مجلة إشكالات في اللغة والأدب مجلد: 11 عدد: 2 السنة: 2022
ص: 68 - 86 E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

الأنساق الكرنفالية في الطقوس الشعبية الأمازيغية

Carnivalesque Patterns in the Amazigh Folk Rituals

* نورالدين عثمان طلبة [1] / نورة بعيو [2]

Noureddine Otmane Telba[1] / Noura Bayou [2]

مخبر ل م د جامعة محند أولحاج البويرة الجزائر

جامعة مولود معمري تيزي وزو (الجزائر)،

University of Mouloud Maamri tizi Ouzou -Algeria

otmanetn@gmail.com [1] noura.adab@gmail.com [2]

تاريخ الإرسال: 2022/02/24	تاريخ القبول: 2022/04/06	تاريخ النشر: 2022/06/02

ملخص البحث

يشكّل مفهوم الكرنفالية مادة دَسِمة في الدراسات الثقافية المعاصرة، غير أن هذا المفهوم لم يعد مرتبطا في جانبه التحليلي بالنصوص الأدبية فحسب وإنما تجاوزه إلى الممارسات الفنية الأخرى كالأفلام السنيمائية والأغاني الشبابية والإبداعات الجماهيرية، ناهيك عن اشتغاله في الخطابات السياسية والمناظرات الحزبية وكذا الممارسات الاحتفالية لبعض الكيانات الإثنية والثقافية أيضا.

وعليه، تهدف هاته الدراسة إلى التغلغل في قلب الثقافة الشعبية الأمازيغية، ودراسة بعض أشكالها الاحتفالية الهامشية المتحرّكة في الفجوات البسيطة التي يتركها المركز، والمركز ههنا لا يتجاهل هذا النوع من الممارسات فحسب، وإنما يترك المجال مفتوحا تماما لتشكيل أداء مضاد يتمّ من خلاله التفاوض مؤقّتا بشأن الهويات المتصلّبة والمراكز الاجتماعية الراسخة، أداءٌ يتّخذ من الخَلق العكسي لمعايير الإعلاء والإسفال، والإماتة والإحياء، والتقديس والتدنيس جوهرا له، ومن البشع الكرنفالي واللعب الجاد تقنياتٍ يعمد من خلالها إلى خلق حياة ثانية عمادها الفوضى والضحك والقلب الدائم للمعايير.

الكلمات المفتاحية: احتفال، هوية، أمازيغية، كرنفالية، لعب، بشع.

Abstract :

The concept of carnivalesque is a rich material in cotemporary cultural studies. However, this concept in its analytical aspect is no longer related to texts only, but it has transcended it to other artistic practices, such as films, youth songs and mass creations, not to mention its involvement in political discourses and party

* نورالدين عثمان طلبة otmanetn@gmail.com

debates, as well as the ceremonial practices of some ethnic and cultural entities as well.

Therefore, this study aims at penetrating into the Amazigh folk culture heart, and studying some of its marginal festive forms moving in the simple gaps left by the center, which does not only ignore this kind of practices, but also leaves the field completely open to a counter-performance formation in which rigid identities and entrenched social centers are temporary negotiated; a performance that takes the criteria reverse creation of exaltation and inferiority, mortification and revival, in addition to sanctification and desecration as its core. It is hideous, carnival and serious playing techniques through which he intends to create a second life based on chaos, laughter and a permanent reversal of standards

Key Words: celebration, identity, Amazigh, carnivalesque, play, hideous.

مقدّمة:

شكّل الطقس الشعبي مفهوما فارقا لدى الشعوب الأمازيغية على مرّ العصور، فهو لا يمثل لديهم مجّرد شعيرة عابرة بلا معنى، أو احتفالا عاما بلا جوهر، وإنما هو جزء أساسي من الثقافة المتوارثة، التي يمكن عدّها-إن صحّ القول-إحدى مؤسسات التنشئة الاجتماعية المركزية للإنسان القبائلي، لارتباطه بالقيم أولا، ولعلاقته الوطيدة بمفاهيم الإثنية والعرق والهوية المحلية ثانيا.

وعلى هذا، لا توجد عطلة (بالمفهوم الباختيني) أو طقس أو احتفال شعبي أمازيغي إلا وأُسند إلى نظام قيم معلوم، فالقيم الاجتماعية والتوجهات الروحية والأخلاقية هي أساس الاحتفالات الأمازيغية، وفي الوقت نفسه يتم من خلال هاته الاحتفالات تكريس مجموعة من القيم والتأكيد على نماذج من الأعراف، ولعلّ هذا يفسّر بشكل واضح تعلّق الشعب الأمازيغي بطقوسه واحتفالاته الشعبية/الرسمية، مثله مثل أي مجتمع أو كيان إثني آخر في العالم مقتنع بأن عاداته وقيمه وطريقة حياته هي الأفضل بطريقة ما.

لكن هل تبقى هذه العادات والاحتفالات والطقوس على حالها، وبالشكل الذي أُوجدت عليه أول الأمر؟ طبعا لا، إنّها تخضع لتغييرات مختلفة خلال فترات التحوّل المجتمعي، وفي فترة التحول تلك يضيق غالبا نطاق هاته القيم ويتم تنقيحها، بل ويتم رفض وإتلاف جزء كبير منها، وفي المقابل يتم تعديل الجزء الآخر لخدمة رؤى وتوجهات فكرية جديدة.

لذلك، وبشكل عام، يتفاعل جوهر العطلات/الاحتفالات (الأمازيغية أم غيرها) –مثل الكائن الحي تماما–مع جميع التغييرات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، ومراجعة القيم انطلاقا من هذا المعطى هي مراجعة آلية لبنائية الاحتفالات والطقوس، وهاته الأخيرة تسعى بدورها إلى تكوين/تكريس قيم جديدة لها أساس أيديولوجي مختلف، منخرطة وإياها في دائرة من العلاقات الثنائية المغلقة واللانهائية، يحكمها قانون الولادة والتطور والانقراض التدريجي، وعملية الولادة والانقراض هذه هي عملية طبيعية وموضوعية للغاية، تتجلى بوضوح في كل الثقافات وفي كل العصور، فهي لا تختص بفترة دون أخرى ولا بقيمٍ/مجتمعاتٍ دون أخرى، وإنّما تتجلى في أي مكان وفي أي زمان.

ولما كان موضوع مقالنا هذا هو الأنساق الكرنفالية في الاحتفالات/الطقوس الشعبية الأمازيغية كان لابدّ لنا من فهم طبيعة هاته الاحتفالات المحلية أولا، ولفهم طبيعة هاته الاحتفالات ينبغي لنا أن نفهم تركيبة المجتمع المحلي، الذي هو مجتمع أبوي ذكوري بامتياز، ويظهر ذلك جليّا–وقبل كلّ شيء–في الممارسات اليومية وتقاليد الحكم وهيئات اتخاذ القرار، ناهيك عن ظهوره في أشكال الاحتفالات والأعياد والأشعار ذات التوجه المركزي أيضا، والتي يمكن عدّها تراكيب رمزية، يتم تشكيلها ودعمها من قبل المؤسسات الرسمية الحاكمة، لأنها تعمل على تقديم صورٍ خضوعٍ وسيطرة أبدية تتناسب وماضي الذات (المسيطرة/والمسيطَر عليها) وحاضرها وحتى مستقبلها، وعليه، فهي تعمل دوما على إنتاج وإعادة إنتاج أيديولوجية النوع الاجتماعي التقليدية قصد تقوية الانقسام في مكانة وأدوار الجنسين وتراتبيّتهما.

