جامعة محمد الخامس بالرباط
كلية الآداب والعلوم الإنسانية

مركز الدكتوراه: الإنسان والجمال في العالم المتوسطي
تكوين الدكتوراه: آداب وفنون متوسطية
بنية البحث: سرديات النص المغربي الأندلسي

بعنوان:

السرد الفني
في الخطاب الأمازيغي
المفاهيم والتجليات والبنيات

ⵓⵔⵔⵓⵙ ⵓⵏⵣⵖⵔ ⵏ ⵜⵜⵏⵏ ⵓⵎⵙⵙⵓⵜ
ⵜⵓⵎⵎⵖⵓⵙ ⴰ ⵖⵎⵔⵓ ⴰ ⵜⵉⵎⵙⵙⵓⵜⵉⵏ

أطروحة للحصول على شهادة الدكتوراه

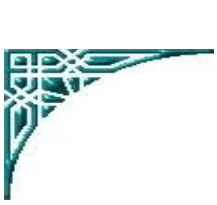
من إعداد الباحثة:

ثـــريا بن الشيـــخ

تحت إشراف الأستاذ:

الدكتور سعيد يقطين

السنة الجامعية: 2017 -2018



إهداء

إلى كل باحث مسكون

بوجع السؤال؛

إلى أساتذتي الكرام،

وطلبتي الأعزاء؛

إلى كل من علمني حرفا وأسهم في حقني

بحرقة المراد...

كلمة لشكر وتقدير

بتقدير واحترام كبيرين يشرفني أن أتقدم إلى أستاذي الفاضل الدكتور سعيد يقطين بجزيل الشكر على قبوله الإشراف على هذه الأطروحة والعناية بها توجيها وتصحيحا ومعاودة وتقويما والذي كان بحق، مثالا للأستاذية من خلال تواضعه الإنساني والعلمي..

كما أتوجه بالشكر الجزيل إلى كل أساتذتي الأجلاء وعلى رأسهم الأستاذ الدكتور عباس الجراري رائد البحث في الأدب المغربي الذي وجهني إلى الاهتمام بالأدب الشفوي الذي يمثل قسما كبيرا من الأدب المغربي المتنوع، وكل من علمني ودرّسني طيلة مسيرتي العلمية، وكل من ساعدني من قريب أو بعيد.

كما لا يسعني إلا أن أشكر كل أفراد أسرتي على ما تجشموه معي من تعب وعناء والذين كانوا لي نعم العون ونعم الصديق.

مع تقديراتي الكاملة.

المقدمة

تعتبر هذه الأطروحة تتويجا لمشروع علمي أكاديمي بدأته في كلية الآداب والعلوم الإنسانية تحت إشراف الأستاذ الدكتور عباس الجراري، وذلك بدءاً من موضوع الأمثال الأمازيغية المتداولة في إقليم تزنيت، والذي كان بحثا لنيل الإجازة في الأدب العربي. من هنا كانت انطلاقة انشغالي بالأدب الشعبي ولعدة سنوات راكمت فيها جمع ودراسة عدة أنماط تعبيرية شفوية تكللت ببحث آخر للتخرج من كلية علوم التربية بالرباط والذي تمحور حول "التنشئة الاجتماعية من خلال الأمثال والخرافات في منطقة سوس المغربية". تقوم الأطروحة على بحث ميداني جمعا ودراسة وتصنيفا. وقد استمر هذا المشروع في بحث لنيل دبلوم الدراسات المعمقة أو شهادة استكمال الدروس – ويتعلق الأمر بموضوع "الحاج بلعيد رائد الأغنية السوسية". وقد كان العمل تحت إشراف رائد الأدب المغربي انجازا وإشرافا أستاذي الجليل الدكتور عباس الجراري– مر هذا المشروع من عدة مراحل أهمها كتاب الصورة الفنية في الخطاب الشعري الشعبي بين شعر الملحون والروايس والذي نُوقِشْتُ فيه لنيل دبلوم الدراسات العليا أو دكتوراه السلك الثالث تحت إشراف الدكتور عباس الجراري مقررا؛ حيث كان ضمن أعضاء لجنة المناقشة أستاذي الجليل الدكتور سعيد يقطين.

لم يكن اختيار الموضوع عن طريق الصدفة ولا رغبة في الحصول على شهادة أو لقب شرفي، وإنما هو رغبة مني في تحقيق هدف ورهان طالما زودني بطاقة إيجابية ساهمت في تعزيز العلاقة النفسية الحميمة التي تربطني بالثقافة المغربية من جهة وبالثقافة الأمازيغية التي تعتبر رافدا أساسيا ارتكزت عليه المكونات الثقافية للهوية المغربية.

وبعد عدة سنوات من البحث والجمع والتوثيق والدراسة والتحليل تعزز المجهود بأطروحة جامعية انتقلت فيها من ميدان الصورة الفنية[1]– والذي أخرجت فيه أول كتاب نقدي صدر في السنة الماضية– إلى موضوع السرد الفني الذي يعتبر أحد المجالات الكبرى في النقد العربي عامة والمغربي بشكل خاص.

وقد انطلقت فيه من إشكالية تقوم على مساءلة بنية الخطاب الأمازيغي ممثلا في أصغر الأنماط السردية وهي الأمثال وما تنطوي عليه من خصوصيات فنية. ومن أجل مقاربة شاملة تلامس أهم التجليات السردية اتسعت الأطروحة لتشمل دراسة الأسطورة والشعر معا. وقد طرحت إشكالية مفهوم السرد الفني داخل كل عنصر على حدة وما يميز طبيعته الأبستيمية ومن خلال ملامسة مظاهر المتعاليات النصية التي لا يخلو منها أي خطاب فني.

تقوم الأطروحة على مقدمة وثلاثة أبواب كبرى. ففي الباب الأول تم تحديد بعض المفاهيم التي تتعلق بطبيعة الموضوع، وما يطرحه من قضايا ترتبط بالأدب الشفوي، وما عَلِقَ به من صعوبات تعود إلى طبيعة التدوين، وما ينطوي عليه من رهانات قد تخدمه في كثير من الأحيان كما قد تصبح عائقا يحول دون ضمان استمراره إن تم إلغاء تعدد الروايات التي تضمن له حياة أطول. وكان لابد من طرح إشكالية السرد من خلال مفاهيم متعددة تقوم أساسا على تحديد بعض المنطلقات النظرية التي تعتبر مهاد الأطروحة كقضية الأجناس الأدبية وما تقوم عليه من تصنيفات تصب أساسا في الإشكالية الكبرى التي نسعى إلى طرحها أو ملامستها أو السعي إلى الدخول في علاقة ما معها.

---

[1] ثريا بن الشيخ، الصور الفنية في الخطاب الشعري الشعبي بين شعر الملحون والروايس، مطبعة الوطن، سنة 2015.

قد كان الباب الأول فرصة لتسليط الأضواء على بعض الصعوبات المنهجية التي تواجه الباحث في الميدان خاصة وأن الانطلاق من مفهوم السرد كجنس أدبي يقوم على مقاربة تجد بعض مرتكزاتها من خلال مفهوم البيويطيقا نفسِها وما تقوم عليه من خصائص فنية سردية مشتركة تبنى عليها بقية الأجناس الأخرى.

يعتبر الباب الثاني لُبَّ الأطروحة ومَعْقِلَهَا، فمحور الدراسة والتحليل يعتمد أساسا على الانطلاق من اعتبار الأمثال الأنموذج الأمثل لبنية السرد الفني في الخطاب الإنساني برمته؛ وفي قيامها على أساس سردي يحضر أو يغيب تلتبس بالكناية والاستعارة التي يتلاقح إثرها السردي والشعري في بهاء؛ وهي بدورها تقوم على المشابهة أو المجاورة أو المجاز العقلي مما يجعلها تتقاسم والشعر أهم مكونات التصوير الفني. ولارتباط الأمثال بالقضايا الكبرى التي انبنت عليها الأطروحة، فقد تم التطرق إليها عبر ستة فصول سعى البحث خلالها إلى طرح الأسئلة الكبرى وفق استراتيجية تنطلق من مساءلة بنيتها لاستنطاق التصورات والمفاهيم وبنائها على أساس نصي دقيق استدعى منا انتقاء النصوص المناسبة والتي ابتداءً من الفصل الثاني أصبحت ورشا ميدانيا للدراسة والتحليل. كان العمل ممتعا ومتعبا في آن، خاصة وأن الاستناد إلى سيناريوهات متعددة اقتضى منا الانطلاق من خلفية معرفية بمعطياتها الفكرية والمنهجية والإيديولوجية التي تمكن في النهاية من بناء عمل متماسك لا تتعارض فيه المسلمات التي انطلقنا منها والنتائج التي تم التوصل إليها. وقد تمت الإجابة عن عدة جوانب من الإشكالية المطروحة في إطار العلاقة بين الوصف والسرد والتداخل الموجود بينهما في الخطاب الكوني. للنصوص كينونة مستقلة – أحيانا– عن الخطاب الذي تنتجه؛ كما أن هذا الخطاب بدوره يتعايش مع نصوصه كما قد يجد له امتداداً في نصوص أخرى مكتوبة أو مسموعة فقط.

وقد انعكس هذا التداخل أيضا على العلاقة بين الصورة الفنية بأبعادها الشعرية وبين مفهوم السرد الفني الذي إن هو اتسع يشمل مختلف عناصر التصوير الأخرى.

الأمثال الأمازيغية نصوص عميقة الدلالة مفتوحة على العالم. وهي بدورها تتدرج في السهولة بين البسيط والمركب حسب الفئة الاجتماعية التي تنتجها والتي تدرك السياقات الجديدة التي تنطبق عليها. وفي توسلها بالصورة الفنية، اتضح أن مفهوم الصورة ليس حكراً على الشعر كما أن السرد الفني يكاد يخترق سائر الفنون الجميلة الأخرى. خطان يتلاقحان في توازٍ بحيث يَشْكُلُ التمييز بينهما إن نحن لم ننطلق من مفهوم المتعاليات النصية كمكون مشترك بين فنون القول والتي تستمد أهميتها من خلال البعد الأجناسي الذي تنقدح منه.

فالصورة السردية فرع من التصوير الفني، وهي في أنماط السرد تكتسي طابعاً خاصا تضطلع فيه بعدة أدوار كما تستمد منه العمق والاندماج في بناء صورة داخلية انقدحت طبيعية من بينتها السياقية. كانت النصوص مسعفة في طرح عدة قضايا نقدية – موضوع الساعة – من شأنها فتح البحث على عدة جوانب تسعى إلى تحيين الخطاب وترهينه لإدراك ما ينطوي عليه من مرتكزات.

وفي إطار جمالية التلقي طرحت قضايا نقدية كبرى تجمع بين خصائص الصورة السردية ومفهوم السرد كجنس أدبي يمارس سلطته في إشراك المتلقي في ثنائية الملفوظ والمقصود وعلاقتها بإشكالية التأويل التي ترتبط بدورها بقضايا لسانية فلسفية وأخرى نصية تتصل بالنسق التصوري لمتكلمي اللغة الأمازيغية. تكمن قوة الأمثال في قدرتها على مخاطبة المتلقي حسب أفق انتظاره وما لديه من طاقات تأويلية قادرة على ملء فراغات النصوص وتجاوز حرفية نظامها الإشاري المستمد من طبيعة إدراك العلاقة بين المنطوق والمفهوم. وفي هذا السياق لا بد من الإشارة إلى عملية الترجمة نفسها والتي

تقوم على نقل الصورة بين أنساق تصورية مختلفة من شأنها إنتاج نص مخاتل قائم على خيانة المعنى؛ وهذه الوضعية نفسها تعتبر سياقا جديداً للتلقي قادراً على إنتاج تأويلات لا تخلو من أهمية.

تمحور الفصل الخامس حول العلاقة بين الصورة السردية والبلاغة وعلاقة الأشكال الفنية بسياقات تداولها. وكان لا بد من طرح قضية البلاغة النوعية ودورها في هندسة المعنى وفي فتح أدبيات الأمثال على الزمان والمكان من خلال قوتها التمثيلية التي تستمد من المشابهة والمجاورة التي تربطها بواقع مخالف أو مشابه.

إن قيام بنية الأمثال على التصوير الفني، هو المجال الحقيقي الذي يمكنها من التمرد على السياق الذي وردت فيه؛ والذي يربطها بأساس سردي أو قصة لا يفقد المثل عنفوانه حتى بعد تباعدها أو غيابها، خاصة وأنها حمالة للمعاني والدلالات التي تتعدد وتختلف حسب التلقي والتأويل القائم على مقاربة العلاقة بين الملفوظ والمقصود.

من الخصائص الفنية التي تَدين للسرد بالحضور والامتداد في غيره من أنماط التعبير الأخرى، والتي تثبت كونه جنسا أدبيا مستقلا بذاته بنيتا الزمان والمكان. والتي تعتبر مبحثا رئيسا في هذه الأطروحة. فما يميز بنية الأمثال يكمن أساسا في اختزالها أهم خصائص السرد كجنس أدبي، والتي بوساطتها تتمرد على حدود صياغتها وإنتاجها لتنسحب على سياقات أخرى، تضطلع فيها الاستعارة والكناية بدور الإشارة والمؤشر الذي ينصهر فيه الزمان والمكان. وكان ضروريا التطرق إلى الزمان والمكان وتداخل الضمائر والتوازنات الصوتية التي تعتبر مظهرا مسموعا لإيقاع الصورة السردية. وقد تمت الإجابة عن معظم جوانب إشكالية البحث عبر مفهوم المكان والفضاء وجغرافية اللغة وصلتها بمفهوم جمالية المكان.

ونظرا لسَعة الأمثال وتفتحها على العالم، فقد تشذرت في الشعر الأمازيغي كما حضرت في الأغاني والأساطير، خاصة وأنها ما زالت متداولة بين الناس. ومن خلال المنجز الكلامي المتداول تتطور وتتناسخ مع غيرها من أنماط التعبير الأخرى.

وفي إطار تجليات السرد الفني، تم تخصيص الباب الثالث للأسطورة والشعر معا. في هذا المبحث تعرضت لأكبر رافد من روافد الثقافة الأمازيغية، والذي يمثل عمق التعالقات بين مكونات الخطاب الأسطوري وباقي روافد الأساطير الأخرى الفينيقية والمصرية واليونانية. كما يتضح وجود خطاب يجمع بين العجيب والعجائبي في نص معراجي انعكست عليه سعة الثقافة الشعبية وقدرتها على التلاقح مع باقي مصادر الثقافة الكونية. في هذا المبحث يتضح أن الخصائص المميزة للسرد كجنس تكتسي طابعا إبستيميا داخل كل جنس أو نوع، مما يجعلها في الأسطورة تدخل في علاقة صوفية مع بقية الخطابات وتلتبس بها. وهذه الخصائص هي التي تفتح الإبداع الإنساني على قضايا كونية تبدأ من الهوية المحلية فتمتد لتدمج بقية الخطابات الأخرى التي تضمن لها الحضور في الذاكرة الشعبية المغربية المشتركة.

لما كان الباب الثالث مجالا لدراسة بقية تجليات السرد الفني، فقد قسمته إلى ستة فصول تناولت في الثلاثة الأولى مبحث الأسطورة. ثم بعد ذلك خصصت ثلاثة فصول أخرى لدراسة بنية القصيدة الأمازيغية من خلال مكونات المادة الحكائية من زمان ومكان. تَضَمَّنَ الفصل الأول عدة مباحث، أولها مفهوم الخط السردي مكونا أجناسيا مشتركا خاصة وأنه بعد الدراسة والتحليل اكتسى الموضوع طابعا علميا من خلال تركيزه على مفهوم المتعاليات النصية التي تمثل مهاد التعبير الفني في كل الأنماط التعبيرية الأخرى. فأين تكمن سمات السرد في الشعر الأمازيغي؟ بما أن المنطلق قائم على التقاطع بين السردي والشعري، فإننا سوف ننتقي من القصائد ما يسعفنا في البحث وما

يبعدنا عن الاكتفاء بالتصنيف والتنظير؛ لذلك اخترنا التعامل مع نصوص شعرية تمثل درجة معينة من الرغبة في امتلاك الحقيقة ومقاربة الكون. لقد ظل التعبير الإبداعي متمردا على كل التصنيفات. وقيام القصيدة الشعرية على أبعاد الوجود الإنساني – الزمان والمكان والصورة – جعلها تبني لنفسها إيقاعا خاصا تدمج فيه كل هذه المكونات دون أن يؤدي ذلك إلى إسقاط المتلقي في حيرة أو تردد حول طبيعة الانتماء لجنس دون آخر. من خلال مباحث هادفة، تَمَّ التطرق إلى بعض الجوانب التي قامت عليها الأطروحة كمفهوم الفضاء وعلاقة الزمن بالإيقاع ومفهوم المكان النصي وعلاقته بعلامات الوقف، وهو مجال ساهمت في توضيحه عدة مراجع كان لها دور كبير في توجيه البحث نحو قضايا نقدية راهنة أغنت الموضوع وفتحت آفاقه على مفاهيم فنية مشتركة بين الخطين السردي والشعري. وتكمن سردية الشعر في قابليته للتفاعل مع مفاهيم سردية كالتصاعد والتنازل اللذين بهما تتولد بنية التوتر التي تميز الإنسان المعاصر كائنا شعريا كان أو بطل قصة أو حكاية، وانتهت الأطروحة بقضايا نقدية تمثلت في كون النص الشعري بؤرة للمعنى وفضاء للدلالة من خلال نصوص شعرية كاشفة لعدة قضايا إنسانية وكونية.

الأبحاث السابقة في ميدان الأمثال قليلة جدا بالقياس إلى أهميتها وإلى دورها في الانتماء إلى منظومتنا الثقافية والفكرية. فهي عنصر مكون للثقافة المحلية بما تحمله من معانٍ ودلالات وبما تقوم عليه من آليات اشتغال جعلت الأمثال تتمرد على سياقاتها لتدخل في حوار مستمر مع سياقات تداولية مماثلة. "فالمثل شكل من أشكال الأدب الشعبي. إنه فكرة وطريقة تفكير في الآن نفسه، فكرة لأنه يلخص تجربة عاشتها الجماعة، وطريقة تفكير لأنه يوضح نظرة الجماعة إلى ما يمر بها من تجارب، وما تؤمن به من معتقدات. فالأمثال عند كل الشعوب مرآة صافية لحياتها، تنعكس عليها

عادات تلك الشعوب وتقاليدها وعقائدها، وهي ميزان دقيق لتلك الشعوب في رقيها وانحطاطها وبؤسها ونعيمها وآدابها ولغاتها"[1].

للأمثال حضور كبير في مصادر الثقافة العربية، وهي إحدى السمات البارزة في القرآن الكريم التي بوساطتها تحققت بلاغة الإقناع والإمتاع معا. ﴿وَلَقَدْ ضَرَبْنَا لِلنَّاسِ فِي هَـٰذَا ٱلْقُرْءَانِ مِن كُلِّ مَثَلٍ﴾ (الزمر، الآية 27).

وأقدم الكتب التي وصلت إلينا عن الأمثال كثيرة منها كتاب المفصل الضبي 168 هـ- 784م ثم تلته أمثال ابن السكيت[2] والجاحظ[3] وابن قتيبة[4] وأبي بكر محمد بن الأنباري[5] ونفطويه إبراهيم محمد بن عرفة[6]. وقد جمعت بعضها أثناء القرن الخامس والسادس الهجريين في مجمع الأمثال للميداني[7] والمستقصى في أمثال العرب لمحمود

---

[1] رودلف زلهايم، الأمثال العربية القديمة، ترجمة رمضان عبد التواب، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1984، ص 7.

[2] هو يعقوب بن إسحاق أبو يوسف، إمام في اللغة والأدب، له مؤلفات كثيرة منها: "إصلاح المنطق"، "الألفاظ والأضداد"، و"الأمثال"، وشروح شعرية كثيرة. ابن خيلكان، وفيات الأعيان، ج6، ص 395. والأعلام للزركلي، ج8، ص 195.

[3] الجاحظ الكناني هو أبو عثمان عمرو بن بحر بن محبوب بن فزارة الليثي الكناني البصري أديب عربي من كبار أئمة الأدب في العصر العباسي ولد وتوفي بالبصرة ترك كتبا كثيرة يصعب حصرها أشهرها "البيان والتبين" وكتاب "الحيوان" و"البخلاء"، كتب في علم الكلام والأدب والسياسة والتاريخ والأخلاق والنبات والحيوان والصناعة وغيرها.

[4] هو عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري، أبو محمد، من أئمة الأدب والمصنفين، ولي القضاء، له "أدب الكاتب"، "المعارف"، و"عيون الأخبار والشعر والشعراء"، و"الإمامة والسياسة" و"المعاني" وغيرها. وفيات الأعيان، ج3، ص 42. والأعلام للزركلي، ج4، ص 137.

[5] أبو بكر محمد بن الأنباري، من أعلم أهل زمانه بالأدب واللغة، من كتبه "شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات"، و"الأمثال"، و"عجائب علوم القرآن"، و"الأضداد". الأعلام للزركلي، ج6، ص 334.

[6] من أحفاد المهلب بن أبي صفرة فقيه وإمام في النحو، من كتبه: "أمثال القرآن"، "غريب القرآن" و"كتاب الوزراء". سير أعلام النبلاء، 75 والأعلام للزركلي، ج1، ص 61.

[7] هو أحمد بن محمد الميداني النيسابوري أبو الفضل، أديب كبير له "مجمع الأمثال"، ينتمي إلى ميدان زاد، وهي محلة بغراسان من كتبه أيضا "السامي في الأسامي" ونزهة الطرف في الصرف"، سير أعلام النبلاء، ص 489، والأعلام للزركلي، ج1، ص 214.

بن عمر الزمخشري[1]. لم يكتف هؤلاء الرواد بإيراد الأمثال وإنما ذيلوا أبحاثهم بعدة معلومات تخص ما ترتبط به من قصص وحكايات وما يجعلها تسير بين الناس في عدة مقامات متشابهة يتم خلالها نقل الخبرة والمعرفة والرغبة في تعميم الفائدة والمتعة معا.

تكاد كل الشعوب تجمع حول أهمية الحكايات الشعبية والأساطير، ونظرا لالتصاقها بذاكرة الشعوب ووجدانهم تظل حلقاتها أوسع وأرحب مقارنة مع حلقات الذكر الأخرى.

وقد ذكر ابن عوف المتوفى سنة 151 هـ أنه: في مساجد البصرة "كان لعلماء الفقه حلقة واحدة، على حين كان للقصاص حلقات لا تحصى، حتى كانت المساجد مملوءة بهم"[2].

ففي جميع أشكال الأدب الشفوي "الشعب هو المؤلف وهو المتذوق أو المتلقي في آن واحد"[3].

غالبا ما تركز الحكايات الشعبية والخرافات والأساطير على حدث أو بطل. وقد يكون هذا الحدث اجتماعيا أو سياسيا أو نفسيا. وقد يكون البطل صغيرا أو فتى يافعا أو بطلا شعبيا قوميا يتم الانطلاق منه كقناة محايدة قادرة على فتح الحوار مع جميع الفئات داخل المجتمع. ولأن الأمثال والأساطير من جنس السرد، يظل فيها الصراع قائما بين قوى الخير وقوى الشر. فتكون أزمة القيم محور الحديث في كل الخطابات التي تؤسس أشكالها ومضامينها على أسس سردية.

---

[1] أبو القاسم محمود بن عمر بن محمد بن عمر الخوارزمي الزمخشري برع في الآداب والتصانيف معتزلي الأصول حنفي الفروع من أئمة الحديث والتفسير والنحو والبلاغة ومن مؤلفاته "أساس البلاغة" و"المستقصى في الأمثال" و"فائق في غريب الحديث" و"مقدمة الأدب" وهو قاموس من العربية إلى الفارسية و"قسطاس في علم العروض".

[2] ابن الجوزي، كتاب القصاص، ص 18.

[3] عبد الحميد يونس، دفاع عن الفولكلور، ص 108.

تقوم الأطروحة على مفهوم السرد الفني في الخطاب الأمازيغي: المفاهيم والتجليات والبنيات، فإنها تندرج ضمن الدراسات الحديثة التي تنطلق أساسا من مركزية السرد الذي يعتبر مشروعا نقديا تأسس في كلية الآداب والعلوم الإنسانية على يد رائد البحث في السرديات الدكتور سعيد يقطين. وحسبنا في هذا العمل الانطلاق من طبيعة الإبداع نفسه للمساهمة في التأسيس لخطاب جديد مفاده الرغبة في توسيع حلقات النقد السردي ليشمل مختلف أنماط التعبير في الأدب المغربي بمختلف لغاته؛ ومن زحمة المناهج الغربية نستمد ما يفيد البحث من آليات منهجية تسعف في ملامسة القضايا التي نسعى إلى مقاربتها. صحيح أن هوس العطاء يظل معضلة تواجه البحث، إلا أن طريقة التعاطي مع النظريات لا يلغي لدينا إدراك حدود العقل الذي يغري بالممكن لا بالحقيقي. فالعقل وحده لا يُحل كل المعضلات الإنسانية. من هنا تستمد الثقافة أهميتها في حياة الإنسان بما تقوم عليه من معتقدات وعادات وتقاليد وأساطير وغيرها.

إن ورود الأمثال الأمازيغية في الباب الثاني بالحرف الأمازيغي تأسيس لحوار ثقافي حقيقي بين مكونات الهوية المغربية؛ وهو عناق لغوي بين أعمق الممتلكات الرمزية للشعب المغربي. ومن خلال السرد الفني ندرك خصوصية الإبداع العربي عامة والمغربي بشكل خاص، والذي في قيامه على تعدد اللغات بأنساقها التصورية المختلفة يقدم أنموذجا رائدا في البحث الأكاديمي خاصة إن نحن انطلقنا من رواية "الحمار الذهبي" لصاحبها أبوليوس أو أبولاي كأول رواية عرفها التاريخ البشري. قد يرتبط مفهوم السرد بالبيئة والزمان والمكان، وقد يشمل مختلف أجناس التعبير. إلا أن قيامه على مفهوم المتعاليات النصية يكسبه طابع المرونة والتمرد كما يجعله يحتل مركز الصدارة ضمن الأنماط التعبيرية الأخرى.

الباب الأول
المـــهاد النظـــري

الفصل الأول:
مزالـــق التدويـــن

تمهيد:

الكون نص كبير، وقد ولدت حيرة قراءته وفهم أسراره في العقل البشري القدرة على اكتشاف آليات قادرة على تجاوز المرئي والمسموع منه، مما يدرك بالحواس إلى محاكاته لغة ليكسبه طابع الألفة والشعور بالانتماء. فتولدت الكتابة، ودخل الإنسان التاريخ من بابه الواسع.

ولاشك أن هذا الإدراك كان نتيجة تراكم خبرات مختلفة نمت عبرها المهارات والقدرات الذهنية التي تبوؤه تحقيق أقصى مستويات تَمَثُّلِ الواقع. فتمت مقاربة الكون وتحليل غوامضه عبر العلوم والفنون والآداب.

بداهة نجد أن نمو الفكر كان رهينا باللغة منذ الوهلة الأولى، وذلك للتخفيف من حدة الغموض والخوف من المجهول. بدأ التفكير أسطوريا، وتدرج عبر مراحل نموه المتلاحقة دون أن يفقد الإدراك الأولي للوجود طابعه الحقيقي. صحيح أن مجالات المعرفة البشرية قد عرفت تطورا مهولا على مر العصور التاريخية، فتعددت الأشكال المعرفية التي تسعى إلى مقاربة الكون والواقع والعلاقات العامة. فأصبح التقدم يسعى إلى الجمع بين التجريب والتنظير والكتابة لتخليد الوجود الإنساني. ولم تنحصر إبداعات البشر في البناء والمعمار ووسائل النقل فحسب، بل أصبح الوعي إشكاليا بضرورة صيانة المدركات العقلية والفكرية والفنية. وإن نحن انطلقنا من اعتبار الكون نصا مفتوحا – وإن كان غير ملفوظ – فإننا ندرك ازدواجيته الوجودية بالنسبة للمبدع في شتى المجالات. فهو كمعطى خارجي، يتمتع باستقلال ومرجعية، كما أنه مرتبط بالنسبة للإنسان بدرجة إدراكه له. فالخطاب البشري إدراك ووعي وتعبير. ومن تم اقتضى هذا الإدراك الفكري

والعقلي تمسك الإنسان باللغة الواصفة والمحللة لنقل خبراته ووصف إنجازاته والتعبير عن حاجياته المختلفة. وتأتي على رأسها حاجته إلى صياغة عالمه الخاص وفق رؤيا تنمو وتتطور مع تحولات العالم.

أولا: الإبداع الأمازيغي بين المنطوق والمكتوب

تكمن أهمية هذا الموضوع في ارتباطه بعدة قضايا كبرى أدبية وفكرية تصب في طبيعة المرحلة التي نعيشها اليوم. وهي تقوم على توظيف النصوص الحديثة لمفردات الحكي الشعبي وإسهام نظريات السرد الحديثة في تحليل عناصره وجدلية الشفهية والتدوين وتداخل ملامح المنطوق والمكتوب ثم قضية الملفوظ والمقصود في علاقتها بقضية التأويل وبسياقاتها المختلفة. وهو الجانب الذي فسح المجال خصبا لإدراج الدرس اللساني الحديث وما يتيحه من آليات من شأنها إغناء الدرس النقدي.

ولا أحد يجادل في قيمة الأدب الشعبي في الدراسات الحالية، وما يطرحه من قضايا إنسانية جمالية وكونية تنبثق من مادته الخصبة ومن التفاعل التكويني الذي ينعكس إبداعا على الخطاب الإنساني ككل. النصوص الشفاهية خطاب يضطلع بمختلف السلط، ويتم تلقيه في المجتمعات كخطاب مالك للمعرفة. فهو يُخاطب عقلية الشعوب بمختلف حساسياتها مما يجعله – وهو يدخل في صراع أو تفاعل أو حوار مع بقية الخطابات– يستمد أهميته كما أنه يتفرد بسلطة أخرى يستمدها من طابعه العجائبي الذي يستند إلى سلطة التلقي نفسها من جهة أخرى. "ورغم تثبيت النصوص الشفاهية بالكتابة، فإنها تظل خاضعة للتأويل والقراءة، فتدخل مع الواقع في علاقة من نوع جديد، ويتحول الواقع إلى سياق يظل دائم التفاعل مع هذه النصوص وغيرها، رغم استقلال هذه النصوص على نحو أو آخر، وعبر هذه العلاقة يتحول السياق ذاته إلى نص. ويصبح قابلا للتأويل والقراءة مثله مثل النص تماما، ولا تنتهي القضية عند هذا الحد، فثمة تعقيدات وإشكاليات لا يتسع المكان هنا لسردها"[1].

[1] أحمد زايد، الحكي الشعبي بين التراث المنطوق والأدب المكتوب، أعمال المؤتمر الدولي السابع لقسم اللغة الفرنسية وآدابها، 28– 30 مارس 2009، ص 15– 16.

إن الحديث عن السياق هنا، يضع بعين الاعتبار ضرورة إعادة النظر في مناهج جمع وتدوين ودراسة الأدب الشعبي. فكونه مادة متداولة شفاهيا، يقتضي التركيز على شروط التلقي التداولية بمختلف علاقاتها. ففعل التداول نفسه يكسب المادة حيوية كما يحينها باستمرار، لا رغبة في التكرار العادي، وإنما لشمولية الخطاب الذي ينتج عن فعل التجاوب نفسه. للتلقي سلطة لا يستهان بها، وطالما أن هذه النصوص مفتوحة على الكون بمختلف تجلياته، فإنها أيضا مجال حقيقي لتوارد التجارب وتداخل السياقات رغبة في امتلاك جزء كبير من الحقائق. إذا انطلقنا من كون سياق التلقي نصا، فإنه سوف يكون نصا موازيا قادراً على جعل الحوار مفتوحا بين الأجيال المختلفة التي تسعى إلى مقاربة الكون وامتلاك جزء من القواعد الزئبقية التي تتحكم فيه.

من هذا السياق تتولد نصوص موازية تكتسي طابعا فضائيا برزخيا بأبعادها المتداخلة وهي تحرص على تسويغ تداولية ثقافية منها يستمد النص اكتماله. وعملية التلقي هذه تجمع بين القراء العاديين والأنموذجين.

ثانيا: التدوين إعادة إنتاج التراث الشعبي:

لقد أضحت محاولة الفهم المتعمق لآليات إعادة إنتاج التراث الشعبي شغلا شاغلا عند دارسي المأثورات الشعبية. فاستعادة مادة أدبية من عصور سابقة ومتباعدة لا يخلو من إضافة وإسقاط عناصر قد تكون أهم في إثبات هوية المادة نفسها. ومن تم فإن فعل النقل هذا لا يخلو أمره، وقد يضعنا من جديد أمام مظهر آخر من عملية الانتحال طالما أن الموضوع يحتمل الزيادة والنقصان. لقد امتدت عملية صون المأثورات الشعبية في كل بلدان العالم، وليس الأمر حكرا على المغرب وحده. وقد تنبه الجميع إلى الاحتضار الفعلي الذي تتعرض له في المستقبل القريب، خاصة وأن عولمة الثقافة وسلطة الأنموذج الأوحد الذي تقدمه مراكز البث قد أفقدت عناصر التراث المادية والروحية قدرتها على

الاستمرار والثبات. بذلك تصبح وسيلة الحماية الأساسية هي التدوين بالكتابة والتوثيق والتصوير والتسجيل، وهو مشروع اليونسكو منذ عقدين من الزمن.

وقد يعتقد البعض أن المقصود بالتراث هو تراث واحد ثابت لا يتغير وهو الأصل Authentique أو العريق الأصلي، والواقع أنه في حركته متغير باستمرار كما هو الشأن بالنسبة لعناصر الاجتماع الإنساني وهي تخضع لقانون التغير، فلا نتصور استمرار عنصر شعبي واحد ثابت على مر العصور. لذلك لا بد من إقامة توازن دقيق وأمين بين "أصالة" العنصر التراثي وحركته عبر الزمن. وينسحب ذلك على الأساطير والخرافات والأشعار، كما يشمل أكثر هذه الأنواع قوة وقدرة على مسايرة الجديد الطارئ وهو "أدب الأمثال".

يتعلق الأمر بحس "الشعبي" وقدرته على إنتاج خطاب يمارس سلطته على مر العصور، وهي تستمد أهميتها من خلال مرونته وقدرته على مسايرة مختلف السياقات التداولية التي تضمن استمراره وتحيينه.

ولاشك أن فعل الحفاظ والجمع سيطرح ولا محالة عدة تساؤلات تعود أساسا إلى الكم الهائل من العناصر الشعبية المستحدثة والمتداولة بوصفها تراثا تقليديا أو عريقا. بذلك تصبح عملية الجمع والتدوين والتصنيف "تدخلا" حاسما في حياة العنصر الشعبي بشكل قد يغير خطها الأصلي إما بتضخيم حجمها أو تقليص دورها.

ولتوعية الناس بأهمية الفولكلور كعنصر من عناصر الذاتية الثقافية ركزت اتفاقية صون التراث التي أفرزتها اليونسكو سنة 1989 على نشر التراث الشعبي باقتراح أعياد ومهرجانات ومعارض وتظاهرات وندوات، كما اقترحت إنشاء أقسام خاصة بالفولكلور في الجامعات. إن فعل الجمع والتدوين بدوره يطرح عدة إشكالات قد ينحصر دورها في بعض الأحيان في تجميد التراث أكثر من نشره وصيانته، خاصة إذا وضعنا في الاعتبار

التركيز على نصوص معينة وإلغاء تعدد الروايات أثناء التصنيف. وقد اتسع الجدل بين الخبراء حول القضايا الشائكة التي تعلق بالموضوع.

لا أحد يجادل في ضرورة جمع التراث وحفظه وتسجيله وتصنيفه وفهرسته ونشره ليكون مادة خصبة يغترف منها النقد الأدبي؛ إلا أن هذا الفعل نفسه لا يخلو من خطورة مفادها اختزال زخم المادة في روايات معينة سيحكم عليها بالموت السريع. إن بهاء النصوص التراثية في تعدد الروايات واختلافها، وهو الأمر الذي يضمن لها التمتع بالمعاصرة والتعايش مع مختلف السياقات الجديدة التي ستتموقع ضمنها.

إن فعل الطباعة قد يجمد رواية معينة؛ وذلك لا يمنعها من التداول على ألسنة الرواة ولا توقف إبداعاتهم الفردية. وإذا خلت وسائل الاتصال محل الراوي (الكتابة– الراديو – الشريط...) فإننا سنكون أمام تراث مركب فيه من الجديد أكثر من العناصر التراثية، وسيصبح فردي الإنتاج والصياغة. وفي جماهيرية انتشاره يصبح مركزي التوجيه؛ مما قد يعرضه لكل استغلال إيديولوجي.

"إننا لسنا أوصياء على التراث، ولكننا لا يصح أن نتركه يندثر، ولا حيلة لنا إذا سجلناه ونشرناه فتجمد"[1].

من هنا قد يتولد سؤال العلاقة بين النشر والتجمد، خاصة وأن السعي إلى توحيد الأمازيغيات في لغة واحدة قد يؤدي إلى إقصاء تعدد النصوص. وإختزالها في نص واحد سوف يجمدها وهو ما يؤدي إلى محو تعدد الروايات التي يتم بها ضمان حرية التفاعل معها وما تقوم عليه من مستويات.

[1] محمد الجوهري، المأثورات الشعبية بين الشفاهية والتدوين، أعمال المؤتمر الدولي السابع لقسم اللغة الفرنسية وآدابها، 28– 30 مارس 2009، ص 24.

إن أهمية الدراسة العلمية لعناصر التراث الشعبي تفترض طرح هذه الاعتبارات، كما أنها تطرح إجابات جديدة عن قضايا قديمة سبق لي طرحها في كتاب الصورة الفنية في الخطاب الشعري الشعبي بين شعر الملحون والروايس[1]، كمفهوم الشعبية مثلا. وهو مفهوم قد لا ينطبق اليوم على الغالبية العظمى من التراث الحي. لذلك سنكون حذرين عند استخدام المفاهيم والمقولات العامية التقليدية. فلكل عصر أدوات علمية جديدة تستدعي استمرار المراجعة والتأمل المنهجي.

ثالثا: نحو فهم متكامل:

اليوم، نحن في سياق جديد يجمع بين التدوين والنشر معا بحيث يكتمل المفهوم الجماعي للتراث، وهو أحد مكونات مفهوم الشعبية المتمثلة في الجماعية في المقام الأول. فالتدوين فعل نفاذ المادة الشعبية إلى وسائل الاتصال الجماهيري المطبوعة (الكتاب والصحيفة والتصوير...) والمرئية في نفس الآن (التلفزيون والسينما...) والمسموعة كالإذاعة وبقية وسائل الاتصال الحديثة. وهي آليات تساهم في تحيين مستمر للمادة الشعبية وهي تقدم سماعا ومشاهدة زمن بثها بحيث تشاهد حسب اختيار المشاهد في أقراص، كما تستلهم في أعمال فنية جديدة كمادة أصلية تساهم في بعثها وتجددها باستمرار.

إن أهمية الشفوية تكمن أساسا في ارتباطها بخطابات حية ترزق، ما زالت تمارس حياتها وسلطاتها بين الناس، وليست مجرد نصوص تراثية فقدت جدواها. وهذا ما يعرض فعل كتابة التراث لعدة مفارقات. فتعدد الروايات يضمن لها البقاء كما يضمن استمرار

[1] ثريا بن الشيخ، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الشعبي بين شعر الملحون والروايس، مطبعة الوطن، الطبعة الأولى، سنة 2015.

ظاهرة الاختلاف في الصياغة والفهم والتأويل. وحتى تتحقق رهانات التدوين والتسجيل لا بد من الإبقاء على تعدد الروايات.

لاشك أن التدوين عبر وسائل الاتصال الحديثة يخاطب ملكات الإنسان التي بوساطتها يكتسب المعرفة، خصوصا ملكات السمع والبصر والتفكير؛ بل ملكات الانفعال الغريزي، بذلك تسهم التكنولوجيا الحديثة الإلكترونية في إقصاء دور المتلقي الذي ينحصر في الاستقبال فقط. بذلك يسهل تحقيق التنميط في الأفكار المكتسبة والعادات المرتبطة بها والفنون المذاعة من خلالها بل حتى في التمثلات الرمزية التي تنتهي إليها. ويصبح الوقوع في قبضة التيارات المادية والفكرية والإيديولوجية أمرا حتميا تولد عن عملية التنميط نفسها. وبذلك تضيع السمات السائدة للثقافة القومية الموروثة وتقل قيمتها في سوق الممتلكات الفكرية.

لابد من الانتباه إلى أن الترويج للتراث عبر وسائل الاتصال الجماعي كالإذاعة والمسرح والتلفزيون، يعيد بعض النماذج التراثية بعد إخضاعها لسياقات جديدة تحمل إيحاءات وتداعيات مختلفة. فهي تخضعها لقواعد العرض والطلب الحديثة المثقفة؛ ومن ثم فهي تكرس معطيات الثقافة الراهنة على حساب الموروث القديم، وقد نبه النقاد والباحثون إلى مجازفة وضع النصوص القديمة في سياقات مخالفة لمنطلقاتها وشروط انتاجها وتلقيها. لقد أبدع التراث الشعبي أو المحلي ضمن جماليات عصره وفي سياقات تداولية مختلفة. لذلك يتعين الحذر أثناء الجمع والتصنيف والتوظيف حتى لا يفقد التراث طابعه الفطري العفوي باستغلاله بشكل مجحف أو بإقحامه ضمن صراعات طائفية أو عرقية غالبا ما تلتبس بإدعاءات الشعور القومي والرغبة في صيانة ملامح الهوية الوطنية.

وقد تصدى الباحث "حسن الخوالي"[1] لدراسة العلاقة بين الإعلام والتراث الشعبي وتأثيره على الخريطة الاجتماعية وما يتعرض له من عمليات التغيير والتحريف والتحول والتطوير؛ فخلص في النهاية إلى دور وسائل الاتصال في محو خصوصية عناصر التراث الشعبي. فلكل فئة اجتماعية ما يميزها. وعبر هذه الوسائط يتم كسر السمات السائدة ليصبح ملكا للجميع فينتج عن ذلك مفهوم الثقافة الجماهيرية. ويذهب الباحث إلى كون عملية التدوين هذه قائمة على دور مركب أكسب عناصر التراث "قوة دفع صناعية" فلولا وضعها رهن أساليب التلقي الحديثة لتعرضت للموت، خاصة وأنها ظلت منحصرة بين جماعات منغلقة على نفسها؛ وبذلك فإنها تعرف بعثا جديدا وهي تنتشر عبر الطبع والسمع والصورة. ولا شك أن هذا الفعل أكسبها شكلا جديدا يعيد صياغتها وتشكيلها من جديد. لا أحد يجادل في أن تغلغل وسائل الاتصال هذه في القرى والأرياف كان سهلا من خلال تسخيرها لعناصر التراث، فاتسعت دائرة التوجه إليها وأصبح الابتعاد عن الشفوية يكتسي طابعا إشكاليا. فالمادة الشعبية حس جماعي قائم على التعدد الذي يفرز قيامها على وحدة الخطاب من خلال تداخل وتفاعل مصادرها المختلفة. بعد الكتاب يأتي دور الجريدة؛ فهي تعيد إنتاج بعض عناصر التراث وهي تدمجه في عناصر أخرى أثناء المقارنات. وقد لا تتسع دائرة حضور ما هو شعبي في الجرائد، إلا أن لها دورا في التمكين للثقافة الجماهيرية الجديدة على حساب الثقافات الفرعية. ولهذه الصحف دور في نشر كثير من المعتقدات التي يسهل تسريبها بين الناس. إن أكثر وسائل الاتصال تأثيرا هي الكاسيت والفيديو والأقراص المدمجة. ومن خلال التلفزيون والفضائيات يتم الترويج للعولمة الفكرية بشكل يصعب التصدي له، خاصة وأن لغة الصورة وتقنياتها قادرة على

[1] حسن الخوالي، الإعلام والتراث الشعبي، أعمال المؤتمر الدولي السابع لقسم اللغة الفرنسية وآدابها 28 – 30 مارس 2009، ص 40.

إيصال الخطاب وتكريسه ونشره بسهولة. وقد أدى ذلك تدريجيا إلى تطبيع بعض السلوكات الشاذة بين الناس بحيث يتصالح المتلقي عبر المسلسلات وإغراءاتها مع مفاهيم جديدة من شأنها العبث ببعض الثوابت الدينية والعقدية والروحية. فالتلفزيون مواجهة عنيفة بين الثقافات؛ فهو حين بتوسل بمختلف التقنيات والوسائل يمرر قناعات ويغير ما كان بالأمس القريب مدرجا ضمن المقدس.

يظل الكتاب أبقى وسائل الاتصال. فهو يقيم مادته على التراث دراسة وتحليلا وهو يحاور المادة الشفوية ويحينها ويتبادلان الأهمية. يثبت الدرس اللساني عبر مؤسسه الأول فرديناند دي سوسير أن أصل كل خطاب يكون شفويا. ومع ذلك يظل محتفظا بسلطة التأثير. ويظل الجدل بين المطبوع والشفاهي كما هو الحال بين الرسمي والشعبي أو بين الفصيح والعامي؛ وهي ثنائيات تصب في نفس الموضوع.

رابعا: إشكالية التدوين:

إن أول من اهتم بالتراث الشفوي المغربي هم أدباء وانتروبولوجيون من المستعمر إبان فترة الحماية أو بعدها بقليل، وقد كان ذلك صيانة لكثير من النصوص التراثية ممثلة في بعض الأشعار والأمثال والأساطير، ولست هنا لتقويم رهانات المستعمر في هذا التوجه، خاصة وأن ما قام به المهتمون بالميدان يتجاوز مجرد حصره في اعتبار هذا التراث بدائيا أو تعبيرا عن مرحلة معينة. ولعل أول دافع جعلني أتوجه إلى تراثنا المحلي هو هدية من أحد مدرسي اللغة الفرنسية قدمها لي بعد حصولي على نقطة التميز في مادته، والكتاب بعنوان Les chants de la Tassaout[1] لشاعرة ومغنية أمازيغية أطلسية تدعى مريريدة نايت عتيق. وهي قصائد مترجمة إلى اللغة الفرنسية، فطرحت أمامي عدة

[1] L'auteur Mririda Naît Atik : Traduit par Réne Eulage, Belvisi – Casablanca, édition Tighermt Marrakech, Janvier 1963, Maroc édition, 1972.

تساؤلات، خاصة وأن النصوص مترجمة وليست بلغتها الأصلية. من هنا يتولد السؤال الأول، ما هي حدود الترجمة، وهل تغنينا عن النصوص الأصلية؟...

خامسا: المدونات والأصل الشفوي:

ما هي علاقة النص المطبوع أو المخطوط بالنص الحي المسموع؟ هي قضية متعددة الأوجه. وتتعلق بمصير التراث الشفوي بعد وضعه بين دفتي كتاب. قلة هي الأعمال الإبداعية التي تدون وتجمع، فالمادة قيد الدرس – في هذه الأطروحة – لا تعتبر مادة فولكلورية أو تراثا ميتا. وإنما هي مادة حية ما زالت متداولة بين الناس حتى اليوم خاصة بالنسبة للأمثال والأشعار؛ وفعل تدوينها تحيين لها مما يكسبها طابع الخطاب المتكامل.

التراث عنصر مكون للهوية والثقافة المغربية، من خلاله تتوزع علاقات التوازن المكونة للذات.

ولا شك أن المدون والشفوي (كثرة النصوص) في تجاذب وتفاعل إيجابي لا يلغي بعضها البعض. واختفاء بعض أنواع الحكايات الشعبية لا يعود إلى مسألة التدوين، وإنما يرجع إلى تغير نمط العقلية الشعبية وتحول المجتمعات من وضع زراعي فلاحي إلى تجاري أو علمي؛ ثم إن فعل الانقراض هذا أو الاختفاء يدل في حقيقة الأمر على التطور الذي عرفته المجتمعات الإنسانية، خاصة وأن الخطاب المهيمن يتكون من عدة روافد ثقافية، كلما ضعف دور أحدها في إنتاج أو مسايرة توجهات هذا الخطاب تفقد جدواها ومبرر استمرارها.

إن عمل الإخوان "جريم" Grimin قد طرح عدة تساؤلات حول تدوين الحكاية الشعبية؛ فمزج تعدد الروايات حول نفس الحكاية واختزالها في رواية واحدة عمل ينكره

البحث الحديث كل الإنكار، إذ لا يمكن اعتبار الحكايات الشعبية – مثلا– بقايا متأخرة لأساطير قديمة.

والجدير بالذكر أنه في القرن الماضي انطلق فعل صيانة التراث الشفوي – باعتباره ممارسات وعادات ومعتقدات ومعارف شعبية – من عدة أهداف تتراوح بين الدراسة العلمية والتسلية والرغبة في الاستكشاف. ولما ارتبطت دراسة التراث بالتفاعلات بين الثقافات المكونة لمصادر هوية واحدة، أصبح التهافت عليها كبيرا وهو يتراوح بين الرغبة في صيانتها وتحيينها من جهة وبين نوازع إقليمية تقوم بتوظيفها لإحياء بعض النعرات الإقليمية الضيقة. فالمادة خام، وبغناها تغري الباحثين والأنتربولوجيين.

الفصل الثاني
حول مفهوم الشعبي

أولا: الأنتروبولوجية النقدية

إن الاهتمام بالتأريخ للمادة الشفوية هو ما يميز الاتجاهات النقدية في الانتروبولوجيا المعاصرة خاصة لما بعد الوظيفية، وهو ما عرف بالانتروبولوجيا النقدية. وهي مجموعة من المعارف المتداخلة يشارك فيها أصحاب توجهات نظرية وأشكال معرفية مختلفة كالتاريخ وعلم الاجتماع والانتروبولوجيا وعلم الفولكلور والدراسات الأدبية. ويلتقون في الاهتمام بتحليل نمط حياة أبناء الشعب أو الثقافة التي يدرسونها. عرف هذا الميدان باسم التاريخ الشفوي Oral History وتطرح عدة مسائل منهجية كبرى تتعلق بثنائية التنكر والنسيان خصصت لها جمعية الفولكلور الألمانية مؤتمرها السابع والعشرين الذي عقد سنة 1989. وما تم التوصل إليه من ضعف مصداقية مادة البحث وذاتية النتائج لا ينسحب بالضرورة على المادة اللغوية التي أقمت عليها أطروحتي. فالمادة خصبة، وهي ما زالت متداولة بين الناس وفي نفس المجموعة الثقافية.

وأهم ما يميز المادة قيد الدراسة الارتباط بالدراسات المحلية لنفس الإقليم وعلى مستوى ثلاثة أنماط تعبيرية تتباعد أحيانا وتلتقي أخرى في نقط أساسية مشتركة. فيكون التركيز على دراسة خصوصية المجتمع المحلي ودراسة الموطن في ربطه بالحياة الشعبية.

إلا أن ما تجدر الإشارة إليه هو انطلاق الأطروحة من رهانات أكاديمية صرف لا علاقة لها بنداءات الجمعيات المحلية أو الأهداف الإقليمية الضيقة. ومن خلال أهداف البحث يتضح لنا كيف ينمو ويتأكد الانتماء لمجتمع محلي في إطار مجتمع قومي كبير يعتز بتاريخه القائم على التعدد والاختلاف وربطه بما يجري الآن من إثبات الخصوصية

والمحلية في ظل العولمة. وهذا الوعي بالانتماء لا يعبر عن التفكك الاجتماعي والسياسي وإنما هو السبيل إلى الرغبة في التميز والتفرد.

ثانيا: خصوصية التاريخ الشفاهي العربي:

يتبين من تأمل حركة التاريخ الشفاهي في ظل واقعنا الثقافي والعلمي، وجود ملامح مميزة للهوية المغربية تكسبها طابع الخصوصية. ولعل أقدم الشعوب إدراكا لخطورة الأمر هم المصريون الذين عرفوا حركة تجميع مبكرة لجوانب من التراث كانت محفوظة في الصدور مترددة على الألسنة. وتعتبر البلاد العربية أول الشعوب التي شهدت أكبر حركة تدوين في التاريخ البشري. وقد حرص المسلمون الأوائل على صيانة القرآن الكريم حيث شرع عثمان بن عفان في جمعه وتدوينه بما يتطلب الأمر من تحريات في نقد النصوص قبل تثبيتها في صيغتها النهائية. وكانت تلك بالفعل أضخم عملية جمع وضبط تراث كان محفوظا ومتداولا شفاهيا عرفها التاريخ الإنساني، ثم توالت عملية التصنيف تدريجيا للأحاديث النبوية وترتيبها حسب قوة السند.

ثالثا: تدوين المادة الشعبية وتوثيقها:

تطورت مجالات النظرية والمنهج في علم الفولكلور تطورا هائلا خلال القرن الماضي، فتطورت بذلك تقنيات العمل الميداني بشكل يحولها إلى أدوات إجرائية قادرة على احتواء أعمق تفاصيل المأثورات الشعبية بتعدد أنماطها ومناهج عرض المادة وتحليلها. وأول الخطوات العملية قد تجلت في جمع المادة وتصنيفها وحفظها لتكون رهن إشارة البحث الميداني.

وقد صب الاهتمام الأكبر في بلادنا على المأثورات الشعبية في عملية التدوين، سواء من طرف الأجانب أو المادة التي دخلت أول مرة مجال التدوين لإدماجها في الدراسات العلمية والنقدية والمقارنة.

رابعا: طبيعة الحوار بين المطبوع والشفاهي:

لقد ارتبط "مفهوم الشعبي" ولعدة عقود مضت باعتبار المادة الشفوية أصلا يقوم عليه المفهوم نفسه، واتضح فيما بعد أن تقدم درس الفولكلور لا يمكن حصره في المأثور الشعبي وحده؛ بل تبين غياب تراث شعبي شفاهي خالص لم يتأثر بعوامل ومؤثرات أخرى ذات طبيعة غير شفاهية. وقد ظل الحوار مفتوحا بين المدرسي والشعبي في كل مراحله. وحتى أن الأدب المغربي خاصة قد عرف تفاعلا كبيرا بين مختلف مكوناته. ومعظم رواد الأدب المغربي أبدعوا في كل الأنماط، خاصة في الزجل والحكايات وتأويل الأساطير. وهذا التفاعل قد جعل بعض رواد الأدب المغربي المكتوب يبدعون أكثر في مظهره الشفاهي، وما التقدم الملحوظ في قصيدة الزجل[1] – مثلا– أو حتى في بعض الأمثال التي تكتسي طابعا كونيا إلا انعكاسا لهذا التبادل بين أنماط التعبير.

وحينما نعود إلى تصنيف المادة الشعبية نجد مغالطات شديدة. فالاستناد إلى نصوص مكتوبة تشير إلى ارتباك مفهوم الشعبي نفسه، إذ أن كونها مدونة هو دليل على أنها كانت رسمية.

[1] القصيدة عباس الجراري، الزجل في المغرب القصيدة، مكتبة الطالب، ط1، مارس 1970.

خامسا: نحو مفهوم أوسع:

لم يعد الدارس المعاصر يهتم بالمقابلة بين الشفاهية والتدوين، وإنما يتجاوز ذلك إلى فهم العنصر التراثي في كل منهما. فعملية فرز البعد التراثي وحده يعتبر مظهرا أساسياً لتجلي وجدان الشعوب. وأثناء سبر العلاقة بينهما، تتولد تساؤلات كثيرة تتغذى من التعدد الذي تقوم عليه المادة الشفاهية في المغرب.

فما هي مواقع التماس أو التفاعل بين المدون والشفاهي؟ وما الذي يكمن خلف التمسك الواضح بالتراث طوال عدة قرون؟

هذا موضوع مركزي يعيدنا إلى أصل التعدد القائم على التفاعل الرمزي بين مختلف العناصر المكونة للأدب المغربي من جهة والهوية المغربية من جهة ثانية. فالتمسك بالتراث المغربي بعناصره الأمازيغية والعربية كفيل بضمان تميز الهوية المغربية والتي بها يتفرد انتماء المغرب لدول العالم العربي. ولما كان هذا التراث السبيل إلى خلق الصراع بين مكونات المجتمع المغربي باعتباره شعبيا وليس مادة رسمية تدرس في المدارس والجامعات، تدخل المستعمر بالظهير البربري لإثارة النعرات بين المغاربة؛ من هنا نشأت المسألة الأمازيغية التي عرفت نضالات في الجزائر اكتست طابعا ثقافيا وسياسيا أدى في النهاية إلى ضرورة الاعتراف بها لغة رسمية إلى جانب اللغات الأخرى السائدة في المنطقة.

لقد أفاد هذا الصراع الثقافي أحيانا والسياسي أخرى التراث الشعبي أو الشفاهي؛ ونحن اليوم نتجاوز هذه الأطروحة. فمن خلال المكتسبات القانونية – تم الاعتراف باللغة الأمازيغية دستوريا – والعامية بالتقعيد والصورنة– نتخذ انطلاقة جديدة في الأدب المغربي متجاوزين بذلك التصنيف السابق إلى طرح آخر ينطلق من التعدد الذي يقوم عليه الإبداع في قدرته على إنتاج خطاب كوني. إننا نقيم التصور على أساس مفهوم

الخطاب بكل تمظهراته وتداعياته الخاصة والعامة. فالإبداع المغربي يقوم على تعدد الأنماط واختلافها اختلاف تضاريسه وتاريخه والمجموعات الثقافية التي تكونه. وتكمن خصوصية الإبداع المغربي في تفتحه على العالم بدءاً من مكونات هويته الأصل؛ فهناك الأدب المغربي الناطق بالأمازيغية والأدب العربي الفصيح والدارج والحساني والناطق باللغة الفرنسية؛ بذلك يكتمل مفهوم الإبداع المغربي الذي يعتبر فعلا انعكاسا تلقائيا للوجدان العام القائم على التعدد.

إن تركيزنا على أدب الأمثال مرتبط بكونها أكثر الأنماط التعبيرية ثباتا أمام التغيرات الخارجية؛ وهو أمر يقلل من أهمية إشكالية قدر الثقة في المأثور الشفاهي المتواتر حاليا. هناك مواد شعبية تتسم بقدر كبير من الثبات والاستمرار كما أن هناك أنواعا أخرى تتسم بالهشاشة والقابلية للتغيير كألوان الطعام مثلا.

إن سؤال أصل المادة الشعبية أضحى اليوم موضوعا هامشيا خاصة وأن الاهتمام يجب أن يتوجه صوب آليات تواتر هذه العناصر الشعبية وحياتها الواقعية بين الناس مما يفض الخلاف حول الفرق والعلاقة بين مفهوم الأدب الشفاهي والأدب السردي وغيرها من التصنيفات والمفاهيم التي تعتمد التقسيمات الثقافية. هناك نصوص رسمية تنتقل إلى عالم التواتر الشفاهي مما يعني تحولا وظيفيا يمكنها من استمداد السمات السائدة للمأثور الشعبي وتكييف هذه النصوص للذوق الجماعي الذي سوف يستخدمه، ومن تم فإن كل تفاعل سوف يقوم على رهانات تتفاوت نسبة التحكم فيها بين سلطة الخطاب ورغبات وحاجيات المجتمع.

تواجه الباحث في الأدب الشفوي أو الشعبي صعوبات لا يستهان بها. وتعود أساسا إلى غياب رؤية واضحة تمكن من انتقاء المناهج التي تناسب كل مادة على حدة. وبانطلاق الأطروحة من سردية الخطاب الأمازيغي بمختلف تجلياته بدءاً بالأمثال

والأساطير والشعر، يكون لزاما علينا طرح عدة قضايا نقدية تساهم في دراسة سردية النصوص كما تمكننا من إدراك العناصر الثقافية الكبرى المشتركة التي يتأسس عليها مفهوم الخطاب.

الفصل الثالث

مفهـــوم الســـــرد

أولا: تمهيد:

لا أخفي الرهبة التي اجتاحتني وأنا أقتحم ميدان السرديات لأول مرة، خاصة وأن المجال لم يعد حكرا على التوجهات النقدية السجالية وإنما أصبح خاضعا لنظريات علمية تستند إلى خلفيات وعلوم ومعارف وتصورات هي أقرب إلى الدرس العلمي منه إلى النقد الوصفي الذي طالما تعودنا عليه وتفاعلنا معه بشكل كبير. كما أن تخوف عدد كبير من النقاد والمبدعين العرب من إدماج علم السرد أثر سلبا على تطور الدرس السردي من جهة كما كان له أثر بالغ على طلبة العلم من الباحثين الجدد الذين يدخلون الميدان بما فيه من إغراء ورهبة.

وقد كان لدعوة الدكتور سعيد يقطين دور كبير في توجيه البحث الأدبي والعلمي في المغرب إلى ضرورة اقتحام ميدان الإبداع عن طريق التسلح بالعلم واعتبار النظريات والمناهج ميدانا للتأمل والبحث والتفكير والاستكشاف. ولم تكن الدعوة لديه وليدة اللحظة وقد دعا إليها عبر محاضراته وكتاباته والأطاريح التي يشرف عليها منذ سنوات الثمانين. وحين فتح ورشة السرديات، أصبح قبلة للطلبة والباحثين من كل الأجيال. فسعى بذلك إلى تعميق فهمنا للسرديات لإزالة اللبس الحاصل في الموضوع من جراء الفكر التقليدي الذي كان حريصا على الابتعاد عن النظريات الغربية بدعوى عدم ملاءمتها للفكر العربي أو نسبية ما تتوصل إليه من نتائج. لقد مر حين من الدهر كان الدرس الجامعي متمحورا حول الشعر إبداعا وتنظيرا خاصة وأن معظم الأساتذة المشارقة كانوا منجرفين خلف نظرية تصنيف الأدب والإيمان بمركزية الشعر التي اعتمدت أساسا علميا ومعرفيا يقوم عليه تقسيم الإبداع العربي إلى عصور.

وعلى الرغم من نزوح التيارات البنيوية إلى مقاربات النصوص السردية مع بعض الرواد، فإن الدرس السردي ظل مقتصرا على متعة القراءة والاستئناس بالمناهج النازحة من الغرب.

وبفتح ورش السرديات مع الأستاذ سعيد يقطين، بدأت الأبحاث الجامعية تنحو منحى مختلفا وهو يسعى إلى التأسيس لدرس جامعي في استناده إلى العلم يسعى إلى المشاركة في الحوار الثقافي والحضاري- بذلك يتفرد أستاذنا الجليل على مستوى الإنجاز بعدة كتب أصبحت مصادر أبحاث ودراسات وأطاريح، كما يشرف على ورش سردي كبير من خلال أبحاث ودراسات جامعية داخل الوطن وخارجه.

ثانيا: مفهوم السرد الفني:

تعتبر نظرية الأجناس الأدبية إحدى النقط التي بنيت عليها إشكالية هذا البحث، وهي أطروحة تقوم أساسا على الدعوة إلى إعادة النظر في أساس التصنيف في التراث العربي. فالانطلاق من مركزية الشعر وقدسية خطابه أدت إلى إهمال الجانب السردي من الثقافة العربية، وهو تراث ضخم في سعته يكاد يشمل سائر الأنماط التعبيرية الأخرى. وتحول مركز الاهتمام من الشعر إلى السرد برر النشاط المعرفي الكبير الذي عرفه الميدان؛ فهو لم يقتصر على مباحث مبعثرة أو إنشائية وإنما أصبح السرد علما قائما بذاته. وهذا الرفض المبدئي لجنس السرد سابقا قد ربطه في أذهان العرب "بأساطير الأولين" مما جعل التمركز حول الشعر يكون سمة بارزة اعتمدت أساسا للتصنيف في التراث العربي بدءاً من كتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري. إن الانطلاق من كون السرد جنسا أدبيا مفتوحا على العالم، يجعلنا ندرك أن تجلياته قد تشمل كل مجالات الحياة. فجميع الأشكال المعرفية الكبرى والصغرى الدقيقة والإنسانية

تقوم على السرد سواء تعلق الأمر بالتاريخ أو الجغرافية أو الفيزياء والكيمياء وربما يصبح المجال أكثر وضوحا في الفنون الجميلة. وقد تم التوصل فعلا إلى آليات اشتغال السرد كجنس أدبي بالنسبة لكل مجال على حدة.

إنها إشكالية لا تخلو من مزالق وصعوبات معرفية ومنهجية جمة، ولا أزعم الإحاطة بالموضوع من كل جوانبه ولا امتلاك الحقيقة. فالحقيقة نفسها سياقية زئبقية متعددة الأوجه ولا تقبل اعتبارها أحادية الجانب. لذلك أكتفي بالدخول في علاقة ما معها، وبما تسمح به أدواتي المعرفية والمنهجية.

إن قرار التركيز على السرديات لا يستقيم ضمن أولويات البحث الجامعي إلا إنْ هو انطلق من الإيمان بعلمية البحث "فعلى الرغم من ورود الكلمة في التراث العربي وفي قصة داوود – ﴿أَنِ ٱعۡمَلۡ سَٰبِغَٰتٖ وَقَدِّرۡ فِي ٱلسَّرۡدِۖ وَٱعۡمَلُواْ صَٰلِحًاۖ إِنِّي بِمَا تَعۡمَلُونَ بَصِيرٞ ١١﴾[1] فإن استنبات المفهوم أو تأصيله في الثقافة العربية لا بد أن يمر أساسا من الاعتراف بطابعه العلمي. وهذا الطابع العلمي قد استمد من مسيرة مطولة من الدراسات والأبحاث كللت بنظريات علمية من خلال "نظرية الرواية وكتاب الكذب الرومانطيقي والحقيقة الروائية لكل من غوني جيرار[2] وجورس لوكاتش[3] وغيرها من انجازات أدباء وباحثين وعلماء نزحوا إلى الميدان من عدة أشكال معرفية أخرى.

[1] سورة سبأ، الآية 11.

[2] René Gérard, Le mensonge romantique et la vérité Romanesque, édition: Grasset, Paris 1961.

[3] Lucasc George, La théorie du roman, édition : Gonthier, Paris, 1979.

ثالثا: مأزق المنهج:

ولتجاوز المأزق المنهجي والمعرفي الذي يسود التحليل السردي العربي[1] لا بد من السعي إلى امتلاك رؤية إبستيمولوجية دقيقة قائمة على إدراك العوالم السردية المختلفة من خلال الإطلاع على الاجتهادات السردية والفروقات بينها ومواكبة صيرورتها وتداعياتها المعرفية والمنهجية والإيديولوجية. وعلى الرغم من كون نقادنا يستمدون المناهج من التيارات البنيوية، فإن أعمالهم تظل إنشائية خاصة وأنهم لا ينطلقون من اعتبار البنيوية تجربة ميدانية علمية انتهت إلى تنظير محكم لكل إنجازاتها. مما حصر النقد السردي في مجرد تطبيقات جزئية محصورة في البعد التحليلي التمريني.

وهو الأمر الذي نبه إليه الدكتور سعيد يقطين وهو يدعو إلى ضرورة الاستناد إلى البعد النظري والتنظيري ليمتلك النقد السردي قيمة واضحة في تطوير معرفتنا العامة وعلاقتها ببقية المجالات الأخرى.

لقد عرف مجال النقد قفزة نوعية مع ظهور علم الأدب بشكل عام، فانصب الاهتمام حول التنظير والتصنيف من خلال الانغماس الميداني في استقراء النصوص الإبداعية من شتى المجالات المكتوبة والشفاهية. وبنزوح علماء الفيزياء والرياضيات إلى مجال اللسانيات الرياضية، اكتسى المجال طابعا علميا حقيقيا تم التوصل بعده إلى إنتاج نظريات مختلفة تألق فيها الشكلانيون الروس وطلبتهم من مختلف ميادين البحث والجنسيات. ولما أقام دي سوسير مشروعه اللساني على إحياء اللغة السنسكرتية الهندية القديمة، جنح الدرس اللساني نحو العلمية من بابها الواسع بإنشاء آلات ووسائل قياس

[1] سعيد يقطين، السرديات والتحليل السردي، الشكل والدلالة، المركز الثقافي العربي، البيضاء، المغرب، ط1، 2012، ص 17 بتصرف.

تخرج الدرس اللساني إلى مجال الانتاج العلمي والصناعي توالت الدراسات والأبحاث في كل الأشكال المعرفية منطلقة من خلفيات ابستمولوجية محددة بأبعادها المعرفية والمنهجية والإيديولوجية.

لقد ظهر مصطلح علم السرد Naratologie في سياق تطور السرديات التي كانت وليدة تطور وعي جديد بالأدب ودراساته. ولأنه فرع من اللسانيات فإن فعل الانخراط فيه يقتضي التسلح بترسانة معرفية ومنهجية غير محدودة. يعود انطلاق هذا المشروع إلى الباحث العالم جيرار جنيت، ثم توالت بعده الدراسات إلى أن أصبحت مشروعا ضخما مفتوحا على المستقبل. فأصبح الحديث عنه مؤسسا للسرديات معرفة ومنهجا فاصِلاً بين عهدين. وقد دخل النقد العربي من خلال كتبه المترجمة المتعددة، وهي أعمال كونت مشروعا علميا مفتوحا مثّل نسقا فكريا متكاملا. إلا أن التعامل مع تصوراته ظل جزئيا من خلال زوايا البحث دون إدراك أهمية المشروع من خلال كُلِّيته التي تقوم على نسق متكامل يتأسس على قواعد التفكير والبحث. ولا شك أن لترجماته القليلة دورا في سوء فهم النظريات وتجزيئها مما لا يسمح بتكوين صورة ملائمة عن تطور مشروعه العلمي مع الزمن.

