بناء المشابهات

في الشعر الأمازيغي بالأطلس المتوسط

سعيدي المولودي

إشارات لا بد منها:

– هذه محاولة أولية لمقاربة بعض الظواهر الفنية التشكيلية أو البنائية في الشعر الأمازيغي بالأطلس المتوسط، وهي مواصلة واستكمال وتطوير لمجوعة قضايا سبق أن عالجناها قبل هذا الوقت وتتصل في جملتها بمجال استكشاف أو الكشف عن بعض مقومات الأداء والمنجز الشعري الأمازيغي.

– لا تزعم هذه المقاربة اعتبارا لكثير من الحيثيات المرتبطة بها، أية إحاطة شمولية أو إطلاق، وإنما هي خطوة أولى في مجال التعرف على قضايا الشعر الأمازيغي وبعض خصوصياته، ونراهن على تطويرها لتتسع وتستوفي الشروط الموضوعية و المنهجية الكفيلة ببلورة رؤية نقدية واضحة المعالم حوله.

– لذلك، فإن أية أحكام تتبناها أو تتولى هذه المقاربة إصدارها إنما هي أحكام أولية ونسبية لها ما يبررها في سياق النصوص التي اشتغلنا عليها، ونعترف بمحدوديتها الكبيرة.)

يمكن القول إن الصورة الشعرية هي تشكيل لغوي لنقل أو تصوير أو تأسيس علاقات متباينة بين أشياء أو دلالات كذلك متباينة واقعية أو احتمالية أو تخييلية عن طريق توظيف أساليب عديدة تقوم على مبدأ المقارنة أو المشابهة أو التضاد أو التشخيص أو التجسيد، أو عن طريق علاقات جديدة بين الدال والمدلول من جهة وبين المدلولات من جهة أخرى. وهي بهذا الاعتبار تحرر اللغة من العلاقات التقليدية التي تربط بين مفرداتها، وتنشئ بينها علاقات جديدة هدفها تحقيق المتعة أو الدهشة لتنطلق إلى آفاق دلالية جديدة وتكتسب معاني جديدة لا تتوفر لها في وضعها أو استعمالها العادي.

والصورة ليست بعدا مضافا للشعر بل هي جزء أساسي من بنيته، والتصوير هو وعي الإنسان الأول وهو مظهر لإدراكه العام لدوره وفعاليته في الوجود وتجاه العالم الموضوعي، ويحمل باستمرار إمكانات تطوير آليات الإبداع وعملية الخلق والابتكار، وهو ما يمنح اللغة طاقتها التشكيلية ويسمو بها من طبيعتها التواصلية إلى طبيعتها الجمالية لتنهض بدورها الإشاري والرمزي والإيحائي.ولهذا يتصل مفهوم الصورة دائما بالإطار الحضاري العام الذي يغذي تجربة الشاعر ويؤسس رؤيته الخاصة للعالم.

والشعر الأمازيغي،كأي شعر في أي لغة، غني بآفاق تصويرية متميزة تكشف عن عناصر الخلق والإبداع الفني الأمازيغي عبر سيرورته اللغوية والثقافية والحضارية، وهي آفاق جمالية نراهن على أن محمولاتها الدلالية هي جزء من الرؤية الشمولية التي ينهل منها الشاعر الأمازيغي ويلبي من خلالها نداءات الخلق الصاعدة من قلب الواقع والمعاناة واحتمالاتهما.

وعلى الرغم من أنه من السابق لأوانه الحديث عن سياق متكامل لحدود الصورة في الشعر الأمازيغي نظرا لغياب إجراءات مسح منهجي لكل الأنماط والتشكيلات الإبداعية الأمازيغية، فإننا سنحاول أن نثير بعض الأسئلة فحسب حول بعض القضايا التي يطرحها بناء الصورة في كثير من النصوص المتداولة المعروفة أو المتوفرة التي تعاملنا معها وذلك من خلال بنية المتشابهات أو التشبيه.

يسود لدى العديد من الدارسين أن اللغة أي لغة إنما نشأت في أول أمرها تصويرية أو مجازية فهي "بطبيعتها وجوهرها مجازية، وحين تعجز عن أن تصف الأشياء بطريق مباشر تجنح إلى وسائل من الوصف غير مباشرة، أي تنحو نحو مصطلحات غامضة مزدوجة المعنى"(1).

وقد كان لتطور اللغة من الإشارة إلى المفهوم المجرد أو الرمز أثر كبير في انتقالها من وظيفة أو دور الإخبار إلى القيام بوظيفة التصوير، وهو ما يعني الانتقال بمعنى آخر من مستوى التعامل مع المادي المحسوس إلى التعامل مع صورته الذهنية المتخيلة، أي تجاوز مرحلة "الشيء" إلى استخدام رمزه(2).

