الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

جامعة وهران 1
Oran University 1
أحمد بن بلة

كلية الآداب والفنون Faculté des Lettres et Arts
قسم الفنون Département des Arts

بحث مقدم لنيل شهـــــــــادة دكتوراه علوم الموسومة بـ

الأثر الفني للفولكلور في المسرح الجزائري -الرقصات التارقية أنموذجا-

إعداد الطالب:
إيكوساني عبد القادر

إشراف:
أ.د لخضر منصوري

أعضاء لجنة المناقشة

عيسى رأس الماء	أستاذ التعليم العالي	جامعة وهران 1	رئيساً
لخضر منصوري	أستاذ التعليم العالي	جامعة وهران 1	مشرفاً ومقرراً
محمد شرقي	أستاذ التعليم العالي	جامعة وهران 1	مناقشاً
ميمونة سعيدي	أستاذ محاضر –أ–	جامعة سعيدة	مناقشاً
الحبيب سوالمي	أستاذ محاضر –أ–	جامعة تلمسان	مناقشاً
خديجة بومسلوك	أستاذ محاضر –أ–	جامعة مستغانم	مناقشاً

السنة الجامعية: 2022–2023


بسم الله الرحمن الرحيم

إهـــــــــــــــداء

الحمد لله الذي وفقنا لهذا ولم نكن لنصل إليه لولا فضل الله علينا

أما بعد:

أهدي هذا العمل المتواضع إلى أمي (**فناته بن حنيني**) وأبي ((**إيكوساني خاودن**)) العزيزين حفظهما الله لي وأطال الله في عمرهما وبارك فيه، اللّذان سهرا وتعبا على تعليمي منذ الصغر، دون نسيان دعواتهما المباركة في إتمام هذا العمل، ودعوات الأحبة من قريب أو من بعيد..

وإلى رفيقة الدرب الزوجة الكريمة **بركات رزيقة** وإلى ابني **عبد الرحمان**

إلى أفراد أسرتي، إخوتي سندي في الدنيا ولا أحصي لهم فضل

إلى كل أقاربي

إلى كل الأصدقاء والأحباب من دون استثناء

إلى أساتذتي الكرام في كل الأطوار، وشيوخي الأفاضل الذين درسوني القرآن الكريم جميعا كل باسمه.

وإلى كل رفقاء الدراسة في كل الأطوار.

كـــلمة شـــكـــر

الفضل والمنة لك وحدك إلاهي خالقي إذ وفقتني لإنهاء عملي هذا

وأن جعلتني من المسلمين، وعلى طريق الحق من السالكين

فلك الحمد ربي حتى ترضى، ولك الحمد إذا رضيت، ولك الحمد بعد الرضا، لك مني جزيل الشكر والحمد وعظيم الامتنان يا جواد يا كريم يا قادر يا مقتدر يا معين، إليك سبحانك وحدك لا شريك لك يا حنّان يا منّان.

كما لا يفوتني أن أتقدم بأسمى عبارات الشكر والعرفان، وأرقى معاني التوقير والاحترام إلى المشرف الفاضل الأستاذ الدكتور' **لخضر منصوري** ' الذي لم يبخلني بشيء وبتوجيهاته الرصينة طيلة مدة إنجاز هذا العمل. وإلى كل من مد لي يد العون من قريب أو بعيد أساتذة قسم الفنون بجامعة وهران 1 أحمد بن بلة، وبعض أساتذة قسم الفنون والكلية وبعض أساتذة قسم الفلسفة بجامعة باتنة 1 الحاج لخضر، والأصدقاء خاصة **نور الدين رحموني، مولود أمومن، أحمد أمنغسة** وأخي **محمد حسام**، و**حسينة سحنوني**؛ فلهم مني جميعا باقة شكر معبقة بأريج المحبة والمودة والاحترام،

فمن لا يشكر الناس لا يشكر الله.

مقدمة

قدم المسرح مرهون بقدم الممارسات التي مارسها الإنسان القديم في العصور الغابرة التي كانت طبيعية خالصة؛ أين كانت المجتمعات تمارس طقوسا ترويحا عن نفوسها وتوصلهم إلى أمانيهم سواء بمجموعة من العبادات الروحانية باختلاف الديانات آنئذ من جهة، وممارسة الطقوس الدينية من جهة أخرى؛ اعتمادا على بعض الرقصات التعبيرية القديمة والمسرح الشعبي، وبعض الفنون؛ بغية تحقيق الفرجة والمتعة للجماهير المتعطشة لها. مشكلة بذلك ظاهرة مسرحية تحمل في طياتها ثقافة فولكلورية شعبية متنوعة، وللأثر الفني الخاص بالفولكلور الفضل في تشكيل تلك الثقافات المنتشرة في هذا العالم بإبداعات فنية لدارسي الثقافات الشعبية، والتي أوصلتنا إلى معرفة مصطلح الفولكلور الذي يمثل حكمة الشعب بالأساس، وتاريخه الحافل وتعدد مجالاته المختلفة في صورة تنوع العادات والتقاليد والأعراف الشعبية، وكذا الفنون الشعبية المصحوبة بالتعبير والأداء؛ فكل ذلك له الدور الفعال في تطور ثقافة الشعوب والبلدان فكريا وسلوكيا دون نسيان آدابهم الشعبي المتعدد.

التطور الحاصل للفولكلور؛ راجع لتحوله في شتى مراحله من الشفاهة إلى التدوين مرورا بدراسة كل ما هو محفوظ قديم غير مكتوب، وترجم ذلك بفضل التدوين من قبل دارسي الثقافات الشعبية؛ الذين استندوا بذلك على عدة أساطير، وحكايات، روايات، ألغاز، وأمثال وأقوال شعبية، بجماليتها وتنوع مواضيعها، والتي من خلال البحوث الفولكلورية؛ استطاع بعض الدارسين الفولكلوريين، والأنثروبولوجيين، وكذا المسرحيين دراسة ذلك على شكل فنون شعبية رقصات شعبية أو لوحات فنية عدة، وموسيقى بشتى إيقاعاتها وألحانها، ودراسات أنثروبولوجية كثيفة، تتمثل في الجسد، وأنثروبولوجيا المسرح، ويجسد ذلك بعدة أشكال ما قبل مسرحية التي تجرى في الساحات والفضاءات المفتوحة بأداء الممثلين وبأجسادهم؛ سواء كان أداء تاما فيه الحوار والصوت أو بالإيماء أو الإشارات. هذه هي ثمرة الفولكلور أو التراث الشعبي التي جعلت الشعوب العالمية الأجنبية فيما بينها والعربية في تبادل الثقافات الشعبية والموروث الشعبي الخالص بشتى أقسامه الفنية، وذلك بفضل الاحتكاك.

ولكل علم شريك فني دون أن ننسى بأن: المسرح هو أبو الفنون، والذي لولا تنوعها اللعبي والتعبيري لما كسب هذا اللقب؛ كيف لا وأن كل تلك الفنون الشعبية لها جانب جمالي وفني؛ تأتي على المسرح بالفائدة ويوصل الجمهور الذي اكتسب ثقافة شعبية جماهرية هائلة، إلى التذوق الفني الخالص، بدءا بالعروض المتنوعة؛ سواء المسرحية، والراقصة، والموسيقية... إلخ مرورا بالفرجة؛ ففي النهاية المسرح الجزائري باستخدام الرقص التارقي بحاجة إلى تقنيات الصوت، وحركة الجسد، ولمن ينطقها على الركح بالأداء وتحقيق المتعة المرجوة من خلال الرقصات التعبيرية الفولكلورية الموجودة عند الإموهاغ.

تعود أسباب اختيارنا للموضوع بين الذاتية والموضوعية، فالأسباب الذاتية التي دفعتنا لاختيار الموضوع تمثلت في اهتمامي بالظاهرة المسرحية التي تطرقت إلى توظيف الفولكلور التارقي في العرض المسرحي الجزائري المعاصر، والأسباب الموضوعية تمثلت في محاولتنا الإلمام بالموروث الشعبي الإموهاغي المتنوع من حيث مجالاته الفولكلورية المتناقلة عبر الأجيال، وذلك تخليصه من الجانب الشفاهي، وكذا التقيد بتدوينه وجعله كمصدر في وطننا الجزائري خاصة وعالمنا العربي عامة.

عرف المجتمع الجزائري كغيره من المجتمعات الإنسانية الفن المسرحي، لتأصيله والرقي به، وقبل الشروع في الحديث عن الفولكلور لابد أن إشارة إلى بعض الأشكال الفرجوية التقليدية التي كان يمارسها الجزائريون قبل معرفتهم للمسرح بمفهومه المعاصر.

فالهدف من دراستنا هذه؛ يتمثل في إثراء الدراسات الأكاديمية التي اهتمت بالفولكلور في التراث الشعبي الجزائري، وكذا اهتمامنا بالفرجة التقليدية عند التوارق ذات الرقص الفولكلوري التي تطرقنا إلى جملة الرقصات بشتى أنواعها، وعلى الخصوص الأكثر منها أهمية من خلال تاريخها الحافل، من خلال البحث توصلنا لمفاهيم عامة للفولكلور وتعدد تعاريفه التي اهتم بها دارسي الفولكلور وغيرهم من الفلاسفة والأنثروبولوجيون، ومحاولاتهم المضنية في نقله للناس من الشفوي إلى المدون، دون ترك دوره وميزته الخاصة في الحفاظ على ذلك الإرث وتوارثه عبر الأجيال، ومنه نطرح الإشكالية التالية:

أين تجلى الأثر الفني للفولكلور الشعبي التارقي في التجارب المسرحية الجزائرية المعاصرة؟

إن من خلال هذه الإشكالية العامة؛ تتفرع منها تساؤلات والمتمثلة في:

فيما يتمثل مفهوم الأثر الفني وخصائصه؟

ما مفهوم الفولكلور وتاريخه؟ وما ميادينه الفنية؟

ما هو دور الفولكلور في الربط بين الرقص وأنثروبولوجيا المسرح؟

أين يتجلى أثر الفولكلور في المسرح الجزائري؟ وما هي أهم روافده؟

كيف يمكن دراسة مجتمع التوارق دراسة أنثروبولوجية ثقافية؟

ما أثر الفولكلور في ظاهرة المسرح الجزائري؟ وما دور الفرجة المسرحية في الثقافة الشعبية الجزائرية؟

ما أهمية مجالات الفولكلور الشعبي الجزائري؟ وما مدى تأثيراتها الفنية في ثقافة التوارق؟

أين تمحور الفولكلور التارقي الشعبي في المسرح الجزائري المعاصر؟

أين تتجلى بذور المسرح في الرقصات الشعبية التارقية المتنوعة؟ وماذا نستخلص من القراءات الفنية فيها؟

كيف يمكننا إيجاد علاقة بين الرقصات الشعبية التارقية؟

أين تكمن مقاربة العروض المسرحية المعاصرة التي استعانت بالفولكلور التارقي الشعبي؟

وللإجابة على كل هذه التساؤلات؛ أمضينا قدما من أجل توضيح موضوع بحثنا الموسوم بـ:

الأثر الفني للفولكلور في المسرح الجزائري – الرقصات التارقية أنموذجا –.

بهكذا عنوان؛ برزت معالم خطة البحث والتي شملت ثلاثة فصول فضلا عن مقدمة وخاتمة.

أما الفصل الأول جاء بعنوان: **الأثر الفني للفولكلور والرقص والأنثروبولوجيا في المسرح**؛ إذ ضم هو أيضا أربع مباحث المبحث الأول معنون بـ مفاهيم عامة للفولكلور وسيبحث في البداية عن مفهوم تناولنا فيه تعريف الأثر الفني، وخصائصه؛ ثم ينتقل إلى ماهية مصطلح الفولكلور، وهذا الذي قمنا بتعريفه وتناولنا تاريخه؛ بغية الوصول إلى مفهوم شامل للفولكلور، وعلاقة التراث بالثقافة الشعبية، أما المبحث الثاني المعنون بـ ميادين الفولكلور بنيته ومقوماته الأسطورية؛ فسيتناول في البداية جملة من الميادين والتي تناولناها في أربعة أقسام كالمعتقدات، والعادات والتقاليد، الآداب الشعبية، الفنون الشعبية والثقافة المادية التي تنتمي إلى الفولكلور مرورا بدراستنا لـ بنية الفولكلور ومقوماته الأسطورية.

المبحث الثالث عَنوناه بـ مفهوم الرقص وجماليته، حيث تحدثنا فيه عن تعريف الرقص، وتاريخه. تناولنا أيضا وبالتفصيل لعدة أنواع لهذا الأخير في صورة الرقص الشعبي والرقص الفولكلوري مرورا برواد لغة الجسد والمسرح الراقص غربيين وعرب، أما المبحث الرابع؛ جاء بعنوان: الفولكلور وأنثروبولوجيا المسرح فتناولنا فيه مفهوم الأنثروبولوجيا من خلال تعريفها والحديث عن نشأتها، مع ذكر أهم الفروع التابعة لها، كما ننتقل إلى التحدث عن أهم رواد الأنثروبولوجيا البارزين كـ فرانز بواس، **شتراوس**... إلخ، ثم التطرق إلى الفولكلور وأنثروبولوجيا الجسد المسرحي لإبراز العلاقة بين الجسد والأنثروبولوجيا حيث عرجنا إلى مفهوم الجسد ومحاولة منا ربط الجسد بالأنثروبولوجيا، وبعدها ننتقل إلى الفولكلور وأنثروبولوجيا المسرح من خلال مفهوم هذه الأخيرة ونمر بإحصاء رواد أنثروبولوجيا الجسد المسرحي، وذلك بتفصيل شامل حول تجارب فنية واسهامات هؤلاء المخرجين العالميين كل وفلسفته طبقوها في ذات الموضوع كـ **فيسفولد مايرهولد، بيتر بروك، أوجينو باربا**... إلخ؛ مرورا بمحاولتنا التوصل من خلال البحث عن علاقة من خلال الفولكلور بين الأنثروبولوجيا والمسرح.

أما الفصل الثاني فجاء عنوانه: **أثر الفولكلور في المسرح الجزائري**، والذي اعتمدنا فيه على أربعة مباحث المبحث الأول عنوناه بـ روافد الفولكلور في المسرح الجزائري، إذ تناولنا من خلاله جملة من الروافد الفولكلورية في المسرح الإفريقي، وروافد الفولكلور الناطق بالأمازيغية،،، وذلك بالاستعانة بمجموعة من النماذج والأشكال التراثية والفنية، أما المبحث الثاني الذي تمت عنونته بـ دراسة أنثروبولوجية ثقافية للتوارق، وفيه تم التطرق إلى دراسة أنثروبولوجية ثقافية لمجتمع التوارق من أجل الوصول إلى أصلهم وانتمائهم مرورا بدراستنا لـ معتقدات، تقاليد، معارف شعبية تخص المجتمع التارقي، وتناولنا الدراسة الأركيولوجية لحضارة التوارق، وكذا الأنثروبولوجيا اللغوية، والمبحث الثالث جاء بعنوان: أثر الفولكلور ومظاهر الفرجة المسرحية في الثقافة الشعبية الجزائرية؛ فتناولنا فيه الفولكلور وإرهاصات المسرح الجزائري العريق، وانتقلنا إلى دراسة مظاهر الفرجة المسرحية في الثقافة الشعبية الجزائرية بدءا بمفهوم الفرجة وكذا معرفة أثر الفولكلور والمظاهر الفرجوية في المسرح الجزائري، وذلك للتعرف على أشكال ما قبل المسرحية (**خيال الظل، القراقوز، الحلقة**...) التي انتجت حينها أعمالا فنية صارت ظاهرة مسرحية خالصة في الجزائر نتيجة توظيفها بطرق أمثل في قالب فني فولكلوري شكلت فرجة تامة.

أما المبحث الرابع عنوناه بمجالات الفولكلور الشعبي الجزائري ومؤثراته الفنية في ثقافة التوارق الذي تحدثنا فيه عن الفولكلور التارقي من خلال التطرق إلى أهم عادات التوارق المتنوعة، ثم تناولنا الآداب الشعبية الجزائرية وتأثيرها الفني في ثقافة المجتمع التارقي، مرورا إلى التحدث عن الثقافة المادية المتنوعة في الجمالية صناعة وحرفة، إضافة لذلك الفنون الشعبية التارقية وطابعها الفني عند التوارق الحاملة للجانب التعبيري والفولكلوري كـ **الرقص** 'الرمح'، و**الموسيقى** (الإمزاد، التيندي)، **الألعاب الشعبية** ((ملغوسي... إلخ)) المتواجدة عند الإموهاغ لإبراز السبيل الذي سيجعل توظيفها الفني سهلا على الخشبة.

الفصل الثالث الذي جاء بعنوان: **تمظهرات الفولكلور التارقي الشعبي في المسرح الجزائري المعاصر**، وهو دراسة تطبيقية لبحثنا، ضم عنصرين تمثلا في العنصر الأول عنوناه بقراءة في الرقصات الشعبية التارقية تناولنا فيه قراءة مجموع الرقصات التارقية التي حصرناها في ستة رقصات فولكلورية {**رقصة خميسة، رقصة تاكوبا، رقصة تزنغرهت**...}؛ لنرى كيف أَثْرت هذه الأخيرة من خلال القراءات الفنية المتعددة التي أجريناها عليها في البحث، وكيف بها أن تبرز لنا ثراء الفولكلور الشعبي التارقي؛ في ظل تنوع رقصاته

الشعبية إيقاعيا، واختلافها في التعبير والأداء وممارستها الطقسية؛ ومعرفة نوعية تلك الرقصات سواء تقليدية، أو حديثة، تناولناها في شكل سينوغرافي تحليلي؛ لنكشف عن أهم طابع جمالي فيها أهي فولكلورية بامتياز وتحمل ملامح درامية ليمكننا وضعها في قالب مسرحي؛ تصلح أن تكون ظاهرة مسرحية جزائرية خالصة.

بحثنا في طريقة أداء تلك الرقصات الإموهاغية في نوعية التعبير الجسدي والدرامي للكشف عن أصل الحكاية التي تحملها كل منها، وكذا البذور المسرحية التي توصلنا إلى الهدف، مرورا إلى البحث عن الفرق الفني والجوهري أو المقاربة بينها.

أما العنصر الثاني؛ فجاء بعنوان مقاربة في العروض المسرحية الجزائرية المعاصرة المستوحاة من الفولكلور التارقي الشعبي، أين اخترنا عرض مسرحي جزائري؛ معنون بـ **كوريغرافيا تامنغست** من إخراج المخرج المسرحي **زومالي صالح**، وفيه تعرضنا إلى قراءة مستفيضة في عنوان عرضه المسرحي، والذي تحدثنا فيه عن تجربته حول الفولكلور الإموهاغي الخاص بمنطقة تمنراست وفي مقدمته الرقص الشعبي؛ الذي سيجمع فيه المخرج بين التقليدي والعصري؛ فهذا ما سيخدم بحثنا، ويمكننا من الوصول إلى الرؤية التي اختارها المخرج المعبرة عن فكرته، وكيف سيبدع فيها لإبراز تمظهرات الفولكلور التارقي الشعبي وكيف سيوظفها في المسرح الجزائري المعاصر.

وبعدها تطرقنا إلى ملخص المسرحية محاولة منا معرفة ما يعالجه من مواضيع حول تراث ومجتمع الأهقار، مرورا بالتحليل السينوغرافي لعرض مسرحي فولكلوري **كوريغرافيا تامنغست** الذي تطرقنا فيه إلى منظومة العرض المتمثلة في: **الديكور، والأزياء واللون، والإكسسوارات، والماكياج، والكوريغرافيا وجسد الممثل الراقص، والموسيقى، والإضاءة.** للوصول لفحوى فكرة عرضه الرئيسية المعبر بها، ووقفنا على الفلسفة التي طبقها المخرج ' **زومالي صالح** '، والطريقة التي وظف بها الفولكلور الإموهاغي، واعتماده على عاداتهم وتقاليدهم الشعبية بما في ذلك الفنون الشعبية كالرقص والموسيقى، فالهدف من هذا توظيفها ركحيا في تجربة المخرج المسرحية الجزائرية المعاصرة.

ويخلص البحث في النهاية من خلال خاتمة محملة بمجموعة من النتائج التي استخلصها البحث.

للإلمام بشتات الموضوع؛ توجب علينا استخدام المنهج التكاملي المتمثل في: المنهج التحليلي، والمنهج التاريخي، وهذا من أجل معرفة معنى الفولكلور عموما، ودراسة العروض المسرحية المنتقاة والرقصات الشعبية التارقية المتنوعة، ولما فيها من رموز وإشارات، باستعمال التصنيف والتفسير للوصول إلى خبايا تلك الظواهر الفولكلورية الإموهاغية، وإبرازها في الحقل المسرحي الجزائري المعاصر.

اعتمدنا في هذا البحث على جملة من المصادر والمراجع؛ نذكر منها على قدر الأهمية:

- المعجم المسرحي لحنان قصاب وماري إلياس.
- كتاب الفولكلور ما هو؟ لمؤلفه فوزي العنتيل.
- مقدمة ابن خلدون لابن خلدون، عبد الرحمن.
- علم الفولكلور لمحمد الجوهري.
- حسن يوسفي، المسرح والأنثروبولوجيا
- عمر الأنصاري الرجال الزرق الطوارق الأسطورة والواقع

- مجد القصص، رواد المسرح والرقص الحديث في القرن العشرين
- المسرح الجزائري نشأته وتطوره لمؤلفه ميراث العيد.
- Les touareg, Capitaine Aymard
- الدراما والفرجة المسرحية، لأحمد إبراهيم.
- مجلة فصول، ومجلة التبيين.
- المصادر الشفوية حول الفولكلور التارقي عموما وهو حوار أجريناه مع بعموري عبد الرحمان، وإيدابير بيات.

ولكل بحث صعوبات تعترضه، والصعوبات التي اعترضتنا في إنجاز هذا البحث؛ تجلت في ندرة الدراسات والمواضيع التي تتطرق إلى الفولكلور وقلة التجارب المسرحية الجزائرية التي تطرقت إلى المسرح والرقص الشعبي التارقي، وما أرهقنا أكثر هو قلة المصادر والبحوث حول الفولكلور الشعبي الإموهاغي، وصعوبة التنقل بين قرى التوارق لجمع المعلومات الكافية، وكذا قلة العروض المسرحية التي تتناول الفولكلور التارقي عامة ورقصه الشعبي خاصة؛ إضافة إلى صعوبات أخرى اعترضتنا تمثلت في ترجمة بعض الحوارات والمقابلات المسجلة والمصورة من قبلنا مع بعض أعيان مناطق الإموهاغ المتفرقة من التارقية إلى العربية، وكذا صعوبة التنقل إليها كذلك؛ بالرغم من وجود مصادر شفوية عدة وكذا حاملي التراث التارقي الثري عموما والمحفوظ في ذاكراتهم.

رغم جدة الموضوع؛ حاولنا الإلمام بالأثر الفني للفولكلور، والوصول إلى تمظهرات الفولكلور التارقي في المسرح الجزائري المعاصر من خلال التنوع في الرقصات الشعبية التارقية وتقاربها من حيث الأداء وما تحمله من مواضيع عدة في مجال الحكاية الشعبية، والتي تمثل جانبا هاما من الهوية الجزائرية.

الفصل الأول:

الأثـــــــــــر الفـــــــــني

للفولكلور والرقص والأنثروبولوجيا في المســـــرح

حظي الفولكلور بمكانة فنية كبيرة بين باقي العلوم؛ إنتشرت في جميع اسقاع العالم، سالت الكثير من الحبر في العلوم الإنسانية والاجتماعية؛ يرجع هذا إلى تنوعه، وكذا تعدد دراسات تناولته في عدة مواضيع أفرزت لنا مجموعة المجالات التي أعطتنا إنطباعا خاصا حول مصطلح الفولكلور المتوزع في بلدان المعمورة، وهذا ما يجعلنا في هذا البحث الذي سنحاول على الإشكالية المطروحة سابقا، وسنتناول عنوان أبرز، والمتمثل في: (**الأثر الفني للفولكلور والرقص والأنثروبولوجيا في المسرح**)؛ الذي سيخدم موضوع بحثنا هذا فيه أربعة عناوين متنوعة متمحورة في ذات العنوان البارز المذكور سلفا، والمتمثلة في: التطرق إلى مفاهيم الأثر الفني وخصائصه، وبعده نتناول مفهوم الفولكلور وبه يمكننا التعرف على معانيه لغة واصطلاحا في تعاريف متعددة، والتي علها تقودنا إلى تعريف شاملٍ وكافٍ؛ يمهد لنا طريق معرفة ماهية الفولكلور عموما وكذا التوصل إلى تعريفات مفاهيمية خصوصا، والتي سنتعرف عليها من خلال عدة مصادر ومراجع تحدثت عن ذلك، بالإضافة إلى ما تطرف إليه دارسين أنثروبولوجيين ومتخصصين في الدراسات الإنسانية والاجتماعية حول التعريف بموضوع الفولكلور.

سيتناول البحث تاريخ الفولكلور كذلك، والذي سنركز على نشاة الفولكلور العالمي كما سنسلط الضوء على تاريخ الفولكلور العربي؛ بغية معرفة الفولكلور العالمي ومدى تجانس الثاقافات الشعبية الأخرى، وبعد هذا يتطرق البحث إلى عنوان مجزأ إلى جزئين أوله متمثل في أهم شيء يدخل في صلب الموضوع؛ هو التعرف على ميادين الفولكلور المختلفة والمقسمة على 04 أقسام، وثانيه يتمثل في معرفة بنية الفولكلور ومقوماته الاسطورية.

نتناول في بحثنا مفهوم الرقص وجماليته، أين سيطرق البحث إلى ماهية الرقص عموما وتاريخه على وجه الخصوص، وننتقل إلى تناول موضوع آخر حول تاريخ الرقص الحافل، مرورا بالحديث عن أنواع الفرعية على سبيل المثال لا الحصر الرقص الشعبي؛ التي قد توصلنا تلك الأنواع إلى معرفة مفاهيم عامة في مجال الرقص المنتمي للفنون الشعبية التابعة للفولكلور، ولمعرفة أكثر حول هذا المجال الفني يتحدث البحث عن أهم رواده البارزين من الغرب والعرب؛ الذين برعوا في دراساتهم إلى إثراء موضوعي لغة الجسد، والمسرح الراقص في فلسفة خاصة واستخدام تقنيات حديثة؛ أين كانت محاولاتهم تمثلت في تطوير الرقص ووضعه في قالب حديث ومعاصر وتجريده من ثوبه القديم والإبقاء على أصالته في نفس الوقت ودمجه بفن المسرح.

يتناول البحث موضوع آخر متمحور في الفولكلور وأنثروبولوجيا المسرح سنتناول من خلاله مفهوم الأنثروبولوجيا عموما تاريخها وفروعها المنتقاة؛ فننتقل بعدها للحديث عن أهم رجالات هذا الميدان المنبثق من العلوم الإنسانية الذين سطع نجمهم في دراسة علم الأنثروبولوجيا على العموما، وكذا دراسات هامة في أنثروبولوجيا المسرح على وجه الخصوص الذي سنركز على مفهوم هذا الأخير؛ الذي من خلاله نكتشف جسد الممثل وطاقته الحركية فوق الركح؛ كل ذلك بفضل مخرجين معروفين (أرطو أنتونين، أوجينو باربا... إلخ) على الساحة الفنية والمسرحية؛ وبهم سنعرف الطرق الفنية التي طبقوها في عروضهم المختلفة، وبذلك سنستكشف طبيعة لمستهم الفنية في دراسة الممثل في قالب أنثروبولوجيا الجسد وكذا المسرح للوصول إلى طابع فولكلوريٍ خالص؛ بغية أن يجمع البحث بالفولكلور فيما بين الفولكلور والأنثروبولوجيا والمسرح، وهذا سنتناوله في:

المبحث الأول: مفاهيم عامة للفولكلور:

I. مفهوم الأثر الفني وخصائصه:

إن هذا البحث في ثنايا، وقبل البدء فيه؛ سنتحدث عن الفولكلور من خلال البحث عن ذلك **الأثر الفني** للفولكلور والرقص والأنثروبولوجيا في المســـرح بصفة عامة؛ لذا لابد من إعطاء لمحة عامة حول الأثر الفني ومدلوله، وبعدها ننتقل بالبحث إلى تناول جمالية الثقافات الشعبية من خلال البحوث المضنية عنها والملامح الدرامية المتعددة وإبداع دارسيه فنيا التي أفرزتها حضارات العالم القديمة، لتحقيق الفرجة والمتعة وتوسيع نطاق الجمهور، والذي يرغب في التعايش مع عاداته وتقاليده، لأن أثر الفولكلور والملمح الدرامي في الحضارات القديمة يكمن في تأثرها بعضها ببعض، مما سال حبر بعض الدارسين الأنثروبولوجيين والمسرحيين ودارسي الثقافات الشعبية للحديث عن الرقص، الأسطورة، الدراما ... إلخ؛ " مثلما هو شأن الفنون الأخرى، كالموسيقى والباليه والرسم والنحت والعمارة والسينما والتلفزيون، يكون فن المسرح من أوائل الفنون التي تتأثر بالطرح الجديد على سطح الحضارة الكونية ويعكس ذلك التطور الحضاري انطلاقاً بالطرح الجديد على سطح الحضارة الكونية ويعكس ذلك التطور الحضاري انطلاقاً من ارتباطه بالواقع والحياة وتفاعله التلقائي، لذا نجد ان فن المسرح يمتاز بكونه ذا قدرة عالية في تمثيل كل تيار جديد أو فكر جديد وحتى الأحداث السياسية والاقتصادية فإنه لا يغادرها وكذا الاجتماعية."[1] حتى نستطيع معرفة أثر الفولكلور في المسرح العالمي ومدى تبادل الخبرات والتأثر بين الثقافات الشعبية؛ لابد أن نعرف الأثر الفني وخصائصه.

يعرف (صلاح الدين أبو عياش) في معجمه المعنون ب: (معجم مصطلحات الفنون) بقوله؛ أن " الأثر الفني Artiste Work تأليف حسي يضيف إلى الواقع شيئا جديدا جميلا يتجسد فيه حدس الفنان، وهو على أنواع تجمع بينها عناصر مشتركة ويأخذ تصنيفها أكثر من شكل."[2]

يأتي بعد شاكر عبد العظيم من خلال تعريفه الوجيز صلاح الدين أبو العياش ويعطينا مجموعة من المفاهيم لذات المصطلح؛ إذ يعقب " ويذكر أن تنوع الآثار الفنية يقوم على الاختلاف في طبيعتها؛ فالأثر الفني إما أن يرتبط بالحجم فيكون نحتا أو عمارة، أو يرتبط باللون فيكون تصويرا، أو يرتبط بالضوء فيكون السينما والفيديو والتصوير الضوئي للصور الثابتة والمتحركة، ويذكر كذلك أن تنوع الآثار الفنية يمكن أن يقوم على ما تنطوي عليه من مادة، أي على المادة التي صنعت منها: فمادة الشعر والأدب في اللغة، ومادة الرقص هي الحركة، ومادة الموسيقى والغناء هي الصوت، والواقع أن هذين التصنيفين لا يشملان كل ما يقع في حدود مصطلح الأثر الفني، الإلحاح على أنه لا يرقى إلى مستوى الأثر الفني إلا إذا توافرت فيه قيم جمالية وإبداعية، وفي جملة ما يعنيه هذا التحديد القول إن الآثار الشعبية والتقليدية والتزيينية يمكن أن تكون آثارا فنية إذا توافرت فيها الشروط الجمالية والإبداعية الخاصة بالأثر الفني."[3]

---

[1] – شاكر عبد العظيم جعفر، تمظهرات ما بعد الحداثة في النص المسرحي العربي، دار الرضوان للنشر والتوزيع عمان –الأردن– العبدلي، مؤسسة دار الصادق الثقافية طبع، نشر، توزيع العراق–بابل، ط 1، 2013–1434، ص 123.

[2] – صلاح الدين أبو عياش، معجم مصطلحات الفنون، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، الطبعة الأولى، الجزء الأول، 2015م، ص46.

[3] – ينظر: صلاح الدين أبو عياش، معجم مصطلحات الفنون، م س، ص46.

إن التعاريف التي أتى عليها البحث غير كافية، ويحتاج الأثر الفني إلى مزيد من التدقيق؛ لذا فـ" إن التعريف الذي ذكر للأثر الفني يمكن أن يبرز الخصائص التي تميزه والتي تلخص بما يلي:

إن الأثر الفني شيء حسي موجود في المكان والزمان، أكان تمثالا أو قطعة موسيقية أو زخرفة أو قصيدة من الشعر، إلا أن قيمته الفنية ليست في المادة الأساسية التي صنع منها بل هي أولا فيما أنجزه الفنان بعد أن (ذابت) المادة الأساسية بين يديه وأصبحت شيئا جديدا محسوسا يسمى الأثر الفني... والأثر الفني الذي يخرجه ليس نسخة عن الواقع بل هو شيء جديد له صلة وثيقة بالواقع ولكن فيه تعبيرا عن رؤية الفنان لذلك الواقع؛"[1] لأنه إن توفرت في مجال الأثر الفني بطرقة معينة طبع جمالية وذوق فني تعطيه نوع من الميزة، ويصبح له إسم خاص. هذا لأن الأثر الفني وبهذا يشكل تأثير خاص على الجمهور الشعبي.

وفي ذات السياق نشير إلى نتيجة فحواها تتمثل في؛ أن " الأثر الفني إما أن يكون مكانا كالعمارة والنحت، أو يكون زمنيا كالموسيقى والرقص، وفي كلا الحالين يرتبط الأثر الفني بالتاريخ ارتباطا عضويا، إنه يبدأ إنتاجا حضاريا لمراحل معينة من التاريخ ثم يستمر في المراحل المتتالية آخذا محلا معينا إلى جانب غيره من الآثار المستجدة من دون أن يفقد شيئا من أهميته أو روعته، بل على العكس فإنه يستمر نموذجا يعبر عن أرقى مظاهر الإبداع الفني وشاهدا حضاريا مهما له وجوده في الحاضر وفي المستقبل. إن وثيقة مهمة ذات قيمة تاريخية تساعد على تتبع تطور الفن والفنان، وتطور الحضارات الإنسانية المختلفة. ويمثل الأثر الفني القديم النموذج الإتباعي، فأعمال الواسطي وجامع قرطبة، تبقى أوابد صالحة لكل عصر، وتستمر مردا للأصالة وملاذا للانتماء."[2] هذا الأثر الفني القديم؛ يعد عنصرًا هامًا، ورئيسي في توثيق وتواصل فيما بين الحضارات المتعددة المنتشرة في العالم.

يبدو؛ من هذا المنطلق وبعد تعريفنا للأثر الفني عموما، نحاول الوصول إلى: ما هو أهم، وكيف للفولكلور أن يكون له تأثير كبير في المسرح العالمي؟ باعتباره مصدراً غنياً للمواد السردية والشعرية، والموسيقى والرقص، والتقاليد الشعبية، وكيف أمكنه تشكيل مادة هامة للعروض المسرحية؟

[1]- ينظر، صلاح الدين أبو عياش، معجم مصطلحات الفنون، م س، ص47.

[2] - م ن، ص46.

II. مفهوم الفولكلور:

ينبغي علينا من البداية خلال بحثنا هذا إيجاد مفاهيم واسعة عامة حول الفولكلور بعدما تعرفنا على مدلول **الأثر الفني** وسماته، والذي من خلاله نشير إلى مصطلح الفولكلور؛ إذ أن: " أول ما يواجه الباحث هو كثرة المترادفات التي يقصد بها الفولكلور، وقد جرت العادة بين الباحثين على أن المصطلح كان ابتداء للعالم الإنجليزي وليام تومز T.W.Thoms."[1] ينطلق البحث من هذا الطرح، ولتناول مفهوم الفولكلور وتعريفه، رغم تواجد تشابهه مع بعض المصطلحات في صورة مصطلح التراث...إلخ، وهذا استنادا على مجموعة من الدارسين لهذا المجال، وذلك فيما يلي:

إن أول ما نبتدأ به في بحثنا هذا هو معرفة التعريف اللغوي للمصطلح، من حيث الـ **ماهية**؛ إذ وتعني كلمة " فولكلور: فُولكلُور، تراث شعبية، مجموع التقاليد الشعبية والعادات الخاصة بثقافة بلد ما وحضارته فولكلور شعبيّ/تراثيّ /غنائيّ."[2]

إضافة على التعريف السابق والتفصيلي، الذي خصنا به البحث، نذهب إلى مفهوم لغوي آخر لذات المصطلح لمعرفة فيما إذا كان مجزأ أم لا، إذ و" يتألف إصطلاح فولكلور Folk-Lore من مقطعين: Folk بمعنى الناس وهي من الكلمة الإنجليزية القديمة Folk. وLore بمعنى معرفة أو حكمة، فالفولكلور حرفيا = معارف الناس، أو حكمة الشعب."[3] وتشير كل من ماري إلياس، وحنان قصاب حسن في ذات الموضوع إلى أن: " كلمة فولكلور منحوتة من الكلمتين الإنجليزيتين، Folk بمعنى شعب، وLore بمعنى علم التقاليد والمعتقدات توَّسع المعنى فيما بعد وصارت كلمة فولكلور تعني التقاليد والأساطير والأغاني والرَّقصات التي تُشكِّل التُّراث الشعبيّ في مِنطقة مُحدَّدة."[4] يبدو أننا لم يتبقى الكثير لنتعرف على تعريف شامل وكافي لهذا المصطلح الشعبي، الذي تفضلتا به الباحثتين سلفا وقامت بتقسيمه إلى قسمين، بالإضافة إلى ذلك المصطلحات المفاهيمية التي تدخل تحت اسم الفولكلور.

من الوهلة الأولى؛ كانت أسـباب بزوغ الفولكلور للباحث الإنجليزي وليام تومز " وكان وليم تومز قد كتب في عام 1846، بإسم مستعار فهو إمبراطور ميرتـن، رسالة- مقالة إلى مجلة المجتمع العلمي أو الأدبي The Athenaeum إقترح فيها إستعمال كلمة فولكلور Folkore الكلمة السكسونية المركبة من (فولك Folk) وتعني الشعب في الإنجليزية القديمة، بينما تعني لور Lore حكمة في اليونانية، ... "[5] نلحظ من الفقرة أن الاقتراح الذي صاغه ويليام جاء في الصواب جمع بين ترجمتين وهو على قسميه الموضح سابقا، ضف إلى ذلك أن كلمة الفولكلور هو: " مصطلح إنجليزي الأصل وضعه عالم آثار إنجليزي إسمه وليام جون تومز W.jToums سنة ست وأربعين وثمانمائة وألف ميلادية (1846)، ليحل محل التعبير الثقيل الذي كان شائعا آنذاك ألا وهو ((الآثار الشعبية)) وكذلك ((الآثار الشعبية القديمة))."[6] ومن هنا وذاك يتضح لنا أن الفولكلور قديم التسمية ومتعدد المعاني، من هنا

---

[1] - عزام أبو الحمام المطور، الفلكلور التراث الشعبي، الموضوعات، الأساليب، المناهج، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، ط1، 2007، ص28.

[2]- معجم المعاني الجامع، www.almaany.com

[3]- فوزي العنتيل، الفولكلور ما هو؟، دار المسيرة بيروت، مكتبة مربولي القاهرة، ط2، 1407 - 1987. ص15.

[4] - ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1997،ص350.

[5]-ينظر: وليام تومز، الفولكلور، ترجمة وتعليق: كاظم سعد الدين الثقافة والإعلام جمهورية العراق عدد أول-السنة الثامنة والعشرين-1997-ص26.

[6]- أمينة فزازي. مناهج دراسات الأدب الشعبي المناهج التاريخية والأنثروبولوجية والنفسية والمورفولوجية، دار الكتاب الحديث، القاهرة، ط1، 2010، ص14.

يتبين أن الفولكلور لا يقتصر على الأصالة فقط بل تعدى إلى أبعد من ذلك، في أنه حكمة الشعب أو ما تعارفوا عليه بالرجوع إلى القديم وما للآثار الشعبية الفضل في تكوين كلمة الفولكلور، كما أن تقسيم كلمة ((**الفولكلور**)) إلى شطرين تحيلنا إلى التجزئة التي أقيمت لكلمة ' **الفلسفة** ' التي فحواها: (**محبة الحكمة**).

إن الملاحظ من خلال التعريف اللغوي للفولكلور الذي استوحيناه من المعاجم والقواميس والكتب ... إلخ وما تفضل به بعض أهم دارسي هذا المجال بعدة صيغ ومفاهيم فنية، يتركنا نتطرق إلى ما أشار إليه أحمد مرسي في مؤلفه إلى مفهوم يبدو موضح، و" قد يكون من السهل أن نستشير قاموسا عاديا – مثل قاموس (ويستر) لكي يدلنا على معنى لهذه الكلمة، وعندئذ سنجد أن الفولكلور هو (((المادة التي تنتقل عن طريق الموروثات)) وهو بعبارة أخرى ((حكمة الشعب وأدبه الذي لم يتعلمه من الكتب)). ولكننا في الحقيقة لا نستطيع أن نقنع بهذا التعريف، ومن ثم نحتاج لأن نستشير معاجم أكثر تفصيلا، وأن ننظر في دراسات أكثر تخصصا لكي نستطيع – من خلال الاستقراء والاستقصاء– أن نصل إلى تحديد المصطلح وأن نناقش جوانبه المتعددة."[1] أن هذا التعريف لم يقنع حتى علي مرسي، إذ حصره في النقل الخاص للتراث والتعريف الخاص له المتمثل في الحكمة التي تصدر من ذات الشعب. وأقر كذلك بأن المصطلح يحتاج لمصادر أكثر تعمقا في الموضوع.

يتخلل هذا العنصر أي **Folklore** الكثير من المفاهيم؛ إذ أن " أصل الكلمة بالإنجليزية (الفلكلور) وتعني (علم الأوابد)، أول من استعمل تعبير فن الشعب هو تومس W.I.THOMS عندما كتب دراسة عن الفن الشعبي عام 1846م متعرضا فيها للعادات والتقاليد والأقوال والمأثورات والظواهر الشعبية وآدابها."[2] يعني هذا؛ أن 'ويليام تومز' يعد عميدا لبروز المصطلح الذي صاغه كفن شعبي خالص، ومتربع على عرش دارسي الفولكلور بكل تسمياته ومعانيه، وهذا بعد جهوده المضنية طبعا، والتي تناولها في عدة طروحات ومواضيع فنية، وزاع صيتها فيما بعد وصارت تستعمل كبحوث.

وجب علينا من خلال هذا؛ أن نمحص جيدا في مصطلح الفولكلوري ونصل إلى هدفنا المنشود ويتمثل في إيجاد مصطلح عام للفولكلور، وذلك بحثا عنه في شتى المصادر والمراجع بما فيهم المعاجم والقواميس كي نخرج المصطلح من الغموض الذي يكتنفه أين" أصبح مصطلح الفولكلور مصطلحا دارجا ليس في أفواه المتخصصين أو المثقفين في عالمنا العربي، وحسب، بل في أفواه العامة من الناس لدرجة تم فيها إستخدامه بعيدا عن معناه الحقيقي المتضمن البعد العلمي وليس المعنى التراثي المتقادم أو المنقرض أو المتروك ، مثلما يستخدم في افواه العامة..."[3] ويضيف 'عزام أبو الحمام المطور' في كتابه (**الفلكلور التراث الشعبي**) نلاحظ من كلامه ودفاعا عن الفولكلور؛ أن الفولكلور تعرض إلى تجاوزات وتحريف في معناه الحقيقي لغويا، وكذا معناه التراثي حتى وصف بالمنقرض تارة و المهمش تارة أخرى، وهذا ما يتناقله العامة من الناس فيما بينهم بعدم فهمهم للمصطلح طبعا، " وأكثر من ذلك فإن بعض المثقفين والدارسين

[1]– أحمد علي مرسي، مقدمة في الفولكلور، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، د ب، د ط، 1995، ص44.

[2]– كمال الدين عيد، أعلام ومصطلحات –المسرح الأوروبي–، مراجعة: ابراهيم حمادة، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، الطبعة الأولى، 2006م، ص183.

[3]–ينظر: عزام أبو الحمام المطور، الفلكلور التراث الشعبي، م س، ص09.

أعدو الكثير من الكتب تحت عنوان الفولكلور التقليدي هذا، لتجد أن هذه الكتب ماهي إلا صور لبعض الأدوات أو الملابس أو قليل من الأغاني الشعبية وغير ذلك، فيما تعكس هذه الكتب أدنى مستوى من الوعي النظري أو غيابه على الإطلاق. ومن ألف باء أي علم أن يتم الإلمام بإطاره النظري إلماما تاما للكتابة فيه. وقيلا لاستيعاب مفاهيمه وهضمها، ثم حسن التعامل بأساليبه ومنهاجه..."[1]

ومن خلال هذا الكلام أن مصطلح **الفولكلور** بالرغم من تأليف الدراسيين له وبمجموعة من الكتب إلا أن مصطلح الفولكلور غامض بسبب عدم توصلهم إلى محطاته الهامة والمميزة وكأن المؤلف يريد أن يلقي بنا بين مجموعة من الفرضيات وتضارب الآراء حول الفولكلور فلربما أن المصطلح الذي بين أيدينا في نظر دارسيه تم نقسمه إلى نوعين وهما:"

- **النفر الاول:** من غير المثقفين وغير مل مين بالفولكلور أساسا فلربما لا يعرفون معناه الحقيقي.
- **النفر الثاني:** من المثقف والعارف بقيمة الفولكلور حتى وإن كان تقليدي رغم تأليفهم مجموعة من الكتب ومن عناوينها الفولكلور، ولكن ما لبسوا أن وصلوا إلى المعنى الحقيقي للفولكلور إلا ببعض الصور التي لا تمت بصلة بالوعي النظري للفولكلور، رغم أن الأخير مشروط عليهم أن يأتوا على كل شاردة وواردة عليه كي ينزع عليه اللُبْسْ والتهميش الذي هو عليه عند عامة الناس ونصل إلى شيء مفاده أن مصطلح الفولكلور بمعناه التراثي متروك فعلا ومنقرض بسبب دراسة غير المثقفين من الناس بجهلهم، وكذا المختصين والمثقفين بعلمهم وتماطلهم بأن يرتقوا بالفولكلور وبما فيه، وبمعانيه،"[2]

في ظل التعاريف اللغوية، وكذا الاصطلاحية التي تناولناها؛ لربما غير كافية، وكثير الغموض في جانبه المفاهيمي، حتى وصل الحد بدارسيه إلى تضارب في الآراء حول تعريفه؛ " فالحقيقة أنه ليس هناك اتفاق تام بين دراسي الفولكلور حول ((**ماهية الفولكلور**)) إذ تتعدد وجهات نظرهم وتختلف حول هذا الموضوع، ولا يقتصر لهذا التعدد أو الاختلاف على دراسي الفولكلور من الثقافات أو البلدان المختلفة فحسب، بل إن هؤلاء الدارسين تختلف وجهات نظرهم حول تعريف الفولكلور، في إطار الثقافة الواحدة والبلد الواحد أيضا ومن هنا تنشأ مشكلة التعريف، ولابد أن يكون مفهوما منذ البداية ماذا نريد من التعريف؟!!"[3] من خلال التساؤل الأخير الذي ظل مشكلة التعريف الموحد للمصطلح الذي نحن بصدد تعريفه، تشتت بسبب كثرة الوجهات الخاصة بماهيته، ويحيلنا هذا إلى أن مصطلح الفولكلور كعلم قائم بذاته، إذ يختلف في ظاهره من حيث تعريفه من قبل دارسيه، رغم إمتلاكهم ردود خاصة حول التعريف الأنسب، إلا أن هناك تفاقم المشاكل التي توصلنا للمفهوم سببها لامتلاك نفس الثقافة الشعبية وكوحدة وذات الوطن المنتمى له كذلك.

يحسب هذا المجهود على وليام ((جون تومز)) في إرجاع مصطلح الفولكلور إلى مساره الحقيقي، " وما لبث بهذا المصطلح أن استخدمه العلماء في أنحاء كثيرة من العالم وكانت الولايات المتحدة الأمريكية من أوائل الدول التي استخدمت وأشاعت بهذا المصطلح. وظل الألمان يستخدمون مصطلحاً آخر هو Volkskunde فترةً من الزمن، كما أن الفرنسيين آثَرُوا في تلك المرحلة استعمالَ صيغة

[1]– ينظر: عزام أبو الحمام المطور، الفلكلور التراث الشعبي، م س، ص09.

[2] – أحمد علي مرسي، مقدمة في الفولكلور، م س، ص44.

[3] – م ن، ن ص.

دارج Populaire لتعني ((شعبياً)).[1] ورغم كل هذه الإستخدامات المتعددة من قبل علماء الدول المذكورة آنفا ومدة تشهيرهم لمصطلح الفولكلور، إلا أن الدور الكبير في بزوغ الفولكلور يعود إلى الباحث الإنجليزي وليام تومز "... فيصبح معنى الاصطلاح حكمة الشعب، وأصبح هذا الاصطلاح معتمدا أو مشهورا حينما اعتمدته جمعية الفولكلور الإنجليزية التي تأسست عام 1877،"[2] ولكن قبل هذا الاعتماد من الجمعية الإنجليزية تمت صياغته، بشكل مغاير وبرائد ودارس فولكلوري آخر، يبدو أنه متخصص في المجال التراث الشعبي، هذا " وقد إستعمله تومز لأول مرة في المقال الذي بعث به إلى صحفية ذى آثنيوم، وقعه تحت إسم مستعار: أميروز مرتون/ Metonimiros. ونشرت الصحفية هذا المقال يوم الثاني والعشرين من شهر أوت من سنة ست وأربعين وثمانمائة وألف ميلادية (22 أوت 1846م)."[3] في النهاية ومن بعد هذا التاريخ المذكور، لاق مصطلح الفولكلور قبولا واستحسانا لا نظير له على مستوى التاريخ الفني للتراث من جهة، وعلى المستوى العلمي من جهة أخرى. وباعتراف من الجمعية بنجاحه سنة 1877 بلندن مقر التأسيس.

حينها نشير إلى مفاهيم أوسع وأكثرها شمولية في دراسة من مصطلح الفولكلور إلى أنه "كان تومز Toms قد عدَّ الفلكلور جانبا من جوانب الثقافة الشعبية، يطابق المأثورات القديمة، مما يعني أن الثقافة الشعبية – في نظره – أعم من الفولكلور وأشمل."[4] ونفهم من هذا الطرح أن وليام تومز حقيقة مؤسس لمصطلح الفولكلور دليل ذلك مدة البحث التي أراد بها أن يصل إلى مصطلح أنسب للفولكلور فيحقق مبتغاه، ولكن ذهب إلى أبعد من ذلك ليجد مصطلح مطابق له وأوسع منه، ويأتي عالم آخر لا يقل خبرة في الدراسات الفولكلورية التحليلية، " وهو العالم الأمريكي سميث طومسون / Smiththomson، فقد عده مرادفا للتراث الشعبي الثقافي؛ قال: هو التراث، إنه شيء إنتقل من شخص إلى شخص آخر، وجرى حفظه إما عن طريق الذاكرة أو الممارسة أكثر مما حفظ عن طريق السجل المدون."[5] يحيلنا هذا الطرح الخاص بهذا العالم طومسون إلى تعريف المصطلح الفولكلوري هو نفسه معنى التراث الشعبي عموما، وحصره في وضعية تناقله عبر الأجيال، وحفظه باستعمال الذاكرة الشعبية، وتغاضيه لطريقة التدوين.

نستنتج من خلال طرحي تومز، وطمسون؛ أن الفلكلور تجاوز معناه الإصطلاحي، ليرتبط بالثقافة الشعبية عموما. ذهب طومسون أيضا، وفي ذات الغرض إلى ماهية الفولكلور على "... أنه مرادف كل ما كان حيا جاريا في الإستعمال. ومن ثم ربطه بالميادين التالية: "

- **الرقص الشعبي.**
- **الأغاني الشعبية.**
- **الحكايات الشعبية.**
- **قصص الخوارق.**

---

[1] – عبد الحميد يونس، معجم الفولكلور مع مسرد إنجليزي عربي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2009، ص 348.

[2] – ينظر، وليم تومز، الفولكلور، م س.ص26

[3] – أمينة فزازي، مناهج دراسات الادب الشعبي، م س، ص14.

[4] – ينظر: فوزي العنتيل، بين الفولكلور والثقافة الشعبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دب. د ط، 1978، ص 30.

[5]– ينظر: م ن، ص42.

- **المعتقدات الخرافية.**
- **الأقوال الشعبية السائرة.**
- **العادات والتقاليد**
- **الممارسات الزراعية المأثورة."**[1]

نلاحظ من هذه الثلة المذكورة سابقا من الميادين والتي تم ربطها بالفولكلور؛ قد تفيد الدراسات المسرحية والفنية، وذلك من خلال رُأى دارسيه وأقر بأن الاخير يشترك مع عدة ميادين مختلفة وتشمل شيء واحد يستقبلها وهو الشعب أو بالأحرى عدة وجوه لعملة واحدة.

لذا؛ نضيف إلى كل تلك المصطلحات التي تدخل حرفيا في تعريف ذلك المصطلح الذي يتكئ على الحكمة التي يختص بها شعب من الشعوب، لكن لم يتوقف عنصر الماهية الخاصة به عند هذا الحد، بل وتعدت لتصبح ذات مدلولات كثيرة ومن أبرزها الدرس العلمي المهتم بالموروثات الشعبية في جميع جوانبها، بالإضافة إلى ذلك التراث المادي المحفوظ في الذاكرة، حتى وإن كانت " في المراحل الأولى لاستخدام مصطلح الفولكلور مقصورة على العادات والتقاليد والآداب والفنون الزمنية الشعبية، والرقص ثم اصبحت تستوعب أيضا المواد المشكلة التي يحكم عليها بأنها شعبية، وخصوصاً التي لها وظائف حَيَوية واجتماعية كالنقوش والصور والتماثيل والعمارة. وبعض الدارسين يرى أن الحِرَف والصناعاتِ اليدوية المتداولة تدخل في مجال الفولكلور."[2]

يتبين لنا من هنا الكلام؛ أن إستخدام مصطلح الفولكلور منذ بداياته الأولى، وما تعرض له من سقطات ووقفات بقي صامدا، وهذا بفضل دارسيه الذين أعطوه التعدد في التعريف الأنسب له مما جعله يتجاوز بعض العلوم والفنون بوصفها شعبوية ولها عدة وظائف لتصل إلى أن الفولكلور يقبح في الأشكال المادية وغير المادية بين أفراد المجتمع الواحد، فمنها ما يعبر بها والأخرى يعبر عنها، وذلك تداوليا من أجل الدخول في مجال ((**الفولكلور**)). إذ " وفرق عالم الفولكلور ألكسندر هجرتى كراب Alexandre crabbe – كما يري فوزي العنتيل– بين مأثورات الشعب ذات الثقافة الراقية وهي المرادفة –في نظره– للفولكلور، وبين مأثورات البدائيين التي أحالها على الإثنولوجيا –تارة– وعلى الأنثروبولوجيا –تارة أخرى– فبين أن مصطلح الفولكلور قد أخذ دلالتين أثنتين: تتمثل الأولى في ((حملة المأثورات غير المدونة كما تظهر في الإبداع الشعبي والعادات والتقاليد والسحر والطقوس." وتتمثل الثانية في إطلاقه على ((العلم الذي يهدف إلى دراسة هذه المواد))."[3]

نستنتج من هذا؛ أن مصطلح الفولكلور حسب الدارسين الأنثروبولوجيين يدل على حكمة الشعب ومعارفه ويسير في إتجاهين: الأول خاص بحاملي التراث الشفهي غير محفوظ ومتوارث من جيل لآخر شكلا ومضمونا، والثاني أطلق على الدراسة التي تجمع تلك العناصر الفولكلورية وحفظها.

---

[1]– عبد الحميد يونس، معجم الفولكلور، م س، ص348.

[2]– م ن، ص348.

[3]– أمينة فزازي، مناهج دراسات الأدب الشعبي، م س. ص16.

إن مفهوم الفولكلور أو بالأحرى مصطلح الفولكلور أم " التراث تعبير عريق التقليد لقوم حافظو على إستمراريتهم بفضل كفاحهم المستمر. كان عليهم أن يكافحوا على جبهتين فطاردوا الاخطار الطبيعية كما طاردوا الغزاة،"[1] ومن خلال هذا أراد المؤلف أن يبرهن على أصالة الفولكلور كونه تراث قديم بمدى محافظة متبينة عليه والوقوف والمضي قدما به، ولكن كيف لهم أن يطاردوا على جبهتين، علما أن الأخطار الطبيعية لا جدوى من مكافحتها كيف لا وهي البيئة المعاشة لا غير ومنها ينشأ التراث، وأن مطاردة الغزاة أمر مشروط حفاظا على (التراث /الفولكلور) وعدم تركه بين أياد لا يحق لهم المساس به. لأن المحافظة على التراث يعني المحافظة على ثقافة المجتمع والشعب كذلك، " وكانت قضية الانتقال الشفاهي للتراث مرتكز أساسا في تعريف الفولكلور وتحديد موضوعاته، وبالأساس موقف معظم الأنثروبولوجيين، فإن تعريف الفولكلور يحتل مكانا كبيرا من إهتمام دارسيه والمهتمين به عامة، وبذلك استبعدوا كل الجوانب الإبداع الشعبي الأخرى، والمعتقدات والحرف وما إلى ذلك مما ورد وما يزال يرد في الشعبي، لأخرى والمعتقدات والحرف وما إلى ذلك مما وردوا وما يزال يرد في كثير من التعريف."[2] لعل هذا الكلام يقودنا إلى ماهية الفولكلور، وبإتفاق جزء من الدارسين المتخصصين في المصطلح، واهتمامهم به، وتخليصه من مواضيع الإبداع الأخرى، وقليلة الفائدة في نظرهم.

لاريب في الرجوع إلى توصيات مؤتمر الفولكلور كيف لا؛ وأن " تومز ويليام " من أبرز مأسسيه حتى وإن كثرت التعاريف للفولكلور؛ لأن هذا الأخير جوهرة المأثورات الشعبية المنقولة شفهيا، ويدرسها كذلك كونه علم قائم بذاته، " وقد وضع تمز بهذا المصطلح ليشمل دراسة العادات والتقاليد والمعتقدات والآثار الشعبية، وكان من أهم أهداف الجمعية جمع ونشر المأثورات الشعبية والأغاني الأسطورية والأمثال الشعبية أو الحكم المحلية والمعتقدات الخرافية أو الخزعبلات والعادات القديمة وغيرها، ومن هنا أطلقت لفظة فولكلور على كل ما تشتمله ثقافة الشعب،"[3] يبدو أننا؛ وبالكاد أن نستقر عند المفاهيم التي جاء بها تومز وليام وما أفرزته جمعيته في هذه الفقرة، التي قد تلخص لنا ماهية الفولكلور عموما المتضمن مجالات عدة تعم بالفائدة عليه كما ذكرت سلفا، والتي قاموا بجمعها ونشرها في كل واحد، وبفضل ذلك سميت اللفظة الفولكلورية بكل ما يشمل الثقافة الخاصة بالشعب، ومن خلال هذا كله يعرف الفولكلور أيضا " على أنه منظومة ثرية ومنوعة تعتمد احتواء وسائل التعبير الشعبية، بشتى أنواعها لدى أية مجموعة إنسانية كانت، كما أن هذه الوسائل تتوزع بين ما هو عقائدي بحث وبين ما هو ثقافي ترفيهي، ليدل على ما يتصل بالمجتمع في عاداته وتقاليده وطقوسه مثل الزواج والوفاة والختان والحصاد."[4] وهذه الممارسات كلها تصب في صالح الفولكلور ومكنة له؛ لأن فيها جانب عقائدي محض وجانب فرجوي تثري المجتمع ولما فيها من عادات وتقاليد وطقوس يمارسها والتي أخذها أبا عن جد. " وهذا جعل بعض الدارسين يَرَوْنَ أن الفولكلور هو الفن الشفاهي أو الأدب الشعبي. ويركز بعض علماء الفولكلور إهتمامهم على العادات والتقاليد والفنون والحِرَفْ والأزياء والأدوات

[1]– إبراهيم بحلول، فن الرقص الشعبي في الجزائر، تر: أسماء سيفاوي، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط1، د ت، ص31.

[2] – عزام أبو الحمام المطور، الفلكلور التراث الشعبي، م س، ص 30.

[3]– فوزي العنتيل، الفلكلور ما هو؟، مكتبة الأدب الشعبي، دار المعارف، 1965، ص16-17.

[4]– عبد الحليم بوشراكي، التراث الشعبي والمسرح في الجزائر، مسرحية الأجواد لعلولة –أنموذجا–، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة الحاج لخضر–باتنة–، تحت إشراف: صالح لمباركية، 1431-1432 / 2010-2011، ص17.

المنزلية، ووصفات لبعض الأدوية والأطعمة."[1] يعني هذا؛ أن الفولكلور بمعناه المعروف هو حكمة الشعب ومعارفهم وذلك بفضل علماء درسوه وأطلقوا عليه عدة مصطلحات وأخرجوا من قوقعته، ليشمل عدة علوم وفنون ويرتبط بها الفولكلور كالآداب والفنون الشعبية، وعلم الإنسان والفلسفة...إلخ، وبينه عدة أشكال فنية وتعبيرية، إن لم نقل عنه بأنه دخل فيها من حيث الخرافات والحكايات وقصص...إلخ التي تخص شعب ما ونوعية تقاليدهم وثقافتهم المادية الرفيعة.

وإذا ما أردنا تلخيص كافي وشامل لتعريف الفولكلور؛ لنقول: " هو مجال الدراسة الذي يستخدم الأساليب والمناهج العلمية في تناول عناصر راسخة من الثقافة الشفوية والمادية للمجتمعات الرائدة والقائمة. "[2] نعرف أو نفهم من هذا التعريف أن الفولكلور بكل أوصافه قد لم شمل دراساته بغية الحفاظ على الإرث الثقافي سواء لا مادي او مادي بالنسبة لأي مجتمع من عامة الناس منهم البدو والحضر لا فرق بينهم. إستنادا على أسلوب معين وإتباع المناهج العلمية، والتي تدخل في إبراز ما هو محفوظ من تلك الثقافة الشعبية المتنوعة، وإظهار ما هو مجموع ومتداول من تلك الإبداعات الثقافية المختلفة، " وقد أقر مجمع اللغة العربية في مقابل الفولكلور مصطلح -**المأثورات الشعبية**-والمأثور لغة هو المنقول قرنا عن قرن، كما ذهب البعض إلى إعتبار مصطلح فولكلور مقابلا للتراث الشعبي كمصطلح في اللغة العربية ومهما إختلفت المصالح إلا أن المدلولات ليست جامدة بل هي فكر متطور خاضع للحركة المستمرة تبعا لكل عصر، فالموروثات الشعبية يحكمها قانونان اساسيان، قانون الإستمرار وقانون نشوء البدائل."[3] من الكلام؛ نفهم أن مفهوم الفولكلور له معاني لا تعد ولا تحصى، سواء في الدراسات العربية والغربية، وأيضا ترجماتها إلى لغات مختلفة، وأبرزها التراث الشعبي التي أجمع معظم الدارسين الفولكلوريين والاجتماعيين الإنسانيين على أنه نفسه مصطلح الفولكلور.

- **الفولسكندة Volkskunde**:

لكل شيء له مرادفات؛ فلكلمة فولكلور مرادف مغاير بسبب الترجمة، هذا كما أشار إليها المؤلف في قوله: " وينبغي لكي تكتل جوانب الصورة التي بين أيدينا. أن نتناول بالمناقشة بعض المرادفات الأخرى التي تستخدم عادة - بشيء من التجاوز - لكي تدل على ما يعنيه الدارسون من مصطلح الفولكلور. ولعل أول هذه المصطلحات المصطلح الألماني ((فولكسكنده Volkskunde)) وهو يعني ((دراسة ثقافة الشعب الجرماني، والأوروبي، مع التأكيد على الفلاحين والناس البسطاء)) وهذه هي الترجمة الحرفية للمصطلح، وهي تشير إلى العلم، لا إلى موضوع الدراسة على العكس من كلمة فولكلور التي تدل على الاثنين معا."[4] خُصَّ هذا التعريف الموجز والخاص بشعب الألمان والأوروبيين؛ ليس إلا، والذي تم فيه الدراسة العامة لثقافتهم الشعبية، وحياة طبقات مجتمعاتهم وخاصة السفلى، والمفهوم إقتصر على العلم فقط على عكس لفظة الفولكلور.

---

[1]- عبد الحميد يونس، معجم الفولكلور مع مسرد إنجليزي عربي، م س، ص349

[2]- عزام ابو الحمام المطور، الفلكلور التراث الشعبي، م س ص 33.

[3] - ينظر: عبد الحليم بوشراكي، التراث الشعبي والمسرح في الجزائر مسرحية الأجواد لعلولة أنموذجا، م س ص17.

[4] - أحمد علي مرسي، مقدمة في الفولكلور، م س، ص 62.

من أجل التعمق أكثر؛ لمعرفة هذا المصطلح المفاهيمي الألماني الحديث، والمرادف للفولكلور في بعض ردهاته، كما " ويعرف (فرويد نتال) الفولكسكنده بأنها ((دراسة الثقافة الشعبية)) وقد اتفق الباحثون على أن موضوعها هو ((المنتجات الثقافية التي خلقها الشعب)). ويوسع بعض الدارسين الآخرين المفهوم لكي يجعلوه يشمل ((الحياة الشعبية))، أو تصويرا لحياة الشعب كما هي أو مثلما فعل ((كورين)) الذي جعلها ((تدرس الإنسان)) ومن ثم فهي ((علم الإنسان)) وبذلك أصبحت مساوية للمصطلح الأمريكي ((الأنثروبولوجيا))."[1] كلها تصب في مفهوم الفولكلور الشامل، والمخصص لحكمة الشعب المتكون ثقافيا بفضل تأثر هؤلاء الدارسين بالدارسين الأمريكيين التي تدرس الإنسان وعلمه أيضا.

إن ما يجب؛ أن نعرفه من خلال بحثنا هذا ب" أن مصطلح ((فولكلور Folklore)) ابتداع انجليزي، قام بصياغته العالم الآثاري الانجليزي ((وليم جون تومز W.J.Thoms)) في عام 1846 ليدل على دراسة العادات المأثورات والمعتقدات، وكذلك ما كان معروفا حتى ذلك الوقت بشكل غامض: ((بالآثار الشعبية القديمة popular antiquities)) ويتألف هذا المصطلح من مقطعين: Folk بمعنى الناس، lore بمعنى معرفة أو حكمة، فالكلمة تعني حرفيا معارف الناس أو حكمة الشعب."[2] يعني هذا الكلام أن تومز صاغ حقا أحسن كلمة الفولكلور بشقيها المذكورين سابقا صياغة بلغة أجنبية عالمية، وترجمت على أنها تدرس تلك الكلمة، ولكن من خلال هذا الغموض والضبابية التي اكتنفت المصطلح الفولكلوري بسبب تدار كل ما هو قديم خاض بمأثورات الشعوب، في ظل وجود مصطلح مشابه ومنافس في نفس الوقت ترجم بتسمية مغايرة عنه، هذا " وبالرغم من أن تومز هو مبتدع هذا الاصطلاح، فإن العلماء يرجحون بأنه ترجمة الكلمة الألمانية "فولكسكنده" " Volkskunde" التي ابتدعت في عام 1806 أو يعد هذا التاريخ بقليل عندما نشر "برنتانو" و "فون ارنيم" مجموعتهما من الأغاني الشعبية: "الصبي وبوقه العجيب" كما أشرنا. وإن كان يمكن القول بأن مصطلح "الفولكسكنده" لم يستخدم كثيرا حتى التقطه ثانية "رايل W.H.Richl" (1823-1897) في منتصف القرن الماضي."[3] على هذا الأساس؛ ينبغي أن نلاحظ الفرق بين المصطلحين في الدلالة، والمعنى، ويعود الفضل في إيضاحه إلى تومز دون أن ننسى الدارسين السابقين، في حين لم ينتشر المصطلح المترجم بالألمانية كما كان عند الفولكلور الذي زاع صيته في العالم بمختلف الثقافات الشعبية.

يمكننا إلى هذا الحد التوقف، والعودة ببحثنا للوراء؛ من أجل إستخلاص مفهوم عام وشامل لماهية الفولكلور، والذي جاء في جملة من التعاريف الدقيقة تحمل عدة معاني ودلالات من خلال مراجع ومعاجم عدة طرقت ذلك، ضف إلى تشابه مع مصطلحات تصب بعضها في نفس المجال الفني، هدفها الأسمى حكمة ((المعرفة)) الشعب (الفولكلور). الذي كانت حياته المعاشية حافلة بدراسة عاداته وتقاليده الشعبية، والتي ترجمها أحيانا في أشكال فنية كالرقص والمسرح من مبدعين وفنانين كثر، مما ساعم في تنامي الثقافة الشعبية.

[1] – أحمد علي مرسي، مقدمة في الفولكلور، م س، ص 62-63.

[2] – فوزي العنتيل، بين الفولكلور والثقافة الشعبية، م س، ص28.

[3] – م ن، ص 28- 29.

➢ تاريخ الفولكلور:

إن التعرف على مفهوم الفولكلور في مفاهيم وترجمات عديدة؛ يتطرق البحث إلى تاريخه بدءا بقول علي كبريت: " إن (الفلكلور) مصطلح أطلق على علم مستحدث ظهر في النصف الثاني من القرن التاسع عشر في أوروبا، كما أطلق على مادة هذا العلم والتي هي جميع التراث الشعبي المأثور والمتداول بين طبقات شعبية محدودة في مستواها الفكري، يقول في هذا الصدد عبد المجيد يونس: وأصبح يدل في الأوساط المختلفة على مدلولين: الأول العلم الخاص بالمأثورات الشعبية، من حيث أشكالها ومضامينها ووظائفها، والثاني المادة الباقية والحية، التي تتوصل بالكلمة والحركة والإيقاع وتشكيل المادة، وكانت في المراحل الأولى لاستخدام مصطلح الفلكلور مقصورة على العادات والتقاليد والآداب والفنون الزمنية الشعبية، كالموسيقى والرقص،"[1] وكلها بمثابة وتد الفولكلور، وهي من مجالاته التعبيرية الشعبية البارزة. هذا حسب مقولة الدارس الفولكلوري العربي (يونس) التي صارت بعدها تحوي كل ما له علاقة بالثقافة الشعبية، ونخص بالذكر تلك التي تستند على ممارسات وظيفية وسوسيولوجية تحمل في شكلها فنون شعبية تعبيرية كالنحت مثلا، والتصوير...إلخ، بالإضافة إلى ذلك دور الثقافة المادية، " وبعض الدارسين يرى أن الحرف والصناعات اليدوية المتداولة تدخل في «مجال الفلكلور» من حيث الفكر والوعي وحتى المكان من حيث أن له علاقات قوية أو ضعيفة بحياة التمدن والحضارة إذ يشير ذلك إلى مستويات من الثبات أو التغير أو التطور الحاصل على مستوى الجماعات أو المجتمعات الإنسانية، ويجمع مؤرخوا علم الفلكلور على أن بدايات الاهتمام به والتأسيس لقواعده وأصوله ومواضيع البحث فيه سابقة على إطلاق المصطلح، وكان ظهور هذا العلم مع العالمين الألمانيين الأخوان (عريم) (جاكوب 1785-1859/ بوقيلهم 1786-1859).. "[2] يظهر لنا جليا، أن ميدان الفولكلور غرق في دراسات هامة تأرجحت بين أقسام التراث التي تضم الثقافات الشعبية المختلفة، والثقافات المادية بفضل أفكار وابتكارات الشعوب، ومن خلال هذه الإطلالة على الإرهاصات الأولى للفولكلور كانت حافلة وقديمة، وبإجماع المؤرخين كانت على يد رائدين ألمانيين مهمين في دراسات العلوم الإنسانية، قالو كلمتهم الأخيرة في الدراسات الفولكلورية، وتركو فيها بصمتهم تأثر بها من تلاهم من المهتمين بمثل هذه العلوم الإنسانية والإجتماعية، والفنية.

إن ما نشير إليه في هذا العنصر إلى بوادر نشوء مجال الفلكلور كان على يد الإنجليزي تومز جون في عام 1846م حين كان صاحب التصور الذي شدد أن يصطلح عليه ذلك الإسم، وذلك " في رسالة بعثها إلى جريدة (ذي أثينيوم the athenuam) وكانت تعني في رسالته ((دراسة العادات المأثورة والمعتقدات))... ولقد كانت رسالة (ويليام جون تومز) بهدف إقناع رئيس تحرير مجلة ((اثينيوم)) بتخصيص صفحة لنشر مواد التراث الشعبي، ولم تكن بقصد اقتراح مصطلح ((فولكلور)). وما بين تأصيل موضوع البحث وقواعده أثناء تأسيسه في ألمانيا وما بين إطلاق المصطلح في إنجلترا... "[3] نخلص من خلال هذا الطرح الحامل لمضمون رسالة تومز أن

---

[1] – علي كبريت، موسوعة التراث الشعبي لتيارت وتيسمسيلت، دار الحكمة، ج1، 2007، ص44.

[2]– م ن، ن ص.

[3]– علي كبريت، موسوعة التراث الشعبي لتيارت وتيسمسيلت، م س، ص44.

هناك جانب من التقارب بين المصطلح الفولكلوري الإنجليزي الذي تم تأسيسه سلفا، والمصطلح الألماني الفولكسكندي الذي بصدد تأسيسه، ولكن من طفح كيله هو الأولى بالدراسة، ويطلق عليه بكلمة الفولكلور.

أشار عزام أبو الحمام في مؤلفه عن نشأة الفولكلور وبداياته الأولى بقوله: " غير أنه من المؤكد أن علم الإنسان (الأنثروبولوجي) كان الحاضنة الشرعية لعلم الفولكلور، بعد أن بدأ الأول في ترسيخ أقدامه بين العلوم وراح يختط لنفسه ما يناسبه من النظريات والمناهج والأساليب، متسلحا بالأعمال الميدانية والنظرية للرواد الأوائل أمثال مالينوفيسكي وراد كليف براون والأخوين جريم والكساندر كراب في أوروبا وتايلور وفريزر* في أمريكا وغيرهم الكثير."[1]

يعود الفضل في سيرورة الفولكلور وهذه الدرجة من الاهتمام؛ إلى الدراسات الإنسانية المتمثلة في المجال الأنثروبولوجي الدارس للإنسان في جميع جوانبه الحياتية، وكوكبة من الرواد المخلصين لدراساتهم الجادة، ولكن رغم تضارب الآراء حول مفهومه وتاريخه فما سبق إلا أننا نرجح جهود العالم تومز وتصوراته حول مصطلح الفولكلور من أجل تحليل مجمل عادات الشعوب واعتقاداتهم المحفوظة، حتى في ظل وجود ضبابية وعدم الفهم، " ومنذ منتصف القرن التاسع عشر أخذت كلمة الفولكلور تعني في نظر الأوروبيين كل طقس دقيق من الطقوس التي توصف غالبا بأنها أسطورية وهي تصاحب الإنسان من المهد إلى اللحد، ونستطيع القول إنه إنسانية المجتمع..."[2]

من هذا الكلام نتطرق إلى بلاد تطور فيها الفولكلور، والذي سنرى فيها كيف تنوع الثقافات الشعبية التي قد تشكل الحلقة الأبرز، والتي منها ما تم حفظه والآخر ما يعد شفوي أي غير مدون، وذلك في:

- **الفولكلور في البلاد العربية:**

إن ما يجب التمعن فيه؛ أن تطور الدراسات الفولكلورية في البلاد العربية لها دور كباقي البلدان وخصوصا التي تناولها البحث سابقا، حتى وإن كان متأخر، حيث أشار 'عزام أبو الحمام' المطور إلى ذلك في كتابه بقوله: " لم يكن تخلف الدول العربية في مجال الدراسات الفولكلورية أو الاجتماعية وحسب مثلما هو معروف، فقد رزحت هذه البلاد آمادا مديدا تحت الحكم العثماني الذي لم يستطع مسايرة التقدم العلمي في العالم الأوروبي منذ القرن السادس عشر، بعد انتهاء العصور الوسطى، وظلت البلاد العربية تعيش حالة من الظلام والتخلف إلى أن بدأ تباشير النهضة أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين مع قدر كبير من النسبية بين هذه المنطقة

---

* – **فريزر، سير جيمس جورج (1854–1941)**: عالم إسكتلندي متخصص في الدراسات الكلاسيكية، وسع ميدان بحوثه بحيث شمل مادة إثنوجرافية استقاها من طائفة عريضة من المصادر كي يستخدمها في محاولته تشييد نظرية عامة عن تطور السحر، والدين، والمجتمع. وقد أثر فريزر تأثيراً عظيماً على الثقافة الأدبية والفكرية في عصره. أما في إطار الأنثروبولوجيا فقت وجهت إليه انتقادات كثيرة بسبب الطابع المثالي وغير الإمبيريقي لكتاباته. ومن بين الأنثروبولوجيين نجد مالينوفسكي في بريطانيا وبواس في أمريكا، على سبيل المثال، يرفضان بقوة " التاريخ الظني و " الأنثروبولوجيا المكتبية " (النظرية) التي احتفل بها في أعماله على حساب الخطط البحثية لموضوعات إثنوجرافية محددة وتوثيقها. من أهم أعماله " الغصن الذهبي (1962–1936) الذي يعد أشهر مؤلفاته ويمثل تجميعاً لشواهد من شتى أنحاء العالم عن تطور الدين، وكتاب " التوتمية والزواج الاغترابي" (1910)، ينظر: شارلوت سيمور – سميث، موسوعة علم الإنسان، المفاهيم والمصطلحات الأنثروبولوجية، ترجمة: مجموعة من أساتذة علم الاجتماع، بإشراف: محمد الجوهري، الطبعة الثانية، 2009، العدد 2/61، المركز القومي للترجمة ص414.

[1]– ينظر: عزام أبو الحمام المطور، الفلكلور التراث الشعبي، م س، ص16–17.

[2] – م ن، ص17.

وتلك."[1] من هذه الفقرة يبين لنا أن بدايات الفولكلور ونشوئه في البلاد العربية محتشم رغم تنوع ثقافي في بعض بلدانه خاصة التي تمتلك أفضلية الحضارة، وهذا سببه الاستعمار وكثرة التخلف وتدني الثقافة، ولكن لحسن الحظ لم ذلك طويلا، إذ تغير كل شيء في قرني 19و20.

أردف أبو الحمام المطور؛ مشيرا إلى تاريخ الفولكلور عند العرب، وكيف كانت بدايته، قائلا: " ففي مصر، البلد العربي الأكبر، سجلت حملة نابليون مسوحات شاملة عن مختلف أوجه الحياة، وقد وفرت هذه البيانات معطيات أنثروبولوجية مهمة حول الشعب المصري، كان الهدف منها سبر أغوار المجتمع المصري ليسهل السيطرة عليه والتعامل معه من قبل المستعمرين، وفيما بعد، كان بعض المثقفين والمتعلمين المصريين الذين اطلعوا على حضارة الغرب قد بدأوا يقودون حركة ثقافية ناهضة أسهمت في التهيئة لنشوء الاهتمام بالفولكلور، ومن أولئك مثلا أحمد تيمور باشا الذي كتب الأمثال العامية والكتابات العامية، ومنهم أحمد أمين قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية... "[2]

إن تاريخ الفولكلور في هذه البلاد الفرعوني كان في انتعاش، كيف لا وأنه متأثر بدراسات أنثروبولوجية غربية، التي كان غرضها معرفة الشعب المصري، مما ساعد ذلك بعدها إثارة حفيظة دارسيه المذكورين سابقا لتأسيس فولكلورهم الشعبي يعالج عاداتهم ومعتقداتهم الشعبية. إضافة إلى ذلك، الطرح والذي بحاجة إلى شروحات أكثر، والذي نتاجه "كان اهتمام بعض الباحثين الأجانب في البلاد العربية في ظل الاستعمار الأجنبي لهذه البلدان، لكن أغلب هذه الآثار تراوح بين ملاحظات الرحالة التي تتضمن قدرا كبيرا من المبالغات المبعثرة، وبين الدراسات الموجهة لخدمة السلطات الاستعمارية ذاتها، إلى الدراسات الاستشراقية التي لم يكن الفولكلور إلا موضوعا ثانويا فيها".[3] إن هذا الاهتمام لم يأتي اعتباطا؛ لأن أرضية التراث العربي خصبة ومتاحة للدراسين الفولكلوريين والاجتماعيين الغربيين، خصوصا في الفترات الاستعمارية لهذه البلدان في فترات سابقة، بالإضافة إلى الرحالة الوافدين إليها كذلك.

ونافلة القول: أن تاريخ الفولكلور في العالم الغربي؛ حافل ومتنوع تنوعا ثقافيا وفنيا بفضل مخلفات بعض الحضارات هناك، فضلا عن ذلك إهتمامهم الدؤوب والكثيف بمجالات الفولكلور الشعبية وانتشارها، لذا كان لتاريخ الفولكلور في البلاد العربية حصة هي الأخرى في نشأته، وكيف لا فهناك غنى وثراء كبير من حيث تنوع الثقافات الشعبية المختلفة والمنتشرة في البلدان العربية؛ نظرا لتأثرها الفني بثقافات غربية وعالمية وحضاراتها، حتى وإن قل دارسيه ورواده، وبالخصوص التي كانت على أعتاب الحضارة.

ومن هذا؛ ننتقل إلى دراسة التراث والثقافة الشعبية، وذلك فيما يلي:

III. التراث والثقافة الشعبية

أولا: التراث

[1] – عزام أبو الحمام المطور، الفلكلور التراث الشعبي، م س، ص 19.

[2] – م ن، ص 19.

[3]– عزام أبو الحمام المطور، الفلكلور التراث الشعبي، م س، ص20.

أول ما وردت كلمة تراث في القرآن الكريم؛ جاءت في قوله عز وجل" وَتَأْكُلُونَ التُّرَاثَ أَكْلاً لَّمًّا."[1] إن تفسير هذه الآية وتأويلها، اتفق عليه المفسرون والفقهاء على لفظة (تراث). يقصد بها كل ما ورثه السابقون لما بعدهم أو بالأحرى ما تركه الأجداد، ليتناقل جيلا عن جيل، كما جاءت في بعض المراجع ببعض التعاريف بعد لفظة ذكرت في آية كريمة سبق ذكرها، والتي "... تفيد معنى الميراث". "[2] يعني هذا أن المعنى ظهر فيه المصطلح متشابه في بعضه مع التراث، ويختلف في التسمية، كما نرجح ما جاء من خلال تفاسير الآية السابقة الذكر، " أي تجمعون الميراث وتستلون عليه دون تفرقة في أنصبتكم وأنصبة شركائكم فيه، أو دون تفرقة بين ما جمعه الموروث بالطرق المشروعة، وما جمعه بالغش والخداع وغيرها من الطرق غير المشروعة."[3]

نضرب مثال على ذلك، للوصول إلى ماهية الكلمة؛ كأن يقال: " ورث فلان أباه، يرثه وراثه وميراثا، قال الله تعالى إخبارا عن زكرياء ودعائه: وهب لي من لدنك وليا يرثني من آل يعقوب. (سورة مريم (5-6) أي يبقى من بعدي فيصير ميراثي."[4] هذا الكلام يفصل لنا مفهوم لغوي قمة في الدقة إذ جُمع فيه دليل من القرآن الكريم، وتعريف من أهم المعاجم اللغوية العربية، كما يشير ابن منظور في ذات الموضوع من خلال المادة ((ورث)) التي خص بها في معجمه كذلك حين، " قال ابن الأعرابي الوِرث، والوَرث، والإرث، والوارث والوارث، والإرث والتراث كلها تعني أمرا واحدا، وقال الجوهري الميراث أصله مورث، إنقلبت الواو ياء لكسرة ما قبلها والتراث أصل التاء فيه واو. وقال ابن سيده والوِرث والتراث والميراث ما ورثت."[5] يبدو؛ أن التعاريف اللغوية الذي استنبطه البحث من أمهات الآيات القرآنية، وكذا الموجودة في المصادر والكتب المختلفة، والتي تدرس هذا المصطلح الفني كثيرة، ومختلفة باختلاف معانيها اللغوية ودلالتها اللفظية، كما أن هناك دراسات خصت بماهية اللفظة وبتنوع مسمياتها الذين ذكرو سابقا.

إن التعريف اللغوي للفظة تراث من خلال البحث؛ قد لا تكفي نظرا لتعدد معانيها، والتي نحاول معرفتها في الجانب الإصطلاحي، وهذا حسب تعريف جاء به (مجدي وهبة) من خلال معجمه حين يقول: " إن مصطلح التراث يشير إلى ما تحتويه المتاحف والمكتبات من آثار تعد جزءا من حضارة الإنسان، "[6] ضف إلى ذلك مخلفات الأجداد، والتراث هو: " ما تراكم خلال الأزمنة من تقاليد وعادات وتجارب وخبرات وفنون وعلوم في شعب من الشعوب،"[7] لاريب؛ أن التراث دخل في فخ أو مصيدة التراكم والتزاحم على مر العصور كيف لا وأن كل عصر تختلف فيه التقاليد والعادات والتجارب والعلوم من مجتمع لآخر. نتوصل إلى شيء مفاده أن ((التراث الشعبي))

---

[1]- القرآن الكريم، سورة الفجر الآية 19.

[2]- ينظر: ناصر صبار، الفلكلور، دار الغرب للنشر والتوزيع، د ط، د س، ص 12

[3]- ابن منظور جمال بن مكرم، لسان العرب، المجلد 2 دار صادر، بيروت ط1 1955، ص199

[4]- م ن، ص 199.

[5]- عبد العزيز بن عثمان التويجري، التراث والهوية، منشورات المنظمة الإسلامية للتربية والتعليم والثقافة -إيسيسكو- أو منظمة الإيسيسكو، الرباط المملكة العربية، 1432-2011. ص12.

[6]- مجدي وهبة، معجم المصطلحات الأدبية، دار مكتبة الحياة، بيروت 1960، ص279.

[7]- عبد النور جبور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، 1979، ص 63.

هو: " قوام الحياة الشعبية، وليس مجرد ركيزة، تدل على أصول أو مراحل تاريخية، أو تكشف عن رواسب لم يعد لها وظيفة تلائم التطور والحضارة..."[1]

فحوى ذلك؛ أن التراث هو مصدر لثقافة المجتمع على تنوع أسلافه وطبيعته ومراحل نشأته وتعليمه النظامي وكذا الغير نظامي، كما ان التراث حصيلة أي خبرة من خبرات الحياة بتعدد جوانبها، كما ننوه إلى شيء مفاده أن المعنى الاصطلاحي للتراث يدخل في خانة الدراسات الإنسانية الكلاسيكية غير خاضعة لدراسات معمقة، " والمضمون لأصله للكلمة أن التراث هو خلاصة المعارف والمشاعر والتجارب التي يسلمها إلى الجيل الذي يأتي بعده."[2] من الأفراد التي قد تكون حاملة لنفس عناصر المصطلح، وربما أكثر؛ من دون أن ننسى أن التراث هو: "كل ما خلفته الأمة من إرث ديني، وثقافي، وأدبي، وفلكلوري، وعلمي، وعمراني، وحضاري، وأصل الكلمة مأخوذ من فعل (ورث) بإبدال الواو تاء، وهي من الكلمات المبينة على ما يعرف في اللغة بالقياس الخاطئ،"[3]

نفهم من هذا؛ أن التراث لا يخص الشعب بعينه؛ وإنما يخص كل ما ورد سلفا من أنواع الإرث المتنوعة، إذ يشير الكثير من الدارسين أثناء بحثهم إلى ضرورة معرفة الفرق بين مصطلح التراث من جهة، والإرث من جهة أخرى، " باعتبار أن الإرث هو ما يرثه الإبن عن أبيه بعد أن يموت هذا الأخير، فهو عنوان على إختفاء الأب وحلول الابن محله. أما التراث فهو ما يبقى حاضرا في الخلف من السلف، وبالتالي فهو عنوان على حضور السلف في الخلف؛"[4] فإن الأهمية الكبرى للتراث تتمثل في القدرة على التواصل والإستمرارية في الحين، وأكثر من ذلك التطلع نحو المستقبل؛ لأنه وبتعبير أدق " ليس التراث ما يصنعك بل ما تصنعه. التراث هو ما يولد بين شفتيك ويتحرك بين يديك. التراث لا ينقل بل يخلق."[5] من ذلك نفهم أن تكمن في نسبة الفهم الحقيقي واستعماله بطريقة فنية ونقله كما هو ليتم خلقه في أبهى صوره، ولأنه أبدا لا يسبق الحصاد الزرع.

إذا، ومن هذه اللحظة؛ نقول أن التعريف الإصطلاحي بمفهومه القديم كما أشرنا إليه سابقا يحمل الكثير من الألفاظ المعبرة والمتنوعة، ولكن " التراث بالمفهوم الحديث المتداول، هو كل ما وصل إلينا مكتوبا في علم من العلوم، أو محسوسا في فن من الفنون، مما أنتجه الفكر والعمل في التاريخ الإنساني عبر العصور."[6] ويعتبر أوضح مما كان عليه؛ فإن في هذه الحالة: بمعناه الواسع، ما ورثه السلف للخلف أو بالأحرى ما تركه الآباء للأبناء من أشياء تراثية المادية منها، والمعنوية على اختلاف نوعها نقل كرسالة في شتى الفنون الشعبية.

وحسب (إسماعيل سيد علي)؛ فيبين أن التراث يمثل: " ذلك المخزون الثقافي المتنوع والمتوارث من قبل الآباء والأجداد، والمشتمل على القيم الدينية والتاريخية والشعبية، بما فيها من عادات وتقاليد، سواء كانت بهذه القيم مدونة في كتب التراث، أو مبثوثة بين سطورها،

---

[1]- محمد الجوهري، علم الفولكلور، الجزء الأول، دار المعارف، ط4 1981، ص29

[2]- ناصر صبار، الفولكلور، م س، ص 13

[3]- عبد العزيز بن عثمان التويجري، التراث والهوية، م س، ص12.

[4]-الجابر محمد عابد، المسألة الثقافية في الوطن العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ط2، 1999 ص88

[5]- أدونيس علي أحمد سعيد، الثابت والمتحول (بحث في الإتباع والإبداع عند العرب)، دار العودة، ج3، ط4، بيروت لبنان، 1983، ص 313.

[6]- عبد العزيز بن عثمان التويجري، التراث والهوية، م س، ص 12.

أو متوارثة أو مكتسبة بمرور الزمن. وبعبارة أكثر وضوحا: إن التراث هو روح الماضي وروح الحاضر وروح المستقبل بالنسبة للإنسان الذي يحيا به، وتموت شخصيته إذا ابتعد عنه، أو فقده."[1] لذا لزم الحفاظ على هذا المخزون الثقافي على تنوع أشكاله التراثية الفنية الماتعة.

تجدر بنا الإشارة، وفي آخر طروحاتنا؛ نتوصل إلى " أن التراث الشعبي يشمل مجالا واسعا لمعرفة الماضي وتفسير الكثير من ظواهره الحاضر، كما إقتحم الكثير من الميادين الإبداعية الرواية، المسرح، الشعر، الموسيقى، الفنون التشكيلية...إلخ وأنكل ما هو معلوم مؤلفه لا يصنف في خانة التراث الشعبي"[2] هذا أمر يحتاج توضيح، كون المصطلح إجمالا يحمل كل ما يتعلق بالتراث الثقافي الشعبي، الذي يعالج جميع مشاكله بكل أنواعها.

إذا، فإن التراث كي يكون شعبي؛ لابد وأن يعبر عن وجدان جماعي شعبي عميق، لا أن يعبر عن وجدان فردي كي لا يخرج عن نطاقه الإصطلاحي، بحيث " يعد التراث في مجمله رافدا ضروريا لإفادة الحاضر واستكشاف المستقبل، ولعل الصواب أن نقول إن التراث هو نقطة البداية كمسؤولية ثقافية وقومية، لأن ما يمنح الأمة هويتها وكيانها يتوقف على مدى سريان التراث في عروقها."[3] ضف إلى ذلك؛ أن التراث أو بالأحرى التراث الشعبي له ميزة خاصة، إذ أنه حاملا للقديم، وكذا متأصل، ليكون له حاضر ومستقبل في النهاية، حتى أن التراث بمفهومه اللغوي والاصطلاحي، ما هو إلا البداية في تحمل مسؤوليته ثقافيا وقوميا، وهو يحتاج إلى الدعم والحماية ومده بالحياة الدائمة كي يتكون هوية وكيانا.

ثانيا: الثــقافة الشعبية:

جاءت كلمة الثقافة في لسان العرب؛ على النحو التالي: " ثقف الشيء ثقفا وثقافا وثقوفة: حذقه. ورجل ثقف وثقف وثقف: حاذق فهم، وأتبعوه فقالوا ثقف لقف. وقالوا أبو زياد: رجل ثقف لقف رام راو. اللحياني: رجل ثقف لقف وثقف وثقف لقف وثقيف لقيف بين الثقافة واللقافة. ابن السكيت: رجل ثقف لقف إذا كان ضابطا لما يحويه قائما به. ويقال ثقف الشيء وهو سرعة التعلم."[4] نفهم من هذا الكلام بأن ابن منظور حصر الثقافة بين رجل ثقف، حذف، ولقف أي حصرها بين الثقافة واللقافة، ولخصها في الفهم السريع، ويضيف كذلك أن " ابن دريد: ثقفت الشيء حذفته، وثقفته إذا أظفرت به. قال الله تعالى: {فَإِمَّا تَثْقَفَنَّهُمْ فِي الْحَرْبِ...57} (الأنفال)، وثقف الرجل ثقافة أي صار حاذقا خفيفا مثل ضخم، فهو ضخم، ومن المثاقفة."[5]

عاد المؤلف مرة أخرى وبتعريف مغاير تماما، واستنادا على القرآن الكريم، والذي يعني من خلاله أن مصطلح الثقافة هي الظفر بالشيء المستهدف، ولكن رغم ذلك جاء بمفهوم إضافي بقوله: " وثقف أيضا ثقفا مثل تعب تعبا أي صار حاذقا فطنا، فهو ثقف وثقف مثل حذر وحذر وندس وندس، ففي حديث الهجرة: وهو غلام لقن ثقف أي ذو فطنة وذكاء، والمراد أنه ثابت المعرفة بما يحتاج

[1] – إسماعيل سيد علي، أثر التراث في المسرح المعاصر، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع (القاهرة)، دار المرجاج (الكويت)، 2000، ص 40.

[2] – ناصر صبار، الفولكلور، م س، ص 09.

[3] – أحسن تليلاني، توظيف التراث في المسرح الجزائري، أطروحة لنيل شهادة دكتوراه العلوم، إشراف: محمد العيد تاورتة، جامعة منتوري–قسنطينة، السنة الجامعية: 1430هـ/1431هـ الموافق ل: 2009م/2010م، ص 15.

[4] – ابن منظور، لسان العرب، م س ج 09، ص19.

[5] – م ن، ن ص.

إيه. وفي حديث أم حكيم بنت عبد المطلب: إني حصان فما أكلم وثقاف فما أعلم(...) وفي التنزيل العزيز {وَاقْتُلُوهُمْ حَيْثُ ثَقِفْتُمُوهُمْ...} (البقرة)، والثقاف والثقافة: العمل بالسيف."[1] من هاته الكلمة، وتلك الدالة على الثقافة المفسرة سابقا على غرار الآية الكريمة، وبتنوع معانيها يأتي (الزمخشري) ليقول: " ومن المجاز: أدبه وثقفه. ولولا تثقيفك وتوفيقك لما كنت شيئا. وهل تهذبت وتثقفت إلا على يديك."[2] هذا التعريف اللغوي الوجيز، والذي جاء به الزمخشري في كتابه أساس البلاغة، فحواه يتراوح بين الأدب والثقافة، بمعنى أخذ علم من العلوم من دون أدب لا يجدي نفعا، ويشير (معجم الوسيط) إلى مفهوم عام تمثل في: " أن (**الثقافة**): العلوم والمعارف والفنون التي يطلب الحذف فيها."[3] الملاحظ في كل هذه المعاني السابقة الذكر؛ التي طرقها البحث، ولما لها من معاني عدة لخصت المفاهيم السالفة للثقافة، فكل تعريف إلا وتقابله كلمة تدل على معناه اللغوي. لن تنتهي تسمية كلمة ثقافة عند هذا الحد كونها لفظ بل وتعدت ذلك وتشتق كلمة الثقافة من معنى واحد ولها عدة تسميات ودلالات في عدة لغات " وأرتبط معه **الثقافة** عند الرومان القدماء بالعلوم الإنسانية والفلسفة من أدب ولغة ونحو وفلسفة ومنطق...في مقابل العلوم الطبيعية،"[4]

يجب؛ أن نقول في هذا الصدد: أنه إذ لم يخرج مصطلح الثقافة عن سياقه العلمي كون أنها تتربع بين جل العلوم الفنية والأدبية المذكورة فيما سلف، " بأنها تتضمن: العادات، والمعارف، والمهارات، العلوم الأدبية منها: والعلمية ويعرفها والحياة المنزلية والعامة في السلم والحرب وتتضمن أيضا الدين والعلم والفن."[5] أي بمعنى؛ أن الثقافة من هذا المنطلق تحمل في طياتها أعراف وثقافة فرد معين وكذا مكتسباته المعرفية والمعاشية دون نسيان ديانته والفنون التي يعرفها أيا كان نوعها، ولكن " على الرغم من سيادة لفظ ((ثقافة)) كمرادف للفظ الإنجليزي (Culture)، إلا أن هناك اختلاف كبير في الدلالات الأصلية بين المفهومين في اللغة العربية واللغة الإنجليزية Cultue."[6] كما، وتشتق كلمة الثقافة من معنى واحد، وفي المقابل لها عدة تسميات ودلالات في مختلف اللغات، لكن لا يعني هذا أن أي إنسان، حاملا لقيم غير تابعة لجذور الثقافة المنتمي إليها حقا في الحقيقة لا نعدها أو بالأحرى لا نسميها ثقافة بل إحتكار وتدخل في قيم الآخر.

نرى من خلال هذا كله؛ ونستخلص أن الثقافة من القدم إلى وقتنا الحالي مرت على محطات عدة وبتنوع معانيها وبمختلف اللغات مشكلا بذلك حقلا معرفيا واسعا متنوعا في الطرح الواحد متعدد الألفاظ، ليصل بنا إلى المعنى الحقيقي واللغوي لكلمة الثقافة، ومن هنا نتحول إلى تعريف الثقافة الإصطلاحي ومنه إلى الثقافة الشعبية.

إن ما تناولناه فيما فات من تعاريف لغوية عديدة للثقافة؛ يقودنا إلى دراسة ماهيتها، وسنحاول التطرق إلى المفهوم الإصطلاحي للثقافة، ومرورا بذلك إلى معرفة فحوى الثقافة الشعبية، والتي تعد تمهيدا لتنامي مصطلح الفولكلور وانتشاره في المعمورة، وهذا فيما يلي:

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، م ن، ص19.

[2]- الزمخشري، أساس البلاغة، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت-لبنان، 1965/1385 م، ص74

[3]- مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، ج1، دار المعارف، مصر، ط2، 1972 م، ص98.

[4]- أمينة فزازي، مناهج دراسات الأدب الشعبي، م س، ص 22.

[5]- فوزي العنتيل، الفلكلور ما هو؟، م س، ص52.

[6]- فاتن محمد شريف، الثقافة والفولكلور، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2017، ص.11

يشير ' فوزي العنتيل ' في مرجعه (الفلكلور ما هو؟)) إلى أول تعريف إصطلاحي؛ خُصَ به البحث في قوله: " الثقافة هي الحاصل الإجمالي للمسلمات الأيدلوجية، والسلوك المكتسب، والخصائص المادية والاجتماعية، والعقلية المنقولة، التي تميز الجماعة الإنسانية."[1] إذا معنى هذا؛ أن الثقافة ما هي إلا تحصيل حاصل لأفكار وسلوكيات الناس، وما يملكون من ثقافات مختلفة، ومعارف متعددة.

يعتبر التعريف السابق، والذي ابتدأ به البحث واضح وإجمالي لكل ما هو ثقافي، لكن في المقابل نابع من تراث شعبي كذلك؛ كما أن " الإطلاع الواسع أو سعة الإطلاع وتنوع المعرفة، فنقول فلان مثقف بمعنى واسع الإطلاع كثير المعارف، ولهذا لا يعتبر من يملك معرفة متخصصة مثقفا، حتى ولو كان متعمقا فيها، إذ المعنى الشائع بين الناس هو أن المثقف يعرف أمورا كثيرة من غير أن يكون متعمق في واحد منها."[2]

تبين لنا من خلال الفقرة المفاهيمية؛ أن فحواها يحتمل الصدق، وقد نرى فيه بعض التناقض، خاصة وأننا نبحث عن تعريف إصطلاحي دقيق للثقافة. التي مكانتها الفنية مضمونة في ميدان الفولكلور، علما أنه تتنافى " وتختلف إرتباطات كلمة ((**الثقافة**)) بحسب ما نعنيه من نمو فرد، أو نمو فئة أو طبقة أو نمو مجتمع بأسره. ذلك أن ثقافة الفرد تتوقف على فئة أو طبقة، وأن ثقافة الفئة أو الطبقة تتوقف على ثقافة المجتمع كله، الذي تنتمي إليه تلك الركيزة الأساسية."[3] هذا خير ما يمكن أن يشكل لنا تصور حول تلك الفروق بين الإستعمالات الثلاثة للكلمة. " وقد إزدهر المعنى العام أو المعنى الأنثروبولوجي لكلمة ((الثقافة)) – كما إستخدمه إدوارد ب تايلور مثلا في عنوان كتابة ((الثقافة البدائية))– بمعزل عن المعنيين الآخرين؛"[4] لأنه لو نفترض عدم وجود معنى أنثروبولوجي الذي يفسر لنا دلالة لفظة الثقافة، لرأينا شعوب لا تملك من العلم والتنوع الثقافي، هذا يحسب على البدائيين والمعاصرين أيضا.

يبدو أن هذا الكلام غير كافي؛ لأنه " فإذا قلنا إن الثقافة هي مجموعة من المعلومات التي يقوم عليها نظام حياة أي شعب من الشعوب، فهي على هذا الأسلوب حياته ومحيطه الفكري. ونظرته إلى الحياة، ولا بد أن تكون خاصة به، نابعة من ظروفه إحتياجاته وبيئته الجغرافية وتطور بلاده التاريخي الحضاري،"[5] فالثقافة هنا، وحسب المفاهيم المذكورة آنفا، حققت الأهم، وهو جانب الخصوصية، لكن هذا لا يكفي؛ لأنه لابد للشعب وما يتلقاه من معلومات، عليه أن يقوم على نظام حياة، يقوم على أسلوب جيد قائم على نمط فكري ونظرة إلى الحياة، وفيه طابع الخصوصية تمثل عالمه المعاش ورقي بلاده حضاريا وثقافيا. وتشكل لنا من خلال هذا الطرح الثقافة في تقابلها مع الحضارة أن أي فرد من الأفراد أو شعب ما إلا وله تراثه الخاص به.

خلصنا في بحثنا هذا؛ ومن خلال المفهوم الأول، والمتمثل في مصطلح الثقافة الذي لمسنا في جل مفاهيمه اللغوية والإصطلاحية المتعددة، والتي ساهمت في تطويع الفولكلور الشعبي عموما وتفعيله بفضل سلوك وأفكار الشعوب الفريدة، والتي أتت على التراث الثقافي والحضاري بالفائدة، ومن هذا نشرع إلى المفهوم الثاني ألا وهو الشعب، والذي يعد مكمل رئيسي لتلك الثقافة، وهو سبب لتطور ذات

---

[1]– فوزي العنتيل، الفلكلور ما هو؟ م س، ص52.

[2]–ينظر: أمينة فزازي، مناهج دراسات الأدب الشعبي، م س ص 22.

[3]– فاتن محمد شريف، الثقافة والفولكلور، م س، ص 15.

[4]– م ن، ن ص.

[5] – حسين مؤنس، الحضارة، دراسة في أصول وعوامل قيامها وتطورها، سلسة عالم المعرفة، الكويت، ط2، 1978، ص 375

المصطلح وتشكيل المجتمعات بمختلف شرائحها، والتي ترجمت عاداتها وتقاليدها الشعبية إلى أعمال فنية عدة، والذي نوضحه أكثر فيما يلي:

خصوصية الثقافة الشعبيـة:

نود في بداية الأمر؛ قبل أن نتناول هذا العنصر الذي كان في فراق قبلا، أو بالأحرى مصطلح الشعب، والثقافة، معرفة أن كليهما بمعناه ودلالته المعرفية التي طرقها البحث فيما سبق بعدة مفاهيم، وبعد ذلك تم جمعه في معنى واحد وموحد، ليشمل سلوكيات الشعوب وأفكارهم، والتعبير من خلالها، وعن طريق مجموعة من الأشكال الفنية والفولكلورية، بهدف تكوين ثقافة شعبية جمعية وجماعية، فهذا ما سيتطرق إليه بحثنا، محاولة منا الوصول إلى أبرز تلك الأشكال، والتي قد تخدمنا في التوصل إلى مفهوم شامل حول المصطلح الفولكلوري ((الثقافة الشعبية)) الذي يعتبر مخزون الإرث الشعبي الخالص، " لذا فإن صفة الشعبية تعود إلى تعلق الموصوف بإنتاج واقع المجتمع: والثقافة الشعبية هي الثقافة التي تميز الشعب والمجتمع الشعبي، وتصف بامتثالها للتراث والأشكال التنظيمية الأساسية، ويذهب الإثنولوجيين الأوروبيون إلى أن الثقافة الشعبية في أوروبا هي الثقافة التي خلقها الشعب، وإنما هي تلك التي قبلها الشعب وتبناها وحملها،"[1] في ذاكراتهم الشعبية، وجعلوها واجهة لتراثهم الشعبي العريق، والذي تميز بالثراء من بين الثقافات الشعبية العالمية الأخرى، ليس هذا فقط، حتى أن عند الأمم العربية نلقى ثقافة شعبية زاخرة، مثل التي هي لدى الغرب، ومن هنا تكمن مدى أهمية العناصر الثقافية الشعبية مفهوم الثقافة وكذا ضم ذلك الشعب فيها، والتي تأخذنا إلى أهم المجالات الفولكلورية المختلفة من عادات ومعتقدات، وتقاليد شعبية، بالإضافة إلى مجموعة من الممارسات الثقافية التي تترجم على شكل فنون شعبية أدائية عدة، وبدورها تميزنا بالشعوب وتنوع مجتمعاتهم.

إن ما تطرقنا إليه من مفاهيم؛ لا يمكننا حصره في تلك العناصر السابقة، بل " وكان الإهتمام بالثقافة الشعبية منصبا على مخزون الحكايات والأساطير والملاحم والفنون. الشعرية والسرية بوصفها مخزونا ثقافيا بانيا للهوية الإجتماعية على مر الفترات التاريخية."[2] تبين لنا؛ أن الثقافة بتنوع تعاريفها الماهوية تخص الشعب لا غير، لأن هو من كونها أساسا لتصبح ثقافات تخص شعب من الشعوب، سواء التابعة إلى البلد الواحد أو مختلف البلدان، ومنها ما هي محلية وأخرى عالمية. كما أن الثقافة العالمية، حتى وإن كان مدلولها فردي، فهي متفرعة من الشعب المكون من مجموعة من الأفراد المنتمية إلى البلد الواحد، ولكن في المقابل نلاحظ الثقافة العالمية نشأت جراء إختلاف الثقافات، كيف لا وأن الفترتين توضح لنا أن الثقافة وحملها لصفة الخصوصية للشعب تكونت جراء محيطه المعاش وظروفه التاريخية كذلك. " وحقيقة ذلك تلك المقابلة المتواصلة لدى العلماء بين الثقافة والحضارة والأميين والحرفيين والقرويين أو هؤلاء الذين جاءت ثقافتهم عفو الخاطر تلقائيا فلم يقصدوا إليها لأجل ذاتها وإنما لدفع عجلة الحياة الكريمة إلى الأمام، توضع في وسط الهرم وقاعدته."[3]

---

[1]- إيكه، (هو لتكرانس)، قاموس مصطلحات الإثنولوجيا والفلكلور، تر: محمد الجوهري، حسن الشامي، ط1: دار المعارف -1972-، ط2: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ص158.

[2]-السعيداني منير، إستحالات الثقافة والمثقف: الطاهر لبيب شاهدا ومشهودا عليه من كتاب الثقافة والآخر، الدار العربية للكتاب، تونس، 2006، ص 57.

[3]- أمينة فزازي، مناهج دراسات الأدب الشعبي، م س، ص31.

نلاحظ أن التضارب في الآراء بين العلماء متواصل؛ لأن ذلك التواصل حاصل بين الثقافة والحضارة، وذلك حسب الهرم السابق، لتكون الحضارة التي هي الثقافة العلمية في القمة؛ فهي خاصة بالشعب الذي تشبع بأهم العناصر التراثية.

أشارت 'نبيلة إبيرهيم' من خلال كتابها حول تعريف إصطلاحي مغاير إلى ((**هوفمان كراير / kriger Hofman**))؛ الذي يؤكد على أن "كلمة **الشعب** تحتوي على مفهومين أحدهما سياسي والأخر إجتماعي حضاري، وفيما يختص بالمفهوم الاول تستعمل كلمة ((أمة))، أما فيما يختص بالمفهوم الثاني فتستعمل كلمة ((الشعب))."[1] ومن هذا المنطلق نصل إلى صفة (الشعبية)، من خلال عدة تعاريف مفاهيمية للغوية وإصطلاحية، والتي لها علاقة وطيدة بالحياة الشعبية في كل تجلياتها الفولكلورية.

تجدر الإشارة إلى حوصلة لهذا العنصر، والتي تفضي إلى ترادف مصطلحي الفولكلور والثقافة الشعبية علما؛ أن الأخيرة هي بمثابة المفهوم الجامع فيما بين مصطلحين فنيين، في صورة لفظة الثقافة، وكذا كلمة الشعب، وتمت دراستهما من كل الجوانب المفاهيمية والتعريفية، وكذا دورهما في الدراسات الفولكلورية العالمية، و" أما ((ماريوس باريو)) فقد أخذ يعدد الأشكال الفولكلورية التي تعرفها المجتمعات الإنسانية منذ نشأتها، بحيث يصبح الفولكلور وفقا لرأيه مرادفا للثقافة الشعبية، ومؤديا المعني نفسه، ومن ثم يصبح مجال الدراسة هو الظواهر الثقافية للشعب في المجتمعات المتحضرة. كما أن الفولكلور عند ((باريو)) هو الرقصات التي تعني للأطفال، سواء لملاعبتهم أو تعليمهم... وهو الحكايات والأمثال والرقصات والألعاب الشعبية والأغاني التي تغني في مناسبة معينة... وهو أيضا الأساليب المأثورة التي تنتقل بها معرفة الأجداد والآباء وخبرتهم إلى الأبناء والأحفاد، دون الاعتماد على الكلية المكتوبة أو الكتاب المطبوع."[2] يحيلنا هذا إلى القول؛ أن ماريوس باريو لا يقل أهمية عن دارسي الفولكلور، والمهتمين به كذلك. الذين سبق ذكرهم فيما جاء به البحث، إذ أنه أتى على كل ما له علاقة بالثقافة الشعبية ما دام أنه عدها من المرادفات الرئيسة لمصطلح الفولكلور، ويحمل معه نفس المدلول والماهية أيضا، مستغنيا عن التعريف بالمصطلحين وهما مجتمعين في كل واحد، وركز دراسته في إحصاء أشكال الفولكلور أو التراث الشعبي منها المادية واللامادية المذكورة آنفا، وأشار إلى أهم شكل أدائي وفني، والمتمثل في الرقص، والموسيقى...إلخ.

نستخلص من بحثنا هذا، ومن خلال مفاهيم عامة للفولكلور والمتعددة؛ قد تعرفنا على ماهياته التي أشار إليها عدة مصادر من آيات قرآنية ومعاجم فقواميس، ومراجع كتب متنوعة، بالإضافة إلى أبرز المهتمين بالمصطلح ورواده الذين تناولوه في مواضيع عامة، وطرق البحث تاريخية المصطلح في دول غربية، وعربية عدة تفننوا في تدارسه فنيا وتراثيا، من حيث الجمع، والحفظ، والنقل، وتناولنا مفهوم التراث عموما. ومن خلال ما سبق ذكره؛ انتقلنا للتطرق إلى فحوى الثقافة الشعبية، ومدى تقاربها مع مصطلح الموضوع المطروح، ولكي يتحقق ذلك كله، حينما يتخلص الفولكلور من السلبيات التي تشوبه وبعض الضبابية في بعض مفاهيمه، ويخلص نفسه من كل ما هو قديم ومقلد، كما يحتاج ذلك إلى خبراء أنثروبولوجيين وفولكلوريين في دارسة التراث الشعبي عموما، وبشتى ميادينه الفنية، والإهتمام به وتخليصه من هاجز الشفاهية، كما ينبغي أن يكون بين أياد آمنة مكونة من فئات وشرائح المجتمع لهم من الثقافة ما يكفي، لتحفظه في كل العصور، يجب أن نشير في هذا الصدد إلى ميادين الفولكلور، بنية ومقوماته، وذلك فيما يأتي:

[1]– نبيلة إبراهيم، الدراسات الشعبية بين النظرية والتطبيق، مكتبة القاهرة الحديثة، القاهرة – مصر، د ت. ص59.

[2] – أحمد علي مرسي، مقدمة في الفولكلور، م س، ص61.

المبحث الثاني: ميادين الفولكلور بنيته ومقوماته الأسطورية

I ميادين الفولكلور:

إن أول ما يتبادر إلى أذهاننا؛ أن الفولكلور في مجمله واسع المفهوم، وكذا تداخله مع مصطلحات أخرى، بإقرار بعض دارسيه، وبالرغم من تشعب مواضيع هذا المجال الفني؛ إلا أنه يعد حكمة الشعوب، ومصدر نقل كل ما يتعلق بثقافتهم الشعبية ومعالج لقضاياهم الاجتماعية، وهو تراث موروث عبر الأجيال كذلك، وهذا كله راجع إلى الطبيعة الديناميكية لمصطلح الفولكلور، والعلاقة الوطيدة بحياة البشرية، إذ يلبي في الحقيقة حاجاتهم، ومعبرا عن كل ميولهم ورغباتهم، إضافة إلى كونه موروث ثقافي شعبي، يشمل مجالات أدبية، وفنون شعبية...إلخ، التي تتناقل توارثا، عن طريق الشفاهة، وتترجم على شكل أعمال فنية في صورة المسرح.

ينبغي توضيح تلك الميادين من خلال الطرح السابق في بحثنا هذا؛ فيما يأتي:

1- المعتقدات والمعارف الشعبية Croyances et savoirs populaires:

أولا: المعتقدات الشعبية Croyances populaires:

يبدو أننا؛ سنبدأ بأول ميدان فولكلوري، وبخصوصيته الشعبية باعتباره موحدا للشعب، وتوطيد الرابطة بتراثهم وثقافتهم الشعبية المشتركة طبعا، وتمثل لهم الطريقة المثلى للتعبير عن هوياتهم، لربما جمعها مع الفولكلور القديم، من أجل خلقه من جديد للتعبير الثقافي، وهذا ما سناراه فيما يلي:

نحاول من البداية حسب ما يمليه علينا هذا العنصر، بأن نعرج إلى تعريف المعتقد لغويا، وإلى ما تعود مرجعية، " وأصل لهذه الكلمة من الفعل الثلاثي عقد ((عقد))، عقد قلبه على الشيء: لزمـــه."[1] أو بالأحرى نقول: من شب على شيء شاب عليه، وفي ذات الصدد؛ يضيف ابن منظور إلى أن "... المعاقدة المجاهدة. "[2]

تردف بلعربي فاطمة إلى تعريف لغوي آخر لكلمة المعتقد بقولها: " واعتقد الشيء صَلُبَ واشتد."[3]

يشير بن هاديا في قاموسه المفاهيمي؛ حول تعريف المعتقد اللغوي المفصل بقوله: " وأعتقد يعتقد اعتقادا، صدقه وآمن به..."[4] يبدو هذا التعريف من خلال صاحبه أنه مفهوم لغوي دقيق.

---

[1] – ابن منظور، لسان العرب ج3، دار صادر، بيروت، ط3، 1994، ص 298.

[2] – ينظر: م ن، ص297.

[3]– بلعربي فاطمة: توظيف المعتقد الشعبي في دراسة القصص القرآني –ابن كثير أنموذجا–، إشراف: موسوني محمد، رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه في الأدب الشعبي، جامعة أبي بكر بلقايد – تلمسان، 2013.2012، ص 49.

[4] – علي بن هاديا، بلحسن البليش، الجيلاني بن الحاج يحي، القاموس الجديد للطلاب المؤسسة الوطنية للكتاب، ط 7، 1991 ص70، نقلا عن: بلعربي فاطمة "توظيف المعتقد الشعبي في دراسة القصص القرآني –ابن كثير أنموذجا–، م س، ص 49.

يضيف لنا ((المعجم الوجيز)) تعريف لغوي رصين؛ وذلك في قوله أن: "... الرجل تدين، وأعتقد فلان بالأمر صدقه وعقد عليه قلبه وضميره، والعقيدة: مالا شك معتقدة فيه، كعقيدة وجود الله، وبعثة الرسل (ج) عقائد، والمعتقدة: العقيدة ج (معتقدات)."[1] لعل هذه الماهية اللغوية شاملة لهذا المجال الفولكلوري بحق؛ تفضي باعتناق الدين، والإيمان بالعقيدة التي عقد عليها الشخص قلبه، وآمن بها...إلخ، ومعنى المصطلح جاء ليشمل لفظة المعتقدات، ومن ننتقل إلى تعريف إصطلاحي وذلك في:

المصطلح عرفناه لغويا، فيما فات؛ حيث استخلصنا منه جزئية كبيرة، وما تبقى نتطرق إليه في مفهوم إصطلاحي، إذ " ويشير إصطلاح المعتقد (**belif**) إلى حالات عامة يعتقد في صدقها أعضاء المجتمع."[2] ها قد أشارت إليه فاطمة بلعربي في ماهيتين إحداها عربية وأخرى أجنبية، ومن خلال هذا الطرح " نستنتج أن المعتقد أو الاعتقاد أو العقيدة، هو ما آمن به الشخص، والتزم وتمسك به، وصدقه تصديقا لا يحتمل شكا أو كذبا، وقوي أمره في نفسه، لدرجة أنه يصعب عليه التراجع أو التنازل عنه لأي سبب من الأسباب،"[3] وهذا التعريف تناولناه في جانبه اللغوي بشكل دقيق، ولكن في هذا الجانب الإصطلاحي تمت التوسعة في مفهومه، فيه التصديق والتمسك، إن لم نقل طبع في قلبه، " كما أن لفظة المعتقد أو الاعتقاد أو العقيدة على علاقة وطيدة بالجانب الديني المقدس، كاعتناق الرد لعقيدة، دينية معينة وتمسكه بها (**الإعتقاد بوجود الله وبالأنبياء والرسل**) والمعتقد جمعه المعتقدات التي يكتسبها الفرد داخل مجتمعه والتي تنتقل، إليه جيلا بعد جيل، ومن خلالها يتبلور سلوكه وتتشكل فلسفة في الحياة."[4]

نستنتج من هذا؛ أن العقيدة عموما هي إيمان الفرد لابد أن يكون جازما، فإذا ما كان ذلك صحيحا؛ كانت عقيدته صحيحة، والعكس صحيح، إضافة إلى إعتقاده بوجود الله عز وجل، ووجود أنبيائه ورسله، وهذا بفضل الثقافة الشعبية المكتسبة، والتي تناقلت بين الأجيال، وتمسكهم بدياناتهم المختلفة ومعتقدات الشعبية المتنوعة أيما تمسك.

يشير الدكتور ((عاطف عطية)) في كتابه (في الثقافة الشعبية العربية، المعتقدات في التقاليد والعادات) إلى مفهوم مهم حول المعتقد وعلاقته بالذاكرة الشعبية، وذلك بقوله: " إذا كان المعتقد ملازما للذهنية الانسانية، فلا إمكانية لوجود هذه الذهنية دون إشغالها بالمعتقدات اللازمة التي تؤمن لحاملها الاستقرار اللازم، والتوازن النفسي والاجتماعي، في علاقته مع محيطه والآخرين من أبناء جلدته، أقرباء كانوا أو مجاورين، تجمعه معهم وحدة العيش ومستلزماتها، إلا أن الباحثين يعودان إلى التأكيد على أن المعتقدات لا يمكن أن تنعزل عن التجربة والممارسة والاحتفال بها بالطقوس اللازمة. لذلك من المهم القول إن تحويل المعتقدات الدينية إلى فعل يومي شخصي، يكون من خلال الفرد؛ وإلى فعل اجتماعي، من خلال الجماعة المؤمنة،"[5] وينبني هذا على درجة معينة من التكافل الاجتماعي الشعبي، وكذا درجات إيمانهم وممارساتهم التعبدية الفعلية.

---

[1] – مجمع اللغة العربية، المعجم الوجيز 1994 ص427/426، نقلا عن: بلعربي فاطمة، "توظيف المعتقد الشعبي في دراسة القصص القرآني –ابن كثير أنموذجا–، م س، ص 49.

[2] – بلعربي فاطمة، توظيف المعتقد الشعبي في دراسة القصص القرآني–ابن كثير أنموذجا–، م س ص49

[3] – م ن، ن ص.

[4]– بلعربي فاطمة، توظيف المعتقد الشعبي في دراسة القصص القرآني ابن كثير نموذجا —، م س ص 49

[5]– عاطف عطية: في الثقافة الشعبية العربية، المعتقدات في التقاليد والعادات، جرّوس برّس ناشرون، طرابلس، لبنان، الطبعة الأولى، 2018، ص50.

بما أن المعتقدات متعددة، رجوعا إلى سبق ذكره، " فهي كل الأمشاج الإعتقادية التي تترسب في الذهنية الشعبية، فتعتقد النفع والضر في الأحجار المنصوبة، كما تعتقد في بعض الأشجار والحيوانات، وفي بركة الأولياء، وأضرحة الأموات منهم إذا ماتوا."[1] لهذا تأثير خاص على الشعب وأفكاره أيضا؛ باعتبار أن كل ذلك تسلل إلى ذهنيات البشر، وصدقوها، لتصير من عاداتهم الشعبية، ضف إلى ذلك ما أشارت إليه كريمة نوادرية في ذات الموضوع بقولها: " وفي الجن، والعفاريت، والشياطين، والأرواح، والظواهر الطبيعية (الرعد، البرق، الخسوف، الكسوف،..)، بالإضافة إلى السحر، والطلاسم، والشعوذة، والتنبؤ بالمستقبل ومحاولة استطلاع الغيب، والاعتقاد في الأعداد، والكلمات، والنوم، والأحلام والتفاؤل، والتشاؤم...إلخ."[2] فبعضها قابلة للتصديق والتطبيق والأخرى لا، لتصبح بعضها مهنتم الدائمة، وهناك من يستخدم السحر، والشعوذة على سبيل المثال للحسد وللربح ...إلخ، وهناك من يستخدمها للإعتقاد في حماية أنفسهم وجلب الرزق والخير في إعتقادهم المزيف ،وآخرون يستخدمون السحر في الألعاب السحرية، هذا التوارث خطير إذ لابد إتباع القوانين والأعراف تفاديا من الخروقات والمخالفات لأفراد الجماعة بمعتقداتهم الشعبية. " وهي من أشق عناصر التراث الشعبي في التناول وأصعبها في الدراسة والبحث ذلك لأنها خبيئة في صدور أصحابها وتتشكل بصورة مبالغ فيها أو مختلفة يلعب فيها الخيال الفردي دوره ليعطيها طابعا خاصا، وهي تمكنها في اعماق النفس البشرية موجودة في كل مكان سواء عند الريفيين أو الحضر، عند غير المثقفين كما عند الذين بلغوا مرتبة عالية من العلم والثقافة، وصاروا يخضعون في حياتهم وفكرهم للأسلوب العلمي.."[3]

نقصد هنا أن المعتقدات الشعبية تعد أعقد عنصر من عناصر الفولكلور تناولا ودراسة فضلا عن البحث؛ فمنها ما هي دفينة في النفوس البشرية تتخللها المبالغة والخيال، ليكسبها طابع شعبي محض، خارج من دواخل النفس البشرية التي تتواجد في كل قطر عند شعب الريف أو الحضر، المثقفين وغير المثقفين، مما أدى ذلك بهم إلى الإنحصار في أسلوب علمي وخاضعين له، وذلك في حياتهم وفكرهم، " وليس من الضروري أن يرتبط الإعتقاد بمغزى ديني في كل الأحوال، فبعض الاعتقادات تتناول أمورا واقعية، ويعرف المرجع في مصطلحات العلوم الإجتماعية المعتقد " Belief " أنه حكم يتناول الواقع، ويرتكز إلى حد ما على الإيمان، وبهذا المعنى فإن العبارات المشتقة من ملاحظات واقعية فقط لا تعتبر معتقدات."[4] قد لا تمت لها بصلة أصلا، كونها لا تحمل هدفا محددا وواضحا منذ البداية. باستثناء الحاملة بالأمور الحقيقية.

ولكي نطلق عليها معتقدات شعبية؛ لابد أن يكون مؤمن بها وأن يربطها بالعالمين الخارجي وغيره وتكون نابعة من قلوبهم كأبناء الشعب الواحد رغم اختلاف معتقداتهم الدينية، لأن الفولكلور –التراث الشعبي– بفضله تحولت المعتقدات الشعبية في دواخل الشعب

[1]– ينظر: عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سيمائية مركبة لرواية ((زقاق المدق))، ديوان المطبوعات الجامعية، (د ط)، الجزائر، 2008، ص 12.

[2] – كريمة نوادرية، سعاد زدام، التراث الشعبي: المفهوم والأقسام، مجلة ميلاف للبحوث والدراسات، العدد الخامس، المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف ميلة –الجزائر، جوان 2017م، ص866.

[3] – نخبة من أعضاء هيئة التدريس بقسم الأنثروبولوجيا، مدخل إلى الأنثروبولوجيا المدخل إلى الأنثروبولوجيا–علم الإنسان، دار المعرفة الجامعية طبع–نشر–توزيع، جامعة الإسكندرية–جمهورية مصر العربية، د ط، 2017، ص280.

[4]– عزام أبو الحمام المطور، الفولكلور (التراث الشعبي)، م س، ص68-69.

إلى أشكال مختلفة بالرغم من توارثها عبر الأجيال وتجاوزت المعتقدات الدينية الحقة، لكن المعتقدات الشعبية تعد تحت أعقد عناصر الفلكلور، " ولقد تحدث "لين" عن هذه المعتقدات فذكر أنه من الظواهر الغريبة في خلق المصريين أنهم يتخذون من خرافات بعضهم بعضاً، فقد يستخدم المسلمون عند المرض قس النصارى واليهود للدعاء لهم، وكذلك النصارى واليهود يدعون الأولياء المسلمين للغرض نفسه، ومن المألوف أن نرى المسيحيين يترددون على الأولياء فيقبلون أياديهم ويسألونهم الدعاء ويجزلون لهم العطاء.."[1] هذا الكم من الإعتقادات والمتعددة، والموحد لبعض الديانات لغرض واحد متمثل في التداوي، ومن خلال هذا نقول: أنها تزاوج بين الفكر والسلوك، والممارسة، والذي قد يوصلنا إلى التعبير الفني الفولكلوري الشعبي العام.

ثانيا: المعــارف الشعبية Connaissance Populaire:

إن من خلال دراستنا، ومعرفة مجال الفولكلور الهام والذي وصلنا به إلى معتقدات شعبية متنوعة مارسها الإنسان القديم، وحافظ عليها ومررها عبر الأجيال، لتكون حاليا بنفس الممارسات والتشبث بها، ولكن هذا لا يكفي دون معارف شعبية، " وفي مقدمتها الطب الشعبي والذي يقوم على ثلاثة أساليب: الأسلوب الدوائي، الأسلوب التميمي، والأسلوب الطقسي."[2] وهذا ما أتى على صحة الشعوب بالفائدة، وكذا يعد متنفسهم الروحي والجسدي، لتكون تعابيرهم وممارساتهم الطقوسية على أكمل وجه. في صورة الطب الشعبي الهندي مثلا والمعروف عالميا، وهو في الريادة كذلك، والذي يزاول ممارساته بالتداوي إلى حد الساعة. هذا ولكل الفئات العمرية. ضف إلى ذلك هناك دول عدة في هذه المعمورة كالأوروبية والإفريقية بما فيها العربية هي الأخرى تداوي بالأعشاب الطبيعية المتعددة، وفي شتى مناطقها التي أصبحت هذه المعارف الشعبية من ثقافتهم التراثية طبعا.

إضافة لذلك، وبشكل أوضح حسب قول عزام أبو الحمام: " وعلى سبيل المثال، فإن البعض في القرى الفلسطينية كان يستخدم (عظمة ترقوة الذئب) لعلاج بعض أنواع السعال الشديد وذلك بأن يعلقها في رقبة المريض كالعقد والأيقونة."[3] رغم هذا؛ إلا أن المثال يبقى نموذج يمثل واحد في المائة 1 % من عالمنا العربي، إن لم نقل ممارس في العالم ككل، فالعالم بمختلف أجناسه وعاداته ومعتقداته الشعبية، إذ نجد نفس الأدوية تقريبا، حتى وإن كانت عبارة عن بخور أو أشياء تعلق في اليد مثلا لأعلى الرقبة...إلخ، لدفع الضرر والسوء.

ذهب أبو الحمام المطور إلى ما هو أصعب من معارف شعبية دراسة، و" أما أكثر مجالات التطبيب تعقيدا وثراءا أيضا بالأفكار والمعتقدات فهي الطبابة الروحانية التي تتعامل مع ما يسمى ((أمراض الجن)) ((التلبس الجني))، حيث تتنوع طرق التعامل مع مثل هذه الحالات بدءا من الطلاسم ومرورا بالضرب وحرق البخور بتسخير الجان لهذه الأغراض."[4] ولكن في ظل وجود كل ذلك ومحاولات محاربته المضنية من قبل المصلحين، إلا أنه بقي يمارس لحد الساعة، بعدة طرق شرعية وغير ذلك، باستعمال التداوي بالرقى، وتعليق

[1]- نخبة من أعضاء هيئة التدريس بقسم الأنثروبولوجيا، مدخل إلى الأنثروبولوجيا-علم الإنسان، م س، ص281

[2]- ينظر أحمد زياد محبك: من التراث الشعبي (دراسة تحليلية للحكاية الشعبية)، دار المعرفة، ط 1، لبنان، 2005، ص230 وما يليها.

[3]- عزام أبو الحمام المطور، الفلكلور (التراث الشعبي)، م س، ص74.

[4]- م ن، ن ص.

التمائم، والتبخير، التي يستخدمها بعض الرقات الحقيقين بالقرآن طبعا، في حين يقابله أشباه الرقات من المنجمين والمشعوذين...إلخ، وهؤلاء ساهم في تعكير صفوة الشعوب وقاموا بتشويه معتقداتهم الشعبية، وخاصة ممن صدقوهم، وآمنوا بأسلوب تداويهم. فضلا عن هذا كله؛ فإن " هناك التداوي من الأمراض وطبابة الإصابات والجروح أصبح شأنا من اكثر الشؤون إلتصاقا بالفولكلور نظرا لقلة المنافسة من العلوم الإجتماعية الأخرى على الباب باستثناء علوم الطب الحديث..."[1] الذي كان للتطور العلمي الفضل في نجاحه ونجاعة طرقه العلاجية، ولكن بالمقابل، وفي بعض الردهات تم استبداله لما هو أنجع ".. من طب فيزيولوجي (كالكي أو تجبير العظام أو التدليك ... إلخ) إلى الطب النفسي أو الروحاني الذي يعتمد القرآن علاجا وبعضهم يعتمد التعاويذ والرقى والطلاسم التي لا يفهم معناها، إلى الطب النباتي إلى الطب الصيني بأشكاله العديدة... إلخ."[2]

لهذا خرج لنا الفولكلور من خلال شكلي الإعتقادات والمعارف الشعبية بكل استعمالاتهم الطقوسية، وهذا بما هو مهم، ويعم بالفائدة على العالم أجمع، إذ يعالج بدوره نفسيا أو روحيا وجسديا، ويخدم الشعب وبنيته الداخلية والخارجية، ويحافظ عليه من كل سوء وضرر قد يلحق به ويعيق سيرورته الحياتية وممارساته الطقسية، ومن هنا ننتقل إلى مجال فولكلوري آخر يتمثل في:

2- العادات والتقاليد الشعبية والطقوس:

أولا: العادات الشعبية Coutumes populaires:

نحاول من هذا الميدان الفولكلوري الثاني أن نتطرق إلى ما هو نابع من تراث الشعوب وثقافتهم الفنية، يتمثل في العادات الشعبية التي سيتناولها البحث فيما يأتي:

إذا ما أردنا أن نبتدئ بتعريف خاص لهذا المصطلح، وجب علينا أن ننوه إلى شيء مؤكد، أي " على أن العادة تسبق التقليد، وهي لازمت الإنسان منذ وجوده، ورافقته على امتداد سيرورته الحضارية. وكانت العادات الأقرب إليه هي تلك التي يمارسها للحفاظ على وجوده وعلى استمرارية هذه الوجود، ومنها انبثقت التقاليد التي سارت في الاتجاه نفسه، واعتبرها الانسان، فردا وجماعة، السبيل الرئيس للاستقرار والاستمرار، فكان من المحتّم، بالإضافة إلى تأمين سبل المعاش، تقديم كل ما يلزم لاسترضاء غوائل الطبيعة التي لا يعرف عنها شيئا، إلا بما تهدّده من ظواهرها غير القابلة للفهم."[3]

أما العادة بين المعنى والدلالة؛ فتعريفها " جاء في لسان العرب أن العادة هي الديدن يعاد إليه، وجمعها عادات، وتعوّد الشيء وأعاده واستعاده وعاوده، أي صار له عادة، أي فعل الشيء بالتكرار يتحول إلى عادة وعاود فلان ما كان فيه فهو معاود، أي مكرّر للفعل نفسه. والمعاود هو المواظبة وعوّده الشيء جعله يعتاده، أي يواظب على فعله."[4] لفترات، أي بمعنى تصبح تلك العادات الممارسة

---

[1]-ينظر: عزام ابو المطور، الفلكلور (التراث الشعبي)، م س، ص73.

[2]- ينظر: م ن، ن ص.

[3]- عاطف عطية، في الثقافة الشعبية العربية، المعتقدات في التقاليد والعادات، م س، ص 176.

[4]- م ن، ن ص.

من قبل الشعوب في عملية تكرار دائم، تتفاعل مع بيتها المعاشة وكذا علاقتها المجتمعية، أي أن صفة التكرار هدفها هو تمكين تلك العادات.

نشير إلى تعريق فحواه هو: أن " العادة هي صورة من صور السلوك الإجتماعي إستمرت فترة طويلة من الزمان، واستقرت في مجتمع معين، وأصبحت تقليدية، واصطبغت إلى حد ما بصبغة رسمية، والعادات الجمعية أساليب للفكر والعمل ترتبط بجماعة فرعية، أو بالمجتمع بأسره."[1] يحيلنا هذا إلى أن العادة بالدرجة الأولى صورة ملتصقة بسلوك البشر منذ زمن وأمد بعيد، ومستمرة معه، واستتبت في مجتمع ما إتسمت بالتقليد وأصبحت لها صبغة خاصة وكأنها صورة طبق الأصل عنها.

يعني هذا أن العادة ميزتها تكمن في جعل الفرد يتصف بسلوكات حياتية إعتاد عليها في مختلف حالاته في الفرح والحزن، وتحت أي ظرف فهو قديم وفطري فيه أيضا سواء فردا أو جماعة والسمة البارز للعادة هي: (التكرار) وقبولها بين الافراد، " فمثلا، ومن عادة بعض القرى في شمال فلسطين توزيع الحلوى في بيوت العزاء، فيما يعتبر ذلك غير جائز في الكثير من القرى الأخرى وخصوصا في الجنوب."[2] نفهم من هذا الكلام أن العادة حتى وإن كانت موحدة فقط تختلف من منطقة لأخرى ومن قرية إلى قرية أخرى مجاورة أو غير ذلك وفي نفس البلد، فأمر مشروط أن تختلف العادات، لذا؛ " فالعادة تتضمن التكرار والقبول والإنتشار."[3] لعل هذا يعد أمر ضروري طبعا؛ لأن العادة كما هو معروف أنها **وليدة التكرار**، إضافة إلى مقولة فلسفية شائعة مضمونها: خير عادة أن لا تعتاد أي عادة، كما أن العادة تخص الشعب كله. ضف إلى ذلك، " ومن أكثر العادات إنتشاراً عادات الزواج، والختّان، وطقوس الميلاد، والوفاة، وأبجديات الاستقبال، وفروض التوديع، وآداب الطعام، ونظام العلاقات الأسرية، واللائق وغير اللائق إجتماعيا، وطرق فض النزاعات وحَل الخلافات، وأحكام المجالس وأعرافها...إلخ."[4]

يشير أحمد بلخيري بقوله: " تختلف العادة عن الإعتقاد. إن العادة سلوك، أو تصرف، أو فعل، وهي جزء من أجزاء من أجزاء صناعة المديح الستة. وورد عند ابن رشد أنها الجزء الثاني، من حيث الأهمية، بعد الخرافة. والعادة هي التي تستعمل فيها المحاكاة أولا. ولذلك فإن العادة موضوع بالنسبة للمحاكاة."[5] أو التقليد لأي عادة كانت وكيف ما تم التعبير عنها شكلا ومضمونا. أمثلة على ذلك كثيرة في بيئتنا الطبيعية، كمحاكاة الإنسان لأخيه الإنسان (محاكاة الابن لأبيه في بعض الكلمات والحركات، وبعض الفنانين لآخرين)، ومحاكاة الحيوانات لبعض السلوكيات البشرية، والعكس صحيح ((محاكاة بعض القردة لأصوات وحركات بعض الأفراد، كما أن هناك تقليد بعض الناس لحركات وأصوات حيوانية))، وهذا كله لأغراض ما تقام في حفلات أو مهرجانات فنية. من هذا الطرح ينتقل البحث إلى عنصر مكمل للأول الفولكلوري الشعبي قائم على التقليد، هذا فيما يتطرق إليه بحثنا وذلك في:

ثانيا: التقاليد الشعبية Tradition folkloriques:

[1]- عليا شكري، محمد علي، محمد الجوهري، قراءات معاصرة في علم الإجتماع، دار الكتاب للتوزيع، القاهرة، ط2، 1979، ص285.

[2]- عزام ابو الحمام المطور، الفلكلور (التراث الشعبي)، م س، ص 69.

[3]- م ن، ن ص.

[4]- كريمة نوادرية، سعاد زدام، التراث الشعبي: المفهوم والأقسام، م س، ص867.

[5]- أحمد بلخيري، المصطلح المسرحي عند العرب، البوكيلي للطباعة والنشر والتوزيع، ط 1، 1999، ص 46.

إن ما تم التطرق غليه في هذا البحث حول العادات الشعبية؛ يحيلنا ميدان تراثي فعال، إذ نشير من خلاله إلى أن: " التقليد هو الوجه العملي للهوية، والتقليد هو المعبّر عن الارتباط الذي لا ينفصم بالتاريخ، وهو الذي يعمل على وصل الماضي بالحاضر، والأساس الذي ينبني عليه الحاضر، ليصيرا معا، الماضي والحاضر، الأساس المتين لبناء المستقبل. فمن لا ماضي له، لا حاضر له ولا مستقبل. وما الماضي إلا التراث، بغثّه وسمينه. وما البحث في التقاليد، إلا من أجل الوعي بها، لنعرف ما هو السمين فنتبنّاه ونبني عليه، وما هو الغث نصنّفه ونبيّن فائدته في زمانه، ونبني له زوايا في المتاحف، ونحفظه، ليكون عبرة ودرسا لأهل الحاضر والمستقبل."[1] كلهم سواء؛ لأن هذا الكلام حول مصطلح التقليد الفولكلوري، وبصفة مختصرة تحيلنا إلى الدور الكبير في الربط فيما بين التقاليد الشعبية، والهوية، وكذا التاريخ؛ إذ أن التقاليد الخاصة بالشعب تمثل الحجر الأساس، بفضل حفاظها الدؤوب على هوية ثقافية، وهذا من تهيئتها أجل للمستقبل.

إن ما لا يثير الشك أن التقليد يكمن في مدى أهميته في التراث وحفظه ليكون سهل في الدراسة للأجيال اللاحقة، مرورا إلى تلك " التقاليد الاجتماعية التي تعيد انتاجها، ونجدّد عملية إحيائها دورا بالممارسة الطقوسية اللازمة والمستمرة، نابعة من ثقافتنا المنبثقة من بيئتنا الاجتماعية، ومن متّحدنا الاجتماعي، ومما يدخل فيهما نتيجة التفاعل مع ثقافات الآخرين وتوجهاتهم..."[2]

وخلاصة لهذه العادات والتقاليد الشعبية توصل البحث في نهاية المطاف إلى أن " العادات الشعبية هي السلوك المكتسب الذي يشترك فيه أفراد شعب معين، وتعد هذه العادات معايير ينظر إليها على أنها ذات قوة إجتماعية من شأنها أن تحدث رد فعل في المجتمع يتمثل في الفزع والاستهجان والاستياء والإشمئزاز الأمر الذي يبرر توقيع جزاءات على المخالف الذي يتعدى عليها وغالبا ما يتلقنها المرء من الآخرين حسب المناسبات الاجتماعية."[3] فعلا، العادات الشعبية تعتبر سلوكات مكتسبة مشتركة بين أفراد الشعب الواحد، ولها معايير تملك قوة إجتماعية، تساعد في استفزاز المجتمع مسببا له الخوف والاستياء...إلخ، بغية معرفة المعتدين على العادات وغيرهم، وذلك بفضل المناسبات التي يقوم بها الشعب، " ويقصد بالمعتقدات الشعبية تلك الأفكار التي يؤمن بها الشعب فيما يتعلق بالعالم الخارجي وما وراء الطبيعة، وهذه المعتقدات قد تكون –في الأصل– نابعة من نفوس أبناء الشعب ذاته عن طريق الكشف أو الإلهام، أو أنها كانت معتقدات دينية (كالإسلام والمسيحية وما إلى ذلك) ثم تحولت مع مرور الزمن إلى أشكال جديدة من الاعتقاد المغاير لما يحظى بالقبول الرسمي من رجال الدين .. ويدخلونها في عداد الخرافات والإسرائيليات."[4] من هنا نستطيع القول: أن هذا التعريف يشمل كل ماله علاقة بالفولكلور، وهذا بداية بالشعب وإبداعاته وإلهامه، إنتهاء بالديانات المتعددة بإختلاف المناطق القابلة للتغيير في كل لحظة وتبنيها من قبل رجال الدين. وبعد تدخل حاكيات خرافية تعد من الإسرائيليات التي أحيانا ما تنشر قصصا دينية وهمية لا أساس لها من الصحة، وغرضها الوحيد هو التحريف ليس إلا. وكثرا ما تبث في وسائل السمع البصري.

---

[1]– عاطف عطية، في الثقافة الشعبية العربية، المعتقدات في التقاليد والعادات، م س، ص 184–185.

[2] – م ن، ص 205.

[3]– نخبة من أعضاء هيئة التدريس بقسم الأنثروبولوجيا، مدخل إلى الأنثروبولوجيا (علم الإنسان)، م س، ص279.

[4]– أحمد بن نعمان، هذه هي الثقافة، شركة دار الأمة للطباعة والترجمة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، ص82–83.

ثالثا: الطقوس Rituels:

أشار المعجم المسرحي إلى تعريف لغوي، يخص " أصل كلمة Rite من اللاتينية Ritus التي تعني الطّقس الديني، أما كلمة طقس بالعربيّة، والجمع منها طقوس، فهي كلمة محدّثة مأخوذة عن الكلمة اليونانية Taxis التي تعني النّظام والترتيب، وتستخدم للتعبير عن الشعائر والاحتفالات، وخاصة الطقوس الكنسيّة عند المسيحيّين."[1] من التعريف اللغوي لمصطلح سبق ذكره، جاء بعدة مفاهيم عربية وغيرها، ليدل على كلمة الطقوس، والتي هدفها الأساسي يكمن في ممارسة عدة طقوس دينية.

إن من خلال تعرفنا فيما سبق على مجالي الفولكلور العادات والتقاليد الشعبية، بقي لنا التعرف على مصطلح الطقوس، وفي جانبه الإصطلاحي، وذلك حسب مفهوم المعجم المسرحي، والذي جاء فيه؛ أن: " الطقس هو فعل جماعي له طابع القدسيّة وله برنامج وسيرورة هي مجموعة من المراسيم الاحتفالية (الدّينيّة أو الاجتماعية) المتّبعة في تجمّع بشري ما وتعرف خطوطها العامّة سلفا والطّقس كنوع من الاحتفال كان عند ظهور نوعا من التقليد الاجتماعي."[2] ولكن في الحقيقة أن ذلك تلاشى مع مرور الوقت، وراح بريقه في مهب الريح، وفقد تقاليده الاجتماعية، مبقيا على أشكال تعتمد على الرمز، بحيث " بدأت الطقوس في الماضي على شكل احتفالات بسيطة ثم تعقّدت شيئا فشيئا. من هذه الطقوس ما بقي على صيغته الثابتة والمتكررة، وظل لصيقا بالعقائد، ولم يفقد طابعه القدسّي، (وهذا هو الحال في طقوس عاشوراء عند الشّيعة التي لم تتحوّل إلى مسرح رغم احتوائها على مشاهد لها طابع مسرحيّ)، ومنها ما زال عنه الطابع القدسي وتحّول إلى أشكال فرجة احتفالية فولكلورية أو مسرحيّة كما هو الحال في طقوس الاحتفالات الزراعية في الربيع في أوروبا بشكل عام والتي تحوّلت اليوم إلى عروض واحتفالات فولكلوريّة، كما هو الحال في احتفالات عيد العنب في شهر أيلول في ألمانيا اليوم."[3] كلام ممبعد هاد التي تقام إلى حد الساعة لتصبح عاداتهم الشعبية

تضيف ماري إلياس وحنان قصاب إلى أن " المسرح يجمع بين اللّعب بمفهومه كنشاط حر يولّد المتعة وبين الأعراف المسرحيّة التي تقيّده نوعا ما، في حين يكون الطّقس كنشاط له مساره المحدّد وقواعده الصارمة مؤطّرا بشكل يمنع أي هامش من الحريّة."[4] وهذا ما كان سببا لوجود الطقس، وإذا ما بحثنا الطقس بين المفهوم والدلالة، لتوصلنا إلى أن " الطقس، في الأساس هو عمل منظم يستجيب لحاجات سحرية أو دينية يتطلبها الإيمان بالمعتقدات التي تستلزم القيام بها، مثل طقوس الميلاد، وطقوس العماد والختان، وطقوس التكريس والبلوغ. والطقوس المرافقة لاحتفالات القداس والأعياد الدينية، والطقوس المرافقة للصلاة في المساجد وغيرها."[5] والتي تكون ممارستها حسب درجة الإعتناق الديني، وبهذا تم الجمع فيما بين المعتقدات والطقوس، في حقل الفولكلور وزاد من نشر الثقافة الشعبية وانتعاشها.

---

[1] ماري الياس/ حنان قصّاب حسين، المعجم المسرحيّ، م س، ص296.

[2] – م ن، ن ص.

[3]– ماري الياس / حنان قصّاب حسين، المعجم المسرحيّ، م س، ص296.

[4] – م ن، ص296.

[5] – عاطف عطية، في الثقافة الشعبية العربية، المعتقدات في التقاليد والعادات، م س، ص54.

نلحظ في هذا الصدد وختاما لهذه الميادين الفولكلورية المتفرعة، بأنها ثرية في عاداتها وتقاليدها الشعبية، وممارساتها الطقوسية، لذا نضيف إلى ذلك، و" من نافل القول التأكيد على أن المعتقدات، أسطورية كانت أو سحرية أو دينية، متميّزة بتجذّرها في الذهنية المجتمعية، الشعبية منها والعالمة، على الأقل بما يتعلق بالمعتقدات الدينية. ذلك أن المعتقدات الأسطورية والسحرية والخرافية، الملازمة بطبيعتها للعقلية الخرافية أو السحرية متلازمة مع الذهنية الشعبية أكثر، لأنها لم تتعرض إلى مدارك حديثة تنقلها من حالتها الذهنية الخرافية إلى حالة أحدث تأخذ الظواهر بالعقل... منها ما سمحت به العقيدة الدينية من خلال توريثها إلى المؤمنين مع جذورها ومحتوياتها ما قبل دينية، ومنها ما التصق بالدين نتيجة الممارسات الدينية والفقهية الشعبية في مسيرة الأديان التاريخية."[1] في كل الأحوال، يمكننا القول بأن المعتقدات الدينية، بما فيها المعتقدات السابقة التي تبين على وجود الدين، ووجود ممارسات طقوسية دينية، وهذا نظرا لثباتها والتسليم بها إيمانيا، وكذا الإقتناع بها باستعمال التجربة والبرهان على السواء، كونها خير دليل على ذلك.

3- الآداب الشعبية Littérature populaire:

نشير من البداية إلى؛ أن لفظة: " ((الأدب الشعبي)) مصطلح حديث يتألف -كما هو واضح — من شطرين: (الأدب) و(الشعبي. أما لفظ (الأدب)، فقد عرف تطورا دلاليا كبيرا واكب التحولات الفكرية والثقافية المختلفة – من جهة – وتعدد المدارس الأدبية النقدية الحديثة –من جهة ثانية–."[2]

إن هذا التعريف اللغوي غير كافٍ؛ حتى وإن شطر إلى نصفين، ولكن إضافة إلى ذلك وجب علينا بمفهوم آخر وتفصيلي، إذ "جاءت كلمة "أَدَب" (بفتح الألف والدال) في اللغة من الصيغة "أَدَبَ" (بفتح الألف والدال والباء)، ومصدرها "أَدْبْ" (بسكون الدال وتنوين الباء)، وتعنى تقديم الطعام.. و" أَدَبَ" (بفتح الدال والباء) القوم: دعاهم إلى الطعام وصنع لهم مأدبة، و" أَدَّب" (بتشديد وفتح الدال) فلانٌ: راضه على محاسن الأخلاق والعادات، أي عوده ودربه. وأدب القوم على الأمر: أي جمعهم عليه وندبهم إليه.

وأُدُب (بضم الدال) فلان أدبًا: راض نفسه على محاسن الأخلاق والعادات.

وأدَّب (بتشديد الدال): راض وربَّى ودرَّب وهذَّب وعوَّد على محاسن الأخلاق.

والأدَب (بفتح الدال) هو رياضة النفس بالتعليم والتهذيب على ما ينبغي."[3]

نرى من خلال هذا التعريف اللغوي؛ بأن مفردة ((الأدب)) في مجملها تستدعي شرط يطبقه الفرد، هو تشبثه بكل ما له علاقة بالتقاليد الشعبية، والتصرفات الصادرة منه، والخبرات التي يتمتع بها في حياته المعاشية، كما أن فحوى الفقرة خص بعدة معاني للفظة تراوحت بين الأخلاق العالية وبمقتضى عادات شخص ما، ودرجة الرضى والتهذيب، والضمير الحي. من هذا يجب توضيحه أكثر بالتعريف الاصطلاحي، وذلك في:

[1] – ينظر: عاطف عطية، في الثقافة الشعبية العربية، المعتقدات في التقاليد والعادات، م س، ص54. ص 66.

[2] – أمينة فزازي، مناهج دراسات الأدب الشعبي، م س، ص33.

[3] – صلاح السروي، الأدب الشعبي ديوان العوام، منشورات الربيع، القاهرة، الطبعة الأولى، يناير، 2020، ص 17.

جاء التعريف اللغوي لهذا المصطلح فيما سبق بالتفصيل، " وأما اصطلاحا، فقد ارتبط إطلاق هذا اللفظ في القديم بمجالس المتأدبين من أصحاب المعارف اللغوية والدينية ورواية الأخبار والأنساب والنوادر والملح؛ جاء في مقدمة ابن خلدون) قوله: ... ثم إنهم إذا أرادوا حد هذا الفن قالوا الأدب هو حفظ أشعار العرب وأخبارها وأصول هذا الفن وأركانه أربعة دواوين، وهي: أدب الكاتب لابن قتيبة، وكتاب الكامل للمبرد، وكتاب البيان والتبيين للجاحظ، والنوادر لأبي علي القالي البغدادي."[1]

أضافت لنا أمينة فزازي، وفي ذات السياق تعريف إصطلاحي آخر بقولها: " أما المعنى الحسي فيتمثل في أن الأدب مأخوذ لغة من الدعوة إلى الطعام من قولنا أدب يأْدُبُ أدبًا بمعنى أعدّ مأدُبة أو دعا إليها والمأدبة هي الطعام الذي يدعى الناس إليه. وأما المعنى الذهني فيتمثل في الدعوة إلى المحامد والمكارم. ثم حملت الكلمة معنى التثقيف والتعليم فقد روى أن عليا قال للرسول صلى الله عليه وسلم: يا رسول الله نحن بنو أب واحد ونراك تكلم وفود العرب بما لا نفهم أكثره فقال الرسول صلى الله عليه وسلم: " أدبني ربي فأحسن تأديبي" أي علمني وثقفني."[2] صدق رسول الله عليه الصلاة والسلام، على هذا الحديث الشريف كافيا لمعرفة معنى كلمة الأدب عموما. في مفهومها الإصطلاحي، إضافة لتعريف هذه اللفظة الأخيرة، أشار صلاح في كتابه إلى مفهوم يدخل في تعريف مجمل للكلمة، ويخدم موضوعنا كذلك، بقوله: " وتأسيسا على ذلك يخلص أحمد رشدي صالح إلى ما يلي:

أولا: اعتماد تسمية ((الأدب الفولكلوري)) بديلاً عن تسمية الأدب الشعبي، للخروج من مأزق اللبس اللغوي الذي تمت الإشارة إليه آنفا.

ثانيا: أن هذا الأدب هو فن القول التقليدي العريق المتداول بالفعل، المتوارث جيلاً بعد جيل، المرتبط بالعادات والتقاليد. حيث يصبح المقصود بالأدب الشعبي، عنده، منصرفاً إلى.. أدب العامة التقليدي، أو قل هو ما نسميه بالأدب الفولكلوري، فكلمة شعبي في بحثنا ترادف كلمة فولكلوري."[3] كيف لا وهو ميدان فني بارز من ميادين الفولكلور الشعبية، والذي هو حكمة الشعب أساسا والحامل من خلاله تراثه الثقافي العريق.

إضافة إلى دلالة المصطلح، واستنتاجا لما فات؛ نبين أن صفة مصطلح الشعبية تأخذنا إلى دلالة مفهوم الأدب الشعبي، كونه فولكلوري؛ فهو بالأساس " من إنتاج الشعب لأن المؤلف الأصلي يذوب في الجماعة التي تتداول إبداعه، الأدب وهو من أهم الموضوعات في دراسة الفولكلور إلى جانب الاتجاه الأنثروبولوجي الاجتماعي، ويركز هذا الاتجاه على دراسة التراث الشعبي باعتبار نتاجا أدبيا للمجتمعات البسيطة، وهو من خلال ذلك يستخدم الكثير من المعايير والأسس التي يستخدمها الأدب الخاص ويحاول تطبيقها على هذه ((الآداب الشعبية))،"[4] التي توصلنا إلى تراث شعبي متشبع بالثقافة الشعبية، وذلك بفضل جهود الدراسين المضنية لهذا المجال، والذي استعان بالدراسات الفولكلورية والأنثروبولوجية. مما أفرز لنا آداب شعبية متنوعة.

---

[1] – أمينة فزازي، مناهج دراسات الأدب الشعبي، م س، ص 33-34.

[2] – م ن، ص 34-35.

[3] – صلاح السروي، الأدب الشعبي ديوان العوام، م س، ص35.

[4] – ينظر: عزام أبو الحمام المطور، الفلكلور (التراث الشعبي)، م س، ص58.

3-1 عناصر الأدب الشعبي:

تجدر الإشارة إلى معرفة ميزة هذا الميدان من خلال ما سبق ذكره؛ " والعراقة تشير إلى قدم الآداب الشعبية، فيما الواقعية تشير إلى كونها نتاج الحياة الاجتماعية منذ نشأتها، والآداب الشعبية تشمل الشعر الغنائي والشعبي بألوانه العديدة، فمنه المربع والمثمن والمخمس والعتابا والميجانا ويا حلالي ويا مالي وظريف الطول والبكائيات والتهاليل والمواويل والزغاريد ...الخ، المعروفة في بلاد الشام عموما، والحكايات الشعبية ومنها حكاية الواقع والخيال والحيوان والنوادر والطرائف وحكايات الحب...إلخ."[1] بعد ذكر هذه الموضوعات الفرعية التابعة لمصطلح التراث المتمثل في عنصر الآداب الشعبية، وهذا ما شوهد في بعض البلدان العربية، بسبب ثراء تراثهم الفولكلوري في هذا المجال، وتنوع ثقافاتهم الشعبية كذلك.

يُضاف إلى ذلك الطرح الوافي والشامل لبعض عناصر فرعية لهذا المصطلح الفولكلوري؛ كما أن " الإبداع الشعري الشفاهي لجماهير الشعب العريضة. وإذا وسعنا من معنى اصطلاح "الأدب"، بحيث يتجاوز المعنى الحرفي، أي المواد المكتوبة أو الإبداع الفني المدون، ليشمل النتاج الفني الشفاهي، فإن الفولكلور يصبح فرعاً من فروع الأدب، كما أن الفولكلوريات تصبح جانباً من جوانب الدراسات الأدبية."[2] من هذا الطرح كأن المؤلف يشير إلى أن الفولكلور في جانبه الشفاهي يدخل ضمن الأدب الشعبي. هذا " والأمثال الشعبية والمطارحات والفتاوى (فتاوى جمع فتوى) واعتبرت الأساطير ومنها التي لا يعرف قائلها أو مؤلفها، وحتى تلك التي يبتدعها مؤلفون معروفون، لكنها هلال والظاهر بيبرس والأميرة ذات المهمة وسيف بن ذي يزن في التراث العربي، وسيرة شفيقة ومتولي في التراث المصري، وسيرة نمر بن عدوان في التراث الأردني وسيرة ابن ملحم في التراث الفلسطيني، والسيرة الشعبية عادة ما تعتمد على شخصيات حقيقية وربما تكون الأحداث حقيقية، لكنها تحمل من الخيال الكثير."[3] هذا ما يساعدنا من خلال أنواع مختلفة خاصة بميادين الفولكلوري العربي المتنوع، والمذكور سابقا في أن نعدها في خانة أشكال الإبداع الأدبي الشعبي من قبل قائلها؛ فكل هذا يدخل في الآداب الشعبية، وضمن الفولكلور ونقله لكل ما هو واقعي.

