

فرجات الريف¹ التقليدية: تناسج ومتاخمات

جمال أبرنوص

جامعة محمد الأول

كلية الآداب والعلوم الإنسانية، وجدة

قبل ثلاثين سنة أو يزيد، زار بلدتنا محترف ألعاب سحرية مصري، فكان حدثا مشهودا. تهافت الصبية والشباب لمشاهدة فرجته الموعودة. لكن ما أن شرع الرجل في تقديم ما تيسر من ألعابه حتى انبرى له الجمهور بالهتاف والاستفزاز. شرع العارض إبانها في تلقف عبارات السخرية موثرا الرد عليها بانفعال، فعم الصراخ المكان وأوقف العرض، ثم انصرفنا خائبين.

يدفعني إلى استحضار هذه الواقعة تساؤل بديهي هو: لماذا فشل المؤدي المصري المحترف (متزودا بسحره)، في ما كان يتوفق فيه "أمدياز" و"الحكواتي" و"أحلاقي" و"المتطبب الشعبي" وغيرهم من مقدمي الفرجات التقليدية بالسوق الأسبوعي، والذين كانوا يفرضون على الحضور قدرا من الهدوء يسمح بتقديم فرجتهم على نحو ما خططوا له أو يقارب؟

للسؤال مستلحقات ثقافية مركبة، غير أن ذلك لن يحول دون قولنا إن مقامات الفرجة تقوم على مواثيق إثنوثقافية يتصرف بموجبها الحاضرون، ويفعلون وينفعلون، يميزون بين ما ينبغي فعله أو قوله، وما لا ينبغي فعله أو قوله، ويسلكون، بغير إدراك مسبق، مسلكيات يميزون فيها بين المحظور والمطلوب والممكن ومدعاة التباهي والفكه والشتيمة وغيرها. وهذه المواثيق كانت ما تزال إبانها تقليدية (بدرجة معينة) لم تسلبها وسائل التحديث المجتمعية مرتكزاتها الأصلية، لذا خاب انتظار ضيف البلدة وغادرها غاضبا يلعن الفرجة ويسب نائبات الدهر التي ألقت بفنه (الراقي) في كنف متفرجين جهلة. فقد غاب عن ذهنه أن الفرجة تعبير إنساني منغرس في تربة الثقافة.

¹ نسبة إلى منطقة الريف؛ الاتحادية القبلية الواقعة شمال المغرب.

سنحاول عبر فصول هذا المقال أن نحيط ببعض سمات الفرجة التقليدية بمنطقة الريف المغربي، وذلك من منظور إثنوثقافي يربط أشكال التعبير الفنية بخصوصيات الثقافة المحلية؛ مكتفين في ذلك بمقاربة الموضوع من زوايتي نظر ماهوية (محاولة في التعريف) وسيكولوجية، مع ما يفترض وجوده بينهما من عناصر اتصال، باعتماد مقاربة عبر-مناهجية تنهل من مقولات نظرية تنتمي إلى فروع العلوم الإنسانية المختلفة.

1. فرجة في حضن منوال:

يبدو عصيا أمر البحث في أصول أشكال الفرجة موضوع الحديث، أولا لأن سؤال الأصول والبدائيات في صلبه بعيد عن العلم قريب من الميثافيزيقا، وبخاصة عندما يتعلق الأمر بأشكال التعبير الجمعية. من يبحث في أصول الفنون والآداب وينسبها إلى أمة بعينها يتجاهل (بإصرار أو بدونه) البنيات الثقافية المركبة التي تنبني عليها هذه الأشكال، وثانيا لأن المادة الوثائقية التي يمكن الركون إليها في هذا الصدد شبه منعدمة. وللخروج من هذا المطب يستحسن مباشرة البحث في آليات الفرجات أو تفكيكها إلى عناصر صغرى سطحية أو عميقة.

