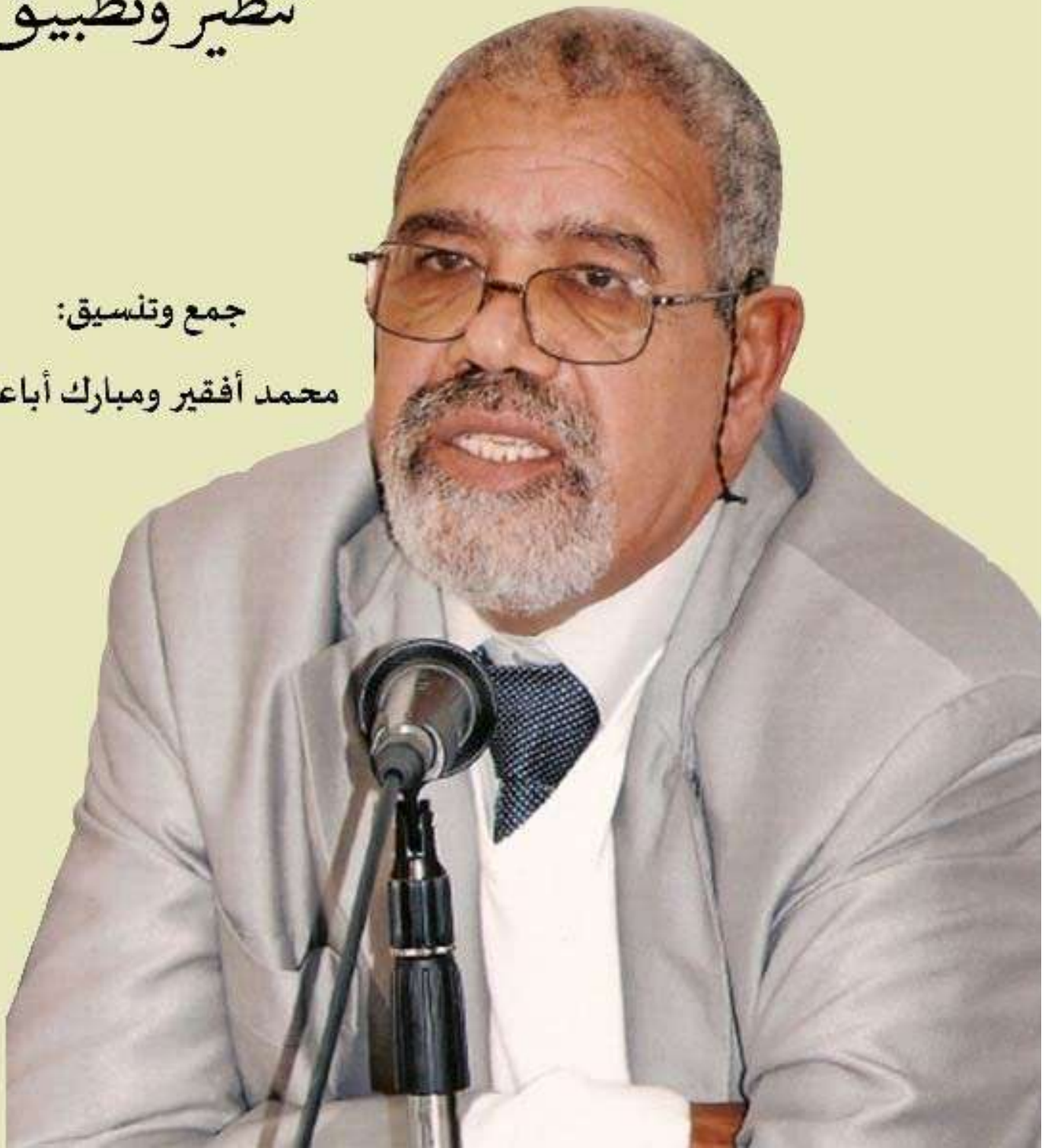
كلية الآداب والعلوم الإنسانية
FACULTÉ DES LETTRES ET DES SCIENCES HUMAINES

محمد خطابي

دراسات في الأدب الأمازيغي
تنظير وتطبيق



جمع وتنسيق:
محمد أفقير ومبارك أباعزي

العنوان	:	**دراسات في الأدب الأمازيغي** **تنظيروتطبيق**
تأليف	:	**محمد خطابي**
تنسيق	:	**محمد أفقيرومبارك أباعزي**
التصفيف واالإخراج الفني	:	عبد الله الگدالي
تصميم الغلاف	:	عبد الله زمزگي
الإيداع القانوني	:	
ردمك	:	
المطبعة	:	

محتويات الكتاب

تقديم..... 7

الدراسة الأولى: إشكاليات تاريخ الأدب الأمازيغي..... 13

الدراسة الثانية؛ أسئلة نقد الأدب الأمازيغي 21
-1ماهية النقد الأدبي..... 21
-2أجناس الأدب المغربي الأمازيغي 24
-3أشكال التقييم..... 26
3-1- النقد الخفي..... 26
3-2- النقد العلني 27
3.3- البحث الأكاديمي..... 29
3-4- النقد- المتابعة 31
-4النقد والمدرسة 33
-5 اقتراحات..... 34

الدراسة الثالثة؛ تأملات في ديوان "تيميتار" للشاعر علي صدقي أزايكو 37
تقديم 37
1- الدواوين الشعرية: 39
2- اقتراب من ديوان «تيميتار»..... 43
1.2- ملاحظات: 43
2.2 - تأملات: 45
3.2- قصيدة ءاوال (=الكلام) 46
3- انطباعات 52

الدراسة الرابعة؛ تحليل قصيدة أمازيغية مغربية من الشعر المكتوب..... 57
تقديم 57
1- قصيدة "ءاوال نتاكفاريناس" لحسن إيد بلقاسم..... 59
2- التكرار 61
1.2- الأصوات 61
2.2- تكرار الكلمات (المعجم) 62
3.2 تكرار الجمل..... 66
4.2 تكرار جزء من مقطع..... 68

3- التضاد والتقابل..... 70
4- التوازي..... 71
5- التشبيه والاستعارة..... 72
خلاصة 74

الدراسة الخامسة؛ الإدراك الديني والإدراك الاجتماعي في شعر الحاج محمد بن يحيى أو تزناخت 75
1. من هو الرايس محمد بن يحيى؟ 75
2. نظرة موجزة عن شعره..... 80
3. الإدراك الديني والاجتماعي..... 84
4. التجلي النصي للإدراكين الديني والاجتماعي: 87
1.4. البناء البلاغي..... 91
2.4. البناء المنطقي 94
3.4. قانون الطبيعة «وقانون» الاجتماع 96
خاتمة وشجون..... 99

الدراسة السادسة؛ الشعر الأمازيغي المغربي في الجنوب؛ مقدمات وتحليل..... 101
1. مقدمات 101
المرحلة الأولى: 102
المرحلة الثانية:..... 103
2. أمارك في شعر الروايس: مثال محمد بن يحيى أو تزناخت 108
3. أمارك في نظر محمد بن يحيى أو تزناخت..... 109
3-1. أمارك الحادي..... 109
3- 2. أمارك فيلق من العساكر..... 114
3- 3. أمارك الجارح (= الصقر، النسر الباشق..) 116
3-4- أمارك (العاشق) يمدح إخلاص الرايس 120

الدراسة السابعة؛ أحواش ورزازات: الوظيفة والدلالة..... 123
تقديم 123
1. أشكال التعبير الفنية الجماعية..... 124
2- وظائف أحواش: 128
1.2. الوظيفة الفنية 128
2.2. الوظيفة الاجتماعية..... 133
3.2. الوظيفة "السياسية"..... 139
4.2. الوظيفة السياحية..... 148
3. البعد الرمزي 150

الدراسة الثامنة؛ الترجمة إلى الأمازيغية: بعض تجارب الترجمة من الأمازيغية وإليها 157
1- مثال بيير أمار: الترجمة الثقافية 158
2- مثال ترجمة المختار بلعربي كتاب شارل دو فوكو: 167
3- المثال الثالث برنامج ديني في الإذاعة الجهوية لأكادير: 173
4- المثال الرابع برنامج ثقافي من الإذاعة الجهوية بأكادير: 177
خلاصات 179

ملحق 181
السنن الثقافية من خلال نماذج حكائية(محمد الماكري) 181
1 - الحكي الشعبي كمظهر من مظاهر المحلية: 181
2- مدخل: إشكالية المشروع التحليلي 184
3 - مستويات التناول التحليلي: 187
4 - التحليل 189
4-1- الصيغة 190
4-2- أبعاد الحكاية: 209
4-2-1- على مستوى المقاطع: 209
4-2-2- على مستوى الأجزاء 210
4-2-2-1-- الرغبات: 210
4-2-2-2-السلوك العدواني: 211
4-2-2-3- أطر الحكاية: 211
أ- الاطار الثقافي المعيشي: 211
ب- الاطار الاجتماعي: 213
ج- الاطار الكوني P Cosmologique 213
د- مظاهر الغنى التعبيري للحكاية 215
استنتاجات 215

تقديم

يضم هذا الكتاب مجموعة من الدراسات الأدبية المتفرقة للأستاذ محمد خطابي، كتبت في فترات متباعدة بين سنة 1992 وسنة 2017، ويجمع بينها التفكير في الأدب الأمازيغي تنظيرا وتطبيقا.

وكان وراء اختيارنا لجمع هذه المقالات وإعادة طبعها بين دفتي كتاب أمران اثنان:

الأول ذاتي: ويتعلق بالمكانة التي يحظى بها الأستاذ محمد خطابي عندنا، لأفضاله الكثيرة علينا وما طوقنا به من جميل تعامله لعقود من الزمن، وما قدمه لطلابه وللبحث العلمي وللدرس الجامعي، فهو دارس وناقد يتصف بالدقة والحكمة والإنصات المرهف للنصوص والخطابات وصوغ الأسئلة الحقيقية. متمرس بالتحليل والتأويل والنقد ونقد النقد، وقد ساهمت ثقافته الموسوعية وتعدد لغاته

ومرجعياته المنهجية وغناها وتعدد الفضاءات التي مر منها في مساره دراسة وتدريسا وتكوينا وتنشيطا، ساهم كل هذا في نحت نموذجه وطريقته وطروحاته في البحث العلمي. وقبل هذا وبعده فمحمد خطابي إنسان هادئ الطبع، مرح وصاحب نكتة يجمع بين البساطة والطيبوبة وبين الحزم والصرامة العلمية والمنهجية. يفضل العمل في صمت بعيدا عن الأضواء، منزويا في مكتب أو مقهى إما للقراءة والكتابة أو لتصحيح بحث أو التخطيط لبرنامج.

الثاني موضوعي: ويرتبط برغبتنا في جمع المتُن النقدية الأمازيغية من المقالات والدراسات التي تناولت الأدب الأمازيغي بالدرس والتحليل من بطون الجرائد والمجلات ونشرها بين المهتمين، لأنه في كثير من الأحيان لا يجد العديد من الباحثين سبيلا للوصول إليها، وإذا تمكن بعضهم من الوصول إليها فهم يحيلون على شيء مجهول عند القارئ، لذلك فبدون جمع هذه النصوص التأسيسية ونشرها لتكون في متناول المختصين والمهتمين وعموم القراء لا نستطيع الحديث بشكل علمي وموضوعي عن النقد الأدبي الأمازيغي تأريخا ودراسة ونقدا.

والمقالات المتضمنة في هذا الكتاب تعتبر نصوصا مؤسسة للدراسة والنقد الأدبي الأمازيغي، وفضلا عن هذا فمحمد خطابي له أياد بيضاء على الأمازيغية، ليس فقط في مجال النقد والدراسة الأدبية كما تنم عن ذلك هذه الدراسات، وإنما أيضا على مستويات التأطير التربوي والتكوين والتنشيط والمشاركة الثقافية، ولعل مما لا يعرفه الكثير من المهتمين أن محمد خطابي يعتبر من مهندسي تخصص الأمازيغية بالجامعة بمسلكي الإجازة والماستر منذ سنة 2006 بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة ابن زهر، ومن المتطوعين الأوائل للتدريس بهذا التخصص، وقد أطر

العشرات من الأبحاث التي تشتغل بقضايا الأدب الأمازيغي القديم والحديث بشعبة اللغة العربية، تخصص الأدب الشعبي، وبماستر علم النص وتحليل الخطاب، وعلى مستوى الدكتوراه.

واهتمام محمد خطابي بإشكاليات الأدب الأمازيغي ليس حديث العهد، ولم يبدأ، حتما، بأقدم مقال منشور سنة 1992 بمجلة آفاق بعنوان "تأملات في ديوان تيميتار لعلي صدقي أزايكو"، بل يعود هذا الاهتمام إلى سنوات الإجازة في سبعينيات القرن الماضي التي اختتمها بإنجاز بحث التخرج حول الشعر الأمازيغي عبارة عن دراسة تحليلية لشعر محمد بن إحيا أوتزناخت، ويشهد على هذا ما أورده المرحوم إبراهيم أخياط في "مذكرات" كتابه "النهضة الأمازيغية كما عشت ميلادها وتطورها" (ص.58)، ذلك أنه استقبل باحثا اسمه محمد خطابي في مقر الجمعية المغربية للبحث والتبادل الثقافي بالرباط، وأتاح له ما جمعته الجمعية ودونته من أشعار محماد بن إحيا وما تتوافر عليه من مراجع للاطلاع عليها من أجل إنجاز بحثه.

يتألف الكتاب من ثمانية مقالات سبق أن نشرها محمد خطابي بمجلات علمية وبكتب جماعية وبأعمال الندوات والملتقيات، ورغم ما قد يوحي به تباعد زمن كتابتها أو نشرها (بين 1992 و2017) بأنها دراسات متنافرة المواضيع والاهتمامات، بيد أن المطلع عليها متحقق من أنها دراسات في مجال واحد ولا يفرق بينها إلا طبيعة القضايا المعالجة أو النصوص المدروسة أو الأسئلة العلمية المنهجية المثارة ضمن البحث في الأدب الأمازيغي، ومن هذه القضايا:

- التأريخ للأدب الأمازيغي وما يطرحه من إشكالات علمية ومنهجية مرتبطة بالإبداع الأدبي الأمازيغي نفسه، وعلاقة منجزه الشفوي بالمنجز المكتوب،

وعلاقة كل ذلك ببعض الظواهر الثقافية المحلية التي يعد الإبداع، خصوصا الشعر، من أركانها الأساس، وما ينبغي إنجازه من أجل بناء تاريخ أدبي أمازيغي يمتلك حدا معقولا من المصداقية.

- النقد الأدبي الأمازيغي وما يثيره من أسئلة على مستوى المصطلح والمفهوم وعلاقة النقد بالإبداع وقيمة التراكم النقدي المنجز وطبيعته، والاقتراحات الكفيلة بالإسهام في تشييده وتطويره على أسس علمية متينة.

- دراسات تطبيقية للإبداع الأدبي من خلال مقالين: الأول حول ديوان "تيميتار" للشاعر علي صدقي أزايكو، والثاني عبارة عن دراسة لأحد النصوص الشعرية من ديوان "تاسليت ؤنژار" حصر فيها الدارس الإجراءات الأسلوبية والتراكيب البلاغية التي لجأ إليها الشاعر حسن إد بلقاسم "لأداء رسالته".

- قضايا يثيرها الأدب الشفوي والثقافة المحلية، من خلال ثلاث دراسات: الأولى حول شعر الحاج محمد بن يحيى اوتزناخت، ركزتْ على تحليل طبيعة الإدراك الديني والإدراك الاجتماعي عند الشاعر كما تجلى في نصوصه. والثانية حول الشعر الأمازيغي المغربي في الجنوب، تناولتْ في قسمها الأول تاريخ الشعر الأمازيغي وتم تقسيمه إلى مراحل، وفي القسم الثاني عالجت تمثل الشاعر محمد بن يحيى اوتزناخت لأمارگ / الشعر في إحدى قصائده- أغانيه. والثالثة عبارة عن بحث عميق لـ"أحواش" وارزازات، تناول الوظائف الفنية والاجتماعية والسياسية والسياحية لهذا التعبير الفني ودلالاته وأبعاده.

- قضايا الترجمة من خلال بعض تجارب الترجمة من الأمازيغية وإليها، خصها بدراسة تناول فيها، بكثير من الشجاعة الأدبية والعلمية، إشكالات الترجمة من الأمازيغية إلى الفرنسية ومن العربية إلى الأمازيغية.

وذيلنا المجموع بملحق أثبتنا فيه دراسة حول السنن الثقافية من خلال نماذج حكائية لصديق مقرب جدا من الأستاذ محمد خطابي هو المرحوم محمد الماگري، وفاءً لذكرى تلك الصداقة، وتوثيقا لدراسة لم يَكتب المرحوم غيرها عن الأدب الأمازيغي.

وحرصنا على تذييل كل دراسة بالمعطيات التوثيقية اللازمة، التي تحمل زمن كتابتها أو نشرها، لكي تُقرأ باستحضار سياقها التاريخي ولا يتم تحميلها أكثر مما تحتمل.

نرجو أن يجد هذا العمل صدى طيبا لدى الأستاذ محمد خطابي ولدى طلبته ومحبيه وعموم القراء، وأن يكون حافزا على الانكباب على جمع نصوص النقد الأدبي الأمازيغي ونشرها.

محمد أفقير ومبارك أباعزي

الدراسة الأولى

إشكاليات تاريخ الأدب الأمازيغي[1]

إن العنوان الذي اختاره زملاؤنا الباحثون في المعهد لأحد محاور هذا اللقاء يدعو إلى طرح بعض الأسئلة التي تسعى إلى استكشاف ممكنات الحديث عن تاريخ أدب أمازيغي حقاً. في اعتقادنا أن محرك السؤال عند الزملاء احتمالات عدة ليس أقلها فتح نافذة قابلة للتوسيع في مقبل الأيام يلج منها الباحثون إلى رحاب الموضوع. لكن ولوجهم يكون محكوماً بالاحتياط، وعدم استسهال الأمر، وعدم الانطلاق من أن الموضوع موجود سلفاً يحتاج فحسب إلى قليل من "المخض" ليكون لبناً أو جبناً قابلاً للالتهام بأدنى جهد.

[1] - نشرت الدراسة ضمن كتاب "تاريخ الأدب الأمازيغي: مدخل نظري"، أعمال مائدة مستديرة نظمها المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية بالرباط يومي 20-21 يوليوز 2004، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، مطبعة المعارف الجديدة – الرباط، ط: 2005، صص 83-88.

من المعلوم أن موضوع "تاريخ" الأدب الأمازيغي ينبغي أن يبنى لبنة لبنة، ومن المعلوم أيضا أن البناء ينبغي أن يكون متيناً قادراً على الصمود أمام أسئلة منهجية ومعرفية وتاريخية. أما إن سلكت سبلا أخرى معتمدة على البناء على التخفيف- كما يقول الفقهاء- فربما ستكون الحصيلة دون الآمال المعقودة على الصرح المراد بناؤه.

اعتقادنا أن الحديث عن تاريخ للأدب يقتضي في المقام الأول وجود الأدب. ما دام تاريخ الأدب وسيلة منهجية للوصف موصوفها (موضوع الوصف) هو الأدب. وترجمة هذا أن وجود الواصف متوقف على وجود الموصوف. وربما كان السؤال البدئي الذي ينبغي طرحه قابلاً للصياغة على النحو الآتي: بأي معنى يمكن الحديث عن الأدب الأمازيغي؟ ما هي حدود الأدب "الأمازيغي"؟ (يتعلق السؤال الأول بالمفهوم، ويتعلق الثاني بالجغرافية).

أما في ما يخص السؤال الأول فينبغي أن تحدد ضمن أي تصور للأدب، من زاوية أكاديمية، يمكن أن نضمن لإنتاج معين تحدده بأنه أمازيغي القبول في جنة الأدب؟ إننا نتحدث عن الأدب في زمننا هذا، أي انطلاقاً من مواصفات وخصائص محددة ينبغي أن تتوافر في كل إنتاج نسعى إلى ضمه إلى محراب الأدب. ولا يمكن بأي حال من الأحوال أن ننطلق من "لا شيء نظري" لنقارب هذا الإنتاج بمقولات العصر (الآن).

القصد من الاحتياط السابق هو الاتفاق على مرتكزات معينة لكي نضمن لمناقشاتنا ولأوصافنا حداً معقولاً من المصداقية وإمكانية التفاعل مع الآراء المغايرة، وصولاً إلى تفكير منظم في الموضوع الذي نسعى إلى بنائه. قد نتفق مثلاً على أن الأدب الأمازيغي هو مجموع الإنتاج الفني المتداول عند الجماعات المتكلمة باللغة الأمازيغية

مهما كانت وسيلة التداول. وفي هذه الحالة تكون رقعة البحث واسعة زماناً ومكاناً وأشكالاً حتى إن القدرة على ضبطها تغدو صعبة، لكي لا نقول مستحيلة.

يبدو لي أن المراهنة على هذا النوع من التحديد يقتضي توفير عدة وعتاد (لوجستيك) يتجاوزان قدرة الأفراد إن لم نقل المؤسسات لأسباب موضوعية، لا لقصور في قدرات الأفراد واستعدادهم للعطاء.

أما السبب (الأسباب في الحقيقة) الذي يجعلني أبدأ بإثارة الموضوع على النحو السالف فهو رفضي البات إدخال مختلف أشكال التعبير الفنية، الفردية والجماعية السائرة اليوم في مجال الأدب. ذلك أن هذه الأشكال لما تدرس الدراسة اللازمة. أقصد الدراسة المحيطة بمختلف المكونات الموظفة في إنتاج المعنى والمتعة معاً. إنني أشير بهذا إلى علامات تعبيرية مركبة سماها منتجوها "أحواش"، "الروايس"، "أحيدوس"، "تسكيوين"، "أهياض"، "إمديازن"... وذلك لاعتبارات على رأسها أن اللغة التي تعد الوسيلة الأهم في إنتاج الأدب ليست إلا ركنا من أركان تلك العلامات، وليس ركنها الأساسي. بإمكاننا أن نضيف أن تلك العلامات علامات ثقافية مركبة في حاجة إلى فك شفرتها (شفراتها)، وأن كل محاولة لبترها يعد جريمة في حقها. هذا فضلاً على أن تلك العلامات لها مقامات ووظائف وأدوار تتعدى ما قد يظن.

الأمر عندي أشبه بمن يود الحديث عن "الزربية"، من حيث هي علامة معقدة، مكتفياً بعزل أحد العناصر المكونة، وليكن هو الخيط أو الألوان أو الرسوم أو الأشكال الهندسية... هل نجزم في هذه الحالة بأنه حلل الزربية أو وفاها حقها؟ يمكن أن نعمم هذا المثال على مختلف أشكال التعبير الفنية الجماعية والفردية التي لا يستقيم أن تفرغ من مدلولاتها الثقافية والاجتماعية والتاريخية والحضارية، وهذا

الإفراغ هو ما نخشاه، ومن ثم يقودنا إلى ضرورة الفصل بين هذا النوع من الإنتاج ومحاولة اختزاله في ما هو أدبي، ليس إلا.

في اعتقادي أن المراهنة على الأشكال الفنية السابق ذكرها من أجل بناء مادة الأدب وموضوعه لا تستقيم. وحتى لو سلمنا جدلاً بأن المتون الشعرية المرافقة لتلك الإنجازات يمكن أن تعزل لتدرس وحدها فإن هذا الأمر تواجهه صعوبات من نوع آخر. ومن تلك الصعوبات أنها أشعار موجهة للاستماع، أي أنها وليدة اللحظة محكومة بطقوس المناسبة ورهاناتها. أما المستمعون فحاليون ومستقبليون، أضف إلى هذا أن طبيعة الإنتاج الشفوي تخرجه من دائرة الملكية الفردية إلى الجماعية، فتضيع بذلك بصمات المنتج الأول، مما يجعل المسموع قابلا للزيادة والنقص والحذف والتعديل والتكييف حسب مقتضيات اللحظات والمقامات اللاحقة. هذا على الرغم من أن وسائل الترويج الحديثة من أسطوانات تقليدية وأشرطة سمعية مكنت من تقييد النسبة، ولكن آلية الإضافة والتعديل لم تتوقف ربما لأن من سمات هذا الإنتاج، وعلى نحو خاص سياقات إنتاجه وتبادله وتناقله، فتح الباب أمام اجتهاد الإضافة والنسج على المنوال...

من بين العوائق الموضوعية الراهنة ارتباط الإنتاجات بإحدى تنويعات اللغة الأمازيغية. نسميها عوائق لأن كل منطقة تروج إنتاجاتها وتستهلكها، ويكفي في هذا الصدد الإنصات إلى الإذاعة الأمازيغية بتنويعاتها لنتيقن من ذلك. لا عيب في هذا الأمر بتاتاً، ولكن للباحث أسئلته التي تدعوه إلى اختراق المتفق عليه بوعي أو بدونه، من أجل الإحاطة بموضوعه، وإدراك زواياه المعتمة قصد تكوين نظرة عقلانية قابلة للتمحيص.

وبناء عليه أكاد أجزم بأن متكلم تنويعة من إحدى تنويعات الأمازيغية المغربية لا يكاد يعلم علما دقيقا ما يجري في التنويعات الأخرى. لا يلغي هذا وجود باحث أو باحثين على خلاف ما تقدم، ولكن كم عددهم؟ من هم؟ ما هي إنتاجاتهم في هذا الباب؟ أثرت هذه الأسئلة لأبين أن الحديث مطلقاً عن الأدب الأمازيغي فيه كثير من التجاوز. وسعياً وراء الموضوعية من اللازم في اعتقادنا أن يحدد المنتج بما هو جغرافي صوناً للخصائص والمميزات من ناحية، وضماناً للرؤية الدقيقة من ناحية ثانية. هذا لإيماننا بوجهة نظر الباحث أقضاض المتمثلة في اختلاف المؤثرات في إنتاج كل منطقة جغرافية. وأكاد أذهب إلى أن الجغرافيا لها شأن في هذا الباب. ذلك أن ساكن السهل يمتح من محيطه، وقل الشيء نفسه عن ساكن الجبل أو الصحراء، أو الواحة، وهذا يعني أن الصور والأخيلة والصياغات متأثرة لا محالة بالمحيط ذاك. أما إن شئنا الحديث عن المحيط البعيد (تاريخيا أو جغرافيا) فذاك جانب آخر يحتاج إلى شروط أخرى.

إن الاعتبارات السالفة جميعاً تجعلني أدافع عن الوجود المستقل لأشكال التعبير الفنية الجماعية والفردية لأنها أضحت كيانات قائمة بذاتها، كما أن انتهاءها إلينا على النحو الذي نراه اليوم قد استغرق ردحاً من الزمن. ومن مسؤوليتنا الدفاع عن وجودها، واستمرار ذلك الوجود.

ما الذي أعتبره إذن أدباً أمازيغياً مغربياً؟ إنه ما أنتجه مؤلفوه وهم واعون تمام الوعي بأنهم ينتجون أدباً من ناحية، أنتجوه في سياق يميز بين الأدب وغيره، أنتجوه خاضعاً لقوانين السوق الأدبية. وبعبارة موجزة هو ما أنتج في إطار صناعة كتابية تلغي من اعتبارها من لا يتقن القراءة والكتابة. هذا الإنتاج ليس يسيرا كما قد يظن،

إذ لم يتمكن من إعلان وجوده على نحو منتظم إلا في العقود الأخيرة، نظراً للحصار المادي والمعنوي الذي عانت منه لغته.

نتوفر اليوم في الأمازيغية المغربية بمختلف تنويعاتها على نصوص مؤلّفة أدباً عن قصد ووعي، وهي منشورة في كتب (دواوين شعرية، مجموعات قصصية، روايات، مسرحيات ...)، أو جرائد أمازيغية، أو في مجلات محدودة التداول لأسباب خارجة عن إرادة أصحابها في كثير من الأحيان.

وإذا رغبنا حقاً في إسداء خدمة لهذا الأدب، فعلينا الانكباب على توثيقه، ودراسته، وتحليله من أجل ترويجه والتعريف به. لا يخلو هذا الأدب من قيم الجمال، وسمو التعبير، ونبل المقصد، ولكن ماذا يفيد ذلك كله إن لم يكن متكلمو لغته أشد الناس عناية به على النحو السالف ذكره.

في اعتقادي أن أولى الأولويات في برنامج يسعى إلى الحفاظ على روح ثقافتنا المغربية الأمازيغية، والأدب المذكور جزء منها، هي هدم جدار برلين بين الإنتاجات الأدبية الأمازيغية بمختلف تنويعاتها. يتم ذلك من خلال عقد لقاءات منتظمة بين الأدباء المعنيين والدارسين المعنيين، والناشرين المعنيين. ومجموعات البحث والمراكز المعنية. الغاية من ذلك خلق أسباب توسيع "سوق" هذا الأدب حتى لا يبقى رهين الرقعة الجغرافية التي تسود فيها إحدى التنويعات. ومن الغايات أيضا سن تقليد التقويم، إذ به يتم التعريف أولاً والترويج ثانياً.

إننا أحوج ما نكون إلى "أنطولوجيا" الشعر المغربي الأمازيغي والقصة المغربية الأمازيغية... إننا أحوج ما نكون إلى ببليوغرافيا الأدباء المغاربة الأمازيغ... إننا أحوج ما

نكون إلى مجلة تشجع الإبداعات بهذه اللغة وتنشرها... إننا أحوج ما نكون إلى إدراج الإبداعات باللغة الأمازيغية في جائزة المغرب للكتاب... إننا أحوج ما نكون إلى تخصيص ولو كتاب واحد، ولم لا سلسلة كتب تضم إبداعات الأدباء المغاربة الأمازيغ، وذلك في إطار المشروع الجريء الذي انخرطت فيه وزارة الشؤون الثقافية في المغرب.

