الشّفويّة - التّمسرح - الخطاب النّسوي

حميد بوحبيب
جامعة الجزائر 2

الملخّص

إن حلقة الرقص التي سنقدمها هنا، ليست مجرد أداء تنفيسي أو تعبير جسدي سطحي، إنها طقس معقد يحمل دلالات عديدة: من جهة تمثل مظهرا من مظاهر الشفوية الأولية في ارتكازها على لغة الجسد والأداء وليس على اللغة المنطوقة، ومن جهة أخرى هي حلقة تمسرح، لأن فيها محاكاة واضحة لوضعيات جنسية بطريقة هزلية، أي محاولة للتعبير والتواصل في فضاء هامشي مغلق، عليه أن يتحدى الخطاب الذكوري المهيمن في المجتمع التقليدي القبايلي. ومن جهة ثالثة، هو مظهر من مظاهر اللعب المشاكس، الذي يجعل من الجسد الراقص لاعبا ولعبة في آن واحد... إن الرقص هنا يكتسي دلالة : الأداء، الإمتاع، الإخبار.

وسنستند في تأويلنا على مقولات زومتور في الشفويات، وغادامير في تجليات الجميل وظاهرة اللعب والإمتاع، دون ان نغفل الجانب الطقسي. وسنكشف في النهاية على الدلالة العميقة لهذه الحلقة النسوية، أي جانبها المناوئ، فهي في المحصلة خطاب نسوي مضاد للأدلوجة الأبوية السائدة، فيما يتعلق باللذة والجنس والأنوثة على وجه العموم.

■ **Résumé** ■

Dans cet article nous tenterons de décortiquer le sens profond d'une séance de danse rituelle féminine (tel qu'elle a été observée en Kabylie), en mettant en exergue ses aspects les plus saillants, à savoir : l'oralité, la théâtralité, la féminité (pour ne pas dire féminisme).

Nous démontrerons que ce rituel chorégraphique, n'est pas une simple danse pour exprimer la joie collective lors d'une fête, mais plutôt une théâtralisation élaborée qui vise à produire une performance sensuelle érotique qui titille l'idéologie patriarcale dominante dans la société traditionnelle.

• قراءة تأويلية في حلقات الرقص النسوية (تلمسان وبلاد القبائل أنموذجا)

«في البدء كان الكلمة، والكلمة كان عند الله، وكان الكلمة الله والكلمة صار جسدا» !

الكلمة صار جسدا، قد لا توجد عبارة أعمق دلالة من هذه الجملة الإنجيلية على العلاقة بين الكلمة المنطوقة، أي "الشفوية"، والجسد الحي المتحرك، تلك الحركة المقدسة التي ولدت منها التمثيليات الأولى والرقصات الإيمائية.. ومجمل تلك الإيماءات والحركات، أي مشهد الجسد وهو يتلوى ليعبّر عن الغواية واللذة .. تلك القهقهات والآهات، تلك الأصوات التي تخوّل للشفتين أن تنطقا بأكثر من الكلام : الغمزات، النظرات التي تستنفر البراءة الكامنة وتدفع بها إلى ما وراء ستار الحياء الذي تفرضه الحياة الاجتماعية. تلك اللغة الأولى، لغة الأسلاف الذين يقبعون في ثنايا الخطاب الأنثروبولوجي، لغة حية مناوئة لخطاب المركز الذكوري.. هذه اللغة هي التي ستشكل محورا لمقالتنا هذه : الشفوية ـ التمسرح ـ الخطاب النسوي المضاد.

