المركز الديمقراطي العربي
برلين – ألمانيا

دراسات وأبحاث في الأدب الأمازيغي

تنسيق:
د. جواد الزروقي
د. إبراهيم الانصاري

كتاب جماعي

2021

المركز الديمقراطي العربي
برلين – ألمانيا
دراسات وأبحاث في الأدب الأمازيغي

Democratic Arabic Center
Berlin - Germany

Studies and research in Amazigh literature

By:
Jaouad ZARROUKI
Brahim LANSARI

VR . 3383 – 6512 B
DEMOCRATIC ARABIC CENTER
Germany: Berlin 10315 Gensinger- Str: 112
http://democraticac.de
TEL: 0049-CODE
030-89005468/030-898999419/030-57348845
MOBILTELEFON: 0049174274278717

دراسات وأبحاث في الأدب الأمازيغي

تحرير واشراف: د. جواد الزروقي _د. إبراهيم الانصاري

الطبعة الأولى

☐ رئيس المركز:أ. عمار شرعان

☐ مؤلف جماعي: دراسات وأبحاث في الأدب الأمازيغي

☐ تحرير واشراف: د. جواد الزروقي _د. إبراهيم الانصاري

☐ رقم تسجيل الكتاب:VR.3383-6512B

☐ عدد صفحات الكتاب:175

☐ الطبعة : الأولى 2021

الناشر:

المركز الديمقراطي العربي للدراسات الاستراتيجية والسياسية والاقتصادية.

برلين _ألمانيا

لا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب أو أي جزء منه أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات أو نقله بأي شكل من الأشكال، دون إذن مسبق خطي من الناشر.

جميع حقوق الطبع محفوظة: للمركز الديمقراطي العربي

برلين- ألمانيا

2021

All rights reserved No part of this book may by reproducted. Stored in a retrieval System or tansmited in any form or by any meas without prior Permission in writing of the publishe

المركز الديمقراطي العربي للدراسات الإستراتيجية والسياسية والاقتصادية

Germany

Berlin 10315 GensingerStr: 112

Tel: 0049-Code Germany

030- 54884375

030- 91499898

030- 86450098

mobiltelefon : 00491742783717

E-mail: book@democraticac.de

اللجنة العلمية للكتاب:

- د. موراد موهوب :كلية الآداب والعلوم الإنسانية عين الشق الدا البيضاء المغرب
- د. فيصل الشرايبي: كلية الآداب والعلوم الإنسانية عين الشق الدا البيضاء المغرب
- د. ابراهيم الأنصاري: كلية الآداب والعلوم الإنسانية عين الشق الدا البيضاء المغرب
- د. عبد الله حجوي: كلية الآداب والعلوم الإنسانية عين الشق الدا البيضاء المغرب
- د. امحند الرگيگ: كلية الآداب والعلوم الإنسانية سايس فاس المغرب
- د. فايزة جمالي: جامعة سيدي محمد ابن عبد الله فاس المغرب
- د. حسان بوتكا: كلية الآداب والعلوم الإنسانية عين الشق الدا البيضاء المغرب
- د. محمد جودات: جامعة محمد الخامس الرباط المغرب
- د. محمد أعوين: كلية الآداب والعلوم الإنسانية سايس فاس المغرب
- د. جمال أبرنوص: كلية الآداب والعلوم الإنسانية وجدة المغرب
- د. فؤاد أزروال: المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية المغرب
- د. عبد الإله تازوت: كلية الآداب والعلوم الإنسانية عين الشق الدا البيضاء المغرب
- د. رشيد السليماني: كلية الآداب والعلوم الإنسانية عين الشق الدا البيضاء المغرب
- د. جواد الزروقي: كلية الآداب والعلوم الإنسانية سايس فاس المغرب

الفـــــــــــــهـــــــــــــرســـــــــــــــت

الترتيب	العنوان	الصفحة
1	**توطنة** د. جواد الزروقي	7
2	**الحكاية الشعبية الأمازيغية المغربية بين المعتقد والاسطورة، مقاربات ونماذج** محمد أيت همو عدي،	9
3	**القـــافـــية والتصريع في الشعر الأمازيغي التقليدي بالريف.** عبد الرحمان الغازي	15
4	**الاقتراض في اللغة الأمازيغية** حبيبة الحفياني	28
5	**الأدب الأمازيغي: السؤال الأنطولوجي والأجناسي** خديجة كلامي	36
6	**مظاهر التجديد في الشعر الأمازيغي المعاصر في الأطلس المتوسط** آسية شعبان	44
7	**دلالات الجسد في الثقافة الشعبية الأمازيغية: رقصة "أحواش" نموذجا** عبد الإلاه علام - عبدالإله تزوت	56
8	**اللغز في الأدب الشفهي الأمازيغي: دراسة تحليلية "تِغْنِوِنْ" بالأطلس المتوسط نموذجا.** بوفلجة عبد الرحمان	64
9	**التعابير المسكوكة في الأمازيغية: (معطيات أولية)** د. جواد الزروقي	71
10	**آداب الطفل المدرسية؛ دراسة في متن النص القرائي من وجهة نظر كتاب التلميذ لتدريس الأمازيغية** رشيد الغرناطي	79
11	**" تجليات المكان في أشعار الروايس "** محمد أبدار	92
12	**الألم الساخر في الأدب الأمازيغي بالمهجر** فؤاد ازروال	100
13	**الشعر الأمازيغي : شـكل القصـــيدة السوسية** المنجلي عبد الحفيظ،	116
14	**دور الانشودة التربوية الامازيغية في التربية على القيم الإنسانية النبيلة وفي اكتساب اللغة بطريقة إبداعية مشوقة** ذ.عمر أيت سعيد	124

15	نحو مصطلحية تجنيسية أمازيغية جامعة؛ بحث عن الثابت الفني والتجنيسي في الشعر الأمازيغي التقليدي بالريف والقبائل جمال أبرنوص	133
16	'ءيزران' وثيقة ترصد التغير الاجتماعي بالريف. عبد الصمد مجوقي	145
17	Quête identitaire dans l'œuvre de Moha du l'impact entre le poétique et le MALLAL et la question pictural Hassan BAOUALI	161

توطئة:

يأتي هذا الكتاب الأكاديمي الذي شارك فيه بمقالات قيّمة كوكبة من الأساتذة الأجلاء مشكورين من كليات ومعاهد مختلفة. وقد أنجز هؤلاء الباحثون دراسات نظرية وميدانية في مجال اللغة والأدب الأمازيغيين.ثم إنه إلى جانب العمق المعرفي الذي تنطوي عليه، أثارت أسئلة دقيقة حول اللغة الأمازيغية وأدبها.

وتميزت دراسات هذا المؤلف بالتعددية اللغوية:(أمازيغية وعربية وفرنسية)، وهو أمر يمليه السياق السوسيوثقافي ببلادنا، ويترجم الحاجة إلى تعريف غير الناطقين بالأمازيغية بجزء من الأبحاث والدراسات ذات الصلة باللغة الأمازيغية وآدابها. هكذا نجد حديثا عن أدب الطفل، وأدب المهجر، والشعر وأنماط من السرد الشفوي ومواضيع أخرى غنية، ومن زوايا مختلفة وشاملة، وبمقاربات تمتح من نظريات ومناهج متكاملة فيما بينها.

والقاسم المشترك بين هذه الدراسات هو الإسهام في إعادة الاعتبار إلى جزء من التراث اللغوي والأدبي الأمازيغي، وابراز خصوصياته الموضوعية والجمالية والثقافية، باعتباره مكونا محوريا في الذات والشخصية والوجدان المغربي.

هكذا توزعت المداخلات بين قضايا إشكالية مثل: البحث عن مصطلحية تجنيسية أمازيغية جامعة في الشعر الأمازيغي التقليدي بالريف والقبائل (جمال أبرنوص). وتتبع مدى بروز تيمة الهوية المفقودة للفرد الأمازيغي في المنجزين الشعري والتشكيلي للفنان موحا ملال وذلك من خلال تركيزه على المكان كرمز يحدد كينونة الفرد والانتماء الوجداني للجماعة (حسن باوعلي). وتابعت (خديجة كلامي) السؤال الأنطولوجي والأجناسي في الأدب الأمازيغي .

واهتمت مداخلات أخرى بالشعر الأمازيغي ومنها : الوقوف على وثائقية الشعر الأمازيغي بمنطقة الريف، وذلك من خلال الوقوف على الأشعار/ال"ءيزران" التي ترصد عوامل التغير الاجتماعي بمنطقة الريف(عبد الصمد مجوقي)، ودراسة القافية والتصريع في الشعر الأمازيغي التقليدي بالريف (عبد الرحمان الغازي)، وتسليط الضوء على تجليات المكان في أشعار الروايس (محمد أبدار)، الشعر الأمازيغي: شكل القصيدة السوسية. المنجلي عبد الحفيظ. وحديث عن مظاهر التجديد في الشعر الأمازيغي المعاصر في الأطلس المتوسط (آسية شعبان)، ورصد لدلالات الجسد في الثقافة الشعبية الأمازيغية: رقصة "أحواش" نموذجا (عبد الإلاه علام).

ودرس الأستاذ (فؤاد ازروال) موضوع السخرية في الأدب الأمازيغي بالمهجر.

ورصدت (حبيبة الحفياني) ظاهرة الاقتراض في اللغة الأمازيغية.

ووصف (رشيد الغرناطي) مختلف عناصر آداب الطفل المدرسي، والتي سنتطرق فيها إلى عرض مضامين النصوص القرائية الواردة في الكتاب المدرسي للتلميذ لتعليم اللغة الأمازيغية في التعليم الابتدائي . وتابع الباحث عمر (أيت سعيد) دور الانشودة التربوية الامازيغية في التربية على القيم الإنسانية النبيلة وفي اكتساب اللغة بطريقة إبداعية مشوقة

وتناولت دراسات أخرى جوانب من السرد الأمازيغي التقليدي، ومنها: اللغز في الأدب الشفهي الأمازيغي: دراسة تحليلية "تِغُنِونْ" بالأطلس المتوسط (بوفلجة عبد الرحمان). والحكاية الشعبية الأمازيغية المغربية لم تقف متجاهلة لما يدور داخل الأذهان من ممارسات أسطورية ومعتقدات المجتمع وأفكاره، (محمد أيت همو عدي) . وتعريف بالتعابير المسكوكة ورصد أهميتها وتحديد أهم خصائصها، واقتراح نوع من التصنيف لمتن مهم منها(جواد الزروقي).

وختاما وباسمي الخاص ونيابة عن زملائي أعضاء اللجنة العلمية لهذا المؤلف الجماعي أتوجه بالشكر لكل الباحثين الذين ساهموا في إثراء مواده، والشكر موصول لكل من ساهم في إعداه ونشر مواده، لتعم الفائدة العلمية والمعرفية، التي تحملها هذه المساهمات، إلى كل المهتمين والفاعلين في مجال الثقافة الأمازيغية والقارئ المغربي عموما.

د. جواد الزروقي

الحكاية الشعبية الأمازيغية المغربية بين المعتقد والاسطورة، مقاربات ونماذج

The Moroccan Amazigh folk tale between belief and myth, approaches and models

محمد أيت هموعدي، طالب باحث، المغرب

Aithamou.mohammed@gmail.com

إن الحكاية الشعبية الأمازيغية المغربية لم تقف متجاهلة لما يدور داخل الأذهان من ممارسات أسطورية ومعتقدات المجتمع وأفكاره، بل حاولت الإحاطة بهذه الممارسات وسجلتها في كثير من المواقف. والحكاية الشعبية الأمازيغية المغربية قد حافظت على بقايا هذا العالم الذي تسود فيه الأسطورة والمعتقد، إن الأساطير والحكايات توجد جنبا إلى جنب في الحاضر، لكننا نسلم بأن الحكايات الشعبية تحفظ ذكرى أساطير قديمة، مهجورة هي نفسها. فهما تستثمران ماهية مشتركة، لكن كل واحدة تفعل ذلك على طريقتها، إننا نخلص من هذه المقارنة بين الحكاية الشعبية الامازيغية المغربية والأسطورة، إلى أن حكاياتنا الشعبية تمتح بشكل أو بآخر من الأساطير والمعتقدات الأخرى، لكنها تمزجها بعناصرها المختلفة، فتتأرجح دلالة هذه المعتقدات من صور ورموز بين المقدس والدنيوي في حكاياتنا الشعبية.

الكلمات المفتاحية: الحكاية الشعبية/ الحكاية الشعبية الامازيغية/ الأسطورة/ المعتقد/ المقدس/ الدنيوي

The Moroccan Amazigh folk tale did not stop ignoring the mythical practices, beliefs and ideas of society, but rather tried to capture these practices and recorded them in many situations. And the Moroccan Amazigh folk tale has preserved the remnants of this world in which myth and belief prevail. Myths and tales exist side by side in the present, but we acknowledge that folk tales preserve the memory of ancient, abandoned myths themselves. They invest in a common thing, but each one does it in its own way. We conclude from this comparison between the Moroccan Amazigh folk tale and the myth, that our folk tales contain in one way or another myths and other beliefs, but they mix them with their different elements, so the significance of these beliefs fluctuates in terms of images and symbols. Between the sacred and the mundane in our folk tales.

Key words: Folk Tale / Amazigh Folk Tale / Myth / Belief / Sacred / Worldly

مقدمة

إن الحكاية الشعبية الأمازيغية المغربية لم تقف متجاهلة لما يدور داخل الأذهان من ممارسات أسطورية ومعتقدات المجتمع وأفكاره، بل حاولت الإحاطة بهذه الممارسات وسجلتها في كثير من المواقف. والحكاية الشعبية الأمازيغية

المغربية قد حافظت على بقايا هذا العالم الذي تسود فيه الأسطورة والمعتقد، لأنها مجال لتحقيق الرغبات اللا واعية، فالأبطال الحقيقيون هم الأماني والرغبات التي ينشد الإنسان الشعبي تحقيقها.

وإذا كان تقديس الأولياء وتصديق كراماتهم ينتسب للتدين الشعبي الإسلامي كما تمثله المغاربة عبر العصور، فإن هناك الكثير من الأساطير والمعتقدات القبل إسلامية التي كانت سائدة، منها عبادة المغارات ومنابع المياه، ويعود السبب في عبادتها إلى أن المغاربة كانوا ينظرون إليها كمنافذ خروج وتجلي أعماق الأرض والجن القاطنين فيها.

1. الأسطورة في الحكاية الشعبية الامازيغية المغربية تلاقح ومتزاج

الملاحظ أن الأسطورة لا زالت تسم معالم الحكاية الشعبية الأمازيغية المغربية، فـ" الأسطورة تسرد حكاية مقدسة... وشخصيات الأسطورة ليست كائنات بشرية" [1]

كما يبرز تلاقح كبير بين الحكاية الشعبية الأمازيغية والأسطورة : " فبروب ينعت الحكاية العجيبة بأنها أسطورية (بقدر ما تقوم في تكونها على الأسطورة)، ويتبين ليفي ستروس في الحكاية أسطورة "مضعفة " قليلا.."[2]

والحقيقة أن ما يجمع بين الأسطورة والحكاية الشعبية هو تعبيرهما عن نفس المتخيل الشعبي، وتزويدهما للذاكرة الشعبية بالصور والرموز التي تبقى عالقة بالذهن بعيدا عن التغيير والتحول.

إن القرابة بين الحكاية الشعبية والأسطورة لا تقوم على الكلمات التي قد تتلاشى عبر الزمن فقد تضيع نصوص بأكملها ولا تبقى في الحكايات الشعبية إلا أحداث مفردة من بقايا الأساطير التي كانت معروفة في الماضي كالحكاية التي يحكيها أولاد سيدي احماد أوموسى مع ما حدث لأوليس في مغارة السيكلوبس ذلك المارد الذي له عين واحدة في جبهته والذي يفترس البشر، كما أن حضور الغريب وتيمة الحيوانات الناطقة في الحكاية الامازيغية المغربية يعد مظهر من مظاهر هذا الامتزاج والتلاقح الحاصل بين الأسطورة والحكاية الشعبية. لذلك نعتقد أن الصور والرموز التي تتميز بقدر أكبر من الثبات هي التي انتقلت من الأسطورة إلى الحكاية الشعبية.

وهكذا فإن دراسة هذه الصور والرموز والنماذج الأصلية يحيل بلا شك على بقايا الأساطير القديمة التي تزخر بها متوننا الشعبية، كما أنها غير بعيد عن أشكال المعتقدات والأفكار التي تبناها الانسان عبر التاريخ.

لهذا ظهرت مجموعة من السرود تحاول تعليل بعض الظواهر وتفسيرها بإرجاعها إلى أصولها، كما تحاول أن ترتب العلاقات البشرية عن طريق إعادة خلق النظام الأصلي للعالم وإحياء الزمن الأول: زمن الأنبياء والأسلاف وقت كان اللقاء بين السماء والأرض مألوفا ومباشرا.

إن الحكايات التي تعلل الوجود الإنساني والحيواني قديمة جدا في تاريخ البشر، فنجد أسطورة أمازيغية مغربية قديمة تعلل وجود جبال الأطلس "فالأطلس كان جبارا قويا يحكم كل بلاد المغرب وكل الجنوب أي ما كان يسمى بموريطانيا، وكان حكمه يصل حتى إسبانيا فحدث أن أصدقاء أطلس أعلنوا الحرب على الإله - جوبيتر- فقرر معاقبتهم فبدأ بأقواهم وعاقبه عقابا قاسيا، وهو أن يبقى في وسط مملكته حاملا السماء على كتفيه ليلا ونهارا خلال أسابيع وشهور وسنوات وقرون ..."[3].

وفي ملحمة جلجامش تعلل ظاهرة من نوع آخر وهي تغيير الحية لجلدها، فتقول الملحمة أن الحية سرقت من الإنسان نبتة الخلود بعدما كانت من نصيبه وأكلتها في غفلة منه لذلك فهي لا تموت وإنما تغير جلدها.

---

[1]- ELIAD, Mircea, le sacré et le profance, Gallimard, 1965, p 82.

[2] - بروب، فلادمير، مورفولوجية الخرافة، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ط1، 1987، ص 15.

[3]- OLINEL.Ch et DE MONTGON, contes et légendes du Maroc, Fernand Nathn, Paris,1955.p 9.

وإذا كانت الحكايات التعليلية مرتبطة بشكل واضح بما يسمى بالأساطير المؤسسة، فإننا نجد حكايات المسخ والتحول من صورة إلى أخرى منتشرة في عدد كبير من الأساطير عبر العالم، وهي مرتبطة أساسا بالممارسات السحرية - المرتبطة بالفكر الأسطوري – أو المعتقدات، كنشاط حاول من خلاله الإنسان أن يفرض رغبته على الواقع الطبيعي، من خلال الطلاسم والأفعال الإيهامية التي تدعي القدرة على التحويل والتحكم في المصير وتغيير السيرورة خارج النظام المتعارف عليه، وهذا ما نجد مثالا عليه في الحكاية الأمازيغية سيدي عبد الرحمان أوتلمسان بمنطقة حاحة[4]، إذ نقف في أطوار الحكاية على جانب من التحول من كائن بشري إلى حيواني في بعد يمزج داخل الحكاية بين الأسطوري والمعتقد.

ويمكننا القول إضافة الى ذلك بتواجد فكرة المسخ والتحول في صلب الحكايات الشعبية[5]، حيث يقوم البطل/الولي بالتحول إلى شكل حيوان، أو أن هذه الأخير تكون هي بطلة الحكاية الشعبية وعليها مدار الأحداث.

لم تخل حكاياتنا الشعبية الأمازيغية المغربية من هذه الأفكار والصور، فنجد الثعبان يتحول إلى شاب جميل، والغول يتحول إلى رجل وسيم، والعنزة تتحول إلى غولة، الصلحاء والأولياء كما هو متبث في الحكايات الشعبية الأمازيغية.

"في معظم الميثولوجيات القديمة يقع على عاتق الآلهة والأنبياء والمؤلهين الدخول في امتحان لإثبات قدرتهم، وبصورة أخرى الدخول في صراع مع الشيطان وأعوانه كطقس عبور لا بد منه لإثبات الجدارة وحق الأهلية ..."[6].

إن البطل في الأسطورة يخلص العالم والنظام الكوني من العتمة التي يمثلها الثعبان، فالصراع بين البطل والثعبان هو في الحقيقة صراع بين النور والظلمة (صراع أبدي)، "والثعبان صنف من أصناف الحيات التي ذكر لها ابن خالويه مائتي اسم، وفي الميثولوجيا ترمز الحية إلى الشر، ويسمي العرب الحية شيطان"[7].

2. أثر المعتقد في الحكاية الشعبية الامازيغية المغربية

إلى جانب الأسطورة يبرز المعتقد أو المعتقدات باعتبارها مادة تتغذى منها الحكايات الشعبية المنتشرة في المجتمع المغربي الأمازيغي منذ القديم: كسكن الجن في الأجساد الحية، سواء كانت بشرية أو حيوانية وانتقالها من جسد إلى آخر، الاعتقاد بالأولياء وكراماتهم، الاعتقاد بالأماكن والأزمنة.

إن حكايات الجن المترددة بكثرة في السرود الشعبية الأمازيغية المغربية، تجد لها سندا قويا في المعتقد الجمعي للمجتمع الأمازيغي المغربي باعتبار أن الجن هم سكان الأرض قبل الانسان، " كما أنهم صنفوا الجن إلى صنفين: فالجن الخالص لا يأكلون ولا يشربون ولا يتوالدون، والجن الوحشي كالسعالى والغيلان، يأكلون ويشربون ويتناكحون وميزتهم التغول والتلون..."[8]

وكثيرا ما نصادف هذه الكائنات الخارقة في حكاياتنا الشعبية، وهي تأهل الغابات الموحشة، والبحار ومجاري المياه، وهي تعترض طريق الصبية الضائعين لتسجنهم في أقفاص، أو لتقدم لهم طعاما سحريا يساعد على سمنهم والتهامهم، كما انها في الحكاية الشعبية الامازيغية تحضر بصفة التحدي الذي وجب على بطل الحكاية تجاوزه، كما حول الحال في حكاية عبد الرحمن ؤوتلمسان، إذ أن طرده للغولة أي "تاغزونت"، سيعد دليلا في الحكاية على صلاحه وولايته، وصدق كراماته.

---

[4]- استمر على هذا الحال، ثم أسدل عليه الليل ستاره، مرة، في مكان خال فحطوا به الرحال للنوم، فجأة، أحسوا بقدوم الذئب واقترابه منهم، ذُعر الأولاد، وبدأوا يبكون ويسترون من ورء أبيهم، لكنه طمأهم قائلا:"لا تبكوا يا أولادي، فالقادم هو «سيدي محند» أوشن فقط «سيدي محند» أوبراهيم. لما اقترب، تحول «سيدي عبد الرحمن» إلى بعوض ثم دخل أذنه.

[5] - هذا التحول والمسخ موجود بشكل كبير فيما جمعناه من متون بمنطقة حاحة بالمغرب.

[6] - الربيعو تركي، علي، من الطين الى الحجر، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي 1997، ص 20.

[7] - جان، صدقة، رموز وطقوس دراسات في الميثلوجيا القديمة، رياض الريس،المملكة المتحدة، 1989،ص 143- 149- 159.

[8] - خليل أحمد، خليل، مضمون الأسطورة في الفكر العربية، ط2، دار الطليعة ، بيروت، 1980 ، ص38.

ولعل الغيلان هي أكثر هذه الكائنات حضورا، وهي تذكرنا بالسيكلوبس في ملحمة الأوديسا اليونانية، وغالبا ما تتخذ شكلا أنثويا بشعا بحيث تضع ثديها المتدليتين فوق كتفيها وتخلط حليبها للفتية الصغار حتى تستبقيهم عندها، إنها ساحرة ماكرة مفترسة تستعمل كل تقنيات الخداع لتخدع بمظهرها الحنون.

وفي الحكاية الأمازيغية الحاحية "فَاضْمَا دْ گْمَاسْ مُحْمَادْ"، يتيه الأطفال الصغار عن منزل أهلهم، فيقصدون بصيص ضوء في الغابة، وهناك يجدون الغولة التي سوف ترحب بهم، وبعد ذلك ستقوم بإطعامهم حتى يفقدوا وعيهم، ليكونوا طعاما لها.

وفي حكاية شعبية أخرى نجد الغول يتواجد بعين ماء ويمنع السكان من الاستفادة منها بشرط أن يأكل كل مرة فتاة جميلة من القرية، إلى أن يقتله البطل قبل أن يفترس الأميرة ويقتل الناس العطش ... وقتل الغول كما هو متعارف عليه في الأسطورة الشعبية لا يكون إلا بضربة واحدة، لأن أي ضربة ثانية ستعيده إلى الحياة مرة أخرى.

إن الأمثلة متعددة على الصراع الذي يشنه أبطال حكاياتنا الشعبية الأمازيغية على هذه الكائنات الخارقة حتى يطهروا الأماكن المهمة والحيوية بالنسبة لبني البشر: عيون ماء، آبار، بساتين، قصور. وهذا يدل على أنه ليست هناك قطيعة بين الأسطورة والحكاية الشعبية في الفكر، فالأساطير والحكايات لا زالت منتشرة في المجتمع المغربي الأمازيغي جنبا إلى جنب مع أنماط أخرى من التفكير، رغم التحولات التي لحقت بها.

" لقد تأرخت الأسطورة وهو تعبير استخدمه سارتر بعد ثمانية قرون لوصف جوهر الرواية.. وكانت الأساطير والخرافات مازالت تكتب وتغنى بأشكال شعرية تركت هامشا لوسائل منشطة للذاكرة[9].

لا شك أن المتن الحكائي الشعبي شديد الاختلاف رغم أن المنتج الجماعي واحد، وهو تعبر بأشكال مختلفة عن واقع هذا الشعب، فمرة تتبنى للتعبير اللغة الرمزية التي تقتسمها مع الأسطورة والكرامة والخرافة والحلم، ومرة أخرى تعبر من خلال قصص الحيوان، وفي أحيان أخرى تعالج مباشرة بعض الأحداث أو المشاكل الاجتماعية أو تحيل إلى وقائع تاريخية.

هكذا فالحكاية الشعبية تعبير عن المتخيل الشعبي والمشاكل الاجتماعية التي يتخبط فيها الشعب، وبما هي إعادة انتاج للأسطوري والمعتقد وتوظيف صوره ورموزه.

تعتبر مظاهر الاختلاف واردة، رغم ما عرضناه من التشابهات الموجودة بين الأساطير والمعتقدات وبين الحكاية الشعبية، خاصة وأن كلا من الأسطورة والحكاية الشعبية الأمازيغية تعتبر سرودا شعبية لها أصول موغلة في القدم، رغم أننا ننطلق من أن حكاياتنا الشعبية هي امتداد للأساطير والمعتقدات الراسخة في الوعي الجمعي عبر عصور طويلة.

فالزمن في الحكاية غير محدد بشكل ثابت، لأنها تتموقع أحيانا كثيرة خارج الزمن، والحدث الحكائي يمكن أن يتكرر هنا والآن، وشخصيات الحكاية يمكن أن تكون أي واحد: سلطان - أب ـ زوجة أب... دون أي حاجة إلى الاسم الشخصي.

ورغم ورود الاسم في الحكاية الشعبية، فإنه ليس ضروريا كما نجد في الأسطورة التي تحتفل بالأسماء وتخلدهم عبر التاريخ البشري، وتموضع أعمالهم في زمن معين.

إن الأسطورة تعبر عن حدث مفرد ووحيد، ينتج عنها كل شيء، وتكون بنية الزمان الحاضر لأن وظيفتها تشكيل الحاضر والمستقبل، أما الحكاية فتحكي قصة لا زمنية تقع في "الخارج" و" الما قبل" فلا تحدد الأحداث أو الشخصيات، ولا ترتبط بمرحلة تاريخية فهي قد وقعت في كل مكان وفي كل زمان، مما يجعل لها امتدادات مستقبلية.

---

9 - زيرافا، ميشال، الأسطورة والرواية، ترجمة صبحي حديدي، ط2، عيون المقالات، 1986، ص 11.

إن أي شيء يمكن أن يقع في الحكاية الشعبية، فالأشجار والحجارة تبكي، والطيور تتكلم وترشد البطل إلى طريق الخلاص، والبطل يمتطي ظهر نسر، والفتاة تتزوج حصانا يطير ويتحول الى شاب وسيم، مما يجعل الحكاية فضاء لتجلي المتخيل الشعبي بصوره ورموزه.

يشير أدگار إلى " أن الحكاية محكي متخيل لا علاقة له بالاعتقاد"[10]، إننا لا نتفق كلية مع القول السابق لأنه إذا كان يصدق على الحكاية في الغرب، فإنه لا يساير واقع الحكاية الشعبية الأمازيغية المغربية، لأنها في كثير من الأحيان ترتبط بالاعتقادات الدينية الشعبية ارتباطا عضويا، بل نجد أن الكثير من المواقف المنتشرة داخل الحكايات الشعبية الأمازيغية المغربية لها ارتباط وثيق بالتصورات الدينية مثل العناية الإلهية التي تظل البطل في الحكاية، كما أن كثير من الحكايات الشعبية كلام الطيور، أو كلام الأشجار، ترتبط بمعتقدات قديمة أكثر من ارتباطها بالحكاية.

ومن ثم نعتبر أن الحكاية الشعبية الأمازيغية المغربية مرتبطة بجميع مكونات الثقافة الشعبية بما فيها المعتقدات والأساطير، إلا أن المهيمن في الحكايات الشعبية هو عنصر التخييل فكل الفضاءات مفتوحة أمام البطل ليحقق إنجازاته، لا شيء منها يستحيل اختراقه سواء كان فضاء أرضيا أم سماوية، ولا كائن مهما بلغت قوته يمكن أن يمنع البطل عن تحقيق مبتغاه.

"إن من بين الوظائف الأساسية للحكاية هي إتاحة وتمكين الذات من الاندماج في النظام المتخيل لثقافة اجتماعية معينة"[11]، بهذا تكون وظيفة الحكاية ليس تحطيم النظام القائم، فهذه وظيفة الاسطورة أو الأساطير المؤسسة، لأن الأسطورة هي المختصة في زعزعة القيم والمعايير التي تؤسس ثقافة اجتماعية معينة، فالأساطير تعبر عن ثوابت المتخيل الثقافة اجتماعية معينة.

وانطلاقا من هذا التصور فإن الحكاية الشعبية وسيط بين الأسطورة والأشكال السردية المعاصرة، لكنها كانت أكثر توسعا من هذه الأشكال، لأنها كانت تختزل كل معرفة المجتمع، وتقوم بتأطيره على المستوى التربوي والتشريعي وهذا ما يفسر حضور قضية العقاب والجزاء في حكاياتنا الشعبية، ففي كل حكاية تقريبا يتم عقاب الشرير ومكافأة الخير، وكأن الأمر يتعلق بتبرير وجود القانون والعرف.

أما المجال التربوي فهو حاضر لأن الحكاية الشعبية كانت دائما مطية لنقل قيم الواقع الاجتماعي، فهي تهدف إلى تمرير هذه القيم الجماعية إلى الناشئة، لذلك تتخذ هذا الطابع المؤسسي الذي لم يكن واضحا في الأسطورة.

إن هذه المقارنة بين الحكاية والمحكي الأسطوري تنتهي بنا إلى اعتبار أن كلا من الحكاية والمحكي الأسطوري تغطيان مجالات مشتركة وتضمهما تقاطعات ومظاهر متشابهة. إننا نجد في الحكاية الشعبية الأمازيغية المغربية وعيا خاصا بضرورة متابعة التغير الاجتماعي، وتعبيرا عن القيم الاجتماعية المتجددة المقترن بتحول الأمة الى جماعات صغيرة.

إن الأساطير والحكايات توجد جنبا إلى جنب في الحاضر، لكننا نسلم بأن الحكايات الشعبية تحفظ ذكرى أساطير قديمة، مهجورة هي نفسها. فهما تستثمران ماهية مشتركة، لكن كل واحدة تفعل ذلك على طريقتها.

إننا نخلص من هذه المقارنة بين الحكاية الشعبية الامازيغية المغربية والأسطورة، إلى أن حكاياتنا الشعبية تمتح بشكل أو بآخر من الأساطير والمعتقدات الأخرى، لكنها تمزجها بعناصرها المختلفة، فتتأرجح دلالة هذه المعتقدات من صور ورموز بين المقدس والدنيوي في حكاياتنا الشعبية.

وسبب ذلك أنها لا تحافظ على الأسماء التي تؤصل التجربة الأسطورية والصوفية وتجعل البطل شخصا عاديا منتميا إلى كل الناس، وبذلك فالحكاية الشعبية الأمازيغية تحول البطولة من السماء إلى الأرض، من المقدس إلى الدنيوي،

---

[10]- EDGAR, Weber, imaginaire arabe et contes érotiques, Ed Larmattan.Paris1990.p:3.

[11]- EDGAR, Weber, imaginaire arabe et contes érotiques, op cit, p: 7.

رغم أنها لا تتخلص نهائيا من بعض تجليات المعتقدات والأساطير والصور والرموز التي يحضر بها المقدس باعتباره انعكاسا للمعتقد، في ثنايا المتن الحكائي الأمازيغي.

المراجع:

- ✓ الربيعو تركي، علي، من الطين الى الحجر، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي 1997.
- ✓ بروب، فلادمير، مورفولوجية الخرافة، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ط1، 1987.
- ✓ جان، صدقة، رموز وطقوس دراسات في الميثلوجيا القديمة، رياض الريس،المملكة المتحدة، 1989.
- ✓ خليل أحمد، خليل، مضمون الأسطورة في الفكر العربية، ط2، دار الطليعة ، بيروت، 1980.
- ✓ زيرافا، ميشال، الأسطورة والرواية، ترجمة صبحي حديدي، ط2، عيون المقالات، 1986.
- ✓ EDGAR, Weber, imaginaire arabe et contes érotiques, Ed Larmattan.Paris1990.
- ✓ EDGAR, Weber, imaginaire arabe et contes érotiques.
- ✓ ELIAD, Mircea, le sacré et le profance, Gallimard, 1965.
- ✓ OLINEL.Ch et DE MONTGON, contes et légendes du Maroc, Fernand Nathn, Paris,1955.

القـافـية والتصريع في الشعر الأمازيغي التقليدي بالريف.

Rhyme and internal rhyme in the classical Amazigh poetry in Rif

عبد الرحمان الغازي، أستاذ التعليم الثانوي التأهيلي، باحث في مجال الأدب الأمازيغي- المغرب.

البريد الالكتروني : ABDERRAHMAN.ELGHAZI@GMAIL.COM

الملخص :

إن القافية والتصريع مكونان من مكونات العروض، ولهما من الأهمية القدر الكبير، إلا أنهما في الدراسات المتعلقة بالشعر الريفي ولا سيما الجانب العروضي منه، نكاد لا نجد لهما ذكرا، ومرد ذلك إلى كون الشعر الريفي التقليدي يقوم على الإيزري المفرد، والقافية والتصريع ارتبطا بدراسة القصيدة، فرأى البعض عدم جدوى دراستها في الشعر الريفي، أو عدم إمكانية دراستهما أصلا، لكننا على خلاف هذا الرأي، إذ نرى أن من الضروري دراستهما باعتبارهما مكونين رئيسين للشعر، ولا سيما القافية التي يستقيم الشعر الأمازيغي الريفي إلا بها، إلا أننا نعطي لهما (القافية والتصريع) دلالة جديدة، ومختلفة ك نسبيا عن التعريف الذي خص لهما في الشعر العربي، وذلك من أجل جعلهما يتطابقان والحمولة الثقافية لهذا الشعر، وكذا الخصائص العروضية له.

الكلمات المفاتيح: الشعر- التقليدي- الأمازيغي- القافية - التصريع

Abstract :

Rhyme and internal rhyme are two important components of the prosody . However, they are rarely mentioned in the studies dealing with the Rifian poetry ,especially in its prosodic part because of the fact that the classical Rifian poetry is based on a single verse while rhyme and internal rhyme are associated with the study of the whole poem. For this reason, some researchers have thought that there is no use studying them in the Rifian poetry while others have seen that studying them is impossible .But, contrary to this opinion, I hold the view of the necessity of studying them as being two principal components of poetry, particularly rhyme and I have given them a new significance that is completely or relatively different from the definition given to them in Arabic poetry in order to make them compatible with the cultural load and the prosodic characteristics of this poetry as well .

Key words : Poetry - Classical - Amazigh - Rhyme - Internal rhyme (TASRIÂ)

يعد الجانب الإيقاعي في الشعر الأمازيغي التقليدي بالريف من الموضوعات التي لم تحظ بالقدر الكافي من الدراسة والتحليل، "إذ لا تتجاوز الدراسات الجارية في هذا الموضوع أصابع اليد الواحدة"12 عكس ما يتعلق بالتيمات والخصائص العامة، ويمكن تسويغ هذا العزوف عن دراسة البنية الإيقاعية بما يعتور درس الإيقاع نفسه من بعض الصعوبات البالغة عموما، ولا سيما عندما يتعلق الأمر بالشعر الأمازيغي التقليدي بالريف والذي لا يجد دارسوه ما يعينهم على ذلك من مراجع ومصادر تسد الأسئلة الكثيرة التي يطرحها الموضوع، الأمر الذي يضطرهم إلى بناء تصورات شبه جديدة، تكون غالبا من خلال المقارنة بأشعار الأمم الأخرى، ونجد أحيانا بعض التناقض فيما بين هؤلاء الدارسين على قلتهم، وهو ما سنقف على بعض أوجهه في مستقبل هذا المقال. وبالإضافة إلى هذه المسوغات المنطقية البسيطة، يرى جمال أبرنوص أن هناك دخلا آخر يتعلق بالإيديولوجية، حيث يعمد الباحث إلى انتقاء الموضوع الذي يلائمه،13 وبالنظر إلى ما أنجز من دراسات تهم الشعر الأمازيغي الريفي فإنه لا نجد أمامنا سوى الاتفاق مع هذا الرأي، حيث هينمة الموضوعات التي تحمل في طياتها نوعا الميل الشديد لدراسة ظواهر بعينها والسعي وراء إثبات بعض الأمور التي يعتقد أصحابها بأنها تعرضت للإقصاء على مر التاريخ، ومن أمثلة ذلك؛ الاهتمام بالجانب التاريخي (اعتبار الشعر وثيقة تاريخية وسجل لمعطيات لم تذكر في المصادر التاريخية، الرسمية على الخصوص)، بالإضافة إلى الاهتمام بالتيمات التي يحفل بها الشعر الأمازيغي الريفي مثل موضوع المرأة، وقس على ذلك، ونحن لا ننكر أهمية هذه الدراسات بل إنها على قدر كبير منها، وأصحابها على علم بهذه الأهمية، ولكن بما أن الجنس الأدبي المعني بالبحث هو الشعر فلا يمكن دراسة المضمون والاكتفاء به فقط، وإنما وجب دراسة الشكل، وأهم ما في الشكل بالنسبة للشعر إيقاعه.

ومن بين الأمور الأخرى التي تصعّب مهمة البحث في الجانب الإيقاعي للشعر الريفي ولا سيما التقليدي منه هو ما يتسم به بناؤه من ليونة بالغة وكبيرة، ففي أحيان كثيرة يعمد الشاعر أو الشاعرة إلى الاستغناء عن نطق حرف أو نطقه بطريقة معينة من أجل الحفاظ على الطابع الشعري والنغم الموسيقي عند الإلقاء وفق ما تسمح به الشفوية من تصرف محدود وممكن، والشعراء البدويون القدماء. طبعا. لا يعرفون أي شيء عن الأوزان والإيقاع وإنما يملكون أذنا موسيقية هي التي تتحكم في قولهم الشعر وبديهتهم هي التي ترسم المعالم والحدود لكل قول شعري، واستحسانه على صورة ما أو استهجانه على غيرها من الصور، كما أن غياب النقد المنهجي ،أو على الأقل النقد السطحي في أبسط تجلياته، عن الساحة الشعرية الأمازيغية الريفية في القديم زاد من حدة غياب الأسس النقدية الأولية التي بإمكانها أن تشكيل سندا مبدئيا لدراسة العروض الريفي، وحتى إن افترضنا وجود مثل هذه الملاحظات في مرحلة ما أو بمناسبة ما، فإن توثيقها غير متوفر، ثم إن الشعر الذي يصلنا ليس إلا جيد الشعر الريفي الذي ملك بجماليته أو مضمونه العاطفي متلقيا فردده وحفظه، فأذاعه عن غير دراية أو عن دراية في مناسبات ما، وما كان غثا لم يتلقفه أحد، والغث من الشعر هو ما لم يستحسنه سامعه في حينه وقد يكون جيدا بالنسبة لسامع آخر لكنه لم يصله، والغث المرفوض غالبا ما يكون فيه شذوذ عروضي عن المعتاد، ولم يصلنا لأن ما يجعل الشعر الريفي التقليدي سهلا الحفظ هو طبيعة بنائه القائمة على الاختصار الشديد والرباعيات الموجزة، وهذا يعني أنه إن كان ثمة ما شذ فقد ترك ولم يحفظه أحد، وهو في الوقت نفسه تغييب لحالات محتملة لبناء الشعر الريفي.

12– أبرنوص جمال: الشعر الأمازيغي الريفي التقليدي، بحث في النص والسياق، منشورات كلية الاداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الأول وجدة، ص 122.

13 - أبرنوص جمال: المرجع نفسه ص 122.

والشعر الريفي عموما ـ بالنسبة للإنسان الريفي، ولمتذوق الشعر ـ بعيد عن تعقيدات العروض التي تصاحب غالبا أشعار الأمم الأخرى، لأنه عفوي وآني وشفهي مما يعطي للملقي/الشاعر مساحة واسعة للتصرف في نطق الكلمات بالكيفية التي تجعله يحافظ على نسق صوتي معين في الإلقاء، وفي الوقت نفسه يرضي أذن المتلقي ما لم يكن التصرف مبالغا فيه، ولم يخلق تنافرا على مستوى المعنى العام للإيزري، كما أن بعض الحروف في بعض الكلمات تتأرجح بين الظهور والتواري في النطق الشعري حسب الحاجة إليها أو عدمها ويتعدى الأمر إلى حذف أجزاء كاملة من كلمة ما. وهذا شأن عادي جدا بالنسبة للشاعر والمتلقي، ولكن إذا شئنا أن نضع وزنا ونخضع له الشعر الأمازيغي الريفي فإننا سنغرقه في ((الضرورات الشعرية)) التي لا معنى لها سوى إشباع رغبة باحث معين في الحصول على قالب موسيقي افتراضي موحد، ليضطر بشكل دائم إلى إفراغ كل شعر فيه لإخضاعه له، ثم الحكم عليه؛ أيكون شعرا موزونا أو لا يكون؟ ودون أن يكون كل ذلك من أساسيات الشعر أصلا، أو من هواجس الشاعر المبدع الحر في اختياراته، ورغم كل هذا فإننا في حاجة ماسة لدراسة الجانب العروضي للشعر الريفي التقليدي باعتباره الأصل الذي يحمل المقومات الأولى لهذا الجنس الأدبي، وحاجتنا هذه لا تعني صنع قالب جاهز وفرضه على الشعر الريفي التقليدي، بل تعني.في نظرنا.دراسة أكبر قدر ممكن من الشعر الريفي نفسه ولا سيما التقليدي منه لبيان طبيعة بنائه، وكلما تنوعت هذه البنية تنوع الإيقاع، وبقدر ليونته يكسب خصوصيته، ومن غرائب الباحثين في مجال الشعر الريفي التقليدي أنهم يسعون سعيا حثيثا لبيان تنوع الأغراض والمضامين، وتراهم يحدثون في ذلك تصنيفات قصد إظهار غنى الشعر الريفي ووقوفه جنبا إلى جنب مع أشعار الأمم الأخرى، لكنهم إذا ردوا إلى البنية الإيقاعية قالوا بوحدة البحر الاثني عشري، ولا ندري بعد أي مسوغ هو الذي سمح لهم بإصدار هذا الحكم والتشبث به كل التشبث، ومن الجوانب الأكثر غيابا في الدراسات المتعلقة بالشعر الأمازيغي التقليدي الريفي نجد القافية والتصريع،بالرغم من أهمية القافية في هذا الجنس الأدبي.

إن القافية والتصريع مكونان من مكونات العروض، ولهما من الأهمية القدر الكبير، إلا أنهما في الدراسات المتعلقة بالشعر الريفي ولا سيما الجانب العروضي منه، نكاد لا نجد لهما ذكرا، ومرد ذلك إلى كون الشعر الريفي التقليدي يقوم على الإيزري المفرد، والقافية والتصريع ارتبطا بدراسة القصيدة، فرأى البعض عدم جدوى دراستهما في الشعر الأمازيغي الريفي التقليدي، أو عدم إمكانية دراستهما أصلا، لكننا على خلاف هذا الرأي، إذ نرى أن من الضروري دراستهما باعتبارهما مكونين رئيسين للشعر، ولا سيما القافية، وإن كنا نعطي لهما (القافية والتصريع) دلالة جديدة، ومختلفة كليا أو نسبيا عن التعريف الذي خص لهما في الشعر العربي، وذلك من أجل جعلهما يتطابقان والحمولة الثقافية لهذا الشعر، وكذا الخصائص العروضية له.

- القافية.

القافية كما ألفناها من خلال دراستنا للشعر العربي في مراحل مختلفة من تعليمنا؛ الثانوي والجامعي، تكون موحدة في كل القصيدة ينتهي بها كل بيت من أبياتها بالنسبة للشعر العربي التقليدي العمودي حدها من الساكن الأخير إلى الساكن الذي قبله مع الحركة التي قبله، ويكون عدد الحركات بين الساكنين موحدا في كل القصيدة، وتغيرت مع الشعر التفعيلي لتغيب وحدتها ويتنوع رويها، ولكن هل يمكن سحب هذا التعريف على الشعر الريفي التقليدي؟ نعم يمكن ذلك، ولكن نسبيا فقط، إذا ما أخذنا القافية في حدها الشمولي القائل بأنها "ما لزم الشاعر أن يكرره من الحروف والحركات"[14]. وكما يمكن الأخذ بهذا التعريف للقافية إذا تعلق الأمر بدراسة القصيدة الأمازيغية الحديثة، إذ

14 - عبد العزيز نبوي، سالم عباس خدادة: العروض التعليمي، مكتبة المنار الإسلامية، ط3-2000، ص 225،

يمكن حينها القول بوحدة القافية أو عدم وحدتها ، وذلك بتتبعها في القصيدة أو القصائد والدواوين، ونجد مثل هذه التصورات سائدة عند بعض الطلبة ويطبقونها في بحوثهم، في فترة يمكن اعتبارها من البدايات في دراسة الشعر الأمازيغي بالريف، ومن ذلك ـ على سبيل التمثيل ـ ما أوردته الطالبتان المرابطي فاطمة وشكري أمينة من خلال دراستهما لنماذج معينة أوردتا الجدول التالي:[15]

القصيدة	نوع القافية	سماتها
بطوناريضا للزياني	اليـــاء	موحدة في جميع الأبيات، ما عدا بعض القوافي التي تنتهي بالألف والجيم.
ثسفريدجاس عبد الحفيظ	الـنون	موحدة في جميع الأبيات.
دور ءمينو الوليد	الـنون	موحدة في بعض الأبيات ما عدا بعض القوافي التي تنتهي بالشين-الراء.

وفي معرض تعليقهما عن تنوع القافية في الشعر الأمازيغي بالريف تقولان ما يلي: "فالقافية إذن عنصر موسيقي يأتي بها الشاعر حيث تستدعيها الضرورة النفسية لهذا تأتي معبرة يتطلبها السياق، ولا تفرضها الضرورة الشعرية التي كانت ترغم الشاعر أن يأتي بها في نهاية كل بيت."[16] لكن الغريب في هذا التعليق هو قولهما: "كانت ترغم الشاعر على أن .." فأي شاعر كان يُرغم على ذلك؟ هل الشاعر البدوي القديم؟ كلا. لأنه لم يكن يلتزم بالقافية بهذا المفهوم إطلاقا، وكأن الأمر هنا معكوس إذا ما قورن بالشعر العربي الذي تمحور حوله كلام الباحثتين من باب المقارنة، فالشاعر العربي القديم كان يلتزم بوحدة القافية والشاعر الحديث لم يفعل، والعكس بالنسبة للشعر الأمازيغي بالريف؛ فالشاعر القديم لم يكن يلتزم بالقافية (بمفهومها العربي) لأنه لم ينظم قصيدة، والشاعر الحديث نظم القصيدة ويمكن معه الحديث عن القافية بهذا الحد. ولعل تسويغهما لتغيير القافية بالضرورة النفسية يحيل على توجه شعراء التيار الذاتي في الشعر العربي الحديث، "ولعل أهم ما التفت إليه الشاعر الوجداني (..) هو ربط القافية بالأفكار والعواطف الجزئية (..) ذلك أن الأفكار والعواطف قد تتبدل وتتلون وتتناقض حسب وظيفتها الجزئية، وحسب مكانها في هيكل القصيدة. فلا ضرورة حينئذ لبقاء القافية على صورة واحدة من أول بيت حتى آخر بيت، لا بل لعل من المناسب تغييرها بما يناسب التبدل الطارئ على الأفكار والعواطف."[17] ونجد قرين هذا الكلام أيضا عند إبراهيم خليل عندما يتحدث عن بنية القصيدة الحداثية ويربط وحدتها بالوحدة النفسية والشعورية للشاعر[18]. وكأن هذا الكلام ـ للمجاطي وبعده لإبراهيم خليل ـ له حضور في تعليق الطالبتين على قافية الشعر الأمازيغي بالريف، وهو أمر ممكن وارد ولكن بالنسبة للشعر الحديث لا الشعر التقليدي. وبهذا التوضيح تظهر الطالبتان وكأنهما وقعتا في خلط كبير.

15 - ورد الجدول عند المرابطي فاطمة، شكري أمينة في بحثهما المشترك "الغربة في الأدب الأمازيغي بالريف" (إشراف الأستاذ محمد الشامي. كلية الآداب والعلوم الإنسانية. وجدة. السنة الجامعية 1992-1993.) ص 80،

16 - المرابطي فاطمة، شكري أميتة (م. س) ص 80،

17 - أحمد المعداوي المجاطي: ظاهرة الشعر الحديث،شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط3-2008، ص 45-46،

18 - إبراهيم خليل: مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، دار المسيرة- عمان ط1-2003، ص 348

ولا يمكن الحديث عن القافية بهذا المفهوم (وحدة صوتية تتكرر في آخر كل بيت من القصيدة) في إطار حديثنا عن الشعر الأمازيغي الريفي التقليدي لأنه لا يتكون من قصائد وأبيات. لأننا نعرف منذ البدء أن الشعر الأمازيغي الريفي عبارة عن إيزران؛ يستقل كل واحد بمفرده، وقلنا أيضا إن القافية أولى من بقية العروض فيه. فكيف ذلك؟

ولاعتبار الشعر الأمازيغي التقليدي بالريفي قائما على وحدة الإيزري (البيت) ولا ينتظم في قصائد طوال فإن الحديث عن القافية يكاد يغيب عند معظم الباحثين، ولا شك أن ذلك راجع إلى تأثرهم بالشعر العربي بالدرجة الأولى، ولا سيما انطلاقهم من جهازه المفهومي، فما دامت القافية تتعلق بأواخر البيت في القصيدة، فمنطقيا لا يمكن الحديث عن وحدة القافية في غياب القصيدة. ولكن ليس من الضروري أن تبقى المصطلحات جامدة لا تتغير ولو بشكل نسبي، إذ يمكن محورتها وفق ما ينسجم وطبيعة الإيزري؛ أي "البيت المستقل". وهذا كفيل لبيان تفرد الشعر الأمازيغي التقليدي بالريف وإظهار ما يحفل به من خصائص جمة، ولا يحوجنا الأمر إلى استحداث القصيدة في الشعر التقليدي من أجل ذلك.

وحتى عندما يتحدث عبد الناصر امحارف عن القصيدة في الشعر الريفي التقليدي يقول: " وقد يكون من أسباب تنوع القافية في القصيدة الواحدة هو اشتراك عدد كبير من الشعراء في إبداعها"[19]، فكيف يمكن لعدد كبير من الشعراء أن يبدعوا قصيدة واحدة؟ علما أن الإبداع مسألة فردية شخصية تتصل بشعور الإنسان وأحاسيسه ونفسيته بالدرجة الأولى، ولكن ما يقصده الباحث هو كون مجموعة من الشعراء قالوا إيزران كل من زاويته ومنطلقه وشعوره في موضوع معين، فجمع شعرهم وعد قصيدة، وهذا غير سليم ولا يمكن قبوله، لأن كل شاعر قال إيزريا أو اثنين، وبالتالي لا داعي لأن نجمع أقوالهم كي نقول إن لنا في الشعر الريفي التقليدي أيضا قصيدة، بل بقاء هذه الإيزران كما هي كل لصاحبها أفيد للشعر حيث يكسبه خصوصيته الحقة، كما أن انتماء مجموعة إيزران إلى الموضوع الواحد ليس مسوغا لجمعها وضمها، فماذا لو مدح فلان "أ" الخليفة، ومدحه فلان "ب" أيضا، هل نعد شعرهما مجتمعا قصيدة أو كل منهما قال قصيدة؟ ثم لمَ لم تجمع العرب شعر جرير والفرزدق على أنه واحد؟ وقس على ذلك. إنني أقول وأكرر إن الشعر الريفي التقليدي عبارة عن إيزران وبني كل إيزري رباعيا وهو بذلك شعر أمازيغي ريفي أصيل وكفى.

وعودة إلى القافية نقول: إن القافية في الشعر الريفي التقليدي يجب أن تأخذ حدا غير الحد الذي وضع لها في الشعر العربي، ومن أجل جعلها تناسب هذا الجنس الأدبي نعرف القافية كما يلي: "هي الحرص على إنهاء المقطعين الثاني والرابع بالصوت نفسه أو بصوتين متقاربين مع خضوعهما لنفس الحركة، أما أن يخضع ما قبلهما أيضا لنفس الحركة فذلك جيد، وأما أن يخضع الحرفان/الصوتان اللذان قبل ما قبلهما لنفس الحركة ـ أيضا ـ فذلك أجود وقس على ذلك ما بقي من المقاطع حتى يستحيل الكمال". وبالمثال يتضح لمقال:

1- نموذج إيزري اتفق فيه المقطعان الثاني والرابع في الحرف وحركته واختلف الحرفان اللذن قبلهما:

ءي"نايي راجا، ماذ راجيغ ءاسينو.

ماذراجيخ ءامان، ءادارين ز' گانو.

19 - عبد الناصر امحارف: شعر المقاومة بالمنطقة الريفية إبان الاستعمار،1900-1940. تقديم ومراجعة وإعداد فؤاد أزروال. مطبعة .LUXURY ص59

(قال انتظريني فهل أنتظر السحاب*** أم أنتظر الماء يصعد من البئر)

فكما نلاحظ انتهى المقطع الثاني بكلمة (ءاسينو=السحاب) والمقطع الرابع بكلمة (ءانو=البئر) والحرف الأخير من كليهما هو النون بالضمة (نو/نو). بينما الحرفان اللذان قبلهما جاء الأول بالكسرة والثاني بالفتحة (سينو/ءانو). ولم يقلل هذا من موسيقى الإيزري في شيء.

2- نموذج إيزري اتفق فيه المقطعان الثاني والرابع في الحرف وحركته، واتفق الحرفان اللذان قبلهما في الحركة أيضا:

ءي"ناي ءاشماويخ، ميزي ذاي غاياوي؟

ءيفا"سـ'ن گي ر'جڤوڤ، ياتذاوا گي ر'قهاوي.

(قال أتزوجك فبم يتزوجني*** يداه في الجيب يطوف بالمقاهي)

والملاحظ بجلاء اتفاق المقطعين الثاني والرابع في الحرف وحركته (وي/وي) وأيضا اتفاق الحرفين اللذين قبلهما في الحركة (ياوي/هاوي) وهذا من علامات اكتمال الموسيقى والقافية وتمامها.

3- نموذج اتفاق المقطعين الثاني والرابع في الحرف وحركته أو سكونه، واتفاق الحرفين اللذين قبلهما في الحركة، والحرفين اللذين قبل ما قبلهما في الحركة:

ءاخمي 'دغاذاعذيذ، ءودعا"دا سوشايـ'لك.

قا 'لواليدين ءينو، حا"قان ءيرا ذاشـ'لك.

(حين تمر لا تمر بالتبختر*** فقد صار أبواي يشكون بك)

إذن. انتهى المقطعان المعنيان بضبط موسيقى الإيزري (الثاني والرابع) بالكاف الساكنة (ك/ك) وقبلهما حرف بالحركة المختلسة (ي'/ش') وما قبلهما أيضا اتفقا في الحركة (ذا/شا) ليشكلا في العموم (شايـ'ك/ ذاشـ'ك). وهذا يعتبر غاية الحرص على تحقيق توازن صوتي بين نهاية المقاطع الكبرى خصوصا الثاني والرابع ضابطا الموسيقى. كما قلنا .

وهذه النماذج الثلاثة كلها حققت الجزء الأهم والجيد من عروض الشعر الأمازيغي الريفي التقليدي، ويمكن تصنيفها من حيث الجودة كالتالي: الثالث فالثاني فالأول، لأنه كلما حرص الشاعر على إطالة التناسق الصوتي في نهاية المقطعين الثاني والرابع سهل على نفسه عملية الإلقاء وعلى المتلقي عملية الحفظ، لكن ذلك يحوجه إلى الروية والتأني من أجل اختيار الكلمات، وهذا غير متاح كثيرا في الشعر الأمازيغي الريفي التقليدي نظرا لما يطبعه من سليقة وارتجالية وطبع

وعلى العكس من النماذج التي ذكرناها سالفا يمكن احتمالا أن ترد نماذج أخرى يكون فيها المقطعان الثاني والرابع على غير وفاق؛ كأن يكونا بنفس الحرف والحركة ، أو يكونا بحرفين مختلفين وبنفس الحركة، أو بحرفين مختلفين وبحركتين مختلفتين أيضا، أما أن يكونا بحرفين مختلفين وبنفس الحركة فوارد بكثرة ولا يكاد الشعراء يضعون من مكانته مقارنة مع ما سلف من غيره. أما الاختلاف في الحرف والحركة معا أو الاختلاف في الحركة رغم

اتفاق الحرف فهذا يخرج من دائرة الشعر الريفي، ولا يحضر إلا نادرا كأن يكون من باب الحكمة لا غير إذ يصعب إنشاده، وهما مما يمكن عده من القوافي المهملة في الشعر الريفي.

1- نموذج إيزري ينتهي مقطعاه الضابطان لموسيقاه بحرفين مختلفين ولكن بنفس الحركة وهو كما قلنا كثير الورود:

را"لا ضاموث ءينوو، را"لاس 'ن-ضيمورا.

ذا"جيد مولاي موحـ'ند، ذا"جيد را"لايا"ما.

(أرضي يا سيدة الأراضي*** أنجبت الخطابي وأنجبت أمي)

وقد انتهى المقطع الثاني بحرف الراء المفتوحة، بينما انتهى المقطع الرابع بالميم المفتوحة، فتحقق بذلك القالب الموسيقي العام ولكن ليس لدرجة ما تحقق في أحد النماذج التي سبقت. ويمكن أن نطبق على هذا النموذج وغيره مما سيأتي ما طبقناه على غيره. في اتفاق الحرفين الأخيرين من المقطعين. ما يخص الحرفين اللذين سبقاهما ولكن لن يزيد ذلك من استقامة القافية في شيء لأن قلبها/جوهرها قد طاله ما طاله وقلبها الحرف الأخير.

وتعد هذه الطرق في القول بالنماذج التي أوردناها أساس القافية في الشعر الريفي، ولا يتعداها الشاعر إلى غيرها إلا وخرج من دائرة الشعر كلامه، فمثلا من المحتمل أن تأتي القافية (أي اتحاد المقطعين لثاني والرابع) بحرفين مختلفين وبحركتين مختلفتين أيضا، أو بالحرف نفسه وبحركة مختلفة، ولكن لا يمكن عده من الشعر في شيء، مثلا:[20]

وا تتيويخ بو بوليس وخا ذاي غا يوزن

وخا غايري ءيحكم زي مريتش ءا ناضور

التعريب:

لن أتزوج بالمجند ولو أعطاني وزنا ذهبا**ولو كان يحكم البلاد من مليلية إلى الناظور.

فكما نلاحظ في هذا الإيزري أنه بني على الشكل الرباعي الأصيل في الشعر الريفي، واحترم بذلك الخاصية العامة للوزن، ثم إنه واضح المعنى ويبين أنفة الشاعرة وموقفها بوضوح، ولكنه ليس بشعر لأن القافية مختلفة ولا تستجيب للشروط، فلا يمكن بذلك غناؤه ولا عده شعرا بالأساس.

وختاما نذكر أن أنواع القوافي في الشعر الريفي والتي حددناها في أربعة أنواع وهي الشائعة والغالبة، ولا يمكن أن يخرج عنها الشاعر في جميع الأحوال مادام في فلك الشعر الريفي التقليدي إيزران وهي:

أ. المقطعان 2 و4: ينتهيان بنفس الحرف ونفس الحركة، ويختلف الحرفان اللذان قبلهما في الحركة. وهو النظام الشائع.
ب. المقطعان 2و4: ينتهيان بنفس الحرف وبنفس الحركة، وقبلها حرفان بنفس الحركة. وهو النظام الجيد.
ج. المقطعان 2و4: ينتهيان بنفس الحرف وبنفس الحركة، وقبلهما حرفان بنفس الحركة، وما قبلهما أيضا كذلك. وهو النظام الأجود.

20 - ورد المثال من باب التمثيل عند عبد الناصر امحارف في الكتاب المذكور، ونورده وتعريبه كما أورده، ص 60

د. المقطعان 2و4: ينتهيان بحرفين مختلفين ولكن متقاربين وبنفس الحركة. وهو النظام الأصلح والشائع أيضا.

ونلفت الانتباه هنا إلى أننا أخرجنا القوافي التي تكون بالكلمة نفسها عن قصد لأنها الأسهل في النظم وتكون مكررة ومبتذلة، والشعر الريفي نظرا لإيجازه في البناء لا يستحب فيه التكرار أصلا.

إذا كانت القافية التقليدية التي عرفناها كما قلت سالفا تهتم بنهاية كل بيت، فقافية الشعر الريفي التقليدي تهتم بنهاية المقاطع الضابطة للإيقاع العام للإيزري، وبناء على ما سبق يمكن تعريف القافية في الشعر الريفي التقليدي "إيزران" بأنها: اتفاق أواخر المقطعين الثاني والرابع من الإيزري في الحرف والحركة، وكلما اتفقت حركات الأحرف ما قبل الحرف الأخير كان من جودة الشعر، وأحكم الإيزري إحكاما تاما. ولا بد من إشارة. في هذا الصدد. وهي أن القافية في الشعر الريفي التقليدي إيزران تكاد تعادل التصريع في الشعر العربي التقليدي القديم، إلا أن التصريع في الشعر العربي زيادة عن الأساس العروضي للقصيدة العربية، بينما في الشعر الريفي التقليدي عمود لا يستقيم الشعر إلا به، ولكن التصريع في الشعر الأمازيغي الريفي التقليدي له حد مغاير كما هو شأن القافية نفسها، ولم نجد فيما عاينا من دراسات وبحوث مطلبا ولا محورا عند باحث معين خاص بالتصريع، لذلك فكل ما نقدمه عبارة عن اجتهادات شخصية.

- التصريع

وإذا كانت القافية قد أخذت غير حدها المعروف في الشعر العربي فذلك شأن التصريع أيضا، والذي يعنى بالبيت الأول في القصيدة العربية وذلك بإعلان القافية من خلال الشطر الأول من البيت الأول ، إذ ننقله في الشعر الريفي ليدرس المقطعين الأول والثالث من الإيزري، ويحتمل بذلك ثلاثة احتمالات ليكون الإيزري مصرعا، ودون ذلك ليس بمصرع وهو الغالب.

ـ أما الاحتمال الأول فهو أن يكون التصريع تاما تتفق فيه نهاية المقاطع الأربعة للإيزري، فيأتي على شكل:

ـ أ، ـ أ.

ـ أ، ـ أ.

(ـ أ، ـ أ. ـ أ، ـ أ.)

أي: ـ1، ـ2. ـ3، ـ4.

إذ تكون نهاية المقاطع كلها بالترتيب على وفاق تام وتأتي بالحرف نفسه أو بأحرف مختلفة ولكن بالحركة نفسها، فالحركة أولى من الحرف في إيقاع الشعر الريفي، مثلا:

ءينيماس ءينيماس، ءاذاسييني ءي يا"ماس.

ءادار'خ 'زهاج "ن'س، مورو دوسيغ ءاكيذاس.

(أخبروه.. أخبروه .. ليخبر أمه*** إذا لم أطقه أعيد جهازه)

ونلاحظ بجلاء حرف السين المظلل الذي يتكرر في نهاية كل مقطع، على هذا النحو التمثيلي:

ـ س، ـ س. ـ س، ـ س.

وهذه الطريقة قليلة جدا في الشعر الريفي، لأن تكرار الحرف نفسه في الإيزري الواحد أربع مرات وفي نهاية المقاطع يشكل تقييدا كبيرا للشاعر وهو غير مستحب، ولكن في الأغنية الحديثة يلجأ الفنانون كثيرا إلى مثل هذا البناء.
كما نجد عند عبد القادر واي واي[21] في إحدى أغانيه التي تبدأ كالتالي:

صافي قاضعاخ راياس، ما عاذ "كاخ لاباس.

خادماخ 'دجيرث 'ذواس، 'تكا"مار'خ سو ماواس.

(لم أعد أحلم، لن أصبح غنيا ** أشتغل ليلا ونهارا وأتم مصاريفي دينا)

وبغض النظر عن جودة الإزري إذ اعتمد الشاعر خطابا تقريريا مبسطا، إلا أنه يظهر بجلاء حرف السين الذي يتكرر في نهاية كل شطر، وهو ما أعطاه تفردا موسيقيا واضحا يشد الأذن ويسرق الانتباه.

ـ أما الاحتمال الثاني فهو التصريع غير التام حيث تتفق ثلاثة مقاطع من أصل أربعة، أي إضافة مقطع ثالث إلى المقطعين الثاني والرابع، وذلك يعني احتمالين، إما انضمام المقطع الأول أم الثالث إلى المقطعين الضابطين؛ أي يكون على إحدى الصورتين: (x= حرف غير محدد)

1) تصريع غير تام بسبب شدود المقطع الثالث، وهو على النحو التالي:

ـ أ، ـ أ. ـ x، ـ أ.

أي : ـ1، ـ2. ـ x، ـ4.

مثال:

- ءاذاريخ غا ياثران ءاذفورميخ جاراسـ'ن

ءادوضيخ تيما"قا ذ"سام خي شا"كام'ن.

(أصعد للنجوم وأقف بينها** وأسقط قطرات سم على الوشاة)

والظاهر شذوذ آخر المقطع الثالث الذي كسر التصريع التام، حيث اتفقت المقاطع جميعا باستثناء المقطع الثالث.

ومنه أيضا:

- ءايا 'لـ"لا م"لاخش ءايا 'لـ"لا شاهاخش

'حق ء"لاه 'لعاظيم كي 'دشا ما ت'حساباخش

(أيها الممل مللتك وكرهتك ** وفي القربة والله لا أحسبك)

ونجده حاضرا في الأغنية الحديثة (الشعر المغنى) وفي أحد المقاطع التي نالت إعجاب المستمع الريفي في العصر الحديث لكونه يصف لحظات تاريخية بعينها، وفيها يقول أحد المغنيين[22]:

21 - فنان ريفي ينشط في الأغنية الشعبية.

22 - أينيض ومحمد أمازيغ هما لقبا الفنانين اللذين أنشدا هذا الإيزري ولم نتمكن من تحديد المبدع الأول واسمه الحقيقي.

ءا موحامذ ءامازيان ثا"موثـ'ذ تا"جيذ ءيطان

ءا ثا"جيذ بوثاغيوتش ءيزانزاش ءاذرا ياشسان

(يا محمد أمزيان تركت الكلاب بعد الاستشهاد** تركت بوحمارة فباع جبل الجياد)

2) تصريع غير تام بسبب شذوذ المقطع الأول، وهو على النحو التالي:

ـ x ، ـ أ. ـ أ، ـ أ.

أي : ـx، ـ2. ـ3، ـ4.

مثال:

- يا"سانس و'نزا يا"شاث غـ'رڤاخث سي م"طاو'ن

ما ثوفيم ءور'نو'ن ماعاذ ءايشـ"كامـ'ن؟

(ظل الشتاء يهطل لكن فاقه دمعي** فهل ارتحت أيها المغتاب لهذا الوجع؟[23])

ونلاحظ أن أواخر المقاطع الأربعة كادت تكون كلها متوافقة لولا شذوذ آخر المقطع الأول الذي يظهر في الون الداكن، بينما المقاطع الثلاثة المتوافقة وضعت في لون فاتح نسبيا.

ومنه أيضا قول الشاعرة

- ميخ ذا 'يتاري يا"طا ميخ ذا 'يرا"قا ر'عوين

ءو ذاياش تيد غاياوين ءا يا پوڤري م'سكين

(مابه يصعد وينزل يلتقي العدم** فلا أحد يعير المسكين أي اهتمام)

ـ وأما الاحتمال الثالث فهو أن يكون التصريع تناوبيا إذ يتفق المقطع الأول مع الثالث، لينضاف إلى اتفاق الثاني والرابع. وهو على الشكل التالي:

ـ ب، ـ أ.

ـ ب، ـ أ.

(ـ ب، ـ أ. ـ ب، ـ أ.)

أي : ـ1، ـ2. ـ1، ـ 4.

ومن ذلك قول الشاعر/ة:

يا"فوذ ووربنو، ءي-جـ'ن 'ذفاذيت 'نزيش.

مامي لـ'عزيز ينو، ءي-جو م'رقي ءاكيش.

23 - الفعل يا"سانس أي بات الليل كله، ويطلق للحيوان وخاصة الدجاج بمعنى نام، وهو مرتبط دائما بالليل، ويطلق على الإنسان جمعا بين النوم والسهر، وعبارة ما ثوفيم ءورنو'ن تعني لغويا: هل عثرتم على قلبكم؟ ولكنها تعني مجملة في الاصطلاح المتداول الارتياح لأمر معين.

(عطش قلبي عطشا قديما*** يا حبيبي يبتغي معك لقاء)

والواضح في المثال أن المقطعين الأول والثالث المضببين انتهيا بالحرف نفسه، (نو/نو) بينما خُتم المقطعان الثاني والرابع الضابطان للموسيقى بالحرف نفسه البارز (يش/ يش).

ـ نو، ـ يش. ـ نو، ـ يش.

ومنه أيضا:

- 'ذسودجيت "وامان 'تراجيخت ءا تا"شار

ءا و'ن غا شي راجان ءاخمي 'تراجا ر'بحار

(أنتظر امتلاء السلة بالماء** فانتظارك كانتظار قدوم البحر)

وأيضا:

- 'سخينيتيخ ءاوار 'سر"هيخ ياخفينو

شاك قا ذاغا"دار مامي ل'عزيز ءينو

(أروح عن نفسي بكثرة الكلام** أما أنت فغادر يا حبيبي)

وهذا النمط من التصريع يعد من أفضل الإيقاعات الشعرية نظرا لما يحققه من تناوب منتظم للأصوات ويحقق بذلك موسيقى متناغمة ومتنوعة وذات وقع جميل يجعل المتلقي يتلقفه بسرعة وبدون تكلف. أما غير هذا فليس بالتصريع في الشعر الريفي.

وأمكن القول إذن بأن التصريع في الشعر الريفي التقليدي إيزران هو اتفاق المقطعين الأول والثالث في الحرف وحركته، إما اتفاقا في ذلك مع المقطعين الثاني والرابع، فيكون التصريع تاما، أو اتفاقهما (1و3) معا ومخالفتهما (2و4) فيكون التصريع تناوبيا، أو اتفاق ثلاثة مقاطع من أصل أربعة على واحدة من الصيغتين اللتين رأيناهما، فيكون التصريع غير تام.

وهذا كله ليس ضروريا في الشعر الريفي، إذ يستحسن وجوده ولا يستهجن غيابه، والغالب في الشعر الريفي عموما هو عدم التصريع فيكون بناء الإيزري غالبا على النحو التالي: (x= حرف غير محدد)

ـ x، ـ أ. ـ x، ـ أ.

أي : ـ x، ـ 2. ـ x، ـ 4.

مثال:

ءاذاريخ غا ياثران، ءا ذاڤنيخ ذازا"قا.

"ليف مايما يا"واض، ءاثاوضخ تيما"قا.

(أصعد للنجوم وأبني سقفا** وحيث راح الحبيب أصله قطرا)

ونلاحظ بجلاء أن الشاعرة اكتفت بالأهم وهو التشطير الرباعي والحفاظ على تناغم المقطعين الثاني والرابع اللذين تشكل أواخريهما القافية. وهو غير مصرع ولكن مقفى حر. ويمكن اعتبار الشعر الأمازيغي التقليدي الريفي وفق ما عايناه شعرا حرا ينماز بكثير من المرونة في بنائه، وللشاعر حيز كبير من الحرية إذ يحق له التصرف فيه كما يريد ما لم يبالغ ويشكل ثقلا على المتلقي، ومن خلال ما سبق كله يمكن تحديد قيود الشعر الريفي في قيدين أساسين يعد الخروج عنهما خروجا من دائرة الشعر وهما:

- ✓ التشطير الرباعي.
- ✓ القافية؛ وهي الموازنة صوتيا بين نهاية المقطعين الثاني والرابع، مع الإبقاء على حرية واسعة للشعراء، فهم أحرار في اختيار تكرار الحرف نفسه والحركة نفسها، أو البحث عن حرفين متقاربين والاحتفاظ بنفس الحركة، كما يمكن للشاعر أن يكتفي في القافية بالموازنة بين الحرفين الأخيرين من المقطعين 2و4 دون التقيد بما قبلها.

وما بقي من مكونات الشعر الأمازيغي الريفي من حيث بناؤه فهي أقل أهمية لأنها لا تخرج الشعر من دائرته لو تم الاستغناء عنها. لكنها يمكن عدها من باب المفاضلة بين إيزري وإيزري، والليونة هنا لا تعني التسيب، فبالفطرة والبديهة كان الشعراء يحرصون على قدر كبير من التقارب.

بعد هذه المحاولة التطبيقية لإبراز بعض الخصائص العروضية للشعر الأمازيغي الريفي التقليدي صار بإمكاننا التصريح ببعض النتائج التي نرى أنها على قدر كبير من الأهمية لأنها تشكل ـ على الأقل ـ منطلقا لإعادة النظر في طريقة التعامل مع عروض الشعر الريفي، هذه الطريقة التي بقيت دائما حبيسة الجهاز المفهومي العربي والغربي، ويكون النقاد /العرضيون غالبا أمام هاجس إيجاد هيكل أو قالب معين يشكلون من خلاله بناء الشعر الريفي، حتى غدا البعض لا يتصور الشعر إلا قصيدة ولا يتصور القصيدة إلا أبياتا ولا يتصور الأبيات إلا أشطرا مقفاة، في حين أن هذا النمط هو شعر قوم بعينه وليس شعر الكون بأسره، كما أن منهم من يحن أو يرى الصواب في استنساخ تجارب الشعر العربي، فيريد أن يكون في الشعر الأمازيغي الريفي شعر تقليدي ويربط هذا التقليدي بالقيود والقواعد على شاكلة الشعر العمودي، ثم يبحث عما شذ عن ذلك أو يستحدثه أو يشتهي استحداثه، لعله يجد شعرا حرا غير منضبط لما دأب البحث عنه، لقد حاولوا حشر شعر متفرد وخاضع لقوانينه الخاصة في دوامة لا قبل له بها، في حين يمكن دراسة الشعر الريفي في استقلاليته شبه التامة ولا بأس من استنباط أوجه الاختلاف والاتصال، وليس منقصة ولا مهانة ألا يكون لنا قصيدة تتكون من أبيات مقفاة، بل من الطبيعي ألا تكون لأن الأقوام لو اتفقت في كل شيء لما كان للعالم معنى.