وظل تطورها في هذا السياق مرتبطا بسيرورة وتحولات أو متغيرات الوعي الإنساني الذي كان في مراحله الأولى أسطوريا أو سحريا أو لا عقلانيا، وهو ما كان وراء اتساع كثير من الدلالات اللغوية المجازية، إذ أن اللغة لم يكن بوسعها أن تعبر عن الأفكار المجردة إلا مجازا. ولذلك يشير بعض الدارسين إلى أن معجم كل الطقوس والشعائر القديمة إنما يتألف كله من المجازات(3). والخلق الشعري متصل بهذه المجازات، ومنها مولده، فالشعر هو اللغة الأم للبشرية، ولذلك كانت له على مستوى آخر تلك الصلات العريقة مع السحر والأسطورة، و"صانع الأساطير لم يكن دائما إلا عقل شاعر"، والشاعر"ما يزال في الأساس صانع أساطير"(4).

ثمة ما يفيد عمليا أن الإنسان في المراحل الأولى من توظيف اللغة ودلالاتها المختلفة كان يعتمد مبدأ التشابه أساسا للتصنيف، كل شيء يشبه كل شيء، ربما تجسيدا لمنطق التوحد أو الاندماج الكلي بينه وبين كل الموجودات أو الكائنات، قبل أن يتقدم في مجال صياغة حقائقها بناء على استقلال كلي لعناصرها بعضها عن بعض. لذلك لا غرابة أن تكون المشابهات إحدى أصول التصوير الشعري، وأكثر صيغه التشكيلية الذائعة.

وبناء المشابهات في تقديري ذو أهمية فكرية ونظرية في الثقافة والإبداع الأمازيغي وبوسعنا القول إن تشكيلاته ما زالت منبعا ثرا لكثير من الصيغ الإبداعية ويجسد بمعنى ما روح انتماءاتها وجذورها الفطرية أو السحرية.

ويمكن رصد تجليات هذا البناء بشكل جلي من خلال ما يوصف عادة بظاهرة الإصابة بالعين، وهي ظاهرة تنبني في جوهرها الكلي على عمليات استدعاء المتشابهات والربط بين مستوياتها، وإذا كان دور العين كحاسة فيها قويا وأساسيا فإن قوة التخييل تفرض أثرها كذلك، وهذه القوة في الحقيقة هي الفاعلة والموجهة لآلياتها. والعين كما نعرف أداة من أدوات السحر في كثير من الثقافات، وللعين الشريرة "العين النافذة أو المصيبة للهدف" قوتها التدميرية، إنها تدمر العالم كي تمتلكه.

والمعروف كذلك أن بناء المتشابهات هو مبدأ سحري راسخ وكثير من الممارسات السحرية تقوم على مبدأ أن الشبيه ينتج الشبيه، أو يقوم مقامه أو يلغيه، أي أنه بالإمكان أن نؤثر في موضوع ما بعيد بواسطة موضوع آخر شبيه مهما يكون الشبه بينهما ضئيلا. وهذا ما يمكن التعبير عنه بالسحر بالمحاكاة أو التقليد أو التشبيه، الذي يقوم على مبدأ ترابط الأفكار بالتشابه، أي الحصول على نتيجة ما من تمثيلها أو محاكاتها (5).

وهذه الأبعاد قد نجد لها امتدادا بمعنى من المعاني في صيغة بناء المتشابهات التي تقوم عليها ظاهرة الإصابة بالعين أو الضرب بالعين، وهي في الحقيقة عملية إبداعية خارقة تحيل إلى قوة ذكاء وطاقة تذكر وتصوير وتخييل غير عاد في تمثل واستحضار وقائع وموضوعات متشابهة متباعدة أو متقاربة أو متناقضة ومتنافرة على صعيد تحققها الكلي والفعلي.

وتأسيسا على هذه الإشارات يمكن القول إن بناء المتشابهات في الشعر الأمازيغي هو منهج أصيل ويتماس بالضرورة بشكل من الأشكال مع سياق الوعي بالمتشابهات في نطاق الممارسات السحرية الاجتماعية التقليدية العتيقة، ويجسد بمستويات ما انعكاسا أو امتدادا لمهاراتها أو آلياتها، وهذا قد يؤكد إلى حد بعيد الزعم بأن المتشابهات هي إحدى أبرز قوالب الصياغة في الشعر الأمازيغي، وهو ما قد يتيح لنا الاقتراب من جانب آخر من الينابيع الأصيلة المفقودة التي يغترف منها الشعر الأمازيغي.

الصورة التشبيهية كما هو معروف تقوم على رصد وإبراز علاقات التقارب أو التشابه القائم بين "الشيء – الموضوع" والصورة الواصفة له، أو الموضوعة كمقابل له، مع انفصالهما، يسمى الطرف الأول مشبها والطرف الثاني مشبها به، ويقتضي الأمر هنا وجود واقعتين- شيئين مستقلين منفصلين، مع وجود عناصر أو دواعي تتيح أو تبرر الجمع بينهما ووضعهما على صعيد واحد، وهذا هو وجه

الشبه، ولكل من الأطراف المتشابهة نظامه الخاص المستقل عن الآخر وإن كان يشترك معه في بعض مستوياته، مع قيام ما يسوغ الربط أو الجمع بين هذه المستويات.

