الأشكال التعبيرية للرقص النسوي في المجتمع الحسّاني (تندوف)

مباركة بلحسن

من خلال دراسة الفنون الشعبية، يمكننا معرفة ديناميات التغير في الثقافة الشعبية، ومدى تميزها أو احتكاكها وتأثرها بباقي الثقافات. فالمرأة بوشمها ورقصها تمثل فنا غنيا برموز تعبر عن روح الجماعة وتمثلاتها ، كما تمثل مدى انفتاحها على الثقافات الأخرى.

فالفنون الشعبية عند الجماعات المنغلقة على نفسها نسبيا تكون ذات أهمية بالغة لفهم تراثها الشعبي وثقافتها في الغالب، هذه الفنون التي تجعل الجسد الفاعل الرئيسي فيها.

يملك الجسد من خلال الحركة والبشرة واللغة وظيفة تعبيرية لا يستهان بها لأن "الجسد هو الحيز والوسيلة لاستخدام الكثير من أنساق العلامات : علامات اللغة أو الكلام عن طريق الصوت ونبراته التعبيرية والدلالية ، علامات حركية وسلوكية : هيئات جسدية ، علامات تجميلية ، علامات ثيابية ، علامات خارجية تشير إلى المرتبات الاجتماعية ، تدل على الأصول المؤسساتية ، علامات اللياقة : شعائر الهيئات ، مراسيم، أحاسيس ، عواطف مقيدة بالأدوار والموضعات الاجتماعية ، علامات الفن التي يكون الجسد فيها وجه النقش والتدوين ووسيلة النقل والأداة ، ولكن كما يقول Roman Jakobson التبليغ يتطلب اتصال ، مسقى فيزيائي وارتباط نفسي بين المرسل والمستقبل."[1]

وللتعبير دلالة هامة في الفن الحديث لأنه حسب ما قال عادل عرب : "الإسفار الخارجي عن المشاعر الداخلية ، إلا أنه كل شيء في مثل هذا الإسفار سيعتمد على إذا ما كنا نحترم العالم الخارجي (عاداته وتقاليده) فنكيف أسلوب تعبيرنا طبقا له ، إن اللغة الحركية لا تعني الإيماءات ، ولا لغة الصم والبكم وإنما هي لغة كلماتها وألفاظها حركات حسابية تحولت إلى رمز يصاحب أحيانا اللغة اللفظية أو يعوضها أحيانا أخرى ليتحول بدوره إلى لغة اتصال محكمة الهيكلة." [2]

فمن خلال اللغة والحركة التي تصاحبها يمكن أن نحكم على المكانة أو الطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها الفرد. فلغة المرأة الحركية التي ترعرعت في الريف أو البادية تختلف عن المرأة التي ترعرعت في المدينة، بسبب التنشئة الاجتماعية التي لها دور بالغ الأهمية في تنوع اللغة الحركية من فرد إلى آخر ومن مجموعة اجتماعية إلى مجموعة اجتماعية أخرى.

- الرقص وأشكاله التعبيرية

أ - المفهوم والتاريخ

يعرف لغويا ابن منظور في *لسان العرب* الرقص كالتالي : "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 بعيره 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." [3]

أما اصطلاحا ، فالرقص ظاهرة عامة في المجتمع البشري ، ومن الممكن أن نجد في كل مجتمع طابع الرقص الديني والرقص للاحتفال بمختلف صور النشاط البشري من حرث الأرض وإلقاء البذر وجمع الحصاد واستدار المطر وشفاء المرضى ، الخ ، ثم للهو وللترفيه.

وتختلف المجتمعات أيضا من ناحية الراقصين ، هل يقتصر الرقص على الرجال أو النساء ، أو هل يمكن أن يقوم الجنسان بالرقص متباعدين ، أو مشاركين في جماعة واحدة ، ولكن لا خلاف ولا تباين في الرقص نفسه لأنه يقوم على استعمال الجسم البشري وحده. وقد قال أحد المحدثين في وصف راقصة "أنها فنانة تعزف على آلة موسيقية ذات وتر واحد هو جسمها". [4]

وأغراض الرقص ودوافعه وحركات الجسم حسب قول عبد الفتاح ابراهيم قد انتقلت من مجتمع إلى مجتمع كما حدث بالنسبة لكل ألوان الثقافات الأخرى ، وكنتيجة لهذا فإن كل هذه الرقصات في أي عصر يمكن أن نتخيره إنما تحتوي على طوابع مقترضة مستعارة من عصر سابق والأكثر من هذا أننا عندما نبحث 'الرقص' في كل عصر نجد أن التعبيرات الراقصة إنما ترمز إلى المظاهر الثقافية الجارية بدرجة محدودة نسبيا، ومن ثم فلا يمكن أن يتماثل أي طابع من طوابع الرقص المعاصرة في أي مجتمع من طوابع الرقص التي عرفتها العصور القديمة. [5]

فالإنسان عندما أوجد الفن – يقول أرنست فيشر – كان قد اكتشف وسيلة حقيقية لزيادة قوته وإثراء حياته : رقص القبائل المحموم قبل الصيد كان يؤدي فعلا إلى زيادة شعور القبيلة بقوتها، رسوم الحرب وصيحاتها كانت تؤدي فعلا إلى زيادة المحارب عزما وتصميما ورسوم الحيوان على حوائط الكهوف كانت تساعد الصياد فعلا على الشعور بالأمن والتفوق على الحيوانات التي يطاردها ، والاحتفالات الدينية بشعائرها الدقيقة كانت تؤدي إلى تثبيت الخبرة الإجتماعية لدى كل عضو في القبيلة وتجعل من كل فرد جزءا في بناء الجماعة. [6]

