مجلة أنثروبولوجيا ISSN: 2437-041X
مجلد: **06** عدد: **02** السنة **2020** E-ISSN:2588-2325

# مظاهر الثقافة الشعبية بواحات زيز-تافيلالت رقصة هوبي عند قبائل ذوي منيع نموذجا-

# Aspects of popular culture in the oases of Ziz- Tafilalet ‘houbi dance for the doui mnii Tribes as a model

الصديق الصادقي العماري*، جامعة سيدي محمد بن عبد الله، فاس، المغرب،
addkorasat1@gmail.com

تاريخ الإرسال: 2020/07/18 تاريخ القبول: 2020/11/07 تاريخ النشر: 2020/12/08

ملخص:

تعد قبيلة ذوي منيع من القبائل العربية التي استوطنت واحات زيز بمنطقة تافيلالت منذ عهد قديم، وقد حافظت على عاداتها وتقاليدها التي تجسد لأصالتها وتراثها الثقافي. وتسعى هذه المقالة إلى إبراز أهمية عناصر وأشكال الثقافة الشعبية عند قبائل ذوي منيع بواحات زيز بتافيلالت، وذلك من خلال الوقوف عند مظاهر هذه الثقافة، خاصة"رقصة هوبي"باعتبارها شكلا ثقافيا شعبيا احتفاليا حاضرا في كل الأعياد والمناسبات، من أجل التعرف على مضمونها الفكري والرمزي، وطريقة اشتغالها وسياقات توظيفها، وأبعادها الاجتماعية على مستوى أسلوب وطريقة عيش الإنسان المنيعي. وقد حاولنا في هذه الورقة اعتماد أسلوب الوصف والتحليل والتفسير، وذلك من خلال التطرق إلى مفهوم الثقافة الشعبية، وقبيلة ذوي منيع: الأصل والاستقرار بواحات زيز-تافيلالت، من خلال لمحة تاريخية مختصرة والمكونات الفكرية والثقافية لهذه القبيلة العربية، ثم أهمية رقصة هُوبي عند قبائل ذوي منيع بواحات زيز، وتسمية الرقصة وشكلها الهندسي وطريقة الأداء، ورقصة هوبي وأبعادها الاجتماعية والثقافية.

**الكلمات المفتاحية**: قبيلة، ذوي منيع، واحات زيز، تافيلالت، رقصة هوبي.

## Abstract:

A long time ago, the Doui Mnii tribe was considered as the Arab tribes that settled in Ziz Oasis in Tafilalt region. It has

* المؤلف المرسل

preserved its traditions and customs which embody its cultural authenticity and patrimony. This article seeks highlighting the importance of cultural and popular elements and forms within Doui Mnii Oasis Tribes in Tafilalt through focusing on the manifestations of this culture, especially Houbi Dance as a culturally popular form in its festive dimensions present in all feasts and on all occasions, together with its functioning and use on the level of Doui Mnii man's lifestyle. I have tried, in this paper, to foster a desciptice, analytical, and interpretive language. My focus is on the origin and authenticity in Ziz Oasis-Tafilalt through a historical glimpse at the cultural and intellectual components of this Arab Trbe, Mnii Tribe. Also, my point of departure is the importance of Doui Mnii Dance in Daoui Mnii Tribe, its structural form, performance, and its social and cultural dimensions.

**Keywords:** Tribes, Doui Mnii, Tafilalet, Ziz Oasis, Houbi Dance.

**مقدمة:**

تشكل الذاكرة الجماعية لكل مجتمع عاملا أساسيا في الحفاظ على الهوية الثقافية، وبالتالي الحضارية، كما تسهم في استقرار هذا المجتمع وهو يقوم بدوره التاريخي وسط محيطه العام، دون أن يخرج عن سياقه الاستراتيجي، وذلك لكون الذاكرة تعتبر الخزان الثقافي لذلك المجتمع، فهي تتميز بقدرة كبير على حشد التراكمات وحفظها، كما أنها لا تحفظ إلا الوقائع والأحداث والتجارب والتعبيرات القوية التي تجسد لحضورها بشكل بارز. فالذاكرة تمتاز بالغائية لأن المجتمع ينطلق من غاية محددة تجعله يحفظ تجربته، كما أنها هي المتحكم في صيرورة المجتمع وتوجيهه من الناحية الذهنية، وهذا ما يدفع إلى القول بأن المجتمع الذي يفقد ذاكرته يصبح محكوما عليه بالشلل، إن لم نقل الموت الحضاري.

وبالتالي لا معنى لمرجعية لا تمكن أصحابها من اتخاذ المواقف اللازمة لمسارهم الثقافي خاصة، وبهذا المعنى تساهم الذاكرة الجماعية في الاستجابة للتحديات الحضارية التي من الممكن مصادفتها، فتنمية الحيوية والفاعلية في هذه الذاكرة، وتجاوز جوانب الجمود والتحجر التي يمكن أن يصيبها بفعل النسيان أو الإهمال، يعد مطلبا أساسيا للحفاظ على هوية المجتمع والدفع به إلى الانخراط في التقدم المطلوب.