إنّ الأشكال الثقافية التي ينتجها المجتمع الأبوي الأمازيغي–والاحتفالات الرسمية جزء منها– تعطي الأولوية دائما للعائلة كمؤسسة رسمية لأن العائلة هي منبع أشكال التنشئة الاجتماعية، وفيها يتلقّى الفرد قيم الجماعة– ولعلّ هذا الرهان الواضح على دور العائلة كنواة أساسية (على حساب القبيلة والمجتمع) لم يكن اعتباطيا أبدا، فقد أخفى وراءه قيما صلبة وقوانين صارمة تتم المراهنة عليها لهيكلة المجتمع هيكلة أيديولوجية كاملة، هيكلة تنطلق أول الأمر–بشكلها المادي–من تقسيم الأدوار الاجتماعية بين الجنسين، ومن ثمّ رسم حدود مكانية/زمانية صارمة للغاية يتم حمايتها بمعايير المحظور والممنوع والمحرّم، ثمّ تنتقل إلى الجانب الرمزي، المتمثّل أساسا في الاحتفالات والأشعار والحكايا والأساطير وغير ذلك.

ولنضرب عن ذلك مثلا بمجلس القرية (تاجماعت) الذي يجتمع فيه أعيان القوم للتشاور في أمور التسيير وفض النزاعات وتقسيم الزكاة والصدقات وغير ذلك، إذ وبالإضافة إلى سمة الهرمية الواضحة في هذا المجلس، والذي يتم فيه إقصاء جميع الفئات المجتمعية الأخرى والمتكونة أساسا من عمال البساتين

والحصادين والخمّاسين والرعاة، فهو يحوي أيضا بذور هيمنة ذكورية واضحة، إذ لا يحق للمرأة في هذا المجمع أن تتدخّل أبدا، إنّها مجرّد تابع فقط، تابعٌ تمّ ربط قيمته الاجتماعية والأخلاقية بمدى امتثاله للحدود الكرونوتوبية المرسومة، والمتمثلة في البيت العائلي المغلق وعين الماء(ثالا) لا غير، إنّها مجرّد كائن هامشي مسلوب القيمة، لا ذِكْرَ له في تاريخ الأحداث والسياسة، مثلها مثل الأطفال تماما، وإن كان للأطفال ميزةٌ وسلطةٌ تتجاوز سلطة المرأة أحيانا، فالطفل الذّكَر هو "المحْرَمُ" الذي تستند إليه المرأة في خروجها لقضاء حاجاتها، وهو سبيل إكمال النقص أو عقدة فقدان القضيب التي لديها كما يسميها فرويد.

تتسلّل هذه البذور العائلية/المجتمعية الداعمة للسلطان الذكوري (في جانبه المادي الملموس) إلى الحفلات الأمازيغية (الرسمية) أيضا، فتظهر في الحفلات المقامة بمناسبة ولادة مولود ذكر في العائلة، أو ما يعرف في الأوساط الشعبية بـ"السبوع". إذ إنّ هذه المناسبة الاحتفالية–وما يصاحبها من تهليل وبهجة ورقص ووعدات–مثال حيّ وواضح على إعلاء الرجل وإسفال المرأة منذ الصغر، وهو مثال واضح على طبيعة النظام الذي يشدّ أعمدة المجتمع، نظامٌ ذو معاني ثابتة، ينتقي قيمه الذكورية ويميّزها عن أي قيم أخرى، وبهذه الطريقة يتمكّن من نهب الثقافة ورسم حدود الأعراف التي تساعد في دعم وإنتاج طبوغرافيا اجتماعية وسياسية وأخلاقية تتناسب ومصالح مجموعات المركز، وأولى هاته المواقع التي يقف عندها هذا النظام المسيطر هو الهويات الجنسية، فمن خلالها يتم الحفاظ على المثُل التنظيمية وعلاقات القوة والهيمنة التي لا تتوانى أبدا في شحن جسد المرأة بدلالات رمزية سلبية، فجسد المرأة عندها مرتبط دوما بالشبقية وعدم الاتزان، ومن المخاطرة تركه يلهو في الفضاءات العامة أو إعطاؤه فرصة الانخراط في الممارسات الاجتماعية والثقافية والسياسية، لأنه سيضع النظام الاجتماعي/الأخلاقي الأبوي على المحك لا محالة.

لدى النظام الأبوي إذن آليات وتكتيكات مختلفة للرقابة الاجتماعية وضمان الاستقرار الاجتماعي ومعاقبة أي موقف أو سلوك أو خطاب ينتهك هذا العقد المبني على أساس مركزية القضيب وعدم التماثل بين الجنسين، سواء في المجال المادي أو حتى في المجال الرمزي، إلا أن هاته المخططات الثقافية–كما يُظهر التاريخ– لم تعش أبدا في سلام وإنما خضعت دوما لمشاكسات وضغوط داخلية هائلة، تمّ نبنيها من قبل الهامش اليقظ والمستعد دوما لصناعة ثورة أو انقلاب، وعلى هذا، فإذا كانت البنية الكلّية قد أفرزت فضاءً مركزيا–كما يقول حميد بوحبيب– فإنّها بالمقابل سمحت بوجود فضاء

هامشي لامتصاص الكبت، وذلك بفضل آلية البحث عن التوازن، لأن الجماعة لو أصرّت على مراقبة كلّ الفضاءات ستخلق ضغطا هائلا قد يفجّر البنية كلّها.

يعيدنا هذا المفهوم المتمثّل في رفع السلطة يدها عن الفضاءات/الممارسات الهامشية المناوِئة لها إلى مفهوم مهم في الدراسات الثقافية الحديثة، يتمثّل أساسًا في مصطلح الكرنفالية الذي جاء به الناقد الروسي ميخائيل باختين، في محاولة منه التّعبير عن تلك المحاورات الصدامية بين المركز والهامش، بين الأغلبية الشعبية المتحدّية للضوابط الأخلاقية المفروضة، وبين الوعي الجمعي المسيّر بمعايير السلطة المركزية. ودون الخوض في مفهوم الكرنفال بشكله المعروف لدى الشعوب المختلفة (على غرار الكرنفال الرابليزي في العصور الوسطى، وكرنفال قادس في إسبانيا، وكرنفال ريو دي جانيرو في البرازيل، وكرنفال المكسيك وفرنسا وألمانيا، وغيرها)* يمكننا القول إن هذا الكرنفال الذي يتحدث عنه باختين إنما يوجد غالبًا (وعلى غرار تمظهره في الإبداعات الأدبية) في شكل ظواهر ثقافية أخرى، وليس بالضرورة في الكرنفال نفسه، إذ يمكن العثور على روح الكرنفال في مختلف مجالات الثقافة الفنية، في الأفلام السنيمائية، والإنتاج المسرحي، وحتى في السجالات السياسية والأغاني الشبابية، وكذا في الإشهارات التلفزيونية وملاعب كرة القدم. وعليه، غالبًا ما يتم العثور على مفهوم الكرنفالية الباختيني خارج أطر مكان/زمان الكرنفال الضيّقة، متجاوزا بذلك نطاق النقد الأدبي وكذا نطاق الكلمة/الحفل المجرّد(ة).

غير أنّ ما يجمع مجالات الثقافة الكرنفالية–على اختلاف أنواعها–هو سمة اللعب الجاد والضحك الساخر، ذلك أن هذه الأخيرة وحدها من تملك القدرة على قلب معاني الحياة اليومية وكسر هرميتها وتمييزها الجنساني، وهذا القلب بدوره يسمح لنا بالنظر إلى الكون بعيون جديدة، بـ"عين ثالثة" * إن صحّ التعبير. وهو ما يسمح لنا في النهاية بتلمّس نسبية الأمور الواقعية وقابليّتها للهدم والاستبدال، ومن ثمّ إيجاد نظام أفكارٍ ورؤى عالمٍ مختلفة، تختلف جذريا عن العادي والمبتذل والمعتاد.