وقالت منال عبد المنعم أن أول من اهتم"بالحركة الجسمية في أمريكا هم فرانس بواس وإدوارد سلبير وستون لابار ، بيد أن البحث الجدي في علم الحركة الجسمية لم يبدأ إلا على يد عالم الأنثربولوجيا الأمريكية بيردوسل Ray Berdwhistell وأطلق عليه Kinsics الذي يختص بوصف أوضاع الجسم وحركاته." [7]

إن للغة الحركية (الرمز الحركي) كل وظائف اللغات المتطورة فهي معبرة ودالة وشاعرية ، ويضيف عادل عرب " أنها تبنت بذكاء كل الأشكال النحوية وتلاءمت مع كل القواعد اللغوية تقريبا ، وتمثل الحركة في الجزائر جزءا من حياة كل الناس إلا أنها ليست فقط عند المرأة الجزائرية مجرد وسيلة للاتصال الاجتماعي بل هي طريقة لتحقيق ذاتها وتحديد مكانتها الاجتماعية." [8]

وطبيعة الحركة : غير مهذبة ، سريعة ، أنيقة ، بطيئة ، "مثلها مثل طبيعة المزاح والتصرف والشخصية هي رهينة مؤشرات المحيط ، المجتمع (العائلة ، الأصدقاء، المدرسة)، التعليم (تقليدي، حديث) ، المكان (ريف ، مدينة)." [9]

وعن الرقص في المجتمع الحسّاني [10]، فلقد بدأ مع النساء خاصة الفتيات والنساء المطلقات ، أما

النساء المتزوجات فلا يرقصن إلا في مناسبات زواج الإخوة أو الأخوات، وما يميز الرقص في هذا المجتمع هي حركة اليدين والأصابع ، وهي تعبير عن إيقاع معين وعبارة عن ترجمة صامتة باليدين للإيقاع، فالمرأة لجأت إلى التعبير عبر الأيدي لأنها كانت تخفي جسدها بالكامل حتى الوجه. إنّ تاريخ هذه المجموعة لم يشهد أي نوع من رقصات "الحضرة" أو "الجذبة".

ويمكن حصر أهم الحركات التي تعتمد عليها المرأة أثناء الرقص في أربع حركات رئيسية :

أ - **حركة الإثارة والإنذار:** تسعى المرأة من خلال هذه الحركة إلى إظهار جمال ولون ساعدها ، فهي حركة غرضها الإثارة للغرائز الجنسية وأهمية جمال الساعد عند المرأة ، كما أن لهذه الحركة تعبير آخر خاصة إذا كانت بفتح يدي المرأة الاثنتين وهذا ما سنراه في ***رقصة القطايا***، وهو تعبير عن مجيء مجموعة من الأعداء إلى القبيلة، فهي ترمز إلى حالة الهلع والتأهب للصاعقة بما فيها النساء والرجال، فهذه الرقصة كانت تستعمل كوسيلة تكهن لهجوم محتمل من طرف عدو أو مجموعة من الأعداء، على الأقل، هذا ما تعطيه المرأة كدلالة ومعان لرقصها، وهذا إن دلّ على شيء فإنه يدل على طبيعة هذه المجموعات التي تشكلت، ككيان اجتماعي وسياسي واقتصادي، في الأساس على الحروب والنزاعات القبلية (الصورة1).

ب - ***حركة إشهار الحنة*** : من خلال هذه الحركة تسعى المرأة إلى إظهار رسومات *حنة* يديها ، وهي حركة تدل على أهمية *الحنة* في حياة المرأة في هذا المجتمع، فالمرأة في المجتمع الحسّاني لا يمكن أن تظهر في حفل راقص بدون الحناء (الصورة 2).

ج - **إشهار الزينة** : هذه الحركة هي حركة تحاول المرأة من خلالها إظهار حليها وخواتمها ويديها، وهو تعبير عن أهمية الحلي في التجميل لدى المرأة (الصورة3).

د - **حركة صورة الأصابع** : وهي تعبير عن أهمية جمال أصابع المرأة من حيث الرقة وجمال الأظافر. فالأصابع تعتبر من المفاتن المهمة عند هذا المجتمع ، فالعريس عندما يدخل على زوجته الليلة الأولى يبدأ بمغازلتها من أصابعها (الصورة 4).

ب - **الرقص التقليدي**

1) رقصة القطاية :

يعود اسم هذه الرقصة إلى فتائل تظفر على دماغ الفتاة تسمى القطاية (الصورة 5) ، وتسمى أيضا رقصة الدماغ ، وترجع هذه الرقصة إلى تاريخ الحروب فهي رقصة حربية تعتمد على حركة اليدين والأصابع ، وتحرك الفتاة فتائلها (*سلامانة*) كحركة ذيل الخيل وهي جالسة على ركبتيها.