صكت الباحثة الألمانية إيريكافيشر Erica Fischer مصطلحا دالا هو "التناسج" *Verflechtung* في سياق غير بعيد عما نحن منشغلون به، وتحديدًا في سياق محاولتها فهم الآليات التي تحكم الفرجة، بوصفها تفاعل ثقافات. وقد سوغت استحداثها الاصطلاحي برفض مصطلح "مسرح المثقافة"، مستبدلة إياه باصطلاح آخر هو "تناسج ثقافات الفرجة"، وفي شرح ذلك تستطرد قائلة: "معروف أن التناسج يشغل على مستويين: مجموعة خيوط حريرية تلتئم لتشكّل زفيرة، والصفائر بدورها تُنسج لتشكّل قطعة من قماش، والتي تتكون من صفائر وخيوط... والأهم من كل هذا أنه ليس من الضروري التمييز والفصل بين كل هذه العناصر لتعطينا المنتوج النهائي. إنها مصبوغة ومُضَفَّرَة ومنسوجة لتشكّل أُمَاطا معينة من دون السماح للمشاهد بأن يتتبع كل فرع إلى أصله"².

يملك هذا الاصطلاح الاستعاري في تقديرنا من السعة والاستيعاب ما يكفي لبناء تمثيل يقارب مسألة أشكال التعبير الثقافي الجمعية من منظور ماهوي. من شاء أن يسائل هوية هذه الأشكال، أو أن يبحث في ما يعتبره جذورا أو أصولا، يكون حاله كمن يبحث عن جذور الضباب³. الخلق بالبحث،

² - إيريكافيشر، من مسرح المثقافة إلى تناسج ثقافات الفرجة، ترجمة وتقديم: خالد أمين، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، طنجة، 2016، ص. 162
حري بالذكر هنا أن اللفظ العربي "تناسج" غير وارد بمعاجم اللغة العربية قديمها وحديثها، وهو لفظ استحدثه المترجم خالد أمين بإضافة حرفي الزيادة: التاء والألف إلى الجذر: ن.س.ج، ليحيل من خلاله على معنيي المشاركة والمطاوعة.

³ - تعبير مثلي أمازيغي يقال لمن يهدر وقته في إثارة أسئلة لا طائل من طرحها.

والحالة هذه، هو بنيات الصفائر والقطع، ثم تتبع تحولاتها باستدعاء تحولات المجتمع التي يحضنها، وكذا واردات الثقافة من زوايا العالم المختلفة. دعنا، إذا، من فكرة البدايات، ولنتأمل نسق الفرجة الريفي، ومسيرة الإبدالات التي تعرضت لها أشكاله المختلفة، ولنتخذ من نهايات القرن التاسع عشر نقطة مرجعية، بسبب إكراهات القرائن والشواهد.

دون أ.مولييراس A. Mouliéras (1855-1931) (بإفادة من عينه، الدرويش محمد بن طيب)، تحقق فرجة باشيخ⁴، وتبعه ص. بيارناي S. Biarnay (1879-1918)، فسجل بعين إثنوغرافية مشهد بعض الفرجات الاحتفالية، إيباروضين، وإمديازن، وغناء النسوة في حفلات الأعراس⁵. ليس من الصعب ملاحظة الفوارق التي تقيمها هذه الفرجات مع فرجة المسرح (بمفهومييه اليوناني والإيطالي)، إذ ليس ثمة في هذه الفرجات الريفية المذكورة فاصل بين شخوص تتفرج، وأخرى موضوع فرجة. أو لنقل بلغة المسرح ما يقوله مايرهولد، ليس ثمة ما يعيق فعل المسرحية، أي تلكم القطيعة القائمة بين الخشبة والصاله.

تقوم الفرجة موضوع الحديث على تلق إيجابي غير خاف، وهو ما يفتقر إليه المسرح البورجوازي، ففي هذا النوع الأخير، يقول مايرهولد: "يعيش المتفرج بشكل سلبي ما يقع على خشبة المسرح، كما رُسمت حدود بين الممثل والمتفرج بناء على الترتيب المسرحي الذي يقسم المسرح إلى عالمين غريبين: أولئك الذين يمثلون فقط، وأولئك الذين يتلقون فقط. ولا توجد هناك شرايين بإمكانها الجمع بين تلك الأجساد المنفصلة في نظام تواصلي واحد"⁶.