هذا الذي تقدم يعني أن الصيغ الدالة على وجود الأدب المغربي الأمازيغي تكاد تكون منعدمة، على أن القصور منا نحن لا من غيرنا. ولا بأس من محاسبة الذات بدءاً ومنتهى. أنا المهتم بهذا الأدب لا أعرف منه إلا ما يكتب وينشر بإحدى تنويعات اللغة الأمازيغية المغربية، أعني التنويعة السائدة في الجنوب. فهل أجرؤ على الحديث عن الأدب الأمازيغي هكذا مطلقاً بلا قيد أو شرط؟ إن فعلت ذلك كان حديثي غير مسؤول.

ومفاد كلامي أن علينا من الآن فصاعداً خلق بنيات توفر شروط اللقاء وتبادل الرأي، ومحو أثر "الجدار إياه" كي نعرف أنفسنا أولاً لمعرفة أدبنا المغربي الأمازيغي. ومن ثم لا يمكن في اعتقادي أن نتحدث عن الأدب المغربي الأمازيغي بله تاريخه، ونحن لا نعرف سوى ما أنتج بإحدى تنويعات اللغة الأمازيغية. وفي اعتقادي أن أقرب الطرق إلى تلك المعرفة هو عقد أيام دراسية حول تيمات أو حول ظواهر أو قضايا محددة سلفاً تُتدارس وتقارب وتحلل في ذاك الأدب بمختلف تنويعاته اللغوية. وهكذا نتمكن من ربط الجسور بين أركانه ومبدعيه ودارسيه.

الدراسة الثانية

أسئلة نقد الأدب الأمازيغي[2]

1- ماهية النقد الأدبي

لن نتيه في سرد مختلف تعريفات النقد الأدبي ومدارسه واتجاهاته، وبدل ذلك ننطلق من تعريف بسيط يلائم موضوعنا على النحو الآتي: "وظيفة النقد الأدبي وغايته(...) تتلخص في: تقويم العمل الأدبي من الناحية الفنية، وبيان قيمته الموضوعية، وقيمه التعبيرية والشعورية، وتعيين مكانه في خط سير الأدب وتحديد ما أضافه إلى التراث الأدبي في لغته، وفي العالم الأدبي كله، وقياس مدى تأثره بالمحيط وتأثيره فيه، وتصوير سمات صاحبه وخصائصه الشعورية

[2]- نشرت الدراسة ضمن كتاب "الإبداع الأمازيغي وإشكالية النقد" (أشغال ندوة)، تنسيق إدريس أزضوض وأحمد المنادي، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، ط: 2012. صص11-22.

والتعبيرية وكشف العوامل النفسية التي اشتركت في تكوينه والعوامل الخارجية كذلك"[3].

تتلخص الوظيفة والغاية بحسب رأي سيد قطب في المهام التالية: التقويم وبيان القيمة والتعيين والتحديد والقياس والكشف. أما السؤالان اللذان يجب طرحهما في اعتقادنا فيتمثلان في: ما المهام التي يمكننا إنجازها هنا والآن من بين المذكورة أعلاه؟ وما المهام التي تم إنجازها سلفاً؟ وإذا كان السؤال الثاني يتطلب إنجاز بحث مفصل يستقصي الأعمال المنجزة متصلة بالأدب المغربي الأمازيغي شفاهياً كان أم مكتوباً، فإن الإجابة عن الأول ميسر. وبناء عليه نقول إن البرنامج المسطر في نص قطب متعدد ومتطلب، ولذا يمكن الاكتفاء بالمهمة الأولى، نعني "تقويم العمل الأدبي من الناحية الفنية، وبيان قيمته الموضوعية وقيمته التعبيرية والشعورية".

لكن على الرغم من أن المهمة تبدو بسيطة، إلا أن بساطتها خادعة وإليك بيانه:

- هل تم تدوين الأدب الشفوي المغربي الأمازيغي؟

- هل درس؟ وهل خضعت دراسته لخطة محكمة وغاية واضحة؟

- كم عدد "النصوص" التي تستحق الدراسة في هذا المتن؟

- ما المشكلات التي يثيرها التدوين؟ (نسبة النصوص، تاريخها، سياقها أو سياقاتها، لغتها ...).

- ما المناطق الجغرافية التي شملها التدوين؟

[3]- سيد قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الشروق، ط.8، القاهرة، 2003، ص.7.

- من هم الأدباء والأديبات الذين حظوا بعناية خاصة؟ ولم؟

- ما الأجناس الأدبية التي حظيت بعناية خاصة؟ ولم؟

إننا إذ نركز في هذه الأسئلة على الإنتاج الأدبي الشفاهي فلأننا نفترض أنه يمثل الخلفية الأسّية التي توجه الإنتاج اللاحق له (سمي الأدب المكتوب) وتلهمه من الزاويتين التعبيرية والجمالية. وذلك لأننا لسنا ممن ينظر إلى هذا الإنتاج نظرة دونية، أو على الأقل نظرة محتشمة لأسباب يطول شرحها.

وإذا شئنا تلخيص فكرتنا قلنا إن دراسة الأدب المغربي الأمازيغي دراسة منهجية ومقنعة وذات مصداقية ينبغي أن تبدأ من الشفاهي المتراكم عبر عقود من الزمن. ولا ريب في أن تراكمه أسس تقاليد أدبية تهم القول وكيفيته (أو كيفياته). ولذا يتوقف كل تقييم وتقويم للأدب الكتابي على مدى علمنا بما قيل وكيف قيل في الشفاهي. لا لأسبقيته الزمنية، وإنما لطبيعته التأسيسية.

وترجمة ما تقدم أن الموضوعية تقتضي القول إننا في حاجة إلى دراسات مفصلة للمتن الشفاهي في مختلف أبعاده من أجل الوقوف على استراتيجيات التعبير المعتمدة في ذلك الإنتاج ومكوناته المختلفة. ومن الأسباب الوجيهة التي تجعلنا ندعو إلى نهج هذه السبيل أن الأدب الأمازيغي المغربي الشفاهي ليس وحيداً في ميدان المبادلات الرمزية، وإنما تقاسمه الميدان آداب أخرى لها تقاليد راسخة في الكتابة، وتاريخ من الإنتاج يعد بالقرون، وله آلاف المؤلفات التقويمية والتقييمية... ولذا من اللازم ألا يكون الناقد واقعاً تحت سلطة الآداب الأخرى وهو يقوم هذا الضرب من

الإنتاج المذكور. على أن طموحه ينبغي أن يكون ترقية الإنتاج المقوم والإعلاء من شأنه لا محالة.

الغاية من الاحتياطات السالفة السعي إلى حد معقول من الإنصاف للإنتاج المقوم، وإلا كيف تجوز المقارنة بين أدب شفاهي وأدب كتابي، أو أدب كتابي يتأسس وأدب وراءه قرون من الممارسة والإنتاج؟

ومن ثم فأول ما ينبغي تدقيقه هو الخلفية التي يستند إليها الناقد وهو يقوّم ما يقوم. أضف إلى هذا أن عملية التقويم لن تكون إلا مجازفة بسبب غياب الأسس المتينة (الإجابة عن الأسئلة التي طرحناها في مطلع هذه الفقرات) التي يبنى عليها التقويم.

2- *أجناس الأدب المغربي الأمازيغي*

يكاد المهتمون يتفقون على أنها: الشعر المغنى والحكاية والأمثال والألغاز؛ ثم الشعر المكتوب والقصة والرواية والمسرحية. يمكن أن نرتب على ما ذكر من أجناس نوعاً من التوازي بينها لضرورات منهجية على النحو الآتي:

الشعر المغنى ⟵ الشعر المكتوب

الحكاية ⟵ القصة والرواية

الأمثال والألغاز ⟵ ∅

ليس معنى ما تقدم أن الشعر المكتوب قد حل محل المغني، أو أن القصة والرواية حلاّ محلّ الحكاية، أو أن الأمثال والألغاز انتهى دورهما؛ وإنما معناه أن

الأنواع الشفاهية والمكتوبة تتعايش في لغة واحدة وفي فضاءات مختلفة. هذا علاوة على أن الشعر المغنى ليس معطى متجانساً (شعر يغنيه الروايس وشعر تغنيه المجموعات أو الفرد، وشعر مكتوب أصلاً غناه فرد أو مجموعة...). وعلاوة على هذا لا جدال في أن الشعر المكتوب والقصة والرواية قد استلهمت الأمثال والألغاز وبعض أجواء الحكاية وطقوسها، أو هذا ما نفترضه على الأقل. وذلك بفضل قدرة المجموعة على تخويلها منزلة القول المأثور، وقدرة تلك على ربط المجموعة بتربتها الثقافية وانتمائها اللغوي.

على أن الموضوعية تقتضي الإدلاء ببعض الملاحظات:

أ) إن الشعر (المغنى والمكتوب) ظل يتربع على عرش الإنتاج الأدبي المغربي الأمازيغي.

ب) إن جنسي القصة والرواية مازالا يلتمسان طريقهما إلى الوجود، وعلى كل حال لا يمكن أن ينازعا الشعر في الظرف الراهن.

ج) إن تأليف المسرحيات يعرف انتعاشاً ربما يفسره انعقاد مهرجانات دورية منتظمة خاصة بها، وربما فسرت إمكانية العرض هذه الانتعاشة؛ وهو ما ليس متوافراً للقصة والرواية، بل حتى للشعر المقسمة مهرجاناته بعدم الانتظام. ومن اللافت للانتباه أن الفيلم يسير على النهج نفسه بفضل تعدد المهرجانات المحوضة له، على خلاف القصة والرواية. وتستتبع هذه الملاحظة الإشارة إلى أن حظوظ الأجناس المذكورة من زاوية الاتصال مع الجمهور متفاوتة وربما استحق هذا دراسة مستقلة.

د) ان جسور الاتصال مازالت غير قائمة بين ما ينتج في مختلف مناطق اللغة الأمازيغية، حتى إن كل ناطق بتنويعة من تنويعات هذه اللغة يكاد لا يعرف إلا ما ينتج بتنويعته، وعلى الأصح بعض ما ينتج بها لأسباب سنأتي على ذكرها في حينه.

وهكذا يتضح أن المهرجانات تسدي خدمة جليلة للأجناس المعنية وتمكنها من الاتصال مع الجمهور العريض، بينما تفتقر الأجناس الأخرى إلى وسيلة للاتصال مع الجمهور، أو لنقل إبلاغ جمهور القراء بصدورها ومن ثم تقديم تعريف بها. وفي اعتقادنا أن أولى الأولويات تتمثل في ضمان وسيلة للإخبار وفضاء للتعليق والتعريف من أجل الترويج، قبل الحديث عن النقد.

3- *أشكال التقييم*

3-1- النقد الخفي

لعل أبرز وسيلة يقوم بها الإنتاج الأدبي والفني الأمازيغي تمثلها الملتقيات الوطنية والمهرجانات والمسابقات التي تتوج بجوائز تقديرية ورمزية. ويمكن أن نذكر في هذا الباب:

- مهرجانات وملتقيات المسرح المغربي الأمازيغي
- مهرجانات وملتقيات الشعر المغربي الأمازيغي
- جوائز المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية

والملاحظ أن مهرجان الشعر لا يخصص جوائز، وإنما يكون فرصة للاستماع إلى ما أبدعه الشعراء بمختلف التنويعات الأمازيغية، مع ما يواكب ذلك من قراءة في

الشعر المعني. والمؤسف حقاً أن القراءات الموازية مفيدة ولكن توثيقها أمر عسير. هذا بينما يكون التتويج سيد مهرجانات المسرح في مختلف مناطق المغرب، فترتب العروض بحسب الاستحقاق. ولكن تقارير لجان التحكيم غير متوافرة وإلا لتيسر لنا النظر في مكونات الذائقة المسرحية.

وربما كانت جوائز المعهد الملكي أشد وقعاً لاعتبارات على رأسها أنه المؤسسة المكلفة رسمياً بشؤون الثقافة واللغة. ولعل أهم ما يميز جوائز المعهد أنها تعنى بالفنون وغيرها من صحافة وبحث. وإذا كانت تقارير اللجان سرية فإن توافرها للباحث والمهتم تمكنهما من إنجاز قراءة في نموذج ومواصفات الإبداع الذي يستحق التتويج من زاوية نظر المحكمين على الأقل.

وتمثل تقارير اللجان في رأينا أقصى درجات النقد وأقساها، لاسيما حين تحجب الجائزة عن فن من الفنون أو فرع من فروع الجائزة، ولو تيسر الاطلاع على تلك التقارير لحصل الباحث على مصدر مهم من مصادر تقويم الفنون الأمازيغية.

ولئن كان عمل لجان التحكيم في الملتقيات والمهرجانات ذا أهمية وحساسية خاصتين تجعل أمر الاطلاع عليه مستحيلاً وموضوع خلاف، فمن المؤكد أن أعضاءها يحتكمون إلى نظرية في الجمال وشروط في الإبداع لا يمكن إلا أن تفيد الباحث لو توافرت.

3-2- النقد العلني

يمثله في رأينا ما ينشره الباحثون والمهتمون في بعض المنابر الوطنية والعربية، وأهم ما يميز جله أنه غير منتظم من ناحية، ولا يندرج في مخطط تقويمي ذي نفس

طويل. وتحول طبيعته غير المنتظمة دون تكوين رأي ذي مصداقية وموضوعية عنه. نذكر على سبيل المثال لا الحصر الندوتين اللتين أقامهما المكتب المركزي لاتحاد كتاب المغرب إحداهما في بداية العِقد التاسع من القرن الماضي والثانية في منتصف العقد الأول من الألفية الثالثة.

على أن هناك عملاً ربما كسّر قاعدة عدم الانتظام تمثله ملتقيات الجامعة الصيفية في أكادير. ولكن هذا العمل بدوره يحتاج إلى تبويب وتصنيف بحسب الأجناس التي تمت مقاربتها، وبحسب المظاهر الثقافية التي تمت معالجتها، وبحسب الأدباء الذين وقع التركيز على إنتاجهم، وبحسب التنويعات اللغوية التي أنتجت بها الأعمال المقاربة ... هذا عمل يحتاج إلى بحث دقيق محدد الإشكالات والغايات. وربما أسدى منجزه خدمة جلى للأدب الأمازيغي وللبحث فيه علي وجه العموم. هذا علاوة على أن البحث المنجز في هذا الإطار ينبغي أن يصنف الأبحاث المقدمة إلى الدورات المتعاقبة بحسب انتمائها إلى التقويم أو التعريف أو الدراسة الأكاديمية التي لا تعنى بالتقويم، وإنما تصف وتحلل.

ولو شئنا ذكر بعض مميزات هذه الأعمال المذكورة على اختلاف منابرها وسياقاتها لقلنا إنها غير منظمة، وغير منتظمة، وخاضعة للمناسبة، وتستند في معالجتها لمنجزات نظريات الأدب الحديثة، وتتعامل مع الأدب الأمازيغي تعاملها مع الآداب الأخرى دون النظر في إشكالاته وواقعه ومآله، وفضلاً على ذلك فإن منجزي تلك الأعمال غير متفرغين للنظر والتنقيب والبحث في الأدب الأمازيغي؛ مما يجعلها أقرب إلى الواجب تارة وإلى ما تمليه الغيرة تارة أخرى. بيد أن هذا كله لا يعني خلوها

من قيمة أو قيم ما. بل إن المميزات التي ذكرت تدعو إلى التنقيب في الأسباب التي جعلتها على تلك الصورة لا على صورة أخرى.

3.3- البحث الأكاديمي

ونعني به تلك الأعمال التي أنجزها باحثون من أجل الحصول على درجة علمية ما. ويمكن أن نذكر في هذا الصدد:

- بحثي عمر أمرير (الشعر المنسوب إلى سيدي حمو الطالب- 1985؛ رموز الشعر الأمازيغي وتأثرها بالإسلام-1998).

- بحث عبد الله المعاوي (الشعر الغنائي السوسي: القصيدة؛ 1984).

- بحث محمد بادرة (الحكاية الشعبية الأمازيغية السوسية؛ البنية والوظيفة- 1997).

- بحث محمد أبيدار (القصيدة الأمازيغية السوسية: دراسة نصية 1999).

- بحث ثريا بن الشيخ (الصورة الفنية في الخطاب الشعري الشعبي بين شعر الملحون والروايس- 1999).

- بحث أحمد المنادي (الشعر الأمازيغي الحديث بسوس: مقاربة لظاهرة الديوان الشعري- 2002).

- بحث رقية الويز (الشعر الشعبي في منطقة بني وراين: جمع ودراسة- 2003).

إلى هذه الأعمال يمكن أن نضيف كتابين:

- محمد أقضاض: شعرية السرد الأمازيغي. المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، مطبعة المعارف الجديدة، 2008.

- محمد أقضاض ومحمد الولي: ملحمة ادهار أوباران أنشودة المقاومة. مطبعة المناهل، 2007.

وهكذا يتضح من المعطيات السالفة أن الشعر يتربع على عرش اهتمام الباحثين والدارسين باللغة العربية على الأقل، وأن البحث في هذا الإنتاج يخضع لاختيار الباحث في المقام الأول (غياب الأولويات)، وأن تباعد السنوات وتعدد الجامعات والمؤطرين كل ذلك له تأثير في البحث وموضوعه، وأن الأبحاث الأكاديمية المنجزة تظل في رفوف خزانات الجامعات (باستثناء بحثي أمارير) مما يجعل الاطلاع عليها عسيراً. ولو أن البحث في الأدب الأمازيغي قد خضع لأولويات محددة لكان اهتم بادئ ذي بدء بمسح ميداني غايته الجمع والتوثيق والتحقيق (على غرار ما فعل أمرير في "الشعر المنسوب ...) والتدقيق، ولكان وفر للباحث إنتاج عدد من الروايس وإيمديازن والشيوخ ذكوراً وإناثاً...، ولكان وجّه عمل الباحثين إلى المعالجة متعددة التنويعات ومن البحث في ما هو مشترك أو مميِّز. ولقد كان من نتائج هذا الواقع أن عدد المبدعين الذين تنوولت إبداعاتهم معدودون على رؤوس الأصابع؛ فأصبحنا أمام غابة تخفيها شجرة أو شجرات معدودات.

ولقد كان منتظراً من الأبحاث الأكاديمية أن تنكب على خصائص ومميزات القول الشعري عند الروايس وإيمديازن والشيوخ، مما سيوفر قاعدة صلبة للمقارنة والقياس. قياس مسافات القرب والبعد بين الشعر المكتوب والشفاهي؛ قياس المعتاد والمستجد؛ قياس المواطن التي طالها "تمرد" الشعراء الذين استفادوا من امتيازات

نمط الإنتاج الكتابي. ولكن هذا الأمر غير متوافر اليوم، ولذا فكل حكم أو تقييم صادر في حق الإنتاج الكتابي الجديد يظل نسبياً إن لم نقل مغامراً.

ولكن هذا الذي نطلبه عزيز لأن تجربتنا المتواضعة أوقفتنا على واقع مر، نلخصها في رغبة الباحث عن العمل الميداني بدعوى صعوبته، وما يتطلبه من مصاريف ليست في طاقته، وتهيب اقتحام هذا الباب لمخاوف أساسها الأوهام، لا الواقع أو الحقيقة. ومن ثم هل يحق لنا أن نستغرب بعد هذا رغبة الباحثين عن العمل الميداني؟

إن ما نطلبه عزيز لأن الأبحاث المذكورة- على أهميتها وجديتها- أنجزت في إطار وحدات بحث عامة (الأدب الشعبي) تحكمها منطلقات معينة وغايات محددة، أي أن الأدب الأمازيغي لا يمثل إلا أحد اهتماماتها الممكنة أو العرضية، لا الضرورية أو اللازمة. على خلاف في درجة العناية والاهتمام بين شعب اللغات الأجنبية وشعب اللغة العربية فى الجامعات المغربية. وفي ضوء هذا الواقع لا يمكن أن ننتظر أفضل مما أنجز وبالطريقة التي أنجز بها. ومهما يكن فإن تلك الأبحاث تعد لبنات ينبغي أن تتلوها أعمال وأبحاث تنطلق من وعي مغاير لأن الهموم غير الهموم.

3-4- النقد- المتابعة

لو جاز لنا الاختيار لكان ميلنا أشد إلى هذا النوع من النقد المتابع لما يصدر من أعمال إبداعية (دواوين شعرية، مجموعات قصصية، روايات، أعمال نقدية ...). ولكن من الواجب التساؤل هل تتوافر منابر محترمة لمثل هذا النقد؟ هل تتوفر على مجلة أو نشرة دورية يحتل فيها هذا الصنف من النشاط الصدارة؟ كلا، في حدود علمنا.

إن من بين الشروط اللازمة لانتشار العمل الإبداعي علم المهتمين والمتتبعين وإعلامهم بصدوره في المقام الأول؛ والحال أن هذه المعلومة غير متوافرة بانتظام ودقة. ربما اعتبرنا تلك المتابعة شيئاً يمكن الاستغناء عنه، ولكن أهميتها لا تخفى على القارئ اللبيب. أما إن ضمت المتابعة تفاصيل عن العمل وتقويماً أولياً لمضامينه وأساليبه ونقاط قوته ومواطن ضعفه، فذاك منتهى الغاية المتوقعة منه.

تمثل المتابعة النقدية استجابة فورية للعمل الصادر، ورد فعل آني يدعو إلى القراءة أوّلاً وإلى المشاركة في السجال الذي قد تثيره تلك المتابعة، وفي أضعف الأحوال تتبع ردود الفعل المثارة، سواء أجاءت من المبدع نفسه أم من أحد مريديه. هذا السجال هو المولد الفعلي والحقيقي لأسئلة الإبداع الأمازيغي، انتصاراته وإخفاقاته، هفواته وإشراقاته.

أما إن ظل الأدب الأمازيغي بدون متابعة قادرة على الفرز الأولي بين الغث والسمين، بين الأصيل والمصطنع، واختلط الحابل بالنابل فإن الخرق سيتسع على الراقع.

في اعتقادي أن المرحلة الراهنة وما يميزها من وتيرة متزايدة في الإصدارات الإبداعية أحوج ما تكون إلى المتابعة النقدية التي تكون غايتها تمحيص إبداعية الإنتاج الصادر لكي يتضح للقارئ الخيط الأبيض من الخيط الأسود. وأخشى ما نخشاه أن يسلك كل مسلكه الخاص ظاناً أنه مؤسس لما لم يتمكن السابقون من تأسيسه ولا خطر ببالهم اختبار إمكانه، أو تصور احتماله... ونحن نعلم أن ضرر هذا النهج أكبر من نفعه.

غير أن المتابعة النقدية غير ممكنة ما لم يقتنع المبدعون أنفسهم بضرورتها، وما لم يقتنعوا بأن المتابعة ليست العمل نفسه وإنما هي حاشية عليه، ومن ثم فإن الحواشي الممكنة متعددة ومختلفة، حظوظ إصابتها مثل حظوظ خطئها.

4- النقد والمدرسة

تتضح أهمية العلاقة بين النقد والمدرسة في أن الأول هو الذي يفصل بين ما يمكن أن يلج أبواب المدرسة من النصوص وما لا يجوز أن يلجها. وعلى الرغم مما قد يبدو في هذه الفكرة من وقاحة وقسوة وما شئت من الصفات، فإنها عين الصواب. يدلُّ على ذلك أن الأمم جميعها لا تترك أبواب المدرسة مشرعة أمام كل ما هب ودب من نصوص، وإنما تضع معايير صارمة وشروطاً قاسية إن استوفتها النصوص أدرجت في المقررات الدراسية وإن لم تستوفها ظلت خارج أسوارها.

أما النصوص التي تلج المدرسة فهي تلك التي ترى الجماعة البشرية المعنية أنها ذات قيمة جمالية أو أخلاقية أو إنسانية، وقس على هذا. ومن الشروط الأولى التي تراعى في هذا الباب سلامة اللغة وغناها وقدرتها الإيحائية وثراء الأساليب ورشاقتها، وسلامة البناء وقوته وتماسكه، ونبل المحتوى والتصاقه بحياة الجماعة المعنية وتعبيره عن همومها وآمالها وطموحاتها، وتدوينه لانتصاراتها وتعريته أو نقده لنكساتها، وفضح نفاقها....

نحن نتحدث عن جماعات حصل عندها من التراكم الإبداعي الشيء الكثير حتى أضحت متوفرة على ما يصطلح عليه "الأعمال الكلاسيكية الكبرى". وإذا كانت هذه

سيرتها، فما تصنع جماعة لا تزال تعاني الأمرين من أجل "إدماج" لغتها في المدرسة؟ ولا يزال أدبها المكتوب يخطو خطواته الأولى في الوجود الذي لا يخلو من جحود؟

للنقد دور كبير وأي دور في تزويد المدرسة بالنصوص الصالحة "للاستعمال"، وفي الوقت ذاته تنبيهها إلى ما لا طائل من ورائه.

5- اقتراحات

نختم هذه الورقة ببعض الاقتراحات التي عنت لنا ونحن نتأمل موضوع نقد الأدب الأمازيغي:

أ- وجوب توافر نشرة إخبارية تعنى بالمستجد من الأدب الأمازيغي وما يتصل به من بحث.

ب- وجوب توافر مجلة دورية مختصة في نشر المتابعات والنقد الدائرين حول الأدب الأمازيغي.

ج- تنظيم جائزة الناقد الشاب أو العمل النقدي الأول. وذلك من أجل تشجيع الباحثين والقراء الشباب على الإقبال على هذا العمل.

د- نشر تقارير لجان التحكيم بعد مرور ثلاث سنوات من تحريرها.

هـ- توثيق القراءات المنجزة في الأدب الأمازيغي وتصنيفها وفق برامترات مختلفة.

و- تشجيع الجمعيات المهتمة على تنظيم لقاءات دورية تخصص لقراءة الأعمال الجديدة، ثم نشر أشغالها.

ز- إيمان المبدع بأن ارتضاءه صدور عمله معناه الدعوة إلى القراءة والتقييم والتقويم.

ح- إيمان المبدع بأن حق القارئ في عمله لا يقل عن حق مبدعه فيه.

ط- اقتناع المبدع بأن المتابعة النقدية والنقد مفيد لتطور الإبداع وتطويره.

ي- إيمانه بأن مهمته تكمن في الإبداع، لا غير. أما التعليق والقراءة والتقييم فمهمة غيره.

ك- ضرورة إصدار معجم شامل يضم الأدباء المغاربة الذين يكتبون بالأمازيغية.

ل- ضرورة إنجاز أبحاث وأعمال نقدية جماعية مشتركة بين نقاد وباحثين تغطي التنويعات الأمازيغية الثلاث.

م- ضرورة الاتفاق على أولويات البحث في الأدب الأمازيغي.

الدراسة الثالثة

تأملات في ديوان "تيميتار" للشاعر علي صدقي أزايكو[4]

تقديم

لا جدال فى أن عطاء الثقافة المغربية الأمازيغية عطاء يعتمد على الآلة الشفوية بامتياز، ومن ثم فهو يستفيد من إيجابيات هذه الآلة ويتضرر من سلبياتها، فمن إيجابياتها ضمان الانتشار الأفقي السريع، والاتصال بالمستهلكين اتصالا مباشرا، واحتفاظ الذاكرة بأغلبه، وتوارثه جيلا بعد جيل عن طريق الرواية، وهذا ما يتضح في شكلين من أشكاله هما «الشعر» والحكاية بشتى مضامينها. ومن سلبيات هذه الآلة خضوع المنقول لتدخل الرواة بالزيادة والحذف والتغيير...

[4]- نشرت الدراسة بمجلة "آفاق"، اتحاد كتاب المغرب، العدد 2: 1992، صص 112-123.

وهذه خاصية ينبغي أن تدرس في شتى أبعادها، لأنه من السهل الحديث عن إمكانية تدخل الراوي، لكن من الصعب تحديد أسباب التدخل وحوافزه والحاجيات المختلفة التي يستجيب لها. على أن أقصى درجات التدخل هذه، الانتحال.

ولعل أول محطة تحول في تاريخ هذا المروي، خاصة الشعر، هي استفادته من بعض المستجدات التقنية كالأسطوانة والشريط المسموع... وإذا كانت هاتان الوسيلتان قد مكنتا من حفظ كثير من هذا العطاء فإنهما تخفيان أمرا آخر، ذلك أن معظم الإنتاج ظل خاضعا لسلطة الرواية لأنه من شؤون الناس كافة، نعني أناشيد القبائل وأشعارها المرتبطة بأفراح الناس وأتراحهم على حد سواء. وتزداد هذه الحقيقة فداحة حين نعلم أن نمط حياة البادية (القبائل النائية خاصة) غزته وسائل الحياة الجديدة، المدينية بالدرجة الأولى، إضافة إلى عوامل أخرى ليس هذا مجال تفصيلها.

المحطة الثانية هي ظهور المجموعات الغنائية في السبعينيات. وقد كان ظهورها أول الأمر بمثابة منقذ يملك عصا سحرية بإمكانه القضاء على ظاهرة النسيان وشتى أشكال الإقصاء المادية والرمزية التي كانت تعاني منها هذه الثقافة. ومن ثم انكبت في كثير من الأحيان على إعادة التوزيع الموسيقي لقصائد قديمة، وفي ميلادها على هذا النحو كانت تحمل أيضا شهادة موتها، مما يعني أن تجربتها لا يمكن أن تقف عند إعادة إنعاش الإنتاج القديم إن كانت ترغب في الاستمرار، ووسيلة استمرارها تكمن في التقاط الشعري في اللحظة التاريخية الراهنة، والانخراط في الصراعات التي كان يمور بها المجتمع المغربي وقتذاك ومازال، وتنمية الوعي بارتباط هوية القول والقائل بواقعها التاريخي، وبالتاريخ بصفة عامة.