انطلاقا من اشتغالنا على بعض النصوص الشعرية الأمازيغية بالأطلس المتوسط، يمكن القول إن الصورة الشعرية فيها تقوم أساسا على بناء المتشابهات، والتي ترتكز على توظيف فعل الوجود أو الصيرورة" إيكا" (بالجيم المصرية المخففة)، والفعل يحمل في بعده الدلالي معنى الكينونة والتحول، ولعله أبرز الدوال التي تستثمرها آليات وعمليات تشكيل الصورة، ومن الأمثلة في هذا الباب:

– ڭيخ أبراني أوغاتشزخ إيبرذان : كرذ آربي شاو كواذ آخ إيمون ذوول

(أنا الغريب، لا أميز الطرقات: فابعث لي ربي دليلا يطمئن له قلبي)

والمشابهة هنا نرسو على العلاقة القائمة أو المثارة بين الأطراف: الأنا – المتكلم، المتضمن أو المضمر في الفعل "**ڭيخ**" والمشبه به وهو "أبراني" (الغريب)، ثم وجه العلاقة أو الشبه" أوغاتشزخ إيبرذان"(لا أميز الطرقات) وهي الصفة الجامعة أو المشتركة بين الطرفين.

وعلى هذا المنوال خاصة في النموذج الشعري" إيزلي أفراذي"(6)، تتأسس بنيات تصويرية وتشبيهية متعددة تنهض فيها العلاقة بين مفرد غالبا هو الأنا المتكلم، ومشبهات به معادلة أو موازية لا نهائية، وغالبا فإن عناصر المشابهات يتسع مداها لتستغرق إطارات جمالية متنوعة تؤوي بناء الصورة وعناصرها وتتوغل في تفاصيل أكثر إمعانا في بناء ورسم حدود العلاقات والقواسم المشتركة.

ولذلك، فإنه بالإمكان وفق هذا التشكيل صياغة وبناء صور تشبيهية لا نهائية أو لا محدودة يمكن أن تتحول إلى نظام بنيوي خاص يوجه حركة التشكيل الشعري ويغني امتداداتها.

ونصادف نماذج عديدة تعتمد سياق هذا التشكيل، مثلا:

– ڭيخ أموظين إيزري غيفي وايذريخ : أوريني ما يثعنيذ آللي ك جيخ

(أنا العليل، لما عادني حبيبي: لم يكد يسألني عن حالي، حتى شفيت)

والمشابهة هنا ترتكز على رصد وضع الموازي أو المشبه به " أموظين" (العليل) وعامل أو وجه الشبه يتسلسل دلاليا عبر الجملة الواصفة "إيزري غيفي وايذريخ" والجملة التابعة لها " أوريني ما يثعنيذ.." أي أن العلاقة الواصلة أو الجامعة بين أطراف الصورة تتطور وتتنامى لتتجمع في ذروة خيوط دلالات متعانقة هي ما يشكل عمق الصورة، وجوهر العلاقات بين عناصرها.

– ڭيخ أفران إيك أوناريخ إيرج ذيكي نغوس : ثشبر ذيكي العافيث آوا ينحوبا نغوس.

(أنا التنور، وحبيبي كالجمر فيه مستوقد: تشببت بي النار، يا حبيبي، إني أحترق)

فالصورة في هذا النموذج توازي بين حال الأنا- المتكلم ومعاناته، والموازي "أفران "(الفرن) والوجود المشترك الذي يتمثل عبر الاحتراق أو الألم الناجم عنه. ونجد في تشكيلات "ثاماوايث".7 كذلك نماذج من هذه الصيغ البنائية، مثل:

– كْيخ أحيوظ أور سيديخ ثاخامث، أوغاش تاسيخ الهم، إيدا أوحبيب إيتل آظونو.

(أنا المخبل، لا تشغلني الدار ولا الأهل، ولا أبالي بمصيري، فقد ذهب الحبيب بكل أحجائي.)

ونظرا لطبيعة "ثاماوايث" الإيقاعية فإن سياق العلاقات أو عوامل المشابهات تتسع مداراتها الدلالية ويمتد مجراها ليحكم مجال التقارب أو التداخل بين قطبي الصورة: المتكلم،وهو دائما العنصر المركزي في هذه النماذج.