أهمية الميدان يوصلنا إلى؛ نتاج معين " ومن الباحثين من يعتبر المثل الشعبي جنسا أدبيا، ومنهم من يرفض ذلك ومثل هذا يقال عن الفوازير والنكات والألغاز والحكم المأثورة. ويميل الكثير من الدارسين لإدراج كلا من الأسطورة والملحمة إلى الأجناس الأدبية الشعبية، وخصوصا أن بعض الملاحم تصاغ بلغة شعرية رقيقة تؤهلها لتبرأ هذا الموقع."[4] هذه ما هي إلا إضافات للمواضيع السابقة الذكر، التي فيها مخزون ثقافي هائل نابع تراثهم الشعبي، فمنها ما هو مكتوب وآخر شفهي، ولكن في المقابل أكثر وقعا وأكثر تعقيدا، فكلها تدخل ضمن الآداب الشعبية كعنصر فولكلوري بارز، لاتساع أعمالها الفنية، وتشعبها.

---

[1]- عزام أبو الحمام المطور، الفلكلور التراث الشعبي، م س، ص 59- 60.

[2] - يوري سوكولوف، الفولكلور قضاياه وتاريخه، تر: حلمي شعراوي وعبد الحميد حواس، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2000، ص 129-130.

[3] - عزام أبو الحمام المطور، الفلكلور التراث الشعبي، م س، ص 60.

[4] - م ن، ن ص.

إن ما نختم به هذا العنصر هو كافٍ لتنامي تراث الشعوب، وتكوين ثقافتهم الشعبية بفضل مجال الآداب الشعبية الفولكلوري البارز بموضوعاته الفرعية، الذي كان دوره هو طرب آذان، وإثلاج صدور الجمهور الشعبي بمختلف شرائحه المجتمعية، هكذا " ونرى أنه من الضروري التأكيد على أن الفلكلور يحتوي على مواد أخرى، (غير لغوية) مثل الرسم والموسيقى والغناء والرقص.. إلخ. بجانب المقول اللغوي (الأدب)،"[1] لعلنا نلحظ من هذا الكلام أن المؤلف ميز الفولكلور باحتوائه على فرعين أحدهم يشمل فروع تعبيرية غير لغوية، والثاني يعتمد على اللغة بالأساس، ومن هذا المنطلق نتوصل إلى أن الفولكلور في مفهومه اكتسح مصطلح الأدب الشعبي من حيث الشمولية والاتساع المفاهيمي، حتى أنه يحمل في مضمونه لفظة الأدب، إضافة إلى احتوائه على أشكال فنية شعبية متعددة، والتي سنتناولها من خلال بحثنا فيما يأتي:

4- الفنون الشعبية والثقافة المادية:

I. الفنون الشعبية:

مما هو معروف أن هذا الشكل الفولكلوري؛ هو تعبير فني نشأ وتتطور ضمن الثقافة الشعبية للمجتمعات. حتى أنها تشمل مجموعة مختلفة من التعابير الفنية التي تتشكل من القيم والتقاليد والعادات الخاصة بالمجتمعات، والتي تعبر عن هويتها وتراثها الأصيل. وتساهم الفنون الشعبية في الحفاظ على التراث الشعبي الثقافي وتمريره من جيل لجيل آخر. وتعد الفنون الشعبية أحد ميادين الفولكلور والتعبير الثقافي الشعبي، وهي تشكل جانبا مهمًا من التراث الثقافي للشعوب. إذ تتضمن الفنون الشعبية العديد من التجليات الإبداعية التي تظهر في مجموعة متنوعة من المجالات كالفنون التشكيلية، الموسيقى، الرقص، الأدب والشعر، العروض المسرحية ...إلخ. والبحث يذكر البعض منها: الرقص، الموسيقى، الإيقاعات، فنون الأداء. لذا فإن " الفنون الشعبية عند بعض الجماعات المنعزلة والهامشية والمغلقة على نفسها ولو نسبياً تكون ذات أهمية بالغة لفهم تراثها الشعبي وثقافتها على وجه العموم فالفنون في مثل هذه الجماعات المغلقة تكون أكثر تعبيراً عن روح الجماعة وعن الذوق الشعبي والقيم الجمالية الشعبية حيث يكون الفرد الفنان أكثر تمثيلاً لقيم الجماعة وأكثر انصهاراً في التراث. ودراسة الفنون الشعبية تلقى لنا ضوءاً هاماً على ديناميات التغير في الثقافة الشعبية فالفرد الخلاق يجدد في قنوات أو اتجاهات يمكن الباحث أن يتحسسها ويضع يده عليها لأنه سيحرص في النهاية أن يلقي استجابة لدى جمهور الشعب لأنهم مستهلكي فنه في النهاية."[2]

نظرا لكل ذلك، فلكمال الدين عيد رأي آخر عن الفنون الشعبية في مؤلفه (أعلام ومصطلحات –المسرح الأوروبي–) التي قام بتسميتها بالفنون الجميلة بقوله: " وتتسع هذه الفنون لتشمل الأغاني والألحان الموسيقية وأشكال الدبكة والرقص، وبعض الفنون الاستعراضية مثل بعض المشاهد المسرحية التي كانت تمثل في الساحات العامة ولكنها صادفت من الانتشار والقبول ما يدرجها في باب

[1] – صلاح السروي، الأدب الشعبي ديوان العوام، م س، ص 37-38.

[2] - مرفت العشماوي، دراسات في التراث الشعبي والفولكلور، دار المعرفة طبع – نشر– توزيع، الإسكندرية–جمهورية مصر العربية، د ط، 2021. ص 15.

الشعبية (كمسرحية الحلاق والزبون أو القاضي أو القراقوز في تراث بلاد الشام)، وتشمل الفنون أيضا مجالات الفنون التشكيلية كالرسم بأنواعه كالرسم على الخشب أو الحجر أو المعادن أو الأقمشة أو غير ذلك من خامات البيئة."[1]

إن مجمل الفنون الشعبية التي تم ذكرها في الفقرة، وبتنوعها الفني، والشعبي، وبمستوها التعبيري، خصوصا التي تعتمد على الاستعراض واللعب؛ في الحقيقة ما هي إلا عناصر تراثية تصب في الفولكلور، وهي من أمتع مجالاتها الثقافية، وأكثرها استقطابا للجماهير الشعبية، والتي تتمثل في:

أولا: الموسيقى:

تعبر الموسيقى منذ الأزل عن ثقافة الشعب من خلال المقامات الموسيقية، وبآلات موسيقية تقليدية عدة، وأنماط الغناء والأغاني الشعبية لتوضيح ذلك لابد تعريفها وذلك في:

يشير إليها (مرفت العشماوي) في مؤلفه بأن الموسيقى فروع بقوله: " الموسيقى الشعبية والموسيقى المصاحبة للأغاني، الرقص، النداءات الإبتهالات، المدائح، الموسيقى المصاحبة للإنشاد، السير، الموسيقى البحتة."[2] تم ذلك بسبب الميزة الخاصة للموسيقى في أنها تصاحب جل الفنون، وهي بمثابة مصدر إلهام لها. وكذا قوة الإيقاع المستعمل حينها، والذي يتضح في:

1- الإيقاع والموسيقى الشعبية:

أ. مفهوم الإيقاع Rythme:

إن هذه الحياة الشعبية ماتعة وقائمة على إيقاعات عدة بدءا بحركة الكواكب مثلا، وحركة الريح، والمياه، وسيرورة حياة الإنسان...إلخ، إذا فالإيقاع " لغة من الوقع، وهو الضرب بالشيء، وأوقع المغني أي بنى ألحان الغناء على موقعها وميزاتها، ويغني الإيقاع عند الفارابي؛ تحديد أزمنة النغم بمقادير معينة ونسب محدودة، والكلمة الإنكليزية rhythm من اللاتينية rhythmus أو اليونانية rhutmus وتعني ضبط الحركة الزمنية للموسيقى، ويشمل الإيقاع مجموعة الأشياء التي تختص بوحدة الزمن beat، والنبرة accent، والمقياس mesure، والسرعة أو الإيقاع الزمني tempo، مما يستدعيه الأداء الصحيح في الموسيقى. وكلمة Rythme الفرنسيّة مأخوذة من اليونانيّة Rythmos، وتعني الضّربات المنتظمة."[3]

ننتقل من هذا المفهوم اللغوي الدقيق وبمختلف اللغات للإيقاع، والذي جاءتا به ماري إلياس وحنان قصاب في المعجم المسرحي إلى ما هو أشمل، وأكثر تعبير ويدخل في ميدان الفولكلور الشعبي، وهذا في:

ب. الموسيقى الشعبية:

إن هذا المصطلح الواسع، ومن خلال معرفتنا لتعريف الموسيقى كفن والإيقاع فيما سبق، ها هو (مجدي محمد شمس الدين) يشير إلى أهمية هذا الميدان الفني على غرار عناصر الفولكلور الأخرى، وأثره الفني في حياة الشعب بقوله: " أود في بداية حديثي عن

---

[1]- عزام أبو الحمام المطور، الفلكلور التراث الشعبي، م س، ص61.

[2] - مرفت العشماوي، دراسات في التراث الشعبي والفولكلور، م س، ص 15.

[3] - ماري الياس / حنان قصّاب حسين، المعجم المسرحيّ، م س، ص 85.

الموسيقى الشعبية أن أدلى بملاحظة مهمة وهي أننا إذا كنا نتحدث هنا عن الموسيقى الشعبية منفصلة عن الأغنية الشعبية، فإن هذا الانفصال اعتباري بحت، ليتسنى دراستها دراسة مستقلة. وإلا فنادرا ما نجد نصا غنائيا يغنى مجردا عن لحن موسيقى، وربما لا نعثر على مثل هذا النموذج إلا في البكائيات التي تغنى مجردة دون مصاحبة عزف موسيقى."[1]

يبدو أن الموسيقى الشعبية لها ملحنون برعوا فيها، " وعلى الطرف المقابل، قلما نجد لحنا موسيقيا شعبيا يعزف منفردا دون اقتران بنص غنائي، ولا نكاد نعثر على نماذج هذا اللحن إلا في بعض الألحان التي تصاحب الرقص الشعبي، ونقول بعض الألحان، لأن هناك ألحانا تصاحب الرقص الشعبي وتكون في الوقت نفسه مقترنة بالنص الغنائي الذي تصاحبه هذه الألحان، ولعل هذا ما جعل الدكتور أحمد مرسي يعتبر الموسيقى الشعبية ذات غرض محدد وليست موسيقى صرفة، فهي مصممة لكي تكون جزءا مكملا للأغنية أو مرتبطة برقصة أي أنها ليست هدفا في حد ذاتها، وتؤكد مارينيل Mary Neal هذا المعنى نفسه وهي تذكر أن الرقص الشعبي يكون غالبا مصطحبا بالموسيقي والغناء وتذكر أن الموسيقيين كانوا يتخيرون ألحانا شعبية بعينها ويتخذونها ألحان الرقصات معينة."[2]

نلخص من ذلك، للتأكيد على إنتماء هذا المجال إلى الفولكلور بحق؛ " فالألحان الشعبية إذن تنتمي إلى أجيال متعاقبة من المغنيين والموسيقيين وجمهور المتذوقين الشعبيين، فهؤلاء جميعا قد أسهموا في صنع هذه الألحان، ومن أجل هذا تنتمي إليهم جميعا، والموسيقي الشعبية موسيقى غير مدونة وقد انتشرت وذاعت واستمرت في التداول عن طريق التناقل الشفهي، ومما لا شك فيه فإن الموسيقى الشعبية وألحانها البسيطة العذبة قد أبهجت هذه الأجيال المتلاحقة وإلا ما تناقلتها وتداولتها وتوارثتها جيلا عن جيل."[3]

هذا كله لإمتاع الجماهير لتذكيرهم بعاداتهم وتقاليد الشعبية...إلخ.

ج. الإيقاع والموسيقى:

نحاول من حلال ما سبق ذكره في بحثنا، الجمع بين الإيقاع وفن الموسيقى، هذا " وقد اضطر تعقيد الإيقاع العلماء الموسيقيين إلى ابتكار طرائق لتدوينه، فابتكر صفي الدين الأرموي طريقة استخدام الأرقام لقياس الزمن، ومن ثم ظهرت وسائل أخرى أهمها الطريقة الأوروبية وبها تحدد وحدة الزمن افتراضا بسرعة الزمن وتقاس باقي الأزمنة بالنسبة لها، ولقياس هذه السرعة يستخدم جهاز إيقاعي يدعى الموقّتة الموسيقية "المترونوم" metronome يحدد عدد الوحدات الزمنية في الدقيقة الواحدة، ولما كانت الموسيقى تتألف من عنصرين أساسيين، هما اللحن والإيقاع، كانت الآلات الإيقاعية إحدى الأقسام الرئيسة الثلاثة التي تتألف منها الفرقة الموسيقية (الأوركسترا)... "[4] ومن هنا تم التعرف على أن ميدان الموسيقى الفولكلوري لاق اهتمام الفنانين الموسيقيين به فعلا، منهم العرب والغربيين، وذلك بفضل تطوير لهذا الفن بوسائل تقنية متطورة ليفرزو لنا الألحان وبصحبتها الإيقاع، في أداء الفرقة بقيادة قائد الأوركسترالي، وذلك بآلات معروفة عالميا كالكهربائية، ووالطبيعية...إلخ، مما شكل ذلك ثقافة شعبية، وفرق موسيقية متنوعة في ذات

[1]- مجدي محمد شمس الدين، الأغنية الشعبية بين الدراسات الشرقية والغربية، مكتبة الدراسات الشعبية، شركة الأمل للطباعة والنشر، لوجو الهيئة المربع، ص237.

[2] - م ن، ص237-238.

[3]- ينظر: مجدي محمد شمس الدين، الأغنية الشعبية بين الدراسات الشرقية والغربية، م س، ص 240-241.

[4]- صلاح الدين أبو عياش، معجم مصطلحات الفنون، م س، ص 246-247.

المجال، ومن هنا ننتقل إلى فن شعبي تراثي آخر، وتعبيري كذلك، والذي قد يحتاج إلى الفن التراثي السابق في أعماله. يتناوله البحث في:

ثانيا: الرقص:

قبل البدأ في التعريف بهذا الفن الثقافي العريق والأصيل؛ لابد من الإشارة إلى أن الرقصات الشعبية بأنواعها تحمل رموزًا ومعانٍ ثقافية لها دلالات عدة، قد تعبر أحيانا عن العادات والتقاليد والفلكلور المحلي، كما يعد " فن الرقص DANCE ART أحد الفروع الفنية في الفن، يمتد فن الرقص إلى العصر اليوناني القديم، من الآلهة موزيه إحدى الآلهات التسع المشرفات على الأدب والفنون والعلوم. والرقص في رأينا نوع فني كامل، حتى وهم رأي الفيلسوف هيجل HEGEL الذي يقرر أن الرقص (نصف فن) لأنه لا يرقى إلى مستوى الفنون المستقلة التي تتمتع بالذاتية كاملة..."[1]

تجدر الإشارة، وفق تعريف هذا العنصر الطقوسي، والذي تفضل به محمد العيد، إلى القول: " الرقص: تقول أسطورة هندية قديمة، أنه عندما حرك الإله (شيفا) طبلا يدويا، غنى العالم أول لحن له، وعندما حرك جسده مع اللحن وضربة الطبل، إبتدأ الكون في الوجود، وبذلك فإن هذا النوع من الفنون يغلب عليه إدراج عناصر وشخصيات مقدسة فيه."[2] يحيلنا هذا إلى أن الرقص كفن فولكلوري شعبي خالص، عرف قديما بالأهمية، ومن أولى بشائر الفنون التعبيرية، وخلاص الشعوب من نكبات الحياة، وهو المصدر للقضاء على الملل آنئذ، وأنه معترف به فنيا، من عهد الإغريق إلى الآن، وفي المثال الهندي خير دليل على طابعه التراثي التعبيري كما تحكي الأسطورة الهندية، كما ويستعين الرقص في ذلك الأداء أساسا على مؤدين من ممثلين مقدسين.

إلى جانب ذلك "يتعارض مع بعض الآراء التي تقرر أن فن الرقص هو واحد من أقسام الفنون على الإطلاق. فإذا ما عدنا إلى عادات وتقاليد الشعوب القديمة، وجدنا الرقص فيها إلى جانب الموسيقى والغناء من بين الفنون الجامعة التي عبّرت عن آمال وأفراح وآلام الشعوب."[3] نلمس من الفقرة وجود إعتراف مباشر في أن عنصر الرقص يتضمن جانب الفن، والذي لا يعبر بالجسد والحركة، بل تجاوز عن ذلك إلى ما هو تراثي شعبي، إذ يعبر عن التقاليد والعادات الشعبية، لإمتاع الجماهير، واشباع ميولهم وأتراحهم، وكذا أحزانهم، وذلك بمساعدة فنون الفولكلور الشعبية الأدائية الأخرى..

يشير (مرفت العشماوي) في هذا الصدد إلى أن هناك أشكال متنوعة للرقص في قوله: " (رقص مناسبات- رقص مرتبط بمعتقدات كالذكر والزار-رقص طبقات وفئات محددة)."[4] فلكلها فنية تملك إيقاعات خاصة، كان فيها الجمهور الشعبي الحلقة الأبرز، الذين كان تحت تأثير تلك الأنواع التعبيرية المؤدات عن طريق الرقص، وكل منها لها وقتها ومكان إحتفالها، قد تحتوي على أعمال

[1] – ينظر: كمال الدين عيد، أعلام ومصطلحات –المسرح الأوروبي-، م س، ص625.

[2] – محمد العيد مطمر، أسرار الهند الكبرى، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة – الجزائر، السداسي الأول، 2018، ص 134.

[3] – ينظر: كمال الدين عيد، أعلام ومصطلحات –المسرح الأوروبي-، م س، ص178.

[4] – مرفت العشماوي، دراسات في التراث الشعبي والفولكلور، م س، ص 15.

مستلهمة من العادات المختلفة، وكذا التقاليد الشعبية، ومعتقداتهم، فضلا عن الرقص الطبقي؛ لأنه أحيانا ما تكون لكل رقصة طبقة خاصة كالراقية مثلا، والتي ترقصها ذات الفرقة دون غيرها، وكما يشاهدها فئة مجتمعية رفيعة.

❖ **الإيقاع والرقص:**

ذكرنا فيما سبق تعريف خاص بهذا الفن إذ، " يعتبر الرقص أقدم الأنساق التعبيرية التي مارسها الإنسان منذ وجوده في الأزل البعيد، فهو – الرقص – يأتي في صدارة الفنون الأدائية التي ميزت الحضارات الإنسانية عبر التاريخ، حيث ارتبط بمجالات عدة منها ما هو ديني وفرجوي وحضاري."[1]

هكذا تمتاز فنيا، إذ أشار المؤلف أيضا، وفي ذات السياق إلى ميزة خاصة، وبها تم الجمع فنيا بين الفنين " وتعتمد موسيقى الرقص أساسا على الإيقاع، وهو يبث فيها الحيوية، ويطبع الإيقاع الرقص ويسبغ عليه جوه ليتناسب مع هدفه ومعناه، وهذا ما يساعد مثلا على التفريق بين أنواع الرقص العربي المختلفة، كالدبكة والسماح وحركات المتصوفة والدراويش، وقد دخل الإيقاع الغربي الموسيقى العربية والشرقية، وأكثره ينتسب إلى موسيقى الجاز وموسيقى الرقص مثل" الفالس" waltzer و "الروك" rock وغيرهما، وفي العالم إيصقاعات راقصة كثيرة ومتنوعة وتختلف باختلاف البيئة الاجتماعية والثقافية للبلد أو المنطقة، ومنها ما ترافق الإنسان في أعماله، وهكذا يلازم الإيقاع الموسيقي الإنسان في جل نواحي حياته اليومية."[2]

ثالثا: المسرح الفولكلوري:

المسرح عموما؛ لا يقل عن سابقيه فنيا، وثقافيا، وانتمائه الفني لميدان الفولكلور؛ لذا نقول عن المسرح الفولكلوري أنه مجال يقوم بالتركيز على تحليل العروض الدرامية، وفهمها ومن حيث الأداء الفني الذي يرجع إلى التراث الثقافي من جهة، والفولكلوري من جهة أخرى، والخاص بالشعوب. وهدف المسرح إستلهام الحكايات والأساطير، والمواضيع الثقافية الشعبية بغية الخروج بعروض مسرحية تحمل معها تراث الشعب وعاداته وتقاليده وتكوين جمهور شعبي ذواق دائم.

يبدو؛ أن هذا المجال الدرامي أي المسرح، فني وتعبيري كذلك، بحاجة إلى التعرف عليه، ومن أجل إيضاح الصورة " تفرق لنا القواميس والمعاجم الغربية بين مصطلحي (المسرح Theater) و (الدراما Drums) لقاموس اكسفورد المختصر للمسرح، يعرف مصطلح المسرح بأنه (دار للعرض) على حين يعرف الدراما بتعريفين هما:

1- أنه مصطلح ينسحب بشكل واسع على الجسم الكامل لعمل مكتوب للعرض المسرحي.

2- أنه مصطلح قابل لأن ينطبق على أي موقف يحوي صراعا، ذلك الصراع الذي يتم تجسيده من خلال تلمس الشخصية، مما يعني اشتراك شخصيتين بالرواية وبالحديث الذاتي،"[3] وهذا ما يستدعي من جانبنا إلى القول بأن هذا التعريف أتى على شكل عدة مصطلحات مفاهيمية، توصلنا من خلاله إلى استنتاج حول كلمة المسرح، والتي تترنح بين النص والعرض، وهذا تحت وقع مجريات

[1] – أسليمة امرز– عالي مسدور، أشكال الفرجة في التراث الشعبي الحساني، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، ط 1، 2014، ص39.

[2] – م ن، ن ص.

[3] – حسن عطيّة، الثابت والمتغير–دراسات في المسرح والتراث الشعبي–، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1990، ص9.

درامية، وذلك ما تضفيه صبغة الدراما حسب ما يمليه الممثل، ويدعم ذلك الجمع بين العناصر الأدائية اللغوية وغيرها، التي تدعى أعمال درامية.

إضافة إلى ذلك المفهوم لمصطلح أبو الفنون " يرى أساتذة علم الفولكلور أن المسرح تعبير عن الوجدان الشعبي، ورغم أن الفلكلور عود الجمهور برقص في كتابه، دفاع عن الفولكلور، يفرق بين (الدراما) كاتب قاصرا إياها على الصياغة المكتوبة، و(المسرح) كمكان و(المسرحية) كدراما يتضمنان دلالة واحدة تصل بنا إلى حدود التعريف الاجرائي لمصطلح المسرح والقائم على أن المسرح فن عرض يعيد بناء الواقع بشكل درامي مصنوع..."[1] من هذا التعريف الموضح الذي يشير إلى ميزة الفن المسرحي بالشعبية أو الجماعي، كما نتنقل في ذات الموضوع إلى التعرف على مصطلح فني آخر، وفرجوي وذلك في:

أشار البحث فيما سبق إلى مفاهيم عامة حول الفولكلور، والملخص تعريفه في أنه ((حكمة الشعب))، لذلك " تكمن أصول المسرح الفولكلوري في الطقوس الدينيّة والزّراعيّة التي كانت تمارس في المجتمعات القديمة وترتبط بدورة الطبيعة والحياة (ولادة، موت، بعث)، ومنها احتفالات الإله ديونيزوس في اليونان القديمة، واحتفالات الإله تمّوز لدى البابليّين."[2] هذا بفضل مفهومه المندمج، وكان أثر الفولكلور الفني، والمسرح وطابعه الطقسي الخاص، والذي حُظِي بشتى الممارسات الطقسية الدينية القديمة، وبفضل الحضارات المذكورة سابقا.

تجدر إلى أن مصطلح مسرح الشعب هو الهدف الأسمى، وهناك من قام بمحاولات التفريق فيما " بين مفهوم (المسرح الشعبي) ومفهوم آخر أسماء (المسرح الفولكلوري) مرتئيا أن المسرح الشعبي هو تجربة تبث الفن التمثيلي في مختلف الربوع والبيئات، فكان مسرحا متنقلا، وكان ينزع الى النقد الاجتماعي أكثر من نزوعه الى التعبير الفني كان يعني بالتسلية والترفيه، ولا يكاد يعني بتحقيق الجمال باعتباره قيمة انسانية عليا على صعيد واحد مع الحق والخير، في شكل كان له وجود."[3] في كيان الشعب الذي هو الجمهور المثقف. إذا نظرنا إلى مسرح الشعب أو بالأحرى " المسرح الفولكلوري هو المسرح الذي ولد من الفولكلور واحتفظ ببعض معالمه أو بإطاره الاحتفاليّ. ويمكن أن تدخل في إطار المسرح الفولكلوريّ احتفالات عفويّة أو منظّمة يقوم بتحضيرها وتقديمها أهالي القرى في مواسم زراعيّة محدّدة (حصاد، قطاف ...الخ)، كما تدخل في إطاره المهرجانات الفولكلوريّة التي تحتوي على مواكب كرنفالية وعلى مشاهد لها طابع مسرحيّ."[4] حتى أنه "في بعض المناطق في العالم لازالت هذه العروض تقدم في مواسم معيّنة حتى ولو ابتعدت عن أصولها الزراعيّة أو الدينيّة المرتبطة بمناسبات محدّدة، وبذلك تحولّت إلى نوع من التقاليد الفولكلوريّة التي يمكن أن تحتوي أحيانا على مشاهد مسرحيّة. من هذه التقاليد احتفالات عيد قطاف العنب في ميونيخ بألمانيا، وعيد القدّيس فيقولا في فرنسا، وعيد أوّل أيّار ومنتصف الصيف في إنجلترا، واحتفالات نبروز لدى الأكراد وعيد تمّ النسيم في مصر وكرنفال ريو دي جانيرو في البرازيل وغيرها."[5] هذه بمثابة تقاليد شعبية

[1] – حسن عطيّة، الثابت والمتغير–دراسات في المسرح والتراث الشعبي–، م س، ص 11.

[2] – ماري الياس / حنان قصّاب حسين، المعجم المسرحيّ، م س، ص 350.

[3] – حسن عطيّة، الثابت والمتغير–دراسات في المسرح والتراث الشعبي–، م س، ص 16.

[4] – ماري الياس / حنان قصّاب حسين، المعجم المسرحيّ، م س، ص 250.

[5] – ماري الياس / حنان قصّاب حسين، المعجم المسرحيّ، م س، ص 350-351.

تعكس ذلك التنوع الثقافي والتقليدي حول المعمورة، إذ وتمثل كذلك ثراء البشرية في تعابيرها عن الأفراح والإحتفالات والفولكلور الثقافي. فبعضها تمارس إلى الآن كونها إرث ثقافي حضاري.

نختم هذا العنصر بالقول: " أما مسرح الفلكلور فهو مطالب في الحاضر باستيعاب الفن المتطور، والفن المستلهم من التراث الشعبي والاشارات الصامتة والحركات الموقعة بالإضافة إلى الأغاني الفردية والجماعية والموسيقى الخالصة التي تحتفظ بأصالتها الشعبية، مفرقا في ذلك بين الفن الشعبي كما هو في واقع أمره أو بصورة مقاربة لذلك الواقع وبين الافادة من التراث الشعبي في الانتخاب والتطور والاستلهام."[1] هذا كله يحمل معه أداء فني متنوع، والذي يجسد أساسا التراث الثقافي الفولكلوري للشعوب، والحفاظ على الهوية.

1. أداء الممثل:

اللعب أو ما يصطلح عليه عند العامة أي المهتمين بالمسرح ب: " الأداء هو عمل الممثل على الخشبة ويشمل الحركة والإلقاء والتعبير بالوجه وبالجسد، والتأثير الذي يخلقه حضوره الممثل."[2] لعل التعريف ضم محاور فنية تساعد الممثل في الإبداع وتحقيق المتعة التي تصل إلى المتفرج الحاضر.

من هكذا لعب توزعت، و" تنوّعت التعابير المستخدمة لوصف أداء الممثل وقد ارتبط ذلك بتطور المسرح تاريخيا وفي الحضارات المختلفة، فهناك تسميات تصف الأداء القائم على المحاكاة التصويرية لشخصية خيالية، مثل تجسيد وتشخيص وتمثيل intorprétation، وهناك تسميات تصف الأداء اللّعبي الذي يستند إلى مهارات عديدة أغلبها جسديّة ويهدف إلى تسلية الجمهور ويحمل معنى اللعب، مثل لعب دروا، Jouer, play, spielen. هناك تعبير آخر شائع في اللغة الإنجليزية يدل على التمثيل كفعل to act ولا مرادف ل في اللغة الفرنسية حيث ظلّ الأداء مرتبطا لفترة طويلة بالإلقاء. ولكن تسمية الممثّل actor، acteur تحمل معنى الفعل Acte بينما ينحو معنى كلمة ممثل العربية نحو التقمّص والتشخيص أكثر."[3] إن ذلك الاختلاف الحاصل في الماهية قد يعكس أساسا الفروق الثقافية بين اللغات العالمية، إذ يظهر لنا الدور الفعال للممثل في الثقافة العربية بصفة أكبر كطريقة ناجعة من أجل تجسيد الشخصيات الممثلة والتعبير عنها؛ إلا أنه وفي المقابل بالثقافة الغربية يتم التركيز أكثر على ذلك العمل والفعل في طريقة تقديم الأداء.

أمر مهم أشار إليه المعجم المسرحي هو أنه " لا يمكن النظر إلى أداء الممثل من خلال الإنجاز الذي يقوم به على الخشبة، إعداد الدور بما يفترضه من تحديد لعلاقة الممثل بالشخصية، وبالمكونات التي ترسم أبعاد هذه الشخصية مثل الزيّ المسرحي والماكياج، ولعلاقة الممثّل بالنّص وبالخشبة وبالمثّلين الآخرين، وبمكونات العرض، والأعراف المسرحيّة، وبالظّروف الثقافية والاجتماعية التي تتحكّم بالأداء اختلفت نوعية الأداء باختلاف الثقافات والمرحلة التاريخية وظروف العرض المسرحي والجماليات السائدة؛ فالتقاليد المسرحيّة السائدة

[1] - حسن عطيّة، الثابت والمتغير-دراسات في المسرح والتراث الشعبي-، م س، ص16-17.

[2] – ماري الياس / حنان قصّاب حسين، المعجم المسرحيّ، م س، ص 14.

[3] – م ن، ن ص.

في عصر ما ومكان ما هي التي تحدد نوعية الأداء وأولوية العناصر التي تتحّكم فيه من إلقاء وحركة."[1] فكلها تفي بالغرض، إذ تنبع من تراث ثقافي للشعوب. كما تعبر الفقرة عن ذلك التنوع والتغيّرات في أساليب وطرق الأداء للممثلين بحسب ثقافاتهم الشعبية وانتمائهم لحقب تاريخية سحيقة وظروف مسرحية مواتية. على سبيل المثال، قد يكون هناك فارق فني في نوعية الأسلوب بين مسرح كلاسيكي وفي مقابله مسرح معاصر، أو بين نوعية الأداء المسرحي التعبيري في الغرب وفي الشرق. مع مراعات ظروف ثقافية واجتماعية على السواء.

2. الإيقاع في المسرح:

من خلال تعريف الإيقاع في هذا الفولكلوري، و" تبعاً لما تقدم فإن الإيقاع المسرحي، هو ما تلمسه العين والأذن في آن واحد لمساً مباشرا، وتحيله إلى تركيز مباشر على النسب المرئية والصوتية المنسقة والمدركة، والمرسلة بإدراك في نظام زمني ومكاني حسب ما يمليه الموقف الإنساني والعاطفة العاملة، المعروضة على المنصة، تدفقاً أو فتورا بطئاً أو سرعة، قوة أو ضعفاً في الصوت، أو في الحركة مع رؤيتها في إتحاد وتزامل يكفلان التعبير عن الموقف المنشود في حالة من التنوع، على المستويين البسيط والمركب، منفردين أو مجتمعين، حيث يتفاعل هذا النمط الإيقاعي، المجسد على المنصة تفاعلاً حاضراً مع مثيله (النمط الإيقاعي الكامن) المتمثل في إستجابة جمهور المتفرجين في القاعة."[2]

إن إستخدامات هذه التقنية في الأعمال الفنية الأخرى مهم جدا، ويعطي لها طابع فني خاص؛ لهذا فالأعمال الدرامية أيضا يمسها ذلك من كل نواحي التعبير، باعتبارها عنصرا مهما وأبا للفنون؛ إضافة إلى ذلك الطرح الوجيز، والمميز لهذا المجال الفولكلوري، حيث أنه؛ " ارتبطت الموسيقى بالمسرح عند الإغريق، عبر أدائها في الطقوس والأعياد الدينية والدنيوية كما هي اعياد (دينوسيوس)* والتي يجتمع فيها فنون الشعر والرقص والتمثيل والعزف على آلات القيثارة أو الليرة الوترية وآلة الاولوس (مزمار مزدوج) والفلوت والهارب."[3] هذا معروف عنه سلفا؛ لأن فني التراث المذكورين كانا ملاذ الشعب اليوناني، حيث قاموا باستعمالهما في احتفالاتهم ومناسباتهم الشعبية، مع الاستعانة بميدانا الفولكلور الفنيين كالشعر والرقصات، وما فيهما من تنوع الأداء وطريقته كذلك، ولأن " في المسرح يعتبر الإيقاع من العناصر التي تميّز دراماتورجيّة معيّنة، وهو من المؤثرات المباشرة في الإيحاء بالزّمن في المسرح. فمسرحيّات الروسي انطون تشيخوف A.Tchekhov (1860-1904) تتميز بإيقاعها البطيء، وهذا الإيقاع يخلق الإحساس بمرور الزمن بلا جدوى وبالملل وعدم القدرة على الفعل، وكل ذلك من مكونات المعنى. كذلك يكوّن الإيقاع التكراري في مسرحيّات الإيرلندي صموئيل بيكيت S.Beckett (1906-1989) أساس المعنى. مكوّنات الإيقاع في النّص المسرحي على المستوى الدرامي من خلال بناء الفعل الدرامي (تسارع أو تصاعد دراميّ نحو الذّروة، كثرة الاحداث أو ندرتها، البطء أو السّرعة في الوصول إلى الخاتمة) ... "[4]

---

[1] – ماري الياس / حنان قصّاب حسين، المعجم المسرحيّ، م س، ص 14-15.

[2] – أبو الحسن سلام، الإيقاع في فنون التمثيل والإخراج المسرحي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط 2،2020 م، ص 09.

* – (دينوسيوس): الأصح: ديونيزوس.

[3] – حيدر جواد كاظم ألعميدي، مبادئ التقنيات المسرحية، م س، ص 78.

[4] – ينظر: ماري الياس / حنان قصّاب حسين، المعجم المسرحيّ، م س، ص 86-87.

نختم هذا المجال الفني، والذي لمسنا من خلاله أنه يعج بعدة فنون شعبية، منها المعتمدة على الأداء تعبيرا وممارسة لأشكال الفولكلور، والمتطورة جراء أفكار وسلوكيات الشعوب، والتي تحتفظ بدورها الثقافي الفعال بتراثها الشعبي الأصيل، والمتناقل عبر الأجيال؛ ومنه سيذهب البحث إلى أهم عنصر من عناصر الفولكلور، لا يقل أهمية عن ميدان الفنون الشعبية بشتى فروعها، والتي أضفت على ثقافة الشعب بطابع خاص بالممارسة والأداء؛ ألا وهو الثقافة المادية.

II. الثقافة المادية Culture matérielle:

تناول البحث فنون أدائية وشعبية فيما فات، ليأتي الدور على مجال آخر للفولكلور هام جدا يخص الإنسان ومعيشته ككل، فهو بمثابة تراثه الشعبي، " أما الثقافة المادية فهي مصطلح يطلقه الأنثروبولوجيون على الأشياء الثقافية فهي الممتلكات الثقافية، وتعني دراسة العناصر المرتبطة بمنتجات السلوك البشري."[1] التي تدخل ضمن ميادان الفولكلور الشعبية، " ولا يعني ذلك أن الفولكلوريين في إمكانهم تجاهل هذه الاعتبارات الأخرى. فإن البيئة الاجتماعية، والمنازل، والأبنية، والحرف، والأدوات بالنسبة لشعب من الشعوب، لديها القدرة على أن تحمل معتقدات هذا الشعب وعاداته، وقد تستطيع كذلك أن تساعد على توضيح الفروق بينها وبين مثيلاتها في مجتمع آخر."[2] لربما يعود ذلك لاختلاف الثقافة الشعبية.

أردف عزام أبو الحمام المطور إلى القول: " وثمة باب آخر يندرج أو يلتقي تحت باب الفنون أحيانا كثيرة، وخصوصا في مجال الفولكلور الذي نحن بصدده ألا وهو باب الحرف والمهن الشعبية، مثل صناعة الزجاج المعشق أو صناعات الفخار والأواني والزخارف الخشبية والمعدنية، ومن ذلك أيضا التطريز والحياكة والنسيج الذي يجمع ما بين الفن وما بين الحرفية، ويندرج تحت هذا الباب صناعات وحرف زراعية وصناعية وتقليدية مثل صناعة السيوف والخناجر والمحاريث الخشبية وأدوات تحضير القهوة والآلات الموسيقية والفسيفساء وغير ذلك الكثير مما يصعب حصره."[3]

إن في كل مجالات الثقافة المادية الفولكلورية المتعددة، والتي سبق ذكرها بالتفصيل، والتي يرتكز إعتمادها بالأساس على الصناعة باستخدام الأيدي التي تشترط أن يكون صاحبها ذا خبرة ويمتلك لمسة فينة كذلك، كما " وترجع أهمية الثقافة المادية في أنها تجعلنا نستخلص الكثير عن حياة الشعوب البدائية وثقافتهم من خلال مخلفاتهم المادية، وكذلك يمكننا التعرف على ماضي بعض القبائل والجماعات التي ليس لها تاريخ مكتوب أو سجلات مدونة من خلال فحص عناصر حياتهم."[4]

نختم هذا العرض ومن خلال دراسة هذه العناصر، يمكن للباحثين في مجال الفولكلور أو التراث الشعبي التوصل إلى فهم أنسب لهذه القبائل والجماعات وتراثهم وثقافتهم المادية طبعا، والتي توصلهم إلى اكتساب هوية في النهاية.

---

[1] – نخبة من أعضاء هيئة التدريس بقسم الأنثروبولوجيا، مدخل إلى الأنثروبولوجيا (علم الإنسان)، م س، ص 285.

[2] – فوزي العنتيل، الفلكلور ما هو؟ م س، ص 29.

[3]– عزام أبو الحمام المطور، الفلكلور التراث الشعبي، م س، ص61.

[4] – تيسير حسن جمعة، الحرف والفنون الشعبية اليدوية: دراسة أنثروبولوجية مقارنة لبعض جوانب الثقافة المادية، رسالة دكتوراه غير منشورة، قسم الأنثروبولوجيا، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، 1995، ص 25-26. نقلا عن: نخبة من أعضاء هيئة التدريس بقسم الأنثروبولوجيا، مدخل إلى الأنثروبولوجيا (علم الإنسان)، م س، ص 285.

II بنية الفولكلور ومقوماته الأسطورية:

إن بنية الفولكلور ومقوماته الأسطورية هي ما يدخل في دراسة متعدد الأوجه، ويشمل العديد من الجوانب التحليلية والنظرية، بحيث نشير إلى المقومات الخاصة بالفولكلور الأسطورية، والتي تتضمن عناصر مهمة على سبيل المثال لا الحصر الأساطير الشعبية، والخرافات، وكذا الحكايات الشعبية، وهذا تعبيرا عن تراث وهوية ثقافية لجل المجتمعات. كما يعتبر الفولكلور الأسطوري والقصصي جزءًا لا يتجزأ من التراث الشفهي للشعوب، الذي ينتقل من جيل لآخر. لتوضيح ذلك يتناول البحث ما يلي:

1- مفهوم الأسطورة:

الأسطورة وردت في معجم (لسان العرب) في مادة 'سطر' على النحو التالي: " السطر: الصف من الكتاب والشجر والنخل- والسطر: الخط والكتابة.. وقال الزّجاج في قوله تعالى: [وقالوا أساطير الأولين] خبر لابتداء محذوف، وقالوا الذي جاء به أساطير الأولين، معناه سكره الأولون، وواحد الأساطير أسطورة، كما قالوا أحدوثة وأحاديث والأساطير تعني الأباطيل."[1] نلاحظ من هذه المفاهيم اللغوية، والتي جاء بها ابن منظور بأنها مفهوم دقيق، ويحمل الكثير من التمايز والاختلاف في إيضاحه ولا يثبت على تعريف واحد.

يشير محمد صالح عبد القادر في بحثه إلى تعريف خص به **الأسطورة** بقوله: " يرى الدكتور أحمد كمال زكي في كتابه (الأساطير) أن معاجمنا اللغوية تقف عاجزة عن إعطاء المدلولات الحقيقية لكلمة الأسطورة. فالأساطير في هذه المعاجم هي: "الأحاديث التي لا نظام لها" وهي ((الأباطيل والأحاديث العجيبة. وسطر تسطيرا ألف وأتى بالأساطير)) والأسطورة هي الحديث الذي لا أصل له."[2] هذا تأكيدا لما سبق ليس إلا؛ لأن المصطلح الفولكلوري غير ثابت على مفهوم واحد، ولكن تبقى عنصر من عناصر التراث الفنية. أما في القرآن الكريم، فجاء معنى الأسطورة تحت قوله تعالى: " وَإِذَا تُتْلَى عَلَيْهِم آيَاتُنَا قَالُوا قَدْ سَمِعْنَا لَوْ نَشَاءُ لَقُلْنَا مِثْلَ هَذَا إِنْ هَذَا إِلاَّ أَسَاطِيرُ الأَوَّلِيْنَ."[3] يتجلى من خلال هذه الآية الكريمة، أن الأسطورة مفهوم قديم، " ومعنى أساطير الأولين: أكاذيب الأولين وهذا ما أورده المفسر ((عبد الجليل عيسى)).. أما المفسر ((ابن كثير)) للقرآن الكريم لـ "أساطير الأولين"* بقوله: أي إذا سمع كلام الله ورسوله (صلى الله عليه وسلم) يكتب به ويظن به ظن السوء، فيعتقد أنه مقتعل ومجموع من كتب الأوائل."[4]

---

[1]- ابن منظور جمال الدين بن مكرم، لسان العرب، مادة سطر، بيروت، دار صادر للطباعة والنشر، 1995، ص 55.

[2]- صالح محمد عبد القادر، دور الأسطورة والطقس في تشكيل الصورة المسرحية"، إشراف شمس الدين يونس نجم الدين، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الدراما. جامعة السودان قسم الدراما، ديسمبر 2006، ص08.

[3]- القرآن الكريم، سورة الأنفال، الآية 31.

*- أول استخدام لكلمة أساطير في القرآن الكريم جاء في "سورة الفرقان" الآية (5) في قوله تعالى: [وقالوا أساطير الأولين اكتتبها فيهم عليه بكرة وأصيلا]. أنظر: صالح محمد عبد القادر، دور الأسطورة والطقس في تشكيل الصورة المسرحية، م س، ص08-09.

[4]- م ن، ن ص.

يحيلنا هذا؛ إلى أن المفهوم اللغوي للأسطورة معقد نوعا ما، دليل ذلك على أن المفسرين للآية الكريمة يؤيدان ما جاء فيها كيف لا وهي كلام الله المنزه عن الخطأ. كما أنه قديما كانت الأساطير تتخلل تنوع الآلهة ما جاء فيها وشتى موضوعاتها معتمدة على الصراع العمودي.

إن ما يجب التطرق إليه؛ هو مفهوم هذا المصطلح الفولكلوري، بعد ما تناولناه من خلال مصادر متمثلة في القرآن الكريم، والمعاجم اللغوية، ننتقل إلى تعاريف أجنبية لهذه الكلمة، إذ " يطلق على الأسطورة في اللغة الفرنسية muThe وفي الإنجليزية muth والاسبانية mito ويحاول سميث P.Smith في الموسوعات العالمية أن يقدم تعريف لمفهوم الأسطورة حيث ربطها بالقصة Fecit والحكاية Cante والحكاية الشعبية legende وكذلك بالخرافة Fable وحاول تمييزها عن هذه الأنواع الأدبية على أنها ليست إلا نوعا خاصا من قصة نموذجها حددته تواريخ الآلهة في الميثولوجيا الاغريقية الموغلة في القدم".[1] ومن هذه الفقرة نتوصل إلى أن الأسطورة بشتى تعاريفها التي تجمع كم من المفاهيم اللغوية حسب بعض اللغات، وما جاء في أمهات الكتب لها روابط بعدة أشكال تعبيرية من حكايات، وكذا الشعبية في صورة الميثولوجيا الإغريقية، كونها تدخل في فرع من فروع الآداب الشعبية ضمن ميدان الفولكلور.

بالإضافة إلى تلك المصطلحات المفاهيمية؛ نشير إلى أن " هذا الإشتقاق لكلمة أسطورة في العربية يقارب إشتقاقها في اللغة الأوروبية؛ فكلمة Myth في الإنجليزية والفرنسية وغيرها، مشتقة من الأصل اليونان Muthas وتعني قصة، أو حكاية. وكان أفلاطون أول من استعمل تعبير "Muthologia" للدلالة على فن رواية القصص، وبشكل خاص ذلك النوع الذي ندعوه اليوم الأساطير، ومنه جاء تعبير Mytology المستخدم في اللغات الأوروبية الحديثة."[2] يحيلنا هذا إلى أن الأسطورة أو الحكاية في خضمها بداية ووسط ونهاية، وهذا ما نجده في الدراما لتكون هادفة، وكان الفضل لتسمية الميثولوجيا بهذا الإسم لأفلاطون لها قالب خاص يحكي عن الأساطير. " من هنا تأتي أهمية ميثولوجيا التكوين في أديان الشعوب، وعلو شأن أسطورة الخلق في النظم الميثولوجية."[3]

الأسطورة أحيانا، وبالرغم من تعدد معانيها اللغوية إلا أنها شبيهة بالباطل، و" أن الأسطورة تشتمل على الزمن القابل للإعادة وأيضا الزمن غير القابل للإعادة irreversable، ولغتها لها خصائص التزامن والتتابع أكدها دي سوسير."[4] يتبين لنا من هذا الكلام والتفسير لكلمة أسطورة على أنها خاضعة للزمن خصوصية اللغة، على عكس العلم الذي أخذ منحاه لوحده. إضافة لذلك، وفي هذا الصدد يضيف المؤلف سعيد الكرمي بقوله: " أما كلمة أسطورة /خرافة (legend) تختلف في معناها ومفهومها عن الأصل (My/h) و (legend) تعني قصة خرافية بطولية خارقة من قديم الزمان أصلها وهمي أو متخيل."[5] وهذا فيه الكثير من قدرات البشر الخارقة، والتي لا نجدها في الناس العاديين، وكثيرا ما تتخللها السير البطولية كذلك، ويرى ((أحمد خليل)): " بأن الأسطورة اشتقاقا من سطر أي ألف الأساطير أو أحاديث التي لا أصل لها، الأحاديث العجيبة الخارقة للطبيعة المعتاد عند البشر، والأسطورة تعريفها هي حكاية

---

[1]– ناصر صبار، الفلكلور، م س، ص31.

[2]– فراس السواح. دين الإنسان، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، سورية–دمشق، د ط، 2002، ص56.

[3] – م ن، ص 59.

[4]– كلود ليفي شتراوس: الأسطورة والمعنى، ترجمة وتقديم: شاكر عبد الحميد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1986، ص5.

[5]– حسن سعيد الكرمي: المعنى الأكبر، معاجم اللغة، الإنجليزية الكلاسيكية المعاصرة، إنجليزي / عربي، مكتبة لبنان، بيروت، 1997، ص743.

عن كائنات تصورات العقل الموضوعي، وما يميزها عن الخرافة هو الإعتقاد فيها فالأسطورة موضوع اعتقاد."[1] حتى نوضح المقصود من هذا الكلام، نلمس بأن الأسطورة حكاية خرافية في الواقع لا وجود لها، وفي المقابل مضمونها نبيل ولها علاقة بالمعتقدات الدينية.

إذا ما عدنا إلى الوراء في تعريف الأسطورة عند الغرب؛ فإننا نجد (بول روبرت) يعرفها أنها: "حكاية خرافية غالبا أصلها شعبي وشخصياتها عبارة عن كائنات عجيبة على شكل رمز للقوى الطبيعة التي تمثل ظرف من ظروف الحياة."[2] التي أفرزتها ثقافتهم الشعبية، ونظرا لأصل وخصوصية الأسطورة العجائبي والخرافي.

إن تعدد المفاهيم المختلفة لمصطلح الأسطورة، والتي جاء بها العديد من الدارسين العرب والغربيين المهتمين بهذا المجال في مؤلفاتهم المتنوعة، علما أنه من العناصر الفنية والأساسية في ميدان الآداب الشعبية الفولكلوري، ودور الفعال في تظافر الثقافة الشعبية عموما، ومن هنا نتطرق إلى تعريف الكلمة الطقوسية إصطلاحا وهذا فيما يلي:

إن التعاريف اللغوية للأسطورة التي طرقها البحث تبدو معقدة، إذ " ليس من السهل تحديد مصطلح 'أسطورة' تحديدا دقيقا، جامعا مانعا. والسبب في هاته الصعوبة، يعود إلى مفهوم أسطورة بمعناها اللغوي.

وارتباط مضامين بعض "الأساطير" بالدين، من غير تحديد له."[3] إضافة إلى ذلك أن الأساطير القديمة " هي قصص الآلهة والأبطال. وتدور أغلبها حول مولدهم وموتهم وحبهم وكرههم ومؤامراتهم."[4]

تقودنا هاتين الفقرتين إلى توضيح، مفاده أن مصطلح الأسطورة صعب التحديد في معناه اللغوي رغم كل المحاولات لتعريفه لأن نص الأساطير مرتبطة أساسا بالدين من جهة، وفي المقابل نلحظ أن أقدم الأساطير تعالج حكايات الآلهة والأبطال جلها تدور حول حياتهم المعاشية بما فيها أتراحهم وأفراحهم وأحزانهم، "... فالأسطورة حكاية مقدسة تعمل على التعريف بمعتقدات الجماعة الشعبية ونظامها الديني ومفاهيمها الدينية، تمثل القوة الغيبية شخصياتها الرئيسية (الآلهة – أنصاف الآلهة – الملائكة ...)، وهو ما جعل بعضهم يعرفها بقوله: إنها حكاية مقدسة تروي مغامرات الآلهة وأفعالهم وأقوالهم."[5]

يذهب الباحث الفرنسي ((ميرسيا إلياد / Mircea Eliad))، ليُعرفها بمفهوم رصين بقوله: " الأسطورة حكاية مقدسة تورد حدثا وقع في الزمن الأول وهو زمن البدايات العجيب. وبعبارة أخرى، تحكي الأسطورة قصة مجيء حقيقة ما إلى الوجود بفضل تأثير القوت الغيبية، سواء كانت هذه الحقيقة جزئية، لكنها تبقى –دائما– قصة متعلقة بعملية الخلق كيف يبدأ شيء ما في التشكل وفي الظهور إلى الوجود، لذلك فالأسطورة –في نظره– لا تتحدث إلا عما حدث في الواقع وظهر جليا."[6] يتضح من كل هذا أنه لا شيء يخلق ويأتي من العدم؛ لإن الأسطورة بالأساس تعد الحكي المقدس، وهدفها واضح للعيان. كما نرى أن الحكاية لها صفة التقديس،

---

[1] – خليل أحمد خليل، مضمون الأسطورة في الفلكلور، دار الطليعة، بيروت، ط3 ،1986، ص08.

[2] – paul rober, le pett robert, avenue parmentien ,paris, 1986, p51.

[3]– أحمد بلخيري، المصطلح المسرحي عند العرب، م س، ص106.

[4]– عبد الحميد زايد، الرمز والأسطورة الفرعونية، مجلة عالم الفكر، العدد3، أكتوبر – نوفمبر– ديسمبر، ص21.

[5]– أمين فزازي، مناهج دراسات الأدب الشعبي، م س، ص72.

[6] –Mircéa Eliade, Aspects du mythe, Edition Gallimard, France, 1963, pp 14-15-16.

وتشير (نبيلة إبراهيم) في ذات السياق إلى تعريف الأسطورة بقولها: " يمكننا أن نقول بإيجاز أن الأسطورة محاولة لفهم الكون بظواهره المتعددة أو هي تفسير له. إنها نتاج وليد الخيال ولكنها لا تخلو من منطق معين ومن فلسفة أولية تطور عنها العلم والفلسفة فيما بعد."[1] كيف لا وأن فيها أشياء تكشف لبها العميق مما جعلها لصيقة بها أبدا كالمنطق الفلسفي، فضلا عن الوجود والإنسان أو البشر.

يمكننا من هذا المنطلق الوصول إلى نقطة مهمة، تتمثل في أن الأسطورة أداة يعبر بها الإنسان بواسطتها، ليضيف إلى تجاربه في الحياة صبغة فكرية اعتماد على الفلسفة طبعا، وهذا بغية فهم الظواهر الطبيعية من جهة، وتفسير أو تحليل حركات وسكنات الكون بما فيه الإنسان الذي زاوج بين الخيال والمنطق.

لاحظنا من خلال ما تقدم ذكره أن الأسطورة من حيث أنها مجال فولكلوري " هي ظاهرة شعبيك جماعية لكن هذا لم يمنع من تدخل بعض الأطراف مثلا: ينسب إلى أفلاطون وضع ثلاثة مؤلفات أسطورية:

(أسطورة أسر، الكهف) – (أسطورة اختيار النفس لمصيرها) – (أسطورة الحساب بعد الموت)."[2] حتى وإن جزمنا جزم قاطع أن الأساطير هي قصص ولا خلاف في ذلك، وبعضها " ينظر في نظام الكون وخلق الإنسان. أما عن نظرة العلماء إلى الأساطير فبعضهم يرى أنها روايات خرافية تطورت لتفسير طبيعة الكون ومصير الإنسان والعقائد. ويرى علماء النفس أن الأسطورة ذخيرة بدائية تكشف وتثير العقل الباطن الجماعي للإنسان، ويرى بعض النحاة أن الأسطورة "مرض في اللغة" وأنها محاولة عقيمة للتعبير عما لم يستطع الإنسان التعبير عنه."[3]

نستشف من خلال هذه الفقرة؛ إلى شيء يتمثل في تضارب الآراء والمواقف من قبل العلماء حول المدلول والمعنى الاصطلاحي للأسطورة؛ فمنهم من يرى الجانب السلبي فيها ويرى البعض الآخر الجانب الإيجابي كذلك، وهؤلاء العلماء محصورين بين علماء الاجتماع والعلوم الإنسانية والفلاسفة ووصولا إلى علماء النفس الذين يرون في الأسطورة أنها قديمة وذاكرة رجعية للإنسان قد يجد صعوبة في التعبير عن لغة الأساطير تلك. حيث " استخدم فرويد التحليل النفسي في تفسيره للأسطورة وانطلق من عقدة أديب وهي الفرضية التي تبناها كأساس جوهري لنظرية في التحليل النفسي،"[4] ففرويد من خلال ذلك التحليل الأخير للأسطورة لم يأتي اعتباطا؛ لأنه كان لعقدة أوديب الفضل في ذلك كيف لا وهي من عهد الإغريق منبع المسرح ومنشأه، ومن حيث تسمية عقدة أديب وأطلق عليها عقدة أديب، " فالأسطورة بعيدة الغور في الطبيعة البشرية وهي تعتمد على غريزة أساسية لا يمكن دفعها وما يتطلبه البحث هو تحديد طبيعتها وخصائصها."[5] هذا لا يتحقق أبدا لأن الأسطورة متعددة المفاهيم والتعاريف لذلك تحتاج إلى الفطرة كما هي تعتمد على الغريزة. رأينا في نظرية فرويد أن الأسطورة مرتبطة بالحلم أي هناك تشابه بينهما وغناها بالرموز والمتطلبات اللاشعورية المكبوتة ومن ثم تحقيق العمليات النفسية، " ولقد صرف يونغ اهتمامه إلى اللاوعي الجماعي لا الشخصي ناظرا إلى الرموز لا بصفتها تعويضا عن

---

[1]– نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة – مصر، ط3، د ت، ص17.

[2]– أمينة فزازي، مناهج دراسات الأدب الشعبي، م س، ص73.

[3]– عبد الحميد زايد، الرمز والأسطورة الفرعونية، م س، ص29.

[4]– ناصر صبار، الفلكلور، م س، ص34.

[5]– آرنستكارسيرو، الدولة والأسطورة، تر: أحمد حمدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د ط، 1975، ص52.

رغبات شبقية لم يتم اشباعها ولا تعبيرا عنها مكنونات مكبوتة في اللاوعي الفردي مما يجعلها مجرد علامات أو دلائل أو أعراض مرضية..."[1]

إن هذه الرموز التي جاء بها يونج خصت باللاشعور الجمعي؛ كما أنه جلها نفسية. " إما بصفتها صورا ورموزا جماعية تتجسد من خلالها النماذج الأصلية التي يوفرها اللاوعي الجماعي وتتبدى في بعض الأحلام والمبدعات الفنية وفي الأساطير لإقامة التوازن بين مختلف عوالم النفس من فكر وعاطفة وتجاوز النزاعات."[2] رغم أن الأساطير رموز وإيحاءات وأساطير كما عرفناها آنفا؛ فقد تتعرض أسطورة واحدة لعدة تفاسير. " وأياما يكون الأمر من اختلاف التفسيرات فإن النقطة الأساسية التي يركز عليها علماء الأنثروبولوجيا في كل توجهاتهم هي ضرورة تفسير الأساطير ضمن إطار البناء الاجتماعي والثقافي السائد في المجتمع الذي تنتمي لهذه الأساطير إليه."[3] إضافة إلى ذلك؛ نرى أن الأنثروبولوجيين كان تركيزهم الشديد منصب على تحليل الأسطورة وفهم مضمونها، وهذا نظرا للبنية الاجتماعية والثقافية للشرائح المجتمعية التي تمخضت منها تلك الأساطير، ومن هنا نتوصل إلى خلاصة مفادها أن الأسطورة لها ميزة خاصة في أنها مقدسة أو حكاية مقدسة. كما ولها وقع على نفوس البشرية وعقولهم، مما جعلهم يصدقونها ويؤمنوا بها. لذا بقي أن نتطرق من خلال بحثنا باعتبار الفولكلور ومقوماته الأسطورية جزءًا لا يتجزأ ورئيسي من التراث الثقافي الشعبي، إلى أنواع الأسطورة وذلك في:

أ. أنواع الأسطورة:

بما أن الأسطورة؛ أصبحت ممثلة لتجارب الإنسان المتعددة الماضية في حياته المعاشية بكل صورها، محاولا بذلك إنشاء فعل جديد يبني ويقيم به مستقبلة الذي أحيانا ما يعرف أنه مجهور؛ لذلك فإن الأسطورة وبطابعها الفولكلوري تقسم إلى عدة تقسيمات وكما تقسم الأساطير إلى ما يأتي:

إذا أردنا توضيح حول **الأساطير الطقوسية**؛ نشير إلى أن: " الأسطورة الطقوسية ترتبط بالعبادة وعنيت برصد الجزء الكلامي من الطقوس قبل أن تصبح حكاية ويمتاز ذلك الجزء بقوى سحرية خفية ليتمكن منشده استرجاع الموقف الذي يصفه."[4] يحيلنا هذا إلى أن هذا النوع من الأساطير حامل للطقوس الدينية تحمل عبادات فولكلورية قائم على الممارسة مما أدى بها الاحتفاظ على الجانب الكلامي.

تشير المؤلفة من خلال ذلك إلى الأهم بقولها: " ومن أشهر أمثلة هذا النوع: أسطورة ((إيزيس وأوزوريس))* المصرية وأسطورة ((أدونيس وعشتروت)) وأسطورة ((تموز وأفروديت)). فحين تساءل الإنسان عن مصدر المطر والبرق والرعد والثبات والريح... ربط

---

[1]- محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، دار الفرابي، بيروت، ج1، 1994، ص52.

[2]- ينظر: م ن، ص52.

[3]- أحمد أبوزيد، الرمز والأسطورة والبناء الاجتماعي، مجلة عالم الفكر، العدد الثالث، أكتوبر نوفمبر، ديسمبر، 1985، ص21.

[4]- فضيلة عبد الرحيم حسين، فكرة الأسطورة وكتابة التاريخ، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، د ط، 2009، ص34.

* - أسطورة ((إيزيس وأوزوريس)): تحكي الأسطورة قصة ثلاثة إخوة آلهة من وله جب إله الأرض، وهم "إيزيس" و "أوزوريس" فإلهان خيران. تزوجت "إيزيس" بأخيها "أوزوريس" وفضلته على أخيه "ست"، وراحت تشاركه في الحكم وتساعده في أفعاله الخيرة. ولكن ست أضمر الشر "أوزوريس" وراح يكيد له إلى أن تمكن من حبسه في صندوق ألقى به في النيل فحمله التيار إلى الشاطئ حيث نبتت شجرة ضخمة من أشجار الجميز. وراحت "إيزيس" تبحث عن زوجها في كل مكان وعربت

وجود كل ذلك بالقوى الغيبية التي آمن بسيطرتها عليها."[1] فكل هذه الأساطير مرتبطة أساسا بقوة الغيب ومعتقداتهم التي آمنوا بها من خلال ذلك وسبب ظواهر الطبيعة أرجعوها للآلهة آنئذ، وهي الأساطير التي ترتبط أساسا بعمليات العبادة أيا كان شكلها أو طريقتها والتي تعتمد على الطقوس"[2] يتبين لنا هنا أن الأساطير من حيث نوعيتها هدفها الأسمى العبادة دون مراعاة الشكل والطريقة لأنه كلما تعددت الآلهة تنوعت العبادات واستنادها على الطقوس المستعملة.

بعد التعرف على النوع الأسطوري الفولكلوري الأول؛ نعرف **أساطير التكوين والخلق** كعنصر ثانٍ على أنه: " هي تلك الأساطير التي تحكم قصة خلق الكون وتوطيد أركانه وإرساء دعائمه، وقصة خلق الآلهة والإنسان وباقي المخلوقات، بحيث تعمل على بيان شجرة نسب الآلهة وتحديد طبيعة العلاقات القائمة بينها، وأنواع الوظائف الموكلة إلى كل منها."[3] لم يكتمل كل هذا عند هذا الحد " ومهمة هذه الأسطورة أنها تصور لنا كيف خلق الكون بمعنى آخر هي الأسطورة التي تفسر خلق العالم أو الكون."[4] وتحمل في مضمونها قصص الخلق، ومن هذا الكلام " ففوق رغبة الآلهة، والقوى الطبيعية، وما فوق–الطبيعية، هناك قوى الأشياء التي تسمى أحيانا "القدر" Le destin بهذا القدر الذي يمكنه أن يغير كل النوايا وكل القرارات. ولم تتغير هذه النظرة إلى خلق الكون إلا مع الفلاسفة، حيث أصبحت هذه النظرة أكثر عقلانية، تتم عن تفكير عميق في أصل وجوهر الكون. وقد أدت هذه النظرة العقلانية إلى الابتعاد عن التفسير الأسطوري للكون."[5] في هذا الصدد (فراس السواح) يقول: " يمثل تاريخ الفلسفة صراعاً لا هوادة فيه مع الأسطورة."[6] ذلك يعود لصعوبة احتواء التراث على مواضيع الأسطورة الكثيرة.

يقابل ذلك حسب قول يونس لوليدي في: " إن الأساطير الكونية الإغريقية، وخاصة قصيدة ((أنساب الآلهة)): المنسوبة إلى هيزيود، تعد وثيقة أساسية وشهادة رئيسية لفهم الفكر الأسطوري الإغريقي، واتجاهاته الأساسية في تفسير الكون. إنه فكر في الوقت نفسه أسطوري، وعالم شاعري مجرد، سردي ونظامي، تقليدي وشخصي".[7] من هذا نتوصل إلى خلاصة مفادها أن رغم النظرة العقلانية للفلاسفة لخلق الكون التي أبعدت في تفسيره الأسطوري فيما سبق. إلا أن الإغريق عرفوا من أين تأكل كتف الفكر الأسطوري لشعبهم.

النيل إلى أن وصلت إلى الشجرة فنامت تحتها فحملت بابنها "حورس". وأعجب ملك مدينة ببلوس القريبة من مكان وجود الشجرة بالشجرة فأمر بنقلها إلى قصره. واحتالت إيزيس إلى أن عملت خادمة بقصر الملك واستطاعت الهروب بجسد: أوزوريس" ونقلته إلى بيتها. وعثر ست على جثة أخيه، فقطعها إلى أربع عشرة قطعة وبعثرها في أماكن مختلفة.

واستطاعت "إيزيس" أن تجمع تلك الأشلاء وأجرت الطقوس إلى أن عادت الحياة إلى الجثة؛ إلا أن "أوزوريس" على وجه الأرض مرتبطة بالخصب وحياته في العالم الآخر مرتبطة بالجدب. فتزهر الطبيعة لوجوده وتخزن لفقدانه، نقلا عن: نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب االشعبي، م س، ص 25- 26.

[1]- أمينة فزازي، مناهج دراسات الأدب الشعبي، م س، ص 75.

[2]- كمال الدين حسين، التراث الشعبي المصري الحديث، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، 1992، ص28.

[3]- أمينة فزازي، مناهج دراسات الأدب الشعبي، م س، ص75.

[4]- صالح محمد عبد القادر، دور الأسطورة والطقس في تشكيل الصورة المسرحية، م س، ص15.

[5] -Grimalpierre: la mythologie grecque-que sais-je ? n°<82-11eme édition-P.U.F, Paris, 1984, pp, 36-37.

[6] – فراس السواح. دين الإنسان، م س، ص 22.

[7]- يونس لوليدي، المسرح والأسطورة، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، المسؤول عن النشر، خالد أمين، طنجة–المغرب، ط1، 2014، ص23-24.

تجدر الإشارة إلى أن عنصر **الأسطورة التعليلية؛** مثله مثل سابقاتها من حيث طابعها الفولكلوري، " وهي تلك التي يحاول الإنسان القديم البدائي عن طريقها أن يعلل ظاهرة تستر عن نظره، ولكنه لا يجد لها تفسيرا مباشرا ومن ثم فهو يخلق حكاية أسطورية تشرح سر وجود هذه الظاهرة."[1] هذا ما يحيلنا أن هذا النوع الثالث من الأساطير ترك الإنسان في حيرة من أمره على الدوام، وقد ذهبت (نبيلة إبراهيم) في تفسير ذلك بقولها: " بأن الإنسان بدأ يتأمل الكون الفسيح ثم سرعان ما نجم عن هذا التأمل تعجب ثم نجم عن ذلك التعجب تساؤل ثم نجم عن ذلك التساؤل إلحاح شديد من قبل لهذا الإنسان على نفسه وعندما لم يجد الإجابة الحقيقية وضع تفسيرا من عنده أقنع به نفسه والآخرون فهدأت نفسه وقرت عينه ورأى أن ذلك هو عين الحقيقة."[2]

الأسطورة الرمزية؛ هي الأخرى تحتوي كونها أسطورة تراثية على رموز، تتطلب التفسير، " وهي أقرب إلى الأسطورة التعليلية لأنها تعبر بطريقة مجازية عن فكرة دينية أو كونية،"[3] والملاحظ في التشابه بين النوع ال 3 وهذا العنصر الأسطوري الفولكلوري الرابع بأنها قد ألغت بهذه الأسطورة " في مرحلة فكرية أرقى من تلك التي ألفت فيها النماذج السابقة. فتفكير الإنسان فيها لا ينحصر في الأجواء السماوية ولا في الظواهر الكونية وإنما يتعداها إلى العالم الأرضي عالم الإنسان."[4] من الضروري أن تكون الأسطورتين قريبتين إلى بعضهما كيف لا وأن هذا النوع من الأسطورة يلزمه التفسير وكذلك التعليل لينصب تفكير الإنسان على مجريات الكون.

إن في هذا الفرع الأسطوري متمثل في: **أسطورة البطل الإله أو الأسطورة التاريخية؛** يجعلنا نشير إلى أنه: " إذا كان البطل في الأسطورة الطقوسية أو في أسطورة الخلق هو الإله نفسه، فإن البطل في هذا النوع مزيج من الإنسان والإله، وإذا كانت مهمة البطل الإله هي تنظيم الكون والمحافظة على الظواهر الطبيعية التي تعود للإنسان بالخير المفيد، فإن مهمة البطل المؤله تختلف عن ذلك فهو بماله من صفات إلهية يحاول أن يصل إلى مصاف الآلهة."[5] رغم هذا فإن صفاته كإنسان بشدة الفضول دوما الرجوع إلى عالمه الأصلي عالم الإنسان أي العالم الأرضي، ولتوضيح ذلك نعطي أمثلة لهذا النوع من أصل تراث حضاري فولكلوري خالص " مثال: أسطورة البطل جلجامش–التي تعد أسطورة تاريخية فالبطل له قوة خارقة توصله إلى مصاف الآلهة إلا أن الصفات الإنسانية تعيقه وتحاول شده إلى الأرض."[6]

يحيلنا إلى أن هذا النوع يخص الآلهة والإنسان على السواء أي يصبان في شيء واحد هو البطولة حيث يكون البطل هنا إنسان نصفه الأول إله ونصفه الثاني إنسان، وهذا الأخير في تحد دائم مع الآلهة، وبعض الباحثين يطلق على هذا النوع بتسمية الأسطورة التاريخية لا غير. ضف إلى ذلك، " وعلى الرغم من هذا فإن موت هؤلاء الأبطال هو الذي يميزهم، ويؤكد ما يتمتعون به من مظاهر خارقة. وإذ كان الأبطال لا يستطيعون الخلود كالآلهة فإنهم علا خلاف البشر العاديين، يظلون يعملون ويؤثرون حتى بعد موتهم، فجثثهم

[1]– صالح محمد عبد القادر، دور الأسطورة والطقس في تشكيل الصورة المسرحية، م س، ص15.

[2]– نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، م س، ص17.

[3]– كمال الدين حسين، التراث في المسرح المصري الحديث، م س، ص46.

[4]– صالح محمد عبد القادر، دور الأسطورة والطقس في تشكيل الصورة المسرحية، م س، ص16.

[5] – صالح محمد عبد القادر، دور الأسطورة والطقس في تشكيل الصورة المسرحية، م س، ص 16.

[6] – فضيلة عبد الرحيم حسين، فكرة الأسطورة وكتابة التاريخ، م س، ص39.

محملة بقوة دينية وسحرية. وبذلك يمكن القول بأن الأبطال بموتهم يقتربون من وضعية الآلهة."[1] بالرغم من أن الخلود حسب اعتقادهم للآلهة، والتي يعبدونها إلا أن الأبطال الأسطوريين يموتون عكس أي إنسان عادي كونهم يبقون ذكرى خالدة في أذهان الناس وذلك لما يحملونه من صفة القداسة آنئذ حسب اعتقادهم، كما أن هذه الأسطورة التاريخية

إن هذا لأمر مهم، وكلام استخلاصي، " وبالتالي فإن علم الأساطير يتحول في بعض المجتمعات إلى جزء مهم من تراثهم الشعبي الذي ينعكس على عاداتهم وتقاليدهم ورموزهم وثقافاتهم الشعبية بصفة عامة، ومهما كانت أصوله الدينية أو الاجتماعية، فإن المنهجية الأسطورية من وجهة نظر علماء الاجتماع أو التاريخ والآثار. تعتمد على فهم القصة الأسطورية دون المبالغة في تصديقها أو رفضها، ولكن يبقى لديهم جانب مهم في تناول تأثيرها المتطور في العادات والتقاليد والثقافة الشعبية عبر العصور".[2] من هذا المنحى نصل إلى أن المقومات الأسطورية في الفولكلور تشمل وبشكل فني على قصص الآلهة، والشخصيات الخارقة ببطولاتهم... إلخ؛ فالأسطورة بكل أنواعها ومقوماتها أثرت على الفولكلور منذ القدم، إذ لها صدى عميق كيف لا وهي إلى حد الساعة تركت وراءها آثاراً جمة في الكون وفي نفوس البشرية أدت إلى فكر إيديولوجي متطور ومزدهر أثر على ثقافتهم الشعبية المعبرة عن تصوراتهم الفكرية، بما في ذلك قيمهم وعاداتهم، وذلك بشكلٍ ملموس وخيالي.

2- الخرافة:

رأينا من خلال ما سبق؛ كيف عُرِفتْ الأسطورة بمفاهيم عدة وموجزة، و" أما الخرافة في اللغة اللاتينية هي (Fabula) ومعناها الخرافة أو الحكاية وفي الإنجليزية (Fable) وهي مشتقة من اللاتينية، أما اللغة اليونانية (Appologos) ومعناها حكايات ذات مغزى خلقي."[3]

يشير إليها (ناصر صبار) بتعليق: " وإن الخرافة تعتبر تفسيرا زائف، وتقدم حلولا وهمية لمشاكل الإنسان الأزلية، هدفها إحداث نوع من التوازن في وسط إجتماعي معين ولذلك تنعت بالمحلية حسب تعبير ألكسندر كراب، الذي يرى بأن الخرافة المحلية تنشأ لتشرح ظاهرة شاذة أو ملمحة شاذة في هذه البيئة ذاتها."[4] في هذا الصدد فهناك رأي مخالف لعبد الحميد يونس من خلال معجمه الفولكلوري، إذ يقول: " يرى بعض العلماء أن الخرافة أرقى من المأثور الشعبي، وأنها ثمرةُ ثقافةٍ مُفَلْسَفة إلى حدٍ ما، وإن اعتمدت في تركيب عناصرها على المادة الشعبية."[5]

نفهم من هذه الفقرة أن مصطلح الخرافة أحينا ما تكون تعبير عن مفاهيم فلسفية ورموز يكتنفها الغموض، ولكن في المقابل قد تكون هي المصدر الحقيقي للحكمة والتبصر وكذا التعليم.

---

[1] – يونس لوليدي، المسرح والأسطورة، م س، ص20.

[2]– محمد عبد الفتاح سليمان، الأسطورة والتوظيف الحضاري في الثقافة المصرية القديمة، مجلة الأسطورة، عالم الفكر، مجلة دورية محكمة تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 04، المجلد 40، أبريل-يونيو 2012، ص73.

[3] – صالح محمد عبد القادر، دور الأسطورة والطقس في تشكيل الصورة المسرحية، م س، ص 11.

[4] – ناصر صبار، الفلكلور، م س، ص 45.

[5] – عبد الحميد يونس، معجم الفولكلور مع مسرد إنجليزي عربي، م س، ص 241.

3- الحكاية الشعبية:

تعد الحكاية الشعبية شكل من أشكال التعبير الشعبي؛ باعتبارها أهم عناصر الفولكلور، إذ وتمتاز بمواضيع عدة ومتنوعة، فالحكاية الشعبية ليس منبعها الدين أو الطقوس والمعتقدات الدينية الممارسة من طرف السحرة فقط، تناقلت من جيل لآخر. ونظرا لصفة الإتساع التي تمتاز بها الحكاية الشعبية واختلاف مواضيعها، حتى أن تحديد تعريفا واضحا وجامعا لها ليس بالأمر الهين، لأنه من غير الممكن اعتبار " أي نتاج قصصي شعبي مكتمل يطلق عليه حكاية شعبية؛ "[1] لأن من هذا المنطلق نرى أن الآداب الشعبية ضمن الفولكلور تعج بأشكال للتعبير مثلا النكتة، النادرة، القصة، ليس الحكاية فقط.

يعرفها الباحث (يجاني الزاوي) في بحثه من خلال معجم 'لسان العرب' لابن منظور بقوله: " الحكاية (حكى) كقولك حكيت فلانا وحاكيته، أي فعلت مثل فعله أو قلت مثل قوله، وحكيت الحديث عنه حكاية ... يقال فلان يحكي الشمس حسنا ويحاكيها بمعنى، وحكيت الكلام عنه حكاية".[2] أي يكمن كل ذلك في التقليد؛ فمنه إلى المشابهة في القصص والأفعال. أما المعجم الوسيط فقد تناول كلمة حكى ليعرفها على النحو التالي: "حكى الشيء، حكاية أتى بمثله وشابهه، يقال تحكى الشمس حسنا وعنه الحديث نقله فهو حاك جمع حكاة هو حكاء "حكاة: شابه في القول أو الفعل أو غيرهما."[3]

أما فيما يخص المعجم الوجيز يعرفها ب "حكى الشيء حكاية: أتى بمثله وشابهه وعنه الحديث نقله، فهو حاك حكاة الحكاية: ما يحكى ويقص وقع أو يخيل."[4] بعد هذا التعريف الملخص ننتقل إلى التعريف الإصطلاحي، وذلك في:

إن معناها الاصطلاحي أي الحكاية الشعبية حسب رأي نبيلة إبراهيم بأنها: "حكاية يصدقها الشعب بوصفها حقيقة، وهي تتطور مع العصور وتتداول شفاهة، كما أنها قد تختص بالحوادث التاريخية الصرف أو الأبطال الذين يصنعون التاريخ."[5] هذا التعريف منه نتوصل إلى أن الحكاية الشعبية هي في الحقيقة صورة للحياة الإنسانية، وذلك باعتمادها على الخيال الشعبي الذي بدوره يعطيها جمالا ورونقا. أما المعاجم الألمانية حسب نظرة نبيلة إبراهيم فعرفت الحكاية " بأنها الخبر الذي يتصل بحدث قديم ينتقل عن طريق الرواية الشفوية عن جيل لآخر، أو هي خلق حر للخيال الشعبي ينسجه حول حوادث مهمة وشخوص ومواقع تاريخية،"[6] ومن خلال هذين التعريفين نلحظ أنهما يلتقيان في أن الحياة الشعبية تعالج موضوع أو حدث مهم وتعتمد على الرواية في مجريات أحداثها إذ تخلق للشعب المتعة عند سماعها لتسهل عليه عملية النقل جيلا عن آخر حتى وإن تتسم بالشفهية.

---

[1]- نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، م س، ص133.

[2]- تيجاني الزاوي، بناء الحكاية الشعبية في الجزائر، رسالة دكتوراه دولة، وهران، (2007-2008)، ص45.

[3]-محمد مجاهد، الحكاية الشعبية – الماهية –الرمزية الوظيفية، المأثورات، دار الكنوز للنشر والتوزيع، ط1، 2011، ص25.

[4] -معجم الوجيز، معجم اللغة العربية، دار الشروق العالمية، القاهرة، ط4، ص190.

[5]- نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، م س، ص133، 134.

[6]- م ن، ص133.

يقول الدكتور (نمر سرحان) في مؤلفه إلى القول: " يشمل إصطلاح الحكاية الشعبية ذلك الحشد الهائل من السرد القصصي الذي تراكم على الأجيال والذي حقق بواسطته الإنسان كثيرا من مواقفه ورسب الجانب الكبير من معارفه".[1] هذا ما يجعل الشعب شغله الشاغل من خلال الحدث الهام الذي تبنى عليه " الحكاية الشعبية من المحاكاة أو التقليد، وإذا لم تكن نستطيع أن نثبت الأصول التمثيلية للحكايات فإننا على الأقل نؤكد أن الحكاية ترتبط وقبل كل شيء بمحاكاة واقع نفسي يقتنع أصحابه بحدوثه وعلى هذا الأساس تكون الحكاية الشعبية استرجاعا للواقع أو ما يتصور أنه الواقع بواسطة كلمة."[2] ويعني هذا أنه الحكاية الشعبية قد تكون أحيانا واقع تراث شعبي يلقاه أصحابه في حكاية ما محاولين بذلك الوصول إلى الحلول والنضج وتثبيتها في عقول تابعيهم.

تاريخ الحكاية الشعبية:

أما عن تاريخ الحكاية الشعبية العربية نورده في قول نادية رؤوف: " الحكاية الشعبية العربية الفلكلورية باللغة العربية الدارجة كانت موجودة منذ الجاهلية، ويدور معظمها حول الأبطال الشجعان والشخصيات التاريخية، وإن كانت معظم مغامراتهم خيالية."[3]

من خلال هذا الطرح يصعب على أي باحث تحديد زمن الحكاية الشعبية لأنها تعتمد أساسا عل ى عنصري الرمز والخيال. يضيف نمر سرحان بقوله: " إن الحكاية تتخذ شخوصا في كثير من الأحيان من الحيوانات والحشرات والطيور ومن الجن والعفاريت، فتحركهم كما تريد وتستنطقهم كما تريد، فإنها تتخذ من هذا وسيلة للرمز والتخفي وراء الشخوص المستعارة."[4]إن عنصر الأدب الشعبي المتمثل في الحكاية الشعبية المنضوية تحت الفولكلور، كذلك؛ ف " هي لفظ عام يدل على قصة متخيلة أو على حدث تاريخي خاص يمكن أن يلقي ضوءا على خفايا الأمور، أو على نفسية البشر، كما يدب على أي سرد منسوب إلى راو."[5]

يحيلنا هذا إلى أن الحكاية الشعبية هدفها الرئيس هو إلقاء ظلالها على آذان السامعين وتجاوبهم مع الحدث لتحقيق مبتغاهم وغايتهم النفسية والثقافية وكذا الاجتماعية، ومن ثم الأخلاقية وتأكيد العادات، وكثيرا ما يرويها الجدات والأجداد لأحفادهم، مثلا في ليالي الشتاء مثلا قبل النوم فقد تروى في قوالب مغايرة لضرب المثل على سبيل المثال، لكن لا تحكى على الدوام إلا في الليل. إن لم نقل ليال فقط.

ونافلة القول: نستنتج بأن للفولكلور ماهية تامة، ومفاهيم واسعة، يتجلى ذلك في تعاريفه المتعددة، التي طرقناها فيما سبق، وكذا تاريخه العريق، والتي تناولها البحث واحتضانه من قبل دارسي مهتمين بالفولكلور الشعبي والأنثروبولوجيا على السواء، وكذا رواد الفن ككل، ويرجع ذلك إلى تنوع ميادينه التراثية الفنية المتنوعة، الخاصة بشعوب العالم، وذلك في صورة العادات، والتقاليد، الفنون الشعبية والثقافة المادية...إلخ.

---

[1]– نمر سرحان، الحكاية الشعبية الفلسطينية، منظمة التحرير الفلسطينية، مركز الإيمان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1975، ص18.

[2] –محمد مجتهد، الحكاية الشعبية – الماهية –الرمزية الوظيفية، المأثورات، م س، ص23.

[3] –أحمد صقر، توظيف التراث في المسرح العربي، رسالة دكتوراه، مركز الإسكندرية، 1998، ص110.

[4]– نمر سرحان، الحكاية الشعبية الفلسطينية، م س، ص18.

[5]– مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط2، 1979، ص152.

وهذا كله بغية الوصول بالفولكلور إلى الوضوح، ونفض الغبار الذي كان يكتنفه من خلال ما تناوله البحث، والذي قام باستكشاف بنية الفولكلور وما يحمله من مقومات في إطاره العام، من خلال التطرق إلى تعريف الأسطورة وأنواعها المتعددة، وتعريف الخرافة والحكاية الشعبية.

الهدف من هذا كله؛ هو الوصول فيما إذا كان تأثير الفولكلور فني، والأساطير المختلفة وكيفية تطورها، والمذكورة سابقا على سلوكيات البشر وثقافتهم الشعبية حقق الأهم أم لا؟ ومدى التفاعل الحاصل بينهم للتعبير عن أحاسيسهم وتجاربهم الخاصة ورؤيتهم للعالم وربط تراثهم الشعبي به ونقله جيلا بعد جيل من خلال الأسطورة أو الخرافة والحكاية الشعبية. ثم نقله في شكل أعمال مسرحية، ومن هذه الطروحات ننتقل بالبحث إلى أهم قسم من أقسام الفولكلور المنتمية له وضمن فنونه الشعبية، من أجل البحث عن الأثر الفني للفولكلور واكتشاف جماليات هذا المجال المهم، وذلك فيما يأتي:

المبحث الثالث: مفهوم الرقــص وجمــالياته

I مفهوم الرقص (Dance):

نتطرق في بحثنا هذا، وانطلاقا مما سبق؛ أين تناول البحث ماهية الفولكلور عموما، وكذا التفصيل في مجالاته الفنية المتنوعة؛ وبنيته وكذا مقوماته؛ ننتقل إلى الحديث عن أهم مجالات الفولكلور الأساسية نظرا لقدمه كذلك؛ وهو الرقص من خلال مفهومه العام وكذا التطرق إلى الجماليات التي يضفيها كفن شعبي، وذلك فيما يأتي:

يعرف ابن منظور مصطلح الرقص في معجمه لسان العرب بقوله: " رقص: من الرقص والرقصان، الخبب وفي التهذيب ضرب من الخبب، وهو مصدر رقص يرقص رقصا عن سيبويه ورجل مرقص: كبير الخبب والخبب مشية الجمال، وعلى وزن بحر: فاعل فاعل فاعل. ورقص اللعاب يرقص رقصا فهو رقاص. ورقص السراب والحباب، والراكب يرقص بعريه ينزيه ويحمله على الخبب ولا يقال يرقص إلا للاعب والإبل وما سوى، وقال أبو بكر: الرقص في اللغة الارتفاع والانخفاض وقد أرقص القوم في سيرهم إذا كانوا يرتفعون وينخفضون."[1] من هذا التعريف اللغوي لمصطلح الرقص، والذي جاء بعدة معاني، وألفاظ موحية أتت بمختل

ف التعابير الجسدية.

إن ما نحاول إضافته في ثنايا بحثنا هذا؛ هو الوصول إلى معلومات هامة حول هذا الميدان الفولكلوري باعتبار من أهم فنونه الشعبية والأدائية، إذ وتبدأ " الحركة الإيقاعية للجسم بمصاحبة الموسيقى في الغالب، وهو عادة طريقة تعبير منظم عن المشاعر من خلال تحريك الجسم بأساليب إيقاعية مرئية، وهناك نوعان رئيسيان من الرقص: الرقص المسرحي، والرقص الاجتماعي، ويؤدي الرقص المسرحي راقصون محترفون بغرض تسلية المشاهدين، ومن أشكال هذا النوع من الرقص الباليه، والرقص الحديث، والمسرحيات الهزلية الموسيقية، أما الرقص الاجتماعي فيؤديه الفرد بغرض المتعة الذاتية."[2] ليس هذا فقط، بل إن هذه المفاهيم الإصطلاحية التي تحمل في مضمونها شكلين من الرقص، أولهم درامي متنوع التعابير، والثاني إجتماعي ولهما نفس الغرض تجاه الجمهور الشعبي يتمثل في تحقيق الفرجة، " فالرقص تعبير حركي بواسطة الجسد."[3] المطواع الذي فيه كل المؤهلات لتحقيق التعبير الفني، مهما كان نوعه، ومن هو مؤديه سواء بالإيماءات أو الإشارات، والذي يمثل في عدة فنون أدائية بما فيها التي تعتمد على الفولكلور، وهذا التعريف المصطلحي يبدوا شاملا. بالإضافة إلى تلك المفاهيم الفنية، والتي تزيدنا توضيحا حول هذا المصطلح الشعبي، لذا فإن " الرقص: هو عبارة عن حركات أعضاء جسم الإنسان وغالبا تؤدى بالأطراف الأربعة، وعادة ما تكون على أنغام موسيقية أو إيقاعية على حسب نوع الرقص، كما أن هناك رقص بالسيف، ورقص على الخيل والرقص كمجموعات كما في الحفلات وأيضا اشتهر الرقص مع النعام والرقص مع بعض الحيوانات أو الطيور الأخرى. وعلم الرقص هو علم باحث عن كيفية صدور الحركات الموزونة عن الشخص، بحيث يورث الطرب والسرور لمن

---

[1] – ابن منظور، لسان العرب، دار صادر بيروت، الجزء 3، ط 1، 1997، ص 507.

[2] – صلاح الدين أبو عياش، معجم مصطلحات الفنون، م س، ص 620.

[3] – محمود إبراهيم، وإنما أجسادنا...إلخ ديالكتيك الجسد والجليد دراسات مقاربة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، د ط، 2007، ص96.

يشاهدها."[1] على المسرح أو على التلفاز والساحات العامة أمام أنظار جمهور الشعب، علما أن الرقص تعبيري أكثر منه روحي ونفسي، بفضل مصاحبة الموسيقى بألحانها وفي إيقاع متحد بين الفنين بعدة أشكال فولكلورية ذكرت فيما سبق.

❖ تاريخ الرقص:

نتناول في بحثنا هذا ونعود بأنفسنا إلى الوراء حول تاريخية هذا الفن الفولكلوري؛ مؤكدين بذلك أنه أقدم تعبير فني؛ إذ " يعد الرقص من أقدم اللغات التعبيرية التي مارسها الإنسان عبر لغة الجسد للإفصاح عن مشاعره من حب وفرح وحزن وألم، وعلى الرغم من تطور أدوات التعبير المختلفة من نطق وكتابة وغناء، فقد ظل الرقص، إضافة إلى الموسيقى، اللغة الفنية للشعوب تجسد فيه الموروث الشعبي لهذا الفن الأزلي، ومن الصعب الفصل، في النشأة، بين ثلاثة من أنواع التعبير الجمالي لدى الإنسان مثل: الموسيقى والغناء والرقص، إذ أنها، جميعا، مرتبطة عضويا بعضها مع بعض."[2] وذلك ما فيها من ذوق فني وجمالي وطابع ثقافي شعبي مميز ومتنوع.

نضيف ما هو أوسع إلى عراقة هذا الفن الأدائي، كما " ويرجع الرقص إلى عصور موغلة في القدم، ويعود إلى أيام بابل ونينوى، وقد مارسه اليونان والفرس والهنود والصينيون وقدماء المصريين، وكان اليونان أشد إهتماما بالرقص ورعاية له، وما فرقوا بينه وبين غيره من الفنون، بل امتزجت كلها عندهم بجميع مظاهر الحياة العامة."[3] حتى؛ أنه وفي الأصل المسرح بدأ بالرقص كما هو معلوم سلفا، لذا يوليه الإغريقيون ذلك الاهتمام؛ كيف لا وأن أولى إرهاصته الممارساتية كانت عندهم أين طغى الحركة الإيمائية والرمزية على الرقص المباشر. في مقابل ذلك لا نتناسى تواجده في بعض بلدان العالم وبمختلف حضاراتها، والتي كانت بمثابة الفنون الشعبية الأولى التي تمتع الجمهور وتنسيه أحزانه وتزيد من أفراحه، وزادت من تنوع الثقافات الشعبية آنئذ.

إن ما نضيف إلى موضوعنا، وفي نفس السياق هو متى نمى، و" نشأ الإيقاع لدى الإنسان مع نبضات قلبه، وظل، ونمو أحاسيسه ومدركاته محاطا بكثير من الإيقاعات والأصوات المعبرة الطبيعية، مثل صوت الريح، وغناء الطيور، وحفيف أوراق الأشجار، وخرير المياه، ورفع قطرات المطر، ومن الطبيعي أن يشاكل الإنسان بعض الإيقاعات الحركية في الطبيعة، وقد وجد في هذه المشاكلة مجالا حركيا لتعبير الجمالي عن مشاعره، وهكذا، نشأ علم الجمال الحركي، ومع تعاقب الحضارات البشرية، متلازما أو متوازيا مع علم الجمال الصوتي."[4]

بالرغم من تلك الجماليات والذوق الفني لتلك الرقصات الشعبية والتي تعتمد أساسا على التعبير؛ غير أن ذلك " لم يظهر إلا نحو الألف الثامن ق.م، في منطقة شرق المتوسط، فقد كانت له وظيفة التواصل مع المعبودات، فارتبط بالقداسة، وهكذا استعمل الإنسان القديم لغة الجسد في توليد معان روحية عالية، وكان لابد لضبط حركة الجسد من مصاحبة الإيقاعات الموسيقية بالأدوات البدائية، أو بتصفيق الكفين وتصويت الفم. وما زالت بعض الحركات الراقصة التي تعود إلى الرقص المقدس مستمرة إلى اليوم كرقصات ((الوج))

---

[1] – ينظر: صلاح الدين أبو عياش، معجم مصطلحات الفنون، م س، ص 620.

[2] – صلاح الدين أبو عياش، معجم مصطلحات الفنون، م س، ص 621.

[3] – سوزان السعيد يوسف، المؤثرات العربية في الموسيقى والغناء والرقص اليهودي، مجلة الحداثة، المجلد الرابع والعشرون، العدد: 47-48، ربيع 2000، ص 114.

[4] – صلاح الدين أبو عياش، معجم مصطلحات الفنون، م س، ص 622.

الشركسية في شمال القفقاس، والرقصة الشرقية الإغرائية التي تعتمد على هز الأرداف، والتي تنحدر عن رقصة الخصب المقدسة، ورقصة القرفصاء المصرية وكانت تؤديها قبل خمسة آلاف عام المرأة الراقصة الحامل تقربا من الآلهة لتسهل امر ولادتها."[1] هذا كله؛ كما يبدوا أقيم في جو ديني جاء في قالب ممارساتي طقوسي، وهذا ما أفرزته الثقافة الشعبية العربية، وخاصة الفرعونية الأبرز والأقدم في تواجد تلك الفنون الفولكلورية الفرجوية.

نضيف إلى ما تفضلنا به؛ ما أشار به **إبراهيم بحلول** من كتابه حول تاريخ الرقص في البلاد العربية وتداخله مع بعض الفنون بالقول: " وتؤكد الرسومات القديمة سواء في الحضارات الفرعونية أو البابلية أو الآشورية، أن الرقص كان من ضروب العبادة مارسته الأمم القديمة كوسيلة للتقرب من الآلهة، عبرت عن هذا التقرب بواسطة عملية الرقص والطقوس التي فيه سواء كانت إشارة أو تعابير، جعلته من خلالها يعايش الحيوانات التي يجعل من الصياد يقلد الحيوانات."[2] حتى أن بعض الحركات التعبيرية لهذه المخلوقات الأخيرة التي تحاكى من قبل الإنسان تستعمل في بعض الرياضات كالكاراتيه في قارة آسيا قديما والآن، ولكن في ذات الموضوع دون أن ننسى باقي الحضارات وما تخفيه من رقصات شعبية تعبيرية هي الأخرى كان الغرض من أدائها هو التعبد والتقرب للآلهة، .

إن من خلال تلك العبادات التي ذكرت فيما سبق تضفي على العنصر الكثير، إذ و" تشير بعض النصوص الشعرية القديمة إلى انتشار الرقص الديني المعبدي، قبل الإسلام، في الجزيرة العربية، كما تشير الرسوم على جدران المعابد، والأختام الأسطوانية والمدونات على الرقم الفخارية، وأوراق البردي، إلى ألوان من الرقصات الدينية الفرعونية والشامية وبلاد ما بين النهرين، وقد دونت تعاليم الحكيم أني في مصر، وعلى أوراق البردي، إذ يقول في تعاليمه: ((الغناء والرقص والبخور هي وجبات الآلهة))، وعرف المصريون الرقص المصاحب مع إيقاع الصناجات الخشبية والجنك والقيتارة والمزمار والدف، ومنه ما كان زوجيا أو حربيا أو حركيا أو محاكيا وهو رقص أفريقي تحاكي حركاته حركات الحيوانات وظواهر الطبيعة،"[3] وذات الرقص؛ يشير إلى أن كل هذا نابع من فولكلور ثقافي وفني للمصريين القدامى المتميز، والتنوع كذلك، نتيجة لتفاعل الفرد مع البيئة، ومحاكاة الحركة.

أردف صلاح الدين أبو عياش في معجمه، إلى القول: " مثل بعض الأفارقة الذين يمارسون رقصة النعام قبل خروجهم لصيده، ومن أنواع الرقص أيضا الرقص ((الجنائزي الجماعي)) بأنواعه الثلاثة: الطقسي وهو جزء من الطقوس الجنائزية، والمأتمي المعبر بحركاته عن الحزن، والدنيوي ويمارس للترفيه عن روح الميت."[4]

من البديهي؛ أن نرى تلك التعابير الفولكلورية لمجتمعات القارة الإفريقية، والذي نضرب مثالا على ذلك في الرقص المصري كما أسلفنا على ذكر رقصه، وكذا تعدد استخداماته الفنية التي يلعب فيها تراثهم الدور الكبير في تطور ورقي الثقافة الشعبية هناك، أليست مصر كانت حضارتها هي الأعرق؛ إضافة لذلك أن تلك الطقوس جلها معبرة ومعروفة عند الأفارقة أيضا، فهم الذين يعرفون كيف

---

[1] – م ن، ص 622.

[2] – إبراهيم بحلول، فن الرقص الشعبي الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ج1، د ط، 1986، ص04.

[3] – صلاح الدين أبو عياش، معجم مصطلحات الفنون، م س، ص 622-623.

[4] – م ن، ن ص.

يمارسون الرقص منذ نعومة أظافرهم، إلى الآن وفي كل الظروف، ليصل بهم ذلك إلى تقليد الحيوان، وهذا قد أنهينا عنصر تاريخ الرقص، والذي علمنا من خلاله؛ أن الفولكلور وبطابعه الفني كان السبب في تنامي هذا الفن الشعبي القديم، وكان بفضله تشكلت ثقافات الشعوب منذ الأزل، لننتقل إلى أنواع الرقص وذلك في:

II أنواع الرقص:

يبدو من الوهلة الأولى، ومن هذا المنطلق؛ ينبغي أن نشير إلى أشكال عدة لهذا المجال الفولكلوري الهام حتى؛ أنه وقبل ذلك " كان سكان أفريقيا وما زال البعض منهم يقوم برقصات لجلب المطر أو لطلب المساعدة في الحفاظ على المنطقة أو القبيلة من شر يحدق بها."[1] وتبقى هذه الممارسات مجرد طقوس دينية إجتماعية فقط، قد تتواجد في كل مكان، وفي أي بلد حضاري، وبشتى الأشكال التعبيرية، وهذه الرقصات كالآتي:

" **رياضية:** يعتبر الرقص أيضا رياضة ذات شعبية كبيرة حيث أنها أسلوب جيد في ممارسة الرياضة بطريقة مسلية وبدون تكاليف مالية وتكون غالبا مع خلفية موسيقية هادئة.

فنية: حيث تعد العديد من أنواع الرقص الحديث فنا ويحدد نوع الرقص طبقا لنوع الموسيقى المستخدمة إما لزيادة التعبير عن كلمات الأغنية، أو لدعم قصة أو رواية كما في بعض عروض الآوبرا، أو الباليه.

ترفيهية: وتكون في الحفلات أو في النوادي أو المنتجعات والأماكن السياحية حيث تكون على نغمات موسيقية تختلف من حيث الموقع والزمان.

حماسية: تكون في القبيلة أيضا لتخويف العدو بحيث يشهرون أسلحتهم وعدد وقوة رجال القبيلة أمام الزوار والمحتمل أن يكون عدوا مستقبلا وقد يكون ذلك في حلبة المعركة أيضا لعرض مهارات رجال القبيلة.

تعبيرية: في لحظة سعادة غامرة يقوم الإنسان أحيانا بحركات لا إرادية وتعتبر نوع من الرقص أيضا وعلى سبيل المثال يقوم لاعب الكرة بالرقص لفترة وجيزة عن تسجيل هدف أو إحراز نصر على الفريق الآخر."[2]

نشير من هكذا أنواع فرعية وذات طابع أدائي متنوع وممتع، إلى ما هو أوسع وبتفصيل لأنواع قديمة وحديثة أو بالأحرى تقليدية وحداثية، وما فيها من جماليات وطابع فني، بغية تحقيق المتعة للجمهور في النهاية، وذلك في:

1- الرقص الشعبي (Folk dance):

إذا ما أردنا تعريف هذا النوع الجمعي وجب علينا القول: بأن " الرقص الشعبي يعني ثقافة الحركة.. والمقصود هنا حركة الطبقات المضغوطة المغلوبة على أمرها، والتي وجدت في الرقص الشعبي وحركته تنفيسا عنها فحاولت حفظه بين شعبها في جماعات تشد من

[1] – صلاح الدين أبو عياش، معجم مصطلحات الفنون، م س، ص 622-623.

[2] – م ن، ص 620.

أزر بعضها بعضا، محملة هذا النوع من الرقص كل تعبيراتها وآلامها وأحلامها. "[1] لذا؛ نفند أن هذا التعبير الشعبي له الشبه المباشر ببعض الفنون الأدائية الشعبية التي يتمخض منها عدة أشكال فنية وبكل وإيقاعاتها.

لا نكتفي بتعريف واحد؛ وإنما هناك مفهوم آخر للرقص الشعبي نشير إليه بتعريفٍ عام: " هو شكل تقليدي للرقص لدى شعوب ما أو مجموعة عرقية فعلى مر التاريخ تكاد تكون الحضارات قد اتخذت لها رقصات خاصة لها، وانتقلت هذه الرقصات من جيل إلى جيل، وألفت هذه الشعوب أغاني راقصة وهي ضرب من الموسيقى الشعبية لمصاحبة كثيرة من الرقصات."[2] خاصة الشعبية والفولكلورية؛ المتوارثة عبر الأجيال المتلاحقة، والمعتمدة بالأساس على الأداءات التعبيرية، والإيحائية بالجسد والمعبرة عن كل شيء والتي تحكي كل التفاصيل الحياتية، دون أن نقصي دور الموسيقى وتاريخها الحضاري للرقص وملازم له منذ قرون إلى الآن.

لا ينبغي التوقف عند ذلك الحد؛ لأن هذا العنصر أو النوع الفولكلوري الشعبي الخالص، له الدور الرئيس في أن يخدم البحث، كما أنه تاريخيا بعد أن تعرفنا على مفهومه الشامل " تعود جذور (الرقص الشعبي) الأوروبي إلى العصر القديم، إلا أن وظيفته وأشكاله قد طرأ عليهما كثير من التعديل عبر الأزمان والعصور، نتيجة التغيرات الاقتصادية والاجتماعية والعلاقات الثقافية المختلفة، إلا أننا نلاحظ أن موقف الرقص الشعبي يتغير في الثقافات القومية، بل وحتى عند الشعب الواحد، وهو موقف غير ثابت بالمرة، ومن المستحيل أن يكون متشابها نتيجة تعاقب الأجيال."[3] وهذا ما نشير به إلى حكمة الشعب (الفولكلور)، لكن وفي نفس الوقت نلحظ من الفقرة أن بها تناقض، فحواه أن الرقص الشعبي متغير عبر الأزمنة ومختلف في الشكل.

يشير فوزي العنتيل في مؤلفه **'الفلكلور ما هو؟'**؛ إلى تعريف شامل حول هذا النوع الفن شعبي التابع للفولكلور بقوله: " الرقص الشعبي بعامة هو إبداع الناس، وهو أيضاً نتاج الحياة نفسها، انبثق من نشاطات الناس ليعكس أعمالهم التي يقومون بها، وأعيادهم واحتفالاتهم، وطقوسهم التي يمارسونها.

ليس هذا فحسب، بل إنه مرآة تعكس تاريخهم، والأحوال الطبيعية التي يعيشون فيها، وكذلك عاداتهم الخاصة، والاجتماعية."[4]

نختم هذا النوع الجماعي؛ الذي أتى على كل ما له علاقة بالفن والتراث، وتنوع تصوراته؛ لنعلم في نهاية الأمر أيضا، أنه " ظهر الرقص الشعبي في أوروبا وسط طبقة الفلاحين في حفلاتها وأعيادها والميلاد والزواج، وفي الماضي القديم في ليله تأبين المتوفى، كما زاوله الفلاحون أيام الحصاد وفي الوقت الري ودخول فصل الربيع، وسط الحقول وأثناء العمل الفلاحي أحيانا للترويح عن النفس. استعان الرقص الشعبي بالموسيقى والغناء داخل الاحتفالات، إلى جانب الصلة الوثيقة بينه وبين الشعر والمسرحية وفن البانتومايم. وقد اتجه التفكير في البحوث العلمية لفن الرقص الشعبي في القارة الأوروبية في وقت متأخر بالنسبة لبقية الفنون الأخرى. ويذكر المؤرخون اسم (شارب C.SHARP) أول مطوعي الرقص الشعبي للفكرة العلمية في جماعة (الأغنية الشعبية والرقص الشعبي).. "[5] وسطح نجمه

---

[1] – كمال الدين عيد، أعلام ومصطلحات –المسرح الأوروبي–، م س، ص 336 – 337.

[2] – لحسن موهو، الرقص الشعبي ذاكرة الفولكلور المغربي، مجلة الفنون الكويتية، العدد 46، السنة الرابعة، أكتوبر، 2004، ص 24.

[3] – كمال الدين عيد، أعلام ومصطلحات –المسرح الأوروبي–، م س، ص 336 – 337.

[4] – فوزي العنتيل، الفلكلور ما هو؟، م س، ص 143.

[5] – كمال الدين عيد، أعلام ومصطلحات –المسرح الأوروبي–، م س،337.

بينها وظلت مأثرة في الكل وخاصة في البلاد الأوربية، والتي لطالما اهتمت بمثل هذه الفنون ولا تزال ترعاها وكذا روادها الفنيين. الملاحظ أن هذا الفن جمع بين الفولكلور وجل أقسامه.

2- الرقص الصوفي (Sufi dance):

يبدو؛ أن هذا نوع آخر من الرقصات، ويتضح ذلك من خلال العنوان، الذي نراه طائفي، ولكن يهمنا ويفيد البحث؛ إذ نقول عنه: " الرقص الصوفي هو محاولة حماية الجسد وتحصينه وتطهيره من كل ما هو مادي يعلق في النفس."[1]

إن هذا النوع من الرقصات؛ كثيرا ما نراها عند الشعوب التي تؤمن بالروحانيات، وتؤمن كذلك ببعض المعتقدات الدينية والدنيوية، ولكن في الحقيقة يبقى ذلك مجرد أباطيل.

3- الرقص الفولكلوري (Folklore dance):

يجب أن نعرب عن مدى حاجتنا إلى هذا العنصر وحاجة البحث في دراسته، فهو مربط الفرس، كونه جامع لموضوع بحثنا، ونعرفه بأنه: هو " رقص جماعي تؤدية جماعات ما قد لا تكون متخصصة بالرقص تعبر رقصاتهم عن عادات وتقاليد مجموعة ما أو هوية ما إقليمية شعبية أو دينية. يعد من الأنواع القديمة في الرقص وأكثرها انتشارا وتنوعا ما بين الشعوب ويعد جزأ من موروثا ويعبر عن هويتها الثقافية هذا النوع وامتدادها التاريخي والثقافي وأن لكل دولة عدد من الفرق من العراق مثلا ثلاث فرق تمثل فلكلور مدينة البصرة وإقليم الشمال والفرقة القومية للفنون الشعبية، ولمصر عدة فرق متخصصة في هذا المجال من الرقص."[2] إضافة إلى فرق عالمية كلٌ وفولكلورها الشعبي الخاص، والمتنوع خصوصا في مجال الرقص من هذا النوع القديم، والذي يمارسه أفراد متخصصين فيه وغيرهم، وهدفهم الأسمى من ذلك هو ترجمة لعادات وتقاليد شعوبهم، واعتزازهم بهوياتهم الثقافية الوطنية ليس إلا. وهذا ما نراه في كل دول العالم، ولا نلاحظه في البلدان العربية فقط.

4- الرقص السلالي (Dynastic dance):

على غرار النوع الذي ذكر سابقا فهذا أوسع وأشمل كونه يجمع فيما بين بعض ميادين الفولكلور، الفنية الشعبية، " وهو من أقدم الأنواع وأعرقها ارتباطا بالتقاليد والخرافات والأساطير الموروثة قديما في العصور الغابرة والمختلفة وتعبر عن ثقافة ومحمول فكري مهم وتروي حكاية أسطورية كالنشوء والولادة والخصوبة والنماء أو تعبر عن موقف إنساني من الوجود، يقدم في المعابد والمناسبات الدينية المهمة كاحتفالات الأكيتوية. أمثالها الرقصات السلالية القديمة: الهندية، والهندوسية، والفرعونية."[3] التي أفرزت لنا تلك السلوكيات الاجتماعية والأفكار الفريدة، والتي تلونت بها الفنون الشعبية المختلفة، والمتوارثة الدالة على قوة الثقافة الشعبية في هذه الدويلات العربية بتنوع تراثهم، وكذا الغربية والآسيوية، دون نسيان الإغريقية السباقة لذلك، والصين...إلخ.

---

[1] – إياد محمد حسين، عامر محمد حسين، الرقص الصوفي ورمزية الحركات الراقصة "المولية نموذجا"، مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية، المجلد 4، العدد 3، ص 76.

[2] – أحمد محمد عبد الأمير، المسرح الصامت بين المفهوم والتقنية، عمان–الأردن، الطبعة الأولى، 2020، ص110.

[3] – أحمد محمد عبد الأمير، المسرح الصامت بين المفهوم والتقنية، م س، ص110.

5- الرقص المسرحي (Theatrical dance):

إن الرقص بأنواعه التي سبق وأن تناولناها لا تكفي دون أن يوصل كل تعبير ولا علامة مهما كانت، وعدم ترجمته على فضاء خاص وأمام جمهور شعبي عام، لذا هذا العنصر فني جمالي خاص؛ المتمثل أساسا في ما يصطلح عليه بالرقص الدرامي، والذي يعد بالدرجة الأولى " نوعا ادائيا راقصا جديدا مستقلا مغايرا الرقص التعبيري، وتعد (**بينا باوش 1940_ 2009**) الألمانية من مؤسسي هذا المصطلح في عام (1974) ويعد هذا النوع مزيجا من الرقص والدراما، وعرفت عروضها بمسرح التجربة (of Experience Theater) وهو مسرح يجعل الواقع الذي يعبر عنه في شكل جمالي ملموس وحقيقي واقيا عن طريق المواجهة المباشرة وذلك تم تحويل الرقص من شكله التعبيري المجرد إلى أداء يروي مشهدا دراميا ملموسا يمكن إدراكه."[1] هذا الطرح نتاج عمل مؤسسه طبعا؛ لأنها قامت بدمج نوعين أدائيين تعبيريين في شكل واحد في طابع فني ثقافي وفولكلوري شعبي خاص، ويجسد واقع جمهوره على الخشبة.

6- الرقص الكلاسيكي (Classical dance):

إن هذا النوع لا يقل أهمية وانتشارا عن سابقيه، فهو نوع أو " شكل من أشكال التقنية التقليدية للباليه وهو شكل يتضاد ويتناقض مع الباليه العصري الحديث، ومع كل اتجاهات وتيارات الرقص الحديثة. كان الرقص الكلاسيكي أداة تعبير عرفية اصلاحية معبدية معتادة في الثقافات الشرقية القديمة".[2] كما تناوله البحث فيما سبق، ذلك بسبب تأثير الفولكلور في ذلك، وهذا النوع جاء ضد كل ما هو حديث، ولكن بالرغم من ذلك غلا أنه يفي بالغرض، كما أنه مهم جدا، " ففي الهند يتطور الرقص الكلاسيكي الهندي مع فن التمثيل وفن الموسيقى الهندية، رغم مواجهة بقية الشعوب الشرقية لغالبية الفنون آنذاك، ولقد فرّقت جماليات الرقص الكلاسيكي الهندي بين رفض التسلية وبين الرقص التعبيري، واتضحت هذه التفرقة في وسائل التعبير، وفي حركات الجسد، وفي تشكيلات أجزاء الجسم ووضعياتها، وفي الكلمة المصاحبة للرقص، وفي الحوار والغناء المرافق، وكذا في مهمات خشبة المسرح والأزياء والتنكر. وهكذا أصبح الرقص أو (الدرامات الراقصة) كما كان يُطلق عليها يستمد موضوعاته من الأساطير الهندية القديمة مثل (رامايانا RAMAYANA) والتي كانت الجماهير تعرف أصلها مقدما."[3] هذا النوع كان له ثراء فني كما جاء في الفقرة، علما أنه كانت بذوره الأولى كان في بلد ثري ثقافيا وفنيا، حتى أنه من أعرق الحضارات العالمية في صورة الهندية، وبعد هذا يأتي فن فولكلوري تعبيري آخر، وحديث يعتمد على التصميم وهو:

7- الكوريغرافيا (Choreography):

إن هذا الجانب بارز، ومن أهم أنواع الرقص، حتى وإن كان ظهوره متأخر نوعا ما، وذلك من حيث إستحدامه الفني على المسرح، إلا أنه هو: " مصطلح يعني اليوم فن تصميم الرّقصات. وتطلق تسمية كوريغراف Chorégraphe على مصمّم الرّقصات

[1] – شميث يوخن، وآخرون، المسرح الراقص، تر: مركز اللغات والترجمة، القاهرة– أكاديمية الفنون، د ط، 1995، ص 27-29.

[2] – كمال الدين عيد، أعلام ومصطلحات –المسرح الأوروبي–، م س، ص337.

[3] – م ن، ص338.

والمسؤول عن التنظيم العام للحركة في العرض."[1] الذي بفضله وبلمسته الفنية نال هذا الفن، والمعتمد على التصميم الرصين للقرصات، والتي تؤدى خصيصا على الركح مكانة من بين الفنون الشعبية الفولكلورية، وكانت ترتكز على الأداء بخاصة تلك الحركات الجسدية.

يبدو أن التعريف الأول للمصطلح الذي تفضلت به ماري الياس وحنان قصاب لا يكفي؛ علما أنه يستعمل في جل اللغات العربية منها والأجنبية كذلك، إذ أن الكوريغرافيا في جانبها اللغوي عُرِفت في المعجم المسرحي، و" تعني حرفيّا فن تدوين حركات الرّقص لأنّها منحوتة من الكلمتين اليونانيّتين choreia التي تعني رقصات الجوقة، وGraphia التي تعني تدوين. وقد ظلّ هذا المعنى سائدا حتى القرن الخامس عشر."[2] أفرد قاسم بياتلي في مؤلفه إلى مفهوم آخر قد يزيد من معناه اللغوي، كما أشارت بقولها: " يتكون مصطلح كوريغرافيا (coreografia) من مفردتين من أصل إغريقي ((كوريا)) (chorea) وتعني ((الرقص)) ومفردة ((غرابيا)) (grappe) وتعني ((الوصف)). ويمكن ترجمته ذلك كتخطيط أو تصميم حركات الرقص في فضاء المشهد."[3]

نلاحظ، ومن خلال هذا التعريف؛ أن المصطلح مرجعيته المعرفية يونانية، التي كان معناها الأساس هو وصف الرقصات، والتي تترجم بعد تصميمها على المسرح، وتثري الفضاء المشهدي.

يدخل هذا كله من خلال في محاولاتنا أساسا، لمعرفة ماهية المصطلح الفني؛ والذي بدوره يستند على رسم الحركة الجسدية أو تصميمها، " ولكن أول من إستخدم هذا المصطلح في أوروبا وقام بالتنظير له هو اوجير فيولت، وذلك في كتاب ألفه في سنة 1700 الكوريوغرافيا – أو فن الرقص من خلال الكاركاترات والعلامات والأشكال– الخلقات الإنسانية– المعروضة. وكان من يقوم بتعليم الرقص هو نفسه يقوم أيضا بتصميم الرقصات (الكوريوغرافية)."[4]

إن ذلك؛ أعطى للرقص الذي يستند بصفة رئيسية على التأليف والتصميم وبمفهومه الحديث مكانة من بين الفنون الأدائية الشعبية، وكذا في المجال الفني والجمالي، وكذا إنتمائه الفولكلوري.

إضافة إلى ذلك، ومن خلال مفاهيم المصطلح القائم على التصميم الحركي المتعددة، إذ " عرفها أيضا **بريشت** B.Brocht (1898-1956) في نصّه الأورغانون الصغير في: أنّ الكوريغرافيا هي أحد العناصر التي تساهم في توضيح الحكاية في العرض المسرحيّ، إلى جانب الموسيقى والماكياج والديكور والزّيّ. وفي معرض حديثه عن الأسلبة في العرض المسرحيَ ومدى قدرتها على تصوير الواقع، اعتبر بريشت أنّ المسرح الذي يستند بشكل كبير على الغستوس لا يمكن أن يستغني عن الكوريغرافيا، وأنّ الكوريغرافيا بعناصرها المكوّنة مثل الارتجال الإيمائي والإيماءة الأنيقة والتجانس العام للحركة تؤدّي إلى الأسلبة بالضّرورة وتساهم في خلق تأثير التغريب لكنّها في نفس الوقت لا تلغى ذلك التصوير للواقع لأنّها جزء من بناء الحكاية."[5]

---

[1] – ماري الياس / حنان قصّاب حسين، المعجم المسرحيّ، م س، ص373.

[2] – ماري الياس / حنان قصّاب حسين، المعجم المسرحيّ، م س، ص373.

[3] – قاسم بياتلي، مفاهيم وأساليب مسرحية، شركة دار الأكاديميون للنشر والتوزيع، عمان–الأردن، ط1، 1441هـ–2020م، ص 133.

[4] – م ن، ص 133.

[5] – ماري الياس / حنان قصّاب حسين، المعجم المسرحيّ، م س، ص 374.

يستدعي هذا؛ أن نشير لأهمية تعريف خاص ببريخت. الذي جاء به في نصه الدرامي، حول هذا الفن التأليفي، والذي بفضله يمكننا التعرف على الحكاية الشعبية التي تحكيها الرقصة على الركح، وذلك بمساعدة تلك العناصر، والتي بإمكانها أن تؤدي إلى تأثير التغريب (إدخال عناصر جديدة أو غير مألوفة)، وعدم ترك الجانب الواقعي المهم.

فضلا عن استخداماتها عند الغرب، وباعتبارهم السباقون إلى اكتشاف المجال الكوريغرافي، وكذا الاهتمام بهذا الفن لسنين، ومن خلال هذا نتحول إلى ما هو عليه في عالمنا العربي؛ حيث أنه "كان لتصميم الرقصات في بعض أشكال المسرح الاستعراضيّ وفي بداية السينما دوره الهامّ في تحقيق شكل أداء فنّي متميّز. من التجارب الهامّة في هذا المجال تجربة الكوريغراف عبد الحليم كاراكالا في تصميم رقصات فرقته في لبنان، وتجربة على رضا في فرقة رضا في مصر وعماد جمعة في تونس. وفي مجال المسرح يعتبر التّونسيّ محمد إدريس (1944) من المخرجين الذين استخدموا الكوريغرافيا بنجاح في المسرح. وقد قامت الكوريغراف التّونسيّة نوال إسكندرانيّ بتصميم الرّقصات لعرضيه "إسماعيل باشا" و"يعيشو شكسبير". كذلك فإنّ الأخوين عاصي (1923-1986) ومنصور (19259 الرحباني أعطيا للكوريغرافيا دورا أساسيّا في مسرحيّاتهما الغنائيّة، وقد صمّم لهما الرّقصات عبد الحليم كاراكالا."[1]

يجب أن نسلط الضوء، ومن خلال هذا على الأهمية البالغة لفن التصميم لتلك الرقصات، والتي استخدمت في المسرح الذي يعتمد على الإستعراض، وكذا دور صناعة السينما في إثراء الأداء التعبيري، دون أن ننسى فضل بعض المبدعين والمخرجين العرب، ونجاحهم في استعمال الكورغرافيا بنجاح في المسرح.

إلى هذه اللحظة توصلنا إلى أهم أنواع الرقص وبتعدد أداءاتها وتعابيرها، وننتقل إلى رواد هذا المجال في:

III رواد لغة الجسد* والمسرح الراقص:

معرفتنا لمفهوم الرقص عموما وكذا تاريخيته، وما له من عدة أنواع متعدد وماتعة تقودنا إلى ما يمكنه أن يوسع من ماهية المصطلح أكثر وجمالياته الفنية، ومدى تداخله مع بعض ميادين الفولكلور الأخرى، والتي تدخل في مجال الفنون الشعبية، من خلال أهم الرواد البارزين المتمتعين بالخبرة والمهارة في اللغة الجسدية، وكذا الأداء على المسرح، فضلا عن قدرتهم الفائقة في التحليل العاطفي والفكري عبر حركات الجسد من جهة، والأداء التعبيري للراقص، وذلك في:

[1] – ماري الياس / حنان قصّاب حسين، المعجم المسرحيّ، م س، ص 375.

* – **لغة الجسد**: ويعرف لغة الجسد Body Language في العديد من الدراسات الاجتماعية بأنه: لغة الجسد هي أحد أشكال أو التفاعل الاجتماعي بين الفرد والآخرين من خلال التركيز على لغة الجسد: العيون، الإيماءات، الإشارات، وضع الجسم، الحير المكاني، ...الخ، راجع: محمد حسن غانم، فن قراءة لغة الجسد، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، الطبعة الثانية، 2008، ص74.

أ- لغة الجسد والمسرح الراقص:

- **الرّقص في المسرح:**

إن مفهوم الرقص وتاريخه من خلال ما سبق ذكره، وكذا أنواعه المتنوعة، والتي تحيلنا إلى الرابطة ومدى تجانس وتلازم فيما بين فني الرقص والمسرح، " وهناك عاملان لعبا دورهما في تحديد هذه العلاقة هما وجود العنصر اللّغويّ من جهة، ودرجة الالتصاق بالأصول الطّقسيّة من جهة أخرى:

في المسرح الشرقيّ التقليديّ الذي لم يبتعد عن أصوله الطقسية ولم يشغل الكلام فيه إلا حيزا ضئيلا، حافظ الرقص والحركة الإيقاعية على دورهما الكبير ودخلا في بنية العرض الدرامية، وهذا ما نجده في أوبرا بكين حيث يشكل الرقص والغناء جزءا أساسيا من العرض، وفي عروض المسرح الهندي والأندونيسي حيث تروى الملاحم الهندية المعروفة مثل الماهاباهاراتا والرامايانا من خلال الرقص...كذلك يدخل الرقص في بنية مسرح النو والكابوكي وفي عروض الدمى اليابانية بونراكو. في الغرب... "[1] من هذا الأخير كان السبب في بروز المأساة تماشيا مع عنصر الطقس واحتوائه في النهاية، كما أن الحركة حينها كانت الأبرز، بالإضافة للرقص المؤدى من قبل الجوقة، وهي القطعة الرئيس تساهم في تفعيل البناء الدراميّ، وكذا النّص المسرحي جنبا إلى جنب.

تحدثت 'منى أبو سنة'؛ لذات الغرض عن (إشكالية المسرح الراقص) بقولها: " وقد يحتفظ الأمر على البعض فيتصور أن المسرح الراقص هو نوع من أنواع المسرح الاستعراضي أو مسرح الريفي أو باختصار والمسرح الذي فيه رقص، وبذلك يرتبط المسرح الراقص في ذهن البعض بمسرح الرقص الحديث أو الرقص المعاصر بينما هو مختلف تماما عن كليهما. فالمسرح الراقص مسرح درامي في المقام الأول، بيد أن الذي يميزه عن الدراما بشكلها التقليدي والحديث هو أن المسرح الراقص يختزل الدراما في التعبير الجسدي الراقص الذي يعتمد على الجسد مستعرضا بذلك تاريخ الجسد ورموزه وايماءاته باعتباره علما معرفيا قائما بذاته وكيانا مستقلا... "[2]

إذن؛ ومن خلال هذا الكلام ننوه إلى أنه، ومن هذا الطرح نقول بأن المسرح الراقص أساسا له علاقة وطيدة بالدراما الغرائزية، المستمد تاريخيا على ممارسات طقوس بدائية قديمة نابعة من التراث الشعبي القديم.

تشير كل من حنان قصاب وماري الياس في المعجم المسرحي؛ هذا حول بعض الفترات التي عاشها الرقص بالرغم أهميته في المجال الفولكلوري، لكن و" بالمقابل، كان لتزايد أهمية النص اللغوي وانفصال الرقص عن المسرح أثره في بروز ظاهرة الرقص في الغرب كعرض مستقل له أطره الخاصة وأعرافه، فقد ظهرت الباليه كفن نوعي في القرن السابع عشر الذي يعتبر العصر الذهبي لمسرح النص، وظل الأمر كذلك حتى أواخر القرن التاسع عشر. اعتبارا من القرن التاسع عشر، ومع ظهور الإخراج، ظهرت دعوات للإفلاتات من

[1] – ينظر: ماري الياس / حنان قصّاب حسين، المعجم المسرحيّ، م س، ص 226-227.

[2] – يوخن شميت، نوربريت سيرفوس، جرت فابجلت، المسرح الراقص، تر: مركز اللغات والترجمة– القاهرة، أكاديمية الفنون، مراجعة وتقديم: منى سنة، ط1، 2013، الصفحة بدون رقم.

طغيان النص الكلامي وإعادة الاعتبار للعناصر الأخرى المكونة للعرض المسرحي."[1] لكن، بقي الرقص ظاهرة فولكلورية تعبيرية، رغم ما حدث له من محاولات فصله عن المسرح، بسبب الأهمية التي حُظيَّ بها النص اللغوي.

أضاف في ذات الصدد إلى الإرهاصات الأولى للمسرح الراقص وأسباب بروزه، مشيرا إلى تنويه في قوله: "كان لابد لفناني ما بعد الحداثة من البحث عن لغة أخرى وجدوها في الجسد. لقد أدت حركة تحرير الجسد إلى اعتباره كائناً محترماً مكرّماً مستقلاً، له إبداعه وله لغته الخاصة التي يستغني بها عن اللغة الملفوظة المستقلة بالقيود الإرثية والاجتماعية، وقد انتهى ذلك إلى ظهور المسرح الراقص وهو مختلف كلية عن المسرح الاستعراضي الترفيهي وعن مسرح الرقص الحديث. إنه مسرح درامي يختزل الدراما في التعبير الجسدي الراقص باعتبار أن الجسد بتاريخه ورموزه وإيماءاته عالم معرفي قائم بذاته له كيانه المستقل. إنه يتمحور حول فيزيائية الجسد وتحريره من خلال إطلاق الطاقة الكامنة فيه، والتعرف على الجذور والطقوس الفطرية والبدائية."[2] هذا يحيلنا؛ إلى أن المسرح الراقص يبقى معتمدا على مسرح الجسد الذي أساسه الحركة ومرورا إلى الرقص المسرحي.

لذا نشير، وكاستنتاج أولي لما سبق؛ أن هناك دمج فيما بين فن الرقص والمسرح، إضافة لتوحدهما من جديد، " فمن جهته تبنّى المسرح التعبير الجسدي والإيماء، والرقص، في حين توجّه الرقص نحو مزيد من الدراميّة حين اكتسب طابعا تعبيريّا. كما برزت أهمية الكوريغرافيا بمفهومها الجديد كتصميم للرقص في الفضاء المسرحي من أجل عرض ما. في منحى آخر، حاول بعض المسرحيّين الجمع بين الرقص والمسرح بشكل وثيق يهدف الإبهار وجذب الجمهور كما في عروض الكوميديا الموسيقيّة. اعتبارا من السبعينات وبتأثير من أعمال وكتابات السويسري أميل جاك دالكروز E.J.Dalcrose (1865-1950) الذي ربط بين الأداء الجسديّ والموسيقى، والألمانيّ رودولف لابان R.Laban (1879-1958) الذي سعى إلى تشكيل لغة كوريغرافيّة عالمية،"[3] قد يبتعد فن الرقص من خلال هذا عن الغرض الأسمى المتمثل في أدائه القائم على تعبير درامي خالص، حيث اكتفى بالحركة المتحررة وكذا البدائية. من هذا المنطلق نلحظ من الفقرة أن هناك محاولات جادة لبعض الدارسين المسرحيين من أجل ربط فن الرقص بالمسرح.

هناك رواد بارزين ظهروا في المسرح، وكذا الرقص؛ لإبراز مسرح يعتمد على فيزياء الجسد مثلما كان عند مسرح الجسد الإغريق، و" إن مسرح فيزيائية الجسد، هو مزيج لما بعد الحداثة في المسرح، ولما بعد الحداثة في الرقص، مسرح بدأ التنظير له كمدرسة لها سماتها الخاصة في الثمانينات من القرن المنصرم."[4] إن الفضل الكبير كان لدارسين مسرحيين؛ اهتموا بفن الرقص عموما، إذا اكتسب مكانة بين الفنون الشعبية الفولكلورية، " ومن أولئك الراقصين والراقصات الذين اعتمدوا على الأسس البيوميكانيكية بوصفها منهجا لتأسيس

[1] - ماري الياس / حنان قصّاب حسين، المعجم المسرحيّ، م س، ص 227.

[2] – عبد الفتاح قلعه جي، المسرح الحديث الخطاب المعرفي وجماليات التشكيل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سلسلة دراسات (11)، دمشق، د ط، 2012، ص 171.

[3] – ينظر: ماري الياس / حنان قصّاب حسين، المعجم المسرحيّ، م س، ص227-228.

[4] – عبد الكريم خزعل الأسدي: البيوميكانيكا وأثرها في تطوير الأداء التمثيلي للممثل المسرحي، دار الفنون والآداب للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى: 2017، ص 109.

مسرح فيزيائية الجسد وتطويره هم (مارتا جراهام)* (ايزادورا دنكن)** (بينا باوش)*** لقد احتل الباليه الكلاسيكي-المعروف برقص البلاط- المرتبة الأولى بين فنون الرقص على طوال سنين عدة، على وفق قوانين وتمارين قاسية، للحفاظ على لباقة المؤدي. ومثلما تمرد فنانو المسرح على المذهب الواقعي أو الطبيعي بدأت بذور التمرد تظهر في الرقص على الباليه الصارم إذ: يخضع جسد المؤدي لأوامر، وتدريبات مجهزة من قبل شخص آخر، تشمل خمسة حركات مع تنوعاتها، وقد سمي هؤلاء بفناني الرقص الحديث – Modern Dance- حيث نادوا باستخدام مفردات الرقص النابع من الحركات اليومية الاعتيادية ابتعادا عن الباليه."[1]

إن هذه الفقرة التي جاء بها المؤلف؛ مهمة جدا، كونها تحمل أهمية تقنية تطوع الجسد المسرحي، الذي استعان من خلاله أهم دراسي الرقص المسرحي الحديث المذكورين سابقا، وكان لهم الفضل الكبير في تأسيس مسرح يعتمد على فيزياء الجسد بالدرجة الأولى، كما أنهم تمردوا على رقص الباليه، واستبدلوه برقص يعتمد على حركات جسدية معتادة في الحياة المعاشية، وهذا لتكون على وتيرة واحدة وأداء متواصل.

نلحظ من الطرح الذي كان سابقا؛ بأن المسرح الراقص يبدو أنه تحرر من الرتابة في بعض حركاته الجسدية، مما يجعلنا نقول: إن " جميع الحركات المسرحية لها علاقة بالرقص طالما أنها ايمائية محاكاتية وإيقاعية ورمزية، وأكثر من ذلك فإن كلمة ترافقها حركة مقصود فيها رفع وتقوية وشرح معناها. الايماءة المسرحية حد مقننة، هناك سبع حركات أساسية لليد، وعدة حركات خاصة للذراع وأكثر من 20 ايماءة اشارية مختلفة، وأكثر من 12 حركة ساق وخزين من حركات اللحن والاكمام، طرق المشي أو الركض تتنوع حسب الأدوار،"[2] هذا ما كان ينتهجه مخرجين معاصرين إلى الآن؛ دون أن نسى القدامى، إذ قاموا بربط فيما بين الحركة المسرحية والرقص لما فيهما من إيماء وإشارة دلالية حسب الظروف كما ذكر آنفا، ولما فيهما من تعبيرية؛ لذا أبدع المؤدون وثاروا، في تعابيرهم، حيث " وقد استخدم هؤلاء الراقصون حركات فردية نابعة من ذواتهم يستخدمون فيها أجسادهم وليس أجساد الآخرين، بوصفها مادة خام لرقصاتهم، وتقترب تلك الرقصات من الخصائص البيوميكانيكية، من خلال مادتهم (جسدهم)، لقد حاول هؤلاء الراقصون، اختيار مناطق مختلفة من الرقص، مع كيفية معالجته، في كيفية استخدام مفردات بعيدة عن الباليه، قريبة من حركات مسرح فيزيائية الجسد. ((أمثال (ايزوار دنكن

---

* **مارتا جرامام**: 1894-1991: هي راقصة مارست الرقص في العشرينات من القرن العشرين، على وفائها عام 1991، فقد قضت 70 سنة ترقص على مفاهيم، إن للجسد دوراكبيرا في تحقيق التوازن النفسي، وأن الحركة اصدق من اللغة اللسانية. راجع، عبد الكريم خزعل الأسدي: البيوميكانيكا وأثرها في تطوير الأداء التمثيلي للممثل المسرحي، م س، ص 110.

** **ايزادورا دنكن** (1878-1927): وتسمى من قبل النقاد أم الرقص الحديث، وقد ادعت أنها اكتشفت نظاما طبيعيا للحصول على مفردات الرقص، وأن أساس الحركة هو الحجاب الحاجز. ينظر: يوخن شميت، نوربريت سيرفوس، جرت فابجلت، المسرح الراقص، م س، الصفحة بدون رقم.

*** **بينا باوش**: (1940-2009): وهي ألمانية مؤسسة المسرح الراقص، مصممة الاعمال التي تشتمل على الرقص والغناء والتمثيل، حيث تبدأ عملها من مؤديها بفكرة صغيرة، ومن ثم طرح أسئلة من قبل المؤدين، تترجم إلى رقصات وغناء وتمثيل، في إثناء التمرين، أو بين البناء والهدم يتم اختيار العرض. راجع: عبد الكريم خزعل الأسدي: البيوميكانيكا وأثرها في تطوير الأداء التمثيلي للممثل المسرحي، م س، ص 109.

[1] – عبد الكريم خزعل الأسدي، البيوميكانيكا وأثرها في تطوير الأداء التمثيلي للممثل المسرحي، م س، ص110.

[2] – سامي عبد الحميد، من المسرح الشعبي إلى المسرح الشامل، دار ومكتبة عدنان، المركز العراقي للمسرح، بناية المكتبة البغدادية، الطبعة الأولى، 2011م. ص142.

1876-1927)) إذ اكتشفت: إن أساس حركة الراقص خارجية تؤثر على الحجاب الحاجز، من خلال تأثيره بالمؤثر الخارجي،"[1] يبدوا؛ أن هذا هو توجه المخرج دنكن حول فنه التعبيري الحديث، والذي يقر فيه حسب ما فهمنا إلى ضرورة الراقص للنظر في حركته المؤدات بإخراجها من الداخل للخارج وترجمتها على شكل حركات تعبيرية قائمة على الرقص. هذا ليقع الأثر.

إضافة لذلك الطروحات، ومن خلال محاولات فنية مضنية، و" هي ما قامت به مؤسسة مسرح فيزيائية الجسد كذلك (مارثا جراهام) قضت سبعين عاما ترقص وتدرب الرقص عل مفاهيم مغايرة للباليه، فهي تقول: لقد أخذ الباليه فرصته لمدة ثلاثة قرون، إذا يحق للراقص الحديث أن يتكلم لثلاثة أسابيع."[2]

إن بروز مسرح فيزياء الجسد؛ أتى على المسرح عموما بفائدة كبيرة، وذلك بفضل رواد مثل مارتا جراهام ومن بين مأسسي المسرح الرقص الحديث أيضا، ويعود ذلك لخبرتها الكبيرة في المسرح وممارستها للرقص لسنين.

إضافة إلى ذلك فهي من مكتشفي وظيفة الرقص الرئيسية، إستنادا على تأليف الحركات الجسدية الخاصة بالراقصين، التي تنتج منها ثلة من الإشارات الدلالية، وذلك بهدف إيصالها للمتفرج. نفهم من ذلك الكلام؛ يرجع لسبب أو " لغرض التواصل معهم، عن طريق، الحركات الجسدية، وقدرتها التعبيرية عن المشاعر الإنسانية المختلفة، عندما حل السلام بين عامي 1944-1945 بدأت إعادة البناء، وكان الهدف الرئيس لما بعد الحرب مباشرة هو إحياء الأساليب السابقة، والمعايير القديمة وتطويرها. ما قد أسهمت الدول وخصوصا ألمانيا وفرنسا وانكلترا، في ذلك الإحياء، ما دفع لظهور اتجاهات وابتكارات جديدة، عززت حركة اللغة الجسدية للممثل".[3] قامت بالمسرح الراقص، وأثرت الدراسات الفنية كذلك، وإضافة إلى دارسين مهمين في الرقص عموما جهود الباحثة " الأمريكية (اناهالبرن)* التي اكتشفت، الحركات اليومية الاعتيادية في الرقص، إذ تقول: إن اكتشاف الفنان لأسلوبه الخاص يؤدي إلى تحسين الأداء، عن طريق التدريب، حتى يصل إلى تدخل الجمهور، من خلال مشاركته الفعالة، بعد الإشارة الخارجية له."[4] نلحظ من جانبنا أن دارسة الرقص هالبرن، والتي لا تقل أهمية عن سابقيهما من المهتمين بالرقص الحديث، من خلال طرحها تساند بعض مأسسي الرقص مارتا ودنكن...إخ، وتخالف بعضهم، كما أنها تركز في اكتشافها على التدريب المكثف للممثل في أدائه.

إن في هذه اللحظة؛ يجب تبيان المفهوم الشامل لمصطلح المسرح الرقص؛ إلا أنه وفي نفس السياق " هناك العديد من التعبيرات اللغوية التي تنتمي إلى لغات مختلفة مثل التعبير الإنجليزي Dance theatre والفرنسي Theatrere de Dance، والألماني Tanz Theatre، وجميعها توازي مرادفاً عربياً واحداً لنوع من الأداء المسرحي يطلق عليه (المسرح الراقص)، وهو أحد الفنون

[1] – عبد الكريم خزعل الأسدي، البيوميكانيكا وأثرها في تطوير الأداء التمثيلي للممثل المسرحي، م س، ص110.

[2] – م ن، ص110.

[3] – عبد الكريم خزعل الأسدي: البيوميكانيكا وأثرها في تطوير الأداء التمثيلي للممثل المسرحي، م س، ص111.

* **أناهالبرن**: أمريكية مولودة عام 1920، راقصة ومصممة حركات الرقص، ولا تزال تعمل في مجال الرقص حتى يومنا هذا، قامت بتأسيس استديو لتطوير فنها وهي تقول أن الرقص عبارة عن مادة حية يستطيع الأفراد استخدامها للتخلص من أمراض عضال كالسرطان مثلا. راجع، عبد الكريم خزعل الأسدي، البيوميكانيكا وأثرها في تطوير الأداء التمثيلي للممثل المسرحي، م ن، ص112.

[4] – عبد الكريم خزعل الأسدي: البيوميكانيكا وأثرها في تطوير الأداء التمثيلي للممثل المسرحي، م س، ص 112.

المسرحية التي ظهرت منذ سنوات القرن العشرين الأولى، واستمر في التطور حتى عصرنا الحالي علي يد مجموعة من الأسماء الذين يشكلون رواده وعلاماته، منهم –علي سبيل المثال وليس الحصر – سانت دنيس Michel Saint – Denis، وتيد شون Ted shoon، ولو فولر Lowu Foller، ومود الآن Mood Alan، وجورج بالونشين George Balanchine، وكورت يوس Kurt Joss، ومارتا جراهام Martha Graham ودوريس همفري Doris Humphry، وميرس كننجهام Merce Cuningham وألوين نيكولايس Alwin Nikolais، وبينا باوش Paina Bouch وغيرهم."[1]

إن ما يمكن استخلاصه من المفهوم؛ أنه أتى على مرادفات هامة للمسرح الراقص ومختلفة، أيضا كما ذكر سابقا، ويبقى تطبيقها على أكمل وجه على كاهل أداء الممثل الجسدي، ولكن في المقابل يعد من بين الفنون المسرحية الشعبية، والتي نشأت إلا مؤخرا، وبرز معه مجموعة من الرواد البارزين الذين كان لإهتمامهم بميدانا الفن الشعبي الفولكلوري المجموعة ما يكفي، وذلك بالإستناد على الشكل الداخلي والخارجي للجسد.

كوفئ المسرح الراقص في تلك الحقبة بطابع الحداثة؛ لذلك تم الاهتمام به، " وقد عني مسرح هؤلاء – الراقص – بالجسد الإنساني بوصفه معبراً عن طرفي الكيان الإنساني (الجسم – العقل) – اللذان – يستهدف دوماً الإعلاء من شأنهما، ويقوم المسرح الراقص بمحاولة اختزال تاريخ الإنسانية في تاريخ الجسد، الأمر الذي يبلور رؤيته – الجوهرية – لتوجهاته الأسلوبية والتقنية نحو توظيف هذا الجسد... وتستند هذه الرؤية إلي أن الجسد كان تطور الحضارة سلباً وإيجاباً، فالمحرمات الثقافية التي أفرزها المجتمع لحماية نفسه من الانهيار اتخذت الجسد محوراً لها، لذلك فإنه يصبح من المنطقي أن يتحول الجسد من أداة للقهر والعدوانية إلي أداة للتحرر والسلام.."[2]

يمكننا القول في هذا الصدد؛ أن رغم ما تفضلنا به فيما سبق ومن خلال مقولات دراسي الرقص الملاقي بالمسرح، إلا أن ذلك يحتاج إلى لمسة فنية عامة، كما " ويبحث المسرح الراقص في الأعماق البنيوية للتاريخ، والثقافة الاجتماعية، ليصل إلي تلك الكيفية التي تحولت إلى طبيعة ثانية لهذا الجسد، ومن ثم يقوم بتحليلها، بغرض تحريرها، ليصل بالجسد إلى طبيعته التعبيرية الأولي، والتي توارت خلف أقنعة الثقافة المعاصرة، التي مسحت عليها نوعاً من الزيف – إن جاز التعبير – وبهذا يستطيع هذا الجسد –بعد تحرره – أن يعبر عن المدلولات ذات الأصل الغريزي، ذي الصبغة العالمية حيث يشترك فيه كل البشر من مختلف الثقافات،"[3] والمنبثقة من مختلف الشعوب؛ إذ نرى ذلك واقعا من خلال ما ذكرناه آنفا أين كان عنصر المسرح الراقص خصوصا شديد التمرد، وجاء على أنقاض رقص الباليه، الذي له أسلوب خاص، وكذا دقيق لحركة الممثل الجسدية، على عكس الأول الذي يعتمد أساسا على الحركات العادية.

ب– رواد المسرح الراقص:

نتطرق من خلال هذا؛ إلى نوعين من التعابير الجسدية لهذين الفنين الشعبيين الفولكلوريين، وذلك من حيث دواخل النفس وخارجها، تم استخدامهما بطرق فنية من قبل رواد المسرح الراقص، وهذا ما يتناوله البحث في:

---

[1] – عبد الكريم خزعل الأسدي: البيوميكانيكا وأثرها في تطوير الأداء التمثيلي للممثل المسرحي، م س، ص 132.

[2] – مدحت الكاشف، اللغة الجسدية للممثل، أكاديمية الفنون، دراسات ومراجع المسرح، القاهرة، د ط، 2002، ص 132.

[3] – ينظر: مجد القصص، رواد المسرح والرقص الحديث في القرن العشرين، م س، ص 134.

أولا: مارتا جراهام والرقص المسرحي الحديث

قبل البدأ في مفصليات هذا العنصر؛ لابد منا من الرجوع إلى الوراء؛ على أنه، و" من المعروف قديما وحتى الآن أن فن الرقص يعتمد على الحركة، وأن الراقصة أو الراقص ينقل من خلال تعبيرات وحركة الجسم المشاعر والأحاسيس المختلفة إلى الآخرين وأن الرقص كما عرفه أحد اليونانيين في القرن الأول الميلادي- أن الرقص يمثل عاطفة أو شعور أو انفعال، وأن الفرد إذا ما شعر بفرح غامر وألم شديد يحتاج إلى التعبير عنه ليس بالكلمات فحسب ولكن من خلال حركات الجسم."[1]

إن ما نبتدأ به في هذا العنصر؛ هو تعبيرات الجسد الراقص ودواخل النفس، إذ أنه " كانت مارتا جراهام Martha Graham أو غيرها من رواد الرقص المسرحي الحديث – قد شاروا على القيود الشكلية – الصارمة – التي تحكم تراث الرقص الكلاسيكي (الباليه)، وفي نفس الوقت الذي رفضوا فيه أساليب الرقص الحر لـ ايزادورا دنكان، وغيرها، والذي يعتمد على مبدأ اللاشكلية، الغامضة، ومن ثم كانت ابتكارات مارنا جراهام وزملائها بمثابة محاولات لإعادة اكتشاف الوظيفة التعبيرية للرقص الذي يعتمد على التصميم المتقن لحركات الراقصين."[2] هذا الكم من الاستخدامات دلالة مباشرة وسعيا منها في تحويل الرقص إلى طريقة فنية، والتعبير عن ذلك بمختلف تقنيات الحركة التي يقوم بأدائها هؤلاء الراقصين، والتعبير عن الذات.

من خلال الطرح؛ يشير مدحت الكاشف في كتابه إلى تأكيد مارتا جراهام على تقنيات تستخدم في مسرحها الراقص، وذلك بقولها: "... إن الرقص طريقة مختلفة في التعبير عن الأشياء، ورغم أنه لا يعبر بصورة حرفية أو أدبية إلا أن كل ما يأتيه الراقص من أفعال – حتى في أعمق اللحظات تعبيراً عن العواطف الذاتية — له معنى محدداً ومقننا، ولو كان بمقدورنا أن نعبر عن هذا المعنى بالكلمات لفعلنا، لكنه يكمن خارج دائرة الكلمات، وخارج دائرة فنون النحت، والتصوير، فخارج هذه الدوائر، داخل الجسد، يوجد ذلك المشهد الطبيعي الداخلي للنفس الذي يتكشف من خلال الحركة، وربما يفسر هذا اعتماد " **مارتا جراهام** " على علم النفس حيث تنطلق في أسلوبها إلى تأكيد أن الحركة تنبع من الفكرة الداخلية للإنسان. "[3] باعتبار أن الرقص بشتى تعابيره عن فعل ما، كفعل فني؛ ينتج أساسا من الانفعال، وكذا عواطف الشخصية المسرحية للراقص، ويترجم كل ذلك باستعمال جسده تعبيرا وإبداعا لإيصالها للجمهور على أكمل وجه.

ليس هذا حكرا على الرقص فقط؛ بل على العكس، فيمكن تطبيقه في سياقات أخرى، مثل " فن (الباليه) الذي يقوم على الخطط، والتكوينات والجماليات الهندسية لحركة الراقص، فإن (المسرح الراقص) يهتم بخبرة الراقص الانفعالية، مما يمكن معه القول بأن الرقص المسرحي – عند مارتا جراهام – هو نتاج منطقي عن التعبير عن تلك الحالات الانفعالية الداخلية للإنسان، دون مراعاة لأي

[1] – محمد حسن غانم، فن قراءة لغة الجسد، م س، ص 82-83.

[2] – مدحت الكاشف، اللغة الجسدية للممثل، م س، ص 136.

[3] – م ن، ص 136-137.

محاولات لتجميل خطوطها الحركية وفق تنظيم هندسي معين، بل إنها اهتمت بنوعية من الحركات ترتبط بإيقاعات الموسيقى (النقر والقرع)، "[1]

ومن خلال ما تفضلت به المبدعة جراهام؛ يدل على أن بعض الحركات المعبرة بالرقص قد تتسم بانحناءات حادة ولم يألفها الجسد، تختلف عن تلك الانحناءات القائمة على الجمالية في رقص الباليه، باعتبار هذا الأخير رمزا للأناقة والجمال في الحركة، والتي تستعمل أحيانا للفت إنتباه المتفرج إلى الموضوع المعالج. إذن، ولهذه اللحظة.

نستخلص من خلال بحثنا؛ هو ما فحواه: " إن المسرح الراقص – عند جراهام – اعتمد على الأصول الطقسية الدينية Liturgical Drama الأولى، والتي اتخذتها لا لتعكس من خلالها تماثلاً جسدياً أو روحياً فحسب، ولكن لكي تبني، وتشكل دلالات نفسية – غير مرئية – ثم تجعلها مرئية عبر أجساد الراقصين التي تشبهها، بـ ... .. لوحة رسم القلب ومن ثم كان ذلك دافعاً لها في البحث عن تقنيات ملائمة للتعبير عن رؤاها الداخلية تلك، والتي كانت تقنيات الارتفاع، والتوازن، والديناميكية،"[2]

إن كل هذه الطرق والتقنيات الموضحة التي جاءت بها مارتا؛ هي بمثابة أدائها وتعليمها الموجه لراقصيها، مما ساعد ذلك على العمق والتعقيد إلى الرقص عموما، وجعلت من أدائها متميز ومفرد، بطريقة فيها جانب الابتكار والإثارة.

تشير مجد القصص في كتابها (رواد المسرح والرقص الحديث في القرن العشرين) عن مرتا جراهام؛ بقولها: " ومن هنا نشعر بأن مقولتها "الجمال يتولد من الرقص" هي محاولة لتحويل المفاهيم السائدة من النظر إلى المرأة كمحض أنثى إلى احترام القيمة الفنية التي تقدمها المرأة بغض النظر عن المظهر الخارجي."[3] كما تضيف (إيزادورا دنكن) بمقولة مهمة عن الرقص المسرحي الحديث، والتي رجعت بنا إلى الأصول وهي: الرقص هو الإستسلام إلى ديونسيوس."[4]

ثانيا: بينا باوش والرقص المسرحي المعاصر

إن من خلال ما سبق ذكره؛ حول وظائف تعابير الجسد ودواخله عند (مرتا جراهام)، وكيف توصلت إلى المسرح الراقص، وذلك بطرق تقنية وفنية رصينة؛ لتأتي الرائدة 'بينا باوش،' وبحثها المضني عن أسلوب يخص التعبيرات الجسدية الراقصة أي الخارجية، وفي شكلها الجمالي، وهذا " لتتوسع في المفهوم الاصطلاحي لفن الرقص المسرحي المعاصر، وتتجاوز فكرة اعتباره مجرد سلسلة من التكرارات الحركية المتصلة، ليصبح منتمياً بشكل أعمق إلى ما أسمته ((مسرح التجربة Theatre of Experience)) ذلك المسرح الذي يعتمد على عناصر الشكل والمضمون، لدرجة يصعب معها فهم أو تحليل الدلالات من وجهة نظر أحادية، أو ذاتية، ومن ثم دفعت المتلقي أن يقوم – دوماً بمقارنة خبراته اليومية مع ما يقدم أمامه على المسرح، ويحاول أن يربط بينهما، أو على الأقل يقيم علاقة ما بينهما... أو ما تسميه باوش: الإدراك الجسدي الذي تعكسه الأعمال الراقصة المتلقي، وفي هذا تقترب في مسرحها من

[1] – مدحت الكاشف، اللغة الجسدية للممثل، م س، ص 137.

[2] – م ن، ص 137.

[3] – مجد القصص، رواد المسرح والرقص الحديث في القرن العشرين، مطبعة السفير، عمان–الأردن، ط 1، 2009، ص 127.

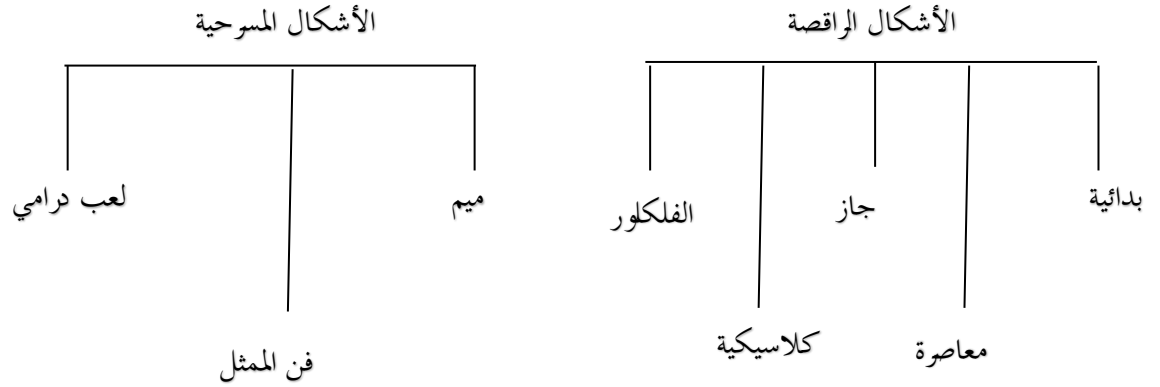
[4] – م ن، ص 177.

السمات التعليمية في مسرح ((برتولد بريشت)) كما ترى أنه بإمكان المسرح الراقص بكل ما يتمتع به من إمكانيات جسدية وإيمائية ومحاكاة،"[1] من خلال الشخوص الموكلة إليه، واستنادا على مسرح بريخت التعليمي، وهذا من أجل إضفاء جو خاص وحماسي في المسرح، ويبعثه من جديد، كونه يملك سمة التواصل الجماعي بشكل عام.

زيادة على ذلك؛ أن بينا باوش كما هو معروف، ومن جانبنا تعرفنا عليها فيما فات؛ إذ أنها " تعتبر من أهم الرواد في العالم الغربي ومؤسسة بما يسمى بالمسرح الراقص."[2] إضافة لذلك، نلحظ من جانبنا ونعقب كذلك على أن: " مسرح " التجربة " عند " باوش باقترابه المتناهي من كل ما هو حقيقي ومادي وملموس يقوم بخلق أدواته التي يحتاج إليها عن طريق تقنية " المونتاج الترابطي Assocciative Montage، والتي تتخذ فيها العواطف الإنسانية أشكالا محددة، ومن ثم يكتسب الإدراك العقلي للمتلقي مادة " فيزيقية " وهي "الجسد " وفي هذا تنطلق " باوش " من الخبرات الاجتماعية اليومية المعتادة للجسد، ثم تقوم بترجمتها، وتطويرها."[3] لتفرز لنا في النهاية مجموعة من اللوحات التصويرية وحركات الجسد التعبيرية المحشوة بمختلف الأبعاد ذات موضوعية، والتي تشكل جمالية فنية.

ومن خلال الفقرة، واللافت للنظر؛ أن ما جاء به محمدي عبد القادر مهم والمتمثل في قوله: " ومن هنا أصبحت أشكال الرقص وتداخلاتها مع أشكال تعبيرية حركية مجاورة، غير متنائية عما عرفته مسألة تداخل الأجناس الأدبية من إشكالات ومقاربات متنوعة داخل نظرية الأدب... وبما أن الرقص فن تعبيري قائم على الحركة قوس قزح فنون الجسد التي لها نقط التقاء مع الميم Mime ومع المسرح، فلماذا لا نقوم بإنجاز حصيلة لمختلف الأشكال التعبيرية عبر الحركة؟ "[4]

أشار 'عبد القادر محمدي' أيضا، ومن خلال كتابه (أنثروبولوجيا الجسد الأسطوري)؛ إلى أشكال فنية، والتي تدخل في تبيان الرقص التقليدي والحديث على السواء، وهذا نظرا لطابعهما الفولكلوري الشعبي، وكيفيات استعماله على الركح، وذلك في المخطط التالي: "



[1] – مدحت الكاشف، اللغة الجسدية للممثل، م س، ص 137.

[2] – مجد القصص، رواد المسرح والرقص الحديث في القرن العشرين، م س، ص 101.

[3] – مدحت الكاشف، اللغة الجسدية للممثل، م س، ص 138-139

[4] – عبد القادر محمدي، أنثروبولوجيا الجسد الأسطوري، بحث في الهوية والامتداد، مطبعة فارس بريس، المغرب، د ط، 2013، ص42.

تجدر الإشارة إلى أن هذه الأشكال التعبيرية المنحدرة من الحركة كقوة عليا تولدت عنها كل الأشياء، بما في ذلك الموسيقى، ومن ثم، فإن الحركة تعني [...] الإيماءة والرقص بمختلف الإشارات التي يبثها الجسد الراقص والتي تنطوي على وضعية تساؤلية وتحديد سيميائي سابق على مقولات ذات عمومية كبيرة مقل مقدس مقابل لعبي مقابل جمالي التي ليست أساسا من السيميائيات الإشارية."[1]

إن من هذه الأشكال الفنية؛ فالأولى تعتمد الحركات الجسدية وتعبيرها الفني على الرقص؛ كما أن تنوعها سمح بتعبير شامل ومتنوع عن الفولكلور الشعبي ومن ضمنها الثقافة، وكذا الفنون الشعبية؛ بينما ترتكز الثانية أساسا على تقنيات خاصة توفر لنا تجربة مسرحية متنوعة، وعاكسة لتنوع الفن الدرامي في سبيل المثال سرد حكاية أمام الجمهور. أردف المؤلف قائلا: " سيكون سهلا ملاحظة تمظهر الإشارية المقدسة في الرقصات الممارسة من طرف المجتمعات التي تسمى بدائية وتلك المتعلقة بالإشارية اللعبية في الرقص الفولكلوري."[2] بالإمكان ألا تتشابه تلك الإشارات الرقصية فيما بين الشعوب، خاصة إذا نظرنا إلى تراثهم الشعبي، واختلاف ثقافتهم الفنية.

إلا أنه؛ وفي جانب رمزي دلالي، فيما يخص هذا التصنيف، والذي حُضيَّ به ميدان الرقص، ضمن عناصر الفولكلور الفن شعبية، والتي ترتكز على الجانب السيميائي؛ إذ " أدخل كريماس الرقص في إطار الإشارات الرمزية الأسطورية التي يتحقق فيها التواصل أو يغيب تبعا للنوع، كما أثبت ذلك في الجدول التالي:

مقدس	لعبي	جمالي
لا تواصل	تواصل ولا تواصل	تواصل
ممارسة أسطورية	مثل: رقص فلكلوري	مثل: البالي

وعليه، فإن الرقص كلغة صامتة قد يتحقق أو يغيب في جانب منه مبدأ التواصل، القائم على مجموعة متتالية خطية: مرسل ـــــ متلقي التي تقلب بصفة مستمرة: فالمتلقي لرسالة ما يصبح مرسلا لرسالة أخرى، ... ولعل هذا ما لا يتحقق في الرقص المقدس، حيث الرسالة موجهة مثلما نجد ذلك متحققا في الرقص الفلكلوري عبر تحاور الراقصين بإشارات وإيماءات خاضعة لنحو إشاري متداول عند الجماعة الراقصة..."[3]

فهذا ما كشفناه في رقص الباليه فيما سبق من خلال حركاته الجسدية المدونة للموسيقى؛ في حين نرى أن للرقص الفولكلوري الدور الفعال في تواصل المؤدين للرقصات التعبيرية الشعبية فيما بينهم، وذلك بإرسال علامات ورموز معرفة سلفا عند العامة.