فإذا أشارت الفتاة بأصبع واحد ، فإنها تعلن عن مجيء أو (التكهّن بمجيء) أحد من الأعداء (الصورة 6) ، أما إذا فتحت يديها فإنها تشير إلى مجيء مجموعة من الأعداء.

والملابس التي ترتديها الفتاة فهي *الدراعة* البيضاء *والدراعة* السوداء. والكلمات التي تردد أثناء الرقص هي "وأنا يا لوليلي عندي سلامانة" ، ومعناها : "أنا من حسن حظي لدي فتائل سلامانة" ، وترقص على وقع إيقاع خفيف وحربي وحماسي.

فإذا كانت مناسبات الرقص في الماضي مرتبطة بالحروب خاصة ، فإنها أصبحت اليوم متزامنة مع المهرجانات الجهوية والوطنية.

فرقصة القطاية إن دلت على شيء فإنما تدل عن حالة الحرب ، اللاستقرار، الخوف، الحزن، الهلع والتأهب للصاعقة ولها طابع ديني طقوسي ، كما أنها تعبر عن مساهمة المرأة في الحرب ووقوفها إلى جانب الرجل، وقد علّق محمد عبد الفتاح ابراهيم عن هذا النوع من الرقصات الحربية قائلا : "إن رقصات الحرب تجيء في نطاق "السحر الجماعي" ذلك لأنها تجري لغرض اجتماعي لصالح ونفع الجماعة كلها لا لصالح فرد على سبيل المثال السحر لاجتذاب قلب فتاة أو لقتل عدو." [11]

2) رقصة *لبليدة* :

لبليدة هي كلمة باللهجة الحسانية ، وفي اللغة العربية تعني هذا المكان أو البلد، أي أنها رقصة ثابتة وحركاتها قليلة وبطيئة وفي مكان واحد ، بحيث تعتبر من أهم الرقصات التي ترقصها المرأة في المجتمع المدروس وخاصة النساء المتلئات ، كما أنها رقصة تمهيدية لرقصة *الشرعة*.

فهي رقصة تعتمد على حركة اليدين والأصابع (الصور 1 ، 2 ، 3، 4) وحركة الرجلين ، وهي رقصة ثابتة وقليلة الحركة وبطيئة. فمن خلال هذه الرقصة تسعى المرأة إلى إظهار مفاتنها المسموح برؤيتها حسب المجتمع المبحوث ، وهي تحرك يديها وأصابعها لإظهار *الحنة* ورسوماتها (الصورة 7 ، 8) ، وهي ترتدي *الملحفة* أو النڤـشة. فرقصة *لبليدة* هي رقصة تمهيدية لرقصة *الشرعة* وهي تعبر عن أهمية الجمال لإثارة مشاعر الرجل وعن أهمية *الحنة* في حياة المرأة.

3) رقصة *الشرعة* :

الشرعة كلمة مشتقة من الشروع هذه الرقصة تسبقها *لبليدة* كتمهيد لها ولذلك سميت *بالشرعة* أي الشروع في الرقص.

وهي رقصة تعتمد على حركة اليدين والأصابع التي وصفت سابقا ، وهي رقصة أقل بطء من *لبليدة* ، وأكثر حيوية وحركية ، تستند المرأة فيها على ركبتيها بطريقة متألقة وبطيئة ، بحيث لا يحس المشاهد بجلوسها أو وقوفها ، أما رجليها فترقصهما وكأنها تمشي ولكن بطريقة مغرية وجذابة.

فهذه الرقصة أيضا من أقدم الرقصات النسوية في هذا المجتمع ، يشاركها الرجل الرقص في بعض الأحيان. والهدف من هذه الرقصة الإغراء والفتنة (الصورة 9، 10).

وتتم هذه الرقصة على إيقاع خفيف نوعا ما و أغانى الغزل في معظمها كأغنية "كر ما فيلح ذا التنجال" ، وتعني "ما أجمل هذه الحركات الجميلة والمثيرة".

رقصة *الشرعة* هي رقصة مرتبطة برقصة *لبليدة* ، والمرأة التي تتقن *لبليدة* عليها أن تتقن الرقصة الأخرى. وهي كذلك رقصة غزل وعاطفة تحاول المرأة من خلالها إثارة غرائز وعاطفة الرجل الذي تهواه ، بحيث أنه إذا كان يبادلها نفس الشعور فإنه يقوم برمي النقود فوقها لإعلان إعجابه ورغبته في الارتباط بها.

تعتبر رقصتي لبليدة والشرعة رمزا للإتزان والرصانة التي يشترط أن تكون الميزة الأساسية للمرأة الحسّانية، وبما أن المرأة الراقصة كانت تمنع اجتماعيا من الرقص أكثر من مرة، فإنها أبدعت وأوجدت الرقصة التي تجعلها تتقن وتجمع أكثر من رقصة في رقصة واحدة، لأنها تبدأ برقصة لَبْلَيْدة التي يكون الإيقاع فيها بطيئا، تليها رقصة الشرعة التي ترقص على إيقاع أكثر حيوية وسرعة، وأخيرا تختم الرقصة برقصة أقل خفة وسرعة من سابقاتها وهي رقصة "أقسّار".

