة مقطوعة ثابتة تعرف باللازمة. وهكذا نجد الغناء الجماعي يتكرر ويعمل بمثابة

لازمة غنائية(هوبي) تؤطر الرقصة من البداية إلى النهاية. كما أن النساء كذلك يقمن بإلقاء الشعر، وغالبا تكون من بين الراقصات، وهذا ما يعرف ب "الزوك"، ومثال ذلك:

يا محمد ليك يفزع

من له في الناس والي

لا غيرك مناع يمنع

من سطوة مولى الموالي

إن الوظيفة الأساسية للرقصة هي التواصل بين مرسل ومتلق، إذ تمر بينهما رسالة ذات مضمون معين، يستمد دلالاته وتأويلاته من سياق معين، باستعمال تقنيات وأدوات متعارف عليها، منها ما هو منطوق كالكلام الذي يمرر عن طريق الشعر، ومنها ما هو غير منطوق الذي يفهم من الحركات والإشارات، أو يسمع أو يبصر ويستنبط. فتعابير وحركات الرجال مختلفة تماما عند النشاء، كذلك درجات الفهم والتفسير والتأويل، لعب الرجال يوحي بالرجولة والفحولة والسلطة والتحكم، وأما رقص النساء يوحي إلى الرقة و العذوبة، يستهوي ويجذب ويثير لدى الرجال الدافعية والإثارة، وهو ما تعنيه كلة هوبي أثناء الرقص بمعنى اقتربي مني أي هبي إلي، وهو واضح من الشكل الهندسي للرقصة، حيث الرجال على شكل نصف دائرة والراقصة وسطهم، على نفس المسافة منهم جميعا، وكل واحد منهم يحاول جذبها وتحريك جأشها.

7. دلالة اللون و اللباس أثناء رقصة هوبي

للون قدرة على الإيحاء والتعبير عند الشعوب، يمكن ملاحظتها من خلال اللباس المستعمل في العروض الاحتفالية الجماعية، فاللباس يقدم الجسد في الصورة المثلى

لتذوقه لأنه يشكل مادة خامة لتحليل البنية الثقافية من خلال لونه وشكله وطرازه المحدد وقدرته على الإثارة بحسب الجودة والأصالة، وهو لا يخفي حقيقة الجسد الفعلية فقط، بل يعيد تركيبها من خلال التواصل مع لونه وشكله المميز وتأكيد الانتماء إلى المجتمع الذي يضمه والتاريخ الذي لا ينفصل عنه ثقافيا. وتصبح الصورة هكذا معكوسة من حيث الأسلوب المتبع، في إخفاء ما في داخل الجسد إلى قلب الجسد وجعله ظاهرا، ثم معرفة الخطاب الذي يمرِره الراقص عبر مختلف الألوان المستعملة في العرض، ومدى ارتباط هذه الألوان بالجذور البدائية لفن الرقص، لأن الفن مرتبط باللون منذ القديم.

فهل للباس المفروض، في رقصة هوبي بألوانه المختلفة عند كل من الرجل والمرأة، دلالة مصاحبة إلى جانب الدلالة الاصطلاحية في جميع جوانب العرض؟ كما هي في المنظر والجسد والحركة والخطاب؟

لا شك في أن الأشياء تكسب دلالة تخالف وظيفتها الواقعية والنفعية، عندما تستعمل داخل نظام علاماتي، يستثمر لمعرفة الخطاب الذي يمرره الفنان واللباس أحد هذه الأشياء، لألوانه دلالات يوحي كل منها إلى دلالة ترتبط بقيم المجتمع وتقرأ من مظاهر الاحتفال القائمة على التواصل الإشاري وهي دلالات مصاحبة. ولباس المرأة هو الأصفر والأسود أو الأبيض والأحمر، ومن الحلي الفضة في الغالب والذهب، وأما لباس الرجل فالأبيض والأسود والأحمر، ولكل لون دلالته عند الرجل والمرأة، وإذا كانت الألوان قد اعتمدت كنظرية في عدة مجالات للكشف عن خبايا النفس، واتخذت رموزا في التحليل النفسي، فإن ارتداء اللون الأبيض عند الرجال في العباءة والعمامة، تعبير عن الفرح والسرور والخير والبركة والأبهة ويتناسب ولون البشرة السمراء، ويتقاطع مع اللون الأسود في السراويل عند الرجال، فيحقق اجتماع