إن الذين يسعون لتقليد الشعر العربي واستنساخ خصائصه وتجاربه يعتقدون أن ذلك رافع من شأن الشعر الأمازيغي الريفي ويبوئه منزلة محترمة بين أشعار الأمم الأخرى، ناسين أنهم يغرقونه في التبعية والتقليد، بل قد يصل بهم الأمر إلى جعله تابعا لفرع وهو الأصل، لذلك لا يعقل أن نأخذ مصطلحات ومفاهيم من شعر معين ثم نبحث عن طرق معينة لإسقاطها على هذا الشعر العريق، مثلا؛ عدم دراسة القافية لأنه شعر قائم على الإيزري والقافية تحتاج لقصيدة، إذن لا قافية. والتصريع يدرس البيت الأول (المطلع) ولا مطلع في الشعر الريفي إذن لا تصريع، أو التشبث المطلق/الأعمى بالبحر الاثني عشري ليس لشيء إلا لنقول إنه شبيه بحر الطويل أو البحر الإسكندراني الفرنسي.

إنني أنظر إلى هذا النحو في التعامل مع الشعر الريفي التقليدي بكثير من الأسف وعدم الامتنان، لأنه يعطي الصورة الواضحة التي تؤكد الاستلاب والتبعية في حين يمكن تحقيق الذات. ولست أبتغي بهذا أن أظهر بمظهر القومي المتعصب وإنما بمظهر الدارس الذي ينطلق من الأصول قبل غيرها، ويؤمن بالتثاقف والتكامل المعرفي، لا بالتبعية

الفنية والأدبية والخضوع، لذلك فأنا أستعمل المصطلحات نفسها (التقفية، التصريع، الشعر، المقاطع، العروض..) لأنها شأن علمي لا يثير شيئا غير ما يمكن أن يستنتج منها وفق ما تحمله من دلالات، ولأن الوضع الراهن لا يسمح بالإبداع الاصطلاحي المطلق فذلك كفيل بجعل الدراسة تبدو غريبة عن مجالها الذي هو دراسة الشعر، وهذه المصطلحات نفسها. العربية المستعملة في دراسة الشعر الريفي. في حاجة إلى حياة متجددة، وليس من العيب أن تتغير دلالاتها وفق سياق معين، ونحن نشهد على تغير معنى التدوير من الشعر العربي القديم إلى الشعر العربي الحر، وكذلك "القصيدة" التي كانت تدل بشكل مباشر على نظام معين (الشطرين، وحدة القافية، الروي..) وأصبحت متحولة (قصيدة التفعيلة، الشعر الحر، قصيدة النثر..). إن العالم يتغير وحتى بعض قواعد العلم التي كانت تعتبر ثوابت تتغير، وليس الجمود من صفات العالم والعلم والعلوم والفنون، فكيف يسعى البعض للحفاظ على أشياء هي نفسها وليدة التغير والدينامية.

ومن النتائج التي نسجلها في ما يتعلق بالجانب العروضي للشعر الريفي ما يلي:

- ✓ خضوع الشعر الريفي لنظام حر في بنائه يستند بالأساس إلى التشطير الرباعي المحكوم نسبيا لا كليا.
- ✓ تمثل التقفية العنصر الأهم في الشعر الريفي، وهي الحرص الكامل على الموازنة صوتيا بين آواخر الشطرين الثاني والرابع، وهي على قدر كبير من الليونة.
- ✓ ما يعرف عند الدارسين بالبحر الاثني عشري هو صورة فقط من عروض الشعر الريفي، وليس هو الوزن الوحيد.
- ✓ توزيع الوقفات العروضية والدلالية الأربعة يتميز بالاكتمالين العروضي والدلالي؛ حيث الاكتمال التام للمعنى والمبنى.
- ✓ يشكل التصريع عنصرا ثانويا في الشعر الريفي، لكنه يعطيه المزيد من الجمالية، وهو من دلائل الارتباط الوثيق بالغناء.

المصطلحات العروضية المستعملة في دراسة الشعر الريفي التقليدي منقولة في غالبها من القاموس الشعري العربي، لكن مع تحميلها دلالات مغايرة حسب سياقها واستعمالها، مع بعض المصطلحات الجديدة ذات المرجعية الريفية الحقة.

قائمة المراجع:

- ✓ إبراهيم خليل: مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، دار المسيرة- عمان ط1-2003.
- ✓ أحمد المعداوي المجاطي: ظاهرة الشعر الحديث،شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط3-2008.
- ✓ جمال أبرنوص: الشعر الأمازيغي الريفي التقليدي، بحث في النص والسياق، منشورات كلية الاداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الأول وجدة.
- ✓ عبد الناصر امحارف: شعر المقاومة بالمنطقة الريفية إبان الاستعمار،1900-1940. تقديم ومراجعة وإعداد فؤاد أزروال. مطبعة LUXURY.
- ✓ عبد العزيز نبوي، سالم عباس خدادة: العروض التعليمي، مكتبة المنار الإسلامية، ط3-2000.

الاقتراض في اللغة الأمازيغية

Borrowing in Amazighe language

حبيبة الحفياني، أستاذة باحثة، المغرب

Habibaa2012@gmail.com

إن أهم ما يلفت انتباه الباحث في اللغة الأمازيغية هو اعتمادها على آلية الاقتراض ليس لتلبية حاجاتها فقط، وإنما لأسباب أخرى أهمها ضعف اشتغال آليات الاشتقاق فيها، لكن قبل التطرق لذلك في هذه الورقة، كان لزاما علينا إبراز موقع اللغة الأمازيغية ضمن المجال اللغوي المغربي حتى يتسنى لنا تحديد نسبة تأثيرها وتأثرها، وبالتالي تحديد إلى أي حد تقترض اللغة الأمازيغية من اللغة العربية، خاصة وأن هذه الأخيرة تشكل بالإضافة إلى اللغة الأمازيغية ما يصطلح عليه لسانيا "بالثنائية اللغوية".

كما توضح لنا هذه الدراسة المتواضعة آليات اشتغال الاقتراض في اللغة الأمازيغية، والكيفية التي تعمل بها هذه اللغة على دمج الألفاظ المقترضة لتناسب بناءها التركيبي النحوي، وذلك عبر تحديد قواعد بناء الكلمة في اللغة الأمازيغية، وكذا تبيان مختلف الطرق المعتمدة في هذه العملية وكذا أنواع هذا الاقتراض، كما قدمت هذه الورقة بعض الخلاصة لنتائج البحث في ظاهرة الاقتراض اللغوي والتي تؤكد لنا أمرين اثنين: وجود خلل على مستوى اشتغال آليات الاقتراض في اللغة الأمازيغية، وكذلك القدرة الفائقة للغة الأمازيغية على إدماج الألفاظ المقترضة لتلائم البناء الصرفي والنحوي والتركيبي للغة الأمازيغية.

الكلمات المفاتيح: الاقتراض، اللغة، الأمازيغية، العربية ،الكلمة.

Abstract: Amazighe as a natural language, depends on the process of borrowing as other languages in contact. however, this linguistic phenomenon in amazighe is due to the luck of derivation system.

In this article, we will determine the sociolinguistic situation of amazighe language within Morrocan area. Then, to which extent it is influenced by Arabic language. Particularly, the both of them constitute what is called "Bilingualism".

The paper will also show how is borrowing done in this language. furthermore, the way of integrating arabic items to sweet its morphological and syntaxic system.

Keywords : Borrowing, Language, Amazigh, word.

تقديم

إن معرفة موقع اللغة الأمازيغية ضمن المجال اللغوي بالمغرب ضروري جدا لفهم كيفية اشتغالها، فاللغة ليست كيانا مستقلا عن الحياة الاجتماعية للأفراد، ولا هي بعيدة عن تأثير هذه الحياة فيها، بل هي "نتاج خاضع بامتياز لدينامية الحقل الاجتماعي"[24]، ولهذا لابد من معرفة موقعها ونمط اشتغالها، خاصة وأن المغرب يعرف تنوعا لغويا هاما، هذا التنوع يغني الجانب اللساني بين عربي وأمازيغي، وبين رسمي وعامي، و"تتكون التركيبة السكانية للمنطقة أساسا من العرب والأمازيغ الذين تمازجوا وتعايشوا على مدى ثلاثة عشر قرنا منذ الفتح العربي-الإسلامي للشمال الإفريقي، بحيث يمكن اعتبار هذع التركيبة اليوم كتلة واحدة مختلطة بشكل يصعب التفريق بين مكوناتها العرقية أو القومية أويستحيل"[25]، ورغم هذا التساكن بين مختلف مكونات الهوية المغربية، إلا أن واقع اللغة له منطق خاص، فنحن لسنا في حالة صراع بين من هي اللغة الأحق بأن تكون الأولى في البلاد (لأن هذا لا يخدم اللغة الأمازيغية أو العربية في شيء) ولكن نحن أمام واقع لغوي لا يمكن تفسيره إلا انطلاقا من تحديد موقع كل لغة في السوق اللغوية من أجل وضع تفسيرات دقيقة للوضع اللغوي بالمغرب؛ أي أن الهدف من هذا البحث ليس أيديولوجيا البتة، بل القصد هو الحديث عن واقع لساني يعرفه المغرب وتعيشه اللغة الأمازيغية، واقع لا يمكن تفسيره إلا بالرجوع إلى موقع كل لغة، وكيف تأثر لغة على لغة لنفهم كيف يحدث هذا الاقتراض.

الواقع اللغوي في المغرب:

تعتبر ثنائية عربي/أمازيغي هي الصفة المميزة للسان اللغوي بالمغرب، فالمجال اللغوي –بالمغرب- يتسم "بتنضيدية قوية، حيت تحتل فيها اللغتان الأم، الأمازيغية والعربية الدارجة، مرتبة أدنى، بالرغم من أن وضع الأمازيغية بصفتها لغة رسمية في الدستور الجديد قد يبشر لها بآفاق واعدة"[26]، فاللغة في المغرب كأغلب الدول تعرف ثنائيتين (لغة دنيا/لغة عليا)، (لغة غالبة/لغة مغلوبة)، ونقصد "بلغة دنيا(Langue inférieure) " تلك اللغة التي ينظر إليها على أنها أدنى منزلة من غيرها على المستوى السياسي والاجتماعي والثقافي، وعكسها "لغة عليا" (langue supérieure) وهي التي تكون أعلى منزلة من غيرها اجتماعيا وثقافيا وسياسيا، أما "اللغة الغالبة(Langue dominate) " فهي "لغة تتفوق على غيرها في رقعة من الأرض، إما من وجهة النظر الإحصائية حين يكون عدد المتكلمين بها أكثر من عدد المتكلمين بلغات أخرى، وإما من وجهة نظر الثقافة والسياسة، حين تكون لغة الثقافة والإدارة والسلطة والسياسة، وإما من وجهتي النظر معا"[27]، أي أن اللغة الغالبة تكون مسنودة سياسيا غالبا وبدوافع متعددة، وفي المقابل تكون هناك "لغة مغلوبة(Langue dominée) " وهي اللغة التي تتفوق عليها غيرها لنفس الاعتبارات (إما إحصائيا أو ثقافيا أوسياسيا...)، وتكون هذه اللغة رغم أنها متداولة إلا أنها ليست لغة السياسة أو أن عدد المتكلمين بها أقل من اللغة الغالبة، وهذه الثنائيات تمكننا من تصنيف اللغات ووضع كل لغة في موقع خاص بها، لكن مع مراعاة أنه في المغرب هناك حالة تساكن بين اللغات كما هو حال المجتمع المغربي الذي يعرف تساكنا بين مختلف هوياته. وانطلاقا من ذلك يمكن أن نصنف اللغة الأمازيغية ضمن خانة اللغات المغلوبة.

---

[24] أحمد بوكوس، "مسار اللغة الأمازيغية، الرهانات والاستراتجيات"، المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، (د،ط) الرباط، 2013، ص 9.

[25] إلياس بلكا و محمد حراز، إشكالية الهوية والتعدد اللغوي في المغرب العربي، المغرب نموذجا، مركز الإمارات للدراسات والبحوث الاستراتيجية، الطبعة الأولى 2014، ص7و8.

[26] أحمد بوكوس،"مسار اللغة الأمازيغية، الرهانات والاستراتجيات"، ص 11.

[27] لويس جان كالفي، "حرب اللغات والسياسات اللغوية"، ترجمة: حسن حمزة بدعم من مؤسسة راشد آل مكتوم، المنظمة العربية للترجمة، الطبعة الأولى، بيروت، آب (أغسطس)، 2008، ص403.

توضح لنا إذن، هذه الاعتبارات مجموعة من الأمور، أن اللغة الغالبة دائما تسيطر على اللغة المغلوبة وتُؤَثِّرُ فيها أكثر مما تأخذ، حيث "تقترض اللغات الضعيفة من اللغات القوية بكثافة أكثر مما تمنحها؛ ومن ثم تستحوذ عليها العناصر الخارجية من الداخل، وتعتمد استراتيجيات للحفاظ على بنياتها من خلال سيرورة إدماج هذه العناصر"[28]. وهذا يجعلنا نفهم سر دخول كلمات عربية للسان الأمازيغي، أما اللغة العربية العامية فهي الأخرى تأخذ من الأمازيغية وتتأثر بها، وتتأثران ببعضهما البعض، لكن هذا الأخذ والاقتراض يتم عن طريق آليات للإدماج، لهذا فيما يلي سنتحدث عن الاقتراض في اللغة الأمازيغية أولا، ثم آليات اشتغال هذا الاقتراض ثانيا.

الاقتراض في الأمازيغية:

يمكن أن نتحدث هنا عن ظاهرة الاقراض/ التبادل اللغوي/ التداخل اللغوي، لكن قبل الدخول إلى مناقشة هذه الظاهرة لا بد من أن نشير إلى أن اللغة الأمازيغية لغة اشتقاقية كاللغة العربية، فالجذر هو أصل جميع المشتقات (Racine)، ويمكن بناء مقولات معجمية مختلفة (فعل، إسم، إسم فاعل، مصدر...) على هذا الشكل في اللغة الأمازيغية، نأخذ أولا الجذر $\sqrt{\text{و.ك.ر}}$

يُوكْرْ= سرق⟸ فعل ماضي

آكْرْ= اسرق⟸ فعل أمر

ثُوكْرْظَا= سرقة⟸ مصدر

إتُوكْرْ: سُرِق⟸ صيغة المبني للمجهول.

أَمَكَارْ: سارق⟸ إسم الفاعل.

لقد أضفنا للجذر (و.ك.ر) سوابق ووسائط ولواحق لنحصل على هذه المقولات المعجمية والصرفية، أي أن فيها ما هو صرفي وما هو اشتقاقي، فاشتققنا صيغة الفعل الماضي بإضافة سابقة ونستعمل كذلك الوسائط ونقصد بها الزوائد التي تتوسط الجذر كما في صيغة إسم الفاعل في العربية حيث نضيف الألف وسط الجذر(كتب/ كاتب)، فالألف هنا زائدة اشتقاقية، ونجد اللواحق كذلك، وهي زوائد تضاف إلى آخر الجذر.

لقد قمنا انطلاقا من الجذر (و.ك.ر) ببناء مجموعة من المقولات المعجمية من جذر واحد باعتماد عملية الاشتقاق، لكن رغم ذلك فاللغة الأمازيغية لا تعتمد الاشتقاق دائما، بل تلجأ للاقتراض أكثر، فحتى المثال السابق الذي قدمناه، ورغم أننا استحضرنا اسم الفاعل "أَمَكَار"، إلا أننا في اللغة الأمازيغية لا نستعمله وأصبح مهملا، وهذا الجذر سلسٌ نوعا ما لأننا تمكنا انطلاقا منه من صياغة عدد مهم من المقولات المعجمية، أما جذور أخرى فلا تتعدى بضع مقولات، لذلك نحن نتحدث هنا عن خلل على مستوى عملية الاشتقاق تتم تغطيته باعتماد عملية اقتراض من اللغة العربية.

يمكن اعتبار ظاهرة الاقتراض ظاهرة صحية في كثير من الأحيان لأنها تمنح اللغة إمكانية تطوير معجمها وإغنائه، ولأن اللغات يتأثر بعضها ببعض، فمن البديهي أن تنتقل كلمات من لغة إلى أخرى، "كما أن اختلاط الشعوب وتمازجها كان دائما زادا عظيما للمعجم ... فاللغات تعيش على الاقتراض المتبادل"[29]. لكن اللغة الأمازيغية عندما تقترض فلها آليات واستراتيجيات داخلية لإدماج العناصر المقترضة؛ أي، وكما يقول أحمد بوكوس: إن لها "قدرة كبيرة على استيعاب المفردات المقترضة بإخضاعها لبنياتها الخاصة. ويمثل هذا الإبداع من الدرجة الثانية بالتأكيد، إحدى

[28] أحمد بوكوس، "مسار اللغة الأمازيغية، الرهانات والاستراتجيات"، ص85.

[29] لويس جان كالفي، "حرب اللغات والسياسات اللغوية، ص 358.

أهم استراتيجيات المقاومة لدى اللغات المستضعفة، في غياب الإبداعية المعجمية التي تتيح خلق ألفاظ جديدة"[30]، وهو يقصد بذلك أن اللغة التي تقترض تحاول إدماج العناصر المقترضة في بنيتها باعتماد استراتيجيات وآليات لا تؤثر على بنيتها الحقيقية، وهذا ما تفعله اللغة الأمازيغية عندما تدمج العناصر المقترضة بطريقة تتماهى فيها هذه العناصر مع بنائها مما لا يدع مجالا للشك لدى مستعملها بأنها غير أمازيغية، لكن ما يثر انتباهنا أن اللغة الأمازيغية لا تقترض عناصر جديدة كمستجدات العلوم والتكنولوجيا ومتطلبات التطور الذي يشهده العالم فقط، وإنما تقترض في الوقت نفسه مجموعة من العناصر الموجودة أيضا في معجمها، هذا الاقتراض المتزايد يُغَيِّب أو يقتل مجموعة من العناصر من المعجم الأمازيغي، وبالتالي الاقتراض رغم كونه ظاهرة صحية في أغلب الأحيان، إلا أنه بالنسبة للأمازيغية هو تهديد لها لأنه يساهم في اقتراض عدد كبير من المفردات المعجمية.

طرق الاقتراض وأنواعه:

عندما تقترض لغة من لغة أخرى فإنها تتخذ عدة طرق لهذا الاقتراض، لهذا نجد صعوبة أحيانا في العثور على اللفظ المقترض، لأن كل لغة تستعين ببعض مقوماتها الداخلية لإدماج اللفظ المقترض حتى يلائم بناءها الداخلي فيكون يسيرا في الاستعمال، فإذا كان اللفظ سلسا تقترضه كاملا كما هو دون إجراء أي تعديل أو تغيير فيه (اقتراض كامل)، أما إذا كانت الكلمة هجينة نوعا ما ، فإنها تقوم (أي اللغة المقترِضة) بتعديل نطقها الصرفي لتسهيل اندماجها في اللغة المقترضة (اقتراض معدل)، وهناك اقتراض ثالث لكن لا نجده في اللغة الأمازيغية لأنه في الغالب يكون اقتراضا مدروسا ككلمة (صرفيم) المستعملة في اللغة العربية وهي كلمة تجتمع فيها كلمتان، الأولى عربية والثانية فرنسية، وهذا النوع من الاقتراض يعرف بالاقتراض المهجن، ونحصل في اللغة الأمازيغية انطلاقا مما سلف على ثلاثة أشكال من الاقتراض:

- كلمات لايقع عليها أي تغيير حيث تحتفظ بشكلها الصرافي والصوتي، وهي كثيرا ما تكون من الحقل الديني ومثال ذلك:سلطان، الإسلام، العالم، الطالب، الباب، الله أكبر، سبحان الله، الركوع، عباد، الله.... الحال، الوقت، الزمان....
- كلمات طرأ تغيير عليها على المستوى الصوتي: القران(قرآن)، ليسلام(إسلام)، إمسلمن(مسلمون)، ثيقبيلين(قبائل)، الخذن(من خدم يخدم، ويقصد بها هنا العمل)، ثادجنث(جنة)، الموث(الموت)، ثالخاذن(خاتم)، أوعفريث(عفريت)، الحرفث(حرفة)، ثادارث(دار)، ثساعتن(يقصد بها ساعتها/ حينها)، ثيمرط(مرة)، لغلا(غلاء)، درا(ذرة)...
- كلمات طرأ تغيير عليها على المستوى الصرفي، أي أنه تم تصريفها على حسب التصريف الأمازيغي وهذا يقع على مستوى الأفعال وحتى أدواة الملكية ومثال ذلك: بعذن(ابتعد)، أوغاتيفهيمن(فهم)، لتعيشن(عاش)، لتمشاوار(تشاور)، متافاقن(إتفق)، أنازوم(صام)، ألخممن(خمن=فكر)، تعجبن(تعجب)، عيشن(عاش)، أذيحفظ(حفظ)، أذيعايذ(عاد=) ثهذم(هدم)، ليسوق(تسوق)، أثيعاقب(عاقب)، ليتشعال(أشعل)، أذصيذخ(اصداد).

[30] أحمد بوكوس، "مسار اللغة الأمازيغية، الرهانات والاستراتجيات"، ص229.

آليات اشتغال الاقتراض في الأمازيغية:

تشتغل آلية الاقتراض في اللغة الأمازيغية على شكلين، شكل مباشر وهو أن تقترض اللفظ بمعناه الظاهر للعيان وبطريقة مباشرة، وشكل غير مباشر عندما تتجاوز ظاهر اللفظ إلى معناه المجازي، وعليه يمكن تقسمه إلى قسمين :

الاقتراض الغير مباشر:

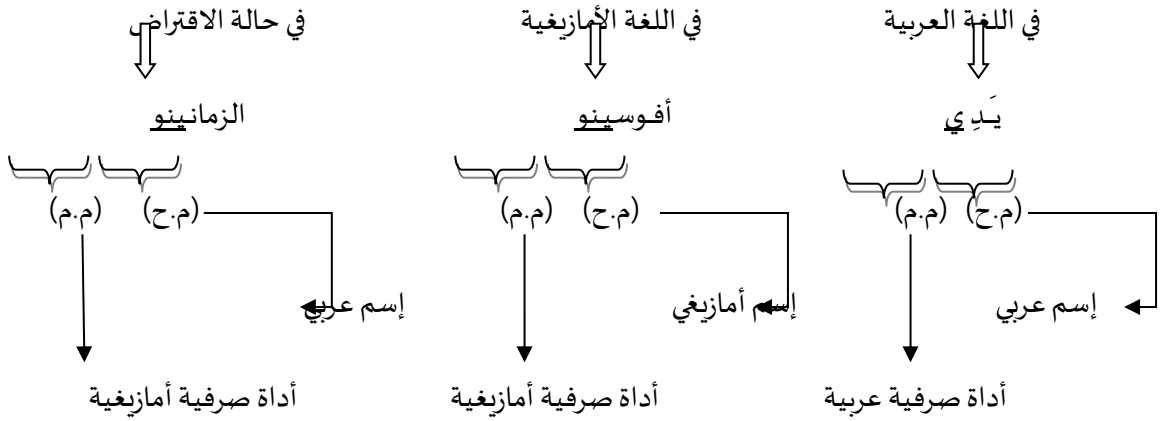
يمكن تسميته الاقتراض الغير المباشر أو الاقتراض المجازي، وهو اقتراض لا يتم بطريقة مباشرة بل هو اقتراض خفي، حيث لا نأخذ من الكلمة معناها المباشر بل نأخذ المعنى المجازي فقط، ومثال ذلك الفعل جَلَسَ الذي يقابله في اللغة الأمازيغية الفعل "يْقِيم"، و"قِيمْ" يعني إِجْلِسْ، ومصدر هذا الفعل هو "جُلُوس" لكن نجد أن المصدر في اللغة الأمازيغية للفعل "يْقِيم" هو"إيغيمي"، فالكلمة الوحيدة التي تدل على "الجلوس" في اللغة الأمازيغية هي "إيغيمي"، والفعل الوحيد الذي يعني جلس هو "يْقِيمْ" يعني أن هناك جذر خاص بالفعل وجذر خاص بالمصدر، وهذا يوضح الخلل على مستوى الاشتقاق كما أن سبق وأن أشرنا في مبحث بنية الكلمة، فأصل الفعل "يقيم" هو عربي من فعل (قام، يقوم، قائم)، أي نهض وانتقل من وضعية الجلوس للوقوف، لكن في اللغة الأمازيغية تعني عكس ذلك أي "جلس"، (يقيم، ثقيم، قيمن) وفي اللغة الأمازيغية "كْرْ" تعني قُمْ، أما قِيمْ فتعني "إِجْلِسْ"، أي هناك علاقة تربط كلمة "يقيم" باللغة العربية وهي كونه يفيد حركة الجلوس انتقلت إلى الوقوف بطريقة ضديه لكن هذا الاختلاف في المعنى للكلمة في اللغة العربية لا يغير من حقيقة كونه عربيا بحكم انتمائه إلى باب الألفاظ التي تدل على (الجلوس، القيام، النهوض، الشروع)، فالكلمة تنتقل من معناها الحقيقي إلى معاني مجازية أخرى، فنقول (يْقِيمْ لَيْتْخْمَّامْ)، بمعنى جلس يفكر، فهذا المعنى المجازي للفعل في اللغة العربية أي المجاز العقلي والذي انتقل فيه الفعل من معناه الحقيقي ليدل على معنى مجازي آخر وهو الجلوس، بحيث كلمة جلس لا تعني الحركة بل تعني الشروع في التفكير، وانتقل هذا إلى الأمازيغية حيث نقول "يقيم ليتخمام" أي نفس المعنى لجملة "جلس يفكر"، ما يعني أن هذا تعبير مجازي انتقل من اللغة العربية إلى اللغة الأمازيغية، إن هذا التعليل يفسر كيف تحولت الكلمة من الاستعمال الأول الظاهر في اللغة العربية "جلس" أي المعنى الحقيقي ليأخذ فقط المعنى المجازي لها وهو "الشروع في شيء ما"، هذا يعني أن الدلالة اللغوية للفظ تطورت ليتم اقتباس المعنى المجازي، أي ما يوحي إليه اللفظ في اللغة العربية (الشروع) وليس الجلوس، وكذلك نجد كلمة "الحْرُوبْ" تقال للشخص المخادع "بو الحروب" ومعروف أن الحرب خديعة لذلك الحروب ترمز للخديعة وتم هنا نقل المعنى المجازي وهو الخديعة، ويقال كذلك للشخص الذي غضب من شخص يعزه كثيرا بسبب فعل ما أزعجه بأنه "يْحْرْقْ زِيكْسْ"، بمعنى غضب منه، و"يْحْرْقْ" من الحرقة التي تصيب القلب بعد الغضب الشديد من شخص معين، فعندما ننجرح من شخص نحبه نشعر بالحرقة، ولهذا انتقل إلى الأمازيغية المعنى المجازي دون المعنى المباشر، وهذا النوع من الاقتراض يسمى "الاقتراض المجازي"، كما أن الأمازيغ يستعملون لفظ "أَجْنَّا" ويقصدون به السماء، وهو لفظ مشتق من الجنة، ولأن الجنة باعتقادهم موجودة أعلى باتجاه السماء فقد سَمُّو هذه الأخيرة –أي السماء- بـ"أَجْنَّا"، ونجد لفظ "إِذْرِي"كذلك، بمعنى عانقني لأن وسيلة العناق هي الذراعان هنا كذلك تم نقل المعنى المجازي، وأصبحت الكلمة أصيلة في اللغة الأمازيغية وأكثر دلالة من أصلها العربي، وهذه الظاهرة شائعة بكثرة في اللغة الأمازيغية.

الاقتراض المباشر:

بالنسبة لهذا النوع من الاقتراض، فهو يكون بطريقة مباشرة حيث يم فيه نقل اللفظ ودلالة الحقيقية، وفيما يلي أهم مظاهر الإدماج المباشر:

آليات إدماج الأسماء العربية المقتَرَضة مع أدوات الملكية الأمازيغية:

تُعَدُّ ضمائر الملكية المتصلة في اللغة الأمازيغية مورفيمات مقيدة تضاف إلى المورفيات الحرة العربية الأصل أثناء عملية إدماج العناصر المقترضة، أي أن الأمثلة أعلاه تستخدم نفس ضمائر الملكية مع الأسماء الأمازيغية والعربية المقترضة، ومثال ذلك:



آليات إدماج الإسم المؤنث المقترض:

يعد المذكر قاعدة لاشتقاق المؤنث، (أغزاف⟸ثاغزافث / ألغم⟸تالغمت / أمغار⟸ تامغارت)، و"تتحقق علامة المؤنث بواسطة المورفيم المتقطع ثا...ث، الذي يمكِّن، عادة، من اشتقاق المؤنث انطلاقا من جذع مذكر"[31] مثل: ثازلافث، ثاسرافث، ثاماوايث، ونجد كذلك من يستعمل التاء عوضا عن الثاء (تا...ت) خاصة أسماء الأماكن ك (تافيلالت، تارودانت، تاوريرت، تيفلت، تونفيت...)، بينما تكتفي بعض الأسماء المؤنثة بإسباق الصامت "ثا" فيما تكتفي أخرى بإلحاقه فقط "، أما في حالة الأسماء المقترضة من اللغات الأخرى، خاصة العربية، فإن الإسم المدمج في بنيات الأمازيغية يحتفظ عادة بجنسه الأصلي ويأخذ علامات المؤنث في الأمازيغية"[32]، أي أن القاعدة التي تسري على الإسم الأمازيغي تسري كذلك على الإسم المقترض العربي ومثال ذلك:

دار : ثَادَّارْثْ.

علافة: ثاعلافثْ.

آليات إدماج الإسم المذكر المقترض:

يبتدئ الإسم المذكر بأحد الصوائت الثلاثة(ا.ي.و)، و"على أوزان عدة؛ مبتدئا بهمزة مفتوحة مثال أركّاز: الرجل، أو مكسورة مثل: إخف: الرأس، أو مضمومة مثل أُدم: الدم أو أوشن: الذئب. ويرى خشيم أن الهمزة هي أداة التعريف في البربرية وهي تقابل الهاء في اللهجات العروبية كالكنعانية مثلا. فالأصل بالبربرية التعريف وليس النكرة. وإذا أريد التنكير عرف بكلمة واحد: أركّاز ويشتْ، أي رجل واحد"[33]. لكن أغلبية أسماء المذكر تبدأ بالصائت الألف (أفوس، أذار، أقمو، أبريذ، أوذم، أقرو...) وعند دمج إسم مذكر عربي تستعمل له نفس الصُرْفَة ومثال ذلك ما يلي:

---

[31] فاطمة بوخريص، وعبدالله بومالك، والحسين المجاهد، وحميد سريفي، "نحو الأمازيغية"، ترجمة: نورة الأزرق ورشيد لعبدلوي، المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، مطبعة المعارف الجديدة، (د.ط)، الرباط 2013، ص43.

[32] المرجع نفسه، ص41.

[33] عثمان سعدي، "معجم الجذور العربية للكلمات الأمازيغية(البربرية)، نشر مجمع اللغة العربية الليبي، طباعة دار الأمة الليبي، الطبعة الأولى 2007، ص10.

طبيب ⟸ أَظْبِيبْ

مسمار ⟸ أَمْسْمِير

إدماج صيغ الجمع في اللغة الأمازيغية:

ينقسم الجمع في الأمازيغية إلى قسمين كما في اللغة العربية، فنجد الجمع السالم وجمع التكسير، الجمع السالم علامته النون أو الألف ونون أو الواو والنون: (إفري⟸إفران / إيزم⟸إزماون / أودم⟸أودماون / أول⟸أولاون / أركاز⟸إركازن) وأغلب الجموع تخضع لهذه القاعدة، أما الجموع التي لا تخضع للقاعدة العامة فهي جموع التكسير ومثالها: (أقرو⟸ إقرا / أغبالو⟸ إغبولا/ أيذي⟸إيظان....) و"يصاغ جمع الأسماء المقترضة المدمجة مثل الأسماء الأمازيغية، في حين تحتفظ الأسماء غير المدمجة بجمعها الأصلي"[34]:

ورقة ⟸ ثاوريقث ⟸ ثيوريقين

صيغة: المؤنث الجمع

حُفْرَة ⟸ ثاحفورث ⟸ ثيحفورين

إدماج أدواة النفي مع العناصر المقترضة:

تستعمل اللغة الأمازيغية أداةً للنفي وهي "أُورْ"، فنقول: (أورغيري⟸ليس لدي/ أوريخ⟸لا أُرِيدُ/ أورتكْذ⟸لاتخف/ أوريري⟸ لا يُرِيدُ، أما في حالة إدماج أداة نفي مع كلمة مقترضة من العربية فنحتفظ بنفس العملية، فنقول: (أورتقراب⟸لا تقترب، أُورتْبْعَّاذْ⟸لا تبتعد/ أُورْفْهِيمْخْ⟸ لم أفهم....)، هنا تمت إضافة أداة نفي أمازيغية إلى كلمات ذات جذر عربي تماما كما تضاف للكلمات الأمازيغية.

الإدماج الصوتي للعناصر المقترضة إلى الأمازيغية:

أغلب الحروف في الكلمة الأمازيغية ساكنة تماما كاللهجة المغربية، ما يعني أن هذه الخاصية مأخوذة من اللغة الأمازيغية للهجة المغربية لأن باقي اللهجات العربية تعتمد تنوعا في الحركات وفي المغرب العربي تكاد لا تجد كلمة لا تتوفر على حروف تحمل حركة السكون إلا إذا جاء بعدها حرف مد طويل، وهذا ما يفسر أن اللهجة المغربية هي مزيج من الخصائص والسمات اللغوية لكل من العربية والأمازيغية، ففي اللغة العربية يستحيل أن يلتقي ساكنان لأنها لغة حركية، أما اللغة الأمازيغية فهي لغة ساكنية، (وْثْخْ، جْنْخْ، سْنْخْ، كْسْخْ، حْرْشْخْ، فغخ...) وحتى الكلمات العربية تأخذ هذا المنحى وتصير ساكنة كذلك فنجد مجموعة من الكلمات المقترضة تم تسكينها من قبيل (فْرْحْنْ، فْهْمْنْ، تْعِيشْنْ، ثْخْدْنْ، تْسْكْنْ، ثْجْمْعْ) .....، وصحيح أن اللهجة المغربية ينسبها الجميع للغة العربية كلهجة من لهجاتها لأنها تعتمد على معجم عربي، إلا أنها تعتمد قواعد ودلالات من اللغة الأمازيغية.

خاتمة

يمكم إذن، وانطلاقا مما قلناه، أن نخلص إلى نتيجة هامة مفادها أن اللغة الأمازيغية رغم كونها لغة اشتقاقية إلا أنها تعاني من خلل على مستوى آليات الاشتقاق، هذا الخلل تتم تغطيته باعتماد استراتيجيات للاقتراض، غير أن أهم ما يميز اللغة الأمازيغية، كونها أولا، لغة تمتلك قدرة عجيبة على دمج المصطلحات المقترضة وجعلها جزءا من بنيتها اللغوية، وثانيا، كونها اشتقاقية وقريبة جدا من اللغة العربية وتشترك معها في مجموعة من الخصائص،

[34] "نحو الأمازيغية"، مرجع مذكور، ص52.

فإذا كانت اللغة الفرنسية والإنجليزية لغتان إلصاقياتنا فإن اللغة الأمازيغية لغة اشتقاقها شأنها شأن اللغة العربية وبالتالي فمسألة الاقتراض من اللغة العربية إلى اللغة الأمازيغية مسألة ميسرة جدا، لكن رغم إيجابيات عملية الاقتراض إلا أنه يشكل خطرا حقيقيا يهدد اللغة الأمازيغية لأنها لا تقترض فقط ما تحتاجه لمسايرة التطورات الحاصلة على مستوى العالم في مختلف المجالات، وإنما تقترض كلمات لها مقابل أحيانا في معجمها.

لائحة المصادر والمراجع:

- أحمد بوكوس، "مسار اللغة الأمازيغية، الرهانات والاستراتجيات"، المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، (د،ط) الرباط، 2013.
- إلياس بلكا و محمد حراز، إشكالية الهوية والتعدد اللغوي في المغرب العربي، المغرب نموذجا، مركز الإمارات للدراسات والبحوث الاستراتيجية، الطبعة الأولى 2014.
- عثمان سعدي، "معجم الجذور العربية للكلمات الأمازيغية(البربرية)، نشر مجمع اللغة العربية الليبي، طباعة دار الأمة الليبي، الطبعة الأولى(2007).
- فاطمة بوخريص، وعبدالله بومالك، والحسين المجاهد، وحميد سريفي، "نحو الأمازيغية"، ترجمة: نورة الأزرق ورشيد لعبدلوي، المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، مطبعة المعارف الجديدة، (د.ط)، الرباط 2013.
- لويس جان كالفي، "حرب اللغات والسياسات اللغوية"، ترجمة: حسن حمزة بدعم من مؤسسة راشد آل مكتوم، المنظمة العربية للترجمة، الطبعة الأولى، بيروت، آب (أغسطس)، 2008.

الأدب الأمازيغي: السؤال الأنطولوجي والأجناسي

Amazigh literature : the ontological and ethnos question

خديجة كلامي ، أستاذة بالسلك الثانوي التأهيلي/ حاصلة على الدكتوراه في الأدب العربي المغرب

Khadija .kalami@gmail.com

ملخص.: نتغيا من خلال هذا البحث تسليط الضوء على الأدب الأمازيغي الذي يعد مكونا أساسيا من مكونات الثقافة المغربية، ظهر شفهيا في فترات تاريخية معينة، وظل يُتوارث عصرا بعد عصر باعتماد المشافهة والحكي.. إلى أن حلت مرحلة تدوين نصوصه وتوثيقها؛ لأنه أدب واكب حياة الإنسان في استقراره وترحاله، وعبّر عن آلامه وأحلامه وحاجاته، دون أن ننسى أن أغلبه تعرض إما للإتلاف أو للنسيان تماما كما حدث مع نصوص عربية كثيرة.

إن حديثنا عن مرحلة التدوين يجرنا إلى الحديث عن كيف بدأ الأدب الأمازيغي؟ أو بعبارة أخرى؛ كيف دون هذا الأدب؟ وبأي لغة؟ خاصة وأن الكتابات تعددت واختلفت باختلاف الحرف الذي جعل اللغة الأمازيغية في مفترق طرق إيديولوجي، طرحته الخيارات المطروحة، والبدائل المتبناة، ضمن تنوع لغوي – حرفي، يحظى فيه "الحرف اللاتيني" بالسلطة الأدبية والمادية في ظل انتشار وسائل الاتصال الحديثة، يليه "الحرف الآرامي"، الذي ما يزال يستأثر بالقوة الرمزية والكاريزما الثقافية للغة المهيمنة على المجال الديني، ثم الحرف الأمازيغي "تيفناغ" الذي لم تتعمق المعرفة به لدى الأجيال المتوسطة والكبيرة، عدا قلة من الفئات الصغرى التي بدأت تتعلمه في بعض المدارس، أو بعض الفئات التي اختارت أن تتعلمه بشكل نضالي، الشيء الذي أدى إلى تضييق أفق البحث والإبداع في الثقافة الأمازيغية...

الكلمات المفاتيح: الأدب الأمازيغي – النشأة والتأسيس – الخصائص – الأجناس الأدبية...

Through this research, we seek to shed light on Amazigh literature, which is an essential component of the Moroccan culture. It appeared verbally in certain historical periods, and was inherited from era after era by the use of verbal and narration .. until the stage of recording and documenting its texts emerged. Because it is a literature that accompanies the life of man in his stability and travel, and expressed his pain, dreams and needs, without forgetting that most of it was either destroyed or forgotten, similar to what happened with many Arabic texts. Our discussion of the blogging stage leads us to talk about how Amazigh literature began? Or in other words; How do you write this literature? And in what language? Especially since the writings varied and differed according to the difference of the letter that made the Amazigh language at an ideological crossroads. The options presented and the alternatives adopted were presented within a linguistic-literal diversity, in which the “Latin letter” has literary and material authority in light of the spread of modern means of communication, followed by the “Aramaic letter” , Which still captures the symbolic power and cultural charisma of the dominant language in the religious sphere, and then the Amazigh letter "Tifnagh", which wasn’t deeply known or developed in the middle and older generations, except for a few small groups that have begun to learn it in some schools, or some groups that have chosen to learn Militarily, the thing that narrowed the horizons of research and creativity in Amazigh culture ...

Key words: Amazigh literature - emergence and establishment - characteristics - literary genres ...

الهوية كينونة ضمائرية تتشكل متعقلنة متجسدة في هيئة أنوية، تتبدى لصقًا بشخص واحد ولها مسمى معين، وتمتلك خصوصية مجردة من الكلية بذاتية قد تتنافى مع الوحدانية، وقد تتقوقع فيها تفردا واختلافا.

وللكينونة هنا علاقة تفرد وانتماء وطيدة بهوية الأدب المغربي، ولن تكتمل تلك العلاقة أو يتضح كيانها ما لم يرتبط بالأدب الأمازيغي، باعتباره جزءا لا يتجزأ من ثقافة بلد واحد ، ومكونا أصيلا من مكونات ثقافتنا الوطنية المتسمة بالتنوع والتعدد، كما أشار إلى ذلك الأكاديمي والأديب المغربي عباس الجراري ، بقوله: "إنه لا يمكن الحديث عن الأدب المغربي بالتركيز فقط على الأدب المعرب (بفتح الميم وتسكين العين وفتح الراء) أي الفصيح، إذ إن هناك تنوعا وتعددا في التعبيرات الأدبية المغربية وألوانا أدبية أخرى من قبيل شعر الملحون، الذي يكاد يضاهي الأدب والشعر المعرب، وكذا الشعر الأمازيغي والشعر الحساني.."[35].

وعليه يصبح الانفتاح على دراسة الأدب الأمازيغي تحديا مهما من التحديات التي تواجه الهوية، وقد يسرّع هذا الانفتاح نسق التحولات إيجابيا؛ حيث لا مجال لوعي كامل بهوية الأدب المعرب دون تكامل أو تعاطٍ مع الأدب الأمازيغي، وبالعكس قد يدفع بالمرء إلى الانزلاق السلبي في الولاء لمظاهر وصور تختلف عما هو مصهور فيه مندمج معه، فيتخلخل الوعي لديه في التمسك بالأصالة المغربية، والتمتع بخصوصية ثقافة كل منطقة من مناطق ربوع المملكة المغربية. ولن يكون ذلك مادام التحاور والانفتاح حاضرين في ذهن الذات لترى بعقلانية بلا عصبية، وتنفتح على الآخر بلا استيلاب أو تهجين أو تبعية؛ بل بوعي بالاستقلال والمرونة التي بها تتجنب الذات الباحثة السقوط في الجمود واللاعقلانية الفكرية والعصبية القبلية.

وإذا كان الواقع المعيش يفرض على الذات الارتباط بهويتها وعدم التهاون في اكتسابها؛ فإننا أخذنا على عاتقنا النهوض بالأدب الأمازيغي وإعادة إنتاجه وصبه من جديد، بناء على معطيات إبداعية منفتحة ومجتباة بإرادة ووعي، وتبيان أن العربية ليست سببا فيما لحق الأمازيغية من تهميش، وإن إعادة إنتاجه تجعلنا نبحث أولا في بداياته ومراحل تأسيسه، وكيف انتقل من الشفاهية إلى الكتابية؟ وما أجناسه؟ وليبقى السؤال المحير والمثير للجدل، هو عن أي أدب أمازيغي نتحدث (تمازيغت، أم تاشلحيت، أم تاريفيت...). لذلك سنطرق هذه المحاور التالية، وسنحاول الإجابة عنها في محور واحد مكتمل المعالم:

- ماهية الأدب الأمازيغي.
- مظاهره وتجلياته.
- قضاياه وإشكالاته.
- شفهيته وكتابيته.
- الدراسات التي اهتمت به.
- الأدب الأمازيغي في آثار الدارسين.

1. النشأة والتأسيس:

يطلق الأدب الأمازيغي على مجمل الإنتاج الفني والمعرفي الذي أبدعه المغاربة الأمازيغ خلال مرحلة من تاريخ مسيرتهم الإبداعية، وما خلفوه من إنتاجات تندرج ضمن الأدب المكتوب، ونعني بها الدواوين الشعرية والنصوص الروائية والقصصية والكتابات المسرحية، والترجمة الأدبية... وإن انتقال الأدب الأمازيغي من المرحلة الشفوية إلى المرحلة الكتابية ليس من قبيل التحولات العادية والبسيطة التي قد تمس كل الآداب والثقافات بين الفينة والأخرى، تبعا لما يستجد من معارف ومناهج وأحداث، بل هو انتقال في عمق مسار هذا الأدب، "وثورة معرفية " في تاريخه، وهو ما يفترض من الباحثين وكل المهتمين الوعي بدقة المرحلة وبأهمية الانتقال/التحول الذي عرفه الأدب

[35] . ورد هذا القول في برنامج "مشارف"، من خلال حوار أجراه الأستاذ ياسين عدنان مع الأستاذ عباس الجراري، إنتاج القناة الأولى، سنة 2014.

الأمازيغي. خصوصا وأنه عرف محاولات عديدة لتدوين نصوصه وتوثيقها قبل هذا العصر، وصحيح أيضا أن تواجد الإنسان الأمازيغي على أرض المغرب منذ أكثر من ثلاثين قرنا، يعد دليلا كافيا للحديث عن أدب أمازيغي منذ القديم، مواكب لحياة هذا الإنسان في استقراره وترحاله، ومعبر عن آلامه وأحلامه وحاجاته، قد يكون أغلبه تعرض إما للإتلاف أو للنسيان، وفي كلتا الحالتين ما يزال أمام البحث العلمي الكثير مما يمكن فعله لتسليط الضوء على تلك المرحلة من تاريخنا الأدبي، على اعتبار أن معرفة أدبنا المغربي القديم (الأمازيغي والعربي) تعد من بين القضايا العلمية والتاريخية الحساسة والمسكوت عنها، وهو ما أشار إليه سيدي عباس الجراري بقوله: (من بين قضايانا التاريخية والفكرية تبدو قضية مغرب ما قبل الإسلام ذات أهمية كبيرة بما صادف هذا المغرب عند المؤرخين المغاربة والمسلمين عامة من إهمال يكاد يكون تاما)[36].

ولسنا نجانب الحقيقة إذا قلنا؛ إن الأدب الأمازيغي ظل يتوارث قرونا طويلة عبر التداول الشفهي قبل أن يصل إلى مرحلة التدوين، من جيل إلى جيل، باعتباره أدبا يتميز بالخصائص التالية:

- ✍ كونه إنتاجا جماعيا في معظمه لا ينسب إلى شخص بعينه، وحتى عندما ينسب إلى مبدع محدد كما في الشعر مثلا. فإنه يكون مصاغا حسب قواعد ومعايير جمالية محددة سلفا تنتسب إلى الجماعة وتتوارث عبر الأجيال.
- ✍ كونه إنتاجا يتسم بالعفوية، حيث لا يؤطره وعي نظري مدرسي مسبق، بقدر ما يخضع لدواعي التقليد الشفوي وتلقائية الحياة اليومية.
- ✍ كونه مرتبطا في معظمه بالغناء والموسيقى، حيث يشكل الشعر والحكاية والمثل واللغز مركبا يجد مكانه الأصلي في الرقصة والقصيدة المغناة.[37]

وإن رغبة الإنسان في الانتقال من ثقافة اللسان والسماع إلى ثقافة العين أو البصر، جعلت كثيرا منه يضيع ويتلف، الشيء الذي وسم المرحلة بالقلة في الإنتاج، نهاية الثمانينات من القرن العشرين، بحيث لم تتجاوز الأعمال المطبوعة آنذاك ثلاثة عشر عملا تقريبا، ومع ذلك شكلت علامة مهمة في تاريخ الإبداع الأمازيغي الحديث بالنظر إلى التحديات والمجازفات التي واجهها مبدعو المرحلة. ويمكن التمييز في مسار الأدب الأمازيغي بين ثلاث مراحل:

1. مرحلة التأسيس (نهاية الثمانينات من القرن العشرين).
2. مرحلة الاستمرارية والتثبيت (التسعينات من القرن العشرين).
3. مرحلة التوسع والانتشار (بداية الألفية الثالثة إلى حدود سنة 2010).

والحصيلة أن الأدب الأمازيغي بكل أشكاله المحتملة الماثلة أو غير الماثلة عبر العصور. ظل يقاوم من أجل الحياة وكانت طاقاته الفريدة للتكيف مع المتغيرات السياسية والاجتماعية والدينية والثقافية التي خضع لها الإنسان الأمازيغي أو واجهت وتفاعلت معها الحضارة الأمازيغية ولذلك ليس من السهل تحديد مسار تطوره أو المنعطفات التي مر بها. وهذا الماضي الحافل في النهاية لم تتوار أو تنقطع أوامره. بل بقيت معالمها قائمة حتى الوقت الراهن أي أن الخصوصيات الحالية التي يتسم بها الأدب الأمازيغي قد تغدو جسرا إلى هذا الماضي وإلى أثاره وظلاله التي ما تزال شامخة. ماثلة في الوعي والعقل. إن استراتيجية التعامل مع تاريخ الأدب الأمازيغي لا ينبغي أن يقوم على اعتباره جثة هامدة . ولكن على أساس كونه بابا مشرعا ومفتوحا على مجموعة من الاحتمالات المتباينة. إذ إنه يجمع بين التاريخ واللا تاريخ بين الواقع والمتخيل والممكن والمحتمل و عراقته وبعده في الزمان والمكان أيضا.. ومن ثمة لا يمكن النظر إليه كمجموعة من الآثار أو الأشكال التي تتعاقب على شكل سلسلة من التحولات. بل باعتباره بنية متماسكة تتداخل عناصرها.

36 . عباس الجراري، وجود المغرب الحضاري والثقافي في العصر الجاهلي، ص67، مجلة المناهل، ع 8، السنة الرابعة، مارس 1977.

37 . دراسات في الأدب الأمازيغي، أحمد عصيد، ص 7، المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط 2015،

هكذا، يمكن تتبع الأدب الأمازيغي عبر مناحي تطور أشكاله وبنياته وأساليبه ومقارنة بعضها بالبعض في ضوء التاريخ الكلي ظهرت فيه بكل ما فيه من ضروب التوتر والصراع. وما يتضمنه من أحلام أو انكسارات أو أوهام. وعلى هذا الصعيد تغدو معالم هذا التطور محملة بكل الغنى والثراء الذي يتأسس على قاعدة أن بنيته في كل حقبة تعلن عن صمودها عبر تغيراتها الدائمة والمتواصلة ومن المؤكد على أن الأجناس الأدبية الأمازيغية تتمتع بوجودها وكينونتها الخاصة وتنهض على آليات فنية متميزة يخضع وينضبط لها في الغالب كل جنس. وتكون لها سلطتها القوية على كل مبدع. أو منتج مهما ركب موجة الخلق والابتكار غير أن الآليات ليست ثابتة على الدوام فهي خاضعة للتحول والتغير وهذه الأجناس الأدبية تطرح قضية بالغة الأهمية في مسالة التأريخ الأدبي الأمازيغي. تتعلق بما يعرف بالمعايير الكمية والكيفية التي تبين ضروب الإبداع والإنتاجات الأدبية الأمازيغية. ومن الطبيعي في هذا الصدد القول إن نشأة هذه الأجناس قد تكون نتاج تأثيرات وانفعالات بآداب أخرى.

وتجدر الإشارة أيضا، إلى أن مسألة الكتابة أو التدوين في الأدب الأمازيغي، مسألة غير محسومة من الناحية التاريخية، ويمكن مناقشة قضية حضورها أو غيابها من زاوية قيمتها الرمزية عبر العصور. إذ نجد هناك ملاحظات عدة في المراجع التاريخية تشير إلى احتمال أن الأمازيغ قد كتبوا آدابهم ودونوها بحرفهم الأصيل (التيفيناغ) منذ الأزمنة الغابرة، لكن الفينيقيين والرومان لما احتلوا شمال إفريقيا حاولوا طمس هذه الآداب وكل ما هو مكتوب بالحرف الأمازيغي وباللغة الأمازيغية ليرسخوا آدابهم ولغاتهم وحروفها. ويشير أحد المؤرخين في كتابه حول إفريقيا إلى ذلك بقوله: "إن الرومان طمسوا العناوين والحروف القديمة التي وجدوها في إفريقيا لما احتلوها، ووضعوا مكانها عناوينهم وحروفهم حتى يخلدوا وحدهم، الأمر المعهود عند الفاتحين. ومن ثم لم يبق أي أثر للحرف الإفريقي. وليس من الغريب إذن أن يكون الأفارقة الأقدمون فقدوا حروفهم بعدما مرت عليهم عدة قرون تحت وطأة مختلف الأمم المتباينة الأديان[38] " .

وربما نهجت الدول الحاكمة، بعد الفتح الإسلامي، النهج نفسه فكانت تحرق وتتلف كل ما يؤلفه الأمازيغ أو يسجلونه. وبعبارات أوضح يصف الحسن الوزان الأمر بحديثه: "وفي الوقت الذي كان حكم إفريقيا بيد المبتدعة الفارين من خلفاء بغداد أمروا بإحراق جميع كتب الأفارقة المتعلقة بالتاريخ والعلوم، متوهمين أن الإبقاء على هذه الكتب من شأنه أن يترك الأفارقة على نخوتهم القديمة ويدعوهم إلى الثورة والارتداد عن الإسلام"[39].

2. الأجناس الأدبية الأمازيغية:

هذا من جهة النشأة والتأسيس، أما من جهة اللغة والأجناس الأدبية الأمازيغية، فإنها تجر بنا القول إلى اعتبار اللغة الأمازيغية من لغات السامية كالمصرية القديمة والعربية ، وتنحدر من اللغة الليبية القديمة التي كانت تستخدم على نطاق واسع قديما في شمال أفريقيا ، وتتكون الأبجدية الأمازيغية من واحد و ثلاثين حرفاٍ ويدعي الحرف الأمازيغي (حرف تيفيناغ) ، إلا أن اللغة الأمازيغية لم تعرف التدوين إلا في فترات لاحقة (كما أشرنا إلى ذلك سابقا)، كما تنوعت لهجاتها نظرا لاتساع انتشارها الجغرافي و تداخلها مع لغات أخرى سائدة كالعربية والفرنسية، مما أثر أيضا على عملية التدوين حيث يسعى البعض إلى تدوينها بحروف تيفيناغ ، والبعض الآخر يدونها بالحرف العربي ويعزى ذلك لتنامي عدد المستخدمين للحرف العربي وأن الحرف العربي هو الذي استخدمه الأمازيغ الأوائل في التدوين وهو الذي ساعد على تقارب الأمازيغ والعرب والمسلمين، رغم أنه لم يثبت علميا ما يدل على أن أسلافنا الأمازيغ اشتهروا بكتاباتهم العربية ولم يكتبوا بالأمازيغية، وأنهم دونوا آدابهم بحرف خاص بهم، وإنما مدوناتهم الأولى كانت بالحرف العربي، الذي وجدوا فيه ضالتهم، منذ عهد المرابطين والموحدين، أما حروف التيفناغ التي تمت بها كتابة الأمازيغية فهي كما يرجح من وحي المستعمر الفرنسي الذي أمد الكاتب الجزائري بالمال وكلفه سنة 1968 باختراع هذه الحروف، فتبناها المعادون للعربية في المقام الأول، استهدافا لإقصائها...

38 . الأدب الأمازيغي المعاصر، مظاهره وقضاياه، فؤاد أزروال، ص 8 المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 2015.

39 . وصف إفريقيا، الحسن بن محمد الوزان الفاسي، ص 69، ترجمه عن الفرنسية – محمد حجي ومحمد الأخضر – دار الغرب الإسلامي، بيروت – لبنان، الطبعة الثانية، 1983-ج1.

وتتفرع عن الأمازيغية في مجموع شمال أفريقيا سبع لهجات أو تنوعات أساسية، أما بقية اللهجات فهي شبه متطابقة فيما بينها. وكل هذه اللهجات تتحد في القاعدة اللغوية المشتركة بينها ويمكن للناطق بأحد اللهجات الأمازيغية أن يتعلم اللهجة الأخرى في أيام إذا كان يتقن لهجته الأم كما يرى الباحث الفرنسي أندري باسيه. ولقد بدأ العمل على اللغة الأمازيغية حتى يصطلح الناطقون على لغة موحدة في إطار الاعتراف الرسمي باللغة الأمازيغية الذي يطالب به الأمازيغ في المغرب والجزائر ومالي والنيجر... وحصل الاعتراف بالأمازيغية جزئيا وبشكل متفاوت في هذه البلدان...

واللهجات السبع الكبرى هي حسب تعداد الناطقين بها:

- اللهجة الأمازيغية السوسية (المغرب)
- اللهجة الأمازيغية القبائلية (الجزائر)
- اللهجة الأمازيغية الأطلسية (المغرب)
- اللهجة الأمازيغية الريفية (المغرب)
- اللهجة الأمازيغية الشاوية (الجزائر).
- اللهجة الأمازيغية الطوارقية (الجزائر). (ليبيا), (مالي، النيجر، بوركينا فاسو).
- اللهجة النفوسية (ليبيا).

وقد صنف الأستاذ عباس الجراري بعض اللهجات حسب المناطق، مثل:

- الزناتية: (تاريفيت) ويتكلم بها الريفيون المغاربة وسكان بعض المناطق الأطلسية والبرابرة الليبيون والتونسيون والجزائريون ما عدا القبائل.

- المصمودية: (تاشلحيت) ويتكلمها سكان الأطلس الغربي الكبير وسوس.

- الصنهاجية: (تامازيغت) ويتكلم بها رجال القبائل وسكان الأطلس المتوسط وشرقي الأطلس المتوسط وناحية ملوية وطوارق الصحراء.[40]

والجامع بين هذه اللهجات أنها تتشابه فيما بينها من الناحية البنيوية واللغوية ...

إن الإبداع الأدبي الأمازيغي بكل أجناسه وأغراضه هو جزء من تراث الشعب المغربي بدون استثناء بدل رواده جهودهم لتدوينه وإنقاذه من الاندثار وتأهيل مفاهيمه وتمحيص قضاياه الفلسفية والإنسانية والنضالية فهذا كله نتج أصلا عن الغيرة عكس الذين يصور الثقافة والأدب الشعبي الأمازيغي ويقدمه على أنه شكل فلكلوري بمفهومه التحقيري. فالمحطمون من قيمة هذه الثقافة على اختلاف انتمائهم يتقاسمون هذا الرأي.

3. خصائص الأدب الأمازيغي:

يتميز الأدب الأمازيغي بمجموعة من الخصائص أهمها:

- العقلانية : يتميز الفكر الأمازيغي إلى حد ما بالعقلانية بحيث إنه لا يقبل ما يختلف معه العقل وبسبب هذا أنتج مفكرين عظام تميزهم العقلانية مثل :أبوليوس- دوناتوس - ابن رشد - محمد خير الدين – محمد شكري وعبد الكبير الخطابي.
- التعدد والاختلاف : الفكر الأمازيغي يؤمن بالتعدد والاختلاف مما أهله للتعامل بلغات أقوام أخرى كاليونيقية – اللاتينية - العربية والفرنسية... كما أنه يؤمن بالتعدد داخل المجتمع ويقبل بالتعدد الريفي والثقافي واللغوي.

40 . الأدب المغربي من خلال ظواهره وقضاياه، عباس الجراري، ص 18، الجزء الأول، منشورات مكتبة المعارف الرباط، الطبعة الثانية.

- الحداثة والانفتاح: وهذه العقلية عرفها الإنسان الأمازيغي عبر التاريخ دون أن يكون ذلك عاملا للانسلاخ عن الذات والتقوقع حولها وهذا سر بقاء حضارته إلى الآن.

- فكر المقاومة والعناد : روح المقاومة والعناد والصمود عنصر أساسي في الفكر الأمازيغي وهو ضد تقييد حريته و نهب أرضه. يحب دائما الحرية والاستقلال والتاريخ خير شاهد على ذلك لأنه أمازيغي والأمازيغي يعني الحر فالإنسان المغربي اعتنق جميع الديانات المتعاقبة عليه وتعامل معها وفق مبادئه ومقوماته الفكرية والحضارية وهكذا نجده حارب الرومان بعد اعتناقه المسيحية وحارب العرب بعد اعتناقه الإسلام وحارب للعثور على مقوماته الذاتية ومذاهب دينية تنسجم مع تربيته السوسيولوجية وكيفية تنظيم مجاله الحيوي وهذا كذلك من أسرار بقائه وبقاء حضارته.

- التشبث بالهوية :من أهم خصوصية الإنسان الأمازيغي تشبثه بالهوية والثقافة والحضارة المتميزة مما جعله يشكل العنصر الأساسي والدائم في ربوع شمال افريقيا.

إذن؛ فالنتيجة المنطقية لكل ما ذكر هي إضفاء طابع التميز والشخصية المستقلة على الهوية الوطنية لسكان بلادنا فرغم حجم الاحتكار والتماس الثقافي للحضارة الأمازيغية مع الحضارات والديانات السماوية المتعاقبة عليه واعتناق الإنسان الأمازيغي لها فإن ذلك لم يمنعه من الحفاظ على مقوماتها الحضارية وشخصيته المستقلة. نظرا لعمق حضارته وتطورها وتدرجها في سلم الحقب التاريخية المختلفة.

تتمتع الأجناس الأدبية بوجودها وكينونتها الخاصة، وعلى إثر ذلك يمكن أن تخضع لهذه التصنيفات:

أ. الحكاية :وهي ذات طابع تعليمي في الغالب الأعم..

ب. الأمثال :هي من الأجناس الأدبية القديمة في كثير من الثقافات. وتجمع كما هو معروف بين ميزتين متكاملتين هما :التعبير المكثف عن واقعة أو حادثة منفردة جزئية. وثانيا تحويل العبارة إلى رمز والانتقال من خلاله بالواقعة أو الحادثة من سياقها الخاص أو الجزئي إلى دائرة العام أو الشمولي الكلي.

وتستمد الأمثال مرجعيتها غالبا من الحكايات أو القصص الخرافية أو الأسطورية أو من الحوادث أو الوقائع التي تشكل ضربا من التجربة في مجال من المجالات حقيقية أو متخيلة وتمتزج أنساقها الأسلوبية ببعض معالم الحكمة ومعالمها الفنية والجمالية.

ج. الأحاجي: وتعتمد أساليب التعريض والألغاز ومنها ما يعرف مثلا بالأطلس: –تيعوناوين -المستغلقات- وتيمزوزار- المطارحات- ويستخرج المعنى أو الدلالة منها بالحدس، لا بدلالة اللفظ عليه حقيقة أو مجازا .

وكل هذه الأجناس تقوم على ضرب من أساليب معينة أو حتى على مجموعة من الأساليب ولا شك أن تفاعلها ساهم في بلورة كثير من الخصائص الأدبية الإبداعية ومن هنا يمكن تقديم حجم الدور الذي قامت به في بلورة الأساليب التي تكون مقصورة عليها.

د. الشعر: لعله أقوى الأجناس الحيوية، وأعرقها في تاريخ الأدب الأمازيغي، وكان على الدوام ومنذ العصور الغابرة الصيغة التعبيرية المتفردة التي ظهرت في حياة الإنسان الأمازيغي عبر تاريخه العريق، ولا شك أن تطوره ظل مرتبطا بالسيرورة التاريخية الحضارية للثقافة الأمازيغية.

عدا هذا يمكن الحديث عن أجناس أخرى بنوع من الاحتراز، كما هو الأمر بالنسبة للمسرح أو القصة أو الرواية أو السينما ولو أن ملامح درامية في ما يتعلق بقضية المسرح مثلا قد نجد لها أصولا ومظاهر متباينة عبر كثير من الطقوس الجماعية أو الفردية التي يقوم بها الإنسان الأمازيغي. مثل- أمعشار أو تاغنجا ومن المحتمل أن هذه الملامح كانت قديما تتمتع بكل مقومات الدراما، خاصة إذا وضعنا في الاعتبار أن أصولها كامنة في الشعر الأمازيغي وتجلياته المختلفة، وينبغي على هذا المستوى بذل مزيد من الاستقصاء في محاولة القبض على منحى نشوء وارتقاء هذا الفن في الحضارة الأمازيغية.

وتجدر الإشارة إلى أن هذه الموضوعات بقيت أسيرة محدودة جدا، وظلت تراوح بين التاريخ والتراث تستلهم منها أهم عناصرها التخييلية، وظلت سجينة موضوعتي "الهوية" و"الرفض"، تشتغل على تجلياتهما وتمظهراتهما الاجتماعية والثقافية والسياسية. ويرجع هذا التركيز أساسا إلى:

- حداثة هذه الأجناس وقلة التجربة في ممارسة الإبداع في إطارها.
- قصر الذاكرة والتاريخ المشكل للخلفيات الفنية والموضوعية لها.
- الارتباط الوثيق لنشأتها ونموها بالحركة الثقافية الأمازيغية..

نستنتج ما سبق؛ أن الأدب الأمازيغي في المغرب بدأ يأخذ شكل الأدب المكتوب السهل التداول عبر البلاد ، لمعت في تلك الأثناء العديد من الأسماء في سماء الشعر والمسرح ولعل أبرزها " محمد مستاوي "الشاعر والباحث المغربي في الثقافة الأمازيغية والذي عبر عن قضايا شعبه وأزمة الأمازيغ فوق الخارطة اللغوية العربية والأرض الأفريقية الطيبة ، مزج ما بين سهولة الشفهية وإيقاع التدوين ورزانة القديم وسرعة الحديث ، صدر له العديد من الدواوين كان أولها ديوان (القيود) في العام 1976 والذي يعد من أوائل الدواوين المدونة في الشعر الأمازيغي وديوان (الضحك و البكاء) في العام 1979 و(المرقص) في عام 1988 ثم ديوان (أمواج) في عام 1998، ومن ذات الأرض يصدح صوت "حسن إذ بلقاسم"و" إبراهيم أخياط" و"محمد شفيق"، كما انتشر الغناء الشعري على يد فرقتي "أوسمان"و"إزنزارن"، وفي بداية الثمانينيات عانى الأدب الأمازيغي من جمود شديد حتى بدأ المسرح الأمازيغي في البزوغ بقوة ولعل تجربة "الصافي مؤمن علي" تعد علامة بارزة في الأدب الأمازيغي، كما بعث الشعر الأمازيغي من جديد على يد "المحجوبي أحرضان"و" أحمد الزياني"و"على صدقي آزايكو" ذلك الأخير الذي استطاع المزج بين القديم والحديث بلغة وجدانية عميقة عالمية تجاوزت حدود الخارطة الأفريقية ، بدأت الرواية في الظهور على سطح الأدب الأمازيغي في التسعينيات من القرن العشرين ولمع في سمائها مجموعة كبيرة من الأدباء أمثال " محمد أبحري" بروايته (أن نكون أو لا نكون) و رواية (ظلال الذاكرة) "لأبي القاسم أفولاي" ، ومحمد أكوناص الشاعر والروائي بروايته (حلم و زيادة) ، كتبت "فاضمة الورباشي" الشعر الأمازيغي متحررة من القالب واللازمة الشعرية الأمازيغية، برز اسم "عمر بومزوغ" في أواخر التسعينيات وهو الشاعر والروائي والكاتب المسرحي ولعل رواية (سفينة نوح) ومسرحيتي (حفار القبور) ، (الإسكافي) من أشهر ما كتبه وكذلك النص المسرحي الشفهي (ربيعة وبوزيان) و مسرحية (تاسليت و روميو) ، و لا يمكن أن نمر بالمشهد الشعري الأمازيغي الحديث ولا نطرق أبواب الشاعر "التجاني بولعوالي" صاحب ديوان (شمس الحرية).

أما الإصدارات الأدبية التي اهتمت بدراسة ونقد الأدب الأمازيغي، نجمل بعضها فيما يلي:

- الأدب الأمازيغي المعاصر، مظاهره وقضاياه، فؤاد أزروال.
- مدخل نظري لتاريخ الأدب الأمازيغي، تنسيق الأستاذ محمد أقضاض.
- دراسات في الأدب الأمازيغي، أحمد عصيد.
- بيبليوغرافيا الإبداع الأدبي الأمازيغي بالمغرب (1968/ 2010)، محمد أفقير وأحمد المنادي.
- الإبداع الأمازيغي وإشكالية النقد، تنسيق إدريس أزضوض وأحمد المنادي.
- مداخل إلى الأدب الأمازيغي الحديث، مبارك أباعزي.
- الأدب الشفوي الأمازيغي معالم وأبعاد، تنسيق مصطفى أشبان، رشيد نجيب.
- ....

والأكيد في هذا الأدب الأمازيغي الجديد هو استيعابه للأجناس الجديدة من رواية وقصة ومسرحية، واشتغاله ضمن آفاق أخرى أهمها أدب الأطفال وإعادة صياغة الأدب الشفوي في قوالب حديثة، مما سيجعله غنيا ومتنوعا من جهة، وأصيلا ومندمجا في الثقافة الأمازيغية العامة من جهة أخرى.

▪ لائحة المراجع:

- الأدب الأمازيغي المعاصر، مظاهره وقضاياه، فؤاد أزروال، المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 2015.
- الأدب المغربي من خلال ظواهره وقضاياه، عباس الجراري، منشورات مكتبة المعارف الرباط، الطبعة الثانية.
- بيبليوغرافيا الإبداع الأدبي الأمازيغي بالمغرب (1968/ 2010)، محمد أفقير وأحمد المنادي، المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية – الرباط 2012.
- دراسات في الأدب الأمازيغي، أحمد عصيد، المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط 2015.
- وجود المغرب الحضاري والثقافي في العصر الجاهلي، عباس الجراري، مجلة المناهل، ع 8، السنة الرابعة، مارس 1977.
- وصف إفريقيا، الحسن بن محمد الوزان الفاسي، ترجمه عن الفرنسية – محمد حجي ومحمد الأخضر – دار الغرب الإسلامي، بيروت – لبنان، الطبعة الثانية، 1983.

مظاهر التجديد في الشعر الأمازيغي المعاصر في الأطلس المتوسط

Aspects of Renewal in Contemporary Amazigh Poetry in the Middle Atlas

آسية شعبان باحثة في الآداب المغرب

البريد الالكتروني : assiaa.chaabane2014@gmail.com

برزت في العقود الأربعة الأخيرة بالساحة الثقافية فيما يخص الشعر الأمازيغي بالمغرب عدة كتابات شعرية جديدة، من حيث الشكل والموضوع والبلاغة الفنية..، واتخذت هذه الكتابات منحى القصيدة المغربية الأخرى من حيث الشكل والبناء والهندسة. ولازالت إلى حدود اليوم تجربة فتية في غياب شبه تام للنقد والدراسة، ويقترن بزوغ هذه الظاهرة الشعرية الأمازيغية بالتحول الذي طرأ على البنيات الثقافية المغربية، إضافة إلى المستجدات التي تحكمت في التطور السوسيوثقافي المحلي.هذه التحولات كان لها دور كبير لاتخاذ البادرة لتحطيم عقدة النسيان عبر شرارة المواهب التي أبدعت في التجديد في نظم الشعر الأمازيغي والخروج به ليواكب متغيرات العصر وليحفظه من النسيان.

هذه المواهب التي بدت تسمع للغير آلامها، وتعرف بالثقافة الأمازيغية وتنقل همومها للعالم عبر الكلمات الشعرية التي تكرس فكرة لا شعر خارج التاريخ، تؤكد على أن الأمازيغي تعامل مع الشعر كشكل من أشكال المقاومة المسلحة في بعد رمزي هدفه التحريض والحماس وصون الارض.. واثبات الهوية الأمازيغية التي عمل على ترسيخها رغم كل الاكراهات. ويعود الفضل للأدب الشفهي الأمازيغي الذي تناقلته الأجيال والذي صمد كصوت وتعبير نضالي ضد كل ما سيمس بشرف الذات والكيان، وهذه المهمة لم تكن بالنسبة للشاعر الأمازيغي ظرفية بل مسألة مبدأ بقضية إنسانية، لأن علاقة الشاعر بالفكر لا تنبع من إدراكه لبعض القضايا، بل من اتخاذه موقفا سلوكيا من الحياة والوجود.

الكلمات المفاتيح: التجديد، الابداع، الشعر، الأمازيغي.

During the last four decades, there have been several new Amazigh poetic writings in Morocco that touch on cultural themes. These writings followed other Moroccan poetry in terms of form, construction, and geometry. To date, it is still a young experience given the relative absence of criticism and literature on the issue. The emergence of this Amazigh poetic phenomenon is accompanied by the transformation of Moroccan cultural structures, as well as the local sociocultural development. These transformations played an important role in rescuing Amazigh poetry from oblivion and assisting it to keep pace with the the changes of the times. The talented Amazigh poets aimed to convey the Amazigh concerns to the world through poetic words.The amazigh oral literature of the generations has survived as a voice and a militant expression against all that will be associated with the honour of the self and the entity. Its task was not circumstantial but a matter of principle with a humanitarian cause. That is because the Amazigh poet's relationship with thought does not stem from his awareness of certain issues, but from his attitude towards life and existence.

Key words : Amazigh . Innovation. Creativity. Poetry.

يعد الشعر الحياة الوجودية للإنسان الأمازيغي، فهو أولى المدارس التي طورت مداركنا ووعينا ووسعت مخيالنا بفضل أمهاتنا الشواعر اللائي ربين فينا الذوق الفني عبر الترديد والإلقاء الشعريين حتى ونحن أجنة في بطونهن، فمن منا كان لا ينام على إيقاع أهزوجة، ويستيقظ على المواويل الآتية من المنزل وقت القيام بالأعمال المنزلية من مخض وطهي وتنقية الزرع من الشوائب... ومن الحقول والبساتين والمرعى ...بعفوية بسيطة وتلقائية مذهلة ونبرة حنونة.

لكن من الضروري الإشارة إلى أن وسائل التواصل الحديثة (بداية من التلفاز وصولا إلى الأنترنيت) والمدرسة، وتغير أنماط الحياة (من الحياة الجماعية إلى الفردية، الهجرة، مزاولة حرف أخرى جديدة...) قد أدى إلى بتر التراث الشفوي ووأده، ففي الوقت الذي كانت فيه هذه الأجناس هي ما يجمع الناس حول موقد النار حيث التواصل الشفوي الحميم المباشر بين أفراد الأسرة، مما يكسب الصغار ملكة اللغة وجمالية التعبير والفصاحة وتربية الذكاء والفطنة وإذكاء الحس الجمالي فيهم، والتخلص من القلق جراء مقابلة الآخر ومخاطبته بعيدا عن التلقي السلبي والاستهلاك الذي طغى على كل شيء في الوقت الراهن.

هذا من جهة اما من جهة أخرى وكما لايخفى على أحد أن الشعر عند الأمازيغ يعتبر وعلى مر العصور والأزمنة من أرقى مراتب الهذيان الروحي والهمس الوجداني، فهو ليس لغة ممعيرة ومقبولة فحسب تفيد المعنى والغرض، بقدر ما هو سمو النفس المطمئنة في شتى انفعالاتها وتموجاتها... لبلوغ منتهى سلالم الإلهام .