ثمة، إذا، نظام تواصلي واحد في الفرجات الريفية التقليدية، فالحاضرون واعون أنهم جزء من حسابات الأفعال وردود الأفعال، وأن عجلة الفرجة لن تدور ما لم يبادروا (وفق ترتيب محكوم بتوازنات) إلى أفعال لازمة خلال لحظات بعينها. يصف بيارناي فرجة "إمديازن" قائلا: "يدخل الشيخ وسط الساحة، فينادي عليه أحد الحاضرين، ويقوم بتوجيهه إلى المقطع الغنائي الذي يريد أن يغنيه هذا الأخير باسمه. ثم ينبري لتغطية وجهه بغطاء رأس جلبابه، حاملا بندقيته بيده اليمنى، قبل أن يعتمد بيسراه إلى الإمساك بالشيخ من ثيابه سائرا به إلى الحيز الفارغ وسط الساحة. ينطلق الشيخ في غناء الإيزري المطلوب، بينما يستمر الشاب في إرشاده إلى الممشى بخطوات وثيدة، وهكذا يكمل الاثنان دورة كاملة يطوفان من خلالها على جماعة المتفرجين،

⁴ - Auguste Mouliéras, *Le Maroc inconnu: étude géographique et sociologique. Exploration du Rif (Maroc septentrional)*, A. Challamel, Paris, 1895.

⁵ - Samuel BIARNAY, «Notes sur les chants populaires du Rif», Les archives berbères, Publication du Comité d'Etudes Berbères de Rabat, V.1- Fascicule 1, 1915. P.26-43.

⁶ - Meyerhold 1979, vol. 1. 131

أوردته: إيريك فيشر، من مسرح المتأقفة إلى تناسج ثقافات الفرجة، م.س، ص. 100

وخلفهما يسير "أزمار" مقتفيا أثرهما وهو يعزف على آلتة الموسيقى. في غالب الأحيان يقوم اثنان أو ثلاثة من أصدقاء الشاب، حاملين سلاحهم، بمرافقة هذا نفر مشكلين موكب خفارة شرفي حقيقي".⁷

هي فرجة متاخمات إذا، لأن المتفرج يجلس على حدود في وضع البين بين. كل متلق علامة، أي موضوع تأويل سيميائي، لكنه ذات تسميئ أيضا، تتلقى في رحاب فصول الفرجة قدرا ملائما من العلامات والرموز، ثم ما تلبث أن تتحول في لحظة غير معينة سلفا إلى فاعل مساهم في صوغ علامات جديدة بالمشهد الفرجوي. وهي كذلك أيضا لأنها تتأسس على تجاوز تعبيرات وخطابات متناسجة، يمكن رصد تحقيقاتها على نحو جزئي: القول، والحركة، والإيماء، والقناع، والموسيقى، والغناء، واللباس، والبناء المجتمعي، وعلاقات السلطة، ونظيمة القيم، وصراع الغايات والمقصديات، وغيرها.

بيد أن صيغ التناسج هذه ليست واقعة في مرمى تعالق سكوني على محور الزمان. يتضاعف مردود النسج وتحوّل بعض ألوانه وخيوطه في اطراد مع ما يعتمل في نظام المجتمع. تغدو الفرجة بهذا المعنى كائنا خاضعا لقانون التطور، فتكتسب وتفقد وتراكم وتزداد عناصرها تركيبا، وتخترق البقاع، وتقاوم فرجات منافسة، وتتلبس بمستجدات المعيش، لكنها تهزم وتفنى، تاركة موقعها لفرجة جديدة تلائم مستطرفات الجماعات البشرية، بعد أن تنفخ فيها جذوة من روح عتيقة.

لا يخضع نظام الفرجة لتحولات مفاجئة، لذا ليس ملائما استدعاء السببية التاريخية الحديثة لتفسير إبدالاتها الداخلية والخارجية. ليس مناسبا القول مثلا إن عدول الأمير مولاي موحد⁸ عن قراره بمنع فرجة "رالا بويّا ralla buya"، كان بسبب سماعه تحن فتاة يافعة ترجوه السماح لقربانها بالغناء. مثل هذه الرواية تنزع عن هذه الظاهرة الفرجوية صفتها الاجتماعية المركبة، لذلك يبدو مفيدا مقاربتها في حضي الزمنين الطويل والدوري (كما بلورهما مؤرخ المتوسط الوسيطى فرناند بروديل Fernand Braudel (1902-1985))، الزمنين اللذين يفسران الظواهر على ضوء علاقتها بالمحيط وفعل الجماعات الإنسانية. يمكن الانتباه هنا إلى أن الفرجة موضوع الحديث لم تكن ترفا أو "تطهيرا" نفسيا يمكن تأجيله أو الاستغناء عنه، بل كانت مؤسسة إثوثقافية ذات أدوار شديدة الأهمية والحساسية، فلو استطال قرار المنع -سيرا مع فرضية الحادثة التاريخية المنسوبة إلى الأمير- لأصبحت مؤسسات اجتماعية أخرى (الزواج، الأسرة...) بشظايا قاتلة، على شكل أعطاب وانحرافات قد توقظ جحيم "الثأر" الذي لم تمر غير سنوات على إخماده. ولو حصل ذلك لجفت ينابيع هذا الشكل الفرجوي، ولوجد نفسه مجبرا على التكيف، في ما يشبه