لكن، إذا اتفقنا على أن الكرنفال هو حياة الشعب الثانية التي تتأسس على مبدأ الضحك، فأين يمكن العثور في الثقافة الأمازيغية على مثل هذه الاحتفالات ذات النسق الكرنفالي، وهل يمكن النظر إليها حقا بكونها حدثا شعبيا نقديّا موجّها ضدّ جدّية الثّقافة الرّسميّة؟

أولا. الاحتفال والاحتفال المضاد:

1. الزاوية وكسر شعيرة القربان:

تمثّل الزاوية (أو المزار) في الثقافات الشعبية و/أو الرسمية مكان التعبّد والخلوة والاعتزال، فهي المكان الأفضل لعيش التجارب الباطنية، والفضاء الأنسب لانفتاح الروح على آفاق رحبة واسعة، وهي السبيل لتجاوز الممرات الصعبة في الحياة، وهي بهذا تتجاوز الكرونوتوبات الدنيوية الأرضية المدنّسة، وترتقي لتلامس الكرونوتوب الأخروي/السماوي المقدّس.

لكن ماذا لو أن قدسية هذا المكان تم سحبها فجأة؟ ماذا لو تم إفراغ الزاوية من ميزة التقشّف الوجدانية التي تخترق أرواح العاكفين فيها، كيف سيكون رد فعل سلطة الوعي في المجتمع الأمازيغي يا ترى؟

سبق وقلنا بأن السلطة الرمزية في المجتمع الأمازيغي لا تختلف عن مثيلاتها، فهي لا تغفل-في خضم الاحتقان الشعوري الهائل الذي تسببه الأعراف والقيم-ترك مساحة معتبرة للفئات الهامشية وإنتاجاتها، تتم فيها مشاكسة المركز رمزيّا، في فضاءات محددة، ووفق ممارسات ثقافية معروفة، يكون الغرض منها امتصاص الكبت والشحنات السلبية المتراكمة، ومن ثمّ إحداث نوع من التوازن الاجتماعي.

ولعلّ من بين صور رفع يد السلطة عن انتهاك الهامش للمحظور هو تلك الطقوس المقامة في الزوايا والمزارات والأضرحة الأمازيغية، التي تُظهر مواجهة مكشوفة بين قوى المركز(المفرغ من صرامته) والهامش(المشحون بقوة المواجهة)، وأولى سمات مناوءة السلطة (الثقافية والدينية) في هاته الاحتفالات هو اختراق المرأة لفضاء مركزي محرّم عليها، ويتعلّق الأمر ههنا بالزاوية، والمرأة بهذا الفعل تكسر نظام القيم الذي يفرض عليها ملازمة البيت أو الخروج إلى نبع الماء (ثالا)، بعيدا عن الكرونوتوبات المركزية الأخرى، والمتمثّلة أساسا في السوق ومجلس الشيوخ وساحات المساجد والزوايا وورش العمل، إنها-وبفعلها هذا-تكسر العرف الأمازيغي بشكل مزدوج، تكسره بدخولها الزاوية والاختلاط بالأجانب(الرجال) أولا، وتكسره ثانيا بظهورها بشكل مدنّس في فضاء مقدّس، تلهو وترقص وتطلق العنان لنزواتها، ملامسةً بجسدها أجساد الرجال، في جو من الحميمية والانحلال المطلق.

إنّ هذا الحضور النسائي-غير المعهود-في الزوايا "يؤدّي إلى مشاهد غير أخلاقية تنسف معها كل فكرة دينيّة...يتم الاجتماع في الزاوية، حيث يردّد الحاضرون اسم الله مرفقا بنغمات الغايطة والبندير، وتتوالى الابتهالات وتتمايل الرؤوس، يتصاعد الإيقاع وتتعالى صيحات مختلفة، ترتفع الحمّى وتتلامس الأجساد، تشخص العيون ويخرج الزبد من الأفواه، يلتصق الإخوان والأخوات ببعضهم، ويدورون مثل المجانين، وفي قمة النشوة تتعالى ضجّة عارمة...ثمّ تفتر قوة الحاضرين شيئا فشيئا" [1].

في خضم هذا التدفق الاحتفالي الكرنفالي الهائل تتجلّى للعيان لحظتان فريدتان، أولاهما لحظةُ التقاءِ ذلك الحشد البشري الكبير، الذي يتم فيه عرض مواهب الرقص الفنية في جوّ من الالتحام الجسدي الكرنفالي غير الخاضع لنُظم الجنوسة والفصل الجندري، وثانيهما هو لحظة تحطيم قداسة الزاوية كمكان، وقلب صورتها الروحانية إلى صورة شيطانية، لا تعترف بدين، ولا بنظام قيم، إنّها في حالتنا هذه مفرغةٌ من أي" نزعة أخروية قروسطية" [2]، تماما كما هو الحال في أيّ كرنفال آخر يحكمه زمان اللعب وقلب المعاني، وغايته تقديم رؤية بديلة للعالم، غير أنّ هذا القلب (للأعلى والأسفل) لا يمكن أن يتأتى للمحتفلين إلا باستخدام أسلحة رمزية فاعلة تمكّنهم من إعلاء ظواهر ثقافية وخفض أخرى، عبر محاكاة ساخرة واعية، ونخصّ بالذكر ههنا تقنية القناع وخاصية البشع الكرنفاليين، فهما وحدهما القادران على بناء معانٍ مضادة ذات ديناميات متغيّرة، فإذا كان القناع(بالمفهوم الباختيني) غائبا في هذا الاحتفال فالبشع حاضر بلا شكّ في صورة " الزّبد المتطاير من الأفواه" كدلالة على غزو الجنون المؤقّت لمساحات العقل والبصيرة، وكأنّ العقل العادي ليس بإمكانه تحمّل ثقل المعاني المتناقضة لأشكال الثقافة وأنظمة الإدارة الذاتية التي يخلقها هذا الكرنفال المصغّر.

إنّ المنخفض (الجسد البشع) في حالتنا هذه يغزو المرتفع (الجسد الخجول والجميل) ويقلب النظام رأسا على عقب، ملغيا العلاقات الهرمية/الجنسانية والامتيازات والأعراف والمحظورات، مشكّلا من لحظة الرقص والجنون وتطاير الزبد من الأفواه لحظة طوباوية فريدة، لا تلتفت إلى المعايير النمطيّة والمصالح الحزبية أو الأجناسية بقدر التفاتها ورغبتها في بعث معاني المساواة والحرية المطلقة، فلا الرجل وصيّ على المرأة، ولا المرأة قابعة في أدنى الهرم تعبد الضوابط الأخلاقية والجمالية المفروضة عليها، ولا الزاوية مكانٌ للرهبنة والعبادة والانقطاع، ولا الضريح/المزار فضاء "مُلهَمٌ بنَفَسِ الربّ"[3]. إنّ ما هو هامشي اجتماعيًا في احتفالنا هذا قد غدا مركزيًا، وما هو مركزيّ قد غدا هامشيّا، لقد أصبح موضعَ لعبٍ وسخريةٍ وإسفالٍ، متحوّلا في لحظة قصيرة من شيء روحاني مقدّس ومنظّم إلى مهزلة كبيرة يحكمها الدّنس والفوضى.

يمكن عدّ هذا العرض الكرنفالي–على الرغم من سمة المؤقت التي تسمه–مثالًا جيدًا على الأداء المضاد، وما تكتيكاته (البشع والسخرية) إلا أدواتٌ فاعلة لمواجهة السّلطة، هذا من جهة، ومن جهة أخرى نجد أنّ هذا النوع من الاحتفالات لا يختبر مرونة نظام القيم في المجتمع فحسب–كما هو الحال في الطقوس والاحتفالات التي سنراها فيما بعد–ولكنّه يسعى وبقوّة إلى انتهاك الأنظمة الاجتماعية انتهاكًا تامّا، للدين والعرف والجنوسة. ثمّ إنّ قوة التدمير التي يختزنها هذا الاحتفال هي ما يمكّن مؤدّيه من كسر

ستار الخوف، ومن ثمّ السعي إلى فكّ شيفرة الهيمنة والتسلسل الهرمي الذي تفرضه عقيدة الممنوع والمحرّم، فبدلا من تكرار أنماط ثقافة المركز، نرى الهامش يسعى إلى مواجهتها ثمّ اللعب بها، تماما كما هو الحال في الكرنفالات العالمية المعروفة بمقاوماتها التحرّرية الممزوجة بروح اللّعب الجادّ، الذي يُصدّع أيديولوجية المركز، ويخلق من تلك التصدّعات نظامَ حياةٍ جديد، تعطى الأولوية فيه للمساواة كقيمة مطلقةٍ ونظامٍ شاملٍ للعالم. وما صورة النساء وهنّ يرقصن ويلهون إلى جانب الرّجال إلاّ دليل على نظام الحياة الجديد، نظام الحياة الثانية كما يسمّيها باختين، الحياة الأخرى، التي تفرض نفسها بكونها نارًا هادئة تحرق ببطء كل أنظمة المجتمع.