كان إذن ينبغي لتلك المجموعات- إن كانت ترغب في الاستمرار- أن تبلور الغضب والرفض وعدم الرضى وأن تخضعه لمقتضيات الشعر والتقسيم الموسيقي. وكان ينبغي أيضا أن تناضل ضد تمييع الثقافة ومكونات الهوية المغربية، وأن تشحن أسماع الناس ووعيهم بشعر مغاير ومتمرد على «قصائد» و«أغاني» انخرطت في سلك طقوس اللوعة الغرامية، وإفراغ الكلمة من الغضب، وقول الحقيقة وتعرية الزائف في المعيش، ومناهضة الهجمة الشرسة المعلنة على النظيف، والشريف، والكرامة، وحتى على الخبز! فهل فعلت؟

المحطة الثالثة هي الكتابة، وهي محطة لا يمكن ادعاء استقلالها عن السابقة. ولا يهمنا هنا الحديث عن من الأسبق في الوجود الكتابة أم المجموعات. ولكن الأهم في رأينا الإمساك بالانتقالات الأساسية في «تاريخ» الممارسة في الثقافة المغربية الأمازيغية، باعتبار أن كل انتقال في نوع الممارسة يؤرخ لتحول ما متعدد الأبعاد، يتداخل فيه الذاتي والموضوعي. وإلا فإن بعض القصائد المثبتة في الدواوين المنشورة تعود إلى النصف الثاني من الستينيات، كما أن مجلة «التبادل الثقافي» كانت تنشر قصائد... ولكن الفرق كبير بين أن تبث قصائد في مجلة وأن تصبح الكتابة ظاهرة، نعني إرادة انتشار نمط كتابي، جديد، واستعماله وسائط تلق مغايرة. خاصة وأن الكتابة تطال الشعر والقصة والمسرح والأمثال... نحن إذن أمام أدب تصارع أجناسه من أجل أن تحتل مساحة معينة في المنشور المعروض في سوق الكتاب، حتى لو كان بعضها تأسيسيا بكثير من التجاوز!

1- الدواوين الشعرية:

من الناحية الشكلية الصرف يمكن تقسيم هذه الدواوين إلى قسمين:

يضم القسم الأول ثلاثة دواوين للشاعر محمد مستاوي هي: ءيسكراف (=القيود) 1976؛ تاضصا د ءيمطاون (=الضحك والبكاء) 1979؛ ءاسايس 1988.

- الديوان الأول تتصدره مقدمة تحمل توقيع «جمعية التبادل الثقافي» أثيرت فيها قضايا مختلفة.

- تتصدر كل قصيدة فذلكة الصلة بين القارئ المحتمل (غير الأمازيغي) وبين القصيدة. ونميل إلى الاعتقاد بل نرجح أن هذه الفذلكات وضعها شخص آخر غير الشاعر.

- الديوان الثاني وضع مقدمته أيت الحاج امحند، وقد أثار فيها قضايا تتعلق بالديوان والشاعر إلخ. واستجابة للقارئ المحتمل ذيل الشاعر كل قصيدة بمقابلها العربي لتقوية الارتباط أكثر مما في الديوان السابق. وقد جاء في مقدمة أيت الحاج امحند إشارة إلى هذا «إن الشاعر قد ذلّل الصعاب بعض الشيء أمام من لم يسعدهم الحظ لفهم الأمازيغية فجسم نفسه وضع تعريب مقابل كل مجموعة شعرية ليهتدي بها القراء إلى المعنى الظاهر للقصيدة، دون أن يدعي بأنه ترجم كل الدلالات النفسية والعاطفية والمقومات الفنية التي تزخر بها القصيدة الأصلية (ص8).

وفي ظهر الديوان نجد موقف الشاعر من تعريب قصائده: أعتبر تعريبي لهذا الديوان كمحاولة مغامرة، وتطاولا ومكابرة جوفاء، بل وطعنة لشعوري ولآراء من أعترف بصدق نواياهم و«الكلمة الشعرية» وبأية لغة كانت لن تحتفظ بمقوماتها المادية والمعنوية إذا تحولت من لسانها إلى آخر (...) وقد كانت الكلمة، ولا زالت،

وستظل صلة وصل بين الأفراد والجماعات، وبالتالي ماضي الإنسانية وحاضرها ومستقبلها».

- الديوان الثالث فيه متغيران: الأول أن المقدمة كتبت بقلم الشاعر نفسه، ومحورها حول أمرين: موقفه من تعريب القصائد، ثم أسايس لماذا ؟ وقد أثبت الشاعر فيما يخص النقطة الأولى ما كتبه على ظهر ديوان «الضحك والبكاء» مع حذف فقرة لا ندري سببه! وهي الفقرة الممتدة من «أعتبر تعريبي...» إلى «أعترف بصدق نواياهم». المتغير الثاني هو أن إهداء الديوان كتب باللغة الأمازيغية مع تعريب.

نستخلص مما تقدم أن الشاعر يرمي من خلال تعريب قصائده أو إعطاء فكرة موجزة عن محتوياتها، إلى عقد الصلة مع قارئ محتمل لم يسعفه الحظ في الإلمام باللغة الأمازيغية.

يضم القسم الثاني ثلاثة دواوين لثلاثة شعراء:

تاسليت ن- ءونزار حسن إدبلقاسم. 1986.

تيميتار. على صدقي أزايكو 1988.

تابرات. إبراهيم أخياط. 1989.

الديوان الوحيد الذي وضعت له مقدمة من هذه الثلاثة هو «تابرات» - (=الرسالة). والمقدمة من وضع محمد شفيق باللغة الأمازيغية مع ترجمتها في ظهر الغلاف. أما ديوان تيميتار (=العلامات) فقد اكتفى بصياغة الإهداء باللغة الأمازيغية، إليك تعريبه «هذه الباقة من الورود أهديها لأمي التي لم تغتل في نور

الأمازيغية. وحتى إن قتلها هي فهي ما زالت حية. أهديها للبكم الذين منحوني الكلام في الزمن الأصم... وأوصوني بنشر بذور الكلام».

- الديوان الثالث «تاسليت أونزار» (=عروس المطر =قوس قزح) لم توضع له مقدمة تقليدية، وإنما لجأ الشاعر إلى رصف مجموعة المقتطفات:

- الإهداء باللغة الأمازيغية، مع ترجمته إلى العربية.

-المادة الرابعة من إعلان اليونيسكو بشأن الثقافة «تشكل جميع الثقافات جزءا لا يتجزأ من التراث المشترك للإنسانية، وتتجدد الذاتية الثقافية لكل شعب وتثرى من خلال الاتصال بتراث الشعوب الأخرى وقيمها. فالثقافة حوار وتبادل للأفكار والخبرات وتقدير للقيم والتقاليد الأخرى، وهي تذبل وتموت عندما تفرض عليها العزلة».

- نص لبنيتو خوارسير «في العلاقات بين الشعوب والأفراد يصبح معنى السلام هو احترام حقوق الآخرين» مع ترجمته إلى اللغة الأمازيغية.

- قول مأثور لسي عبد الله كوكشيتم «باللغة الأمازيغية» النور في غياهب الظلام، والعطش في الماء الزلال».

وتبدو هموم حال ومآل الثقافة الأمازيغية والذات الجماعية المرتبطة بها ذات تأثير كبير في اختيار هذه النصوص، ومن ثم لا غرابة أن تبسط ظلالها على الديوان برمته.

الملاحظة الثانية المتعلقة بالشكل دائما هي أن هذه الدواوين تضم قاموسا ملحقا بالديوان يشرح بعض الكلمات التي يفترض أنها قد تكون مجهولة لدى القارئ

الأمازيغي. وقد غاب في هذه الدواوين- دواوين القسم الثاني، تقليد رسخه الشاعر محمد مستاوي، أي «تعريب» القصائد أو تقديم محتوى موجز باللغة العربية لكل قصيدة. يمكن أن نفترض أن الداعي إلى هذا الإقلاع أمران: الأول اقتناع الشعراء باستحالة، أو على الأقل صعوبة نقل الشعري في القصائد إلى اللغة العربية، وهذا ما نرجحه. الثاني أن الديوان الأمازيغي أسس ألفة مع القارئ، بعد ظهور ثلاثة دواوين لمستاوي، ومن ثم لا حاجة إلى تقديم القصائد باللغة العربية. والحقيقة أن هذا الأمر يطرح تساؤلا عريضا وتحديا كبيرا: لماذا تنجح الترجمات الفرنسية وتخفق الترجمة العربية؟ هل يعود ذلك إلى ارتباط اللغة الأمازيغية بالمعيش اليومي؟ أي أنها لم تؤسس لغة قادرة على التعبير عن المضامين الفكرية والفلسفية... الخ؟ أم أن الأمر يعود إلى خاصية في اللغة الأمازيغية تغدو عادية في اللغة العربية؟ وهذا أمر مستبعد! أسئلة نطرحها ونتمنى أن تأخذ الحيز اللائق بها في جدول المهتمين بالشعر الأمازيغي.

2- اقتراب من ديوان «تيميتار»

1.2- ملاحظات:

- صدر ديوان «تيميتار» سنة 1989 عن دار عكاظ. عدد صفحاته 141 من حجم متوسط في طبعة أنيقة.

- يتركب الديوان من ثلاث وثلاثين قصيدة متفاوتة الحجم بين الطول والقصر، تسع منها تم تلحينها وأداؤها غنائيا.

- تغطي القصائد المنشورة مدة زمنية تمتد من 1967 إلى 1980 وتتوزع على النحو الآتي: قصيدتان في نهاية الستينيات، وعشرون قصيدة في السبعينيات (من 1971 إلى 1979). وأربع قصائد في الثمانينيات، كما يوضح ذلك الجدول الآتي:

السنة	عدد القصائد
1967	01
1969	01
1971	05
1973	01
1975	04
1976	06
1977	03
1978	03
1979	02
1980	04

تترتب من الجدول جملة ملاحظات:

- أن الشاعر مقل من حيث الإنتاج.

- أن هناك سنوات «بيضاء» من حيث الإنتاج (1970 - 72 - 74).

- أن الإنتاج السنوي متفاوت.

- أن أقصى ما أنتج في سنة ما هو ست قصائد.

2.2 - تأملات:

«تيميتار»: علامات، آثار، كلمات السر. وعلى كل فإن المعنيين الأول والثاني هما الأقرب إلى الصواب وإلى قابلية الاستثمار، أما الثالث فنستبعده نظرا لما يحيل إليه حاليا، ولو أن الأمر ليس كذلك في الاستعمال الأمازيغي.

يعتبر العنوان مؤشرا دالا على المحتوى العام وعلى العالم الشعري الذي تسبح في فلكه القصائد. ويمكن بشكل مركز أن نشير إلى وظيفة أساسية إذ يعد محفزا يدفع القارئ إلى بناء مجموعة من التوقعات والتنبؤات حول ما ستكونه النصوص التي يهيمن عليها. هو باب معقود إذا تمكن القارئ من فك رموزه رشحه ذلك للانخراط نسبيا في عالم الديوان. على أن تلك التوقعات والتنبؤات لن تكون سلبية دائما. إذ كثيرا ما يضطر القارئ إلى التخلي عن توقع معين، أو كبح جماحه إن كان مفرطا (تعسفيا). وإعادة صياغة توقعات أخرى أكثر وجاهة، أي ارتباطا بانشغالات النص.

وبناء عليه بوسعنا أن ننطلق من توقع مؤداه أن «العلامات المعنية هنا هي القصائد المبثوثة بين دفتي الديوان، أي أن كل قصيدة تشكل علامة على شيء ما. وحين نقول العلامة نقول إمكانية التعرف، والتعرف لن يتأتى إلا بعد بذل جهد من قبل القارئ، وبما أن هذه العلامات ليست مستقلة عن شروط الزمان والمكان. والإنسان الذي يعطي لهذين المعطيين معناهما فإن العلامات ستكون «تاريخيا»، ومن وجهة نظر ذاتية تستند إلى وعي وإدراك معنيين، لتفاعل العناصر الثلاثة المذكورة آنفا. وبشكل مختزل آمال وطموحات وانشغالات الإنسان في الفترة الممتدة ثلاث عشرة سنة. ما هي هذه الهموم والانشغلات والطموحات؟.

لن تكون الغاية من هذه الورقة تقديم برنامج مفصل عن هذه الهموم والطموحات وإنما الغاية هي الوقوف عند قصيدة من القصائد وعند بعض مظاهر التعبير في ديوان «تيميتار».

3.2- قصيدة ءاوال (=الكلام)

تتركب القصيدة من ثلاثة مقاطع يفتتح كل منها بلازمة متكررة ثابتة: «ءاوال ءينو كان ءامازيغ» (= كلامي أمازيغي) يتلوها سطر شعري ينبئ بالانتقال من حيز إلى آخر: «ءورتن ءيسن يان» (= مجهول لا يعرفه أحد)، «ءورتن ءيري يان» (=منبوذ، لا يرغب فيه أحد)، «ران ءا سول/ رزين ءازمز ءيفسي» (=سيكسر، يوماً ما، زمن الصمت).

القصيدة في المقطع الأول لا تتخذ الكلام هكذا (الأصوات التعابير...) محورا تنسج حوله حقائق معينة، إذ المقصود هنا لا يمكن إدراكه إلا في ارتباطه بالذين يستعملونه سواء في التواصل أم في أغراض أخرى، أي أنه عنوان من عناوين وجودهم، ووسيلة تميزهم، بل هو إحدى وسائل تحديد هويتهم.

ءاول ءينو كان ءامازيغ (=كلامي أمازيغي).

ءورتن ءيسن يان (=مجهول لا يعرفه أحد).

ءوسين ءورد، ءيميك (=مشحون بأشياء كبيرة).

ماد ءيزضارن ءاسرسن ءيحوش؟ (من يستطيع التغني به؟)

أول ما ينبغي ملاحظته هنا هو أن المعطيات الواردة في هذا المقطع، والمحمولة على «الكلام» تدفعنا إلى إعادة تحديد مدلوله، ذلك أنه منسوب إلى المتكلم «كلامي»، وهذا يجعلنا نكتشف أن المقصود هو «ما أقوله»، «ما أدعو إليه» «ما أكتبه» على شكل شعر لا يعتني به أحد، أو لا يريد أن يعرفه، ويتضح هذا على الخصوص حين يكون هذا الكلام مُخمّلا، ثقيلا، من حيث محتواه إلى درجة أن لا أحد يستطيع أن يتغنى به رهبة وخوفا من العاقبة؟! وإلا لماذا يرفع- يصوغ الشاعر التحدي هكذا على شكل سؤال باطنه التحدي؟ فالمعلوم أن التغني، هكذا مطلقا، ليس محظورا، ولكن من يستطيع التغني بهذا الكلام المشحون؟ وهكذا يتدرج «الكلام» في المقطع من كلام مجهول إلى كلام محظور. لم يأت المنع من محتوى الكلام فحسب، بل من طريقة التغني به «أحواش» الذي يحد بجميع تمظهراته، وأشكال ممارسته المختلفة المناطق ممارسة اجتماعية احتفالية علنية، ومن أهم إيجابيات هذه الممارسة أنها تمنح - كطقس له شروط إنجاز- فرصة مواتية للتركيز، والتمعن في الدلالات، ومرامي الكلام ومقاصده، ومن ثم صعوبة التغني بهذا الكلام بالذات، وخطورته، فبهذه الواسطة يعلن الكلام الحرب- جماهيريا- على الجهل والتجاهل، في محاولاته المستمرة لزرع ونشر الوعى السليم بالذات وما يحيط بها.

نكي كابدا ءيتياكالن (=أنا وحدي المعلق دوما)

ءاوال نخ ءوكلن (=في عنق كلامنا حبال تتدلى).

ءيزا كارن غ- ءومكرض

ينقلنا هذا الجزء الثاني من المقطع الأول من الجهل والتجاهل والحظر إلى مستوى آخر من معاناة الكلام الأمازيغي. ولأن الشاعر يعرف أكثر مما يعرفه الآخرون، وكلامه محظور، فمن الطبيعي أن يتولّد لديه الإحساس بالاختناق، ومن ثم هذا التطابق بينه وبين الكلام: كلاهما يعاني من الاختناق. بيد أن اللافت للانتباه هنا هو أن الكلام لم يعد منسوبا (مِلْكا) للشاعر، وإنما إلى الجماعة «ءاوال نخ= كلامنا» يعاني من عملية الشنق لا بحبل واحد بل بحبال عديدة. ولعل تعليق الحبال في العنق ليس مرادفا للتجميل! بقدر ما هو مرادف للشنق. إن في عمليتي الحظر والتجاهل تنصيبا لمشنقة مادية ورمزية، الشنق هنا يتجلى في أشكال عدة منها المحاصرة والتهميش، ومحاولة إفراغ الجماعة من مكوناتها، واختراق ذاكرتها قصد تمييعها، والحط من قدر «الكلام» لأسباب معلومة ومجهولة. وإذا كانت لفظة «ءوكلن» (عُلق) توحي بفعل إرادي، أو على الأقل محايد، مما يجعل القارئ يظن أن هذا الاختناق ذاتي أقرب إلى الانتحار منه إلى المحاكمة غير المعلنة، فإن الأصح أن نعتبر الشاعر يصف حالة موجودة، واقعا قائما لا يمكن ادعاء انعدامه. ورغم كل ذلك فإن النتيجة كانت عكسية:

ءيلس ءينو درن ءوكان (= لساني ما زال حيا
ءار ءوكان ساوالن يخاطب الصم دون كلل)
كر يضرضار ءور رمين

«ءيلس» في استعماله اللغوي هو اللسان، عضو الكلام، وفي استعماله الاصطلاحي اللغة. والمرجح أن يكون المقصود المعنيين. ذلك أن محاولة الإسكات تطال اللسان كأداة كلام تعري، وتفضح، وكمظهر اجتماعي يحتوي ذاكرة وثقافة

جماعة بعينها، وسواء تبنينا هذا المعنى أو ذاك فإن النتيجة لن تختلف ما دامت «الحياة» تدب في اللسان رغم محاولات الخنق، والإعدام المتكررة. وحتى لو كان هناك نوع من العبث في عملية الكلام ذاتها لأنها تتم مع الصم فإن هذا لم ينل من عزيمة المتكلم، ما دام الأهم هو مقاومة محاولات الإحباط واليأس من فعل الكلام نفسه.

يختتم الشاعر هذا المقطع بسطر شعري أقرب إلى الحكمة:

تاكوري ءيروفان ءيقاند (=القول العطشان

ءاتنغ ءيرافان لا بد قاتل الظماً).

إن تتبع مسير المقطع الأول من القصيدة يؤدي لا محالة إلى أمرين: إما الاستسلام، وإما إعلان التحدي، أي الشعور الممتلىء بحتمية انقلاب الوضع وتغير الحال، وقد انحاز المقطع إلى الاختيار الثاني، اختيار الأمل الذي صيغ صياغة الحتمي.

يفتح الشاعر المقطع الثاني باللازمة المشار إليها سابقا:

ءاوال ءينو كان ءامازيغ (=كلامي أمازيغي

ءورتن ءيري يان منبوذ لا يرغب فيه أحد).

ما يلي هذا في المقطع يعد رد فعل آخر هو الرفض مع السكوت عن السبب. وقد تم تفصيله على النحو الآتي:

كرا نان ءيكا تاواركيت (=ذاك حلم بعد قال

ءيدّو فلناخ ثم انصرف

ءيسمد ءيّيد ءينا حلم مستحيل التحقق قال)

الشاعر هنا يواجه برد فعل يائس، كله إحباط، وإعلان للاستسلام، مبرر ذلك أن ما يعتقده الشاعر ممكنا، هو بالنسبة للآخرين حلم، ويكفي الشاعر أن يكون المطمح حلما كي يبقى أملا قابلا للتحقق مهما كلفه ذلك من الانتظار والتضحيات ما دام الأمل باقيا.

رد الفعل الثاني متمثل في الرفض نفسه لكن مبرره مختلف:

كرا نان

كيكان ءاد ءيكتي واوال نون

مدن ءوكين

ءاد ءاك ءاضن غمكلّي توضنت

أسباب الرفض أو التخلي عن الشاعر ودعوته هو أن كلامه مشحون يرتبط بذكريات مؤلمة، ربما كانت أثقالها صعبة التحمل، بل لأنه ذاكرة الجماعة وهذه وأحداث الذاكرة مليئة بأمور لا يستعد البعض لإثارتها وإعادة إحياء- التذكير بما تحبل به من وقائع وأحداث ومطالب وإحباطات أيضا. الدفع الثاني هو أن الناس لا يستطيعون تحمل ما يتحمله الشاعر من آلام. ليس بإمكانهم الأنين تحت وطأة الهموم المترتبة عن الآمال التي تراود الشاعر، والقصور الملحوظ في الإمكانيات، وعناء الواقع، ومؤامرة الصمت. ليس بوسعهم التفكير، بل لا يهمهم في ما كان وما أصبح! إنهم يميلون إلى ما لا يثير كسلهم، ويضع حدا لاسترخائهم، هل استسلم الشاعر لهذه المبررات؟

ءاوال ءينو كان ءامازيغ (=كلامي أمازيغي

ران ءاسول رزين سيكسر زمن الصمت)

ءازمز ءيفسي

للشاعر رأي آخر مناقض تماما لمحاولات الإحباط والتيئيس. إن كلامه أمازيغي وسيفضح- يكسر مؤامرة الصمت، بل زمن الصمت المخيم على الجميع. لا بد من انتفاضة لقول المنغصات والإفصاح عن الهموم. وفضح أشكال المصادرة وأساليبها. إنها رغبة معلنة، بل استعداد تام لمقاومة زمن الصمت الذي طال وحوّل الجميع والإفصاح عن قطيع خاضع للأوامر والتوجيهات. لقد أقسم الشاعر ضمنا على عدم الاستكانة إلى الكلام المكرور الذي يغني الفرح المصطنع، وتحويل رتابة الحياة الوديعة إلى لهيب مستعر، يشعل النار في القلوب وينهي حالة الصمت المتآمر معلنا أن الوقت وقت رفض لا قبول، وقت مطالبة لا خضوع، وقت تساؤل لا رضى... أن يزرع شوك الهم الذي يثقل كاهله:

سرغين غ ءولاون تاكات (سيشعل النار في القلوب

كين ءيتران سيكون نجوما هادية...)

غ- ءيكنوان نخ...

سيصبح «الكلام» لابد نجوما هادية لمن أضاع الطريق- الهدف. يبدو أن تراكم اليأس والإحباط، وتكرر محاولات التجاهل والرفض فجرت في المقطع الأخير هذا أملا لا غبار عليه، إعلان حرب لا هوادة فيها ولا استراحة ضد اليأس والإحباط إلى أن يصبح الكلام المرغوب في إسكاته ومصادرته نجما ماديا.

إنها دعوة صريحة وقوية إلى القول، إلى التعبير، إلى الدفاع عن حق مقدس لا يمكن التفريط فيه، ومهما طال زمن الصمت والإقصاء فإن زمنا آخر قادم، زمن رفع الحيف عن كل كلام مناوئ لا يقول الأفراح المصطنعة، والغرام المريض، لا يدعو إلى الاستكانة والصبر والتحمل والانتظار! بل يقول القمع ومآله، ويفضح تهريب الإرادة وكبحها، ويعلن الخروج عن الحدود المسطرة أملا في أفق أفسح وأرحب.

3- انطباعات

إن في ديوان «تيميتار» لعلي صدقي أزايكو قصائد تنم عن تمكن الشاعر من الصنعة الشعرية الأمازيغية تذكرنا بطرق في صياغة القول الشعري افتقدناها، تنعش فينا أمل إمكان نهوض شعري متميز. ويتجلى ذلك في طريقة بناء قصائده (كمثال على ذلك قصيدة يات»)، وفي ترصيص الجمل الشعرية اعتمادا على توليد الصور الخيالية التي تنعش مخيلة القارئ وتستفزها، وتدعوها للانخراط في عوالم خيالية أقرب إلى الأسطوري. فقصيدة «يات» مثلا مكونها الأساسي، أي مولد الدلالة فيها والصور هو «الحلم» (الحب). تتحول الذات المحبة إلى طائر ذي جناحين، لا حد لقدرته على السباحة في الفضاء، يخترق السماوات علُوا علوا ليبني دارا في «النجوم» يخلو فيها الجو للمحبين ليتبادلا كؤوس الغرام بحيث تمحي الموجودات ولا يبقى غيرهما، ثم يتحول إلى نسيم يخترق الحواجز ويهتك الحجب حتى المجرات، وهناك وحدهما يفكان رموز وألغاز الغرام.

لقد حول الشاعر، بفعل الطاقة الشعرية التي يتوفر عليها وبفضل حساسيته الشعرية إزاء الكلمة، حول كلمة عادية مستهلكة يوميا هي «نفسي» (فك ، حل...) إلى كلمة ذات شحنة شعرية هائلة. ونعتقد أن ذلك قد تأتى له بإلقائها في خضم الغرام.

فك المعقود أو حلّه في هذا المقام يقتضي التأني، والتحلي بالصبر، والرقة، والرفق، والاستغراق بحيث تتحول العملية إلى طقس من الرهبة والرغبة والخشوع. إنه أقرب إلى عمل تعبدي منه إلى عمل روتيني يمكن القيام به بأعين مغمضة.

وكمثال آخر على هذه الحساسية الشعرية الجديدة التي يؤصلها الشاعر في ديوانه يمكن تقديم قصيدة «ءيقي» إذ على خلاف كثير من القصائد التي نظمت في باب الأم كرمز للعطف والحنان... الخ يعبر الشاعر عن معان سامية بطريقة جديدة كل الجدة في الشعر الأمازيغي. في. القصيدة يحتفل الشاعر احتفالا مطلقا بالأم: «الأم بستان فيه تنمو زهورنا»، الأم هي السياج الذي يحمي البستان، هي حارسه، بدموعها تروي عطش الزهور. هي رمز يحمي الحياة ببعديها المادي والرمزي، هي الدائرة التي تنتقل القيم والحكايات، والبطولات والأساطير عبرها من جيل إلى آخر. هي بذرة الاستمرار في فضاءات مختلفة. لم يرث عنها الشاعر لا مالا ولا بنيانا. وإنما ورث عنها «الزهور» زهور الحياة، ونقلها بدوره إلى الآخرين. الأم بحر لا ينضب من البذور والزهور، ولذا حتى لو أن الناس أجمعين ارتووا منها فإنها لن تنضب.

الخصيصة الأخرى الدالة على هذه الحساسية الشعرية التي تحدثنا عنها هي توظيف الشاعر كلمات بسيطة متداولة، ويتجلى تدخله في تركيبها إلى بعضها مما يولد صورا شعرية غنية تكثف دلالتها وتتخذ أبعادا رمزية؛ وكمثال على هذا نورد مقطعا من قصيدة «ءيمي».

سرسن ءيدرارن	تخلت الجبال الأثقال
تازايت نكي غيخ ءاسنت	وأنا قادر
كوسيخ كيم د. بابا	ورثت عنك وعن أبي

تودرت ن – وياض	بقاء الآخرين
ءامود نخ راد- داخ مغين	ستنمو بذورنا
نرار ءيس ءامان	فنسقيها
ءيدوس ماف نبيد نسنت	أساسنا صلب متين.

فالكلمات الأساسية الموظفة هنا، على سبيل المثال، هي: الجبال، الحياة، البذور، الماء، ... هي كلمات بسيطة، لكن الشاعر يمزجها بطريقة معينة، وتركيبها على هذا النحو المخصوص أكسبها طاقة شعرية تعبيرية تتجاوز المتعينات المادية لهذه الكلمات إلى دلالتي البقاء والاستمرار. والنضال المستميت من أجل الحفاظ على موروث يشكل، من ضمن ما يشكل، الهوية، الثقافة، الذاكرة الجماعية، إذن هو نضال ضد الاجتثاث وكل أشكاله.

في الديوان أيضا نفحة أصيلة تجعل الشاعر أقرب من حيث الاجتهاد والكد والمكابدة من أجل كتابة جملة شعرية تقترب من عبير أساطين الشعر الأمازيغي: سيدي حمو طالب، بوبكر أزعري، أنشاد، الحاج بلعيد، ابن يحيى... ذلك أن التبليغ عند هؤلاء، في الغالب الأعم، لا يسلك الطريق السهل، اجتهدوا من أجل خلق شعر ترميزي لا تصاغ فيه العبارات الشعرية بطريقة تعتمد الموسيقى وحدها بل ترتكز إضافة إلى ذلك على شحن تلك العبارات بطاقة شعرية ترميزية تحقق المتعة والجمال. غير أن علي صدقي يتميز عن هؤلاء بأنه تمكن من تحصيل تعليم منتظم حتى درجة عالية، مما مكنه من استيعاب وتمثل أشعار المتقدمين ومن الاحتكاك بمصادر شعرية أخرى وبتجارب أمم أخرى في الشعر، معنى هذا أن آفاقه الشعرية أوسع من

آفاق كل الشعراء السابق ذكرهم. ويتضح هذا في الصور الشعرية التي ينتجها وبعض التركيبات المجازية المشحونة، مثال ذلك:

ءاشتشي غ وول السم في القلب

كان ءاخ ءي تودرت ءازور أضحى جذر (الحياة) (قصيدة « ءيمولا» ص (25)

مثال آخر:

ءسكاسن ءارتادومن (=في آبار الظمأ تغرق السنون

غ – وونا ن- ءيرافان وفي الصدر نزرع شقاء الزمن)

كرزن غ- ءيدمارن ن- مدن

تاقاران- وشان

(قصيدة «ءونا ن - ءيرافان» ص. 45)

مثال آخر :

تيفاوين داسا سيكيلخ (الأنوار التي تهت خلفها

شانتنت تيلاس التهمتها الظلماء)

(قصيدة «تانكرا» ص. 47)

نترك للقارئ فرصة- وندعوه لقراءة الديوان قصد التمتع عن قرب بهذا الدفق الشعري، أما نحن فلم نقدم هذه الأمثلة إلا استجابة للاستشهاد على ما نقول.