⁷ - ص. بيارناى، ملاحظات حول الشعر الشعبي الريفي المغنى. ضمن كتاب: جرس العشرة، مقالات كولونيلية عن الريف الإثنوثقافي، ترجمة: جمال أبرنوص، مطبعة القيس، الناظور، 2016، ص. 43.
⁸ - الاسم الذي يطلقه الريفيون على محمد بن عبد الكريم الخطابي.

داروينية فنية، مع شح المقامات الحاضرة، وهو ما كان من شأنه تعطيل مسار تطوره الطبيعي، أو إفراز شكل فرجوي جديد مبتسر يحتاج زمنا طويلا ليتبلور في شكل فرجة ناضجة.

على هذا الأساس، هل يبدو مقبولا اليوم أن ننادي باستعادة هذه الفرجات على نحو ما كانت تمارس به خلال القرن الماضي؟ أليس في الأمر شيئا من مهام من يسعى إلى إنقاذ كائنات على وشك الانقراض بتوطئتها في محميات طبيعية؟

2. أصابع على الزناد:

ترتبط الفرجة التقليدية بمناسبات اجتماعية مختلفة (دينية، طقوسية دنيوية)، ولهذا السبب ينبغي النظر إليها دائما من منظار ما يحايتها من أشكال التعبير والفعل الاجتماعيين. غير أن الفرجة تحقق فردي أيضا، لأنها تشكيل إرادات فردية تحكمها رغبات وأهواء وغرائز واستيهامات، وجماعٌ وعي ولاوعي، وصراع تاريخ الفرد مع نفسه ومجتمعه. من يتمعن في أشكال الفرجة التقليدية الريفية سيردد بلا شك مع إيثاكا: "ليس هناك احتفال بل قلق مستمر"⁹. ومن يدقق النظر في مجريات الفرجة يكتشف فتيل توتر ينسدل على المشاركين جميعهم.

عود إلى فرجة البارود، لأن فيها ما يعضد هذا الزعم. نقل إيثاكا وصفا دقيقا لمجريات الفرجة قائلا: "وسط الدائرة التي يشكلها المتفرجون يقف رجلان وجها لوجه حاملين بندقيتيهما في الهواء، ثم يبدأ الرقص بمشي بطيء حول محيط الدائرة. يمشي الأول وراء الثاني، وبعد مدة محددة يتوقفان عن المشي ليواجه أحدهما الآخر ويشرع في إلقاء خطاب بصوت جهوري تتخلله ابتهالات، لتنتهي بحركات تهديدية قوية باليد اليمنى"¹⁰.

ليست إذا فرجة مرحلة يقتضيها فائض الزمن، ولا "لاهية" الغايات، بل فرجة تقع في حيز ضيق ينتصب بين الجد والهزل. يتابع المشاهدون فصول الفرجة في قماه مع الراقصين، يقرؤون ما يجري أمام أعينهم بذاتية طافحة، ويعمدون إلى ملء فراغات الفرجة بتخيل محكيات يتقمصون فيها دور البطولة، فتتحرك آلية التعويض اللاشعورية ويصبح المحيط المهزوم بطلا، والخائف شجاعا، والمضطهد جبارا... تصبح الفرجة، على هذا النحو، أشبه بموسيقى تصويرية تؤجج انفعالات مشاهد يعيش حلم يقظة.