ومن يغوص في عمق الذاكرة الشعبية لواحات زيز بتافيلالت يدرك غناها وثراءها بتعبيرات ثقافية نابعة من الممارسات اليومية للإنسان في علاقته مع بيئته، ونجدها حاضرة بشكل دائم في كل التحولات التي شهدها المجتمع، سواء على مستوى الأعراس والمناسبات الدينية والوطنية حتى في

طقوس العزاء والممارسات الفلاحية والتجارية وغيرها. فقد عبر الفيلاليون من خلال هذه الأشكال الرمزية الشعبية عن مواقفهم وذواتهم وهمومهم، وأفراحهم وأقراحهم. غير أنه بالرغم من غزارة وغنى هذه الأشكال الشعبية التعبيرية على مستوى المعنى ونوع المضمون المحلي، فلازالت تعرف نوعا من التهميش والإقصاء مقارنة مع الأشكال التعبيرية التي تسمى بالعصرية بالرغم من محدودية أبعادها.

أما ما يميز مجتمع قبيلة ذوي منيع بواحات زيز، هو ارتباطهم بالبيئة المحلية ارتباطا وثيقا، لأنها ملهمة في صنع كل أساليب العيش، من خلال التعامل مع كل الأحداث والمواقف بنوع من الإنتاجية والإبداع، وقرب لغتهم من اللغة العربية الفصحى، لأن الفضاء الذي تدور فيه عبِق بروح الصحراء ورائحتها، خاصة في طريقة وأسلوب الحياة، ونوع الشعر الشعبي في شكله ومضمونه، وفي تشابه الصور وبناء المتون والقصائد وطريقة التعبير. إنها أشكال ثقافية شعبية لها قيمتها ورمزيتها في حياة الإنسان المنيعي الفيلالي، وهي التي تجسد لوجوده وعلاقاته بالمجال.

ورقصة هوبي المنيعية من أبرز مظاهر هذه الأشكال الثقافية، باعتبارها جزءا هاما من المنظومة الفكرية للإنسان المنيعي، ولكونها موجودة في جميع احتفالات الأعياد والمناسبات، كغيرها من الأشكال الأخرى كالشعر، والأمثال، والألغاز، والأغاني، والأناشيد، والحكايات، والأساطير...إلخ، وفيها تتمظهر الأسس العقائدية والمعرفية والثقافية والتاريخية والأيديولوجية التي راهن عليها الإنسان المنيعي منذ القديم، وبذلك تساهم في تشكل المجتمع في مرحلة من مراحله، وهذه الأشكال الثقافية الشعبية تطورت بتطور هذا الإنسان حتى اكتملت في صورتها المعروفة اليوم. فما هي أهم مميزات وخصائص قبائل ذوي منيع بواحات زيز تافيلالت؟ ومن أين تستمد رقصة هوبي المنيعية مقوماتها المادية واللامادية؟ هل يمكن القول أن رقصة هوبي تمازجت وتداخلت فيها أشكال ثقافية جديدة أم احتفظت بشكلها ورمزيتها منذ قدوم المنيعيين إلى تافيلالت؟ وما هي أبعاد هذه الرقصة ومظاهرها الاجتماعية على وجه الخصوص؟

## 1.حول الثقافة الشعبية

في مفهومها الكوني، تتداخل الثقافة مع مفهوم الحضارة، إذ أكد عالم الأنثروبولوجيا البريطاني «إدورد بارنات تايلور» Edward Burnett Tylor) في أول تعريف عالمي للثقافة: "إن «الثقافة» أو «الحضارة» موضوعة في معناها الإثنولوجي الأكثر اتساعا، هي هذا الكل المركب الذي يشمل المعرفة والمعتقدات والفن والأخلاق والقانون والعادات وكل القدرات والعادات الأخرى التي يكتسبها الإنسان بوصفه عضوا في المجتمع"[1]. يبرز هذا التعريف العناصر اللامادية لحياة الناس في جماعة، كالأخلاق

[1] دنيس كوش، مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، ترجمة: د. منير السعيداني، مراجعة: د. الطاهر لبيب، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت، لبنان، مارس 2007، ص 30.

والقانون والعرف التي تنشأ نتيجة للتفاعل الاجتماعي، وتأخذ طابعا إلزاميا، إلى جانب العنصر المادي، علاوة على العلاقات بين الناس، وبين العناصر المكونة لهذه الثقافة.

وفي الحديث اليومي عن الثقافة غالبا ما يتم التركيز على مستويات التفكير والتراكم المعرفي لدى الشخص، كذلك الجوانب الإبداعية مثل الفنون والأدب والموسيقى والرسم والكتابة والرقص...الخ، غير أنها تعني بالإضافة إلى ذلك أبعاد أخرى، فهي "تعني أسلوب الحياة الذي ينتجه أعضاء مجتمع ما أو جماعات ما داخل المجتمع. وهي تشمل على هذا الأساس أسلوب ارتداء الملابس، وتقاليد الزواج، وأنماط الحياة العائلية،... والاحتفالات الدينية، بالإضافة إلى وسائل الترفيه والترويح عن النفس"[1]. الثقافات تتعدد بتعدد طريقة العيش وأسلوب الحياة، والأنماط والأشكال التعبيرية التي يعبر بها كل مجتمع عن نفسه. والثقافة هي مميزة لجماعة اجتماعية ككل، وليست تعبيرا عن ميولات ورغبات الأفراد، إذ أنها هي التي تحدد نوع هويتهم وانتمائهم، كما أنها تعتبر الموجه الرئيسي لعلاقاتهم وطريقة عيشهم.