فضلا عن هذا نجد في الديوان تتبعا شعريا لبعض تفاصيل الحياة اليومية البسيطة، وهي جزء من ذاكرة الطفولة أعطاها الشاعر بعدا شعريا ممتلئا، وأروع مثال على هذا قصيدة «ءيض ن تكرست» (=ليلة شتوية) التي لا أمل- شخصيا - من قراءتها سرا وجهرا للتمتع قلبا وسمعا بهذه القصيدة الدالة على علو كعب علي صدقي أزايكو في هذا المجال.

وعلى العموم نصادف في الديوان لغة شعرية جديدة لا تعيد إنتاج لغة قديمة، ولا دلالات قديمة، وإنما تضيف إليها، لم يعد الشاعر يعتمد بعض الرموز المسكوكة مثل: ءوداد، تاتبرت (إذا استثنينا قصيدة «ءامارك» ص. 77 حيث يوظف الشاعر رمز «ءاتبير»،ءوشن... الخ كعناصر أساسية تشتغل في القصيدة كمحاور مولدة للمعاني والدلالات والمحمولات، بل اعتمد طريقة تتكئ على التركيب اللغوي القصير حينا والطويل حينا تنبلج منه الدلالة والجمال مما يدفع القارئ إلى الاستمرار في القراءة، والتوقف أحيانا لتقليب النظر وللتمعن في بعض التراكيب لما لها من قوة جاذبة.

الخاصية الأخيرة، وهي أساسية في نظرنا، أن هذا الشعر لم يخلق حاجزا بينه وبين المستمع والقارئ الذي ألف نمط نسج شعري سابق، أي أنه لم يحرمه من متعة الاستماع، بل أضاف إليه متعة أخرى هي متعة القراءة!

الدراسة الرابعة

تحليل قصيدة أمازيغية مغربية من الشعر المكتوب[5]

"ءاوال ن- تاكفاريناس" لحسن إيد بلقاسم

تقديم

سنهتم في هذه المقالات بتحليل عدد من قصائد الشعر الأمازيغي المكتوب. نعني القصائد المتضمنة في دواوين أصدرها شعراء أمازيغ؛ وأهم سمة من هذه الزاوية أنهم لم يكتبوا تلك القصائد ليغنّيها الروايس أو غيرهم ممّن يخرج النصوص الأمازيغية إخراجاً غنائياً. هي دواوين موجهة في المقام الأول إلى قارئ يَفترض هؤلاء الشعراء أنه موجود، وأن له حاجة وحاسة جديدتين تختلفان عن حاجة متلقي الشعر الشفوي المغنّى وحاسته.

[5]- نشرت الدراسة ضمن كتاب "نوافذ وروافد؛ دراسات في الأدب واللغة والعلوم الإنسانية"، منشورات كلية الآداب، أگادير، طباعة ونشر سوس- أگادير، ط 1: 2016، صص 145-156.

من المسلمات التي ننطلق منها، ونحن نعالج الشعر المحدد سالفاً، أن المبدعين يعلمون أن منتجاتهم يجب أن تتخلى عن مستندات اعتمدها الشعر الشفوي في تبليغ رسالته الفنية وخطابه. ليس بإمكانهم، على سبيل المثال، المراهنة على الغناء بمختلف مكوناته (الموسيقى، الرقص...) لإبلاغ منتجاتهم من جهة، ولكن الحامل الجديد لقصائدهم والمنظومة التي أضحت منخرطة فيها يمكنانهم من استثمار إمكانيات المكتوب، إن احترموا شروطه، من جهة أخرى.

ينبغي أن نتفق، بداية، على أننا أمام إنتاج جديد تحرر من نمط إنتاج، واختار نمطاً إنتاجياً مختلفاً يفي ببعض الحاجات، ويستجيب لبعض المتطلبات التي وعاها الشعراء. على رأس هذه جميعاً الاعتماد على الكتابة عامة، وعلى الشعر خاصة للحفاظ على اللغة الأمازيغية وثقافتها. مع التنبيه إلى أن الحفاظ لا يعني التشبث بما أُبدع شكلا ومحتوى، وإنما إعمال طاقة التوليد في المعجم، وطاقة الإبداع في الأخيلة والصور ...

أما غايتنا من المعالجة فتتمثل في محاولة حصر الإجراءات الأسلوبية والتراكيب البلاغية التي لجأ إليها الشعراء "لأداء رسالتهم". قد يعترض معترض بأن هذه لا تختلف ولن تختلف عما هو مألوف ومعروف في شعر لغات العالم. نتفق، من زاوية نظرية على سلامة هذا الاعتراض، ولكننا نختلف معه من الناحية العملية. يكمن وجه الاختلاف في أن اللغة الأمازيغية لم "تتح" لها فرصة الانتقال إلى المرحلة الكتابية إلا في ستينيات القرن الماضي، معتمدة على اجتهادات المبدعين الشعراء على وجه الخصوص، ولم تتمكن من الانتقال من الاهتمام الفردي الحر إلى الاهتمام المؤسسي إلا في بداية القرن الواحد وعشرين. ومن مظاهر الاهتمام الحر الطريقة

التي تكتب بها القصائد (الحرف العربي، أو الحرف اللاتيني). وتتجلى "الحرية" في كيفية إنجاز الأصوات والكلمات وتقطيعها[6] ... بينما يتمثل المؤسسي في تجند المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية في سبيل وضع أبجدية موحّدة، وإملاء مقنّن، وضبط آليات التوليد وتقعيدها وصولا إلى لغة موحدة.

هذه الخاصية تجعل الأمازيغية حالة فريدة في وقتنا، من الزاوية المبينة آنفا. نقصد أنها ورش مفتوح غايته تأسيس ضوابط تلك اللغة من حيث قوعدها الصوتية، والتركيبية، والصرفية والإملائية والمعجمية.

1- قصيدة " ءاوال نتاكفارينـاس" لحسن إيد بلقاسم

تقديم ديوان "تاسليت أونزار":

يقع الديوان في واحد وسبعين صفحة من القطع الصغير. تحت العنوان عبارة "مجموعة شعرية أمازيغية". يتكون من عشر قصائد تتراوح من حيث الطول والقصر. صدر الديوان عن مطبعة المعارف الجديدة؛ الدار البيضاء؛ الطبعة الأولى سنة 1986.

لم يُذكر مصمم غلاف هذا الديوان. أرضية الغلاف خضراءُ كُتِب اسم المؤلف وجنس الكتاب ولغته بلون أبيض بينما كتب عنوان الديوان يلون أحمر؛ كل ذلك في الثلث العلوي من الغلاف، أما ثلثاه فقد تخللته ثلاثة أشرطة حمراء مقوَّسة انطلقت من زاوية قائمة خضراء لتكتسح الفضاء الأخضر مشكلة تناوباً مع شريطين أخضرين (قوس قزح؟). على أن اللافت للانتباه هو أن حروف تيفيناغ تملأ الأشرطة الحمراء

[6]- لم يختف هذا الطابع حتى اليوم، إذ يكفي تصفح الجرائد الأمازيغية للاقتناع باستمراره. تجد في الجريدة الواحدة "تعايش"ثلاث أبجديات (العربية، اللاتينية، الأمازيغية).

وحدها بجملة أقرب إلى المثل. تقول الجملة "گارْ تَازْوِيتْ أُورَا تْسْكَارْ تَامْنْتْ". جملة تكررت ثلاث مرات بعدد الأشرطة الحمراء.

ليس من الصعب على متأمل الغلاف الربط بين العنوان وتشكيل غلاف الديوان: سماء خضراء بدل الزرقاء، وقوسُ قزح بلون واحد بدل ألوان عديدة؛ **في اعتقادنا أن اللون الأخضر يؤشر على الاختلاف ويحتفي به، في حين أن أحادية لون قوس قزح تؤشر على التنميط الممارس ضداً على "طبيعة الأشياء"**. إن ما يزكي تأويلنا هو اختيار اللونين الأخضر والأحمر في تكوين الدلالة، أليسا لون العلم المغربي؟ وهنا يذهب راسم الغلاف إلى حد بعيد في الاحتفاء بالاختلاف قالباً "طبيعة" الأشياء كما ندركها: أرضية العلم حمراء/ أرضية الديوان خضراء، نجمة العلم خضراء خطوطها مغلقة/ أشرطة القوس حمراء مفتوحة. هي ثلاثة أشرطة فحسب، فهل هي محددات هوية المغرب كما يراها راسم الغلاف؟ أما ظهر الغلاف فتوجد في أقصى يساره صورة شمسية للمؤلف مصبوغة بالأخضر، وفي قسمه السفلي رأي لعبد الكبير الخطيبي هذا نصه: "... ينبغي أن ننصت إلى المغرب وهو يلهج بتعدده اللغوي والثقافي والسياسي، ومن جهة أخرى فوحده الخارج الذي أعيد فيه التفكير، وزُحزح عن مركزيته، وخُلخِل وهُزَّ في تحديداته السائدة، الكفيلُ بأن يبعدنا عن الهويات والاختلافات العمياء". وليس بمستحيل على القارئ الحصيف الربط بين قولة الخطيبي ورسم الغلاف.

تحتل قصيدة "أوال ن- تاكفاريناس" الرتبة السادسة في الديوان. وتتركب من سبعة وعشرين سطراً. تاريخ كتابتها يعود إلى 1980/07/07. لماذا اخترنا هذه القصيدة دون غيرها؟ لأن الشاعر، في اعتقادنا، وظف طريقة جديدة في كتابة القصيدة

الأمازيغية سيتبناها بعض الشعراء الجدد. أضف إلى ذلك أنها تستعمل آليات مغايرة في إنتاج المعنى؛ وهذا ما سنراه أسفله. على أن ترتيبنا للإجراءات الأسلوبية خاضع لمبدأ الأهم فالأهم، وفق كثافة توظيفها في القصيدة.

2- التكرار

1.2- الأصوات

قد يذهب البعض إلى أن الشعر الشفوي لا يخلو من هذا الإجراء. نعم كان هذا موجوداً في الشعر الشفوي. لكن ما وجه الاختلاف؟ في رأينا أنه المقصد والوظيفة، أي أن الشاعر يوظف هذا الإجراء لخلق إيقاع داخلي (=خطي وعمودي؛ يتكرر الصوت نفسه في السطر الواحد مرات عدة، ويتكرر في ما يليه من الأسطر) ذي نغمة منعشة للقارئ والسامع معاً. وعلى هذا النحو نكون قد انتقلنا إلى "الصناعة" (بدل العفوية) من ناحية، وإلى مخاطبة العين أولاً (بدل الأذن) من ناحية أخرى.

في الحقيقة يستثمر الشاعر إمكانيات تماثل الحروف إمتاعاً للعين، وإمكانيات التجانس الصوتي إمتاعاً للأذن. على أن الأسبقية للعين. ومعنى ذلك أن الشاعر يستغل "تدفق" الكلمات على الصفحة ليخلق إيقاعاً بصرياً لا يخلو من أهمية وفائدة. وفي الوقت نفسه يستثمر التحرر من سلطة أذن السامع وإكراهات الغناء.

نلاحظ أن الأصوات المكررة في هذه القصيدة هي: A,g,k,s,t. أما أقصى درجات التكرار في السطر الواحد فهي 05 وأدناها 02، مع التنبيه إلى تفاوت عدد مرات تكرار

كل صوت على حدة. هذا علاوة على أن الأصوات المذكورة أعلاه منها ما يغيب في سطر واحد (غ؛ س؛ ت)، ومنها ما يغيب في سطرين (ك).

نعتقد أن تكرار الأصوات نفسها في المقطع الواحد يؤدي دوراً مركزياً في التماسك على وجه الخصوص. ولقد ظل الشاعر، طوال القصيدة، وفياً لقاعدة التماثل ضماناً للتماسك، ولقاعدة الاختلاف ضماناً لنمو المعنى، بوساطة الصوت.

2.2- تكرار الكلمات (المعجم)

من بين الأدوار التي يؤديها تكرار كلمة أو عدة كلمات في النص الشعري دور التأكيد، تأكيد المعنى وترسيخه في ذهن القارئ. على أن التكرار قد يتخذ سبيلين أولهما تكرير منتج إن تم ذلك في سياقات مختلفة (اختلاف) محيط الكلمة وتكرير عن طريق استعمال كلمة مرادفة أو شبه مرادفة الكلمة ما. ومن ثم ينبغي أن يعالج في مستوى المعجم الموظف في النص. ومما ينبغي الانتباه إليه أن التكرير لا يخضع للمصادفة أو الاعتباط، وإلا خلا من أي معنى. وفي هذه الحالة يصبح حشوا.

وبناء عليه نتساءل ما هي الكلمات المكررة في النص؟ هما كلمتان فحسب : أ) "أغراس" مرتان، في السطر الأول من القصيدة ثم في السطر الثامن مرتين أيضاً. ولا بأس من التذكير بأن الكلمتين المكررتين تفتتحان المقطع الأول والثاني. ب) "تاضينكيوين" لم يتغير موقعهما، وهو نهاية السطر ما قبل الأخير من المقطعين الأول والثاني.

وهكذا بحكم تكرير الكلمتين نوع من الانتظام إذ افتتح المقطعان الأول والثاني بإحداهما وختم السطران ما قبل الأخيرين منهما بالأخرى. ننتقل الآن إلى مقصد تكريرهما، ولكي يتم لنا ذلك ربما كان مفيداً النظر في سياق ورودهما.

"أغراس" كلمة تشير في لغتنا الأمازيغية إلى الطريق، والنهج. وفي ثقافتنا المغربية تحيل على عدد من الخصال الإيجابية نذكر منها الإخلاص، الاستقامة، والنزاهة، والصدق... وهذا ما تترجمه عبارة "فلان أور إسين بلا أغراس"، وفي استعمال مناقض "إفوغ فلان أغاراس" دلالة على الانحراف، أياً كان نوعه. وحين يراد الدلالة على المنهاج أو الطريقة تصغر الكلمة فتصبح "تاغار است".

في اعتقادنا أن الشاعر وظف الكلمة للدلالة على المعنيين معاً. ففي معنى النهج نلمح في تكرير الكلمة نوعاً من الإلحاح والإصرار على السير قدماً إلى أن تتحقق الغاية، أو إلى أن يصل السائر إلى غايته. والغاية المعنية هنا حددها الشاعر في السطرين الأخيرين من القصيدة على النحو الآتي: "أر تيريرغ أر سموريكغ/ إي تافوكتان لي راد ياك" (ص. 25). ينبغي أن نفتح هنا قوساً للإشارة إلى أن الشاعر استعمل شخصية عريقة تنتمي إلى زمن سحيق في التاريخ الأمازيغي محدداً لها غاية متعلقة بالمستقبل "تافوكتان لّي راد ياك". نهج الشاعر إذن هو الاستمرار في النضال والمقاومة والتشبث بالغد الذي تنوب عنه "الشمس" القادمة، أو المنتظرة". وباستعماله "الشمس" يبلغنا أن هذا الغد المنتظر آت حتماً أولا وقريب ثانياً، كما إشراق الشمس حتمي. أما غيابها فمؤقت، على الرغم من الظلام المنتشر بعد غيابها.

في معنى "أغراس" الثقافي (الصدق، النزاهة، الاستقامة، الإخلاص) وردت كلمات في المقطع نفسه نذكرها على التوالي:

أور كيكي تيكر كاس (الصدق)

ار تبيكاسغ توگاس، (الإقدام والشجاعة والإصرار)

أر سفجوغ تيلاس (إنارة الطريق)

أر كشمع تاضينكيوين، (ركوب الأخطار واقتحام المجهول)

أورا تيكصود غ أمان (الإقدام والشجاعة).

إن الخصال المميزة "لابن الأطلس" تاكفاريناس تحدد دلالة كلمة "أغراس" وفي الوقت ذاته تنقلها من معنى الطريق إلى "الطريقة، والنهج، والسبيل" الذي اختاره تاكفاريناس لتحقيق هدفه. أما إن نظرنا إلى هذه الخصال في ارتباطها بتاكفاريناس فسنتمكن من رسم صورة نختزلها في لفظة "البطولة". هذا بطل مقدام مسلح بالصدق والإصرار والشجاعة وركوب الأخطار سعياً وراء الشمس لتبديد الظلام.

الكلمة الثانية المكررة هي "تاضينكيوين"، ويمكن ترجمتها في سياق القصيدة بالبحر. والبحر في ثقافتنا المغربية من رموز الخطر التي ينبغي تلافيها والابتعاد عنها. ولكن الشاعر اختار اختياراً مغايراً "ركوب البحر" واقتحام مجاهيله دون خوف أو تردد بحثاً عن الشمس. وهكذا يتضح أن الغاية من تكرير الكلمة إفراغها من "الرعب"، وإقناع القارئ بأن التحدي والمقاومة وبذل النفس إن اقتضى الحال هي السبيل الموصلة إلى الغاية المنشودة.

وإذا كانت دلالة الكلمة في استعمالها الأول توحي بما تقدم ذكره، فإن استعمالها الثاني في سياق مختلف شحنها بدلالة أخرى (وهذا هو ما سميناه التكرير المنتج):

أورا طارغ، أورا فسّيغ (الصمود، الصلابة)

أورا تغارغ، أورا تاكوفغ (الحيوية، التجذر)

كيغ زوند أطلاس غ - أومنيد ن - تاضينكيوين. (المواجهة)

"تاضينكيوين" هنا تكتسب دلالة جديدة تتلخص في التدمير، ومواجهة تاكفاريناس لقوة التدمير بالصمود والتحدي. هذا ما يراكمه الجزء الثاني من المقطع الثاني من القصيدة كما أثبتناه. ذلك أن الصفات التي يتميز بها "ابن الأطلس "مستمدة من الأطلس نفسه: الصمود، والصلابة، والحيوية، والتجذر، والمواجهة. هذه الصفات هي التي تمكن تاكفاريناس من البقاء والاستمرار في الحياة على الرغم من القوة التدميرية المستمرة التي يملكها البحر، حتى بمعناه المألوف. إن انتماء الأطلس إلى حقبة جيولوجية سحيقة، ووقوفه الشامخ لم ينل منهما إصرار البحر على الارتطام به سعياً إلى تكسير شوكته. الجذور الممتدة في باطن الأرض عريقة تعود إلى ملايين السنين، ومن ثم لن يتمكن البحر من زعزعتها أبداً، ما دام الأطلس مصراً على الثبات مؤمناً بقدرته على البقاء صلداً وحيوياً.

"تاضينكيوين" في المقطع الأول دلالة على الخطر والمجهول، وفي الثاني دلالة على قوة تدميرية متحركة لا تلين. في الأول ساكن، لكن بإمكانه ابتلاع من تحداه، وفي الثاني متحرك هو المبادر بالرغبة في التدمير. وفي كلتا الحالتين يتكيف تاكفاريناس مع الدلالتين معاً بتهييئ طرق المواجهة. في الأولى مستعد للاقتحام، وفي الثانية واقف بشموخ يتحدى الهيجان.

خلاصة القول أن تكرير الكلمتين "أغراس" و "تاضينكيوين" أدى دوراً محورياً أغنى دلالة القصيدة، ومن ثم نعتبره تكريراً منتجاً إذ ظل الدال هو هو، ولكن مدلوله تغير تبعاً لسياق وروده.

3.2 تكرار الجمل

في هذه القصيدة نميز بين نوعين من التكرير في هذا المستوى: الجمل والمقاطع. ونعني بالأول تكرير سطر أو سطرين في سياق مختلف، ونعني بالثاني تكرير ما فوق سطرين أي جزءاً من مقطع، أو مقطعاً بأكمله. سنعالج في هذا القسم النوع الأول، أما الثاني فسنخصص له قسماً مستقلاً.

الجمل التي تكررت في هذه القصيدة وردت في المقطع الثاني (السطران الثالث عشر والرابع عشر) ثم في المقطع الثالث (السطران العشرون والواحد وعشرون) على النحو الآتي:

أورا طّارغ، أورا فسيغ

أورا تغارغ، أورا تّاكوفع

[كيغ زوند أطلاس...]

يجب أن ننتبه إلى أن سياق ورود الجمل أعلاه مختلف؛ فسياقها الأول هو تشبيه تاكفاريناس بالأطلس، وسياقها الثاني تشبيهه بأركان كما يلي:

كيغ زوند أركان غ- أومنيد إيزماز.

إيزوران أر ألاّغ.

إيسفساتن أر إيكنوان،

أورا طّارغ، أورا فسّيغ،

أورا تّغارغ أورا تّاكوفغ،

نود، قبل تفصيل القول في أمر تكرير هذه الجمل، التنبيه إلى طريقة غاية في الذكاء استخدمها الشاعر. في المرة الأولى ذكر خصائص رتب عليها تشبيهاً، وفي المرة الثانية ذكر التشبيه ورتب عليه خصائص أخرى من بينها المكررة. هذا الإجراء البنائي لا تسمح به شفوية الإنتاج، بينما يصبح في إمكان الإنتاج المكتوب أصلا توظيفه. وفي اعتقادنا أن هذا الإجراء البنائي أضفى على القصيدة صبغة جمالية لا ينكرها إلا جاحد. وتكمن الصبغة الجمالية في أن القارئ يسترسل في القراءة منتقلا من عالم تخييلي إلى عالم تخيلي آخر. نلخص هذا الإجراء الأسلوبي في التكرار/ الجدة أو التغيير. فالجمل مكررة، ولكن المكون الذي استدعى تكريرها مختلف (أطلاس، ثم أركان)، ويترتب عن هذا من زاوية دلالية أن المكون الجديد (أركان) يتمتع بخصائص تميزه عن المكون الأول، وفي الوقت نفسه يكتسب مكوناته، نعني يضيفها إلى خصائصه. وعلى هذا النحو، أعني بواسطة التكرير، أضحى المتباعد واقعياً متقارباً دلالياً، عبر وسيط. وهكذا نحصل على تركيبة ثلاثية تتكون من مقدمتين ونتيجة:

المقدمة الأولى: تاكفاريناس إيكا زوند اطلاس.

المقدمة الثانية: تاكفاريناس إيكا زوند أركان.

النتيجة: أركان إيكا زوند أطلاس.

والحد المشترك بين أركان وأطلاس هو: أورا طّارغ، أورا فسّيغ/ أورا تّغارغ أورا تّاكوفع".

إن اختيار هذه الطريقة في البناء، وهذه الطريقة في صياغة القصيدة ليس عفوياً، وإنما هو أمر مفكّر فيه، أعني أن الشاعر لم يخرج القصيدة إلى القراء إلا بعد مخضها مخضاً شكلا ومعنى.

4.2 تكرار جزء من مقطع

من اللافت للانتباه أن الشاعر اعتمد التكرير إجراء محورياً في هذه القصيدة، ولكنه في الوقت ذاته لم يستعمله استعمالا اعتباطياً حيثما وكيفما اتفق. وهذا ما نلمسه في اكتفائه بتكرير ما يخدم الدلالة، من جهة والبناء من جهة ثانية. مثال ذلك أن أكبر وحدة مكررة لا تتجاوز خمسة أسطر، وهي التالية:

أغاراس، أغاراس،

نكّي كيغ كّ – أطلاس

أور كيكي تيكركاس

أر تبيكّاسغ توكّاس

ار سّفجوغ تيلاّس

كان بإمكان الشاعر أن يكرر جزءاً آخر من مقطع ما، وكان بإمكانه أن يكرر المقطع كاملاً، ولكنه لم يفعل. لقد كرر هذا الجزء بالذات. وهذا فعل مقصود، أي أنه مؤطر بوعي الشاعر وغايته أو غاياته من كتابة القصيدة. لماذا إذن كرر هذا الجزء من المقطع بالذات؟ هل في هذا الجزء، دون غيره، ما "يؤهله" لأن يتكرر؟

للإجابة عن هذين السؤالين لا بد من استحضار ما قلناه أعلاه عن هذا المقطع. فقد بيّنا أنه يحتوي بعض خصال تاكفاريناس وخصائصه التي اختزلناها، اعتماداً على ما ورد في المقطع، كما يلي: الصدق والإخلاص، والإقدام، والشجاعة، والإصرار، وإنارة الطريق، وركوب الأخطار، واقتحام المجهول. ولقد نبهنا أيضاً إلى أن هذه الخصال ليست مرتبطة بمغامر يقبل على المغامرة لتزجية الوقت أو لملء فراغه، وإنما تندرج تلك الخصال في خطة محددة الغاية كما الوسيلة. الغاية هي التخلص من الظلام، ومن ثم التطلع إلى نور الشمس المقبلة لا محالة؛ والوسيلة هي كل الخصال المذكورة آنفاً. وتأسيساً على ما تقدم نعتقد أن ما "أهّل" هذا الجزء من المقطع للتكرير هو هذه القدرة على المقاومة والصمود والتحدي. أعني أن هذه القيم المتراكمة على نحو مكثف في هذه السطور هي الداعية إلى أن يتكرر، إلحاحاً من الشاعر على دورها وأهميتها بل ضرورتها.

يتعزز هذا الذي ذهبنا إليه إن التفتنا إلى أن الجمل التي حظيت بالتكرير في القصيدة لا تخلو من هذه الدلالة أو ما يعضّدها: "أورا طّارغ، أورا فسّيغ،/ أورا تّيغارغ أورا تّاكوفغ". وهي بدورها قابلة للاختزال في: الصلابة والصمود والتحدي؛ الحيوية والتجذر. في اعتقادنا أن دلالات ما تكرر متكاملة يسند بعضها بعضاً. ونكاد نقول يطلب بعضها بعضاً.

يتضح مما سلف أن التكرير في هذه القصيدة يخضع لمنطق معين. هذا المنطق هو مدى قدرة المكرر على الإسهام في تماسك النص من جهة، وعلى إنتاج الدلالة وإغنائها من جهة ثانية.

3- التضاد والتقابل

نقصد بالتضاد توافر علاقة الإبطال بين طرفين أو مكونين، حتى إنه لا يمكن أن يتجاورا في تركيب ما. وعلى غرار ما تقدم سوف نبدأ بالعناصر الأصغر ثم نعقب بما هو أكبر منها.

أول ما يطالعنا في هذا الباب هو: ارْ # أور – أورا. ومعلوم أن "أز" استعملت في الإثبات، و "أور" في النفي. وقد استعملت في الإثبات تسع مرات، وفي النفي عشراً. وهذا يعني أن بين الاثنين توازناً.

الإثبات والنفي سمة مميزة لوضع دينامي، وفي رأينا أن القصيدة اشتغلت في أفق بلورة هذا الوضع الموسوم بالدينامية، وهو ما يدل عليه تحليلنا حتى الآن. غير أن توظيف الإثبات والنفي ليس مطلقاً، وإنما هو مقيد بالدلالة، ومن ثم نميل إلى أن كليهما سُخّر للإثبات، أما العكس فليس صحيحاً. وهذا بيانه: فنفي الكذب يثبت الصدق، ونفي الخوف يثبت الشجاعة، ونفي السقوط يثبت الصمود... ولكن إثبات الشجاعة لا ينفيها، كما أن إثبات الاستعداد لا ينفيه، وهكذا دواليك.

من المسلم به أن الصبغة الدينامية هي الملائمة لهذه القصيدة إن استحضرنا الخلفية العامة المكنونة فيها، وأهم ما يميز هذه الخلفية هو "سيادة وضع شاذ، وسعي تاكفاريناس من ثم إلى تغييره". معنى ذلك أن الوضع يقتضي صراعاً ومقاومة ونضالاً لن تتأتى بالاستسلام. هذا ما يفسر اختيار الشاعر عنصر التضاد ناظماً لعدد من أسطر القصيدة. أشرنا فيما سبق إلى أن عنصري الإثبات والنفي متوازنان في القصيدة، وإذا ربطنا بين هذه الملاحظة وما يميز الوضع المذكور انتهينا إلى أن التوازن يعني استمرار الصراع والمواجهة.

يمكن أن ندرج في باب التضاد أيضاً عبارتين: "أر إيكنوان # أر ألاغ". وهما عبارتان وردتا عند الحديث عن "أركان" الذي شُبه به تاكفاريناس: جذوره عميقة في باطن الأرض، وأغصانه ممتدة في عنان السماء.

4- التوازي

بالإمكان الذهاب إلى أن التوازي يعد من الإجراءات التركيبية التي لجأ إليها الشاعر لإضفاء رونق ورشاقة على قصيدته. بل إنه حين يتم بين عناصر تركيبية متماثلة الصيغة مختلفة الدوال والمدلولات يسبغ على إيقاع القصيدة نوعاً من الرشاقة. وهذا ما نلاحظه في هذه القصيدة، وإليك بيانه:

(أ) أورا طّارغ = أورا فسّيغ

(ب) أورا تّغارغ= أورا تّاكوفع

(ج) كيغ زوند أطلاس غ – أومنيد ن تاضّينكيوين = كيغ زوند أركان غ-أومنيد إيزماز

(د) إيزوران أر ألاغ = إيسفساتن أر إيكنوان

(د) ار تّبيكّاسغ توكّاس = أر سّفجوغ تيلاّس

(هـ) أوسيغ أسمّاود غ - أوفوس = أسيغ لقلم غ- وايّاض

(و) أر مكّرغ = أر تّاراغ = أرتّيريرغ = أرسموريكغ

يمكن تصنيف المتوازيات إلى مبنية على عنصرين كما في (أ)، (ب)، (و)، وعلى ثلاثة كما في (د)، وعلى أربعة كما في (هـ)، وعلى جملة بلاغية كاملة كما في (ج).