وقبل أن نلج دروب التأويل والقراءة لفك سنن هذه اللغة البدئية، سنقدم المشهد الذي سيكون موضوعا للتأويل :

إن هذا "الديوان النسوي" في بلاد القبائل، يسمى على سبيل التلطيف : "أورار ن الخالاث" بمعنى "لعب النساء"، إنه مزيج بين الرقص والغناء والتمثيل، يحدث دائما في مجال عائلي مغلق، بمناسبة عرس أو ختان، وهو ممنوع على الرجال، وقد يسمح فيه بحضور العذارى والصبايا، وبعض الأطفال. وفيه تلهو النسوة بلا حرج، ويبدعن لغة موغلة في الشفوية والجسدية (Oralité/corporalité)، في هذا الطقس تعمد سيدة البيت إلى تهيئة الفضاء والتخلص من العيون الفضولية

والغريبات والذكور[1]، ثم يُعهد إلى الراقصة التي ستمثل دور الرجل بما تحتاج إليه من لباس أو أكسسوارات، ويتم تدبير كل ذلك بسرعة وكأن النية مبيتة منذ زمن، كل ذلك فيما الراقصة الممثلة تتدلل وتتظاهر بأنها متعبة، أو أنها توقفت عن أداء مثل تلك الأدوار، أو تتحجج بأن زوجها لو عرف بالأمر سيغضب، فيما النسوة من حولها يتوسلن إليها وحين يمضي شوط من هذا التوسل، تنزل المرأة عند رغبة زميلاتها (وتكون في العادة امرأة متزوجة، أو مطلقة، لها خبرة بأمور الزواج والجنس، ولها ما يكفي من الجرأة والمهارة الأدائية، ولا تكون إطلاقا من العجائز لأن ذلك مخل بقواعد الوقار، كما لا تكون من الصبايا، لأن ذلك مخل بالحياء وسيثير كثيرا من الشكوك من حولها !).

ثم تدخل الراقصة الأولى في دور الفاتنة اللعوب، تتمايل في رقصات مغرية، وتمشي برشاقة، في مشية تسمى "أشرورذ"، أي مشية الحجلة[2]، وتبدأ في الرقص، ومن حين إلى آخر تقوم بإيماءات تحاكي من خلالها وضعيات المرأة وهي تتزين أو تستحم أو تمشط شعرها ... ومن حولها تتعالى أصوات الحاضرات استحسانا لانسجام الحركات أو استهجانا لها إذا كانت لا تتقن المحاكاة ... وفجأة يتسارع الإيقاع وتبلغ الإثارة أوجها، إيذانا بدخول الراقصة الثانية، فتدخل مقتحمة الحلقة (لاحظ اختلاف المشية !) متنكرة في زي رجل، ويتم استقبالها عادة بزغاريد وهمسات غامضة، وكأن الذكر دخل الحريم، مع تعليقات تخص نجاح أو فشل تقنيات التنكر المعتمدة !

وفيما تواصل الراقصة رقصها ومحاولة إغرائها (إيقاع متسارع، اهتزاز الخصر والردفين، تحريك الكتفين، وإصدار أصوات (استسك، استسك) أو (متص، متص).. تقوم المرأة/ الرجل بالدوران حول الراقصة متظاهرة أنها تحاول الإمساك بها، فيما الأخرى تتمنع وتبدي الصدود وقد تحاول خطف منديلها، أو تسجد عند قدميها

محاكية وضعية التوسل.. وكلما ازداد الإيقاع تسارعا تزداد المرأة/ الرجل تظاهرا بالهيجان، فتأتي بإيماءات جريئة تحاكي فيها القبلة والعناق وأخيرا الجماع، مستعملة في ذلك أكسسوارا (عصا، مغزل..) في حركة دائبة إلى الأمام وإلى الوراء .. فتتعالى الوحوحات والقهقهات. وإمعانا في محاكاة ما يحدث حقا، تعمد الراقصة إلى تقليد نماذج بشرية معروفة ومميزة في فضاء العائلة : هذا فلان بشنباته وحركاته الذكورية كرمز للفحولة، وهذا رمز للرجل المغلوب على أمره، يمشي مطأطأ الرأس ويسعل من حين إلى آخر ..وذلك أنموذج للشاب الفلاني المخنث.. ويستمر هذا اللعب/الرقص/ الطقس وتتعالى إيقاعاته كلما أمعنت الراقصة في تفكيك البنية الذكورية بمحاكاتها والسخرية منها.[3]

• تأويلات

سنحاول الآن أن ننظر إلى هذا الديوان النسوي ومشهدية اللعب "أورار" معا من ثلاث زوايا مختلفة ومتداخلة، وهي :

الشفوية (oralité)/ التمسرح (théatralité) / الخطاب النسوي/ (discours féminin).