فهو "الراح الذي يريح الروح، والكأس النديمة المسكرة بالبيان بلغة التصوف ، مطبوع بالإحساس الصادق في ضوء جملة تشكيلية وصورة بهية فياضة التعبير والدلالات، دلالة المعنى والرؤية الشاعرية، معتمدا الاختزال الإنشائي والاقتصاد اللغوي في اقتناص لحظة زمنية جنونية شعرية نابعة من عمق أسارير الوجدان العاطفي، فتؤطر الصدمة عن طريق المخيلة وقرميد القواميس، فيغتني التراث الأدبي الشعبي كرافد هام في ثقافتنا الشعبية. معززا باقي جوانب أدبنا الشفوي. على نغمات الموسيقى والرقص الجماعي... كسمة اقترن بها الشعر الإفريقي كله والأمازيغي منه على وجه الخصوص الذي لا تكتمل القصيدة إلا به. والبعد الموسيقي هنا مثل الروح السارية في مختلف الرموز التعبيرية وعيا منه بأهمية الوجود الفني الساحري. الذي يتفادى ملل اللفظ وعري المفردة ضمن هيكلها اللغوي الجمالي لإخصاب النفس في جنان العشق اللانهائي".[41]

والشاعر الأمازيغي قد استلهم تجربته هذه "من وحي الفطرة ومن داخل معهد الطبيعة في أجمل التعابير الجمالية، مبرزا ملكته الفكرية وقدرته الفائقة في الإنتاج الإبداعي والإجتهاد المعرفي لتأسيس حركة حداثية يتمخض عنها التمدن والحضرية التي ستستنطق كل الإشكالات المطروحة. ومن جراء التفكير تولد جرأة الأسئلة. فتتشكل لديه لحظة الإبداع الشعري توهج ومغامرة. تعتمد التلقائية المكانية مخلفة خلف وقع خطاها جمالية مستظرفة.. تغوي العين والأذن معا. خصوصا حينما تصير "الشاعرية" من العيار الثقيل كما ينظر لذلك الشكلانيين الروس.. والخطاب المكرس للفكر والواقعية كما يرى "غولدمان" هو عين التراث الذي يعي الهوية قبل أي شيء آخر، ومهما كان الجنس الأدبي المعني".[42] كما أنه ومنذ الأزل عرف كيف يخلص لفن هادف وطموح مضحيا من أجله بالغالي والنفيس دون أجرة أو مقابل، إيمانا منه بأن الشعوب تعرف بآدابها وبقوة فكرها وإبداعها. ووفائه للرسالة الأدبية الفنية جعلته يعيش دوما إنسانا بسيطا متواضعا ينتمي إلى الطبقات الشعبية المسحوقة.لأن الأدب ما انبثق يوما من القصور. وشعوره بالمسؤولية جعله يعمل في تطوير

[41] محمد أسويق، مقالة الشعر الأمازيغي القديم جمالية البلاغة وسؤال الهوية ،مجلة الحوار المتمدن الإليكترونية، عدد:2775، 2009/9/20.

[42] نفسه

التجربة الثقافية و الفكرية و جعلته يتخذ موقفا صائبا. دون أن يكون أبدا لاهثا خلف شهرة أو جاه ولا اتخذ الشعر يوما أداة للاسترزاق والتهريج والبهرجة بل خدمة للقيم الاجتماعية واحتراما للتقاليد الفنية.

هذه الكنوز النفيسة التي خلفها االشاعر الأمازيغي والمتمثلة في المسودات الشفوية هي القادرة على تبيان الحقيقة والبراءة خارج عن كل التشوهات والندب.. التي كرسها المؤرخ الرسمي لإسقاط صفة الشرعية والمصداقية عن كل ما من شأنه أن يجذر المرتكزات التراثية في هويتنا الإنسانية.

إلا أن "القريحة الإبداعية مصرة بأن ترقى بكل الأشكال الفنية إلى مستوى الخلد، ومنها الشعر، وباعتباره صوت لا بعده صوت، مارس الوعي والتواصل لإبراز حركية مجتمعية تناشد المقدس؛ ومن عمق هذه الدينامية كان يكسب تجربة شرعية".[43]

أكثر من ذلك يمكننا الجزم على أن أدبنا بوجه عام والشعر منه على وجه الخصوص يشكل وبامتياز أهم وثيقة تاريخية لإستقراء حياتنا الفكرية ولو في شكلها البسيط للغاية.

❖ تعريف الشعر الأمازيغي :

يعد الشعر في الأطلس المتوسط متنفسا كبيرا عند الأمازيغ، فهو مقترن بكل شيء في حياتهم، فما من عمل يقومون به إلا وكان الشعر أحد أركانه وعونا لهم فيه.

ولايمكن لأي كان أن ينظم الشعر، مالم يمتلك الموهبة وفن النظم المتقن، وتثبيته على ركائز قوية، ويؤكد الشاعر الأمازيغي على ضرورة الإتقان والتجويد في الشعر وأن بناء الشعر يتطلب الجهد والدقة اللذين لا يتوفران إلا في الشاعر الحقيقي.ويشبه الشعر أو القصيدة بالبنيان، يقول في ذلك أحد الشعراء:

اللاس نتكا لغاثين لبني نيادير أنبدلش آيماسو

اللانتاسي الميزان نسيكت عاد نسرس اسلي خف وسين

وتعريبه: نشيد الشعر كالحائط لا حاجة لنا إلى بناء

نقيس ونضع اللبنة فوق ألأخرى

ويرى شاعر آخر أن هذا البناء لا يحتاج الى مقياس وإنما يستند الى الحدس والإلهام الشعري النابع من الفطرة والتجربة الحياتية، حيث يقول في ذلك أحد الشعراء:

إللا غوري ماغ اسبنوخ أيادير وار اكشيض

إللا لعبارنس غوري زك أسناي اسروس آسلي

وتعريبه: عندي ما سأبني به الحائط دون اللجوء إلى القياس

فلي حدس منذ أن وضعت اللبنة الأولى [44]

ولابأس إذا توقفنا على تعريف الشعر عند بعض الشعراء الأمازيغ في الأطلس المتوسط، وسأكتفي بتعريف أحد الشعراء وهو الشاعر "أوملكي" حيث شبه الشعر بالسلسلة وشبه الأبيات بحلقاتها فهي تكون محكمة فكل بيت يستدعي بالضرورة البيت الذي يليه الى أخر القصيدة، فهو" أوال" أو كلام منظم بإحكام وفق رؤية معينة وموضوع معين ضمن أبيات محكمة

---

43 محمد أسويق، مقالة الشعر الأمازيغي القديم جمالية البلاغة وسؤال الهوية ،مجلة الحوار المتمدن الإليكترونية، عدد:2775، 2009/9/20.

44 محمد المسعودي، وبوشتى ذكر،الشعر الغنائي الأمازيغي الأطلس المتوسط أنموذجا، مرجع سابق،بتصرف، ص:21.

متشابهة لها وزن واحد وهذا الإحكام يجعل القصيدة ترسخ وتثبت في ذهن 'أمركَاز' أو "أنظام" عندما يحتاجها يبدأ بالبيت الأول فتتوالى الأبيات على لسانه متراصة متناغمة[45]

❖ تسميات الشعر بالامازيغية:

بالرغم من صفة النوعية التي تميزت بها التسمية وفقا للبعد الجغرافي والتنوع الغرضي الذي هو [إزران- أمراك- أسفرو.....-]

يبقى الثراء الصوتي المتفجر من فضاء التركيب البلاغي ينهل من صميم لغة أمازيغية واحدة موحدة البنية والمخيلة. مهما تعددت عوامل الإيكولوجيا أو سوسيولوجية النص، وقد تولد عن هذا التنوع الخصب أنماط فنية في خطاب شعري يغني الوظيفة الأدبية من خلال الرؤية الشعرية ولو في اختلاف المستويات التركيبية والمعجمية والدلالية والإيقاعية... الذي لا تأثير له على النسق البنيوي اللغوي العام.

ويصطلح على هذه الأشكال الغرضية الشعرية التي هي فروع من الأصل [تقسيست- تماوايت- ثيفارت- تزرزات- العيطة- تاميدولت أحواش- أحيدوس- أهنقار أعيوع.....] ، وتشترك في الوظيفة التواصلية بين المرسل والمتلقي. بنية القاموس الوحيد وبالمرادف المتعدد، ونظرا لما تجسده هذه الشاعرية المتنوعة من عظمة الفكر الشعبي في جوهر إبداعه وقوة لغته وهندسة جماليته. هذا ويعرف الشعر في اللغة الأمازيغية بثلاث تسميات من أهمها :

+ أمارگ (Amarg) : وتعني الكلام المبارك المهدي وهي تسمية مشتقة من الفعل "أركّ" (Arg) ومنه اشتقت كلمة "تارّاگت" (Tarragt) بمعنى الهدية (تارزيفت : "Tarzzift")

+ تامديازت (Tamdyazt) : تطلق على الشعر بصفة عامة وعلى القصيدة خصوصا كما تعني الشاعرة أيضا. وهي كلمة مشتقة على صيغة الفاعل ولا تدل عليه من فعل ثلاثي الصوامت "ديز" (Dyz)، فعل انقرض في عديد المتغيرات الأمازيغية وإن لا زالت تحتفظ بكلمات من أسرتها مثل "أمداز" (Amdaz) الذي يعني الفرح الجماعي العارم.

+ أوال (Awal) : فهذه اللفظة تعني الكلام عموما والشعر إذا اقترنت بفعل الكسر والتكسير "رز" (Rz) كقولنا: Ar[46] iṛzza awal / Da iṛraz awa

❖ ماذا نقصد بالتجديد؟

التجديد في الشعر : هو محاولة الخروج بالقصيدة من دائرة التقليد من حيث الغرض والقالب والفكرة والأسلوب, وتتجلّى أهم مظاهر التجديد في الشعر الحديث فيما يأتي:

أ. التجديد في الموضوعات الشعرية وعدم الوقوف عند الموضوعات التي طرقها الشعراء القدامى.

ب. ظهور أغراض شعرية جديدة كالشعر السياسي والشعر الاجتماعي ....

ج. ظهور النزعة القوميّة في الشعر، والنزعة الإنسانية السامية وعدم الوقوف عند النظرة الطائفية .

د. الاعتماد على الوحدة العضوية في بناء القصيدة والميل إلى توظيف الرموز بجميع أنواعها (طبيعية، دينية، تاريخية، أسطورية... إلخ

ذ. التنويع في الأوزان والقواف والتحرّر من قيود القافية الموحدة.

---

45 شهادة أولمكي، شاعر أمازيغي من قبيلة آيت عزيزة، ومن مجموعة آيت عزيزة، ولد سنة.....حاورته يوم 2017/4/13

46 الكاتب حميد الطالبي، الشعر الأمازيغي: تعريفات، تصنيفات ومقارنات "الحلقة1" مقال في مجلة تنجداد 24 الايليكترونية، عدد الخميس 28/ ماي/2015.بتصرف

ر. ومن أبرز مظاهر التجديد التي ميزت الأدب الحديث الالتزام: ويرتبط مفهوم الالتزام بمفهوم الأدب ومدى علاقته بالحياة، وبالدور الذي يقوم به الأدب في توجيه هذه الحياة، فلا يتحقّق الالتزام إلاّ عندما يقدّم الأديب للآخرين أعمالا تمس حياتهم ومشكلاتهم بشكل مباشر. ومن ثمّ يتحدّد الالتزام في الأدب بمدى ارتباط الأديب بقضايا النّاس في مجتمعه، وما يقدّمه من حلول لهذه القضايا، أو بمجرد التنبيه إليها.

هذا فيما يخص مظاهر التجديد أما إذا أردنا التوقف عند ماهية التجديد:

فيرى زكي العشماوي أن التجديد في مجال الشّعر لم يتجاوز الأشكال والمفاهيم إذ" رغم كلّ ما أحرزناه من تطور وتجديد قد يبلغ درجة لم تحدث من قبل في تاريخ أدبنا العربي على اختلاف عصوره،لكن الّذي حدث أنّنا تجاوزنا الأشكال والمفاهيم"[47]

ويرى النّقد الحديث أنّ "للتّحول والتّجديد تيّاران: الأول: هو التّيّار الّذي يبدأ أصوليّا ثمّ يثور من داخل الأصولية وهذا النّوع من التّجديد هو الّذي يعترف بأنّ لكلّ زمن خصوصياته. والثّاني: هو الّذي يغيّر في الأصول تغييرا جذريا يعتبر تحوّلا حقيقيا عن المسار المعروف والتّقاليد المتداولة والمرتبطة بشكل الفنّ وطرائق التّعبير،وأدوات هذا التّعبير، سواء كانت هذه الأدوات في لغته أم في أساليبه التّعبيرية المختلفة أم في هيكله البنائي أم في مضمونه الفكري"[48].

أدرك الشّاعر الأمازيغي المعاصر كل ذلك كما أدرك أنّ الأسلوب القديم بطريقته الملتزمة وشكله القديم لم يعد قادرا على استيعاب مفاهيم الشّعر الجديد، ولم يعد مناسبا لتطور الحياة لذا ظهرت محاولات جادة، وكانت هذه المحاولات أكثر نجاحا وقد تجاوزت الحدود الإقليمية لتصبح نقلة فنّية وحضارية عامة في الشّعر الأمازيغي، وقد حطّمت هذه النقلة الشّعرية الجديدة كل القيود المفروضة عليها وانتقلت بها من الجمود إلى الحيوية والانطلاق.

❖ مظاهر التجديد في الشعر الأمازيغي المعاصر:

برزت في العقود الأربعة الأخيرة بالساحة الثقافية فيما يخص الشعر الأمازيغي بالمغرب عدة كتابات شعرية جديدة، من حيث الشكل والموضوع والتركيب والبلاغة الفنية. ومن حيث اللفظ والمعنى، واتخذت هذه الكتابات منحى القصيدة المغربية الأخرى. من حيث الشكل والبناء والهندسة. ولازالت إلى حدود اليوم تجربة فتية في غياب شبه تام للنقد والدراسة، ويقترن بزوغ هذه الظاهرة الشعرية الأمازيغية بالتحول الذي طرأ على البنيات الثقافية المغربية، إضافة إلى المستجدات التي تحكمت في التطور السوسيوثقافي المحلي.

هذه التحولات كان لها دور كبير لاتخاذ البادرة الأولى لتحطيم عقدة النسيان عبر شرارة المواهب التي أبدعت في التجديد في نظم الشعر الأمازيغي والخروج به من المألوف ليواكب متغيرات العصر وليحفظ الموروث الأمازيغي من غياهب النسيان. هذه المواهب التي بدت تسمع للغير آلامها وجرحها الدامي.. وتعرف بالثقافة الأمازيغية العريقة وتنقل همومها للعالم عبر الكلمات الشعرية التي تكرس فكرة لا شعر خارج التاريخ، تؤكد على أن الأمازيغي على مر العصور ومهما اختلفت ظروفه وأزمنته تعامل مع الشعر وانطلاقا من ظروفه العصيبة كشكل من أشكال المقاومة المسلحة في بعد رمزي هدفه التحريض والحماس وصون الارض والحرية واثبات الهوية الأمازيغية التي عمل على ترسيخها رغم كل الاكراهات، إذ أن الفضل يعود للأدب الشفهي الأمازيغي الذي تناقلته الأجيال والذي صمد كصوت احتجاجي وتعبير نضالي ضد كل ما سيمس بشرف الذات والكيان، وهذه المهمة لم تكن بالنسبة للشاعر الأمازيغي ظرفية أو موسمية، بل مسألة مبدأ بقضية إنسانية، لأن علاقة الشاعر بالفكر لا تنبع من إدراكه لبعض القضايا، بل من اتخاذه موقفا سلوكيا من الحياة والوجود.

---

47 نفسه ص: 138.

48 زكي العشماوي، الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية،دار النشر: دار المعرفة الجامعية، القاهرة 2010، ص:262

وبهذا لايمكننا القول ان الشعر الأمازيغي "ولد كفن يمجد اللذة ويبجل النشوة كما تعتقد مدرسة التحليل النفسي التي اعتبرته مجرد إفراغ للمكبوت وتصريف للذات المنفعلة والمتوترة، بقدر ما هو مبدأ ذاكرة نضالية تتحرك في اتجاه تكسير العزلة عن الدينامية التاريخية لضمان مرآة الوجود المجلوة، مما جعله يعنى كمكون ثقافي بمكانة هامة داخل المجتمعات الأمازيغية".[49]

هذا الإهتمام بالشعر يزادد كلما كان يعكس روح الحياة اليومية بتجلياتها الاجتماعية والنفسية والعاطفية...ويتجدد مع تطور الحياة والمجتمع، إسهاما منه في تفعيل حياة حضارية متطورة. تؤكد على أنه شكل دوما نمط حياة في المسيرة الإنسانية التي تفاعلت مع الوجود عن طريق الحس الشعري الجمالي . ولابأس أن نقف عند بعض مظاهر وآليات التجديد الذي عرفه الشعر الأمازيغي، والذي يمكن تقسيمه الى ثلاث محاور رئيسية:

1) مظاهر التجديد في الشعر الأمازيغي من حيث النظم والتداول:

1. يتميز الشعر الأمازيغي بكونه شعر مغنّى بامتياز، فقد كان الشعر والغناء متلازمان بشكل يجعلنا نغامر عند الحديث عن أحدهما دون استحضار الآخر، ولم يظهرا متفرقين إلا مؤخرا عند الأجيال الحالية حيث أصبح الشعر الأمازيغي في العصر الحديث – إن لم يكن جله فبعضه – ينظم ليكون مستقلا عن الغناء، وهذا يتضح من خلال الدواوين الأمازيغية المنشورة حاليا والتي تشير إلى أنها تجربة تختلف عن الشعر الشفوي التقليدي المرتبط بالغناء، فهي تجربة ذاتية ، تخرج من بوتقة التعبير المحدد بشكل وموسيقى وقيم ثابتة.
2. كما أنه وعلى الرغم من كون الأمازيغ من بين الشعوب القليلة جدا في العالم التي تتوفر على نظام كتابي خاص، فإن الكتابة والتدوين لم يشكلا سمة جلية في الأدب الأمازيغي لعدة اعتبارات ذاتية وموضوعية، لذلك شكلت الذاكرة الجمْعية خزان هذا الأدب العريق عراقة الإنسان الأمازيغي نفسه. وكان موت شخص هو بمثابة اندلاع حريق في مكتبة. ذلك أن العديد من النفائس الأدبية تموت بموت الكبار ما لم يُطْلعوا عليها الآخرين، أو تجد طريقها إلى الحكي التواتري ومن ثم إلى التدوين الكتابي الذي عرفه الأدب الأمازيغي عامة والشعر منه على وجه الخصوص في الآونة الأخيرة؛ حيث أخذ الشعراء في كتابة قصائدهم وجمع بعض الأعمال الشعرية من الشعراء الكبار وجمع المتن الشعري من فم بعض حفاظه ونسبته إلى أصحابه، لذا يمكننا أن نعتبر التدوين الخطوة الأولى نحو التجديد.
3. غيرت القصيدة الحديثة من صورة الأمازيغي المرتبط بأرضه ومجتمعه...إلى إنسان أكثر حرية فهو غير مرتبط بوسط اجتماعي أو جغرافي فهو في الديوان الشعري متواجد في كل مكان.
4. كانت الحركة الشعرية تعرف نشاطا منقطع النظير عند الأمازيغ فكما يشهد التاريخ الأدبي كان الشعراء يقيمون أندية ومحافل شعرية كثيرة ولها طقوسها الخاصة للتباري بالشعر ولإظهار التفوق والمحاورة، عكس ماهم عليه الآن فبسبب المشاغل اليومية وغيرها قلت هذه المحافل وقل الإحتفاء بالشعر وقل عدد الشعراء .
5. أصبح الشعراء المعاصرين يكتسبون المهارة في النظم عبر تراكم التجربة والدربة إما بالانغماس في الأعراس الاحتفالية أو التكوين الأكاديمي. بعدما كان الشاعر الأمازيغي متضلع في مجال النظم والارتجال بالموهبة والفطرة فقد كان الشاعر قديما أميا لايشق له غبار في مجال النظم والخروج عن المألوف في القول والتعبير والتصوير .
6. لم يقتصر الشعر الأمازيغي قديما على المناسبات والمواسم والصدف لأنه تاريخي ارتبط بالأرض والحقل والعمل والكدح؛ حيث كان يعكس الحياة في أكثر من تيمة وجمالية .... واستمر هكذا إلى وقتنا المعاصر.

---

49 محمد أسويق، مقالة الشعر الأمازيغي القديم جمالية البلاغة وسؤال الهوية ،مجلة الحوار المتمدن الإليكترونية، عدد:2775، 2009/9/20.

7. كان الشعر الأمازيغي شعرا جماعيا، وهذه الخاصية لم تقتصر في التعامل مع فن دون آخر عند معشر الأمازيغ بل شمل أيضا كل ماهو مؤسساتي ورسمي ، لأنه كان مشاعا بين عامة الناس لأن الشاعر كان جماعيا ، أما الشاعر الفردي فلم يلج تاريخ الشعر إلا مؤخرا في العصر الحديث ، فقد كان للشعر هوية جماعية جغرافية وليس فردية. حيث كونا نعرف موطنه وقبيلته وقلما نعرف قائله.

2) مظاهر التجديد في الشعر الأمازيغي على مستوى شكل ومضمون القصيدة :

1. إبتكار لغة شعرية جديدة "خرجت عن منطق اللغة التقليدية حيث يراها الشعر الكلاسيكي لامنطقية، لغة تحكمها خلفيات ثقافية متنوعة تستقي مادتها من لغات مختلفة".[50]
2. هذا وقد اختار الشاعر الأمازيغي ان يصوغ قصائده في"قالب فني يتخذ شكلا واحدا تتساوى أحيانا وتختلف طولا وقصرا، بحسب الشحنة النفسية التي يتضمنها كل مقطع، أو بحسب النفس الدلالي، وفي كلتا الحالتين يعتني الشاعر بالقافية ويوحد رويها، ويجعلها تؤدي وظيفتها التقليدية في دعم الموسيقى ومنحها القوة والنبرة الصاخبة".[51]
3. كانت القصيدة الامازيغية تتمفصل من حيث الشكل عموما على الشكل التالي:

+ مقدمة دينية: مناجاة، استهلال، طلب التوفيق، التغني بقدرة الله وصفاته ....

+ حسن التخلص: يمثل منعطفا مفصليا للانتقال من المقدمة الدينية إلى الموضوع الأساس ويكون ذلك من خلال بيت واحد إلى ثلاثة أبيات على الأكثر.

+ الموضوع الأساس : ويكون عبارة عن مقطع واحد أو عدة مقاطع مجزأة، في حال الانتقال أو التجزيء غالبا ما تكون هناك لازمة شعرية يرددها الشاعر مرتين أو أكثر أو ينوب عنه مرددوه في ذلك.

+ الخاتمة : غالبا ما يختم الشاعر إلقاءه بحكمة أو نظرة فلسفية أو قفلة شبيهة بالمقدمة الدينية بصيغة أخرى.

تبقى الإشارة ضروية إلى أن "القافية لا تعتبر شرطا في الشعر الأمازيغي وإنما الوزن وتوزيع الأصوات والنبر على طول البيت هو الشرط الأساس كي يستقيم الشعر".[52]

أما مع شعراء العصر الحديث فقد أصبحت القصيدة الأمازيغية لاتعتمد على هذا الشكل حيث خرجت من هذه التشكيلة القديمة وأصبحت القصيدة تبتدأ بالموضوع المقصود وتنتهي به بدون التطرق الى المقدمة الدينية او إنهاء القصيدة بالدعاء .

2. كان الشعر حواريا بامتياز ويؤكد البحث التاريخي على أن قرض الشعر شمل حتى المراسلات الديبلوماسية بالمغرب؛ فإن استحضرنا تبادل المراسلات بين الخليفة الفاطمي بإفريقية وسعيد بن صالح فنجدها مذيلة به وهذا يعكس مدى تأثر أمير الإمارة بالحياة السوسيوثقافية السائدة حيث كان الناس يوظفون الشعر كلغة للتحاور فيما بينهم وهو ما يعرف بالشعر الحواري خصوصا وبعض سماته مازالت بادية للعيان في البوادي؛ حيث الشاعرات يتحاورن عبر الشعر أو في بعض المظاهر الاحتفالية كأحيدوس وارايس...[53] ، أما في العصر الحديث فقد قل الشعر الحواري حيث أصبح الشعر ينظم ويلقى في المناسبات من طرف ناظمه دون أن يستدعي ذلك وجود شاعر آخر لمحاورته.

---

50 أحمد عصيد، دراسات في الأدب الأمازيغي، مرجع سابق، ص:33/32.

51 فؤاد أزروال،الأدب الأمازيغي المعاصر بالمغرب مظاهره وقضاياه، مرجع سابق، ص:33.

52 الكاتب حميد الطالبي، الشعر الأمازيغي: تعريفات، تصنيفات ومقارنات "الحلقة1" مرجع سابق ، بتصرف.

53 محمد أسويق، مقالة الشعر الأمازيغي القديم جمالية البلاغة وسؤال الهوية ،مجلة الحوار المتمدن الإليكترونية، عدد:2775، 2009/9/20.

3. كما اعتمد الشاعر على الإيقاع الداخلي مستخدما كل عناصره المتاحة من تكرار وتضاد وتقابلات لفظية ومعنوية والقوافي وغيرها من المحسنات البديعية التي ترقى بالقصيدة الأمازيغية وتخرجها في حلة جديدة.
4. كانت القصيدة القديمة تمتاز بالعفوية في الإلقاء والارتجالية في الأداء، أما في العصر الحديث فقد أصبح الشعر ينظم ونادرا مانجد شعراء يرتجلون الشعر.
5. من أبرز مظاهر التجديد في الفترة السبعينية بالذات ظهور تجارب شعرية واعدة تزايدت واكتسحت مساحة شاسعة داخل الوطن وخارجه. مما جعلها تخترق كل البيوت تقريبا، نظرا لمصداقيتها ومواضعها الحساسة والملتزمة بقضايا الوطن، وهي مواضيع وجد فيها الإنسان الأمازيغي ذاته وهويته. ما دامت تلامس كينونته وجوهر تاريخه، والتي جاءت في رداء التمرد والعصيان ضد الكبت والممنوع .[54]
6. في العصر الحديث نرى أن الشاعر الأمازيغي حاول أن ينتقل من كونه شاعر القبيلة إلى شاعر المجتمع المدني، وانتقلت القصيدة من محفوظة ومسموعة إلى قصيدة مكتوبة ومقروءة، "وحداثته تتجلى في الغرض الشعري الذي تطور إلى رؤية فكرية فنية وجملة موسيقية وكعروض إيقاعية ومن الشفوي إلى الكتابي ومن الفضاء الواسع إلى المنصة ومن الحقل وتويزا إلى الجمعية".[55]

3) مظاهر التجديد في الشعر الأمازيغي على مستوى الموضوعات و الأغراض:

1. تجاوز الشعر الحديث "مسألة الأغراض أو التركيز على الجانب التيماتي الذي يميز القصيدة الكلاسيكية إلى فضاء شعري متجانس، تحاول أن ترسم ملامح رؤية الشاعر".[56]
2. غيبت القصيدة الحديثة قيما إرتبطت بالشعر الأمازيغي التقليدي الشفوي وأهمها قيمة المعتقد الديني وإبدالها بتوظيف الصورة الشعرية كأداة رمزية.
3. حاولت الشاعرة الأمازيغية قدر الإمكان أن تخضع هذا الجنس الفني الجميل لذوقها وطموحاتها وأحلامها .. ولم تنسق خلف هواها عبثا لا لكون الشعر جنس ادبي يبعث عن الارتياح والمتعة ويكسر طوق العزلة والصمت أحيانا، بل رفعته تحديا ومقاومة لأخذ الثأر، وجعلته رسالة تاريخية وتربوية تفوح بعبق الأرض والقيم التي لا تسترخص الحياة. لذا ظلت بعيدة عن شعر التكسب والميوعة، وكل ما ساهمت في انتاجه يتموقع بين الوقار والعفة والنخوة ، خصوصا أن هذا الفن التعبيري ملك جماعي. من حق كل فرد أن يجد فيه ذاته وطقوسه وأعرافه الاجتماعية؛حيث استحبه الامازيغ أن يكون تاريخا وتأريخا. فالمرأة الشاعرة بحنكتها وتجربتها الزاخمة، عرفت كيف تنطلق من مرجعية تراثية لتغني التراث في شكله الحداثي قبل أي إعجاب بجمالية تذكر أو لغة تتجاوز المحكي اليومي.[57]
4. تكثيف المعنى من خلال التقيد بوزن شعري يفرض انتقاء الكلمات وحصر عددها.
5. أبرز ما سجله النقد الأدبي على التجربة الجديدة هو طغيان التقريرية والمباشرة على الشعر الأمازيغي المعاصر. فالمبدع أعطى الأولوية للموضوع على الشكل بغية إيصال الخطاب في أقرب وقت ولأوسع قاعدة جماهيرية ممكنة.

54 محمد أسويق، مرجع سابق بتصرف.
55 محمد أسويق، مرجع سابق.
56 احمد عصيد، دراسات في الأدب الأمازيغي، مرجع سابق، ص:33/32.
57 محمد أسويق، مرجع سابق بتصرف.

وأسلوب الخطابة هو الطاغي على جل المحاولات التي باتت تستمد مرجعية تصورها من التراث الشعبي المحلي والتي شكل عندها خطاب الهوية مساحة واسعة.[58]

6. الحداثة في الرؤية والتفكير والتأمل والبلاغة، وهو ما جاءت به القصيدة الجديدة كثورة على بنية الشكل الفني ودون اعتبارها تجاوزا على القصيدة القديمة بل هي امتداد ووجه آخر لها؛ بإنشائية جميلة غير معهودة في انزياحتها. فأكدت من خلاله اللغة الأمازيغية أن الشعر ليس صنعا؛ بل يمتلك عبقرية إبداعية تساير بها كل المراحل والظروف. فأصبح الغرض بالرؤية، والقافية بالجرس اللفظي، واللازمة بالإيقاع والتي اختصرها الإيقاع في "كبسولة" تضبط الوزن الشعري بنوع من الشاعرية غير ما كانت عليه، كجملة شعرية مسموعة إرضاء لحتمية الحداثة.مع إبقائها على نفس المرجعيات والمنطلقات المفاهيمية للعقل الأمازيغي ، وبالرغم من كل ذلك ظلت القصيدة الأمازيغية مرتبطة بموروثها وحضارة كيانها.[59]
7. التقاط أدق التفاصيل المعنوية والمادية الجمالية والأسلوبية والهندسة البلاغية، والاختيار الموضوعي للمعجم الموظف، و دقة التصوير وبلاغة المعنى وجمالية التعبير بحس مرهف .
8. من ناحية المواضيع يمكننا اعتبار إشكالية الهوية إرهاص أولي عند كل خطاب نهضوي كيفما كان ويعتمد الإقناع المباشر، والذي سينبني التجديد عليه في شكله الابداعي في الاتجاه الواقعي، لترسيخ ثقافة الحوار والاختلاف والتعدد، معتمدا المواثيق الدولية وخلاصات العلوم الإنسانية لتحقيق دولة السيادة. وفعلا سيكون للتجربة بصماتها الواضحة في المشهد الثقافي المحلي رغم الحصار الإعلامي وغياب الدعم المؤسساتي، والتي سترقى رغم محدودية إمكانياتها إلى نطاق أوسع بمستواها التجريبي والتأسيس البسيط إلى مستوى النضج والاحترافية ومن عمل ساذج وانفعالي إلى أسلوب مركز وصادق وجاد يملك تصوره الخاص للثقافة والتاريخ. وقد ساندته الجماهير لأنه معبرها الأسمى.[60]
9. معانقة المواضيع الساخنة والمعاصرة؛ ويتضح هذا في القصيدة الأمازيغية التي تبدع بمنظور حداثي وبفكر معاصر، وكانت دوما تود أن تعيش قريبة من معاناة باقي الشعوب المغلوبة على أمرها؛ فمضت في تحدي مستمر إلى أن جعلت من قضاياهم مواضيعها الأساسية كلما أقدمت على فعل الإبداع والنظم، مما يبرهن على أن الشعر شكل عند الأمازيغ قيما حضارية غايتها نصرة القضايا العادلة والمشروعة.

بعجالة لابد أن نشير إلى أن الشاعر الأمازيغي في العصر الحديث يسعى إلى "التجديد والبحث عن آفاق مغايرة في الإبداع والخلق كما يحاول اللجوء إلى تقنيات شعرية مستوحاة من التجارب العالمية وتكيفها مع جماليات الشعر الأمازيغي المعاصر لتشعرنا بأن ثمة اجتهاد ملموس في الاشتغال على جمالية اللغة وعناصر الشعر المختلفة كما هي معروفة في تراثنا المحلي والتراث الانساني العالمي".[61]

- **التجديد في الشعر الأمازيغي الحديث واستثماره في الفنون الأدبية الأخرى:**

عرف الشعر الأمازيغي الحديث بالمغرب اهتماما منقطع النظير،"وتشعب بتشعب العناصر المكونة له والدراسات التي واكبته"، ويأتي هذا الإتساع والتشعب بسبب "الإهتمام الذي أخذ يتسع ليشمل مختلف مكونات الثقافة الأمازيغية بالمغرب، كما يأتي البحث في الشعر الأمازيغي ضمن مسار يبتغي ضبط أوضاعه كخطاب وكنص، والإنصات لأسئلته المقلقة

58 محمد أسويق ، مرجع سابق بتصرف.

59 محمد أسويق، مرجع سابق بتصرف.

60 محمد أسويق، مرجع سابق بتصرف.

61 فؤاد أزروال،الأدب الأمازيغي المعاصر بالمغرب مظاهره وقضاياه، مرجع سابق، ص:37.

ضمن سياق جديد للإنتقال من مرحلة الشفوية إلى مرحلة الكتابة، ضمن سيرورة تاريخية واجتماعية وثقافية تسعى لبناء رؤية جديدة لثقافة مغربية منفتحة على التعدد والإختلاف".[62]

ولإعطاء هذه التحولات بعدها الوجودي الإنساني لابد من "استحضار السياق الإجتماعي لأن الممارسة الشعرية إنتاجا رمزيا يتولد عن العلاقات الإجتماعية" [63] وبتحول العلاقات الإجتماعية "تتحول أذواق الناس الجمالية وبالتالي انتاجات الفنانين الشعرية"[64]

لأن المبدع يستعين في إبداعاته على طبيعته الإنسانية بالإضافة الى مشاعره ومدركاته الجمالية ، فيعمل على تحويل كل طاقاته إلى خلق إبداعات مستمدة من الواقع الذي يعيشه وتحيل هذه الإبداعات على أنماط السلوك والتفكير الإجتماعيين وتعبر عن رؤية جمالية لهذا العالم وللأشياء والإنسان. وما ذلك إلا لأن الشاعر يعيش بدوره في سيرورة سيسو اقتصادية واجتماعية تجعله متأثرا ومأثرا بها؛ فهو ليس بمعزل عن ما يدور حوله من أحداث ومتغيرات.

ونظرا لما يحظى به الشعر من أهمية كبرى في الثقافة والمجتمع الأمازيغي التقليدي كان لابد من استثماره والعودة إليه في المناسبات والأدب الجديد، وهذه بعض مظاهر استثماره في الفنون الأدبية الأخرى:

- "استثماره في الرواية والمسرح حيث يسمح للشخصيات بالحديث والتذكر والإنشاد، كما أن أغلب الأشعار التي يرجع إليها ترتبط بالمناسبات والأحداث التاريخية التي تتعلق ببعض الطقوس المشهورة في المجتمع الأمازيغي"[65].
- هذا بالإضافة إلى أن هذا التجديد في المستوى الجمالي للقصيدة الحديثة فهي تحاول أن تخلق لها هوية خاصة، ويتجلى في" معمار القصيدة وفي تشكيل اللغة وفي بناء الإيقاع وفي استثمار الموروث المحلي والإنساني وفي الرؤية للعالم التي تظهرها المعاني والمضامين"[66]
- هذا وأخذت القصيدة الأمازيغية الجديدة في إدخال بعض عناصر الحياة اليومية لتكون قريبة من المجتمع وسهلة التداول، إضافة إلى توظيفها لبعض عناصر التراث من مثل سائر وأسماء بعض الأماكن والشخصيات التاريخية والأمازيغية المعروفة والرموز التقليدية المتداولة. هذا التوظيف المتعدد الأشكال يحيل إلى "مسألة الدفاع عن الهوية الأمازيغية أو التعبير عنها والتي يوليها الشاعر عناية كبرى، وغالبا مايصوغها على شكل بكائيات على الماضي المجيد الضائع أو حنين حزين إلى الجذور مفعم بإحساس قوي بالضياع والتيه" كما يلجأ الشاعر الجديد إلى "الأساطير العالمية واستخدامها في الترميز، واستخدام الوقفات بطريقة غير معتادة".[67]
- اضافة الموسيقى العالمية على الأغاني الأمازيغية للوصول بها إلى العالمية، وإعادة تلحينها ثم أداؤها غنائيا من قبل مطربين عالمين من أمثال "حمزة نمرة" الذي عمل على إعادة تلحين أغنية ايناس إيناس لرويشة، واعادة صياغتها . هذا الإنتشار الواسع للأغاني الأمازيغية كان له دور كبير في تكريس الهوية الأمازيغية و الحفاظ على الموروث الشعبي من القصائد الأمازيغية.

62 الحسن اسكنفل،التحول في الشعر الأمازيغي الحديث، مقال لأعمال مائدة مستديرة20/2004، 21،مرجع سابق بتصرف،ص:89.

63 الحسن اسكنفل،التحول في الشعر الأمازيغي الحديث، مقال لأعمال مائدة مستديرة20/2004، 21،مرجع سابق،ص90

64 جورج بليخانوف،الفن والتصور المادي للتاريخ،ترجمة:جورج طرابيشي،ط1977، 1، دار الطليعة للطباعة والنشر،بيروت،ص:8

65 فؤاد أزروال،الأدب الأمازيغي المعاصر بالمغرب مظاهره وقضاياه، مرجع سابق، ص:94.

66 فؤاد أزروال،الأدب الأمازيغي المعاصر بالمغرب مظاهره وقضاياه، مرجع سابق، ص: 33.

67 فؤاد أزروال،الأدب الأمازيغي المعاصر بالمغرب مظاهره وقضاياه، مرجع سابق، ص: 36.

وهنا يستوقفنا سؤال عن أهم المظاهر والمنطلقات والحوافز للكتابة الشعرية التي تطمح الى تحديث النص الأمازيغي؟ ويجيب على هذا السؤال الباحث أحمد عصيد في كتابه دراسات في الأدب الأمازيغي حيث يختزل أهم هذه المظاهر في خمسة مستويات محورية:

أولها: جعل القصيدة الأمازيغية تواكب مستويات تحديث المجتمع.

ثانيا: دمج عناصر الثقافة الأمازيغية في عناصر ثقافات عالمية، عربية وفرنسية...

ثالثا: تركيز الشاعر على الهوية الأمازيغية، حيث عمد الى اللغة كعنصر أساسي لتحقيق الهويه الأمازيغية، لهذا نلاحظ أن خطاب الهوية يشغل جل القصائد الأمازيغية المكتوبة.

رابعا: إرتباط تحديث القصيدة ارتباطا وثيقا بذاتية الخطاب الشعري التي تتمظهر في الديوان الشعري الحامل لرؤية موحدة وأدوات فنية متجانسة.

خامسا: ترسيخ تقاليد الكتابة التي تتجاوز (العفوية والإنفعال الظرفي) إلى نقل الخطاب من مستوى (تفريغ المكبوت) إلى مستوى الفعالية الثقافية المعلنة.

هذه العناصر التي طبعت القصيدة الأمازيغية الحديثة مرت بمشاكل وأفرزت مشاكل ووقف منها الشعراء التقليديون موقف المعارض ورأوها ضرب من جنوح الشعراء الحداثيون ومسخ للقصيدة الأمازيغية. بينما وقف منها بعض النقاد المحدثين موقف المؤيد ورأو فيها تحديث للقصيدة الأمازيغية وتطور سينقل القصيدة الأمازيغية نحو العالمية ورأو أن هذا هو التغير الذي يتطلبه العصر. وبين مؤيد ومعارض لايزال الشاعر الأمازيغي يحاول أن يراكم إنتاجا شعريا يصبو إلى التحديث رغم مايعترضه من ضغوط ومشاكل .

- **الخاتمة:**

يمكننا القول أن التجربة الشعرية الأمازيغية بقدرتها الفائقة وكمها وكيفها سمت بالقيم، و قدرت الشاعر الأمازيغي كونه ذاكرة تغني التراث وتؤسس التاريخ. فالشعر الأمازيغي رافد لا ينضب في جسم الثقافة الوطنية جنب باقي الأجناس الأخرى. وتحديث القصيدة الأمازيغية لا ينفصل عن تحديث المجتمع، والشعر لن يصير أبدا في زمن النهايات؛ فمن رقة الشاعرية وهندسة البلاغة على إيقاع متموج، إلى مولدات صوتية وتناغم الإيقاع، كان يتشكل الخلق الشعري الذي سيصير أكثر تداولا مقارنة بالجوانب الإبداعية الأخرى. فهو رؤية فلسفية تتفرع عنها أنساق معرفية متنوعة بقوة التناص يتجاوز مفهوم الغرض والفكرة النصية من داخل الرؤية الحداثية.

هكذا ظل الشعر الأمازيغي وما يزال هوس الأمازيغ استلهم أولى ارهاصاته من معهد الطبيعة الفطرية بقوة الإحساس الرهيف والحدس المتقد بجمالية الكون الثري بالشاعرية، نسمعه بالحواس الراهفة قبل عملية الأذن. فحين تصغي إليه في هدوء السكينة عبر حنجرة رقيقة ناغمة يخيل إليك أنه وحي يوحي، شكلا وتشكلا وليس شعرا بوزن و بالقوافي .[68] ونافلة القول ومما يمكننا الجزم به وهو أن استمرار الأدب الأمازيغي عبر ربوع تامازغا هو تأكيد رسمي على أن الأمازيغ لم يعيشوا قط عبر مسيرتهم الوجودية فراغ أدبي أو ثقافي ورواية أبوليوس والتي تعد أول عمل روائي في الفكر الإنساني خير دليل على غنى المراحل الماضية والعريقة للشعوب الأمازيغية . [69]

68 الكاتب حميد الطالبي، الشعر الأمازيغي: تعريفات، تصنيفات ومقارنات "الحلقة1" مرجع سابق بتصرف.

69 محمد أسويق، مقالة الشعر الأمازيغي القديم جمالية البلاغة وسؤال الهوية ،مجلة الحوار المتمدن الإليكترونية، عدد:2775، 2009/9/20.

❖ المراجع المعتمدة:

- ❖ الكاتب حميد الطالبي، الشعر الأمازيغي: تعريفات، تصنيفات ومقارنات "الحلقة1" مقال في مجلة تنجداد 24 الايليكترونية، عدد الخميس 28/ ماي/2015.
- ❖ محمد أسويق، مقالة الشعر الأمازيغي القديم جمالية البلاغة وسؤال الهوية ،مجلة الحوار المتمدن الإليكترونية، عدد:2775، 2009/9/20.
- ❖ زكي العشماوي، الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية، دار النشر: دار المعرفة الجامعية، القاهرة 2010،
- ❖ فؤاد أزروال،الأدب الأمازيغي المعاصر بالمغرب مظاهره وقضاياه،منشورات المعهد الملكي،مطبعة المعارف الجديدة،الرباط2005، ص:115
- ❖ أحمد عصيد، دراسات في الأدب الأمازيغي، منشورات المعهد الملكي الأمازيغي ، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط سنة 2015.
- ❖ الحسن اسكنفل،التحول في الشعر الأمازيغي الحديث، مقال لأعمال مائدة مستديرة2004/20،21.
- ❖ جورج بليخانوف،الفن والتصور المادي للتاريخ،ترجمة:جورج طرابيشي،ط1، 1977 ، دار الطليعة للطباعة والنشر،بيروت.
- ❖ الشعر الغنائي الأمازيغي الأطلس المتوسط أنموذجا، محمد المسعودي، وبوشتى ذكر، شراع عدد:59 ،1999، اصدارات وكالة شراع للإعلام والإتصال.
- ❖ شهادة أولمكي، شاعر أمازيغي من قبيلة آيت عزيزة، ومن مجموعة آيت عزيزة، حاورته يوم 2017/4/13

دلالات الجسد في الثقافة الشعبية الأمازيغية: رقصة "أحواش" نموذجا

Signs of the body in the Amazigh popular culture: the “Ahwach” dance is a model

عبد الإلاه علام ، طالب باحث، جامعة الحسن الثاني عين الشق، الدار البيضاء، المغرب

د. عبدالإله تزوت، جامعة الحسن الثاني عين الشق، الدار البيضاء، المغرب

البريد الإلكتروني: marocdar@hotmail.com

تحضر لغة الجسد في أحواش باعتبارها نسقا ثقافيا متكاملا، كما أنها رسالة فنية تستحضر تاريخ الإنسان الأمازيغي وتعبر عن حاجته إلى الاتصال والتواصل، ولمقاربة دلالة الجسد في هذه الرقصة لابد من ربطه بالفضاء الذي يشتغل فيه، وكذا بزمن الفرجة، ثم اللباس ودلالته الرمزية.

يعد فضاء إقامة رقصة "أحواش" مكانا مقدسا باعتباره مجالا مُوَحِّدا، وتستمد ساحة الرقص قدسيتها بفضل ارتباطها المباشر بالسماء التي تعتبر مجالا دالا على الاستقرار والاطمئنان، أما بخصوص زمن الاحتفال فقد ارتبطت الرقصة بالزمن الليلي مما يستدعي حضور "النار" برمزيتها ودلالاتها وقدسيتها، وبانتقالنا إلى الحركات التي تؤدى بها رقصة "أحواش" نجد حضور الرأس والكتفين والذراعين والصدر والكفين والقدمين. فالرأس له رمزيته في الثقافة الأمازيغية إذ يشير إلى رأس القبيلة أو قائدها، أما الكتف فتتدلى منه "تيسكت" برمزيتها الحربية والعسكرية، كما أن للقدمان ضربات مضبوطة تعكس ارتباط الأمازيغي بالأرض، أما اللباس فيغلب عليه اللون الأبيض الذي يعكس طهر وعفة المشاركين في الرقصة ذكورا وإناثا، كما يعكس الخطاب المرسل عبر هذه الرقصة والداعي إلى التآخي والتسامح ونبذ الكراهية والحقد. إذن من خلال رصدنا لدلالات الجسد في رقصة أحواش نخلص إلى أن الإنسان الأمازيغي استطاع أن يستحضر تاريخه، ويعبر عن نسقه الثقافي، ويحافظ على هويته الضاربة في عمق التاريخ، من خلال موروثه الشعبي الذي تشكل فيه رقصة "أحواش" اللوحة الفنية التي تختزل هاته الثقافة.

الكلمات المفاتيح: النسق الثقافي، الجسد، تيسكت، مقدس، مجالا موحِّدا

The body language of “Ahwash” represents an integrated cultural system; it is an artistic message that evokes the history of the Amazigh people and expresses their need for communication and belonginess.

The space created by Ahwash dance is considered a sacred place as it is a unifying platform; its sacredness is derived from its direct connection with the heavens, which are considered a field indicative of stability and tranquility. Regarding the time of celebration, the dance is linked to the darkness of the night, which allows for the introduction of fire and its symbolism, connotations and sanctity. The movements performed during the Ahwash dance involve the head, shoulders, arms, chest, hands and feet. The head, in Amazigh culture, refers , them” hanging from Teskt“ , withsto the head or leader of the tribe, while the shouldersymbolises combat and military, and the feet have precise strikes that reflect the Amazigh’s connection to the land. It also sends, through this dance, a message calling for brotherhood, tolerance, and the rejection of hatred and animosity. So, by observing the indications of the body in the Ahwash dance, we conclude that the Amazigh people was able to evoke their history, express their cultural patterns, and preserve their identity striking deep in history, through their folklore, in which this dance forms the artistic painting that summarizes this culture.

Keywords: Cultural system, the body, Teskt, sacred, unifying sphere

تعد الموسيقى والرقص والغناء من أبرز المكونات الثقافية للشعب الأمازيغي التي لا يمكن فهمها إلا من خلال ربطها بمفهومين آخرين هما الحركة والجسد، فالموسيقى باعتبارها تعبيرا فنيا وثقافيا تقدم نفسها كمنتوج لامادي يغذي شعور التلقي والتذوق من خلال حمولته الرمزية وتأثيراته النفسية[70]. والثقافة الأمازيغية في شكل الموسيقى والرقص هي وطيدة الصلة بالمحيط الطبيعي والاجتماعي للذات، كما تعبر عن بعد أنطولوجي ودلالات أنتروبولوجية وسوسيولوجية. فبالرقص يعبر الإنسان الأمازيغي عن همومه ومشاكله الوجودية، والسياسية ،والنفسية، وعن علاقته بالأخر والطبيعة.

ومعلوم أن المغرب غني بالرقصات الفلكلورية الشعبية، ولاسيما الأمازيغية منها، وقد ارتبط أيما ارتباط بالأشعار والألحان والأغاني والكوريغرافيا التي كان يشارك فيها الرجل إلى جانب المرأة، وذلك بطريقة فردية ،أو ثنائية، أو جماعية، وتقترن هذه الرقصات الشعبية بالأعياد، والحفلات ،والأعراس، و مواسم الفلاحة والسمر، وترتبط أيضا بفترات المقاومة والنضال العسكري ضد الأعداء. من هنا فقد اقترن الرقص بالمقاومة وتحدي العدو، والانسياق وراء نغمات الرياح والكثبان الرملية، وكذا وراء تحركات الطبيعة مدا وجزرا[71].

إن المتتبع للرقص الأمازيغي عموما، ولرقصة أحواش على وجه الخصوص، يجد أن مخزونها الحركي والإيمائي جد متنوع، بحيث يمزج في لغته بين حركات وإيماءات ذات أصل بيولوجي، وأخرى ذات بعد اجتماعي وثقافي، فيختار الجسد الراقص منها ما يساعد على توصيل رسالته إلى المتفرج. بالتالي فرقصة أحواش لغة حية تتحدث عن هذا الإنسان، ورسالة فنية تعبر عن انفعالاته الأكثر حميمية، وعن حاجته إلى الاتصال والتواصل، وهي بهذا فعل ثقافي ينتمي إلى نظام الدلالات، إذ يمكن ترجمة الإشارات البصرية إلى نسق من العلامات اللسانية، مما يدخله في خانة الرقص التعبيريchorégraphique. وهكذا يمكن القول إن "أحواش" رقصة حكائية في المقام الأول، بيد أن الذي يميزها عن الحكاية بشكلها التقليدي أو الحديث هو اختزالها للحكاية في التعبير الجسدي الراقص، حيث تستعرض تاريخ هذا الجسد ورموزه، باعتباره عالما معرفيا قائما بذاته، وكيانا مستقلا. من هذه الزاوية فهي ترتبط بجذور الرقص الغريزي القائم على الطقوس التقليدية والتجارب الذاتية للجماعة، ثم التجارب الشخصية للمؤدين باعتبارها تشكل المادة الخام للعروض، محققة بذلك الوحدة الفنية والإنسانية بين كل من الراقص والمتفرج، الشيء الذي يمكنها من التعبير عن الواقع في شكل جمالي ملموس وحقيقي، عن طريق المواجهة المباشرة التي تشحد العواطف والمشاعر، فتجعل المتفرج يتأثر بأصالة هذه العواطف التي تخلط بين الحسن والإحساس[72]. واللافت

---

[70]- رشيد الحاحي، النار والأثر بصدد الرمزي والمتخيل في الثقافة الأمازيغية، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية2006، ص 71.

[71]- محمد شفيق، لمحة عن ثلاثة وثلاثين قرنا من تاريخ الأمازيغيين، دار الكلام، الرباط، طبعة 1989م، ص 64.

[72]- محمد صبري، "الأشكال التعبيرية في الرقص الأمازيغي بالأطلس المتوسط" ، ضمن الفرجة والتنوع الثقافي : مقاربات متعددة الاختصاصات، كتاب جماعي،منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة ، مطبعة ألطوبريس، طنجة- المغرب، الطبعة الأولى 2008 ص 155 .

للإنتباه من الوهلة الأولى أن المشاركين في فرجة أحواش يشكلون علامات سيميائية بكل المقاييس خاصة النساء منهن، انطلاقا من الزي والطريقة التي يتزينون بها والرقصات التي تتخذ أشكالا هندسية بديعة ومنسجمة، وتحضر لغة الجسد في أحواش باعتبارها نسقا ثقافيا متكاملا، كما أنها وسيلة تواصلية أكثر نجاعة من اللغة الكلامية، أو من الكتابة غير المفهومة من طرف الجميع، ولأن الجسد كذلك لغة تعبيرية طبيعية، كما أنه اللغة الأولى التي يتعرف عليها الطفل الذي يدرك بجسده وعن طريقه وظائف النسق الاجتماعي، وبذلك يتكيف مع محيطه السوسيوثقافي. وهذا يعني أن الجسد في أحواش يعد خزانا للنسق الثقافي الذي ضاع البعض منه بفعل التحولات التاريخية والاجتماعية، وظل ملتصقا بالجسد في مختلف مظاهره التقريرية والايحائية[73].

ولمقاربة دلالة الجسد في أحواش لابد من ربطه بالفضاء الذي يشتغل فيه، وكذا بزمن الفرجة، ثم اللباس ودلالته الرمزية. فالمكان الذي يعد لهذا الرقص غالبا ما يكون أحد البيادر الذي يقوم -بالإضافة إلى وظيفته الأصلية(الدرس)- بوظيفة مكان الاحتفال الشعري ذاته " أحواش"، لذلك فإن البيدر يعتبر من الأماكن المحترمة في القرية نظرا لارتباطه بالكثير من الممارسات الطقوسية والسحرية. وقد يحدث أن يعد لهذا الرقص مكان آخر غير البيدر، كساحة واسعة داخل منزل فسيح، ومع ذلك فإن فضاء إقامة رقصة "أحواش" يعتبر دائما مكانا مقدسا[74] باعتباره مجالا موحِّدا، هذه الوحدة التي توفر عنصر التضامن كما توفر تواصلا مباشرا وتعاضديا بين جميع مكوناتها. كما تستمد ساحة الرقص قدسيتها بفضل ارتباطها المباشر بالسماء سواء حينما تقام في مكان منفتح (كالبيدر)، أو بفضل انفتاح بهو المنزل الذي تقام فيه الرقصة على السماء التي تعد مجالا دالا على الاستقرار والاطمئنان، وعلى غلبة العقل والرزانة على الهوى والطيش[75]. هكذا نجد أن هذا الفضاء المنفتح الذي تقام فيه "رقصة أحواش" يمنح الفرصة للجسد ليعبر بحركاته وإيماءاته عن حمولته الفكرية وانتماءاته القبلية ورموزه التاريخية أو السياسية.

أما بخصوص زمن الاحتفال فقد أجمعت المصادر على أن زمان إقامة حفل "أحواش" هو الليل، خصوصا في فصلي الصيف والخريف حيث ينتهي الناس من جمع محصول الأرض والأشجار، ويتفرغون لتبادل الزيارات بين العائلات والأحباب، وقضاء ساعات طوال في الإنشاد والغناء في مداشرهم وقراهم. ونظرا لارتباط الرقص بالزمن الليلي يدخل عنصر آخر هو "النار" التي توقد في مكان خاص من ساحة العرض الشعري لتؤدي عدة مقاصد، منها إنارة المكان وتسخين جلود الآلات الايقاعية، فضلا عن إشعار الناس بإقامة الاحتفال. كما أنها تعتبر مؤثثا من مؤثثات فضاء أحواش، تضفي عليه لمسة جمالية تتجلى في

---

[73]-سعيد كريمي، فرجة"أحيدوس"عند قبائل أيت حديدو بإملشيل: عمق ثقافي وتميز جمالي، ضمن الفرجة والتنوع الثقافي: مقاربات متعددة الاختصاصات،كتاب جماعي، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، مطبعة ألطوبريس، طنجة،المغرب، الطبعة الأولى2008، ص 158-159

[74]- عمر أمرير، رموز الشعر الأمازيغي وتأثرها بالإسلام ، مكتبة دار السلام، الرباط، الطبعة الأولى، 2003، ص 107

[75]- نور الدين الزاهي، المقدس الاسلامي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، الطبعة الأولى، 2005، ص 33.

بهاء تلك الهالة المضيئة وسط الظلام الدامس، بالإضافة لكونها توقد لما هو أهم، فهي تؤجج الحالة النفسية للمتلقين، وتجعلهم يحلقون في عوالم التأثر والخيال الشعري المفعم بالرمزية[76].

وإذا انتقلنا إلى الحركات التي تؤدى بها رقصة "أحواش" نجد حضور الرأس والكتفين والذراعين والصدر والكفين والقدمين، وهناك حركات يؤديها الجسم كله. فحركات الرأس آية في الرشاقة والانسجام والرمزية. إذ ينهل رصيده الرمزي من رأس الحيوان الذي تكرر الترميز به عند الأمازيغ، من ثم انزاح الرأس عن معناه الدال على طرف من الجسم، ليرمز إلى المعاني الأخرى التي نهلها من عادات الاحتفال بميلاد الصبي، ذلك أنه إذا ولد طفل يشتري أبوه رأس عجل فيطبخ ليأكله أفراد العائلة، وهذا يهدف إلى أن يشارك المولود في أكل لحم ذلك الرأس فيصبح في كبره رأس القرية أي رئيسها[77].

أما الكتف فتتدلى منه " تيسكت"، ذلك القرن الذي كان قديما يشحن بالبارود، فصار اليوم يطعم بالفضة ويزين بالأحجار الكريمة، والذي يجعل من رقصة أحواش تعبيرا فنيا رامزا لتاريخ المنطقة التي شهدت أحداثا وتحولات تاريخية عميقة طيلة ماضيها العريق، والذي يعكس البعد العسكري للرقصة، على اعتبار أن العديد من الروايات الشفوية ترجع نشأة الرقصة للظروف الحربية الدفاعية التي كان سكان المنطقة يعيشونها باستمرار، فهم دائما مستعدون للدفاع عن النفس ورد هجمات الأعداء، مما جعل ملازمة السلاح والاستعداد للدفاع ضرورة حياتية حتى في الرقص. وتحكي الرواية أنه كان في المنطقة حاكم مستبد متسلط على الأرواح والممتلكات، ضاق الناس ذرعا بتصرفاته واستبداده فاتفقوا على الفتك به والتخلص منه، وذات يوم أرغمهم هذا الحاكم على إقامة "أحواش" على عادته، فاغتنموا هذه الفرصة للقضاء عليه، فوضعوا على أكتافهم أوعية البارود وموهوا عليها بالخيوط حتى لا ترى بعد أن ملأوها بالبارود، فصار الجميع يرقصون وهم ينثرون البارود منها في الساحة حتى امتلأت مواطن أقدامهم بمسحوق البارود فانسحبوا فجأة ورموا بالنار فيه، فانفجرت الساحة على الحاكم وتخلصوا منه، وبقيت الرقصة رمزا واحتفالا بذكرى الانتصار والقضاء على الظالم المستبد[78]. كما أن للقدمين ركزات مضبوطة معبرة وحركات دائبة، ذهابا وجيئة تعكس ارتباط الأمازيغي بالأرض، أما السواعد فتتداخل لتجعل من الراقصين جسدا واحد يميل بسحر الإيقاع نحو اللامحدود، ويتقدم أماما نحو كل متربص ويعود إلى الوراء محتقرا كل ضغينة وحسود.

وتتميز رقصة "أحواش" بقوة الحركة الجسدية: تحريك الكتفين بسرعة متناهية، والضرب بالرجلين على شكل إيقاعات سريعة ودقيقة، ثم تحريك الرأس ببطء وتثاقل، إضافة إلى تحريك اليدين. "أعلام" وحده هو الذي يملك سلطان الإعلان عن انطلاق كل هذه الحركات الجسدية وممارستها، فهو الذي يتحكم أولا في الفضاء العام الذي هو مرتع الرقص والحفل، ويتحرك فيه بسرعة، حيث عليه أن يجوب كل ذلك الفضاء،

---

[76]- عمر أمرير، رموز الشعر الأمازيغي وتأثرها بالإسلام، مرجع سابق، ص 107-108

[77]- عمر أمرير، رموز الشعر الأمازيغي وتأثرها بالإسلام، مرجع سابق، ص 172.

[78]- أحمد بوزيد الكنساني ، أحواش : الرقص والغناء الجماعي بسوس، عادات وتقاليد ، منشورات عكاظ، الرباط، 1996، ص 129، 130.

وينتقل بخفة أمام حزام يتكون من مجموعة من الراقصين الذين عليهم الانتباه إليه ومحاكاته بدقة متناهية، ويقوم "أعلام" بالعديد من الحركات أهمها تحريك يده اليمنى والتي تدل على الاستعداد والتأهب لدخول عالم الرقص الطقوسي، كما يلوح بيده كما يفعل الفلاح في الحقل وهو يزرع البذور، وتأتي الإشارة الثانية على شكل عملية الحصد، ثم الضرب بالرجلين وهو الذي يحيل على عملية الدرس، وهي المرحلة الأخيرة من مراحل المحصول الزراعي. هذه الحركات التي ترمز إلى ما يقوم به الإنسان طيلة فصول السنة، الأمر الذي يؤكده انطلاق أجواء الاحتفال التي تنتعش فيها أحواش في فصل الصيف تبركا وابتهاجا بما جادت به السماء والأرض من محصول زراعي يشكل مصدر عيش الإنسان والحيوان على حد سواء في هذه المجالات القروية. أما الحركات البطيئة التي يقوم بها المشاركون في انتظام وتناسق كبير على شكل تموجات، فهي تصور تحركات السنابل في الحقول بفعل الرياح، هكذا يعبر هذا الفن الجماعي عن أشكال الحياة الاجتماعية، فالمرء حين يرقص، يغني ، يصرخ، فإنه يعبر عن تطلعاته وآماله وآلامه. نلمس من هذه الإشارات السريعة أن "أحواش" إخراج للحياة اليومية في ثوب فني طقوسي يساعدنا أكثر على فهم الحياة الاجتماعية.

أما لباس الرقص في "أحواش" باعتباره الجزء الذي يعطي الجسد مساحة أكبر للتعبير، فهو كذلك يختلف من منطقة إلى أخرى، فلكل منطقة لباسها الذي يزاول به سكانها أفراحهم وعاداتهم وتقاليدهم الاجتماعية الفنية. فمنطقة (أقا) و (طاطا) تختلف عن سهل (أزاغارتيزنيت)، وهذه تختلف عن القمم الأطلسية، وهكذا نجد أن اللباس في (أحواش) يختلف تبعا للمنطقة التي يوجد فيها. وهذا التنوع في اللباس الزاهي الألوان والأشكال يشكل لوحة حضارية عريقة رسمتها عوامل التاريخ بالمنطقة[79]. وعموما نجد ملابس الرجال تمتاز باللون الأبيض، كالعمامة، والجلباب، والقميص، والبرنس الطويل... ومنهم من يتقلد خنجرا أو محفظة، وهناك رقصات تلبس فيها أزياء خاصة كرقصة "تاسكيوين" التي تلبس فيها "تيسكت"، كما أن هناك بعض الرقصات نجد أهم عناصرها قد يلبس لباسا مغايرا للراقصين الأخرين كما هو الشأن في رقصة (أيت بوكاز)، حيث نرى (بوغانيم) وهو منشط الرقصة يرتدي زيا خاصا، إذ يضع على رأسه قلنسوة مكسوة بحاشية بيضاء شفافة، بالإضافة إلى حضور (الغمد) وهو قطعة من الثوب تخاط بكيفية خاصة مع (تيسكت) فتشد على الكتف الأيسر، وحزام يتحزم به الراقصون ويكون ملونا يسمى (تالحزامت) أو(تاكوست)، ويتقلدون كذلك بـ (الكمية)، و (اقراب- الشكارة)، و (المجدول) الملون في وضع متقاطع، ويلبسون في أرجلهم (بومنتل، أو إدوكان) الذي يرمز للمرأة ،هذه الدلالة التي ينهلها من العادة المألوفة "لأن (أدوكو) وهو مفرد (إيدوكان) هو الهدية الضرورية التي يقدمها الخطيب لعروسه، وفي الأحلام يفسر فقدان نعل الرجل بفقدان زوجته، وحلمه بعثوره على نعل في الطريق وأخذه يرمز إلى أنه سيتزوج"[80] ،ومادام النعل (أدوكو) رمزا للأنوثة فإن القدم رمز للذكورة.

---

[79]-أحمد بوزيد الكنساني، أحواش : الرقص والغناء الجماعي بسوس، مرجع سابق، ص 124

[80]-عمر أمرير، رموز الشعر الأمازيغي وتأثر ها بالإسلام، مرجع سابق، ص 173

ويمكن أن نستدل على ذلك بالقولة الأمازيغية:

أواد ايتصومن شربيل أوراغ.

واهان اور دارون أضارنسي[81].

و معناه:

أيها المساوم للشربيل الأصفر.

إنك لا تملك القدم الجديرة به.

من هنا يتضح بأن المعنى الرمزي للبيتين يتجسد في نصح رجل طاعن في السن يرغب في الزواج بفتاة صغيرة، بأن يبتعد عن خطبتها، لأنه لا يناسبها.

وإذا انتقلنا إلى ملابس النساء نجد أنها تمتاز بألوانها الزاهية، وحليهن تمتاز بكونها من الفضة والمرجان والحرير، كما يتخذن من الحناء والكحل زينتهن[82]. ونجد بعض الملابس خاصة بالمتزوجات، وأخرى بالأرامل والمطلقات أو العازبات، فإذا كانت نساء "آيت حديدو" بين الأطلسين الكبير والمتوسط يلبسن "الحندرات" ،وهي عبارة عن أغطية موشحة بخطوط بيضاء، فإن المتزوجات والأرامل يمكنهن أن يضعن على رؤوسهن "أكيلوس"، وهو عبارة عن قلنسوة، وفي "تاليوين" بإقليم ورزازات نجد الأرامل يلبسن الأسود على ملابس داخلية بيضاء، وفي قبائل "أيت صواب" بالأطلس الصغير يسترن نصفهن العلوي بـ "أدال"، وهو قطعة من الثوب الأبيض مربعة محاطة بزركشة وأهداب، وفي رقصة الأوانس بـ"أملن" نجدهن يرقصن تحت "ليزار" الذي يشتريه لهن "لعامت"، والعامت تعني شباب القرية، وهم الذين يتكفلون بشراء ذلك الإزار الأبيض الطويل، ويراعى في طوله عدد فتيات القرية، فكلما كثرن إلا ويشتري الشباب إزارا آخر، وفي الرقصة لا نرى من الراقصات سوى الأطراف، في حركات هادئة تحت ذلك الإزار الأبيض، بحاشية صفراء وخضراء، منتهية بأهداب حمراء، هذا البياض الذي يعكس طهر وعفة الفتيات المشاركات في رقصة أحواش، كما يعكس الخطاب المرسل عبر هذه الرقصة والداعي إلى التآخي والتسامح ونبذ الكراهية والحقد بين القبائل. أما في بعض المناطق كقبيلة "آشتوكن" فنجد النساء يلبسن الإزار الأسود، ويسدلن على الرؤوس اللحاف الأبيض، وفي أقدامهن الشربيل[83]. ويمكن القول إن هذا الغطاء الذي يوضع على رؤوس الفتيات الراقصات هو رمز للوحدة حيث يظهر كل الفتيات وكأنهن جسد واحد، إذ أن المتفرج لا يميز هذه عن تلك، فتزول الفوارق، وتنمحي الاختلافات بينهن، كما أنه يمكنهن من تجاوز حاجز الخجل، والخوف، والتردد، ويمنحهن الشجاعة والقدرة على التعبير بحرية وطلاقة، فلولا هذا الخمار ما تمكنت الفتيات من الوقوف أمام المئات من الرجال، ومخاطبتهم، والرقص أمامهم، والنظر إليهم، وقد يكون منهم الأب، والأخ، والعم، والخال، بالإضافة إلى أنه يمكّن الشاعرات من التعبير عن أفكارهن وآرائهن بحرية وجرأة، كما يمكّنهن من

---

[81]- عمر أمرير، رموز الشعر الأمازيغي وتأثر ها بالإسلام، مرجع سابق ، ص173.

[82]- الأوانس لا يستعملن الكحل.

[83]- عمر أمرير، أمالو من الفنون الشعبية المغربية، مطابع دار الكتاب، الطبعة الأولى، الدار البيضاء- المغرب، 1978 ص 81.

التحاور والتشاور أثناء الرقصة فيما يتعلق بالألحان، والكلمات، ونوع الرقصات، ... زد على ذلك كونه يرمز للعفة والطهر والحياء الذي طالما اتسمت به الفتاة السوسية منذ القدم. فالمرأة مدعوة للحفاظ على الهوية الأمازيغية والتشبث بها، والرقص واحد من المجالات التي تحافظ من خلاله المرأة على هويتها ، وتتحرر من داخله من قيود النسق الثقافي المشكل لهذه الهوية في الوقت نفسه.

إن جسد المرأة الأمازيغية لا يتخبط خبط عشواء، إنما يتخذ في الرقصات هندسات مختلفة بين وضع تقابلي، وآخر دائري، أو متواز، أو نصف دائري، بمعية الرجل، فتتلاقى الأكتاف بالأكتاف، وتضم الأيادي مع بعضها، مع تحريك الجسد بخفة وسرعة[84]. ومن حيث الشكل الذي تؤدى به رقصة "أحواش" هناك خمسة أشكال هي:

1- مستقيم.
2- قوس.
3- قسمان متقابلان.
4- مستقيمان متوازيان.
5- دائرة مغلقة.

ومعنى ذلك أن هذه الأشكال تتوزعها الرقصات المتعددة، فمنها ما يؤدى في الشكل الأول، ومنها ما يؤدى في الثاني، وهكذا... وهناك من الرقص ما يبدأ بالشكل الأول وينتهي بالدائرة مرورا بأشكال أخرى، حسب تعليمات (أعلام) وهو مسير الفرقة [85]. وهناك بعض أنواع "أحواش" مثل "الدرست" يؤديه الرجال في صف واحد، في حين تتراقص الفتيات أمام صف الرجال دون اصطفاف، حيث ترقص كل فتاة في الجهة التي تحلو لها، وبالشكل والحركات التي تريد أن تعبر من خلالها عن مهارتها في الرقص حتى تبرز كفتاة مقبولة في شكلها، وحركاتها، وجمالها، أمام من تحب أن يعشقها من الفتيان، وهي تمسك بيدها منديلا ناصع البياض تضعه أمام وجهها رمزا للطهارة والبراءة والعفة[86].

نستنتج مما سبق أن "أحواش" بآلاته، وأدواته، وإيقاعاته، وحركاته، وملابسه، سطور معبرة عوضت ما فات التدوين والتاريخ من أحداث كان المغرب مسرحا لها، وإذا لاحظنا أن هذه الرقصة تعتمد على الخنجر، و(تيسكت) أو قرون البارود برمزيتهما الحربية، بالإضافة إلى بعدها الرمزي، إذ تعبر عن الوحدة التامة التي يجب أن تربط بين أهل القبيلة، والتي تجعلهم كالجسد الواحد ذي الإرادة الواحدة التي يحركها الإيقاع الواحد إذا ما استهدفت وحدة القبيلة أو الوطن أو الأمة، "إنها رقصات بالخنجر والبارود والورود، وما إلى ذلك مما يعد في مجموعه من بين الطقوس والرقصات ذات الطابع السحري القديم القائم

---

(84)- لحسن آيت الفقيه، المرأة المقيدة، دراسة في المرأة والأسرة بالأطلس الكبير الشرقي، منشورات شركة أداد للاتصال، الرباط-المغرب، الطبعة الأولى، 2002، ص 20.

(85)- أحمد بوزيد الكنساني، أحواش : الرقص والغناء الجماعي بسوس، مرجع سابق، ص 124

(86)- المرجع نفسه، ص 138

على الفداء"[87]. ويمكن القول إن الحفاظ على أصالة الإيقاع، وإتقان توزيع الأنغام في رقصة أحواش -من غير احتراف- يؤكد قوة، وقدرة، وأمانة الذاكرة الشعبية المغربية، التي استطاعت منذ أزمان غابرة صيانة تراث هائل، آن الأوان لإنقاذه بالدراسات الميدانية، كأول خطوة وعمل يشعر الذاكرة المغربية بأنها فعلا أدت واجبها إزاء تراث إنساني تعتز بصيانة سر أصالته رغم كل الظروف.

البيبليوغرافيا

- رشيد الحاحي، النار والأثر بصدد الرمزي والمتخيل في الثقافة الأمازيغية، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية 2006.
- محمد شفيق، لمحة عن ثلاثة وثلاثين قرنا من تاريخ الأمازيغيين، دار الكلام، الرباط، طبعة 1989م.
- محمد صبري، "الأشكال التعبيرية في الرقص الأمازيغي بالأطلس المتوسط" ، ضمن الفرجة والتنوع الثقافي : مقاربات متعددة الاختصاصات، كتاب جماعي،منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة ، مطبعة ألطوبريس، طنجة- المغرب، الطبعة الأولى 2008.
- سعيد كريمي، فرجة"أحيدوس"عند قبائل أيت حديدو بإملشيل:عمق ثقافي وتميز جمالي، ضمن الفرجة والتنوع الثقافي: مقاربات متعددة الاختصاصات،كتاب جماعي، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، مطبعة ألطوبريس،طنجة- المغرب الطبعة الأولى 2008.
- عمر أمرير، رموز الشعر الأمازيغي وتأثرها بالإسلام ، مكتبة دار السلام، الرباط، الطبعة الأولى، 2003،
- نور الدين الزاهي، المقدس الاسلامي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، الطبعة الأولى، 2005.
- أحمد بوزيد الكنساني ، أحواش : الرقص والغناء الجماعي بسوس، عادات وتقاليد ، منشورات عكاظ، الرباط، 1996
- عمر أمرير، أمالو من الفنون الشعبية المغربية، مطابع دار الكتاب، الطبعة الأولى، الدار البيضاء- المغرب، 1978.
- لحسن آيت الفقيه، المرأة المقيدة، دراسة في المرأة والأسرة بالأطلس الكبير الشرقي، منشورات شركة أداد للاتصال

[87]- عمر أمرير، أمالو من الفنون الشعبية الأمازيغية، مرجع سابق، ص 63

اللغز في الأدب الشفهي الأمازيغي: دراسة تحليلية "تِغُنِونْ" بالأطلس المتوسط نموذجا.

The riddle in Amazighe oral literature : an analytic study of “tighuniwin” in the middle atlas of Morocco as a sample.

بوفلجة عبد الرحمان، طالب باحث بسلك الدكتوراه، كلية الآداب والعلوم الإنسانية عين الشق، الدار البيضاء. المغرب

البريد الالكتروني : abderrahman_00@hotmail.com

تسعى هذه الدراسة إلى تسليط الضوء على جانب مهم من جوانب الأدب الشفهي الأمازيغي الذي تتم صياغته بأسلوب بلاغي شعري يتطلب مهارة لغوية وإلماما بجماليات التعبير . إنه اللغز الشعري "*تِغُنِونْ*" بالأطلس المتوسط حيث الرقعة الخصبة التي يعرف فيها هذا الجنس الأدبي انتشارا كبيرا.

تتولد هذه الألغاز الشعرية خلال مناسبات الأفراح عبر حوارات شعرية مرتجلة بين شعراء المنطقة الذين يتبارون شعريا بشكل تنافسي لإثبات السبق والتفوق، وإبراز القدرة على فك الرموز، وسرعة البداهة الشعرية . يخضع هذا الإبداع الشعري لمعايير وضوابط شبيهة بتلك التي تفرضها الضرورة الشعرية كالأوزان، ولحن الإنشاد، والنظم في قوالب موزونة، وتوظيف أشكال الإستعارة والمجاز ، فتحمل الكلمات معاني جديدة غير مفهومة، وهذا ما تظهره الدراسة على مستوى البنية المورفولوجية والدلالية لهذه الألغاز ، فلا يدرك المقصود الذي أوصده الشاعر إلا بتخطي العلاقة التقليدية المعتادة بين الدال والمدلول وهو ما تطرقنا له خلال المراحل المتبعة لحل "*تِغُنِونْ*" .

يتجلى الهدف الرئيسي وراء هذا الإبداع الأدبي في الحرص على التواصل بين المبدع والمتلقي من خلال خلق حوارية بينهما في جو من التأمل يطبعه ازدواجية الإبداع والتلقي في حالتي السؤال والجواب.

الكلمات المفاتيح : اللغز - الأطلس المتوسط - الأدب الشفهي الأمازيغي- *تِغُنِونْ* - *إزِلِ* .