لقد استثمر الشاعر إجراء التوازي في صوره المذكورة أعلاه، متنقلاً بين عنصر واحد واثنين وثلاثة وأربعة، وما فوق ذلك. نعني أنه استغل هذا الإجراء ولكنه لم يحصره في صيغة واحدة، مما مكن القصيدة من النموّ، والقارئ بالشعور به. إذ لو اكتفى بصيغة واحدة أو اثنتين وكررهما على امتداد القصيدة لنتج عن ذلك ضرب من الروتين.

5- التشبيه والاستعارة

من المعلوم أن الشعر لا يخلو من الأساليب البلاغية، لاسيما التشبيه والاستعارة. ولكن توظيفهما يختلف من حيث الدرجة والكثافة من شاعر إلى آخر، وكذا من قصيدة إلى أخرى. تمنح الإجراءات البلاغية القصيدة إمكانية بناء عوالم متخيلة تنبئ بعلوّ كعب الشاعر وتمكُّنه من صنعته.

وفي هذا يختلف الشعراء وتتفاوت أقدارهم. وكلما كان الشاعر قادراً على اقتناص تشبيه محبوك، أو استعارة مبتكرة بلغ في مراقي الشعر درجة متقدمة.

الملاحظ أن الشاعر لم يستخدم الإجراءين استعمالاً كثيفاً، وإنما اكتفى بتشبيهين واستعارة واحدة:

- كيغ زوند اطلاس...

- كيغ زوند أركان ....

- أر سّفجوع تيلاّس

لن نتوقف عند التشبيه الأول لأننا تعرضنا له في ما تقدم من معالجة التكرير، ولكننا على خلاف ذلك سنتوقف عند الثاني:

كيغ زوند أركان غ-أومنيد إيزماز

إيزوران أر ألاغ.

إيسفساتن أر إيكنوان،

إن أول ما يثير الانتباه في هذا التشبيه هو استثمار الشاعر عنصراً نادراً ما التفت إليه الروايس، وقل الشيء نفسه عن شعراء الأمازيغية المغاربة (القصيدة مؤرخة بـ 1980). فما الذي جعل الشاعر يشبه تاكفاريناس بأركان؟ لم يترك الشاعر التشبيه مفتوحاً وإنما ربطه بقيد الزمن، وهذا ما يريد الشاعر اقتراضه من أركان ليبينه في تاكفاريناس. هذه الشجرة التي يمتد وجودها إلى ملايين السنين تعاقبت عليها الفصول آلاف المرات، تعاقبت عليها العواصف، وتعرضت لمحاولات الاجتثاث ولكنها ظلت صامدة "جذورها في باطن الأرض وأغصانها في عنان السماء". ليست هذه الشجرة لقيطة، ولا حديثة الوجود، ولا قابلة للاجتثاث. تمر السنون، تمر الأجيال وهي شاهدة باقية. لقد تحققت في هذه الشجرة، كما وصفها الشاعر، سمتان أساسيتان القدم والنُّضرة؛ وإذا أردنا أن يدرك القارئ هذه المفارقة قلنا: الشيخوخة والشباب مجتمعان في شجرة أركان.

هذا علاوة على أن هذه الشجرة أضحت رمزاً لمكان وإنسان. المكان تعاقبت عليه الأهوال وظل محتفظاً بجوهره مضيفاً إليه أسباب الاستمرار، والإنسان قيم بمحاولات عديدة لاجتثاثه دونما فلاح. هذه الأمور مجتمعة هي ما يمنح هذا التشبيه قوته وبراعته. بالإضافة، طبعاً، إلى أن الشاعر نقل هذا العنصر من مجال التداول اليومي إلى محراب الشعر.

أما فيما يخص الاستعارة فهي في اعتقادنا منسجمة مع السياق العام للقصيدة، أي أنها ليست دخيلة، ويتجلى ذلك في أن الوضع الموصوف "بالشاذ" في تحليلنا سابقاً يتسم بالظلام والظلم معاً. ولا غرابة إذن في اكتساب تاكفاريناس القدرة على تبديدهما. ألم ينبئنا الشاعر في آخر سطرين من القصيدة بما يلي:

أر تّيريرغ، أر سموريكغ

إي- تافوكتان لّي رادّ ياكّ

خلاصة

* هذه قصيدة تعتمد على الجملة الشعرية القصيرة من حيث البناء.

* اعتمدت عدداً من الإجراءات الأسلوبية على رأسها التكرير.

* لم تعتمد على الأسلوب البلاغي اعتماداً كلياً.

* اعتمدت وسيلة رمزية غير مألوفة فيما قبل في الشعر الأمازيغي، نعني استثمار رمز تاريخي، والأهم في هذا الاستثمار تأسيس القطيعة مع وعي للذات والهوية متعارف عليهما، وإحلال وعي جديد محلهما.

* تعلن القصيدة افتتاح مشروع مؤسس لاستعمال الرمز، في الشعر الأمازيغي، بمعنى مغاير.

الدراسة الخامسة

الإدراك الديني والإدراك الاجتماعي في شعر الحاج محمد بن يحيى أو تزناخت[7]

1. من هو الرايس محمد بن يحيى؟

ولد في أواخر القرن الماضي. وكان مسقط رأسه بقرية صغيرة تسمى سيدي محند أودريس قرب تازناخت غربي مدينة ورزازات. كان أبوه حمو شاعرا متمكنا متخصصا في «درست»، وهي شكل من أشكال «أحواش». وقد كان لهذا الارتباط بين الأب و «درست» تأثير كبير في عشق الابن محمد بن يحيى الشعر والغناء والرقص، وهكذا تلقى عن أبيه الدروس الأولى الأسِّية، إذ صاحبه في معظم رحلاته، رغم أنه كان حديث السن.

[7]- نشرت الدراسة ضمن كتاب "درعة، الإنسان والمجال"، أعمال ندوة، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، أكادير، 1996.

احتك محمد بن يحيى إذن بعوالم الشعر والغناء وطقوسهما، وما يثيرانه من فرح ومرح لاحد لهما، فحيثما ولى وجهه يصادف أو تصادفه الأنغام، والألوان الزاهية، والآفاق الرحبة اللامتناهية، من قرية إلى أخرى، ومن سفح إلى جبل، ومن واحات إلى صحارى... حتى كاد يختلط عليه الأمر أهو في عالم الخلود أم في عالم الفناء ؟ وقد جاء الجواب سريعا، عنيفا، محرقا : حصدت المنية أباه فتقطعت الأوتار، وبحت الأصوات، وفاضت المآقي، فسالت الدموع من عيني الفتى مدرارة تأبى التوقف.

كان الأب منبع الفن ومصدر العيش، فلا فن ولا عيش بعد اليوم ! لكن هل استسلم الطري العود؟ إذا كان لا يملك سلطانا لرد الموت، فهل يملك القدرة لرد هاجس الغناء، هاجس الشعر والطرب الذي ظل يسكن ذاكرته وينهش وجدانه ؟ يلح عليه فيحاول تجاهله، لكن إلى متى؟ وحين تسامق الهاجس علوا قرر الشاعر أن يكمل مشوارا لم تمهل المنية أباه حتى يقضي منه وطره، فكانت الهجرة استجابة لأصداء «أمارك» المتماوجة في ذهنه ومخيلته، كما هي قدر كل شاعر أمازيغي.

المحطة الأولى في هذه الهجرة التي ستدوم سنين عددا كانت الغاية منها هي مزيد من الاحتكاك مع الروايس المتمكنين من أسرار «أمارك»، وهكذا كان لقاؤه الأول مع الرايس «علاك ءولوكوم» في قرية تابونت. ويعد هذا الأخير أستاذه الثاني. جاب معه قبائل وأماكن شتى: إمغران، زكيض، أقيغان، طاطا... وفي تجوالهم هذا كانوا يعودون ورحالهم محملة بما جادت به القبائل وأعيانها، غير أن ابن يحيى تنبه إلى أن أستاذه كان ينفرد بحصة الأسد ويترك ما تبقى لأفراد الفرقة، مما دفع صاحبنا إلى إعلان العصيان والاستقالة من فرقة «علاك ولوكوم». في هذه الأثناء لم يعد ابن يحيى ذلك

الفتى الغر، بل إن طاحونة الحياة أكسبته تجربة لا بأس بها، إضافة إلى أن عوده اشتد فنا وجسما، فراودته فكرة إنشاء فرقة خاصة به.

على أن ولوج هذا الباب ليس سهلا، إلى أن رمته صروف الدهر إلى قرية «تادولة» وحل ضيفا على شيخ القبيلة الذي رحب به، وكذلك فعل ضيوفه واقترحوا عليه أن ينشدهم بعض الأشعار، فاعتراه الخوف والخجل حتى إن الأرض كادت تميد من تحته. فلما تأخرت الاستجابة بدأ الحاضرون يتندرون وينهشونه بكلام كان القصد منه استفزازه.

ولأن الشاعر كان عزيز النفس فقد آلمه استهزاؤهم وتندرهم، وهو المحتاج إلى التشجيع والمؤازرة. خاطبت أصابعه الرباب فتدفق الشعر فياضا وانهالت الألحان خوفا أو تحديا لا فرق! استحسن الحضور صنيع الشاعر فأكرموه وأحسنوا إليه!

كان لهذه الحادثة أبلغ الأثر في نفس الشاعر، ومن آثارها أنه بات ليلته يتلوى كأنه مستلق فوق بركان هادر فقرر بينه وبين نفسه شيئا! حين لاح الصباح جمع بقجته وأغراضه متوجها إلى ضريح «سيدي داوود» بورزازات طالبا منه مفتاح النظم والإيقاع! قضى الشاعر ليلته في الضريح، لكن حين تمكن منه النوم رأى رؤيا مفادها أن رجلا ملتحيا، لباسه أبيض ناصع، في يمناه فانوس، وفوق الفانوس منديل أبيض، وفي يسراه صحن، وفي الصحن كسكس ولبن، أمره أن يأكل، فأكل حتى اكتفى، ثم جلس إلى جواره، ومرر المنديل على صدره يمينا ثم شمالا مرددا: «لن يتسرب البرد إلى صدرك من هنا، ولا من هنا أبدا»! استيقظ الشاعر مذعورا مخبولا... ولم يهدأ روعه إلا بعد أن طمأنه مقدم الضريح بأن «زيارته مقبولة مقضية» ! فأراد الشاعر أن يجني

الثمار عبثا، ولما أعيته الحيلة شكا حاله إلى المقدم فأجابه: «ما ضرك لو تركتها تنضج؟» تأمل الشاعر الجواب مليا وقد هدأت فورته فامتثل.

ليس بوسعنا الآن الوقوف عند هذه الواقعة رواها لنا الشاعر، تفسيرا وتأويلا ومناقشة. إلا أن ما يمكن، قوله مع ذلك هو أن الشاعر كان في حاجة ماسة إلى سندٍ وَدَعم نفسي ومعنوي، وهو المقتحم بَحْراً لا سَاحِل لَهُ، فالتمس كل هذا وغيره من «سيدي داوود»، ولم يخيب هذا الأخير ظنه! وقد كانت كذلك فعلا سندا معنويا ثمينا مكنه من اقتحام ساحة «امارك». و «الدليل» على ذلك أن الشاعر واجه امتحانا عسيرا ضم شعراء مجيدين، وذلك في حفل أقامه القائد حمادي بتاوريرت (إحدى القصبات المشهورة في ورزازات) بمناسبة ختان أبنائه. استدعى هذا الأخير الفقهاء والعلماء، وشيوخ القبائل وقوادها، وعددا من الروايس المُفْلِقين أمثال بلولوز (بأيت كضيف)، علاك ءولوكوم (توبونت)، يوسف باهواري، والمحجوب... إضافة إلى صاحبنا طبعا. كان كل من هؤلاء يؤدي وصلة غنائية، وحين دقت ساعة صاحبنا تصبب العرق من كل مسامه، وارتعدت فرائصه... لكنه تمالك نفسه وأدى وصلة أعجبت القائد صاحب الحفل وكذا المستمعين فكانت المكافأة كبيرة بالنسبة لرايس مبتدئ: أربعة ريالات حسنية وكيسا من الفول! واعترافا بقدرته على الإطراب!

بعد هذه الواقعة شد الرحال إلى مناطق عدة منها : «إيمغران» حيث التقى الشاعر «حماد ومشعو» ثم م«ولاي الحسن» بقبيلة أيت لحرز بإيمغران أيضا، ثم الرايس «علي بوتيلي»، بدمنات. في هذه الجولات اكتسب تجربة غنية فعقد العزم على إنشاء فرقة غنائية خاصة به، وكذلك كان. لكن الدهر لم يقبل عليه إلا ليصفعه صفعة شديدة ظلت آثارها محفورة في نفس الشاعر وذاكرته. فقد كان له ابن اسمه

لحسن يرافقه في رحلاته، وهو يمثل أملا كبيرا عند شاعرنا إذ أراد أن يجعل منه شاعرا فذا كما فعل أبوه، وكان يعامله معاملة الند للند، يتهاجيان أمر الهجاء وأشنعه، ويتباريان في النظم والغناء، ويتنافسان في استمالة المستمعين، وكان شاعرنا يشجع ابنه أيما تشجيع، بل يدفعه إلى كل هذا دفعا. ولما بدأ الابن يستوعب أسرار الإيقاع، ويلتهم أشعار أبيه وأشعار غيره، وبدأت عبقريته الفنية تتفتح، اغتالته المنية دون سابق إنذار! حدث ذلك في يوم قضاه ابن يحيى وابنه في ضيافة إحدى القبائل. قضيا ليلة أطربا فيها الناس غزلا وأمداحا نبوية وحكما، وختماها بكثير من الهجاء اللاذع، فكانت مباراة استبدت باهتمام وإعجاب الحضور إلى أن أفحم الأب ابنه، وانتهت الفرجة عند هذا! في الصباح لاحظ الشاعر تغير حال ابنه إذ اشتد به المرض فجأة. وبدأت تتضخم في ذهنه فكرة خبيثة: إنه أسرف على ابنه هجاء حتى أدركه الموت! قتل ابنه إذن! يا للمصيبة! هام الشاعر على وجهه ضائعا لا يعرف لنفسه مستقرا، وظل يبكيه بكاء مرا حتى أوشك على العمى! وقد خلفت هذه الحادثة أثرا في نفس الشاعر إذ أصيبت إحدى عينيه بالرمد نتيجة البكاء المستمر على ابنه! ما حيلة الشاعر إلا أن يرثيه:

ⵄⵉⴹⵔ ⵄⵓⵅⵙ ⵏ ⵍⵊⴷⵉⴷ ⵄⵓⵔⵜⴰ ⵄⵉⵙ ⵏⵛⵉ ⵢⴰⵜ

ⴽⵎⵉⵏ ⵄⵍⵎⵓⵜ ⵄⴰⴽⵉⴽⵉ ⵄⵉⵔⵓⵔⴰⵏ ⵄⴰⵖⴰⵔⴰⵚ

ⵄⵉⵎ ⴷⴰⵖ ⵏⵉⵜ ⵄⴰⵍⵉⵖ ⵏⴼⵖ ⵄⵉⵜⵎⵔⴰ ⵄⴰⴼⵓⵙ

ⵍⵎⵓⵜ ⵄⴰⵢⴽⴰⵏ ⵢⵣⵎ ⴷⴰⴽⵏ ⵄⵉⵛⵜⴰⵏ ⵄⴰⵢⴰⵏ

ⵢⴰⵏ ⵄⵓⵔⵜⴰ ⵄⵉⵛⵉ ⴷⴰⵙⴽⵏⵜ ⵎⴰⵍⴰⵏ

ءيحرا ءوليلي تاكرت سول لموت ن يان

يان ءوهموم ءيلاغ ءيخفينو شتكنت

ءيكي لقلب دءوزرو ياكل فلاس

2. نظرة موجزة عن شعره

للشاعر محمد بن يحيى عطاءات في شتى أغراض الشعر المتعارف عليها عند الأمازيغ. فقد نظم أشعارا دينية يكاد المستمع إليها يظن أنه أمام فقيه متضلع عالم بأسرار الآخرة، وفي هذا السياق اشتهر عند المستمع الأمازيغي بمطولتيه «لاطيار» و «لمحشار»، وقد صاغ فيهما مجموعة من الوقائع المتخيلة والمرويات الشعبية عن يوم الحشر وبعض الأحاديث المتداولة بين الفقهاء في المجالس الدينية، وبعض الآيات القرآنية المليئة بالترهيب والوعد والوعيد وإليك صورة من صور الأهوال التي تنتظر بني الإنسان:

ءورءاوال يصوض سرافيل تالي ءيكان

تالي غ لخالايق ءاداك، ورين ءاجماعين

مايلان سرغ لبرء ولا لبحر ءورد لسين

مقارد ءيفولي غمكلي دلولان غ- ءيدماتسن

ءاردن كولو عودون لخلايق ءيلين غ يا ءونرار

يوتاسن كيس ءوسافو تالخاتمت جاورن

ءينكي كيس لعرك ءاليغ ءيزري زوند ءاسيف

ءيلا كراغ دنب نس ءار ءيفادن ءاغاسدء وسان

ءيلاكرا لحزام، ءيلا كراكيسن زوند ءاسلم

ءيطولا سن ءيلاهي غاسان س لميقدارن لالوف نوسكاس.

ءاد كان لحساب ءورتالين

ءيناكرا كيسن ماتاغمكاد مانسكار

ءانوجه ءي مولانا ءاياموس لحساب ءادكويان

ءيدوس- ءيداران ءيمنغاسول غمكيد فنار

إضافة إلى هذا كان الشاعر محمد بن يحيى مجيدا في أغراض أخرى كالمدح والهجاء، والوصف، والغزل، وغير هذا الأغراض.

على أننا نقترح أن نقف موجزين عند أمر لافت للنظر في شعره، خاصة الغزلي منه. ونعني بهذا التداخل الوثيق بين حقلين «متباعدين»، أي الغزل والشعر الديني. ذلك أن استسلام الشاعر للهيب الغرام والجمال يجعله «ينحاز» أيما انحياز إلى الأول فيما قد يبدو للقارئ المكتفي بالاستماع دون التأمل وتقليب النظر. تأمل المثالين الآتيين :

أ - ءور ءاتاجومت يان ءالبنات ءايك ءامومن

مقار ءيغرا حوجون ءيطاف لوردغ ءيفاسن

ب - إفولكي تنرا تاودانس، تين لباروض

ءيغور تلي تاسا ءيسمان، ورءيس تبيد

ءافولكي ءيخت ءيزور يان ءيسوساك دنب

ءيكر لحساب ءيس ءيزو راسول الله!

ففي المثال الأول (أ) نجد ذاتين متقاطبتين بينهما علاقة تنافر مطلقة حد استحالة إمكان الجمع بينهما، إحدى هاتين الذاتين بارزة واضحة للعيان، والثانية غارقة في الأعماق دونها ستر من الأوامر والنواهي حتى كادت تضمحل تموت لا تلوي على شيء، لكن المنبه أقوى من المقاومة، والرغبة في «الزلة» تفوق ترسانة الأوامر والنواهي أو تكاد. هذه الذات المنشطرة على هذا النحو تتوافر فيها «الشروط الظاهرية» للمقاومة.

- القراءة (الإلمام بأدبيات الإسلام، وحفظ القرآن ...)

- الحج

- ملازمة الذكر والتسبيح...

هي حصون ثلاثة كافية لرد كل محاولات الغواية. ولكن هل تكفي كل هذه «الواقيات» لمنع تسرب إغراءات الجمال وغواياته بين ثنايا قلب وعقل المحصن !؟ الشاعر يحسم هذا الأمر بجواب واضح لا لبس فيه: بمجرد ما تقع العين على الجمال تنحاز إليه فتميل كفة «الكفر»! أي جمال هذا القادر على تكسير هذه الحصون واختراق أغوار النفس المؤمنة، أو المتظاهرة بالإيمان لتقلب الأمور، في ومضة عين، رأسا على عقب!؟ لا يقدم لنا الشاعر وصفا لهذا الجمال وإن كان بالإمكان استنباطه

من المفارقة، الإيمان كوضعية أولى و«الكفر» كمآل. هل هو التحذير من مغبة الانسياق وراء الرغبة؟ هل هو انتقاد مبطن لمسلكيات تظهر عكس ما تخفي؟

في المثال الثاني (ب) مقارنة بين الجمال، لا كشيء مجرد، بل كمعطى عيني وبين معطيين آخرين:

- البارود (الحرب) الأسد

- الأسد

والجامع بين الاثنين هو مراوحة الواجد نفسه في خضم المعركة مترددا بين الإقدام والإدبار، بين البطولة والفناء، وعليه أن يختار دون تأخر بين الاثنين إذ لا اختيار ثالث أمامه: الموت مقدما أو الموت هاربا. ولذا لابد للمواجه من قلب قدّ من حجر أو حديد. وإلا لبسته الفضيحة ما بقي على وجه الأرض. وقس مواجهة الأسد على ما سبق. فبقدر ما يثير منظره، ولبدته خاصة، روح التحدي والرغبة في الانتصار تثير أيضا رغبة دفينة في الفرار والنجاة، فأيهما سيختار؟ وحتى لا يترك الشاعر مجالا للخائض الوغى أو المواجه «الأسد» يبشره بما ينتظره من مكافأة لا تقل تحفيزا وتشويقا إلى الشهادة والاستئساد:

«ذائق الجمال كمن حج إلى الكعبة، تمحى ذنوبه فيصبح كيوم ولدته أمه»!

وهذا هو موطن المفارقة العجيبة التي رفعت هذا المقطع إلى مصاف الشعر الراقي. فبعد أن تبنى الشاعر استراتيجية التهويل والتخويف وزرع الشك وزعزعة إيمان المحب قدم له إغراء ملغوما لن يزيده إلا إقداما وثبورا. من يكره أن تغفر ذنوبه جميعا؟ من يكره أن يحج إلى البيت المقدس؟ من يكره أن ينفصل عن ذاته الدنيوية

ليشرح تاريخه الشخصي أمام من بيده الملك أمس واليوم وغدا ؟ لا نظن أن هناك من سيتردد أمام هذا المقابل!! وبعيدا عن هذا نعتقد أن الشاعر يقدم تصورا مغايرا للحب والجمال، يخلصهما من كل ما حاولت البشرية، أو جزء منها، إلصاقه بهما من المحرمات والإكراهات ليرفعه إلى مصاف المقدسات التي ينبغي أن يسعى كل فرد، كل إنسان، كل محب إلى الإمساك بها وإلى التطهر بعطرها وأنفاسها!!

3. الإدراك الديني والاجتماعي

لاشك أن التصورات الأولى التي تشكلت لدى الإنسان حول الكون وحول محيطه والظواهر التي تملأ هذا المحيط كانت تصورات غيبية. يخضع كل شيء لمشيئة أو مشيئات متعالية تقتسم النفوذ والمواقع والخير والشر، فهذا إله المطر، وذلك إله الريح، وهذا إله النار وذلك إله الماء... ولا يعنينا هنا أن نتتبع السيرورة والتحولات التي أصابت معتقدات الإنسان وتصوراته، وإنما يهمنا أن نطرح الأسئلة الآتية وأن نعتبرها مقدمة لموضوع هذه الورقة. كيف يتصور الإنسان التاريخ؟ كيف يتصور الكون؟ كيف يتصور جماعته: العلاقات بين الأفراد والجماعات (علاقات تبعية؟ استقلال؟ حرية ؟... الخ) من يصنع التاريخ؟

على الجملة يمكن أن تقدم تصورين كإجابة عامة عن الأسئلة السابقة. هناك تصور يرى التاريخ عبارة عن نسق دائري مغلق، وصُنعت ترتيباته وضعا مسبقا، وتسطرت أحداثه وماجرياته تسطيرا مسبقا، يعتبر الإنسان أداة لتنفيذها أو لأدائها- هناك بداية ونهاية وما بينهما حياة، يختلف النظر إليها حسب اختلاف العقائد. وتتكرر هذه الحالة إلى ما لا نهاية. والحياة هنا مرحلة عبور- أو مرحلة تنتهي لتغيب ثم تعود ثانية !!- هي الأهم، إنما أشبه بحقل، فمن زرع حصد، والعكس صحيح. معنى

هذا أن الإنسان لا ينفد مشيئته، وإنما مشيئة ذات أخرى هي سيده. وكل ما يقع في مرحلة العبور يقع تبعا لهذه الإرادة.

هناك رقابة علوية غير مرئية، ولكنها متجسدة في مجموعة من الأوامر والنواهي، ومن التوجيهات الملزمة... وبناء على هذا ينقسم الناس إلى أخيار وأشرار، مصير كل منهم معلوم. وينسحب هذا الانقسام على الكائنات جميعاً. بل أن الكون لا تنقسم فيه الكائنات إلى ثلاث وإنما إلى أربع... وهذا الكائن الرابع غير مرئي يجوب الأرجاء الفسيحة دون أن يكون الإنسان قادرا على ضبط حركاته، وتنقلاته ...!

يغذي هذا التصور- أو جزء منه على الأقل- التسليم بانقسام العالم المادي إلى مرئي محسوس وغير مرئي ولا محسوس، ولكنه موجود باعتبار أن القدرات التي يتمتع بها الإنسان عاجزة عن إدراكه! وهذا ما يفسح المجال أمام التسليم بالخوارق والغيبيات في أقصى حالاتها الشعبوية، ويفسح المجال واسعا لانتشار الخرافة بل الفكر الخرافي، وانتظار تدخل قوى منحازة إلى هذه الجهة أو تلك لتقرير مصير الفرد أو الجماعة!

وبناء عليه تغدو العلاقات المادية بين الفئات والأفراد علاقات تعتاش من هذا التصور وتتزود منه، وتضمن به استمرارها. ومن هنا يمكن لعلاقات الاستغلال والاستعباد والقهر أن تترعرع وتنمو دونما حسيب أو رقيب! يغدو من يملك «المعرفة» بأسرار «الحياة غير المرئية» في حياتنا القائمة قادرا على ممارسة نفوذه «المعرفي»، ومن ثم امتلاك ما يفتقده ماديا. وكثيرا ما يوظف هذا النفوذ لابتزاز جهل الآخرين، بل كثيرا ما يهدد الإنسان بهذا النفوذ. والتاريخ شاهد على ما نقول، بل واقعنا الحي!

ولكي تستقر الحال وتستمر على النحو المذكور تحتاج هذه المعرفة إلى سند مادي رادع يمكن من الاستمرار والحفاظ على طبيعتها الاستغلالية. يتخذ هذا السند أشكالا متعددة منها الرتبة الاجتماعية، والوضعية الاجتماعية، وامتلاك القيم المادية ورموز الثروة والجاه. وهكذا تنضم هذه إلى تلك لتولد تنظيما محكما للسيطرة والهيمنة تضمنها أجهزة مختلفة (نفكر في لويس ألتوسير). ومما يجعل هذا الأمر أقرب إلى المفارقة هو أن الآلات المعرفية تتحرك بفعالية وباستمرار لتأبيد هذه السيطرة الأرضية وجعلها انعكاسا، غير قابل للمناقشة، لارادة علوية لاراد لها (مثال ذلك معاوية والجبريون الذين سوغوا شرعيته!).

وكثيرا ما تبدأ هذه التصورات عادة، بداية تحريرية تعلن الحرب على الفقر والاستعباد والظلم. وقد نجحت في غالب الأحيان في مهمتها هاته، لكن سرعان ما يدبر مع هذه المصالح أصحاب المصالح المضادة أحوالهم بالتآمر أو المواجهة والمحاربة المقنعة أو الصريحة، أو حتى بالتبني قصد احتواء حركة التغيير التي تهدد هذه المصالح بالانهيار، ليستحوذوا عليها ويصبحوا الناطقين باسمها ليكيفوها، في الأخير، مع مصالحهم ويعيدوا إخراجها وتأويلها وفق ما يتطابق مع هذه المصالح. والأمثلة على هذا كثيرة.

أما التصور الثاني الاجتماعي فيدرك التاريخ في شموليته كحركة إلى الأمام، إلى الأحسن. ويعتبر الإنسان، في بعديه الفردي والاجتماعي، فاعلا أساسيا في تحريك عجلة التاريخ. وفي هذا تغدو العلاقات الاجتماعية خاضعة للإدراك العقلي أسبابا ونتائج. وتتخذ التجارب الإنسانية وما تراكم من خبرات ومعارف خلفية للقياس واستمداد العبر لفهم الحاضر والمستقبل. أي أنها ليست محطات تضع حدا للابداع

والابتكار، ولا تتحول إلى شبح يطارد المستقبل والحاضر معا. وأول ما يدرك في هذا الإطار هو العلاقات السائدة بين الأفراد باعتبارهم أعضاء في جماعة معينة، وبين الفئات باعتبارها الطاقة المحركة للحياة المجتمعية دون منازع. وهكذا تعد السلطة والثروة- في هذا التصور- صراعات لا تتوقف ولا تهدأ ما دام التاريخ مستمرا، وخاضعة لعلاقات القوة وموازينها بين مختلف التشكيلات المكونة للمجتمع. فإذا كانت الموازين مختلفة لغير صالح الإنسان عمل من أجل إصلاحها، وإذا كانت صالحة عمل من أجل تحسينها، وجعلها في خدمة الإنسان وسعادته ورفاهيته... والأهم في هذا كله هو أن الوعي حاصل بأن صيغة الحياة ونمط العيش يصنعها الإنسان بلا جدال، وليست من إملاء ذات متعالية تمسك الخيوط من وراء حجاب وتحركها لتمتع تشاء وتحرم من تشاء. ذلك أن التمتيع والحرمان من صنع المجتمع وقواه المتصارعة أو المتعايشة لا عطاء وهبة مقدرة. وعلى هذا النحو يغدو الطريق سالكا لإعلان الحرب على الشعوذة والتواكل لتحرير الإنسان من القيود المكبلة حتى يتمكن من الإبداع والعطاء المستمرين.