• الشفويـة

إن «الشفوية لا تتلخص في فعل الصوت البشري (النأمة)، فهي - وإن كانت امتدادا للجسد لا تستنفده - الشفوية تتعلق بكل شيء فينا في توجهه إلى الآخر : بإيماءة خرساء، بنظرة ..».[4]

إنها تيار حيوي يتشكل أساسا من القهقهات والهمهمات، من تلك الأصوات التي لا تلامس الشفتين.. بل تنبجس من أعماق الكائن / الأنثى، حين يرتخي الجسد ويتحرر الوعي المأزوم من كبت الحياة اليومية وروتينها ولغتها.

هنا كلمة، هنا صرخة حادة، هناك آهة لذة، وهنالك ضحكة ساخرة .. ولا تهم الكلمات في بعدها اللغوي ولا ما تحمله من دلالة .. هنا يذوب الدال والمدلول في لغة من نوع آخر، لغة من قاموس سحري تفهمه الحاضرات دون حاجة إلى بلاغة جوفاء، إنها الصوت الأنثوي ... أما الدلالة، فتصنعها الأجواء والنظرات والإيماءات. إنها الكلمة الأولى المشحونة بذكرى الليبيدو النشكونية (libido cosmogonique) كما يسميها زومتور : «إن الرقصات التقليدية الإفريقية تحمل هذه البصمة بلا خجل، لأنها تلتحم بحركة الكلام الأول كذكرى لليبيدو النشكونية السابقة حتى عن الرغبات التي تعتمل في أحشائها»[5].

إن غياب الكلام (الكلام المتناسق المنصوص) في مثل هذه الرقصات الخرساء يتخذ مقام المؤشر، ويقتضي أحيانا معنى تكميليا للذي تنتجه حركة الجسد. هكذا فإن تلك الرقصات بإمكانها أن تتتابع سرديا وتكون جد مفهومة، قابلة للقراءة بسهولة من طرف المتفرجين.»[6]

إن النص هنا ليس تأليفا مسبقا يحاصر الدلالة في فضاء الكتابة، ولا حتى ذلك النص الشفوي المحفوظ في الذاكرة، والذي يتم إلقاؤه مثلما يقذف بالوهم على الخشبة، النص هنا يبني ذاته ولا ينفصل عن الجسد والصوت، إنه الجسد .. إنه الأجساد، لأن الأخريات أيضا يؤثّرن في العرض، بل ويقترحن جزءا منه أحيانا (تطالب الحاضرات أحيانا بمحاكاة فلان من الرجال، أو بإعادة الحركة ثانية).

إنهن يغامرن خارج اللغة الجمعية الذكورية، هي لغة في منأى عن التمركز العقلاني الذكوري (logo - phallocentrisme)على حد تعبير جاك دريدا.

والحوار هنا هو الفرجة ذاتها، الفرجة هي تواصل لذاته وفي ذاته، هنا تمثيل بدئي يجسد المواقف بدلا من الكلمات.

لقد تساءل غادامير عن احتفالية الاحتفال (مثلما تساءل آخرون عن أدبية الأدب) فقال مجيبا : «الاحتفال لا يتعلق بالبهجة والفرح فقط، والمناسبة الاحتفالية تكون دائما شيئا متساميا ينتشل المشاركين من وجودهم اليومي ويسمو بهم إلى نوع من التشارك الكلي، وبالتالي فإن المناسبة الاحتفالية تمتلك نوعا من الزمانية الخاصة بها.»[7].