وتتشعب وتتعدد وجهات النظر حول حقيقة الثقافة الشعبية وعلاقتها بالفلكلور، وقيمة وأهمية الفلكلور بين الدراسات الغربية والعربية، جعل من الثقافة الشعبية مفهوما زئبقيا يصعب القبض عليه، حيث بقي هذا الأخير في إطاره الإيديولوجي، فمن وجهة نظر العلوم الاجتماعية نجد "أطروحتين متعارضتين كليا: **الأولى** يمكن نعتها بأنها انتقاصية للثقافات الشعبية لا تعترف لها بأية حيوية أو إبداعية خاصتين بها. فليست الثقافات الشعبية في نظرها، إلا مشتقات من الثقافات المهيمنة، وهذه وحدها هي التي يمكن أن يعترف بشرعيتها، وهي التي تتناسب، إذا، مع الثقافات المركزية، الثقافة المرجعية. **والثانية** ليست الثقافات الشعبية، في نظرها، إلا ثقافات هامشية، فلا تكون، إذن، إلا نسخا رديئة من الثقافة الشرعية التي لا تتميز الأولى منها إلا عبر صيرورة تفقير. إنها ليست إلا تعبيرا عن الاستلاب الاجتماعي الذي يمس الطبقات الشعبية الفاقدة لأية استقلالية"[2].

الثقافة الشعبية تتراوح بين الحضور والغياب، وتحاول في كل مرة إثبات وجودها بقوة الأشياء رغم كل ما يمارس عليها من الاستلاب والتحكم والسيطرة، ومع ذلك، "الثقافات الشعبية لا تبدو، لدى تحليلها، لا تابعة بصفة كلية ولا مستقلة تماما ولا مجرد مقلدة ولا مجرد مبتدعة. وهي في ذلك لا تزيد عن تأكيد أن كل ثقافة معينة هي تجميع عناصر اختراقات أصيلة وأخرى مستوردة، إنها مثلها مثل أية

[1] أنتوني غدنز، علم الاجتماع، ترجمة وتقديم: فايز الصياغ، المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت- لبنان، 2005، ص79.

[2] عبد الله هرهار، التنوع الثقافي: قضايا وإشكالات، منشورات أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب،2020، ص79.

ثقافة أخرى، ليست متجانسة، ولكن ذلك لا يعني أنها غير منسجمة. الثقافات الشعبية هي تعريفا، ثقافات مجموعات اجتماعية تابعة، فهي إذا، تتكون في وضعيات هيمنة على أساس هذا الاعتبار"[1].

وإذا حاولنا القبض على مفهوم الثقافة الشعبية سنجد أنفسنا بين مجموعة من المفارقات ونبقى في سلسلة محاولات، وفي هذا الصدد يرى ميشال دوسرتو Mechel de Cereau أن "الثقافة الشعبية هي: "الثقافة الاعتيادية" للناس الاعتياديين، أي ثقافة تصنع يوما بيوم خلال الأنشطة العادية والمتجددة يوميا، وفي آن معا"[2]. من هذا القول نستشف أن الثقافة الشعبية ترتبط بالممارسات اليومية للإنسان العادي، والتي تظهر في أسلوب عيشه اليومي عبر مجموعة من الأنشطة التي يستديم عليها داخل جماعة اجتماعية معينة، تكون مقبولة ومتعارف عليها لدى الجميع، وبالتالي هي تمثل الجماعة ولا تمثل الفرد، وقد تختلف هذه الأنشطة من جماعة إلى أخرى، ومن شعب إلى شعب حسب طريقة العيش وأسلوب الحياة.

و يشيع بين معظم المحاولات البحثية المتوالية مميزات للثقافة الشعبية كانت أكثر تكرارا من غيرها، وفي مقدمتها: "التداول وسعة الانتشار وانتقالها شفاهة وعاميتها لغة ورواية، وارتباطها إيكولوجيا بالريف، واجتماعيا بالمجموعات الأولية والعامة من القوم. وأنها تعبير عن بساطة الحياة إنتاجا واستهلاكا وأن مبدعيها غالبا مجهولون"[3]. ومن هذا المنطلق، تعد الثقافة الشعبية شكلا وممارسة ترتبط أشد الارتباط بالجماعات الاجتماعية البسيطة من حيث نمط العيش، سواء على مستوى العادات والتقاليد والطقوس الشعبية، حتى سلوكيات الأكل والملبس والاحتفالات وممارسة المقدس وغيرها من المميزات التي تعبر عن سلوك الإنسان العادي في علاقته الإبداعية مع المحيط الذي يعيش فيه، وهو في الغالب قروي أو ريفي أو ضمن مجال الواحة.