والنتيجة أن هذا التوظيف يكون جزئيا ومبتسرا ولا يفيد الدرس العربي كثيرا.

أهم انجاز علمي تحقق مع مشروع جيرار جنيت في انجاز علمي متكامل فني وأدبي وثقافي من خلال النسق الذي تسير عليه مختلف أعماله باعتباره رائد الدراسة السردية. وقد بنى أسس خلفيته المعرفية والفكرية على أرضية البويطيقا؛ ونقصد بها كل الأدبيات التي تستمد جذورها من بويطيقا أرسطو باعتباره أول فيلسوف يوناني وضع القواعد الكبرى من خلال تصور متكامل. ويعود ذلك إلى كتاب فن الشعر الذي اضطلع بدور مركزي في التقديم الكلاسيكي وفي عصر النهضة. وهذا الكتاب كما هو الشأن

بالنسبة للشعريات الأخرى، خاصية معيارية قبلية باعتبارها أداة نقدية. فقد اعتبرت أولى الشعريات، ثم تطورت التصورات والمفاهيم فظهر العلم الحديث بكل خصوصياته المنهجية والنظرية أو التطبيقية، فتم بعد ذلك استقطاب المناهج العلمية من العلوم الدقيقة بأجرأتها وتحويلها إلى أدوات منهجية تطبق على الدراسات الأدبية. إن أعمال هنري ميشونغ وتودوروف وجنيت تعتبر أمثلة حية على أهمية المنجز النقدي وهي تؤكد أن الافتراضات الإبستمولوجية هي الأساس في بلورة النظرية، وأن الشعرية أو البويطيقا هي منتوج مطابق للافتراضات الإبستمولوجية التي ينطلق منها. وخلاصة القول إن مفهوم البويطيقا مدين لأرسطو باعتباره أول فيلسوف يوناني قدم تصورا متكاملا لنمذجة الإبداع الأدبي من خلال تصور متكامل عن الأجناس. وقد كان للشكلانيين الروس دور كبير في تجديد بويطيقا أرسطو في ربطها باللغة باعتبارها أساس العمل الأدبي. وقد وضعوا أسسا جديدة مغايرة تأخذ بعين الاعتبار التحولات الكبرى التي طرأت على الأدب وظهور أنماط جديدة سحبت المركزية من الشعر إلى النثر بظهور العلوم الإنسانية والثورة التي أحدثها الدرس اللساني من خلال البنيوية التي انعكست على المعرفة والمنهج معا فغيرت مجرى الفكر الإنساني برمته. وما ميز مشروع جنيت هو تركيزه على البلاغة كآليات اشتغال تقوم عليها خصوصية التعبير الفني والجمالي مما خلق تكاملا بين البلاغة والبويطيقا، وهو ما تحقق لديه من خلال الاشتغال بالسرد، وتأسيس السرديات.

من خلال تركيزه على البلاغة رفع الغموض واللبس الذي كان يشوب المصطلح نفسه. لذلك فالانطلاق من صورة عامة تمكن من الفهم والإدراك. فبالعودة إلى المعنى الاشتقاقي لمفهوم الشعرية نجد كل ما له صلة بإبداع كتب أو تأليفها حيث تكون اللغة هي الجوهر والوسيلة. وقد يعتقد لأول وهلة أن المصطلح وهو يترجم من بويطيقا إلى الشعرية قد يعنى بالمبادئ الجمالية الخاصة بالشعر. لذلك فالفهم يرتبط بالأدب كله

وبمختلف أجناسه. التي تركز على القواعد العامة للأدب عبر التقنيات البلاغية الجمالية التي تساهم في إنتاج المعنى. وفي تركيزه على علم الجمال لقبه بارث بحفيد أرسطو. إنه أفاد الدرس اللساني بتجديد الرؤية البلاغية والجمالية ووضعها على أرضية جديدة. مما أفاد علم السرد والتحليل السردي بوضع السرديات على أرضية بويطيقية وبلاغية ولسانية. وقد تجلى ذلك في تبني رؤية علمية في التحليل وتمثل إجراءاتها المنهجية.

رابعا: الجنس، الخطاب، النص

لقد أسس جنيت مشروعه السردي من خلال ثلاث قضايا كبرى تتصل بالدرس الأدبي وتلخص مشروعه السردي وهي الخطاب، والجنس، والنوع. وقد تجاوز في كتابه « Palimpsestes » والذي ترجمه الدكتور سعيد يقطين "ألواح" التصور التقليدي للأجناس وجعل البويطيقا تتجاوز دراسة خصائص الخطاب لتشمل معمارية النص[1]. بذلك تجاوز الأطروحة القديمة القائمة على الرغبة في الوصول إلى الخصائص المميزة لكل جنس على حدة، للوصول إلى ما يميز مفهوم النص، وهو قيامه على التناص أو التعالقات النصية؛ وهو الخبير بالبلاغة أدرك السمات المشتركة بين مختلف الأجناس والأنماط فغير مفهوم البويطيقا من معمارية النص إلى مفهوم المتعاليات النصية. فلاحتواء موضوع بهذا الحجم، وبهذه التفريعات المختلفة ينطلق أساسا من نظرية أجناسية تجنح نحو طموح جميع اللسانيين في الرغبة في إدراك الكلي والمشترك بين جميع اللغات والأنماط التعبيرية. بذلك تدرج جنيت من الخاص – من الخطاب إلى الأعم وهي المتعاليات النصية – بذلك أسس مشروعا على تصور كلي شمولي وهو يطور المشروع البويطيقي وموضوعه من خلال اشتغاله بالسرد بصفة خاصة. من هنا كان تركيزي على مشروع جنيت في مفهوم السرد وفي أجرأة مختلف سيناريوهات البحث العلمي للتوصل

[1] سعيد يقطين، السرديات والتحليل السردي، مرجع سابق، ص 48.

إلى نتائج علمية ميدانية من خلال دراسة أدب الأمثال باعتباره جسرا كبيرا يمكن من إدراك خصوصيات السرد عبر دراسة جمالية بويطيقية بلاغية ولسانية. ومن تم لا يمكن تحليل الخطاب السردي بدون تناول قضية الأجناس الأدبية، كما أن فهم الأجناس لا يتأتى دون تصور عام للعلاقات المتعددة للنصوص وهي تنتمي لأنواع وأجناس[1].

قد يتساءل البعض حول علاقة الأدب الشفوي بالقضايا النقدية الكبرى التي تروج في الثقافة العالمة. إلا أن قضية الأجناس وما تقوم عليه من تساؤلات تكاد تنسحب على الخطاب الإنساني بجميع أنواعه. فإن نحن انطلقنا من سردية الخطاب الأمازيغي عبر فروعه الكبرى، تواجهنا نفس الأسئلة التي تتعلق بالتعالقات النصية الكبرى التي تقوم عليها. فهل يمكن اعتبار الأمثال أصل الخطاب الشفوي أم أن للشعر الدور الأكبر في اختزال ما سواه من النصوص؟ أم أن الأسطورة كشكل من أشكال المعرفة هي التي أفرزت كل هذه الأشكال التعبيرية، أم أن وجود المتعاليات النصية بين كل هذه الأنماط هو الذي يكسبها طابعا محليا وإنسانيا؟ سوف نرى ذلك في الفصل الموالي.

[1] سعيد يقطين، السرديات والتحليل السردي، مرجع سابق، ص 49 بتصرف.

الفصل الرابع
قضـــايا نقديـــــة

أولا: قضية الأجناس:

حين نعود إلى نظرية الأجناس ندرك أنها قضية نقدية طرحها النقد الغربي منذ نهاية القرن 18 خاصة عند الرومانسيين الألمان وما زالت مستمرة حتى اليوم، وطرحت بطابعها الإشكالي في فرنسا مرتبطة بالتقدم العلمي والمنهجي الذي عرفته مختلف الأشكال التعبيرية؛ وهي المرحلة التي انتقل فيها تاريخ الأدب من مرحلة التصورات العابرة والأطاريح السطحية إلى مرحلة التنظير والتقنين والصورنة، وهي مرحلة انتقال النقد الأدبي إلى التمأسس الذي ارتبط بتقدم المناهج والتيارات والمذاهب والمدارس.

لم يكن الهدف من طرح الإشكالية تحديد المجال الذي أبدع فيه الغرب أو العرب – كما قد يظن – وإنما إدراك علاقة الأصل بالفرع من خلال إدراك العلاقة البنيوية الموجودة بين أجناس التعبير، هل هي خاضعة لجذع مشترك (متعاليات نصية فيما بعد) وما هو الجنس الأسبق؟ وهل ظهرت متداخلة ثم تناسلت لتتميز بعد ذلك أم أن ميلادها كان مستقلا ثم تداخلت فيما بعد؟ وقد طرحت لأول مرة بشكل علمي مع ميخائيل باختين وجوليا كريستيفا وجيرار جنيت وتودوروف وميشيل لوجون ورولان بارت. وتعتبر جوليا كريستيفا أول من حول مفهوم التناص من التخمين إلى مستوى التنظير.

وإذا عدنا إلى التراث العربي نجد أن ما يقابل نظرية الأجناس هي قضية التصنيف، وهي قضية تكتسي طابعا خاصا. فكلمة الجنس في لسان العرب[1]، هي:

[1] ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، كورنيش النيل، 1119، القاهرة، ص 700.

الضرب من الشيء أو الضرب من كل شيء، وذلك من خلال الترتيب والتصنيف أو المشابهة والتماثل، ثم استقر المفهوم في كون الجنس كل نوع أدبي ممأسس.

لقد ولدت نظرية الأدب عدة قضايا في تنظيم البنى الداخلية التي تكون الأعمال. ويعتمد التنظير على الأعمال الراقية التي تم الإجماع عليها باعتبارها منطلقا لتقييم النصوص من خلال كيفية انبنائها وطريقة تشكلها وآليات اشتغالها – وهذا التقسيم مدين لما ورد عند أرسطو في الأدب اليوناني، وفي تمييزه بين السرد والحوار والملحمة والملهاة والمأساة يعتبر المنظر الأول للأدب من خلال كتابه – فن الشعر[1] – الذي يظل الرافد المركزي الذي يزود التيارات والمذاهب والمدارس.

إن الحديث عن تداخل الأجناس قضية تكتسي طابعا علميا منذ ثم ربطها بمختلف الانجازات العلمية الأخرى التي تم التوصل إليها – ففي نظرية التطور والارتقاء عند داورين ثم التركيز على أصل الأنواع وتطورها إلى أجناس. وعلى الرغم من امتداد الفكر اليوناني عند هيجل وتوماس إليوت، فإن الانطلاق من التطور كان ثورة على المفاهيم الكلاسيكية بحيث اعتبر الأدب وحدة متماسكة تدعو بضرورة إلغاء الفوارق بين الأجناس خاصة مع جماعة رولان بارت. وذهب جنيت إلى ظهور أجناس أدبية تناسب كل مرحلة كما طرح تودوروف نظرية الانعكاس. وهذا التطور العلمي والمنهجي يعود أساسا إلى نزوح علماء من العلوم الدقيقة إلى الدرس الأدبي والنقدي عبر اللسانيات، فأصبحت القضية قائمة على تصورات ناضجة تستمد أهميتها من خلال تفتحها على عدة علوم ومناهج مستمدة من العلوم الدقيقة أحيانا ومن الإنسانية أو الاجتماعية أحيانا أخرى.

[1] أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة وشرح عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، ط2، 1973.

قد تعتبر قضية التصنيف في التراث العربي مقابلا لنظرية الأجناس؛ إلا أن أساس التصنيف الأولي كان من خلال كتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري. وهو تقسيم يعتمد التمييز بين الشعر والنثر أساسا له. وفي بداية الثمانين طرحت الإشكالية من خلال أعمال خلدون الشمعة[1] الذي قدم أول الأبحاث رغبة منه في التوصل إلى مستوى معين من البحث على الرغم من أن المصطلح في ذلك الوقت لم يستقر بعد كما حصل مع عدد كبير من المفاهيم الأخرى التي تم استقطابها من الغرب رغبة في استنباتها أو تأصيلها في النقد الأدبي. في إطار هذا الحوار الثقافي الذي عرفته المرحلة تم التوصل – ومن خلال سلسلة من الدراسات التشريحية للنصوص – إلى وجود تناسل وتداخل بين مختلف النصوص ومختلف الخطابات الإبداعية والمقدسة.

وقضية استقلال المتن أو تبعيته ظاهرة صحية في الإبداع الإنساني شكلا ومضمونا. فالنص يظل أمام خارطة الثقافة أو التراث يستمد مادته في وعي سكوني في ضوء الوعي أو اللاوعي. وبعد الانتهاء فإنه يدخل في تعالقات جديدة. ولما كان القارئ هو الأداة يظل النص منفصلا ومتعلقا به في نفس الوقت، لأنه هو الذي يسعى إلى إنتاج نص جديد يعتمد القراءة المرنة.

ثانيا: التعالقات النصية:

إدراكا منا لأهمية علاقة الإشكالية المطروحة في مفهوم السرد بنظرية الأجناس، كان لزاما علينا التطرق إلى بعض القضايا الكبرى التي عرفتها والتي كانت ملتقى عدد كبير من الدراسات والأبحاث التي وإن اختلفت مشاربها الفكرية والفلسفية أكسبت

[1] خلدون الشمعة، كتاب روائي سوري من دمشق، درس في لندن. عمل في الدوريات الأدبية وفي الصحافة من خلال مجلة الطليعة في السبعين، وأصبح أمينا لتحرير مجلة المعرفة، عضو في هيئة تحرير مجلة الموقف الأدبي لاتحاد كتاب العرب في سوريا، من مؤلفاته "النقد والحرية"، "الشمس والعنقاء: دراسة نقدية في المنهج والنظرية والتطبيق"، جمعية اتحاد الكتاب العرب، 1974.

الموضوع طابعا علميا قائما على الرغبة في نقل الموضوع إلى مجال علمي يفيد من مختلف المناهج والتيارات. فبين مفهوم النص ولسانيات الخطاب ارتبطت الإشكالية في نمو مفاهيمها بانجازات جماعة tel quel التي طورت الأبحاث بمشاركة كبار المفكرين الذين أصدروا معرفة كبيرة، وعلى رأسهم دريدا وبارت وجوليا كريستيفا. لقد ارتبطت هذه الثورة الفكرية في بدايتها بالعالم الروسي ميخائيل باختين في كتابه "الماركسية وفلسفة اللغة"[1]. واشتهر توجهه بمصطلح الحوارية الذي يقوم على تفاعل مجموعة من النصوص داخل النص الواحد. وكان لجوليا كريسيفا في كتابها، ثورة اللغة الشعرية دور كبير في نقل المفهوم إلى مستوى نقدي نظري في أطروحتها العلمية الشهيرة. بذلك تطور المفهوم من انطباع إلى قانون يعيد توزيع العالم من جديد. فالنص نتاج معقد يقوم على بناء او إثبات ونفي نصوص أخرى، فالتعالقات النصية قائمة على تعدد الشفرات، وهو مفهوم الحوارية عند باختين.

إن هذا التقاطع والتحويل قائم على تعدد الأصوات؛ بذلك تعتبر الرواية أكثر الأنماط السردية قدرة على امتصاص غيرها من النصوص وتحويلها أو محوها من خلال تعدد الوحدات الحوارية.

فإذا عدنا إلى الأصول الفلسفية لمفهوم التناص[2] ندرك الرهان الأول الذي تنطوي عليه القضية وهو تداخل مكونات الخطاب الكوني. إن هذه الخلفية الفكرية والفلسفية

---

[1] ميخائيل باختين، (عالم روسي)، الماركسية وفلسفة اللغة، ترجمة محمد البكري ويمنى العيد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1986.

[2] التناص: مصطلح ظهر مع جوليا كريستيكا في أواسط سنوات الستين بعد أن كان سابقا مصطلح إيديولوجيم سائدا. أفادت من أستاذها ميخائيل باختين حول مفهوم الحوارية أو التفاعل السوسيولفظي، ذاع المفهوم مع جماعة (تيل كيل) ثم انتقل إلى أمريكا فتبنته مجالات أدبية من بويطيقا وجمالية التلقي والسوسيونقد وغيرها، ثم انتقل من اللسانيات إلى السيميوطيقا عن طريق رفض الإنغلاق باعتبار النص مجالا لتوارد عدة نصوص سابقة. بفضل جوليا كويستيفا أصبح نظرية قائمة بذاتها تفرعت عنها مدارس ومذاهب وتيارات.

= =

ضاربة في القدم، وقد تحدث عنها الناقد المسرحي الأرجنتيني خورخي بورخيس فإذا كانت الأرواح تتناسخ، فكل الكائنات غير المادية تدور فيما سماه بالزمن الدائري وهي تتشكل حسب حاجيات كل مرحلة لتعود من جديد إلى أصولها الثابتة من خلال مفهوم العود الأبدي. فالكتابة كفعل وحدث هي إعادة تشكيل لنصوص سابقة. فكل بداية تمثل الأصل تكون لها سطوة البدء التي تجعلها في تداخل مستمر مع ما تفرع عنها. فيصبح بذلك النص نسيجا من الاقتباسات والتضمينات التي تأتي غالبا من أصول مختلفة.

لا نقصد بذلك فعلا إراديا مباشرا وإنما هي حركة ذهنية مركبة قائمة على اختمار تجربة متعددة المشارب حيث تنحل اللغة داخل اللغة ويختلط حديث الوعي بحديث اللاوعي. وبذلك يتضح أن الفوارق بين الأجناس التعبيرية، وإن كانت تمثل الجانب الابستيمي من الموضوع، لا تلغي الترابطات والتعالقات فيما بينها. فارتباط كل جنس تعبيري بتعدد أنماطه لا يلغي قدرته على امتصاص غيره رغبة في انتاج خطاب متكامل؛ تعالقات إن على مستوى المضامين التي تروج فيها أو على مستوى المتعاليات النصية أو العناصر البنيوية المشتركة والتي تمكنها من تحقيق سخونة المعايشة من جهة ومن مقاربة الواقع وقراءة معطياته من جهة ثانية. وتكمن سخونة المعايشة في الارتباط بالكون وبالإنسان وبرغبته في التعبير عن قدرته على إدراك مختلف العناصر المكونة للأشياء. السرد في جميع التيارات والمدارس يعتبر إدراكا للعالم الخارجي. فالكون في حد ذاته ليس معطى خارجيا مستقلا وإنما هو معطى يدرك بالحواس. وسر الخطاب الكوني هو

= =

تطور المفهوم مع جيرار جينت بتقديم مفهوم المتعاليات النصية لتشخيص وتنميط أنواع التعالقات داخل النص الواحد. تعددت المقاربات من البيويطيقا إلى تاريخ الأدب وجمالية التلقي والفيلولوجيا والنقد والسيميوطيقا...

دخل العالم العربي من خلال مؤلفات الدكتور محمد مفتاح حول استراتيجية التناص كما خصصت مجلة (ألف) المصرية محورا حول التناص وتفاعلية النصوص بمساهمة بعض النقاد العرب.

وعند سعيد يقطين نجد الحديث عن التفاعل النصي بأنواعه المختلفة من خلال كتاب "انفتاح النص الروائي، النص والسياق".

التمحور حول الإنسان والزمان والمكان رغبة في احتوائه وإعادة تشكيل ما يرتبط به من مدركات لا رغبة في الإضافة وإنما هي ثورة ذهنية يبسط من خلالها نفوذه على العالم، فيقارب الواقع ويعيد انتاج المعرفة التي توصل إليها بعد عناء في مختلف فروع المعرفة الأخرى في نفس الآن.

لا أحد يجادل في كون الحوار الثقافي الذي ارتبط بقضية الأجناس ومكوناتها انعكاسا لخلفيات فكرية وإيديولوجية لها مسوغاتها، خاصة وأن هذه الخلفيات الفلسفية بعناصرها المعرفية والمنهجية قد قامت على نهضة علمية ظلت تساير مختلف المستجدات التي تقوم عليها نظرية المعرفة. بذلك فإمكانية عزل الحوار حول الموضوع عن سياقاته المتعددة المشارب والخلفيات أمر غير وارد.

تقوم قضية التناص في أساسها التكويني على كون التلقي قائما على وعي مشترك بين النص وبين مستويات إدراكه من طرف قارئ قادر على القيام بمختلف العمليات التأويلية المناسبة للربط بين مختلف تداعيات النصوص السابقة. تطورت الأبحاث والدراسات قائمة على الدراسة والتحليل وهي تستقرئ آليات الاشتغال إن على مستوى الأشكال أو المضامين لتحقق انجازا انعكس على الفكر الإنساني برمته.

ظهرت نظرية التلقي: وهي تمتح من مختلف المناهج والنظريات أعادت لفعل التلقي حجمه الطبيعي، خاصة وأن الإبداع لا يستمد أهميته إلا من خلال مقاربته وإدراك كيفية انبنائه وطريقة تشكله وآليات اشتغاله. إن الأمر يتعلق بمقاربة الإبداع وربطه بمختلف المستويات التي تجعله تفاعلا حقيقيا مع مستويات إدراكه من جهة وإدماجه أيضا في مجال أوسع وأرحب وهو مجال البحث الانتروبولوجي. فالنصوص التي تكون لها سلطة إنتاج خطاب متماسك بمختلف جوانبه، تنطلق دائما من بنيات ثقافية شاملة.

ويقوم مفهوم جمالية التلقي[1] كآلية خاصة بالتحليل والتأويل على إدراك القارئ للعلاقة بين النص وسابقيه ومعاصريه. علاقة قائمة على استراتيجية تعتمد ثلاثة أبعاد: أولها علاقة تحقق، حيث يتم توظيف النص بشكل مباشر يعيد اجتراره ولا يسعى إلى تجاوزه، وعلاقة تحويل، حيث يتم تفكيكه لتغيير طبيعته، وعلاقة خرق: حيث يتم محو ملامح النص وإعادة كتابته بشكل يجعل الفعل نفسه قائما على هدم وبناء (تشكل جديد). هنا يتم التركيز على الذات الكاتبة من أجل خلخلة مملكة المؤلف خاصة وأن التركيز على اللغة إقرار بقيام ترابطاتها وعلى التعدد بحيث تصير هي البديل الأنسب. فالنص كبناء لا يحيل على صاحبه وإنما على نفسه وعلى آليات اشتغاله وتعالقاتها المختلفة. وأول المحضرين لجنازة المؤلف كمفهوم هو الناقد الأرجنتيني بورخيص أثناء حديثه عن إعادة الكتابة. فتطور البحث عند رولان بارث وهو يعلن موت المؤلف في ظل فاشية اللسان. فارتباط اللغة بعدة أنساق يكسبها سلطة قوية على الذات. ففي البعد العلائقي للنص يتم استكشاف البنيات المحايثة وهي شبكة من العلاقات الائتلافية من النصوص السابقة والأنساق الأخرى التي تنتجها. فللنص وجود فيزيقي مستقل مما يستلزم الوعي بأن الكلمات لا تحمل مدلولات فحسب وإنما هي مركبات من التمثلات سبق إدماجها في العالم اللغوي. فالمتعاليات نظام تصاعدي لا يشمل اللغوي فحسب وإنما دخل مجال تجاوز النص نفسه ليدل على ما يجعله متفتحا على غيره.

[1] جمالية التلقي: نظرية ظهرت في ألمانيا مستفيدة من المقاربات النقدية الحديثة، وهي تركز على سياقات التلقي وعلى دور المتلقي في بناء الدلالة من خلال استراتيجية النص بهدمها وإعادة بنائها من جديد، وهي من إنتاج نظرية التلقي التي انطلقت من انجازات كل ما ياوس وإيزر. انظر: عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، 2001.

وإذا نحن عدنا إلى تأصيل المفهوم في التراث العربي، نجد أنفسنا أمام زخم من البنيات المكونة لنمو المفهوم نفسه. قال الإمام علي كرم الله وجهه: "لولا أن الكلام يعاد لنفذ".

وفي ذلك يشير إلى الترابطات الموجودة بين الكلام الصادر عبر العصور. هناك تراث ثَرٌّ من التسميات التي مثلت سبقا نقديا عند العرب، إلا أنها ظلت متمركزة حول الشعر باعتباره اللسان الناطق باسم القبيلة أو المجتمع أو الذائقة العربية. ويعتبر الجاحظ أول من أشار إليه أثناء حديثه عن المعاني المتداولة أو المشتركة بين الشعراء. تمت الإشارة إلى المفهوم دون تحديده حيث غالبا ما يتم الاكتفاء بتسجيله دون الدخول في مخاطرة التعرض للتحديد.

ما يقال عن مفهوم التناص في الثقافة والنقد العربيين يعود إلى وجود سبق إدراكي لطبيعة الإبداع، دون التوصل إلى ضبطه أو تأصيله خاصة وأنه وإن اعتبر ظاهرة صحية في الإبداع فيما بعد، ظل يشوبه نوع من الجدل حول مفهوم الإبداع نفسه جعله يتأرجح بين اعتباره مدحا أو قدحا، وذلك عند كل من عبد العزيز الجرجاني في كتابه الوساطة بين المتنبي وخصومه وابن طباطبا وابن رشيق القيرواني. وقد انطلق حازم القرطاجني[1] (في سياق مختلف) من تصور واضح جعله يقترب من فعل التأصيل. "فأثناء حديثه عن الإبداع، قدم مفهوم القوى الثلاثة التي يقوم عليها: "قوة حافظة وقوة مائزة وقوة صانعة". وهذه الملكات تحيل إلى ما ينبني عليه الإبداع من تداخل النصوص وتعالقها وهي تعيد تشكيل ما أكد عليه الدرس اللساني فيما بعد، وهو أن كل كلام ينتجه المتكلم هو إعادة صياغة وتشكيل ما سبق إدراكه بالحواس مما سبق".

[1] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد لحبيب بلخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1986.

بذلك فقد وضعنا المعجم النقدي العربي القديم أمام تصورات دقيقة حول المفهوم، معتمدا مصطلحا يكاد يكون مشتركا بين سائر الباحثين من النقاد والفلاسفة والبلاغيين.

ويمكن تلخيص بعض هذه المفاهيم في: السرقة والحدو والتضمين والاقتباس والمحاكاة والتقليد والمعارضة والنسخ والسلخ والمسخ والاختلاس...؛ وتجدر الإشارة إلى أن لهذه المفاهيم سياقات خاصة ارتبطت بها، فهي لا تحمل نفس المعنى ولا تدل على نفس العملية. وإذا نحن جمعناها بما تنطوي عليه من خلفيات – وإن لم تكن قد تبلورت بعد نقديا– يجوز جمعها تحت مفهوم التناص. وحين تشتد لدينا أزمة الانتماء، قد نقول بأن السبق الحضاري للفكر العربي ودوره في النهضة الأوروبية قد مهد لهم السبيل في عدد كبير من المجالات. فما انتقل إليهم من أبحاث وتصورات كانت منطلقا مهد لهم مجال البحث العلمي، فحققوا بذلك حضورا عميقا ليس فقط في الدرس النقدي أو اللساني أو العلمي وإنما في إنتاج المعرفة ككل وفي التنظير لها.

ولا أحد يجادل في كون مفهوم التناص انجازا علميا تحقق من خلال مشاركة علماء نزحوا من العلوم الدقيقة من الفيزياء والرياضيات إلى اللسانيات المختلفة. بذلك فإن المفهوم واسع عميق يكاد يشمل كل مجالات المعرفة، كما أنه قائم على ثورة منهجية لا تقف عند حدود التخمين وإنما هي انجاز علمي قائم على دراسة ميدانية تتوسل بمناهج مختلفة قادرة على إدراك عدة حقائق. لم يكن المثقف العربي معزولا عن الحوار الثقافي والحضاري. بل ظل يساير تطور المعرفة ويسعى إلى قراءة اللحظة واستيعاب ما تحمله من مستجدات وإن كان يستغرق وقتا لا بأس به في ذلك.

انتقل المفهوم جاهزا إلى النقد العربي، وسعى عدد كبير من الأدباء والنقاد إلى أجرأته وتحويله إلى آليات معرفية ومنهجية من شأنها أن تسعف في مقاربة الإبداع. كان طبيعيا وجود اختلاف كبير حول تبني المفهوم. ولترسيخه في النقد العربي المعاصر،

تضافرت جهود عدد كبير من الباحثين والنقاد وعلى رأسهم الباحث صبري حافظ ومحمد مفتاح ومحمد برادة وحميد لحميداني وسعيد يقطين وغيرهم. وسوف نكتفي في هذا الصدد ببعض هذه الاجتهادات لصعوبة الإحاطة بكل ما أنجز حول الموضوع.

يقول الباحث صبري حافظ "إن معرفة القارئ بالنصوص السالفة عليه، والتي لم تتح له فرصة قراءتها بصرف النظر عن كونها نصوصا ذائبة أو غائبة في ما قرأه هي راجعة أيضا إلى ظاهرة تناصية مرتبطة أشد الارتباط بمسألة الإحلال والإزاحة التي تعتبر من أبرز خصائص التناص. حيث تتفاعل النصوص مع بعضها البعض وتتداخل"[1].

ويشترط إدراك مفهوم الإحلال والإزاحة دور المتلقي في الكشف عن النصوص السابقة؛ ووحده المتلقي القارئ الجيد للتراث يدرك مهارة الإبداع في صهر النصوص الأخرى ودمجها وهو يدرك أنها تترك بصمات هامة لا تقل أهمية عن السياق الجديد الذي وضعت فيه. وفي بحثه القيم ركز الكاتب على الدور الذي تبوأه المفهوم في النسيج النقدي الذي يسعى إلى دحض فكرة استقلالية النص وتكريس علاقة التفاعل كمظهر حيوي يميز الخطاب الكوني.

ثالثا: بين توطين المفهوم وغواية التأصيل

يعتبر الباحث صبري حافظ من الأدباء الذين في تمثلهم لمفهوم التناص، – وهو يسعى إلى استنباته – لم يقف عند حدود ما رسمه أقطاب المفهوم في النقد الغربي، وإنما ساهم في إغناء البحث في التراث النقدي العربي وهو يفتح آفاق جديدة للبحث تسعى إلى اجتراح مفاهيم جديدة قادرة على تقديم إضافات

[1] صبري حافظ، التناص وإشارات العمل الأدبي، مجلة ألف، عيون المقالات، ع.2، دار قرطبة للطباعة والنشر، الدار البيضاء، 1986، ص 78.

أخرى، من بينها (الاقتباس والاكتفاء والاحتباك والتمثيل والتلميح والتوليد، المعارضة والحذف والحوارية والإشارة والتتبع والتورية والإدماج والاستتباع وغيرها). وقد وضع لكل مصطلح تعريفا محددا يطمح في المساهمة به في تطوير مفهوم التناص على المستوى التنظيري.

ويعتبر الدكتور محمد مفتاح أكثر النقاد العرب اهتماما بالموضوع في جل كتبه: "تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)" [1] وكتاب "دينامية النص (تنظير وإنجاز)" [2]. وقد كان الموضوع من القضايا التي استنبتت في النقد العربي الحديث أثناء المثاقفة والتفتح على الغرب بشكل مستمر. وفي معرض حديثه عن تعدد المرجعيات التي يمتح منها المفهوم، تحدث أيضا عن الوظائف المختلفة التي تضطلع بها النصوص. وعلى الرغم مما تحقق عند الغرب في هذا الإطار، فإنه يشير إلى غياب مفهوم التناص بشكل علمي دقيق خاصة وأن الغربيين أنفسهم لم يعرفوا الظاهرة تعريفا جامعا مانعا.

وإن نحن انطلقنا من تعريف جوليا كريستيفا: "النص تركيبة فسيفسائية من النصوص"[3] وهو تحويل وامتصاص لها فإن ذلك يلخص موقف الدكتور محمد مفتاح في ما يلي:

- فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة.

---

[1] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985.

[2] محمد مفتاح، دينامية النص (تنظير وإنجاز)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987.

[3] Julia Kristiva, La révolution du language poétique, Editions du seuil, 1974, p. 388-389.

- امتصاص نصوص أخرى يجعلها من عندياته ويصيرها منسجمة مع فضاء بنائه ومع مقاصده.
- فعل التحويل تمطيط وتكثيف قصد مناقضة خصائصها ودلالتها أو قصد تعضيدها.

يقول: "ومعنى هذا أن التناص هو تعالق نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة".

وقد يشمل التناص المضامين كما يمس الأشكال، وذلك لأن فعل الإبداع نفسه قائم على تعدد المشارب الفكرية التي ينطلق منها المبدع، مما يجعل إدراك تعالقاته على درجة كبيرة من التعقيد.

وفي كتابه "دينامية النص" يشير إلى التحريف وسوء الفهم الذي اعترى انجازات الدارسين في نقل المفهوم من جهة وفي محاولة أجرأته على الإبداع العربي من جهة أخرى يقول[1]: "إلا أن توظيفه وتشغيله قد اعتراهما كثير من التحريف والتحوير وسوء الفهم، فقد غفل كثير من المسؤولين عن شروط إمكانية انبثاقه، فاعتقدوا أنه هو الحديث عن المصادر أو السرقات، وقد يصير كثير من المبدعين كتاباتهم كشكولات من الاقتباسات والتضمينات والإشارات وقد تكون واهية الصلة فيما بينها".

وقد ركز الدكتور محمد مفتاح في محاضراته على صعوبة إدراك مفهوم التناص وتجلياته في الخطاب الإبداعي، وذلك لأن درجة التفاعل الذي يحصل داخل النصوص يجعلها تكتسي طابع التفرد والتميز كما قد يغيب بعض المؤشرات أو يبطنها بشكل

[1] محمد مفتاح، دينامية النص، مرجع سابق، ص 22.

يصعب معه التوصل إليها. وقد نبه في عدة سياقات إلى مفهوم "ذاكرة الكلمة". وهذا التوجه يلح على وجود قارئ منتج متبصر، قادر على إدراك العلاقات والتعالقات، قارئ جيد للتراث بحيث يتمكن من استدعاء مختلف التداعيات اللغوية التي تعج بها ذاكرته المرنة حين يكون في حاجة إليها. إن الصعوبة الحق تكمن في فهم النص وتأويله في إطار السياقات المختلفة التي تتجاذبه، وفي تحديد أي مستوى من مستويات التحليل تسع استيعاب المفهوم، بحيث تسعى إلى إدراك الترابطات التي قد تسري على مستوى المضمون كما تطال الأشكال الفنية والأساليب المتوسل بها. التناص حوار ثقافي ذهني يشرك فيه النص مختلف الخطابات السابقة في أبعادها وتداعياتها. هو إبحار في الهم الإنساني المشترك الذي يميز كل لحظة ويكسبها طابع القدرة على الانخراط في التاريخ من أجل مساءلته رغبة في تجاوز شركه من جهة وفي التأكيد على الوعي به وملامسة ما ينطوي عليه من إرادات وحساسيات وإيديولوجيات.

لقد قسم الدكتور محمد مفتاح عملية التناص إلى درجات تحدد طبيعته كما تشير إلى أن أقصى درجاته تكمن في حوار تفاعلي حقيقي يفتح الإبداع على جميع جوانب التجربة الإنسانية السابقة:

1- التطابق: ويقوم في تساوي النصوص في الخصائص البنيوية وفي الأدوار الوظيفية، ومن خلال التسمية يتضح أن الأمر يتعلق بفعل استنساخ مباشر[1].

2- التفاعل: النص نتيجة تفاعل مع نصوص أخرى تنتمي إلى مجالات مختلفة تكون درجة وجودها حسب مقتضيات التجربة وأهداف الكاتب ومقاصده ورهانات السياقين العام والخاص.

[1] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، مرجع سابق، ص 20 بتصرف.

3- التداخل: هو الجمع بين مجموعة من النصوص والتجارب دون موجب سياقي، وهي درجة يتعذر فيها الامتزاج والتفاعل، فتبقى دخيلة تشير إلى هوية مستقلة حتى وإن نسبها المبدع إلى نفسه.

4- التحادي: ويكون ذلك في غياب أي صلة بين النصوص، ويكون هذا التحادي مجاورة وموازاة في نفس الفضاء مع محافظة كل نص على هويته وبنيته ووظيفته.

5- التباعد: وقد يتحول التعاون إلى تباعد كما يحصل بين النص الحديثي والنص القرآني أو النص الكلامي والنص الفلسفي.

6- التقاصي: ويبلغ مداه في نقض القرآن لما ورد في بعض الكتب السماوية، وفي أشعار النقائض وفي بعض التيارات المعاصرة خاصة تيارات ما بعد الحداثة التي انقدح منها مفهوم النص نفسه.

إن درجات التناص التي اقترحها محمد مفتاح بما فيها من تفصيل وتفريع قد توحي بضرورة تقليص عددها لاختزالها، إلا أن كل درجة قد ارتبطت بطبيعة الخطاب نفسه وبما يميزه من سمات مائزة قد تعود إلى طبيعة سياقه التداولي كما تشير إلى مرونتها وهي قائمة على إدراك ما يفصل أنواع النصوص عن بعضها من خلال ما تستطيع انتاجه من دلالات وما تقوم عليه من رهانات.

ج- سعيد يقطين: مشروع الكتابة وكتابة المشروع:

لا يختلف اثنان حول النشاط الدؤوب الذي يطبع أعمال الناقد المغربي الدكتور سعيد يقطين، فهو من النقاد العرب القلائل الذين بنوا كتاباتهم على مشروع علمي متكامل ظل فيه وفيا لمنطلقاته المعرفية والفلسفية. وتتميز كتاباته بقيامها على دراسات وأبحاث ميدانية تجعل منه رائدا في عدة مباحث ظلت

تشوبها بعض الضبابية لحين من الدهر. وقد بنى مشروعه النقدي بتأنٍ ومرونة تقصي إمكانية الانبهار أو الرغبة في مجرد إضافة سرعان ما يتجاوزها البحث العلمي. لقد ألح في أكثر من سياق على ضرورة الانطلاق من خلفية فكرية بأسسها المعرفية والمنهجية لانجاز عمل قائم على وعي جديد بالظاهرة الأدبية. فلا يعقل أبدا استمرار الدراسات الجامعية في توجهاتها التقليدية مركزة على "مواد" أدبية عوض التفتح على "اختصاصات"[1] أدبية، وهذه النزعة القديمة ظلت تحكم عليها بالتحجر والموت البطيء.

ارتأيت بدء الحديث عن مشروع الأستاذ بما يشهد له وبالدرجة الأولى أنه يسعى إلى ترسيخ مشروع علمي قادر على بث روح جديدة في البحث الجامعي الذي ظل لعدة عقود يجتر مفاهيم استنفد معها إمكانية التغيير. ولا شك أن مشروعه وإن لم يقم على مجلة نقدية مشتركة كما هو الشأن عند الغرب، إلا أنه كان مخلصا في تبنيه للفكرة مما جعله يفرز تجربة متميزة دشنها بكتابه "القراءة والتجربة"، ثم تبلورت في "تحليل الخطاب الروائي" مرورا بـ "الرواية والتراث السردي" ثم "الكلام والخبر: مقدمة للسرد العربي" وأخيرا "السرديات والتحليل السردي: الشكل والدلالة"، وغيرها من الكتب الأخرى التي تعتبر مراحل أساسية ساهمت في بناء وتأسيس مشروعه العلمي وفق رؤية منهجية دقيقة. فاهتمامه بنجاح العمل النقدي أكسبه نسقية أكد عليها في حوار له مع مجلة البلاغة والنقد الأدبي المغربية. فالتركيز على المنهج وطرائق الاشتغال كان هاجسه الأكبر طيلة مراحل تكوينه. يقول[2]: "ومن هنا صرت أميز بين الطرائق والمناهج، وكان اللجوء إلى

---

[1] سعيد يقطين، السرديات والتحليل السردي، الشكل والدلال، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 2012، ص 8 بتصرف.

[2] عبد الخالق عمراوي، حوار مع الباحث والناقد الدكتور سعيد يقطين، حاوره إدريس الخضراوي، مجلة البلاغة والنقد الأدبي، مطبعة المعارف الجديدة، ع 1، الرباط، صيف 2014، ص 205.

الفكر العلمي وإجراءاته وأسئلته منطلقا في كل أعمالي التي كان يحددها مشروع يستند إلى أرضية محددة، وأسئلة ملموسة".

لم يقف سعيد يقطين عند مفهوم التناص بل تجاوزه إلى مفهوم التفاعل النصي الذي يعتبر التناص أحد أنواعه. ولأنه مفهوم أعم وأشمل يقول: "إننا نستعمل التفاعل النصي مرادفا لما شاع تحت مفهوم "التناص" أو المتعاليات النصية، كما استعملها جنيت بالأخص – نفضل التفاعل النصي بالأخص، لأن التناص في تحديدنا – الذي ننطلق فيه من جنيت، ليس إلا واحدا من أنواع التفاعل النصي"[1].

وقد بنى مفهوم التفاعل النصي على أنواع وأشكال، فمن أنواعه المناصة والتناص والميتانصية، ومن أشكاله التفاعل النصي الذاتي والخارجي والداخلي. وقد تطور البحث من التفاعل النصي إلى التعلق النصي" وهو يؤكد أن الأول عام تنضوي تحته العديد من الأنواع، بينما الثاني مظهر خاص ينحصر في تعالق نصين محددين يسبق أحدهما الآخر. ليس المقصود من الحديث عن ظاهرة التناص استصدار أحكام قيمة حول أكثر التصورات وضوحا أو نجاعة في مقاربة الإبداع، وإنما لا بد من الانطلاق من رؤيا واضحة حول العلاقة البنيوية بين المشترك العام بين النصوص – المتعاليات النصية – التي تعتبر جذعا مشتركا بين جميع الأجناس التعبيرية بمختلف أنماطها.

جميع النقاد والمفكرين العرب وهم ينطلقون من أهمية استقطاب المناهج والنظريات يركزون على وجوب إدراك ظروف نشأة المفاهيم وأبعادها الفلسفية والفكرية والإيديولوجية إدراكا مرنا يخول للجميع إمكانية الانخراط في الحوار الفكري والثقافي والحضاري الذي يعتبر هاجس المرحلة. فهذه المناهج كلها بأسسها الابستمولوجية ليست

[1] سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي النص – السياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1989، ص 92.

وصفات جاهزة يسهل استنباتها خارج مناخات نشأتها، فعملية الأجرأة وحدها لا تكفي لأنها تنجح أحيانا وتخفق أخرى، وإنما هي ميدان للتأمل والبحث والتفكير والاستكشاف.

إن قضية التناص بما عَلِقَتْ به من خلفيات تعتبر ثورة على المفاهيم القديمة وبعض القيود الفنية المتوارثة. وتقوم أساسا على الدعوة إلى كسر الحدود النوعية الفاصلة بين الأجناس الأدبية. فالخطاب الكوني متفتح على كل المجالات ولا يخضع لاستراتيجية التمييز. وهذا التوجه انتقل إلى الدرس النقدي والعلمي في مرحلة اتسمت بالطابع القومي الذي يسعى إلى حصر المعرفة لدى فئة معينة. هي ثورة على النمط وعلى الذات خاصة بعد الانتهاء من الفتوحات السياسية والفنية والاجتماعية. هو نوع من الغنائية تسعى إلى العودة إلى الذات من خلال المشترك الثابت الذي هو قصة الإنسان وهو يسعى إلى صياغة إدراكه للأشياء وفق منظورات توهمه بالقدرة على صياغتها من جديد.

رابعا: السرد الفني والخلفيات اللسانية:

السرد مفهوم دعم النقد الأدبي لإغنائه منهجيا بتحديد الخصائص التفاضلية بين النصوص السردية، ليشمل الجوانب النظرية والتطبيقية في دراسة منهجية للسرد وبنيته. بدأ مع الشكلانيين الروس، مع فلادمير بروب في مورفولوجية الخرافة.

وتعود صياغة المصطلح إلى تودوروف في كتابه قواعد علم السرد. وقد أقام من خلاله مشروعه العلمي الذي تمحورت حوله الدراسات والأطاريح حتى أضحى مادة لكثير من الأبحاث خارج حقل الدراسات الأدبية. كما أصبح قبلة للطلبة الباحثين الذي يسعون إلى النهل من علمه درسا وإشرافا من جميع البلدان العربية. وقد تم الانطلاق من كون الواقع بناءً ذاتيا ولا تدركه الحواس بفعل خارجي؛ وبناء التمثلات السردية هو وسيلتنا في إكساب الواقع شكلا ومعنى. فالسرد إذاً هو طريقة أساسية في التفكير إذ لا وجود للواقع

خارج مدركاتنا وتمثلاتنا: السرد صيغة إدراك للوجود تكمن أهميته في الجمع بين أطره النظرية والتطبيقية منذ انطلاقته الأولى.

"ترتكز التعريفات على عدد من المقدمات النظرية على وجه التحديد لجنيت والمصطلحات الأساسية: الصوت وعالم الحكي الخارجي والداخلي، والتبئير) و(جاتمان والمصطلحات الأساسية: الظهور، التواري) و(لانسر والمصطلحات الأساسية: الموقف الذي عن طريقه يعرض السرد، المؤلف، المجازي، العاكس)، و(جال والمصطلح الرئيسي: المؤبر)..." [1].

وحتى لا نضيع في زحمة المفاهيم، سوف نقتصر على ما تم إدراكه منسجما والخلفيات المختلفة التي بنيت عليها الأطروحة. ولقيام البحث على دراسة ميدانية لنصوص حية لكونها ما زالت متداولة لا تنتمي بالضرورة إلى التراث، فإن تبني فكرة الورش المفتوح، يكسب العمل طابعا تحليليا غير قائم على الإسقاط. ولا شك أن ما تم التوصل إليه في علم السرد نفسه يعود بالأساس إلى الانطلاق من نصوص مختلفة تمثل عدة أنماط سردية، أفرزت أهمية السرد كجنس أدبي تشكلت عبره مختلف النظريات[2]، حتى أصبح المفهوم نفسه مفتوحا على كل التوقعات. وقبل التطرق إلى تحديد المفهوم وأنواعه، تجدر الإشارة إلى إجماع معظم الباحثين والدارسين على كون الرواية وسطا غنيا يجمع بين الواقعي والمتخيل، بذلك فهي خلاصة لجميع أنواع السرد[3].

---

[1] يان مانفريد،علم السرد، مدخل إلى نظرية السرد، ترجمة أماني أبو رحمة، دار بنيوي للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى، ص 8.

[2] علم السرد، مدخل إلى نظرية السرد، ص 12، نفس المصدر. بتصرف

[3] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، الزمن– السرد – التبئير، الطبعة الرابعة، 2005، ص 34.

أ- فما معنى السرد narrative، وما هي المقومات الأساسية التي يجب توفرها في السرد ليكون فنيا؟ يمكن تبسيط الإجابة بأن السرد يعرض لنا قصة من خلال شخصيات تضطلع بعدة أدوار وأحداث متتابعة.

ب- السرد هو الخطاب اللفظي الذي يخبرنا عن هذا العالم وهو الذي يسمى أحيانا بالتلفظ أما المحكي فهو ذلك العالم الذي يتضمن الفضاء والشخصيات والأحداث.

وطبيعة الخطاب تكون قائمة على حوار يجمع بين السارد من خلال صوته وكيفية ظهوره في النص[1]، فكل نص يبرز صوت السارد يعتبر خطابا سرديا.

وحين لا ندرك صوت السارد، نجيب عن سؤال: من المتحدث؟

ومن العناصر النصية لإدراك معنى السرد الفني أو الخطاب السردي إدراك صوت السارد حسب المواضيع ورهانات الخطاب، وإن بنوع من التفاوت. فبالإضافة إلى صوت السارد والذي يدرك بجميع الحواس هناك علامات أخرى نختزلها في التالي:

- "القضية المحتوى: content matter: هناك أصوات مناسبة طبيعيا وثقافيا لمواضيع الحزن والسعادة، الكوميدية والتراجيديا بوساطة نغمة دقيقة لا يمكن تعقبها مطلقا بطريقة أوتوماتيكية".

ويتعلق الأمر بما يمكن أن يدرك بالعقل فقد وهو يقيم الإدراك على تراسل الحواس.

[1] نفسه، ص 13.

- "التعبيرات الشخصية: subjective expressions التعبيرات أو العلامات التعبيرية التي تشير إلى ثقافة السارد، ومعتقداته وقناعاته واهتماماته وقيمه وتوجهاته السياسية والفكرية، وموقفه من الناس والأحداث والأشياء...
- الإيماءات التداولية: Pragmatic signales التعبيرات التي تشير إلى وعي السارد بالمتلقي ودرجة توجهه إليه"[1].

وفي إطار نظرية التلقي يتم تقسيم فعل التلقي إلى كائنات افتراضية أو متخيلة أكثر من كونهم أشخاصا موجودين في الواقع. يقسم امبرطو إيكو المتلقين إلى: قارئ فعلي أو ضمني أو أنموذجي. فالنص يخاطب المتلقي في جميع حالاته ووضعياته بين الحضور والغياب. وصوت السارد يكون بارزا، لكن سارد النص بعيد عنا زمنيا. (هذا ما يحصل كثيرا في أدب الأمثال...).

وبذلك فإن الخطاب السردي يستمد أهميته من خلال العلائق المتشابكة التي ينبني عليها وهو يسعى إلى ربط التواصل مع المتلقي كما يستمدها من طبيعة آليات اشتغاله الذهنية. فسارد النص كائن ورقي أصلا، ولابد من التمييز بينه وبين المؤلف كما يجب التمييز بين المخاطب الخيالي والقراء الحقيقيين. صحيح أن الشخصيات داخل السرد قنوات يمرر عبرها الكاتب قناعاته، وأن السارد قناع يختفي خلفه، إلا أن مفهوم الخطاب يفتح عملية التواصل على مختلف البنى الأخرى التي تحقق التواصل عبر إدراك المقصديات وتداعياتها السوسيوثقافية المختلفة. فلا يتحقق مفهوم الخطاب الفني سردا كان أو شعرا إلا إذا تضافرت جميع القرائن التي تجعل النصوص المعتمدة متكاملة وهادفة وقادرة على ملامسة جميع مجالات الحياة. ومفهوم الخطاب قائم على القدرة على

[1] يان مانفريد، علم السرد، مرجع سابق، ص 14- 15.

سد فراغات مختلفة الجوانب والاستجابة لمختلف تناقضاتها، فمفهوم الخطاب يكمن في انسجامه.

هناك زخم من المفاهيم التي تم الاختلاف حولها وحول أسسها اللسانية بين الحكي والسرد والمحكي لا تخلو من صعوبة كما هو الشأن بالنسبة لثنائيات دي سوسير وما تفرعت إليه من انجازات أفرزت اجتهادات مطردة أغنت الدرس اللساني: "الحكي هو[1]: "كل خطاب يدفعنا إلى استدعاء عالم مدرك كواقع مادي أو روحي. وهذا العالم يقع في مكان وزمان محددين، وهو يعكس غالبا فكرا محددا لشخص أو مجموعة من الأشخاص بما فيها الراوي".

وطبيعة التعريف تربط المفهوم بالخطاب الذي يمكن من الولوج إلى هذا العالم، وهذا التصور الانتقائي كما وصفه الدكتور سعيد يقطين يعود بالأخص إلى البويطيقا والبلاغة التي مكنت لوفيف من طرح أسئلة تتجاوز ما طرحه البنيويون حول مبررات الأثر الذي يتركه الخطاب الأدبي في المتلقي.

يتحدد مفهوم النص الأدبي من خلال ثلاثة جوانب مركزية وهي الدلالي والتركيبي والفعلي، وهو تقسيم قديم انطلقت منه البلاغة الكلاسيكية في تحديد حقولها إلى ثلاثة: الحقل الفعلي والتركيبي والدلالي، كما وزع الشكلانيون الروس دراساتهم إلى ثلاثة أيضا: أسلوبية وتركيبية وغرضية ففصلت اللسانيات فيما بعد بين الفونولوجيا والتركيب والدلالة[2]. وهو اختلاف بين البلاغة والبويطيقا واللسانيات ما زال مستمرا، كيف تتم مقاربة هذا الثالوث؟

---

[1] لوفيف، م.س، ص 20– 21، عن تحليل الخطاب الروائي، سعيد يقطين، مرجع سابق.

[2] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص 35.

1- الجانب الدلالي: نجيب فيه عن سؤالين: كيف يدل النص على شيء؟ على ماذا يدل؟ ونطرح فيه قضايا سجلات الكلام.

2- الجانب اللفظي: يتضمن المقولات التالية: الصيغة والزمن والرؤيات، والصوت.

3- الجانب التركيبي: بنيات النص – النظام الفضائي (وهو خاص بالشعر) التركيب السردي والمحمولات السردية.

وقد اختلفت التصورات والمفاهيم بين تودوروف ولفيف وجنيت حول مفهوم القصة والخطاب. ففي الوقت الذي يرى فيه تودوروف أن الجانب اللفظي أساسي في تحليل الحكي نجد سوزان روبين سوليمان تميز بين مستويين في السرد: مستوى القصة ومستوى الحكي، والحكي هنا بمعنى الخطاب عند تودوروف وجنيت ومستوى القصة كما ورد عند غريماس.

هنا اختلاف شمل مختلف مجالات السرد والإشكاليات الكبرى التي يطرحها. وحول القصة والخطاب والنص طرح جيرار جنيت في كتابه "خطاب الحكي" المشاكل التي يثيرها مفهوم الحكي Récit والتي يجب أن تسهم السرديات في حلها، بذلك دعا إلى التمييز بين ثلاثة تحديدات:

1- في الاستعمال العادي: نقصد بالحكي الملفوظ السردي: أو الخطاب شفويا أو كتابيا وهو الذي يتكلف بربط حدث بحدث أو مجموعة من الأحداث (حكي أوليس: الخطاب الذي قام به البطل في الأناشيد، 9- 12).

2- في الاستعمال الجاري عند المنظرين والمحللين: يعني الحكي تتابع مجموعة من الأحداث واقعية أو متخيلة وهي التي تكون موضوع الخطاب، و"تحليل الحكي" تبعا لها يعني: دراسة مجموعة الأحداث منظورا إليها في ذاتها

(مجموع المغامرات التي عاشها أوليس منذ سقوط طرواده إلى وصوله عند كاليبسو).

3- في الاستعمال الأقدم: يعني الحكي أيضا الحدث، لكنه ليس الذي نحكي هذه المرة، ولكنه الذي يتعلق بشخص ما يحكي شيئا، إنه فعل الحكي (السرد) ذاته، ولتوضيح السمات الذي تميز الحكي في أي عمل أدبي قدم جيرار التقسيم الثلاثي لتجنب أي غموض أو لبس: (Histoire)

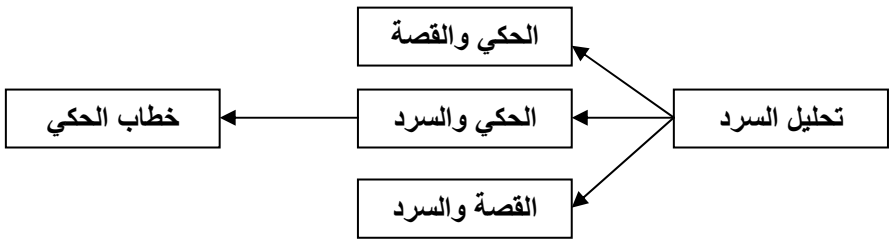
أ- القصة: ويقصد بذلك المدلول أو المضمون السردي.

ب- الحكي (récit) الدال أو الملفوظ أو الخطاب أو النص السردي ذاته.

ج- السرد (narration): ويقصد الفعل السردي المنتج[1].

يرى جنيت على غرار تودوروف أن الحكي بمعنى الخطاب وحده يمكننا من دراسته وتحليله تحليلا نصيا، لأن القصة والسرد لا يوجدان إلا في علاقة مع الحكي كما أن الحكي أو الخطاب السردي لا يمكن أن يتواجد إلا من خلال حكي قصة وإلا فليس سرديا. ومن ثم فالخطاب سردي من حيث علاقته بالقصة التي يحكي، وعلاقته بالسرد الذي يرسله.

ولا شك أن هذه المكونات البنائية المرتبطة بكيفية انبناء الخط السردي هي المادة التي يجب أن يتجه إليها تحليل كل خطاب سردي.



[1] سعيد يقطين، تحليل الخطاب، مرجع سابق، ص 39- 40.

ومن خلال هذه الترسيمة تتحدد العلاقات بين مكونات الخطاب السردي الفني.

ولأن أي حكي هو نتاج لساني، فمن الطبيعي مقاربته لشكل فعلي أو لفظي، مما يتيح تحليل الخطاب السردي حسب المقولات المستقاة من نحو الفعل والتي يمكن اختزالها في الزمن والصيغة والصوت، فالزمن والصيغة يرتبطان بالعلاقة بين القصة والحكي ويتصل الصوت بكل من السرد والحكي والسرد والقصة[1].

إن ما يميز السرد الفني عن غيره ارتباطه بمفهوم السرد كجنس أدبي قائم على تعدد الأنماط. فهو صياغة للوجود تسعى إلى إكسابه صيغا وأشكالا مختلفة ترتبط ومستويات إدراكه. وهو بدوره يقوم على مفهوم الصورة السردية بمختلف مستوياتها سوف نعرض لها لاحقا. إذاً هو أيضا تعبير فني يتجاوز حرفية الواقع وإن كان يوهم بإعادة ترتيبه دون تغييره. ويكمن الجواب في التمييز بين أنواع السرد السائدة بما فيها السرد التاريخي والعلمي والاجتماعي، حسب مجال الاهتمام والذي تكون فيه الوظائف المختلفة التي يضطلع بها الخطاب علمية أو إخبارية أو توجيهية تضعه في سياق موضوعي لا صلة له بالتخييل. وبذلك يعني السرد التواصل المستمر الذي من خلاله يكون الحكي رسالة بين المرسل والمرسل إليه والسرد ذو طبيعة لفظية، ويتميز عن باقي الأشكال الحكائية الأخرى التي تعتبر من أنماط السرد كالفيلم والرقص و... وتكون الأحداث قد وقعت في تتابع وترابط، إلا أن المتخيل قد يدمج الإشاعات والتعليقات والتي هي خطابات هادفة أقل تخيلا من أنماط السرد الفنية.

يقوم هذا التخيل على ثلاثة جوانب: الأحداث وتمثيلها اللفظي والفعل القولي أو الكتابي. وهو تقسيم لـ شلوميت ريمون كينان وهي تتجاوز بويطيقا جنيت.

---

[1] سعيد يقطين، تحليل الخطاب، مرجع سابق، ص 41.

1-القصة Story، 2- النص Text، 3- السرد Narration

فالحكي يظهر لنا من خلال القصة كأحداث مسرودة مجردة من تركيبها في نص ومعاد تركيبها. وإذا كانت القصة هي تتابع الأحداث، فإن النص هو الخطاب المكتوب أو الشفوي الذي من خلاله نتمكن من قراءتها.

وبما أن النص هو الخطاب فلا بد له من كاتب أو متكلم، لذلك فإن عملية الانتاج هي التي يمكن اعتبارها الجانب الثالث أو السرد، ومن خلال النص نتعرف على القصة باعتبارها موضوعه والسرد عملية انتاجه[1].

وفي انتقاله من البنيوي إلى الوظيفي أقر الدكتور سعيد قيام الحكي على مكونين مركزيين هما القصة والخطاب. "إن القصة هي المادة الحكائية، والخطاب هو طريقة الحكي وهو الموضوع الذي نبحث فيه ضمن ما أسميناه "سرديات خطاب الرواية" وباعتبار القصة كذلك، فهي قابلة لأن تأخذ خطابات عديدة بواسطتها تتجلى كحكي.

يمكننا تلخيص القصة إلى جمل مركزة أو إقامتها من خلال خانات أو خطاطات تضم موادها الأساسية (شخصيات – أحداث – زمان – مكان...) [2].

إن أول صعوبة تواجه تحديد مفهوم الخطاب هي مشكلة تحديد موضوعه، وذلك أنه يتعدى حدود الوصف اللساني إلى ما هو خارج الجملة كما أن المسألة الكبرى تتعلق بالعلاقات الموجودة بين اللغة والثقافة والمجتمع. ولكونها قضية خارج لسانية لم يهتم بها هاريس أو غيره من العلماء اللسانيين النازحين من العلوم الدقيقة. عرف الخطاب بأنه

[1] سعيد يقطين، تحليل الخطاب، مرجع سابق، ص 42.

[2] المرجع نفسه، ص 50.

ملفوظ طويل أو هو متتالية من الجمل تكون مجموعة منغلقة يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر ..." [1].

تعريف توزيعي قائم على التقاء متتاليات من العناصر في انتظامها تكشف بنية النص. ويعرف بنفنست الخطاب باعتباره "الملفوظ منظورا إليه من وجهة آليات وعمليات اشتغاله في التواصل".

بذلك فهو يسعى إلى كشف أهم شروط التواصل بين المرسل والمرسل إليه في سياق قائم على إدراك ما من شأنه خلق مناخ استدلالي متجانس ينتهي بإحداث أثر ما. فيقول: "كل تلفظ يفترض متكلما ومستمعا وعند الأول هدف التأثير على الثاني بطريقة ما"[2].

وبذلك فإن معظم الخطابات المكتوبة إنما تعيد انتاج الخطابات الشفوية كما تستعير أدوارها ومراميها من جميع الأشكال التعبيرية كالمذكرات والمسرح... وباختصار كل الأنواع التي يتوجه فيها متكلم إلى متلق وينظم ما يقوله من خلال مقولة الضمير La personne. وفي تحليله لمقولة الضمير والزمن يتحدث عن الحكي والخطاب كنظامين للتلفظ، وهذا التمييز لا يرتبط بالتمييز العادي بين اللسان المكتوب والشفوي.

فالتلفظ القصصي يحتفظ به الآن في اللغة المكتوبة بينما الخطاب يوظف كتابة وشفويا، فالحكي والخطاب يتقاطعان على مستوى الممارسة التواصلية.

إن طرح موضوع الخطاب والنص قائم على صعوبتين: أولهما تعدد الخطابات بتعدد مجالات التحليل. تتداخل التعريفات وتتقاطع في علاقة تكامل أحيانا أو تباعد بين

---

[1] سعيد يقطين، تحليل الخطاب، مرجع سابق، ص 17.

[2] المرجع نفسه، ص 19.

الدارسين والباحثين، وكما أن الموضوع يستدعي استحضار أسئلة ابستمولوجية محددة، خاصة وأن أجرأة المفاهيم وترجمتها وتطبيقها في أدوات إجرائية هو سر الموضوع وغايته.

وحينما يتم فتح أوراش سردية النص، يتم التركيز على رهانات الخطاب بما يميز آليات اشتغاله المتعددة التي وإن اختلفت حسب الأجناس والأنواع تلتقي في عناصر نصية تجري في الخطاب كما تحضر عبر المحتويات، وهذا ما سيجر إلى قضايا كبرى ترتبط بمركزية السرد وقدرته على احتواء غيره من أجناس التعبير الأخرى كما ينبني على تعالقات عميقة ليس فقط بين نصوص مختلفة وإنما تتعدى ذلك إلى إحتواء أشكال معرفية كبرى تساهم في تحقيق توازنات الخطاب.

الفصل الخامس

مركزيـــة الســـــرد

أولا: تعريف النص الأدبي

تستمد النقاشات الجادة أهميتها من الطابع العلمي الذي أصبح يجمع بينها، وتتضمن قضايا كانت في البداية موضوع الدرس الأدبي.

ومفهوم النص بدوره وقع تحت تأثير أحكام القيمة وسلطة المعايير والصراعات الإيديولوجية، إلى أن تدخلت اللسانيات فأصبح حرا طليقا معتوقا حتى من كاتبه؛ ومع البنيوية وما تفرع عنها استعاد النص سلطته على نفسه ورقابة نظامه الذي يقوم عليه. ثم توالت المجهودات بعد ذلك لتفتح أفق المفهوم على السياقات التداولية التي يرتبط بها وعلى كونه وعاءً للمعنى لا يتم فك لبسه أو ملامسة رهاناته إلا من خلال تلق قادر على مقاربته والتشكل معه في نفس الآن.

النص لغةٌ، ولكنه لغة تتجاوز نفسها وتنزاح عن مألوفها، هو كما يقول جون كوهن: "انزياح محدود ومقصود في الوقت نفسه جعل من الأسلوب لغة ثانية في داخل اللغة العامة"[1].

ارتأيت الإشارة إلى أدبية النصوص في إطار شعرية مفتوحة على البعد الجمالي والاستيطيقي للخطاب شعرا كان أو نثرا أو سردا فنيا. فالفاصل بين أنواع الخطابات هو المهاد الأكبر الذي تتبني عليه، وقد حسمت اللسانيات في التمييز بين أنواع الخطابات من خلال هذا الانزياح، والقدرة على تجاوز مفهوم اللغة كنظام إشاري إلى مفهوم

[1] منذر عياش، الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، المركز الثقافي العربي، المكتبة الوطنية للمملكة المغربية، 1973، ص 118.

ازدواجية الشفرتين، بين اللغوي الموجود في المعاجم والسياقي الذي يجعل لغة الحكي متجاوزة للمألوف والعادي.

ثانيا: مركزية السرد

وأثناء حديثنا عن النص والتناص وخصوصيات التعدد الذي ينبني عليه المفهوم، فإن ذلك إشارة مباشرة إلى مركزية السرد في الخطاب الكوني.

وبغض النظر عن الاختلافات الكبرى والصغرى التي طبعت المفهوم، فإن قيامه على حكي قصة البشر تمكنه من تطويع كل المواد وكل الأنماط التعبيرية الأخرى، حتى أن الحديث عن المتعاليات النصية ليس ببعيد عن هذا الهم الإنساني المشترك الذي يتمظهر عبر جينات لغوية تشذرت في القول البشري مكتوبا كان أو شفويا. ومن البداهة أن يكون المشترك بين أنواع الخطابات البشرية ما تنطوي عليه النصوص المختلفة التي تم الاعتماد عليها أثناء التنميط، وهي قصة الإنسان بين الزمان والمكان. وما تحمله من إيحاءات ودلالات وتداعيات.

فبين أنواع السرد التي تعتمد الحكي كالقصة والرواية والأنواع الأخرى التي تعتمد المحاكاة كالمسرح والسينما...، يتسع المفهوم ليصبح جنسا أدبيا قائما بذاته تقوم عليه جميع التفريعات التي تم الإجماع على أهميتها وثم الاختلاف حول ما تعلق به من مفاهيم وتصورات وخلفيات. فالسرد جنس أدبي، وفي تعدد أنماطه يكاد يشمل مفهوم الخطاب الكوني. ففي مجلة تواصل في الجزء 8 وضع رولان بارث لائحته الشهيرة حول أشكال السرد:

"توجد أشكال لا حصر لها من السرد في العالم، أولا وقبل كل شيء، هناك تنوع مذهل من الأجناس الأدبية، كل منها يتشعب إلى وسائط، كما لو أن كل المواد يمكن أن تطوع لتستوعب قصص البشر. والقصة، من بين كل مواكب السرد، هي لغة مترابطة

بانتظام، سواء كانت شفاهية أو كتابية، صورا متحركة أو ثابتة، إيحائية، أو خليط منظم من كل تلك المواد: السرد يحضر في الأسطورة والنقش، والخرافات والحكايات، والقصص القصيرة، والتاريخ الملحمي والمأساة، والدراما (الدراما التشويقية)، والكوميديا، والتمثيل الإيمائي واللوحات، والرسم على النوافذ الزجاجية، والسينما والأخبار المحلية، والمحادثة، وعلاوة على كل هذا التنوع اللامحدود من الأشكال، فإن السرد يحضر في كل الأوقات وفي كل الأماكن وفي كل المجتمعات"[1].

إن إدراك الإنسان ووعيه بقيمته الوجودية هي التي جعلته يخط بيده ويسرد معيشه في أنظمة لغوية رمزية بها دخل التاريخ. كما عبر عن درجة وعيه بالأحداث والوقائع والمواقف وهو يسائلها ليستخرج منها العبر ويولد منها نظريات تعتمد عليها الأجيال الأخرى كأرضية تؤسس من خلال تصورات جديدة.

أ- عند العرب:

اعتقدت العرب قديما أن الشعر خاصية عربية صرف وأنه أول الأجناس التعبيرية على الإطلاق، لذلك فحين ترجموا الثقافة اليونانية أهملوا الملاحم. وبانطلاقهم من أقوال مأثورة لها تأثير سحري في تاريخ الأمم والشعوب كقولة "الشعر ديوان العرب" تحددت صيرورة الأمة وتوجه مسارها العلمي ولعدة قرون.