إن الحوار إذن كامن في هذا التسامي إلى نوع من التواصل الكلي للجسد/ للأجساد في محاولة تحقيق فرجة مؤقتة متحررة من ربقة اليومي/العادي.

• التمسرح

إن هؤلاء النسوة يقمن بإنتاج محاكاة أولية، وليس لهن في ذلك سوى الجسد والصوت والإيقاع كوسائل فنية حية. إن كلمة «محاكاة «mimesis كما يشير إلى ذلك غادامير : «بمعناها اليوناني الأصلي مستمدة من رقصة نجم السماء، فالنجوم تمثل الأشكال المنتظمة والنسب الرياضية التي تؤسس النظام cosmos، وبهذا المعنى فإنني أعتقد أن هناك مبررا فيما جرت عليه التقاليد من القول بأن «الفن يكون دائما محاكاة «أي تمثيل شيء ما.»[8].

إن الإيماءة "Gesture" ضمن هذه المحاكاة، ليست دالاّ تحيل إلى مدلول في علاقة مع مرجع ما، كلاّ «ما تعبّر عنه الإيماءة، يكون هناك في الإيماءة ذاتها، إن الإيماءة هي شيء ما يكون جسديا برمّته ورمزيا برمّته في وقت واحد. فالإيماءة لا تكشف عن أي معنى كامن وراء ذاتها، فمجمل وجود الإيماءة يكمن فيما تقوله.» [9].

ومن جهة أخرى فإنّ الإيماءة مثل اللغة ليست فردية، إنها تنتمي إلى عالم من المعاني الحركية والوضعيات الجسدية للوجود البشري

في سياق الجماعة التي تصنع ذلك الجسد وتُقولبه عبر التنشئة الاجتماعية. والإيماءة بهذا المعنى لغة مرنة مباشرة، إنها موقف : دال ومدلول ومرجع معا.

والمشهد هنا (الديوان النسوي/ أورار) فنّ مميّز، ولكنه على خلاف الفنون الأخرى لا يرتبط بالوجود عبر إحالة رمزية وجمالية، إنه الوجود ذاته.

إن ما تقوم به هؤلاء النسوة ليست تجربة جمالية أو فرجوية منفصلة عن الوجود الاجتماعي، إنهن يعتبرن ما يقمن به واقعا، فإذا كانت «جميع المفاهيم من قبيل المحاكاة، والمظهر واللاواقع والوهم والسحر والحلم تفترض كلها أن الفن يرتبط بشيء يختلف عن الوجود الحقيقي، فإن العودة الظاهراتية للتجربة الجمالية (Erfahrung) تعلمنا أن التجربة الجمالية لا تؤمن بهذه العلاقة، بل هي بالأحرى تَعتبر ما تجرّبه حقيقة أصلية»[10].

إننا أمام محاكاة تنفتح على ما تحاكيه وتغمره وتصبح هي إياه، ولذلك فإن سمات المحظور والطابو والمسكوت عنه وما لا يسمّى، كلها تلقي بظلالها على المشهد ذاته.

إنها محاكاة تحاكي ممارسات الجسد بواسطة الجسد، فيصبح المحاكي محاكَى بدوره كيما يصبح هذا الجسد موضع إشادة ونرجسية مؤقتة، فبمجرد انتهاء المشهد، تنسى النسوة العرض، ويسارعن إلى الانهماك في أشغالهن اليومية كأن ما حدث هو مجرد قوس استثنائي، وإذا كان هذا الجسد (المحاكي والمحاكى) خارج المشهد المسرحي يرزح تحت وطأة التعب اليومي، ويُلفّ بأسمال من قماش تفقده معالمه وتقاسيمه الأنثوية، فإنه هنا يتلوى ويكشف عن وجوده المختنق .. فمن الجسد الآلة إلى الجسد الفتنة ينفتح الديوان النسوي في طقوس اللعب

هذه، ليقول ما لم تقله اللغة خارج هذا المجال الهامشي المغلق. «إن أوضاعا عديدة طقوسية أيضا تسمح بتراخي السلوك الجسدي، مثل لحظات الاحتفالات، والحفلات الراقصة التي تشجع على إباحية السلوك والكلام، من تلك المناسبات التي يكون فيها الجسد موضوع قيمة تحت إشراف الإغواء.»[11].