الثقافة الشعبية تشكل مستوى معينا من مستويات الثقافة العامة، أنها من صنع الإنسان الذي يبدعها حسب الحاجة، لأنها من صلب معيشه اليومي المباشر، أما عن مكوناتها وبنودها "فثمة إجماع أو يكاد، على أنها تشتمل على المعتقدات والمعارف الشعبية والعادات والتقاليد والصناعات الشعبية والأدب الشعبي والموسيقى والفنون الشعبية، قولا ورمزا ولونا وصوتا، والطب الشعبي...، وأن الخلاف كان حول مقادير التفصيل في هذا البند أو ذاك، أو تصنيف أحد العناصر تحت هذه الفئة أو

[1] عبد الله هرهار، مرجع سابق، ص79.

[2] نفس المرجع، ص 80.

[3] عباس الجراري. "المبدع بين الفردية والجماعية"، مجلة المأثورات الشعبية، العدد الثالث، مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية، الدوحة-قطر، يوليو 1986، ص37.

تلك"[1]. وبهذا المعنى، يمكن القول أن الثقافة الشعبية تشكل مجموع الأشكال والممارسات والتعبيرات المادية واللامادية التي تحكم جماعة معينة في وسط معزول أو شبه معزول، والمقصود هنا البعد عن المركز أو الوسط الحضري.

إن أهم ما يثير الاهتمام أثناء الوقوف عند مفهوم الثقافة الشعبية ليس فقط تحديد محتواها الإيكولوجي، الذي يجعل انتمائها في الغالب متعلق بالقرى أو المجتمعات الزراعية، أو الاجتماعي الذي اعتبرها نتاجا لمراحل سابقة أولية أو أقل تطورا من الناحية الحضارية أو أكثر تقليدية من الناحية الثقافية، بل أيضا تلك الأحكام التي حفلت بها محاولات تحديد مضمون "الشعبية" والتي تكشف عن موقف متعال متحيز ضد مبدعي هذه الثقافة وحافظها، والتي تجلت فيما أطلق على هذه الثقافة من أوصاف، باعتبارها أمية جاهلة وأقل علما ومعرفة، وما إلى ذلك من نعوت حفلت بها التعريفات الأوروبية للتراث الشعبي والثقافة الشعبية. فقد تبوأت الثقافة الشعبية في الآونة الأخيرة مكانة متميزة، باعتبارها تعبر عن الإنسان وانتماءاته وهويته، وعلاقاته بالمجال والمجتمع، وكونها تختزن موروثا تراثيا يتحدث عن نفسه وقابلا للتجديد والتطور في إطار الكونية.

## 2.قبيلة ذوي منيع: الأصل والاستقرار بواحات زيز-تافيلالت

### ✓ لمحة تاريخية

خلال الزحف العربي نحو أفريقيا اعتبرت أغلب القبائل العربية الموجودة بالشمال الافريقي منحدرة من أصول ثلاث وهي: "بنو هلال بن عامر بن صعصعة، وجماعة بني سليم بن منصور، وجماعة بني معقل"[2]. وقد دخلت الجماعتان (بنو هلال وبنو سليم) وتوزعت على أقطاب مختلفة من الربوع، إذ قبل ذلك كان "بنو هلال" يقطنون بناحية الطائف بشبه الجزيرة العربية، وبنو سليم بأحواز المدينة المنورة، ثم انتقل الفريقان الى البحرين وعمان"[3]. دخلت هذه القبائل متفرقة وتوزعت على مناطق مختلفة من الربوع الأفريقي، حيث اتخذت مواطن متعددة وفي كل مرة تغير مكانها في بحث عن أسباب الاستقرار.

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 بنو هلال. والجدير بالذكر أن "قسما

[1] هاني العمد. "في التراث الشعبي وإشكالية تصنيفه"، مجلة المأثورات الشعبية، العدد الثاني، مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية، الدوحة-قطر، أبريل 1986، ص38.

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

[3] نفس المرجع، ص 274.

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 تافيلالت، 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]. وبالرغم من رحيلها إلى مناطق أخرى من المغرب، إلا أن البعض من أبناء القبيلة استقر بتافيلالت، على ضفاف واد زيز، إلى يومنا هذا مشكلا قبيلة لها خصوصياتها المحلية إلى جانب الخصوصيات الأخرى للأمازيغ وعرب الصباح.

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 نحوسجلماسة، حيث التقى بالشريف الفلالي مولاي الحسن الأول، وفي طريقهما اعترضتهما عصابة من اللصوص وقطاع الطرق، وحمله عبد الله على كتفه. وأثناء عملية المطاردة بدأ الشريف يردد: امنع امنع امنع... يا مناع. فمنذ ذلك الوقت لقب الورغيني بمناع وعرفت قبيلته باسم ذوي منيع"[4]، فقد استقرت القبيلة بعد مجيئها من الينبوع بالجنوب الغربي للجزائر، ثم انتقل بعضها، عن طريق الرعي والترحال، إلى واحات زيز بتافيلالت، لينتقلوا من جديد إلى منطقة "كير" بالمغرب الشرقي والجنوب الغربي

[1] نفس المرجع، 274.
[2] بنعلي محمد بوزيان، واحة فكيك، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1987م، ص65.
[3] نفس المرجع، ص 2.
[4] نفس المرجع، ص2.

للجزائر، حيث استقروا على طول الشريط الذي يربط بين قرية عين الشواطر ومنطقة العبادلة بولاية بشار الجزائرية.