من خلال ما سبق، نتمنى أن يكون ما نقصده بالإدراك الديني والإدارك الاجتماعي قد اتضح بما فيه الكفاية. وإذا كان كذلك فلننتقل إلى معالجة بعض النصوص الشاهدة على تساكن هذين الإدراكين في شعر الحاج محمد بن يحيى ءوتزناخت.

4. التجلي النصي للإدراكين الديني والاجتماعي:

1. ءاكون فيكون ءيسكر سازال والاييض

«قال كن فكان، فخلق الليل والنهار»

2. لباري ولك الملك كان ءاكليد

«للباري الملك، وهو المالك»

3. ءيخلقكنت ءادونيت كوناسنت الحدود

«خلق الدنيا وجعل لها حدودا»

4. ءيخلق كيس بنادم كرا ءيرواس ءاجديك

«خلق الانسان منه ما يشبه الورود»

5. ءيلي كرا ءيرورس ءيقبي غ ء يموس ءوجضيض

«ومنه ما يشبه البعير الأجرب»

6. ءيلا كرا ءيكوشم سرغ ءوضار ءولا ءا مكرض

«ومنه من شلت قدماه ورقبته»

7. ءيعوج ءيكا زود ءيغ كيس ءيلا بوركاب

«فهو معوج كما لو أصابته الرعدة»

8 . ءيلا كرا ءيستارا دونيت ءيكا ءاصياد

«من الناس من جاب الدنيا قناصا»

9. ءيلا كرا ءيستارات سر لهاوا دءيموريك

«ومنهم من جابها عشقا وهياما»

10. ء يلا كراغ دونيت سلمن ليام ءيهيج

«من الناس من عاش حياته في أمن و«رفاه»»

11. ءيدرك تيويوين ءيبنا تيغرمين ءاياد

«يملك الاماء والخيل والقصور»

12. ءولا ءيسان، ءاتاي ءارت ءيساسازال دييض

«ويشرب الشاي ليل نهار»

13. ءاراوغ وفلان ءيسان، دونيت ءاياد!

«بنوه يركبون الافراس، هذه حال الدينا»!

14. ءيلا كراغ دونيت كان ءوكان لمحتاج

«ومن الناس، في الدنيا، عبد الحاجة»

15. ءور لسين ءولاشان، ولا كيسنت ءيهيج

«لا لباس ولا طعام، ولا ترفيه»

16. ءور ءيزري تانا كان ءيسان ءيغ ءيلا ءوبراز

«ولم يذق متعة ركوب الخيل يوم الكرنفال»

17. لباز ءايتاوي لباز ءاووكون وبياض

«للبازي أنثاه، وللجارحة مثلها»

18 يارو ءوفولوس كماس يارو بيبي واياض

«فالدجاج يلد دجاجا، وكذا حال الديك الهندي»

19. ءيما لحور ءاياوي لحوراء اسعدنس ءاياد

«وعلى الحر أن يتزوج الحرة، هذا حظه!»

20. ءيما ءيسمك ءاداوين تاوايا كان لفرض !

«وللعبد الأمة، وتلك فريضة» !

يعتبر هذا النص الذي نروم تحليله جزءا من قصيدة طويلة مشهورة عنوانها «لاطيار»، وقد كانت مناسبة نظم هذه القصيدة لحظة صراع بين صاحبنا وبين أحد «الروايس» في دمنات كان يؤدي مهمتين متناقضتين في رأي ابن يحيى: إمام يؤم الناس في المسجد، و«رايس» يطربهم خارجه! وقد افتتح الشاعر قصيدته بشكل يجعلها مرتبطة بالمقام الذي نظمت فيه، وفية للأسباب والدواعي التي حركت مخيلة الشاعر. ويعد هذا الجزء المختار منها مكملا للمقصدية العامة الموجهة لبنائها والمؤدية إلى الغاية التي سطرها الشاعر تسطيرا مسبقا.

أما هذا الجزء المختار فإنه يفي بغرضنا، ويرتبط ارتباطا مباشرا بالعنوان الذي ارتضيناه لهذه الورقة. وبناء عليه ستسير معالجتنا وفق الخطة الآتية:

1.4. البناء البلاغي

بإمكاننا أن نرصد في هذا المستوى أسلوبين بلاغيين، وذلك تبعا للآلة الموظفة في بعض مقاطع النص. وعلى هذا الأساس يعد التشبيه الأسلوب البلاغي الواضح للعيان:

4. ءيخلق كيس بنادم كرا **ءيرواس** ءاجديك
5. ءيلي كرا ءيرورس ءيقبي غ ء يموس ءوجضيض
6. ءيلا كرا ءيكوشم سرغ ءوضار ءولا ءا مكرض
7. ءيعوج **ءيكا زود** ءيغ كيس ءيلا بوركاب

لاداعي إلى تقطيع هذه التشبيهات إلى أركانها لأنها واضحة. لذا سنقول إن النظرة الأولى إلى هذه التشبيهات تفيد بأن الشاعر يهدف أصلا وأساسا إلى تسطير حقيقة واقعة هي وجود القبح إلى جانب الجمال، وهكذا شبه الجمال بالورد، وشبه القبح بالبعير الأجرب، وبالبدن الذي حاصرته الأمراض والتشوهات الخلقية. لكن السؤال الذي يفرض نفسه هو: لماذا أوجز الرايس في الجمال وفصل القول في مظاهر القبح؟ فقد خص الجمال بعنصر واحد هو «الورد» وأفاض في وصف عناصر القبح: (ءاجضيض، يعوج، بوركاب)؛ على أن حدة السؤال ستزداد حين نتأمل الفعل الذي خص به الشاعر الجمال (المسند إليه فعل الإيجاد: «ءيخلق» إذ يعود الضمير هنا إلى «الباري». هذا في الوقت الذي لجأ فيه الشاعر إلى قطع هذا الفعل عن «أشباه الكائنات» الموصوفة في التشبيه بالقبح: «ءيلي كرا») وهناك، فهل معنى هذا أن

المصادفات وحدها هي التي تخلق القبح ؟ هل ينم هذا عن تصور معين للخلق الإلهي وتجلياته؟ ومهما يكن، لا تهمنا الإجابة عن هذه الأسئلة بقدر ما تهمنا إثارتها!؟

الأسلوب البلاغي الثاني، وهو يخدم إنتاج المتتاليات الشعرية في النص ومن ثم الدلالة، تمثله الصياغة الثنائية للوقائع الواردة في هذا الجزء من النص. وهو في الحقيقة الأسلوب الأساسي المهيمن في بناء النص المعني ككل. وهكذا نجد ثنائية أفقية واحدة، وردت في السطر الأول:

1. ءاكون فيكون ءيسكر سازال والاييض.

تسجل هذه الثنائية الصغرى حقيقة طبيعية: النهار/ الليل، فهي ناتجة عن أمر إلهي لا دخل للانسان فيه، وليس هنا يكمن السر، لقد رأينا سابقا أن التشبيه السالف ينبني على طرفين متناقضين: الجمال/ القبح، فهل يمكن الذهاب إلى أن المعطى الطبيعي مارس تأثيرا ما في الشاعر حتى إنه أسقطه على حقائق تختلف عنه من حيث طبيعتها؟ وبتعبير موجز هل أن الثنائية المظهرية (الجمال/ القبح) خاضعة للطبيعة (النهار/ الليل)، خاصة وأن الفعلين «ءيخلق، ءيسكر» مسندان إلى ذات واحدة؟ إن الإجابة عن هذا السؤال تعد حاسمة، سواء كانت بالإيجاب أم بالسلب.

الثنائيات الأخرى، في النص، مقطعية. وعلى هذا النحو نرى أن في المقطعين الرابع والخامس ثنائية تفصح عنها مادتهما المعجمية:

10 - سلمن ليام ءيهيج .../ كان ءوكان لمحتاج.

11 - ءيدرك تيويوين .../ 15- ءورلسين والاشان

13 - ءاراوغ ءوفلانيسان .../ 16 - ءور ءيزري تاناكان ءيسان ...

ويمكن اختزال هذه التقابلات في ثنائية واحدة من قبيل: الفقر الغنى أو الامتلاك/ الحرمان.

أما الثنائية الثالثة فهي داخل- مقطعية، وغير واضحة، لكنها قائمة: لباز / ءافولوس، ءاووكن/ بيبي (العقاب/ الدجاج، الطائر الجارح/ الديك الهندي). وتقوم هذه الثنائية على علاقة القوة التي يمثلها «لباز، ءاووك» والضعف الذي يجسده «ءافولوس، بيبي» إذا قيسا بالسابقين. وتتشكل هذه الثنائية من ثنائيات فرعية ضمنية قابلة للاشتقاق: الأعلى/ الأسفل، الطيران/ العجز عنه: المفترس/ الفريسة...

وتتشكل الثنائية الأخيرة وهي بدورها داخل- مقطعية من عنصرين هما: «لحور، لحورا/ ءيسمك، تاويا» (الحر،العبد)، وترفد هذه الثنائية صوريا علاقة الغنى/ الفقر، واجتماعيا مجموعة من الأحكام المسبقة المتناسلة عبر السلوك الاجتماعي، والتنظيمات والقوانين والأعراف التي تمنح لهذه العلاقة وجودها، بل شرعيتها! (الحرية/ العبودية)، أي أنه معطى اجتماعي صنعته قرون من الممارسات الشاذة عن القاعدة الأصلية : «كل الناس أحرار». ونشدانا للاختصار نقدم جدول الثنائيات، بمختلف أشكالها، التي تحكمت في إنتاج الخطاب والدلالة : - النهار/ الليل، الجمال/ القبح، الغنى/ الفقر، الامتلاك/ الحرمان، القوة/ الضعف، الحرية/ العبودية.

ويتضح من خلال هذه الثنائيات أن هناك عالمين متناقضين كونيا، وبشريا واجتماعيا، وحتى حيوانيا. على أن هذا التناقض يمحي بالضرورة إذا تأملنا كل عالم على حدة غاضين النظر عن العالم الذي يناقضه، أي أننا ننتقل من التناقض إلى التناغم التام بين العناصر المكونة لكل عالم، فهناك عالم النهار، والجمال، والغنى، والقوة، والحرية، ومناقضه هو عالم الليل، والقبح، والفقر، والضعف، والعبودية.

هما عالمان معزولان عن بعضهما! أي أنهما متساكنان متعايشان، أما التناقض فمصطلح وظفناه لإبراز البعد الثنائي الحاد المعتمد في بناء النص. وقد أخرج الشاعر هذه الثنائيات طبقا لتراتب لم يحد عنه منذ البداية: فالعالم الأول يحتل الصدارة ويليه الثاني، يذكر النهار قبل الليل، والجمال قبل القبح، والغنى قبل الفقر، والقوة قبل الضعف والحرية قبل العبودية، فهل معنى هذا أن الأول هو الأصل والثاني متفرع عنه؟ هل الأول هو الطبيعي والثاني شاذ؟ هل هذا الترتيب خاضع للمصادفة أم أنه مقصود، وبالتالي يخدم غرضاً أو أغراضا؟ هل هو تكريس أم إدانة؟

2.4. البناء المنطقي

نقصد بالبناء المنطقي ترتيب نتيجة (أو نتائج) على مقدمة (أو مقدمات). فبالإمكان الذهاب إلى أن النص في كليته عبارة عن مقدمات ونتائج متسلسلة، ونضرب لذلك مثالا، حتى ينوب المذكور عن غير المذكور، المقطع الثالث الذي يعد مقدمة لنتيجة يمثلها المقطعان الرابع والخامس. وهذا منطق يحكمه نوع من التسليم القبلي بالنتيجة، إثر قبول المقدمة، ولو كانت خاطئة. وهنا تتجلى الطبيعة الملغومة لهذا الخطاب، ذلك أن التسليم بوجود الجمال، والقبح، لأسباب خارجة عن إرادة البشر، لا يعني بالضرورة التسليم بالتفاوت المادي بين الأفراد والفئات غنى وفقرا كنتيجة.

لقد صيغت هذه «المسلمة»، وهذه العلاقة بين المقطعين بطريقة باردة توحي بالحياد التام، و«الرصد الموضوعي والواقعي» لما هو موجود. فكما أن هناك جمالا وقبحا وليلا ونهارا هناك كذلك غنى وفقر. وهذه النتيجة الخطيرة المترتبة ضرورة من المقدمات المشار إليها. ويتجلى هذا أيضا، بتعبير آخر، في إسقاط الكوني على

الاجتماعي. والمثال الدال على هذا المنحى نجده في المقطع السادس المشكل من قسمين (2.6.1.6).

- البازي للبازية...

- يلد الدجاج مثله

- يتزوج الحر الحرة هذا «سعده»

- يتزوج العبد الأمة هذه فريضة.

إن الحقيقة المحتواة في القسم الأول من هذا المقطع لا جدال فيها إذ يحكمها قانون طبيعي دقيق، ولذلك تتزاوج الطيور «محترمة» النوع والفصيلة ... إلخ، وهكذا يجتمع النسر وأنثاه من الفصيلة نفسها، لا العكس (وهل هناك عكس؟!). وهذا أمر محسوم بقانون طبيعي كما سلفت الإشارة. لكن الخطير هو إسقاط هذا القانون الطبيعي على واقعة اجتماعية من صنع الإنسان. ذلك أن العلاقة الزوجية بين بني آدم لا تمليها الطبيعة، وإنما أملتها مقتضيات اجتماعية تستند في قسطها الأوفر إلى التفاوت- المزعوم - بين العرقين الأبيض والأسود، أي تفوق الأول على الثاني، وهذا كما نعلم حكم مسبق نشأ كواقع تاريخي، في ظل اختلال موازين القوة بين الفئات المشكلة للمجتمع، وتعارض المصالح، بل أنتجها أيضا تاريخ من القمع الدموي، والاستغلال البشع للسود واتخاذهم عبيدا لا لشيء إلا لاختلاف لون بشرتهم عن لون الفئات أو المجموعات المهيمنة.

المثال الآخر الذي يتخذ نموذجا لهذا البناء المنطقي تلك العلاقة المتوارية القائمة بين القسمين المشكلين للمقطع السادس بحيث لو حكمنا آلة الاستنباط

لوجدنا أن هناك تلميحا إلى التفوق بحكم التراتب الاجتماعي المتجلي في ترتيب الخطاب. وعليه يمكن الذهاب إلى أن هذا الترتيب يخدم إبراز تفوق العناصر المذكورة أولا على العناصر التي تليها مباشرة. «فالباز/ ءاووك» يوازيان «الحر، الحرة» على التوالي، بينما « ءافولوس، بيبي» يوازيان «ءيسمك تويا». ومن ثم فإن هذا التجاور الأفقي والاستبدال العمودي يوحيان، عن طريق الانتقال، بوجود علاقة خفية غير مصرح بها بين العناصر المذكورة آنفا، وهي ما سميناه استنباطا «غير ظاهر».

3.4. قانون الطبيعة «وقانون» الاجتماع

عند قراءة هذا النص نستخلص وجود قانونين يضبطان الوقائع المذكورة فيه. وهي وقائع قابلة للتقسيم إلى نوعين:

أ - نوع يصف ما هو مرتبط بحقائق تحكمها قوانين الطبيعة، ومن ثم لا يد للإنسان في صنعها، ونقصد ما ورد في المقطعين الأول والثاني: الليل - النهار، الجمال، القبح. وإذا كان من باب المستحيل مناقشة سلامة هذه الوقائع باعتبارها مسلمات لا يمكن أن يتطرق إليها الشك (نقصد وجود الليل والنهار، والجمال والقبح فإن لدينا، مع ذلك، ملاحظة نود التذكير بها في صيغة سؤال: استفاض الشاعر في الحديث عن القبح، وعدد بعض مظاهره في حين أنه اكتفى بالإيجاز فيما يخص الجمال، فهل يدل هذا على تحيز الشاعر إلى مظهر دون الآخر؟

ب . نوع يخص ما يمكن أن نسميه «قانون» الاجتماع تجاوزا. وقد ورد هذا في ثلاثة مقاطع (الرابع والخامس والسادس) اختزلناها في ثنائيتي: الامتلاك/ الحرمان، الحرية/ العبودية. لقد صيغت هذه الحقائق الموضوعية بطريقة تجعل السامع أو القارئ يدركها في إطار من الْحتمِيَةِ بناء على أنها سبقتها وقائع ذات طبيعة لا تحتمل

التغيير! صيغت بشكل يجعل المتلقي يقبلها ويسلم بها باعتبارها مكلمة لما هو «أصلي»: يوجد الغنى والفقر، وتوجد الحرية والعبودية تماما كما يوجد الليل والنهار والجمال والقبح!! وتغدو حينذاك «معادلات» اجتماعية لحقائق كونية. وتتجلى رغبة الشاعر في دفع المتلقي إلى هذا الإدراك بعينه في أنه ذيل إحصاء مظاهر الغنى بقوله: «دونيت ءاياد» (هذه حال الدنيا) فضلا عن أنه جعل بين وقائع القانونين مقطعا يتشكل من سطرين يفيدان تحييد المتلقي «وإقناعه» بأن الأمر على هذا النحو كرها أو طوعا، لا فرق! نعني حديثه عن تفاوت هوايات البشر واختلافها، فهناك المولع بالقنص، وهناك المولع بالغرام، أي هناك من يقضي حياته بين الاحراج والأدغال بحثا عن طريدة حقيقة ومجازا، ومن يقضيها سعيا وراء حب ممكن أو مستحيل! ولما كانت هويات الناس مختلفة، فإن أحوالهم لا غرو تختلف، وقل الشيء نفسه عن مراتبهم الاجتماعية يضاف إلى هذا كله تفاوت موقف الشاعر من الحرية والعبودية وانحيازه إلى أحدهما، ويبدو هذا الانحياز في تعليقه على كلتا الحالتين بما يفيد ذلك، «ءاسعد نس اياد - كان لفرض»!

وخلاصة القول أن «الرايس» حشد كل طاقاته لجعل قانون الطبيعة ينسحب على «قانون» الاجتماع. وهذه هي الوظيفة الأيديولوجية المتخفية وراء البعد الجمالي لهذا الخطاب. ذلك أن الوقائع الموجودة وجودا قبليا دونما حاجة إلى إرادة الإنسان أو رغبته تختلف اختلافا جذريا عن الوقائع والوضعيات التي يصنعها الإنسان بحكم أنها خاضعة لتأثيره وأفعاله وأعماله، وباعتبار أن الفقر ليس معطى قبليا ولا الغنى، كما أن الحرية والعبودية ليسا معطيين قبليين، فالأصل هو الغنى والحرية، والشذوذ

هو الفقر والعبودية. إنه من ثم خطاب يهدف إلى تكريس التفاوت الطبقي، والظلم الطبقي، والاستعباد في أبشع صوره.

نخلص مما تقدم إلى أن الشاعر جاهد في سبيل إخراج خطابه إخراجا فنيا يأخذ بلب المستمع، لكنه، لم «ينس» أن يشحنه- الخطاب- بحمولة إيديولوجية خطيرة سلكت السبيل الآتي:

- إسقاط قانون طبيعي على وضعية اجتماعية.

- إسقاط قانون يحكم عالم الحيوان على علاقات بشرية.

على أن الموضوعية تقتضي أيضا أن نشير إلى بعض النماذج التي تنم عن إدراك آخر مخالف للسابق، تنم عن وعي معين يسفر عن فضح يصل حد «الهجاء» اللاذع أحيانا، يقول:

ندرن ءيغيال ءليغ ويلكم والوس ءاكال

«أرغت الحمير وأزبدت»

تون ءاضغارن توكيت ءولا ءاكوراي

«وتناست موقع المهماز والعصى»

مايا غن ءوشانن داوكان ءالانين

«مالتلك الذئاب تعوي؟»

هان ءايدان مدن داميارن كاف ءالان

- نيغ ماف ءيتاغ ويدي سازال والابيض

«أتساءل لم ينبح الكلب ليل نهار»

زيغد لمعنى ن لاسلاف ءاغور يفريض

«هي عادة أسلافه لن يحيد عنها»

فلنا سد لواليدا ين نس ءايسهويو

«ورث عن آبائه النباح رغم أنفه»

مقار ءايسوموم تيسيتان لحليب

«ولو رضع حليب البقر»

ءيقائد اءايتاغ ءاشكو لاصل كان لكلب !

«لابد أن ينبح لأن أصله كلب»!

خاتمة وشجون

لا نريد أن يفهم من هذه المعالجة أننا نطلب من الشاعر أن يسل «سيف خالد بن الوليد» على مظاهر التفاوت والقهر الماديين وإهدار كرامة الإنسان ليعلنها حربا ضروسا على كل هذه المظاهر وما شابهها، بل قصدنا أن ننبه إلى إمكانيات المعالجة التي يوفرها الشعر الأمازيغي الشفوي، وعلى الخصوص حين ينظر إلى هذا الشعر باعتباره خطابا يروج قيما لتثبيتها. و«يهاجم» قيما أخرى فاسدة وأنماطا من السلوك الشاذ... لكن هذه الحرب تفتقر إلى وعي آخر مضاد قادر على تبين نتائج وآثار القيم التي تلبس لبوسا دينيا وهو منها براء! والأخطر من هذا أن الخطاب- الشعري هنا -

يغدو وساطة فعالة بين الممارسات «الواقعية» وبين البنى الذهنية التي تعمل على تخزينها، بل يصبح وسيلة تكريس لهذه الممارسات بين أفراد المجموعة المشكلة للمجتمع في حقبة تاريخية معينة لتحقيق أغراض محددة، والحفاظ على مصالح قائمة...

وأخيرا بودنا أن تثير هذه الورقة ما تستحقه من مناقشة حتى يظل الحاج محمد بن يحيى حيا بيننا، «إذ كفاه إهمالا» أن موته مر في صمت رهيب، هذا في وقت تقام فيه الحفلات والسهرات واللقاءات تخليدا لذكرى شعراء آخرين من بني أمازيغ! فلماذا الكيل بالمكيالين؟ ألأن الآخرين ينشرون الدرر وهو ينشر الحب؟! ومهما يكن فإلى روحه الزكية أهدي هذه الورقة المتواضعة وفاء واعتزازا!

وقد نقترح للمعنى نفسه «أَقَرُّ» لما يوحي به من معنى الاستدارة؛ ونقترح «أكي، مقابلا للرأس». وقس على هذا .

الدراسة السادسة

الشعر الأمازيغي المغربي في الجنوب؛ مقدمات وتحليل[8]

تتألف هذه الورقة من قسمين نتحدث في الأول عن مقدمات تقترح تقسيماً للشعر الأمازيغي بحسب مراحله، وفي القسم الثاني نحلل قصيدة- أغنية شد انتباهنا إليها طرافة موضوعها وفرادته في الشعر الأمازيغي المغربي في الجنوب على الأقل.

1. مقدمات

لا يخفى على كل متتبع للشعر الأمازيغي أنه مر، في رأينا، بثلاث مراحل هي:

[8] - نشرت هذه الدراسة في مجلة الدراسات الأمازيغية، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، أكادير، العدد الأول، 2017، صص 7-18.

المرحلة الأولى:

الشعر الشفوي المرتجل. وهو شعر يغنى في المقام الأول، محكوم بسياقات القول. ومن بين سماته: 1) أن القصيدة مفتوحة قابلة للزيادة والنقص والتكييف بحسب ما تحتمه لحظة القول- الغناء. هذه العمليات لا تطال القصيدة من قبل ناظمها فحسب، وإنما من قبل الراوي، فرداً كان أو جماعة. ومن ثم التفاوت الملاحظ في بعض القصائد- الأغاني (هذه الظاهرة تستحق البحث في أسبابها ومبرراتها وتأثيرها). 2) أنه يستمد قسطاً مهماً من قوته من أجواء الإنشاد؛ أي أن مقام القول احتفالي في المقام الأول، سواء احتوته مناسبة جماعية، أو أنجز من قبل فرقة الروايس (=مجموعة من المغنين يترأسهم أحد الأساطين المعترف لهم بعلو الكعب في ميدان قرض الشعر وغنائه، وهو الذي يمسك بالرباب). ذلك أن حلول هؤلاء بمجال ما عنوان احتفال. 3) أنه يستمد كثيراً من الدوال الرمزية من الطبيعة المحيطة بمنتجه، حتى إنه بإمكان الدارس حصر هذه الدوال بدون عناء، ومثاله: الباز (الصقر)؛ إكيدر (النسر)؛ أتبير (الحمامة)؛ تمدّا (باشق)؛ أوداد (الوعل)؛ أيور (القمر)؛ أجديك (الورد)، الخ. على أن القصيدة الواحدة قد لا تكتفي بدال واحد، وإنما تتعدى ذلك إلى رصّ عدد منها، بحسب مقتضى الحال. والأهم من ذلك أنه تأسس "تقليد أدبي" أصبح متعارفاً عليه يتمثل في أن الشاعر يستمد دواله الرمزية من هذا "الخزان" (الريبرتوار)"[9]. وهكذا تواطأ الروايس على عدد محدد من الدوال يستعملونها وفق القدرة الإبداعية والتخيلية لدى كل منهم. 4) من حيث البناء، من

[9]- لا يمكن على سبيل المثال أن ندرج ضمن هذا الريبرتوار المحكوم بالتقليد الأدبي لفظة "أمجوض"(=الأقرع) في قصيدة "نكا زوند أمجوض" (ما أشبه حالي برأس الأقرع للرايس أدمسير المشهور بألبنسير) .

اللافت للانتباه أن الشاعر- الرايس يفتتح قصيدته بمطلع ديني عبارة عن بسملة وصلاة على الرسول عليه الصلاة والسلام طالباً الصفح تارة، ومستمداً منه (منهما) القوة والقدرة على القول، مستنجداً بهما حتى لا تخونه قدرة القول تلك. وربما كان أحسن تعبير عن هذا الإيمان العميق أن جل الروايس أدوا فريضة الحج، وأن من أدوها نظموا رحلتهم تلك في قصائد مطولة تطرق رحلتهم إلى الديار المقدسة منذ الاستقرار على الزيارة حتى العودة إلى الأهل مروراً بوصف مفصل للأركان والشعائر. 5) لا تخلو عدد من القصائد من لمسات إبداعية لا تفرط في التقليد المشار إليه في النقطة (3) ولكنها لا تظل في الوقت نفسه سجينته على الإطلاق؛ وإلا لكان ريبيرتوار الروايس كله تكراراً مملأ يمكن الاستغناء عن أكثره. 6) تكون القصائد- الأغاني في غالب الأحيان بنات لحظتها، أي أنها ترتجل في حينه، دونما تهييئ مسبق، وإن كان في هذا ما يفيد الشعر فإنه يمارس ضغطاً على الشاعر لأنه مطالب دوماً بالجديد مما قد يدفعه إلى التفريط في مطلب الجودة. وربما كان الإيجابي في الارتجال، من زاوية موسيقية محض، تنوع الإيقاعات الموسيقية من أغنية إلى أخرى. وهذا ما نلاحظه عند الروايس المكثرين (الدمسيري، واهروش، على سبيل المثال).