Summary :

This study aims to shed light on an important aspect of Amazigh oral literature that is formulated in a poetic rhetorical style, requiring linguistic skills and aesthetics of expression. It is the poetic riddle in the Middle Atlas of Morocco, the fertile area where this literary genre is widely spread.

These poetic riddles are practiced during wedding occasions through poetic dialogues between the poets of the region who compete poetically to prove the supremacy and show their abilities to decipher, via quick poetic intuition. however, following the same rules of traditional poetry in the region such as the rhythm, the melody of singing, and the employment of metaphors, makes the meaning more ambiguous as well as the relationship between the signifier and the signified which becomes unfamiliar than usual; that is what the study shows at the level of the morphological and semantic structure of these riddles.

The main objective of these poetic riddles is ensuring communication between the creator and the recipient by creating a dialogue between the both by the duality of creativity in the two cases of questions and answers.

1- اللغز في الأدب:

✓ لغة :

اللغز لغة يعرفه الزمخشري : " لغز اليربوع حجرته، وألغزها حفرها ملتوية مشكلة على داخلها، ولغز في حفره وألغزه ، وحفرة اليربوع ذات ألغاز ... ومن المجاز ألغز كلامه أي عماه ولم يبينه..." [88]

أما في لسان العرب لابن منظور فيقول: "لغز ،ألغز الكلام وألغز فيه ، عمى مراده وأضمره على خلاف ما أظهره . واللغز من ألغز من كلام فنسيه معناه واللغز هو الكلام الملبس وقد ألغز في كلامه يلغز ألغازا إذا وري فيه وعرض ليخفي " وّاللَّغَيزاء " محدود من اللغز وهي حجرة اليربوع تكون ذات جهتين يدخل من جهة ويخرج من أخرى . والألغاز طرق تلتوي وتشكل على سالكها [89]. فاللغز إذن هو صياغة لغوية أعطيت بمعنيين أحدهما ظاهري وآخر خفي وهو المقصود وتكون فيه عنصر الإثارة والدعابة.

✓ اصطلاحا:

واللغز في معناه الاصطلاحي قد نقل من وعائه المادي الموضوع لأجله ؛ ليصب في قالب مجازي مجرد فهو التعمية في الكلام على المتلقي [90] وبهذه المحاولة يتم إبعاد المتلقي عن المعنى المراد بالتلاعب بالمعاني والألفاظ وهذا لخلق عنصر الغموض والصعوبة؛ والشيء الأساسي في اللغز هو التلاعب اللفظي " فاللغز خطاب لغوي يمتاز بالغموض والالتباس والإشكال والالتواء في بنيته اللغوية الشكلية... ، وأي شيء نعت باللغز فهو غامض"[91] فهو إذن قول تخدع مجموع ألفاظه المتلقي حيث المعنى الظاهري يذهب بفكره إلى أشياء عديدة يمكن أن تجمع نفس الخصائص والمعاني، إذ هناك خصائص للجمع بين عناصر نص اللغز وحله. فاللغز في جوهره استعارة ، والاستعارة تنشأ نتيجة التقدم العقلي في إدراك الترابط والمقارنة وإدراك أوجه الشبه والاختلاف ، كما يحتوي اللغز كذلك على عنصر الفكاهة التي تنجم عن احتواءه لعنصر المفاجأة.

2- تِغُنِوِنْ في الأدب الشفهي الأمازيغي

✓ أصل التسمية :

تسمى الألغاز الشعبية بالعديد من المسميات التي عرفت بها منذ القدم، وتختلف هذه التسميات ومعانيها حسب البيئة والمنطقة والبلد والثقافة السائدة. فمن التسميات المتداولة في اللغة الأمازيغية نجد "*ⵜⵉⵃⵊⵊⴰ*" و "*ⵜⵉⵖⵏⵉⵡⵏ*" بالإضافة إلى التسمية المقترضة من اللغة العربية "*اللغز*".

تعني كلمة "*ⵜⵉⵖⵏⵉⵡⵏ*" في اللغة الأمازيغية المغلقات، فهي كلمة إسم وردت في صيغة جمع مؤنث مفردها "*ⵜⵉⵖⵏ*" أي المغلقة. لقد اشتق هذا الاسم "*ⵜⵉⵖⵏⵉⵡⵏ*" من فعل "*ⵇⵇⵏ*" الذي يعني في اللغة الأمازيغية أقفل أو أوصد؛ ولعل هذا الجنس الأدبي الشفهي إسم على مسمى في الثقافة الأمازيغية. إذ نجد أن هذا الجنس الأدبي بمثابة قفل مسدود يتم فتحه بمفتاح واحد. فهو لغز لا يقبل إلا حلا واحدا فكلما تعددت حلوله إلا وضعفت قيمته الأدبية وكلما كان له مفتاح واحد أي حل واحد إلا وعبر ذلك عن ملكة فكرية وشعرية قوية لدى مؤلفه.

✓ تعريف تِغُنِوِنْ :

---

[88] : **الزمخشري** (2003)، أساس البلاغة، المكتبة العصرية، بيروت، ط الأولى، ، ص: 763.

[89] : **سعيدي محمد** (1998)، الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ديوان المطبوعات الجامعية، ، ص: 98.

[90] : **مرتاض عبد الملك** (1982) الألغاز الشعبية الجزائرية ، دراسة في ألغاز الغرب الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية ، ص : 17.

91 : **سعيدي محمد** ، المرجع نفسه، ص : 98.

هي فن شعري أمازيغي له انتشار كبير بمناطق الأطلس المتوسط؛ ويفسح هذا الجنس الأدبي المجال أمام شعراء المنطقة لممارسة الرياضة الذهنية، حيث يقوم شاعر بإلقاء لغز في قالب شعري "*إزل*"[92]، وعلى شاعر أخر(المتلقي) أن يبرهن على أمرين مهمين :

1- القدرة على فك رموز مضمون البيت الشعري وإدراك المعنى المقصود.

2- القدرة على صياغة الحل في بيت أو أبيات شعرية في نفس الوزن والإيقاع الذي صيغ فيه اللغز على شاكلة "*إزل*" أيضا.

خلافا للأجناس الأدبية الأخرى، فإن الطابع التنافسي ل"*تِغُنِوِنْ*" يمنحها مكانة مميزة في التمرين المعرفي والثقافي اليومي، به يقيس الممارسون له درجة ذكائهم والمعارف التي بحوزتهم ومدى نباهتهم ويقظة حسهم وبراعتهم في فن القول، حيث تصاغ معظم هذه الألغاز بأسلوب بلاغي شعري يتطلب مهارة لغوية وإلماما بجماليات التعبير. لأن هذا الجنس الأدبي الشفهي يتطلب من المبدع إشراك ألوان في البيان والبديع كالتشبيه والمجاز والكناية والإيهام والتجنيس والتضاد وغيرها . ويبقى هدفها الأسمى هو الحرص على التواصل بين المبدع والمتلقي وخلق حوارية بينهم في حالة من التأمل تطبعها ازدواجية الإبداع والتلقي في حالتي السؤال والجواب.

وتنتمي الألغاز في الأدب الشفوي الأمازيغي إلى الأشكال الأدبية القصيرة مثلها مثل الأمثال، وهي أيضا الأجناس التي، رغم كونها سهلة التحديد من خلال شكلها ومدلولها اللغوي، إلا أنها تستعصي على التعريف الدقيق والنهائي، كما أنها ما زالت لا تتوفر على تسمية موحدة بالنسبة للجميع. فحسب وجودنا في الشمال أو الوسط أو الجنوب تختلف التسميات وتتنوع بين "*ثِحُجَ*"، "*ثِنْفَسْ*"، "*ثِغُنِوِنْ*"، "*ثِمْزُنْزُرِنْ*" و"*ثِنْزُرَ*" إلى غير ذلك من التسميات الأمازيغية.

3- طقوس إلقاء "*ثِغُنِوِنْ*" في الأطلس المتوسط.

لقد كان الإنسان الأمازيغي عبر عصور مضت صاحب نظر ثاقب وحدس خاطف، يبحث باستمرار عن قرائن للتعبير عن أفكار ودلالات يكون قد استقاها من محيطه. فأبدع في قوالب أدبية متنوعة منها اللغز[93] المسمى لدى أهل المنطقة ب" *تِغُنِوِنْ*".

فهذه الألغاز تتولد خلال الحوارات الشعرية المرتجلة[94] بين الشعراء الذين يتبارون شعريا بشكل تنافسي لإثبات السبق والتفوق وإبراز قدراتهم على فك الرموز وسرعة البداهة الشعرية ، ويخضعون خلال ذلك لمعايير وضوابط شبيهة بتلك التي تفرضها الضرورة الشعرية كالأوزان، ولحن الإنشاد، والنظم في قوالب شعرية وتوظيف أشكال الإستعارة والمجاز.

خلال اللحظة التي نسمع فيها "*تِغُنِ*" نحس بالغرابة والمفاجأة لما تحمله إلينا من اللامنتظر فتستفزنا للبحث عن معادلها في عالمنا الواقعي، إذ في هذا الجنس الأدبي يحاول الشاعر أن يضع مواز لعالمه التخيلي باللغة الشعرية، فلا تغدو المرأة امرأة ولا الشاة شاة، فتنفلت الكلمات من معناها المألوف العادي، لتحمل معنا جديدا لا يفهم إلا إذا تخطينا العلاقة الميكانيكية المعتادة بين الدال والمدلول، ونحاول البحث عن علاقة أخرى لنفك ما أوصده الشاعر في كلماته، وندرك المقصود.

فقد يحكم الشاعر "*تِغُنِ*" في بيت شعري واحد أو بيتين، ويعاب على هذا الجنس الأدبي الشفوي عندما تتعدد حلوله لأن " *تِغُنِ*" الجيدة لدى أهل المنطقة هي تلك التي تقبل فقط حلا واحدا، بمثابة قفل لا يفتحه إلا مفتاح واحد.

---

[92] : un vers poétique en deux hémistiches, peut avoir une longueur allant jusqu'à 15-16 syllabes ;tout à fait autonome dans un contexte approprié sous une forme imagée. HAMRI,B.(2011)P :52-53.

[93] : -"لغز : ألغز الكلام ألغز فيه : عمّى مراده أضمره على خلاف ما أظهره. واللغز : الكلام الملبّس. وقد ألغز إلغازا إذا ورّى فيه وعرّض ليخفى، والجمع ألغاز." لسان العرب،ابن منظور.

[94] : في أغلب الأحيان تكون هذه اللقاءات في مناسبات الأعراس.

قبل إلقاء الشاعر ل"*تِغُنِ*" يجب عليه أن يطلع أحد الأشخاص على حلها، حتى لا يتردد ويرفض جواب الشاعر الذي يتولى حلها إن كان قد أصيب في تأويله وإدراكه وكشف الستار عن الحل.

4- بنية "*تِغُنِوِنْ*"

➢ على المستوى المورفولوجي

يأتي هذا النوع من اللغز المسمى ب"*تِغُنِوِنْ*" في الأطلس المتوسط في قالب بيت شعري يسمى "*إِزْلِ*" يبدأ بعبارة أوصدت لك يا شاعر (*قُنْغْ أَشْ نْ أَبُ لْغَ*) وبعد هذه العبارة التي تعتبر اللبنة الأساس التي يبنى عليها اللغز يأتي المعنى المراد إقفاله وترميزه. في بعض الأحيان نجد عبارة "*قُنْغْ أَشْ نْ أَبُ لْغَ تَغُنِ رْزِمِتْ*" والتي مفادها أقفلت لك يا شاعر لغزا فافتحه ثم بعد هذه العبارة يأتي اللغز الذي هو بيت القصيد.

وفي المقابل يأتي الجواب عن اللغز في قالب بيت شعري أيضا عبارة عن "*إِزْلِ*" في أغلب الأحيان يتقيد صاحبه باحترام نفس إيقاع "*إزلِ*" البيت الشعري الذي تضمن اللغز المراد حله.

ويبدأ الشاعر المُمتحَن حله للغز بعبارة (*أَ دَ تَّفْغْ إِبُ لْغَ مُهُنْ أَيْ تْكْ*) سأجده للشاعر فهو بسيط أي الحل أو (*أَدَ تْرْزْمْغْ إِبُ لْغَ مُهُنْ أَيْ تْكْ*) والتي تعني سأفتحه يا شاعر فهو بسيط ثم يأتي حل اللغز في قالب شعري في كلمات عادية خالية من كل المحسنات البديعية وفي متناول الجميع لأن اللغز يقبل حلا واحدا وواضحا يكون مفهوما لدى الجميع.

➢ على المستوى اللغوي/الدلالي

يأتي الشاعر المؤلف للغز بعدة ألفاظ مشتركة من غير ذكر الموصوف ويأتي بعبارات يدل ظاهرها على غيره وباطنها عليه. إن النظم في هذا الفن له منحى حضاري فيه إثارة للإبداع وتنشيط للذاكرة، إذ يشحذ القريحة ويحد على الخاطر لأنه يشتمل على معان دقيقة يحتاج في استخراجها إلى توقد الذهن والسلوك في معاريج خفية في الفكر[95].

إن إبداع هذا النمط من الشعر لا يدل على فراغ أدبي أو هو صدى لضعف في الملكة الإبداعية بل هو صناعة شعرية باعتبارها مظهرا من مظاهر الرياضة الذهنية والثقافية[96]؛ فنجد في طياتها ملائمة دقيقة ومنطقية تجمع بين الدال والمدلول؛ والتي تدل بدورها على ذكاء العقلية الشعبية من جهة وقدرتها على ربط الصلة بين اللفظ الظاهر المنطوق والمعنى الباطن المقصود.

نذكر على سبيل المثال قول الشاعر :

اللغز: "*قُنْغْ أَشْ نْ أَبُ لْغَ تَسْطَّ يْتِنْ** إِقُّورْ أُضَرْ إِفْرْ تْسْ إِسُولْ إِزْزُوْ*"

تعريب: سأوصد لك الكلام يا شاعر، غصنا تم قطعه** جذوره يبست وأوراقه لا زالت خضراء

الحل : " أَ دَ تَّفْغْ إِبُ لْغَ مُهُنْ أَيْ تْكْ ** أَرُمْيْ إِتُّتْيْنْ لْحْشَمْ نْسْ إِسُلْ إِبْدَّ"

تعريب: سأجدها للشاعر بسيطة هي ** إنه الأجنبي (المستعمر)الذي طُرِد وقوانينه لا زالت سائدة.

فالمعنى الأولي للغز يتمثل في البنية السطحية التي تحمل في طياتها البنية العميقة التي تقف وراء سياق اللغز، وهي تختلف اختلافا كبيرا، لكن ثمة قرائن تجعل اللغز يحمل دلالات ورموزا أخرى تختفي وراء البنية التركيبية للغز، تجعل من يحسن الربط بينها وبين ما يشبهها في الواقع يهتدي إلى استنباط المعنى الحقيقي المراد. كما يمكن ملاحظة ذلك في المثال التالي :

اللغز: "*إِضْرْ وْدْفُلْ تْوَهْلْ مْنْتْ تْسِرَ*"

---

[95] : **بنصر العلوي عبد الله** ،الشعر السعدي تفاعل الواقع والفكر والإبداع،منشورات جامعة سيدي محمد بن عبد الله، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ظهر المهراز،فاس.ص:101

[96] : المرجع نفسه، ص: 100.

تعريب : سقط الثلج فتهدمت الطواحين

إن الثلج "*أَدْفُلْ*"يحمل دلالة البياض، والإنسان حينما يصير شيخا يحمل دلالة البياض أيضا عندما يغزو الشيب "*إِشِنَبْنِيْنْ*" رأسه، إذن تعتبر صفة البياض صفة مشتركة بين الدال (الثلج) والمدلول (الشيب). بينما يقصد بعبارة هدمت الطواحين " *تُوَهْدَمْنْتْ تْسِرَ*" الأسنان التي سقطت واحدة تلو الأخرى، والمراد منه أن الإنسان عندما يصبح طاعنا في السن يشيب شعره وتسقط أسنانه.

وتوظيف فعل "*تُوَهْدَمْنْتْ*" (هدمت) يأتي للتعبير الدقيق عن مرحلة الشيخوخة التي يفقد فيها الإنسان محاسن شبابه وتتلاشى قواه ويصبح كائنا ضعيفا.

5- المراحل المتبعة لحل "تِغُنِوِنْ"

يقتضي التعامل مع "*تِغُنِوِنْ*" اتباع المراحل التالية

✓ أولا: فهم "*تِغُنِ*"

عندما نسمع "تغونِ" يجب علينا في البدء أن نفهمها جيدا وذلك بسماع أبياتها بدون استثناء، والوقوف عندها وتأملها بدقة عبارة بعبارة وكلمة بكلمة.

✓ ثانيا : استخراج العناصر التي تثير الغرابة والمفاجأة:

إذا فهمنا "*تِغُنِ*" فإننا لا محالة سنعثر على العناصر التي تثير الغرابة والمفاجأة في السياق فنعمل على استخراجها بوصفها مؤشرات ومعطيات يلزمنا التقيد بها.

✓ ثالثا : البحث عن وجه الشبه في العلاقة بين الصورة المُمثَّلة والصورة الممثِّلة:

بعدما يتم استخراج المؤشرات من تغوني ننتقل للكشف عن الخيوط الخفية التي تربط بين الصورة الممثلة والصورة الممثلة.

✓ رابعا : إعطاء الحل

في النهاية يتم الكشف عن الشيء المقصود الذي يمثل المفتاح الذي تفتح به "*تِغُنِ*".

على الرغم من ذلك لا يكفي اتباع هذه المراحل الأربع للوصول إلى حل "*تِغُنِ*"، بل لابد من التجربة الشعرية، والتمرس والمهارة في تأويل المعنى، إذ أن هذا الصنف من الشعر لا يقبل عليه إلا الشعراء الأكفاء، ومن لهم احتكاك بالغ بالشعر وصناعته.

6- تطبيق يبين كيفية إيجاد حل "*تِغُنِ*"

وللتوضيح أكثر لابد من التمثيل بنموذج من "تِغُنِ" واتباع المراحل السالفة الذكر للكشف عن الحل.

يقول أحد الشعراء :

اللغز: "*قُنْغْ أَمْنْ أَبُ لْغَ تَرْبَتْ إِكْوِيْ وُدَيْ سْ لُحِلْتْ هَـ تُمْنِتْ**أَلَ كَدْسْ تْمْلَوَيْ إِنْقَّسْ إِدْ غْزِزْسْ مَنْ أَسْ دِ غَنْفَقْ*"

تعريب:

أغلقت لك الكلام يا شاعر فتاة تزوجت بيهودي أغواها ووثقت به

ترافقه حيث ارتحل، ويقتل أهلها بلا شفقة، ولم تستيقظ من غفلتها بعد.

بعد تأملنا للبيتين الشعريين ينتابنا العجب والغرابة والمفارقة لأمر الفتاة، التي قبلت الزواج بعدو يهودي يقتل أهلها، وهي معه يدا في يد ولكنها في غفلة مستغرقة وسبات عميق لم تستيقظ منه بعد.

نحاول البحث عن الصورة الممثلة في الواقع لكي يزول العجب وتتلاشى الغرابة وتتضح الصورة أكثر ولكي يتحقق ذلك يجب أن نعرف ماذا يقصد الشاعر بالفتاة واليهودي الذي أغواها، ومن هم أهل الفتاة الأبرياء.فكلها عناصر تترابط فيما بينها لتشكل صورة رمزية علينا تتبع خيوطها الخفية التي نسجها الشاعر كي نكشف عن الصورة العادية في الواقع المرجعي.

إن التعامل مع هذه العناصر في استقلال عن بعضها البعض لن يسعفنا أبدا في البحث عن الصورة الممثلة لأنه ليس هناك من علاقة بين العنصر الممثل والعنصر الممثل إلا في إطار ترابطه بالعناصر الأخرى التي تشكل معا صورة كاملة.

فالعلاقة بين عناصر "*تِغُنِ*" أعلاه: الفتاة، أهل الفتاة، اليهودي، هي نفسها التي تربط بين عناصر الصورة الممثلة في الواقع المرجعي.

فالعصا التي توضع للفأس، والفأس نفسه، وأشجار الغابة : هي عناصر الصورة الممثلة. فالعصا هي التي مثلها بالفتاة، وأشجار الغابة التي تقطع وتدمر مثلها بأهل الفتاة، والفأس الذي يشن هجمة شرسة على أشجار الغابة مثله الشاعر باليهودي، فمن الغابة وأشجارها جاءت العصا، وعليهما هجمت رفقة الفأس فيخربها زاحفا على الأخضر واليابس.

فكان الجواب على هذا اللغز الشعري في قالب شعري أيضا وهو كالتالي:

الحل: "*أَلاَ تْسَوْلْ تِزِي أَبُو غَابَا ** أَمَادْ إِسْ تْوْحُلْتْ أَوَ مَدْ إِسْ تْغُدْرْتْ*"

"*مْرْ أَشْ تْعَوْدْ أَيْنَّ أَسْ إِيَّ وْيْزَمْ ** أَمَادْ إِسْ تْوْحُلْتْ أَوَ مَدْ إِسْ تْغُدْرْتْ*"

تعريب:

يا حارس الغابة إن الغابة تشتكي ** أمتعب أنت أم خائن

آه لو تحكي لك ما فعل الفأس بها ** أمتعب أنت أم خائن

فالشاعر يستصرخ ويستغيث للغابة التي انهال الفأس عليها، وحارسها في غفلة، إما متعب عن أداء الواجب وإما متواطئ وخائن.

خلاصة تركيبية

إن أكثر ما يميز هذا الفن التعبيري "*تِغُنِوِنْ*" هو الإيقاع السلس والتركيب العبقري على مستوى الشكل والمضمون حيث يُعتمد على الذوق والمنطق في آن واحد. فكلما كانت المفردات المستعملة أكثر رمزية إلا وكانت أكثر وقعا وإثارة لانتباه المتلقي.

ولعل الإيجاز الشديد الذي يركز عليه الراوي الشعبي وسعيه وراء إنشاء جمل قصيرة هدفه الرئيسي هو انتشار هذا الجنس الأدبي بين أكبر عدد من المتلقين لسهولة حفظه وتيسير روايته وانتقاله شكلا ومضمونا.

كما لهذا الجنس الأدبي دور هام على مستوى الجانب النفسي والاجتماعي ، فهو مساءلة بين اثنين على أن يكون السائل عالما بالإجابة، وعلى المسؤول محاولة إيجاد الحل ، فهذا اختبار لدرجة المعرفة؛ فالمسؤول إذا علم الإجابة فإنه يحس براحة وثقة في نفسه وقدراته أمام الجميع، لكنه إن أخفق فسيحس بضعف ونقص لا يعوضهما إلا إيجاد حل للغز الموالي.

ويعتبر السجع والجناس مادة جمالية، وضرورية في نص"*تِغُنِ*" إذ بواسطتهما يتميز عن الخطاب اليومي المتداول ، فيمنحان له غموضا من خلال انشغال السامع في بادئ الأمر بالشكل والجرس الموسيقي ، ليدرك فيما بعد عملية الترابط بين الموضوع والخطابات المشكلة لنص اللغز، وغالبا ما يؤدي التلاعب اللفظي، من خلال الجناس والسجع إلى تغيير محور تفكير المتلقي كليا عن الإجابة الصحيحة؛ فقد يختلط عليه الأمر خاصة إن وجدت عدة أشياء تجمع نفس المواصفات التي يحملها نص الخطاب في اللغز.

ملحق لبعض النماذج من الألغاز"تِغُنِوِنْ" المعتمدة في الدراسة

-1

اللغز: "*قُنْغْ أَشْ نْ أَبُ لْغَ يَتْ تْلاَّ تْجْرَ ** تَرِشْتْ تْلاَّ تَنْزْلْ أَيِسْ إِبْدَّ*"

تعريب: أوصدت لك الكلام يا شاعر حادثة وقعت ** السرج يجري والحصان واقف

الحل : "*دِغْ أَدْ تَفْغْ إِبُ لْغَ مُهُنْ أَيْ تْلَّ ** إِسِيْنُ إِتَّنْزْلْ إِكُنَّ بْدَّنْ*"

تعريب: سأجدها للشاعر فهي بسيطة ** السحابة تجري والسماء واقفة

-2

اللغز: "ⵇⵇⵏⵏⵖ ⴰⵛⵎ ⵏ ⴰⴱⵓ ⵍⵖⵖ ⵜⵙⵙⵓⵟⵟ ⵢⵉⵏ ** ⵉⵇⵇⵓⵔ ⵓⵔⵔⴰⵔ ⵉⴼⵔ ⵏⵏⵙ ⵉⵙⵓⵍ ⵉⵣⵣⵓ"

تعريب: سأوصد لك الكلام يا شاعر، غصنا تم قطعه** جذوره يبست وأوراقه لا زالت خضراء

الحل: "ⴰ ⴷ ⵜⵜⴼⵖ ⵉⴱⵓ ⵍⵖⵖ ⵎⵓⵀⵏ ⴰⵢⵉ ⵜⵜⴽ ** ⴰⵔⵎⵎⵉ ⵉⵜⵜⵜⵏ ⵍⵃⵛⵎ ⵏⵏⵙ ⵉⵙⵓⵍ ⵉⴱⴷⴷ"

تعريب: سأجدها للشاعر بسيطة هي ** إنه الأجنبي (المستعمر)الذي طُرِد وقوانينه لا زالت سائدة.

-3

اللغز: "ⵇⵇⵏⵏⵖ ⴰⵛⵎ ⵏⵏ ⴰⴱⵓ ⵍⵖⵖ ⵢⴰⵜ ⵜⵔⵔⵉⵜ ⴷ ⵜⵜⵎⵎⵣⵢⴰⵍ** ⵎⵔⵔ ⵜⵏⵉⴷ ⴰⵔⵔⵉⵍ ⵎⵔⵔ ⵜⵏⵉⴷ ⵣⵣⵓⴱⵓⵄ"

تعريب: أوصدت لك الكلام يا شاعر،هو بستان متانقض **يعطي عنبا وأحيانا أخرى يعطي ليمونا

الحل : "ⴰ ⴷ ⵜⵜⴼⵖ ⵉⴱⵓ ⵍⵖⵖ ⵎⵓⵀⵏ ⴰⵢⵉ ⵜⵜⴽ ** ⵜⵉⵎⵎⵔⵜ ⴷ ⵜⵜⵣⵓ ⴰⵢⵢⵉⵙ ⵏⵖⴷ ⴰⵙⵔⵣⵓⵏ"

تعريب: سأجدها للشاعر بسيطة هي**الفرس تلد حصانا وأحيانا أخرى تلد بغلا.

-4

اللغز: "ⵇⵇⵏⵏⵖ ⴰⵛⵎ ⴰⴱⵓ ⵍⵖⵖ ⵜⵣⵔⵉⵜ ⵉⵇⵇⵓⵢⵉ ⵡⴷⴰⵢ ⵙⵏ ⵍⵃⵍⵜ ⵀⴰ ⵜⵎⵎⵏⵉⵜ** ⴰⵔ ⴽⵔⵙ ⵜⵎⵍⴰⵡⵉ ⵉⵏⵇⵇⵙ ⵉⵣ ⵄⵣⵣⵙ ⵎⴰⵏ ⴰⵙ ⴷ ⵖⵜⵜⴼⵇ"

تعريب: أغلقت لك الكلام يا شاعر فتاة تزوجت بيهودي أغواها ووثقت به

ترافقه حيث ارتحل، ويقتل أهلها بلا شفقة، ولم تستيقظ من غفلتها بعد.

الحل: "ⴰⵍⴰ ⵜⵙⵙⵓⵍ ⵜⵉⵣ ⴰⴱⵓ ⵖⴰⴱⴰ ** ⴰⵎⴰⴷ ⵉⵙ ⵜⵓⵃⵍⵜ ⴰⵡⴰ ⵎⴷ ⵉⵙ ⵜⵖⴷⵔⵜ"

"ⵎⵣ ⴰⵛⵎ ⵜⵄⵓⴷ ⴰⵢⵏⵏ ⴰⵙ ⵉⵢⵢ ⵡⵢⵣⵎ ** ⴰⵎⴰⴷ ⵉⵙ ⵜⵓⵃⵍⵜ ⴰⵡⴰ ⵎⴷ ⵉⵙ ⵜⵖⴷⵔⵜ"

تعريب: يا حارس الغابة إنها تشتكي ** أمتعب أنت أم خائن

آه لو تحكي لك ما فعل الفأس بها ** أمتعب أنت أم خائن

-5

اللغز: "ⵇⵇⵏⵏⵖ ⴰⵛⵎ ⴰⴱⵓ ⵍⵖⵖ ⵜⵣⵔⵉⵜ ⵜⵖⵏⵏⵡⵍⵜ** ⵜⵡⵢ ⴰⵡⵍ ⴰⵢⵏ ⴰⵙ ⵜⵏⵏⵉⵜ ⴰⴷ ⵜⵜⵎⵚⵚⵡⵃ"

تعريب : -أقفلت لك الكلام يا شاعر فتاة بكماء تحمل الأخبار وكل ما أخبرتها توصله .

الحل : "ⵏⵖ ⴰⵛⵎ ⴷ ⵜⵜⴱⵔⵜ ⴰⵢⵉ ⵜⵜⵢ ⵢⵉ ⵍⵃⵙⴱ ⵏ ⵜⵖⵏⵏⵡⵍⵜ** ⵓⵏ ⵜⵜⵇⵔⵏ ⴰⴷⵢⵉⵖ ⴰⵢⵏ ⴰⵙ ⵜⵏⵏⵉⴷ"

تعريب: قلت لك إنها الرسالة فاخد الحيطة من البكماء، من قرأها سيجد كل ما أخبرتها.

لائحة المراجع

باللغة العربية :

أزضوض ادريس (2012)، tivuniwin n tmazivt، إصدارات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية.مطبعة المعارف،الجديدة.

ابن منظور (1990)، لسان العرب،بيروت.

بنصر العلوي عبد الله (2006)،الشعر السعدي تفاعل الواقع والفكر والإبداع،منشورات جامعة سيدي محمد بن عبد الله، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ظهر المهراز،فاس.

حورية بن سالم (2015) ، أثر اللغة العربية في تكوين الأدب الشفوي الأمازيغي،دار الأمل، الجزائر.

الزمخشري (2003)، أساس البلاغة، المكتبة العصرية، بيروت، ط الأولى.

سعيدي محمد (1998) الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ديوان المطبوعات الجامعية.

فخر الدين محمد (2017)، الألغاز والأحاجي الشعبية المغربية، دار المعرفة،الرباط.

مرتاض عبد الملك (1982)، الألغاز الشعبية الجزائرية ، دراسة في ألغاز الغرب الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية .

باللغة الفرنسية والإنجليزية :

BENTOLILA, F. (2004), « Les formes courtes de la littérature amazighe : les énigmes et les proverbes», *La littérature amazighe : oralité et écriture, spécificités et écritures,* Actes du colloque international sous la direction de Aziz Kich, IRCAM, Rabat.

FINNEGAN, R (2012), Oral Literature in Africa, Volume:1, Pub: Open Book,U.K.

HAMRI , B. (2011), La poésie amazighe de l'Atlas central marocain.IRCAM,Rabat.

KAAOUS, N. (2009), « Tighouniwines ou les énigmes versifiées », *Les types poétiques amazighes traditionnels,* Actes du séminaire organisé par CEAELPA,IRCAM,Rabat.

KAAOUS, N. (2004), « Opacité référentielle : cas des devinettes berbères », *La littérature amazighe : oralité et écriture, spécificités et écritures,* Actes du colloque international sous la direction de Aziz Kich, IRCAM, Rabat.

التعابير المسكوكة في الأمازيغية: (معطيات أولية)

Idiomatic expressions in The Amazigh language

د. جواد الزروقي ، كلية الأداب والعلوم الإنسانية كلية الآداب والعلوم الإنسانية سايس فاس ، المغرب
البريد الالكتروني : jouad2010@gmail.com

تزخر اللغة الأمازيغية بالعديد من المسكوكات اللغوية أو التعابير المسكوكة التي جرت في سيرورتها مجرى الأمثال، وإن لم تكن أمثالا بالمعنى القياسي. وجاءت في صيغ وتراكيب لغوية يتناقلها أبناء اللغة الأمازيغية جيلا بعد جيل. وتنم عن غنى اللغة الأمازيغية، وقدرتها على التعبير عن انشغالات الناطقين بها، والإفصاح عن رؤاهم ومواقفهم المختلفة. وقد ضاع الكثير من تلك التعابير بسبب الشفوية التي لازمت اللغة الأمازيغية.

ويأتي هذا المقال لإلقاء الضوء على منطقة شبه مهجورة، ولكون هذه التعبيرات تُمدّ المعجم الأمازيغي بإضافات ستسهم بلا ريب في تحديثه. ثم إن التعابير المسكوكة لها أهمية كبيرة في تعليم اللغة الأمازيغية لغير الناطقين بها. وفي هذا السياق قمت في هذا المقال بتعريف التعابير المسكوكة ورصد أهميتها وتحديد أهم خصائصها، واقتراح نوع من التصنيف لمتن مهم منها.

الكلمات المفاتيح: - الأدب الشفهي الأمازيغي – تعابير مسكوكة

The Amazigh language is rich of many idiomatic expressions that have followed the same process such as proverbs, although they are not proverbs at all. They are inherited linguistic forms and structures that are transmitted via Amazighe language generation after generation. These expressions denote the richness of this language and the ability to express the concerns of speakers, as well as to articulate the various visions and positions. However, many of these expressions have been lost due to the verbal state that distinguished the Amazigh language.

This article comes to shed light on a semi-deserted area, also due to the importance of these expressions that enrich the Amazigh dictionary with items that will undoubtedly contribute to its modernization. Moreover, the idiomatic expressions have great value in teaching the Amazigh language to non-native speakers. In this context, this article, try to define these expressions, monitor their importance, determine their most important characteristics, and suggest a process of classification dealing with these idioms.

Key words : Amazigh oral literature - idiomatic expressions

تعريف التعابير المسكوكة:

نجد في المعجم العام[97] للأمازيغية أن المادة اللغوية "مسكوك" يطلق عليها : "ⵎⵙⴽⵓⴽ"، وجمعه: "ⵉⵎⵙⴽⵓⴽⵏ". ويُقال لها: التعابير الاصطلاحية، والتعبيرات الخاصة، والعبارات المأثورة، والتعابير المسكوكة..[98]

ويمثل التعبير وحدة متماسكة "مسكوكة" له معنى محدد لدى الجماعة اللغوية يختلف عن المعنى المعجمي لكلمات التعبير[99]. وعرّف الباحث حسين نصار التعابير المسكوكة بأنها الصيغ التي فقدت معناها الحرفي من ألفاظها المؤلّفة منها، وصارت لها معان جديدة لا تمت للقديمة[100]. وهي بحسب مجدي وهبة طريقة خاصة في التعبير مؤداه تأليف كلمات في عبارة تتميز بها لغة دون غيرها من اللغات[101] . والتعابير المسكوكة عبارة عن نمط ثابت من التعبيرات، يختص بلغة بعينها، ويتكون من كلمة أو أكثر، ولا يتضح معناه الكلي من تجميع الكلمات المكونة له[102] .

خصائص المسكوكات الأمازيغية:

تمثل التعابير المسكوكة ظاهرة ثقافية بامتياز، لأنها تحمل شحنة ثقافية أمازيغية أصيلة ترتبط بواقعها اليومي وبيئتها المحلية. وقد ذكر دوسوسيور أن مصطلح Idiom يعني اللغة التي تعكس الملامح الذاتية لمجتمع ما[103] .

وتشكل التعابير المسكوكة وحدة دلالية متماسكة لا يمكن تفكيكها[104]، ولذلك تؤخذ متماسكة أثناء تحليلها. كما أنها تُشكل مجموعة ثابتة من الكلمات التي تحمل معنى خاصا، لا يتضح من تجميع دلالات المفردات المشكّلة له. فالتعبير المسكوك يتشكّل من كلمتين فما فوق، ويدل على معنى جديد خاص يختلف عن معاني الكلمات المكونة له. فمثلا:

"ⵓⵔ ⵣⵉⵉⵓⵎⵄⵔⵓⵍⵍ" معناها الحرفي هو: يطحن الفول، لكن المعنى الحقيقي للتعبير هو كثير الكلام. فمعنى هذه العبارة ليس ملازما لأجزائها المكونة لها، ولا مُحددا من خلالها. أي أن مدلولها لا يمكن استنتاجه من المعاني المباشرة للكلمات المكونة لتلك العبارة.

والمسكوكات عبارة عن تعابير سياقية تُشبه في قالبها الأمثال في الوظيفة وفي الوظيفة الإستدلالية والتلميح والإيجاز في العبارة، والبساطة في التركيب، والإيحاء في الدلالة.. والمثل أساسه التشبيه، وهذا ليس شرطا في التعابير المسكوكة.

والمثل إذا تكرّر استعماله وشاع صار تعبيرا مسكوكا. ومثاله :

"ⵜⵉⵎⵎⵓⵔⵉⵏ ⵏ ⵓⵎⵓⵔⵉ" أو دموع ابن آوى[105] . فقد تناسينا القصة والمثل، وأبقينا العبارة، بحيث أن المثل يحيل على واقعة تاريخية على عكس التعابير المسكوكة.

ويسبق المثل بقولهم: "ⵏⵏⴰ ⵓⵎⵎⵉⵎ ⵣⵓⵉⵉⵏ". أما التعابير المسكوكة فتقال مباشرة.

---

[97] المعجم العام للأمازيغية، مركز التهيئة اللغوية، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، 2017،ص424

[98] اللغة العربية معناها ومبناها، تمّام حسان، دار الثقافة، المغرب،1994، ص: 94،

[99] المعجم الموسوعي للتعبير الإصطلاحي في اللغة العربية، محمد محمد داوود، القاهرة،2014 ،ص :9،

[100] المعجم العربي نشأته وتطوره، حسين نصار، مكتبة مصر،ط:2، ج:2، 1968، ص:701، ص:701،

[101] معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة، ط:2، بيروت، مكتبة لبنان،1984، ص:243،

[102] Crystal , D. The Cambridge Encyclopedia of Language.CUP . 1995; P. 105

[103];trésor :dictionnaire de la langue française du XIXe – XX siècle ;1960 ; P :1789

[104],Labelle,jacques,Lexique-grammaire comparé ;formes verbales en français du Qubec, Revue Langues (N09)Paris1988 ; P ;313-322

[105] مداخل إلى الأدب الأمازيغي بالأطلس المتوسط، سعيدي الميلودي، نشر جمعية أجدير إيزوران،2018، ص117،

والتعابير المسكوكة هي وليدة المجتمع، ونابعة من التجربة الإنسانية، وتُروى غفلا عن النسبة إلى قائل بعينه، ما يؤدي إلى صعوبة تحديد زمن نشأتها الأول. وهذه الصيّغ هي عبارة عن حجج جاهزة تكتسب قوتها من مصدرها، ومن قبول الناس لها وتواترها. وتدَخُّل المتحدث ينحسر في اختيار المناسب منها للسياق التعبيري، والذي يؤثر في النفس مثل تأثير الدليل، بحيث يأتي كدعامة تحقق التأثير والإقناع. يقول أبو هلال العسكري: ثم إني ما رأيت حاجة الشريف إلى شيء من أدب اللسان بعد سلامته من اللحن، كحاجته إلى الشاهد والمثل السائر، والشذرة والكلمة السائرة، فإن ذلك يزيد المنطق تفخيما، ويُكسبه قبولا، ويجعل له قدرا في النفوس[106].

وقريب من هذا المعنى ما صرّح به ميشيل ريفاتير حينما أكد بأن العبارة المسكوكة إذا استطاعت فرض نفسها على القارئ وإثارة انتباهه، كان من الواجب على الباحث في الأسلوب أن يسأل عن سبب فاعليتها في التوصيل الأدبي[107] .

وتُضفي التعابير المسكوكة على اللغة الأمازيغية ميزة خاصة، وتدل على جوانب من خصوصيتها، وتعكس مدى ثراء مفرداتها وسعة دلالاتها. ثم إن تلك الصيغ اللغوية تعبّر عن أسلوب الحياة لدى قائلها وطبيعة ثقافتهم لأن كل لغة تستحدث تعابيرها الخاصة التي تعكس خصوصيتها، لذلك تأتي مشحونة بالمعاني المضمرة، المبنية على صور ورموز ذات أبعاد يتداخل فيها التاريخي بالميثولوجي بالواقعي.

ومن سمات هذه التعابير مجازية المعنى، إذ أن الدلالة فيها غير مباشرة، ولذلك لا يمكن ترجمتها ترجمة حرفية، لأن معانيها عرفية اتفقت الجماعة اللسانية التي ينتمي إليها على معانيها، ومع تكراره وشيوعه استقرت على تلك الدلالة. فالتعبير المسكوك يتجاوز معناه الدال عليه في اللغة، أو في ظاهر التركيب إلى معنى آخر بلاغي اصطلاحي يتحصل بطريقة المجاز، أو بأسلوب التعبير الكنائي[108] .

وقد تنبهت التجربة الإبداعية الأمازيغية الجديدة لأهمية التعبيرات المسكوكة، حيث نجد أن محمد أكوناض يوظفها في كتاباته، كرواية توارگيت د ئميك الذي نقرأ فيها هذا التعبير:

الرجل لا يبكي:[109] « ⵎⵟⵟⴰⵇ ⵉⴳⴰ ⵓⵣⵔⵓⵔ ⵖ ⵡⵉⵍⵍⵉ ⵉⵜⵜⵉⵏⵉⵏ : **ⴰⵔⴳⴰⵣ ⵓⵔ ⴰⵔ ⵢⴰⵍⵍⴰ** »

وهي عبارة مسكوكة تم توظيفها وفقا لرؤية الكاتب، وتبعا للسياق التعبيري، وبشكل اندمجت فيه مع التجربة.

وفي قصة أزگاغ الواردة ضمن المجموعة القصصية إماراين لإيد بلقاسم، نقرأ هذه العبارة:[110]

« ⵜⵄⵄⴰ ⵍⵎⵓⵜ ⵉⵖ ⵜⵔⴰ ⴰⴷ ⵜⴰⵛⴽ »

وفي تابرات للصافي مومن علي نقرأ هذا التعبير[111]:

« ⵉⵡⵡⵜⵜⴰⵎⴰⵔⴰⵏⵓⵖⴰⵔⴰⵙ ».

وقد وردت المسكوكات في التجربة السردية الحديثة من باب التأصيل الثقافي الذي يقوم به المبدعون الأمازيغ، كما تأتي تلك التعابير من التناص الأسلوبي الذي يُخرجها من دائرة الإستهلاك إلى دائرة التجدد، بشكل يعطيها قيمة زائدة، تُحقق التكامل بين القديم والجديد، وابراز المعنى المراد توصيله. وانتماء تلك المسكوكات إلى الموروث الأمازيغي المشترك يعطي

---

106 جمهرة الأمثال، أبو هلال العسكري،ط:1، ج:1، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان1988، ص:4

107 علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، صلاح فضل، ط:1، دار الشروق القاهرة،1998، ص:237

108 معجم التراكيب والعبارات الإصطلاحية العربية القديم منها والمولد، أحمد أبو السعد، مراجعة عبد الله محمد السليطي، ط:1، دار العلم للملايين، بيروت،1987، ص:

109 توارگيت د ئميك، محمد أكوناض، ص:39

110 ئماراين، حسن ئيدبلقاسم، ص:64

111 تابرات، الصافي مومن علي، ص:58،

لإستعمالها أهمية قصوى في إثارة المتلقي ونيل ثقته، وتمرير الخطاب، ونقل التجارب، وتوظيفها الجيد يشير إلى سعة ثقافة المبدع، وتحكمه في اللغة، وقدرته على انتقاء المناسب منها للسياق التعبيري.

صور التعبيرات المسكوكة الأمازيغية:

تشيع في اللغة الأمازيغية صور من التعبيرات المسكوكة، ويمكن تصنيفها بأشكال مختلفة كطبيعة الصياغة النحوية، والتركيبية، وحضور المجاز ووفقا للعلاقات الدلالية بين مكوناتها.. وسنعتمد ها العنصر الأخير في التصنيف، وبهذا الشكل التالي:

❖ **عبارة قائمة على الكناية:**

- باقشيش ⵙⵓⵣⵛⵉⵛ: الذي يغلب عليه حس الفكاهة والظرف.
- حديدان ⵓⵏⵏⵉⵅ: للمحتال.
- وداي ⵓⵖⵓ: للجبان.
- أيت ربي ⵉⵜ ⵕⴱⵉ: للجان.
- وتشمل الكنى الأماكن ك: ⵜⵉⵎⵓⵔ ;ⵜⵣⵜⵉⵖⵏⵉ
- ومن الكنى التي تطلق على الحيوانات: ⵜⵓ ⵛⵓⵜ للضبع، ويقال للخنزير:

ⵜⵓ ⵅⵡⵉⵓ.

وتتعدد دوافع اتخاذ الكنية منها التفاؤل والسخرية والتحقير.. وهذ الكنى والألقاب تُصبح مفاتيح لمعلومات كثيرة عن الخلفيات الإجتماعية، والسمات الشخصية، وغير ذلك من المعلومات المخزّنة عن الفرد أو المجتمع، لتُصبح عبارة مسكوكات.

❖ **عبارة تحصينية من العين والشر والحسد..**

- ⵔ ⵖⵓⵎⵎⵓⵔ ⵢ ⵜⵎⵓⵏⵏⵓⵔ ⵙⵓⵕⵓⵜ، وتقال حالة سماع شخص ما خبر حصول كارثة وأمر جلل، فيقولها تحصينا لنفسه من ن يصيبه مكروه. وتقال عبارة:« ⵜⵜⵓⵜ ⵏ ⵜⵜⵓⵎⵜ ⵜⵜⵎⵜⵜ » لاتقاء غضب شخص ما. ويقال خوفا من شر الحاسد:" ⵔ ⵜⵜⵅ ⵜⵛⵛ".

❖ **عبارة بنائية:**

تمثل جزءا من بنية نص مشهور كالمقدمة الإفتتاحية للحكاية الشعبية الأمازيغية ومثالها: [112] « ⵏ ⵓⵢⵓ ⵜⵓ » « ⵜⵓⵏⵓⵛⵓⵏ ⵜⵓⵏⵓⵛⵓⵏ »

ولازمة الحكي في الحكاية بالريف وترد بهذا الشكل:

« ⵏⵓⵏⵜ ⵛⵓⵏⵜ ⵓⵔⵓⵓ: ⵜⵖⵓⵅⵜⵜ, ⵏⵛⵛ ⵓⵏ ⵛⵛⵢ

ⵜⵓⵏⵛⵓⵓⵜ, ⵔⵏⵏⵜⵡ ⵓⵜ ⵛⵛⵛ ⵜⵓⵃⵓⵓⵓⵜ »[113].

ويسبق المثل بقولهم: "ⵏⵏⵏ ⵡⵜⵅⵅⵜ ⵅⵓⵜⵏⵜⵏ".

---

[112] شعرية السرد الأمازيغي، محمد أقوضاض، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية،2008 ، ص:87،

[113] شعرية السرد الأمازيغي، محمد أقوضاض، م س، ص:90

ويسبق اللغز الأمازيغي بعبارة: « ⵎⵓⵃⵏⵉⵖ ⵓⵙⵜⵏ ⴰ ⵖⵓ ⵎⵎⵉⵖⵓ »

ومثيل ذلك: صيغ الانتقال، وتهدف إلى تنظيم وهيكلة المحادثة، وتوجيه الكلمة، والحفاظ على سلامة التفاعل الكلامي. ومثالها ما نجده في تامديازت كقول الشاعر: "ⵉⵇⵇⵔⵔⴰ ⴰ ⵖⵓ ⵎⵎⵉⵖⵓ"

و"ⵓⴰⵏⵓⴰ ⵅⵎⵃⵉⵖⵓⵍⵓⵎ"..

❖ **عبارات الإعتذار:**

كقولهم: "ⵙⵓ ⵖⵖⵉⵅ ⵜⵓⵔⵔⵙⵔⵜ ⵅ ⵉⵔⵉ ⵏⵣ"

❖ **عبارات التضامن:**

كقولهم:

"ⵓⵃⵙⵓ ⵅ ⵙⵃⵙⵓ ». و" ⵓⵓⵍⵉⵖⵓⵣ ⵉⵔⵓⴰ ".

❖ **عبارات التعجب:**

كقولهم:« ⵓ ⵅⵉ ⵉⵏⵡⴰ ⵉ»

❖ **عبارات التحية والتقدير:**

كما في قولهم"ⵖⵓⵡⵡⵓⴰⵜ ⵓⵜⵅⵜⵓⴰⵏⵓⵜ ⵓⵙ"و"ⵜⵓⵣⵣⵓⵓⵖ"

❖ **عبارات الترحم:**

كما نجد في العبارة التي مازال الشعراء يستهلون قصائدهم: "ⵉⵔⵃⵎⴽ أسيدي حمو ءينّا ⵉⵢⴽⵍⵉⵏ" أو يرحمك الله يا سيدي حمّو، قال المسكين:

« ⵉⵇⵇⵔⵔⵣ ⵓ ⵙⵉⵏⵉⵣ ⵅⵔⵔⵙ ,ⵉⵍⵍⵓ ⵉⵅⵎⵎⵉⵍ »[114].

❖ **عبارات اللعن:**

ومثالها :" **ⵓⵅⵍⵃⵎ ⵙⵖⵖⵉⵣ ⵓⵙⵒⵒⵓⵛ ⵍ ⵅⵙⵓⵜⵍⵢ**"

وقولهم:"**ⵓⵢⵍ ⵓⵙⵍⵓⵙ**"

❖ **عبارات المدح والثناء:**

كقولهم:" ⵜⵙⵍⵓ ⵅⵉⵃⵙ ⵜⵎⵎⵓ "لمن وُصف بالحياء، و"**ⵉⵃⵙⵙ ⵓⵙ ⵉⵔⵔⵉ**" لفصيح اللسان.

❖ **عبارات السخرية:**

ومنها قولهم: "ⵉⵅⵎⵓ ⵃⵎⵓⵍ ⵜⵓⵃⵙⵅⵜ"،

وقولهم: « ⵖⵏⵙ ⵓⵅⵏⵉ ⵜⵓⵙⵉⵜ ⵓⵅⵇⵙ »

[114] الشعر المنسوب إلى سيدي حمو طالب، عمر أمارير، البيضاء 1968 ص:25،..

وقولهم:" ⵓⵔ ⵅⵜⵜⵏⵏⵅ ⵗⴻⵔⵅⵔ ⵙ ⵗⵔⵓⴻⵗⵏ "

وقولهم:" ⵜⵗⵣⵓ ⵜⵠⵏⵅⵉⵔⵜ ⵓⵣⵗⵙ ⵏⵏⵔ "

❖ **عبارات تفيد التحذير والشكوى:**

ومنها قولهم:" ⵜⴻⵄⵅⵔⵔⵔⵔⵜ ⵓⵔ ⵅⵄⴻ "

وقولهم:" ⵓⵕⵏⵓ ⵅⵔⵣⵔ ⵍⵍⵅⵃⵅ ⵅⵔⵣⵔⵜ ⵔⵗⵗ "

وقولهم:" ⵅⵣⵔⵔⵗⵗ ⵓⵔ ⵗⵣⵗⵗ " للتحذير من شخص سارق.

وقولهم:" ⵠⵓⵔ ⵓⵔ. ⵠⵓⵔ ⵓⵔ " لعديم الأصل والشرف

وقولهم:" ⵅⵇⵔⵔⵓ ⵓⵃ ⵓⵔ ⵔⵢⵏ ⵍⵍⵓⵔⵓⵏ "، وعناه الحرفي هو: من الصعب أن يسخن ماؤه، وتقال في من كثرت أخطاؤه.

عبارات تدل العواطف النبيلة والسامية:

يأخذ توظيف الكبد(تاسا) في الثقافة الأمازيغية دلالات العواطف النبيلة والسامية[115] , فيقال (تاسا) ويُقصد بها معاني العطف والحنان ونورد عبارات تُفيد هذه المعاني:

- ⵜⵓⵔⵓ ⵠⵅⵇⵔ للمتحلي بالفضائل كالشفقة والرحمة،
- ⵜⵓⵔⵓ ⵙⵔ ⵠⵅⵇⵔ للمتصف بالقسوة والغلظة،
- ⵜⵓⵔⵓ ⵜⵖⵠⵠⵠⵅⵇⵔ للموسوم بالجبن والخور
- ⵜⵓⵔⵓ ⵠⵅⵇⵔ للجبان
- ⵜⵓⵔⵓ ⵓⵔ ⵜⵔⵔⵙⵔ للمتسم بالقسوة والغلظة
- ⵜⵓⵔⵓ ⵓⵔ ⵜⵢⵔⵙⵔⵅ للتعبير عن اللين ورهافة الإحساس...

وفي نفس السياق نجد تعابير مسكوكة أمازيغية توظف فيها دلالات القلب[116] ، ونذكر منها:

- ⵅⵍⵠⵠⵅ ⵓⵔ ⵍⵙⵏ ويطلق للتعبير على ضعف الشخصية.
- ⵅⵍⵔⵔⵙⵔ ⵓⵔ ⵍⵙⵏ يحيل على قوة الشخصية والتحلي بالأنفة والترفع عن السفاسف.
- ⵅⵔⵔⵍⵍⵅ ⵓⵔ ⵍⵙⵏ انعدام حس المسؤولية لدى من تطلق عليه.

[115] مداخل إلى الأدب الأمازيغي بالأطلس المتوسط، سعيدي الميلودي، م س ، ص:199،
[116] مداخل إلى الأدب الأمازيغي بالأطلس المتوسط، سعيدي الميلودي، م س ، ص:192،

- ⵜⴰⵎⴰⵔⵜ ⵏ ⵓⵎⵙⵙⵓⵔ انعدام حس المسؤولية لدى من تطلق عليه.
- ⵜⴰⵎⴰⵔⵜ ⵏ ⵜⵣⵣⵓⵖⵜ يدل على قوة الشكيمة والشجاعة والتحدي..
- ⵜⴰⵎⴰⵔⵜ ⵏ ⵜⵎⵓⵔⵜ الطيبوبة وحب الخير للغير...

المراجع:

- ئماراين، حسن ئيدبلقاسم
- تابرات، الصافي مومن علي
- توارگيت د ئميك، محمد أكوناض
- جمهرة الأمثال، أبو هلال العسكري،ط:1، ج:1، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان1988
- اللغة العربية معناها ومبناها، تمّام حسان، دار الثقافة، المغرب،1994
- علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، صلاح فضل، ط:1، دار الشروق القاهرة
- مداخل إلى الأدب الأمازيغي بالأطلس المتوسط، سعيدي الميلودي، نشر جمعية أجدير إيزوران،2018
- معجم التراكيب والعبارات الإصطلاحية العربية القديم منها والمولد، أحمد أبو السعد، مراجعة عبد الله محمد السليطي، ط:1، دار العلم للملايين، بيروت،1987
- المعجم العام للأمازيغية، مركز التهيئة اللغوية، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، 2017
المعجم العربي نشأته وتطوره، حسين نصار، مكتبة مصر،ط:2، ج:2، 1968
- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة، ط:2، بيروت، مكتبة لبنان،1984
- Lexique-grammaire comparé ;formes verbales en français du Qubec, Labelle,jacques ; Revue Langues (N09)Paris1988
- The Cambridge Encyclopedia of Language.CUP . Crystal .1995
- trésor :dictionnaire de la langue française du XIXe – XX siècle ;1960

آداب الطفل المدرسية؛ دراسة في متن النص القرائي من وجهة نظر كتاب التلميذ لتدريس الأمازيغية

رشيد الغرناطي: دكتوراه في اللسانيات الاجتماعية – المغرب

البريد الإلكتوروني:relgharnati@gmail.com

تتناول هذه الدراسة أدب الطفل المدرسي، حيث سيتم عرض بعض النصوص القرائية الواردة في الكتاب المدرسي للتلميذ لتعليم اللغة الأمازيغية في التعليم الابتدائي، وهكذا سنقارب مضامين هذه النصوص، بالمقاربة اللسانية والثقافية والتربوية، وعلاوة على ذلك سنحاول تقديم بعض المفاهيم التي ستساعدنا على فهم هذه المقاربات من قبيل أدب الطفل وعلاقته بمفهوم الكفاية، ومن أجل تجنب التيه في العموميات، حاولنا حصر مجال الدراسة على اختيار كفاية تربوية وتعليمية واحدة عبر تقديم عناصرها من مختلف البدائل الجهوية للسان الأمازيغي .

كلمات مفاتيح: أدب الطفل المدرسي- الكتاب المدرسي- اللغة الأمازيغية - التربية

The study tackles child literature. It presents some reading texts which are part of the school textbook used for teaching Amazigh language in primary school. We approach the content of these texts from a linguistic, cultural and educational perspective. In addition, we introduce some concepts which will help us understand some approaches such as child literature and literatures which compare to the genre of the former. In order to avoid being lost in generalizations, we have tried to limit the scope of this study to a single educational and pedagogical competency through introducing its elements from different regional verities of the Amazigh language.

The study tackles: child literature- the school textbook - Amazigh language- Education

تتناول هذه الدراسة وصفا لمختلف عناصر آداب الطفل المدرسي، والتي سنتطرق فيها إلى عرض مضامين النصوص القرائية الواردة في الكتاب المدرسي للتلميذ لتعليم اللغة الأمازيغية في التعليم الابتدائي، ومن أجل توضيح ملامح هذه الدراسة للقارئ، سنعتمد على توظيف مجموعة من المقاربات؛ كالمقاربة اللسانية والثقافية والتربوية، فضلا عن تقديم بعض المفاهيم التي تؤطر هذه الدراسة من قبيل آداب الطفل والآداب المقارنة لجنس آداب الطفل، ولقد حاولنا اختيار كفاية تربوية وتعليمية واحدة عبر تقديم عناصرها من مختلف البدائل الجهوية للسان الأمازيغية .

1- آداب الطفل المدرسي

تعتبر الدراسات النقدية للنصوص الأدبية الموجهة للطفل من أعقد الدراسات في مجال النقد الأدبي، ذلك أن ما يرتبط بالطفل يتشعب إلى ما هو تربوي وما هو سكولوجي فضلا عن التنشئة الإجتماعية التي يمكن أن تحدد خصائص نموه وميولاته، فالنصوص الأدبية الموجه للطفل تشكل مجالا خصبا للكثير من المهتمين بمجال علوم التربية، وفي هذه المقالة سنتناول بعض النصوص الأدبية الأمازيغية التي حوتها الكتب المدرسية التي ساهم في إعدادها بالدرجة الأولى المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية وفي الدرجة الثانية وزارة التربية الوطنية التي أشرفت على إنتاجها بكونها الوزارة الوصية، إن كانت هذه المقالة لا يمكن أن تشمل دراسة جميع الجوانب المتعلقة بنصوص الكتاب المدرسي فإننا على الأقل سنحاول أن نصف بعض الأساليب والتعلمات المرتبطة ببيداغوجية تدريس اللغة الأمازيغية التي صادفناها أثناء قرائتنا لبعض هذه النصوص المرتبطة بكفاية انتقائية ومحددة من أجل استجماع بعض العناصر التي تهم النص الأدبي الأمازيغي الموجه للطفل المغربي، وسننكب بالخصوص على دراسة نصوص أنشطة القراءة في المستويين الثاني والثالث من سلك التعليم الإبتدائي، وقبل التطرق لمقاربة النص القرائي في الكتاب المدرسي للغة الأمازيغية، سأحاول تقديم فكرة موجزة حول آداب الطفل من وجهة نظر مقارنة، كما سنقدم في نهاية فقرات هذا المحور بعض العناصر المشكلة لفكرة آداب الطفل الأمازيغي قبل أن نعود من جديد إلى هذه الآداب من خلال الكتاب المدرسي المعتمد في تدريس الأمازيغية في المدرسة المغربية.

1-1 علاقة آداب الطفل بالمدرسة

تجمع المدرسة بين كفايتين[117] تكامليتين، وهما: الكفاية المعرفية والكفاية التربوية، وتتمثل الأولى في كل القيم العلمية والمعرفية على نحو تعددها واتساعها، فالطفل يتدرَّجُ في مداركه العلمية والمعرفية من أجل تطوير نمائه العقلي والمهاري في المدرسة، أما الكفاية التربوية فهي التي تتجه إلى منح المتعلم قيما اجتماعية تجعله مواطنا صالحا يوظف كل ما تعلمه في المدرسة في خدمة الوطن، كما يوظف ذلك في احترام ما ينتجه المجتمع من رأسمال مادي ومعنوي بل والإسهام فيه بشكل يتوافق والمصالح العامة للانسانية جمعاء، أما ما يخص آداب الطفل فهي معروفة عند جميع الشعوب بكونها ترتبط بالتربية، لأن التربية هي من تقوم بوظيفة النشأة السليمة جسديا وعاطفيا وذهنيا واجتماعيا ومهاريا[118]، وتلتقي التربية والآداب بصفة عامة في كونهما مؤسسات اجتماعية، فالأولى أداتها المدرسة والأسرة والمجتمع، في حين تعتبر اللغة بالنسبة للآداب أداته حسب تعبير كل من رينيه ويليك وأستين دارين[119]، ويمكن أن نجمل القول حول آداب الطفل بقولنا بأنها كل ما يُنْتَجُ من النصوص الأدبية التي توافق مستويات فهم الأطفال ومستوى نموهم

117 - الكفاية هي القدرة على استثمار المهارات والمعارف في وضعيات جديدة، ينظر: بن سي مسعود لبنى، 2008، واقع التقويم في التعليم الابتدائي في ظل المقاربة بالكفايات، رسالة ماجستير، جامعة منتوري قسنطينة الجزائر،صص:65.64.

118 - محمد حسن بريغش،1997، آداب الأطفال أهداف وسماته، مؤسسة الرسالة بيروت، ص:25.

119- رينيه ويليك وأستين دارين، نظرية الآداب، ترجمة محيي الدين صبحي، ص:31 ط3

المعرفي والحسي وطبيعة تذوقهم وطبيعة مجتمعهم[120] . فهذه الآداب هي من تسْتَلُّ الطفل برفق من عنف الحياة الإجتماعية التي يحيا فيها لتسافر به في خيال مكثف لا ينضب من معاني ومغزى التربية.

1-2 آداب الطفل المقارنة

ولتسليط الضوء على قضية آداب الطفل عند الشعوب[121]، سنرى أن هذه الآداب ظهرت في الغرب مع القرن السابع عشر، ولقد ارتبطت أساساً في بفرنسا بظهور "مجوعة حكايات ماما وزة" سنة 1697[122]، وفي إنجلتر ارتبط آداب الطفل بالتطرف البروتستانتي الذي كان يغلب عليه الترهيب والتخويف، فتم شجب هذا النمط الأدبي الموجه للطفل إلى حين ترجمة مجموعة حكايات "ماما وزة" الفرنسية التي لقيت استحساناً كبيرًا من لدن المجتمع الإنجليزي[123]، أما آداب الطفل في ألمانيا فكانت عبارة عن حكايات تصلح للكبار أكثر مما تصلح للأطفال، ولكن مع مرور الوقت تم العدول عن هذا التوجه فيما يهم الآداب ليتم إنتاج حكايات خاصة للأطفال والبيوت[124]، وفي روسيا اهتمت الدولة بشكل مباشر بآداب الطفل قصد تنشئتهم على قيم الحزب والإيديولوجية الماركسية[125] .

وبعد أن وضحنا باختصار قضية آداب الطفل عند الشعوب، لابد أن نقف عندها في افريقيا التي يراها بعض المختصين بكونها متأخرة، وأن كل ما كان فيها، كان لصدى ماوصل إليه الطفل في الغرب في هذا المجال[126]، إلا أننا نرى أن هذه الفكرة تم قياسها على فكرة الآداب المكتوبة، ولقد تم إغفال الآداب الشفوية الموجهة للطفل، وفي الثقافة الأمازيغية كانت الحكايات والأساطير التي تحكيها الجدات بمثابة مادة أساسية لتكوين فكرة آداب الطفل الأمازيغي، كما أن تحفيظ بعض الأقوال المأثورة والألغاز كانت تعد تمريناً وترويضاً للقدرات الأدبية للطفل الأمازيغي، والتي تعد من صميم هذه الآداب، وهذا ما لم ينتبه إليه الباحثون في الآداب المقارنة التي تهم الطفل، كما أن الجدات في هذا الصدد كانت تقوم على تحفيظ الأطفال بعض القواعد التي تهم بعض الألعاب التي تجسد قيمة من قيم آداب الطفل، ويمكن أن نذكر على سبيل المثال في هذا الباب لعبة "البيوت tixxamin" حيث يتدرب الأطفال على تقليد أدوار اجتماية وفق ما يحدده المجتمع لهم في المستقبل ، كل هذه الممارسات تعبر بشكل أو بآخر عن فكرة آداب الطفل في المجتمع الأمازيغي، بل في بعض المناطق الأمازيغية نجد لعبة tixxamin لازالت متداولة بين الأطفال، وهي لعبة تلقنهم كيفية الإستعداد للعب أدوارهم الإجتماعية في المجتمع حيث يتقلد الذكور الأدوار الإجتماعية

120- محمد حسن بريغش،1997، آداب الأطفال أهداف وسماته، مؤسسة الرسالة بيروت، ص:46.

121 - آداب الطفل له فضل كبير في تنشئة الطفل تنشئة اجتماعية سليمة ويختلف عن آداب الكبار حسب رافد سرحان، في كون الأول إلى يتجه إلى عقل الصغار والثاني يتجه إلى عقل الكبار، ينظر: رافد سالم سرحان، 2013، آداب الأطفال في العالم العربي، مفهومه نشأته أنواعه وتطوره- دراسة تحليلية، مجلة التقني، مجلد 26، العدد 06, ص 23.

122 - محمد حسن بريغش،1997، آداب الأطفال أهداف وسماته، مؤسسة الرسالة بيروت، ص:72.

123 - المرجع نفسه، ص:73.

124 - المرجع نفسه، ص:75.

125 - المرجع نفسه، ص:76.

126 - المرجع نفسه، ص:70.

الخاصة بهم كالأباء والأجداد، وفي المقابل تقلد الإناث ما يوافقهم كالأمهات والجدات والعروسات، إذن ففكرة ربط آداب الطفل بالآداب المكتوبة كما هي في المجتمع الفرنسي هي فكرة لا تستحضر مختلف العناصر التي يمكن أن تدخل ضمن فكرة آداب الطفل. لأن المجتمع الفرنسي بدوره قام على نسج الآداب الموجهة للطفل من خلال ما يختزنه التراث الفرنسي من حكايات وأساطير، إذا ففكرة آداب الطفل هي ليست قطيعة مع فكرة الآداب بصفة عامة، وإنما هي صنف موجه للطفل من أجل التربية على قيم المجتمع، ولذلك يمكن أن تندرج جميع المتون الأدبية التي تتضمنها الكتب المدرسية الموجهة للطفل في المدرسة ضمن مفهوم آداب الطفل.

وعلى هذا الأساس سنلاحظ أن ما تم إقتراحه من نصوص قرائية في الكتاب المدرسي لتعليم الأمازيغية آخذ بالمفهوم الضيق لفكرة آداب الطفل، وما يدل على ذلك أن أغلب النصوص التي حواها الكتاب المدرسي هي نصوص مكتوبة وحديثة، ولا نجد تسريبا للنصوص الحكائية إلا على سبيل الإستئناس، لكن خلاف ما سنلاحظه فيما يخص المتون الأدبية التي همت الأنشطة الترفيهية في الكتاب المدرسي لتعلم اللغة الأمازيغية، مع العلم أن اللغة الأمازيغية ظلت لغة شفوية لقرون من الزمن، لهذا كان من المفروض أن تكون النصوص الحكائية والشفوية هي الغالبة، فقط يجب تدوينها بشكل يوافق الكفايات النوعية، كما أن استحضار فلسفة معالم المدرسة الحديثة، ستجعل المهتمين بوضع الكتاب المدرسي يخلقون نصوصاً توافق الكفايات المعلنة عنها في المناهج العامة التي تهم منظومة التربية والتكوين.

وهكذا سنحاول أن ندرس كيفية تقاطع بنية هذه النصوص مع الكفايات التعليمية المحددة سلفا، كون نصوص القراءة تُعَدُّ الركيزة الأساس لتحقيق الكفاية، فبالرغم من تعدد الأنشطة التعليمية في الكتاب المدرسي للمستوى الثاني والثالث من تواصل وتوظيف لغوي وأنشطة ترفيهية...، إلا أن عنصر القراءة يُعَدُّ من العناصر المُعَبِّرَة عن مرحلة معينة من مراحل النمو المعرفي للطفل في السنتين الثانية والثالثة من التعليم الابتدائي، كون هذا الطفل حديث التعلم لنظام الكتابة (في المستوى الأول ابتدائي)، وحديث التنشئة الجديدة التي بدأ في اكتسابها من خلال فضاء المدرسة[127]، بمعنى آخر أن إعادة تنشئته خارج فضاء الأسرة حديث أيضًا، وهذا يعني أن الطفل في المستويين الثاني والثالث ابتدائي يكون قد انطلق إلى اكتشاف مداركه المعرفية وحب استطلاعه عبر ما تَعَلَّمَهُ من خلال مستوى نظام الكتابة، ومن جهة ثانية انخراطه في فضاء مدرسي مليئ بمجموعة من القيم التي توجهه إلى بناء شخصيته التي تم تحديدها في الكفايات العامة التي تنهجها السلطات المختصة في هذا الغرض، وعلى مقاس هذه الثنائية سنتعرض بالتحليل إلى ما حملته النصوص القرائية في هذا المجال.

[127] - نجد الطفل في هذه المرحلة التعليمية والعمرية (السنة الثانية والثالثة من التعليم الابتدائي) تصادف بداية تكيفه مع فضاء المدرسة وتحرره من سلطة الخوف الجديدة نتيجة وجود فاعلين جدد في حياته (أساتذة ومختلف الأطر التربوية والإدارية) وهم فاعلين حقيقيين إلى أبائه.

كما أننا سنعتمد مقاربة للتحليل التي سنبحث فيها على أوجه التقارب بين النصوص الأدبية الموجهة للمتعلم من خلال ثلاث منطوقات لسانية للأمازيغية، وهي مقاربة لسانية ثقافية تقوم على تتبع المتغيرات الإجتماعية التي تفضي إلى متغيرات لسانية والتي بدورها ستنعكس بشكل مباشر على الخصوصيات الثقافية.

2- مقاربة مقاربة المتغيرات الإجتماعية والثقافية المتحكمة في النصوص القرائية

تتضمن كل سنة دراسية وفق منهاج تدريس الأمازيغية في التعليم الإبتدائي ثماني كفايات، وفي كل دورة أربع كفايات تتقاطع كلها مع الكفايات العامة[128] التي سطرتها منظومة التربية والتكوين، وسنحاول في هذه المقالة الاقتصار على النصوص القرائية التي تهم كفاية واحدة، وهي كفاية التعبير عن المشاعر في المستويين الثاني والثالث من سلك التعليم الإبتدائي.

حيث سنبحث في كل النصوص الجهوية التي تقابل هذه الكفاية في الكتاب المدرسي، هكذا سنجد تموقعا لهذه الكفاية في الدورة الثانية (الوحدة السادسة) بالنسبة للمستوى الثاني، وفي الدورة الأولى (الوحدة الأولى) بالنسبة للمستوى الثالث.

2-1 النصوص القرائية لكفاية التعبيرعن المشاعرفي الكتاب المدرسي للمستوى الثاني ابتدائي

بالرجوع إلى النصوص القرائية التي تهم المستوى الثاني، سنلاحظ أن تموضعها في الوحدة السادسة يجعلها تحتل موقعا ضمن الوحدة الثانية من الدورة الأولى والتي تصادف في كل الأحوال بداية انطلاق فصل الربيع حسب التوزيع الزمني للوحدات الدراسية[129]، لذلك اختار واضعوا الكتاب المدرسي للغة الامازيغية مجال النزهة إلى الأماكن الخضراء من الطبيعة الخلابة كمجال لتحقيق الكفاية المعلنة، ويعد هذا المجال أحد المجالات التي يوظفها المختصون في علوم التربية لتحقيق بعض الكفايات التعليمية، فمثلا، نشرت السيدة كيوكو ايواسكي لأطفال اليابان الكثير من الكتب عن الحيوانات والطيور والأزهار والريف والجمال والطبيعة بوجه عام كي تساهم في تربية الطفل من خلال هذه الآداب[130]، وهذه الفكرة هي فكرة معيارية في مجال التأليف المدرسي[131]. حيث سنعرِض في هذه الفقرة النصوص الثلاثة للبدائل الجهوية الأمازيغية الواردة الكتاب المدرسي للسنة الثانية ابتدائي كما يلي:

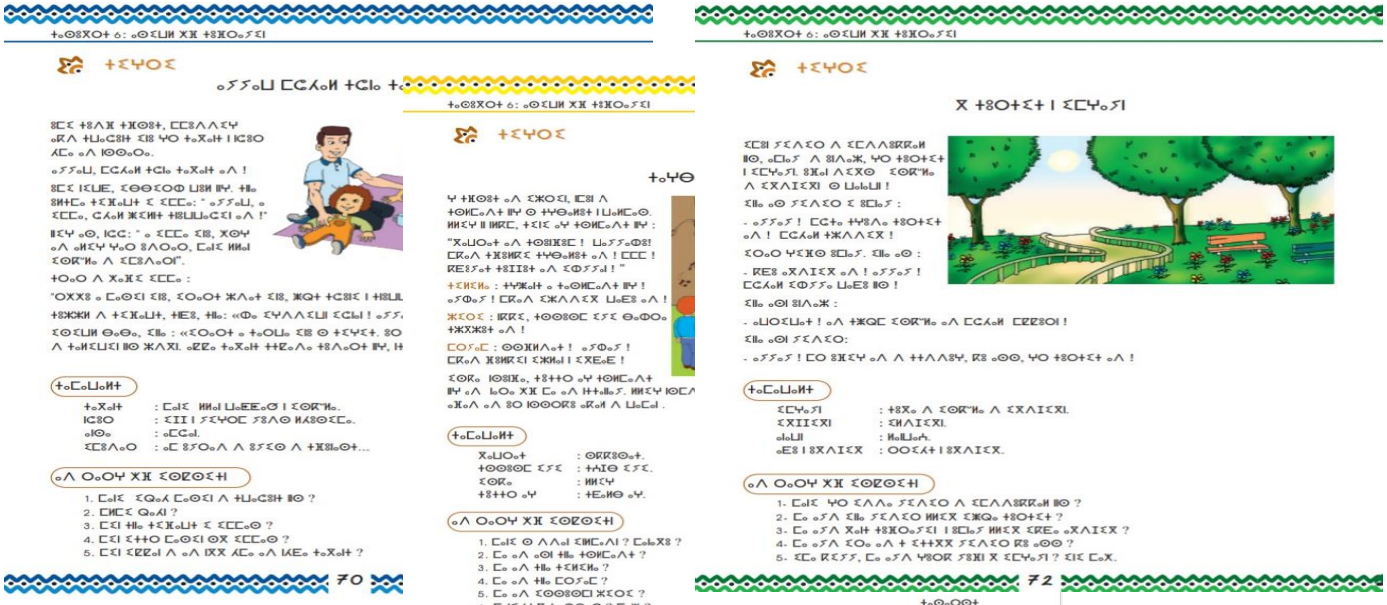
128 - الكفايت العامة أو الكفيات المستعرضة أو الختامية يقابها نوع من الكفايات تسمى الكفايات المرحلية او الأفقية أو النوعية أو الخاصة، ينظر : بن سي مسعود لبنى، 2008، واقع التقويم في المقابة بالكفايات في التعليم الابتدائي، رسالة ماجستير، جامعة منتوري قسنطينة الجزائر،صص:69.