### ✓ المكونات الفكرية والثقافية

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 مرجعا وحلا لجل مشاكلها، كما اهتمت وبشكل ملفت للنظر بالطب الشعبي والتداوي بالأعشاب، لأنه "كانت الأمراض تبدو عند بعض الناس على أنها من تأثير كائنات خارقة وغير منظورة"[1]. إضافة إلى التشبث بالعادات والتقاليد ولو كان على حساب أمر أخر، حيث تقدس هذه القبيلة عاداتها وتقاليدها التي تؤسس للعلاقات بين أفرادها، وللعلاقة بين الإنسان والمجال، 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"[2].

ويتجلى ذلك أساسا في العقلية الساذجة لأبناء القبيلة من ميل إلى الشعوذة وإيمانها بقيمة وفعالية الطقوس المحلية، إذ كانت تلك الممارسات بمثابة الوسيلة الوحيدة للتعبير عن الخلجات والأفكار والأحاسيس، كما كانت المجال الوحيد لتفجير المكبوتات والضغوطات. ولعل المرأة المنيعية خير ممثل لذلك، حيث كانت تنتظر المواسم والأعياد لتغيير الوضعية التي تعيشها بفعل الضغط المفروض عليها جراء قيود المجتمع الذكوري، ووسيلة لمعانقة العالم الخارجي. "كل هذه الأنساق تهدف إلى التعبير عن بعض أوجه الحقيقة الطبيعية والحقيقة الاجتماعية، وأكثر من ذلك إلى التعبير عن العلاقات التي ترتبط بها كل من هاتين الحقيقتين بالثانية، وتلك التي ترتبط بها الأنساق الرمزية ذاتها بعضها ببعض"[3].

اهتمت القبيلة، منذ القدم، بالشعر 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 والسلطة... وكل ما له علاقة بقضايا قبيلتهم من حيث الوضع المعيشي، كالفلاحة والتجارة والصناعة التقليدية وغيرها، بالاعتماد على الغزل والوصف والهجاء. لأن "الشعر هو أهم ما أنتجه أبناء القبيلة، إذ كان يعتبر بمثابة رصيدهم الفكري والأدبي، ولهذا الشعر بحور وأوزان خاصة به: الماي الطير، درجات

[1] عبد الحميد يونس، التراث الشعبي، دار المعارف، القاهرة، 1991م، ص52.

[2] نفس المرجع ص 11.

[3] دنيس كوش، مرجع سابق، ص 78.

الطير، الطير وما درج، الرسم، والدهكيلة بورجيلة"[1]. وبالتالي التواصل بين أعضاء المجتمع المنيعي له لغة خاصة لفظية ورمزية، لأنه "بدون رد المجتمع أو الثقافة إلى اللغة، يمكن البدء بهذه «الثورة الكوبرنيقية» (...) التي ستمكن في تفسير المجتمع، في جملته، تبعا لنظرية التواصل".[2]

ومن بين اهتمامات أبناء القبيلة أيضا في المجال الثقافي الشعبي 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"[3]. 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، لأنها تحمل دلالات رفيعة بخصوص حالات التفاعل والتواصل، بالإيحاءات والكلمات والإشارات والغزل بين الرجال، والمرأة الوحيدة في الرقصة التي تتوسط الدائرة.

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، مثل "أحيدوس" الأمازيغية، 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 الريصاني، والطاوس، وأرفو وبوذنيب... وأينما وجد أفراد قبيلة مناع، الذين توزعوا في مختلف مناطق تافيلالت على جهات واد زيز، بفعل الرعي، والترحال، والبحث عن الماء، ومصادر العيش بكل أشكالها وأنواعها.

### 3.أهمية رقصة هُوبي عند قبائل ذوي منيع بواحات زيز

إن هذه الرقصة هي العمدة الأساسية للاحتفال عند المنيعيين، كشكل من أشكال التعبير عن المشاعر والأحاسيس والخلجات، سواء في الاحتفالات العادية أو المناسبات الدينية أو الوطنية، إضافة إلى مجموعة من العادات والتقاليد والأعراف المتوارثة والمكونة للمتن الثقافي لدى المجتمع المنيعي، وخصوصا العرس كطقس انتقالي تتمظهر فيه كل تلك التقاليد منذ الخطبة حتى احتفالية الزفاف،

[1] عبد الحميد يونس، مرجع سابق، ص 44.

[2] كلود ليفي ستراوس، الأنثروبولوجيا البنيوية، ترجمة: مصطفى صالح، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1977، ص 107.

[3] عبد الحميد يونس، مرجع سابق، ص 44.

وقد أصبحت طقوس العبور لا تستقيم إلا برقصة هوبي. فكل منيعي له الحق في ممارستها شريطة إتقانها، وهي رقصة تحاول أن تعبر عن مجموعة من العواطف والمشاعر، 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. "وبهذا يتم تقديم المبدأ المادي والجسدي في مظهره الشمولي الاحتفالي. لأن الشمولي، والاجتماعي، والجسدي ترتبط ارتباطا متينا مثل كل حي لا يبل القسمة وهو كل مفيد ومرح"[2]. فحركة الجسد في رقصة هوبي تعد لغة بامتياز، تعبر أكثر مما تسعة الكلمات والعبارات قوله، لأن لكل تمايل أو إشارة أو إيماءة رسالة معينة يفكك شفراتها أعضاء الرقصة في علاقاتهم مع المرأة الوحيدة في مركز نصف الدائرة أو القوس.