ثالثا: رواد المسرح الراقص والتجارب الفنية في البلاد العربية:

إنه؛ ومن خلال ما تناوله البحث من رواد المسرح الراقص الغربيين ووصولهم إلى مرادهم؛ نذهب إلى العرب أيضا الذين لهم حصة الأسد في ذلك؛ حيث " ترك العرب آثارهم الفنية في الشعوب، ففي الأندلس ما تزال إلى الآن رقصة "الجوتا" الشعبية التي ابتدعها

[1] – عبد القادر محمدي، أنثروبولوجيا الجسد الأسطوري، م س، ص43.

[2] – م ن، ص43-44.

[3] – عبد القادر محمدي، أنثروبولوجيا الجسد الأسطوري، م س، ص 44-45.

الموسيقي العربي ابن جوتا في القرن التاسع الهجري بمصاحبة الدف ويشبه إيقاعها إيقاع الفالس. كما ورث الغجر استعمال المزمار العربي في رقصهم. وفي رقص الفلامينكو العنيف الحماسي غالباً ما يبدأ الغناء المصاحب له بفاصل آهات تستعمل فيه كلمة "ليل" وقد تستعمل أيضاً ألحان وإيقاعات وسلالم عربية تنتمي إلى ربع الصوت."[1] نستنتج من هذا؛ أن الرقص ما زاده جمالية هو مصاحبة الموسيقى بإيقاعاتها والحانها، والذي يعد من أهم العناصر التي تكونت من خلال " الطقس الطرائقي الديني كما في رقصة المولوية، واحتفالات حمد النيل في الخرطوم، كما أنه جزء من مكونات العرض الفرايحي كالأعراس والموالد وعندما أسس القباني مسرحه الغنائي في دمشق كان الرقص التعبيري المعروف بالسماح واحداً من مكونات العرض المسرحي."[2] في طابع طقوسي جمالي فولكلوري؛ نابع من التراث الشعبي العربي الأصيل وثراء ثقافتهم الشعبية وتنوعها في الأداء والممارسة.

إن ذلك لأمر مهم، ومع ذلك ننوه لشيء؛ هذا بفضل " الحداثة وما بعدها، ونتيجة للاتصال والمثاقفة الفنية مع الغرب والتأثر بالاتجاهات المسرحية الجديدة وبخاصة مسرح الجسد بدأت تتشكل فرق المسرح الراقص في البلاد العربية."[3]

أول الفرق التي أشار إليها المؤلف في محور ' الكاتاكالي في دمشق وانزياح نحو مفردات الرقص' بقوله: " عندما قدَّمت كاترين شوب من مسرح الشمس عرضها "جلجامش" في دمشق مع مجموعة سورية شابة وهو عرض تميز بأنه ورشة تنقيب في الحداثة وما بعدها آثرت الانزياح نحو الشرق والاستفادة من مفردات الرقص الكلاسيكي الهندي المعروف باسم كاناكالي، تقول: هذه الأشكال التقليدية تعلمنا أن النصوص المسرحية إيقاعاً وصوتاً وشكلاً جسدياً. حركات الممثل الجسدية، سكونه وثباته ووقفاته المفاجئة ورقصه وسيره هي التعبير المرئي لحركات روحه غير المرئية، الجسد يصبح ذاته شعراً."[4] هذا الغرض منه البحث عن تقنيات جديدة في الرقص من جهة والرقص المسرحي من جهة أخرى التي تعتمد من النص الدرامي على الجسد. يورد المؤلف عبد الفتاح في الفرقة الثانية من خلال عنوان تفضل به (كراكلا أول فرقة عربية للرقص المسرحي) بقوله: " منذ عرضها الأول قدمت فرقة كركلا اللبنانية مجموعة من الأعمال منها: "طلقة نور" عن الثورة العربية "الخيام السود، أصداء، بليلة قمر" من التراث، "حلم ليلة شرق" من الادب العالمي "اليسا ملكة قرطاج، الأندلس المجد الضائع، من التاريخ، ومع إطلالة الألفية الثالثة قدمت "الف ليلة وليلة" بمعنى أن شهرزاد لا تزال تروي حكايات {ألفا ليلة وليلة} التي حافظت على حيويتها بفعل تداول الناس لها جيلا بعد جيل، وهو عمل موسيقي غنائي راقص ثقافي وفني وجمالي وخيالي،"[5] كله في طابع فولكلوري فرجوي خالص ومتوارث.

إضافة لذلك الطرح الذي تفضلنا به؛ " يقول عبد الحليم كركلا: الموسيقى للموسيقارين العالميين موريس رافيل وريمسكي كورساكوف أعيد توزيعها بما يتلاءم مع روح الشرق، حيث تمتزج موسيقى العود والسنطور والسيتار والربابة مع القالب الاوركسترالي السيمفوني، كما وضع الموسيقار اللبناني توفيق الباشا بعض المقطوعات الخاصة بالعمل فيما تولى الموسيقار الايراني العالمي هو شانج

[1] – عبد الفتاح قلعه جي، المسرح الحديث الخطاب المعرفي وجماليات التشكيل، م س، ص 177.
[2] – م ن، ص 177-178.
[3] – عبد الفتاح قلعه جي، المسرح الحديث الخطاب المعرفي وجماليات التشكيل، م س، ص 178.
[4] – عبد الفتاح قلعه جي، المسرح الحديث الخطاب المعرفي وجماليات التشكيل، م س، ص 178.
[5] – ينظر: م ن، ص 179.

كامكار عملية التوليف والتوزيع الكامل للموسيقى. وهذا الانصهار بين العلم الحديث وتجربة كركلا المتواصلة منذ حوالي 30 عاماً، منح أفقاً جديداً لمسيرة الفرقة."[1]

نشير في هذا الصدد؛ إلى ثاني فرقة للمسرح الراقص بمهرجان للرقص المسرحي، وذلك " في مصر حيث بدأت أولى دورات هذا المهرجان عام 1999م ... ولوليد عوني يعود الفضل في تأسيس المسرح الراقص في مصر، وبعض أعماله تنتمي إلى ما بعد الحداثة، ويشاركه في هذه الرحلة المؤلف الموسيقي طارق شرارة بموسيقاه الما بعد حداثية. ويعتبر عوني الشهر من عمل على فيزيقيا الجسد بين العرب في مسرحه الراقص وذلك في أعمال عديدة منها: شهرزاد، سمرقند، الأفيال تختبئ لتموت، خيال المآتم، حلم فنان. كما عمل على تحريك اللوحة التشكيلية الثابتة المؤطرة بالبرواز بوساطة فن الفيديو آرت مثلما فعل في اللوحة الخضراء للفنان عبد الهادي جزار. وهو يهتم بخلق صور تشكيلية على الخشبة ترسمها أجساد الممثلين وتشكيلاتهم وتكويناتهم."[2] إن ما يمكننا التفطن إليه هو إدخال فنون أخرى في المسرح الراقص، وفي شكل تسجيلات الفيديو، بالإضافة إلى مكونات العرض المسرحي الذي يتخلله الرقص ومن ضمنها جسد الممثل، وفي أبهى صوره التعبيرية الفنية وبحركاته، فضلا عن عناصر منظومة العرض الأخرى، التي بدورها تبهر الجمهور الشعبي.

إنه؛ وفي ذات الموضوع على غرار الفرق السابقة الذكر؛ فهناك " فرقة إنانا السورية للمسرح الراقص أسست الفرقة عام 1990، وبالرغم من اطلاع مؤسسها الكريوغراف جهاد مفلح (فلسطيني) على تجارب فرقة كركلا اللبنانية والرقص الكلاسيكي الروسي والمسرحي ورقص الشعوب إلا أنه عمل على صياغة أسلوبه الذي يعتمد على الجسد،"[3] الذي يكون في شكل حركي جمالي، وهذا مع الإستناد على الإيقاع الموسيقي أساسا، للإندماج في نطاق فن الكوريغرافيا لتشكيل صورة المشهد المسرحي. من خلال كل هذا الفن التصميمي والتعبيري ننتقل إلى المسرح الصامت وذلك في:

ج- لغة الجسد والمسرح الصامت:

يتناول بحثنا نوع آخر من فنون التعبير الفولكلوري بعدما تعرفنا على المسرح الراقص، ألا وهو (التمثيل الإيمائي الصامت)، والذي يُعرف بالشكل التالي: " التمثيل بلا كلام، أو فعل بلا كلام. ويعرفه (شيبرد) بأنه: ((تمثيل بطريقة طرازية)). وبأنه: ((فن تصوير شخصية أو حالة معينة باستخدام الإيماءات وتعبيرات الوجه والحركات الجسمانية)). ويعرفه (وهبة) بأنه: ((فن يعتمد على الإيماءة والحركة دون الصوت. ويعرفه (كحيلة) بأنه: يحاكي به الممثل نماذج بشرية أو مشاهد واقعية من الحياة اليومية ، وقد يكون مبالغاً فيه كأي يحاكي الممثل دخان سيجار ويعتمد اعتماداً كلياً على مهارات الممثل في تغيير ملامح وجهه وإيماءاته والتحكم في حركات جسده ويعرفه الممثل الإيمائي الفرنسي (جان لوي بارو): فن الصمت والفراغ ويعرفه المخرج العراقي (عوني): بأنه فعل يقوم به الممثل عبر الإيماءة للتعبير عن شعور معين أو معنى أو بقصد الإخبار أو الإشارة لحالة أو موقف ما، مستعملاً الإيقاع ووضعيات الجسد،"[4]

[1] – عبد الفتاح قلعه جي، المسرح الحديث الخطاب المعرفي وجماليات التشكيل، م س، ص179-180.

[2] – ينظر: م ن، ص 180.

[3] – عبد الفتاح قلعه جي، المسرح الحديث الخطاب المعرفي وجماليات التشكيل، م س، ص 180.

[4] – أحمد محمد عبد الأمير، المسرح الصامت بين المفهوم والتقنية، م س، ص29.

مما يعطيه ذلك تنوعا في الأداء المسند إليه، مع إضافة عنصر الإيماء، والذي يعد مادة أولية له لملأ الفضاء وهذا بغية ترجمة الفعل في إيقاع خاص ولغة جسدية فريدة، وتحوي خطاب إيمائي يكون فيه المؤدي في حالة فرح تارة وأخرى حزين، كما تثقفه سلوكا وفكرا، وكذا لإيصال عاداتهم وتقاليدهم الشعبية، والنابعة من تراثه على أكمل وجه بالرقص الفولكلوري التعبيري على الركح، تتخلله ثلة من الأداءات المصحوبة بالإيماءات، والإشارات المعبرة بفضل الممثل الذي يترجمها بتعابير جسده الدلالية في النهاية.

نشير من خلال هذا الطرح الخاص؛ بالخطاب الإيمائي المسرحي، " وعلاوة على ذلك، فكل حركة، سواء كانت عملية أو أسطورية، تمثل وفق ما ورد عند " لبان ديكرو" Laban, Decroux أربعة خاصيات:

1- ما الذي يتحرك؟

2- في أي اتجاه؟

3- بواسطة أي طاقة؟

4- ما هي المدة الزمانية؟ "[1] فمن خلال تساؤلات ديكرو المركزة على الحركة جاءه الجواب من خلال كلام المؤلف على النحو التالي: " ولقد لخص باتريس بافيس ترابط هذه الثلاثية بالمثلث التالي:

الزمان: إنه يتمظهر بطريقة مرئية في الفضاء

الحركة: إنها تتحقق في مكان ما وفي فترة محددة

الفضاء: إنه يتموضع هناك، حيث تتوفر الحركة على مكان، يتجلى تدريجيا للعيان بشيء من السرعة."[2]

يبدو لنا هذا، ومن جانبنا نقول بأن عبد القادر محمدي جاء بإجابة دقيقة ومقنعة، وذلك بفضل استناده على ملخص بافيس الثلاثي، والذي حصر أداء الحركة السريع بين زمكان معين، والفضاء اللعبي.

يشير (مدحت الكاشف)؛ إلى تقنيات يعتمد عليها المؤدي في أدائه الجسدي بقوله: " وبينما يقوم عمل الراقص على عنصر حركي هو (الوثب)، يقوم عمل الممثل الصامت على عنصر حركي آخر هو (السير)، والراقص يتخذ أنماطاً حركية متماثلة، وتكرارات، وإيقاعات منضبطة لهذه الحركة، اعتماداً على عنصر الموسيقى كأساس، وعلى العكس يعمل الممثل الصامت بالتنويع الدائم في إيقاعاته التي تكون نتاجاً لحركته الطبيعية، أو شبة الطبيعية معتمداً على الصمت كعنصر أساسي."[3]

وأخيرا؛ أشار علاء مشذوب في كتابه المعنون ب' جماليات الجسد بين الأداء والاستجابة ' إلى حوصلة مهمة تخدم عرضنا هذا بقوله: " ولا يفوتنا أن نذكر إن للرقص دورا كبيرا كجزء أصيل وصميم في المسرح الدراما فمنذ أن تحولت الجوقة الى مجموعة من الإنشاديين، ومن ثم الى فرقة راقصة، أصبح للرقص دور كبير ومؤثر في مسيرات أحداث الحكاية، ومن ثم في العصر الحديث عندما طفا على السطح مسرح (الصورة) الذي يعتمد على الحركات الراقصة والإيماءات، من خلال جو سينوغرافي معبر كجزء حيوي من النسيج

[1] – عبد القادر محمدي، أنثروبولوجيا الجسد الأسطوري، م س، ص 52.

[2] – عبد القادر محمدي، أنثروبولوجيا الجسد الأسطوري، م س، ص 56.

[3] – مدحت الكاشف، اللغة الجسدية، م س، ص 132.

العام للنص، أصبحت لحركات الجسد الدور الأساسي في إيصال ما يريده الممثل والمخرج... وللرقص إضافة الى فوائده الروحية والجمالية فأن له فوائد جسدية أخرى، كونه يكسب الجسد بعض المرونة واللياقة، كما يساعده من الناحية النفسية على إخراج التوترات من الجسد والطاقة الزائدة... "[1]

نلخص من خلال هذا الكلام الشامل؛ إلى استنتاج عام، مفاده ونظرا لتنوع الطروحات؛ أن الرقص فن تعبيري بشتى أنواعه وكذا جانبه الطقوسي والأدائي التي تناولناها سابقا، حيث استفاد من أقدميته كفن أصيل، وكونه أهم ميادين الفولكلور الفنية، والذي جاء في طابع جمالي خاص، وكان تحت ظل ثقافة الشعوب، واهتمام الدارسين به، وهذا ما تعرف عليه البحث من عدة نواحي؛ أولها جانب الماهية ونشأته، وكذا أقسامه المتعددة أداء وشكلا، ومن بينها ((الرقص الفولكلوري))، وكذا تعرفنا على تاريخه الثقافي الفني.

إضافة إلى أهم الرواد المهمين، غربيين وعرب على السواء، والذين تفننوا وأبدعوا في كيفيات استخدامهم له ونقله على المسرح؛ إستنادا على الحركة الجسدية فضلا عن الإيقاع، والذين برعوا حديثا في هذا الميدان في صورة (بينا باوش، إيتين ديكرو...إلخ، واكتشافهم لمسرح فيزياء الجسد، وتطبيقاته الفنية على المسرح، وذلك بالاعتماد على الرقص، وتم التوصل إلى: أن المسرح الراقص، إضافة إلى الصامت وما يخلقانه من جمالية، وإمتاع الجمهور، ورغم الإختلاف الطفيف بينهما، فالمسرح الراقص يجمع بين الأشكال المسرحية والرقصية، بينما المسرح الصامت يستغني عن الكلمة ويستعين بالجسد والحركة والإيماء، وبهذا يشكلان ظاهرة مسرحية راقصة.

إن الهدف من كل ذلك؛ هو الوصول من خلال أثر الفولكلور الفني إلى مفهوم عام خاص بالرقص، وكذا إبراز جمالياته عموما؛ وذلك استنادا على تحليل تلك الرقصات بمختلف أنماطها، ومدى أثرها الفني على التواصل الثقافي الشعبي، ثم ننتقل بالبحث إلى عنوان أكبر أهمية وبشكل فني واسع يخدم موضوع بحثنا؛ هذا من خلال محاولات البحث في إيجاد أثر فني للفولكلور في المسرح عموما، وهذا بتسليط الضوء على تحليل أنثروبولوجي من حيث الجسد والمسرح، والوصول إلى مدى نجاعة مجال الأنثروبولوجيا في المسرح، وذلك في:

[1] – علاء مشذوب، جماليات الجسد بين الأداء والاستجابة، تقديم: محمد أبو خضير، دار ومكتبة عدنان، ط1، 2014، ص 178-179.

المبحث الرابع: الفولكلور وأنثروبولوجيا المسرح

نذهب من خلال ما تقدم به البحث من خلال مفهوم الرقص وجمالياته، والتي تناولنا فيها ماهية الرقص وأشكاله الفنية المتعددة، إضافة إلى أهم رواد اهتموا بالمصطلح أيما اهتمام وأحسن تطبيق دراميا على الركح؛ مما جعله يمتاز بالأصالة والتطبيق في الفن المسرحي؛ إذ لعب الجسد كذلك، وبلغته وحركاته الدلالية في الفضاء، وبخاصيته التعبيرية الدور الأساس في تحقيق المبتغى، وإمتاع الجمهور، إلى تناول مصطلح قد يخدم موضوع بحثنا حول الفولكلور عموما، وهذا من حيث الجسد والمسرح معا على وجه الخصوص ومعرفة أهم دارسيهم، والمتمثل في مجال الأنثروبولوجيا الذي سنطرقه في بحثنا؛ إذ أنه و" بالرغم من قدم هذا المصطلح أو هذه الكلمة في تاريخ المعرفة الإنسانية؛ إلا أن استعمالها بدأ فعليا مع نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين حيث ازداد الاهتمام بها وبالخصوص في الأوساط الثقافية الأنكلوساكسونية* (بريطانيا وأمريكا)، وكان الاهتمام في هذه المرحلة منصبّا على الأنثروبولوجيا البيولوجية أو الفيزيائية، أي أن الجسد كان محور اهتمامات الدراسات الأنثروبولوجيا ومركزها. وبعد ذلك تم جمع الموضوعين كليهما في موضوع واحد سمي بالأنثروبولوجيا الاجتماعية."[1]

قد يكون من المنطقي جمع الموضوعين في موضوع واحد؛ حيث يمكن للأنثروبولوجيا الاجتماعية تضمين الدراسات حول الثقافات والتفاعلات الاجتماعية والتاريخية للشعوب. ومن خلال هذا الجمع، يمكن للباحثين والمهتمين بالمجال الحصول على رؤية شاملة لدراسة السلوك الإنساني وتأثيره على المجتمعات والثقافات. و" على سبيل المثال اعتقاد الإفريقيين أن التعاويذ مثل الرقية سواء أكانت على شكل طلاسم (ألغاز) أو على شكال عقاقير أو على أشكال هندسية ترسم على الجسد بألوان مميزة قد تذهب الأرواح الشريرة."[2]

إن الملاحظ مما سبق؛ هو أن في بلاد فرنسا هناك مصطلح مرادف للفظة أنثروبولوجيا متمثل في معنى إثنولوجيا؛** التي جعلتنا في تفكير، وأبقتنا في حيرة، " ونحن نستنتج أن كلمة أنثروبولوجيا قديمة لكن من حيث الموضوع فهي معاصرة. من هنا وجب أن نتساءل: ما هي الأنثروبولوجيا وما هي موضوعاتها الرئيسية؟"[3] أردف 'مصطفى تيلوين' في كتابه ((مدخل عام في الأنثروبولوجيا)) بحثا عن إجابات كافية عن التساؤل المطروح سابقا بقوله: " لهذا وجب علينا أولا أن تعرّف الأنثروبولوجيا لنعرف فيما بعد موضوعاتها الأساسية والمركزية. وكما تعلمون فإنّ هناك شكلين من التعريفات: تعريف اشتقاقي لغوي وتعريف اصطلاحي. وأول ما نبدأ به من النحية المنهجية هو التعريف الاشتقاقي أو اللغوي. ومن هنا وجب أن نتساءل مرة أخرى كيف تعرف كلمة الأنثروبولوجيا لغويا؟"[4] للرد على التساؤل؛ لزم علينا أن نجيب عليه من خلال البحث، وذلك فيما يلي:

---

*- **الدول الأنكلوساكسونية**: هي تلك الدول الناطقة باللغة الإنجليزية أي لغتها الرسمية هي اللغة الإنجليزية وأشهرها بريطانيا وأمريكا كما نجد دولا ناطقة بالفرنسية نسميها الدول الفرونكفونية.

[1] – مصطفى تيلوين، مدخل عام في الأنثروبولوجيا، منشورات الاختلاف، دار الفارابي، بيروت– لبنان، الطبعة الأولى، 2011، ص 17.

[2] – م ن، ن ص

- **إثنولوجيا: بالفرنسية (ethnologie) مشتقة من الاغريقية (ethnos) ومعناها العرق أو الشعب و (logos)، معناها العلم، وتعرف اصطلاحا على أنها دراسة نظرية وتركيبية للوثائق المكتوبة التي تركتها الأمم السابقة كالكتابة الهيروغليفية على ورق البردي.

[3] – مصطفى تيلوين، مدخل عام في الأنثروبولوجيا، م س، ص18.

[4] – م ن، ص18.

I. مفهوم الأنثروبولوجيا:

أولا: الأنثروبولوجيا

إنه؛ من البداية، ونحن في صدد التعريف بـ **ماهية** المصطلح الذي بين أيدينا؛ لابد من الإشارة إلى أن: " الأنثروبولوجيا كلمة من أصل يوناني تتألف من مقطعين؛ أولهما: anthropos وتعني إنسان، وثانيهما logos وتعني دراسة أو علم، وعلى هذا يعني المعنى الحرفي للكلمة "علم الإنسان". ويعد مصطلح الأنثروبولوجيا الاجتماعية الأكثر استخدامًا وأن في المملكة المتحدة ومعظم البلدان التي تتحدث الإنجليزية، وكلمة الأنثروبولوجيا في أوروبا تحمل في الغالب معنى الأنثروبولوجيا الفيزيقية، كما تعد الأنثروبولوجيا الاجتماعية هناك مرادفا للإثنولوجيا، أما في ألمانيا فثمة تمييز جوهري بين مصطلح Volkskunde ومصطلح Volkerkunde؛ بالنسبة للمصطلح الأول فيشير إلى دراسة الفولكلور والأعراف المحلية الخاصة ببلد ما، أما المصطلح الثاني فيغطي مساحة أكبر؛ إذ يشير إلى الإثنولوجيا ذلك العلم الاجتماعي المقارن."[1]

يمكننا، ومن خلال التعريف الذي تقدمنا به؛ إضافة مفهوم آخر؛ هو: " إن التركيب اللغوي لكلمة "أنثروبولوجيا" يعني أنها العلم الذي يدرس الإنسان. ويرى ليفي ستروس أن الأنثروبولوجيا هي نسق للتفسير يضع في الاعتبار النواحي الفيزيقية والفسيولوجية والسيكولوجية والاجتماعية لكل أنواع السلوك."[2] تعرف كذلك من قبل 'ماري إلياس، وحنان قصاب' في (المعجم المسرحي) بأن: " الأنثروبولوجيا هي علم دراسة الإنسان وتسمّى في اللغة العربيّة علم الإناسة."[3] مع العلم أن هذا الأخير بحد ذاته يدرس البشر كونها مخلوقات، تنتمي للعالم الحيواني مميز بالعقل.

يشير الدكتور 'عيسى الشماس' في كتابه: ((مدخل إلى علم الإنسان {الأنثروبولوجيا})) إلى تعريف **للأنثروبولوجيا** بقوله: " إن لفظة أنثروبولوجيا Anthropology، هي كلمة إنجليزية مشتقة من الأصل اليوناني المكون من مقطعين: أنثروبوس Anthropos، ومعناه "الإنسان" ولوجوس Locos، ومعناه "علم". وبذلك يصبح معنى الأنثروبولوجيا من حيث اللفظ "علم الإنسان" أي العلم الذي يدرس الإنسان."[4]

يشير مصطفى تيلوين إلى تعريف آخر، وبلغة أجنبية بقوله: " (anthropologie) مشتقة من الكلمة الإغريقية (Anthropos) ومعناها إنسان ولوغوس من (logos) ومعناها خطاب أو بحث أو دراسة أو علم وهنا نفضل كلمة علم".[5]

---

[1] – سلوى السيد عبد القادر، شيماء محمد السيد، المدخل إلى الأنثروبولوجيا، دار المعرفة الجامعية طبع– نشر– توزيع، الإسكندرية–جمهورية مصر العربية– 2000، ص 14.

[2] – عبد الوهاب جعفر ومحمد علي أبو ريان، البنيوية في الأنثروبولوجيا وموقف سارتر منها، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2015، ص 25.

[3] – ماري، ماري إلياس، وحنان قصاب، المعجم المسرحي، م س، ص 65.

[4] – عيسى الشماس، مدخل إلى علم الإنسان (الأنثروبولوجيا)، من منشورات اتحاد العرب، دمشق، 2004، ص 13.

[5] – مصطفى تيلوين، مدخل عام في الأنثروبولوجيا، م س، ص 19

يعرفها مصطفى تيلوين في تعريف مغاير؛ من خلال " معنى فلسفي عام: " الأنثروبولوجيا هي علم وصفي للإنسان."[1] من خلال هذه التعاريف اللغوية ننتقل إلى تعاريف إصطلاحية للأنثروبولوجيا، فيما يلي:

إن من خلال التعريف اللغوي للأنثروبولوجيا؛ نتطرق إلى التعاريف الإصطلاحية لها، حيث " عرف Paul Topinard في عام ١٨٧٦ م الأنثروبولوجيا بوصفها فرعًا من التاريخ الطبيعي يتعامل مع الإنسان وسلالاته. وفي الوقت نفسه اعترف Topinard بأن الأنثروبولوجيا والإثنولوجيا علمان متميزان واهتمت الأنثروبولوجيا بدراسة الشعوب والقبائل. وبحثت ليس فقط السمات الفيزيقية لكل جماعة ولكن أيضا درست السلوك والعادات والدين واللغة والسمات الفيزيقية والأصل."[2] وهناك مفهوم آخر لمصطفى تيلوين يقول فيه: " هي علم من العلوم الإنسانية يهتم بمعرفة الإنسان معرفة كلية وشمولية. كما أن الأنثروبولوجيا علم من العلوم الإنسانية يهتم بدراسة الإنسان من حيث قيمه (قيم جمالية، دينية، اخلاقية، اقتصادية، وثقافية، واجتماعية) ومكتسباته الثقافية."[3] مما زاد من معرفة ثقافات شعبية متنوعة، وتبادلها أضفت على الفولكلور بطابع فني خاص.

إضافة إلى تلك المفاهيم المتنوعة، والتي تفضلنا بها؛ قد تساهم في معرفة مصطلح أنثروبولوجيا أكثر، وما مسه من تطور تاريخاني فريد وكل ما له رابطة بالمواضيع المطروقة، وذلك في: "

أ- في القرن السابع عشر كانت كلمة أنثروبولوجيا تطلق في مقابل الكسمولوجيا وهو علم الكون وفي مقابل الثيولوجيا (علم الإلهيات).

ب- في نهاية القرن التاسع عشر اهتمت الأنثروبولوجيا بدراسة الأجناس والاعراق البشرية المختلفة من حيث أصلها (على سبيل المثال ما هو أصل الهنود الحمر؟) وتاريخها وحضارتها وقيمها. ومن أنصار هذا التعريف الطبيب والعالم الفرنسي بروكا (broca) الذي ولد عام (1824) وتوفي عام (1880)، والعالم الأنثروبولوجي الفرنسي الآخر كاتروفاج (quatrefages) (1810-1892).

ج- " أما في عصرنا الحالي فإن الأنثروبولوجيا ترتبط عادة بفكرة الأجناس والأعراق البشرية والإنسانية من حيث قيمها وثقافتها، ومن أشهر ممثلي هذا التعريف الأنثروبولوجي الفرنسي كلود ليفي ستراوس (Claude – Levy Strauss). الآن كيف يعرف الأنثروبولوجيون الأنثروبولوجيا؟ في هذا المجال سنأخذ بعين الاعتبار تعريف كلود ليفي ستراوس باعتباره من أكبر الأنثروبولوجيين في عالمنا المعاصر."[4] يبدو لنا من الوهلة الأولى بأن هذه النقاط المتنوعة، وباختلاف تحولاته المفاهيمة، وعبر قرون مذكورة سابقا، تخص بمصطلح الأنثروبولوجيا عموما، والتي لها علاقة مباشرة ارتبطت بالتطور التاريخي لها أساسا.

---

[1] – مصطفى تيلوين، مدخل عام في الأنثروبولوجيا، م س، ص 19.

[2] -Jack David Eller, Cultural Anthropology In Published 2015.Rout ledge, N.YP: 5/6.

نقلا عن: سلوى السيد عبد القادر، شيماء محمد السيد، المدخل إلى الأنثروبولوجيا، م س، ص 16.

[3] – ينظر: مصطفى تيلوين، مدخل عام في الأنثروبولوجيا/ م ن، ص20.

[4]– مصطفى تيلوين، مدخل عام في الأنثروبولوجيا، م س، ن ص20.

تجدر بنا الإشارة؛ إلى تعريف خص به ((**كلود ليفي ستراوس**)) بقوله: " إن الأنثروبولوجيا تهدف إلى معرفة كلية وشمولية للإنسان في علاقته بامتداداته التاريخية ومحيطه الجغرافي".[1]

إذن؛ وبما أن الأنثروبولوجيا من خلال مفهومها تقوم بدراسة الإنسان، و" في أبعاده المختلفة، البيوفيزيائية والاجتماعية والثقافية، فهي علم شامل يجمع بين ميادين ومجالات متباينة ومختلفة بعضها عن بعض، اختلاف علم التشريح عن تاريخ تطوّر الجنس البشري والجماعات العرقية، وعن دراسة النظم الاجتماعية من سياسيّة واقتصادية وقرابية ودينية وقانونية، وما إليها.. وكذلك عن الإبداع الإنساني في مجالات الثقافة المتنّوعة التي تشمل: التراث الفكري وأنماط القيم وأنساق الفكر والإبداع الأدبي والفني، بل والعادات والتقاليد ومظاهر السلوك في المجتمعات الإنسانية المختلفة، وإن كانت لا تزال تعطي عناية خاصة للمجتمعات التقليدية."[2] الشعبية طبعا، وهذا يتماشى مع التعريف الذي جاء به " / تايلور/ الذي يرى أنّ الأنثروبولوجيا: ((هي الدراسة البيوثقافية المقارنة للإنسان)) إذ تحاول الكشف عن العلاقة بين المظاهر البيولوجية الموروثة للإنسان، وما يتلقاه من تعليم وتنشئة اجتماعية."[3] ومعني هذا أن الأنثروبولوجيا حسب رؤية 'تايلور'، إذ تتطرق إلى عدة مواضيع بغية إيجاد الرابطة بين مورثات الإنسان الشعبية وتركيبة ثقافته الاجتماعية.

ثانيا: فروع الأنثروبولوجيا:

تتناول فروع الأنثروبولوجيا دراسة الإنسان وثقافاته بشكل عام؛ كما وتتفرع الأنثروبولوجيا إلى عدة فروع رئيسية تتناول تحديد جوانب معينة من الثقافات والمجتمعات الإنسانية.

يبدو؛ مما سبق تناوله في بحثنا هذا، ومن خلال المفهوم والتاريخ الأنثروبولوجي؛ توصلنا إلى أن " الأنثروبولوجيا دراسة الإنسان؛ العلم الذي يدرس الشعوب البدائية والشعوب الحديثة، والأساليب التي يعتمدون عليها في معيشتهم، وبسبب تعدد جوانب الخبرة الإنسانية تفرعت الأنثروبولوجيا إلى عدة فروع يختص كل منها بأحد جوانب هذه الخبرة."[4] التي زادت من تشعبها وثرائها، وهي ملهمة للدارسين كذلك، " فهناك أقسام عدة للأنثروبولوجيا تختلف تصنيفاتها من مدرسة علمية لأخرى؛ فالمدرسة الأمريكية وتحديدا الجمعية الأنثروبولوجية الأمريكية American Anthropological Association تقسمها إلى أربعة فروع: "

1- الأنثروبولوجيا الفيزيقية أو (البيولوجية)، وتدرس كيفية تكيف البشر مع البيئات المختلفة، الكيفية التي تعمل بها العمليات البيولوجية والثقافية معا لتشكيل النمو والتنمية والسلوك، ومسببات المرض والموت المبكر، كما يهتمون بالأصول البيولوجية البشرية والتطور والتنوع.

2- الأركيولوجيا، وتدرس الشعوب والثقافات في الماضي منذ ماضي ما قبل التاريخ وحتى الماضي الحديث من خلال تحليل البقايا المادية من الآثار والأدلة الأثرية في مختلف البيئات الطبيعية.

---

[1]- مصطفى تيلوين، مدخل عام في الأنثروبولوجيا، م س، ص21.

[2] - عيسى الشماس، مدخل إلى علم الإنسان (الأنثروبولوجيا)، م س، ص 14.

[3] - م ن، ص 14.

[4] - مارفن هاريس، الأنثروبولوجيا الثقافية، ج 1، تر: السيد حامد، منشأة المعارف، 1990، ص 7.

3- الأنثروبولوجيا اللغوية أو الدراسة المقارنة للأساليب التي من خلالها تعكس اللغة الحياة الاجتماعية، والكيفية التي تؤثر بها الحياة الاجتماعية في اللغة.

4- الأنثروبولوجيا الثقافية أو (الاجتماعية)* التي تدرس الأنماط الاجتماعية والممارسات عبر الثقافات، مع إعطاء أولوية في الاهتمام للطريقة التي يعيش بها الناس في بيئات معينة والكيفية التي من خلالها ينظمون المعاني ويضبطوها ويبتكروها."[1]

تُعد الأنثروبولوجيا من العلوم الاجتماعية الهامة جداً؛ حيث تُساهم في فهم ثقافات الشعوب والمجتمعات وطرق تفكيرهم وعاداتهم وتقاليدهم؛ لذا أردفت الباحثتان سلوى السيد وشيماء محمد حول التقسيمات الموجزة وتعقيبا عنها بقولهما: " ومهما يكن من عدد التصنيفات واختلافها باختلاف المدارس العلمية فإنها جميعًا تهتم بالإنسان وأعماله في الماضي والحاضر، ومن وجهة نظر كلية شمولية... "[2] عل هذا كله؛ يحيلنا إلى القول، وفي ذات السياق الأنثروبولوجي، ومن خلال المبدأ الأخير فكرته فحواها؛ هو أن تلك الدوافع الثقافية بإمكانها أن تكون السبب في التغيرات والظواهر الاجتماعية والثقافية في المجتمعات. كما يساهم في تفسير الاختلاف بين الشعوب وثقافاتهم الشعبية، ومدى تأثيراتها الفنية المتبادلة على بعضهم البعض تجعلها متوارثة على الدوام.

ونافلة القول: نستنتج من خلال بحثنا؛ أن فروع الأنثروبولوجيا متعددة؛ كما أنها أثرت وبشكل ملفت للنظر، وساهمت وبدرجة كبيرة في دراسة حياة الإنسان الثقافية من حيث سلوكياتهم وأفكارهم، وذلك بالإستناد على ذات العلم الذي كان الأبرز في تحليل مختلف ثقافات الشعوب البدائية بشتى شرائحه، وكذا دراسة فولكلور العالم القديم فالحديث، هذا كله هدفه الأسمى يتمثل في تدارس أثر فني لفولكلورهم الشعبي العالمي؛ فمن خلال هذا ننتقل إلى أهم الرواد الأنثروبولوجيين في:

ثالثا: أهم رواد الأنثروبولوجيا البارزين:

1. فرانز بواس (1858–1942) Franz Boas**:

---

* – **الأنثروبولوجيا الاجتماعية**: هي ذلك الفرع من علم الإنسان الذي يتناول المؤسسات الاجتماعية للشعوب البدائية والشعب. وتمثل الأنثروبولوجيا الاجتماعية في بعض البلاد – مثل بريطانيا العظمى وفنلندا – علماً مستقلا؛ على حين تعد في بلاد أخرى –مثل الولايات المتحدة– اتجاهاً معيناً في البحث داخل ميدان الأعم. بدأت الأنثروبولوجيا الاجتماعية في إنجلترا عام 1906 بتعيين السير جيمس فريزر Fazer أستاذاً للأنثروبولوجيا الاجتماعية بجامعة ليفربول. وقد عرّف موضوعه بأنه ذلك الفرع من علم الاجتماع الذي يدرس الشعوب البدائية. وقد كرر مالينوفسكي هذا التعريف للأنثروبولوجيا الاجتماعية فيما بعد. ولكن في حين طبق فريزر وجهات نظر تاريخية في بحوثه، فإن مالينوفسكي كان وظيفيًّا (قارن {الوظيفية}) لايهتم بالبحث التاريخي. راجع: إيكه، (هو لتكرانس)، قاموس مصطلحات الإثنولوجيا والفلكلور، م س، ص 52.

[1] – سلوى السيد عبد القادر، شيماء محمد السيد، المدخل إلى الأنثروبولوجيا، م س، ص 31- 32.

[2] – سلوى السيد عبد القادر، شيماء محمد السيد، المدخل إلى الأنثروبولوجيا، م س، ص 31- 32.

** – **فرانز بواس (1858–1942) Franz Boas**: ولد فرانز بواس في ألمانيا حيث تعلم وتخصص في الجغرافيا. ولقد انتهى به المطاف إلى التخصص في الأنثروبولوجيا كنتيجة لخبراته في الحياة مع الإسكيمو في شمال كندا ثم أصبح أبرز علماء الأنثروبولوجيا في الولايات المتحدة. ولقد انتقد ميل الأنثروبولوجيين إلى استخلاص تعميمات غير ناضجة والاعتماد على **التاريخ الظني**، ودافع مقابل ذلك عن جمع المادة الإثنوجرافية بشكل فاحص ومدقق قبل التوصل إلى أي تعميم. واعتقد أن ذلك يمكن أن ينقذ الأنثروبولوجيا من كبوتها تماماً. كما طور أيضاً اهتماماً بالجوانب النفسية في الثقافة (على سبيل المثال دراسته المنشورة 1940). ولقد توارث الكثيرون من تلاميذه منحاه الكلي (التكاملي) في العمل الميداني وفي توسيع نطاق الاهتمام البحثي والذي يشتمل على اللغويات، والأنثروبولوجيا الفيزيقية،

يجب الإشارة؛ إلى أول رواد الأنثروبولوجيا، وهذا حسب ما جاء به أحمد مرسي في مؤلفه (مقدمة في الفولكلور) بقوله: " ويسير "فرانز بواس"، – أحد مؤسسي علم الأنثروبولوجيا في الولايات المتحدة – هو وتلاميذه الذين اتجهوا إلى المنهج الأنثروبولوجي الوظيفي في دراسة الفولكلور خطوات إلى الأمام، فيذهب إلى أن فولكلور أي مجتمع إنما يعكس ثقافة هذا المجتمع، وهكذا يستطيع الدارس، عن طريق تحليل فولكلور جماعة ما – أن يعرف الكثير من التفاصيل الاثنوجرافية البارزة لهذه الجماعة، ولعل أبرز الأمثلة على هذا الاتجاه كتاب "بواس"، "أساطير التسمشيان Tsimhian Mythology الذي نشر عام 1916."[1] وبالتالي؛ يتسنى للدارس في هذا الصدد أن يكتسب الفهم العميق لتلك التفاصيل الثقافية منها والاجتماعية لهذا الشعب، وهذا من خلال تحليل الظاهرة الفولكلورية وكذا الثقافة الشعبية التي يحملها. من قصص ورقصات وتقاليد شعبية... إلخ.

إضافة إلى ذلك الطرح، المنتمي للآداب الشعبية الفولكلورية وما لهذا الأخير الأثر الفني في العالم؛ إذ أنه " ففي هذه الدراسة الضخمة (ألف صفحة) يورد ((بواس)) أساطير الهنود التسمشيان الذين يعيشون في رقعة ضيقة على ساحل المحيط الهادي فينا يعرف الآن بكلومبيا البريطانية (في كندا)، ويقدم وصفا مستفيضا للتسمثيان وحياتهم، معتمدا على أساطيرهم التي استطاع، من خلالها، أن يتعرف على آلاف الأشياء والتفاصيل عن حياتهم العائلية وطقوسهم الدينية وعلاقاتهم الاجتماعية، والمناسبات التي يحتفلون بها... الخ. وفي دراسة أخرى لاحقة عن ((ثقافة الكواكيوتل كما تعكسها أساطيرهم))، نشرت عام 1935، حاول «بواس» المقارنة بين مجموعتين هنديتين و"التسمشيان والكواكيوتل معتمدا على صورهم الاثنوجرافية، كما تقدمها أساطيرهم، ولقد وجد بواس في دراستيه أن ثقافة التسمشيان والكواكيوتل، تنعكس في حكاياتهم، كما وجد أن الحكايات تقدم صورة ذكية مؤثرة لطريقتهم في الحياة... "[2] فضلا عن هذا؛ فإن بعض الحوادث التي تحدث في الحكايات الشعبية الفولكلورية طبعا قد تكون عجيبة، وأحيانا تتنافى عن ما هو موجود في واقعنا، ولكنها تساهم في معرفة أكثر وذات عمق للحياة الشعبية، فمنها يتم تعلم الدروس والقيم الإنسانية سواء لجمهور المنصتين والقراء.

تجدر الإشارة؛ إلى نقطة مهمة ونقيضة لما سبق من طرح، هذا " وعلى خلاف المنظرين التطوريين الأوائل الذين أكدوا على التشابهات الثقافية العامة، أكد بواس على الاختلافات والخصوصيات في كل ثقافة كنتيجة لتطورها التاريخي المتميز والمستقل. ومن ثم فقد أطلق على منحاه البحثي وصف الخصوصية التاريخية والتي تميزت بنفيها للمنهج المقارن الذي اعتمد عليه **التطوريون الخطيون** (1911)."[3]

هذا، وقد أشار أحمد علي إلى كلام تعليمي مهم؛ يحمل أهم عنصر أدب شعبي ضمن ميادين الفولكلور، " وقد فسر "بواس" ذلك في ضوء الرغبات أو الأماني الإنسانية العادية. لقد كان "بواس" وتلاميذه، مشغوفين أساسا بإعادة بناء الحكاية الشعبية عن طريق

وعلم الآثار بجانب الظاهرات الثقافية. لقد أسست مدرسة بواس **الثقافة** كمفهوم أساسي في الانثروبولوجيا في الولايات المتحدة، ووجهت الانتقادات إلى هذه المدرسة لما تعاني منه من **حتمية ثقافية ونسبية ثقافية**. راجع: شارلوت سيمور – سميث، موسوعة علم الإنسان، المفاهيم والمصطلحات الأنثروبولوجية، م س، ص172.

[1] – أحمد علي مرسى، مقدمة في الفولكلور، م س، ص 193.

[2] – م ن، ص 193.

[3] – شارلوت سيمور – سميث، موسوعة علم الإنسان، المفاهيم والمصطلحات الأنثروبولوجية، م س، ص172.

تحليل أسلوب انتشارها وتوزيعها. وبينما اعترفوا بأن هناك احتمالا كبيرا للاختراع المستقل، إلا أنهم اعتبروا أن الانتشار هو الأسلوب المفضل والأكثر صحو لشرح تشابه الحكايات في المجتمعات المختلفة، وخاصة حيث يمكن للانتشار أن يوجد وأن يستمر، وحيث تكون الحكاية أكثر تركيبا وتعقيدا."[1] مما يساعد ذلك في توفير المزيد من العمق والفهم لتلك المواضيع المعالجة، مما قد يزيد من قوة تأثيرها على الجماهير وانجذابه لها؛ من خلال هذا ننتقل إلى رائد أنثروبولوجي آخر، بارز في الحقل الأنثروبولوجي، وهذا في:

2. ليفي شتراوس، كلود (1908–1994) Levi – Strauss, Claude *:

إن ما جاء به الباحث الأنثروبولوجي (فرانز بواس) فيما سبق ذكره مهم جدا؛ لأنه يعم على الدراسات الفولكلورية بالفائدة العامة، وذلك بفضل دراساته البحثية المضنية في مجالي الأساطير والحكايات الشعبية الفولكلوريين وتحليلها ثم نشرها، وهو من مؤسسي مدرسة الثقافة التي ظلت بعدها كمفهوم أساسي للأنثروبولوجيا في الولايات المتحدة، ومن هنا نورد من خلال بحثنا جهود وإهتمامات 'ليفي شتراوس' هو الآخر بالأنثروبولوجية، وذلك فيما يلي:

1. الأنثروبولوجيا البنيوية عند كلود ليفي ستروس:

أول ما نتطرق إليه قبل الخوض في تجارب ليفي الأنثروبولوجية المتنوعة إلى جاب مهم جدا، وهذا في الدراسات الأنثروبولوجية؛ هو أنه" ظهرت الأنثروبولوجيا البنيوية على يد كلود ليفي ستروس وقد أرسى دعائمها بكتبه المنشورة وهي: (الآفاق الحزينة (1955م) – (تفكير الفطرة) – (الأنثروبولوجيا البنيوية ج1 + ج2) – (البناءات الأولية للقرابة) – (الطوطمية اليوم) – (النيء والمطبوخ) – (من العسل إلى الرماد). ويعد كتاب (الأنثروبولوجيا البنيوية ج1 + ج2) أكثر هذه الكتب تجسيدا للأنثروبولوجيا البنيوية لأنه يكشف عن الرؤية المنهجية لكلود ليفي ستروس للظاهرة الاجتماعية ولئن يكن الأمر خاصا بالظاهرة الاجتماعية فإن للأدب نصيبا من هذه الرؤية المنهجية ذلك أن كلود ليفي ستروس طبق منهجه على الأسطورة بدراسة بنيتها."[2] نفهم من هذا الطرح؛ أن نظرة ليفي ستروس لتلك الظواهر لا تقتصر على الجانب الاجتماعي فقط، وإنما تشمل كذلك الأدب والأساطير التي تعد من أهم ميادين الفولكلور الشعبية؛ مما يوحي لنا ذلك أن هذا المنهج يمكن تطبيقه بسهولة في مجالات أنثروبولوجية عدة.

---

[1] – أحمد علي مرسي، مقدمة في الفولكلور، م س، ص 193.

* – **ليفي ستراوس، كلود (1908–1994) Levi – Strauss, Claude**: هو باحث أنثروبولوجي فرنسي بارز، ساد تأثيره باعتباره أحد أعلام منظري البنيوية المشاهير، ليس فقط في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، ولكن أيضاً في كل العلوم الاجتماعية والإنسانية. وقد ارتحل ليفي شتراوس بعد دراسته للقانون والفلسفة في باريس، إلى البرازيل، وسجل هناك خبراته بين الهنود البرازيليين في مؤلفه "أحزان مدارية Tristes Tropiques (الترجمة الإنجليزية 1955)، وكذلك مؤلفه " عالم ينحسر " World on the Wane(1968) الذي يعتبر أحد الوثائق الأساسية الهامة في علم الأنثروبولوجيا، وفي مؤلفه الأبنية الأساسية للقرابة " (صدر عام 1949 وترجم عام 1969) قدم ليفي شتراوس تجديدات نظرية هامة في دراسة الزواج ونظام القرابة . وفي أعماله اللاحقة اتجه ليفي شتراوس إلى تحليل النصوص الأدبية حسب المنهج البنيوي وربطها بالنظرية اللغوية، وتطبيقاتها على مجالات أخرى عديدة مع تأكيده المتزايد على دراسة الفكر والرمزية. ونتيجة لذلك ألف كتاب الأنثروبولوجيا البنيوية " (صدر عام 1958 وترجم عام 1968) ثم كتاب " التوتمية (صدر عام 1962 وترجم إلى الإنجليزية عام1963) في تتابع متلاحق. وقد أعقب ليفي شتراوس هذه الأعمال بعمل آخر يضم أربعة مجلدات عن الميثولوجيا أو علم الأساطير " (ما بين 1964–1972) والذي طبق فيه التحليل البنيوي على عدد كبير من الأساطير. وأصدر أيضاً الجزء الثاني من كتابه الأنثروبولوجيا البنيوية " في عام1973 (ترجم إلى الإنجليزية عام 1977). راجع: شارلوت سيمور – سميث، موسوعة علم الإنسان، م س، ص454.

[2] – أمينة فزازي، مناهج دراسات الأدب الشعبي، –، م س، ص176.

ما يسير الدهشة، ويثري الجانب الموضوعي في الدراسات الأنثروبولوجية باختلاف مواضيعها؛ هو أن "كلود ليفي شتراوس دافع عن ثقافات وحضارات الشعوب المقصية واعتبر أن مستواها يرقى إلى مصاف الدول الحديثة، ونعت مكامن الداء بـ: إمبراطورية العنف الغربي التي تسببت بالتدمير المنهجي لحضارات بأكملها، ولا نزال نعاين إلى اليوم تجليات هذا العنف على البيئة في بقاع عديدة أفرغت من سكانها وحقولها، قبل أن تتحول إلى منتجعات سياحية، لتبقى النقطة الأساسية في فكر ليفي شتراوس تلك."[1]

بالإضافة إلى ذلك؛ هو أن كلود ليفي كان هدفه المساندة، إذ كان حسب قوله في كتابه 'مقالات في الأناسة'؛ أنه ثمت هدفا " دائما لدوركهايم- هو البحث، عن مقارنة بعض الموضوعات الأسطورية والخرافات والتقاليد الشعبية واللغات، عن الطريقة التي تتعدى التصورات الاجتماعية بموجبها أو تتباعد، تذوب بعضها في بعض أو تتميز بعضها عن بعض... ويختتم دوركهايم كلامه بأن يلاحظ أن هذا البحث ينتمي على الأغلب إلى المنطق المجرد."[2] يعني هذا الكلام؛ بأن البحث ينظر إلى تلك الظواهر الفولكلورية الفلسفية بمنظور مجرد من جهة وكذا نظري من جهة أخرى، وذلك لا حاجة لنا بالنظر إلى المجالات العملية أو الإنسانية الأخرى على الأسواء والتي قد تؤثر عليها.

2. شتراوس ومنطق الأسطورة:

يمكن القول؛ وفي هذا المنحى حسب قول كل من عبد الوهاب جعفر ومحمد علي في كتابهما: " لقد اتخذ ليفي ستروس من منطق الأسطورة عنوانا شاملا لدرسته الواسعة عن الأساطير لدى الهنود الأمريكيين، كما كان الهدف من هذه الدراسة هو اكتشاف نسيج من الاتصالات المتبادلة بين منطق الأسطورة وبين أنواع المنطق الأخرى، ومن هنا نرى أن برنامج الأنثروبولوجيا البنائية يظل دائما هو أي اكتشاف البناءات العميقة واللاشعورية للنفس الإنسانية. يقول ليفي ستروس ((إن التجربة الإثنولوجية تهدف إلى الكشف عن كوامن العقل les enceintes mentales، ورد المعطيات التي تظهر مشوشة إلى كل منظم، والوصول إلى مستوى تتكشف فيه الحتمية مختبئة تحت سراب الحرية))."[3]

قد يعني لنا ذلك الطرح الذي جاء به المؤلفان حول دراسات كلود ليفي الأنثروبولوجية الكثير؛ ومن جانبنا نرى أنه سعى جاهدا إلى الكشف عن كيفية التأثير المنطقي للأسطورة وتفاعله مع أشكال التفكير والمنطق الأخرى في الثقافة الهندية الأمريكية، وهو بمثابة الجزء المهم من بحثه ودراسته الفولكلورية. وبالاستناد على الأنثروبولوجيا البنيوية.

إضافة لذلك، وتطعيما لما سبق؛ " لقد جد ليفي شتراوس في اثبات وجود أبنية ثنائية عالمية من المتضادات والوسائط في الأسطورة محاولا أن يصمم علاقات بنائية بين نسخ الأسطورة المتنوعة ومما يحتاج إلى دراسة مستقلة بذاتها والجدير بالملاحظة أن كل هذه النظريات والأساليب قد اهتمت فقط بالحكايات والأساطير فيما عدا البنائية التي طبقت أيضا على الأمثال والألغاز والألعاب الشعبية، ولكن ما من نظرية واحدة – حقيقة- اهتمت بالأغاني الشعبية أو الرقص الشعبي أو الطب الشعبي أو الأزياء الشعبية، أو

[1] – رشيد أمحجور، الحلقة بين الفرجة التقليدية والأدائية، منشورات جمعية طنجة بوابة إفريقيا وفرقة الفرجة الممكنة، 2019، ج1، ص33.

[2] – كلود ليفي شتراوس، مقالات في الأناسة، اختارها ونقلها إلى العربية: حسن قبيسي، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، د ط، 2008، ص92.

[3] – عبد الوهاب جعفر ومحمد علي أبو ريان، البنيوية في الأنثروبولوجيا وموقف سارتر منها، م س، ص91.

غيرها من الأنواع الفولكلورية."[1] ما نفهمه من الكلام؛ أن دراسة الفولكلور، ومن ضمنها تلك الجوانب المذكورة آنفا والتي تعج بمجموعة مختلفة من النظريات، وكذا الأساليب التي قد يتناسب كل عنصر من عناصر الفولكلور الشعبية؛ يساهم في الفهم الكلي والعميق لهذه التعبيرات وتأثيرها الفني الفولكلوري في الثقافة والشعب.

حقيقة الأمر، ومن خلال طرحنا السابق؛ حتى " وإذا كانت دراسة أنظمة القرابة والطقوس والأدعية الطوطمية des appellations totémiques قد تكشف عن صعوبة الفصل بين الضغوط الاجتماعية والضوابط الداخلية les contraintes internes، فإن الميثولوجيا إنما تسمح بتصفية هذه المشكلة. وذلك لأن الأساطير ليس لها وظيفة عملية مباشرة كما انها لا تنصب مباشرة على الواقع... ولذا، فإذا كان من الممكن أن نثبت أن هذا المظهر الجزافي arbitraire الذي تبدو عليه الأساطير، وذلك الفيض الذي يبدو وكأنه حر، وهذا الابتكار الذي قد نعتقد أنه بدون قيد،"[2] وهذا يقودنا؛ إلى القول بأن ذلك الجانب الظاهري الجزافي أو الحر في الأساطير قد يكون في بعض الأحيان متعلق بطبيعة معينة من جملة قوانين أو ظواهر أو دوافع أخرى والتي قد تؤثر على التشكيل التام للأسطورة وتناميها كونها ضمن أهم ميدان من ميادين الفولكلور. إذ نقول كذلك؛ بأن الوعي قد يكون في معزل عن ذلك التفاعل المباشر مع العالم الخارجي، ويتحكم في زمام الأمور على مستوى عميق والقائم أساسا على قوانين رئيسية.

يبدو؛ أن الدراسات الأنثروبولوجية لهذه الأساطير الشعبية المختلفة تتخبط في القديم، إذ " ويرى ليفي ستروس أيضا أن الدليل على عدم كفاية هذه التفسيرات هو أن الأساطير على الرغم من مظهرها الخلاق Créatrice والجزافي Arbitraire والفياض Foisonnate فإنها تتشابه في جميع أرجاء الأرض."[3] هذا ما يُفسر لنا التشابه الذي يحيلنا إلى وجود نماذج أو قوانين عالمية تساهم في تشكيل الأساطير الشعبية وتطورها توصلنا إلى أثر فني فولكلوري عالمي شامل.

3. مالينوفسكي، برونيسلاو (1884–1942) Bronislaw Malinowski *:

ننتقل ببحثنا هذا إلى رائد أنثروبولوجي آخر حيث قام بلمسة فنية هامة في الدراسات الأنثروبولوجية، كما لاحظنا مثلها في إهتمامهم بالأنثروبولوجيا الذي قام به رواد سبق ذكرهم، وكذا تحليلاتهم الدقيقة للظواهر الثقافية والاجتماعية حول ذات المجال الاجتماعي والخاص لدراسة للإنسان، وهو مالينوفسكي، وذلك في:

---

[1] – أحمد علي مرسي، مقدمة في الفولكلور، م س، ص207.

[2] – عبد الوهاب جعفر ومحمد علي أبو ريان، البنيوية في الأنثروبولوجيا وموقف سارتر منها، م س، ص 91.

[3] – عبد الوهاب جعفر ومحمد علي أبو ريان، البنيوية في الأنثروبولوجيا وموقف سارتر منها، م س، ص 92.

* – **مالينوفسكي، برونيسلاو (1884–1942) Bronislaw Malinowski**: عالم أنثروبولوجيا بولندي المولد، التحق بدراسة الأنثروبولوجيا في مرحلة الدراسات العليا بإنجلترا بعد أن أتم تعليمه في الرياضيات والطبيعة. وبعد أن أتم دراسته الميدانية الكلاسيكية في جزر التروبرياند، اكتسبت تلك الدراسة كبيرة في تأسيس مناهج البحث الميداني الأنثروبولوجي، وخاصة منهج الملاحظة بالمشاركة. ونذكر من أهم أعماله: "سكان الأرجوناوتس في غرب المحيط الهادي " (1922)، "الجريمة في المجتمع البدائي" (1926)، "الجنس والكبت في المجتمع البدائي " (1927)، " الحياة الجنسية للبدائيين " (1929)، الحدائق المرجانية وسحرها" (1935)، السحر والعلم والدين" (1948)، "يوميات بالمعنى الدقيق للكلمة" (1967). ينظر: شارلوت سيمور – سميث، موسوعة علم الإنسان، المفاهيم والمصطلحات الأنثروبولوجية، م س، ص 459.

أ. مالينوفسكي وجزر التروبرياند:

يجب العودة إلى الوراء قبل الغوص في مفصليات دراسات هذا الرائد الأنثروبولوجي الهام إلى بواس؛ إذ أنه و" في عام 1910، بعد أربعة وعشرين عاما على اتخاذ بواس لقراره المصيري بالبقاء في الولايات المتحدة الأمريكية؛ انتقل مثقف بولندي شاب من لايبزك إلى لندن. كان ذلك الشاب برونسلاف مالينوفسكي ممن حصل على شهادة الدكتوراه في الفيزياء والفلسفة قبل سنوات قليلة في كراكو، وهي جزء من الامبراطورية النمساوية الهنغارية اليوم جزء من بولندا). في لايبزك، درس علم النفس والاقتصاد، وكان مقتنعا من خلال فيلهيلم وندت (1832 – 1920) بأنه يمكن للمجتمع أن يفهم من خلال الطريقة الكلية، كوحدة للأجزاء المظفورة مع بعضها البعض، وينبغي للتحليل أن يكون تزامنا (بمعنى غير تاريخي). قرأ مالينوفسكي خلال نفس الفترة كتاب الغصن الذهبي، وانتقل ليدرس بإشراف سيليجمان في جامعة لندن، والتي كانت تحظى بسمعة طيبة لتقديمها ظروفا جيدة للعمل الحقلي في المناطق الغريبة."[1]

يشير المؤلفان في هذا الصدد؛ إلى: أنه " قام مالينوفسكي بعد أربع سنوات، بدراسة حقلية استغرقت ستة أشهر في جزيرة على ساحل غانا الجديدة، والتي اعتبرها هو عملا فاش. وبعد إقامة قصيرة في أستراليا قضاها بالتأمل في منهجيته، غادر مرة ثانية، وكانت هذه المرة إلى جزر التروبرياند في نفس المنطقة، حيث قضى على وجه العموم ما يقرب من عامين، بين 1915و1918. عاد إلى أوربا بعد نهاية الحرب ليكتب كتاب: مغامرات جادة في الجانب الغربي للمحيط الهادي (مالينوفسكي 1984[1922])، الذي يحتمل أن يكون العمل المنفرد الأكثر ثورية في تاريخ الأنثروبولوجيا."[2]

يشير ذلك، ومن الوهلة الأولى إلى التزام مالينوفسكي بالبحث الميداني الشمولي والمتعمق؛ بغية فهم تلك الثقافة وكذا الاجتماع في هذه الجزر، وقد يكون الهدف وراء هذه الرحلات أيضا هو تطبيق منهجيته الرامية إلى تطوير فهمه العميق لتلك الظواهر الثقافية والاجتماعية، ودليل ذلك السنتين التي قضاهما في سبيل ذلك. لكن رغم ذلك عاد مالينوفسكي إلى أوروبا، إذ ألف ذلك الكتاب والذي أحدث طفرة في تاريخ الأنثروبولوجيا. فلربما قدم إضافات هامة في التطور الفكري الأنثروبولوجي.

إضافة لذلك التغيير المالينوفسكي؛ الذي أحدثه في المجال الأنثروبولوجي، " وبعد نجاح كتاب المغامرات الجادة، اجتذب مالينوفسكي جماعة صغيرة من الطلبة المنجزين والمتحمسين إلى جامعة لندن، ممن ترك معظمهم بصمته على ميدان العلم في العقود التالية. وقد توفي مالينوفسكي في الولايات المتحدة الأمريكية، فيما كان يقوم بدراسة عن التغير الاجتماعي لدى الفلاحين الهنود في المكسيك."[3] يُظهر لنا هذا؛ بأن الباحث (مالينوفسكي) ترك تأثيرا كبيرا على ذلك الجيل المكون من باحثين شباب، كما وأثرت أفكاره الراقية ومنهجيته في تطور الأنثروبولوجيا عموما. وتنطفئ شمعته في أمريكا حينما كان يدرس التغير الاجتماعي لدى الفلاحين المذكورين سابقا، مما يبين التزامه المتواصل واهتمامه بالبحث الفولكلوري وكذا الدراسة الأنثروبولوجية حتى آخر أيام عمره.

ب. مالينوفسكي والمدرسة الوظيفية:

[1] – عبد الوهاب جعفر ومحمد علي أبو ريان، البنيوية في الأنثروبولوجيا وموقف سارتر منها، م س، ص 92.

[2] – توماس هايلاند إيركسون فين سيفرت نيلسون، تاريخ النظرية الأنثروبولوجية، م س، ص68-69.

[3] – م ن، ص 69.

بالرغم من ذلك التفرد الذي خص به الباحث الأنثروبولوجي؛ إلا أنه رفض، " وقد عارض مالينوفسكي النظريات التطورية المبكرة في الأنثروبولوجيا، ويعد واحداً من مؤسسي المدرسة الوظيفية. وأكد في اتجاهه الوظيفي على التداخل بين كل أجزاء وعناصر الثقافة أو النسق الاجتماعي. كما أنكر أهمية مفهوم الرواسب الثقافية، ودافع عن التفسيرات الوظيفية دون التفسيرات التاريخية أو التطورية للظواهر الاجتماعية الثقافية. كما كان مالينوفسكي مهتماً بالأبعاد السيكولوجية للثقافة، وكان من أوائل الأنثروبولوجيين الذين وضعوا نظريات التحليل النفسي على محك الاختبار من منظور ثقافي مقارن."[1]

إتجه (مالينوفسكى)، وفي ذات الموضوع؛ إلى تفسير الوظيفة الخاصة بجانب الأسطورة التابعة لميدان الفولكلور، وكذا تحليلها فنيا، " باعتبارها رادعا ثقافيا، ووجه قدرا من الاهتمام إلى السياق التي توجد فيه الأسطورة، وطريقة أدائها، عندما درس الأنواع القصصية لدى سكان جزر "التروبرياند Trobriand" وكان مهتما بتوضيح كيف يمكن للنصوص أن تعكس على نحو دقيق البناء الأمومي لمجتمع "التروبرينايد"، وقد قبل "مالينوفسكي" نظرية "عقدة أوديب" ولكنه وجدها تأخذ شكلا آخر في جزر "التروبرينايد"، فبدلا من الرغبة في قتل "الأب" والزواج من "الأم" توجد هناك الرغبة في قتل "الخال" والزواج من "الأخت"، وقد فسر "مالينوفسكي" ذلك بأنه نتيجة."[2]

إن ما يمكننا تبيانه من الفقرة السابقة؛ هو أن الباحث الأنثروبولوجي 'مالينوفسكي'، وقبل النظرية المعروفة في الفن المسرحي ب (عقدة أوديب)، وهي العقدة التي كان فحواها الرغبة الجامحة للابن في قتل والده أولا ومن ثم الزواج من أمه، وفقعه لعينيه بعدا كما تشير الروايات، ولكن في المقابل حسب نظرة مالينوفسكي الذي اكتشف شيء آخر هو أن تلك الظاهرة تتخذ شكلًا مغايرا في جزر (التروبرينايد)؛ التي استبدلها بتلك الرغبة في القتل للأب وكذا الارتباط من أمه، بالرغبة في قتل الخال وبعده الزواج من الأخت. وهذه التفسيرات التي جاء بها الباحث؛ ما هي إلا نتاج لتلك التأثيرات الثقافية أو اجتماعية خصصها بجزر 'التروبرينايد'.

يشير الأنثروبولوجي (**مالينوفسكي**) في كتابه (**السحر والعلم والدين عند الشعوب البدائية**)؛ حول تفسيره للأساطير بقوله: " ومن دراستي الخاصة للأساطير الحية من البدائيين، يجب عليّ القول بأن البدائي يمتلك الحد المحدود إهتماما فنيا خالصا أو علميا بالطبيعة، ولا يوجد هناك سوى حيز ضئيل للرمزية في أفكاره وحكاياته، والأسطورة، في الحقيقة ليست قصيدة فارغة، ولا هي صب بلا هدف لتصورات مجدبة، لكنها عمل شاق، قوة ثقافية بالق، قوة ثقافية بالغة الأهمية."[3] فها هو مالينوفسكي، ومن خلال دراسته المضنية للأساطير الشعبية خصوصا تلك الحية والخاصة بالمجتمعات البدائية؛ أين توصل من خلال كتابه المذكور سابقا؛ أن البدائيين وبالفطرة لديهم جانب مهم في الاهتمام ولو كان محدود، خاصة تلك التي تتعلق بالجوانب الفنية أو العلمية للطبيعة. ولكن اهتماماتهم الكبرى أنصبت حول المجالات الرمزية في أفكارهم، وكذا حكاياتهم الشعبية المستنبطة من تراثهم الخاص لها أثر فني فولكلوري خالص؛ كأنه يخبرنا بأن تلك الأساطير الشعبية هي في حقيقة الأمر عمل فني شاق وفيها قوة ثقافية أيضا لها أهمية بالغة. يتحدث (محمد عجينة)

[1] – شارلوت سيمور – سميث، موسوعة علم الإنسان، المفاهيم والمصطلحات الأنثروبولوجية، م س، ص 459.

[2] – أحمد علي مرسي، مقدمة في الفولكلور، م س، ص191.

[3] – برونسلاو مالينوفسكي، السحر والعلم والدين عند الشعوب البدائية، تر: فيليب عطية، دار آفاق للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2021، ص 123.

من خلال موسوعته، وفي منحى آخر عن دور الأساطير؛ ليقول: " في المجتمعات البدائية، تضطلع الأسطورة بوظيفة ضرورية فهي تعبر عن المعتقدات وتسمو بها وتقننها وتحفظ المبادئ الأخلاقية وتفرضها كما تضمن نجاعة الاحتفالات الطقوسية وتوفر للإنسان قواعد سلوكه العملية."[1]

ونافلة القول: إن هؤلاء الرواد الذين تناولهم البحث، إذ ونحسبهم الأبرز في الحقل الانثروبولوجي، كيف لا وهي ثمرة فنية نابعة من مجهوداتهم المضنية، والتي تخللتها الإهتمام بدراسات تفسيرية نفسية واجتماعية للأساطير والحكايات المختلفة، وذلك في بعض البلدان ولبعض الشعوب العالمية، وهذا خص بالجانب الثقافي والاجتماعي المتمخض من فولكلوريات شعبية عالمية سحيقة؛ ومن هنا ننتقل إلى جانب جمالي أوسع، ومن خلاله؛ نصل إلى أثر الفولكلور الفني، وذلك فيما يلي:

II. الفولكلور وأنثروبولوجيا الجسد المسرحي:

1- بين الجسد والأنثروبولوجيا:

أ- الجسد:

إن وجود تعقيدات في **تعريف الجسد**؛ إذ يعد مفهوما قديماً وفي نفس الوقت معاصر، ويمتد عبر مختلف الميادين، ويعكس جوانب فيزيائية، نفسية، واجتماعية للبشر، ويتم تدارسه من منظور متعدد حسب التخصصات والسياقات التي يُناقش فيها؛ في صورة مجال الفولكلور الذي يتضمن كل عاداته وتقاليده الشعبية وبعض فنونه. وهذا نظرا لتلك التعقيدات في فهم مفهوم الجسد وتعدد مفاهيمه وتعاريفه التي تتمحور حوله، كما ويشير أيضا إلى الجسم الإنساني ككيان مادي يتمتع بالخصائص الفريدة والقدرات الإبداعية المتعددة؛ ولكي نصل إلى ذلك يجب التطرق إليه فيما يلي:

إنه؛ وإذا ما أردنا تعريف لغوي لهذا المصطلح الهام أو لفظة " جسد: الجسد: جسم الإنسان ولا يقال لغيره من الأجسام المغتذية، ولا يقال لغير الإنسان جسد من خلق الأرض. والجسد: البدن/ تقول منه: تجسّد، كما تقول من الجسم: تجسّم. ابن سيده: وقد يقال للملائكة والجن جسد، غيره: وكل خلق لا يأكل لا يشرب من نحو الملائكة والجنّ مما يعقل، فهو جسد، وكان عجل بني إسرائيل جسد يصيح لا يأكل ولا يشرب وكذا طبيعة الجنّ، قال عز وجل: فأخرج لهم عجلا جسدا له خوار، جسدا بدل من عجل لأنّ العجل هنا هو الجسد، وإن شئت حملته على الحذف أي ذا جسد، وقوله: له خُوار، يجوز أن تكون الهاء راجعة إلى العجل وأن تكون راجعة إلى الجسد، وجمعه أجساد؛ وقال بعضهم في ما قاله عجلا جسدا، قال، أحمر من ذهب؛ وقال أبو إسحق في تفسير الآية: الجسد هو الذي لا يعقل ولا يميز إنما معنى الجسد معنى الجثة. فقط."[2]

يضيف علاء مشذوب من خلال مرجعه، وفي ذات الصدد تعريف لغوي؛ حين أشار إليه بالكلام التالي: " وقال في قوله: وما جعلناهم جسدا لا يأكلون الطعام؛ قال: جسد واحد يُثنى على جماعة، قال: ومعناه وما جعلناهم ذوي أجساد، إلا ليأكلوا الطعام،

[1] – محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، دار الفارابي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1994، ص45.

[2] – علاء مشذوب، جماليات الجسد بين الأداء والاستجابة، م س، ص 28.

وذلك أنهم قالوا: ما لهذا الرسول يأكل الطعام؟ فأُعلموا أن الرسل أجمعين يأكلون الطعام وأنهم يموتون."[1] إذا ما رجعنا إلى تفسير الآية الكريمة السابقة لرأينا أنه له علاقة بالتساؤلات التي أثارها بعض البشر حول عدم تناول الرسول الكريم الطعام؛ لأن التفسير يؤكد لنا على أن الرسل أجمع هم بشر مثل غيرهم من الناس، حيث يتناولون الطعام ويموتون كذلك.

أما محمد حسن أشار إلى تعريف آخر للجسد في كتابه 'فن قراءة الجسد' بقوله: " **الجسد**: وهو الجسد وجثمانه وهو البدن، وإذا كان الرجل هو عظيمة الجرم، فإن الجريمة –وهي التي ستبقى مرتبطة بالذنب– وهي المرأة ذات الجرم والجسم... والجسم يشير إلى الامتلاء والفخامة على وجه الخصوص."[2]

إضافة لذلك الطرح حول التعريف اللغوي للجسد وتوضيحه أكثر؛ حيث " قال الأزهري: جعل الليث قول الله عز وجل: وما جعلناهم جسدا لا يأكلون الطعام كالملائكة، وهو غلط ومعناه الإخبار كما قال النحويون أي جعلناهم جسدا ليأكلوا الطعام؛ وهذا يدل على أن ذوي الأجساد يأكلون الطعام، وأن الملائكة روحانيون لا يأكلون الطعام وليسوا جسدا، فإن ذوي الأجساد يأكلون الطعام، وحكى الليحاني: إنها لحسنة الأجساد، كأنهم جعلوا كل جزء منها جسدا ثم جمعوه على هذا. والجاسد من كل شيء: ما اشتدّ ويبس. والجسدُ والجسِدُ الجاسد والجسيد: الدم اليابس، وقد جسِد، ومنه قيل للثوب: مجسّد إذا صبغ بالزعفران."[3] كما يُستخدم مصطلح "جاسد" على خلاف الجسد عادة للإشارة إلى أمور صارت جافة أو يابسة، إذ ويُستخدم المصطلح في سياقات عدة لوصف تلك الأشياء التي فقدت رطوبتها أو نضارتها.

ختاما للتعريف اللغوي لهذا المصطلح، والذي نعقب عليه بمفهوم شامل، أنه له عدة مدلولات والتي تناولناها آنفا، ومن هذا نتطرق إلى تعريفه في مفاهيم اصطلاحية تمثل في:

أما الجسد **اصطلاحا**، وانطلاقا من المفهوم القديم؛ هو: "كلمة تطلق على "جسم الإنسان" وبحسب ما يرى الكاتب في المصطلح الحديث "هو نوع من التواصل غير الشفهي"، وكذلك "هو الحوار النفسي الذي يجري بين الأطراف المعنية والمعاني المنتقلة بينهم، لا من خلال النطق، بل من خلال الصمت والملامح العامة للإنسان الصامت، كنظرات العيون وتعبيرات الوجه وحركات الجسم"، والجسد: هو إشارات وإيماءات جسدية ترسل رسالات محددة في مواقف وظروف مختلفة، تظهر لك المشاعر الدفينة وتخرجها للسطح، فتصل من خلالها معلومات أو أفكار عن الشخص الآخر،"[4] فقد يكون ذلك أحياناً محصلة للتعبير الجسدي أو اللفظي عن أفكار ما وبطرق معينة والتي تكشف عن حالته العقلية مباشرة. " ومن هذا المنطلق يلعب جسد الممثل على خشبة المسرح دوراً يفوق في أهميته ذلك الذي تقوم به الكلمات المنطوقة، فرغم هذا الصمت تتجسد قصص وحكايات ومواقف، بواسطة لغة الجسد."[5] يستدعي هذا

[1] – علاء مشذوب، جماليات الجسد بين الأداء والاستجابة، م س، ص 28.

[2] – محمد حسن غانم، فن قراءة لغة الجسد، م س، ص 73.

[3] – علاء مشذوب، جماليات الجسد بين الأداء والاستجابة، م س، ص 29.

[4] – م ن، ص 31.

[5] – مدحت الكاشف، اللغة الجسدية للممثل، م س، ص 56.

إلى القول؛ لولا أهمية التعابير الجسدية في الأداء المسرحي كيف لجسد الممثل أن يروي قصصًا شعبية فولكلورية مختلفة، ويعبر كذلك عن مشاعره بصفة قوية ومؤثرة دون حاجته إلى الكلمات؛ فمن هذا المنحى والمفاهيم لكلمة الجسد ننتقل إلى ما يلي:

ب- الجسد والأنثروبولوجيا:

تركز هذه الرابطة بالدرجة الأولى على كيفية التفاعل الجسدي مع الثقافة والمجتمع؛ تسعى أساسا في البحث عن كيفية فهم وتفسير ذلك؛ إذ أن علاقة الجسد بالأنثروبولوجيا بدورها تعكس تفاعلات معقدة حاصلة بين البيئة الثقافية والاجتماعية والبيولوجية؛ هذا بغية الفهم العميق لتشكيل هوية بشرية مزودة بتفاعلات اجتماعية.

تشير سعاد علي في هذا الصدد؛ إلى مصطلح ((أنثروبولوجيا الجسد))، وهذا بقولها: " تطورت أنثروبولوجيا الجسد البشري في نطاق دراسة عمليات تجميل الجسد التي اعتبرت أسلوبا يتحول فيه الجسد البشري الطبيعي إلى ظاهرة ثقافية."[1] أردفت المؤلفة 'سعاد علي حسن شعبان' إلى طرح آخر، وذلك بقولها: " أما الطرق التي تنفذ بها هذه العملية فتشمل على تغيرات مؤقتة (كارتداء الزي والتزيين وأسلوب تصفيف الشعر وتلوين الجسد...إلخ) كما تتضمن تغيرات دائمة مثل الوشم والتشليخ. وغير ذلك مما قد تعده المعايير الغربية ضربا من التشويه الجسدي."[2]

يبدو؛ أن هذه التغييرات بإمكانها أن تعتبر من قبل المعايير الغربية على أنها تشويهات جسمانية، وبالمقابل ففي بعض الثقافات الشعبية؛ قد تدخل ضمن المظهر الجمالي أو التعبير الثقافي والفني. لكن إذا ما دققنا في البحث عن الجسد تحت ظل الدراسة الأنثروبولوجية؛ لوجدناه " يبحث عن موضوع الإنسان باعتباره كائناً بيولوجياً. فيدرس البناء الفيزيقي لجسم الإنسان، والتطور الإنساني والتنوع الإنساني، والسمات المعاصرة للإنسان والخصائص الوراثية التي تتناقلها الأجيال وتتوارثها الأجناس البشرية منذ فجر التاريخ، وتصنيف السلالات البشرية."[3] تلك المجتمعات؛ التي اكتوت بالتأثير الفني الفولكلوري العالمي قديما كما هو الحال في وقتنا المعاصر.

يحيلنا هذا الكلام؛ إلى أن دراسة الإنسان من منظور بيولوجي، يستدعي التركيز على أطر عدة مثل بنية الجسد الفردي، وكيفية نمو الإنسان عبر العصور، وتنوعه واختلافاته الجنسية، والخصائص الفريدة كتلك التي يمتلكها في وقتنا الحالي، والسمات الوراثية المتوارثة، بناءً على سماتهم الجينية والجسدية والثقافية والبيئية.

2- الفولكلور وأنثروبولوجيا المسرح:

2-1 أنثروبولوجيا المسرح:

فهمنا من ذي قبل، ومن خلال مفاهيم عدة وعامة؛ بأن " الأنثروبولوجيا هي علم دراسة الإنسان وتسمىّ في اللغة العربيّة علم الإناسة. تطوّر هذا العلم بشكل كبير في القرن العشرين وعلى الأخص بفضل عالم الاجتماع كلود ليفي شتراوس C.L.Strauss

[1] - سعاد علي حسن شعبان، الأنثروبولوجيا الثقافية لأفريقيا، معهد البحوث والدراسات الأفريقية، جامعة القاهرة، 2004، ص 11.

[2] - م ن، ص 11.

[3] - سمير سعيد حجازي، معجم مصطلحات الأنثروبولوجيا والفلسفة وعلوم اللسان والمذاهب النقدية والأدبية، فرنسي -عربي/عربي- فرنسي، إنجليزي -عربي/عربي- إنجليزي، دار الطلائع للنشر والتوزيع والتصدير، 2007/01/01، ص 21.

الذي وضع أسس الأنثروبولوجيا البنيويّة Qnthropologie Structurale التي تهتم بدراسة المجتمعات من خلال تكوين الأساطير والمعتقدات والظواهر الطّقسيّة، وتبعه في ذلك عدد من الباحثين أمثال ميرسيا إيلياد M.Eliade وديديه أنتري D.Annrieu وكارلوس كاستانيدا C.Castaneda."[1]

نفهم من هذا الطرح؛ أن الأنثروبولوجيا هي مختصة دراسة الإنسان وثقافاته بشكل أشمل، إذ وتتناول نواحي عدة من حياة البشر، وذلك بدءًا من تطوره التاريخي وكذا البيولوجي، وانتهاءً بتشكيلاته الشعبية والثقافية. كما وشهدت هذه العلوم التطور الكبير خلال القرن العشرين 20، حيث تمخضت منها توجهات جديدة في دراستها، مثل الأنثروبولوجيا البنيوية والتي تركز أساسا على دراسة المجتمعات من حيث تفسير بعض مجالات الفولكلور كتلك التي ذكرت سابقا، وبفضل جهود عدد من الباحثين البارزين.

تشير كل من حنان قصاب وماري إلياس إلى كلام مهم في ذات السياق؛ بقولهما: " أنثروبولوجيا المسرح التي ظهرت حديثا كفرع من فروع الأنثروبولوجيا لا تشكّل علما مستقلا وإنما توجّها في البحث المسرحي يغطّي اليوم مجالات عديدة تشمل من جهة الدّراسات التي اهتمّت بالظواهر الأنثروبولوجية الموجودة في المسرح، ومن جهة أخرى الظواهر المسرحية في المجتمعات البدائية. وكان لهذا التوجّه تأثيره على الممارسة المسرحيّة."[2] فكل ذلك؛ نابع من طابع الفولكلور وتأثيره الفني الجمالي؛ والمنتشي بالفرجة الدرامية التي وضعت خصيصا للجمهور الشعبي.

ومن هذا المنطلق؛ " يعتبر المخرج البولوني جيرزي غروتوفسكي J.Grotofosky (1933) أول من تعامل مع الأنثروبولوجيا في المسرح كعلم وقد تأثر به وتابع عمله تلميذه الإيطاليّ أوجينيو باربا E.Barba الذي كان أوّل من أطلق تعبير الأنثروبولوجيا المسرحيّة Anthropologie Théatre حين أسّس في 1979 المدرسة العالمية للأنثروبولوجيا المسرحية I.S.T.A، وقد عرّف هذا المجال بأنه ((دراسة التصرفات البيولوجية والثقافية للإنسان وهو في حالة العرض...)) وبناء على ذلك نركز عمل باربا على تدريب الممثل وأدائه وعلى مفهوم حضور الممثل Présence... وقد استوحى باربا من الفرنسي مارسيل موس M.Mauss الذي كتب دراسة حل تقنيات الجسد عام 1934، فكرة أن تقنية الجسد وحركته مشروطة بالظروف المحيطة الثقافية والاجتماعية التي تتحكم بها، وهذا هو مجال أنثروبولوجيا المسرح بالنسبة له."[3]

يعد هذا المجال من خلال العرض جزءًا لا يتجزأ من تطبيقات الأنثروبولوجيا التي تدخل في المسرح؛ إذ ويهتم بالأساس في فهم كيفية تأثير عوامل ثقافية واجتماعية مستمدة من الفولكلور عامة؛ مرتكزة على الحركات وتقنيات الجسد المتنوعة في العروض المسرحية أمام الجماهير الشعبية التواقة للفرجة الشعبية.

إن ذلك كله؛ الهدف منه هو تشكيل فن ذا طابع فولكلوري يكوِن لنا مسرحا ماتعا، وكذا يدخل في تكوين جمهور شعبي على نطاق واسع، ومثقف "كما ظهرت بدايات الاهتمام بالطّقوس في مجال الأنثروبولوجيا وفي مجال المسرح حيث درس الطقس كاحتفال

[1] – ماري الياس / حنان قصّاب حسين، المعجم المسرحيّ، م س، ص65.

[2] – م ن، ن ص.

[3] – ينظر: ماري الياس / حنان قصّاب حسين، المعجم المسرحيّ، م س، ص 65.

اجتماعي وكعرض مرمز، واعتبر المسرح الشرقي مثالا على عرض مسرحيّ يجمع بين هذين البعدين لأن فيه روحيّة الطقس وله روامزه المتكاملة. تستعير الأنثروبولوجيا المسرحية أدواتها ولغتها من علم الأنثروبولوجيا وخاصة في مجال دراسة الطقوس والاحتفال، كظاهرة فيها بعد مسرحي تتجذر فيما هو اجتماعي، وهذا ما تطرّق إليه عالم الأنثروبولوجيا الأميريكي فيكتور تيرنر R.Schechner (1934) اللذان تطرّقا كل في مجاله إلى العلاقة ما بين الطّقس والمسرح."[1]

ينقلنا هذا الكلام؛ إلى كيفيات إستعمال أنثروبولوجيا المسرح للأدوات والمفاهيم الخاصة بها، والتي إستمدّتها من علم الأنثروبولوجيا بصفة عامة، ومن تطبيقها بصفة خاصة في تحليل ودراسة الفولكلور من حيث جانب الطقوس والاحتفالات. مرورا إلى تحليل العروض المسرحية التي تعتمد على تلك الدراسات كمصدر لموادها وموضوعاتها. مما يساهم ذلك في تسليط الأضواء على العلاقة أو الرابطة بين المسرح وكذا المجتمع ومرورا بالثقافة الشعبية.

2-2 رواد أنثروبولوجيا الجسد المسرحي:

بدأ عنصرنا هذا؛ بما تفضلت به فتيحة الزاوي – بوزادي من خلال موضوعها المعنون ب: التمثلات الأنثروبولوجية للجسد في مسرح علولة؛ بقولها: " وبفضل الاكتشافات الأنثروبولوجية حرص المهتمون بالفن المسرحي من أمثال أنتون أرتو – مايرخولد – كروتوفسكي – بتر بروك وأوجينو – باربا وغيرهم مع مطلع القرن العشرين بما يسمى بالعودة إلى الأصول وإلى الثقافة الشعبية وإلى التقاليد الاجتماعية والروحية التي يتم أداؤها عن طريق ممارسة الطقوس."[2] يبدو من الفقرة؛ أن هؤلاء الثلة المذكورة سابقا من المخرجين؛ هم أكبر الدارسين للفولكلور العالمي، وكذا الفن المسرحي في الآونة الأخيرة خاصة في الإخراج المسرحي؛ ليس في مجال الأنثروبولوجيا فقط التي لها روادها؛ لتوضيح ذلك يذهب البحث لتناوله فيما يلي

أ- الجسد بين الموروث الشعبي البدائي وتنوع الأشكال الثقافية عند أنتونين آرطوا:

بداية؛ نشير إلى أولى دارسي المسرح، والمهتمين بالفولكلور وكذا الدراسات الأنثروبولوجية أيضا؛ وهو الذي تحدثت عنه ماري إلياس، وحنان قصاب بقولهما: " أما الفرنسي أنطونان آرتو A.Artaud (1896-1948) فقد انطلق من رفضه لتكوين وهدف المسرح الغربيّ أساسا نطرح فكرة العودة بالمسرح إلى جوهره الأساسيّ كما كان في الماضي. وقد وجد آرتو في طقوس جزيرة بالي في اندونيسيا وفي المكسيك نموذجا لما يمكن أن يكون عليه المسرح في حال بعثه من جديد وبمعطيات مختلفة. ويعتبر آرتو أول من حقق هذا التوجه فعليا وقبل ظهور المفهوم النظري."[3] مما يعني هذا؛ بروز مجموعة من الأفراد يقومون بأداء مسرحيات نابعة من نتاج بعض الموروثات الشعبية العالمية، وتكوينهم بالتجربة المشتركة.

---

[1] – ماري الياس / حنان قصّاب حسين، المعجم المسرحيّ، م س، ص66.

[2] – فتيحة الزاوي-بوزادي، التمثلات الأنثروبولوجية للجسد في مسرح علولة، مسرح عبد القادر علولة بين النص والخشبة، تحت إشراف: محمد داود، منشورات CRASC، مركز البحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، الملتقى الدولي المنظم أيام 10و11مارس، 2014، ص 53.

[3] – ماري الياس / حنان قصّاب حسين، المعجم المسرحيّ، م س، ص66-67.

جاء ذات المخرج، وفي زمانه بالجديد؛ " لذا فإن آرطو يريد مسرحا تلقائيا حارا طازجا.. فلا جمال للروائع من الأدب المسرحي وموروثه.. فإنه لا سبب على الإطلاق يجعلنا نفترض أن عملا أدبيا ما يمكن أن يحتفظ بنفس القدر من الصحة والصدق في كل العصور.. لذلك فهو لا يرضى عن الترجمة التمثيلية الأمينة للروائع المسرحية.."[1] يُفهم من هذا؛ أن تجربة آرطو تُظهر التطور أو التغيير في تفكير حاصل بين الجمهور المستهدف.

إضافة؛ إلى أنه، وبشكل ملفت " ساهم الكاتب الفرنسي والدرامي أنطونين آرطو (Antonin Artaud) في "كتابه "المسرح ومضاعفه" Le Théâtre et son double في تجديد المسرح الغربي. والمسرح الصافي عنده هو مسرح يهدم الأشكال القديمة ويبرز حياة منبعثة. كما يعتمد آرطو على الاستفادة من المسرح الشرقي والموروثات البدائية وتجديد اللسان المسرحي مع تدشين "مسرح القسوة" Théâtre de la cruauté مع زعزعة المتفرجين وإعادة رسم الحدود الفاصلة بينهم وبين المتفرجين مع تصغير أو إزالة الخطاب وتعويضه بالأصوات والحركات ويتبين لنا أن آرطو يدعو إلى مسرح عالمي متعدد الأشكال الثقافية."[2] هدفه من ذلك؛ هو تبيان تأثيرات فنية للفولكلور العالمي من خلال تجربته المسرحية.

تحيلنا الفقرة؛ إلى أنه حتى في حال استعمال أساليب وطرق جديدة ومفاهيم عدة في المسرح لإظهار الحياة الشعبية، وذلك بأداء الممثل إبداعا بجسده؛ إلا أنه يبقى هدفها الأسمى هو تحقيق تأثير أكبر على الجمهور. إضافة لذلك يشير إلى استخدام لغة غير لفظية، تتمثل في الأصوات والحركات الجسدية، هدفها هو التعبير عن أفكار ومشاعر عدة في المسرح. لذا أكد آرطو، ومن خلال كلام سابق؛ على أن المسرح الغربي الذي يجهل خصوصية المسرح عليه أن " يطلب من المسرح الباليني درسا في الروحانيات. Spiritualité هذا الانجذاب نحو الروحانيات الشرقية لم يكن شيئا طارئا على شخصية أرطو وهو الذي عاش تجربة الجنون المريرة، وعرف على متخيله. هذا **التأثير** الذي سيبلغ أوجه عندما سيتوصل بهدية شرقية سنة 1944، وهي عبارة عن كتاب الأشعار الصينية."[3]

يتكلم العرض عن ذلك الاهتمام الذي خصه آرطو للروحانيات وكذا للفلسفات الشرقية؛ إذ كان مبتغاه من المسرح أن يعتمد على تعبير جسدي خالص بدلاً من الكلام. مما أثر ذلك على تجاربه الفنية والروحية.

ب- جسد الممثل وأهميته في الممارسة الأنثروبولوجية المسرحية عند جيرزي جروطوفسكي:

ومن خلال ما فات هناك رائد آخر كسابقه الذين اهتموا بالفولكلور وأنثروبولوجيا المسرح؛ هذا " وأسّس غروتوفسكي في بولونيا مختبرا مسرحيا جمل من العمل فيه تجربة صوفيّة، وابتدع ضمنه فكرة "قوية خارج الحدود الثقافية" Village tranculturel يمكن أن تكون نواة لأجيال جديدة ذات طبيعة مختلفة نوعيّا، وذلك ضمن ما أسماه بمسرح المنبع Théatre des sourced. من هذه التجارب أيضا في الحياة الجماعية على صعيد الممارسة المسرحيّة فرقة الأودين Odin teatret التي أسّسها في النرويج عام 1964 أوجينيو باريا وفرقة الليفنغ Living التي أسّسها في أمريكا جوليان بيم J.Beck (1935) وجوديت مالينا J.Malina (1927).

[1] – مقدم مسلم، من زوايا المسرح دراسات وابحاث، دار البَدوي للنشر والتوزيع، تونس، ط 1، 2017، ص 174-175.

[2] – محمد مصطفى كمال، موسوعة المسرح العربي، م س، ص95.

[3] – حسن يوسفي، المسرح والأنثروبولوجيا، مطبعة النجاح الجديدة- الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1421هـ/2000م، ص 97.

بالإضافة إلى فكرة اعتبار المسرح نوعا من الطقوس، انصبّ الاهتمام في مجال الأنثروبولوجيا المسرحيّة على الممثّل وتقنياته ووضعيّة جسده وحضوره،"[1]

ونفهم من هذا؛ أن دراسة أنثروبولوجيا المسرح لا تكتفي فقط على تلك النصوص المسرحية وهياكلها؛ فإنما ينصب تركيزها كذلك على درجة تفاعل الممثل الجمهور، وكذا على دور الأداء (اللعب) والجسد (جسد الممثل)؛ بغية في إيجاد الدلالات والمعاني للوصول بها إلى أثر فني فولكلوري عام، وإيصالها بشكلها الفعلي والكامل على الركح.

يمكننا القول، وفي ظل ذلك العرض السابق؛ بأنه: " يبدو عمل «المختبر» محاولة لتقديم سياق، نقطة إنطلاق، منصة إطلاق، أياً ما كانت، منها يمكن الولوج إلى الروابط الأولية البدائية بين الإنسان وجسده، بين الإنسان ومخيلته، بين الإنسان وعالمه الطبيعي، بين الإنسان وإنسان آخر."[2] نفهم من الفقرة؛ أن الإنسان منذ القدم كان اهتمامه الأكبر منصب، وبالدرجة الأولى غلى جسده الذي هو كل شيء ويفعل من أجله أي شيء.

- **المسرح الفقير Poor theatre *:**

إن هذا المنهج؛ كان مرجعا لمخرجي الشعوب الغربية والعربية ولايزال، كما وتأثر به الآخرون؛ حيث أنه " استند غروتوفسكي في مختبره على ربورتوار متنوع من كلاسيكيّات المسرح البولونيّ والعالميّ، واستضاف ممثلين من أنحاء العالم لأنّ هذا المختبر كان ذا طابع تعليمي يرمي إلى إعداد الممثل، وطابع إخراجي يهدف إلى تقديم عروض. ثم لم يلبث المختبر في الثمانينات أن تحوّل بأعضائه إلى جماعة مغلقة على نفسها تعيش التجربة المسرحيّة كنوع من البحث الفلسفيّ الصّوفيّ. جدير بالذّكر أن ذلك ترافق باهتمام غروتوفسكي بكلّ أشكال الفرجة وبالأشكال والظواهر شبه المسرحية Formes parathéftrales في الحضارات المختلفة."[3]

يبدو، ومن خلال هذه الفقرة؛ أن جروطوفسكي كان مهتمًا بدراسة كل ما له علاقة بالمسرح وبمفهومه الأوسع، كما إهتم كذلك بالعادات والتقاليد الشعبية وكذا التفاعلات الاجتماعية، والتي قد تؤثر على الأداء المسرحي للممثل وتُعززه؛ كيف لا وأنه من نفس الثقافة الشعبية والنابعة من تراث واحد أيضا.

إن تلك الحضارات المتعددة، والتي جعلت من الثقافات الشعبية متنوعة، وما فيها من أثر الفولكلور الفني عليها ووجود تطبيقات مضنية على الركح العالمي؛ حيث " انطلق غروتوفسكي في الأساس من رفض المسرح الذي يتطلب تكاليف كبيرة، لأن هذا المسرح

---

[1] – ماري الياس / حنان قصّاب حسين، المعجم المسرحيّ، م س، ص67.

[2] – جيمس روس، ايفانز، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى بيتر بروك، تر: فاروق عبد القادر، هلا للنشر والتوزيع، ط1، 2000، ص 249.

* – **المسرح الفقير Poor theatre:** تعبير استخدمه المسرحي البولونيّ جيرزي غروتوفسكي J.Grotowski (1933) ليصف به أسلوب عمله القائم على الاقتصاد في الوسائل المسرحيّة بحيث يصبح عمل الممثل هو الأساس، وقد حاول غروتفسكي تحقيق ذلك عمليا في المختبر المسرحي الذي أسّسه في البداية في عام 1959 في مدينة أوبول Opole ثم في عام 1965 في مدينة فروكلاف Wroclav في بولونيا. وقد تحوّل هذا المختبر في 1969 إلى مركز أبحاث حول أداء الممثل. وقد صاغ غروتوفسكي أسلوبه هذا بشكل نظري في كتابه "المسرح الفقير" (1968). راجع: ماري الياس / حنان قصّاب حسين، المعجم المسرحيّ، م س، ص 343–344.

[3] – ماري الياس / حنان قصّاب حسين، المعجم المسرحيّ، م س، ص 344.

وصل برأيه إلى طريق مسدود. ذلك أنه، ولعدم قدرته على ابتداع تقنياته الخاصة، اضطر للاستعانة بتقنيات غنية لكنها غريبة عنه كاستخدام العروض السينمائية في المسرح مثلا. ينطلق غروتوفسكي في تحديد ماهية المسرح الفقير من حذف كل ما يمكن الاستغناء عنه في المسرح كالنّص والديكور والإضاءة، والموسيقى والزّي المسرحي والماكياج والقناع بحيث لا يبقى سوى عنصرين أساسيين لا يمكن الاستغناء عنهما هما الممثل والمتفرج."[1] من هذين العنصرين؛ بفضلهما يخرج العرض المسرحي في النهاية على أحسن صورة؛ إضافة إلى قائد الأوركسترا، وهو المخرج.

ج- تقنيات أداء جسد الممثل وأنثروبولوجيا المسرح عند فيسفولد مايرهولد:

- **البيوميكانيك Béomechanks *:**

بداية؛ نشير إلى مفهوم لهذه التقنية والذي أشار إليه (فاضل الجاف) في كتابه 'فيزياء الجسد' إلى أن: " البيوميكانيك منهج قائم كلياً على مبدأ: إذا عمل أرنبة الأنف، فإنه سيعمل بالتالي خلال الجسم كله. فالجسم يشترك في نشاط أصغر عضو من أعضائه. دع الجسم في حالة سكون في البداية ومع بذل أقل مجهود يبدأ الجسم برمته في العمل."[2] ويعني ذلك كيف تكون بداية الحركة أو النشاط البدني، والتي بإمكانها أن تؤدي إلى التفاعل، وفي طريقة سلسة وتحفيزية لجسد الممثل الأنثروبولوجي بمجمله من أجل القيام بأنشطة مطلوبة.

إضافة لذلك، ومن خلال ما سبق " استمدّ مايرخولد أسلوب أداء الممثّل هذا من الأداء المنمّط في الكوميديا ديللارته، والأداء المؤسلب في الكابوكي، ومن نظريّة الإنجليزي غوردون كريغ G.Craig (1872-1966) في تحويل الممثّل إلى دمية خارقة Surmariorulette ومن نظريّة العالم الروسّي بافلوف Pavlov حول المنعكس الشّرطيّ. وقد أدخل مايرخولد أيضا تقنيات الإيماء على الأداء المسرحيّ مستوحيا ذلك من الممثل شارلي شابلن C.Chapln. وأسلوب العمل في البيوميكانيك يتركّز على مهمّات محدّدة تطلب من الممثل الذي ينفذّها في مراحل ثلاثة هي: النيّة-التحقيق – ردّة الفعل."[3]

مايرهولد من المخرجين العالميين المهتمين بجسد الممثل المسرحي من حيث رشاقته ولياقته؛ أين يجمع ما يتكون منه المسرح بقوله: " في بؤرة واحدة تجمع منجزات جميع العصور والشعوب، وروائع الثقافات المسرحية الأصلية."[4] ويأتي أحمد أمل يؤكد لنا كلام مايرخولد؛

---

[1] – ماري الياس / حنان قصّاب حسين، المعجم المسرحيّ، م س، ص 344.

*- **البيوميكانيك Béomechanks**: Biomécanique كلمة منحوتة من Bio التي هي اختصار لكلمة بيولوجيا-الحيويّة، Mécanique التي تعني ما هو آليّ. وجمعهما معا يُقصد به التعامل مع الجسد البشريّ كآلة. والبيوميكانيك تسمية أطلقها المخرج الرّوسي فسيفولود مايرخولد V.Meyerhold (1874-1940) على أسلوبه الخاص في إعداد الممثّل وفي الأداء والإخراج، وتعتبر تطبيقا لنظرية البنائية في المسرح، وردة فعل على منهج الروسي كونستانتين ستانلافسكي C.Stanlavaki (1863-1938) في إعداد الدّور المسرحيّ وتكوين الشخصيّة من خلال الاندماج والانفعال. راجع: ماري الياس / حنان قصّاب حسين، م ن، 113.

[2] – فاضل الجاف، فيزياء الجسد، دار المدى للثقافة والنشر، ط 1، 2012، ص 143.

[3] – ماري الياس / حنان قصّاب حسين، المعجم المسرحيّ، م س، ص113-114.

[4] – فيسفولد مايرخولد، في الفن المسرحي، تر: شريف شاكر، ط 1، ج 1، 1979، ص 9.

بقوله: " هذا في نظر مايرخولد قانون أساسي شرطه الأصالة، لأنه يجمع جميع الثقافات عبر العصور ويوحدها في وحدة واحد على حدة لا يمكن الخروج عنها."[1] هذا كله جاء تحت أثر فني فولكلوري عالمي موحد.

يبدو؛ أن المخرج في هذا الصد وضع لنا قانونا أساسيا والذي يعده أصيلاً من البداية؛ لأنه ينتج من التجميع وكذا توحيد كافة الثقافات الشعبية عبر التاريخ في كل واحد، وبلا استثناءات أو أي تجاوزات.

يضاف؛ إلى ذلك الطرح الفولكلوري والأنثروبولوجي أيضا، و" من هذا المنظور يبدو عمل مايرخولد الإخراجيّ قائما على الأسلبة الكاملة وعلى المسرحيّة. وذلك ضمن مفهوم العزف الواع الذي تبنّاه، وهو ما يترجم في اللغة العربيّة بكلمة شرطيّة. يعتبر أسلوب مايرخولد في العمل المسرحيّ تجريبيا بحتا، وقد لعب دورا هامّا في تطوير المسرح الروسّي والمسرح العالميّ."[2] على السواء دون تمييز؛ كما يمكننا أن نفهم أن العمل يعتمد على استخدام متقن للعملية الإخراجية والتركيز على الأداء المسرحي للممثل كوسيلة للتعبير.

نعود بإسهامات مايرهولد إلى الوراء، و" فضلا عن الحركات والإيماءات في المسرح الشرقي، كان –مايرخولد– يهتم باللغة الاعتيادية للمسرح الكلاسيكي الصيني– مثلا إن رجفة الأكتاف المتكررة تعني إن الممثل يبكي، أما دخول البطل يحمل بيده مصباحا فذلك يعني ليلا– كذلك عند دراسته المسرح الياباني– ويعني هنا بالمسرح الياباني: –ذلك المسرح الذي بدأ عندما فقدت الكلمات قوة التعبير."[3]

يبدو؛ تأثير مسرح الشرق (الصيني والياباني)، وفولكلورهم الشعبي على مايرهولد واضح من خلال الفقرة، وفي اللغة التي استعان بها؛ وكأنه يخبرنا عن الانتقال من المسرح التقليدي والمبني على الكلمات إلى أشكال جديدة من التعبير المسرحي، والتي ينصب اهتمامها على عناصر بصرية وكذا حركية بشكل رئيسي. حتى؛ وإن كان له احتكاك بالمسرح الشرقي يشير المؤلف بقوله: " إذ أكد (مايرخولد) إن الممثل بالإضافة إلى كونه ممثلا فهو راقص. وحاول تأكيد ذلك عندما علم ممثليه وتلاميذه هذه المهارة، لقد تركز اهتمامه على جسم الممثل، الذي أراد أن يجعل منه معادلا للكلمة. وهو يقول: إن المسرح القائم على أساس العناصر البدنية، سيكون أقل تقدير، وان على المسرح أن يركز فقط على تلك الحركات التي تحل رموزها بسرعة."[4]

لقد كان إهتمام المخرج (مايرخولد) بمران جسد الممثل المسرحي وكذا حركاته؛ وذلك بغية تحريك ذلك الجسد ليصل إلى المرونة التامة. كما يشير عبد الكريم خزعل الأسدي في مؤلفه حول منهج مايرهولد الفريد بقوله: " ولم يكن مسرح فيزيائية الجسد– كنتيجة لتطور مفهوم تعامل البيوميكانيك مع الجسد المسرحي فقط، وإنما شاركت بذلك جهود مندمجة معهم لغنائي الرقص الحديث الذين توصلوا إلى نتيجة مفادها: إن مسرح فيزيائية الجسد، هو مزيج إما بعد الحداثة في المسرح، ولما بعد الحداثة في الرقص، مسرح بدأ التنظير له كمدرسة لها سماتها الخاصة في الثمانينات من القرن المنصرم."[5] نفهم من هذا الطرح؛ أن مسرح فيزيائية الجسد له الفضل الكبير في

---

[1] – أحمد أمل، نظرية فن الإخراج المسرحي دراسة في إشكالية المفهوم، مطبعة دار النشر المغربية، عين السبع–الدار البيضاء، ط 1، 2009، ص 133.

[2] – ماري الياس / حنان قصّاب حسين، المعجم المسرحيّ، م س، ص114.

[3] – عبد الكريم خزعل الأسدي: البيوميكانيكا وأثرها في تطوير الأداء التمثيلي للممثل المسرحي، م س، ص60.

[4] – م ن، ص60.

[5] – عبد الكريم خزعل الأسدي، البيوميكانيكا وأثرها في تطوير الأداء التمثيلي للممثل المسرحي، م س، ص 109.

تطبيق منهج البيوميكانيكا على جسد الممثل؛ إذ يعني كذلك المسرح الذي يركز بصفة أساسية على الحركة الجسدية وكذا التعبير الجسدي كوسيلة تواصل من جهة ووسيلة تعبير من جهة أخرى عن المشاعر والأفكار سوية. وما يميزه أيضا ذلك التوجه المسرحي المتطور، إذ ويجمع في قالب فولكلوري فني فيما بين مفاهيم الحداثة في المسرح والرقص، كونهما فنون شعبية لها أثر فني فولكلوري، مما يسهل دراسته أنثروبولوجيا.

د- فاعلية جسد الممثل المسرحي ضمن التنوع الثقافي الشعبي عند بيتر بروك:

إن من خلال تلك الطروحات التي جاء بها مخرجين ورواد مسرحيين أكفَاء حول جسد الممثل وتدارسه من خلال الفولكلور، وتطبيقاته في مجال أنثروبولوجيا المسرح، والتي تناولها البحث؛ ننتقل إلى رائد آخر، إذ أشار إليه مدحت الكاشف بقوله: " وفي بحثه عن الطبيعة الإشارية لحركة الجسد حاول بيتر بروك (ولد في1935) أن يبتعد عن حواجز اللغة المنطوقة في الثقافات الرسمية التي تقدم نماذج مسرحية تقليدية، وسعى إلى توحيد المجتمع العالمي من خلال المسرح وذلك عن طريق محاولة اكتشاف الخبرات الإنسانية – المشتركة – داخل الثقافات المختلفة، ومن ثم مزج هذه الخبرات ووحدها بنية الوصول إلى لغة عالمية للأداء التمثيلي، حتى أنه قام بتكوين فرقته من مجموعة ممثلين ذوى ثقافات مختلفة في محاولة منه للمساعدة على انصهار الاختلافات — الثقافية – بينهم، وحتى يكون ذلك مصدراً للاحتكاك الإبداعي من أجل تحقيق الهدف التنويري لكافة البشر، ولذا فهو لم يكتف أن يعرض على المسرح فقط كل ما هو غير مرئي ولكنه بحث في الشروط التقنية التي تجعل إدراك المتلقي له متاحاً،"[1] للوصول إلى هدف إنتاج معاني ودلالات لباقي منظومة العرض، وأن يتم التركيز بصفة خاصة على أداء جسدي الممثل المسرحي، وكيفية استخدامه للتعابير المختلفة من دون الحاجة إلى الكلمات.

بروك له لمسة مبدع، وهذا مثله مثل باقي المخرجين العالميين؛ دلالة ذلك منهجه قائم على الطقوسية، لذا " وهو يقترب كثيرا مما يسمى بخلق الطقسية في المسرح حاله كحال الكاهن الإفريقي الذي يغرس رحمه في الأرض لكي يستجلب الأرواح، أرواح الأسلاف التي تمارس بدورها حضوراً مؤثراً على الفعالية الطقسية للقبيلة، أي خلق اللامرئي مرئياً ومهيمنا على الأفعال. ويبقى بروك أصيلاً في محاولاته لتطوير لغة الخطاب المسرحي ولثورته الصادقة على الخط التجاري الميت في المسرح الإنكليزي وهذا ما أكدته كتاباته ومحاضراته في أمريكا وغيرها. يذكر بيتر بروك بأن المسرح الشعبي دائماً المسرح الذي يناسب العصر، وقد اتخذ أشكالاً عديدة."[2] هذا كله؛ نتيجة احتكاك بروك ببعض ثقافات الفولكلور العالمي.

تحمل معها تحليلا أنثروبولوجيا للمسرح والفولكلور وتأثير هذا الأخير فنيا؛ بما أن منهج (بروك) يعتمد على الطقوس والشعائر الدينية. إضافة إلى ذلك " لقد اعتمد بروك، الاختزال على مستوى الفعل على عكس ما تبناه سلفه ستانسلافسكي، في بناء الشخصية، والفعل الجسدي للممثل لدى بروك، هو مجموعة من الحركات والإشارات والإيماءات يتم توظيفها وفقا لضرورات التعبير لم يكن يخطط مسبقا لتجربته الإخراجية، بل كان يؤكد ويركز على الوحدة الجماعية التي كانت تعتمد على الارتجال وتبادل الأدوار وتلك هي الأس كانت تقوم عليه تجاربه المسرحية، إذ كانت هناك اكتشافات متواصلة على مستوى الحركة والدلالة والإيماءة والإشارة لا يستقر بها

[1] – مدحت الكاشف، اللغة الجسدية للممثل، م س، ص 76-77.

[2] – عقيل مهدي يوسف، أسس نظريات فن التمثيل دار الكتاب الجديد المتحدة، الطبعة الأولى، 2001، ص 260-261..

المطاف حتى تستقر التجربة معتمدا تجاربه المسرحية على ممثلين مختلفين من جنسيات وثقافات مختلفة، مما يعطي تنوعا في جميع المفردات التي كان يستخدمها في العرض انطلاقا من تحليله البيئي الاجتماعي للحركة بشكل خاص وبقية العناصر بشكل عام."[1] أما فيما يخص تحليله الأنثروبولوجي والمسرحي؛ كان تركيزه منصبا على كيفية تأثير عوامل اجتماعية وكذا ثقافية على الحركة الجسدية خصوصا، وعلى بقية المنظومة الخاصة عموما، إذ هرع الرائد الأنثروبولوجي المسرحي بروك إلى تحليل السياق الاجتماعي وكذلك البيئي، والذي يحدث فيه الأداء المسرحي.

هـ- أداء الممثل الجسدي وأنثروبولوجيا المسرح عند أوجينو باربا:

ننتقل بعد تلك الثلة من الرواد والمخرجين الغربيين للفن المسرحي، والذين تناولهم البحث سلفا؛ إلى رائد بارز وعالم أنثروبولوجي ومسرحي، وهو الذي " ولد في (نابولي) وترعرع هناك، ثم سافر إلى (النرويج) ليعمل لحاما على إحدى البواخر التجارية، وعندما سمع بـ (جروتوفسكي) سافر إلى (بولندا) والتقى به (كراكوف) وعمل مساعدا له، ثم اختلف معه مدعيا: إن جروتوفسكي يهتم بالتنظير وليس بالتطبيق، مع ذلك فهو الذي عرف جروتوفسكي إلى العالم حيث نشر عنه عدة مقالات."[2] لكن، وفي مقابل ذلك الطرح الوصفي الشمولي؛ " انطلق باربا من مبدأ أن الحركة في المسرح تختلف عن الحركة في الحياة اليوميّة، وهو مبدأ موجود في المسرح الشرقيّ التقليديّ."[3] ولهذا؛ سعى المؤسس الأول للأنثروبولوجية المسرحية (أوجينو باربا) إلى " تطوير أسلوب الأداء التمثيلي، معتمدا على عنصر (الجسد)، وليس التفسير الصادق للشخصية المسرحية، كما هو عند (ستانسلافسكي)،"[4] فالأخير مخرج معروف عنه في ترويض شخصية الممثل المسرحي، من حيث الجانب الداخلي (النفسية) حتى الجانب الخارجي (الجسد). ومن هنا؛ قال **حسن المنيعي** في كتابه: " وليست الإيديولوجيا هي وحدها التي تقوي الجماعة. ففي المدرسة الدولية للمسرح والأنثروبولوجيا، يسعى أوجينيو باربا E.Barba إلى إيجاد أنثروبولوجيا مسرحية انطلاقا من علوم جسدية موروثة عن الأساتذة الشرقيين الذين لم يفرقوا إطلاقاً بين ما هو فزيقي وعقلي."[5] هذا على حد سواء؛ فهم على علم أن هناك جمهور شعبي هو التواق لرؤية تلك الإبداعات الفولكلورية.

إضافة لذلك؛ نرى أن الرائد الأبرز لأنثروبولوجيا المسرح باربا؛ الذي استخدم " عبارة " أنثروبولوجيا مسرحية " بمعناها الحرفي وهو "دراسة الانسان في وضعية تمثيلية". لهذه الدراسة التي هي، في آن واحد، تأويل ومقارنة ونقل للتجارب، خصص المعهد الدولي للأنثروبولوجيا المسرحية (IS.T.A) إن مشروع أودان تياترو سمح لي بالجمع حول مسألة الأنثروبولوجيا المسرحية مجموعة من الأساتذة الشرقيين والغربيين وفرقة من الخبراء في تخصصات علمية وفنية."[6] ونعني من هذا الكلام؛ أن الاهتمام الكامل في هذا المجال وبصفة رئيسية منصب على دراسة كيفيات وطرق تأثير العروض المسرحية على الإنسان (الممثل)، وكيفية تفاعل هذا الأخير مع هذه العروض

---

[1] – مدحت الكاشف، اكتشاف الممثل، الطبعة الأولى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2019، ص 279-280.

[2] – عبد الكريم خزعل الأسدي: البيوميكانيكا وأثرها في تطوير الأداء التمثيلي للممثل المسرحي، م س، ص90.

[3] – ماري الياس / حنان قصّاب حسين، المعجم المسرحيّ، م س، ص 65.

[4] – عبد الكريم خزعل الأسدي: البيوميكانيكا وأثرها في تطوير الأداء التمثيلي للممثل المسرحي، م س، ص90 -91.

[5] – حسن المنيعي، الجسد في المسرح، مطبعة ألطوبريس للطباعة والنشر، المغرب، ط 2، 2010، ص 123.

[6] – م ن، ص 125.

الأدائية، وكذا تأثير الثقافات الشعبية أو الفولكلور المتنوع فنيا، وكذا تبعا للتقاليد المسرحية المعروفة والمطبقة على الركح العالمي. التي استفادت من ثقافات بعضها البعض.

ليس هذا فقط؛ بل إن هناك طرح شامل، يحمل أثر الفولكلور الفني من منظور أنثروبولوجيا المسرح، " ومن منظور أنثروبولوجيا المسرح فإن الممثل يقوم بعدد من السلوكيات علي خشبة المسرح، ليس التصرفات، من خلال هذه السلوكيات يقوم ببث عدد من الدلالات، ولذا فإن الأنثروبولوجيا المسرحية ترى عند تحليل مفهوم أداء الممثل الجسدي ضرورة التعرض للكيفية التي يستخدم بها هذا الأداء في المجتمع، وذلك من أجل أن تقلل من أهمية التقاليد ومن ثم توفير الفرصة من أجل استكشاف أنماط سلوكية بديلة وحديثة، أو غير معتادة بهدف بناء الدلالة على المسرح بلغة جسد الممثل مع بقية عناصر العرض الأخرى.. وتطرح الأنثروبولوجيا المسرحية تساؤلا مؤداه هل أداء الممثل الجسدي يتم توظيفه في ثقافة ما من أجل تعزيز ما تفترضه هذه الثقافة؟ أم إنه يوظف ليوفر مجالا مفترضا علي خشبة المسرح لهذه الأنماط السلوكية البديلة أو غير المعتادة للجسد من أجل بث الدلالات المقصودة؟ "[1] إن هذه التساؤلات؛ تفتح باب النقاش على مصراعيه، وذلك لفهم الكيفية في استخدام أداء مسرحي تعبيري من أجل تأثير ثقافات شعوب العالم وكذا تفاعلاتها الاجتماعية، إضافة إلى الكيفية التي تدخل في تشكيل الممثل لعدة معاني ودلالات تماشيا مع السياق الفولكلوري الشعبي والاجتماعي.

نتوصل في الأخير؛ إلى الأهم، والتي تساهم من خلاله، " وتفيد الأنثروبولوجيا من المعرفة العلمية التي تنتجها عن الشعوب والمجتمعات والثقافات في حل مشكلاتهم، كما تسهم في التصدي للمشكلات الناتجة عن عمليات التغير الاجتماعي والثقافي فيشارك متخصصوها في تصميم مشروعات التنمية وتقييمها بما يخدم متطلبات الشعوب واحتياجاتهم، ويسهمون في تصميم المنتجات والوساطة الثقافية ومن ثم تسهم في تعزيز خطط التنمية المجتمعية ومشروعاتها."[2] إضافة لذلك، وختاما للرابطة بين الجانب الأنثروبولوجي عموما، والجانب الفني المسرحي، وبالاستناد على ما جاء في المعجم المسرحي في أن: " الأنثروبولوجيا كعلم وأنثروبولوجيا المسرح هما ظاهرتان نشأتا وتطوّرتا في أوروبا وأمريكا، وهما نتيجة لأزمة ثقافية وأخلاقية لا يمكن فصلها عن التطوّر الحضاري وظهور الاستعمار. فقد دفعت هذه الأزمة باتّجاه البحث عما هو أصيل ونقي وبدائي إما في أصول الحضارة الغربيّة في بداية تشكّلها، أو في الحضارات الأخرى. من هنا ظهرت تعبيرات مثل اكتشاف الآخر، والعودة إلى الأصول، والأصالة، والمثاقفة Inter culturalité الخ. انطلاقا من هذا الهاجس المشترك طرحت تساؤلات حول ثوابت الجماليّات الغربيّة، وتشكّلت نواة للانفتاح الثقافي بين الشعوب ومحاولات لتغذية المسارح المختلفة بتجارب الآخرين."[3] يعني ذلك؛ وبفضل الدراسات الأنثروبولوجية التي طبقت على الفن المسرحي والتي ساهمت في تشكيل رؤى جديدة وحداثية للعالم وساعدت في زيادة التواصل الثقافي بين مختلف الشعوب بمعية تراثهم الشعبي وتنوعهم الحضاري، مما أدى ذلك إلى تغذية المسرح وتزويده بتجارب فنية وثقافات متنوعة. وهذا ما اتضح جليا إذا ما قلنا، ومن " خلال القرن العشرين، انجذب عدد من المسرحيين الغربيين نحو الشرق. في هذا السياق، يلاحظ ثمة نزوع متزايد لعدة مسارح من ثقافات مختلفة ومتنوعة لتبني

[1] – مدحت الكاشف، اللغة الجسدية للممثل، م س، ص 114-115.

[2] – عبد الكريم خزعل الأسدي: البيوميكانيكا وأثرها في تطوير الأداء التمثيلي للممثل المسرحي، م س، ص 50.

[3] – ماري الياس / حنان قصّاب حسين، المعجم المسرحيّ، م س، ص 65.

عناصر فرجوية تنتمي لثقافات مسرحية أخرى."[1] وهذا الانجذاب الحاصل؛ لم يأتي من فراغ، وقد يكون نتيجة للتواصل، ويرجع إلى التبادل الثقافي بين الثقافات الشعبية، والذي ساعد في إثراء وزيادة التنويع في عروض مسرحية فولكلورية.

إنه؛ وفي مرات عديدة أو أحيانا ما نجد دارسي المسرح، ومخرجين بارزين مهتمين به كذلك في عالمنا العربي يطبقون الأنثروبولوجيا المسرحية؛ هذا بهدف التحليل لأداء الممثل الجسدي في شكل سطحي، متناسين بذلك موضوع الطقوس الشعبية التي يعج بها عالمنا العربي من عادات وتقاليد وأعراف ...إلخ. النابعة من الفولكلور.

III. الفولكلور بين الأنثروبولوجيا والمسرح:

يستخدم الفولكلور في الغالب؛ إن لم نقل على الدوام من خلال أثره الفني في دراسة الثقافات الشعبية المتنوعة، والتي تميزت بها مختلف الشعوب العالمية، وهذا ارتكازا على ميادين الفولكلور في صورة الآداب الشعبية وما فيها من فروع، وكذا العناصر الفنية الشعبية الأخرى؛ إذ أن هذه الأقسام أعطت خصوصية الفولكلور أصلا، وبمساعدة الأنثروبولوجيا التي تهتم بدراسة هذه الفئات خصوصا الأمية بها، ومالها من إمكانات اكتسبوها بشكل طبيعي من كتابة وحرف وصوت...إلخ. هذا الكلام مفاده هو الثقافة القومية هي التي يمتاز بها شعب عن شعب آخر، وأنها أي الثقافة القومية ضاربة في أعماق التاريخ القديم، وبعدها تواصل عبر الأجيال في أشكال متعددة. هذه العلاقة؛ تحيلنا إلى المضي قدما نحو معرفة علاقة الفلكلور بالأنثروبولوجيا المسرحية؛ فاتحة لنا نافذة كبيرة لمعرفة الصلة بينهما كعلوم إنسانية هامة.

تمييز خص به الفلكلور عن علم الانثروبولوجيا؛ يمكننا الإشارة إليه في: "...إنه كان من بينها إستبعاد الجانب المادي، واللغة، وإستخدام الفنون الآلية والحرف، والخصائص الطبيعية للجنس من مجاله. وأوردتا رأي مجلس جمعية الفلكلور الإنجليزي الذي وضح الفرق في التناول بين عالم الفولكلور وعالم الأنثروبولوجيا بالنسبة لبعض المجالات التي يقع فيها الالتباس."[2] لكن هناك طرح آخر أشار إليه (شوقي عبد الحكيم) حول الفروق بين العلمين بقوله: " على أن علاقة الفولكلور واستقلاليته كعلم، بالأنثروبولوجيا، ليست بأكثر قربا أو تطفلا منها عن علاقة الانثروبولوجيا–من جانب–بعلمي التاريخ وما قبل التاريخ."[3]

يتفق كل من ' عزام أبو الحمام المطور' مع 'فوزي العنتيل' حول **علاقة الفلكلور بالأنثروبولوجيا** في كتابه 'الفلكلور (التراث الشعبي)'، وما يدرسانه وخصوصية العلاقة بينهما؛ حين قال: " ويشير عدد من العلماء والباحثين إلى أن الفلكلور نشأ من رحم الأنثروبولوجي، فالأنثروبولوجيا تدرس في العموم موضوع الثقافة الإنسانية، ومفهوم الثقافة مفهوم واسع يشمل مختلف مناحي الحياة، أي أنه يتضمن في أحشائه الكثير من العلوم الاجتماعية ومنها الفلكلور. والثقافة حسب تايلور ذلك الكل المركب الذي يشتمل على

[1] – خالد أمين، المسرح ودراسات الفرجة، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، سلسلة دراسات الفرجة ط 1، 2011. ص22-23.

[2] – شيري إيجلتون، فكرة الثقافة، تر: ثائر أيوب، دار الحوار –دمشق، 2000، ص80، نقلا عن: عزام أبو الحمام المطور، الفلكلور (التراث الشعبي)، م س، ص40.

[3] – شوقي عبد الحكيم، مدخل لدراسة الفولكلور والأساطير العربية، دار ابن خلدون، بيروت، ط 1، 1978، ص 11.

المعرفة والمعتقدات، والفنون، والأخلاق والقانون والعرف، وغير ذلك من المقدرات والعادات التي يكتسبها الإنسان بوصفه عضوا في المجتمع."[1]

يتضح من هذا؛ أن العلاقة بين مجال الفلكلور وعلم الأنثروبولوجيا، تتمثل في أن الأول خرج من المجال الثاني المذكور سلفا؛ حتى أنه نشأ فيها، والشيء الوحيد الذي يوحد بينهما؛ ألا وهو الثقافة الإنسانية التي اكتسبها الإنسان من حياته الاجتماعية، ولا يزال كونه شريحة من المجتمع الذي ينتمي إليه. لكن سرعان ما تناقض (فوزي العنتيل) في كتابه (الفلكلور ما هو؟) حول مصطلح الفلكلور ومحاولة فصله عن الأنثروبولوجيا وحُصر في الأدب، ذلك تبعا للتعريفات الحديثة للفلكلور بأن تضييق مفهومه وقصره أحيانا على (الآداب الشعبية) أو نحو ذلك قد إنبثق من فكرة علماء الأنثروبولوجيا الأمريكيين الذين إتبعوا الفلكلور للثقافة، ومن أمثلة ذلك تعريف باسكوم "... والذي حدد الفلكلور بأنه فن قولي، وأنه في جميع أشكاله متعلق بالأدب، وقد قدم لنا هو سبب لهذا التحديد..."[2]

من خلال هذا؛ يتجلى لنا أن الفلكلور لا يقتصر على الثقافة فقط بل يدخل في الأدب كونه فن قولي، والبعض الآخر؛ يرون أنه نشأ من رحم الأنثروبولوجيا، " وكانت بداية الأنثروبولوجي تركز على المجتمعات(البدائية) أو(البربرية) حيب تسميات الأوروبيين للجماعات الأجنبية في حينه، لكن مثل هذا الإهتمام بدأ بتغيير منذ زمن ليس بالقليل، والحقيقة أن الأنثروبولوجيا هجرت حقولها الأولى و صارت تولي إهتمامها للطوائف ذات الأحجام الصغيرة التي ظلت محافظة على العلاقات الشخصية المتبادلة بين أبنائها، حيث تطغى العلاقات المباشرة والقرابية..."[3]

نلحظ، ومن خلال طرح سلف ذكره؛ أن الأنثروبولوجيا أصبحت دراستها محصورة على طوائف صغيرة محددة و قد يخرجها ذلك عن نطاق دراسة الفلكلور عموما، لكي يكون الاهتمام بالمجتمع المدني بعد أن كان كان منصبا على المجتمع القروي أو الريفي، " إذ يرى العلماء الألمان أن الفرق بين الفلكلور والإثنولوجيا، هو أن موضوع الإثنولوجيا هو الثقافة، بينما المفهوم الأساسي في الفولسكندة (الفلكلور) هو الشعب، أي أن الإثنولوجيا تهتم بالثقافة الشعبية في أي عصر وأي جماعة، في حين أن الفلكلور يركز على فهم الإنسان من خلال هذه الثقافة."[4] يتبين لنا من خلال هذا؛ أن العلماء الألمان جعلوا من الفلكلور والإثنولوجيا كل واحد. " وبينما الأنثروبولوجيا لدراسة المجتمعات(البدائية) خارج أوروبا، اختص العلماء بدراسة الفلكلور بدراسة العلماء الأوروبيين لمجتمعاتهم نفسها. وإذ راح الأنثروبولوجي يدرس جميع نواحي ثقافة (المجتمع البدائي)، إختص الفلكلور بدراسة جزء محدد من ثقافة مجتمعاتهم."[5]

نلحظ من الطرح السابق؛ أن الأنثروبولوجيا أصبحت تشتغل بدراسة المجتمع البدائي للدول المجاورة لأوروبا ليكون تخصصها ذاك، في حين راح الفلكلور ليختص في دراسة علماء أوروبا لمجتمعهم؛ كما نرى أن الأنثروبولوجي دراسته شاملة للمجتمع القروي بينما

---

[1] – عزام أبو الحمام المطور، الفلكلور (التراث الشعبي)، م س، ص 40.

[2] – فوزي العنتيل، الفلكلور ما هو؟، م س، ص59.

[3] – ينظر: جاك لومبار، مدخل إلى الإثنولوجيا، تر: حسن قبيسي، الدار البيضاء–المركز الثقافي العربي، ط1 ،1997، ص12.

[4] – نبيل علقم، الثقافة العربية والتجديد الإسلامي، (كاليفورنيا–المركز الإسلامي المستقل للدراسات والنشر، فلسطين–رام الله–مركز فلسطين للدراسات والنشر)، ط2، 2002، ص119، تقلا عن: عزام أبو الحمام المطور، الفلكلور (التراث الشعبي)، م س، ص40.

[5] – عزام أبو الحمام المطور، الفلكلور (التراث الشعبي)، م س، ص41.

الفلكلور دراسته مركزة على جزء معين من ثقافة مجتمعاتهم. إن ما تجدر الإشارة إليه في نهاية المطاف، هو ما رمى إليه أوجينو باربا فيما يخص أنثروبولوجيا المسرح نظرا للخدمة التي يقدمها هذا الأخير كفن من أعمال درامية، بالإضافة إلى إنتاجات فيها جانب ثقافي شعبي محض، إذ يعلق على من يظن أنه: " يدلي بأحكامه إنطلاقا من النظرة الجمالية يوجه نظره نحو السلعة المسرحية فقط. ومن أجل إدراك القيمة الاجتماعية للمسرح ينبغي أيضا النظر إلى العلاقات الإنسانية التي تتوحد أثناء إنتاج العروض."[1] لأنه إذا قمنا بدمج النظرتين مع بعضهما؛ قد يمكننا ذلك من الفهم العميق، ومعرفة قيمة المسرح الفنية الشعبية ذات طابع جمالي. يوصلنا هذا إلى الرابطة الموجودة بين المسرح والأنثروبولوجيا.

إن ما يمكننا التوصل إليه حول علاقة الفولكلور بشتى ميادينه بأنثروبولوجيا المسرح؛ يتلخص في ما رمى إليه **'**إبراهيم الهنائي**'**، وهذا في موضوع أشار فيه إلى العلاقة المذكورة سلفا، وحول **'المسرح والأنثروبولوجيا: من البحث إلى الإبداع'**؛ إذ يقول: " الأنثروبولوجيا علم يهتم بدراسة الإنسان وسلوكاته الثقافية المختلفة التي تترجم تصور العالم، علم يهتم بتاريخ الأديان والأساطير والحكايات وتطور المخيلة الإنسانية عبر من خلال رصف وتحليل الأساطير والطقوس كظواهر ثقافية، الأنتربولوجيا تسعى إلى تفكيك الصور والرموز التي تعتمد عليها الرؤية الأنتربولوجية مفهوم الطقس كحالة في فضاء وزمان يستقبل مجموعة احتفالات تعبر عن تقاليد ومعتقدات مجتمع ما. احتفالات تخضع لتنظيم معين وتمارس فيه طقوس (رقص غناء لعب ..) ذات بعد قدسي ورمزي... "[2]

وكتكملة للفقرة الأولى؛ نذهب إلى ما تناوله **'**عمر حلى**'** في موضوع إحدى بحوثه المعنون بـ **'في الأنثروبولوجيا المسرحية'**، ونختم به علاقة المسرح بالأنثروبولوجيا، وهذا في قوله: " تجد الأنثروبولوجيا في المسرح حقلا استثنائيا لاختبار فرضيتها، طالما أن المسرح يصور الإنسان في موقف تجريبي. وهذا الإيهام بالواقع يهدف إلى تحليل سلوك هؤلاء داخل المجتمع. وبوضع الإنسان في موقف تجريبي، يكتسب المسرح والأنثروبولوجيا المسرحية لإعادة تشكيل المجتمعات الصغيرة، وتقويم العلاقة بين الفرد والجماعة. هناك التقاء بين النماذج الأنثروبولوجية والنماذج المسرحية، وبقدر ما نجد المسرح يصير انثروبولوجيا، بقدر ما تتمسرح الأنثروبولوجيا."[3]

لكي نختم دور الفولكلور في الربط بين العلمين تحت تأثير أهم فنونه الشعبية؛ نشير إلى أن: " مفهوم الطقس هو الجذع المشترك الأول بين المسرح والأنثروبولوجيا. الأنثروبولوجيا تعتبر فضاء العرض المسرحي وهو فضاء مقدس يلتقي في عالمين: عالم غريب ومثير آت من زمان ماضي مطبوع بالنمطية وبين عالم اليوم... فتلاقي هاذين العالمين هو الذي يولد المسرح، وأقرب مثال أو نموذج هو الفضاء... "[4]

---

[1] – أيوجينو باربا، مسيرة المعاكسين– أنثروبولوجيا المسرح، تر: قاسم البياتي، دار الكوثر الأدبية، لبنان، د ط، 1995، ص 2.

[2] – إبراهيم الهنائي، صناعة الفرجة في احتفالات عاشوراء، الفرجة بين المسرح والأنثروبولوجيا، كتاب جماعي، إشراف: خالد أمين، ط1، 2020، مطبعة ألطوبريس – طنجة، ص138.

[3] – كتاب جماعي، الفرجة بين المسرح والأنثروبولوجيا، في الأنثروبولوجيا المسرحية، إعداد وترجمة: عمر حلى، إشراف: خالد أمين، ط1، 2020، مطبعة ألطوبريس – طنجة، ص153.

[4] – ينظر، إبراهيم الهنائي، صناعة الفرجة في احتفالات عاشوراء، الفرجة بين المسرح والأنثروبولوجيا، كتاب جماعي، م س، ص138.

ختاما لهذا المبحث نقول: أن الفولكلور وتنوعه العالمي، وأثره الفني؛ يعد مفهوم واسع ومعقد في بعض الأحيان؛ حتى وإن كان له تاريخ ثقافي وحضاري حافل، ومتنوع من حيث ميادينه المتعددة، والمؤثرة كالعادات والتقاليد والآداب الشعبية...إلخ؛ إلا أنه يحتاج إلى أشكالا فنية تنعشه، وتزيد من جماليته؛ فتخرجه من ضبابيته، وتدرسه تطبيقيا عن طريق فنون تعبيرية وأدائية كالرقص والمسرح... إلخ، وترجمتها عن طريق الأداء الجسدي من قبل الممثل في دراسة أنثروبوجية ومسرحية خالصة، وإيصال ذلك إلى الجمهور؛ هذا لخلق جو ذا طابع فولكلوري فني خاضع للفرجة المسرحية

الفصل الثاني:

أثـــــــــر الفـــــــــــولكلور في المســـــرح الجزائـري

ينتقل البحث إلى موضوع آخر بعدما تناولنا **الأثر الفني للفولكلور والرقص والأنثروبولوجيا في المسرح**، والذي وجدنا من خلاله أن الفن المسرحي بحاجة ماسة لتلك المجالات مجتمعة من حيث الأداء والتعبير الجسدي؛ علما أن تلك العلوم تشكل زيادة فنية، وطفرة نوعية خاصة تسرع من سيرورة فن المسرح من أجل اللحاق بركب الفنون.

فمن هذا يتناول بحثنا عنوان آخر مغاير سيخدم البحث بشكل مباشر؛ الذي نعتبره جوهري، وخصوصي مكمل لموضوع سبق الحديث عنه وأكثر؛ ليتمثل في **أثر الفولكلور في المسرح الجزائري** الذي سنعتمد من خلال أربعة مباحث مفصلة على جانب نظري وآخر تطبيقين وهذا للوصول إلى نتيجة عامة؛ المتمثلة في الكيفية التي يمكننا إيجاد الأثر الفني للفولكلور في المسرح الجزائري أو التأثيرات الفنية التي سيتركها الفولكلور في المسرح الجزائري، وهذا كله من خلال التطرق إلى روافد الفولكلور في المسرح الجزائري، والتي سنتناول فيها روافد فولكلورية في المسرح الإفريقي من جهة، وروافد الفولكلور الناطق بالأمازيغية من جهة أخرى، وذلك بالإعتماد على مجموعة من النماذج والأشكال التراثية وكذا الفنية.

ننتقل بالبحث إلى عنوان آخر يمهد لنا طريق معرفة **الفولكلور الإموهاغي** في دراسة أنثروبولوجية ثقافية، وسنتطرق أيضا إلى دراسة أنثروبولوجية خاصة لمجتمع التوارق؛ بغية منا للوصول إلى أصلهم وانتمائهم، ومن بعد ذلك نمر بالبحث إلى دراسة لفولكلورهم المتمثل في المعتقدات، التقاليد، المعارف الشعبية تخص التوارق، وسنتطرق إلى دراسة أركيولوجية لحضارتهم، وكذا الأنثروبولوجيا اللغوية.

سنصل بالعنوان الموضوعاتي إلى ما هو أهم يدور حوله موضوع بحثنا؛ المتمثل في: (**أثر الفولكلور ومظاهر الفرجة المسرحية في الثقافة الشعبية الجزائرية**)؛ نتناول فيه الفولكلور أو التراث الشعبي وكذا معرفة إرهاصات المسرح الجزائري الأصيل، وننتقل بالبحث إلى دراسة أهم مظاهر الفرجة المسرحية في الثقافة الشعبية الجزائرية بدءا بالمفهوم العام للفرجة وسنتعرف على أثر الفولكلور الفني والمظاهر الفرجوية في المسرح الجزائري، وذلك لنتعرف على أشكال ما قبل المسرحية (**خيال الظل، القراقوز، الحلقة**...) التي سنبحث من خلالها عن أعمالا فنية صارت ظاهرة مسرحية خالصة في الجزائر نتيجة توظيفها بأساليب أمثل في قالب فني فولكلوري جزائري.

وفي عنوان أخير؛ سنتطرق إلى مجالات الفولكلور الشعبي الجزائري ومؤثراته الفنية في ثقافة التوارق في شكل تطبيقي، والذي سنتكلم فيه عن الفولكلور التارقي من خلال الحديث عن عاداتهم المتعددة، وبعده ننتقل ببحثنا للحديث عن الآداب الشعبية الجزائرية وتأثيرها الفني في ثقافة المجتمع الإموهاغي، ثم نتحدث عن الثقافة المادية التارقية المتنوعة من الجمالية في الصناعة والحرفة، إضافة لذلك سنتناول الفنون الشعبية عند التوارق، ونحاول معرفة طابعها الفني، وما تحمله من جانب دلالي في شقين التعبيري والفولكلوري؛ هذا في صورة **الرقص**، وكذا **الموسيقى**، مرورا **بالألعاب الشعبية**... إلى غير ذلك؛ فكلها متنوعة شكلا ومضمونا يمارسها مجتمع الإموهاغ، والتي قد يتم توظيفها الفني بكل سهولة على الخشبة، ولمعرفة أكثر حول هذا كله؛ يذهب البحث ليتناول ذلك في ما سيأتي:

المبحث الأول: روافد الفولكلور في المسرح الجزائري

أولا: روافد الفولكلور في المسرح الأفريقي:

تناولنا في بحثنا هذا فيما سبق؛ مفهوم الفولكلور عموما، وبشتى ميادينه الفنية والأدبية كالأسطورة والحكاية الشعبية وبالخصوص المصنفة ضمن الفنون الشعبية بما في ذلك الرقص وتعريفه وأنواعه، وكذا الموسيقى والمسرح ومفهومهما ودورهما في تحقيق الفرجة، وعلاقتهم بالدراسات الأنثروبولوجية، والفولكلورية التي أسالت حبر كل الدارسين والنقاد؛ حتى أنه أشارت منال فاروق بقولها: " إن كل حضارة تفرز فنها، والذي ينبع منها بتلقائية حيث يكون وليد متطلبات واحتياجات هذا المجتمع... من هنا بدأ المسرح الأفريقي من خلال الوسط العائلي، مما جعله ينتشر في ربوع القارة بأسرها، وينتقل من جيل إلى جيل. شارك في هذا الإنجاز الرجال والنساء والأطفال، حيث أبدعوا فيه إبداعاً بالغاً أثناء الاجتماعات العائلية والأعياد والطقوس الدينية المتنوعة."[1] من خلال هذا النمط العائلي المجتمعي وممارساتهم الدينية والدنيوية، قد يسمح بنقل معارف شعبية وقيمها الأخلاقية، وتناقله عبر الأجيال، وهذا للحفاظ على التراث الشعبي الإفريقي عموما والجزائري خصوصا للأبد.

تشير خالي روزة في ذات السياق بقولها: " يذكر المؤرخين المسرحين بأن الأفارقة امتلكوا مسرحا، أو ما يعرف بالأشكال ما قبل المسرحية منذ زمن بعيد، وأن لهذه الأشكال التقليدية للمسرح الإفريقي جذورها الاجتماعية، والدينية، والسياسية، التي ترى من منظور المجتمعات القبلية، وقد شكل هذا الموروث الأساس لأعمال الفنية لكثير من الكتاب المسرحين الذين نالت أعمالهم إعجاب الأفارقة، وغير الأفارقة على السواء، وقد تطور هذا المسرح من خلال الموروث الجماعي، والعائلي معا مما جعله ينتشر في ربوع القارة، وانتقل من جيل إلى جيل أخر. يشارك فيه الرجال والنساء والأطفال. وارتكز هذا المسرح على مراسم وأشكال وتفاصيل وتقنيات مثلت أفضل إخراج مسرحي عند الأفارقة."[2]

هذا كله بفضل التوظيف الحقيقي لتراثهم الشعبي على مسرحهم الإفريقي بفضل كتابه ودارسيه ومخرجيه والمسرحيين، من أجل الرقي بمسرح القارة الإفريقية الذي كان يشارك فيه كل شرائح المجتمع في كل واحد، مما ساعد على نجاح وتناقل الفولكلور الشعبي هناك وتوارثه جيلا بعد جيل وإلحاقه بركب العالمية. لذا " أشار الكاتب أولواده إكويانو من جمهورية بنين بغرب القارة في سيرته الذاتية المنشورة عام 1789م، أي بعد نحو خمسة قرون من رحلة ابن بطوطة، إلى ذات المظاهر الدرامية، وقال: «نحن نكاد نكون أمة من الراقصين والموسيقيين والشعراء»، وبعد أن عرض لبعض الاحتفالات العامة في مملكة بنين القديمة التي ينتمي إليها، أشار إلى مشاهد الحياة الواقعية التي يمثلها الشباب في تلك الاحتفالات..."[3]

---

[1] – منال فاروق، المسرح الإفريقي دراسة، ينظر: https://salahlinux.wordpress.com

[2] – خالي روزة، إشكالية المسرح الأمازيغي المعاصر بين الكائن والممكن، مجلة روافد، المجلد 03، العدد 01، تلمسان– الجزائر، جوان 2019، ص57.

[3] – علي شلش، الأدب الأفريقي، عالم المعرفة، 112، الكويت، مارس 1993، ص 86.

1. موضوعات الفولكلور في الدراما الإفريقية:

باعتبار؛ أن المسرح الإفريقي مسرح يمتاز بالعراقة مثل غيره من المسارح العالمية هو أيضا ثري فنيا، كما يعد كذلك رافدا للفولكلور ومكسبا مهما لتحقيق الفرجة المسرحية لجمهور شعبيه هذا من حيث الأداء أو طريقة اللعب، أين " تنوعت مواضيع الدراما الأفريقية بشكل كبير.. وكانت هذه الدراما وما زالت ثرية وخصبة حيث تستمد قوتها من طبيعة القارة الثقافية.. والتي امتزج فيها السحر بالأسطورة بعبادة الأسلاف وتقديرهم.. الخ.

احتوت مواضيع الدراما على موضوعات مختلفة منها على سبيل المثال لا الحصر:

1- مواضيع تتعلق بالأساطير الأفريقية والتي هي من التنوع بمكان.
2- الحكايات الشعبية.. هي في مجملها لم تدون وما زالت شفهية.
3- الخرافات.
4- مواضيع تتعلق بالعادات والتقاليد الأفريقية.
5- تمجيد الأسلاف... وإتصالهم بمجتمعهم ومساعدتهم.
6- مواضيع خاصة بالأخلاق والقيم الأفريقية والسلوك القويم للأفريقي."[1]

تبدو تلك المواضيع المذكورة في الفقرة؛ مهمة جدا، وهذا من خلال روعتها وتنوعها الجمالي والفني؛ فهي عاكسة لثراء الفولكلور أو التراث الشعبي في القارة الأفريقية وتنوع فرجتها الشعبية المتمثلة في تركيزها على مجالي الفولكلور الشعبي كالآداب الشعبية التي تخص حكاياتها وخرافاتها الشعبية وكذا مجالات العادات والتقاليد الشعبية الأفريقية دون أن ننسى ثراء مجال الفنون الشعبية على سبيل المثال لا الحصر الرقص والمسرح هناك بالإضافة إلى ثرائها الكبير في التراث الشعبي الجزائري.

1- جمالية الفولكلور ومظاهر المسرح الأفريقي التقليدي:

تكملة لما سبق حول المسرح الإفريقي على العموم؛ إذ " تعرف الدراما في المجتمعات على أنها تعبير حركي عن المعتقدات. والقيم، المشاعر. التسلية، أو هي تعبير عن الجو النفسي."[2] تبرز لنا دور المسرح هناك؛ اعتمادا على الفولكلور الإفريقي العريق ومترجما كذلك لثقافتهم الشعبية الضارب في تاريخها الحضاري؛ نتيجة التأثر الفني والأخذ من الآخر.

وفي هذا الصدد؛ نشير إلى أن المسرح بميزته الاجتماعية وبتركيبته الفنية يخضع للنقل المباشر لتراث الشعوب وترجمة عاداته وتقاليده في صورة جمالية، ولكن بالمقابل وفي بعض مناطق القارة الإفريقية " تكونت ثقافات زنجية عديدة نتيجة للتنزع العرقي الكبير في أفريقيا الزنجية، واختلاف البيئات الطبيعية، وظهر أثر هذه الثقافات في التنوع الكبير لأشكال الفرجة الافريقية في مستوياتها المختلفة، ومن الظواهر الملفتة للنظر أن صيغة الدولة الحديثة لم تكن ذات أثر كبير على تلك الثقافات العرقية والمحلية؛ ... وتتميز الثقافات العرقية

[1] – منال فاروق، المسرح الإفريقي دراسة، م س، ينظر: https://salahlinux.wordpress.com

[2] – سعاد علي حسن شعبان، الأنثروبولوجيا الثقافية لأفريقيا، معهد البحوث والدراسات الأفريقية، جامعة القاهرة، 2004، ص 135.

الأفريقية بتراث شفوي وشعائري شديد الثراء، مازال تأثيره باقيا بقوة في حياة الأفارقة المعاصرين؛ كما أن للأساطير دور مؤثر وفعال في صياغة وجدان الزنوج الأفارقة، وتؤثر بقوة في حياتهم وممارستهم اليومية..."[1]

نضيف ومن هذا المنطلق؛ من خلال هذا الكلام الذي تخللته بعض النظم العرقية والتي كان للتنوع الثقافي الشعبي هو سيد الموقف وساعد في الرقي بالثقافة العرقية الأفريقية وذاد من شعبية مظاهر مسرحها التقليدي، وفي ذات السياق " يرى طراوريه موضوعات الدرامية الإفريقية فيراها متعددة، تدور في معظمها حول الأساطير والحكايات والخرافات والعادات، والبطولات وأمجاد الأسلاف، والأخلاق والسلوك، كل ذلك في مشاهد شديدة البساطة في شكلها، شديدة الاختلاط بالغناء والرقص في حوارها، شديدة الرغبة في مشاركة جمهورها، ومن ثمة فهي عادة ما تقدم في المناسبات الاجتماعية، مثل الختان، والبلوغ، والحصاد، وإعلان الحرب، مثلما تقدم في أمسيات الحياة اليومية."[2] التي هي مليئة بالطبوع الفولكلورية الإفريقية المختلفة، وهذا مع انسجام بعض مجالات هامة في التراث الشعبي ببعضها البعض بفضل استخدامها في مكانها الحقيقي ونجاعة مظاهر التراث. لكن كما هو متوقع وعلى شكل إضافة فنية ودرامية " مع قدوم التسعينيات ترسخت أشكال أخرى للمسرح الإفريقي مثل: المسرح التقليدي والفنون الشعبية الفلكلورية، ففي مالي ظهر "مسرح كوتيبا" وهو نمط من المسرح الشعبي الذي ينظمه الشباب كل عام ويحضره الآلاف، وفي بوركينافاسو تقيم مجتمعات الموسى أيضًا مسرحًا كل عام، وقد أصبح المسرح التقليدي وحكاياته الشعبية مصدرًا ثريًا يستمد منه معظم الكتاب المسرحيين إلهامهم، فخلال عام 2008 عُرضت في المهرجان الإفريقي للإنتاج المسرحي في وغادوغو 20 مسرحية كان أكثر من نصفها مرتكزًا على أساس المسرح التقليدي الشعبي مثل مسرحية "غضب الأجمة" و"الولاء المضروب"."[3]

يضاف إلى ما سبق؛ شيء مهم جدا وذا طابع فرجوي يتكئ على بعض مجالات الفولكلور وبجمالياتها الفنية، " ومن الأشكال الدرامية في هذا المسرح التقليدي ما يعرف باسم ((الإنشاد)) حيث تنشد جلائل أعمال الأسلاف ومآثرهم، وما يمكن أن يسمى ((المناظرات)) الكلامية التي تدور عادة بين اثنين، مثل حداد القرية وقصاصها حيث يقوم الجمهور بدور الحكم، وينال الفائز مكافأة من الخاسر، وما يمكن أن يكون ((مسرحا للعرائس))."[4] ذات إطار فني جمالي زيادة على ذلك اللعب الممارس الذي يتم فيه التزاوج فيما بين المسرح والموسيقى بفضل ممثلين مبدعين، وهذا ما يوصلنا إلى إحداث أثر فني وجمالي خالص، كما " ويؤدي رواة ومغنون الملاحم الشعبية الأفريقية بشكل درامي، تُوزع فيه المقاطع على المؤدين من الرواة والمغنيين، وقد استفاد المسرحيون الأفارقة من الفنون التلقائية والتراثية للتعبير عن ذواتهم، والتحايل لتقديم وجهات نظر مناوئة للاستعمار، وللواقع السياسي، والاجتماعي المتخلف المحيط بهم وببلدانهم. وتعتبر فرقة ممثلي ألارينجو Alaringo players أول فرقة مسرحيين محترفين عرفها المسرح الأفريقي، واستقت أعمالها طقس شعائري موروث يعرف باسم Egungun وتعني باللغة المحلية أرواح الأسلاف، ويعتمد هذا الطقس على استخدام الأقنعة في

---

[1] – ينظر: أحمد إبراهيم: الدراما والفرجة المسرحية، م س، ص 144-145.

[2] – علي شلش، الأدب الأفريقي، م س، ص 88.

[3] – أسماء رمضان، المسرح الإفريقي: الفن من أجل الوحدة والمقاومة، تاريخ الزيارة 28 سبتمبر، 2020، سا 00:15. ينظر:
https://www.noonpost.com/29348

[4] – علي شلش، الأدب الأفريقي، م س، ص 90.

المقام الأول، وأول ممارسة معروفة له تعود للقرن السادس عشر حيث تمت ممارسته في مدينة يوروبا Yoruba في ولاية أويو Oyo النيجرية."[1]

إضافة إلى ذلك الطرح، والمفصل لاستخدامات التراث الشعبي في المسرح الأفريقي بشتى الطرق الفنية؛ يؤديها مجموعة عدة المؤدين الذي سبق ذكرهم، رغم وجود الإستعمار الذي حال دون ممارستهم للفن المسرحي الإفريقي بأكمل صوره وتوظيفا تاما لتراثهم الخاص، " ومن أهم صور هذا الارتباط؛ دوران المسرحيات حول موضوعات أفريقية أساسا، إما من العهد الاستعماري أو من عهد الاستقلال حتى في مسرحيتيه المفتيستين اللتين أدخل عليهما نكهة أفريقية واضحة، ومن أهم صور هذا الارتباط أيضاً اعتزازه الشديد بالتراث الفلكلوري الأفريقي، ولاسيما في أكثر صوره محلية، أي فيما يتصل منه بقومه من اليوروبا الذين اغتنت لغتهم وتراثهم بالأساطير والحكايات والأمثال وكلها أجناس أدبية يمتح منها المؤلف ويستوحي دقائقها."[2] فعلا؛ هذه سمة مميزة للثقافات الشعبية لليوربيين المتشبعة بالأساطير التي كانت سائدة في المجتمع الإفريقي، وكذا الحكايات التي تروى حينها، ومن ثم الأمثال الشعبية المتوارثة عبر أجيال الشعوب الإفريقية المتشبعة بالثقافة والحضارة؛ يرجع هذا إلى التأثر الإفريقي، وتنوعه الطقوسي بثقافات وحضارات العالم الأخرى.

يمكننا من خلال ما تطرق إليه البحث؛ وهذا بحثا عن مدى أهمية هذا الرافد الفولكلوري إلى القول: " ويتصل بهذا الاعتزاز بالتراث الفلكلوري إلحاح شوينكا* الدائم على تطعيم مسرحياته من الناحية الدرامية والتقنية بعناصر عديدة من التراث الفلكلوري في الموسيقى والغناء والرقص والدراما، فضلا عن إلحاحه المستمر على أصالة الشكل المسرحي الأفريقي، بحيث يتميز عن الشكل المسرحي الإغريقي السائد في المسرح العالمي. ولذلك أبدى إعجابه الشديد emo بمسرحيات بريخت من حيث كونها لا تتقيد بالقواعد الأرسطية الموروثة، وتتحرر من الأفكار المسبقة عن الدراما."[3]

---

[1] – أحمد إبراهيم، الدراما والفرجة المسرحية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، الطبعة الأولى، 2006م، ص 145.

[2] – علي شلش، الأدب الأفريقي، م س، ص 102.

* – شوينكا: أو سوينكا: ولد في مدينة أبيوكوتا في غرب نيجيريا عام 1394 وهي من المناطق النيجيرية التي تتحدث لغة اليوروبا في حين كان أبوه من جماعة الايجيبو وأمه من الايجياس وتستقر مدينة ابيوكوتا الرائعة فوق نهر أوجن السريع وكلمة اوجن هي أيضا اسم إله الحرب عند اليوروبا واله الحافز الخلاق واله الغريزة وهي الآلهة المختارة لسوينكا. وبعد تلقي تعليمه الابتدائي في ابيوكوتا التحق سوينكا بالكلية الحكومية في ابادان عاصمة نيجيريا الغربية. وعندما بلغ سن الثامنة عشرة عام 1952 التحق بالكلية الجامعية في ابادان والتي كان يدرس فيها ... وبعد سنتين من الدراسة في هذه الكلية غادر نيجيريا الى إنجلترا حيث التحق بمدرسة للغة الإنجليزية في جامعة ليدز التي كانت تتميز بالنشاط المسرحي بصورة خاصة. بعد الانتهاء من دراسته الجامعية بدأ يعمل قارئا للنصوص في مسرح البلاط الملكي في لندن وهو عمل أتح له فرصة التعرف على أعمال كتاب المسرح المشهورين أمثال بيكيت وازبورن وآردن وغيرهم. وفي هذه الأثناء كتب سوينكا مسرحيته **سكان المستنقعات** و**الأسد والجوهرة** واخرجهما للمسرح. وروايته الأولى رقصة الغابات والتي عرضت عام 1960بمناسبة الاحتفال بأعياد استقلال نيجيريا وهي رواية تطفح بالعناصر والأفكار المرتبطة بطقوس اليوروبا وأساطيرها... وما إن حل عام 1960 حتى كان قد أنشأ فرقته المسرحية والتي سميت **أقنعة عام 1960**. وبعض تجاربه مسرحيته المأساوية الطريق ... وشارك في اخراج الفيلم الافريقي **أفكار وابعاد افريقيا** تحت اشراف المخرج الأمريكي الأسود اوسى ديفيز... ومن مؤلفاته كتابه **الأسطورة والادب والعالم الافريقي**. ومسرحيتاه الهامتان **مجانين واختصاصيون والموت وفارس الملك**.. كانت **مسرحية مجانين واختصاصيون** أول مسرحية من مسرحياته التي تظهر بعد الحرب الاهلية النيجيرية فور إطلاق سراحه من الاعتقال. راجع: وول سوينكا من المسرح الافريقي 5 مجانين واختصاصيون، تر: علي حجاج، تصدر عن: وزارة الإعلام –الكويت، أول أكتوبر 1987، من ص 6 إلى ص 14.

[3] – علي شلش، الأدب الأفريقي، م س، ص 102.

ليس هذا فقط،؛ بل حتى أن بعض أعمالهم الدرامية والتي استعان فيها على لمسات فنية هي بالذات المستلهمة من التراث الشعبي أو الفولكلور الشعبي الخاص بالمجتمع الأفريقي، وكل هذا بفضل اعتماده الكلي على أهم ميادين الفولكلور؛ إن لم نقل الأبرز منها في تشكيلة الفنون الشعبية التي نحصرها في الموسيقى والرقص الشعبي والمسرح أو الدراما، كما و" استخدم المسرحيون الأفارقة السخرية كوسيلة أدائية في عروض المسرح الشعبي، واستفادوا من فن الإيماء أو «المايم»، وهو أحد أشكال الأداء في المسرح الشعبي، وفي العروض الأدائية الأفريقية؛ سواء كانت دينية أو سردية؛ ذابت المسافات التي تفصل بين الجمهور ومنطقة العرض، واعتمدت بعض العروض الأفريقية على فضاء فارغ."[1]

إنه؛ وبالفعل هذا جانب يشكل إثارة وسمة خاصة في العروض الأدائية الأفريقية التي نلحظها في كل أعمالهم الفنية والدرامية في كل مناطق القارة. وذلك بفضل استعمال تلك المساحات الفارغة المساعدة للمؤدي بالدرجة الأولى، وكذا مشاركة الجمهور في العرض، لتحقيق المراد ويتسنى تطبيقها من خلال أثر الفولكلور الإفريقي في المسرح الجزائري.