لكن، هل يمكن أن يكون هذا المشهد المنتمي إلى واقعٍ افتراضي هو المشهد الوحيد لانتصار الهامش على المركز مؤقّتا؟ أم أنّ هنالك مشاهدَ لاحتفالات أخرى يمكن تلمّس قوة وحضور الكرنفالية فيها؟

2 . ديوان أورار ورعشة الهامش بعيدا عن يد السلطة:

لا شكّ أن الواقع الافتراضي الذي يصنعه الاحتفال الأمازيغي ينتمي في جوهره إلى نوع خاص من الواقع، يختلف نوعا ما عن الواقع الموضوعي والذاتي والاجتماعي المعروف، ومع ذلك-وعلى الرغم من الوجود المستقل نسبيًا لهذا الواقع الافتراضي-إلاّ أنه يتم النظر إليه من قبل المؤدّي/الهامش على أنه واقع حقيقي ملموس، يسعى أصحابه إلى تخليص(تطهير) النّفس من وصمة العار التي تعقب خرق المحظور والمحرّم، ومن ثمّ هدم فكرة اللامساواة وعدم الاستقلالية الذاتية، إنّه نوع من "الإلغاء المؤقت، المثالي والفعلي في الآن نفسه للعلاقات التراتبية بين الأفراد، والذي يخلق...نوعًا خاصًا من التواصل لا يمكن تصوره في الزمن(الموقف) العادي" [4]. تواصلٌ واعٍ يسعى إلى تطوير أشكال خاصة من التعابير والإيماءات غير المقيّدة بإكراهات الرّسمي والمتواضع عليه، ولعلّ أبرز مثال على هذا الواقع الافتراضي المستقل نسبيا هو حلقات (**أورار**) النسوية الأمازيغية التي تُظهر سعيًا حثيثًا للقفز عبر جدر المعنى ونقيضه، وتمحو الحدود الفاصلة بين الأعلى والأسفل والمقدّس والمدنّس، وبين المسموح والمحرّم والمحظور، مجسّدة إن صحّ القول نسبية معاني الدائم والقابل للتلف والإزالة بنوع من السخرية الواعية والفاعلة.

وعموما، تشكل دواوين أورار الهامشية (التي تصاحب حفلات الختان والزواج) مشهدا كرنفاليا قويّا يحطّم بطقوسه عرف الحشمة والحياء الأمازيغي ويعيد للإيماءات وحركات الجسد قوتها التعبيرية الهائلة، بعيدا عن محدودية معاني الكلمة المنطوقة وضيق أفقها، لكن، وقبل الخوض في جوهر هذا الاحتفال

الديستوبي ينبغي علينا الإشارة أوّلا إلى علاقة هذا الاحتفال الأساسية بالوقت والذاكرة، بالوقت لكونه يمثّل زمنا هامشيا (مؤقّتا) محصورا بين زمنين مركزيين يفرضهما حضور سلطان الرجال، وبالذاكرة لأنّه يتجاوز سمة الطّقس العابر والمؤدّى بحسب الرغبة والمزاج، إلى صفة الإرث الثقافي العائلي الحقيقي المحفور في أرواح الفتيات/النساء منذ الصغر، المحفور في الأرواح حتى قبل الولادة، ذلك أنّ النساء يشاركن فيه قبل ولادتهن حتّى، يشاركن فيه وهن في بطون أمهاتهن، ولا أشد تعبيرا عن هذا الارتباط الغريزي من تلك الجمل التي نسمعها تتردّد بين الحين والآخر: "ولدت لأرقص، ولدت لأغني، الاحتفالات هي حياتي..." وغيرها من العبارات التي تخبرنا بأنّ هذا الاحتفال ليس شيئا ميكانيكيا، بل هو فعل غريزي يغذّيه ميل النسوة للشغب وعطشهن الدائم للهدم والاحتجاج وخرق شرنقة الأعراف والقيم.

ودون إطالة نجد أنّ هذا الطقس النسوي يتمحور حول المحاكاة الساخرة التي تعمد إليها ممثّلتان مختارتان بعناية *، تتقمّص الأولى شخصية الرجل والثانية شخصية الأنثى، وهنّ في خضم ذلك كلّه مدفوعات بتأوّهات ووحوحات الجوقة المتعالية: "يبدأ الاحتفال بدخول الراقصة الأولى المتقمّصة لدور الفاتنة اللعوب، تتمايل وتتلوى في رقصات مغرية، وتمشي بحركات رشيقة...ومن حين إلى آخر تقوم بإيماءات تحاكي من خلالها وضعيات المرأة وهي تتزين أو تستحم أو تمشط شعرها، فيما تواصل الراقصة (الثانية)رقصها ومحاولة إغرائها بإيقاع متسارع...مصحوب باهتزاز للخصر والردفين" [5].

يتواصل التمثيل المحموم وتتصاعد وتيرة الفجور الكرنفالية فتقوم المرأة/الرجل بالدوران حول الراقصة "متظاهرة بأنها تحاول الإمساك بها، في حين تتمنّع الأخرى وتبدي الصدود...وكلما ازداد الإيقاع تسارعًا تزداد المرأة الرجل تظاهرا بالهيجان، فتأتي بإيحاءات جريئة تحاكي فيها القبلة والعناق..وأخيرا الجماع، مستعملةً في ذلك إكسسوارات(عصا، مغزل، جزرة...) في حركة دائبة إلى الأمام وإلى الوراء..فتتعالى الوحوحات والقهقهات، وقد تهتف واحدة من الحاضرات بأن هذا ما يحدث فعلا [6].

أولى ملامح كرنفالية المشهد التي "تلغي المحظورات وتكسر القيود التي تعمل على تحديد وتوجيه نظام الحياة الاعتيادية"[7] واضحة للعيان، فالمحاكاة الفاجرة والعربدة حاضرة بقوة في هذا المشهد، وما يعزّز هذه الكرنفالية هو محاولة الراقصة الثانية تفكيك الهوية من خلال التنكّر في ألبسة رجالية "تكون قد طلبتها من سيدة البيت، بذلة رجالية، سروال، شاش، شنبات، لحية أو أية أكسسوارات أخرى.."[8].

هذا من جهة، ومن جهة أخرى يمكن قراءة تمثيل الذات الأنثوية من خلال ارتداء الملابس الذكورية بكونه تحديًا رمزيًا وسياسيًا صارخا، يجعل من الممكن قراءة الجسد كمنطقة معاني مفتوحة، غير

أن الأمر ههنا لا يتعلّق بقضية تحول جنسي واقعي، وإنما التحوّل الجنسي ههنا هو تحوّل رمزي استعاري، يستند في تحوّله إلى تيمة اللباس كممارسة سيميائيّة تتلاعب بالذات والهوية الأنثوية من جهة، وتسعى من جهة أخرى (وفي الوقت نفسه) إلى تمثيل الذكورة تمثيلا ساخرا، تمثيلًا يسقطها من قداستها ويضعها في فضاء المدنّس والوضيع.