129 - إن ترتيب الكفايات التعليمية لا يجب أن يخضع للمضامين المعرفية وفقط، وإنما يجب أن يخضع أيضا لعنصر الزمن وهذا ما سنلاحظه فيما يخص اختيار النصوص القرائية التي تتقاطع مع عنصر الزمن، حيث تدرج نصوص النزهة في فصل الربيع ونصوص عطلة الصيف مباشرة بعد بداية كل موسم دراسي، لهذا يتعين على المختصين بعلوم التربية الإنتباه إلى عنصر الزمن الذي تدرج فيه الكفاية.

130 - محمد حسن بريغش،1997، آداب الأطفال أهداف وسماته، مؤسسة الرسالة بيروت، ص:67.

131 - يقصد بالتأليف المدرسي كل الإنتاج الذي يهم مجال علوم التربية من كتاب التلميذ وكتاب الأستاذ وما إلى ذلك من الدعامات البيداغوجية كقصص الأطفال...

النص القرائي لأمازيغية الوسط النص القرائي لأمازيغية الشمال



النص القرائي لأمازيغية الجنوب

وفي الكتاب المدرسي للأمازيغية في المستوى الثاني، لقد تم اختيار عنوان:"كم جميلة غابتنا ayyaw mcpal tcna tagant nnv" بالنسبة للنص القرائي الذي يهم أمازيغية الشمال لتحقيق كفاية التعبير عن المشاعر، وعند استقرائنا لهذا النص، سنجده يرصد مختلف انطباعات أفراد الأسرة الواحدة من خلال نزهة إلى فضاء الغابة، فزمن النزهة هو فصل الربيع الذي يمنح مختلف أنواع الشجر الخُضرة والألوان الزاهية، لكن مع ذلك سنلاحظ أن كل أفراد الأسرة أخذت من جمال الورود محوراً للتعبير عن مشاعرها إزاء طبيعة الغابة، فبمجرد ما وصلت الأسرة إلى تلك الغابة انشرح صدرها، وكان القلب منبعاً لهذه المشاعر، لكن في نفس الوقت سنرى أن لغة الآباء مع أبنائهم مفعمة بالعطف والحنان من أجل أن يستجيب الآباء لمختلف تعبيرات أبنائهم المتمثلة في زيارة أكبر عدد من أمكنة النزهة من جبال وسهول ومجاري المياه.

أما النص الذي همَّ أمازيغية الوسط، فلا يختلف كثيراً عن فضاء نص أمازيغية الشمال، ولقد كان عنوان:"حديقة النباتات g turtit n imvayn" المترجم لآفاق النص القرائي لأمازيغية الوسط، حيث الحديقة لا تخلو من الأشجار الخلابة وتتفرد الزهور والورود بألوانها الزاهية بالاستئثار على مشاعر الأصدقاء (إدير وأمناي وأنداز) الشخصيات الرئيسية للنص، فهذا أمناي يقطف وردة من ورود الحديقة التي سحرته بعبيقها، وهذا أنداز يستمتع بنقاء الغابة، أما إدير فهمُّه وأمانيه أن يرتاد على زيارة الحديقة كل يوم ودون ملل يذكر.

ويختلف موقع النزهة في النص القرائي لأمازيغية الجنوب عن ما تضمنه نص أمازيغية الشمال والوسط، حيث همت هذه النزهة زيارة "شلال أولماس tavbalut n walmas" وهو عنوان هذا النص،

ويشكل الأستاذ الشخصية المحورية للنص وهو الذي رافق بعض تلاميذه إلى هذا الشلال، من خلال النص تستنشق تليلا الهواء النقي الذي يملأ فضاء الشلال، أما مريم فهي تتحملق في اخضرار جنبات الشلال كما تطربها زقزقة العصافير، ولقد لاقهم المكان كي يتناولوا وجبة الغذاء بجاور الشلال[132].

ومن خلال تفحصنا لمضامين هذه النصوص القرائية، يمكن أن نسجل بعض الملاحظات الأولية على مستوى توظيف الشخصيات المحورية لكل نص قرائي، ففي النص القرائي لأمازيغية الشمال تم استثمار بنية الأسرة المكونة من الأب والأم ثم الأبناء تيفاوت و ماسين، حيث اعتمد واضع الكتاب المدرسي على ترجمة المشاعر التي تخلقها الأسرة في جو يتسم بالنصح والتوجيه والإرشاد، إن تحقيق كفاية التعبير عن المشاعر لدى المتعلم هنا، هي تعبير عن كفاية تمتد من الأسرة نحو المدرسة كما يترجمها النص القرائي الذي خص أمازيغية الجنوب، حيث نجد أن أهم شخصية محورية يرجع إليها المتنزهون التلاميذ هي شخصية الأستاذ التي توجههم في كيفية التعامل مع الفضاء عكس النص القرائي الذي هم أمازيغية الشمال، حيث انفرد فيه الأب والأم بسلطة التوجيه، وعلى خلاف ذلك نجد النص القرائي الذي خص أمازيغية الوسط يضع قيمة الصداقة في مقدمة التعبير عن المشاعر، حيث شكل الأصدقاء إدير وأمناي وأنداز الشخصيات المحورية التي ستمنح كفاية التعبير عن المشاعر بعض الأساليب التي تخص العلاقة الاجتماعية المتمثلة في الصداقة، وعموماً شكلت المتغيرات الاجتماعية بين هذه النصوص القرائية أهم سمة مميزة لتحقيق الكفاية ويمكن إجمال هذه المتغيرات في:

أ- الأسرة كمعيار اجتماعي مؤثر في المتغيرات الاجتماعية (النص القرائي لأمازيغية الشمال)

ب- الصداقة كمعيار اجتماعي مؤثر في المتغيرات الاجتماعية (النص القرائي لأمازيغية الوسط)

ت- المدرسة كمعيار اجتماعي مؤثر في المتغيرات الاجتماعية (النص القرائي لأمازيغية الجنوب)

2-2 النصوص القرائية لكفاية التعبير عن المشاعر في الكتاب المدرسي للمستوى الثالث ابتدائي

تشمل كل كفاية ثلاث نصوص قرائية، حيث لكل جهة نص خاص بها، وفي سياق استعراض نصوص كفاية التعبير عن المشاعر في كتاب التلميذ للمستوى الثالث من سلك التعليم الإبتدائي كما هي واردة في هذه النماذج الثلاثة التي تمثل مختلف البدائل الجهوية الأمازيغية.

132 - كتاب التلميذ، تفاوين أ تمازيغت، المستوى الثالث، ص. 74.

النص القرائي لأمازيغية الوسط النص القرائي لأمازيغية الشمال

النص القرائي لأمازيغية الجنوب

يمثل عنوان: "الوليد ميمون في مدرستنا"، النص القرائي لأمازيغية جهة الشمال، ويستعرض هذا النص مجموعة من الأساليب اللغوية الأمازيغية التي توظف للتعبير عن الإنطباعات مثل أسلوب التعجب والاستفهام.

يقدم هذا النص وصفا حول ارتباط بعض التلميذات بآثار الموسيقى البديعة الحديثة للوليد ميمون، وتعد المدرسة مسرحاً لتأكيد سحر هذه الموسيقى، ويُظهر النص أن انطباع التلمذتين كان سابقاً عن استضافة هذا الفنان، كما سنلاحظ أنه تم إدراج قطعة من نص شعري معروف للوليد ميمون، وعلى طول النص سنجد مجموعة من الكلمات التي تترجم حقلا دلاليا لبناء كفاية التعبير عن الأحاسيس[133]. مثل :

- Cpal immr wul inu !
- Ayyaw a ultma !
- Tbbirih

ونصادف داخل هذا النص حوارا قصيرا بين شخصياته وهما نوميديا وتيفاوت، حيث تقدمان الوليد ميمون من حيث بلاغة شعره وقيثارته الساحرة، ونلاحظ أن الظاهرة الفنية الغنائية المستساغة تم تغليفها بجودة الشعر الذي ينتقي تيمة خاصة ليتم قبولها في المجتمع الأمازيغي الريفي، حيث غالباً ما نجد أن الظاهرة الموسيقية في الريف لا يتقبلها المجتمع إلا إذا ما تم توليفها مع بعض القيم التي يمكن أن نسميها

133 - كتاب التلميذ، تفاوين أ تمازيغت، المستوى الثالث، ص. 10.

إلتزاما بمحددات إنسانية يحددها الفرد من خلال علاقته بالأرض وأهاليها، وهذا ما سنستشفه من خلال هذه الترجمة القربية للنص الغنائي للوليد ميمون :

"نحن من هنا،

بلادنا هذه سنُقَبِّل تربتها،

أشجارها سنسقيها بعرقنا

فيافيها نحرثها ،

ونغرس جِنانها،

بلادنا سنصونك ونحميك

بكل ما أوتينا من قوة.

أما النص القرائي المُعَبِّر عن كفاية التعبير عن المشاعر في أمازيغية الوسط، فقد تم تقديم نص عازف الناي، ونلاحظ أن هناك تشابه من حيث بنية النص الذي قُدِّم في أمازيغية الشمال، والفرق البسيط هو أن نص أمازيغية الوسط يشير إلى ظاهرة فنية عامة غير محددة بالإسم وإنما محددة في كل عازف للناي والدف، ويقابل هذه الظاهرة في أمازيغية الشمال الفنان الذي يطلق عليه "أمدياز amdyaz" وغالبا ما يستعمل المزمار والدف، ولعل حجب هذه الظاهرة الفنية في أمازيغية الشمال في بداية تأليف أول كتاب مدرسي للأمازيغية يحكمه السياق الإجتماعي والثقافي الذي كانت فيه الحركة الأمازيغية تجابه بعض القوى السلفية التي تتغطى بأيديولوجية الشرق والعروبة، حيث تعد الظواهر الفنية الأصيلة في أمازيغية الريف ضمن المحرم في هذه الإيديولوجية.

وبالرجوع إلى نص أمازيغية الوسط، يمكن أن نقترح ترجمة حرفية لعنوان "عازف الناي buvnim" مالك القصب، والمقصود به مالك الناي الذي يتقن عزفه، كان من الممكن استعمال عنوان آخر ليستقيم الاستعمال المباشر في قول "butmja"، لكن ربما قد يكون هذا الانزياح يكتنز قيما بلاغية ليمنح النص قيمته الأدبية، فالنص عبارة عن تعريف لفرقة موسيقية تتكون من أربعة أفراد، يقدم النص في البداية قارع الدف الذي ينشد في نفس الوقت المقطوعات الشعرية، ويساعده عازفين أحدهما على الكمان والآخر يقرع الدف، وفي ذات الوقت يردِّدُون لازمة ما تم انشاده من طرف"amdyaz"[134]، ولكن يبقى عازف الناي نجم هذه الفرقة الموسيقية، إن النص يترجم زخماً ثقافياً للمجتمع الأمازيغي في وسط المغرب، فأمدياز مؤسسة ثقافية أمازيغية فهو لا يتشدق بالكلام من غير أن يضعه في سياقه الإجتماعي ويترجم في كل مرحلة

134 - كتاب التلميذ، تفاوين أ تمازيغت، المستوى الثالث، ص. 12.

زمنية مجموعة من المتغيرات الإجتماعية والثقافية التي ينظمها في نظم شعري وغنائي، وعلى مستوى السِّمياء يقدم هذا النص النَّجم عازف الناي بلباسه المتميز وهو قفطان أخضر مرصع وفوق رأسه تاج من أروق الشجر، إن القراءة السميائية لهذا النص يترجم كيف تغوص هذه الفرقة في عمق الجغرافيا وطبيعة وسط المغرب التي تجمع بين الجبال الشامخة واخضرار سفوحها فضلا عن العلاقة القوية التي تجمع الإنسان الأمازيغي بهذه البيئة التي يشخصها في طقوسه الفنية، وسنرى أن هذه الفرقة التي تمثل الظاهرة الفنية في وسط المغرب كثيرة التنقل بين المدن لتغني قصائد أغلب تيماتها في الحب والعشق، ويقدم الشاعر بين الفينة والأخرى من خلال التغزل وموجات العشق توجساً من مكر العاشق الذي ألبسه تعبيراً مجازياً أسطورياً مثل دموع الذئب.

وفيما يهم النص القرائي لأمازيغية الجنوب الذي يحقق الكفاية التي نشتغل عليها، سنجد أن الكتاب المدرسي اختار عنوان: "كبير الفنانين amqran nrways"، وسنلاحظ أن هذا العنوان تعبير مجازي يراد به الحديث عن تفرد وتميز الفنان الحاج بلعيد، ولهذا تم تقديم موجز من حياة الفنان الحاج بلعيد من خلال ما تحتفظ به الذاكرة الجماعية للمجتمع الأمازيغي في جنوب المغرب وخاصة منطقة تزنيت، ولقد حُدِّدَ منطقة الأطلس الصغير كإطار ثقافي لهذا النمط الفني (فن الروايس)، حيث تعد آلتي الرباب والوتار الموسقيتين كأهم الأدوات التي يتم توظيفهما في موسيقي أمازيغ الجنوب، وحسب هذا النص يعتبر الحاج بلعيد مدرسة لفن الروايس[135]، لكن في ذات الوقت يسلم النص بأن التيمة الشعرية للحاج بلعيد هي نفسها التي يوظفها الفنان عموري مبارك، والفرق بينهما يكمن في توظيف الآلات التراثية القديمة خلاف عموري مبارك الذي تم تحديث الموسيقى الأمازيغية على غرار ما قام به الوليد ميمون في موسيقى الريف. وفي ختام هذا النص نجد مقطوعة شعرية يستجدي فيها الشاعر الحمام أن يدله على حبيبه، وهو توظيف رمزي غني يمنح القصيدة صوراً شعرية مبنية في قوالب متماسكة.

ومن خلال هذا العرض الموجز لهذه النصوص، سيتبين أن هناك مستويات عدة تم وضعها في الحسبان لخدمة كل كفاية مقترحة داخل منظومة التربية والتكوين، وسنذكر بعضا منها على سبيل المثال لا الحصر، والتي نجملها في المقاربة اللسانية والثقافية والتربوية للنصوص القرائية

3- المقاربة اللسانية والثقافية والتربوية للنصوص القرائية: نماذج نصوص المستوى الثالث

سنحاول أن نوظف ثلاث مقاربات متشابكة من أجل تسليط الضوء على مضامين النصوص القرائية الواردة في الكتاب المدرسي لتدريس اللغة الأمازيغية، وتشمل هذه المقاربات، المقاربة اللسانية والثقافية والتربوية.

3-1 المقاربة اللسانية

135 - كتاب التلميذ، تفاوين أ تمازيغت، المستوى الثالث، ص. 14.

كان في التاريخ القديم تُقَدَّمُ الوضعيات التعليمية باللغة المحلية من أجل خدمة اللغة الهدف المراد تعلُّمِها، فمثلا؛ كان كمينوس يكتب للأطفال دون السادسة بلغتهم الأم، ولكن بعد السادسة يتعلمون باللغة اللاتنية واللغة المحلية معاً أي اللغة الأم[136]، وفي هذا السياق يوظف الكتاب المدرسي لتدريس اللغة الأمازيغية التعبير المحلي لخدمة المستوى المعياري لتوحيد اللغة الأمازيغية وذلك من خلال التركيز على بنيات تركيبية أو صرفية أو معجمية، ولعل الرجوع إلى التعليمة" معجمي tamawalt inu"، سنجدها تجمع بين تقديمها لمرادف المفردات، إما بتوظيف مفردة أو شبه جملة أو جملة، أي تجمع بين بنيات معجمية وصرفية وتركيبية، وبالرجوع إلى الكتاب المدرسي الذي سننتقي منه بعض الأمثلة التي تبين هذه الفكرة بوضوح كما هي في هذه الجداول:

تعلمية " معجمي لأمازيغية الشمال

Tamawalt inu[137]	
1- Msasan	Ggin awal
2- Anaçuë	Amvnuj, amdyaz, amarir
3- G tfugla	Dg tfugla

تعلمية " معجمي لأمازيغية الوسط

Tamawalt inu[138]	
4- Tanfvult	Tamzgunt taççant isäÃan
5- Tallunt	Igdm
6- Issusm iyi	Iojb iyi

تعلمية " معجمي لأمازيغية الجنوب

Tamawalt inu[139]	
7- Azawan	Lmusiqa
8- Akttuy	Tamvra ittwaskrn afad ad d ktin middn kra n i ufgan niv kra n tmsart
9- Ur ili anaw	Ur illi mad t irwasn

سنلاحظ أن الوصف اللغوي لتعليمة "معجميtamawalt inu" كما أشرنا إلى ذلك في الفقرات السابقة موزعة بين بنيات لغوية تقوم على منح المرادف إما من داخل نفس المنطوق الجهوي مثال(7،5،1)، وسنلاحظ أن المثال (7)"lmusiqa" مرادفا دخيلا على الأمازيغية، وكان من الممكن تفضيل العبور إلى بديل

136- كمبرلي رينولدز، أدب الأطفال مقدمة قصيرة جدا، ترجمة ياسر حسن، 2014، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ص:18.

137 - كتاب التلميذ الثالث ص11
138 - المرجع نفسه، ص13
139 - المرجع نفسه، ص14

جهوي يحتفظ بأصيل الكلمة الأمازيغية من أجل تنقية البنية المعجمية المعيارية للغة الأمازيغية، أما ما يهم تقديم بعض شروح الكلمة، فتعليمة "معجمي" أحيانا تعتمد على تقديم بينة لغوية عبارة عن شبه جملة مثال(3،6)، وسنلاحظ أن المثال (3) تم تقديم بديل جهوي لحرف الجر dg /g والاحتفاظ بالليكسم (المونيم المعجمي) نفسه في العبارتين، بمعنى أن الغاية التعليمية هنا تستهدف البديل الجهوي لحرف الجر الوعائي، أما بعض البنيات اللغوية الممتدة إلى الجملة أو النص القصير، فتوظيفها في تعليمة "معجمي" قليل بالمقارنة مع بينة المرادف مثل ما توضحه الأمثلة (1،4،8،9)، وسنلاحظ أن المثال (8) قدم نصاً قصيراً لشرح كلمة akttuy، خلاف الأمثلة (1،4،9)، وتقدم تعليمة"معجمي" أيضا بعض البنيات التركيبية كالجملة المنفية كما هي المثال(9).

إن قيمة النص الأدبي الموجهه للطفل من خلال الكتاب المدرسي، ينسج شبكة منسقة من التعلمات لخدمة الكفاية التعليمية، فما رأيناه فيما يخص الكفاية اللغوية سيقابلها في نفس الوقت كفاية تعليمية تهم الثقافة وأخرى تهم التربية.

3-2 المقاربة الثقافية

إن كل نص أدبي يقدم قيما ثقافية خاصة بالبيئة الثقافية التي انتجته، بمعنى أن كل بئية ثقافية تنضح بمافيها من قيم، فالنصوص الثلاثة تقدم تعريفا تربويا للألوان الموسيقية التي تميز كل جهة من الجهات الأمازيغية، وسنلاحظ أن النص الذي هم أمازيغية الشمال ينزع نحو الموسيقى العصرية التي يمثلها الوليد ميمون بآلاته وشعره، كما أن التيمة التي قدمها النص تتمحور حول علاقة الأرض بأهاليها، وهذا خلاف النص الذي خص أمازيغية الوسط الذي عرَّف الموسيقى التقليدية الأمازيغية من حيث الآلات الموظفة فيها، كما تختلف هذه الموسيقى من حيث التيمة الشعرية التي جمعت بين العشق والأسطورة والمكر والتي استوحاها الشاعر من حكاية دموع الذئب التي تختزنها المورثات الثقافة الأمازيغية، وفي سياق آخر سنجد أن النص الذي قدمته أمازيغية الجنوب يجمع بين الموسيقى التقليدية التي أشارت بشكل مباشر إلى الفنان الحاج بلعيد، والموسيقى العصرية التي اشارت بأسلوب غير مباشر إلى الفنان عموري مبارك، إذاً فالنصوص تقدم الموسيقى الأمازيغية في الجنوب بين الأصالة والتحديث وفي الوسط في الأصالة بينما في الشمال تم الإكتفاء بقالب الموسيقى الحديثة.

3-3 المقاربة التربوية

تعتبر الموسيقى من أهم الظواهر الفنية التي تثير الحوافز الداخلية للفرد، ولهذا يعتمد المختصون في علوم التربية على توظيفها في مجال التربية من جهة، كما يُعرِّفون بها من جهة أخرى من أجل تحيقيق مجموعة من الكفايات التعليمية ولقد إتجه واضع هذه النصوص إلى اعتبار الطفولة أرض صالحة

للاستنبات فكل ما يغرس فيها يؤتى قطافها في المستقبل [140]، ولذلك فطرح وضعية تعليمية تقوم على مساءلة حجم الإنطباعات والأحاسيس التي تصاحب المتلقي أثناء استماعه للموسيقى الأمازيغية، هي من جعل المهتمون ببداغوجية تدريس اللغة الأمازيغية يضعون نصوص تعريفية للأنواع الموسيقية كترجمة لتحقيق كفاية التعبير عن المشاعر والتي احتلت الوحدة الأولى من المقرر الدراسي لمستوى الثالث ابتدائي، إنه توظيف تربوي يلائم مرحلة النمو المعرفي والشعوري للطفل، إذا فواضع الكتاب المدرسي كان نامقاً لأن الموسيقى تشكل فضاء رحباً لتقوية قدرات الطفل الروحية، وهي قادرة على السفر بالطفل إلى عوالم خالية من الشر والقيم السلبية التي لا تبتغيها المدرسة في نشأة الطفل.

وبعد أن قدمنا عناصر هذه الدراسة وتناولها بالوصف والتحليل، نرى أنه من الأهمية بمكان دمج مختلف التجليات الثقافية والأدبية الأمازيغية في النصوص القرائية المقدمة للطفل من خلال الكتاب المدرسي، كما أنه لايجب إغفال العناصر الشفوية المشكلة لآداب الطفل، لأن هذا العناصر تساهم بشكل أو بآخر في تعزيز مقومات الهوية الثقافية الأمازيغية لدى المتعلم، والتي تعد أحد أهم الكفايات المنشودة من خلال ادماج اللغة الأمازيغية في منظومة التربية والتكوين.

مراجع الدراسة:

1. بن سي مسعود لبنى، 2008، واقع التقويم في المقابة بالكفايات في التعليم الابتدائي، رسالة ماجستير، جامعة منتوري قسنطينة الجزائر.
2. رافد سالم سرحان، 2013، آداب الأطفال في العالم العربي، مفهومه نشأته أنواعه وتطوره- دراسة تحليلية، مجلة التقني، مجلد 26، العدد السادس.
3. رينيه ويليك وأستين دارين، نظرية الآداب، ترجمة محيي الدين صبحي.
4. كتاب التلميذ، 2006، تفاوين أ تمازيغت، المستوى الثالث من التعليم الابتدائي، ط1، منشورات عكاظ.
5. كتاب التلميذ، 2006، تفاوين أ تمازيغت، المستوى الثاني من التعليم الابتدائي.
6. كمبرلي رينولدز، أدب الأطفال مقدمة قصيرة جدا، ترجمة ياسر حسن، 2014، ط1، منشورات:مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة.
7. محمد حسن بريغش،1997، آداب الأطفال أهداف وسماته، مؤسسة الرسالة بيروت.

140 - محمد حسن بريغش،1997، آداب الأطفال أهداف وسماته، مؤسسة الرسالة بيروت، ص:15.

"تجليات المكان في أشعار الروايس"

محمد أبدار ، باحث في الأدب الشعبي. كلية الآداب والعلوم الإنسانية. عين الشق. البيضاء

يولي الأدباء والفنانون والمبدعون عموما أهمية كبرى لعنصر المكان لما له من أهمية جوهرية في بلورة الأعمال الإبداعية، ويعد الشعر من أهم الأصناف الأدبية التي توظف الأمكنة بشكل يتسم بالتنوع والغنى، فعبرها يستطيع الشاعر بسط رؤيته وتصوراته ومواقفه، مطلقا العنان لأحاسيسه إزاءها باستدعاء ما يرتبط بها من دلالات ممكنة.

وفي هذا العمل، سنسعى إلى استنطاق تجليات المكان ودلالاته المختلفة في المنجز الشعري لروايس تشلحيت محاولين اعتماد منهج وصفي تحليلي الغاية منه استجلاء بعض الأبعاد والمواقف المرتبطة بالأمكنة في بعض قصائدهم المغناة.

الكلمات المفاتيح: أدب أمازيغي - شعر الروايس – تاشلحيت- تجليات المكان في الشعر

It is generally believed that authors, artists and creative people give a great importance to space elements for the reason that they are of a paramount importance in elucidating creative works.

Poetry is one of the most important literary genres that use space at a general scale, in a way that the poet can express his standpoints ,perceptions, attitudes and emotions by recalling the semantic implications that are related to it.

In this work we delve into the manifestations of the notion of space and its implications in the poetic work of the rways artists of Tachlhit variety. We adopt an analytical descriptive approach, that aims the clarification of some of the implications and the attitudes that are associated with space in some of their chanted poems.

Key words : amazigh literature -the rways artists - Tachlhit- space in chanted poems

مقدمة:

تناولت العديد من الأبحاث الأدبية الحديثة ظاهرة المكان بالدراسة والتحليل لما يلعبه من أدوار في التشكيل الجمالي للأعمال الإبداعية والفنية، خاصة في مجال الشعر، فأولى أمثال يوري لوتمان لجماليته اهتماما بالغا، حيث اعتبر أن المكان "حقيقة معاشة، ويؤثر في البشر بنفس القدر الذي يؤثرون فيه. فلا يوجد مكان فارغ أو سلبي".[141]

ويمكن استجلاء مثل حقيقة هذا التأثير والتأثر من خلال قصائد الروايس المغناة والتي اتسمت بكثير من الإبداع في توظيف الأمكنة كغيرهم من المبدعين، فاستطاعوا بفضل موهبتهم الشعرية وجودة ألحانهم أن يلجوا قلوب المتلقين بلا استئذان، حيث أسهمت حياة التجوال التي حيُوها في أماكن وبقاع مختلفة في تشكيل قصائدهم وإغنائها بما عاشوه من تجارب إنسانية فريدة ، فإن كان لأماكن زاروها وقع إيجابي ترتاح

[141] (يوري، لوتمان وآخرون: 63)

به ذواتهم التواقة لكل القيم الجميلة، وتتحقق فيها بعض أمانيهم المنشودة، تظل أخرى غير مرغوب فيها نظرا لما قاسوه في أرجائها من الآلام والمآسي والإحباط.

إن استحضارهم للفضاءات المكانية في أغانيهم يحمل رؤى ومواقف خاصة يحاولون إيصالها للمتلقي، فكان للمكان في بناء قصائدهم أدوار مهمة، نظرا لما يرتبط به من دلالات وأبعاد متنوعة، منها ما هو نفسي ووجداني وإنساني وتاريخي واجتماعي وسياسي وقومي وديني، فحضور الأمكنة في أشعارهم إذن ليس مجرد وصف تشكيلات هندسية لأحياز جغرافية معينة، بل يتعدى الأمر ذلك إلى كون عناصرها المتفاعلة ذات أبعاد جمالية مختلفة في النص الشعري المغنى، وهو الأمر الذي سنحاول إبراز بعض تجلياته في هذا المقال.

الروايس وتجربة المكان

ألف روايس تشلحيت التنقل في أرجاء بادية سوس ومداشر الأطلس والمدن الكبرى، إذ دأب الرعيل الأول منهم كالحاج بلعيد والرايس أزعري وساسبو وغيرهم كثير على أن ينأوا عن أهاليهم وأحبتهم بحثا عن آفاق رحبة لذواتهم التواقة للانعتاق والعيش الكريم، فنجدهم يغادرون قبائلهم تائهين مرغمين بحثا عن السعادة الضائعة التي لم تجُد بها أرض المنشأ، إنهم يرون في الاغتراب وهجر الأوطان خلاصا مما لايطاق من عسرة الفقر وفظاظة الأحبة. لقد أثرى المخزون الثقافي الذي ترسخ في وجدانهم أشعارهم، وجعلها ناطقة بالحكمة والجمال، وزادتها تجارب الحياة المريرة التي مروا منها وهم في أحضان عشائرهم بهاء وعمقا.

إن تغيير الأمكنة ظاهرة لازمت الروايس على مر العصور والأزمنة، فهي بمثابة ثورة عن واقع اجتماعي مزر، وسعي حثيث إلى تجاوز النكسات العاطفية منها والاجتماعية والطبيعية من قبيل الفتن والمجاعات، و أورد الباحث عمر أمرير أبيات شعرية منسوبة إلى سيدي حمو الطالب مُفادها أن البعض ممن رحلوا عنا على حين غِرة سببه قلة ذات اليد والأيام الصعبة والسنوات العجاف التي تدفع الشاعر الجوال إلى أن يطأ أمكنة لم تكن في الحسبان بحثا عن أسباب العيش والاستمرار في الوجود.

ad igan ssbab i willi fnanin d lpin
d lpfa d ubazin d garguni d gar ussan
imma larzaq inu, da izmuzzan ka ad iyi d yiwin[142]

وساح العديد من الروايس سيحا في القرى والمداشر متلهفين لإثبات كيانهم وتجاوز نكساتهم في أوطانهم التي لاتلبي طموحاتهم، فمنهم من دفعه اليتم لخوض تجربة التيه والهجْر كأبو بكر أنشاد الذي فضل الاغتراب والنأي عن موطنه إنشادن بحثا عن وضع حد لأجواء الحرمان والإحباط المحيطة به، محاولا بذلك استعادة توازنه المفقود بعيدا عن مكان الألفة المعهود الذي غادره مكرها تاركا وراءه أمه وأحبته من أهل المدشر.

وارتبطت تجربة المكان أيضا لدى روايس الرعيل الأول بقصور الباشاوات، إذ تفننوا في مدحهم وأشادوا بعظمة ما شيدوه من صروح كعميد الروايس المرحوم الحاج بلعيد الذي وصف الأمكنة والمظاهر العمرانية لتالوين وأحوازها بدقة معبرا عن إعجابه ببراعة الصناع والحرفيين الذين أتقنوا التخطيط والبنيان قائلا:

kkiv taliwin nÇṛ d lbnyan ns
nÇṛa ccrajm ula zzllij ila tn
paqqan timizar n luṛubb av incṛ
lm3llm lkivä yawit id isrst

[142](أمرير:37)

asin fllas lmanazih ula ccṛajm
d taccṛafin ula zzllij ila tn
mava ittnzzah lbaca iv isafr
ad d ikk lpkuma n ttmi n tmizar ns

كما يُقدِم العديد من الروايس والرايسات باختلاف أجيالهم على مغادرة مناطقهم هربا من الضغوط الأسرية عقب زواج غير موفق أو تجربة حب فاشلة، حيث تتحول البادية التي كانت فضاء للألفة والأنس إلى جحيم موحش يبعث على النفور، فأغانيهم حافلة بأشعار يبدون فيها استعدادهم لتجشم مخاطر وصعاب كل مكان مُريب من أجل العثور على حبيب مفقود، مرددين بأن لا أحد في الدنيا بمقدوره أن يثنيهم عن التيه في كل أقطار السماء والأرض وشعابها حتى يظفروا بلقاء الأحبة ويتحقق الوصال المنشود. ثم يلفتون النظر إلى أن انسحابهم من المكان الذي ترعرعوا فيه بين أحبتهم وذويهم اختيار سيرضي من يحبون وسيجلب لهم الهناء والسكينة وطيبة الخاطر، وهو في الحقيقة عتاب ممزوج بالحنين ولوعة الفراق التي تعتصر قلب كل عاشق يحترق قلبه صبابة.

لقد سعى الروايس إلى الكشف عن مكنون صدورهم وما يخالج نفوسهم عبر الأمكنة التي وصفوها بشتى النعوت والإيحاءات فكانت أشعارهم مدعاة للبحث والتأمل.

1. البعد النفسي للمكان

إن لبعض الأماكن في بعدها النفسي حضور متميز في أشعار بعض الروايس، فنجد على سبيل المثال المرحوم مبارك أيسار يتغنى ببلدة تمنار الحاحية بالصويرة، معبرا عن سعادته الغامرة حين تطأ قدمه أرضها قائلا:

fṛpamt a tasa a tmanar ad gim nsu atay immimn
fṛpamt a tasa Çṛiv nn yan utbir umlil ilsan apayk
var ar d ittagÅa d taccṛafin n taṣṣurt

واستدعاؤه لهذا المكان في أغانيه استدعاء قوي ومتواتر يظهر بجلاء متانة وشيجة العلاقة النفسية بينه وبين مسقط رأسه، فهو أشبه بطائر غِرّيد حين يقف على شجرة رأى النور بين أحضانها وترعرع بين أغصانها التي طالما أمدته بالدفء والحياة. وما تواجد المعشوق وحضوره اللافت في ذات الرقعة الجغرافية إلا فتيل ملهب لإبداع الرايس الذي تمده العناصر المكانية بالإلهام الشعري، وهو ما يستشف من براعة وصفه للمعشوق وإطلالته البهية من الشرْفات الشامخة التي لا تشرئب نفسه ولا تتطلع لغيرها، وبالتالي فهو مكان ولادة وجمال وشموخ وحنين، يرخي بظلاله على ذات الشاعر بشكل إيجابي.

ثم يشتد الحنين والشوق للموطن والمنشأ، ويبلغ حب المكان ذروته في الأوقات العصيبة وفترات المعاناة النفسية والجسدية، وهو ما تجلى في مقطع شعري لأيسار أداه بلحن حزين ممزوج بعزة نفس وإباء في قصيدة مطلعها:

buttaksi riv ad av tawit
riv ad nÇṛ tamazirt nv

ليكشف من خلاله عن نفسية مشروخة ومنكسرة ترى في مسقط الرأس ملاذا آمنا بمقدور الإنسان أن ينعم فيه بالاطمئنان والانتعاش.

ومثل ذلك نجده في أشعار محمد الدمسيري الذي تحدث عن تيزنيت مصدر ومنبع آماله وآلامه، فهي بمثابة مكان منيع يأوي في حصنه حبيبه الذي أذاقه مرارة الهجر والخذلان والجفاء، إنه أشبه ما يكون

بالطبيب المداوي الذي يرجى بلسمه ووصاله، ومع ذلك يبدي الشاعر أنفة وكبرياء تجاهه ولا يلح في نيل دوائه، وفي واقع الأمر هو حنين جارف وتلهف لرؤية المعشوق الذي سلب لب العاشق، ونأى بجانبه ثم توارى عن الأنظار, يقول الرايس في هذا الصدد:

app a tiznit taggugmt anv
ival uṭbib lli gitunt
is mmutv is ngÅiz ikaln
nsmp i ddwa lli rad av ikf

ويصدح الرايس اوتولكولت بصوته الأخاذ ليفصح عن محبته لتزنيت التي أسرت قلبه ووجدانه متوسلا إلى الله تعالى بأن ينعم أهلها ورجالها الأكْفاء الذين يعتمد عليهم في المُلمّات براحة البال:

app a tiznit lqlb nnav tiwit tn
llan av gim irgazn lli tra luqt
llan av gim lpbab ula ayt umarg
ilin av gim irgazn lliv illa ssior
nqddm nn sik a ilahi lawliya nk
ad kullu ilin id bab ns v ṛṛapt

أما الرايس الحسين الباز فقد تحدث غير ما مرة في أشعاره المغناة عن مفاتن تيزنيت وأحوازها واعتبرها مكانا للجذب والألفة والغبطة ولقاء الأحبة فكل من غرف من مائها يطيب له المقام:

yan iswan aman n tznit istara gis a aznkä
ar iskar zzin amlpaf ikcm s ugns ns

وفي قصيدة أخرى، وصف الفنان الباز تيزنيت على أنها مكان للشفاء من كل الأسقام ، معبرا عن امتنانه لأهل تيزنيت وأحوازها الذين أبانوا عن قيم التضامن والتآزر تجاهه حين ألمت به ضائقة صحية فأندبته:

lliv uänv tiznit as av tiwi luqt
ar nttini manza asafar inu rivt
tiznit awa tiznit llan isafarn

وإشادةً بسلوك التزنيتيين النبيل، يمضي الشاعر الحسين الباز في ذات القصيدة متحدثا عن شهامة كل من آزره في محنته:

ar gigi sqsan ayt baomṛan ula laxṣaṣ
ula ayt ujṛṛar d uglu kullut ula ssipl
ufiv lxir v unzi ula tivmi nnivt
sslam inu mun d uvaras ar tafrawt
lpbab n masst ar gigi sqsan ula actukn

وأسرت تيزنيت ألباب العديد من المبدعين والشعراء الذين نهلوا بدورهم من معين فن تيرويسا أمثال الفنان لحسن بيزنكاض الذي تغنى بجمال وأصالة تيزنيت وموروثها الثقافي والمادي متمنيا لو كان تيزنيتِ المنشأ:

adrar a taÇṛÇit ava ttbayant
kmmin d umlpaf n tznit ad ig ulaṣl
ur iptajja zzin n udrar abla ṛṛapt
iv ilsa liÇaṛ n tznit ad ig ulaṣl
illa kra v lpijab imun as d lxaṭṛ
iv ilsa amlpaf n tznit ad ig ulaṣl
hann a lpnna zzin ar akk inn ig v ifassn
kyyin d uxlxal n tznit ad ig ulaṣl
yan isvan ccrbil n fas i uäar ns

ad d isv amlpaf n tznit ad ig ulaṣl
ira ddhab a yan iozzan ad gn wink
kyyin d umlpaf n tznit ad ig ulaṣl
ur iptajja watay n bariz liqqamt
ufan lbrrad n tznit ad ig ulaṣl
a ajdao ad d awiv ssrj ad gn wink
ad as gav lmlf n tznit ad ig ulaṣl
a aglu maṭlvak ula laxbaṛ nk
app amar giv utznit ad ng ulaṣl

وتفنن العربي إمغران في وصف جمال مدينة تيزنيت ورحابة أرجائها وهمة أهلها وأخلاقهم العالية' ودأبهم على صون تراثهم وعاداتهم الاحتفالية ورموز ثقافتهم المتجذرة في التاريخ مذكرا بأن تيزنيت ملاذ لكل من يبحث عن حبيب، شرط أن يلتزم بمقومات ومستلزمات وطقوس الارتباط الأصيلة:

app a tiznit iggi n ufrag nm
av illa zzin zund ayyur iziln
addal umlil av yut tavnburt
immuttl d lfuṭa n tmazirt
illa gis ladab d lhimma ggutn
wanna t iÇṛan ar sisn siggiln
yan ixaṣṣa upbib tiznit av rad nn iggiz
awi tiyni d lluz, lpnna ula lqäib
aduku ula ddblij, lxatm win ddhab

وتستوقفنا في بعض متون فن تيرويسا جدلية الروايس مع المكان الواحد، أي أنهم يتعاملون معه بمنطق يحكمه التناقض، فيعمدون إلى الإشادة به وإظهار حبهم العميق له، وهو دأب لا ينفكون عنه كلما استهوتهم أماكن وأسرت ألبابهم، لذا نجد محمد الدمسيري في إحدى أشعاره يعتبر الصويرة وأحوازها جديرة بأن تكون مكانا لاستقراره حتى يستطيع ملازمة أحبته وخلانه، مبديا عدم اكتراثه بعواقب مغادرة الحواضر الكبرى التي لم تعد في نظره مكانا جذابا يغريه، فيصدح الرايس بمايلي:

vaṣlli d ncca ṭṭajin n talmst
nlup izṛi f upbib ula asmun ns
Ærhiv kullu lvrb ur anv issipl
inna iyi loaql d uäar ṛwapayt
ad d akÆ nsmutti tigmmi s taṣṣurt
ṛbbi av ismaqqarn d usafar ncct

وتتغير نظرة الدمسيري وموقفه الايجابي تجاه المكان إلى نظرة سلبية وموقف مضاد ، فيتفاعل مع أمكنة كانت إلى وقت قريب مصدرا لسعادته بنوع من النفور والكره والإعراض، وهو مايوضحه هذا النموذج:

tṛÇm d tmanar i zzalt ar iyi kkatnt

كما تتضح جدلية الشاعر مع المكان في أشعار أخرى، حيث اختار أن يضفي فيها ثناء خاصا على رغد وبحبوحة العيش في الدارالبيضاء قائلا:

iga darlbiäa win lpayat
ass nna v d nffuv nÇrÆnt fṛpav

ثم يعود متحدثا في قصيدة أخرى عن قبح المكان ذاته، والذي حوله البعض إلى مرتع للرزايا والبلاء عوض أن يكون مكانا تنعم وسكينة، فوظف رمزية البصل السيئة في الموروث الشعبي، والمرتبطة بالحزن والتعب والمكائد، ليرسم صورة قاتمة لأحد أحياء المدينة المذكورة حيث يقول:

allah a sbata trbit fllav aÇalim

2.المكان ودلالته الانسانية والقومية والسياسية

أسهم الشعراء الروايس في إثارة أحداث وطنية مشهودة بحبكة فنية متناهية، ولم يكتفوا بذلك فحسب، بل تجاوزوا القوقعة المحلية الضيقة، لتتناول قصائدهم العديد من القضايا ذات الأبعاد والدلالات الإنسانية والقومية والسياسية، وقد لعبت الأمكنة دورا بارزا ومحوريا في تشكيل رؤى ومواقف وانفعالات إزاء تلك القضايا، باعتبارها مسرحا لكل الوقائع والقلاقل المفضية في الغالب لمآسي إنسانية، لأن" المكان يصبح إشكالية إذا ماغتصب، وإذا حرمت منه الجماعة. ولذا فإنه يكتسب قيمة خاصة ودلالة مأساوية"[143] فأفصحوا من خلال ذكر تلك الأمكنة عن رفضهم لكل أشكال الظلم والقهر والعدوان التي تطال الشعوب، وقد عبرت رقية الدمسيرية في قصيدة من قصائدها عن حزنها العميق بسبب ما يقع في فلسطين من مآسي ومحن قائلة:

mamnk ad ur talla tasa n yan
i falişţin lli jju ur ifṛpn yan wass

وتحدثت الرايسة عن ابتهاج الأعادي بسقوط بغداد ودمارها، وانتشار رائحة الموت في مدينة الفلوجة التي تحولت إلى مكان للتيه والتشرد والضياع، بعد اشتداد المعارك فيها فأضناها مآل العراق كثيرا كما يظهر في الأبيات التالية:

ifṛp uday ifrp uṛumuy
lliv ix"la bvdad ikk tn sul uvaras
lflluja tommr s inavan

وتعرض علينا الشاعرة أيضا صورة قاتمة لما تخلفه الكوارث الطبيعية في أرجاء كثيرة من بقاع العالم، فتصف لنا البحر كمصدر للمآسي وكرمز للحركية والحيرة والدمار، بدل نعته كمنبع للحياة والخصوبة:

yut zzlzal lbpr ar ittuff
willi izdavn v lbrr as kcmn waman

ويحاول الشعراء الروايس إظهار وعيهم بالقضايا السياسية، وقدرتهم على تحليل المواقف والأفكار والقناعات الإيديولوجية سواء أولئك الذين طوروا هذه القدرة بالانخراط في الحياة السياسية أو من تشكل وعيهم عبر الإعلام والنشر، فنجد ذات الشاعرة على سبيل المثال تمضي متحدثة عن العالم باعتباره مكانا سوداويا بسبب الأهوال المحيطة به، والناتجة عن تخلخل موازين القوى المتحكمة فيه، فتقول:

lhul iggutn ad iskrn lxuf
loalam ur mwazann illa v lxaţar

ويأسرنا أيضا تفاعل أمثال الحسين الباز مع المستجدات المكانية والتحولات السياسية الراهنة حين تغنى بحلم الوحدة الإفريقية، وهكذا فقد بدا أن الشاعر يبحث عن وطن أسمى، فاستوقفه ما استشعره من انفراج سياسي وتغير الأحوال، ليعلن عن بزوغ فجر جديد، داعيا إلى تمتين أواصر المحبة والسلام المبنية على الصدق والاحترام المتبادل، ثم طالب بإزالة كل الحواجز التي تحول دون تحقيق أماني شعوب القارة والمتمثلة في القضاء على الآفات لتنعم أرجاؤها بالحياة. ونورد أبياتا للرايس في هذا الصدد يقول فيها:

iffu lpal iffu s lxir lap tillas ṛzmat tigÅra n uvrab
ifriqiya rad ng lmapibba v ufus tili v iggi n wul npiyd lkdub

[143] (يوري، لوتمان:3)

ad ng afus v iggi n ufus nadr i laÇ ad fllav ur isdiddi
ad ur inna yan i yan ugrv k lpaqq ikka d kullu f lbṛuj

3. المكان ودلالته التاريخية والدينية

يحيط شعر الروايس كذلك ببعض الأماكن الدينية التي اكتست صفة القداسة، واستحضارها في قصائدهم يمر عبر التوسل بشخصيات دينية بلغ صيتها الآفاق، فيلجأ الشاعر الجوال إلى توظيفها مقتنعا بكراماتها الروحية الخارقة، مقتنعا بكونها تحمل طاقة رمزية كثيفة تحتم على المتلقي استنفار أحاسيسه وثقافته لاكتشاف إيحاءاتها ودلالاتها الخفية، فحين يتغنى الشاعر قائلا:

sidi soid lbaz loaṛ flak, tifawt n imtugga d tin ipapan

فهو يحيل إلى سعيد عبد المنعم الحاجي المناني الذي طبع ذاكرة المكان وتاريخه بإشعاعه الديني وجهاده ضد البرتغال.

ويشدنا أيضا ما نظمه الحاج المهدي بن مبارك من أبيات عبر فيها عن ارتباطه الروحي الصادق بمكة والمدينة باعتبارها أكثر الأماكن قداسة في العالم، فهي ليست أحيازا مجردة بالنسبة للشاعر الذي اعتبرها أمكنة ايجابية وجذابة مرتبطة بوجوده كمسلم، كما تبعث على الفرح والسعادة القصوى بقداستها المتفردة، وفي وصفه الدقيق لعناصرها المكانية احتفاء بعمقها الروحي والتاريخي والثقافي، ومن ذلك قوله:

var nkcm nn lmadina ntfaca yakÆ
s lkaṛam d lfrp iggutn lli vinn illan
ilmma nÇuṛ nnabi imun av akÆ lvṛä
izug iṭṭs aÅiv agÅrn s ammas n lfaṛap
n sidi nnbi lli mu ÇÇulv ammas n ṭṭṛf ns

4. تجليات المدينة في أشعار الروايس

تحفل قصائد الروايس من جهة أخرى بحديث عن المدينة التي ارتبط ذكرها عند بعضهم بإحساس التيه والاغتراب والضياع الممزوج بحنين إلى الدار والأهل وأماكن الطفولة والشباب في القرية التي تعتبر منشأ الشعراء الأصيل، علما أن "البيت القديم، بيت الطفولة، هو مكان الألفة ومركز تكييف الخيال، وعندما تبتعد عن ظله تستعيد ذكراه"[144] فكل ما في المدينة يحمل على القلق والتوجس مثلما صدح بذلك أحمد بيزماون الذي شعر بالوحشة والحيرة في أرجائها الحزينة التي كانت في السابق مبعث أحلامه وآماله، ليشده الحنين إلى جذوره لعله يتخلص من الغبن الجاثم على صدره جراء ما أصابه من آلام في دروبها. فيقول:

immi pnna pulv nkti d tamazirt
immi pnna hulv nkcm ka lmdayn
immi pnna hulv larzaq ad iyi gisn…
ur sul nssn mad riv
izd ad nbäu d upwac nftu s tmazirt
ijla iyi kullu lhmm n kra mddn ggutn

وعلى النقيض من ذلك، نجد من ينظر إليها بمنطق القبول والتبني متلهفا لمفاتنها، متفننا في تعداد محاسنها، باعتبارها رمزا للتحرر والحياة السعيدة، والملاذ الذي يضمن الراحة والطمأنينة والأمان بعيدا عن شظف العيش وقساوة البادية، كما في المقطع التالي:

illa kra v lmudun illa v ṛṛapt

[144] (باشلار، غاستون: 9)

ur liv loib iv nffuv nsiyyp
ar nzzray ccbab inu mad iyi yavn
tagÅatin ad d ṛmiv ula afatn

خلاصة

يتضح إذن أن للمكان تجليات وأبعاد متنوعة في المتن الشعري للروايس، وقد استطاعوا أن يستمدوا جمالية إبداعهم من عناصره، لذلك فتفاعلهم في أرجائه جعلهم يتبنون رؤى ذات أبعاد نفسية وعاطفية وإنسانية وقومية ودينية وتاريخية متباينة، كما أن مواقفهم تجاهه تأرجحت مابين الرفض والقبول، وهذا التأرجح تحكمه طبيعة الأمكنة التي تكون إما طاردة أو جاذبة، فيلقي ذلك بظلاله على ذواتهم التي تؤثر وتتأثر، فتشعر بالحنين المتجدد والاشتياق إلى مكان ألفة تنتعش فيه نفوسهم، فينعكس ذلك إيجابا على عملهم الأدبي الذي يكون أكثر عمقا، حيث يضفي عليه خيال الروايس دينامية خاصة تثريها الرموز المكانية التي توطد صلة المتلقي بالإبداع.

إن للمكان إذن فضاءات مفتوحة، وتنوعه رهين بالمضامين التي يشحنه بها الشعراء الروايس الذين يعيشون جدلية مع عناصره، مما يجعلهم يتفاعلون معه بمدّ من الأحاسيس، ليساهم بالتالي في خلق معان ودلالات لامتناهية.

المصادر بالعربية

.لوثمان، يوري وآخرون، (1988م)، جماليات المكان، الدار البيضاء: عيون المقالات للنشر، مطبعة قرطبة.

.باشلار، غاستون، (1984م)، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.

.عمر، أمرير، (1987)، الشعر المنسوب إلى سيدي حمو الطالب، مطبعة التيسير، الدار البيضاء.

الفيديوهات المعتمدة

https://www.youtube.com/watch?v=9sYcKXhZTSc&index=3&list=RDUs4jkv8S2KE
https://www.youtube.com/watch?v=aWbQ4N91SFI
https://www.youtube.com/watch?v=P_-txCZfH-o
https://www.youtube.com/watch?v=vsjn7YFAsx8
https://www.youtube.com/watch?v=C-RrJup2Y10
https://www.youtube.com/watch?v=SixQ_Duc2js
https://www.youtube.com/watch?v=AdC9tzZDkPk
https://www.youtube.com/watch?v=MY5SALyLjoM&list=PLu4_4jhUvfbWWho0hLFjvvGcmlnq_Z6hk&index=2&t=0s
https://www.youtube.com/watch?v=zHAhqNqVx7A

الألم الساخر في الأدب الأمازيغي بالمهجر

فؤاد ازروال، المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، المغرب

تركز هذه الدراسة على موضوع مثير للاهتمام للغاية في الأدب الأمازيغي في الخارج ، وهو المفارقة ، كعنصر فعال في مناقشة المواقف المختلة بالفعل ، وانتقاد الأخلاق غير الطبيعية للناس والمجتمع ، حتى يتم تقييمها وتصحيحها.

تدعو هذه التعبيرات الأدبية الجمهور إلى التفكير فيما يتبادر إلى ذهنه من خلال اكتشافه وتفسيره ، بينما يبتسم أو يضحك. علاوة على ذلك ، فإنهم يدفعونه إلى تحدي أو التغلب على الألم والمعاناة التي قد يشعر بها من خلال عملية نشاط المتعة. علاوة على ذلك ، فإن هذا الأدب يأخذ السخرية كمظهر إبداعي يتعامل مع قضايا الحياة من أجل التأثير على الجمهور وإثارة رده ، وكذلك لخلق نشاط اتصال سلس يستند إلى معايير الثقافة الأمازيغية في «الريف» ، باستخدام العديد من الأساليب والتقنيات والمواضيع التي تشكل جزءًا من التراث الشعبي الشفوي في المنطقة.لا يختلف هذا الإبداع الأدبي عن السرد الشفوي والأدب الشعري المستخدم والمعروف بين عامة الناس في «الريف» في شمال المغرب.

الكلمات المفاتيح: الأدب الأمازيغي ، الريف ، السخرية ، الجمهور ، التراث الشفوي ، قضايا الحياة ، النقد الاجتماعي.

This study focuses on a very interesting topic of Amazigh literature abroad, namely the irony, as an effective element in discussing real dysfunctional situations, and criticizing the abnormal morals of people and society, so as to be evaluated and corrected.

These literary expressions invite the audience to contemplate what comes to his mind via discovering and interpreting it, while smiling or laughing. Moreover, they drive him/her to challenge or overcome the pain and suffering that he/she may feel through the activity process of pleasure. Furthermore, this literature takes irony as a creative manifestation dealing with life issues in order to influence the audience and provoke his/her response, as well as to create a smooth communication activity based on the standards of the Amazigh culture in "*the Rif*", using many methods, techniques and topics that are part of the oral popular heritage in the area.

This literary creativity is not differed from the oral narrative and poetic literature used and known among the common people of *"the Rif"* in the north Morocco.

Key words : amazigh literature, the Rif, irony, the audience, oral heritage, life issues, Social criticism.

يتخذ المبدع الأمازيغي المغترب من السخرية سلاحا ضد ألم الاغتراب، والإحساس بالضياع والتشتت والإحباط، ويختاره أسلوبا في التعبير عن مكابداته وأحزانه، في صيغة لينة وظريفة حتى يخفف بها عن نفسه مما يعانيه من قلق وتمزق وقهر، ويقوي بها روح المقاومة في مواجهة المواقف والأحداث التي تفوق قدرته في

التحمل والصبر. ولكن، مع ذلك، تنبعث من ثنايا هذه السخرية وشقوقها أسرار مرة، وظلال كئيبة لتفاصيل حياة شاقة يكتشفها القارئ ويتلمسها، وهو يبتسم أو يضحك.

ولعل هذا التوظيف للسخرية داخل إطار الألم عند المبدع الأمازيغي المغترب يعكس ذلك السلوك العلاجي في علم النفس الذي يسعى إلى ترويض الشعور بالوجع وتوجيهه، وإلى تعزيز عادات وسلوكيات يمكن أن تتحول إلى طاقة خلاقة ومعبرة، من خلال جعل أسباب هذا الشعور ومادته موضوعا للاستهزاء والهزل. ومن جهة أخرى، قد يكون الأديب الأمازيغي المغترب يميل إلى هذه السخرية للتعبير عن إدانته لكل ما يراه معيبا ومنحطا من المواقف والسلوكيات المرتبطة بالحياة من حوله، وللتعبير عن احتجاجه ضد كل أشكال القهر والقمع والميز التي يتعرض لها، فيفضحها ويعري قشورها. وبذلك، تكون هذه السخرية مرآة صادقة تعكس الاضطرابات والتصدعات الداخلية للذات الفردية من جهة، والمعيب والاختلالات الاجتماعية من جهة ثانية.

ويجتهد الأديب الأمازيغي المغترب في أن يكون ساخرا عن طريق نشر موضوعه أو فكرته بأبسط الأساليب والطرق، وأن يظل محافظا على هدوئه ووقاره وهو يهاجم أو يجادل أو يتهكم، ويحاول. ما أمكنه. أن لا تنزلق لغته إلى التهريج المسف والبذيء، لأنه يروم أن تكون سخريته صورة كاشفة لكل ما يمنع الحياة من أن تكون بسيطة وسعيدة، أو. على الأقل. محتملة ومطاقة؛ وأن تكون. أيضا. عاملا يساعد على التعرف عن الذين يفسدون ويعبثون بمصائر البسطاء، وأن لا تكون غايته منها سوى "إيقاظ الناس من غفوتهم وتحقيق الوعي لديهم"[145].

وتكاد تكون هذه السخرية كلها مرة، وأليمة، وقاسية، لا تعرج إلا على الجوانب المتجهمة والكئيبة من الحياة الفردية والاجتماعية معا، ولا تنحط إلى مستوى الفكاهة التي تكتفي بحدود الاستمتاع وتزجية الوقت فحسب؛ حتى تكون "وسيلة للنضال الاجتماعي وأداة لرد الاعتبار بالنسبة لجميع المستضعفين بما في ذلك الأطفال والنساء والكادحون"[146]، سواء كانوا مغتربين ببلاد المهجر أو مستقرين بالوطن.

الوصف الساخر والمبالغة

يعمد الأديب الأمازيغي المغترب، قاصا كان أو شاعرا، إلى السخرية عبر الوصف الكاريكاتوري الذي ينجزه من خلال التضخيم والمغالاة في نقل مشهد ما، أو رصد موقف معين، أو ذكر شخصية بعينها؛ فيتجه في ذلك إلى جانب أو طرف واحد، أو إلى سمة بعينها، فيقدمها بشكل مضخم يثير الضحك، أو قد يدعو فقط إلى الابتسامة الصامتة لما يضمره من شجن وحزن كبيرين. فهكذا، صور الوليد ميمون. مثلا. مشهدا من أحد (قوارب الموت) قائلا:

---

145 أبو القاسم رادفر، *"السخرية؛ لغتها، أشكالها، ودوافعها"*، الموقع الإلكتروني: www.diwanalarab.com، الأربعاء 3 مارس 2021.

146 حسن يوسفي، **المسرح ومفارقاته**، مطبعة سندي، مكناس، 1996، ط 1، ص 11.

"ثغاربوت تشار س ثاروا ن دشار. تسندو ذايسن ربحار أمشناو شا ن تقذيحت ن ؤغي، تئرجا مرمي تغايسو، عماروش يقيم زاثي حدو، شبارن ذي ثفروت أمشناو ئفضيضن ذك وقزين... ربحار ياني ك ونداو، أمان تبروشوضن غار ئغنباب أمشناو ئمدارضان" [147].

(املأ القارب بأبناء القرية، يمخضهم البحر كشكوة لبن ينتظر شربها. جلس اعماروش بقرب حدو، يتمسكان بلوح القارب كما يتمسك البق بالكلب... يزيد البحر في المخض، والماء يرش الوجوه كالصفعات)

وبالطريقة نفسها يقدم الشاعر أحمد الزياني الشاب الذي ينوي الهجرة، وهو يصف وضعه، ويسرد أسبابه وحججه بقوله:

" رخذمث وار تدجي، ك. سكاس خدمغ شهار
ك زايو نيغ بوعارك ك غانيم ن وفار
خدمغ س أربعين دورو رخذمت ذ. أنعظار
ما اتسغغ ذ. زشت ما ذ. تسغغ ذ. رفخار
ما أذام سغغ ي. شم دفين نيغ ذ ريزاز
ما أذ سغغ ثسيرا ي. ثحنجارث نغ ذ. أحنجار" [148]
(الشغل معدوم، أشتغل في العام شهرا
بزايو أو بوعاگ [149] *في القصب المثمر*
أشتغل بالقليل من الدراهم، والشغل مهلك،
هل أبتاع بها زيتا، أم أبتاع بها حطبا؟
هل أشتري بها لك قفطانا أم إزارا؟
هل اشتري بها نعلا للابنة أم للابن؟).

فإذا كان منظر (قارب الموت). كما وصفه الوليد ميمون. يمثل الواقع، ويصور حقيقته (أي القارب) وهو يتجه نحو الهلاك براكبيه في البحر، فإنه بالرغم مما يعكسه من طبيعة حزينة تعصر القلب، يمد القارئ بمعلومات كثيرة حول حالات الراكبين، بحيث تصور أفعالهم والأحداث المحيطة بهم بشكل يبعث عن الضحك، وذلك باستعمال التشابيه الساخرة والهازلة: *(أمشناو شا ن تقذيحت ن ؤغي/ كشكوة لبن)*، *و(أمشناو ئفضيضن ذك وقزين/ كالبعوض بالكلب)*، *و(أمشناو ئمدارضارن/ كالصفعات)*، وبإسناد أفعال إنسانية خالصة للبحر الذي لا يعي ولا يعقل: *(تسندو، أذ ئيسو، إتبروشوض / يمخض البن، يعب الشكوة،*

147 وليد ميمون، **ثيفادجاس**، (مجموعة قصصية)، منشورات يزوران، أوتريخت، هولنده، 1996، ط 1، ص 28
148 زايو وبوعرك، منطقتان فلاحيتان بإقليم الناضور، يقصدها شباب الجهة لأجل العمل في الحقول والمزارع.
149 أحمد الزياني، **أذا ريغ گـ زرو**، (ديوان شعر)، منشورات يزوران، أوترخت، هولنده، 1993، ط 1، ص 19.

يترامى متخبطا)، فيبتعد البحر بذلك عن حقيقته وواقعه، ويصبح أشبه بإنسان مضطرب مخبول يثير الضحك.

إن هذه الصورة . في بعدها الشامل . تولد "ضحكة شديدة الشبه إلى حد الإفراط (باليأس)"[150]؛ ضحكة الضعفاء أمام الجبروت والقوة القاهرة للموت. وتحول . أيضا . القارب اليائس وسط هيجان البحر إلى شيء يشبه حياة بسيطة في بادية مفعمة بالرخاء والحياة، مما ينتج عنه مفارقة تقرب الوصف كثيرا من حالة التهكم المر.

وفي المقطع الشعري لأحمد الزياني مغالاة هازلة في التعبير عن الواقع المر، وسخرية شديدة تقوم على الطريقة التي تستعرض الأفكار البسيطة والمألوفة بمنظار التضخيم، فتتحول بساطتها وألفتها إلى منبع للفكاهة. وهذه الأفكار تعلن عن رغبات ساذجة، تتراوح بين ما هو متواضع وضروري للحياة، وبين ما هو زائد ويمكن تجاوزه والاستغناء عنه: (*زشت، رفخار/ دفين، ريزار. الزيت والفحم/ القفطان والإزار*)، وتعلن أيضا عن مفارقات مضحكة هازئة (*رخدمت وار ثدجي، خدمغ شهار، رخدمت ذ أنعضار، خدمغ س أربعين دورو، دفين ذ ريزار إ تمغارث، ثسيرا إ حنجارن. البطالة، العمل شهرا في السنة، العمل في القصب شاق وأجره زهيد، حاجيات الأسرة الضرورية ولباس الزوجة ونعال الأبناء*). وهذه الرغبات البسيطة والمفارقات المحيرة تسلط الضوء على المستوى المادي والنفسي المتردي للشاب في بلده، والتي يجعل منها مبررا مقنعا للهجرة أو (للهرب) إلى (جنة الغرب).

يمكن القول أن السخرية في المقطعين معا، القصصي والشعري، وسيلة لتخفيف التوتر أو للتنفيس عنه[151] في مواجهة الإحباط واليأس المطبقين، مما يجعلها . من جانب آخر . علامة على ألم وغم شديد[152] يشعر بهما الأديب الأمازيغي المغترب، ويترجمهما في إبداعه هزلا أو ضحكا ينقله إلى قارئه.

ولا تأتي المبالغات في هذا الوصف الساخر لدى أغلب المبدعين باللغة الأمازيغية بالمهجر، والمعتمد أساسا على الطابع ""الكاريكاتوري"، من فراغ، ولا هي مجرد وسيلة لجذب الهزل والضحك المجردين، وإنما هي إعادة تشكيل أو اكتشاف للعلاقات الكامنة بين الظواهر، والجمع بين العناصر المتضادة أو المتباعدة؛ لإنه لا تقوم بنسخ وفي للمدركات السابقة، وإنما تعيد تشكيلها بطريقة فريدة في تركيبها، فتتجاوز مهمة إثارة الصور البصرية لدى المتلقي إلى صور لها صلة بكل الإحساسات التي يتكون منها نسيج الإدراك الإنساني وذاته[153]، وتضيف إليها عناصر يراها قادرة على إحداث تأثير قوي على المتلقي الأمازيغي.

---

150 حسن نرايس، **الضحك والآخر**، مطبعة إفريقيا الشرق، 1996، ط 1، ص 10.

151 جلين ويلسون، **سيكولوجية فنون الأداء**، ترجمة شاكر عبد الحميد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، عدد 258، يونيو، 200، ص 250.

152 حسن يوسفي، مرجع سابق، ص 58.

153 جابر عصفور، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط 2، ص 209 - 310.

سخرية باستعارات الحياة اليومية

يلجأ المبدعون الأمازيغ ببلاد المهجر كثيرا إلى استعمال البنيات اللغوية ذات البعد الاستعاري التي تستخدم بإسهاب في لغة الحديث اليومي، والتي تروم التهكم من بعض السلوكيات أو الصفات، أو السخرية من بعض المواقف والأشخاص، وإلى استخدام تعبيرات تشمل كلمات وألفاظ تهدف إلى إيصال الانفعالات والحالات الشعورية العاطفية المتوترة والمضطربة، أكثر مما تهدف إلى إيصال الأفكار والمعاني الفكرية والذهنية. وغالبا ما يتم هذا الاستخدام عن طريق اختيار الكلمات والألفاظ ذات السمة الكاريكاتورية في التواصل اليومي العادي، كما في العديد من عناوين ديوان الشاعر كريم كنوف "ⵛⵓⵎⵔⵓⵅⵓⴰ"[154]/ "شهرزاد": «tewwjeГ Гar diha », « ihrubbz d ujenna », « ttexḏeГ, ttexḏeГ akidm », « nqarḏeГ daym waha»[155]....

فكلمتا ⵉⵍⵍⵉ وⵅⵎⵎⵓⵅ، وتعابيرا ⵜⵜⵉⵅⴰⵢ ⵓⵣⵉⴰⵔ وⵜⵍⵍⵉ ⵏⵓⵎⵓⵔ، تحمل نوعا من العنف الذي يحاول أن يظهر الفعل في أبشع صوره في حديث العامة، ويكون سياقه في إطار التداول العنيف مقبولا، لكن حينما يكون في إطار سياق تداول شعري أو عاطفي يكون عادة مدعاة للهزل أو الدعابة، بسبب وضعها في سياق تداولي مناقض للسياق الأصل، فالقارئ حينما يسترسل في قراءة القصيدة، بعد العنوان، يكتشف أن معاني هذه الكلمتين والعبارتين تقصد غير المعنى الظاهر المتشنج، ومن ثمة يقف على مفارقات تثير الابتسامة، لاسيما حين يجدها تتعمق في الكشف عن بعد مأساوي، أو عن وضع حزين جدا؛ وكأنها تصنع الابتسامة والضحكة لأجل أن تؤلم وتوجع.

إن السخرية في كل هذه العناوين تنبع من خلال المحاكاة التهكمية، ومن خلال شكل البيان[156]، بحيث تستخدم ألفاظا بدلا ألفاظ أخرى للدلالة على أفعال بعينها: (ⵜⵍⵍⵉⵢ/ "*انفرقعت*") بدل (ⵓⵅⵅⵜⵉⵢ/ ابتعدت أو نأيت)، و(ⴷ ⵅⵎⵎⵓⵏⵏⵅ / "سقط بشكل فوضوي وعارم") بدل (ⴷ ⵚⵍⵍⴻⵓ / سقط)، و(ⵍⵣⵓⵇⴻⵢ / تعثرت) بدل (ⵔⵙⵓⵅⵓⵙⵢ / صادفت)؛ وهذا الإبدالات تصنع الطابع الغريب والمضحك للطريقة التي قد تقرأ بها هذه العبارات المشكلة للعناوين.

وإن كانت هذه العناوين. في صميمها. قد صيغت في شكل عبارات تروم إثارة الوجع، والتنبيه إلى مدى الألم القاسي الذي تحمله نصوصها، إلا أن تشكيلها اللغوي الكاريكاتوري والعفوي يعطيان لها أبعادا أخرى

---

[154] ⵇⵓⵙⵔ KANNOUF, **ⵛⵓⵎⵔⵓⵅⵓⴰ,** Imprimerie Hilal, Oujda, 2013, 1er Edition.

[155] يصعب ترجمة هذه العناوين بدقة، أو نقل معانيها إلى اللغة العربية بالدلالة والشحنات العاطفية نفسها.

[156] شاكر عبد الحميد، **الفكاهة والضحك، رؤية جديدة**، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، عدد 289، يناير 2005، ط 1، ص 82.

تستوقف القارئ باعتبار بنيتها المعجمية "التي تستدعي مسارات مختلفة قابلة للامتلاء الدلالي"[157]، وتمتنع أن تؤدي دور الإخبار[158] الشفاف والمباشر، إذ لا تمتد معانيها المباشرة والقوية في القصائد التي تتصدرها، بل إنها تخاتل وتخدع، فتخلق معاني مفارقة ومتعارضة لما تريد أن تتحدث عنها، مما يجعل المتلقي. خلال متابعة القراءة. يكتشف أن "الهول" الذي يطبعها يشبه (مقلبا) لغويا ساخرا نصب له.

عموما، إن صيغ هذه العناوين عبارة عن جمل مضادة، وجمل ذات سياق لغوي خاص، وأنها مهما حاولت أن تكون جادة وشديدة، فإن ضحكات وابتسامات عديدة تنفلت منها، أو تنبعث من ثناياها، لأنها تظل لصيقة بالاستخدام الشفوي لها، ولا يمكن استحضارها إلا في ذلك السياق، إن بوعي أو بدونه.

وكما يجد المتلقي عند شعراء المهجر لغة تتسم بسمات الاستعمال الشفوي واللهجي، والتي تكون لغة التخاطب اليومي المرتبطة بالبيئة الجغرافية والثقافية القريبة (لهم) معجما وتلفظا[159]، يجدها. أيضا. عند مبدعي القصة القصيرة، لكن بشكل أكبر وأقوى؛ لأن السرد النثري يسمح بمجال أوسع لمثل هذا الاستعمال، ويسهل من فعاليته وانتشاره. ويمكن ملامسة ذلك مثلا في المقطع التالي من قصة (أرحار) للمبدع مصطفى أينض:

“yekkared yetras var ⴳⵣⴻⵣⴻⵙ. Γⴰ ⵔⵓⵅṯⵓ ⵡⴰⵔ ⵢⴻⵙⵙⴻⵏ ⵡⴻ ḏⴰⵙ ⵢⵓⵅⵅⴻⵏ ⴰⵔⵓⴽⴽⴰⵔ... ⵢⵓⵎⵎⴰⵙ ṯⴻⵡⴻⵜ ⵔⴰⵅⴰⵔⵓṯ ḏⵓⵅ ⵡⴰⵙⵙ ⴻḏⴻ ⵢⵔⵓⵔ. ⵟⴰⵟⴰⵙ ⵏⵖⴻⵏⵜ ⵅⵡⴰⵔⴻⵙ ⵅ ṛⵓⴽⵡⵓḏ ⴻⵎⴰⵔⵎⵓⵣ. ⵢⵓⵥⵥⴻⵎ ⵖⴰⵔ ⴳⵣⴻⵣⴻⵙ, ⵡⴰⵔ ⵅⴰⵃⵓⵙ ⵢⵓⵣⵣⴻⵔ ⵎⴰⵖⵔ ⵢⵓⵜⵔⴰⵙⴰⵙ ṯⴽⴻⵎⴰⵔṯ ⵏ ⵜⵅⵙⵡⴻⵏ. ⵎⴰⵛⴰ ⴰⵔⴰⵎⴻ ⵢⵓⵃⴰ ⴰⵔⵓⴽⴽⴰⵔ ⵓⵙⵙⴰⵏ ⵍⵓⵙ ⵜⵡⵓⴷⴷⴰⵔⵏ ⴻⵉⵉⵓⵏ ⵢⵓⵔⵓⴷⴷⵓⵃ ⵓⵎⴰⵙ ⴰⵡⴰⵔⵏⴻ ṯⴽⴻⵎⴰⵔṯ. ⴰⵔⴽⴽⴰⵔ ⵢⵓⵥⵏⵓⴹ ⵢⵓḏⵃⵓṭ ⵎⵓⵣⵔⴻ ⴰḏ ⴻⵟⵓⴷⴷⵓⵔ ṭⵓḏⴰⵔṯ ⵍⵓⵙ. ⵢⵓḏⵃⴻṯ ⵎⵓⵣⵔⴻ ⴰḏ ⵢⵓⵙⵙⵏⵜⴰ ⴻⵉ ⵏ ṯⵓⴷⴰⵔṯ ⵟⵔⴰ ṯⴽⴻⵎⴰⵔṯ... ⴰⵔⵓⴽⴽⴰⵔ ⵢⴰⵔⵔⴰⵙ ⵓğⵓⵏ ⴻ ⴳⵣⴻⵣⴻⵙ, ⴳⵣⴻⵣⴻⵙ ⵢⵓⵣⵣⵔ ⵅⴰⵃⵙ ⵓⵛⴰ ⴻⵔⵓⴽ ⴰⵔⵓⴽⴽⴰⵔ ⵖⴰⵔ ṯⵎⵓⵣⴻḏⴰ ⵎⴰⵏⴻ ⴻⵄⴻḏⵓⵙ ⴻⵃⴰⵔⵓⵥ ⴻⵉ ⵏ ⵢⵓⵎⵅⵍⵓⵛ ⴻⵉⵏ ⵡⴻⵣⵢⵓⵏ ⵓ ⵇⵓⴹⵓⴹⵏ ⵓⵉⴰⵔṯⴻⵔ...

[157] بديعة الطاهري، "الغرابة والسخرية في رواية: رجال وكلاب لمصطفى لغتيري"، كتاب جماعي: **أبحاث في الفكاهة والسخرية، الورشة الثانية**، تنسيق أحمد شايب، مطبعة دار أبي رقراق للطباعة والنشر، الرباط، 2010، ط 1، ص 12.

[158] نفسه، ص 13.

[159] اليماني قسوح، **توظيف التراث الشعبي في الأدب المغربي المكتوب بأمازيغية الريف**، مطبعة الأنوار المغاربية، وجدة، 2009، ط 1، ص 169.

ⴰⵔ ⴰⵎⵉ ⵙⵜⵜⴰ ⴰⵔⵖⵓⵔⵏ ⵍⴰⵔ ⵅⴰⵜⵜⵔⴰⵏ ⵉⵜⵉⴷⵜ ⵍⴰⵜ... ⴰⵔ ⴰⵎⵉ ⵉⴷⴰⵔ ⵙⵜⵜⵉⴳⵜ ⵙⵜⵎⵅⵍⵜ ⵜⵉ, ⴰⵔⵖⵓⵔⵏ ⵉⵔⵓ ⴰⴷ ⵙⴰⵔⵜ ⵎⵉ ⵎⴰⵢ ⵙⴰⵔⵖⵓⵔⵏ. ⵖⴰⵔ ⵉⵏ ⵍⵜⵢⵀⴰⵔ ⵎⴰⵉ ⵙⵜⵣⵔⵉⵜ ⵜⵜ, ⵙⵜⵜⴰ ⴷⵉⵍ ⵙⵉⵜⵉ ⵉⵜⵔⵜ ⴴ ⴰⵔⵖⵓⵔⵏ ⵉⵍ ⵜⵣⵜⵔⵜ, ⵜⴰⵍⵙⵜⵜ ⵢⴰⵔ ⵎⵔⵓⵉ ⵜⵜ ⵍⵔⵓⵜⵜⵉⵜ ⵉ ⵍⵔⵔⴰⵙⵜ, ⵜⴰⵔⵔⴰⵏ ⴷⵜⵅ ⴰⵎⵖⴰⵍ ⵜⵜ ⴰⵢⵔⵎ ⵏ ⵔⵙⵙⵜ ⴷ ⴰⵖⵜⵎⵔⴰⵔ. »[160]

"وجد نفسه راعيا عند عمه. لحد الآن لايزال يجهل يعرف من أسماه "أرحال" ... امه خطفها الموت يوم ولدته. أبوه، قتله أخواله من أجل حوض (الدشيشة). لم يبق سوى عمه، لم يطرده لأنه يرعى له قطيعا من الشياه. لكن، لما وجد أرحال أيامه تتيه يوما عن يوم وراء القطيع، أحس بالضجر، خالجه شوق لأن يغير حياته، خالجه شوق أن يبدأ حياة جديدة بلا قطيع.... أرجع ارحال القطيع لعمه. عمه طرده، فاتجه إلى المسجد حيث اقتسم مع طالب قرآني نصف حصير متهالك.

لما وجد أرحال أنه لا يكسب شيئا... ولما أشفق على حال ذلك الطالب، توجه للبحث عن الكد (العمل). عند تلة حيث يوجد أقرانه، وجد هناك الذين يبحثون عن العجرم، يقطعونه، يحملونه إلى مليلية ليبيعوه للإسبان، فيكسبون في الآن خبزة مستطيلة ببيضاء".