2- الفولكلور والفنون الشعبية الإفريقية:

منذ البداية نرى ملحوظة لا تقل أهمية عما سبق ذكره؛ لأنه، ومن خلال العنوان قد " توحي لنا دراسة الفن الإفريقي عن خلفية ذات الألغاز، حيث في متناولها مفتاح للثقافة الإفريقية."[2] تلك التي تميز بها الشعب الإفريقي، والنابعة من فولكلوره الشعبي العريق، كما ننوه إلى المفهوم " والمقصود بالفن الإفريقي مهما تعددت صورة هو ذلك الإنتاج الفني الصادق النقي الذي لا يحتوي على المهارة التقنية بقدر ما يعبر عن التلقائية والصدق، ذلك الإنتاج الصادر عن إحساس فنان ينتمي بأصله وجذوره البعيدة إلى أرض هذه القارة الخضراء.. والفنان الإفريقي ذو حساسية مرهفة وقدرة فذة على إدراك العلاقات الشكلية واللونية والنفعية (...) ولذا كان لدراسة فنون المجتمعات البسيطة والتقليدية بصفة عامة والفنون الإفريقية بصفة خاصة أهمية بالغة."[3] هذه دلالة على البحوث المضنية لدارسي الأنثروبولوجيا والفولكلور وكذا الفنون الشعبية بما في ذلك الرقص والمسرح...إلخ، الإفريقيين الذين كانت لمستهم الفنية وطريقة إبداعهم الجمالية واضحة على المسرح الفولكلوري الشعبي، وبفضل صدقهم في أعمالهم الفنية والمسرحية التي قام بترجمتها أداء وممارسة من قبل ممثلين لهم من الموهبة ما يكفي لتحقيق الفرجة الشعبية؛ ولعل البحث يذهب بنا لنرى أثر الفولكلور ضمن الروافد الإفريقية في بعض مجالات فنونه الشعبية؛ التي قد تغزي التراث الجزائري أكثر، وذلك في:

2. الفولكلور بين الرقص والموسيقى عند المجتمعات الإفريقية:

ينبغي قول المهم، ومن المعلوم؛ أن الفن عموما والمسرح وفي ضمنه الفولكلور خصوصا؛ يتكئ على قوة الجسد والتعبير به؛ ليحيلنا ذلك إلى أن "جسد وروح الإنسان الإفريقي الذي نجح بموسيقاه في أن يعلو بأصوات أغانيه وإيقاعات وموزايك طبوله فوق دهاليز

---

[1] – ينظر: حمدي عابدين، «المسرح الأفريقي المعاصر» فنون أدائية تلعب على الحكي والتراث الشفهي، الشرق الأوسط– صحيفة العرب الأولى، https://aawsat.com/home/article/2532731

[2] – سعاد علي حسن شعبان، الأنثروبولوجيا الثقافية لأفريقيا، م س، ص 132.

[3] – ينظر: سعاد علي حسن شعبان، الأنثروبولوجيا الثقافية لأفريقيا، م س، ص 132-133.

الصمت والنسيان التي ووارى خلفها لسنين عديدة؛ أم تكن آلة الطبل، كما سماها المستعمر، هي "قلب إفريقيا" الذي ينبض بحياة ذات سياقات غنية متوازية مع إيقاعات موسيقية عديدة، تميز الأفارقة عنن غيرهم؟ "[1]

يحيلنا هذا؛ إلى القول: أن الإنسان الإفريقي بتعابيره الجسدية والإيحائية شعب راقص. تشبع به من السلوك الطبيعي وبيئته المعاشة والتي اكسبته جسدا أعطاه من اللياقة والرشاقة وحسن الأداء ما يكفي، كما هو الحال يتعلق و" يرتبط الرقص دائما بالموسيقى، ويمكن إعتباره صورة من صور الفن أو التسلية أو النشاط الديني، كل من هذه الأنشطة يمكن أن يكون له رقصاته الخاصة ويمكن أن يستخدموا في رقصة واحدة، وطبيعة الرقصة وتشكيلها تمليها المناسبة أو طبيعة الإحتفال."[2]

إن الطرح السابق؛ حامل لكل ما له طابع الفولكلور، ونابع من ثقافة الإنسان الإفريقي بكل شرائحه وانتماءاته الشعبية، " وهذا ما يفسر لنا الدافع لمثل هذا الجديد من الرقصات المقدسة وعلى سبيل المثال نجد في داهومي تلك الرقصات التي تعتبر طقوسا شعائرية حيث تهبط الإلهة فودون أو الإله أوريشاس على رؤوس بعض ممارسي الرقصات فسرعان ما يبدؤون في نوبة من الارتعاش بتأثير العاطفة في نفس اللحظة التي تسكن الآلهة أجسادهم وفي مثل هذه الشعائر وأمام ما يسمى بالمحراب أو الهيكل الإلهي أو مذبح الأقدمين يجب تلاوة الصلوات والابتهالات ثم إجراءات لتقديم الصدقات والهبات من الأطعمة وزيت النخيل والغداء ببعض الحيوانات، لإطعام، الآلهة أو إطعام الأسلاف وتغذيتهم."[3]

إن كل هذا؛ نجم عنه سلوكيات جسدية ونفسية وروحية فولكلورية تحمل في طياتها التعبد والتقرب للآلهة تمثلت في تقديم هدايا وهبات أو بالأحرى قربانا للآلهة وعبارة عن كرامات كان يمارسها الإنسان الإفريقي مثله مثل شعوب العالم الأخرى، وهذا كله استنادا على طقوس شعائرية تحمل في ثناياها الرقص الدرامي الإفريقي الخالص أمدت لنا بأداء فني جمالي كما هو ممارس في بعض الحضارات العالمية العريقة.

إن من خلال ما فات شرحه، وسبق التطرق إليه؛ نشير إلى سمة فنية فارقة لأهمية الرقص والموسيقى لدى الإنسان الإفريقي، " ولعل هذا التمايز هو ما تنبه له العلامة ابن خلدون مبكرا في حديثه عن أثر الهواء في أخلاق البشر بقوله قد رأينا من خلق السودان على العموم الخفة والطيش وكثرة الطرب، فتجدهم مولعين بالرقص على كل توقيع، فإذا كان الغربيون يرقصون على إيقاع واحد، فهم بذلك متخلفين إيقاعيا [...] في الوقت الذي نجد فيه قبيلة التيف les tiv من نيجيريا يتوفرون على أربعة طبول، كل واحد مقابل كل جزء من الجسد، حيث كل قارع يقرع بإيقاع مختلف، والراقصون الموهوبون يتحركون حسب إيقاع الأربعة."[4] هذا بأداء جسدي متناسق طبعا؛ كما أجاز به بن خلدون حول حب السودانيين بالرقص وتمسكهم به وامتلاكهم برقصة خاصة، كما للنيجيريين رقص خاص يؤديه الراقصون على وقع الطبول وبإيقاعات متنوعة باستخدام أجسادهم، دون أن ننسى الجزائريين الذين يزخرون بطبوع الرقص

[1] – عبد القادر محمدي، أنثروبولوجيا الجسد الأسطوري، بحث في الهوية والامتداد، م س، ص92.

[2] – سعاد علي حسن شعبان، الأنثروبولوجيا الثقافية لأفريقيا، م س، ص 134.

[3] – فرناند بروديل، تاريخ وقواعد الحضارات، تر: حسين شريف، الهيئة المصرية للكتاب، 1999، ص 171.

[4] – عبد القادر محمدي، أنثروبولوجيا الجسد الأسطوري، بحث في الهوية والامتداد، م س، ص92.

التقليدي، والعصري المتنوع؛ كما " ويختلف الرقص أيضا باختلاف استخداماته. الرمزية نوع من العادات للآلات المستخدمة كما يتأثر الرقص بطبيعة النشاط الاقتصادي فنجد المجتمعات التي تعيش على الصيد يغلب على رقصتها محاكاة المطاردة بين الصياد والفريسة."[1]

إن تلك الممارسة ذات الطابع الطقوسي؛ كانت بفضل إيقاع تلك الآلات الموسيقية ورمزيتها؛ مما ساعد المجتمع الإفريقي على التنوع في استعمال الرقص وخصوصا أثناء الصيد الذي كان يعتمد على المحاكاة،؛ حتى أنه، وإضافة لذلك " ترتبط الموسيقى ارتباطا وثيقا وتعتبر الطبول الإفريقية من أكثر الآلات الموسيقية انتشارا والكثير من هذه الطبول مصنوع من البوص الضخم الحجم والبعض الآخر مصنوع من جذوع الأشجار الجافة بعد إجراء التجويف اللازم لها وتغطي غالبية الطبول بأنواع رقيقة من جلد الحيوان وتشد شداً محكما مما يساعد على تباين الأصوات الصادرة منها."[2]

نلحظ مما سبق؛ أن الموسيقى عموما رغم أهميتها وانتشارها وكذا تنوع طبوعها وآلاتها لها سوء الحظ؛ لأن هذا التنوع كان تحت ظل نقص الإمكانيات الفنية، لذا تم الاكتفاء من قبل الفنان الإفريقي بما فيه الجزائري بالآلات الموسيقية التقليدية والمصنوعة من الطبيعة أي أنها تصنع من جذوع الأشجار، وكذلك تصنع من جلود الحيوانات، وفي النهاية آتت هذه التجارب أكلها في عملهم الفني وتفردوا في تميز الموسيقى عندهم بفضل كثرة الآلات التقليدية.

يمكننا على العموم؛ التعبير والإشارة إلى " أن الرقص من أبرز الفنون عند الإفريقيين فهم يرقصون ويتمايلون جماعات أو فرادى مهما تباعدت بينهم المسافات واختلف بينهم العقائد والأديان، والرقص عندهم ميل فطري يكاد يكون شبه غريزي يبدو واضحا في القبائل الى ممارسة الرقص وارتداء الملابس الخاصة بحلقات الرأس وهم يرقصون سواء توافرت لديهم المصاحبة الموسيقية أم كان الرقص عملا قائما بذاته تصاحبه أنواع معينة من الصرخات أو الغناء الجماعي."[3] من هذا نقول: أن الرقص عامة ومنه الرقص الشعبي الأفريقي ليس فقط عمل فني قائم بذاته؛ بل تعدى ذلك كونه يحمل في ممارساته الطقوسية طابع فني فولكلوري شعبي، والذي يلقى نجاحه حين يترجم إلى عمل درامي؛ إذ يمثل أيضًا وسيلة للتواصل الاجتماعي فيما بين شعوب القارة ، وكذا التعبير العام عن مشاعرهم وقيمهم وتقاليدهم الشعبية التي توارثوها عبر الأجيال.

ومن خلال طرح بحثنا السالف الذكر؛ محشو بممارسات طقوسية في الفولكلور الإفريقي والعديدة؛ يمكننا أن نقول: " إن التاريخ منح لإفريقيا هذا الثأر والانتقام، بعد العبودية والإبادة الجماعية والثقافية لشعوب القارة (...) إن الجاز في اتجاه إفريقانية العالم Africaniser le monde."[4]

نستنتج مما سبق ذكره؛ أنه، ومن خلال البحث إلى " ... أن الموسيقى سواء بأدائها الصوتي أو الآلاتي، نحتت في وعي الإنسان الثقافي قيما راسخة، سجل عبرها حضوره وتواجده في خضم سياقات تطبع متواصل حياته العملية والأسطورية، وأن الجسد الإنساني

[1] – سعاد علي حسن شعبان، الأنثروبولوجيا الثقافية لأفريقيا، م س، ص 134.

[2] – م ن، ص 135.

[3] – سعاد علي حسن شعبان، الأنثروبولوجيا الثقافية لأفريقيا، م س، ص 134.

[4] – عبد القادر محمدي، أنثروبولوجيا الجسد الأسطوري، بحث في الهوية والامتداد، م س، ص94.

يظل المدونة التي تقبع في كنفها أصوات الموسيقى وإيقاعاتها الراقصة التي تمدد حضور الكائن في الزمان والمكان، وتزوده بعلامات ورموز البقاء والحنين إلى الأصول والجذور وكل ما من شأنه أن يعضض ويسند سمات هوية الجسد التي لا تختزل في قيم الصوت والموسيقى فقط، بل تنطوي على امتدادات أخرى من قبيل محمولات الجسد المتمثلة في الأقنعة والألوان التي ترتبط بالصوت الإنساني أو الموسيقى، وترافق الإنسان في ممارسة معتقداته وطقوس احتفالاته في تعالق منسجم مع الموسيقى والرقص."[1]

فعلا؛ إن هذين المظهرين الفنيين الأخيرين لهما مكانة بارزة من بين مجالات الفولكلور، وهما من الفنون الشعبية الأدائية؛ إذ يشكلان جزءاً رئيسياً في الطقوس المسرحية، وهذا نظرا لانتشارهما الواسع وتنوع إيقاعهما أيضا، وكذا تنوع استخدامهما في الاحتفالات الشعبية التي ساهمت في ثراء الثقافات الأفريقية على مر الأزمنة الحضارية والحداثية.

ومن خلال ما سبق؛ نرى تجانس فني الموسيقى والرقص؛ أما " بالنسبة للفنون الشعبية الفلكلورية فمن المعروف أن القارة السمراء لديها مخزون ثقافي هائل من تلك الفنون، فالأفارقة يخلقون الفن من كل شيء، فعلى سبيل المثال بالنسبة للموسيقى نجد أنهم يستطيعون أن يجعلوا جميع الأشياء تصدح نغمًا، وحتى الرقص لا يعد في المجتمعات الإفريقية ضربًا من الترفيه ولكنه حياة وضرورة واحتياج أساسي، فهناك رقصة الإخصاب ورقصة الميلاد والبلوغ والخطبة والزواج والموت،"[2] ومن هنا؛ نفند أن مجالات الفولكلور وتعددها هي هامة حقيقة؛ إذ أن بعض فنونها الشعبية التي تمارس على الدوام هي بمثابة ملاذ الإنسان الإفريقي الأخير؛ كيف لا وأنها ولدت من رحم تلك الفنون الأدائية الهامة، والتي تحمل معها كل شيء من حيث التعبير واللعب من ثم أنتجت لنا دواوين مسرحية لا تعد ولا تحصى على غرار المسرح الجزائري المنتمي لقارة إفريقيا جسدت على الركح في النهاية. من خلال هاذين المجالين يتطرق البحث إلى مجال فولكلوري مهم، وذلك في:

3. الفولكلور والمسرح الإفريقي:

1. المسرح الإفريقي القديم:

إن من خلال ما سبق ذكره حول أثر الفولكلور ومجالاته الفنية الشعبية الأدائية في المسرح الإفريقي عموما، والتي أتى عليها البحث مهمة وأصيلة في القارة السمراء؛ نذهب لنتناول الفولكلور والمسرح الإفريقي وكيف كان، إضافة لذلك وتجدر الإشارة؛ إلا أنه " عرفت قارة إفريقيا ظاهرة مسرحية لا بمفهومه المعاصر، بل هو مسرحا يقوم على الأداء والتمثيل والرقص والغناء، والتي كانت تؤدي جميعها في مناسبات وطقوس دينية حينما كان يعبد سكان أفريقيا قبل قرون عدة الشمس، القمر، والبقر، وأوثان من الخشب أو الطوب، فهذا المسرح كان أدائيا لم يحتوي على نص منظم، بل كانت عبارة عن حركات ابتدائية مرتبطة بالطقوس، أو بهلوانية فرجوية يقوم بها هذا الإنسان، على الرغم من أن إفريقيا لم تعرف المسرح بمعناه الحديث إلا في فترة متأخرة نسبيا، فإنها عرفت المسرح بمعناه التقليدي منذ عصور تسبق التاريخ نفسه، ولا نقصد بالمسرح التقليدي هذا المسرح بوصفه نصا مسرحيا، أو بناء وخشبة أو عرض

[1] – عبد القادر محمدي، أنثروبولوجيا الجسد الأسطوري، بحث في الهوية والامتداد، م س، ص94.

[2] – أسماء رمضان، المسرح الإفريقي: الفن من أجل الوحدة والمقاومة، ينظر: https://www.noonpost.com/29348

وممثلين، ولكننا نقصد بالمسرح التقليدي الدراما والأداء التمثيلي بشكل عام سوءا كان هدفه الترفيه، أو التوجيه، أو التثقيف، أو كان مجرد أداء طقسي اجتماعي، أو ديني."[1]

يتبين لنا من خلال هذه الفقرة؛ أن المسرح التقليدي الإفريقي عموما كان يتسم بالأداء والتمثيل المسرحي الخلاق وكذا الرقص والغناء المتنوع في الإيقاع واللعب كونه رافد فولكلوري مهم للمسرح الجزائري. هذا، وتخلل شعوب إفريقيا لعدة ممارسات تعبدية كثيرة مثلا عبادتهم للشمس والقمر وبعض الاوثان، والتي كانت حينها تقام بعض المناسبات الشعبية والتي بدورها تخضع في كثير من الأحيان إلى طابع طقوسي ديني، وكذا فرجوي فولكلوري؛ وهذا ما نلاحظه من تأثير فني في أعمال مسرحية استوحت من طقوس إفريقية ودمجت مع تراث الجزائر العريق.

إن ذلك الطرح الشامل؛ يحمل في طياته جمالية الفرجة الفولكلورية في المسرح الإفريقي الراقي، في حين " يتم التفريق بين الشخصيات والتعرّف عليهم على أساس ما يحملونه من أقنعة وما يرتدونه من جلد الحيوان، أو النباتات وغصون الأشجار. الممثلون كلهم من الرجال حتى للأدوار النسائية ... وتظهر شخصيات المهرجين والُمضحكين في النكات من خلال العرض، كما يدخل رقص الأكروبات في نسيج الرقص الإفريقي. البطل شخصية إفريقية خالصة، الكلمة أو الحوار لا تساعد على حوار درامي مؤثّر حول الحلقة الدائرية، لكن الحركة والرقص والأكروبات تُكمّل هذه الصورة من العروض، وليس ذلك قصوراً أو عجزاً الدراما الإفريقية أو المسرحية الشعبية عندهم، لأن شكل الدراما يعرض صورة إفريقية ذات طابع فريد وخاص، يختلف تماماً عما عرفناه في الآداب الدرامية الأوربية."[2]

نشير من خلال الطرح؛ إلى أن المسرح الإفريقي يتسم بأسلوبه الفعال وطابعه الخاص العاكس لثقافة وتقاليد الشعوب الأفريقية. وذلك لاعتماده على استعمال كل من الرقص والموسيقى بشكل مكثف للتعبير، بدلاً من الاستعانة وبصورة رئيسية على الحوار أو الكلام وقد لا يجدي نفعا، وهذه الطريقة الفنية هي ما كان لها الفضل في منح المسرح الإفريقي طابع ثقافي خاص وفريد، والذي تميز به عن الأدب الدرامي الأوروبي، وهذا ما ساعده في إثراء تنوعه الثقافي الشعبي العالمي، وأردفت المؤلفة بالقول: " وهناك العديد من الدلائل التي دونها الرحالة والمؤرخين ضمن أعمالهم تدل على مدى قدم نشأت هذا اللون الفني الدرامي التقليدي في إفريقيا، فقد أشار المستشرق الفرنسي ديلافوص إلى بعض نماذج لهذه الدراما في غرب القارة ... مثل المآثر العظيمة أو العمل الملحمي أو القصة المحزنة وهذا ما نجده في عهد ممالك الأمازيغ، كل من يوبا وماسينيسا ويوغرطة بشمال إفريقيا القديمة."[3]

نفهم من هذا الكلام؛ أن هناك عدة براهين قام بتدوينها مكتشفو التاريخ في مستهل منجزاتهم العلمية والفنية، والتي تأكد على أقدمية نشوء هذا الفن المسرحي التقليدي في قارة إفريقيا، في صورة المستشرق الفرنسي المذكور سابقا الذي أشار إلى نماذج مسرحية

[1] – خالي روزة، إشكالية المسرح الأمازيغي المعاصر بين الكائن والممكن، م س، ص 57.

[2] – كمال الدين عيد، مسرح العرائس الوظيفية الدرامية والجمالية، ((المسرح الإفريقي: بين الأصالة والمعاصرة))، وقائع الملتقى العلمي: 10-11-12 جويلية 2009، محافظة المهرجان الدولي للمسرح – الجزائر، الدورة الإفريقية – الجزائر، 2009، ص 87.

[3] – ينظر: خالي روزة، إشكالية المسرح الأمازيغي المعاصر بين الكائن والممكن، م س، ص 57.

إفريقية هامة غرب القارة، ولكن في المقابل يعود الفضل في جذوره المسرح الإفريقي العميقة إلى حقبة ممالك الأمازيغ شمال إفريقيا، أين كانت أنداك عادات وتقاليد شعبية متنوعة وثقافة زاخرة والتي كانت بمثابة المرآة العاكسة للدراما وتنوع التراث الشعبي.

وأخيرا؛ يشير البحث إلى ما تطرق إليه ' أحمد إبراهيم ' في مؤلفه ملخصا لنا مفهوم المسرح الإفريقي بقوله: " يقصد بمصطلح المسرح الأفريقي مسرح أفريقيا الزنجية جنوب الصحراء الكبرى، ويُستثنى مسرح الشمال الأفريقي. ويتضمن هذا المسرح أشكال الفرجة الأفريقية التقليدية، والمعاصرة التي تشمل أشكالا عديدة، استفادت من الطقوس الأفريقية عند القبائل والجماعات العرقية المتنوعة، ومسرحتها؛ وقدمت شكلا مُميّزا من الروي المسرحي Dramatized Story telling إضافة للدراما ذات التقاليد المسرحية الغربية؛ وتقنيات درامية أخرى، هجنت كل هذه الأنواع، وأنتجت أشكالا درامية ميزت المسرح الافريقي."[1] هذا ما يخلق تجارباً فريدةً ورفيعة؛ تعكس ثراء التراث الثقافي وكذا الهويات المختلفة للشعوب الأفريقية. لتكون لها مكانة في المشهد الثقافي المحلي وحتى الفني العالمي الذي كان لمبدعيه لمسة فنية على جميع الأصعدة وغزارة الإنتاج الفولكلوري الشعبي ونقله على المسرح.

ونافلة القول: أن المسرح الإفريقي؛ يستخلص الكثير من إلهامه الإبداعي ومواده ذات الطابع الفني من ذلك الفولكلور الزاخر أيضا، والمتنوع في الثقافات الشعبية الأفريقية المتعددة؛ هذا بفضل ممثليه أو مؤديه الذي برعوا في الأداء في شتى الفنون التعبيرية. التي رأينا تنوع ممارساتها المختلفة والمتنوعة، وذلك من خلال البحث عن بعض الروافد الرئيسية للفولكلور في المسرح الإفريقي كالرقص والمسرح والأساطير والعادات والتقاليد ...إلخ، وكل هذه الفنون الشعبية التعبيرية، والآداب الشعبية الهامة المنتمية لميادين الفلكلور؛ تضيف عمقًا دراميا دلاليا، وثراء لتجارب طقوسية للتراث الثقافي الإفريقي، ومن ضمنه الجزائري. الذي يغذي المسرح الجزائري.

إن ما يمكننا؛ إضافته، ومن خلال الروافد الإفريقية الشاملة، والتي أتى على تفصيلها البحث في عدة جوانب فنية وجمالية يستفيد منها الفولكلور عموما، ويسهل تطبيقها في المسرح الجزائري على الخصوص؛ بحكم انتمائه لنفس القارة الإفريقية؛ لذلك ننتقل بالبحث إلى عنصر مهم جدا الذي يعد رافدا فولكلوريا؛ فهو مادة دسمة كونه مسرح ناطق بالأمازيغية؛ لأنه يتوزع في بعض البلدان الإفريقية خصوصا الشمالية منها، وهو وجه آخر في المسرح الجزائري أيضا، وهذا فيما يأتي:

[1] – أحمد إبراهيم: الدراما والفرجة المسرحية، م س، ص 144.

ثانيا: روافد الفولكلور في المسرح الناطق بالأمازيغية:

1- المسرح الأمازيغي:

نحن نعلم، ومنذ البداية؛ أن **مفهوم** المسرح الأمازيغي معقد، وهو جانب فني هام في المسرح الجزائري؛ كيف لا وهو يمثل جزءاً من الفولكلور الشعبي الأمازيغي الجزائري الأصيل؛ كما يحمل هذا النوع من المسرح في طياته عدة روافد ومجالات فولكلورية التي هي مرآة عاكسة لتراث هذه الثقافة الشعبية الزاخرة، حيث " كان المسرح الإفريقي القديم ظاهرة طقوسية تؤدى في شكل حركات تعبيرية ودرامية ذات مضمون ديني، أو كان هذا المسرح رقصات أدائية ودرامية من أجل الترفيه فقط في مناسبات الاحتفال أو الكرنفال حينما تلبس الأقنعة ويطرق على الطبول، وهذا ما نجده في الظاهرة ما قبل المسرحية أيراد التي تتواجد شمال إفريقيا بالجزائر. امتلكت جميع نواحي إفريقيا عروض يختلط فيها التمثيل بالطقوس الدينية، أو ترتبط بالحياة الاجتماعية، أو لأجل التسلية فالمسرح الإفريقي لم ينفصل عن الحياة الجماعية للإنسان الإفريقي في تلك العصور المبتدئة، فهذا اللون الفني الدرامي قديم النشأة لدى الأفارقة سوءا في شمال إفريقيا في مصر عهد الإغريق، أو الجزائر أثناء حكم ممالك الأمازيغ، أو في جنوب إفريقيا، غربها، وشرقها مثل السودان، أو مالي أو مثل تلك الأشكال الفرجاوية التي امتلكها سكان الطوارق."[1] في مختلف الدول وذلك بفضل المسرح الإفريقي القديم بطابعه الطقوسي الذي ترجم بالرقص والموسيقى والمسرح دون أن ننسى بعض الأشكال ما قبل المسرحية، وهذا ما جعل التمثيل المسرحي واختلاطه بالطقوس يتوزع في جميع أصقاع إفريقيا في كل اتجاهاتها شمالا وجنوبا وغربا وشرقا.

ينتقل بنا البحث، ومن خلال طرحنا الشمولي؛ إلى التعريف بالأمازيغ بالتفصيل، ومن ثم تناول أهم الروافد الفولكلورية والتي بدورها تدخل في تكوين وبروز المسرح الناطق بالأمازيغية في الجزائر وذلك فيما يأتي:

1. التعريف بالأمازيغ:

يتطرق (سليم سوهالي) في كتابه **'**لمحة حول الثقافة والفنون الغنائية الأمازيغية**'**؛ إلى تعريف الأمازيغ؛ بقوله: " أما تسمية الأمازيغ التي يطلقها هذا الشعب على نفسه "Amazigh" فمعناها الرجل الحر، إذ عرف الأمازيغ عبر التاريخ بحبهم للحرية و مناهضاتهم للظلم و العبودية، فالدراسات التاريخية أثبتت أن الأمازيغ هم من أقدم الشعوب التي عرفت نوعا من الحكم الجماعي الديمقراطي أو ما يمكن تسميته "جمهوري القرية" التي تتألف من" الجماعة " ورئيسها "أمغار"، فهذا النظام أو الحكم الجماعي كان سائدا في كل التجمعات القروية أو السكنية الأمازيغية، فلكل جماعة حكمها الذاتي الذي يتولاه مجلس" إمرين " أي الحكماء الذي كان يتشكل غالبا من كبار السن العقلاء، ويتم اختيار الرئيس من بينهم بطريقة ديمقراطية وفي شفافية تامة، وقد استلهم منه حكام قرطاج فيما بعد نظام حكمهم المعروف بحكم "الاشفاط "."[2] والذي كان حكم أمازيغي متوارث عبر الأجيال في تلك الحقبة التاريخية.

---

[1] – خالي روزة، إشكالية المسرح الأمازيغي المعاصر بين الكائن والممكن، م س، ص58.

[2] – سليم سوهالي، لمحة حول الثقافة والفنون الغنائية الأمازيغية، دار آنذار، شتمة ولاية بسكرة–الجزائر، د ط، الفصل الدراسي 2 2018، ص 18.

يشير 'محمد شفيق' في كتابه 'تاريخ الأمازيغيين' إلى تعريف لغوي مفصل؛ يشرح لنا فيه أصل (**الأمازيغ**) بقوله: " إيمازيغن في اللغة ((البربرية)) جمع، مفردة: أمازيغ، وهو الاسم الذي يُسمِّي به ((البربر)) أنفسهم، مؤنث أمازيغِ هو ثمازيغت، يُطلق على المرأة وعلى اللغة، عند قبائل التوارَكَ المنتشرة في قلب الصحراء الكبرى، يُسكَّن حرف الزاي في ((أمازيغ)) ويقلب إما هاء، وإما شينا أو جيما، بحيث تنطق اللفظة ((أماهغ)) عند التوارك الجزائريين، و ((أماشغ)) عند التوارَكَ الماليين، و((أماجغ)) عند ((التوارَكَ)) النيجيريين..."[1] كما، ويطلق عليهم عند شعوب التوارق ومعروف عندهم بثلاث تسميات؛ تتمثل في: كيل (تماهق) عند توارق الهقار وآجر، وكيل (تماشق) عند إموهاغ مالي، و(تماجغت) عند توارق النيجر، والملفت في الأمر أنه هناك تغير في الحرف الواحد في التسميات الثلاث رغم اشتراك نفس المعنى؛ فالأمازيغ: " هم مجموع سكان الشمال الإفريقي من حدود واحة سيوة المتاخمة للبلاد المصرية شرقا إلى ساحل البحر المحيط الأطلسي غربا بما فيه جزر الكناري وإلى ضفة وادي النيجر جنوبا."[2]

أضاف 'جان كلود بارو غيوم بيغو' في مؤلفه **'التاريخ الكامل للعالم، منذ ما قبل التاريخ إلى يومنا هذا'**؛ بقوله: " وكانت إفريقيا الشمالية برمتها، من جبل طارق إلى خليج سيرت، تأتمر بأمرها والقبائل البربرية (كانت تسمى آنذاك "نوميدية") تحت حمايتها."[3] إضافة لذلك يشير في ذات السياق إلى ما هو أهم حول أصل الأمازيغ الذي أسال حبر الكثير من الدارسين بغية الوصول لهويتهم وانتمائهم بقوله: " إن النظريات الرئيسية عن أصل وجذور البربر تتمثل في خمس نظريات، اثنتان منها تاريخية معرفية وهي (الأمازيغ الكنعانية) و(الحميرية اليمنية)، وثلاث منها ذات أهداف إستعمارية وانفصالية وهي نظريات (الأصل الأوروبي) و(الجنس المتوسطي) و(الأصل الحامي)."[4] لكن في هذا الصدد؛ أردف 'سليم سوهالي' في كتابه عن انتماء الأمازيغ قائلا: " وقد سبقهم العلامة ابن خلدون حين نفي اي انتماء للبربر لبلاد اليمن أو الشرق الأوسط، وقال في مؤلفاته ما مفاده أن كثرة البربر وقوة انتشارهم في بلاد المغرب لا توحي بأنهم هاجروا إليها من الشرق الأوسط. وقد أكد الكثير من المختصين هذه النظرية واعتبروا أن عروبة البربر امر غير علمي ولا منطقي وأثبتوا ذلك بعدم تشابه العادات والتقاليد وأساليب الحياة إضافة إلى الصبغات الفيزيولوجية والوراثية المختلفة بين العرب والأمازيغ."[5] هذا أمر وارد؛ الذي لا يختلف عليه إثنان كيف لا وهما من جلدة واحدة؛ كما أنهم قد يتشاركون في بعض الصفات ويتشابهون فيها كذلك، لكن في المقابل نرى تلك المغالطات بسبب العرق والانتماء الذي طفى على السطح بسبب بعض الدارسين الشبه المثقفين الذين يدعون نقل ثقافة العرب والأمازيغ.

---

[1] – محمد شفيق، ثلاثة وثلاثين قرن من تاريخ الأمازغيين، 18 / 1 / 2009، ص 11.

[2] - Henri Basset, La Lybie, d'Hérodote, D'après le livre de M. Gsell, La revue Africaine, Volume: 59, 1918, p 293-297.

[3] – جان كلود بارو غيوم بيغو، التاريخ الكامل للعالم، منذ ما قبل التاريخ إلى يومنا هذا، تر: لحسن عيساني، دار الفارابي، لبنان، ط 1، 1429هـ-2008م، ص 55.

[4] – محمد حسين الفرح، عروبة البربر تاريخ ودلائل إنتقال البربر من اليمن إلى بلاد المغرب والجذور العربية اليمنية لقبائل البربر، الجمهورية اليمنية-وزارة الثقافة، إصدارات تريم عاصمة الثقافة الإسلامية، 1431هـ-2010م، ص 6.

[5] – سليم سوهالي، لمحة حول الثقافة والفنون الغنائية الأمازيغية، م س، ص 18.

يشير المؤلف ' عبد السلام بن ميس ' إلى تسمية بديلة ومغايرة؛ تطلق على شعب شمال إفريقيا بقوله: " أما كلمة "بربري" فصائبة هي الأخرى نظرا لكونها تغطي موطن شعب سماه اليونان والرومان والعرب بالبربر. ومن مميزات هذه التسمية كونها تستثني مصر من شمال إفريقيا بالتعريف أو بالبداهة باعتبار تطابق اسم الوطن واسم الشعب الذي يسكن الوطن. لكن كلمة " بربر" و"بيربيري" كلمات قدحية بالإضافة إلى سكان شمال إفريقيا القديم لم يطلقوا قط هذه التسميات على أنفسهم بل هي تسميات صاغتها الشعوب الأجنبية الوافدة عليهم. أما الإسم الذي أطلقوه على أنفسهم والذي تبناه السكان الأصليون لشمال إفريقيا اليوم فهو: " الأمازيغيون " (أو إمازيغن). ونحتوا بعد ذلك، انطلاقا من هذا الأصل، إسم الوطن الذي ينتمون إليه، وهو: "تمازغا"."[1] من خلال هذا؛ كان سبب اختيار شعوب شمال القارة الإفريقية الأصليون تسمية أنفسهم بالأمازيغ؛ فلربما كان تخوفهم من تبني الشعوب الأجنبية الوافدة عليهم كلمة **' البربر'** التي قد لا تروق البعض من الأمازيغيين الذين يعتزون بهويتهم ويحافظون عليها.

2. اللغة الأمازيغية:

منذ البداية؛ نحاول معرفة لغة الأمازيغ بتسمية أو " ما يُعرف اليوم بتمازيغت، أو اللغة الأمازيغية، هو صيغة لسنية تولدت عما كان يُعرف قديما باللغة الليبية. وهي عنصر من عناصر مجموعة اللغات الإفريقية. وكما امتزج السكان الأصليون بشعوب مختلفة، امتزجت أيضا اللغة الليبية بلغات تلك الشعوب."[2] ولكن رغم هذا كله؛ فإن اللغة الليبية تفرعت من اللغات الإفريقية التي بعد ذلك استخرجت لنا مجموعة من اللغات الأمازيغية موحدة التسمية؛ إلا أنها تختلف في النطق واللهجات وكذا الكتابة، " ومع أن ابن خلدون لم يتطرق إلى موضوع الخط الأمازيغي القديم؛ فإن سلفه الرقيق القيرواني افترض وجوب وجود خط لهذه اللغة؛ وإن كان- في حقيقة الأمر لم يعرف عنه شيئا – ولكنه رأى أنه من غير المعقول ألا تكون لهذه اللغة حروف كانت تكتب بها في القديم."[3] رغم الفرضية التي أتى بها المؤلف فيما تقدم به؛ إلا أن هناك خط معروف منذ القدم وهو عبارة حروف ال **' تيفيناغ'** المتكونة من حروف ورموز لا تقل عددا من الحروف الأبجدية العربية ويستعملها التوارق قديما وإلى الآن في رسائلهم الهامة والسرية وتواصلهم الاجتماعي... إلخ؛ خاصة وقت الإستعمار، كما ويستعملها الأمازيغ جميعا كذلك في مناطقهم الشعبية المنتشرة في الجزائر.

لكن في المقابل، ومن خلال الطروحات التي طرقها البحث؛ نشير إلى ميزة خاصة، لكن " ورغم كون اللغة الليبية (الأمازيغية) نسقا لغويا يتمتع بكل خصائص الأنساق اللغوية المتداولة حاليا، ورغم كونها تتمتع بأبجدية منذ عهد ماسّينيسا على الأقل (240-149ق.م)، فإن الأمازيغيين المثقفين القدامى لم يُدوّنوا أفكارهم بلغتهم الأصل. بل اختاروا لغات الشعوب الوافدة."[4] هذا راجع إلى طغيان الجانب الشفاهي وانعدام التدوين والكتابة لكل ثقافة وعادة وتقليد آنئذ؛ حيث وتناسوا لغتهم وأبقوا على اسمها فقط، وربما يعود السبب في التأثر بلغات الشعوب الوافدة واختيارهم لها للتنوع وتعلمها لاكتساب ثقافة جديدة؛ فالشيء الغريب أن الأمازيغ لم يكتبوا

[1] – عبد السلام بن ميس، مظاهر الفكر العقلاني في الثقافة الأمازيغية القديمة، Editions IDGL، ط 2، 2010، ص 15.

[2] م ن، ص 26.

[3] – بوزياني الدراجي، القبائل الأمازيغية أدوارها–مواطنها–أعيانها، الجزء الأول، دار الكتاب العربي للطباعة، النشر، التوزيع والترجمة، الجزائر، 2007، ص 61.

[4] _ عبد السلام بن ميس، مظاهر الفكر العقلاني في الثقافة الأمازيغية القديمة، م س، ص 27.

أي نص مسرحي بلغتهم؛ بل اكتفوا بلغات الغير واعتمدوها كملجأ في أعمالهم الفنية عموما من أجل التعريف بتراثهم الشعبي التابع لهويتهم الوطنية.

2- الفولكلور في المسرح الناطق بالأمازيغية:

❖ بدايات المسرح الامازيغي:

نشير، ومن البداية إلى غموض شابَ هذا الرافد الفولكلوري، وهذا النوع بمجاله الفني؛ حيث أنه " واجه المسرح الأمازيغي صراعات قوية ومريرة حتى يفرض نفسه ووجوده على الساحة المغربية، وانقسم الآراء في وجود مسرح أمازيغي قديم، فذهب الدافعون عليه إلى تتبع تلك الآثار القديمة للمسارح التي بنيت من طرف الممالك الأمازيغية، كما استدلوا بتلك الأشكال ما قبل المسرحية التي بقيت الى يومنا هذا كأشكال فرجوية مناسباتية دينية طقوسية لاعبية. أما عن الآراء التي رفضته فذهبت حتى في التشكيك في اسمه إلا أن المسرح الأمازيغي استطاع أن يثبت وجوده على الساحة المغاربية والعربية والدولية بفضل فعالياته المستمرة والمجدة التي نجدها اليوم في مختلف المناطق الأمازيغية المغاربية وبفضل كفاحه الثقافي والهواياتي."[1]

وهذا كله؛ بهدف تعزيز الإنتماء، ومن أجل التعريف بالمسرح الأمازيغي عموما والجزائري خصوصا من جهة، وتقريبه إلى العالمية بفضل تنوع مجالاته الفولكلورية الفرجوية الشعبية من جهة أخرى، وخلق الجمالية في عدة ميادين كالعادات والتقاليد، وآدابه الشعبية وفنونه الشعبية التي كان لها حصة الأسد حينها ولإمتاع الجمهور، وهذا كله نتيجة تأثر المسرح الناطق بالأمازيغية ببعض الثقافات الشعبية العالمية.

أ. الفولكلور ومظاهر الفرجة في المسرح الأمازيغي:

قبل الخوض في مفصليات هذا العنصر ومن أجل معرفة رافد هذه الملامح الفولكلورية المتمثلة في المظاهر الفرجوية في المسرح الأمازيغي؛ لزم علينا التركيز على مظاهر الفرجة في هذا النوع من المسرح في الجزائر منذ القدم، " فمن تلك المظاهر مجتمعة يستمد الفنان الأفكار والصور الذهنية والوسائل التي تظهر في شكل أو بآخر من أشكال التعبير عن الفني سواء كانت نحتاً أو زخرفية كما يظهر أيضاً أشكال الرقص، الموسيقى، الشعر، الأساطير، القصص وغيرها من الوسائل التعبير الفني."[2] ونعطي مثال حي حول ملوك الأمازيغ؛ حين أشار إليهم المؤلف "بوزياني الدراجي" في كتابه متحدثا عن ابداعاتهم الفنية ومدى تأثرهم بالحضارة الغربية، وثقافتهم الشعبية وبراعتهم في التدوين والاهتمام بالفن بقوله: " ثم يوبا الثاني Juba 2؛ الملك الأمازيغي الذي اغترب وذاب في اللاتينية والإغريقية؛ فكتب مجموعة من الكتب في ميادين كثيرة؛ منها: التاريخية، والجغرافية، واللغوية، والطبيعية، والشعر، والفنون ك: الموسيقى والتمثيل، والرسم؛ ولكنها ضاعت بكاملها. وربما يكون أحد كتبه المعنون ب ليبيكا Les Libyca – في أجزائه الثلاثة – مفيدا في الجوانب التي تخص المجتمع الأمازيغي بعاداته، ولغته وتقاليده؛ ولكنه – مع الأسف – يبقى بين ما فقد من مؤلفاته."[3]

---

[1] – خالي روزة، إشكالية المسرح الأمازيغي المعاصر بين الكائن والممكن، م س، ص58.

[2] – أشرف إسماعيل العريني، بدايات الفن في عصور ما قبل التاريخ، أم القرى للطبع والنشر والتوزيع، د ط، د ت، ص 18.

[3] – بوزياني الدراجي، القبائل الأمازيغية أدوارها–مواطنها–أعيانها، م س، ص 56.

ومن هذه الفقرة ذات التفصيل الفني؛ يضعنا المؤلف أمام أمر الواقع ليعطينا مثال حي حول أحد أبرز ملوك الأمازيغ المذكور سابقا؛ وذلك نتيجة احتكاكه بالإغريق ليصبح كاتبا في عدة مجالات. كما وألف كتبا من أبرزها الفنية في صورة فن الموسيقى وفن التمثيل، ولكن لسوء الحظ ضاعت كاملة بالخصوص كتابه ((ليبيكا)) في أجزائه الثلاثة الذي يتكلم عن المجتمع الأمازيغي من حيث عاداته وكذا لغته التي هي مصدر اعتزازهم وراحت ضحية الشفاهية الغالبة حينها.

إضافة إلى ذلك؛ يعد فارق في تاريخ المسرح الأمازيغي الذي كان يحمل هوية وطنية جزائرية محفورة في أذهان المسرحيين الأمازيغيين الجزائريين؛ لذا يمكن القول: " وإذا كان أرسطو صاحب نظرية التطهير القائمة على الخوف والشفقة، فإن المنظر المسرحي الأمازيغي أوغسطين رائد نظرية الإشباع المسرحي القائمة على الارتواء الفني والجمالي.

ولم يقتصر المسرح الأمازيغي على أبوليوس وترنيوس آفر وأوغستان فحسب، بل تعدى ذلك إلى يوبا الثاني الذي اعتنى بهذا الفن عناية فائقة، فلقد ألف كتابه الرائع (**تاريخ المسرح**) الذي جمع فيه دراسات شاملة حول الموسيقا والرقص، وقد كتب منه ثمانية عشر (18) مجلدا."[1] يبدوا؛ أن يوبا الثاني حمل الجمل بما حمل حين أتى في ذلك الوقت بكتاب شامل متحدثا فيه عن تاريخ المسرح وركز على أهم ميادين الفولكلور ومكانتهم الفنية الشعبية الفولكلورية كالموسيقى والمسرح وتوسع فيه؛ إذا طفى إنجازه الفني على مبدعي ورواد المسرح الأمازيغي المذكورين مسبقا.

1. الفولكلور الأمازيغي وأشكال التعبير الفني:

الفولكلور الأمازيغي؛ يحظى ولا يزال بمكانة خاصة في الفولكلور العالمي بفضل تنوع تراثهم الشعبي الحضاري، وهذا نتيجة احتكاكهم بثقافة الحضارات الغربية منذ قرون مما جعل مبدعيه وفنانيه؛ الذين برعوا في مجال التعبير الفني باستعمال فنون شعبية كالرقص والموسيقى تعبيرا عن أفراحهم وأحزانهم فوق المسرح الجزائري غالبا، وأمام جماهيرهم الشعبية الوفية.

1- الرقص عند الأمازيغ:

نشير؛ وفي بداية الأمر إلى هذا المجال التعبيري باعتباره فن شعبي فولكلوري؛ بحيث أن " المتتبع لآثار القدماء سيلاحظ أن أغلب الرسوم الصخرية تعكس جزءا هاما من طقوس الرقص البدائي، الذي كان يشكل أهم الطقوس التعبدية بالنسبة للإنسان في تلك العصور."[2] الغابرة المدجج بالممارسات الدينية والاجتماعية، المنقوشة على تلك الصخور على شكل نقوش ورسومات فنية تشكيلية، والتي تتخللها جمالية الرقص التعبيري الذي يحمل دلالات عدة، وهذا ما نجده في وقتنا الحالي عند سائر شعوب الأمازيغ وخصوصا في الجزائر، كما كانت موجودة في طقوس الرقص حينها تقربا للآلهة وتقديم قربان لها، لتبقى تلك الأثار مادة دسمة للباحثين في الدراسات الأركيولوجية والفنية والأنثروبولوجية.

نضرب مثالا على ذلك؛ والذي شكل علامة فارقة في مجال الرقص الفولكلوري عند الأمازيغ، ولا سيما دوره عند الجزائريين؛ إذ نقول: " وقد عني يوبا الثاني أيما عناية بالكوريغرافيا المسرحية الهادفة والممتعة، بالجمع بين الرقص والموسيقا والتمثيل، والدليل على ذلك

[1] – جميل حمداوي، اتجاهات الإخراج المسرحي، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، الناظور–تطوان/المملكة المغربية، ط 1، 2020، ص 16.

[2] – سليم سوهالي، لمحة حول الثقافة والفنون الغنائية الأمازيغية، م س، ص 59.

أن فقرات كتاب (**تاريخ المسرح**) تشير إلى آلات موسيقية وقع اختراعها في بلدان مختلفة، وبرقصات إغريقية وأجنبية، وبالطريقة التي يحسن أن توزع بها الأدوار على الممثلين."[1] يبدوا من الفقرة؛ أن ' يوبا الثاني' من خلال كتابه هناك لمسة فنية وجمالية؛ أين كان تركيزه منصبا على تصميم الرقصات وجمع فيها بين الرقص والموسيقى والتمثيل كذلك؛ ليحيلنا على تكتل مجالات الفولكلور في كل واحد مستعينا بذلك على الرقص الإغريقي خصوصا والرقص الأجنبي عموما في طريقة الأداء الصحيحة للممثلين، لتحقيق الفرجة مما ساعد على نوعية كتابه الفريدة وشموليته.

الرقص في حقيقة الأمر؛ هو ملاذ البشر وسبيلهم الوحيد أيضا عند كل شعوب العالم، فما بالك بالأمازيغ عموما، ومن ضمنهم المتوزعين في الجزائر، والذي كان شغلهم الشاغل؛ و" لأنه بالنسبة لهم طقس مقدس جعلوه سبيلا لطرد الأرواح الشريرة و نيل رضا الغيب، في حالة الميلاد أو الزواج، لذا تجد أن الرقص ارتبط لدى الأمازيغ بالكثير من التظاهرات والعقائد التي ورثوها عن اجدادهم، كذلك اقترن الرقص بالسحر والتداوي، لذلك و رغم الاختلافات السطحية التي تطبع الرقصات الأمازيغية على امتداد بلدانهم، إلا أنها تحمل بين ثناياها ميزات مشتركة تعكس وحدة الثقافة الأمازيغية، فأغلب رقصاتهم جماعية تعكس روح التعاون والتآزر، كما أنها تعكس الروح القتالية التي ظلت مقرونة بالرقص، وذلك ربما راجع لما عاشته بلاد تامزغا عبر تاريخها من حروب وغزوات."[2]

بدا لنا من خلال هذا العرض؛ أن الرقص الأمازيغي عموما يحمل في طياته تراثًا ثقافيا شعبيا غنيا، وذلك تعبير الأمازيغ؛ هذا نتيجة إعتزازهم بهويتهم الثقافية العريقة مثله مثل المجتمعات الشعبية الأخرى، وسبب ذلك النجاح يرجع إلى التأثر الفني لبلاد تامزغا بحضارة وثقافة شعوب وفدت إليها وإثراء فولكلورهم الشعبي؛ رغم تواجد الحروب آنئذ، ولكن " إذا ما حاولنا أن نتعرف على أنواع الرقص الأمازيغي، فلابد أن ننطلق من واحة سيوة شرق مصر مقر "الإله آمون" حيث مازال الأمازيغ من أهل سيوة يحتفظون بتراث وعادات أجدادهم، ولعل رقصة تزقالت" أو "الزقالة من أهم الرقصات التراثية التي تعكس ثقافة الأمازيغ هناك، وتزقالت رقصة جماعية تؤدي على إيقاع "أطبيل"، وهو نوع من الآلات الإيقاعية الخاصة بأهل سيوة إلى جانب آلة "المقرونة"، وهي آلة هوائية تشبه كثيرا آلة " تيزمارين" الموجودة بناحية توات بالجزائر، وما يميز هذه الرقصة هو تشابهها بالرقص المنتشر على ساحل ليبيا ... ومن أشهر الرقصات الأمازيغية التارقية بالجنوب الجزائري رقصة تاهيقلت tahigelt وتسمى أيضا" تاهمات tahemmat"..."[3]

نفهم من المؤلف؛ أن هذا الرافد الفولكلوري في صورة عنصره الفني الشعبي، والمتمثل في الرقص الأمازيغي بدأ من مصر ومتوارث منذ القدم ومتنوع هناك، ورغم ذلك؛ إلا أن كل هذه الأنواع من الرقص الأمازيغ توحي بانتشارها في ربوع الجزائر أيضا، بالإضافة إلى اعتزازهم بهويتهم الوطنية الأصيلة المتجذرة في التاريخ الحضاري وتفاخرهم بثقافتهم الشعبية وتنوعها الفني، وهناك تشابه في بعض الرقصات المنتشر على السواحل الليبية التي تتواجد بها جماهير شعبية تخلق جو فولكلوري عام.

---

[1] – جميل حمداوي، اتجاهات الإخراج المسرحي، م س، ص 17.

[2] – ينظر: سليم سوهالي، لمحة حول الثقافة والفنون الغنائية الأمازيغية، م س، ص 60.

[3] – ينظر: م ن، ص 60-61.

إن ذلك؛ ما لاحظناه من جهات عدة، وفي مناطق يتواجد فيها الأمازيغ في الجزائر؛ بفضل ثراء التنوع الثقافي الشعبي وجمالية طبوعها الفولكلورية الفنية وعلى رأس تلك الفنون الشعبية تنوع الرقص الشعبي وبإيقاعات مختلفة، و " أما بناحية وادي ميزاب فهناك رقصة جميلة تعكس الروح الجماعية التي يمتاز بها مجتمع ميزاب، وهذه الرقصة تعرف باسم" تاغيادت Taghyadt " أو " القاربيلا Qarabila تطلق أثناءها أعيرة نارية.

ومن أشهر الرقصات الأمازيغية أيضا رقصة" تاكوكا "الشهيرة بورقْلة، بالإضافة إلى هذا هناك أشكال أخرى من الرقص الأمازيغي في كل من تونس وليبيا وشمال مالي."[1]

وعلى إثر ذكر الرقصات التعبيرية في مناطق الصحراء الجزائرية؛ لاحظنا بأنها تمتاز بالتنوع وجماليتها الفنية؛ قد تخلق تلك الفرجة المسرحية الجزائرية كونها تحمل طابعا فولكلوريا ممتع، ومتنوع كذلك، حتى تلك الدول المجاورة المذكورة سلفا تحولت وتنوعت أشكاله التعبيرية للرقص بسبب تنوع الثقافات الشعبية هناك؛ فالجزائر خصوصا لها أشكال التعبير الفني للرقص الشعبي عدة ومتنوعة متوزعة لم يأتي عليها البحث.

2- الموسيقى عند الأمازيغ:

ومن خلال ما أوردناه فيما سبق حول الرقص الأمازيغي، وباختلاف أشكاله التعبيرية وتنوعه في الأداء الجسدي؛ فإنه شغلت الموسيقى حيزا هاما في حياة الأمازيغ وذلك للتعبير عما يختلج نفوسهم ويجول فيها مثال ذلك: " ... كتاب الموسيقي الذي ألفه الملك الأمازيغي يوبا الثاني، الذي درس بأثينا وتأثر بفنونها وثقافتها، فاهتم بالمسرح وعلم الموسيقي إلى درجة أنه ألف كتابا حول هذا النوع من الفنون، وتخبرنا المصادر التاريخية أن ظاهرة تعليم الموسيقى والرقص كانت متفشية في روما، وقد تحكمت فيها مجموعة من المؤسسات والمعاهد الخاصة، وهناك نقيشة تعود إلى القرن الثالث تخلد لنا إسم أحد تلك المعاهد، والمعروفة باسم مدرسة Scola Tubicinum، والتي يفترض أنها كانت توفر الحرفيين الموسيقيين المشتغلين في ميدان المسارح الدائرية والألعاب الفرجوية ولم يتخلف الأمازيغ عن الركب بل هم أيضا اهتموا بفن الموسيقي منذ أقدم العصور، خاصة بعد أن احتكوا بالشعوب المجاورة لهم مثل الفراعنة والإغريق ..."[2]

نتيجة احتكاكهم بالحضارات العربية منها وكذا الغربية الوافدة عليهم وأخذ ثقافهم أيضا؛ زاد من التأثير والتأثر بمجالي الفولكلور الهامة الموسيقى والرقص عموما والمسرح على وجه الخصوص، وتعلقهم بالموسيقى الشعبية،" ... والدليل على اهتمام قدماء الأمازيغ بفن الموسيقي هو ما أورده هيرودوت في كتابه الذي وصف فيه عادات وثقافة وصفات الأمازيغ الذين حدد تواجدهم فيما بين غرب النيل إلى غاية المحيط الأطلنطي حيث قال:

(.... إن الأمازيغ مهرة في صناعة آلات العزف والغناء) وكانت أصوات النسوة الأمازيغيات من أجمل وأروع ما سمعه هيرودوت، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على أن أجدادنا الأمازيغ في ذلك العصر قد بلغوا مستوى معين في مجال الموسيقى والغناء، مما يعكس درجة

[1] – سليم سوهالي، لمحة حول الثقافة والفنون الغنائية الأمازيغية، م س، ص 61.

[2] – ينظر: م ن، ص 71.

تحضرهم ورقيهم، فالشعوب التي تهتم بالموسيقي لا يمكن تصويرها على أنها شعوب متوحشة على الاطلاق."[1] بهكذا دليل؛ علينا القول: أنه من خلال شهادة هيرودوت ومصدر الإعجاب حول جمالية الموسيقى الأمازيغية وعازفيها ومغنيها وجمال أصواتهم توصلنا بالموسيقى والغناء إلى دلالات توضح لنا رقي ثقافة الأمازيغ وتحضرهم في العصور الغابرة، عاكسة لروح التعابير الفنية وكذا تنامي الثقافة لهذه الشعوب.

حتى؛ وإن كان هيرودوت من خلال أقواله تنصف الموسيقى الأمازيغية وجمالياتها الفنية؛ فهناك نوع موسيقي أعمق من ذلك يدعونا للقول: " إن انتشار هذا النوع من الموسيقي التي يهيمن عليها السلم الخماسي يرجع في الأساس إلى العلاقة الضاربة في عمق التاريخ، والتي ربطت الأمازيغ بالشعوب الإفريقية، وقد أكدت معظم الدراسات أن الأفارقة كانوا من أول شعوب العالم معرفة بفن الموسيقى، حيث تجد كل الطقوس الدينية البدائية لديهم، تصاحبها جولة من الأناشيد والترانيم في احتفالاتهم بنجاح صيد أو حلول فصل جديد، أو تخلص القبيلة من القوى الشريرة أو السحرة، أو ميلاد طفل أو علاج مريض..."[2] هذا كله ليس موجود عند الأمازيغ فقط، بل هو موجود عند غيرهم وتعمل به بعض الشعوب العالمية ومتداول في تراثهم الشعبي والذي يتجلى في ممارساتهم الطقوسية وأهدافها التعبدية، وكذا العرفية والاستعمالات المتنوعة في علاج بعض الأمراض المستعصية لكل الأطياف المجتمعية.

يشير (سليم سوهالي) في كتابه؛ إلى شيء مهم وهو دور الأغنية الشعبية في عناصر الفولكلور الشعبي مثل غيرها من المجالات الفنية بقوله: " لهذا نجد أن هناك تعدد الألوان التعابير الفنية التي يعبر بها المجتمع الشعبي عن نفسه وعن أفكاره وآماله ومعتقداته بتعدد الوظائف التي يؤديها كل نوع منها، والأغنية الشعبية أحد الفروع الرئيسة في عائلة المأثورات الشعبية مثلها في ذلك مثل الحكاية الشعبية والمثل الشعبي والألغاز، وإن كانت عنها اختلافا جوهريا يتلخص في كونها نتيجة لتزاوج النص الشعري مع اللحن الموسيقي، اللذان ينبعان من المجتمع الشعبي نفسه في أغلب الأحيان، والأغاني الشعبية تمتد إلى فجر الحضارات القديمة لدى الأمازيغ والمصريين وشعوب ما بين النهرين كذلك الإغريق والرومان."[3] يظهر هذا جليا لأن الأغاني الشعبية وبألحانها المتنوعة وبكامل إيقاعاتها إكتسبت القوة بفضل الفن والتنوع الموسيقي مما ساعد في ربط الصلة بين الحضارات المذكورة سابقا على أهميتها. كما وساعدت في نقل كل ما هو له العلاقة بالموروث الثقافي الشعبي عبر الأزمنة وقد يحقق لهم الفرجة التامة للجمهور بصفة خاصة.

3- المسرح عند الأمازيغ:

على غرار ما جاء به البحث عن دور الموسيقى الأمازيغية خصوصا وإيقاعاتها المتنوعة ومدى أهمية الأغنية الشعبية على وجه العموم، وبألحانها؛ حظيت بمركزها ودورها الفعال من بين أهم مجالات الفولكلور وفنونه الشعبية الأدائية، في حين كان " المسرح هو أهم مرفق ثقافي ترفيهي في المدينة، ويمتاز بالفخامة والأبهة، وتناسق الأشكال الهندسية، ويقدر ما هو المكان الأنسب لتقديم أرقى الأعمال الأدبية تمثيلا وغناءً بقدر ما هو منصة للتعبير الحر وتثقيف الشعب، وتذكر النصوص الأثرية الأفريقية مرارا تنظيم ألعاب مسرحية في

[1] - ينظر: سليم سوهالي، لمحة حول الثقافة والفنون الغنائية الأمازيغية، م س، ص 72.

[2] – ينظر: م ن، ص 76.

[3] – سليم سوهالي، لمحة حول الثقافة والفنون الغنائية الأمازيغية، م س، ص 111.

مناسبات عديدة أهمها مناسبات إهداء النصب والتماثيل والمعابد والهياكل المقدمة إجلالا للآلهة وأخرى احتفاءً بالشخصيات النافذة مدنية ودينية."[1]

تحدثت الدكتورة 'جميلة مصطفى الزقاي' في حوارها؛ الذي نشر بجريدة المهرجان الوطني للمسرح الأمازيغي لتعطينا لمحة حول هذا الأخير بقولها: " المسرح الأمازيغي سليل فكر وأنامل أمازيغية، كان لهما الفضل في ظهور هذا المولود، الذي نسب إلى لغته الحاملة والمؤدية لفرجته، لجمهور له القدرة على فهم هذه اللغة التي تشكل رافدا من روافد كينونة الجزائري ووجوده ماضيا وحاضرا ومستقبلا، وتنضوي ضمن مصطلح المسرح الأمازيغي كل ما أنتجه الإنسان البربري بشمال إفريقيا الذي كان يسمى ((تامزغا)) وهو المسرح الذي نجم عن المبدع الأمازيغي، وصانع فيه ذاتا ولغة وهوية وموضوعا وقضية، لا يعقل البتة اعتبار المسرح أمازيغيا إذا انتفى وجود الذات الأمازيغية بأهوائها ورغباتها وقضاياها وانشغالاتها وآمالها وطموحاتها."[2]

أردفت جميلة مصطفى الزقاي من جهة أخرى، وفي فحوى حوارها؛ إلى إحصاء بعض صناع الفرجة في المسرح الأمازيغي في الجزائر وتذبذبه من حيث الإنتاج قديما وحديثا؛ قائلة: "... ومن جهة أخرى نجد الفنان المبدع عمر فطموش يعيد بزوغ نجم المسرح الأمازيغي إلى الفترة فيما بين منتصف الستينات والسبعينات حيث بدأ مشواره من الإذاعة لتتألق أسماء فنانين على غرار سعيد حلمي ومحمد حلمي والفنانة شريفة وجميلة وغيرهم، حيث سعوا من خلال تجربتهم هذه إلى تقديم سكيتشات وأوبرات صغيرة باللغة الأمازيغية بالقناة الثانية من الإذاعة الوطنية، وتعد هذه البداية محتشمة لينوه بالتجربة الجريئة لمحمد أويحي في نهاية السبعينات باقتباسه من ريبرتوار المسرح العالمي، تضاف إلى هذه البداية محاولة أخرى خلال الثمانينيات بمبادرة من فرقة ((أمزقون نجرجر)) التي كان لها فضل ترسيخ فكرة هذا المسرح من خلال الأيام المسرحية للمسرح الهاوي فيما بين 1983 و 1985 في فضاء مفتوح بمدينة الثلج ((إيث يني)) وأول عمل مسرحي أمازيغي استمد من الموروث البولوني بعنوان ((ثنيني)) من إخراج محمد فلاق، ويعتبره عمر فطموش أول عمل مسرحي أمازيغي بمقاييس احترافية، كما أحصى عمر فطموش 100 مسرحية محترفة باللغة الأمازيغية منذ بداية المسرح الأمازيغي إلى جانب أربعين مهرجانا ولقاءات مثمرة..."[3]

يبدو لنا من هذا الطرح؛ أن المسرح الناطق بالأمازيغية في ظل بداياته الأولى في الإذاعة الوطنية، وذلك من خلال تجارب فنانيه الإبداعية في صورة عمر فطموش، محمد أويحي ...إلخ، وعبر حقب معينة مرت عليه قد شابه في إحدى فتراتها التذبذب من حيث الإنتاج. لكن تجاوزها الزمن بعدها وفي الثمانينيات؛ وتعد هذه الأخيرة بداية انطلاق أول الأعمال للمسرح الأمازيغي والمستمدة من التراث الأجنبي، إضافة إلى ذلك إحصاء أعمال مسرحية أمازيغية محترفة باللغة الأمازيغية مما فتح المجال لإقامة مهرجانات وطنية للمسرح

[1] – العربي عقون، الاقتصاد والمجتمع في الشمال الأفريقي القديم، أدليس للنشر والترجمة والتصميم، الطبعة الثانية، 2020، ص 210-211.

[2] – جميلة مصطفى الزقاي، المسرح الأمازيغي بين التاريخ والحداثة، جريدة المهرجان الثقافي الوطني للمسرح الأمازيغي، العدد 13/04 ديسمبر 2012، الموقع الالكتروني: www.festival theatre-amazigh-batna.com

[3] – جميلة مصطفى الزقاي، م س.

الأمازيغي والتي نجحت في النهاية وتواصلت حتى اللحظة، فرغم ذلك فإن هناك نقص في الإنتاجية لهذا النوع المسرحي الجزائري سواء المنقول إذاعيا أو الذي لعب على الركح أو المسارح الوطنية.

2. الفولكلور الأمازيغي ومظاهر الفرجة:

أولا: الإحتفال بالناير:

يعد هذا الطقس الفولكلوري الشعبي فني وفريد، والذي يأتي في طابع فرجوي وجمالي؛ حيث كان " يحيي سكان إفريقيا الشمالية "tamazra" ونخص بالذكر الجزائر مناسبة يناير الذي يمثل رأس السنة الأمازيغية حسب الرزنامة الفلاحية، بطقوس احتفالية فرجوية عدة، أشهرها تلك التي تقام في منطقة القبائل ومنطقة بني سنوس بتلمسان، حيث يعتبر السكان على فرحتهم بحلول السنة الجديدة بطقوس تفاؤلية بزيادة الخير والبركات في الأرزاق ذلك من خلال إعداد وجبة الكسكس بالباقوليات المسلوقة تيمنا بالتكاثر وزيادة أفراد العائلة."[1] وهذا ما نجده عند باقي الأمازيغ في صورة أمازيغ مجتمعات التوارق والزناتة وكذا الشاوية ...إلخ؛ ولكن تختلف طريقة الإحتفال به نوعا ما من منطقة أو من ولاية لأخرى والتي يتواجد بها الأمازيغ، وذلك حسب الطقس والعادة والمدة الزمنية للممارسة المؤدات طبعا، ومن بين هذه الأشكال الفرجوية النابعة من الفولكلور الشعبي الجزائري والتي يضيفها البحث في:

ثانيا: إحتفالية ((بوغنجا أو أسليث ن ونزار)):

هي نوع فني، وفرجوي آخر، ولها رابطة مباشرة؛ كما أنها " تتعلق بأسطورة صمدت عبر الزّمن ولاتزال خالدة في ذهنية الإنسان الأوراسي، وهي ترتبط ارتباطا وثيقا بأحوال) الطقس لما تجفّ الأرض فتناشد مطر السّماء من خلال مجموعة نساء وأطفال يخرجون حاملين ملعقة كبيرة (بوغنجا) مزيّنة بقطع قماش ويردّدون تضرعات غنائية: ((**أنزار أبرباش للوان، المغران ينغي أوذان، يا ربي سرس أمان**» «**أنزار بهي الألوان، العطش قتل العباد، يا رب اجعل السماء تمطر**))."[2] ومن خلال هذه التضرعات الطقوسية؛ هي مصحوبة بجانب نفحات من الإيمان والصدق في دعواتهم كذلك؛ كي تمطر السماء وفعلا تمطر، ولكن يبقى هذا مجرد إعتقاد وصدقه البعض وبقي طابعا أذهانهم وقلوبهم لحد الآن.

يشير سليم سهالي إلى ما هو أهم؛ لينقل لنا طريق الإحتفال في المقابل، وهذا بقوله: " ويطوفون عبر التجمعات السكنية والقرى والأضرحة. وفي الطريق يتم رش الدمية بالماء من أعالي البيوت من قبل السكان، ويتم تحصيل واستلام العطايا والصدقات من الأهالي. وقد قدمت عملا موسيقيا كوريغرافي يروي هذه الأسطورة."[3]

---

[1] – كساي ثميلة، الهوية الثقافية الأمازيغية من خلال الإتصال والتفاعل الرمزي في الأداء المسرحي الجزائري – دراسة تحليلية سيميولوجية على عينة من المقطوعات المسرحية وتلقي الأفراد لها –، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في علوم الإعلام والإتصال، تحت إشراف: بوخبزة نبيلة، كلية علوم الإعلام والإتصال، قسم علوم الإعلام، جامعة الجزائر –3–، الموسم الجامعي 2018-2019، ص 240.

[2] – أسماء حنبلي، دراسة لسانية ونقدية الحضور التداولي في المسرح الأمازيغي الجزائري المسرح الجهوي لأم البواقي أنموذجا، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة–الجزائر، 2019، ص 25.

[3] – سليم سوهالي، الكارنفال الأمازيغي الفرجة او شبه مسرح الشعبي بين الأصل والتجريب، مجلة المهرجان الثقافي الوطني للمسرح الأمازيغي–باتنة، الطبعة السابعة، 2015، ص 21.

تبقى هذه الأخيرة؛ مجرد خرافة، وأصبحت بعدها طقس لاصق في أذهان الأمازيغ الجزائرية، وكمجال في فولكلورهم الشعبي وظل عادة متكررة في ثقافتهم الشعبية متوارثة حتى ظلت ممارسة موسمية عندهم؛ كيف لا وهي من عاداتهم وتقاليدهم الفولكلورية الشعبية الجزائرية المتوارثة عبر الأجيال لعصور.

ثالثا: إحتفال شايب عاشوراء:

إن هذا النوع هو الآخر هام وفني؛ قد يثري البحث أكثر كونه ذا " مظهر فرجوي مرتبط بما هو أوراسي ضارب في القدم، ولايزال يستعرض إلى الآن، كلما حل العاشر من محرم، جذوره تعود للقرن 10 قبل الميلاد عندما انتصر شيشنق الأمازيغي على فرعون مصر، شخوص شايب عاشوراء ثلاثة: مريامـا وهي امرأة ترمز للأرض والعرض والشرف، الأسد يمثل الملك، والجنود، وهو استعراض ذو طابع احتفالي."[1] وغيرها من المظاهر الفرجوية للمسرح الأمازيغي في الجزائر بتنوع أشكاله والتي تعج بطابع فولكلوري فرجوي متوزع على ربوع الأمازيغ الجزائريين، حيث " يرتبط بالمناسبات الدينية الذي يعرف في منطقة القبائل ب "بوعفيف" ... إذ يتحلل العرض رقصات على أنغام الدف والقصبة، ليشكل هذا العرض نموذجا من المسرح التقليدي فهو يشمل على أهم مقومات الفرجة والطابع الإحتفالي."[2]

يحيلنا الطرح؛ إلى أن هذا الإحتفال الفرجوي حتى وإن تعددت أماكن تواجده وممارسته، يبقى ذوقه الفني والجمالي مقتصر على الرقص والموسيقى، كونهما من مجالات الفولكلور الذي إعتمد عليه المجتمع الأمازيغي في مسرحهم التقليدي.

ب. الفولكلور وإرهاصات المسرح الأمازيغي القديم:

إن من خلال ما تناولناه من تنوع روافد الفولكلور ومظاهر الفرجة في أشكال المسرح الأمازيغي كالموسيقى والرقص والمسرح ... إلخ بالإضافة إلى الأساطير والاحتفال والقصص ...إلخ؛ " يرى المؤرخون والمثقفون الأمازيغيون أن المسرح الأمازيغي متجذر في الثقافة الأمازيغية القديمة منذ قرون وقرون بشمال إفريقيا، وأنه كان فنا رائجا وراسخا في التاريخ الأمازيغي القديم قبل أن يندثر خلال المرحلة التي تلت الفتح الإسلامي فجمعوا كل الإشارات التي وردت في كتب التاريخ القديمة حول البنايات المسرحية القديمة وحول أسماء الفنانين والمبدعين الذين تألقوا في سياق الحضارات المتوسطة العريقة التي غزت شمال إفريقيا كالرومان والإغريق، وحول أشكال العروض وأنواعها مما كان يعرض ويدرس للأمراء العامة، وأقاموا بذلك دليلا قاطعاً علي أن الحضارة الأمازيغية القديمة عرفت هذا الفن وأتقنته،"[3]

ومن هذا الطرح؛ لا نعتبر بزوغ المسرح الأمازيغي في عصره الحداثي مجرد تطور لنوع فني جديد، وإنما بعث للظهور من جديد، ويرجع ذلك إلى احتكاكهم بثقافة وحضارة الشعوب الوافدة الراقية، حتى أنها تجانست معها وظل للأمازيغ القدماء حضارة بعد ذلك ويحتذى بها مما سمح ببروز المسرح الناطق بالأمازيغية.

---

[1] – أسماء حنبلي، دراسة لسانية ونقدية الحضور التداولي في المسرح الأمازيغي الجزائري المسرح الجهوي لأم البواقي أنموذجا، م س، ص 25.

[2] – ينظر: كساي ثميلة، الهوية الثقافية الأمازيغية من خلال الإتصال والتفاعل الرمزي في الأداء المسرحي الجزائري – دراسة تحليلية سيميولوجية على عينة من المقطوعات المسرحية وتلقي الأفراد لها –، م س، ص 247.

[3] – خالي روزة، إشكالية المسرح الأمازيغي المعاصر بين الكائن والممكن، م س، ص59.

إن ما تم طرحه من قبل البحث حول قدم وجدة المسرح الأمازيغي أمر غير كاف؛ علما " أن التراث الفرجوي الغني الذي تزخر به الثقافة الأمازيغية خير دليل على ذلك، حيث أن المسرح الأمازيغي نشأ على شكل فرجات وألعاب شعبية فولكلورية واحتفالات وطقوس ومرويات مشخصة شعبية تمارس في المدن والقرى والبوادي ومنها اليومي والمناسباتي والموسمي،"[1] تناقل جيلا بعد جيل وبكل أمانة، سبب ذلك تنوع الفرجة المسرحية وممارسة الفولكلور الشعبي على أشده في صورة الألعاب الشعبية والطقوس في أماكن متفرعة مذكورة سابقا، ورغم تلك القفزة الفنية التي شهدتها الثقافة الشعبية الأمازيغية " ... إلا أنه تراجع فيما بعد، والسبب الرئيسي في ذلك، عدم استقرار البلاد ذلك أن منطقة شمال إفريقيا أرض خصبة ذو أربعة فصول، فكانت معرضة للهجوم الاستعماري بغية استوطناها واستنزاف خيراتها فتعرضت لكثير من الحروب منه الإغريقي والروماني والفرعوني المصري والتركي الصليبي والمسرح عامة لا يزدهر إلا في البيئات التي تتوفر فيها شروط الاستقرار الاقتصادي والسياسي والاجتماعي والتي تتسم ثقافتها بالازدهار والتسامح أي البلاد التي ليس فيها نزاعات داخلية. أما البلاد المغاربية نهضت فيها اختلافات داخلية بين ثنائية اللغة العربية والأمازيغية أي بين الرسمية واللغة الثانية واختلافات سياسية بينهما."[2]

لا يقتصر هذا على البلاد المغاربية فقط؛ بل نجده في بعض الدول العربية المجاورة؛ لأن اللغة العربية لغة موحدة بينما اللغة الامازيغية ثانوية يتحدث بها الأمازيغ لوحدهم دون سواهم؛ إلا من تعلمها عن طريق الممارسة، ويعود ذلك الاختلاف إلى تعزيز الهوية وحق الانتماء، خاصة أثناء تطبيقها في الأعمال الفنية على غرار المسرح وكذا الاحتفالات الشعبية في صورة الموسيقى الشعبية التي اطربت آذان الشعوب العالمية لسنين وزادت من قوة الفن وبشتى فنونه الشعبية.

تبعا لما سردنا من طروحات عن هذا النوع أو الشكل المسرحي الجزائري؛ يمكننا القول: " إن المسرح الأمازيغي في شمال إفريقيا ((**ثامورث ن تامزغا**)) عرف تنوعا كبيرا شكلا ومضمونا، لما أدخله من ميزات وخصوصيات فنية، وما كان له من انجذاب كبير نحو الواقع بصوره ويحاكي أشكال تواجد الإنسان فيه وتكيفه مع كل صروف الحياة ومتغيراتها، إذ إن المسرح عند الأمازيغ – منذ الأزل – ليس له طريقة منظمة في الأداء ولا مكان مختار يعتلي فيه العارضون الخشبة، بقدر ما له طريقة في التعبير عن الفكر بحثا عن الوعي التجديدي الذي يلامس الأسئلة الاجتماعية والفكرية للمجتمع ولو بأشكال فرجوية شعبية وهذا ما يجعله لا يخضع لا لشكل ولا لمضمون معيّنين."[3]

يعود ذلك؛ حسب رأينا إلى انعدام الخبرة لبعض العارضين على الركح وسوء التفكير، وعدم استخدام عادات وتقاليد شعبية فولكلورية أمازيغية في مكانها بشكل فوضوي غير خاضع لقواعد مسرحية وضوابط؛ مستندين بذلك على أشكال الفرجة الشعبية الذي قضى على الشكل والمضمون مما أفسد هويته وطابعه الفني في النهاية، و" أما بالنسبة للمسرح الأمازيغي الذي هو في الحقيقة ليس وليد اليوم بدليل الحفريات والنقوش المتواجدة منذ الأزل كشواهد بجداريات الطاسيلي وغيرها، والمتناقلة من التراث الشفوي يرى الأستاذ عبد

[1] – ينظر: خالي روزة، إشكالية المسرح الأمازيغي المعاصر بين الكائن والممكن، م س، ص59.

[2] – م ن، ص59.

[3] – أسماء حنبلي، دراسة لسانية ونقدية الحضور التداولي في المسرح الأمازيغي الجزائري المسرح الجهوي لأم البواقي أنموذجا، م س، ص 24.

الناصر عبر مداخلته بجامعة باتنة أن الأهم توظيف التراث أو الارتكاز على الطقوس والفلكلور بنفس قدر ما يهم التجديد في الأمكنة؛ لأن هذا حسبه " يمنح للفرجة أبعادا سحرية أخرى، ويخلق فضاء حيويا بين المتلقين والمؤدين.." ويعيد المسرح الأمازيغي إلى الأصل."[1] هكذا تكلمنا عن المسرح الأمازيغي القديم خاصة الجزائري منه؛ الذي حقق للجمهور فرجة ماتعة وما فيه من أصالة وطابع فولكلوري متنوع ثقافيا وحضاريا متوارث حتى اللحظة، بعدها ننتقل إلى ما هو حديث للمسرح الناطق بالأمازيغية، وبمفهومه الحديث، وذلك في:

ج. الفولكلور واستخداماته في المسرح الأمازيغي الحديث:

بما أن الفولكلور قديم كما هو الحال بالنسبة المسرح؛ إلا أنه يعد من أهم مجالاته الفنية، " والبدايات الأولى للمسرح الأمازيغي الحديث ترجع إلى سبعينيات القرن الماضي عندما قدمت فرقة المبدع الجزائري "كاتب ياسين" مسرحية "محمد يحمل حقيبته " مستخدما الدارجة وأمازيغية القبائل كوسيلة للوصول إلى الجمهور الأمازيغي خاصة والجزائري بصفة عامة، وتعالج هذه المسرحية موضوع الهجرة الذي أرق كثيرا الإنسان الأمازيغي خاصة،"[2]

إنه؛ ومن خلال هذا الطرح الذي ساهم فيه من أهم رواد المسرح الأمازيغي الحديث الذي ذكر سابقا، وبشكل فني وباستخدامات عدة في مسرحيته تلك أين تقرب بها إلى الجمهور الجزائري عموما بلغة يفهمها وهي من تراثه الشعبي العريق، لكن " وبعدها أقدم المبدع الجزائري "محند أويحيى" المعروف بـ: "موحيا " على ترجمة نصوص مسرحية عالمية، كما اقتبس مجموعة من المسرحيات من أعمال عالمية لصاموئيل بيكيت وبريخت وموليير وبيراندبلو وقدمت هذه العروض على خشبة المسرح بمنطقة القبائل ومن أهمها: مسرحية "سي لحلو" المقتبسة من العمل المسرحي لموليير "طبيب رغم أنفه "، ومسرحية " أم وين يتراجون ربي " المترجمة عن عمل صاموئيل بيكيت "في انتظار غودو" التي تنتمي لمسرح العبث، وكذا مسرحية أخرى مقتبسة من مسرحية " الجرة " لـ: " ليفي براندبلو" إلى جانب أعمال لـ: "فولتير" والصيني " لو كزون". كما نجد عدة مبدعين مسرحيين في الجزائر ساهموا في إثراء المسرح الأمازيغي ونخص بالذكر المبدع " أمزيان كزار" بعمله المسرحي " أغيول نجنديس" المبدع " ناصر موحوش " الذي قدم العمل المسرحي "ثروي تبروي"."[3] ومن هذا المنطلق؛ نلحظ أن المسرح الأمازيغي الحديث يعج بنماذج هامة اعتمدت على الترجمة والإقتباس على السواء لبعض الأعمال والمسرحيات العالمية الغربية وكذا الشرقية المشهورة في صورة بريشت وموليير...إلخ، واستعانتهم ببعض الإتجاهات في صورة مسرح العبث بفضل المبدعين الجزائريين خاصة مخرجي منطقة القبائل وساهموا في رقي المسرح الجزائري الأمازيغي التي قد تضعفه في مقدمة المسرح العالمي ويبقى في الواجهة.

يشير (بن حبرو مراد) في مقاله؛ إلى ما هو مهم حول أهمية المسرح الأمازيغي القديم وربطه بالحديث من خلال مداخلة الباحث 'جمال النوي' المعنونة ب: ((المسرح الأمازيغي جذوره ممتدة من بلاد تمازغة)) بقوله: " يرى الدكتور "جمال النوي" في مداخلته التي

---

[1] – ليلى قرعيش، ظل سجين العلبة الإيطالية: المسرح الأمازيغي وإشكالية العودة من المنفى، مجلة المهرجان، المهرجان الثقافي الوطني للمسرح الأمازيغي، العدد 17، باتنة، الإثنين 15 ديسمبر 2014، ص 5.

[2] – نجلاء نجاحي، التجريب في المسرح الأمازيغي الحديث بين الإبداع والتجريب، مجلة العلامة، العدد الثاني، ورقلة– الجزائر، 2016، ص 68.

[3] – م ن، ص 68.

ألقاها بجامعة باتنة في ملتقى وطني أقيم على هامش فعاليات الطبعة السادسة للمهرجان الثقافي الوطني للمسرح الأمازيغي تحت عنوان " مميزات الإخراج المسرحي الأمازيغي"، من خلال ثلاثة محاور، الصياغة والدلالة والسينوغرافيا، أن المسرح الأمازيغي الهو الموجود في بلاد تمازغنة، وذلك من خلال إسهامات المبدع الأمازيغي وهو لغة وهوية وموضوعا وقضية ولا يمكن اعتبار أي عمل مسرحي أمازيغي إلا إذا كانت الذات الأمازيغية حاضرة على مستوى الإبداع الفني، أو كانت اللغة حاضرة على مستوى الكتابة والتشكيل والتواصل موضوعا وقضية للفرجة المسرحية،"[1] والتي تستند على اللغة الأمازيغية من النص إلى العرض وتحقيق الفرجة المرجوة للجمهور الأمازيغي خاصة والجزائري عامة. يضيف المؤلف بقوله: " ولتأصيل المسرح الأمازيغي، فيرى أنه لابد من توافر خصائص فنية سينوغرافية، منها الخروج عن القالب الأرسطي والخشبة الإيطالية وتقسيم العمل إلى لوحات وحركات احتفالية واستبدال الممثل بالمحتفل إضافة إلى عفوية الحوار وتلقائيته وكذا توظيف قوالب الذاكرة الشعبية كالراوي وخيال الظل والحلقة..."[2] يخدمنا هذا الكلام كثيرا؛ لأنه يحمل في طياته عناصر فرجوية تتمحور في البحث، وضرورية لتأصيل المسرح الأمازيغي لابد من البداية توظيف أشكال ما قبل المسرحية كخيال الظل والحلقة ...إلخ.

ختاما لذلك؛ أضاف المؤلف (بن حبرو مراد) إلى سمات من حول المسرح الأمازيغي في طابعه الإحتفالي، وفي عمومه بقوله: " ... أن من مميزات المسرح الإحتفالي إعطاء نفس جديد للتجريب والتأصيل في المسرح بشمال افريقيا، بحيث يستمد من التراث أشكاله التعبيرية وأحداثه وشخصياته وفضاءاته إضافة إلى عصرنة العرض المسرحي من خلال إبراز هموم المجتمع من خلال الموروث الشعبي وهذا من ميزات المسرح الإحتفالي بشمال افريقيا المتكون من فرجة احتفالية، ... فالمخرج يتأمل النص ويتصوره برؤية خاصة ثم يختار الأسلوب الذي يقدمه به إلى الجمهور..."[3] فعلا؛ وكما هو معروف عن المسرح عموما لدى شعوب شمال إفريقيا؛ دون أن ننسى الجزائري يتسم بالأصالة وأشكال التعبير الراقي وفولكلوره الثري؛ بفضل كتابه ومخرجيه الموهوبين، ويتخلل ذلك فرجة إحتفالية شعبية عامة؛ تجمع ما بين موهبة وخبرة الممثلين وثقافة شعوبهم الجماهرية في كل واحد مكونين لوحة فنية جماعية ماتعة.

نتطرق إلى أمر يعود بالفائدة إلى عنصر بحثنا، والمتمثل في الرافد الفولكلوري الهام؛ حيث " استغل المسرح الأمازيغي الحديث الموروث الشفوي كمادة أولية لبناء النصوص الدرامية إنطلاقا من الحكايات الشعبية، والأساطير والشعر لتجسد معانيها على خشبة المسرح. كما استعان كذلك كتاب نصوص المسرح الأمازيغي بالروايات المؤلفة من طرف كل من **"مولود معمري ومولود فرعون"** باللغة الفرنسية التي تصور تفاصيل الحياة الاجتماعية، والثقافية والسياسية للمجتمع القبائلي."[4] الذي كان الفضل في تطور فولكلورهم الشعبي الجزائري؛ هذا بشتى مجالاته الفنية بما فيها المسرح لكتابه خصوصا وثقافتهم الشعبية الامازيغية عموما والتي تعود بالفائدة لذات الرافد

[1] – بن حبرو مراد، الباحث " جمال النوي " المسرح الأمازيغي جذوره ممتدة من بلاد تمازغة..، مجلة المهرجان، المهرجان الثقافي الوطني للمسرح الأمازيغي، العدد 16، باتنة، الأحد 14 ديسمبر 2014، ص 4.

[2] – ينظر: بن حبرو مراد، الباحث " جمال النوي " المسرح الأمازيغي جذوره ممتدة من بلاد تمازغة..، م س، ص 4.

[3] – ينظر: م ن، ن ص.

[4] – كساي ثميلة، الهوية الثقافية الأمازيغية من خلال الإتصال والتفاعل الرمزي في الأداء المسرحي الجزائري – دراسة تحليلية سيميولوجية على عينة من المقطوعات المسرحية وتلقي الأفراد لها –، م س، ص 259.

في المسرح الجزائري خصوصا، وفي الأخير، كحوصلة لما سبق ذكره؛ " يمكن القول أن المسرح الأمازيغي الحديث في الجزائر قد سجل نفسه في الساحة الفنية المسرحية الجزائرية رغم تأخر ظهوره ويعود ذلك إلى الجهود المبذولة للكتاب والمخرجين المسرحيين في هذا المجال، وما تتيحه دور المسارح الجهوية لكل من تيزي وزو، بجاية وباتنة من إمكانيات لتجسيد الأفكار المسرحية، ودور وسائل الإعلام في جلب الجمهور."[1] يعود ذلك؛ إلى إقامة مهرجانات موسمية للمسرح الوطني الجزائري في ذات الولايات المذكورة لتبادل الثقافة الشعبية أو طبوع الفولكلور المتنوعة. في جو تنافسي فني خاص.

نستنتج من خلال هذا الرافد الفولكلوري البالغ الأهمية في المسرح الجزائري الكثير؛ إذ يمكننا القول: أن المسرح الناطق بالأمازيغية عامة متنوع وثري وكوسيلة لإيصال الرسالة الكاملة للجمهور الأمازيغي خصوصا، وكذا الجزائري عموما؛ خاصة من حيث عراقته وقدمه متميز ويمثل الجزء المهم من التراث الثقافي، وبتعدد أشكاله الفولكلورية الفرجوية التي استمتع بها المجتمع الأمازيغي بفضل تنوع الأداء في فنونه الشعبية؛ والذي ساهم في تنوع أشكال المسرح الجزائري وسيشكل إضافة له.

ونافلة القول: نتوصل، ومن خلال ما تناوله البحث؛ إلى أن الفولكلور اكتسب مكانة مرموقة بين باقي العلوم، وترك تأثيره الفني الخاص في الدراسات المسرحية عموما وكذا الإنسانية والاجتماعية خصوصا، مشكلا حلقة فنية وجمالية؛ ارتقت بالمسرح العالمي بفضل دراسين قالوا كلمتهم الأخيرة في الفن المسرحي وما يحمله من رسائل للشعوب، تاركين بصمتهم لتتناقلها عبر الأجيال من بعدهم، وذلك بفضل رواد مسرحيين لاستعانتهم بروافد فولكلورية تناولها البحث، والتي أنعشت الحقل المسرحي الجزائري، هدفها الأسمى خلق ظاهر مسرحية أو فرجة شعبية هدفها تحقيق المتعة وتوسيع نطاق الجمهور العالمي بما فيه الأفريقي، وكذا الجزائري على العموم،. ومن ضمنه الأمازيغي على وجه الخصوص، وهذا ما تناوله بحثنا من خلال تجارب مسرحية متنوعة، والتي تعد نماذج وروافد شاملة ومهمة لإثراء الفولكلور وتطبيقه على الركح؛ بغية الخروج بالظاهرة المسرحية الجزائرية عموما. ومن هذا؛ نستطيع التوصل إلى أثر الفولكلور الفني في المسرح الجزائري، من خلال مرجعيته الإفريقية، وكذا أهمية أبرز روافده الفولكلورية المتمثل في المسرح الناطق بالأمازيغية؛ هذا و" اتخذت كل الحضارات القديمة من فن المسرح في بداياته، مجرد أداة لإقامة الاحتفالات، والطقوس، والشعائر، والأساطير."[2]

ومن هذا كله؛ ننتقل بالبحث إلى دراسة مهمة في الثقافة الشعبية الجزائرية والتي من خلالها نقوم بدراسة أنثروبولوجية ثقافية للتوارق؛ أين سنتطرق إلى أصل مجتمع التوارق وانتمائهم، لإبراز هويتهم الوطنية والتطرق إلى (**أسطورة تينهينان**)، وكذا التعرف النظام القبلي عندهم، بالإضافة إلى دراسة أنثروبولوجية ثقافية للمعتقدات والتقاليد والمعارف الشعبية التارقية مركزين على أهم مجالات الفولكلور الثلاثة، والتي سنتعرف عليها عند التوارق، وكذا دراسة أركيولوجية لحضارة الإموهاغ، مرورا بالدراسة الأنثروبولوجية اللغوية عند المجتمع التارقي، وذلك فيما يأتي:

---

[1] – كساي ثميلة، الهوية الثقافية الأمازيغية من خلال الإتصال والتفاعل الرمزي في الأداء المسرحي الجزائري – دراسة تحليلية سيميولوجية على عينة من المقطوعات المسرحية وتلقي الأفراد لها –، م س، ص 270.

[2] – السيد الشامي، جلال عمران، الموسوعة المسرحية العالمية المسرح الفرعوني – المسرح الإغريقي– المسرح الهندي– المسرح الياباني، الدار المصرية اللبنانية، ط1، 2013، ص149.

المبحث الثاني: دراسة أنثروبولوجية ثقافية للتوارق:

إن ما يمكننا قوله منذ البداية؛ وبعد التطرق إلى روافد الفولكلور في المسرح الجزائري والتي قد تثري الظاهرة الفولكلورية المسرحية الجزائرية؛ أين ركزنا على الروافد الإفريقية، والأمازيغية، المتعددة وما حملته من جمالية وذوق فني من حيث النماذج المسرحية، وكذا الأشكال الفرجوية والتي لمسنا منها روافد مهمة ولها تأثيرات في الثقافة الشعبية والمسرح الجزائري؛ ومن هذا ننتقل إلى دراسة مهمة، التي تتمثل في مجال الأنثروبولوجيا الثقافية، إذ يعد فرع من الفروع الأساسية للأنثروبولوجيا، كما أنه؛ يُعنَى " بدراسة الثقافة في جميع جوانبها، وتستخدم الأساليب والمفاهيم والبيانات المختصة بعلم الآثار، والاثنوجرافيا، والإثنولوجيا، والفولكلور، واللغويات في وصف وتحليل ثقافات مختلف الشعوب حول العالم.

ويشمل المفهوم الواسع للأنثروبولوجيا الثقافية دراسة التنوع الثقافي، ويعتقد بعضهم أنها الفرع الأكثر اتساعا والأكثر انتشارًا، وهي من الفروع الأكثر اهتماماً بالسلوك الإنساني، فهي ذات طبيعة سلوكية behavioral؛ "[1] كما تجري العادة طبعا؛ إذ أنها تساهم " وتحقق الأنثروبولوجيا الثقافية أهدافها المختصة بدراسة ثقافات الشعوب والجماعات الإنسانية في جانبيها المادي وغير المادي؛ في الماضي والحاضر، وفيما قبل التاريخ من خلال عدة تخصصات فرعية، يختص بعضها بالثقافة الحالية مثل الإثنولوجيا ، وبعضها الآخر بالثقافة في مرحلة ما قبل التاريخ، وبعضها باللغة وأصلها وتطورها وما يطرأ عليها من تغيرات بفعل العوامل والمتغيرات الاجتماعية والثقافية والاتصالية الحديثة، وتستفيد من علاقاتها المتبادلة بالعلوم الأخرى والتي ذكرت في الصفحات القليلة، وفي مقدمتها الإثنوجرافيا علم الكتابة عن الشعوب."[2]

وفي محور (**الشعب/People**) عموما؛ ذلك الذي تناوله **'شارلوت سيمور'** في موسوعته، وهذا بقوله: " بفضل بعض الأنثروبولوجيين مصطلح شعب على مصطلحات أخرة مثل: القبيلة، أو الثقافة، أو المجتمع.

ويعني استخدام المصطلح أن تلك الجماعة أو الوحدة السكانية تعتبر، أو تعتبر نفسها، موحدة بفضل لغة مشتركة، أو إقامة في مكان مشترك أو أي سمة ثقافية أو اجتماعية أخرى. كما يستخدم المصطلح المرادف لمصطلح "أمة" "Nation". وقد يستخدم أيضا للإشارة إلى الطبقة العاملة، أو الفلاحين، أو الفقراء في مقابل الطبقة الحاكمة أو الصفوة الحاكمة."[3]

إن هذا الطرح السابق مهم ومعقد على بعض الشرائح المجتمعية؛ إذ أنه ومن الضروري التطفطن إلى " أمر حدث مؤخرا، إذ برز عنصر ألا تناسق الواضح من بين شرائح الباحثين المحليين في ميدان الدراسات الخاصة بالمجتمع التارقي، أين تم ترجيح الكفة في صف دويلات الجنوب الصحراوي عكس عما هو موجود عند توارق الشمال (أهقار وأزجر) على السواء، إذ يقتصر عددهم على أربعة،

---

[1] – سلوى السيد عبد القادر، شيماء محمد السيد، المدخل إلى الأنثروبولوجيا، م س، ص 36.

[2] – م ن، ص 40.

[3] – شارلوت سيمور – سميث، موسوعة علم الإنسان، المفاهيم والمصطلحات الأنثروبولوجية، م س، ص 351-352.

بينما في المقابل نلقى في الجنوب أكثر من 30 باحثا، وهذا حسب حالتهم في الانتظام أو التقطيع."[1] وهذا ما يجعل دويلات الجنوب المذكورة سلفا؛ أكثر جاذبية بغية الدراسة والبحث العلمي، ويرجع ذلك إلى انتظامها أو تقسيمها الذي نراه قد يكون أكثر إيضاحًا أو دورا، وهذا من الجانب الأكاديمي أو العملي.

I. دراسة أنثروبولوجية ثقافية للمجتمع التارقي بين الأصل والانتماء:

إن هذا المجال؛ هو من أهم الأقسام الأنثروبولوجية البارز، والمتمثل في دراسة **'ثقافة الشعوب'** مهما كان جنسها؛ إذ و" تعني الدراسة المقارنة والوصف لأشكال التنظيم الاجتماعي والأنساق الثقافية للجماعات الإنسانية. وهي فرع من الأنثروبولوجيا الثقافية يختص بالتحليل والتفسير المنظم للبيانات الثقافية، وهي أيضًا الدراسة المقارنة للاختلافات والتشابهات الثقافية. الإثنولوجي Ethnologist هو انثروبولوجي؛ يدرس الثقافات من وجهة نظر مقارنة أو تاريخية باستخدام البحوث الإثنوجرافية."[2]

إن ما يمكننا توضيحه من خلال الطرح؛ أنه وحسب المؤلفتين بقولهما: " ترتبط الإثنولوجيا إلى حد كبير بالإثنوجرافيا على الرغم من وجود بعض الفروق والاختلافات بينهما، فالإثنوجرافيا Ethnography مجال اختص بالتسجيل الوصفي للثقافات. والوصف المنظم لثقافة محددة معتمداً على الملاحظة المباشرة، والوصف الأنثروبولوجي لثقافة معاصرة ما بواسطة الأدوات المباشرة للبحث الحقلي، كما تعنى استكشاف ووصف الأنساق الاجتماعية والثقافية لجماعة معينة."[3]

يشير **إبراهيم بحلول** في كتابه **' فن الرقص الشعبي في الجزائر'** إلى كلام مهم؛ يتمثل في قوله: " لكل شعب يعيش على هذه البسيطة مهما كبر أو صغر إلا وله فولكلوره الوطني الخاص الذي يمتاز به عن سائر الشعوب المتواجدة في العالم. والفولكلور أو الفن الشعبي هو التعبير عن تقاليد الشعوب بواسطة أداء فرجوي مع الاستعانة بالموسيقى والشعر والغناء والدراما والرقص الشعبي. فكل هذا يعتبر انعكاس لمشاعر الشعوب وأمانيها الخاصة وأعمق أفراحها وأحزانها، ولهذا يوصف بالمرآة التي تعكس "روح الشعب"، ذلك أنه من صنيع الجماعة سواء بطريقة عفوية سليقية أو واعية، ولكنه غير مكتوب، بل وتتناقله ذاكرة الأجيال عبر الحياة من عصر إلى آخر."[4] فمن المعلوم، وزيادة على ذلك الشرح المفصل؛ فإن " التراث الشعبي يشمل ما تراكم خلال الأزمنة من موروث أمن مدى الأجيال من أفعال وعادات وتقاليد وسلوكيات وفنون. وكل ما يتعلق بالتركة التي يرثها الشعب عن الأجداد."[5]

نشير، وعلى العموم في بحثنا هذا إلى ما هو فني جمالي؛ يتضمن فرجة شعبية فريدة، حيث " تقام الاحتفالات الدينية، الطقوسية أو الدولية حسب الممارسات التقليدية للشعوب أو الأعراق، يعبرون عن حالتهم النفسية او ابتهاجاتهم بالغناء والموسيقى والشعر والرقص ...الخ ولكن مهما كان التعبير الذي تختاره لا بد انه قائم على اساس الموضوع المتعلق بحياة الجماعة، فقد يتطرق الى احداث

---

[1] – Badi dida, Touaregs de L'adagh des Ifoughas, Mémoire de Magister. Université Mouloud Mammeri, Tizi ouzou 2000, P 18.

[2] – سلوى السيد عبد القادر، شيماء محمد السيد، المدخل إلى الأنثروبولوجيا، م س، ص40.

[3] – م ن، ن ص.

[4] – ينظر: إبراهيم بحلول، فن الرقص الشعبي في الجزائر، الجزء الأول، م س، ص01.

[5] – ناصر صبار، الفلكلور، م س ص08.

تاريخية هامة أو غيرها مما طبع حياة الأجداد. وهكذا يكون الفولكلور – الذي خلد بفضل المثابرة والتفاني لصالح الأجيال – أحد العناصر الأساسية في نمو الثقافة الوطنية بنوع خاص وفي تكوين جمالي "وطني."[1] من هنا؛ نضرب مثالا بالمجتمع التارقي وثقافته الجزائرية الشعبية المتنوعة التي اكتسبها من خلال تمسكه بالهوية الوطنية الجزائرية عموما، والأمازيغية على وجه الخصوص.

1- أصل وتسمية التوارق وإنتمائهم:

ينبغي الحديث عن هذا العنصر بالتفصيل، ومن المعلوم؛ أنه منذ القدم وتاريخيا حسب ما أتت به بعض المصادر والمراجع العالمية وكذا العربية وخصوصا الأنثروبولوجية؛ أن كلمة " **التوارق**" هو: مصطلح يُستخدم عادة في دراسة الثقافات والأنثروبولوجيا للإشارة إلى ظاهرة تتم فيها تحول الأفراد أو المجموعات من ثقافة لأخرى؛ لذا نوضح ذلك من أجل الوصول إلى دراسة أنثروبولوجية ثقافية؛ تتعلق بأصل وتسمية التوارق التي نوردها من خلال بحثنا هذا فيما يأتي:

أ- أصل تسمية التوارق:

عموما؛ يشار إلى الثقافة الأصلية أو الثقافة الشعبية، التي يتمخض منها الفرد أو المجموعة قبل انتقالهم إلى ثقافة أخرى. كما ويتعلق الأصل بالجذور الثقافية للأفراد والتي تشمل القيم والمعتقدات والتقاليد وكذا العادات والتراث الشعبي الذي يميزهم، والتي تناولها البحث في عناصر سابقة، لكن وعلى إثر ذلك نحن بصدد التعرف على أصل مجتمع التوارق الذي سنتناوله فيما يأتي:

ومن خلال هذا التقديم الوجيز؛ نلحظ ونلمس من خلال بحثنا هذا؛ أن " هناك تباين بين المؤرخين قديمهم وحديثهم حول أصول قبائل الأمازيغ عامة، والطوارق خاصة القبائل التي استوطنت منذ عهد قديم الصحراء الفاصلة بين الشمال الإفريقي والسودان القديمة، ولا ينفصل البحث عن أصول الأمازيغيين عن أصول الإنسان عامة والبحث المتعلق بأصل الإنسان لا تزال وسيبقى جاري، لأن أمرها يتعلق باكتشاف المعرفة عن آلاف السنيين منذ ظهور الحياة على الأرض، ويرجع معظم المؤرخين العرب جذور قبائل الطوارق إلى هجرات قديمة من المشرق، ويأخذ، حيث يقول المؤرخ بن عبد الحكم: أنهم من فلسطين، وأنهم هربوا بعد مقتل ملكهم جالوت بيد النبي داوود وهاجروا إلى ليبيا..."[2] رغم ما أشار إليه الكاتب حول هؤلاء المؤرخين العرب الذين تكلموا عن جذور التوارق وأصلهم وهجرتهم في دراسات مهمة ولكن ناقصة نوعا ما؛ إلا أن هناك مؤرخين أجانب تعمقوا في ذلك.

يبدو، ومن خلال ما سبق تناوله؛ هو " أن شعوب **'الإموهاغ'** أو " **الطوارق** (يسمون أنفسهم :**كَلْ تَمَاشَقْ، كَلْ تَمَاجَقْ، كَلْ تَمَاهَقْ**: هو الشعب الأمازيغي الذي يستوطن الصحراء الكبرى، في جنوب الجزائر، وشمال مالي، وشمال النيجر، وجنوب غرب ليبيا، وشمال بوركينافاسو. وقبائل الطوارق مسلمون سنيون مالكيون، ويتحدثون اللغة الطارقية بلهجاتها الثلاث: تماجق، وتماشق، وتماهق. عرقيًا يمكن وصف الطوارق بأنهم جنس أبيض مع ميل إلى السمرة."[3] وهذا لا نراه عند جميع التوارق؛ فقد تجد البيض والسود ويتكلمون اللغة التارقية؛ لكن رغم هذا ومن المعلوم أن مجتمعات " الطوارق هم أخلاف الجرمنتيين الذين إستوطنوا الصحراء الكبرى في جنوب

[1] – ناصر صبار، الفلكلور، م س ص08.

[2] – التينبكتي، الطوارق عائدون لنثور، منشورات منظمة تامانيوت، د ط، د ب، ص16

[3]– تشارلز دانيلز، الجرمنتيون سكان جنوب ليبيا القدماء، تعريب: أحمد اليازوري، دار الفرجاني، طرابلس – ليبيا، د ط، ص 30، ص42، ص 49.

ليبيا وجنوب الجزائر منذ آلاف السنين، ولا تزال آثارهم باقية إلى يومنا هذا في جبال تاسيلي وتادرارات وجبال أهقار."[1] هذا على شكل رسومات صخورية مرسومة على الجبال، وعلى شكل نقوش التي نجدها في الصحاري الجزائرية الكبرى؛ كما نجدها أيضا خارج الجزائر، وهذا في صورة صحراء ليبيا الكبرى.

يجعلنا هذا نفكر؛ وأن ننوه إلى فرضية أشار إليها الباحث 'Badi dida' في بحثه حول 'كيل تماهق'؛ والتي " تجعل (**هيرودوت**) يضع في اعتقاده بأن شعب التوارق هم أساسا أخلافا ل 'الجرامنت'؛ والذين وُصفوا من قبل كتاب التاريخ القديم اليوناني والروماني، ووصفهم **دوفيري/ Duveyrier** بأنهم ينحدرون أيضا من الليبيين والمازيوس."[2]

مما لا ريب فيه؛ أن مجتمع التوارق هم بالذات من " القبائل التي استوطنت منذ القدم بالصحراء الإفريقية، ولعلهم أول من أنشأ حضارة على ضفاف بحيرات الصحراء الكبرى. ولا تزال الدراسات الأنثروبولوجية والأركيولوجية الغربية تكشف الروائع التي تشهد على أن آثار تلك الحضارة عريقة ضاربة في القدم."[3] والتي جمعت بين حضارتين هما الجزائرية (عربية وأمازيغية) والإفريقية؛ إذ استفادت من الثقافة الشعبية لهذه الأخيرة كونها مكنتها من الشهرة واستقطاب الثقافات الشعبية للحضارات الأخرى.

يمكننا القول، ومن هذا المنطلق؛ أن: التوارق هم حضارة قديمة عبر التاريخ، ويعتبرون أنفسهم سكان أصليين وخصوصا الذين يقطنون في الجزائر؛ لذا " ومن الدلائل التي تؤكد على أن الصحراء كانت في عصور ما قبل التاريخ تختلف اختلافا جذريا على ما هي عليه الآن وجود مخلفات كبرى من رواسب الطمي المتراكمة في الصحراء وأحواض مغلقة تدل على أنها كانت مغطاة بشبكة مائية ومرعي خصيب."[4]

وفي هذا الصدد نعود ببحثنا للوراء؛ بأن الصحراء وخاصة الكبرى تحمل في باطنها تاريخ أثري كبير دُفنَ قديما ودفنت معه آثار جزائرية أصيلة، كما يشير "هنري لوت" بقوله: " والباحثون يجمعون على أن النقوش الصخرية بالصحراء متطورة، مقارنة مع مثيلاتها المصرية القديمة. مما يبين أن المركز الحقيقي الذي انتشرت منه الحضارة قبل الميلاد، هو مناطق المرتفعات بالصحراء كالهقار والتاسيلي وغيرهما. ففي غضون الألف العاشرة قبل الميلاد، عرفت مناطق هذه المرتفعات من صحرائنا الكبرى الغنى والخصب. ومن المحتمل أن تكون الصحاري الإفريقية العربية هي شكلت مواطن الأقوام البشرية، ولعل هذا منذ نهاية الزمن الجيولوجي الثالث أي قبل حدوث أخدود البحر الأحمر."[5] قد توحي لنا الفقرة أن هذه الصحاري المذكورة سلفا هي أولى المناطق التي سكنها البشر، وهذا لغناها وخصوبتها.

يشير 'عبد السلام بوشارب' حول تسمية ((**التوراق**))؛ بقوله: " أن هؤلاء الأساتذة وغيرهم من علماء الاجتماع والانثربولوجيا يضعون نظريات معينة محاولين تعميمها على المجتمعات المشابهة، وهذا رأي لا يحالفه الصواب، ذلك أن أهل الهقار والتوارق بصفة عامة لهم عادات وتقاليد خاصة تكاد تكون متفردة، فإن حاولنا دمج التوارق مع البدو الذين يعيشون في الفيافي فهذا يخالف ما نعرفه، لأنه

---

[1] – تشارلز دانيلز، الجرمنتيون سكان جنوب ليبيا القدماء، ص 30، ص42، ص 49.

[2] -Badi dida, Touaregs de L'adagh des Ifoughas, op-cit, P 30.

[3] – حفناوي بعلي، طبقات الأدب النوميدي الإفريقي، منشورات الإختلاف، الجزائر العاصمة – الجزائر، ط 1، 2016، ص239.

[4] – عبد السلام بوشارب، الهقار أمجاد وأنجاد، م س، ص13.

[5] – هنري لوت، لوحات التاسيلي، قصة لوحات الصحراء الكبرى قبل التاريخ، تر: أنيس زكي حسن، مكتبة الفرجاني، طرابلس، دط، 1967، ص38.

لا يصح أن نقارن البدوي من التوارق بالبدوي في ليبيا، أو في الجزيرة العربية أو مصر، ذلك أن لكل منهم تفكيره وعاداته الخاصة."[1] عوضا عن ذلك؛ يمكن أن تساعد الأنثروبولوجيا الثقافية في فهم التوارق والبدوية من خلال دراسة القيم، والعادات والتقاليد والمعتقدات الشعبية، والتنظيم الاجتماعي الخاص بهذه الثقافات التارقية العريقة بسبب تنوعها وانتشارها في الشمال الإفريقي ونخص بذلك الجزائر الذي مهد الطريق أمام الإموهاغ للتعريف بثقافتهم الشعبية ونشر عاداتهم وتقاليدهم كيف لا وهم متمسكين بهويتهم الوطنية.

ب- التسمية:

من خلال ما سبق ذكره في بحثنا حول التوارق؛ نذهب لنورد تسميتهم كون التسمية هي بدورها تشير أشياء يتم فيها التعبير عن هوية الفرد أو المجموعة في الثقافة المستقبلة أو الثقافة التي ينتفلون إليها، كما أن التسمية تشمل عناصر عدة كاللغة المنطوق بها والأسماء والتصنيفات الاجتماعية والهوية الثقافية. كل هذا نتناوله في بحثنا هذا فيما يأتي:

يشير الأستاذ الدكتور **حفناوي بعلي** في كتابه **"طبقات الأدب النوميدي الإفريقي"** بقوله: " أن الطوارق القدماء حضارة عمرها 5000 سنة."[2] نلحظ من الفقرة؛ أن ' حفناوي بعلي ' لخص لنا هذا الجنس الأمازيغي التارقي وقدم حضارته، حيث كان لها تاريخ حافل وتراث شعبي ثري من حيث العادات والتقاليد الشعبية وتنوع الثقافة والفنون الأدائية. هذا بفضل تمسك التوارق بهوتهم منذ الأزل إلى الآن.

وفي ذات السياق؛ نرى أن هناك تضارب في الآراء، حيث " اختلف المؤرخون في تسمية التوارق بهذا الاسم. ولما غاب عنهم مصدر التسمية بدأوا يتكهنون. فمن قائل أن سبب تسميتهم بالتوارك لأنهم تركوا طريق الهداية. ومن قائل سموا بالطوارق نسبة إلى طروقهم الصحراء وتوغلهم فيها. ومن قائل أن سبب التسمية هو انتسابهم إلى طارق بن زياد. إلى غير ذلك من التكهنات والاقتراب بالتفسير من مصدر الاسم ومشتقاته. أما الأستاذ محمد عبد الرحمن عبد اللطيف فيقول في تسميتهم بهذا الإسم:" ..وكان الطوارق يعرفون من بين هذه القبائل في العصور الوسطى باسم (**اسجّلْماسن**) ولما انتشر الإسلام واللغة العربية ترجمت هذه الكلمة بمقابلها بالعربية (**الملثمون**) فأصبحت مصطلحا يطلق على قبائل البربر في الصحراء الكبرى وذلك للزومهم عادة التلثم ووضع العمائم على رؤوسهم..."."[3]

يبقى هذا مجرد تفسير لبعض المؤلفين وكل واحد منهم يستعرض عضلاته؛ ويضع في نفسه أنه على صواب، إضافة لذلك؛ لأنهم لربما لم يعايشوا التوارق ولا يعرفون عن تراثهم ما يكفي ولم يتعرفوا على عاداتهم وتقاليدهم الشعبية، ولم يندمجوا معهم بالأساس؛ هذا لأنه، " وفي العصور التاريخية، تمكنت جماعة واحدة فقط من الجماعات، التي تسكن الصحراء من الاحتفاظ بحضارة مختلفة، لها ميزتها الخاصة. وترجع أصولها الي عصور غابرة. تلك هي جماعة "الطوارق"، وهم شعب البربر، الذي يقطن الجزء الغربي من الصحراء الكبرى. أما كلمة "الطوارق"، فيقال أنها محرفة عن "توراك"، أي الذين تركوا عبادة الله واعرضوا عن دينه، ويزعم بأن دينهم كان المجوسية. على أن المؤرخين

[1] – عبد السلام بوشارب، الهقار أمجاد وأنجاد، م س، ص71.

[2] – حفناوي بعلي، طبقات الأدب النوميدي الإفريقي، م س، ص45.

[3] – محمد سعيد القشاط، التوارق عرب الصحراء الكبرى، م س، ص 27.

القدامى يرجعونهم إلى "الجرمنت"، سكان الصحراء اللبية ومنطقة التيبستي والتاسيلي على امتداد جبال الهقار والصحراء الجزائرية، الذين يشبهون الطوارق من حيث التراكيب الأنثروبولوجية. ومن قبائلهم لمتونة، وجدالة، وصنهاجة، وجميعهم من الملثمين."[1]

يشير محمد سعيد القشاط في مؤلفه المتحدث عن مجتمع التوارق، بقوله: " ويقول الأستاذ محمد عبد الرحمن: "... وفي العصور الحديثة ظهر اسم الطوارق وسميت به القبائل التي تسكن منطقة (**ازواغ**) بجوار ممالك السونغاي والهوسا وقد ذكره كتاب التاريخ باللغة العربية في غرب افريقيا على هذا الشكل التوارك أو التوارق، ولا يعرف أصل لهذه الكلمة ولا كيف بدأ استعمالها لتكون اسما يطلق على الملثمين من سكان الصحراء الكبرى ويحتمل أن تكون هذه الكلمة قد اشتقت من اسم الوادي الذي تسكن فيه قبائل الملثمين القريبة من العواصم المغربية في الشمال وهو وادي (**درعه**) الواقع جنوبي مراكش الذي يسمى بالطارقية (**تاركا**) ومعناه الوادي أو مجرى النهر والنسبة إلى (**تاركا**) (**تارك**) وجمعه توارك فأخذت هذه الكلمة من الكتابات الأوروبية التي نقلتها من المراجع العربية في غرب أفريقيا فكتبت باللغة العربية على شكلها الحالي الطوارق بإبدال التاء طاء."[2]

أما فيما يخص متغيرات القبائل التارقية المتنوعة في الهوية؛ " فإنها تسمي نفسها (**إمازغن**) ومعنى **إمازغن** كما يرويها الأستاذ محمد عبد الرحمن هي: ... نسبة إلى جدهم (**امازيغ**) بن حام بن نوح". "ويستمر الأستاذ محمد عبد الرحمن يقول:

"... ففي غدامس. مرزق. غات. تمنغست. يسمي الطوارق أنفسهم باسم (**إيموهاغ**) وأصلها (**إيموزاغ**) جمع أمازيغ. فسكان هذه المناطق ينطقون (**هـ**) بدل (**ز**). ففي كيدال وأزواغ الغربي منحنى نهر النيجر يقولون (**إيموشاغ**) وأصلها أيضا **إيموزاغ** فهم ينطقون الـ (**ز**) (**ش**). ففي آير (**أقدز**) وأزواغ الأوسط. و(**أضر**) و**أزواغ** الشرقي يقولون (**إيماجغن**) أو (**إيموجاغ**) فهم ينطقون الـ (**ز**) (**ج**)".[3] لتوضيح ذلك؛ تشير الباحثة ' فاطمة مخطاري ' وهي من حملة التراث الشعبي التارقي والمهتمين به بقولها: " فيما يخص الحفاظ على تراثنا ولغتنا و**التيفيناغ Tifinar** الحفاظ لغات التارقية الثلاث:

تماشق Tamachak، و**تماهق Tamahak**، و**تماجق Tamajak** بأيهم بدأت لا يضر؛ فكلها نفس الشيء ومحفوظة في ثقافتنا، فلغتنا وعاداتنا لا ننساها بدورنا مهما حدث، كما لا نرغب أن تنسى خصوصا من أبنائنا ولا يتمسكون بها وينسوها ولا يعرفوها، حينها تزول تلك اللغة وعاداتهم وتموت، فالمجتمع إذا زالت لغتهم وكتابتهم وعاداتهم وتراثهم فمصيرهم وثقافتهم الشعبية هو الإندثار والزوال، فجميعنا ننقرض في النهاية."[4] صحيح؛ وقد تذهب الهوية التارقية بمجرد الإنفالاتات الحاصلة في بعض ردهات الثقافة الشعبية الجزائرية عموما والتارقية خصوصا أين تم إهمال بعض العادات والتقاليد الشعبية ومحاولة دفنها والتخلي عنها.

يشير ' محمد القشاط ' من خلال مؤَلفِه الذي خصصه للتوارق عموما؛ إلى تعليق مفاده: " ويقول الأستاذ محمد أحمد الشفيع. وهو من توارق النيجر في عنوان فرعي في بحثه عن التوارق كيف يسمى هذا الشعب نفسه؟ «إن هذا الشعب يطلق على نفسه اسم

---

[1] – فينفر يد إلليغر، قرطاجة، مدينة البونيين والرومان والنوميديين، تر: عيد مرعي، منشورات روافد للثقافة والفنون، دمشق، د ط، 2008، ص 21.

[2] – محمد سعيد القشاط، التوارق عرب الصحراء الكبرى، م س، ص 27-28.

[3] – م ن، ص 28.

[4] – حوار الباحث مع فاطمة مخطاري (1964)، في بيتها حي تهقارت ولاية تمنراست، بتاريخ: الخميس 19 سبتمبر 2019، الساعة: 21:00.

(**كل تماجق**) كما ينطقه الطوارق في النيجر أو (**كل تماشق**) كما ينطقونه في مالي أو (**كل تماهق**) كما ينطقونه في ليبيا والجزائر. فالاختلاف هو في نطق الحرف قبل الأخير من هذه الكلمة حيث ينطق على شكل (**ج**) في النيجر وعلى شكل (**ش**) في مالي. وعلى شكل (**هـ**) في ليبيا والجزائر. وإذا ما حللنا هذه الكلمة نجدها تتكون من جزئين كل: أي أهل، أصحاب. **فتماجق:** ومعناه اللغة الطارقية."[1] مما يحيلنا هذا؛ إلى أن التوارق كثيرو المعرفة وإلمامهم ببعض العلوم. هذا بقرارة أنفسهم أنهم مجتمع خاص من بين شعوب العالم، وهم أصحاب اللغة التارقية لا غير موزعين على بعض دول إفريقيا في جهاته الأربع المذكورة سلفا وأكثرها انتشارا في الجزائر.

فبالرغم من ذلك التوضيح الشامل؛ إلا أن هناك غموض في تحديد المصطلح من قبل **'محمد أحمد الشفيع'**؛ باعتباره فردا من أهل التوارق والذي أشار إليه **'محمد القشاط'** في مؤلفه كدليل، و" أما عبد القادر جامي فيقول: إن كلمة التوارق جمع كلمة التارقي المفردة، ذلك لأن العرب أطلقوا عليهم اسم التوارق نسبة لقبيلة (**تارغا**) إحدى قبائل البربر القاطنة في الصحراء الممتدة من المحيط إلى غدامس في القرن التاسع الهجري."[2]

ج- إنتماء المجتمع التارقي:

إن التوارق من خلال أصلهم وتعدد تسمياتهم المختلفة مهم خاصة في الدراسات الأنثروبولوجية الثقافية؛ يحيلنا إلى مناطق إنتمائهم و" هذه الأسماء من مازيغ، الأمازيغية، والتشابه الذي نلاحظه مع إسم مازيس، الذي وصف بهيرودوت بدولة ليبيا، فقد حير جميع الرحالة المعاصرين الذين درسوا الطوارق. حيث كتب دوفييه: " حسب الكتاب اليونانيين واللاتينيين، تغير اسم Mazyes إلى اسم Maziques المطابق لأسماء مازيغ... من أمازيغ، إيموهاغ، أيموشار، إيماجيرهن الذين هم أسماء جنسنا، كما يقول الطوارق، الكلمة مشتقة من نفس جذر الفعل إيوهاغ Iôhagh، الذي يعني: " الرجل الحر، الصريح، المستقل الذي يغزو وينهب". ولقد كتب الملازم هورست Hourst في كتاب مهم: " إنهم من نوميديي يوغرطة وماسينيسا، وينحدرون من قبيلة مازيك التي تعيش في ليبيا، حسب رواية هيرودوت. وتنقسم كلمة ماسنيسا Massinissa حرفيا تقريبا في اللغة الحالية، إلى كلمتين ماس نسن "messn'esen" وتعني سيدهم، سيد الشعب، وكلمة mazique هي صيغة يونانية نجد فيها كلمة الأمازيغ المستعملة حاليا."[3] إن هذا الكلام؛ يسلط الضوء على علاقات تاريخية ولغوية، وبها نستطيع تفسير الأصل والتسمية لمجتمع الأمازيغ.

إن من خلال هذا الطرح السابق؛ نذهب إلى ما تطرق إليه خواجة عبد العزيز في مقاله لمعرفة الجدل القائم حول إنتمائية التوارق بقوله: " لكن البعض يصرّ على الانتمائي العربي للمنطقة مركزا على الدلالات الأنثروبولوجية واللغوية، أمّا الأنثروبولوجية فإنّ علم الجماجم يرى تقاربا بين الإنسان في ليبيا والجزائر وفلسطين، أمّا اللغوية، فلتقارب البنية اللغوية بين المنطوق الأمازيغي والمنطوق العربي، إذ نلاحظ تماثل حروف الألف والدال والشين بين خط التيفيناغ (لغة التوارق) والخط العربي."[4]

---

[1] – ينظر: محمد سعيد القشاط، التوارق عرب الصحراء الكبرى، م س، ص28.

[2] – م ن، ص 29.

[3] – Capitaine Aymard, les touareg, Op. cit. pp 08-09.

[4] – خواجة عبد العزيز، البدو التوارق: جدلية الإنسان والطبيعة ملامسة سوسيو-أنثروبولوجية، مجلة الحداثة، مجلة فصلية ثقافية تعنى بقضايا التراث الشعبي والحداثة، السنة 18، العدد: 139-140، بيروت-لبنان، خريف 2011، ص 274.

يبدوا؛ أن هذه الفقرة توضح الشراكة في بنية اللغة فيما بين الأمازيغ والعرب، وهذا في صورة الحروف التي حددت بين خط التيفيناغ من جهة والخط العربي من جهة أخرى، ليكون برهان على ذلك الإنتماء. يدخل في محور جدل علمي حول أصول وهوية ثقافية لتلك الشعوب المختلفة. ولتوضيح ذلك يتناول البحث ما يلي:

1. الهوية* الاجتماعية للتوارق:

إن عنصر إنتماء الإموهاغ عموما؛ نشير به إلى تلك الهوية الثقافية والاجتماعية التي تخص المجتمع التارقي؛ علما أنهم كما هو معروف يشكلون مجموعة إثنية متوزعة على عدة مناطق في الصحراء الكبرى، والتي تتوزع كذلك بين مختلف دول مالي، والنيجر، والجزائر، وليبيا، وبوركينافاسو. ولهذا " يمثل حاليا هذا الاتجاه الباحثة H. Claudot – Hawad خاصة في كتابها (Touaregs Portrait en Fragment). تستمد الأطروحة الأساسية لهذه الباحثة قوتها من مفهوم " تموست Tamust" من فعل " يموس Umas" الذي يعني "الهوية". يستعمل هذا المفهوم تقليديا عند مجتمع التوارق في دوائر مركزية مختلفة، يستعمل أولها للانتماء الى الكونفدرالية مثال "تموست –ن أهقار" والتي تشمل في دائرة أخرى أكثر اتساعا تجمع كل "الأمة" التارقية تموست –ن– أو تماهق" التي هي دائرة تعريف هوية أكثر اتساعا تميزها عن باقي الأمم.

عاد مفهوم "توماست" إلى النشاط في السنين الأخيرة وبصفة خاصة في النمط الحالي عند الوطنيين التوارق"[1].

يبدو، ومن خلال طرح الباحث الذي استخدم شرح كلمة **توماست/TOMAST**؛ تشير إلى أن اللفظة تارقية كونها مهمة، ويرجع ذلك لأهميتها في الآونة الأخيرة كمفهوم يعزز الشعور بالهوية والانتماء بين وطنيين توارق، وهذا ما يعكس الاهتمام المتزايد للحفاظ على الهوية التوارقية والمنتمية للمجتمع الجزائري كذلك وبالأخص تراثه الشعبي العريق والمتنوع، ووضعها في إطار أشمل ينفرد كلية عن الأمم الأخرى.

2– دراسة أنثروبولوجية لأسطورة {تين هينان}*:

إنه؛ ومنذ آلاف السنين الغابرة شد الإهتمام بالمجتمع التارقي من قبل دارسين غربيين كثر؛ أين " قام العديد من الرحالة والباحثين والأثرين والأنثروبولوجيين الغربيين إلى منطقة الهقار وزاروا قبائل الطوارق؛ من أمثال: ريغاس، وقوتيه، وجلود، وأرامبوج، ويواليه."[2] فهدفهم واحد؛ حتى أن 'حفناوي بعلي' تكلم عن هؤلاء الدارسين الأنثروبولوجيين وباحثي علم الآثار؛ بأنهم هم السباقين الأوائل " الذين توجهوا إلى منطقة الهوقار، وتحدثوا عن القصر القلعة التي كانت تقيم بها ملكة الطوارق **"تينهينان"**، تلك القلعة التي تدعى "أبلسة الهقار"،

---

* – **الهوية**: تعرف الهوية بأنها إحساس بالذات ينشأ حينما يبدأ الطفل بالتميّز عن والديه وعائلته ويأخذ موقعه في المجتمع... ومن المصادر الأساسية للهوية هي القومية، والعرق، والجنس والطبقة. أنظر: هارلمبس وهولبورن، سوشيولوجيا الثقافة والهوية، تر: حاتم حميد محسن، دار كيوان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق–سوريا، ط 1، 2010، ص 13.

[1]– حسن مرموري، التوارق بين السلطة التنفيذية والإدارة الفرنسية في بداية القرن العشرين، ط 1، منشورات المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر، 2010، ص 76.

* – **{تين هينان}**: هي إمرأة صحراوية، تعيش في عشيرة من العشائر الصحراوية من نواحي الهقار، وما كان يعرف عن هذه العشائر، أن النسوة يبقين في الخيام والرجال يذهبون إلى الصيد والرعي، والقيام بباقي الأعمال الخارجة عن الخيمة، أما النسوة فيبقين للقيام بشؤون الخيمة من غزل وطب وتنظيف وحلب الماعز للإستفادة من حليبها. أنظر: عبد الرحمان بوزيدة، قاموس الأساطير الجزائرية، م س، ص 146.

[2] – حفناوي بعلي، طبقات الأدب النوميدي الإفريقي، م س، ص254.

ظلت مهجورة يلجأ إليها الرومان الذين تكلهم الأسفار الشاقة، وتتعبهم الصحراء الطويلة. فما هي القلعة التي تحدث عنها الأثري والأنثروبولوجي (ريغاس)؟"[1]

أشار الباحث **'**بعلي حفناوي**'** إلى الأهم محاول منه التعريف ب **'تينهنان–تين هنان/Tinhina'**، من هي؟ ومن أين أتت؟ ومن مكتشف قبرها الكبير؟، بقوله: " إن الدراسات التاريخية والأثرية والأنثروبولوجية، تجمع على أن كل العناصر التي عثر عليها في القلعة/القصر؛ على أن هذا المعلم هو قصر الملكة **تينهينان** الأم الكبرى للطوارق. وهناك روايات كثيرة في الأدب التارقي ذائعة الصيت، تتحدث بالتفصيل عن مجيء ملكة تبقي بين الحقيقة والأسطورة تدعى **"تينهينان"** من تفيلالت من المغرب الأقصى، ترافقها (تاكيما)، وبعض العبيد وقد توقفت قافلتها بأبلة، أين قضت بقية حياتها ودفنت، وأقيم لها صرح حول قبرها بذلك المكان. كما اعترف الأنثروبولوجي (قاميس)، الذي درس الناحية العمرانية بشمال إفريقيا وقارنها بمبنى أبلسة؛ بأن هذا الصرح لا يكون إلا صرح الملكة "تينهينان."[2]

إضافة للحكايات الشعبية الخاصة ب **'تين هنان'**، الغريبة؛ يحدثنا عنها من أهم دارسي الفولكلور التارقي، وأكبر من كتب عليهم وهو **'ريغاس'** بقوله: " والأساطير والقصص التي تدور على ألسنة الطوارق، تشير إلى الجد المشترك تقول إحدى الأساطير بأنهم من أصل واحد، يرجع إلى أم واحدة تسمى **"ليمتونا"**، وهي كذلك أصل البربر الذين يعيشون بالقرب من "غدامس" في طرابلس، وينحدر معظم البربر من أختها. أما الأسطورة الثانية، فتقول أن اثنتين من نساء البربر، هاجرتا إلى واحة "سليت" من **"تافيلالت"** في المغرب، واستقرتا في **"الهقار"**، كانت إحداهما تسمى **"تين هنان"**، وهي امرأة نبيلة. والثانية اسمها **تكاما**، كانت تقوم بخدمة **"تين هنان"**. اتخدت هذه الأخيرة واحة الأبالسة وطنا لها، التي لا تبعد كثيرا عن **"سليت"**."[3] إن هذه الأساطير من خلال الفقرة؛ توحي لنا بشرح ولو مفصل عن أصل مجتمع التوارق مؤكدة على علاقة مجتمعية وحالة مكانية فيما بينهم؛ مما يدل على أهمية هذه الأسطورة في الحفاظ على هويتهم الثقافية والفولكلورية.

وعلى غرار ما تقدم به الباحثين العربي والأجنبي عن ملكة التوارق **"تين هينان"** من حيث مدلول تسميتها، وحياتها وجانب حكايتها الأسطورية؛ تطرق **(عبد الجليل الطاهر)** في مؤلفه " **المجتمع الليبي، دراسات إجتماعية وأنثروبولوجية'** إلى ما هو أدق؛ تمثل في: " وتقول الأسطورة أن الطريق إلى الهقار كان طويلا، فتعرضت قافلة "تين هنان" إلى المجاعة، ولكن "تكاما" اكتشفت عددا عظيما من تلال النمل، فجمعت بمساعدة العبيد كل الحبوب التي التقطها النمل وأهدتها إلى تين هنان، التي لازمت مكانها لأنها كانت نبيلة. واستطاعت القافلة الاستمرار بالسير حتى وصلت الهقار. ودفنت تين هنان في قبر ضخم في بلدة أبالسة بمكان يدعى تفاريت" بالقرب من تمنراست، ودفنت خادمتها "تكاما" وعدد من العبيد بجوارها. وفي كل سنة يحتفل الطوارق بتلك المناسبة بتقديم الحبوب والتمور،

[1] – حفناوي بعلي، صحراء الجزائر الكبري في الرحلات وظلال اللوحات وفي الكتابات الغربية، دروب للنشر والتوزيع، عمان–الأردن،2017، ص108.

[2] – م ن، ص109.

[3] – ريغاس، الصروح المأتمية القديمة بإفريقيا الشمالية، تر: عبد السلام بوشارب، الجزائر، طبعة باريس، 1996، ص80–81.

إلى الطوارق النبلاء المنحدرين من تين هنان."[1] الملاحظ أن ضريحهما لا يزال يستقطب الزوار، وإذ تشبه بناية عظيمة بنيت بالحجارة الضخمة؛ كما أنه يوجد بداخلها عدة قبور.

ليس هذا فقط؛ بل وأنه يوجد الكثير من الفولكلوريات التارقية، " وهناك قصص وأساطير، تحكي قصة تتويج الملكة **"تين هينان"** بعد غزوتها الظافرة لبلاد السودان المجاورة، لإنقاذ رجال القبيلة الذين أسرهم الأفارقة المرأة الجسد.. وذهبت هذه الملكة رفقة جميع الزوجات، للبحث عن مضارب العدو ومسلحة بحجارة الموان. ولما وصلن أشعلن النيران موقدة كل ما وجدن أمامهن من مساكن نباتية، فاستلم الزنوج خوفا ورهبة من هذه النار المدمرة. ورجعت النساء مستحوذات على غنائم كثيرة إذ خلصن أزواجهن،[2]

قد يدل هذا على شجاعة المرأة التارقية، واستبساله؛ من هذا أشارت الباحثة **'الشيماء ضيافي'** إلى ملكة التوارق على أنه؛ تم " كشف هيكلها أنّها كانت امرأة طويلة ورشيقة، وأنّها كانت عريضة الأكتاف وذات ساقين نحيفين، ومازالت مجوهراتها تشكّل إلهاما للإكسسوارات الفضّيّة أو الذّهبية التي ترتديها نساء الأمازيغ حتى يومنا هذا."[3]

إن هذا الوصف الفني المفصل من خلال الطرح السابق للهيكل التينهيناني؛ والمنضوي تحت إسم الفولكلور التارقي وأهم أغراضها التي توارثها التوارق فيما بعد؛ إذ قال عنها مولود فرتوني أيضا ليتحدث لنا عن **'أسطورة تينهينان'**: " بداية، وفيما يتعلق بأسطورة النشأة بخصوص **'إمزاد'** فهناك حكاية تم قصها على لسان **'تينهينان'** بأن: هذا **'الإمزاد'** هو معجزة قد اصطنعته لذوي الشهامة والنزاهة. وقد قامت بقص شعرة من عرف خيلها لتصنع به هذا الإمزاد. ف"**'تينهينان'** بحد ذاتها هي أسطورة من مجيئها واستقرارها إلى كيفية تنشئتها لهذا المجتمع، لا لعدم وجود أحد؛ بل وجدت ساكني المنطقة قبلها، ولكنها في المقابل قامت بتعليم هذا المجتمع بما يسمى بالمدنية، أو التمدن؛ لأنها خرجت أساسا من أماكن الملك، وأدخلت عليهم عادات ملكية، وأعجبوا بهذه العادات التي أتت بها فملكوها عليهم وأصبحت أما رمزية لهم في النهاية."[4]

ومن خلال هذا الطرح؛ ينتقل البحث إلى ما جاء به المؤلف **'مصطفى قيصر'** بقوله: " فالأسطورة ليست أكاذيب، وليست حديثا عن الحقائق المادية تكون صادقة أو قريبة من الصدق، بمعنى أنها خير خاضعة للتصديق او التكذيب، ولا تقاس بمثل هذه المقاييس والمعايير، غير أنها حلم أو بعض حلم أو ما يشبه الحلم، تصور وخيال خصب واسع، يعتمد على قواعد وأسس إنسانية تحاكي الإنسان في أعماله وواقعه، وهي غير مطروحة لنقف إزاءها موقف المصدق أو المكذب."[5]

أردف حفناوي بعلي لإثراء الحديث عن الملكة التارقية ((تينهينان)) وأمهم المبجلة، بقوله: " وللوصول إلى تفسير حرية المرأة التارقية في مجتمعها التقليدي، ووضعها في إطارها العام من البناء الاجتماعي لبدو الطوارق، لابد من الإشارة أولا إلى أن الطوارق يرجعون نسبهم إلى جدتهم **"تين هينان"**، التي نسجوا حولها أساطير وقصصا كثيرة. وهكذا احتفظ الطوارق، واحتفل الإنسان التارقي

[1] – عبد الجليل الطاهر، المجتمع الليبي، دراسات إجتماعية وأنثروبولوجية، المكتبة العصرية، صيدا–بيروت، د ط، 1969، ص94.

[2] – حفناوي بعلي، صحراء الجزائر الكبرى في الرحلات وظلال اللوحات وفي الكتابات الغربية، م س، ص 110.

[3] – الشيماء ضيافي، أساطير وقصص من التراث الجزائري، دار أثر للنشر والتوزيع، الجزائر، ط 1، 2022، ص 70.

[4] – حوار اجراه الباحث مع فرتوني مولود، مديرية الثقافة مكتب (مصلحة الفنون والآداب) ولاية تمنراست، بتاريخ: الثلاثاء 2019.09.17م، الساعة: 15:37.

[5] – قيصر مصطفى، الأساطير والحكايات الديانات البدائية والتابو والخارقة والمثل، دار الأشرف للكتاب العربي، برج البحري–الجزائر، د ط، 2013، ص 84.

الأطلسي بتراثه، واحتفظت الذاكرة الموشومة بالأزرق، والرواة، والمنشدون بلغتهم وحروفهم الأبجدية وبأدبهم وثقافتهم؛ طيلة خمسة آلاف سنة في الشمال الإفريقي. وظلوا أسيادا في الصحاري وعلى تخومها. كما أرفدت ثقافتهم وفنونهم، وآدابهم ولهجاتهم، ولغاتهم وتقاليدهم، وأنماط حياتهم؛ الآداب، وأغنت الثقافات. وشكلت موسوعة منقوشة على الصخر، تجسد عبقرية الزمان والمكان والبشر، وكتابا مفتوحا على الطبيعة وعلى العالم وعلى الإنسانية."[1]

تجدر الإشارة، وبعد دراستنا لأسطورة **تينهينان** أنثروبولوجيا؛ أتى بثماره، حتى في وجود غموض في الروايات عنها؛ " فالأساطير ليست مجرد حكايات طفولية ولا معقولة فحسب وإنما هي تجسيد للحقيقة كما انطبعت في ذهن الإنسان البدائي بل أنها كانت وسيلة الإنسان البدائي لتفسير الكون."[2]

إن هذا الكلام؛ يأخذنا مباشرة إلى مدى الأهمية البالغة للفولكلور الثقافي لمجتمع التوارق؛ كيف لا وأن جل القصص والأساطير التي تحكيها الأجداد والجدات في صورة (**تين هينان**) تلعب الدور الكبير في تكوين قيم اجتماعية خالصة، بما في ذلك استقلالية المرأة التارقية في ذات المجتمع؛ حتى أن الإنسان التارقي ركز على الحفاظ على تراثه الشعبي وكذا الثقافي والفني على مر العصور والأزمنة وإلى الآن؛ إذ أنهم ساعدوا وبشكل كبير في إثراء في الفولكلور الثقافي والإنساني عموما.

- ✓ **النظام القبلي الهوياتي عند التوارق:**

إن هذا الطرح الوجيز كله يتجمع في كلمة شعوب الذي تحكمه نظام القبيلة. إضافة لقول ابن منظور الذي جاء فحواه: " والشعب: أبو القبائل الذي ينتسبون إليه أي يجمعهم ويضمهم. وفي التنزيل: {...**وَجَعلْنَاكُمْ شُعُوباً وَقَبَائِلَ لِتَعَارَفُوا**...**13**} (**الحجرات**). قال ابن عباس، رضي الله عنه في ذلك: الشعوب الجماع، والقبائل البطون، بطون العرب، والشعب ما تشعب من قبائل العرب والعجم. وكل جيل شعب؛ قال ذو الرمة:

لا أحسب الدهر يبلى جدة، أبدا ولا تقسم شعبا واحدا، شعب."[3]

أردف الباحث 'حسن مرموري' في ذات السياق، ومن خلال كتابه في محور عنونه ب (القرابة والحسب)؛ يشرح لنا فيه دورهما، وذلك في قوله: " علاقة اجتماعية تعتمد على الروابط الدموية الحقيقية أو الخيالية أو المصطنعة، ولا يعني اصطلاح القرابة عند الأنتربولوجيين علاقات العائلة والزواج فقط وإنما يعني المصاهرة أيضا. وأهم قرابة بالنسبة لنا هي التي تنحدر من نسب الأم Matrilinéaneأو التي تعود إلى نسب الخال. Avunculat بالنسبة للأول فإنه. القرابية من خلال خط الإناث، ولقد وضع بعض علماء الأنثروبولوجيا أهمية يعني العلاقة القرابية من خلال خط الإناث، ولقد وضع بعض علماء الأنثروبولوجيا أهمية كبيرة في دور النسب الأمومي في بداية مراحل التطور الاجتماعي من حيث أسباب وجوده، وأسباب تطوره ولاسيما (مالينوفسكي) الذي قام بدراسة النسب الأمومي 1929."[4] بهكذا طرح؛ والذي يعزز من خلاله علماء الأنثروبولوجيا الأهمية للنسب الأمومي في الفهم العميق لتطور

---

[1] – حفناوي بعلي، صحراء الجزائر الكبرى في الرحلات وظلال اللوحات وفي الكتابات الغربية، م س، ص 111-112.

[2] – خطاب سيد، الباتافيزيقا فلسفة الحلول الخيالية، القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د ط، 2019، ص 47.

[3]– بن منظور، لسان العرب، ج1، (أ-ب)، م س، ص500.

[4] – حسن مرموري، التوارق بين السلطة التنفيذية والإدارة الفرنسية في بداية القرن العشرين، م س، ص 55-56.

الشعوب، وكذا دوافع وجود وتطور هذا النوع من النسب، إضافة إلى تلك الدراسات التي قام بها العالم مالينوفسكي حول هذا الموضوع بالذات في أواخر عشرينيات القرن الماضي.

أردف الباحث 'محمد السويدي' حول النظام القبلي؛ إلى القول: " مما جعله أكثر تحرر من سلطة القادة التقليديين للقبيلة، وأصبح اعتماده بعد استقلاله على البدنة أو العشيرة في حدود ضيقة، كالمشاركة في امتلاك قطيع من الإبل، والمصاهرة خصوصا بين الأسر الممتدة التي استقرت في الواحة."[1]

أكمل ذات المؤلف كلامه بشرح تفصيلي، ومكمل للطرح السابق؛ بقوله: " أما نسب الخال: فهو العلاقة القرابية الخاصة التي تربط الرجل بخاله أو بأخ أمه، خصوصا في المجتمعات التي يطغى عليها النسب الأمومي. وتعتبر هذه العلاقة مفتاح تحليل بنية المجتمع التارقي. كل العلاقات الاجتماعية والسياسية والثقافية تتحدد في العلاقة بين الرجل وابن أخته. التي بدونها لا يمكن فهم بنية هذا المجتمع على الإطلاق."[2] حتى أن الطفل التارقي كثيرا ما يميل في الحب إلى أمه.

تجدر الإشارة؛ إلى قائمة منطقة الأهقار التارقية بمختلف شرائحها المجتمعية، وهذا حسب الباحث ' الطيب ديهكال'؛ التي أوردها فيما يأتي: "

- كيلا غلا
- ايفوغاس
- ايفوغاس نهقار
- تايتوق

دق الغالي

- دق اغالي كيل تمنغست
- دق الغالي كيل تسغليت
- دق اغالي كيل ترهنانت
- دق اغالي ايميسليتان
- دق اغالي كيل هيرافوك
- دق اغالي برقان

- **اجوهنت هلي**

- اجوه انتاهلي كيل تاغبين
- اجوه انتاهلي كيل ايكينكران

[1] – محمد السويدي، بدو الطوارق بين الثبات والتغير دراسة سوسيولوجية، إنتربولوجية في التغيير الاجتماعي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص233.

[2] – م ن، ص 56.

- اجوه انتاهلي كيل اقله
- اجود انتاهلي كيل افغسه تاهيفت
- اجوه انتاهلي كيل افغسه جبيلة
- اجوه انتاهلي كيل ايسندان تمكتدون
- اجوه انتاهلي ايسندان كيل ايزرنن – تغمون
- اجوه انتاهلي غلائى الدين
- اجود انتاهلي اتيفتن مع كيل افغسه تاهيفت

- **ايت لاوين كيل انهف**

- ايت لاوين كيل تين ترابين
- ايت لاوين كيل تلغتبه
- ايت لاوين كيل تورهه."[1] ومن هذا التنوع القبلي والأعرق عند الإموهاغ؛ أضاف المؤلف قبائل تارقية أخرى؛ لها صدى إجتماعي عند التوارق أضافت من شعبية التوارق، وقد يعرفنا بشرائحه المجتمعية أكثر، وهذا في: "

- **ايسقمارن**

- ايسقمارن كيل تازوليت
- ايسقمارن كيل اميدير
- ايسقمارن كيل تفدست
- ايسقمارن كيل اينغر
- ايسقمارن ايقوطيسن*
- ايسقمارن كيل امقيد
- ايسقمارن ايهيو نهاده كيل أدنك
- ايسقمارن كيل تروريت
- ايسقمارن كيل اوهت

- **ايوروارن**

- أكلان تاوسيت كيل سيلت
- أكلان تاوسيت كيل تهلفه
- أكلان تاوسيت كيل تين زواتين

[1] – الطيب ديهكال، تاريخ الهقار والتديكلت عبر العصور والأمصار، منشورات نسيب بالمؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية–الجزائر، 2016، ص 48.

* – ايقوطسن: الأصح: إيكوطسن.

-أكلان تاوسيت سيوات تاوسيت

- **ايرقناتن**

-اير قناتن ويهقا غنين

-اير قناتن ويسطافئين

-الرحاله

-ايبطاتن نهقار

-ايناضن نهقار

-الشرفا نهقار

-كيل غزي."[1]

إن ما يمكننا قوله؛ أن المجتمع التارقي يعج بالنظام القبلي الكبير، وهذا من أجل بناء مجتمع متنوع وراقٍ على نطاق واسع. هذا ما رأيناه في التوزيع التفصيلي المتعدد، فكل مجموعة قَبَلية؛ إلا ولها إسم أو نسب تلك القبائل (تاوسيتين).

3- دراسة أنثروبولوجية ثقافية للمعتقدات والتقاليد والمعارف الشعبية التارقية:

المعتقدات الشعبية؛ هي كثيرة في المجتمع الجزائري، ولا سيما التارقي؛ فأحيانا ما تكون سلبية وأخرى إيجابية. كما أن البعض منها يحتملها البشر ويهم بتصديقها والإيمان بها، وأخرى يتم تكذيبها، وهذا ما سيوضحها البحث فيما يأتي:

1. المعتقدات الشعبية وتأثيراتها على المجتمع التارقي:

تمتاز الجزائر بثقافة فنية فريدة؛ حتى أنها تمتلك معتقدات ومعارف شعبية متنوعة، بما في نفس المجالات نجدها في مجتمع التوارق الذي له حصة الأسد في ذلك، إذ أن هناك إعتقادات جاءت بالإيجاب على المجتمع الجزائري على العموم، وكذا الإموهاغ على وجه الخصوص، سواء كانت دينية ودنيوية من جهة، وكذا يؤمنون بها أم لا، وهذا لتكون المعتقدات الشعبية المتنوعة في نهاية المطاف من خلال ذلك ملاذهم الأخير ومتنفسهم الأوحد، إذا يترجمون ذلك في شكل أعمال فنية تحمل ملامح درامية أو مسرحية وذات طابع فولكلوري شعبي فيه جوانب جمالية وفنية كذلك، كما أنها ومن جهة أخرى أثرت سلبا كذلك في بعض الردهات على ثقافتهم الشعبية وتفكيرهم وكذا سلوكياتهم، وذلك نظرا للتوظيف الفني الخاطئ لتلك المجالات الفنية الفولكلورية، وعدم امتلاك مبدعين وفنانين للخبرة في بعض الفنون الأدائية وافتقارهم للمسة الأخيرة، بالإضافة إلى تأثير ذلك على مجريات حياتهم الاجتماعية المعيشية أحيانا. مما قد يؤثر في النهاية على الجيل القادم الذي يتوارث ذلك المجال، ويُنقَل إليه بخطأ " وعليه، تنتقل معالجة مفهوم المعتقدات لدى الباحثين من مجاله الفردي، إلى المجال الجمعي والمجتمعي من خلال تأثير البنية الاجتماعية على المعتقدات، إما لزيادة انتشارها بما يزيد عن الاحتفالات والطقوس والإعلام (الدعاية)، إذا كانت متناسبة ومؤتلفة مع توجه المجتمعي العام، وممارسة أمور السياسة فيه؛ أو لانحسار هذا الانتشار لمخالفته التوجه المجتمعي العام."[2]

[1] – الطيب ديهكال، تاريخ الهقار والتديكلت عبر العصور والأمصار، م س، ص 49.

[2] – عاطف عطية، في الثقافة الشعبية العربية، المعتقدات في التقاليد والعادات، م س، ص 53.

إن من خلال الكلام الذي تناوله البحث سابقا؛ يوحي إلى الكثير وتفسير كل ما هو محظور، والذي يشير إليه **' Winick Charles'** في قاموسه الأنثروبولوجي، بقوله: " وتضم تلك الفئة من المعتقدات المفهومات المتعلقة بالتابو Taboo والمقصود به التحريمات التي يؤدي خرقها إلى وقوع عقاب مباشر على مخترقيه ولقد ارتبط هذا المفهوم في بداية ظهوره بالسحر والدين. ولقد ذكر راد كليف براون Radcliffe Brown أن ممارسة التابو تستمر لأن لها وظيفة في الحفاظ على المجتمع واستمرار قيمة. ولقد عرف فريزر Frazer التابو بإعتباره نتاجاً عن الإختراق لبعض الممارسات المنطقية. والتابو يعنى أيضاً التحريمات المتعلقة بالمقدسات بالآلهة، بمواقف معينة، بأشياء معينة، بتجنب أنماط محددة من السلوك في مواقف محددة."[1]

يستدعي منا هذا الطرح؛ النظر وبتبصر في سيرورة هذا العنصر الفولكلوري الشعبي، إذ يستلزم منا أيضا نقل تلك الاعتقادات الشعبية التي تحمل معها التأثير السلبي على ثقافة الشعوب وسلوكهم الفكري بعد استخلاصها من تراثهم إلى التأثير الإيجابي لكي يتثنى لنا التوظيف الفني الأمثل لتلك الميادين الفولكلورية الفنية الشعبية واستخدامها في شكل أعمال فنية ومسرحية أيما استخدام، ومن أجل تطويع جهود الفنانين والمبدعين، وتطوير فلسفة إبداعاتهم لإكسابهم لمسة فنية خاصة. مرورا إلى إمتاع الجمهور والذي ينتظر تحويل معتقداتهم الشعبية إلى أعمال مسرحية ونقلها بالأداء على الركح.

- **الدين والمعتقدات الشعبية التارقية:**

المعتقدات الدينية صعبة الدراسة؛ لأن تحمل كل ما هو تقليدي، بالإضافة إلى تخلل ذلك مجموعة من الطقوس الممارسة، وكذا الأساطير، فمعتقدات التوارق كثيرة؛ إذ أن " الصحراويون يرجعون كل الأشياء لمسببات، ويعتبرون أن هناك قوة خفية تحرك الأشياء. وعلى المرء أن يكتشف سرها ليتقي شرها وإلا وجد نفسه ضحية شرور الطبيعة فمن ذلك:

– عندما يشاهد التارقي سقوط نجمة في الليل (شهب) عليه أن يأخذ حفنة من التراب ويربطها في خرقة قماش إلى الغد فإنه يجد في ذلك التراب شعرة. ويفسرون ذلك أن كل إنسان أو حيوان له نجمة في السماء وإذا سقطت نجمة فمعناها أن إنسانا أو حيوانا مات تلك اللحظة وإذا كانت الشعرة التي وجدها في التراب المربوط بيضاء فإن الميت حيوان. أما إذا كانت سوداء فإن الميت إنسان."[2] رغم الفكر السليم والقوة العقلية التي يتمتع بها الإنسان التارقي؛ إلا أنه يسقط في تصديق كل ذلك رغم؛ أن كل ذلك مجرد معتقدات ولا أساس لها من الصحة. فهناك من يتمسك بذلك إلى الآن.

فحوى هذه الأخيرة هو؛ أن تحمل شرارة وضعت على يده، ولم يحس بها يعد شجاعا أما عكس ذلك يبقى مصدر ضحك أصدقائه؛ لكن " بشرط أن تصاحب هذه العقائد مجموعة من الطقوس، ولكن هناك ظواهر دينية لا تندرج تحت أي دين معين ذلك هو الحال بالنسبة لبعض أنواع الزواج والشعائر الجنائزية، وهي تمثل في نهاية الأمر نوعاً من الفلكلور."[3]

---

[1] - Winick Charles, Dictionary, Anthropology, Philosophical library, N.T., 1956, P 523.

نقلا عن: مرفت العشماوي، دراسات في التراث الشعبي والفولكلور، م س، ص 14.

[2] – محمد سعيد القشاط، التوارق عرب الصحراء الكبرى، م س، ص120.

[3] – محمد الخطيب، الأنثروبولوجيا الثقافية، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، ط 2، 2008، ص 63.

أما فيما يخص موضوع **'التوارق والجن'** الذي تطرق إليه **محمد القشاط** في قوله: " والتوارق كأسلافهم العرب يعتقدون أن للجن سلطنات ومشيخات بعضها مسلم وبعضها نصارى وتقوم بينهم الحروب ويسقط القتلى، وكثيرا ما يتعرض الجن للقوافل يطلبون القماش لتكفين الموتى وشهداء المعارك ويجعلون من (جبل الجنون) بالقرب من غات مسرحا لقصص الجن وملاعبه وتصوراته للبشر تارة على شكل غزال وتارة على شكل نحل وأخرى على شكل خيول أو جمال. ويروون قصصا عن صيادين حاولوا اصطياد الغزلان بالقرب من هذا الجبل وأنهم أصيبوا بالجنون وماتوا. ويقولون إن شخصا لا يستطيع أن يصعد إلى هذا الجبل ولو حاول لقذفته الجن بعيدة."[1] حتى؛ أن بعض السياح الذين يترددون على ذلك المكان يصعب عليهم صعوده بعد محاولات عدة لتواجد الجن بكثرة هناك.

يضيف البحث إلى هذا الطرح؛ ما جاء به الباحث فرتوني مولولد، وذلك حول معتقدات المجتمع التارقي الفريدة بقوله: " يورد عمر الأنصاري في كتابه الطوارق الحقيقة والأسطورة أن الصراع المرير مع الجن أكبر معركة تعيشها الصحراء كلما قلص الأولياء من نشاطهم عاودا ثانية، فأصحي على كل قافلة أن تصطحبها كوكبة من الأولياء (تقتاوين نكال) أي أعمدة الأرض، لأن هؤلاء قوة والجن ينتقمون من الضعفة وقليلي التدين، ويسرد قصة وقعت عند بئر حيث سقاة من التوراق حالت بينهم البئر بقرة حمراء ضربها أحدهم فماتت له أفضل أبقاره فضربها الثاني فماتت له بقرتان من قطيعه، فقدم الثالث وكان أكثرهم إيمانا فضربها فماتت له ثلاث بقرات فأيقن أنه في معركة مع الشيطان فقرر أن يضربها وإن يموت شيء من قطيعه، ونجد في هذا المقطع من النص أن التوراق يولون اهتماما كبير لأوليائهم الصالحين من أهل العلم والمعرفة."[2]

2. التقاليد والمعارف الشعبية وممارستها الطقوسية عند مجتمع التوارق:

أ- التقاليد الشعبية وتعدد استخداماتها عند الإموهاغ:

التقاليد الشعبية الجزائرية غنية؛ حتى أنها تتصف بالتنوع، إذ وتعكس بدورها التراث الثقافي والاجتماعي للكثير من المجموعات العرقية المتواجدة في البلاد. من بينها، يعتبر التوارق من أكثر المجموعات الثقافية إثارة للاهتمام.

يشير عبد الغني عماد من خلال مرجعه إلى كلام مهم؛ حين قال: " إن ما نقصده بالتقاليد tradition هي محاولة تقييم مختلف الثقافات تماماً كما يقوم الناقد الأدبي بتقييم أهمية وعلمية مختلفة مختلف الكتب. والاتجاه التقليدي هذا كان خطيراً في نقده للثقافة الشعبية، وممجداً لقيمة الثقافة العليا بينما يعطي قيمة أقل لثقافة العامة. إن الاتجاه الحضاري التقليدي بشكل عام يدعم الميول النخبوية في الثقافة والتي ثقافة الجماهير هي أدنى قيمة من ثقافة النخبة."[3]

ومن خلال هذا الطرح؛ نشير إلى أن تقاليد الشعب الجزائري تمتاز بالغنى والتنوع، وتعكس التراث الثقافي والاجتماعي للعديد من المجموعات العرقية في البلاد. كما يعد التوارق من أكثر المجموعات الثقافية إثارة للاهتمام؛ " إن الشعب الجزائري، كغيره من الشعوب،

---

[1] – محمد سعيد القشاط، التوارق عرب الصحراء الكبرى، م س، ص121.

[2] – مولود فرتوني، الأثر الديني في الأدب التارقي حواضر الإسلام عند التوارق، مجلة التبيين، مجلة ثقافية بجامعة محكمة تصدر عن الجمعية الثقافية الجاحظية، العدد 32 سنة 2009م، ص 114-115.

[3] – عبد الغني عماد، سوسيولوجيا الثقافة المفاهيم والإشكاليات... من الحداثة إلى العولمة، مركز دراسات الوحدة العربية، – بيروت – لبنان، ط1، شباط/فبراير، 2006، ص 50.

يمارس عاداته وتقاليده بصورة عادية وطبيعية. فهي جزء لا يتجزأ من شخصيته وهويته وثقافته وحضارته. فلقد ظل يمارس عاداته وتقاليده دون هوادة ولا انقطاع ينظمها وينظم أطرها الثقافية والاجتماعية العقائدية، فيحتفل بأعياده، يمارس طقوسه وفق رؤية ومنطق خاصين به وبشخصيته."[1] يشار بهذا؛ لأنه كلام مهم، وبه واصل الإموهاغ في الاحتفاء بتقاليدهم، وكذا ممارسة طقوسهم الدينية وفق رؤاهم ومنطقهم الرصين الذي يعكس أساسا شخصيتهم وهويتهم.

❖ **الزي التقليدي عند التوارق:**

إذا ما أردنا الحديث عن لباس المرأة الترقية، وزينتها؛ لاحتجنا إلى عدة معلومات تتحدث عن ذلك، والتي نجد تنوع دراستها في المراجع الأجنبية التي تطرقت إلى دراسات معمقة حول التوارق، وهذا في صورة المؤلف **'Capitaine Aymard'**؛ الذي يحدثنا قبل كل شيء ويصف لنا نساء الإموهاغ في قوله: " بشكل عام المرأة التارقية جميلة، فأحيانا تكون طويلة، وأخرى نحيفة، ذات وجه بيضاوي وميزات عادية، كما أنها ذكية وتضحك بسهولة، عيناها كبيرتان، يتفتحن تحت حاجبين وبلون أسود، وذات شكل مثالي ومقوس، لها أنف مستقيم، فم صغير شفاه رقيقة نوعا ما وأسنان جميلة، شعرها أسود وناعم، ممشط غالبا على ضفريتين متدليتان على الكتفين."[2] فكل هذا؛ خصه المؤلف عن مواصفات جسد المرأة التارقية عموما، وتميزها؛ لننتقل بالبحث إلى زيها التقليدي البهي الذي هو جذاب وأنيق، وألوان زهية، وذلك في:

1. **زي المرأة التارقية التقليدي:**

أردف (**Capitaine Aymard**) في هذا الصدد، ومن خلال مؤلفه؛ بقوله: " يلائمها بشكل جيد، يتكون من سراويل واسع، من فستان طويل لدرجة التدلي ذو لون أبيض، وترتدي من تحتها بلوزة زرقاء فضفاضة، أحيانا ما تطرز بالأبيض أو الأحمر، تغطي رأسها بنوع من الطرحة (مونتيل.mantille)، حيث وبحركة رشيقة تحجب وجهها أمام الغرباء، ولكنها لا ترتدي هذه الملابس إلا في المناسبات، وتكتفين بسروال والبلوزة (الڤندورة)، والتي في بعض الأحيان تستبدل الطرحة (مونتيل .mantille)، وتستعمل كحجاب في حضور غريب.