وفي الحقيقة فإن الصورة التي تعتمد كمحور ثابت لها فعل الصيرورة " **كْيخ**" والذات – الأنا كمنطلق تتجاوز بدلالاتها طبيعة المشابهات لتضعنا أمام ما نسميه ب"المعادلة" أو الحلول والتطابق بين أطراف الصورة أو المشابهات، ومنشأ المعادلة هنا ناجم عن إلغاء أو استبعاد أداة التشبيه، فالملاحظ في النماذج التي قدمناها، أن الأنا المتكلم يكاد يحل في موازيه أو شبيهه، ويتمثلان وكأنهما كيان واحد، وتوظيف سياق المعادلة وإن كان جزءا لا يتجزأ من التشبيه فإنه أكثر جمالية وبلاغة وأبعد دلالة، وأدنى إلى تصوير حقيقة الصورة في مداها العميق. وتنفتح إيقاعات الصيغة على اللانهائي وتخترق حدود فضاءاته وتتسع لتشكيلات جمالية نموذجية متعددة تتأسس على هذه العلاقة المحتملة بين الأنا – المتكلم كطرف أول في الصورة، وما لايحصى أو يعد من المشابهات أو الموازيات المحتملة.

يوظف فعل الصيرورة في صيغة الغياب، ليجسد إطارا أو قالبا مفتوحا بنفس المواصفات حيث شكل المعادلات هو المهيمن، وهو ما يمنح الصورة امتدادها ووهجها:

– إيكا أوسمون أكزاز إيمغ ذا يزوي: مغار ديكا الخيرينو ثيركين.

(حبيبي كالرمل، يبتل وسرعان ما يجف: فما يجدي حبي، ولو رعته مياه السواقي)

فسياق الحلول أو التداخل ينشأ بين " أسمون" (الخليل) و" أكزاز" (الرمل) من خلال عناصر الحلول التي ترسم خط التلاحم بينهما:" إيمغ ذايزوي"(ابتل ثم سرعان ماجف) وهو وضع علائقي يؤشر لظاهرة نكران الجميل أو المعروف.

– إيكا أوسمون أغبالوآها ييلي كورثو: لاتوكذخ آذاكمخ إشبر ذيكي أوعساس.

(حبيبي نبع وسط جنة محروسة: أخشى وروده فيأسرني الرقيب)

فالمشابهة هنا والعلاقات التي تؤسسها تشكل مشهدا متكاملا يتمثل فيه الخليل أو الحبيب كونا محفوفا بالمخاطر ولحظة مواجهته أو الاقتراب منه تثير الذعر والخوف، إنه الجنة المحروسة وكل شيء فيها يهدد نشوة الوصال أو التواجد.

"أسمون " يعادل الينبوع، حيث هو ينبوع الحياة وهذه جماليته الأولى، لكن هذه الجمالية تبني وجودها وقوتها على جمالية أخرى هي وجوده في عمق جنة محروسة لا يلج فضاءاتها إلا من هو أهل لها، وكأن الصورة تتناسل جماليا لتكثف أبعاد العلاقات بين "أسمون" و"أغبالو" كمتعادلين في ما يحيلان إليه من حميمية وتأصل في توفير أسباب الحياة والوجود.

ونقف على نماذج غزيرة في تشكيلة ثماوايث تعتمد هذه الصيغة البنائية:

ــ إيكا أومارك ذيكي سبعة ذي معشان ك إيمي إيصلحن لا تكان غوري أوغيرش إيسنهاتا أوحبيب إيغصانينو.

(الشوق بي: سبع حصدة في العشي،بحقل يانع، يحتصدون ذات اليمين وذات الشمال، كذاك مزق حب الحبيب أحشائي)

وفي هذا النموذج يتسع مجال تصوير مجرى العلاقة أو المعادلة والمشابهة حيث يتولد سياق دلالي متشابك تتعانق في ظلاله أبعاد الصورة التي تنمو وفق حركية خاصة تجسدها حركة الحاصدين السبع الذين يزحفون على خيرات الحقل، ويكدون في كل اتجاه، وتتداعى أمام زحفهم السنابل تباعا وهي اللوحة التي ترسم حركة ضغط الأشواق وعبء تدمير كيان العاشق المتيم.

لا تولد الصورة أو بناء المشابهات هنا إلا من خلال بناء تركيبي متصاعد يبدأ من إصرار على التقاط تشكيلي بارع لحركة المعادل أو المشابه واستحضار أو اعتقال كل تفاصيله الدقيقة التي تمنح الصورة قوتها وقيمتها الدلالية والمعرفية والجمالية.

واللازمة " إيكا أومارك ذيكي" في تشكيلات ثاماوايث ترسو كقالب إيقاعي لتشكيل نطاق شبكات من الصور أو المتشابهات تقوم على محور ثابت هو المشبه " أمارك" ومتحولات تفتح الباب أمام خلق حزمات معادلات أو مشابهات متعددة ومتباينة.

