

الرؤية الأنتوية للعالم وجماليات الكرنفلة واسترفاد التراث في المجموعة القصصية (تيكركاس د وُڭار) لفاضما فراس

محمد أوسوس

باحث وكاتب باللغة الأمازيغية

تيرا، رابطة الكتاب باللغة الأمازيغية

يتناول هذا المقال بالتحليل بعضا من استراتيجيات الكتابة النزاعة إلى التجريب لدى القاصة الأمازيغية فاضما فراس في مجموعتها (تيكركاس د وُڭار)¹ ورصد بعض مظاهر الاشتغال الجمالي فيها عبر مقارنة آليتين أساسيتين، اعتمدتھما الكاتبة لكونھما تخدمان الرؤية الأنتوية للعالم المؤطرة لنصوصها، الأولى منهما هي كرنفلة النصوص وما يتصل بها من واقعية غروتسكية ومظاهر إسفال جسدي وقلب للعالم، انعكست على الشخصوس والمواقف واللغة السردية الموظفة، والثانية هي التناس مع التراث الشفوي الأمازيغي بشكل يستثمره في إنتاج رؤى مضادة للأنساق التقليدية ومناوئة للتقليد.

كما تشكل فاضما فراس في مجموعتها (تيكركاس د وُڭار) صوتا متميزا في المشهد الأدبي الأمازيغي بصيغة المؤنث، إذ تعبر بشكل واضح عن تحولات القصة الأمازيغية عموما، نظرا لأصالتها في أساليب الحكى والكتابة وجمالياتها، وصياغة متخيلها السردى، وركوبها لموجة المغامرة والتجريب والتجديد على المستوى الجمالي، وامتلاكها لرؤية واضحة على المستوى البنائي والدلالي والتخييلي.

الرؤى التي تبين كتابة فراس في مجموعتها القصصية :

حشدت فاضما فراس في نصوصها مجموعة من الأدوات الفنية والجمالية لغاية الإدهاش والإفراء والتغريب (défamiliarisation)، وخلخلت المفاهيم الموروثة، وخلق توتر مقصود في ما استقر في الأذهان من مواضع وأنساق، مستندة في ذلك إلى ترسانة من المرجعيات والرؤى التي أضفت على عملها طابع

¹ Fadma Farras, 2016, *Tikrkas d uggar*, Publications de Tirra, Alliance des écrivains en amazighe.

الخصوبة والتعددية، ولعل الخلفية المؤطرة لنصوص فراس هي الرؤية الأنثوية للعالم والذات، والتي يرى عبد الله إبراهيم² أنها تقوم على ثلاثة عناصر:

- إدانة المركزية الأبوية الذكورية والنسيج الثقافي الذي أسست له وسلم القيم الذي رسخته.
- اقتراح رؤية أنثوية للعالم، تنظر إلى العالم والأشياء من زاوية المهيمن عليه المهمش.
- الاحتفاء بالجسد وورغباته وشهوته، باعتباره ركيزة من ركائز الهوية الأنثوية الذي تتركز حوله الطابوهات.

هذه الرؤية جعلت نصوصها تنسم بنبرة احتجاجية متمردة ضد اعتبارية القيم الذكورية والأنساق الرجولية التي اكتسبت طابع الهايتوس (habitus) بمفهوم بورديو لها. وتتخلل هذه الرؤية الأنثوية الإحتجاجية للعالم وللمجتمع أغلب قصص المجموعة، وتتمظهر في عدة تجليات صريحة أو مضمرة، منها:

- إدانة الشرف والبكارة والعذرية المزيفة، ففي قصة (تاكزّامت) مثلاً ينشأ لدى الطفلة البطلة (ثانيّتا) رهاب الذكورة (androphobie) وفوبيا الافتضاض³ (phobie de la défloration) جراء إفراط الأم في خطابها التحذيري من الذكور والرجال، وحرصها الشديد على فحصها المتكرر للتأكد من عذريتها وبقائها مطهرة (تاكزّامت)، مما أدى إلى ارتباط صورة الذكور لديها بالاعتصاب، وبات يتأبها الخوف حتى من أبيها:

is tssnt mad igan uddur n tfruxt ! iga tt yat talmuct ngr idarn nns, ass
nna, tbuqqi tssnt is sul ur tgit tag^wrramt, ass ann rad am taf tmttant
tudrt, aya nn af km id iqgan ad tt tzmrt...

- هيمنة هاجس التأنيث على تيماتية النصوص حيث ينم عن رغبة في عكس الأمور بتأنيث السلطة وجعلها بيد الإناث⁴، حتى أن إدانة السلطة تبلغ حد الاجترار على المتعالي (بتأنيثها للألوهة)، أو مخاطبتها بطريقة لا كلفة فيها، ولا تنطوي على أي تقديس أو تعظيم كما في قصة (ثويس ن تسوكت أر ثتالس). كما تنزع بعض النصوص إلى تأنيث العالم وربط اعتبارية الواقع واللامعنى والفوضى التي تطبعه بالنسق الفحولي، ففي قصة (ثويس ن تسوكت أر ثتالس) يحتج البطل على الخالق يخاطبه، مترددا بين ضمير

² شرح عبد الله إبراهيم هذه العناصر المشكلة للرؤية الانثوية للعالم في السرد النسوي، وفصل في دراستها في كتابه: السرد النسوي: الثقافة الأبوية، الهوية الأنثوية، والجسد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2011.

³ فوبيا فقدان غشاء البكارة.

⁴ ما يفسره كون نوسطالوجيا المجتمع الأمازوني تسكن لا وعي الكاتبة. يقصد بالمجتمع الأمازوني مجتمع النساء المحاربات في الميثولوجيا الإغريقية، والتي ينسب البعض موطنها بآسيا الصغرى والبعض الآخر بليبيا.

المخاطب المذكر المؤنث (s yism/nnm) ما سيؤكد هاجس التأنيث، من تأنيث العالم والمجتمع إلى تأنيث المتعالي⁵.

- كون شخوص القصص من الذكور/ الرجال نكرات لم تعينها بأية أسماء، ما يترجم لا وعي النصوص، فهو لا يكتسب اسما ولا يستحق تعيينه بمهوية اسمية إلا إذا كان حليفا للأنثى أو ذكرا مؤنثا أو أنوثيا خاضعا إن فكريا أو جسديا (masculin-féminisé)⁶. وهذه إحدى التمظهرات الضمنية غير الصريحة للرؤية الأنثوية، ما يعبر عن لاوعي أنوثي يتجاهل الرجال الذكورين، ولا يتقبل منهم إلا ما كان أنوثيا متماهيا مع المهيمن عليه (dominé).

هذه الرؤية النسوية للعالم القائمة على العصيان والتمرد والانقلاب ضد العالم الذكوري والرؤية الأبوية التي تطالب الأنثى وحدها بالطهرانية الجنسية والتبتل والعذرية فيما تغض الطرف عن لبيدية الرجل الهوجاء في تجلياتها العنيفة ضد المرأة، هي التي جعلت القاصة تعتمد إلى استثمار منهلين أساسيين مركبين في الكتابة، تمتح منهما جمالياتها ورؤاها وأوعاءها، وتعتبر في تقديرنا بمثابة المدخل الأساسي لمقاربة نصوص المجموعة، وهما:

- خميرة الكرنفلة وما يرتبط بها من عناصر النكهة الكرنفالية.

- التناس والتصادي مع التراث.

هذه الملامح والسمات المميزة لنصوص المجموعة القصصية لا تشغل متناخمة فقط، أو باستقلالية بعضها عن البعض، بل تتساند وتنصهر بنيتها بشكل يخدم الرؤية النسوية المؤطرة للنصوص، وتتواشج أو تتلاحم الجماليات التي ترتسم عبرها أو تتولد منها.

⁵ البطل يعبر عن موقف نسوي (féministe) فيقول مخاطبا الخالق في هذه القصة (ص 43):

iy tgit tad ad iyi tssurf, tssurf iyi day, aylli ay ssgman iga t mas sar d sar is
izdar ad tg tad nttat ad irwin talabbajt ad, tid ur nnint ad ynnunt azulal ad,
ammrwi ad ur ilan iwutta!

وزيدة هذا الخطاب أن الإناث لا يمكنهن أبدا خلق كل هذا العبث والفوضى اللامحدودة التي تطبع هذا العالم، أي أن الذكورة في تجليها البشري وفي بعدها الترانسندنتالي المتعالي هي التي تتحمل مسؤولية العبث والفوضى:

adj ay nn g ihaburn ann, rad tsqsat mad giy? matta wacc ann k/km izziwn,
matta «imeşi» ad k/km ur yujjan ad tsalat aylli yadlli tmyart ad t tsalat, ad
trwwit s uynja n tayznt mad akk" illan!