إنّ مزج الاحتفال الظاهر للجنسين في جسد واحد (من خلال الثّياب) هو أمر مرعب ومغري في الوقت نفسه، يرعب واضعي الأعراف بإمكانية كسر ترسيماتهم، ويغري النساء بأمل التخلّص من عقدة فقدان القضيب، فالتخنث الرمزي يجسد بهذا الشكل جوهر الهيُولية المطلق، إنه وحشٌ ضارٍ يُشهر في وجه سلطة التصنيف أسلحة رمزية قاتلة، في محاولة منه للانفلات من أي إمكانية للتعريف، فارضا نفسه باعتباره عنصرا حُدُودِيا لا منتميا، وقوة هادئة تفكّك ببطء معايير المركز.

تستمرّ القهقهات في التعالي والأجساد في التحرر، وفي جوّ محموم من الإسفال الغروتيسكي والضحك السافر " تعمد المرأة/الرجل 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، وذاك أنموذج للشاب الفلاني المخنث...وفي كل مرة تحاول الحاضرات التعرف على النموذج المحاكي، وإذا ما نحن فعلا، تنتقل الراقصة إلى محاكاة نموذج آخر، وهكذا دواليك" [9].

لدينا ههنا إذن وصف خالص لندوة كرنفالية، فالاحتفال بكامله يخترقه تيار العنصر الغروتيسكي، جسد شبقي راقص، وحوحات وآهات فاجرة ممزوجة بهديرِ ضحكٍ صاخب، وأعضاء (اصطناعية) بارزة، تجعل "الأجساد الحيّة مختلطة بالأشياء وبالعالم"[10] وتوحّده معها "اتّحادا سرمديّا"[11]، اتحادٌ يقضي على عرف الحياء والخجل بقسوة وبلا رحمة، ثمّ إنّ عدم التطابق بين الجنس البيولوجي والهوية الجنسية في الشخص المحاكي (المرأة الرجل) كما رأينا يخلق توتّرا كبيرا في المشاهد، يخلق بشعًا غير اعتيادي، وهذا التوتر المحدَثُ يزعزع التكافؤ المعياري الطبيعي بين الجنس والجنوسة (الهوية الجنسية) ويجعل من رؤية هذه الأخيرة أمرا سهلا، ذلك أن الجنوسة ههنا مرتبطة بالأداء أكثر من ارتباطها بالجنس في حدّ ذاته، والجنس ههنا مجرّد قناع إن صحّ القول، إنه وهم لا أصل ثابت له، يؤدّي تغييبُه إلى قلب النظام المعياري رأسًا على عقب، ومن قلب الحيوية التخريبية لهذا القلب تتم إعادة إنتاج معايير الجندر من جديد.

شيء آخر بعد، إنّ هذه الدراما الساخرة التي تعكف عليها النسوة في الاحتفال المذكور، تحارب صنفان من الأعداء، الدولة الرمزية من جهة، والدين من جهة أخرى، ذلك أن انتهاكها للقوانين الاجتماعية والتعاليم الدينية واضح تماما، وهذا الأمر بلا شكّ يُربك المنطق الفردي والاجتماعي المستند إلى فكرة المقدس والمحظور، والضَّحِكُ في خضم هذا هو سلاحها لإعادة بناء المعنى وترتيب القواعد، وإن كان هذا الضحك في جوهره ليس ضحكا عاديّا، وإنما هو ضحك كرنفالي واعٍ، إنه ضحك حقيقي "مزدوج وشمولي"[12] يطهّر الجدّ ويكمّله "يطهّره من الأحادية والتصلّب..والفكر القطعي، من عناصر الخوف والتخويف، من النزعة التعليمية، والسّذاجة والأوهام، ومن التركيز السيّئ على مستوى واحد"[13]. وضحكُ النّسوة الصاخب هذا، الذي يقدّم لنا جسدًا لعوبا ومغلَّفًا باستراتيجيات تخريبية، لا يسعى إلى تدمير العالم، إنّه يستكشفه بنشاط، يختبره، بحيوية، من خلال إلغاء برمجة وعي الجماعة ومعيارية أخلاقها.

وعليه، لا ينبغي علينا فهم الضحك الكرنفالي-الساعي ههنا إلى إعادة صياغة الواقع-وفق منظور نقدي/هدّام فقط، ولكن أيضًا من منظور بناءٍ أيضا، أي أنّه علينا أن ننظر إليه من زاوية السياسة الاستباقية البنّاءة التي تسعى-من خلال الهدم والتجاوز-إلى خلق حياة ثانية، حياة مغايرة، تسير وفق ديناميات وتكتيكات كوميديّة، قوامها التكافؤ (بين الجنسين) وحرّية الاحتجاج ضدّ الدّولة الرمزية، هدفها إعلام المركز بأنّ هنالك طُرقًا وسبلَ حياةٍ أخرى أكثر إنسانية وإنصافًا بإمكاننا العيش وفقها، وأنّ نظام القيم الذي نسير وفقه ليس صالحا لحمل آمال وتطلعات جميع الشرائح الاجتماعية، لذا ينبغي علينا أن نبدّد الخوف والتوتّر، وأن نثور دومًا، بقوّةٍ ووعيٍ، قصد "خلع القديم وإنتاج الجديد"[14].

لكن، هل هذه الدراما الساخرة التي تؤدّيها النسوة من خلال أفعال جسدية وإيحاءات جنسية وأعضاء تناسلية اصطناعية، غير خاضعة للرقابة الاجتماعية حقّا؟ هل يمكن عدّها ثورة حقيقية في وجه التقليد الديني والممارسات السّلطوية؟ أم أن هذه المتعة والجنس اللذين يتدفقان بدون قوالب نمطية، هي مجرّد ممارسة مؤقّتة تمارس بمباركة سلطة الوعي، تحيا مؤقّتا في زاوية مظلمة ثم تموت إلى الأبد؟

3. غروتيسكية الآعيروس وتحريف نظام القيم:

رأينا في الاحتفال السابق (طقس الأورار) كيف أنّ ارتداء الملابس المخالِفة للجندر كسمة أساسية للجنس المزدوج تعد مركزا لتنافرٍ جماليّ وثقافيّ فريد، يرتبط أساسًا بحاجة النساء الدائمة للخروج من حدود الهوية التي تفرضها عليهنّ أجسادهن، ولعلّ هذا يحيلنا بدوره إلى مسألة أعمق تتعلّق بالدور المركزي الذي تلعبه خزانة الملابس في إنتاج الجنس والتحكم في صيرورته، وهو ما يمنح الثوب قيمة كبيرة

تتجاوز المفاهيم المجرّدة، قيمةٌ تحوّله في نظرنا من مجرّد قطعة قماش إلى وسيط حرّ يتلاعب بالحدود بين الجنس والهوية الجنسية، وإلى جواز سفرٍ يضمنُ عبورا آمنا بين حدود الأيقونات الجندرية المسموح بها (اجتماعيا وثقافيا ودينيا) وحدود الممنوع والمحظور والمحرّم.

لكن، ماذا لو أنّ المرأة المتنكّرة والمغلّفة بالرمز لم تجد في صورة الرجل (المستعارة مؤقّتا) ما يلبّي جاذبية القاع التي تحكمها، ماذا لو استعارت صورة الحلزون هذه المرّة؟ كيف ستتمكّن-عبر استثمار حركات هذا الحيوان وسكناته-من إنشاء لغة دينامية يا ترى؟ وعلى أي أساس سيُبنى عنصر التشويش الخاص بها حتى تتمكّن من خلق مشهد كرنفالي يتحدّى الخوف ويضعضع هياكل السلطة الرمزية؟

مرة أخرى نجد أنفسنا أمام تنكّر كرنفالي غزير المعنى، لكن هذه المرة ليس في شكل رجل وإنما في شكل حلزون يغزوه شعور الشبق والنهم الجنسي، ونخصّ بالذكر ههنا طقس الحلزون الأمازيغي، أو ما يعرف بطقس الآعيروس، وكرنفالية الآعيروس ههنا واضحة تماما لا تحتاج إلى بعد نظر، وبالإمكان ملاحظتها بجلاء في تلك الفسيفساء المتجانسة التي يصنعها تلاحم النسبية الثقافية، والتناقض والازدواجية الكرنفاليين (نسبية المعايير الثقافية الرسمية، وتناقض علاقات القوة القائمة بين المركز والهامش، وازدواجية معاني الموت والحياة) وهي أمور لا يمكن رؤيتها إلا من خلال أجهزة تقنية تفكك معاني اللّعب الجاد وتحلّل دلالات الضحك الكرنفالي الساخر.