كمجوهرات، ترتدي بعض الخواتم غالبا وتزين ذراعيها كثيرا بأساور من فضة، من قرون، من نحاس وخاصه باللآلئ من ألوان مختلفة مجمع بانسجام وتخاط على شريط من جلد."[3] يبقى هذا الجمال في اللباس الواسع والمحافظ وأنواعه المتعددة لونا وزخرفا ما هو؛ إلا محافظة المرأة التارقية على عادات وتقاليد مجتمعها التارقي، واقتدائها بأمها وأم التوارق أجمع **تينهينان**.

2. **الزي التقليدي عند الرجل الأزرق:**

➢ **اللثام واللباس:**

[1] – سعيدي محمد، مقدمة في أنثروبولوجيا مظاهر الثقافة الشعبية، م س، ص25.

[2] – Capitaine Aymard, les touareg, librairie hachette et Cie 79, boulevard sait germain, paris, 1911. P 88/89.

[3] – Ibid. p 89.

إن تناول البحث؛ لهذا العنصر المهم يستدعي منا معلومات أكثر، وهذا حسب المؤلف **الشاوي البكاي** في كتابه، بقوله: " يختلف لباس الطوارق عمن سواهم من سكان الأرض قاطبة حيث أن هذا الاختلاف يكاد يكون شاملا جميع أحوالهم في الحياة، فنراه في لغتهم سواء منها الناطقة أو الخطية كما هو واضح في عاداتهم وفي نمط حياتهم، وفقا ما قاله غوتيه: أن الطوارق لهم شخصيتهم الخاصة، ويتفقون مع التبو في لبسهم اللثام."[1] يبدو أن الباحث من خلال طرحه؛ يقصد تفاهم التوارق عموما على إرتداء اللثام، أي سواء داخل الجزائر وخارجها.

أردف **عبد الله الجمت** في ذات السياق، ومن خلال مقابلة أجريناها معه؛ إلى القول: " أهم اللباس التقليدي عند الرجل التارقي هي: الدراعة-تكتكت/Takatkat، أو ما يعرف ب: Trois pièce، والمخصص للرجال منذ القدم، والسر في شكلها؛ أنها واسعة وتمتاز بالبرودة، إذ تتلاءم مع كل الفصول، ضف إلى ذلك؛ أن سروالها يعرف باسم: أكربي وان كلقن/ Akarbay wan kalgen، ويتسم بسعته الكبيرة كما يتناسب مع كل أعمال الرجال كالقفز، والفلاحة، والرعي؛ حتى أن هناك ما يصاحب ذلك الزي التقليدي الرجالي العريق؛ فهو ضروري جدا وهي: العمامة أو ما يطلق عليه: أغيود/Arewd أو أسنقض/Asangad، والذي يجمع كل أنواع العمائم ومنها الشاش كالنحيف وإلشان؛ فالأول يمتص الحرارة والثاني يقوم البرودة، وأيضا الحرارة، بالإضافة إلى الجوهر والبوكار... إلخ، لكن هذا الأخير يترك أثرا أسودا على بشرتهم.[2] رغم هذا؛ فإن **الرجال الزرق** يميل لون زيهم التقليدي كثيرا إلى الزرقة، وهذا حسب المقاس وطولهم كذلك.

- **الحذاء:**

يرتدي الإموهاغ في الغالب حذاء واسع وعريض، حيث يحدثنا الجمت عبد الله عن ذلك؛ بقوله: " نجد عند الإموهاغ عدة أنواع؛ فأولها: تيفيديلين/Tifedelen، وهو مصنوع من الجلد مزين ومزخرف بمواد كثيرة، وبعدة ألوان ليعطي نظرة جميلة تتناسب مع زي الرجل الأزرق؛ فهذا النوع يجمع كل أنواع النعال المصنوعة بالجلد عند التوارق بما فيهم **تمبا تمبا، وإنجال**."[3] كل هذه الأشكال؛ تصنع من جلود الماعز، وجلود الجواميس أو الأبقار مما يجعلها كثيرة المقاومة للطبيعة.

أما عن زي **أطفال الإموهاغ**، وحسب ما جاء به الباحث **التارقي الشاوي اللاله**؛ بقوله: " حدد الطوارق لباسا لأطفالهم بحيث لا يتجاوز عرضه مترا واحدا ويكون طوله ما يجعله ينتهي فوق الركبة بقدر ما ولا يخاط منه سوى الجيب ويتجنبون إجراء أي خياطة به ويقولون أن خياطته يؤخر نمو الطفل خاصة تكوينه."[4]

ننتقل بالبحث، وبعد هذه الطروحات؛ إلى المعارف الشعبية التي نحاول الوصول إليها من خلال ثقافة المجتمعات التارقية؛ وذلك فيما يلي:

ب- المعارف الشعبية وتنوع ممارساتها الطقوسية عند التوارق:

---

[1] – الشاوي اللاله البكاي أماهين، الطوارق عبر العصور، دراسة وتحقيق: إصلاح محمد البخاري حموده، دار الكتب الوطنية، بنغازي، ليبيا، ط1، 2007، ص 274.

[2] – حوار أجراه الباحث مع الجمت عبد الله (1988)، في بيته بولاية تمنراست، بتاريخ: الإثنين 23 –جويلية – 2018، الساعة: 22:20.

[3] – حوار أجراه الباحث مع الجمت عبد الله (1988)، في بيته بولاية تمنراست، بتاريخ: الإثنين 23 –جويلية – 2018، الساعة: 22:20.

[4] – الشاوي اللاله البكاي أماهين، الطوارق عبر العصور، دار الكتب الوطنية، م س، ص 274-275.

إن ما نعرفه من خلال تغيرات الحياة الشعبية؛ بأن لكل شعب من الشعوب معرفة شعبية، وبفضلها زادت من تطور هذا القسم الفولكلوري الذي يعود بالفائدة على الفرد والمجتمع على حد سواء، كما أنها ساهمت وبشكل كبير في تنامي ثقافات الشعوب العالمية، ولكن ما يهمنا هو ذلك الثراء الذي سوف نراه في ثقافة المجتمع الجزائري ومن ضمنه التارڤي. وذلك بفضل بحوث واهتماماتهم بتراثهم الشعبي ومحاولة إيصاله للعالمية من خلال معارفه الشعبية التي أنتجها بفكره وتصوره الذهني. نذكر من ذلك الطب الشعبي الذي يمارسه الجزائري عموما والتارڤي خصوصاً، وهذا حسب ما هو متداول ومتناقل تراثيا عبر الأجيال اللاحقة.

إضافة إلى معارفا شعبية عدة؛ تعارفت فيما بينهم، هذا " وقد تفنن النباتيون التقليديون في حرف الطب النباتي واجتهدوا في تنويع ممارستهم للعلاج النباتي حيث وضعوا لكل مرض نباتا خاصا، كما اجتهدوا في تحديد المقاييس والمعايير وطرق الاستعمال، وقد كانت هذه الحرفة سببا في ظهور متاجر ودكاكين اختصت في بيع النباتات والأعشاب الطبية، كما عرفت الحرفة العلاجية النباتية شيوعا كبيرا في المجتمع الجزائري حيث كثر عدد الأطباء التقليديين النباتيين الذين يعالجون المرضى علاجا نباتيا كما كثر معهم عدد التجار الذي يبيعون للمرضى الأعشاب الطبية، كما كثر مع كل هذا عدد المرضى الذين يقبلون بدون هوادة أو انقطاع على الطب والصيدلة النباتية."[1] يحيلنا هذا إلى تطور وتنوع الطب النباتي التقليدي في الجزائر، وكيف أن النباتيين التقليديين اجتهدوا في تطوير ممارساتهم للعلاج بالنباتات.

إن ما نعرفه حول معارف شعبية؛ لدى التوارق كثيرة ومتنوعة، والتي تتمثل أساسا في علم الطبابة والتداوي من أجل صحة الشعب عموما من أمراض عدة منها المستعصية وغيرها، ويطلق عليها حتى في وجود الطب وتخصصاته المتعددة ب: **'الطب البديل'** أو ما يعرف ب: ((**التداوي بالأعشاب/إسفران سيشكان**))، وهذا كله نعتبره نتاج أصالة تراثه الثقافي والشعبي وانتمائه الوطني لبلاد الجزائر، ولكي نوضح ذلك أكثر لزم علينا التطرق إلى عدة جوانب تصب أساسا في هذا الموضوع ليتسنى لنا الوصول إلى الهدف المنشود، علما أننا نتناول عنصر تراثي مهم وهو من وجهات نظر الفولكلور التارقي.

- **الطب الشعبي واستخداماته عند التوارق:**

مثلما هو الطب الشعبي متنوع في العالم، وكثير التفرعات العلاجية كما أشرنا إليها سابقا؛ فهو متنوع ومنتشر في الجزائر عامة، وفي جل مناطقه المنتمية لنفس الوطن. كيف لا وهم من نفس الثقافة الشعبية. فـ" التوارق منعزلون بعيدا عن المدن والتمدن، يكيفون أنفسهم لعالم الصحراء اللامتناهي، معتمدين على قدراتهم الذاتية في مصادمة الحياة ورد آفاتها والتهوين منها، ومنها الأمراض. ولذا فإنهم يشخصون أمراضهم ويعتمدون في علاجهم على التجربة. الخطأ والصواب. مستخدمين الأشياء المتوفرة لديهم في صحرائهم من أعشاب وحشائش ونار وتعاويذ –إذا عجزوا–.

وقد يبرز من بينهم أطباء شعبيون بالتجربة والتواتر والتوارث حيث يستخدمون لكل مرض علاجا نافعا وإذا ما عجزت العلاجات أرجعوا المرض إلى القوى الخفية من الجن والملائكة فيعقدون له حفلات الرقص والغناء والموسيقى ويلجؤون إلى شيوخ الدين ليكتبوا لهم التعاويذ والأحجبة"[2]. وهذه الأخيرة مجدية أحيانا.

[1] – سعيدي محمد، مقدمة في أنثروبولوجيا مظاهر الثقافة الشعبية، م س، ص69.

[2] – محمد سعيد القشاط، التوارق عرب الصحراء الكبرى، م س، ص107-108.

ومن هنا؛ نضرب أمثلة على تلك الأمراض، والمتوفرة في المناطق التارقية والمنتشرة عندهم، وهذا من أجل معرفة طرق العلاج التي يعتمدونها والتي تطرق لها محمد سعيد القشاط في:

" **آلام العيون:** الناس في الصحراء معرضة عيونهم للإصابة بالغبار والشمس الحارقة ولهذا يعالج التوارق آلام العيون **بالكحل**. فالتارقي دائما تراه يهتم بتكحيل عينيه ويرى ذلك السنة. وغالبا ما تجد محفظة الكحل ضمن أثاثه على جمله. والكحل أداة للزينة وكذلك للعلاج.

كما يعالجون العيون المريضة بحليب المرأة المرضع يقطرونه في العين، ويكحلون العيون المريضة بالملح.

آلام الرأس: دائما ما يصاب الانسان بآلام الرأس (الصداع) ومثل هذا المرض أسباب عدة."[1]

التوارق عموما، يعالجون أمراض هذا الأخير بالطرق العلاجية التقليدية التالية: "

- يربط الرأس بقطعة من القماش.

- يجرح الجبين بالموس جراحات صغيرة على امتداد الجبهة حتى يسيل الدم أو (يبقطون) أي يفصدون الوريد الموجود في الجبهة بموس حادة فينزل الدم بغزارة وينتظرون الدم حتى يتغير لونه من الأسود القاتم إلى الأحمر الفاتح وحينها يضغطون على العرق ليكف الدم ويرفعون رأس المريض إلى أعلى حتى لا ينزل الدم ثانية."[2]

يبدوا، ومن خلال الطرح؛ أن التارقي الذي يمرض نتيجة للطبيعة القاسية ومناخها الصعب يتعرض إلى مرض "

السعال الديكي: ويعالج السعال الديكي الذي يصيب الأطفال:

1- يسقى الطفل حليب حمارة.

2- يأكل المريض لحم إبن آوى. أو لحم حيوان صحراوي صغير كريه الرائحة يسمى بالعامية (شفشه).

الزكام: يعالج الزكام عندهم بالأشياء التالية:

1- يطبخ الحليب مع الفلفل ثم يعطى للمريض.

2- يوضع الفلفل على الجمر ويشم المريض الدخان المنبعث من الفلفل حيث يشرع في العطس، ويرون أن في ذلك خروج الداء.

3- يضع المريض رأسه فوق قدر الطبخ ويشم البخار المنبعث من القدر".[3] كما نجد عند بعض النساء الجزائريات، وكذا التارقيات خصوصا الكبار في السن لهن خبرة في التداوي بالأعشاب أو غيرها، ويمارسن ذلك بإتقان دون خطأ يذكر، وهن لم يتلقين في حياتهم أي تعليم عن الطب ومجالاته، وذلك يعود إلى توارثه عن الأجداد والآباء، وتعلم طرق استخدام تلك الأعشاب وغيرها من وسائل التطبيب الأخرى ببراعة. مثال على ذلك ((**تنسفرت/Tanasafart**))، وكأنها طبيبة تعالج أمراض النساء بأنواعها كالتوليد، والأطفال ذكورا وإناثا قبل الولادة وبعدها.

---

[1] – محمد سعيد القشاط، التوارق عرب الصحراء الكبرى، م س، ص107-108.

[2] – م ن، ص 108.

[3] – محمد سعيد القشاط، التوارق عرب الصحراء الكبرى، م س، ص 109.

إن الإنسان الإموهاغي متمرس في 'علم البيطرة' لذا؛ فإن التوارق يعالجون مرض حيواناتهم التي يربونها أو يرعونا بطرق تقليدية، كأن تصاب مثلا بكسور وجروح عميقة، أو تصاب بأمراض خطيرة مثل الذي يصيب الناقة التي توضع الأفعى-تخوت-تاشلت/**Takhot/Tachalt** في فمها لتأكلها كاملة، شرط؛ أن تكون كبيرة نوعا ما، فبعد تلك العملية تشفى من مرضها بعد معاناتها.

II. الدراسة الأركيولوجية لحضارة التوارق:

إن هذه الدراسة الأنثروبولوجية الثقافية مهمة؛ التي تعرف باسم **'علم آثار ما قبل التاريخ Pre-historic Archaeology'**، إذ نقول عنه؛ أنه هو ذلك العلم يهتم ب: " دراسة الشعوب والثقافات في الماضي؛ منذ ماضي ما قبل التاريخ العميق وحتى الماضي القريب، من خلال تحليل البقايا المادية Material Remains بدءًا من القطع الأثرية Artifacts والأدلة الخاصة بالبيئات السابقة إلى العمارة-Ar chitecture والمناظر الطبيعية Landscapes، وتتشابه الأنثروبولوجيا الفيزيقية، والأركيولوجيا في اهتمامهما بالأشياء المادية Material Objects، وفحص البقايا المادية. إذ يهتمان بموضوعات سلوكية Behavioral objects أي بحث وملاحظة سلوك الشعوب الحالية living people in action، فعلماء الأنثروبولوجيا الثقافية واللغوية يهتمون أيضًا بالأشياء التي تصنعها البشرية، والكيفية التي تُشكل بها الثقافة واللغة أجسامهم، والهدف النهائي للأركيولوجيين وعلماء الأنثروبولوجيا الفيزيقية، أن يعرفوا الكيفية التي عاش بها البشر وما قبل البشر، والطريقة التي كانوا يسلكوها في الماضي."[1]

توضح هذه الفقرة بأن فروع الأنثروبولوجيا -سواء أكانت ثقافية، ولغوية، وأركيولوجية، أو فيزيقية كذلك – نجدها في تكامل وتداخل بينهما، كما أشارت إليه الباحثتين.

جاء في التعريف اللغوي والاصطلاحي لكلمة 'آثار'، حسب ابن زكرياء أبو الحسن على النحو التالي: " الآثار جمع مفردة أثر مشتق من الجذر الثلاثي (أ، ث، ر) الذي يدل على ثلاثة معان هي تقديم الشيء، وذكر الشيء، ورسم الشيء والأخير بمعنى بقية الشيء ومن المعنى الأخير جاءت مفردة الآثار"[2]، ويضيف (عمر جسام) تعريف آخر تمثل في: " فالأثر بالتحريك ما بقي من رسم الشيء أو بقية الشيء، والأثري من الأشياء يعني قديمها، وعرف الخليل الأثر بأنه "بقية ما ترى من كل شيء وما لا يرى بعد ما يبقى علقة"، أي بعد ما يبقى عالقاً في مكانه مدة من الزمن، والأَثَر الاستقفاء والاتباع وفيه لغتان أَثَر وإِثْر، والأَثَارة: البقية من الشيء،"[3] أي ما تبقى من العلم، والذي قد يدخل في هذا الجانب التراثي الهام.

[1] – سلوى السيد عبد القادر، شيماء محمد السيد، المدخل إلى الأنثروبولوجيا، م س، ص 41.

[2] – ابن زكريا أبو الحسين أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، مج 1، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، القاهرة، 1979، ص 53.

[3] – عُمَرْ جسَّام العزاوي، مُوجَز عِلمِ الآثَار، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط 1، 2013، ص8.

أضاف المؤلف الباحث ذاته؛ هذا ليستدل بآيات قرآنية لإيضاح المصطلح بقوله: " وقد جاءت لفظة (آثار) في القرآن الكريم في قول الله تعالى (كَانُوا أَكْثَرَ مِنْهُمْ وَأَشَدَّ قُوَّةً وآثاراً فِي الْأَرْضِ)*، لتدلّ على البقايا المادية من الأبنية مثل الحصون والقصور والمباني الضخمة الأخرى والتي لاتزال بقاياها قائمة للعيان، بينما دلّت في قوله تعالى (وَنَكْتُبُ مَا قَدَّمُوا وَآثَارَهُمْ)**، على بقية آثار خطى المسير إلى المساجد لتعبر عن بقية رسم الشيء. إن مدلول كلمة الآثار يعني الأشياء القديمة المدفونة والمدن القديمة التي دثرها الزمن، وهي بوصفها مصطلحاً تشير إلى بقايا ما صنعه الإنسان أو أنتجه فكره في الماضي وعلى مر العصور من بقايا أثرية مادية كانت كالمباني والآلات والأدوات أم فكرية كالفنون والآداب)."[1] يحيلنا هذا الكلام أن مصدر القرآن مهم جدا كأقوى دليل على التعرف على المصطلح، إضافة لذلك؛ فإن تلك الآثار المهمة والمذكورة سابقا، لهي أكثر الدلائل والشواهد التي بفضلها تعرفنا وتخبرنا عن الحضارات القديمة وما أنتجه البشر عبر الأزمنة.

أشار 'عبد السلام بوشارب' إلى جانب مهم من خلال مؤلفه إلى محور معنون ب **'الحضارة عند التوارق:'**، والذي يشرح لنا فيه الجانب الأركيولوجي لهذا المجتمع الأمازيغي بقوله: " مما لا شك فيه أن حضارة أي مجتمع تكمن في الآثار التي تدل عليها، وتتجلى حضارة التوارق. في الآثار والوثائق التاريخية التي أبرزها علماء الأثار في عصرنا الحديث والتي تؤكد على أن هذه المنطقة سادتها حضارة جسدت حقيقتها فيما يلي:

1/ الرسوم والصور:

في منطقة التاسيلي وجدت الرسوم والصور المنقوشة بطريقة عجيبة، وقد استخدمت في النقش آلات دقيقة لهذا الغرض وهي تصور لنا الحياة اليومية التي كان يعيشها السكان، برسومات رائعة الأشكال محكمة التخطيط وتتحلى بألوان زاهية تم تركيبها من مواد كيمياوية ويرجع تاريخ هذا النحت إلى حوالي 900 مسنة (ق.م)، وبالرغم من بعد هذه المدة إلا أننا نجدها تحتفظ بلونها وزهوها إلى يومنا هذا، ولم تؤثر فيها عوامل الطبيعة، ولا تزال هذه الصور والنقوش على واجهات الكهوف والصخور، وهذا ما يدل بصدق على أن الفنان الذي أنتجها لم يكن هاويا فقط بل كان متخصصا في هذا الفن الحضاري.

2/ فن النحت:

النحت كغيره من الألوان الفنية الأخرى يعتبر مظهرا من مظاهر الحضارية لأي كيان اجتماعي، فهو بما يعالجه من مواضيع مختلفة يفيد في المظاهر."[2]

كان الهدف؛ من كل هذا منه هو إبراز بعض الأشكال الثقافية لمجتمعات التوارق بفضل كوكبة من الفنانين المبدعين الذين أتقنو عملهم في فني الرسم والنحت وكذا النقش، وهذا كله بلمسة غاية في الجمال والدقة العالية، وذلك في صورة تاسيلي ناهقار/ Tassili na Hager التي يوجد بها مخزون أثري كبير؛ يحمل عدة نماذج لفن النحت التارقي، وهذا لا يقتصر على ما تم اكتشافه داخل

* – سورة غافر، الآية: 82، والآية: 21.

** – سورة يس، الآية: 12.

[1] – عُمَرْ جسَّام العزاوي، مُوجَز عِلمِ الآثَار، م س، ص 08-09.

[2] – عبد السلام بوشارب، الهقار أمجاد وأنجاد، م س، ص61.

الكهوف أو خارج مغاراتها؛ " بل إن المفتقد –تاريخيًا أركيولوجيا– يمكن استجلاؤه والتحقق منه عن طريق الذاكرة الشعبية، وطريق دأب البحث في جمع المواد الفولكلورية أو متنوعات وعينان وعبارات الأيتام، أو النمط الواحد، أو العنصر، مهما كان موضوع البحث جانب أو ضئيلًا."[1] إضافة إلى ذلك الطرح، أشار عمر الأنصاري إلى ما هو مهم في قوله: " أن اليمنيين الجنوبيين اكتشفوا آثارا ونقوشا في منطقة "المكلا" مكتوبة بالحروف نفسها، التي يكتب بها الطوارق حاليا التيفيناغ."[2] ما يجب أن نستند عليه أيضا؛ هو ما جاء به **' Hote (H) '**، وهذا من أجل توضيح المصطلح أكثر بقوله: " الصحراء كانت غير الصحراء، هذه هي الصورة التي تترسخ في مخيال المتفقد للمتروكات الأركيولوجية المترامية هنا وهناك، والمتواجدة في عمق الصحراء الكبرى، فبقايا تلك الرواسب التي تشكلت من الطمي والأحواض – المغلقة، تعكس وجوداً سابقاً لثروة مائية كبيرة وأراضٍ زراعية خصبة في منطقة 'الأهقار'، مما تترك البعض إلى القول: بأن الحضارة التوارقية في هذه المناطق المتعددة تعد أول الحضارات على مر التاريخ."[3]

أردف ذات المؤلف 'عبد السلام بوشارب'، وكتكملة لما جاء به في السابق؛ إلى القول: " وتعود الجذور التاريخية لهذا الفن الى عهود قديمة فقد قارن الباحثان. "قلود" و "ورفوفوي" وغيرهما فن النحت عنه التوارق بالفن المصري القديم والفن المغربي القديم والفن الاسباني القديم وقالوا أن الحضارة المغربية هي أقدم من الحضارة المصرية ولكنها تأثرت بالفن النحتي عند هؤلاء القوم، وخاصة في المنطقة الشرقية من مرتفعات التاسيلي وهي المعلقة الغنية بفن النحت والرسوم الصخرية ويظهر محتواها الفني فيما نراه الآن في السيوف والخناجر والحراب عندهم، والتي تبين بوضوح: قصص الصيادين عندهم، ولعل هذه المنطقة بالذات كانت مركزا لمرور القوافل التجارية التي تصل إلى أعالي نهر النيجر، وبلاد السينغال."[4]

تحيلنا هذه الفقرة؛ إلى أن ما ميز الجهة الشرقية من المرتفعات الشاهقة والخلابة بالتاسيلي، حينها كانت مركز عبور تمر بها القوافل التجارية من أجل تبادل السلع والمنتوجات، التي عادة ما تتوجه صوب أعالي النهر المذكور أنفا والتي تتجه نحو بدولة السنغال، فهذا ما ساهم كثيراً في التأثير الثقافي والفني المتبادل بين هذه الدويلات.

وختاما لهذا العنصر الأنثروبولوجي الثقافي؛ يجب أن نشير إلى ما تتناوله 'مرموري حسن' في بحثه بقوله: " تكون الشعب التارقي نتيجة تراكب الشعوب البربرية التي يشهد عليها سابقا في الألفية الأولى من طرف علماء ما قبل التاريخ بفضل النقوش والرسومات الحجرية ولاسيما التي تخص العربات المكتشفة في تاسيلي وأهقار وأدرار–ن– فوغاس. تمثل الكتابات الليبية والفنيقية همزة وصل بين الثقافة التارقية الحالية والشعوب البربرية في التاريخ القديم التي كانت تعيش في المغرب والصحراء."[5]

يبدوا؛ أن هذا الطرح حصر كل شيء ثقافي أركيولوجي تارقي؛ خاصة فيما يتعلق بتلك الكتابات الليبية والفينيقية على السواء، كونها في نظر المؤلف هي بمثابة الوسيلة المثلى للإنتقال الثقافي؛ الذي بدوره يقوم بالربط بين حضارات قديمة وسحيقة للشعوب البربرية

[1] – شوقي عبد الحكيم، موسوعة الفلكلور والأساطير العربية، م س، ص 362.

[2] – عمر الأنصاري الرجال الزرق الطوارق الأسطورة والواقع، دار الساقي، بيروت–لبنان، ط1، د ت، ص من 32 إلى34.

[3] - Hote H, Chronique des Oueds du Sahara, T7, 1951, p50.

[4] – عبد السلام بوشارب، الهقار أمجاد وأنجاد، م س، ص63.

[5] – حسن مرموري، التوارق بين السلطة التنفيذية والإدارة الفرنسية في بداية القرن العشرين، م س، ص 65.

في المغرب والصحراء، وبين الثقافة الشعبية التارقية المعاصرة؛ مما يبين أن هناك استمرارية وتأثير متبادل فيما بين هذه الثقافات المتنوعة عبر الأزمنة.

III. الدراسة الأنثروبولوجية اللغوية Linguistic anthropology عند الإموهاغ:

إن هذا الأخر؛ يعد من أهم الميادين ضمن ميدان علم الإنسان، خصوصا في جوانبها الثقافية؛ فهي " فرع من الأنثروبولوجيا يستلزم دراسة اللغة عبر المكان والزمان وعلاقتها بالثقافة والسلوك الاجتماعي، ويرى بعضهم أنها فرع من الأنثروبولوجيا الثقافية يهتم بدراسة اللغة الإنسانية. وعرفها جاك ديفيد إيلر Eller Jack David بأنها دراسة مقارنة للوسائل التي من خلالها تنعكس الحياة الاجتماعية في اللغة وتؤثر فيها. ويعد إدوارد سابير، أحد أبرز علماء اللغويات الأمريكية والأنثروبولوجيا في عصره، له اسهامات في دراسة اللغات الهندية الأمريكية الشمالية، ومؤسس علم اللغويات العرقية Ethnolinguistics، اهتم بدراسة العلاقة بين الثقافة واللغة، وكان أيضًا مطورًا أساسيا للمدرسة الأمريكية (الوصفية) للغويات البنائية."[1] يتضح من هذا الطرح؛ أن فرع الأنثروبولوجيا اللغوية اهتم بدراسة الكيفيات التي تساهم في تأثير اللغة على الثقافة والسلوك الاجتماعي، وتجلى ذلك في جهود علماء بارزين في صورة إدوارد سابير في هذا الميدان.

تردف الباحثتين إلى كيفيات توظيف ذلك؛ إذ " وتعد اللغة الموضوع الرئيس للأنثروبولوجيا اللغوية واللغة نظام من الرموز المنطوقة أو اليدوية أو المكتوبة المتفق عليها بين البشر بوصفهم أعضاء في مجموعة اجتماعية، ومشاركين في ثقافتها، ويستخدموها في التعبير عن أنفسهم. وتشمل وظائف اللغة التواصل والتعبير عن الهوية واللعب والتعبير الخيالي والعاطفي."[2]

❖ لغة التوارق (الإموهاغ):

إن أول ما أشار إليه **'**محمد القشاط**'**؛ هو الدين الذي يعتنقه الإنسان الإموهاغي، في قوله: " الشعب الطارقي شعب مسلم من أصل سامي احتفظ بهويته الحضارية الأصلية، و(**التماشاك**) لغته الوطنية وحروف هذه اللغة تسمى (**التافيناغ**)؟ تجعل منه أحد الشعوب الأفريقية النادرة التي تملك أبجدية نظيفة يرجع وجودها إلى ثلاثة آلاف سنة قبل ميلاد السيد المسيح تقريبا. كما تشهد على ذلك الكتابات والنقوش التي تمثل الصحراء وأفريقيا الشمالية..."[3]

ينبع هذا كله؛ من الثقافة الشعبية الجزائرية أساسا، أو ثقافة تارقية عموما. رغم هذا؛ إلا أن هناك فئة " من المؤرخين اللغويين من يرد البربرية إلى أصول فينيقية مثل غوستاف لوبون الذي يقول: " أن لغة البربر العريقة في القدم. يحتمل أن تكون مشتقة من الفينيقية"، ومن الغريب أنه إذا حللنا الأبجدية التي يستعملها الطوارق اكتشفنا الوجاهة في رأي لوبون هذا.. فالرأي السائد لدى الكثير

[1] – ينظر: سلوى السيد عبد القادر، شيماء محمد السيد، المدخل إلى الأنثروبولوجيا، م س، ص 41-42.

[2] – م ن، ص42.

[3] – محمد سعيد القشاط، التوارق عرب الصحراء الكبرى، م س، ص30.

من الباحثين أن الأبجدية التي يسميها الطوارق (**التيفناغ**) استعاروها من الأبجدية الفينيقية".[1] التي تتكون من أحرف، ولكن صعبة الكتابة والفهم.

- **التيفيناغ:**

يعرفها **عبد الرحمان الجيلالي**؛ ومن خلال مؤلفه في قوله: " هي اللغة التي استعملها ويستعملها الطوارق بناحية الهكّار من القطر الجزائري،"[2] الذي ينتشر فيه التوارق بعدة مناطق تابعة لها. في حين؛ " أن ما سبق عمله من جانب علماء مختصين فيما أورده عن مجال هذه اللغة لهو بعيد عن الحصر والعد. ولكن ما نريد الوصول إليه بقدر الإمكان هو إماطة اللثام عما تبين خلال إشارات البعض من هؤلاء عن قدم هذه اللغة واستقلالها وإصالتها. وقصدنا في ذلك أن يصل الناس إلى فهم صاف بأنها وليدة تفكير الطوارق وابتداعهم الخاص. أن "غويته" خلال تعرضه لموضوع الطوارق فيما كتبه قوله "وهم يتكلمون لغة البربر ويكتبونها ولهم حروف هجائية تسمى "تيفيناغ"*"[3].

ومن خلال ما جاء به 'عبد الرحمان الجيلالي' حول اللغة التارقية الرسمية التي ثارت كثيرا من الجدل؛ يأتي الدور على باحث آخر ليقول كلمته، وهذا في: " وما قد** استخلاصه من كتاب الصحراء هو أن البربر ومنهم صنهاجة التي ينحدر منها الطوارق هم السكان الأصليون لشمال أفريقيا والصحراء. وليس أدل على هذه الحقيقة من أن الطوارق يحتفظون إلى الآن بالكتابة البربرية "التيفيناغ" التي هي من أقدم لغات الطوارق، وليس من أصل فينيقي كما ذهب إليه البعض لمجرد ما يلاحظ من أننا إذا جردنا الكلمة التيفيناغ" من حرف "ت" بقي لدينا فيناغ."[4]

يبدوا؛ بأن هناك خلل ما، وهذا يقابله الرفض لدى البعض حول الفكرة التي تقول: أن الكتابة 'التيفيناغية' لها أصل فينيقي، لذا يتضح لنا أن هذا الربط غير منطقي تماما، بناءً على التحليل الدلالي للكلمة؛ هذا ما سنوضحه في كلمات تارقية مترجمة باللغة العربية ثم كتابتها **بالتيفيناغ*****.

وبالرغم من كل ذلك؛ يعود 'الشاوي البكاي' ليدافع عن اللغة بقوله: " ففي الوقت الذي بات فيه استعمال اللغة الفينيقية أمر مضمحلا تماما ومنتهيا. في حين لا تزال لغة الطوارق وحروفها "التيفيناغ" يتكلمها ويكتبها الملايين من الناس حتى الآن، وفي الصحراء

---

[1] – محمد سعيد القشاط، التوارق عرب الصحراء الكبرى، م س، ص30.

[2] – عبد الرحمان الجيلالي، تاريخ الجزائر العام، ديوان المطبوعات الجامعية، ج 1، الجزائر، ط 7، ص81.

* – تيفيناغ: تناول عدد من الباحثين لغة التيقناغ وأصولها وهي إحدى اللهجات العربية القديمة وحروفها الهجائية، فقد أورد التنواجيوي: أن الطوارق يرجعون أصلهم إلى صنهاجة وهم السكان الأصليون لشمال أفريقيا وليس أدل على هذه الحقبة من أن الطوارق مازالوا يحتفظون إلى الآن بالكتابة بالتيفيناغ ويقول بعض الباحثين أن التيفناغ من أصول فينيقية وهي لغة الفينيقيين الذين سكنوا الشمال الأفريقي، للمزيد انظر: محمد بن خي السالك التيواجيوي، فوائد من غابر الأخبار في أصول الأنساب، مخطوط، مكتبة المحققة، ورقة 9، نقلا عن: الشاوي اللاله البكاي أماهين، الطوارق عبر العصور، م س، ص 220.

[3] – عبد الرحمان الجيلالي، تاريخ الجزائر العام، م س، ص81.

** – يجب زيادة كلمة تم.

[4] – الشاوي اللاله البكاي أماهين، الطوارق عبر العصور، م س، ص221.

*** – ينظر: جدول الكلمات التارقية المترجمة للغة العربية، والمعاد كتابتها بتيفيناغ في ملحق البحث.

الكبرى أوضح الأدلة وأبرز الشواهد عن خطوط كتابة التيفيناغ، على صفحات الجبال المنتصبة في جميع مناطق الطوارق. ومن كان لازال على ريبه وإيمانه بهذا الاشتقاق فلا مناص من أنه متعصب للفينيقيين لا مرد."[1]

إن جهود الباحث الشاوي حثيثة؛ وهذا ما جعله يبحث عن مناطق التشابه في اللغتين ومتغيراتهما، بقوله: " وإلى جانب دراستي لما أورده كثير من العلماء والباحثين لهذا الموضوع مما استبعدوا هذا الاتفاق. فقد دفعني الأمر إلى وضع نسخ عن تلك اللغتين الخطبتين بجانب بعضها فوق طاولة واحدة ولم أبرح عاكفا ومقارنا كل حرف بما يقابله من الكتابتين. فوجدت أن فارقا واسعا يفصل بين الخط التيفيناغي والخط الفينيقي. وهذا باستثناء حرف واحد فقط وهي حرف التاء والذي تطابق صورته وما يعنيه في كلا الخطين التيفيناغي والفينيقي " حيث أن حرف التاء في كتابة "التيفيناغ" هو سمه هكذا "+" وهو أيضا في كتابة الفينيقين يرسم هكذا + لا فارق بينهما. ولكن حرفا واحدا لا ينبي بموجبه حكم الاشتقاق وأن كان متطابقين في كل شي غير أنه واحد فقط من جملة أربع وعشرون حرفا تيفيناغيا.*"[2]

تؤكد هذه الفقرة؛ أن أوجه الشبه الجزئية بين الحرف الواحد، واختلافهما لا ينبغي استعماله كدليل قاطع على الاشتقاق لإحدى اللغتين من الأخرى.

نختم هذا العنصر الواسع، والذي شكلت من خلاله دراسة الأنثروبولوجيا الثقافية للتوارق؛ نافذة عميقة للوصول إلى فهم التداخل المعقد بين الثقافة الشعبية والهوية مرورا بالممارسات الاجتماعية في واحدة من أكثر الشعوب الفريدة في هذه المعمورة. وهذا من خلال تتبع أصول التوارق ولغتهم المتجذرة في التاريخ، ومعرفة أنماطهم الثقافية والطقوسية، مما ساهم في نجاح هذا المجتمع الأصيل الذي سهر على الحفاظ على تقاليده وهويته الرفيعة على مر الأزمنة، رغم العراقيل من كل النواحي.

كما توصل البحث من خلال هذه الدراسة؛ التي أبانت أن المجتمع التوارقي يتخذون منهجًا اجتماعيًا صعبًا؛ يقتصر على العلاقات القرابية والأمومية، وكذا جمالية ممارساتهم الثقافية المتميزة. والتي تظهر الأساطير والقصص الشعبية الفولكلورية عندهم، دون أن نسى دور الكبير للمرأة التارقية في تشكيل الهوية الثقافية، وهذا ما تجسد في شخصية **'تين هنان'** الأسطورية.

إن من خلال ما سبق ذكره في بحثنا؛ أين تم تسليط الضوء على الدور الفعال الذي لعبته لغة التيفيناغ في الحفاظ على التراث الثقافي الشعبي للتوارق وتمريره عبر الأجيال اللاحقة. وتمت مقاومة تأثيرات عدة عوامل منها البيئية، والجغرافية، والتاريخية على تطور الشعوب البشرية.

مجتمع التوارق؛ إنه لمثال حي على طريقة خلق أشكال فولكلورية جمالية متعددة، وبذلك بفضل لمسات فنية ساهمت في الحفاظ على هويتهم، ومن هذه الطروحات؛ راح **'مرموري حسن'** من خلاله كتابه كنقد لبعض الدراسات الغير معمقة حول التوارق، ليقول: " أما المجلات والجرائد المستقلة منها والرسمية فقد عملت على إرساء صورة فلكلورية لا تبتعد كثيرا عن الأساطير التي تحدث عنها

[1] – الشاوي اللاله البكاي أماهين، الطوارق عبر العصور، م س، ص221.

* – تيفيناغيا: بأن في نظرنا أن حرفا واحدا لا يجوز اعتباره موضوع يمكن أن يكون حجة للأخذ بالاشتقاق الذي قال بعض المؤلفين أن المقارنة بين حروف تيفيناغ وبين حروف الفينيقيين وأن نقوش مدينة (مأرب) باليمن هي الأخرى بعيدة عن أن تكون مشتقة منها حروف (تيفيناغ) أصلا، راجع: الشاوي اللاله البكاي أماهين، الطوارق عبر العصور، م س، ص 222.

[2] – م ن، ص222.

الأوروبيون كثيرا في القرن التاسع عشر، واتخذت من التوارق متحفا ومخزونا سياحيا بجانب الصور والنقوش ما قبل التاريخية والمناظر الخلابة للتاسيلي حتى أصبح التارقي مرادفا لرقصة فلكلورية أو لصورة تذكارية"[1].

ننتقل بالبحث، ومن خلال هذه الطروحات الشاملة؛ إلى ما هو ترجمة لكل ما سبق ذكره، وذلك من خلال حديثنا عن الفولكلور التارقي من خلال تناولنا لثقافتهم الشعبية في دراسة شاملة؛ بعد أن تطرق البحث لأصل التوارق وانتمائهم ودورهم الفعال في المجتمع الجزائري.

إضافة إلى ذلك كله؛ تناولنا في بحثنا هذا لدراسة أنثروبولوجية ثقافية لمجموعة من المعتقدات والتقاليد والمعارف الشعبية عند المجتمع التارقي بكل شرائحه، والتي تعرفنا على الأهم منها، وكذا قمنا بدراسة أنثروبولوجية من جانبها الثقافي وتحليل المجال الأركيولوجي لحضارة الإموهاغ، مرورا بالدراسة الأنثروبولوجية المفصلة للغة التوارق التي تحدثنا فيها عن التيفيناغ؛ كونها أهم ما يعتز به الإموهاغ عموما. فبهذا يتحقق هدف بحثنا من خلال الأنثروبولوجيا الثقافية التي بفضلها درسنا ثقافة المجتمع التارقي وتعرفنا على تفردها وتنوعها، وهذا في جانبي الفولكلور الإموهاغي المادي واللامادي عبر العصور.

ومن هنا؛ نذهب بالبحث لنتناول أثر الفولكلور ومظاهر الفرجة المسرحية في الثقافة الشعبية الجزائرية، لمعرفة المسرح من بداياته ونرى دور الأشكال ما قبل المسرحية ومدى تحقيقها للفرجة المسرحية في تاريخ الفن المسرحي الجزائري، والذي سنحاول التعرف على كل ذلك، وهذا فيما يلي:

[1] – حسن مرموري، التوارق بين السلطة التنفيذية والإدارة الفرنسية في بداية القرن العشرين، م س، ص 81.

المبحث الثالث: أثر الفولكلور ومظاهر الفرجة المسرحية في الثقافة الشعبية الجزائرية

تطرقنا فيما تقدم، ومن خلال هذا البحث إلى دراسة أنثروبولوجية ثقافية لمجتمع الإموهاغ؛ والتي من قمنا بدراسات أنثروبولوجية ثقافية للتوارق؛ أين بدءا بأصل مجتمع التوارق وانتمائهم كذلك، أين قمنا بإبراز هويتهم الوطنية، ثم انتقلنا إلى دراسة أخرى ثقافية عرفتنا بتنوع المعتقدات والتقاليد والمعارف الشعبية عند المجتمع التوارقي والتي عرفتنا أكثر بالفولكلور التارقي، وانتهينا بدراسة أركيولوجية لحضارتهم، مرورا بالدراسة الأنثروبولوجية اللغوية المتمثلة في التيفيناغ، ومن هنا ننتقل بالبحث إلى دراسة مهمة في الثقافة الشعبية الجزائرية؛ بغية الوصول إلى أثر الفولكلور ومظاهر الفرجة المسرحية في ثقافة المجتمع الجزائري، ولكن من البداية نقول: لن " ولم تأتي الظاهرة المسرحية في بدايات تكوّنها هناك من الرقص وحده، أي من الحركة الموقّعة فقط، وإنما رافقها الكلام أو سبقها. ولم يكن هدف الكلام سرد قصة وحسب، فالشرقي الذي يستمتع بالفرجة من خلال المشاركة في الظاهرة المسرحية لم يكن يستقي متعته من الحوادث قدر استمتاعه بالشعر المغنّى الذي يستثير نفس المشاهد ويحرك فيها الانفعالات التي تختلف عن تلك التي يحركها التمثيل أو الفعل الحركي."[1] فذلك حسب الموقف الدرامي؛ الذي سيفتح الأفاق لكل الشعوب العالمية على مصراعيه في المستويات الفنية والجمالية؛ بما فيها الأشكال الما قبل مسرحية والدرامية خصوصا الحديثة، مما ساعد على تنوع الفولكلور الشعبي فيها، وكذا تنامي الثقافات الشعبية وتنوعها، وفي تبادل فني دائم بهدف الفرجة المسرحية، وتحقيق المتعة للجمهور في النهاية.

يردف المرحوم (صالح لمباركية) في مُؤَلَفَهُ المسرح في الجزائر إلى القول: " وقد ظل الأمر هكذا حتى دخلت الجزائر تحت الحماية العثمانية، وانتقال الأتراك من الشرق إلى الغرب فحملوا معهم عاداتهم وآدابهم وفنونهم، وحملوا من بين ما حملوا من خيال الظل وفن القاراقوز إضافة إلى الأشكال الفنية الشعبية المنتشرة في ربوع بلاد الشرق، كالمداحين والرواة والمهرجين والمقلدين والقوالين وغيرهم من أصحاب الألعاب السحرية الذين ينتقلون من قرية إلى أخرى وتمثيليات خيال الظل أو مسرح القاراقوز كانت تؤدي بالجزائر في شهر رمضان داخل قصور الدايات والبشوات، وقد شهد بعض الرحالة الفرنسيين سنة 1835 ألعاب القاراقوز وخيال الظل في الجزائر، وبقيت هذه الألعاب تمارس من قبل الطبقات الشعبية وتلقى رواجا كبيرا، وتمثل في الغالب أمام جمهور من الأطفال، يستمتعون بحكايات عن الغول وقصص خرافية، وما فتئ خيال الظل والقاراقوز قائما في الجزائر حتى منتصف القرن التاسع عشر ((إذ قضى عليه الاستعمار الفرنسي قضاء مبرما، وبني على أنقاضه المسرح الفرنسي))، وبه تبدأ مرحلة جديدة غيرت الحياة الثقافية والفكرية والأدبية في الجزائر بعد ذلك."[2] رغم هذا التذبذب الذي اكتنف سيرورة المسرح الجزائري وبتنوع أشكاله الفرجوية وبعض المضايقات الإستعمارية إلا أنه لاق نجاحا في المجال الفني من حيث الفولكلور الشعبي والمسرح بفضل تأثير مظاهر الفرجة المسرحية في ثقافة الشعب الجزائري.

تجدر الإشارة من هذا المنطلق إلى دارسين ومخرجين جزائريين؛ برعوا في توظيف الفولكلور أو التراث الشعبي الذي تفننوا وأبدعوا في إستخدامه بطرق فنية جمالية عبر حقب وأجيال؛ إلى " أن عرف الاهتمام بالمسرح عموما، وبالمسرح الجزائري خصوصا، تناميا ملحوظا في السنوات الأخيرة في مختلف الجامعات الجزائرية، تشهد عليه الأطروحات العديدة المنجزة، إلا أن هذا الاهتمام والحمل يقال لازال

[1] – علي عقلة عرسان، الظواهر المسرحية عند العرب–دراسة، منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق، 1981، ص 17.

[2] – صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، بهاء الدين للنشر والتوزيع، الجزائر، الطبعة الثانية، 2007، ص 21.

منصبا على البحث في تاريخ المسرح، وموضوعاته أما العناية بالجوانب الفنية للمسرح الجزائري، من إخراج وكتابة مسرحية فتظل هامشية حداء مع العلم أن ما ترسخ في ذاكرة المسرح الجزائري من تجارب مسرحية، هي تلك التجارب التي استلهمت فنيا تقنيات الموروث الشعبي وصيغة السينوغرافيا، وضمتها إلى عدة فن الكتابة المسرحية، و أشكال العرض المسرحي."[1]

هذا المهمة منها طبعا؛ والتي نهضت بالفولكلور الشعبي، وكذا المسرح الجزائري على السواء؛ بفضل مؤلفين مسرحيين ومخرجين جزائريين أكفاء، وعلى قلتهم؛ لذلك و" في هذا الإطار تأتي أهمية البحث عن خصوصية التجربة المسرحية الجزائرية بعد الإستقلال بغية الكشف عن العلاقة بينها وبين حركة التغيير الاجتماعيين ذلك أن أي تجربة لا تنشأ من تلقاء ذاتها أو من عوامل خارجة عن البيئة الاجتماعية المعبرة عنها، بل تتشكل من طبيعة هذا التغيير الذي يضفي عليها طابعا خاصا."[2] ذو قالبا فنيا محضا، وذلك جراء التمسك الجدي بالمسرح في الجزائر من ناحية، واهتمامهم بالتراث العريق عموما من ناحية أخرى، والذي تبنته الدراسات الأنثروبولوجية والفولكلورية.

حتى؛ وإن كانت هناك خصوصية في التجربة المسرحية الجزائرية المتنوعة، لا نسى دوره في تفعيل الفولكلور الشعبي، " وإذا كان الجزائريون لم يعرفوا المسرح بالمفهوم الحديث إلا في مطلع القرن العشرين، فإن تراثهم لم يخل من الفنون القصصية والتمثيلية الشعبية التي أفرزتها ظروف تاريخية معينة كالرواية الشعبية والحلقة والمداح والأراجوز، وهذا الموروث الشعبي على بساطته كان يشكل جزءا هاما من مكونات الشعب الثقافية والفكرية، وتجسد ذلك في الإنتاج المسرحي الشعبي الذي انطلق في سنة 1926 عل يد كل من علالو ورشيد القسنطيني وباشطارزي، فكان هؤلاء يستمدون موضوعاتهم من الأدب الشعبي كالسير الشعبية وحكايات ألف ليلة وليلة ... فضلا على أنهم كانوا يخاطبون الجمهور بلغته العامية لأنه لم يكن على مستوى عال الثقافة المسرحية وعلى دراية بهذا الفن بحكم ظروف الاستعمار ورغم ذلك كان يتفاعل مع العروض المسرحية ويتجاوب معها لأنها كانت تمثل الواقع الاجتماعي وتصور الحياة اليومية المضنية للفرد الكادح."[3] الذي سعى من خلاله تصدى جمهور الشعب الجزائري للإستعمار ثقافيا وفكريا؛ بفضل فنانين مسرحيين إستعانوا بالموروث الشعبي في المسرح، وكذا إعتماد مؤديه على بعض مظاهر الفرجة المسرحية، ومن ثم إيصالها باللغة المحلية رغم قلة الخبرة آنذاك؛ وهذا بهدف الحفاظ على سلامة ثقافة الشعب الجزائري الذي يخاطب جمهوره بلغته التي يفهمها.

[1] – الشريف الأدرع، بريخت والمسرح الجزائري مثال بريخت وولد عبد الرحمان كاكي، مقاما للنشر والتوزيع، والإشهار، الجزائر، ط 1، 2010، ص 3.

[2] – مخلوف بوكروح، المسرح والجمهور دراسة في سوسيولوجية المسرح الجزائري ومصادره، مقامات للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 2013، ص 11-12.

[3] – ميراث العيد، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2012، ص 34.

1- الفولكلور وإرهاصات المسرح الجزائري:

من خلال ما تقدم به البحث حول أثر الفولكلور الفني الواضح على مظاهر الفرجة المتنوعة في المسرح الجزائري؛ يشير المؤلف علاوة وهبي في كتابه (ملامح المسرح الجزائري)؛ يحمل عنوان (البربر وبدايات الفن المسرحي)، وهذا بقوله: " تحت هذا العنوان يمكننا أن نضيف لما تقدم عن تاريخ بدايات المسرح في الجزائر قبل سنة 1925، والتي يؤرخ بدءا منها كل من تعرض للكتابة عن تاريخ المسرح الجزائري بالإضافة إلى ذلك يمكننا القول بأن الجزائر قد عرفت المسرح أو أن المسرح قد عرف في الجزائر قبل السنة المذكورة أعلاه."[1] رغم هذه الدلائل وعلى قلتها والتواريخ حول ظهور المسرح الجزائري؛ نساند المؤلف " جروة علاوة " في فكرته وطرحه الذي تفضل به؛ حين يقوم بالتأكيد والاستثناء لما هو أهم في قوله: " إلا أننا نقول بأن ما يهم أكثر هو كون المسرح كان معروفا في الجزائر منذ زمن قديم، ويبقى بعد ذلك موضوع هل يعتبر ذلك مسرحا جزائريا أم لا؟ وتلك قضية أخرى تحتاج إلى بحث آخر، وكأمثلة على ذلك وعلى ما ذكرنا هذه البنايات الضخمة للمسارح الرومانية المنتشرة في ربوع البلاد من أقصاها إلى أقصاها ونذكر منها:

- تيمقاد
- جميلة
- تيبازة
- قالمة."[2] كل هذه البنايات المسرحية الموزعة على بعض الولايات الجزائرية؛ ما هي إلا نتاج آثار خلفتها الحضارات الغربية الوافدة إلى الجزائر في صورة 'الحضارة الرومانية'، والتي كان الفضل في بنائها لبعض مماليك الأمازيغ والبربر ك (**يوبا الثاني**) الذي كان شديد الاهتمام بالمسرح وغيره من الملوك الذين كانوا في حقبة التواجد الروماني والإغريقي في الجزائر، ولكن للأسف تغير شكلها عما كانت عليه آنئذ، لربما يعود ذلك إلى عدم المحافظة على هذه الآثار المهمة.

الطرح السابق نستخلص منه؛ أن هناك ملامح درامية قديمة وثقافية للمسرح الجزائري، و" في عام 1921 زارت فرقة جورج أبيض الجزائر ضمن جولة قامت بها في ذلك العام في الشمال الأفريقي بدأت بليبيا وانتهت في المغرب. وقدمت فرقة الممثل العربي الكبير مسرحيتين من التاريخ العربي كتبتا باللغة الفصحى، هما: «صلاح الدين الأيوبي» و«ثارات العرب» لجورج حداد، غير أن الفرقة لم تلق من النجاح في الجزائر ما لقيته في سائر بلاد الشمال الأفريقي وخاصة تونس، وذلك لأن صفوة المثقفين الجزائريين كانوا إذ ذاك يتوجهون بفكرهم وأرواحهم نحو فرنسا، فلم تكن المسرحيات العربية تهمهم في كثير أو قليل، بينما لم تجد جمهرة الشعب الجزائري في مسرحيات تعرض بالفصحى كثيرا من المتعة. وهذه الظاهرة الأخيرة، ظاهرة إعراض عامة الجزائريين عن المسرح «الأدبي»، الذي لا يحوي عناصر الفرجة الشعبية، هي ظاهرة بعيدة الغور والأثر في المسرح الجزائري."[3] رغم زيارة جورج أبيض مع فرقته للجزائر في ذلك العام إلا أننا نلحظ تراجع رهيب من حيث الاهتمام وكذا المشاركة في الفن المسرحي، ويعود ذلك إلى نقص الإمكانيات والتي يكون

---

[1] – جروة علاوة وهبي، ملامح المسرح الجزائري، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، بإشراف: عز الدين ميهوبي، الجزائر، د ط، 2004، ص 22.

[2] – م ن، ص 22.

[3] – علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة، الكويت، الطبعة الثانية، 1999، ص473.

لها دور في جلب الجمهور مثال على الفرجة الشعبية. هذا ما يسبب في ذات الظاهرة الثقافية أن تكون خالية من التأثير والتأثر في تراث المسرح الجزائري.

علاوة على ما سبق ذكره؛ نلحظ أنه هناك تضارب في الآراء، كما أنه " اختلف الدارسون في تاريخ المسرح الجزائري حول مؤسسه: أهو علالو؟ باشطارزي؟ أم القسنطيني؟ والدراسة التالية لبدايات كل منهم توضح من هو الأحق بالتسمية. فإذا كان علالو قد قدم عام 1923 م بعض السكتشات الفكاهية مثل: نسيبي هامك، المشحاح والخادم، إلا أنه لم يحقق النجاح المطلوب سوى ابتداء من يوم 12 أفريل 1926 م، حين قدم مسرحية " جحا " بقاعة الكورسال - باللغة العامية – والتي حضرها، أول مرة، 1500 مشاهد. أما القسنطيني، فكانت بدايته عام 1927 م، حين قدم مسرحيته "العهد الوفي " التي فشلت فشلا ذريعا، لكون القسنطيني، كما يقول الشريف الأدرع: " لم يسبقها ببرنامج موسيقي وغنائي كما جرت العادة."[1] من خلال الفقرة قد نُرجع هذا التفرد ومن له السبق في تاريخية المسرح الجزائري، لربما إلى دوافع معينة أنداك، وقد يعرفها إلا المختصون في هذا المجال فقط، لأنه وبالرغم من مسرحيته تلك، إلا أنها لم تنجح ولاقت الفشل الكبير، هذا لأن القسنطيني لم يستعن بوضع برمجة موسيقية قبل العرض، كما هو معهود.

نشير في ذات السياق، ومن خلال بحثنا يقودنا الكلام والجزم؛ لأنه لا " ولم تكن تلك الأسباب هي الوحيدة التي أدت إلى إخفاق تلك المحاولات وأنها كانت هناك عوامل أخرى سلفت الإشارة إليها، تضافرت فيما بينها وحالت دون استمرار وبقاء تلك التجربة المسرحية الناشئة التي كانت.. فعلا – بداية إنتاج أدبي فتخلت حينئذ عن الميدان أن للمسرح العامي الذي استطاع أن يصل إلى الجمهور من خلال ما كان يخاطب الجمهور بلغته العامية المفهومة لدى الخاص والعام، ولقد حظي هذا الإتجاه الجديد بإقبال وتشجيع كبيرين لم يعرفهما المسرح الجزائري من قبل ومن أبرز رواده " علالو " أو " محي الدين باش طارزي " و" رشيد القسنطيني"."[2] كيف لا وأنهم فناني المسرح بالجزائر؛ فهم بمثابة الواجهة الإبداعية له. توحي الفقرة على الأهم أن بدايات الإنتاج المسرحي الجزائري كان مسرح باللغة العامية طفى حتى على المشهد الدرامي حينها، والذي يستعمل لغة يفهمها عامة الناس، ويقربها إلى المتفرج بنوعيه الخاص أو العام.

إن في هذا الصدد، وبالرغم مما تم تقديمه وتناوله من أعمال درامية؛ يعد عام " 1926 سنة عظيمة! " أجل! إنها سنة عظيمة بالنسبة للمسرح الجزائري! " هكذا يقول باشطارزي الذي يضيف قائلا: " ولنبدأ بمسرحية جحا " لـ: علالو المعروضة يوم 12 أفريل 1926م التي كانت نقطة انطلاق الصراع بين العامية والفصحى. وكان نجاح هذه المسرحية قد سمح لنا بالتفكير فيما ينفع المسرح الجزائري؟ الذي جمع ما يقرب من 1500مشاهد) منهم 149 مدعوا وأزيد من 1200 مشاهد)". ويستطرد قائلا: " إن عامية جحا سمحت لنا بتسجيل خطوة إلى الأمام في استقطاب الجمهور."[3] هذا الأخير الذي وجهت له تلك المسرحية وتخاطبه بعامية المسرح الجزائري خاصة تلك الحقبة التاريخية الهامة وال طبعا.

---

[1] – أحمد بيوض، المسرح الجزائري، نشأته وتطوره، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2011، ص39.

[2] – ميراث العيد، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، م س، ص 103.

[3] – أحمد بيوض، المسرح الجزائري، نشأته وتطوره، م س، ص 40-41.

نظرا لما سبق ذكره في بحثنا هذا؛ نسعى ونبحث جاهدين عن أول رواد المسرح الجزائري ننطلق " من هنا، وابتداء من هذا التاريخ، أعتبر علالو كـ: مؤسس للمسرح الجزائري ويؤكد هذا الرأي مرة أخرى قائلا: " لقد كانت سنة 1926م، سنة عظيمة في تاريخ المسرح الجزائري لأنها كانت سنة ميلاده لا أكثر ولا أقل-. "... إن الشعلة الأولى التي أضاءت طريق المسرح الجزائري هي مسرحية " جحا " ذات الثلاثة فصول، التي قدمت في عام 1926م والتي امتد عرضها إلى يوم 23 مارس 1927م. وقد اختار مؤلفها هذه الشخصية التراثية لكونها رمز الفكاهة في الأوساط الشعبية، وفضل توظيف اللغة العامية التي يفهمها جمهور العصر، نظرا لتفشي الأمية في هذه الفترة في المجتمع الجزائري بشكل كبير. وهو ما يؤكده المرحوم أحمد توفيق المدني في قوله: " أما في مدينة الجزائر، فالمسرح لا يستطيع أن يكون من أول وهلة عربيا فصيحا بصفة بحتة، لقلة من يفهم تلك اللغة بين طبقات العمال الفقيرة، وطبقات المتعلمين تعلما فرنسيا."[1] في هذا الصدد، نلحظ من مقولة المدني توفيق فيها تعقيب فني؛ هو أن المسرح الجزائري لا يمكن أن تكون بدايته الأولى باللغة الفصيحة مباشرة. وذلك لوجود قلة من الشعب يفهم تلك اللغة بسبب كثرة طبقات الفقراء، وطغيان تفضيلها لطبقات السكان المثقفة المفعمة بلغة المستعمر الفرنسي. إضافة إلى كل هذا كان له تأثير سلبي لإيصال العروض المسرحية ومحتواها العربي لجمهور الشعب الجزائري، في ظل تنوع وكثرة اللغات والثقافات بين طبقات المجتمع الجزائري.

ينتقل البحث من خلال الطرح السابق ذكره؛ إلى ((محي الدين باشطارزي))، وهو رائد آخر للمسرح الجزائري؛ فهذا " بعد أن تعرضنا لحياة كل من علالو والقسنطيني والتقائهما في ف " الزاهية " لـ علالو، باعتبار أن الرجلين أعطيا الكثير للمسرح الجزائري في مرحلته الأولى... ننتقل إلى المرحوم محي الدين باشطارزي، رائد المسرح الجزائري بأتم معنى الكلمة، هذا الرجل وهب حياته كلها للمسرح، فمثل وألف واقتبس العشرات من المسرحيات، بل وأرخ أيضا لمسيرة مسرحنا- الذي طل يرعاه على مدى أكثر من نصف قرن – من خلال الأجراء الخلافة لمذكراته ... لقد ولد محي الدين باشطارزي في 15 ديسمبر 1897م، بنهج نفيسة القصبة العتيق في الجزائر العاصمة حسبما جاء في الجزء الثاني من مذكراته)."[2] فعلا، بشطارزي يعد أحد أعمدة المسرح في الجزائر والعرب بحق. هذا بفضل مجهوداته الفنية التي بذلها في ميدان الدراما، حتى أنه ولا مجال للشك أن أعماله المسرحية تستحق التشجيع والتقدير. إذ قدم فيها كل ما يتعلق بمجتمعه بشكل إيجابي ومن تراثه الشعبي ليبقى راسخا في الأذهان وملاذا للتوارث.

ينبغي من خلال ما جاء به رواد المسرح فيما سبق؛ أن نستنتج " ونخلص إلى القول أن نشأة المسرح في الجزائر كانت نابعة من حاجة المجتمع إليه باعتباره وسيلة من وسائل المقاومة، من أجل القضايا الوطنية. وقد ساعد على إيجاده – إلى جانب المؤثرات المحلية – مؤثر خارجي يتمثل في الاحتكاك بالمسرح العربي المصري عن طريق زيارات الفرق المسرحية للجزائر والتي استمرت حتى اندلاع الثورة التحريرية المسلحة."[3] ويضيف الراحل (ميراث العيد) طرح مهم وموضح كان له الدور الفعال في تطوير الثقافة الشعبية الجزائرية بقوله:

[1] – ينظر: أحمد بيوض، المسرح الجزائري، نشأته وتطوره، م س، ص46-47.

[2] – م ن، ص 60.

[3] – ميراث العيد، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، م س، ص100.

" يتفق الباحثين على أن المسرح في بالمفهوم الحديث، أي باعتباره نوعا أدبيا، وفنا له أصوله وقواعده المتعارف عليها، ظهر في الأدب العربي حديثا، وذلك بعد اتصال العلم العربي بالحضارة الغربية."[1]

إن المعنى من هذا الكلام؛ شامل ووافي، بالإضافة إلى ذلك أتى أساسا بعد تأثر الثقافة العربية بما فيه الجزائرية بثقافات الشعوب الغربية وحضارتهم، إذ كان ذلك التأثر في مجال الآداب والفنون طبعا بإيديولوجيات نظيره الغربي، لذا كان لهذا الفضل في تنوير المسرح العربي وبروزه على الساحة الفنية.

إن من تلك اللحظة؛ جاءت ظاهرة مسرحية تنوع فيها الأداء، ونستدل بذلك أهم رواد الفرجة والمهتمين بها؛ إذ يقول: " منذ بروزها في الستينات والسبعينات من القرن الماضي، كتخصص أكاديمي قائم الذات، تبوأت الفرجة مكانة مركزية في الدراسات الأنثروبولوجية، والفلكلورية، والمسرحية على حد سواء، وبتركيزها على السياق والسيرورة برزت الدراسات الفلكلورية كرد فعل ضد الدراسات المرتكزة أساسا على النصوص عوض تحققاتها الإنجازية على شكل فرجة. يمكن اعتبار الفرجة إذن، ليس فقط كجنس تعبيري يتواصل من خلاله الناس، ولكن أيضا وسيلة للتفاعل والتعليق على التجربة الثقافية."[2] إن من خلال هذا الاهتمام الخاص بالفرجة منذ القدم لم يأتي من فراغ؛ وذلك كان بفضل الدراسات الإنسانية والاجتماعية، خصوصا المهتمة بالدراما والتراث الشعبي؛ لهذا لزم علينا معرفة المزيد عن الفرجة ومظاهرها في الثقافة الشعبية الجزائرية، وذلك فيما يلي:

2- مظاهر الفرجة المسرحية في الثقافة الشعبية الجزائرية:

1. مفهوم الفرجة:

نبحث من البداية عن ' إشكالية التسمية: فن الأداء / فرجة؟ ' حسب (خالد أمين)؛ الذي يرى بأنها: " فن الأداء بمعنى Performance Art"، كما أكد مارفين كارلسن في كتابه القيم "فن الأداء: مقدمة نقدية، هو ظاهرة أمريكية بامتياز، من الناحية التاريخية والنظرية، رغم انتشار المفهوم وتداوله عالميا، لأن كلمة "أداء" متعددة المظاهر ومتشبعة المعاني إلى درجة يصعب حصر كل مجالاتها الدلالية وأوجه استعمالاتها، كما أنها تطرح مشاكل عدة حينما تترجم إلى اللغات الأخرى."[3] التي بها تتنوع ثقافة الفرجة الشعبية وتتسع فضاءاتها الأدائية المسرحية؛ هذا ليتفاعل معها الجمهور الشعبي.

جاء في المعجم المسرحي تحت عنصر معنون ب: أشكال الفُرْجَة؛ أين عُرفت الفرجة كالآتي: " في اللغة العربيّة الفُرْجَة بالمعنى العام هي الخُلوص من الشِّدّة والهَمّ. وهناك أيضًا معنى يَقترب كثيرًا من العَرْض المسرحيّ تَدلُّ عليه الكلمة المولّدة سريانيّة الأصل فُرْجة،

[1] – ميراث العيد، الأصول التاريخية لنشأة المسرح الجزائري دراسة في الأشكال التراثية، مجلة إنسانيات، العدد 12 سبتمبر-ديسمبر 2000، ص 9.

[2] – خالد أمين، الفرجة بين المسرح والأنثروبولوجيا، كتاب جماعي، الفرجة بين المسرح والأنثروبولوجيا، إشراف: خالد أمين، ط1، 2020، مطبعة ألطوبريس-طنجة، ص24-25.

[3] – خالد أمين، الفرجة بين المسرح والأنثروبولوجيا، كتاب جماعي، الفرجة بين المسرح والأنثروبولوجيا، م س، ص11.

وهي اسْم لما يُتفرَّج عليه من الغرائب سُمِّيت كذلك لأنْ من شأنها تَفريج الهُموم، ومنها فعل فَرَجه على شيء غريب لم يَرَه من قَبْل أي أراه إيَّاه."[1]

ننوه أيضا في ذات السياق وخلال ما سبق؛ إلى أنه " يغدو استعمالنا لكلمة "فرجة" مرادفا وليس بديلا عن الأداء، ومع العلم أن "الأداء" يوحي بأحادية الإنجاز خاصة حينما يتعلق الأمر بالمسرح، وكأن العرض المسرحي ينجز فقط من لدن مؤدين لصالح جمهور سلبي، فالفرجة، بالنسبة لنا، هي أشمل من الأداء ومن المسرح، ذلك لكونها قد تشمل الشعائر، والاحتفالات، والألعاب الرياضية. لقد اكتسبت كلمة "فرجة" بالتدريج في اللسان العربي المعنى الذي تشير إليه كلمة spectacle، والمتفرج spectateur،* إذا ما تتبعنا المسارات الإيتيمولوجية لكلمة "فرجة" في مختلف المعاجم العربية سنجد أنها تطورت من "الشق بين الشيئين" كما هو وارد في الذكر الحكيم ﴿وإذا السماء فرجت﴾** ، أي تشققت وتفطرت، إلى " انكشاف الغم ومشاهدة ما يتسلى به"."[2]

إذا ما عدنا إلى مصطلح ما قبل المسرح؛ لوجدنا مفاهيم عدة والتي يمكننا؛ أن نقول عنها الكثير، إذ و" تعد علاقة المسرح بالشعيرة علاقة وطيدة ومتنوعة حسب تنوع الحضارات والشعوب وطقوس التعبد، التي يمارسها الإنسان باعتباره كائناً رامزاً يجسد عبر رمزيته كل شيء بما في ذلك قيمه الروحية والحياتية. من هنا تشير العديد من الدراسات إلى أن " الشعيرة Rite" قد اتخذت –قبلا– شكل فرجة لدى الحضارات القديمة كالحضارة المصرية التي تعود تاريخها إلى الألفية الثالثة والثانية قبل الميلاد."[3]

نستطيع القول من الفقرة؛ أن تلك الشعيرة أو مجموعة منها قد تحمل في طياتها البعد الديني والعقائدي أو البعد الاجتماعي والبعد الثقافي الذي يحيلنا مباشرة إلى ملامح المسرح في عدة حضارات وفولكلورها الشعبي الثري الذي حضي بمكانة ثقافية خاصة محليا وعالميا.

بعد جمعنا لأهم التعاريف الخاصة بالمصطلح؛ قد نتوصل للأقرب، ولكن ليس إلى هذا الحد، وليس بتلك السهولة؛ إذ نعبر عن ظاهرة الفرجة ونقول عنها؛ بأنها جانب من جوانب سلوكياتنا الاجتماعية؛ ذلك تبعا لأذواقنا الفنية، " كما أن هناك شبه إجماع لدى الباحثين من مجال دراسات الفرجة على أن التحقق المادي للفرجة مشروط على الأقل بتوفر خمسة مبادئ: مبدأ المباشرة، ذلك أن الفرجة يجب أن تكون حية؛ مبدأ الارتجال، لأنه يعتبر أن الفرجة حتى لما تكون مبنية على نص مكتوب، مبدأ المشاركة، فالفرجة عمل

---

[1] – ماري الياس / حنان قصّاب حسين: المعجم المسرحيّ، م س، ص 36.

* – لا يتشكل معنى "الفرجة" في المعجم الاستدراكي، كما خلص الدكتور عز الدين بونيت في دراسته القيمة، إلا من خلال توافر ثلاثة شروط:

– الإطار الاجتماعي–الثقافي: لا تكون فرجة إلا الأشياء والأفعال التي تدرك باعتبارها كذلك في وضع ثقافي واجتماعي معين.

المشاركة: لا تتحقق الفرجة إلا من خلال مشاركة المتفرج فيها، أي من خلال استعداده للتفرج وإدراكه لما يراه باعتباره فرجة؛ سواء تعلق الأمر بالفرجة بمعنى تبديد الهم والغم أو بالفرجة بمعنى المتعة والاستمتاع. وهي بذلك محصلة فعلين ورغبتين لابد من تعانقهما: الرغبة في التفريج التي تحرك صانع الفرجة أو مقترحها، والرغبة في التدرج التي تحرك مستهلك الفرجة، ويقودنا هذا إلى الشرط الثالث.

الفعلية: لا تكون الفرجة إلا نتيجة فعل قد يتخذ شكل الحاجة إليها (الهم والغم الذي يدفع إلى البحث عن الفرجة في المتخيل اللغوي العربي محاولة لتحديد ظاهراتي، ضمن كتاب الفرجة الخاصة بالموقع، منشورات المركز الدولي، دراسات الفرجة، طنجة، 2011). ينظر: خالد أمين، المسرح ودراسات الفرجة، م س، ص11.

[2] – ينظر: خالد أمين، المسرح ودراسات الفرجة، م س، ص 11–12.

[3] – حسن المنيعي، حركية الفرجة في المسرح (الواقع والتطلعات)، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، ط 1، طنجة–المغرب، 2014، ص 74.

تشاركي، ليست ثمة فرجة فردية، وبالتالي لا يوجد هناك مسرح فردي لأن التحقق الفعلي للفرجة يكمن في تواجد مؤدي / مؤدين وجمهور/ مبدأ الشرعية، فيما أن الفرجة جزء لا يتجزأ من السلوك الاجتماعي فإنها تتماشى مع سيرورات الشرعية الاجتماعية، أما المبدأ الخامس والأخير فهو الأفق الاستشرافي للفرجة، إذ تكمن سلطة الفرجة في قدرتها على إبراز ما هو مستحيل في الواقع، أو ما لم يتم تخيله بعد."[1]

الملاحظ من خلال الفقرة؛ أنه إذا ما أردنا الوصول للفرجة الحقة لابد من توفر المبادئ ال 5 المذكورة سابقا والتي تعد من أهم سمات الفرجة وبالإضافة إلى فعلها الخيالي غير المتوقع.

إذا ما قمنا بالعودة للوراء؛ نجد ما هو تاريخي وثقافي عريق، أين " عرف الإنسان أشكالاً تعبيرية قبل المسرح ذكرنا بعضها مثل الأغنية والرقصة، وقرض الشعر للقص أو للتعليم أو للغناء ومثل فنون الألعاب الحيوانية الأليفة كالقرداتي وألعاب الحواة والمخايلة بعد ذلك والإنشاد والرواية والحكي وفن السيرة، تلك التي انتشرت في منطقتنا العربية."[2] لكن تلك المظاهر الدرامية بكثرتها أساسا؛ هي حاملة وفي مجملها للأداء الفرجوي التعبيري، والتي تعكس جمالية الفولكلور الشعبي الزاخر الذي هو معروف عند الشعب العربي والشعوب الأخرى في العالم، وذلك بفضل تشبعها بالحضارات وبثقافاتها الشعبية.

نشير في الأخير؛ إلى توضيح مباشر حول " مفهوم الفرجة، إذن، يمكننا من إعادة النزر في السلوكات الفرجوية الخارجة عن دائرة الممارسة المسرحية الصرفة؛ والأهم من هذا هو إعادة تقييم مفهومنا للمسرح. لقد أكدت ذلك أيضا الباحثة ديانا تايلر Diana Tayler في معرض حديثها عن فرجات أمريكا اللاتينية؛ يجب أن نتخلى عن المفهوم التقليدي للمسرح؛ يجب أن نعوض كلمة مسرح بـ "الفرجة"، وهي الكلمة التي تتيح لنا إمكانية إدماج كل أنواع الفرجات التي تركها المسرح وراءه، كما تمكننا من النظر إلى المسرح في حد ذاته من وجهة نظر نقدية."[3] بمثابة نظرة فاحصة لما هو درامي من قبل دارسي ونقاد الفن المسرحي وتقييمهم له ومدى تأثيره الجمالي في ازدهار الفنون الشعبية بفروعها وطابعها الفولكلوري الخاص، ومن ضمنها المسرح الفرجوي الشعبي عبر الأزمنة، وفي هذا السياق يذهب البحث إلى توضيح ذلك في ما يأتي:

2. أثر الفولكلور والمظاهر الفرجوية في المسرح الجزائري:

إن من خلال ما تناولناه في هذا البحث من مفاهيم حول الفرجة، ومنها المسرحية، التي تخللتها جماليات الأداء نتج عنها ثقافات شعبية عدة؛ و" أما عن الأشكال الما قبل المسرحية المعروفة لدى الجميع كـ: "الحلقة" و "البساط" و"سلطان الطلبة" و"سيدي الكتفي" فإنها تعد تظاهرات فنية أصلية يتم خلالها لقاء مباشر بين المؤدين والجمهور، وذلك في جو من المرح تؤسس أبعاده الدرامية طقوس اللعب والارتجال والضحك، واستثمار مخزون التراث الشعبي الذي يتركز في الغالب على سرد النوادر والحكايات من طرف ممثل جوال

[1] - خالد أمين، المسرح ودراسات الفرجة، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، سلسلة دراسات الفرجة، ط 1، 2011، ص18-19.

[2] – أبو الحسن سلام، حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، ط 2، د ب، 1414هـ-1992م، ص 25.

[3] – خالد أمين، المسرح ودراسات الفرجة، م س، ص 20.

يحسن في القص والإيماءة يدعى القوال أو الراوي أو الحكواتي أو الغريو (le Griot) في إفريقيا الوسطى."[1] من هذا الطرح نستنتج نوعا ما على؛ أنه شامل لمظاهر الفرجة التي تميز بها شعب شمال إفريقيا، كما له من التنوع في مجالات الفولكلور الشعبي كالرقص والمسرح ... إلخ، و" أما الباحث الإسباني "خوسي موليون" (الذي له علاقة متينة بالمسرح العربي)، فقد ربط عنصر "السارد" بالظواهر الفرجوية التي عرفتها الحضارة العربية مؤكدا على أنه تحول في المسرح الغربي إلى محاكاة وعرض. وهذا يعني أن هذا العنصر هو الذي حقق حضوره على يد ممثلين شعبيين كالحكواتي (مصر) والقوال (الجزائر) والمداح (المغرب وتونس)."[2] يحيلنا كل هذا إلى التعرف على الفرجة في طابعها الأدائي أو اللعبي ومعناها الحقيقي في هذه الدول العربية المذكورة، وذلك بفضل ممثلين مبدعين تركوا بصمتهم في الساحة المسرحية خصوصا في مجال مظاهر الفرجة العربية وكذا جمالية الفولكلور الشعبي على الإجمال.

ضمن كل ما تقدم ذكره حول مفهوم الفرجة/الأداء أو ما يطلق عليها قديما بالشعيرة؛ " تتميز الجزائر بمظاهر فرجة شعبية متميزة سواء على مستوى ممارسات الطقوس الدينية، أو الاجتماعية في الأعراس والمناسبات المختلفة، وتشمل أنواعا متعددة من الرقصات الفلكلورية، والألعاب الشعبية، وتختلف بعض هذه العناصر عن امتدادها في الشمال الإفريقي، كما تختلف في الجماعات العربية عن نظيرتها الأمازيغية، وهناك دراسات أنثروبولوجية مستفيضة في هذا المجال، وقد أثرت مظاهر الفرجة هذه في تحولات المسرح الجزائري؛ لما لها من أثر عميق على مفهوم المشاهدة عند الجزائريين؛ كما عرفت الجزائر فنون الفرجة الشعبية الأخرى؛ التي شاعت في مختلف البلدان العربية مثل القراقوز، وخيال الظل منذ النصف الأول من القرن التاسع عشر، والدمى الصقلية التي عرفت في المغرب العربي دون المشرق العربي، وقد ارتبط التمثيل في الجزائر بظهور شركة اسطوانات تدعى (جوموفون) كانت تسجل الاسكتشات على اسطوانات، وكانت هذه الاسكتشات تقدم في المقاهي مع الغناء، وغالبا ما كانت نصوصا فكاهية مرتجلة بالعامية."[3]

يبدوا؛ أن الجزائر استفادت من موقعها الجغرافي الشمال الإفريقي حتى تتسم بمظاهر فرجوية شعبية زادت من فعالية المسرح الجزائري من حيث الأداء والممارسة الطقسية وكذا ثرائها الفولكلوري الشعبي المتنوع، زيادة على ذلك استفادتها من انتمائها العربي والأمازيغي، ومن خلال هذا كله جرب " وحاول الكتاب المسرحيون مصريون وعرب أن يعيدوا أشكالاً قالوا عنها بأنها قديمة، وإن كانوا لم يشاهدوها، وأيضاً وبكل أسف لم يقرؤوا عنها إلا أنهم قدموا العديد من الأشكال المسرحية مثل الحلقة، البساط، السامر، الحكواتي، المقلد، المقهى، وقدموا من خلال هذه الأشكال أنماطاً لأعمال مسرحية تتسم بالتمسرح والاحتفالات وفي اعتقادهم بأنهم قد حققوا نجاحاً في طرح هذه الأشكال."[4] عموما، كانت بعض الشرائح المجتمعية آنئذ تعتقد؛ بأنها حققت الأهم باعتمادهم على تلك المظاهر الفرجوية والحاملة للفولكلور الشعبي وتجريبها على الركح واعتبارها عنصرا من الأداء.

---

[1] – منصوري لخضر، التجربة الإخراجية في المسرح المغاربي –قراءة في الأساليب والمناهج–، تحت إشراف: مليايي محمد، بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراه، جامعة وهران، كلية الأدب واللغات والفنون، قسم الفنون الدرامية، 2010-2011، ص100.

[2] – حسن المنيعي، حركية الفرجة في المسرح (الواقع والتطلعات)، م س، ص 9.

[3] – أحمد إبراهيم: الدراما والفرجة المسرحية، م س، ص 312.

[4] – أمين بكير، السير الشعبية في المسرح المعاصر، دار المعارف، القاهرة، د ط، 1994، ص 70.

ننوه من البداية؛ إلى شيء مهم، والذي نعود به وبالمسرح الجزائري أو ما قبل المسرح الجزائري الحديث إلى الوراء ومراحل تطوره وبمساعدة رواد وفدوا إلى الجزائر قديما وأخرجوه للساحة الفنية؛ فهي فترة انتعاش المسرح آنئذ، في نفس السياق كما " ويبدو ذلك من خلال الإنتاج المسرحي عند الرواد الأوائل الذين تأثروا إلى حد بعيد بالتراث الشعبي ولئن كان اتصال الجزائر بالحضارة الأوروبية. من خلال الاستعمار الفرنسي. قد جاء مبكرا، فإن المسرح في هذه البلاد لم يظهر للوجود إلا بعد الحرب العالمية الأولى مباشرة، أي بعد مضي قرن من الزمن على الاحتلال. على أن هذه الظاهرة كان لها ما يفسرها ويبرر وجودها من أسباب مادية ومعنوية ساهمت بصورة أو بأخرى في نشأة المسرح في هذا القطر."[1] المنتمية للثقافة الشعبية العربية عموما، والتي نعلق عليها ونقول: " أنها كانت ثقافة وطنية محضة، وأصلية تستمد قوتها أساسا من التراث القومي وتستخدم اللغة القومية للتعبير عن ذاتها."[2]

رغم غطرسة الإستعمار ووقوفه ضد الفن والمسرح في الجزائر وتطويره وتحقيق المراد؛ إلا أنه " عرفت الجزائر في القرن التاسع عشر، وقبل النهضة المسرحية، فنونا شعبية مختلفة، لقيت رواجا كبيرا وكان لها جمهورا لا يستهان به، لكن لم يصلنا منها شيئا بالإضافة إلى اننا لا نجد لنصوصها أثر في الكتب التي أرخت للمسرح باستثناء بعض الإشارات والأوصاف البسيطة تؤكد على وجودها وانتشارها. الألوان القصصية كان المجتمع الجزائري في ظل الحكم التركي مجتمعا طبقيا، يحكمه نظام إقطاعي، تديره طبقة إقطاعية مترفة، إلى جانب فئة من الأعيان الجزائريين."[3] نستنتج من هذا؛ أنه ولحسن الحظ حكم الأتراك للجزائر لم يدم طويلا في تلك الفترة وإلا لكان الأمر أسوء ويؤثر على تركيبته الاجتماعية وكذا الثقافية، لكن رغم ذلك حتى " ولما كان الفن وبضمنه الأدب يتأثر بكل ما يحدث من تحولات اجتماعية وسياسية في المجتمع فإنه ظل خاضعا للأشكال والمضامين التقليدية كالشعر، والمأثورات الشعبية المتمثلة في الألوان القصصية والتمثيلية، ولازمت هذه الظاهرة الثقافة العربية في الجزائر حتى ظهور الحركة الوطنية وبداية النهضة."[4] نرى من خلال هذا الطرح؛ الذي شرح لنا الظاهرة المسرحية في الجزائر؛ حتى أنه وقبل بروز الحركة المسرحية وأولى فترات النهضة الفنية في بلادنا الجزائر؛ توجد هناك الظواهر التقليدية تقوم بدور فعال في الثقافة الشعبية. هي بمثابة النافذة التي تعكس هوية الوطن الثقافية وكذا تاريخ الجزائر المجيد، بفضل أثر فني للفولكلور ذو الطابع الثقافي، ولمساته الجمالية على هذه المظاهر الفرجوية في المسرح الجزائري التي نوردها في:

أولا: الفولكلور وتوظيف خيال الظل (القراقوز) في المسرح الجزائري

1- خيال الظل:

إن **ماهية** هذا العنصر حسب المؤلف ' فاروق سعد' وفي مرجعه المهم ((**خيال الظل العربي**))؛ الذي يشير فيه إلى مفهوم المصطلح؛ بقوله: " خيال الظل فن من الفنون الشعبية، عماده عدّة فنون كوّنته أو تداخلت في بنيته، فنسب إليها، أو صنّف ضمنها. أول هذه الفنون: الأدب، موضوعاً وأسلوباً، وإليه ينتمي النص القائم عليه العرض أو المخطط له، شفوياً أو كتابياً، معداً أو مرتجلاً،

---

[1] – ميراث العيد، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، م س، ص30.

2 – ينظر: أحمد طالب الإبراهيمي، من تصفية الاستعمار إلى الثورة الثقافية، ترجمة: حنفي بن عيسى، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع – الجزائر، ص 14.

[3] – ميراث العيد، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، م س، ص 34.

[4] – م ن، ص33/32.

فصيحاً أو عاميا، شعراً أو نثراً. وبالنظر إلى الصيغة الحوارية السائدة في هذا النص، فقد صنّف خيال الظّل نوعاً من الأنواع المسرحية."[1] التي تنوعت في أدائها الفرجوي الشعبي، وذلك في مختلف أوساط شعوب العالم بتنوعها الثقافي ونطاق جمهورها الواسع، وتبنيهم لهذا المظهر الهام المصنف كنوع مسرحي والنابع من تراثهم الشعبي بنوعيه ومن حيث تناوله نصا وعرضا كذلك.

خلافا لانتماء هذا الشكل الفني؛ إلا أن هناك تعريف آخر يصب في موضوع البحث؛ تمثل في أن مصطلح " خيال الظل فن مسرحي متكامل، لا سبيل إلى إنكاره، فهو –مثله مثل المسرح –، يقوم على إخراج قصة، ذات حبكة وشخصيات، فيقدمها بالتمثيل، من خلال الشخوص والحوار والفعل، بدلا من سردها سردا. وما يختلف به خيال الظل عن المسرح هو اعتماده الدمي بدلا من البشر، أساسا في التمثيل."[2] هذا ما نلاحظه كأسلوب، وفلسفة متبعة في مناهج بعض المخرجين العالميين؛ الذين أولو اهتمامهم بالدرجة الأولى للممثل أو المؤدي في صورة المخرج المسرحي (**كريج كوردن**) الذي لاق فيه هذا الأخير ملاذه الأخير.

مثلما هي متنوعة أشكال المسرح؛ فهي مهمة كذلك، إذ " ويتم التمثيل في خيال الظل بوساطة تلك الأشكال، التي تنصب وراء ستارة من القماش الأبيض الرقيق، وبوساطة عصي يضعها المحرك، ومساعدوه، في ثقوب الأشكال، أو مفاصلها، ويقومون بتحريكها، لتؤدي الأفعال المطلوبة، على حين يضاء مصباح وراءها، يسقط ظلالها على القماش الأبيض، من وراء، فيبدو خيال ظلالها للمتفرجين من أمام."[3]

يشير، وفي هذا الصدد المؤلف محمد مندور إلى ما هو أوضح؛ إن صح التعبير، وذلك حول تسمية خيال الظل الحقيقي بقوله: " لقد ظللنا حتى السنوات الأخيرة نشهد في البلاد المصرية فنونا شعبية تشبه المسرح أو السينما الحديثين ومن أهمها خيال الظل الذي يسمونه بالإنجليزية Shadow play أي مسرح الظل، وبالفرنسية L'ombre chinoise أي الظل الصيني. وتسمى التمثيليات التي يعرضها صاحب خيال الظل باسم « البابات » ومفرده «بابة ». من ولم تكن البابات، تمثل في دور ثابتة معدة لذلك بل معدة في خيام متنقلة من الخيش أو أحواش تسور بالخشب، وكان التمثيل يجرى على ستار من القاش الأبيض الخفيف الذي تنعكس عليه الخلف ظلال عرائس من الورق المقوى أو الجلد المضغوط، وقد وضع خلف تلك العرائس مصباح يعكس ظلالها على الستار."[4] وهذا ما نشهده في مسرح الطفل الذي كانت أشكاله الفرجوية وسائل وأدوات بسيطة تدخل في تشكيل منظومة العرض المسرحي وإمتاع المشاهد الذي كل همه الوحيد الاستمتاع وفهم الرسالة الموجهة لهم.

إن ما أشار إليه (محمود الماجري) من خلال محور كتابه المعنون ب ((**مسرح العرائس في تونس**))؛ مثير للإهتمام يستوجب منا مساندة طرحه الذي قال فيه: " لقد تطبعت العروسة في حلها وترحالها بثقافات وممارسات الشعوب التي تبنتها ولعلّ أفضل شاهد على

[1] – فاروق سعد، خيال الظل العربي، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر بيروت–لبنان، ط 1، 1993، ص 35.

[2] – أحمد زياد محبك: من التراث الشعبي (دراسة تحليلية للحكاية الشعبية)، دار المعرفة، بيروت–لبنان، ط 1، 2005. ص 205–206.

[3] – م ن، ص 206.

[4] – محمد مندور، المسرح، نهضة مصر للطباعة وللنشر والتوزيع، ط 4، 2008، ص24.

ذلك يتمثل في مسرح خيال الظل الذي يمكن اعتباره فنّا مهاجرا بحق، فبعد أن اتفق المؤرخون على أن مسرح خيال الظل نشأ في بعض بلدان جنوب آسيا وشرقها، نراهم يؤكدون على انتقاله إلى أمم أخرى سالكا طريقه من الشرق باتجاه الشمال."[1]

نقول عن ذلك الطرح؛ أن مسرح خيال الظل تنامى واشتهر عالميا بفضل نشأته الفريدة؛ كما ونستطيع أن نقول عنه كذلك هو الشكل المسرحي، " والعرائس مكونة من أعضاء تتحرك بواسطة مفاصل وقد علقت تلك العرائس واتصلت بها وبأجزائها المختلفة خيوط تتجمع في يد صاحب الخيال وبفضلها يحرك تلك العرائس حسبما يشاء ووفقا لمقتضيات الحوار الذي يلقنه صاحب الخيال القابع خلف الستار فيسمعه المشاهدون، ويرون الصور المتحركة التي تصاحبه. وأحيانا كان صاحب البابة يلقى بمفرده الحوار كله مع تلوين صوته وتغيير نغماته تبعا لتغيير الشخصيات، وأحيانا أخرى كان يستعين بمساعد له يلقى جانبا من الحوار."[2]

نلحظ، ومن خلال الطرح السابق؛ أنه غير كافي ولا يوصلنا إلى الهدف المنشود دون الحركة الجسدية التي تعطي كل شيء وتترجم أي فعل كان، سواء في ذوقه الفني وكذا طابعه الفرجوي الجمال، ولكن " هذا الرأي يفنّده ما جاء في الموسوعة الإسلامية عن كاركوز Karagoz حيث نكتشف أنّ المحدثين التبس عليهم الأمر أثناء تفسيرهم لكلمة « خيال » الواردة في المراجع العربية القديمة فوقعوا خطأ وأوقعوا من أعتمد مراجعهم في الخطأ ذاته، فقد جاء في مادة في كاركوز: «أما عن ظهوره في الإمبراطورية العثمانية فقد اعتقدنا طويلا أنه جاءها من الصين عن طريق المغول متبعا الطريق التقليدي عبر تركستان وإيران، بعد ذلك اكتشفنا أن التأويل الخاطئ لمصطلح تقني هو الذي أوقع الباحثين في الخطأ، فبمصطلح خيال، المذكور في المراجع العربية والفارسية والتركية، علينا أن لا نفهم خيالا من الظل، ومعادلها خيال الظل، بل علينا أن نفهم خيالا فحسب وهو ما لا يعني في هذه الحالة مسرح خيال الظلّ بل يدل على عرائس ذات أبعاد ثلاثة، وبينما كان مسرح العرائس منتشرا فعليا منذ القدم لدى المغول وأتراك آسيا الوسطى وكذلك عند الإيرانيين فإنّ مسرح خيال الظل لم يوجد قط عندهم حتى أيامنا هذه."[3] نفهم من الفقرة أن هذين الشكلين المذكورين وجههما واحد، كما ولهما تأثير فني بالغ في سيرورة المسرح والفرجة في مختلف الثقافات الشعبية المنتشرة في المعمورة، وثراء جمالية تراثها الشعبي النابع من عرف وعادة هذه الشرائح المجتمعية بتنوع أجناسها وانتمائها.

يبدو من هذا الشرح المفصل للأشكال الفرجوية السابقة؛ نستذكر شيء مهم حول أحدهم، " ولقد عرف **خيال الظل** في مصر الإسلامية وفى غيرها من البلاد العربية والشرقية منذ زمن بعيد في القرون الوسطى، ليزعم بعض المؤرخين أنه كان معروفا في عصر الفاطميين، ولكننا لا نملك بابات مكتوبة إلا منذ عصر الظاهر بيبرس، وهي بابات محمد بن دانيال الموصلي التي يحتويها مخطوط في دار الكتب المصرية اسمه «كتاب طيف الخيال»."[4] حقيقة خيال الظل كشكل فرجوي وظاهرة مسرحية عرف في بعض بلدان جنوب آسيا وشرقها دون سواها، لم يعرف عند المصريين والعرب، إلا في الآونة الأخيرة.

---

[1] – محمود الماجري، مسرح العرائس في تونس، دار سحر للنشر، المغاربية للطباعة، د ب، د ط، ديسمبر 2008، ص 18.

[2] – محمد مندور، المسرح، م س، ص 25/24.

[3] – P. Boratav, Karagoz, Encyclopédie de l'Islam, nouvelle édition, P 627

نقلا عن: محمود الماجري، مسرح العرائس في تونس، م س، ص18.

[4] – محمد مندور، المسرح، م س، ص 25.

✓ **تاريخ ونشأة خيال الظل:**

بعد الكر والفر والبحث عن أصل (خيال الظل) ومكان انتشاره وكثرة الجدال حوله، وفي ذات السياق تقول ((**تمارا الكساندروفنا بوتيتسيفا**)) من خلال مؤلفها: " ((وقد عرفت هذا الفنّ أيضا الشعوب الرّحل في آسيا الوسطى في الأزمنة القديمة))، مؤكدة رأيها بقولها، ((ومسرح خيال الظل متطوّر جدًا في الهند كذلك وقد جاء ذكره في المهابهاراتا التي تعتبر من أقدم النصوص الملحمية الهندية، وفي كمبوديا كانت تقام عروض هذا المسرح في المعابد البوذية أثناء الأعياد الدينية، كما أن تقاليده قوية في سيلان واليابان والصين بشكل خاص)).[1]" من هذا كله يبدو لنا أن هذه الأعمال تمتاز بالتكرار لما هو قديم ومده بالخصوصية وكذا الفنون الشعبية ذات الطابع الجمالي الفولكلوري كالأداء أو اللعب والذي تمارس في معظم الشعوب إلى الآن وصار من عاداتهم وتقاليدهم.

إن البحث المضني عن مرجعية (خيال الظل) من الواضح أنه حرك عقول بعض الدارسين، " ولقد تناول بعض المستشرقين الألمان وبخاصة جورج يعقوب وبول كاله هذا الفن وهذا المخطوط بالبحث والدرس والنشر، كما تناوله غيرهما من الباحثين في تاريخ الفنون العربية والشرقية، وراحوا يستقصون نشأته التاريخية ويتعقبون آثاره القديمة في بلاد الشرق المختلفة، فأرجعه إلى الصين، وربما كان هذا هو سبب تسميته في اللغة الفرنسية بالظل الصيني، بينما أرجعه البعض الآخر إلى الهند، بل وأخذ بعض علماء الآثار يبحثون له عن أصول في مصر الفرعونية القديمة وعلى أية حال فإن الذي يعنينا من هذا الفن وتاريخه هو ما انتشر منه في مصر الاسلامية، لنرى إلى أي حد مهد الفن الجمهور المصري والعربي لمشاهدة التمثيليات... ولا تزال تؤثر على النظرة التي ينظر بها الجمهور المصري والعربي إلى فن التمثيل الحديث أو التشخيص كما كان يسميه العوام."[2]

فمن هنا نبعث بفكرة مفادها من خلال ما ذكر في الفقرة أنه باستطاعة مظهر (خيال الظل) تشكيل وقع على تفعيل الأثر الفني للفولكلور الشعبي بما المسرح. وذلك استنادا على القديم وتطبيقه على الفنون الشعبية الحداثية التي كان الفضل للتنوع الحضاري في بروزها.

بالرغم من تنوع البابات فهي مهمة، " وإنه لمن التجاوز الكبير أن نعتبرها داخلة في فن الأدب التمثيلي أو في فن المسرح، لأنها في الواقع لا تعدو الاستعراضات الفكاهية الشعبية التي ربما كان الشعب يجد فيها شيئا من الترويح والتنفيس عن محنه وشقاء حياته ولكنها بدائية في فنها. وبالرغم من أن بعضها قد دون ووصل إلينا مخطوطا إلا أنها أدخل في باب الفلكلور منها في الأدب وتاريخه، كما أن المخطوطات التي لدينا ربما كانت أقرب إلى الوثائق التاريخية منها إلى المؤلفات الأدبية الخليقة بأن تظل حية وأن يعاد طبعها لتطالعها وتنتفع بها الأجيال المتعاقبة كجزء من تراث الأمة الأدبي الذي تتغذى بها النفوس وتصقل الأذواق وتثقف العقول، على عكس ما سنراه في أدبنا المصري الحديث كمسرحيات شوقي أو عزيز أباظة أو توفيق الحكيم أو محمود تيمور."[3]

---

[1] – تمارا الكساندروفنا بوتيتسيفا، ألف عام وعام على المسرح العربي، تر: توفيق المؤذن، دار الفارابي، بيروت، ط 1، 1981، ص 8.

[2] – محمد مندور، المسرح، م س، ص26/25

[3] – م ن، ص28/27.

هذا التنوع المسرحي ما هو إلا دلالة على التمسك والمحافظة على الثقافية والفولكلور الشعبي الذي تم نقله عبر الأجيال. و" أما عن دخوله إلى المجال العربي الإسلامي فيذهب إبراهيم حمادة إلى أن العلماء والباحثين: «لا يكادون يختلفون في تحديد الطريق الذي سلكه خيال الظل حتّى استقر في الوطن العربي، فمن المرجح أنّ البلاد الصينية كانت مركز زحف الحركة الظلية، فمن حدودها استقبله جيرانها الذين سلموه إلى القبائل التركية الشرقية التي سربته بدورها إلى فارس فالعالم العربي في الشرق الأوسط وتلقفته مصر لتذيعه في شمال أفريقيا ».[1] نلحظ من هذا أن خيال الظل أخذ حصة الأسد وذلك لتنقله وزحفه بين بلدان العالم خصوصا بعض دويلات القارات المذكورة سابقا وما تتمتع به تنوع المسرح وثراء مظاهر تراثها الشعبي هناك بالأخص مسرح الظل مما ساعد على بزوغ هذا الأخير عالميا.

لكي نفهم نشوء هذا الفن لابد ومن المفترض قول: " هذا هو **خيال الظل** كما عرف في مصر بنوع خاص، ولكن كان هناك خيال ظل تركي يختلف بعض الشيء عن خيال الظل المصري أو العربي في طريقة إخراجه، فلم يكن المشاهدون يرون صورا تنعكس على الستار من الخلف بل كانت العرائس تبرز من أعلى الشاشة وتقوم بحركاتها المصاحبة للحوار، وكانت وظيفة الستار في هذه الحالة هي مجرد إخفاء ما يجرى وراءها حتى الأقرب من **خيال الظل** في هذه الحالة مما كان يعرف **بالقرجوز**."[2] من هذا الطرح وذاك نرى من خلال البحث كما يلحظ " ويرى آخرون أن فن الأراجوز وفن خيال الظل وفن صندوق الدنيا هي فن واحد فقط يعتمد على المخايلة والدمى والعرائس، بينما يرى آخرون بأن لكل فن من هذه الفنون خصوصية معينة، وأسلوب معين في توصيل أهدافه."[3] لكن في فن خيال الظل الأمر مختلف على غرار بعض الفنون الشعبية الأخرى، إذ يحمل في داخله معنى الدراما بأسلوب خاص وفي أدائه ينتج منه طابع فني فرجوي وفولكلوري شعبي جمالي خاص، وهذا سواء بمؤدين أو ممثلين أشخاص كانوا أو دمى.

2- القراقوز:

تعرفنا في بحثنا هذا على (خيال الظل)، وما يحمله من فرجة فولكلورية شعبية وملامح درامية لإمتاع الجمهور، لننتقل بالبحث إلى "القراقوز" حسب ما جاء به (متين آند) في كتابه ((مسرح خيال الظل التركي)) بقوله: " الأراجوز نفسه من الغجر، فهو يظهر أحيانا كحداد، وعلاوة على هذا فإن رسماً للأراجوز الكتاب يظهره في صورة أراجوز يبيع شوايات ومساكات، وهذا هو العمل الرئيسي للغجر في تركيا."[4] لكن في ظل وجودهم في الجزائر كانوا مصدر قلق، وكثيرا ما يمنعون ممارسة مظهر الفرجة المتمثل في الأراجوز كما مُنِع بعده من قبل الاستعمار الفرنسي كونه يشكل خطرا على تنفيذ مخططاتهم الخبيثة.

يشير ميراث العيد في ذات الصدد، ومن خلال مُؤَلفه (المسرح الجزائري نشأته وتطوره) إلى مفهوم عام حول الشكل الفرجوي بالقول: " يعد الأراجوز من الألوان التمثيلية – إلى جانب خيال الظل. التي عرفها العالم العربي بشكل عام. وإذا كان هذا النوع الشعبي

---

[1] – محمود الماجري، مسرح العرائس في تونس، م س، ص 19.

[2] – م ن، ص29/28.

[3] – أحمد صقر، توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي، مركز الإسكندرية للكتاب، الإسكندرية، د ط، 1998، ص 59-61.

[4] – متين آند، الأراجوز مسرح خيال الظل التركي، تر: منى حامد سلام، مركز اللغات والترجمة-أكاديمية الفنون، الجيزة-مصر، ط 1، 1998، ص 26.

قد عرفته بعض أقاليم المشرق العربي كمصر والشام في وقت مبكر يرجع إلى القرن العاشر الميلادي، حيث تطور وازدهر، وأصبحت له نصوصا مدونة، باستثناء بعض الأخبار التي تؤكد انتشاره، وتذكر لنا ذلك شهادات بعض الرحالة الأوروبيين الذين رأوا عروضا للأراجوز في المغرب العربي بشكل عام والجزائر بشكل خاص."[1]

يظهر لنا محمد مندور بتعريف آخر مغاير لهذا الفن الدرامي، بقوله: " وكلمة **قرجوز** يختلف الباحثون في اشتقاقها وما مدلولها الاصطلاحي فيقول البعض أنها كلمة تركية مركبة من لفظين أولها « قرة، ومعناها « أسود » على نحو ما نجد في لفظة قرة ميدان التي بها في القاهرة الميدان الذي فيه السجن العام ومعناها الميدان الأسود، وثانيها لفظة « **جوز** » ومعناها « **عين** » وعلى هذا التفسير يكون معنى « **القرجوز** » هو « **العين السوداء** » ولكنهم يختلفون بعد ذلك في سبب تسميته بهذا الإسم فيقول البعض سمى بالعين السوداء لأن الذين يقومون به من الغجر سود العيون بالعين السوداء لأنه ينظر إلى بينما يرجح البعض الآخر أنه سمى الحياة بعين سوداء أو من خلال منظار أسود فالقراجوز يقوم على الشكوى من الحياة ومحنها ومفاجئاتها وتقلباتها ونقد أحوالها."[2] نلحظ هنا أن الفقرة تحمل في فحواها تعريف هام كما وتمتاز تسميتها بجانب سوداوي تشاؤمي محض، ولربما من أسماها بذلك الإسم أطلقه عليها متعمدا وعنده غرض ما في ذلك أيضا. يتبين من خلال المفاهيم المتعددة، وفي ظل هذا الكم الهائل من التسميات للمصطلح، حتى " وإذا كانت هذه الأخبار التي وصلتنا، تختلف في تحديد الفترة التي دخل فيها هذا الفن إلى الجزائر بدقة، والظروف التي أحاطت بنشوئه، فإن وجوده قد ثبت في تلك البيئة حيث كان مصدر تسلية وترفيه لدى الشعب والحكام الأتراك. على أن بعض الدارسين، يذهب إلى أن الأراجوز قد دخل الجزائر في القرن السابع عشر على يد الأتراك الذين جلبوه معهم وقت الفراغ خاصة في شهر رمضان. وأول ما ظهر كان في المدن والمناطق حيث يتجمع الأتراك ثم انتشر بعد ذلك عبر كل البلاد. ثم مع مطلع القرن التاسع عشر، نجد كثيرا من الرحالة الأوروبيين يتحدثون عن الأراجوز في كتاباتهم ويسجلون كل ما شهدوه من عروض لتلك التظاهرات الفنية الشعبية. وقد ظهر الأراجوز، كما يذكر الرحالة " بوكليرماسكو " عام حيث قدم بإسهاب وصفا لعرض رآه في الجزائر وكان هذا العرض " غارقا في البذاءة والفحش المتبادلين بين الأراجوز وبين عضو التذكير عند آلة التلقيح."[3] من هكذا طرح فاحص وشارح لمعنى الأراجوز في الجزائر ووقت دخوله إليها ومن جلبه أيضا.

إن كيفيات أدائه المسرحي وجمالية تظاهراته الفولكلورية الشعبية، ومن جهة؛ يلحظ " ويرى الدكتور «عبد الحميد يونس» أن الحكاية الشعبية على لسان الراوي أو الحكواتي هي دراما شعبية، وكذلك خيال الظل والأراجوز: «تضم تلك الحلقات من التمثيل الطقوسي في الحفلات الدينية والاجتماعية، كالاحتفال بالتحول من فصل إلى فصل، أو من موسم إلى موسم، أو عيد من الأعياد». ويرى أن لهذه الأشكال التي أطلق عليها الدراما الشعبية «وظيفة نفعية في بعض الأحيان (كالشفاء في مشهد الزار والممارسات السحرية)»... أن «بعض الدارسين» يرون في السير الشعبية ضرباً من التمثيل يقوم به ممثل فرد على نغمات آلة موسيقية هي الربابة،

[1] – ميراث العيد، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، م س، ص 48-49.

[2] – محمد مندور، المسرح، م س، ص29.

[3] – ميراث العيد، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، م س، ص 49.

ويحاكي بصوته الطفل والشيخ والمرأة والعجمي.. إلخ. كما هو الحال في إنشاء حلقات من سيرة بني هلال من مصر وغيرها من الشعوب العربية."[1] هذا كله دلالة على تشبع الشعوب العربية عموما والشعب المصري خصوصا بتراثهم الشعبي والحفاظ عليه وامتلاكهم لثقافة شعبية فريدة من نوعها فنيا ومسرحيا وكذا مساهمتهم في تنوع طابع الفرجة العربية واشتهارها في العالم ونقلها عبر الأجيال.

إضافة لذلك الرأي؛ كما هو الحال " والجدير بالذكر أن كثيرا من الباحثين الذين تعرضوا في دراساتهم لفترة ما قبل المسرح في الجزائر، قد تبين لديهم الخلط في التسمية بين خيال الظل والأراجوز ولعل مصدر ذلك الخطأ كما يراه عبد الحميد يونس، أن هؤلاء الباحثين قد اعتمدوا على كتب الرحالة الأوروبيين الذين كانوا يسمون خيال الظل بالأراجوز وهم يتحدثون عما شاهدوه في البلاد العربية بصورة عامة، ناقلين ذلك عن الأتراك أنفسهم الذين شاع عندهم تسمية خيال الظل بالأراجوز."[2] وعلى جانب عروض "الأراجوز" وخيال الظل" وعروض المحبطين في مصر، كانت هناك عروض فنية أخرى ك " مسرح "الحلقة" و"مسرح البساط" في المغرب العربي، وكانت هي الأخرى تحمل ملامح درامية كالمسرح، ولكنها كانت تتسم بالسمة الشعبية إذ أنها كانت تعتمد على مشاركة الجمهور والمتفرجين سواء بالمشاركة الفعلية في العرض أو بمجرد مساعدة الفنانين في حمل أدواتهم وتجهيزهم للعرض."[3]

يبدو من هذه اللحظة؛ أن فن القراقوز متنوع في عدة مناطق ومتنوع في الأداء، وفي نهاية المطاف وتلخيصا لكل شكل فني، فيه " نرجح أن الأراجوز في الجزائر لم يعرف التدوين، وإنما كانت عروضه إما مرتجلة أو محفوظة، على أن غاية خيال الظل لا تختلف عن غاية الأراجوز، فهما يرميان معا إلى هدفين أساسيين: التسلية والترفيه من ناحية، وانتقاد الأوضاع الاجتماعية والسياسية من ناحية أخرى. لكن ثمة فروق جوهرية بين رواية الأراجوز، ورواية خيال الظل."[4] لكن الفرجة واحدة والمتعة نفسها، وذلك حتى في ظل وجود الإرتجال في أداء شكل الأراجوز وسيطرة التراث الشفهي، وطابعه الفني المسرحي، و" ... أما الرحالة " رايخ " فيذكر أنه شاهد تمثيليات جزائرية للأراجوز يظهر فيها الشيطان لابسا بذلة جندي فرنسي ". ولا شك أن ذلك كان أمرا مقصودا من البدع الشعبي الجزائري. فأدركت السلطة الفرنسية الخطورة الكامنة وراء هذه العروض، بالإضافة إلى ما تنطوي عليه من عداء وإهانة للفرنسيين. ولذلك أصدرت قانون عام 1843 بمنع الأراجوز ومن حينها اختفى من الساحة العامة والمدن."[5]

فلربما يختفي لوقت قصير ويظهر رغم المنع؛ كون أن الأراجوز آنذاك كان مصدر المتعة والفرجة الشعبية للجمهور الجزائري والذي يعد متنفسهم عن ضغوطات المستدمر الفرنسي والهادف لطمس الهوية الجزائرية عموما والفن المسرحي بأشكاله خصوصا.

3- الفارس الشعبي:

[1] – أسليمة امرز– عالي مسدور، أشكال الفرجة في التراث الشعبي الحساني، م س، ص23.

[2] – ميراث العيد، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، م س، ص 51.

[3] – أشرف زكي، الرؤية الإخراجية المعاصرة للتراث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د ط، 2016، ص 40.

[4] – ميراث العيد، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، م س، ص 54.

[5] – ينظر: أحمد منور، المدخل إلى المسرح الجزائري، مجلة الثقافة والثورة (جزائرية)، العدد 10، 1983، ص 76. نقلا عن: ميراث العيد، م ن، ص 50.

نمر ببحثنا هذا إلى شكل فرجوي آخر مهم؛ إن لم نقل أكثر متعة وفرجة ألا وهو ((**الفارس**))* أتى فيما بعد، " وإلى جانب الأراجوز الذي ظل حيا رغم مضايقات الاستعمار، ازدهرت بعض التمثيليات القصيرة، لاسيما في نهاية القرن التاسع عشر. وقد عنيت تلك التمثيليات بمضامين مختلفة دينية ودنيوية، كانت في الغالب في المناسبات كالمولد النبوي ومواسم الحج والأعراس."[1] كلها تعتبر فرجات شعبية وممارسات فولكلورية، وتحمل معها طابع فني طقوسي ديني، واجتماعي، " وكان هذا الشكل التمثيلي الجديد عبارة عن فصل أو مشهد كوميدي قصير يقدم في مناسبة معينة، ويعرض هي في الغالب مستوحاة من واقع الطبقات الشعبية. ولذا ظهر في البداية في المناطق الريفية ثم انتقل بعد ذلك إلى المقاهي والساحات العامة بالمدن. وإذا كانت معالم هذا اللون التمثيلي في الجزائر، تبدو باهتة، إذ يصعب على الباحث دراسته وتحديد أبعاده نظرا لانعدام الدراسات فإنه قد ثبت وجوده وازدهاره في بعض البلدان العربية لاسيما مصر والعراق حيث كان يسمى بـ " الأخبار " وهو عبارة عن ديالوجات تتضمن الطرائف والعراك."[2]

إن ما يثير الإعجاب، ويجعل كل لحظة تعبيرية من خلال هذه الممارسات، والتي نلحظ أن هناك لمسة جمالية فنية، " وقد أطلق عليه أيضا اسم " الفصل المضحك " أهذا، بينما تؤكد الباحثة تمارا أنه نوع من الفارس الشعبي على أساس أن الفصل المضحك ذو مفهوم أوسع يخضع لعناصر الكوميديا وعناصر الفارس الأوربية فضلا على أنه كوميديا مرتجلة. وهذا ما لم يتوفر في الفارس الشعبي العربي، وبالتالي فإن هذه التمثيليات الهزلية ـ في نظر الباحثة ـ تشبه إلى حد بعيد " الفابل " الفرنسية وكوميديا " ديللآرتي " الايطالية."[3]

إن هذه الفقرة؛ تحمل في ثنياها مفهوم شامل كونه يخضع لعناصر الفارس الأوروبي عموما، والذي زاد من تنامي الفرجة والثقافة الشعبية، وهكذا انعكست " واختلفت المواضيع باختلاف البيئات الاجتماعية العربية، فلذا اكتسى الفارس الشعبي طابعا محليا. بالرغم من التشابه بين الأراجوز والفارس الشعبي من حيث الطابع الكوميدي الذي يسودهما والغاية التي يهدفان إليها."[4] فهما؛ إذا في قالب فني واحد، ولهذا قال عبد الحكيم شوقي من خلال مؤلفه: " فللذاكرة الشعبية الجماعية، أو الذاكرة الفولكلورية قدراتها وإعجازها الذي لمسته وأنا أواصل جمع شفاهيات منطقة الفيوم وبنى سويف وبعض قرى المنيا والجيزة، جعلتني في النهاية أعتقد إلى حد كبير في الذاكرة الشعبية كعملية – جدلية عقلية، تتكامل فيها عقول أجيال طولا وعرضا أو زمانًا ومكانًا، وتكاد أَلا تفقد شيئا أو تفتقده من مخزونها الجمعي."[5]

ومن هذا الطرح؛ ينتقل البحث إلى التطرق وتناول مظاهر فرجوية فولكلورية وتعبيرية عرَّفت بالثقافة الشعبية الجزائرية محليا ووطنيا وهي:

---

* – **الفارس**: الفارْس (المهزلَة) تسمية تَدلُ على مسرحيّة خفيفة وقصيرة تَهدف إلى الإضحاك وتَقوم على تناحُر شخصيّات تَخدَع بعضها بعضًا. مع انتشار هذه المسرحيّات ورَواجها صارت الفارْس نوعا من الأنواع المسرحيّة الكوميديّة. كذلك تُستعمل كلمة الفارْس أحيانًا لوصف مسرحيّ تهريجيّ بغَضّ النظر عن النوع. راجع: ماري الياس / حنان قصّاب حسين: المعجم المسرحيّ، م س، ص 334.

[1] – دغمان سعد الدين حسن، الأصول التاريخية لنشأة الدراما في الأدب العربي، بيروت، 1973، ص 109.

[2] – ميراث العيد، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، م س، ص 56-57.

[3] – م ن، ن ص.

[4] – ميراث العيد، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، م س، ص 58.

[5]– شوقي عبد الحكيم، موسوعة الفلكلور والأساطير العربية، رؤية للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى 2020، ص 361.

ثانيا: الفولكلور وتوظيف شكل المداح والقوال والحلقة في المسرح الجزائري

1 الفولكلور وفرجوية المداح والقوال في المسرح الجزائري:

إذا ما تمعنا في مصطلح ((المداح والقوال الشعبي)) ومدى أهميتهما ضمن أشكال الفرجة وبفضلها تكونت لنا ثقافة شعبية جماهيرية جزائرية جمعت بين الماضي والحاضر؛ إذ نرى المؤلف يوحدهما بقوله: " والمداح ((القوال الشعبي)) يستوعب ببراعة فائقة فنيات إنشاد الشعر الملحون ويتوقف بين مقطع وآخر لحكي لجمهوره قصة بطولية من سيرة الإمام علي بن أبي طالب أو سيرة بني هلال أو مأساة الحسين بن علي وآل البيت، أو قصة سيف بن ذي يزن ... وغيرها، ثم يواصل إنشاد القصيدة حتى يشدهم إليه ويشوقهم دون ملل حتى يبعث في نفوسهم المتعة والبهجة."[1] هذا ما استعان به بعض المخرجين العرب والذين أثرو أعمالهم الفرجوية المسرحية في صورة شخصية الراوي، ومرارا نلاحظه في وقتنا الحاضر في العروض المسرحية الجزائرية لتصبح الأبرز إن لم نقل مصدر التشويق والمتعة ما دام هناك مشهد يسمع ويرى ذلك.

ما يفيدنا من هذه الشروحات الفنية؛ أنها كافية، ووافية، حيث أنه تعلق من خلالها، و" ارتبط شكل مسرح الحلقة في الجزائر بنشاط رواة الأقوال والقصص الشعبي، مثل المداح والقوال والقصاص، فجاءت تسمية مسرح الحلقة نظرا للشكل السينوغرافي للعرض الذي يكون بحسب تجمع المستمعين-المتفرجين، وهو إما أن يكون حلقيا، أو يشبه حدوة حصان، وفي تحديده لشخصية المداح يرى (بورايو، عبد الحميد) أن هذه التسمية تستخدم في الجزائر للدلالة على فئة من مؤدي المأثورات الشعبية في الأماكن العامة والمناسبات الدورية ... أما عن مصدر التسمية، فهي تعود إلى كون هؤلاء المداحون يحملون مادة غزيرة تتعلق بمدح الرسول صلى الله عليه وسلم والأنبياء، وبعض الصحابة والأولياء الصالحين والزهاد، إلى جانب ما تحمله التسمية من إشارة إلى قداسة المضمون الذي يرويه المداح، وهو ما يضفي على عمله مكانة عالية ضمن الممارسات الثقافية الشعبية القائمة."[2] بالأساس على الطقوس الدينية؛ في صورة مدح نبينا الكريم عليه الصلاة والسلام، وصحابته وأولياء الله الصالحين، وقد تكون من ناحية مجرد ممارسات شعبية مصحوبة بالأداء الفولكلوري المشبع بالفرجة المسرحية، وحاملة للثقافة الشعبية من ناحية أخرى .

إنه، ومن المعلوم أيضا؛ دخول هذا الشكل المسرحي الفرجوي تحت سياق " وصيغة المسرح الجوال كانت موجودة في كل الحضارات القديمة، ففي الحضارة العربية كان المدّاح يقدّم فقرات من السرد الروائي ضمن فقرات أخرى وأشكال الفرجة الشعبية في المدن والقرى، وفي حضارات الشرق الأقصى، وعلى الأخص في كمبوديا، كانت الفرق الجوالة تقدم العروض الفولكلورية الخفيفة في القرى."[3] لربما كان المكان أو الفضاء المخصص للأداء المسرحي هو الأنسب لممارسة تلك العروض الفرجوية الشعبية الأدائية ووجود جمهور شعبي.

بالرغم من ما توصلنا إليه آنفا، ومدى أهمية المداح؛ " غير أن هذا التحديد المنهجي الدقيق، لم يمنع من وجود خلط بين هذه التسميات، حيث يشير (بورايو، عبد الحميد) في مرجع آخر إلى أن كثيرا من الأوساط الشعبية في الجزائر تستخدم اسم القوال كمرادف

---

[1] – عبد القادر فيطس، حلقة التراث الشعبي فضاءات تلقي الأدب الشعبي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع-الجزائر، السداسي الأول 2016، ص 32.

[2] – أحسن ثليلاني: المسرح الجزائري (دراسة تطبيقية في الجذور التراثية وتطور المجتمع)، دار التنوير، الجزائر، الطبعة الأولى، 2013، ص207-208.

[3] – ماري الياس / حنان قصّاب حسين: المعجم المسرحيّ، م س، ص 161.

للمداح، بينما كانت الإدارة الاستعمارية الفرنسية زمن احتلالها للجزائر تثبت على تراخيص المداحين والقوالين اسم (التروبادور) أو (الشاعر الجوال)."[1] لم يمنع هذا من تشبث الجزائريين بفن القوال وطابعه الفرجوي حتى وإن اختلفت تسمايته ومعانيه بسبب حبهم لهذا المظهر الفرجوي الشعبي، كما لم يستسلموا رغم التراخيص والضغوطات الممارسة من قبل المستدمر على الأوساط الشعبية الجزائرية للتمثيل المسرحي ومشاهدة مظاهره الثقافية المتنوعة حينها.

يمكن القول: أنه ومن خلال ما سبق ذكره؛ أن شكل المداح شكل خطورة في حقبة ما، ل" إن أول من نبه إلى دور وأهمية وخطورة المداح هم الأنثروبولوجيون الفرنسيون الذين دخلوا الجزائر قبل الاحتلال كسواح وتجار، وقدموا تقارير إلى السلطات العسكرية، ومن بين القضايا التي أثارتها التقارير القدرات المؤثرة للمداح في الجماهير، وما يستوجب فعله للمداح في حالة احتلال الجزائر."[2] هذا ما سيعيق مساعي الاستعمار الخبيثة لدحض الثقافة الشعبية الجزائرية، ومحاولات طمس هويتها، إلا أنه ورغم ضغطهم المستمر وسن قوانين صارمة ومكثفة للوصول إلى أهدافهم وتحقيق مبتغاهم لم ينجحوا في ذلك في النهاية ولم يصلوا إلى مبتغاهم.

رغم كل تلك المفاهيم التي تطرقنا إليها من خلال بحثنا؛ إلا أننا نصادف مشكل التشابك، " وقد تختلط هذه التسميات الجزائرية مع ما يشبهها في بعض البلدان العربية، وهو ما يشير إليه (كمال الدين، محمد) عندما يذكر أن المداح والمقلد والحكواتي العربي هي أسماء تستخدم للدلالة على فن القصاصين الذين تميزوا بقدرتهم على عرض الحكايات وتقليد شخوصها سواء في الحركة أم في الحوار.. فمهما تعددت التسميات من مداح أو حكواتي مثلا فإن الصفة المشتركة بينهما تتمثل في شكل هذا الحكي والمحاكاة، لعل أبرزها تلك الحلقة التي يؤلفها الجمهور الجزائري حول المداح أو القوال، وهي العنصر الغائب-أحيانا- في نشاط الحكواتي المشرقي بوصف هذه الأنواع هي أنواع فنية عربية ذات صبغة شعبية."[3] نابعة عموما من الفولكلور أو التراث الشعبي العربي المتأصل والمتجذر من عاداتهم وتقاليدهم الشعبية المتوارثة جيل بعد جيل.

إضافة إلى ذلك وفي منعرج مغاير مميز شهدته الثقافة الشعبية الجزائرية، وبه " لقد عرفت الجزائر كغيرها من البلدان العربية الإسلامية انتشارا واسعا لرواة الأقوال والقصص الشعبي، وهو القصص الذي قلما تخلو منه ذاكرة طفل من أطفال الوطن العربي، ولقد أتيح لي مشاهدة عروض المداحين،"[4] حينها ظلوا يقومون بعرضها أمام المشاهدين الذين يشاهدونها في شكل فرجوي ودرامي ذو فضاء حلقوي، والتي " تشمل عديد المحاور يحدد (بوارايو، عبد الحميد) بعضها فيما يأتي:

1- " القصص الديني المتعلق بميلاد الرسول صلى الله عليه وسلم ووفاته وبعض مراحل حياته.
2- قصص الزهد والصلاح.
3- قصص كرامات الأولياء الصالحين المؤسسين للطرق الدينية المنتشرة في مختلف مناطق الجزائر مثل سيدي عبد القادر الجيلالي.

[1] – أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري (دراسة تطبيقية في الجذور التراثية وتطور المجتمع)، م س، ص208.
[2] – عبد القادر فيطس، حلقة التراث الشعبي فضاءات تلقي الأدب الشعبي، م س، ص 30.
[3] – ينظر: أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري (دراسة تطبيقية في الجذور التراثية وتطور المجتمع)، م س، ص 209.
[4] – م ن، ص212.

4- المغازي والفتوحات الإسلامية، وهي قصص حربي يروي بطولات المسلمين في مواجهتهم للكفار والمشركين ... وقد لا يكتفي المداح بعرض ما تقدم من محاور، فيتجاوزها إلى تقديم مقطوعات غنائية أو موسيقية، بالإضافة إلى رواية الأشعار الشعبية مازجا بين نشاطه كراو للقصص الشعبي وبين نشاط القوال في رواية الشعر الشعبي، وربما يكون هذا ما أوقع نوعا من اللبس بين تسمية المداح وتسمية القوال عند كثير من الدارسين."[1] أين يتم الخلط فيما بين الفن عموميا، وكذا بعض مجالات الفن الشعبي الخاصة بالفولكلور، والتي قد تُخرج هذه المظاهر الفرجوية الشعبية عن قالبها المسرحي.

نشير في نهاية هذا العنصر الخاص بشكلي الفرجة المسرحية إلى شيء فني مفاده هو: " إن صفة الاحتراف المقصودة في نشاط القوال أو المداح تعني التخصص في رواية الأقوال الشعبية فهي مهنة معترف بها، حيث يحرص القوال أو المداح على تعلمها، وحفظ مادتها، وإتقان صنعتها، حتى يتمكن من إمتاع جمهوره بما يعرضه عليهم من تراث فني، فيحصل منهم على مقابل مادي يمثل مصدر دخله."[2] والذي قد يكون أدائه ليس بالأمر الهين إن لم يكن ممارسا من البداية وغير متخصص في مجال شكل المداح؛ لأنه أساسا نجاحه في هذه الأشكال المذكورة كقوال يعني نجاح عمله وترك أثر فني جمالي ذا طابع فولكلوري تعبيري ومسرحي من أجل تحقيق الفرجة للجمهور في العرض المسرحي مهما كان شكله.

إذا ما أردنا تلخيص لهذا الشكل الحيوي المتمثل في (المداح)؛ فـ" هو شخصية تقوم بتشخيص أبطال القصص ورواية بعض الأساطير والخرافات الشعبية كما يقوم بالتعبير عن آمال وطموحات الشعب."[3] لعل هذا الشكل الفرجوي وصل بنا إلى الهدف المنشود والمنضوي تحت إسم المحاكي والراوي الذي عرف في ثقافة الجزائر.

2 الفولكلور وتوظيف الحلقة في المسرح الجزائري:

1. الحلقة:

إن من خلال ما سبق تناوله في بحثنا، وتم التطرق إليه حول أشكال الفرجة بفضل أثر الفولكلور الفني عليها؛ يذهب بنا البحث إلى نوع آخر له أهمية بالغة فنيا ودراميا، يتمثل في شكل الحلقة؛ لنرصد **مفهوم** خاص بها، إذ " تعد الحلقة من أقدم الفنون الأدائية في شمال إفريقيا حيث يصعب تحديد تاريخ معين لظهورها وهي بمثابة تمسرح في شكله البدائي-ما قبل المسرح- أي أنها تتجلى كفرجة شاملة (تمثيل ورقص وغناء) يشارك فيها الجمهور عن طريق شتى الصور التي تصدر عن "المداح" أو "الحلايقي" أو "القوال"."[4] هذا التقديم الوجيز قد يوصلنا إلى معرفة شاملة حول الحلقة ومدى قدم شكلها الدرامي. كما وتتضمن بعض ميادين الفولكلور الشعبية الأدائية منها والغنائية، وبالإضافة إلى بعض أشكال الفرجة التي سبق ذكرها، زد على ذلك أنها تحمل في مضمونها طابع فني، والتي تجيء في قالب مسرحي جمالي فولكلوري شعبي خاص يمتع المتفرج أثناء المشاهدة.

---

[1]- ينظر: أحسن ثليلاني: المسرح الجزائري (دراسة تطبيقية في الجذور التراثية وتطور المجتمع)، م س، ص212-213.

[2] - أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري (دراسة تطبيقية في الجذور التراثية وتطور المجتمع)، م س، ص210.

[3] - عزوز هني حيزية، توظيف التراث الشعبي في المسرح الجزائري ولد عبد الرحمان كاكي نموذجا، مجلة السياق، مج 4/ ع 1، الجزائر، جوان 2019، ص 67.

[4] - لخضر منصوري، الحلقة فضاء قديم جديد للتجريب المسرحي، ((المسرح الإفريقي: بين الأصالة والمعاصرة))، وقائع الملتقى العلمي: 10-11-12 جويلية 2009، محافظة المهرجان الدولي للمسرح – الجزائر، الدورة الإفريقية – الجزائر، 2009، ص 58.

إذا ما نظرنا نظرة فاحصة إلى تسمية هذه الظاهرة الفرجوية؛ لرأينا أنه: " تأخذ الحلقة إسمها من شكلها الدائري وفضائها الهندسي المميز الذي يتحلق حوله المتفرجون بحيث يتوسط صاحب الحلقة مركزها وهو يواجه، من موقعه ذاك، جمهوره، مما يجعله يتحكم في المشهد بكامله "وقد تضيق تلك الدائرة إلى حدها الأقصى، في حالة حلقة رواة السير الشعبية مثلا وحلقة العرافة وذلك لحاجة المستمعين إلى التقاط جزئيات الخطاب المرسل، أو طالبا لما يكفي من حميمية أثناء الاستماع ضمن هذا الفضاء الرحب يقوم "الحلايقي" بعدة حركات وتعابير جسدية ويتنقل بسرعة وحرية وينجز حركات وألعاب بهلوانية يستدعيها العرض المقدم للجمهور."[1]

تكملة لما تم التطرق إليه من قبل الدكتور (لخضر منصوري)؛ نذهب لنستشهد بمفهوم شامل وأوضح، وهذا في قوله: "كما هو الحال و" المعروف أن الحلقة كعرض شعبي تقام بالأمكنة الفسيحة كالأسواق والساحات العامة وخارج أسوار المدينة (خاصة في المغرب الأقصى) أو على هامش المراكز السكانية والتجارية وقد تميزت مدينة وهران كسائر مدن الغرب الجزائري بهذه الظاهرة، خاصة بحي "المدينة الجديدة" و"سيدي الحسني" التي كانت تجلب إليها جمهورا كبيرا، من هواة السمع وهواة المخيلة الشعبية. وتمكن القول بأن الموقع الذي تتخذه الحلقة لا يهم كثيرا في النهاية، إذ لا علاقة له بنوعية العرض والفرجة التي تقام أمام الناس، كما يمكن القول بأن الحلقة تتم في أي مكان فسيح، لكن الجدار البشري ضروري لتستكمل الحلقة عناصرها وتحقق أهدافها، من خلال فضاء دائري مفتوح على كل متفرج، يريد أن يرى أو يسمع أو يعيش عرض الحلقة في شكلها الشعبي."[2] يبدو؛ أن هذا الكلام يوحي لنا أن مظهر الفرجة المسمى بالحلقة يؤدى في أماكن واسعة، ويلتف الجمهور حول المؤدين مشكلين حلقة من المتفرجين؛ لتكون في قالب مسرحي فرجوي يعالج تراثهم الشعبي.

ومن هذا الرأي المتضارب حول هذا المظهر الفرجوي المسرحي وذاك؛ نستنتج، ونقول: أنه " وعلى امتداد ما يزيد على قرن، كان الحكواتية يروون في مقاهي دمشق وحلب والقاهرة وبغداد والقدس، وربما بيروت، بواقع حكواتي في كل مقهى، لكن هؤلاء انتهوا اليوم باستثناء قلة منهم، لشيوع وسائل تمثيلية أكثر تطورا، ويبدوا أن أداءهم كان يدخل فيما يسمى "الظواهر المسرحية" التي سدت مسد المسرح قبل ظهوره العلني في البلاد العربية والإسلامية، كالأداء في ظواهر مسرحية أخرى مثل مسرح الدمى، ومسرح خيال الظل، وصندوق الدنيا. ويحاول من بقي من الحكواتية في مقاهي دمشق مثل مقهى النوفرة (شرقي الجامع الأموي)، تطوير أدائه التمثيلي بارتداء الطربوش والعباءة، والضرب بالسيف على منضدة، مع شيء من الغناء، وتفخيم النطق."[3]

نستخلص من هذا؛ أن المظاهر الفرجوية المذكورة سلفا ما هي إلا ممارسات طقوسية درامية؛ تقودنا إلى القول: أن الحكواتي شخصية مسرحية عربية عريقة بحق، حتى وإن كان تناقصه وتواجده في مناطق معينة، إلا أنه يشفع له محاولته الجمع بين الأداء الحركي والصوتي في إيقاع متناغم وفي شكل واحد، كيف لا وأن أدائه يحمل الكثير من التعابير وفي مجملها ظاهرة مسرحية ذات طابع فولكلوري شعبي هدفه النجاح وترسيخ الثقافة من أجل إرضاء المتفرج.

---

[1] – منصوري لخضر، التجربة الإخراجية في المسرح المغاربي –قراءة في الأساليب والمناهج–، م س، ص 120.

[2] – م ن، ن ص.

[3] – صلاح الدين أبو عياش، معجم مصطلحات الفنون، م س، ص 487.

بعد المحاولات المضنية للوصول إلى تعريف فاصل (الحلقة)؛ نستند على ما يشير إليه الدكتور (لخضر منصوري) بقوله: " ولكي نقدم تعريف جامعا للحلقة في شكلها التراثي، علينا أن نذكر تصنيفا أوليا لأنواع الحلقات، منطلقين فيه من المضمون والوظيفة والهدف الذي تسعى إليه كل واحدة منها على حده ولابد لنا إقصاء طائفة من الحلقات التي تخرج عن مجال بحثنا هذا، منها حلقات التداوي بالأعشاب والعقاقير الصيدلانية السائل منها والمسحوق، والحلقات الخاصة بالعرافات والمتاجرة والشعوذة والابتزاز، وهكذا لا يبقى أمامنا سوى التركيز على نمط الحلقة ذات الوظيفة الترفيهية الترويجية، أي تلك التي يكون العرض فيها مقتصرا على إمتاع المتفرج وإثارة الضحك دون أن يعني ذلك خلوها من الفوائد والطرائف المتنوعة التي قد تأتي في توافق تام مع الموضوعات المطروقة."[1] بمعنى؛ أن هدف هذه المواضيع التي طرقناها، وكذا التي تتناول بعض مجالات الفولكلور الشعبي المراد منها هو تطبيقها على مظهر الحلقة الفرجوي لإمتاع الجمهور؛ وكيف لا فهو يعالج تراثه الفني الشعبي المحشو بالعادات والتقاليد الشعبية، مما أهله أن يكون من أهم الأشكال ما قبل المسرحية الجزائرية.

يجب علينا من خلال بحثنا هذا؛ أن نشير إلى شيء مهم ومميز، والذي تحدث فيه الدكتور لخضر منصوري بقوله: " كانت الحلقة – ولا تزال – فضاء مسرحي في شكله الشعبي وشكلا لعبويا (Ludique) مشتركا بين المدن والقرى تعرض فيه مجموعة من الفنانين أعمالها المدهشة والطريقة وكل ما يمتلكه الواحد منهم من مهارات فنية في مجال الحكي عن الإنس والجن والحيوان، وابتكار ألعاب بهلوانية أو سحرية أو ارتجال الشعر والنكت. لذلك، فإن هذا الفضاء يعج دوما بالحركة والإيماءة والموسيقى وفنون القول إلى درجة أن كل من يرتاده من المتفرجين يجد نفسه في غمرة الجد والهزل، وفي عوالم يمتزج فيها الواقع، والخيال، والتاريخ، واللاتاريخ لأنه مكان لا زمني يظل مفتوحا عبر شكله الدائري وفرجاته القائمة على الارتجال، وبلاغة الجسد والإيقاع والموسيقي: الشي الذي يجعله يستحضر كالأزمنة في لحظة واحدة إما على لسان الراوي، أو في حركات عبيدات الرما وأولاد سيدي احماد وموسى: وإلا في لوحات «القراد» ومقالب شخصيات فذة أمثال جحا، وجحجوح، وحديدوان، وبقشيش ولمسيح، وغيرهم."[2]

نعلم، ومن خلال تعرفنا على شكل الحلقة كمظهر فرجوي؛ وأن دور هذا الشكل الفني المسرحي فعال؛ إن لم نكن متأكدين في كونه فرجة مسرحية بحق، فـ " الحلقة (الحلاقي): ويتحلق فيها الجمهور حول مجموعة من الفنانين، مكونة من ممثلين، وبهلوانات، وموسيقيين معهم بعض الآلات الموسيقية الشعبية، وإكسسوارات مكملة لشكل العرض، وبعد تجمع عدد كاف من الجمهور، يبدأ ممثل العرض بالصلاة على النبي، وذكر مآثره، ثم يبدا حوارا مع الجمهور لتحديد حجم الدائرة التي سيتم فيها العرض، فيطلب من الجمهور؛ إما تضييق الحلقة، أو توسيعها، ثم يبدأ بتقديم لموضوع العرض وغالبا ما يكون أسطورة، أو حكاية شعبية، وتدريجيا يشاركه بقية أعضاء الفرقة كل في دور، أو أكثر، ويعزف الموسيقيون فواصل موسيقية، ويغنون في المواقع التي تتطلب الغناء ويقترب العرض كثيرا هذا الشكل من عروض المحبطين."[3] ينقلنا هذا الكلام مباشرة؛ إلى دور منظومة العرض المسرحي على رأسها الجمهور والممثل والموسيقى الشعبية...

[1] – ينظر: منصوري لخضر، التجربة الإخراجية في المسرح المغاربي –قراءة في الأساليب والمناهج–، م س، ص 121– 122.

[2] – م ن، ص 101.

[3] – أحمد إبراهيم: الدراما والفرجة المسرحية، م س، ص 319.

إلخ في نجاح عروض الحلقة من حيث مواضيعها المتناولة، مما ساهم في تطورها وفي شكلها الفرجوي الدائري في جو فولكلوري شعبي خالص، وكانت الموسيقى الشعبية الحَلَقة الأهم في إنجاح هذه الظاهرة.

نضيف إلى ذلك الطرح الشمولي؛ إذ نحلل ونقول بأن: " فن الحلقة لازم الجمهور المغاربي منذ القدم، فهو نتاج العبقرية الشعبية وهو الخلاصة الناضجة لتطور المجتمع العربي مما أكسبه شخصية ايجابية؛ تتشكل وتزدهر بازدهار المجتمع نفسه".[1] إضافة لذلك؛ هو تمسك الشعب المغاربي خصوصا بعاداته وتقاليده وتطور ثقافة الشعب العربي عموما. هذا كله كان بفضل المحافظة على فولكلورهم الشعبي أو تمسكهم بتراثهم الشعبي العريق وترجمته في شكل فرجوي خاص ولا يزال.

2. الفولكلور بين الفرجة ومسرح الحلقة:

نركز في هذا السياق على الفولكلور؛ الذي يضم مجالات عدة التي تتوارث عبر الأجيال، والذي يمزج بين التراث الشعبي وفنون الأداء، وضم الفولكلور في مسرح الحلقة لتحقيق المتعة والتواصل الثقافي؛ لذا فـ " إن الإيمان بتميز التراث الجزائري في مجال أشكال التعبير المسرحي، قد جعل بعض الباحثين يعتقدون بأن للمسرح الجزائري جذورا تعود إلى ما قبل التاريخ، وأن هذه الجذور قد تطورت في بداية التاريخ ثم أثناء وجود الرومان، كما له جذور عربية إسلامية، ولقد تجسدت هذه الجذور فيما يعرف بالظواهر المسرحية التراثية، كطقوس الاحتفالات الشعبية، دينية كانت أم اجتماعية، "[2] كتلك التي نجدها في المسرح الأمازيغي الجزائري؛ التي سبق البحث على ذكرها فيما تقدم في صورة "إحتفال الناير" و"بوغنجة" ...إلخ، وكذا الإحتفال الديني بالمولد النبوي الشريف؛ فكل هذا قد يدخل في إطار أشكال الفرجة الشعبية ومسرحيات عدة طبقت الفولكلور النابع من التراث الشعبي الجزائري الزاخر، والذي اكتسب ظواهر مسرحية فرجوية مكنته من الرقي بالمسرح الجزائري وتنوع ثقافة شعبه خصوصا مبدعيه الفنيين المسرحيين.

تعد أشكال المسرح المداح، والقوال، والحلقة؛ في مجملها أنماط الفرجة، وتحمل في تعبيرها طابع المسرح الجزائري؛ ذا أثر فني وجمالي تابع للفولكلور الجزائري المتنوع؛ كما " إن صفة الاحتراف المقصودة في نشاط القوال أو المداح تعني التخصص في رواية الأقوال الشعبية فهي مهنة معترف بها، حيث يحرص القوال أو المداح على تعلمها، وحفظ مادتها، وإتقان صنعتها، حتى يتمكن من إمتاع جمهوره بما يعرضه عليهم من تراث فني، فيحصل منهم على مقابل مادي يمثل مصدر دخله."[3]

يبدو من هذا الكلام؛ حتى في ظل ذلك الأجر المقدم وإن كان غير مقنع ولنقل ليس زهيد؛ إلا " وإننا يمكن أن نقدم تفاصيل أخرى إضافية، عن نشاط المداح-والقوال- من خلال إيراد ما يذكره (بورايو، عبد الحميد) حيث يرى أن هذا الراوي الشعبي يختار المناسبات الملائمة لنشاطه كالتجمعات العامة في الأسواق واحتفالات الزواج والختان وإقامة النذور للأولياء، فيفسح له مجالا على شكل دائرة تكفي لأدائه الحركي والتمثيلي... يأخذ هو مكانة في مركز الحلقة واقفا أو مقرفصا، وذلك حسب متطلبات الأداء، الذي قد يؤديه بمفرده، وقد يرافقه في ذلك مساعد أو اثنان، يتبادلون فيما بينهم الرواية والعزف مستخدمين الرباب والقصبة والدف، ويصاحب

---

[1]- منصوري لخضر، التجربة الإخراجية في المسرح المغاربي –قراءة في الأساليب والمناهج-، م س، ص 102.

[2]- أحسن ثليلاني: المسرح الجزائري (دراسة تطبيقية في الجذور التراثية وتطور المجتمع)، م س، ص200.

[3]- م ن، ص210.

العزف إنشاد المغازي، وهي قصص منظومة وملحنة يزاوج فيها الراوي بين الإنشاد والتفسير..."[1] لذا؛ فإن كل هذا نراه من وحي خيال الراوي يهدف من خلال تحقيق الفرجة الشعبية لا غير، ولم شمل أدائه من خلال المظهرين المذكورين آنفا في حيز الفرجة المسرحية.

نشير، وفي ذات السياق إلى مفارقة مميزة هامة لهذه الظاهرة المسرحية التي تنامت في كنف الفولكلور الشعبي، كما " وتجدر الإشارة إلى أن المداحين(*) والقوالين في الجزائر قد قاموا بدور كبير في مقاومة الاستعمار الفرنسي، وذلك من خلال ربط الشعب بتاريخه العربي الإسلامي من جهة، ومن خلال تطعيمه بقيم المقاومة والبطولة بواسطة ما يعرضونه من المغازي وهو شكل قصصي يؤديه الرواة المحترفون أداء دراميا من خلال إنشاد الشعر القصصي المصاحب بالعزف على الآلات الموسيقية التقليدية... "[2] في إيقاع متصاعد فيه نوع من التنوع والتناغم. قبل هذا كان الهدف من ذلك كله هو التصدي ومقاومة المستعمر، وتوصيل الرسالة من قبل القصصاون والرواة الموهوبين الجزائريين إلى جمهور شعبهم وإرثاء ثقافتهم الشعبية والمحافظة على الهوية العربية والإسلامية، والتمسك بالموروث الشعبي.

خلال ما تقدم به البحث، وأهمية تلك الظواهر المسرحية في الثقافة الشعبية الجزائرية؛ نقول: " إن الدارس لظاهرة المداح والحلقة، حتى وإن لم توجد هناك بناية مسرحية مخصوصة لاحتضان العرض بالمفهوم الغربي، لأن هذا الحاكي الشعبي قد كان في الحقيقة: يحمل المسرح على كتفيه، إنه هو الذي يذهب إلى مكان العرض لا الجمهور..."[3]

يتناسب مثل هذا الحاكي أو المؤدي مع كل ظاهرة مسرحية، بفضل موهبته، وبمخياله في صناعة فضاءه المسرحي، وبأدائه الراقي وللوصول إلى كمال العرض وتحقيق الفرجة. رغم بحثنا المضني عن ميزة هذا المظهر الفرجوي الشعبي الهام في ثقافة الشعب الجزائري.

نتوصل في نهاية الأمر إلى ملحوظة؛ رغم كل ما تناولناه من أشكال شبه مسرحية أو مظاهر فرجوية فولكلورية متنوعة عربية وغيرها، والتي بقيت في الجزائر بفضل النقل الحضاري لبعض الثقافات الشعبية الوافدة إليها، عربية وجزائرية، وتفاعل معها الجمهور حينها؛ " ذلك لأننا لابد أن تكون لدينا الرغبة في التعرف على كياننا وكينونتنا، الهدف، هو أن ندرس زاوية الأصالة فنيًّا، لكي تؤدي في النهاية إلى كشف حقيقة ضمير الشعب، كل شيء عن حكاياته ومأثوراته، وأن نجمع كل البيانات عن نفسية الشعب وسلوكه وخصائصه الفلكلورية والثقافية، وأن يعمل المبدع حين تدعوه الحاجة إلى الأخذ من التراث على أن يكون غير ما كان السابقون، بأن يجنح إلى جوانب التنوير والبعد عن الضلالة والتضليل."[4]

إن هذه الفقرة، والتي نلمس منها جانب التبصير، وذلك من خلال ما جاء به المؤلف؛ في أنه يرمي إلى شيء مهم ويخدم بحثنا أيضا، والمتمثل في ضرورة إمكانية وجود النية الحقيقة من البداية لفهم الهوية الوطنية وثقافة الشعب والاهتمام بها، من حيث فروعها

---

[1]- ينظر: أحسن ثليلاني: المسرح الجزائري (دراسة تطبيقية في الجذور التراثية وتطور المجتمع)، م س، ص211.

*- المداحين: من بين المداحين الجزائريين المحترفين والمشهورين في النصف الثاني من القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين، نذكر: الشيخ السايح من وادي سوف، ومحمد بن تواتي من بسكرة، أحمد بلحرمة من بريان، وبوطبل من الشلف، وبولطباق من الحدود المغربية.

ومن بين القوالين الجزائريين المشهورين نذكر: مصطفى بن إبراهيم، وعبد الله بن كريو، ولخضر بن خلوف، ومحمد بلخير. ينظر: بورايو، عبد الحميد: في الثقافة الشعبية الجزائرية (التاريخ والقضايا والتجليات)، منشورات رابطة الأدب الشعبي لإتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2006، ص 70-71.

[2]- ينظر: أحسن ثليلاني: المسرح الجزائري (دراسة تطبيقية في الجذور التراثية وتطور المجتمع)، م س، ص213-214.

[3]- م ن، ص214.

[4] - أمين بكير، السير الشعبية في المسرح المعاصر، م س، ص 81.

وأصلها، وكذا السعي الجاد والمضني في مدارسة الفولكلور الشعبي فنيا وثقافيا ثانيا، وتمحيص حكاياته الشعبية وأساطيره التي تعد جزءا رئيس في الثقافات الشعبية.

إن ما تقدم به البحث وفي ظل ما ذكرناه من مظاهر فرجوية شعبية مهمة ومتنوعة؛ ساهمت في تكوين الثقافة الشعبية الجزائرية، وكان للأثر الفني للفولكلور الدور الكبير في نجاح المسرح فنيا وجماليا.

إضافة إلى ذلك؛ لاحظنا الثراء والتنوع في الأداء، وزادت كذلك في تنامي التراث الشعبي الجزائري؛ فهناك بعض المخرجون المبدعين في المسرح الجزائري لهم لمسة فنية وذوق جمالي، وساعدهم في التوظيف الأمثل للفولكلور الشعبي في الأشكال المسرحية الفرجوية أين دمجوا فيما بين العناصر التراثية في أعمالهم الدرامية. واختياراتهم الرفيعة للأزياء الشعبية، واستعمال الأغاني الشعبية والرقص التقليدي الشعبي... إلخ.

التقديم والعرض المفصل الذي تفضلنا به؛ يحيلنا إلى دراسة تجارب مسرحية عدة لبعض المخرجين التي من خلالها قاموا بتوظيف الفولكلور في المسرح الجزائري كانت مضنية؛ لذا لزم علينا الإشارة إلى أمر مهم إضافي منسي، " وإذا ما عدنا إلى الجزائر فإننا نلحظ وجود أنشطة شعبية مشابهة للمسرح سواء منها الأشكال التراثية كالمداح والراوي الشعبي والحلقة والزردة، واحتفالات الأعياد الدينية والمناسبات الفصلية الفلاحية التي كانت تقام على طول شهور السنة كالتويزة وبوغنجة وبوسعدية."[1]

إن كل تلك الأشكال الفنية الفولكلورية التي تناولناها؛ تعد مظاهر فرجوية نابعة من التراث الشعبي الجزائري؛ فهي مصدر أفراحهم وأتراحم كما طرقناها سابقا؛ أين كان الأداء محل استلهام الفولكلور، وكيف لا وهو ترجمة لعاداتهم التقليدية الشعبية؛ إن لم نقل ظلت تمثل جانب طقسي في حياتهم الاجتماعية ويمارسونه على الدوام.

نختم هذا العنصر بما هو أهم؛ ذلك الذي تحدثنا فيه حول مسار المسرح الجزائري، والتي أتى بها تلك الثلة الهامة والمثقفة من الكتاب والمخرجين القدماء في الساحة الفنية الجزائرية؛ وهذا بعد أن تناولنا أشكاله الفرجوية؛ الهدف من ذلك التوصل إلى أثر الفولكلور والمظاهر الفرجوية في الثقافة الشعبية الجزائرية الغنية، والتي فتحت نوافذها نحو العالم مشكلة مرآة عاكسة للأداء الفني الفولكلوري الشعبي ترك أثرا بالغا في عين المتفرج الجزائري عموما، وفي الحقل المسرحي بشتى أشكال الفرجة المتعددة كالأراجوز والحلقة... إلخ؛ التي ساعدت في إبراز التنوع الفرجوي في مجال الفولكلور من حكايات شعبية وأمثال وأساطير...إلخ، وفنون شعبية تعبيرية متنوعة وماتعة، وساهم في استمتاع الجمهور، وبذلك أوصلوا الثقافة الشعبية الجزائرية إلى العالمية.

لكن هناك مخرجين حداثيين؛ هم أيضا أخذوا حصة الأسد في تبني المسرح الجزائري وحاولوا توظيف الفولكلور الشعبي على الركح، وهذا من خلال تجارب مسرحية جادة استلهموا فيها الفولكلور الجزائري بما فيه الأمازيغي مرورا بالتارقي، وعلى إثر هذا ننتقل بالبحث إلى محاولة التعرف على أهم مجالات الفولكلور الشعبي الجزائري ومؤثراتها الفنية في ثقافة التوارق التي تزخر بتنوعها الثقافي في العادات والأعراف، والفنون التعبيرية والأدائية، والطقوس... إلخ، منذ قرون؛ إذ نوردها فيما يلي:

[1] – صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، م س، ص 21.

المبحث الرابع: مجالات الفولكلور الشعبي الجزائري ومؤثراتها الفنية في ثقافة التوارق

إذا ما أردنا أن نتعرف على تراث بلاد ما أم منطقة ما؛ لزم علينا منذ البداية التحري عن أقسام التراث الشعبي الخاص به، ولكن في بحثنا هذا نخص بذلك الفولكلور الجزائري بما فيه التارقي؛ الذي وجب علينا معرفة ومراعاة عاداتهم وتقاليدهم الشعبية، وكذا النظر إلى طقوسهم كذلك، وأهم عناصر الآداب الشعبية التي تمتز بها في صورة الأسطورة والحكاية والشعر وكذا النثر؛ بالإضافة إلى التعرف على الثقافة المادية الماتعة، مرور بالفنون الأدائية والتقليدية المتعددة؛ لأنه وبنسبة كبيرة جدا يتحقق الهدف المراد ويتم الوصول إلى المبتغى، وهذا طبعا أثناء البحث عن تلك المخزونات الشعبية المتنوعة والتحري عنها، وتحليلها ووضعها في شكل دراسات معمقة ودقيقة، ووضعها في شكل مؤلفات أو أعمال أكاديمية وعلى شكل مجلات... إلخ، ودراستها على شكل أعمال فنية مسرحية كانت أم سينمائية.

وهذا؛ لكي يتسنى لنا نقل تلك الأعمال الفنية بتحفظ وأمانة، من أجل تفادي خرق القوانين، وتحريف تلك المجالات الفولكلورية وهي مجتمعة، وعدم المساس بمصداقية دارسيها الفولكلوريين والأنثروبولوجيين لتلك العناصر التراثية الشعبية والخاصة بذلك الشعب أساسا، ومن المعلوم؛ أن الجزائر تعج بعادات وتقاليد شعبية متعددة ثرية؛ كما أنها منتشرة على ربوع الوطن الجزائري وماتعة كذلك، بالإضافة إلى الطقوس الشعبية الممارسة، وذلك في كل جهاتها الأربع المعروفة، ولكن في بعض الأحيان يتخللها الغموض والبعض منها غير مدونة بالأساس، وذلك سواء في الجانب الأكاديمي الذي يدرس كل مجال ثقافي وأدبي بشكل نظري وتطبيقي، وإضافة إلى جانب غير أكاديمي، والذي تستحوذ عليه الشفاهية المتواصلة إلى وقتنا هذا، أين نجد كل ذلك يدخل بصفة كبيرة ويسهم في حفظه ومنه توثيق الفولكلور من أجل تسليط الضوء على دوره للشعب، وهذا بغية نقل المعارف الشعبية بطريقة فنية سواء كانت بالسينما والمسرح... إلخ، وهذا الأخير هو مربط الفرس؛ لأننا بحاجة إلى توظيفه على الركح إستنادا على ذلك المخزون الميداني للتراثي الشعبي الجزائري المتنوع، بفضل مبدعين سيكونون أول من يترجم ذلك إلى إنتاج فني فولكلوري وفرجوي، وكذا التعمق في فهم التراث الشعبي الجزائري عموما والتوارقي خصوصا، ونقله إلى الجمهور لمخاطبة أذهانهم وقلوبهم في النهاية.

نشير في هذا الصدد، إلى ما هو أهم كما تناوله 'محمود مفلح البكر'، ومن خلال بحثه في قوله: " وأدت الثورة الصناعية، ونتائجها الإجتماعية إلى تعاظم الاهتمام بالتراث الشعبي، بما فيه من مرويات شفوية، وعادات، ومعتقدات، ومقتنيات شعبية، ومشغولات حرفية.. خوفاً عليه من التلاشي مع ضجيج الآلات المتزايد."[1] لهذا؛ فإنه ينبغي الحفاظ عليه كذلك، من قبل الشعب وبمخزونه الفكري؛ لأنه لا يريد أن تنفلت منه ثقافته الشعبية مهما كان.

إن هذا كله؛ يحيلنا إلى قول: أن الفولكلور الذي تحظى به الجزائر هو مرآة عاكسة للثقافة التارقية كذلك، من حيث التنوع والغنى في التراث الثقافي، وهذا بغية تكوين هوية تجمع بين الفن والثقافة بطريقة مميزة، تترك أثرا على عديد الميادين الفولكلورية الشعبية التي تخص الفنون الحديثة. من هذا يذهب البحث ليعالج ما تفضلنا به، وذلك في:

I. العادات الشعبية الجزائرية وتوظيفها الفني عند التوارق:

أشار الباحث (سعيدي محمد) في هذا الصدد، ومن خلال كتابه 'مقدمة في أنثروبولوجيا مظاهر الثقافة الشعبية'؛ إلى تعليق وكلام مهم حول مجالي الفولكلور الشعبية المتمثل في: العادات والتقاليد الشعبية مفاده؛ أن لهما " الطابع المميز للشعوب عن بعضها

[1] – محمود مفلح البكر، مدخل إلى البحث الميداني في التراث الشعبي، منشورات وزارة القافة–مديرية التراث الشعبي، دمشق، د ط، 2009، ص 18.

البعض من حيث الطرح الاختلافي كما تعتبر أيضا من المعالم الأساسية في تحديد هوية الشعوب من حيث الطرح الهوياتي والثقافي والاجتماعي. تحمل العادات والتقاليد الشعبية بين طياتها عددا من القيم المرتبطة ارتباطا عضويا بهوية انتماء الشعوب وهوية نمطها المعاش، كما تشكل هذه العادات والتقاليد المادية والمعنوية والسلوكية ترجمانا حيا وصادقا وواقعيا عن النظم الاجتماعية والثقافية والاقتصادية والعقائدية والفنية للشعوب."[1]

❖ **العادات الشعبية الجزائرية من منظور التوارق:**

لكي نوضح أكثر؛ نشير إلى وجود عناصر فلكلورية هامة، كتلك التي نجدها عند التوارق سواء من منظور توارق الجزائر خصوصاً، وكذا المتواجدين خارج البلاد عموما؛ إلا أنه وفي بعض الحالات نرى تشابه في العادات والتقاليد الشعبية عندهم وكذا بعض الطقوس المختلفة أيضا، والتي يمارسونها في فترات إحتفالاتهم الموسمية الوطنية منها والمحلية، نستذكر مثال على ذلك عادات وتقاليد يتميزون بها؛ إذ " لا يختلف التوارق كثيرا في عاداتهم وتقاليدهم عن كل سكان الصحراء الكبرى وكذلك الشمال الأفريقي الذي يتشابه إلى حد كبير في عاداته وتقاليده مع سكان الجزيرة العربية. غير أن هذا لا يمنع من وجود فروق بين المنتجعات والقبائل في عاداتها وتقاليدها ولو كانت طفيفة.

ويعتبر مجتمع التوارق من المجتمعات المتفتحة في الإسلام والخالي إلى حد بعيد من العقد والتعقيد. فالشباب والشابات يلتقون في الأفراح وغيرها دون أن تغطي المرأة التارقية وجهها بل على العكس، فالرجل التارقي في مثل هذه اللقاءات هو الذي يغطي وجهه ويحرص على تضييق لثامه حتى لا يظهر منه غير العينين في اللقاءات التي تتواجد فيها المرأة."[2]

يبقى هذا الطرح مجرد كلام؛ لأنه يحمل جانبا من التناقض في عادات وتقاليد التوارق حول عدم تغطية الوجه لنسائهم وتغطية رجالها لوجوههم، فالأصح هو أن تغطية الوجه للتوارق عموما تدخل في صفة الحياء أو ما يطلق عليه الإموهاغ ب: الحياء-الشك/**Achac** ليس إلا؛ لأن التارقي خاصة الرجال لهم عزة نفس قوية.