4) رقصة *أقسار* :

أقسّار هي كلمة بالحسّانية والفعل من هذه الكلمة هو *قسّر* أي حاول أن يكون بطيئا بالعربية ، وهي رقصة تابعة لرقصة *الشرعة* ، وهي الشروع في الرقص ثم تليها *أقسار* وهي بطيئة الحركات عن سابقاتها. فأقسار هي البطؤ والتمهل ، وتقال أيضا *القسرة* وهي السهر والإحتفال.

وتعتمد هذه الرقصة على حركات الأيدي والأصابع ، كما رأينا ذلك سابقا بحيث ترقص المرأة ببطء وتمهل مع النزول إلى الأرض والوقوف بطريقة مثيرة (الصورة 11، 12).

وتعد رقصة *أقسار* رقصة عاطفية تواكبها إثارة جنسية مع إظهار المفاتن والجمال. إنها رقصة نسوية رغم أنه بإمكان الرجل أن يشارك فيها أحيانا. ونشير إلى أن رقصة *أقسار* تعد من الرقصات القديمة عند بعض القبائل.

إن الأغنية التي تواكب رقصة أقسار هي التي بدايتها "أمي يا ننة ننة هاكيني" ، وهي أغنية تتكلم عن المرأة المتكبرة :

أَمّي يا نَنَّة نَنَّة هاكِيني
مُولاتْ البَلْقَة مَنْ مَتْنْ عَيْني
ما تَزْرَقْ زَرْقَة ما جاتْ في عيني

5) رقصة *الشمرة* :

الشمرة هي كلمة باللهجة الحسّانية ، ويقال *"شمرت ملحفتها"* أي رفعت ملحفتها أو أظهرت شيئا كان محجوبا أو مستورا ، ولذلك سميت الرقصة بالشمرة. فهي رقصة تعتمد على تحريك اليدين والأصابع ، بحيث ترقص المرأة بحركات خفيفة وتشمر مرة تلوى الأخرى ملحفتها بواسطة رفع يدها.

أما الرقصة فتكون على إيقاع متوسط مع ترديد أغنية *"أيولا ما فلحك يا شيّ"* ، أي "يا الله ما أجملك".

فرقصة *الشمرة* كسابقاتها هي تعبير عن إثارة جنسية لغرائز الرجل وعرض لمفاتن المرأة الجسدية، والمرأة *"المشمورة"* هي المرأة المقدامة والمرأة القادرة على تحمل المسؤولية داخل بيتها وخارجه، وتوازيها المرأة "الزَدْكَة" أو "المرأة الحَاكْمَة أزمانها" على حد قول إحدى المسنّات، إن رقصة أقسّار هي رمز لقوة المرأة ورمز كذلك لإتحاد المتناقضات.

6) رقصة *الهودج* :

هذه الرقصة رقصة نسوية ، والهودج هو الراحلة في اللغة العربية وفي اللهجة الحسانية ، وهو البيت الذي كانت تنقل فيه العروس فوق الجمل. وسميت هذه الرقصة بالهودج لأن شكل الظفائر التي توضع فوق رأس المرأة (البرنو) كشكل الهودج فوق الجمل ، وهو عبارة عن شعر مفتول يملأ بالحلي التقليدي.

هذه الرقصة هي رقصة نسوية ثنائية تؤديها إمرأتان (الصورة 13) ، حيث أنهما ترتديان ملحفة واحدة بشرط أن تكون المرأة التي تظهر ذات وجه جميل ، أما المرأة التي تتخبأ من ورائها تكون ممتلئة القوام وجميلة اليدين والساقين – مما يجعل المشاهد أمام مشهد إمرأة واحدة ترقص.

والغرض من هذه الرقصة هو تبيان تكامل المرأة من حيث جمال الشكل ، الوجه ، الشعر ، الساقين واليدين. والأغنية التي تتردد أثناء الرقص تكون بترديد : "يا ويلي رقصي" من طرف المرأة المختفية بينما ترد عليها المرأة الثانية "ماني راقصة" أي لن أرقص.

7) **رقصة *تغنجة* :**

تغنجة دمية مركبة من العيدان تقوم النساء بإلباسها *ملحفة* سوداء *ونقشة* بيضاء مع وضع شعر مركب وكأنها إمرأة (الصورة 14). إن هذه الرقصة التي تطلق تسميتها على المرأة النحيفة تشبه ألعاب الأراكوز المعروفة في بلدان أخرى مثل مصر.

وهذه الرقصة هي أيضا من "أهم الطقوس الاحتفالية الأمازيغية المعروفة لدى جميع قبائل الصحراء ، طقوس "تاغنجا" وهي مجموع من الطقوس يقوم بها الشبان والشابات حيث يخرجون وتحمل إحداهن مغرفة كبيرة مزينة بالحلي وأجمل الملابس على شكل مجسم عروس ويرددن أشعار "تل أغنجا" ، ويتم ذلك في الفصول الجافة عندما ينحبس المطر ، وهي بمثابة دعوات استسقاء ، وتختلف النصوص الشعرية التي يرددها المختلفون من منطقة إلى أخرى ، لكن كلها تبدأ بتغنجا ، وهدفها واحد هو طلب الغيث والمطر." [12]

وهناك رقصة مشابهة لهذه الرقصة ، من نوع مسرح العرائس ، الغرض منها أيضا الاستسقاء ، هي رقصة *أحمد لغومث* حيث تلبس الدمية المصنوعة من العيدان *دراعة* رجالية *ولثام*.وترددد خلال هذه الرقصة أغنية :

تَغَنْجَة شَكَّةْ لَمْرَاحْ يارَبّي أَتْسَيلْ لَبْطاحْ

إن رقصة تغنجة تكون عادة في وقت الجفاف الغرض منها استدار الأمطار ، مما يؤكد دور البيئة الصحراوية ، وهي تعبير عن بقايا مرحلة ما قبل الإسلام المعروفة بعبادة الأوثان.