في الآعيروس تحاول النسوة التغلّب على الخوف أوّلا، ذلك أن الرعب الذي يعيشه الهامش في بلاد القبائل يقيد ممارساته ويحد من قدرته على أن يكون على طبيعته، وباختين في كتابه عن رابليه يؤكّد على ذلك بشدة، فالخوف بالنسبة إليه من " أسمى تعابير التقييد...التي لا يمكن هزيمتها إلا بالسخرية"[15]. والنسوة في الآعيروس يعين ذلك جيّدا، ويظهر هذا الوعي بضرورة تفكيك وظيفة الخوف المدمّرة في محاولة النساء الأمازيغيات إنشاء دائرة دافئة وضيقة من الممارسات المحظورة التي تحوّل "الأعلى" الروحاني إلى صور وصيغ "الأسفل" الجسدي والمادي: " تقوم المرأة التي تؤدي دور ذكر الحلزون بالتنكر بِبَرنوس يغطيها من رأسها إلى أخمص قدميها، وقد يحدث أن يكون الحاضرون في جهل تام لهويتها الحقيقية وتحمل تحت البرنوس عصا أو ما شابهها تومئ بها (كقضيب) من تحت القلنسوة، وترقص وسط حلقة النسوة وهن يشكلن جوقة، ويخاطبنها قائلات (وهن يغنين):

الجوقة: يا حلزون، يا صاحب البرنوس، قم لجلب الحطب من الغابة.

أعيروس: كلا، أنا غير قادر.

الجوقة: يا حلزون، يا صاحب البرنوس، قم للحصاد.

أعيروس: إنها تمطر في ذلك الحقل، وأنا غير قادر.

الجوقة: يا حلزون، يا صاحب البرنوس، قم لتتزوّج.

أعيروس: أنا قادر، أنا قادر، أنا قادر *.

وفق هذا النسق تستمر الحلقة في الدوران إلى أن ينال التعب من النساء الحاضرات، لأنها "حلقة مفتوحة، إذ كلما تغير السّؤال، يأتي الجواب بالصيغة النمطية نفسها (أنا غير قادر)، بينما كلما تعلق الأمر بالزواج والنساء قال الحلزون: أنا قادر، أنا قادر...وتتعالى القهقهات والتعليقات من هنا وهناك" [16].

بعيدا عن السخرية اللاذعة التي تحويها المقاطع المذكورة تجاه الرجال الكسالى المتقاعسين عن العمل نجد أن سبيلَ المرأة الوحيد للهروب من أعين السّلطة وسَوْطِها هو التنكّر بأزياء معيّنة، تكون في الغالب عبارة عن أثوابِ حيواناتٍ أو رجالٍ مجانين أو حمقى، لأن هؤلاء وحدهم من لهم الحصانة المطلقة حين يتعلّق الأمر بانتهاك السُّنن الأخلاقي العام أو تدنيس القيم والعقائد ورموز الإيمان، وهذه الأقنعة وحدها من لها القدرة على خلق توتّر فعلي وإحداث " صراع أيديولوجي محتدم"[17].

هذا من جهة، ومن جهة أخرى، وعلى غرار طقس الأورار الكرنفالي الذي يحوي جانبين من المعاني، أحدهما متعلّق بخلق البهجة، والآخر ساخر لاذع، ففي طقس الآعيروس جانب ثالث إضافي يتمّ فيه إظهار نوع من الانتقال الآني من سياسة الاحتجاج التخريبية إلى سياسة التوقع المسبق للبدائل، وإن كان هذا البديل الذي نتحدّث عنه ليس بديلاً بقدر ما هو حقيقة يُسعى إلى تغييبها من قبل نُخب السلطة المتحكّمة في الفضاءات الثقافية والاجتماعية، إنّ البديل الذي تقترحه المرأة ههنا–بمحاكاتها الساخرة–هو العمل والكدح والنضال والحرث، لا حرثَ أثلام النساء وأجسادهنّ فحسب(وإن كان هذا مرغوبا ومحمودا لدى النساء) ولكنّه حرث الأرض وبذر الزرع، فالأرض في المجتمع الأمازيغي رمزٌ للهُوية، والعملُ فيها وإحياؤها جزءٌ من الرّجولة، في حين أنّ التخلي عنها والتكاسل في خدمتها يُخرج الذكور من دائرة الرجال ويَصمهم بعار أبدي ومطلق.

ثمّ إنّ هذا التقريع الأنثوي للذكر هو جزء لا يتجزّأ من علاقة الحبّ والكراهية الأبدية، القائمة بين الثقافة العالية والمنخفضة، بين الهامش الأنثوي غير القادر على التّكيّف مع نظام مخادع، وبين المركز الذكوري الساعي لإخفاء نقاط ضعفه حتى لا يسمح للهامش بالانقلاب عليه، وإن كان هذا الضغط الاجتماعي والصّرامة المفروضة على الأنثى لها ما يماثلها أيضا تجاه الرّجل، إذ "من العبث أن نعتقد بأن الرجل يكفيه أن يولد رجلا ليستحوذ على السلطة، لا، بل ينبغي عليه أن يسعى إلى تأكيد مركزه...عليه

أن يجتهد في الحفاظ عليه، ذلك أنّ المجتمع يقدم له امتيازات وبالمقابل يخلق له أفخاخا ليختبره[18]. ليختبر رجولته، والرجولة في المفهوم الأمازيغي أبعد من أن تكون مرادفا للذكورة أو نقيضا للأنوثة فحسب.

وعموما يثبت هذا اللعب الأمازيغي الجاد بأن الكرنفال، وبالإضافة إلى ارتباطه بالأزمات ونقاط التحوّل وعكس أرقى أهداف الوجود الإنساني (المتمثّلة غالبا في محاولة خلق عالم طوباوي أو مدينة عالمية فاضلة) هو وسيلة تفكيكية بامتياز، إنّه شبيه بالتفكيك الحديث تماما، يتحدى استقرار العالم ويرى في كل شيء بذرةَ تغيير، فمن التقارب يخلق التباعد ومن الالتحام يخلق التنافر، ومن الموت يخلق الحياة، ومن الكراهية يخلق الحب، ومن هذه الازدواجية الأبدية التي تحكم الحياة يخلق حياةً ثانية، حياةَ اللعب الجاد والضحك الساخر والخلق العكسي القائم على التشكيك في الحقائق الراسخة، وهو في هذا شبيه بكرنفالات عصر النهضة التي شهدها رابليه وحلّلها باختين، فكلاهما يؤدّي وظيفة الإماتة والخلق، وكلاهما يمثل بداية دورة جديدة، حياة جديدة، فإذا كان الكرنفال الباختيني/الرابليزي يقف حدّا فاصلا بين كرونوتوبين رئيسيين هما كرونوتوب الأكل المباح وكرونوتوب الصوم الكبير فإن الكرنفال الأمازيغي (الأعيروس) يقف بدوره كحد فاصل ولحظة انتقال فريدة من كرونوتوب العزوبية إلى كرونوتوب الحياة الزوجية، وهو ما يثبت بوضوح طريقة الكرنفال الفريدة في الحفاظ على دورته الدائمة المتمثلة في الإماتة والإحياء الأبديين. ثمّ إنه وإذا كان دخول كرونوتوب الحياة الزوجية (بيت الزوج) يبدأ بكرنفال حلزوني متدفّق بدون قوالب نمطيةّ، فإن كرونوتوب العزوبية ينتهي بمشهد كرنفالي طريف تتشاركه الأم وابنتها (العروس)، ذلك أنه وأثناء خروج العروس من بيت أهلها نحو بيت زوجها لابد للأم الأمازيغية في بعض القرى من ممارسة طقسَ الولادة المتعارف عليه، فتحاكي عند عتبة الباب وضعية الولادة الطبيعية، حتى تتمكّن البنت/العروس من الخروج من تحت أرجلها وكأنها تولد من جديد، وكأنها تموت لتحيا حياة جديدة، حياة ثانية غير حياتها الأولى.