على مستوى تشكيل آخر يقترن فعل الصيرورة أحيانا بصيغتيه :"**ڭيخ**" أو "**إيكا**" بأدوات التشبيه ويفك وثاق الصورة لتسبح في نطاق المشابهات بشكل أكثر نصاعة. ومن الأدوات التي يتم استثمارها في هذا الباب، الأداة "**أم**" (ك) وغالبا ما يتم بناء الصورة من خلال العلاقات الجامعة تبعا للآليات التي أشرنا إلى بعض معالمها في ما سميناه المعادلات. ومن النماذج في هذا السياق:

– ڭيخ أم الطير آفر أكا خيلا أوجراح: أور غوري والو الجهد إيغلبي أوزكو.

(أنا كالطائر، مهيض الجناح:خائر القوى، تغتلبني كل ريح)

فالمشابهة قائمة بين الأنا – المتكلم كطرف أول والطائر كطرف ثان، وخط العلاقات الجامعة المؤسسة للمشابهة كما نلاحظ تتنامى عبر وقائع صغيرة وتفاصيل تستعيد أو تضمن في الواقع حركية الصورة: "إيفر أكا خيلا أوجراح"، "أوغوري والو الجهد"، "إيغلي أوزكو"، وتتكتل أصداؤها ضمن مدار الدلالات الكلية التي تنتظم سياق الصورة والتي تتجمع في هذه الدلالة: العجز عن المقاومة أو المواجهة، والانكسار أو الانهزام.

وفي المتن الشعري بالأطلس المتوسط نصادف ضمن دائرة هذا البناء التشكيلي نماذج كثيرة ومتعددة. وينبني فعل الصيرورة على وجه الغياب كذلك، في ظل المحافظة على عناصر ومقومات بناء الصورة بنفس الصيغة.

أحيانا يوظف فعل الصيرورة هذا مقترنا بأداة تشبيه أخرى هي :"**ثين**" (مثل)وهي بقدر ما تسهم في آلية التنويع في تشكيل الصور والمتشابهات، تؤازر بشكل أو آخر على إضفاء مزيد من عناصر التشخيص على الصور في نطاق الحرص على الاستقلال الضروري لقطبي الصورة وأطرافها المتقابلة.ومنها هذه النماذج:

– **ڭيخ ثين الطير آكورليخ أمازير: كو يا خليدج تشيخ آكسوم نيكاس.**

(أنا مثل الطائر الجارح لا موطن لي: ما من شجرة إلا وافترست في ذراها طرائدي)

وكل النماذج الخاضعة لهذه الصياغة تتأسس سياقاتها على قيم التشابه، ويختلف مداها في سياق توجيه مجالها من خلال العلاقات الجامعة أو القواسم المشتركة التي تؤالف بين أطرافها، ويلاحظ دائما أن نطاق عوامل المشابهة يرتكز على إثارة تفاصيل وجزئيات أكثر دقة تتولى تحديد إطار المشابهة بكل مقوماته، وربما كان لحضور أداة التشبيه هنا دور كبير في توجيه مستويات الصورة لأن الأداة هي التي تكسب التشبيه كماله، وتؤكد التمايز بين طرفي التشبيه رغم كونهما متشابهين، وتحافظ على علاقة المقارنة بينهما، التي تحول بين حدود التطابق أو التوحد.

إن إيقاعات هذه الصيغ التي تعتمد فعل الصيرورة والكينونة تستغرق في الواقع جزءا كبيرا من صيغ بناء المشابهات في المنجز الشعري الأمازيغي بالأطلس المتوسط، وهي دلاليا تنفتح على اللانهائي، وتخترق حدود فضائه ليستغرق تشكيلات جمالية نموذجية متعددة تتأسس على هذه العلاقة بين الذات: "الأنا – المتكلم"، أساسا، أو أية أطراف أخرى محورية في مقابل ما لا يعد وما لايحصى من المشابهات أو المعادلات.

وكخلاصة أولية نستخلصها على ضوء هذه النماذج يمكن القول إن بناء الصورة في الشعر الأمازيغي بالأطلس يقوم في أبرز تجلياته أو مستوياته على استثمار فعل الصيرورة والكينونة، الذي يقوم بدور محوري في توجيه حركة الصورة وتلويناتها، وتوالد أنساقها سواء مع وجود أدوات التشبيه أو غيابها، ويكون في موقع الصدارة وربما ذلك ما يؤهله لاجتذاب احتمالات الصورة وامتداداتها، ويأخذ نظام الترتيب العام الذي يحكم هذا البناء شكلين بارزين:

الأول ويخضع لهذا الترتيب:

فعل الكينونة أو الصيرورة + المشبه (الطرف الأول)+ المشبه به (الطرف الثاني) + علاقة أو عامل المشابهة.

الثاني ويخضع لهذا الترتيب:

فعل الكينونة أو الصيرورة + المشبه + أداة التشبيه (آم. ثين) + المشبه به + عامل أو وجه المشابهة.