⁶ البطلة (تيميلاً) في قصة "تين وزال" مثلاً أختارت أن تؤنث اسم فارس أحلامها، فلعبته بـ (تيعزاً) لغاية تطويعه والتحكم فيه كما شاءت. وكذلك البطل المسمى (سيفار) في قصة (نويس ن تسوكت أر ثئالس)، وإن كان بطلا ذكوريا، فإنه أمومي أنثوي الرؤية موال للأُم مناوئ للأب، بينما النساء معينات بتسميات (ئزاً- تودا- تاينينا- سيمان- تلايتماس...).

الكرنفالية في قصص فراس

انطلاقاً من وصف احتفالات الكرنفال⁷ في العصر الوسيط، وما يتصل بها من طقوس هزلية يحضر فيها المهرجون (bouffons) والشخوص المسيخة والأقزام والعمالقة المغفلون، ويتم فيها انتهاك المحظورات وإلغاء التراتيبات والقواعد والإميازات، والتحرر من الأعراف والنظم التي تم إرساؤها، لاحظ باختين تطور روح كرنفالية تسربت إلى الأدب الغربي، فأفرزت نصاً مكرنفلاً⁸ (texte carnavalisé)، كما رصد ذلك عند رابليه⁹ ودوستوفسكي، وإن كانت جذورها تعود في تقديره إلى الهجائيات المينيبيّة الإغريقية في القرن الثالث قبل الميلاد¹⁰، وهو الأمر الذي أسس عليه تمييزه في الأدب الغربي بين الخطاب الرسمي المعبر عن الثقافة الرسمية ذات الطابع الجاد والصارم والفيودالي والديني من جهة، والتعبير الأدبي الشعبي البعيد عن التقليد الكلاسيكي والمطبوع بفلكلور الكرنفال والمشبع خطاباً بالكرنفلة أو الموقف الكرنفالي من العالم، باعتباره وعياً محكوماً بالهزء والسخرية والضحك الذي يمزج الجذو الهزل والسامي بالوضع في إطار من الحرية، وقلب الأنساق والقيم من خلال الباروديا (المحاكاة المعارضة) والإسفال، وما يتصل به من تدنيس للمقدس وغروتيسك وامتساخ وحسدانية، ولغة كرنفالية فاضحة تنضح بالبذاءات والشتائم. فالمتخيل الكرنفالي سواء في شكله الاحتفالي الشعبي أو في تحليله الأدبي يضع الإيديولوجية السائدة لمجتمع ما

⁷ الكرنفال هو زمن خارج الزمن يمارس فيه الجمهور ألعاباً تحاكي محاكاة الطقوس المقدسة بنوع من الحرية غير الملحمة، فيها حرق للقواعد والطبوعات والتراتيبات الاجتماعية وقلب الأنساق والأعراف والنظم، وتحرر مؤقت من الحقيقة الجادة السائدة، إذ يسمح بإتيان كل ما كان محظوراً من تصرفات وأفعال بشكل مؤقت عبر الأقنعة التكرية، والتفوه بكل البذاءات لغاية واحدة هي الحرية والضحك، ما يجعله متنفساً يتم فيه تصريف فائض الطاقة، والتنفيس عن التوترات الناجمة عن كبت الرغبات المجموعة أو الكامنة (احتفالات موروثية من الإله ديونيزوس في الغرب، ينبثق منها المهرج البوفون الذي يعادل (بيلمانون) أو (إيمعشار) في الثقافة الأمازيغية، الذي يعد في حد ذاته تجسيدا لقلب القيم والعالم المعكوس حيث يسود الانتهاك والفوضى والغموض وحرق المحظور الذي يجسد صورة اللابطل (anti-héros)).

⁸ النص المكرنفل، أو النص الذي تمت كرنفلته، هو نص تم بنينه من قبل الثقافة الكرنفالية على مستوى السرد، أو المحتوى السرد، عبر تيمات وصور واستراتيجيات بلاغية مختلفة أنتجت ما بات يعرف بالكرنفالية الأدبية.

⁹ يعتبر رابليه حسب باختين أهم تجسيد لهذه الحميرة أو الروح الكرنفالية في أدب عصر النهضة، كما في روايته (gargantua) مثلاً.

¹⁰ يرصد باختين مظاهر كرنفلة الأدب منذ ما يسمى بالأدب المينيبي (littérature ménippéenne) التي مارست تأثيراً كبيراً على الأدب الأوربي عبر العصور، لكون هذا الصنف المشبع بالروح الكرنفالية يعد مرناً وقابلاً للتغيير إلى حد بعيد وقادراً على التغلغل في الأصناف الأخرى.

لقد أصبحت "الهجائية المينيبيية" إحدى أهم الوسائل الحاملة للموقف الكرنفالي من العالم في الأدب حتى يومنا هذا (ميخائيل باختين - شعرية دوستوفسكي - 1986 ص - 156)

موضع المسألة مقترحا عالما مقلوبا¹¹، بحيث يقع تشويه المعيار وكرنفلة القيم بخرق كل ما هو اعتيادي، وخلق عالم معكوس عبر قلب القيم والنظام الذي ينضبط له العالم الخارجي، وفي القلب يصبح المقدس مدنسا والعلوي سفليا (الاهتمام بالأسفل الجسدي) والطهراني نجسا (إفرازات الجسد، لغة بذيفة) والمركزي هامشيا والمذكر مؤنثا والمهيمن (بكسر الميم) مهيمنا عليه (بفتح الميم).

بجمل هذه الملامح تخترق قصص فراس في هذه المجموعة بنسب متفاوتة، أحيانا بشكل صريح وأحيانا أخرى بشكل مضمّر، خاصة وأن هذه المقومات الكرنفالية تتسق أكثر والموقف النسوي الإحتجاجي الثوري للكاتبة. فلهذه الروح الكرنفالية أو الكرنفلة كظاهرة جمالية استيطيقية في المتن القصصي الأمازيغي ما يسندها على المستوى الاثنوغرافي والفلكلوري في بلاد الأمازيغ، كما في الأدب الشفوي من خلال ما يعرف بأدب الرعاة (ثمكساون) وحكايات أبطال من نوع حماد أحرام وعلي باذي¹² بالجنوب، ومقيدش وبشكركر بالجزائر، وفي الاحتفالات والطقوس المختلفة ذات الطابع الاحتفالي الكرنفالي التنكري، والتي يسمح فيها للشخصيات التنكيرية بالتلفظ بالبذاءات وانتهاك القواعد، والتي تحمل مسميات متعددة (بيلماون، باشيخ، أمغارقشبو، ثمعشار، سونا...) وتتجسد في تجليات مختلفة عبر شمال إفريقيا في عاشوراء وفاتح يناير وبعد عيد الأضحى حسب المناطق في كل بلاد الأمازيغ (المغرب الكبير)، إذ يشخص الباحثون فيها جل العناصر الكرنفالية التي تحدث عنها باختين، وهذا الأمر ليس بالغريب، فأرض تامازغا قد أنجبت أحد مؤسسي إرهابات الكتابة الكرنفالية في تجلياتها الغروتسكية والامتساخية، يتعلق الأمر بأبوليوس في روايته الميتامورفزية (الحمار الذهبي¹³) التي ترجمت إلى الامازيغية¹⁴ سنة 2013،

¹¹ Tara Collington, « Hugo à la rencontre de Rabelais : l'esprit carnavalesque dans Attentat d'Amélie Nothomb - Figures et frictions », p.154.

¹² حكايات مرحلة ذات بعد هنلي بجنوب المغرب، تتسم بكثير من التحرر والطابع الإيروتيكي أحيانا.

¹³ من بين نماذج الآثار الكرنفالية الحمار الذهبي أو تحولات أبوليوس التي يعتبرها باختين امتدادا متطورا لهذه المحاثيات المينيية (أنظر شعرية دوستوفسكي ص 155)، إذ يرى أن كل أوجه قصته تمثل أكبر نماذج هذا الأدب الميني حيث يفتن لوكيوس بسحر بامفيل (زوجة صديقه ومضيفه ميلون والتي كانت تمارس السحر في غرفتها السرية) حيث تتمكن من التحول إلى طائر بفضل مرهمها السحري، ما أثار فضول لوكيوس وتطفله رغم تحذير فوتيس عشيقته وخادم ميلون، التي رضخت أمام رغبته بالتحول فأحضرت له المرهم السحري بالخطأ ذلك به بدنه لكنه بدلا من أن يتحول إلى طائر، امتسخ إلى حمار.