إن اللغة التي صيغت بها أحداث قصة "ⵔⵓⵎⴰⵏ/ الرحال" اختارت من الكلمات والعبارات التي تثير الهزل والسخرية من صميم التعابير والأحاديث الرائجة في الحياة الاجتماعية والثقافية في الريف، واستعملت من المجازات والاستعارات ما يكشف عن تناقضات وتضادات فاعلة في نفسية القارئ، وتدفعه إلى ضحك يشبه البكاء. ويمكن الوقوف في هذا الصدد عند الجمل والعبارات التالية من هذا المقطع القصصي:

ⵜⴰⵜⴰⵓ ⵏⵢⵉⵏ ⵅⵍⴰⵓⵉⵓ ⵅ ⵔⵙⵎⵍⵙⴷ ⵉⵛⴰⵓⵛⵙⵅ.

أبوه، قتله اخواله من أجل حوض من "الدشيشة"

[160] Mustapha AYNED, **ⵔⵎⵓⵉⵣ ⵏ ⵜⵉⵓⵉ**, ⵜⵏⵉⵛⵜⵏⵉⵏⵅ Izouran Amsterdam, Holland, P 55.

ⴰⵓⴰⵎⵉⵙⵜⵉⴰ ⴰⵓⵣⵣⴰⵓ ⵜⵓⵓⴰⵏⵏⵣⵓ ⵜⵍⵣⴷⴰⵡⵉ ⵉⵏⵣⵏⵏ
ⵙⵣⵓⵣⴷⵣⵜ ⵜⵎⴰⵓ ⴰⵍⴰⵓⵉⵉ ⵜⵣⵉⵎⴰⵓⵜ ⵙⵜⵜⵜⵣⵜ ⵎⵣⵓⵉ ⴰⵜ ⵙⵣⵓⵓⵏⵜⴰ
ⵉⵏⵜⵜⴷⴰⵓⵜ ⵓⵓⴰ ⵜⵣⵉⵎⴰⵓⵜ

ولما وجد أرحال أيامه تتيه يوما عن يوم وراء القطيع خالجه شوق بأن يغير حياته، خالجه شوق أن يبدأ حياة جديدة بلا قطيع.

ⵉⵓⵜⵣ ⴰⵓⵣⵣⴰⵓ ⵢⴰⵓ ⵜⵎⵣⵉⴷⴰ ⵎⴰⵉⵉ ⵉⵣⵣⴷⵜⵓ ⵉⵀⴰⵓⵣⵣ ⵏⵏ
ⵙⵣⵎⵅⵏⵜⵛ ⵉⵏⵏⵍⵉⵣⵙⵙⵜ ⵜⵓⵜⵉⵜⵜⵉⵜⵓ...

قصد أرحال المسجد حيث اقتسم معه طالب قرآني نصف حصير متهالك

ⴰⵓⵣⵣⴰⵓ ⵉⵓⵜⵣ ⴰⴷ ⵙⴰⵓⵙⵜ ⵎⵉⵏⵢⴰ ⵙⴰⵓⵓⵜⵓ.

توجه أرحال للبحث عن الكد (العمل)

ⵜⴰⵓⵓⴰⵏ ⴷⵜⵅ ⴰⵎⵛⴰⵏⵏⵜⵓ ⴰⵢⵓⵜⵎⵏⵓⵜⵙⵙⵜ ⴷ ⴰⵛⵜⵎⵓⴰⵓ.

يكسبون في الآن نفسه خبزة مستطيلة بيضاء

إن استعمال هذه المجازات المأخوذة من الاستخدام اللغوي العادي يعطي للقراءة نكهة ولذة خاصتين، وتجعل السرد يتأرجح بين الجد والهزل، وبين الإيحاء والإقرار، وبين العادي والغريب؛ إنها بمثابة (مخفف لوطأة الهجرة)، و(عبارة عن تطهير يساهم في التقليل من الشعور بانعدام الأمن)، و(محاولة لزحزحة الحدود واختراقها)[161] في العودة إلى الأرض الأم الآمنة.

إن القارئ يجد في هذه العبارات والجمل، وفيما بها من استعارات ومجازات، لغة بسيطة وواضحة، قريبة من الفهم السهل، إذ ليس بها سعي وراء الكلمات الموحشة العريقة أو المستجدة الجديدة، ولا بحث عن التعقيد اللفظي أو اللعب باللغة؛ لذلك فسخريتها بسيطة وقريبة من البسمة الصامتة والمجروحة أكثر من القهقهة الصاخبة والفارغة. لكن بها مزج ظريف بين أساليب تعبيرية سائرة وعامة في مجال التنكيت

[161] أحمد شايب، **أبحاث في الضحك والمضحك**، مطبعة دار أبي رقراق للطباعة والنشر، الرباط، 2010، ط 1، ص 139 - 141.

والفكاهة، وبين أوضاع إنسانية مغرقة في المعاناة والبؤس، فتعبر. بذلك. عن واقع مرير وتعيس بالابتسامة الحزينة والخافتة، تلك الابتسامة التي لا تأتي إلا من القاع المظلم والمحبط.

قصيدة (حمادي)[162] والسخرية اللاذعة

يكاد جميع أهل الريف يعرفون تلك القصيدة الشعرية الطويلة والمشهورة للشاعر المغترب أحمد الصادقي، التي يسرد فيها مسار شخصية (حمادي) المتقلبة والمتوترة بأسلوب عفوي تختلط فيه الأحداث بأشكال مفارقاتية، وتتسلسل فيه المواقف بصيغ غرائبية وظريفة. وهي قصيدة تمتاز بالوصف المتهكم من التحولات السريعة والفجائية في أحوال (حمادي) منذ حلوله ببلاد المهجر، إن من حيث المظهر، وإن من حيث أسلوب التفكير، وإن من حيث طبيعة العلاقات الاجتماعية؛ وذلك، دون أن يفلت الشاعر حالة من الحالات من غير أن يدقق فيها، أو يعلق عليها، أو يصفها بعبارات تنضح هزءا وفكاهة، إذ يقبض على تفاصيلها ويضخمها أو ينفخ فيها حتى تغدو مدعاة (للانفجار بالضحك)؛ لكن بقدر ما يبعث ذلك على الهزل أو السخرية بقدر ما يدعو إلى الألم والحسرة الشديدين، وإلى التعاطف أو الإشفاق على (حمادي) الذي فقد هويته وشخصيته واتزانه، وأصبح أشبه بكائن ممسوخ ضائع وتائه.

وقد اشتغل النقد الساخر واللاذع في هذه القصيدة على عدة مستويات، يمكن تصنيفها كالتالي[163]:
أ. مستوى الهيئة؛ ب. مستوى الطباع؛ ج. مستوى المواقف؛ د. مستوى الموضوعات.

فعلى المستوى الأول الخاص بالهيئة، يصف الشاعر حمادي بعد أن تحسنت أحواله ببلاد المهجر (هولنده)، بقوله:

ⵅⵛⵛⴰⵏⵉ, ⵉⵏⴰ ⴰⵀⵛⵛⴰⵔ ⴰⵛ ⵜⵔⵎⵎⴰ ⵍⵍⴰⵔⵉ,

ⵉⵣⵣⵢ ⴰⵔ ⵏ ⵙⵀⵏⵏⵉⵔ ⴰⵛ ⵍⵙⵛⵛⵉⵍ ⵉⵛⵛⵏⵉ

ⵉⵏⵍⵔ ⴰⵍⵉⵛⵜ ⵙⵅⵍⵏⵙⵣ ⵍⵍⵉ ⵉⵜⵜⵥⵍⵙⵍⵅⵍ ⵏⵉ ⵏⵏⵛⴰⵍⵉ,

(حمادي، أرخى لحيته كمكنسة الحلفاء،

انتفخ بطنه ككومة تبن،

---

[162] أحمد الصادقي، **حمادي**، (قصيدة شعرية)، شريط سمعي، (يضم هذا الشريط مجموعة من الأشعار المسجلة لمجموعة من الشعراء المقيمين بهولنده في مرحلة التسعينيات).

[163] استقينا بعض عناصر هذا التصنيف من مقال مليكة كينا، "ألوان من السخرية والمفارقة في المقامة الهمذانية"، كتاب جماعي: **أبحاث في الفكاهة والسخرية، الورشة الثانية**، مرجع سابق، ص 24 وما بعدها.

وأصبح بحجم العجل الذي يتقلب في الخلاء)

إن إطلاق اللحية بشكل مفرط لدى أي إنسان يجعله عرضة للسخرية والاستهزاء[164]، لا سيما إذا كان صاحبها ذا عقل ناقص[165] كحمادي، ولاسيما. أيضا. إن أراد أن يجعل منها علامة على تعمقه في العلم والمعرفة. ومما يزيد من حدة الهزء بها، أن الشاعر شبهها بمكنسة الحلفاء التي تتنافر عناصرها وتتفرق على هيئة بشعة؛ ثم أضاف إليها أن صاحبها. الذي أراد أن يشير بها إلى تفقهه في الدين. أصبح مفرط البدانة بعد أن توسع في رغد العيش، وصار بحجم ذلك العجل الأعجم الذي يتيه ويتقلب في المراعي.

إن هذين الوصفين اللذين يعدان من العيوب الجسدية (اللحية الطويلة والبدانة المفرطة)، هي من "أضرب التنافر للضحك والسخرية والازدراء"[166]، والتي تزداد قوة وتأثيرا عندما تلمح أو تشير إلى العيوب العقلية أو الأخلاقية بشكل من الأشكال؛ فمثلا إطلاق حمادي للحيته شعثاء وخشنة للتدليل على علمه وتفقهه، إنما هي علامة واضحة على بلادته وتعالمه المزيف، لاعتقاده أن في ذلك حجة كافية على صدق ما يدعيه، كما أن بدانته المفرطة تدل على جشعه وإفراطه في التمتع بملذات الحياة التي تناقض التعاليم التي ينادي بها. وهذان العيبان من أهم المواضيع الأثيرة والكثيرة الاستخدام في الفكاهة الشعبية دعابة واستهزاء ونكتة... وفي مختلف المجالات، لاسيما الدينية والسياسية.

وعلى مستوى الطباع، يعدد الشاعر مجموعة من الأخلاق والسلوكيات التي يتمتع بها حمادي، والتي تجعل منه هدفا نموذجيا للاستهزاء والسخرية، لاسيما وأنه يكاد أن يكون قد جمع فيه من العيوب ما تفرق في كل الناس.

ومن الطباع التي رسم بها الشاعر شخصية حمادي سرعة الغضب وتقلب المزاج، والنفاق والجهل المركب، والطمع الظالم والتزمت، ونكران الجميل والانتهازية... وعبر عنها بتعابير دالة لا تفتح قلب المتلقي إلا على الاشمئزاز والنفور، وبأساليب تؤكد قوتها وسيطرتها؛ ولكن ما إن توضع في سياق الصلات التي تربطها بباقي التعابير والأساليب الأخرى الدالة على الطباع الأصيلة في الشخصية (ⵓⵎⵓⵔⵉ, ⵓⵎⵓⵙⵙⴰⵏ.../ قروي، أمي....)، حتى يتبين أنها تقع في وضعية مفارقة يستشعرها المتلقي ويسخر منها.

ولقد لخص الشاعر كل هذه الطباع الخسيسة والمنحطة في لازمته التي يؤكد بها مدى تعاظم جهل حمادي، والتي يكررها بعد كل وصف أو وقوف عند طبع أو سلوك:

---

[164] محمد الحاتمي، "سخرية محمد بن أحمد الأكراري في تراجمه"، كتاب جماعي: **أبحاث في الفكاهة والسخرية، الورشة الثانية**، مرجع سابق، ص 38.

[165] نفسه، ص 40

[166] أحمد شايب، **الضحك في الأدب الأندلسي، دراسة في وظائف الهزل وأنواعه وطرق اشتغاله**، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، الرباط، 2008، ط 2، ص 159.

ⵉⵉⵀ ⵉⴰ ⵅⵔⵔⴰⵏⵉ،

ⵜⵇⵙⵅ ⵏ ⵜⵜⴰⵡⵉ ⵏ ⵜⵉⵖⵢⵜ ⵜⴰⵙⵏ ⵜⵢⵙⵀ ⵙ ⵏⵉⵏ ⵉ ⵜⴰⵢⵙⵙⵀⵉ.

(آآه ياحمادي،

ذهبت لتكسب علما، فازددت جهلا على بلادة).

وقد كانت سمة التعاظم في الجهل لدى حمادي منذ وصوله للمهجر هي من رسخ الطباع والأخلاق الذميمة الأخرى، كأن يكون متزمتا تجاه زوجته وزملائه، وأن يكون انتهازيا بتعامله مع القنصلية واستحواذه على المنحة الاجتماعية لزوجته، وفي التحجج بالسنة النبوية ليعدد زوجاته، وأن يكون قاسيا مع أبنائه، وعنيفا في التعبير عن رغباته:

ⵉⵅⵛ ⵢⴰ ⵀⵙⵅⵍⵟⴰ ⵉⵍⵍⵜⴰ ⵔⴰⵒⴰⵒⴰ ⵅ ⵜⵍⴰⵏⵍ ⵏ ⵉⵎⵎⵛⵍ ⵙⵢⵉ،

ⵉⵍⵜⴰ ⵟⵉ ⵒⵒⴰⵔⵙⵍ، ⵉⵍⵍⴰ ⴰⵀ: ⵍⵛⵛ ⴰ ⵟⵟⵍⵀⵢ ⵟ ⵀⵅⵎⵉ،

ⴰⵟ ⵏⵟⵟⵜⵢ ⵀ ⵔⵉⵍ ⵉⵍⵍⴰ ⴰⵇⵔⵔⵉ.

(وصل إلى هولنده و(ضرب) البطاطس (على قسمين) وقدرا من الحليب

و(ضرب على الطاولة، وقال لهم: أنا سأصبح فقيها

وسأحدث بما قال الله)

وفي هذا المقطع الذي هو أصل كل الطباع والتبدلات ألأخلاقية في شخصية حمادي سخرية لاذعة، تتساوق والتعريف الذي يعتبرها (أي السخرية) "بيانا واضحا يلمسه المتلقي بين غاية الكلام والدلالة الحرفية لما يقال"[167].

أما على مستوى المواقف، والتي تستند فيه السخرية "عادة إلى الأحداث والوقائع، وتنشأ أحيانا من التفاوت بين الأسباب والنتائج، فقد تؤدي الجهود الجبارة إلى نتائج تافهة (....) وقد تكون الأسباب عكس

[167] المصطفى الشادلي، "تقديم، الهزل والسخرية في التراث الشفاهي"، كتاب جماعي: **الهزل والسخرية في التراث الشفاهي**، تنسيق المصطفى الشادلي، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، مطبعة أبي رقراق، الرباط، 2014، ط1، ص 7.

ذلك تافهة وكارثية (....) ويتم التفاوت فيها بين أحداث متزامنة ومتجاورة، فهي انقلاب يحدث في الزمن"[168]، كما انقلب الزمان بحمادي من حال إلى حال مناقضة، من إنسان بدوي معدم وجاهل ومغفل...، إلى إنسان ميسور ومدع للعلم والتفقه بالدين، ومحتال انتهازي، فقط لأنه هاجر إلى هولنده:

ⵃⵎⵎⴰⴷⵉ, ⵢⵉⵢⵢⵎⴰ ⴷ ⴷ ⴰⴱⴻⵔⵉ / ⵉⵥⵅⵅⴷ ⴷ ⴰⴽⴷ ⵜⵣⴻⵙⵜ ⵏ
ⵡⴻⵙⵖⴰⵔ ⵉⵛⴰⵔⵔⴼ ⴷⵉ ⴷⴷⵎⴰⵏⵉ, /ⵉⵕⵕⴻⵄ ⴷ ⴳⴰⵙ ⴱⴻⵀⵢⵢⴻⵣ,
ⵉⵙⵙⵡⵛⵉ ⵜⵜ ⵉ ⵔⵣⵢⴰⵣⵉ, /ⵉⵊⵊⴰ ⵜⴰⴷⴷⴰⵔⵜ ⵍⵙ ⵜⵜⴰⵔⵔⵅ ⴰⵎ
ⵔⴽⴻⵔⵉ, /ⵢⴻⵢⴻⵔ ⵖⴰ ⴻⵔⴻⴱⴱⴰ ⴷ ⴰⵥⴻⴱⴱⴰⵏⵉ, /ⵡⴰ ⵉⵜⵜⵙⵔⵉ, ⵡⴰ
ⵉⵜⵜⵡⵉⵔⵉ, /ⵡⴰ ⵉⵜⵜⵥⵍⵍⵉⵅ ⵏⵉⵛⴰⵏ ⵔⴰ ⴳ ⴻⴼⵇⵎⴰⵄ, ⵔⴰ ⴳ ⴻⵣⴻⵙⵉ
/ⵉⴳⵛ ⵖⴰ ⵀⴻⵍⴰⵏⴷⴰ ⵉⵡⵡⵜⴰ ⴱⴰⵟⴰⵟⴰ ⴳ ⵜⵏⴰⵢⵏ ⴷ ⵉⵥⵏⴻⵛⵏ ⴻⵖⵉ, /ⵉⵡⵜⴰ
ⴷⵉ ⵟⵟⴰⴱⵇⴰ, ⵉⵍⵍⴰ ⴰⵙ: ⵏⵛⵛ ⴰ ⴷⴷⵡⵔⵖ ⴷ ⵔⵣⵥⵉ, /ⴰⴷ ⵃⴷⴷⵜⵖ ⵙ
ⵎⵉⵏ ⵉⵍⵍⴰ ⴰⵇⴱⴱⵉ. /ⵉⵉⵀ ⵢⴰ ⵃⵎⵎⴰⴷⵉ, /ⵜⵇⴻⵃ ⴷ ⴰ ⵜⵜⴰⵡⵢ ⴷ ⵜⵉⵖⵉⵜ
ⵜⴰⵏⵢⴷ ⵜⵖⵢⵔ ⵙ ⵏⵍⵊ ⵉ ⵜⴰⵖⵢⴻⵔⵉ.

(حمادي، نشأ بدويا/ كبر مع مقبض المحراث يحرث في الكديات/ عصف عليه الجوع، فهام في الخلاء/ ترك بيته مشرعا كالحضيرة/ هاجر إلى أوروبا جاهلا/ "لا يسمع ولا يرى"/ لا يميز جيدا يمناه من يسراه/ وصل إلى هولنده " ضرب" البطاطس على قسمين وقدرا من الحليب/ خبط على الطاولة، وقال لهم: أنا سأصبح فقيها/ وسأحدث بما قال الله/ آآه ياحمادي/ ذهبت لتكسب علما، فازددت جهلا على بلادة).

فهكذا، بمجرد أن تحسنت أحوال حمادي حتى تحول إلى فقيه، فبذل مجهودا كبيرا لإقناع الناس بجدارته وأحقيته فيما يروم إليه، وأصبح موقفه من الحياة مغايرا، فبدأ يفتي بالكفر في كل من تساءل عن بعض تضاربات الوجود والحياة، وفي المرأة ووجوب ملازمتها للبيت، وفي حقه من تعدد الزوجات... بل وإنه يتخذ موقفا شاذا تجاه زوجته بعد استغلال حقها المالي بأن هددها بإرجاعها لبلدتها لتعيش المذلة والعوز:

ⵉⵙⴳⴳⵯⴰⴷ ⵣⵟⵟⴻⵛ ⵙ ⵔⵎⵔⴰⵛ ⴳ ⵙⵙⴻⵏⵜ ⵏ ⵏⵏⴱⵉ,

ⵉⵥⵥⴰⵔ ⴰⵙ: ⴰⴷ ⵔⴳⴳⵯⵃ ⴱⴰⴱⴰⵎ ⵖⴰ ⵡⴻⵥⵡⴰⵔ ⴰ ⵜⵅⵉⵛⴷ ⴷⴳ ⴻⵎⵙⵙⴻⵛⵉ,

[168] أحمد شايب، **الضحك في الأدب الأندلسي**، مرجع سابق، ص 133.

ⴰ ⵜⵃⵄⵛⴰ ⵅ ⵙⵇⵣⵣⵙⵣ ⵏ ⵍⵙⵙⵓⵎⵙ ⵅⴰⵣⵄ.

(هدد فطوش بالزواج ثانية على سنة النبي

يقول لها: سأرجع أباك إلى الحوش لتعيشي في القفر

لتعيشي على لقمة خبز حافية)

ولعل أهم موقف ساخر في كل هذه القصيدة هو أن حمادي باع ضميره ومبادئه وكل جهوده، وتواطأ مع القنصلية الممثلة للسلطة الوطنية بالمهجر، من أجل حفنة من المال والامتيازات، إلا أنه سرعان ما تم التخلي عنه بعد أن فقد المصداقية، فمال بعجالة إلى الاستحواذ على المنحة الاجتماعية لزوجته.

كثيرة هي المواقف الباعثة عن الاشمئزاز المقرون بالاستهزاء في مسار حمادي من العوز والجوع بالقرية المعدمة في الريف نحو الانتهازية والوصولية بالمهجر. وقد رتبت هذه المواقف في صيغ متعددة تتوزع بين السرد والوصف والحوار، مما أعطى للسخرية فيها دينامية وحركية واضحتين، تدفعان المتلقي نحو الاستمرار في المتابعة المرحة والهازلة.

وأخيرا، **على مستوى الموضوعات**، فإن القضايا التي عرضها الشاعر في قصيدة حمادي تكاد تنحصر في قوة موضوعتي "التعالم والانتهازية" وهيمنتهما، واللتين ظل التوتر بينهما قائما منذ البداية، وظل يجر نحو المزيد من النفور والسخرية من شخصية حمادي ومواقفه وأرائه. وهاتان الموضوعتان خلقتا العديد من الصور والمظاهر التي تعبر عنهما، حتى أنه لا يكاد يكون هناك ما هو عارض أو مستقل من الموضوعات أو الظواهر أو المظاهر، فرغبة حمادي الجاهل في أن يصبح فقيها وداعية دينيا بهولنده، جعله يستخدم العنف ليفرض واقعه المزيف (يخبط على الطاولة، ويكفر من يجادله أو يخالفه الرأي، ويشرد أبناءه في الشارع، ويهدد زوجته بإعادتها إلى البلاد....)، وجعله أيضا يغير هيئته وشكله باعتبار ذلك حجة على صدق ما يدعيه (يطلق اللحية كثيفة وشعثاء).

أما فيما يخص انتهازية حمادي، فإنه يتعاقد مع القنصلية على تضليل الناس: (يؤسس جمعية تتلقى الدعم المالي، وتخصص له أجرة شهرية، وينشر أفكارا زائفة كانبساط الأرض ومحدودية الفضاء، ويحدث الغير عن وقائع لا تعنيهم ولا تتصل بحياتهم الراهنة، ويفتي في التزام المرأة للبيت...).

وإذ ظلت القصيدة تتحرك على إيقاع يتجاذب فيه طرفي التعالم والانتهازية بصور ومظاهر مختلفة، كان. لا بد. أن ينتهي هذا التجاذب حينما تصل حدته منتهاها إلى وضع مأساوي ورهيب:

ⵍⴰⵯⵟ ⴰⵙ ⵜⵜ ⵣⵙⴰ ⵜⵎⵉⵔⴰⵏⵜ ⵏⵜⵙⵙⵓⵔⵉⵜ,

ⵉⵎⵎⵉⵔ ⵍⵃⴰⵙⵙⴰⵏ ⵉⵜⵜⴰⵏⵉ ⵉⵜⵜⵎⴰⵔ,

ⴰⵔⵉ ⵏⴰⵖⴰ ⵜⴰⵍⵍⴰ ⵏⵍⵃⴰⵙⵙⴰⵏ.

ⵉⵉⴷ ⵖⴰ ⵔⵔⵔⴰⵏⵉ,

ⵉ ⵜⵢⵍⴰ ⵏⵏⵉⴰⵖ,

ⵉⵔⵢⴰⵓ ⴰⴰ ⵙⵃⵏⵏⵉⴰ, ⵜⵇⵙⵔ ⴰⴰ ⵛⵛⵅⵓⵉⵖⵖⴰ

(لم يعد بيده شيئا، اقطعت عنه المساعدات

بقي وحيدا يؤذن ويقيم الصلاة،

تخلى عنه أبناء بلدته

آه يا حمادي

الذي أغوته الدنيا

وأصبح طماعا، وضاعت هيبته)

الخاتمة

إن عنصر السخرية في الأدب الأمازيغي بالمهجر محرك قوي وفاعل في محاورة أوضاع الواقع المختلة، وفي نقد أخلاق الناس والمجتمع الشاذة، بغية تقويمها وتصحيحها؛ وهو أيضا محفز نشيط يدعو المتلقي للتمعن والتأمل فيما يصل إلى ذهنه، وإلى فهمه فهما مختلفا ومعمقا، كما يدعوه أيضا أن يتحدى أو يتجاوز الألم ولمعاناة اللتين قد يحس بهما، أو أن يتحرر منهما عن طريق فاعلتي الاستمتاع والتلذذ.

إذا، فهذا الأدب قد اتخذ من السخرية مظهرا من مظاهر التعامل الإبداعي مع موضوعات الحياة من أجل التأثير على المتلقي وإثارة استجابته، ومن أجل خلق فعالية تواصلية سلسلة تخضع لمعايير الذوق والتلقي السائدة في الثقافة الأمازيغية بالريف، فاستخدم . لذلك . العديد من الأساليب والتقنيات والموضوعات التي تعد من مفردات التراث الشفهي الرائج بالريف، بل إن (أي هذا الأدب) . هو نفسه . لا يحاول كثيرا أن يأخذ مسافة فارقة بقدر كبير عن الأدب السردي والشعري الشفهي كما هو متداول عند عامة أهل الريف.

وختاما، يمكن القول إن الأدب الأمازيغي بالمهجر يتميز بالسخرية والهزل المكسوان بالألم، أو بالأحرى يتميز بالألم المكسو بالفكاهة والابتسامة.

المصادروالمراجع

- ✓ . أحمد الصادقي، **حمادي**، (قصيدة شعرية)، شريط سمعي، (يضم هذا الشريط مجموعة من الأشعار المسجلة لمجموعة من الشعراء المقيمين بهولنده في مرحلة التسعينيات).
- ✓ . أحمد الزياني، **أذا ريغ گ- زرو**، (ديوان شعر)، منشورات يزوران، أوترخت، هولنده، 1993، ط 1.
- ✓ . وليد ميمون، **ثيفادجاس**، (مجموعة قصصية)، منشورات يزوران، أوتريخت، هولنده، 1996، ط 1.
- ✓ -ⴽⴰⵏⵏⵓⴼ KANNOUF, **ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ**, Imprimerie Hilal, Oujda, 2013, 1er Edition.
- ✓ Mustapha AYNED, **ⴰⵣⵓⵔⴰⵏ ⵏ ⵜⵣⵓⵣ**, ⵉⵣⵓⵔⴰⵏ Izouran Amsterdam, Holland.
- ✓ أبوالقاسم رادفر، "*السخرية:لغتها،أشكالها،ودوافعها*"، الموقع الإلكتروني: www.diwanalarab.com.
- ✓ أحمد شايب، **الضحك في الأدب الأندلسي، دراسة في وظائف الهزل و أنواعه وطرق اشتغاله**، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، الرباط، 2008، ط 1.
- ✓ . أحمد شايب، **أبحاث في الضحك والمضحك**، مطبعة دار أبي رقراق للطباعة والنشر، الرباط، 2010، ط 1.
- ✓ . بديعة الطاهري، "الغرابة والسخرية في رواية: رجال وكلاب لمصطفى لغتيري"، كتاب جماعي: **أبحاث في الفكاهة والسخرية، الورشة الثانية**، تنسيق أحمد شايب، مطبعة دار أبي رقراق للطباعة والنشر، الرباط، 2010، ط 1.
- ✓ . حسن نرايس، **الضحك والآخر**، مطبعة إفريقيا الشرق، 1996، ط 1.
- ✓ . حسن يوسفي، **المسرح ومفارقاته**، مطبعة سندي، مكناس، 1996، ط 1.
- ✓ . جابر عصفور، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط 2.
- ✓ . جلين ويلسون، **سيكولوجية فنون الأداء**، ترجمة شاكر عبد الحميد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، عدد 258.
- ✓ . مليكة كينا، "ألوان من السخرية والمفارقة في المقامة الهمذانية"، كتاب جماعي: **أبحاث في الفكاهة والسخرية، الورشة الثانية**، تنسيق أحمد شايب، مطبعة دار أبي رقراق للطباعة والنشر، الرباط، 2010، ط 1.
- ✓ . محمد الحاتمي، "سخرية محمد بن أحمد الأكراري في تراجمه"، كتاب جماعي: **أبحاث في الفكاهة والسخرية، الورشة الثانية**، تنسيق أحمد شايب، مطبعة دار أبي رقراق للطباعة والنشر، الرباط، 2010، ط 1.

- ✓ .المصطفى الشادلي، "تقديم، الهزل والسخرية في التراث الشفاهي"، كتاب جماعي: **الهزل والسخرية في التراث الشفاهي**، تنسيق مصطفى الشادلي، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، مطبعة أبي رقراق، الرباط، 2014، ط1.
- ✓ .شاكر عبد الحميد، **الفكاهة والضحك، رؤية جديدة**، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، عدد 289، يناير 2005، ط 1.
- ✓ .اليماني قسوح، **توظيف التراث الشعبي في الأدب المغربي المكتوب بأمازيغية الريف**، مطبعة الأنوار المغاربية، وجدة، 2009، ط 1.

الشعر الأمازيغي : شكل القصيدة السوسية.

The Amazighe poetry : the form of the poem in *souss*

المنجلي عبد الحفيظ، طالب باحث في الأدب الشعبي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية عين الشق، الدار البيضاء. المغرب

الشعر الأمازيغي؛ شعر غنائي في أصوله ؛ لذلك معظم الباحثين والممارسين المهتمين بالشعر الأمازيغي يجدون صعوبة في وضع حدود جوهرية تفصل الشعر عن الغناء؛ وما يزيد الأمور صعوبة هو كون تلقي النص الشعري الأمازيغي منذ أزمنة بعيدة تصاحبه طقوس وممارسات جعلت منه شعرا غنائيا (الشعراء؛ الات الموسيقية؛ المتلقي/الجمهور ...). ومع ظهور الكتابة وتطور وسائلها؛ أصبح يكتسب بعض الخصوصيات؛ أهمها هذا التحول من القصيدة المغناة إلى القصيدة المكتوبة؛ أي من الخطاب المسموع إلى النص المقروء. وينقسم إلى فروع أساسية منها: الشعر التعليمي؛ والشعر الإبداعي...

الكلمات المفاتيح: أمارك ، إزلي، أكزوم ن ؤمارك، تامجهديت، المقدمة الدينية ، القصيدة الأمازيغية .

Amazigh poetry is a lyric poetry in its origins; therefore, most interested researchers and practitioners find it difficult to set fundamental boundaries that separate poetry from singing. However, What makes the work more difficult is the fact that receiving this Amazigh poetic text from long ago has been accompanied by rituals and practices which made it more lyrical (poets; musical instruments; the audience...).

Furthermore, with the appearance of writing and the development of its tools, this poetry knows a shift from its lyric state to the written one; which means from an audible speech to a readable text in its dealing with different topics, including: educational poetry; Creative poetry ...etc.

أ) الشعر المغربي و العربي:

ورد في كتاب العمدة لابن رشيق: روي عن النبي صلى الله عليه وسلم أنه قال: لاتدع العرب الشعر حتى تدع الإبل الحنين"[169]. وفي عمق الحديث يؤكد الرسول صلى الله عليه وسلم أن العرب أمة شعر، وهو صناعتهم التي تفوقوا فيها عن غيرهم من الأمم الأخرى. والصناعة حرفة الصانع، وعمله الصنعة لذلك فإن الشعر صناعة، والشاعر صانع، والقصيدة صنعة"[170]. والأمم العربية منذ زمان وهي تتباهى بهذه الصناعة، وخير دليل على ذلك وهو معروف ولابأس من التذكير به: وهو الأسواق الأدبية التي كان يتنافس فيها الشعراء قصد إنتاج أجود القصائد فصاحة وبلاغة، هذا ما جعل الأمم العربية تحتل مراتب

[169] ابن رشيق القيرواني، العمدة، الجزء الأول، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، ط4، 1972، دار الجيل بيروت، ص30.

[170] محمد بنعمارة، الصوفية في الشعر المغربي المعاصر (المفاهيم والتجليات، ط1، 2000، ص18.

الصدارة في الفصاحة والبيان، التي كان المجتمع يتعطش لتذوقها والاستمتاع بها، لأنها سجل متكامل لتجاربه وأيامه، وذكرياته.

"الشعر – إذن – علم الخاصة، أي علم النخبة التي تقول الشعر أو تساهم في تهذيب صناعته. وعلم المجتمع بأكمله لأنه مستودع الحكم والتجارب والأمثال والأيام، وسجل خبرة القوم في الحياة. فقد كان الشعر في الجاهلية عند العرب ديوان علمهم ومنتهى حكمهم. به يأخذون، وإليه يصيرون"[171].

الشعر صناعة أساسية يعرفها أهل الاختصاص أكثر من غيرهم، وهو العلم الذي تبوأ الصدارة لدى قبل مجيء الإسلام، ولم نجد في هذا الصدد دليلا ساطعا أكبر من قول ابن رشيق: "فقد وجدت الشعر أكبر علوم العرب، وأوفرها حظوظ الأدب"[172]. وهكذا كان الشعر والأدب العربي في مراحله الأولى عند مجتمعات ما قبل الإسلام.

المهتم بالأدب العربي في المغرب في الوقت الراهن يجد أغلب الأبحاث تتسم بنوع من التركيز في بعض الجزئيات التي لن نقول عنها بسيطة ودون فائدة، وإنما لن تفي غرض القارئ أو طالب العلم بالشكل المطلوب. بالإضافة إلى دراسة متون أدبية بنفس القوالب والمناهج والطرق التي سبق وأن درست بها وذلك بتقليد حرفي خال من أي ابتكار وإبداع فردي للباحث والدارس، رغم أن الشعر لازال "يتحرك متنقلا من وضع إلى آخر، لاشك أنه في سياقه اكتسب بعض المظاهر الارتقائية التي بها أحرز كيانه، أو سلك الطريق إلى إحرازه، وهو ما لا إمكان لتحقيقه إلا داخل المنظومة الإبداعية التي قد يفترض فيها وجود المبدع الخارق السباق الذي يتجاوز عصره فيأتي بغير المعهود. ولكن الشعر – كجميع الآداب والفنون – لا يخرج في سيره عن حدود مسيرة الفكر البشري والحياة الإنسانية عامة، أي أنه قد يتعرض لما يمكن أن يتعرضا له من صعود وهبوط، أو ركود ويقظة، أو تطور وتجدد، أو صراع وتغيير، أو حتى موت وفناء"[173].

وأضاف قائلا: ..."وإذا كان الشعر في المغرب قد حقق ذاته أو كاد، فما كان ليتسنى له ذلك إلا من خلال النسق العربي العام الذي احتك به على مدى حقب التاريخ، وكذا من خلال محاولات التطوير والتجديد التي عرفها هذا النسق. ففي بوثقته يتحرك ويعتمل وينصهر، متعرضا للمد تارة وللجزر أخرى، ولكنه في كلتا الحالتين يسير مطاوعا للتيار ومنقادا إليه، إذ منه يستمد وجوده وقوته وحتى مشروعيته"[174]. فالشعر العربي عبر مساره الطويل عرف تفاعلا كبيرا مع مختلف الوقائع والأحداث الوطنية والقومية والكونية، كما أبرزت أيضا ذات مبدعها ومواقفه من الواقع، لتقدمها إلينا من خلال مضامينها أحسن تقديم، كاشفة لنا هويته الحضارية، " على الرغم من كل قراءة فإن النص الشعري يظل مغلقا ومغلقا، أي في حاجة دائمة إلى الكشف عنه، باعتباره نبعا ثرا لا سبيل إلى حصر مجالاته الرحبة وممكناته المتدفقة، أو هكذا ينبغي أن يكون. ومن شأن إبداع بهذا البعد أن يثير صعوبة التحكم في نصوصه، والقبض على ماهيتها، وتحديد محاورها، والإمساك بالعناصر الفاعلة فيها والموجهة"[175].

إن الأزمة الحقيقية للشعر المغربي تتجلى في كونه بقي مجهولا، بعيدا عن النقاد والقراء الذين بإمكانهم أن يعيدوا له الاعتبار بدل تركه متراكما في دواوين، ومتناثرا بين صفحات المجلات والجرائد، لذا وجب على المهتمين بالمجال العناية به بحثا ودراسة، والتنقيب عن قضاياه وأغراضه، واستخلاص خصائصه الفنية والجمالية...

ب) الشعر الامازيغي: شكل القصيدة.

---

[171] محمد بنعمارة، المرجع نفسه، ص22.

[172] ابن رشيق، نفسه، ص16.

[173] عباس الجراري، تطور الشعر العربي الحديث والمعاصر في المغرب من 1830 إلى 1990، ط1، 1997، مطبعة الأمنية- الرباط، ص7.

[174] عباس الجيراري، نفسه ص8.

[175] عباس الجراري، نفسه ص9.

يعد الشعر الأمازيغي؛ شعر غنائي في أصوله ؛ لذلك معظم الشعراء والباحثين المهتمين بالأدب الأمازيغي يجدون صعوبة في وضع حدود جوهرية تميز الشعر عن الغناء؛ وما يزيد الأمور تعقيدا وتشابكا هو كون تلقي النص الشعري الأمازيغي منذ الأزمنة الغابرة تصاحبه طقوس تجعل منه شعرا غنائيا (الشعراء؛آلات موسيقية؛ المتلقي/الجمهور ...). ومع مجيء الكتابة وتطور وسائلها؛ أصبح الشعر الأمازيغي يكتسب بعض الخصوصيات؛ أولها التحول من القصيدة المغناة الى القصيدة المكتوبة؛ أي من الخطاب المسموع إلى النص المقروء، وبفضل هذا التحول والتراكم. " أجمعت مصادر عدة مهتمة بالشعر الأمازيغي على اعتبار كلمة (أمارك) جمع امواراك هي المصطلح الدال على الشعر؛ والمؤشر على قدرة الإبداع الشعري؛ والمحيل على مجموعة من الانتاجات الشعرية. ويتفرع الى ثلاثة فروع أساسية هي: الشعر الطقوس؛ والشعر التعليمي؛ والشعر الإبداعي.[176]

وفي تحديدنا لمصطلح الشعر الامازيغي - امارك – لابد أن نقدم هنا بعض آراء الباحثين الأمازيغ؛ وعلى رأسهم الشاعر "محمد مستاوي" في تحديده لمفهوم الشعر ووظيفته؛ وهي آراء واردة في ديوان (تضصا د ءيمطاون) (ضحك وبكاء)؛ حيث قال:

من الخطأ أن ينظر إليها من حيث كلماتها على أنها للترفيه لا اقل ولا أكثر؛ فهي وسيلة فعالة للبناء والهدم. ولكونها موجهة إلى مجتمع مدمن على سماعها؛ فانه يتأثر بها تأثرا بالغا يمكن أن تصيره معوجا أو مستقيما؛ واعيا أو مخدرا؛ تماما كالصحافة المكتوبة والناطقة"[177].

ويضيف نفس الشاعر في ديوان اخر "ءيسكراف/ القيود"؛ قائلا: فهو يعبر عن حاجيات وطموح وسطه الذي أودعه تقاليده الفنية؛ فهو الذي يقوم بجمع هذه التقاليد وإعادة تأويلها؛ ومن خلاله يتم انسجام المجموعة في الجماعة الوطنية؛ بحيث إن الفنان الشعبي إذا كان يستوعب الموهبة خلاقة الجماعية فليس مع ذلك عبدا خاضعا للجماعة؛ فهو بحق يمثل المبدع الذي يعبر بتلقائية عن امال والام شعبه بكيفية تكون في متناول أولئك الذين يتحدث عنهم والهم"[178]

الذات الشاعرة بفضل قدرتها الإبداعية والفنية اكتسبت هم الدفاع وحماية التقاليد والوسط الاجتماعي ككل؛ وحاولت فهمه وتأويله؛ وبشكل عفوي وتلقائي يقدم رؤية للحياة والكون؛ من جهة؛ وتطلعات الجماعة من جهة أخرى. فإعادة التأويل هنا لا تعني أن الشاعر الأمازيغي يبني مفهومه للعالم بكل مكوناته. فهو لا يدعو للإصلاح والتغيير فحسب؛ بل يشارك بإمكاناته... و يحاول أن يشيد ويبني العالم من جديد؛ أو على الأقل يرسم منهجا يساير رؤيته الذاتية المبدعة.

" لقد اشتهرت عدة مناطق سوسية بالشعر الامازيغي/ امارك؛ وفي مقدمتها تأتي مدينة تيزنيت وباديتها. من " وجان " و"وتازروالت "و " لاخصاص" و" آيت باعمران"؛ بالإضافة إلى مراكز أخرى ك " إنشادن " و" اشتوكن "؛ فقد قدمت نماذج خيرة ذكورا وإناثا. إذا كان لمدينة تيزنيت الدور الريادي في الإنتاج الفني"[179]

منذ زمن بعيد عرفت مناطق أخرى بأوصاف رسمها العرف الاجتماعي السوسي؛ كاشتهار مدينة مراكش بالزهد والأمان؛ وتزنيت بالشعر والفن والغناء والجمال؛ وهذه الخصائص استخلصت من المعطيات الإنسانية والطبيعية للمنطقة؛

---

176 .المنادي احمد؛ الشعر المغربي الأمازيغي الحديث بسوس مقاربة لظاهرة الديوان الشعري؛ اطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في الاداب؛ جامعة الحسن الثاني عين الشق كلية الاداب والعلوم الانسانية الدار البيضاء؛ شعبة اللغة العربية وادابها وحدة التكوين والبحث في الثقافة الشعبية؛ اشراف: د.محمد خليل؛ الموسم الجامعي 2002/2001. ص146.

177 المنادي احمد، المرجع نفسه؛ ص39.

178 المنادي احمد، المرجع نفسه؛ص40.

179 بن يحيا لحسين؛ مساهمة في دراسة الادب الامازيغي المغربي؛ شعر الحاج بلعيد نموذجا جمع وتحقيق ودراسة؛ رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا في الاداب؛ تحت اشراف د.محمد خليل؛ السنة الجامعية 1997/1996 ؛ جامعة الحسن الثاني عين الشق الدار البيضاء؛ شعبة اللغة العربية وادابها تخصص ادب؛ فرع: الادب المغربي. ص77.

بالإضافة إلى المراحل التاريخية الطويلة التي مرت بها هذه الرقعة الجغرافية؛ وما رافقها من أحداث هامة؛ وهذا ما جعل الروايس يعبر عن هذا المعنى في قوله:

اتيزنيت زين نس ئتا وعلام.

غين اغداك ئطر بو لهوا؛ دلوطار.

يان ئسوان امان نس؛ ئك اهواوي".....

فالشاعر يلح هنا على أن سوس ومدينة تزنيت تحديدا موطن الشعر والغناء والفن والجمال أيضا. فلابد لكل من أقام بها أن يكون له حظ في الشعر والغناء.

فالشاعر الأمازيغي يوظف مصطلحات لها علاقة بمجال اشتغاله؛ وبيئته ووسطه؛ لذلك كان قريبا من الطبيعة بمختلف أشكالها من جبال ووديان؛ وعلى رأسها الحقل الذي كان يقضي فيه معظم وقته؛ لذلك " وظف الشاعر "محمد البصير" من مواليد القرن التاسع عشر، ذلك المصطلح الفلاحي في شعر أغنية مسجلة على اسطوانة 78 لفة للفونوغراف في ملكية ذ " احمد بوزيد" فقال:

هايي على الله نكان فلاونت افوس

دايـزاكارن اتايوكا ام نعلم س لخير

يمكن أن نترجم البيتين إلى:

على بركة الله وضعنا عليك اليد

والحبال يا دابة (الحرث) لكي نرسم العلامة المباركة"[180].

فالقراءة السطحية والأولية لهذين البيتين؛ قد يفهم منها ذلك الوصف الظاهري لفلاح وهو يستعد لمزاولة عمله الموسمي – الحرث- لكن حين نمعن النظر ونتأمل جيدا نعلم أننا أمام شعر ذو حمولة رمزية لا يقصد هذا العمل الظاهر؛ وإنما يدل على كل ما يحيل على التمرس والتمرن والاستعداد؛ والمخاض الذي يسبق ظهور القصيدة.

وهناك أسباب تملي على الشاعر شكلا إبداعيا معينا؛ كالميل الفطري للتطويل؛ وتملك تقنية الخلق؛ والقدرة على التغلب على صعوبات الإبداع؛ وحسن استخدام وسائل التراكم الكمي وأساليبه؛ أو رغبة في إصابة الهدف دون لف؛ أو لابتسار التجربة؛ وسوء اختيار البحر والقافية.

ومن أشكال القصيدة الأمازيغية ما يلي:

1 – ازلي: جمعه ازلان؛ وتنطق اللام راء في شمال المغرب (ازري)؛ ويراد به في اللغة العربية الغصن أو الفرع؛ وفي الشعر الأمازيغي يقوم ازلي مقام البيت المفرد في الشعر العربي.

2- تيتماتين ن ؤمارك: وتترجم للعربية بالأخوات شعرا؛ والمقصود بذلك في الشعر الأمازيغي ما يقصد بالنتفة في الشعر العربي؛ ووجود النتف بكثرة يبرر؛ في كون المعنى غير مكتمل في السطر الشعري الواحد؛ لذلك إلى يضطر لإلحاقه بالسطر الثاني؛ واحتفاظ الرواة بالنتف رغم طولها دليل على وحدة عضوية وموضوعية هذه النتف.

3- اكزوم ن ؤمارك: ويقصد به القطعة أو الجزء من الشعر؛ ورغم أن عدد أبياته غير محدد؛ فإننا نعتبره مثل المقطع في الشعر العربي الذي يتكون من ثلاثة أبيات إلى ستة.

---

[180] امرير عمر؛ العادات والتقاليد في المجتمع المغربي؛ الشعر والنباتي؛ مطبوعة اكاديمية المملكة المغربية؛ سلسلة الندوات ندوة لجنة القيم الروحية والفكرية؛ مراكش؛ 2007؛ ص131.

4- تالغات كزولن": بمعنى القصيدة القصيرة؛ وهي التي جاءت في القصائد التي يتراوح عدد أسطرها الشعرية تقريبا ما بين سبعة أسطر إلى تسعة عشر سطرا شعريا .

5- تلغات تامجهديت": وهي القصيدة المتوسطة التي يتراوح عدد أسطرها الشعرية ما بين عشرين إلى تسعة وثلاثين سطرا شعريا.

6- ازيكر ن ؤمارك": هذا المصطلح بالأطلس الكبير؛ أما في الأطلس المتوسط يطلق عليه "أمهلل وثايفارت"[181]؛ اي الطويل من الشعر؛ وتستعمل لفظة (ئزكر/ الحبل)؛ على هذا النوع من القصائد لما تتميز به من الطول والتماسك.

وانطلاقا من القصائد التي اعتمدنا عليها في هذا البحث المختصر بمختلف أحجامها وأشكالها؛ لاحظنا أن الأغلب الأعم يسير وفق بناء هندسي تقليدي ومتعارف عليه في الشعر العربي وهو الشكل الثلاثي العناصر:

المقدمة

الموضوع

الخاتمة

فالمقدمة بوابة القصيدة التي يفتحها المبدع الشاعر من أجل ولوج المتلقي؛ فما الشكل الفني الذي يوظفه فيها الشاعر إلا محاولة جذب المتلقي (السامع/ القارئ) كما أنها تهيئ الشاعر والمتلقي معا لإقحام القصيدة؛ وأغراضها؛ وباعتبار المقدمة أول ما يقرع سمع المتلقي؛ فقد أولى لها "الحاج بلعيد" أهمية قصوى ؛ كالاستهلال باسم الله بصريح العبارة؛ أو ضمنيا؛ كما في قوله:

أك زورح أولي دار تيسورا ن لخير.

فهو محق إذ يرى أن الله وحده لا شريك له من يملك مفاتيح الخير؛ لذا افتتح بها قصيدته ليفتح الله له أبواب الخير.

للشاعر الأمازيغي وعي كبير بأهمية خطاب المقدمة؛ لذا نجده غالبا ما يفتتح قصائده بالبسملة؛ كما في قول الشاعر:

وباسم الله لفال ملولن"..

فليس اعتباطيا أن تأتي هذه الكلمات الدالة في النص؛ لولا رغبة الذاكرة الجماعية الأكيدة في ترسيخ هذه المفاهيم التي تتمتع بظلال إسلامية واضحة.

" فالنصوص الإبداعية الأمازيغية غالبا ما تبدأ بالبسملة " وأول ما يستفتح به الشعراء؛ ذكر الله؛ وتمجيده؛ مما يؤكد أن الأمازيغي يعيش حياة المسلم الصادق الإيمان. اللاهج دوما بذكر الله وفضائله؛ والحرص على البدء به عند كل عمل... وهكذا يرى البسملة مفتاحا يفتح للمستفتح به كل أبواب الخير ... فذكر البسملة ليس مجرد كلام مقدمة روتينية؛ يفتح بها الشاعر كلامه؛ بل هي دلالة عميقة إيمانية؛ تفتح للشاعر إمكانية تدليل الصعاب؛ وتجعل القول سهلا في فمه"[182].

يقول الحاج بلعيد:

ابسم الله ؤرحمان ؤراحيمين.

نزولا ف سيدي رصول؛ أداح يرخو ووال أتن كملح.

زوليح فلاس؛ ؤومنح سرس؛ كيح أغاراس نس.

ويمكن تعريب هذه الأبيات إلى العربية كالتالي:

---

[181] حنين سعيد؛ صفرو ومنطقتها قراءة في الذاكرة وفي الراهن؛ مجالات الابداع في الزجل والشعر الامازيغي اليوسيين؛ اشغال الملتقى الثقافي الرابع لمدينة صفرو الجزء الثاني؛ ص 264

[182] محمد جودات ؛ تناصية الانساق في الشعر الامازيغي؛م سابق ؛ص147.

بسم الله الرحمان الرحيم

أصلي على النبي واتبع منهجه

لعلها تفك عقدة لساني لإتمام القصيدة.

افتتاح القصائد الأمازيغية بالبسملة والصلاة على النبي ليس إلا دليل على تجدر الثقافة الإسلامية في الثقافة الأمازيغية؛ حتى أضحت عنصر من عناصر بدأ النص حيث تجلب للشاعر كل تيسير؛ والمتلقي بدوره يحمل نفس الإيمان العميق بقدسية افتتاحية القصيدة الأمازيغية." إن افتتاح النصوص بالبسملة ليس إذن مجرد تنميق لغوي دون أن يكون ذلك بنية جوهرية في بنية النص؛ لذلك فإن الشعراء كثيرا ما ينتقلون مباشرة إلى مواضيع تمس الإيمان وقضاياه وصفة الله تعالى وغير ذلك"[183].

وهذه أيضا قصيدة (لكتاب) ل م"حمد الدمسيري" تبدأ ب:

بسم نوسيد لكتاب أر زالا ف ايكي نسي.

لفظة الكتاب في النص فهي أيضا عنوان القصيدة؛ فهي معروفة لدى المتلقي؛ لا يحتاج إلى الإحالة عليه بالكتاب/ القران الكريم؛ فيكفي ذكر الدال لمعرفة المدلول؛ لأنها مرسومة بقوة في ذهن المتلقي.

إلى جانب البسملة هناك من القصائد ما يفتتح بالتوسل بالأولياء والصالحين؛ أو بعض أقطاب الطرق الصوفية؛ كما في قول الشاعر:

الصالحين اســـادات؛ المـلوك.

ريـغ أ

وكان اتحضرم؛ ئغ ساولغ.

فالملاحظ على شعر" الحاج بلعيد"؛ والشاعر "محمد مستاوي" وكذا الكثير من الشعراء الأمازيغ عامة؛ وبخاصة الشعر القديم؛ يهيمن عليه الطابع الديني في جل مقدمات القصائد؛ حتى أضحى " من مميزات القصيدة الأمازيغية التزامها باستهلال ذي مضمون ديني توسلي؛ يتبرك فيه بذكر الله والرسول والأولياء والصالحين"[184].

وهذا التقديم الديني (المقدمة الدينية)؛ جاءت نتيجة اعتبارات شتى:

الفخر بالقيم الإسلامية.

التحدي الذي يواجهه الشاعر في الولوج لعالم القصيدة.

النظرة المجتمعية التي كانت تنظر إلى الشعر بكونه بدعة في المجتمع الإسلامي.

عرض وموضوع القصيدة الأمازيغية:

وهو الموضوع الذي من أجله نظم الشاعر قصيدته؛ ينتقل إليه مباشرة بلطف ورفق بعد المقدمة دون مفاجأة ؛ لأن حسن التخلص يقتضي من الشاعر احترام مقاييس الإجادة والإبداع؛ لذا لا يكون انتقاله من عنصر إلى آخر مفاجئا حتى يتمكن المتلقي: القارئ أو السامع الدخول صلب الموضوع بدون قفز.

فإغراض الشعر الأمازيغي عامة متنوعة ومتعددة بتعدد حاجياته؛ فهو يتسع لكل طموحاته وأحلامه؛ وفيه سجل كل رؤاه للحياة والكون.

فالإبداع الأمازيغي " يدخل إلى إنتاجية من نوع آخر؛ تتولى تعليم الدين للمتلقي في قالب شعري؛ كما سنرى في تحليل نص قصيدة (الحج) "لمحمد الدمسيري" وتتبنى كذلك نقد المجتمع من منطلق إسلامي في قصيدة (الشراب).(محمد جودات)

---

[183] محمد جودات ؛ تناصية الانساق في الشعر الامازيغي؛ م سابق ؛ص149.

[184] الحسين بن يحيا ؛ مرجع سابق.ص 312

يقول الشاعر (محمد الدمسيري).

يان ئسان شراب؛ وي لجنت ؤراكيسن سون.

ئنا نيت ربي غ لقوران يان ئسان شراب ئحرم.

يان ئسان شراب شراب؛ وي لجنت وراكيسن سون.

ؤولا زرينت توكانس؛ يان ئسان شراب ئحرم"[185].

معنى الأبيات هنا واضح فكل نصوص الشريعة الإسلامية؛ تدل على تحريم شرب الخمر؛ مع عدم الأخذ بشهادة شاربه؛ بكون صاحب هذا الفعل لن يكون عادلا.

وهنا موضوع آخر في قصيدة (لاكصيضا) لمحمد الدمسيري). تحكي القصيدة عن واقعة حادثة السير التي تعرض لها الشاعرمحمد الدمسيري؛ زاوجت بين ثناياها بين دلالات الحكي التقليدي البسيط اليومي التقريري؛ وبين الحكي العميق في آن واحد.

فالقصيدة تعالج ما لوسائل النقل من منافع وايجابيات؛ شرط عدم اقترانها بالسرعة المفرطة؛ والتعامل معها بشكل عقلاني؛ فالشاعر حاول استرجاع هذه اللحظات أثناء إحدى أسفاره و" زيارة قريته؛ وزيارة الوالدين؛ واقتضت سلطة الحكي الشعبي أن يدخل الشاعر وصف تفاصيل المحطات التي مر بها خلال السفر؛ حتى وصل إلى موقع الحادث"[186] (محمد

حيث تسرد تفاصيل القصيدة لحظة وصول رجال الدرك وسيارة الإسعاف... ثم الانتقال إلى وصف أحداث المستشفى وأحداث تدخل الأطباء والممرضين من اجل الإسعاف ...

يقول الشاعر:

ئفولكي لحديد ئغ ديس ؤريمون زرب

ونازربن هان وراس اس ئمون لغرض.

وعموما" فالشعر الأمازيغي الحديث تشكل هيئات مختلفة بحسب المقصدية الاجتماعية التي كانت وراءه. والمتأمل في بنائه الدلالي المقصدي سيلاحظ تعدد القضايا التي انخرط فيها الشاعر الأمازيغي الحديث؛ وتنوع الأبعاد التي عالجتها متون الدواوين الشعرية"[187].

وهذا تصريح أحد أعلام الأدب الأمازيغي الأستاذ "احمد المنادي" ودارس للقصيدة الأمازيغية القديمة والمعاصرة؛ حيث درس في أطروحته التي نال بها الدكتوراه في الآداب أزيد من 14 ديوانا شعريا بمعدل يزيد عن 540 قصيدة امازيغية.

إذ " تأتي القضايا الاجتماعية في مقدمة اهتمامات الشعراء؛ فقد لمسوا مختلف جوانب المجتمع المغربي فتناولوها بالنقد والمساءلة. مركزين على بعض مظاهر الفساد الاجتماعي والظواهر القاتلة سواء ما تعلق منها بأخلاق الأفراد وممارساتهم أو بوضعيات الفئات الاجتماعية المتباينة؛ وما يعرفه المجتمع من انتكاسات وتراجعات وتحولات في مجالاته الثقافية والفنية والأخلاقية"[188]

وبإسراف الشاعر الأمازيغي في تصوير المجتمع ونقده؛ وتقديم صور معاناته التي يتخبط فيها؛ والتي تقف حاجزا دون تحقيق طموحاته؛ يقول الشاعر " محمد وخزام الساحلي" في إحدى قصائده من ديوان(ءيمحاسن):

---

[185] محمد جودات ؛ نفسه.263- 264

[186] محمد جودات؛ نفسه؛ ص205.

[187] احمد المنادي؛ نفسه؛ ص 282

[188] احمد المنادي؛ نفسه؛ ص 283

ءيزرا رب ميدن ءور اك سول تن ءيهولي.
لحلال أتن شين والا أر سيسن سيكيلني.
ءيزرا ء اكسساب ءور سول ء يحكم غ جلب نسي.
ءيرزم لعزيب ءيفوغ ءوهروي ستاكانتي."[189]

فهذا المقطع يعبر بقوة عن ضرورة وجود قوانين وضوابط اجتماعية تقنن سلوك الناس؛ وإلا انتشرت الفوضى والرذيلة وهو يشبه ذلك في عدم قدرة الراعي على التحكم في قطيعه فمنه ما يتعرض لافتراس الذئاب والضياع والتيه في الغابة؛ وهو وجه صريح لما يواجهه المجتمع المعاصر وتحديدا على مستوى الأخلاق والقيم.

وأخيرا فالقصيدة الأمازيغية امتداد للشعر الكوني، له قواسم مشتركة مع غيره، كما له خصوصيته المحلية، خاتمة القصيدة الأمازيغية تسمى في القاموس النقدي ب " تامسوست"؛ إذا ارتبطت بالأغنية تم القصد بها ذلك العزف والإيقاع الموسيقي السريع الذي يقفل الأغنية؛ أما إذا ارتبطت بالشعر؛ فهي تعني ذلك السطر الشعري؛ أو بضعة أسطر يختم بها الشاعر قصيدته.

- **المراجع :**

- ابن رشيق القيرواني، العمدة، الجزء الأول، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، ط4، 1972، دار الجيل بيروت.
- محمد بنعمارة، الصوفية في الشعر المغربي المعاصر (المفاهيم والتجليات، ط1، 2000
- محمد جودات ؛ تناصية الانساق في الشعر الامازيغي؛ اطروحة لنيل الدكتوراه في الاداب؛ اشراف محمد خليل؛ جامعة الحسن الثاني عين الشق كلية الاداب والعلوم الانسانية وحدة البحث في الثقافة الشعبية؛ تخصص ادب شعبي؛ السنة الجامعية 2002./2001

- بن يحيا لحسين؛ مساهمة في دراسة الادب الامازيغي المغربي؛ شعر الحاج بلعيد نموذجا جمع وتحقيق ودراسة؛ رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا في الاداب؛ تحت اشراف د.محمد خليل؛ السنة الجامعية 1997/1996 ؛ جامعة الحسن الثاني عين الشق الدار البيضاء؛ شعبة اللغة العربية وادابها تخصص ادب؛ فرع: الادب المغربي.
- المنادي احمد؛ الشعر المغربي الأمازيغي الحديث بسوس مقاربة لظاهرة الديوان الشعري؛ اطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في الاداب؛ جامعة الحسن الثاني عين الشق كلية الاداب والعلوم الانسانية الدار البيضاء؛ شعبة اللغة العربية وادابهاا وحدة التكوين والبحث في الثقافة الشعبية؛ اشراف: د.محمد خليل؛ الموسم الجامعي 2002/2001.

- امرير عمر؛ العادات والتقاليد في المجتمع المغربي؛ الشعر والنباتي؛ مطبوعة اكاديمية المملكة المغربية؛ سلسلة الندوات ندوة لجنة القيم الروحية والفكرية؛ مراكش؛ 2007

- حنين سعيد؛ صفرو ومنطقتها قراءة في الذاكرة وفي الراهن؛ مجالات الابداع في الزجل والشعر الامازيغي اليوسيين؛ اشغال الملتقى الثقافي الرابع لمدينة صفرو الجزء الثاني
- عباس الجراري، تطور الشعر العربي الحديث والمعاصر في المغرب من 1830 إلى 1990، ط1، 1997، مطبعة الأمنية- الرباط

[189] محمد خزان الساحلي؛ديوان ءيمحاسن؛ ص 9

دورالانشودة التربوية الامازيغية في التربية على القيم الإنسانية النبيلة وفي اكتساب اللغة بطريقة إبداعية مشوقة

بقلم ذ.عمرأيت سعيد، المغرب

هذا المقال يهدف الى تحديد بعض التعاريف التي تخص مفهوم النشيد التربوي الأمازيغي وتبيان مدى ثرائه وغناه من حيت الجمالية اللغوية والموسيقية.

كل هذه المواصفات تجعل منه حاملا ووسيطا بيداغوجيا سيساعد لا محالة في تعلم واكتساب التلاميذ للغة الأمازيغية بطريقة إبداعية مشوقة، إ ن هذا المقال يبين كذلك مختلف أدوار ووظائف النشيد التربوي الأمازيغي خاصة في إدماج التربية على القيم في التدريس بواسطة الأناشيد التربوية.

الكلمات المفاتيح: الانشودة التربوية الامازيغية- التربية - وسائل - القيم الإنسانية _اللغة الأمازيغية

This article aims to define the educational song in its linguistic richness, musical can come a real learning tool.

This article also shows the different roles of the educational song especially in terms of the insertion of positive values in teaching using educational songs.

Keywords: THE SONG – EDUCATION – MEDIUM -THE AMAZIGHE LANGUAGE – HUMAN VALUES

لا شك في اقتران التربية[190] بالفن غناء وأنشودة ورسما...والحال أن الفن يفعل في النفوس ويغير في الأحوال ما لا يمكن أن تغيره السياسة والبندقية. والتربية أقرب إلى الفن منها إلى العلم. المعطيات والقيم تحتاج لغرسها في النفوس إلى الفن. فالتربية الفنية لا تقل أهمية عن علوم التربية، بل إنهما متكاملان من أجل خدمة الناشئة.

يقول سليمان العيسى في مقدمة (ديوان الأطفال1.

« . . .دعوا الطفلَ ينشد ويغني. بل انشدوا وغنّوا معه، أيها الكبار! إن الكلمة الحلوة الجميلة التي نضعها على شفتيه هي أثمن هدية نقدمها له. لكي يحبَّ الأطفال لغتهم، لكي يحبوا وطنهم، لكي يحبوا الناسَ، والزهرَ، والربيع، والحياة، علِّموهم الأناشيد الحلوة. اكتبوا لهم شعراً جميلاً.»

[190] - السلسلة التربوية – العدد 1-مصلحة المخيمات ومراكز الاصطياف وزارة الشبيبة والرياضة ،صفحة 165،1998.

asuγl s tmaziγt

Adjat icirri ad ittirir yisin I lγa.ar dids ttirirm ula knni a imqrann ,acku taguri iẓiln nna nakka I icirran nttat ayd igan tasmγurt taxatart asn ilaqn.afa ad irin tutlayt nsn, irin tammurt nsn, irin afgan,irin aljdjig d tfsutt ula tudrt.iwa sslmd at asn urarn izddign,ara yat asn isfra iẓiln. Asuγl s tmaziγt omar ait said.

1/ ما معنى النشيد أو الانشودة التربوية ؟

يعتبر النشيد نوعا من الأنشطة التربوية ووسيلة تعبير تعنى بالجانب الجمالي، وهي أيضا لون من ألوان الأدب الذي يصور جانبا من جوانب الحياة. وهو مجال خصب للمعرفة والتكوين والتذوق الجمالي والإبداعي.

يصعب إعطاء تعريف دقيق للنشيد نظرا لشمولية وظائفه، وتعدد أهدافه ومراميه التربوية، الثقافية والاجتماعية... واعتبارا لأهمية النشيد ندرج ثلاث مفاهيم رئيسية هي:

التعريف الأول: الأناشيد[191] مجموعة من الألحان والإيقاعات والكلمات المناسبة، تختلف مواضيعها باختلاف الزمان والمكان، وهي وسيلة للتعبير يلتجئ إليها الإنسان ليعبر بها عما يخالج نفسه ووجدانه من والرياضة) أحاسيس تشده سواء كانت مفرحة أومحزنة. (المفهوم حسب السلسلة التربوية لوزارة الشبيبة
التعريف الثاني: النشيد نص لغوي جميل في معناه ومبناه يكون موضوعا متكاملا هادفا ومصاغا في قالب نثري يجعله قابلا للتغني والإنشاد بألحان مناسبة تناسب تلك الكلمات من حيث الإيقاع إيقاع شعري أو والأنغام والطبقات الصوتية. '(حسب وزارة التربية الوطنية ج.ت.ت.م)
التعريف الثالث: النشيد مقطوعات أدبية تتكون من كلمات سليمة المعنى والمبنى مقرونة بألحان وإيقاعات جميلة مناسبة لقدرات الطفل من حيث المقامات والنغمات الموظفة في النشيد تختلف مواضيعها باختلاف الزمان والمكان، وتعبر وجدانيا عن أحاسيس الطفل عبر مختلف المواقف والظروف المعيشة، وهو أسلوب تربوي ذو وظائف وفوائد كثيرة (الجانب المعرفي، اللغوي، الأسلوب) .(المفهوم حسب اللجنة الوطنية ل ج.م.ص.م).

2. الدافع الكامن وراء اختيارنا الانشودة التربوية موضوعا لهذا المقال :

[191] عبد الناصر المسناوي،عرض حول موضوع " مفهوم النشيد التربوي "صفحة15،جريدة العلم ،العدد258.

انطلاقا من ميولاتنا وشغفنا بهذا المجال الفني والإبداعي فتجدر الإشارة إلى أن البحث في التراث الأدبي الامازيغي[192] لم يشهد بداياته الواضحة إلا مؤخرا حيث نجد ثلة من الكتاب والنقاد والمبدعين يتقربون إلى دراسته بغية الوقوف على فنيته وآلية اشتغاله. وننوه بمجهودات جماعة شباب حاولوا تناول التراث الأدبي والشعري بالخصوص من زاوية المقاربة والاستحضار وإعادة تقديمه إلى أناس يكاد يمحي وجوده وأثره في ذاكراتهم نتيجة الحيف الإعلامي الذي طاله مدة لا يستهان بها.

للإشارة فالكتابة والتلحين للطفل بالأمازيغية جديدة – في اعتقادنا – كل الجدة. ذلك أن الخلفية التربوية الأمازيغية - وحسب رأينا تكاد تخلو من الاهتمام والاعتراف بالطفل، ومقومات الطفولة.

الألبوم يعزز مبادئ تهم الطفل والطفلة، ومن هذه المبادئ استنهاض الهمم من أجل التعلم والتحسيس بالمساواة بين الذكور والإناث مع وجوب استحضار الاحترام لكل من الأب والأم وسائر الأهل نقول في قطعة من ألبومنا الول المخصص للطفولة وتحت عنوان " ألمود " بمعنى التربية والتعلم.

Almmud

Almmud almmud
Almmud a icirran
Amẓ afus a idir
Amẓ afus I tuda
zund arba zund tarbatt
tusna tssudu
da ttasɣ lmuẓiṭ
d kan uvrum ig llan
ddund akkicirran
tusna ad ran
ig ndda s tggmma
ssudmɣ afus i imma
ssudmɣ afus I ibba
ula kullu aytma

[192]الحسن ملواني مقتطفات من كتاب " قراءة عاشقة لإبداعات امازيغية من دادس امكون "صفحة:14الى20.الطبعة الاولى 2011

إن هذه العبارات البسيطة لها وقع رائع في نفوس الناشئة لأنها تحيلهم إلى واقعهم وتعزز التشبث به في نفوسهم . وللإشارة فإن هذه الأنشودة رددها الأطفال كثيرا في الحقول والأزقة فور صدورها، وبإيقاع أمازيغي بديع يصور الشاعر – وبكل بساطة- الطبيعة في لوحة تعود بالطفل إلى الفضاء الذي يعيش فيه بكل ما يتميز به من جمالية وإبداع خالق الكون.

ففي مقطوعة من الألبوم عنوانها " المطر" تحدث عن المطر الذي يملأ الأفق، وعن العشب الذي تلتحفه الحقول وعن النوار المتفتح الأمر الذي يستدعي الانشراح والفرحة والزغاريد ونسيان الأحزان حيث الحَطْب والحصاد والأعراس.

ولغرس الوطنية في نفوس الناشئة نظم الشاعر المطرب أنشودة أخرى تحت عنوان " بلادي"

Tamazirt inu

Tamazirt inu tamazirt inu

Aldjig ayd tgit

Awal inu aḍu nns ayd tlit

Tamazirt inu , tamazirt inu

Ur sar i dm bdiɣ

Ur sar km ttuɣ

Ammas n wul inu agn tllitt

<u>بلادي أرضي</u>

بلادي زهرة أنت

تسكن شعري وكلامي

أرضي لن أفارقك أبدا بلادي

أنت في عمق قلبي.

بهذه العبارات التي قد تسيء إليها الترجمة ...يمضي صاحبنا منشدا مغردا يعيد إلى الأذهان طواعية اللغة الأمازيغية على احتواء الكثير من الفنون كغيرها من اللغات وللإشارة ففي الألبوم مزيد من الأغنيات الجميلة المتميزة... وقد اكتفينا بالإطلالة على بعضها محيلين إلى ألبوم الفنان لمن يريد المزيد من الاطلاع.

إن من اهداف هذه الأناشيد كما نزعم المساهمة في تربية الأطفال على حب الوطن وحب الحياة حيث يقول بياجيه: "إن الهدف الأساسي من التربية هو خلق رجال قادرين على صنع أشياء جديدة، ولا يقومون فقط بتكرار ما صنعته الأجيال السابقة، رجال مبدعين، مبتكرين، ومكتشفين"

ومما لا شك فيه أن هذا النوع من الرجال الذي ذكره بياجيه، يحتاج إلى تربية من نوع خاص؛ ألا وهي التربية الإبداعية. فمثلما توجد تربية دينية، وتربية رياضية، وتربية فنية، فإن هناك تربية إبداعية، هدفها خلق أفراد مبدعين في المجتمع، من خلال الكشف عن طاقاتهم الإبداعية وتنميتها وتطويرها. وهذه التربية توجه اهتمامها وأساليبها وأنشطتها إلى الإبداع.

ولا يخفى على أحد أهمية وجود الأفراد المبدعين في المجتمع، "حيث تعتبر العمليات الابتكارية والإبداعية صاحبة الفضل في تقدم الحياة وتطورها على مر العصور والأجيال، ولهذا فإن أصحاب القدرات الابتكارية والإبداعية يكونون رأس مال قومياً وإنسانياً، يسهم في إثراء التراث البشري، وتقدم الإنسانية وازدهارها" (نجيب، 1994).

3. النشيد وأدواره الكبيرة في تعلم اللغة وترسيخ القيم الإنسانية **النبيلة**

يساهم النشيد الى جانب الانشطة الفنية الموازية الاخرى في:

- ✓ تهذيب وصقل مواهب الأطفال عبر التربية الفنية.
- ✓ اتخاذ النشيد وسيلة للتعبير عن المشاعر والمواقف ضمن سياقات تربوية وإبداعية.
- ✓ تنمية قدرة الطفل على إدراك النصوص الشعرية أو النثرية.
- ✓ الإسهام في إعداد الأطفال للنطق السليم مع ضبط مخارج الألفاظ.
- ✓ خلق روح المشاركة بين المتعلمين عبر الإنشاد الجماعي .
- ✓ النظام والدقة في العمل.
- ✓ توحيد الأفكار والقلوب.
- ✓ السعي إلى السموالروحي بالحس الفني للطفل (تكوين شخصية سوية ذات حس فني رفيع).

- ✓ تنمية الأسلوب في التعامل مع مجموعة من المقطوعات الشعرية والنثرية يمكن النشيد من السمو بالذوق الأدبي السليم.
- ✓ تكوين شخصية متوازنة من خلال انخراط الطفل المتعلم في صف الجماعة.
- ✓ مخاطبة العواطف وتربية الوجدان على الاستمتاع بالحب والجمال والخير.
- ✓ حدة الخيال: حينما يسمع الطفل نشيدا ما يمكن أن يتصور أشياء في مشهد خيالي قد يكون منظرا سبق أن شاهده أوخيالا أوحت به مخيلته الصغيرة. وهذا الخيال يتصوره الطفل حسب تفاوت درجات خياله.
- ✓ تنمية الذاكرة: إن رغبة الطفل في استيعاب والاستمتاع بالنشيد يتطلب تذكر الإيقاع واللحن والكلمات مما يجعله يستخدم ذاكرته.
- ✓ تنمية الذوق الفني: النشيد ثروة لغوية، يساعد على تذوق العبارات السامية والإيقاعات والألحان، وتمكين المتعلم من اختيار الجيد من الرديء.
- ✓ تنمية الأذن الموسيقية: إن الاختيار الجيد للمقطوعات الموسيقية والأناشيد ذات الذوق الفني الرفيع من كلمات وإيقاع ولحن يزيد الأذن تمرنا على سماع الألحان المختارة مما يمكنه من تنمية قدراته السماعية لتمييز الجيد من الرديء.

4- دور النشيد الأمازيغي بين الإبداعات الشعرية والأدبية

للأناشيد دور تربوي متعدد الجوانب، فهي وسيلة فعالة للتربية على القيم الأخلاقية، وغرس السلوك القويم بطريقة سلسلة وفي قالب مرح، وتشكل عاملا رئيسيا في تكوين شخصية الأطفال حيث تثير وجدانهم وتساعدهم على تكوين اتجاهات سوية تسهم في نموهم السليم والمتكامل، كما تنمي في نفوسهم، انطلاقا مما تتضمنه من موسيقى وإيقاع وصور، الإحساس بالفن والجمال والذوق الرفيع والشعور بالرغبة في التعلم والتحصيل الدراسي عبر ربط علاقات وجدانية انفعالية مع المدرس والمجتمع المدرسي بشكل عام

يهدف تعليم الأناشيد إلى توسيع خبرات التلاميذ، وتعميق فهمهم لحياة الناس والمجتمع والطبيعة من حولهم، ومساعدتهم على اشتقاق معانٍ جديدة للحياة تساعدهم على تحسين هذه الحياة وتجميلها، وتعرّفهم بالقيم الجمالية. كما يهدف تدريس الأناشيد التربوية إلى التغلب على الخجل والتردد لدى التلاميذ الذين يتهيبون النطق منفردين، وبعث السرور في نفوسهم، وتجديد نشاطهم من خلال اللحن العذب والنغم المطرب، وتشبعهم بالقيم النبيلة والمثل العليا، والمساعدة على تجويد النطق وإخراج الحروف من مخارجها، وإثارة حماسهم وتقوية شخصياتهم.

يمكن إجمال أهمية الأناشيد بالمدرسة الابتدائية في النقط التالية:

- ✓ المتعة والسرور
- ✓ تساعد الطفل على النطق السليم

- ✓ غنى الثروة اللغوية.
- ✓ ربط الكلمة بالحركة (تثبت لدى الطفل المفاهيم المطلوبة).
- ✓ تدريب أجهزة الصوت.
- ✓ تساعد الأطفال على التميز السمعي واللغوي.
- ✓ تساعد على تنمية الإبداع الحسي والفكري.