وبمجيئ الإسلام، وعلى الرغم من هيمنة الخطاب السردي استمر اعتبار الشعر مركز الخطاب العربي، مما أدى إلى إهمال تاريخ طويل من الخطابات التي أنتجها العربي في تاريخه الطويل، وحصل العدول عن السرد وفي كل ما ينضوي تحته على الرغم من أن الشعر نفسه كان يستمد أهميته من خلال ما كتب حوله من دراسات

[1] يان مانفريد، علم السرد، مدخل إلى نظرية السرد، ترجمة أماني أبو رحمة، دار نينوي، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى، 2011، ص 55.

وأبحاث سردية جعلته يستمر في نفوذه معتمدا على دعائم سردية. ومن هنا يتضح أن للتصورات دورا كبيرا في تحديد مجالات البحث وتوجيهها. تعتبر المصنفات العربية التي أبدعها العرب في السرد ذخيرة غنية من النصوص صنفت ضمن الخطاب الكوني، بها وصل العربي إلى مستوى العالمية بأبعاده ونزعته الإنسانية، ونصوص ألف ليلة وليلة خير أنموذج على ذلك.

وهذا التناقض بين التصور والواقع، حال دون توسيع البحث أو تحريره من رقابة التصور القديم الذي يقوم على مركزية الشعر وإلغاء ما سواه من الخطابات الأخرى. لا جدال في غنى التراث الهائل الذي خلفه العرب طوال مراحل حياتهم وما اعتراها من تطور شمل صور الحياة وأنماطها. وقد رصدوا مختلف الوقائع وما تركته من آثار في المخيلة والوجدان، وبذلك يتضح أن السرد أحد المقومات الأساسية للحضارة العربية إلى جانب الشعر.

وعلى الرغم من وجود لفظة "السرد" في التراث العربي من خلال القرآن، إلا أنه لم يكن مجالا خاصا في البحث ولم تتمحور حوله الكتابات العربية طوال مراحل إنتاج المصنفات الأولى من الكتب النقدية التي ركزت على المفاضلات والموازنات الشعرية.

وفي تبنيه لمصطلح "السرد" في دراسة التراث العربي عبر تجلياته، يشير العلامة سعيد يقطين رائد البحث في السرد، إلى أن المصطلح جامع ودقيق في نفس الوقت. وهو مفهوم واسع يشمل أشكالا متعددة من الممارسات والتجليات النصية. فهو يرصد الظاهرة

في كليتها محيطا بمختلف ملابساتها، وفي تبني مفهوم السرد يمكن تجاوز المفاهيم القديمة التي لا تسلط الضوء على الظاهرة ولا تعمق النظر إليها[1].

ب- عند الأمازيغ:

نتناول الموضوع بتحفظ كبير، خاصة وأن الأمازيغية ليست نزعة عرقية أو عنصرية وإنما هي مكون أساسي للهوية المغربية. فما يميز عروبتنا هي هذه الجذور الأمازيغية، وبما أن ميزة المغرب قائمة على التعدد الجغرافي والتاريخي واللغوي، فقد عُرف بتعدد الثقافات واللغات بين الأمازيغية والدارجة والحسانية والفصيحة والفرنسية والإسبانية وغيرها، وقد تم إدراج الإبداع الأمازيغي ضمن الأدب الشعبي ولعدة عقود.

فالانطلاق من الثقافة العالمة التي تستند إلى الكتب السماوية أدى إلى فعل تصنيفي لا يخلو من انتقاء وتجزيء واختزال.

"وقد تدخلت فيما مضى عوامل كثيرة للتمييز بين ما كان يسمى "ثقافة الخاصة" و"ثقافة العامة". لكن في عصرنا الحالي لم يبق ما يسوغ استمرار هذا النوع من التصنيفات. وقد تداخلت الفئات والجماعات والطبقات الاجتماعية، وتعددت الوسائط بينها، ولم يعد في مقدور أي كان أن يحتكر بعض الوسائط لترويج نتاج أو ممارسة الوصاية على آخر؛ كما أن هذا النوع من التمييزات على الصعيد الواقعي لا يطرح إلا على أساس رؤية أو تصور ما إلى الأشياء والظواهر، وإلا فإن مختلف هذه الانتاجات تتجاور فيما بينها، وتتفاعل وتتصارع، وكل منها متى أتيحت له إمكانات التألق واتخاذ

[1] سعيد يقطين، السرد العربي، مفاهيم وتجليات، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى، 2012، ص 55- 58 وبتصرف.

الموقع الأول حظي بالاهتمام، وحاز قصب السبق... ومتى تراجع عن موئله الذي احتل في حقبة، ترك المكان لغيره في حقبة أخرى"[1].

وتجدر الإشارة إلى أن معظم الدارسين المغاربة الأمازيغ مبدعون في الكتابة العربية أو الفرنسية أو غيرها من اللغات الحية. لذلك فإن المقصود بالأمازيغ لا يستثني سواهم من غير الناطقين بالأمازيغية من العرب الأعارب أو المستعربين أو الحسانيين. وذلك لأن الهوية المغربية قائمة على التعدد والاختلاف، مما عمق الحوار في بعض الأحيان وأجج بعض الخلافات المفتعلة التي يستغلها البعض لزرع النزاع والشقاق بين أبناء شعب واحد.

لقد بدأت خزانة الإبداع الأمازيغي تتشكل منذ الاحتلال الأجنبي للمغرب، وهي المرحلة التي كانت فيها معظم الإبداعات شفوية تتنقَّلُها الألسنة كما قد يضيع معظمها في زحمة التاريخ. وقد كانت قراءة المهتمين من الأجانب مطبوعة بسياقها التاريخي والسياسي كما لا تسلم من نزعة الهيمنة الكولونيالية. هناك عوائق معرفية وأحكام مسبقة منعتهم من اكتشاف حقيقة الإبداع وطاقاته الجمالية؛ بل إن بعضهم قد اتهم الأدب بالقصور والتخلف والبدائية. قال Henri Basset: "إن تجليات الكتابة الأدبية لدى الأمازيغ محاولات أولية محدودة من حيث الشكل والمضمون، وهي تعكس في واقع الأمر مدى تخلف المجتمعات الأمازيغية"[2].

ولاشك أن أحكاما من هذا القبيل تجعل النقد الكولونيالي للنصوص الأمازيغية تناولا عرقيا – اتنوغرافيا – هدفه التقليل من قيمته الجمالية وقدرته على انتاج خطاب

---

[1] سعيد يقطين، السرد العربي، مفاهيم وتجليات، مرجع سابق، ص 34.

[2] بوكوس أحمد، قراءة في كتاب Essais sur la littéraire des Berbères, Henri Basset، مجلة المناهل، عدد 64– 65، نونبر 2001، ص 579.

يستجيب لشروط المرحلة والحاجيات ودرجات الوعي، ومع ذلك، لا يمكن التنكر للجانب الإيجابي لهذا النقد إذ كان له الفضل في جمع عدد كبير من النصوص الشعرية والنثرية بتدوينها وتوثيقها ونشرها[1].

فهل يجوز الحديث عن نشأة النقد الأمازيغي اليوم بعد إنشاء المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية خاصة وأن الطموح لا يقف عند حدود دراسة التراث الأمازيغي بمختلف اللغات الحية وإنما يتجاوز ذلك إلى الرغبة في ممارسته داخل اللغة الأمازيغية نفسها؟ وإن تحقق ذلك فهل يضمن لنفسه البقاء والانتشار؟

[1] الإبداع الأمازيغي وإشكالية النقد، أشغال ندوة، تنسيق إدريس أرضوض وأحمد المنادي، المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 2009، ص 42- 43، وبتصرف.

الفصل السادس

طموح النقد الأمازيغي

أولا: نشأة النقد الأمازيغي

لقد كانت الثقافة الأمازيغية بمختلف مكوناتها مادة دسمة في الدراسات المغربية بين مختلف الشعب، وأنجزت في ذلك أبحاث وأطاريح ونشرت حولها كتب تضطلع بدور الريادة في مجال التفتح على مكونات الثقافة المغربية. وبعد الاعتراف الدستوري بالأمازيغية لغة وطنية إلى جانب اللغة العربية، ثم إنشاء المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية الذي كان له دور "بيت الحكمة" ببغداد. فبدأ التركيز على خصوصية اللغة ومكوناتها بالجمع والدراسة والتقعيد؛ فأنشئت معاجم أمازيغية ونشطت الدراسات والأبحاث التي تسعى إلى استقلال اللغة وتحررها من المفاهيم التي علقت بها والتي كانت عائقا يحول دون استقلالها كرافد إنساني يسعى إلى إثبات كينونته من خلال لغته وما تبني عليها من نسق تصوري. وبذلك نشهد اليوم بداية نشأة النقد الأمازيغي من خلال انكباب الدارسين على الأبحاث اللسانية المختلفة، ومن خلال انجاز معجم نقدي اصطلاحي أمازيغي يسعى إلى تحديد المفاهيم ومقابلاتها في اللغات الإنسانية سعيا إلى استقلال البحث وتميزه داخل لغته حتى لا تظل الثقافة الأمازيغية مجرد مادة خام تعتمدها شعب أخرى، وإنما تكون هي الوسيلة وهي المادة في نفس الآن. ولا جدال حول قصور الترجمة في كشف ما تنطوي عليه الثقافات من أبعاد جمالية بمعطياتها الفنية والفكرية. فعل الترجمة هذا، – وهو لا محيد لنا عنه – يضعنا أمام تعدد الخطابات. فما ننجح في نقله عبرها لا يعدو أن يشمل أحد جوانب التعبير فقط ولا يلامس ما ينطوي عليه من تصورات أصحابها ورؤاهم مما يظل لصيقا بتداعيات كل لغة. ونظرا للطبيعة التأسيسية للنقد الأمازيغي، تعترضنا مجموعة من التساؤلات تكمن أولاها في عملية التدوين نفسها. فنظرا

للتراكم الهائل للإبداع في هذا المجال، فإن عملية الجمع والتصنيف والتبويب ما زالت بعد في مراحلها الأولى، كما أن عملية التدوين نفسها لا تخلو من صعوبات تعود إلى نسبة النصوص ولغتها وتاريخها وسياقاتها المختلفة.

إن نحن اعتبرنا الأدب الشفوي أساس الإبداع – لا لنسقه الزمني – وإنما لطبيعته التأسيسية يجب الانتباه أيضا إلى أنه ليس وحيدا في ميدان المبادلات الرمزية، وإنما تقاسمه الميدان آداب أخرى لها تقاليد راسخة في الكتابة والانتاج يعد بالقرون، ولها آلاف المؤلفات التقويمية والتقييمية"[1].

وفي مقال عنونه – استنبات النقد الأدبي الأمازيغي– تساءل الباحث محمد أقضاض عن تقلص النقد الأدبي المغربي عموما. "فأزمة النقد الأدبي هي أزمة فكرية هيكلية في المشهد الثقافي المغربي، لذلك لا نستغرب إذا كان النقد الأمازيغي ضئيلا"[2].

ويرى الباحث ضرورة كتابة النقد بنفس لغة الإبداع، خاصة بعد تأسيس المعهد الملكي وتنميط الخط الأمازيغي تفي ناغ. ولا شك أن تدريس اللغة الأمازيغية في المؤسسات التعليمية هي أول الخطوات التي تساعد على تعميم الفائدة. وقد بدأ الكتاب الأمازيغ يكتبون بأبجديتهم وأحيانا بالحرف اللاتيني.

والذي يشغل بحثنا هنا، ليس هو تعداد الصعوبات التي تواجه اللغة الأمازيغية أو التعثرات التي تعرفها الأبجدية نفسها؛ فالثقافة الأمازيغية لها مقوماتها الكبرى، وانطلاقها من مشروع هادف واضح المرامي والرهانات، جعل المعهد الأمازيغي يضطلع بأدوار كبرى في بعث اللغة والثقافة بما يكسب كينونتها طابع التفرد والامتياز، وإنما الانطلاق

---

[1] محمد الخطابي، الأدب الأمازيغي والخطاب النقدي، أشغال ندوة الإبداع الأمازيغي وإشكالية النقد، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، ص 12.

[2] منشورات أشغال الندوة، ص 23.

من موقف واضح مفاده أن الإبداع الأمازيغي له خصوصيته التي تخول له حق التعبير عن نفسه مادة ودراسة، ومتى تحقق اعتماد الأمازيغية وسيلة وغاية في نفس الوقت، سوف يحقق الدرس اللساني المغربي قفزة علمية ثقافية لا تقل أهمية عما تحقق في تعميم اللغة العبرية واعتمادها لغة الدرس، تكللت بحصول روائي شاب على جائزة نوبل من خلال كتابة أول رواية بلغة عبرية سليمة بمعطياتها الفنية والفكرية.

فما قيل سابقا عن مركزية الشعر في الدراسات العربية وما ارتبط به من منطلقات ونتائج، يقال عن الإبداع الأمازيغي، فمن خلال نظرة سريعة على المنجز من دراسات وأبحاث، يتضح جليا احتلال الشعر مركز الصدارة، وهي مفارقة تعود بالدرجة الأولى إلى الانطلاق من تصورات معينة وجهت البحث وحددت آفاقه. فعلى مستوى الواقع، تعتبر أنماط الحكي أكثر انتشارا على مستوى الإبداع والتداول، بل إن معظم القصائد الطوال التي يتغنى بها الرواد، كانت تكتسي طابعا سرديا قائما على توظيف مختلف أساليبه لضمان تلق واسع يشمل مختلف الشرائح الاجتماعية، وإطلالة متمعنة في أشعار سيدي حمو والطالب دليل على ذلك.

فبداية الوعي بأهمية السرد في الخطاب الأدبي عرفت شبه نهضة في الدرس الأدبي والنقدي سواء تعلق الأمر بشعبة اللغة العربية أو الفرنسية أو الدراسات الأمازيغية التي تساير مختلف المستجدات العلمية والمنهجية التي يعرفها مجال البحث.

حينما ننطلق من أن تاريخ السرد[1] هو تاريخ أنواعه، نكون أمام زخم من النصوص المكتوبة بالحرف العربي أحيانا واللاتيني أخرى؛ بل إن مكتبات المدارس العتيقة تعج بعدة مخطوطات عن السرد الأمازيغي حول المناظرات والمساجلات وعن

[1] سعيد يقطين، السرد العربي، مرجع سابق، ص ابتداء من ص 91.

الأخبار والسير والحكم، وكلها أنماط سردية تتدرج في مفهوم السرد كجنس أدبي ثابت موجود عند كل الشعوب ولا تاريخ له. إنما المتغير في أنماطه، وبين المناظرات الشفاهية والمكتوبة يتسع المفهوم ليشمل كل أنواع التعبير والكتابة التي تسعى إلى مقاربة العالم.

قد يستغرق الإبداع عدة قرون دون أن يرسخ وجوده أو يطبع مرحلة معينة بطابع التفرد والتميز، فالإبداع (السردي) وفي ارتباطه بالتاريخ يدخل مباشرة في شرك المغامرة.

السرد جنس أدبي نسقي يندرج منذ الأزل ضمن الخطاب التاريخي، وهذا لا يغيب توسله بوسائل المعرفة والإدراك المختلفة بما فيها من حدوس تعود إلى الإلهام وإلى التخييل. وفي البحث عن لحظة انسجام أو تصالح مع كينونته كخطاب إنساني، قد ينجح في اختراق التاريخي إلى النووي (نسبة إلى النواة).

لا أكاد أميل في تصنيف أنواع السرد إلا إلى هذا التقسيم، فالفروقات بين أنواع السرد تعود إلى مكونات بنائية دقيقة ظلت تشغل العلماء والباحثين والدارسين. والانطلاق من خلفية فكرية بمعطياتها المعرفية والمنهجية والإيديولوجية أمر ضروري.

ثانيا: أنواع الإبداع الأمازيغي:

يجمع المهتمون على عدة أنواع من الإبداع الأمازيغي، يأتي في صدارتها الشعر المغنى والحكاية والأمثال والألغاز، ثم الشعر المكتوب الذي يرتبط بالشعراء الكتاب، (وقد ورد الحديث عنهم في كتابي "الصورة الفنية في الخطاب الشعري الشعبي بين شعر الملحون والروايس") والقصة والرواية والمسرحية.

هناك مناسبات كثيرة يضطلع فيها المسرح بدور كبير على مستوى المعيش اليومي خاصة في الأعراس ومواسم الحصاد والحرث وبعض المناسبات الأخرى كالختان والاحتفال بعاشوراء...، وهناك نوع من التوازي بين ما ذكر من أجناس. ويمكن تصنيف

الشعر بين المغنى منه وشعر الكتاب. وتجدر الإشارة إلى أن ما يغنى اليوم عند عدد كبير من رواد الأغنية المعاصرة هو من شعر الكتاب؛ والمتخصص في قراءة وتذوق الشعر يدرك ذلك خاصة وأن الانطلاق من رؤيا شعرية ناضجة وبمفاهيم تجمع بين الشعرية العربية والغربية لا يمكن أن يكون من عندية من ينسب إليهم من مغنيين فطريين لا يصدرون عن معرفة ودراية بأسرار الخطاب الفني وتداعياته.

"أي الأنواع الشفاهية والمكتوبة تتعايش في لغة واحدة وفي فضاءات مختلفة، هذا علاوة على أن الشعر المغنى ليس معطى متجانسا (شعر يغنيه الروايس، وشعر تغنيه المجموعات أو الفرد، وشعر مكتوب أصلا غناه فرد أو مجموعة...)

وعلاوة على هذا لا جدال في أن الشعر المكتوب والقصة والرواية قد استلهمت الأمثال والألغاز وبعض أجواء الحكاية وطقوسها، أو هذا ما تفترضه على الأقل"[1].

والواقع أن هيمنة الحكي السردي في الثقافة الأمازيغية لم ينعكس على الدراسات النقدية بعد – إن على مستوى التصنيف أو الدراسة والتحليل – وإن لوحظت نهضة أدبية كبيرة في مجال الإبداع القصصي والروائي وتأليف المسرحيات والأفلام.

يرجع إبداع الأمازيغ في السرد إلى النصف الثاني للقرن الثاني بعد الميلاد. وذلك من خلال رواية "الحمار الذهبي" لصاحبها أبوليوس أو أبولاي (Apuleius, Apulée) الأمازيغي في أوائل القرن الثاني حوالي 125م والذي توفي حوالي 170م إبان الامتداد المسيحي[2].

---

[1] محمد الخطابي، أسئلة نقد الأدب الأمازيغي، منشورات أشغال ندوة الإبداع الأمازيغي، المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، ص 13.

[2] محمد شفيق، لمحة عن ثلاثة وثلاثين قرنا من تاريخ الأمازيغيين، دار الكلام، الرباط، ط 1989، ص 78.

أبوليوس مثال الشخصية الأمازيغية القوية في الأدب العالمي القديم. وقد تعلم عدة لغات وألف عدة كتب أشهرها رواية "الحمار الذهبي" الذي بوساطته أثر على الرواية العالمية القديمة، وقد قيل إنه أبهر اليونان والإغريق إلى درجة جعلتهم يتهمونه بالسحر. كان معروفا بثقافته الإفريقية وهويته الأمازيغية، هذا معطى تاريخي يستند إلى مصادر عديدة لا تقل أهمية عن غيرها من المصادر الأخرى.

لا بد أن هناك تضافر العوامل الكبرى التي أدت إلى ظهور فن الرواية كجنس سردي، إلا أن جهلنا بكثير من الظروف التي أفرزت معظم الكتابات المغربية القديمة التي وإن كانت لها الريادة والصدارة، فإن الإجحاف في حق التاريخ المغربي الإفريقي القديم نفسه وما تعرض له من إقصاء من شأنه خلق فجوات في التاريخ تفقده السيرورة كما يؤدي إلى صراعات ثقافية وسياسية بين مكونات المجتمع المغربي حول اللغة وما تمثله بالنسبة للهوية القائمة على التعدد.

ولأنه يغترف من الأدب اليوناني، فقد جرده بعض الباحثين من هويته الأمازيغية. لقد قيل عنه إنه كان صوفي النزوع محبا لثقافته الإفريقية وهويته الأمازيغية. ومن الذين دافعوا عن أمازيغيته محمد شفيق الذي أدرجه إلى جانب المسرحي تيرنيسي آفر أو تيرنثيوس آفر Terentius Afer 185- 195م ضمن أدباء الثقافة الأمازيغية في مرحلة التثاقف مع الأدب الإغريقي واللاتيني[1]. وقد اتخذ منه محمد حنداين أي من أفولاى[2] Apulée مثالا للشخصية الأمازيغية القوية في الأدب العالمي القديم.

---

[1] محمد شفيق، لمحة عن ثلاثة وثلاثين قرنا من تاريخ الأمازيغيين، مرجع سابق، ص 78.

[2] حنداين محمد، مدخل لدراسة تاريخ الأدب الأمازيغي، منشورات الجمعية المغربية للبحث والتبادل الثقافي، ط 1992، ص 47- 74.

ويذهب الدكتور عباس الجيراري إلى وجود عدد كبير من أسماء الأدباء والفلاسفة وعلوم الدين تخرجوا من مختلف أقطار الشمال الإفريقي، وإن عبروا باللاتينية في الغالب فلأنها كانت لغة المستعمر وليس لقصور اللغة الوطنية كما ذهب إلى ذلك[1] اندريه جوليان[2].

وتجدر الإشارة إلى أن إبداع الأمازيغ، كاد يطبع العصور القديمة من خلال أعمالهم وانجازاتهم التي لا تنحصر في أسماء الأهرام أو في زواج يوبا الثاني من كيلوباترا الثانية وإنما تعدى ذلك إلى التأسيس لخطاب إفريقي مشترك تلخص عبر شخصية أبوليوس الذي كان جزائري المولد، وإفريقي المنبث وأمازيغي الأصل، لكنه كان روماني الجنسية، وإغريقي الثقافة والفكر، وشرقي المعتقد. وبذلك تعد رواية "الحمار الذهبي" أول نص روائي في تاريخ الإنسانية، ويعتبر أول نص روائي فانطاستيكي في الأدب العالمي مما يضع أطروحة ريادة الروائي الإسباني سارفانتيس عبر دونكشوط، او الأدب الانجليزي محط جدل ونقاش. لا نريد الخوض في مفهوم الأدب الشعبي وما علق به من تصورات ومفاهيم، خاصة وأن البحث اليوم قد خطا خطوات إلى الأمام وهو يسعى إلى ربط الاصطلاح بطبيعة الخلفية الفكرية الجديدة التي تولدت بعد الطفرة النوعية التي عرفتها الدراسات والأبحاث؛ وبعد تغيير وضعية الأمازيغية من لهجة إلى لغة وطنية عبر الدستور المغربي، وإذا كان مفهوم – الشعبي– يرتبط أساسا بطابعه الشفوي، فإن عملية التدوين قد سعت إلى الإحاطة بأكبر مادة ممكنة بعد إخضاعها للتصنيف في شتى مجالات الإبداع. ومشروع صيانة المأثور الشفوي أضحى قضية وطنية توجهت إليها كل الشعوب؛ كما دعت إليها جميع المنظمات الإنسانية. إلا أن هذه

[1] شارل اندري جوليان، تاريخ إفريقيا الشمالية، ترجمة محمد مزالي البشر بن سلامة، الدار التونسية للنشر، 1969، ص 251.

[2] عباس الجيراري، الأدب المغربي من خلال ظواهره وقضاياه، ط2، الجزء الأول، مكتبة المعارف، الرباط، ص 29.

الشفوية أو الشفاهية لم تعد تقصي خضوع اللغة للدراسة والتقنين التي قد تنتهي بالتقعيد والمعيار؛ ويبقى الفارق قائما في طبيعة الخطاب الشفوي المنقول بين الألسنة لكونه مجهول النسبة لفئة أو شخص معين. فهو خطاب مسموع بالدرجة الأولى ولم يكتب لِيُقْرَأَ كما هو الشأن في "المدرسي" – حتى وإن جمع كما يحصل الآن يبقى حيا يرزق لتعدد رواياته وهو يتفاعل مع غيره من الخطابات متشذرا فيها من خلال قدرته على التفرع لإنتاج أساليب مختلفة تصلح لسياقات متعددة.

لذلك، نحن اليوم نتجاوز مفهوم الأدب الشعبي الضيق والذي لا يخلو من تصنيف وإجحاف في حق الإبداع، إلى الحديث عن مفهوم أوسع وأشمل وهو الأدب المغربي بكل أنماطه العربية الفصيحة والدارجة والأمازيغية والحسانية والفرنسية وغيرها.. فالأدب المغربي غني ومتنوع على مستوى الواقع والتصورات، لذلك فإن الدرس النقدي بدوره وهو يقوم على خلفية فكرية بأبعادها المعرفية والفلسفية والمنهجية يضع بعين الاعتبار الخارطة اللسانية التي يزخر بها المغرب، وهو يوحد الرؤيا حول المفاهيم والمقاييس دون إقحام اعتبارات خارج لسانية. ولاشك أن جزءً كبيرا من الأطروحة قد تجلى شكليا في طبيعة الأطروحة التي تركز على السرد الأمازيغي ضمن خطاب شمولي يسعى إلى نبذ التقسيمات السابقة وما انطوت عليه من صراعات لا يخلو أمرها.

وبتحول زاوية الرؤيا إلى الاهتمام بالخطاب السردي، سوف يكون الباحث والدارس للتراث المغربي أمام مادة دسمة من شأنها إغناء الخزانة المغربية بشتى أنواع النصوص السردية التي لم تنل بعد حظها من الدرس. وبتعدد اللغات التي تتكون منها الثقافة المغربية يكون عمل الناقد مشاركة في مشروع كبير تتحمله عدة أجيال. وأول تجلٍ للسرد في الثقافة الأمازيغية أدب الأمثال وما تنطوي عليه من تمثلات وقيم إنسانية عليا، وهو محور الأطروحة وحامل معظم جوانب إشكاليتها.

الباب الثاني
بنية الأمثال ومعقل الرؤى

الفصل الأول
تحديد المفاهيم

أولا: مفاهيم

الأمثال: "... وشي الكلام، وجوهر اللفظ، وحلي المعاني، تخيرتها العرب، وقدمتها العجم، ونطق بها في كل زمان، فهي أبقى من الشعر، وأشرف من الخطابة، لم يسر شيء مسيرها، ولا عم عمومها، حتى قيل: أسير من مثل"[1].

الأمثال حكمة نابعة من عمق التاريخ والأرض والوجدان، تتولد من خلال التجارب والمصادفات والأحداث لتعبر عن العقلية التي تنتجها وعن اعتقاداتها وثقافتها، ولما كانت مرتبطة باللغة دلالة وتركيبا، فهي حمولة ثقافية مرتبطة بالنسق التصوري لمتكلمي كل لغة.

الأمثال روح الشعب، فلا أحد يزعم امتلاكها، لأنها فعل جماعي، هي الواحد المنصهر في الكل[2].

وكغيرها من أنماط التعبيرية التي تجري في اللفظ أولا – عمادها اللغة – فالأمثال كلمات متجددة باستمرار، تحيا على إيقاع إبداعات الشعوب، وقد تستمر أو تتوقف أسابيع أو شهورا وقد تشيخ وقد تتبدل. والذي ساعد على تطورها وتجددها باستمرار كونها خطابا شفويا غير مقيد بنسق لغوي معين. إنها تنتج من الخطاب ما هو آني مرتبط بالمعيش اليومي. وقد تمتد لتحاكي الإنساني والكوني من خلال خروجها من شرنقة

---

[1] ابن عبد ربه، مليح الأندلس، العقد الفريد، ج3، ص 63.

[2] عبد الحي بنيس، الأحاجي والأمثال، موسوعة الثقافة الشعبية المغربية أطيب الأحاجي والأمثال من أفواه النساء والرجال، المجلد الأول، وبتصرف.

الزمان والمكان. وهذا الطابع الشفاهي اللصيق بالراهن المعيش جعلها أكثر الأنماط السردية مسايرة لمختلف التحولات الكبرى التي يعرفها المجتمع. وما يضمن استمرارها كونها خطابا سرديا قادرا على حمل الهم الإنساني الذي وإن هو ارتبط بحدث وزمن معينين قد ينسحب على حالات مشابهة خارج سياقاته.

يعيش المثل بين السرد بعناصره المكونة في تمثل الواقع بأبعاده الزمانية والمكانية والإنسانية كما يرتبط بالتصوير الفني الذي غالبا ما يربط بين الخط السردي والشعري في تناغم منقطع النظير. تتمثل خصوصية الأمثال في قيام معظمها على مفهوم المجاز المركب أو الاستعارة التمثيلية، فهو عصارة حكاية أو قصة أو تجربة، يخرج منها مضمخا بعمق الحكي وجمال التصوير الفني.

وهو أكثر الأنماط السردية التي تطرح العلاقة بين السردي والشعري على الإطلاق من خلال توسلهما معا بنفس الأدوات التعبيرية التي يتوسل بها في الخطاب الفني: فحين تغيب القصة التي انبنى عليها، يبقى المثل خطابا سرديا حَمَّال دلالات مختلفة وليدة شروط وسياقات التلقي التداولية. إنه ينتقل بين البيئات المختلفة وهو يتجدد ويستنبت فيها عبر استعارات كل عصر وآليات اشتغال خطابات كل مرحلة، وذلك من خلال الانجاز اللغوي المشترك المباشر بين الناس. فمن خلال تركيبها اللغوي، تتوفر على جميع السمات والأوصاف الدلالية والإيحائية والإشارات المختلفة التي لها دور في تعميق التواصل. وهو تواصل يقوم على الشفهية والتمثيلية بحيث يرقى إلى أعلى مستويات تشكيل الخطاب الشفوي أثناء التواصل اليومي. ولعل هذا الطابع الحيوي المباشر هو الذي جعل دي سوسير يركز في درسه اللساني على لغة التخاطب اليومي أكثر من غيرها، كما جعل بقية التيارات المنحدرة من البنيوية كالوظيفية والتداولية تتوصل إلى أهمية علاقة الأساليب الفنية المختلفة بشروط تلقيها.

ولا شك أن مرونة الأجناس الصغرى تكمن في قدرتها على اختزال بقية الأنماط الأخرى في بنية شكلية مربكة لأي تصنيف أجناسي بسيط. كما تضمن للخطاب القدرة على كسب الرهانات التي تخضع لها سياقات إعادة انتاجه.

إن دارس الأمثال بشكل عام يدرك أنها لم تلق من الدرس العلمي والنقدي غير النزر القليل، لكنه يدرك أهمية الانتقال من مستوى التصنيف والجمع والتدوين إلى مستوى الدراسة والتحليل التي تقوم على أسس علمية ونقدية من شأنها فتح باب جديد أمام الدراسات السردية وهي تتفتح على أشكال معرفية تستقي مقوماتها من حساسيات سوسيوثقافية ونفسية ولسانيات وكيمياء عضوية؛ بل إن العمل نفسه جزء لا يتجزأ من المشروع الانتروبولوجي الذي يسعى إلى إدماج كل أشكال التعبير في الدرس العلمي حتى يتمكن من إدراك مختلف السلوكات والثقافات التي تختلف فيها الشعوب من خلال خصوصياتها الثقافية العامة.

وفي مقدمة كتاب الأحاجي والأمثال، قال خالد الجامعي في الصفحة الخامسة: "الأمثال جديرة بالحفظ والصيانة، لأن إتلافها إتلاف مؤكد لذاكرة الشعوب".

لذلك فإن عملية الجمع والتدوين ما زالت مستمرة في المغرب وغيره من البلدان، خاصة وأن الأمثال والحكم الشعبية تعتبر مدخلا أدبيا عظيم الوزن في منظومة ثقافتنا التراثية. فهي تتفرد بصفات شمول الإحاطة ودقة المقصد وعمق النفاذ وسبر الأغوار في اختيار الموضوع المناسب.

ثانيا: المثل والشعار

الشعار إنجاز لغوي سياقي تداولي يضطلع بأدوار مختلفة تجعله مختزلا وهادفا في انتقاء آليات اشتغاله التي تعمل مباشرة على إنتاج المعنى المقصود من خلال اختزاله لفلسفة أو سياسة أو إيديولوجية.

- الشعار خطاب قناع: وإن كان يتعمد الحجب والمخاتلة فإنه نادرا ما يعتمد على التصوير الفني.
- هو خطاب مباشر، وإن كان يتوسل في بعض السياقات بلغة الاختصار والإشارة. فيضبط إيقاعه ليكون مناسبا للسماع.
- يردد في سياقات محدودة تجعل منه نصوصا وظيفية لا تضمن لنفسها الحياة خارج سياق صياغتها.

وتكمن خصوصية المثل في الجمع بين التصوير والسرد الفنيين معا، فهو يرتبط بالجماعة كما يرتبط بالزمان والمكان من حيث النشأة، ويتمرد عليهما في قدرته على التحيين والحياة في سياقات أخرى. وعلى الرغم من ارتباطه بالمعيش اليومي، فإن منه ما يرتبط بتجربة الإنسان ورغبته في تمثل الواقع وهو ينقله من منظار مختلف ومشترك في آن.

وفي قدرة المثل على إدماج الإنسان في بيئات مختلفة، نبحث في بنيته وآليات اشتغاله المختلفة التي تجمع بين ما هو بلاغي لساني يعود إلى صيغته وبين سياقات تلقيه المختلفة. فالمثل حَمَّالُ دلالاتٍ، نص أو نصوص تنتج خطابا يذيب الفرد حتى وإن هو تبنى صيغة المتكلم المفرد.

إن الأمثال والحكاية الشعبية من بين الموروثات الشعبية بالمغرب التي تقوم عليها منظومتنا التراثية، ولها صدى واسع بين الناس. فهما عنصران أساسيان تقوم عليهما الذاكرة المرجعية للمتخيل الشعبي في التراث المحكي. ويقدمان أساسا مرجعيا للسلوك الفردي والجماعي معا. ولكونهما معا من نسق سردي يمثلان خطابا مشحونا بحمولة ثقافية شعبية عميقة الصلات بغيرهما من المكونات الأساسية لغنى تراث الأمة. وما يميز هذين النمطين قيامهما معا على الأسلوب البياني والبلاغي، وما يزيدهما ارتقاء وفضلا

هي وظيفتهما الأساسية كأداة للتوثيق الشفوي التي ترتبط بتجارب وخبرات الناس في كافة المجالات الحياتية.

ثالثا: عينة البحث

إن المثل الأمازيغي الذي نسعى إلى التغلغل في بنيته ورهاناته يؤسس مدارجه من خلال آليات اشتغاله التركيبية والدلالية التي منها يستمد كينونته، متشبعا بالحس الشعبي في جمل مكثفة وهادفة وهي تجمع بين جمالية النثر الفني وشفافية الإيقاع الشعري الداخلي. فالمثل بحيرة عذبة على متنها يمارس الحس الجمالي اللغوي سحر الحكاية ودورها في التوازن الداخلي للحظة التاريخية المعيشة. فهي تلخص موقفا وتختصر تجربة. وفي اعتمادها سخونة المعايشة تبصم لقطة من الحياة العابرة لتكسبها طابع الديمومة، وبذلك فإنها تسكن متاهات المعيش اليومي.

لا أحد يدعي القدرة على تناول موضوع السرديات الأمازيغية بمختلف أنواعها، وذلك لتعدد خطاباتها وكثرة النصوص التي يضطلع فيها الخطاب بعدة أدوار وهو يؤسس بهاءه على رهانات ذاتية ترتبط بطبيعته كخطاب فني من جهة، وبمرونة السياقات التداولية التي تتجاذبه بين الذاتي والموضوعي والتاريخي.

لذلك فإن الأطروحة سوف تتمحور أساسا حول بنية المثل كخطاب سردي فني وهو يصور العالم من خلال سرد المعيش وشعرنة حركة الوجود. وهذا التلاقح بين السردي والشعري قائم على وعي الذات في علاقتها بالآخر والمحيط. وهذه الرؤيا الشاملة التي ينطلق منها الخطاب الفني تشي بكون مفهوم السردية نفسه يتأسس على مفهوم الصورة الشعرية كمنجز تقوم عليه الملامح الجمالية في الخطاب الفني شعرا كان أو نثرا.

ومن أهم القضايا الكبرى التي تواجه البحث ثنائية العلاقة بين السرد والتصوير الفني من جهة، أيهما أشمل كما يطرح قضية السرد كمفهوم، هل هو جزء من التصوير

أم أن التصوير نفسه صيغة من صيغه؟ وقد نوقشت المسألة في الشعر كما نوقشت في علم السرد، وسنعرض لبعضها من خلال مقاربة النصوص نفسها.

رابعا: تحول مركز الاهتمام

يقوم مشروع الدكتور سعيد يقطين على الدعوة إلى دراسة التراث السردي باعتباره دعامة أساسية في التراث العربي. وقد حان الوقت لتجاوز مفهوم مركزية الشعر الذي وإن استمر كتصور، فهو في الواقع يشهد تحولا كبيرا يرتبط بسلطة الخطاب التي انتقلت إلى أكثر الأجناس قدرة على مقاربة الواقع والاستجابة لتحولاته. فقدرة الخطاب السردي لا تنحصر في قيامه على الوصف فقط، بل في بحثه المستمر عن الحلول والبدائل الممكنة لمشاكل الفرد والجماعة التي ينتمي إليها. وحاجة الجماعة هي التي جعلته يثبت في أذهان الناس ومعاملاتهم أكثر من أي نوع من فنون القول الأخرى، وبذلك فهو متنفس للأزمات في جميع أنماطه.

ويدخل هذا الكتاب (الأطروحة) ضمن مشروع علمي (متكامل) خضته منذ بداية حياتي الجامعية. وقد تطلب مني جمع المادة اللغوية عدة سنوات عبر مناطق إقليم تزنيت التي نبتت نبعتي فيها والتي من وديانها وسواقيها ملأت المحبرة بمداد يراعي.

كان بإمكاني الاقتصار على ما دون وجمع سابقا من طرف أبناء المنطقة خاصة من خلال منشورات الباحث العصامي المستاوي، إلا أنني توخيت السير على منهاج أستاذي الجليل الدكتور عباس الجيراري الذي نبهني منذ بداية دخولي مجال البحث الجامعي إلى كيفية جمع المادة وتصنيفها وتبويبها خاصة بالنسبة للأمثال بوضع بطاقة خاصة بكل مثل تتضمن معلومات متعددة تمكن من إعدادها للدرس العلمي والنقدي.

خامسا: المثل أدب نسائي

دور المرأة في حماية تراث الأمة: الأمثال؛ طوال مراحل انشغالي بجمع المادة الشفوية وتصحيحها ومقارنتها للخروج بحصيلة لغوية أعتمدها عيّنة للبحث، لم تفتني ملاحظة دور المرأة الأمازيغية السوسية في ضمان استمرار الذاكرة الشعبية المغربية. وفي كل رحلة كنت أنبهر بسلطة الحكي عندها وقدرتها على حفظ وصيانة الأمثال، بل وتتعدى ذلك إلى شرح سياقاتها التداولية من خلال ما أنعم الله عليها من مهارة الفهم والتأويل، وما راكمته الذاكرة الجماعية؛ بل إن سحر التأويل نفسه يكمن في كون معظم النساء اللائي يحملن في صدورهن أدبيات المنطقة يدركن أن النص مهما كان باذخا على مستوى عناصر التصوير الشعرية أو السردية، فإن قوته تكمن في ارتباطه بما يرتبط به من دلالات تصورية يصعب التوصل إليها بمجرد الاكتفاء بالآليات اللغوية وحدها؛ وبذلك توصلت عن قناعة إلى أن جزءاً كبيرا من الذاكرة الشعبية مدين للمرأة التي تحيي في أذهاننا سلطة حكي شهرزاد وقدرتها على التأسيس لعالم جديد مفتون بسحر الحكاية.

أردت لهذا الكتاب، أن يكون دراسة ميدانية تفتح الإبداع الأمازيغي على الدرس العلمي والنقدي من خلال ربطه بقضايا نقدية وأدبية تفجر ما فيه من حس وخصوصية تذيب كل الحساسيات المعرفية والاجتماعية والإيديولوجية. وذلك بالنفاذ إلى تجربة الأمة بأخلاقها وعاداتها وتقاليدها والقيم وتمثلاتها الرمزية وميتولوجيا الأنا الفردية والجماعية التي تستند إليها.

ونحن ننطلق من أدب الأمثال في مقاربة الموضوع، ونظرا لأهميتها في منظومتنا التراثية، فإننا نتوخى ملامسة علاقتها ببقية الأشكال المعرفية الأخرى، سواء على مستوى عناصر التصوير أو المضامين التي تروج فيها.

الفصل الثاني
دراسة وتحليل للأمثال

إن الحصيلة اللغوية – مادة الدراسة– أمازيغية اللسان، وفي نقلها إلى اللغة العربية مغامرة لا تخلو من انزلاقات، لذلك ننطلق أساسا من كون الترجمة خيانة للنص الأصلي، ومن كون الدراسة التحليلية منصبة على الدلالات في نسقها التصوري الخاص باللغة الواصفة، لذلك فإننا نضطر في بعض الأحيان إلى تقديم إضافات معينة لتقريب القارئ من الموضوع.

أولا: الخطاب المتوسط المترجم:

يطلق مصطلح الترجمة على كل عملية نقل (بشرية/ آلية، فورية / بعدية) لنص لغوي ما في لغة أخرى.

فالترجمة التي تتم داخل نفس النسق اللغوي تسمى "ترجمة نسقية" كما يمكن أن تتم بين نسقين تواصلين مختلفين (لغة وصورة، لغة وإشارة...) وتسمى "ترجمة أنساقية" وحين تتم الترجمة بين لغتين مختلفين تسمى "ترجمة بينية" في الوقت الذي تسمى فيه "ترجمة عينية" عملية نقل الترجمة داخل نفس اللغة[1].

يتعلق الأمر بعملية تصنيف اللغات داخل المجموعة الأسرية، فوجود الاختلاف بين اللغة العربية الفصحى والأمازيغية يجعل عملية الترجمة خارج التنامط لانتماء اللغتين معا إلى نمطين لغويين مختلفين. وبذلك فنحن نعتمد في هذا البحث على الترجمة النسقية

[1] أحمد المتوكل، الخطاب المتوسط، مقاربة وظيفية موحدة لتحليل النصوص والترجمة وتعليم اللغات، منشورات الاختلاف، دار الأمان، الطبعة الأولى، 2011، ص 22– 23. بتصرف.

البينية التي تجعلنا نتوسل باللغة الفرنسية أحيانا والدارجة أخرى، وذلك لأن الترجمة خارج التنامط تقتضي التوسل بما تيسر من آليات إضافية.

وقد اعتمد الدكتور أحمد المتوكل تنميطا للغات البشرية من خلال تدرجها في متوالية قطباها نمطان لغويان رئيسيان: اللغات الموجهة تداوليا واللغات الموجهة دلاليا، وهي اللغات التي تغلب التداول على الدلالة واللغات التي تغلب الدلالة على التداول[1].

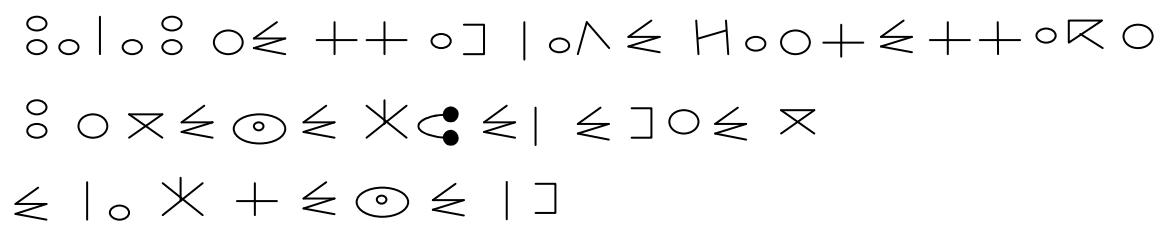
ثانيا: التلقي وهندسة المعنى:

تقوم هندسة المعنى على علاقة وطيدة بين بنية الخطاب وشروط تلقيه. وإن نحن نظرنا في طبيعة الأمثال الأمازيغية، نكون أمام ورش مفتوح بحصيلته اللغوية وما تقتضيه من علاقات وبين عملية التأويل التي تستمد أهميتها من خلال فعل التلقي وسياقاته التداولية. نحن أمام تصوير يجمع بين الخطين السردي في بنيته – الشعري في قيامه على المجاز والاستعارة وأساليب الانزياح اللغوية الأخرى. تقاطع لا يخلو أمره. قد يكون المثل نتاج عملية سردية قائمة على قصة غائبة تدرجه في إطار المجاز المركب أو الاستعارة التمثيلية.

ورشة التحليل:

1- النص:

وَانَّا أُورْ إِيطَّافْنْ أَضِيلْ، ارْتِيتَّاكْرْ، أَورْكِيسْ إِيخْشِينْ إِيفْرِيك إِينَّا خْتِيشِنْفْ.



[1] أحمد المتوكل، الخطاب المتوسط، مقاربة وظيفية موحدة لتحليل النصوص والترجمة وتعليم اللغات، مرجع سابق، ص 24.

2- الترجمة:

Celui qui ne possède pas de raisin et il le vole ça ne le condamne pas là où il écarte le barbelet (obstacles).

ثالثا: صوت السارد:

يتميز صوت السارد هنا بطابع فوقي، جعل مضمون المثل نفسه مُرْبِكاً، صوت السارد فوقي وهو يشرعن المحظور مبررا أسباب الإباحة والتي لا علاقة لها بالمتداول الديني؛ فما يفسر قوة هذا المثل وطابعه المثير أن معناه لا يوجد بداخله وإنما في الدلالة التصورية لمتكلمي اللغة. فمن المتحدث إذاً؟

من خلال العناصر النصية يتضح أن صوت السارد يدل على شخصية متخيلة. ومن عدم تحديد ملامحها، يضمن الخطاب شروط تلقيه بما فيه من إباحة المحظور والدعوة إلى الثورة بمعناها الضمني.

إن الخطاب موجه مباشرة إلى ضمير الأنت، إلى متلق ضمني أو محتمل خاصة وأن مضمون المثل يركز على ما ليس بالضرورة مستساغا أخلاقيا واجتماعيا. فمن لا يملك العنب، لا يعيبه إبعاد ما يمنعه من الوصول إليه. داخل النسق التصوري للغة الأمازيغية كما هو الشأن بالنسبة لبعض اللغات الشرقية، يستحسن بناء الفعل للمجهول وإخفاء هوية صوت السارد ضمانا لترويج بعض التمثلات التي لا تجد لها صدى إلا لدى فئة معينة من الناس. تكمن سلطة الخطاب في صوت السارد نفسه؛ وفي وضعيته داخل الحكي لا داخل القصة يكمن البعد الجمالي لهذا المثل. فالقصة هنا أنتجت خطابا مفتوحا على كل التأويلات مما يجعل تفاعل المتلقي معه مرتبطا بما يحدثه فيه من أثر.

رابعا: علاقة السارد بالخطاب:

هنا تحدد علاقة السارد بالخطاب الذي ينتجه النص من خلال آليات اشتغاله، لا من خلال عناصر القصة التي تدور حول من يتسلل لسرقة العنب في موقف يكسبه سلطة الفعل داخل الحكي دون أن يدخل في صراع مع العالم الخارجي.

تكمن أهمية الخطاب في طابعه الثوري وهو يبيح المحظور: أوركيس ايخشن- لا يعيبه، لا يشينه، فمبرر الإباحة هو عجز بطل القصة الافتراضي. إذا كان الراوي شخصية متخيلة جماعية تختفي خلفها أصوات أخرى، فإن المروي له أو المرسل إليه هم جمهور الناس المعدمين الذين يبررون سلوكاتهم بالعجز والضعف. لا يعتبر هذا حكم قيمة. فدلالة المثل تتجاوز حدود صيغته اللفظية. ومتى انحصرنا في حدودها اللغوية سوف يعتبر دعوة مباشرة للثورة ضد القيم، ومتى كان التعبير الفني سجين المعتقد السائد؟

وَحْدَهُ الخطاب الفني يتقن لغة المراوغة والمخاتلة، ولأنه يدخل في إطار السرد المحكي، لا المحاكي (المسرحيات...) فإن سلطته تكمن في البديل الذي يقدمه داخل منظومة توازن القيم بين تمثلات الراضين بصيغة الأشياء ومن يسعون إلى تقديم بديل مخالف. فالسارد في هذا المثل ليس حاضرا في القصة بوصفه مشاركا على الرغم من طابعه الفوقي – وأنا أور إيطافن اريتاكر- أوركيس إيخشن.. من لا يملك ويسرق لا يعيبه.

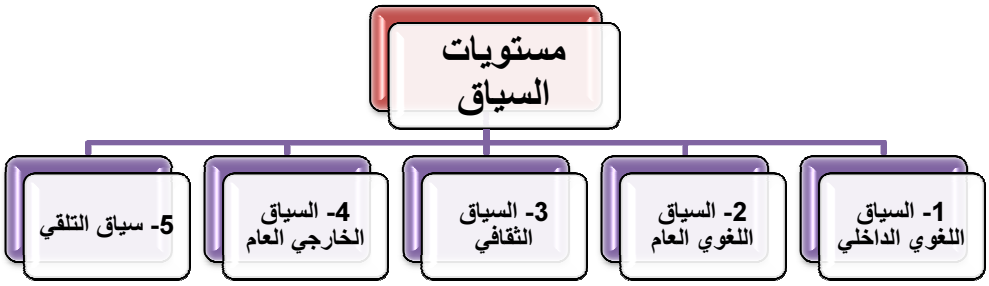
إن صوت السارد هنا لا يكسبه صفة قد تربطه بشخص معين، وإنما كان له دور التبرير والإباحة كخطاب علوي هو نتاج التجربة الجماعية المشتركة. ولكونه شخصا افتراضيا أو متخيلا غير منخرط في عالم القصة، فإن فعل امتلاكه موضعا خارجها

يسهل على المتلقي تقبل ما لا يمكن تقبله في الواقع[1]. يبدو السارد ممتلكا سلطة الإحاطة العليمة بكل شيء، لذلك تحدّث مباشرة إلى المتلقي: ولا تعني المباشرة أنه تبنّى لغة السوق، بل اعتمد الاستعارة التمثيلية كإحدى تقنيات المجاز أو الانزياح.

خامسا: خلفيات التلقي

1- سياق النص وسياق التلقي:

قد تكون وضعية السارد غير المتجانس ضرورة استدعاها السياق العام الذي يحدد البنية الدلالية للمثل – فالنص خزان للمعنى – إلا أن دلالته رهينة بسياقاته المختلفة والتي يأتي في صدارتها السياق اللغوي الخاص[2].



أ- السياق اللغوي الداخلي:

في المثل المدروس استثناءٌ على مستوى كيفية الانبناء، وذلك أن وجود نص غائب – مسكوت عنه سابق- قد يكون قصة وقد يكون إحالة داخلية جعل النص غير محدود بحدوده، بل يتجاوزها. وقد بدأ بما يرادف اسم الموصول في اللغة العربية "وانَّا"

---

[1] يان مانفريد، علم السرد، مدخل إلى نظرية السرد، ترجمة أماني أبو رحمة، دار نينوي، سوريا، الطبعة الأولى، ص 26- 27 بتصرف.

[2] عيد بليغ، التداولية، البعد الثالث في سيميوطيقا موريس من اللسانيات إلى النقد الأدبي والبلاغة، بالنسبة للنشر والتوزيع، جمهورية مصر العربية، الطبعة الأولى، 2009، ص 191 إلى 225.

الذي /مَنْ/ celui وهي كلمة مفردة بوصفها سياقا للحروف والأصوات، والصورة ككل بوصفها سياقا للكلمات، وهذا ما أسمته البلاغة العربية بفصاحة الكلمة وفصاحة الكلام. كما وردت في التراكيب النحوية المرتبطة بالجملة والجمل في نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني "ففي المنظور اللغوي الخالص يشمل السياق اللغوي كل العلاقات التي تتخذها الكلمة في داخل الجملة"[1].

بذلك تنحصر الإباحة، أي إباحة السرقة بالنسبة لغير مالك الشيء المرغوب فيه بموجب علاقات لغوية تعتمد المجاورة بين: سالب + موجب + موجب موجب: وهو بناء مبني أساسا على تواصل اجتماعي قائم على عدة تعاقدات ضمنية ذات حمولة سوسيوثقافية. فالحديث عن وانا celui ← يؤكد ارتباط الإباحة بالذكر لا الأنثى. والطبيعة الانتروبولوجية التي يعتمد عليها التوزيع العلائقي تخضع لنظام ينحاز للذكر فيبيح له ما لا يباح للأنثى.

تضطلع اللغة بعدة وظائف تستمدها من سياقها التداولي. فهي مرنة جدا وذكية جدا حينما يتعامل معها كأداة إيديولوجية. إذاً فإباحة السرقة – سرقة العنب كرمز للمتعة – إباحة محظور يظل ثقافيا منحصرا ضمن مكتسبات الذكر الاجتماعية حتى وإن كان ذلك يتعارض مع العقيدة. وبذلك فإن العلاقات الأفقية داخل السياق اللغوي لا تسمح بعلاقات استبدالية مع كلمات أخرى تحل محلها، لأنها تخص بالذكر بعض الترخيصات الاجتماعية التي تبيح للذكر محظورات معينة من خلال التعاقدات الضمنية التي تحل محل مصادر التشريع.

[1] عيد بليغ، التداولية، البعد الثالث في سيميوطيقا موريس، مرجع سابق، ص 204.

داخل هذا المثل – كأنموذج عميق الإيحاء– يتضح أن علاقات التراكيب النحوية وما تتطلبه من أحوال تركيبية توفر لها بدائل أخرى داخل هذه القراءة السياقية التي لا يمكن حصرها في دلالة الكلمات بل تتجاوز ذلك إلى العلاقات بين الكلمات وهي تتجاور في سياق موحد.

ب– السياق اللغوي العام:

يدخل هذا المثل – كنص أدبي سردي – في سياق النصوص التي تحمل جينات الرغبة في إنتاج وإعادة إنتاج خطاب مخالف لما هو سائد رسميا، فالمعنى الذي ينضوي تحته المثل سياق له. ويعتبر مثالا للخطاب المقنع الذي تعتمد عليه بعض التعاقدات الضمنية التي ترتبط بها عملية التواصل بين الناس. مما يحتم على المؤول استحضارها أثناء عملية السعي إلى ملامسة ما يخزِّن من دلالات.

ج– السياق الثقافي:

هو سياق لغوي يتداخل مع سياقات أخرى، فالثقافة بالمعنى الانتروبولوجي، تتسع لتشمل بقية العناصر الأخرى. وقد اختلف الباحثون حول التباس هذا السياق بالخارجي كما أن هناك من اعتبره مستقلا بذاته.

إلا أن بنية نص بهذا التكثيف والاختزال قائمة على مجموعة من الخلفيات المعرفية والثقافية التي يرتبط بها المجتمع المغربي ككل سواء الناطق بالأمازيغية أو غيرها من اللغات المنطوقة أو المتداولة. فإباحة المحظور هنا خطاب ثوري يمارس سلطته من خلال ارتباطه بالخطاب الفني في كثير من الأحيان. وهذه الخصوصية الثقافية قد لا تجد صداها في الدول المتقدمة التي تقوم على علاقات اجتماعية عادلة. لا يستمد المثل دلالته فقط من خلال مكوناته اللغوية فحسب وإنما هناك عناصر سياقية خارج نصية لا بد من وضعها بعين الاعتبار أثناء عملية التأويل. فالخلفيات السابقة

بمختلف مكوناتها الاجتماعية والثقافية من تقاليد وعادات وديانات وأساطير هي عناصر فاعلة في تكوين الدليل وفي عملية التأويل نفسها.

د- السياق الخارجي:

قلنا سابقا بأن هذا المثل – لِغِنَاهُ وقابليته لتعدد التأويلات أمور جعلتني أتوقف عنده كثيرا، وإذا نظرنا إلى الملابسات غير اللغوية التي ساهمت في إنتاج الخطاب الذي يشارك المثل في تكريسه ضمن نصوص أخرى أدبية، يتأكد لدينا أن الإنسان نفسه ابن سياقه، ومن تم فكل أقواله وأفعاله تظل مرتبطة بالحال والمقام والموقف.

وقبل التطرق إلى العلاقة بين الملفوظ والمقصود، أجدني مضطرة إلى الحديث عن الاستبطانات الثقافية والمرجعيات والقواعد المشتركة جماعيا، بذلك فما يقال يكون مرتبطا بالعلاقة التواصلية التي ترتبط أساسا بعملية التلقي وما تنبني عليها.

هـ- سياق التلقي:

يتعلق الأمر بالرغبة في تحقيق التواصل، وهي عملية تجمع بين النص كحمّال للمعنى خزان له وبين القارئ المنتج الذي يسعى إلى ملامسة غموض النص المغلق بكشف دلالاته حتى يتمكن فعلا من استكشافه واكتشاف ذاته في نفس الآن: يتعلق الأمر بعملية التأويل من خلال الوقوف على الدوائر السياقية التي قد تساعد على تحقيق تأويل محايد. صحيح أنه ليس هناك تلق محايد ولا يمكن أن يكون التأويل كذلك، إلا أن سعة دلالات النص تكمن في قابلية قراءته وتأويله من طرف قراء متعددين. فالمثل قيد الدرس، قد يتم تأويله عند البعض فقط في ربطه بما يباح للمحروم من الشيء في الحصول عليه بأي وسيلة كانت. كما قد يؤول عند البعض الآخرين في ربطه بإباحة الزنا لغير المحصن خاصة وأن المؤشرات اللغوية داخل المثل تتمحور حول "العنب" كرمز للمتعة

وبقية الشهوات الأخرى من شرب الخمر واللهو ومسامرة الحسان الخرد العين؛ ولا جدال في أن تلقي هذا النص في تعارضه مع الخطاب الديني قد يؤدي إلى التكفير.

إن الاختلاف في منطلقات المذاهب قد أدى إلى الاختلاف في استنباط الأحكام الفقهية، ووجود التشدد في الحكم على الزاني قد عرف عدة مزالق خاصة حين تم العفو عنه لاعتبارات لم توضع بنفس الشروط أثناء الحكم على الزانية بأشد العقوبات.

إن التبرير الذي يقوم عليه المثل، وانا أور يطافن أضيل – الذي لا يملك العنب اريتاكر – فيسرقه – أوركيس إيخشن إفريك إينا ختيسينف– لا يعيبه لا يشينه من أين أبعد الحواجز.

هنا بني المثل على إرسال تبريري ليتمكن من تحقيق تواصل تبريري كذلك. فالضعف "وعدم الامتلاك" مبررات فعل السرقة في خطاب علوي – آت من أعلى إلى أسفل– وهو يوظف وبذكاء كل العوامل الثقافية التي يتم استدعاؤها أثناء تلقي الخطاب. ولا نقول بأن مرونة التبرير عبر صوت السارد قد أقصى كليا مفهوم التلقي[1] الإتهامي؛ خاصة وأن فئة كبيرة من الباحثين والدارسين والمهتمين من الذين أخذت عنهم المثل وتداولته معهم كانوا حذرين جدا أثناء الحوار؛ والغريب في الأمر أنني لاحظت ميل الجماعة نحو تأويل واحد يربط المثل مباشرة بدلالة تأويلية تحاصره في مبررات إباحة المحظور بالنسبة للذكر. هنا ندرك أهمية السياق الثقافي بمختلف مدخلاته، بل إن السياق في حد ذاته تأويل والاجتهاد وحده يضمن تحقيق الاختلاف، فأين تكمن الحقيقة؟

إن طبيعة النصوص الفنية قائمة على تغييب اليقين، لأنها تقوم أساسا على أساليب التصوير الفنية بمختلف عناصرها المكونة. ولا أحد يزعم ملامسة المعنى كليا،

[1] عيد يليع، التداولية، البعد الثالث في سيميوطيقا موريس، مرجع سابق، ص 215.

إنه مبعثر في جميع مستويات الخطاب ولا يوجد في كتلة. لذلك فإن عملية التأويل عملية بحث لا نهاية لها في الحقيقة. فإن نحن وثقنا بالكلام كثيرا قد يحجب عنا حقائق أخرى.

و- كينونة النص:

"أن يتحول النص إلى ميدان معرفي مميز وأن يصبح منطقة من مناطق عمل الفكر، معناه أن له مشروعيته وكينونته المستلقة"[1].

صحيح أن النص ليس مرآة للواقع، وهو يمارس سلطته من خلال آليات اشتغاله المتعددة والتي تساهم في إنتاج معناه. وبهذا فإن المثل الذي استغرق مني مجهودا كبيرا، قادر على فتح آفاق جديدة أمام التلقي الإيجابي: خطابه الذي يبيح المحظور: أوركيس إيخشن- لا يعيبه ولا يشينه يشير إلى خطاب آخر يتقاطع معه يمارس سلطته من خلال غيابه لا حضوره، وحتى لا نهدر كينونة النصين معا الحاضر- إباحة المحظور والغائب (فعل التحريم) الافتراضي، نشير إلى أن عملية التأويل قائمة على البياضات التي تولدت عن بنية المثل الحاضر والتي هي في الواقع مبررات إقصاء التفاعل الاتهامي؛ فمن ذا الذي يشينه فعل السرقة إذاً؟ سرقة المتعة وسرقة ما ليس له عموما؟

فإذا تحققت الإباحة لمن لا يملك. وانا أور إيطافن، في ممارسة فعل السرقة؛ فإن عدم الامتلاك (الحرمان، الفقر) مُبَرِّرٌ يقلل من مغبة الفعل الذي هو مبدئيا غير مقبول اجتماعيا ودينيا؛ فماذا نقول عن الذي يملك مصادر المتعة ومع ذلك يمارس فعل الاستحواذ على ممتلكات غيره؟

هنا يكمن النص الغائب أو المغيب، والذي لا أزعم بأنه يحاصر الحقيقة، فالنص لا يتضمن حقيقة تتعالى على شروطه. لست أسعى هنا إلى تكذيب الخطاب، وإنما ما

[1] علي حرب، النص والحقيقة I، نقد النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط5، ص 12.

بني عليه النص من تناقضات وتوترات هي التي سمحت بتعدد آفاق تأويله، سواء كانت هذه المتعة امرأة أو غيرها، فإن الصورة الشبقية[1] المقنعة التي بنيت عليها الاستعارة نفسها– إباحة سرقة المتعة بالنسبة لغير المحصن وتحريمها على المحصن، ثم تغيب عنصر الأنثى التي هي المحور، فإن الخطاب يركز بالدرجة القصوى على الثورة على القيم السائدة في المجتمع. لا يتعلق الأمر بالمرأة أو المتعة كحقيقة وإنما كوساطة بينه وبين الحقيقة. بذلك فإن ظاهر النص وحده غير كافٍ، بل لا بد من التوغل فيما سكت عنه بمساءلته واستنطاقه حتى تكون الرغبة في ملامسة المعنى مفتوحة على كل الاحتمالات[2]: "هذا هو سر النص: إن له صمته وفراغاته، وله زلاته وأعراضه، وله ظلاله وأضواؤه. فهو لا يأتمر بأمر المدلول ولا هو مجرد خادم للمعنى".

إن حضور المرأة في كثير من الأمثال الأمازيغية، يلتبس بعدة أصوات مقنعة إن هي لم تتمكن من الإحاطة بها تشركها في نصوص غائبة أو أحداث تكتفي فيها بالرمز والإيحاء. وقد يصل تأويل هذا المثل العجيب إلى البحث عن الحقيقة التي لا تحاصر في حيز، ولا يمكن الوصول إليها، فهي سياقية ذهنية تقوم على الوهم – وهم وجودي – بذلك فالبحث عنها سَعْيٌ لا يصل إلى زعم الامتلاك وإنما هو رغبة في الدخول معها في علاقة ما، لأنها دائمة التغير ولا تكاد تستقر في حيز أو على حال.

---

[1] جميل حمداوي، بلاغة الصورة السردية في القصة القصيرة، سلسلة شرقات، منشورات الزمن، العدد 41، 2014، ص 76.

[2] نفس المصدر، ص 16.

سادسا: متعة المخاطرة:

1- تحديد المنهج الأنسب:

ما دامت التجربة النقدية الأمازيغية في مراحلها التأسيسية الأولى، فإن ما يناسب غزارة مادتها هو المنهج الشمولي[1]، والمقصود به استنبات آليات منهجية مختلفة من شتى المناهج التي تمخضت عن العلوم الدقيقة والفنون والانتروبولوجيا. وهذا الخليط بين المناهج لا يخلو من مخاطرة معرفية خاصة وأن تداخلها وإغراءها لنا كقراء قلقين، قد يجعلنا في كثير من الأحيان نتجاوز أو نتحاشى استحضار الخلفية الفكرية والفلسفية التي تمخضت عنها بمعطياتها الفكرية والمعرفية والإيديولوجية.

لا مناص من المخاطرة خاصة حين نتناول النص بمادته اللغوية وخصائصه الجمالية وسياقاته المختلفة وما يتولد عنها من تداعيات. لذلك ترانا ننتقل بين علوم مجاورة للأدب كاللسانيات والسوسيولوجيا والسيكولوجيا وجمالية التلقي بشكل نسعى من خلاله إلى تجاوز المنهج كوسيلة قرائية للأعمال إلى ربطها بقضايا البحث العلمي المعاصر. خاصة حين يتم الاعتماد على السرديات النصية. وهي علم لا يتوقف عند جمالية النصوص وإنما يتعدى ذلك إلى تعالقاتها مع نصوص وثقافات أخرى.

وفي مقال له بعنوان: "استنبات النقد الأدبي الأمازيغي" يقترح الباحث محمد أقضاض الانطلاق من مفهوم البويطيقا أو الأدبية كمنهج مستنبتا المفهوم في اللغة الأمازيغية[2] Tasklit ⵜⴰⵙⴽⵍⵉⵜ[3]. فالمفهوم كنظرية ومنهج لا يعتمد على

---

[1] ليس هناك منهج شمولي ابسيتمولوجيا، هو خليط من المناهج المختلفة بتحويلها إلى أدوات إجرائية تعتمد أثناء المقاربة والتأويل.

[2] مشتقة من كلمة: تاسكلا: ⵜⴰⵙⴽⵍⴰ

[3] أشغال ندوة الإبداع الأمازيغي وإشكالية النقد منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، ص 28.

مرتكزات إيديولوجية وإنما تعلَّق بجمال بعثِها وهو الأدب ولغته/ لغاته وعلى المعرفة المكتسبة من خلال الموارد المعرفية والمنهجية التي تؤطر العمل وتفتحه على باقي فروع المعرفة. إن مفهوم البويطيقا مناسب للنصوص الأمازيغية في توسلها بمفاهيم مستمدة من الأدب، أي اللغة، ومن نظرية الأجناس واللسانيات وبقية العلوم الإنسانية الأخرى. فهي تمكن من الشرح والتأويل والغوص في اللاشعور الجمعي. ومن تم فإن مقاربة النصوص الإبداعية يسعى بالدرجة الأولى إلى تحقيق قراءة عاشقة للتراث طالما أنها تعتمد على تفاعل المتلقي وعلى قدرته على تشكيل الدلالة والتشكل معها في نفس الآن.

2- المصطلح الأمازيغي:

تروج الآن في الأدبيات النقدية الأمازيغية مصطلحات تعتبر مقابلا لكلمة المثل أو الأمثال. وأصل الكلمة تواركي وهو أنهي ⵉⵏⴰ الذي ينطق أيضا "إيني" إيني – حسب تنوعات الصحراء الكبرى – وهو مشتق من فعل إينا ⵏⴰ بمعنى قال وقد يكون مدلوله الأصلي هو القول المتوارث أو المأثور؛ مما يتطابق مع اللفظ السوسي إيوني ⵉⵎⵏ – كلمة مفردة بمعنى القول. وجمعها إيوْنَّان – الأقاويل – وهي مشتقة من نفس الجذر الذي تنحدر منه لفظة "تيمنيت" وجمعها "تيمنا" في كل من الريف والقبائل، وتعني القول المأثور أو الحكم. وفي الدلالة على الكلمة الحية الخالدة، يستعمل في سوس تركيب آخر هو[1]: – أوال إيدرن– وهو ما استعمله الباحث رشيد الحسين في دراسته ومحمد المستاوي في مجاميعه عن الأمثال الأمازيغية بسوس[2].

[1] نفس المصدر، ص 58.

[2] نان ويلي زينين وتيفاوين.

3- بنية السرد:

كما هو الشأن أثناء تصنيف الأمثال العربية، هناك أمثال مطولة ومتوسطة وأخرى قصيرة جدا، وهي ترتبط في غالب الأحيان بالمعيش اليومي. ولحجم المثل علاقة وطيدة بالسياقات المختلفة التي تولد عنها والتي يمكن توظيفه خلالها من سياقات أخرى مناسبة. ونظرا لقيامه على الاختزال والتكثيف، فإن لحجمه علاقة بما يسعى إلى تكريسه من خطاب.

ورشة التحليل:

النص:

1- إِيْح أُورْ إِيْرْزِ إِيخْفْ إِجِّي أُوَرايْقَايْ أَوَالْ.

2- إِيْح إِيدَّارْ دِيمْرْزْ إِجِّ كَارَاتْنِّتْ إِغيتْ.