هذين اللونين مبدأ الانسجام الذي يمثل إحدى جماليات العرض في الرقصة، كما أنه أكثر الألوان العاكسة للحرارة واللباس التقليدي لسكان المنطقة.

وأما اللون الأسود فله دلالة إيحائية ترتبط بمظاهر التعوذ من الأرواح الشريرة، وتحصينا من العين، خاصة عند العريس الذي يرتدي سروالا فضفاضا أسودا ليلة الزفاف بدل السروال العادي، أما العباءة فهي رمز السعادة والفرح. وأما المرأة الراقصة فالأنسب لها هو الأسود في الإزار الشفاف كي يظهر ما يكون تحته من لون أصفر في العباءة، فيعطي انسجاما تاما متكاملا، وتكون به أكثر فتنة عندما تجمع بين الجمال واللباس وجودة الرقص.

ومن خلال رقصة هوبي نفهم أن دلالة اللون الأسود التشاؤمية قد غيرت اجتماعيا من رمز الحزن والكآبة والشر والعدوان إلى رمز الجاذبية والافتتان، خاصة إذا كانت المرأة التي ترتديه جميلة. فكلما كان اللون بارزا و زاهيا فرض نفسه على الذات، واللون الأبيض أو الأصفر أحدها، واختيار هذا اللون لعباءة المرأة الراقصة، يكون أكثر إثارة لتناسبه مع اللون الأسود الشفاف والبشرة البيضاء النقية، كما يعبر عن كل ما هو غال لاشتراكه مع لون الذهب المعدن الثمين، والمرأة كذلك أغلى شيئا لدى العرب، فهي رمز الشرف، لا يرضى أن يحاط بها أو تهان أو تمس بأذى.

وأما اللون الأحمر فيشترك فيه النساء والرجال، فقائد الفرقة يحمل حمالة من الحرير الأحمر وأحيانا اثنتين في نهاية إحداهما سكين، والمرأة في الحزام الذي تتمنطق به، وهو رمز الشرف عند المرأة والطهر، وعلامة العفاف في يوم زفافها، كما أنه تعبير عن الحب والعهد والتحالف، وله رموز أخرى عرفت في العصور القديمة.

وأما الحلي (الخلاخل، والدمالج، والخواتم، وأشياء أخرى توضع على الرأس والصدر)، فتكون من الفضة في الغالب، ولعل في اختيارها هو مناسبتها للون البشرة التي تميل إلى السمرة أحيانا، وأن الفضة لون القمر الذي شبهت به المرأة، ومن الناحية الاعتقادية، فهي حصن من العين والشياطين، لذلك يوصي كثير من المشعوذين بالتحلي بها، خاصة في مظاهر الاحتفال أو التجمع، لأن الأرواح الشريرة تشاركهم فيها، وقد تتعرض لهم بالشر، ومن الناحية الاجتماعية فهي أقل تكلفة من الذهب في استطاعة الغني والفقير اقتناءها، وهذا ما يجعل كثيراً من الناس اليوم يقبلون عليها بكثرة، في القبائل وفي الجنوب خاصة، وفي بعض البلدان العربية.