هنا يستعيد الجسد مملكته، ليقيم طقوسه الديونيسية بلا حاجة إلى خمر ولا إلى شطحات تفتح له غيبوبة تبعده من فضاء المدنس. هذا الجسد الذي تحتال اللغة على قمعه وكبته، يتحرر من الدال الذي يحجبه.

إنها بذور التمسرح (théatralité)، حين تختزل الوجود إلى لعبة تمظهر يمارس حركته ويبدع إيقاعه، ولا حاجة له حينئذ إلى حوار أو نص... لأن الحوار (اللغة المنطوقة) المهيكل في نص يشكل دورا، هو مجرد حالة عارضة للمسرح .. وفي هذا قال آرطو : «إن الركح هو فضاء فيزيائي ملموس لا يطلب إلا أن يُملأَ، وأن نجعله يتكلم لغته الملموسة. وهذه اللغة الملموسة للحواس هي مستقلة عن الكلام، لأنها محكومة بإشباع الحواس أولا .. أجل فثمّة شعر للحواس تماما مثل الشعر الذي للغة»[12].

هنا مشهد إيمائي، رقص يمثل من وجهة نظر مسرحية شعرا خالصا للحواس، حين تكتحل بمرأى الجسد المنتفض من تحت أنقاض الحياة اليومية والكبت التاريخي القاسي.

- **اللعب**

إن هذا المسرح الخاص هو لعب أيضا، لعب له جديته الخاصة، حتى وإن أصرت اللغة أن تسميه لعبا (أورارْ) بنوع من الاحتقار (كما يقال لعب ذراري بالدارجة الجزائرية)، لعب تعرف النسوة فيه أنه لعب ولكنهن يمارسنه لتأكيد واقعية الموقف وطرافته أو قساوته .. ذلك أن

«الجدية ليست مجرد شيئ يدعونا إلى الابتعاد عن اللعب، إنما الجدية في الحقيقة أمر ضروري للعب لجعله لعبا شموليا. والشخص الذي لا يحمل اللعبة على محمل الجد يفسد متعة الآخرين.»[13].

إن الجدية هنا تصل إلى حد أن الراقصة والممثلة تستغرقان في اللعبة إلى درجة نسيان الحاضرات، وقد يحدث أن تصبح القُبلة (في محاكاة الغواية والإغراء) قبلة حقيقية دافئة، مثيرة للشكوك !

في هذا الديوان النسوي يكون اللعب لعبا هامشيا، وكأن النسوة يستعدن حق اللهو بالدمى والعرائس.. اللعب هنا لا يحتاج إلى لعبة : الجسد نفسه لعبة وألعوبة، لاعب ولعبة معا.

ويتعقد هذا اللعب أكثر حين تضع الراقصة والممثلة في ذهنيهما أنهما تلعبان بنفسيهما ولنفسيهما من جهة، ومن أجل الأخريات من جهة أخرى، أي حين تقومان بموضعة الجمهور كجدار رابع ،«فمن الواضح أن طقسا دينيا ومسرحية يعرضان على مسرح، لا يمثّلان ما يمثّله لعب الطفل، فوجودهما لا تستنفده حقيقة أنهما يعرضان نفسيهما، لأنهما يشيران في الوقت نفسه إلى ما يتجاوزهما .. إلى متلق يشارك من خلال الفرجة.»[14].

إن هذا اللعب الإيمائي الراقص، الذي ينتج مسرحا أوليا وهامشيا، يكتسي في نهاية المطاف ثلاثة مظاهر متداخلة، باعتباره تواصلا شفويا بالدرجة الأولى :

المظهر الأول إخباري (informatif)/ الثاني أدائي (performatif) والثالث إمتاعي (récréatif).