5- موقع نشاط النشيد بين الأنشطة الديالكتيكية المقترحة في تدريس اللغة الأمازيغية

إن الإبداع الموجه للطفل ظل وسيظل مطلبا تربويا ضروريا، إذ لا يمكن الاستغناء عنه بحكم أنه الجسر الذي من خلاله نوصل كل ما يمكن أن يساعد الطفل للوصول إلى مرتبة النضج المرجوة، وإذا كان الإبداع الطفولي متعدد الأنواع والأشكال، فإن النشيد يحتل مرتبة متميزة لطبيعته المتفردة، ولكونه مطواعا قابلا ليصير حاملا لكثير من القيم النبيلة، فالتحسيس بتجنب الأخطار والتنبيه إلى الواجبات والحقوق والترسيخ للقيم مهمات تربوية تجد في النشيد الوسيلة المثلى تبليغا وتوعية وتكوينا يساعد على ذلك طابع المرح والجمال الذي يعتري النشيد كنص أدبي يعتمد على الإيقاع والكلمات العذبة السلسة النافذة.

من يتابع الدروس الابتدائية سيلاحظ بما لا يقبل الشك أنها روتينية تتردى في دوامة النمطية والتوحد، من درس التراكيب إلى درس القرآن الكريم ثم إلى ساحة الركض وقضاء الحاجة. فدرس"grammaire" ودرس الرياضيات بعد ذلك (اجمعوا الأدوات اخرجوا) تليها صرخات الأطفال التي تعم الفضاء الخارجي للمدرسة، بعد لحظات بيداغوجية كئيبة كلها تمارين وتطبيقات ممزوجة بغبار الطباشير، وحفظ واستظهار ثم عنف وسخرية، هذا في أحسن الأحوال. قلما تسمع نشيدا يكسر صمت الحجرة الدراسية، نقصد صمت الإبداع والتنوع في الأنشطة التربوية، بل نادرا ما يتذكر المدرس نشيدا ما من أجل إعطاء الطفل حقه البيولوجي أوالتربوي-البيداغوجي. وحقيقة، في ضوء إكراهات كثيرة لا مجال لذكرها يستحيل التغني والإنشاد إذا كان الطفل/المتمدرس لا يعرف لا حروفا ولا أعدادا. مع ذلك، يمكننا أن نقول بكثير من التأكيد، أن من بين أسباب الأزمة التي ما برحت تجثم على أنفاس الممارسة التعليمية، إبعاد الطفل عن الأنشطة الموازية التي كانت بالأمس القريب تعطي للحياة المدرسية المعنى الحقيقي لها. تلك الأنشطة التي تسهم في تقريب المدرس من التلاميذ، وتجعل المتعلمين يتنافسون فيما بينهم ويتواصلون. ومن المعروف أنها (الأنشطة الموازية) تغني القدرات المعرفية والمهارات الوجدانية وتطور شخصية التلميذ وتجعلها تنمو بشكل متوازن (..) إلا أننا نلاحظ عزوفا من طرف بعض المدرسين عن القيام بالأنشطة الموازية رغم أنها تعتبر من الواجبات التي يجب أن يقوموا بها، لكن هذه الغاية تبدو بعيدة المنال وبعيدة التحقق في ظل غياب تكوينات خاصة للمدرسين في هذا المجال الذي يتطلب قدرات وكفايات تدريسية خاصة، لا يكتسبها إلا القليل من المدرسين والمدرسات ولا يوظفها إلا بعضهم.

الخاتمة

ملاحظات واستنتاجات عامة و اقتراحات من أجل الاهتمام بالنشيد الأمازيغي.

إن أهمية النشيد التربوي في شتى الجوانب المتعلقة بتنمية شخصية الطفل والطفل وانطلاقا من ذلك لابد من وضع استراتيجية وسياسة وطنية واضحة المعالم تجعل الطفل في علاقته بالنشيد يأخذ المكانة اللائقة به. عبر اذاعة ونشر شرائط صوتية منجزة من قبل مبدعين لهم حظ السبق الى المجال. وتشجيع المهتمين من المبدعين والتلاميذ في تظاهرات مدرسية تقدم من خلالها جوائز تشجيعية للطرفين. وكذلك الفات المسؤولين على وسائل الاعلام الى أهمية تخصيص حيز للنشيد المدرسي الأمازيغي ضمن البرامج المذاعة والمتلفزة وذلك بادراج فقرات خاصة بالنشيد في كل الأغنية الأمازيغية مناطق المغرب.

المراجع المعتمدة

- ✓ 1 - ملواني لحسن،قراءة عاشقة لإبداعات أمازيغية من دادس امكون ،مكتبة ايت ملول،الطبعة الأولى2011
- ✓ 2-ايت سعيد عمر - تيزلاتين tizlatin من اصدارات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية ،مطبعة المعاريف الجديدة الرباط /2008 بتنسيق مع الأستاذ فؤاد الحبيب.
- ✓ 3- الطاووس عمر،'اوت ايانزار"، من اصدارات المعهد الملكي للثقافة الامازيغية، مطبعة المعاريف الجديدة –الرباط ،2008، بتنسيق الاستاذ فؤاد الحبيب .
- ✓ 4- الفقيهي عبد الواحد، الطفل والاعلام :التنشئة الاعلامية للطفل المغربي، مطبعة النجاح الجديدة،الدار البيضاء،الطبعة الأولى ،2001
- ✓ 5-المرغادي علي شرويط ،الرمزية في الشعر الأمازيغي :ازلان ن ايت مرغاد نموذجا ،مطبعة المعاريف الجديدة،2010.
- ✓ 6 - نجيب أحمد، فن الكتابة للاطفال ،دار اقرا ،بيروت،لبنان،الطبعة الثانية ،1978.
- ✓ 7-نجار نزار، ثقافة الاطفال تحديات وافاق نزار نجار" دراسة "دار الوراق دار النيرين ،الطبعة الأولى ،2004.
- ✓ 8-- هـ .دوكلاس براون،ترجمة : الراجحي عبده و شعبان علي احمد ،اسس تعلم اللغة العربية وتعليمها،.دار النهظة للطباعة والنشر،بيروت 1994 .
- ✓ 9-الحسين ابراهيم،التربية على الفن:حفر في اليات التلقي التشكيلي والجمالي،مطبعة النجاح الجديدة ،الدارالبيضاء ،الطبعة الأولى،2009.
- ✓ 10-فاطمة اكناو،تيزلاتين اينو،من اصدارات المعهدالملكي للثقافة الأمازيغية،مطبعة المعاريف الجديدة،الرباط،2005.
- ✓ 11-الطاووس عمرIldjig n n ignna،مطبعة امبريال8 ،الرباط،1996.

- هامش

تعريف بالفنان:

عمر أيت سعيد من مواليد الخميس دادس ايت حدوش قلعة امكونة عام 1978م مدرس. درس بالمعهد الموسيقي بالرباط " معهد زرياب للموسيقى، عازف على القيثارة. من **أعماله :** شريط غنائي تحت عنوان " atbir amllal/الحمامة البيضاء" وشريط غنائي ثاني بعنوان : "timmuzva ،.وشريط خاص بالطفل بعنوان " almmud / التعلم".[193]يدرس حاليا بمؤسسة التفتح الفني للتربية والتكوين بمديرية أكادير إداوتنان في مادة الامازيغية الفنية مستثمرا الانشودة التربوية الامازيغية كمدخل أساسي لتدرسي الأمازيغية الفنية .

[193] تيزلاتين tizlatin
عمر ايت سعيد كتاب تيزلاتين
اصدار المعهد الملكي للثقافة الامازيغية ،صفحة:12.

نحو مصطلحية تجنيسية أمازيغية جامعة؛
بحث عن الثابت الفني والتجنيسي في الشعر الأمازيغي التقليدي بالريف والقبائل

Towards an Inclusive Amazigh Terminology: A Study of the Artistic and Generic Stable Aspects of Traditional Amazigh poetry in Rif and Kabylia.

جمال أبرنوص،أستاذ باحث- المغرب Abarnous1970@gmail.com

تعقد هذه الدراسة مقارنة بين أنماط شعرية ريفية تقليدية وأخرى قبائلية، مفترضة وجود نوى عميقة مشتركة تجمع ظاهر التنوع والاختلاف الذي تكشف عنه بعض النصوص والأنماط، وتبرز، تأكيدا لهذا الزعم، بعض وجوه التماثل الفنية والتجنيسية الجارية بين الإيزليين الريفي والقبائلي، سواء على المستوى النصي، مسافة وإيقاعا ونظاما أسلوبيا، أم على مستوى محركات الفعل الشعري السوسيولوجية. كما ترصد تقاطعات تجنيسية بين نمطي «ثاقسّيسث» و«تاقسيضت»، تتجلى في احتضانهما سمات غنائية وملحمية ودرامية في آن معا.

وتنتهي الدراسة بالقول إن مبدأ التمييز بين الملحمي والغنائي والدرامي، الموروث منذ العصور القديمة والمستمر لردح من الزمان، في تصنيفات الآداب الغربية، لا يقبل التطبيق على الآداب الأمازيغية التقليدية. لكنها تعتبر التقاطعات المذكورة أرضية واعدة بوسعها دفع الباحثين إلى تعميق البحث في أوجه التقابل الفني القائمة بين أنماط أدبية أخرى بالمجالين المدروسين، أو بين أنماط مجالات أمازيغية أخرى على نحو ثنائي أو أكثر، في أفق صياغة مصطلحية أمازيغية جامعة، وتجاوزِ الفقر الشديد المحيط بمجال نظرية الأجناس الأدبية بالربوع الأمازيغية.

كلمات مفاتيح: شعر أمازيغي تقليدي- الريف- القبائل- مقارنة- أنماط شعرية

The present study is a comparison between Riffian and Kabylian traditional poetic styles. It assumes the existence of common deep nuclei that combine the apparent diversity and difference revealed by some texts and patterns. To confirm this assumption, the study highlights some aspects of the artistic and generic similarity that exists between the Riffian and Kabylian Izlan (verses of folk poetry), both at the textual level in terms of distance, rhythm and stylistic order, and also at the level of the sociological motives for poetic action. It also detects intersections in terms of genre between the two styles of "thaqessisth" and "taqsiḍt" (poem) which are reflected in subsuming lyrical, epic and dramatic features at the same time.

The study concludes that the principle of distinguishing between the epic, lyrical and dramatic, which is inherited since ancient times and has continued for a long time, in the classifications of Western literatures, is not applicable to traditional Amazigh literature. However, this paper considers the above-mentioned intersections as a promising ground that can enable researchers to extend their research to include the artistic contrasts that exist between other literary styles in the two areas where this study is done. Such research can also be conducted on other fields of Amazigh language and culture in a binary or different way, in the horizon of formulating an inclusive Amazigh terminology, in order to overcome the extreme shortage in the field of literary genre theory all over the Amazigh territories.

Key words: traditional Amazigh poetry - Rif - Kabyle - comparison - poetic styles.

يلاحظُ دارسُ الشعر الأمازيغي التقليدي وجودَ صلات تجمعُ أنماطَه المختلفة؛ يسري بعضُها داخل مجال التنويعة اللسانية الواحدة، وبعضُها الآخرُ بين مجالاتٍ مختلفةٍ (متقاربة أو متباعدة). كما يقود الرصد المتأني إلى ملاحظة وجود صلات عميقة تجمع أشعار مجالات بعينها، تمس البناء والسياق والمعنى، يصير سائغا، بموجبها، افتراض وجود نوىً عميقة مشتركة تجمع ظاهر الشتات، واحتمالُ اختزال فائض التسميات والاصطلاحات النقدية إلى أقل مما روكم في هذا الصدد. بل، ويصبح مطلوبا السعي إلى بناء مصطلحية نقدية أمازيغية جامعة Panamazighe في مضمار الأدب الأمازيغي التقليدي.

ثمة دعوة، في هذا الباب، إلى وجوب الانطلاق من وصف نسقي Description systématique للأجناس الشعرية يشمل مجموع المنوعات اللهجية الأمازيغية[194]، وهو رأي سديد، لأن صحة الاستقراء رهينة بامتلاك المتن المدروس لصفة التمثيلية، غير أنه هذا الشرط لا ينفي، بالموازاة، وجوب إجراء دراسات تقابلية بين أشعار التنويعات الأمازيغية المختلفة على نحو ثنائي على الأقل، على نحو ما يمكن اعتباره «معيرة» تدريجية، لأنه أحد السبل الكفيلة بإلغاء ظاهر الاختلافات، وبيان مساحات المشترك الفني والتجنيسي، في أفق إنجاز مشروع بحثي تقابلي يشمل المجال الأمازيغي في عموميته.

هو ذا الأفق البحثي الذي يوجه هذه الورقة؛ محاولة النفاذ إلى بعض أوجه التقاطع القائمة بين عدد من التعبيرات الشعرية التقليدية الأمازيغية، وبيان حيز محدد من مساحات التناظر الخفية القائمة بين بعض الأنماط وسماتها التيماتية والفنية المختلفة. وذلك باتخاذ مجالي الريف والقبائل موضع رصد تقابلي بهذا الخصوص، أولا بعرض بعض مستويات التقاطع المزعوم، سواء على المستوى التجنيسي، حيث تتماثل بعض التسميات المحلية La nomenclature autochtone، وبعض الصفات البانية للنمط الشعري (الأغراض، المضامين، المقام الحاضن..)، أو على المستوى العروضي (الإيقاع والتقفية..)، وما تعلق به من مستوى التماثلات التركيبية (وجود بعض القوالب الصياغية المطردة..). قبل أن نحاول عرض أثر هذه التقاطعات على أعمال البحث التجنيسي الجاري في مضمار هذه الشعر، واقتراح آفاق البحث الواعدة في إشكالية المصطلحية التجنيسية الأمازيغية الجامعة.

1. التباسات الاصطلاح التجنيسي المحلي

ينطوي الأدب الأمازيغي التقليدي عن ثراء مصطلحي تجنيسي لافت، سببه التلهيج القوي La forte dialectalisation الذي تعرضت له اللغة الأمازيغية[195]، لطول بقائها بمنأى عن سلطتي التقعيد والكتابة. غير أن ثراء الدوال والتسميات التي يطلقها الأهالي لا يعني بأي حال وجود ثراء تجنيسي فعلي على مستوى مدلولاتها. يقول أحمد أكواو منها إلى الأمر:

> «بمقدور التكسيونومية المحلية أن تكون ذات جدوى، بحيث تبقينا في منأى عن المقارنات والتصنيفات ذات النزوع الإثنومركزي، لكنها قد تصبح خطيرة أحيانا، ولاسيما في سياق حالة التشظي التي تعرفها اللهجات الأمازيغية... إذ يحصل أن تجد لفظا واحدا مستعملا في مجالات لهجية

[194] Abdellah Bounfour, Amar Amezyane, Avec la participation de Mustapha El Adak: *Anthologie de la poésie berbère traditionnelle (Tachelhit, taqbaylit, tarifit, tamazight)*, l'Harmattan-inalco, paris, 2010, p. VIII

[195] Amar Amezyane, *Tradition et renouvellement dans la littérature kabyle*, Harmattan, Paris, 2014, p.15.

مختلفة، محيلا على أشكال شعرية متباينة. كما يحصل أيضا أن تجد ألفاظا عديدة مستقاة من مجالات لهجية مختلفة تحيل على شكل شعري ذي بنيات متماثلة»[196].

ليس هذا فحسب، بل ويحصل أن تتماثل، أيضا، مقامات أداء الشكل الشعري المذكور، كما هو الحال مع إيزري [تاريفيت] وإيزلي [تامازيغت] وتاحواشت [تاشلحيت][197]. ثم إن من بين هذه الأجناس ما لا يحوز هوية خاصة به، فتراه مستقلا بذاته مثلما تراه جزءا مُدمجا في غيره، فإيزلي تامازيغت يمكن أن يكون نصا من نصوص تاماوايت، كما يمكن أن يجد لنفسه موقعا داخل تامديازت، أما إيزري تاريفيت فيمكن أن يأتي مستقلا أو أن يكون جزءا مُدمجا في قصيدة[198] .

يقود تداخل الأجناس والتباس فعل التجنيس الذي باشره الأهالي إلى وجوب الحذر من ظاهر التنوع، ولزومِ الغوص وراء الثابت من السمات المختلفة بهدف اتخاذها مؤشرات كاشفة عن التمايزات الدالة من وجهة النظر التجنيسية. وهي سمات نصية وسياقية مختلفة، "ذلك أن النسق الشعري والأدبي الأمازيغي ينماز بامتلاك عناصر: الشكل وفعل الكلام ومقام الأداء، لسمات الملاءمة"[199].

كيف تحضر هذه المصطلحية في المنجز النقدي الأمازيغي؟ وهل توخى الباحثون ما يلزم من الاحتراز؟ نستطيع القول، دون الغوص في تفاصيل الطرائق التي تم بموجبها توظيف هذه المصطلحية، إن هنالك تفاوتا في مستويات الحذر المنهجي الذي احتكم إليه الباحثون، فمنهم من عمد إلى تفكيك الظاهرة الشعرية-الموسيقية الى عناصر صغرى، بحيث تنكشف ملاءمة كل عنصر على حدة، بذاك الشكل الذي تأخذ فيه المصطلحية المحلية مكانها بناء على معطيات الاستدلال النسقي الموضوعي. ومن الذين سلكوا هذا الطريق نذكر، مثلا: عبد الله بونفور في مؤلفه حول الشعر الأمازيغي[200] ، وعزيز كيش في دراسته حول التيبولوجية الشعرية الأمازيغية[201]...، ومنهم من اكتفى برسم التسميات كما فاه بها الأهالي، والاطمئنان إلى التكسيونومية المحلية بغير مراء ولا جدال. ومن هؤلاء نذكر عددا من الدارسين الكولونياليين (غير المتخصصين)، وكذا بعض الباحثين غير الأكاديميين، ولاسيما الذين أنجزوا مونوغرافيات أو محاولات إثنوغرافية إقليمية[202] .

2. بين الإيزليين الريفي والقبائلي؛ أوجه التماثل ومسافاته

[196] Ahmed Akouaou, « Poésie orale berbère : statut, formes et fonctions », Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée, N°44, 1987. p. 74.
[197] Bounfour et al, *Ibid*., p. VII.
[198] *Ibid*.
[199] Bassou Hamri, « Genres poétiques amazighs : Forme et procédés d'exécution », in *Les types amazighes traditionnels*, Acte du Séminaire organisé par le CEAELPA, Publication de l'IRCAM, 2009. p. 37.
[200] Abdellah Bounfour, *Introduction à la littérature berbère. 1. La poésie*, Peeters, Paris-Louvain, 1999.
[201] Aziz Kich, «La typologie poétique Amazigh entre texte et chant », in *Les types amazighes traditionnels*, Acte du Séminaire organisé par le CEAELPA, Publication de l'Institut Royal de La Culture Amazighe, Rabat, 2009.
[202] جمال أبرنوص، تيبولوجية الشعر الأمازيغي التقليدي؛ بناء المعيار وتنضيد الأنماط، منشورات مكتبة سلمى الثقافية، تطوان، 2016، ص. 68.

يفضي تأمل الإيزليين الريفي والقبائلي إلى ملاحظة قيامهما على تماثلات بينية لافتة، تهم الشكل والمضمون وسياق التغني والترديد، فهما يتصفان معا بقصر المسافة القولية التي تسعف على الحفظ والتذكر، كما أنهما يصدران، في الغالب، عن ذات أنثوية؛ سواء على مستوى جنوسة التلفظ أم على مستوى اللغة والمخيال والقصدية...، ذات هاوية لا تحترف النظم، ولكنها تلجأ إليه ملاذا في وضعيات وسياقات خاصة. وهي تماثلات كثيفة تكشف عنها النصوص الشعرية مثلما تشي بها محركات القول السوسيولوجية المختلفة.

1.2 تماثلات نصية بين الإيزليين

يعتبر الإيزلي أحد الأجناس الشعرية الأكثر انتشارا بالربوع الأمازيغية، وإن اختلف جوهره التجنيسي من مجال إلى آخر، ففي المجال القبائلي، مثلا، يأتي في هيئة جماع أزواج من الأبيات، أقلها اثنان، يتشكل كل شطر منها من خمسة مقاطع أو أكثر، وأكثره شيوعا ما يكون ثلاثي الأزواج، سباعي المقاطع[203]، لذا كان قريبا من الإيزري الريفي الذي يأتي بدوره في هيئة أزواج من الأبيات السداسية المقاطع، والتي يتراوح عددها بين إثنين وأربعة[204]، تماثلات تشهد عليها الشواهد الأربعة أسفله:

النص الريفي	النص القبائلي
2. *Ur tsimiḥeɣ i baba* *I d ay yucin i wenni.* *Yuca ay i whejjar* *Iḥarrem ay aɛezri.* *Yuca ay i uwessar* *Bu iẓewṛan g yiri.*[205]	1. *Ur as tsamaḥeɣ i baba* *I y ifkan ɣer at warruz.* *Axxam nni d lɛalit* *Argaz nni d amedduz.* *Ay lsiɣ deg xelxalen* *Ulac ilmẓ a ten iḥuz.*[206]
4. *A ya sidi Rebbi* *Sidi ma d wa d rḥeqq ?* *Ijj tucid as lḥub* *Ijj tejjid t iḥemmeq.*[207]	3. *A sidi Rebbi* *I tt yebḍan s lḥif.* *Abɛaḍ tefkiḍ as* *Abɛaḍ isḥissif.*[208]

يتضح من مضمون الشواهد النصية أن النسختين الريفية والقبائلية من الإيزلي لا تتماثلان في مستوى الشكل والمسافة فحسب، ولكنها تتماثلان أيضا على مستوى التيمات التي يطرقانها، فالغالب أن يعرض الإيزلي الريفي لتيمة الحب

---

[203] Tassadit Yacine-titouh, *L'izli ou l'amour chanté en Kabylie*, Publication de la maison des Sciences de l'Homme, Paris, 1988, p. 16.

[204] جمال أبرنوص، **تيبولوجية الشعر الأمازيغي التقليدي**، م. س، ص. 108-113

[205] جمال أبرنوص، **الشعر الأمازيغي التقليدي بمنطقة الريف: جمع وتدوين وتعريب وتصنيف ودراسة**، ج. 2، أطروحة لنيل الدكتوراه في الآداب، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الأول، وجدة، 2015، ص. 15.

[206] Tassadit Yacine-titouh, *op, cit.*, p. 88

[207] جمال أبرنوص، **الشعر الأمازيغي التقليدي بمنطقة الريف: جمع وتدوين وتعريب وتصنيف ودراسة**، م. س، ص. 134.

[208] Adolphe Hanoteau, *Poésie populaire de la Kabylie du Jurjura* , L'Imprimerie IMPERIALE, MDCCC LXVIL, Alger, 1867, p. 379.

وما دار في فلكها من تيمات فاعلة أو منفعلة، وكذلك يفعل نظيره القبائلي الذي يأتي عبارة عن نص شعري قصير موضوعه وجداني أو إيروتيقي على وجه الحصر[209].

تقوم النسختان أيضا على قاعدة مشتركة هي إعمال الإبدال المعجمي الجزئي، ذلك أن الشواعر الريفيات يعمدن، في حالات كثيرة، إلى تعديلات لفظية تمس في الغالب آخر البيتين دون غيره من بقية ألفاظ الإيزلي، وهو ما يكسب هذ الأخير هوية دلالية وإيقاعية جديدة سببها تجدد الإيحاء وتبدل القافية، وقد عبرت تيري برينت جوزيف (Joseph Terri Brint) عن هذه المنزع بقولها: "تؤلف الفتيات أشعارا غنائية وجدانية أو همسات لطيفة، وذلك بإدخال تغييرات عليها. إذ بمجرد تغييرهن كلمة أو جملة في الأشعار المذكورة، يعطينها صيغة أفضل، فالمراجعة تحسن المعنى وتزين نغمات الأداء"[210]. المنزع نفسه ديدن الشواعر القبائليات، لذات الدواعي والحيثيات، مثلما يتضح من خلال النصوص الأربعة الآتية:

النص الريفي	النص القبائلي
7. *Ad ɣmiɣ d lwerḍa* *X ṣṣuṛ n wemrabeḍ.* *Afar ad iweṭṭa* *Llif ad ikemmeḍ .*[211]	5. *A yemma ḥenna,* *Nek yuɣen amrabeḍ.* *Mi kkreɣ ad d ssuɣ,* *Ilhu d lekwaɣeḍ.*[212]
8. *Ad ɣmiɣ d lwerḍa* *X ṣṣuṛ ma(ni)s d iɛedda.* *Afar ad iweṭṭa* *Llif ad ifenna.*[213]	6. *A yemma ḥenna,* *Nek yuɣen ilemẓi.* *Mi kkreɣ ad d ssuɣ,* *Ikkr d yerẓi yi.*[214]

علاوة على القاعدة المذكورة، يسجل الناظر إلى تراكيب النصوص موضوع المقارنة وجود اطرادات جامعة تجمع نصوص النسختين، تتجلى في ما يمكن اعتباره قوالب صياغية عابرة للتنويعة اللهجية، وهي بنيات تركيبية أو تركيبية-صرفية أو تركيبية دلالية أو مزيج من هذا وذاك، تتماثل بمقدار مثير للانتباه، نمثل لها بما نراه جامعا بين الشطرين الأولين من الإيزري القبائلي الخامس (5) والإيزري الريفي أسفله:

9. *A ya ralla yemma,*
Ur ttiwiɣ asebbab.

Ur itett, ur isess,
Ḥama igga reḥsab.[215]

---

[209] Tassadit Yacine-titouh, *op. cit.*, p. 15.

[210] تيري برانت جوزيف، **الشعر باعتباره استراتيجية قوة (حالة المرأة الأمازيغية الريفية)**، ترجمة أحمد الكبداني، مكتبة الطالب، وجدة، 2013، ص. 25-26.

[211] جمال أبرنوص، **الشعر الأمازيغي التقليدي بمنطقة الريف: جمع وتدوين وتعريب وتصنيف ودراسة**، م. س، ص. 45.

[212] Tassadit Yacine-titouh, *op. cit.*, p. 86.

[213] نفسه.

[214] *Ibid*.

[215] نفسه، ص. 70.

أما مكمن الاطراد الصياغي المزعوم فبيانه على هذا النحو:

الشطر	الإيزلي 5	الإيزلي 9	
	A yemma ḥenna	*A ya ralla yemma*	
1.	أداة نداء | منادى	أداة نداء | منادى	تركيبيا
	استغاثة بالأم	استغاثة بالأم	دلاليا
2.	*Nek yuɣen amrabeḍ.* []	*Ur ttiwiɣ asebbab.* []	
	+ [فاعل [ضمير] | فعل | مفعول]	- [فاعل | فعل | مفعول]	تركيبيا
	تزوج | نمط حِرَفي	تزوج | نمط حِرَفي	دلاليا
		وقف تعليل	

وبيانا لاطراد القوالب الصياغية بين النسختين، نعرض الشواهد الآتية:

قالب صياغي	النص الريفي	النص القبائلي
تركيبي	*11. Ma(ni) kka wen ira innan :* *« aṛṛiḍa ur teqqis »* *Am wen iksin agarzim* *Ad iɣezz i memmis.*[216]	*10. Wi s innan : « ishel berqa »* *Awer immet, ar d ijerreb* *Aman ines d lmerqa,* *Wi ten iswan, a ten id iqleb.*[217]
تركيبي- دلالي، يتضمن اطرادات حرفية	*13. Bismillah ad nebda,* *I mizeg ɣa nendeq ?* *Ralla tasrit nneɣ* *Zzgem i ɣa nesbeq.*[218]	*12. Besmelleh a nebdu,* *A nebdu s lxir.* *Kemmini, a tislit* *A laɛyun n ṭṭir.*[219]
تركيبي- دلالي	*15. Nniɣ as : « awi ayi necc* *(d) taquḍa(ḍ)t (n) ufud.* *Inna ayi : « min zzagem ɣa ggeɣ,* *Ma ad awyeɣ rqenfud ?».*[220]	*14. Nniɣ as : « ad uẓumeɣ »* *A ccix iw tugi tnefsit.* *Tenna ayi : « qqim ar qabel !* *A ttili nnaɛma d zzit ».*[221]
تركيبي- دلالي، يتضمن اطرادات حرفية	*17. Subḥan Rebbi iggin* *Ajenna bla leqwas* *Yegga yur d tfukt*	*16. Sebḥan k, a sidi Rebbi !* *I ixelqen kulha msala.* *Ixlex leblad, iswesɛ it.*

[216] جمال أبرنوص، **الشعر الأمازيغي التقليدي بمنطقة الريف: جمع وتدوين وتعريب وتصنيف ودراسة**، م. س، ص. 210.

[217] Ramdan At Mansour, *Isefra n at zik*, auto-édition, Paris, 1998, p. 52.

[218] نفسه، ص. 369.

[219] *Ibid*., p. 136.

[220] نفسه، ص. 344.

[221] *Ibid*., p. 90.

Kul tamurt bnan tala.[223]	*D yitran nnḍen as.*[222]	
18. A lmesbeḥ urqim *Rs d, a neqqim* *tamejṭuḥt tezwej* *tameqṛant teqqim.*[224]	*19. A y ajḍiḍ aqarqac* *Ibedden x ssenyan.* *Aɛeffan imedjek* *Zzin iqqim iḥarn.*	تركيبي- دلالي

هذا ويمكن للأذن الأليفة بشعر المجالين المدروسين استشعار وجود تقاطعات جزئية كثيرة، تتخذ شكل قوالب صياغية صغرى لا تتجاوز الشطر الواحد أو الشطرين، قوالب تدعو إلى افتراض وجود نظام أسلوبي مشترك بمقدار يتسع أو يضيق يجمع النسختين الشعريتين.

ثمة أيضا، وجه تماثل نصي دالّ يجمع الإيزليين، يهم المستوى الإيقاعي، فحواه قيام عروض النظم فيهما معا على نظام مقطعي- قفوي Syllabo-rimique، إذ يتميز عروض النظم الأمازيغي الريفي عن نظيره في كل من تاشلحيت وتامازيغت؛ حيث يقوم أساسا على حساب عدد المقاطع دون اعتبار كمها من حيث الخفة والثقل، أي أنه عروض غير كمي Mètre non quantitatif"[225]، لذا كان شبيها بعروض النظم القبائلي الذي لا يُعتد فيه سوى بالقافية وعدد المقاطع[226].

2.2 الإيزلي؛ أنشودة التمرد الحامية للنسق الاجتماعي

لا تكف المرأة، داخل كل مجتمع باتريباركي، عن إيجاد طرق ومنافذ تتيح لها المشاركة في إنتاج خطاب مقاومة، تعكس به رغباتها وتدافع به عن مصالح وأهواء. يتعلق الأمر بما يمكن اعتباره مقاومة جندرية، تحرك عملية الإبداع الشفوي في وجهه النسوي؛ وترسم وظيفته الاجتماعية. يتخذ هذا الخطاب في وجهه الشعري محاضن تضمن نفاذية القول وشيوعه وتراهن على إحداث الأثر، لذا كان الاحتفال هو الفضاء الأنسب للنظم النسائي، بسبب ما يتيحه من طقوس الاحتشاد والفرجة الجماعية.

لاحظ إيميليو بلانكو إيثاكا (Emilio Blanco Izaga) حصول اختلال مفاجئ في ميزان القوى لفائدة المرأة، ما أن تأخذ هذه الأخيرة مكانها وسط فناء، وترفع عقيرتها بالغناء. يقول في هذا الصدد:

«المرأة ترقص وتضرب على الدف وتغني، بينما الرجل جالس بدون حركة، صامت ومنكمش على نفسه، يخفي الجلباب جسمَه كلَّه، وحتى رأسَه ووجهَه. لكنه كله عيون. متوترٌ وقلقٌ ومرتابٌ. ينتبه إلى مضمون الأشعار الغنائية وإلى رد فعل الحاضرين والتلميحات المغرضة والمستترة والشر والانتقام. متخوف من إبداع الأنثى الطائش الذي قد ينطوي على نية

---

[222] Rénisio *Amédée*, *Etude sur les dialectes berbères des Beni Iznassen du Rif et de Senhaja de Srair*, Leroux, Paris, 1932. p. 212.

[223] Ramdan At Mansour, *op. cit.,* p. 98.

[224] *Ibid.*, p. 165.

[225] المدلاوي المنبهي محمد، **رفع الحجاب عن مغمور الثقافة والآداب**، مع صياغة لعروض الأمازيغية والملحون، منشورات المعهد الجامعي للبحث العلمي، الرباط، 2012، ص. 443.

[226] Kamal Bouamara, « Questions de métrique kabyle traditionnelle », Revue *Asinag*, N°4-5, 2010, Publication de l'IRCAM. Rabat, p. 116.

سيئة، والذي قد يُطيّبُ في نفس الوقت خاطرَه أو قد يوقظ في نفسه تناقضات دفينة.. هكذا تبقى راحة بال الفرد أو العائلة وأفراحه وأحزانه، وسمعته، ونفوذه، دائما تحت رحمة نزوة المرأة. وبالتالي فليس هناك احتفال، بل قلق مستمر No hay fiesta, sino inquietud»[227].

يبدو إيثاكا مغاليا قليلا في نفيه صفة الاحتفال عن الفرجة المذكورة، أما ما يسميه قلقا مستمرا فلا نراه قولا سديد إلا إذا كان يعني به جرعة التوتر الزائدة التي تسم الفرجات التقليدية الريفية على نحو عام، والتي تضمن إعادة إنتاج قدر ملائم من الممانعة التي تفرضها قسوة المجال وقوى الهيمنة الخارجية[228]. نحن إزاء منتدى أنثوي للترافع والتنديد بنظام التمايزات الجندرية القائمة. يقول بيير بورديو متحدثا عن الإيزلي القبائلي:

> «بوسع النساء أن يعثرن، في قلب النظام الرمزي المهيمن، الذي يحُطُّ من قيمتهن، والذي يشرعن وضعيتهن المَسُودة؛ على المنابع الضرورية لأجل خرقه أو التنديد به. هذا النظام هو ما يلهم ويبنين الإيزران؛ أدوات الشجب الرمزي الممأسسة التي تنتظم حول الاستيهام الجمعي للقوة الذكورية وإخفاقاته، تماما كما يجري في حالة السحر العاطفي. هذا المتنفس المتروك أمام عجز المرأة الرمزي والسياسي يكشف على نحو أفضل من كل أشكال التعبير الأخرى، أن طقس القوة المعاد إنتاجها يخفي خوفا جماعيا من الفوضى العاطفية، والتي ستكون منفذا لفوضى اجتماعية، وما يتعلق بها من الخوف الذكوري من المرأة»[229].

بيد أن التنديد موضوع الحديث جزء من قواعد اللعبة الاجتماعية، إنه فعل تهدئة لا يشكل، بأي حال، تهديدا للنسق الاجتماعي المتراص، وهو ما أثاره ت. ب. جوزيف في غير ما موضع من مقاله عن الشعر الريفي المغنى، ومنها قوله: «بالرغم من التمرد المبثوث في كثير من الأشعار الغنائية [الريفية]، فإن فعل الأداء في حد ذاته هو شكل من أشكال المشاركة في سوق الزواج"[230]. يمثل الإيزلي، إذا، شكل الانزياح المقبول اجتماعيا وكذا جرعته. "صحيح أنه يكشف ويبوح، غير أن مثوى بوحه حصير جدا. قد يخيل للمرء ما يدفع إلى التجرؤ على تجاهل مقدار الليبيدو الذي يدور، عادة، داخل الجسد الاجتماعي عبر أفراد وسطاء، وذلك انطلاقا من الشيفرة المتواضع عليها، ومن الخطاب العمومي، وممارسة الجماعات الغالبة، غير أن هذا المقدار يظل موجودا، وما تتخذه الجماعة من الحواجز والكوابح الطبيعية لاحتواء سيله الجارف لا يفي بالغرض، من هنا نشأت الحاجة إلى أصوات التنفيس وتخفيف الضغط»[231].

---

[227] Izaga, 1946: 226 أوره: دايفيد مونتيگومري هارت، **أيث ورياغر، قبيلة من الريف المغربي، دراسة إثنوغرافية وتاريخية**، ترجمة محمد أونيا وعبد المجيد عزوزي وعبد الحميد الرايس، منشورات جمعية صوت الديموقراطيين المغاربة في هولندا، هولندا، 2007، ص. 253.

[228] جمال أبرنوص، «فرجات الريف التقليدية، تناسج ومتاخمات»، مجلة الدراسات الأمازيغية، ع. 2، منشورات مختبر الدراسات والأبحاث حول الثقافة واللغة الأمازيغيتين المنتمي إلى كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة ابن زهر، أكادير، 2018، ص. 51.

[229] Pierre Bourdieu, « Préface », in Tassadit Yacine-titouh, *op. cit.*, p. 12.

[230] تيري برانت جوزيف، **الشعر باعتباره استراتيجية قوة؛ حالة المرأة الأمازيغية الريفية**، م. س، ص. 55-56.

[231] Tassadit Yacine-titouh, *op. cit.*, p. 66.

3. بين «ثاقسّيسث» و«تاقسيضت»؛ تقاطعات الدّال والمدلول

صح لدينا، من خلال ما سبق، أن الإيزلي نصٌّ أدبي شديد الاندماج بنسيج الحياة، بتعبير تاسعديت ياسين[232]، وأن نسجَه وغناءَه مدينان لانشغالات النساء اليومية، حتى وإن احتضن، أحيانا، ملابسات أشد تجريدا، وأعمق دلالة. فماذا عن الخبرات المديدة في الزمن والمجال، وسرديات الذاكرة الجماعية؟ إن السبيل إلى جعلها مادة أدبية يحتاج مسافة قولية أطول، أي إلى القصيدة؛ لأنها الأقدر على استيعاب النفَس الذي يحوزه مجال البوح الجماعي.

لقد أوجد الريفيون قصيدتهم علَّها تعينهم على الإمساك بذاكرة منفلتة ومتشظية بسبب غياب الكتابة، ووسموها بلفظ «ثاقسّيسث»، وهي أطول أنماطهم الشعرية، إذ يتجاوز عدد أبياتها العشرة في الغالب. تدور مواضيعها في دائرة الأحداث الكبرى التي طبعت مجال الريف، وترسم صورة عن أشكال التمثل الاجتماعي لتاريخ المنطقة، إلى حد تبدو فيه أشبه بأنشودة قومية. وهي بهذا المعنى تنماز تيماتيا عن الإيزري؛ لكنها تسير عن منواله من حيث الإيقاع والقافية الموحدة.

أما عن مصدر تسميتها فيعود على الأرجح إلى اللفظ العربي «قصيدة»، الذي تم تمزيغه أولا فصار «تاقسيدت Taqsidt»، فترييفه ثانيا ليأخذ صيغته الثانية المتداولة. ونحن نؤسس هذا الرأي على ما نلاحظه من أوجه التماثل التي تجمعها بالنمط الشعر القبائلي «تاقسي(ض)ت Taqsi(ḍ)t»[233] التي تجمع على «تيقسيدين Tiqsidin»، والتي تطلق على نمط شعري تقليدي طويل يحتضن، بدوره، مواضيع مستلهمة من الأحداث التاريخية الكبرى التي شهدتها المنطقة، ويستوعب في الآن نفسه خطابا شعريا دينيا جليلا يدور في فلك التغزل بالذات الإلهية، ويمتدح الرسل، والأنبياء، ويقوم بتعداد القيم الدينية ويحث عليها[234]. وبهذا المعنى تنكشف الصلات الجلية القائمة بين النمط القبائلي ونظيره الريفي، بسبب احتضانهما التيمات نفسها، وسعيهما إلى الغايات (الوظائف) ذاتها، لاسيما ونحن ندرج الشعر الريفي الديني المسمى محليا بـ«الزهيذ Zzhid» ضمن دائرة هذا النمط؛ لأننا لا نرى من سمة ملائمة تميزه عن غيره من الأشعار المنضوية تحت لواء «ثاقسيسث Taqessist»، عدا أن له خصوصية وظيفية لا نراها كافية لإعلانه نمطا مستقلا.

ثمة أوجه تماثل أخرى عديدة تجمع نصوص النمطين معا، فعلاوة على احتضانها لغير قليل من الغنائية[235] [الليريكية] التي يكشفها بوح الابتهال، والرثاء، وما شاكلهما من صنوف القول الشعري السائر فيها تعبيرا عن الذات، يُلاحَظ أيضا حضور نصيب من الطابع الملحمي في متون هذه القصائد، وبخاصة تلك المنظومة في موضوع المقاومة، تتجلى في احتضانها علَمية كثيفة، تهم أسماء أشخاص وأمكنة (قبائل وقسمات ومداشر..)، علاوة على قيامها على إيقاع سردي تصاعدي [كلاسيكي]، وتفويضها مهام الحديث لسارد انتقائي يستعرض البطولات من منظور ذاكرة الوجدان، كما هو بادٍ من خلال الشاهدين أسفله:

---

[232] *Ibid*,. p. 16.

[233] ورد في المعجم الوركلي الفرنسي أن اللفظ يفيد قصيدة قصيرة، وقصة، وأسطورة منقبية (Jean Delheure, *Dictionnaire Ouargli-Français*, Selaf, 1987, Paris, p. 260).

[234] Tassadit Yacine-titouh, *op. cit*., p. 16.

[235] لا تبدو النصوص الشعرية موضوع الحديث غنائية خالصة، بسبب ما تحتضنه من السرد، والمعروف هنا "أن إحدى التقسيمات المهمة بين الشعر الغنائي والسرد، هو أن القصائد [الغنائية] لا تضع قائلها باستمرار في زمان ومكان معينين" (فلودرنك، 2012 : 21)، ونحن نعاين نقيضه في حالة النمطين المدروسين؛ أي حضورا لافتا للمشيرات الزمنية والمكانية.

النص الريفي	النص القبائلي
21. *A **Ḍḍhar n Buzineb***	20. ***Abuwadu** mi d yettinṭiḥ*
*A gi **Tizi wesri***	*Temnaɛaṛ si lbab ɣer lbab*
Din itemsagar reɛwin	*Tameddit yeffeɣ ttebriḥ*
Adfer ur ifessi	*Teyyam azekk a nɣab*
*Reḥgen d **Ayt Ɛmaṛt***	*Ṛẓan lqum n **Ṣuṭṭiḥ***
Reḥgen d gi taziri	*Iḥuliyen **imejdab***
*Ɣar **Rarbeɛ n Bured***	
Qqden as timessi	*Ḥkan wenneɛn as lekdiḥ*
Ḍerqen d ineḥbas	*Ass n tlata yebda ttrad*
Nɣin ijj n urumi	*Yebda lbaṛud yettinṭiḥ*
Ikkar lxucuɛ	*D ṛṣaṣ la yqelleb d aqlab*
Gi bnadem aḥurri	*D ass nni win wer nejriḥ*
Uma bnadem ccmat	*D **Aɛezun** ɣas ad isab*
Iqqim itarjijji	
Ssi Ɛebqadar abeqri	*D **Mḥa At Lqaw** melliḥ*
Ruxen iweḍḍṛ as aṛṛi	*Mi k ufiɣ teɣlid acbab*
(…).[236]	*(…).*[237]

وهي أيضا سردية يمزج محتواها بين التاريخ والاستيهام، على النحو الذي تصبح معه القصيدة توثيقا لما كان يُأمل حصوله، ونفخا في جذوة النجاح القومي، بإبراز البطولات على نحو لا يخلو من مبالغة وتهويل، طمعا في إكسابها قدرا من النفس «الأسطوري»، الذي تستدعيه الشعوب على سبيل الحاجة إلى الإسمنت الاجتماعي عند اصطدامها الحضاري أو العسكري ببعضها البعض. ودونكم هذا المقطع الشعري من قصيدة الضهار ءوبارّان:

22. *A ya Muray Muḥend*
Yudfen Tiṭṭawin
Yudf itt s rɛeskaṛ
D Musiqa tikarmin.[238]

وهو المقطع الذي لا يستند إلى حدث مرجعي يشهد به التاريخ، لأن الأمير الخطابي لم يدخل تطوان محررا، بل يستند إلى مخزون ذاكرة الريفيين الوجدانية، والتي نحتت رمزية الرجل بما يلائم مساهمته الكبرى في صياغة تاريخ الريف المعاصر. أما ما يزكي حضور السمة الملحمية في شعر هذين النمطين، فهو الحضور الملائم لضمير الغائب في متونهما الشعرية، مثلما يمكن تزكية حضور الغنائية بتوظيف ضمير المتكلم أيضا.

---

[236] جمال أبرنوص، **الشعر الأمازيغي التقليدي بمنطقة الريف: جمع وتدوين وتعريب وتصنيف ودراسة**، م. س، ص. 9.

[237] M'Hammed *Djellaoui*, *Poésie kabyle d'antan* (Retranscription, commentaire et lecture critique de Hanoteau, 1867), Alger. Zyriab [1867], 2004, p. 83.

[238] جمال أبرنوص، **الشعر الأمازيغي التقليدي بمنطقة الريف: جمع وتدوين وتعريب وتصنيف ودراسة**، م. س، ص. 251.

وتكملة لعقد المقارنة بالضمائر، يلاحظ الدارس أيضا حضورا لافتا لضمير المخاطب في نصوص ثاقسّيست ونظيرتها تاقسيضت، من أوجهها الخطابية اللجوء الكثيف إلى أولياء الريف [سيذي مالك، سيذي عري، سيذي مشهور، سيذي بومدين..]، والأمر نفسه يجري بالقبائل [سيدي على أو موسى، سيدي علي أوتاير ذ تيزي..]، وذلك على سبيل نداء الغوث وطلب السند، وتوجيه الخطاب إلى الذات الإلهية على سبيل التضرع والابتهال. وفي حضور هذا الضمير ما يدل على تلبّس النمطين بنصيب من السمة الدرامية أيضا، تبعا للتأصيل الأرسطي الشهير التأصيل الأرسطي الشهير [متكلم= غنائي، مخاطب= درامي، غائب= ملحمي].

تركيب:

عمدنا في هذه الورقة إلى إبراز عدد من أوجه التقاطع القائمة بين أنماط شعرية ريفية وقبائلية تقليدية، فوضعنا الأصبع على عدد من وجوه التماثل الفنية والتجنيسية الجارية بين الإيزليين الريفي والقبائلي، سواء على المستوى النصي؛ مسافة وإيقاعا ونظاما أسلوبيا، أم على مستوى محركات الفعل الشعري السوسيولوجية. كما رصدنا جوامع تجنيسية بين نمطي ثاقسيست وتاقسيضت، تتجلى في احتضانهما سمات غنائية وملحمية ودرامية في آن معا.

يمكن أن نقول بوثوق تام، مع بوليت غالان- بيرني إن مبدأ التمييز بين الملحمي والغنائي والدرامي، الموروث منذ العصور القديمة والمستمر لردح من الزمان، في تصنيفات الآداب الغربية، لا يقبل التطبيق على الآداب الأمازيغية[239]. كما يجدر القول إن ما عرضناه، هنا، من أوجه التماثل قد يشكل أرضية باعثة على تعميق البحث في أوجه التقابل الفني الجارية بين أنماط أدبية أخرى بالمجالين المدروسين، أو بين مجالات أمازيغية أخرى على نحو ثنائي أو أكثر، في أفق صياغة مصطلحية أمازيغية جامعة، و"تجاوز الفقر الشديد المحيط بمجال نظرية الأجناس الأدبية بالربوع الأمازيغية"[240].

البيبليوغرافيا:

أبرنوص جمال، **الشعر الأمازيغي التقليدي بمنطقة الريف: جمع وتدوين وتعريب وتصنيف ودراسة**، ج. 2، أطروحة لنيل الدكتوراه في الآداب، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الأول، وجدة، 2015.

_____. **تيبولوجية الشعر الأمازيغي التقليدي؛ بناء المعيار وتنضيد الأنماط**، منشورات مكتبة سلمى الثقافية، تطوان، 2016.

_____. «فرجات الريف التقليدية، تناسج ومتاخمات»، مجلة الدراسات الأمازيغية، ع. 2، منشورات مختبر الدراسات والأبحاث حول الثقافة واللغة الأمازيغيتين المنتمي إلى كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة ابن زهر، أكادير، 2018.

دايفيد مونتيگومري هارت، **أيث ورياغر، قبيلة من الريف المغربي، دراسة إثنوغرافية وتاريخية**، ترجمة محمد أونيا وعبد المجيد عزوزي وعبد الحميد الرايس، منشورات جمعية صوت الديموقراطيين المغاربة في هولندا، هولندا، 2007.

المدلاوي المنبهي محمد، **رفع الحجاب عن مغمور الثقافة والآداب**، مع صياغة لعروض الأمازيغية والملحون، منشورات المعهد الجامعي للبحث العلمي، الرباط، 2012.

مونيكا فلودرنك، **مدخل إلى علم السرد**، ترجمة باسم صالح حميد، دار الكتاب العلمية، بيروت، 2012.

تيري برانت جوزيف، **الشعر باعتباره استراتيجية قوة؛ حالة المرأة الأمازيغية الريفية**، ترجمة أحمد الكبداني، مكتبة الطالب، وجدة، 2013.

[239] Galand-Pernet Paulette, *Littérature berbère, des vois des lettres*, Presse universitaire de France, Paris, 1998. p. 77-78.

[240] Bounfour Abdellah, « Genres et statut des textes », In *Les types poétiques Amazighes traditionnels*, Acte du Séminaire organisé par le CEAELPA, Publication de l'IRCAM, 2009, p. 11.

Akouaou, Ahmed, « Poésie orale berbère : statut, formes et fonctions », Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée, N°44, 1987.

Amezyane, Amar, *Tradition et renouvellement dans la littérature kabyle*, Harmattan, Paris, 2014.

At Mansour, Ramdan, *Isefra n at zik*, auto-édition, Paris, 1998.

Bouamara, Kamal, « Questions de métrique kabyle traditionnelle », Revue *Asinag*, N°4-5, 2010, Publication de l'IRCAM. Rabat.

Bounfour, Abdellah, *Introduction à la littérature berbère. 1. La poésie*, Peeters, Paris-Louvain, 1999.

_____. « Genres et statut des textes », In *Les types poétiques Amazighes traditionnels*, Acte du Séminaire organisé par le CEAELPA, Publication de l'IRCAM, 2009.

Bounfour Abdellah, Amezyane Amar, Avec la participation de El Adak Mustapha: *Anthologie de la poésie berbère traditionnelle (Tachelhit, taqbaylit, tarifit, tamazight)*, l'Harmattan-inalco, paris, 2010.

Delheure Jean, *Dictionnaire ouargli-Français*, Selaf, 1987, Paris.

Djellaoui M'Hammed, *Poésie kabyle d'antan* (Retranscription, commentaire et lecture critique de Hanoteau, 1867), Alger. Zyriab [1867], 2004.

Galand-Pernet Paulette, *Littérature berbère, des vois des lettres*, Presse universitaire de France, Paris, 1998.

Hamri Bassou, « Genres poétiques amazighs : Forme et procédés d'exécution ». in *Les types amazighes traditionnels*, Acte du Séminaire organisé par le CEAELPA, Publication de l'IRCAM, 2009.

Kich Aziz, « La typologie poétique Amazigh entre texte et chant », in *Les types amazighes* traditionnels, *Acte* du Séminaire organisé par le CEAELPA, Publication de l'Intitut Royal de La Culture Amazighe, Rabat, 2009.

Rénisio Amédée, *Etude sur les dialectes berbères des Beni Iznassen du Rif et de Senhaja de Srair*, Leroux, Paris, 1932.

Yacine-titouh Tassadit, *L'izli ou l'amour chanté en kabylie*, Publication de la maison des Sciences de l'Homme, Paris, 1988.

'ءيزران' وثيقة ترصد التغير الاجتماعي بالريف.

« Izran » A document monitoring the social change in Rif.

عبد الصمد مجوقي، كلية الآداب ابن طفيل. القنيطرة – المغرب majouki@live.fr

تحاول الدراسة الوقوف على وثائقية الشعر الأمازيغي بمنطقة الريف، وذلك من خلال الوقوف على الأشعار/ال"ءيزران" التي ترصد عوامل التغير الاجتماعي بمنطقة الريف، بدءا من عامل المجاعة التي عرفتها المنطقة خلال سنوات الأربعينات، وكذا عامل الاستعمار الذي عمل على نهب خيرات المنطقة، ثم عامل الهجرة سواء إلى الشرق(الجزائر) أو إلى الغرب (أروبا)؛ وسنقارب هذا العامل الأخير من خلال ثلاث مراحل، هي: التهجير للمشاركة في الحرب، فالهجرة إلى الشرق (الجزائر)، ثم الهجرة إلى أوروبا. وفي الأخير نشير إلى كيفية رصد ال"ءيزران" لتغير النسق القيمي بالريف.

وسنعمد إلى عرض بعض الأشعار/ ال"ءيزران" التي تناولت هذه العوامل، وفي الختام سنعرض تلك التي أشارت إلى تغير النظام القيمي بالريف.

الكلمات المفتاح : الريف . ءيزران . التغير الاجتماعي . القيم.

The study tries to show the documentary of the Amazigh poetry in Rif region via evoking the songs/poems that monitor the three factors of social change: the famine that outbroke the region in 1945, the colonization that plundered the bounties of the region, and the migration eilher to the east (Algeria) or to the west (Europe) as well. We will approach the last factor through three phases : the displacemet for participation in the the Spanish war, the migration to Algeria, and the migration to Europe. At the and, we will shed light on how the « Izran »/ songs have monitored the change of the values system in Rif.

Finally, we will present some « Izran » treating the previously mentioned factors and some of the ones treating the change of the values system in Rif.

Key words: Rif - « Izran »/ songs - the social change - values

مدخل: وثائقية الشعر الأمازيغي الريفي "ءيزران".

يقول الشاعر الأمازيغي بالريف:

روح ءاوان ءي نّان ‘ءيزران’ ءاقا واسْوينْ

‘ءيزران’ ءاقا سْروغانْ خ ءومزروي ثيفاوينْ[241]

هذا ال'ءيزري' يبرز بجلاء أن الشعر الأمازيغي الريفي اضطلع بدوره مهم في تسجيل الأحداث التي عرفها الريف على مر العصور، ويدل على وعي الشاعر الريفي بمهمته التوثيقية التي رام من خلالها تسجيل مختلف الأحداث التاريخية التي عرفتها المنطقة، وكذا رصد الظواهر المستجدة بها، وتلك التي توارثتها جيل عن جيل، وذلك بالاعتماد على الذاكرة الجماعية التي توسلت بالأشعار/'ءيزران' بغية توثيق أحداثها، وذلك نظرا لسهولة انتقالها عبر الزمن محفوظة في الصدور، تستعيدها

[241] أمدتني بهذا الإيزري، الشابة سيمان، وهي إحدى مناضلات الحركة الثقافية الأمازيغية ، ومعناه: دع ذاك الذي يدعى أن الأشعار الأمازيغية الريفية "ءيزران" لا قيمة لها، فهو لا يعلم أنها تسلط الأضواء على التاريخ وتنيره".

الذاكرة عند الحاجة، على اعتبار أن الثقافة الأمازيغية تتسم بسمة الشفاهية، التي هي "الخاصية الأساسية المميزة للأدب الأمازيغي، على غرار الآداب المتعارف على نعتها بالشعبية، وهي ميزة تستمد تبريرها من طبيعة وواقع اللغة التي تتوسلها أجناسه للتعبير عن ذاتها"[242]، فسمة الشفاهية "هي التي جعلت من ال"ءيزران" شعرا جماعيا يساير ويوثق الحياة اليومية للجماعة التي أنتجته وأبدعته وأودعته الكثير من قيمها التي لا يحيد عنها أي فرد من أفراد المجتمع"[243]، فهو إذن شعر عبر عن حاجيات وطموحات وآلام وآمال وسطه الذي أوجده وأودعه تقاليده الفنية[244]. وهذه الخصائص جعلت هذا الشعر عبارة عن سجل تدون فيه الجماعة كل جوانب حياتها، مما أهله بأن يكون مرجعا لاستخراج "كثير من الحقائق التاريخية التي قد تكون أغفلتها مجموعة من الكتابات التاريخية عن قصد أو عن غير قصد"[245]، وهو ما أهله كذلك لأن يكون وثيقة تاريخية تؤرخ لأحداث الريف بعيون أهله، لا بعيون الأجنبي الذي يتموقع، في حالات كثيرة، حيث أريد له أن يكون، لا حيث يجب أن يكون. فهذا الشعر إذن يضطلع "بوظيفة مزدوجة؛ إذ هو إبداع فني من جهة، وسجل للأحداث والوقائع التاريخية من جهة أخرى"[246].

وتأسيسا على ما سبق، يحق لنا أن نسائل هذه الذاكرة الجماعية، كيف أرخت لتغيّر النظام القيمي بالريف، الذي جاء نتيجة لعوامل طارئة على المنطقة في فترة حرجة هي نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين؟ لاسيما حين نعلم أنه تعرض لسنوات جفاف تحالف معها الاستعمار لإجلاء أبناء المنطقة إلى مناطق أخرى، وتهجيرهم سواء إلى مناطق داخل المغرب نفسه: خاصة مدن طنجة وتطوان وفاس؛ أو هجره خارجية: بداية إلى الجزائر، ثم إلى أوروبا في مرحلة لاحقة. وكيف رصد الشعر الريفي 'ءيزران' هذه الظواهر الاجتماعية؟ وكيف نظرت الجماعة إلى تغير النظام القيمي الذي نتج عنها؟

I. التغير الاجتماعي.

نعني بالتغير، في هذا السياق، التغير الذي حصل بالريف على مستوى كل من النظام القيمي والبنية التطورية، والتي كانت نتيجة لمجموعة من العوامل الداخلية والخارجية. ومعلوم أن أسباب التغير الاجتماعي متنوعة، كما أن التطور قد يكون إيجابيا يؤدي إلى التقدم، أو سلبيا يؤدي إلى النكوص والتراجع. والتغير الاجتماعي، الذي حدث بالريف خلال هذه الفترة الزمنية، أدى إلى نشوء نظام قيمي مختلف عن النظام الذي كان سائدا، ذلك أن الكثير من القيم قد تم استبدالها بأخرى. يختلف علماء الاجتماع في رصد عوامل التغير الاجتماعي، وإذ تؤكد بعض النظريات وجود عامل معين للتغير؛ بحيث يرجعه مونيسكيو إلى نمو التجارة الدولية، أما ماركس فيحصره في التنظيم الاقتصادي للمجتمعات، بينما يؤكد كونت على عامل التطور العلمي والتقني، في حين يجملها فوستيل دي كولانج في العامل الديني[247]؛ فإن بعض النظريات الأخرى ربطت التغير الاجتماعي بالتطور الذي يحدث تلقائيا في الطبيعة والحياة والمجتمع. وفي كلا الأمرين يظهر التغيير على أنه الواقع المتحول دوما في شتى المجالات الإنسانية من الاجتماع إلى الاقتصاد إلى الثقافة إلى الطب إلى مختلف شؤون الحياة[248].

---

[242] الحسين مجاهد، لمحة عن الأدب الأمازيغي بالمغرب، مجلة آفاق، ع.1، 1992، ص.125.

[243] عبد الصمد مجوقي، المقاومة الريفية من خلال الشعر الأمازيغي الريفي، نشر المندوبية السامية لقدماء المقاومين وجيش التحرير، 2014، صص.33.32.

[244] رشيدة بلهادي، الشعر الأمازيغي في الريف بين القديم والحديث، بحث لنيل الإجازة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بوجدة، جامعة محمد الأول، موسم 1983.1982، ص.10.

[245] مصطفى الغديري، الحرب الأهلية الإسبانية (1939.1936) من خلال الشعر الأمازيغي الريفي، ضمن سؤال الأمازيغية: البناء النظرية، منشورات كلية الآداب والعلوم الإسبانية رقم 35، سلسلة ندوات ومناظرات رقم 10، جامعة محمد الأول، وجدة، 2000، ص.43.

[246] عبد الصمد مجوقي، م.س، ص.34.

[247] خليل أحمد خليل، المفاهيم الأساسية في علم الاجتماع ، ط.1، دار الحداثة، بيروت، 1983لبنان، ص.74.

[248] مأمون طربيه، علم الاجتماع في الحياة اليومية، ط.1، دار المعرفة، بيروت، لبنان، 2011، ص.189.

إن نسق العلاقات في المجتمع تتغير، وبذلك يتغير نظام سيره، فيحل نظام قيمي جديد محل النظام القيمي القديم، وما هو حدث بمنطقة الريف أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، وهذا التغير جاء نتيجة عوامل اقتصادية وسياسية ودينية، فالعامل الاقتصادي يتجلى في انتشار الفقر والمجاعة نتيجة الجفاف الذي عم المنطقة، والعامل السياسي يبرز في ظهور كيان جديد بقيادة شخصية كاريزمية هو محمد بن عبد الكريم الخطابي الذي وحد القبائل تحت راية المقاومة، فوجود الزعيم الكاريزمي يعد ضرورة في سياقات التغيير الاجتماعي حسب فيبر، لاسيما حين يتخذ صبغة دينية، شأن الأنبياء الذين ينتقدون السائد ليطرحوا نمطا مغايرا للعيش، في قالب إيمان ديني، وعلى هذا الأساس، يعرض شكلا جديدا من الاجتماع[249].

ولعل ما يميز كل تغير اجتماعي أنه لا ينتج عنه انحراف ظرفي بسيط، ومحدود وآني، إنما ظاهرة مستديمة، وغالبا ما يؤدي إلى تغيرات واسعة النطاق، ولا تهم الأفراد، بل تتعلق بمصير الجماعة بأسرها[250]. فبالإضافة إلى الجفاف، كان لتهميش المنطقة وسوء تدبيرها آثار وخيمة على ساكنة الريف، في مقدمتها استفحال المجاعة التي أدت إلى موت الكثيرين، وموجة الهجرة الداخلية التي اتجهت إلى مدن أخرى. لكن تعرض المنطقة إلى الاستعمال الإسباني، والذي استولى على خيرات المنطقة، وكرس تفقير أهلها، لعب دورا مهما في ظهور هجرة خارجية.

فكيف رصد ال'ءيزري' هذه الأحدات والظواهر؟ وكيف تعامل مع النظام القيمي المستجد؟

II. رصد ال"ءيزران" لعوامل التغير بالريف.

1) عامل المجاعة.

لقد احتفظت الذاكرة الشعبية بالريف بأشعار قاسية تستعيد من خلالها بعض آلامها جراء المجاعات التي عرفتها خلال فترات مختلفة، متحسرة على تبدل المنطقة من حال إلى آخر، ومتأسفة على ما آلت إليه من شدة الحاجة والعوز، بعد كان الخير فيها وافرا، والعيش رغيدا، ومن ذلك قول الشاعر:

ءاخْمي وَاذا نَزِّي ثيفوناسين ءو غي[251]

ءاخْمي واذا نخْريقْ ءاخمي واذا نَكُّـمي

ءاخْمي واذا نحثيشْ ءارْبيعْ ءاكْ ءيمَنْدي[252].

فالشاعر في هذه الأشعار يستعرض الخيرات التي حبلت بها المنطقة، من حلب البقر اللبون، وكثرة النبات النابت مع الشعير، وذلك في إشارة إلى وفرة الخيرات، لكن الحال سيتغير حين تنحبس الأمطار وتقل الخيرات قبل أن تنعدم وتعم الريف مجاعات متفرقة في الزمن والمكان. وهذه المجاعات لم تكن مرتبطة بشح الماء وندرة الأمطار فحسب، بل هي رهينة أيضا بالنظام السوسيو ثقافي للبلد، وكيفية تدبيره لخيراته. مما ألجأ الناس إلى أكل أشياء لم يتعودوا عليها، وكذا استهلاك الثمار قبل نضجها، ويقول ال'ءيزري' في هذا الصدد:

زوكّامي نَدْجا وارْنَشِّي ءا فَقُّوسْ

---

[249] سابينو أكوافيفا وإنزو باتشي، علم الاجتماع الديني: الإشكالات والسياقات، ترجمة عز الدين عناية، ط.1، نشر هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، أبو ظبي، الإمارات، 2011، ص.54.

[250] جيل فيريول، معجم مصطلحات علم الاجتماع، ترجمة أنسام محمد الأسعد، ط.1، دار الهلال، بيروت، 2001، ص.41.

[251] يذهب الباحث في الثقافة الأمازيغية الأستاذ فؤاد ازروال إلى أن هذه الأشعار تعود إلى الفرق الشعبية المسماة 'ءيمَذْيازْنْ' الذين ينتفضون على واقع تهميشهم من طرف المجتمع، وينشدها في قصيدة طويلة؛

[252] معناه بالعربية: كأننا لم نحلب بقرا هنا، وكأننا لم نولد ولم ننشأ هنا، وكأننا لم نحصد العشب مع الشعير في هذا المكان.

وامي دْ غاياسْ ءو نگارْ نَگَّا غارسْ ذَ قَتُّوسْ[253].

ويعتبر علماء المناخ الجفاف جزءا متكاملا من مناخ الساحل الإفريقي، الذي يعتقد معظم سكانه الأكبر سنا أن سنوات الجفاف في فترة (1910-1913) كانت أشد قسوة من أعوام الجفاف الحديثة التي لقيت دعاية أوسع، وتؤكد الأرقام ذلك[254].
وقبل هذه المجاعات عرف المغرب أخرى سابقة؛ "ففي سنة 1883هـ اشتدت المجاعة وساد الجفاف ولم يحرث الناس إلى الليالي* لأن المطر حُبس على الناس، وارتفعت أسعار القمح والخبز، وفنيت أقوام بالجوع، والعياذ بالله، خصوصا الفقراء لاسيما أهل الريف، حيث أتوا بأجمعهم لفاس، حتى كان يخرج من الفقراء كل يوم نحو الأربعين ميتا من الغرباء"[255]. وكذلك في سنة 1284هـ (1868م) عم الغلاء والقحط والجوع الشديد بلاد المغرب عامة، ولما تمادى الغلاء، وقحطت البلدان، وجاعت الأقوام، صار الناس يأكلون "الربيع"[النبات] وسائر ما يمكن أكله[256].
وقد فرضت المجاعات على ضحاياها نظاما غذائيا استثنائيا، لا يعمل في الواقع إلا على تسكين آلام الجوع لساعات محدودة، وذلك باستهلاك بعض النباتات البرية، ومن هذه النباتات: إيرني ** الذي ارتبط اسمه بتاريخ المجاعات الكبرى في المغرب. إذ كانت عروقه تسلق بالماء مرارا لإزالة مادته السامة، ثم تجفف بأشعة الشمس وتطحن فتعطي دقيقا يصنع منه خبز شديد البياض، لكنه عسير الهضم ويسبب اضطرابات في جسم الإنسان قد يؤدي إلى وفاته. وكذلك تم تناول نبات آخر هو الخروب، الذي يقتصر استهلاكه على الخصوص على العائلات الغنية، بالإضافة إلى استهلاك نباتات أخرى، مثل: النبق، والبلوط، والخبازة، والدوم...إلخ[257]. هذه أمور وأشياء حدثت في أمكنة مختلفة من العالم، وعلى مر العصور؛ فقد سجلت المصادر في مصر إبان عصر المستنصر الخليفة الفاطمي، أن الناس أكلوا القطط والكلاب، ونبشوا القبور لما اشتد بهم الجوع، كما أكلوا الجيفة والميتة والحيوانات النافقة، وكثرت الهجرة، وأن النساء كن يبعن أنفسهن لقاء وجبة طعام أو رغيف خبز، وأن أعيان الدولة استخدموا الناس لقاء كسرة خبز[258]. ولعل القدسية التي يحضى بها الخبز إلى يومنا هذا بالريف من مخلفات سنوات المجاعة. فالإنسان الريفي حريص أشد الحرص على المحافظة على الخبز، في حين لا يعير اهتماما لباقي مخلفات الطعام وأنواعه.
فحين يستبد الجوع بالمرء يتغير سلوكه، ويصير أشبه بالسباع المفترسة، ينقض على أول فريسة تعترض طريقة، ولا يتورع عن القيام بأي فعل مهما كان خارجا عن النظام القيمي المألوف لديه. إن المجاعة تؤدي إلى تغيرات عميقة على مستوى السلوك الاجتماعي، وتقدم الوثائق الأدبية تغيرات على مستوى السلوك، من قبيل إقبال الناس على افتراس الحيوانات الأليفة (كالقطط والكلاب) وأكل الخنزير، والجيف وحتى الأدمي؛ والفرار والهجرة نحو المجهول، وبيع النساء والأولاد،

---

253 معناه: منذ ولدنا لم نأكل البطيخ غير الناضج، وحين انقلب الدهر اصطففنا إليه طوابير.

254 فرانسيس مورلاييه، وجوزيف كولينر، صناعة الجوع: خرافة الندرة، ترجمة أحمد حسن، عالم المعرفة، رقم 64، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1983، ص.79.

255 عبد السلام عبد القادر ابن سودة، التحاق المطالع بوفيات أعلام القرن الثالث عشروالرابع، تحقيق محمد حجي ط.1، دار الغرب الإسلامي، ج.1، 1997، ص.235.

* تطلق الليالي على أربعين يوما من فصل الشتاء تشتد فيها الأمطار والبرودة ويقابلها صْمايْمْ في فصل الصيف.

256 المختار السوسي، المعسول، ج.15، صص.11.12.

** يسمى بالريف 'قانوش' و قد سميت سنوات المجاعة محليا ب 'عام قانوش' نظرا لتهافن الناس على استهلاك هذا النبات.

257 الأمين البزاز، صص.357.358.

258 محمد سيد غازي، المجاعة الكبرى، ص.1. دار العلوم العربية للنشر والتوزيع، مصر، 2015، ص.18 وما بعدها.

لاسيما الرضع، بالإضافة إلى انتشار البغاء والسرقة والسطو على ممتلكات الغير، وقطع الطرق والفتك بالضحايا، بل وصل الحد بالناس إلى الارتداد على الدين[259].

2) عامل الاستعمار ونهب خيرات البلاد.

لقد كان للاستعمار الإسباني لمنطقة الريف انعكاسات خطيرة، إذ كان في نيّته استغلال خيرات المنطقة، واستخراج معادنه، وإذلال أهله، فظهور المعادن بالريف أسال لعاب الشركات الأجنبية، لاسيما الإسبانية والفرنسية منها، والتي جاءت إلى الريف خلال فترات سابقة عن توقيع معاهدة الحماية التي سمحت للإسبان ببسط نفوذهم على الريف، فهذه الشركات كانت لها عيون بالمنطقة تراقبها، وتبحث عن كيفية النفاذ إليها، وقد رصد هذا الأمر ال"ءيزري" التالي:

ءايا ذرار ن وكسان يفغد ذايس رمعذان

ثفغد ذايس نُّوقاث ركنوس ءاذ مَّنغان[260]

فهذه ال"ءيزري" يخلد ظهور معادن بجبل وكسان جنوب 'ازغنغان' بالناظور، لذلك تنبأ بتهافت الشركات عليه، وهو ما حدث بالفعل، حيث أن المستعمر حاول بناء سكة حديدية تربط بين مليلية وهذا الجبل قصد استغلال مناجم الحديد، كما جلبت الأدوات والآليات إلى الجبل حيث المنجم، وهو ما يخلد ال'ءيزري'التالي:

ءايا ذرار وكسان ءايا سوس ن يخسان

يا وييشك ءوروميِ يبنا ذايْكْ سِنْيان

وإذ ترصد الذاكرة الجماعية الأطماع الأجنبية بالمنطقة، فإنها تتحسر على معادن المنطقة التي تستنفذها الشركات الأجنبية، خاصة الفرنسية والإسبانية التي عملت على استخراج المعادن من مناجم المنطقة التي وهبها "بوحمارة" للأجنبي، فبعد أن بسط هذا الأخير نفوذه على جل الريف الشرقي، وأخضع قبائله لسلطانه، وهب منجمي "وكسان" و'أفرا' لشركتين معدنتين من فرنسا وإسبانيا[261]، وهذه الأطماع، وهذا التهافت، على نهب خيرات المنطقة جعلت أهلها يهُبون لمقاومة هذا الأجنبي أو النصراني (ءارومي) الذي يهددهم في خيراتهم ودينهم، وشرعوا في تعبئة المقاومين وتحفيزهم على التصدي له والذوذ عن الوطن لإعلاء كلمة الإسلام. وفي هذا يقول ال"ءيزري"

ءايا حرامن ءيريفين وثاث خ ثمواث نوام

ءاسبانيو يوسيد ءاذياوي رجبوب نوام.[262]

ويبرز هذا ال"ءيزري" نبرة الحماسة التي سادت المنطقة، واستنهضت همم الشباب للدفاع عن أرضه ضد المستعمر الإسباني الذي أراد أن يستحوذ على خيرات المنطقة؛ فال'جب' هنا كناية عن خيرات المنطقة. وقد اتخذت وسائل التعبئة والتواصل بين المقاومين أشكال مختلفة، منها إعلام البعيد بواسطة أعلام، مثل ما يورد ال"ءيزري" التالي:

ءايوري ءوروميِ ءا ياسا ذي روضا

شيار ءا يامينة س رمجذور أزيزا[263]

فهو هنا يطلب رفع العلم الأزرق بغية إعلام المقاومين بأن المستعمر قد تعسكر في السهل، ف'رمجذور' هو لحاف كانت تتلحف به النساء بالريف، ويغطى الظهر والكتفين. فمقاومة الإسباني حسب ما نستشفه من مجموع الأشعار (ءيزران)

---

[259] محمد الأمين البزاز، صص. 359.360.

[260] لقد تفجرت المعادن بجبل "وكسان"، لاسيما معدن الفضة، وهذا سيجعلا الدول تتقاتل من أجله.

[261] مصطفى أريبب، مادة أمزيان محمد الشريف، معلمة المغرب، ج.3، ص.757.

[262] معناه: يا شباب الريف ذودوا عن أرضكم، إن إسبانيا جاءت لنهب آباركم.

[263] معناه: لقد أقلع الأجنبي (الإسبان) وحط رحاله في السهل، لوحي يا يامينة باللحاف الأخضر.

التي تتوفر لدينا كانت واجبا دينا، بل إن محمد بن عبد الكريم الخطابي قد عبأ للمقاومة، ووحد القبائل بخطاب ديني، إذ صور الأشعار الريفية أن غرض المستعمر هو نهب خيرات المنطقة، والقضاء على الدين الإسلامي، كما يورد ذلك ال"ءيزري" التالي:

توريد طيارا ثوريد أك ءو يديم

أسيذي محمد ءاوان ءيمَنْعَنْ دْدِينْ[264]

فحسب هذا ال'ءيزري' فإن سيذي محمد زعيم المقاومة هو من حافظ على الدين عبر مقاومة المستعمر الكافر، بل إن كل انتصار هو إعلاء لراية الإسلام، كما يدل على ذلك ال"ءيزري" التالي:

ءاسبانيو يويور أبريذ إيسلام

باندير ثوري ءارحكام ذا مسرام[265]

فهو يخلد رحيل المستعمر الإسباني وإجلائه عن المنطقة، وبالتالي رفع راية الإسلام بالريف. وقد تصف الذاكرة الجماعية كل من تعامل مع المستعمر بأنه جبان حقير، بل أحقر من تلك الحيوانات الزاحفة، وتراه مثل الحرباء التي تتلون حسب المواقع ، وإمعانا في إذلالهم عملت الذاكرة على تخليد أسمائهم ، مثل ال'ءيزري' التالي:

ءا موح ن بو لفجار ءيزمان موذا

ثاورذ زك يفري أم شك أم ثاثا

تجيذ ءارومي أذ يطف ثا مورثا[266]

ال"ءيزري" هنا يذكر اسم الخائن واسم أبيه ويحتقرهما، لأنه فر وجعل الأجنبي يستعمر أرضه، بل إن الأمر يتعدى استعمار الأرض إلى إذلال الإسلام، فسيطرة الأجنبي المسيحي على الأرض إذلالٌ للإسلام، كما جاء في ال"ءيزري" التالي:

ءا فيغار أزيزا تشباه ذي ثزرانت

ءا عمار ن بوعزا ءيذدجن ثمسرنت[267]

ونجد في هذا ال"ءيزري" نفس التشبيه بالزاحف الذليل، وتسمية الخائن باسمه واسم أبيه، وإمعانا في إذلاله يعمد تصويره كأنه يعتبر نفسه ذا شأن لكنه في الحقيقة ليس سوى شخص حقير طماع يسعى إلى المكاسب على حساب أرضه ودينه، لكن الغريب أن "ءيزري" آخرَ قد أشاد بالرجل نفسه، مما يجعلنا نفترض أن هذا الشخص كانت في بدايته خائنا يتعامل مع المستعمر، قبل أن يصطف إلى جانب المقاومة، وهنا تستحضره الذاكرة الجماعية بأوصاف أخرى هي نقيض الأوصاف الأولى؛ وذلك في ال"ءيزري" التالي:

الحاج عمار ن بوعزا ثَرْثَراف ءيكوشا

يوشيت ءي المجاهدين ثاوا ن الصحوبا[268]

والنفحة الدينية واضحة في هذا ال'ءيزري'، فقد أصبغ صفة الحاج على الذي قيل عنه سابقا أنه خان وطنه وأذل دينه؛ وهذه الصفة تطلق أيضا في مواقف يكون فيها الشخص قد قام بأعمال جليلة، وهذا العمل يكمن في التبرع بمبلغ كبير

---

264 معناه: لقد أقلعت الطائرة وتحركت بجانب الجرف، وسيدي محمد هو مَن صان الدين. (يقصد محمد بن عبد الكريم الخطابي، ففي عصره استعملت الطائرات لقصف الريف).