الترجمة: لابد من الإشارة إلى صعوبة الترجمة بالنسبة لبعض الأمثال:

1- إن لم ينكسر رأس أحدهم ثم يشفى، لن يستوعب الكلام.

2- بعد الكسر والتعافي، فقط تقول إنه تشرب الكلام.

ترتبط بنية هذا المثل بما يسعى إلى تحقيقه من خطاب، ولأنه يتمتع بسلطة القرار، فإن صوت السارد هنا يكتسي طابع السلطة النهائية. وسلطته على الأحداث تجعل العملية السردية متجانسة، فمن المتكلم؟ ومن المخاطب؟

لقد اختفى المتكلم كمصدر للحكم والسلطة خلف سارد لم ينجح في إخفاء هويته. فالخطاب يأتي من ضمير المتكلم موجها إلى مخاطب في حوار غير متكافئ. فالقسم الأول من المثل يحمل الدلالة التأويلية التي ترتبط برهاناته في تقويم سلوك الإنسان الذي يبدو طفلا أو إنسانا متمردا. وللتأكيد على صرامة الخطاب وَرَدَ القسم الثاني من المثل ليكرس السلطة لدى المتكلم وفعل الضعف والانقياد عند المرسل إليه. وبالنظر إلى الضمائر المضمرة بين المرسل والمرسل إليه، وبين احتمال سياق معين، نجد أنفسنا في مأزق الحسم والتحديد. طبيعة الخطاب توهم بغياب التواصل السلمي بين طرفي الحوار، مما جعل المتكلم يلجأ إلى حل دفاعي يسعى من خلاله إلى إقصاء إرادة المرسل إليه وتوعده بالعنف الذي قد يكرس لديه ما كان يرفضه في البداية. وحضور السارد في الحدث أو الفعل يوحي بأن الحكي داخلي وأن النص متجانس.

ففي بنية الأفعال الشرطية: إيح أُورْ – أُورا إن لم ينكسر فلن يستوعب: يتضح أن الحدث لم يحصل بعد، وهو رهين بِرَدِ فعل المتكلم الذي لن يكون مخيرا في اتخاذ موقف آخر يخرج عن إرادة المرسل أو المتكلم. بذلك فإن بنية المثل بجزأيه الأول والثاني توحي بإمكانية انسحاب دلالته على الحالتين معا. وهما وقوع حدث الكسر للتأكد من تحقيق المبتغى أو التوعد بحدوثه في حالة الرفض.

وبذلك كان صوت السارد مميزا والخطاب متجانس، واحتمال وقوع الفعل في نفس درجة عدم وقوعه، خاصة وأن المثل كنص حامل لدلالة تأويلية قد حقق رهاناته، إما بالتخويف أو التأكيد على العدول عن الخضوع لإرادة الغير. واللافت أن طبيعة هذا الحوار – وهو أحادي الجانب – لا يخاطب المرسل إليه المباشر وحده، وإنما يتعداه ليشمل غيره من مخاطبين حقيقيين أو افتراضيين.

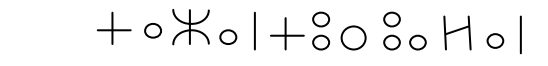
4- بين السرد والوصف:

يقوم الأدب من خلال أجناسه المختلفة على فن الوصف، إلا أنه وصف للأشياء من الداخل من أحاسيس ومشاعر ومواقف، أي من خلال عناصرها المكونة، مما يجعلها بديلا فنيا عن واقع حقيقي غالبا ما يكون مرفوضا. وفي استقرائنا للأمثال الأمازيغية يتضح أنها بنية فنية سردية لا تعبر بالفكرة العارية وإنما بوساطة الصورة الفنية بأنواعها البلاغية. فهي تقوم مقام الوصف الذي ينطلق من عنصر التمثيل الذي يتحقق عبر المجاز والاستعارة.

وسنركز اهتمامنا هنا على الوصف والسرد:

النص بالحرف العربي والأمازيغي:

1- تَازَّانْتْ أُورْيَالاَّنْ، أُوَراحْ تْتَّاسِي مَاسْ:

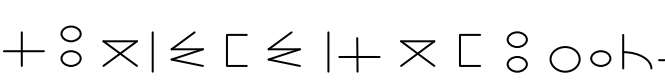


الترجمة: كيفما كانت تظل خيانة: traduire c'est trahir

حرفيا: الطفل الذي لا يبكي، لا تحضنه أمه.

L'enfant calme (qui ne pleure pas) n'est pas servi par sa maman.

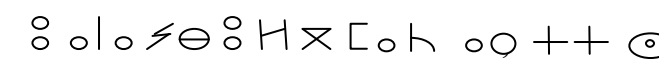
2- تُوكَّا نِيمِي نْتْكْمِّي، أُوَرْحْتْشْتَّانْ إِيمُوكَايْنْ



الترجمة:

حشائش جانب البيت، لا تأكلها البهائم.

3- وَانَّا إِيبِّي وُلْكْمَاضْ، آرْتْ تْسِيوِيْدِ تِيزِيكْزْتْ



الترجمة:

من لسعه الثعبان، يخيفه الحبل.

4- صْدْ صْر أَيْدِي، إِيلْغْ إِمِي نْكْ

الترجمة:

دلل الكلب، يلحس فمك.

تجتمع هذه الأمثال في تموضع السارد الذي أنتج خطابا يكاد يكون متعاليا، فهو سارد عارف بأسرار الوجود، مما جعله يستخلص العبرة لغيره. فهو صوت التجربة التي يضطلع فيها السارد بدور الحكمة واستصدار نتائج خبرة إنسانية تكاد تكون مشتركة.

1- في المثل الأول:

تَازَّانْتْ = الطفل = Enfant أُوْرِيَالاَّنْ الذي لا يبكي.

مركب اسمي مكون من اسم تَازَّانْتْ وفعل أُوْرِيَالاَّنْ - الطفل الذي لا يبكي- فالقسم الأول من المركب الاسمي قائم على دلالة نفي الفعل – فعل البكاء- وجواب الشرط يكون أيضا بالنفي. إذاً نحن أمام مركب اسمي قائم على النفي في جملة شرطية، وجوابه أيضا قائم – على النفي وإن كان في جملة فعلية أو مركب فعلي – فهو أيضا قائم على النفي، فمن شروط العناية بالطفل صراخه، وتكون البنية العميقة للمثل كالتالي:

تَازَّانْتْ يَالاَّنْ، كَادْ تَاسِي مَاسْ.

ويكون الإبدال كالتالي: الطفل الذي يصرخ ينال عناية أمه، أو: صراخ الطفل فقط يضمن له حضن والدته.

نشعر من خلال دلالة المثل أن الرسالة تأتي فوقية، أي من سارد حكيم، لأنه أعلى درجة من كل الناس. فحاجة الإنسان إلى إثبات كينونته رهينة بقدرته على المواجهة إذ لابد من السعي إلى إثبات وجوده عن طريق اللغة التي تخول له سلطة الاستقلال بهويته كما تجعل الآخرين يدركون طاقاته الوجودية وقدراته على المطالبة بحقوقه في حالة تعرضه للإهمال أو الظلم. فالصمت لا يساعد على إثبات الوجود وإنما يؤدي بصاحبه إلى الاستسلام والرضوخ لإرادة غيره.

تغيب الصفات في هذا المثل كما يغيب الوصف، إن اعتبرناه خطابا سرديا بامتياز. إلا أن هيمنة السرد في لغة الأمثال رهينة أساسا بكونها نمطا سرديا يدخل في إطار السرد كجنس أدبي يستمد خصوصياته من نمطه القائم على التكثيف والاختزال، إلا أن هذا المثل أو غيره عبارة عن استعارات تمثيلية أو مجازات مركبة وجدت مرتبطة بقصة أو حكاية حينما ابتعدت مصادرها بفعل الزمن، تركت أمثالا تحمل مضامين إنسانية تعدت فيها سياقها الخاص لتصبح حِكَما متداولة في سياقات أخرى مماثلة تستدعيها تجربة المعيش اليومي حين الحاجة إليها.

2- المثل الثاني:

صوت السارد هنا يختفي خلف تقريرية الخطاب وهو مجرد من نوازع الذات أو الأنا، خاصة وأنه ينطلق من حقيقة مفادها العلاقة التمثيلية بين حشائش البيت وبين انجاز المقربين الذي وإن كان إبداعا ينم عن عبقرية لا يُعترف به ولا يُعاره أي اهتمام. فالقسم الأول من المثل ورد كمعطى من خلال صوت السارد الذي لا يكسبه سلطة المعرفة وإنما يكسب الرسالة طابع الحكمة. فكما تستخف البهائم بما يحيط البيت من حشائش، يستخف الناس بإبداع أبنائهم أو ذويهم، ولا يعيرونهم ما يستحقون من أهمية واهتمام. فلأن المعطى موجود سلفا - تُوكًّا نِيمِي نْتْكْمِّي- حشيش باب البيت، مركب

اسمي مكون من اسم: تُوكًا (حشيش) وجار ومجرور نِيمِي نْتْكْمِّي – لباب البيت – فقد اضطلعت علاقة السببية بدور إبعاد الاهتمام عنه كمعطى والذي بوجوده دون أي مجهود فقد قيمته لدى الآخر الذي هو – البهائم في الصورة الفنية، وهم الناس في الإحالة الخارجية التي ينطبق عليها.

قد يكون المثل مختزلا بهذا الشكل، وحجمه لا يقلل من تداعياته السياقية، فحجم المثل في عمقه الدلالي المتولد عن القراءة والتأويل لا في طوله أو قصره. عادة ما يرتبط المثل بالمعيش اليومي. إلا أن ارتباطه بسياقه الداخلي والخارجي لا يحد من سعته وتداعياته الثقافية الأخرى. وقد بني المثل الأمازيغي من خلال عناصر التصوير الفنية بارتباطاتها الزمانية والمكانية التي سوف يأتي الحديث عنها لاحقا.

3- المثل الثالث:

إذا اختزلنا دلالة المثل في الدعوة إلى الحذر، فإن ذلك لا يلغي الدلالة التصورية التي علقت بالمثل من خلال سياقه اللغوي. فالسارد المؤلف يملك هنا سلطة الإحاطة بكل شيء، لذلك فهو لم يلتبس بصوت شخص معين "وإنما تمحور حول الحكمة نفسها. وليس المقصود بها إحدى الماهيات المتعالية، وإنما القدرة على استخلاص العبرة وتلخيص نتائج الموقف الذي تعرض له المفعول به.

وَانَّا إِيبِّي أُولْكْمَاضْ: الذي لسعه الثعبان، جملة الصلة تجعل أطراف الحوار عامة ومبهمة في نفس الآن، وتتضمن جملة الصلة استثناء يتمحور حول الرغبة في تنبيه الآخرين إلى تجنب الفعل الحقيقي – الذي هو – اللسع – ما أمكن، وهو أمر مستحيل في حالة التواجد في مكان قد تتواجد به الثعابين، ففعل اللسع يجعل الثعبان فاعلا حقيقيا قويا لا يسلم المرء من خطورته. والقسم الثاني للمثل: آرْتْ تْسِيوِيْدِ تِيزكْزْتْ. يرهبه الحبل، ولا يتحقق الفعل الحقيقي إلا في حالة توفر الشرطين السابقين معا. قد يكون السرد

صوريا، خاصة وأن صوت السارد لا يكسبه حضورا فعليا أو مشاركة في الحدث نفسه وإن بدا الخطاب تقريريا لا مجال فيه للشك. إلا أن الحدث اللغوي حقق هدف الرغبة في الإقناع من خلال وجهة نظر المؤبَّر الداخلي. يبدو الخطاب هنا حرا مباشرا جعل السارد يدرك العلاقة بين زمن الفعلين معا كما يضبط مفهوم التوافق الزمني بين بنيتين ترتبطان في جميع الأنساق اللغوية، فالذي لسعه: لسع – إِيبِّي أُولْكْمَاضْ: فعل ماض ولكنه مستمر أيضا في الحال والاستقبال إذا ما وضعنا بعين الاعتبار إشراك الآخرين في فعل التواصل؛ وبذلك فالتوافق الزمني حدد زمن الفعل في المضارع كما يحصل في جميع اللغات في حالة الجملة الشرطية دلاليا: إِيبِّي = لسع = ماضي وحاضر وجوابه بالفعل المضارع Si + présent = futur آرْتْ تْسِيوِيْدِ: وآرْ: هذه صيغة المضارع في اللغة الأمازيغية.

والمؤبَّر الداخلي الصامت الذي قد يكون في نفس الوقت حصل عليه الفعل يظل متضمنا داخل السرد، مما يكسب النصيحة طابع الصدق ويساهم في عملية التصديق من طرف المتلقي، سياق هذا المثل نوعان:

أحدهما قائم على الفعل الحقيقي، والثاني لغوي صرف، وفي استحضارهما معا تتم عملية التأويل التي لا تضمن محاصرة الدلالة بقدر ما تسعى إلى إدراك العلاقة المجازية والاستعارية التي تربط مضمون المثل بما ينطبق عليه من سياقات مماثلة محتملة. تكرر هذا المثل في اللغة العربية الدارجة وبنفس الدلالة[1]، ومع ذلك فلا نجزم في قيامه على حقيقة مطلقة. فليس كل من لسعه الثعبان يخشى رؤية الحبل.

[1] لي عضو لحنش كايخاف من الحبل.

فالمعادلة الصعبة تقوم على ضرورة المغامرة المستمرة التي وإن تضمنت مخاطرة لا تخلو من شجاعة وجرأة على مواجهة الصعاب التي تولد متعة التحدي.

4- المثل الرابع:

هل هو صوت الخبرة أو الحكمة؟

"صْدْ صْر أَيْدِي، إيلْغْ إِمِي نْكْ"

دلل الكلب، يلحس فاك.

لم يضع السارد أي فرضية لضمان التلقي، وعلاقة المرسل والمرسل إليه واضحة وإن اكتست طابع التعميم، فهي غير مبهمة، ووجود فعل الأمر هنا: صْدْ صْر = دلل = gâte

Gâte le chien, il lèche ta bouche.

ولزمن الفعل دلالة بنيوية في هندسة المعنى داخل هذا المثل، فهو يدل على الحال والاستقبال، وهو صيغة شرطية قائمة على احتمال وقوع الفعل، فالبنية العميقة للجملة قائمة على النفي أساسا: إِيحْ أُورْ تْصْدْ صْرت أَيْدِي، أُورَا إيلْغْ إِمِي نْكْ. إذا لم تدلل الكلب، لن يلحس فمك.

وبذلك فإن استهجان وقوع الفعل – اللحس – قائم على فعل ليس أقل منه أهمية وهو ما يؤدي إليه تدليل الكلب أو من ينطبق عليه الوصف بما قد يسمح له بتجاوز صلاحياته. وتواري المؤلف خلف السارد أكسب الخطاب طابع السلطة مما سهل سرعة التقاط المعنى. فمن خلال فعل الأمر تعددت وظائف الخطاب، خاصة وأن المتلقي هو المستهدف المباشر الذي يجد نفسه متورطا وجدانيا. فسياق المثل يوحي بوجود خطأ متعمد أو غير متعمد، لكنه يبرر ما حصل من خرق وتجاوز.

يضطلع فعل الأمر بوظيفته البلاغية التي استمدها من السياق، فهو يقوم على وجه الاستعلاء بحكم إحاطة صوت السارد بمختلف شروط التواصل، وهو إلزامي في حالة رغبة المرسل إليه في توقف الفعل والثأر لكرامته. وفي تدرج الدلالة بين قطبي الجملة الشرطية، يصبح المرسل إليه مذنبا في حق نفسه وعليه ألا يلوم سواها؛ فلا يمارس على المرء من التجاوزات إلا ما يسمح به هو للآخرين؛ بل حتى مفهوم السلطة رهين بحاجة الشخص لتملكها وممارستها أو قابليته للخضوع لها. ويبدو الخطاب واقعا في العلم الحقيقي، وهو يحكي سردا متخيلا من خلال شخصية افتراضية توسل بالصورة الفنية التي انبثقت من مكونات الخطاب نفسه وطبيعته الأجناسية: فهي ليس صورة شعرية، وإنما هي قائمة على البلاغة السردية أو البلاغة النوعية[1]. فالسرد التخيلي لا يفقد إمكانية الإشارة إلى أحداث حقيقية، بل له سلطة صياغة التجربة بحيث تتمرد على المعيش الفردي ليصبح قاعدة إنسانية مشتركة أو خطابا حرا يمارس سلطته في التطابق مع سياقات تستحضر شروط تلقيه.

- لقد تم الاعتماد على الترجمة البينية، فهي تتعلق بلغتين ونسقين تصوريين مختلفين، إلا أن الدراسة قد انصبت على النسق التصوري للغة الأمازيغية وعلى طريقتها في بناء المعاني.
- فالمقصود بهندسة المعنى قيامه على التفاعل بين ما يبنى عليه النص من معاني وإشارات وبين المتلقي وما يتوصل إليه من دلالات وتداعيات.
- تتعدد سياقات التلقي التي تؤطر الخطاب، وهي تضع بعين الاعتبار مختلف العوامل الذاتية والموضوعية الفاعلة فيه.

[1] جميل حمداوي، بلاغة الصورة السردية في القصة القصيرة، نحو مقاربة بلاغية جديدة للصورة السردية، سلسلة شرفات، مطبعة بني ازناسن، سلا، العدد 41، 2014، ص 11.

- لقد تم الاعتماد على مناهج علم السرد من خلال السرديات النصية في ورشات التحليل. وقد تم تعرف آليات اشتغالها وعلاقتها بالرغبة في الانخراط في مقاربة الواقع والتفاعل معه.
- يقوم الخطاب السردي في الأمثال على التصوير الفني الذي يتلاقح فيه الخطان السردي والشعري في بنية دالة قائمة على التكثيف. ويكتسي هذا التصوير طابعا أجناسيا قائما على بلاغة نوعية تنقدح طبيعية من بنية الخطاب. فما طبيعة التصوير الفني في أدب الأمثال؟

الفصل الثالث

الصـــــورة الفنيـــة

أولا: الصورة في الخطاب الفني

ظلت كتب النقد الأدبي منصبة على دراسة الصورة الفنية بمختلف مكوناتها البلاغية والذهنية والرمزية والأسطورية دون ربطها بسماتها النوعية المتغيرة التي تكمن في مكوناتها التجنيسية الثابتة. فتعددت الدراسات والأبحاث حول الصورة الشعرية من خلال تقنياتها ووظائفها داخل الخطاب الشعري. يتميز الخطاب الفني بالطابع الإيحائي الذي يستمد أهميته من عناصر التصوير المختلفة، وهي مختلف الأدوات التعبيرية التي يتوسل بها لإخراج اللغة من مجرد كونها نظاما إشاريا أو جهازا مفاهيميا، لتضطلع بأدوار أخرى تستمد رهاناتها من خصوصيات فنية تكسب الخطاب الفني طابع التفرد والغرابة والجمال. لقد تعرضت في كتابي الأول "الصورة الفنية في الخطاب الشعري الشعبي بين شعر الملحون والروايس" لمفهوم الصورة الفنية وأنواعها من خلال المدارس والتيارات المختلفة، وتبين من خلال ورشة التحليل قيام الصورة الشعرية على عناصر التصوير البلاغية التي تفرغ اللغة من دلالتها الأولى لتشحنها بدلالات جديدة، وعلى جوانب ذهنية ورمزية يمتطيها المبدع ليعبر عن موقفه من الوجود.

ومن خلال السياقات الجديدة التي توضع فيها الكلمات والصور يتولد معجم جديد بعيد عن المتداول اليومي خاصة وأن أدوات التخييل البلاغية ليست مجرد مساحيق لغوية تعتمد لتزويق الكلام أو محسنات تجري في المسموع والمفهوم فحسب، وإنما هي من أهم الأدوات التعبيرية التي تمكن الخطاب الفني عموما من تجاوز شرنقة اللغة بدلالتها اللغوية إلى التعبير بوساطة الصورة لا بالفكرة العارية. ومن ثم فالمشترك بين فنون القول

هو التعبير بالصورة لا بالفكرة العارية. يتسع مفهوم الصورة الفنية ليشمل كل أنواع التصوير اللغوية والبصرية المختلفة.

فالصورة السردية ليست حسية فقط بل هي صورة تخييلية إبداعية إنسانية تتجاوز الواقع إلى عوالم خارقة محتملة وممكنة، تتشكل عبر التصوير والنسيج اللغوي والفني والجمالي والمتخيل الإنساني[1].

ثانيا: الصورة السردية:

تقوم الصورة اللفظية على اللغة كمكون أساسي يعتبر أعقد نظام الرموز في علم العلامات. واللغة كائن حي يضطلع بوظائف متعددة في نفس الآن. ولطابعها الفكري والذهني فإن روحها تظهر في اختيار الكلمات والصور التي تناسب السياقات المختلفة التي تنبثق منها. ولما كانت لغة الفن خرقا لأنظمة الرموز المتداولة، فإنها تخضع لخبرة روحية معقدة؛ بذلك فإن بناء مفهوم الصورة السردية قائم على وضع المفهوم في سياقه الأجناسي الثابت، مما لا يعني القطيعة مع مفهوم الصورة الفنية. ففي السرد، تتقدح عناصر التصوير من بنية الخطاب السردي الذي يستند إلى عناصر منهجية تتمثل في السياق النصي ليصبح مبحثا عاما يلامس مختلف الأنماط التعبيرية المعاصرة كالمسرح والسينما والرقص والرسوم المتحركة وغيرها.

ويمثل مبحث الصورة الفنية إحدى النقط المركزية التي بنيت عليها أطروحة هذا الكتاب. فهل هي شعرية تضطلع بنفس الوظائف في كل أنماط التعبير؟ أم أنها تتقدح من البعد الابستيمي لكل نمط؟ وما هي العناصر المشتركة التي يمكن اعتبارها متعاليات تتمرد على النظرية الأجناسية؟ أسئلة وأخرى سوف نتطرق إليها من خلال دراسة

[1] جميل حمداوي، بلاغة الصورة السردية في القصة القصيرة، نحو مقاربة بلاغية جديدة للصورة السردية، المرجع السابق، ص 11.

مجموعة من الأمثال الأمازيغية التي سوف نعتمدها ورشا ميدانيا لا يسعى فقط إلى استنبات المفاهيم وإنما يطمح إلى اعتبار مفهوم الصورة معقلا للرؤى تتعايش فيه الخبرة الإنسانية التي تنم عن مساءلة الكون وإدراك ما ينطوي عليه من أسرار، كما يسعى إلى الانطلاق من مفهوم الصورة السردية كمعطى نظري يعتبر من المباحث الحديثة، والمستوى الذهني وقواعد الجنس والطاقة اللغوية والبلاغية. وذلك ما يستوجب إدراك الصورة في سياقها النصي والذهني والكلي. ولا يتأتى ذلك إلا من خلال إدراك استراتيجية بناء المعنى التي تقوم على دور المتلقي المنتج في مقاربة المعنى المركب الذي ينطوي عليه النص.

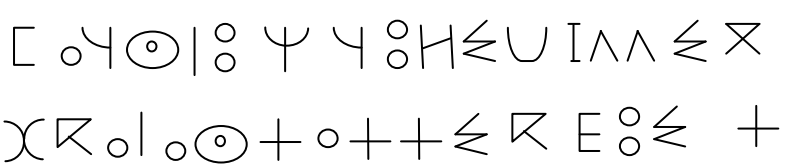
فالمثل الأمازيغي، كغيره من الأمثال، بناء متكامل ومغلق في نفس الوقت، ولا يستمد دلالته إلا من خلال المتلقي الذي ينطلق مما يوحي به من فراغات وبياضات أو توترات تجعله يخرج الصورة من الحقل اللغوي والبلاغي إلى الحقل الذهني والكلي.

ثالثا: ورشة التحليل

أ- النصوص بالحرف العربي:

1- مَايْسْن ءوغْيُولْ ءِي وْجْدِّيكْ فْكَانَاسْتْ أَتِّكْضُو ءِيشْتْ.

ب- بالحرف الأمازيغي: تفي ناغ = تفيناغ[1]



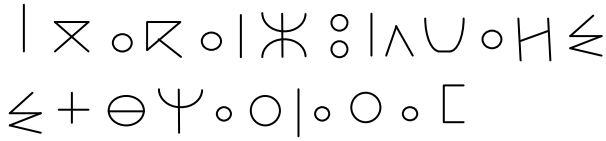
[1] تفي: لغة / ناغ. Notre / تفيناغ: لغتنا.

الترجمة:

ماذا يعرف الحمار، أعطوه الوردة ليشتمها فأكلها.

L'âne ne sent pas la rose, il la mange.

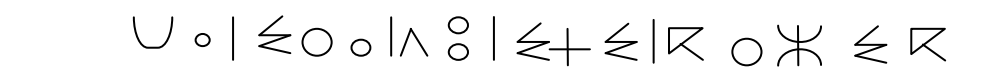
2- نْكَا وْكَانْ زُونْدْ وَالِّي ⵖⵉⵜⵜⴱⵅⵅⴰⵔⵏ ⵖⵔⴰⵎ.

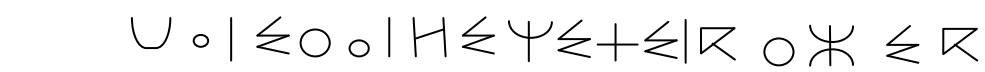


الترجمة:

إنما نجن مثل الذي (يبخر) للجمل.

3- يَانْ ⵖⵉⵔⴰⵏ دُّونِيتْ آدِيْنكْرْزِيكْ، يَانْ ⵖⵉⵔⴰⵏ لِيخْرْتْ آدِينْكْرْزِيْك



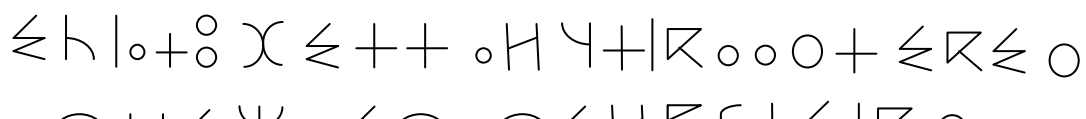


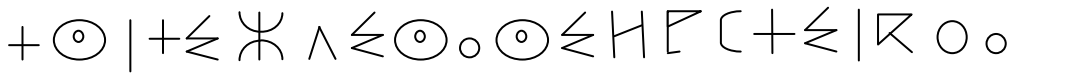
الترجمة:

من أراد الدنيا استيقظ باكرا.

ومن أراد الآخرة استيقظ باكرا.

4- إِيحْنَّا تُوفِيتْ تَلاَيْتْ نْكْرَا ⵖⴰⵔⴷⵜⵜⵉⴽⵔⵉⵔ تْسْنْتْ إِيزْدْ إِسَاسْ إِيلْقْمْ تِينْ كْرَا.





الترجمة:

حيث رأيت مكنسة أحدهم متدلية، فاعلم أنه أضاف لها مكنسة غيره.

تطرح الرواية معظم القضايا التي يقوم عليها علم السرد. فهي أكثر الأنماط السردية ارتباطا بأزمة القيم خاصة وأن نشأتها الأولى ارتبطت بصعود طبقة جديدة إلى المجتمع تسعى إلى إثبات نفوذها الفكري وإسماع صوتها. إلا أن الأمثال تستمد رهاناتها المختلفة من خلال التصاقها بالمعيش اليومي الذي قد يتوصل إلى بعض الحقائق الإنسانية التي لا تسعى إلى تمجيد المثل العليا كماهيات متعالية وإنما تنتج خطابا مستجيبا لخصوصيات السياق العام.

ففي المثل الأول: تشكلت الصورة في رحم السياق. وهو يركز على استخلاص العبرة لا مجال فيه للبحث عن صوت السارد خاصة وأن الاستعارة التمثيلية قائمة على دلالة لا وجود لها خارج التصوير؛ ثم لأن طبيعة الخطاب الذي تولد عنها يكاد يكون كونيا. عبر الاستعارة التي استمدت عناصرها من الواقع ثم نقل معنى وحده التلقي قادر على فك ما ينطوي عليه من أسرار. إلا أن ورود التساؤل الأول:

مَا يْسْنْ ءُوغْيُولْ = فعل + فاعل

ماذا يعرف الحمار = فعل + فاعل

يعتبر موجها للتلقي حتى لا يقع في سوء التأويل. وإن نحن انتبهنا جيدا إلى طبيعة المعيش الذي تنطوي عليه دلالة المثل، ندرك أن جزءا هاما من تجاربنا وسلوكاتنا وانفعالاتنا استعاري من حيث طبيعته؛ بذلك فالاستعارة ليست علاقة لفظية بين المستعار منه والمستعار له كما قد نلاحظ في بعض الصور الشعرية التقليدية، بل هي حاسة من حواس الإدراك، كالحواس الخمس. فاستنكار السارد – وهو صوت الجماعة – لعلاقة

التوتر بين مالك لا يستحق النعمة وبين من يستحقها وهو محروم منها؛ بحيث لا يمكن أن يذعن للخطاب الديني الذي يقوم على رهانات التفاوت الطبقي الذي يسعى إلى تكريس توزيع النعم حسب مشيئة الله؛ ومما يكسب الاستعارة طابعا سرديا صرفا، أنها انقدحت طبيعية من الشعور بالتذمر الذي يقوم عليه مهاد المثل. فجهل الحمار كمستعار منه وإن اكتست معه الاستعارة السردية طابعا ساخرا أو كاريكاتوريا فهو وليد النسق التصوري للغة. فكيف نتصور تغيير السمات المائزة عند أطراف الصورة فتقدم الوردة كرمز للرقي الإنساني للتمتع بعطرها في سياق يحولها إلى غنيمة تذكرنا بما تقوله العرب، لو كان الشعر شعيرا لأكلته الحمير؛ ولكنه شعور وليس للحمير شعور... ومن عمق السياق المركزي تولدت الاستعارة. فهي ليست صيغة لفظية خارجية، وإنما هي رؤيا للعالم تنبع من طريقة في التفكير والإدراك. وحين يحصل فعل استنكار ضياع النعمة في يد من لا يستحقها يتحول السارد من مُتَوَارٍ خلف السرد إلى متورط انفعاليا وهو يبني حالة متكررة على الاستعارة كحاسة – بمفردها – قادرة على الهيمنة على بقية المواقف التي ينقاد لها المتلقي لقوتها من جهة ولأن النعمة في غالب الأحيان لا تروج إلا بين قلة قليلة من الناس بشكل يجعلها محط النقد والتجريح باستمرار. فالنسق التصوري للغة ينعكس على حياتنا وانفعالاتنا وسلوكنا، فالاستعارة جزء من المعيش اليومي تصورا وتعبيرا. ووجودها في لغتنا اليومية يدل على أننا ننطلق من وجودها في نسقنا التصوري. ففي تصور الغرب للزمن نجد: Time is money، تصور يجعل المال فعلا واسما للزمن، والنسق التصوري استعاري، لذلك يُعبَر عنه بلغة استعارية دالة على هذا النسق[1].

[1] جورج لا يكوف ومارك جونست، الاستعارة التي نحيا بها، ترجمة عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر، البيضاء، ط2، 2009، ص 20 فما فوق، بتصرف.

ويبنى التواصل على نفس النسق التصوري، لأن اللغة وحدها مصدر البرهنة على كيفية اشتغال هذا النسق. بذلك فإن فعل الترجمة التي تتعرض لها النصوص الأدبية، تظل قاصراً عن تحقيق التواصل المتوخى. وهنا تكمن أهمية إتقان عدة لغات تُبنى على أنساق تصورية مختلفة. كما أن الصورة السردية تبنى على مفهوم الاستعارة السردية التي انقدحت طبيعة من بنية الخطاب السردي وسياقاته. والصورة وإن بدت هزلية من خلال التمركز حول الحمار، إلا أنها بنيت على تمثيل ذهني ينطلق من قدرة الاستعارة نفسها على كسر الحدود النوعية الفاصلة بين الأشياء، والتي تفصل الإنسان عن الحيوان أو عن بقية أشياء هذا العالم. ليس الشاعر وحده من يدرك مواطن ائتلاف الأشياء ومواطن اختلافها، بل إن فعل الرغبة في امتلاك الكون هي التي تكسب الخطاب الفني مرونة الإدراك والانطلاق من وحدة الوجود التي هي أصل الأشياء والتي يعبر عنها شعرا أو سردا من خلال قدرة الإبداع اللغوي الفني على خلق خطاب تتجاوز إثره اللغة كونها نظاما إشاريا إلى بناء تمثلات رمزية أخرى تكسب الخطاب طابعا كونيا. إن اللغة هي مصدر الاستدلال، ومن خلال الاستعارة تمارس ترابطاتها الثقافية مع بقية الأنساق التصورية الأخرى مما يبرر وجود زخم كبير من الأمثال المتشابهة بين شعوب تتفاوت المسافة المكانية بينها كما تختلف أنماط عيشها؛ من تمَّ فالاستعارة ليست مظهرا لغويا صرفا، وإنما هي مظهر ثقافي "تتأثر به اللغة كما تتأثر به سائر المظاهر الأخرى مثل السلوكات والأنشطة التي نباشرها"[1].

[1] جورج لا يكوف ومارك جونست، الاستعارة التي نحيى بها، مرجع سابق، ص 12.

رابعا: بين الملفوظ والمقصود:

(المثل الثاني)

إن اعتماد الصورة السردية في هذا المثل على عناصر مستقاة من العالم الخارجي بطابعها الحسي، لا يعني سهولة إدراك ما تنطوي عليه من عناصر سياقية بنيت عليها دلالة اللغة وتداعياتها المختلفة.

نك وكان زوند: إنما نحن مثل أو أصبحنا مثل: on est comme

داخل هذا المثل كاستعارة تمثيلية، تولدت صورة جزئية توهم بأنها بنيت على تشبيه مرسل – بوجود أداة التشبيه – زوند = مثل comme.

وإن نحن سعينا إلى إعادة كتابة الجملة، نكون أمام مأزق المعنى الذي لم تتضح صيغة بنائه، فهو يبدو مقيما مسافة كبيرة بين الملفوظ الدال عبر الاستعارة التمثيلية أو المجاز المركب من خلال طابع الصورة الأجناسي الذي يربطه بالسياق السردي من جهة، ثم بإيحائية الصورة السردية نفسها التي لا تبتعد كثيرا عن البنية الشكلية لأسلوب الكناية. وبذلك تتأرجح عملية التأويل بين علاقتين اجتمعتا معا في نفس السياق وهما علاقة المشابهة – نكازوند ← أصبحنا مثل – وعلاقة المجاورة التي تقوم عليها الكناية. فالمقصود أو التأويل يعتمد على استدلالات ملفوظة، وهو شرط التأويل، إلا أن الكناية تؤول بالمقصود لا بالملفوظ. فارتباط الدلالة بِحَيْرَةِ التموقع دليل قيام الصورة السردية على مفهوم صورة الكينونة أو الصورة الوجودية[1].

[1] نادم عودة، جماليات الصورة من الميتولوجيا إلى الحداثة، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 2013، ابتداءً من ص 215.

وتكمن جذور علاقة المشابهة كصورة جزئية في قيامها كمركب نصي على خصوصيات السياق، فالمجاز المركب الذي تدخل ضمنه الاستعارة التمثيلية لا يختلف عن الكناية من حيث قيامهما معا على مخالفة الملفوظ للمقصود، (أصبحنا كالذي يستعمل البخور للجمل)، في الترجمة اللغوية السطحية لبس كبير يكاد يضيع دلالة المثل داخل نسقه التصوري التداولي.

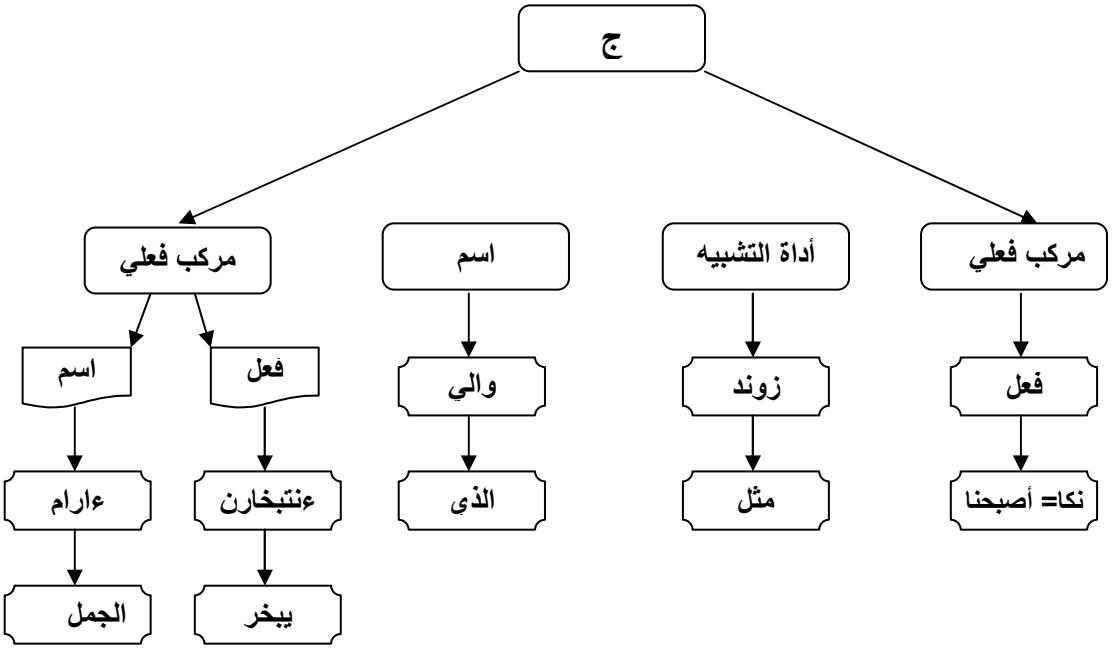
ف- والي إيتبخارن أرام: الذي يبخر للجمل إنسان يعيش خارج تاريخه وقد أصبح متجاوزا عاجزا لا يستطيع مقاربة الواقع الذي يتخبط فيه. تمثيلات الصورة السردية أو بنيتها العميقة تشبه التالي:

والي ءيتبخارن ءرام زوند نْكْني.

الذي يبخر للجمل يشبهنا (مثلنا).

إلا أن الدلالة التأويلية هنا تقتضي منا كمتلقين إدراك السياقات المحتملة التي بني عليها الخطاب. إنها قضية تطرحها التداولية في ربط التأويل في المجاز بعلاقات مجازية وفي الكناية بالاستدلال العقلي المحض، وذلك نظرا لإمكانية المعنى الأصلي ولغياب القرائن التي تحول دون استحضاره. لملامسة المعنى وتوليد الدلالة، لابد من البحث عن وجود بياضات وفراغات أقام عليها الخطاب تفرده وتوتراته، وبذلك فإن الانطلاق من قيام الكناية على تغييب العلائق والقرائن يعني بالدرجة القصوى بناء الصورة السردية على أهم مركز اهتمام التداولية وهي قضية التأويل.

خامسا: بنية المثل:



لقد تم إسقاط حرف الجر بين فعل – ءيتبخارن – يبخر – وبين ءرام– الجمل كما يحصل في اللغة العربية لوظائف بلاغية سياقية، فالكناية هنا تقبل المعنى الملفوظ والمقصود البعيد معا، ويكون فيها التأويل بالاستدلال اللغوي الذي يكون مرتبطا بغرض المتكلم ومقصديته. إلا أن إيحائية الخطاب أيضا تقوم على إشارات لغوية ودلالية معا، فالذي "يبخر للجمل" كناية عن العجز عن القيام بأي رد فعل؛ خاصة وأن السقوط في مأزق السؤال أفقد الجميع إمكانية التوصل إلى اكتشاف طريقة تخلص من شرك اللحظة.

ما أكثر ارتباط مضمون هذا المثل بما يعيشه الإنسان العربي اليوم وهو يعيش خارج تاريخه... فخوفا من الوقوع في الأسئلة الزائفة أو رغبة في الهروب من الواقع تمَّ اللجوء إلى سلوك – متداول– يوهم فيه نفسه بأن تفاهة بعض الممارسات الاجتماعية البدائية – التعاطي للبخور – قد يؤدي إلى انفراج الأزمة.

والسياق التداولي رهين بالثقافة السائدة وما تحمله من معتقدات سوسيوثقافية متوارثة كالإيمان بقدرة الخطاب العجائبي على تغيير الأشياء. تضطلع الصورة السردية

بوظيفة بناء المعنى، وفي تمثلها للسياق تستمد إشاراتها من العالم الخارجي. ولا شك أن توظيف – ءرام أو أرعم– الجمل – هنا– يحمل أكثر من دلالة. وفي التوسل بالكناية تكمن مقصدية الرسالة التي بني فيها الخطاب على ترك التصريح، مما يجعل المعنى استدلاليا تأويليا. فهندسة المعنى في الصورة الفنية عموما والسردية خصوصا تقوم على عدة توازنات ذهنية تسعى إلى إدراك معنى المعنى مما لا يُتوصّل إليه إلا بالتأوّل.

سادسا: الإغواء التأويلي (المثل الثالث)

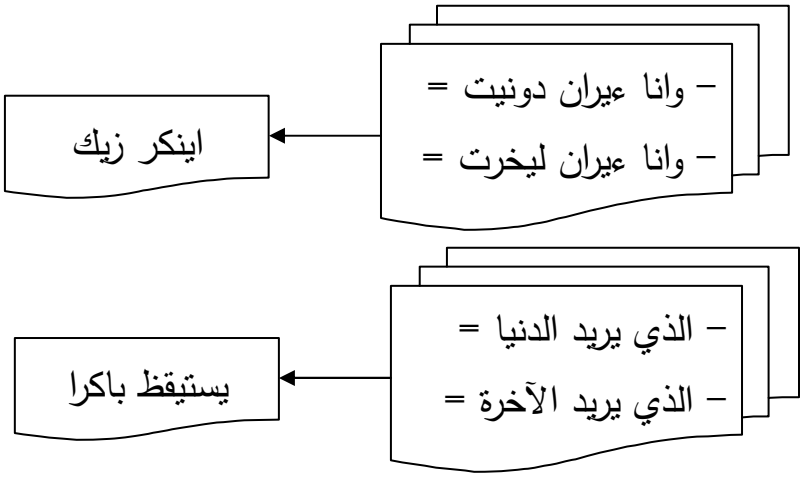
كل منظومة ثقافية تستند إلى مرجعيات تساهم في تشكل المعرفة الخلفية التي تبنى عليها رؤية العالم. "إن المعرفة التي نملكها كمستعملين للغة تتعلق بالتفاعل الاجتماعي بواسطة اللغة، إلا جزءا من معرفتنا الاجتماعية والثقافية، إن هذه المعرفة العامة للعالم لا تدعم فقط تأويلنا للخطاب، وإنما تدعم أيضا تأويلنا لكل مظاهر تجربتنا"[1].

تجدر الإشارة إلى أن الأمثال التي تمتح من الخطاب المقدس لا تلغي ذاكرة المتلقي كما أنها وإن اكتست طابع الخطاب العلوي فهي لا تستمد منه من التمثلات إلا ما تولد منها من معنى من خلال آليات اشتغالها المتعددة التي تساهم في بناء الدلالة التي يتوصل إليها المتلقي عبر عملية القراءة.

تتمثل بنية المثل في وجود تناظر كبير بين الجملتين اللتين تولد عنهما المعنى، كما أن دلالة الخطاب قد ارتبطت بسارد مشارك في الأحداث التي ينطلق منها، فهو الراوي والموجه في نفس الآن، وهو الشيء الذي أكسبه سلطة رمزية يستمدها من تعاليم

[1] محمد خطابي، لسانيات النص (مدخل إلى انسجام الخطاب)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1991، ص 311.

الدين، والتي من خلالها يمارس نفوذه الفكري على فعل التلقي نفسه. وفي تكرار أقسام المثل، يحقق أهم رهانات الخطاب الذي يقوم على التصريح لضمان سهولة التلقي.



تقوم الرؤية السردية هنا على وجود المكابدة كعنصر ثابت في رحلة البحث عن مصادر العيش الكريم أو السعي إلى ضمان سعادة الآخرة. والاستقياظ المبكر – اءينكر زيك– حتمية وجودية تمكن الفرد من تحقيق طموحاته الدنيوية والدينية معا. ولا تنحصر دلالة الخطاب فيما عبرت عنه اللغة مباشرة عبر وظائفها المختلفة، وذلك أن الصيغة الشكلية لأي عمل، تسعى إلى إثارة الواجهة الخلفية لدى المتلقي. لهذا فالسياق المرجعي ينطلق دائما من تفاعله مع السياق النصي. وفي تمركز فعل التلقي على السياق الديني كمرجع ثابت يكتسب الخطاب قيمته الدلالية والوظيفية.

وفي تكرار الصيغة مرتين، وانا ءيران: يتم استدعاء قراءة أخرى محتملة قد تتجاوز الدعوة إلى الاستيقاظ المبكر إلى اليقظة والتنبؤ والنباهة والتبصر والقدرة على التوقع والتنبؤ الذي يسبق أي انجاز بشري ذي أهمية. فتأخير الأفكار وتأجيلها، يقتل الطموح عند الإنسان.

إن بنية اليقظة والتبصر تضع بعين الاعتبار القيمة الحقيقية لعنصر الزمن الذي يعتبر وحدة القياس التي بداخلها تتوقف التفاعلات وتبنى الطموحات والأحلام.

4- المثل الرابع:

تكبر متعة التأويل حينما نكون أمام بنية قلقة تعيدنا مرة أخرى إلى العلاقة بين المجاز المركب والكناية. كما تضعنا من جديد أمام قدرة الأمثال الأمازيغية على بناء خطاب ثوري تضطلع فيه الصورة السردية بوظائف سياقية انقدحت طبيعية من بنية الخطاب الفني. قد تبدو الصورة سهلة الإدراك = إيحنا توفيت – كلما وجدت... صوت السارد هنا قوي وقلق في آن، ويبدو سريع البداهة في إدراك التناقضات التي تمحور حولها السرد. ولأنه ينتج خطابا أفقيا، فإنه يضمن التفاعل مع متلق سرعان ما يحصل لديه التصديق، خاصة وأن السارد قد حدد الأسس والقواعد التي يمكن الانطلاق منها لإدراك الحقيقة. وإخراج الصورة من مستواها النحوي إلى النصي يكسب التلقي طابع التفاعل الإيجابي.

فالبنية اللغوية للصورة قائمة على: تلايت نكرا ءارتيكرير= مركب اسمي= اسم + فعل

مكنسة أحدهم تتدلى = اسم + فعل

وفعل التدلي يجعل الفائض الذي يزيد عن حده دليلا يؤذن صاحبه. تكمن بلاغة الصورة السردية في النسيج الدرامي للنص، وقد انطلق من عناصر واقعية الإشارات: تدلي المكنسة، للإشارة إلى فعل أكثر تراجيدية وهو فعل الهيمنة والاستحواذ على ما يملك الغير – فعل التدلي – ءارتيكرير – تجاوزت حدها الفيزيقي، دليل فعل إجرامي. لأن الأشياء مقيدة بحجمها المنطقي. وإن هي زادت عن حدها ففاضت لترى بالعين المجردة تفضح صاحبها.

من الأبعاد التداولية المتعلقة بالسيرورة التأويلية[1] التي تجمع بين الكناية والمجاز بعد الديمومة خاصة حين يتوفر فيها القصد الجمالي، فتدلي المكنسة كفعل حاصل في الواقع، يتحول إلى حالة متكررة كلما تولد سياق يحمل شروطه التداولية. وتتحقق الرؤية التداولية للكناية هنا في إطار بلاغتين بهما تتحقق جمالية التلقي. تكمن الأولى في التفاعل بين الناس من خلال التعاقدات الضمنية التي تولدت عن مختلف الترابطات، وتكمن البلاغة الثانية في المقومات الداخلية للنص[2]، إذ ستبنى تعاقدات جديدة من خلال التفاعل كأساس لبلاغة المحادثة وما تقوم عليه من مبادئ أساسية، كالتعاون والتأدب واللباقة وما يتفرع عنها من جزئيات أخرى. بذلك فإن البعد الجمال للتلقي يكمن في البلاغة النصية التي من خلالها تم الربط بين سياق دلالة كناية نصية وما يناسبها من وضعيات مماثلة ممكنة ومحتملة.

يتدرج الخطاب من الآني السياقي المرتبط بالراهن فيمتد ليمارس حياة أخرى أوسع في مطابقته لسياقات أخرى. فالثراء الفاحش لدى الأقلية، يولد ردود أفعال لغوية بالدرجة الأولى تمارس وجودها في استعارات تبنى عليها الحياة وتتحدد صيغة قبولها بين الهدنة المعبر عنها في استعارات تمثيلية أو كناية أو صيغ أخرى تتبلور خلالها بعض مظاهر الثورة والتمرد والاستياء. والصورة السردية هنا قائمة على التوازن والاختلال، فالكناية أكسبت السياق طابع الصورة الوصفية التي تحدد حجم أشياء هذا العالم. فحينما يكون الثراء فاحشا فذلك يدل على تقسيم غير عادل للثروات، ومن خلال مبدأ التأدب واللباقة انقدحت الصورة السردية في كناية يصبح معها التلويح أبلغ من التصريح.

---

[1] عيد بليع، التداولية، مرجع سابق، ص 348.

[2] نفس المصدر، ص 312- 313 (بتصرف).

يتوقف مفهوم الصورة الفنية شعرية كانت أو سردية على علاقة التفاعل الكبرى التي تجمع بين قطبين أساسيين في التواصل وهما النص كحمال للمعنى والمتلقي كذات تسعى إلى التشكل من خلال ملامسة الإشارات والإيحاءات وتحويلها إلى دلالات وأبعاد وتداعيات. فالتلقي يكسب الخطاب طابعا كونيا قابلا للتجديد والتحيين حتى خارج شروط إنتاجه؛ التلقي تحيين للنصوص وتَشُكلٌ لذات الناقد المنتج في آن.

الفصل الرابع
شعريـــة التلقـــي

أولا: جمالية التلقي

عرفت الدراسات النقدية الحديثة انتعاشا كبيرا بتبني نظرية التلقي التي انطلقت من ثورات فكرية وخلفيات فلسفية انعكست على مناهج التحليل كما بنيت على طريقة التفكير نفسها. فأصبحت تضع بعين الاعتبار دور المتلقي في بناء دلالة النصوص الإبداعية، فانتقلت القراءة من الخضوع لسلطة المؤلف إلى سلطة النص من خلال علاقته بالمتلقي المنتج. إن فعل القراءة نفسه هو بناء للمعنى، خاصة وأن النصوص مهما كانت مغرية هي فضاءات مغلقة على ما تنطوي عليه من إيحاءات وإشارات. وعبر القراءة تتراكم الدلالة بحيث يتم تصنيفها وتحيينها وفق مناهج متعددة. لا تقوم نظرية التلقي على الصفاء الابستيمولوجي لأنها قائمة على انطولوجية متعددة المشارب تجمع بين الشكلانية والبنيوية والتفكيكية، وإن كانت التفكيكية نفسها مزيجا من الآليات الإجرائية المستمدة من عدة علوم. لسنا هنا في معرض الحديث عن الخلفيات الفكرية والإيديولوجية التي اعتمدت عليها النظرية، طالما أن هناك من المصادر النظرية ما يكفي لإكمال المعرفة، وإنما نشير إلى قيام مفهوم جمالية التلقي على مستويين اثنين بهما معا اكتملت النظرية وهي تؤسس لفعل قرائي جديد. وقد وضعت اللبنات الأولى لهذا الفعل بتحويل بعض مظاهر النظرية إلى آليات منهجية ومعرفية يتوسل بها في قراءة الإبداع عامة والتراث خاصة قراءات تخلصه مما سجن بداخله من توجهات سلفية تستند إلى خلفيات – خارج نصية – إيديولوجية كادت تحكم عليه بالجمود والتخلف. ولا أحد يجادل حول وجود صعوبة كبيرة في أجرأة المناهج عموما، خاصة وأن معظم الترجمات – عادة – تسعى إلى تكييف المناهج وفق منظور مسبق قد يحكم على العمل بنوع من الارتباك المنهجي.

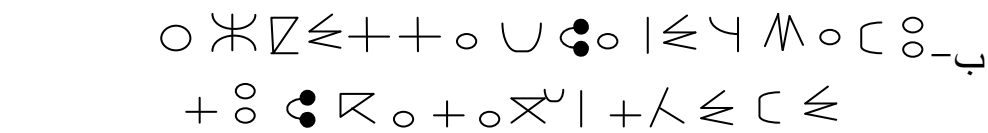
إن المتلقي هو الذي يساهم في إنتاج الأبعاد الجمالية للإبداع. ومن خلال حوار عميق مع المناهج الأخرى أصبحت القراءة إبداعا آخر يقوم على عدة تفاعلات وعلاقات ومشاركات مرجعية. كما وضعت نصب الدرس خصوصيات النصوص الإبداعية التي تقوم على تفاعلات تتداخل إثرها التوجهات والفلسفات والتمثلات. ومن خلال التعالق والترابط والتراسل يسعى الإبداع والقراءة معا إلى التأسيس لحوار إنساني كوني تتداخل فيه المواقف والرؤى.

ثانيا: ثنائية المعنى والدلالة:

كيف النفاذ إلى المعنى؟

تكمن أهمية التلقي في وضعية المتلقي نفسه ومن خلال درجة تفاعله مع إشارات النصوص الإبداعية التي لا تقدم الدلالة جاهزة مكتلة وإنما تكشف المعنى عبر الإشارات والإيحاءات التي تستمد دلالاتها من خلال الفعل القرائي نفسه، فالإبداع لا يقدم معناه. بل إن الدلالة القرائية هي التي تلملمه. ومن خلال السعي إلى ملامسة المعنى أو فهم الأثر، تتولد الدلالة. فالنص غني بالمعاني التي لا تولد دلالات إلا من خلال ذاتين تتشكلان في نفس الآن، وهما ذات الدلالة وذات القارئ المنتج معا. "إن العلاقة بين العمل والقارئ تتقدم في مظهر مزدوج، جمالي وتاريخي"[1].

I) أ- رْزْق إِيتَّاوْدْشَانْ، إِي وَالِّي مُو تُوشْكاَ تَكُونْتْ حِيمي



ب-

ج- ضاع الرزق، لمن وضعت الحجرة في فمه.

(1) Acté de lecture, Théorie de l'effet esthétiques, P. Maidaga H. R. Jauss, 85.

يكمن الانسجام الدلالي بين مكونين اثنين بنيت عليهما الدلالة، هناك الرزق وقد عبر عنه باللفظ العربي مما يندرج ضمن التداخل اللغوي بين اللغات المنطوقة في المغرب عموما وفي منطقة تزنيت بشكل خاص[1]، وهناك ما يقابله في القسم الثاني الذي أقام دلالته على رمزية الحجرة والفم. وهو جمع بين جسم صلب وهو الحجر وبين الفم الذي هو دليل الكلام. وهذا الجمع بين عنصر من الطبيعة الجامدة – الحجرة – والطبيعة الحية الناطقة التي ترتبط بالإنسان – الفم – يجعل المعنى مبنيا على علاقات سياقية قائمة على بنية اسم Il a été mangé participe passé تجعل مفعول الحجرة في إبطال دور الفم أو الكلام سبب ضياع الرزق. وقد بنيت الصورة السردية على التأقلم مع نظام رموز اللغة الأمازيغية. لذلك فإن الوقع الذي يحدثه أثناء التلقي يتجاوز المعنى السطحي الذي تمت الإشارة إليه عبر الملفوظ، والذي لا يمثل عائقا يحول دون إدراك ما لا يعكسه بالضرورة.

فالدلالة التأويلية ترتبط بإدراك مقصدية المثل أو معناه، وهو مرتبط بالوعي وغير منفصل عنه؛ وهو يظل غير مكتمل لا ينفي كون "النص نفسه – ليس هو المعنى نفسه – بل هو وسيط بين الذات ودرجات وعيها"[2].

أثناء التفاعل مع النصوص الإبداعية يتم التلاقح بين أفق الانتظارات والتوقعات لدى متلقين في أزمنة متعددة وفي سياقات مختلفة. وما يضمن الاختلاف والتقارب هو درجات الوعي والتذوق الفني لجمالية الصورة. يتم استقبال الدلالة من خلال إدراك العلاقة بين لحظتين قائمتين على التباعد الزمني لا الحدثي. فالمثل يكني ويستعير في نفس

[1] منطقة يتواجد بها عرب الشبانات وعرب بنو معقل في منطقة أولاد جرار، والتداخل اللغوي بين اللغة والعربية اقتضى التفاعل عبر الكلمات وعبر لغة ثالثة تطبع المنطقة.

[2] عبد العزيز ظليمات، نظرية التلقي، إشكالات وتطبيقات، مطبعة النجاح الجديدة، منشورات كلية الآداب وعلوم الإنسانية، سلسلة ندوات ومناظرات رقم 24، 1993، ص 153.

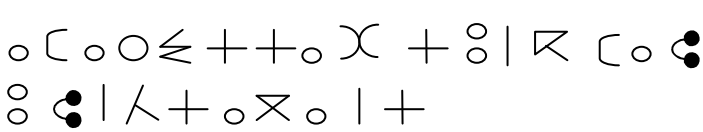
الآن؛ ومن خلال وقع الصورة السردية على المتلقي يتم تحديد نوعيتها والوظائف المختلفة التي تضطلع بها داخل السياق الداخلي الذي ولدت بداخله؛ الصورة السردية هنا تبدو واقعية لقيامها على الكناية التي لا قرينة فيها تحول دون إقامة المعنى الظاهري.

تاكونت حيمي – الحجرة في الفم – صورة وليدة التراشق، وهي ممكنة الوقوع. إلا أن قابلية النص للتلقي في أزمنة مختلفة ومن طرف قراء جدد، يرتبط باشتغال نظام ذهني للفهم[1]، ونظام فيزيقي مادي للتفسير والتأويل. فوقوع الحجرة في الفم إخراس للصوت، وإحباط للغة الاحتجاج، وقمع لإرادة الشعوب التي يمارس عليها الظلم والاضطهاد بشكل يعتبر معه أي احتجاج أو شجب للظلم تمردا سافرا يسعى إلى إثارة الفتنة والبلبلة بين الناس. فما هي الأسس التي تبنى عليها العلاقة بين المعنى والدلالة، أو بين الملفوظ والمقصود؟

ثالثا: التلقي وأفق الانتظار:

يتحقق الوقع من خلال إدراك المتلقي للإستراتيجية التي تبنى عليها الصور الفنية عموما. وذلك من خلال التوصل إلى أن التعبير بالصورة يكون قائما على استراتيجية الحجب والمخاتلة التي تتحقق من خلال آليات اشتغال التصوير المختلفة من بلاغية ورمزية وواقعية وأسطورية، ويتوصل المتلقي المنتج بحكم تجربته وتمرسه ومعارفه السابقة إلى القدرة على الربط بين الواقعي والمتخيل في استراتيجية بناء المعنى:

II) أ- ءِامَارْ ءِيطَّافْتْ عُونْكُورْ، مَاشْ إيشَّيَاسْتْ دُوشْنْ حْتَكَانْتْ

ب- 

ج- الجدي يتوفر على اللحية، لكن في الغابة أكلها له الذئب.

[1] عبد العزيز ظليمات، نظرية التلقي، إشكالات وتطبيقات، مرجع سابق، ص 153 وبتصرف.

تقوم الصورة السردية على علاقة ضدية بين الظاهري الممثل في اللحية وبين الجبن والضعف الذي تم التعبير عنه بإدماجه في ما ترتب عن ذلك من عدم الانسجام بين صورة الجدي الخارجية والتي توحي بالقوة والشجاعة وبين ما يتعرض له من طرف حيوان صغير أقوى وأكثر بطشا. لا شك أن المخيال الجماعي قد زود الذاكرة الشعبية بعدة حكايات وردت على لسان الحيوانات كما دعمتها بتمثلات رمزية تصنف من خلالها جميع المخلوقات حسب قوتها وحضورها كقوى فاعلة. فبناء المعنى هنا قائم أساسا على التعاقدات الضمنية التي تجعل فعل التلقي نفسه مرنا في تدبر بعض الحيل الكلامية وفي المشاركة في نفس المرجعيات التي تعتمد عليها استراتيجية الصورة السردية نفسها. وبذلك تتحقق مرجعية النص عبر تمثل المعنى كما تتحقق جمالية التلقي. يحصل الانسجام بين النص والمتلقي من خلال إدراك بنى النص التي يبنى عليها المعنى: ءامار ءيطافث ءونكور؛ – اللحية توجد عند الجدي – وفي بنيتها العميقة، ءانكور ءيطاف تامارت– بحيث تغير رتبة الجملة لتصبح: الجدي ذو لحية. وتتدخل "لكن" للاستدراك لتوقف الصفة التي علقت في أذهان الناس باللحية وهي الفحولة والقوة والرزانة والوقار. وذلك بتدخل قوى فاعلة أخرى تمثلت في – ءوشن – الذئب الذي اضطلع بعدة أدوار في الحكايات الشعبية ربطته في الذاكرة الجماعية بالحيلة والمكر والدهاء. وبتدخل الذئب، وهو حيوان صغير الحجم كبير الذكاء، يبطل هيبة مصطنعة.

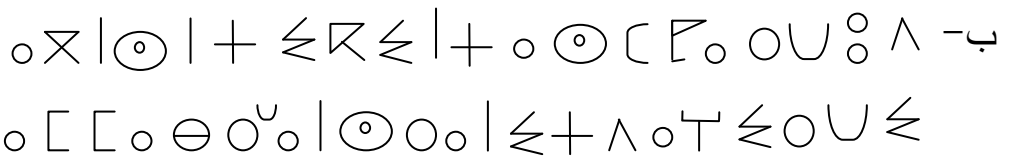
شروط بناء المعنى نصية وخارج نصية، إذ تعتمد الإشارات اللغوية الدالة للوصول إلى دلالات لم تكن مشكلة داخل النص، كما ترتبط بالخلفية التي ينطلق منها القارئ نفسه. هنا تتحدد نوعية التلقي، فإن كان الانطلاق من فعل تقديس المشترك انحصر فيه وإن تعمد ملء الفراغات والبياضات استنطق الغوامض. فليس كل من يطيل لحيته رجلا قويا شجاعا مستعدا للدفاع عن حقوقه ومكتسباته وليس كل ذي لحية وجلباب وعمامة

مؤهلا ليصبح فقيها يصدر الفتاوى، ويوزع الناس بين الجنة والنار. فالمعنى لا يقدم جاهزا، ولا يوجد في كتلة ولا يَعنُّ عن ذاته مباشرة. فهو مبعثر في مستويات إدراك المتلقي، إذ أن زئبقيته ومرونته تخاطب كل قارئ حسب مدركاته هو ورغبته في التشكل بذاته، فالبحث عن المعنى بحث عن ملامح الذات نفسها.

فالغابة هي المحك وليس اللحية أو المظاهر الخداعة، وتبقى الغابة كناية عن الأحداث الشداد التي لا يمر منها سالما غير الرجال الشداد الذين يحاسبون على ما أنجزوا من بطولات لا بالأقنعة التي تلتبس قاماتهم وهاماتهم.

III) أ- ءاكْنْسْ نَتِيكِينْتْ ءَاسْ مْقَّارْ يَارُودْ، أَمَّابْرَّا نْسْ رَانِّيت دَاغْ ءِيرْوِي

ب-



ج- داخل القدر هو الذي يجب أن ينظف، أما خارجه فسرعان ما يلوث من جديد

د-

C’est l’intérieur de la marmite qu’il faut nettoyer car l’extérieur se salie de nouveau.

رابعا: الخيانة سياق جديد:

إذا كانت الترجمة خيانة للنص الأصلي، فإن فعل الخيانة هذا سوف يفيد في انتاج سياق جديد لا يخلو من فائدة. إن المساحة الفاصلة بين مدركات الناطق بالأمازيغية وغيره تترك المجال خصبا أمام نشأة تصورات وإن اختلفت، فهي لا تلغي المشترك بين أمثال عدة شعوب. ويتعلق الأمر بخطاب يرتبط إدراكه وتمثله لا بالقدرة على التأويل فحسب، وإنما يتعداه إلى ملامسة درجات الوعي الكائن أو الممكن بين جميع فئات المجتمع. ولا شك أن أكبر اهتمام مشترك بين البشر هو كيفية فهم لغتهم

وتجاربهم. ولن يتأتى ذلك إلا بنوع من المرونة والتفتح التي يجب أن تشمل إرادة حقيقية في استيعاب بعض اللغات التي تعتبر رافدا أساسيا في الفكر والثقافة معا.

بنيت الصورة السردية على الاستعارة التي وإن جرت في مكونات الصورة، فهي لم تنحصر في التصريح أو في الكناية التي تتضمنها الأفعال أو الأسماء، بل هي حاسة إدراكية جعلت المعنى ينمو بشكل حلزوني داخل الدلالة التأويلية والتوليدية معا.

فإن نحن قمنا بإعادة تركيب الصورة أو تمثيلها، سوق نجد التالي:

ءِيقَّانْدْ ءَايارُودْ أَكنْسْ نْتِيكِينْتْ

لابد من تنظيف القدر من الداخل.

هذا هو الأصل كما يرجح، وبه ترتبط دلالة المثل الذي ربط بين نظافة الداخل بعمق الإنسان والأشياء الأخرى التي تُبْدِي عكس ما تضمر.

أَكْنْسْ ⵓⴽⵏⵙ – الداخل Intérieur، هو عمق الإنسان وسريرته، عمق الأوضاع وما تنطوي عليه من أسرار ليست بالضرورة سليمة. فالمجهود الحقيقي الذي يجب بذله هو التركيز على الجواهر لا المظاهر. والتفاعل الذهني الذي يحصل أثناء التلقي الفعلي أو الضمني رهين بالصورة السردية التي في قيامها على الاستعارة، ولدت مشابهة وإن بدت بسيطة وهي تجمع بين القدر وما يمكن أن يرمز إليه، تعج بالتمثل الذهني المتمثل في النقل الحسي للمعنى، وهي إحدى وظائف الصورة الفنية ككل سردية أو شعرية.

تمثيل آخر للصورة قد يجعلنا ندرك شرك الترجمة:

– داخل القدر هو الذي يجب أن ينظف. وبذلك يصبح الإيحاء أكثر تشعبا حتى بإلغاء أو استبعاد القسم الثاني من المثل: أما خارجه/ ءَامَّابْرَّانْسْ.

يمكن بناء عملية تلقي جمالية الأمثال من خلال قيامها على التصوير الفني من جهة ومن حيث تفتحها على السياقات الأخرى الممكنة. فالمتلقي وهو يبني الدلالة، يستحضر كل السياقات بأبعادها الزمانية والمكانية كما يدرك بوعي استبصاري العلاقة الثقافية المتشعبة التي تكمن في الربط بين اللحظتين معا في نفس الآن. تقوم الاستعارة التمثيلية على أساس سردي أذعنت له اللغة وهي تختصر القصة التي ضاعت بفعل سيرورة تطور اللغات في جنس الأمثال لقدرتها على الاستمرار وعلى نقل الصورة الأصلية من حالة عابرة أو مؤقتة إلى حالة ديمومة. والصورة السردية في المثل لوحة تعبيرية تسعى إلى تخليد الزمن وترهينه باستمرار.

فتخليص الأشياء مما يعتريها من غموض أو لبس، يقتضي النفاذ إلى أعماقها. وهو متصور ذهني محمول في الذاكرة الجماعية. لذلك فحين يعبر عنه بالصورة، ينمو المعنى من خلال عناصر التصوير البلاغية كآليات للاشتغال، لا كمساحيق لفظية تسعى إلى تجويد المعنى أو تحسين اللفظ. لذلك يبنى المعنى أثناء القراءة أو التلقي من خلال الفراغات والبياضات التي ترتبط بالطابع الزئبقي للمعنى. وعملية القراءة بناء لا يلغي الموقف الانفعالي. عادة ما يتم التركيز على ظواهر الأشياء أو مظاهرها، فيقال حتى في اللغة الفرنسية: Il faut sauver les apparences. بذلك يضطلع المثل برسالة ضمنية وحده التلقي المنتج يفك مستوياتها.

- ءاكْنْسْ نَتِيكِينْتْ ءِيرْوِي.
- القِدر ملوث من الداخل.

ففي تمثلات في المجتمعات الشرقية عموما ومن خلال النسق التصوري للغاتنا، لا بد من تحديد الفارق بين داخل القِدر وخارجه خاصة وأن وسائل العيش في المجتمع

البدوي تفرض قِدْرا طينيا يَسْوَدُّ من الخارج وبالضرورة من خلال شرارة حطب النار التي يوضع عليها.