وتقوم هذه الرقصة 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. "و على امتداد الاحتفال لا يمكن العيش إلا وفق قوانينه، أي حسب قوانين الحرية... يتخذ طابعا شموليا، إنه حالة خاصة للعالم بأسره: انبعاث وتجديد له، فيهما يشارك كل الأفراد، هذا هو من حيث فكرته، بل في ماهيته، وجميع من يشارك في احتفالاته يحسونه بحيوية شديدة"[3].

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 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

[1] نفس المرجع، ص 44.

[2] ميخائيل باختين، أعمال فرانسوا رابليه والثقافة الشعبية في العصر الوسيط وإبان عصر النهضة، ترجمة وتقديم: شكير نصر الدين، منشورات الجمل، بيروت، لبنان، 2015، ص 35.

[3] ميخائيل باختين، مرجع سابق، ص 19.

ISSN: 2437-041X
E-ISSN:2588-2325

الكلمة والحركة والإشارة كعناصر مكوّنة لمرجعية هذا المجتمع الثقافية، وهويته الفنية المعبر عنها في الشعور وفي الذوق وفي الإبداع وفي التلقي.

من هذا المنطلق تعد اللغة التعبيرية لرقصة هوبي مفتاح ثقافة قبيلة ذوي منيع بتافيلالت، ومن دون هذه اللغة لا يمكن الحديث عن الثقافة هذه للقبيلة، لأنها الوسيلة التي تؤسس للعملية التواصلية بين عامة الناس المنتمين للجماعة، "ذلك أن مسألة العلاقة بين اللغة والثقافة هي من أعقد المسائل. أولا، يمكن بحث اللغة كنتيجة من نتائج الثقافة، اللغة، المستعملة في مجتمع ما تعبر عن ثقافة السكان العامة(....). ولكن اللغة، بمعنى آخر، قسم من الثقافة، إذ أنها تؤلف عنصرا من عناصرها"[1].

## 4.التسمية والشكل وطريقة الأداء

هذه الرقصة تستمد تسميتها ومعناها من كلمة ﴿هُبي) المتداولة في الرقص بشكل متكرر، على اعتبار أن جميع مراحل الرقصة تنبني على ذكر هذه الكلمة، وبخصوص المعنى المعجمي لكلمة (هُبي) نجد: هَبت الريحُ تَهُب هُبُوبا وَهَبيبا ثَارَتْ وَهَاجَتْ... تقول من أين هَبَبْتَ يا فلان كأنك قلت من أين جئت"[2]. بمعنى هَب وقرب واقترب، ونقول استيقظ من نومه وهب للعمل أو هب من العمل، أو قرب واقترب من الشيء. وعلاقة بالرقصة يمكن أن تعني: "قَرْبي أو أُرْقُصي". وهذا هو الغالب في معنى الكلمة، حيث يرقص الرجال "منادين على النساء بقولهم :"هوبي هوبي" أي هبي إلي"[3].

**صورة1 : رقصة هوبي**

[1] كلود ليفي ستراوس، مرجع سابق، ص 90.

[2] ابن منظور، لسان العرب، ج 2، منشورات المطبعة الأميرية-بولاق، مصر، 1883م، ص 276.

[3] سعيد كريمي، درعة تافيلالت فنون الفرجة، الأنماط الثقافية والمجتمع، منشورات جمعية النخيل للتنمية وتدوين التراث المحلي بالجرف، مارس 2017، ص 64.

وقد تكون الكلمة منحوتة من كلمات أخرى تحمل قصة في الذاكرة الشعبية، مثل (هُوَ، بِي) أي هو من أحب أو من أهْوَى أو من أعشق..، واستعمال ضمير المذكر للتعبير عن المؤنث أحيانا، أسلوب معروف في لغة السكان إذا أريد منه الإخفاء والستر والتكتم، وقد لاحظت ذلك أثناء أداء هذه الرقصة، إذ تردد الفرقة هذه العبارة: (هوْبي) مرة بتخفيف حرف الواو، وأحيانا تردد كلمة: ( هَوْ ) 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:

أَهَا ، أَهَا ، هَمَا

عموما، ترجع هذه التسمية إلى مناداة المرأة التي تتوسط الرقصة من طرف الرجال للقدوم عندهم، وهو شكل من الإثارة.

تؤدى هذه الرقصة عادة في مختلف الاحتفالات والمناسبات في شكل خط نصف دائري أو على شكل هلال، يتكون من الرجال تتوسطه امرأة أو أكثر في مركز الدائرة، وتم اختيار هذا الشكل "دلالة على أصل القبيلة : "بنو هلال"، إذ يقف عدد من الرجال على شكل هلال تتوسطه ثلاث أو أرع نساء يرقصن داخله، ويردد الرجال مجموعة من المقطوعات الغنائية المصاحبة بالتصفيق والضرب بالأرجل على الأرض"[1]. يضيق ويتسع هذا الشكل كلما اشتد الرقص، ويتفاعل أعضاء المجموعة مع إيقاعه ويندمجون فيه، وتشاركهم الراقصات، التي تتموضعن 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- الراقصات-، وكلما اقتربت المرأة 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 الطابوهات.