265 معناه: رحل الإسبان وسلموا الطرقات، فارتفعت أعلام الدين الإسلامي.

266 معناه: إن موح بن بولفجار قد فر من كهفه مثل الحرباء تاركا الأجنبي يستعمر أرضه.

267 أيها الثعبان الأخضر الذي يخال نفسه مثل سمك الحنكليس، يا عْمار بن بوعزة الذي أذل الإسلام.

268 لقد وهب الحاج عْمر بن بوعزا ثلاثة آلاف للمجاهدين ورثة الصحابة. (ال"ءيزري هنا لم يحدد معدود الثلاثة آلاف، لكن الراجح أنه نقود من ماله الخاص).

لفائدة المقاومين الذي خلدتهم الذاكرة الجماعية باعتبارهم مجاهدين وورثة لأصحاب النبي محمد (ص)، ورثوا عنهم مهمة إعلاء كلمة الإسلام.

3) عامل الهجرة.

كان الريف أرضا عامرة منذ القدم، فقد عرف مدنا تاريخية عديدة، بل إنه احتضن أول مدينة بنيت بالمغرب، وهي مدينة النكور[269]، وقد تزامن بناء هذه المدينة مع ظهور مدن أخرى مثل بادس ومليلية، التي عرفت بمراسيها التي فاقت شهرتها الآفاق، وكانت قبلة لمراكب مختلف البلدان. فقد أشار ابن الخطيب إلى أن مراكب ألميرية كانت تقصد مدنية نكور[270]، كما أن الحسن الوزان الذي عاش في ق 16 سجل أن "من عادة سفن البندقية أن تأتي إلى بادس مرة أو مرتين في السنة حاملة بضائعها، فتَتَّجر فيها بالمبادلة والبيع نقدا؛ بالإضافة إلى أنها تنقل البضائع وحتى الركاب إلى تونس والإسكندرية وبيروت[271]، وبالإضافة إلى الرحلات التي كانت تنطلق من مرسى بادس إلى كل من الجزائر ومصر وتونس وبلاد الشام، مما تؤشر على وجود منتوجات محلية كانت مطلوبة لدى الأجانب، كناية على الخيرات التي كانت تعم هذه المنطقة قبل أن تبتلى بالمجاعات المتتالية، وسوء تدبير المخزن لهذه الآفة، ثم نهب المستعمر لخيرات البلاد الذي كرس تفقير المنطقة، ودفع بشبابها إلى الهجرة، التي تعد واحدة من أهم عوامل تغير النظام القيمي بالريف. لذلك سنحاول تتبع كيفية رصد الأشعار الريفية/ال"ءيزران" لهذا التغير؛ بدءا من وسيلة الهجرة إلى الوجهة المقصودة، لأن الهجرة الأولى كان باتجاه الشرق إلى الجزائر، قبل أن تتحول باتجاه الشمال نحو أوروبا. وتجدر الإشارة إلى أن الكثير من هذه ال"ءيزران" ترتبط بنوع خاص من التهجير، تتمثل في تهجير أبناء المنطقة للمشاركة في الحرب الأهلية الإسبانية، وهو تهجير قسري. فكيف تعاملت الذاكرة الجماعية مع ظاهرة الهجرة؟

أ) التهجير للمشاركة في الحرب.

يمكن اعتبار تيمة الهجرة التيمة الثالثة من حيث الذيوع والأهمية في الشعر الأمازيغي الريفي، بعد كل من تيمة المقاومة وتيمة الحب أو العشق، بحيث نجد أن الذاكرة الجماعية قد تغنت ونقلت كل ما يتعلق بالهجرة، بدءا من التأكيد على أن هذه الظاهرة مستجدة بالريف، ولم يألفها أهله قبل فترة نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، إذ تعبر عن ذلك قائلة:

ءوما مارمي يويار ءوما مارمي يَنْيا
ءوما مارمي يَنّا الله يهنيك أيَمّا[272]

فنبرة التساؤل والتعجب هي الغالبة على هذا ال"ءيزري"، بحيث يتعجب من السرعة التي ركب بها الشباب متن البواخر، تاركين خلفهم أمهاتهم اللواتي ودعنهن على عجل، لكن سرعان ما أضحت الهجرة ظاهرة عادية ومألوفة لدى الإنسان

[269] أبو القاسم الزياني، الترجمانة الكبرى في أخبار المعمور برا وبحرا، تحقيق عبد الكريم الفيلالي، ط، 2. دار النشر للمعرفة، الرباط، المغرب، 1991، ص.79.

[270] لسان الدين ابن الخطيب، أعلام الأعلام، ص.172.

[271] الحسن الوزان (المعروف بليون الإفريقي)، وصف إفريقيا، ترجمة محمد حجي ومحمد الأخضر، ج.1، منشورات الجمعية المغربية للتأليف والترجمة والنشر، الرباط المغرب، 1980، ص.254.

[272] معناه: متى رحل أخي؟ ومتى صعد على متن الباخرة؟ ومتى قال وداعا يا أمي؟

الريفي، الذي لم يعد يتألم للوعة الفراق بقدر ما صار يشارك المهاجر ألم الاغتراب، ويحاول مواساته، كما يبين ال"ءيزري" التالي:

وامي يوگُور مّوح يِنّايْ الله إتاهَنّيم

نّيغاسْ هْنا ءورْ ءينَك ما يور ءينو يَنّيم[273]

فالفتيات هنا يطمئن الحبيب بأنهن قد ألفن غيابه، لذلك يطلبن منه لحظة الوداع بأن يواسي نفسه فحسب، مما يدل على أن الهجرة أضحت ظاهرة عادية بالريف، وبمختلف أشكالها وتلويناتها من هجرة داخلية وخارجية، بل وتهجير قسري للشباب والدفع بهم في حرب 'لا ناقة لهم فيها ولا جمل'، تاركين أحباءهم دون سند، كما يبرز ال"ءيزري" التالي:

ءا رَبْحارْ ءاربحار ءاغارابّو سَنّاج

يَنّايي لَعْزيزْ ءينو ءوغايراحَنْ ءاشَمْ يَجْ[274]

وهو هنا يحدد وسيلة الهجرة المتمثلة في البواخر التي كانت ترسو بمدينة مليلية المحتلة قصد تعبئة شباب الريف، والدفع بهم في الصفوف الأمامية في الحرب الأهلية الإسبانية، هذه الحرب التي يتمت أبناء الريف ورملت النساء وتكلث الأمهات، كما يبين ال"ءيزري" التالي:

ءاغاربو ن رعذو زك غارابو ن مريتش

يِسي ماميو يجّايي تايوجيتش[275]

فالفتيات هنا يلْعَنن البواخر التي كانت ترسو بمليلية، وتنقل أحباءهم إلى إسبانيا، وهذا النوع من الهجرة أو التهجير كان مذموما بالريف، لأنه جرّ على المنطقة ويلات، ذلك أنه أدى إلى هلاك شباب المنطقة، ومنهم من كان المعيل الوحيد لأسرته، مما عرّض الأسر للفقر المدقع والتشرد، كما خلفت هذه الحرب الكثير من المعطوبين مثلما، يورد ال'ءيزري'التالي:

أروح سيوظاس سرام إيَمّا ما ثدار

إناس يكساس أوفوس إيناس يكساس أوضار[276]

فالمجند الريفي هنا يبعث سلامه من إسبانيا إلى أمه، إن كانت ما تزال على قيد الحياة، ويخبرها أنه صار معطوبا، إذ أنه فقد رجله ويده. ومن الظواهر الأخرى التي أفرزتها هذه الهجرة هي انتشار الجوع بالمنطقة، على اعتبار أن شبابها أو الطبقة النشيطة القادرة على العمل والعطاء قد تم تهجيرها، وكنتيجة لذلك سوف تبور الفلاحة، وهو ما يرصده ال"ءيزري" التالي:

أثمغاث أوبوليس ثرزا فوذ ذي ثاسا

ثقاز إيرني ذي العوض ن بطاطا[277]

---

[273] حين هاجر موح ودعني قائلا: أتمنى لك حياة هنية؛ أجبته قائلة فليطمئن قلبك، أما قلبي فمعتود على المعاناة.

[274] أيها البحر الذي يحمل البواخر، لقد ودَّعني حبيبي متحسرا على تركي.

[275] معناه: إن عدوتي اللدود هي باخرة مليلية التي أقلت حبيبي وتركتني يتيمة.

[276] أورد ال "ءيزري" مصطفى الغديري في مداخلته الحرب الأهلية الإسبانية (1939.36) من خلال الشعر الأمازيغي بالريف، ضمن سؤال الأمازيغية: البناء، النظرية، م.س، ص.51.

ومعناه: بلغ تحياتي لأمي إن كانت ماتزال حية، وأبلغها بأنني فقدت يدي ورجلي.

[277] نفسه، ص.54.

ومعناه: إن زوجة المجند تنحني لقطف نبات 'إيرني' (الدغفول) بدلا عن استخراج البطاطس.

إن زوجة المجند خرجت للبحث عن نبات 'إيرني'؛ الذي سبق أن أشرنا إلى أنه ارتبط بالمجاعات بالمغرب، فشدة الجوع أرغمت هذه المرأة التي كانت في الأصل تستخرج ثمار البطاطس، لكن تحول الحال بالريف وتهجير الشباب اضطرها لاستخراج هذا النبات حتى تسد به رمقها.

ب) الهجرة إلى الشرق (الجزائر).

وهذا النوع من الهجرة، يمكن إدراجها ضمن ما يسمى بهجرة الشغل، لأن المهاجرين هاجروا لأسباب اقتصادية بالدرجة الأولى، سعيا وراء تحسين ظروفهم المعيشية التي تدهورت نتيجة الاستعمار وسوء تدبير الدولة التي همشت هذه المنطقة، وكذا ارتباط معظم سكان الريف بالفلاحة، وهو قطاع رهين بالأمطار؛ بالإضافة إلى تفشي البطالة، وتردي الوضع الاقتصادي وغياب دور الدولة باعتبارها مستثمرا ومشغلا[278]. كل هذه العوامل دفعت شباب الريف إلى الهجرة لتجاوز هذه الوضعية، وكانت وجهتهم المفضلة في البداية هي الشرق حيث الجزائر المستعمرة الفرنسية منذ 1830م، بل إن الفرنسيين كانوا يعتبرونها أرضا فرنسية، وأن مقاطعات قسنطينة والجزائر ووهران تكمل مقاطعات فرنسا نفسها[279]، وكان الاقتصاد الفرنسي قد ارتبط ارتباطا وثيقا بالاقتصاد الجزائري[280]، مما خلق فرص عمل جديدة وحاجة إلى يد عاملة، ما جعلها الوجهة المثلى للهجرة الريفية، والتي استقطبت خيرة شباب المنطقة، كما يبين هذا ال"ءيزري":

ءيحرامن ءيفوران زوان مَرْواشْتْ

قيمّن ذا ييطان ءا ذزنزان ثاهنداشث[281]

فالفتيات هنا يُشِدن بالفتيان الذين هاجروا إلى الجزائر، كما يسخرن من الذين لم يهاجروا، حيث اعتبرنهم كلاب لا تصلح لشيء سوى لبيع التين الشوكي، هذه الفاكهة المنتشرة بكل أرجاء الريف، والتي لم تكن تباع في تلك الفترة لأنها متوفرة لدى الجميع، وفي نفس هذا المعنى، وبنفس القالب نورد 'ءيزري' آخرَ:

ءيحرامن ءوفوران زوان غ للجيري

قيمن ذا ييطان ءاذمجان ءيمندي[282].

إن الهجرة إلى الجزائر قد استقطبت جل الشباب حتى اليافعين الذي لم يسبق لهم أن غادروا أرضهم، لذلك كانت الأمهات يتوسلن إلى "نهر ملوية" بأن يتلطف بأبنائهن حين يعبرونه، وهم في طريقهم إلى الجزائر، كما يحكي هذا ال"ءيزري":

ءايا رلا مارواشث رادج ن وزرو أزيزا

ءتهلا ذي موح ءينو ءاخمي شم غايزوا

ءاموح إينو ذا مزيان وايسين ثيمورا.[283]

كما أن الفتيان بدورهن يتوسلن نهر ملوية للحفاظ على أحبائهن حين يعبرونه، بل إنهن يعتبرن نهر ملوية عدوا، لأنه ابتلع الكثير من الريفيين، وهم يحاولون عبوره في اتجاه الجزائر، كما يبين ال"ءيزري" التالي:

ءوذام تسيميحغ ءامرويث ءا رعذو

---

278 محمد الخشابي، الهجرة الدولية، الواقع والآفاق، ط.1، نشر مركز الإمارات للدراسات والبحوث الاستراتيجية، أبو ظبي، الإمارات، 1011، ص.24.

279 جلال يحي، المغرب الكبير، الفترة المعاصرة وحركات التحرير والاستقلال، الدار القومية للطباعة والنشر، مطبعة الإسكندرية، مصر، 1996، ص.1178.

280 نفسه، ص. 1179.

281 معناه: الشباب النبيه عبر نهر ملوية، ولم يبقى هنا غير كلاب لتبيع "التين الشوكي".

282 معناه: الشباب النبيه هاجر إلى الجزائر، ولم يبقى هنا غير كلاب لتحصد الشعير.

283 معناه: يا نهر للا ملوية ذات الحجر الأخضر، اعتني بابني مّوح حين يعبرك، فهو مايزال غرا لا دراية له بالبلدان.

ءيحثار خ الليف إينو ءاخشمي سِّينْ دغا يَعذو[284]

إن نهر ملوية يشكل تحديا لدى الشباب الريفي الذي سعى إلى الهجرة، إذ لا مناص من عبوره، الأمر الذي جعل الأمهات والحبيبات يتوجسن منه خيفة، مما شكل هاجسا نفسيا لديهن، وتخوفا من غرق المهاجرين فيه، وهذه الصورة تنقلها ال"ءيزران" التالي:

ءايا موح ءينو ءانعناع ءيغزران
يماش تعايانيش أگـشْ ثار ءيمزران
ءايا رلا يما حسْبايي وردْجِيغْ
ءاغزار ن مَرْوْشث دي ربار ءينو ءاثزويغْ[285]

ويحمل نهر ملوية في هذه ال"ءيزران" دلالتين؛ دلالة اجتماعية تتمثل في الانتقال من حال إلى آخر من خلال الهجرة من "منطقة الفقر والجوع إلى منطقة الشغل لمحاربة الجوع، ودلالة نفسية مرعبة، لأنه نهر ابتلع كثيرا من الريفيين حين حاولوا اجتيازه في اتجاه الجزائر"[286]. ولقد كانت الغاية من عبور نهر ملوية، هو العمل في الضيعات الجزائرية، خصوصا في مهمة حراسة ضيعات البرتقال التي تتردد كثيرا في الأشعار الريفية، كما تبين ال"ءيزران" التالية:

- ءوكور ءاليف ءينو ءانشارق رانشنين
ءاروضا ن 'بريكو' ءا نعساس خ لشين[287]
- ناش ذ الليف ءينو ءانزوا را نشنين
ءاناوض للجيري ءانعاس خ لشين[288]

فالحبيبات بالريف يقررن أو يوجهن دعوة إلى أحبائهن للهجرة إلى الجزائر. وهنا نسجل كذلك رغبة النساء في الهجرة، لأن الشرق أضحى منطقة جذب، وهذه الهجرة النسائية كانت تتم برعاية الرجل كما هو جلي من خلال الأشعار السابقة، أما هجرة النساء فرادى فلم تظهر بالمغرب عامة إلا أواسط الثمانينات من القرن الماضي، فقد كانت بدورها نتيجة عوامل سوسيو اقتصادية، أبرزها: تمدرس المرأة وتحررها من بعض القيود الاجتماعية، وتحولها إلى فاعل نشيط ينزل إلى سوق الشغل كالرجل[289].

ت) الهجرة إلى أوروبا.

إذ كانت الهجرة إلى الشرق تدفع بالمهاجر الريفي إلى عبور نهر ملوية، فإن الهجرة إلى أوروبا اضطرتهم إلى ركوب البواخر انطلاقا من مدينة مليلية المحتلة باتجاه إسبانيا، كما يضطر المهاجر إلى قطع كيلومترات كثيرة، وفي بعض الحالات سيرا على الأقدام، للعبور من قريته إلى ميناء مليلية، ثم من موانئ إسبانيا إلى المدن المقصودة، وقد عبر عن هذه المعاناه ال"ءيزري" التالي:

نييغ ذَك غارابو رتْخَنْتايي رمواجْ

---

284 معناه: لن أغفر لك يا نهر ملوية، يا أيها العدو، رفقا بحبيبي حين يعبرك.

285 معناه: يا عزيزي مّوح، يا نبات النعناع النابت بالوديان، إن أمك في انتظارك حتى تشفي غليلها منك؛ اعتبريني يا سيدتي يا أماه كأني لم أكن،إذ في نيتي أن عبور نهر ملوية.

286 محمد أقضاض، بنية الهجرة في السرد المغربي، الهجرة من الريف نموذجا، ضمن الهجرة في الثقافة الأمازيغية، منشورات المعهد الملكي للثقافة المازيغية، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، المغرب، 2011، ص. 65.

287 معناه: هيا ياحبيبي لنهاجر إلى الجزائر، إلى حيث يوجد سهل 'بريكو' لنحرس ضيعات البرتقال.

288 معناه: سنهاجر أنا وحبيبي إلى الجزائر أيضا لنحرس ضيعات البرتقال.

289 محمد الخشابي، الهجرة الدولية، م.س، ص.13.

مين ءوياغ زك ءوبريد مين ءيسيغ زي رَعْجاجْ[290]

وكل هذه المعاناة التي تحملها المهاجر من أجل الوصول إلى بلدان أوروبا، لاسيما ألمانيا التي ترددت كثيرا في الأشعار التي بين يدي، ومرد ذلك أنها جمعت من الريف الشرقي الذي كان سكانه يفضلون دولة ألمانيا كوجهة لهجرتهم، والتي جاءت نتيجة للفقر الذي أرغم الناس على مغادرة أرضهم، كما احتفظت بذلك الذاكرة الجماعية من خلال ال"ءيزري" التالي:

ءايا ليمانيا ويذام ءيگِّين شّان

يَگّامتْ ءوغارابو ءي يِسين ءيمسعان[291]

فالباخرة المحملة بالفقراء هي جعلت من ألمانيا دولة ذات شأن عظيم، وكأنهم يقولون لولا الفقر لما اضطررنا للهجرة إليك. ونجد عامل آخر جعل ألمانيا تستقطب المهاجرين، وهي أنها الدولة الأكثر تضررا من انعكاسات الحرب العالمية الثانية، لذلك فإعادة بنائها يحتاج إلى سواعد ويد عاملة جلبتها من الخارج، وقد ظلت ألمانيا في طليعة بلدان العالم المستقطبة للمهاجرين إلى اليوم، إذ أنها اعتبرت الثالثة في ترتيب الدول الأكثر استقبالا للهجرة في العالم عام 2010، حسب أرقام الأمم المتحدة[292]، ولهذا مثلت الوجهة المفضلة لفئة عريضة من الريفيين الذين كانوا يتمنون الوصول إليها حسب ال"ءيزري" التالي:

عْليك ءامري غاري لْحالة لْمدنية

ءاذَگّاغْ تَّسْريحْ ءاذ راحخ ليمانيا[293]

وهؤلاء الشباب الذين هاجروا إلى ألمانيا خلفوا وراءهم حبيبات تمنين لو كان الهاتف مخبأ تحت الماء حتى يسمح لهن بمهاتفة من أحببن دون أن ينكشف أمرهن، كما يخلد ال"ءيزري" التالي:

ماعليك ءيرا يدجا تريفو سادو ومان

ءاذ سكاغ سرام ءي الليف غارولیمان[294]

وحين طالت غيبة المهاجرين، وكادت النساء ييأسن من عودة الحبيب، تمردن على مجرد إلقاء التحية، وطالبن المراسيل بإخبارهم بضرورة العودة، كما جاء في ال"ءيزري" التالي:

ءيسَكّايّيد سرام ءاراس سرام ءينس

ءيناس ءاد ياروّاح نتا سوضار ءيناس[295].

III. رصد ال"ءيزران" لتغير النسق القيمي بالريف.

يصعب تحديد المقصود بلفظة القيم، نظرا لتعدد دلالتها، وتنوع الحقول المعرفية للمشتغلين عليها، لذلك نجدهم يعبرون عن القيم بعبارات مختلفة من قبيل الآداب (les mœurs) عند مونتسكيو، والمشاعر الجماعية (Les passions collectives) عند دوكڤيل، والضمير الجمعي (la conscience collective) عند دوركايم، ونظام الأفكار (système des idées) عند ماكس فيبر[296]. فلا غرو إذن، من أن نجد للقيم مفاهيم عديدة، منها أنها "**هي الوجود من حيث كونه مرغوبا به أو موضع رغبة ممكنة، فهي إذن ما نحكم به بأن من الواجب تحققه**"[297]، وهي بالنسبة لماكس فيبر

---

[290] معناه: صعدت متن الباخرة تتلاعب بي الأمواج، لقد قطعت مسافات طويلة مشيا وتمرغت في الغبار كثيرا.

[291] معناه: من أعلى من شأنك يا دولة الألمان؟ إنها الباخرة التي أقلت إليك الفقراء.

[292] محمد خشابي، الهجرة الدولية، م.س، ص.8.

[293] معناه: ليتني كنت مسجلا بكناش الحالة المدنية، حتى أحصل على جواز سفر وأرحل إلى ألمانيا.

[294] معناه: حبذا لو كان الهاتف تحت الماء، حتى يتاح لي إرسال تحية لحبيبي إلى ألمانيا.

[295] معناه: أرسل لي حبيبي تحية ، وطلبت أن أعيدوها إليه، وأخبروه أن يعود هو نفسه.

[296] بن كعبة محمد، سوسيو لوجيا القيم: قراءة في علاقة القيم بالفعل الاجتماعي مجلة الرواق، مجلد 4عدد 1، الجزائر، 2018، ص.183.

[297] عادل العوا، العمدة في فلسفة القيم، ط.1، دار طلاس للدراسات، والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، 1986، ص.272.

"أسلوب في الحياة لدى الفرد أو الجماعة لها طابع مثالي، تعطي للموجودات وطرائق الحياة صفة المرغوب فيه والمستحسن، وهي بذلك جزء تجريدي يدعو للانخراط فيه واحترامه؛ وجزء مادي مجسد يظهر في الأشياء وطرائق الحياة التي تعبرعنه[298]، وهي بهذا معيار لتقييم السلوك الإنساني، ولأجل ذلك تعتبر القيم معايير للسلوك البشري الأخلاقي أو معايير للتفكير الإنساني في كل مناحي الحياة[299]، وهو ما يعطي القيم صفة النسبية، لأنها ليست ثابتة، بل هي رهينة بالتطور التاريخي للمجتمع، بالنظر إلى أنها معايير مرجعية، تؤثر أو توجه الممارسة الاجتماعية، وعلى اعتبار أن القيمة مفهوم رئيس في سلوك الفرد، يتمركز في تفكيره وانفعالاته، ويوجهه نفسيا واجتماعيا وتربويا، ويؤدي إلى التوافق النفسي والاجتماعي[300]. وتكريس هذه القيم المتعددة، كموجهات لسلوك الفرد والجماعة، وعن انتظام هذه القيم المتعددة التي تمثلها القواعد والسلوكات والخبرات في علاقة نسقية وفق بنية متماسكة ومترابطة، تنبت منظومة القيم[301] أو النسق القيمي، وهذا الأخير ينشأ إذن من خلال التفاعل بين قيم أفراد المجتمع الذين يوحدهم نظام الأفكار ومرجعيات السلوك، فهذه الأفكار والتصورات المرجعية هي الموجه الرئيس لسلوكات الفرد والجماعة، فتحدد ما هو مرغوب ويجب إتيانه وما هو منبوذ يجب تجنبه.

وتغير النسق القيمي بالريف تأثر بعوامل خارجية تارة، وبعوامل ترتبط بالمنطقة تارة أخرى، والجدير بالذكر في هذا السياق أن "تغير النسق القيمي حسب بارسونر يتم في شكلين أساسين: الأول خارجي والذي تأتي فيه عوامل التغير من خارج المجتمع، والثاني هو الذي يحدث عندما لا يسمح النموذج الثقافي للمجتمع بهذا التغير من مصدر خارجي، وإنما عليه أن يشهده من داخله، ويرى أن المظاهر الدينية للنسق الثقافي هي الأساس في هذا التغير"[302]، لكن في حالة منطقة الريف، يمكن اعتبار العوامل الخارجية الأكثر هيمنة.

إلا أن أول مظهر لهذا التغير يتمثل فيما أحدثته المجاعة بالريف من تغير على مستوى سلوك الأفراد والجماعة؛ ومنها غياب قيم مثل الكرم والتضامن بين الأفراد والجماعات.

لذلك نجد ال"ءيزري" التالي:

ماذا ويعقرن خ سكوّاس نّي يعفان

وامي ينقضاع رعاروض ويتيذف حد غا وخام[303]

يتحسر على ضياع قيم إكرام الضيف التي كانت سائدة بالريف. ففي المعمار الريفي نجد الإنسان دائما يخص أكبر غرفة بالمنزل للضيوف، ويجعل لها بابين أحدها يفضي إلى داخل المنزل وآخر إلى الخارج لاستقبال الضيوف، الذين لم يعد الإنسان الريفي قادرا على استضافتهم، فهو لا يعير كبير اهتمام لجوعه، إنما لعدم قدرته إلى إكرام ضيوفه، وذلك على إثر المجاعات التي تتالت على المغرب عامة، والريف خاصة، وآخرها مجاعة سنوات الأربعينات التي لا يزال المعمرون يستعيدون ويلاتها إذ "تعدت مجاعة 1945، وهي آخر سنوات الحرب العالمية الثانية، في انتشارها ومضاعفاتها المجاعات السابقة. فطبعت ذاكرة المغاربة، حتى أصبح الكثير منهم يؤرخون بها تحت اسم "عام الجوع" أو "عام بوهيوف"[304].

---

[298] بن كعبة، م.س، ص.183.

[299] مصطفى عوفي ونصر الدين بهتوان، المنظومة القيمية والمجتمع، ع.21، 2016، ص.98.

[300] بوعطيط سفيان، القيم الشخصية في ظل التغيير الاجتماعي وعلاقتها بالتوافق المهني، أطروحة دوكتواه، لكية العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة منتوري، قسنطينية، الجزائر، ص.113.

[301] مصطفى عوفي، م.س، 96.

[302] نفسه، ص.98.

[303] معناه: هل من بينكم من يتذكر سنة المجاعة؟ حين انقطعت دعوات الضيافة، ولم تعد المنازل تستقبل الضيوف.

[304] بوجمعة رويان، الطب الكولونيالي الفرنسي بالمغرب، (1912-1954)، مطابع الرباط نت، الرباط المغرب، 2013، ص.251.

كما أن الهجرة بدورها، سواء تلك التي تمت إلى الجزائر أو إلى أوروبا في مرحلة لاحقة، قد أفرزت مجموعة من الظواهر المستجدة على الريف، ومن الظواهر التي وفدت من الشرق، منع الفتيات من الخروج من المنزل، وإجبارهن على البقاء بالمنازل، وهو ما رفضنه قائلات:

ءيشارق ءو ماروك ءيكا ثنعاشا سنا
ءوامي دياروا ينايي حجاب ءيضا
والله ءيما ذ حجباخ نهارا ثوذشا[305]

فالفتيات هنا رفضن هذه القيم الطارئة على الريف وتحديها، مصرات على البقاء على قيمهن وما هو متعارف عليه في مجتمعهن، وهو ممارسة حريتهن في الخروج لممارسة أعمالهن اليومية، سواء المرتبطة بالمنزل أو تلك المرتبطة بالعمل بالحقول، ومساعدة آبائهن وإخوانهن.

ومن الظواهر الأخرى التي نتجت عن الهجرة ، وفي غياب أدوات التواصل وقلة وسائل المواصلات، نجد ترمل الكثير من النساء اللواتي هَجَرَهن رجالهن الذين هاجروا فانقطعت أخبارهم، مما جعل هؤلاء النسوة في منزلة بين منزلتين؛ لا هي بالمتزوجة فتلزم بيتها، ولا هي بالأرملة فتخرج للعمل، وهذا ما جعل زوجات المهاجرين المفقودين، وحتى الحبيبات في بعض الحالات، يشعرن أنهن مهملات ويشكن في أن الحبيب قد تزوج حيث هو، كما يعبر ال"ءيزري" التالي:

ءايا جضيض يارقمان ياسين خ سينيان
روح سيوضاس سرام ءي موح غار دزايار
رمراش ما يمراش ءيناش ماذا يندار[306]

لكن زواج المهاجرين وتخليهم عن زوجاتهم بالريف ستبرز كظاهرة مع المهاجرين الذي قصدوا أوروبا، إلى درجة اعتبرنها ظاهرة عامة، كما يسجل ال"ءيزري" التالي:

ءايا ليمانيا ءايا ثاليمانيث
ءاون ذين ءيراحن ءايوياد ثارومیث[307]

فهو هنا يسجل أن كل المهاجرين قد تزوجوا من ألمانيات، مما دفع الريفيات إلى توسلهن قصد السماح لأزواجهن بالعودة إليهن ولو شهر في السنة، كما يبين ذلك هذا ال'ءيزري' التالي:

ءا يارلا ثارومشث ءايا رعار نّم
جيث ءاد ياروا شهار ءينو عام نم[308]

وهذا الأمر جعل النساء يلعنن الهجرة، ويبخسن نتائجها وعائداتها، إذ أنهن يختصرنها في الحصول على حفنة من المال، كما أوردن في ال"ءيزري" التالي:

علال عليتو ركابوس ن واثو
ءيشارق ءيغارب يووید حاشا دورو.[309]

305 معناه: رحل المرء إلى الشرق وغاب اثنتي عشرة سنة، وحين عاد فرض علينا عدم الخروج من المنزل، والله لن يكون لك ذلك لا اليوم ولا غد.

306 معناه: أيها العصفور المميز الواقف على أسلاك الهاتف، أبلغ تحيتي ل"مّوح" بالجزائر، إن كان قد تزوج فهل سيهجرني؟

307 معناه: يا دولة ألمانيا ويا أيتها الألمانية، إن كل من زاركم إلا وعاد بزوجة نصرانية.

308 معناه: عار عليك سيدتي النصرانية، دعيه يعود إليَّ لشهر واحد واستفردي به طوال السنة.

309 معناه: يا علال يا عليتو (تصغير لعلال) أيها المسدس المصنوع من أغصان شجرة التين، لقد هاجرت إلى الشرق والغرب ولم تضفر بغير حفنة من النقود.

ونبرة السخرية والتحقير جلية في هذه الأشعار التي تختصر الهجرة في جلب المال، وإرسال جزء منه إلى زوجاتهم، وهن في غنى عنه، كما يورد ال"ءيزري" التالي:

ءيناس ءاد يارواح ءوتسقاذي مايمي

ذينعاشي ن رنضان عاذ ءاقنت ءامني.[310]

لكن في مقابل هؤلاء الزوجات اللواتي يكَدْن يشكلن الحالة العامة، نجد أخريات، لاسيما زوجات حديثي الهجرة، يتبجحن بأن أزواجهن سيعودون ومعهم سيارة، وفق ال"ءيزري التالي:

ءايا عجمي يموث عقّانت ثنوضين

عياذ ءاد يارواح ءاد ياو طوموبين.[311]

وفي مقابل الزوجة التي تفتخر بجلب الزوج لسيارة أو أدوات أخرى حديثة لم تعهدها النساء بالريف، نجد أخريات يسخرن منهن، لأنهن لا يُجدن استعمال هذه الآليات الحديثة، كما يورد ال"ءيزري" التالي:

ياروحاد أوليمان يويد موسجلا

ثامغاث ثاهبوشث أو ثسين بوموضا.[312]

ويبقى أهم تحول رصدته هذه الأشعار، هو المرتبط بعادات اللباس، فمعروف أن الريف منطقة محافظة، لها عادات خاصة في الزي يتلاءم وفهم أهلها للدين الإسلامي، إلا أن جلب المهاجرين للنصرانيات إلى الريف بزيهن المكشوف، استفز الريفيين الذي رأوا في ذلك خروجا عن قيمهم المتوارثة وعن دينهم، وقد عبروا عن ذلك بال"ءيزري" التالي:

ءيعاشار ثارومشث ءايسوم مارا يضهار

لحاصور كورشي عارا وان يخسن ءاذيخزار غا يخزار

ءاربي واري قبار رمومن واريصبار.[313]

خاتمة:

لقد حاولت في هذه الدراسة المتواضعة أن أجمع بعض الأشعار الريفية التي رصدت مجموعة من الظواهر التي ألمت بالريف، وأدت إلى تغيير الكثير من القيم، وهي عوامل مرتبطة ومترابطة تتمثل في المجاعات التي تتالت على منطقة الريف الذي ابتلى بوباء آخر يكمن في الاستعمار الذي عمل على نهب خيراته، وهذان العاملان أديا إلى تغير سلوك الإنسان الريفي، كما دفعا به إلى التخلي عن أرضه والهجرة بعيدا عنها، ومن ثم العودة بقيم جديدة مختلفة اكتسبها حيث بلد الاستقبال المختلف عن بلده.

لقد شكلت الذاكرة الجماعية بالريف خزانا لا ينضب للباحثين قصد توثيق حياة الريفيين على مر الفترات، فأرخت لكل الظواهر المستجدة ورفضت القيم المستحدثة.

المراجع:

ال"ءيزران"/الأشعار جمعتها في أوقات متفرقة من أشخاص مختلفين عن طريق الرواية الشفوية، وبعضها استخرجته من ثنايا بحوث جامعية مختلفة.

1. أبو القاسم الزياني، الترجمانة الكبرى في أخبار المعمور برا وبحرا، تحقيق عبد الكريم الفيلالي، ط، 2. دار النشر للمعرفة، الرباط، المغرب، 1991.

310 معناه: أخبره بأن يعود، إذ لا جدوى من إرسال النقود، فتلك التي أرسلها في شهر رمضان لم تنفق بعد.

311 معناه: إن العجل مات بسبب العين الشريرة لزوجات إخوان زوجي (سليفات)، بينما عياذ سيعود من المهجر بسيارة شخصية.

312 معناه: عاد الألماني من المهجر مصحوبا بآلة تسجيل (سجالة)، لكن الزوجة البدوية لا تتقن استخدام الآت الحديثة.

313 معناه: لقد اعتاد مرافقة النصرانية التي تبدي مفاتنها، فصارت بادية للعيان، والله لا يقبل ذلك والمؤمن لا يصبر عليه.

2. بن كعبة محمد، سوسيو لوجيا القيم: قراءة في علاقة القيم بالفعل الاجتماعي مجلة الرواق، مجلد 4، عدد 1، الجزائر، 2018.
3. بوجمعة رويان، الطب الكولونيالي الفرنسي بالمغرب، (1912-1954)، مطابع الرباط نت، الرباط، المغرب، 2013.
4. بوعطيط سفيان، القيم الشخصية في ظل التغيير الاجتماعي وعلاقتها بالتوافق المهني، أطروحة دوكتوراه، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة منتوري، قسنطينية، الجزائر.
5. جلال يحيى، المغرب الكبير، الفترة المعاصرة وحركات التحرير والاستقلال، الدار القومية للطباعة والنشر، مطبعة الإسكندرية، مصر، 1996.
6. جيل فيريول، معجم مصطلحات علم الاجتماع، ترجمة أنسام محمد الأسعد، ط.1، دار الهلال، بيروت، 2001.
7. الحسن الوزان (المعروف بليون الإفريقي)، وصف إفريقيا، ترجمة محمد حجي ومحمد الأخضر، ج.1، منشورات الجمعية المغربية للتأليف والترجمة والنشر، الرباط المغرب، 1980.
8. الحسين مجاهد، لمحة عن الأدب الأمازيغي بالمغرب، مجلة آفاق، ع.1، 1992.
9. خليل أحمد خليل، المفاهيم الأساسية في علم الاجتماع ، ط.1، دار الحداثة، بيروت، لبنان، 1983.
10. رشيدة بلهادي، الشعر الأمازيغي في الريف بين القديم والحديث، بحث لنيل الإجازة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بوجدة، جامعة محمد الأول، موسم 1982-1983.
11. سابينو أكوافيفا وإنزو باتشي، علم الاجتماع الديني: الإشكالات والسياقات، ترجمة عز الدين عناية، ط.1، نشر هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، أبو ظبي، الإمارات، 2011.
12. عادل العوا، العمدة في فلسفة القيم، ط.1، دار طلاس للدراسات، والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، 1986.
13. عبد السلام عبد القادر ابن سودة، التحاق المطالع بوفيات أعلام القرن الثالث عشروالرابع، تحقيق محمد حجي ط.1، دار الغرب الإسلامي، ج.1، 1997.
14. عبد الصمد مجوقي، المقاومة الريفية من خلال الشعر الأمازيغي الريفي، نشر المندوبية السامية لقدماء المقاومين وجيش التحرير، 2014..
15. فرانسيس مورلاييه، وجوزيف كولينر، صناعة الجوع: خرافة الندرة، ترجمة أحمد حسن، عالم المعرفة، رقم 64، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1983.
16. الأمين البزاز، تاريخ الأوبئة والمجاعات بالمغرب في القرنين 18و19، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، 1990.
17. لسان الدين ابن الخطيب، أعلام الأعلام.
18. مأمون طربيه، علم الاجتماع في الحياة اليومية، ط.1، دار المعرفة، بيروت، لبنان، 2011.
19. محمد أقضاض، بنية الهجرة في السرد المغربي، الهجرة من الريف نموذجا، ضمن الهجرة في الثقافة الأمازيغية، منشورات المعهد الملكي للثقافة المازيغية، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، المغرب، 2011.
20. محمد الخشابي، الهجرة الدولية، الواقع والآفاق، ط.1، نشر مركز الإمارات للدراسات والبحوث الاستراتيجية، أبو ظبي، الإمارات، 2011.
21. محمد سيد غازي، المجاعة الكبرى، ص.1. دار العلوم العربية للنشر والتوزيع، مصر، 2015.
22. مصطفى أربيب، مادة أمزيان محمد الشريف، معلمة المغرب، ج.3.

23. مصطفى الغديري، الحرب الأهلية الإسبانية (1936.1939) من خلال الشعر الأمازيغي الريفي، ضمن سؤال الأمازيغية: البناء النظرية، منشورات كلية الآداب والعلوم الإسبانية رقم 35، سلسلة ندوات ومناظرات، رقم 10، جامعة محمد الأول، وجدة، 2000.
24. مصطفى عوفي ونصر الدين بهتوان، المنظومة القيمية والمجتمع، ع.21، 2016.

Quête identitaire dans l'œuvre de Moha du l'impact entre le poétique et le MALLAL et la question pictural

Quest for identity in the work of Moha MALLAL and the question of the impact between the poetic and the pictorial

Hassan BAOUALI ;Doctorant en Laboratoire : Langue,Littérature,Imaginaire et Esthétique

Faculté des lettres et des sciences humaines Sais-Fés

البريد الالكتروني (baoualihassan2020@gmail.com)

يرتكز هذا المقال على ركيزتين أساسيتين، الأولى تسلط الضوء على بروز تيمة الهوية المفقودة للفرد الأمازيغي في المنجزين الشعري و التشكيلي للفنان و الشاعر المغربي و يظهر ذلك من خلال تركيزه على المكان كرمز يحدد كينونة الفرد والانتماء الوجداني للجماعة. يجدر للإشارة أن موحا ملال فنان و شاعر و موسيقي، يكتب ويعبر بالأمازيغية. بالموازاة مع هذا فإن الركيزة الثانية تقف على مكامن التشابه بين القصيدة الشعرية و اللوحة التشكيلية و من هذا المنطلق فإن الفنان العصامي ملال, استطاع أن يبحر بسهولة و حرية بين الريشة و القلم ليبدع منجز شعري مركب مستلهما في ذلك الهوية، التقاليد ، العادات، الثقافة، الذاكرة الجماعية و الفردية.

الكلمات المفاتيح: الهوية، التداخل، المكان، الشعر ، التشكيل

الملخص بالفرنسية Notre étude scientifique comportera deux grands volets fondamentaux. Le premier sera dédié à l'étude thématique, mettant en exergue le déchirement identitaire comme topos majeur forcé par des sous thèmes à savoir l'espace comme étant symbole qui identifié l'aspect existentiel de l'individu amazighe qui souffre de marginalité et l'absence de reconnaissance. Tandis que nous consacrerons le second à la correspondance et l'entrecroisement entre les arts dans l'œuvre de Moha Mellal en artiste de multiples facettes.

Mots clé : Identité, Entrecroisement, espace, poésie, peinture

Titre de l'article : Quête identitaire dans l'œuvre de Moha MALLAL et la question du l'impact entre le poétique et le pictural

- **Introduction**

Durant la moitié dernière du XXe siècle la culture marocaine d'expression amazighe connait un processus d'accumulation notable et une richesse adéquate à travers l'émergence d'une nouvelle littérature écrite de langue amazighe, ce passage de l'orale à l'écrit marque tous les domaines de la création artistique. Notamment, le roman, la poésie, le théâtre et la performance. En dehors de la linguistique, la culture amazighe est représentée aussi par un art décoratif et pictural qui s'inscrit dans l'histoire millénaire, qui apparaît particulièrement dans les gravures rupestres, la sculpture, la tapisserie et dans la poterie sous forme de dessins géométriques reflétant un savoir-faire de l'homme amazighe marocain.

Le sujet de notre réflexion portera sur deux volets fondamentaux. Le premier sera réservé à la correspondance du poétique et du pictural dans l'œuvre de Moha Mellal à laquelle nous allons essayer de mettre en avant les liens qu'entretient le texte et l'image et qui dit texte dit littérature, qui dit l'image dit la peinture : deux modes d'expressions artistiques qui s'inscrivent dans un consensus de complémentarité ; ils partagent énormément de dénominateurs communs sur le plan du fond et de la forme.

Le second volet de notre propos, sera consacré à l'étude thématique des procédés ayant dominés les textes poétiques et les œuvres picturales constituant notre corpus d'étude. Et donc, par le bais de notre première lecture de son œuvre poétique intitulé « afafa »[314] qui signifiée l'éveil en amazighe. Nous avons retenu que l'auteur à nettement basé sur deux topos majeurs à savoir la question de l'appartenance identitaire et les souvenirs de son enfance. Ces thèmes sont également représentés par le moyen de sa palette multicolore.

En effet, Certains écrivains ont pu naviguer librement et aisément entre ces modes de sensation tout en développant des sujets et des thèmes que ce soit par le moyen de la plume et la feuille ou par le biais du pinceau et la toile. C'est ce que nous amenons à interroger la problématique suivante :

Comment la peinture et la poésie peuvent-ils cohabiter et coexister dans l'œuvre de Mellal?

Comment les thèmes : identité et enfance se manifestent-ils dans l'œuvre de Mellal?

Le travail sur les deux arts différents nous impose d'adopter une approche multiple : et donc l'étude sera basée essentiellement sur la théorie de la réception et sur l'approche comparatiste. En ce qui concerne la théorie de la réception, il s'agit d'une approche qui ne s'intéresse pas à la biographie de l'auteur pour répondre aux questions du pourquoi et du comment de l'écriture. Il ne s'agit, là, ni d'une approche

[314]MALLAL Moha, « afafa » l'éviel, édition, BJ print Agadir, 2014 : (Corpus de notre étude)

psychanalytique qui explique et interprète le subconscient de l'écrivain, ni d'une démarche beuvienne dont le but est d'expliquer l'œuvre à travers la vie de son auteur. Un art revendicateur

Quant à l'approche comparatiste, elle sera fondée essentiellement sur la confrontation des deux arts poésie et peinture. Cette méthode consiste sans doute à tourner vers les convergences et les similitudes qui caractérisent les deux mondes d'expression.

- **Présentation de recueil**

« afafa » l'éveil est un recueil poétique de Moha Mellal publié en 2014 lors du festival des roses à Kalaat Mgouna. C'est un livre de taille moyenne, composé de 88 pages rédigées en langue amazighe de caractère latin. Il met en perspective l'attachement de poète à sa culture et à son identité amazighes. C'est une quête permanente d'une « mémoire tatouée »[315] enfuit dans le temps et dans l'espace. Le poète tenté de faire ancrer ses lecteurs dans un univers plein de souvenirs et des moments importants de ses expériences vécus. Mellal met sous les projecteurs de sa création poétique toute une enfance marquée par son entourage familial et celui de son village nommé « tamlalt [316]». Notamment dans une période connue par la simplicité et la pauvreté. Sa description est très pointue mettant en perspective des petits détails de la nature, comme un peintre qui représente sur sa toile la vérité et l'essence des choses. L'attachement à la nature peut-être expliqué par un amour absolue que l'individu offrit à la terre mère et qui dit la terre mère dit l'identité de l'homme.

Il est nécessaire de souligner entre autre que l'artiste Moha creuse dans son passé, afin de rattraper et revivre son plaisir d'enfance enfuit et perdu dans le temps. Evidemment, comme tous les artistes qui puisent leurs inspirations dans leur enfance pour nourrir leurs expériences artistiques. Le passé du poète est extrêmement défirent à aujourd'hui puisque la vie d'autrefois pour lui est marqué par un mode de vie simple et modeste, qui puise ses ressources dans la nature une mémoire collective riche et variée traditions ancestrales artistiques et culturelles. Ces pratiques sont aujourd'hui sur la voie de disparition et remplacées par d'autres habitudes souvent importées de l'extérieure. L'auteur déplore rigoureusement ce nuance flagrant et désolant entre un passé identifié par la simplicité et le bonheur d'une part, et un présent qui mène un mode de vie moderne marqué par les apparences, la consommation excessive et l'individualisme.

Le chanteur amazighe Mellal décrit aussi la déchéance que la culture et l'identité amazighes vus, tantôt par ses propres enfants et tantôt par l'Etat il-même. Il a essayé entre autre de dévoiler la marginalisation de

[315] Titre d'un roman d'Abdelkibir Khatibi intitulé (mémoire tatouée)
[316] Lieu de naissance de l'artiste Moha Mallal. Petit village qui se situe dans les préfériez du Boumalne dades.

peuples amazigh économiquement et culturellement par l'instauration d'une hégémonie culturelle et linguistique. Par conséquent, le terrain et le domaine amazighes se trouve vulnérable à une nouvelle idéologie intégriste Arabo-musulmane caractérisée par l'intolérance et le fanatisme religieux, ce qui a renforcé plus intensément la discrimination de la culture et de la langue amazighes, c'est ainsi qu'on trouve à l'époque l'absence totale de la langue et la culture amazighes notamment dans les secteurs vitaux de la société à savoir l'enseignement, les médias, mais aussi dans la création artistique. Conséquemment, les artistes amazighes souffrent de cette marginalisation volontaire et systématique. En dépit de toute cette discrimination, l'homme Amazigh continu à créer surtout dans le domaine de la littérature dite orale dans laquelle on trouve à titre d'exemple : les chants de mariages, le contes, la poésie « ahidous »[317], le « Tamawayt »[318], les devinettes... etc. Tout cet héritage va par la suite inspirer un grand nombre d'artiste et d'écrivains étrangers ou marocains Moha Mallal inclus.

Après avoir décortiqué les thèmes majeurs abordés dans ses réalisations poétiques et picturales, nous avons déduit que ce poète est un vrai militant en faveur des masses dominées et opprimées car il s'est beaucoup intéressé aux questions existentielles du peuple amazigh comme la résistance, l'attachement à l'identité, la révolution, le patrimoine culturel et l'attachement à la terre, à la nature et à l'espace.

Dans une autre lucarne, nous avons également constaté l'influence de la peinture sur les poèmes de notre artiste. Ainsi, nous avons remarqué l'emploi important d'indices visuels fortement ancrés dans la réalité de l'artiste, son histoire, sa mémoire individuelle et collective, voire son identité amazighe qu'il met au cœur de sa verve.

Par ailleurs, l'auteur essaie de revivre et nous faire vire son passé à travers sa poésie, c'est dans ce cadre temporellement lointain qu'il essaie de nous ramener, tout en mettant en contraste les sentiments ressentis actuellement (tristesse et regret) et ceux ressentis dans le passé (joie et bonheur). Le message livré dans la poésie de Moha Mellal est celui de l'attachement aux traditions anciennes, à l'art folklorique, à l'architecture d'antan et aux habitudes en voie de disparition.

- **Les indices visuels dans la poésie de Moha Mallal**

1. Narration

[317] Désigne un art d'expression amazighe aussi bien masculin et féminin basant sur quatre arts à savoir la poésie, la musique, dance et les vêtements.
[318] Genre de poésie traditionnelle amazighe il sert à être chanté sauvent par les femmes.

Depuis qu'Horace a lancé son fameux « *Ut pictura poesis*[319]» compris dans le sens d'une invitation à s'inspirer de la peinture pour la composition de la poésie, et c'est dans cette voie que Moha MALLAL se chemine tout en se naviguant librement et aisément entre la peinture, la poésie mais aussi la musique. Certes les matériaux et les technique des arts et de la littérature sont fondamentalement différents comme le sont les conditions de création mais au –delà de ces différences congénitales, il y a lieu de se pencher sur les affinités et les communes à savoir la technique de composition en plus que cela « les peintres, les sculpteurs, les musiciens, poètes, écrivains servent, sinon le même Dieu, du moins des divinités congénères. (E. Souriau) »[320]. Ceci dit, que nombreux sont les écrivains qui ont demandé leurs sujets aux arts picturaux et nombreux aussi les artistes qui ont puisé leurs thèmes dans la littérature.

Le recueil de Moha MALLAL intitulé AFAFA désignant le réveil en amazighe objet de notre étude par laquelle on va effectivement étudier autant de perspectives qui vont justement prouver notre hypothèse.

La picturalité dans la poésie de Mallal se traduit par l'utilisation des temps verbaux tels que le présent, future et le passé. et il les utilisé évidement pour raconter son enfance qui se caractérise par le mouvement et l'activité. Nous pouvons noter également l'utilisation de description relative aux espaces ayant marqué l'esprit de personnage tel que : « assif, tighrmatin, ighrm inw, adrar, igran… » Tout cela fait appelle à la peinture dite réaliste, où le peintre s'efforce à être plus proche de la réalité. C'est dans cette perspective que le poète également tisse minutieusement ses mots pour donner le plus d'indices possibles, du détail, afin d'illustrer de la meilleure façon et de rendre visuels ses poèmes.

Prenons à titre d'exemple, le poème intitulé **« walligh »**[321] qui désigne en amazighe **celui d'antan**, dont le personnage visualise l'image de ses souvenirs d'enfance ayant marqué sa mémoire et sa passion pour la culture amazighe.

Tout d'abord, c'est une œuvre qui s'ouvre sur un univers de la poésie picturale narrative fortement autobiographique et lyrique. En effet, nous pouvons remarquer l'emploi important des verbes de la narration en collaboration avec les marques de la subjectivité et du lyrisme. Nous avons justement à titre d'exemple :

« Arba lliɣ ur t giɣ, tiwurga lliɣ ddant 322»

[319] BOURNEUF Roland, littérature et peinture, édition de l'instant même, Québec, 1998, p 15
[320] OUFRID Ben Hammou (coordination) Arts et littérature, série du colloques n0 11, édition de la Faculté des lettres-Mohammedia, 2001, p 7
[321] Titre d'un poème tiré de recueil intitulé Afafa- éveil corpus de notre étude.p 15
[322] MALLAL Moha, « afafa » l'éviel, édition, BJ print Agadir, 2014 : p 13 (Corpus de base)

« Je ne suis plus l'enfant que j'étais, les rêves d'antan sont partis »

Ce vers dénote tout simplement le regret du passé et le rêve perdu de poète en d'autre terme la nostalgie selon le poète traduit un sentiment de bonheur et de joie alors que le présent renvoie selon lui à la tristesse et le spleen puisque l'individu n'est plus libre comme autrefois. Cependant, dans le présent le personnage soufre de marginalisation identitaire ou les rêves d'enfance sont impossible à réaliser en d'autre terme l'individu est occupé par ses lutes et ses engagements dans ce qui en relation avec l'identité amazighe dans ce sens l'auteur dit :

« Tazzela tusy-aɣ nn, tekks-aɣ nn g uxam »

« La lutte nous emmène loin, nous arrache du foyer »

Le poète met en relief son autobiographie en se basant sur des évènements réels ayant bouleversé son enfance. Dans le premier temps le poète a quitté son village très jeune pour aller justement poursuivre ses études et après était obligé de gagner sa vie loin de son village c'est pour cela qu'il rajoute :

« tbḍa -yaɣ d ufus, d urebi lliɣ n mma »

« Nous éloigne de la main et du sein de notre mère »

Le sentiment que nous pouvons détecter dans ce vers c'est celui de l'amour c'est-à-dire l'attachement du protagoniste à sa tendre mère. Cette dernière est le symbole de l'identité et la culture. Pour lui l'enfance est une étape importante dans la vie de soi ce qui explique peut-être que le personnage avait été heureux quand il était enfant en s'amusant avec ses copains dans les champs de la vallée, en écoutant les oiseaux qui chantaient mais aussi en voyant et écoutant les femmes qui étaient en train de travailler, en regardant le coucher du soleil avec son reflet sur la rivière. C'est cela qu'évoque un autre poème de l'auteure intitulé en Amazighe « **ighrm inw »** qui signifie en français **mon village :**

« Ass nna g aɣulɣ s iɣrm inw

Ammi Zarm aɣulɣ a tmZit inw

Igran izgzawn, aDu n imndi

Aḍu n igidar,adu n iɛbṛaq »[323]

[323] Corpus de notre étude, p 15

« Le jour où je retourne à mon village

C'est comme si je retourne à toi ô mon enfance

Les champs verdoyants, l'odeur du blé

L'odeur des murs, l'odeur des voiles de mariées »

A partir de ce corpus nous pouvons constater l'utilisation de temps de la narration ainsi que le temps de la description ce qui témoigne , la visualité du poème. Il est renforcé par l'utilisation de temps passé propice de la narration qui fige l'action passée. « **Ass nna g aghulgh »** le verbe ughul renvoi au passé et le souvenir de l'être. Il a utilisé ce temps pour décrire un espace marqué dans sa mémoire ; « **ighrm inw »** mon village. et qui dit « ighrm » dit appartenance à une communauté donnée.

Nous pouvons trouvé également les marques d'une écriture autobiographique et lyrique par exemple : « ammi zarm aghulgh a tamzit inw » « **comme si je retournais à mon enfance ».** Nous remarquons dans ce vers l'utilisation de la première personne de singulier **« Je »** pronom réveillant le sentiment de joie et l'envie d'y retourné. Par la suite, le poète emploie les temps du la narration telle que « aghulgh » « **je retournais »** pour évoquer ses souvenirs lointains et son attachement aux traditions de la culture amazighe et son amour perpétuel pour l'art « d' Ahidouce » mais aussi pour les habitations de sa région notamment les kasbahs et les palais qui sont construits avec la terre et des pierres. Il a précisé également son intérêt pour la lumière et la couleur de la vallée où il a grandi. Dans ce sens on va dire que l'artiste a réussi à faire resurgir les évènements et les sensations de son enfance marquée par la joie, la simplicité et le plaisir de vivre dans son village.

1. Les espaces –temps du souvenir

Depuis le premier coup d'œil sur la poésie de Mallal nous constatons que l'auteur insiste beaucoup sur le cadre spatio-temporel c'est-à-dire, il a beaucoup zoomer sur les espaces dans lesquels il a passé son enfance. Ces lieux ont contribués en quelque sorte de reconstruire l'identité de l'artiste.

Et donc, La vallée de Dadès comme toutes les autres vallées voisines ont beaucoup marqué l'enfance du poète par une forte tendresse maternelle, enfouie dans les souvenirs de poète narrateur « **tarat i s imttawn g wul nnk a assif n dades** » quand on contemple ses poèmes, nous avons l'impression que Mallal décrit l'un de ses tableaux . Moha Mellal ne peint pas avec le pinceau seulement mais aussi avec des vers et des mots, il peint ses souvenirs pour que son lecteur puisse voir où il a vécu avec qui et comment. Comme il est

possible pour lui de rendre réel sur un tableau ce qui est imaginaire abstrait moyennant son pinceau, il est également capable de faire la même chose avec sa maîtrise du vers et de l'expression amazigh.

La poésie de Mallal est une poésie picturale qui s'inspire de la peinture et du cinéma. En fait, Moha Mellal tente toujours de recréer les images emmagasinées dans sa mémoire à propos de son village et les différents activités quotidiennes auxquelles il assistait en tant qu'enfant. Pour faire ceci, il transpose ses souvenirs en images mais sous forme de vers pleins de descriptions, de métaphores et de comparaisons qui amènent inéluctablement le lecteur à transformer ce qu'il lit en images, en scènes et en décors concrets où l'auteur a vécu son enfance.

La description poétique de l'espace et des différents éléments de cet espace ainsi que les actions réalisées par les différents acteurs, qui jouait un rôle plus ou moins principal dans la vie d'enfance du poète Mellal, est omniprésente dans les textes de l'auteur qui est aussi un peintre talentueux. L'artiste Moha Mellal essaie donc en tant que poète à nous livrer son art et sa création sous forme picturale, par des images avec lesquelles, il veut recréer chez son lecteur les mêmes émotions et sentiments qu'il ressent lui-même ou qu'il a ressent quand il était enfant.

Et donc, nous avons dans le texte intitulé « **ighrm inw » mon village** quelques exemples:

« Ass nna g aɣulɣ, s iɣrɣ inw

Igran izgzawn, aDu n imndi

Ad dduɣ ar adɣar n tayri tamqrant

Ar adɣar n yigr d ddaw iskwla

Dduɣ s imdwan n wucuf lliɣ

Dduɣ s ahanu n tgmmi ixlan »[324]

Ces énonciation décrivent un ensemble d'espaces (village, place, mare, champs, la demeure détruite...etc) qui avaient une relation étroite avec l'enfance de l'artiste et cela montre bien son attachement à la nature, à son village au mode de vie Amzighe et donc aux traditions ancestrales Amazighes et à la culture et l'art Amazighes.

[324] Corpus de notre étude, p15

L'espace dans ces poèmes qui s'intitule « **ighrm inw » mon village** en amazighe devient un espace producteur de langage poétique qui engendre des sentiments chez son lecteur, un projet narratif et descriptif qui occupent pleinement le champ poétique de l'artiste.

Ighrm inw-Adghar n tayri -adghar n yigr d iskwla- Imdwan n wuchuf-ahanu n tgmmi ikhlan. Sont des lieux qui ont le plus marqué l'enfance du poète, espaces de ses rencontres amoureuse avec les filles du village, la rivière où il fait la natation avec ses copains du village, lieux de plaisir et de joie, auxquelles ils s'ajoutent d'autres espaces importants qui ont inspiré poétiquement Moha Mallal comme le lieu où se réunissaient les jeunes du village pour jouer Ahidous lors des mariages d'été ou lors des occasions et des fêtes religieuses notamment Alaid Alkabir la grande fête désignée par Tafaska en Amazighe.

Dans un autre poème dont le titre est « Tighrmatin : les kasbahs», l'auteur décrit avec mélancolie voire avec une sorte de tristesse ce lieu qui constitue pour lui une part de son identité et qui reflète d'une manière générale l'identité amazighe à travers cette architecture et ce mode ancestral de construction qu'on trouve particulièrement dans les oasis Amzighes du Nord Afrique.

Jadis, ces belles constructions étaient habitées par les grandes familles et les membres du même clan de la même tribu. En effet, à travers ce genre d'habitation, les peuples Amzighes voulaient transmettre et souligner l'importance des valeurs universelles à savoir , la valeur de la famille, du travail , de l'entraide, de l'hospitalité chantée par le poète dans le vers traduit comme suit : « *Combien de dignitaires ont bu du thé *** soit dans leurs tours soit dans leurs balcons* » et aussi de la paix car ces Kasbahs qu'on peut assimiler aux châteaux forts médiévaux étaient des lieux sûrs bien protégés contre les raids et les invasions ennemis ; Roger MIMO disait « la casbah, construite en terre et entourée de remparts, même si ces fenêtres étaient plus larges »[325]. En plus ces chefs-d'œuvre de l'architecture humaine révèle le savoir-faire et l'intelligence des anciens amazighes en matière d'ingénierie architecturale du moment qu'ils ont su joindre l'utile à l'agréables c'est-à-dire de belles bâtisses bien décorées de l'extérieur comme de l'intérieur mais aussi ce sont de véritables forteresses qui les protégeaient de la canicule, du froid et de l'ennemi. Ces extraordinaires édifices vont inspirer le poète pour composer son poème à leur propos tout en affichant son attachement affectif à ce patrimoine matériel Amzighe Marocain mais aussi à montrer son regret et son amertume quant au sort réservé à ce symbole de l'architecture amazighe à savoir le délaissement et la négligence surtout vers la fin de son poème. Pour l'auteur la Kasbah est comme un être vivant qui témoigne de la grandeur du peuple amazighe, pour lui, elle est un témoin oculaire qui vu défiler devant elle toute l'histoire, pendant des

[325]MIMO Roger, l'habitation traditionnelle dans la vallée du Todra. Edition de l'auteur, 2001, p 34

générations, des habitants qui y avaient résidé, elle a vécu leurs joies et leurs deuils, elle accueillit leurs hôtes, elle a vu leur hospitalité et aussi leur solidarité. Elle a chanté avec eux et a pleuré avec eux.

Tout ceci le montre les vers suivants :

« tiɣrmatin iɛqqaln i laḍṛ nna izrin , tiɣrmatin

mcta d iḍaṛn ad ikkan lɛtbat, tislatin ula lɛzat

mcta d imɣarn ad iswan atay, swa g lbruj swa g umalal»

« Des kasbahs qui se souviennent des traces du passé, des kasbahs

Combien de pieds ont franchis leurs seuils, Les mariées et les deuils

Combien de dignitaires ont bu du thé, soit dans leurs tours soit dans leurs balcons »[326]

Ce genre d'habitations, on le trouve généralement près des oasis de Sud-Est Marocain qui est un étendu désert où la vie et les activités humaines se concentrent dans les oasis formées autour des cours d'eau ou des oueds (Oued Toudgha, Dadès , M'goune , Gh'ris etc ;).

2. L'ombre et lumière dans l'œuvre poétique du Mallal

Nous avons retenu que la description aide clairement à la visualisation des poèmes. L'auteur est aussi peintre qui maitrise bien applique les procédés de la peinture afin de renforcer l'impact de ses œuvres sur l'imagination et le ressenti des lecteurs. Un de ces procédés est l'utilisation et le choix des couleurs ; de la monochromie au clair-obscur. De la même manière on peut citer ceci : « les poètes usent du lexique chromatique comme les artistes peintres de leur palette. ». Et on peut citer aussi ces vers d'*Ode* de Théophile de Viau qui rappellent le clair-obscur :

« Une ombre offusque mes regards » ;

« Le feu brûle dedans la glace

Le soleil est devenu noir

Je vois la lune qui va choir » [327]

[326] Poème chanté par Mallal dans les années 1994

[327] CADDETNina – MARQUEVIELLE Charlotte…), De la plume au pinceau : une poésie picturale, article en version PDF.p 125

Dans ces vers nous pouvons remarquer l'emploi important d'un glossaire lié à la peinture à travers ces images successives, par lesquelles l'auteur cherche à les opposer les unes aux autres et à les juxtaposer, les contraster, pour mieux les révéler, chacune est bien représentée dans sa couleur particulière.

Le même procédé est observable dans la poésie du Mallal notamment dans le texte intitulé « Ayyur », « La lune ».

«A ayyur mad k ittawin, ar k-i d ittawy isggwasn ?

Isfa wakal nmmerdal, g iyidu n ḍaṛt waman

A amnar n ugadir, nna d zerin iflwan

Illas ubrid nmmetkway,NaɣɣnurtiiswanNaɣ n urti iswan »

« Ô lune qui t'emporte et te ramène durant des années ?

La terre est claire sur les sables derrière les eaux

Ô relique sur la muraille qu'ont laissée les portails

Le chemin est devenu sombre, nous nous sommes bousculés et sommes tombés dans un jardin arrosé »

D'après ces vers nous constatons que dans le titre même il y cet effet d'antithèse que marque cette opposition entre les deux expressions : Isfa Wakal (La terre est claire) et Illas ubrid (le chemin est devenu sombre) ce qui dénote un contraste entre la luminosité et l'obscurité. Effectivement, la lune réfère à la lumière néanmoins cette dernière demeure faible et n'arrive pas à mieux éclairer certaines zones cachées de l'espace décrit ce qui les plonge alors dans l'obscurité et la pénombre et paradoxalement c'est le chemin qu'empruntent les gens qui se trouve dans cette obscurité nocturne en revanche c'est la terre désertique (Akal n immerdal) qui se trouve éclairée. Ce choix pertinent de la part de Moha Mellal à mettre au clair une partie de son tableau poétique et l'autre à la pénombre peut être interpréter de plusieurs manières qui dépendent essentiellement de l'état d'esprit et du point de la vue de chaque lecteur. A titre d'exemple, cet effet de contraste ou ce va-et-vient entre la luminosité et l'obscurité peut renvoyer à l'état psychologique insaisissable de l'individu. Généralement, l'obscurité traduit l'angoisse et l'incertain alors que la luminosité reflète l'espoir et la transparence mais lorsque les éléments qui doivent être clairs, sont peints de noirs alors ça crée uneimage qui provoque notre curiosité et nous amène à la réflexion pour produire sa propre lecture de ce paysage dessiné dans notre esprit avec de l'art poétique de Moha Mellal.

Dans un autre poème intitulé « Nkkin idm » « Mois et toi » tiré dans le même recueil « afafa » « Le Réveil » l'auteur rend visuel ses textes par le moyen de techniques picturales à savoir le jeu de clair - obscur :

« Zriɣ g tifawt g ubrid i tnnit

Ad nrul i tudrt d walln isttan

Trul digi taṭṭṣa tzri d anafal

Xs nkk idm a nili gr wayyur d imula[328]*»*

« Je suis passé au matin par le chemin que tu m'as dit

Pour qu'on puisse fuir la vie et les yeux qui nous dévorent

Le sourire m'a quitté et a laissé un fou

Seul moi et toi on va être entre la lune et les ombres »

Cette diversité des couleurs traduit un contraste entre les gammes froides et chaudes la couleur blanche apparait dans le début de jours « tifawt ». Cependant, la couleur noire on la voit pendant la nuit vers le commencement de la lumière de lune mais cette lumière est très faible en la comparant avec celle du soleil...

En outre, ces vers mettent en relief cette similitude et ce jumelage entre la poésie et la peinture évoqués par Platon dans la citation suivante « la poésie est une peinture muette, et la peinture est une poésie parlante » et cela provient du fait que la poésie applique par imitation des techniques de la peinture et vice versa.

En d'autres mots, la technique de clair-obscur remonte à l'âge baroque avec le Caravage[329] et avec Rembrandt[330] cela a beaucoup influencé les poètes c'est pour cela qu' ils l'ont pratiquée dans leurs textes.

La confrontation entre l'art verbal et celui des peintres conduit le poète à s'interroger sur les moyens sensoriels auxquels peut prétendre l'expression poétique, et à trouver du côté des arts des solutions qui passent par les circuits de la perception sensible.

[328] Corpus de notre étude, p 17

[329] Le caravage est un peintre Italien de la renaissance (1571-1610) son œuvre est novatrice distinguée par son utilisation de la technique clair-obscur. (Wikipédia)

[330] Rembrandt (1607-1669) Est un peintre Néerlandais de l'art Baroque considéré comme l'un des grands artistes de l'histoire de la peinture.

3. L'image visuelle dans la poésie de MALLAL

La dimension visuelle est absolument présente dans les textes poétiques de l'auteur, des images poétiques correspondantes aux images picturales sont données à voir au lecteur comme des illustrations d'une ambition picturales particulières qui nécessite bien évidemment une conversion mentale du verbal au visuel. Si on prend le poème « *AYYUR* » on va y trouver un exemple éloquent. Dans ce poème, l'auteur superpose des images avec une harmonie et une cohérence étonnantes :

« *Illas ubrid nmmetkway,Naɣ n urti iswan*

A ha tirra n ugḍṛuṛ, Yara uzwu xf waman

Iwtaɣ d laẓ nmmerwal, aha yakal n umrsal

A yaẓṛu lliɣ n lɛlu, Xf di tedda tmeqqit

Mzarayn izrgan, anfa yusy aɣ aman »[331]

« Le chemin est devenu sombre, nous nous sommes bousculés et sommes tombés dans un jardin arrosé

Ô écriture en poussière écrite par le vent sur l'eau

La faim nous a crevés et nous nous sommes dispersés, ô sol salin

Ô pierre de la ruelle, sur laquelle la goutte tombait »

Nous pouvons constater que cette accumulation visuelle d'images poétiques invite ou plutôt oblige le lecteur à imaginer ce qu'il lit ce qui va donner dans son esprit une suite d'images animées activant dans son inconscience comme s'ilregarde unpetit film ce qui présente encore une fois des indices de l'influence picturale sur la poésie de l'artiste.

Donc, MALLAL a bien réussi à faire de son art un art d'images et de représentations picturales soit avec sa plume ou avec son pinceau, il parvient toujours à atteindre le côté émotionnel de son lecteur avec ses tableaux picturaux poétiques ou poétiques picturaux.

- **Conclusion**

En guise de conclusion la vallée du Dades demeurée l'une des grandes oasis de Nord Afrique d'une longueur d'environ de 60 kilomètres. L'eau lui parvient à travers le grand fameux *Assif n dades* l'oued Dades.

[331] Corpus de notre étude, p 17

Toutes ces richesses et ce silence de désert vont nourris l'imagination de l'artiste Moha MALLAL. Par conséquent, il a produit de très belles œuvres dans différents domaines de l'art à savoir : la peinture, la poésie et la musique. Moha puise dans sa vallée natale les thèmes de ses productions artistiques pour faire, en général resurgir, les réminiscences enfouies dans le temps et dans la mémoire collective et individuelle. L'oasis a été toujours considérée comme un asile paradisiaque au milieu d'un vaste espace hostile qui est le désert ainsi la casbah, la rivière et la verdure etc., deviennent une richesse inspiratrice. Par conséquent, aucun visiteur ne peut qu'être sensible et fasciné par le charme, la paisibilité et joliesse de cet endroit inséparable du désert. et qui dit désert dit solitude, calme. Le désert en quelque sorte permet à l'être de poétiser sa solitude, de la combattre, d'en faire le lieu d'une jouissance esthétique qui jongle avec le désir d'être éternel. L'oasis est donc une expérience à travers laquelle l'être est invité à meubler le vide, à saisir sa vacuité ontologique. Comme s'il était une île déserte, l'oasis est une séparation de tout ce qui est tapageuse, le bruit et le raffut interminable de la ville. Dans cette perspective Gilles Deleuze disait à propos de Robinsons « l'ile déserte lui donne le double de de tous les objets de la ville de toutes les vitrines de magasins, double, inconsistant séparé du réel puisqu'il ne reçoit pas la solitude que les objets prennent ordinairement dans les relations humaines au sein des ventes et des achats, des échanges et des cadeaux. »[332]. C'est pour cela qu'on trouve l'artiste peintre et poète Moha MALLAL représentant sur ses toiles tout ce qui est menacé ou sur la voie de disparition. L'artiste est la seule personne chargée d'une noble mission pareille, et donc l'artiste dans ce cas, est un archive qui sert à collecter toute une histoire d'un peuple ou d'une communauté à laquelle il appartient, c'est quelqu'un parmi d'autres qui continue à sauvegarder l'héritage culturel de ses ancêtres en l'immortalisant par le moyen de la peinture et de la poésie avec cette capacité connu à Moha Mellal qui consiste à dire beaucoup de choses avec peu de mots.

Donc la poésie de MALLAL s'inscrit dans le cadre de la poésie picturale puisque le poète a tendance à un reproduire le langage pictural en signes écrits et en poésie mais c'est une poésie qui se veut ontologique et identitaire. C'est une poésie où l'auteur nous livre sa propre vision du monde en tant membre d'une société amazighophone de la vallée de Dadès et ce à travers des poèmes qui ressemblent aux toiles et aux courts métrages qui amènent toujours le lecteur d'une situation initiale à une situations finale tout en passant l'intrigues et les péripéties.

Bibliographie

[332] DELEUZE Gilles, l'île déserte, textes et entretient 1953-197, Paris. Edition : Minuit 2002, page 13

• BOURNEUF Roland, littérature et peinture, édition de l'instant même, Québec, 1998, p 15

• DELEUZE Gilles, l'île déserte, textes et entretient 1953-197, Paris. Edition : Minuit 2002, page 13

• CADDETNina – MARQUEVIELLE Charlotte…), De la plume au pinceau : une poésie picturale, article en version PDF.p 125

• CHEIKH MOUSSA,Ijjou, La littérature l'art et le sacré, édition FLSH,Mohammed V , Rabat, 2012.

•MALLAL Moha, « afafa » l'éviel, édition, BJ print Agadir, 2014 : p 13 (Corpus de base)

• KAMAL, abderrahim- EL KHOMSSI, ghofrane , lire le visible, Rolond Barthes le réel, la peinture et la photographie, édition du laboratoire de recherche sur l'expression littéraire et artistique, FLSH, Dhar –Mhraz, Fés 2017.

• MOUSTIR,Hassan – CHEIKH MOUSSA, Ijjou, Arts plastiques et littérature Francographe au "Maroc" –localité et mondialité, édition FLSH,Mohammed V , Rabat, 2017.

• MOUSTIR,Hassan – CHEIKH MOUSSA, Ijjou, Arts plastiques et littérature Francographe au "Maroc" –localité et mondialité, édition FLSH,Mohammed V , Rabat, 2017.

• KAPTAN-BELKORA, miyna – CHEIKH MOUSSA, Ijjou, les représentations du corps mises en mot, mises en images, édition FLSH, Mohammed V Rabat, 2014.

• MOUSTIR,Hassan – CHEIKH MOUSSA, Ijjou, Arts plastiques et littérature Francographe au "Maroc" –localité et mondialité, édition FLSH,Mohammed V , Rabat, 2017.

• FLSH, Mohammed V, Rabat, MAROC : Littérature et peinture colonailes (1912-1956). Ed, Najah Eljadida- Casablanca 1996

• Sous la direction de :KAMAL, Abderrahim, Loakira – El Hayani Ecrire, peindre L'Etre. Ed, du laboratoire de recherche sur l'expression littéraire et artistique, FLSH, Dhar –Mhraz, Fès. 2016.

•OUFRID, Ben Hamou (coordination), Arts et Littérature. Ed, FLSH, Hassan II Casablanca – Mohammedia, 2002.