أما في المجتمعات الأخرى، فإن الوضع يختلف اختلاف سبل العيش الأكثر تمدنا، وتبقى قيمة تخليص الأشياء من القذارة أو التلوث أو الشر رهينة بالنفاذ إلى عمقها لا بالاكتفاء بتصفية ماء الوجه كما يقال. وتمتد الإحالة الخارجية للمثل في بناء دلالات غير محدودة، خاصة وأن بناء المعنى هو نتاج وقع الأثر على الذات القارئة التي في تفاعلها مع عناصر التصوير لا تسعى فقط إلى ملامسة المعنى – لأن المحاصرة غير ممكنة– وإنما تسعى إلى تموقع ذاتها وتشكلها في نفس الآن. بناء المعنى آني لعدم وجوده بشكل مسبق، والقراءة محاورة ذاتية بين الملفوظ والمقصود. فالأول ملك الإبداع والمقصود أو المفهوم منه يتشكل من جديد أثناء القراءة ولا يحاصر كليا. فملامسة المعنى وهم مقصدي، لكنه شرط لقيام الموضوع الجمالي.

إن التعاقدات الضمنية التي تبنى عليها الذائقة الأدبية تقوم على تمثلات ذهنية تبني مرونتها على إدراك الفارق الشاسع بين ظواهر الأشياء والتي تكون منمقة، وبواطنها التي تدمج في الظلام حقائق غالبا ما تكون مفجعة. حتى الإصلاح حين يرفع كشعار، فهو قناع خارجي يسعى إلى تكريس الأوضاع وضمان استمرارها. وفي تأجيله للأزمة يحقق أكبر رهاناته. والصورة السردية تحول الموقف الذهني إلى علامات "والعلامات وحدها لها حق الخلود في اللغة والذاكرة والعين، أما الأشياء فعرض لا يتحدد إلا بجوهره المستعصي عن الإدراك[1].

[1] سعيد بنكراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، البيضاء، المغرب، ط.1، 2008، ص 182.

لست أسعى إلى وضع خطاطة جاهزة أحاصر فيها النص، لأن الدلالة تتعدى الخضوع لتصور محدد آنفا؛ وإنما أتوسل ببعض الآليات التي قد تساعد على تحقيق درجة معينة من الدراسة النقدية التي تستند إلى بعض الحقائق حول الإنسان في تفاعله مع الزمان والمكان.

بداهةً أن بنية المثل من خلال آليات اشتغالها التي تجمع بين مكوناته ووقعها على المتلقي تحيل على كثير من عوامله الدلالية.

IV) أ- غُورْتْنْتْ ءِيوِينْ سُوزْرْكْ، ءَايْلِّيحْ ءَاسْنْتْ كَامِّينْ حُوفْرْدُو [1].

ب- ⵉⵓⵜⵜⵓⵔⵜ ⵉⵡⵉⵏ ⵙⵓⵣⵔⵓⴽ ⴰⵢⵍⵍⵉⵃ ⴰⵙⵏⵜ ⴽⴰⵎⵎⵉⵏ ⵀⵓⴼⵔⴷⵓ
ⵜⵎⵓⵔⵜ ⵜⵜⵓⵔⵜ ⵏ ⵜⵙⵓⵏⵜ

ج- لم تحمل إلى الرحى، إلا بعد أن استعصت على المهراز.

خامسا: صورة التدرج:

من خلال بنية المثل، يتضح ارتباط مفهوم التدرج بطبيعة الصورة السردية، وهي هنا خاصة بسياقها التداولي. فعملية المعنى تشكلت في مرحلتين تتمثل الأولى في:

- ءِيوِينْتْ سُوفْرْدُو سُوزْوَارْ
- حملت للمهراز أولا.

يتعلق الأمر بالزرع حسب أنواعه – يمرر أولا من أبسط وسيلة تطحنه لتحوله إلى طحين قابل للاستعمال وهي المهراز – ءافردو – وهو آلة خشبية كبيرة خاصة بعملية الطحن.

[1] ءافردو: مهراز خشبي كبير خاص بالحبوب. وهناك تَافْرْدُوتْ: حجم صغير خاص بالقطاني وما شابهها.

و"تعبر هذه الصورة عن الرؤية الكمية (أو الكيفية) للأشياء في علاقتها بالشخصيات والأحداث"[1].

لقد وضعت الصورة شروطا مخالفة للذات القارئة التي ربما قد تُؤْثِر الانطلاق من رؤية تبصرية مَفَادُها نَقل الزرع مباشرة إلى الرحى لأن صلابته تستعصي عن آلية طحنه الأولى. ولأن المعنى صورة متحركة فقد بنيت عبر مستويين لا يخلوان من إيحاء. إدراك المتلقي قائم على الموارد أو المدخلات التي ينطلق منها، ومن خلال العلامات اللغوية يعبر عن رؤيته للعالم وموقفه من الأشياء... الإبداع وسيط بين المتلقي وبين ذاته، وهي تتشكل مع الدلالة التي يتوصل إليها ومن خلالها. ولما استعصت آلية الإدراك الأولى وهي "المهراز" (ءَافْرْدُو) تتدرج الصورة إلى آلية أخرى وهي ءَازْرْكْ ← الرحى، وهي مطحنة حجرية تتكون من ثقال ولهوة قادرة على تذويب أي نوع من أنواع الصلابة استعصى طحنها على الوسائل الأخرى. الرحى أداة ووسيلة ناجعة لكسر صلابة أي مادة. إن وقع الصورة الفنية على النفس يستمد أهميته من خلال ما يحيى في اللاوعي من علاقات بين الأشياء وهو محمل بالمجازات والترميزات؛ بذلك فإن إدراك العلاقة بين المعاني المخزنة في الصورة المتحركة مسألة معقدة؛ كما أن بناء الذات القارئة من خلال إدراك الترابطات يستعصي على الوعي نفسه. فليس كل متلق قادرا على قراءة هذه الصورة في إطار وعي إيديولوجي قائم على إخضاع الفكر المعارض – كمادة صلبة – لآليات – تدجين – متدرجة لاختبار درجة صلابته من جهة ولإقناع الآخرين الذين يوجه إليهم الخطاب بمصير من سولت له نفسه مواجهة أصحاب النفوذ والسلطة.

فبناء المعنى وبناء الذات، يتم في نفس الآن، فالمعنى غير معطى، إنه يبحث عن نفسه عبر رموز وإيحاءات تمتطيها الذات بحثا تسعى من خلاله إلى فك غموضه

[1] جميل حمداوي، بلاغة الصورة السردية، مصدر سابق، ص 85.

من جهة كما تتحقق كذات قادرة على التشكل من جديد. ومن خلال "الصورة التدرج" يتضح أن فعل القراءة عمليةٌ ذاتية وتداولية في آن، فالنص يوجه القارئ إلى بناء معناه. وقد ورد التدرج في بناء المعنى في هذه الصورة ليبرهن على كونه قادرا على التأسيس بتزامن مع كل فعل قرائي يبيح له الترهين وفق السياقات التي ينطبق على شروطها وينسحب على ما تتضمنه من مستجدات.

تلقي المثل فعلٌ مركب، إذ أن إدراك معناه لا يكون هو الرهان الأكبر، بل لابد من إدراك علاقته بالسياقات الأخرى الذي يدخل فيها في علاقة انسجام تضمن له الديمومة لعمقه وبلاغته كما تحقق لدى القارئ المنتج جمالية (متعة) التلقي. في التدرج إشراك يومي بمجهود قد لا يكون بالضرورة صادقا، وهو ما قد لا يفوِّت إدراك المتلقي، وإنما هو وسيلة أو قناع يسند الذنب (الزرع – الإنسان) للمادة المستعصية والتي استوجبت اللجوء إلى آلة تبطش بهذه الصلابة وهي الرحى.

إن تحقيق متعة التلقي رهينة بالتفاعل بين القارئ والنص. وهذان القطبان يتشكلان معا في نفس الآن. فالناقد يطرق باب الإبداع بما يتوفر لديه من مدخلات أو موارد تسعفه ليس فقط في تحقيق وهم المقصدية وإنما يتعدى ذلك إلى اكتشاف ذاته بشكل لم يكن موجودا من قبل. وهذا التشكل قائم على بنية دالة مكونة من آليات اشتغال وكيفية انبناء تمكن من إدراك استراتيجية النص التي في مساءلتها يبنى التفاعل مع الإبداع على أسس منهجية ومعرفية. فلا تكتفي فقط بتفجير جماليات النص وما يقوم عليه من عناصر فنية وفكرية وإنما ينطلق منها لإنتاج نص موازٍ قائم على إدراك ما ينطوي عليه الإبداع من أسرار. يتميز أدب الأمثال بقيامه على أسس سردية تصنفه ضمن أدق أنواع السرد وأكثرها تكثيفا وتفتحا على بقية الأنماط التعبيرية الأخرى. وفي توسلها بالتصوير الفني تكسب الصورة طابعا أجناسيا تكون معه الصورة سردية تجمع بين جمالية الصياغة ومتعة التلقي.

الفصل الخامس
الصورة السردية والبلاغة

تعددت الدراسات التي تهتم بالصورة الفنية أو الشعرية باعتبارها مكونا مركزيا في بنية الخطاب الفني عموما. فالأدب تعبير عبر الصورة الفنية التي تصبح فيها اللغة مختلفة عن لغة المحادثات اليومية. هي لغة مقصودة لذاتها عابرة للزمن بما تقوم عليه من خصائص الديمومة والاستمرار. إنها ليست فعل كلام وإنما هي معضلة كيانية غير قابلة للتقليد، مما يكسبها صفة إيقونية تجعلها تتجاوز شروط إنتاجها. وذلك ما يكمن خلف قدرة الأمثال على خلق خطاب كوني قابل للقراءة والتمثيل خارج سياقاتها.

أولا: كيفية انبناء:

تبنى الأمثال على أساس سردي تضطلع فيه البلاغة بدور تأسيسي لمفهوم الصورة السردية، مما لا يعني أبدا حصر دور البلاغة في الصورة السردية دون سواها. وتمثل البلاغة بالنسبة للغة ما تمثله الألوان بالنسبة للرسم، فمن خلال فروعها الثلاث، كما وردت عند السكاكي في كتابه مفتاح العلوم، علم البيان وعلم البديع وعلم المعاني، تمثل أهم الأدوات التعبيرية التي يتوسل بها في الخطاب الفني. وهي ليست مساحيق لفظية أو أوعية تصب فيها المعاني، وإنما هي آليات ذهنية تمكن من تفسير العالم، وهذا ما يفسر وجودها في كل اللغات الإنسانية. رأينا فيما سبق قيام الصورة السردية في الأمثال لا على المشابهة فحسب بل تتعدى ذلك إلى علاقة المجاورة التي تبنى على الكناية والمجاز المرسل والمجاز العقلي. وهي خاصية ترتبط بالسرد كجنس أدبي أكثر من الشعر، خاصة وأن معظم النقاد يرون أن أحسن الصور الشعرية القائمة على المشابهة. إن الصورة السردية بدورها تبنى على صور جزئية حين تلملم تساهم في بناء الصورة الكلية التي ترسم الشخصيات والأحداث والزمان والمكان وغير ذلك.

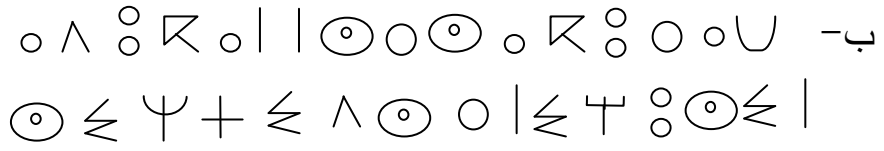
ثانيا: هندسة المعنى والتخيل:

يربط أرسطو الصورة الفنية بالاستعارة من حيث كونها حاسة سادسة تشكل العالم من جديد، وقد اعتبرت عند ابن جني في كتابه الخصائص عماد التخييل.

فما هي وظيفة التصوير في السرد عموما وفي الأمثال بشكل خاص؟

ورشة التحليل:

I) أ- أَدُوكَان نْسْرْسْ ءَاكُورَايْ، سِيخْتِيدْ سْرْنْغْ ءُوسِينْ.

ب- 

ج- بمجرد تركنا للعصا، حملوها ضدنا.

واجهنا السارد متورطا في الخطاب من خلال ضمير – نا – الدالة على الفاعل الجماعي، وبذلك فهو ليس محايدا، مما يشرك المتلقي ويجعله طرفا في الحوار. وفي تمثيل آخر للمثل أو من خلال إبدال نغير خلاله رتب الكلمات لإدراك البنية العميقة نجد:

- نْسْرْسْ ءَاكُورَايْ = طرحنا العصا جانبا.
- ءوُسِينْيْيْدْ سْرْنْغْ = تلافيا للتكرار = حملوها في وجوهنا.

لذلك فإن فعل التحذير هنا قائم على ضرورة حمل العصا كناية عن الاستعداد الدائم للدفاع عن النفس. والقول بالكناية لا يلغي التأويلات الأخرى التي تضطلع فيها الاستعارة بدور بناء معنى سياقي مخالف. استمد المثل عناصر الصورة الجزئية من المعيش للتعبير عن واقع تكاد تصبح فيه التجربة عامة بين الناس، ومن خلال صيغة

الزمن: ءَادُوكَانْ: – بمجرد – تتحدد العلاقات التي تقوم عليها الصورة، فهي قائمة على التكرار.

- نْسْرسْ ءَاكُورَايْ = طرحنا العصا
- ءوُسِينْدْ ءَاكُورَايْ = حملوا العصا ضدنا.

هناك صعوبتان، تكمن الأولى في الترجمة نفسها، والثانية في وجود لبس كبير يعود إلى سياق ما ينطوي عليه المثل من أحداث. هنا يكمن الفرق بين وظيفة البلاغة أو عناصر التخييل بين السرد والشعر. فالصورة السردية موجهة إلى متلق يدرك مقصدية الخطاب وهو بناء واقع مخالف – توسل المثل بالمحسوس – العصا – كناية عن القوة والاستعداد الدائم لحماية النفس ومكتسباتها من أجل بناء مستقبل آمن. ووظيفة التخييل في الشعر هي بناء حلم مشترك يعتبر حلم الإنسانية الكبير. فبين بناء واقع قائم على الحذر يتحقق السلم والآمان وتُضمن المكتسبات وبين بناء حلم جميل يقدم العالم في تناغم تَكمن المفارقة بين الخطين السردي والشعري اللذين في اجتماعهما يبلغ النص ذروة العمل الفني، كما يحصل في أجمل القصائد.

II) أ– ءِيرَا طَالْبْ ءَآيْمُودُّو، بِيرِي تَازَالِّيتْ

ب– ⵜⴰⵣⴰⵍⵉⵜ ⵓⵎⵓⴷⴷⵓ ⵉⵔⵉ ⵜⵉⵔⵉ ⴰⵍⵜⴰⴱ ⵏ ⵜⵉⵎⵓⵔⵉⵜ

ج– يريد الفقيه السفر ويريد الصلاة.

للسياق دور بنيوي في ركوب أساليب البلاغة كآليات ذهنية، والقول بالكناية أو الاستعارة قائم أساسا على وعي المتلقي بأن المقصود غير الملفوظ، ولأن الوجود المادي للنص يكسبه قيمة تداولية، فهو يستدعي استنفار كل مهارات التأويل واحتمال مصادفة المعنى لا من خلال استجابة اللفظ لأفق الانتظار، وإنما في السعي إلى النفاذ إلى بعض

التوترات النصية التي تمكن من إدراك ما توارى خلف الأقنعة اللغوية المختلفة. فاستقلالية النص وقدراته على بناء المعنى أمر لا جدال فيه. وحين يضع شروطا مخالفة للذات القارئة، فإنه في الحقيقة – كخزان للمعنى – يُمَكِّنُ هذه الذات من اكتشاف نفسها في سياق جديد.

ⵉⵉⵔⴰ ⵟⴰⵍⵍⴰⴱ ⵜⴰⵎⵓⴷⵓ = يريد الفقيه السفر.

يكمن التوتر في رسالة الفقيه التي تتطلب منه الحضور المستمر لضمان الآذان والصلاة والإشراف على الشعائر الدينية واللقاءات الاجتماعية خاصة في البوادي.

فكيف التوفيق بين ⵜⴰⵎⵓⴷⵓ – السفر وبين الصلاة؟

ⴱⵉⵔⵉ ⵜⴰⵣⵔⴰⵍⵍⵉⵜ = يريد الصلاة.

فالصورة السردية قائمة على التكرار وعلى صعوبة التوفيق بين حدين أحدهما العبادة والثاني تحقيق متعة السفر والتنقل بمختلف أنواعه. يظل المثل سائرا في سياقات مخالفة كلما تعلق الأمر بصعوبة التوفيق بين أمرين يكادان يكونان على طرفي النقيض. والاستعارة مفهوم تخييلي محمول في الذاكرة، يترجم في القدرة على تجاوز الملفوظ إلى المقصود عبر إدراك العلاقات والارتباطات والأوهام وبعض المغالطات[1].

ومن خلال الفهم الكامل تتدفق خصوبة المعنى الحرفي الذي لا يزعم أحد امتلاك ما ينبني عليه من أسرار. لقد حددت البلاغة العربية المفاهيم البلاغية بشكل أوسع وأشمل مما توصل إليه الغرب الذين لا يميزون بين التشبيه البليغ والاستعارة كما لا يميزون بين الاستعارة والكناية. ويمكن رد عدم وضوح الرؤيا لديهم إلى توقف الدراسات بين البلاغيين والنقاد وحدهم ولم يتم إشراك النحاة والفقهاء والمتكلمين والفلاسفة كما هو

[1] عيد بليغ، التداولية، البعد الثالث في سميوطيقا موريس، مرجع سابق، ص 376.

الشأن عند العرب. ومن الخطاب الديني ثم التوصل إلى مفاهيم واضحة، تحتاج فقط إلى تنظيم تنظيري[1].

ثالثا: البلاغة النوعية:

يذهب الدكتور محمد برادة إلى ارتباط الأجناس السردية بالظروف العامة التي أفرزتها خاصة إذا تعلق الأمر بالرواية وبظهور طبقة جديدة تسعى إلى فرض وجودها داخل مجتمع متحول. إلا أن ارتباط السرد بالمفهوم الطبقي قد لا ينسحب على الأجناس الصغرى. فما تنطوي عليه من خبرة ومعاني وحساسيات وتمثلات يكاد يكون مشتركا بين شعوب الأرض. ولا يمكن حصر ثقافة الشعوب في تصنيفات تحرم بعضها القدرة على التعبير عن حاجياتها المختلفة داخل النسق التصوري للغتها. ويمكن الجزم بأن الأمثال جنس سردي انقدح طبيعيا من بنية المجتمعات الإنسانية. وبنظرة متمعنة تدرك حمولتها الثقافية الخاصة بكل مجتمع، مما جعل الدرس الانتروبولوجي يعتمد عليها في دراسة عقلية الشعوب وعاداتهم وتقاليدهم وتفاعلهم مع مختلف الأوضاع التي يمرون منها في رحلتهم الوجودية. فهي لا تحمل فقط مظاهر العيش أو تمثلات الشعوب، وإنما هي مرآة تنعكس عليها طريقة التفكير ومناهج مقاربة حقائق الكون.

❖ ما الذي يضمن تواتر الأمثال وبقاؤها؟ وهل للصور البلاغية دور في صيانتها وسهولة تنقلها بين الأجيال؟

[1] نفس المصدر، ص 370.

ورشة التحليل:

I) أ- ءُوْرتْنْ ءِيسْكِيرْ ءُوْعبُّودْ، ءِي وَانَّاتْنْ ءُوْريْورُونْ.

ب- ⵓⵓ ⵜⵜⵓⵓ ⵜⵜⵓⵓ

لن تصنعهم اللقمة، لمن لم يلدهم.

ج- من لا ينجب الأطفال، لن يصنعهم له الطعام.

هنا صعوبة في ترجمة هذا المثل، فالأمر يتعلق بالمعنى المرتبط بالصورة الكلية. فلابد من وجود علاقة حميمة بين عناصر الصورة السردية والسياقات الكبرى التي تنطلق منها، بل إن الكناية هنا بنيت على صورة بسيطة وغير متوقعة وهناك تباعد كبير بين الملفوظ والمقصود. فبنية المثل قائمة على علاقات اجتماعية لا تخلو من غبن وسخرية ممن هو عقيم ولا يستطيع الإنجاب وإن كان غنيا ذا مال.

- ءُوْرتْنْ ءِيسْكِيرْ ءُوْعبُّودْ = لا يُصنعون من الطعام (اللقمة)

صوت السارد هنا يكتسي طابعا علويا، وهو صوت الآخر الذي يصنف الناس حسب قدراتهم الإنجابية، في خطاب ساخر لا يخلو من تجريح.

وفي القسم الثاني من المثل تتكشف وظيفة الكناية. وهي لا تنحصر في الحديث عن الحرمان من الأطفال، وإنما تتعدى ذلك إلى سياقات أبعد وأعمق خاصة في المجتمعات البدوية التي تربط العقم بالنساء. فكلما تأخر الإنجاب، ثم البحث عن زوجة جديدة دون تردد. وقد ساهمت الكناية في تعميق الصورة السردية وفي تصوير المجتمعات والعادات والتقاليد وما يروج بين الناس من استعارات يعبرون خلالها عن العقلية المشتركة التي تبنى عليها التعاقدات الضمنية.

ولأن العقم لن يصنع الأطفال من الطعام، تتولد إيحاءات الصورة السردية من خلال مركزية الكناية والتعريض بصفتهما أشد أساليب التخاطب تعقيدا واستعصاء على الفهم والإحاطة والتنظير. وقد اكتست تقنيات الحجب والمخاتلة طابعا واقعيا لا يخلو من موقف انفعالي وهي ترتبط بمقصديات المتكلم ولا تركز على شروط المحادثات المقننة.

وهذه الإضمارات المعقدة ترتبط أيضا بسياق التلقي الأول وبالتلقي زمن التأويل. فلا يمكن تحقيق السعادة إلا بالمجهود الفردي الذي يقوم به الإنسان عبر ربط حياته بأهداف وغايات يسعى إلى تحقيقها، ولن يأتيه الرغد دون عناء. ولغياب القرينة المانعة من إيراد المعنى اللغوي الأول، تنحو الصورة السردية منحى السخرية كبعد يظل يلازم كل التأويلات الممكنة.

لكل عصر بلاغته، وقد عبرت عنه العرب قديما بالقولة المأثورة: "لكل مقام مقال". وقد صنفت البلاغة العربية تصنيفا محكما جعل قواعدها أكثر نضجا وتحكما مما هو عليه الأمر عند الغرب. ففي مناسبة الكلام لمقتضى الحال، تستمد الأنواع البلاغية أهميتها داخل السياق. وتعتبر الأمثال أكثر الأنماط السردية ثباتا أمام تغير التاريخ. قد تتغير بنيتها البلاغية لتناسب العصر، وقد تثبت عبر التعبير بالصورة خاصة وأن ارتباط معظم الأمثال الأمازيغية بالبادية وبنمط عيشها وبالنسق التصوري لمتكلميها يكاد يكون قارا بشكل لا يقبل الجدل. وهو ما سنراه فيما بعد.

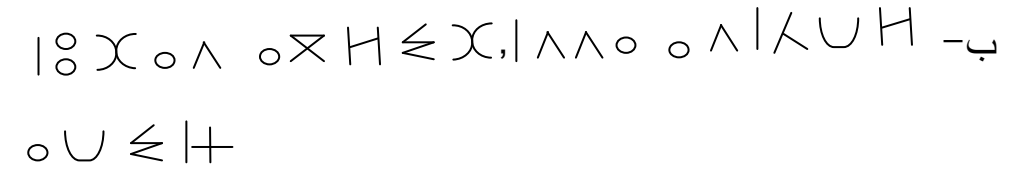
رابعا: ثنائية الحسي والمجرد:

إنها ثنائية ترتبط أشد الارتباط بطبيعة النصوص الأجناسية من جهة وبأحد مكونات الصورة الفنية عموما سردية كانت أو شعرية. وفي ارتباط الصورة بمدركات الحواس المختلفة، غالبا ما تكون حسية. والقول بالغالب لا يعني تعمد عملية نقل

المدركات من الحسي إلى المجرد إلا في سياقات محدودة جدا، فالحسية هي المادة المكونة لطبيعة الصورة عموما.

لنعد إلى ورشة التحليل من جديد:

أ- نُوفَادْ ءَاكْلِيفْ، نْدَّا ءَادْ نْحِيْلْ ءَاوِنْيتْ.

ب- 

ج- وجدنا خلية النحل (الجبح)، ذهبنا لنستعد، فضاعت (أخذه الغير).

مفهوم الصورة السردية في هذا المثل يؤكد ارتباطها البنيوي بمفهوم الصورة الفنية عموما. فهي وليدة السياق السردي، كما أنها بنيت على مستوى ذهني خلاق يدرك الارتباك الذي يحدثه البحث عن تصنيف الصورة نفسها بين الكناية والاستعارة. وتَمَثُّلُ صوت السارد لبنية الخطاب نوفاد = وجدنا- يجعله مشاركا مندمجا في الحكي مما جعل السرد متجانسا وكأن السارد يحكي تجربة شخصية وهو غير مقيد بالخضوع لوجهة نظر غيره.

ولأن صوت السارد هو الرسالة، فقد نسج لقصته حبكة فنية استمدت فيها المعاني المقصود – مقصديته – طابع العمق الذي انعكس على المثل ككل وأكسبه متعة الاستقبال من طرف المتلقي. انطلق المثل من طبيعة ماديةٍ مُدرَكةٍ بالحواس. نوفاد ءَاكْلِيفْ صادفنا خلية النحل، وهي فرصة ثمينة جدا ولا مجال معها للتردد، هي صورة حكائية صاغت الحدث بفنية كبيرة التقت عبرها جميع عناصر السرد في فضاء قادر على خلق جمالية التلقي. وقد مارست لغة التكثيف دورا أساسيا جعل المثل في مرتبة قصة قصيرة جدا أو شذرة تلاقح عبرها الخطان السردي والشعري في بهاء. واضطلع

ترتيب زمن الحكي بدور التصاعد أو التنازل الذي يميز الخطاب السردي سواء في أنماط السرد أو حين يتشذر في الخطاب الشعري.

- نُوفَادْ ءَاكْلِيفْ = عثرنا على خلية النحل.

هكذا تبدأ القصة الحقيقية، فعل مُرْبِكٌ من شأنه خلق رد فعل غير متوقع بين طرفي الرسالة. وما يصدم أفق انتظار المتلقي هي عناصر الحكي نفسها. فماذا حصل بعد ذلك؟ تولد التوتر بين عناصر الصورة السردية = نْدَّا ءَادْ نْحِيْلْ = ذهبنا لنعد أنفسنا. فالصورة بدأت من مادة بلاغية تتأرجح بين الاستعارة والكناية معا وقد أذعنت اللغة لعناصر الصورة الحسية ولسلطة السياق المتمثل في علاقات عمودية تنتهي بصورة لا تخلو من دهشة وانبهار؛ وفي الذهاب لإعداد النفس أمام فرصة من ذهب وهنا من عسل، حصل غير المتوقع، ءَاوِنْيتْ = أخذوه – ضاع – تظل الصورة بعناصرها الحسية معقل الرؤيا. وفي انتقاء عناصرها تتجلى الأبعاد الذهنية التي انبنت عليها والدلالات المختلفة التي سوف تتولد أثناء فعل التلقي، والوظيفة الفنية التي تحققت عبر البلاغة ضمنت للخطاب – متعة التفاعل. انتهت القصة بحكمة بالغة الأهمية عمقت رؤيتها الإنسانية. ومن خلال البياضات والتوترات التي تربط بين عناصر الحكي ووقعها على المتلقي يتم إخراج الصورة من مستواها التركيبي إلى النصي. فترتقي بذلك إلى الحقل الذهني. إذا كانت التأثرية هي غاية أدوات التخييل المختلفة، فإن الحسية هي طبيعة المدركات المكونة لمادة الصورة. وبين ملفوظ قائم على صورة سردية حكائية بكل معاني تقنيات السرد، تتولد عملية التأويل التي تشرك المتلقي وتورطه لاكتشاف ذاته أمام وضع غير متوقع وهو ضياع فرصة امتلاك خلية النحل وكل ما يمكن أن ترمز إليه. والنص الجيد هو الذي يكون مسعفا للقراءة الناقدة، فهو يسمح للذات بالتموقع والاكتشاف. وما يجر إليه الاختلاف ويعطي التأويل طابعا متشعبا هي بنية المثل القصصية. فبالإضافة

إلى دوره في تحقيق التمثيل، فهو مستقل في كيفية انبنائه، وقد تشكل في قصة قصيرة جدا.

وبالرغم من جمال الصورة، فإن المعنى غير معطى، وهو إدراك ذهني يربط بين ضياع فرصة امتلاك خلية النحل وضياع فرصة الحياة التي لا تأتي إلا مرة واحدة. ولندرة الفرص ذات القيمة الوجودية، يجب على المرء أن يكون على أهبة باستمرار حتى يتمكن من الفوز بها واستغلالها.

إن الفرص متعذرة، وقد لا تأتي إلا مرة واحدة في العمر، لذلك فإن فعل التأجيل الذي حصل في السرد – نْدَّا ءَادْ نْحِيْلْ – ذهبنا نعد أنفسنا – أضاع فرصة قد لا تتكرر أبدا، وقد فاز بها من يدرك قيمتها دون تردد. وتقوم الدلالة على إشارات ورموز داخل الخطاب نفسه، مما يكسب التأويل طابع الإدراك المبني على مؤشرات لغوية صرفٍ. بين الاستعارة والكناية بنيت بنية السرد على الإيجاز في تصاعد عبر عنه المثل في لغة فنية قائمة على التكثيف أكسبته عمقا في المضمون وشفافية في الإيقاع.

خامسا: النقل الحسي للمعنى:

من وظائف الصورة الفنية الأولى عملية تغيير طبيعة الأشياء المجردة حتى تصبح في متناول الإدراك الإنساني. فالهم الإنساني مشترك، وهو وليد القلق الوجودي الذي يسكن الإنسان الذي يسعى إلى تمثل الكون وما يعيشه من أفكار وأحداث وطموحات.

تتعدد الخطابات، ويظل الخطاب الفني أكثر قدرة على احتضان إرادة الشعوب ورغبتها في صياغة الأشياء بشكل يساعدها على تحقيق نوع من التوازن الذاتي تمارس خلاله وهم القدرة على صياغة الأشياء وفق منظورها الخاص.

I) أ- زِّيتْ ءِيخْ تُورُو، كَا تْشْتَّا ءَاكُورَايْ.

ب- ⵣⵉⵜ ⵉⵖ ⵜⵓⵔⵓ، ⴽⴰ ⵜⵛⵜⵜⴰ ⴰⴽⵓⵔⴰⵢ

ج- إن أثمرت الزيتونة، فقط تضرب بالعصا.

تقوم الأمثال الأمازيغية على صور فنية تستمد مادتها من عناصر الطبيعة المحلية ومن علاقات الانتاج. وفي سعيها إلى بناء عِبرها وتمثلاتها تنتج حكما اجتماعية مبنية على معيش يومي تتحول فيه هذه التمثلات والأفكار إلى إشارات خارجية في إغراقها في المحلية تلامس التحولات الإنسانية المختلفة.

في القيام على أسلوب الشرط، تولدت العلاقة السببية والمسببة في آن – زِّيتْ ءِيخْ تُورُو – إن أثمرت الزيتونة– لتكون مبررا لما قد تتعرض له الشجرة من ضرب وظيفي يستهدف الحصول على الثمار كما قد يتلف الشجرة إن هو لم يحترم حدود الفعل نفسه. فالسياق التداولي لقصة الزيتونة المعطاء، إنساني عميق، يبدأ منها كمرجع فيمتد ليشمل كل ما يمكن أن ترمز إليه. "يحتاج السرد، لكي يعبر عن تحولات الذات وملكوتها، إلى التخفي في ثوب الاستعارة والتشبيه والكناية وكل الصور التي يمكن أن تعطل فعل العقل، وتسير بآليات الإقناع في اتجاه استنفار الطاقات الانفعالية التي تتلاءم وحدها مع موضوع من هذه الطبيعة"[1].

لا يمكن توليد الدلالة خارج مكونات النص الشكلية، ونقل المعنى من خلال ضرب الأمثال خاصية فنية تداولية قامت عليها جميع الخطابات المقدسة. ومن خلالها مارس القرآن الكريم سلطته المعرفية والفنية التي تحدت العرب. فالقرآن الكريم قد عبر بالصورة الفنية لا بالفكرة العارية. ومن خلال التصوير فتح أكبر باب للإعجاز سوف

[1] سعيد بنكراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، البيضاء، ط1، 2008، ص 167.

يظل يشغل العلماء والمفكرين مدى الحياة. أرقى الصور الفنية توجد في القرآن الكريم، وإعجازها يكمن في عدم قدرة الحواس البشرية على إدراكها كاملة.

والانطلاق من الاستعارة كحاسة لا كقاعدة لغوية فحسب – زِّيتْ ءِيخْ ثُورُو – إذا أثمرت الزيتونة تدرك علاقة التمثيل نفسها. وقد ثم الانطلاق من فكر مجرد مفاده ما يتعرض له الإنسان المعطاء من انتقاد وتجريح من طرف الحاقدين الذين ينصبون أنفسهم أعداء النجاح. فالعجز عن العطاء يولد الحسد الذي لا يقف عند حدود الرغبة في تشويه العمل الذي أنجز بعد عناء، وإنما يعمل على زوال النعمة عن صاحبها بطرق لا تخلو من عنف وتصعيد. هو مثل موجود في المجتمع المغربي بكل لغاته، كما أنه موجود أيضا عند كثير من الشعوب الأخرى. وبذلك فإن الخطاب الفني يسعى إلى التخفيف من حدة الصراعات الاجتماعية وهو يكسبها طابعا معللا سوسيوثقافيا. فهو يسعى إلى الإقناع بأن كل صاحب نعمة يكون محسودا عليها– ومتى تحقق التفاعل الإيجابي مع متلق منتج، تُبنى تعاقدات ضمنية جديدة يقتنع من خلالها – المبدع – المعطاء – الكريم – بأن خصومه من الحساد والحاقدين – وما أكثرهم – ليسوا أعداء بقدر ما هم حلفاؤه في النجاح.

إن دراسة الأمثال الأمازيغية، وإن ارتبطت بسياقات خاصة، لا تسعى إلى إخراج الناطقين بالأمازيغية عن الانتماء للمغرب أو تخصيصهم بما لا نجده عند بقية مكونات الشعب. لأن "الحديث عن خصوصية شعب ما وعن خصوصية وجدانه لا يتم من خلال البحث عن قيم لا توجد عند غيره من الشعوب، بل هو في الأصل بحث عن مفصلة خاصة للقيم المشتركة بين كل الشعوب، فما يميز ليس امتلاك قيم والاستفراد بها، إنه، على العكس من ذلك خلق لأشكال جديدة خاصة بتحققها"[1].

[1] سعيد بنكراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، المصدر السابق، ص 37.

من خلال ثنائية الانطلاق من المجرد إلى الحسي تتولد الصورة في حدودها المتخيلة. ولأن وظيفتها في الأمثال هو بناء تمثلات جديدة داخل منظومة القيم المشتركة، فإن ما تنطوي عليه من حكم يكتسي طابعا اجتماعيا كونيا ولا يدخل في إطار الماهيات المتعالية أو الحكم الفلسفية التي يتعذر وجودها في الواقع.

سادسا: هل يجوز نقل المحسوس إلى المجرد في الصورة؟

تذهب الدراسات النقدية الحديثة إلى أن وظيفة الصورة الفنية تكمن في نقل المجرد إلى المحسوس في غالب الأحيان، حتى لا تفقد الصورة طابع الوضوح أو القابلية للفهم والتأويل- وقد تطرقت إلى الموضوع في كتاب الصورة الفنية[1] من خلال مصادر ومراجع عربية وغربية، وتبين أن الخوف من سقوط الصورة في الغموض، هو الذي جعل النقاد يركزون على طابعها الحسي. وقد اعتبر البعض تجريد المحسوس معارضا لوظيفة التخييل.

II) أ- نْزُوْزْضْ ءَايْتِّيكْرِيرْ، تَاضْوُتْ ءَاوْرِ ءيلّيينْ.

ب- ⵉ ⵣ ⵙ ⵣ ⴻ ⵔ ⵢ ⵜ ⵇ ⵅ ⵔ ⵇ ⵔ

ⵜ ⵔ ⴻ ⵙ ⵜ ⵔ ⵓ ⵔ ⵇ ⵀ ⵇ ⵉ

ج- ما نكرهوش يتجرجر (يتدلى) الصوفة كملت.

هـ- كنا نود له أن يتدلى، لكن نفذ الصوف.

تتفاوت اللغات في وحداتها المعجمية أثناء عملية الملأ، لذلك فإننا سوف ننطلق من ترجمة تقر بوجود خيانة أثناء تطويع المعنى، إلا أن فعل نزوزض = وهو فعل يدل على التمني، وبالعامية المغربية – مانكرهوش – ou aimerait bien هو وحده علامة

[1] رسالة جامعية تحت إشراف الدكتور عباس الجيراري، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الشعبي بين شعر الملحون والروايس، دار الوطن للصحافة والطباعة والنشر، ط1، دجنبر 2015.

سيميوطيقية تكشف مختلف العلاقات الدلالية التي تربطها بما جاورها من صيغ. وبينها وبين ءوريلين = تتحدد دلالة المثل، هناك حدود فيزيقية لقدرة الإنسان، نتمنى له أن يطول ولكن؛ تستمد الصورة مكوناتها من البيئة البدوية عموما، وسوف يرد الحديث عن ذلك في فصل الزمان والمكان. فالبيوت البدوية عموما والأمازيغية خصوصا، كانت حريصة على وجود النسيج أَسْطًّا بحيث يخصص له مكان في البيت يسمح برؤيته، كما كان يعتبر قيمة ثقافية لما ينطوي عليه من دلالة على الغنى من جهة – لأن المنسج يتطلب وجود الأغنام – وما يحمله من صفات الأنوثة الباذخة وما يسمح به من صفات أخرى تنسب للكُنة كالحيوية والقوة والنشاط والقدرة على الانجاز. هناك صعوبة أثناء الحديث عن وجود التبادل بين النص والتلقي، خاصة وأن غياب بعض سياقات النص – ما ذكر سابقا حول بيوت البادية – قد يجعل فعل التلقي ناقصا وهو لا يستطيع إدراك ما ينطوي عليه المثل من معطيات في غياب البحث الانتروبولوجي لا يمكن استحضارها. تنمو دلالة النص وتبنى داخل سياقات الخطاب، وفي غياب أحدها قد يقل وقع الصورة على الذات كما قد ينعكس سلبا على متعة التلقي.

تَاضْوُتْ ءَاوْ ءيلّينْ = الصوف غير موجود = نفذ.

وفي نفاذ الصوف، سوف يكون المنتوج صغيرا أو قصيرا، كناية عن محدودية الانجاز. فقدرة الإنسان على الانجاز، رهينة بما لديه من إمكانيات، أو بما لديه من وسائل تساعد على إنجاح أعماله. وقلة شروط نجاح الأعمال هي مهاد هذا المثل، خاصة وأن عدم تشجيع الإبداع بتوفير شروط إنجاحه هو الذي يؤدي إلى إحباط المبدعين وبحثهم عن سبل أوسع للانجاز خارج أوطانهم. وقد استوعبت الأمثال الشعبية مختلف القضايا المطروحة في المجتمعات الإنسانية، لأنها كخطابٍ انعكاسٌ تلقائي لوجدان وطموحات الشعوب.

ينطوي خطاب الأمثال على عدة قضايا فكرية أو ذهنية مجردة تحمل وعيا كاملا بما تنطوي عليه الحياة من أسرار. وما اعتبرت الأمثال عماد الذاكرة المرجعية للمتخيل الشعبي في التراث المحكي إلا لكونها عمادَ المنظومة الثقافية التي تبنى عليها الهوية الوطنية من جهة ولكونها مشحونة بحمولة سوسيوثقافية عميقة الصلات بغيرها من المكونات الأساسية لغنى تراث الأمة. حسبنا في هذا العمل المشاركة في الحسم في ثنائية الحسي والمجرد، خاصة وأن معظم التوجهات الطلابية تعتقد أن الصور الحسية الموجودة في الأدب القديم ضعيفة على مستوى التخيل وأنها لا تنم عن تمثيل ذهني. إن الأصل في التصوير هو النقل الحسي للمعنى، بذلك فإن ما يخالف ذلك قد يسمح به في سياقات خاصة جدا لا تكون فيها عملية تجريد المحسوس لغزا تفقد معه الصورة وظيفتها الأولى. قد يجرد المحسوس في سياق لا يلغي الفهم والتأويل لأن الأصل في الصورة قائم على الإبانة والتوضيح والإيحاء- ومن ثم فإن للتلقي دورا أساسيا في تحديد هوية الصورة ووظائفها.

وخلاصة القول إن الصورة نقل حسي للمعنى – والحسي والمجرد وجهان لنشاط ذهني موحد في كل أنماط التعبير في السرد كما في الشعر وفي اللغة اليومية أو لغة المحادثات – وهو ما يرتبط بالوظيفة الشعرية التي تضطلع بها اللغة في كل مظاهرها حسب ياكبسون في مقالته الشهيرة اللسانيات والشعرية Linguistique et Poétique.

للبلاغة دور تأسيسي لمفهوم الصورة السردية. فهي لا تقف عند مفهوم المشابهة وإنما تتعداه إلى المجاورة التي تتحقق عبر الكناية ودورها في بناء بلاغة نوعية تصبح معها اللغة رمزا وتلويحا، كما يضطلع فيها المجاز بأنواعه بعدة أدوار تستمد قيمتها الفنية من بلاغة كل عصر. تدخل هذه الصورة في ترابطات وتعالقات مع بقية النصوص

الأخرى كما تتجاوز ذلك لمحاورة عدة أشكال معرفية مختلفة. وفي تفتحها على ثقافات أخرى تلامس درجات وعي ممكنة تثبت كونها عماد المنظومة الثقافة التراثية المشتركة.

إن انبناء الأمثال على أساس سردي يجعلها تفرز خطابا مكثفا منطلقا من واقع معيش يتكرر بين شعوب مختلفة. تظل البلاغة مكونا أساسيا في الخطاب الفني؛ فبين الاستعارة والكناية تتفرع الصور إلى جزئية وكلية يدركها المتلقي من خلال ثنائية الملفوظ والمقصود، مما يستدعي استنفار مهارات الفهم والتأويل لإدراك ما ينطوي عليه الخطاب من أسرار. فلا تتضمن الأمثال مظاهر العيش فقط وإنما تعكس طريقة التفكير وطرق التفاعل مع الواقع. فهي أكثر الأنماط ثباتا أمام التاريخ لسهولة تنقلها وسيرورتها.

قد تتغير أشكال الخطاب ويبقى بُعدها الفني أكثر قدرة على احتضان إرادة الشعوب. وما يميز الأمثال الأمازيغية هو الارتباط بالبادية المغربية، وهو تميز لا يعني التفرد ضمن جماعة ثقافية معزولة، وإنما هو امتداد للمعيش اليومي المشترك الذي تصبح معه الاستعارة حاسة إدراكية يبنى عليها الخطاب الكوني رهاناته.

تقوم الصورة السردية على البعد الأجناسي الذي يسعى إلى تعميق بلاغة المحادثة، إلا أن أساسها يظل مرتبطا بمفهوم الصورة الفنية عموما[1]: "يحتاج السرد كي يعبر عن تحولات الذات وملكوتها، إلى التخفي في ثوب الاستعارة والتشبيه والكناية وكل الصور التي يمكن أن تعطل فعل العقل، وتسير بآليات الإقناع في اتجاه استنفار الطاقات الانفعالية التي تتلاءم وحدها مع موضوع من هذه الطبيعة، وهي صيغة أخرى للخلاص من عبء الواقع التي تفسر الشيء بالمثال لا من خلال البديل الانفعالي".

[1] سعيد بنكراد، نفس المصدر، ص 167.

وليس المقصود بالبديل الانفعالي إلغاء دور العقل في انتقاء طرق الاستدلال المناسبة وإنما يعني إشراك الأحاسيس والمشاعر في مخاطبة المتلقي الذي حين تتم مخاطبة العقل والانفعال لديه يكون مستعدا أكثر للتفاعل؛ فتحصل لديه المتعة والفائدة معا. إن الواقع في حد ذاته ليس معطى خارجيا مستقلا عن الإدراك، لذلك فإن قيام جميع الأنماط التعبيرية على الحكي أو المحاكاة تجعلها لصيقة بأبعاد الوجود الإنساني، وأهمها بنيتا الزمان والمكان.

الفصل السادس

الزمان والمكان في الأمثال الأمازيغية

أولا: الزمن:

هو البعد الأول في حياة جميع الكائنات، وهو بالنسبة للإنسان مقولة محيرة لارتباطها بقضية الوجود أو العدم- الزمن موضوع شغل العلماء والمفكرين والفلاسفة، ونظرا لقيامه على إشكاليات مختلفة فإن كل مجال يقاربه بأدواته المعرفية والمنهجية.

ولِسَعَة الموضوع، يتم استقطاب فرضيات ونتائج من مجالات شتى. وأكثر الذين شغلهم "الزمن" هم الفلاسفة الذين بدأوا بحثهم ومساءلاتهم من اليومي المعيش إلى الكوني والانطولوجي. وظهرت الحاجة إلى تدخل عدة أشكال معرفية أخرى كعلم الفلك والسيكولوجيا والمنطق وغيرها. ولم يكن علماء اللغة بمعزل عن الموضوع. وقد وجدت "مقولة الزمن اختزالها العلمي والمباشر مجسدا بجلاء في تحليل اللغة وبالأخص في أقسام الفعل الزمنية التي نظر إليها من خلال تطابقها مع تقسيم الزمن الفيزيائي إلى ثلاثة أبعاد: الماضي، الحاضر، المستقبل..." [1].

ثانيا: شعرية الزمن:

في معظم الخطابات التي تبنى على الصور الفنية، يصعب تقسيم الإبداع إلى قصة وخطاب ونص – خاصة بالنسبة للأمثال- فالزمن النحوي والصرفي والدلالي أقوال خارج الزمان. فالأمثال وحدها تنتج زمنها الخاص الذي يكون مفتوحا بعيدا عن زمن الواقع أو الزمن الفيزيقي:

---

[1] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، الزمن- السرد – التبئير، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الرابعة، 2005، ص 61.

فزمن القصة وزمن الخطاب أو صوت السارد وزمن النص يتداخلان في سرد يفقد فيه الزمن دوره في تنامي السرد. لننظر كيف يخرق الزمن وظيفته الأولى:

I) أ- شَّانْ ⵉⵉⵣⴽⴰⵔⵏ ⵉⵉⴱⴰⵡⵏ ⵢⵓⵜ ⵍⵎⵃⵏⵊⵔ ⵉⵉⵖⵢⴰⵍ.

ب- ⵜⵍⵉⵣ ⵜⵣⵓⵍⵉⵣ ⵙⵓⵔ ⵉⵖ ⵜⵉⵏⵎⵍ ⵜⵉⵏⵎⵍ ⵜⵜⵢⵓ ⵜⵜ

ج- أكلت الأبقار الفول، فأصاب الوجع الحمير.

بنت الصورة لنفسها زمنا وإن بدا مرتبطا ببنية الماضي شان – أكلت – يوت – أصاب فإن لحظة السرد هنا ترتبط بزمن وقوع الفعل داخل القصة التي تتكرر كلما حضرت نفس شروط وقوعها. وفي تداخل السرد والقصة زمنيا يصبح صوت السارد صدى يتردد ليشحن لحظة الحدث = الذي هو أكل الفول، لتتحقق الكثافة والإيحائية التي تكسب الخطاب طابعا شعريا. لاشك في أسبقية زمن الفعل على مستوى الواقع، ولكن بنية النص تقوم على ثنائية ضدية تجعل أطراف الصورة ترتبط بفعلين معا في دلالتهما على الحدث لا على الزمن شان – يوت. حصل الفعل الأول والثاني بقوتهما الإنجازية على قيمة سياقية تصبهما معا في صوت السارد الذي اكتسح كل الضمائر وهو يغيبها في الصيغة نفسها- وفي اكتمال عناصر الخطاب السردي بين الزمن وهو هنا كوني وبين الصيغة التي تقوم على مجازفة دلالية، يصبح صوت السارد دعوة للمتلقي إلى ضرورة التوغل في بياضات الصورة وفيما بنيت عليه من تناقض للقيام بالإحالة الخارجية.

لا بد من التأكيد على أن مقولة الزمن في الأمثال الأمازيغية قد بنيت أساسا على زمن شعري لا في تمرده على التقسيم البسيط للأزمنة إلى ماض ومضارع وأمر فحسب، وإنما في الرغبة في تخليص الأفعال والأحداث من طابعها الزمني الضيق إلى زمن مفتوح على الأحداث الأخرى التي تحيل عليها من خلال قدرات المتلقي الإيجابي على إدراك

الترابطات التي تسهم في انتاج الخطاب الكوني. إن المتخيل هي الصورة السردية نفسها التي استقت مكوناتها من الفضاء البدوي بإسناد الأفعال إلى الحيوانات – البقر – ءِيزْكَارْنْ– والحمير – ءيغيال– ليكتسي الحدث طابع التعميم. وهي صورة حكائية تربط المظهر الفعلي أو اللفظي شان ءيباون– أكلت الفول – يوت لمحنجر– أصاب الوجع – بالمظاهر الدلالية في بعدها السوسيوثقافي.

وإذا كان السرد تواصلا مستمرا يجعل الحكي رسالة بين المرسل الذي هو السارد وهو هنا صوت الضمير الحي والمرسل إليه الذي يتسع ليشمل فعل التلقي في كل زمان ومكان. تكاد تكون الرسالة مقولة، إلا أنها ليست حكمة بالمعنى الفلسفي– وإنما هي عصارة تجربة إنسانية تنطلق فيها لغة السرد من واقع معيش بسياقاته المختلفة لتنتج خطابا كونيا يدعو إلى الثورة والتمرد على مظاهر الظلم السائد في المجتمعات الإنسانية. فلا يُعقل التغاضي عن معاقبة المذنب الحقيقي الذي يجرم في حق الجماعة لسلطته ونفوذه ومعاقبة المهمشين عن أخطاء تنسب إليهم ظلما. وأثناء التلقي يتم استحضار التعاقدات الضمنية كبنية معقدة فتتشعب القراءة. وقدرة الأمثال على التعبير عن هموم الناس، تكمن في طاقتها الاستعارية وفي طاقاتها التمثيلية التي قد تبدو بسيطة – لارتباطها بالبادية مثلا– ولكنها تنم عن تمثيل ذهني يضطلع بكل الأدوار التي تكسب الأمثال طابع الخطاب الفني الكوني بأبعاده الاجتماعية والثقافية والإيديولوجية. الأمثال نصوص قصيرة باعتبارها وحدات أساسية سردية مستقلة، لذلك فإن ما تنتج من خطاب فني غالبا ما يكون قائما على تداخل الماضي والحاضر والمستقبل في زمن نووي يحمل وعيا لا ينحصر في السياق الزمني المعروف. وهذا التعطيل الزمني يعتبر مكونا أساسيا من مكونات السرد الفني الذي يمارس سلطته حتى على الأجناس الأخرى.

(سوف نرى ذلك في مبحث الشعر إن شاء الله) ومن خلال التوسل بالصورة القائمة على الاستعارة التمثيلية: نجد:

- شَّانْ ءِيزْكَارْنْ = أكلت الأبقار.
- يُوتْ لْمْحْنْجْرْ = أصاب الوجع الحمير.

يصبح الصراع بين عنصرين من الطبيعة الحية كرموز إشارةً حقيقيةً إلى موقف وجودي قائم على الوعي والإدراك تعيشه الذات الساردة التي حين نقلت المعنى إيحائيا عبر الصورة تجاوز المثل منطقية التركيب[1] إلى منطقية الإبداع، فتحققت شعرنة المسرود وذاتية الخطاب في نفس الآن.

ثالثا: تداخل الضمائر:

يقوم مفهوم الخطاب على وجود علاقة وطيدة بين الخطاب كمرسل وبين المتلقي كمستقبل، وعادة ما تتحقق الإرسالية من خلال حضور الضمائر الثلاث – أنا – أنت والهو – وهي التي تعتبر مهاد العملية التواصلية. وفي إطار التعبير الفني، يلاحظ تمرد الإبداع عن التصنيفات السابقة بحيث وهو يبني أنموذجه يقوم بخلخلة بعض الأنظمة التي تسعى إلى خنق الإبداع. ولاشك أن منجزات الدرس اللساني قد انطلقت في كثير من تصوراتها من دراسة الخطاب اليومي أو العادي لا من النصوص الفنية التي تتمرد على التصنيف الأجناسي:

I) أ- ءَامَارْ ءُورَايْتَّاسي كْمَاسْ.

ب- ⵓⵔⵓⵙⵙⵓⵢ++ⵓⵙⵣⵜⵔⵓⵙ

[1] جمال أبو طيب، السردي والشعري، مساءلات نصية محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2013، ص 41 بتصرف.

ج- اللحية لا تتكل على مثلها.

إذا رجعنا إلى مرجع الضمير هنا، نكون أمام تفكيك عناصر الصورة القائمة على الكناية، ويكون صوت السارد هو المتكلم سواء كان بضمير أنا أو نا الدالة على الفاعل. ولوجود نوع من التعريض داخل هذه الصورة يتعين ضبط السياق الذي وردت فيه والذي في غياب القصة الأصلية التي بنيت عليها الاستعارة يرتبط بقدرة المتلقي التأويلية؛ فالخطاب يبدو موجها من خلال مجاز مرسل يمثل البنية العميقة التي تؤول إليها الصورة لا الجملة. فنحن ننطلق من الظواهر كأشكال فنية أسلوبية لا من المتن كأنموذج.

وقد تم التمركز حول الخطاب الذي في مباشرته تكتسي الصورة طابعا توجيهيا تضطلع إثره اللغة بمعظم وظائفها التواصلية. وعلى مستوى الحقيقة يمثل صوت السارد ضمير المتكلم المستتر أنا والذي في خطاب تعريضي يتوافق مع الرؤية التداولية التي تتحقق بها مقصدية المتكلم. ءَامَارْ = كناية عن الرجل القوي الذي لا يرضى لنفسه أن يصبح عالة على غيره، (أطلق كلمة اللحية وأراد بها اكتمال الرجولة والشهامة). والضمير الأكثر حضورا هو ضمير المخاطب الذي يتلقى الرسالة. "فبين الحقيقة الحرفية والحقيقة التداولية يفتح التأويل على ما لا يخص من العناصر المشاركة في انتاج المعنى"[1].

إن طبيعة المعنى تحدد نوعية الصورة التي يتلبس بها الخطاب الفني، وفي حضور الصورة الإشارية ثم الحسم في صيغة النفي ءُورَا – لا – ليتم إشراك جميع المخاطبين الحقيقيين والمحتملين.

[1] عيد بليغ، التداولية، البعد الثالث في سميوطيقا موريس، مرجع سابق، ص 326.

II) أ- طِالْبْ ⵉⵉⵔⴰⵢⵉⵙⵅⵏ، تَارْوِيتْ زِّيتْ نْخْ تْسُّوكِي.

ⵜ ⴰ ⵀ ⵙ ⵔ ⴰ ⴰ ⵢ ⵙ ⵅ ⵜ ⴰ ⴰ ⵓ ⵔ ⵜ ⵅ ⵔ ⵜ -ب

ⵜ ⵔ ⵢ ⵜ ⵙⵙ ⵣ ⵔ

ج- الفقيه بغا يغمس، تولد الزيت أولا لا.

هي أقرب إلى المعنى من الفصيح.

تقوم عملية التلقي على زمن فقد فحواه وهو يتطلب من المتلقي إدراك لعبة الضمائر من جهة كما يستحضر السياقات المختلفة التي تحيط بالاستعارة التمثيلية وبالكناية معا من جهة أخرى. فهنا صوت السارد الذي يهيمن في الخطاب وهو ينقل رسالة لا مجال فيها لتدخل المخاطب "أنت" إلا بالتقبل والرضى، ففي البنية العميقة للصورة نجد:

- طَّالْبْ ⵉⵉⵔⴰ الزِّيْت = الفقيه يطلب الزيت.
- أثمرت الشجرة أم لم تثمر.
- تُورُو زيتْ = ⵄⵓⵔ تُورُو = زُونْد زُونْدْ

أثمرت الزيتونة أم لا سِّيانِ – لعبة الضمائر جزء من المعنى المبطن داخل الاستعارة أو الكناية. فالأنا مضمرة في صوت السارد وهو يتمتع بجرأة الاستعارة، والأنت هو المخاطب الذي يتلقى خطابا علويا بطله الهو الذي هو الفقيه كرمز للسلطة والقوة والنفوذ. وتكمن صعوبة الفهم والتأويل في الإلمام بجميع السياقات التي تتوزع الضمائر وهي ترتب الأدوار داخل زمن الحكي. "لذا فمن الطبيعي النظر إلى اللغة على أساس أنها تتأثر في صياغة المعنى بتكاثف العناصر الداخلية والخارجية، فهي كائن اجتماعي يتأثر بالمتغيرات النفسية والاجتماعية للأفراد والجماعات، لذا فللخروج بمعنى ما لا بد من تقصي كل جوانب الظاهرة اللغوية للحكم عليها، وإبراز المعنى الذي تشكله تلك الظاهرة

بمعطياتها الداخلية السياق اللغوي أو (سياق التلفظ)، والمعطيات الخارجية "سياق الموقف" أو "سياق الحال".

بل قد تتشكل اللغات خارج الألفاظ تماما، وتؤدي النتيجة الاتصالية المرجوة منها، وتشير بشكل واضح للمعنى المراد"[1].

يتبوأ الفقيه مكانة متميزة في المجتمع القروي، وقد كان يصله نصيب من كل المنتوجات المحلية من عسل وسمن وزيت وحبوب. كما أنه يضطلع بعدة أدوار داخل المجموعة الثقافية التي أدمجته وأكسبته صلاحيات القضاء والإشراف على عقود الزواج والطلاق وإبرام الاتفاقيات- مما يمنحه سلطات جلى تجعله لا يضع بعين الاعتبار حصول الخصب أو عدمه. وتكمن البنية العميقة في: ⵖⵉⵔⴰ ⵖⴰⵢⵙⵎⵅⵏ = (بغى يغمس) والباقي لا يعبأ به- وهو فعل قسري يمارسه على غيره دون اعتبار لجود الطبيعة أو جفافها. وحصول الفائدة لديه غير رهينة بقبول أعذار المنتجين الحقيقيين من الفلاحين الذين يتعبون في تحقيق الإنتاج. والفقيه هنا قد ورد باسمه الذي يشير إلى بطل الحكاية – الهو – مارس نفوذه عبر زمن الفعل نفسه – ءيرا – يريد – الذي يبدأ من الحال إلى الاستقبال. هو رمز كل سلطة تمارس نفوذها من أشخاص ومؤسسات وضرائب وتعاقدات لا تكون مبنية على العدل والتكافؤ. والتوسل بضمير الأنت، المضمرة في صوت السارد كمرسل، يصبح المفعول به مرغما على الإذعان خوفا من سخط السلطة أو بطشها. فزمن القصة أو الحكي زمن شعري أو نووي يتمرد على مفهوم الزمان نفسه – وزمن السرد متجدد باستمرار، فكلما دعت إليه سياقاته يتردد. وفي تجدده يؤدي إلى ترهين الخطاب حسب بلاغة كل عصر وكل سياق؛ وهو ما يبرر خلود الأمثال وقدرتها على

[1] فاطمة الشيدي، المعنى خارج النص، أثر السياق في تحديد دلالات الخطاب، دار نينوي للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، دمشق، 2011، ص 12- 13.

الاستجابة لمقتضيات مقامات يتم إثرها الربط بين الموروث الثقافي ومقتضيات التجربة. وتغير أو تطور بنية المثل ظاهرة ثقافية حيوية تضمن له كخطاب امتداد طابعه الكوني الذي لا ينحصر في المضامين الإنسانية التي يروج فيها، وإنما تطال أيضا ما يميز بلاغة كل مرحلة من كنايات واستعارات تحيى بها الشعوب.

رابعا: التوازنات الصوتية وإيقاع الصورة السردية:

تمثل الأمثال رافدا من روافد الخطاب الفني، وهي أحد المكونات التراثية الكبرى التي تغترف منها بقية الأنماط السردية الأخرى. وفي قيامها على الاستعارة والكناية والمجازات الأخرى تبني صورها من خلال عناصر التخييل التي تمكنها من الانزياح عن لغة الخطاب اليومي المألوف. تتشكل سمعيا وخطيا على مفهوم الإيقاع الذي يعتبر عنصرا مكونا تصبح عبره جسرا سرديا يتمرد على نظرية الأجناس نفسها. إن قيامها على التصوير والإيقاع يكشف سر تمركزها وتأطيرها في أدبيات اليونان؛ فهي وإن صنفت ضمن الأجناس الصغرى، فذلك لتكثيفها واختزالها لبقية الخطابات الأخرى. فالخطاب الفني يستمد فرادته من كون المتخيل فيه قائما على المفهوم والمسموع معا، مما يجعله مركزا أساسيا تتعالق معه بقية الأنماط التعبيرية التي تنضوي ضمن الحكي أو التي تعتمد المحاكاة كالمسرح والسينما وغيرها.

يمثل الإيقاع ذروة التفاعلات اللغوية بين الدلالة الصوتية والدلالة المعجمية التي تضطلع بها اللغة داخل الصورة الفنية. وهو وإن اعتبره هنري ميشونغ الدال الأكبر في الشعر، فهو ظاهرة فنية ترتبط بتجليات الذات المنتجة للخطاب في كل أنماط التعبير.

ويستمد المثل إيقاعه من قيام معناه على تجانسات لفظية تعطي للبديع حضورا لا يختلف عما يمارسه في اللغة العربية الفصيحة. وتقسيم السكاكي الثلاثي لعلوم البلاغة ينسحب على كل اللغات التي وإن اختلفت أنظمة رموزها ونسقها التصوري فهي قائمة

على نفس الآليات الذهنية التي بوساطتها يتم تفسير العالم. وفي تصنيفه لعلوم البديع إلى ما يجري في المعنى وما يتمظهر في اللفظ يؤكد التقسيم قيام التجانسات على ظواهر بلاغية تجمع بين الدلالة المعجمية والصوتية في آن: ففي بنية المثل الآتي:

لأَنْ ءِيْرْكَازْنْ، ءِيلِينْ ءْيْنْكَازْنْ.

ⵍⴰⵏ ⵉⵔⴽⴰⵣⵏ، ⵉⵍⵉⵏ ⵉⵏⴽⴰⵣⵏ

توجد الرجال، توجد الأوجاع.

من الصعب ترجمة صورة قائمة على الجناس.

خاصة وأنه يصعب إيجاد إبدال لغوي في الترجمة:

ءِيرْكَازْنْ = ءينْكاَزْنْ

الرجال = الأوجاع

Les maux = Les mâles

Le mal = Le mâle

وبين الاسمين فعل ماض لا ينحصر في زمن فيزيائي، وإنما هو زمن خاص باللغة نفسها. ووجود التجانس اللفظي ولد إيقاعا في المعنى يصعب نقله في الترجمة– فهو وإن بني على بنية ضدية، فقد ولد تناغما بين المبنى والمعنى يكتسي طابعا شعريا. فما يتوصل إليه المتلقي يولد دليلا قائما على الإحالة الخارجية التي تتعدد فيها الدلالات.

ووجود التجانس اللفظي كان وليد مقابلة بين جملتين أو معنيين في ربطهما بالفعل يحصل التناظر بينهما دلاليا. فقيامها على التعارض الدلالي والتجانس اللفظي ولد تقابلا حادا جعل الاستعارة في سياق أصبح استعارة في حد ذاته، كما أضحى ضمير المتكلم

أنا – صوت السارد الذي يوجه خطابا نقديا للمجتمع من خلال بنية المشابهة للدلالة على قيام الخطاب على الثورة على المفاهيم السائدة التي غالبا ما تمجد الرجال لذكورتهم لا بما يميز رجولتهم من مواقف وأخلاق.

فعلى الرغم من أهمية العلاقات النحوية في قرينة الإعراب وتقريب المعنى، فلا مجال لملامسته دون الانطلاق من تضافر القرائن؛ ومن ثم فدلالة المثل كإبداع لا تقارب دون السعي إلى الإحاطة بمختلف مكوناته المسموعة والمفهومة. وهذا لا يعني أننا نزعم الإحاطة بكل جوانب الموضوع، فلشساعته ما يشفع لقصور ما تعذر التحكم فيه من معطيات.

يتمثل الإيقاع في دور البلاغة في بناء الموسيقى الداخلية والخارجية كما يتمثل في الحركة الإيقاعية نفسها. وهي ضد السكون، هي إصرار على الحياة وتحدي ضد الموت، وكل في فلك يسبحون.

لن أدخل في نقاش حول أسبقية المادة أو الحركة، إنما المادة ليست شرطا لوجود الحركة، لأن الحركة فعل حياة "وهي شرط تجليها وظهورها"[1].

يؤكد درس الفيزياء والكيمياء العضوية أن للزمن دورا كبيرا في تغييب المادة، خاصة إذا كان مبنيا على السرعة المفرطة. وقد يكون ذلك سببا مضمرا يجعل الخطاب الفني القائم على التصوير يتحاشى الدخول في سياق مع الزمن الذي هو العدو الحقيقي للإنسان، خاصة وأنه هو وَحْدَةُ القياس الوحيدة التي تضع حدا للحركة. تتحقق التوازنات داخل الحركة خارج فضاء العروض، ومع ذلك يجد المتلقي حريته في محاورة النص عبر الصوت والدلالة أو ثنائية المسموع والمقصود كما رأينا في المباحث السابقة. وتقوم على

[1] محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس، 1976، ص 43.

التقابلات النسقية المبنية على التقابل بين أنواع الحركات والمد (المد الطويل حركة + سكون) ومن مظاهره التجنيس كما ورد في الأنموذج السابق. ويتطابق مفهوم ابن المعتز للتجنيس مع مفهوم les homonymes في الشعرية الفرنسية- ويمكن تلخيص الظاهرة في التكرار الذي تعرفه بعض الأمثال التي تتوسل بصورة التكرار اللفظي أو المعنوي، فلننظر ما يلي:

أ- تَغَاوْسَا نُورِيغْ كِيسْ، ءُونْشْكْ لِّي تْرَا تَادْكَّالْتْ غُوْنكَّورْتْسْ.

ب-

ج- حاجتي أريد منها ما تريد الحماة من جديها. هو مد يتجلى عبر المد الطويل المكون من حركة وسكون من خلال حروف العلة كما هو الشأن في اللغة العربية – فالصوائت نفسها في كل اللغات- تَكرار يعتبر خاصيةً شعرية صرفا ولا يعتبر إطنابا أو حشوا. فالمثل مبني على الاختزال والتكثيف وإن بني على صورة شبه كاريكاتورية تمرر في السياق الذي وردت فيه مواقف ورؤى حول صورة المرأة عموما والحماة خصوصا في المخيال الجماعي وفي ميثولوجيا الأنا عند السارد الذي تحدث بضمير المتكلم – تَاغَاوْسَانُو – حاجتي (أنا). وفي تورطه في النسيج الدرامي يصبح السرد منسجما على مستوى السرد والحكي معا مما يؤدي إلى تطابق الضمائر بشكل يخلق وحدة دلالية متميزة ببعديها المسموع والمفهوم.

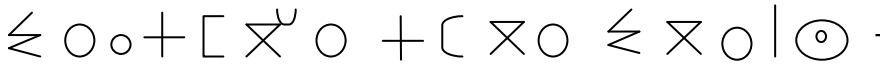
تتكرر المقاطع السردية عبر المد الطويل كما قد تتكرر في كلمات وجمل يكون فيها التكرار اللفظي – لا الصواتي – ظاهرة بلاغية يبرر السياق حضورها، فله قيمة جمالية تندرج ضمن الأبعاد الاستيطيقية للسماع والتلقي معا.

ويستحسن التكرار في السياقات التي تكسبه عمقا في المضمون وشفافية في الإيقاع. ويرتبط دور المد بدلالة الخطاب من جهة وبما يستحضر من عناصر خارج نصية ترتبط بنظرة المجتمع البدوي إلى الحماة وما يعلق بها في الذاكرة الجماعية من طمع وجشع. ولاشك أن الاستعارة كمدرك جمالي تعيدنا في كل سياقاتها إلى مقولة أرسطو الذي تؤكد أن أعظم شيء في الوجود هو أن يكون الإنسان سيد الاستعارة.

خامسا: تكرار الكلمات

تتعدد مظاهر التكرار، بين الحرف والكلمة والمقاطع الصوتية دون أن تفقد الخطاب طابعه الفني بأبعاده الذهنية والجمالية:

أ- ⵖⵉⵖⴰ ⵜⵎⴽⵔ، ⵜⵎⴽⵔ ⵖⵉⴽⵔⵏⵙ.

ب- 

ج- إذا أمكنها الحصاد، تحصد حقلها..