وقد يختل هذا الترتيب بمستوييه معا، وتتغير مواضع أطراف الصورة أو المشابهات، التي تتبادل مواقعها في ما بينها، حيث تكون مثلا الصدارة للمشبه به، ويعود فعل الكينونة أو الصيرورة إلى المؤخرة، حيث يأخذ موقعه في الصف الأخير بعد أن تكون كل أطراف الصورة قد أخذت مواقعها داخل بنياتها، وغالبا فإن أداة التشبيه في هذه الحال يستغنى عنها وتغيب تماما من السياق، مما يحيلنا إلى طقس آليات المعادلات التي أشرنا إليها، وثمة نماذج عديدة من هذا النمط، منها:

– **ثيقست إيفيغر أبضاض آيشكيذ: إيدا السم إيكافي إييذمار.**

(لدغة الأفعى أنت أيها الهوى: يسري سمها متغلغلا في العروق)

وفي مثل هذه النماذج تكون الصدارة للمشبه به: "ثيقست إيفيغر" وغالبا ما يكون مقرونا بجمل واصفة، وهذا أسلوب عام لاحظنا أنه يسود بناء الصور، ولعل في توظيفه ما يؤشر لمبدأ تمييز إطار التشبيه أو المشبه به من خلال تحديد مواصفاته ومعالمه الكبرى، وانتشال مقام الصورة من شتات التجريد أو التعميم الذي قد يذهب أو يشوش على حقيقتها، إضافة إلى أن هذه المواصفات هي التي تحدد عناصر المشابهة وبها يتميز وقعها.

على أن الصدارة قد تكون أحيانا لأداة التشبيه " أم" أو "ثين" حيث ترتبط مباشرة بالمشبه به، قبل أن يستدعي السياق فعل الصيرورة أو الكينونة في المرتبة الثالثة، التي قد تضمر المشبه أو تقترن به، ومن نماذج هذه الصيغة:

– **أم أوثفل إيلان ك العامود آيذكيخ: آريساموم وناريخ آم أوزيل.**

(كالثلج الجليد في السفح أنا: يذوبني حر الحبيب كالهجير)

وقد يغيب فعل الكينونة أو الصيرورة من سياق التشكيل، وفي هذه الحال فإن نظام توالي عناصر وأطراف الصورة أو المشابهة يحافظ على نسقه العادي: المشبه (الطرف الأول)+ أداة التشبيه "أم"+ المشبه به (الطرف الثاني)+ عامل المشابهة، ونعثر على هذه الصيغة في بناء ثاماوايث:

-**آمارك أم الرامي مانيك إيششي وول ثاصيات يالي عاري آكيذينغ آلوحش..**

(الشوق كالقناص، أنى هزته نوبة الصيد، قصد الأعالي ليصطاد الوحيش)

ولا ينبغي أن ننظر إلى عملية تبادل المواقع في بناء الصورة وكأنها فاقدة لأي بعد دلالي بل على العكس من ذلك، فإن إعادة ترتيب عناصر المشابهات يضفي على السياق في كل مرة احتمالات دلالية جديدة، ويمنح الصورة صيغة وجود مغايرة بالقدر الذي يدعم البناء الكلي ويضفي قيمة فنية عليه.

جدير بالإشارة هنا أن عامل أو وجه المشابهة في كل الأنماط التشكيلية التي عرضنا لها يظل العنصر أو الطرف الأخير في سياق امتدادات الصورة، و يتأكد من كل هذا أن عمليات الحضور أو الغياب أو تبادل المواقع التي توجه نظام وحياة عناصر الصورة ومستوياتها إنما هي مهارة لبناء توازناتها، إذ أن تلك العناصر عمليا تكتسب قيمتها من خلال دورها المفترض في سيرورة الإيقاع الكلي للبناء التصويري والتشكيلي.

من جهة أخرى يمكن القول إن المتشابهات في بناء الصورة غالبا ما لا تخضع لنمطية الإفراد في ما يعود لوضع عناصرها وخاصة المشبه والمشبه به، فقد تكون هذه الأطراف أوضاعا مركبة وكتلة من وقائع تتحصن بمجموعة من الأوصاف أو المواصفات الآسرة أو المقيدة، وإذا بدا أن المشبه في غالب الأوضاع مفرد، فإن هذه الصيغة ليست قارة أو ثابتة بصفة مطلقة، إذ أنه يخضع لسلسلة متغيرات شتى، ويتمتع أحيانا بثراء دلالي كثيف، يجعل منه لوحده صورة قائمة الذات، ومن النماذج في هذا السياق:

– **إيسيخ ذاتكان إيموراك أوسمونينو إيمشحاظن آم العافيث ناديزع أوسيحل.**

(كأن أشواق حبيبي، تفعل فعل السياط، كالنار التي تزيد وقودها ريح الجنوب)

فالمشبه هنا هو صيغة مركبة أو قل هي بناء تشكيلي وتصويري متشابك تتعانق فيه حدة الأشواق وآلام السياط أو العصي أو الضرب، وهي كلها ما يجسد حقيقة أو هوية المشبه، وما يقابل المشبه به الذي يستند بدوره إلى صيغة تركيب: النار التي تزيد وقودها ريح الجنوب.