8) **رقصة *القدحة* :**

سميت هذه الرقصة برقصة القدحة لأن المرأة الراقصة تحمل خلالها قدحا مصنوع من الخشب ، محاولة هكذا التعبير عن أهمية هذا الإناء وأهمية ما يحتويه من ماء أو حليب – مع العلم أن تحضير الشرب كالحليب من مهام المرأة الأساسية وليست من مهام الرجل.

وترتدي المرأة لباس *النقشة والملحفة* السوداء ، وترقص على إيقاع خفيف نوعا ما.

هذه الرقصة إن عبرت عن شيء فإنما تعبر عن الدور الأساسي للمرأة المتعلق بشؤون المنزل ، والتي من أهمها تقديم المشروبات للضيوف.

ج - الرقص الحديث

وتتأثر الفنون الشعبية بدورها بعوامل التحديث المختلفة ، و"الرقص هو فن إبداعي من الفنون الشعبية ، وإن دراسة الفنون الشعبية الفردية الجديدة تلقي لنا ضوءا هاما على ديناميات التغير في الثقافة الشعبية. فالبعض يرى أن ألوان التغيير التي يمكن أن تحدث في أشكال الرقص مثلها مثل الظروف الاجتماعية وغيرها ، فالمجتمعات الثرية قد عرفت استعمال الوسائل الخاصة للرقص ، من ثياب خاصة بالرقص أو أقنعة ، وكلما ارتفع المستوى الاقتصادي كانت هذه الوسائل أكثر بروزا ، وهكذا تميز الطابع الحديث للرقص بالإسراف في إعداد الثياب والأقنعة والريش والآلات التي تمسك بالأيدي لتصحب كلها حركات الجسم في أثناء الرقص ، ويفترض *كيرت ساكس* Curt Sachs أن رقصات المحدثين فيها مظاهر ذات لون خاص تدلنا على المظاهر القديمة للرقص." [13]

فهذا التغير في الفنون الشعبية جاء نتيجة تأثير عوامل اجتماعية وتاريخية واقتصادية. فبينما كانت حركة الأيدي والأصابع أهم حركة في الرقص النسوي عند هذا المجتمع ، أصبحت الآن

المرأة تستخدم كل أعضاء جسمها في الرقص و تتخلى نوعا ما عن حركة الأصابع وترقص بعض من الطبوع الأخرى ، ولكن دائما في ظل احترامها لتقاليدها وعاداتها ولأصالتها.

ولازالت رقصات *لبليدة والشرعة أقسار* ترقص من طرف المرأة الحسّانية رغم إدخال تغيير طفيف في حركات الأصابع والأيدي ، وتغيير الملحفة من ناحية اللون وسمك القماش ، وذلك بسبب امتزاج الثقافة الحسّانية بثقافات أخرى كالثقافة الموريتانية والمغربية.

والرقصات الحديثة الشائعة في الوسط التندوفي هي رقصة لعجام ورقصة سربات ورقصة كيري.

1) رقصة *لعجام* :

يعود اسم هذه الرقصة إلى قبيلة بموريتانيا وهي قبيلة لعجام ، والعجم في اللغة هم من لا يتحدثون باللغة العربية. وهي رقصة دخيلة على المجتمع المدروس ، وتعتبر من الرقصات الحديثة التي استطاعت المرأة إتقانها.

وتعتمد رقصة لعجام - التي ترقص على إيقاع خفيف في مناسبات الأفراح - على تحريك الكتفين بشكل خاص وعلى توظيف كل أعضاء الجسم بشكل عام ، فكأن المرأة وهي ترقص تعبر عن كبريائها وعظمتها وسلطنتها داخل هذا المجتمع الذي جعل منها عنصرا فعالا ذا سلطة كاملة.

والمرأة إن تقبلت عنصر التحديث فإنما تتقبل ما يتوافق وبنيتها وطبيعتها وعاداتها وتقاليدها.

2) رقصة *سربات* :

رقصة سربات ، التي تدعى رقصة "*جقوار*" ، هي أيضا من الرقصات الدخيلة والحديثة في الوسط التندوفي ومصدرها من موريتانيا. إنها رقصة خفيفة الحركات تعتمد على حركة الرجلين وتحريك الخصر والسرعة ، وتهمل حركة الأصابع واليدين.

إن هذه الرقصة تخص عادة الفتيات ، ولكنها تتم بشكل ثنائي مع الرجل. فهي تعبير عن غرائز جنسية وعاطفية ، ورمز للإتحاد بين الجنسين والمتناقضات.

3) رقصة *كيرى* :

وهي أيضا رقصة دخيلة على المجتمع المدروس مصدرها من موريتانيا ، تعني المعركة أو الحرب (القيرة : la guerre) ، فهي رقصة حربية وثنائية تعتمد على القفز وتحريك الرجل. فهي رقصة من اختصاص الرجل، ولكن المرأة استطاعت أن تشاركه فيها بإتقانها لها.