تكررت صيغة ⵜⵎⴽⵔ ← تحصد عبر مشتقاتها مما جعل فعل التلقي يطرح تساؤلات حول مقصدية المتكلم أو السارد الذي لم يصرح بالمرسل إليه وإنما اكتفى بضمير الغائب هي – لإكساب الصورة طابعا لا يخلو من تحد وتعريض. لن نحمل الصورة أكثر مما تحتمل، إلا أن بها نفحات من فكر نيتشه حول العلاقة بين الإرادة والقوة قد تم إدراكها بشكل مبسط لا يخلو من قيمة معرفية وجمالية. وإن نحن ربطنا ذلك بالأنثى اللغة، تدخل الأمثال كغيرها من الخطابات الفنية في علاقة بالمقدس، فعل وجود وكينونة، والكلمة الإلهية "كن" هي قول وفعل في نفس الآن، واللغة الإنسانية منطوقة أو مكتوبة، هي تجل للغة الإلهية الباطنة[1].

[1] أدونيس، النص القرآني وآفاق الكتابة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1993، ص 31.

ولأن اللغة هي التي تميز الإنسان وتمكنه من القدرة على صياغة وإعادة صياغة وجوده، فإنه عبرها يمارس الوهم الإنساني الكبير بأنه يستطيع أن يقول من خلالها للأشياء كوني فتكون، هو تعبير مجازي فعلا، ولا يخلو من بعد فلسفي. إن الإيقاع في أدبيات الأمثال وإن أشرك بعض المسموعات، فهو إيقاع داخلي بالدرجة الأولى- ولأنه ينطبع بحساسية كل عصر، يفتح المضامين والأشكال معا على سياقات تظل في تجدد مستمر، لا في المواضيع التي تحيل عليها فحسب وإنما في حركتها الداخلية التي هي ألصق بالمعيش اليومي في أبعاده الإنسانية المشتركة- لذلك فإنه يستمد إيقاعه من قدرته على الانبناء على الإيقاعات المتجددة مع الحياة ببعديها الواقعي والاستعاري.

سادسا: المكان:

الزمان والمكان بعدان أساسيان للوجود الإنساني؛ خاصة وأن الإنسان هو الكائن الوحيد الذي يدرك وجودهما كرئتين يتنفس بهما ذهنيا وعليهما تبنى الظاهرة اللغوية. ومن خلال ارتباط مفهوم السياق بهما معا، يتحدد موقف الذات المبدعة عبر النصوص المختلفة التي تنتج خطابا من جهة وذات القارئ المنتج الذي في إدراكه لتمرد الإبداع على مفهوم الزمان والمكان، يتجاوز نفسه ليعيد اكتشافها وتشكيلها من جديد وهو يفجر الدلالة المخزنة في الإبداع ويكتشف معها ذاته باستمرار. ويعتبر الزمان والمكان من التداعيات الثقافية للغة الإنسانية.

تتعدد الدراسات الأدبية والنقدية واللسانية التي تتناول موضوع الفضاء – ولسعته كمفهوم، لا بد من إدراك قيامه على استراتيجيات تقوم على مساءلة المنظور المشترك للفضاء داخل المحكي الأدبي وما يحيل عليه في الواقع- ويقوم هذا المفهوم على استراتيجية كتابة واستراتيجية قراءة معا. ليصبح لصيقا بكل شيء، مفتوحا على كل الحقول والتوجهات الإيديولوجية.

وحسبنا في التعامل مع مفهوم الفضاء السردي، ملامسة أهم المكونات الفاعلة في المتخيل الذي يرتبط بما يتوصل إليه المتلقي من عمق دلالي وبين المستويات الجمالية التي تتولد عن التداخل الكبير بين مكونات الفضاء الأخرى. "لقد كان الفضاء دائما مُحايثاً للعالم بكل مكوناته، تنتظم فيه الكائنات والأشياء والأفعال. هو معيار لقياس الوعي والعلائق والتراتبيات الوجودية والاجتماعية والثقافية، ومن ثم تلك التقاطبات الفضائية التي انتبهت إليها الدراسات الانتروبولوجية في وعي وسلوك الأفراد والجماعات ..."[1].

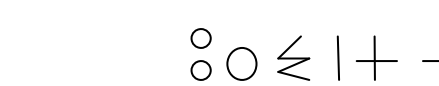
لم يكن التفتح على مفهوم الفضاء حديثا في التراث العربي، ومتحفنا التراثي الأدبي حافل من خلال الشعر العربي القديم بما ينم عن وعي وإدراك لأهمية الفضاء في صياغة الوجود المادي والإبداعي.

أي مكان في الإبداع، ما هي حدود تجلياته؟

1- جغرافية المكان وجغرافية اللغة:

إذا كانت الصورة معقل الرؤيا، فإن أول تجلياتها هو المكان الواقعي الذي يعتبر محورا تدور حوله بقية العناصر الأخرى: فما هي سمات المكان في المتخيل اللفظي:

أ- ءُورِّينْتْ تِزْوَا – غْ – مَا ضْزْضَانْتْ. (تراجعت النحل فيما صنعت)

ب- 

ج- قد يتوقع المتلقي ورود إشارات لغوية ترتبط بطبيعة السياق، سياق الخطاب، تساعد على بناء سياقات جديدة تكون نتيجة التفاعل. إلا أن قيام الصورة على التأويل

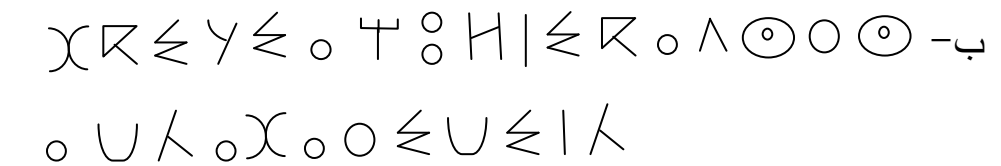
[1] حسن نجمي، شعرية الفضاء، المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2000، ص 32.

من شأنها استدعاء بقية السياقات الأخرى التي يمكن أن يحال عليها سياق المحكي الذي حدد المكان في خلية النحل من جهة وفيما يمكن أن ترمز إليه. إن الحمولة الثقافية للغة هي التي تحيل إلى مكونات الفضاء المتخيل الذي قد يتم ربطه بمكان خارجي واقعي. وإذا كنا نربط وجود خلايا النحل بالبادية قد تتجاوز الإشارات الخارجية الحسية لتناغي قضايا ذهنية وجودية ترتبط أحيانا بالكينونة كما قد ترتبط بالحنين إلى الماضي المجيد. تقوم الصورة على علاقة توتر أكسبت صوت السارد طابع المحذر مما قد يتم خلاله الخروج عن قوانين الطبيعة.

تولد من سياق الحكي = ءُورِنْيتْ – تراجعت – كناية على درجة كبيرة من العمق والغرابة، وهو سياق يرتبط بجغرافية المكان الذي بداخله يتم إنتاج العسل– لم يرد الحديث عن العسل– لأن الكناية اكتفت بذكر النحل الذي يضطلع بدور قوة فاعلة في الزمان وفي المكان. قدمت الصورة السردية معنى لا يخلو من مخاتلة، وهي الاستراتيجية الأولى التي تحمل إشارات الفضاء المفتوح على كل الاحتمالات.

ففي شساعة اللغة، يمارس الفضاء كل طقوسياته الموضوعية والذاتية. واللغة هنا تتجاوز كونها نظاما إشاريا، هي لغة السرد الفني الذي يتوسل بالصورة بمختلف زوايا التقاطها؛ إذا كنا نختصر مفهوم الفضاء في المكان، فإن معظم الأمثال الأمازيغية تحمل إشارات مكان الحكي في ربطه بالبادية– ويتجلى ذلك في الصورة البلاغية بشكل خاص وفي مستوياتها الذهنية:

أ– فْكِّيي ءَاغْيُولْ نْكْ، ءَادْ سْرْسْ ءَاوِيحْ ءَافَار عُيوِينْحْ.

ب– 

ج- أعطني حمارك نحش به لحماري.

تستقي الصورة عناصرها من المعيش اليومي الذي قد نتجاوزه في كثير من الأحيان حين نركز على قيمة المتخيل في الفضاء السردي، إلا أن سياق الحكي غير سياق السرد، وهو ما لا ينتبه إليه إلا المتلقي الإيجابي الذي يتموضع بين كل هذه السياقات ليؤولها ويتموقع خلالها، يشكل دلالات معانيها ويتشكل معها. وتكمن أهمية تلقي أدبيات الأمثال في إدراك تقاطع الفضاء الأدبي مع الفضاء الخارجي أو المعيش اليومي وفي بناء تقاطعات جديدة وهي تقوم بترهين الخطاب تضع بعين التأويل كل السياقات المحتملة. فليس الإبداع وحده هو الذي يضمن لنفسه الخلود، وإنما القراءة العاشقة أو الكاشفة هي التي تفتح أمامه إمكانية التمرد على ما بني عليه سابقا من أبعاد الزمان والمكان؛ صورة متخيلة قائمة على الكناية تصبح حافزا للبحث عن مواطن الوعي والإدراك يصبح معها المكان كبعد مرجعي علامةً من علامات الفضاء.

ويذهب الشاعر والناقد محمد بنيس، إلى أن "المكان منفصل عن الفضاء، وأن الفضاء بحاجة دوما للمكان"[1].

يطرح مفهوم الفضاء إشكالية كبرى بين العلماء والمفكرين والنقاد واللسانيين. وهو أوسع من المكان الواقعي الذي هو حيز لم يرد في الحكي إلا من خلال بعض الإشارات التي تعتمدها عملية التأويل، أي أن هذا المكان ، لا وجود له خارج عملية الربط والتأويل التي يتوصل إليها المتلقي بعد الدراسة والتحليل.

تقوم جغرافية المكان على ثلاثة مستويات: مكان الحكي ومكان السرد ومكان التلقي. بذلك يصبح المكان فضاء سرديا قائما على عدة أسس تتداخل إثرها العناصر

[1] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، الشعر المعاصر، ج3، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1990، ص 112.

الواقعية والمتخيلة بحيث نتلمس من خلالها جمالية الصورة الفنية وجمالية التلقي في آن – فالصورة – في المثل المدروس صوت بدوي متمرد على الزمن في توسله بفعل الأمر = فكيي – أعطني أو أعرني، وقد بني الحكي على أساس سردي يتردد كلما حضرت الدواعي إليه عبر صوت السارد من جهة ومن خلال مهارة المتلقي الذي وهو يبحث عن ملامسة المعاني يولد دلالات تكرس في ذاكرة القراء الضمنيين والحقيقيين والمحتملين الصورة النمطية لموطن لغة الإبداع سواء في السرد أو الشعر وهي البادية.

فيصبح المكان من خلال التركيز على الحقول كوسائل للإنتاج أو سياجات السدر أو الأبقار أو خلية النحل، أو الفقيه وغيره... علامات وإشارات لها دور استدعاء متعة الحنين إلى مكان الحلم الأول الذي هو البادية أو الصحراء، موطن الوحي وزاد فعل التخيل والتخييل.

إن مفهوم الفضاء السردي يبنى أساسا في تجربة جمالية[1]– ذلك أنه في قيامه على الصورة السردية يبتعد عن المعطيات الحسية المباشرة، وهو مجال الذاكرة والمتخيل....

2– شعرية المكان:

فإذا كان مصطلح الفضاء السردي يشمل عدة دراسات تستند إلى وعي وإدراك وتمثل مواطن المعنى والجمال في البناء السردي، فإن مصطلح المكان لا يقل عنه أهمية.

يختزل المكان عددا كبيرا من الإشكاليات الوجودية في حياة الإنسان. وأكبر قسم من ذاكرة الإنسان قائم على المكان كبعد وجودي. المكان يعني الاستقرار والشعور

[1] حسن نجمي، شعرية الفضاء، مرجع سابق، ص 47.

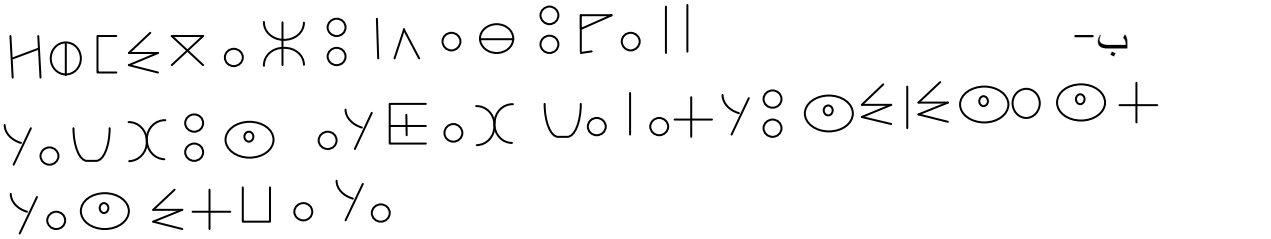
بالانتماء والأمان وأهميته لا تنحصر في الحياة، بل تتعداه إلى الحلم وحتى بعد الممات– ولما شاء الله للكون أن يتواجد بتموقع الكرة الأرضية بين الكواكب الأخرى، والإنسان يتأمل عناصر وجوده الأساسية. والمكان الأول في حياة الإنسان هو بطن أمه، هو الرحم الذي في اشتقاقه من أسماء الله الحسنى أصبح فضاء بكل معاني الكلمة بما له من ترابطات يستمد منها الجنين خصائصه الجينية من سلالته القريبة والبعيدة. أدرك دارسو الأدب ونقاده أهمية المكان فاتجهوا نحو دراسته فأصبح مفهوما تنظيريا لمصطلح نقدي. المكان إذاً مصطلح نقدي حديث جدير بالدراسة بعد أن كان مصطلحا ميتولوجيا فلسفيا قديما. وردت فكرة المكان في كتاب فن الشعر لأرسطو الذي أشار إلى أهميته بوصفه أحد العناصر الستة التي تتكون منها المأساة. وفي الدراسات الحديثة، تعود ريادة البحث لجاستون باشلار في كتابه "جماليات المكان" وشعرية المكان لميخائيل باختين. بذلك أصبحت هذه الدراسات نافذة كبرى وجهت اهتمام الباحثين العرب إلى مبحث له من التجليات في الأدب ما يجعله مجالا خصبا تتجه إليه الدراسات التحليلية لما يرتبط به من قضايا فكرية وجودية وجمالية وفنية في نفس الآن. ويستمد المكان كبعد وفضاء أهميته في الإبداع حسب الأجناس الأدبية من خلال آليات اشتغالها. بالرغم من التفريعات التي تولدت عن الدراسات التي بدأت تتعدد وتتطور كما وكيفا يمكن جمع دلالة المكان تحت نمطين رئيسين هما المكان الموضوعي (الواقعي) والمكان الخيالي المفترض.

شعرية الخطاب السردي أو الروائي، مفهوم تردد كثيرا في العقد الأخير. وقد تم التركيز على الأبعاد الجمالية والتواصلية للغة الواصفة. وهي خلفية لسانية تداولية تشي بمرحلة التمرد على الانغلاق الأجناسي. تتضمن الأمثال الأمازيغية دلالة الفضاء بمعناه الواسع. وفي قيامها على الكناية والاستعارة والمجاز، تجمع مختلف معاقل الرؤى التي تمت من خلالها مقاربة الفضاء والمكان في نفس الآن. لا أحد يجادل في كون الصورة

الفنية موطنا للمكان بمختلف أبعاده = ففي النماذج التالية، يمكن مساءلة المفهوم نفسه، لأن كل سياق يحمل جزءاً من استراتيجية المكان:

أ- لْهَمْ ءِيكازُونْدْ ءَابُو قَّالْ، يَا وْفُوسْ ءَايْطَّافْ وَانَّا تْيُوسِينْ ءِيسْرْسْتْ، يَا سِيتْ وَايَّا.

ب-



ج- الهم كالقلة (الجرة) له يد واحدة، ما إن يتركها الأول حتى يحملها غيره.

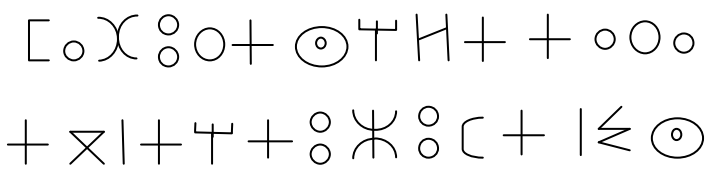
بنيت الصورة السردية على علاقة المشابهة من خلال تراسل الحواس، لْهَمْ ءِيكَازُونْدْ = "الهم مثل" وهي علاقة جعلت المتخيل حسيا يمكن تحويله إلى صورة بصرية غيرت طبيعته الذهنية.

وبناء الصورة من خلال عدم الاندماج الكلي للسارد تجعلها قائمة على بعض الإضمارات المعقدة التي لا تحول دون تحقيق التواصل. يُكَوِّنُ المعنى في المثل رحيق معناه، لذلك تكون ملامسته مستعصية في بعض الأحيان. تبدو مكونات الصورة قائمة على دلالات رمزية موزعة بسخاء على عنصري المشابهة التي تقوم بين الهم الإنساني أو القلق الوجودي وبين الجرة كحِمْل ثقيل ما تعود على الطرح جانبا، صورة تنمو داخل مكوناتها من قلق وجرة وأناس يتناوبون على تحمل ثقلها. اجتمعت عناصر الحكي داخل القصة من خلال سارد فوقي في عدم تورطه أكسب الخطاب طابعا إنسانيا عميقا أكسبت المتخيل جوهرا دلاليا أصبحت معه الصورة قابلة للتمثل والاستيعاب والتلذذ.

فالفضاء السردي يتجلى عبر دور الصورة في تشييد بعديها معا، البعد الحقيقي والبعد الافتراضي الذي أنتج صورة واقعية أنتجت بدورها واقعية المعنى. وذلك ما ورد سابقا من خلال وظيفة الصورة في الخطاب السردي. وتكمن الإشكالية في أن بنية الصورة نفسها لا تمكن النص من تجانس حقله الدلالي. واعتمادا على تركيبه أو كيفية انبنائه تظهر العلاقة الحميمة بين القارئ والنص. "المعنى يجب تركيبه – يقول كيليطو – فلولا هذه المشاركة لما برز المعنى، مع العلم أن المعنى ليس سوى إمكانية لا تنفي وجود إمكانيات أخرى"[1].

لا تكتفي القراءة بما يقوله النص للقارئ، فهو يحتفظ لنفسه بمساحات غموض سياقية خاصة. لذلك فحلم المتلقي الإيجابي يظل عالقا بما يتيح له هذا النص من مساحات التفاعل التي يمارس خلالها قدرته هو على التموقع ليتحول من مجرد مستقبل إلى مرسل قادر على محاورة المتخيل بحيث تصبح القراءة استنطاقا للصوامت أو المسكوت عنه لا صدى للأصوات المسموعة.

أ- مَافُورْ تْسْغْلْتْ تَارَادَارْتْ، تْكْنْتْ غْ – تُوزُّومْتْ نْس.

ب- 

ج- لماذا لم تقس شبرا وتنام وسطه...؟

قيام النص على سؤال استنكاري – مَافُورْ- لِمَ لَمْ – إشراك مباشر جعل صوت السارد يكتسي طابعا مباشرا وهو يحدد عناصر التصوير نفسها- إن مساحة التفاعل هنا مع النص لا تنحصر في ملء البياضات التي تولدت عن طبيعة الاستنكار، فهناك

[1] عبد الفتاح كيليطو، الملحق الثقافي لجريدة الاتحاد الاشتراكي، العدد 66، الأحد 24 فبراير 1985، ص 6.

الوضعية المرجعية التي تبنى بمشاركة المتلقي الذي وهو يَمْخُرُ عباب البنية يَبني دلالة مشتركة اضطلع فيها النص بدور الوسيط، بناء الدلالة وبناء الذات[1]. يكمن سياق الحكي في وجود تجاوز يستدعي التذكير بوجود حدود فيزيقية بين الأشياء وبين الناس. صحيح أن المثل قد يوهم بانبنائه على مضمون سلبي لقيامه على استفهام إنكاري يقلل من قيمة المرسل إليه. إلا أن غياب سياقه الواقعي أكسبه حياة أخرى تترك المجال للرغبة في استنطاق ما بني عليه من إضمارات. ليس الفضاء مجرد خريطة جغرافية[2]، إنه نتاج قائم على تراكم الدلالة من خلاله يعيد القارئ بناء معناه. كل خطاب قائم على الاستنكار يتضمن في عمقه الدلالي أمرا بالقيام بفعل معين– وهو هنا الرضوخ والاستسلام، على وجه الاستعلاء مع الإلزام. فتتولد أثناء القراءة التأويلية نوعية العلاقة التي تُميز في معظم الأحيان الخطاب الذي يتم الترويج له بين الحاكم والمحكوم.

تُبنى الصورة الفنية شعرية كانت أو سردية على الحجب والمخاتلة، ومن وظائفها تغييب اليقين، أو تحقيق يقين ملفوف بالشك. إلا أن هناك إشارات تركيبية تقود في بعض الأحيان إلى مواطن وجود المعنى – تَقسْ شِبْر– تْسْغْلْتْ تارادازت – أن تحفر شبرا وقبرا تحاصر فيه نفسك، بذلك جمعت الصورة بين الوصف والسرد معا، فالسرد يروى في الزمان، وهو هنا مفتوح لارتباطه بفعل لم يتحقق بعد، وفي أملِ تحققهِ يتدخل وصف المكان الذي هو القبر ليكسب الصورة طابع التهديد ويتحقق الإيهام والواقعية، وكلها أدوات لغوية تحمل أبعادا دلالية تساعد على الفهم والتأويل.

---

[1] نظرية التلقي – إشكالات وتطبيقات، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سلسلة ندوات ومناظرات، رقم 24، 1993، ص 153. بتصرف.

[2] حسن نجمي، شعرية الفضاء، مرجع سابق، ص 80 وبتصرف.

قد يلاحظ متتبع الأطروحة ورود مفهومي المكان والفضاء معا. والمكان وإن كان أحد تجليات الفضاء Espace فهو في الإبداع عموما، عالم فقد خرائطه كما يقول جورج لوكاش. وهو الفضاء العام الذي يحتضن بقية العناصر. المكان مطوق ومحاصر داخل تداعيات اللغة– والفضاء يحمل بعدا نفسيا وإيديولوجيا يتلخص في الصورة الأدبية لهذا المكان المتخيل– وتكمن شعريته من خلال انبنائه على البصمة النفسية التي تتولد عن العلاقة بين الدال والمدلول– فمن ثم فهو علامة نفسية لا تستند إلى وجود فيزيقي. ويذهب العالم الروسي ميخائيل باختين إلى أن الفضاء الروائي، أو السردي، فضاء لفظي محض أثناء حديثه عن الشعرية الجديدة.

وإن نحن وضعنا بعين الاعتبار الفضاء الطباعي الذي تتشكل بداخله مكونات السرد ندرك أنه يعني المكان الواسع الذي لا يرتبط فقط بالزمان والمكان، فهو مناخ زمكاني لفظي شمولي يمثل المكان جزءاً منه وهو يرتبط بالزمان ودوره في سيرورة الحدث. والمكان هي الصورة الأدبية التي رسمتها اللغة في ذهن المتلقي عن طريق الإيحاء والتشخيص والإيهام. ويتم ذلك عبر الإشارات اللغوية المختلفة التي وإن اشتقت عناصرها من الطبيعة ومن مكوناتها المختلفة، فهي علامات سيميوطبقية تحيل مباشرة إلى ما تعلق به من ترابطات وإن قامت على التراسل يدرك المتلقي ما تنطوي عليه من حمولة ثقافية بأبعادها المختلفة.

سابعا: الأمثال تعبير شذري:

ليس التعبير الشذري غريبا عن تراثنا وإن كان انصراف البحث تجاه الكتابة النسقية سابقا، فإن الدراسات المعاصرة استعادت سلطة الخطاب الصوفي وهي تعتمد الكتابة الشذرية من خلال شعرية الانفصال وبلاغة التشظي والصمت؛ بل إن الإبداعات نفسها أصبحت شاعرية تأملية ذهنية أو وجدانية. وفي استعادة الذات حجمها في الإبداع تعالقت النصوص وترابطت الرؤى، فاختلطت الأجناس وبدأت تتمرد على الطابع النسقي الذي يربطها بالتصنيف الأجناسي.

لسنا في حاجة إلى استنبات المفهوم، خاصة وأنه موجود في المعجم العربي. ففي لسان العرب، نجد: "الشذر[1]: قطع من الذهب يلقط من المعدن من غير إذابة الحجر... والشدر أيضا صغار اللؤلؤ شبهها بالبشر لبياضها... وشذّر النظم، فصّله وقولهم شذر كلامه بالشعر فمولّد....

وبذلك تولدت مفاهيم دلالية تستجلي تعريفا اصطلاحيا يدل على القطع والصياغة والحجم الصغير الدقيق والجودة والروعة والتضمين إلى غير ذلك من المفاهيم. ومن هنا يتبين بأن "الشذرات عبارة عن نص منقسم ومنفصل إلى مجموعة من القطع والفقرات والمتواليات المستقلة بنفسها على المستوى البصري، والمتكاملة مع الشذرات الأخرى دلاليا وتركيبيا وتداوليا"[2].

فأين تكمن شذرية الأمثال، هل في كونها نصوصا قصيرة قائمة على التكثيف والإضمار والإيجاز والحذف أم في عمقها وفي إضمارها رؤى فلسفية أو تأملية أم في التقاطع العذب الذي تمثله بين السردي والشعري؟

أ- ⵉⵢⵃⵔⴰ ⵡⴰⵢⵉⵍⵉⵍⵉ ⵎⴰ ⵊⵓ ⵜⵜⵏⵉⵛⵛⴰⵏ ⵉⴱⵎⵎⴰⵙ، ⴰⵚⵚⵖⴰⵔ ⵉⵢⵖ ⵉⵢⵇⵇⵓⵔⵀⴰ ⵎⴰⵊⵓ ⵜⵜⵉⵙⵙⵡⴰⵏ ⵉⵢⵅⵍⴼⴰⵙⵏ...

ب- ⵜⵉⵎⵙⵙⵓⵖⵉⵏ ⵏ ⵜⵎⵓⵔⵜ ⵜⵜⵓⵔⵉⵏ ⵙ ⵜⵎⵓⵔⵜ ⵏⵏⵙ ⵜⵜⵓⵔⵉⵏ ⵙ ⵜⵎⵓⵔⵜ ⵏⵏⵙ ⵜⵜⵓⵔⵉⵏ ⵙ ⵜⵎⵓⵔⵜ ⵏⵏⵙ

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، 1119، القاهرة، مصر، طبعة محققة ومشكولة، باب الشين، ص 2220.

[2] جميل حمداوي، الكتابة الشذرية بين النظرية والتطبيق، مطبعة النجاح الجديدة، الرباط، ط1، 2014، ص 12.

ج- "الحنظل" مر مذاقه، فمن وجده حلواً؟

- الجدع اليابس، من سقاه فأثمر معه؟

بنيت الصورة الفنية على أسلوب الحسرة في مثل قائم على صورة مكثفة لعمقها تواجدت في كثير من الأنماط التعبيرية الأخرى. لن نبحث عن خصوصية الصورة، خاصة وأن السياق الذي ترتبط به دقيق ومفتوح في نفس الآن. فمن خلال الاستفهام الإنكاري تتولد سياقات جديدة قائمة على التدفق الدلالي، فمن ذا الذي وجد الحنظل حلوا؟ هنا وردت الدلالة في صورة قائمة على شذرة في مقطع طليق، لا يلزم أحدا بالتواطؤ معه، ومع ذلك يمارس نفوذه على المتلقي عبر المشاركة من خلال تطوعه الإرادي في طبيعة الأسئلة القلقة التي ينبني عليها الخطاب. وفي القسم الثاني من الصورة الجزئية، يكتسي التساؤل طابعا أكثر حدة: ءاصغار ءيغ ءيقور... وهل يمكن زرع جذر يابس في الأرض لينبث شجرة من جديد؟ هنا فعل الاستحالة يتولد من خلال شطري الصورة الذهنية- وإن بدا النص منقسما، من خلال عناصر التصوير - بصريا إلا أن الصورة الكلية وهي مركبة قائمة على التناغم الدلالي. يبدو المثل بجزأيه أبياتا شعرية ذات أبعاد صوفية تأملية. وبذلك فمن خلال تواتر الصور تميزت الشذرة بحركة إيقاعية سريعة تبرر قابليتها للدخول في تعالقات نصية مع الشعر ومع أنماط سردية أخرى. لا أحد يجادل في علاقة الأمثال بالمعيش اليومي، وفي تداخل سياقاتها تكمن قيمتها الفنية وقدرتها على إحداث الثورة في الخطاب اليومي بين مختلف أجناس التعبير. تُترك العبرة للمتلقي، ليعمل ذاكرته في البحث عن الجواب أو عن أسئلة أخرى بديلة. وفي الاستعارة التمثيلية بين مذاق الحنظل - ءيحرا واليلي - وبين جفاف جذع الشجرة تنشأ تأملات أخرى تقوم على المقطعين السابقين بأبعادهما الإيحائية، هي لحظة إشراق صوفية من شأنها انتاج

سياق ذهني جديد قائم على سلطة الصورة الفنية وقدرتها على خلق زمن جديد يتناغم فيه الخطاب السردي والشعري في بهاء.

وتقوم لحظة الإشراق على توحد الفكر والانفعال، في صحوة قائمة على دور الاستفهام الإنكاري "ماجوتنت"، من الذي قام بالفعل ودوره في خلخلة النظام اللغوي وفي سعيه إلى وضع المتلقي في سياق جديد يكتشف ذاته من خلاله. وسنرى في مبحث الشعر العلاقة الرمزية التي تربط "الحنظل" بالمرأة وبالرغبة الجسدية، فقد تستحسن جمالها الظاهري، فتكون الأولى كناية عن العضو الجنسي للمرأة وءاجْدِيكْ كناية عن بكارتها. وفي شذرية الصورة قدمت عصارة تجربة ذاتية وموضوعية في آن، وتقوم الدلالة على مكونين في البنية العميقة يكون تمثيلها كالتالي:

- الحنظل مر ولا يؤكل.
- الجذع اليابس ميت ولا يربي.

وقد تولد عن هذا التعبير الشذري فكر نقدي، وذلك لأن التعبير الشذري إشكالي يعتمد السؤال لا الجواب. تكمن أهمية التعبير الشذري داخل المثل في إدراك السياق الذي جعل الصورة السردية تتمرد على سياقها، لتدخل في تعالقات عميقة مع خطابات أخرى؛ سياق قائم على قوة اللحظة والانفعال الذي لم يوقع الدلالة في التناقض وإنما بنى الصورة السردية على أساس شعري صرف.

لا نتحدث هنا عن الكتابات الشذرية القائمة على رؤيا فلسفية أو موقف وجودي إرادي كما هو الشأن في التجليات الصوفية أو الكتابات العرفانية عند الحلاج أو ابن عربي، وإنما نشير إلى أن الخطاب الشفوي نفسه قادر على تجاوز حدود اللغة العادية، وأنه بالتركيز على بنيته نكتشف أنه ينطوي على عدة أسرار تمكنه من انتاج خطاب قادر على تجاوز حدود الزمان والمكان؛ بل إن بناء الصورة على استعارة تمثيلية مركبة من

لحظتين، أكل الحنظل، وزرع جذع يابس، قد ساهم في طرح إشكالية الملفوظ والمقصود عند المتلقي المعاصر. وقد سرد الخطاب عبر السارد مقتضيات سياق قائم على التناظر بين صورتين مختلفتين في قوتها في إحداث الأثر، وفي تناغمهما يكون المتلقي ملزما باتخاذ موقف أو برد فعل أو ردود أفعال وإن تفاوتت حدتها تشترك كلها في الدعوة إلى التأمل في الوجود وفي أسراره من خلال جزئيات الصورة المستمدة من المعيش اليومي ومن عناصر الطبيعة.

تعتبر الأمثال مرتكزا أساسيا تقوم عليه منظومتنا التراثية. وهي أقوى الأنماط السردية وأقدرها على ملامسة المعيش اليومي. كما أنها حين تفتح أوراشا لتحليل خصوصياتها السردية تسمح باكتشاف قدرتها على تمثل الواقع من جهة كما تثبت أنها نكون أساسي يختزل مختلف المتعاليات النصية التي يتكون منها الخطاب الشفاهي. وتقوم رهانات الخطاب على عدة قضايا كبرى يصبح معها المثل وسيطا بينها وبين قراءة ناقدة تتكشف معها الدلالات كما تتشكل خلالها الذات القارئة. ونظرا لقابلية الأمثال للمقاربة النقدية فقد تم طرح عدة قضايا لغوية وبلاغية ولسانية أسهمت في تحيينها وترهين ما بُنيت عليه من تعدد الخطابات. فالقراءة فعل وممارسة؛ فهي التي تولد الدلالة من خلال عمليات كثيرة تجمع بين الاختيار والإقصاء والتغيير والتحويل من أجل الربط بين التيمة وأفق الانتظار. فما تقدمه الصور السردية يدخل في تفاعل وتجاذب مع تمثلات القارئ بحثا عن خلق وضعية مشتركة قد لا تكون في ذهن المبدع نفسه.

فأثناء تحليل الأمثال نكون أمام سلطة السياق بمختلف أنواعه، كما نكون أمام سلطة اللغة بنسقها التصوري. فيتولد عن ذلك فعل استنطاق سلطة المعرفة التي تتدخل في مغامرة استنطاق الغوامض وملء الفراغات بشكل يتحقق معه تأويل يلامس الوهم المقصدي والذي هو شرط لقيام الموضوع الجمالي.

ونحن ننطلق من السرديات النصية، ومن خلال طرح عدة قضايا نقدية معاصرة توصلنا إلى حقيقة مفادها أن البحث لا يقف عند حدود جمالية النصوص وقابليتها للقراءات المتعددة وإنما يطمح إلى إدراك تعالقاتها مع نصوص أخرى من مختلف الثقافات وأنماطها التعبيرية.

ولملامسة مختلف تجليات سردية النصوص الأمازيغية، لا بد من محاورة بقية أشكال الخطاب الشفاهي التي تشمل الأسطورة والشعر معا.

الباب الثالث
بنية السرد الفني في الأسطورة والشعر

الفصل الأول

الأسطـــــــــــورة

أولا: ماهية الأسطورة:

يتلقى الإنسان المعرفة عن طريق الحواس، وفي تمريرها عبر المهارات والقدرات والطاقات والملكات تتكون لديه الثقافة. فالمعرفة كم والثقافة كيف. تتعدد مفاهيم الثقافة حسب الخلفية الفكرية والإيديولوجية التي ينطلق منها البحث؛ ويبقى المعنى الانتروبولوجي الأكثر توسعا في قيامه على إشراك جميع العناصر المكونة والفاعلة في الذات والفكر من آداب وتاريخ وعلوم وفنون وديانات وعادات وتقاليد وأساطير.

وفي سعي الإنسان إلى التمركز داخل حوار ثقافي وحضاري دقيق، يتعين عليه أولا أن ينخرط في تاريخه وألا يتعالى عليه. وحين نتصالح مع ذواتنا، ندرك أن الانطلاق من معطيات التراث عنصر إيجابي لا مجال فيه للبحث عن الخطأ والصواب، فهو ميدان معرفي مميز. وبما أننا ننطلق من كون هذه المعطيات قائمة على نصوص قادرة على انتاج خطاب هادف يصبح بالنسبة لنا مرجعا نعود إليه لا لتكريسه والإبقاء على ما ينطوي عليه من قيم وتمثلات وإنما نرجع إليه كي نفهم الواقع الراهن ونستشرف المستقبل.

في لسان العرب: الأساطير هي الأباطيل[1]، والأسطورة عند الغرب حكاية ذات بعد ديني تهدف تفسير الكون، وتدور بين كائنات في صور بشرية أو حيوانية ذات قدرة خارقة. ومعناها اللغوي آداب الشعوب البدائية ممتزجا بتاريخها القومي. وتتضمن أفعال الآلهة أو الحوادث الخارقة– قد تكون صياغة فرد أو جماعة، وقد تكون قصة في غرابتها

[1] ابن منظور، لسان العرب، ج7، باب السين، مرجع سابق، ص 182.

عرفت إضافات شعبية جعلت منها أسطورة من أساطير الدهر، تزداد مجالاتها بتنقلها بين مصادر متعددة تجعلها تعطي ميلادا لأساطير أخرى فرعية. فقصة آدم مثلا تستمد وجودها وأبعادها من نظرية الخلق التي بدأت من الأسطورة المحض، وتجلت في الكتب السماوية لتعيد لحظة البدء والتكوين- وقد علقت بها تفاصيل تجمع بين الحقيقة والخيال.

ماذا أكل آدم؟ هل التفاحة؟ المؤكد أنه أكل من ثمار هي في الإسلام بين الحنطة والعنب والتمر والتين، ويظل الحسم في الجواب مفتوحا على كل الاختيارات؛ وظيفة هذه الأسطورة هو مبرر وجود الإنسان على وجه الأرض، الأكل والعصيان: ﴿وَقُلْنَا يَٰٓـَٔادَمُ ٱسْكُنْ أَنتَ وَزَوْجُكَ ٱلْجَنَّةَ وَكُلَا مِنْهَا رَغَدًا حَيْثُ شِئْتُمَا وَلَا تَقْرَبَا هَٰذِهِ ٱلشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ ٱلظَّٰلِمِينَ ﴿٣٥﴾﴾ (سورة البقرة، الآية 35).

ولكن هناك وظيفة أخرى وهي الحقيقة التي تكمن وراء مبرر الوجود وهي أن يعمر الإنسان الأرض وتكون له سبيلا إلى الآخرة: وأسطورة عنترة تقوم على شخصية حقيقية تجاوزت حدود الواقع. فقد حولته قدرته الخارقة على مواجهة الصعاب إلى رمز كوني جعل منه أسطورة من أساطير الدهر، فهل أصبحت عنترة زمانك؟ ... ومن أساطير الأولين أن الآلهة[1] عندما نزلوا إلى الأرض وقعوا في حب النساء لجمالهن الباهر، فتم إنجاب الآلهة الذين يتحكمون في قصص الوجود – بل إن آدم في بعض قصص الغرب كان يضع ماء الحياة خارجا. ولفضول المرأة فتحت المكان المقدس حيث يتكون الأبناء، فحلت بها لعنة الآلهة وصبت في بطنها رحما يجعلها تتحمل أعباء الإنجاب. فيقال "الأسطورة" للدلالة على المبالغة والنضج وتجاوز المعقول.

[1] الإمام الحافظ أبي الفداء إسماعيل بن عمر بن كثير الدمشقي، ضبط وتصحيح عز الدين الدمشقي، دار صبح وايسوفت، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، ط1، 2006 بتصرف.

الخرافة:

غالبا ما يلتبس معناها بالأسطورة، يقال "حديث خرافة"[1] عن الحديث المستملح أو الباطل المكذوب– وهو سرد خيالي شعبي ذو معنى رمزي وهو توظيف سياقي لظاهرة طبيعية فلسفية أو خلقية أو دينية.

"جميع الميثولوجيات العربية انطلقت من أسس خرافية" وهي قصص نثرية أو شعرية أبطالها أناس أو حيوانات أو حشرات أو نباتات حيث يظل المعنى الرمزي خلقيا. والخرف فساد العقل، والقول بأسلوب خرافي حكم قيمة يعني كونه بدائيا لا يستند إلى العلم.

ثانيا: فلم نهتم الآن بالسرد؟

ربما يكمن جزء من الجواب في التدهور الذي عرفته معظم الأجناس الأدبية في القرن العشرين، خاصة وأن نمو أو تدهور هذه الأنواع مرتبط بجملة من العوامل الكبرى التي تبرر النشأة والتطور كما تبرر التدهور والانحدار. ويبقى السرد كجنس أدبي ببهائه رديف الشعر سابقا وأن الراوي أصبح يزاحم الشاعر. بذلك كان لا بد من تطوير معارفنا وتجديد رؤيتنا لمعطيات واقعنا وأدبنا دون إقصاء عناصرها المكونة، فَنُعيد النظر في تصوراتنا وفي تجليات عبقريتنا عبر مجالاتها المختلفة.

في ضوء هذا التصور كانت الدعوة إلى ضرورة إعادة النظر في المصنفات العربية وفق رؤية جديدة خاصة وأن هذه المصنفات خزائن سردية وليست مجرد مصادر بلاغية أو نقدية. وهذه الدعوة ليست من باب الهروب أو السلفية وإنما هي رغبة في استجلاء جوانب غامضة من تراثنا العميق من خلال تجليات السرد المدرسي أو الشفوي،

[1] ابن منظور، لسان العرب، مرجع سابق، ص 1140.

بل إن تبني مفهوم السرد قد أدمج في سياق المساءلة والرغبة في تعميق المفاهيم لإغناء البحث. يجمع مصطلح السرد كل الأنماط الحكائية كالأدب القصصي والنثر الفني والقصص والحكايات والخرافات والأساطير. فهو مفهوم جامع يستوعب أشكالا متعددة في جمعها يرصد الظاهرة في كليتها.

وفي السنوات الأخيرة توجه البحث العلمي إلى ميدان السرديات لغنى الموروث الحكائي العربي وحاجته للدراسة والبحث. ولا شك أن الانطلاق من خلفية مركزية الشعر قد أدى إلى تغييب الاهتمام بالأشكال التعبيرية الأخرى.

فموازاة مع الشعر هناك ديوان ينافسه على مستوى الواقع وذلك في المساجلات والمناظرات والمفاضلات والأندية والأسواق وما علق بها من أدبيات قائمة على السرد. لقد فرض السرد نفسه – كديوان – لمركزيته في الواقع على الرغم من إهماله من طرف الثقافة العالمة، والسرد هو نقل الفعل القابل للحكي من الماضي إلى الحاضر وجعله قابلا للتداول.

ثالثا: الأمازيغ والميثولوجيا:

ما وصل إلينا من الميثولوجيات الكبرى ضئيل جدا بالقياس إلى ما عرفته العصور القديمة حتى بالنسبة للميثولوجيا المصرية والبابلية والإغريقية. وهذا القليل الموزع بين كتب المستشرقين وبعض العرب متناثر وغير متماسك، ولا يسمح بتشكل نسق ميثي متكامل كما هو الشأن في الميثولوجيات الكلاسيكية الكبرى. ويرجع ذلك لعدم التدوين الذي جعل المادة الشفوية غير مسعفة في الدراسة في أغلب الأحيان، فالمتخيل

الأمازيغي[1] غني ومتنوع بشهادة ابن خلدون الذي وصف الحكايات والأخبار التي يقصها الأمازيغ بالغنى وأنه لو انصرفت إليها عناية الناقلين لملأت الدواوين.

تحكي المصادر من مؤلفات الباحثين الأجانب عن الأساطير الأمازيغية والحكايات ما يدل على غنى المخيال الأمازيغي كغيره من الشعوب القديمة. ولهذه الثقافة تقاليد شفوية عريقة خاصة وأن ارتباط تاريخ شمال إفريقيا بعدة شعوب: الفينيقيون والوندال والبيزنطيون والرومان جعل المجال الحضري أو المهاد الثقافي الذي تقع فيه بلاد الأمازيغ مفترق الطرق بين ميثولوجيات كلاسيكية كبرى رومانية ويونانية ومصرية من خلال تفاعلها شكلت بيئة خصبا لازدهار الفكر الميثولوجي. وقد اشار ديو دور الصقلي إلى توافق الأسطورة الإغريقية والأطلسية في بعض المجالات[2].

رابعا: أسطورة أحمد ءونامير:

من أشهر الأساطير الشفوية في المغرب. ولها روايات عديدة حسب مناطق المغرب، وقد اعتبرها الباحث الأستاذ محمد اوسوس أسطورة حقيقية. وهو يستعمل لفظة "ميث" كما هو الشأن عند محمد أركون تجنبا للالتباس الذي يثيره مصطلح الأسطورة العربي من حمولة سلبية يرى فيها حكما قدحيا من شأنه التأثير على طبيعة البحث نفسه.

لا أزعم القيام بدراسة مورفولوجية للأسطورة، لأن ذلك يتطلب تخصيص البحث بكامله لهذه الدراسة بما تقتضيه من مناهج وآليات معرفية ومنهجية من شأنها وضع هذه الأسطورة في مستوى التلقي الجديد الذي لا يكتفي بترديد المضامين وإنما يتعدى ذلك إلى

---

[1] محمد اوسوس، كوكرا في الميثولوجيا الأمازيغية، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، مطبعة المعارف الجديدة، 2008، ص 13.

[2] محمد مجدوب، أشواط مقاومة أهل المغرب القديم، ج1، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، الرباط، 2005، ص 132- 133.

دراسة عناصر الصورة السردية ومختلف مستويات السرد– ولن يتأتى ذلك إلا من خلال الانطلاق من خلفية معرفية ببعديها العلمي والمنهجي والإيديولوجي.

واللافت للدرس، هو أن هذه الأسطورة تلاقح بين عالمين، عالم إنسي ممثل في البطل وعالم علوي ممثل في الملائكة والحيوان. تتميز هذه الأسطورة بتموقع صوت السارد خارج عالم القصة. لذلك يسهل علينا تقبل ما يأتي به السرد من عوالم خفية. وتجدر الإشارة إلى أن زمن السرد خاضع لعدة طقوس في الثقافة الأمازيغية القديمة. فهو منحصر في زمن الليل. فبعد هدوء الحركة وتفرغ النفس للإنصات للأصوات الخارجية، تبدأ الأسطورة بالتمحور حول طفل أو شاب يوحي بأنه بؤرة الحكي، خاصة وأن الأسطورة تحمل اسمه عنوانا لها. يبدأ من حركة واقعية بحثا عن العلم في الكتَّاب، وينتهي بمشهد سوريالي بين السماء والأرض وبين أمل قد تمثله نقطة الدم التي سقطت على الأرض في النهاية.

بدأت بنية الحكي الأسطوري منذ مطلع الأسطورة التي لا ننطلق فيها من أنموذج حكي وحيد، بل عددنا الروايات حتى نتمكن من اقتناص بعض الإشارات التي قد تحضر هنا وهناك، والتي تحجب خلفها بعض الأسرار الكمينة خلف السرد نفسه. توخينا ملامسة الأثر الفني الذي يبرر جمالية السرد الفني في هذه الأسطورة من جهة، وما يبرر امتدادها التاريخي في المخيال الجماعي لدى الأمازيغ. فقد أصبحت اليوم ومن خلال ما راكمته الذاكرة إثر أفعال التلقي عبر العصور أنموذجا سرديا يجمع بين المعطيات الفنية والفكرية والجمالية للسرد الأسطوري المغربي الذي جمع بين عوالم متداخلة دخلت إثرها الأسطورة في تعالقات عميقة مع الأساطير الإنسانية الأخرى، ونقصد اليونانية بشكل خاص. لقد ركزت الأسطورة على صياغة كيان البطل الأسطوري عبر ثنائية الأرض والسماء، أو

العلم الوضعي – الكتاب – والأسطوري الغيبي عبر نقوش الحناء على يده كل ليلة من طرف فاعل غيبي أكسب الخطاب طابعا عجائبيا.

"ءونامير" ليس مجرد عنصر رئيسي داخل السرد، بل استعار من الحكايات الشعبية الأخرى خصائص عدة وضعته ضمن كون قيمي ميزه عن بقية أبطال الأساطير الأخرى. لا أدري فيما إذا جاز لهذه الأسطورة أن تقرأ خارج إطارها الرمزي الذي انبنى منذ لحظة الحكي الأولى على مؤشرات عرفانية هي أقرب من شخصية بطل الالياذة والأوديسة من أي أنموذج آخر.

إن ما يهمنا من هذه الدراسة هو إجلاء بعض الملامح التي تتحكم في البناء الدلالي للأسطورة بغض النظر عن أي رغبة في إصدار رسالة ما سوسيوثقافية أو إيديولوجية.

الفصل الثاني

حمـــاد ءونـــــامير

أولا: ءونامير والتجربة الصوفية:

1- كان يا ما كان طفل يدعى حماد ءونامير يدرس بالكتاب ويقضي ليلة نائما فيه، يفترش حصيرا بالية ويتوسد حجرا أملس كي لا يغظ في نومه فيفوته موعد صلاة الفجر، غير أنه حين يتنفس الصبح يجد راحته مزينة بالحناء- وبدأ التساؤل حول مصدر الحناء ويبدأ الحوار مع الفقيه.

منذ الوهلة الأولى ومن خلال القراءة الأفقية تتضح الملامح الكبرى للتجربة الصوفية التي تجعل البطل متنقلا بين حالات تبرز رغبته الدفينة في الجمع بين عدة تناقضات عبر عنها الحكي في ارتباطه بالزمان والمكان والجسد واللغة. ومن خلال صيغة الأسطورة ورد السارد محايدا غير مندمج في الحكي، مما أكسبه قوة التأثير على المتلقي عبر العصور- من الكتاب كمصدر للعلم والمعرفة ينتقل البطل الأسطوري إلى معراج في السماء بوساطة قوى غيبية يضطلع فيها الصقر بدور البراق وهو يسعى إلى خلق سبل نحو اللامتناهي... وتتحدد ملامح التجربة الصوفية في أن الحكي نفسه أكسب مكان التنقل طابعا يجمع بين بعده الاجتماعي- الكتاب والبيت - وبين المعراج إلى السماء بحثا عن قصة حب يمارس فيها جنونه العلوي خاصة وأن المحبوبة تندرج ضمن كائنات نارية ونورانية والتي وإن ارتبطت في المخيال الأمازيغي بنظرة الحماة لكنتها، فإنها تمثل تيمة مركزية في الميثولوجيا الأمازيغية. يظل البطل محكوما بحدود تناهيه، خاصة في الأسطورة.

ثانيا: الصورة الصوفية:

يصعب تصنيف بنية الحكي الصوفي في الخطاب الأسطوري، خاصة وأنه لسعته وعلاقته بغيره من الخطابات يظل المهاد الأول الذي تبنى عليه التصورات. تستمد الأسطورة مختلف رهاناتها في الخطاب الكوني من كونها ترتبط بالمراحل الأولى لنشأة الفكر البشري، إلا أن طابعها البدائي لا يكمن فيما ترتبط به من دلالات وإنما في عمق التصوير الذي تقوم عليه، "فكلما اقتربت الصورة من وضعها البدائي تكون أكثر تصويرية". وفي تغييبها للعقل أو الفكر تناشد مناطق أخرى مشتركة عند الناس، تعيد أي مجهود ذهني إلى مرحلة البدء والصفاء الأولى قبل أن تتعقد المدركات ويرتبط معها التصديق بعناصر الاستدلال والبرهنة التي تقوم على الفكر المجرد.

2- لما لاحظ الفقيه زينته سخط عليه وانهال عليه بالسب والتأنيب (ظانا أن ذلك من فعل أمه). استفسر الطفل عن مصدر الحناء، فأخبره الصغير أنه يجد راحته مخضبة كل صباح ثم طلب منه الفقيه، وضع الملح في يده: "اجعل ملحا في يدك، وكل من أتاك جنا وإنسا فإنك قادر على أسره".

امتثل الطفل لما سمع – ولما خيم الليل جاءته "الملائكة" كأنها القمر لتزيد الحسن والبهاء لخطوط الحناء على راحته ....

ويبدأ الحكي في زمن برزخي يصبح معه السرد ملمحا لطقوس التحول من مجتمع الأرض الإنساني إلى ملكوت السماء – هنا تبدأ رحلة الطفل الذي له رمزية عميقة في الحكي الأسطوري، بما تُحيل عليه شخصيته كما صاغته الأسطورة خاصة وأن ملامحه البريئة لا توحي بكونه شخصية مركبة.

– نجح الطفل في مجاورتها مكانيا فردت عليه "إنك غير قادر على شروطي يا أسعدي".

وجود الشروط دليل انسياب الصورة الصوفية بكل ملامحها، لا يمكن لحضور الأرقام والإشارات زمن الحكي إلا أن تحمل دلالات عميقة تدل على أن البطل الأسطوري دخل في تجربة عرفانية عميقة الدلالات.

ثالثا: الأنوثة والسحر:

إن الملاك الذي يخضب راحة "ءونامير" بالحناء أنثى الأرض، خاصة وأن الأسطورة اعتبرت المرأة كائنا فاتنا أتى من مكان بعيد عن الأرض، بذلك تمتعت بإمكانية توظيف سلاح الجمال واللذة والجنس لإقناع "ءونامير" بالزواج منها من خلال ارتباط سوف ينتج طفلا إن هو أَحْسَنَ تَتَبُعَ ما أملته عليه، مما يمثل خطرا على والدته التي وإن سعدت بارتباط ابنها بامرأة فاتنة، فإنها ترغب في إبقائه بجانبها سندا لها كما هو الشأن في المجتمعات الأبيسية التي تبني معتقداتها على ذكورية الأعراف.

أسطورة "ءونامير" تتضمن إشارات قوية تجعلها مسعفة لقراءات متعددة تصبح معها خزانا للمعاني التي وحدها القراءة الكاشفة أو العاشقة تستطيع خلالها بناء المعنى وبناء الذات. ومن خلال جملة من الإشارات تصبح القراءة عملية ذاتية وتداولية في نفس الآن.

فنظرا للتعالقات العميقة بين دلالاتها وبين أشكال ومضامين نصوص مختلفة من ثقافات متعددة، تعتبر هذه الأسطورة مجالا خصبا للحوار الثقافي بين الشعوب.

رابعا: الصوت الشهرزادي:

إن ما يكسب الأساطير طابعها الكوني رهين بعملية التلقي، فكل قراءة ترهين لها، وكل توظيف تعرفه خارج سياقها الخاص يجعل العمل الفني مجازفة لا تؤتي بُعدها الإيجابي إلا عند أكبر الشعراء. وسلطة الأسطورة لغوية صرف، وأنثاها هي اللغة ككائن

حي، اجتماعي، مركب، ذكي ومرن قادر على تجاوز أبعاد الوجود الإنساني إن هي نجحت في إنتاج خطاب كوني.

محبوبة "ءونامير" "ملاك" حتى في نظر حماتها. تمارس المرأة نفوذها الجسدي كاستراتيجية توظفها في سياق رهانات السلطة مع الرجل في المتخيل الجماعي، بل إن "الإيديولوجية الاجتماعية السائدة في المغرب الكبير تنسب للمرأة قوة أخرى خطرة تهدد بدورها السلطة الذكورية وتنازعها سيادتها المعرفية عن طريق امتلاك ناصية القوة السحرية التي تجسد الميثولوجيا إحدى تجلياتها في القدرة على استنزال القمر من عليائه والتحكم فيه ..." [1].

من خلال دور المرأة – الملاك يتم التأكيد على مفهوم الأنوثة المطلق، ومن ثم تصبح جوهر الكينونة والرغبة والكتابة. تتعدد رمزية المرأة في المخيال الجماعي؛ فإذا نظرت إليها الفلسفة اليونانية من خلال كونها – شيطانا جميلا – فلأن سلطتها في الواقع وفي الحكي قادرة على انتاج سياقات غير متوقعة. إن البعد الايروتيكي في السرد الأسطوري قائم على أنظمة رموز تستمد دلالاتها من التأويل ومن سلطة التلقي. فهو بعد غير جاهز قبليا وإن كانت الإشارات إليه واردة داخل الحكي. وورود المرأة – الملاك– في حياة الطفل – ءونامير – الذي ظل طفلا طوال زمن الحكي وزمن السرد معا، إشارة عميقة لتجربته الصوفية. فهو انتقال إلى عوالم أخرى يمتطيها من خلال تجربة الجسد. إنها بداية رغبة في الاستكشاف سرعان ما تحولت إلى رغبة في الخلود من خلال نموها وما بنيت عليه من تجاذبات. فأصبحت رغبة في الموت خاصة بعد رحلته الطويلة في معراجه إلى السماء، التي وإن نقلته إلى العالم العلوي لم تبعده عن والدته الوحيدة وعن رغبته في العودة إلى حضنها. وهذا التردد بين حضن الأنثيين رحلة مكاشفة مع الذات

[1] محمد اوسوس، كوكرا في الميثولوجيا الأمازيغية، مرجع سابق، ص 182.

تجعل المكان – السماء – مجالا لتخليد التجربة واستمرارها في خيال المتلقي. والدة ءونامير حقيقة قديمة لا تخلو من أبعاد صوفية، وهو يسعى إلى التواجد معها يريد الإبقاء عليها، لكنه محكوم بحدود تناهيه.

تعددت القوى الفاعلة في الفضاء السردي، ومثل كل عنصر صورة جزئية تظل محتفظة بطابعها الرمزي– وفي الجمع بينها صادفتنا حيوانات توحي لأول وهلة بالبعد الخرافي، إلا أنها منسجمة داخل زمن الحكي في تصاعد وتنازل حَدَثيين على درجة كبيرة من التناغم. ففي علاقة ءونامير مع الصقر نشأ دور الفرس الذي يحمل أكثر من دلالة داخل البعد الصوفي لتجربة ءونامير– في عالم الأسطورة التقت الأصوات وتداخلت، وقد بنيت التفاعلات على جملة من الشروط، تجلت أولاها في الشروط التي وضعتها الملائكة على ءونامير وهي تدرك أنه لن يستطيع معها صبرا. وفي تقبله لها لم يكن يدرك أنها سوف تقوده إلى عشق الألم والموت وتدمير الذات. فتَوَقّفُ شروط المرأة، جعلتها تطير بأجنحتها لتعود إلى السماء. بذلك بدأت محنة البطل الأسطوري بحثا عنها خارج قوانين الطبيعة متوسلا بالصقر الذي له دلالة عميقة في المخيال الجماعي لسكان المغرب الكبير بمختلف ألسنتهم. تجاوز البطل القدرة على الكلام البشري، ليتفاعل مع كائنات أخرى وهي بدورها تساومه وتضع له شروطا يتعذر التفاعل بدونها. دفعته رحلة البحث القدسية إلى ذبح فرسه ليصبح طعاما للصقر الذي سوف يوصله إلى حبيبته، وهو وساطته في المعراج إلى السماء. ولا شك أن مكونات الصورة السردية في هذه الأسطورة قد بنيت بإحكام على رموز تداخلت عبرها الإيحاءات والدلالات. وفي تعدد الأصوات وغناها تولد الصوت الشهرزادي الذي ضمن للأسطورة الخلود والترهين والثبات أمام كل القراءات الممكنة. فوجود النماذج الأنثوية المطلقة تمثلت على الدوام في الخرافات

والأساطير أكثر من الشعر، بل إنها من الصورة الأسطورية أصبحت تجلٍ للأصوات الألوهية.

ويبقى دور المتلقي في إدراك دلالة أصواتها وأصداء هذه الأصوات بحثا عما تنطوي عليه من أسرار خفية. صحيح أن مبدعي الخطاب الصوفي أصوات ذكورية (بن عربي، جلال الدين الرومي والنفري وغيرهم)، إلا أن القراءات التحليلية لكتاباتهم قد قادت إلى نماذج أنثوية مطلقة تكلمت على الدوام داخل كتاباتهم وأخذت لذاتها رموزا عدة أولها الألوهية والطبيعة وآخرها المرأة[1].

وتعتبر الأسطورة أكثر الأنماط السردية التي تتمتع فيها المرأة بسلطة القرار، وسلطة الاختيار. وذلك لأنها متنفس المخيال الجماعي. وقد كشفت الأسطورة الأمازيغية وبوضوح أن للمرأة دائما أولى المبادرات في الرغبة في الاقتراب من الرجل. ولكون الأنوثة جوهر الكينونة فإن الخطاب الذي تستنبطن أسطورة ءونامير هو أن الرغبة الجسدية تعد في الأصل أساس مبادرة النساء، وأنها سلاح رهيب بيد المرأة يفقد الرجل قدرة التحكم في زمام نفسه. وظهور الأنثى الأسطورة، التي لم يتم التركيز على اسمها منح شخصية البطل ميزة الانتقال من الطفولة التي كانت صفته الأولى حين دخل الكتاب، إلى رجل ناضج، رحالة مخاطر قادر على الخروج في رحلة "إليسية" إن صح التعبير كان فيها أقرب من تجربة أوديب منه لرحلة السندباد العربية؛ بل تعدى ذلك ليكتشف ذاته من خلال زواجه من – الملائكة – وإدراكه لأهمية المكاشفة في توازنه الذاتي.

[1] عبد الحق منصف، أبعاد التجربة الصوفية، الحب – الإنصات – الحكاية، مطبعة إفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 2007، ص 9.

خامسا: شعرية الفضاء الأسطوري:

1- زمن الحكي:

ترتبط الأحداث داخل الأسطورة "ءونامير" بجملة من التحولات الكبرى التي كان فيها البطل نفسه بعداً من أبعاد اللغة الصوفية. ولا أحد يزعم امتلاك زمام دراسة الزمن في الأسطورة، خاصة وأن الحكي نفسه قد تأثر بتعدد الروايات الشفوية الأخرى التي قد أثرت ولا محالة على بنية الخطاب ككل. إلا أن الطبيعة العجائبية للخطاب جعلت الزمن فيه معلقا خاصة وأن منطق الأحداث التي داخل المحكي تخضع لمنطق مختلف عن القرائن الزمنية التي ربطتها بزمن السرد نفسه، داخل العجائبي يتم تقبل الإشارات الزمنية من خلال الخطاب نفسه وقد تكون حالة من حالاته.

في قولنا آنفا بعدم تورط السارد في الأحداث، قد انعكس على زمن السرد بشكل مباشر وانعكس على الحكي الداخلي، وقد وردت الأحداث مترابطة حَدثيا وهي تركز على مكونات الفضاء دون أن يترك فيه صوت السارد مجالا يجعلنا نلمس إمكانية تدخل وجهة نظره في سير الأحداث.

2- ترجمة الأسطورة:

1- كان يا ما كان طفل يدعى أحمد ءونامير يدرس بالكتاب به ينام وهو يفترش حصيرة بالية ويتوسد حجرا أملس كي لا يغرق في نومه فيفوته موعد صلاة الفجر. غير أنه حين يتنفس الصبح يجد راحته مزينة بالحناء. أَنْبَهَ الفقيه مستفسرا عن تخضيب يده بالحناء (وقد اعتقد في صمته أن ذلك من فعل أمه). فاستفسر الطفل، وكان جواب الصغير:

سيدي لا أكاد أستقيظ حتى أجد يدي مجموعة ومخضبة بالحناء. فوجه إليه الفقيه نصيحة وقال: اجعل ملحا في يدك قبل الاستسلام للنوم، وكل من أتاك جنا أو إنسا فإنك قادر على أسره.

2- امتثل الطفل لما سمع، ولما خيم الليل جاءته "الملائكة"[1] كأنها القمر لتزيد الحسن والبهاء لخطوط الحناء على راحته. قبض عليها (وفي رواية أخرى، نام ووضع بجانبه قدرا أدخل إليه الجنية) ونظر إليها نظرة إعجاب فقالت له بعد أن حاولت الفرار، إنك غير قادر على شروطي.

(1) أحمد أو نامير

1- كان يا ما كان طفل يدعى أحمد أو نامير يدرس بالكتاب[2] ويقضي ليله نائما فيه، يفترش حصيرة بالية ويتوسد حجرا أملس كي لا يغط في نومه فيفوته وقت الفجر لصلاته، غير أنه حين يتنفس الصبح يجد راحته مزينة بالحناء.

وكما لاحظ الفقيه زينته سخط عليه وانهال عليه بالعد والتأنيب (ظانا أن ذلك من فعل أمه) وهكذا إلى أن تبادر السؤال إلى ذهن الفقيه فاستفسر الطفل عمن يلطخ يديه حناء، وكان جواب الصغير:

- سيدي لا أكاد أستيقظ حتى أجد يدي مجموعة ومخضبة بالحناء، فوجه إليه الفقيه نصيحة، وقال:

---

[1] تركنا الكلمة كما وردت في النص الأصلي، وهي وإن جاءت في صيغة الجمع في اللغة العربية ومعناها هنا مفرد، وهي تدل على صفاتها من الجمال والرقة والرحمة في ذهن الإنسان وفي ذهن العوام.

[2] ترجمنا الكلمة الآنفة الذكر بالكتاب لأن المسجد هو الذي تقام فيه مهمة التدريس في الوسط القروي من طرف فقيه يتشارط عليه القوم ويلازمنا، زيادة على وظائف كثيرة تسند إليه داخل الجماعة كالصلاة بالناس وإرشادهم في أمور دينهم وحياتهم.

– اجعل ملحا في يدك قبل الاستسلام للنوم، وكل من أتاك جنا كان أو إنسا فإنك قادر على أسره.

2– امتثل الطفل لما سمع، ولما خيم الليل جاءته "الملائكة" كأنها القمر لتزيد الحسن والبهاء لخطوط الحناء على راحته، قبض عليها حينئذ ونظر إليها نظرة إعجاب فقالت له بعد أن حاولت الفرار: – إنك غير قادر على شروطي يا "أسعدي"[1].

– ثم رد عليها: وما هي؟

– فأجابته: – سبع بيوت فوق سبع أخرى مسدودة سدا محكما بمفتاح واحد حتى لا يراني لا والدتك ولا أبوك طيلة سنة بلياليها وأيامها حتى أنجب طفلا. إذ ذلك قَبِلَ الشروط التي قدمتها وتزوج منها.

ولما هَمَ بالخروج للصيد نطقت قائلة:

– أعلم أنه متى اقتحم علي الباب أحد فستفسد العلاقة بيننا وسأرحل إن وجدت هنا خاتما فاعلم أنني أنجبت لك طفلا، وإن وجدت مشطا فاعلم أن المولود بنت.

3– ثم خرج بعد أن أغلق الأبواب ووضع المفتاح في كوة يبيع فيها الدجاج. وشاءت الأقدار أن يعثر عليه ديك صغير فصاح صيحة تعبر عن فرحه:

– كوكو هو .... وجدت شيئا ثمينا لم أره قط.

سمعت العجوز صياح الديك فتبعته.

---

[1] وهناك في رواية أخرى أن أحمد نام ووضع بجانبه قدرا أدخل إليه "الجنية" "الملائكة رأينا أن نترك الكلمة كما وردت في النص الأصلي مع وضعها بين "دلالة على أنها تحمل معنى خاصا. وهي على صيغة الجمع في العربية لكن معناها هنا جاء مفردا ولم نترجمها إلى غيرها لأنها من عناصر الخير في الديانة الإسلامية زيادة على أن من صفاتها الجمال والرحمة في ذهن الإنسان الشعبي.

– أرني ما وجدته أمنحك صاعا من الذرة[1].

فأجاب: عثر على مفتاح "دادا" أحمد أو نامير.

أخذت المفتاح واتجهت نحو الغرفة التي تضم "الملائكة" ثم فتحت الباب لتدخل على الجميلة وهي تجهش بالبكاء ثم قالت المسكينة:

– لا دور في ولا ربح ما دام ابني أحمد ظفر بنجمة في منتهى الجمال. وردت عليها الكلام قائلة.

– لا دور لي أيضا ولست قادرة على الصبر: ما أقبح وجه أم أحمد أو نامير. ما شأنك بي ولم الدخول كدنا أن نتناول الطعام في طبق واحد. وفي رواية أخرى كان الذي عثر على المفتاح هو الراعي. وفي رواية أخرى لنفس الحكاية تحويل لهذا المقابل إذ كان في ناحية تارودانت مثلا (ءاغْنْجَا البسيس) أي مغرفة منه.

وآنذاك رجعت العجوز وأقفلت الأبواب من جديد ووضعت المفتاح مكانه.

4– وبعد حين عاد أحمد أو نامير من الصيد فأخذ المفتاح من مكانه وولج الباب الأول فوجد الغرفة الأولى ندية. أما الثانية فسطحها مغطى بالماء حيث فاضت قدماه إلى الكعبين. أما الثالث فقد زادت المياه حتى مستوى الساقين. وفي الرابع لاحظ أنها تزايدت حتى وصلت ركبتيه، أما في الخامس فقد تبين أنها ارتفعت إلى خصره. وفي السادس غمرت صدره. ولما ولج الغرفة السابعة لم يبق إلا رأسه يطفو فوق الماء، وتيقن أن الدموع تكاد تخنقه بعد أن علم أن تلك قد طارت، وغادرت البيت مخلفة الدموع والمعاناة

[1] وفي رواية أخرى الذي عصر على المفتاح هو الراعي.

وقد سمعنا في رواية أخرى لنفس الحكاية تحويلا لهذا المقابل الذي ستمنحه أم للديك، إذ كان في ناحية تارودانت مثلا: (أغنجا البسيس) أي مغرفة من النبسيسة.

وفقد وعيه ولم يتحكم في تصرفاته، يبحث هنا وهناك فوجد خاتما في الغرفة جعله يسترجع أنفاسه.

اتجه أحمد أو نامير نحو صقر ظانا أنه لن يجد الحل إلا عنده فوجده يدرب صغاره على الطيران فوق برج، وكلما حاول أحدها ذلك سقط على قدمي أحمد فيأخذه هذا الأخير ويجبره في الحين ثم يضعه بجانبه. وهكذا إلى أن اجتمعت حوله كل الطيور. ولما نزل إليه الصقر راقه الجميل الذي أسداه إليه فحار في وسيلة يرد بها هذا الدين وقال له:

– أطلب ما تريد؟

ففرح أحمد أو نامير وقال: – أريد منك أن تطير بي إلى السماء السابع وأجابه: – أونامير يا مجنون، إنحر فرسك، فآكل منه حتى يقوى ريشي فأطير بك أينما شئت. أما ريشي الحالي فهو ذابل.