"احشوشن شعر بدني تماما إلى سباب وتيبست بشرقي الرقيقة إلى جلد غليظ وفي أطراف أكفي اتحدت كل الأصابع في حوافر، ونبت لي في العصعص ذنب كبير. ها أنا الآن بوجه ضخم، وفم عريض، وخيشومين فاغرين، ومشفرين متهدلين، وأذنين مسببتين، مع نماء مفرط" (أنظر: لوكيوس أبوليوس، الحمار الذهبي أو التحولات، ترجمة: عمار الجلاصي، 2000)

والتي تعد في بعض وجوهها امتدادا وتطورا للهجائيات المينيبيية (Saturae Menippeae) التي أرهصت للكرنفالية الأدبية حسب باختين في بعدها الميتامورفوزي والناثورالي (naturaliste).

١- قلب العالم والباروديا :

يعتبر باختين أن الحياة الكرنفالية هي باروديا للحياة الاعتيادية، إنها هي في حدود معينة "حياة مقلوبة" و"عالم معكوس"¹⁵ (monde à l'envers)، لذا فبنية العالم المقلوب في قصص فراس وتجسيدها في محاكاة ساخرة أو باروديا (parodie) هو صورة كرنفالية بامتياز. وتجد أحد تجلياتها في عنوان المجموعة ذاته (تيكركاس د أو كَار) الذي هو محاكاة لحكاية (تيكركاس مَرَكْسِين بَرَكْسِين) التي تقوم على نوع من خلخلة للمألوف، وتوتير لضوابط الواقعية وقوانين المنطق، فهي عبارة عن زوبعة من التناقضات التي تتوالى بسرعة¹⁶ بحيث تستند إلى قلب للحياة الاعتيادية ذاتها¹⁷.

من بين القصص التي تأسست بوضوح على الصورة البلاغية للعالم المقلوب، نذكر قصة (بوزل كَاَحْن) حيث البطل الأعسر (أزلامض) الذي يمثل اللابطل ضمن العالم المقلوب (ص 20)، فهو أعسر في كل شيء منذ أن كان في بطن أمه. إنه يأكل بشكل أعسر، ينطق بنصف لسانه الأعسر، يضرب بيده اليسرى، وفي الجامعة ينضم للسياسر بلا مبدأ (بشكل انتهازي) ويترشح للانتخابات ضمن حزب يساري، فيفوز فيها فيتحول إلى كائن غروتيسكي يقود البلاد إلى العسر "أزلامض" بمعنى الفشل والخراب، إذ تعتمد

فبعد تحوله إلى حمار يتعرض لكثير من المغامرات، انتقل فيها من يد إلى يد، وكابد الكثير من المعاناة والمشقة قبل ان يستعيد آدميته. وفي نهاية رحلة بحثه عن زهرة تعيد إليه إنسانيته، يمارس بغيثته البهيمية الجنس مع امرأة بشرية، في مشهد صادم للحس المشترك، وفي علاقة غير متكافئة كرنفالية بامتياز.

¹⁴ ترجمت هذه الرواية إلى الأمازيغية بعنوان (أغبول ن وورغ)، من قبل محمد أكوناض ومحمد اوسوس، وصدرت عن منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية سنة 2013.

¹⁵ ميخائيل باختين- شعرية دوستوفسكي - ص 179

¹⁶ H. Basset, *Essai sur la littérature des berbères*, publié en 1920, réédition Ibis Press, Paris, 2000, p.117

¹⁷ من قبيل أن يشهد الإبن ميلاد أبيه، أو ينتزع البطل رأسه ليفليه، أو يصعد إلى قمة شجرة فلا يرى ضالته ثم يغرز دبوسا صغيرا في الأرض ويعتليه فيتمكن من رؤية أبعد...

القصة في كل ذلك على المعتقدات الخرافية التي تربط اليسار بالشؤم والعسر وسوء العاقبة في الثقافات التقليدية¹⁸:

tizi n tfrnin ikcm asnt s yism n ayt uzłmađ, yini sul bbuuu,
bu izłmađn ibad, issak"i d ilmma iylaln nns, iskr azgn n uxdil,
isxitr yan ugużzi...
ur ikki f tmazirt yat, tskr tazłmađt, tak"i nn g wanu y d sar ur
tyli!

أما قصة (تين أوزال)، فهي باروديا لحكاية شهرزاد وشهريار، وفيها البطلة "تيميلآ" فتاة حاملة تعيش سلسلة فانتازمات وأحلام يقظة (تين وُزال)، موضوعها قلب العالم الذكوري للتحكم في الرجل وتدجينه وتأنيثه. ومنها أنها تحلم مثلاً بفارس أحلامها، فتلبسه زي وحلي وزينة المرأة، وتعيد تسميته باسم مؤنث (تيعزآ)، فتجعله عبداً شهرزادياً وتصبح هي شهريار الملك¹⁹، فيحكي لها حكايات لا يتمها كي لا تقتله، وتعشق من بين حكاياته قصة البطلة التي لا تقهر، تهزم العفاريات وتجوب العالم.

وتستند الكاتبة في هذه القصة إلى السرد الفانتازمي والنسق الحلمى، حيث توغل ذات الملفوظ في الأحلام الهذيانية (ifrjliwn) فترى نفسها وقد مثل فارس أحلامها بين يديها في قصرها فألبسته أسورة الإنانث، وجعلته يرقص أمامها فيما هي استغرقت في الثمالة ثم الإغفاء وسيلان اللعاب، فظل الفارس يرقص بلا توقف (aylli y nsrm iwrzan nns).

وفي فانتازم آخر تحوله إلى طفل تعلمه المشي حيث تترجم القصة رغبة ذات الملفوظ المؤنثة في قلب الأوضاع وموازن القوة والهيمنة بحيث تتحكم في الرجل. إنها تريد الانتصار لشهرزاد في وجه الصلف الشهرياري، بما يجسد قلباً للعالم الذكوري الشهرياري لصالح الأنثى الشهرزادية التي تتحول من مهيمن عليها إلى مهيمنة سائدة.

هذا الانقلاب يحدث أيضاً في قصة (ثغير) حيث تتم الإطاحة بعرش الرجل المستبد في المجتمع الذكوري لتنصيب أو تنويع الأنثى المهيمنة عليها كمتسيدة مهيمنة، كما في طقوس التنويع ونزع التاج الكرنفالية، نتج عنه قلب كل الرموز الذكورية بما في ذلك الأرباب، فاكتمت القصة طابعا باروديا تحاكي طقوس "تلغنا" محاكاة ساحرة، تتصور العالم مقلوبا لصالح المرأة والمجتمع معكوسا أنوثيا أمازونيا أميسيا تحكمه

¹⁸ فزوج (أفاسي / أزلاض) هو مقابل لليمن والشؤم في الثقافة الأمازيغية. يقال (تزلض تغاوسا) إذا تعسرت ونحت منحى

مشؤوما.

¹⁹ إنه نوع من تنويع العبد كما في الكرنفالات.

رئيسة الشيوخ (تامغارت ن ثمغارن) وتتحكم فيه النساء، فهن اللواتي يتولين الشؤون الخارجية (الحقول والأسواق) ويؤدين الصلوات لإلهة مؤنثة (تاكوشت)، بينما الرجل منكفىء إلى العالم الداخلي (أنوال)، بحيث أسند الحمل للرجل الذي ينجب من مؤخرته برازا، بعد انتفاخ بطنه من الفول. والإنجاب من المؤخرة هو على المستوى الانثروبولوجي عقم وهزء بالخصوبة وبالنسق الخصوي الطقس-ميثي الأمازيغي، كما بينت لاکوست دوجاردان²⁰ (anti-fécondité). كما أن الإله "أنزار" يؤنث (بفتح النون) فيقدم له كقربان أجمل فتى بالقرية بدلا من إحدى حسناواتها كما يقتضي الميث والطقس المعروف²¹. ومع ذلك فقد استدام الجفاف، إذ لما ابتليت قرية "تغير" بالجفاف، وبعد عدم نجاعة مختلف الطقوس التي أقيمت في استشارة المطر من الإلهة (سلخ ابن آوى اوشن ونثر رماده²²، إقامة طقوس تاغنا والتضحية بأجمل فتى)، دعت الرئيسة (تامغارت ن ثمغارن) إلى الكشف عن المذنب المشؤوم المتسبب في الجفاف من أجل التضحية به لفائدة "أنزار"، والذي لم يكن سوى ذلك الرجل المنتفخ فولا والمتكوم كالكلب، ملتويا من وجع المخاض ومتغوطا (iskr aşrab)، والذي استحال حمله (انتفاخ بطنه من الإفراط في تناول الفول) وبالا على أسرته (الأم وأخواته) بعد أن افتضح أمره، رغم محاولات الأب مداراة الأمر وإخفاء سره عن الأم والأخوات اللتين حملتاه، ليتعرض لرفس وتنكيل القوم إلا الأب²³، فألقي به في النهر قربانا لإلهة المطر، فتهاطل المطر مدارا لمدة سبعة أشهر متوالية، أعقبها إنبات الحقول للقول كرمز للخصوبة والتجدد والبعث. وقد شكلت التضحية به إعلانا للتجدد، وشكل موته فاتحة بعث جديد كما يراد من الاحتفالات الكرنفالية، ذلك أن الموت في الطقوس الكرنفالية يقترن بالانبعاث، ومن هنا التكافؤ الضدية (ambivalence) التي تطبعها:

ayt usun iwin d akk^w inymisn is uffn ibawn g iwis n tizza,
mac ur ssin ntta d mit, ur asn ikka aýaras f matta ta nn sis
yurarn tag^wl as iqqjdr y uxsay tfl t, ntta yug^wm tt g uýrbuz
nns, ssalint t isttmas d mas idfar tnt usun, wanna mmi t inn
sslkmnt imrz t, ibbk t, issufs fflas... babas ntta ka ad iccan
taguđi nns. (p. 38)

²⁰ Lacoste-Dujardin, Camille, Le Conte Kabyle. Etude ethnologique, p. 295.

²¹ أنظر ميث "تاسليت أونزار" وطقوس الاستمطار ضمن كتابنا "دراسات في الفكر الميثي الأمازيغي"، ص 7-28.

²² أنظر دراسة تامغرا ووشن أو الفوضى الكونية ضمن كتابنا السالف ذكره "دراسات في الفكر الميثي الأمازيغي"، ص 77-76.

²³ فالأب يغدو هنا رمزا للعطف والحنان بينما تتحول الأم والأنتى عموما إلى أيقونة للسلطة والقسوة بما يمثل قلبا للتمثالات والمعايير والتصورات والقيم السائدة.

ب- الغروتيسكية والإسفال :

من السمات الأساسية أيضا للروح الكرنفالية باعتبارها ظاهرة استيطيقية كما حددها ياختين في دراسته حول رابليه، بما يسميه بالواقعية الغروتيسكية²⁴. وتقوم الواقعية الغروتيسكية على تدنيس المقدس والإسفال الجسدي، والصور الغروتيسكية تحديدا تتصل بالمسخ والتحول (الميتامورفوز)، وتوظيف الكائنات الهجينة المنشطرة والمشوهة والمتسخة (كائنات نصف انسانية نصف حيوانية مثلا) عبر المبالغة في تصوير أوضاع الجسد، خاصة القسم السفلي منه، وتشذراته وانشطاراته وتشوهات العجائية، كما في الحمار الذهبي لأبوليوس (حيث تحول الإنسان إلى حمار)²⁵ أو غارغانتيا لرابليه على سبيل المثال.

ويمكن التمثيل لهذه الصور الغروتيسكية المرتبطة بالامتساخ بتحول فتاة جميلة تعلق بها بطل قصة (يوبا ت سول) إلى فرس متوحشة (تاگمارت ن ئسمضال) بعد أن قادته إلى مقبرة، أو امتساخ بطل قصة (g nntta) الذي يعيش حالة من التيه واللامعنى والتسكع، وقد أصابه دوار بسبب إفراطه في تناول طبق الأمعاء (ثلاوان) حتى اختلطت بأمعاء بطنه²⁶ (icca ilawan, mmrksn ilawan ann d winns). وفي غرفته الضيقة (تابروتشت) يتدور البطل مستغرقا في استيهاماته فيرى أنثى يحلم بها تعانقه، فيتعرض لامتساخ ويتحول إلى كلب ينبع (بوكزين)، فيتحول الحلم إلى كابوس يتعذر عليه الاستيقاظ منه بحيث تستحيل الأنثى سعادة (tyam d zun d tarir) (ص 26) تقتاده بطوق في عنقه ليأكل الأمعاء مرة أخرى (ad day tect ilawan) فيتحول إلى كائن مشوه منشطر بين ذات إنسانية حاملة وواقع حيواني كلي، وفي النهاية ينسحق في حجرته الضيقة بما يضي على القصة رؤية كافكاوية²⁷ كابوسية غروتيسكية، ويذكر بشخصيات المينيبي المتسمة بالمغامرة والوضعية الخارقة للعادة والغريبة حيث المغامرات تجري بهذه الهجائيات المينيبيية في عالم سفلي ناتوري²⁸ (naturaliste) أو في عالم الحلم والفانتاستيك.

²⁴ ميخائيل ياختين - أعمال فرانسوا رابليه والثقافة الشعبية في العصر الوسيط وإبان عصر النهضة، ص 34-35.

²⁵ أحد المشاهد الغروتيسكية في رواية أبوليوس (الحمار الذهبي أو الميتامورفوز) تجسدت في اعتلاء لوكيوس الحمار لإحدى السيدات.

²⁶ مثل (Gargamelle) التي أنجبت (Garguantia) في رواية رابليه وقد تناولت كميات وفيرة من الأمعاء قبل وضعها (Garguantia).

²⁷ يذكر حاله شخصية هذه القصة سامسا في التحول لكافكا الذي يستيقظ ليجد نفسه في حجرته حشرة ضخمة.

²⁸ المواخير، والخمارات والساحات العمومية وأقبية السجون وسرايب اللصوص...

ومن القصص التي تقوم على صورة غروتيسكية مخضة، صورة القزم المفرط في الأكل في قصة (نخف). والقزم بالفعل يمثل الجسد الغروتيسكي²⁹. ففي النص المعني يحتمي القزم القهوة بكميات كبيرة وبشكل مقزز، يتجنبه الناس، لا خوفاً منه، بل لأنه عديم الرأس³⁰. وقد حدث ذات مرة أن لمح ظله في زيد القهوة الأسود، فأطلق ضحكة ارتج لها المكان وفغر فاه الضخم كالثقب الأسود³¹، فبدأ بالتهام كل ما حوله إلى أن سحقه وحش مشوه آخر عديم الرأس وواسع الفم، فحل محله في احتساء القهوة بنفس الشكل الكاركتوري الشره. ويعد الفم بالنسبة للغروتيسك كما يرى باختين أكثر الوجه أجزاء الوجه إثارة للاهتمام. "إن الفم يهيمن، والغروتيسك يؤول في حقيقة الأمر إلى فم مفغر، وكل ما تبقى لا يصلح سوى لتأطير هذا الفم، تلك الهاوية الجسدية المفجرة والمتهمة"³² أما الشراهة والمبالغة في الالتهم والاحتساء فمن مظهرات رفض الفتناء والتعفف والرضا والرقابة على الرغبات التي هي من أركان الفضيلة الاجتماعية مثلما هو حال غارغانيا العملاق الذي يفرط في الأكل وبكميات كبيرة :

izlm nn amalu nns y uluffi da iskr ugffuy lli, isskcm as
iḍuḍan, ar tt irwwi zun d ukan iy ar trwwit tag^wlla s uynja
n tarir, ibbaqqi d nit gis yan iggig n taḍša ismdudi akk^w
aḍyar ann, iṛzm d gis ilmma yan icrmi yug^wr ignna yug^wr
akal, ad t tyalt "axbu ny icnbi abrkan" d mklli s iḥlb agffuy
lli as iḥlb ma ad as akk^w issutln, ur ifl ma iqqurn ula ma
izgzawn... (p. 30)

ولما كان الغروتيسك يرتبط في الوعي الكرنفالي بصور الجسد المتغوط المفرط في الأكل والشهوانية والشراهة وإلغاء قواعد اللياقة، وبما يعرف بالإسفال بمعنى "تحويل كل ما هو عال وروحي مثالي وبمجرد إلى المستوى المادي والجسدي، مستوى الجسد والأرض في وحدتهما السرمدية"³³ أو الجسدانية (corporalisation) حيث التركيز على الأجزاء السفلية للجسد اللصيقة بالأرض والواقع (le bas corporel) وعلى وظائف

²⁹ Rachida Simon, « La carnavalisation ou « le monde à l'envers » : *Mille hourras pour une gueuse*, de Mohammed Dib », p.208.