لقد حللنا المظهر الأدائي ونظرنا إليه من زاوية الإيماءة والشفوية، حين تناولنا جانب التمسرح في هذا المشهد النسوي الأصيل، أما الجانب الإمتاعي فإنه تمثل لنا في مظهر اللعب، اللعب باعتباره شكلا من أشكال

الوجود الاجتماعي، يبقى لنا أن ننظر الآن إلى المظهر الإخباري.
ولكن كيف يتحقق الإخبار في غياب النص (النص بمعناه التقليدي) ؟ وهل يمكن أن يتحقق الإخبار خارج اللغة المنطوقة ؟

إن الرقص هنا يتكفّل بالجانب الإخباري في صيغته الطقسية، إننا نعتبره من هذه الزاوية طقسا مسارّيا rite d'initiation موجها للصبايا المقبلات على الزواج، ليقدم لهن درسا، يحضرهن لاكتشاف الآخر (الذكر) ويقوم بتلطيف الصدمة التي يخاف منها المخيال النسوي.

إن هذا الرقص المتهتك في ظاهره هو طقس مسارّي إذ تقوم الراقصة بمحاكاة مواقف ووضعيات جنسية، كما يحاولن تفكيك الخطاب الذكوري والسخرية منه .. وفي كل ذلك إنما يقمن برسم صورة الآخر، الآخر[الذكر] الذي يكاد يستحيل على الصبايا في المجتمع الأبوي المحافظ التعرف عليه خارج الدائرة الوحيدة المقبولة، وهي الزواج.

إن هذا المشهد يقوم في دلالته العميقة بكسر حاجز "الحياء" والعذرية رمزيا، لأن إباحية الإيماءة وتحرر الجسد مؤقتا، وتهتّك اللغة الشفوية، يعيد رسم الفضاء النسوي، ويُلقّن الحاضرات ـ الصبايا خاصة- بأن البنية الاجتماعية الذكورية ليست بنية مقدسة، إنها من صنع الرجال، وهذا الرجل يبدو في المحاكاة كائنا غامضا مزدوجا :

(يُرغب فيه ويخاف منه، يُحتمى به ويُسخر منه).

إن هذا الطقس يمكن تصنيفه حسب المخطط العام الذي وضعه آرنولد فان جنپ ضمن الطقوس العتبية(rites liminaires)[15]، من تلك الطقوس التي تكون بين مرحلتين مختلفتين نوعيا، إذ يحدث العبور بينهما عادة بتعلّم مجموعة من القيم والسلوكات والمهارات التي تخفف صدمة العبور.

ولا يمكن فهم البعد الطقسي لهذا الديوان النسوي، إلا بفهم صورة الذكر في المخيال النسوي المحلي، إذ نجد خوفا متجذرا من اللقاء بالذكر، لقاء يحمل عنفا ضد الجسد النسوي العذري، خاصة وأن معظمهن لم يرين جسد الذكر (والعضو الذكري على وجه الدقة) وغالبا ما تُحشى أدمغتهن بقصص مبالغة حول ليلة الدخلة وما يتبع افتضاض البكارة من آلام. «وليس غريبا بعد ذلك أن نجد العذراء المقبلة على الزواج في الأطلس الأوسط مثلا، تسمى "الخائفة" (ثاماقواطْ)، وإنه لمن الصعب هنا أن نميّز الخوف الفعلي لدى النساء، وأصداء هذا الخوف كما تكرّسه الجماعة.»[16].

إن هذه الصورة - بصرف النظر عن كونها واقعا أو هاجسا مضخما - هي التي تدفع الديوان النسوي/ أورار إلى السعي إلى تلطيفها والسخرية منها عن طريق محاكاتها، لتمكين العذارى (الخائفات) من إدراك بعض المعالم الإيروسية التي لا تقبل الجماعة (خارج هذا الفضاء) بتعريفها أو الاطلاع عليها قبل ليلة الدخلة.