نسجل هنا أن هذه الرقصة - التي تؤدى عادة في الأفراح العائلية - رقصة سريعة على إيقاع خفيف تعبر عن حالة حرب ورعب ومطاردة. فهي رمز للقوة والتحام المتناقضات ، أي إتحاد المرأة والرجل.

وما لاحظناه عند هذا الوسط الحساني أن المرأة لا تتقبل إلا الثقافات القريبة من ثقافتها ، وهذا لأن مجتمعها من المجتمعات المنغلقة نسبيا ، لذلك نلاحظ أنه في أغلب الرقصات الحديثة المرأة تلجأ إلى الرقص الموريتاني لأنه مجتمع من المجتمعات الحسانية المشابهة للمجتمع التندوفي في كل من الثقافة والمخيال الاجتماعي.

لا يمكن للباحث في الأشكال التعبيرية للرقص النسوي في هذا المجتمع أن يتغاضى عن ما يرافق هذا الرقص من لباس وماكياج ورسومات بالحناء، هذه الأخيرة التي تحمل الكثير من الرموز.

الوشم والرسم بالحناء

يكتسي الوشم طابعا مقدسا لدى الشعوب البدائية ، وله دور معتبر في إظهار المكانة الاجتماعية والتمايز الطبقي. فكلمة "tatouage من أصل تاهيتي ل(tatoo) ، وأول من استخدم هذا المصطلح هو Cook في سنة 1769 ، والوشم عند المجتمعات التقليدية لديه دلالات سحرية ودينية" [14].

كل غموض يزامن علاقة الفرد بجسده الخاص يجد في الوشم وسيلة لتعبير ذي امتياز، فالعلامة الاجتماعية إذا تثمين وزخرفة حقيقية للسحر والفتنة ، كما أنه يمكن أن يطبع انتماء الشخص.

العلامة على البشرة يمكن أن تموضع الواشم في بعد نرجسي في البحث عن هويته، فبينه في الماكياج مثلا، انه يعرض من أجل جلب الأنظار، إذا هو يخفي سر بخصوص جزء غير مرئي للجسد وتتقلد غالبا مفهوم شهواني جنسي قوي، والبشرة هدية للواشم مثل قماش الرسم ، دعامة لفن جنسي.

كما أن مكان الوشم على الجسم يتغير من مجموعة إلى أخرى : "فمثلا عند المرأة الأمازيغية كل النساء يضعن كثيرا من الوشم فوق الجبهة ، الأصداع ، الأنف والذقن ، العنق ، النهد ، الأصابع أعلى اليد ، ما قبل اليدين ، المنكبين ، الظهر ، ربلة الساق ، العرقوب. ولكن لا توشم أبدا في البطن ، كما أن الصبايا يوشمن بين 12 و14 سنة عن طريق واشمات متخصصات أصلهم من القبيلة." [15]

أما بالنسبة للمجتمع المدروس ، فالوشم بالنار محرم على النساء لكن هناك ما يوازي هذه الظاهرة وهو الرسم بالحناء على اليدين والرجلين ، ويعتبر من أهم العناصر الهوياتية للمرأة.

فالمرأة بدون *حنة* ليست بالمرأة التندوفية الحقيقية. فهذه العلامة لها علاقة بتحقيق الذات عند المرأة لكن هذا النوع من العلامة عرف تطورا ملحوظا. فبينما كانت *الحنة* تطلى على اليدين والرجلين بدون أية رسومات (الصورة 15) ، أصبحت المرأة تبدع بعض الأشكال البسيطة (الصورة 16) التي لا يمكن أن نعتبرها إنجازا فرديا بل هو تعبير عن التراث الشعبي وعن المخيال الجماعي لهذه المجموعة المنغلقة نسبيا. أما رسم الحناء الحديث فهو يزداد تألقا وجمالا بالنسبة للرسومات السابقة (الصورة 17).

وأهم رمز في هذه الرسومات هو الرمز الذي يعبر عن كثرة الترحال لهذه القبيلة على حد قول أحد الشيوخ ، أو كما يقول البعض تعبير عن المرأة والأنوثة (الشكل 1 في اللوحة البيانية).

لكن في الحاضر بحكم انفتاح المجتمع المبحوث على البيئات المجاورة ، أصبحت المرأة تلجأ في رسم الحناء إلى بعض الأشكال الخاصة بمجتمعات أخرى ، وخاصة الأمازيغ. فأهم الرموز التي تعتمد عليها المرأة في استعمالها *للحنة* هي رموز وجدناها ضمن الرموز الأمازيغية ، نورد على سبيل المثال أهمها :

- الشكل رقم 1 : فحسب ما صرح به أحد شيوخ الرقيبات [16]هو رمز أو تعبير عن كثرة ترحالهم وحركتهم الدائمة ، كما يقول آخر أنه تعبير عن المرأة والأنوثة.
- الشكل رقم 2 : "رمز للثعبان القمري أو الحية القمرية وتعبير أو رمز لإتحاد المتناقضات : الذكر والأنثى ، السماء والأرض ، العلوي

والسفلي ، الظلام والنور ، وهو أيضا رؤية القمر" [17].