⁹ Emilio Blanco Izaga, « Las danzas rifeñas », Africa, N° 49-50, Enero-Febrero, Madrid, Año 1946-p.66

- أورده: د.م. هارت، أيث ورياغر، قبيلة من الريف المغربي، أيث ورياغر، قبيلة من الريف المغربي، دراسة إثنوغرافية وتاريخية، ترجمة: محمد أونبا وعبد المجيد عزوزي وعبد الحميد الرايس، منشورات جمعية صوت الديمقراطيين المغاربة في هولندا، هولندا، 2007، ص. 253.

¹⁰ - نفسه.

يحتاج الحلم إلى ذروة، لذلك يشتد التوتر بين الراقصين، ويتحدى أحدهما الآخر داعياً إياه إلى مبارزته، وصف إيثاكا خط الذروة قائلاً: "ترتفع نبرة أصواتهما وتزداد حدة وعنفاً، ثم يمسكان بسلاحيهما بكلتا اليدين ليرتفع مستوى إثارة المتفرجين وانفعالهم، ويعلو الصراخ وتتضاعف الصيحات... ويختتم المشهد بحركات هائلة للراقصين. حركات دائرية للأرجل والسواعد والبنادق والجلابيب، متبوعة بإطلاق نار البنادق وسط دائرة المتفرجين، لترتفع في الجو سحب من الغبار والحصى والدخان، بينما تسود محيط الحفلة رائحة البارود القوية التي تجعل خياشيم الجميع تتسع وشفاههم تجف".¹¹

لا يسقط من بين الحاضرين صرعى كما يحصل في فرجات "الحضرة"، إذ ليس مقبولا السير إلى ما وراء شفير الوعي. على الحاضرين أن يتمالكوا أي رغبة تدفع بهم إلى مغادرة حالة المابينية التي تضعهم في قلبها فرجة البارود. عليهم أن يحبسوا أنفسهم في حيز يستقر بين الواقع والحلم، والجد والهزل، والأنا والآخر، والود والغيرة، والبوح والصمت. عليهم أن يتخذوا بؤرة المشاعر مستقراً.

من يتأمل فيض التوتر والانقباض الذي يسم هذه الفرجات يعتقد أن الريفي يساق إليها مكرها تأدية لواجب، والحقيقة ليست كذلك. التقط ص. بيارناي هوس الريفيين بألعاب البارود والفتازيا، قائلاً: "لا يأتمن الريفي، داخل قبيلته، وفي حضن قسمته القبلية تحديداً، غير صديق واحد هو بندقيته. لا يصيد إلا لماماً. ويحتفظ بالبارود للتظاهرات العامة، وألعاب الفروسية... ولأن الحرب في عيونه مجرد لعبة، فإن ألعاب البارود أو الحرب تمارس على هذا الجبلي العنيف، إغراءً أشد من ذاك الذي تمارسه الحياة الفلاحية أو العائلية. والمناسبات التي يسمع فيها صوت البارود كثيرة: أعياد دينية، مواسم الأولياء، زواج، ختان، وبفضل هذا البارود يعيش الجميع فانتازيات مثيرة.

في غضون هذه المناسبات أيضاً يتم تناسي الأحقاد والضغائن بشكل مؤقت، وهكذا يمكن أن يتواجد عدوان وجهها لوجه، دون أن يبادر أي منهما إلى التخطيط لأدنى سلوك استفزازي أو انتقامي. الأعراف هنا صارمة، وقوانين القبيلة تمنع مباغته العدو في رحاب إحدى التظاهرات العامة (زواج، عيد ديني، إلخ)، تماماً كما هو الشأن في السوق الأسبوعي"¹².

في مكان آخر من مقاله المونوغرافي يقترح ص. بيارناي تسمية المرددات الشعرية المحايثة لرقصة البارود بأناشيد الحرب¹³. غير أن المستمزم ومعه أنداده من باحثي العهد الكولونيالي لن يسير أبعد من ربط هذه الفرجة العنيفة بالطباع الجمعية، بإيعاز من منزعه الاستغرابي في النظر إلى

¹¹ - نفسه.

¹² - ص. بيارناي، ملاحظات حول الشعر الريفي المغنى، م. س، ص. 36.

¹³ - نفسه، ص. 37.