³⁰ فقد قرر أن يحقق اختلافه وتفرداً بالآ يتسلم رأسه من الخالق حين كان يوزع الرؤوس على المخلوقات، ومنذئذ ومالكو الرؤوس يؤدون له الصلوات.

³¹ استعارة صورة الثقب الأسود تعود إلى قدرة هذا الجرم الكوني على شفط كل ما حوله من مادة والتهام النجوم والكواكب الضخمة بسبب قوة جاذبيته.

³² ميخائيل باختين - مرجع سابق، ص 408.

³³ ميخائيل باختين - أعمال فرانسوا رابليه والثقافة الشعبية في العصر الوسيط وإبان عصر النهضة - ص 36.

الهضم والتبرز والتوالد والاهتمام بمنافذ الجسد وإفرازاته³⁴، فإن نصوص فراس المكرنفلة تحتفي بالجسد المدنس في وظائفه السفلية الأساسية التي عادة ما تلفها حجب الصمت والحظر، فصورة الرجل المهزلة الحامل في قصة (ثغير) بسبب انتفاخ بطنه بالفساء، وتغوطه بسبب إسهال ألم به، ثم صورة البطلة في قصة (تودا) وقد أركمت أنوف من حولها بضراطها (تاسكوقيت) ثم غاصت حتى أخصى قدميها في لعابها بعد استغراقها في فانتازماتها حول الزعامة السياسية والنضال³⁵. فهاتان الشخصيتان خير ما يمثل الصورة الغروتيسكية القائمة على التدنيس والإسفال والجسدانية. ولعل تواتر قيمة البراز والخطاب السكاتولوجي³⁶ وإفرازات الجسد في عدة نصوص من مجموعتها يسند إلى هذه الواقعية الغروتيسكية.

ينضاف إلى ذلك توظيف القاصة للغة فضة فجة مبتذلة، بل وصادمة متمردة لاذعة أحيانا. إنها لغة التعرية والاستفزاز الفاضح، خصوصا كلام السخرية والشتائم³⁷ والعبارات الموسومة بالابتذال، والمفعمة بالموقف الكرنفالي من العالم، والمصوغة بطريقة بعيدة عن الكلفة في توصيفها، دون الإحتماء وراء التوريات لنعت هذه الإفرازات والمواقف الجسدانية³⁸. بل إن الكاتبة اجتازت على الطهرانية المزيفة التي توطنت في ثقافة تمجد الروح على لغة متحفظة وراء الأخلاقيات المتواضع عليها، متوجسة من خرق المخطورات الدينية والأخلاقية. إنها لغة سردية يراود منها رد الاعتبار للجسد ورغبته وتجسيد النزوات على اعتبار أن قمع الجسد والحجر عليه هو الذي ولد ضمينا تحكمية الرجل/الذكر.

ج- السخرية وتشظي الشخص:

وإذا كانت الغاية من الكرنفالية والغروتيسك في حالة قصص فاضما فراس هي السخرية من النظم والمعايير لإنتاج وعي قادر على خلخلة البنى والأنساق الرسمية الذكورية المركزية، وإذا كان التمثيل الساخر للعالم

³⁴ القيء - العرق - المخاط - البراز - البول - المني - الضراط - اللعب...

³⁵ البطلة تجد نفسها زعيمة للجماهير تقف وسط حشودهم فيهتفون باسمها ويحملون صورها ويوشحها الاطفال بوشاحات من زهور تتحول إلى عبء يثقلها، ثم يتقدم شخص أسمر وسيم (أوباما) يعانقها ويهئها على نضالاتها من أجل تحرير شعبها من الظلم والقهر بعد قراءة رسائلها، لكن ألما مفاجئا يعتصر بطنها أعقبته ضربة (تاسكوقيت) أيقظتها أمها على إثرها من استيهاماتها وأحلام اليقظة، فانتفضت ونباتة ضراطها تركم انفها ولعابها المتدفق (ألادا) من فيها قد بلغ منها القدمين:

tuki d tiddi nns, taf d ahanu y tgn izzumma s waqu n ikuccan, taf d aladda ilkm as tifoldnt. (p 42) - Tuda

³⁶ الخطاب السكاتولوجي (schatologique) هو الخطاب المنتج حول البراز والتبرز وما يتصل به.

³⁷ شعرية دوستوفسكي ص- 190

³⁸ إلا في ما ندر، وتحديدًا في حالة واحدة فقط عمدت إلى التورية فاستعملت (أمان) وهي تقصد البول، عدا ذلك فكل الألفاظ فضة مباشرة كـ (نكوشان، تاسكوقيت، أصراب، ثبرضان...).

هو أحد تأثيرات الكرنفالية على المتن الحكائي، فإن السخرية في هذه القصص تكاد تتخلل كل ثنايا النصوص، وتحضر كثيرا في وصف الشخصوص والمواقف فيها³⁹. وتستهدف سهام السخرية اللاذعة خصوصا شخصيتي السياسي والفقير، باعتبارهما رمزين للسلطة السياسية والدينية الإكراهية والقسرية التي تعارضهما الروح الكرنفالية وتثور ضدهما، لذلك تم تقديمهما بطريقة كاريكاتورية أو غروتسكية أو بورلييسكية⁴⁰ في المجموعة القصصية، مثلا في قصة بو يزلگاحن، فيما تم ربط الفقير بالبيدوفيليا في قصة (ثويس ن تسوكت أر ئتالس) وبالعنف والاستغلال. وقد صور تصويرا ساخرا في قصة (أوغزيف أد) حيث نجد الفقير يستنشق (التنفيحة) فيعطس عطسة ترنج لها أركان المسجد، فيما الأطفال المتعلمون يلعقون المخاط المتدلي (أحلول) من أنوفهم خلصة كي لا يتعرضوا لعقاب الفقير، ويغمغمون بكلمات غير مفهومة في ألواحهم، وبعضهم يتبول في ثيابه⁴¹.

غير أن عنصر السخرية في قصص فاضما فراس، وإن كان يقوم على الهزل والتهكم، فإنه كثيرا ما يتشح بالمرارة والفجعة، الأمر الذي يضفي على نبرة النصوص سمة الازدواجية، لذا نجد نهاية الأبطال إما مثيرة للاستهزاء، تتعرض للانحطاط القيمي والسقوط الرمزي (ئكوشان- ئخان...) مما يفضي إلى موت رمزي اجتماعي، أو تراجيدية فجائية (البطل يشنق نفسه أو يتعرض للشنق) في مشهد موت جسدي بيولوجي⁴².

³⁹ مثلما نقرأ في الصفحة 25 من قصة (g kiyyi):

ar d nit gis nttrn iggurdan, ugrn iellac, iskr g tfkka nns tazgut

⁴⁰ يمكن ترجمته بالهزلي الساخر (burlesque)

⁴¹ ورد في وصف الأطفال ما يلي:

tazzanin lli as issutln nsrn akk^w inxarn nnsn, ad tyalt is dran yat tmađunt, iggut ma ad gisn yulln afus s uluffi ann n ixluln iqqurn g imi n inzar nns, issumm t inn s trg^wsa, urta t inn izlm waggag ad day gis ifk argan i tmzgid.

وفي وصف الفقير:

iskubbr waggag xf thiđurt nns iryan, gr tizi d tayyađ ar ittall kra s inxar nns, ad t inn ukan ikđu, tut t ilmma yat tnzi ar akk^w tsmdudi iyrbann rcanin.

(uyzif ad, p. 17)

⁴² ففي قصة (aslma...d) مثلا المعلم الطموح التواق إلى الحقوق والمتحمس إلى زرع قيم الإنسانية والحرية في أجيال الناشئة ينتهي بان تحنقه يد متغولة أشبه بظلف سعادة لإرهابي متوحش عنيف فتحنقه وتفجر المدرسة

Ur issn mani y d sis iffı yan ufus ad tyalt ifnckkr n tamza (ص- 11)

وفي قصة (تاگزامت) علمت الفتاة (تانيّا) المصابة برهاب الانفضاض من عرافة تملك طاقات سحرية خارقة حلت بالقرية أنها ستعرض لافتضاض بكارتها، فشنت نفسها.

فالشخص في هذه المجموعة القصصية يمثلون في الأغلب الأعم صورة اللابطل⁴³، وهي الصورة التي تنسجم -وإن كانت لا تتطابق بالضرورة- مع الشخصية المركزية المنبثقة عن الكرنفال، أي المهرج المضحك المقنع، وشخصيات الهجائيات المينيبي التي تتسم باستدماجها الغريب والشاذ والآخر الذي يشكل خطورة ما على المجتمع (كالمجنون والسكيزوفرنى والهامشي).