وهذا ما نعده من القيم الأخلاقية عند التوارق؛ الذي يحدثنا عنها **'عبد الله الجمت'** من توارق دولة مالي، فهو باحث ومتخصص في التراث التارقي، ليتحدث لنا عن الإحترام والحياء، وهذا في قوله: " هذا المجتمع يقدس أمرين مهمين هما: زعيم القبيلة وما يعرف ب: أمنوكال/Amanokal، والمرأة-تمط/Tamat، ومن العار أن تجلب للزعيم مشكلة ما أو عيب ويمس من كرامة القبيلة بدء بالزعيم التارقي كالسرقة والإهانة، ضف إلى ذلك؛ أنه من العار والعيب الكبير التقليل من شأن المرأة التارقية، والإنقاص من قيمتها وكرامتها من ضرب، وتهديد، وقذف... إلخ.

ومن جهة **الحياء/الشك**؛ يمتاز التوارق بعادة إرتداء العمامة ووضعها على الأنف على شكل لثام وإخفاء الفم، وهذا ما يعرف عندنا ب: **أماوال/Amawal**، وهذا التصرف يوضع حياء ليس إلا؛ ويلبس خصيصا عند حضور نظرائهم من قبائل تارقية عريقة، أي ما يطلق عليه ب: **تمانهيق/Tamanhek**، وإلتقائهم مع بعضهم، كما أن الاحترام عند التوارق متبادل؛ فمثلا عند دخول إنسان كبير يقوم له طفل تارقي صغير ليسلم عليه، وهذا من الحياء والتقدير."[3] إذ أن تراهم كثيرا ما يتركون الوجه المغطى طيلة حضور الأعراس أو المهرجانات؛ كما أن الرجال في هذه الحالة لا يأكلون الأكل بحضورها.

---

[1] – سعيدي محمد، مقدمة في أنثروبولوجيا مظاهر الثقافة الشعبية، دار الخلدونية للنشر والتوزيع، القبة القديمة، الجزائر، الطبعة 1434هـ/2013م، ص24.

[2] – محمد سعيد القشاط، التوارق عرب الصحراء الكبرى، مركز دراسات وأبحاث شؤون الصحراء، ط 2، 1989، ص89.

[3] – حوار أجراه الباحث مع الجمت عبد الله (1988)، في بيته بولاية تمنراست، بتاريخ: الإثنين 23 –جويلية – 2018، الساعة: 22:00.

أولا: عادات الزواج المجتمع التارقي:

إن طقوس الزواج عدة ومتنوعة؛ وهذا بتنوع الثقافة الشعبية الجزائرية سواء عند العرب والتوارق المتواجدين في المناطق الشمالية والجنوبية، والتي تمارس باستخدام عدة أساليب، والتي من خلالها يمكننا توفير الفهم الشامل، والدقيق لكل تلك العادات التوارقية؛ لذا ومن هنا، يتناول البحث ذلك في مراحل تعرفنا بعادة ثقافية التوارق وتقاليدهم الشعبية، وذلك في:

1. المهر–تاقالت/Tagalt:

يشير **'**محمد القشاط**'** إلى هذا العنصر البارز في الزواج؛ بقوله: " والمهر لدى قبائل النبلاء سبع نياق. أما لدى الموالي والعبيد فيكون إثنين من الماعز. كما يختلف ذلك بين السلطنات فبعضها أكثر وبعضها أقل، وأصبح أخيرا المهر اسميا يدفع مؤخرا وقد لا يدفع وخاصة النياق السبع قد تدفع منها واحدة أو أكثر وتذكر في العقد على أساس أنها ستدفع."[1]

يشير البحث، وفي ذات الشأن أي مهر التوارق إلى ما جاء به **'محمد بلهاشمي'**؛ باعتباره أحد أعيان منطقة تمنراست؛ بالأخص بلدية إدلس، المشهورة بتنوع التراث التارقي فيها المادي واللامادي، مثلها مثل باقي بلديات الجزائر المتاخمة بمجتمع التوارق؛ إذ يقول: " إنهم يقدمون عدة أمور في قضية المهر مثلا: ناقة عمرها الرباعي، أو ما نطلق عليها **'ترقانت–ولت أكوز/Taragant Waltaciz'**، و**'السجادة–تابروق/Tabrok'**، وعصى تسمى: **'تبوريت تان الخنط'**، و**'آلشو'**، بالإضافة إلى: **'الحذاء–إغتيمن/Irateman'**، كما يقدم حيال ذلك **08 أو 10 جمال/ Atam mer maroi Imnas**؛ مثلا كأن تأخذ **إمرأة–قمط/تسقمارت/Tasakamart**، عشر ماعز، وناقتين–مراوت أولي أد سناتات تساكيين/ Marawat oli d sanatat tisakaien، ولكن هذه العادات تكاد تندثر وللأسف."[2] وهذا ما ينطبق على جل قبائل التوارق الأخرى، وخصوصا العريقة منها.

2. شروط الدخلة عند المجتمع التارقي:

وفي هذا الصدد؛ عادة تارقية صارمة يتحدث عنها القشاط قبل إقامة **العقد الشرعي** من قبل الإمام وبداية مراسم الزواج، وهذا بقوله: " لا يدخل الزوج على زوجته إلا بعد إتمام المهر وتسليمه كاملا لأسرة العروس. وإلى جانب المهر فإن أم العروس تشترط (تاغتست) أو هديتها الخاصة وعادة ما تكون ثورا أو جملا. وتكون طريقة تقديم (تاغتست) أن تجتمع النسوة في المخيم لتهنئة أم العروس بخطبة ابنتها ويتحلقن حول (تيندي) وهو جلد مربوط على هاون يشبه الدربوكة عند أهل شمال أفريقيا. ويضربن هذه الآلة تعبيرا عن الفرح ويطالبن بهديتهن (تاغتست) وهنا يتقدم أصحاب العريس على جمالهم يقودون أمامهم الثور أو الجمل المقدم هدية. وعند وصولهم إلى جمع النسوة حيث يتحلقن حول (تيندي) يقطعون بالسيف عرقوبه فيسقط على الأرض وينحرونه ويتركونه للنساء في الحفل".[3] وبعد تقديم تاغتست؛ ننتقل ببحثنا إلى ما هو مهم في:

3. عادة تقديم الأحذية–تمبا تمبا/Tamba Tamba:

---

[1] – محمد سعيد القشاط، التوارق عرب الصحراء الكبرى، م س، ص 90.

[2] – حوار أجراه الباحث مع بلهاشمي محمد بن عبد الرحمان (خلال 1942)، في بيته حي إدبنان ببلدية إدلس، بتاريخ: السبت 04 –جانفي – 2020، الساعة: 20:50.

[3] – محمد سعيد القشاط، التوارق عرب الصحراء الكبرى، م س، ص91.

يحدثنا بلهاشمي محمد عن عادات وتقاليد الشعوب التارقية عموما، وعادة الزواج خصوصا؛ هذا بقوله: " هي متشابهة كثيرا، وخاصة فيما يتعلق بعادة الأحذية-إغتيمن/Irateman المعروفة ب (**تمبا تمبا/ Tamba Tamba**)* عند التوارق، والتي تقام في مراسم الزواج وخاصة ليلة عرس الفتاة، ويقام على إثرها صراع حول الظفر بهم، والمخصصين لابن عمة العروسة، فقديما وفي وقتنا يقوم ابن خالها برفعها بين ذراعيه، ويجلبها من منزلها؛ لأن هناك شوك يدعى تڤروفت/Tagaroft، فقبل أن يجلسها على الجمل-أميس/ Amis تلاحظ؛ أن ابن خالها حافي القدمين طيلة فترة حملها، فخافت عليه من الشوك/تقروفت، لتقدم له الحذاء/إغتيمن الخاصة بها حتى يجلسها على أميس بأمان، وعند وصولها ينزلها من الجمل/أميس، لتجلس بقرب زوجها وتقدم لبن خالها تمبا تمبا، كهدية من قبل العروسة. ومن تلك اللحظة وذات الحادثة أتت تسمية التوارق لها ب: إغتيمن/Irateman، وأتخِذَت كعادة بعدها، ولكن سرعان ما اندثرت ولم يبقى منها سوى أخذ للأحذية/إغتيمن."[1] ومن هذا الكلام عن العادة التارقية؛ ننتقل بالبحث إلى عادة أخرى، والتي تتمثل في:

4. عادة تسمية المولود عند التوارق:

إن ما تناولناه سابقا من عادات؛ ينبغي توضيح هذا العنصر حسب ما تطرق إليه محمد القشاط بقوله: " وفي اليوم السابع يحتفلون بتسمية المولود ويقيمون حفلة تذبح فيها الخراف. وتكون مناسبة للغناء والرقص. ويسمى المولود بناء على القرعة. حيث يجتمع رجلان من أسرة أبيه ورجل من أسرة أمه ويأخذون ثلاث قطع من كبد الشاة التي ذبحت للمناسبة ويضعون بها القرعة ويجرون القرعة ثلاث مرات. ويسمى الولد بالإسم الأكثر ظهورا في القرعة ومن الرجال الثلاثة الذين يجرون القرعة، وعلى الرجل الذي تفوز قرعته التي يطرحها أن يحضر هدية للمولود كما يجب أن يهدي له الهدايا في المناسبات ويقولون إن فلانا هو الذي أسماه. وبهذه المناسبة تقدم الأطعمة والشاي للمهنئين الذين يتقاطرون على بيت الوالد من الصباح. ويدعون للأب بالبركة والخير في مولوده ويسمي التوارق أولادهم بأسماء عربية اسلامية وخاصة عند مجموعة (أنسلمن) مثل أسماء الأنبياء والرسل والصحابة والأولياء وأصحاب الطرق الصوفية".[2] وهذا ما هو متداول في الجزائر عموما.

إضافة إلى ذلك الطرح؛ "كما نجد أيضا النبلاء (ايماچغن وايمغاد) يسمون أسماء عربية محرفة نتيجة لعدم قدرتهم على النطق الصحيح بالعربية. فنجد عندهم محمد واسماعيل والخورير (الخضر). وفطميتا (فاطمة) وغيشتو (عائشة) وغيرها. كما يسمون أيضا أسماء تارقية قديمة. أما العبيد فيسمون أولادهم من قبل أسيادهم فنرى أسماءهم بركة، وياسين. وسالم، والحمد. وتبارك، على السور القرآنية."[3] ويسمون نساؤهم باسم 'تمبارك'، و'الجمت'، و'تلخوسنت'... إلخ؛ فيعود كل هذا إلى عادات فطرية في التوارق في تسمية أولادهم، كما يسمون البعض من أولادهم بنات وبنين على أهاليهم وأحبابهم؛ يطلقون على ذلك ب: **أنمغرو/Anamarro**، **وتنمغروت/Tanamarrot**؛ كما أن هذه العادة منتشرة إلى الآن، إذ يقدم للطفل المسمى عليه هدية كبيرة تصل إلى أغلاها كتقديم جمل، أو بقرة مثلا، وهذا طيلة فترة صغره إلى أن يكبر.

---

* – أنظر: الصورة في ملحق البحث.

[1] – حوار أجراه الباحث مع بلهاشمي محمد بن عبد الرحمان (خلال 1942)، في بيته حي إدبنان ببلدية إدلس، بتاريخ: السبت 04 –جانفي – 2020، الساعة: 20:50.

[2] – محمد سعيد القشاط، التوارق عرب الصحراء الكبرى، م س، ص98.

[3] – م ن، ص99.

5. الختان–أزين/Azayan:

إن من المعلوم؛ وهو معروف عن المجتمع الجزائري بما فيهم التوارق من عاداتهم يجرون الختان للذكور فقط. إذ و" وتقام له ولائم كبيرة وتذبح فيه عدة رؤوس من الأغنام. ويضرب فيه (تيندّي) ويختنون أولادهم عادة في الشتاء حتى لا يتعب الولد من الجرح. ويقوم بعملية الختان أحد الشيوخ المدربين على مثل هذه العمليات. كما يجري الختان للولد في السنوات الأولى من عمره ويلبس الصبي قبل الختان قميص أبيض مزينا في جيوبه الأمامية بتطريز ويلبسونه طاقية يخيطون عليها قرن غزال وعودة من شجر (الداد) لطرد العين والحسد. ومثل هذا يفعل العرب في شمال أفريقيا عموما ويضع التوارق العطر على أنف الصبي حتى لا يمرض فيما بعد عندما يشم رائحة العطور".[1] كما أن هناك إغراءات تقدم للطفل؛ هذا كي يخلصونه من الخوف، وتتم العملية بنجاح ويقام الختان كعادة في المناسبات الدينية، وكثيرا في الشهر الكريم رمضان المعظم.

ثانيا: العادات الدينية عند الإموهاغ:

1. عادات وتقاليد التوارق المستمدة من التراث الإسلامي:

إن كل ما تناوله البحث من عادات شعبية؛ إختص بها هذا المجتمع الأمازيغي على وجه الخصوص، فكانت متنوعة بتنوع الفولكلور التوارقي، ولكن في المقابل هناك عادات دينية تميز بها الإنسان الإموهاغي، وهذا ما سيحدثنا عنه الإمام **'عبد الرحمان بعموري'*** أثناء مقابلتنا معه؛ فهو ملم بالتراث التارقي، وخاصة جانبه الديني؛ إذ يقول: " الإسلام في أرض الأهقار قديم جدا بقدم سكان التوارق؛ وهذا ما استنتجته بصفة عامة، فكانوا منذ البداية مسلمين؛ حتى أن عاداتهم وتقاليدهم الشعبية مستمدة من الدين الإسلامي، فلم يتناقل الأجيال تاريخيا؛ أن هناك دينا غير الإسلام، فهم يعيشون تحت أحكام هذا الدين الأخير حتى المنقول أين نجد جل المناطق المتاخمة بالإموهاغ؛ إلا ولديهم معلم قرآن يرتحل معهم أينما حلو وارتحلوا، ومن هذا نشير إلى شيء مهم وهو: من عرفنا نطلقه على معلم القرآن باسم الطالب؛ الذي كثيرا ما يقوم بتدريس القرآن للأطفال في الخيم، وهذا ما يتم أحيانا في الصحاري التارقية من قبل مدرسي القرآن الذين يتم جلبهم خصيصا من قبل سكان التوارق."[2] هذا كله من أماكن بعيدة؛ حتى وإذا اضطر ذلك جلبهم على الجمال ولمسافات بعيدة.

---

[1] – محمد سعيد القشاط، التوارق عرب الصحراء الكبرى، م س، ص100.

* – **عبد الرحمان بعموري**: ولد 1958 بعين امقل–ولاية تمنراست، تردد على المدرسة القرآنية في سن ال 03 من عمره، وبدأ في حفظ القرآن الكريم في السابعة من عمره على يد شيخه بن عمر أبودى بعين امقل، في سنة 1973 ختم القرآن للمرة الأولى على يد شيخه الناجم محمد رحمه الله، ثم تنقل إلى أدرار لإكمال دراسته في زاوية العلامة الشيخ بلّكبير رحمه الله، لينهي حفظ كتاب الله وكذا دراسة العبقري والمرشد المعين والعقيدة في ظرف عامين، وبعدها تقلد عدة مهام ووظائف: إماما للمسجد العتيق، مدير للشؤون الدينية، إمام للصلوات الخمس 1983، إمام أستاذ رئيسي 2012، أمين المجلس العلمي لمديرية الشؤون الدينية، مهمة الوسيط القضائي، يجري حصة فتاوى في إذاعة الأهقار منذ عام 1996 إلى الآن، يقوم بتقسيم المواريث بأنواعها، كما أن له رحلات علمية دولية خارج الوطن عربية وغيرها، وله عدة تكريمات وشهادات (شهادة تقديرية من مشيخة الأزهر بعد دورته التكوينية في مصر سنة 2006، شهادة تقديرية من وزارة الشؤون الدينية والأوقاف. راجع: الشيخ عبد الرحمان بعموري، خَضِر العلم .. سلطان الحكمة .. "عبقرية صحراء الجزائر"، الطبعة السادسة، تحت الرابط التالي: https://algerianscholaraward.org/، تاريخ الزيارة: 07 أكتوبر 2019، الساعة: 22:50.

[2] – حوار أجراه الباحث مع عبد الرحمن بعموري (1958)، في مدرسته القرآنية (عبد الله بن عباس رضي الله عنهما) بحي قطع الواد–ولاية تمنراست، بتاريخ: السبت 05 أكتوبر 2019، الساعة: 14:51.

يعود الإمام **بعموري عبد الرحمن**، والمهتم بالتراث الإسلامي وكل ما له علاقة بالدين في المجتمع الإموهاغي أثناء مقابلتنا معه، بقوله: " نخص بالذكر أئمة من ولاية أدرار الذين ينتمون إلى قبائل متعددة؛ إذ يجلبهم التوارق لغرض تدريس أبنائهم في تعليم وتحفيظ القرآن أمثال سيد أحمد الفوغاسي رحمة الله عليه؛ الذي كان محسوب على سكان الأهقار أي التوارق؛ فأتى معه بمعلم القرآن من توات، فسبحان الله قبره وقبر المعلم الذي جاء به مدفونين في مقبرة واحدة؛ إن لم نقل القبرين متجاورين، وهناك شيخ يدعى سيد احمد البكاي أصله من عزاوة؛ جاء بغرض تعليم القرآن، وهو فقيها أيضا؛ إذ علم سكان الإموهاغ القرآن وفقههم، وبصرهم في أمور دينهم، وهناك الشيخ إبراهيم ابن بكتة؛ فهو عالم من علماء التوارق كان نساخا على حسب المنقول عنه، فكان ينسخ الكتب الدينية والتي كانت نادرة فله خط جميل كما يكتب الرسائل التي تأتى من المدرسة التنبكتية أي المالية، وهذا كله الغرض منه بناء مثلث ديني يجمع بين مدارس التنبكتو ومدارس توات ومدارس الأهقار."[1] على إثر ذكر هؤلاء العلماء الموزعين على توارق الجزائر وخارجها؛ ينتقل البحث إلى:

2. عادة العورفات–تيغورفاتين(Tirorfaten):

قبل البدأ في الشرح؛ وللتوضيح أكثر حول هذه العادة الشعبية التارقية؛ لابد أن نشير إلى دور المدارس القرآنية في توعية الشعوب العربية بما فيها الجزائرية والمجتمع التارقي خاصة، " ودورهم الفاعل في تحفيظ القرآن الكريم بكل احترافية مهنية، جديرة بالشكر والتشجيع، منهم من يقيم في مناطق متاخمة بالتوارق، ومنهم من يأتي ولاية أدرار، كيف لا وأن بفضلهم عمت القيم الحميدة وسادت معاملاتهم كثيرا من الأخلاق، وذلك حسب العرف الشعبي، ومن هؤلاء الأئمة الأكارم الشيخ عبد الرحمان بعموري، والشيخ قاسم، والطالب دادواعلي البابة، والإمام القايم مولاي عبد القادر رحمة الله عليهم، الذي كان مدرسا ببلدية إدلس من 1979 إلى غاية 1982... إلخ، وبعده الإمام ايكوساني حاودن، ومحمي محمد الآتي من ولاية أدرار منذ 1986 إلى الآن، وكذا الإمام أقير يحي، وأخوه محمد، والأئمة: عمار بعموري، وبن عومار محمد، وإيكوساني عبد المالك، والتوهامي إيداوي... إلخ، فكلهم درسوا أجيالا بعد أجيال، وتركوا أثرا كبيرا في ذاكرة التوارق الشعبية؛ نتيجة مجهوداتهم للرقي بالدين الإسلامي عند التوارق المتفرقة في الجزائر وخارجها."[2]

وعلى إثر هذا؛ لزم التنقل إلى تناول تلك العادة التارقية العريقة، وتتمثل في قول شريف أمريوض المهتم بالتراث الديني التارقي، وكونه مدرس للقرآن لأجيال كثيرة: " ما نطلق عليه العرفات–تيغورفاتين/Tirorfaten، هي عادة تارقية قديمة جدا، حيث تقام على شكل مجموعة كبيرة ويترأسها زعيم شريطة؛ أن يكون حافظا للقرآن الكريم، إذ نتنقل من منزل إلى آخر، ونتجمع بقرب إحداها ونتلوا آيات قرآنية، أي الآيات الأولى من **سورة الفتح**، وحينها نقول كلام على شكل دعاء؛ هذا بعد أن تقدم لنا إحدى العائلات الأكل المكونة من حبوب وخضروات سواء جافة وغير ذلك، فحواه:

اللهم ما يكرمنا وكثر الخير لديه والعناء واعطه من الرضى فوق الرجاء وأجعل له من كل شيء مخرجا.

ونقوم بعد ذلك بقراءة فاتحة الكتاب له، وتردد المجموعة اللهم آمين، ثم نغادر."[3]

---

[1] – حوار أجراه الباحث مع عبد الرحمن بعموري (1958)، في مدرسته القرآنية (عبد الله بن عباس رضي الله عنهما) بحي قطع الواد–ولاية تمنراست، بتاريخ: السبت 05 أكتوبر 2019، الساعة: 14:51.

[2] – حوار أجراه الباحث مع أمريوض شريف (خلال 1947)، في بيته، حي البحبوحة بإدلس، بتاريخ: السبت 04 – جانفي – 2020، الساعة 19:00.

[3] – حوار أجراه الباحث مع أمريوض شريف (خلال 1947)، في بيته، حي البحبوحة بإدلس، بتاريخ: السبت 04 – جانفي – 2020، الساعة 19:00.

يردف **'حسان بن حنيني'** عندما أجرينا معه لقاء حول عادة **العرفات–تيغورفاتين/Tirorfaten**، فهو أحد التلامذة الأبرز مشاركة في هذه العادة الدينية التارقية؛ ليقول: " بعد التلاوة لتلك الآيات القرآنية والدعاء؛ نكمل الدوران في شتى المنازل ومن حي لآخر، حتى أن ذلك لا يسبب أي حرج لديهم، كما نردد أشعار دينية تتمثل في:

يا مولانا ليك جينا قاصدين، وترددها المجموعة مرارا وتكرارا؛ حتى أن المجموعة مختلطة بالكبار والصغار، وهم من مختلف الأحياء خاصة القريبة لبعضها؛ إذ تقام صباحا ومساء."[1] ومن هذا نشير إلى شيء مهم هو؛ أن كل ما يقدم لتلك المجموعة من التلاميذ في هذه العادة من مأكل يقدم للإمام خصيصا، وبدوره يقدمه للفقراء والمساكين، ويوزعه عليهم، دون أن ننسى؛ بأن هذه العادة التارقية تقام قبل عيدي الفطر المبارك وكذا الأضحى، بعد أخذ التلاميذ للعطل المدرسية.

3. عادة حفظ القرآن عند التوارق:

أما العادات الدينية وتقاليد التوارق، والتي لها أثر ديني كبير عندهم، والتي يشير إليها الإمام بعموري عبد الرحمان، وهذا بقوله: " هناك عادة دينية عند مجتمع الإموهاغ؛ تتمثل في: **حفظ القرآن/Azabo** التي يتكفل بها معلمي كتاب الله والفقهاء، حيث كان الخاتم للقرآن الكريم يُحمل على الأعناق، وهذا ما شاهدناه وحضرناه كذلك؛ فحينما كانت تقام ما يسمى ب (الكرامة)، وهذا عند ختم القرآن، أما إذا حفظه فيصير محترما ومبجلا، ولا يقطع أمره إلا إذا حظر، ولكن في منطقتي تاظروك وادلس، وباقي النواحي التارقية؛ فإن الخاتمين لكتاب الله يحملون على الأكتاف يوم احتفاله فلا يركبون على الجمال مثلا والخيول؛ وإنما كانوا يحملون على الأعناق؛ فإذا ما تم الحفل أُكرِمُوا بالجمال والضأن والماعز، وهذا في اعتقادهم؛ أن الله كرمهم وعظمهم، وهدا كله إحتراما لكتاب الله عز وجل؛ فأثناء ختم القرآن يؤتى باللوح المخصص للحفظ؛ فيطرز ويزخرف وينمق ليكون جميلا ومخلل بشتى الألوان ليصير فسيفسائيات متعددة، اذ توضع على اللوحة صورة الكعبة وصورة المدينة المنورة، وكذا كتابة آيات قرآنية قصيرة عليها."[2] يحيلنا هذا إلى؛ أن التوارق مولعون بالدين الإسلامي المستمد من تراثهم الثقافي العريق، إذ استعملوا كل شيء من أجل حفظ كتاب الله وشدة إحترامهم لكتاب الله وكل ما له علاقة كالصروح الدينية، وكذا استعمالهم للزخرفة الفنية للألواح المخصصة لذلك مثلها مثل تلك (**الألواح–إسلومن/Isaloman**) التي حفظوا القرآن من خلالها، وطيلة المدة التي يدرسون فيها كتاب الله.

يتضح من هذا الكلام؛ أن التوارق من خلال تنوع وثراء عاداتهم وتقاليدهم يرجع إلى تمسكهم بهويتهم الوطنية أساسا. كما يختم لنا الفقيه **بعموري عبد الرحمان** بكلام مختصر عن تراث التوارق الإسلامي؛ بقوله: " إن العادات والتقاليد عند التوارق؛ كانت ولاتزال عادات خاضعة لتقاليد إسلامية ما كانت تخرج عن الإسلام؛ إلا في بعض المناطق التي يتواجد فيها الجهل، فأما العادات الكبرى عند الطوارق عموما التي تركها الإسلام هي التآخي والتآزر فيما بينهم إلى الآن."[3]

---

[1] – حوار أجراه الباحث مع حسان بن حنيني (1982)، في منزله حي أسمدونيس بإدلس، بتاريخ: الإثنين 29 أوت 2022، الساعة: 19:48.

[2] – حوار أجراه الباحث مع عبد الرحمن بعموري (1958)، في مدرسته القرآنية (عبد الله بن عباس رضي الله عنهما) بحي قطع الواد–ولاية تمنراست، بتاريخ: السبت 05 أكتوبر 2019، الساعة: 14:51.

[3] – حوار أجراه الباحث مع عبد الرحمن بعموري (1958)، في مدرسته القرآنية (عبد الله بن عباس رضي الله عنهما) بحي قطع الواد–ولاية تمنراست، بتاريخ: السبت 05 أكتوبر 2019، الساعة: 14:51.

إن ما تناولناه فيما سبق؛ حول عادات وتقاليد جزائرية مارسها التوارق لحقب طويلة والتي سادها التنوع والتفرد؛ فثمة أعياد ومناسبات يحتفل بها التوارق عموما، مثل ما تقدمنا به حول **الأعراس/Ihanan**، وعاداته، إضافة إلى المولد النبوي، والأعياد الدينية: **عيد الفطر/ Amod wan Tesase**، **وعيد الأضحى/Amod wan tafaske**.

II. الآداب الشعبية الجزائرية وتأثيرها الفني في الثقافة الشعبية التارقية:

الآداب الشعبية عند المجتمع الجزائري التارقي؛ غنية كغنى التراث الشعبي الجزائري عموما، وكيف لا وهي من وحي ثقافتهم المتنوعة بتنوع جمهورها. وفي ظل ذلك نلحظ وجود عناصر مهمة وفيها تأثير فني وجمالي للفولكلور في الثقافة الشعبية الجزائرية، علما أن عنصر الآداب الشعبية ضمن ميادين الفولكلور البارزة، إذ ترتكز بعضها على الشفاهة وأخرى تستند على التدوين، في حين هي نابعة من مخيالهم الشعبي وإبداعاتهم الفنية التي تناقلوها أبا عن جد. وهي معتمدة على مخزونهم الفكري والاجتماعي فضلا عما يختلجهم من أحاسيس ومشاعر يقوم بترجمتها إلى أعمال فنية وأدبية بفضل فنانين ومبدعين جزائريين ومنهم توارق، إذ أن جميعهم متميزين في هذا الميدان الفولكلوري.

ومن هذا الطرح المهم، وكبداية لمعرفة الآداب الشعبية الجزائرية وكذا التارقية، ولكن قبل الخوض في ذلك؛ راح " وذهب الباحث (عبد الحميد محمدا) في كتابه المخصص للأدب الشعبي في السودان الموسوم به (روح الأدب)، إلى أن من أهم ما يميز الآداب الشعبية أنها تسيطر على الأمة فكريا وثقافيا وتشخصها تماما، فتكون كالروح فيها؛ لذلك فإن كل أمة فقدت آدابها الشعبية حق لنا – على حد قوله– أن نترحم عليها ونتقبل العزاء بها بل هي جسد خاثر بلا قيمة ما دامت قد انتكست هذه النكسة ونبذت أهم محرك فيها."[1]

إن هذه العناصر ستجعل من الفولكلور الجزائري بما فيه التارقي في تنافس فني مع دول الجوار، وكذا مع دول عربية أيضا، ولما لا التنافس مع دول العالم. بما أن هناك تراث جزائري عريق قال كلمته الأخيرة في الدراسات الإنسانية والأدبية والفنية، ونذكر من هذه الأشكال الأدبية الشعبية التي ضمن الفولكلور كالشعر الشعبي، والنثر، وكذا القصص الشعبي، والأمثال الشعبية، والأساطير الحكايات الشعبية... إلخ. هذه العناصر الثقافية بكثرتها إنبنى عليها هذا المجال ضمن تطلعات التراث الثقافي الشعبي الجزائري وزاد من انتشارها.

أولا: الشعر الشعبي الجزائري وتأثيراته الفنية في ثقافة المجتمع التارقي

إذا ما أردنا تعريف خاص ل (الشعر الشعبي/Popular Poem) أو ما يعرف عند التوارق عموما باسم **الشعر– تساويت/Tasawit**؛ نلخصه فيما جاء به **'كمال الدين عيد'** في مؤلفه الفريد (أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي) حول الشعر، بقوله: " هو أبرز أنواع الفن الشعبي وأكثرها حظا في البحث العلمي الحديث، ونقصد بالشعر الشعبي الشعر التقليدي الخارج من فم الفنان الشعبي في تلقائية مباشرة.. أي الآداب الفلكلورية، ويمتاز بسرعة التأثير وبكرية التكوين، وحتمية ربط الفؤاد، وتفرده بالذاتية الفنية ذات الأثر العالي الساخن.."[2] ومن هذا المنطلق أفردت **'أمينة فزازي'** للحديث عن هذا الفن الأدبي الشعبي الفولكلوري بقولها: " لقد شغل الشعر الشعبي اهتمام كثير من الدارسين والباحثين منذ أن أصبح الأدب الشعبي موضع اهتمام

[1] – أمينة فزازي، مناهج دراسات الأدب الشعبي، م س، ص40.

[2] – كمال الدين عيد، أعلام ومصطلحات –المسرح الأوروبي–، م س، ص 393.

وموضوع دراسة، وفي مقدمة تلك المؤلفات نذكر (الكنز المكنون في الشعر الملحون) (1928م) لمحمد القاضي و(مباحث في الشعر الشعبي) (1964م) لعامر رشيد السامراي و(الشعر الشعبي) (1967 م) لمحمد المرزوقي و(الأصالة في الشعر الشعبي العراقى) (1964م) لجميل الجبوري والمقاومة الجزائرية في الشعر الملحون) (1974م) لجلول يلس وأمقران الحفناوي و(دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة) (1981م) للتلى بن الشيخ." [1]

ننتقل في هذا الصدد إلى أهم عنصر من عناصر الآداب الشعبية؛ الذي ينتمي طبعا لمجالات الفولكلور، ودوره الفعال في إبراز ثقافة المجتمع الجزائري عموما والإموهاغي على وجه الخصوص، وذلك فيما يلي:

إن هذا القسم الفعال والنابع من بنات فكر الإنسان الجزائري، وتحت تأثير تراثه الشعبي وبصورة فنية على الإنسان التارقي الذي وظفه في عدة جوانب وباختلاف مواضيعه الاجتماعية المعالجة؛ لأنه وفي حقبة من الزمن يبدو أن " الشعر كان في تلك العصور يجمع الأشكال التعبيرية كلها أو جلها، سواء كانت نوعا شعريا أم وسيلة يستعملها النوع الشعري؛ فالمأساة والملهاة والملحمة أنواع شعرية، والرقص والغناء والإيقاع وسائل تستعمل فيها وفق خصائص معينة؛ وبالتالي فإن يجمع أشكال المحاكاة كلها، وليس الاختلاف إلا في الوسيلة فأما وسائل المحاكاة فهي ثلاث: الإيقاع والانسجام واللغة، وهي وسائل قد تجتمع في الجنس الفني الواحد وقد تنفرد. "[2]

إن من خلال هذا التنوع في المواضيع التراثية الشفوية، والعريقة عند التوارق-**إموهاغ***/Imohar، هي التي ما أشار إليه الباحث أقاري، وهذا في قوله: " وكذلك كون حياة إموهاغ عرضة في كل مكان للعواصف والسيول، وغير ذلك من الكوارث الطبيعية، وهو ما يجعلهم يستلهمون بعض الكلمات التي تدخل ضمن صفات هذه الظواهر في أحاديثهم كأن يقال " مندام برمض هوند يسام " أي فلان سريع مثل البرق ..... إلخ. ولتبيان بعض مواضع المجاز في الشعر لدى إموهاغ تستعرض الأبيات التالية:

قال الشاعر:

تمدتين أستينغ ولهين وادس تنيدي ساداليغ غور الدونت شوند أدهيغ تينري

أدتسيغ تهرجقم كاند داتي تيبدي أولنم هديتيسين يكاسهي تينري

معنى البيت بالعربية:

حبيبتي أني أتألم وكأن دقات قلبي إيقاع التندي وأنا مع الناس وكأني في الصحراء

وأنا نائم أراكي أمامي تقفين بكلامهم الموجه إلى توزيلين عني تلك الصحراء

(بمعنى الشوق)."[3]

---

[1] – أمينة فزازي، مناهج دراسات الأدب الشعبي، م س، ص133.

[2] – سلس حفيظة، النقد المسرحي من خلال الصحافة الجزائرية المكتوبة، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران – الجزائر، 2011، ص 21.

* **– إموهاغ**: هي التسمية التي يطلقها التوارق على أنفسهم بلغة **'التماهق'** لغتهم الأصلية، أما كلمة التوارق فهي نسبة إلى مدينة بليبيا تدعى تارقه، وكانت مركزا تجاريا يلتقي فيه **'إموهاغ'** بالعرب ومع الزمن أصبح العرب يطلقون على **'إموهاغ'** كلمة تارقي نسبة لهذه المدينة. ينظر: زندري عبد النبي، بوادر استيطان بدو الطوارق (إيموهاغ) في الوسط الحضري دراسة سوسيوثقافية لمدينة تاظروك، تحت إشراف: عبد الغني مغربي، مذكرة لنيل شهادة الماجيستير في علم الاجتماع الثقافي، جامعة الجزائر كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، 2005-2006، ص 5.

[3] – أقاري سالم، البيان في الشعر الأمازيغي (تيسواي أنموهاغ أنموذجا)، الأدب الأمازيغي في الجنوب الجزائري، أعلامه وقضاياه الفنية والموضوعية، ج2، أعمال الملتقى الوطني، دار الخلدونية للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، منشورات المجلس 2018، ص323.

تبدو لنا هذه الأبيات التارقية نابعة من تراث التوارق العريق؛ فهي غيث من فيض، وهناك عدة أشعار تحمل مواضيع عدة؛ نجدها عند شعراء برعوا في الساحة الفنية التارقية، من بينهم الشاعر: **عجلة محمد (خمدة)***، **ولالة بادي، وأقايري سيدي محمد**... إلخ التي كان شعرهم يحمل قضايا الإموعاغ المتنوعة، ومن هذا ينتقل البحث إلى أهم عنصر من مجالات الفولكلور القولية ذلك في:

ثانيا: النثر في الفولكلور الشعبي الجزائري ومؤثراته الفنية في المجتمع التارقي:

نشير بداية من هذا المجال المتمحور في حقل الآداب الشعبية إلى عناصر نثرية مهمة؛ تحمل معها نصوص متعددة المواضيع تتحدث حول الثقافة الشعبية الجزائرية عموما، إذ وتشمل الأساطير والحكايات الشعبية، والقصص الشعبي، وكذا الألغاز والأمثال الشعبية... إلخ، من هذا الجانب؛ فإن " للتوارق أدب نثري قوامه القصص التاريخية وتاريخ البطولات والأساطير الشعبية عن العفاريت والجن وغيرها ولكن هذه الثروة الأدبية غير مكتوبة وبالتالي يصعب استقاؤها من المصادر المكتوبة وإنما تتناقل مشافهة بين الأجيال.

وقد استطاعت مجموعة من الأمثال الشعبية التارقية التي لا تختلف كثيرا في مضمونها وخلاصتها عن الأمثال العربية سواء منها الدارج في الشمال الإفريقي أو الفصيح من أدب العرب في جزيرتهم أيام سطوتهم وقوتهم."[1]

ومن هذا الطرح نرى؛ أن أمثال الإنسان الإموهاغي تؤثر تأثير بالغ، وباعتبارها عمل فني فولكلوري على المجتمع التارقي بشكل كبير، بحيث تقوم بنقل القيم والمعتقدات الثقافية، وكذا الدينية والتقاليد الشعبية، وذلك فيما يأتي:

1- الأساطير والحكايات الشعبية الجزائرية وأثرها الفني في ثقافة التوارق:

إن ما نبتدئ به عنصرنا الفولكلوري؛ بجملة من الأساطير والحكايات الجزائرية وتأثيرها الفني في التوارق، وهذا في:

أولا: الأساطير والخرافات الشعبية الجزائرية وتنوعها في الثقافة التارقية:

أشار ثلة من المؤلفين في هذا الصدد إلى كلام مهم؛ يتحدث عن ذات المجال مفاده: " يقول بيار بورديو: «التقليد يصلنا عبر الأقدمين، يشكل تقليد شفهي وبخاصة، مثل الخرافات والاساطير والقصائد والأغنيات التي تنتقل عبرها تلك الشبكة من القيم التي تحيط بالفرد وتلهم تصرفاته، ويبدو ان هذه التعاليم تهدف الى نتيجة مزدوجة: فهي تهدف، «من جهة اولى»، إلى ايصال معرفة الاقدمين، ومن جهة ثانية إلى إبراز الصورة المثالية التي يكونها المجتمع عن نفسه»."[2]

1. أسطورة (تمنراست/Tamanrasset):

يتناول البحث أهم الأساطير التارقية؛ وهذا من خلال المقابلة التي أجريناها مع الباحث 'مولود فرتوني*'، وذلك في:

---

* – **عجلة محمد (خمدة)**: من مواليد **1938**، ببلدية إدلس، من قبيلة المرابطين–كيل تيط/Kel tit، من والدين شعراء ومزارعين، مارس الشعر في سن 12 عشر من عمره، وله 50 قصيدة شعرية، والتي يحتفظ بها في ذاكرته المأخوذة من تراث وموروث أمه وأبيه؛ شارك في عدة مهرجانات محلية ووطنية، بأشعاره التارقية ونال جوائز على إثرها.

[1] – محمد سعيد القشاط، التوارق عرب الصحراء الكبرى، م س، ص 132.

[2] – مجموعة مؤلفين، دراسات لسانية حول التراث والفولكلور الشعبي في الوطن العربي، تر: سليم قسطون، اشراف: دليلة مرسلي دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت–لبنان، ط 1، 1988، ط 2، 2002، ص5–6.

*- **مولود فرتوني**: من مواليد 1976 بحي آنكوف بولاية تمنراست، خريج الجامعة المركزية بالجزائر العاصمة، مهتم بالثقافات الشعبية، وتاريخ الصحراء الكبرى، مستشار ثقافي، ورئيس مصلحة الفنون والآداب بمديرية الثقافة بولاية تمنراست، ومحافظ المهرجان الوطني للموسيقى والأغنية الأمازيغية، منذ 2015، وله إهتمامات

- ما تعليقك حول أسطورة تمنراست أو في المجتمع التارقي عموما؟

يجيبنا من خلال سؤالنا الموجه له تحديدا؛ بقوله: " أخذتني إلى نقطة مهمة؛ ألا وهي أني في صدد إعداد كتاب إن شاء الله سيرى النور قريبا بعنوان (قصص وأساطير في الصحراء الكبرى)، فأنا حاليا خاصة هذه الأيام في إطار تسجيل العديد من الأساطير والقصص التارقية؛ تصور أننا تسكننا الأسطورة إلى درجة أن كل عائلة لها أسطورة خاصة بها أو بالأحرى عندما ننتقل من القبيلة إلى العشيرة ثم إلى العائلة؛ إلا ولها أسطورة خاصة بها، إذ لا يمكن إحصائها بسبب تعددها في تمنغسات/Tamanrasset، وذلك في أساطير النشأة أو ما يعرف بالأساطير العامة."[1]

يذهب الباحث مولود من خلال ذلك؛ ليضيف أكثر بقوله: " مثلا بخصوص (تمنغسات)، فأسطورة نشأتها؛ يقال أن هناك ثلاثة نسوة جاءوا من منطقة 'آجر' فهن 'ولت هوت/Walt ahot' و'ولت آدمك/Walt adamak' و'ولت تين تونين/Walt tin tonen'، جئن من أجل اللجوء إلى هذه المنطقة والبقاء فيها، ومن تلك اللحظة سميت بتمنراست، وهناك أقوال وروايات تشير إلى أن تلك النسوة ليس ثلاث؛ وإنما إمرأة واحدة، فعند وفاتها بأعالي منطقة الهقار/Al ahoggar بدأوا يشيرون إلى قبرها بعبارة (آزك أن تمنغسات/قبر تمنغسات)، وبعدها ذهبت التسمية ليطلق عليها: (آزكا غور تمنغسات/القبر قرب تمنغسات). ليصبح إسم هذه المنطقة ب ((تمنغست))، وهناك الأسطورة التي تقول بأن هذه المنطقة سميت على حشرة تدعى (تمنغسات) وهي نوع من الخنافس، وهذا كله كان بداية أسطورة النشأة بالنسبة لمنطقة ((تمنغست))."[2] ومن هذ؛ تقوم الحشرة الأخيرة التي يكون لونها بين الأبيض والأسود بقرص المرأة، والرجل على سواء، وأكثر من لسعة العقرب، كما يروي ذلك التوارق الخبراء في التراث الشعبي الخاص بهم، وكما سمعوه من أجدادهم.

2. أسطورة (تنيسمت/Tanisamt):

هناك تنوع فني، وسردي ل 'أسطورة تنيسمت'، والتي تتمثل حسب الباحث 'عبد الرحمان بوزيدة' فيما يلي: "

الرواية الأولى:

يحكى أن امرأة كانت تحب زوجها كثيرا، فسافر وتركها. وإذ هو بـ " غات " أراد أن يتزوج بامرأة من هناك، وفي ليلة الزفاف علمت زوجته الموجودة بجانت بما سيفعل فغارت وثارت وتحولت إلى " تنيسمت " فظهر لها مخالب وتغير جلدها وخرج الشرار من عينيها وفمها، وبدأت تركض كالبرق، ممتطية الجبال بحوافرها، حيث يقال أنها التي شقت طريقا بالجبل في مرتفعات التاسيلي، الذي يربط جانت بليبيا.. وإذ هم زوجها بالدخول على عروسه، وهم يقرأون له البشير، بدأت المرأة الغيورة تولول، فقال الزوج إنه صوت زوجتي، فترك الزوجة الثانية وتبع زوجته الأولى وعادا إلى جانت.

الرواية الثانية:

أدبية وكتابات متنوعة أيضا منها: كتاب على شكل رواية، وكتاب أدبي، وله حوالي عشر مسرحيات يحاول بها مواكبة الحراك المسرحي أو الحركية التي شهدتها ولاية تمنراست منذ 2008 إلى غاية 2019.

[1] – حوار أجراه الباحث مع فرتوني مولود (1976)، في مديرية الثقافة مكتب (مصلحة الفنون والآداب) بولاية تمنراست، بتاريخ: الثلاثاء 2019.09.17م، الساعة: 15:37.

[2] – حوار أجراه الباحث مع فرتوني مولود (1976)، في مديرية الثقافة مكتب (مصلحة الفنون والآداب) بولاية تمنراست، بتاريخ: الثلاثاء 2019.09.17م، الساعة: 15:37.

عندما تنقلب المرأة إلى تنيسمت تتجرد من ثيابها ويكسى جلدها بوبر الماعز. ويصبح لها أظافر كالمخالب وتبدأ في البحث عن الرجال لعلها تجد سبب حالتها. ويمكن أن تعود إلى حالتها إن أوجعها أحد ما ضربا بما يسمى ب " ألكوظ "، أي عصا مصنوعة بجلد البعير لترويض هذا الأخير."[1]

إن هذه الأسطورة لا يخص بها توارق الهقار والآجر فقط؛ بل توجد حتى في بعض مناطق الجزائر، كأدرار. وإليزي، وتقول روايات شفوية تارقية؛ أنه ثمة صراخ تحدثه عند تحولها، كما يصبح شعرها مجعد ولها أظافر عملاقة، كما يطلقه عليها التوارق بـ ' إخرمبشن/Iakharambachan '، وهذا نتيجة تحولها إلى إمرأة متوحشة، وذلك من فرط غيرتها على زوجها الذي خانها أو تزوج عليها، فصارت 'تنيسمت/Tansamt، وقيل؛ أنها أحدثت ثقوبا على الأبواب حينها.

3. أساطير (جبلية/Idraran):

وبعد الأسطورتين التي تناولهما البحث مهمتان جدا كونهما يخدمان البحث؛ ف " هناك أساطير تتميز بها تمنراست مثل: أساطير جبلية عدة و(**أسطورة تيقيت نهيرهير**) وهناك أسطورة (**أدريان وطاهات**) وهناك ما يرتبط بالأساطير الجبلية وعلاقتها بأسطورة (**أمالن دلياس**)، وكل هذه الأساطير تسمى أساطير (**الجبال الناطقة**)، و(**الجبال المتصارعة**)، و(**الجبال العاشقة**)، وكلها تتحدث عن صراع بين الجبال مثلا: ما حدث بين جبل (طاهات)، و(أدريان)؛ فقام الجبل المسمى ب (طاهات) بضرب نظيره (**أدريان**)، فسبب له تلك الفوهة التي تظهر عليه، وأيضا قام الأخير (**أدريان**) بالذهاب إلى جبل (طاهات) لضربه بالمهراز ليسبب له شق ينزل منه الماء، وهذه طريقة فريدة من نوعها في الصراع،"[2] إن هذه الأساطير الشعبية ماتعة ومتنوعة، يذهب البحث من خلالها إلى تناول حكايات عدة تارقية، وذلك في:

ثانيا: الحكايات الشعبية الجزائرية وأثرها الفني في ثقافة التوارق:

الحكاية (**تنقيست–تانفوست/Tanfost/Tanakest**) الشعبية الجزائرية ماتعة ومتنوعة، وذلك راجع إلى تنوع الثقافة الشعبية الجزائرية أساسا؛ نتيجة تنوع هوياتي مختلف لمجتمع واحد ومتعدد في الأشكال التراثية التي نجدها عند العرب والأمازيغ، كما أن خاصيتها الفنية الفولكلورية، حسب الباحث 'عبد النبي زندري' في قوله: " تمتاز الحكاية الشعبية، بتداول الشفوي المنقول من جيل إلى أخر عن طريق التلقين والحفظ عن طريق الاستماع، فأغلب القصص والحكايات الشعبية تصل إلينا عن طريق الرواية الشفوية، هذا ما يجعلها قابلة للتغيير والتعديل ذلك حسب راويها فهناك ما نجد أن العديد من الحكايات الشعبية التي تحتفظ بها الذاكرة الجماعية ما تختلف من منطقة إلى أخرى من راوي لآخر، هذا ما يصعب علينا معرفة الرواية الحقيقية أو الأقرب إلى الصحة. فأساس الصعوبة هنا متعلق بعدم وجود النص الأصلي للقصة أو الحكاية الشعبية ذلك ما يغيب وجود المرجع الأساسي."[3] أو

---

[1] – عبد الرحمان بوزيدة، قاموس الأساطير الجزائرية، المركز الوطني للبحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافة، البرنامج الوطني للبحث: السكان والمجتمع، منشورات GASC، ص134.

[2] – حوار أجراه الباحث مع فرتوني مولود (1976)، في مديرية الثقافة مكتب (مصلحة الفنون والآداب) بولاية تمنراست، يوم الثلاثاء 2019.09.17م، الساعة: 15:37.

[3] – عبد النبي زندري، واقع الحكاية الشعبية في الموروث الثقافي اللامادي عند إموهاغ (التوارق)، الأدب الأمازيغي في الجنوب الجزائري، أعلامه وقضاياه الفنية والموضوعية، ج2، أعمال الملتقى الوطني، دار الخلدونية للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، منشورات المجلس 2018، ص 389.

بالأحرى عُدت ممارسة أبدية عند التوارق؛ خاصة وأن جانب الحكي عندهم متنوع وكثيف، فالكل يحكي قصة، كما يدوم السرد فيه لساعات متأخرة من الليل.

ومن هذا؛ يشير **'بلهاشمي محمد'**، الذي أردف بالقول: " نحن في الماضي تلفازنا هو الحكايات التي نسمعها في الليل من الجدة، وهذا بعدما نتعشى وقبل النوم؛ لأنه قديما لا يوجد تلفاز ولا مذياع، لذا تقام حكايات عدة بجانب النار ومصحوبة بشرب الشاي، حيث يشربه الكبار دون الصغار في السن، وهو منعدم حينها، وحتى الأكل قليل إن لم نقل منعدم، فأحيانا نأكل وأخرى لا، وهذا هو طبع الإنسان التارقي وصبره وتحمله لكل الصعاب. فكل له دوره في رواية حكاية أو قصة تارقية يعرفها واحدا تلوا الآخر، وهذه الحكايات الهدف منها الترفيه والاستمتاع بأوقاتنا والسهر عليها لساعات متأخرة من الليل، ظنا منا أنها حقيقة،"[1] ولكن في النهاية؛ نرى أن كل ذلك ما هو إلا نتاج عن حكايات شعبية خيالية، ونسجوها من بنات أفكارهم ساعدتهم على الترويح عن أنفسهم والحفاظ على تراثهم الشعبي.

يذهب البحث في ذات الصدد؛ إلى توضيح ذلك، ولأجل الاستشهادات الحية بحكايات تارقية عدة، وهذا في:

2. درامية حكاية أمامان دلياس التارقية:

إن الحكاية مثلها مثل حكايات التوارق الأخرى، إذ تتصف بقالبها التعليمي وغرضها الفني قائم على النصيحة؛ ولتوضيح أكثر يحدثنا عنها الباحث التارقي **'عبد النبي زندري'** بقوله: " يحكى أن رجلا اسمه "أمامان" لدية أخت شقيقة وخادمة ومن شدة حبه لسلطانه والجاه، كان يقتل كل طفل يولد في العائلة حفاظا على ملكه وجاهه وخوفا على إرثه.

فكلما ولدت أخته ولدا قتله وان كانت فتاة تركها على قيد الحياة، ذات يوم حملت أخته هي والخادمة في وقت واحد، حيث كانت الولادة في نفس الموعد ورزقتا بولدين فتبادلا حتى لا يقتل ابن الأخت. وحينما حضر أمامان قام بقتل ابن الخادمة ظنا منه أنه ابن أخته، وترك ابنها الحقيقي عاش الابن وسمي **"الياس"** كبر وترعرع تحت رعاية والدته، وذات يوم أمر أمامان أن يذهب مع الرعاة بحثا عن الكلأ والماء. حيث أن أمامان معروف بالمكر والدهاء، إذ دل الرعاة بمكان والماء، وأخفي الأمر على الياس، وذهب الجميع وتركه وحده، لكن الياس بذكائه وفطنته، عرف المسلك بتقفي أثارهم."[2]

إن الباحث 'زندري'؛ لخص لنا الحكاية الشعبية في طريقة مختصرة، وبعدها يسرد لنا الحكاية الشعبية التارقية على شكل خطاب مسرحي، وحوارات درامية بين الشخصيات في تركيب درامي محكم، وذلك بقوله: " وكان أمامان قد سبق الياس إلى المكان ثم عاد أدراجه تاركا وراءه أثار الماشية، لكن اليأس واصل مسيره حتى وصل الى المكان حيث وجد أثار ماشية خاله، ولما عاد سأله خاله عن حال الرعي وعن الوادي الذي رعى فيه فكان الحوار الذي دار بينهما."[3] والتي يكملها 'بوزيدة عبد الرحمان' من خلال قاموسه في شكل درامي، وذلك على النحو التالي: " ذهب واملن إلى الوادي وأتى بثلاث جمال أحدهم أعور والآخر أجرب والثالث مقطوع الذيل، وتركهم يأكلون الكلأ، فطلب من إلياس في اليوم الثاني أن يذهب إلى الوادي لكي يترك الجمال، وهل يوجد فيه الكلأ، وكان واملن قد نزع الجمال الثلاث، وعندما ذهب إلياس لم يجد سوى أثرهم، وعند عودته سأله خاله: ماذا رأيت، وماذا

---

[1] – حوار أجراه الباحث مع بلهاشمي محمد بن عبد الرحمان (خلال 1942)، في بيته بحي إدبنان بلدية إدلس، بتاريخ: السبت 04 –جانفي – 2020، الساعة: 21:25.

[2] – عبد النبي زندري، واقع الحكاية الشعبية في الموروث الثقافي اللامادي عند إموهاغ، م س، ص 396.

[3] – م ن، ن ص.

وجدت؟ أجاب إلياس: الرأي فيه الكلام وفي الثلاثة أشياء شدت ذهني وهي وجود ثلاث جمال، أحدهم أعور والآخر أجرب والثالث مقطوع الذيل، فاستغرب واملن لهذا وسأله: كيف عرفت ذلك؟ فأجاب إلياس: الأعور كان يأكل الحشيش من جهة واحدة، والأجرب كان يحك جلده على الأشجار. والمقطوع الذيل كان يضع فضلاته ويتركها مجمعة."[1]

أردف الباحث **زندري عبد النبي**، وهذا من خلال الحوار الدرامي الشيق الذي أجري بين الياس وأماملن حول حالة الجمال، ليدل ذلك على خبرة التوارق في تربيتهم ورعيها لهم، ومعرفة خباياهم؛ قائلا: " هذه القصة الشهيرة في التراث الشعبي عند إموهاغ، تحوي العديد من المعاني والعبر حول الحياة الاجتماعية عند البدو من معرفة تدابير الحياة، وكيفية فهم طبيعة الحيوانات، وما الفرق بين ابن السيد وابن الأمة، من ناحية تدابير الحياة ورقي التفكير."[2] إن الحكاية الإموهاغية تعليمية بحق؛ تحمل كل ما له علاقة بثقافة مجتمع التوارق، والنابعة من تراثهم الشعبي العريق.

2. حكاية قبيلة 'إيبك/ Ibak':

إن هذه الحكاية الشعبية ليست لعامة التوارق؛ بل تخص قبيلة **'إسقمارن/Isakamaran*'**، وخاصة المعروفين ب (إيبكن).

ومن هنا يتحدث لنا **'إيكوساني حميد'** عنها؛ كونه أحد أعيان التوراق بإدلس ولاية تمنراست، عن أحداث هذه الحكاية في قوله: " كوني من قبيلة **'إسقمارن'** أبا عن جد، أقول: أن حكاية قبيلة (**إيبك**) بمنطقة **'واد الحنة–إديهي نانلا/ Edahi nanala**، فتسميتها نسبة لمنطقة موجودة في المكان ذاته تسمى (**قفزة إيبك–تيقديت نابيك/Teget nebak**)، وكما تتحدث الحكاية؛ بأن هناك جِنًا مر بواد إديهي نانلا وهو على حصانه، ورأى امرأتين من قبيلة 'إيبك' تقوم إحداها بحلاقة شعر الأخرى أو ما يعرف عند التوارق ب (**تارسمت/Tarsamt** **)، وراقبهما على حذر حتى تأكد أنهما لم يلاحظوا شيئا لأنه جني، فعزم على أن يطأ بحصانه على واحدة منهما، وكانت مستلقية على بطنها وهي حاملا بولد، فقام بدهسها وهرب وبقيت في معاناة وعندما بحثوا عن الفاعل فلم يجدو أحد.

فكما قيل لنا عن هذه الحكاية: أن هناك امرأة عندما ولدت ذلك الطفل؛ قيل لنا أنه جني وجاؤوا إخوة بعده وإعتقادا منا أنهم كلهم من قبيلة الجن، لأن الجني خطف تلك المرأة وحملها معه إلى دياره، واكتشف بعدها أنها لم تكن تتكلم ولكنها تفهمه إن أشار إليها فقبلت الزواج به بعد طلبا منه، ليعيش معها مدة فأنجبت له طفلين جميلين رغم السعادة التي أدخلها طفلاه إلى قلبه بقي يتمنى أن يتكلم مع زوجته ويشاورها وتشاوره ككل زوج، وذهب إلى الفقيه الطالب العارف بشؤون الدين وأخبره بقصته وأشار

---

[1] – عبد الرحمان بوزيدة، قاموس الأساطير الجزائرية، م س، ص 41.

[2] – زندري عبد النبي، واقع الحكاية الشعبية في الموروث الثقافي اللامادي عند إموهاغ، م س، ص 396.

* – **إسقمارن/Isakamaran**: هي إحدى **القبائل** (**تاوسيتين/Tawsiten**) التارقية العريقة، ومن أقدمها كذلك، مكونة من عدة قبائل يبلغ عددها **13 قبيلة–تاوسيت/Tawsit**، كما أن انتشارها الكثير في عدة مناطق جزائرية **كتمنراست**، **إليزي**، **أدرار**، وطال تواجدها بدول أخرى **كليبيا**، **وموريتانيا**.

** – **تارسمت/Tarsamt**: هي تصفيف الشعر تخص نساء الإموهاغ؛ تقوم بها التارقيات كثيرا في الأعياد الدينية والمناسبات كالأعراس، والحفلات الشعبية التارقية، وهي عدة أنواع الجهة الأمامية من الرأس (**إميسان**)، ونوع آخر من باقي الرأس (**تيهكاص**)؛ وذلك حسب طول الشعر بينما القصير لا تصلح فيه، تعلمتها منذ صغري على يد مربيتي، حيث أمارسها من تلك اللحظة إلى الآن، إذ علمتها لابنتي فقط، ولا أتقضى منها أي أجر، وفيها عادة تتمثل في دفع أجر لمن يدخل على المرأة التارقية؛ خاصة البالغة ووضع مبلغ معين تدعى 'توقينت'. حوار أجراه الباحث مع صالحة توفينت (1969)، في منزلها بحي أسول، الأحد 05 –جانفي– 2020، الساعة: 18:30.

عليه الحكيم أن يمسك بأعز الطفلين وهو الأصغر؛ بحكم أنه الأقرب إلى قلبها وتظاهر بأنك ستقوم بذبحه أثناء رفضها للحديث، ويقول لها بعدها إذا ما تكلمتي أعمل على ذلك العزم، فلما إنحنى على الصغير بدأت تتمم بأصوات غير مفهومة وتُلوِح بيديها؛ ثم تقيأت قطعة دم كبيرة وبعد برهة نطقت قائلة لا تذبحه ها أنا تكلمت، ومن وقتها فإن هذه القبيلة الإسقمارية المسماة ب: **'إيبك'**، كونهم من الجن كما يُدَّعى عليهم وسنوا قوانين من قبل أم أبناء ذلك الجني، أنه لا يجب على أطفالهم كما الأحفاد؛ وأن يتفادوها مهما كان أو يصابوا بالضرر، وهذه القوانين والشروط تتمثل في: عدم أكل الطعام الباقي أي فضلة/Aglah وغير مغطى ليلا، وعدم شرب القطرات التي تقطر من القربة/Abayour، وعدم المبيت في الأماكن القذرة، وعدم رمي بنات نفس القبيلة للأوساخ قبل وأثناء غروب الشمس، عدم رميهم بالتراب في وجههم خاصة النساء؛ لأنه إعتقادا منهم سيخطفهم الجن.

من تلك اللحظة عاش الزوجان حياة طبيعية لسنين، فنَسِيَ أمر الوصية تماما بل وغفل عنها، وفي غفلة منه حدث ما هو غير متوقع بينها إذ نشب بينهما صراع، إذ قام برفع كومة تراب وقام برميه في وجهها، بعد ذلك وفي لمح البصر اختفت زوجته عن ناظريه، ومن تلك اللحظة تم حظر رمي التراب على وجوه تلك القبيلة، وخاصة النساء."[1]

مهما يكن؛ فإن لهذه الحكاية رواة كثر، ورغم أنها تحمل جانب الخرافة؛ إلا أن فيها عبر وعظات تفيد الإنسان التارقي، وتحمل قيم أخلاقية فريدة تدخل تطعيم ثقافة التوارق الشعبية.

2- الألغاز الشعبية الجزائرية المأثورة عند التوارق:

إن ما يجب ذكره في هذا العنصر الفولكلوري الهام **'الألغاز-تينظورين/Tinzoren'**؛ وبها نقوم بإثراء البحث من خلال ما أشارت إليه 'أمينة فزازي' في كتابها، بقولها: " أما اللغز الشعبي، فهو لغز يعبر باللهجة الشعبية المشتركة بين جميع أفراد الشعب أو الجماعة الشعبية. ويرى «موريس بلوم فيلد field Mauris Bloom أن اللغز نشأ منذ قديم الزمان حينما كان العقل البدائي يمرن نفسه على التلازم مع الكون الذي يحيط به. ومن ثم، فإن الأطفال يحبون الألغاز ومثلهم البدائيون، ولهذا كذلك فإننا نجد الأنواع الأدبية الشعبية مثل الأسطورة والحكايات الشعبية والحكايات الخرافية تتضمن الألغاز، فاللغز يشير إلى غموض الحياة، وهو في الوقت نفسه، يمثل إدراك العقل البكر."[2]

إن فن الأحاجي أو ما يطلق عليه باسم الألغاز؛ والتي يعرفها لنا القشاط بقوله: " هي ألغاز شعبية يسمر بها الصغار وأحيانا الكبار في ليالي فراغهم ويتندرون بها ويختبرون بها ذكاء بعضهم بعفا. وتنقسم المجموعة السامرة إلى مجموعتين كل مجموعة تلقى بلغز للمجموعة الثانية وإذا لم تستطع الاجابة عليه تعتبر المجموعة الأولى منتصرة ويستمرون في الألغاز وايجاد حلوها حتى ساعة متأخرة من الليل حيث ينفض الجمع ويعود كل فريق إلى منازله للنوم وفي الصباح تبتلعه مشاق الحياة وظروف المنطقة من رعي وسقي وجلب حطب ومهام أخرى.

وعندما يلتقون في الليل يعودون للسمر كالليلة السالفة، ومن أحاجي الأطفال ننتقي هذه المجموعة لنلقي بها الضوء على أحاجي التوارق في سهراتهم."[3] التي لطالما إنتفعوا بها، وجمعوا مجموعة من الثقافات الشعبية التارقية التابعة لذات الفولكلور.

ومن خلال هذا؛ تحدثنا عنها **'بن حنيني السبت'**، وكأبرز المهتمين باللغز الشعبي التارقي، بقولها:

---

[1] – حوار أجراه الباحث مع إيكوساني حميد (1947)، في منزله حي أسول ببلدية إدلس ولاية تمنراست، بتاريخ: الأحد 15 جانفي 2017، الساعة: 16.05.

[2] – أمينة فزازي، مناهج دراسات الأدب الشعبي، م س، ص 128.

[3] – محمد سعيد القشاط، التوارق عرب الصحراء الكبرى، م س، ص137.

" – أنزورغاكين فكلفك آر أمان توف.

التعريب: تمشت حتى قربت إلى ففزعت

معناها: الحذاء المصنوع الجلد، أي عند غقترابك من الماء تنزعها ولا تدخل بها إلى الماء.

– إونغ ألوس أرسغ ألوس أوسيغد إبليس يراز آدوف.

التعريب: صعدت جبل ونزلت من جبل وقابلت إبليس يكسر النخاع

يعني ذلك: الجفاف."[1] كل هذه الألغاز؛ ما هي إلا متنفس للفرد الإموهاغي في أوقات فراغهم خاصة في ليلي السهر.

3– الأمثال الشعبية الجزائرية وتنوعها الفني عند التوارق:

يكتسي المثل الشعبي أهمية بالغة في الجزائر، وذلك بتنوعه الأدبي الشعبي في جميع مناطقه بجهاتها الأربع. هذا بالرغم من صعوبة معيشة الإموهاغ القاسية، أشار إلى القول: " التوارق يذكرون أمثال مهمة والتي استنبطوها من حياتهم المعاشية بغية الترفيه عن أنفسهم وبمشاركة باقي التوارق، كالتي لها غرض التحذير تجعل سامعها يتعدى كل العراقيل التي تنتابه."[2]

تتمثل 'الأمثال (**آنهيتن/Anhitan**) **الشعبية التارقية'**، أساسا فيما جاء به القشاط محمد في قوله: "

– آمان إيمان

وهو نفس المثل الشعبي

– الماء أمان. أي أن الماء هو الحياة واليمن والراحة.

– أستتيبا إيلوان أساس آمان اسيلوان.

المعنى: إذا رأيت قوما مترفين ويعيشون في بحبوحة من العيش فاعلم أن سبب ذلك توفر الماء لديهم.

– إكيوز تزداي إشائشييك إضان.

المعنى: الذي لا يعرفك يحرض الكلاب على أكلك.

– تزيضانت تلي ثوقدا أثغرستنيات.

المعنى: صبر الشخص الحر يساوي عمره أي عليه أن يتحلى بالصبر طوال عمره."[3] من هذه الأمثال التارقية المأثورة هناك أمثال أخرى؛ تحدثنا عنها **'إيكوساني تبغورت'** كإحدى المهتمات بالتراث التارقي، ومتقنة لبعض للفنون القولية التارقية كالشعر، والحكايات، وكذا الألغاز، والتي تختص بمعرفة التراث التارقي بإدلس، بقولها: " هناك مثل يقول:

أريقراق أن تيلمين لانين إلقاض يوف وان تيماجغين لانين إمزاد.

المعنى: رغاء النوق التي عندها صغارا أفضل من نساء يمتلكن آلة الإمزاد."[4]

[1] – حوار أجراه الباحث مع بن حنيني السبت (خلال 1970)، في حي التضامن ببلدية ادلس ولاية تمنراست، بتاريخ: السبت 05 جانفي 2020، على الساعة: 16:01.

[2] – Henri Basset, Les Proverbes de l'Ahager, Alger R.A, n°63, 1922, Adolphe jaudan, Libraire Editeur, pp 495-500.

[3] – محمد سعيد القشاط، التوارق عرب الصحراء الكبرى، م س، ص132.

[4] – حوار أجراه الباحث مع إيكوساني تبغورت (خلال 1960)، في بيتها حي سمدونيس ببلدية إدلس، بتاريخ: الإثنين 24 ديسمبر 2018، الساعة: 21:54.

نزيد من خلال هذا الفنون النثرية مثلا تارقيا آخر؛ أورده علينا **'عجلة محمد'** المكنى ب **(خمدة)**، كونه أكبر حاملي **التراث التارقي** خاصة **الشفوي** منه، وهذا أثناء إجراء مقابلة طفيفة معه، بقوله: " هناك مثل تارقي مأثور، فحواه:

أمضيدق أسترمسد نهضدس.

المعنى: الفرد أو الإنسان الغير متخلق عندما تمسك عليه تحكم به."[1]

4- الأهازيج الشعبية التارقية:

- **التويزة (البريخ/Albarekh):**

أشار **'محمد سعيدي'** في كتابه إلى تعريف شامل؛ لذات المصطلح الثقافي الجزائري، بقوله: " التويزة مصطلح شعبي يترجم معاني التعاون والمساعدة لغة واصطلاحا، ومنه اشتقت العبارة الشعبية "الجماعة توزت لفلان" أي أن عددا من الأفراد ينتمون إلى كتلة بشرية وإثنية وثقافية واجتماعية وجغرافية واحدة (العائلة – القبيلة – القرية...) يسرعون لمساعدة من هو في حاجة ماسة إلى مساعدة من أجل تحقيق رغبة معاشية خاصة وشخصية قد عجز عن تحقيقها منفردا ولوحده."[2]

يبدوا؛ أن مصطلح **'التويزة'** شمل مناطق جزائرية عدة، مثلما نجده عند بعض المجتمعات الصحراوية، مرورا بما يطلق عليه باسم (البريخ/Albarekh) عند التوارق أيضا، والتي يحدثنا عنها **'بلهاشمي محمد'** بقوله: " نحن نعلم أن الفلاحة عند التوارق قديما، تشبه الفلاحة الموجودة عند أهل المدينة، فالتوارق عندهم المواشي، والصحاري الواسعة، ويعرفون بالتنقل والترحال، وأحيانا للتجارة وقصد منطقة ' آير' بدولة 'النيجر'، وكنا نتبادل فيما بيننا قديما ونستفيد من بعضنا؛ كأن أشتري على شخص تارقي هناك البشنة-إنلي/Enale، والقمح-إرد/Erad، مقابل أن يشتري عليا شاة-تيغسي/Terse...إلخ، والفلاحة تختلف حسب المنطقة وتوارقها، وهي مهنتهم على الدوام وشغلهم الشاغل، بكل قبائلها التارقية. لذا؛ ف **'التويزة/البريخ'** يعمل فيها الفلاحون التوارق على شكل مجموعة متعاونة فيما بينهم، ويتخلل ذلك صراخ الرجال وأغاني شعبية، وأكل، وسرور... إلخ، إذ ويبدأ من قبله منذ الصباح الباكر إلى أن يتم العمل في تقليب الأرض وعملية الزرع، أو أي عمل آخر تم التعاون فيه. وتشارك النساء التارقيات الرجال في الفلاحة قبل تقليب الأرض والزرع إلى ما بعد الحصاد."[3] وهذا في طهي الطعام، ومشاركة مجموعة منهم في تحضيره من فطور وغداء، وذلك حتى نهاية التويزة.

ومن هذا؛ يحدثنا عنها **'إيكوساني محمد بن خبد'**، والمهتم بالثقافة الشعبية التارقية، وهذا بقوله: " تعد التويزة/البريخ عند التوارق ماتعة جدا؛ لأنها تدخل في تعاون التوارق فيما بينهم وفي لحمة واحدة، خاصة في الفلاحة، حيث ويقام فيها مجموعة من الممارسات الطقسية في جو إحتفالي بهيج يتم فيها الغناء وارفاقه بالحركات الجسدية باستخدام الرأس والأيدي والأرجل، إذ يطول ذلك لساعات عدة؛ باستثناء أوقات الأكل والراحة. فهناك غناء خاص بالتويزة/البريخ، كتردد كلمات هي: (هيبنا تاويزة، هيبنا تاويزة)، ويرددونها كم من مرة وراء زعيمهم، كما كان يفعل على سبيل عمي **'إيكوساني باشي'** رحمه الله، إذ ويقوم بعملية التبريح

[1] – حوار أجراه الباحث مع عجلة محمد (خمدة) (خلال 1938)، في بيته حي تيمبكتوا ببلدية إدلس، بتاريخ: الإثنين 24 جويلة 2017، الساعة: 16:54.

[2] – سعيدي محمد، مقدمة في أنثروبولوجيا مظاهر الثقافة الشعبية، م س، ص25.

[3] – حوار أجراه الباحث مع بلهاشمي محمد بن عبد الرحمان (خلال 1942)، في بيته بحي إدبنان بلدية أدلس، بتاريخ: السبت 04 –جانفي – 2020، الساعة: 21:55.

للمجموعة وتتبعه في ذلك. كما يتراوح عددهم ال 20 رجلا مثلا، وفي صف واحد. فهذا حسب الأرضية التي ستهيأ للحرث طبعا، إن كانت صغيرة يكون أفراد حارثيها بنسبة قليلة والعكس صحيح."[1]

نورد من خلال الطرح تلك العملية، والتي تقام على إيقاع مقطوعات شعرية شعبية باللغة التارقية؛ وهذا ما سيحدثنا عنها 'إيكوساني محمد' ذاته؛ كونه من أعيان المنطقة وعايش التجربة أيضا، بقوله: " كما قلت لك سابقا؛ أن التويزة/البريخ لها إحتفالية خاصة؛ إذ لا يعتمد مؤدوها في صف واحد فقط، بل ويمارسونها بضربة واحدة على الأرض بواسطة المعاويل-إقلهام/Igalham كذلك، ويتزعمهم رجل مخضرم في الفلاحة أمثال: **'باباعلي محمد عبد القادر'** رحمه الله، ويكون في المقدمة، والمجموعة الأخرى المخصصة للحرث مقابلة له، وفي صف واحد، فيبدأ بالغناء وهم يغنون وراءه، وهذا تزامنا مع أصواتهم وحركة أجسادهم من أجل التحفيز والإنتهاء في الوقت المحدد في فرح ومرح، وتتمثل هذه الأشعار في:

يقول القائد: دايم تالحباب.	ترد المجموعة: دايم مسيغ تالحباب
يقول القائد: أنقاسوما.	ترد المجموعة: أهوموا
يقول القائد: أهدمبير.	ترد المجموعة: حاصيدوا
يقول القائد: إنامزوا قاسوا	ترد المجموعة: قاسوا مزوا."[2]

يبدوا؛ أن هذا ممتع فعلا وطابعه فرجوي فولكلوري تارقي خالص، ليردف المهتم بالثقافة التارقية إلى؛ أن التويزة تغنى في شكل أشعار باللغة العربية، أي بالعمية وهذا في: "

القائد: وينو براهيم	المجموعة: أهيمنا
يجيبهم القائد: أهو حدايا	المجموعة: أهيمنا
القائد: أتاويزا	المجموعة: أهيمنا
القائد: من قال أعيا يدهن بالزيت	المجموعة: أهيمنا
القائد: يرقد في البيت	المجموعة: أهيمنا

وهذا كله؛ يؤدى ويمارس في موسم الحرث والحصاد أيضا، وفي أعمال أخرى تحتاج للتعاون بين رجال التوارق أجمع."[3]

يبدوا؛ أن هذه الطقوسية الزراعية فولكلورية تارقية فرجوية خالصة؛ تحمل في طياتها قالبا دراميا، تمثل في قائد الجوقة ومجموعة من المؤدين، واستنادهم على لغتي طاقة الجسد الحركية، ولغة النطق حوارية تمثلت في الأشعار الشعبية بلغتيها العربية والتارقية بطريقة فنية ماتعة، دون أن ننسى الزمان والمكان بفضلهما إكتمل كل شيء، وتحققت فرجة التويزة/البريخ.

وخاتمة لهذا القسم الفولكلوري الفني؛ الحامل لكل ما هو جمالي وفرجوي أصيل، وبطابع ثقافي متنوع، والذي نستنتج منه الكثير، وهذا حسب ما جاء به الباحث 'أحمد علي مرسي'، بقوله: " لقد اهتم معظم علماء الفولكلور بالمعتقدات الشعبية، والحكايات الشعبية والملاحم، والنوادر، والنكات. والأغاني الشعبية، والمواويل بأنواعها المختلفة. والفنون التشكيلية الشعبية والموتيفات الأسطورية والاحتفالات الشعبية والطقوس، والرقص الشعبي، والموسيقى الشعبية سواء كانت آلية أو لا تعتمد على آلات موسيقية،

[1] – حوار أجراه الباحث مع إيكوساني محمد بن خبد (1971)، في منزله بحي لحدب (أسول) إدلس، بتاريخ: الجمعة 26 جويلية 2019، الساعة: 11:05.

[2] – حوار أجراه الباحث مع إيكوساني محمد بن خبد (1971)، في منزله بحي لحدب (أسول) إدلس، بتاريخ: الجمعة 26 جويلية 2019، الساعة: 11:05.

[3] – حوار أجراه الباحث مع إيكوساني محمد بن خبد (1971)، في منزله بحي لحدب (أسول) إدلس، بتاريخ: الجمعة 26 جويلية 2019، الساعة: 11:05.

والألعاب الشعبية. والرقى والتعاويذ، والألغاز، والأمثال، والممارسات الشعبية ذات الصلة بالمعتقدات الدينية، وكثير من مظاهر الحياة الشعبية المتنوعة، وهي كلها تشترك في مجموعة من السمات الأساسية، مثل أنها مأثورة، وغير معروفة الأصل تماما، كما أنها قاسم مشترك بين أفراد الجماعة الشعبية."[1]

إن هذا الزخم الكبير، والخاص بأقسام الفولكلوري الشعبي الجزائري، وكذا التارقي؛ يحيلنا إلى القول: أن الثقافة الشعبية الجزائرية في مجملها بخير، ومادام أن هناك تراث محلي متنوع وذا طابع فني وجمالي، إذا هناك جهود حسيسة بذلت وتبذل في سبيل ذلك، لكن قد لا يتواصل ذلك في غيات ترجمة ذلك وتطبيقه على أرض الواقع وفي شكل أعمال فنية في صورة المسرح مثلا، والفنون الأخرى، ولكن قبل توضيح ذلك لابد أن يتناول البحث مجال الثقافة المادية في التراث الشعبي الجزائري عموما، وتنوعه الجمالي في الفولكلور التارقي والتي يتم فيها دراسة وسائل يستخدمونها في حياتهم كالملابس، والعمارة، باقي المواد، مما يساعد هذا كله على الفهم لجوانب ملموسة من ثقافتهم وكيفية تجسيد قيمهم وتقاليدهم؛ فنورد ذلك فيما يأتي:

III. الثقافة المادية والفنون الشعبية الجزائرية وطابعها الجمالي عند التوارق:

1. الثقافة المادية الجزائرية والطابع الحرفي الجمالي للصناعات التقليدية التارقية:

إن لكل بلد في هذا العالم، ومن ضمنه ذلك الشعب الحكيم مهما كان جنسه وانتمائه الاجتماعي؛ إلا وله ثقافة مادية متنوعة التي هي نابعة أساسا من التراث الثقافي والشعبي الأصيل وباختلاف مناطقه، كما أن بذلك التنوع الحاصل جدا، وبه جعلنا نتعرف على إبداعات فنية وثقافية ماتعة برز فيها جوانب عدة ك: الحرفية والموهبة بين أفراد نفس البيئة أو العكس؛ إذ و" تشمل الأنشطة التقليدية كالخياطة والغزل وتسقيف المنازل وصناعات شعبية صغيرة طورت من هذه الحرف، ولمجاراة متطلبات الحياة الحديثة على أصحاب الحرف الشعبية أن يطوروا مهاراتهم ويوائموا أنفسهم مع الطرق والأساليب الجديدة، وعليهم أن يتعودوا على استخدام المواد الجديدة".[2] ولكن نحن في صدد تناولها عند المجتمع الجزائري بما في ذلك التارقي، وهذا يتمثل في حرف يدوية إبداعية للإنسان الجزائري ككل سواء العرب أو الأمازيغ، وساعد ذلك في تنوع الثقافة المادية الجزائرية وكذا التوارقية، أين ساهم الرجل والمرأة الجزائريين بأنامل أصابعهم وبلمساتهم الفنية التي لربما دامت لسنوات في إظهار المخزون الثقافي المادي في مجتمع جزائري وتارقي متمسك بتراثه الشعبي وباختلاف أشكاله وبهويته الوطنية كذلك، وذلك في تفردهم في الصناعات التقليدية اليدوية كالتطريز والدباغة والحياكة والنسج...إلخ، وهذا كله الغرض منه التعريف بالتراث الثقافي المادي الجزائري عامة والفولكلور الشعبي التارقي خاصة. من هنا نتطرق إلى كل ذلك فيما يأتي:

قبل الشروع في لب الموضوع الثقافي المادي؛ يجب علينا معرفة أنه: " يوجد في يومنا الحاضر الآلاف من الصناعات الشعبية المزدهرة في جميع أنحاء العالم وتشمل الصناعات الشعبية؛ أشغال الفخار والأشغال الجلدية والورش الصغيرة التي يملكها الحرفيون، والمصانع الصغيرة التي تستخدم عددا من العمال المحليين، وليس هناك سبب واضح يبرر المواقع النائية في أماكن معينة لبعض الصناعات، كما أن بعضها الآخر موجود في أماكن معينة لأسباب خاصة، على سبيل المثال، صناعة عمل السلال في العالم العربي تكون بجوار أشجار النخيل التي تنمو بكثرة في بعض المناطق وتوفر المادة الخام للسلال، وفي بعض الدول العربية تنتشر الحرف

[1] – أحمد على مرسي، مقدمة في الفولكلور، م س، ص 72-73.

[2] – صلاح الدين أبو عياش، معجم مصطلحات الفنون، م س، ص462.

الشعبية كصناعة السجاد أو الحصر أو مشغولات الذهب والفضة في مناطق مختلفة لاستغلال ثراء المنطقة بالنماذج والأدوات الشعبية التي تُعطي لهذه الحرف تميزها."[1] إن هذا كله يفي بالغرض، ومساهم كذلك في إسعاد الشعب العربي ومتغلبا على كل معتركات الحياة؛ إلا أنه وفي المقابل نجد ذلك أكثر تنوعا ثقافيا زاخرا في الثقافة المادية الجزائرية أيضا، والتي نراها أحيانا ما تستعمل في الأعمال الفنية.

ما دام بحثنا يتناول أهم ميادين الفولكلور الشعبية، ومن جانبها الثقافي المادي في الجزائر عامة وعند التوارق خاصة، الذي يعود على حياتهم الشعبية بالفائدة الكبرى ويملأ جميع إحتياجات أفراد مجتمعهم؛ وجب علينا القول: إن كل حرفة أو مهنة كانت هي غريزية في فرد فلا هي تكتسب ولا تعطى؛ لأنها في الحقيقة ولدت أو كبرت معه وتعتبر هواية بالأساس، والتي نعدها بدورنا **فنونا تقليدية**، ولتوضيح ذلك يتناوله البحث فيما يأتي:

1- صناعة السلال Amokan n Tisanaten:

إن أول ما نبتدأ به في هذا الجانب من بحثنا بصناعة تقليدية مهمة؛ أين " تُمارس صناعة السلال بصفة أساسية في المناطق التي تكثر فيها الخامات التي تصنع منها هذه السلال، فتتركز في العالم العربي في المناطق القريبة من مناطق زراعة النخيل وبالقرب من الأنهار حيث يكثر نبات القنا وأشجار الخيزران، كما أن صناع السلال يعملون في عدة بلدان أخرى، وعليهم مواجهة تحد حقيقي تفرضه السلال المستوردة من بلدان أوروبية، وأيضا من بلدان الشرق الأقصى وبعض الدول العربية التي انتفعت بالموروثات الشعبية في مثل هذه الصناعات... "[2] والتي نراها منتشرة بكثرة، وخاصة في مناطق عدة جزائرية، ولكن ما يهمنا هو أنه كيف تمارس من قبل أهم حرفيي التوارق.

أولا: حرفة صناعة السلال-تيسناتين/Tisanaten عند التوارق:

بداية، وقبل كل شيء نطرح سؤالا مباشر إلى أحد أهم المهتمات والحرفيات المهتمة بالتراث التارقي ((أداد آكه))، والتي أجرينا مقابلة خاصة معها، وذلك في:

-ماذا تصنعين هناك؟ ومتى بدأتي هذه المهنة (صناعة السلال)؟

تجيبنا **'أداد آكة'**؛ وهي من أهم حرفيات التوارق، والمهتمة بذات المجال الحرفي بعد هذا السؤال الوجيه على النحو التالي: " أنا الآن، أقوم بخياطة (تاظغ/ Tazar)، أي أصنع (**سلة-تسنيت/Tasanit**)*، كما أقوم في نفس الوقت بخياطة ما يساوي مترتين (أكوزت هد/Akozat had) منها، لأتركها لمدة، وبعدها أبدأ بخياطتها من جديد وأحضر الإبرة (تسوقلا/Tasogla)، لكي أدخل فيها أوراق السعف (أقوم/Agom)، وأشرع في الخياطة، وأستغرق في صناعتها لمدة ثلاثة أيام، إذ تعلمت الحرفة وأنا صغيرة في السن، وتعلمتها على يد أمي 'هداوي سودتة '، وخالتي 'خوتي هداوي'."[3]

إن هذه الإجابة الموجزة لا تكفي عن بدايات الحرفية ذاتها؛ نظرا لامتهانها لهذه المهنة لعدة سنوات، فطرحنا عليها سؤالا آخر تمثل في:

---

[1] - صلاح الدين أبو عياش، معجم مصطلحات الفنون، م س، ص 463.

[2] - م ن، ص 465.

* - أنظر: الصورة ملحق البحث.

[3] - حوار أجراه الباحث مع أداد اكة (1940)، في حي أسول ببلدية إدلس ولاية تمنراست، بتاريخ: السبت 04 جانفي 2020، على الساعة 15:20.

- ما هو الوقت الذي تصنعين فيه هذه السلة؟ وفي أي الفصول تمارسين هذه الحرفة (صناعة السلال)؟

يبدو؛ أن السؤال يستعدي الإجابة عليه مرتين، ولكن نكتفي بإجابة واحدة تفضت بها الحرفية وذلك بقولها: " أصنعها في كل وقت صباحا ومساء، بمساعدة إبنتي، وحفيدتي **'إيكوساني حليمة السعدية'**، وفي كل وقت مثل الآن، وبعدها أبيعها بعد الإنتهاء منها، بخطوات متتابعة بدءا بالخياطة للسلة بتداخل بين خيوط السعف بعد تقطيعه إلى قطع صغيرة التي يبلغ طولها (مترين- سناتت هد)، وأخيطها لتتماسك مباشرة. إضافة لذلك أصنعها في الشتاء والصيف، أنزع السعف (أقوم/Agom) من قلب النخلة وأنشره على الأرض، وأقطعه إلى قطع وفي الظل وغير معرض للشمس حتى يصبح قاسي وقابل للعمل(صناعته)، وأضعه في الماء لمدة معينة، وبعدها أخرجه من الماء، لأشرع في نسجه وأقوم بخياطته، وبعد الإنتهاء أعرضها للبيع؛ إذ أن ثمن الواحدة منها مقدر ب: خمسين مائة دينار جزائري."[1]

إن هذه الحرفة مهمة، ولكن في نفس الوقت مكلفة بعض الشيء؛ إلا أنها تبقى مصدر رزق لها ومصدرا للتراث التارقي كذلك.

إن صناعة السلالة حسب ما جاء في المجلة؛ إذ و " تحتل هذه الحرفة مكانة كبيرة في تمثيل الصناعة التقليدية بتمنغست وثقافتها، وتنتشر على وجه كبير بمنطقة أهقار، تيديكلت، أبالسة سيلت وإدلس، وهي ذات أصول بعيدة في التاريخ. يعتمد حرفيو السلالة على الألياف النباتية للدوم، الحلفاء والسمار وسعف النخيل، مع التأكيد على إتقان ومثابرة الحرفين، خاصة فئة النساء التي تتخصص فيها أكثر من الرجال، ومن أهم الأدوات المستعملة السكاكين لقطع الألياف وإعطائها الحجم المرغوب، إبر كبيرة للخياطة وألياف نبتة "أفزو" التي تنتشر في أهقار. لعل خصوصية السلالة التارقية هي المزاوجة بين الألياف النباتية المخصصة لهذه الصناعة والخيوط الصوفية لتمنحها شكلها المميز، وتضفي طابع عراقة تقاليدها في تزيين الخيمة أو البيت التارقي، من أهم منتجات هذه الحرفة: الستائر المضفورة للوقاية من الرياح تعرف ب "إصبر" والتي عادة ما تحاط بها الخيام، حصائر، سلال لحفظ الطعام "تسانيت"، وأغطية الأطباق "تيسيت"، مروحات تقليدية ومظلات "تيليوين"* للوقاية من الشمس والقفف "تيستيت**."[2]

أردفنا في ذات الموضوع؛ الذي تنوعت فيه المنتجات الترقية، ومن خلال أجوبة سابقة نطرح سؤال آخر يتمثل في:

- هل حرفتك هذه تقتصر على صناعة السلال (تيسناتيت/Tisanten) فقط أم حتى على القبعات التقليدية (تاليوين/Taliwen) أو (تكومبوت/Tikomboten)؟

تجيبنا الحرفية بإجابة مختصرة جدا؛ مفادها: " أصنع السلال (تيساناتين/Tisanaten)، وأصنع (القبعات التقليدية- تاليوين/Taliwen)*، كما أصنع سلال خاصة بالطعام (الكسكس) ويحمل فيها الرمل."[3] كل هذا أتى بالفائدة على الشعب الجزائري عموما والتارقي خصوصا بفضل هذه الأنامل الصادقة.

---

[1] – حوار أجراه الباحث مع أداد اكة (1940)، في حي أسول ببلدية إدلس ولاية تمنراست، بتاريخ: السبت 04 جانفي 2020، على الساعة 16:01.

* – تيليوين: الأصح هو تاليوين.

** – تيستيت: الأصح هو تيسيين.

[2] – مجلة تمنغست الثقافية، مجلة ثقافية إعلامية تصدر عن قطاع الثقافة، العدد 01، مطبعة الرمال – الواد، مديرية الثقافة الحي الإداري تمنغست، إنتاج 2018، ص20.

* – أنظر: الصورة في ملحق البحث.

[3] – حوار أجراه الباحث مع أداد اكة (1940)، في حي أسول ببلدية إدلس ولاية تمنراست، بتاريخ: السبت 04 جانفي 2020، على الساعة 16:01.

ثانيا: حرفة دباغة الجلود– أسيفل نيلماون/Asifal n Elamawen:

أجرينا مقابلة أخرى مع الحرفية آكة، التي تتقن عدة حرف يدوية تارقية؛ على إثر ذلك طرحنا عليها سؤالا تمثل في:

- كيف تتحدثين لنا عن صناعة الجلود عند التوارق؟

تتحدث **'آكة أداد'**، كونها المهتمة بالحرف الشعبية التارقية باستخدام أنامل أصابعها لسنين؛ لتجيبنا في: " أن هذا فراش الجلد (آقليم/Aglem)* تصنعه كل النساء التارقيات، فهو مصنوع من جلد النعجة/Tehale، إذ بدوري كحرفية أحضره بعد الذبح طبعا، وأدبغه وبعد ذلك أضع له جلد آخر وهو ملون يطلق عليه (إبشكشكن/ Ibachakchakan)، ويستعمل للجلوس عند التوارق، سواء الرجال والنساء."[1]

يستعمل هذا في المنازل والشوارع؛ كما ويقي من حر الشمس التي تبقى على الأرض، " وأما بخصوص حافظة الجلد (آغرق/Arrag)** التي يستخدمها التوارق في منازلهم للإستعمال اليومي، وبعد إنتهائي من صناعته وتزيينه وعلى شكل مستطيل، وهناك زخارف ملونة على الجلد صنعتها المعلمات (تينضين/Tinaden)، لأنهن الوحيدات من يتقن ذلك، وبدوري أعلق فيهم جلد أصنعه بنفسي وهو من تخصصي، ويعلق على الجدار وفي الخيمة في الصحراء، وهو صنع خصيصا ليوضع فيه الملابس، إذ يقي من فساد الفئران، ويقي من الغبار ...إلخ،"[2] كما أنه مخصص لحفظ الطعام، ويعلق كذلك على ظهور الجمال أثناء الترحال بين مناطق صحراوية متاخمة بالتوارق.

إن هذا الطرح قامت بتأييده **'فاطمة مخطاري'** رئيسة (**الجمعية الثقافية نجمة**) بولاية تمنراست؛ حيث أنها أشارت إلى دور المرأة التارقية الفعال في تفعيل التراث الشعبي؛ بقولها: " من هنا أأكد لك؛ بأن المرأة التارقية عموما هي أكثر خبرة في الحرف كلها، وبعدها تأتي المرأة المسماة ب (المعلمة–تينهضت/Tenhadt)، ويأتي من وراءهم رجال التوارق الآخرين الذين يتقنونها أيما إتقان، ولكن في النهاية عمل النساء التارقيات كثيف؛ لأن عملهن الحرفي يكمن في صناعة الأفرشة، والسلال، ودبغ الجلود، وتقطيعه وتزيينه، وخياطة الخيم المصنوعة بالجلد، والتي تنصب في المهرجانات والأعراس... إلخ للزينة، فكل هذا تارقي خالص."[3] ومن هنا نذكر أهم الحرفيات المعلمات/تينضين؛ اللاتي برعن في عملهن وكن وراء نجاح رجالهن الحرفيين، وظللن أحسن الحرفيات في الحفاظ على تراث الشعب الإموهاغي، وهن: **شافه زينابة** وأختها **الزهراء**، و**أمريوض عائشة** و**بوتفنة فاضيماته** ... إلخ.

2– صناعة الخزف والفخار والطوب:

بعد أن تحدثنا، وبشكل مفصل عن الصناعة أو حرفة صناعة السلال في الجزائر وبالتحديد عند التوارق؛ ننتقل إلى صناعات عدة؛ " تُعرف هذه الصناعات بأنها صناعات صلصالية نظرا لاستخدامها الصلصال، وتشمل الصناعات الصلصالية الثقيلة صناعة القرميد، وحجارة البناء المصنوعة يدويا... "[4] كما؛ أنه في ذات السياق، وزيادة على مخزون هام في هذه الصناعات التقليدية

---

* – أنظر: الصورة في ملحق البحث.

[1] – حوار أجراه الباحث مع أداد اكة (1940)، في حي أسول ببلدية إدلس ولاية تمنراست، بتاريخ: السبت 04 جانفي 2020، على الساعة 16:01.

** – أنظر: الصورة في ملحق البحث.

[2] – حوار أجراه الباحث مع أداد اكة (1940)، في حي أسول ببلدية إدلس ولاية تمنراست، بتاريخ: السبت 04 جانفي 2020، على الساعة 16:01.

[3] – حوار أجراه الباحث مع فاطمة مخطاري (1964)، في منزلها حي تهقارت بولاية تمنراست، بتاريخ: الخميس 11جوان 2020، على الساعة: 16:01.

[4] – ينظر: صلاح الدين أبو عياش، معجم مصطلحات الفنون، م س، ص 465-465.

الجزائرية؛ أين " تعد الحرف الطينية الفخارية من الحرف القديمة التي عرفها ومارسها الإنسان الجزائري، لقد كشفت الدراسات التاريخية والأثرية والإتنوغرافية الجغرافية في عدد من مناطق الجزائر عن بقايا من الآثار الفخارية التي صنعها هذا الإنسان واستعملها في حياته اليومية مثل أواني الطبخ والتأثيث الجمالي والفني والهندسي".[1]

يبدو أن الثقافة الشعبية الجزائرية المتنوعة والمنتشرة؛ تأثر بها المجتمع التارقي خصوصا الحرفيين البارزين في ذات المجال، ومن هنا نطرح سؤال وجيه على المهتم بالثقافة التارقية وبالأخص ثقافته المادية، وذلك في:

3- صناعة الحلي عند التوارق Amoken n Tihosay ror mohar:

يتمثل هذا العنصر في مجموعة من الحرف والصناعات التقليدية؛ هي مستلزمات وأدوات عامة للإنسان التارقي الحياتية، و" تعتبر صناعة الحلي جد مميزة في المنطقة من حيث أشكالها وعناصر تزيينها، حيث تجمع بين المثلثة، المربعة المعينات والسداسيات، تحمل في جوهرها الأصالة والإخلاص للثقافة والعادات التارقية بمختلف أوجهها. يتواجدون بالمراكز الثقافية الكبرى لمنطقة أهقار، عين إمقل، إدلس، تاظروك، أبالسة، سيلت، إن قزام وتمنغست.

يستعمل الإنادان مجموعة من الأدوات تتمثل في المبرد، نافتة اللهب، مقرض الفضة، مصهر ومخرز، أم المادة الأساسية المستعملة في الحلي اليوم فهي الفضة، تشكل نماذج تفيض جمالا وتترجم حبّ مهنة الأجداد بإتقان"[2].

وكل ذلك، يحتاجه التوارق في معيشتهم؛ لذا طرحنا سؤالا على أهم حدادي ذات الشعب وبالتحديد في إدلس، وهو **'ألامي محمد'** في مستويين، وذلك في:

- ما هي مهمتك كحرفي؟ وما أجركم الذي تتقاضونه على ذلك؟

يجيبنا بكل حرفية، وخبرة ثقافية كرجل تارقي؛ وهذا بقوله: " نحن الحرفيون- المعلمين-**إنضن/Inaden**)، وبصفتنا توارق كذلك؛ لنا الفضل الكبير في الوقوف مع المواطن التارقي وغيره، وكذا سد احتياجاته، إذ نصنع وبطلب منهم سكاكين وخواتم... إلخ، ويقومون بإحضار السكاكين عندي مثلا من أجل صيانتها جيدا؛ بغية منهم أن تصبح حادة جدا لاستعماها لأغراض عدة تستعمل في عاداتنا التارقية كذبح الأضحية وغيرها. وبعد هذا كله يقدموا لي الأموال أجرا على ذلك. كما يقدمون لي الماعز والأكل... الخ أحيانا، وهذا الأجر الأخير كان يقدم قديما من قبل التوارق والعرب، ولكن حديثا، أي الآن وبعد دخول الدينار يقدمون لنا أجورا على شكل أموال أو دنانير، وهذا يبقى حسب الإتفاق الذي أبرم مع الزبون، وحسب طلبه طبعا، والذي أراد أن نشتغل عليه حرفتنا، وفي الاخير أوصيكم بالعمل ثم العمل واحترام العرَّق الذي تعبنا لأجله، ولا تتركوها وحافظو عليه للأجيال القادمة."[3]

أما فيما يخص الصناعات التقليدية؛ ننتلقل إلى ما يصطلح عليه ب: **الورشة-أهنسوا/Ahansawa**، والتي يحدثنا عنها الحرفي المختص في الحدادة عموما **'ألامي محمد'**؛ وليعرفنا على هذا النوع من الأشغال التي زاول مهنته فيها لعقود، بقوله: " هي موروث ورثته من أبي كما ورثه هو الآخر من جدي، علما أن الجد الأكبر من قبيلة ((المعلمين-إنضن/Inadan))، أو بالأحرى (معلم-إنض/Enad) فمهنته أساسا الحدادة، فهو حرفي 'الورشة/أهنسوا' أيضا، يصنع (المعاول-توضفين/Todfen)،

---

[1] – سعيدي محمد، مقدمة في أنثروبولوجيا مظاهر الثقافة الشعبية، م س، ص 61.

2 – مجلة تمنغست الثقافية، مجلة ثقافية إعلامية تصدر عن قطاع الثقافة، العدد 01، م س، ص20.

[3] – حوار أجراه الباحث مع ألامي محمد (1926)، في منزله حي البحبوحة بإدلس، بتاريخ: السبت 04-جانفي - 2020، الساعة: 17:50.

و(السكاكين-الموسيتن/Almositan)، ويصنع (الأواني-إكاسن /Ikasen)، و(المدقات-تانديوين/Tandiwen)، و(الصحون الخشبية-تيغها/Terha)، و(الملاعق-تيسوكالين/Tisokalen)...إلخ، وكل هذا أدركناه بعد الأجداد والآباء، ونقوم صناعتها إلى حد الساعة، فعملنا واضح كان حينها يجذب السياح كان إعجابهم بالفضة التي نصنعها."[1] يبدوا؛ ومن خلال هذه المعدات المصنوعة في صورة (**صناعة السكين**)* من قبلهم؛ تدل على تفانيهم في مهنتهم، والحفاظ على حرفهم الشعبية التي ورثوها من أجدادهم.

من هذا طرحنا عليه سؤال آخر؛ تمثل في: - هل تشتغلون عملكم لأجل الأعياد والأعراس فقط وفي أي فصل؟ وهل هذه الحرف علمتموها لأبنائكم؟

يجيبنا **'ألامي محمد'**؛ باعتباره أقدم حرفيي التوارق في منطقة (إدلس) بقوله: " طبعا لا، فنحن نزاول عملنا الحرفي التقليدي في كل وقت ومن أجل عدة مناسبات تخص الإنسان التارقي، كما أننا نشتغل في الشتاء، والصيف وباقي الفصول، والعمل أو الحرفة متواصلة يوميا كذلك، ولا يمنعنا من ممارستها إلا المرض.

أما فيما يخص تعليم أبنائنا لهذه الحرف المختلفة بالطبع تعلموها على أيدينا، حتى أنهم يتفنونها أيضا، مثلما تعلمنا وأتقنا الحرفة التقليدية التارقية منذ صغرنا على آبائنا، وتوارثناها من الأجداد، فهم بدورهم تعلموا ويتعلمون منا هذه الحرفة، والتي أخذوها نهاية المطاف وورثوها منا أيما أخذ."[2] مما سهل ذلك في جذب السياح الأجانب وبكثرة.

كان لنا في هذا الصدد، لقاء مع أخوه الأصغر؛ فهو الآخر حرفي مخضرم إسمه (**ألامي إسماعيل**)، وفي مقابلة خاصة معه، وبعمله لنطرح عليه أسئلة حول كل ما له علاقة بحرفته المهنية المتعلقة بالتوارق عموما؛ وبما أن موضوعنا يتمحور وفي دراسة خاصة للفولكلور التارقي، وكذا من جانبه الثقافي المادي، جاءت أسئلتنا كالتالي:

- ما هو عملكم في الورشة وكيف تشتغلون فيها؟
- في سنك هذا هل لا زلت تزاول عملك أم أنك اعتزلته نهائيا؟

إن هذه الأسئلة قد توصلنا إلى المبتغى، والتي يجيب عنها الحرفي الخبير في حرفة الحدادة **'ألامي إسماعيل'** وبدوره يقوله: " كوني محترف مختص؛ فإن عملنا مقتصر على صناعة كل ما يحتاجه الفرد التارقي في حياته المعاشية من مواد منزلية أولية فلاحية أو حربية... إلخ، ولكن الآن الوضع يختلف عما كان عليه في السابق، حتى وإن أردت مزاولة عملي أصبح صعب عليا ذلك بسبب نقص النظر، وصعوبة التنقل إلى (الورشة/أهنسوا)، حتى وإن إشتغلت فلا يكفي؛ لأني أعاني الأمرين كبر السن وعسر الرؤية."[3] وهذا ما يتركنا نطرح عليه سؤالا شاملا ومهما، وذلك في:

- ماهي توصيتك أو نصيحتك لهذا الجيل والقادم للحفاظ على هذه (الورشة/ أهنسوا)؟

إن الإجابة التي تفضل بها (ألامي إسماعيل) كأحد العارفين بالتراث التارقي عموما، ومن أكبر حملة التراث الشفوي لذات الشعب كذلك، وليس بالجانب الحرفي فقط تتمثل في: " وصيتنا هي أننا سلمنا لهم المشعل من الآن، وذلك للحفاظ على هذا

---

[1] - حوار أجراه الباحث مع ألامي محمد (1926)، في ورشته/أهنسوا، حي البحبوحة/أغرم بإدلس، بتاريخ: السبت 04-جانفي - 2020، الساعة: 10:30.

* - أنظر: الصور في ملحق البحث.

[2] - حوار أجراه الباحث مع ألامي محمد (1926)، في ورشته/أهنسوا، بحي البحبوحة/أغرم بإدلس، بتاريخ: السبت 04-جانفي - 2020، الساعة: 11:15.

[3] - حوار الباحث مع ألامي إسماعيل (1928)، في منزله بحي البحبوحة/ أغرم ببلدية إدلس، بتاريخ: السبت 04- 01- 2020، الساعة: 18:05.

الإرث أو الموروث الشعبي التارقي والمتمثل خاصة بالعمل في (الورشة/أهنسوا)، علما أنه لا يشغلهم شيء حاليا فكل شيء موجود في بلادنا الجزائر، ولكن في بعض الأحيان ليس باستطاعتنا العمل؛ لأننا كبيرنا في السن للأسف. ووصيتي لهم أيضا، والتي لابد منهم كشباب النهوض والحفاظ عليه مثل حفيدي **'ألامي بوجمعة'** الذي دائما ما يتبعني وتعلم مني الحرفة؛ لأن بهذا يملكون كل الطاقة والنشاط للقيام بذلك، وهم أهل الاختصاص بعد أن تعلموا هذه الحرفة على أيدينا، كما أنهم إذا ما حافظوا عليها تبقى وتستمر أو العكس وإذا تركوا هذا العمل يندثر ويموت في النهاية."[1] يبدوا من خلال هذه التوصيات للجيل الحاضر نابعة من إنسان يمتهن عمله بصدق، حتى أن الحرفي متمسك بتراثه التارقي بما فيها حرفته المهنية، والتي يحبها حتى النخاع؛ لأنه إذا ما قام هؤلاء بمواصلة هذا الإرث من قبل أولادهم وأحفادهم تبقى هذه الحرف والصناعات متوارثة، وتبقى حية عبر الأجيال ولن تندثر مهما حدث.

4- صناعة النسيج عند التوارق **Amokan n Alharer ror Mohar**:

من المعلوم أن هذه الحرفة تعد أساسية، إذ و" ترجع صناعة النسيج، بوصفها حرفة شعبية، إلى عصر ما قبل الإسلام، إذ كانت صناعة تقوم بها النساء في البادية لصنع الخيام والملابس والأغطية والبسط من صوف الأغنام ووبر الإبل، وعلى الرغم من هيمنة النسيج الصناعي على هذا الحقل، إلا أن النسيج الشعبي لا يزال له محبّوه، وتنتشر صناعته هذه الأيام خارج المدن وفي البوادي."[2] إن لهذا المجال الحرفي الصناعي التقليدي نصيب في جل المناطق الجزائرية، ومن كل جهاتها الأربع داخل مدنها وخارجها، أين يكتسي الجانب الحرفي الشعبي تنوع كبير، وذلك بفضل إبداع العاملين الفني في ذات المجال بشتى فروعه، إذ كان للنساء الدور الكبير في إنجاح ذلك، ويرجع هذا إلى صدقهن المهني في حرفهن الشعبية، وإخلاصا لعملهن الذي هو من تراثهم الثقافي الشعبي أيضا، ولتوضيح ذلك أكثر وكل ما يخص جماليات الصناعة التقليدية الشعبية عند التوارق، وذلك فيما يأتي:

- **حرفة النسج ومهنة الخياطة لدى النساء التارقيات:**

أجرينا مقابلة مع الحرفية في ذات المهنة **(بن حنيني فناته)**، التي تعلمتها منذ الصغر؛ لتوضح لنا كيفيات نسج وخياطة القبعات وبعض ألبسة الأطفال الصغار، في قولها: " أحيانا كثيرة ما أقوم بنسج عدة ألبسة بالحرير وأستعين بعدة ألوان في ذلك، وأخيطها عن طريق إبرة خاصة تدعى (لكروشي)، والتي تستغرق أشهر وكذا أعواما كذلك؛ وهذا حسب الوقت المخصص لذلك، إذ أخصص عملي هذا في أوقات فراغي خاصة في النهار، إضافة إلى ذلك أعمل في شهر رمضان أو أوقات الرعي مثلا... إلخ، وعند إكمالي لنسجي لها وفي كامل زينتها وجمالها أضعها في مكانها المحدد؛ وهذا نظرا للغرض الذي خصصت له كاستعمالها ك قبعة/Takombot، وقميص/Atrico، **الوسادة/Tasamot***، **أفرشة للجلوس/Tiftar an tarimit****، كما أني أصنعها لتقديمها كهدية لطفل عزيز علي كإبن أختي السبت، والتي تصنعهم بدورها، وأقدمها لضيف زارنا، كما أني أبيعها أحيانا

[1] – حوار الباحث مع ألامي إسماعيل (1928)، في منزله بحي البحبوحة/ أغرم ببلدية إدلس، بتاريخ: السبت 04- 01- 2020، الساعة: 18:05.

[2] – ينظر: صلاح الدين أبو عياش، معجم مصطلحات الفنون، م س، ص 466.

* – أنظر: الصورة في ملحق البحث.

** – أنظر: الصورة في ملحق البحث.

بمبلغ زهيد للربح، ولنساء تارقيات عدة في الحي في صورة **يوسفي تلخوسنت** أو بيعها للمناطق المجاورة."[1] وهذا كله يدخل في تفعيل الصناعة التقليدية لدى نساء الإموهاغ أجمع.

إن هذا الطرح نابع من تراث شعبي تارقي توارث عبر الأجيال فعلا؛ وبهذا تضيف لنا المخضرمة في الصناعات التقليدية، والخاص بنساء تارقيات وهي: **(خباوي ميته)**، والتي لها حصة الأسد في الصناعة النسيجية وخياطة بعض الموروثات التي تدخل في تراث عريق، والمتمثل في صناعة الدنفاسة والتي يطلق عليها التوارق بـ ((**الدنفاسة–أسدكان**/)**Asadakan**))*، بقولها: " أولا وقبل كل شيء نختار الأقمشة الجيدة ونوعيتها رفيعة، وذات ألوان زاهية متنوعة ثم نخصص مكان خاص للقيام بخياطة الدنفاسة/Asadakan، وذلك للجلوس في الظل بفصل الصيف أحيانا، وأخرى في الشوارع تحت ضوء الشمس أثناء الشتاء، ونختار مجموعة من النساء من أجل التعاون في نسجها كاملة وفي ظرف أيام من الخياطة. إذ تحضر كل امرأة إبرة/Anazmay خاصة بها وتكون متوسطة الحجم، وتختار واحدة منهن جهتها التي تخيط من الأسفل إلى الأعلى، إذ نقوم بوضع الأقمشة/Tiksen التي اخترناها وجمعناها بالخياطة في كل واحد على تلة من التراب/Tadabont التي يصل طولها متر ونصف وعرضها 01 متر. ونقوم بوضع غطاء والذي اخترناه ثم نضع فوقه قامش آخر ثم نبدأ بالخياطة في وتيرة واحدة حتى النهاية ونخرج الدنفاسة/Asadakan في أبهى حُلة، من أجل أن نستخدمهم للنوم والتفريش في المنازل والصحاري، وفي ظل هذا العمل الحرفي نقوم بتجاذب أطراف الكلام ونحن مجتمعات ونكتفي بالأكل والشرب، وهناك فال عندنا كتوارق يدخل علينا رجل مثلا أو يمر علينا ونحن عمل يقدم لنا مالا كأن يضعه على الدنفاسة، نطلق عليه الدخان/Adokhan. كما يستخدم لأغراض عدة وعديدة وهو من تراثنا الشعبي التارقي ورثناه من أجدادنا ونحن عليه إلى الآن."[2] يحيلنا هذا مباشرة؛ بأن تلك الأقمشة الماتعة لونا وزخرفا التي ترتديها النساء التارقيات في الأعراس والمناسبات والأفراح، كما أن اختيارها لتكون دنفاسة/Danfasa من أجل غرض تراثي مهم هو ضمن عادات التوارق، التي بدا على بعضها القدم ولا تصلح للنوم، وهي أيضا أقمشة متنوعة الألوان وسميكة نوعا ما.

الثقافة المادية في الجزائر عموما، وعند التوارق خصوصا كما تناولها البحث متنوعة جدا؛ حتى أنها تركت أثرا فنيا نابع من التراث الثقافي والشعبي الأصيل، وكذا التنوع الرفيع الذي ساهمت فيه تلك الأنامل المخلصة لعملها وحرفها الشعبية الخاصة بالشعب الجزائري أجمع، وكل ذلك في فلسفة جمالية وتفكير راقي الذي كان للحرفة والموهبة حصة الأسد في ذلك التميز، مما ساعد ذلك على تواجد لمسات فنية على كل ما هو نتاج فولكلوري وتراثي حاصل أين غلب عليه الطابع الجمالي، إذ جذب الخاص والعام على كل منتوج وطني ومحلي، والذي كان مرآة عاكسة لصورة الثقافة الشعبية الجزائرية، والذي قد يساهم بعضه في توظيفه في أعمال فنية فولكلورية جزائرية وتارقية من حيث الأداء والتعبير، سواء أكانت مسرحية أو سينمائية، ولما لا في الفن التشكيلي باعتبار بعضها فنونا تقليدية بامتياز. لتوضيح ذلك يذهب البحث إلى تناولها في:

2. الفنون الشعبية والأشكال الفولكلورية الجزائرية وقالبها الفني عند التوارق:

تجدر الإشارة في هذا المجال الفولكلوري الفني قبل كل شيء، إلى " أن الأشكال الفنية الجزائرية عديدة ومتنوعة وقد يشكل كل شكل موضوع دراسات عديدة ومتنوعة من حيث الطرح النهجي ورؤية العرقية. ومن باب التمثيل تذكر أن السجل الفني

[1] – حوار أجراه الباحث مع بن حنيني فناته (خلال 1966)، في منزلها حي أسول ببلدية إدلس، بتاريخ: الأحد 05 جانفي 2020، على الساعة 22:20.

* – أنظر: الصورة في ملحق البحث.

[2] – حوار أجراه الباحث مع خباوي مياته (1957)، في منزلها حي أسول ببلدية إدلس، بتاريخ: الأحد 19 جويلية 2022، على الساعة 11:20.

الجزائري يحتوي الأغنية والموسيقى والرقص والرسم والنحت والنقش والزخرفة والطرز، وكل شكل من هذه الأشكال يتفرع بدوره إلى فروع صغرى ذات الخصوصيات الفنية والجمالية والتقنية."[1] وفي ذات الموضوع، كتكملة للطرح الذي جاء به ' محمد سعيدي'؛ قال 'تشي تشي لين' كذلك، ومن خلال مؤلفه: " إن الفنون الشعبية مستقرة نسبيا من حيث الحفاظ عليها، أنها تمثل أفكار المجتمع المزاج والعواطف والخصائص النفسية للأمة طوال فترات كبرى في التاريخ فلها حبرية خالدة، لن تختفي طالما أن المجموعة الشعبية الثقافية موجودة تطور الفن الشعبي التقليدي مع مرور الأيام ويظهر الفن الجديد خلال والتبادلات الثقافية بشكل جديد مضمون جديد... "[2]

ومن هذا الكلام الشامل؛ يتوجب علينا استنتاج سمة تمثلت في أن المؤلف متشبع بثقافة الشعب الصيني الأصيلة وفلسفتها الراقية نظرا لمكانتها الحضارية منذ أمد. زيادة على ذلك، وما بوسعه أن يدخل في موضوع المجال الفولكلور الفني أشار (عبد العزيز بوشفيرات) في كتابه إلى القول: " تختلف تعبيرات الفنون عن البعض، ليس في الأصل هذا الاختلاف حاصلا ولا في الجنس والبيئة والثقافة. من ذلك أنها توصف بـ: التعبير الخاص عن وجدان خاص مميز بحسه منفردا، أما عندما يتعلق الأمر بالحيز الذاتي الذي ينبغي أن ننفرد وتتميز به فإن هذه المسألة تدعونا إلى فتح مجال المقارنة بوعي وإصرار على معرفة تجارب غيرنا؛"[3] معنى ذلك؛ أن المقارنة هي الفيصل للوصول إلى أثر فني جمعي يأخذنا للثقافة الشعبية.

إن من خلال هذا الطرح الوجيز والذي تكلم عن اختلاف في التعبير الفني والأدائي؛ ساهم في تكثيف المقاربات والمقارنات بين الفنون بتنوعها الثقافي والفولكلوري، إذ " وتعلم بعض الفنانين المحترفين من الفن الشعبي، وخلقوا أعمالهم الفنية المتصفة بعناصر الفن الشعبي فيعتبروها الفنون الشعبية وأنفسهم فنانين الفنون الشعبية...

يختلف الفن الشعبي عن فن التقنية الشعبية. يميل فن التقنية الشعبية إلى التقنية التي ليس ضروريا في الفن الشعبي. لذا فن التقنية الشعبية جزء الفنون الشعبية. وأخيرا، ما فرق بين الفن الشعبي وفن العرف الشعبي؟ فن العرف الشعبي هو ناقل للفن الشعبي. نتحدث عن الفن الشعبي من حيث الفن، بينما نتحدث عن فن العرف الشعبي من حيث الأعراف. من ممكن أن نسمى الفن الشعبي بفن العرف الشعبي من حيث الأعراف."[4] على إثر هذا الطرح الفني، والذي يحيلنا إلى الحديث عن الفنون الشعبية المتعددة من حيث الأداء وتحقيق الفرجة المتمخضة من الفولكلور، مما ساهم في جلب الجماهير الشعبية، وذلك فيما يأتي:

أولا: الرقص الشعبي الجزائري وطقوسية الأداء الجسدي عند التوارق

الإنسان يرقص بدافع غريزي ينبع من الداخل؛ ليصبح على شكل حركات وأداء متنوع بجميع أعضاء جسده، ويرجع ذلك إلى ترجمة عاداته وتقاليده في طابع فولكلوري شعبي خاص، وهذا ما سنراه في بحثنا هذا.

يحيلنا هذا الطرح إلى معرفة مكانة ورتبة فن شعبي قديم قدم الإنسان أشار إليه شلدون تشيني في كتابه بقوله: " يأتي الرقص في المرتبة الأولى مباشرة بعد ما يقوم به الشعوب البدائية من الأعمال التي تضمن لها حاجياتها الضرورية المادية من طعام ومسكن.

---

[1] – محمد سعيدي، الأنثروبولوجيا بين النظرية والتطبيق دراسة في مظاهر الثقافة الشعبية في الجزائر، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في الأنثروبولوجيا، تحت إشراف: عكاشة شايف، جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان، السنة الدراسية: 2006-2007، ص183.

[2] – تشي تشي لين، الفنون الشعبية الصينية، بترجمة يانغ شوه جين تشن، دار النشر والتوزيع عبر القارات، ط 1، 2011، ص6.

[3] – عبد العزيز بوشفيرات، الأجيال وديمومة التاريخ الثقافي، دار الساحل للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 2009، ص135.

[4] – تشي تشي لين، الفنون الشعبية الصينية، م س، ص7.

والرقص هو أقدم الوسائل التي كان الناس ينفسون بها عن انفعالهم، ومن ثمة كان الخطوة الأولى نحو الفنون."[1] خاصة الفولكلورية والتعبيرية في شكلها القديم والحالي المفعمة بفرجوية الأداء.

ومن الأشكال الفولكلورية الفنية الشعبية الحاصلة في المجتمعات الجزائرية، حسب الباحث الأنثروبولوجي الجزائري سعيدي محمد، والتي قال عنها: " نذكر الرقصة الشمالية المعروفة بإيقاعها الخفيف والتسرع، لقد كانت في بداية أمرها خاصة بالنساء فقط غير أن في السنوات الأخيرة أصبح الرجال يمارسونها أيضا ويرقصون على إيقاعها بنفس الأداء النسوي. فهي رقصة ارتبطت بالأغنية القبائلية وانتشرت بكثرة في مناطق قريبة من مركزها الأصلي أي القبائل الكبرى مثل تيزي وزو، البويرة، بجاية والجزائر. نذكر أيضا رقصة التوارق، وهي رقصة قريبة من الرقصات البطولية التي يتضمن فيها الفرسان والأبطال أيام انتصاراتهم في الحروب، كما تحمل بعض الإيقاعات من عوام الطقوس والمعابد... وكان الراقص يؤدي طقوسا عبادية."[2] فكل هذه الرقصات الجزائرية المتنوعة تؤدى بأداء خاص، وبإيقاعات متنوعة كذلك؛ محملة بمجموعة من الرموز والدلالات.

تكملة لما سبق، حول الرقصات سواء كانت تقليدية أو عصرية؛ فإن " الراقص التارقي يعشق الرقص والموسيقى. فهو يرقص إذا فرح ويرقص إذا غضب. ويعالج مرضاه أيضاً بالموسيقى والرقص ولكل مناسبة عند التوارق رقصاتها. فللمريض يرقصون وللعائد من السفر يرقصون، وللمولود يرقصون، وللعرس يرقصون، وللختان يرقصون، وللحرب يرقصون، وللربيع يرقصون، وللمطر يرقصون. فالتارقي ذواق للموسيقى والفن.

في حفلات الرقص برقص الجميع. وحتى كبار السن تراهم يحركون رؤوسهم وأكتافهم في مجالسهم على أنغام الموسيقي وقرع الطبل. ويصرخون صرخاتهم المميزة."[3] للتوضيح أكثر؛ لابد من ذكر بعض الرقصات التارقية المتنوعة، وذلك في:

1- رقصة الرمح:

إن هذه الرقصة (**أركوض نالا غ/Arakod nalar**) تارقية؛ خاصة بدول الجوار من الجهة الشرقية لعاصمة الهقار، إذ يحكي لنا عنها محمد سعيد القشاط في كتابه ليقوله: " شاهدت في بلدة غدامس الحفلات التي تقام في ساحة السوق. حيث يجلس عازف الغيطة ومن حوله مجموعة من النسوة الغدامسيات يقرعن على دفوف صغيرة ويغنين، ويرقص الغدامسيون رقصاتهم الخاصة بهم وهم على أي حال ليسوا توارق. ولكن فجأة يندفع أحد التوارق في لباسه الفضفاض وعمامته الكبيرة ولثامه الذي لا يظهر منه إلا عيناه وبيده رمح يمسكه من وسطه. ويشير به إلى الأمام وهو يتقدم بخطوات متقطعة جاعلا إحدى رجليه تمشي على أصابعها والأخرى تمشي سوية. ويتقدم وهو يهتز وحيدا حتى يصل العازفين حيث يتراجع بحماس وسرعة فيشتد قرع الطبول ويصدح صوت الغيطة فيدور التارقي حول نفسه مطلقا صيحة حادة وتنتفخ ملابسه وهو يدور بسرعة ثم ينتظم في الرقص من جديد مرة يقع ومرة يتطاول حتى يتعب فينسحب متراجعا إلى الخلف وقد ينطلق تارقي آخر. وأحيانا يلتقي اثنان معا في الحلبة ويصفق الحاضرون مع الإيقاع وهم يقولون (الماخا يا تارقي)."[4]

---

[1] – شلدون تشيني، تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة، تر: دريني خشبة، ج1، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، مصر. ص 11.

[2] – محمد سعيدي، الأنثروبولوجيا بين النظرية والتطبيق دراسة في مظاهر الثقافة الشعبية في الجزائر، م س، ص 185.

[3] – محمد سعيد القشاط، التوارق عرب الصحراء الكبرى، م س، ص148.

[4] – م ن، ص149.

ختاما لهذا العنصر الفولكلوري الشعبي التعبيري، ومن خلال كل ما تقدمنا به أيضا؛ " نستطيع أن نعرف فن الرقص على أنه: اللغة التي يستطيع من خلالها الإنسان أن يعبر عن عواطفه وأحاسيسه، عن طريق الجسد، وصولا إلى التسامي الذي تندمج فيه الروح بالجسد ضمن حركات متناسقة. وربما الرقص الذي يعبر في أحد أوجهه عن ثقافة الشعوب، يختلف من بيئة الأخرى مكان لآخر وكل حسب ضرورته والظروف التي ولد فيها... "[1] وبما أن هذا الفن العريق والقديم قدم الإنسان، الذي كان مصدر فرحه، ومتنفسه الرئيسي في كل همومه وأحزانه؛ فإن هناك فن شعبي فولكلوري مكمل للفن الأخير، والمحرك لكيان الجسد الإنساني، كونه على رأس الفنون خصوصا الأدائية منها، والمتمثل في الموسيقى التي أثرت في ثقافة الشعوب عموما، ولتوضيح ذلك وجب التعرف على الموسيقى الجزائري، وطابعها الفني عند التوارق فيما يلي:

ثانيا: الموسيقى الشعبية الجزائرية وطابعها الإيقاعي عند التوارق:

إن هناك مجموعة من الألوان الموسيقية في الجزائر، متوزعة على جميع المناطق الجزائرية التي تنتمي إلى تراث ثقافي وشعبي واحد، وبالرغم من تنوع الثقافة الشعبية كذلك. ومن خلال ما سبق ذلك لزم الرجوع إلى الوراء قليلا؛ لأن " الموسيقى هي الينبوع الذي لا ينضب، في تواريخ كل الشعوب قديمها وحديثها... وقد اهتم علماء العرب هذا الفن، وطوروا أدواته ونوعوا نغماته من ذلك ما فعله " الفرابي " في استخراج – العشرات من النغمات لإثراء فن الموسيقى من جهة، وللتدليل على – أن الابتكار وحب هذه الصناعة، إنما هو نابع من التذوق الرفيع لها – وللرقى الحضاري الذي يفرض ذلك من جهة ثانية، ولهذا كانت صناعة الأدوات الموسيقية متطورة تماشيا مع الدقة العلمية التي تفرضها ابتكارات وصناعة هذه الأدوات... فتم الاصطلاح على الأدوات المستعملة في الموسيقى العربية اليوم، (الكمان، الرباب، الناي، العود، المزامير، الدربكة، الدف الصغير، والكبير ... الخ)."[2] بما أن هذا الفن الفولكلوري المتمثل في الموسيقى الشعبية بحكم انتمائها الفني إلى ثقافة الشعب بالأساس، إذ "لم تسمّ هكذا، إلا مع ظهور الموسيقى المتقنة التي لم تكن لكلِّ الشعب وفي متناوله. وبينما قال البعض بأنّ الموسيقى الشعبية ليست سوى شكل محرّف وفاسد للموسيقى القديمة التقليدية، أو نوع من تبسيط عمل متقن لوضعه في متناول الشعب الجاهل، أو ظاهرة إقليمية محليّة متأخرة للتقاليد الموسيقيّة الأصيلة، زاعمين أن الموسيقى المتقنة والموسيقى الشعبية ترجعان إلى أصل واحد افترقتا حسب الطبقة الاجتماعية فبقيت الأغنية الشعبية وقفًا على الفلاّحين واعتمدت الطبقات الراقية الموسيقى المتقنة، يقول علم موسيقى الشعوب بأن الموسيقى المتقنة أتت متأخرة بالنسبة للموسيقى الشعبية التي كان لها دور وظيفيّ قبل أن تصير فنًّا."[3]

يردف 'يوسف طنوس' للحديث عن ذات المجال الفولكلوري الفني الهام، إلى القول: " ويعود تراجع الموسيقى الفولكلورية إلى تنامي الموسيقى المتقنة وانتشارها من جهة، وإلى عدم فهم هذا الفولكلور من الأجيال الجديدة. إلا أن بعض المؤلفين الموسيقيين وعوا أهمية الفولكلور وطالبوا وعملوا على الحفاظ عليه وعلى التوعية لأهميته. ومنذ القرن التاسع عشر، شكل الفولكلور مصدر وحي للمؤلفين الموسيقيين، فعمدوا إلى استعمال ألحانه كما هي أو محورة في ألحانهم،"[4]

---

[1] – علاء مشذوب، جماليات الجسد بين الأداء والاستجابة، م س، ص175.

[2] – عبد العزيز بوشفيرات، الأجيال وديمومة التاريخ الثقافي، م س، ص138/137.

[3] – يوسف طنوس، الفولكلور الموسيقي العربي المتنوع، تاريخ وحداثة، أنثروبولوجيا وموسيقى، أعمال المركز الوطني للبحوث في عصور ما قبل التاريخ علم الإنسان والتاريخ، سلسلة جديدة عدد 6، ملتقى دولي 15، 16 و17 جويلية 2007 بالجزائر، CNRPAH 2008، ص 55.

[4] – ينظر: م ن، ص 62.

إن ما يمكننا الاستدلال به في هذا العنصر الفولكلوري الشعبي؛ هو ذكر أهم الأغاني الخاصة بالشعب الجزائري قاطبا، والتي أشار إليها (سعيدي محمد) في مؤلفه الأكاديمي مبرزا دور الموسيقى الشعبية الفعال في صنع الفرجة للجمهور الجزائري عموما، وتنوع الأغاني الشعبية في الجزائر، وذلك من خلال " أنه لمن الصعب جدا الحديث عن الأغنية الجزائرية بصيغة الفرد، فهي عديدة ومتنوعة من حيث الإقلاع والطبوع ومن حيث المصدرية الثقافية والحضارية واللغوية ومن حيث الانتماء الجغرافي ومن حيث الأدوات والآلات المستعملة. وأهم الأنواع الغنائية الجزائرية هي:

الأغنية الأندلسية: يتمركز نشاطها الفني في مدينة تلمسان ومدينة بجاية ومدينة مستغانم وبعض الشيء منها في الجزائر ومدينة قسنطينة.

أغنية المالوف المركز نشاطها الفني في مناطق الشرق الجزائري وخاصة مدينتي قسنطينة وعناية.

الأغنية الشعبية: تمركز نشاطها الفني في مدينة الجزائر وضواحيها.

الأغنية الصحراوية: يتمركز نشاطها الفني في مناطق صحراء الجزائر الكبرى.

الأغنية الأوراسية الشاوية: يتمركز نشاطها الفني في مدينة باتنة وخنشلة وقالمة وسطيف.

الأغنية القبائلية: يتمركز نشاطها الفني في مدينة تيزي وزو وبجاية والجزائر.

أغنية الراي: يتمركز نشاطها الفني في مدينة وهران وسيدي بلعباس وعين تموشنت.

الأغنية البدوية: تمركز نشاطها الفني في مدينة وهران وسيدي بلعباس وتموشنت وسعيدة وتيارت ومعسكر.

الأغنية الترقية: يتمركز نشاطها الفن في مناطق الهقار والصحراء الكبرى."[1]

إضافة إلى ذلك؛ نجد فن شعبي جزائري فريد من نوعه وخالص، فهو " **الراي الجزائري:**

تميزت الموسيقى الجزائرية عن سائر الموسيقات المغاربية العربية والتي عرف فيها اللون "البدوي" و"الوهراني" و"الراي"، وإنما في عالم الغرب أيضًا الذي استقطب العديد من مغنّي "الراي" وساعد في انتشارهم العالمي مثل الشاب خالد والشاب مامي وسواهم. ولكن هناك من يعتبر أن "الراي" خرج عن أصالته وخصائصه، كما اعتمد المزج اللغوي الفرنكو – أراب بالإضافة أحيانًا إلى الأمازيغية."[2]

دون أن ننسى الشاب حسني كأبرز فناني الراي الذي وصل للعالمية بأغانيه الجزائرية.

هناك من اهتم بموسيقى التوارق وجمالية ألحانها المتعددة، وتنوع أشعارها " ك تندي أو آليون رغم قلتها في مقابل غزارة النصوص الشعرية."[3] إن هذه الأنواع الموسيقية التارقية النابعة من الفولكلور الشعبي متنوعة أيضا.

يبدوا أن المرأة الترقية حقا؛ لها علاقة وطيدة حميمية بالموسيقى، وهذا حسب ما جاء به في قوله: " المرأة الترقية تحب الموسيقى وتأليف الأغاني ذات إيقاع، تصاحبها العزف على نوع من الكمان أو المندولين ذات وتر واحد، تسمى أمزاد (Amzad)، والرجال لديهم الكثير من الاعتبار لها والأسرة والقبيلة كذلك. أُعترف بها أيضا كصوت مفوض للمجلس حيث ترسل المرأة الترقية للبرلمان مع القبائل العدوة لأنهم يعلمون جيدا أنهن لن يهانوا ولن يعاملن بسوء.

---

[1] – محمد سعيدي، الأنثروبولوجيا بين النظرية والتطبيق دراسة في مظاهر الثقافة الشعبية في الجزائر، م س، ص184.

[2] – يوسف طنوس، الفولكلور الموسيقي العربي المتنوع، تاريخ وحداثة، أنثروبولوجيا وموسيقى، م س، ص 65.

[3] -Mécheri-Saada, H, "les aléwen de l'Ahaggar" Edition Awal, 1988, P :6.

المرأة او صاحبة البيت تغني، تلعب الإمزاد، تناقش الشؤون العامة أو تتأمل النساء الأخريات، منافسيها في الجمال والتأثير. تفضيلات الرجل في بعض الاحيان تسبب الغيرة والتنافس الذي يمكن أن يؤدي إلى مبارزة أو حتى قتل. ولكن أمامها يكتفون بمراقبة بعضهم البعض ولا يتشاجران إلا نادرا جدا؛ لأن أكبر إهانة يمكن أن يفعلها التوارق للمرأة هي أن يتشاجروا بحضورها."[1] يحيلنا هذا؛ إلى مكانة المرأة لدى التوارق وكيف تعبر عن نفسها من خلال الموسيقى والشعر، ومن تأليف الأخيرة بنفسها، وتطبيقها عزفا على الآلة المذكورة سلفا، كما أن الرجل التارقي يحترمها كثيرا ويعترف بها.

ننتقل بالبحث؛ إلى ما هو فولكلوري تارقي محلي محض، والذي سنرى كيف كان التنوع الأدائي الفني عند الإموهاغ، ومدى اختلاف ألحانه أنغامه وألحانه، ولمن كان الفضل في تنويع الموسيقى الشعبية التارقية، وذلك في:

1- موسيقى الإمزاد*:

الإمزاد هي: موسيقى شعبية تارقية بمعنى الكلمة؛ لأنها تحمل كل ما هو فولكلوري وثقافي شعبي تارقي بحق، وباعتراف الكل الغربيين أولا إضافة إلى العرب ثانيا، وكذا الجزائريين بأنفسهم؛ بما فيهم المختصين الموسيقيين العالمين؛ مما أوصلها إلى التصنيف التراثي من قبل **منظمة اليونيسكو عام 2013 ضمن التراث الثقافي العالمي**؛ وذلك لاحتوائها على طابع جمالي وفولكلورية يعتز به التوارق جميعا، ومصدر خاص يتغنى به الشعب الجزائري عموما، زد على ذلك أن هذا الموروث إضافة كبيرة للتراث الجزائري وتبقى هذه الموسيقى أي العزف على **'آلة الإمزاد'**** فن شعبي ملهم للدارسين العالمين في مجال الموسيقى ومحاولات استخداماته في باقي الفنون كالمسرح مثلا؛ أين نجد بعض الفنانين والمخرجين المسرحيين يستعينون بها في أعمالهم المسرحية منهم الفنان العراقي طلعت سماوي، والمخرج الجزائري هارون الكيلاني... إلخ.

أشار **'عبد السلام بوشارب'** من خلال كتابه؛ ليصف لنا (موسيقى الإمزاد)، بقوله: " آلة إمزاد من أجود الآلات الموسيقية، وهي شديدة التأثير على التوارق ولا سيما الرجال منهم، وتستعمل في الطرب والغناء الذي يؤثر في النفوس والعواطف وينقيهما، وهذه الالة يرافقها في السهرات غناء يطرق بصفة خاصة مواضيع الحب والوحدة والغيب والخوف والحرب ليزيد من شجاعة التارقي ويشحذ همته، كما يجعل النفس تترفع بين كل ما يدنسها كالخيانة والخديعة والنميمة أو الكذب والسرقة وغير ذلك من العيوب والآفات الاجتماعية، وإمزاد وجد أيضا للمحافظة نقلة على عذرية العلاقات العاطفية ونقاوتها، ويحضر سهراته الممتعة أكثر الرجال شخصية وفكرا حتى قيل أن الرجل الذي يستمع إلى إمزاد لن يقرب ما يحط من كرامته أو ينتقص من خلقه."[2] للتوضيح أكثر يذهب البحث إلى التطرق لذلك في:

1. أصل موسيقى الإمزاد:

---

[1] -Capitaine Aymard, les touareg, librairie hachette et Cie 79, boulevard sait germain, paris, 1911. P 92.

* – **الإمزاد:** يسميها العرب الليبيون (القمبري) وهي عبارة عن قدح من الخشب يربط على فمه جلد شاة ويخرج من طرفيه عودان يشد بينها قضيب من شعر الخيل. كما يثقب الجلد ثقبين أو ثلاثة في الوسط، ويأخذون عودة على شكل هلال ويربط ونطرفيه بقضيب آخر من شعر الخيل (شعر الذيل) ويدعكون الشعر ببعضه فتصدر صوتا جميلا يغيرون نبراته بتبديل أصابع اليد اليسرى حيث تكون اليد اليمني منهمكة بالدعك. وهذه الآلة أشبه ما تكون بالربابة العربية أو (الكامنجة الأوروبية. أنظر: محمد سعيد القشاط، التوارق عرب الصحراء الكبرى، م س، ص145.

** – **آلة الإمزاد:** أنظر: الصورة في ملحق البحث تحت الرابط التالي: https://ich.unesco.org/fr/00973?photoID=07981

[2] – عبد السلام بوشارب، الهقار أمجاد وأنجاد، تمراست في 15 أفريل 1985، ص65-66.

إن معرفة الأصل وبلد انتماء الفن الشعبي التارقي، والذي يعد من أهم أشكاله الثقافية الفولكلورية؛ إستدعى منا إقامة مقابلة خاصة مع أكبر فناني هذا المجال الفني، وهي ((**إيدابير بيات** [*]))؛ إن لم نقل الأبرز ومن أعمدة موسيقى التوارق العريقة (الإمزاد)، ونعتبرها من المصادر الشفوية التارقية القليلة، فأجرينا معها لقاء وطرحنا عليها سؤالا، يتمثل في:

- ما هو أصل الإمزاد؟

تجيبنا على سؤالنا؛ وبصفتها أكثر دراية بهذا الفن بقولها: " بداية أجيبك على سؤالك؛ بأن **الإمزاد** هي: موسيقى قديمة جدا تخص توارق الأهقار بالأساس دون غيرهم كما يشاع، وأول من أوجده قبيلة (كيل غلا/Kel rala)، كما نجده عند توارق قبيلة (كيل أولي/Kel oly)، إضافة إلى ذلك يعزفه نساء توارق قبيلة (إلتلواين/Ilatlawayen)؛ كما أنه يعزف عند باقي القبائل التارقية الأخرى، والتي لها علاقة بهوية توارق الهقار. وبداية حكايتها تحكي عن الحروب.

إضافة لكل ذلك؛ أن أول نساء التوارق التي عزفت على **'آلة الإمزاد'** هي: ((**تينهينان**))، وكذا (**داسين ولت إيهما**)، وهما من أصل توارق تمنراست أساسا. إضافة إلى (**إنجاتوف لالة**)، و(**الزهرة ولت متك**)."[1]

وبالرغم من ذلك؛ إلا أن هذا الفن الشعبي الأصيل في أعين التوارق، وخاصة الجزائرية طاله نوع من التحريف، ولمن يكون السبق في إيجاده، فكل شعب تارقي يقول: بأن الإمزاد خاصته، وهنا يجيبنا (علي أكواري)، وهو أهم القرباء لهذه الموسيقى كونه ترعرع على أيدي الفنانة التارقية المخضرمة **'إيدابير بيات'** وقربه منها، بقوله: " من يقول أن فن الإمزاد لتوارق دولة مالي فهو مخطئ؛ إذ أن لهم نوع خاص، ومن المعلوم أن موسيقى إمزاد يخص توارق الهقار دون غيرهم بما فيهم إموهاغ خارج الجزائر، وأقول لك أن توارق مالي ليس لها هذا الفن التارقي المتأصل، فلهم موسيقى التيندي بشكل أكبر."[2]

2. الألحان-إظلان/Ezlan في موسيقى الإمزاد:

إن لكل موسيقى لحن خاص؛ يضفي عليها طابعا جماليا خاصا، لهذا تحدثنا الفنانة والعازفة الرسمية على آلة الإمزاد منذ عقود، متحدثة لنا عن تلك الألحان التي تخص ذات الموسيقى وتقول: " إن الأشعار-إظلان/Ezalan ما اكثرها في منطقة الأهقار طبعا؛ لأن هذا الفن كثيرا ما يعزف في تمنراست، أين تعزفه النساء التارقيات البارزين وبالخصوص من قبيلة كيل أولي/أشيت أولي، ونساء تيهقارين، لذا أعود وأقول لك أن الإمزاد للهقار ولا يشتركه مع أحد."[3]

نعود في ذات الصدد نطلب منها؛ أن تجيبنا على هذا السؤال: متى تعلمت هذا الفن التوارقي الأصيل؟

تجيبنا بكل تواضع، كون أن الموسيقى التي تعزفها أكسبتها ذلك الهدوء، وتقول: " موسيقى الإمزاد تعلمتها منذ أن كنت طفلة صغيرة، وأمارسه إلى الآن رغم كبر سني والذي ناهز 90 سنة، كما علمته لبناتي وحفيداتي جميعا دون عناء."[4]

---

[*] – **إيدابير بيات**: من مواليد 1923 بولاية تنمراست، بنت أميدي بن خمي بن إيدابير، وأمها إنجاتوف لالة بنت أبدخول، من أكبر العازفات التارقيات للإمزاد، تعلمت على يد أمها في سن ال:6 من عمرها إلى الآن، كما شاركت في عدة مهرجانات محلية وكذا الوطنية بآلة إمزاد، ونالت إعجاب الجمهور الجزائري، والعالمي.

[1] – حوار أجراه الباحث مع إيدابير بيات (1923)، في منزلها قرية تيظيت ببلدية إدلس، بتاريخ: الجمعة 26 جوان 2020، الساعة: 20:29.

[2] – حوار أجراه الباحث مع أكواري علي (1975)، في منزله قرية تيظيت ببلدية إدلس، بتاريخ: الجمعة 26 جوان 2020، الساعة: 20:35.

[3] – حوار أجراه الباحث مع إيدابير بيات (1923)، في منزلها قرية تيظيت ببلدية إدلس، بتاريخ: الجمعة 26 جوان 2020، الساعة: 20:29.

[4] – حوار أجراه الباحث مع إيدابير بيات (1923)، في منزلها قرية تيظيت ببلدية إدلس، بتاريخ: الجمعة 26 جوان 2020، الساعة: 20:29.

هذا ليبقى هذا الفن الفولكلوري الشعبي التارقي العريق متوارث جيلا بعد جيل. بما أن الفنانة إيدابير بيات متخصصة في هذا الفن الموسيقي الثقافي التارقي، سألناها سؤال آخر متمثل في:

- ماذا يتماشى مع موسيقى إمزاد؟ وبماذا يختلط؟

جاءت الإجابة الخاصة بالفنانة التارقية؛ كإحدى أهم المحافظات على ذات التراث الشعبي الأعرق على التالي: " أثناء العزف على هذه الموسيقى من قبل المرأة الإموهاغية عموما، ومن قبلي خصوصا يختلط بما يسميه ب (تاقاغت/Tagart)، أي بوجود الرجال أثناء الأداء، والذي يساهم بشكل كبير في مساعدة العازفة ومعي على وجه الخصوص بإنشاء الأشعار التارقية وهم في حالة جلوس، وفي هدوء تام بوضعية جسدية خاصة تخص التوارق تدعى (تمتيلت/Tamatelt)،"[1] والملاحظ فيهذا الطرح أن الفنانة حازمة في عزفها دلالة تمسكها بإمزاد وتعلقها به؛ كما يختلف هذا الفن عن الفنون الأخرى التي يُنشد فيه الشعر بكثرة من قبل النساء، في حين أن الرجال هم أكثر من يُنشد.

أردفنا في ذات العنصر الفني من أجل الوصول إلى بعض الحقائق، ونزع اللبس والغموض، لنسأل العازفة الأبرز عن ذلك بسؤال: لماذا لا يعزف الرجل على آلة الإمزاد؟ ومن هم الرجال التوارق الذين يساعدونك في عزفها؟

أجابتنا الفنانة 'بيات إيدابير 'كونها أهم العازفين لهذا النوع من الموسيقى بعد هذه التساؤلات الوجيهة، والتي كثير ما أتعبت كاهل الباحثين، بالقول: " حقيقة الرجل التارقي لا يعزف على الإمزاد الذي أحبه كثيرا ولي معه علاقة وطيدة؛ لأنه هناك إعتقاد حول ذلك فحواه: أن الرجل لا يمكن أن يعزف عليه ويعد ذلك عيبا، بل ويكتفي بالمساعدة-تاقاغت/Tagart فقط، زيادة على ذلك يقوم بالغناء وإنشاد بعض الأغاني الشعبية التي تخص بالتراث الشعبي التارقي، وتحمل عدة مواضيع.

أما الرجال الذين يقومون بمساعدتي-إساكبالن/Isakbalan، أثناء عزفي في أي مناسبة تارقية شعبية كانت، فهم كُثُر وأذكر منهم: **'عجلة محمد'** المعروف بـ **(خمدة)**، و**'ملو إيدابير'**، و**'إيدابير أوطيط'**، و**'هداوي هليجي'**، و**'محمد أكواري'**... إلخ،"[2] وهذا الدعم الرجالي للعازفات يتجلى في صورة الشاعر المخضرم: **(محمد عجلة المدعو خمدة)***، الذين هم من التوارق الأقحاح وفي سنها كذلك، أضفى على موسيقى الإمزاد صبغة خاصة وطابع فولكلوري تارقي خالص؛ فكيف لا وأن (وراء كل رجل عظيم امرأة)، فالرجال بصوتهم الصادر من حناجرهم القوية ساهموا في إنطاق الآلة العريقة بفضل أنامل الفنانة المخضرة والمحترفة في مجالها إيدابير بيات، وأشهرت بذلك التراث التارقي خاصة في مجال الموسيقى.

إن **ألحان/Ezlan** هذه الموسيقى التارقية كثيرة؛ تتمثل حسب **'بادي فاطمة'** في قولها: " **أبونيتي/Abonity**، **دوهيني/Dohiane**، **وأمغار نيظلان/Amrar n ezlan**، **وأكردا/Akarada**، **تيسيتا/Tisita**... إلخ، فهناك زعيم هذه الألحان التي تخص بموسيقى إمزاد، إذ يتفرع منه كل المقاطع الشعرية الأخرى، والملفت للنظر أن 'إيدابير بيات' لها 63 مقطع شعري أكثر من العازفات الأخريات للإمزاد طبعا، فتوارق مالي لهم 15، بينما توارق مالي يملكون 20 مقطع شعري، وهذا كله ما تعلمته بيات وجداتها وأمها اللاتي ساهمن في موهبتها في هذه الموسيقى."[3]

---

[1] – حوار أجراه الباحث مع إيدابير بيات (1923)، في منزلها قرية تيظيت ببلدية إدلس، بتاريخ: الجمعة 26 جوان 2020، الساعة: 20:29.

[2] – حوار أجراه الباحث مع إيدابير بيات (1923)، في منزلها قرية تيظيت ببلدية إدلس، بتاريخ: الجمعة 26 جوان 2020، الساعة: 20:29.

* – أنظر: الصورة في ملحق البحث تحت الرابط التالي: https://ich.unesco.org/fr/00973?photoID=08466

[3] – حوار أجراه الباحث مع بادي فاطمة (1988)، في منزلها قرية تيظيت ببلدية إدلس، بتاريخ: الجمعة 26 جوان 2020، الساعة: 20:45.

3. قصة الإمزاد:

الحكاية التي بدأت بها فن موسيقى الإمزاد التارقي؛ لها بنية درامية فيها أحداث متسلسلة بدأت بالمأساة وانتهت بالفرح، والتي تحكي لنا عنها **'بادي فاطمة'** التي تعلمت هذا الفن الإموهاغي على يد جدتها 'إيدابير بيات'، إذ تحكي لنا على لسانها بقولها: " قصة ظهور إمزاد الذي حكت لنا عنه الجدة ورثناه منها؛ والذي جاءت حكايته في: أن هناك امرأة غرق أخوها في سيل جارف، بعدها أخذت (آلة الإمزاد) وجلست قرب الواد/Tarazit، وهي تنظر إلى السيل، وبدأت تعزف عليه وفي تركيز عالي، وهي تعزف على مقطع خاص، حتى أن السيل رمى بأخيرها خارج الواد-تاغزييت/Tarazit وهو حي، وكأنه تأثر بالموسيقى رأفة منه وحياء على أخته، وهذا راجع إلى قيمته الشعبية عموما، ومن تلك اللحظة ظهرت موسيقى ((الإمزاد))، والذي يعد شعاره أن يتحلى الرجل التارقي بالنبل والأخلاق الحميدة، كقول الرجال في ذلك: عيب أن تصنع عيبا وعار تسمعه النساء التارقيات خاصة العازفات على إمزاد."[1] وهذا ما نلاحظه في بعض البلدان؛ فشبيه ذلك الأداء الفني نراه في الهند عند العزف على المزمار للأفاعي، وخاصة أفعى الكبرى التي ترقص وتتمايل وتتأثر بالموسيقى.

أجرينا مرة أخرى مقابلة مرة أخرى مع بادي فاطمة، والتي كانت من تلامذة الفنانة بيات؛ أين حدثتنا عن كيف تعلمت الإمزاد، وهذا بقولها: " تعلمتها طبعا؛ منذ أن كنت صغيرة على يد جدتي، والتي علمتني منه 26 مقطعا، وسبب ذلك راجع إلى كبر سنها وبغية منها تسليم المشعل كونها تمتلك 63 مقطعا هي الأخرى، ونذكر منها **تهضانارين/Tihadanaren**، **دمدوتن/Damadota**، **إلانغ/Ilanar**... إلخ؛ فكل مقطع يقابله مساعد من **إساكبالن/Isakbalan** من الرجال وكل تلك المقاطع تعزف عليهم جدتي فجلها تحكي عن كل ما له علاقة بتراث التوارق، كما بدوري علمت أطفالا كثر خاصة البنات في أوقات الفراغ. وهناك شيء مميز هو أن جدتي عندما تعزف يعرف أنها العازفة في حين عند غيابها وبحضورنا نحن يقال هؤلاء بناتها الكبار أو حفيداتها التي تعلمن من الصبا. حتى أن هذا الإرث الثمين أستفدت من تعلمه والإبداع في أدائه، إذ لا ينبغي تركه البتة. "[2]

ومن خلال ما سبق ؛ يأتي الدور على أهم المهتمين بموسيقى الإمزاد الشريف إيدابير؛ ليتحدث لنا عنها كون أمين عام لجمعية إمزاد، بقوله: " أنا من مواليد 1975 بقرية تيظيت ببلدية إدلس، أقول لك أن هذه الموسيقى قديمة، ومرهونة بقدم تلك الكتابات حول التيفيناغ المرسومة والمنقوشة على جبال الطاسيلي ناجر وأهقار؛ وتأسست 27 أكتوبر 2003، كما الإنسان التارقي قديما لا يكتب، بل يكتفي بالسمع فقط، كما أنه مؤخرا كثرت عازفات لذات الموسيقى أذكر الأوائل منهن: **'داسين ولت إيهما'**، وهي الأبرز، **'كيكا'**، **'تبلهويت أخموك'**، **'آلمين خولن'**... إلخ، وهذه الأخيرة شاركت في مهرجانات عدة كما دخلت قاعة المؤتمرات لندن 2005، وذلك في إطار المهرجان العالمي حول موسيقى الإمزاد؛ كما زارت دول عدة منها: فرنسا، سويسرا، الإمارات، وإضافة لذلك حضورها لمهرجانات مختلفة بالجزائر كذلك."[3]

2- موسيقى التيندي:

[1] – حوار أجراه الباحث مع بادي فاطمة (1988)، في منزلها قرية تيظيت ببلدية إدلس، بتاريخ: الجمعة 26 جوان 2020، الساعة: 20:45.

[2] – حوار أجراه الباحث مع بادي فاطمة (1988)، في منزلها قرية تيظيت ببلدية إدلس، بتاريخ: الجمعة 26 جوان 2020، الساعة: 21:11.

[3] – حوار أجراه الباحث مع الشريف إيدابير (1975)، في منزله قرية تيظيت ببلدية إدلس، بتاريخ: السبت 27 جوان 2020، الساعة: 01:10.

يحتاج هذا العنصر الموسيقي التوارقي لدراسة خاصة بجد؛ كون أنه محلي الانتماء وله خصوصية هوياتية كبيرة عند التوارق، وهذا النوع الفني الفولكلوري التارقي يشترك فيه الرجال والنساء، وهذا على سواء.

أما عندما أجرينا مقابلة مع 'فاطمة مخطاري' لمعرفة معلومات أكثر حول هذا النوع الموسيقي الشعبي الإموهاغي، أين طرحنا عليها سؤالا شاملا تمثل في:

- ماذا تعرفين عن موسيقى التيندي عموما وما أنواعها؟

أجابتنا **فاطمة مخطاري** بعد هذا التساؤل الوجيز، إجابة متخصصة، ولكونها رئيسة جمعية في التراث الشعبي التارقي؛ بقولها: " هذه الموسيقى في عمومها قديمة قدم الفولكلور التارقي، إذ ويقوم بعزفها مجموعة من النساء التارقيات في كل مكان يوجد فيه عرق أو مجتمع تارقي، يقمن بوضع المدقة (تيندي/Tende)، و(مهرازين-إرقغن/Ergaran) مصنوعين من الخشب كما يوضع جلد مدبوغ (إلم يوفالن/Elam yofalan) على المدقة (تيندي/Tende) وتجلس عليه إمرأتين، ليتمدد ذلك الجلد حتى يستطعن ضربه في إيقاعات موسيقية مختلفة."[1] كما أنها وسيلة ناجعة لتصدر صوتا رائعا مصدره الجلد نظرا لنوعيته الرفيعة وصلابته، وكذا ضربات الأيدي ليصل بذلك إلى الأذان التي تسمع، ويأثر على قلوب الجمهور الحاضر من النساء والرجال، بالمناسبات والمهرجانات.

أردفت (فاطمة مخطاري)؛ كونها المتبنية للموروث التارقي عموما، لتكمل لنا الإجابة عن السؤال بقولها: " لكن هناك نوع آخر من التيندي كوسيلة بديلة عن النوع الأول؛ الذي فيه عمل صعب كما شرحناه سابقا هو: (الجرماني/ Aljarmani) أو (جريكان/Jarikan)*، فهذا الإسم أطلقه عليه التوارق المشتقة من دولة ألمانيا وبالفرنسية German، وهذا النوع آت من منطقة (آضاغ/ Addar) بدولة مالي؛ فأول ما بدأنا الضرب عليه هو موسيقى (التيندي/Atende)، وبعدها جاء (جرماني/jarmani)، وذلك في وقت الاستعمار الفرنسي ويضربن عليه النساء التارقيات فقط وبأياديهن، وهذا مصحوب بأغاني وأشعار تارقية، ويخرجن من خلال إيقاعه نغما جميلا ولحنا خاصا، وكانوا يستعملنه في البيوت أحيانا أو داخل الخيم، وفي (إسوات)."[2]

إن هذا النوع الشعبي الفولكلوري التارقي؛ إنتشر إنتشارا زريعا في منطقة (الأهقار) بولاية تمنراست، و(آجر) بولاية إليزي وجانت مرورا ب: (تيمياوين)، و(برج باجي مختار) بولاية أدرار، كيف لا وهي مناطق يرتكز فيها التوارق، ويشكلون تراثا متنوعا، ولغة مشتركة وبنفس الهوية الوطنية، وكذا التارقية أكسبته ثقافة شعبية خاصة. كما يستخدمه التوارق في الرقصات الشعبية والحفلات الفولكلورية؛ " ويستعمله نساء التوارق للإستمتاع وقت الفراغ، كما تخصص موسيقى (تيندي) ليوم العيد، وتستعمل كدواء للمريض الذي لسع من العقرب والحية وبه الحمى أيضا، وذلك بفضل الصوت أو النغم الذي تصدره (التيندي) ويأمر بضربها لتكون دواء يقضي على تلك الأمراض."[3]

---

[1] – حوار أجراه الباحث مع فاطمة مخطاري (1964)، في منزلها حي تاهقارت بولايات تمنراست، بتاريخ: الخميس 19- 9 -2019، الساعة: 21:24.

* – أنظر: الصورة في ملحق البحث.

[2] – حوار أجراه الباحث مع فاطمة مخطاري (1964)، في منزلها حي تاهقارت بولايات تمنراست، بتاريخ: الخميس 19- 9 -2019، الساعة: 21:24.

[3] – حوار أجراه الباحث مع فاطمة مخطاري (1964)، في منزلها حي تاهقارت بولايات تمنراست، بتاريخ: الخميس 19- 9 -2019، الساعة: 21:24.

ومن هذا نقول: فعلا يُشفى المريض بفضلها، ولكن في حقيقة الأمر يبقى هذا مجرد إعتقاد عند التوارق منذ القدم، ومن هذا تضيف أهمية هذه الموسيقى عند التارقيات ولا سيما الإناث بقولها: " وغرض ضربها يكون في أوقات معينة للدواء ومناسبات خاصة كحلول عيد أو عرس ومهرجانات...إلخ، لذلك إختارت النساء، خاصة اللاتي تخصصن في ضرب (جرماني/Jarmani)، حتى البنات الصغار يضربن على موسيقى (تيندي/ Tende) في وقت فراغهن، وهذا كونه خفيف وسهل الحمل، وله صوت رفيع ولا يكلفهن العمل الشاق مثل الآلة المصنوعة من الجلد المذكورة سابقا، لأنها بحاجة إلى الربط والتمديد والأعمدة الخشبية، وتحتاج إلى جلد مدبوغ ولوقت كذلك،" فدبغه يستدعي جلد خاص، وأن توفيره يستغرق وقتا طويلا كذلك. كما وتستخدم في عدة أطوار مثلا بالمهرجانات التي قد تكون أحيانا في تظاهرة وطنية أو ولائية، وفي مناسبات التوارق التي تستدعي الضرب على التيندي بأنواعها في أيام خاصة بالأعراس والختان، وكذا المهرجانات المحلية الموسمية كالسباق المخصص للجمال ويمتطيها فرسانها.

تستخدم هذه الموسيقى الشعبية التارقية أحيانا كثيرة عند بعض المخرجين في المسرح لزيادة الفرجة، وكذا التعريف بالموسيقى ذاتها، وكذا تقريب الجمهور الجزائري بما فيه التوارقي لتراثهم الثقافي الشعبي.

3- موسيقى المزمار (تظامات أو تغنيبت (Taranibt/Tazamat)):

أجرينا مقابلة في ذات الموضوع مع فاطمة مخطاري؛ فهي الأخرى مهتمة بمجال الفنون التعبيرية الثقافية التارقية، ليس بالعناصر الفولكلورية الشعبية فقط، لتتحدث لنا عن هذا العنصر الفني بقولها: " إن هذه الموسيقى في (الهقار) بتمنراست نطلق عليها اسم (**المزمار–تزامارت/Tazamart**)* ؛ لأنهما يختلفان في النغم واللحن، ويرجع سبب ذلك إلى أنه هنا في منطقة (الهقار) بتمنراست يتثقبون ((المزمار/تزامارت)) في جانبيه مرتين أي ثقبين،"[1] والتي تكون خاصة الشكل ومصنوعة من حديد خاص يسهل من استعماله في ذات الغرض؛ أي قيام العازف التارقي بمسكها بين يديه، فكلتا اليدين لهما دور واحد مثلا بأصابع السبابة والأوسط والأصبع الصغير، كما تردف فاطمة مخطاري قائلة: " ففي عادتنا نستخدم أصبعين للعزف والضغط على الثقوب الأربعة وينفخه العازف على (المزمار تزامار/ Tazamart) بالفم، بينما في منطقة (آضاغ/Addar) بمالي فالأمر يختلف قبل أن يعزفوا على المزمار (تظامات/Tazzamat) أو (تغنيبت/Taranibt).