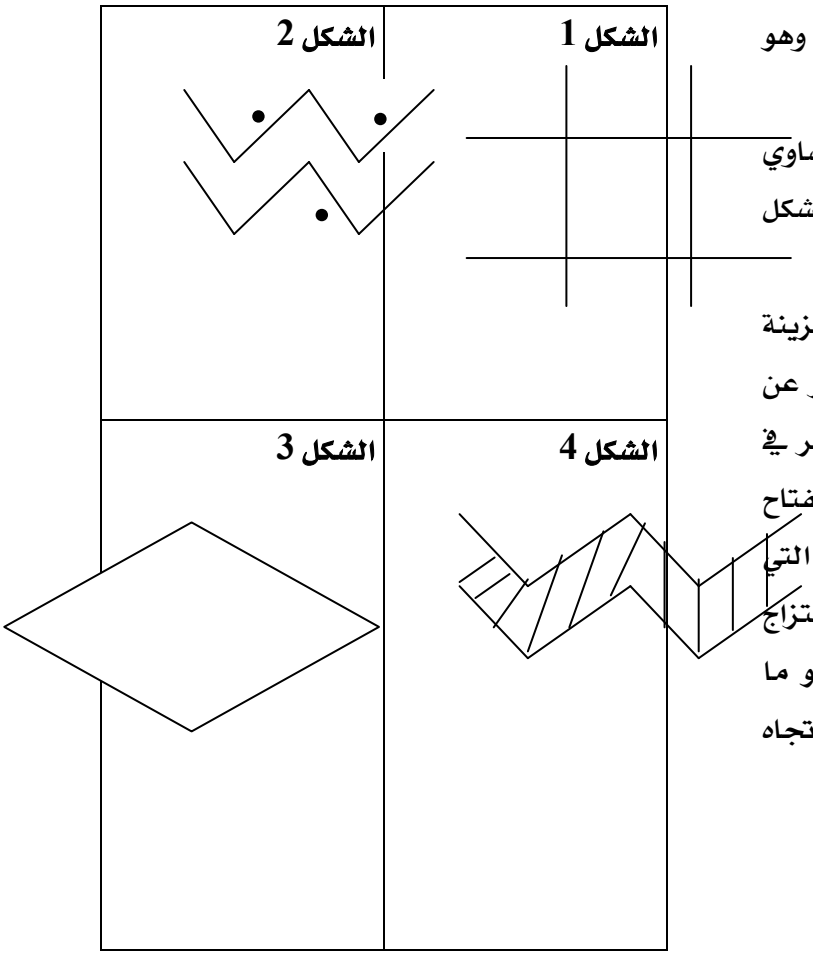
- الشكل رقم 3 : هو"السهم وهو رمز للتأهب الحيوي المشترك للصاعقة السريعة جدا ، وهو تعبير عن الأصل الذكري للخصوبة" [18].
- الشكل رقم 4 : هو "شكل معين متساوي الأضلاع وهو رمز للمرأة والذي يشكل الجنس"[19].

فالعلامة عند هذه المجموعة ليست بهدف الزينة فقط بل لها دور أهم من ذلك وهو التعبير عن التراث الشعبي ودور كل من الأنثى والذكر في مجتمعهم الخاص ، كما يبين لنا مدى انفتاح هذا المجتمع على الثقافات الأمازيغية التي يرفض البعض الاعتراف بأن هناك امتزاج للثقافتين. ولكن ما يهمنا من كل هذا هو ما يمكن أن تبرزه لنا هذه الرسومات من مواقف تجاه المرأة ، وأهمها :

- المرأة كعنصر مكمل للرجل.
- المرأة ودورها في المتعة والحياة الجنسية.
- سلطة المرأة في هذا المجتمع.

العلامة أو رسم الحناء هي دلالة عن موضع أو مكانة اجتماعية ، فمثلا رسم الحناء عند المرأة الغنية ليس كالذي عند المرأة التي تنتمي إلى طبقة متوسطة أو فقيرة.

كما أن رسم الحناء عند المرأة العذراء ليس ذلك الرسم الذي عند المتزوجة ، فرسم الحناء عند المرأة التي تنتمي إلى الطبقة الفقيرة يمتاز بالبساطة وثمن رخيص (الصورة 15) ، وبالنسبة للطبقة المتوسطة فبثمن معقول وفي متناول الجميع وأكثر زخرفة عن سابقه (الصورة 19) ، أما بالنسبة للمرأة التي تنتمي إلى الطبقة الغنية ، فإن ذلك يظهر من رسم الحناء الذي يكون أكثر تألق وأبهض ثمن من سابقيه (الصورة 20).



لوحة بيانية لأهم الرموز في الرسم بالحناء

نستنتج من أشكال الرقص هذه أن الرقص النسوي يعبر عن رموز اجتماعية أساسية تبرز من خلال الظواهر التالية :

1- سلطة ومكانة المرأة في هذا الوسط.

2- رمزية الشدائد والمحن والحرب وضرورة إتحاد الجنسين والمتناقضات بغرض إبراز قوة المجموعة القبلية.

3- الرقص يعبر عن الظروف التاريخية لهذه المجموعة، والتي ظهرت على أنها مجتمعات عانت من الحروب وحالة اللااستقرار.

4- علاقة الفرد ببيئته الصحراوية، حيث المعاناة من ظروف الحر والجفاف.

5- التعبير عن الانتماء الاجتماعي والثقافي للشخص، سواء من خلال حركة الجسد أو من خلال السلوك الثيابي الذي يرافقه.