وبالفعل، فإن شخصيات قصص فراس هي شخص بىكارسكية هامشية أو حاملة طوباوية⁴⁴ أو كائنات باطولوجية تائهة مهزومة ومأزومة ومفككة وفصامية (شخص يتولد من علاقة جنسية غير شرعية في قصة (iwis n tsukt ar ittals) أو شخص مسيخ حائر بلا هوية في قصة (g d nnta)). ولهذا الغاية المتمثلة في تقديم شخصيات شاذة ممزقة تترجم رؤية كرنفالية للواقع وتقرها مرة أخرى من عوالم وشخص المينيبي حيث يقع "تصوير حالات الإنسان النفسية والأخلاقية الشاذة وغير الاعتيادية..، وازدواج الشخصية، الاستغراق التام في عالم الأحلام، وحالات النوم غير الاعتيادية، والنزوات والأهواء التي تصل إلى حافة الجنون"⁴⁵.

فقد استندت الكاتبة في هذه المجموعة إلى جماليات التشظي والسرد الحلمى والكوبسة، واستلهمت معطيات التحليل النفسي حول مكونات الشخصية لإغناء متخيل القصص والتعبير عن المكبوت والرغبات الدفينة المقموعة والسماح للاوعي بالانفلات من عقالة عبر التداعيات الحرة والاستبطان النفسي.

وقد أجادت الكاتبة فاضما فراس أيضا في اعتماد استراتيجىة البوح وسرد الذات عبر تقنية المونولوج الداخلى كما نجد في قصة (g d nnta)، وتيار الوعي الحر كما في قصة (تويس ن تسوكت أر ثتالس) حيث البطل مدين للأم متسخط على أبيه حيث تتداعى خواطر الذات الساردة بضمير المتكلم بانسيابية بلا قيد ولا وازع. كما يتجلى ذلك في الاعتماد على السرد الحلمى والنسق الفانتازمى الاستيهامى في الحكاية كما في قصة (تين وزال) الدالة على أحلام اليقظة، والتي تترجم الرغبة في قلب وتأنيث العالم، ومثلما في قصة (تودا) التي تعكس رغبة المرأة في الزعامة والتحرر فتسقط إلى حضىض الضراط. وقد يزواج

⁴³ اللابطل هو الشخصية المفتقرة للقيم البطولية التقليدية (المثالية والأخلاقية كالشجاعة والمروءة مثلا) الشخصية المتزردة التي تسير بلا هدى وتتسم بالضجر والانسلاخ.

⁴⁴ معلم حالم بعالم ملؤه الحرية والحقوق يشنق نفسه، أو سارد يتوهم أنه لا يموت لأنه يخلق العالم باستمرار، فيصاب بالإحباط.

⁴⁵ كما في مينيبي فارون (Bimarcus) أي مارك المزدوج.

بين الحلم الكابوسي والواقعية الغروتسكية أحيانا كما في قصة (g kiyyi) حيث البطل يعيش حلما تحول إلى كابوس كافكاوي بعد أن وجد نفسه كلبا.

وتترجم هذه الاستيهامات المتكررة في قصص فراس انشطارا لذوات الابطال وتشظيا في الهوية وتمزقا بين مكونات الشخصية (الأنا- الهو) بسبب سلطة الأنا الأعلى المتضخمة، وهو ما يمكن أن نلاحظه باستعمال هذه الضمائر حتى على مستوى العنوان (نغ توفيت نكي- ككي) وبين ثانيا النص كما في قصة (تامتانت ن تمالاست) حيث تشظي الذات وتنعكس ربما ب (نتا... ت)⁴⁶ على مستوى اللفظ كما أوضحنا سلفا، وعلى مستوى الملفوظ في قصة (تالاليت) حيث البطل يعاني من انشطار ذاته وتشظيه بين الأنا والهو (نتا)، بين من هو وما يراد له أن يكون في العالم، ولا يستطيع استعادة ذاته إلا في جنة الرحم الأمومي حيث نوسطالجيا الأصول الأولى والحين إلى اللجنة الأمومية الأولية المفقودة، لكن الواقع الذي يهرب منه يطارده، ويجعل تحقيقه لذاته مستحيلا، أي إن الإيديولوجيات والأفكار الجاهزة والقيم الراسية والمزيفة والعقائد تحول دون انسجام المرء مع ذاته فيحمل هوية متشظية:

Isyafa s « nta » ar ittugu imikk s imikk, izmuln nns ar nssrn
iliḥ tn, inzgumn nns ar tn ittbbk kra... ddaf, ddaaaf, ddaaaaf...
timitar n talla nns iṣṣḥd tnt uluffi ann n waman as ittaddn, ism
nns, asyan nns, iswingimn...

ولعل قصة (« nkki » iy tufit) خير نموذج يختزل هذه الجماليات والأدوات التحليل-نفسية القائمة على التشظي وتذويت الخطاب وبوح الذات، المستثمرة لتقنيات التداعيات والمونولوج الداخلي لذات الملفوظ مع ذاته المنشطرة بين كتي (أنت) ونا / نكي (هو/أنا)، هذا الأخير الذي تولد من جديد، وهو في الثالثة والعشرين من عمره، ليغير بطاقته وهويته واسمه إلى (نكي)، ويتخذ من إعادة تشكيل وخلق الذوات المشوهة وظيفة له:

Nkki, ur iga iwis n ttza yirn, iga win 23 n usgg*as, tizi ann
ka ad ilul, isngiri dis ma ad as gan middn, ikks ilm lli yadlli
ila mklli s ittkkis wahra winns, iskr takrḍa yaḍn i yixf nns
Ism: nkki
Ansa: rad iyi nn gik taft iy siti gik tsiggl
Tawwuri: ad ttalsy i uynnu nnun, yak tfrym?

⁴⁶ طريقة كتابة (ntta...t) الموحية بانشطار وتشذر الكلمة كما في (أسلما..د) أيضا تعني أن التشظي في الرؤية لدى فراس ينعكس على شكل الكتابة ورسم الكلمات أحيانا.

يعترف السارد أن لحظة التقائه بـ(نكي)، أي ذاته المقموعة، واكتشافها كان بداية لاكتشاف الحياة والوجود الحقيقي، أما ما قبله فكان وهماً. وباكتشافه عشق الحياة، تولدت لديه القدرة على الثورة والرفض، ومعه يتجدد ميلاده كل مرة:

zg wass lli t ssny ad hmlý anzar, d yill, d użawan, hmlý
«uhu» d tgrawla

لكن "نكي" يغادر ذات الملفوظ بعدما أعدم شبقاً أمام الملاء، ولم يحركوا ساكناً، بل انسحبوا إلى شؤوئهم في انتظار "أنا" أخرى ضحية تجلد، وإن كان لا يزال يحيا بداخل الذات يستشعر كيانه السارد في أعماقه:

nkki iglli...n, uhu ur iga igllin, nkki nyan t mnid n ayt tmurt,
middn akk^w żran t, lliý t ug^wln, mac awd yan ur immuss !
biddn lliý gis ifsi uncuđ, urrin day s illi d kkan, salan day
aylli myarn ! sagg^wmn managu rad day ittyigil yan nkki.
ahh a winu, nkkin iddr ukan sul giti... iddr ukan

تدل هذه القصة على تشظي الذات بين اختياراته الذاتية وحرية الفردية، ورغباته المقموعة، لصياغة وجودها الحر من جهة، وبين إرادة المجتمع وأكراهاته التي تقتل الإرادات الحرة، وتحقق الذوات الفردية التوافق للتعبير عن حريتها، وتغتال صرخات الرفض والتمرد. وهذا التشظي هو الأكثر انسجاماً مع الرؤية الكابوسية الفجائية الانشطارية، المغلفة بغشاوة من السخرية المريرة، والنظرة الغروتيسكية التي تطبع النصوص، إذ تكتنف شخصها حالة من الاحساس الفادح باللاجدوى والاحباط من العالم والقيم الراسية والايديولوجيات والهويات⁴⁷.