[1] سعيد كريمي، التراث الشفهي بتافيلالت-الأنماط والمكونات، منشورات اتحاد كتاب المغرب-فرع الرشيدية، المغرب، 2008، ص 465-466.

**صورة2 : رقصة هوبي**

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 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 التواصل 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(بونُقْطَة)، 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 (هَوْبِي)، وينقر الموالي له نقرتين ويردد مرتين أو ثلاث كلمة (هَوْبِي)، ويُمْلأ 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.

وكما قلنا سابقا أن هذه الرقصة تؤدى بشكل كبير خلال احتفالات الأعراس، باعتبارها طقس من طقوس العبور، يمكن 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 :

أَخُويَا أَخُويَا  مَدْ يَديكْ نْحَنيها

وتدوم هذه الفترة حتى وقت متأخر من الليل، إذ تكون الرقصة قبل الحناء وتستمر بعد الحناء، بعدها مباشرة ما يسمى ب "البريح[1]" 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 في الجانب المقابل، وهو الجانب الذي يتواجد في العريس، أما الشاعر فيكون في الوسط. ويعتبر البريح شكلا من أشكال التضامن المادي مع العريس وأهله، حيث في كل مرحلة من مراحل البريح يقدم الحضور، المتكون من الأهل والجيران، مساهمة مادية على قدر المستطاع، وبالإضافة إلى الجانب المادي، 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".

[1] منافسة الشعراء عن طريق أداء القصائد الشعرية في شكل مسابقة.

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

أَشَطاح الزْلِيفَة 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:

مَا رَبِي لُوليدْ مَا رَبِي كَبْدَة
غَا البَرَاد أَبَا وَالْكَاس خُويا

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 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 الغناء والإيقاع، بل هي كيان مركب يشمل عدة عناصر متداخلة.

## 5.رقصة هوبي وأبعادها الاجتماعية والثقافية

التعبيرات الثقافية لرقصة هوبي تستمد شرعيتها من الطقوس والعادات والتقاليد، ومن جميع الممارسات اليومية للإنسان المنيعي، فهي ممارسات طقوسية تجسد للعلاقة مع المجال وكل مكوناته، كما تعبير عن ظرفية معينة أو حدث أو أحداث لها وقعها التاريخي على حياة الإنسان، يتم إنتاجها وإعادة إنتاجها للتعبير عن حالة ضاربة في الزمان والمكان. فقد "كان دوما للاحتفالات علاقة بارزة بالزمن. ونجد باستمرار أنها تتأسس على تصور محدد وملموس للزمن الطبيعي (الكوني)، البيولوجي والتاريخي. علاوة على ذلك، فقد ارتبطت الاحتفالات، في كل مراحلها التاريخية، بفترات تسودها الأزمات والتقلبات في حياة الطبيعة. الموت والانبعاث، التعاقب والتجدد هي ما شكل دوما المظاهر البارزة للاحتفال"[1].

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

[1] ميخائيل باختين، مرجع سابق، ص 21.

ذلك من خلال مدح الشاعر أو دمه بلطف للنساء، في حالة تخاذلهن في الرقص أو قلة زغاريدهن، من خلال أبيات مخصصة لذلك مثل:

كُنْت غْزيرة عْلِي مَقْدَرْلْكْ كِي عِيني
أُوفِي ظَنِي كُنْتِ تَبْغِينِي يَا عَرْبِية
تَضَحْكِي لِي نَسْحَابْ تضحكي بَالنية
وانْتِ بَانْيَة لِي مَنْدَافْ الْخْدَعْ فِي الأَمَانْ

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". ويبدأ الشعراء في تنافس كبير حول إلقاء الشعر، حيث يريد كل واحد منهم أن يلقي شعره قبل الآخر، ومباشرة بعد عملية التباري يبدأ الشعراء من لهم شهرة في نظم و لحن الشعر في التغني وإلقاء القصائد التي تكون أكثر دلالة وإيحاء، أمام زغاريد وحماس النساء الراقصات، حيث لا يفهم معناها إلى الشيوخ والنساء المتقدمون في السن، لأن معانيها صعبة على فهم العامة، وغالبا ما تكون لها دلالات عن اليومي المعاش إما حول الحب والغزل أو السلطة والصراع، أو أمور الفلاحة والحرف، أو ما يتعلق العلاقات الأسرية والاجتماعية، وتكون الرسالة دائما من أجل تبليغ حكمة معينة أو حل مشكلة من المشاكل المعتادة في القبيلة.

هذا المزيج من الكلام والحركة والصوت والصورة يضفي على المجلس طابعا حماسيا في تواصل وتفاعل إيجابي، ملؤه العواطف والأحاسيس، داجل جماعة اجتماعية، من أجل إبراز الذات كعنصر فعال داخل هذه الجماعة، وكذلك من أجل التعاون والتضامن لنجاح حفل عائلي بشكل جماعي. حيث يصبح الجسد لغة والسيف لغة، والزغاريد لغة، والشعر لغة، واللباس 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 :

يَا مُحَمد لِيكْ يَفْزَعْ

مَنْ لَهُ فِي الناس وَالِي
لاَ غَيْرَكْ مَنَاعْ يَمْنَعْ
مَنْ سَطْوَة مَوْلِيَ المْوَالِي

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 الحجية والبريح والشعر، ومنها ما هو غير منطوق يفهم من الحركات والإشارات والإيماءات والتلميحات، أو يسمع أو يبصر ويستنبط. فتعابير وحركات الرجال مختلفة تماما عند النشاء، كذلك درجات الفهم والتفسير والتأويل. فلعب الرجال يوحي بالرجولة والفحولة والسلطة والتحكم، وأما رقص النساء فيوحي بالرقة والعذوبة، 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 يحاول جذبها وتحريك جأشها.