غير أنه وعلى الرغم من كلّ هاته القوّة التي يتمّ إنفاقها في هذا الاحتفال إلاّ أنّه يبقى مجرّد ظاهرة مؤقتة محدودة المدة والعمق، يتمّ طحنها بأقدام نظام الحياة القديم، فبمجرّد أن تهدأ النساء ويعود الهامش إلى هامشيته والمركز إلى مركزيته، يستعيد قانون الطاعة والقبول/والعصيان والإقصاء حيويته ويحكم قبضته على هياكل السلطة ومصانع المعنى، ولعلّ أولى بوادر عودة الحياة إلى نظامها (الطبيعي) هو استسلام المرأة مباشرة لطقس آخر (طقس يعقب طقس الآعيروس)، يكون الرّجل فيه هو حجر الأساس، ونخص بالذكر ههنا طقس قطع شعر المرأة وضربها على جبهتها بقصبة صغيرة: "فبعد التفرغ من حلقة الحلزون تكون

العروس حينئذ مرتدية ثوباً جديداً رقراقاً، وتعطّر بعطر الورود...ثم يدخل الغرفة شقيق زوجها ليشد لها الحزام وينزع عنها الوشاح، ويضربها ضربة خفيفة على جبينها باستخدام أعواد القصب"[19].

يحوي هذا الضرب الخفيف بعود القصب قوة رمزية هائلة، إنه طقس من طقوس العبور والانتقال من كرووتوب التمرّد والعصيان إلى كرونوتوب الطاعة والإذعان، وَيْكَأَنَّ أخ العريس (جنديّ السلطة الرسمية وحارس معبد الثقافة) يحاول تأديب العروس على انتهاكها للمحظور قبل لحظات، وكأنه يريد أن يرسّخ في ذهن المرأة الأمازيغية بأن هذا الفاصل الحلزوني القصير هو مجرّد هامش كرنوتوبي بسيط لا غير، محصور بين كرونوتوبين مركزيّين دائمين، والمركز لن يسمح بأي حال من الأحوال للهامش بالمرور عبر بوتقة التمرّد الحقيقي دون أن يحوّله إلى رماد.

تعود النسوة إلى الطاعة إذن، ما إن ينتهي التمثيل الآعيروسي، وكأنّهن يدركن يقينا بأن الاستمرار في المقاومة دفاعا عن حقهن في الوجود المختلف أمر مستحيل، وأنّ الخضوع هو مصير النساء تحت الشمس، يعدن إلى الحدود التقليدية المرسومة، إلى أشغال البيت وغزل الصوف ومخض الحليب وتربية الأطفال، متخلّيات بسهولة عن مسرحهنّ المتطرّف الذي تمّ تفكيكه وطحنه في لحظة ولادته نفسها، بكلّ أنويته وتكتيكاته وإشاراته التخريبية، وكأنه محكوم عليه بالموت حتى قبل أن يولد.

إنّ هذا الاستسلام التام للهامش الأنثوي يحيلنا إلى مسألة مهمة لا ينبغي إغفالها، فحواها أنّ هاته الطقوس الكرنفالية وهذا الهزل الغروتيسكي وإن كان يُظهر تمرّده التام وقلبه لمعايير العالم الأمازيغي رأسا على عقب، إلا أنه وفي جوهره لا يكسر النظام القائم بقدر ما يعززه ويزيد من قوّته، إنه أشبه بمادة أفيونية تخدّر الوعي الشعبي وتغلق عينيه على ضرورة الانقلاب الحقيقي، إنّه يكرّس، إن صحّ القول، عدم المساواة الموجودة داخل المجتمعات الطبقية نفسها، ويعطيها شرعية الاستمرار، بسماحه لشرطة الوعي بتقييده قسرا من الناحية الزمنية (في عرس أو ختان أمازيغيين) أو من الناحية الجغرافية (في غرفةٍ أو في فناء البيت المفتوح)، والكرنفال/الطقس الكرنفالي بهذا المفهوم لا يغذي الثورة، بل على العكس من ذلك تماما إنّه–في حدّ ذاته– ثورة مضادة محبطة تقف في وجه أيّ ثورة حقيقية يمكن أن تولد في لحظة انفجار، وهو الأمر الذي يؤكّده تيري إيغيلتون في طرحه حين يقول بأن "الكرنفال لم يكن يوما–وفي أي مكان–منشأ مقاومة حقيقي...إنّه تحرير مقيد في كل من المكان والزمان...إنه انفجار شعبي محصور وتمرّق هيمنة مسموح به...وهو بهذا يشكّل عملًا فنيًا ثوريًا مزعجًا ولكنّه غير فعال نسبيًا"[20].

ولا يتعلّق الأمر ههنا بهذا الكرنفال الأمازيغي المصغّر فقط، وإنما يتعدّاه ليشمل كلّ الكرنفالات العالمية المعروفة أيضا، بدءًا بالكرنفال المعروف باسم بوجلود في المغرب الأقصى، ومرورا بالكرنفالات الفرنسية والإسبانية والألمانية والمكسيكية، ووصولا إلى كرنفال البرازيل الكبير، كلّها مقيّدة ومحكومة بسيطرة قسرية، تُظهر للعيان أحقّية الآخر في الانقلاب، وتخفي تسييج المركز الناعم لهذا النوع من الاحتفالات، وكأنها تقول لتلك الجماهير الشعبية النسوية الغفيرة بأن سلطة تثبيت المعاني تخصّها وحدها، فهي وحدها الحاكم الأبدي الذي يقف فوق العالم ويبني حقائقه الثابتة.

خاتمة:

ونافلة القول:

إنّ الاحتفال في المجتمع الأمازيغي يعدّ مفتاحا ذهبيا للتغلغل إلى قلب الهوية المحلّية لكونه يقدّم-وبشكل مكثف-إحساسًا بالذات الفردية ومدخلا لفهم التغايرات الفكرية والثقافية للجماعة أو الكيان الإثني الواحد، ثمّ إنه يساعد ويشجّع الناس بمحتواه الفريد على التعرف على أنفسهم وعواطفهم وتطلّعاتهم، بالإضافة إلى منحهم القدرة لأن يكونوا على طبيعتهم، أحراراً وبلا قيود.

يُبرز المحتوى الثقافي للاحتفالات الأمازيغية قدرةً هائلة على تنظيم نبض المجتمع وتعزيز انسجام فئاته المختلفة، فالاحتفال ههنا خيط مركزي يتجاوز مجال الجماليات إلى محاولة إحداث التوازن بين المركز الصلب والهامش المناوئ له، فهو تارة وسيلة لشدّ دعائم القيم المركزية الصلبة، وتارة أخرى هو وسيلة لخلق كرونوتوبٍ لثورة مضادة، يُمْكِن من خلاله احتلال مراكز صناعة المعنى وبناء الأعراف.

إنّ الهيكلة الأيديولوجية للمجتمع الأمازيغي-ذات التوجه الهرمي الذكوري-تضع المرأة دائما في هامش الذاكرة والتاريخ والمجتمع، والمرأة من منظاره هذا مجرّد تابع، بل إنها مصدر تهديد محتمل وحقيقي، لذا وجب إسكاتها وكبح صوتها من خلال إضفاء الطابع المؤسسي على الاختلاف الجنسي أولا، وثانيا من خلال التقييد المؤسساتي الذي يحدّ من نطاق عمل المرأة في المجال العام، غير أن هذه النُظم المؤسساتية المكرّسة قد قوبلت دومًا بروحِ مقاومةٍ أنثوية رمزية فريدة شحذت قوتها بين الحين والآخر لتفكيك سلطة المركز وإحداث انقلاب مؤقّت عليه.