وهي مصنوعة من 'الحديد–تظولي/ Tazzoli' و' عود القصب–آلمس/Almas) ليثقبوه ثلاث ثقوب، أي لكل ثلاث أصابع لهم ثقب يضغط عليه العازف، ويقوم بنفخ (تغنيبت/Taranibt)، ففي منطقة (آضاغ/Addar) على سبيل المثال عندما تعزف هذه الموسيقى يجتمع التوارق القاطنين هناك يصفقون ويرقصون كلهم ويصرخون أيضا، ولكن هنا في منطقة (آهقار/Ahaggar) لا يصفقون ولا يرقصون البتة تحت نغماتها مثلما يفعلون مع موسيقى (إمزاد/Imzad)، فهي معزوفة من قبل عازفها ليكتفوا بالسمع وفقط."[2]

الأغاني التارقية على غرار هذا العنصر؛ يعزفها الرجال والنساء على السواء، فكل منهم له نوع من الأغاني، " فالناي مثلا " وهو المزمار " عند شعوب قديمة، من مكتشفات الطبيعة، فالقصب أثناء تموجاته في محاراته للرياح الهوجاء يحدث أنغاما مختلفة،

---

* – أنظر: الصورة في ملحق البحث.

[1] – حوار أجراه الباحث مع فاطمة مخطاري (1964)، في منزلها حي تهقارت بولاية تمنراست، بتاريخ: السبت 11جوان 2020، على الساعة: 21:41.

[2] – حوار أجراه الباحث مع فاطمة مخطاري (1964)، في منزلها حي تهقارت بولاية تمنراست، بتاريخ: السبت 11جوان 2020، على الساعة: 21:55.

هي الأنغام التي طورت مع شكل الناي الحالي."[1] من خلال هذا الطرح نقول: صدقت الفنانة فيروز في أغنيتها حين قالت: أعطني الناي وغني، والمأخوذة من كلمات جبران خليل جبران من قصيدته الشهيرة (المواكب).

4- موسيقى العود:

يعد العود آلة موسيقية عصرية، ووفدت إلى التوارق إلا حديثا، كما " ويبقى سيد هذه الآلات "العود" الذي هو كما يقال عنه " سلطان الآلات ومجلب المسرات " فمنذ القدم، كان العود هو الآلة التي يعتمد عليها في التلحين والغناء، ولم يزل كذلك حتى الآن، يقال أن أول ضارب بالعود " المهذب " في صدر الإسلام هو (ابن سريح) كان يضرب على أوتاره في مكة ثم شاع استعماله جميع الموسيقيين العرب الذين جاؤوا بعده وفن "العود" تضارب عند الأخبار والأقاويل حوله والذي يهمنا من هذا الاستعراض الخفيف هو أننا أحوج ما نكون إلى تدعيم صناعة الأدوات الموسيقية، انطلاقا من ذوقنا وحضارتنا فمراكز التنشيط الثقافي اليوم تشتكي باستمرار من عدم توفر الآلات الموسيقية،"[2] فمن أبرز عازفي آلة العود عند التوارق كثر، مثلا في بلدية إدلس هم: علالي إبراهيم بن ، وعبد القادر بن حنيني بن سيدي محمد رحمه الله، وبلال كرزيكة من دائرة تاظروك، حتى أن هذا النوع الموسيقي الشعبي دخيل على المجتمع التارقي؛ إلا أن الفنانين المذكورين سلفا يعزفون عليه بصفة تامة، وفي إيقاعات وألحان ماتعة، وبأداء أشعار تارقية وأحيانا بلغة عربية يكسوها الطابع العامي، وكل هذا مستمد من التراث التارقي؛ حتى أن لها جمهور خاص وغفير فيما يخص الحضور.

5- موسيقى القيتار:

دخل هذا النوع من الفنون السمعية على مجتمع التوارق من خارج البلد؛ كما أنه دخيل على الشعب الجزائري عموما والتارقي خصوصا، فمنها آلات عديدة كالقيتارة، وهذا بنوعيها فالأولى تدعى: إلكتريك أي كهربائية، والأخرى قيتارة عادية، ومن أهم فنانيها: إبراهيم بريبون، وعبد الله النيجيري رحمه الله، وعبد الله أق أوسوك، وكادير ترهانين... إلخ.

نختم هذا العنصر الفني الشعبي الفولكلوري، بعدما رأينا تنوع الموسيقى الشعبية الجزائرية وسيطرة الأغاني على ثقافة المجتمع التارقي عموما، واختلاف ألحانها، وكذا انتشارها عبر جل مناطقها، مرورا بتنوعها عند التوارق بتنوع إيقاعاتها وأداءاتها المتعددة. بمقولة الفيلسوف والعالم الإسلامي الشهير 'أبو حامد الغزالي' التي فحواها: **(من لم يحركه الربيع وأزهاره، والعود وأوتاره، فهو فاسد المزاج ليس له علاج)**؛ أي أنه من لا يستمتع بجماليات الطبيعة وكذا الموسيقى، فقد دخل في مرحلة خطر تساهم بتدهور نفسيته والتي لا يمكن علاجها البتة.

ثالثا: الأداءات الفنية والفولكلورية في ثقافة الإموهاغ:

أ. المسرح الشعبي الجزائري واستخداماته الفولكلورية عند التوارق:

إن هذا المجال الفني الفولكلوري قليل؛ إن لم نقل منعدم في الجانب الفني عند التوارق، ويعود ذلك إلى النقص الفادح للمتخصصين في ميدان الدراسات المسرحية وكذا السينمائية أيضا؛ فقلما نجد نصوص مسرحية مهما كان موضوعها إلا عند بعض المؤلفين حاملين لتخصصات أخرى غير الدراما، رغم وجود زخم تراثي عريق ومتنوع في المناطق المتاخمة بمجتمع التوارق؛ من هذا

[1] – عبد العزيز بوشفيرات، الأجيال وديمومة التاريخ الثقافي، م س، ص137.

[2] – م ن، ص139/138.

نقول: " إن المسرح بطبيعته فن الناس والساحات، ومن هنا كان التفاعل الكبير بين المسرح كشكل فني جماهيري، والتراث كمنتج ثقافي لصيق بروح الشعب، وإن الدارس لحركة المسرح الجزائري يكتشف أن حضور التراث الشعبي في مختلف إنتاجاته قد كان كبيرا ومكثفا جدا، حتى إننا يمكن أن نزعم بأن المسرح قد كان أكثر الأشكال الفنية حفاظا على التراث الشعبي وتعبيرا عنه وتوظيفا له في تناول الواقع المعيش، بل إن ولادة المسرح الجزائري ما كانت لتتم لولا أن لجأ الرواد الأوائل إلى ينبوع التراث الشعبي يغرفون منه ما يلبي حاجاتهم المضمونية والفنية، إضافة إلى أن هذا التراث قد اسعد المسرحيين على خلق نوع من الألفة بين المسرح والجمهور، فكان التراث الشعبي هو الوسيلة المثلى لجلب الجمهور وغرس الثقافة المسرحية في التربة الجزائرية... "[1] فهذا ما تناولناه فيما سبق، ومن خلال بحثنا ك عمل **'علالو'** الشهير، والذي كان حاملا لكل ما هو فني مسرحي جزائري.

يجب أن ننوه بعد هذا الطرح؛ بأن هناك نصوص مسرحية تعالج التراث أو الفولكلور تارقي، وذلك في نواحيه الاجتماعية. يتجلى هذا الطرح في سؤال طرحناه على الأستاذ (**مولود فرتوني**) المهتم بالفولكلور التارقي عموما، و**'المسرح– إسضسى/Isadsa'** خصوصا، الذي أتى كالتالي: ما هي المسرحيات التي مثلها التوارق؟

يجيبنا الباحث الجزائري الهوية والتارقي الإنتماء مولود فرتوني، والإشارة إلى مجال الأداء الفولكلوري المتمثل في المسرح عند التوارق، في قوله: " إن هذه المسرحيات الشعبية التي حظي بها المجتمع التارقي منها: (زوبعة الثراب تاضوت نيلل) في نسختها المعيارية والمكتوبة بالفصحى، وهناك مسرحية (تمضالت) أو (ذوبعة الثراب تاضوت نيلل) بالنسخة الترقية، وهناك مسرحيات (عتبة لقصر) وهي مسرحية تاريخية، وهناك مونولوق (القاريطة) ومونودرام (سيليباير)، ومونولوج (الساروت)، ومسرحية (طلابة)، وهناك مسرحية للأطفال من بينها مسرحية (تبشكار والأقنغة الموخيفة)، ومسرحية (الشارع المجهول)، هذه كلها مسرحيات قام بتمثيلها فرقة الركح، التي أنتجتها منذ 2006 بحي أنكوف...إلخ، بالإضافة إلى مسرحية (لقلالش ألي يعرف كلشي) التي مثلت بالمركز الجامعي بولاية تمنراست."[2] لعل هذه الإجابة كانت نتيجة تشبع الأستاذ، والباحث الفولكلوري (فرتوني مولود) بالعادات والتقاليد الشعبية الجزائرية وبعض ميادين التراث الشعبي المتنوعة ، والإهتمام بالثقافة التارقية على وجه الخصوص. لكن ذلك لا يكفي، ولو بكمها الهائل، في ظل نقص توظيفها ومشاركتها وظنيا.

نختم هذا العنصر الدرامي الفولكلوري من حيث تنوع الأداء والشكل المسرحي؛ بما جاء به الباحث **'أحسن ثليلاني'** يشمل المسرح الجزائري عموما، بقوله: " تتميز الجزائر بمظاهر فرجة شعبية متميزة سواء على مستوى ممارسات الطقوس الدينية، أو الاجتماعية في الاعراس والمناسبات المختلفة، وتشمل أنواعا متعددة من الرقص الفلكلوري، والألعاب الشعبية، وتختلف بعض هذه العناصر عن امتداداتها في الشمال الإفريقي، كما تختلف في الجماعات العربية عن نظيرتها الأمازيغية... كما عرفت الجزائر فنون الفرجة الشعبية الأخرى، التي شاعت في مختلف البلدان العربية مثل القراقوز، وخيال الظل))."[3] وهذه الأشكال الأخيرة تناولها البحث فيما سبق قالب مسرحي جزائري خاص.

---

[1] – أحسن ثليلاني: المسرح الجزائري (دراسة تطبيقية في الجذور التراثية وتطور المجتمع)، م س، ص189.

[2] – حوار أجراه الباحث مع فرتوني مولود (1976)، في مديرية الثقافة مكتب (مصلحة الفنون والآداب) بولاية تمنراست، بتاريخ: السبت 21 –9 –2019، الساعة: 12:39.

[3] - أحسن ثليلاني: المسرح الجزائري (دراسة تطبيقية في الجذور التراثية وتطور المجتمع)، م س، ص200.

يحيلنا هذا الكلام أيضا إلى أن هناك غنى ثقافي وتنوع تراثي شعبي في الجزائر عامة، موضحة الفوارق بين مناطق وكذا جماعات عدة داخل ذات البلاد، وأن هناك تشابه في البعض من عناصر الثقافة الشعبية الجزائرية مع التراث العربي الواسع. ومن هنا ننتقل إلى عنصر ضمن حقل الفولكلور وما فيه من تنوع فني جمالي من حيث الأداء، وذلك في:

ب. الألعاب الشعبية الجزائرية وأثرها الفني في ثقافة التوارق:

إن ما نعرفه بأن هناك كم هائل من الألعاب الشعبية في المجتمع الجزائري التي تمارس من قبل كل الفئات العمرية، وفي جل مناطقه، وتعد من مستخلصات التراث الشعبي الجزائري الدفين وملاذ شعبه المثقف وغيره، وخير مثال تلك (الألعاب الشعبية التارقية أزوقن/أدلن وين إموهاغ)، إذ " ويندرج تحت هذا الباب تفرعات كثيرة وتصنيفات عديدة، فثمة ألعاب للأطفال وأخرى للكبار، ومنها الذكور وأخرى للإناث، وثمة ألعاب رياضية (حركية) وأخرى فكرية."[1] إن هذه الألعاب الشعبية الماتعة لهي فرجوية بحق، فهي وسيلة للترفيه والتي يبحث عنها الجمهور الشعبي الجزائري عموما.

أفرز لنا ذلك التنوع وجود ألعاب شعبية عند التوارق، والتي نراها متنوعة بتنوع فولكلوره الشعبي التوارقي الأصيل، مما يجعلنا نذهب من أجل تناول هذا الكم الهائل منها، وذلك فيما يلي:

أولا: ألعاب شعبية تارقية للكبار:

1. لعبة كرة العصا– تكريكرا/Takrikara:

تعد هذه اللعبة شعبية تارقية بامتياز؛ إذ كانت تلعب قديما وفي مختلف الأشكال وبتنوع أداءاتها الفنية، حيث تقام أثناء المناسبات والمهرجانات، وفي شتى الأماكن والفضاءات الواسعة من قبل الشعوب التوارقية عموما، وذلك تكون ممارستها في بعض الفصول وموسمية أيضا، إضافة إلى ذلك يؤديها المجتمعات التارقية في وقت محدد كي يساهم ذلك في لم شمل مجموعة من المؤدين لهذه اللعبة وتكون مكتملة في النهاية لتنتج ظاهرة فرجوية خاصة. إن فحوى هذه اللعبة الإموهاغية الفريدة والتي يطلق عليها مجتمع التوارق عموما باسم: ((**تكريكرا**))، إذ " يأخذون قطعة من جلد البقر أو الجمل ويثقبونها من أطرافها ويملؤونها بالقماش بعد أن يرطبوها بالماء ثم يخيطوها فتصبح دائرية ويتركوها تجف. وهنا يجتمع شباب كل مخيم (مخيمين دائم) على حدة ويضعون الكرة في منتصف المسافة بين المخيمين ويتقاذفونها بالعصي. ويصير كل فريق يحاول أن يوصلها لمخيم الفريق الآخر. والذي يتمكن من ذلك يعتبر منتصر ولا يشترط تساوي العدد في الفريقين فكل مخيم يجتمع رجاله في جانب كثروا أم قلوا. ويكون اللعب بعصي معقوفة تصنع خصيصا لهذه اللعبة وهذه اللعبة يلعبها رجال البدو في ليبيا أيام الربيع وكذلك في تونس والجنوب الجزائري وفي الجزيرة العربية."[2]

2. لعبة باهروج/Bahharoj:

إن هذه اللعبة مخصصة لسكان بلدية أدلس، وفي وسط المنطقة بالتحديد؛ إذ أن هذه اللعبة الشعبية الخاصة بهذا المجتمع التارقي، كانت تمارس منذ أمد بعيد أي يؤديها الأجداد قبل الآباء، حتى ظل الأبناء يتوارثونها إلى حد الساعة.

[1] – ينظر: أحمد على مرسي، مقدمة في الفولكلور، م س، ص 74.

[2] – محمد سعيد القشاط، التوارق عرب الصحراء الكبرى، م س، ص151.

يمكننا؛ أن نوضح هذه اللعبة الشعبية التارقية حسب ما جاء به المتشبع بالثقافة الشعبية التارقية، وفي مختلف جوانبها (**أمريوض شريف**)، ليقول: " إن (لعبة باهروج-أدل وان باهروج/Adal wan Baharoj) هي: عادة تمارس عند التوارق، وبالأخص في بلدية إدلس؛ إذ أنها تلعب منذ القدم إلى وقتنا الحالي، وكوسيلة ترفيه فنية خاصة بقيت راسخة في أذهان توارق بلدتنا هذه، حيث تقام هذه اللعبة الشعبية التارقية بعد مرور يومين من عيد الأضحى أو بالأحرى تؤدى في اليوم الثالث من ذات العيد، وفي وقت محدد وهو من وراء صلاة العشاء إلى ساعات متأخرة من الليل؛ حتى أن هذه اللعبة الفريدة والتي يجمع فيها عظام الأضاحي التي أكلت حينها تعد أداة للعب كذلك."[1]

وفي هذا الصدد، يكمل **'شريف أمريوض'** مجريات الأحداث الدرامية للعبة التارقية، بقوله: " إن هذه اللعبة؛ عبارة جوقة من المؤدين لها تخص توارق منطقة إدلس، ويترأسهم زعيم خُيِّرَ خصيصا لذلك، ويطلق عليه (باهروج/Baharoj)، والذي كان سببا لتسمية هذه اللعبة بذلك؛ لأنه يرتدي ثياب بالية ومزركشة من الرأس إلى الرجلين، كما يكسوا أكتافه وظهره مجموعة من العظام المذكورة سابقا والتي أكلوها طيلة أيام العيد، وبعض عبوات حديدية قديمة، والتي تصدر مع العظام أصواتا تسير الرعب في اللعبة، والذي يقوم الزعيم بدور الطرد والجري وراء باقي المجموعة، إضافة إلى ذلك فإن المكان المخصص لأدائها الجماعي واسع وفسيح أيضا يسمح للممارسة بأريحية، فتبدأ المطاردة من حي (البحبوحة-آغرم/Arram)، إلى تينسوك قديما، والآن تسمى: حي (الفوليتيف-إمسونداد/Imasondad)، ونصحب ذلك عزف موسيقي ل (القرقابو-Alkarkabo)، مع فرقة مكونة من 'بلحاجة المهدي' رحمه الله وأنا المتحدث؛ ومجموعة أخرى والمرحوم 'زناني وايظن' ومعنا كبار السن، ونغني أغنية تتغنى بالزعيم ((باهروج/Baharoj))، في كلمات خاصة تتمثل في:

لالي لالي باهروج خيد مالك باهروج

ويكررون ذلك مرارا وتكرارا، حتى يُثَار الزعيم بعدها؛ فإذا ما تم القبض على أحدهم أي المطاردون يقرص على جلده عدة قرصات من الزعيم، ومن رأساء هذه اللعبة كذلك، هو (علالي محمد بن أكوضبي) الذي كان يطارد الناس وخاصة المتشاكرين لمسافة طويلة من حي الفوليتيف، ويتكرر ذلك إلى ثلاث مرات حتى يدخلهم لحي البحبوحة، ومن قبض عليه باهروج في نهاية المطاف يُحتفى به ويكون سببا في إنتهاء اللعبة الشعبية، حينها يفرح الناس ويمرحون بعد ذلك، ولكن هذه اللعبة يؤديها الرجال والنساء من عامة المجتمع التارقي بمنطقة إدلس، ومن دون حرج وانزعاج؛ لأنهم في فرح وبهجة إحتفاء بعادتهم هذه، وهي من تراثهم الأصيل، وبعد ذلك كله والإنتهاء من لعبتهم التارقية يجتمعون جميعا ويحكون حكايات عدة ويصهرون عليها، مع موسيقى التيندي ورقصة تارقية كإسوات وتزغرهت."[2]

يبدو؛ أن هذه اللعبة الشعبية تارقية بامتياز، وذات طابع فولكلوري فرجوي يحمل ملامح درامية لها عناصر البناء الدرامي، وتصلح أن تكون عملا مسرحيا جزائريا تارقيا خالصا. وفي نفس السياق؛ أردفت المهتمة بالتراث التارقي **'صالحة فضيماته'**، وخاصة فيما ما يتعلق بالحرف النسائية التارقية لتتحدث لنا عن لعبة باهروج/Baharoj بقولها: " حدثت لي حادثة طريفة عندما كنت صغيرة في العمر أين كنت أشاهد تلك اللعبة وأتساءل ما نوعها ولماذا يلعبونها؟ إضافة إلى ذلك كوني صغيرة ينتابني الخوف والهلع حتى أني أسهر حتى الصباح من الرعب، وخاصة عندما أسمع صراخ كل من يلعب هذه اللعبة، وعندما كبرت في السن

[1] – حوار أجراه الباحث مع أمريوض شريف (خلال 1947)، في بيته، حي البحبوحة بإدلس، بتاريخ: السبت 04 – جانفي – 2020، الساعة 19:00.

[2] – حوار أجراه الباحث مع أمريوض شريف (خلال 1947)، في بيته، حي البحبوحة بإدلس، بتاريخ: السبت 04 – جانفي – 2020، الساعة 19:00.

أصبحت ألعب معهم ولا أخاف من باهروج أساسا، فأحيانا ما يجلس الزعيم لذات اللعبة على الحمار ويقوم بطرد المجموعة المشاركة في اللعب وينهق تكرارا، كما أنه يرتدي في حالات ما نطلق عليه ب (أسان/Asan) الذي يُستخرج من النخيل، وهذا من الرأس إلى الرجلين على شكل عمامة وقميص وسروال، ومجموعة تصدر أصوات تسمع من بعيد، هناك لعبة 'أكش أيتادم/ Akach aytadam'، وهي شبيهة باللعبة التي تفضلت بها وعند النظر إلى وجه زعيمها يسير الرعب الشديد، ولا يلعبها الذي يخاف كثيرا."[1]

إن ما يلفت النظر؛ هو أن لعب الرجال التوارق لم يقتصر على ما تناولناه من ألعاب شعبية عدة؛ فإن هناك ألعاب أدائية أخرى تكثر فيها الرياضة بشتى أنواعها ك (المسابقة بالجمال، والقفز من على الأماكن العالية، وتسلق الجبال والمصارعة بين الرجال خاصة المخضرمين وأقوياء البنية... إلخ).

ثانيا: ألعاب شعبية تارقية خاصة بالأطفال:

كما كان نصيب للكبار في الألعاب الشعبية الفولكلورية المختلطة بتنوع الأداءات فيها، وهذا ما رأينا سابقا؛ فإن للأطفال حصة في ذلك أيضا، نظرا لوجود سلوكيات طفولية عندهم وهذا فطري فيهمن فيفرحون ويلعبون ما دام لهم الحرية في ذلك، حتى أنهم " يرافقون أمهاتهم لجلب الماء أو جلب الحطب. كما يجتمع الأتراب المتقاربون في السن ويلعبون في ليالي الخريف أو الربيع المقمرة مجموعة من الألعاب أهمها:

1/ لعبة الغميضة أو التغماية:

ويسميها التوارق (ساباكو باكو). وطريقتها أن الأطفال مجموعتين ويختارون من بينهم حكما أو يختار نفسه ويقوم بقيادة اللعبة. إذ يقوم بخط دائرة كبيرة في الأرض بالعصا، ويعطي الحكم اشارة البدء لإحدى المجموعتين بان تدخل الدائرة وتغمض أعينها. ثم يعطي الإشارة للمجموعة الثانية بأن تذهب بعيدة وتختفي عن الأنظار. ثم ينطلق الذين أغمضوا أعينهم للبحث عن المجموعة الثانية. ومن رجع إلى الدائرة من المجموعة الثانية دون أن يمسه شخص من المجموعة الأولى. يعد رابحة ويقوم هو بقيادة اللعبة من جديد. وهذه اللعبة كنت ألعبها شخصية مع أترابي في بادية طرابلس عندما كنت صغيرة. إذن هي من ألعاب الأطفال المعروفة في شمال أفريقيا."[2] فهذه اللعبة الخاصة بالتوارق الليبيين كما يبدو في أدائها الفني شبيه بتلك التي يمارسها توارق تمنراست وإليزي...إلخ، يلعبها البنات الصغار والبنين أحيانا.

2/ لعبة ملغوسية/Malrossia:

يطلق عليها التوارق بهذا الإسم؛ كونها تخص الأطفال، والتي تقام بمحاذات المنازل وبين الوديان والبساتين والحقول... إلخ، كما أن ممارستها ماتعة ومتوارثة أبا عن جد وبقيت عادة طقوسية إلى الآن، ولكن بصفة قليلة. أشار إلى ذات اللعبة 'أمريوض شريف' موضحا إياها، كيف لا فهو من السباقين بلعب البعض منها أثناء مقابلة أجريناها معه في ذات الموضوع، ليقول لنا: " هناك لعبة شعبية نسميها (ملغوسية/Malrosia)، خاصة بالأطفال الصغار تلعب نهارا وقلما تؤدى في الليل، وهذا لخطرها عليهم أحيانا طبعا، والأداء فيها يقتصر على مجموعة من الأطفال يترأسهم قائد اللعبة والذي يقوم بإغماض عينيه حتى يختبئ الجميع،

[1] – حوار أجراه الباحث مع صالحة فاضيماته (1947)، في منزلها حي أسوال بإدلس، بتاريخ: الأحد 05 جانفي 2020، على الساعة 18:00.

[2] – محمد سعيد القشاط، التوارق عرب الصحراء الكبرى، م س، ص152.

فعندما تطلق الإشارة يهرع إلى البحث في أماكن الممارسة المذكور سابقا، يدوم ذلك لدقائق حتى يجد أحدهم، وهذا الأخير يقوم بنفس دور القائد لخسارته، وتنتهي اللعبة في جو بهيج وفرح يسود المجموعة.

ليس هذا فقط، فالأطفال لهم ألعاب أخرى تتمثل لعبهم بجانب الفقارة يصنعون بدورهم البساتين وهي صغار محاولة منهم تقليد الكبار في ذلك، وأنا كنت منهم حينها ونلعب ألعاب عدة كالبحث عن الضب في الصحاري والبراري وبين الأحجار من أجل إصطيادها وأكلها، إضافة لألعاب عدة، ولكن حاليا إندثر كل ذلك، وبقي منه إلا القليل بسبب تكبر هذا الجيل، دون أن أنسى بأن ألعاب هذه الفئة أثناء الفلاحة ماتعة أين نراهم يجرون ويمرحون، ويصنعون دمى تقليدية في صورة (إكنارن/Iknaran)، ويصنعونها بأخصان الشجر والعظام خاصة (فك الخروف أو التيس/Amadal nekrar mer Amadal naholar)، ويغطونها بأقمشة ملونة بألوان عدة، كأن يصنعوا منها جملا مثلا ويجرون به وكأنه فارس تارقي حقيقي."[1] يبدو؛ أن هذه اللعب لهذه الفئة ماتعة جدا؛ تساهم في تنوير الطفل التارقي، وترويضه فكرا وجسدا على الألعاب، وهذا للحفاظ على إرث أجداده لتسهيل نقله فيما بعده، وتنمية ثقافته الشعبية الجزائرية وكذا التارقية.

3. لعبة تيكوا/Tikwa:

إن هذه اللعبة؛ تخص بنات متوسطات في السن، وكذا الصغيرات في كثير من الأحيان. وذلك باللعب على شكل منافسة بواسطة مجموعة من الحجارة مختلفة الألوان، وخاصة من صنف **الجرانيت والبازلت** بعضها أحمر، وأصفر وأخرى بيضاء وسوداء، ومن هنا جاءت تسمية هذه اللعبة؛ كما أنها تلعب خلسة، يرجع ذلك إلى منع لعبها من قبل الآباء والأجداد إعتقادا منهم تجلب الفقر إلى المنزل. وأحيانا يلعبها حتى الذكور مع الإناث. إضافة إلى ذلك هناك ألعاب شعبية أخرى يمارسها المجتمع التارقي وبتنوعها الأدائي الدلرامي والفني، وباختلاف مناطقهم وانتشارهم داخل الجزائر وخارجه، ك ((**لعبة الماعز والذئب، لعبة تيداس(أنظر الصورة رقم)، لعبة كراض، لعبة الطروال**... إلخ))، فهذه الألعاب تعتمد بعضها على الأداء الفكري، والأخرى على الفكر والجسد فقط. من هذه الألعاب الشعبية الخاصة بالأطفال، وفي كل الفئات يتحدث لنا عنها **'عجلة عثمان** بن محمد المدعو **(خمدة)'**؛ فهو الآخر مهتم بتراث التوارق في قوله: " هناك ألعاب عدة لأطفال التوارق كلعبة (المصالحة، ولعبة الكلب والذئب...إلخ)، ويمارسونها دوما؛ علما أن طابعها ترفيهي تنوب عن التلفاز، وخاصة في الصيف وكمتنفس لهم."[2]

ختاما لهذا العنصر الفولكلوري الشعبي التارقي لعب المسرح إن لم نقل الشعبي؛ لأنه يحمل شقين الأول جزائري بمعنى الكلمة ووطني بكل أنواعه وأشكاله الفنية، والثاني محلي تارقي متعدد في الممارسة، والذي يطغى عليه الجانب الفولكلوري أكثر منه الدرامي كما تناولناه فيما سبق، لقلة الخبرة ونقص الهياكل التقنية والمسارح، وعدم وجود متخصصين في المجال المسرحي وتخصصاته، أين نجد فيه إلا القليل منهم، والذي لابد من استرداد مكانته الفنية والنهوض بثقافته الشعبية.

إضافة لذلك؛ رأينا من خلال الألعاب الشعبية الجزائرية، وخاصة التارقية تحمل تنوعا ثقافيا وشعبيا ذا طابع فرجوي تحت تأثير فني الفولكلور، إذ وتتضمن معها مخزون في مجمل ممارساته الفنية والأدائية كم هائل من الحكايات والأساطير الشعبية الجزائرية وكذا

---

[1] – حوار أجراه الباحث مع أمريوض شريف (خلال 1947)، في بيته، حي البحبوحة بإدلس، بتاريخ: السبت 04 – جانفي – 2020، الساعة 19:00.

[2] – حوار أجراه الباحث مع عجلة عثمان بن محمد (خمدة) (1974)، في حي إمانسلان ببلدية إدلس ولاية تمنراست، بتاريخ: السبت 26 ديسمبر 2020، الساعة: 20:37.

الإموهاغية، باختلاف مواضيعها وأحداثها، وكذا شخصياتها الكثيرة ...إلخ، حتى أوصلنا ذلك لاكتشاف أمر مهم هو: أننا نلمس وجود ملامح درامية في كل تلك الجوانب اللعبية، مما يجعلنا نقول: حبذا لو نقلت إلى أعمال مسرحية جزائرية وتارقية من قبل المشرفين الفنيين عليها، أو بالأحرى كيف تكون صورتها الدرامية لو تم تمثيلها على الركح، بتلك الأداءات التي تقام في الفضاءات العمومية المخصصة لها. وكيف تبدو فرجتها ونظرة الجمهور الشعبي لها؟

ونافل القول، ومن خلال ما تناولناه في هذا البحث، والذي طرقنا فيه أقساما عدة للفولكلوري الشعبي المتنوع وثراء الثقافة المادية الجزائرية؛ بأن تراث هذه الأخيرة لها أثر فني، ومن ضمنه التارقي فخلق جوا فنيا جماليا راقٍ كرقي الثقافة الشعبية الجزائرية؛ فكل ذلك هو ملك لشعبه؛ وكيف لا؛ وأنه توارثه جيلا عن جيل ومن حقبة لأخرى، وهو في الحقيقة فولكلور شعبي بطابع خاص، ويعود الفضل في ذلك إلى بعض ميادينه خصوصا؛ الآداب الشعبية بعناصره كما أوردناها فيما سبق، وكذا فنون شعبية فولكلورية جزائرية ماتعة، وكذا تنوعها الثقافي في الفولكلور التارقي التي لمسنا منها طابع فرجوي تجلى في تنوع الثقافة المادية وطنيا ومحليا؛ بتنوع الثقافات الشعبية عموما بفضل الصدق المهني، وتنوع الفكر البشري أيضا، مرورا بما رأيناه من عناصر أدائية مختلفة كالموسيقى والرقص والمسرح، بالإضافة إلى شتى الفنون الأخرى من مما قد يسهل جهود باحثين بفضل أبحاثهم العلمية المضنية، فما دامت الأرضية مهيئة لذلك، وخصبة في حال وجب تدراس تلك المواضيع الثقافية. لذا فـ " إن الفنون الرئيسية هي، تبعاً للحواس الخمس: الفنون اللمسية – العضلية (الرياضة والرقص)، الفنون البصرية (الفن المعماري، الرسم، النحت)، الفنون السماعية (الموسيقى والادب)، الفنون التشكيلية النظرية والسماعية (المسرح والسينما)."[1]

إن من خلال هذه الطروحات الشاملة، التي تناولناها ببحثنا، وفي كل أطواره، وخصوصا جانبه النظري؛ لزم علينا أن ننتقل بالبحث إلى ما هو ترجمة لكل ما فات يتمثل في محاولة الوصول إلى تمظهرات الفولكلور التارقي الشعبي في المسرح الجزائري المعاصر، وذلك بالتطبيق على الفولكلور التارقي؛ أين سنبدأ بقراءة شاملة في الرقصات الشعبية التارقية، مرورا بمقاربة العروض المسرحية الجزائرية التي استعانت بالفولكلور الشعبي الإموهاغي، في قراءة عرضين مسرحيين جزائريين، وهذا فيما يلي:

[1] – ديني هويسمان، علم الجَمَال، تر: ظَافر الحَسَنْ، دار عويدات للنشر والطباعة، بيروت–لبنان، د ط، د ت، ص 192.

الفصل الثالث:

تمظـــهرات الفـــــولكلور التارقي الشعبي في المسرح الجزائري المعاصر

إن ما يمكننا التطرق إليه في هذا الجانب التطبيقي؛ بعد أن تناول البحث في بداياته لعناصر بارزة وبالغة الأهمية؛ هو إبراز الأهم وترجمة لما سبق حين تكلمنا وأسردنا الحديث عن عنوانين مهمين يصب كلامها في موضوع بحثنا الأول تناولناه في دراسة شاملة لل**أثر الفني للفولكلور والرقص والأنثروبولوجيا** وكيفيات توظيفها **في المسرح** بالإضافة إلى موضوع ثانٍ تم التحدث فيه عن **أثر الفولكلور في المسرح الجزائري** في دراسة نظرية وتطبيقية لأهم النماذج ما قبل مسرحية، وأشكال الفولكلور الشعبية الجزائرية التارقية من خلال نماذج مختارة، ووهذا بغية الوصول إلى المبتغى المتمثل في التحليل الفني من خلال الكيفيات التي يتم فيها الاشتغال على الفولكلور التارقي الشعبي كجزء ثقافي هام، وتوظيفه بطرق إبداعية فنية في المسرح الجزائري المعاصر؛ إذ سنسلط الضوء من خلال عنوان كبير ومهم متمثل في: **تمظــهرات الفـــولكلور التارقي الشعبي وطريقة توظيفه في المسرح الجزائري المعاصر**؛ أين سنبدأ من البداية لنقف على عدة قراءات يتناولها البحث في الرقصات الشعبية التارقية المتنوعة، والموجودة في المجتمع التارقي والتابعة لفولكلوره الشعبي، محاولة منا إيجاد بذور مسرحية من خلال مرجعيتها، وكذا الحكايات والأساطير التي تعالجها تلك الرقصات المنتقاة، والكشف عن العلاقة فيما بينها؛ ثم ننتقل في نهاية المطاف لنتناول مقاربة في العروض المسرحية الجزائرية المعاصرة المستوحاة من الفولكلور التارقي الشعبي، وهذا في عدة قراءات فنية، وتحليلا سينوغرافيا لتلك العروض المنتقاة؛ بغية الوصول إلى هدف البحث، والمتمثل فيما إذا نجح المخرجين الجزائريين من خلال عروضهم المسرحية في استلهام الفولكلور الإموهاغي، واستطاعوا تطبيقه بدقة في المسرح الجزائري المعاصر أم لا؛ فهذا ما سنتطرق إليه في بحثنا، وذلك فيما يلي:

I قراءة في الرقصات الشعبية التارقية:

إن ما نبتدأ به دراستنا؛ هو أن جل الرقصات التارقية، وبتنوع أشكالها الفنية؛ لا نقول عنها مجرد فنون فولكلورية أدائية تعتمد على التعبير؛ بل إنها تعتبر طرف أساس بالممارسة المتواصلة المتمخضة من الثقافة الشعبية، وكذا الهوية التارقية في قالب طقوسي خاص؛ إذ وتحمل في داخلها العديد من القصص والحكايات بالإضافة إلى التقاليد الشعبية، التي تتحدث عن تاريخ التوارق؛ حيث أنه " كان هذا الإنسان البدائي يرقص بدافع المسرة؛ وليكون الرقص طقسا دينيا، فهو يتحدث الى آلهته بلغة الرقص، ويصلي لهم بلغة الرقص ويشكرهم ويثني عليهم بحركاته الراقصة."[1] لكن عند التوارق؛ فإن الرقص الشعبي عموما يمارس على غير ذلك؛ لأن الرقص عندهم عبارة وسيلة للتنفيس والتطهير يقتصر على الحركات الإيحائية.

تجدر الإشارة؛ إلى أن الباحث (**مولود فرتوني**) من منطقة الهقار، ومن اهتماماته الفولكلور الشعبي التارقي عموما، والتمنراستي خصوصا، وفي هذا الصدد قمنا بطرح سؤال تمثل في:

كيف ترى **الفولكلور** أو ((**التراث الشعبي**)) عند **توارق** تمنراست؟

[1] – شلدون تشيني، تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة، م س، ص 11.

يجيبنا ذات الباحث؛ ومن خلال تساؤلنا بإجابة فنية صرفة تتمثل في: " أن تمنراست نابضة من ناحية الفولكلور، وأنا أفضل تسمية الثقافات الشعبية، والتي تحوي مصطلحات عدة كالأدب الشعبي، والفنون الشعبية...إلخ، ضف إلى ذلك تنوع الفولكلور في عاصمة **الأهقار** في عدة جوانب كالجانب الحكواتي، والجانب المادي وكذا اللامادي. كل هذا يصب في مجالات **التراث الثقافي التارقي** بجانبيه على السواء، مما زاد من ثراء (**الفولكلور**) في المنطقة، وكل مناطق العالم التي يتواجد بها **التوارق**."[1] التي زادت من تزايد الثقافة الشعبية التارقية التابعة للجزائر خصوصا، وتنوع الفولكلور الشعبي التوارقي عموما.

يضيف مولود فرتوني التوارقي كذلك، وفي ذات السياق؛ وهذا بقوله: " وأيضا تنوع ((**الرقصات الشعبية**)) في هذه المنطقة على امتداد قراها ومدنها ودوائرها؛ نلحظ أن هناك رقصات تخص كل منطقة ولها أسلوبها الخاص بها، وكذا إختلاف الرقصة في الأداء والإيقاع، فحبانا الله لهذا التنوع، ولكن لم نستغل ذلك ولم نوظفه في الفن المسرحي على أكمل وجه إلى الآن، وخصوصا في مجاله **الأكاديمي**."[2] فرغم ذلك ؛ إلا أن هناك نقص الإمكانيات ولا وجود لمعاهد ومراكز لتعليم متخصصة في المجال الفني، وأردف مولود الغيور على منطقته والحريص على الموروث التارقي؛ إلى القول: " إضافة إلى ذلك فهو موظف في أفراحنا وموظف في ثقافتنا الشعبية بقالب تقليدي، ولأن كل ما يتعلق بالفرح وما يدخل السرور إلى القلوب نحن نوظفه في تظاهراتنا الثقافية، وكذا الشعبية المختلفة."[3]

يرجع ذلك كله؛ إلى طابع الفرجة التي تمتاز بها الطبوع الفولكلورية التارقية. كما و" تقام في مدينة تمنغست عدة احتفالات فلكلورية توارقية؛ تزداد جمالية بالأغاني التقليدية، كما وتتميز المنطقة بالتنوع الذي يصنعه إقليما التيدكلت وأهقار، من حيث اختلاف التراث المادي والشفهي في الموسيقى والفلكلور، لتقدم لوحات فنية فريدة تمتع الزائرين، تمتزج فيها الرقصات التراثية بالأداء الصوتي والأهازيج الصحراوية."[4] مشكلة طابع فولكلوري شعبي تارقي؛ الذي يقوم أساسا على جمع كل الشرائح المجتمعية. كأننا نلمس من هذه الممارسات الطقسية بذور مسرحية حقا.

أولا: لمحة حول الرقصات الشعبية التارقية:

أجرينا لقاء مع الأستاذ ((**فرتوني مولود**))؛ كونه مهتم ب (الفولكلور التارقي) المتنوع، وطرحنا عليه أسئلة قد تخدم البحث والمتمثلة في:

أولا: ما هو تعليقك وما رأيك في مظاهر الفولكلور التارقي وكيف تم تناوله قديما وكيف أصبح الآن؟

---

[1]- حوار أجراه الباحث مع فرتوني مولود (1976)، مديرية الثقافة مكتب (مصلحة الفنون والآداب) بولاية تمنراست، بتاريخ: الأربعاء 2019.09.18م، الساعة: 10:30.

[2]- حوار أجراه الباحث مع فرتوني مولود (1976)، مديرية الثقافة مكتب (مصلحة الفنون والآداب) بولاية تمنراست، بتاريخ: الأربعاء 2019.09.18م، الساعة: 10:30.

[3]- حوار أجراه الباحث مع فرتوني مولود (1976)، مديرية الثقافة مكتب (مصلحة الفنون والآداب) بولاية تمنراست، بتاريخ: الأربعاء 2019.09.18م، الساعة: 10:30.

[4]- محمد سعيد القشاط، التوارق عرب الصحراء الكبرى، م س، ص103.

ثانيا: ما دور الرقصات التارقية؟

يجيبنا؛ الخبير في الثقافة الشعبية الإموهاغية، والمشتغل عليها **'**فرتوني مولود**'** بقوله: " حقيقة هناك بعض المظاهر الفولكلورية التي تحافظ على المظهر الأول للفولكلور، كما شهد المجتمع تغيرات على مستوى الزي، ولكن في المقابل بقيت الرقصات الشعبية سواء كانت بما يعرف بالرقصات القديمة. خاصة إذا ما ربطناها بالموسيقى التي تظل لصيقة بها على الدوام ووفية لها."[1] كانت الإجابة في مضمونها كافية؛ إذ شملت المظاهر الفولكلورية التي يزخر بها المجتمع التارقي. ضف إلى ذلك جانب فني مهم في الفنون الشعبية جميعا، يربط بين الأداء الجسدي والصوتي في جل التظاهرات الكرنفالية التارقية وهي الموسيقى الشعبية وأهميتها هناك، " كما أن لها علاقة وطيدة بموسيقى ((**التيندي**)) أو ما يدور في مجال المقام الكبير (**أعجم**) أو((**أغجم**))، وهذا عندما نتحدث بلغة المقامات، فالدور الكبير هنا يرجع إلى الموسيقى الإفريقية والصحراوية على العموم، والتي بقيت وفية لفولكلورها الشعبي بحركات الجسد، ونأتي بها بالترتيب: رقصة (**العزوبية**) أو ((**تهيقالت**))، ورقصة (**الجاقمي**)، و(**إسوات**)، ورقصة أخرى تسمى ب ((**خوميسة**))، والتي كان يطلق عليها قديما ب **' رقصة تكمبا '**، فهي رقصة متعلقة بالمدن قبل نشأة ما يسمى بالمناطق الصحراوية، والمملكات، كما كانت بعض المدن بها هذه الرقصات."[2]

ومن ذلك الطرح؛ أجاب الباحث مولود فرتوني إجابة منطقية، ومهمة كذلك، حيث أشار إلى الرقصات التارقية المعروفة، بالإضافة إلى إعطائه للموسيقى الدور الفعال في تفعيل الفولكلور التوارقي، وما فيها من وقع عليها، وبها يكون الأداء والرقص والتعبير، تحت أنغامها وعلى إيقاعاتها.

أردف الباحث مولود إلى شرح فحوى هذه الرقصات وطريقة أدائها بالقول: " إذا أردنا الحديث بلغة أكاديمية بحثه عن هذه "**الرقصات**" التي عبارة حركات حربية اضمحلت ولم تعد تستعمل. فعند النظر مثلا إلى ما يسمى بـ "**الرقصات الشعبية**" نجدها تستعمل إما اليدين أو الأرجل، فإما " **الحوض/تيقرقاس**،" بالإضافة إلى الرأس، فكل ذلك يستخدمه المحارب، فهي إذا منذ بدايتها حركات حربية قديمة جدا وأصبحت رقصات."[3] فولكلورية خاصة بالتوارق دون غيرهم والتي معبرة شبيهة في ملامحها بالمسرح.

أما فيما يخص الاحتكاك بالدول الإفريقية؛ فإنه: " يقال عن الأفارقة أي شعب قارة إفريقيا بأنها (**شعوب راقصة**)، وتحدثوا كثيرا عن ذلك، كما أحال لها بعض الباحثين، ليعبروا عن (مجتمع إموهاغ) ليصل بهم القول: أن مجتمع راقص، ولكن هذه المجتمعات الآن أصبحت ترقص كما يمكننا القول بأنه الراقص الذي يضيف، وليس كالذي يرقص من أجل الرقص فقط، وإنما الرقصة تعبر

[1] – حوار اجراه الباحث مع فرتوني مولود (1976)، مديرية الثقافة مكتب (مصلحة الفنون والآداب) بولاية تمنراست، بتاريخ: الثلاثاء 2019.09.17م، الساعة: 15:37.

[2] – حوار اجراه الباحث مع فرتوني مولود (1976)، مديرية الثقافة مكتب (مصلحة الفنون والآداب) بولاية تمنراست، بتاريخ: الثلاثاء 2019.09.17م، الساعة: 15:37.

[3] – حوار اجراه الباحث مع فرتوني مولود (1976)، مديرية الثقافة بمكتب (مصلحة الفنون والآداب) بولاية تمنراست، بتاريخ: الأربعاء 2019.09.18م، الساعة: 10:30.

عن ثقافة متجذرة في التاريخ."[1] حافظ عليها الإنسان التارقي بأصالته وأمانته الصادقة منذ زمن؛ وهذا لتبقى متواصلة ومتناقلة جيلا عن جيل وتتوارث بعدها.

إضافة إلى ذلك الطرح؛ ذهب مولود فرتوني إلى مرجعية بعض الرقصات التارقية المتواجدة عند توارق الجزائر، وكذا البلدان المجاورة لها؛ بقوله: " فإفريقيا برقصاتها استطاعت أن تخرج إلى العالمية، فكل الشعوب التي احتكت بإفريقيا استفادت منها، فأخذت أنواعا من تلك **'الرقصات'**، وربطها **ب 'المجتمع الإفريقي'**، وذلك في صورة الجزائر عامة، والمجتمع التارقي خاصة، التي تم الاستفادة منها وتعلمها وتوظيفها والعمل بها في عدة جوانب فنية وفي مناسبات مختلفة. فعندنا نحن **'التوارق'** بعض **'الرقصات'** بعدها إفريقي، فمثلا **رقصة 'الجاقمي'** أو **'رقصة تهيقالت'** لها **بعد إفريقي**."[2] كل هذه الإجابات للباحث مولود فرتوني، وتنوع الرقصات الشعبية التارقية؛ يشرحها البحث بعدة قراءات، ومن ثم شرحها بغية المظاهر التي يمكن أن تتحول إلى مسرح.

إن فكل هذه **'الرقصات'** حسب المتخصص في الثقافة الشعبية التارقية؛ " تؤديها فئة واحدة على الدوام، وهي **'فئة العبيد / إكلان'** فقط، وكما يقوم بها البعض من التوارق الذين تعلموها وانضموا إلى الفرقة مؤخرا. فهناك أيضا **'فئة الأحرار/ أليلي'** تقوم ب **'رقصات'** معينة، وكل تلك الفرق لديها أسلوب خاص بها، وأداء رائع. "[3] وذلك؛ لأن فئة العبيد يمتلكون الصبر وقوة التحمل، وكذا الرشاقة والمرونة الجسدية، والانضباط أثناء التدريب والرقص، وفئة الأحرار لهم رقصهم الخاص كذلك، حيث لا يوجد في النهاية فرق بين رجل أسود ولا أبيض.

في النهاية، وختاما لهذه اللمحة الوجيزة للرقص الشعبي التارقي؛ يقول الباحث مولود: "من خلال اسئلتك فعندما نتحدث لابد من الحديث بصرامة الباحث أيضا، ونؤكد على ذلك، فأثناء التصنيع للفرق والفئات التي ترقص وما هو ممارس لنجد الكل يرقص، سواء كان عبدا أو حرا، صغير كبير، كما يصاب البعض منهم بالهيستيريا أثناء أدائهم لتلك **'الرقصات'** المتنوعة، وهذه الأخيرة بقدر ما هي تضيف الشعبية للرقصة، بقدر ما ربما ما تزيد من قوة الرباط بين أبناء المجتمع التارقي،"[4] وزيادة الجماهير الشعبية المعجب والمنجذب نحو تلك الرقصات الفولكلورية الإموهاغية؛ إذ ونالت إعجابه ولكل ساكني مناطق المجتمع التارقي،

[1] – حوار اجراه الباحث مع فرتوني مولود (1976)، مديرية الثقافة مكتب (مصلحة الفنون والآداب) بولاية تمنراست، بتاريخ: الثلاثاء 2019.09.17م، الساعة: 15:37.

[2] – حوار اجراه الباحث مع فرتوني مولود (1976)، مديرية الثقافة مكتب (مصلحة الفنون والآداب) بولاية تمنراست، بتاريخ: الثلاثاء 2019.09.17م، الساعة: 15:37.

[3] – حوار اجراه الباحث مع فرتوني مولود (1976)، مديرية الثقافة مكتب (مصلحة الفنون والآداب) بولاية تمنراست، بتاريخ: الثلاثاء 2019.09.17م، الساعة: 15:37.

[4] –حوار اجراه الباحث مع فرتوني مولود (1976)، مديرية الثقافة بمكتب (مصلحة الفنون والآداب) بولاية تمنراست، بتاريخ: الأربعاء 2019.09.18م، الساعة: 10:30.

وكذا الزوار من ولايات (**الجزائر**) والأجانب." فعندما نلتقي أثناء أداء **'الرقصة'** يتساوى الجميع المثقف وغيره، العارف بالرقصات وغير العارف، فمثلما يتساوى الجميع على مائدة الأكل، يتساوى الكل على حلقات الرقص الشعبي التارقي."[1]

ثانيا: قراءة في الرقصات الشعبية التارقية:

1. قراءة فيزياء الجسد في رقصة خميسة Khomaissa:

تعد هذه الرقصة الشعبية أول رقصة؛ يبدأ بها البحث، والتي نعرفها كالتالي: " هي رقصة يؤديها الرجال والنساء وتنفق فيها أموال طائلة."[2] ولتوضيح مرجعية الرقصة، وأصلها، وكيف كانت، وكيف أصبحت اعتمادا على قراءة مستفيضة لها؛ كما ونستند على قول مولود فرتوني: " هناك إدخال الآلات الموسيقى في **'رقصة تكمبا'** التي أصبحت بعد ذلك تسمى **'رقصة خميسة'**، وهذه العملية قام بها **'علي فركا'**، ومن الذين نقلوا **'رقصة تكمبا'** وأصبحت **'رقصة خميسة'**، وأصبحت كلمة **'خميسة'** تعبر عن هذه الرقصة الشعبية، فهي معروفة قديما باسم **'تهردنت'**، ويعزفها شخص واحد فقط يدعى المعلم **'إنض'** وهو نوع من المعلمين **'إنضن'** يسمى **'أقيو'**."[3]

من الوهلة الأولى؛ وبعد اختيارنا **لمقاطع فيديوهات مسجلة ومصورة*** حول (**رقصة خميسة**)؛ نلاحظ فضاء واسع تقام فيه تلك الرقصة، والتي تتمثل في (**الخيمة/asabar**) مفروشة بأفرشة محلية الصنع وتارقية، كما في **الشكل التالي**** :



الصورة 01: فرقة خميسة وهم يعزفون على آلة القيتار في خيمة وحولهم مجموعة الجماهير ومقابل الراقصين

[1] – حوار اجراه الباحث مع فرتوني مولود (1976)، مديرية الثقافة مكتب (مصلحة الفنون والآداب) بولاية تمنراست، بتاريخ: الثلاثاء 2019.09.17م، الساعة: 15:37.

[2] – الطيب ديهكال، تاريخ الهقار والتديكلت عبر العصور والامصار، م س، ص 60 و 61.

[3] – حوار اجراه الباحث مع فرتوني مولود (1976)، مديرية الثقافة مكتب (مصلحة الفنون والآداب) بولاية تمنراست، بتاريخ: الثلاثاء 2019.09.17م، الساعة: 15:37.

* – من تصوير بريش مولاي لحسن (1983) تمنراست، رئيس مكتب الإعلام والاتصال بمديرية الشباب والرياضة بولاية تمنراست، مصور وصانع أفلام وثائقية.

** – تصوير الباحث من نفس الفيديو المسجل لرقصة خميسة للمصور بريش مولاي لحسن.

من الوهلة الأولى؛ يرى البحث أن تلك النظرات المنبعثة من أعين العازفين والمغنين، ماهي إلا نظرات توحي بالكثير وتحمل في طياتها مواضيعا عدة، سواء الحزينة والسعيدة ونابعة من القلب، ودليل على أنهم قادرين على تلك المسؤولية وهي على عاتقهم، لتوصيل المراد للراقصين النساء منهم والرجال، وكذا إمتاع الجماهير. وهذا كله في فضاء فني خالص تحكمه الحركة الدقيقة تحت إيقاعات نغمة القيتار، وألحان المغني في طابع فولوكلوري تارقي خالص نابع من موروث التوارق أجمع.

ولكن في نفس الوقت تظهر التارقيات على اليمين **فاطمة مخطاري** رئيسة جمعية ثقافية في منطقة توارق الأهقار والأخرى على اليسار عضو في الجمعية بأزيائهن الجميلة والوانهم الزاهية، وحليهن الرفيع يرقصن هن كذلك بآلية وحركات بيوميكانيكية، وهن جالسات، ويظهر ذلك في **الشكل التالي**:



الصورة 02: يوضح الراقصتين الخبيرتين في رقصة خوميسة بلباسهن التارقي الزاهي وهن في وضعية **الجلوس**

ومن هنا؛ نلحظ وجود جمهور تارقي حاضر ومستمتع؛ لأنه متعطش لهذه الأنواع من الفنون، معجب بالرقصة وموسيقى الرقصة الشعبية معا ومنغمس مع الراقصات، وهذا كله من تراثه الشعبي الخاص.

كما أن الراقصات متزينين وجوههم وأيديهم ب (**مكياج**) زاد من جمالية الرقصة وجذب الجمهور.

وهناك شكل آخر يوضح جمالية رقصة خميسة؛ أقيم في خيمة وترقص فيه النساء الراقصات فاطمة مخطاري وزميلتها في الجمعية الخاصة بتراث التوارق عن طريق الجلوس وفي حضور جمهور خاص بين الرجال والنساء والأطفال، وهذا ما يوضحه **الشكل التالي***:

* – تصوير الباحث من نفس الفيديو المسجل لرقصة خميسة للمصور بريش مولاي لحسن.



الصورة 03: صورة تبرز لنا الراقصة جالسة منغمسة في الرقصة محركة يديها بآلية تبعا لإيقاع الرقصة داخل الخيمة

نشاهد من خلال هذا الشكل خيمة؛ دلالة على أن فضاء الرقصة أقيمت بحضور جمهور خاص. ولا وجود لجمهور واسع. يعود ذلك إلى عدم إستدعائهم. وأحيانا يتغير المكان ومعه الراقصين كما في **الأشكال التالية***:



الصورة 04: تبين إحترافية الراقصين في رقصة إسوات، وتنوع حركات أجسادهم وتشابه الرقصة والزي التارقي وألوانه معا والاكسسوارات المعلقة على أعناقهم وصدورهم، وعلى رؤوسهم.

الملاحظ من خلال الصورة الأولى؛ أن الراقصين حركاتهم أديت يمنة ويسرى. فهذا دليل على أن الرقصة تشترط على أن يكون عدد الراقصين ثلاثة على الأكثر، ويكون للممثل الراقص الليونة والمرونة الجسدية، وذلك من الرأس إلى اليدين والرجلين. كذا اللباس يكون تارقي أصيل وجميل، كما هو مبين في **الشكل التالي**:

* – تصوير الباحث من نفس الفيديو المسجل لرقصة خميسة للمصور بريش مولاي لحسن.



الصورة 05: تبرز لنا زيادة عدد الممثلين إلى ثلاثة دلالة على إرتفاع نسق الرقصة تحت أنغام موسيقى خميسة التارقية

أما الرقصة الثانية؛ توضح تغير مكان الرقصة، وهذا حسب نوع الإحتفال المقام، حيث يختلط في النساء والرجال للرقص وفي تجانس وتناغم، وزيادة في عدد الراقصين، كما هو مبين **في الشكل التالي**:



الصورة 06: صورة توضح رقصة خميسة للرجال في وضع مقابلة للنساء واستخدام اليدين والكتفين ببطء جسدي آلي.

توضح الصورة؛ إختلاط الراقصين بالراقصات في **'تشكيل حركي'** مستعينين بأجسادهم خاصة اليدين والأكتاف، وذلك بشكل آلي متقابلين على غير العادة لسابق الرقصات، التي نجد فيها الرجال فقط، أين يرقصون في جماعة على أنغام موسيقى خميسة، وأشعار المغنين. ذلك في حيز الخيمة على شكل حلقة، ولكن في المقابل يرقص الراقصين الممثلين، حركات بخطى ثابتة في مكان يتسع للجميع في **الشكل التالي**:



الصورة 07: توضح رقص الممثلين بحركات متناسقة بالأيدي ورفعها في إتجاهات مختلفة بالأكتاف وبآلية جسدية تامة.

هذه الرقصة فيها أداء جسدي مبهر من قبل الراقصين، تحت **إضاءة** الشمس ووضح النهار؛ إذ يعتمدون فيها على آلية الجسد (البيوميكانيكا)، التي هي مهمة عند المخرجين ويعود الفضل صاحبها المخرج المسرحي مايرهولد الذي طورها وتأثر بها جل المخرجين والدارسين للجسد فوظفت بطريقة أكاديمية ولكن الطوارق وظفوها دون علمهم بهذا المنهج، فالرقصة أصلا وكذا الموسيقى من أصل الدول الإفريقية المجاورة. يؤدي حركات إيمانية وخاصة وتسمع المغني وقتارته يردد (**سرهو ددن خميسة) – أهي إيمانين خميسة) سرهو والدين كعلامة خميسة.. اه يا نفسي خميسة**)) وتصبح عبارة خميسة في اللازمة في كل الأمور بحيث كلما ذكرت كلمة ما وذكر بعدها خميسة واستطاعت هذه الاحتفالية أن تزخرج بعض الفنون القديمة كرقص إسوات وتازنغاريت بحيث تحدث إحتفالات الأعراس على اختلافها تقام باحتفال خميسة هذه...كالعرس والخروج من العدة بالنسبة للمطلقة والمنهي للخدمة الوطنية والنجاحات الدراسية وحتى بالنسبة للخروج من السجن."[1] حتى أن التوارق رجالا نساء؛ كثيرا ما يسمعون إلى موسيقى (**تهردنت**) في المنازل حتى في أسفارهم ولها طقوس خاصة مثلها مثل باقي الرقصات التارقية. كما هو مبين في **الشكل التالي***:



الصورة 08: صورة للراقصتين وهن يمتعن الجمهور برقصة خميسة واظهار جمال وتنوع زيهن التارقي كلباس النيلة والبزان النسوي.

[1] – مولود فرتوني، سرهو، رواية، مطبعة مزوار، الجزائر – الوادي، ط1، 2014، ص 56.

* – تصوير الباحث من نفس الفيديو المسجل لرقصة خميسة للمصور بريش مولاي لحسن.

تنتهي الرقصة؛ ذات التقنية البيوميكانيكية في الشكل؛ بأداء جماعي في جو احتفالي تارقي خالص، وبأزياء أو بلباس مختلف وبألوان زاهية، كالأزرق للرجال والأسود (**النيلي**) للنساء كما الرجال، وذلك في **الشكل التالي**:



الصورة 09: توضع تطبيق الممثلين الراقصين لفيزياء الجسد بحركات رومانسية للرجال تجاه النساء لجلبهن نحوهم.

إن هذا الإنحناء يمنة ويسرة والجلوس للراقصات والراقصين ساهم في تناغم الرقصة بشكل فرجوي تام.

نشير في نهاية الرقص إلى سبب خلق ذلك الجو الفولكلوري التارقي لرقصة خميسة؛ هو إستخدام إبداعي من قبل العازفين لآلة القيتارة الإفريقية الأصل، والدربوكة/**القنقا** المصنوع من (القرعة) التي رقص على أنغامها وإيقاعاتها كما هو مبين في **الشكل التالي**:



الصورة 10: صورة توضح إنغماس العازف الرئيسي على آلة القيطار أو القمبري الخاصة بموسيقى خميسة والمطبل ومساعدهم.

توحي نهاية الرقصة؛ بوصول الرسالة للجمهور الحاضر والمبتهج. كما يوضحه **الشكل التالي**:



الصورة 11: صورة توضح زي فاطمة مخطاري التارقية الأصيل وحليها المحلي، خاص بالرقصة تستعرضه بين الجمهور التارقي

إن ما ساعد على أداء الجسد من قبل الرجال والنساء التوارق؛ هو ذلك الأداء الحركي البطيء وبحركات آلية وكأننا نلاحظ عملا دراميا بحق؛ أستخدم فيه منهج المخرج العالمي مايرهولد.

إن هذا كله خصص وبشكل فني؛ للتعريف برقصة خميسة التارقية، وما فيها من أمور جمالية دون الرقص كالزي وألوانه والحلي المحلي الخالص وأوضح لنا ثراء الثقافة الشعبية التارقية ومدى فرجوية رقصاتها وتنوع أشكالها وتأثيرها على الجمهور.

2. قراءة في رقصة (الجمال/إيلوقان Ilogan):

إن هذا النوع من الرقص الشعبي؛ الذي يتشارك فيه الرجل التارقي مع جمله الذي روضه، ودربه على ذلك، ف " هي رقصة تتم بواسطة الإبل بحيث يقوم الرجال على ظهور الجمال براقصات استعراضية حول تيندي لكي يتضح من الفارس الذي يتقن ركوب الجمل والتحكم فيه، كما أنها رقصة استعراضية تبين الجمل الذي يتقن تلك الرقصة على أنغام تيندي."[1] كما في **الأشكال الموضحة:**



الشكل 01: يوضح فارسان تارقيان بجمليهما المتشابهان في اللون والبنية الجسدية يتهيئان لرقصة المهاري وهما على ظهورهما.

[1] - مجلة تمنغست الثقافية، مجلة ثقافية إعلامية تصدر عن قطاع الثقافة، العدد 01، م س، ص12.

يعكس هذا الشكل صورة الرجل التارقي ومدى خبرته في قيادة الجمال، وإرغامه على الرقص، وإعتماده على خبرات تعلمها من صغره وورثها من أجداده؛ ويشترط أن تكون الإبل قوية البنية ولها تحمل وأليف، لأن العكس يعيق الرقصة ويفتك بصاحبه وحتى الجمهور الحاضر، وأن يكون الجمل يخاف من مالكه لأنه شرط أساسي عند التوارق. كما في **الشكل التالي**:



الشكل 02: بداية تحريك الفرسان للجمال من أجل إرقاصهم باستعمال أيديهم وأرجلهم على رقابها وجذب الحبال المربوطة حول أفواهها.

توضح الصورة؛ بداية التيندي من قبل النساء، واللاتي يضربن عليها ليقم الفارسين بدورهما في تحريك الجمال للرقص على أنغام موسيقى التيندي وأشعار النساء التارقيات، وهم مدربون على ذلك، ولا يقتصر رقصة هذا النوع على فارسين وجماليهما، بل ويصل حتى أربع وأكثر.



الشكل03: إنغماس في رقصة (إيلوغان) للجمال بفرسانهم على إيقاع التيندي متوجهين إلى العازفات التارقيات

إن هذه الصورة؛ تبدي لنا أن الفارس المدرب يرغم أي جمل مهما كان نوعه ورعونته، يروضه ويجعله يرقص على أنغام النساء التارقيات كيف لا وهو من دربه على ذلك، ويشير محمد القشاط في كتابه **'التوارق عرب الصحراء'** إلى أن: **(رقصة (المهاري Almahari)**: وللجمال نصيبها من الرقص إذ حيثما تعقد الاحتفالات التارقية، فإن الجمل لابد وأن يكون موجودا."[1] وهذا؛

[1] – محمد سعيد القشاط، التوارق عرب الصحراء الكبرى، م س، ص149.

دلالة على تمسك التارقي بالجمل الذي قيل عنه سفينة الصحراء. ويضيف محمد القشاط بقوله: " والسباق بين الجمال لا يكون بطريقة السباق المتعارف عليها وإنما للتوارق طريقة أخرى هي أيضا راقصة. إذ يجلس الفرسان التوارق على رواحل مهاريهم المزينة بسيور الجلد ونقوش الحدادين على غراثر الجلد المزركشة، وتتدلى من الجمال سيور الجلد التي تنزل بطريقة متجانسة من كلا الجانبين حتى ركب الجمال."[1] كلها من صنع التارقيات المحافظات على إرثهن الإموهاغي.

ولعل الباحث محمد القشاط؛ أعجب بهذه الرقصة ليقول عنها: " وتنطلق المجموعات في جريها الراقص تتاليا دون أن يسبق أحد أحدا ودون أن يجتاز الفارس مجموعته، إلى قرب المغرب. إذ عند مغيب الشمس تقترب الحال من النسوة وتدور حولهن. ويتناول الفارس الذي يتوقع أن جمله هو الأسرع منديل أجمل امرأة بين الجالسات ويهرب به وتنطلق المهاري خلفه والذي يلحق به يكون هو الفائز ويرجع المنديل. أما إذا استطاع أن يوصل المنديل إلى الحي دون أن يلحق به أحد الجبال فيكون أسرع الفرسان وينال بذلك التقدير والإعجاب. وقد شاهدت هذا في قبيلة منغاستن بدرج عندما كنت مدرسة بها 1959 – 1961 وإلى جانب هذا هناك رقصات خاصة بالنساء يرقصنها في الخيام عندما يكن وحدهن على قرع (التيندي)."[2]

يضيف بقوله بعد؛ أن سرد لنا هذه الممارسات الطقوسية التي يتشارك فيها الرجل التارقي مع المرأة التارقية، وذلك بإستخدام هذه الرقصة الشعبية وهو على جسد مغاير لجسدهن بل على جسم أوفى وأحب الحيوانات إلى المجتمع الإموهاغي، وهو: (الجمل أميس/Amis)، بقوله: "كما أن هناك بعض الرقصات المشتركة يرقصها الشباب والشابات في فصل الخريف عندما تجتمع الأحياء حول الآبار المالحة، وهي تشبه قليلا رقصات (العرضة) في الجزيرة العربية ورقصة الدبكة في بلاد الشام."[3]

ننتقل من خلال بحثنا؛ الذي سيتطرق إلى قراءة رقصة تارقية أخرى عريقة، نابعة من تراث تارقي، وفي شكل وطابع فولكلوري مغاير تتمثل في:

3. قراءة في رقصة (تاكوبا/Takoba):

إن الرقصة التي تفضل بها البحث سابقا ماتعة فولكلورية بحق؛ ولكن هناك فن فولكلوري **طقوسي** آخر، والذي هو رقصة تعبيرية ذات فرجة شعبية كبيرة، نتناولها في شكل ملخص؛ إذ " يطلق عليها أيضا رقصة المحاربين أو السيوف، وهي لوحة كوريغرافية رائعة يصنعها الرجال في منطقة أهقار أثناء الأعياد والحفلات، مرفوقة بالطبل الثقيل ذو شكل نصف كروي، للتعبير عن المعارك والانتصارات الملحمية والبطولية للبقاء على قيد الحياة والحفاظ على شرف القبيلة. فيها ينقسم الراقصون المسلحون بسيوف وتروس جلدية إلى قسمين، وبمجرد سماع إيقاعات الملحن الأول تبدأ لعبة الحرب بالسيوف والترصد والتحدي والحيل، في زخم ركض الأرجل

[1] – محمد سعيد القشاط، التوارق عرب الصحراء الكبرى، م س، ص149.

[2] – م ن، ن ص.

[3] – محمد سعيد القشاط، التوارق عرب الصحراء الكبرى، م س، ص150.

والقفزات والصراخ الحربي، ثم تأتي الهدنة ليتم الاتفاق على مبارزة فردية بين بطلين تعينهما المجموعة، ليدافع كلاهما عن عشيرته في معركة شرسة؛ إلى أن تظهر النساء لتبادرن بالرقص والتعبير عن حنكتهن وحكمتهن المقنعة."[1]

➢ **– أصل تسمية رقصة ((تاكوبا)):**

يشير (**مولود فرتوني**) حين أجرينا مقابلة معه حول أصل ومرجعية **'رقصة تاكوبا'**؛ بقوله: "كان يطلق عليها قديما ب (**رقصة شرو**) من الرواد الذين أسسوها وصمموها هو: (**صالح بايباي**)؛ فهو لا يزال على قيد الحياة، وذلك بعدما رأى بعض الرقصات في دولة النيجر، حينها حدث تبادل بين فرقة ((**صوت الهقار**))، وفرقة بدولة النيجر، وبعدما أعجبوا ببعض الرقصات الشعبية بالنيجر، فقاموا بدمج رقصات معينة وأخرجوا منها هذه الرقصة، لتصبح رقصة معروفة منذ ذلك الحين في (**منطقة الأهقار**)، فيها نوع من التطور، لذا هي عصرية، وإحداث أشياء كثيرة، فقديما "**رقصة شرو**" كانت تعتمد على التصفيق فقط والغناء، بينما ((**رقصة تاكوبا**)) لم تكن هناك موسيقى معينة كان إيقاع أي رقصة الإيقاع التي استعملت، حتى تلك التي يستعملونها فيما يعرف **'رقصة العزوبية '**، التي كانت عبارة عن تصفيق وغناء، ومس ذلك كل من ((**رقصة تهيقالت**))، و((**رقصة الجاقمي**))، وأصبحت ترقص على أنغام الموسيقى التي زادت من فرجة الرقصة،"[2]

ولعله؛ فهمنا الأهم من كلامه حول هذا الفن التعبيري، إذ ويضيف بقوله: " هذا هو التطور الذي نشأ بعدها، خاصة عندما أدخلت الآلة الموسيقية على الرقصة، أي بما يعرف ب((**القيتار الكهربائي أو (قيتار إلكتريك/Giter Electric**)، في حين أُدخل الغناء أو الأشعار، بينما حدث العكس في ((**منطقة آجر**))، أين قاموا بأخذ الرقصات النسوية واعتمدوها في الموسيقى، وهذا العمل قام به العديد من الفرق الفولكلورية، ومن بينهم فرقة المرحوم **' عثمان بالي* '**، الذي كان يستعمل أغاني ((**رقصة تهامالت**)) واستعمل فيها (**آلة العود**)، وأدخل ذات الفنان العديد من الرقصات، وإذا أردنا العودة إلى الوراء فإن الفنان التارقي الجزائري (**عثمان بالي**) رحمه الله، والذي وصل إلى العالمية بموسيقاه إشتغل على الموسيقى إشتغالا حقيقيا، ويعود ذلك إلى الإستعانة بالخبرات الغربية في تحقيق هدفه بالموسيقى والإيقاع، كإدخال الموسيقى العربية في موسيقى التوارق **'**إموهاغ**'**، وبعدها أصبحت شيء مميز جدا في التراث التارقي الجزائري."[3]

حقيقة؛ إن هذا الفولكلور الشعبي متنوع على مستويين: هامين في الفن وهما الرقص التعبيري وكذا الموسيقى الشعبية اللذان هما: وجهان لعملة واحدة.

---

[1]– ينظر: مجلة تمنغست الثقافية، مجلة ثقافية إعلامية تصدر عن قطاع الثقافة، العدد 01، م س، ص12.

[2]– حوار اجراه الباحث مع فرتوني مولود (1976)، مديرية الثقافة مكتب (مصلحة الفنون والآداب) بولاية تمنراست، بتاريخ: الأربعاء 2019.09.18م، الساعة: 10:30.

*** – عثمان أغ بالي**: فنان تارقي ولد سنة 1953 بجانت ولاية إليزي وتوفي سنة 2005، مغني وعازف على آلة العود، له عدة دواوين شعرية تارقية...

[3] – حوار اجراه الباحث مع فرتوني مولود (1976)، مديرية الثقافة مكتب (مصلحة الفنون والآداب) بولاية تمنراست، بتاريخ: الثلاثاء 2019.09.17م، الساعة: 15:37.

يلي هذا الطرح؛ أن قمنا بإجراء مقابلة أخرى، وفي نفس الموضوع محاولين من خلالها البحث عن أصل الرقصة وما حكايتها مع الباحث (**زومالي صالح**[*]) وطرحنا عليه أسئلة عن هذه **الرقصة الشعبية الإموهاغية** العريقة عند التوارق، والمنتمية إلى التراث الشعبي الجزائري امتياز وذلك في:

أولا: ما هو أصل ((**رقصة تاكوبا**)) وما حكايتها؟

ثانيا: هل لهذه الرقصة بعد إفريقي؟

يبدو؛ أن السؤالين قد يخدمان البحث، ومن هنا تكون إجابة زومالي صالح؛ باعتباره رئيس فرقة **'رقصة تاكوبا'**، على أسئلتنا حول أصلها، وحكايتها، وكذا بعدها الإفريقي كالتالي: " هي رقصة شعبية، أصلها من ولاية تمنراست، بالإضافة إلى لباسها فهي من المنطقة ذاتها، وفيما يخص الفكرة والحركة، ممكن إفريقية، لأن هناك غزوات وحروب حدثت قديما، وتنقل بين الدول الإفريقية، قبل أن تغلق الحدود بين الدول، و**الرقصة** هي: عبارة عن ملحمة وصراع بين القبائل يبدأ بحرب وينتهي بسلم، في حين وعند الحديث عن إنتشارها في الجزائر، خاصة في مناطقها الجنوبية كجانت مثلا تجد بها ((**رقصة الرمح**)) أو **'رقصة آلاغ'**، و(**رقصة سبيبا**)، وتلقى **'رقصة تهامالت'**. أما بولايتنا هنا بالهقار / تمنراست تجد هناك ((**رقصة تاكوبا نآغار**))، و(**رقصة تزنغاريت**)، و((**رقصة تهامالت**))، و**'رقصة تاهيقالت'** هما نفس الشيء أي لهما رقصة واحدة،"[1] نفهم من هذا الكلام؛ أن هناك رقصات فولكلورية شعبية يزخر بها التراث الجزائري كثيرة ومتنوعة من حيث الأداء والإيقاع، وقد تثري البحث والذي يبحث عن مرجعية هذه الرقصة وانتمائها، وعندما أجرينا مقابلة مع باحث تارقي آخر وهو الأستاذ **'مولود فرتوني'** الذي تشبع بالثقافة الشعبية الجزائرية، وكذا الفولكلور التارقي؛ إذ وطرحنا عليه هو الآخر أسئلة وجيهة قد تخدم البحث كثيرا، ورغبة منا للوصول إلى جمالية الرقص الشعبي الإموهاغي، والبحث عن ملامح وبذور درامية اعتمدت على الأداء، وهذا في:

- **أولا**: ما هي التغيرات التي طرأت على الرقصة في وقتنا الحالي؟
- **ثانيا**: في رأيك ما السبب في تغير الفولكلور التارقي بصفة عامة؟

يجيبنا مولود فرتوني من خلال السؤالين الوجيهين المطروحين سلفا، وبالتفصيل؛ بقوله: " أن بعض ((**الرقصات**)) طرأت عليها تغييرات مثلا **'رقصة تاكوبا'** ليست رقصة تقليدية فقط، بل هي: رقصة عصرية جدا أنشأت في نهاية السبعينات وبداية الثمانينات، وهي رقصة تقوم على أداء خاص بدمج فيما بين رقصات شعبية قديمة، في صورة خلط رقصتين وأغنية ((**فولكلورية قديمة**))، وهذه الأغنية تم دمجها مع (**رقصة شرو**) أي الدمج بين إيقاع الأغنية **و"رقصة شرو"** أو ما يعرف ب (**المسايفة**)، فأخرج

[*] – **زومالي صالح**: فنان تارقي في فن الرقص، راقص تاكوبا وهو يشرف على تكوين الرقص التارقي التقليدي والمعاصر. رئيس جمعية إيماواضن أنتوفات الثقافية لرقصة تاكوبا بتمنرست. شارك بفرقته الفولكلورية داخل الجزائر وخارجها.

[1] – حوار أجراه الباحث مع زومالي صالح (1972)، في منزله بولاية تمنراست، بتاريخ: الخميس 19سبتمبر 2019 م، الساعة 19:15.

لنا ذلك الخليط بما يسمى ((**رقصة تاكوبا**)) فيما بعد، كما وتعود التسمية لهذه الأخيرة إلى أن الرجل الذي يرقص يحمل سيفا،"[1] أي بمعنى أن الأداء مصحوب بحركات المؤدي الجسدية؛ شريطة أن يصاحب ذلك حمل السيف من قبله، لتحقيق الهدف المنشود، بالإضافة إلى ذلك؛ هو أن لها أشكال فنية اخترنا عدة **فيديوهات مسجلة** حول الرقصة، والتي يتناولها البحث في قراءة فنية درامية، تفصيلية، وذلك فيما يأتي:

1. الديكور في رقصة تاكوبا:

يكتسي الديكور وبكل وظائفه أهمية بالغة في الساحة الفنية بأكملها وشتى أشكالها، خصوصا في فن المسرح والسينما، فهناك ثابت ومتحرك ومصنوع بعدة مواد مختلفة، ولكن فيما يخص في فن الرقص شيء آخر ففي المسرح الراقص عادة لا يستخدم الديكور إطلاقا، لتفادي تضييق مساحة الخشبة المخصصة لأداء الرقص، باستثناء إستخدام الحبال التي تتطلب رشاقة الممثلين الراقصين للقفز منها، واللعب بها واستخدامها لأغراض معينة.

ففي **رقصة تاكوبا** مثلا؛ لا وجود لديكور واضح؛ لأنها رقصة تقام في المساحات العامة التي ليس بها ديكورات ولا حاجة لهم، لأن الرقصة تستدعي مجال واسع للرقص بأريحية، نلحظ الديكور في رقصة تاكوبا إلا في المسرح أو أماكن خارج الوطن لتوصيل الرسالة على أكمل وجه لأن الجمهور في تلك البلدان لا يعرفون ثقافة التوارق.

إن هذه الرقصة؛ تؤدى على أرضية مستوية؛ إما على تراب رملي أو حصى أو حتى الجبس بساحة دار الثقافة مثلا أو بساحة المسرح الجهوي أو في مسرح الهواء الطلق؛ وكأنها خشبة المسرح وبذلك لا تعيق الممثلين الراقصين أثناء تأديتهم للرقصة مخافة الوقوع في التواءات في أرجلهم وتعرضهم لكسور وما إلى ذلك عند السقوط أثناء الرقصة لبعض الممثلين وقفزهم على أرجلهم كذلك، كما تقام الرقصات في أماكن واسعة جدا في مناطق صحراوية بعيدة عن أي صخب وفوضى وذلك كما هو موضح في **الشكل التالي***:

[1] –حوار اجراه الباحث مع فرتوني مولود (1976)، مديرية الثقافة مكتب (مصلحة الفنون والآداب) بولاية تمنراست، بتاريخ: الثلاثاء 2019.09.17م، الساعة: 15:37.

* – تصوير الباحث من الفيديو المسجل عبر اليوتوب، تحت عنوان: الفرقة الفلكلورية "تاكوبا آغار" تمنراست Takouba-agar-Groupe folklorique، من موقع:

https://www.youtube.com/watch?v=3jDwWMoT8JQ&pp=ygUM2KrYp9mD2YjYqNip



الشكل 01: يوضح تدريبات الفرقة الراقصة على رقصة تاكوبا في الصحراء في مراحلها التوسيعية الأولى.

2. أداء الجسد للممثلين الراقصين (إماركاضن):

➢ التدريبات على الأداء الجسدي في رقصة تاكوبا:

يدخل الممثلون الراقصين؛ أي إماركاضن بخطى بطيئة وثابتة جدا وفي صف واحد وبإيقاع مشترك مشكلين فرقة مكونة من 4 راقصين إلى 8 راقصين، ولكن يختلف الدخول بإختلاف مكان أداء الرقصة في الساحات العامة والواسعة بين أوساط الجماهير الذين تارة ما يشكلون دائرة أو حلقة وتارة أخرى مشكلين كتلة مقابلة لهم، وذلك حسب ساحة أداء الرقصة أثناء الاحتفالات الموسمية محليا، وكذا وطنيا وهذا حسب المناطق في الولايات او القرى أو الصحاري الخالية، ولا سيما على المسرح.

إن التدريب؛ هو تمهيد لكل نجاح في عمل فني كان، وهذا **'زومالي صالح'** أثناء إجرائنا مقابلة خاصة معه كونه رئيس الجمعية الثقافية ((**إماوضن أن توفات**)) طرحنا عليه سؤال مباشر وذلك على التالي:

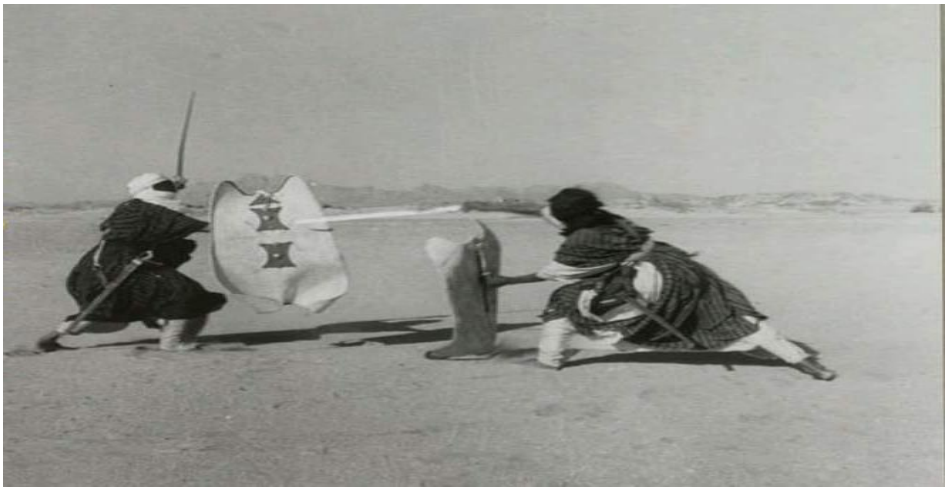
- ما هي ميزة الأداء في رقصة تاكوبا وما هي شروطكم في ضم راقصيها؟

يجيبنا الفنان زومالي؛ بما أنه من أهم مؤسسي الرقصة في ثقافة الإموهاغ عن أداء رقصة **Takoba** الفولكلورية التعبيرية بقوله: " أي إنسان لا ينتمي إلى فرقة هذه الرقصة لا يستطيع أن يواصل كعضو في المجموعة، لأن خاصية قوة التحمل والصبر، لأنها تتطلب جهدا كذلك، ولابد أن تكون من عرقك وأصلك من عرق التوارق المختصين في رقصها ولهم فيها تاريخ وهذا الرقص يخصهم بالتحديد، وورثوها أبا عن جد، وهي متوارثة جيلا بعد جيل، نضرب المثل ب ((**إمزاد**)) التي هي الأخرى متوارثة من الأجداد."[1]

تؤدى هذه الرقصة عكس ما يقام في الساحات المذكورة سابقا، أثناء الدخول في وسط المكان المخصص لأدائها؛ في بداية الأمر يبدؤون بالدوران قبل الشروع في الرقصة، وكأنهم يشوقون الجمهور، أين يتوزع الراقصين بعدها على شكل فوجين من جهة 3

[1] – حوار أجراه الباحث مع زومالي صالح (1972)، في منزله بولاية تمنراست، بتاريخ: الخميس 19سبتمبر 2019 م، الساعة 19:15.

أو 4 راقصين ممثلين، وهم متقابلين ليتسنى أداء الجسدي وجها لوجه أو التضارب بالسيوف في نفس الوقت، بهدف الوصول إلى أداء الممثلين الذي جوهره الدرامي هو: الصراع بين قبيلتين، بحيث يقومون بحركات فنية، وبالاعتماد على أجسادهم على شكل دائري وقفزات على الأرجل، ومنه الإعتماد على أيديهم بالضرب فيما بينهم بالسيوف الحادة مصدرة صوت من شدة الضربات القوية وتارة ضرب الممثلين فيما بينهم بالسيوف (**تيكوباوين**) وللدفاع عن أنفسهم بالدروع (**آغارن**). كما في **الشكل التالي**:



الشكل 02: يوضح رقصة تاكوبا قديما، وفي ساحة واسعة في الصحراء وهما في وضعية الهجوم والدفاع.

إن من خلال الشكل نرى بأن الامر تغير حديثا، ولكن الرقصة بقيت على طقوسها الفرجوية وأدائها الدرامي. وهذا ما يتضح فـــــــــــــــي **الشكـــــــــــــــــــــــل الثاني**:



الشكل 03: يوضح الراقصين البعض منهم يتبارى والآخرين يكتفون بالمراقبة للمتبارين ويرقصون عشوائيا بأجسادهم.

إن هذه الرقصة؛ لا تحتاج لمخرجين مختلفين كثيرا منهم غير مختصين في المجال يكتفون بالتصوير لتلك الرقصات ونشرها في المواقع الإلكترونية ونفس الشيء للراقصين المبدعين الذين من خلال تدريبهم الدؤوب قبل الرقصة بشهور؛ إن لم نقل أعوام أين استخدموا أجسادهم القوية ولياقتهم البدنية في ترقية الرقصة وإخراجها للعالمية محليا ووطنيا ودوليا. بالإضافة إلى هذا الطرح هناك شكل يوضح ذلك، كما هو مبين في **الشكل الموضح***:

* – تصوير الباحث من خلال رحلات فرقة إماوضن إن توفات لولاية تمنراست بليتوانيا.



الشكل 05: يوضح الفرقة الفولكلورية التارقية لرقصة تاكوبا في دولة أجنبية (ليتوانيا) عام 2016.

يبدو من الأشكال الموضحة سلفا؛ أنهم لهم من طاقة التحمل ما يكفي حتى أنهم يصلون لساعات في التدريبات وأثناء أداء تلك الرقصة وذلك تتبعا لتعليمات رئيس الفرقة مثل.. والملفت للنظر أن الفرقة متماسكة ومتجانسة ومحترمة لأبجديات العمل وكأنها تعمل على المسرح، حيث استغنوا عن كل آلة تساعد في تقوية العضلات وتساعد على الرشاقة، او اقتناء أدوية لذات الغرض، هذا كله بفضل جمهورها الدائم والوفي والمتنوع على مر العصور والأزمنة، ومن المعروف أن التوارق منذ الأزل يملكون بنية جسدية قوية ولياقة بدنية جيدة، ويرجع ذلك لطبيعة المكان وقساوته ومأكلهم ومشربهم فكله طبيعي 100%، مما يساعدهم على تكبد عناء أي عمل سواء فني كالرقص والألعاب الشعبية أو عمل يتطلب جهد عضلي والزراعة والصناعة...إلخ، ولكن مؤخرا تلاشى كل ذلك لدخول مواد تقضي على صحة الأبدان قبل الإنسان ومأكولات مصنعة ومعلبة وما لها من عواقب على جسد البشرية جمعاء. مما أسبهم شهرة عالمية دولية في النهاية.

إضافة لذلك، وفي بعض المراحل الأدائية من الرقصة يصل الممثلين إلى الصراع بالأيدي والمبارزة (**تبيلانت**) مستخدمين قوة أجسادهم لدقائق ليسقط الممثل أو الراقص مبارزه أو من يتبارز معه أرضا لقوة الممثل الراقص الأول، ويعود مرة أخرى يجرب قوته الجسمانية، ولكن يسقطه للمرة الثانية، وبعدها يتدخل كل الممثلين أو الراقصين وينشب الصراع من أجل الدفاع عن زميلهم الذي غلب في المبارزة، وحتى يصل بعض الممثلين الراقصين بقتل ممثل آخر بالسيف لتنتهي المعركة، وتنتهي الرقصة بمأساة، ليخرجوا من جسم الممثل العلم الجزائري مبرزين التشبث بالهوية الوطنية واللحمة الوطنية. ورقي ثقافتهم الشعبية من خلال الدور الذي لعبته الرقصة في تحقيق ذلك والنابع من التراث التارقي، ليعجب ذلك الجمهور في نهاية العرض المشاهد.

3. الموسيقى وإيقاعاتها في رقصة تاكوبا:

يبدأ الرقص بالضرب على آلة القيطار العصرية / **Lectrice** من قبل عازفين إثنين؛ يعتمدون على أغاني شعبية تارقية محلية ومن تراثهم الأصيل، ليتسنى للراقصين أو المؤدين الرقص الفولكلوري على إيقاعات الموسيقى وألحانها، وكذا الضرب على الدربوكة / **أبقاين** والتي تزيد في الرقصة ذوق فني وجمالية خاصة. دون أن ننسى آلة القيتار أيضا في ذلك.

إن هذا النوع من الآلات الموسيقية التي تستخدم في الرقصة؛ يحدثنا عنها **'سيدي أق سالم'**؛ كونه من عازفيها **البارزين**، بالقول: " أن هناك من الآلات الوترية القيتار، والتي قد تساهم في تنوع الرقصات حسب تنوع الآلات الإيقاعية."[1]

تعتمد الموسيقى في **رقصة تاكوبا**؛ حسب ما حدثنا عنها (لحسن إيدابير)؛ بقوله: " في تاكوبا نستعين على عدة أنواع موسيقية، وتماشيا مع نوع إيقاع أيا منها، وهذا بتنوع آلاتها ووسائلها؛ إذ نتخدم فيها: الشِعر، والزغاريت، والتصفيق، والطبل، وفيها الدف أيضا، وفيها **قْنقْا**، والدربوكة، التقليدية المصنوعة من الطين (أبقاين وان تلاق)/Abakayan wan talak، كما أن توارق جانت يستعملون الوعاء الحديدي المسمى: الجرماني/Ajarmani."[2]

إن هذا الفن الفولكلوري بإيقاعاته، والذي دوما ما يكون جنبا إلى جنب مع الرقص؛ فهذا ما يزيد من متعة الرقصة التي يقام في الساحات العامة الكبيرة المخصصة للرقصة وذلك بفضل الإيقاعات الموسيقية التارقية التي كثيرا ما تزيد من إيقاع الأداء الحركي وتنوعه، وكذا التي تقام على الركح أحيانا، وفي الأحيان يتم الإعتماد على الصراخ والوقع على الأقدام.

4. الأزياء والألوان في رقصة تاكوبا:

يدخل الممثلون الراقصون (**إماركاضن**) إلى ساحة الرقص وعلى الركح أحيانا، وبأزياء تراثية تارقية متحدة؛ تحمل معها دلالات مختلفة وتحمل ثقافة التوارق، كما في **الشكل التالي**:



الشكل 06: يبرز فضاء رقصة تاكوبا الواسع وقرب المدينة مع رش الأرض المخصصة بالأداء للرقص بالماء

هذا الشكل الموضح ما هو إلا ترجمة لهوية الوطن المشترك، زد على ذلك تحمل اللباس (**إسلسا**) ألوانا متحدة أيضا، وفضفاضة واسعة تليق بالراقصين، وتابعة للتراث التارقي.

يقول **زومالي صالح** في هذا الصدد، وذلك من خلال المقابلة التي أجريناها معه حول الزي الرسمي الذي يرتديه الراقصين أو المؤدين في ((رقصة تاكوبا)) الفولكلورية: "وهذه الرقصات بلباسها التي تبدأ بنوعين من العمامة أحدهم أبيض والثاني أسود المعروف

[1] – حوار أجراه الباحث مع سيدي أق سالم (1994)، في وسط مدينة تمنراست، بتاريخ: الخميس20 جويلية 2018 م، الساعة: 16:00.

[2] – حوار أجراه الباحث مع لحسن إيدابير (1977)، في منزله بولاية تمنراست، بتاريخ: الخميس 19سبتمبر 2019 م، الساعة 19:35.

ب (**إلشان**)، والسروال ((**أكربي**))، وهذا لابد أن يكون مزخرف بإتقان في الأسفل، وفضفاض ويكون خاص بالمنطقة، ويكون مميز عن السراويل الأخرى، ونحن في فرقتنا يكون لباسنا متناسق وكل لبسة تكمل الأخرى، لكن هناك بيننا تنافس في الزي ومن يكون الأحسن، ويكون مميز في زي الرقصة و تقوم بجذب الجمهور، لأن شرط الرقصة أن نكون بأحسن حلية، مثلا الراقص (**لحسن إيدابير**) وبلباسه الجميلة، فإذا غاب عن أداء الرقصة، والفرقة ككل تكون اللوحة ناقصة حينها، لأن لباسه مميزة، كما هي لباس الراقص المتحدث فاخرة، وكذلك زي الراقص ((**بيبور**)) هي الأخرى لها سمة أيضا، وزي المؤدي (**أحمد محمودي**) متميز، وكما هو الحال للباس ((**مانون**))، وبهذه اللباس المتنوعة في الزينة والأناقة نشكل لوحة فنية جمالية،"[1]

- **الحذاء تمبامبا/ Tamba Tamba في رقصة تاكوبا:**

يضيف ((**زومالي توهامي**))؛ فهو عضو في فرقة رقصة تاكوبا، على أن أهم شيء في الرقصة وهو **الحذاء** بقوله: " يلزم علينا كراقصي لتاكوبا أن نرتدي أحذية خاصة تسمى: (**تمبا تمبا**)، وأحيانا أحذية يطلق عليهم ((**إمركدن**))، ويحبذ الرقص بهذه الأخيرة، لأنها تساعد على الرقص طيلة أدائها، ولا تسقط من أرجل الراقصين، بينما (**تمبا تمبا**) تسقط من أرجلهم أثناء القفز في وسط الرقصة، لأن في هذه الحالة لا يستطيع الراقص التوقف عن الرقصة والبحث عنها ولبسها من جديد، وهو في وسط الرقصة وفي حالة حرب أو تباري وحدث معنا ذلك في بعض الحفلات."[2] هذا قد يخل بالرقصة الفولكلورية، ويشتت تركيز الفرقة بأكملها.

نعود إلى اللباس والذي يرتديه الراقصين الممثلين من الرأس إلى الرجلين ومدى أهمية ذلك في الرقصة.

إذ يتماشى مع الرجل الأزرق، وبالإضافة إلى ذلك وعلى غير العادة لا يرتدي الممثلين الراقصين حذاء، ولربما يعود ذلك إلى ترك المجال ومساعدة أنفسهم ليكونوا غير مقيدين، فلربما مخافة أن يعيقهم ذلك، مما يسمح لهم بأداء الرقصة بأريحية تامة، حيث يعتمد الراقصين (إماركاضن) على لباس (أزياء / إسلسا) متنوعة تتمثل في العمامة ((الشاش)) الذي يعكس هوية الرجل الأزرق التارقي الذي يعطي جمالية ولوحة فنية للرقصة ويثير إعجاب الجمهور كذلك، فأحيانا ما يكون لون العمامة الشاش أزرق نيلي (**آلشو/Alacho**) أو لَلِي شرحه أو ((**تيمسي أن غيسى/ Temse n risa**))، وكل هذه الأنواع مصبوغة بالصبغة مخصصة لهم أو ساتان عمامة أو شاش عادي وأنه أسود وغير مصبوغ، كما في **الشكل التالي***:

[1] – حوار أجراه الباحث مع زومالي صالح (1972)، في منزله بولاية تمنراست، بتاريخ: الخميس 19سبتمبر 2019 م، الساعة 19:15.

[2] – حوار أجراه الباحث مع زومالي توهامي (1984)، في منزله بولاية تمنراست، بتاريخ: الخميس 19سبتمبر 2019 م، الساعة: 19:25.

* – تصوير الباحث من خلال الفيديو المسجل لرقصة تاكوبا من فرقة إماوضن إن توفات لولاية تمنراست في إحدى المهرجانات.



الشكل 07: يبرز لنا راقصين بزي تاكوبا البارز من الرأس إلى الرجلين وإكسسوارات محلية الصنع.

يكُون طول هذه الأنواع من الأزياء، والتي تخص العمامات (**الشيشان**) من ثلاثة مترات الى 7 مترات تقريبا، ويوضع على رؤوس الراقصين بلفات عدة وتترك العينين كجزء لا يُغطى وجزء من الأنف، هذا ما هو معتاد عند التوارق وضمن عاداتهم التقليدية منذ الأزل، ونلحظ ذلك في الشكل ويعتمد الحزام / (**تاڤبست**)، ليساعد ذلك الممثلين الراقصين على النط هنا وهناك، والقفز العالي وعلى الأرجل، إضافة إلى عباءة واسعة تسمى أو يسميها التوارق الدراعة أو ما يطلق عليها أيضا (**3 بياس**) أي مكونة من الدراعة أولا بالإضافة إلى القميص والسروال ويطلق التوارق على الأخيرين (**كرمبوبو**)، وشكلها ليس بالسميك والرقيق، وإنما المصنوع بالقماش الجيد، حيث يكون ذراعيها واسعين جدا وقطرها كبير من الكتف إلى الفخذ، هذا ويكون لونها في كثير من الأحيان أزرق وأبيض أحيانا أخرى، كما في الشكلين أما بالنسبة لما يلبس تحت العباءة أو ال (**3بياس**)، يرتدي الممثلين الراقصين أقمصة أو مآزر أحيانا متحدة اللون...إلخ، يكون طولها في الذراعين يصل إلى المرفقين... لوجود حرارة كبيرة بسبب الصيف أو ضيق مكان الرقص، ولكن في أداء بعض الرقصات يرتدي الراقصين أقمصة تصل إلى الكوعين خاصة في فصل الصيف.

تكون تلك اللباس مصنوعة في الأصل من قماش رفيع، وننتقل إلى السروال (**أكربي**) الذي يرقص به المؤدون يكون فضفاض أحيانا لكون الرقصة تتطلب ذلك؛ ومن الضروري أن يكون سميك ويليق بالرقص ويربطه خيط مصنوع من جلد يطلق عليه إسم (**تمنالت**)، أما السروال (أكربي) وان آجر يكون لونه أسود مزخرف في الجوانب وأسفل السروال باللون الأصفر وأحيانا بالأخضر، وبه خيوط بيضاء، واسع من الفوق وضيق من الأسفل، كما في الشكل ليعطي الرقصة منظرا رائعا يعجب الجمهور أثناء الرقص، كما يصنع في ولاية تمنراست وإليزي بالضبط جانت، فهي أكبر من يخيطه. يساعد هذا السروال (**أكربي**) على الرقص للمؤدين لأداء رقصة تاكوبا على أكمل وجه ليتسنى لهم الدوران والشقلبة واللعب بأرجلهم بأريحية وهو أساس الأزياء.

5. الإكسسوارات في رقصة تاكوبا:

يكسو جسد الممثلين الراقصين التوارق مجموعة من الإكسسوارات كل منها لها؛ دلالة من الرأس إلى الرجلين، والتي تتمثل في:

أولا: السيف/ تاكوبا:

يبدو؛ أنه عندما طرحنا سؤال أكاديمي على أحد أعضاء الجمعية الثقافية، الفرقة الراقصة إن لم نقل أبرزهم، وهو من ممثلي ((**رقصة تاكوبا**)) المتمثل في:

– لماذا تركزون كثيرا على السيف في (**رقصة تاكوبا**)؟

يذهب ((**لحسن إيدابير**))؛ باعتباره هو الآخر عضو وممثل في فرقة **رقصة** ال **'تاكوبا'**، وهذا بعد السؤال الموجه له شخصيا حول دلالة السيف في ذات الرقصة الفولكلورية؛ ليجيبنا بقوله: " الرقص بالسيف كما هو معروف يرمز إلى: الحرب، والحماية...إلخ، وهذا كله من أجل الحماية، والدفاع عن النفس أساسا يتطلب السيف، مثلا من عاداتنا العريس يحمل معه السيف (**تاكوبا**)، وتدل الحركة أثناء الحرب في الرقصة على الحدود بين القبيلتين كأن يقول الراقص أي محارب لمن يقابله: أن هذه حدودي، ويأتي شخص في جهة وآخر في جهة معاكسة."[1] هذه الإجابة علها؛ تحيل إلى الكثير ولها هدف تراثي يكمن في الصراع بين قبيلتين أو شعبين؛ بما أن السيف يحمل مجموعة من الرموز الأدائية والدلائل الموحية والتي لا يفهمها الجمهور التارقي أحيانا.

ثانيا: (الرمح /آلاغ):

هذا النوع من الإكسسوارات رمزي وأيقوني في تاريخ التراث الشعبي التوارقي، والذي سيحدثنا عنه **مولود فرتوني** في كلامه؛ حين يقول: " أن هناك فرقة بزغت في بداية الثمانينات، وهي نفسها الفرقة التي أسست ما يعرف ب ((**فرقة الرمح/فرقة آلاغ**)) بآجر، وتعود أصول فرقة هذه الأخيرة إلى فرقة (**صوت الأهقار**)، التي بدورها دربت راقصين من مدينة جانت، مستغلين بذلك الدراسة في ولاية تمنراست بالمعاهد، مما سهل في تكوين هذه الفرقة المختلطة، والمتنوعة في الثقافة الشعبية، نظرا للتقارب بين توارق الهقار وآجر في عاداتهم وتقاليدهم التراثية، والاختلاف في الأداء رغم لغتهما الواحدة."[2] هذا ونشير إلى أن الرمح له دلالات عدة في التراث العالمي وموجود في ثقافاتهم الشعبية، ويستعمل في صيدهم مثلا وحروبهم، وكذا كآثار، فما بالك عند المجتمع الجزائري التارقي سواء في منطقة الهقار أو الآجر، الذي يعد رمزا لقوة الرجل الإموهاغي ككل، وأهم أسلحته الفتاكة التي تعينه على الصيد والدفاع عن نفسه، واستخدامه لأغراض أخرى كاستخدامه في الرقصة.

ثالثا: (الدرع/آغار): والذي هو ما يكون دوما درعا واقيا للراقص التارقي في رقصاته.

رابعا: الخواتم (تيسغين): هي التي تضيف الكثير من جمالية جسد الراقصين في أدائهم، خصوصا المصنوعة من الفضة.

خامسا: الأحزمة (تيقباس): تعتبر صمام الأمان للمؤدين التوارق؛ فهي من تجعلهم يتحكمون في حركاتهم كليا، وتتحكم كذلك في الجانب العلوي والسفلي من أجسادهم؛ فعادة ما تصنع من الجلد الأصلي.

[1] – حوار أجراه الباحث مع لحسن إيدابير (1977)، في منزله بولاية تمنراست، بتاريخ: الخميس 19سبتمبر 2019 م، الساعة 19:35.

[2] – حوار اجراه الباحث مع فرتوني مولود (1976)، مديرية الثقافة مكتب (مصلحة الفنون والآداب) بولاية تمنراست، بتاريخ: الثلاثاء 2019.09.17م، الساعة: 15:37.

إن ما نضيفه؛ أن هناك أشياء من تراث الإموهاغ يعلق مع الأحزمة، وهذه كلها إكسسوارات توضع حسب الضرورة لما لها من أهمية بالغة في التراث الشعبي الجزائري عموما، والتوارق خاصة لزيادة جمالية الرقصة، كما تبرز جمالية الأزياء وألوانها كذلك، مما يزيد من متعة الرقصة واستمتاع الجماهير الحاضرة لها.

6. الإضاءة في رقصة تاكوبا:

تكتسي الإضاءة أهمية بالغة في الأعمال الفنية كما هو الحال في السينما والمسرح، ولا سيما في الرقص؛ لأنها أساسا تقوم بإبراز وجه الممثل وملامحه وعينيه، وما تحمله الأخيرة من إيماءات وإشارات كثيرة، وكذا إبراز اللباس وألوانها الزاهية أيضا، فرقصة تاكوبا تعتمد على إضاءة غير مخصصة؛ فيأتي اختيارها عفوي في كثير من الأحيان، " أين تقتصر على ضوء الشمس وضوء المساحات الكبيرة كساحات دار الثقافة، والمسرح الجهوي، بالإضافة إلى الساحات العامة وفي المساء."[1]

أحيانا؛ ما يُعتمد في هذه الرقصة على ضوء القمر أو ضوء المساحات المخصصة للرقص قبل وبعد المغرب، وأحيانا وراء العشاء، وهذا حسب الوقت المبرمج لأداء الرقصة طبعا، والوقت المناسب لأدائها والذي يحبه الجمهور الشعبي التارقي هو في المساء بعد العصر، وأوقات قليلة بعد غروب الشمس، كما يعود هذا لتفرغ الجمهور في ذلك الوقت، سواء كان المتفرج تارقي أو غيره، حتى أن هناك جمهور من خارج الوطن. كما في **الشكل التالي**:



الشكل 08: صورة توضح أداء الرقصة من قبل الراقصين التوارق تحت ضوء الشمس وفي وضح النهار بشكل عادي.

تقام هذه الرقصة مثل باقي الرقصات في مختلف الفصول، خاصة في الربيع والصيف؛ لأن في تلك الفصول يكون الضوء مناسب لأداء الرقصات، ولا تشكل أي عائق مما يساعد على إبراز ملامح الوجه للراقصين وأعينهم كذلك، بالإضافة إلى إظهار جمالية الأزياء الفنية التي يرقص بها المؤدون في هذه الرقصة الفولكلورية الإموهاغية.

7. الجمهور في رقصة تاكوبا:

[1] – – حوار أجراه الباحث مع زومالي توهامي (1984)، في منزله بولاية تمنراست، بتاريخ: الخميس 19سبتمبر 2019 م، الساعة: 19:25.

يكتسي الجمهور أهمية كبرى في كل العروض الفنية الدرامية منها والراقصة؛ إذ أن له وقع خاص على الممثلين وهم الحكم في الأداء، ووصولهم للفرجة المرجوة تساهم في نجاح العرض المسرحي وخسارته. أما في رقصة تاكوبا كان إنطباعا خاصا من قبل الجمهور، والذي تعد فيها الفرجة شعبية ذات جمهورا واسعا على الدوام، مشكلين حلقة دائرية وأحيانا متقابلين وجها لوجه مع الراقصين المؤدين في عرضهم، كما في **الشكل التالي**:



الشكل 09: يوضح الراقصين لرقصة تاكوبا يتبارون فيما بينهم وحولهم الجمهور في استمتاع وفرجة فولكلورية.

إن للجمهور التارقي أثناء المشاهدة؛ تأثير خاص على المؤدين، مما يساعد ذلك الممثلون الراقصون على الإبداع في الرقصة أيما إبداع، خصوصا قبل بداية الرقصة، وفي وسطها وفي نهايتها، أين تمتع فرقة الرقصة أعين الجمهور الإموهاغي وغيره، من قبل ممثلين موهوبين وأدائهم الرائع، وتحت إيقاعات موسيقية تارقية متنوعة لحنا وجمالا، والتي ينهال عليها المتفرج بالتصفيق والصراخ، والتغني باسم الرقصة الفولكلورية، وأسماء الراقصين لها ومؤديها، ومن حين لآخر محاولة دخول االمشاهدين إلى (حلبة) الرقص لتقليد الراقصين في رقصاتهم وقفزاتهم، ومشاركتهم الرقصة، ولكن كثيرا ما يمنع عليهم ذلك، تفاديا للتشويش على الفرقة وعرقلة الأداء الدرامي وقتل الفرجة، ولكن باستثناء إن لم نقل قليلا ما يترك الأطفال الصغار فقط، وكل هذا راجع لغوص الجمهور التوارقي في غمار الرقصة واندماجهم فيها ليس إلا، واستثارة الحماس وذائقتهم الفنية، إضافة إلى ذلك مشاركة الراقصين المبدعين رقصتهم وافراحهم الحياتية؛ وكيف لا هي من عاداتهم وتقاليدهم ثقافتهم الشعبية الضاربة في عمق التاريخ.

إن جمهور رقصة تاكوبا في نهاية الأمر، ومجمل القول؛ عريض فعلا، ومكون من نساء ورجال، أطفال منهم البنات والذكور...إلخ، فهم جمهورها الدائم والذين كبروا مع تطور الرقصة، فالجمهور يقسم على نفرين نفر من النساء والآخر من الرجال حسب عادات التوارق وعرفهم دون أن ننسى الأطفال.

إن **'رقصة تاكوبا'** لها طبوع فولكلورية وفنية؛ ضف إلى ذلك قد تؤدى في قالب مسرحي؛ هذا إذا تم مسرحة هذه الرقصة الشعبية التارقية طبعا من قبل المخرجين، كما أن شبه بالحلقة؛ خاصة أنها ترقص بين جماهير مشكلة حلقة دائرية.

4. قراءة في رقصة (إيسوات/Iswat):

يمكننا من البداية؛ أن نعرف هذه الرقصة التعبيرية الفولكلورية التارقية على؛ أنها: " هي رقصة يؤديها الشباب مصحوبة بأهازيج النساء وتكون بدون آلات موسيقية، يدورون حول المغنية الرئيسية التي تدعي (**تماويت/Tamawayt**)، أما بقية صديقاتها فيطلق عليهن (**تساكبالين/Tsakbalen**)، والراقصون من الرجال يسعون (إيماركض) وكلمة "إيسوات"، تأخذ معنى الفعل الحاصل بينهم، وتأتي من كلمة ((**إسوات**)) والتي تعني المجابهة ويكون ذلك في مشهد درامي يرقص فيه كل شابين أو أكثر في حركات جسمية منسجمة."[1] إذ أن لها شروط ليتم إنتقاء راقصيها من الرجال ومغنيها من النساء.

ومن خلال هذا التعريف بالرقصة؛ إخترنا **فيديو مسجل*** حول هذه الرقصة، والتي يستعين بها البحث لقراءتها في:

1- الديكور في رقصة إيسوات:

يأتي الديكور في هذه الرقصة غير مضبوط، إن لم نقل لا يوجد لا ديكورات ثابتة ولا متحركة، لأن رقصة **إسوات** تعتمد على مساحة واسعة، وتقام في حيز محدد من بداية الرقصة إلى نهايتها، وكما تقام بالقرب من الزرائب (**إكبران**)، والخيم المصنوعة من الجلد (**أهكيت**)، سواء الموجودة في المدن أو تلك التي تنصب في الصحاري الكبرى، وتؤدى الرقصة في فضاء خاص، وتعتمد أحيانا المنازل كديكور وهمي ومفترض، كما في **الشكل التالي**[**] :



الشكل 01: يوضح الفضاء المخصص للرقصة من قبل الرجال يرقصون بمجابهة النساء العازفات.

[1] – مجلة تمنغست الثقافية، مجلة ثقافية إعلامية تصدر عن قطاع الثقافة، العدد 01، م س، ص13.

* – تم تصويره في بلدية إدلس 2017 رقصة أسوارت، من تنظيم الديوان الوطني للحظيرة الثقافية للأهقار ينظم ONPCA فعاليات شهر التراث تحت شعار التراث الثقافي دافع لتنمية الإقليم إبتداء من 08 ماي إلى 18 ماي 2017، تصوير وإخراج: مولاي أحمد هيباوي، جينيريك وتركيب: صنعون عبد الرحمان، من الموقع:
https://www.youtube.com/watch?v=Me4o35PDRzI&pp=ygUc2KXYr9mE2LMg2LHZgti12Kkg2KXYs9mI2KfYqg%3D%3D

** – من تصوير الباحث من نفس الفيديو المسجل لرقصة إسوات من موقع:
https://www.youtube.com/watch?v=Me4o35PDRzI&pp=ygUc2KXYr9mE2LMg2LHZgti12Kkg2KXYs9mI2KfYqg%3D%3D

2- الأداء الجسدي في رقصة إيسوات:

يعتمد في هذا الجانب؛ على عدة تقنيات كثيرا ما يســـتخدمها كبار المخرجين العالمين وكذا الجزائريين، والتي تتمثل فيما يأتي:

1. التشكيل الحركي:

يتكون الممثلون الراقصين لهذه الرقصة بالدرجة الأولى: من النساء والرجال، يتراوح عددهم من 4 نساء إلى قرابة ال 7 نساء، وكذا الرجال من 6 رجال إلى 9، ويقام الأداء إعتمادا على حركات جسدية في وتيرة واحد، وذلك بالقفز باستعمال الأرجل وضربها على الأرض وبقوة وفي ضربة واحدة، حيت يتجانس الراقصين في رقصتهم في نفس الإيقاع، وذلك تحت وقع أغاني شعبية تراثية او فولكلورية تارقية تغنيها النساء الإموهاغايات، ومنهم المتزوجات خاصة وبناتهم، وفي بعض الأحيان الفتيات العازبات، والصغيرات في السن مصحوبين بأمهاتهن، وهذا بغية تعليمهن الغناء مثلا وأخذ هذه الهواية من أمهاتهن من ذلك السن أو تركه كإرث موروث ومتوارث واستعماله في مثل هذه الرقصات الفولكلورية المحلية، وهؤلاء يتقن الغناء التوارقي بشتى مواضيعه الاجتماعية، إذ كن هن السبب الذي أوجد هذه الرقصة.

2. الأداء الجسدي:

إذا ما نظرنا إلى الرقصة لا تملك مخرج؛ لأنها تؤدى من قبل الممثلين الراقصين على ألحان المغنيات التارقيات تيموهاغ، اللواتي تلعمن من أمهاتهن وورثوه من جداتهن، ويزدن من تحقيق الفرجة، والإخراج ليس فيه تدريب، ولا اختيار الممثلين، ولا اختيار الديكور...الخ، وهذا كله يأتي عنوة أو اعتباطا وكل شيء عشوائي، ولكن الأداء للمغنيات والراقصين يتمتع بالدقة وراقي جدا خاصة المتخصصين منهم ولهم من الخبرة ما يكفي، للوصول بهذه الرقصة بركب الرقصات التارقية الأخرى.

الملفت للنظر؛ أن هذه الرقصة لا تستخدم أي آلة تقليدية أو عصرية، ومكبر للصوت الذي قد تستعين به العازفات، ويكتفين بصوت أفواههن فقط وجمال حناجرهن، ويعود ذلك إلى طبيعة المكان الذي تؤدي فيه الرقصة كالصحاري ' **تيناريوين**' الخالية الواسعة، وصفاء الجو، وانعدام الضجيج أحيانا، مما زاد من جمالية رقصة إسوات وذوقها الفني من حيث النغم والأداء الجسدي، والصوتي للمغنيات والراقصين واستقطاب الجمهور، فلا وجود للسينوغرافيا هنا ولا مخرج، ولكن هناك رقصة طقوسية فولكلورية تعبيرية طابعها الاحتفال.

إن من الشروط التي يكون فيها العنصر الأهم في هذه الرقصة؛ هو حسب ما نتج عن مقابلتنا مع أحد أعيان منطقة إدلس، والمهتم بتراثها الشعبي وفنونه التعبيرية؛ ألا وهو '**أداد إيدى**' بقوله: " الأداء في هذه الرقصة؛ تكون النساء واقفات ويغنين مشكلين حلقة، ويكون في وسطهن رجال راقصون وبالأفواج، فمن تعب يخلفه راقص آخر، كما تقام هذه الرقصة في المناسبات، وذلك وراء العشاء، وعادة إلى الساعات المتأخرة من الليل. والغناء أو اللحن مختلف فكل بغنائه."[1]

يحدث ذلك ليلا على عكس النهار؛ إذ يتماشى غنائهن الشعبي باللغة التارقية مع التصفيق بالأيدي من قبل المغنيات فقط، وبذلك في إيقاع واحد مشترك، وهن واقفات دون اللجوء للجلوس، مما يزيد من تقوية أداء الممثلين الراقصين وإبداعهم في الرقصة، كما أن هذه الرقصة تشترط أن يكون ممثليها وراقصيها بالغين من خبراء هذه الرقصة، ويتمتعون ببنية قوية ولهم رشاقة عالية كذلك، كما هو مبين في **الشكل الموضح**:

[1] – حوار أجراه الباحث مع أداد إيدى (خلال 1957)، في حي أسوال بلدية أدلس ولاية تمنراست، بتاريخ: الجمعة 26 أغسطس 2022م، الساعة: 20:25.



الشكل 02: يبرز لنا أداء الرقصة بمجابهة التارقيات المغنيات والمصفقات أمام جمهور إموهاغي واسع

إنه؛ وبالرغم من أن الأطفال الصغار وغير البالغين لا يسمح لهم لرقصها؛ إلا لغرض تعلمها، فإنهم يكتفون بالمشاهدة فقط؛ لأن الرقصة تتطلب الرشاقة الجيدة والبنية المورفولوجية، مما يسمح ذلك على الأداء ليكون في تطور مستمر، وتشترط الرقصة أن يكون الراقصين في خط مستقيم، ويتقدم الممثلين الراقصين تجاه المغنيات لسنتميترات ثم يعودون إلى الوراء وبإيقاع واحد، وهذا في حركة جسدية راقصة مشتركة، واللاتي يتغنين بالرجل التارقي وبشتى العناوين من حب وسفر ورجولة... الخ، كما رأينا ذلك في الشكل السابق.

تجدر الإشارة، إلى أنه وفي الآونة الأخيرة تغيرت طريقة الأداء لهذه الرقصة، لتصبح بتمثيل مغاير وفي التشكيل الحركي، في أن يقوم المؤدون أو الراقصين بالدوران حول أنفسهم مشكلين دائرة وهم في تتابع، وفي إيقاع واحد. ويحدث **أقيلال (الجدبة)**؛ حتى أن رقصة الإيسوات أصبحت ترقص في النهار على غير العادة.

3- الموسيقى في رقصة إيسوات:

يتم الإعتماد من خلال هذه الرقصة على الموسيقى الطبيعية؛ إذ ويقتصر على غناء النساء البالغات أو الراشدات اللاتي لهن خبرة في الحياة، وخاصة في ما يتعلق بالتراث الشعبي التارقي وما يتقنونه من أشعار، حيث يتغنين بالرجال ويؤلف عنهم أغاني مختلفة خاصة منها البطولية أو الحب او الغزل، كما يتم التغني بالنساء من حيث جمالهن أو مكانتهن في المجتمع التارقي، إذ يقود الغناء مرأة واحدة، يطلق عليها شاعرة (تماوايت)، وهي مختصة في الشعر التارقي وتتبعها النساء الأخريات اللاتي يشكلن فريق موحد، وفي صف واحد، وبنغم واحد، كما يرتلن ويغنين الشعر في نفس الوتيرة وبنفس الإيقاع.

إن الموسيقى قد تصاحبها مؤثرات صوتية أحيانا؛ ففي هذه الرقصة هناك مقطوعات صوتية يصدرها الرجال البالغين ولهم أصوات قوية في وسط الأداء والوصول إلى درجة عالية منه، وعند النساء تتمثل في الصراخ وترديد صوت (أهم أهم أهم)، وهذا بعد قرع كلمات الشاعرة وزميلاتها على قلوبهم أسماعهم، وسببوا لهم الهيجان والهيستيريا وترديد كلمة (**قووووي قووووي قووووي**...إلخ)، وكذا الزغاريت (**تيغللا**) التي يصدرنها النساء المغنيات، واللاتي يحضرن إلى الرقصة مشكلين بذلك فرجة شعبية تعكس ثقافة المجتمع التارقي.

4- الأزياء والألوان في رقصة إيسوات:

الأزياء في هذا النوع من الرقص؛ تختلف عما هي عليه في رقصة تاكوبا، إذ تتمثل في: ((**أرسوي، وتكرباست، بزان وبأنواعه كبزان الروز وقيزنير، وڤانيلا، والدولار.**))، وهناك نوع من العباءات أو القمصان ك: (**تيرڤال، وقمصان خليجية... الخ**)، كما في **الشكل التالي***:



الشكل 03: يبين لنا الزي المخصص للرقصة لكل الفرقة الراقصة من الرأس إلى الرجلين.

مؤخرا، وليس بالبعيد هناك من يرتدي ملابس عادية سروال وقميص.. إلخ، وهذا ما هو مبين في الشكل السابق، وأما زي النساء فلباسهم متنوع ك: ((أرسوي العادي من نوع ساتان، وتسغنست، المصنوعة بآلشو... إلى غير ذلك))، بحيث يبدأ الراقصين بالزي التارڤي الخالص المتكون من العمامة ((أشاش)) إما العادي ك ((جوهر، والنحيف... والازرق))، وإضافة إلى أهم عمامة عند التوارق ألا وهي (آلشو) ويتصف باللمعان ويعطي هيبة للرجل التارڤي ككل، ويكون طويل من 2 متر إلى 7متر، ويغطي الراقصين رؤوسهم وكذا أعينهم لكي لا يتعرف عليهم من قبل زملائهم وحتى النساء، ويرتدي الممثلين الراقصين بزلات تارقية من أجل الرقص خالصة وباهضة الثمن أحياناً ك: ((البزان، وقانيلا بأنواعها الطويلة والقصيرة))، والتي تصل إلى الركبتين، وحتى ب 3 بياس يتم الرقص بها، ولكن بصفة قليلة، لأنها قد تعيق الممثلين الراقصين لحجمها الواسع. بالإضافة إلى الملابس يرتدي الراقصين الحذاء ((**إغتيمن أو إفكلان**)) مع الزي الرسمي التارقي ومصنوع من الجلد كحذاء يسمى: ((تمبى تمبى، وحذاء النعل))، وأحيانا يرتدي الراقصين حذاء يدعى ((**إنڤال**)).

يرجع هذا كله لقوة الجلد التي صنعت بها تلك الأحذية وله وقع قوي على الأرض، وأثناء أداء الممثلون الراقصون للرقصة، إعتمادا على القفز بأرجلهم، ولكن هذا يتفاوت من رجل تارقي راقص لهذه الرقصة لآخر، وكما يتم الرقص في بعض الأحيان بأحذية عادية الصيفية منها أو الشتوية على السواء أو الرياضية كذلك.

5- الإكسسوارات في رقصة إيسوات:

تبدو؛ الإكسسوارات في رقصة إسوات غير واضحة ولا تعتمد كثير؛، ذلك لأن هذه الأخيرة تقام معظم الأوقات أو الفترات ليلا، فيستعمل فيها إلا الأشياء التقليدية التي يعتمدها التوارق في مناسباتهم وحفلاتهم التراثية، ك: الخواتم ((تيسغين)) المصنوعة من

* – من تصوير الباحث من نفس الفيديو المسجل لرقصة إسوات من موقع:
https://www.youtube.com/watch?v=Me4o35PDRzI&pp=ygUc2KXYr9mE2LMg2LHZgti12Kkg2KXYs9mI2KfYqg%3D%3D

(الفضة ((**أزرف**)) والذهب ((**أورغ**)))، والخلاخل((**إهبجان**)) خصوصا المصنوعة من الفضة الخالصة وكذا من الذهب، ويعلقون على رقابهم ((**تغالابت**)) مصنوعة من الجلد التي يمتد طولها إلى الركبتين، وخصوصا التي توضع في الرقص الذي يبرمج نهارا أحيانا، والبعض من هذه الإكسسوارات يساعد الممثل الراقص التارقي على الإبداع والابتكار في أدائه وفي إيقاع متصاعد، لأنها تعد زينة كل الفرقة المؤدية بما فيهم الممثلين الراقصين، وحتى من أجل الجمهور الحاضر.

6- الإضاءة في رقصة إيسوات:

بما أن الرقصة تقام ليلا؛ فإن الإضاءة ليس لها الأهمية البالغة في هذه الرقصة الفولكلورية التارقية، خصوصا أنها ليلية أكثر من كونها نهارية، إذ يعتمد على إضاءة طبيعية كالقمر وضوء النجوم، حتى تكون الفرجة شعبية، والأداء يكون أكثر إمتاعا، هذا ونلاحظ أن للظلمة وقع خاص للمغنيات في غنائهن، وزيادة رتم وأداء الراقصين، وبها تحقق الرقصة مبتغاها وتزيد من أعضاء الرقص، الذين يأتون خصيصا لها بغية الإستمتاع والوصول إلى الهدف المنشود، دون أن ننسى الإضاءة والتي بدورها الفعال في إبراز ملامح وجه الممثلين وأعينهم أثناء أدائهم، وما يترتب عنهم من إيماءات وإشارات كبيرة وتظهر للجمهور، كما في **الشكل** الذي يوضح: الإضاءة المخصصة للرقصة والمسلطة على الأزياء وإبرازها وعلى الأوجه:



الشكل 04: يبين لنا الإضاءة المخصصة للرقصة وعلى غير العادة رقصت نهارا.

تُعتمد الإضاءة في **رقصة إيسوات** في النهار، وهذا بصفة قليلة؛ خصوصا في الآونة الأخيرة أو الأعوام الأخيرة، إذ يعتمد على ضوء الشمس أو ضوئها قبل غروب الشمس بساعات، كما هو موضح في الشكل، ويعتمد على الإضاءة في كل الفصول، وبالأخص في الصيف، وهو الفصل الذي تكثر فيه الحفلات والمهرجانات الثقافية الشعبية منها المحلية والوطنية، والأعراس عند التوراق.

7- الجمهور في رقصة إيسوات:

الجمهور في هذه الرقصة عشوائي جدا؛ لأنه لا وجود لكراسي، ولا شيء، دليل ذلك على المناخ الصحراوي المعتاد، إذ يقتصر المتفرجون أثناء المشاهدة على الوقوف طيلة الرقصة، فجمهورها مقسم إلى أصناف: من النساء والرجال التوارق، كبارا وصغارا، والضيوف...الخ، فهذا الجمع كله يأتي للاستمتاع بالرقص وحضورهم من قريب ومن بعيد من أجل الإطلاع على فنون وثقافة التوارق، خصوصا البعيد لأن أي إنسان تستقطبه مثل هذه الفنون (الرقص)، فما بالك بالتارقي الذي لا يبالي في التنقل والتحرك ليلا، بين مناطقها حتى في وجود خطورة الصحاري ووحوشها الضارية، وقساوة تضاريسها الوعرة. ونرى ذلك في **الشكل التالي**:



الشكل 05: يبرز الجمهور الحاضر والمستمتع بالرقصة بأداء عالي من قبل الراقصين خاصة خبيري هذه الرقصة.

يبدو لنا من الشكل؛ أنه يتم الحضور للبعض الآخر لمشاهدة هذا العرض الراقص لأغراض شخصية، ليس للمتعة وتحقيق الفرجة الشعبية، أو العكس، وإنما الغرض إجتماعي أكثر منه فني واحتفالي هو البحث عن الفتيات من أجل الخطبة والزواج... إلخ، خصوصا أثناء أدائهم للرقصة ولفت إنتباههن، وهذا لنيل إعجاب الفتيات المغنيات العازبات، وكذا الحاضرات، نفس الشيء للنساء يحضرن للرقصة مع أمهاتهن كي يعجب بهن من قبل الراقصين، وكذا الحضور من الرجال العزب، وذلك أثناء غنائهن لتلك الأغاني الشعبية، والمخصصة للرقصة كأغاني الحب والتغزل بالرجال، هذا بهدف زيادة النسل بين أبناء التوارق للحفاظ على العادات والتقاليد الشعبية الجزائرية ومنها التوارقية، وفنونهم ك ' رقصة إسوات '، والموروث الشعبي التارقي ككل ليتوارث جيلا بعد جيل، كما تختار المرأة التارقية العازب لذات الغرض المذكور سابقا من خلال جمال أصواتهن، وزغاريتهن ولباسهن الزاهي.

5. قراءة في رقصة (تاهيقالت/ Tahigalt):

1. أصل التسمية:

نشير، وفي هذا الصدد إلى تعريف عام لهذه الرقصة الفولكلورية الشعبية الإموهاغية على؛ أنها هي: " رقصة تعبيرية شعبية مختلطة، إذ كانت معروفة قديما في منطقة الأهقار، وتعبر عن غنيمة الصيادين بصيدهم، حيث يأتون بها إلى خيامهم فرحين ويعبر بها بالرقص، وبالتواتر أصبحت جزءا من الفلكلور التارقي، حتى أنها تقام في مختلف المناسبات الاحتفالية، وتشارك فيها المرأة إلى جانب الرجل من خلال الغناء، والرقص ومما يتغنى به موضوع العزوبية، حيث تتحمس المرأة للغناء وتقوم بمغازلة رجل المستقبل، والذي بدوره يترجم ذلك في الأداء ب ((**رقصة تاهيجالت**)).[1]"

إضافة إلى ذلك؛ يحدثنا عن الرقصة والعارف بها (أداد إيدى) بقوله: " (**رقصة تهيقالت**) تخص أساسا مناطق تارقية بولاية تمنراست ك: بلدية **إدلس**، ودائرة **تاظروك**، وبلدية **أبلسة**، حتى المغنيات هن خبيرات في الأداء الإنشادي، كما أن لهن صوت شجي ومعبر،"[2] وهذه المناطق تعج بالتوارق كما تعج بالفنانين الكبار في شتى الفنون الشعبية الفولكلورية.

[1] – حوار أجراه الباحث مع زومالي صالح (1972)، في منزله وسط المدينة بولاية تمنراست، بتاريخ: الخميس 19 سبتمبر 2020م، الساعة: 19:15.

[2] – حوار أجراه الباحث مع أداد إيدى (خلال 1957)، في حي أسوال بلدية أدلس ولاية تمنراست، بتاريخ: الجمعة 26 أغسطس 2022م، الساعة: 20:25.

2. الحكاية الشعبية في رقصة تاهيقالت:

إن الأصل في معرفة تسمية هذا النوع من الرقصات معقد وغامض؛ يعود ذلك إلى قلة المعلومات المدونة حول هذه الفنون الشعبية، وكذا التراث الشعبي التارقي الغني، والذي طغت على كل مواضيعه الثقافية الشعبية الشفاهية أو التراث الشفهي، أما عند طرحنا سؤال على **زومالي صالح**، والمتمثل في:

- ماذا تحكي لنا عن (**رقصة تهيقالت**)؟

ليجيب علينا في إجابة تحمل تعريف مختصر للرقصة، وكذا الحكاية الشعبية الخاصة بها، بقوله: " ((**تهيقالت**)) هي: رقصة تارقية يطلقون عليها (**رقصة العزوبية**)، لأنها أساسا تحمل في فحواها وصايا أصلا، وتقام في الأعراس بكثرة، وكان طابعها الأول ومنذ بداياتها يحكوا عنها بأنها تخص العزاب، عكس ((**رقصة تهيقالت**))، بينما (**رقصة تزغاريت**) خاصيتها أنها ترقص، وتؤدى أثناء إكمال الراقصين للرقصة، وهم في شدة التعب وبهذا يضيعون بها الوقت، ويستخدمون **السوط** (**ألكوض أو إغيت**)، كما أن ((**رقصة تهيقالت**)) لا تشبه (**رقصة تاكوبا**)؛ لأن **الأولى** تتميز بالرقص بالسيف فقط، وهي ليست حربية، وتعتمد أيضا على الضحك، والفرح، وفيها الغناء أيضا، وفيها الجانب النفسي أكثر منها الجسدي؛ إذ أن الرقص فيها يكون بالحوض، والأكتاف إعتمادا على القفز فقط، وأيضا **تهيقالت** كل واحد يقوم باستعراض خاص به."[1] على عكس ((**رقصة تاكوبا**)) التي تعتمد على المسايفة، وهي حربية، وتكثر فيها المأساة والحركة الجسدية.

3. الأداء الجسدي الفولكلوري في رقصة تهيقالت:

بالرغم من قلة تعاريف كافية حول هذه الرقصة؛ إلا أنها تتميز بأداء فرجوي فولكلوري تارقي خاص، إضافة إلى ذلك نشير إلى ما رمى إليه **زومالي صالح** في قوله: " إن هذه تكون فيها النساء واقفات يطبلن لكي يرقص الراقصين، كما أن لهذه الرقصة قاعدة أساسية، وإيقاع خاص بها تعتمد على الرقص بواسطة الأكتاف (**إيظيرن**)، ثم يتقدمون في اتجاه الجمهور ويلقون السيوف على الأرض ويحركون أكتافهم بإيقاع سريع، وفي تتابع بحركة واحدة يؤديها الراقص تلوى الآخر، حتى تكتمل كل أدورهم، وكما يرقصون بالحوض (**إسقباس**)."[2]

تتطلب هذه الحركة من الراقص الفولكلوري؛ أن يكون له جسد قوي ومرن، إذا وأردف **زومالي التوهامي** كذلك حيال الأمر إلى القول: " إن ((**رقصة تهيقالت**)) تتشابه قليلا مع (**رقصة تزنغاريت**)؛ فالأخيرة يكون فيها المؤدين واقفين، بينما في ((**رقصة تهيقالت**)) يكتفون بالجلوس، كما ويتخلل الرقصة: الزغاريت، والتصفيق، والطبل."[3] يتعين من خلال هذا الكلام القول؛ بأن الأداء

[1] – حوار أجراه الباحث مع زومالي صالح (1972)، في منزله وسط المدينة ولاية تمنراست، بتاريخ: الخميس 19 سبتمبر 2020م، الساعة: 19:15.

2 – حوار أجراه الباحث مع زومالي صالح (1972)، في منزله وسط المدينة بولاية تمنراست، بتاريخ: الخميس 19 سبتمبر 2020م، الساعة: 19:15.

3 – حوار أجراه الباحث مع زومالي توهامي (1984)، في منزله وسط المدينة بولاية تمنراست، بتاريخ: الخميس 19 سبتمبر 2020م، الساعة: 19:25.

الجسدي الفولكلوري التعبيري ليس كباقي الرقصات الشعبية التوارقية، والتي يتحرك فيها كل الجسد من الرأس إلى القدمين في عدة إيقاعات. كما في **الشكل التالي:**



الشكل 01: رقصة تاهيقالت وبالسوط (ألكوض/Alakod) وفوق الرمل الصحراوي الناعم والذهبي في مواجهة الجمهور.

نشير؛ ومن خلال الشكل السابق إلى حكاية الرقصة ذاتها؛ التي تطرقت إليها المجلة فيما يلي: " حيث يحكي عن أسطورة الرقصة: أن رجلا رحل رحلة صيد وبقي مدة من الزمن في مكان تحيط به الحجارة، واشتاق إلى النساء فقام بنحت تماثيل نسائية ليؤنس وحدته، ليتفاجأ بها تصدر أصواتا جراء رجوع الصدى إليه، فتخيل أن النسوة يغنن له وبدأ يرقص على ذلك الصوت وتلك الأنغام."[1]

يبدو من خلال هذا؛ أن الرقصة تحكي عن أحد الأساطير الشعبية التارقية القديمة والتي تبدو درامية في ملمحها الفني والموضوعاتي.

1 – مجلة تمنغست الثقافية، مجلة ثقافية إعلامية تصدر عن قطاع الثقافة، العدد 01، م س، ص13.

6. قراءة رقصة (تزنغرهت/ Tazanraraht):

يبدو؛ أن الثقافة الشعبية التارقية تعج بالفنون الشعبية خصوصا الرقصات التارقية الجالبة للفرجة التي تجذب الجمهور أيضا، إذ ونلاحظ؛ بأن هناك تشابه في بعضها، وهذا في صورة ((**رقصة تزنغراهت**))؛ فهي ليست بعيدة عن سابقاتها من حيث الأهمية الثقافية، والأداء الفولكلوري الشعبي التعبيري، والتي " يطلق عليها التوارق باسم (**رقصة الجاقمي**)، وهي رقصة فولكلورية شعبية منتشرة في المناطق الجزائرية التي يتواجد فيها التوارق، حيث كانت تقام قديما، وإلى الآن ولكن صفة قليلة بمناسبة حلول موسم الحصاد الفلاحي، المعتاد عند الإموهاغ، كما تؤدى من قبل الرجال والنساء، وهذه الرقصة الفنية المسمات ب ((**الجاقمي**)).

تحمل دلالات عدة توحي على كل ما هو تراث أو فولكلوري شعبي تارقي محض، ومن الراقصين الذين برعوا في الأداء الراقي والمتواصل لسنين، خصوصا في منطقة **إدلس** هم: ((أزوم مودسير بن بكو، ومحمد بوتفنة، وبن سيدي آكمة، وجدك خبد إيكوساني، وعلالي محمد بن أحمد، رحمة الله عليهم جميعا)).[1]"

يتعين علينا من خلال هذا الكلام؛ توضيح شيء يتمحور حول هذا الشكل التعبيري التارقي الفولكلوري أي **الجاقمي** الذي له الشبه مع رقصة إسوات؛ إلا من حيث الموضوع المعالج، فقد يختلفان فكل واحدة لها حكايتها الشعبية الخاصة بها، كما أن هذا النوع من الرقص نجده اليوم يقام في الأعراس والأعياد المحلية. إذا نستخلص على أن الرقصة يتغنى بها الرجال والنساء، وتُرقص ليلا، بحيث تؤدى عادة بعد منتصف الليل، كما تدوم حتى الفجر، وكثيرا ما يدخل الراقصون في غيبوبة تامة وفي جذبة، أو ما يطلق عليه التوارق (**أقيلال**) حتى يستفيق لوحده.

[1] – حوار أجراه الباحث مع أداد إيدى (خلال 1957)، في حي أسوال بلدية أدلس ولاية تمنراست، بتاريخ: الجمعة 26 أغسطس 2022م، الساعة: 20:25.

- **الرقصات التارقية الأخرى:**

إن من خلال ما تطرق إليه البحث من رقصات تارقية متعددة من حيث أدائها التعبيري، وتنوع إيقاعها، وطابع الفولكلور لبعضها الآخر؛ إلا أن هنا رقصات أخرى يتميز بها المجتمع الإموهاغي ومن فولكلوره الشعبي كذلك؛ تتمثل في:

✓ **رقصة الجاقوار:**

يعرفها **'مولود فرتوني'** في مؤلفه (**سرهو**) بقوله: " هي حركة تجعل الناظر اليها يهتز في مكانه لأن المرأة لما تؤديها بكامل لحمها من أخمص رجليها الى راسها وهي رقصة تبرع النساء البدينات خاصة وتخص المجتمع الحساني."[1] هذه الرقصة دخيلة على التوارق أيضا؛ حيث ترقصها النساء كثيرا في الأعراس والمناسبات باستخدام أجسادهن وعلى ألحان موسيقى خاصة بالرقصة وبإيقاع ورتم خاص؛ كما أن الرجال التوارق يرقصون عليها إلى الآن؛ لأنها تعتمد على الآلية والمرونة الجسدية. وهذه الرقصة دخيلة على توارق الجزائر عموما. إضافة إلى

✓ **رقصة الدربوكة/بقاين:**

هي رقصة شعبية تارقية؛ تقام في فضاء واسع، وخاص تحت حضور النساء دون غيرهم واللاتي يغنين بالعربية أحيانا وكثيرا بالتارقية في عدة مواضيع؛ كل المغنيات يكون بين أياديهن الدربوكة التي تسمى عند الإموهاغ بـ **أبقاين** ويقمن بالضرب عليها في إيقاع واحد، كما أنها تقام في الأعراس والاحتفالات الشعبية التارقية؛ حيث تقام في أوقات معينة مساء، وليلا، وفي الصباح... إلخ؛ تقوم فيها حسب العادة المجموعة بارتداء ملابس خاصة جدا ويمنع حضور الرجال فيها؛ لأن هذه الرقصة خاصة بالنساء فقط، ولا يرقص عليها الرجال إطلاقا. لا يحضرها ولا يشاهدها اطلاقا.

✓ **رقصة شتاتة:**

هي رقصة تارقية؛ خاصة بإموهاغ بلدية إدلس بتمنراست، وينفردون بها؛ لمعرفتها أكثر يحدثنا عنها **عبد الله بوتفنة** كأحد المحيين لها ورئيس جمعيتها؛ بقوله: " جاءت تسميتها على إسم امرأة كانت تقطن في بلدية إدلس؛ تدعى **شتاتة**، قادمة مالي واستقرت هنا؛ فكانت تقوم بالرقصة مرارا وعرفت بها، وترقص بـ **'**المدقة والمهراز**'** يؤديها الأطفال الصغار."[2]

ثالثا: الفرق بين الرقصات الشعبية التارقية:

ومن خلال ما سبق؛ نحاول التعرف على الفرق الموجود بين الرقصات الشعبية التارقية أو مقاربة فيما بينها؛ إذ طرحنا أسئلة على أصحاب ومصممي ومطوري الرقصة، والرقصات الأخرى، وذلك في:

- ما الفرق بين ((**رقصة تاكوبا**)) والرقصات الأخرى؟

[1] – مولود فرتوني، سرهو، رواية، م س، ص 41.

[2] – حوار أجراه الباحث مع عبد الله بوتفنة (1963)، في حي التضامن بإدلس، بتاريخ: الخميس 30 أوت 2017م، الساعة: 16:45.

يجيبنا لحسن إيدابير؛ لمعرفة الفرق المطلوب من خلال سؤالنا الموجه له، وهذا بقوله: " إن الرقصات التارقية ك "**رقصة تزنغرهت**"، و"رقصة تهيقالت أو **تهامالت**"، تصنف في خانة الرقصات الفولكلورية، وليس ك **'**رقصة تاكوبا**'** التي تشبه في أدائها للمسرح إلى حد بعيد، إذ وتعتمد على الجسد، والإيماءة والإشارات، ولكن **'رقصة تاكوبا'** ليس فيها غناء."[1]

إذن، ومن خلال فهمنا للفقرة؛ نقول عنها بأنها هي رقصات درامية أكثر منها شعبية، ليس كباقي الرقصات الأخرى التي تعتمد على غير ذلك، ك (**رقصة إيسوات**)؛ التي يقتصر أدائها على الجسد والصوت الطبيعي كالصراخ والغناء بإيقاعه.

أردف صالح زومالي؛ إلى الإجابة عن الفرق الموجود بين الرقصات الشعبية الخاصة بتوارق الجزائر وبعض إموهاغ الدول المجاور؛ هذا بقوله: " التوارق في الجهة الشرقية؛ بدءا بدولة ليبيا التي يمتلك مجتمعها فولكلورا زاخرا يتمثل رقصتي **'تهيقالت'**، و**'رقصة آلاغ'**، مثله مثل مناطق الجزائر المجاورة لها المعروفة بمنطقة آجر بولاية إليزي، وجانت، فلهم نفس الطابع جميعا، بالإضافة **'رقصة تهامات'**، و**'رقصة سبيبة'**، وهذه الأخيرة توجد في جانت فقط، وترقص بها كذلك."[2]

بالرغم من تشابه أسماء الرقصات بين رقصات توارق ليبيا الشعبية وإموهاغ الجزائر؛ إلا أن هناك اختلاف في الأداء والتعبير الجسدي أثناء ممارسة جميع تلك الرقصات الشعبية؛ إضافة إلى طابعها الطقوسي المتعدد، وتنوعها في الجانب الحركي النابع من الفولكلور التارقي عموما؛ فضلا عن عدم تشابه في اللباس من الرأس إلى القدمين التي يتم الاستعانة بها في رقصاتهم.

إن هذا الكم الهائل من الرقص الشعبي الإموهاغي، والذي قمنا بإحصاء بعض طبوع الفولكلور التارقي في صورة رقصتي **'تاكوبا' و'إيسوات'**؛ وجدناه في النهاية متنوع في أداءاته الممارساتية من قبل مؤدين قالوا كلمتهم في الفنون التعبيرية، بفضل شكل قديم قدم الإنسان، المتمثل في أهم الفنون الشعبية وهو الرقص؛ فهذا الأخير، ومن خلال انتمائه إلى مجال الفولكلور؛ عرف المجتمع التارقي خلال تاريخه الفني العريق، واستفاد من مكانته الفنية وصناعته للفرجة؛ مما ساعدهم ذلك؛ هو أنهم يعرفون من أين تأكل الكتف.

المقاربة الفنية في جميع الرقصات الشعبية التارقية التي تطرقنا إليها؛ أثْرت البحث وبشكل كبير؛ سمحت لنا بالتعرف على الفولكلور التارقي الثري، وأكثر ما لفت الإنتباه تنوع رقصات التوارق واختلاف إيقاعاتها، وهذا من حيث التعبير الفني ذا الصبغة الجمالية والأداء الجسدي؛ الذي تناولناه في عدة تشكيلات حركية فمنها ما اعتمدت على آلية الحركة في الممارسة وأخرى تؤدى بالقفز بالرجلين، المبارزة باليدين وهم متقابلين زيادة على ذلك دورانهم حول أنفسهم؛ إضافة لذلك هناك رقصات تعبيرية إموهاغية اعتمدت في لعبها على تماسك الراقصين فيما بينهم وتحريك أرجلهم بالتقدم للإمام تارة والرجوع إلى الخلف تارة أخرى؛ هذا وتؤدى منها في فضاءات واسعة بشساعة الصحاري الإموهاغية، والأخرى تقام في أماكن ضيقة، كما وترقص في أوقات متعددة خصوصا في المساء والليل تحت ضوء النهار وتحت ضوء القمر، وأحيانا في الظلام.

[1] – حوار أجراه الباحث مع لحسن إيدابير (1977)، في وسط المدينة ولاية تمنراست، بتاريخ: الخميس 19 سبتمبر 2020م، الساعة: 19:35.

[2] – حوار أجراه الباحث مع زومالي صالح (1972)، في وسط المدينة ولاية تمنراست، بتاريخ: الخميس 19 سبتمبر 2020م، الساعة: 19:15.

تم كل ذلك على وقع الموسيقى التارقية المتنوعة إنشادا، وألحانا، وكذا بعدة إيقاعات موسيقية فريدة؛ بفضل الآلات الموسيقية منها التقليدية، العصرية التي كانت الرفيق الدائم لتلك الرقصات الإموهاغية، من دون أن ننسى حناجر النساء والرجال الزرق الذهبية؛ الذين صنعوا الحدث بأشعار مختلفة، أين كانوا ملازمين لتلك الفنون الشعبية التارقية، وإضافة إلى ذلك الزينة التي بدت قمة في الجمال رأينها في كل أطوار تحليل الرقصات الإموهاغية تزين الإنسان التارقي، وبجنسيه من الرأس إلى الرجلين كالملابس الرائعة والمختلفة في الألوان والشكل (الأزرق، والفضفاض)، والحلي التقليدي من ذهب وفضة في شكل إكسسوارات يستعملها الإموهاغ في عاداتهم وتقاليدهم، والعمامة (الشاش)، القميص (الدراعة)، والتسغنست... إلخ وننهي بذلك الجمهور التارقي الذي قد أُعجب برقصات شعبه الأصيلة، والمتنوعة كما يبدو؛ هذا من أجل تعزيز إنتمائه الأمازيغي (الإموهاغي)، وكذا هويته الوطنية الجزائرية.

رأينا من خلال قراءاتنا المستفيضة، والتحليلية للرقصات الشعبية التارقية التي كانت قراءة فاحصة، وحاولنا من خلالها البحث؛ إيجاد ملامح درامية وظواهر مسرحية من خلال تلك القراءات الفنية، وهذا في كل الرقصات الشعبية التارقية المتنوعة، والتي نرى من بعضها أنها تقليدية وأخرى عصرية، ولكن هذه الأخيرة غير ماتعة أكثر من التقليدية والأصيلة؛ إذ أن بعضها تحمل في طياتها بعد إفريقي، وأخرى محلية أوجدها التوارق؛ تحمل في مجملها حكايات وأساطير شعبية، حتى أنهم أسسوا لهذه الرقصات من وحي أخيلتهم في قوالب غلب عليها الجانب الطقوسي؛ كما أننا لمسنا وجود مرجعيات ومواضيع عدة تحملها تلك الرقصات؛ إذ تحكي وتعبر عنها، وهناك تشابه في بعض رقصات المجتمعات التارقية، وباختلاف أدائها في أخرى، وهذا راجع لانتشارها بين مناطق متفرقة في الجزائر، وكذا تنوعها الأدائي الفولكلوري. هذا ما لمسناه من خلال محاولتنا في تحليل تلك الرقصات الشعبية التارقية؛ أين رأينا كل شيء يبدو مألوفا؛ وكأننا شاهدنا عروضا مسرحية راقصة تنوعت فيه طبوع الفولكلور الإموهاغي عموما.

نقول في نهاية المطاف؛ بأن هذه الرقصات الفولكلورية التارقية تحتاج إلى متخصصين مسرحيين من أجل تطبيقها في أعمال مسرحية جادة؛ لنقلها على الركح من قبل مخرجين لطالما اشتغلوا في الحقل المسرحي الجزائري المعاصر، والذي كثيرا ما يتناول الفولكلور الشعبي الجزائري بما فيه التارقي.

II مقاربة في العروض المسرحية الجزائرية المعاصرة المستوحاة من الفولكلور الشعبي التارقي:

إن من خلال القراءات المتعددة للرقصات الشعبية التارقية التي تفضلنا بها في بحثنا هذا، وذلك من حيث النوع والكم، وأنهينا تحليلها بمقاربة شاملة فيما بينها؛ أين لمسنا فيها أثر الفولكلور التارقي فيها وبعضها تحمل بذورا مسرحية كذلك.

نشير في هذا السياق؛ إلى سبيل يمكن أن نوظف الفولكلور التارقي الشعبي في العروض المسرحية الجزائرية المعاصرة؛ كيف لا وأن فولكلور التوارق يحمل عدة عادات وتقاليد، أساطير، رقص شعبي، موسيقى شعبي، ملابس... إلخ؛ فالهدف من هذه المقاربات هو الوصول إلى كيفيات توظيف تلك الأقسام الفولكلورية الإموهاغية في بناء عروض المسرح الجزائري المعاصر، وإبراز نوع من التجديد في تقنيات الإخراج المسرحي الحديث، وهذا ما سنراه في بحثنا من خلال ما يلي:

I. قراءة في عرض (كوريغرافيا تامنغست)* للمخرج 'زومالي صالح':

1. تحليل عرض كوريغرافيا تامنغست:

أولا: قراءة في عنوان لعرض 'كوريغرافيا تامنغست':

نشير في هذا العنصر؛ إلى ما جاء به 'حازم عبد المجيد' في كتابه، إذ قال: "كيروكرافيا العرض وتحديد وتوظيف عناصره في الفضاء، لتحقيق أهداف معرفية وفنية وجمالية؛ غايتها الحضور الإنساني المستنطق لقدرات جسد ممثله في مجموع التمرينات المؤسسة لنص العرض من مستواه التصوري إلى مستواه الحركي لماهية فضاء العرض المسرحي."[1] أي بمعنى أن تصميم فضاء هذا الأخير؛ لا لتنظيم الحركات الجسدية؛ وإنما هي طريقة من أجل تجسيد أفكار ومفاهيم فنية وجمالية كذلك، وهذا باستعمال جسد الممثل في التمارين والعروض المسرحية على السواء، مما يمنح ذلك العمق وكذا المعنى في فضاء الركح.

بما أن موضوعنا؛ وفي جانبه التطبيقي يتمحور حول الرقص التقليدي التارقي؛ كان لنا سؤالا وجيها قمنا بطرحه على مخرج العرض المسرحي (**الكوريغرافي الفولكلوري التمنغاستي**) **'زومالي صالح'**، والذي تمثل في:

- كيف كان اختياركم لعنوان عرضكم المسرحي هذا؟

ومن خلال السؤال المصوب إلى 'زومالي صالح' أثناء مقابلتنا معه؛ يجيبنا كالتالي: " نحن منذ البداية وضعنا عنوان عرضنا **كوريغرافيا تمنغست**، ولكن في الحقيقة أردنا أن نطلق على الرقص التارقي تسمية جديدة؛ ألا وهي التعبير الجسماني (الجسدي) تمنغست، لنقصد به ذلك العنوان الخاص؛ كما أن هدفنا من ذلك هو تخصيص ولاية تمنراست بالذات لهذا العنوان لا لشيء آخر، وبغية منا إدخال الرقص العصري، وتقريبه الرقص التقليدي؛ ليكون رقص حديث."[2]

---

* – ينظر: رابط العرض المسرحي التالي: https://youtu.be/NS5Je4Ui_RA

[1] – حازم عبد المجيد إسماعيل، استراتيجية الإخراج المسرحي لكيروكراف – جسد الممثل، دار أفكار للدراسات والنشر سورية دمشق، كل الحقوق محفوظة لدار الفنون والآداب للطباعة والنشر والتوزيع، ط 1، 2016 م، ص 12.

[2] – حوار أجراه الباحث مع المخرج زومالي صالح، الإثنين 19 ديسمبر 2022م، بمنزله، ولاية تمنراست، الساعة: 20:24.

أما فيما يخص فكرة العرض المسرحي، والتي تصب دراميا في موضوع البحث، ولكن هذا في جانبه التطبيقي؛ إذ وطرحنا عليه سؤالا آخر على المخرج ذاته لغرض إيضاح الرؤية حول فكرة المسرحية التي وضعها لعرضه الفولكلوري الذي عنونه؛ تحت اسم **'كوريغرافيا تامنغست'** بسؤال وجيه، وذلك في:

- كيف أتتكم فكرة عرض الكوريغرافيا؟

وبعد تصويب أسئلتنا إلى المخرج المسرحي، والتارقي أثناء التحاور معه؛ يجيبنا بإجابة شاملة جاء فيها: " إن فكرة العرض أصلا؛ أتتنا نتيجة خبراتنا في الفولكلور التارقي وممارستنا للرقص الشعبي المحلي كذلك، ونحن كمجموعة طبعا لسنوات عديدة تلت، وفي ذات الميدان الفولكلوري، فمن خلال دخولنا أيضا في ذلك الوقت؛ إلا مؤخرا بمدرسة خاصة تهتم بالرقص، والمتواجد بمنطقة الأبيار بالجزائر العاصمة إنضممنا إليها، أين شاركنا في الفرقة؛ لنمارس معهم الرقص وفي مجموعة، أين كانوا هم يمارسون الرقص العصري (الحديث)، ونحن نمارس بدورنا الرقص المحلي التارقي الخاص بنا؛ فمنذ دخولنا إلى تلك المدرسة ونتيجة لاحتكاكنا بالفرقة التي كانت تلعب على ممارسة الرقص الحديث، وفي ذات تلك اللحظة؛ أردنا أنا وزميلي 'لحسن إيدابير' مساعدي في تصميم الرقصات التارقية والتدريب عليها منذ أعوام، وهذا من أجل زيادة إيقاع جديد على رقصنا التقليدي المحلي، ليكون معبرا أكثر وندخل إلى الكوريغرافيا، مع المحافظة على رقصتنا التقليدية وعدم المساس بها وبجوهرها، وندخل عليه الرقص المعاصر ولو بالقليل في النهاية."[1]

يبدو أن المخرج؛ إستفاد من فرق فولكلورية متخصصة في المجال الفني، مما جعله يمتلك رؤى مغايرة، وكيف لا فهو يملك النظري وبقوة؛ فقط يريد أن يجسده دراميا على الركح ونجح في النهاية.

أردف المخرج في ذات الموضوع أيضا؛ ليحدثنا الطريقة التي قام بها في توحيد الأشكال التعبيرية الخاصة بالرقصات التارقية؛ " كانت رؤيتنا الإخراجية من خلال عرضنا هي المزج فيما بين الرقص التقليدي والرقص المعاصر، وذلك إعتمادا وبالدرجة الأولى على نص مسرحي لكاتبه 'أحمد إلشان'؛ الذي يتحدث فيه عن ولاية تمنراست، وبالأخص عن فولكلورها الشعبي الأصيل، وهذا في صورة أسطورة أملن دلياس، والحديث عن اللباس التقليدي، وعن رقصات المرأة وكذا رقصات الرجل، وهذا في عمل درامي مسرحي تراثي ثقافي، إذ نقلناه إلى نص معروض على الركح، وطبقنا على كل ذلك الرقص التعبيري، وذلك على شكل لوحات فنية كوريغرافية"[2]. معبرة ومتنوعة تحمل طابع مسرحي فولكلوري فني بامتياز.

أضاف المخرج 'زومالي صالح' في ذات الموضوع، هذا كله؛ وحسب قوله: " بغية دمج كل شيء له علاقة بالثقافة الشعبية المحلية؛ فنصبها في موضوع واحد وموحد يحمل الفولكلور التارقي بتمنراست، التي تحمل تراثا زاخرا بدءا برسوماتها الصخرية بالتاسيلي نهقار، مرورا بمجموعة من الطقوس والإحتفالات والمهرجانات...إلخ التي مورست حينها ولا تزال."[3]

[1] – حوار أجراه الباحث مع المخرج زومالي صالح، الإثنين 19 ديسمبر 2022م، بمنزله، ولاية تمنراست، الساعة: 20:24.

[2] – حوار أجراه الباحث مع المخرج زومالي صالح، الإثنين 19 ديسمبر 2022م، بمنزله، ولاية تمنراست، الساعة: 20:24.

[3] – حوار أجراه الباحث مع المخرج زومالي صالح، الإثنين 19 ديسمبر 2022م، بمنزله، ولاية تمنراست، الساعة: 20:24.

وهذا ما نتأكد من خلاله؛ على أن إختيار الفنان **صالح زومالي** لعنوان عرضه الكوريغرافي التامنراستي، الذي كان في نظره ذو أهمية بالغة في لم شمل كل ما له علاقة بالجانب الثقافي والشعبي الإموهاغي المستمد من التراث الشعبي الجزائري، وهذا وظف في جانب الفولكلور في موضوع متجانس، ليعكس بذلك الفولكلور الغني لمدينة تمنراست وتاريخها الحضاري الحافل، وذلك بعودته إلى الوراء في إبراز تلك الرسومات الصخرية الأركيولوجية، في صورة **رسومات التاسيلي**، وكذا تنوع الطقوس والاحتفالات الشعبية، وثراء الثقافة المادية المتنوعة؛ فكل ذلك يشكل لنا جزءًا أساسيًا من هذا التراث الأصيل.

أردف الفنان 'صالح زومالي'؛ للحديث عن مجريات فكرة العرض، إلى القول: " إن عرضنا هذا، ومن خلال عنوانه؛ بالرغم من وجود حرب في بداياته وفي وسطه بكل مجرياته الأدائية التعبيرية؛ إلا أنه ينتهي في الأخير بالسلم. حيث تحدثنا عن مجموعة من الأساطير ك ((**أسطورة إمزاد**))، وعدة أساطير تارقية أخرى في عرضنا المسرحي (**كوريغرافيا تامنغست**)."[1]

يبدو؛ أن الفنان زومالي صالح ومخرج العرض؛ يذهب ليؤكد لنا مرة أخرى أن عرضه المسرحي جمع فيه بين عناصر الحرب والسلام، وقام بالنسج بينهما؛ هذا ليبرز بذلك عدة أساطير محلية إموهاغية، في صورة الأسطورة المذكورة سابقا، حتى يعكس كل ذلك عمق وثراء الثقافة الشعبية والفولكلور المحلي لمنطقة الأهقار.

ثانيا: ملخص المسرحية:

مسرحية **'كوريغرافيا تامنغست'***؛ تحكي عن عاصمة الهقار (تمنراست) التي هي فسيفساء رائعة المنظر بهية الطلة تحل في رونقها الأصالة والمعاصرة تمزج بين الحب والسلام، كوريغرافيا تامنغست تنبع من رسومات طاسيلي نهقار مرورا بأماملن دلياس وتينهنان إلى داسين ومعركة تينيسا إلى الإمزاد تزنغريت وتزمارت نحو التيندي في تلاحم منسجم بين المرأة والرجل بأبهى لباس حركات في لوحة فنية فائقة الجمال.