**خاتمة**

رقصة هوبي، التي تنتسب لقبائل ذوي منيع، كشكل ثقافي شعبي واحتفالي، لها مضمونها الفكري وطقوسها ومميزاتها ومظاهرها التعبيرية، والتي من خلالها تحاول تجسيد حضورها الدائم والمتجذر في ثقافة واحات زيز. وقد ساهمت في تشكيل الفسيفساء التراثي والثقافي لواحات تافيلالت عامة إلى جانب أنماط الثقافة الشعبية الأخرى، حيث عملت على إغنائه وتطعيمه. فقبائل ذوي منيع منذ أن استقروا بواحات زيز على وجه الخصوص، لم ينشغلوا عن ثقافتهم الشعبية التعبيرية بدعوى السعي وراء توفير لقمة العيش، بل حافظوا على عاداتهم وتقاليدهم وطقوسهم، والتي ظلت حاضرة لحد اليوم رغم مرور قرون من الزمن، لكي لا تكون عرضة للضياع أو التحريف.

ويمكن تحديد ثلاثة مظاهر أساسية ل رقصة هوبي، وهي: طقوسية، وجسدية، وإيقاعية. ويقصد بها مجتمعة، تلك التي تندرج في صلب الحدث الديني أو الاجتماعي المرتبط بالحياة اليومية أو بالفترات الزمنية الحاسمة في معيش الإنسان المنيعي، وهي تقسم إلى مظاهر ذات طابع روحي أو ديني، وتندرج ضمنها طقوس الزوايا، وهناك مظاهر تتخذ طابعا سوسيولوجيا وتندرج في صلب بعض الأشغال الموسمية للإنسان في علاقته بأرضه وبمعيشته.

ومن خلال هذه المظاهر يمكن التعرف على صورة المجتمع المنيعي ومدى تأثير الثقافات الوافدة والبيئة الطبيعية فيه، 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.

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، كالتزام أفرادها بالقيم العليا؛ من نجدة وإباء الضيم وأنفة وشجاعة وكرم وحسن جوار..، ومحافظتهم على لغتهم ومعتقداتهم وعاداتهم وتقاليدهم، وتوارثهم أشكال ثقافية شعبية أبا عن جد إيمانا منهم بأن هذه الأشكال تجسد لهويتهم وكينونتهم، فسارعوا إلى حفظها وتوظيفها في مناسبات كثيرة، فكشفوا بها عن الطموح والآمال التي كانوا ينشدونها، واعتمدوا في ذلك على الحجية والحكاية والشعر ونظمه في إيقاع دقيق قائم على طرائق مختلفة لها مسمياتها، وكانت تشهده ليالي سمرهم، واحتفالات زواجهم.

## قائمة المراجع

1. ابن منظور، لسان العرب، ج 2، منشورات المطبعة الأميرية-بولاق، مصر، 1883م.
2. باختين، ميخائيل. ترجمة: شكير نصر الدين، أعمال فرانسوا رابليه والثقافة الشعبية في العصر الوسيط وإبان عصر النهضة، منشورات الجمل، بيروت، لبنان، 2015.
3. بوزيان، بنعلي محمد. واحة فكيك، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1987.
4. الجراري، عباس. "المبدع بين الفردية والجماعية"، مجلة المأثورات الشعبية، العدد الثالث، مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية، الدوحة-قطر، يوليو 1986.
5. حركات، إبراهيم. المغرب عبر التاريخ، الجزء الأول، دار الرشاد الحديثة، الدار البيضاء، 1984.
6. ستراوس، كلود ليفي. ترجمة: مصطفى صالح، الأنثروبولوجيا البنيوية، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1977.
7. العمد، هاني. "في التراث الشعبي وإشكالية تصنيفه"، مجلة المأثورات الشعبية، مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية، الدوحة-قطر، عدد 2، أبريل 1986.
8. غدنز، أنتوني. علم الاجتماع، ترجمة وتقديم: فايز الصياغ، المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت- لبنان، 2005.
9. كريمي، سعيد. التراث الشفهي بتافيلالت-الأنماط والمكونات، منشورات اتحاد كتاب المغرب-فرع الرشيدية، المغرب، 2008.
10. كريمي، سعيد. درعة تافيلالت فنون الفرجة، الأنماط الثقافية والمجتمع، منشورات جمعية النخيل للتنمية وتدوين التراث المحلي بالجرف، مارس 2017.

11. كوش، دنيس. ترجمة: منير السعيداني، مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، مارس 2007.

12. هرهار، عبد الله. التنوع الثقافي: قضايا وإشكالات، منشورات أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب،2020.

13. يونس، عبد الحميد, التراث الشعبي، دار المعارف، القاهرة، 1991.