8. الجسد و المكان في فرجة هوبي

✓ المكان

باعتبار رقصة هوبي شكلا مركبا من الكلمات والحركات والأصوات، وباعتبارها مشهدا مركبا من الزمان والمكان، وحيث الإشارة إلى هذا المكان والإحاطة به، ولعل أهم ما يشترط فيه هو الشاعة التي يتوخى منها استيعاب كلا من الراقصين والجمهور، ويمكن تقسم المكان في رقصة هوبي إلى قسمين:

أ.مكان مفتوح، ويكون خارج البيت، في الهواء الطلق، ومن مميزاته أن يكون مسطحا ويساعد على رؤية الرقصة والمشاركة في التشجيعات لها.

ب.مكان مغلق، ويتمثل أساسا في بهو البيت الذي يشترط فيه التهوية والشساعة، من أجل استيعاب الجمهور و جماعة الرقص.

ومن خصوصيات المكان أنه يكون نظيفا مزينا لمناسبة الاحتفال، أما الجمهور فيكون واقفا على الدوام.

✓ **الجسد–الإنسان**

يعد الجسد في رقصة هوبي علامة وحاملا للعلامات، إذ أنه رمز من رموز التعبير الطاغية على طول الرقصة، إذ من خلال الحركات والإشارات والهمسات والإيماءات، التي يقوم بها الراقصون، والتي تعبر عن الأجواء العاطفية بمختلف أشكالها، تساعد الجمهور على الفهم والتفسير والتأويل. فالجسد يستطيع أن يقول ما لم تستطع الكلمة قوله، حيث من خلال الرقص يتم تشكيل صورة بصرية متكاملة، تجمع بين الكلمة والرمز، في توافق تام مع مكونات الفضاء بكل زينته وأشكاله وألوانه و إضاءته.

إن هذه الوساطة الفنية الملتبسة التي يقدمها الجسد من خلال الرقص، هي التي تشخص قيمة الفرجة. فالجسد مرحلة عبور وتلاق، إذ عبر جسد الراقص/ة يتألم الجمهور وينتشي، يتمدد وينكمش...ثم يعبر عبر التصفيف -في لحظة بوح عفوية، شعورية أولا شعورية- ليعبر عن لحظة الاندماج الكلي مع المشهد. وهذه هي لحظة تحقق المتعة. لكل الأجساد تأويلاتها وتمثلاتها للعبة الظهور والاختفاء، لكل فرد زاوية ووجهة نظره، الشيء الذي يجعل التحليل التأويلي للرموز صعبا لا يقبل المنهج الواحد نظرا لاستشكال العلاقة بين الجسد واللغة: [حركة/كلام، إيماءة، إشارة – غناء/رقص، ضحك/بكاء...].

فكل حركة أو إشارة يقوم بها الراقص أو الراقصة لها معنى ودلالة، تعبر عن رسالة معينة، وتثير انتباه المتلقي، مما يفتح أمامه سبل وطرق للتحليل والتفسير والتأويل، والذي يختلف من شخص إلى أخر، حسب درجة الفهم والتعاطي مع الموضوع، وبالتالي نجد درجة التعاطي مع الرقصة تختلف من شخص لأخر، من حيث ردود الأفعال إما بالضحك أو التصفيق أو السكون، وربما بالزغاريد و الرقص

الموازي في جنبات المكان. فلغة الجسد في رقصة هوبي لها من الأساليب الجمالية والتعبيرية مما تجعلك ان تستغني عن استخدام اللغة الحوارية بحيث تستطيع ان تفهم المعلومات والافكار ومن دون التركيز مع اللغة المنطوقة.