ثقافة الأهالي وأشكال تعبيرهم. فقد فاتته أن يلاحظ أن ما يسميه طباعا ليس سوى حلقة يسيرة تقع وسط دائرة ثقافية يتأسس توازنها على جرعة توتر وحالة ما بينية. وموجب ذلك تصبح فرجة البارود وغيرها مؤسسات ثقافية وظيفتها تنشئة وجدان الفرد بما يضمن إعادة إنتاج قدر ملائم من الممانعة التي تفرضها قسوة المجال وقوى الهيمنة الخارجية.

3. منتديات الغوث والابتهاال:

تقع فرجة البارود الريفية ضمن دوائر معانيات بحثية عديدة ذات صلة بموضوع المتاحمات، فإلى جانب ما أوردناه من إشارات إلى حالات محددة مسمّاة، ثمة دوائر أخرى تستحق أن تثار هنا، باعتبار ما تحوزه من قوى التأثير والإسهام في تشكيل هوية الشكل الفرجوي المدروس. إحداها دائرة القدسي/الدينوي، وهي الدائرة الموصولة إلى النشاط الإنساني الواقع بين الطقسي والغائي، والتي تتحكم في إنتاجها الحاجات النفسية للأفراد.

نقل ص. بيارناي مشهدا من فرجة البارود، بعين إثنوغرافية، قائلا: "عندما تطلق إشارة معلومة يصيح الرماة مرددين نشيد العايطة على نحو جماعي، وهو النشيد الذي يتضمن في الغالب غوثا بولي صالح ذي صيت، قبل أن يعمد الجميع إلى إفراغ شحنات البنادق على نحو متزامن، مصوبين فوهاتنا نحو الأسفل"¹⁴.

أما المرددات الشعرية التي يتم غناؤها في غضون هذا المشهد، فقد دون الباحث منها شواهد ثلاثة، إحداها¹⁵:

أويا.. يا.. يا !	Uya...! Ya.. Ya... !
البارود الحامي، يا أبناء عمي !	A rbaṛud ṛhami. A ya wlad, a eemmi !
زن ! زن البارود !	A wzen, wzen rbaṛud !
يا موح، يا عمار، يا صديقا !	Mmuḥ, a ema(r), a xeyyi !
دراهم الفضة، وريال العشرة.	A Drahem nnuṣṣa, a w Riar leecṛa.
يا علي بوغالم، يا قنديل (أهل) جبالة !	A ya eli Buṣalem, ṛqendir n Jjbala !

وهي شواهد نصية تتضمن ابتهاالا وغوثا بأهل الصلاح من أولياء الريف (الجغرافي)، كما هو الحال هنا مع الولي "سيدي علي بوغالم" (دفين القصر الكبير)، ومع ولي الريف الشهير "سيدي شعيب أونفتاح" (دفين تمسمان) في شاهد آخر.

¹⁴ - ص. بيارناي، م، س، ص. 37

¹⁵ - نفسه، ص. 38

يبدو فضاء الفرجة فضاء حديًا هنا أيضًا، واقعا في مسافة وسطى بين المقدس والديوي، فهو مشدود إلى المستلزمات الطقسية، ذات الطابع الشعائري القدسي، القائمة على التكرار وتراكمات الرمز والمتخيل الجمعي، ومشدود، في الآن نفسه، إلى بؤرة الديوي، من حيث قيامه على قدر من سبق القصد والغاية، ونعني اضطلاع، تحديدا، بوظيفة التنفيس عن الممارسين والمتفرجين، من خلال تبويثهم فرصة إيهام النفس بقدرتها على استدعاء المساعدة وتلقيها من قوى غيبية (أولياء من ذوي الكرامات الجارية على الألسن بالمنطقة).

يكتسي الوسم التخومي المدروس، علاوة على ما سبق ذكره، ملامح أخرى كثيرة؛ قولية verbal، وغير قولية non verbal. فعلى المستوى القولى يبدو مثيرا افتتاح المرددة الغوثية بالفاظ تحيل على قرائن مادية دنيوية صرفة (أسماء قطع نقدية)، كما يبدو مثيرا للانتباه، أيضا، الإصرار على إبقاء الملفوظ في حالة دنيا من النحوية¹⁶ والمقبولية، من خلال تغيب الروابط، وتغليب الوقف مؤشرا على الانتقال بين الجمل، فضلا عن المزج اللافت بين اللفظ الأمازيغي ونظيره المقترض [غير المُمَزَّغ] (من العربية الفصحى والعامية)، رغم وجود معادلات لفظية أمازيغية صرفة أو عربية ممزجة لهذه الألفاظ بتنويعات الريف المختلفة (r.qendir, nnuqra, drahem..).