ومنها أيضا:

– **دان ميدن زيللين ثكا دويث آمي يبرم وورثي أمالو ثغاباس ثافوشث.**

(رحل الناس الطيبون، هذه الدنيا كما استدارت ظلال الجنان، وغابت عنه الشمس)

فالمشبه هنا ليس هو الدنيا مفردة وإنما هو هذه الدنيا مشدودة إلى سياق واصف هو رحيل الناس الطيبين عنها وغيابهم، وهو ما تسمح بإدراكه كذلك الصورة المقابلة للجنان الذي تولت ظلاله، وانقلبت أو غابت عنه أضواء الشمس، والصورة على كل مستوى تتعاضد عناصرها، وبداخلها تتعانق صور جزئية تتآزر لبناء هندستها أو عمرانها الذي يتأسس على التقابل أو المعادلة أو المشابهة بين رحيل الناس الطيبين وغياب الشمس أو رحيلها، والدنيا ومقابلتها بالجنان.

على أن كثيرا من أبنية المتشابهات تقوم على سلسلة صور معقدة ومتشابكة وتفرض طاقة تأويل مركبة، وفي هذه الحال فإن الصورة تتشكل عبر بناء متسلسل ومتعاقب ومتلاحم من الصور الجزئية التي تدعم كيان شبكة التصوير، ومن هذا الضرب هذا النموذج:

- **كيخ الشجرث إيكا أوحبيب أجظيظ إيرس غيفي: أداي إيحرش واظو إيعجيبي الحال آوناريخ.**

(أنا الشجرة، وحبيبي طائر وقع على فنني: كلما هبت النسائم أحسست برعشة الأمان، يا حبيبي.)

ففي هذا التشكيل ثمة عمليا صورتان تتكاملان، وتشكلان وحدة لا تقبل التجزيء، الأولى هي المتمثلة في توحد الأنا/ المتكلم/ الذات بالمعادل/ الشجرة، والثانية في التشابه أو التوحد بين الحبيب والطائر الذي يقع على الشجرة وهما معا يؤسسان لوضع علاقات غير واضحة المعالم بين الترابطات المحتملة بينهما، ولكن المزج بين فضاءي الصورة هو ما قد يضيء السبيل نحو الوجه الآخر الغائب أو المعتم منها، وهو ما يمكن أن يجسده الشعور بالدفء والحنان والأمان والطمأنينة أو الشعور بالانتماء حين يغشى الوضع هبوب النسيم.

ومن النماذج أيضا في هذا الباب:

-**كيخ آمي ذا صنغ إيغرم أوكريس إيكي أوحبيب أم ثافوشث.**

(كأنني أشيد قصورا من جليد، ويغشاني حبيبي كشمس الهجير)

فهنا صورتان متقابلتان، أولاهما تتعلق بالمتكلم المشبه وهو يضع نفسه في معادلة أو موازاة باني أو مشيد قصر الجليد، والثانية تتعلق بالحبيب الذي يعادل الشمس أو يشبهها أو بمعنى أدق يشبه أو يعادل حرها ودفئها، وكأن المقابلة هنا بين العنصرين الماء والنار.وواضح أن الصورتين ملتحمتان ومتداخلتان رغم التناقض الوجودي القائم بينهما، خاصة مع غياب عامل المشابهات، فكل صورة هنا لها وضعها الخاص، ولكن هذا الوضع ليس منغلقا إلا بقدر ما يستدعي ظلال الصورة الأخرى، النقيض في هذه الحال،والنسيج الدلالي العام لذلك يفرض قوة التأويل لاستحضار أية علاقات أو قواسم

مشتركة بين الصورتين، إذ أن العلاقة عمليا هنا هي علاقة تضاد أو تنافر، أما البعد الدلالي فيكمن في اللاجدوى التي تحيل إليها علاقة التضاد هذه.

ويسمح لنا هذا النموذج بالقول إن بناء الصورة في الشعر الأمازيغي لا يقوم فقط على المشابهة، وإنما قد ينهض على مبدأ الائتلاف بين المختلفات، ولعل هذا هو البعد الحقيقي للتشبيه أو الصورة لأنها إذا قامت على مواصفات شديدة التقارب كانت عادية، ولكنها تغدو مثيرة إذا انبنت على تلك العلاقات الخفية بين الأشياء أو الجمع بين أشياء متباعدة متناقضة لتؤسس بينها أواصر وصلات قرابة.