وأخذ اتجاهه إلى الحصان ليذبحه فنظر إليه المهر نظرة استعطاف لما عرف مصيره وصار يردد في طلبه:

تذكر أيها الإنسان، هل سبق لي أن تركتك وحيدا صريعا في ساحة الحرب.

ورغم ذلك ذبح حصانه كأنه يسمع شيئا من رغباته، وملأ منه سبع قصبات دما وقطع من الجثة سبع قطع لحما وقال للصقر:

– ائتمني وعاهدني كي لا تقذف بي.

– فأمنه قائلا: – أعاهدك عهدا أهل السماوات لأهل الأرض ألا أتركك وحيدا.

5– امتطى الصقر الذي انطلق متجها إلى السماء السابعة مقر ملائكته، وكلما اجتاز طبقا منح للصقر قصبة من دم وقطعة من لحم، وهكذا دواليك إلى أن وصل إلى

الطبقة السابعة فسقط منه الطرف الأخير من اللحم فقطعه من ساعده وأعطاه للصقر. (وفي ذلك سر نقصان عضد الرجل من عضد المرأة) [1].

وصل الصقر إلى المكان المقصود وكان الوقت قريبا من أوان صلاة العصر، فغادر صاحبه وتركه أمام المسجد وحين بدأ الأطفال يخرجون شرع أحمد في توزيع الثمر واللوز سواسية بينهم غير أنه نسي واحدا منهم أن ينتبه إليه وما كاد يراه حتى أحس بميول شديد نحوه وارتاحت إليه نفسه فوجه إلى السؤال:

– يا بني، أين توجد العين التي تحلب منه اماء "الملائكة" المياه وأشار نحوها الصبي بأصبعه:

ثم سار أحمد في ذلك الاتجاه قاصدا المكان. ولما وصل إليه تسلق شجرة الخروب التي تعلو فوق مجرى الماء ومكث على تلك الحالة يترقب الإماء وهن يستقين من الصهريج واحدة تلو الأخرى.

وكلما انحنت أمه على صفحة الماء رأت الوجه المرسوم عليها فظنته صورتها، فترفع الجرة وترمي بها بعيداً وهي تقول: ما دمت أتصف بكل هذا الجمال فماذا أعمل لسيداتي.

ولما وصل دور خادمة "الملائكة" (التي ضرب أحمد المسافات من أجلها) تكلم قائلا لها: لا تكسيرها يا خالة[2] فإن ما يبهرك هو وجهي، فنزل من أعلى الشجرة وملأ جرتها ماءً ثم رمى بداخلها الخاتم الذي تركته "الملائكة" في داره، وأوصاها بقوله:

---

[1] وتعني هذه الجملة التفسيرية التي أوردتها الراوية أن عضد المرأة يكون دائما أغلظ من عضد الرجل ومن هنا ندرك أن هناك من الحكايات الشعبية ما تعلل به بعض الظواهر المتعلقة بجسم الإنسان أو العالم الطبيعي كما أشرنا إلى ذلك في الفصل الأول.

[2] عند مخاطبة المرأة تنادي عادة بالخالة احتراما لها كما كان الشأن بالنسبة "للالا" غير أن هذه الأخيرة أقوى وأخير لصغيرة السن من النساء أو للشريفة منهن.

– تمارضي عندما تريدين إفراغ ماء الجرة في الخابية[1] واطلبي سيدتك أن تفعل ذلك. وبعد أن عثرت ملائكة على الخاتم تعجبت وقالت:

– إذا صحت التخمينات والعلامات فإن هذا الخاتم كان لي منذ زمان، أين أحمد؟ أحضريه حالا.

6– (ولما وصل إلى الدار) فرحت به "الملائكة"، وبعد بكاء مرير قالت:

– إذا كان الحب بيننا متبادلا فلا تطل من هذه الكوة، سكت عن نهيها حتى خرجت فأطل من تلك الثقبة ورأى من خلالها صورة أمه وهي تبكي وفي يدها خنجر تبحث عمن يذبح لها أضحية العيد مرددة:

– أين أنت يا ولدي أحمد الذي قضى حياته في الأسفار كوالده. فكر كثيرا لكن الصبر أوعزه، فصاح بصوت عال لكنها لم تسمعه ثم رمى بخنجره ولم يصل إليها. وفي الأخير ارتمى من تلك الكوة ولم تصل منه إلى الأرض إلا نقطة واحدة من الدم فذبحت الكبش وسلخته.

وإن نحن أمعنا النظر في زمن الحكي، نجده مرتبطا بصوت السارد بشكل يسمح لنا بقراءة وحدات نصية قابلة للقراءة مستقلة عن بعضها البعض – إلا أننا لا نستطيع تغيير رتب الحكايات الصغرى، لارتباطها ببقية مكونات الحكي والسرد معا ولأنها تراهن على نفس الصورة السردية. وكلها مراحل حَدَثِيَّة نعتمدها في الربط بين مستوى الحكي الداخلي ومستوى التلقي الذي يفترض وجود تسلسل ما يعتمد أثناء القراءة وأثناء التأويل. ومن خلال توزيع زمن الحكي إلى أحداث وأرقام تتمكن بقية الكائنات والأحداث من بناء مسافة ألفة بينها وبين القارئ.

[1] تكون الخابية في البادية خزانا للماء يوضع في مكان مظلل حتى يبرد ماؤه.

وبين إقامة الملائكة في الغرفة أو القدر، وافتضاح أمرها، تحولت الأحداث إلى زمن آخر يصبح فيه البطل ءونامير من خلال لغة الحكي في حيرة تشبه حالة المتصوف الزاهد الذي توقفت عليه الواردات الآلهية بغتة وهو بعد لمْ يَرْتَوِ من طيب المجاورة وإنما ازداد تحيرا.

سادسا: طبيعة الحوار:

يمثل الحوار داخل أسطورة، "ءونامير" تلاقحا كبيرا بين الواقعي والمتخيل. وله دور كبير في كشف الانسحاب غير المشروط لصوت السارد أو الراوي الذي يسعى إلى إثبات الحياد وهو يلتزم ما أمكن بزمن الحكي الذي يستمد عجائبيته من الطابع الأجناسي للأسطورة من جهة، ومن مرونة البطل واللغة معا في خلق انسجام داخلي بين الأشياء من شأنه توريط المتلقي في التفاعل الإيجابي مع الصورة الأسطورية.

كان صوت البطل قائما على التقبل أو التسليم، فجعل مصيره معلقا على تعاقدات مباشرة وضمنية لا تخلو من إضمارات معقدة؛ تطير "الملائكة" وتبدأ رحلة "الجذب" بغيبوبة سرعان ما تجاوزها بالعثور على خاتم يربطه بمحتويات الحوار بينه وبين حبيبته أو الحقيقة الوجودية التي في البحث عنها قد يفقد الصواب كما قد تعرضه للموت.

إنها حوارات دقيقة في دورها في تقدم الأحداث وتسلسلها وتلقيها معا، خاصة وأن بعض التفاصيل الصغرى المتعلقة بالصورة الجزئية مغرقة في الغرابة، مما يجعل فعل التلقي قائما على جمالية التلقي بين عوالم حين تُسْقِطُ المعرفةَ العالمة يصبح تقبلها فطريا. ووجود الإشارات السرية اكتست طابعا رقميا رمزيا منذ الشروط الأولى التي تعاقد عليها البطل مع "الملائكة" التي أصبحت زوجة تشترط العزلة والبقاء في الظلام مما جعل عجائبية الحكي أكثر تأثيرا واستلهاما لفضول المتلقي.

لقد ظل السرد في الأسطورة أكثر أنواع الخطابات قدرة على التفتح على بقية النصوص الأخرى التي تتكون منها الثقافة الإنسانية. ولأن بطل الأساطير هي اللغة، فإنها تستمد سلطتها الرمزية من التعالقات الكبرى التي تقوم عليها والتي لها دور كبير في بناء رسائل إنسانية مشتركة مبنية على متعاليات نصية تتداخل إثرها روافد إنسانية متعددة. وتمارس وجودها الفعلي من خلال التعاقدات الضمنية والتمثلات الرمزية التي لا تنحصر ضمن مجموعة ثقافية منغلقة على نفسها؛ وإنها تتعدى ذلك لِتَبْنِي خطابا مشتركا بين عدة لغات متجاورة وثقافات متجانسة. صحيح أن الثقافة الشفاهية تربط الإبداع اللغوي ببعض الكرامات وبما يعلق بها من نفحات الوحي. وما يجعلها تستمد سلطتها في التأثير هو طابعها العجائبي الذي يتجاوز قدرات الإنسان ويكسب الخطاب طابعا فوقيا.

الفصل الثالث

بنيـــــة الخـــــطاب

أولا: العجيب والعجائبي:

تتميز أكبر الأساطير العالمية بالجمع بين العجيب والعجائبي، خاصة وأن وجهات نظر السارد في الخطاب الشفوي لا تعبر عن رؤية فرد بعينه. فتعدد الروايات عبر الأحقاب وارتباطها بطبيعة كل حقبة يكسر الحدود النوعية الفاصلة بين الواقعي والمتخيل لتبني للأسطورة آفاق جديدة تضمن لها الاستمرار خارج مكوناتها الزمكانية.

والمقصود بالعجيب "الأدب الذي يقدم لنا كائنات وظواهر فوق طبيعة تتدخل في السير العادي للحياة اليومية، فتغير مجراه تماما. وهو يشتمل على حياة الأبطال الخرافيين الذين يشكلون مادة للطقوس والإيمان الديني مثل أبطال الأساطير التي تتحدث عنه ولادة المدن أو الشعوب"[1].

وبذلك يتبين قيام أسطورة "ءونامير" على إيراد كائنات أخرى جعل دورها أقوى في الحكي منه في السرد، خاصة وأن وجود حوارات ذات طابع بشري أَنْسَنَ هذه الكائنات وأكسبها طابعا إنسانيا كما منح الإنسان نفسه "ءونامير"، قدراتٍ وطاقات أخرى عبر وساطتها تجعله يخترق الأرض ويتجاوز حدود مداه ليصل حبيبته الحقيقة وهي في أبعد مساحة يمكن أن يمتد إليه فعل الاختراق.

---

[1] حسين علام، العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى، 2010، ص 32.

ثانيا: الغريب:

كل ما يبهر يكون في البداية غريبا، و"القرار موكل للقارئ مرة أخرى بحيث إذا ما قرر أن قوانين الواقع تظل على حالها وأنه بإمكاننا تفسير الظواهر الموصوفة فإننا نبقى في الغريب الذي يبهر أول الأمر، لكن بمجرد إدراك أسبابه يصبح مألوفا، تزول غرابته مع التعود"[1].

إلا أن ما يفزع في الخطاب اليومي، يصبح مألوفا في الخطاب العجائبي، لأن وجود كائنات خارقة فريدة أو مقلقة لا تقوم على رهان التخويف، وإنما هدفه تحدي العقل.

يمارس الخطاب الأسطوري عجائبيته من طبيعته الأجناسية أولا ومن استناده إلى قوى أخرى فوقية تجعل الحكي يتجاوز حدود الكائن والممكن والمحال. يعتبر صوت السارد أول مظهر تركيبي له حتى وإن كان لا يتكلم بضمير الأنا، ويمارس السارد مهمته من خلال تحكمه في اللغة التي تمكنه من أداء مهمته على أحسن وجه وبذلك تكون اللغة هي التي تتكلم وليس السارد أو المؤلف كما يقول رولان بارت[2].

إن العجائبي ظاهرة نصية، تتعلق بطبيعة الخطاب الأسطوري- وإن نحن اعتبرنا الأسطورة نفسها رؤية للعالم، فإن اشتغالها الأول يكون في نسق اللغة أولا. ففي البحث عن إمكانيات أخرى للغة تتولد عناصر التصوير المختلفة التي تفجر الطاقة التخييلية للغة. بطل الأساطير هي اللغات بما تسمح به وبما لا تسمح به كأنظمة إشارية من تعبير صوري تمارس به لغة الفن طقوسيتها ورغبتها في خلق مساحات تعبيرية أخرى تصبح معها جسورا بها يتجاوز الخطاب حدود مداه.

---

[1] حسين علام، العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، مرجع سابق، ص 33.

[2] رولان بارت، درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي، توبقال، البيضاء، ط2، 1986، ص 82.

ثالثا: رمزية العنوان "ءونامير":

لكي يكون البحث عن دلالة العنوان مسعفا في الخطاب السردي لا بد من تناوله تركيبيا ولفظيا حتى نتمكن من ملامسة بعده العجائبي. ففي رمزية العنوان وفي التقاطعات الممكنة مع أساطير أخرى ونصوص سابقة، يبدو التآلف حينا والتداخل والتنافر أحيانا أخرى. العنوان هنا واجهة النص، وهو في نفس الوقت الاسم الشخصي لبطل الأسطورة– وهو الممر الضروري التي يخدم الحكاية. ووجود العنوان هو أيضا دليل وجود المتلقي ودليل وجود عملية استبدال مع نصوص أخرى نازحة إليه ومتشذرة فيه من عوالم أخرى. وهذا التفتح بين مكونات الخطاب الإنساني هو الذي يمكن بعض الأساطير أو الأشعار وحتى الديانات من خلق خطاب كوني يتمرد على الزمان والمكان.

فانتقال البطل "ءونامير" إلى السماء هو مؤشر يدل على الوجود الجسدي الحقيقي لشخصية البطل– واسم البطل من أشد عناصر النص إثارة وتأثيرا يتعدى وجوده المرجعي إلى تناصات كثيرة معلنة أو مبطنة مع متون أخرى تتقاطع معها في الوظائف الحكائية. والمتلقي وحده يستطيع إدراك مواطن وجود نصوص أخرى من خلالها تكوّن لديه الحس الأدبي والقدرة على تشخيص بعض الامتصاصات أو التحويلات التي تجعل الخطاب وسيطا بينه وبين الرؤيا.

وهنا نقف قليلا حول بطل الحكاية المسمى "احماد ءونامير": إن البطل هنا من النوع الذي يظهر في الخرافات باسم الغول[1]، ولكن لفظة النمر لم تظهر في الحكاية، بل ظهرت حيوانات أخرى يمكن أن تعمل نفس الوظيفة. والجدير بالذكر وجود الخاتم الذي تركته الملائكة للبطل قبل أن تتبخر للدلالة على أنها أنجبت ابنا ذكرا؛ وبوساطة

(1) C. F. E Laoust, Des noms berbères de l'agre et de l'orgresse, Etude sur le dialecte berbère des Ntifas, P. 388, Im conte berbère du Maroc F.X U III au hèspèris Tamanda, Tome IV, 1947, p. 253- 265.

هذا الخاتم سوف يستعيد راحته. هل يجوز أن يكون هذا الخاتم سحريا؟ لو كان كذلك لأصبح وسيلة في يد البطل يمكنه من تحقيق مبتغاه كما هو الشأن في أساطير أخرى، فهو لم ينتقل إلا بعد التجائه إلى الصقر والفرس اللذان ساعداه، ولم تظهر للخاتم أي وظيفة سحرية داخل الحكي- كما أن السارد كان محايدا بل جاهلا لكثير من التفاصيل لو وردت لأسعفت الحكي في تحقيق عدة رهانات أخرى. إلا أن قيام الخطاب في الأسطورة على السرد غير المتجانس، قد تكون خاصية أجناسية تضمن تورط المتلقي بشكل تلقائي مما يكسب الخطاب سرعة التصديق.

هناك حكايات كثيرة يحمل بطلها اسم "حمو" الذي لا يعدو أن يكون إلا مختزلا عن أحمد كما هو الشأن في حكاية امرأة مع ابنها (حمو أكناو) التي نقلها "لاووست" في دراسته للهجة الأمازيغية (البربرية عنده)- إنها تلتقي في بعض الصور مع أسطورة نارسيسوس وأوديب الإغريقيتين إذ ارتمى الأول في البركة لما رأى صورة وجهه على صفحة الماء مما تجلى في هذه الأسطورة عند الجارية التي تركت الجرة بعيدا لما رأت وجه البطل على مرآة الماء؛ كما أن البطل لما اختار السقوط من أعالي السماء لأجل والدته شبيه بالبطل في أسطورة أوديب حين فقأ عينه وخرج من المدينة خالي الوفاض، بعد أن اكتشف سره وتأكد من اسمه.

لسنا نسعى إلى عقد مقارنات بين نصوص يحتمل جدا أن تعرف تعالقات أكثر تعقيدا مما يبدو، ولا غرابة في التقاء الكثير من تراث الشعوب في كثير من أساطيرها وحكاياتها، في المغرب خاصة وإفريقيا الشمالية بشكل عام. فغنى أساطير المنطقة وحكاياتها قد لا ينحصر في أسطورة أوديب أو إليس أو بعض الكرامات الصوفية التي يتداولها الناس كثيرا حول شخصية (سيدي حماد وموسى) الولي الصالح الذي اعتبر سابقا حامي إقليم سوس؛ يبقى ذلك تأويلا نسبيا إذا ما وضعنا بعين الدرس التطور

والتعالق الذي يلحق الحكي الشعبي، إذ يمكن أن تكون هناك حكاية أصلية ترتبط بهذا الولي فانبثقت منها حكايات خرافية كثيرة تتغير باستمرار. ففي أسطور "ءونامير" هاته ضاعت منها أسماء النساء والألقاب، فلا يشار إلى المرأة إلا باسم الموصول – تلك – ختان – ختانا – كما يحصل عادة في المجتمعات البدوية القديمة – أو تاروا – أو تازانين – الأولاد، ولا يتم ذكر المرأة إلا حين يتعلق الأمر بإحدى القديسات اللائي يشهد الكل بطهرهن وعفتهن.

ولما كان اسم البطل هو "أحمد ءونامير"، فإن كثيرا من الكرامات التي تسند إليه تربطه بواقعة بينه وبين الأسد ومنها حكاية أوردها لاووست في مصنفه حول سيدي أحمد أو موسى في غار الغول: .Sidi Hamed ou Moussa dans la caverne de l'agre.

رابعا: "ءونامير" والصورة الصوفية:

لا جدال حول انبناء زمن الحكي في الأسطورة على إشارات صوفية عميقة طبعته منذ مطلع الأسطورة، مما يجعل التلقي يتجاوز ظاهر الحكي إلى ما يمكن أن ينطوي عليه من مقصديات في تعالقها مع عدة متون أخرى وأشكال معرفية مختلفة جعلت بناء الحكي قائما على لغة تركيبية لم يُفقدها التفتح والترابط طابع العمق كما لم يؤثر على جمالية التلقي. فالصورة النهائية وَلّدت تركيبة أسطورية لا تقف عند حدود الإشارة إلى نصوص معينة وإنما تعدت ذلك لتشمل أشكالا معرفية مختلفة بوساطتها تنخرط في الخطاب الأسطوري الكوني.

فهذا النوع من الأعمال الفنية، يتجاوز فيه النص كونه مجرد أداة للمعرفة، بل هو نفسه ميدان معرفي[1] مستقل، هو منطقة للتفكير من خلالها يمكن قراءة ما لم يقرأ من

[1] علي حرب، نقد النص، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط5، 2008، ص 20.

قبل، وذلك من خلال وجود مؤشرات لفظية دالة تدركها حاسة النقد الثاقبة التي لا تسعى إلى تمجيد الخطاب ولا إلى تكذيبه، وإنما تمتطي هذه المؤشرات لملامسة أسسه العرفانية التي حين تقوم على تعدد المشارب، يصعب على المتلقي العادي التموقع بداخلها. من العبث السعي إلى إقصاء أي تداخل بين أسطورة "ءونامير" وبقية الخطابات الإنسانية الأخرى، خاصة وأن الرغبة في إسناد التميز والبحث للهوية الصافية قد يؤدي إلى ميلاد نزعة مركزية إقصائية تؤثر سلبا على الأبحاث الأكاديمية كما تضيق الخناق على ثقافة ما عاشت أبدا في الأنفاق.

إن رحلة "ءونامير" تجربة صوفية انكشفت منذ تواجده في حلقات الدرس عند الفقيه وهو يكتشف كل يوم نقوش حناء على راحته، وهي مبشرات عرفانية تنبؤه بما ينتظره من شطحات أو تنقلات تُعِدُّه للارتقاء إلى مصاف الأولياء. هي إشارات حسية لتوجه صوفي عبرت عنه الأسطورة بصورة سردية صوفية جمعت بين مكونات خرافية في بعدها العجائبي ونبوءة محتملة بغير وسيط. تبدأ صلة "ءونامير" بالملائكة وبما تنطوي عليه من رمز أسطوري مشترك في الخطاب الكوني، ثم يضطلع الصقر بحمولته الرمزية في المخيال الشعبي عامة والأمازيغي بشكل خاص بدور البراق الذي يعتبر وسيلة النقل في الجنة كما أنه هو الذي حمل الرسول ﷺ ليلة الإسراء إلى المسجد الأقصى.

إن الصورة الفنية في الخطاب السردي أو غيره تتأثر بملامح المرحلة التي تحملها أو تعبر عنها. لذلك فإن هذه الرموز الصوفية في التراث الأمازيغي توحي بأن طبيعة الصورة السردية قد امتلأت بملامح صوفية أصبحت معها أسطورة "ءونامير" تتضمن إشراقات صوفية لما تنطوي عليه من أبعاد وما تنفتح عليه من احتمالات التأويل. وإدراك هذه التعالقات والتأثرات يساعد على استثمار جميع مساحات التأويل الممكنة في التعبير عن وعي جديد بالذات والعالم والآخر.

خامسا: ءونامير والهوية المغربية:

مصطلح الهوية حديث في الثقافة العربية: إذ استخدمت مصطلحا آخر هو الذات لتعني به إلى حدٍ مَا ما يعنيه مصطلح الهوية. وتذكر المعاجم العربية كلمة الذات بمعنى "الحال" كما في "أصلح الله ذات بينهم" أي "حالهم". وكما في قوله تعالى ﴿فَٱتَّقُواْ ٱللَّهَ وَأَصۡلِحُواْ ذَاتَ بَيۡنِكُمۡۖ﴾[1] أراد الحالة التي للبين. وقال أبو إسحاق: معنى ذات بينكم: حقيقة وصلكم، وكذلك "اللهم أصلح ذات البين" أي أصلح الحال التي بها يجتمع المسلمون، وذات الشيء خاصته وحقيقته" وعرفه من ذات نفسه" كأنه يعني سريرته المضمرة"...[2] بذلك يتضح بأن معنى الذات هي الحقيقة والحال ظاهرة وباطنة. لسنا نريد الدخول في دلالة الذات عند الفلاسفة والمتكلمين والصوفية ولا ما كانت تعنيه مملكة النفس عند الإمام الغزالي[3] أو غيره وإنما نود طرح قضية غالبا ما تضنينا في أي مواجهة مع الذات خاصة حينما اشتد الصراع حول مفهوم الذات والأنا والآخر. فقبل الدخول في أي حوار ثقافي أو حضاري لا بد من الانطلاق من التصالح مع ذواتنا، ولا نقصد الذات الخاصة أو الفردية وإنما الذات العامة والجمعية. وكل الذين يتعاملون مع هذه المفاهيم، يجعلونها مقابلا للهوية في استعمالات أخرى. ومعرفة حدود هويتنا من معرفة حقيقتنا وأحوالنا– لندرك من نحن بشكل مسؤول يجعلنا نتموقع تاريخيا وحضاريا من خلال التفاعلات الكبرى التي تربطنا بالآخرين. ونحن نتحدث عن الذات والهوية الجمعية فإننا نركز على جملة من العوامل المادية والتمثلات الرمزية والتعاقدات الكبرى

---

[1] سور الأنفال، الآية 1.

[2] أحمد مرسي، الأدب الشعبي وثقافة المجتمع، دار مصر المحروسة، القاهرة، الطبعة الأولى، 2007، ص 172.

[3] الإمام الغزالي، أبو حامد محمد الغزالي الطوسي النيسابوري الصوفي الشافعي الأشعري، أشهر علماء المسلمين في القرن الخامس فقيه أصولي وفيلسوف من أشهر كتبه "إحياء علوم الدين"، "المنقذ من الضلال والموصل إلى ذي العزة والجلال". انظر كتاب الغزالي، مقاصد الفلاسفة، تحقيق محمود بيجو، مطبعة الصباح، دمشق، ط1، 2000م.

المشتركة التي لا تعتبر فقط عناصر فاعلة في هذه الذات الجماعية، وإنما هي أهم العناصر المكونة لها. وبناء الهوية المغربية على التعدد حقيقة تاريخية وحضارية وثقافية. فبالنظر إلى موقعنا من الجغرافية الكونية والتاريخ البشري ندرك أن هذا التعدد جعل المغرب منطقة تعايشت فيها عدة شعوب وإثنيات قبل الإسلام وبعده، بل تعاقبت عليه أعرق الحضارات الإنسانية، الوندال والبيزانيطيون والفينيقيون والرومان. وقد عرفت إفريقيا الشمالية أكبر الحضارات الإنسانية قبل الإسلام. وفي عهد المماليك، تداخلت شعوب كثيرة في هذه الذات الجماعية التي تمثل هويتنا المشتركة. وجاء الإسلام وتحددت معالم العبقرية المغربية باتساع مكوناتها وهي تجمع بين عناصر إفريقية ويونانية وإسبانية وبرتغالية وفرنسية في هوية مركبة ظلت ممتدة في الصحراء وهي تحتفظ على أصولها الأمازيغية العريقة الضاربة في أعماق الأرض والتاريخ والوجدان.

ولما كانت الهوية الجمعية أقل تأثيرا بالمتغيرات الخارجية، فإنها أسندت إلى ثوابت حضارية جعلت الثقافة الأمازيغية تثبت أمام جميع التحولات التي عرفها المجتمع المغربي أو المغرب الكبير. صحيح أنها لا تستند إلى كتاب مقدس، إلا أنها امتدت وتفاعلت مع الإسلام وما ارتبط به من مستجدات فأنتجت أسطورة مغربية النزوع أمازيغية اللسان تستمد طقوسيتها في سرد فني من أعمق ما تعرفه الخطابات الإنسانية الأخرى. ويمكن اعتبار أسطورة "ءونامير" سواء كان اسمه أحمد كما هو الشأن في سوس أو "حمو" كما عرف في المناطق المغربية الأخرى أنموذجا للهوية الجمعية المغربية في تفاعلها مع غيرها وفي قدرتها على التكيف مع باقي أساطير الشعوب القديمة التي تركت بصماتها في الثقافة الإنسانية.

صحيح أن جميع أساطير الشعوب الأخرى تستمد أهميتها من خلال الحروب التي تتمحور حولها والصراعات العسكرية التي في قراءتها يمكن أن تعتبر جزءاً من تاريخها

العريق وقد أثبتت الدراسات الحفرية والأبحاث الميدانية أن الإلياذة والأوديسة تاريخ لما عرفته منطقة اليونان من أحداث وصراعات وليست مجرد ملاحم بطولة متخيلة. إلا أن الحمولة الرمزية لأسطورة "ءونامير"، تقوم على صور سردية أسطورية تجاوزت مفهوم البلاغة أو المجاز الوظيفي لتدخل في تعالقات عميقة مع عدة توجهات من الخطاب الصوفي. فترجمتها إلى اللغة العربية قد ضمنت لها الحفاظ على عمودها الفقري الذي انبنى أساسا على تجاذبات تجمع بين المادي والروحي في تداخل. فإشارات الغواية – وجود الملائكة – وزواج ءونامير – وملاحقته لها في السماء – إونجاب طفله منها – وجمالها – مما له علاقة ببداية الخلق نفسه، اكتست طابعا عجائبيا لا يخلو من منحى صوفي تحولت معه كل الإشارات الصوفية إلى دلالات وإن كانت تحيل إلى المرأة، ففي ربطها بالملائكة وبالمعراج، جعل هذه المرأة وهي أصلا ملاك، أو جنية تنسلخ عن طابعها الآدمي لتصبح رمزا لكل حقيقة وجودية؛ فكل حقيقة وجودية تكتسي طابع الأنثى. ما أود الإشارة إليه، هو أهم ما أنهي به مبحث السرد الفني في الأسطورة الأمازيغية كمكون أساسي للمخيال الجمعي المغربي، هو أن أسطورة "ءونامير" رمز للهوية الثقافية المغربية القائمة على التعدد. وهذه الجذور الأمازيغية التي تميز ثقافتنا، تعتبر من الثوابت الجينية التي بنيت عليها هويتنا الثقافية والحضارية. إنها أسطورة التي لم تنغلق على نفسها وإنما أقامت بهاءها وحمولتها الثقافية والإنسانية على تعالقات عميقة مع غيرها من الخطابات الأخرى التي قامت عليها الثقافة الإنسانية. فوجود ملامح السندباد قد تعايشت مع طموح أوليس وجنون نارسيس ومعراجات بوذا وزرادشت ورموز أخرى يستدعي فكّها إخضاعَ التراث السردي المغاربي عموما لدراسات انتروبولوجية تمكن من إدراك هذه التجاذبات الحضارية والثقافية التي تبرر تفتح المغاربة تاريخيا وقدرتهم على انتاج خطاب كوني يسعى إلى نشر المحبة والسلام والوئام بين الشعوب.

سادسا: كونية الخطاب:

إن هويتنا تتحدد أيضا فيما نسعى إلى الإبقاء عليه ونحن نتفانى من أجل الوفاء به وهو هذا التعدد الذي منه يتكون شعورنا الجماعي وعليه بنينا وحدتنا وجذور مخيالنا الجمعي، فكون خطابا سرديا له دور كبير في خلق مناخ استدلالي متجانس تعايشنا به كجزء من الميتولوجيا الجماعية التي وجهت لا شعورنا الجماعي إلى الرغبة في إنشاء خطاب كوني يتمرد على الزمان والمكان.

ولا ينحصر السرد الأسطوري في الأسطورة وحدها، بل يعتبر حضورها في بقية الأنماط التعبيرية خاصة في الشعر حيث يعتبر أقصى ما يمكن أن يصل إليه الإدراك لدى الشاعر. فالأسطورة شكل من أشكال المعرفة، لذلك فإن النفحات الصوفية في أسطورة "ءونامير" تعود أساسا إلى طبيعة الصورة السردية التي في مرورها عبر عدة حقب تأثرت بالخطاب الصوفي فتشكلت بداخله خاصة وأن التصوير الفني لا يبقى ثابتا على صيغة واحدة. ففي تلبسه بمعطيات المتخيل الجماعي يصبح انعكاسا للاستعارات الكبرى التي ينقدح منها والتي هي انعكاس للنسق التصوري للغاتها. لقد تطور الفكر الإنساني، وهو يقطع عدة أشواط أبعدته كثيرا عن مرحلة نشأته الأولى، والتي تمظهرت في الفكر الأسطوري؛ إلا أنه يحن باستمرار إلى الوضع البدائي للغة، يحن إلى زمن البدء، إلى زمن كوني أو نووي (النواة) مشترك يبحث خلاله عن تحقيق نوع من الألفة مع نفسه ومع العالم، زمن قد يكون هو العود الأبدي قبل تراكم الخيبات والإخفاقات التي تقلل من قيمة التصديق؛ لحظة الحنين للعود إلى البدء وهي استجابة آنية لكل الناس لا تستدعي تعليلا أو تبريرا لانبنائها على المجهول من الأسرار، وهي ميل ونزوع إلى لحظة الصفاء...

يتضح من خلال السرديات النصية أن نمو الأحداث داخل الأسطورة قائم على التداخل الكبير بين عالمين اثنين هما محور كل المعراجات الكبرى؛ عالم الأرض أو العالم السفلي وعالم السماء أو العلوي. كما تعتبر الصورة السردية في هذه الأسطورة ملتقى نصوص كثيرة وثقافات مختلفة وإن اكتست لغة السرد طابعا خاصا يربطها مباشرة بقصة موسى عليه السلام. ومن خلال المتعاليات النصية التي تحمل بعدا عقديا تداخلت الخطابات لتصبح تركيبة جديدة لمختلف المتون والثقافات تجمع بين العجيب والعجائبي كما تسعى إلى إنتاج خطاب متعدد الرهانات. "ءونامير" بطل أسطوري مغربي يجمع بين طموح السندباد وجموح إليس كما يتميز بنفحة بنوة استمدها من معراجات بودا[1] وزرادشت[2] وقصة موسى وما بنيت عليها من أحداث. ويكون معراج الرسول ﷺ خاتم هذه الرحلة الصوفية.

تقوم المتعاليات النصية على عناصر ثقافية تتشذر في كل أنماط التعبير إن على مستوى الخطاب أو على مستوى المحتويات التي يروج فيها. وهي عناصر تندرج ضمن الثقافة بالمعنى الانتروبولوجي. ويمكن ربط أبعادها بالنسق التصوري للغات المنطوقة في المغرب ولعدة قرون؛ إذ تصبح جينات متوارثة تظل محور الخطابات الكبرى التي تعتبر انعكاسا تلقائيا لوجدان الشعوب. ويتكون الخطاب المتعالي من عدة روافد ونصوص تستمد سلطتها من الخطاب المقدس ومن المأثورات الاجتماعية والإضمارات الكبرى والعادات والتقاليد والقيم العليا، كما تدخل في تعالقات كبرى مع الثقافات الإنسانية الأخرى.

---

[1] بوذا: مؤسس ديانة أو فلسفة البوذية وهي فلسفة حياة أكثر من الدين.

[2] زرادشت: فيلسوف أسيوي إيراني مؤسس الديانة الزرادشية وفي معراجه عدة تفاصيل نجدها في الإبداع الإنساني. انظر: جفري بارندر، المعتقدات الدينية لدى الشعوب، ترجمة إمام عبد الفتاح إمام، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1993.

الفصل الرابع

بنية القصيدة الأمازيغية الزمان والمكان

أولا: الخط السردي مكون أجناسي مشترك:

لم يعد هنا شك حول قيام مفهوم السرد على نظرية أجناسية متكاملة؛ خاصة وأن الدرس اللساني أكسب الموضوع طابعا علميا من خلال تركيزه على مفهوم المتعاليات النصية التي تمثل مهاد التعبير الفني في كل الأنماط التعبيرية اللغوية. وإن نحن أمعنا النظر في قوانين التجنيس الأدبي المتعارف عليها ابستيمولوجيا نجد أن السرد يتميز بسمات تعلو فوق كل تصنيف.

ومن خلال هذه السمات يحضر في كل الأنماط التعبيرية الأخرى حضورا وإن انطبع بالطابع الأجناسي لكل نمط، إلا أنه لا يفقد قيمته العلمية والتداولية كجنس أدبي قائم بذاته؛ من ثم فالسرد جنس أدبي قائم بذاته، ينقسم إلى أنماط كثيرة تجمع بين الحكي والمحاكاة، وتتسع بحيث تتشذر أحيانا في الخطابات الفنية بشكل يثبت أن مفهوم المتعاليات النصية رهين بالبعد السردي للخطاب مما يجعلها قيمة مهيمنة تعتبر محور الخطاب الكوني.

وإذا كان السرد يمارس نفوذه البنيوي والتداولي على بقية الأنماط الأخرى، فذلك لانبنائه على المكونات المركزية في التعبير الإنساني، وهي الأبعاد الوجودية التي من خلالها يثبت الإنسان وجوده في الكون، وفي الحياة وفي التاريخ.

❖ **فأين تكمن سمات السرد في الشعر الأمازيغي؟**

إن غياب تأريخ حقيقي للشعر الأمازيغي، لا يمثل عائقا يحول دون السعي إلى تناول الظاهرة الأدبية، خاصة وأن الانتقال من الثقافة الشفوية إلى المكتوبة يكاد يكون

معضلة الكتابة في كل البيئات، حتى التي اعتمدت في مراحل مبكرة على فعل التدوين والتصنيف. صحيح أن الشفوية التي طبعت الشعر الأمازيغي من شأنها وضعنا أمام عائق ابستيمولوجي حين نسعى إلى تصنيف الشعر كممارسة تتسم بالتعدد والتنوع؛ إلا أن انطلاقنا من أطروحة التقاطع بين السردي والشعري، سوف يجعلنا ننتقي من القصائد ما يسعفنا في البحث من جهة، وما يبعد العمل عن الرغبة في الاكتفاء بالتنظير والتصنيف الذي يمكن أن يعود أساسا إلى تاريخ الأدب المغربي عموما.

لقد ظل التعبير الإبداعي متمردا على كل التصنيفات، خاصة وأن القصيدة الشعرية، وإن كانت قائمة على الأبعاد الوجودية للإنسان، الزمان والمكان والصورة، فهي تبني لنفسها إيقاعا خاصا تدمج فيه كل هذه المكونات وإن كانت من مسوغات التعبير السردي. وحين ننطلق من سلطة التلقي ندرك أن الإشارات الأجناسية لا تسقط المتلقي في حيرة أو تردد حول طبيعة الانتماء لجنس دون آخر، وذلك لأن فعل التلقي نفسه قائم على تعاقدات ضمنية قائمة على الوعي والإدراك لا تفقده متعة التلقي بما تتضمنه من جماليات قائمة على تعالقات عميقة بين السردي والشعري.

ثانيا: الصورة الشعرية ومفهوم الفضاء:

يعتبر الشعر الأمازيغي مركز الإبداع الأمازيغي الشفوي؛ ونظرا لقدرته على احتواء غيره من الأنماط التعبيرية الأخرى كالأمثال والحكايات والخرافات والأساطير، فإنه احتل أكبر نصيب من الاهتمام في عملية الجمع والتدوين والتصنيف وفي الدرس النقدي في مراحله الأولى.

تركز كتب النقد الحديثة على مفهوم الصورة الفنية وعلى قدرتها في إكساب اللغة الفنية طابعا إيحائيا يمكنها من تحقيق مختلف رهاناتها- وهي موجودة في كل أنماط التعبير بشكل يجعلها تنقدح طبيعية من بنية الخطاب الأجناسية- فالصورة السردية تقوم

على الزمان والمكان ومكونات الفضاء السردي، وهي في الشعر تقوم على الإيقاع والمشابهة وعناصر التصوير، وتلتقي الأنماط التي تعبر بالصورة في مكوناتها المختلفة البلاغية والذهنية والرمزية.

ثالثا: الزمن في الإيقاع:

ينطلق هنري ميشونغ في بناء نظريته حول الإيقاع من اعتباره "هو الدال الأكبر" في الشعر لما له من أهمية قصوى في بناء المعنى عند المبدع وبناء الدلالة عند المتلقي المنتج. ليس الإيقاع خطابا موازيا أو مسموعا وإنما هو ذروة العلاقات الحميمة التي تربط بين الدلالة الصوتية للغة والتي تحمل الانفعال والدلالة المعجمية التي تضم الفكر. فهو ليس منفصلا عن معناه "فهو عنصر بَانٍ للخطاب ومنتج لدلالته"[1]. وقد أفاد محمد بنيس من هذه النظرية ليحدد للإيقاع وظيفتين:

أ- **وظيفة بنائية:** يحدد الإيقاع نسق الخطاب من خلال الذات المبدعة التي تخضع اللغة لنظام جديد تتغير عبره مساراتها.

ب-**وظيفة دلالية:** الإيقاع عنصر مكون لنسق الخطاب في دلاليته وطريقة إنتاج معناه[2]. فيكون الإيقاع هو المعنى كما يقول ميشونيك.

وحتى أشتغِل على نصوص قائمة على وعي نقدي متفتح على شعريات متعددة، آثرت التعامل مع شعر الكتّاب؛ وهم الشعراء الجدد الذين يبدعون في الشعر الأمازيغي من خلال رؤيا للعالم قائمة على موقف من اللغة ومن الشعر ومن العالم. هم شعراء مثقفون يمثلون إلى جانب الرواد الأوائل من أمثال الحاج بلعيد والدمسيري وغيرهما

---

(1) Critique du rythmes, op. cit, p. 216- 217. هنري ميشونيك

(2) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، الشعر المعاصر، ج 3، مرجع سابق، ص 148.

انعكاسا للإبداع الشعري الأمازيغي القائم على التعدد. ومن تَمَّ فإن مفهوم الفضاء الشعري عندهم اكتسى طابعا فكريا بمعطياته الفنية والجمالية.

أ- قصيدة: ءَاسْوفْ = لعلي صدقي أزايكو.

التلقي: لسنا في حاجة إلى العودة إلى تاريخية المكان النصي في الشعر العربي القديم، وإنما نشير إلى أن هذا العنصر أصبح له وضعه الاعتباري في الشعر، وهو يشيد أعرافا جديدة للتواصل تقوم مقام طرق الإنشاد. من خلال الرؤية البصرية يتضح أن القصيدة الشعرية قد بنت معناها على هندسة تسعى إلى ضبط طريقة انبناء المعنى وبناء النص الشعري ككل. وهذه الهندسة الخطية تمكن من الربط بين المتلقي وبين إيقاع الذات الكاتبة وهي ترسم للمعنى بعدا إيقاعيا بما فيه من إيحاء ورمز قد يبدو غموضا إلا أنه استدعاء لقراءة فاحصة تدرك بأن المكان "لم يعد مستوى ملحقا أو خضوعا للخطاطة وللجاهز من خرائط التوزيع على بياض الصفحة، إنه عنصر بان يفاجئ العين ويدفع بالوقفة إلى الالتباس..." [1].

تبدو ذات الشاعر منشطرة إلى ذاتين تحت ظلال الوعي الذي جعل الصورة الشعرية تتجاوز طبيعتها وتحقق ذاتيتها في نفس الوقت- هنا تتضح قيمة الانزياح في التعبير عن الصراع الخفي الذي لا يعرفه غير الشاعر.

1- سنتيخ، نسكر غ ءومانوز
2- ءاسنتي، ناكلت
3- ءور لكيمغ
4- ءوراخ ءيكن ءانا روز ءاغاراس

[1] يوسف ناوري، ظاهرة الغموض في الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص 244.

5- نك ءامارك، نسول

6- ءونبضي ءورياد نمون

7- ءوءفيخ ءات سودنخ

8- ءيغيي غ – ءوفوس

9- ءو ءوفيخ ءات سياكاسخ

10- نكات غ – منيد نخ

11- ناسي كيس ءيدامن

12- كين وينع – س نكايان[1]

رابعا: المكان النصي:

ربط المكان في الشعر بالمجاز أو تقنيات الانزياح التصويرية التي تؤسس الخطاب على أسس لغوية دالة عليه تغني المتلقي عن تشكيله في ذهنه. ولعناصر التصوير المختلفة دور كبير في إعداد المتلقي لقراءة البعد الجمالي في الشعر بما ينطوي عليه من أسرار. وكان المجال خصبا في ظهور نظريات ومذاهب تركز على جمالية إيحاء السرد بين اللغة والإنسان، والذي يعلو على اللغة التوصيلية الجاهزة. في مثل هذه السياقات الجديدة التي تبنى على هندسة المعنى، لا يكون المبدع في حاجة إلى الإغراق في الأساليب البلاغية التي إن لم يتحكم فيها أفقدت الخطاب جذواه، وإنما ينتقل إلى درجة أخرى تصبح معها اللغة رحما لخصب جديد، في تشابك حياتي وهو يسعى إلى امتلاك اللحظة يعبر عن حساسيته وفكره في سياق العصر.

[1] ديوان، ءاسوف، من ديوان ءيزمولن، مرجع سابق، ص

يصعب الحديث عن المكان النصي في غياب مرسل يستنطق لغة البياض، خاصة وأن معظم النصوص الشفوية وإن تجاوزت حدود إنتاجها لم تكتب ليقرأها المتلقي قراءة فاحصة تستدعي محاورة الدلالة والتركيب الذي تكشف عنه قراءة المسكوت عنه- لذلك اخترت أن تكون القصيدة الأولى في هذا المبحث للشعراء الكتاب الذين يكتبون أشعارهم وهم يحاورون كل عناصر الوجود بدءاً من الورقة البيضاء التي يخطون عليها بيمناهم أو يسراهم ما ثقل على الذاكرة والوجدان. المكان هنا ليس تاريخيا يستحضر لارتباطه بعهد مضى كما هو الشأن في المقدمات الطللية، هو ليس علامة في سياق الزمن فقط بل هو رغبة في اكتساح كل مساحات الزمان والمكان. قد يكون صحيحا ما ذهبت إليه بعض الدراسات الغربية التي تشير إلى أن أزمة الإنسان العربي هي أزمة مكان أولا. إلا أنه مكان يذيب حدود الزمن لأنه علامة لامتداد حساسية العصر، والتي تمارس وجودها بدءاً من الفواصل والنقط وبقية الإشارات الأخرى.

خامسا: علامات الترقيم:

لا يمكن اعتبار علامات الترقيم مجرد زوائد ذات حمولة زمنية تتخلل الكتابة الشعرية، فهي وبالإضافة إلى كونها وقفات زمنية، تشارك في توزيع العلاقة بين الملفوظ والمقصود، وتساهم في إيقاع دلالة المعنى وتداعيات هذه الدلالات، فهي: "تؤرخ للنص والذات الكاتبة معا، ووجودها أو غيابها يتموضع ضمن الإبدالات النصية التي تلحق الحداثة الشعرية في مختلف متونها وبنياتها النصية"[1].

إن قراءة المكان النصي انطلاق من أول مسلمات اللغة الكاشفة، خاصة حين ننطلق من نص أسس بنيانه على هندسة المعنى، حيث لا شيء يستمد أهميته خارج

[1] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها الشعر المعاصر، ج3، مرجع سابق، ص 111.

النص. وهذا الفضاء الشعري، من خلال علامات الترقيم يؤسس لشعرية بصرية قائمة على تراسل الحواس، فيتناغم السمعي والخطي من خلال ضبط العلاقات بين الجمل تركيبيا ودلاليا، فتتحقق متعة الإنصات للذات الكاتبة وهي تعيش صوفية التناغم بين الدلالية الصوتية للغة والدلالة المعجمية. فيصبح إيقاع النص مفتوحا على كل الاحتمالات طالما أن انطلاقته قد بنيت على أساس استغلال المظهر الخطي المتمثل في العناصر المكانية من بياض وعلامات الترقيم... والعناصر الزمنية المرتبطة بالتفاعيل.

ترتبط المضامين التي راجت فيها القصيدة بالتوزيع المكاني والعروضي الذي تعرضت له اللغة الواصفة وهي تحتل أمكنتها داخل الفضاء الورقي. وقد تمثل ذلك في تشظي الذات الشاعرة بين مكوناتها الوجدانية والعرفانية في مواجهة لحظة مكاشفة تتحقق من خلال الآخر. وهذه المعرفة الممكنة والمحتملة هي التي جعلت فعل اختراق الذات للآخر يكتسي طابع الرحلة والبحث عن لحظة صفاء تشعر معها الذات بنوع من التوازن مع نفسها ومع العالم. وما يساعد على إدراك الطابع السردي للنصوص الشعرية هو طابعها النثري الذي يسعى إلى الجمع بين لغة الحكي المتنامية وما تتبني عليه من إيقاعات مختلفة.

الفصل الخامس

سرديـــــة الخـــطاب

أولا: سردية الخطاب الشعري:

أكثر المباحث النقدية المعاصرة التي أفرزها الدرس اللساني تنحو منحى قائما على كسر الحدود النوعية الفاصلة بين مكونات الخطاب الفني. فطبيعة الإبداع تقوم على التمرد على الأنماط وعلى الرغبة في تقديم إبدال تكون فيه الذات المبدعة أقرب ما تكون إلى تحقيق خطاب كوني تتناغم فيه أشياء هذا العالم على خلاف ما هي عليه في الواقع.

"إن الشروط الضرورية التي تجعل من موضوع قصيدة شعر ما في نظرنا موضوعا سرديا هي متعددة وأولها أن تكون هذه القصيدة قصيدة نثر، فبعيدا عن التقيد بإيقاع صارم يمكن للقصيدة أن تحكي وبطول نفس ..." [1]

تنقدح السردية من الطبيعة البيولوجية للخطاب، وهي وإن كانت من مباحث علم السرد، فإن تعدد السرديات وتنوعها يستمر حتى بعد توقف بعض أنماطها؛ وبإدماج القارئ المشارك تشعبت، وأصبح معها مفهوم السرد الفني قائما على تحطيم رتابة اللغة الواصفة من خلال مكونات السرد المركزية ودورها في تحقيق التعالقات الكبرى التي تتداخل إثرها النصوص والثقافات المختلفة.

[1] جمال بوطيب، السردي والشعري، مساءلات نصية، محاكاة للدراسة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2013، ص 51.

ثانيا: التصاعد والتنازل:

ئِسَاوْلْ وُفُولُّوسْ

- ءِيساول وُفُولُّوسْ ئِبْضَا تِيبْرَاتِينْ
- غْزِيغ يَاتْ ئِلاَ كِيسْ كيكانْ دَ أَوَالْ
- ئِنَّا ئِيِيَا تْمَاسْ أ يْهَيَّا تْكْنْمْ أَكْ
- تْكْشْمْ أَ مْدُّوزْ ئِرْ كمْن ن تْدَالُّوتْ
- تْزَّامْ كَاغْ بْنَادْمْ مْلاَتْ أَسْدْرْمْ نْسْ
- وانا مي تفكايان وَاقَّا نِّغْرْسَاسْ
- أت ئِسْ نِيغْ أَتِّزْنْزْ غِينْ أَدْرِيم نْسْ
- نَيسَاوْلْ وُفُلُّوسْ نْكَّمِي مَا سْدْ نَّانْ
- ئِنَّا ئِيَا تْمَاسْ أَيْهَيّا تْكْنْم أَكْ
- تْكْشْمْ أَمْدُّوزْ ئِيركمن نْ تْدَا لُّوتْ
- ئيكيدر أَرْسْتَارَانْ وِيسَّا ئِكْنْوَانْ
- أَفاوُ سُولِيلْ أَغْ نَتْدُوسْ ئِغْدْ وُرِينْ
- ئِيسَاوْلْ ءُوفُولُّوسْ أَيْهَيَّا أَسْدْنَّانْ
- ضْعَّاغْ أَرْألاَّغْ ئِضْصْ نَيدُورْ كِيثْنْغْ[1].

بنيت الصورة الفنية على أساس سردي تمظهر من خلال حوار ضمني التبس به الخطاب من خلال استحضار رمزية الحيوانات وما تحيل عليه لدى المتلقي. وهو خطاب شبيه بما دار في كليلة ودمنة بين الحيوانات.

[1] محمد مستاوي، ديوان شعر أمازيغي ثاضانكويوين، الطبعة الأولى، 1998، ص 13.

إلا أن التوسل بالمجاز أو الاستعارة التصريحية جعل سياق التلقي ينبني على عدة أسس ومعطيات– الشاعر هنا وإن كان عصاميا بحيث لا يندرج ضمن الشعراء الكتاب الذين يمثلون جيل الحداثة، إلا أنه أكسب الخطاب الفني طابع الرمز الأسطوري.

فإذا كان المكان الموضوعي في الشعر العربي هو الصحراء بجمالها وعريها وبهائها، فإن الصورة المتخيلة التي نقلت إلى المتلقي جعلتها وطنا بلا حدود وكأنه قطعة من السماء. وقد تم استدعاء المكان في قصيدة محمد مستاوي كبعد من أبعاد التجربة الشعرية عبر الحيوان، ضمِن خلاله أنسنة الديك – ئيساول ؤفلوس– (نطق الديك) فتحددت الاستعارة الكبرى التي بنيت عليها معاني القصيدة.

ومن خلال الحوار بينه وبين إخوانه عبر الشاعر عن منطلقاته الفكرية وهو يستعيد زمنا كانت فيه العلاقة بين الإنسان والطيور مبنية على التراسل وعلى تعالق الخطابات التي راكمتها ذاكرة المتلقي حول رمزية الحيوانات وعلاقتها بما بنيت عليه الصورة من إشارات مستمدة من العالم الخارجي، في مقابلة مع ئيكيدر (الصقر) ← تتضح البنية الضدية التي تأسس عليها الخطاب.

لقد تحددت عناصر المكان ببعدها النصي والواقعي والمتخيل، وورود كلمة "تكشم ءَامذّوز" إشارة قوية إلى موطن الدجاج وما يعلق به في ذهن المتلقي من وضاعة وذل واستكانة. لأنه يكفي إيهام ءافولوس – الديك – بالظلام ليستسلم وينام. إنه تقسيم زمكاني يجمع ويحدد مجالات الحركة بالنسبة للديك، ولا يستطيع محاصرة ءيكيدر– لأنه من الطيور الكاسرة التي تعلق في السماوات السبع ولا تحل على الأرض إلا وهي تطفو لاختطاف فريستها. ولا شك أن القصيدة قد بنت المعاني التي تعج بها على خلفية الطاقة التعبيرية لعناصر الصورة الشعرية التي وردت هنا من خلال التناقض بين الأرض والسماء كمجال تتحدد به دلالة التصوير الفني كشكل من أشكال التعبير الأسطوري الذي

يتقمص معه الشاعر كرامة الأنبياء في القدرة على محاورة الطيور التي تحددت في القصيدة من خلال "الديك" الذي امتطاه التصوير الفني لما له من علاقة مشابهة مع الإنسان المغربي أو العربي عامة والأمازيغي بشكل خاص. لم يدخل الخطاب في حوار مع "ئيكيدر"، لأن مركزه لا يسمح بالتواضع مع من يقل عنه شأنا ومكانة. في هذه القصيدة تقاطع الخطاب السردي والشعري عبر المكان وعبر الوصف الذي ربط المكان بالصورة الشعرية التي تعتبر وسيطا بين الشاعر وبين كينونته التي عرفت تجريحا داخل مجتمع طبقي يقيم توازنه على سلطة الأقوى واستسلام الأضعف.

إن التقابل الموجود في الصورة الأسطورية يكتسي طابعا رمزيا مارس سلطته على فعل التلقي. ففي أنسنة عناصر الطبيعة أكسب صوت الشاعر الخطاب طابعا أسطوريا ليس فقط في ورود الطيور وإنما من خلال الاستعارة أو الرمز الذي في قيامه على تراسل الحواس مَكَّنَ الشاعر من كسر الحدود النوعية التي تفصله كإنسان عن عالم الطبيعة– وقد أسند كل الأفعال الإنسانية للديك، مما ضخم أبعاده الرمزية– هي أسطورة موجودة في التراث الأمازيغي القديم. وفي ورودها في سياق جديد، أصبحت وساطة من شأنها توريط المتلقي في البحث والمساءلة حول مصير الإنسان في لحظة شعورية قائمة على الكثافة الشعورية تجلت في كثافة اللغة الشعرية وما تسعى إلى تحقيقه من رهانات. وقد رأى بعض الدارسين أن الأنواع البلاغية كأدوات تعبيرية هي كائنات أسطورية يُتوسل بها لتفسير العالم. ولأن هندسة المعنى في الشعر قائمة على التناغم فإن مظاهر الصور الجزئية تظل في خدمة علاقة المشابهة الكبرى التي تعتبر مهادا تنبني عليه رؤية الشاعر للعالم بما تتضمنه من موقف من اللغة ومن الشعر ومن الأوضاع الكبرى.

ثالثا: الصورة الشعرية والتوتر:

هناك مفاهيم سردية كثيرة تنطبق على الشعر، خاصة وأن الانطلاق من استقراء النصوص الحكائية وهو يلامس المتعاليات النصية، يتوصل إلى مفاهيم من شأنها تقوية الخط الرابط بين السردي والشعري. قد تقوم الصورة الكلية على التصاعد أو التنازل الذي هو في الحقيقة لغوي وحدثي في نفس الآن، فيتم التمحور حول الذات الشاعرة للتعبير عن القلق الوجودي الذي لا ينحصر في نمط تعبيري معين. ففي قصيدة ءاسوف (الأولى في القراءة) يستمد النص سرديته من توالي الأفعال أو الأحداث التي بنيت على كون النص الشعري نسقَ علاماتٍ تصبح معه الكلمات معضلات كيانية مستقاة من النظام اللغوي العام إلى الانجاز الفردي؛ فيتم الجمع بين الحدثية السردية والانفعال الشعري في فعل قائم على التفاعل. فالسردية عالم معيش بين أبعاد الزمان والمكان والإنسان؛ والبطل فيها هي اللغة حيث ينبثق مفهوم الشعرية وهي تجمع بين التاريخي (السرد وأنماطه التي تحكي أو تحاكي) وبين النووي المتعلق بالشعر، لتصبح اللغة اللسان الناطق باسم حساسية العصر. فيتجلى السرد الفني في إشراك الصورة لصوت الإيحاء والتكثيف واستحضار المتلقي الذي في توريطه يساهم في بناء دلالات النص القائمة على التناغم بين مختلف العناصر المكونة للصورة الفنية. في بحثنا عن بنية التوتر داخل النص الشعري، ندرك أن سمة البطل الإشكالي كما توصل إليها جورج لوكاش ولوسيان كولدمان من خلال تحليل ودراسة المتون الحكائية، هي خاصية لغوية صرف تولدت من خلال تداعيات اللغة الواصفة ومن خلال فعل القراءة المنهجية الناضجة التي تم الانطلاق منها كخلفية فكرية بمعطياتها المعرفية والمنهجية والإيديولوجية. فالتوتر ليس مجرد صفة بشرية تَعلق بسلوك جسدي أو فكري أو انفعالي؛ التوتر حالة وعي وإدراك ومساءلة تميز العصر– وقد تم التعبير عنها في كل الأنماط التعبيرية، وهذه الميزة هي التي تقلل من

نسيج الحكي الكلاسيكي الذي يقوم على حبكة مؤقتة تتجلى في التأجج والتصاعد وتخمد حدتها بالانفراج الذي يمهد للنهايات السعيدة التي تستهدف إرضاء المتلقي أكثر من إمكانية مطابقتها للكائن أو المحتمل حسب النسيج الدرامي للأحداث.

وفي قصيدة = ئِمْلاَيِّي وُزْمْزْ [1]

ئَمْلاَيِّي وُزْمْزْ خْ تُوْدِّرْت تيلينّ وُرْنْتَام

يِفِيسْ ييوي طَاغَاطّ تَارُو تُوشْانِين

مَامْنْكْ رَادْ سنكينتْ نْكّين وُرنْسِّين؟

نجد حضور عناصر الطبيعة الحية الممثلة في الحيوانات قائما على بنية معقدة جعلتنا نطرح عدة تساؤلات سرعان ما نتجاوزها إلى سواها؛ فالقصيدة نسيج من المسكوت عنه، وذلك أن معانيها لا تكمن في المصرح به الحاضر وإنما في المغيب المضمر الذي لا يمكن الولوج إليه إلا عبر مساءلة الإواليات التي تمكننا من البحث عن الأسئلة التي لم تطرح بعد. ولإدراك بنية التوتر، لا يمكن الاكتفاء باستهلاك ما يوهم به النص من وضوح. وقد بُنيت استراتيجية القصيدة على الحجب والمخاتلة عبر آليات اشتغال الصورة الفنية التي وهي ترسم فضاءها تتجاوز ما سواها مما علق بالذاكرة إلى الرغبة في جعل المتلقي في سياق مختلف يسعى من خلاله إلى المساءلة المستمرة التي قد تصدم أفق انتظاره؛ إلا أنها تقيم توازناتها على تعاقدات ضمنية على درجة كبيرة من التعقيد وهي تتمظهر فيما أسماه جريس[2] بمبدإ التعاون والمشاركة والتأدب، ووجود اللازمة التي تتكرر:

[1] محمد مستاوي، تاطا نكيوين، ديوان شعري أمازيغي، مرجع سابق، ص 16- 17.

[2] Michael Hancher, Grie's implicature and literary interpretation, 17 sep 1996.

- ئملاتي ؤزمز خ تودرت تيلين ؤرنتام
- (أراني الدهر – الزمن – في الحياة ما لم يكن متوقعا).

ساهم في بناء الدلالة على أساس درامي اضطلعت فيه الحيوانات بحمولتها الرمزية بالأدوار الكبرى الذي أكسبت الصورة طابعا أسطوريا. اللازمة مطلع يتكرر لتتجدد معه رغبة الشاعر في فتح زوايا أخرى تكسب السؤال طابع التساؤل الذي لا تكمن أهميته في صيغته الاستنكارية وما يفتح عليه من أجوبة وإنما في مناوشته لقضايا تبدأ من المعيش اليومي، فتمتد لطرح قضايا أكبر وأعمق تمس العلاقات الإنسانية الكبرى؛ قضايا تلامس أزمة القيم ودرجات الوعي وما آلت إليه من تدهور كان نتيجة هيمنة الفكر المادي والتوزيع غير العادل للثروات.

مَا مْنْكْ رَادْ سّنْكِينْتْ؟

كيف ستكون؟ كيف يمكن؟

أسئلة تكتسي طابعا وجوديا يمارس خلالها الخطاب الرغبة في إشراك المتلقي الذي إن استدعاه النص تورط في التفاعل معه فتتشكل دلالة النص وذات القارئ في نفس الآن. إن قيام الصورة الشعرية على تراسل الحواس ينم عن قدرة الشاعر على إدراك مواطن ائتلاف الأشياء ومواطن اختلافها. وفي إدراك دور علاقة المشابهة أو المجاورة تتحدد آليات اشتغال لغة الرمز والإشارة. إن الرؤية الشعرية وهي تستند إلى قراءة كاشفة لأسرار الوجود، مكنت الشاعر من ممارسة انبهاره المستمر بما يواجهه من غرائب الأمور التي تمثلت في مخالفة الأشياء لما كان متوقعا. وحين تسند الأدوار إلى غير أصحابها يصبح المولود مُدَجَّناً لا مجال معه للوصول إلى ثوابت من شأنها ضمان الاستمرار السليم للعلاقات الإنسانية. ئملايي ؤزمز = قصيدة نثرية لم تبن إيقاعها على المسموع،

بل على الخط السردي الذي ضمن جمالية الوصف وهو يتأسس من خلال تقنيات الصورة الشعرية ومن مكوناتها البلاغية والذهنية والرمزية.

أثناء التركيز على السرديات النصبة ندرك قيام معظم الأنماط التعبيرية الأخرى على أساس سردي. ويعود ذلك بالدرجة الأولى إلى كون السرد جنسا أدبيا يتشذر في الخطاب الكوني، ويكتسب بدوره طابعا يرتبط بالسياق العام لكل النصوص.

إن معظم القصائد الشعرية المدروسة تكتسي طابعا نثريا اضطلع فيها التصاعد والتنازل بدور التعبير عن الذات الشاعرة وهي تتشكل من جديد. صحيح أن الشعر المغربي اليوم وبكل لغاته يعبر عن اللحظة التاريخية المعيشة بكل مظاهرها الفنية والفكرية. ولأن إستراتيجية القصيدة مبنية على الحجب والمخاتلة فقد كان حضور الحيوانات رمزا عميقا أكسب الخطاب طابعا فنيا يحدث الدهشة والغرابة لدى المتلقي. ويبقى السؤال الأزلي متمحورا حول العلاقة بين المعنى والدلالة، أو بين النص كمعطى حمَّالٍ للمعاني وبين فعل القراءة الذي يسعى إلى توليد دلالات لم تكن موجودة من قبل. وهذا التفاعل هو الذي يولد الدلالة كما تتشكل معه ذات الناقد في آن.

الفصل السادس

بين المعنى والدلالة

أولا: النص: بؤرة للمعنى وفضاء للدلالة:

تتميز الصورة الشعرية عند الشاعر محمد المستاوي بالطابع الحلزوني الذي يجعل أشعار كل مرحلة تكتسي طابع الرحلة والبحث عن أفق أوسع للتواصل مع العالم الخارجي؛ وتوسله بعناصر الطبيعة الحية يتدرج من أبسط الطيور الدواجن ليمتد إلى أكثرها شراسة حسب متطلبات السياق، وهذا التدرج نفسه يولد مساحات تموج تكسب الخطاب طابع التصاعد الحدثي كما تفتح المجال واسعا أمام عملية القراءة والتأويل، ففي قصيدة:

تَاوُوكّْتْ[1]

تَاوُوكْتْ مْلِي غْ وُزال نْغ تِيلاّسْ

تْمْليت خْ تيلاَّس ازَال أنّ تُوفِيت

تَاوُوكُتْ نِرِيزْ نِكوتَامْ تُوحْلْت

يَاك وُرْدْ نِمْزْلاَض أنّ وُرْ تُورُوتْ

أَفَاغْ تُوكِيتْ أَزَالْ أَرْتَلاَّثْ

تْكرسْت نِكْنْزِي دْ – نِمِي وُلاَ أَفُوسْ؟

لقد اتسع مفهوم المجاز، واكتسى طابعا تحولت معه الصورة الذهنية إلى فضاء تعانقت فيه بنيتا الزمان والمكان، مما ولد نوعا من التجلي الزمني الحاد بين الليل والنهار

[1] محمد مستاوي، تاطا نكيوين، ديوان شعري أمازيغي، مرجع سابق، ص 23.

والوضوح والغموض الذي يستمد رهاناته الرمزية المتعددة من طائر "البوم" الذي ورد في صيغة المؤنث في اللغة الأمازيغية. البومة جزء من الطبيعة الحية الطائرة التي تعتبر شهادة على كل ما يدور تحت السماء، وفي السياق التداولي الذي وردت فيه احتلت بؤرة الخطاب الذي منذ أول وهلة اختار لنفسه تقنية القناع الدال على المخاتلة؛ فالخطاب ومن خلال المحاورة بين الإنسان وبين الحيوان الطائر يدخل في جدل عميق مع عدة نصوص أخرى راكمتها الذاكرة إلا أن السياقات المختلفة التي تعتبر مهاد النص، لا تغيب النسق التصوري للغة الأمازيغية كما تظل مفتوحة على بقية اللغات الأخرى التي تتكون منها الخارطة اللسانية المغربية. قلة هم الشعراء الذين يجرؤون على محاورة "البوم" في الثقافة القديمة أمازيغية كانت أو عربية أو حسانية، خاصة وأنها قد ارتبطت في أذهان الناس بالشؤم، وأن ما يصدر عنها من أصوات ليلية ولقلتها إنذار بموت أحد الذين يعيشون في وسطها:

مْلِي غْ وُزَال ← نْخْ تِيلاَسْ

تْمْلِتي خْ تِيلاَّسْ أَزل....

فأين تختفي البومة ببصرها الثاقب نهارا؟

كل الحقائق التي تتم مواراتها نهارا تشلح غموضها ليلا وهي تمر تحت نظرٍ تصبح معه الرؤيا واضحة مباشرة وجارحة.

إن الحديث عن البطل الإشكالي هو في الحقيقة صفة ولدتها اللغة أولا من خلال الإبداع كبؤرة للمعنى والتلقي كفضاء للدلالة.

ومن ثم فما أكسب أبطال الروايات طابع البطل الإشكالي يعود بالدرجة الأولى إلى الصورة الأدبية التي أنتجتها اللغة عن هذا البطل في ذهن المتلقي. واللغة هنا زئبقية

ثاقبة وهي تحاور قضايا ذهنية طبعت مرحلة السنوات التسعين بما عرفته من أحداث أصبحت معها "البومة" الصراخ الأخرس الذي اكتفى معه الشاعر باستنكار الأحداث والاكتفاء بالمشاهدة التي تدل على العجز أو القدرة على التغيير.

بنيت لغة القصيدة على التوتر الذي يعتبر ميزة العصر والذي انعكس على الأصوات الداخلية التي توارت خلف قدرة الرمز على احتضان الأسرار وقدرة القراءة على تفجيرها. أصبحت اللغة قلقة تعبيرا عن القلق الوجودي الذي يتجلى من خلال مساءلة اللغة والبياضات والسياق في نفس الآن؛ إلا أن اللغة وهي تبني توترها، لا تفقد طابع التناغم الذي يعتبر الأساس الذي تبنى عليه الصورة الشعرية؛ تنتقل الصورة الكلية من بلاغة الاستعارة إلى شساعة الرمز، و"تلك هي المعادلة الصعبة: أن يتعامل القارئ مع النص كبؤرة للمعنى أو فضاء للدلالة، أي كإمكان لكلام مختلف يتيح تحققه تحول القراءة إلى فعل معرفي أو جمالي يتجدد معه القول أو يتضاعف النص"[1].

قد تغيب عناصر التصاعد اللغوي والحدثي، لتبنى الدلالة التأويلية على توترات وتناقضات حين يمتطيها المتلقي يكتشف الدلالات ويبني من خلالهما ذاته في نفس الآن. إن قصيدة "تاؤوكت" هاته، تلاقحٌ بين عالمين اثنين تشكلت عبرهما رؤية الشاعر للعالم ومن خلالهما بنيت دلالة النص ككل.

ومما لا شك فيه أن السياق الثقافي للنص يستحضر وبمرونة ما تراكم في الذاكرة من الصور القديمة؛ إلا أن السياق الخاص الذي وضعت فيه جعل للدلالة الرمزية منحى آخر تتخلص به من سلطة الذاكرة وهي تدخل في محاورة ذهنية ذاتية جعلت رمزية "البومة" تتخلص مما علق بها وفي نفس الوقت تقيم غموضا فنيا جديدا في تغيبه لليقين

[1] علي حرب، نقد الحقيقة، مرجع سابق، ص 22.