6- جسد المرأة ومفاتنه الموظفة في إثارة الغرائز والشهوات الجنسية لدى الرجل.

7- الحياة الجنسية وأهميتها بالنسبة للخصوبة الذكورية والتكاثر.

8- جمال المرأة وأهميته في تشكيل الرابطة الاجتماعية والهوية الجنسية.

وما يمكن أن نلاحظه من خلال تتبع أهم التعابير الرمزية لمعظم هذه الرقصات هو أنّ أفراد هذه المجموعة يؤمنون بالإختلاف بين الجنسين، لأنهم يعتبرونها سنة الحياة، لكنهم لا يؤمنون بالتمييز بين المرأة والرجل.

فأفراد هذا المجتمع يؤكدون على أنّ حفاظ المرأة على أنوثتها عامل أساسي بالنسبة لتحقيق الذات لديها، حيث أنّ هذا العامل لا يقصي دورها ومكانتها داخل مجتمعها بل بالعكس فالأنوثة القوية تكمل الجانب الذكوري لدى الرجل وهذا بالضبط ما يؤكد عليه رفاعة الطهطاوي حين طرح مفهوم جديد وهو المساواة بين الجنسين سنة 1834، حيث اعتبر أن "الاختلاف بين الرجل والمرأة لا يتعدى جوانب من التكوين الفيزيولوجي، حواسها الظاهرة والباطنة كحواسه ، وصفاتها كصفاته حتى كادت أن تنتظم الأنثى في سلك الرجال ، فإذا أمعن العقل النظر الدقيق في هيئة الرجل والمرأة في أي وجه كان من الوجوه ، وفي أي نسبة من النسب لم يجد إلا فرقا يسيرا يظهر في الذكورة والأنوثة وما يتعلق بهما." [20]

وأخيرا لا يفوتنا أن نلفت الانتباه للجسد كأساس للهوية، فمن خلاله كما يقول David le Breton في كتابه "علم اجتماع الجسد"، تبرز الدلالات المؤسسة للحضور الفردي والجماعي. فالمرأة بوشمها ورقصها تمثل فنا غنيا برموز تعبر عن روح الجماعة وتمثلاتها.

الصورة رقم 1

الصورة رقم 2

الصورة رقم 3

الصورة رقم 4

الصورة رقم 5

الصورة رقم 7

الصورة رقم 6

الصورة رقم 8

الصورة رقم 9

الصورة رقم 10

أ.د - مباركة بلحسن
جامعة وهران2

الهوامش:

1. Louis Marin « La sémiotique du corps » , *Encyclopædia Universalis*, 2003.

2- . عادل عرب ، *مجلة المرأة المغاربية* ، الواقع والرؤى المستقبلية البيئة الافريقية ، عدد 2 ، 1994، ص 83.

3- . ابن منظور ، *لسان العرب* ، دار صادربيروت ، الجزء الثالث ، الطبعة الأولى ، 1997 ، ص 507.

4- محمد عبد الفتاح ابراهيم ، *الثقافات الإفريقية* ، مكتبة الأنجلو المصرية ، 1965 ، ص 171.

5- . نفس المرجع ، ص 183.

6- أرنست فيشر ، ، الإشتراكية والفن ، ترجمة أسعد حليم ، بيروت ، دار القلم ، الطبعة الأولى ، 1973ص 60.

7- . منال عبد المنعم جاد الله، *الإتصال الثقافي ، دراسة أنثروبولوجية في مصر والمغرب* ، دار النشر منشأ المعارف، بدون تاريخ ، ص 37.

8- عادل عرب ، مجلة المرأة المغاربية ، مرجع سابق ، ص 83.

9- . نفس المرجع ، ص 85.

10- . المجتمع الحسّاني : هي المجتمعات الناطقة باللغة الحسّانية، أنظر : مباركة بلحسن، *المرأة والجسد: مقاربة أنثربولوجية بالوسط التندوفي*، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة وهران، 2004.

11- محمد عبد الفتاح ابراهيم ، الثقافات الإفريقية ، مرجع سابق ، ص 84.

12- . الأستاذ محمد أرجدال (بويزكران) ، التواصل الثقافي الأمازيغي الحساني ، على الأنترنت وفي موقع : http://tawiza.net/.

13- . محمد عبد الفتاح ابراهيم ، الثقافات الإفريقية ، مرجع سابق ، ص 184 و185.

14-. Catherine Grognard , « Tatouage », *Encyclopædia Universalis*, 2003.

15-. Germaine Laoust-Chantreaux, *Kabylie côté femmes. La vie féminine à Aït Hichem, 1937–1939*, Aix-en-Provence, Edisud, 1990, p. 64.

16 . الرقيبات : هي قبيلة من أكبر القبائل الحسّانية المتواجدة بتندوف.

17. Mohand Akli Haddadou, *Le guide de la culture berbère*, Paris / Alger, Editions Paris-Méditerranée, Editions Ina-Yas, 2000, p 162.

18. *Ibid*., p. 163.

19. *Ibid*., p. 165.

20 – جماعي ، *المرأة والسلطة* ، دار النشر الفنك ، سلسلة بإشراف فاطمة المرنيسي ، الدار البيضاء ، بدون تاريخ، ص 17.