- **الخطاب النسوي ...**

إن بنينة الفضاء في المجتمعات التقليدية تستند إلى تمييز أسطوري طقسي (Mythico rituel) بين عالمين : ذكري/أنثوي، يقدّمان أحيانا في تكامل وأحيانا أخرى في تعارض، إن هذا التمييز يحيل إلى رؤية رمزية للعالم، ولكنها رؤية ضامرة ومَخفية، يعاد إنتاجها دون وعيها.

ومثل هذه الطقوس العتبية تتيح لهذه المرأة غير المتعلمة -غالبا- في لحظة جنون تحرري قائم على المحاكاة أن تتخطّى كل الأفكار التي شُحذت حولها، لتتجاوز خجلها وحياءها .. إنه كسر لذلك السجن الذي يمنعها من معرفة ذاتها والاعتراف بجسدها وكينونتها واختلافها.

إن هذا الخطاب المضاد الذي يُنتج ضمن فضاء هامشي مغلق، لا يتحول إلى خطاب تحرري نسوي بالمعنى الحديث للكلمة، ولكنه مع ذلك يزرع بذرة التساؤل والشك في القيم الأبوية المركزية.

• حدود اللعبة ..

بعد هذا لا يمكننا إلا أن نتساءل : لماذا لم تصبح هذه الحلقات النسوية مسرحا بأتم معنى الكلمة ؟ أي، لماذا لم تكتسب في مرحلة لاحقة نصوصا شعرية/نثرية، ولماذا لم ترق إلى درجة الفن الأدائي ؟

إن التمايز الأسطوري الطقسي بين عالم الأنوثة وعالم الذكورة، قائم أيضا على تكريس وضعية دونية للمرأة، في لغتها ونشاطاتها وكينونتها :

فكلام الرجال يسمّى (هدرة الرجال = هدرة انتاع الصح)، تماما مثلما يقول القبايل: «آوال ان يراڤازن» في إشارة سافرة إلى أن كلام النسوة كلام هش وزائف ولا يُعوّل عليه.

وأشغال الرجال هي الأشغال، بينما شغل النساء هو "اتكعرير" أي مناورة وزيف.. وحتى اللعب يخضع لنفس التفريق : لعب الرجال هو اللعب، الفانطازيا والبارود، بينما يوصف لعب النساء (أورار الخالاث) بأنه مجرد تكلّف، لا طائل من ورائه، لأنه أصلا لعب غير معترف به، إنه «شطيح وارديح» لا غير !

هكذا يعمد المجتمع الأبوي الرجولي إلى تسفيه أحلام النساء واحتقار ما يقمن به على الدوام. وإذا أضفنا كون المحاكاة القائمة في المشهد النسوي مؤسسة على محاولة تفكيك منظومة تحيا فقط على تغذية الطابو والمسكوت عنه، فإننا سنفهم لماذا يتجاهل الرجال وجود هذه الحلقات النسوية .. إن تلك الحلقات ـ في نظر الرجال ـ هي

بالضرورة حلقات فتنة وتهتّك، وبالتالي فهي هامش غير مرغوب فيه. إن عقدة الفحولة هي في عمق هذا التهميش.

ولكن، لماذا لم تستطع النسوة تطوير هذا الديوان النسوي ليصبح مسرحا هامشيا ؟

إن السياق الشفوي العام، وهو سياق متصلب عموما وبطئ التطور - أدى إلى دفن هذه الحلقات ضمن احتفاليات طقسية هامشية، ولم يسمح لها بالخروج إلى عالم فني لتصبح تجربة جمالية مميزة، ذلك لأن الارتقاء بهذه الممارسات إلى مصاف التجارب الجمالية يستلزم ميلاد وعي فني، ووجود إبداعية متجددة، و هو ما كان يُعوزها حقا.

• خاتمة

إن هذا الديوان النسوي كما رأينا جمع بين ثلاث أبعاد متشابكة: الشفوية/ التمسرح/ الخطاب النسوي.