إنّ السلطة الأبوية/الهرمية الأمازيغية الجاذبة لم تغفل أبدا وفي أي وقت من الأوقات إيجاد سبل لامتصاص فعالية القوى المعارضة/النابذة، وأولى تكتيكاتها الفريدة لامتصاص هذا الاحتقان الثقافي والاجتماعي الذي تسببه صرامة القيم هو السماح بممارسة نوع من الألعاب والطقوس الاحتفالية ذات

النسق الكرنفالي، ومثال ذلك تلك الحلقات الهامشية المعروفة في الأوساط الأمازيغية بحلقات الأورار والأعيروس...وغيرها من الطقوس التي تعمد النسوة فيها-استجابة لشعور الاغتراب الذي تشعر به-إلى خلق واقع افتراضي مخالف للواقع المعاش، محاولةً اختبار مرونة وقوة حقائق الحياة العادية عبر مشاكسات واعية تتخلّلها بذور ثورةٍ على كل ما هو قديم ومكرّس وثابت.

يمكننا القول-وبشكل لا يعوزه اليقين-إنّ هاته الحلقات والطقوس الاحتفالية الأمازيغية المذكورة إنما يحكمها قانون الممارسات الكرنفالية المنبني أساسا على خاصّية الفوضى الخلّاقة، الساعية إلى تحرير الفئات الاجتماعية المهمّشة من رقابة النظام القمعي، أيديولوجيا وثقافيا واجتماعيا، ومن ثمّ كسر هرمية الوجود وتراتبية المجتمع عبر إتقان عنصر اللعب الجاد والضحك الساخر، مثلها مثل الكرنفالات الرابليزية/الباختينية تماما، والمعروفة بتعددية أصواتها وفوضوية كرونوتوباتها، وإلغائها للحدود الأخلاقية والدينية، وهو ما يجبر السلطة المركزية في النهاية على التخلي عن موقعها الرسمي كراهب ورجل دين وعالم وحاكم، وغيرها من الأمور الأخرى التي يُظهر تغييبها محاولةً جادّة لإلغاء الحياة لفترة قصد خلق عالم/حياة جديدة، يخضع فيها الإنسان لديناميات ومعاني مختلفة.

إنّ الملامح الكرنفالية التي تمرّرها إلينا الممارسات الاحتفالية في "حلقة أورار" تظهر بوضوح كيفية ثورة المرأة على قواعد الجسد واللباس والهوية المتعارف عليها، ذلك أنّ ارتداء النسوة الأمازيغيات للملابس المخالفة للجندر ههنا يعدّ رمزا صارخا لنشوء هوية جنسية جديدة، هوية زئبقية غير محددة، تراهن أولا على القناع والبشع كممارسة رمزية، ثمّ تنتقل إلى الضحك الكرنفالي واللعب الجاد لإحداث قطيعة مع الاستخدام التقليدي لشيفرات الجنس/الهوية الجنسية، متحدّية بذلك (مثلها مثل حفلات الزوايا وحلقات الأعيروس الأمازيغية)جميع المؤسسات الاجتماعية وعوامل التنشئة الخاصة بها، بداية من الأسرة، ثم المدرسة، ووصولا إلى المؤسسات الدينية ووسائل الإعلام، وهي بهذا لا تربك المعطى الأيديولوجي الرسمي فقط وإنما تزعزع بشكل مطلق استقرار النظام الجندري وتفكك بقوة ثبات المعنى الاجتماعي والثقافي والديني فيه، وكأنّي بها تحاول أن تقول بأن المظهر لا يساوي أبدا الوجود الفعلي، وبأن الرؤية العينية مهما كانت واضحة إلا أنها لا تساوي أبدا المعرفة الحقيقية.

هوامش:

* نحن ههنا لا نلغي فكرة وجود كرنفالات أمازيغية بالشكل الذي دعا إليه باختين ومثال ذلك كرنفال بوجلود، وكرنفال تلمسان وغيرها من الكرنفالات التي تُظهر (السمات الشكلية نفسها) التي تحدث عنها رابليه وحللها الناقد الروسي.

* العين الثالثة (the third eye): كتاب للناقدة الأمريكية فاطمة توبينغ روني، صادر باللغة الإنجليزية عن دار ديوك الجامعية بتاريخ 1996.

[1] حميد بوحبيب، الشعر الشفوي القبائلي، السياق والبنيات والوظائف، مقاربة أنثروبولوجية، (2013)، دار التنوير ط1، (الجزائر)، ص219.

[2] ميخائيل باختين، أعمال فرونسوا رابليه والثقافة الشعبية في العصر الوسيط وإبان عصر النهضة، ترجمة وتقديم: شكير نصر الدين (2015)، منشورات الجمل، ط1، (بغداد–بيروت)، ص295.

[3] بيري سندرز، الضّحك، تر: سهيل نجم (2020)، دار الرّافدين، ط1، (بيروت، لبنان)، ص 288.

[4] ميخائيل باختين، أعمال فرونسوا رابليه والثقافة الشعبية في العصر الوسيط وإبان عصر النهضة، ص23.

* تكون الممثلة –في حفل الأورار– عادة امرأة متزوجة أو مطلقة، لها خبرة بأمور الزواج والجنس، ولها ما يكفي من الجرأة والمهارة الأدائية. (للاستزادة ينظر: حميد بوحبيب، الشعر الشفوي القبائلي، السياق والبنيات والوظائف، ص528).

[5] حميد بوحبيب، الشعر الشفوي القبائلي، السياق والبنيات والوظائف، ص526.

[6] حميد بوحبيب، الشعر الشفوي القبائلي، السياق والبنيات والوظائف، ص526.

[7] ميخائيل باختين: شعريّة دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التّكريتي (1986)، دار توبقال، دار الشّؤون الثّقافيّة العامّة، ط1، (بغداد، الدار البيضاء)، ص 179.

[8] حميد بوحبيب، الشعر الشفوي القبائلي، السياق والبنيات والوظائف، ص528.

[9] حميد بوحبيب، الشعر الشفوي القبائلي، السياق والبنيات والوظائف، ص527.

[10] ميخائيل باختين، أعمال فرونسوا رابليه والثقافة الشعبية في العصر الوسيط وإبان عصر النهضة، ص415.

[11] المرجع نفسه، ص289.

[12] المرجع نفسه، ص167.

[13] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[14] ميخائيل باختين، أعمال فرونسوا رابليه والثقافة الشعبية في العصر الوسيط وإبان عصر النهضة، ص285.

[15] ميخائيل باختين، أعمال فرونسوا رابليه والثقافة الشعبية في العصر الوسيط وإبان عصر النهضة، ص489.

* قمنا باختيار مقاطع فقط من الحوارات الدائرة بين الحلزون والجوقة، وللاستزادة ينظر: حميد بوحبيب، الشعر الشفوي القبائلي، السياق والبنيات والوظائف، الصفحة 545 وما بعدها.

[16] حميد بوحبيب، الشعر الشفوي القبائلي، السياق والبنيات والوظائف، ص 544، 545، 546.

[17] بيير زيما، النقد الاجتماعي، تر: عائدة لطفي (1991)، دار الفكر للدّراسات والنّشر والتّوزيع، ط1، (القاهرة، باريس)، ص166.

[18] Tassadit Yacine, Amour, Phantasmes et Sociétes en Afrique du nord et au Sahara,(2000), ed: L'harmattan-awal, paris, (France), p37

[19] نبيل حويلي، أشعار الزواج بمنطقة عزازقة-مقاربة نياسية.2012، (مذكرة ماجستير) كلية الآداب واللغات، قسم الأدب العربي، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، ص124.

[20] Terry Eagleton, walter benjamin or towards a revolutionary criticism, (1981), British Library, first published, London (UK).