على صعيد آخر قد يخرج نظام الترتيب المشار إلى بعض معالمه عن نسقيته، وتحتمي الصورة بمبدأ أو منطق تعدد المشبهات به أو المعادلات، في حين يظل المشبه واحدا، وهذا ما يبني الصورة على تحولات متغلغلة في سيل تشكيلات منسابة ومباغتة، ومن النماذج في هذا الباب:

– أوفيخذ يات تربات ك لميوز أم ثافوشت، آمي تيورو وايور، آمي ذيثري ناخف تفوث الحال، ثوكر ثاذآسيد إيثشوميعث.

(رأيت فتاة، هي في تقديري، كالشمس، كما لو أنجبها القمر، كالنجم الثاقب الذي ينبلج عنه الصبح، هذه أقوى نورا من الذبالة)

فالمشبهات بها أوالمعادلات تتواتر بشكل متسلسل وعنقودي، أم ثافوشث، أيور، إيثري، ثاشوميعث.ورغم أن القاسم المشترك بينها هو النور أوالإضاءة أو الحسن، فإن مجرى تتابعها يضفي في كل خطوة بعدا جماليا ودلاليا إلى نطاق اتساع دلالات الصورة وأبعادها.

أخيرا تجدر الإشارة أن الصور أو المشابهات نادرا ما توظف فعل المشابهة" إيرويس، رويسخ" ومن النماذج القليلة في هذا الباب:

– إيرارذ أومارك ثاكوت غيفي رويسخ لا جبال لا كاثن ذيكي إيماراسن

(أرخى الشوق علي سحائبه، كأني شبيه الأعالي تتهاطل بي الأمطار الوابلة)

وبناء على هذه المقتضيات يمكن القول إن بناء المشابهات في الشعر الأمازيغي بالأطلس المتوسط انطلاقا من النماذج التي اشتغلنا عليهن يتميز بما يلي:

– المحافظة في الغالب على عناصر التصوير الأساسية، ولو أن مواقعها داخل البناء تتعرض لمتغيرات يخضع سياق الصورة لمداها.

– أن عناصر ودواعي المشابهة في الصورة توجهها دائما محاولات أو الرغبة في إثارة التفاصيل الدقيقة والجزئية التي من شأنها أن توطد علاقات المشابهة، وهذا يعني أن تلك الدواعي أو العناصر تنهض بدور أساسي في تشكيل الصورة وتأثيث فضاءاتها.

– أن المشابهات تستقي عناصرها في الغالب من الواقع المرئي، وأنها في جملتها حسية، وأن موادها مما هو مادي وملموس، وأن هذه الأبعاد الحسية تؤازرها أوضاع أو إحساسات أو هواجس لا مرئية، وهذا مظهر وارد للمزج بين مكنونات الطبيعة الداخلية والخارجية. ويفيد هذا أيضا أن كل عناصر الصورة مستمدة من الواقع أو المحيط الذي يحيا فيه الشاعر.

– أنها بقدر ما تعتمد البناء البسيط تعتمد كذلك البناء المعقد أو المركب الذي يتأسس على مبدأ التعدد ويفتح باب التأويل والاحتمال، ويغذي أبعاد الصورة وامتداداتها الممكنة.

هوامش

1 ـــ أرنست كاسيرر: مدخل إلى فلسفة الحضارة الإنسانية أو مقال في الإنسان.ترجمة: إحسان عباس، مراجعة: محمد يوسف نجم، دار الأندلس، بيروت.1961، ص:198.

2 – انظر عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب. دار العودة بيروت، الطبعة الثالثة 1983 ص:16– 17.

3– أرنست كاسيرر: مدخل إلى فلسفة الحضارة الإنسانية...ص:199.

4– انظر: أرنست كاسيرر: مدخل إلى فلسفة الحضارة الإنسانية..ص:145.

5– انظر:احمد إسماعيل النعيمي: الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام.سينا للنشر.القاهرة.الطبعة الأولى 1995ص.7. ومصطفى حجازي: التخلف الاجتماعي: مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور، معهد الإنماء العربي، بيروت، الطبعة الثانية 1982ص:160– 161.

6 – إيزلي أفراذي: هو شكل شعري أمازيغي يتكون من شطرين أقرب ما يكون شبيها بالبيت الشعري العربي، تام المعنى ومكتف بذاته، وتنتظمه إيقاعات متباينة ومتعددة، ولا يمثل المثال الذي أوردناه إلا نموذجا من نماذجه، وصفة أفراذي ربما تحيل إلى "الفرادة" وإلى "الاستقلالية" التي يتمتع هذا الشكل الشعري في مبناه ومعناه.

7 – ثاماوايث: نموذج شعري يغنى وفق طقوس أدائية إيقاعية وصوتية خاصة، يختلف عن شكل "إيزلي" بكل تنويعاته،ويتميز بكثافته وثرائه الرمزي والاستعاري، ويختزن طاقة شعرية هائلة وفريدة، وعلى الأرجح فإن سياقات ثاماوايث متصلة بلغة الحوار، إذ الغالب أن كل نموذج منها يستدعي مقابلا له، يتكامل معه، ويعضده.