المرحلة الثانية:

الشعر المكتوب: في هذا النمط يمكن بل ينبغي أن نميز بين محطتين. **المحطة الأولى** افتتحها الشاعر (أمرير) محمد مستاوي بديوانه "إيسكراف" (=القيود)، وعززها بـ "تاضصا د إيمطاون" (=ضحك وبكاء) ثم "أسايس" (=المرقص)، ثم "تاضّانكيوين" (= أمواج عاتية). توالت الدواوين بعد ذلك من إنتاج شعراء نذكر منهم: عبد الله حفيظي، الحسين جهادي، علي شهاد، ومحمد واخزان. من خصائص

إنتاج هذه المحطة ما يلي: 1) استمرار النفحة الدينية من خلال تمجيد بعض القيم ذات الصلة المباشرة بالإسلام من حيث هو ديانة، سواء أكان موضوع القصائد اجتماعياً (الجوار، وجوب طاعة الوالدين...) أم أخلاقياً (الخمر، القمار ...). هذا مع التخلي عن "المقدمة الدينية" المألوفة عند الروايس. 2) الحفاظ على الدوال الرمزية المنتهية إليهم من ريبيرتوار الروايس، مع ما يعنيه ذلك من عدم الإقبال على "التجريب". 3)نزوع شاعرين على الأقل إلى تعريب قصائدهما كلاً أو جزءاً. وقد اتخذ "التعريب" صيغتين على الأقل: أ) تعريب القصيدة كاملة بيتاً بيتاً (كما يفعل مستاوي في دواوينه الأولى)؛ ب) تعريب المعنى (مستاوي وواخزان). 4)الاكتفاء بالمعجم الذي في المتناول (مستاوي، حفيظي، شوهاد، واخزان)؛ غير أن الحسين جهادي حاول تكسير هذا السلوك إذ نلاحظ عنده ميلاً إلى الاشتقاق، نعني توليد كلمات جديدة (أنظرديوانه "تيماتارين" (= علامات). 5) ظهور موضوعات "جديدة"، وإن لم تكن كذلك فالجدة تكمن في طريقة التناول؛ نذكر منها: الانتخابات، الرشوة، الهجرة... 6) تلقى شعراء هذه اللحظة الأولى تعليماً أصيلاً في معظمه، وربما

كان لهذا المعطى تأثير ما في إنتاجاتهم. لم يتلق معظمهم تكويناً جامعياً نفترض- لو تحقق- أن يكون له تأثير في اختياراتهم الشعرية. 7) كل هؤلاء الشعراء لهم احتكاك- مهما كان منقطعاً- بأسايس (المكان الذي يمارس فيه الرقص والغناء والنظم في البلدات والقرى الأمازيغية في جنوب المغرب)، ومن ثم بإيماريرن (=حرفياً الجوالون، واصطلاحاً الشعراء الجوالون). وهذه الحقيقة تسوغ (= تجعلنا نتفهم ونفهم)، إلى حد ما، وفاءهم لما تراكم من أساليب القول وطرقه عند الروايس. 8) ربما فسر هذا الذي ذكر إقبال عدد من الفرق الموسيقية الأمازيغية على تحويل قصائد

بعض الشعراء المذكورين في هذه الفئة إلى أغنيات. 9) تحول الإنتاج الشعري، بدءاً من هذه اللحظة، من ملكية فردية ملتبسة إلى ملكية فردية موثقة يضبطها "الإبداع القانوني" و"الحقوق المحفوظة" للمؤلف أو الناشر. ومن ثم المعركة التي خاضها مستاوي ضد الفرق التي "سطت" على قصائده دون مراعاة هذا المعطى الجديد. وربما تصرفت عن حسن نية، بحكم انتماء الشعر الشفهي إلى "ملكية جماعية" لا تخضع لما استجد من ضوابط قانونية. ليس هذا تبريراً لما حدث ويحدث، وإنما هو محاولة لربطه بتقليد ظل سائداً زمناً غير يسير. 10) ظهور تقليد تقديم الشاعر وإنتاجه، بينما كان هذا الأمر غائباً في المرحلة السابقة، اللهم ما كان من إشارة مقتضبة على النحو الآتي: "أسطوانات كذا وكذا تقدم لكم الرايس فلان"، وهو تقديم اختفى بظهور الشريط المسموع. تقديم الديوان والشاعر يتم باللغة العربية سواء كتبه الشاعر نفسه أو غيره.11) اختلاف الشعراء من حيث وتيرة الإنتاج. والملاحظ أن مستاوي تفوق على الجميع من حيث عدد الدواوين (ستة، بينما "اكتفى" الآخرون حتى اليوم بديوان واحد. 12) لم يصرح أي من الشعراء - في هذه الحقبة - بارتباط إنتاجه بما سيسمى فيما بعد "المسألة الأمازيغية".

المحطة الثانية افتتحها الشاعر حسن إدبلقاسم بديوان "تاسليت ن- أونزار" (=حرفيا عروس المطر؛ قوس قزح)؛ فتتالت بعده دواوين أخياط وأزايكو، ثم واكرار... ومن سار على هديهم. من بين سمات هذه المحطة نذكر: 1) أننا بقدر ما نتقدم في الزمان وننتقل من لحظة إلى التي تليها تنحو المقدمات نحو الأمازيغية، وكذلك الإهداء. 2) من حيث الكتابة الشعرية، تعمق الجانب التجريبي سواء في إخراج القصيدة أم في كتابتها (تحريرها الشعري باستغلال طاقة لغوية غير مألوفة). 3) تم

التحرر نهائياً- بالقياس إلى اللحظتين السابقتين- من الطابعين الديني والأخلاقي الحاضرين في شعر الروايس وبعض الناظمين بعدهم. وربما كان تفسير ذلك أن شعراء هذه المحطة تلقوا نصيباً وافراً من التعليم في المدرسة الحديثة حتى الجامعة. وهذا ما مكّنهم من الانفتاح على تجارب شعرية مغايرة (الشعر العربي والفرنسي، والأوروبي عامة، الحديث منه خاصة). وهكذا أضحت خلفية الكتابة الشعرية هي الشعر الحديث عامة، دونما تحديد لغته أو جنسيته. يعني ذلك أن المسافة بدأت تتسع بين الشعر الأمازيغي المكتوب وسلفه الشفوي. 4) الوعي الحاد الذي يميز شعراء هذه المحطة بالانتماء إلى ثقافة ولغة لها كيانها القائم بذاته، والعريق على وجه التخصيص. ولاسيما وعي المنزلة الدونية التي وضعت فيها هذه اللغة وثقافتها، فكان أن فتح هؤلاء، كلٌّ من موقعه، جبهة النضال من أجل إحلال هذه اللغة وثقافتها منزلتها الطبيعية، وما يتطلبه ذلك من تضحيات وكفاح طويل النفس. وإذا كان شعراء ثلاثة على الأقل هم أخياط وإدبلقاسم، وأزايكو قد جمعتهم الغيرة على هذه اللغة وثقافتها فإن وعيهم تبلور على نحو متحضر فتجلى في تأسيس **جمعية البحث والتبادل الثقافي**. ولكن زاوية المقاربة اختلفت دون أن تفقد طابع التكامل. فهذا إبراهيم أخياط نذر نفسه للعمل الجمعوي متعدد الأبعاد؛ بينما صرف إدبلقاسم جهده جهة العمل الحقوقي على نحو خاص؛ أما أزايكو فقد تجرد للبحث العلمي. وكان له فضل كبير في إلقاء حجرة أولى ثقيلة في بركتين راكدتين هما: بركة الثقافة الوطنية، وبركة التاريخ والبحث التاريخي (تاريخ المغرب والبحث فيه، وهما بعدان معقدان يلمسان ماهية التاريخ المغربي؛ ومنهجية بنائه وتحريره من أوهام الإيديولوجيا). 5) من الطبيعي، بناء على ما تقدم، أن تؤثر الخلفية المذكورة (في

جانبيها الفكري والأدبي) في محتوى القصائد وطرق إبداعها. ومن سمات ذلك تحرير عدد من الدوال الرمزية المستعملة آنفاً من حمولتها الأحادية النمطية (الغزل، الحب) وإعادة ملئها بأبعاد دلالية ورمزية مستجدة وفق السياق العام المحكوم بتهميش اللغة والثقافة الأمازيغية. 6) إحياء ذكر عدد من أعلام الثقافة الأمازيغية العريقة (إد بلقاسم في ديوانه)، أو التي ما زالت قائمة بادية للعيان (أزايكو "تاكتبيت" (=جامع الكتبية في مراكش، وصومعته على وجه التخصيص)، (أكادير، واكرار). 7) منح عدد من الدوال اللغوية أبعاداً جديدة مشبعة بالطابع الرمزي (مثال ذلك "الأم" عند أزايكو إن قورنت بالأم عند مستاوي "قصيدة إكيكل" (= اليتيم)). ويمكن الذهاب إلى ما هو أبعد من هذا بقولنا إن وعي الشعراء في هذه المحطة وتكوينهم "الأدبي" مكنهم من إعادة صياغة أهم مرتكزات القول الشعري الأمازيغي، فجعلوه بذلك منخرطاً في دينامية مفتوحة (المغرب، شمال إفريقيا، المتوسط، الغرب...). 8) أضحت مصادفة عدد من الكلمات "الجديدة" ثابتاً في دواوين هذه اللحظة (تجد كل ديوان مذيلاً بمعجم كلمات مشروحة، ليست كلها في حاجة إلى شرح [على هامش هذا نقول: ربما كانت هذه هي البداية الطبيعية لخلق لغة أمازيغية فصيحة. لقد بدأت العملية من قبل الشعراء، ولكن المعهد تكفل بالمهمة اليوم، وقد راكم حداً معقولاً من الخبرة]. واللافت للانتباه أن هذا الإغناء المعجمي يستجيب لحاجة الشاعر التعبيرية، وليس تمريناً ذهنياً فارغاً. وفي هذا المنحى يحتل أزايكو رأس القائمة بفضل حسه اللغوي المرهف من ناحية، وبفضل إلمامه باللغة الأمازيغية إلمام اللغوي.9) أضحى الشاعر- ارتباطاً بالنقطة السالفة- معولاً أكثر فأكثر على "النسيج اللغوي، أو التوليف اللغوي" (=المجازات والاستعارات...) في خلق المتعة وتوليد المعنى. وليس مصادفة أن

ينحو التعبير الشعري في هذه المرحلة نحو "مقاطعة" التشبيه الصريح، ليتبنى التشبيه المضمر أحياناً والاستعارات المتتالية أحياناً أخرى. 10) فسح الإنتاج الكتابي أمام الشاعر فرصاً حقيقية لاستثمار إمكانيات الكتابة على الصفحة (فضاء الصفحة)، وإمكانيات الكتابة نفسها (لعب لغوي هادف). نذكر من ذلك التكرار المنتظم، والإكثار من أصوات بعينها، والتوازي، والتضاد، والتقابل، وقس على هذا.11) لم يستثمر الشعراء على القدر نفسه هذه الإمكانيات، وإنما نلاحظ تفاوتاً بينهم يتجلى في أن أزايكو يحتل الرأس في هذا الإطار. يبرز هذا من خلال: أ) العبارة المركزة؛ ب) انتظام طريقة الكتابة بالأمازيغية؛ ج) الاشتغال "الشعري" على القصيدة ومحاولة الاستجابة لمتطلباتها الفنية، وهذا عنصر غير منتظم عند أخياط وإد بلقاسم؛ د) تطور تجربته الشعرية من ديوان "تيميتار" (=العلامات) إلى "إزمولن" (=الجراح)؛ ه) قدرته على الجمع بين مقتضى الحال ومقتضى الفن في قصائده (أكبر شاهد على ما نقول قصائد "إزمولن"). 12) تفاوت حجم القصائد طولاً وقصراً بحسب الموضوع و"متطلباته"، بينما يميل شعراء المحطة الأولى إلى تماثل الحجم، وإلى طوله (انظر جهادي في "تيماتارين")، علاوة على تبني قالب روتيني (تصفيف القصيدة) في كل القصائد أو جلّها، بينما يستثمر شعراء المحطة الثانية ما يبيحه فضاء الصفحة من تكسير لهذا القالب (طول السطر، نقط الحذف، النقط والفواصل...).

2. أمارك في شعر الروايس: مثال محمد بن يحيى أو تزناخت

سننكب في هذا القسم على استكشاف العلاقة بين الرايس وشعره. كيف ينظر إلى هذه العلاقة؟ هل هي اختيارية أم "قهرية"؟ كيف ينظر المجتمع إلى الرايس وقد بلغ

من الكبر عتياً، ومع ذلك لا ينفك ينظم شعراً؟ كيف يسوّغ الرايس هذه العلاقة المكينة؟ كيف عبر عن تلك العلاقة؟

النص الذي سنتخذه محور هذه الدراسة عنوانه "نينا الحسنِ"، يقول مطلعه:

أمارڭ ألهْوَ ماك ريغ مْلاتي ما سْرْكْ نْسْكار (= يا شعر ما حاجتي إليك؟)

غيرْ دَ گيگي تْمْرَّاتْم طّافغ لحيلت (=مافتئت تعذبني؛ وأنا أسايرك)

نگا س غ إشيبانن نرا (أ) نطّاف لوْرْد إنو (=وأنا شيخ عليّ الانكباب على العبادة) ...الخ

3. أمارك في نظر محمد بن يحيى أو تزناخت

يتخذ أمارك عند ابن يحيى صوراً متعددة، ولكن فعله واحد؛ فهو تارة أشبه بالحادي، وهو تارة ثانية جحفل من الجيوش، وهو تارة ثالثة باشق، وهو تارة رابعة فارس لا يشق له غبار. أما المشترك بين هذه التمثلات فهو عدم قدرة الشاعر على المواجهة لعلمه المسبق بأنه الخاسر لا محالة.

تنقسم القصيدة بناء على ما تقدم إلى أربعة أقسام، ومن ثم سنعالجها وفق ذلك.

3-1. أمارك الحادي

خصص بن يحيى المقطع الأول لمخاطبة "أمارك" مخبراً إياه عن تعبه من علاقته به. علاقة أضحت قسرية ما دام الرايس راغباً في الانفلات من عقالها، وقد قدم له مبررات تجعله يشفق لحاله (تقدم السن، الرغبة في التفرغ للعبادة)، ولكن أمارك لا ينصت ولا يقبل. ولذا انقلبت العلاقة من المتعة إلى المحنة:

1) أمارگ ءا لْهوا ماك ريغ ما سرك نسكار

2) غير دا گيگي ثّمْرّ اتْم طَافاغ لْحيلْتْ

3) نگ س غ- ئيشيبانن نرا (ءا) نطاف لْورد ئينو

4) نضوف ءامر لموّن لوقت ئيساول ناغ ءاس نيت

5) ئيميل غير تگيت ءالكامو نو غ ءوفوس نون

6) دينَّ ثْريت ءاديسّ تويت ءوراغ تّشاوارتي

يبدو من خلال هذا المقطع أن العلاقة بين الطرفين أضحت متوترة: الرايس أصبح راغبا عن "أمارك"[10] لأن العلاقة أصبحت متعبة بل مرهقة بل محنة، ولذا يرغب في وضع حد لها، ولكنه في الوقت نفسه يداري "طافاغ لحيلت". هو راغب في الانفلات من أسر أمارك ولكنه عاجز عن تحقيق ذلك. ونظراً لاستحالة تحقق الطلاق بناء على رغبة الرايس، فقد اختار هذا طريقا آخر أشبه بالاستعطاف. وهذا ما يعكسه بسط حاله اليوم "أصبحت شيخاً هرماً"، ولم يعد لائقاً بمن هو في وضعي الاستمرار في "أمارك"، ثم إن حاله تقتضي الانصراف إلى العبادة والانقطاع لها. هاتان حجتان ساقهما الرايس لتبرير رغبته في الطلاق.

بيد أن لأمارك قلباً لا يلين، وربما زاده تأفف الرايس أولاً ثم استعطافه تشدداً. وهذا ما جعل الرايس يستعمل لفظة "ألكامو" (=اللجام) كناية على أن مصيره لم يعد بيده، وأن هذا الطاغية يمارس عليه سلطانه القاهر إذ بلغ في الاستبداد حدّه (لم يعد

[10]- هذا مع العلم أن الرايس بذل ما في وسعه – وهو في عز شبابه- ليصبح ناظما لا يشق له غبار.

يستشيره في أمر التنقل). وفي اعتقادنا أن الرايس اختار هذه الخطة استعداداً لما سيلي. نعني أنه لا (لم يعد) يملك قدرة على تقرير مصيره.

يترتب من المقطع أعلاه الخطاطة الآتية:

أمارك المتعة/ أمارك الألم = الرايس مختار/ الرايس مجبر

أمارك المتعة/ أمارك المحنة = الرايس حر/ الرايس مقيد

أمارك اختيار / أمارك إجبار = الرايس مستقل/الرايس تابع

تلك هي الثنائيات التي تميز العلاقة بين الاثنين "الرايس و أمارك". لقد انقلبت الآية؛ ففي يوم ما كان الرايس يخطب ودّ أمارك، وكان حينذاك مستعداً لبذل الغالي والنفيس في سبيل إتقان قواعده، وهو اليوم يرغب في التخلص من هذا الذي أصبح صعب التحمل. كان شاباً مغرماً بأمارك، وأصبح شيخاً هرماً متأففاً من أمارك.

على أن اللافت للانتباه ورود ثنائية غير مصرح بطرفها الأول. أعني ثنائية: أمارك الدنيا/ ... الآخرة. تمثل الطرف الثاني لفظتان هما "لورد ولمودّن" (=السبحة والمؤذن، أي الانقطاع للعبادة)؛ أما طرفها الأول فقابل للاستنباط كما فعلنا. هل هو الندم؟ هل هو التنصل من كل ما نُظم؟ هل يؤمن الرايس بتناقض ما بين أمارك والعبادة؟ هل يستغفر لما يكون قد مارسه عليه سلطان أمارك من إلهاء عن أداء فرائضه اليومية؟

لسنا نميل إلى تصديق هذه الثنائية، لاسيما وأن الشاعر قد جنّد قسطاً غير يسير من شعره لموضوعات دينية؛ بل إن افتتاحه لكل أغانيه باسم الخالق يدل بما لا

يدع مجالاً للشك على أن ما سيق له الكلام يعتبر، في اعتقادنا، حيلة وحجة سيوظفها في مواجهة ما ورد في الجزء الثاني من هذا المقطع:

(7) ءينّا كْرا غْ مْدن لا يلاه يلاّه

(8) ءينا كرا غ مدّن ءيشيب بن ءيحيا

(9) ءيكا ءامعضور ءورتا جّين ءيسّن ءيس ءيخرّْاف

(10) ءار ءيتّلامّا لعاقّل ءامعضور ءايت واوالْ

إذا كان المقطع السالف عبارة عن مونولوج، فإن هذا الثاني رواية عن شخص أو أشخاص آخرين يؤاخذون على الشاعر استمراره في "مداعبة" أمارك. والظاهر، من خلال ما ورد فيه، أن المؤاخذة تنبني على ما يلي:

- أن ابن يحيى (الرايس – الشاعر، الشخص) ابيضّ رأسه، أي أنه أصبح شيخاً (تقدم السن)،

- أنه أصبح أحمق،

- أنه يرفض الاعتراف بأنه يخرف (= أصابه الخرف شعراً وسنّاً)، أي أنه في خريف العمر لم يعد بينه والقبر سوى لحظات أو خطوات.

- أنه مازال يجالس "أيت واوال" (=الروايس)، وهذا من مظاهر حمقه وخرفه.

هي مؤاخذات قابلة للتلخيص في كلمات: الشيخوخة، والحمق، والخرف، و"التصابي".

ينطلق منتقد (أو منتقدو) ابن يحيى من أمر محوري في احتجاجه تُمثّله الشيخوخة، ويترتب عليها -بناء على ما تواطأ عليه المجتمع من قالب نمطي مفروض مفاده أن "الشيخ" ينبغي أن يتنصل من كل الأعمال والأفعال وأنماط السلوك المتصلة بمرحلة معينة من العمر (الشباب) حيث تكون وقتذاك مقبولة بل مستحبة- وجوب التكيف مع ما يقتضيه سن الشيخوخة من وقار وابتعاد عن مواطن "الشبهة" ولو كانت أمارك. وهذا ما يحتم عليه أن يطلّق "الرايس-الشاعر" لينضبط لمقتضيات المرحلة الجديدة كي يستعيد "الشخص". يرى المنتقد (المنتقدون) في سلوك الرايس شذوذاً، ولذا وجب تنبيهه إلى ضرورة الانصياع للقالب المذكور.

هو انتقاد مؤلم للرايس، ولكنه لا يملك أمام قهر أمارك حيلة. ألم يعبر عن تأففه منه ورغبته في التنصل منه؟ لكن هل وفّق في ذلك؟ لا، لم يوفق. حاول التخلص من "الرايس" و"استرجاع" ابن يحيى "الشخص"، ولكنه لم يفلح لأن أحدهما تلبس الآخر حتى أصبحا كائناً واحداً وكياناً واحداً يستحيل الفصل بينهما. المنتقد لا يهاجم الرايس أو أمارك هكذا على الإطلاق، وإنما ينتقد "الشيخ" الذي يرفض الاستسلام للقالب الاجتماعي؛ إما لأنه أحمق، أو مخرف، أو متصاب. ومهما كان السبب فالنتيجة واحدة.

كان بإمكان الرايس أن يقلب ترتيب المعنى فيقدم الانتقاد على التبرير، ولكنه اختار العكس، لأن الترتيب على النحو الذي فعل أبلغ وأقوى. والغاية من ذلك إفراغ النقد والمؤاخذة من أي معنى، مادام الرايس مسلوب الإرادة أمام أمارك المستبد المتعجرف. ذلك أن العقد الجامع بينهما يتضمن بنداً واحداً لا يقبل الإلغاء: الوفاء والإخلاص، الذي يصل حد العبودية، حتى الموت. ومعنى ذلك أن ابن يحيى

"الشخص" لم يعد له سلطان على ابن يحيى "الرايس". يترتب على ذلك أن الانتقاد لا موضوع له لأن المنتقد يخاطب "الشخص" مفصولاً عن الرايس. وهذا ما لا يستقيم في نظر ابن يحيى ما دام كلّ منهما مندغماً في الآخر.

3- 2. أمارك فيلق من العساكر

11) ماخّ ءاوْرءيتنهويْخف نّس يوفاسن ءاوال ءينْو

12) ءيمّا ءيموريك ءيغياغ س- وفوس ءاراغ ءيكّات

13) س لحديد نّس ءورنْك مامنك نقّال ءولا نوتْنْتْنْ

14) ءيلاكن ءا طّنبورن لعاساكير، ءولا لمزاركيّا

15) ءولا لودايا ءولا لبواخر، لْحْكام نّس

16) ء يعومّ كولّو دّونيت ماس ءيغين ءات يخالف

افتتح الرايس هذا المقطع برد استنكاري فحواه أن على المنتقد الالتفات إلى نفسه، وتوفير نصحه، وذاك أفيد له وأفضل من تتبع حركات الرايس وسكناته. وبتعبير موجز نقول إن قول المنتقد يعد، في نظر الرايس، تطفلاً وفضولاً وتدخلاً فيما لا يعنيه. بل بالإمكان استنباط أن الرايس يرمي المنتقد بالجهل؛ يتضح ذلك إن ربطنا بين السطر الأول من المقطع وما يليه من تجليات أمارك (فيلق من العساكر ...)، وكذا ما اختتم به المقطع من تحد للمنتقدين: "...ماس ءيغين ءات يخالف؟" (=هل من قادر على تحدي سلطانه؟).

في هذا المقطع تتجلى الصورة الثانية لأمارك، وهي تتألف من العناصر الآتية:

- ءيغياغ س ءوفوس اراغ ءيكّات = الاعتقال، التحكم، التعذيب.

- يلا لعاساكير ءولا لمزاركيا + ءيلا لودايا + لبواخر = جيش من المشاة والرماة والبحارة.

- لْحكام نّس ء يعومّ كولّو دّونيت = بسط سلطانه على الأرض كلها.

النتيجة: ماس ءيغين ءات ءيخالف؟ (=هل من قادر على تحديه؟)

الركن الأول من الصورة تكرير للمحنة الواردة في المقطع الأول (ألكامو= العنان)، ولكن بإضافة تعمق المعنى منتقلة به من المحنة إلى التعذيب (الضرب)، دون إغفال الواسطة (ءيغياغ س وفس). على أن السطر يفيد- لو شئنا الاختزال- التعذيب من خلال معنيي الاعتقال والتحكم. الرايس مجرد من الحرية، وعرضة للتعذيب. وهذا نوع من الإمعان في إشعار المنتقد أن الرايس مجبر على ما هو فيه، ورمي له بجهل أمور أمارك. وإلا فمن ذا الذي يستلذ التعذيب إلا المازوشي؟

من أجل زيادة توضيح اختلال موازين القوة بين الرايس وأمارك لجأ إلى المقارنة الضمنية:

- أمارك له جيش بري (مشاة ورماة) وبحري (سفن حربية)

- أمارك جبار (خضوع الأرض كلها لسلطانه)

- "الشاعر أعزل".

الشاعر اعتقله أمارك. هب أنه فكر في التخلص منه، فهل سيفلت من قبضته؟ مستحيل، لأنه سيد البر والبحر معاً بسط عليهما سلطته وفرض فيهما جبروته. هذا

والحال أن مخرج الرايس إما بري وإما بحري، وهذان خاضعان معاً لمراقبة أمارك وسلطانه. فما العمل؟ قد يقال إنه الجو/ السماء. ولكن الرايس قطع هذا السبيل أيضاً مادام سلطان أمارك قد "عم الدنيا" من ناحية، وما دام أمارك قادراً على التجلي في صورة نسر كما سنرى في المقطع اللاحق. ليس أمام الرايس إلا الخضوع؛ وهذا ما يعبر عنه السطر الأخير: "من له قدرة التمرد على أمارك؟". وما دام الأمر كذلك فليس أمام الرايس سوى الاستسلام لمشيئة أمارك وهو ما اختاره، إن أمكن الحديث عن الاختيار في هذا السياق.

3- 3. أمارك الجارح (= الصقر، النسر الباشق..)

يتضمن المقطع الثالث أدناه صورة ثالثة من صور أمارك. فما هي مميزاتها؟

17) ءيكا لهاوا بو لارياش يكا طّيرءيكا زوند

18) ءيكيدريبدّ ءوكان ياسي سّيف ءور-ءا تّاسين

19) بنادم ءورءيكي ما يحاصْريانْ ءيغ ءاس ء يساول

20) ءوريمل ءا يعضريانتْ ءوريسالان مقار

21) ايس دينا نكا اوحداني مورءاس ءيسنغي تاسا

22) زوند لكافريبدّ، ءوكان فات ءيكّات ءارتّ ءيطُوّع

23) ءيكا ءامناي ءيغي لالَم ءيغي سّيف ءارءيس

24) ءتّطُوَّع تيميزارءورءيفيل ماني غ- ءورء يسيّح

أشرنا في ختام معالجة المقطع السالف إلى أن أمارك بسط سلطانه على البر والبحر، وها نحن نرى أنه أضاف إليهما الجو أيضاً؛ وهكذا حوصر الرايس وضُيق عليه الخناق، فما حيلته؟ الاستسلام.

يتخذ أمارك في المقطع الحالي صورتين أولاهما صورة صقر، وثانيتهما صورة فارس. ولا بد من التوقف قليلا عند الطريقة التي سلكها الرايس في التعبير عن الصورة الأولى. لقد نهج سبيل التدرج من التعميم إلى التخصيص:

أمارك له جناحان (=بو لارياش)،

"" طائر،

أمارك صقر.

أما الرايس فلا يملك جناحين، وليس طائراً، كما أنه ليس صقراً مشرفاً من الأعالي على طريدته، قادراً على اصطيادها دون عناء. وحين يُستعمل "إكيدر" مشبهاً به في شعر الروايس وفي الثقافة المغربية عامة ومنها الأمازيغية، فلإيصال معنى القوة، والنظر الثاقب، وسرعة الانقضاض، والمفاجأة، ومن ثم السيطرة على الأجواء (وهي لا تختلف في ذلك عن الثقافات الأخرى)، هو سلطانها، ولا يقدر على تحديه من الطيور أو الزواحف، أو الثدييات من القوارض إلا الراغبة في الهلاك.

على أن إكيدر المذكور هنا يستعير من الإنسان القدرة على استعمال السيف بلا رحمة أو شفقة. هو فظ غليظ القلب لا تلين قناته ولا يرقّ لحال الطريدة التي لا حول لها ولا قوة. وهذا المعنى متضمّن في قول الرايس: "أور-ءا تّاسين". ننبه إلى أن الجملة هنا غير تامة، أي أن الرايس لجأ إلى الحذف معتمداً على فطنة السامع من جهة،

وعلى ما ورد في المقطع نفسه. والمحذوف هو ما يلي: " فْ يان ءارتّ يطُوّْع"، وهكذا تصبح الجملة: "ءور - ءا تّاسين ف يان ءارتّ يطوّع"(= لا يهدأ له بال حتى يُخضع غيره). لجأ الرايس إلى الحذف استجابة لضرورة الوزن، لأنه لو أكمل الجملة ولم يحذف لانكسر الوزن.

في السطر التاسع عشر أضفى الرايس على أمارك صفة بشرية "الكلام"، وينبغي أن نترجمها بحسب السياق "بالأمر". وبعبارة أخرى إن المأمور من قبل أمارك لا يملك إلا التنفيذ، بل يصبح كالمسحور، أو المجنون لا أحد يستطيع إيقافه أو مواجهته. وبناء عليه تنضاف صفة أخرى إلى أمارك هي "الآمر" الذي لا تُعصى أوامره. وهذا ما يبينه الرايس في السطرين العشرين والحادي وعشرين:

لا يقبل الأعذار، مهما كانت وجيهة في نظر المعتذر

قلبه قدّ من صخر، لا يعرف الرحمة أو الشفقة،

وهو في هذا يشبه "الكافر".

على أن التشبيه الوارد في السطر الحادي وعشرين قابل للارتباط بمحورين: أ) أمارك كالكافر؛ و ب) "المأمور" كالكافر. فالأول فاعل، "يضرب" المأمور إلى أن يطيع فينفّذ الأوامر؛ والثاني ضحية، يُضرب كما يضرب الكافر إلى أن ينفّذ ما أمر به. وإذا كان المقطع يحتمل التأويلين معاً، فإننا نعتبر الأول أكثر رجحاناً، وذلك بالاحتكام إلى سياق الكلام. نعني سياق النص الذي تتألف منه صور أمارك: أ) الجيش القوي المتحكم بحراً وبراً، ب) الصقر الباسط سيطرته على الأجواء؛ هذا علاوة على القهر

والجبروت سمتين ذُكرتا في المقطع الأول. ومن ثم فالمقصود بالكافر (=لا يشفق ولا يرحم...) هو أمارك.

التشبيه الثاني اختتم به الرايس هذا المقطع، ومفاده أن أمارك يشبه الفارس المغوار الذي لا يشق له غبار، يمسك بإحدى يديه علماً (= دلالة على أنه رئيس الفرسان وزعيمهم)، وبالأخرى سيفاً يستعمله لتطويع (=إخضاع) البلدان جميعها (=العصاة والمتمردون).

ما هي قدرة الرايس على مواجهة هذا الفارس؟ هل يستطيع عصيان أوامره؟ هل يستطيع التمرد عليه؟ حاله لا تنبئ إلا بالعكس تماماً. هَبْ أنه رغب في المواجهة والتمرد والعصيان، فهل يستطيع ذلك فعلاً؟ كلا، والسبب بسيط يتمثل في أن أمارك الجبار، أمارك الجيش الجرار، أمارك الصفر المنقضّ، أمارك الفارس المغوار موجود في قلب الرايس ودماغه ووجدانه. ومن ثم لا قدرة له على الرفض أو التأفّف؛ فالرايس نفسه هو أولئك جميعاً.