...إنها كوريغرافيا تامنغست...

نص **'كوريغرافيا تامنغست'** المسرحي؛ هو عمل فني للمؤلف **'إلشان أحمد'** قام بإخراجه المخرج **زومالي صالح**، الذي حافظ بدوره على الفكرة الرئيسية، كما وحوله إلى عرض مسرحي؛ أين حاول الربط بين الرقص التقليدي التارقي مع الرقص العصري ودمجها بعناصر فولكلورية تدخل في الثقافة والتاريخ الجزائري، وبالتحديد من منطقة تمنراست. يستنبط أحداث النص المعروض من الفولكلور الأمازيغي والإموهاغي، وهذا حسب رؤية المخرج الإخراجية، مما صبغ على ذلك طابعاً فرجويا يزاوج فيه بين الحركات الجسدية التعبيرية وكذا الإيقاعات الموسيقية الشعبية التقليدية المعروفة عند التوارق. التي سيستخدمها ممثليه فوق الركح، وذلك حسب لمسته الفنية والإخراجية، ومن دون المساس بفكرة النص المسرحي الأصلي.

[1] – حوار أجراه الباحث مع المخرج زومالي صالح، الإثنين 19 ديسمبر 2022م، بمنزله، ولاية تمنراست، الساعة: 20:24.

* – مسرحية كوريغرافيا تامنغست، نص إلشان أحمد، إخراج زومالي صالح، إنتاج جمعية إماوضان إن توفات، دار الثقافة تمنراست، 2021.

إشتغل المخرج **زومالي صالح** في عمله هذا على فلسفة خاصة؛ فهي محاولة منه في كسر الحواجز التقليدية بين الفن والجمهور، ويسعى إلى تقديم عمل درامي يمثل له تجربة مسرحية متكاملة للجمهور. فـ (**كوريغرافيا تامنغست**) تسعى لنقل المتفرج إلى عالم مغاير من خلال الحركات الإيقاعية الراقصة والموحدة أحيانا، والرموز الثقافية بعيدا عن الحوارات الطويلة والمتكررة، وكذا السرد القصصي؛ مما يجعلها مظهرا فرجويا مسرحيا شعبيا، وفنيا مستوحاً من التراث الشعبي الجزائري.

النص المسرحي؛ هو في الحقيقة محشو بالفولكلور الشعبي التارقي المتنوع، وهذا في الأداء وكذا في الممارسة؛ أين سعى المخرج من خلاله وبرؤيته الإخراجية إلى محاولة تطبيق بعض تقنيات الأداء للمسرح القديم في صورة الإغريق السباقون له؛ هذا من خلال توظيف الفولكلور التارقي عموما.

إضافة إلى ذلك التوظيف الفني الرقصات الشعبية، وكذا الموسيقى وتنوعها الإيقاعي التابعة لهم خصوصا، كون أن هذه الفنون من أهم مجالات الفولكلور ويسهل نقلها على المسرح الجزائري؛ كأن زومالي صالح ينقل لنا تلك الممارسات الطقوسية التي عرفناها عند الإغريق، و" أما بالنسبة إلى الأدب الروماني فإنه لم يظهر بالشكل الأدبي والإنتاج الفني إلا بعد غزو روما لإيطاليا على الرغم من وجود بعض النقوش المكتوبة على القبور وبعض الترانيم الدينية كذلك، والتي تقال في أعياد الحصاد و(الساتور) الخالية من الحبكة مع إندماج الرقص والموسيقى والإنشاد فيها."[1] هذا، ويمكننا؛ اعتبار المسرح الروماني أحد التجليات الفنية الفريدة للحضارة الرومانية، والتي تأثرت بشكل لافت بتراث شعبي بعدة حضارات، ووسعت نطاق تأثيرها إلى العالم الغربي بأكمله فإلى العربي كذلك؛ حتى وصل التطبيق عليه والعمل على تقنياته ومناهجه الإخراجية من قبل مخرجين جزائريين ومن بينهم التوارق رغم قلتهم. لذا قام المخرج من خلال عرضه؛ التوحيد فيما بين حركات الجسد الراقصة القديمة التي تخص منطقة تمنراست والأساليب التقنية الحديثة في فن الكوريغرافيا؛ محاولا بذلك الربط بين ما هو ماض وحاضر في الثقافة الشعبية الجزائرية عموما والتارقية على وجه الخصوص.

تبدأ أحداث المسرحية في مساحة فارغة جدا؛ تمثل أهم الفضاءات الصحراوية الكبرى، وهذا بعاصمة الأهقار تمنراست التي تمتاز بجميع جمالياتها من حيث الثقافة والبيئة بالأصالة والمعاصرة تجمع فيما بين الحب والسلام؛ فمن خلال النص يعرض لنا المخرج المسرحي رحلة طقوسية شاملة عن طريق شخصيات مسرحية (قطاف مسعودة، وردهين عبد الله، منوم إبراهيم، محمودي أحمد، زومالي عبد المؤمن، زومالي أيوب، إدناني عائشة، إدناني سوهة، فريك يايا، لحبيب يوسف، لغنج موسى)، والتي تمثل مرآة عاكسة لهوية منطقة الهقار؛ إذ كان بحثهم من خلال الأداء الكوريغرافي الجماعي عن ثلاثية مهمة تتمثل: انتماء التوارق، وأصلهم، وتواصلهم كذلك مع الطبيعة. إضافة إلى شخصيات المسرحية تتعلق بأصول الفولكلور والهوية التارقية الثقافية، ورغبتهم الجادة من أجل الحفاظ عليه من الضياع والتحريف.

[1] – ينظر: سكر إبراهيم، الدراما الرومانية، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1970، ص 4-5.

يتبين من النص المسرحي؛ أن هناك صراعات داخلية وخارجية بين تلك الشخوص من خلال عدة تساؤلات عن وجودهم، تتمثل في: من أكون؟ وإلى أي مجتمع أنتمي؟ يتضح كل ذلك من طريقة الرقص المعاصر الذي يرمي إليه المخرج لاكتشافه مع حفاظه على أصل رقصات شعبية جماعية تنتمي للفولكلور التارقي العريق.

النص المعروض؛ كان تركيزه الكامل منصبا على التعبيرات الجسدية أكثر من الحوارات، أين يقوم بترجمة كل مشهد من مشاهد العرض بالرقصات الشعبية المتعددة، ويستعمل بعض عناصر السينوغرافيا في صورة الإنارة وأنواع الموسيقى التارقية، وهذا من أجل تعزيز الأفكار والعواطف؛ فجل الحركات الجسدية أو الرقصات؛ إلا ولديها دلالة تحمل مفاهيم عدة مثلا بحث الممثلين عن الهدف، ومعاني ضياعهم، وهذا في مساحة الركح الفارغة.

يعكس العرض من خلال فكرة النص؛ حكايات شعبية وقصص أسطورية تارقية عدة قائمة على السرد الدرامي، والمنتقاة من الفولكلور التارقي الشعبي وفضاءات الصحراء الواسعة الحاملة لرسومات صخرية في تاسيلي نهقار، وكذا جبالها الأسطورية، حيث ترجم ذلك عن طريق حركات جسد الممثلين كوريغرافيا، وإيمائيا للفولكلور الإموهاغي من حيث الأساطير، والعادات الشعبية، وأهم معاركهم مرورا بتجانس بين الرجل الأزق والمرأة التارقية؛ إلى عدة لوحات بصرية ومسرحية في طابع جمالي. وهذا كله جعل منه المخرج في تناسق تام للرقصات بمعية الإيقاعات الموسيقية، والإضاءة، والملابس بكامل زينتها... إلخ؛ ليعكس كل ذلك جوهر المجتمع التارقي التمنراستي.

العرض المسرحي، وانطلاقا من النص؛ يقوم بتسليط الأضواء كذلك على قضايا هوية وانتماء التوارق، حيث حاول فيه مخرج العرض الدمج فيما بين التراث الشعبي وبعض الأشكال الفنية المعاصرة. يعد زومالي صالح من الفنانين التوارق الذين يريدون إبراز الهوية الشعبية الجزائرية لمجتمع الإموهاغ من خلال ظاهرة الفولكلور، والفن المسرحي الحديث. حتى " أن الجانب الجوهري، روح المسرحية، ظل عربيا يدل على طبيعة المشاهد العربي فاللغة العربية (المسجوعة أحيانا) لغة. الشخصيات والاستشهاد بالشعر والأقوال المأثورة يشيع في أثناء الحوار، ومشاهد الغناء والرقص الجماعي تمثل مساحات للترفيه وتهدئة الصراع لاستئنافه من جديد والإيمان القدري بالعدل وانتصار الخير سائد في المسرحيات ..."[1] خاصة تلك التي تحمل في طياتها قالب المسرح الجزائري المعاصر، والتأثر به فنيا من دون المساس بالأصل الإموهاغي، وكذا الفولكلور الشعبي الخاص به، وبكل تمظهراته؛ فهذا ما سعى إليه المخرج خلال عرضه المسرحي.

النص المسرحي في نهاية المطاف؛ يهدف إلى إبراز الدور الفعال في الرجوع إلى الأصل للثقافة الشعبية التارقية وممارساتهم الطقوسية؛ بغية معرفة ذواتهم وانتمائهم، وهذا داخل متغيرات سريعة حاصلة في العالم. يعكس كيف يمكن للفنون التعبيرية؛ مثل الكوريغرافيا أن تكون أداة للحفاظ على الفولكلور واستكشاف العلاقات العميقة بين الإنسان، المكان، والزمان. فالمسرحية حتى؛ وإن كانت مشاهدتها عن بعد في ظل انتشار وباء كورونا؛ فهي تدعو أساسا كل المتفرجين إلى المشاهدة، وذلك للفرجة المسرحية

[1] – محمد حسن عبد الله، المسرح المحكي تأصيل نظري ونصوص من التراث العربي، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع (القاهرة)، 2000، ص 43.

تستدعي التأمل العميق في الفولكلور التارقي الشعبي، والغني بالثقافة الشعبية؛ كون الأخيرة عنصرا هاما تابع للهوية الجزائرية؛ مشكلة إضافة فنية كبيرة للمسرح الجزائري المعاصر.

إن من خلال تناولنا لقراءة في عنوان لعرض **'كوريغرافيا تامنعست'** للمخرج زومالي صالح، وكذا التطرق إلى ملخص المسرحية ذاتها؛ ينتقل البحث إلى تحليل سينوغرافي للعرض المسرحي الجزائري المعاصر الأول، والمذكور سابقا؛ أين سنبحث عن الكيفيات التي استلهم فيها المخرج (صالح زومالي) الفولكلور التارقي الشعبي، ونقله إلى المسرح الجزائري المعاصر، وهذا فيما يأتي:

2. تحليل سينوغرافي للعرض المسرحي (كوريغرافيا تامنغست):

وقبل البدأ في تحليل هذا العرض المسرحي؛ ذا الطابع الفولكلوري لصاحبه **'زومالي صالح'**، والذي بذل جهودا حثيثة لكي ينقل الرقص التقليدي التارقي على المسرح؛ يجب الإشارة إلى ما أشار إليه باتريس بافيس في معجمه المسرحي، وهذا من خلال محور تناول فيه **'مؤثرات الإخراج المسرحي'**، بقوله: " لجأ الرقص الممسرح إلى مكونات الإخراج المسرحي كلها: استعمال النصوص الملقاة أو المقروءة بالصوت المسجل فقط، الانتباه إلى السينوغرافيا والأشياء واللباس، والتنسيق المتقن من قبل المواد المسرحية كلها. وينتج من ذلك ابتكار حكاية خرافية ودراماتورجيا تروي قصة من خلال أحداث رمزية للشخصيات التي تبقى ضمن أدوارها، وهي التي تحكل المعنى الدراماتورجي.

إن الحركات الاجتماعية أكثر أهمية من الحركات الفردية أو النفسية: فالحركة ليست صافية أو منعزلة، ولكنها مرتبطة بحوافز نفسية أو اجتماعية. أما بالنسبة إلى الرقص الممسرح، فإنه ينطبق على ما شرحه ج. مارتان عن الرقص ذي الطابع الأدبي أز الإيماء مستوحيا من الرقص الممسرح لـ ويغمان (**Wigman**) أو جوس الذي كتب سنة 1933 عن هذا الرقص فقاربه مع التمثيل المسرحي والرقص ليس لمواضيع الرسوم الفضائية والزمنية قيمة كبرى. هذه الدراماتورجيا الخارجة عن الحركة تترك دائما أثرا في الرقص الممسرح."[1]

إن التركيز في الرقص الممسرح؛ من خلال الفقرة يتطلب وبقوة تلك الحركات الجسدية المعبرة التي تحمل في مجملها قصصًا شعبية، واحاسيس اجتماعية وكذا نفسية كلها في قالب مسرحي فولكلوري، وهذا بدلاً من ذلك الاعتماد فقط على العناصر الزمنية والفضائية الخاصة بالحركة. فهذا ما سيسعى زومالي صالح من خلال عرضه المسرحي.

[1] – باتريس بافي، معجم المسرح، المنظمة العربية للترجمة، الطبعة الأولى، بيروت، لبنان، 2015، ص 156.

II. السينوغرافيا في عرض كوريغرافيا تامنغست:

منذ البداية؛ ومن أجل تحليل هذا العرض الفولكلوري الجزائري الهوية والتارقي من حيث الإنتماء، وهذا ما سيحدثنا عنه المخرج بنفسه، بقوله: " فيما يخص السينوغرافيا تكفل بها لحسن إيدابير ومسعودة قطاف، فلحسن إيدابير هو الذي ساعدنا كثيرا في اختيار ألوان الإضاءة واللباس، كونه خبير في ذلك، وهو السينوغراف."[1]

وهذا الاختيار لم يأتي من فراغ؛ فالمخرج والطاقم الفني، والذين بمعيته يعرفون التراث التارقي من خلاله في كل الجوانب التي تخص عاداته وتقاليده. يعود المخرج مرة أخرى؛ ليحدثنا عن زمكان تم فيه بث عرضه، ويقول لنا: " هذا العمل تم عرضه الفني 2021 على الركح في دار الثقافة بولاية تمنراست التابع لجمعية إيماواضن ان توفات، كما ونشرناه بالعالم الافتراضي تطبيقا لتعليمات الوزارة الوصية، أي وزارة الثقافة والفنون، وفي وقت جائحة كورونا، إذ تم بثه حينها عن بعد وفي كل الصفحات الإلكترونية، لكي يتسنى للجمهور الجزائري عبر كل ولايات الوطن مشاهدة هذا العرض الكوريغرافي التارقي الخالص."[2]

فهذا كله؛ بغية تحقيق الفرجة والتعرف على التراث التارقي بعاداته وتقاليده، مرورا بالتعرف أكثر على فنونه الشعبية المتعددة على خشبة المسرح وفي عمل فني لأول مرة قبل أن كانوا يشاهدونها في الشوارع والساحات الكبيرة أثناء المهرجانات الوطنية والمحلية التي تقال في شكل تظاهرات فنية متنوعة بتنوع الأشكال التعبيرية.

بدأ العرض المسرحي الفولكلوري "**كوريغرافيا تامنغست**"؛ بموسيقى الإمزاد، وتعزف عليه الممثلة، وهي جالسة في وسط خشبة المسرح مرتدية لباسها التقليدي (تسغنست)، وحليها المحلي التقليدي (تيسغين، وإهبقان)، ولتوضيح ذلك حسب المخرج زوموالي، حين قال: " إن سبب بداية هذا المشهد، إذ وضعنا بين يدي الممثلة آلة **الإمزاد** وتبدأ بعزفه ممنهج ورؤيتي الخاصة، فهذا الأخير؛ ولأنه تراثي فهو يحيي كل تلك الثقافات الخاصة بالمجتمع التارقي،" [3]كما في **الشكل الموضح***:



الصورة 01: توضح الممثلة جالسة وبين يديها آلة الإمزاد، وفي حالة العزف عليها كدلالة على بداية العرض

[1] – حوار أجراه الباحث مع المخرج زوموالي صالح، الإثنين 19 ديسمبر 2022م، بمنزله، ولاية تمنراست، الساعة: 20:24.

[2] – حوار أجراه الباحث مع المخرج زوموالي صالح، الإثنين 19 ديسمبر 2022م، بمنزله، ولاية تمنراست، الساعة: 20:24.

[3] – حوار أجراه الباحث مع المخرج زوموالي صالح، الإثنين 19 ديسمبر 2022م، بمنزله، ولاية تمنراست، الساعة: 20:24.

* – من إلتقاط الباحث، راجع رابط العرض المسرحي التالي: https://youtu.be/NS5Je4Ui_RA

تحيلنا هذه الطريقة إلى أهم عناصر البناء الدرامي؛ وكأنها الوضعية الأساسية للعرض، وبعدها يأتي الدور على الراقصين الممثلين الذين يقومون بأداءات جسدية على شكل الرقص التارقي، وبحركات وإيماءات تعبيرية، لتمثيل تلك اللوحات التي تشكل رسومات الطاسيلي، وكذا عملية ممارسة الصيد والتهيؤ، وتزامن ذلك رقص الممثلين على وقع أنغام وإيقاع موسيقى الإمزاد، الذي تعزفه الممثلة العازفة؛ لأن وزنه كبير وله مكانة عند التوارق، كونه آلة تعزف أثناء الفرح والحزن...إلخ.

نشير، وفي ذات الموضوع إلى ما تناوله حفناوي بعلي في كتابه، والذي يشرح فيه تلك الرسومات الصخرية في الصحراء التارقية، ليقول: " وهنا على لوحات التاسيلي بمنطقة الهقار وموطن الطوارق، نشاهد **رقصة الظلال**، يبدو أن الظل قد لفت الإنسان منذ أقدم العصور، ولعله شكل لعبة طريفة مثلما هي الحال مع الأطفال إلى اليوم، حيث يعمد الصبية إلى الجري وراء ظلالهم، أو أنهم يهربون في المعاكس فتلاحقهم ظلالهم، والظلال في اللوحات يختلف حجمها طولا وقصرا حسب اختلاف ساعات النهار، فهي تبدو قصيرة ساعة الظهيرة، وتبدو طويلة طولا غريبا، شبيها بهذا الطول الذي نراه في هذه الرسوم الصخرية ساعة الغروب، وكثيرا ما يجتمع الصبية في مواجهة مرتفع أو جدار، ترتسم عليه ظلالهم ويؤدون رقصاتهم الطفولية، فيكونون العرض والجمهور معا، أليست هذه بدابات المسرح حقا؟ وفي لوحة أخرى في صخور الطاسيلي تظهر قصة عودة الصياد، يبدو هذا المشهد وكأنه مشهد احتفالي بعودة الصيادين من رحلة صيد غانمين، حيث يظهر الصياد محتفلا في كامل زينته، الريش والأحزمة والأربطة والدلايات والقوس والنبل المتدلي من وسطه، كل هذه المظاهر تشكل روعة وأبهة، وكذلك مظهر الأطفال والنساء من حوله."[1]

يعود المؤلف ذاته من خلاله كتابه؛ ليختم طرحه الدرامي بقوله: " لم تكن هذه الأقوام تمارس الصيد من أجل العيش وحده، وإنما كانت تمارس رياضة، وهواية وبطولة أيضا، وشوية اجتماعية خاصة. لأنه مرا وتدريب، على وسائل وأساليب القتال، لأجل ذلك احتل كل هذه المكانة في الرسوم الصخرية."[2]

ومن خلال هذا الطرح المفاهيمي الفني، والدلالي المهم؛ نوضحه بمثال حسب ما لاحظناه في العرض الفولكلوري، كما في **الشكل الموضح:**

[1] – حفناوي بعلي، صحراء الجزائر الكبرى في الرحلات وظلال اللوحات وفي الكتابات الغربية، م س، ص97.

[2] – م ن، ص 97-98.



الصورة 02: توضح الممثلين الراقصين في حالة الإصطياد لفريسة وبكل أدوات الصيد، تجسيدا لرسومات الطاسيلي الصخرية

نلحظ من خلال الصورة؛ أن الفنان 'صالح زومالي' حاول تجسيد تلك الرسومات التعبيرية في عرضه المسرحي الفولكلوري، وهذا بالرغم من نقص الإمكانيات التقنية المتنوعة التي ستجعل التوظيف أحسن استعمال.

1. الديكور* في عرض كوريغرافيا تمنراست:

أشار (جميل حمداوي)، في هذا السياق؛ إلى ما هو مهم وكعنصر ارتكاز في منظومة العرض؛ كما أنه و" من المعروف أن الديكور من أهم المكونات التقنية التي تجعل العرض الدرامي غنيا بالفرجة الجمالية. وقد يكون الديكور وظيفيا عندما نحتويه ونشغله ونشتغل على ضوئه ونحركه ديناميكيا. وهناك ديكور صامت جامد غير وظيفي مقحم يخلو من الدلالات والمؤشرات الإيحائية والمقاصد الفنية والجمالية. وقد يمتاز الديكور بالفقر الناتج عن قلة الإمكانيات المادية وانعدام التقنيات البصرية وغياب المؤثرات الصوتية، أو يتعمد المخرج توظيفه بتلك الطريقة الحرفية لأن عرضه السينوغرافي يحمل في دلالاته رمزية مقصودة، أو يكون الديكور مترفا يعبر عن الامتلاء والحشو والتبرجز الطبقي والرخاء الاجتماعي، أو يدل على الباروكية الفخمة الزائدة.

ويلاحظ كذلك أن الديكور قد يكون جامدا ميتا أو متحركا ديناميا أو كوليغرافيا يعتمد على جسد الممثل وقواه البدنية."[1]

يقول المخرج 'صالح زومالي'؛ حول توظيفه للديكور من عدمه: " الديكور في حقيقة الأمر لم أستعن على شيء لكي أستخدمه؛ لأن في مخيلتي ديكور افتراضي كون المنطقة واسعة وبها ظلام، وكانت رؤيتي الخاصة؛ هي أن أوظف النجوم فقط على الخشبة، هذا من أجل خلق خاص له علاقة بساحة الصحراء الواسعة؛ لأنها تظهر بشكل واضح وهذا حسب الطبيعة الصحراوية وما ألفه الإنسان التارقي، حتى أننا وفي المقابل لم نجد طريقة أو تقنية لوضع نجوم كديكور للعرض نظرا لقلة الإمكانيات التي تخصص للإنتاج المسرحي، وكان من دواعي سروري أن أوظفها؛ لأن في تمنراست عندما تقف فيها ليلا، وتتأمل؛ ترى كل النجوم ومدى جماليتها والتي تطلق أضواء عدة ذات منظر طبيعي خاص."[2] يبدو من هذا الكلام؛ أن مخرج العرض أراد أن يكون الركح بدون

* – **الديكور** بالتارقية هي: أمُكَّنْ نِيدَّقْ/ Amokan nidaG.

[1] – جميل حمداوي، مدخل إلى السينوغرافيا، العدد التاسع، دب، د ط، شتاء 2009، ص 15.

[2] – حوار أجراه الباحث مع المخرج زومالي صالح، الإثنين 19 ديسمبر 2022م، بمنزله، ولاية تمنراست، الساعة: 20:40.

ديكور واضح من البداية وذلك لرؤية خصها لنفسه، خاصة وأن العرض يعتمد على الرقصات الفولكلورية والحركات التعبيرية أكثر من الكلمة والحوار، وحتى يكون الراقصين في أريحية تامة أثناء الأداء.

ومن هذه المقابلة يتوضح؛ أن المخرج وفق في هذا التوظيف بما أن العرض تراثي تارقي، وكأنه ينقل لنا المساحات الشاسعة في الصحراء الجزائرية الكبرى، وما تتمتع لياليه بجمالية طبيعية كضوء (**القمر/Ayor**، **النجوم/Titraten**)، كما هو **في الشكل التالي***:



الصورة 03: توضح الإستغناء عن الديكور والإكتفاء بالفضاء المفتوح في العرض المسرحي

نلحظ من الصورة؛ أن المخرج المسرحي زومالي لم يعتمد على ديكور واضح سواء ثابت أو متغير إطلاقا كما تحدث مسبقا، بل اكتفى بمساحة فارغة، ليتركها فضاء مسرحي فولكلوري فسيح، وهذا ما يساعد الممثلين على أداء أدوارهم الجسدية بأريحية بمجموعة من الرقصات الإيقاعية الفولكلورية التارقية المختلفة بتنوعها وتنوع طابعها الجمالي والفني.

يرجع بنا المخرج إلى الوراء مرة أخرى، متحدثا عن دوافع تركته يتخلى عن توظيف الديكور في عرضه الكوريغرافي الفولكلوري التارقي؛ ليقول: " وسبب استغنائي عن الديكور هو؛ إعتمادي الكلي على الفضاء الواسع على الخشبة، كون العرض فيه مجموعة من الرقصات والتي ترقص أحيانا تحت ضوء القمر والنجوم كما تجري العادة عند التوارق، ونقلتها على الخشبة ك: رقصة تزنغرات ورقصة تاهيقالت...إلخ، وكذلك التنوع في الأداء للممثلين تارة يرقصون بالتقليدي وفي الطاسيلي، وممارسة الرقص المعاصر تارة أخرى، ونحن أردنا إستخدام كل ما هو طبيعي كشكل القمر والنجوم ونوظفهما ديكورا، ولكن ذلك حال دونه نقص الوسائل والإمكانيات المتاحة. وأستغنينا عن الديكور؛ لأننا أردنا محاكاة طبيعتنا الصحراوية التارقية الشاسعة."[1] وهذا يمكن توضيحه في **الشكل التالي**:

* – من إلتقاط الباحث، راجع رابط العرض المسرحي التالي: https://youtu.be/NS5Je4Ui_RA

[1] – حوار أجراه الباحث مع المخرج زومالي صالح، الإثنين 19 ديسمبر 2022م، بمنزله، ولاية تمنراست، الساعة: 20:43.



الصورة 04: توضح الفضاء المسرحي الواسع وظف فيه المخرج رقصة تاهيقالت تحت ضوء القمر والنجوم وفي الليل.

الصورة توضح؛ أن المخرج استخدم الفضاء المسرحي الفارغ، وكأنه استعان بمنهج بيتر بروك الذي اعتمد في عروضه المسرحية قديما على المساحة الفارغة، إذ ساهم في إعطاء مساحة أكبر لممثليه الراقصين، وذلك لاختياره في التوظيف التقني.

2. الأزياء* واللون** في عرض كوريغرافيا تامنغست:

1- الأزياء:

إن أول ما نلاحظه؛ فيما يخص الأزياء وكيفية توظيفها الفني من قبل 'زومالي صالح'، والتي إبتدأ بها عرضه المسرحي هو اللباس التقليدي الخاص والمعتاد لبسه في حفل موسيقى الإمزاد بقوله: "كان إسمها له دلالة في العرض؛ وبغية تذكير الجمهور التارقي بها، وذلك في صورة المرأة التارقية عموما وعلى وجه الخصوص صورة 'داسين' الواقعية والواضح على يدي المرأة التي تظهر في بداية العرض، بحليها ولباسها التقليدي، وآلة الإمزاد وطريقة الجلوس عليها، كل ذلك يخص ويرمز إلى العازفة المخضرمة لآلة الإمزاد **"داسين ولت إيهما"** وهذا هو سبب إدخال اسمها في العرض يحمل الكثير من الرمزية."[1]

فهذا يتوضح في **الشكل الآتي:**



الصورة 05: توضح الزي الرسمي للمرأة التارقية والذي تلبسه الممثلة العازفة أثناء العزف على آلة موسيقى الإمزاد.

* – **الأزياء** بالتارقية هي: إسَلْسَاءْ/ Isalsa.

** – **اللون** بالتارقية هي: أَلُونْ/Alon.

[1] – حوار أجراه الباحث مع المخرج زومالي صالح، الإثنين 19 ديسمبر 2022م، بمنزله، ولاية تمنراست، الساعة: 20:46.

ومن حلال هذا الشكل؛ نلمس فلسفة خاصة من حيث الترميز المتقن من قبل المخرج، والذي يدل على حسن نظرته الفنية، وكذا اطلاعه الواسع على الفولكلور الإفريقي بما فيه التارقي بشتى فنونه التعبيرية. كما في **الشكل التالي***:



الصورة 06: توضح الأزياء التقليدية التارقية المصنوعة من الجلد الحيواني الأصيل، تجسيدا للرسومات الصخرية بالطاسيلي.

إعتمد المخرج زومالي صالح؛ وفي عرضه الكوريغرافي على عدة 'أزياء/لباس' مهمة في مثل هذه العروض على غرار التي رأيناها في الشكل السابق وبلونها البني دلالة على لون الرمال الصحراوية الزي القديم لقدماء التوارق أو يرتديها الصياد التارقي قديما؛ كيف لا وهي تساعد الممثلين على أداء الأدوار المسرحية دون كلل وملل؛ خاصة وأن العرض المسرحي راقص فولكلوري، والذي ينبغي أن تكون فيه اللباس فضفاضة أو تتناسب مع الممثل الراقص؛ ليتسنى له التحرك بشكل سلس ورشاقة على الخشبة ويتطلب ذلك المرونة التامة بين الزي الرجالي الزي النسوي. حتى أن الزي المسرحي أحيانا ما يكون معقدا؛ " لكنّه يؤدّي نفس وظيفة الماكياج في تصنيف الأدوار والطّباع والانتماء الاجتماعي. فالشخصيات التي تنتمي إلى نفس الطّبقة أو لها نفس الطباع ترتدي أزياء متشابهة (كل المحاربين يرتدون نفس الأزياء القتالية) ..."[1]

نفهم من هذا الكلام هو؛ أن الملابس في العرض المسرحي، بالرغم من أنها لا تُوظف بطريقة تقليدية للماكياج، تلعب نفس الدورً في تصنيف الشخصيات فمثلا، هذه الأخيرة لو قلنا؛ بأن لها نفس المميزات الشخصية تُبرز بصورة مطابقة من خلال ارتداء ملابس متشابهة. مثلًا، في عرضنا هذا نرى؛ أن جميع المحاربين في المسرحية يلبسون أزياء قتالية مماثلة أي الرجال منهم، مما يزيد من تعزيز هويتهم الوطنية فالمحلية كمجموعة متحدة، ويُظهر وضوح ذلك من الدور المنوط بهم، والمحدد لكل شخصي؛ وهذا ما يوضحه **الشكل التالي**:

* من إلتقاط الباحث، راجع رابط العرض المسرحي التالي: https://youtu.be/NS5Je4Ui_RA

[1] – ماري الياس / حنان قصّاب حسين، المعجم المسرحيّ، م س، ص 80.



الصورة 07: توضح أزياء مسرحية تقليدية تارقية للممثلين والممثلات وظفها المخرج وجعلها في تشابه واختلاف الشكل

توضح الصورة؛ أن هناك تشابه فيما يخص لباس الممثلين والممثلات باستثناء البطلة التي في وسط الصورة التي ترتدي زي مغاير عن زميلاتها وهذا لربما يرجع إلى رؤية المخرج، والذي يوضح لنا عن أسباب توظيفه إياها بقوله: " منذ البداية، الأزياء التي اعتمدنا عليها في عرضنا الخاص بالممثلات يخص بدولة النيجر، والذي يرتديه إموهاغ منطقة 'أقدس' على الخصوص هناك، فهو لباسه التقليدي كذلك، كما حاولنا مشاركة هذا الزي جميع توارق الصحراء الكبرى."[1]

يبدوا من هذا الطرح؛ أن صالح زومالي استعان على أزياء تقليدية خاصة بشعوب تارقية لدول مجاورة على غير العادة، فلربما أراد تعميم الفائدة على الجميع وإظهار هوية التوارق عموما، وهذا ما يمكننا ملاحظة ذلك من خلال **الشكل السابق** أي نفسه؛ كما أنه وفي ذات الموضوع حول الأزياء المستخدمة في عرض كوريغرافيا تامنغست يتحدث لنا عنها المخرج المسرحي زومالي، في قوله: " أما فيما يخص اللباس والخلفية لابد أن تكون مظلمة، وهذا كله من اجتهاد السينوغرافيين الذين ذكرتهم لك قبلا. كلحسن إيدابير الذي له الفضل في اختيار اللون كونه تارقي أصيل، وله الخبرة في التمييز بين الألوان الجيدة والمناسبة والعكس، كما كان لقطاف مسعودة دور أيضا في اختيار الملابس كونها محترفة في الخياطة."[2]

2- الألوان:

إن من خلال التوظيف الرمزي للمخرج زومالي لتلك الأزياء التقليدية للإيموهاغ، وبكل ألوانها الزاهية والمعروفة عند العامة؛ تعد من فولكلورهم الشعبي كلباس المرأة والرجال كما هي مستعملة من قبل الممثلين كلباس النساء واللباس/Isalsa؛ فالنسائي تتمثل أزياؤهم في أرسوي/Arasway، وتسغنست/Tasanast، أما الزي الرجالي ك تروا بياس/Troi pies والسروال/Akarbay؛ يحدثنا عن ذلك بقوله: " إشتغلت على ألوان في العرض كاللون الأزرق والبرتقالي الذي نطلق عليه الحني الأزرق، وضعته تحت الإضاءة؛ ليعكس لنا اللون الأزرق الذي يرتديه التوارق في حياتهم اليومية، سواء عند النساء والرجال، فالبرتقالي

[1] – حوار أجراه الباحث مع المخرج زومالي صالح، الإثنين 19 ديسمبر 2022م، بمنزله، ولاية تمنراست، الساعة: 20:50.

[2] – حوار أجراه الباحث مع المخرج زومالي صالح، الإثنين 19 ديسمبر 2022م، بمنزله، ولاية تمنراست، الساعة: 20:52.

استعملته وسلطت عليه الإضاءة ليعكس لنا بذلك ضوء 'لون النيلة'، والمحبوبة عند التوارق؛ وهذا بغية منا الخروج عن اللباس التارقي التقليدي المعتاد. والذي نرتديه كما هو معروف في عاداتنا في **'رقصة تاكوبا'** بما في ذلك العمامة (الشاش) بلونيهما ((الأزرق والنيلي)).[1]" وهذا كما هو مبين **في الشكل** السابق في **الصورة** رقم: **07**.

إن من خلال ما أشار المخرج؛ هذا حول توظيفه للون في عرضه المسرحي الفولكلوري، بقوله: "كل اللبسة وضعتها بلون أزرق من الرأس إلى الرجلين، وهذا الزي المتعارف أساسا عند التوارق، ولكن في السينوغرافيا أردنا تسليط الضوء كوني كمخرج ومعي السينوغراف والتركيز على اللون الأزرق والنيلة؛ لأن هذه الأخيرة لونها أزرق قاتم."[2] من هذا الطرح؛ وكأن صالح زومالي، يرمي إلى شيء هام حتى أطلق العنان لذلك؛ إذ قال: " إن هذا اللون الأزرق يرمز إلى الرجل التارقي."[3] الذي وضحه في عرضه هذا عن طريق الزي التقليدي الأصلي للتوارق. إذ أكمل كلامه من خلال توظيفات رمزية للألوان المتعدة وباختلاف أنواعها، بقوله: " سينوغرافيا إستخدمنا جوانب اللون، والتي رمزنا بها بتلك الألوان الموجودة على آلة الإمزاد كالأخضر، والبرتقالي، والأصفر، ثم الأحمر. إضافة إلى اللون الأبيض العادي، كذلك اللون الأخضر الخفيف، والبرتقالي الخفيف لإبراز لون الإمزاد، ويظهر ذلك في العرض، عندما وضعنا إضاءة دوش بلون برتقالي لتظهر لنا ذلك وتبرز كل ألوان آلة الإمزاد، واللون الأخضر إستعملناه كذلك لنسلطه على عازفة آلة الإمزاد، هذا ليوضح لنا ملامح وجه الممثلة، وكذا إبراز حليها ولباسها التقليدي التارقي، ويبرز معها آلة الإمزاد."[4] **والشكل** السابق **في الصورة 05** يوضح ذلك.

❖ **ألوان زي الرقصات كرمز ودلالة على نوعية الرقصة التارقية:**

أشار المخرج في عرضه إلى كلام مهم مفاده؛ " استخدمنا في بداية العرض، وخاصة عند الممثلات اللون الأزرق والبرتقالي، وكن يرتدين النيلة فوق رؤوسهم، ولباس سوداء وغالبا أزرق وبذلك يبرز بصفة واضحة ويعطينا لون جمالي ومبهر، والنيلة كذلك، ففي رقصة الرجال استخدمنا الإضاءة باللون البرتقالي عندما كان الممثلون يضربون على الطبل ويقرعون على الطبل دلالة على الاستعداد للحرب. وكل الألوان التي استخدمتها مستوحات من ألوان الآلة الإمزادية التارقية العريقة، وذلك اعتمادا على الزخرفة التي على الآلة اذاتها."[5] وكأن زومالي صالح من خلال هذه التوظيفات الفنية؛ يعرض لنا ألوانا مختلفة وأساسية تستعمل كثيرا في الفن التشكيلي.

[1] – حوار أجراه الباحث مع المخرج زومالي صالح، الإثنين 19 ديسمبر 2022م، بمنزله، ولاية تمنراست، الساعة: 20:50.
[2] – حوار أجراه الباحث مع المخرج زومالي صالح، الإثنين 19 ديسمبر 2022م، بمنزله، ولاية تمنراست، الساعة: 20:50.
[3] – حوار أجراه الباحث مع المخرج زومالي صالح، الإثنين 19 ديسمبر 2022م، بمنزله، ولاية تمنراست، الساعة: 20:52.
[4] – حوار أجراه الباحث مع المخرج زومالي صالح، الإثنين 19 ديسمبر 2022م، بمنزله، ولاية تمنراست، الساعة: 20:52.
[5] – حوار أجراه الباحث مع المخرج زومالي صالح، الإثنين 19 ديسمبر 2022م، بمنزله، ولاية تمنراست، الساعة: 20:52.

3. الإكسسوارات* في عرض كوريغرافيا تمنراست:

إن تعريف الملحقات؛ لهي مهمة جدا في العرض المسرحي عموما، وهذا العنصر السينوغرافي الذي سنشير من خلاله إلى ما جاء به 'حيدر جواد' في كتابه، بقوله: " هي كل ما يلحق بالعناصر المختلفة بالعمل الدرامي كالديكور والملابس، وقد انفصلت مؤخرا عنهما وأصبحت كل ما يتم تحريكه منهما."[1]

إعتمد المخرج على مجموعة من الإكسسوارات في عرضه خاصة المهمة منها، والتي تدخل في الفولكلور التارقي من عادات وتقاليد تخص ذلك الشعب ذاته، والنابع من ثقافته الشعبية، والواضحة للجمهور عكس ما نجده عند بعض المخرجين؛ إذ استخدم عدة إكسسوارات رمزية تحمل جملة من العلامات السيميائية تدل على الثقافة الإيموهاغية، حيث واخلط من خلالها فيما بين الملحقات التارقية الأصيلة والأفريقية التي دخلت على المجتمع التارقي؛ وهذا كله يهدف به المخرج المسرحي إلى التعريف من خلال عرضه الفولكلوري التوارقي بالثقافة المادية المتنوعة عندهم، وجملة هذه الإكسسوارات التي وظفها المخرج في كل مجريات عرضه 'كوريغرافيا تامنغست' بكثرة وحسب تنوعها الكمي والنوعي، والتي تتمثل في:

توظيفه لـ 'آلة الإمزاد' بكل لوازمها التي جاءت في جمالية فولكلورية وهذا حسب إيقاعاتها الموسيقية الراقية، كما وظف الخلخال التي تلبسه العازفة، والخميسة التي تعلقها المرأة التارقية في أذنيها، والخواتم/Ihabgen؛ فهذا كله لإظهار مدى جمالية الحلي التقليدي التارقي، واستخدم آلة موسيقية أخرى تسمى الطبل/Atabel كدلالة تمهيدية للحرب، هذا كما توضحه **الأشكال التالية**[**]:



الصورة 08: توضح إكسسوارات تتمثل في الحلي التقليدي المعلق على جسد الممثلة العازفة (الخميسة، الخاتم)، وآلة الإمزاد بكل لوازمها (الآلة، وعصا مقوسة خاصة بالعزف بها)

* – **الإكسسوارات** بالتارقية هي: أسَدْلَّقْ/ asadlaG.

[1] – حيدر جواد كاظم العميدي، مبادئ التقنيات المسرحية، مؤسسة دار الصادق الثقافية، طبع، نشر، توزيع، الطبعة الأولى، 2017، ص 69.

** – من التقاط الباحث، راجع رابط العرض المسرحي التالي: https://youtu.be/NS5Je4Ui_RA



الصورة 09: توضح إكسسوارات عدة استخدمها الممثلون في الصيد تخص الرسومات الصخرية الطاسيلية كالسهام، والأقواس، والرمح

إضافة إلى ذلك استخدامه لعدة أكسسوارات؛ تمثلت في: العمامة الشاش/Achach بأنواعها ك ألشو/Alacho والطاري/Tare، والمنديل/Akarhay بلون أبيض عند البطلة، وأخرى سوداء على رؤوس الممثلات مصنوعة بالنيلة، والأقراص/Tizabaten والخواتم/Tisren، والأحزمة/Tigabas والتي يربط بها الممثلين الراقصين بطونهم أثناء الأداء الجسدي كدلالة على أنها تساعدهم على التعب وتعطيهم الطاقة والتحمل وتستخدم في بعض الرقصات التارقية؛ فكلها جاءت إكسسوارات رمزية توحي بثراء الثقافة الفولكلورية التوارقية، حتى؛ أنه واستعان أيضا بالسيوف/Tikobawen ومعها الدروع/Araren التي كانت في كل أطوار العرض وساهمت في إبراز الإبداع الشخوصي، والأدائي الفولكلوري للممثلين الراقصين الحاملة للجانب الإيمائي والدلالي، وهذا كله يتوضح من خلال توظيفات دلالية وترميزية؛ تمثلت في **الأشكال التالية**:



الصورة 10: توضح الأكسسوارات التقليدية التارقية الموظفة من قبل المخرج عند الرجال والنساء (المناديل، الأحزمة، الشاش، الأقراص)



الصورة 11: تمثل التباري بالسيوف والدروع من التراث التارقي خاصة برقصة تاكوبا التي استعلمت لتدل على المبارزة بين أربع ممثلين

ومن خلال ما وضحته **الأشكال السابقة** نتوصل إلى؛ أن الفنان 'صالح زومالي' استعملها تماشيا مع اللباس التي جاءت موحية، كونها تقليدية بامتياز في كل أطوارا عرضه المسرحي، وهذا دلالة على حمل الممثلين على عاتقهم مسؤولية المحافظة على عاداتهم الشعبية، من خلال أداء تعبيري وتراثي للممثلات والممثلين.

4. الماكياج في عرض كوريغرافيا تمنراست:

إنه؛ ومن المعلوم أن هذا المصطلح السينوغرافي يعتمد أساسا على استخدام مواد التجميل التي تخصص لتغيير وتحسين ملامح الممثلين على الركح، وهذا مستوى الوجه والعينين؛ هدفها هو تعزيز الشخصيات المجسدة، وإبرازها للجماهير بكل وضوح.

يساهم عنصر الماكياج، وبشكل خاص في تحقيق الرؤية الفنية للإنتاج المسرحي الجزائري، والتعرف على أدوات ومواد يستخدمها التوارق كمكياج؛ مستمدة من الفولكلور التارقي، وهذا ما جاء في عرض 'زومالي صالح' وموضح في **الشكل التالي**:



الصورة 12: توضح توظيف الماكياج الموضح على الممثلات وخاصة البطلة وسط الصورة وغيابه عند الممثلين لوجود اللثام على وجوههم

يبدو؛ أن المخرج زومالي صالح إعتمد على ماكياج عادي في عرضه هذا؛ علما أن التوارق لديهم عدة مساحيق طبيعية يستخدمونها في حياتهم منذ القدم، وذلك يكون عند النساء أكثر من الرجال؛ إذ أن النيلة التي تصبغ الوجوه لكلا الجنسين تساهم وبنسبة كبيرة في الاستغناء عن الماكياج أحيانا كونها تصبغ الأوجه والأيدي وحتى الأطراف أحيانا، كما هو موضح في **الشكل السابق**، وخاصة في زي الرجال الملثمين بعمائمهم تسمى **'إلشان'**، والتي بها **النيلة** الزرقاء أي **'أسقني'**.

5. الكوريغرافيا وجسد الممثل الراقص في عرض كوريغرافيا تامنغست:

يشير؛ الدكتور رأس الماء عيسى في هذا الصدد إلى كلام مهم يدخل في ذات الموضوع بقوله: " يقوم نقل الأثر المسرحي في الترجمة على الجمع بين الرؤى الفكرية التي يحملها النص في حد ذاته والشكل الفني الذي يَقَّولب فيه هذا المضمون، ثم نقل هذه الكلمات المتراصة والعبارات الحوارية إلى عرض مسرحي تتألف فيه السينوغرافيا والكوريغرافيا والنص المكتوب لينتج من الكّل عرضا مسرحيا."[1]

أ- الكوريغرافيا في عرض كوريغرافيا تامنغست:

نلحظ؛ ومن خلال مشاهدتنا للعرض المسرحي (الكورريغرافي والفولكلوري)، والخاص بالمجتمع التارقي؛ أن المخرج 'زومالي صالح' اعتمد على مجموعة من الرقصات الشعبية وبكل إيقاعاتها الفنية وفي قالب مسرحي وتراثي مع تركيزه على تصميمها لتكون سهلة نقلها إلى الركح، ولتساعد أجساد ممثليه على الأداء التعبيري عموما، فكل ذلك بطريقة دراماتيكية تكون قد وصل من خلالها مسرحة تلك الرقصات التعبيرية وترجمتها فنيا على الركح، وتخليصها من أدائها العرض عما كانت عليه قبلا، شارك في أدائها النساء والرجال، وبمساعدة توظيفه خليط من الموسيقى التارقية المتنوعة بالإضافة للإفريقية، والتي زادت من فعالية العرض، واعطته نظرة جمالية خالصة، وبها تصل إلى جمع فنون شعبية عدة، وهذا ضمن الفولكلور التارقي؛ بغية أن يحقق العرض الفني والفولكلوري الفرجة المسرحية المرجوة، وهي رؤية إخراجية من أجل أعين الجماهير الجزائرية عموما، والتارقية خصوصا. الذي كان عرضه على الركح من جهة ومن دون جمهور، ومن على النيت. لتوضيح ذلك ننتقل بالبحث إلى ما سيأتي:

جاء **التشكيل الحركي**؛ الذي إعتمده المخرج زومالي في عرضه، بقوله: " الرقصة الأولى، والخاصة بالممثلين الرجال وفي حالة مجابهة لبعضهم؛ لأداء 'رقصة تهيقالت'، ويشاركهم في التمثيل نساء ممثلات تارقيات مصحوبين بأزيائهم الزاهية؛ لأن في أصل الرقصة تغني فيها النساء والرجال التوارق، ويرقصون على أنغام موسيقية توارقية من خلال جل أغانيهم، ولكن في هذا العرض غيرنا بعض الشيء ونقلناها إلى رقص عصري، وأضفنا إلى ذلك رقص النساء لها مع بعض وفي فريق واحد، ونجّمَ منها

[1] – رأس الماء عيسى، فلسفة إنتاج المعنى في الترجمة المسرحية، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر–الجزائر، مجلة النص، العدد الثاني، جامعة جيلالي ليابس، سيدي بلعباس/الجزائر، أبريل 2015، ص 142.

خليط بين الرقص التارقي والإفريقي، وسبب تغييرنا في أداء الممثلين للرقصة ودمجهم مع بعضهم، هو التخلص من التقليدي، وتجريب الرقص العصري، وهذا دون المساس بأصل الرقصة وعراقتها طبعا."[1] كما يتوضح في **الشكل الآتي***:



الصورة 13: توضح رقصة تاهيقالت تؤدى من قبل الممثلين بالأيدي والأرجل متقابلين بحضور الممثلات يغنين في صف واحد مشاركات في الرقصة بطابعها العصري.

يبدو؛ أن زوماني صالح بذلك التغيير قد قضى على جمالية الرقصة الأصلية ل 'تاهيقالت' وأضاف إلى ذلك النساء في الرقصة التي لم يألفه التوارق من قبل؛ كما أستعان أيضا ب رقصة التوارق **'تاكوبا'** من أجل تفعيل عرضه وزيادة التعبير الفولكلوري الفرجوي، وهذا ما يوضحه **الشكل التالي**:



الصورة 14: تمثل رقصة تاكوبا في وضعية إحتدام الصراع في حركات جسدية تعبيرية تعتمد على الدفاع والهجوم من قبل المؤدين

[1] – حوار أجراه الباحث مع المخرج زوماني صالح، الإثنين 19 ديسمبر 2022م، بمنزله، ولاية تمنراست، الساعة: 20:55.

* – من إلتقاط الباحث، راجع رابط العرض المسرحي التالي: https://youtu.be/NS5Je4Ui_RA

نلحظ إحتدام الصراع بين ممثلين، ولكن بوضعيات جسدية مختلفة تتمثل في الدفاع والهجوم، والآخرين ينتظرون فرضتهم الأدائية، وهذا لمشاركة المجموعة في الحرب؛ فكل بلباسه الحربي التارقي الزاهي وبسيوفهم ودروعهم برقصة تاكوبا.

ب- جسد الممثل للرقصة الفولكلورية تاكوبا في العرض:

إن هذه الرقصة التعبيرية؛ يتجلى أداؤها في العرض وهي كجوهر درامي، ويوضحها لنا المخرج التي وظفها برؤيته الإخراجية الخاصة، بقوله: " هي رقصة الحرب، والتي هي (**رقصة السلم**)، ونطلق عليها **'رقصة الحب والسلم'**، والتي كما هي معروفة في الحروب التي تقام قديما وحاليا بين الشعوب، وكيف ينشب الصراع وكيف يتأزم الوضع، ويكون فيه ضحايا هنا وهناك من خلال المبارزة مثلا بالسيوف...إلخ، ولكل النتيجة تصل إلى السلم، ونحن في عرضنا هذا قمنا بنسج نفس الأحداث، ولكن نحن ننهي الحرب بالسلم، وذلك بتدخل قبيلة معينة تابعة لمجتمع التوارق تبرم الصلح ويُعلن السلم."[1]

فحوى هذه الفقرة التي تحدث لنا عنها الفنان 'زومالي صالح'؛ تحمل في مجملها هدف عرضه الدرامي الذي عالج فيه موضوعه بطريقة فنية، أتت على كل عناصر البناء الدرامي كالفكرة، والصراع، والشخصيات، العقدة، والحل... إلخ، كل ذلك إعتمد على الحركة واللعب الفرجوي التام، وهذا ما سنوضحه من خلال العرض المسرحي، وذلك في **الأشكال التالية:**



الصورة 15: توضح بداية الحرب بين الممثلين الراقصين باستخدام التباري بأجسادهم القوية بال (**تبيلانت**) بدلا من استعمال السلاح



الصورة 16: إلتفاف الفرقة الفولكلورية على الممثل المجروح من أجل المساعدة والإنقاذ بالدعاء له في حركات الأيدي الصوفية من قبل الممثلات والممثلين

[1] – حوار أجراه الباحث مع المخرج زومالي صالح، الإثنين 19 ديسمبر 2022م، بمنزله، ولاية تمنراست، الساعة: 20:55.

ومن هذا؛ نلحظ إنقاذ الممثل البطل وعودة بصحة ونجاته من الموت بعد المعركة الضارية، كما في **الشكل الموضح**[*] :



الصورة 17: توضح نهاية الحرب أو الصراع المجسد برقصة تاكوبا بالسلم والعناق بحضور الفرقة المسرحية الفولكلورية

ومن هذا نرى؛ أن المخرج وظف عدة أشكال من رقصات تارقية، والتي جاءت بعضها ختاما لعرضه المسرحي، وهي رقصة عادية كتكريم لأحد فناني منطقة الأهقار البارزين ك **'عبد الرحمان زوكاني'**، لربما كونه مريض وكبر في العمر.

إن من خلال تناولنا للعنصر السينوغرافي الخاص بالكوريغرافيا؛ التي أعتمدها المخرج زومالي في عرضه المسرحي على **جسد الممثل الراقص**، وذلك بفضل لمسته فنية في تصميم تلك الرقصات التارقية وهي مجتمعة، والتي ساعدته في الوصول إلى مبتغاه، والتي حاول مسرحتها ووضعها في قالب مسرحي يجمع بين الرقص والفولكلور التارقي؛ " وهكذا يتطور الرقص الممسرح، أي الرقص المنتظم بخضوعه للدراماتورجيا والإخراج، يلتقي بالمسرح من دون ان نفهم السبب، أو نحسّ به، والذي يبقى غالبا غامضا وغير مقروء ويخدم بالترابط والاتحاد به. ومن هذا الاتحاد المعاكس لطبيعة الرقص والمسرح أنتجت أهم أعمال عصرنا وأجملها".[1] تشير الفقرة في هذا الصدد؛ إلى أن هذا الاتحاد الحاصل بين طبيعة الرقص والمسرح الفولكلوريين، رغم أنه قد يبدو معاكسًا لطبيعة كل منهما؛ إلا أنه يوصل إلى إنتاج بعض من أهم وأجمل الأعمال الفنية الشعبية في زمننا. أو بالأحرى؛ فإن الجمع فيما بين الرقص والمسرح وفي أداء واحد بإمكانه أن يؤدي إلى حصيلة فنية مبهرة ومميزة، تتعدى الحدود التقليدية لكل منهما. كما رأينا تنويع الحركة من قبل زومالي صالح لممثليه التي تتوضح تارة في **شكل دائري***، وتارة أخرى على شكل **قفزات متنوعة****[**] من استخدم الراقصين سواء النساء والرجال في بعض أطوار العرض.

فالرقصات مسجلة في ذهن وجوارح المخرج؛ وهذا ما ينطبق على الحركات الماتعة لممثليه كذلك الذين بدورهم يسجلون الرقصات التارقية في مخيلاتهم، وكيف لا وهم المؤدون أنفسهم من يمارس تلك الرقصات خاصة التي أَلِفوها كثيرا، وذلك في صورة

---

[*] – من إلتقاط الباحث، راجع رابط العرض المسرحي التالي: https://youtu.be/NS5Je4Ui_RA

[1] – باتريس بافي، معجم المسرح، م س، ص 157.

* – ينظر: ملحق البحث ستجد الشكل الدائري للراقصات والراقصين لعرض كوريغرافيا تامنغست.

** – ينظر: ملحق البحث ستجد شكل القفزات للراقصين والراقصات لعرض كورغرافيا تامنغست.

'رقصة تاكوبا' التي أساسا من تأسيس المخرج ذاته؛ بما فيها الترميز والتكويد. كحرف **'التيفيناغ'** الذي يرمز بالحرف **H** المرسوم على **الدرع/آغار** كما يوضحه **الشكل السابق** في الصورة رقم:11.

6. الموسيقى* في عرض كوريغرافيا تامنغست:

إن الموسيقى عموما؛ أهم مجالات الفولكلور ورابطة لكل الفنون، ففي هذا العرض كان إعتماد المخرج على الموسيقى واضح من بدايات العرض المسرحي الأولى، والتي تراوحت بين النغمات الأفريقية والتارقية؛ لأن الرقص يستدعي الموسيقى بالأساس، وهي ما تعطي الممثل القوة والطاقة لكي يرقص على إيقاعاتها المتنوعة لا فرق بين إيقاعات سريعة أو بطيئة، وهذا في الأداء والحركة الجسدية؛ ولأن كل موسيقى لها مستمعين، فإن لها وقع خاص على الراقصين المؤدين في صورة مشهدية وخاصة، إذ كان الإيقاع والنغم سيد الموقف؛ وقد يعطينا هذا المجال الفني الفولكلوري لمحة عن عنوان العرض وعما يتحدث، حتى وإن كان العرض راقص اتحدث عن حزن أو فرح. ندير كتاب على الموسيقى هنا.

إذا أردنا التطرق إلى هذا العنصر أو الميدان الفولكلوري الفني؛ فهو أساسا مصطلح أو " لفظ يوناني أخذ عن الإغريق الذين كانوا يقدسون الفنون الجميلة حيث ينسبونها إلى معبوداتهم، ويسمون كل ما له اتصال بالفن موسيقى.

وكلمة موسيقى تدل عند الرومان القدماء على معنى واسع ومهم، فقد كان عدد معبوداتهم 9، حيث أطلقوا على كل واحدة منها كلمة " موسا " وتعني " الملهمة " ثم أضافوا كلمة " يقي أو يكي" للدلالة على النسبة فأصبحت موسيقي ... ثم تسربت الكلمة إلى الأمم الأخرى على هذا الأساس، وانفرد فن الغناء باستعمال كلمة موسيقى."[1] يبدو لنا من الفقرة؛ أن قدم هذا الفن الشعبي واضح، وله عدة أنماط، إذ كان أهم الأشكال تعبيرا حينها.

ومن هذا الطرح الوجيز؛ يتحدث المخرج عن تنويعه التوظيفي للموسيقى بقوله: " في هذا العرض منذ البداية؛ استعنت بالموسيقى الخاصة بالإمزاد؛ الذي تعزف على آلته الفنانة التارقية **"ألمين خولن"**، وهي مسجلة بالصوت أي موسيقى إصطناعية، حتى أن البعض منها هي تسجيلات صوتية لجمعية إتران لدار الثقافة لولاية تمنراست.[2] رغم هذا الاستخدام ولو كان إصطناعي أي بالتسجيل؛ إلا أنه مهم، وهذا بفضل إستعانة المخرج بأهم الفنانات التارقيات على موسيقى الإمزاذ المذكورة سابقا، كما نلحظ عدم وجود الصراخ والزغارت والتي كان لابد منها ووضعها كموسيقى طبيعية (مؤثرات صوتية) خاصة بالمجتمع التارقي، والتي يستعملها في الصحاري الشاسعة ليعبر بها عن احزانه، وافراحه... إلخ.

يبدو أن المخرج في عرضه هذا إستخدم تقنية اللوحة، وذلك على شكل مجموعة من اللوحات الموسيقية في عرضه المسرحي، لربما أراد من ذلك دمج الأنواع الموسيقية التارقية، بشكل متكامل مع الأداءات المسرحية، وخاصة بوجود الرقص الفولكلوري، فكل ذلك يساهم في تعزيز الجانب الدرامي والعاطفي وكذا تطعيم الجو العام للعرض.

---

* – **الموسيقى** بالتارقية هي: كِيلْ تِهُوسَايْ/ Kil tihosay.

[1] – حيدر جواد كاظم ألعميدي، مبادئ التقنيات المسرحية، مؤسسة دار الصادق الثقافية، طبع، نشر، توزيع، الطبعة الأولى، 2017، ص 75.

[2] – حوار أجراه الباحث مع المخرج زوملي صالح، الإثنين 19 ديسمبر 2022م، بمنزله، ولاية تمنراست، الساعة: 20:58.

- **اللوحة الأولى: إستخدام موسيقى الإمزاد:**

كان لهذه الموسيقى حصة الأسد في هذا العرض الكوريغرافي؛ لأنه وحسب المخرج في سبب استخدامها يقول: " بصراحة توظيفي لهذه الموسيقى العريقة لدى التوارق هو الضرورة لذلك، كيف لا فهو الذي يحي الثقافة الشعبية التارقية بتنوعها الإيقاعي، من بداية العرض إلى غاية نهايته، وكل ذلك يعني الكثير في نظرة المجتمع التارقي، من خلال ألحان الإمزاد الفريدة وتنوع إيقاعاته الوفيرة، ووقعه الخاص على آذان التوارق الذي نبع من تراثهم الشعبي منذ قرون."[1]

يتبين من خلال هذا التوظيف لذات الموسيقى ومن خلال مؤثراتها الصوتية الصوتية المسجلة سلفا؛ أن المخرج أراد بذلك مصاحبة حركات أجساد الممثلين الراقصة، حتى يضيف إلى جمالية وكذا الوصول للتناغم في الأداء عموما.

- **اللوحة الثانية: إستخدام موسيقى إفريقية**

بعد توظيف المخرج 'زومالي صالح' للإمزاد التارقية، ها هو يوظف موسيقى مغايرة، من أجل إعطاء تنوع موسيقي خاص، وفريد من نوعه، بقوله: "كانت موسيقى خاصة برقصة الطاسيلي وكان لها بعد إفريقي، وموسيقى مقتبسة خاصة بفنان إفريقي شهير، وتستخدم الموسيقى الخاصة في إحدى أشرطة أدغال إفريقيا وكيف هي معيشتهم، وتم توظيفها في عرضنا كونها مناسبة لذلك؛ ولأنها تحاكي الرسومات الصخرية الموجودة بطاسيلي نهقار، لتعطينا بعد تارقي وإفريقي خالص."[2] ومن خلال الاستعانة بالموسيقى الإفريقية، وخاصة المالية دلالة على لمسة زومالي صالح الفنية، والتي جعل منها خليط موحد، إذ وعكست حركات أجساد الممثلات الراقصات، وكإشارة ودلالة من المخرج على أن المرأة التارقية وما لها من قدسية ومكانة في المجتمع التارقي، وخاصة المبدعات منهم، وكما توحي على الحب وتحرر المرأة في مجتمعها التارقي، كونها الأم والمربية التي تعمل، وتعلم، وتصنع... إلخ. كما صاحب ذلك مؤثرات صوتية كالصراخ والغناء خاص بالإفريقيين.

قال المخرج في إحدى ردهات المقابلة: " إستعملنا عموما في عرضنا هذا موسيقى لها بعد إفريقي؛ لأن الإموهاغ تمركزهم وامتداد تواجدهم؛ يمتد من الجزائر ومالي والنيجر وليبيا وبوركينافاسو ليصل إلى دولة تشاد. وقمنا بالاستعانة بها في العرض أداء ورقصا من قبل الممثلون على إيقاعاتها وبعدها الإفريقي، حيث مزجنا فيها أنواع الموسيقى الإفريقية التي يتواجد فيه التوارق. المتمسكين بعاداتهم وتقاليدهم."[3] كما أن لهم موسيقى مشتركة وإيقاع مختلف والموسيقى التي استخدمتها.

- **اللوحة الثالثة: إستخدام موسيقى 'رقصة تاهيقالت':**

نلحظ، ومن خلال العرض المسرحي **'كوريغرافيا تامنغست'**؛ أن زومالي صالح وظف في هذه اللوحة على غرار اللوحات السابقة موسيقى تسجيلية أخرى، والتي يحدثنا عنها بقوله: " اعتمدنا على موسيقى الرقصة الأصلية بالإضافة إلى إدخال آلة 'قيتارة

[1] – حوار أجراه الباحث مع المخرج زومالي صالح، الإثنين19 ديسمبر 2022م، بمنزله، ولاية تمنراست، الساعة: 20:58.

[2] – حوار أجراه الباحث مع المخرج زومالي صالح، الإثنين 19 ديسمبر 2022م، بمنزله، ولاية تمنراست، الساعة: 20:58.

[3] – حوار أجراه الباحث مع المخرج زومالي صالح، الإثنين 19 ديسمبر 2022م، بمنزله، ولاية تمنراست، الساعة: 20:58.

إلكترونية' معها."[1] وهذه الآلة كثيرا ما تتماشى مع بعض الرقصات التارقية في صورة **رقصة 'تاكوبا'** والتي تلازمها منذ بداياتها في الظهور؛ وأضفت عليها جمالية مسرحية جزائرية خاصة، وارتقت بالفولكلور الفني الإموهاغي.

- **اللوحة الرابعة: استخدام الضرب على الطبل:**

وفي وسط مجريات المشاهد وأحداث العرض المسرحي؛ نلاحظ أن إثنين من الممثلين يحملان الطبل، وهذا من أجل الضرب عليه؛ فكل مرة يضرب أحدهم بيده اليمنى والآخر باليسرى، وذلك تماشيا مع الموسيقى التي تزامنت مع المشهد والتمهيدي ل 'رقصة تاكوبا ' كإستعداد للحرب المحتمل دراميا، أي باستخدام الرقص التعبيري للممثلين حيال ذلك عن طريق الصراع، وبهذا نقول المخرج نجح في توظيفه للطبل والذي ساعد على الانتقال السلس بين المشاهد المتعددة، مما قد يجعل العرض أكثر تماسكا. كما هو موضح في **الشكل التالي**:



الصورة 18: توضح الضرب على الطبل من قبل الممثلين، دلالة على بداية الحرب برقصة تاكوبا.

- **اللوحة الخامسة: إستخدام موسيقى تزامارت:**

تحدث المخرج كذلك عن توظيفه لموسيقى الـ **'تزامارت'** بقوله: " استعنا بهذا النوع الفني التقليدي؛ لأننا أردنا بذلك التشجيع والتكريم لأهم عازفيها البارزين هو **أحمد مولودي**؛ إن لم نقل القلائل في منطقة الأهقار، ووظفناها موسيقا على شكل رقصة تؤدى على أنغامها الإيقاعية، وهي ختاما لعملنا المسرحي الفولكلوري التارقي الخالص."[2] يتبين؛ من خلال هذا الطرح الخاص من قبل المخرج، واستعماله الأمثل لهذه الموسيقى الشعبية الإموهاغية؛ دلالة على أن الفنان زومالي صالح أراد بذلك إبراز شخصية تارقية مهمة أبدعت في هذا الفن لسنوات ولابد أن يُكافأ، والمتمثل في العازف، وذلك باستعانته على ألحان موسيقاه الجميلة، مما ساعد كثيرا على المتابعة الكبيرة لقصة العرض بشكل أفضل ومثالي. كما **الشكل الموضح**:

[1] – حوار أجراه الباحث مع المخرج زومالي صالح، الإثنين 19 ديسمبر 2022م، بمنزله، ولاية تمنراست، الساعة: 20:58.

[2] – حوار أجراه الباحث مع المخرج زومالي صالح، الإثنين 19 ديسمبر 2022م، بمنزله، ولاية تمنراست، الساعة: 20:58.



الصورة 19: توضح رقصة على ألحان موسيقى تزامارات التارقية يؤديها الممثلين في إيقاع واحد لتدل على نهاية العرض المسرحي

إن من خلال هذه الرقصة التي ترقص على أنغام التزامات؛ تقتصر على تحريك اليدين ولف الكفين على بعضهما، كما ترقص بالأكتاف مع الحوض، ورفع الرجلين بالتناوب إلى أعلى الجسد كما جاء في الصورة.

7. الإضاءة* في عرض كوريغرافيا تامنغست:

يشير الباحث حيدر في هذا الصدد؛ ومن خلال كتابه إلى أن التعريف بمصطلح **الإنارة–أفاء/Afa**، في قوله: " تطلق كلمة إضاءة على إنارة المسرح وفقا لنظام مدروس وهدف معين وهي بذلك تختلف عن الإنارة كالاختلاف بين الطبيعة والفن فالإنارة يراد بها إزالة الظلام عن مكان ما بينما الإضاءة يراد بها تأكيد شكل معين...

دعائم الإضاءة المسرحية:

1. الكمية
2. اللون.
3. التوزيع."[1]

إن من هذا الطرح المختصر لتعريف الإضاءة، أما " فيما يخص الإضاءة استعان المخرج زومالي صالح في عرضه 'كوريغرافيا تامنغست' بمختص في الإضاءة يسمى قوريم جلول والذي كلفه في العمل على الإضاءة، وبتعدد وظائفها.

يضيف زومالي الفنان أيضا، عن توظيفه الإنارة التي لاقى فيها صعوبات عدة، بقوله: " إن سوء الإضاءة في ثنايا وتداول عنصر الظلام في بعض مشاهد العرض؛ يعود إلى افتقار دار الثقافة بولاية تمنراست إلى الإمكانيات اللازمة والتقنيات الفنية الحديثة التي تخدم في الأعمال الفنية وخاصة المسرحية منها، لذلك اكتفينا بما هو متاح فقط. كما هو مبين **في الشكل الآتي:**

* – **الإضاءة** بالتارقية هي: أفاء/Afa.

[1] – حيدر جواد كاظم العميدي، مبادئ التقنيات المسرحية، م س، ص 31.



الصورة 20: توضح إضاءة خافتة مسلطة على ممثلين نيام ووجود ظلام دلالة على الليل وفي فضاء صحراوي

نضيف إلى هذا التوظيف السينوغرافي للإضاءة في عرض **'كوريغرافيا تامنغست'**؛ إضاءة مباشرة على الممثلات المسلطة على أجسادهم ووجوههم لتبرز ملامحهم وما تحملها من معاني، وذلك ما يوضحه مشهد العرض في **الشكل التالي**:



الصورة 21: توضح إضاءة تامة مسلطة على الممثلات هم في حالة رقص بحركات جسدية متناغمة وفي اتجاهات مختلفة.

لقد نجح المخرج في عرضه هذا، كما يتضح في توظيفه في الإضاءة التي إستوحاها من بيئته الصحراوية التارقية، إذ وظف إضاءة دوش ليدل بها عن حركة إيمائية دلالية كما في **الشكل الموضح***:

* – من إلتقاط الباحث، راجع رابط العرض المسرحي التالي: https://youtu.be/NS5Je4Ui_RA



الصوؤة 22: توضح إضاءة دوش مسلطة على جسد أحد صيادي رسومات الطاسيلي

العرض المسرحي **'كوريغرافيا تامنغست'** عبارة عن خليط فولكلوري تارقي فني خالص؛ يحمل ملامح درامية جد معتبرة. إضافة لذلك هو عرض مسرحي ثقافي شعبي، وفيه صورة ورمز تمخضت من هذا العرض المسرحي الجزائري المعاصر، والموظف للفولكلوري التارقي الشعبي؛ فهذا كله كان هدف المخرج في توظيف رؤيته الإخراجية هو بغية التعريف بعادات وتقاليد المجتمعات التارقية، مرورا إلى الإطلاع أكثر على الفنون الشعبية التي تزخر بها؛ في صورة الرقصات الشعبية التعبيرية والفولكلورية المتنوعة، وكذا معرفة أدوات ووسائل يستعملها **الإموهاغ'** في حياتهم المعاشية، والتي تمثل ثقافته المادية. فكل هذا الهدف منه هو تذكير الجمهور الجزائري بثراء الثقافة الشعبية المحلية التارقية عموما.

وبعد مشاهدة العرض الفولكلوري؛ نلحظ وبنظرة نقدية فضاء كوريغرافي من توظيف المخرج **'زومالي صالح'**؛ والذي " يعتمد على الجسد وتلويناته في تقديم الفرجة الدرامية وتشكيل النص بصريا ورؤيويا، عبر استخدام الحركات الصامتة ورقصات الباليه والميم والبانتوميم والبيوميكانيك، في انسجام تام مع الإضاءة وتغير رنات الإيقاع كمسرحية (نتات/هي) لفرقة محترف ويمرز بتزنيت، التي اشتغلت على الفضاء الكوليغرافي من بداية المسرحية حتى نهايتها."[1]

تحيلنا هذه العبارة ولو ختمت بمثال حي؛ إلا أن العرض المسرحي يستخدم الجسد وتعبيراته المختلفة من بداياته إلى نهايته، وهذا لتقديم تجربة بصرية مسرحية جزائرية معاصرة طبقت الفولكلور الإموهاغي الشعبي، وذلك في طابع جمالي ولمسات فنية؛ حققت للجمهور الأهم والفرجة المرجوة.

نختم هذا العنصر الذي خصه البحث بتحليل ومقاربة عرض المخرج المذكور سلفا، والمستقى من التراث الشعبي والمسرح الجزائري المعاصر؛ الذي لمسنا فيه تمظهرات الفولكلور الشعبي التارقي؛ إذ خلق من خلاله مساحة جمالية، إذ " يمكن تحديد المسافة الجماليّة في مقاربة أولى بمقارنتها بالعدول الجمالي، فإذا كان العدول قائماً على مجرى الباثّ فالمسافة الجمالية تتمحور حول المتلقّي.

[1] – جميل حمداوي، مدخل إلى السينوغرافيا، م س، ص 09.

والمقصود بها موقف المتلقّي من **الأثر الفنّي** عامّة ومن الاعمال المسرحي بالخصوص."[1] بعبارة أخرى؛ ومشيرين بذلك؛ إلى أن المسافة الجمالية تقوم بالتعبير عن الطريقة التي يتم بها التفاعل من قبل الجمهور مع الأثر الفني، وخصوصا في سياق فولكلوري شعبي مسرحي، وكيف بإمكانها أن تؤثر هذه المسافة المذكورة على تجربة تلقي الفن.

إنه؛ ومن خلال القراءات الخاصة بالعروض المسرحية الجزائرية المنتقاة، والتي تناولها البحث، وتطرق إلى كل تفاصيلها تحليلا فنيا شاملا؛ توصلنا بالبحث إلى ما هو أهم. المتمثل في أنه، ومن خلال موضوع تمظهرات الفولكلور الشعبي التارقي المختلفة؛ كان لها أثر فني في التجارب المسرحية الجزائرية المعاصرة؛ يجرنا ذلك إلى تعقيب حول الأهمية البالغة للتراث الشعبي عموما، الذي يُعد وسيلة للإبداع الفني، ويرجع ذلك إلى تنوع الثقافات الشعبية في الجزائر، إذ توحي لنا بأن المسرح الجزائري المعاصر؛ حتى وإن تعدد مخرجوه واختلفت رؤاهم الإخراجية ولمساتهم الفنية واستلهامهم لفولكلور مجتمع ما، وغير التارقي؛ نلقى أن له القدرة على تكوين جسرا يمكنه الربط بين ما هو ماضٍ وحاضرٌ من ناحية، وبين تلك الهويات المحلية المتنوعة المجتمعة في هوية واحدة، وهذا كله يجعلها أساسا تنفتح على العالم.

[1] – التيجاني الصلعاوي–رمضان العُوري، معجم اللّغة المسرحيّة، معجم اللّغة المسرحيّة، مع مثبت في المصطلح عربي–فرنسي–انجليزي، مركز الملك عبد الله بن عبد العزيز الدولي، الرياض، ص 234.

الخاتمة

ونافلة القول: أن من خلال بحثنا هذا الرد على إشكالية البحث؛ توصلنا إلى شيء مهم ولو يحتاج إلى دلائل وبراهين، وتوضيحات أكثر؛ إلا أن البحث حاول في ثناياه كلها ملامسة الأثر الفني للفولكلور العالمي من خلال ثراء ثقافاته الشعبية المتنوعة التي تناولناها سلفا، وهي موزعة في كل أرجاء المعمورة؛ إذ أنعشت الساحة الفنية، وذلك بفضل دارسي الأنثروبولوجيا، وعلماء الفولكلور، وكذا الفلاسفة والنفسانيين، إضافة إلى الرواد المسرحيين العالميين، وصولا إلى الأثر الفني الجمالي للفولكلور في المسرح الجزائري عامة والفولكلور التارقي خاصة، وهذا من خلال التطرق إلى بعض التجارب المسرحية التي حاولت توظيف الفولكلور التارقي الشعبي ونقله على ركح المسرح الجزائري المعاصر؛ فكل ذلك زاد وضوحا وثراء التراث الشعبي الجزائري، وهذا في شتى المجالات التي تمتاز بتنوع موروثاتها الشعبية، وزادت من تنوع ثقافاتها وتطورها الحضاري؛ فهذا كله تم الوصول إليه بفضل مجالين فنيين تابعين لمجال الفولكلور؛ لهما من الدور الكبير في استمتاع المجتمعات والتنفيس عن أحزانها وأفراحها، كالرقص الشعبي التقليدي والحديث، مرورا إلى المسرح؛ باستخدام تقنيات عدة في إنجاح ذلك في صورة الجسد الذي يتم استغلاله من قبل فنانين مبدعين نجحوا في ترويض مؤدين أو ممثلين، وإخراج ما فيهم من الطاقة الكامنة، وهذا بواسطة الرقص التقليدي أو الحديث، ونقله على الركح في قالب مسرحي فولكلوري مفعم بالفرجة المرجوة؛ بغرض إرضاء الجماهير الشعبية، ومن ثم نقل عاداتهم وتقاليدهم ووضعها أمام أمر الواقع.

إن هذ؛ ما سعى إليه البحث، وذلك ما رأيناه من تنوع الفولكلور الشعبي التارقي، وما يملكه من فنون تعبيرية من ضمنها الرقص الشعبي عموما؛ بغية إيجاد ملامح درامية، حتى يكون نقله على المسرح بسهولة؛ بما أنه يحمل طابع فولكلوري من حيث الأداء تعبيرا وممارسة؛ فمن هذا توصلنا في بحثنا إلى جملة من النتائج؛ وهي كالتالي:

– تناولنا مفهوم الأثر الفني للفولكلور الثري، وتعرفنا على خصائصه الهامة.

– رأينا أيضا من خلال بحثنا مفاهيم عدة، وشاملة تدخل في تدارس الفولكلور تتمثل في تعاريف متنوعة تم تعريفها من قبل دارسي المسرح والأنثروبولوجيا والفلسفة، وكذا تاريخيته التي توزعت بين عدة دول التي كان الفولكلور بشتى عناصره حديثهم، وموضوعهم، وشغلهم الشاغل.

– من خلال مفهوم الفولكلور وجدنا تنوع في ميادينه، والتي تناولناها في أربعة عناصر متنوعة بتنوع الثقافات الشعبية مرورا إلى موضوع بنية الفولكلور ومقوماته الأسطورية.

– توصلنا كذلك إلى مفهوم الرقص ومدى جمالياته، والذي أخذ فيه الفولكلور النصيب الأوفر، وهذا بعدما تطرق البحث إلى: تعريف الرقص باعتباره أهم مجالات الفولكلور الفنية مرورا بتاريخه العريق، كما تعرفنا على أنواع هذا الفن المتعددة في صورة الرقص الفولكلوري، والمسرحي، وتعرفنا على أهم رواد المسرح الراقص البارزين الذين وظفوا من خلاله جسد الممثل بطرق تقنية عدة، ونقلوه على الخشبة، واستعانوا بالحركة والإيماءة في صورة **مارتا جراهام**.

– ولمعرفة دور الأنثروبولوجيا عموما في إثراء الدراسات الفولكلورية بما فيها المسرحية؛ تطرقنا في بحثنا إلى مفهومها ونشأتها في عدة عصور أين توصلنا إلى جهود الدارسين في تحليل الإنسان عموما وتحليل عاداته وتقاليده وأفكاره ومكانته في العلوم الإنسانية، كما تناولنا أهم فروع الأنثروبولوجيا؛ فمرورا إلى أهم رواد هذه الأخيرة الأبرز والتي جاءت جهودهم في الحقل الأنثروبولوجي بالنفع والفائدة

للشعوب العالمية. ومن ثم توقفنا عند الفولكلور وأنثروبولوجيا الجسد المسرحي؛ تطرقنا إلى عنصرين مهمين ساهما في إثراء البحث فالأول تناولنا فيه علاقة الجسد بالأنثروبولوجيا.

– تناولنا من خلال البحث مفهوم أنثروبولوجيا المسرح، وتعرفنا على رواد أنثروبولوجيا الجسد المسرحي الأبرز وهم خمسة مخرجين عالميين مهمين في الميدان الفولكلوري أي المسرح؛ فكل طريقته وتقنيته الفنية، أين فصلنا بشكل فني في إبراز علاقة شاملة بين الأنثروبولوجيا والمسرح من خلال الفولكلور.

– إن أثر الفولكلور الفني في المسرح الجزائري؛ بفضله كان ثري في تنوعات تراثه الشعبي، وواسع في شتى ميادين الفولكلور؛ مما قادنا إلى التعرف على أهم روافد الفولكلور في المسرح الجزائري، بما في ذلك المتعلقة بالمسرح الإفريقي من حيث بعده، والمسرح الناطق بالأمازيغية؛ فكل هذه الروافد اتسمت بتنوع ثقافتها الشعبية وزخر مسرحها المتعدد الأشكال، سواء بالاحتكاك، والانتماء؛ استفاد منها المسرح الجزائري.

– توصلنا إلى دراسة أنثروبولوجية ثقافية متنوعة لأصل المجتمع الإموهاغي، وتعرفنا أيضا على بعض مجالاته الفولكلورية الشعبية التارقية في صورة اعتقاداتهم ومعارفهم. وكذا دراسة أنثروبولوجية لآثارهم التراثية، وكذا لغتهم الشعبية العريقة.

– خلص البحث إلى أهمية الأثر الفني للفولكلور في المسرح الجزائري، وذلك من خلال التفصيل في دراسة مظاهر الفرجة المسرحية في الثقافة الشعبية الجزائرية؛ أين بدأنا بحثنا بالفولكلور وارهاصات المسرح الجزائري، مرورا بدراسة أشكال ما قبل المسرحية وتوظيفاتها في المسرح الجزائري المتنوعة من خلال أثر الفولكلور والمظاهر الفرجوية في ذات المسرح كخيال الظل، والقراقوز، والحلقة والمداح...إلخ، وأنهيناه

– ناهيك عن ميادين الفولكلور عموما؛ تعتبر مجالات الفولكلور الشعبي الجزائري بالغة الأهمية على سبيل المثال لا الحصر العادات والفنون الشعبية خاصة الأدائية؛ فهذا نتيجة تأثيراتها الفنية في الثقافة الشعبية التارقية، والتي اكتشفنا ثراء فولكلورها من حيث التراث المادي واللامادي، فلولا طغيان الجانب الشفوي في الفولكلور التارقي عليها؛ لرأينا إبداعات أكثر وأنفع للتراث الشعبي الجزائري، وأسهل استخداما واستلهاما في الأعمال المسرحية الجزائرية.

– أثرت القراءة الفنية المتعددة التي خصصناها للرقصات الشعبية التارقية على الفولكلور الشعبي التارقي؛ بفضل تنوع رقصاته الفنية، واختلافها في التعبير والأداء؛ كما أن جل الرقصات تقليدية والأخرى حديثة، تناولناها في شكل سينوغرافي تحليلي؛ اكتشفنا من ذلك أن الرقصات الشعبية فولكلورية تارقية بامتياز تحمل ملامح درامية يمكن وضعها في قالب مسرحي.

– الرقصات الشعبية التارقية؛ بمثابة المثال الحي الذي يعبر عن أصالة الفولكلور الإموهاغي الشعبي، وجمالياته الفرجوية والفنية؛ تجسد ذلك من خلال أقسام الفولكلور من عادات وتقاليد وكذا الطقوس المتوارثة.

– العرض المسرحي الجزائري عموما، ومن خلال توظيف بعض الرقصات التارقية؛ لا يقوم بعرض أعمال فقط، بل هو ممر يربط الحاضر بالماضي، ويزيد من مكانة التراث الثقافي الجزائري، ويجعله مصدرا للحفاظ عن الهوية الوطنية.

– يمكننا من خلال الرقصات الفولكلورية التارقية العريقة وكيف تم تناولها على المسرح من قبل مخرجين وطنيين ومحليين؛ أن نقول عنهم بأنهم حاولوا توظيف الرقص الشعبي التارقي في عروضهم المسرحية.

– إن من خلال القراءات الخاصة بالعروض المسرحية الجزائرية المعاصرة المنتقاة، والتي تناولها البحث؛ توصلنا بالبحث إلى ما هو أهم. المتمثل في أنه، ومن خلال موضوع تمظهرات الفولكلور الشعبي التارقي المختلفة؛ كان لها أثر فني في التجارب المسرحية الجزائرية المعاصرة؛ حتى أن من خلال ما تقدم به البحث حول قراءة عرض **كوريغرافيا تامنغست** لمخرجه **زوموالي صالح**، والذي لمسنا لمسته الفنية من خلال طريقة استلهاه للفولكلور التارقي الشعبي عموما في عرضه المسرحي الكوريغرافي إلى خليط بين الرقص التقليدي والعصري وتطبيقه في المسرح الجزائري المعاصر، والذي تناولناه في تحليل سينوغرافي، وهذا في طابع فولكلوري إموهاغي خالص، لإنجاح العرض المسرحي، وإخراجه على أحسن حلة. بالرغم من نقص الإمكانيات التقنية بدار الثقافة التابعة لولاية تمنراست.

– عمل **زوموالي صالح** هو بمثابة التجربة المسرحية التي تميزت بثراء الثقافة الشعبية الصحراوي ومنها التارقية؛ نعدها في النهاية مرآة عاكسة للهوية الجزائرية تساعد في انتعاش المسرح الجزائري المعاصر، وزيادة المستوى الثقافي الشعبي المحلي والوطني ولما لا العالمي.

في ظل وجود الجمهور الشعبي المثقف والمطلع على تراثه الوطني والمحلي؛ بالإمكان إقامة عروض وطنية فنية متنوعة وتزاوجها مع العروض المحلية التارقية، وخاصة المسرحية وذلك بإبرام مهرجانات وتظاهرات علمية. هذا في المناطق المتاخمة بمجتمعات التوارق، وتكوينهم ولو أكاديميا في مجال الدراما والكتابة والنقد من قبل المتخصصين في الجامعات الجزائرية؛ لوجود زخم تراثي كبير سواء عادات أو تقاليد شعبية وفنون أدائية عند هذه المجتمعات التارقية؛ إذ أنه توجد طاقات هائلة من الفنانين الموهوبين هناك سواء النساء والرجال؛ كل ذلك كان بفضل استخداماتهم الدقيقة بأجسادهم الرشيقة والمرنة في الرقص، وجمالية حناجيرهم الصوتية تجاه الموسيقى المستوحاة من التراث الإموهاغي؛ فهذا كله بغية تطعيم وكذا الرقي بالثقافة الشعبية المحلية عموما، والاهتمام بالطابع الشفوي والفولكلور التارقي على وجه الخصوص.

الملاحق

ملحق الصور الخاص بمجالات الفولكلور التارقي:

أولا: ملحق صور ملتقطة من الباحث حول عادات وتقاليد التوارق:



صورة 01: توضح الحذاء التارقي المسمى 'تمبا تمبا/Tamba tamba' الذي يستعمل في الزواج سواء للرجال والنساء للمهر.

ثانيا: ملحق صور من تصوير الباحث حول الثقافة المادية عند التوارق:



صورة 01: توضح صناعة السلة/Tasanit من قبل 'أكة أداد' بمساعدة حفيدتها حليمة السعدية إيكوساني، وهي في بدايات عملهن





صورة02 و03: توضحان صناعة السلة/تسنيت والقبعة/تيلي في إكتمال تام من قبل ذات الحرفيتين التارقيتين يسهل استعمالها فنيا.





صورة 04: توضح دباغة الجلود البساط الجلدي/آقليم/Aglem، و**05** الحافظة/آغرق/ Arrag من صناعة الحرفية آكة أداد وفي شكل مكتمل. قابلة للاستعمال كإكسسوارات في عروض مسرحية.



صورة 01: توضح معدات الحداد/ إينض/Inadan لصناعة السكين الذي يستعمله التارقي لأغراض منزلية من صناعة آلامي محمد بمساعدة ألامي بوجمعة تستعمل بعضها أحيانا في عروض مسرحية تارقية.





صورة 02 و03: توضح أدوات خاصة يصنعها الحرفيين/إنضن/Inadan كلوازم تقليدية فلاحية تارقية (تادفت/أمره/ألمام)





صورة 01 و02: توضح الأشياء المنسوجة: والوسادة/تساموت/Tasamot الفراش/تافتق/Taftak من صنع الحرفية بن حنيني فناته



صورة 03: توضح مجموعة من المنسوجات التارقية المتنوعة من صنع الحرفية السبت بن حنيني.





صورة 04: توضح الدنفاسة/أسدكان/Asadakan في بدايات نسجه وخياطته من قبل النساء التارقيات، **والصورة 05** مكتملة وفي زينتها الجمالية النهائية.

ثالثا: ملحق صور الفنون الشعبية التارقية:



صورة 01 و 02:

توضحان الوجه الأمامي والخلفي لآلة الإمزاد وبكل لوازمها





صورة 03: توضح أهم عازفات الإمزاد بتمنراست أمريوض شنة مع الشاعر عجلة محمد (خمدة).



صور 04: توضح آلة التيندي التوارقية: الجرماني/Jarikan



صورة 03: توضح آلة المزمار-تزامات/Tazamat بأنواعها

صورة: من تصوير الباحث توضح أدوات ووسائل تراثية شعبية عدة يستخدمها المجتمع التارقي في حياته المعاشية



كلمات تارقية متنوعة تمت ترجمتها للغة العربية من قبل الباحثة آمين فاطمة:

Sarho	كرم / مروءة	Sarhou	سَرْهُو
Ayhoharan	كبير	Ayhouharan	أيْهُوهَرَنْ
Yagat	كثير	yaguat	يَقَتْ
Yantokan	قليل	yantoukan	يَنْتُوكَنْ
SamiD	بارد	samed	أسَمِيضْ
Tihosai	جمال	Tohoussay	تِهُوسَايْ
Taflast	ثقة	Taflast	تَافْلَسْتْ

صورة من تصوير الباحث تحمل كلمات التيفيناغ حولها للتارقية وإلى اللغة العربية:



رابعا: ملحق الصور من تصوير الباحث خاصة بعرض 'كوريغرافيا تامنغست'





االصورة 01 و02: توضح لشكل الدائري للراقصات والراقصين لعرض كوريغرافيا تامنغست.





الصورة 01 و02: توضح شكل القفزات للراقصين والراقصات في عرض كورغرافيا تامنغست.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

المعاجم والموسوعات والقواميس:

المعاجم:

1. ابن زكريا أبو الحسين أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، مج 1، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، القاهرة، 1979.
2. ابن منظور جمال الدين بن مكرم، لسان العرب، مادة سطر، بيروت، دار صادر للطباعة والنشر، 1995.
3. ابن منظور لسان العرب ج3، دار صادر، بيروت، ط3، 1994.
4. ابن منظور، لسان العرب، دار صادر بيروت، الجزء 3، ط 1، 1997.
5. باتريس بافي، معجم المسرح، المنظمة العربية للترجمة، الطبعة الأولى، بيروت، لينان، 2015.
6. التيجاني الصلعاوي-رمضان العُوري، معجم اللّغة المسرحيّة، مع مثبت في المصطلح عربي-فرنسي-انجليزي، مركز الملك عبد الله بن عبد العزيز الدولي، الرياض.
7. حسن سعيد الكرمي: المعنى الأكبر، معاجم اللغة، الإنجليزية الكلاسيكية المعاصرة، إنجليزي / عربي، مكتبة لبنان، بيروت، 1997.
8. سمير سعيد حجازي، معجم مصطلحات الأنثروبولوجيا والفلسفة وعلوم اللسان والمذاهب النقدية والأدبية، فرنسي -عربي/عربي-فرنسي، إنجليزي -عربي/عربي- إنجليزي، دار الطلائع للنشر والتوزيع والتصدير، 2007/01/01.
9. صلاح الدين أبو عياش، معجم مصطلحات الفنون، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، الطبعة الأولى، الجزء الأول، 2015م.
10. عبد الحميد يونس، معجم الفولكلور مع مسرد إنجليزي عربي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2009.
11. عبد النور جبور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، 1979.
12. كمال الدين عيد، أعلام ومصطلحات –المسرح الأوروبي-، مراجعة: ابراهيم حمادة، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، الطبعة الأولى، 2006م
13. ماري الياس/ حنان قصّاب حسين، المعجم المسرحيّ، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1997.
14. مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط2، 1979.
15. مجدي وهبة، معجم المصطلحات الأدبية، دار مكتبة الحياة، بيروت 1960.
16. مجمع اللغة العربية، المعجم الوجيز 1994.
17. مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، ج1، دار المعارف، مصر، ط2، 1972 م.
18. معجم المعاني الجامع، www.almaany.com
19. معجم الوجيز، معجم اللغة العربية، دار الشروق العالمية، القاهرة، ط4.

الموسوعات:

1. السيد الشامي، جلال عمران، الموسوعة المسرحية العالمية المسرح الفرعوني - المسرح الإغريقي- المسرح الهندي- المسرح الياباني، الدار المصرية اللبنانية، ط1، 2013.

2. شارلوت سيمور – سميث، موسوعة علم الإنسان، المفاهيم والمصطلحات الأنثروبولوجية، ترجمة: مجموعة من أساتذة علم الاجتماع، بإشراف: محمد الجوهري، الطبعة الثانية، 2009، العدد 2/61، المركز القومي للترجمة.

3. شوقي عبد الحكيم، موسوعة الفلكلور والأساطير العربية، رؤية للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 2020.

4. علي كبريت، موسوعة التراث الشعبي لتيارت وتيسمسيلت، دار الحكمة، ج1، 2007.

5. الفولكلور والتراث الشعبي Dances الموسوعة الشاملة في المعرفة والمعلومات، تعريب: محمد جمال قبيعة، دار الراتب الجامعية Dar El Rateb، بيروت-لبنان، ط 1، 2011.

6. محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، دار الفارابي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1994.

7. محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، دار الفرابي، بيروت، ج1، 1994.

8. محمد مصطفى كمال، موسوعة المسرح العربي، دار المنهل اللبناني، بيروت، الطبعة الأولى، 1434هـ/2013م.

القواميس باللغة العربية:

1. إيكه، (هو لتكرانس)، قاموس مصطلحات الإثنولوجيا والفلكلور، تر: محمد الجوهري، حسن الشامي، ط1: دار المعارف – 1972–، ط2: الهيئة العامة لقصور الثقافة.

2. عبد الرحمان بوزيدة، قاموس الأساطير الجزائرية، المركز الوطني للبحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافة، البرنامج الوطني للبحث: السكان والمجتمع، منشورات GASC.

3. علي بن هاديا، بلحسن البليش، الجيلاني بن الحاج يحي، القاموس الجديد للطلاب المؤسسة الوطنية للكتاب، ط 7، 1991.

القواميس باللغة الأجنبية:

1. Winick Charles, Dictionary, Anthropology, Philosophical library, N.T., 1956.

المصادر:

1. ابن بطوطة، أبو عبد الله رحلة ابن بطوطة، دار التراث، بيروت، 1968.

2. ابن خلدون، عبد الرحمن، مقدمة ابن خلدون، تحقيق: علي عبد الواحد وافي، ج1، القاهرة، 1966.

3. ابن منظور جمال بن مكرم، لسان العرب، المجلد 2 دار صادر، بيروت ط1 1955.

4. عبد الرحمان الجيلالي، تاريخ الجزائر العام، ديوان المطبوعات الجامعية، ج 1، الجزائر، ط 7.

5. محمد الجوهري، علم الفولكلور، الجزء الأول، دار المعارف، ط4 1981.

6. مسرحية كوريغرافيا تامنغست، نص إلشان أحمد، إخراج زومالي صالح، إنتاج جمعية إماوضان إن توفات، دار الثقافة تمنراست، 2021.

7. هنري لوت، لوحات التاسيلي، قصة لوحات الصحراء الكبرى قبل التاريخ، تر: أنيس زكي حسن، مكتبة الفرجاني، طرابلس، د ط، 1967.

8. وول سوينكا من المسرح الافريقي 5 مجانين واختصاصيون، تر: علي حجاج، تصدر عن: وزارة الإعلام –الكويت، أول أكتوبر 1987.

المراجع العربية:

1. إبراهيم الهنائي، صناعة الفرجة في احتفالات عاشوراء، الفرجة بين المسرح والأنثروبولوجيا، كتاب جماعي، إشراف: خالد أمين، مطبعة ألطوبريس – طنجة، ط1، 2020.
2. إبراهيم بهلول، فن الرقص الشعبي الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ج1، د ط، 1986.
3. أبو الحسن سلام، الإيقاع في فنون التمثيل والإخراج المسرحي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط2، 2020م.
4. أبو الحسن سلام، حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، ط 2، د ب، 1414هـ-1992م.
5. أحسن ثليلاني: المسرح الجزائري (دراسة تطبيقية في الجذور التراثية وتطور المجتمع)، دار التنوير، الجزائر، الطبعة الأولى، 2013.
6. أحمد إبراهيم، الدراما والفرجة المسرحية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، الطبعة الأولى، 2006م.
7. أحمد أمل، نظرية فن الإخراج المسرحي دراسة في إشكالية المفهوم، مطبعة دار النشر المغربية، عين السبع-الدار البيضاء، ط 1، 2009.
8. أحمد بلخيري، المصطلح المسرحي عند العرب، البوكيلي للطباعة والنشر والتوزيع، دب، ط1، 1999.
9. أحمد بن نعمان، هذه هي الثقافة، شركة دار الأمة للطباعة والترجمة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1.
10. أحمد بيوض، المسرح الجزائري، نشأته وتطوره، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2011.
11. أحمد زياد محبك: من التراث الشعبي (دراسة تحليلية للحكاية الشعبية)، دار المعرفة، لبنان، ط 1، 2005.
12. أحمد صقر، توظيف التراث الشعبي في المسرح، مركز الإسكندرية للكتاب، الإسكندرية، د ط، 1998.
13. أحمد علي مرسي، مقدمة في الفولكلور، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، د ب، د ط، 1995.
14. أحمد محمد عبد الأمير، المسرح الصامت بين المفهوم والتقنية، عمان-الأردن، الطبعة الأولى، 2020.
15. أدونيس علي أحمد سعيد، الثابت والمتحول (بحث في الإتباع والإبداع عند العرب)، دار العودة، ج3، ط4، بيروت لبنان، 1983.
16. أسليمة امرز- عالي مسدور، أشكال الفرجة في التراث الشعبي الحساني، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، ط 1، 2014.
17. أسماء حنبلي، دراسة لسانية ونقدية الحضور التداولي في المسرح الأمازيغي الجزائري المسرح الجهوي لأم البواقي أنموذجا، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة-الجزائر، 2019.
18. إسماعيل سيد علي، أثر التراث في المسرح المعاصر، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع (القاهرة)، دار المرجاج (الكويت)، 2000.
19. أشرف إسماعيل العريني، بدايات الفن في عصور ما قبل التاريخ، أم القرى للطبع والنشر والتوزيع، د ط، د ت.
20. أشرف زكي، الرؤية الإخراجية المعاصرة للتراث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د ط، 2016.
21. أمين بكير، السير الشعبية في المسرح المعاصر، دار المعارف، القاهرة، د ط، 1994.
22. أمينة فزازي. مناهج دراسات الأدب الشعبي المناهج التاريخية والأنثروبولوجية والنفسية والمورفولوجية، دار الكتاب الحديث، القاهرة، ط1، 2010.

23. بورايو، عبد الحميد، في الثقافة الشعبية الجزائرية (التاريخ والقضايا والتجليات)، منشورات رابطة الأدب الشعبي لإتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2006.

24. بوزياني الدراجي، القبائل الأمازيغية أدوارها-مواطنها-أعيانها، الجزء الأول، دار الكتاب العربي للطباعة، النشر، التوزيع والترجمة، الجزائر، 2007.

25. التينبكتي، الطوارق عائدون لنثور، منشورات منظمة تامانيوت، د ط، د ب.

26. الجابر محمد عابد، المسألة الثقافية في الوطن العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ط2، 1999.

27. جروة علاوة وهبي، ملامح المسرح الجزائري، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، بإشراف: عز الدين ميهوبي، الجزائر، د ط، 2004.

28. جميل حمداوي، اتجاهات الإخراج المسرحي، دار الرديف للطبع والنشر الإلكتروني، الناظور-تطوان/المملكة المغربية، ط 1، 2020.

29. جميل حمداوي، مدخل إلى السينوغرافيا، العدد التاسع، دب، د ط، شتاء 2009.

30. حازم عبد المجيد إسماعيل، استراتيجية الإخراج المسرحي لكيروكراف - جسد الممثل، دار أفكار للدراسات والنشر سورية دمشق، كل الحقوق محفوظة لدار الفنون والآداب للطباعة والنشر والتوزيع، ط 1، 2016 م.

31. حسن المنيعي، الجسد في المسرح، مطبعة ألطوبريس للطباعة والنشر، المغرب، ط 2، 2010.

32. حسن المنيعي، حركية الفرجة في المسرح (الواقع والتطلعات)، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، ط 1، طنجة-المغرب، 2014.

33. حسن عطيّة، الثابت والمتغير-دراسات في المسرح والتراث الشعبي-، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1990.

34. حسن مرموري، التوارق بين السلطة التنفيذية والإدارة الفرنسية في بداية القرن العشرين، ط 1، منشورات المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر، 2010.

35. حسن يوسفي، المسرح والأنثروبولوجيا، مطبعة النجاح الجديدة- الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1421هـ/2000م.

36. حسين مؤنس، الحضارة، دراسة في أصول وعوامل قيامها وتطورها، سلسة عالم المعرفة، الكويت، ط2، 1978.

37. حفناوي بعلي، صحراء الجزائر الكبرى في الرحلات وظلال اللوحات وفي الكتابات الغربية، دروب للنشر والتوزيع، عمان-الأردن،2017.

38. حفناوي بعلي، طبقات الأدب النوميدي الإفريقي، منشورات الإختلاف، الجزائر العاصمة – الجزائر، ط 1، 2016.

39. حيدر جواد كاظم العميدي، مبادئ التقنيات المسرحية، مؤسسة دار الصادق الثقافية، طبع، نشر، توزيع، الطبعة الأولى، 2017.

40. خالد أمين، الفرجة بين المسرح والأنثروبولوجيا، كتاب جماعي، الفرجة بين المسرح والأنثروبولوجيا، إشراف: خالد أمين، ط1، 2020، مطبعة ألطوبريس – طنجة.

41. خالد أمين، المسرح ودراسات الفرجة، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، سلسلة دراسات الفرجة ط 1، 2011.

42. خطاب سيد، الباتافيزيقا فلسفة الحلول الخيالية، القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د ط، 2019.

43. خليل أحمد خليل، مضمون الأسطورة في الفلكلور، دار الطليعة، بيروت، ط3 ،1986

44. دغمان سعد الدين حسن، الأصول التاريخية لنشأة الدراما في الأدب العربي، بيروت، 1973.

45. رشيد أمحجور، الحلقة بين الفرجة التقليدية والأدائية، منشورات جمعية طنجة بوابة إفريقيا وفرقة الفرجة الممكنة، 2019، ج1.

46. الزمخشري، أساس البلاغة، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت-لبنان، 1965/1385 م.

47. سامي عبد الحميد، من المسرح الشعبي إلى المسرح الشامل، دار ومكتبة عدنان، المركز العراقي للمسرح، بناية المكتبة البغدادية، الطبعة الأولى، 2011م.

48. سعاد علي حسن شعبان، الأنثروبولوجيا الثقافية لأفريقيا، معهد البحوث والدراسات الأفريقية، جامعة القاهرة، 2004.

49. السعيداني منير، إستحالات الثقافة والمثقف: الطاهر لبيب شاهدا ومشهودا عليه من كتاب الثقافة والآخر، الدار العربية للكتاب، تونس، 2006.

50. سعيدي محمد، مقدمة في أنثروبولوجيا مظاهر الثقافة الشعبية، دار الخلدونية للنشر والتوزيع، القبة القديمة، الجزائر، الطبعة 1434هـ/2013م.

51. سكر إبراهيم، الدراما الرومانية، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1970.

52. سلس حفيظة، النقد المسرحي من خلال الصحافة الجزائرية المكتوبة، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران - الجزائر، 2011.

53. سلوى السيد عبد القادر، شيماء محمد السيد، المدخل إلى الأنثروبولوجيا، دار المعرفة الجامعية طبع- نشر- توزيع، الإسكندرية- جمهورية مصر العربية- 2000.

54. سليم سوهالي، لمحة حول الثقافة والفنون الغنائية الأمازيغية، دار آنذار، شتمة ولاية بسكرة-الجزائر، د ط، الفصل الدراسي 2 2018.

55. شاكر عبد العظيم جعفر، تمظهرات ما بعد الحداثة في النص المسرحي العربي، دار الرضوان للنشر والتوزيع عمان- الأردن- العبدلي، مؤسسة دار الصادق الثقافية طبع، نشر، توزيع العراق-بابل، ط 1، 2013-1434.

56. الشاوي اللاله البكاي أماهين، الطوارق عبر العصور، دراسة وتحقيق: إصلاح محمد البخاري حموده، دار الكتب الوطنية، بنغازي، ليبيا، ط1، 2007.

57. الشريف الأدرع، بريخت والمسرح الجزائري مثال بريخت وولد عبد الرحمان كاكي، مقاما للنشر والتوزيع والإشهار، الجزائر، ط 1، 2010.

58. شوقي عبد الحكيم، مدخل لدراسة الفولكلور والأساطير العربية، دار ابن خلدون، بيروت، ط 1، 1978.

59. الشيماء ضيافي، أساطير وقصص من التراث الجزائري، دار أثر للنشر والتوزيع، الجزائر، ط 1، 2022.

60. صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، بهاء الدين للنشر والتوزيع، الجزائر، الطبعة الثانية، 2007.

61. صلاح السروي، الأدب الشعبي ديوان العوام، منشورات الربيع، القاهرة، الطبعة الأولى، يناير، 2020.

62. الطيب ديهكال، تاريخ الهقار والتديكلت عبر العصور والأمصار، منشورات نسيب بالمؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية-الجزائر، 2016.

63. عاطف عطية: في الثقافة الشعبية العربية، المعتقدات في التقاليد والعادات، جرّوس برّس ناشرون، طرابلس، لبنان، الطبعة الأولى، 2018.

64. عبد الجليل الطاهر، المجتمع الليبي، دراسات إجتماعية وأنثروبولوجية، المكتبة العصرية، صيدا-بيروت، د ط، 1969.

65. عبد السلام بن ميس، مظاهر الفكر العقلاني في الثقافة الأمازيغية القديمة، Editions IDGL، ط 2، 2010.

66. عبد السلام بوشارب، الهقار أمجاد وأنجاد، تمنراست في 15 أفريل 1985.

67. عبد العزيز بن عثمان التويجري، التراث والهوية، منشورات المنظمة الإسلامية للتربية والتعليم والثقافة -إيسيسكو- أو منظمة الإيسيسكو، الرباط المملكة العربية، 1432-2011.

68. عبد العزيز بوشفيرات، الأجيال وديمومة التاريخ الثقافي، دار الساحل للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 2009.

69. عبد الغني عماد، سوسيولوجيا الثقافة المفاهيم والإشكاليات... من الحداثة إلى العولمة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت-لبنان، ط1، شباط/فبراير، 2006.

70. عبد الفتاح قلعه جي، المسرح الحديث الخطاب المعرفي وجماليات التشكيل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سلسلة دراسات (11)، دمشق، د ط، 2012.

71. عبد القادر فيطس، حلقة التراث الشعبي فضاءات تلقي الأدب الشعبي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع-الجزائر، السداسي الأول 2016.

72. عبد القادر محمدي، أنثروبولوجيا الجسد الأسطوري، بحث في الهوية والامتداد، مطبعة فارس بريس، المغرب، د ط، 2013.

73. عبد الكريم خزعل الأسدي: البيوميكانيكا وأثرها في تطوير الأداء التمثيلي للممثل المسرحي، دار الفنون والآداب للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى: 2017.

74. عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سيمائية مركبة لرواية ((زقاق المدق))، ديوان المطبوعات الجامعية، (د ط)، الجزائر، 2008.

75. عبد الوهاب جعفر ومحمد علي أبو ريان، البنيوية في الأنثروبولوجيا وموقف سارتر منها، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2015.

76. العربي عقون، الاقتصاد والمجتمع في الشمال الأفريقي القديم، أدليس للنشر والترجمة والتصميم، الطبعة الثانية، 2020.

77. عزام أبو الحمام المطور، الفلكلور التراث الشعبي، الموضوعات، الأساليب، المناهج، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، ط1، 2007.

78. عقيل مهدي يوسف، أسس نظريات فن التمثيل دار الكتاب الجديد المتحدة، الطبعة الأولى، 2001.

79. علاء مشذوب، السينوغرافيا في الدراما التلفزيونية، دار الأيام للنشر والتوزيع، ط 1، 2016.

80. علاء مشذوب، جماليات الجسد بين الأداء والاستجابة، تقديم: محمد أبو خضير، دار ومكتبة عدنان، ط1، 2014.

81. علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة، الكويت، الطبعة الثانية، 1999.

82. علي شلش، الأدب الأفريقي، عالم المعرفة، 112، الكويت، مارس 1993.

83. علي عقلة عرسان، الظواهر المسرحية عند العرب–دراسة، منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق، 1981.
84. عليا شكري، محمد علي، محمد الجوهري، قراءات معاصرة في علم الإجتماع، دار الكتاب للتوزيع، القاهرة، ط2، 1979.
85. عمر الأنصاري الرجال الزرق الطوارق الأسطورة والواقع، دار الساقي، بيروت–لبنان، ط1، د ت.
86. عُمَرْ جسَّام العزاوي، مُوجَز عِلمِ الآثَار، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط 1، 2013.
87. عيسى الشماس، مدخل إلى علم الإنسان (الأنثروبولوجيا)، من منشورات اتحاد العرب، دمشق، 2004.
88. فاتن محمد شريف، الثقافة والفولكلور، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2017.
89. فاروق سعد، خيال الظل العربي، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر بيروت–لبنان، ط 1، 1993.
90. فاضل الجاف، فيزياء الجسد، دار المدى للثقافة والنشر، ط 1، 2012.
91. فراس السواح. دين الإنسان، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، سورية–دمشق، د ط، 2002.
92. فضيلة عبد الرحيم حسين، فكرة الأسطورة وكتابة التاريخ، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان–الأردن، د ط، 2009.
93. فهيم حسين، قصّة الأنثروبولوجيا– فصول في تاريخ الإنسان، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1986.
94. فوزي العنتيل، الفلكلور ما هو؟، مكتبة الأدب الشعبي، دار المعارف، 1965.
95. فوزي العنتيل، الفولكلور ما هو؟، دار المسيرة بيروت، مكتبة مربولي القاهرة، ط2، 1407 - 1987. ص15.
96. فوزي العنتيل، بين الفولكلور والثقافة الشعبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دب. د ط، 1978.
97. قاسم بياتلي، مفاهيم وأساليب مسرحية، شركة دار الأكاديميون للنشر والتوزيع، عمان–الأردن، ط1، 1441هـ–2020م.
98. قيصر مصطفى، الأساطير والحكايات الديانات البدائية والتابو والخارقة والمثل، دار الأشرف للكتاب العربي، برج البحري–الجزائر، د ط، 2013.
99. كمال الدين حسين، التراث الشعبي المصري الحديث، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، 1992.
100. مجد القصص، رواد المسرح والرقص الحديث في القرن العشرين، مطبعة السفير، عمان–الأردن، ط 1، 2009.
101. مجدي محمد شمس الدين، الأغنية الشعبية بين الدراسات الشرقية والغربية، مكتبة الدراسات الشعبية، شركة الأمل للطباعة والنشر، لوجو الهيئة المربع.
102. محمد الخطيب، الأنثروبولوجيا الثقافية، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، ط 2، 2008.
103. محمد السويدي، بدو الطوارق بين الثبات والتغير دراسة سوسيولوجية، إنتربولوجية في التغيير الاجتماعي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.
104. محمد العيد مطمر، أسرار الهند الكبرى، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة – الجزائر، السداسي الأول، 2018.
105. محمد حسن عبد الله، المسرح المحكي تأصيل نظري ونصوص من التراث العربي، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع (القاهرة)، 2000.
106. محمد حسن غانم، فن قراءة لغة الجسد، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، الطبعة الثانية، 2008.

107.محمد حسين الفرح، عروبة البربر تاريخ ودلائل إنتقال البربر من اليمن إلى بلاد المغرب والجذور العربية اليمنية لقبائل البربر، الجمهورية اليمنية–وزارة الثقافة، إصدارات تريم عاصمة الثقافة الإسلامية، 1431هـ–2010م.

108.محمد حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت– لبنان، ط1، 1994.

109.محمد سعيد القشاط، التوارق عرب الصحراء الكبرى، مركز دراسات وأبحاث شؤون الصحراء، ط 2، 1989.

110.محمد شفيق، ثلاثة وثلاثين قرن من تاريخ الأمازغيين، 18 / 1 / 2009.

111.محمد مجاهد، الحكاية الشعبية – الماهية –الرمزية الوظيفية، المأثورات، دار الكنوز للنشر والتوزيع، ط1، 2011.

112.محمد مندور، المسرح، نهضة مصر للطباعة وللنشر والتوزيع، ط 4، 2008.

113.محمود إبراهيم، وإنما أجسادنا...إلخ ديالكتيك الجسد والجليد دراسات مقاربة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، د ط، 2007.

114.محمود الماجري، مسرح العرائس في تونس، دار سحر للنشر، المغاربية للطباعة، د ب، د ط، ديسمبر 2008.

115.محمود مفلح البكر، مدخل إلى البحث الميداني في التراث الشعبي، منشورات وزارة القافة–مديرية التراث الشعبي، دمشق، د ط، 2009.

116.مخلوف بوكروح، المسرح والجمهور دراسة في سوسيولوجية المسرح الجزائري ومصادره، مقامات للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 2013.

117.مدحت الكاشف، اكتشاف الممثل، الطبعة الأولى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2019.

118.مدحت الكاشف، اللغة الجسدية للممثل، أكاديمية الفنون، دراسات ومراجع المسرح، القاهرة، د ط، 2002.

119.مرفت العشماوي، دراسات في التراث الشعبي والفولكلور، دار المعرفة طبع – نشر– توزيع، الإسكندرية–جمهورية مصر العربية، د ط، 2021.

120.مصطفى تيلوين، مدخل عام في الأنثروبولوجيا، منشورات الاختلاف، دار الفارابي، بيروت– لبنان، الطبعة الأولى، 2011.

121.مقدم مسلم، من زوايا المسرح دراسات وابحاث، دار البدوي للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2017.

122.موسى معيرش، مدخل في الأنثروبولوجيا العامة، منشورات الوطن اليوم، العلمة–سطيف، د ط، 2017.

123.ميراث العيد، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2012.

124.ناصر صبار، الفلكلور، دار الغرب للنشر والتوزيع، د ط، د س.

125.نبيل علقم، الثقافة العربية والتجديد الإسلامي، (كاليفورنيا–المركز الإسلامي المستقل للدراسات والنشر، فلسطين–رام الله–مركز فلسطين للدراسات والنشر)، ط2، 2002.

126.نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة – مصر، ط3، د ت.

127.نبيلة إبراهيم، الدراسات الشعبية بين النظرية والتطبيق، مكتبة القاهرة الحديثة، القاهرة – مصر، د ت.

128.نخبة من أعضاء هيئة التدريس بقسم الأنثروبولوجيا، مدخل إلى الأنثروبولوجيا المدخل إلى الأنثروبولوجيا–علم الإنسان، دار المعرفة الجامعية طبع–نشر–توزيع، جامعة الإسكندرية–جمهورية مصر العربية، د ط، 2017.

129.نمر سرحان، الحكاية الشعبية الفلسطينية، منظمة التحرير الفلسطينية، مركز الإيمان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1975.

130.يونس لوليدي، المسرح والأسطورة، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، المسؤول عن النشر، خالد أمين، طنجة-المغرب، ط1، 2014.

المراجع المترجمة:

1. إبراهيم بهلول، فن الرقص الشعبي في الجزائر، تر: أسماء سيفاوي، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط1، د ت.

2. أحمد طالب الإبراهيمي، من تصفية الاستعمار إلى الثورة الثقافية، ترجمة: حنفي بن عيسى، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع – الجزائر.

3. آرنستكارسيرو، الدولة والأسطورة، تر: أحمد حمدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د ط، 1975.

4. أيوجينو باربا، مسيرة المعاكسين- أنثروبولوجيا المسرح، تر: قاسم البياتي، دار الكوثر الأدبية، لبنان، د ط، 1995.

5. برونسلاو مالينوفسكي، السحر والعلم والدين عند الشعوب البدائية، تر: فيليب عطية، دار آفاق للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2021.

6. تشارلز دانيلز، الجرمنتيون سكان جنوب ليبيا القدماء، تعريب: أحمد اليازوري، دار الفرجاني، طرابلس-ليبيا، د ط.

7. تشي تشي لين، الفنون الشعبية الصينية، بترجمة يانغ شوه جين تشن، دار النشر والتوزيع عبر القارات، ط 1، 2011.

8. تمارا الكساندروفنا بوتيتسيفا، ألف عام وعام على المسرح العربي، تر: توفيق المؤذن، دار الفارابي، بيروت، ط 1، 1981.

9. توماس هايلاند إيركسون فين سيفرت نيلسون، تاريخ النظرية الأنثروبولوجية، تر: لاهاي عبد الحسين، منشورات ضفاف، دار أوما العراق، منشورات الإختلاف الجزائر، ط1، 1434هـ، 2013م.

10. جاك لومبار، مدخل إلى الإثنولوجيا، تر: حسن قبيسي، الدار البيضاء-المركز الثقافي العربي، ط1 ،1997.

11. جان كلود بارو غيوم بيغو، التاريخ الكامل للعالم، منذ ما قبل التاريخ إلى يومنا هذا، تر: لحسن عيساني، دار الفارابي، لبنان، ط 1، 1429هـ-2008م.

12. جيمس روس، ايفانز، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى بيتر بروك، تر: فاروق عبد القادر، هلا للنشر والتوزيع، ط1، 2000.

13. ديني هويسمان، علم الجَمَال، تر: ظَافر الحَسنْ، دار عويدات للنشر والطباعة، بيروت-لبنان، د ط، د ت.

14. ريغاس، الصروح المأتمية القديمة بإفريقيا الشمالية، تر: عبد السلام بوشارب، الجزائر، طبعة باريس، 1996.

15. شلدون تشيني، تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة، تر: دريني خشبة، ج1، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، مصر.

16. شميث يوخن، وآخرون، المسرح الراقص، تر: مركز اللغات والترجمة، القاهرة- أكاديمية الفنون، د ط، 1995..

17. شيري إيجلتون، فكرة الثقافة، تر: ثائر أيوب، دار الحوار -دمشق، 2000.

18. فرناند بروديل، تاريخ وقواعد الحضارات، تر: حسين شريف، الهيئة المصرية للكتاب، 1999.

19. فيسفولد مايرخولد، في الفن المسرحي، تر: شريف شاكر، ط 1، ج 1، 1979.

20. فينفر يد إلليغر، قرطاجة، مدينة البونيين والرومان والنوميديين، تر: عيد مرعي، منشورات روافد للثقافة والفنون، دمشق، د ط، 2008.

21. كتاب جماعي، الفرجة بين المسرح والأنثروبولوجيا، في الأنثروبولوجيا المسرحية، إعداد وترجمة: عمر حلى، إشراف: خالد أمين، ط1، 2020، مطبعة ألطوبريس – طنجة.

22. كلود ليفي شتراوس: الأسطورة والمعنى، ترجمة وتقديم: شاكر عبد الحميد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1986.

23. كلود ليفي شتراوس، مقالات في الأناسة، اختارها ونقلها إلى العربية: حسن قبيسي، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، د ط، 2008.

24. مارفن هاريس، الأنثروبولوجيا الثقافية، ج 1، تر: السيد حامد، منشأة المعارف، 1990.

25. متين آند، الأراجوز مسرح خيال الظل التركي، تر: منى حامد سلام، مركز اللغات والترجمة-أكاديمية الفنون، الجيزة-مصر، ط 1، 1998.

26. مجموعة مؤلفين، دراسات لسانية حول التراث والفولكلور الشعبي في الوطن العربي، تر: سليم قسطون، اشراف: دليلة مرسلي دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، ط 1، 1988، ط 2، 2002.

27. هارلمبس وهولبورن، سوشيولوجيا الثقافة والهوية، تر: حاتم حميد محسن، دار كيوان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق-سوريا، ط 1، 2010.

28. وليام تومز، الفولكلور، ترجمة وتعليق: كاظم سعد الدين الثقافة والإعلام جمهورية العراق عدد أول-السنة الثامنة والعشرين-1997-.

29. يوخن شميت، نوربريت سيرفوس، جرت فابجلت، المسرح الراقص، تر: مركز اللغات والترجمة- القاهرة، أكاديمية الفنون، مراجعة وتقديم: منى سنة، ط1، 2013.

30. يوري سوكولوف، الفولكلور قضاياه وتاريخه، تر: حلمي شعراوي وعبد الحميد حواس، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2000.

المراجع باللغة الأجنبية:

1. Capitaine Aymard, les touareg, librairie hachette et Cie 79, boulevard sait germain, paris, 1911.
2. Grimalpierre: la mythologie grecque-que sais-je ? n°<82-11eme édition-P.U.F, Paris, 1984 .
3. Henri Basset, La Lybie, d'Hérodote, D'après le livre de M. Gsell, La revue Africaine, Volume: 59, 1918.
4. Henri Basset, Les Proverbes de l'Ahager, Alger R.A, n°63, 1922, Adolphe jaudan, Libraire Editeur.
5. Hote H, Chronique des Oueds du Sahara, T7, 1951.
6. Jack David Eller, Cultural Anthropology In Published 2015.Rout ledge, N.Y.

7. Mécheri-Saada, H, "les aléwen de l'Ahaggar" Edition Awal, 1988.
8. Mircéa Eliade, Aspects du mythe, Edition Gallimard, France, 1963.
9. P. Boratav, Karagoz, Encyclopédie de l'Islam, nouvelle édition,
10. paul rober, le pett robert, avenue parmentien, paris, 1986.

الروايات:

1. مولود فرتوني، سرهو، رواية، مطبعة مزوار، الجزائر- الوادي، ط1، 2014.

الرسائل الجامعية باللغة العربية:

1. أحسن تليلاني، توظيف التراث في المسرح الجزائري، أطروحة لنيل شهادة دكتوراه العلوم، إشراف: محمد العيد تاورتة، جامعة منتوري-قسنطينة، السنة الجامعية: 1430هـ/1431هـ الموافق ل: 2009م/2010م.
2. أحمد صقر، توظيف التراث في المسرح العربي، رسالة دكتوراه، مركز الإسكندرية، 1998.
3. بلعربي فاطمة، توظيف المعتقد الشعبي في دراسة القصص القرآني -ابن كثير أنموذجا-، إشراف: موسوني محمد، رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه في الأدب الشعبي، جامعة أبي بكر بلقايد – تلمسان، 2013.2012
4. تيجاني الزاوي، بناء الحكاية الشعبية في الجزائر، رسالة دكتوراه دولة، وهران، (2007-2008).
5. تيسير حسن جمعة، الحرف والفنون الشعبية اليدوية: دراسة أنثروبولوجية مقارنة لبعض جوانب الثقافة المادية، رسالة دكتوراه غير منشورة، قسم الأنثروبولوجيا، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، 1995.
6. زندري عبد النبي، بوادر استيطان بدو الطوارق (إيموهاغ) في الوسط الحضري دراسة سوسيوثقافية لمدينة تاظروك، تحت إشراف: عبد الغني مغربي، مذكرة لنيل شهادة الماجيستير في علم الاجتماع الثقافي، جامعة الجزائر كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، 2005-2006.
7. صالح محمد عبد القادر، دور الأسطورة والطقس في تشكيل الصورة المسرحية، إشراف شمس الدين يونس نجم الدين، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الدراما. جامعة السودان قسم الدراما، ديسمبر 2006.
8. عبد الحليم بوشراكي، التراث الشعبي والمسرح في الجزائر، مسرحية الأجواد لعلولة -أنموذجا-، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة الحاج لخضر-باتنة-، تحت إشراف: صالح لمباركية، 1431-1432 / 2010-2011.
9. كساي ثميلة، الهوية الثقافية الأمازيغية من خلال الإتصال والتفاعل الرمزي في الأداء المسرحي الجزائري – دراسة تحليلية سيميولوجية على عينة من المقطوعات المسرحية وتلقي الأفراد لها -، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في علوم الإعلام والإتصال، تحت إشراف: بوخبزة نبيلة، كلية علوم الإعلام والإتصال، قسم علوم الإعلام، جامعة الجزائر -3-، الموسم الجامعي 2018-2019.
10. محمد سعيدي، الأنثروبولوجيا بين النظرية والتطبيق دراسة في مظاهر الثقافة الشعبية في الجزائر، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في الأنثروبولوجيا، تحت إشراف: عكاشة شايف، جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان، السنة الدراسية: 2006-2007.
11. منصوري لخضر، التجربة الإخراجية في المسرح المغاربي –قراءة في الأساليب والمناهج-، تحت إشراف: ملياني محمد، بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراه، جامعة وهران، كلية الأدب واللغات والفنون، قسم الفنون الدرامية، 2010-2011.

الرسائل الجامعية باللغة الأجنبية:

1. Badi dida, Touaregs de L'adagh des Ifoughas, Mémoire de Magister. Université Mouloud Mammeri, Tizi ouzou 2000.

الجرائد والمجلات:

1. أحمد أبوزيد، الرمز والأسطورة والبناء الاجتماعي، مجلة عالم الفكر، العدد الثالث، أكتوبر نوفمبر، ديسمبر، 1985.
2. أحمد منور، المدخل إلى المسرح الجزائري، مجلة الثقافة والثورة (جزائرية)، العدد 10، 1983.
3. إياد محمد حسين، عامر محمد حسين، الرقص الصوفي ورمزية الحركات الراقصة "المولية نموذجا"، مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية، المجلد 4، العدد 3.
4. بن حبرو مراد، الباحث " جمال النوي " المسرح الأمازيغي جذوره ممتدة من بلاد تمازغة..، مجلة المهرجان، المهرجان الثقافي الوطني للمسرح الأمازيغي، العدد 16، باتنة، الأحد 14 ديسمبر 2014.
5. جميلة مصطفى الرقاي، المسرح الأمازيغي بين التاريخ والحداثة، جريدة المهرجان الثقافي الوطني للمسرح الأمازيغي، العدد 13/04 ديسمبر 2012، الموقع الالكتروني: www.festival theatre-amazigh-batna.com
6. خالي روزة، إشكالية المسرح الأمازيغي المعاصر بين الكائن والممكن، مجلة روافد، المجلد 03، العدد 01، تلمسان- الجزائر، جوان 2019.
7. خواجة عبد العزيز، البدو التوارق: جدلية الإنسان والطبيعة ملامسة سوسيو-أنثروبولوجية، مجلة الحداثة، مجلة فصلية ثقافية تعنى بقضايا التراث الشعبي والحداثة، السنة 18، العدد: 139-140، بيروت-لبنان، خريف 2011.
8. رأس الماء عيسى، فلسفة إنتاج المعنى في الترجمة المسرحية، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر-الجزائر، مجلة النص، العدد الثاني، جامعة جيلالي ليابس، سيدي بلعباس/الجزائر، أبريل 2015.
9. سليم سوهالي، الكارنفال الأمازيغي الفرجة او شبه مسرح الشعبي بين الأصل والتجريب، مجلة المهرجان الثقافي الوطني للمسرح الأمازيغي-باتنة، الطبعة السابعة، 2015.
10. سوزان السعيد يوسف، المؤثرات العربية في الموسيقى والغناء والرقص اليهودي، مجلة الحداثة، المجلد الرابع والعشرون، العدد: 47-48، ربيع 2000.
11. عبد الحميد زايد، الرمز والأسطورة الفرعونية، مجلة عالم الفكر، العدد3، أكتوبر – نوفمبر- ديسمبر.
12. عزوز هني حيزية، توظيف التراث الشعبي في المسرح الجزائري ولد عبد الرحمان كاكي نموذجا، مجلة السياق، مج 4/ع 1، الجزائر، جوان 2019.
13. كريمة نوادرية، سعاد زدام، التراث الشعبي: المفهوم والأقسام، مجلة ميلاف للبحوث والدراسات، العدد الخامس، المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف ميلة -الجزائر، جوان 2017.
14. لحسن موهو، الرقص الشعبي ذاكرة الفولكلور المغربي، مجلة الفنون الكويتية، العدد 46، السنة الرابعة، أكتوبر، 2004.

15. ليلى قرعيش، ظل سجين العلبة الإيطالية: المسرح الأمازيغي وإشكالية العودة من المنفى، مجلة المهرجان، المهرجان الثقافي الوطني للمسرح الأمازيغي، العدد 17، باتنة، الإثنين 15 ديسمبر 2014.

16. مجلة تمنغست الثقافية، مجلة ثقافية إعلامية تصدر عن قطاع الثقافة، العدد 01، مطبعة الرمال – الواد، مديرية الثقافة الحي الإداري تمنغست، إنتاج 2018.

17. محمد عبد الفتاح سليمان، الأسطورة والتوظيف الحضاري في الثقافة المصرية القديمة، مجلة الأسطورة، عالم الفكر، مجلة دورية محكمة تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 04، المجلد 40، أبريل-يونيو 2012.

18. مولود فرتوني، الأثر الديني في الأدب التارقي حواضر الإسلام عند التوارق، مجلة التبيين، مجلة ثقافية بجامعة محكمة تصدر عن الجمعية الثقافية الجاحظية، العدد 32 سنة 2009م.

19. مؤنس حسين، الحضارة، دراسة في أصول وعوامل قيامها وتدهورها، عالم المعرفة، عدد كانون الثاني، الكويت، 1978.

20. ميراث العيد، الأصول التاريخية لنشأة المسرح الجزائري دراسة في الأشكال التراثية، مجلة إنسانيات، العدد 12 سبتمبر-ديسمبر 2000.

21. نجلاء نجاحي، التجريب في المسرح الأمازيغي الحديث بين الإبداع والتجريب، مجلة العلامة، العدد الثاني، ورقلة- الجزائر، 2016.

الملتقيات والندوات العلمية:

1. أقاري سالم، البيان في الشعر الأمازيغي (تيسواي أنموهاغ أنموذجا)، الأدب الأمازيغي في الجنوب الجزائري، أعلامه وقضاياه الفنية والموضوعية، ج2، أعمال الملتقى الوطني، دار الخلدونية للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، منشورات المجلس 2018.

2. عبد النبي زندري، واقع الحكاية الشعبية في الموروث الثقافي اللامادي عند إموهاغ (التوارق)، الأدب الأمازيغي في الجنوب الجزائري، أعلامه وقضاياه الفنية والموضوعية، ج2، أعمال الملتقى الوطني، دار الخلدونية للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، منشورات المجلس 2018.

3. فتيحة الزاوي-بوزادي، التمثلات الأنثروبولوجية للجسد في مسرح علولة، مسرح عبد القادر علولة بين النص والخشبة، تحت إشراف: محمد داود، منشورات CRASC، مركز البحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، الملتقى الدولي المنظم أيام 10و11مارس، 2014.

4. كمال الدين عيد، مسرح العرائس الوظيفية الدرامية والجمالية، ((المسرح الإفريقي: بين الأصالة والمعاصرة))، وقائع الملتقى العلمي: 10-11-12 جويلية 2009، محافظة المهرجان الدولي للمسرح – الجزائر، الدورة الإفريقية – الجزائر، 2009.

5. لخضر منصوري، الحلقة فضاء قديم جديد للتجريب المسرحي، ((المسرح الإفريقي: بين الأصالة والمعاصرة))، وقائع الملتقى العلمي: 10-11-12 جويلية 2009، محافظة المهرجان الدولي للمسرح، الدورة الإفريقية–الجزائر، 2009.

6. يوسف طنوس، الفولكلور الموسيقي العربي المتنوع، تاريخ وحداثة، أنثروبولوجيا وموسيقى، أعمال المركز الوطني للبحوث في عصور ما قبل التاريخ علم الإنسان والتاريخ، سلسلة جديدة عدد 6، ملتقى دولي 15، 16 و17 جويلية 2007 بالجزائر، CNRPAH 2008.

الحوارات والمقابلات:

1. حوار أجراه الباحث مع أداد اكة (1940)، في حي أسول ببلدية إدلس ولاية تمنراست، بتاريخ: السبت 04 جانفي 2020، من الساعة 15:20 إلى 16:01.

2. حوار أجراه الباحث مع أداد إيدى (خلال 1957)، في حي أسوال بلدية أدلس ولاية تمنراست، بتاريخ: الجمعة 26 أغسطس 2022م، الساعة: 20:25.

3. حوار أجراه الباحث مع أكواري علي (1975)، في منزله قرية تيظيت ببلدية إدلس، بتاريخ: الجمعة 26 جوان 2020، الساعة: 20:35.

4. حوار أجراه الباحث مع ألامي إسماعيل (1928)، في منزله بحي البحبوحة/ أغرم ببلدية إدلس، بتاريخ: السبت 04- 01-2020، الساعة: 18:05.

5. حوار أجراه الباحث مع ألامي محمد (1926)، في منزله حي البحبوحة بإدلس، بتاريخ: السبت 04-جانفي - 2020، الساعة: 17:50.

6. حوار أجراه الباحث مع ألامي محمد (1926)، في ورشته/أهنسوا، حي البحبوحة/أغرم بإدلس، بتاريخ: السبت 04-جانفي - 2020، من الساعة: 10:30 إلى 11:15.

7. حوار أجراه الباحث مع الجمت عبد الله (1988)، في بيته بولاية تمنراست، بتاريخ: الإثنين 23 -جويلية - 2018، الساعة: 22:00.

8. حوار أجراه الباحث مع الشريف إيدابير (1975)، في منزله قرية تيظيت ببلدية إدلس، بتاريخ: السبت 27 جوان 2020، الساعة: 01:10.

9. حوار أجراه الباحث مع المخرج زومالي صالح، الإثنين 19 ديسمبر 2022م، بمنزله، ولاية تمنراست، من الساعة: 20:24 إلى 20:55.

10. حوار أجراه الباحث مع أمريوض شريف (خلال 1947)، في بيته، حي البحبوحة بإدلس، بتاريخ: السبت 04 - جانفي - 2020، الساعة 19:00.

11. حوار أجراه الباحث مع إيدابير بيات (1923)، في منزلها قرية تيظيت ببلدية إدلس، بتاريخ: الجمعة 26 جوان 2020، الساعة: 20:29.

12. حوار أجراه الباحث مع إيكوساني تبغورت (خلال 1960)، في بيتها حي أسمدونيس ببلدية إدلس، بتاريخ: الإثنين 24 ديسمبر 2018، الساعة: 21:54.

13. حوار أجراه الباحث مع إيكوساني حميد (1947)، في منزله حي أسول ببلدية إدلس ولاية تمنراست، بتاريخ: الأحد 15 جانفي 2017، الساعة: 16.05.

14. حوار أجراه الباحث مع إيكوساني محمد بن خبد (1971)، في منزله بحي لحدب (أسول) إدلس، بتاريخ: الجمعة 26 جويلية 2019، الساعة: 11:05.

15. حوار أجراه الباحث مع بادي فاطمة (1988)، في منزلها قرية تيظيت ببلدية إدلس، بتاريخ: الجمعة 26 جوان 2020، من الساعة: 20:45 إلى 21:11.

16. حوار أجراه الباحث مع بلهاشمي محمد بن عبد الرحمان (خلال 1942)، في بيته حي إدبنان ببلدية إدلس، بتاريخ: السبت 04 -جانفي - 2020، الساعة: 20:50 إلى 21:55.

17. حوار أجراه الباحث مع بن حنيني السبت (خلال 1970)، في حي التضامن ببلدية ادلس ولاية تمنراست، بتاريخ: السبت 05 جانفي 2020، على الساعة: 16:01.

18. حوار أجراه الباحث مع بن حنيني فناته (خلال 1966)، في منزلها حي أسول ببلدية إدلس، بتاريخ: الأحد 05 جانفي 2020، على الساعة 22:20.

19. حوار أجراه الباحث مع حسان بن حنيني (1982)، في منزله حي سمدونيس بإدلس، بتاريخ: الإثنين 29 أوت 2022، الساعة: 19:48.

20. حوار أجراه الباحث مع خباوي مياته (1957)، في منزلها حي أسول ببلدية إدلس، بتاريخ: الأحد 19 جويلية 2022، على الساعة 11:20.

21. حوار أجراه الباحث مع زومالي توهامي (1984)، في منزله وسط المدينة بولاية تمنراست، بتاريخ: الخميس 19 سبتمبر 2020م، الساعة: 19:25.

22. حوار أجراه الباحث مع زومالي صالح (1972)، في منزله وسط المدينة بولاية تمنراست، بتاريخ: الخميس 19 سبتمبر 2020م، الساعة: 19:15.

23. حوار أجراه الباحث مع سيدي أق سالم (1994)، في وسط مدينة تمنراست، بتاريخ: الخميس20 جويلية 2018 م، الساعة: 16:00.

24. حوار أجراه الباحث مع صالحة توفينت (1969)، في منزلها بحي أسول، الأحد 05 -جانفي- 2020، الساعة: 18:30.

25. حوار أجراه الباحث مع صالحة فاضيماته (1947)، في منزلها حي أسوال بإدلس، بتاريخ: الأحد 05 جانفي 2020، على الساعة 18:00.

26. حوار أجراه الباحث مع عبد الرحمن بعموري (1958)، في مدرسته القرآنية (عبد الله بن عباس رضي الله عنهما) بحي قطع الواد- ولاية تمنراست، بتاريخ: السبت 05 أكتوبر 2019، الساعة: 14:51.

27. حوار أجراه الباحث مع عبد الله بوتفنة (1963)، في حي التضامن بإدلس، بتاريخ: الخميس 30 أوت 2017م، الساعة: 16:45.

28. حوار أجراه الباحث مع عجلة عثمان بن محمد (خمدة) (1974)، في حي إمانسلان ببلدية إدلس ولاية تمنراست، بتاريخ: السبت 26 ديسمبر 2020، الساعة: 20:37.

29. حوار أجراه الباحث مع عجلة محمد (خمدة) (خلال 1938)، في بيته حي تيمبكتوا ببلدية إدلس، بتاريخ: الإثنين 24 جويلة 2017، الساعة: 16:54.

30. حوار أجراه الباحث مع فاطمة مخطاري (1964)، في منزلها حي تاهقارت بولايات تمنراست، بتاريخ: الخميس 19- 9 - 2019، من الساعة: 21:00 إلى 22:00.

31. حوار أجراه الباحث مع فاطمة مخطاري (1964)، في منزلها حي تهقارت بولاية تمنراست، بتاريخ: الخميس 11جوان 2020، من الساعة: 16:01 إلى 21:55.

32. حوار أجراه الباحث مع فرتوني مولود (1976)، في مديرية الثقافة مكتب (مصلحة الفنون والآداب) بولاية تمنراست، يوم الثلاثاء 2019.09.17م، الساعة: 15:37.

33. حوار أجراه الباحث مع فرتوني مولود (1976)، في مديرية الثقافة مكتب (مصلحة الفنون والآداب) بولاية تمنراست، بتاريخ: السبت 21-9 -2019، الساعة: 12:39.

34. حوار اجراه الباحث مع فرتوني مولود (1976)، مديرية الثقافة بمكتب (مصلحة الفنون والآداب) بولاية تمنراست، بتاريخ: الأربعاء 2019.09.18م، الساعة: 10:30.

35. حوار أجراه الباحث مع لحسن إيدابير (1977)، في منزله بولاية تمنراست، بتاريخ: الخميس 19سبتمبر 2019 م، الساعة 19:35.

المواقع الإلكترونية:

1. أسماء رمضان، المسرح الإفريقي: الفن من أجل الوحدة والمقاومة، تاريخ الزيارة 28 سبتمبر، 2020، سا 00:15: https://www.noonpost.com/29348

2. **آلة الإمزاد:** تحت الرابط التالي: https://ich.unesco.org/fr/00973?photoID=07981

3. حمدي عابدين، «المسرح الأفريقي المعاصر» فنون أدائية تلعب على الحكي والتراث الشفهي، الشرق الأوسط- صحيفة العرب الأولى، https://aawsat.com/home/article/2532731

4. رابط العرض المسرحي (كوريغرافيا تامنغست) للمخرج صالح زومالي:https://youtu.be/NS5Je4Ui_RA

5. رقصة أسوارت، تصوير وإخراج: مولاي أمحمد هيباوي، جينيريك وتركيب: صنعون عبد الرحمان، من الموقع: https://www.youtube.com/watch?v=Me4o35PDRzI&pp=ygUc2KXYr9mE2LMg2LHZgti12Kkg2KXYs9mI2KfYqg%3D%3D.

6. شكل الصورة لرقصة تاكوبا من تصوير الباحث من فيديو مسجل عبر اليوتوب، تحت عنوان: الفرقة الفلكلورية "تاكوبا آغار" تمنراست Takouba-agar-Groupe folklorique، من موقع: https://www.youtube.com/watch?v=3jDwWMoT8JQ&pp=ygUM2KrYp9mD2YjYqNip

7. الشيخ عبد الرحمان بعموري، خَضِر العلم.. سلطان الحكمة.. "عبقرية صحراء الجزائر"، الطبعة السادسة، الرابط: https://algerianscholaraward.org/، تاريخ الزيارة: 07 أكتوبر 2019، الساعة: 22:50.

8. صورة عجلة محمد (خمدة)، الرابط: https://ich.unesco.org/fr/00973?photoID=08466

9. منال فاروق، المسرح الإفريقي دراسة: https://salahlinux.wordpress.com

فهرس المحتويات

فهرس الموضوعات

إهداء

شكر وعرفان

مقدمة ..... أ

الفصل الأول: الأثر الفني للفولكلور والرقص والأنثروبولوجيا في المســـــرح **07**

المبحث الأول: مفاهيم عامة للفولكلور **09**

I. مفهوم الأثر الفنـــــــي وخصائصه **09**

II. مفهوم الفولكلور **11**

تاريخ الفولكلور **19**

III. التراث والثقافة الشعبية **21**

أولا: التراث **21**

ثانيا: خصوصية الثقافة الشعبية..... **27**

المبحث الثاني: ميادين الفولكلور بنيته ومقوماته الأسطورية **29**

I ميادين الفولكلور: **29**

1- المعتقدات والمعارف الشعبية Croyances et savoirs populaires: **29**

2- العادات والتقاليد والطقوس **33**

3- الآداب الشعبية Littérature populaire **37**

4- الفنون الشعبية والثقافة المادية **40**

I. الفنون الشعبية Arts populaires: **40**

أولا: الموسيقى **41**

ثانيا: الرقص **43**

ثالثا: المسرح الفولكلوري **44**

II. الثقافة المادية Culture matérielle: **48**

II بنية الفولكلور ومقوماته الأسطورية: **49**

1- الأسطورة: **49**

2- الخرافة: **56**

3- الحكاية الشعبية: **57**

المبحث الثالث: مفهوم الرقــص وجمــالياته..... **60**

I مفهوم الرقص (Dance): **60**
تاريخ الرقص: **61**
II أنواع الرقص: **63**
1- الرقص الشعبي (Folk dance): **63**
2- الرقص الصوفي (Sufi dance): **65**
3- الرقص الفولكلوري (Folklore dance): **65**
4- الرقص السلالي (Dynastic dance): **65**
5- الرقص المسرحي (Theatrical dance): **66**
6- الرقص الكلاسيكي (Classical dance): **66**
7- الكوريغرافيا (Choreography): **66**
III رواد لغة الجسد والمسرح الراقص: **68**
أ- لغة الجسد والمسرح الراقص: **69**
الرقص في المسرح: **69**
ب- رواد المسرح الراقص: **73**
أولا: مارتا جراهام والرقص المسرحي الحديث **74**
ثانيا: بينا باوش والرقص المسرحي المعاصر **75**
ثالثا: رواد المسرح الراقص والتجارب الفنية في البلاد العربية: **77**
ج- لغة الجسد والمسرح الصامت: **79**
المبحث الرابع: الفولكلور وأنثروبولوجيا المسرح..... **82**
I. مفهوم الأنثروبولوجيا..... **83**
أولا: الأنثروبولوجيا..... **83**
ثانيا: فروع الأنثروبولوجيا **85**
ثالثا: أهم رواد الأنثروبولوجيا البارزين: **86**
1. فرانز بواس (1858-1942) Franz Boas: **86**
2. ليفي شتراوس، كلود: Levi - Strauss, Claude (1908-1994)..... **88**
3. مالينوفسكي، برونيسلاو (1884-1942) Bronislaw Malinowski: **90**
II. الفولكلور وأنثروبولوجيا الجسد المسرحي: **93**
1- بين الجسد والأنثروبولوجيا: **93**
أ- الجسد: **93**

ب- الجسد والأنثروبولوجيا: 95
2- الفولكلور وأنثروبولوجيا المسرح: 95
2-1 أنثروبولوجيا المسرح: 95
2-2 رواد أنثروبولوجيا الجسد المسرحي: 97
أ- الجسد بين الموروث الشعبي البدائي وتنوع الأشكال الثقافية عند **أنتونين آرطوا:** 97
ب- جسد الممثل وأهميته في الممارسة الأنثروبولوجية المسرحية عند **جيرزي جروطوفسكي:** 98
ج- تقنيات أداء جسد الممثل وأنثروبولوجيا المسرح عند **فيسفولد مايرهولد:** 100
د- فاعلية جسد الممثل المسرحي ضمن التنوع الثقافي الشعبي عند **بيتر بروك:** 102
هـ- أداء الممثل الجسدي وأنثروبولوجيا المسرح عند **أوجينو باربا:** 103
III. الفولكلور بين الأنثروبولوجيا والمسرح: 105
الفصل الثاني: أثـــر الفولكلور في المســـــرح الجزائـــــــري 109
المبحث الأول: روافد الفولكلور في المسرح الجزائري 111
أولا: روافد الفولكلور في المسرح الإفريقي 111
1. موضوعات الفولكلور في الدراما الإفريقية: 112
2. الفولكلور بين الرقص والموسيقى عند المجتمعات الإفريقية: 115
3. الفولكلور والمسرح الإفريقي: 118
ثانيا: روافد الفولكلور في المسرح الناطق بالأمازيغية 121
1- المسرح الأمازيغي: 121
2- الفولكلور في المسرح الناطق بالأمازيغية: 124
1. الفولكلور الأمازيغي وأشكال التعبير الفني: 125
2. الفولكلور الأمازيغي ومظاهر الفرجة: 130
المبحث الثاني: دراسة أنثروبولوجية ثقافية للتوارق 136
I. دراسة أنثروبولوجية ثقافية للمجتمع التارقي بين الأصل والانتماء: 137
1- أصل وتسمية التوارق وانتمائهم: 138
2- دراسة أنثروبولوجية لأسطورة {تين هينان}: 143
3- دراسة أنثروبولوجية ثقافية للمعتقدات والتقاليد والمعارف الشعبية التارقية: 149
1. المعتقدات الشعبية وتأثيراتها على المجتمع التارقي: 149
2. التقاليد والمعارف الشعبية وممارستها الطقوسية عند مجتمع التوارق: 151
II. الدراسة الأركيولوجية لحضارة التوارق: 156

III. الدراسة الأنثروبولوجية اللغوية Linguistic anthropology عند الإموهاغ: **159**
المبحث الثالث: أثر الفولكلور ومظاهر الفرجة المسرحية في الثقافة الشعبية الجزائرية **163**
1- الفولكلور وإرهاصات المسرح الجزائري: **165**
2- مظاهر الفرجة المسرحية في الثقافة الشعبية الجزائرية: **168**
1. مفهوم الفرجة: **168**
2. أثر الفولكلور والمظاهر الفرجوية في المسرح الجزائري: **170**
أولا: الفولكلور وتوظيف خيال الظل (القراقوز) في المسرح الجزائري: **172**
1- خيال الظل: **172**
2- القراقوز: **176**
3- الفارس الشعبي: **178**
ثانيا: الفولكلور وتوظيف شكل المداح والقوال والحلقة في المسرح الجزائري..... **180**
1 الفولكلور وفرجوية المداح والقوال في المسرح الجزائري: **180**
2 الفولكلور وتوظيف الحلقة في المسرح الجزائري: **182**
1. الحلقة: **182**
2. الفولكلور بين الفرجة ومسرح الحلقة: **185**
المبحث الرابع: مجـــــالات الفـولكلور الشـــعبي الجزائري ومؤثراتها الفنية في ثقـــــافة التوارق..... **188**
I. العادات الشعبية الجزائرية وتوظيفها الفني عند التوارق: **188**
II. الآداب الشعبية الجزائرية و تأثيرها الفني في الثقافة الشعبية التارقية: **195**
III. الثقافة المادية والفنون الشعبية الجزائرية وطابعها الجمالي عند التوارق: **206**
1. الثقافة المادية الجزائرية والطابع الحرفي الجمالي للصناعات التقليدية التارقية: **206**
2. الفنون الشعبية والأشكال الفولكلورية الجزائرية وقالبها الفني عند التوارق: **213**
الفصل الثالث: تمظهرات الفولكلور التارقي الشعبي في المسرح الجزائري المعاصر **231**
I قراءة في الرقصات الشعبية التارقية: **232**
أولا: لمحة حول الرقصات الشعبية التارقية: **233**
ثانيا: قراءة في الرقصات الشعبية التارقية: **235**
1. قراءة فيزياء الجسد في **رقصة خميسة Khomaissa**: **235**
2. قراءة في **رقصة الجمال/إيلوقان Ilogan** **242**
3. قراءة في **رقصة تاكوبا Takoba** **244**

4. قراءة في **رقصة إيسوات Iswat** **257**
5. قراءة في **رقصة تاهيقالت Tahigalt**..... **262**
6. قراءة **رقصة (تزنغرهت/ Tazanraraht**..... **265**
ثالثا: الفرق بين الرقصات الشعبية التارقية **266**
II مقاربة في العروض المسرحية الجزائرية المعاصرة المستوحاة من الفولكلور التارقي الشعبي..... **269**
I. قراءة في عرض 'كوريغرافيا تامنغست' للمخرج 'زومالي صالح'..... **269**
1. تحليل عرض كوريغرافيا تامنغست: **269**
أولا: قراءة في عنوان لعرض 'كوريغرافيا تامنغست': **269**
ثانيا: ملخص المسرحية: **271**
2. تحليل سينوغرافي للعرض المسرحي الفولكلوري (كوريغرافيا تامنغست) **274**
II. السينوغرافيا في عرض كوريغرافيا تامنغست..... **275**
1. الديكور في عرض كوريغرافيا تمنراست: **277**
2. الأزياء واللون في عرض كوريغرافيا تامنغست: **279**
1- الأزياء **279**
2- الألوان **281**
3. الإكسسوارات في عرض كوريغرافيا تمنراست: **283**
4. الماكياج في عرض كوريغرافيا تمنراست: **285**
5. الكوريغرافيا وجسد الممثل الراقص في عرض كوريغرافيا تامنغست: **286**
أ- الكوريغرافيا في عرض كوريغرافيا تامنغست: **286**
ب- جسد الممثل للرقصة الفولكلورية تاكوبا في العرض: **288**
6. الموسيقى في عرض كوريغرافيا تامنغست: **290**
7. الإضاءة في عرض كوريغرافيا تامنغست: **293**
خاتمة..... **297**
الملاحق..... **301**
المصادر والمراجع..... **312**
فهرس المحتويات..... **329**

الملخص:

تتناول هذه الدراسة مفهوم الفولكلور عموما من خلال الأثر الفني للفولكلور الذي نتج منه ثراءه وتنوع خصائصه، وذلك بفضل دارسي الأنثروبولوجيا والفولكلور والفلاسفة والنفسانيين، وكذا المسرحيين العالميين، من خلال دراسة ميادين الفولكلور الفنية والشعبية، خصوصا ما تعلق بالاهتمام به وتوظيفه في المسرح عامة، مرورا بالمسرح الجزائري وجهوده من أجل النهوض بالفولكلور التارقي خاصة، وما زاد من تنوع الدراسة ووضوحها هو ثراء الفولكلور أو التراث الشعبي الجزائري، في شتى المجالات الفولكلورية، هذا بفضل مجالين لهما من الدور الكبير في تحقيق فرجة الشعوب والتنفيس عن أحزانها وتجسيد أفراحها، كالرقص الذي زاوج بين الأداء والتعبير الإيقاعي، وفي شكليه القديم والحديث مشكلا طابعا فولكلوريا شعبيا، وكذا المسرح الذي تم من خلاله توظيف الفولكلور على الركح في بعض الأعمال الفنية ساهمت في تشكيل ظاهرة مسرحية خالصة، إذ حققت هذه الفنون من خلال الدراسة الأهم للجماهير الشعبية؛ بفضل مجال الأنثروبولوجيا.

من خلال دراستنا للفولكلور الثقافي الجزائري بكل أشكاله الفنية والفرجوية وتطبيقها الجمالي في المسرح الجزائري والمحلي، تم فيه التركيز على بعض جوانب بحثنا على الفولكلور التارقي من خلال مجموعة من المجالات الفنية الشعبية التارقية؛ كونها عنصر محوري فعال. وهذا محاولة منا لاستكشاف طريقة دمج كل ذلك في أعمال مسرحية، لتعزيز الهوية الثقافية في دراسة أنثروبولوجية، وإبراز تمظهرات الفولكلور التارقي الشعبي في المسرح الجزائري المعاصر. ويشمل ذلك قراءة في الرقصات الشعبية التارقية من أجل إيجاد الفروقات فيما بينها، للوصول إلى إمكانية مسرحتها، كي تساهم في إثراء الحقل المسرحي الجزائري. وذلك عن طريق تحليل كل الرقصات الشعبية للتوارق وكيفية توظيفها في المسرح. إذ بها يتم تعزيز الهوية الثقافية الجزائرية. وكل ذلك من خلال دراسة فنية شاملة؛ يصل بها البحث إلى تحديد ملامح فن المسرح الجزائري، وتقديم تجارب فنية وجمالية، متجددة ومعمقة لها تأثيرها الفني على التراث الجزائري بالدرجة الأولى، والفولكلور الشعبي التارقي بالدرجة الثانية.

الكلمات المفتاحية: الأثر الفني، الفولكلور، المسرح، الرقص، السينوغرافيا، المخرج، التوارق، الأنثروبولوجيا، الممثل.

Summary:

In This study we analysis the concept of folklore in general through the artistic impact of folklore, which resulted in its richness and diversity of characteristics, and that thanks to studies of anthropology, folklore, philosophers and psychologists, as well as international playwrights, through the study of the fields of artistic and popular folklore, especially what regard to interest in it and its employment in theatre in general, passing through the Algerian theatre and its efforts to promote the Tuareg's folklore in particular, and what increased the diversity and clarity of the study is the richness of Algerian's folklore, in various folklore fields, that thanks to two areas that have The great role in achieving the joy of peoples, venting their sorrows and embodying their joys, such as dance, which combined performance and rhythmic expression, in its ancient and modern forms, forming a popular folklore character, as well as the theatre through which folklore was employed in some artistic works, Who contributed to the formation of a pure theatrical phenomenon, as these arts were achieved through the study the important to the popular audiences, thanks to the field of anthropology.

Through our study of Algerian cultural folklore in all its artistic and Spectacle forms and its aesthetic application in Algerian and local theatre, some aspects of our research focused on Tuareg's folklore through a range of popular artistic fields, being an effective pivotal element. This is our attempt to explore how to integrate all of this into theatrical works, to promote cultural identity in an anthropological study, and to highlight manifestations of Tuareg's folklore popular in contemporary Algerian theatre. This includes reading all the Tuareg's folk dances in order to find the differences between them, to reach the possibility of Getting her into the theatre, in order to contribute to the enrichment of the Algerian theatrical field. This is done by analysing all the folk dances of the Tuareg and how to employ them in the theatre. Algeria's cultural identity is strengthened. And All through a comprehensive artistic study, which reaches the research to identify the features of the art of Algerian theatre, and to provide artistic and aesthetic experiences, renewed and in-depth that have an artistic impact on the Algerian heritage, and the Tuareg's folklore.

Keywords: artistic impact, folklore, theatre, dance, scenography, director, Tuareg, anthropology, actor.

نوقشت يوم 30 جوان 2025

ملخص:

تتناول هذه الدراسة مفهوم الفولكلور عموما من خلال الأثر الفني للفولكلور الذي نتج منه ثراءه وتنوع خصائصه، وذلك بفضل دارسي الأنثروبولوجيا والفولكلور والفلاسفة والنفسانيين، وكذا المسرحيين العالميين، من خلال دراسة ميادين الفولكلور الفنية والشعبية، خصوصا ما تعلق بالاهتمام به وتوظيفه في المسرح عامة، مرورا بالمسرح الجزائري وجهوده من أجل النهوض بالفولكلور التارقي خاصة، وما زاد من تنوع الدراسة ووضوحها هو ثراء الفولكلور أو التراث الشعبي الجزائري، في شتى المجالات الفولكلورية، هذا بفضل مجالين لهما من الدور الكبير في تحقيق فرجة الشعوب والتنفيس عن أحزانها وتجسيد أفراحها، كالرقص الذي زاوج بين الأداء والتعبير الإيقاعي، وفي شكليه القديم والحديث مشكلا طابعا فولكلوريا شعبيا، وكذا المسرح الذي تم من خلاله توظيف الفولكلور على الركح في بعض الأعمال الفنية ساهمت في تشكيل ظاهرة مسرحية خالصة، إذ حققت هذه الفنون من خلال الدراسة الأهم للجماهير الشعبية؛ بفضل مجال الأنثروبولوجيا.

من خلال دراستنا للفولكلور الثقافي الجزائري بكل أشكاله الفنية والفرجوية وتطبيقها الجمالي في المسرح الجزائري والمحلي، تم فيه التركيز على بعض جوانب بحثنا على الفولكلور التارقي من خلال مجموعة من المجالات الفنية الشعبية التارقية؛ كونها عنصر محوري فعال. وهذا محاولة منا لاستكشاف طريقة دمج كل ذلك في أعمال مسرحية، لتعزيز الهوية الثقافية في دراسة أنثروبولوجية، وإبراز تمظهرات الفولكلور التارقي الشعبي في المسرح الجزائري المعاصر. ويشمل ذلك قراءة في الرقصات الشعبية التارقية من أجل إيجاد الفروقات فيما بينها، للوصول إلى إمكانية مسرحتها، كي تساهم في إثراء الحقل المسرحي الجزائري. وذلك عن طريق تحليل كل الرقصات الشعبية للتوارق وكيفية توظيفها في المسرح. إذ بها يتم تعزيز الهوية الثقافية الجزائرية. وكل ذلك من خلال دراسة فنية شاملة؛ يصل بها البحث إلى تحديد ملامح فن المسرح الجزائري، وتقديم تجارب فنية وجمالية، متجددة ومعمقة لها تأثيرها الفني على التراث الجزائري بالدرجة الأولى، والفولكلور الشعبي التارقي بالدرجة الثانية.

كلمات مفتاحية:

المخرج؛ الفولكلور؛ المسرح؛ الرقص؛ السينوغرافيا؛ الممثل؛ التوارق؛ الأنثروبولوجيا؛ الأثر الفني

نوقشت يوم: 30-06-2025

بتقدير: مشرف جدا