وقد كشف لنا التأويل الغاداميري على الشفوية في علاقتها بالجسد والإيماء، وبيّنا بأن اللغة المنطوقة في مثل هذه المشاهد الفرجوية الطقسية لغة ثانوية، كما كشف لنا التحليل عن وجود بذور مسرحية في الطقوس النسوية في جانبها الإمتاعي وكذا في جانبها الطقسي.

إن هذا المشهد النسوي، كان يمكن أن يتحول إلى مسرح حقيقي أصيل، ولكن تصلب البنيات الأبوية التقليدية التي حصرت المرأة في فضاء ضيق، أبقى هذه الفرجة الخاصة في طورها الجنيني.

• الإحالات •

1- يوجد مثل هذا الطقس، في مدينة تلمسان أيضا، وقد وصفته الباحثة مليكة يونس في مقال لها، ضمن كتاب جماعي :

- Malika Younes , Féminité et théâtralité ,IN : Amour ,fantasmes et Sociétés en Afrique du nord et au Sahara textes réunis par Tassadit Yacine, L'Harmattan -Awal , Paris 1992.p 59.

2- الحجلة : ثاسكورث بالقبايلية، هي رمز للرشاقة الأنثوية، وهي في المخيال الشعبي المحلي مثل الغزال في الشعر العربي.

3- صورة هذا المشهد "أورار ن الخالاث" كما وصفناه، تمارسه نساء آث لقصر (ولاية البويرة) خاصة القرى المعزولة، وهو موجود في كثير من قرى القبايل، حضرناه في طفولتنا مرارا، وهو مازال متداولا كما أخبرتنا نساء المنطقة.

4- Paul Zumthor, Introduction à la poésie orale, Editions du SEUIL ;1983. p 193.

5- idem ; p 200.

6- Paul Zumthor, op cité ; p 199.

7- هانز جيورج غادامير، تجلي الجميل، تحرير روبرت برناسكوني، ترجمة سعيد توفيق، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة -1997 ص 151.

8- المرجع نفسه، ص 121.

9- نفسه، ص 183.

10- هانز جيورج غادامير، الحقيقة والمنهج (الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية) ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم صالح، دار أويا للطباعة والنشر والتوزيع والتنمية الثقافية، طرابلس ـ ليبيا . ط 1 2007 . ص 149 .

11- دافيد لوبروتون، أنثروبولوجيا الجسد والحداثة، ترجمة محمد عرب صاصيلا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ط 2 1997.ص 127.

12- Antonin Artaud, le théâtre et son double, Gallimard, Paris -1964- p 53.

13- هانز جيورج غادامير، المنهج والحقيقة - مرجع سابق - ص 172.

14- المرجع نفسه، ص 180.

15- ترجمنا (liminaires) بـ عتبية، لأنها مأخوذة من limen / liminarus التي تعني seuil أي عتبة الدار.

16- T- Yacine, Amour, phantasmes et sociétés en Afrique du nord et au Sahara -op cité pp 29/30

• المصادر والمراجع •

1- هانز جيورج غادامير، تجلي الجميل، تحرير روبرت برناسكوني، ترجمة سعيد توفيق، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة ـ 1997.

2- هانز جيورج غادامير، الحقيقة والمنهج (الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية) ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم صالح، دار أويا للطباعة والنشر والتوزيع والتنمية الثقافية، طرابلس ـ ليبيا . ط 1، 2007.

3- دافيد لوبروتون، أنثروبولوجيا الجسد والحداثة، ترجمة محمد عرب صاصيلا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر.بيروت ط 2، 1997.

4- Malika Younes, Féminité et théâtralité, IN : Amour, fantasmes et Sociétés en Afrique du nord et au Sahara textes réunis par Tassadit Yacine, L'Harmattan - Awal, Paris 1992.

5- Paul Zumthor, Introduction à la poésie orale, Editions du SEUIL ;1983.

6- Antonin Artaud, le théâtre et son double, Gallimard, Paris -1964.