⁴⁷ تبلغ قيمة التشظي أوجها في قصة (ثشأ... تخف نس) التي نشرت ضمن مجموعة (تينگلوسين تيشنيارين)، وهي مجموعة قصصية نسوية جماعية من منشورات رابطة تيرا (2017). نجد بطل القصة يتفكك جسده وتنفصم عرى أعضائه، البطل كان قد أحرق أمه (لألا تيرمت) وبسبب ذلك يتشظى، يتمزق أشلاء، تحرب منه أصابع قدميه، تحاول ركبته الانفلات منه، يداه تخنقانه، ولا يستطيع الفكك منها، وجهه بلا ملامح، يهرب من يديه فتلاحقانه، قدماه تلتهمانه، لاح له ظل بعيد يقترب سريعاً منه فتخلى عنه جسده كله إلا من عينيه اللتين رأى بهما صورة أمه التي أحرقها وباع رمادها، حمله الظل في حضنه يهدده هدهدة الأطفال (ص.33):

a mmaqary bab n yiřř, inna iyi mad trbit ! nniý as walli iyi yugin,
ijdr iyi izznz, inna iyi rad ifru, inna iyi rad ifru, inna iyi ha t ifra.

في الموضوع الذي تفتت فيه جسده نبتت شجرة (تيرمت) تقياً ظلها رجل مسن بحجم (تكمز) يدخن سيجارته ويصق على الشجرة التي تظله.

وتجدر الإشارة إلى أن هذه القصة أيضاً توظف حكاية (تيكركاس بركسينين مركسين) في بدايتها:

g tmlillay ann g illa ikti d babas, mac ur sul issn is t inn ifl g ugdur
ny d is t id ildi s izbl, uhu ur d izbl ifr n izi, uhu uhu...

د- جدلية وإلغاء الحدود بين الحياة والموت:

ما دمنا في إطار رصد تحليلات الكرنفالية التي تشيع في نصوص فاضما فراس، يمكن أن نقرأ قصتي (تالاليت) و(تامالآست) من زاوية الحوارية التي لا حدود لها، والمناسبة للعالم المقلوب والوعي الكرنفالي، لأن الكرنفالية لا تعترف بالحدود بين المتناقضات، بحكم قيامها على مبدأ الخلخلة والغروتيسك والجمع بين المتضادات، وعلى رأسها إلغاء الحدود بين الحياة والموت الذي ينفتح على التجدد والانبعث كما لاحظ باختين.

ففي قصة (تالاليت)، يكشف البطل أنه عاد إلى بطن أمه، إلى مرحلة ما قبل الميلاد، إلى اللجنة الأمومية المفقودة، ليشعر فيها بالسعادة الغامرة، بعد أن تخلص من كل همومه وآلامه وعلامات وجوده وأفكاره ودينه، وتحرر ليصبح هو ذاته (giy iyi)، لكنه يستيقظ بعد غفوة وقد حان موعد تجدد ميلاده وخروجه للعالم مرة أخرى، وحنة الرحم بدأت تختفي لتنتفح أمامه فجوة كبيرة، فيرفض أن يخرج من الرحم حين الوضع، فيشنق نفسه بالحبل السري (نهاية تراجيدية):

Issnta ar ittğalla i yixf nns ar day yurri s wadis n mas! d aman
ann as issutln ur gan imtṭawn, ur gan ibzḍan, ur gan amr
aman n udis y t inn isrs babas !

Yut tiqqnjlla g udyar ann, ifrk i yixf nns ifssus, tifssi n ubzzir,
uhu is tt akk^w izri

Giy aylal, giy « iyi » day, ...

أما في قصة (تامالآست) الموظفة لتقنية السرد المرآوي⁴⁸، فتتناول الكاتبة فاضما فراس الإبداع السريدي على أنه خلق، والخالق لا يموت لأنه يصنع العوالم المختلفة، والساردة (تامالآست) قد فارقت الحياة لكنها تظل تصيخ السمع للأحياء وترقبهم⁴⁹، مثلما يسمع السارد الحي بعد حضوره جنازة في المقبرة

⁴⁸ القصة ترد على السرد لتفكر فيه وتتخذ موضوعا، إنها تفكر في ذاتها بشكل ميتاسريدي لتعلن ضمينا كون السرد خلق وتدمير للحياة وكون السارد يكتسب الخلود.

⁴⁹ تروي القصة عن الساردة بضمير الغائب، حيث لفت في الكفن، وهي لم تع بعد ما حصل، تجس جسدها فتشعر بالبرد والخدر، تكشف أنها في غير فراشها، فشلت حركتها تذكرت انه يفصلها يومان عن صدور كتابها الجديد، فكرت في عشيقها الذي سيهدئها ورودا بالمناسبة، دخل أهلها فحاولت الانسجام لهم لكن جسدها مشلول جامد، انفجرت أمها بالبكاء أما هي فلم تدر ما حصل، قبلها عشيقها وأغمض جفניה وأسدل على وجهها غطاء أبيض، عبثا حاولت أن تناجيهم وتخبرهم بأنها لم تمت، كيف تموت الراوية وهي التي تقتل وتحيي، الرواة كالألهة يحاكون الخلق، يحيون وينتزعون الحياة

imallasn zun d akucn, nttni ad yakkan tudrt ar tt ttksn ! (p 67)

أصوات وحوارات الأموات بقبورهم في العالم السفلي في قصة (بوبوك) لدستوفسكي⁵⁰، وهي القصة التي يعتبرها باحثين قمة الكرنفلة، وقد ترجمها صلاح أيت صالح إلى الأمازيغية⁵¹.

ج- التصادي مع التراث

من بين نقاط القوة وعناصر الجدة في قصص فاضما فراس مراهنيتها على جمالية التناس عبر توظيف التراث توظيفا جماليا خلافا، وبقصصية فنية وجمالية واعية. فالتناس لا يأتي فيها عرضيا، بل يبدو أن القاصة اشتغلت عليه كإحدى استراتيجيات الكتابة في هذه المجموعة القصصية، فهي تكتب به ولا تكتبه، لأنها تستنطقه وتعتبر به عن هواجسها الثورية والمناوئة للأنساق، إذ تحضر الموتيفات والرموز التراثية بكثافة، كما تشيع التناصات مع الطقوس⁵² والأساطير والحكايات⁵³ بين ثنايا النصوص، فضلا عن توظيفها الأمثال والمسكوكات⁵⁴.

فمنذ العنوان الذي يستحضر ضمنا حكاية (تيكراس بركسنين مركسنين)⁵⁵ الواسعة الانتشار في التراث السريدي الشفوي بسوس، والتي تقوم على قلب الواقع كما أسلفنا، تتضح إحدى استراتيجيات استلهاهم

⁵⁰ عالم "بوبوك" في القصة هو عالم لا حدود فيه بين الحياة والموت، عالم الغرابة ما بين اليقظة والحلم، ما بين العقل والجنون، والطابع الحوارية في النص هو بالفعل لا محدود.

⁵¹ Dostoiivsky, *Bubuk d snat yaḍnin*- asuyl n Salah Ait Salah, Publications Tirra, 2018.

⁵² مثل حضور العنصر الطقسي المتعلق بطقوس الاستمطار (بلغنجا) أو الطقوس السحرية المتعلقة بقدرة العرافة على استئزال القمر *iy tna i wayyur gg^wz d ar dari rad d igg^wz* في قصة (تاكزامت).

وفي قصة (تغير) التي سبق ذكرها نقف على تناصات مكثفة مع التراث في شقه الحكائي والطقوسي حيث تحضر فيها إحالات على طقوس تاغنجا- ذر رماد اوشن-

⁵³ في قصة (تغير) أيضا إستحضار لميث (تاسليت أونزار) ولموتيفات حكاية من قبيل (السعلاة تارغو/ الفول) كما في الحكايات الامازيغية، بينما في قصة (تين وزال) وقع التلميح إلى حكاية أونامير في السياق التالي:

yili ma y gis tskr « tiezza », tg as uffuyn n twtmt, tsuk as timimmit, tymu as tifassin... yili nnta ma y t ka tjugul, ur yad iga y ayt unamir ula y ayt tanirt ! (p. 32).