يجعل القصيدة مفتوحة على عدة قراءات. إن اللحظة التي يتوقف فيها السرد هي حين تخرج اللغة عن وظائفها الأولى حتى في أنماط السرد. وهذا التوتر المنبثق من دلالتين عميقتين تستندان إلى جمالية نظرة البومة الحادة والفاترة وإلى كونها كائنا ليليا يتشاءم منه أدى إلى التفاعل بين الذاتي والتداولي، فالقصيدة وسيط محمل بطاقة لا تنفذ بداخله، وفي عدم استقلال البنية التداولية للنص جعلها تُبنى على ارتباطات جوهرية في الفهم والتأويل. وفي ربط الصورة الفنية بالتجلي الزمكاني الحاد بين الليل والنهار والأرض والسماء والنور والظلام، فإن النص مارس سلطته على القارئ في بناء معناه.

إن توتر اللغة هو مفتاح القراءات الكاشفة. فالنص الجيد هو الذي تبنى فيه التأويلات على قلق يتجاوز البحث عن الأجوبة الممكنة أو الكائنة إلى طرح الأسئلة الممكنة والمحالة. ويكمن التوتر في الشعر في لغة حارقة مسائلة، قد تعتمد فيها الصورة على إشارات مكانية تحيل إلى الجهة من خلال عناصر الطبيعة أو الكائنات التي لا توجد بالضرورة في واقع الشاعر الراهن، وأنها هي محمولة في ذاكرته ووجدانه، منها يستمد الإشارات المادية الخارجية التي يعبر بوساطتها عن وجع الانتماء وعن لوعة المكان وعن الرغبة في إنتاج حوار جاد وبناء مع الكون ومع الطبيعة ومع اللغة في آن. صحيح أن هناك نوعا من الالتباس بين السرد والحكي في النقد المعاصر، إلا أن كثرة علوم السرد أدى إلى ظهور سرديات عديدة لأهميتها أصبحت (السردية) نفسها موضوعا لعدة اختصاصات أخرى.

يرتبط مفهوم السردية بالخاصية المميزة للجنس السردي، خاصة وأن جزءاً كبيراً منها يدخل في إطار المتعاليات النصية التي أكسبت السرد كجنس أدبي طابع التجذر أو التشذر في الخطاب الكوني. السردية سمة ثابتة لا تندثر؛ قد تغيب بعض أنماط السرد، إلا أنها تظل محور الحكي والمحاكاة. فهي وظيفة بيولوجية مثل التوالد. وهي وإن كانت

خاصية مجردة للجنس الأدبي، إلا أنها توجد في كل أجناس التعبير: و"لأنها فرع من أصل كبير هو الشعرية، فإنها تعني استنباط القوانين الداخلية للأجناس الأدبية، واستخراج النظم التي تحكمها، والقواعد التي تحكم أبنيتها وتحدد خصائصها وسماتها"[1].

ثانيا: بلاغة التأويل:

﴿هُوَ ٱلَّذِىٓ أَنزَلَ عَلَيۡكَ ٱلۡكِتَٰبَ مِنۡهُ ءَايَٰتٌ مُّحۡكَمَٰتٌ هُنَّ أُمُّ ٱلۡكِتَٰبِ وَأُخَرُ مُتَشَٰبِهَٰتٌۖ فَأَمَّا ٱلَّذِينَ فِى قُلُوبِهِمۡ زَيۡغٌ فَيَتَّبِعُونَ مَا تَشَٰبَهَ مِنۡهُ ٱبۡتِغَآءَ ٱلۡفِتۡنَةِ وَٱبۡتِغَآءَ تَأۡوِيلِهِۦۖ وَمَا يَعۡلَمُ تَأۡوِيلَهُۥٓ إِلَّا ٱللَّهُۗ وَٱلرَّٰسِخُونَ فِى ٱلۡعِلۡمِ يَقُولُونَ ءَامَنَّا بِهِۦ كُلٌّ مِّنۡ عِندِ رَبِّنَاۗ وَمَا يَذَّكَّرُ إِلَّآ أُوْلُواْ ٱلۡأَلۡبَٰبِ ۝٧﴾ (سورة آل عمران، الآية 7).

ترسخ مصطلح التأويل في الثقافة العربية بوروده في أول مصدر للتشريع، وارتبط بالقرآن الكريم طوال المراحل الأولى التأسيسية لقواعد اللغة العربية. إن النص كفضاء لغوي قابل للقراءة والفهم والتحليل والتأويل؛ وكان لا بد من تأسيس علوم لغوية تمكن العالم والفقيه والفيلسوف، من قراءة النص المقدس، لا لفهمه واستيعاب مضامينه فحسب وإنما لاستنباط الأحكام التي تنطلق من كونه مصدرا للتشريع.

فهل نلتجئ إلى التأويل لأننا لا نفهم، أم أن التأويل لا يستقيم إلا بعد ملامسة بعض تموجات المعنى؟

مبدئيا، إن التأويل وإن كان يخفي ذات القارئ فهو عملية نقدية لا بد أن تستند إلى أسس ومعايير يصبح معها العمل وجها من وجوه الدلالة التي تضمرها النصوص.

لم تعد عملية التأويل حكرا على الفقهاء والبلاغيين والنحاة والفلاسفة، بل هي قضية لسانية صرف لأنها تتعلق باللغة كأعقد نظام رموز ممكن في إطار علم العلامات.

[1] جمال أبو طيب، السردي والشعري، مساءلات نصية، مرجع سابق، ص 28.

جميع المدارس والتيارات اللسانية اليوم انكبت على الجوانب الدلالية في الخطاب الكوني. وقد أنجزت عدة مباحث علمية حول الزمان والمكان وحول العلاقة بين الدلالة التوليدية والتأويلية في الخطاب تجلت في البرنامج الأدنوي عند شومسكي وجماعته كما انعكست مباشرة على أعمال الوظيفيين والدلاليين والتداوليين.

تعتبر إشكالية التأويل وما تفرع عنها من نشاط وإبداع في الفكر والفلسفة والنقد، أكثر المباحث العلمية العربية الإسلامية التي بنيت على أساس لغوي علمي. وقد ارتبط بإدراك إشكالية التفاوت الموجود بين الملفوظ والمقصود في النص القرآني- فالتمسك بظاهر النص أو باطنه معا يُعد تأويلا. والمقصود بمقاربة المعنى إدراكُ حقيقته، وهو أمر نسبي جدا، ولا أحد يستطيع الجزم بصحة تأويل ما.

يختلف التأويل عن النقد، فالنقد من إفراز النص، والتأويل الذي لا ينطلق من علامة لغوية يظل قراءة ممكنة لا تلغي سواها. يسمى التأويل عند الفلاسفة البحث عن الحقيقية، حقيقة المعنى أو الدلالة الكبرى- واعتبروا الحقيقة نسبية جدا، زئبقية وسياقية؛ ومن تمَّ اعتبروا النص مظهرا من مظاهر الحقيقة والحقيقة وجها من وجوه النص. إن الولوج إلى تجاوز المعنى الظاهري للدال هو هم الدرس اللساني وفي كل المراحل. وإدراك التفاوت بين الملفوظ والمقصود هو الذي عمق بحث التوليديين الأوائل كما ورد عند أتباعهم من الوظيفيين والتداوليين. فتولدت نظرية أفعال الكلام ودراسة السياقات المتعددة التي تسعف في الفهم والتحكم والرغبة في احتواء الظاهرة اللغوية. ركزت الدراسات اللغوية العربية منذ مراحلها الأولى على أهمية تضافر القرائن في ملامسة المعنى. وهي إحالة إلى أهمية الانطلاق من العلامة اللغوية وما يحيطها من قواعد وملابسات. صحيح أن منجزات الدرس اللساني قد أكسبت النقد طابعا علميا، إلا أن متعة القراءة الناقدة تختلف عن فلسفة الفقيه أو الفيلسوف اللذان قد يكون همهما نقض النص أو تكذيبه.

فالناقد قارئ عاشق مغامر، وهو يخاطر بقراءة النصوص الإبداعية التي تتجاوز فيها اللغة نظامها الإشاري، تتجاوز جهازها المفاهيمي لتدخل في سياقات جديدة تكسبها طابعا ذاتيا قد يصعب على اللساني فك غموضه.

في قصيدة مامنك؟ كيف[1] للشاعر محمد مستاوي.

مَا مْنْكْ رَايْكنْ ئِسْنفو؟

يَانْ مِّي تملا دُّونيتْ تَامْنْتَ

تْمْلاَسْ عْ وُّجْدِّيك مْتِانْ وَانَاوْ

تْمْلاَمْن أيورْ غْ ئِكنا وُّ لاَ أكَال

مامنك أيورْ غْ ئِكنا وُّ لاَ أكَال

تْسُواسَ أَفْرِرِيزْ مْقارب وُّزِّينْ

تْكْسَاسْ ئِزْرِي لِيسَا كِّيسْ ئِسْمُو قُولْ

سُودُون تيلاَّسْ أزال أخ ما منك؟

مامنك أيو ر غ ئكنا وُ لا أكال

تبدو توترات القصيدة من خلال قابليتها للتفكيك- واختياري لها يدخل في إطار استراتيجية البحث نفسه. فهي امتداد لصوت الذات وهي تتشكل بين عالمين تتأرجح فيها الرؤية بين الوضوح والغموض. والشاعر يبحث عن الحقيقة التي لا وجود لها خارج اللغة. فهي وسيط حي ومرن. ولغة القصيدة بصورها الشعرية قد بنيت على بنية ضدية توزعتها الصور الجزئية بعد تكرار اللازمة التي بوساطتها يتردد السؤال كما يتعمق صداه

[1] محمد مستاوي، تاطا نكيوين، ديوان شعري أمازيغي، ص 07.

بين مستويات اللغة. يكتسي السؤال طابعا إشكاليا، فهو استفهام إنكاري انعكس على القصيدة دلالة وإيقاعا. إن التأويل الحقيقي لابد أن يكون نتاج جميع مستويات الصورة الشعرية، خاصة وأن الطابع الإشكالي للنص أكسب السؤال بعدا تاريخيا ولد بداخله خطا سرديا فنيا اتسع ليُلامس جميع مظاهر الحياة. يبدو النص بسيطا لأول وهلة، إلا أنه ليس في حاجة إلى من يقرأه ليفهمه، بل من خلال صيغة السؤال والتساؤل تصبح العلامة اللغوية حافزا للرغبة في تحقيق قراءة فاعلة مُسائلة تقرأ فيه ما لم يقرأ من قبل، فكيف يرغم الإنسان على الرضى والاستسلام وهو يطالب بأبسط حقوقه في العيش السليم..!

ثالثا: كيد المعاني:

إن ما يمثل بهاء التأويل أو مقاربة المعنى يكمن في لغة الفن والأدب القائمة على التعبير بوساطة الصورة الفنية حيث الأدوات البلاغية آليات ذهنية أو أسطورية تمكن من تفسير العالم. فالشاعر في قصيدة ما منك؟ كيف؟ ينطلق من صورة كلية يتجلى فيها المكان بكل أبعاده مرتبطا بالزمن الكوني- والقصيدة لحظات شعورية تنطلق من كرم الأرض وجود الطبيعة ممثلة في العسل والزهور ونعمة البصر والبصيرة، ونعمة الأبناء. لكنها سرعان ما تفقد بهجتها وتتحول إلى حطام يدخل في تعالق كبير مع النص القرآني بشكل أو بآخر. وهو تعالق لا يردد المحتويات وإنما يسائل النوازع البشرية التي لا تكتفي بالموجود وإنما تسعى إلى السيطرة وبسط النفوذ على ممتلكات الغير. فالقصيدة تسائل الواقع، مما جعلنا كمتلقين، نسعى إلى احتواء المعنى الذي بدا استنكاريا وهو يسعى إلى الدخول في تفاصيل معاناة الإنسان الذي يتعذر عليه تحقيق التلاؤم مع العالم الخارجي وقد وجد كل شيء على خلاف ما كان يتوقعه.

يختلف التأويل بين الفقيه والناقد. فإذا كان قائما على العرف والتقليد الاجتماعي عند الأول فإن ذلك يقلل من أهمية الملفوظ اللغوي بمفرده– وقد أدرك العرب أهمية الألفاظ والمعاني منذ البداية. وكان الجاحظ أول مُنظر من خلال قولته الشهيرة الواردة في كتاب الحيوان[1] في قوله: "إن المعاني مطروحة في الطريق ... إنما الشأن في ..."

وبذلك اعتنوا باللفظ وبالترتيب والتحبير والتحسين، لأن المعنى لا يستقيم إلا باللفظ بل هو الذي يحدد شكل الملفوظ. ومن تمَّ فإن المعاني النحوية مرتبطة بالتركيب وبدلالاتها داخل الجملة.

إن الفهم عند الجرجاني[2] "تصور المعنى من لفظ المخاطب، أو هو حسن تصور المعنى"[3]. لا يعني أن النص ينتج معناه لذاته، فهو خزان قائم على التعدد والتعالق والترابط، يصبح معه العالم الخارجي إشارات في حاجة إلى الفرز لإدراك دورها في تكوين المعنى. لذلك لا بد من تزويد القارئ بالمعرفة التي تمكنه من فك بعض الغوامض. ولخلق مناخ استدلالي مع نص بهذا الشكل، لا بد من الانطلاق من إدراك النسق التصوري للغة الأمازيغية نفسها.

ومن خلال الدلالة التصورية للغة، تبني المعاني تراكما يجمع بين عدة خطابات من شأنها تعميق المعنى كما أنها قد توهم بوجود تشابه بين خطابات لا رابط بينها خارج

---

[1] الجاحظ، الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، الناشر مصطفى الباجي الحلبي، ط2، 1965، تحميل 2008/10/15.

[2] عبد القاهر الجرجاني: أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني، عاش في القرن 4 هـ، نحوي ومتكلم، فارسي الأصل، مؤسس علم البلاغة، أهم مؤلفاته "أسرار البلاغة ودلائل الأعجاز"، "مقالة مفصلة حول نظرية النظم". انظر ابن العماد، شذرات الذهب، دار المسيرة، بيروت، 1979.

عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر أبو فهر، مكتبة الخانجي، القاهرة، يناير 2000، ص 93.

[3]

ذهن المتلقي. الإبداع مرن جدا، وذكي جدا. وعلى الرغم من انطلاق القراءة من مفاهيم توجه القارئ، إلا أن بناء الدلالة يظل احتمالا ضمن عدة قراءات أخرى ممكنة لا تستنفذ طاقات النص التي تظل قابلة للتقشير من جديد وبآليات أخرى. يتميز النقد بغياب معيار للتأويل، لذلك يظل النص ورشا تحليليا قابلا للقراءات المتعددة. وفي تمرد لغة الإبداع على الأنظمة الإشارية، تصبح معضلة كيانية يكسبها طابعا أيقونيا.

لا تنحصر إشكالية المكان في التنقلات التي عرفها الشاعر الأمازيغي من البادية إلى المدينة والاضطرابات المختلفة التي تشكل عبرها وهو يسعى إلى الاندماج في مجتمع قائم على التعدد؛ بل تتعدى ذلك لتمثل جزءاً هاما من أزمته الوجودية وكينونته الثقافية. فهذا المكان – البادية، مرجع خارجي يظل الحنين إليه ثابتا كما هو الشأن بالنسبة للشاعر العربي قديما؛ فالصحراء بالنسبة له فضاء يضمن له الاستقرار والشعور بالأمان. وأول مظهر للمكان يلتجئ إليه الشاعر هي عناصر الطبيعة التي مثلت أبجدية عصره. لقد تحولت من مصدر نعيم زمن الإشراق – الماضي – إلى عزاء زمن الغربة والبحث عن الذات. المكان الماضي أصبح محمولا في الذاكرة والوجدان بعد أن نهض بمقومات تركيبية أساسية في الشعر وفي الأمثال والأساطير. فالطبيعة مجال تستمد منه اللغة الانعكاس التصوري للمخيال الجماعي، فهي فردوس بما تركته في ذهن المتلقي من تراكمات كان لها دور كبير في غنى الصورة الأدبية.

يبدأ المكان في الشعر من الحيز، من البعد الجغرافي، لكنه مكان متخيل، مكان مطوق ومحاصر داخل اللغة: وهو الصورة الأدبية التي تستدعيها اللغة في ذهن المتلقي. فالمكان في الإبداع (شعرا أو رواية) بُعدٌ من أبعاد تداعيات اللغة. فهو لفظيٌّ محض على حد تعبير ميخائيل باختين.

حضور المكان في الشعر يكون في الصورة الشعرية ومكوناتها وتشكلاتها العامة. فالصورة تتسع لتشمل التناغم الموجود بين جميع الأدوات التعبيرية المتوسل بها في الخطاب الفني. فهي تتشكل من المسموع والمفهوم معا، من الإيقاع الدال الأكبر ببعديه السمعي والخطي، الداخلي والخارجي وتقنيات الانزياح البلاغية المختلفة من تشبيه ومجاز واستعارة وكناية ورمز وأفعال التركيب بحمولتها الانجازية والدلالية من أفعال الحال والحركة والتقديم والتأخير والحذف وعناصر البديع القائمة على التقابلات. ويكمن المستوى الذهني للصورة في أطروحته النقدية التي تبنى على مكون مركزي وهو يقوم على تراسل الحواس من خلال فعل الإبدال الذي يُمارس إبداعا بين الحسي والمجرد كوساطة ذهنية مركبة تضطلع بها استراتيجية الحجب والمخاتلة.

وفي إطار التعدد الذي ينطلق منه الإبداع، تمارس التعالقات النصية مرونتها في الإسهام في بناء فضاء النص بما يستدعي من الموروث الثقافي ومقتضيات التجربة. إن أيقونية اللغة في الشعر، تكمن في أنها حدسية ثاقبة، فهي تنبني على تحطيم بنية الزمن (ماض – مضارع – أمر) وهي تحوله إلى صورة مكانية دائمة كنسق في الذهن متحركة في إحالاتها الخارجية بصرية أو ذهنية. المكان والزمان معا يكونان بنية الحلم، لذلك اعتبر الشعر حلم الإنسانية الكبير.

لا ينحصر المكان في بعد واحد من أبعاد الصورة، فانبناؤه يخلخل الزمن الإنساني البسيط. إنه موجود في الوصف وفي كل بنياته الصغرى والكبرى. والوصف هو أداة الشاعر في محاكاة الكون. فهو لا يحلل الأشياء، لأن التحليل وظيفة الفيلسوف والناقد. إلا أن وصفه يكون من الداخل، ومن خلال العناصر المكونة للأشياء، خاصة وأنه ينطلق من إدراك مواطن ائتلاف الأشياء ومواطن اختلافها، ومن منظار ذاته قد يكون وصفه عميقا من خلال العلاقة الصوفية التي يربطها مع أشياء هذا العالم. فتبدو من

خلال علاقة المشابهة أو المجاورة متناغمة خاصة وأنه ينطلق من وحدة الوجود التي هي أصل الأشياء. يتشكل المكان أيضا من خلال الخط السردي الذي يجعل كل قصيدة مهادا لقصة تستدعي المتعاليات النصية بأبعادها الزمكانية ليحتضن أفعالا وسلوكات تشمل الأحداث والشخصيات والصراع. قد تبنى القصائد على التصاعد أو التنازل كما قد تبنى على التوتر.

ويدخل الشوق والحنين ضمن لوعة المكان التي لا يخلو منها نص عربي أو أمازيغي. وهو حنين إلى الطبيعة وإلى البادية والصحراء والذي تجاوز إثره الخطاب الفني طابع الارتباط بالحاضر إلى الحنين إلى المكان الحلم الذي قد يتوغل في القدم ليلامس حلم العودة إلى زمن البدء مع الأسطورة كشكل من أشكال المعرفة. المكان الموضوعي في الشعر الأمازيغي هي البادية. ويمكن إدراكها من خلال المكان المجازي الذي يكون مرتبطا بالأوصاف الدالة عليه كالفخامة والجمال أو البؤس والبساطة. وفي هندسة المعنى، ينجح الإبداع شعرا كان أو سردا في تشييد مكان هندسي عبر الصورة الفنية المكتملة التي تجعل المتلقي في غنى عن تشكيله في ذهنه. والمكان الموضوعي في الشعر العربي هو الصحراء، بجمالها وعريها وبهائها؛ وطن بما فيه من حيوان وحر وقرٍّ يكاد يلخص كل مظاهر البهاء والعنفوان. وقد صوره الشاعر وكأنه قطعة من السماء. والطلل مكان مشترك بكل مكوناته التي انعكست على جغرافية القصيدة العربية حتى بعد استقرار المجتمعات. هو مكان يظل محمولا في الذاكرة كعنصر مكون في القصيدة بمحتواه الفكري والروحي والنفسي. الطلل استدعاء للحضارات العريقة التي سقطت بفعل عوامل التعرية التاريخية والجغرافية. وتبقى آثارها في المكان وفي النفس وفي الإبداع. وتختصر الدراسات النقدية الحديثة المكان في بعض مظاهره الورقية التي تقام عليها هندسة الشعر من بياضات وفواصل ونقط الحذف وعلامات الترقيم. فهي الأبعاد الأولى

البصرية التي يتفاعل معها المتلقي لأول وهلة. ولأن وجودها يشير إلى دلالات لا وجود لها قبل القراءة المنتجة. فالزمان والمكان بعدان للوجود الإنساني، لذلك فإن السرد الفني بوساطتهما يتسع ليشمل كل أنماط التعبير الأخرى، بنيتان لا تنفصلان أبدا. والمكان في الشعر يكتسي طابعا أسطوريا. فهو مكان لفظي وليس فيزيقيا إلا من حيث الإشارة إليه بعلامات من العالم الخارجي– وهو يتشكل عبر البلاغة– ولكي يستدعي الشاعر الصورة المكانية في ذهن المتلقي، إما أن يشبه أو يستعير أو يجاوز أو يرمز؛ فهو لا يعبر بالفكرة العارية وإنما بوساطة الصورة، وهي المعادل الفني للفكرة.

تمارس بنية النص أثرها على المتلقي عبر الوساطة المشتركة وهي اللغة ومن خلال آليات تشتغل بها. وقد عرف الدرس النقدي تطور مجموعة من المصطلحات التي تحمل مفاهيم نقدية. فبعد الحديث عن التشخيص والتجسيد والتجسيم مما عُرف مع المدارس والتيارات النقدية الأولى أصبح الحديث عن أنسنة المكان أو الطبيعة. فالشاعر وهو يؤنسن الطبيعة يكسبها صفات آدمية تنقلها من حال مؤقت المفعول إلى حالة الديمومة مما يسمى بتراسل الحواس الذي يمكن الرؤية الشعرية من تكسير الحدود النوعية الفاصلة بين الأشياء. وفي أنسنته للطبيعة والحيوان يربطهما بالسياقات التي تخدم المعنى. فالتجسيم والتشخيص والأنسنة والإيهام والمبالغة كلها تدخل ضمن استراتيجية اللغة في استدعاء الصور المكانية في ذهن المتلقي. والصلة بالمكان تمَّت بين المفهوم والصورة الصوتية Image acoustique كما هو الشأن بين الدال والمدلول عند ذي سوسير. والواقع أن تيمة المكان في الشعر تطرح كبعد من أبعاد الوجود الإنساني وفي معايشته لمختلف التنقلات التي يمارسها عبر رحلاته المختلفة. إلا أن المكان في الشعر ثابت ورهين باللغة في كل الحالات، ولا يمكن الاعتقاد بالتوصل إلى بنيات نسقية كربطه بالغربة أو الحنين أو الاغتراب ربطا بنيويا. فهذه التيمات مشاعر إنسانية قد تحضر حتى

في سياق الاستقرار المكاني والشعور بالانتماء. وفي سياق الغربة والتنقل تصبح الطبيعة ملاذ الشاعر يبثها شكواه. وحضورها في الشعر المغربي الأمازيغي آسر، محمول في الذاكرة كمصدر للإلهام ولدت لوعة لا تصل إلى حد لوعة الشاعر الفلسطيني الذي وإن تواجد في بلده (فلسطين الذاكرة – إسرائيل الواقع) فهو غريب يعاني من أزمة الانتماء والهوية وقد وجد نفسه خارج تاريخه. تقوم الصورة المكانية على الحواس، سمعية أو بصرية وهي كذلك في الشعر العربي برمته. وهو في الإبداع برمته متخيل، مجسد ومؤنسن. هو الصورة الأدبية عن الأمكنة الحقيقية؛ ومن تمَّ فالمكان يقتضي إعادة بناء خاضعة لهندسة المعنى التي يُخضع لها المبدع مضامينه. معظم المبدعين يعانون من الغربة والاغتراب حينما يتوقف التواصل مع محيطهم الخارجي. وفي الإسلام يقال "بدأ الإسلام غريبا وسينتهي غريبا فطوبى للغرباء". وأكثر من يشعر بحرقتها الشعراء. فحاجتهم إلى الآخر أكبر وأعمق؛ ورغبتهم في التأثير وليدة حاجتهم إلى التعدد الذي يضمن لهم نوعا من الخلود يوهمهم به جنونهم العلوي. لم تتوقف الصورة الأدبية التي بناها شعراء الأندلس عن الاستمرار في الحياة. فالأندلس محمولة في الذاكرة العربية ببعديها المكاني والزماني بحيث أصبح رثاؤها "بأجمل الفراديس" من أعمق الاستعارات التي تقام عليها تيمة الرثاء.

فالشعور بالغربة غير الاغتراب، وإن بني المصطلحان على جذع مشترك، فالغربة حنين إلى المكان والزمان في نفس الآن وفي علاقتهما بالإنسان؛ والاغتراب حالة وجودية ترتبط بأزمة الوجود لا الحدود.

يذهب بعض المستشرقين إلى أن بنية الفعل في اللغة العربية وإن اعتبرت مكونا يجمع بين الزمن والحدث عبر الأزمنة الثلاث فهي بنية مكانية[1] أو جهية (من الجهة) وذلك لأن أزمة الإنسان العربي لا تكمن في الزمن. ويرى الدكتور الفاسي الفهري[2] أن بنية الفعل ليست زمنية صرفا ولا مكانية صرفا، فهي جمع بينهما. وهناك دراسات أخرى تشير إلى أن جميع استعاراتنا الحقيقية مكانية ولا تعير الزمن أي قيمة؛ وذلك لاختلاف الثقافات، فاللغة انعكاس للنسق التصوري لممتلكيها. وواقعنا المعيش شاهد على أن المكان عندنا مقدس بكل تفاصيله؛ إلا أن الزمن يظل مفتوحا وغير منظم ويتجلى ذلك في الاستعارات المختلفة التي نحيا بها في معيشنا اليومي.

تنطلق معظم الدراسات من مسلمة تزعم أن السردية تتحكم في كل الخطابات مهما اختلفت طبيعتها وانتماؤها الأجناسي[3]. ويتمظهر ذلك في قيامها على خصائص عامة مشتركة يتمحور حولها مفهوم الخطاب.

إلا أن ذلك لا يغيب المكونات البنيوية التي تتميز بها النصوص. فأثناء تعادنا لتجليات السردية في الخطاب الأمازيغي، استحضرنا الأمثال باعتبارها أحد مكونات المنظومة التراثية المحلية كما استدعينا الأسطورة والشعر. وهذا لا يعني أننا نسعى إلى كسر الخصائص المميزة للشعر بإدماجه ضمن الخطاب السردي، وإنما هو تأكيد على كون السردية خاصية فنية مستقلة توجد في كل أنماط التعبير كما هو الشأن بالنسبة للصورة الفنية، وتكتسي طابعا ابستيميا داخل كل جنس أدبي.

---

[1] إسماعيل شكري، في معرفة الخطاب الشعري، دلالة الزمان وبلاغة الجهة، دار توبقال للنشر، البيضاء، ط1، 2009، بتصرف.

[2] عبد القادر الفاسي الفهري، اللسانيات واللغة العربية نماذج تركيبية ودلالية، دار توبقال للنشر، ط1، سنة 1985 (بتصرف).

[3] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، مرجع سابق، ص 130 بتصرف.

وقد رأينا في ورشات تحليل الأمثال وجود الصورة السردية بأبعادها الزمانية والمكانية والجمالية والتي هي فرع من التصوير الفني. فما يميز الشعر هي الموسيقى وكثرة المجاز وكثافة المعنى. وقد تجلت سردية القصائد في انتمائها لقصائد النثر أولا خاصة وأن كتابها مدرسيون منفتحون على الشعر العربي والعالمي وهم يسايرون التطور الذي عرفته قصيدة ما بعد الحداثة. ولوجود الزمن في الإيقاع والمكان في الصورة البلاغية كان حقلا خصبا لتلاقح الخطين الشعري والسردي في بنية ضمنت لكينونتها كسر الحدود النوعية الفاصلة بين الأجناس، كما أكدت أن السردية نفسها خاصية مشتركة تعود إلى كون السرد جنسا أدبيا مستقلا بذاته.

ومن خلال تبني مفهوم السرديات النصية، فإن بنية النصوص هي التي تحدد طبيعة سرديتها التي ترتبط تركيبيا بآليات اشتغالها البلاغية واللسانية والإيقاعية والدلالية المختلفة.

الخاتمة

إن طرحنا لإشكالية التلاقح بين الخطين السردي والشعري في الخطاب الكوني هو وليد الاحتكاك العميق التي ينمو في الخطاب الفني بنوع من التوازي الذي يضمن استمرار التواصل بين الناس في فضاءات لغوية يمارسون عبرها رغبتهم في امتلاك الكون وإدراك بعض القوانين الفوقية التي تتحكم فيه. فمظاهر الحياة في الأمثال الأمازيغية يأتيها من الخارج- أي خارج النصوص- وهي ترتبط بموقع النص داخل المنظومة الثقافية الأساسية من جهة والشعبية من جهة ثانية تعود إلى ارتباط المثل بجنس قول ارتبط في أذهان الناس بمعرفة سر من أسرار الاستخلاف في الأرض. ولا أحد يجادل في ارتباط معظم فنون القول عند عامة الناس بفكرة الكرامات التي تنبع من أسرار عرفانية تتصل بالقداسة في تفسير بعض المعضلات وبعض أسرار الغيب.

ونظرا لانبناء لغة الأمثال على أهم مكونات التصوير الفني، فإنها تضطلع بعدة أدوار في نفس الوقت، وفي جمعها بين الإضمارات الجماعية فإن إسقاط فكرة الكرامات عنها لا يقلل من أهميتها لأنها تظل خاضعة لقوانين الواقع.

ففي قيامها على أساس سردي تظل أحد مكونات التراث القولي عند الشعوب، وهي تستمد أهميتها من خلال سعيها وشمولها وقابليتها للتطابق مع سياقات جديدة تضمن لها الترهين وتكسبها دلالات وإيحاءات جديدة تظل مرتبطة بفعل التلقي. وهي أكثر أجناس الكلام تداولا بين الشعوب، تساير مختلف أساليب العصر وتكتسي طابعا مرحليا على مستوى بلاغة الإرسال وبلاغة التلقي. فالأمثال مجال للتواصل بين الأجيال لارتباطها بالمعيش اليومي. وفي الإيمان بوجود حقائق سردية يتعزز اعتقاد المتلقي بأن الخطاب يتمتع بنوع من القدسية التي تسمح للجميع بالانخراط والتواطؤ ضمنها على الرغم من عدم استنادها إلى المقدس. هي نصوص غير معزولة ترتبط بوقائع مألوفة

تجعلها في كثير من الأحيان قادرة على إنتاج خطاب متكامل بكل أبعاده النفسية والاجتماعية والإيديولوجية. إن الأسس المشتركة في انبناء الخطاب الفني سردية بالدرجة الأولى، وتندرج ضمن المتعاليات النصية التي لا تضمن أدبية الخطاب فحسب وإنما تبنيه على مقولات أساسية في الخطاب الكوني، وهي الإنسان والزمان والمكان وما يرتبط بهما من أقوال وأحاديث وحكم وتمثلات. وعسى أن يلامس البحث مختلف جوانب الإشكالية، كان لزاما تفتحه على الأسطورة والشعر معا. وقد جمعت أسطورة ءونامير بين عالمين اثنين يتبادلان الأدوار في وجود مظاهر الحقيقة واللاحقيقة في نفس الآن. وتنوع قواها الفاعلة بين الإنسي الواقعي والعجائبي كان عبر جسر الواقع ومساحات معراجات صوفية بنيت على تغيير شروط الزمان والمكان، خاصة وأن فعل الولوج يتم عبر العالم الواقعي. إن طبيعة المعراج في "ءونامير" جعلت السرد الفني يكتسي طابع العمق الذي يحسم فيه المتلقي وهو يكتسب صفة التردد التي تحدث عنه تودوروف، سمة كيماوية بين طبيعة الخطاب وكيمياء التلقي. وهذا التردد يظل يلازم تلقي نصوص ذات طبيعة عجائبية تحيل على تفاسير خارج الواقع. فما يحدد حقيقة التردد هي وضعية المتلقي وطبيعة المعراج. وفي انتماء أسطورة "ءونامير" إلى نصوص الكرامات يجعل منها نصا قابلا لكل القراءات الممكنة. وتكمن أهمية السرد الفني في الخطاب الكوني في وضع المتلقي أمام احتمال الرفض أو القبول في آن؛ مما يترك للمتلقي إمكانية المساهمة في بناء تأويل آخر يعتقد خلاله أنه يلامس الحقيقة أو يدخل في علاقة ما معها.

تتميز القصيدة الأمازيغية بالطابع السردي لدى الشعراء الكتاب. فهي قصائد نثرية متفتحة على المنجز الشعري العالمي، مما يجعلها قائمة على هندسة الزمان والمكان وعلى الرغبة في تجاوز الممكن من البدائل إلى التفرد بطابع يجعلها تتمرد على أي تصنيف. وفي قيامها على مفهوم المكان تارة والفضاء أحيانا أخرى توزع الزمان والمكان

في دورة حلزونية[1] تنمو فيها الصورة الفنية بنوع من التعالي الذي يتغيى بناء الأسس الأولى لخطاب كوني يتمرد على شروط بنائه.

سعت هذه الأطروحة للبحث في سردية الخطاب الأمازيغي من خلال تجلياته المتعددة التي تستند إلى تعدد لغوي وثقافي يمثل المهاد الأكبر الذي تقوم عليه منظومتنا الثقافية. ونظرا لتعدد الخلفيات الفكرية التي يقوم عليها علم السرد، كان لزاما علينا تبني مفهوم السرديات النصية الذي يمكننا من دراسة مختلف أنماط التعبير الشفوي ومساءلتها نقديا من خلال استقراء النصوص المختلفة واستجلاء تعالقاتها التي تكسيها طابع العمق والتميز والتفاعل مع بعضها البعض ومع مختلف الثقافات المحيطة بها. وفي تركيزنا على مفهوم الخطاب وعلاقته بفعل التلقي، سعينا إلى الانفتاح على أسئلة أخرى همت السياق الثقافي والمعرفي الذي أنتج هذه التصورات والذي يقوم على مفهوم الهوية المغربية التي تعلو على القيم التراتبية بمستوياتها اللغوية والشعرية والثقافية وتشيد بالقيم الجمالية والفكرية والإنسانية التي من خلالها يتحقق الإنصات لصوت الإبداع المغربي وهو يحتفي بتعددتيه اللغوية ودورها في التأسيس لخطاب كوني بعيد عن أي تصنيف. ويأتي عنصر السرد الفني في إطار السرد كمفهوم أجناسي، له السيادة في تحديد خصوصية الخطاب السردي وما يتبنى عليه من قضايا فكرية وفنية معا.

وقد مكنتنا هذه الدراسة من الوقوف على الملاحظات التالية:

1- إن السردية خاصية أجناسية توجد في كل أنماط التعبير وتكتسي طابعا إبستيميا داخل كل نمط مما يحيل على النقطة الموالية.

---

(1) Jean – Yves Tadié, Le récit poétique, Presses universitaire de France, Edition Galimard, 1994, بتصرف.

2- تكمن أهمية الخطاب في طابعه الآني الذي يقوم على علاقته بالمنجز اليومي الذي يُكسبه سخونة المعايشة.

3- مكننا التركيز على رهانات الخطاب من ملامسة آليات اشتغال الأمثال والخرافة والشعر ودورها في تحديد سمة كل نمط بشكل لا يلغي رهانات المحتويات.

4- ومن خلال السرديات النصية، كشفت أوراش التحليل أهمية التصوير الفني في بناء مفهوم الصورة السردية، بعناصرها الإيقاعية والبلاغية واللسانية.

5- الصورة السردية مكون أساسي لمفهوم السردية وهي فرع من الصورة الفنية التي بدورها توجد في كل أنماط التعبير.

ويلخص مفهوم الخطاب السردي مختلف العناصر الكبرى التي تُبنى على وجود تعالقات عميقة بين مختلف مكوناته عمقت انتماءه إلى الثقافة المغربية بروافدها الفكرية المتعددة والتي تأسست من خلال الثقافة الإفريقية والرومانية والبيزنطية واليونانية والإغريقية والفرعونية والعربية وغيرها من مظاهر الثقافة الإنسانية.

الملحـــــق

نص أسطورة احماد ءونامير

أمازيغية بحروف عربية

الحكاية (1) أحمد أودامير

(1) ءيكاتين أدلي يا – ءومحضار ءيسماس حماد أونامير، أر – ياقرا ح– تمزكيد[1] [2]. أر – ءيكان ح – وخربيال. أار – يتسو ءامحدول، ءيك ءابلاف ح– دوكايو – س ف – ءاداس ءوءيفلت لفحريء – تزاليت + – س.

ماش ءاد ءوكان ءيفاو لحال يلفد ءافوس – س ءيغماس – الحا.

ءات – ءوكان ءيزر طالب غيكان ياكي فلاس س – ءوكورای 5 – طازيطا ءيغال ءيزد لفعايل ييناس ءايان). ءرياواس ءيساقسات ح – ما ياسن ءوكان يتكان الحداء يجاوب ءاس وازان – ءاسيديء ورءا تسدح ءارد ءافح ءافوس ءيدو ءيكمس ييدي – يامس.

– كودنا راكينت تكت تيسنت + وفوس. ونان سرك يوشكان ءيك – ءيت لينس نعد الجن هاتي راتّ طامزت.

(2) ءيسكر ءومحضار غيكلّي مؤيسفلد. فيير تاكشن سرس يات "الملائكة" زوند ءايّور ءاداس داع تكدو ءوغمان – نس. يامزط – ءين س – ءوفوس – نس ءيرزمد فلاس ءالّن – نس توت كيس، تناياس – ءورتزضارنتن ءايا سعدي

---

[1] تمزكيد = المسجيد. وهي كلمة عربية الأصل وقع التغير في نطقها.

[2] تازاليت = الصلاة. وهي كذلك تحول فيها الصاد زايا وأضيفت إليها علامة التأنيث في الأول.

– أى – شّروطء ينو.

ءينايلس حمد أونامير. ما انن ءيكان؟

تيني ياس: – ساف – ساء يحونا كولّوركلنين س– يات تساروت. ءايّي ءور ءيزر لا مالك والا باباك ءاسكاس وّاضان د – ءوسّان ءارد ءاروح.

ءيقبل شروط – نس ءيتيهلت[1]. تنكر يلّيح ءيرا ءايفوغ س – تنكمرت تيلي ياس

– هانّ بعد اءيح – دفلاّ ءيكشم كراءورك زريح وُر – يّي تزربت. ءيح – توفيت لقتل تاماتارت ءيس وُوروح ءافروح ءيح – دتوفيت تيمشطتي – ن تفروخت.

(3) ءيزايد ءيفوغ ءركل فلاّس تيفلوين ءيك – نّ تاساروت ح – ءوسكسل لّي – حءاصضان ءيفوّلّون، ءيغلي سرس يافيتينّ يالّ ءاوال: كوكّوهو ... ءالاّه ماحؤور ءوفيح. تسفّلد ءاس ن – حمد ءونامير تيبعوت:

– ما توّفيت ءاياكيّا وُينو ءاداك فح تاربيعت ءوسنكار.

ءينا – ياس: – ءوفيح تاساروت ن – دادّا احمد أونامير.

تنكر نتّات طامز تاساروت، ترزم ءاحانولي – ح تلاّ "الملائكة" لّي. تنكشم

– نّ وكان فلاس ءارنيت تالاّ، تساول س تكلّينت تناياس

– ءو رسول عنيح ءورسول جبيرح – ماتّا تنيرت – ءادّ ييوي امحد أونااميرا

ترار ءاسد ءاوال تنّا: – ءورسول عنيح ءورسول صبيرح ماتّا لهيشت – ءاد يورون امحد أونامير؟ ماكّميد ءيسكشمن ءايّدا ءيميك ءاييقان ءاندروح – ياءوقسري

[1] ءيتاهل: تزوع، وجذرها "أهل" في القاموس العربي حيث تعني نفس المعنى فنقول أهل امرأة: تزوجها. واتهل: اتخذ أهلا. وتعني أيضا الخيمة في اللغة العبرية وهي مجمع الأهل.

تيورّيد تفقّيرت لّي تركل كولّو داع ءيميك ءاييقان ءاندروح – ياء وقسري

تيورّيد تفقّيرت لّي تركل كولّو داع تيفلوين تسيوّري تاساروت لما كانّي.

(4) ءبكّ لحال ءيميك ها احمد أو نامير يوئكتد. ياسي – د تاساروت، يرزم ءاحانو يزوارن يافيت – ين ءيندا. ءيرزم ويسّ – تسين لكمن ءاس وامان تاوجرارت.

ءيرزم ويس كرا ولمكن ءاس تاولزيط. ءيرزم ويسّ – كّوز لكمن ءاس ءافود. ويسّ سقوق لكمن ءاس تاكّست، ويّس صغير لكمن ءاس ءيدمان. ءيوزم – سالكمن ءاس ءامكر كين – ءاس يمّطاون تاقّايت. يوفان ختّالي تفارّي تفلد غاز ءيمطاون – واظان. ءار– ءيطار ءار.

ءارءينكر ءار ءيتلّي يافّن لخاتم[1] يوريت – يدّروجوع.

ءيدوّ احمد اونامير داريا ءيكير ءينّايا – ك ءورات ءيقوكّو ءابلا نتّان. يافيت ءين ءار ءيسفارّا تاروا – نصرح – ءيكي يل لين وانّان ءوكان ءينكرن ءيضرن – دار ءيضارن – أحمد اونامير، ياسيت غالّي ءيحلّيلت ءيكت ح – تامانس ءايلّيح – ن كولّو دارس مّون.

ءيكرد ءيكيدرلّي ءيعجبت ع – وافولكي لّي كيس ءيسكر. ءورءيسّن ما دار – ياس ءيرار ءاحميل نس ءيدّاياس: رزم كلءمي – نك تقنت.

ءيفرح نيت أحمد، ءينّاس. – ريح كيك ءايّي تاويت ءارويسّ – ساء يكنوان.

ءينّا ياس – د: أونامير ءايا مجنون نجزءا ييس – نا ءاكير ء يفارّان دو سنسن ءيما فّيد مدان.

[1] من الملاحظ أن الراوية تستعمل أحيانا بعض الكلمات كما هي في العربية الفصحى.

يورّى داريّير – نس ءاياس ءيفرس، يالّ كيس ءوحداع ءالّن، ءيس – ايت ما يلاّن، ءارت ءيتضارا، ءاراس ءيتيني: – هل – بّي مان لحركتء حكين حّو فلح ءايلا دما؟

ءيغرسان زون ءاس ءاك ءورعيسلاّ، ءيعمر كيس سات تكمامين ييدا من، ءيبيّ كيس سات توطاطّين ن – تفّييي، ءينا ييكيدر لّي:

– يّي زوار لا مان ؤر – يّيد تلّوحت.

ءينّا – ياس ءيكيد رلّي:

– فكيحاك لا مان لّي ءاكان ءايت ءيكنوان يّايت ءيكالن ءور كيد تلّوحّ.

(5) ءيسّودوف – ءيكيدر ءيغولي س – ءوفلاّ ءيكنون، تاسيوت نان ءوكان ءيزرى ءيفك ييّكيدر تاكمانت يّيدا من د – تّوطاطن – تفييّي يتّين س – تايّا رياضن. ءار ويّس سا – ءيكزمان ءيفرتل ءاس، ءيبيت ح – تغيلت – نس ءينت ييّكيدر. (غايان ءاتّوفا تغيلت ءوركاز تنحا بدّاف – تي – ن – تمغارت).

ءيسرس – تين ءيكيدرح – ءيمي ن – تمزكيدا ءيمي ن – بحّرا ءارد تفّوفن ءيمحضارن – دار واز دويت – نسن. ءيبضو ياسن احمد أونامير كران – تيني د – لّوز ءيتّويان كيس ءورتاكّ ءيزرى، ءارتيد ءيتّغاوال وازّان تيرى ياست تاسا – نس ءيحملت زوندكا – ميتا ءينا ياس.

ماني – ح ءايوى ءيلاّ لعين لّي حا – تاكمنت تويوين "الملائكة"؟ ءينتعاست س – ءوضان هوت ...

ءيمون احمد اونا ميرد – ءوفاراس ءارءيكي – نس. ءيغلي س – ياءوكيضاح – ءيكي ءوسارو وّامان ءار ءيتّميد تيويون ءومرنت تاولا ف – تاريخ.

تاوايّا نّان ءيكان ءاتّاكم تزرن ءودم ن – أحمد ح – وامان تغال ءيزد وي – نس نتات. تآ ءابوفال[1] توت سرس.

– ءارتّيني: كيح كولّو غيكادس – يّن ءارتّاكمح يّيد لالاّ.

ءيليح تلك توالان – توايّا "الملائكة" – نس. ءيّدا ياسنّ:

– ءاتّور ترزت ءاخالتي هان ءودم ءينو كايان.

ءيكزيا كماس ءابوقال ءيلوحاسن كيس تالخا تمت لّي ياس توّجا "الملائكة" ءيناياس:

– ءيح – رانّ تفّيت ءامان ح – لخيبيت تينيت ءيلالاّم:

ءاسكيد فيت – ين هاتي طاضخ ءيغير ءينور (تسكر ختّالي فيكلّي ساس ءينّا).

ءيلّيح – ن توفا "الملائكة": تالختمت تنّا يتوايّا:

– ءينيد تيميتار لاّذت تا لفتلتء ينو ءاياد. ماني – ح كاكّمي ءيلاّ احمد؟ سيرنوند ديدس.

(6) تفرح سرس ءيكاس ءوفني تافايت، تناياس:

– ءيح يّي تريت ءيريحك. هاتا قا – ياد ءاسّارّن كيس ءور تاكّت.

يا جنّت ءايلّيح ياد تفّرغ ءيدّو ياكّن ح – تالكّيوت لّي.

يانّين ماس ءار ءوكان تالاّ تكا ءاحبوي ح – ءوفوس ءور توفي ما داس ءيقّرسن ءولفطّر[2] لّعيد، ءاوتّيني:

---

[1] وهناك في رواية أخرى (ءاكدور) أي إناء من الفخار على شكل مستدير. وقد جاءت كذلك نظرا لأن النساء في تلك المنطقة يستقين الماء بالقدر.

[2] ألفطر: الأضحية.

– ما نزاك احمد ءينو ءاوالّي جلان ءيغاراسن غلكي حلان باباسا.

ءار ءيتّمنيد ءايليح سول ءور ءيصبير ءاراس ياقّرا ءوراس تسقّلد ءيلوحن ءاحدوى– نس ءورتّ ءيلكيم. ءيرقس – نّ ءيكد كولّو اءمان د– تيسنت س – واكال تلكم – دكيس يات تنقّيط يّيدا من تغرس يّير يمر تازوت.

قائمة المراجع

أولا: الكتب

- إبراهيم أوبلا، تيمنضونى، دراسات تقعيدية لضوابط تالالايت في الشعر الأمازيغي بسوس، الجزء الأول، المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، الرباط، 2013.
- إبراهيم صحراوي، السرد العربي القديم، الأنواع والوظائف والبنيات، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2008.
- ابن العماد، شذرات الذهب، دار المسيرة، بيروت، 1979.
- ابن عبد ربه، العقد الفريد، تحقيق مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، لبنان، الطبعة الأولى، 1983 م.
- ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، كورنيش النيل، القاهرة، 1119.
- أحمد المتوكل، الخطاب المتوسط، مقاربة وظيفية موحدة لتحليل النصوص والترجمة وتعليم اللغات، منشورات الاختلاف، دار الأمان، الطبعة الأولى، 2011.
- أحمد بوحسن، نظرية الأدب: القراءة- الفهم – التأويل، مطبعة النجاح الجديدة، البيضاء، مكتبة دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، الطبعة الأولى، 2004.
- أحمد مرسي، الأدب الشعبي وثقافة المجتمع، دار مصر المحروسة، الطبعة الأولى، 2008.

- أحمد مرسي، الأدب الشعبي وثقافة المجتمع، دار مصر المحروسة، القاهرة، الطبعة الأولى، 2007.
- إدريس ازضوض، انطولوجيا الشعر الأمازيغي، المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، 2011.
- أدونيس، النص القرآني وآفاق الكتابة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1993.
- أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة وشرح عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، ط2، 1973.
- إسماعيل شكري، في معرفة الخطاب الشعري، دلالة الزمان وبلاغة الجهة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، 2009.
- الإمام الحافظ أبي الفداء إسماعيل بن عمر بن كثير الدمشقي، ضبط وتصحيح عز الدين الدمشقي، دار صبح وايسوفت، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، ط1، 2006.
- أوليفي روبول، لغة التربية، تحليل الخطاب البيداغوجي، ترجمة عمر أوكان، إفريقيا الشرق المغرب، 2002.
- التراث اللغوي الشفاهي، هوية وتواصل، تنسيق المصطفى شاذلي، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء الطبعة الأولى، 2005.
- ثريا بن الشيخ، الصور الفنية في الخطاب الشعري الشعبي بين شعر الملحون والروايس، مطبعة الوطن، سنة 2015.
- الجاحظ، الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، الناشر مصطفى الباجي الحلبي، ط2، 1965، تحميل 2008/10/15.

- جفري بارندر، المعتقدات الدينية لدى الشعوب، ترجمة إمام عبد الفتاح إمام، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1993.
- جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ترجمة مبارك حنون ومحمد الولي ومحمد أوراغ، دار توبقال، المحمدية، الطبعة الأولى، 1996.
- جمال بوطيب، السردي والشعري، مساءلات نصية، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2013.
- جميل حمداوي، الكتابة الشذرية بين النظرية والتطبيق، مطبعة النجاح الجديدة، الرباط، ط1، 2014.
- جميل حمداوي، بلاغة الصورة السردية في القصة القصيرة، نحو مقاربة بلاغية جديدة للصورة السردية، سلسلة شرفات، مطبعة بني ازناسن، سلا، العدد 41، 2014.
- جميل حمداوي، نظرية الأجناس الأدبية، آليات التجنيس الأدبي في ضوء المقاربة البنيوية والتاريخية، إفريقيا الشرق، المغرب، 2015.
- جهادي الحسين، تيماتارين، ديوان شعري، دار قرطبة للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، 1997.
- جورج لايكوف ومارك جونسن، الاستعارات التي نحيا بها، ترجمة عبد المجيد جحفة، دار توبقال، المحمدية، الطبعة الثانية، 2009.
- جوزيف كورتيس، سيميائية اللغة، ترجمة ليلى بن عرعار، دار نينوي للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، 2012.
- جيوفري باريندر، الأساطير الإفريقية، ترجمة حسن هيثم الطريحي، دار نينوي، دمشق، سوريا، 2007.

- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد لحبيب بلخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1986.
- حسن الخوالي، الإعلام والتراث الشعبي، أعمال المؤتمر الدولي السابع لقسم اللغة الفرنسية وآدابها 28 – 30 مارس 2009.
- حسن علام، العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر العاصمة، الطبعة الأولى، 2010.
- حسن نجمي، شعرية الفضاء، المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2000.
- حنداين محمد، مدخل لدراسة تاريخ الأدب الأمازيغي، منشورات الجمعية المغربية للبحث والتبادل الثقافي، ط 1992.
- خالد حسين حسين، في نظرية العنوان مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، 2007.
- خزعل الماجدي، المتولوجيا المندائية، دار نينوي للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2010.
- خير الدين الزركلي الدمشقي، الأعلام، دار العلم للملايين، الطبعة الخامسة عشر – أيار / مايو 2002 م.
- رولان بارت، درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي، توبقال، البيضاء، ط2، 1986.
- سعيد بنكراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، البيضاء، المغرب، ط.1، 2008.
- سعيد يقطين، السرد العربي، مفاهيم وتجليات، دار الأمان، الرباط، الطبعة الأولى، 2012.

- سعيد يقطين، السرديات والتحليل السردي، الشكل والدلالة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، 2012.
- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي النص – السياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1989.
- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الثالثة، 2006.
- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، الزمن- السرد – التبئير، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الرابعة، 2005.
- شارل اندري جوليان، تاريخ إفريقيا الشمالية، ترجمة محمد مزالي البشر بن سلامة، الدار التونسية للنشر، 1969.
- الشريف أيت البشير، خورخي لويس بورخيس، صورته في التلقي العربي، الجزء الأول، دار الوطن، الطبعة الأولى، 2015.
- شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، دار الأمان، الرباط، الطبعة الأولى 2009.
- طلال حرب، أولية النص، نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1999.
- عادل القريب، التناص: من سؤال التنظير إلى الممارسة النقدية، منشورات اتحاد كتاب المغرب، عكاظ، الرباط، 2015.
- عباس الجراري، الزجل في المغرب القصيدة، مكتبة الطالب، ط1، مارس 1970.

- عباس الجيراري، الأدب المغربي من خلال ظواهره وقضاياه، ط2، الجزء الأول، مكتبة المعارف، الرباط.
- عبد الحق منصف، أبعاد التجربة الصوفية، الحب- الإنصات- الحكاية، مطبعة إفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 2007.
- عبد الحميد بن زيد، معراج ابن عربي من الرؤيا إلى التعبير، المكتبة الوطنية، Z397- 8103.
- عبد الحي بنيس، الأحاجي والأمثال، موسوعة الثقافة الشعبية المغربية أطيب الأحاجي والأمثال من أفواه النساء والرجال، المجلد الأول.
- عبد العزيز ظليمات، نظرية التلقي، إشكالات وتطبيقات، مطبعة النجاح الجديدة، منشورات كلية الآداب وعلوم الإنسانية.
- عبد الفتاح الحجمري، التخييل وبناء الخطاب في الرواية العربية – التركيب السردي – شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، 2002.
- عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، دراسات بنيوية في الأدب العربي، دار توبقال للنشر، المغرب، الطبعة الرابعة، 2007.
- عبد القادر الفاسي الفهري، اللسانيات واللغة العربية نماذج تركيبية ودلالية، دار توبقال للنشر، ط1، سنة 1985.
- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر أبو فهر، مكتبة الخانجي، القاهرة، يناير 2000.
- عبد الله التطاوي، اللغة والمتغير الثقافي الواقع والمستقبل، الدار المصرية، اللبنانية، القاهرة، مارس 2005.

- عبد المجيد جحفة، دلالة الزمن في العربية دراسة النسق الزمني للأفعال، سلسلة المعرفة اللسانية، دعم من وزارة الثقافة، الطبعة الأولى، 2006.
- عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، 2001.
- علي حرب، الممنوع والممتنع، نقد الذاتي المفكرة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2005.
- علي حرب، نقد الحقيقة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2005.
- علي حرب، نقد النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط5، 2008.
- عيد بليغ، التداولية، البعد الثالث في سيميوطيقا موريس من اللسانيات إلى النقد الأدبي والبلاغة، بالنسبة للنشر والتوزيع، جمهورية مصر العربية، الطبعة الأولى، 2009.
- فاطمة الشيدي، المعنى خارج النص أثر السياق في تحديد دلالات الخطاب، دار نينوي للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، دمشق، 2011.
- فان دايك، النص والسياق، استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي، ترجمة عبد القادر قنيني، إفريقيا الشرق، المغرب، 2013.
- لؤي علي خليل، عجائبية النثر الحكائي أدب المعراج والمناقب، التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق حلبوني، 2007.
- محمد أبوعزة، هيرمينوطيقا المحكي النسق والكاوس في الرواية العربية، الانتشار العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2007.

- محمد الأخضر الصبيحي، مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه، الدار العربية للعلوم ناشرون، الطبعة الأولى، 2008.
- محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس، 1976.
- محمد الغزالي، مقاصد الفلاسفة، تحقيق محمود بيجو، مطبعة الصباح، دمشق، ط1، 2000م.
- محمد أوسوس، كوكرا في الميثولوجيا الأمازيغية، المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، سلسلة دراسات، رقم 9، 2008.
- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، الشعر المعاصر، ج3، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1990.
- محمد خطابي، لسانيات النص (مدخل إلى انسجام الخطاب)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1.
- محمد زايد، أدبية النص الصوفي، عالم الكتب الحديث، أربد الأردن، ط1، 2011.
- محمد شفيق، لمحة عن ثلاثة وثلاثين قرنا من تاريخ الأمازيغيين، دار الكلام، الرباط، ط 1989.
- محمد عويد الطربولي، المكان في الشعر الأندلسي، دار رضوان للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، الطبعة الأولى، 2012.
- محمد مجدوب، أشواط مقاومة أهل المغرب القديم، ج1، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، الرباط، 2005.
- محمد مستاوي، ثاضانكويوين، ديوان شعر أمازيغي، الطبعة الأولى، 1998.

- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985.
- محمد مفتاح، دينامية النص (تنظير وإنجاز)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987.
- مخلوق سيد أحمد، اللغة والمعنى، مقاربات في فلسفة اللغة، تأليف مشترك الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، الطبعة الأولى، 2010.
- مصطفى غلفان، محمد الملاخ، حافظ اسماعيلي علوي، اللسانيات التوليدية من النموذج ما قبل المعيار إلى البرنامج الأدنوي، مفاهيم وأمثلة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2010.
- مصطفى يعلى، القصص الشعبي بالمغرب دراسة مورفولوجية، شركة النشر والتوزيع المدارس، شركة النشر والتوزيع المدارس، البيضاء، الطبعة الأولى، 2001.
- منذر عياشي، الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، المكتبة الوطنية للمملكة المغربية، المركز الثقافي العربي، 1973.
- ميخائيل باختين، (عالم روسي)، الماركسية وفلسفة اللغة، ترجمة محمد البكري ويمنى العيد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1986.
- ميشيل فوكو، جنيا لوجيا المعرفة، ترجمة أحمد السطاتي وعبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، الطبعة الثانية، 2008.
- نادم عودة، جماليات الصورة من الميتولوجيا إلى الحداثة، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2013.
- نظرية التلقي – إشكالات وتطبيقات، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، سلسلة ندوات ومناظرات رقم 24، 1993.

- الهاشم اسمهر، عتباب المحكي القصير في التراث العربي والإسلامي، الأخبار والكرامات والطرق، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، 2007.
- ياسين سيمون عساف، الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت لبنان، الطبعة الأولى، 1982.
- اليامين بن تومي، مرجعيات القراءة والتأويل عند نصر حامد أبو زيد، دار الأمان، الرباط، الطبعة الأولى، 2011.
- يان مانفريد، علم السرد، مدخل إلى نظرية السرد، ترجمة أماني أبو رحمة، دار نينوي للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى، 2011.

ثانيا: المقالات

- بوكوس أحمد، قراءة في كتاب Essoir sur la littéraire des Berbères, Henri Basset، مجلة المناهل، عدد 64- 65، نونبر 2001.
- صبري حافظ، التناص وإشارات العمل الأدبي، مجلة ألف، عيون المقالات، ع.2، دار قرطبة للطباعة والنشر، الدار البيضاء، 1986.
- عبد الخالق عمراوي، حوار مع الباحث والناقد الدكتور سعيد يقطين، حاوره إدريس الخضراوي، مجلة البلاغة والنقد الأدبي، مطبعة المعارف الجديدة، ع 1، الرباط، صيف 2014.
- عبد الفتاح كيليطو، الملحق الثقافي لجريدة الاتحاد الاشتراكي، العدد 66، الأحد 24 فبراير 1985.

ثالثا: الندوات والمؤتمرات

- الإبداع الأمازيغي وإشكالية النقد، أشغال ندوة، تنسيق إدريس أرضوض وأحمد المنادي، المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 2009.
- أحمد زايد، الحكي الشعبي بين التراث المنطوق والأدب المكتوب، أعمال المؤتمر الدولي السابع لقسم اللغة الفرنسية وآدابها، 28- 30 مارس 2009.
- تاسكلان تامازيغت، مدخل للأدب الأمازيغي، أعمال الملتقى الأول للأدب الأمازيغي، البيضاء، 1991.
- تنسيق أرضوض وأحمد المنادي، الإبداع الأمازيغي وإشكالية النقد، أعمال اليوم الدراسي لمركز الدراسات الفنية والتعابير الأدبية والانتاج السمعي البشري، مقر المعهد، دجنبر 2009.
- محمد الجوهري، المأثورات الشعبية بين الشفاهية والتدوين، أعمال المؤتمر الدولي السابع لقسم اللغة الفرنسية وآدابها، 28- 30 مارس 2009.
- محمد الخطابي، أسئلة نقد الأدب الأمازيغي، منشورات أشغال ندوة الإبداع الأمازيغي، المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية.
- محمد الخطابي، الأدب الأمازيغي والخطاب النقدي، أشغال ندوة الإبداع الأمازيغي وإشكالية النقد، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية.
- المصطفى شاذلي، الشعر الشفاهي بالمغرب، مقاربات ونصوص، سلسلة ندوات ومحاضرات رقم 136، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، الطبعة الأولى، 2006.

رابعا المراجع باللغة الفرنسية

- Acté de lecture, Théorie de l'effet esthétiques, P. Maidaga H. R. Jauss, 85.
- C. F. E Laoust, Des noms berbères de l'agre et de l'orgresse, Etude sur le dialecte berbère des Ntifas, P. 388, Il conte berbère du Maroc F.X U III au hèspèris Tamanda, Tome IV, 1947.
- Jean – Yves Tadié, Le récit poétique, Presses universitaire de France, Edition Galimard, 1994.
- Jean Yves Tadié, tél gallimard 17 Mars 1994, Jurpréssoir S-E-P-C, France.
- Julia Kristiva, La révolution du language poétique, Editions du seuil, 1974.
- Lucasc George, La théorie du roman, édition : Gonthier, Paris, 1979.
- Michael Hancher, Grie's implicature and literary interpretation, 17 sep 1996.
- René Gérard, Le mensonge romantique et la vérité Romanesque, édition: Grasset, Paris 1961.

فهرس المحتويات

المقدمة **1**

الباب الأول: المـهاد النظـري **11**

الفصل الأول: مزالـق التدويـن 12

أولا: الإبداع الأمازيغي بين المنطوق والمكتوب 14

ثانيا: التدوين إعادة إنتاج التراث الشعبي 15

ثالثا: نحو فهم متكامل 18

رابعا: إشكالية التدوين 21

خامسا: المدونات والأصل الشفوي 22

الفصل الثاني: حول مفهوم الشعبي 24

أولا: الأنتروبولوجية النقدية 24

ثانيا: خصوصية التاريخ الشفاهي العربي 25

ثالثا: تدوين المادة الشعبية وتوثيقها 25

رابعا: طبيعة الحوار بين المطبوع والشفاهي 26

خامسا: نحو مفهوم أوسع 27

الفصل الثالث: مفهـوم السـرد 30

أولا: تمهيد 30

ثانيا: مفهوم السرد الفني 31

ثالثا: مأزق المنهج 33

رابعا: الجنس، الخطاب، النص 36

الفصل الرابع: قضـايا نقديـة 38

أولا: قضية الأجناس 38

ثانيا: التعالقات النصية..... 40
ثالثا: بين توطين المفهوم وغواية التأصيل..... 47
رابعا: السرد الفني والخلفيات اللسانية 54
الفصل الخامس: مركزيـــة الســـــرد 65
أولا: تعريف النص الأدبي..... 65
ثانيا: مركزية السرد 66
أ- عند العرب 67
ب- عند الأمازيغ..... 69
الفصل السادس: طموح النقد الأمازيغي..... 72
أولا: نشأة النقد الأمازيغي..... 72
ثانيا: أنواع الإبداع الأمازيغي 75
الباب الثاني: بنية الأمثال ومعقل الرؤى **80**
الفصل الأول: تحديد المفاهيم..... 81
أولا: مفاهيم 81
ثانيا: المثل والشعار..... 83
ثالثا: عينة البحث 85
رابعا: تحول مركز الاهتمام..... 86
خامسا: المثل أدب نسائي 87
الفصل الثاني: دراسة وتحليل للأمثال..... 88
أولا: الخطاب المتوسط المترجم..... 88
ثانيا: التلقي وهندسة المعنى..... 89
ثالثا: صوت السارد..... 90

رابعا: علاقة السارد بالخطاب 91
خامسا: خلفيات التلقي 92
1- سياق النص وسياق التلقي 92
أ- السياق اللغوي الداخلي 92
ب- السياق اللغوي العام 94
ج- السياق الثقافي 94
د- السياق الخارجي 95
هـ- سياق التلقي 95
و- كينونة النص 97
سادسا: متعة المخاطرة 99
1- تحديد المنهج الأنسب 99
2- المصطلح الأمازيغي 100
3- بنية السرد 101
4- بين السرد والوصف 103
الفصل الثالث: الصـــــورة الفنيـــة 111
أولا: الصورة في الخطاب الفني 111
ثانيا: الصورة السردية 112
ثالثا: ورشة التحليل 113
رابعا: بين الملفوظ والمقصود 118
خامسا: بنية المثل 120

سادسا: الإغواء التأويلي (المثل الثالث) 121
الفصل الرابع: شعريـــة التلقـــي 126
أولا: جمالية التلقي 126
ثانيا: ثنائية المعنى والدلالة 127
ثالثا: التلقي وأفق الانتظار 129
رابعا: الخيانة سياق جديد 131
خامسا: صورة التدرج 135
الفصل الخامس: الصورة السردية والبلاغة 138
أولا: كيفية انبناء 138
ثانيا: هندسة المعنى والتخيل 139
ثالثا: البلاغة النوعية 142
رابعا: ثنائية الحسي والمجرد 144
خامسا: النقل الحسي للمعنى 147
سادسا: هل يجوز نقل المحسوس إلى المجرد في الصورة؟ 150
الفصل السادس: الزمان والمكان في الأمثال الأمازيغية 155
أولا: الزمن 155
ثانيا: شعرية الزمن 155
ثالثا: تداخل الضمائر 158
رابعا: التوازنات الصوتية وإيقاع الصورة السردية 162
خامسا: تكرار الكلمات 166
سادسا: المكان 167
1- جغرافية المكان وجغرافية اللغة 168

2- شعرية المكان 171
سابعا: الأمثال تعبير شذري 176
الباب الثالث: بنية السرد الفني في الأسطورة والشعر..... 182
الفصل الأول: الأسطـــــــــورة 183
أولا: ماهية الأسطورة 183
ثانيا: فلم نهتم الآن بالسرد؟..... 185
ثالثا: الأمازيغ والميثولوجيا 186
رابعا: أسطورة أحمد ءونامير..... 187
الفصل الثاني: حمـــاد ءونـــامير..... 190
أولا: ءونامير والتجربة الصوفية..... 190
ثانيا: الصورة الصوفية..... 191
ثالثا: الأنوثة والسحر..... 192
رابعا: الصوت الشهرزادي: 192
خامسا: شعرية الفضاء الأسطوري..... 196
1- زمن الحكي..... 196
2- ترجمة الأسطورة..... 196
سادسا: طبيعة الحوار..... 203
الفصل الثالث: بنيـــة الخـــطاب..... 205
أولا: العجيب والعجائبي..... 205
ثانيا: الغريب..... 206
ثالثا: رمزية العنوان "ءونامير" 207

رابعا: "ءونامير" والصورة الصوفية..... 209
خامسا: ءونامير والهوية المغربية..... 211
سادسا: كونية الخطاب..... 214
الفصل الرابع: بنية القصيدة الأمازيغية الزمان والمكان..... 216
أولا: الخط السردي مكون أجناسي مشترك..... 216
ثانيا: الصورة الشعرية ومفهوم الفضاء..... 217
ثالثا: الزمن في الإيقاع..... 218
رابعا: المكان النصي..... 220
خامسا: علامات الترقيم..... 221
الفصل الخامس: سردية الخطاب..... 223
أولا: سردية الخطاب الشعري..... 223
ثانيا: التصاعد والتنازل..... 224
ثالثا: الصورة الشعرية والتوتر..... 227
الفصل السادس: بين المعنى والدلالة..... 231
أولا: النص: بؤرة للمعنى وفضاء للدلالة..... 231
ثالثا: كيد المعاني..... 238
الخاتمة..... **247**
الملحق..... **251**
قائمة المراجع..... **257**
فهرس المحتويات..... **269**