أما بخصوص المستوى غير-القولى فيمكن التمثيل بحرص الفاعل الفرجوي على الإتيان بحركات وتحركات شبه حربية (حركات الجسد والأطراف، وتحريك البندقية...)، في مقام تذكیه روح سلمية. وهذا الجانب من العرض الفرجوي يفرض على اللاعب توخي أعلى درجات الحذر قبل وأثناء مباشرة الحركة، لأن كل خطأ أو تجاوز قد يبعثر أعراف اللعب الصارمة، بل إن أدنى جرعة حماسة زائدة قد تقلب مجريات العرض، وتهدد به صوب قطب الجدية، بحيث يتحول فضاء الفرجة إلى حلبة صراع حاضنة لملاسنات أو خصومات أو مشادات بين اللاعبين (الراقصين)، قد تتحول أحيانا، حال غياب قوى الضبط والتهدة، إلى عراكات بالأيدي والسلاح، من شأنها إدخال الجميع في لجة الثأر والثأر المضاد.

خاتمة:

تناولنا عبر هذا المقال موضوع الفرجة التقليدية الريفية من زاويتي نظر متعالتين؛ ماهوية وسيكولوجية، فوقنا على تناسج عناصرها الفنية وتضافر أجزائها الصغرى وميلها إلى التطور على نحو يتعذر معه الحديث عن ماهية لاتاريخية كلا أو جزءا. كما وقفنا على وقوع هذه الفرجات في رحاب بؤر مابينية، أهم سماتها التوتر والقلق والوقوف على الأهبة، وهو ما رددناه إلى الروح التاريخية التي فرضت على الأهالي أن يتلبسوا بقدر من الممانعة وأن يحرصوا على إعادة إنتاجها بإيعاز من غريزة البقاء، في ظل مجال يقع على التخوم، وفي مرمى عيون قوى الشمال المترتبة.

¹⁶ La grammaticalité

ليس مناسباً القول إن الصفات المنسوبة إلى هذه الفرجات عامة تنسحب على كل أشكال الفرجة الريفية التقليدية، والخليق بالبحث في هذا المقام هو مدى تلاؤم الأحكام الواردة في هذه الورقة مع فرجات ريفية أخرى، وبخاصة الفرجات النسائية المحضة، أي تلك التي تكون المرأة بطلتها، مؤدية ومتفرجة. وكذا البحث في مدى حضور هذه الصفات في أشكال التعبير التقليدية الأخرى، مادية ولامادية.

المراجع :

المراجع باللغة العربية:

إيريك فيشر، من مسرح المثاقفة إلى تناسج ثقافات الفرجة، ترجمة وتقديم: خالد أمين، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، طنجة، 2016.

ص. بيارناي، ملاحظات حول الشعر الشعبي الريفي المغربي. ضمن كتاب: جرس العشيرة، مقالات كولونيلية عن الريف الإثنوثقافي، ترجمة: جمال أبرنوص، مطبعة القبس، الناظور، 2016.

د.م. هارت، أيث ورياغر، قبيلة من الريف المغربي، أيث ورياغر، قبيلة من الريف المغربي، دراسة إثنوغرافية وتاريخية، ترجمة: محمد أونيا وعبد المجيد عزوزي وعبد الحميد الرايس، منشورات جمعية صوت الديمقراطيين المغاربة في هولندا، هولندا، 2007.

المراجع باللغة الفرنسية:

BIARNAY, S., 1915, « Notes sur les chants populaires du Rif », *Les archives berbères*, Publications du Comité d'Etudes Berbères de Rabat, V.1- Fascicule 1.

IZAGA, E.B., 1946, « *Las danzas rifeñas* », *Africa*, n° 49-50, Madrid.

MOULIÉRAS, A., 1895, *Le Maroc inconnu: étude géographique et sociologique. Exploration du Rif (Maroc septentrional)*, Paris, Challamel.