⁵⁴ من أمثلة توظيف الأمثال والمسكوكات عبارة صارت مثلا يضرب مستوحى من حكاية معروفة في قصة (تين وزال)، ص38:

ur asn ikka aýaras f matta ta nn sis yurarn, tag^wl as iqqidr y uxsay, tfl t

⁵⁵ السياق الوحيد الذي وردت فيه كلمة "تيكراس" هو على لسان السارد البطل في قصة

:(iwis n tsukt ar ittals)

التراث عند فراس، والانتقاء من رموز الرصيد الموروث ونصوصه الأسطورية والحكاية بما يخدم رؤاها ونزوعها الثوري المتمرد، وما يتسق وجمالياتها التي تراهن عليها في الدلالة والبناء. وفي هذا الإطار نفهم الحضور المتواتر لرمزية السعلاة بمختلف تسمياتها الأمازيغية (تامزا- تارير- تاغزنت- تارگو) نظرا لما تمثله من تمرد على النسق الاجتماعي الذكوري.⁵⁶

وفي ذات السياق نفهم استدعاء عناصر من التراث تخدم آليات الأسفل الجسدي وإفرازاته كما في استلهم أسطورة "ماس ن دُونيت" والسقوط⁵⁷ مثلما في قصة (تودا) حيث تحولت الزعيمة المحتفى بها من قبل الحشود والجماهير محررة الشعب من الاستبداد إلى أنثى ساقطة غارقة في الضراط.⁵⁸

ولدعم توجه الغروتيسك والامتساخ أو التحولات التي أتت نصوصها، فقد استرشدت أسطورة "تاگمارت" ن ئسمضال" في قصة (yufa tt sul)⁵⁹ بحكم الطابع الغروتيسكي لهذه الشخصية الأسطورية التي تتحول فيها المرأة إلى أنثى فرس بسبب خرقها لمحظور اجتماعي.⁶⁰

كما يندرج في نفس التوجه استدعاء الأسطورة المتعلقة بتوزيع الرؤوس⁶¹، لنفس الغاية الغروتيسكية، وذلك في سياقين مختلفين، في قصة (تودا)⁶² وقصة (ئخف)⁶³.

kmmi ny d kyyi, yuda k^wn y wallas, ulsy ak/ am ma ad ur yudan y uhnttra, yilad tizi n tmzgin yaqn ad igulan ad ssfldnt i tkrkas ! yah, smmus isgg^wasn ny akk^w mraw... ny timidi ... n tkrkas !

⁵⁶ في قصة («ntta» g d) وصف لتارير حسب هو متعارف عليه في الميثيل الامازيغي، وفي قصة (تغير) نقرأ:

ar t ilmma sslayn iɣmmaɣn y wallun n targu, mzin t y uzzal n tg^wmart n iɣmdal

⁵⁷ أنظر فصل (الأم الأولى للعالم والزمن الميثي المفقود) ضمن كتابنا "كوكرا: في الميثولوجيا الامازيغية"، منشورات المعهد الملكي للثقافة الامازيغية، 2008، صص. 249-219.

⁵⁸ الضراط في الميثولوجيا الامازيغية هو رمز للسقوط والتزدي. وسقوط العالم الفردوسي الذي كان ينعم به الإنسان مرتبط في الميثولوجيا الامازيغية بالضراط (أنظر المرجع السابق، صص. 234-238).

⁵⁹ البطل المحروم من الحب والزواج والإنجاب في قصة (يوتا ت سول)، يتعرف أخيرا على فتاة ذات وجه ملائكي (سيمان) اعترضت سبيله ليقلها بسيارته فتكون نهايته على يده، بعد تكرار لقاءهما ذات ليلة حيث دعتة بعد انفجار عجلة سيارته إلى مرافقته إلى بيت إحدى صديقاتها، وفي الظلام الدامس اختفت فجأة لتختفي معها النجوم والقمر فيستبد به الرعب ثم يقع في حفرة فيها اختلط عرقه ببوله (p 73) mmrksn waman nns d tidi لتظهر سيمان وقد تحولت إلى فرس بوجه بشري في مشهد غروتيسكي استثمرت فيه أسطورة تاگمارت ن ئسمضال، ومن هول الصدمة فارق البطل الحياة.

⁶⁰ أنظر دراستنا حول هذا الكائن الاسطوري ضمن كتاب "دراسات في الفكر الميثي الامازيغي" - ص 119-133.

خلاصة

نخلص في هذه الدراسة إلى كون هذه المجموعة القصصية تعتبر في تقديرنا إحدى معالم الطريق في مسار تحديث وتحديد القصة الأمازيغية لاعتبارات أساسية أهمها:

- كونها تندرج ضمن الأدب ذي النزعة الكرنفالية⁶⁴ وأن كثيرا من العناصر الكرنفالية مبثوثة في تبايها، من قبيل الغروتيسك والامتساخ والأسفل الجسدي والتدنيس واللغة المجردة من الكلفة والسخرية المزوجة بالفجائية والعالم المقلوب والباروديا وإلغاء الحدود بين الموت والحياة وحضور الشخص الباطولوجي الممزقة التي تمثل اللابطل.

- جرأة النصوص في نقد وإدانة الطهرانية المزيفة والنظرة الذكورية الشيومركزية تتسم بطابعها الناتورالي المتخلص من الكلفة.

- اشتغالها على التراث برؤية توليدية، بما يعني أنها تستنطق التراث، بشكل يجعله يحمل قيمة ويخدم رؤى ووعيا جديدا، ولا تعيد إنتاجه.

- كونها نصوصا مفتوحة قابلة للقراءة والتأويل من زوايا متعددة، إذ تتميز بالغنى من حيث أليات واستراتيجيات وتقنيات الكتابة وامتلاك وعي جمالي وعدة فنية ورؤية إبداعية، ما يجعلها تمثل الحساسية الجديدة في الكتابة القصصية، بل يمكن أن تندرج قصص فراس في إطار ما يمكن اعتباره كتابة "ما بعد حداثة"، تتسم حسب (Linda Hutcheon) بإعادتها النظر في فعل الكتابة، وتناصها الهذيان (intertextualité délirante) وأسلوبها البارودي⁶⁵ (style parodique) المرتبط بحس اللااستقرار الايديولوجي الذي يطبع هذا العصر.

⁶¹ استيحاء أسطورة توزيع الخالق للرؤوس واستنكاف العقر من تسلّم الرأس الذي ينتظره بعدما لقي في طريق اليوم ورأى هامتها. حول هذه الأسطورة أنظر كتابنا "كوكرا: في الميثولوجيا الأمازيغية" ص. 286.

⁶² في قصة (تودا)، جاء على لسان الأم (ص 39):

ur ka ssny lliy ar yaṭṭa wakuc ig^wyya i tarwa n middn mani y iyi nn izba yittṣ, lliy tyamat kmmi tar nns.

⁶³ في قصة (خنف) (صص: 28-29)

tizi lli ikka wakuc f middn ar asn yaṭṭa ixḥawn, iggull ntta ur ittḡga yan zgisn, ira ad ig war anaw, iyama nit ilmma aslidd ixḥ, d zg wass ann s wass ad, ad ukan as ttzallan id bu ixḥawn.

⁶⁴ شعرية دوستوفسكي - 156

⁶⁵ Tara Collington, « Hugo à la rencontre de Rabelais : l'esprit carnavalesque dans *Attentat d'Amélie Nothomb* », *Figures et frictions*.

المصادر والمراجع:

باللغة الأمازيغية:

AFOULAY, *Ayyul n wury*, Traduction de Mohamed AKOUNAD et Mohamed OUSSOUS, Publications de l'IRCAM, 2013.

DOSTOIVSKY, *Bubuk d snat yaɣnin*, asuyɫ n Salah AIT SALAH, Publications Tirra, 2018.

Fadma FARRAS, *Tikrkas d uggar*, Publications Tirra, 2016.

Fadma FARRAS, « icca...yixf nns », in *Tinglusin ticnyarin*, Recueil de nouvelles en langue amazighe, Publications Tirra, 2017.

باللغة العربية:

عبد الله إبراهيم، السرد النسوي: الثقافة الأبوية، الهوية الأنثوية، والجسد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2011

لوكيوس أبوليوس، الحمار الذهبي أو التحولات، ترجمة عمار الجلاصي، أعده للنشر مومند ومادي، 2000.

محمد أوسوس، دراسات في الفكر الميثي الأمازيغي، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، 2007.

محمد أوسوس، كوكرا : في الميثولوجيا الأمازيغية، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، 2008.
ميخائيل باختين، أعمال فرانسوا رابليه والثقافة الشعبية في العصر الوسيط وإبان عصر النهضة، ترجمة شكير نصر الدين، منشورات الجمل، 2014.

ميخائيل باختين، شعرية دوستوففسكي، ترجمة جميل نصيف التكريتي، دار طوبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986.

باللغة الفرنسية:

Camille Lacoste-Dujardin, 1975, *Le Conte Kabyle. Etude ethnologique*, Paris, Maspero.

Henri Basset, 2000, *Essai sur la littérature des berbères*- publié en 1920- réédition Ibis Press.

Rachida Simon, 2010, « La carnavalisation ou « le monde à l'envers » : *Mille hourras pour une gueuse* de Mohammed Dib », *Synergies Algérie*, n° 10.

Tara Collington, 2006, « Hugo à la rencontre de Rabelais : l'esprit carnavalesque dans *Attentat* d'Amélie Nothomb, Figures et frictions », *Etudes françaises*, Vol. 42, n°2.