9. مميزات النص الدرامي

غالبا ما يكون النص المعتمد في فرجة هوبي ارتجاليا، ومن حيث بنائه الدرامي يتكون من بداية ونهاية، وتتضح المرحلة المتوسطة لهما من خلال تغير الإيقاع و ارتفاع الصوت وشدته وكذلك الحماس الذي يبلغ ذروته في هذه المرحلة، يشترك فيه كل من الراقصين والجمهور. أما من حيث اللغة فهي لغة ممزوجة بالمصطلحات المحلية والعربية الفصيحة، تتراوح بين النثرية والشعرية غالبا، مع التركيز على الإيحاءات الدلالية القوية، مع احترام القافية والإيقاع الموسيقي. كما أن الحوار يستمد مفاهيمه من الثقافة المحلية، الممثلة في العادات والتقاليد و الأعراف الموروثة والمميزة لقبيلة ذوي منيع، إذ أن كل احتفال معين له مواضيع خاصة تميزه.

❖ خاتمة

إن الفرجة في رقصة هوبي، التي تنتسب لقبائل ذوي منيع، كفرجة احتفالية لها أشكالها ومميزاتها ومظاهرها التعبيرية، والتي من خلالها تحاول تجسيد حضورها الدائم والمتجذر في الثقافة الفيلالية خاصة، والمغربية عامة، ساهمت في تشكيل الفسيفساء التراثي والثقافي للمنطقة إلى جانب الأنماط الثقافية الأخرى، حيث عملت على إغنائه وتطعيمه. فقبائل ذوي منيع منذ أن استقروا بمنطقة تافيلالت لم ينشغلوا عن ثقافتهم التعبيرية بدعوى السعي وراء توفير لقمة العيش، بل حافظوا على عاداتهم وطقوسهم و موروثهم الثقافي، والذي ظل حاضرا لحد اليوم رغم مرور قرون من الزمن، من الاختلاط لكي لا يكون عرضة الضياع أو التحريف.

غير أنه ما تجدر الإشارة إليه، هو أن هذا الشكل الفرجوي المنيعي بمنطقة تافيلالت في حاجة ماسة إلى الدراسة والتحليل من أجل خلخلته، ومعرفة مكوناته الداخلية والخارجية، وأشكال تعبيراته، وجماليات أدائه....وكذلك حدود هذه الجماليات والتعبيرات في علاقتها مع الفرجات الأخرى المتواجدة بالمنطقة، و أيضا نقط الالتقاء، ومن ثم إمكانية التنسيق و والتعاون للتعبير عن رؤية موحدة في ظل قيم ومبادئ مشتركة تعبر عن تافيلالت الكبرى.

❖ **بيبليوغرافيا**

✓ إبراهيم حركات، المغرب عبر التاريخ، الجزء الأول، دار الرشاد الحديثة، الدار البيضاء، 1984م.

✓ بنعلي محمد بوزيان، واحة فكيك، مطبعة النجاح، الدار البيضاء، 1987م.

✓ العريج المختار، دراسة ميدانية ونظرية في شعر قبيلة ذوي منيع، مطبعة النجاح، الدار البيضاء، 1984م.

✓ عبد الحميد يونس، التراث الشعبي، دار المعارف، القاهرة، 1991م.

✓ خالد أمين، كتاب: رهانات دراسات الفرجة بين الشرق والغرب، مداخلة في كتاب السرديات وفنون الأداء، وقائع الملتقى العالمي : 18 و 19 و 20 أكتوبر، المهرجان الوطني للمسرح، الجزائر، 2010م.

✓ حسن يوسفي، المسرح و الفرجات، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، طنجة، 2012م.

✓ الزوزني، شرح المعلقات السبع، مكتبة المعارف ط، 1985م.

✓ ابن منظور، لسان العرب ط، مادة (هبب)، بولاق 1307هـ.

مصدر المقال:

● الصديق الصادقي العماري، فرجة "هوبي" عند قبائل «ذوي منيع» بتافيلالت، ضمن كتاب مشترك بعنوان: "درعة تافيلالت فنون الفرجة، الأنماط الثقافية والمجتمع"، منشورات جمعية فضاء النخيل للتنمية وتدوين التراث المحلي بالجرف، مطبعة مؤسسة الراوي للتجارة والخدمات، الرشيدية، المغرب، مارس2017، ص ص 190-216.