أما الغاية من سبك المعنى وإخراج علاقته مع أمارك على النحو المعالج حتى الآن فهو إشعار السامع المنتقد بأن انخراطه في أمارك واستمراره في الإخلاص له ولطقوسه أمر محتوم لا قدرة له على رده. ومن أجل إبلاغ ذلك للمنتقد قلب أمارك في صور عدة مستعملاً ما يدركه الموجه إليه الخطاب.

3-4- أمارك (العاشق) يمدح إخلاص الرايس

في المقطع الأخير من النص شبه حوار بين الرايس وأمارك؛ ولينتبه القارئ إلى أن النص افتتح على هذا النحو، أي بتبادل بين الرايس وأمارك. ومفاد كلام الرايس في كلتا الحالتين (افتتاحاً وختماً) التأفّف من أمارك والرغبة في الانفلات من إساره:

25) نّيغ ءي- لهاوا فارقاتاغ رميغ ءاوال نّك

26) ءينا ءوراك زْديغ ءور فلاك ءوسيغ ءافوس نو

27) ءينّا متاغ تكيت ءامخاين سلات نسرس ءاون

28) ءالّيغ دا - تّخدام س- صفا نْنّا ما مكاك

29) نسكار ءا بو نّيت ءا ياخاتار ن -تامونتي

30) غاسّانّ غ- ءاك زديغ ملا - نمصافاض ءينيغ ءاون

31) ءا ياسمون ءا بو نّيت نصمحاون صمحاتانغ

32) ءار نتّعاواد ءي وانّد ءيفقان ءامر غ - ءوفوس نو

33) س- لخدمت ن- بو نّيت ءور ءيتّاحلن ءاوال ءينوي

34) بسم الله نبداد لحاديت ن يان مي ءيمّوت وول ءيريكم ءاتاماكارت

35) ءور ءيزضار ءي واوال ءاخّا ءيكا تاموزونتي

على أن الاختلاف بين ما افتتح به هذا المقطع وبين مطلع المقطع الأول هو طلب الرايس من أمارك "أن يبتعد عن طريقه، لأنه تعب منه" (= إطلاق السراح)، ولأن

طاقته على التحمل أضحت في حكم المعدومة. ولكن أمارك يلجأ إلى خطة أخرى مغايرة أساسها "رفع معنويات الرايس"، وذلك بذكر الأسباب التي تجعله يلح على "التشبث" بالرايس:

إن الرايس ليس غشاشاً؛ يجدّ في العطاء المستمر،

إن الرايس "يعمل بجد" متفرغاً للقول والغناء الراقيين،

إن الرايس وهب حياته ووقته لأمارك، "بنية صافية".

وبناء عليه يصبح أمارك راغباً عن قطع ما اتصل بينه والرايس، بل إن خطابه أشبه بالمحب الولهان بعدما ظل مستبداً لا يكاد يلتفت إلى ما يعانيه الرايس ويكابده من "العقد" المبرم بينهما. وهكذا يصف أمارك الرايس بأنه "ءاخَتار ن تامونتي"، و "ءاسمون". وفي هذا المعنى قال الفرنسيون:

Qui aime bien, châtie bien.

في السطور الأخيرة من المقطع يتسم خطاب أمارك بالعطف والرقة، حتى إنه يتأسف للفراق القادم. ولكنه لا يريد أن يفترقا وهما على خصام، ولذا يطلب الصفح من الرايس، ويعده بأن يخلّد ذكره بين ممارسي أمارك وعشاقه. وهل يطمع الرايس في ما هو أعظم من هذا؟ لسنا نظن ذلك.

لقد تحولت طبيعة العلاقة بين الإثنين إلى توقير بعد ظلم وتعذيب. وما كان ممكناً أن تصبح كذلك لو لم يعبر الرايس صراحة عن تعبه مما يحمله أمارك من مشاق، ومما قاساه من الإخلاص له.

السؤال الذي ينبغي أن نطرحه في ختام هذا القسم من الدراسة هو: ما العلاقة بين السطرين الأخيرين والنص؟ نظن أن الرايس يخاطب بقوله هذا منتقده الذي روى مؤاخذته في بداية النص. ومفاد قول الرايس أن الراغب في المراتب العليا، واحتلال درجة متقدمة في مراقي أمارك ينبغي أن يستعد للتضحية والإخلاص في العطاء، ولن يتأتى له ذلك إلا بالانكباب على تربية النفس على التضحية بوقته وماله من أجل ذلك. أما من لا يستطيع أو لا يريد فليبتعد عن أمارك لأن متطلباته وشروطه أصعب من أن يتحملها العادي من الناس.

الدراسة السابعة

أحواش ورزازات: الوظيفة والدلالة[11]

تقديم

لابد من الاعتراف بأن مقاربة أشكال التعبير الفنية الجماعية التي أنتجتها الثقافات المحلية[12] المغربية تمثل تحديا حقيقيا. ووجه التحدي فيها أنها في أغلبها علامة مركبة، ومن ثم معقدة، تتداخل فيها مكونات متعددة تنتمي إلى حقول فنية متنوعة. غني عن البيان أن

[11]- نشرت الدراسة بمجلة "قراءات"، ع 1، ربيع 2005، صص 4-26.

[12]- هذا مصطلح نقترحه للحلول محل "الثقافة الشعبية"، "الفولكلور"، "الأدب الشعبي"، "الفنون الشعبية"، وذلك لما له من قدرة تعميمية تشمل جميع أشكال التعبير وأنواعه البصرية والشفوية والموسيقية، الجامدة والمتحركة... والمعتقدات والتقاليد والعادات والطقوس الجماعية والفردية. وكذا من أجل تحرير حقل البحث من شيء غير قليل من الأحكام المسبقة والنظرة الدونية... وثالثا لأنه مصطلح يستجيب لنوع المقاربة والتصور اللذين نسعى إلى بنائهما و"الترويج" لهما لعلهما يلقيان الاستحسان والتبني من الباحثين المعتنين بهذا المجال. إن صفة المحلية لا تنتقص في شيء من قيمة التعبير الفني المعني. هذا فضلا على أنها تربط بين المنجز ومكانه ربطا وثيقا مادام العنصر الأساس المحدد لمكوناته وكيفيات ممارسته، ومن ثم الاختلاف الملحوظ في بعض المكونات من منطقة إلى أخرى، على الرغم من انتمائها إلى محال جغرافي أو قبلي أو إثني واحد.

الحديث عن عنصر من العناصر المكونة لشكل من هذه الأشكال مفردا أمر سهل ("الشعر"، الإيقاع الموسيقي، الرقص، أدوات الإيقاع... إلخ)، لاسيما إن كان الحديث لا يطمح إلى ما هو أبعد من الوصف. أما إن شئنا مقاربته من حيث هو كل موحد يستمد معناه من تداخل العناصر السابقة وتآزرها، فإن المهمة عند ذاك تغدو شديدة التعقيد.

والملاحظ أن المعالجات التي تمت حتى يوم الناس هذا (باستثناء النزر اليسير) في هذا الباب لا تتجاوز الوصف والتعليق. ونحن إذ نحاول مقاربة أحواش مقاربة مغايرة لما سبقت كتابته، فلأننا نحاول أن نؤسس معالجة جديدة سواء من حيث الأداة أو الإطار الذي تنتمي إليه. ونتمنى أن تكون هذه الورقة مدخلا إلى الأمرين معا.

1. أشكال التعبير الفنية الجماعية

قبل الشروع في الحديث عن موضوع هذه الورقة الرئيسي، نرى أنه من اللازم البدء بتقديم بعض أشكال التعبير الفنية الجماعية. نلح هنا على الطبيعة الجماعية للإنجاز، مما يعني أنه شكل تعبيري مسنن (=مرموز)، أي أن الجماعة قامت بتقعيد هذا التعبير وفق مواضعات وتقنيات محددة ينبغي أن يتقنها كل من شاء الممارسة ثم الإتقان. وهذا الأخير لا يتم إلا بعد الممارسة الطويلة والدربة التي قد يطول مداها الزمني، وقد يقصر حسب طاقات كل فرد وقدراته.

نقترح أن نبدأ بتصنيف مركز لهذه الأشكال حسب المناطق التي تمارس فيها داخل وحدة ترابية/ دراسية تسمى حوض درعة:

I- **منطقة أحواش:** وتمتد على السفوح الجنوبية للأطلس الكبير: تيديلي، تازناخت، تلوات، أيت زينب، إكرنان، إمغران، أكدز (مدخل واحات درعة)، أسيف ن –إيميني، فينت، تاكنزالت... (لغة التعبير اليومية في كل هذه الأطراف أمازيغية تتلون بالبيئة والتاريخ..).

II- منطقة الحضرة والريلة: سكورة (=تكب في مؤلفات التاريخ هسكورة)، وهي مجال يقع في منبسط يلامس سفوح الأطلس الكبير شرقا (مدخل واحات دادس). وتقع هذه بين قبيلة أهل ورزازات غربا وجنوبا، وقبائل إمغران شمالا، وقبيلة أيت عطا شرقا. اللغة "العربية المغربية" هي اللغة اليومية، ولا بأس من التذكير هنا بأن في سكورة ظاهرة لغوية فريدة في الإقليم كله، أعني التداخل المعجمي بين "العربية المغربية" والأمازيغية. يتحدث الناس بطلاقة هذه اللغة دونما مشكلات فهم. إلام يعود ذلك المزج؟ ألتوسط سكورة قبائل أمازيغية دخل في ذلك؟ ألتاريخ العلاقات بين سكورة والقبائل المحيطة بها المتصلة بها دور في هذا؟ سيبقى هذا السؤال معلقا، وربما لن نجد له إجابة -في المدى القريب، على الأقل- لأن الظاهرة في طريقها إلى الانقراض من ناحية، ولأن الإجابة المؤسسة تقتضي إجراء بحث عميق يلامس التاريخ والجغرافية والثقافة، وتاريخ الهجرات والعلاقات والمصالح المتبادلة بين القبائل سيدة المجال.

III- منطقة أحيدوس: يمارس هذا الشكل التعبيري الفني في واحات دادس، على امتداد الوادي الذي تشرف عليه تجمعات سكنية نشير إليها بالمراكز المعروفة: قلعة مكون، بومال، تنغير. ولابد من التنبيه إلى أن هناك على الأقل نوعين من أحيدوس، إذا اعتمدنا العنصر الجغرافي: أحيدوس الجبل، وأحيدوس المنخفضات.

IV- منطقة الدف: اخترنا هذا الاسم لتمييز جميع الأشكال الفنية الجماعية الممارسة في واحات درعة لما له من قدرة على التمييز، مادام مستعملا في هذا المجال وحده في المغرب كله حسب علمنا على أن هذه المنطقة من الزاوية الفنية يحدها الخنق الفاصل بين زاكورة ومحاميد الغزلان. أما الأشكال المعنية بهذا الاسم فهي: الرسمة، والركبة، وأقلال، والسقل، والهرمة، والوسطي، والطحاني، وسليسلة، والتحوفي، والمحمودي والترواح، والمشاط، والركبة. أما لغة الإنجاز فهى اللغة "العربية المغربية".

V- منطقة الكدرة: تنتشر الكدرة في هذا المجال الواحي في المحاميد. واللغة اليومية هي اللغة "العربية المغربية".

إن هذا التقسيم تقريبي، ومن ثم لا يسعى إلى التنميط أو النمذجة. وترجمة هذا إلى لغة نقدية حديثة معناه أن هذه الأشكال ليست أجناسا كبرى تندرج تحتها أنواع صغرى، وإن كان هذا من زاوية نظرية قابلا للتصديق، ولكنه يحتاج إلى برهنة تتخذ البحث الميداني وسيلة للبناء، على أن ينطلق من أسئلة ذات طبيعة إشكالية دقيقة.

ومن الأسئلة التي قد تتبادر إلى الذهن ما يلي:

* هل يخضع هذا التقسيم لقانون معين؟ وتفصيل ذلك تساؤلنا: لماذا نجد شكلا تعبيريا فنيا بعينه في مجال دون آخر؟

* لماذا نجد للشكل نفسه تنويعات مختلفة تحتفظ بالمركزي، وتنوع ما تبقى (نفكر هنا في أحواش، مثلا).

* هل يحكم قانون التاريخ والجغرافية هذا التقسيم؟ ما هي حدود ذلك التحكم؟

* ما هي الشروط والظروف التاريخية، والثقافية التي أدت إلى هذا التنوع؟

* يمكن من أجل التوضيح سوق المثال الآتي: إذا اتخذنا واحات درعة مجالا للتمثيل نجد تعددا في أشكال التعبير الفنية الجماعية على نحو لافت للانتباه، خلاف ما هي عليه الحال في الإقليم كله، فلماذا هذا التعدد هنا بالذات؟ ما هي الشروط والقوانين التي أملت/ أسهمت في انتشار الرسمة في "أولاد يحيى"؟ ولماذا هي مقتصرة على الرجال دون النساء؟ ولماذا انفراد ادراوة بـ"أقلال"؟ ولماذا سيادة الهرمة عند "كدارة" و"أولاد جلال"؟... إلخ.

لا يمكن لأي كان الإجابة عن هذه الأسئلة ما لم يتسلح بمعطيات التاريخ، ومنطق الجغرافية وإكراهاتها، وكذا التباينات الإثنية والثقافية، وتاريخ الهجرات المتعددة التي عرفها المجال المعني. وهو محال غني عرف تعاقب ديانات ثلاثة على الأقل، وشهد ذاك التعاقب صراعات دامية على الثروات، وعلى الطرق التجارية، وعلى الممرات الأساسية، وعلى المواقع الاستراتيجية...

* لماذا بطء الحركة والإيقاع، وجلوس الرجال في أحواش؟ لماذا سرعة الحركة والإيقاع ووقوف المنجزين رجالا ونساء في أحيدوس؟ هل للاستقرار والترحال دور في ذلك؟ وهكذا يتضح أن فهم الأشكال التعبيرية الفنية المذكورة يتطلب الانطلاق من أسئلة تتحدى إمكانيات هذه الورقة وحدودها. ونعتقد أن البحث في الثقافات المحلية في المغرب سيظل يراوح مكانه إن تمسك بطرق المعالجة التقليدية. وهي بالمناسبة

معالجة لا تلقي بالا إلى ما حدث من تغيير في طرق مقاربة الظواهر الفنية المتجذرة في التاريخ والتربة التي أنتجتها.

2- وظائف أحواش:

نقصد هنا الأدوار التي تقلب فيها أحواش. على أن فصلنا بين هذه الوظائف، وكذا ترتيبها على هذا النحو لا يدل على القطائع بقدر ما يدل على التداخل.

1.2. الوظيفة الفنية

لابد قبل الحديث عن هذه الوظيفة من تحديد ما نقصده بأحواش: تجتمع فيه -على غرار باقي أشكال التعبير الفنية الجماعية - المكونات الآتية: أ) الغناء، ويؤديه الرجال والنساء؛ ب) الإيقاع الموسيقي، هو من اختصاص الرجال؛ (ج) الرقص، وتختص به النساء أصلا، وقد يشارك الرجل المرأة أحيانا.

يمارس هذا الشكل التعبيري في ساحة فسيحة، غالبا ما تتوسط القرية. لهذه الساحة حرمتها، ويختلف الاصطلاح من منطقة إلى أخرى: "أساراك" أو "أسايس" في ورزازات و"أسايس" في سوس، و"أرحبي" في طاطا.

المنجزون رجال ونساء. يشكل الرجال دائرة مغلقة يتوسطها الطبل (دّنْدوم) قديما، ويحتل طرفا من أطرافها اليوم. وتشكل النساء محيطا دائريا مفتوحا لزوما، لا يجوز إغلاقه مهما حدث. يظل الرجال جالسين، بينما النساء واقفات تفصل بينهما النار الموقدة لتدفئة الدفوف قديما، وتوقد اليوم بعيدا عن المنجزين. تظل قديما مشتعلة (لأسباب الإنارة، ربما)، بينما توقد اليوم عند الحاجة فحسب.

الآلات الموسيقية المستعملة هي الدفوف والطبل، وفي بعض الأحيان يستعمل ناقوس من حديد يُوقع عليه بمسمارين كبيرين. على أن الدفوف نوعان:

* تاكنزا ن- وامّاس (="دف الوسط"، حرفيا)، ويختلف عددها حسب متغيرات عديدة منها المناسبة، وطبيعة المشاركين، والغاية من إقامة أحواش. والحد الأدنى هو دفان.

* تاكنزا ن- نّقر (="دف الركن"، حرفيا)، وقد يكون المقصود النقر عليها فحسب، مادام الناقرون عليها يستعملون إيقاعا واحدا طوال الوصلة.

* تاكنزا ن- أوسْكْليكل (="دف المسايرة" أو "ضابط الميزان الإيقاعي")، وما هي في واقع الأمر إلا "دف الوسط" يؤدي صاحبها دور "ضبط الإيقاع" إلى أن يتعب الموقّع على "دف الوسط"، ثم يتحول ضابط الإيقاع إلى دوره الموالي، أي "الوسط". والضاربون على "دف الوسط" يتناوبون في ضبط الإيقاع حتى تتاح لكل واحد منهم فرصة الاستراحة، لأن التوقيع على دف الوسط يتطلب جهدا عضليا لا يستهان به، وعلى نحو خاص حين يكون التنافس شديدا بين قبائل، أو فرق...

الطبل: وجود هذه الآلة قابل لقراءة عميقة إن ربطناه بأصوله "الأفريقية" (جنوب الصحراء) المفترضة، ذلك أنه مميز لهذا النوع من حيث الحجم والصوت، ووسيلة النقر... هذا فضلا عن تقلص دوره إلى حد الانمحاء كلما اتجهنا شمالا (في المغرب).

أما من حيث الأداء فيتركب أحواش من: أ) بداية حيث يغني أحد الرجال أو إحدى النسوة بمفرده (بمفردها) منشدا (منشدة) مقطعا غنائيا معروفا أو مرتجلا.

ب) يردد الرجال جزءا معلوما من المقطع لتعلو الدفوف إيذانا ببداية الوصلة، هذا مع ترديد النساء هن الأخريات الجزء المعني نفسه بالتناوب مع الرجال. ج) يستوي الإيقاع على وزن معين إيذانا باستقرار الاختيار على هذا الإيقاع، ويستمر ذلك إلى وقت معلوم قد يطول وقد يقصر حسب متغيرات ذكرنا بعضها أعلاه. د) يتسارع الإيقاع إيذانا بقرب نهاية الوصلة، إلى أن تختم بإشارة مرموزة من ناقر "دف الوسط".

طوال الوصلة ترقص النساء تبعا لنوع الإيقاع وشدته، أو سرعته، أو بطئه، أو توسطه بين السرعة والبطء....

إذا كان الرجال مسؤولين عن الإيقاع وضبطه، فإن النساء من مهمتهن الرقص والتصفيق، والغناء أيضا. ويمكن تقسيم رقصهن إلى ما يلي:

* ثني الركبتين مع الثبات في المكان، أو مع الحركة يمينا وشمالا.

* ثني الجسم في انحناءة خفيفة من الأعلى إلى الأسفل، والعكس صحيح.

* تلاحم الأيدي وإرسالها أماما وخلفا.

* السير مثنى مثنى قدما مع التصفيق، كل ذلك وفق نظام محكم إلى أن تعود النساء إلى نقطة الانطلاق، وفي هذا إيهام بإغلاق "الدائرة".

* تامركاطّ: ترقص امرأة واحدة أو اثنتان باعتماد حركة الكتفين وحدهما بسرعة فائقة، مع الثبات تارة، والحركة أخرى إلى الأمام أو إلى الخلف.

* التصفيق مع الانحناء جهة اليمين أو الشمال، مع الثبات في المكان أو الحركة، حسب مقتضيات الإيقاع.

نستخلص مما تقدم أن أحواش يقوم على ثنائية الحركة/ الثبات. فالحركة للنساء، والثبات للرجال. ما هي دلالات ذلك؟ هل هو تمثيل لارتباط الرجل بجماعته، وقبيلته وأسرته (=قيود؟)، والعكس بالنسبة للمرأة التي ينتهي ارتباطها بالزواج؟ هل يمثل تقسيما للعمل: المتعب، والمجهد للنساء، والمريح للرجال؟ هل تدل تلك الحركة على تمكين الحاضرين من تصفح وجوه الفتيات (=حفز الراغب في الزواج؟)؟

سيكون الحديث عن أحواش ناقصا ما لم نخصص بعضا من الحديث للباس. فلباس الرجال موحد؛ وهل كان كذلك قبل اتصال السلطة بمختلف تجلياتها الحديثة بأحواش؟ يتكون اللباس المعني من: أ) جلباب أبيض؛ ب) بلغة بيضاء أو صفراء؛ ج) عمامة أو طاقية بيضاء؛ د "كُمّية" (=خنجر) من معدن نفيس يومذاك ؛ هـ) جراب أبيض أو أصفر اللون.

أما النساء فيتكون زيهن من:

* منديل الرأس: مختلف الألوان، مع أنه كان موحد النوع واللون (الأحمر) قديما. واسمه المحلي يومذاك "أكنبوش".

* قفطان و "دفينة": متعدد الألوان اليوم متناسقها، والظاهر أن كل مشاركة تختار من الألوان ما يناسب ذوقها.

* "تَطّرفت": متعددة الألوان أو موحدتها، والمشترك فيها هو الخطوط المتلألئة البيضاء أو الصفراء التي تضفي على لباس المشاركة رونقا وبهاء، ولا بأس من التذكير

بأن هذا اللباس ثوب طويل عريض: تلفه المشارِكة حول جسمها، وتعقده عند الصدر.

نلاحظ هنا أن زيّ المرأة يتعمد التعدد في اللون، خلاف ما هو حاصل عند الرجال. وفي اعتقادنا أن هناك تكاملا بين الزي والحلي التي تستكمل بها النساء زينتهن:

تازرا: قلادة أو عقد يلتف حول عنق المرأة، ويكون مصنوعا من عقيق يركب في أشكال هندسية تعيد إنتاج أشكال منسوجة في الزرابي خاصة، وقد يكون مصنوعا من قطع نقدية فضية أو ذهبية قديمة.

* "أجرمود": عقد من فضة طويل، يتشكل في أغلبه من سلسلة متصلة تتدلى على طرفي الصدر، وأحيانا توصل بـ"الخلالات" (تيخلالين) وتثبت برأس مسماري فضي طويل على الثياب.

* "إبزكان": دمالج تقليدية مصنوعة من فضة، وغالبا ما تكون ثقيلة عريضة أو رقيقة خفيفة، لها صوت أنيق ورنين أثناء التصفيق.

* "تيخرصين": (=القرط) وقد تكون من فضة أو ذهب، كما تختلف من حيث الحجم والطول، والخفة والثقل.

ومن حسن الحظ أن فرنسيا ترك لنا نصا يصف فيه لباس النساء في العقد الثاني من القرن الماضي: "يرتدين قفاطينهن الزاهية الألوان ويلبسن فوقها ثوبا شفافا تتخلله نقط مطرزة (=تاطرفت). وجذائلهن ملفوفة في خمُر ذات ألوان صارخة تكشف عن آذانهن وتتدلى خلفهن، ويعصبن جباههن بشريط داكن مطرز بالأحمر والأخضر والبنفسجي، أما أعناقهن فمزينة بقلادات طويلة متعددة ومتفاوتة نظمت

فيها كرات "اللُّبان" مختلفة الحجم تفصل بينها قطع نحاسية وأخرى نقدية من فضة. وفي كل خد ثلاث نقط من الحناء، وعلى الذقن وشم. وفي القدمين نعلان أحمران مستديرا الأطراف من صنع محلي"[13].

إن التفصيل الذي تناولنا به هذه المعطيات ضروري لإبراز الطبيعة المركبة لما يسمى "أحواش"، ذلك أن الأذهان تنصرف إلى الغناء والفرجة فحسب، بينما الأجدر أن ننظر إليه علامة مرموزة عُقدت فيها معلومات تتصل بذوق (أو أذواق) الجماعة، بفنونها المتعددة، كالحلي واللباس وغيرها. هي أيضا علامة مركبة لأنها تستنفر حاستي السمع والبصر، وتمتعهما لخلق مناخ من المتعة وتركيز الذهن أيضا لسبر الرسالة المنقولة عبر الغناء. وهكذا تقترن المتعة بالفائدة.

2.2. الوظيفة الاجتماعية

إن استنفار كل هذه الوسائل ليس مجانيا، ولا يمكن أن يكون كذلك. بل لابد من مقصد أو أغراض نعتبرها اجتماعية. ولو توافرت في زمن مضى أدوات التوثيق السمعية والبصرية لكانت لدينا نظرتنا غير نظرنا اليوم لهذه الأشكال التعبيرية.

نظن أن الحديث عن هذه الوظيفة ينبغي أن يتم من خلال الإجابة عن هذين السؤالين: متى وكيف ينجز أحواش؟ لابد من التنبيه إلى أن إجابتنا تستبعد أشكال الإنجاز المتصلة بما هو رسمي أو سياحي (سنخصص لهاتين النقطتين حيزا فيما سيأتي)، وذلك لأن تشخيص هذه الوظيفة يقتضي تحرير هذه العلامة من منهات خارجية لم توضع أصلا استجابة لها.

[13]- أندريه باريس، فنون الرقص في الجنوب المغربي، مجلة التراث الشعبي، ترجمة: حسن جلاب، ص.54.

الزمن (=متى): يقترن أحواش بالأفراح لزوما (العرس والختان). وهنا لابد من التوقف لحظة للإشارة إلى أن العرس والختان طقس جماعي، أي أنك تصادف في القرية الواحدة أكثر من عرس واحد في الزمن نفسه، إذ يتفق المعنيون "بتسيير شؤون القرية" على تاريخ محدد تتم فيه الاحتفالات الجماعية. وهكذا تتحول القرية إلى خلية عمل أشبه بالنحل معلنة تضامنها وتآزرها، مشكلة فرقا لكل منها اختصاص معين ومهام محددة سلفا (الذبيحة، الشاي ومتعلقاته، الطبخ، الفراش، الأواني، إعلام القرى أو القبائل الأخرى...). ويصدق الشيء نفسه على الختان، إذ يتفق أهل القرية على تاريخ محدد ومعلوم، وغالبا ما يكون، في الحالتين معا، بعيد الانتهاء من أشغال الحصاد وما بعده.

وهكذا تأتي الأفراح تتويجا لسنة من الجد والكد والعمل الشاق، فيكون أحواش تعبيرا عن "استراحة المحارب" بدنا ونفسا. قد يصل عدد الأطفال أحيانا إلى أربعين (إلى حدود أواخر الستينيات كان الأمر هكذا في ورزازات المركز، ولكن هذه الظاهرة اختفت لأسباب يطول شرحها، وعلى رأسها تحول المركز إلى "مدينة"؛ بينما ظلت سارية في القرى القريبة من المركز حتى وقت قريب (تابونت، زاويت، فضراكوم، تاماسينت، إسفوتاليل، تيفولتوت، أغان، تاغرامت...)، وكذا القرى البعيدة.

هاتان هما المناسبتان اللتان يرتبط بهما أحواش ولا يتعدى ذلك. ثم إن الزمن يكون صيفا وليلا. ولذلك ارتباط وثيق بالطقس والمناسبات المذكورة آنفا. ولا يمكن، في إطار ما تعاقدت عليه الجماعة من حيث هي ذات ثقافية وتاريخية، أن يمارس أحواش نهارا. بل إن الراغب في ذم إنجاز من إنجازات أحواش غير الموفقة يقول:

"أحواش ن سازال" (= أحواش النهار)، أو إذا أراد أن ينعت شخصا بالفضول قال: "دا تّحوشتِ بلا لوقت"، ويقال أيضا للمتهافت: "سّرغ تهووت" (= تمهل، اصبر).

الكيف: بعد تناول العشاء ينتقل الناس إلى "أسراك": "المتفرجون" ثم المشاركون رجالا ثم نساء، سواء كنّ مشاركات أو مدعوات من القرى الأخرى، أو مقيمات في القرية المضيفة. وحين تتعدد القرى، أو يكون عدد المدعوين من قرى أخرى مناسبا تكون فرق "إضمارا"، بحيث يفتتح أحواش بوصلة يؤديها المضيفون، وفي هذا الوقت يستعد الضيوف القادمون من قبائل أو قرى أخرى في انتظار دورهم. وبعد ذلك يصيح المضيفون "أرايت أيت توالا" (= عبارة تقال لتسليم دور الأداء إلى المجموعات الراغبة في ذلك). وهنا قد تطول المفاوضات وقد تقصر، ويتخلل ذلك ترغيب و "تهديد".. كل ذلك في إطار طقس متعارف عليه بين الأطراف المختلفة، مع علمهم جميعا بأن هذه سنة مؤكدة أو فرض لا يقبل الجدال. وهكذا تتوالى الفرق واحدة تلو الأخرى، ويشتد **التنافس** بين المتبارين يقدم كل منهم أفضل ما عنده.. ويكون المستفيد هم المتفرجون الذين يرتفع ذوقهم وتكتسحهم نشوة الأداء. وكثيرا ما يعقب الوصلة جدال ونقاش بين المتفرجين تقويما لأعمال كل فرقة- قبيلة أو قرية.. وقد لا ينتهي أحواش إلا قبيل أذان الفجر، وقد يمتد إلى شروق الشمس، أو يؤجل الأداء إلى الليلة القادمة.

هذا هو الإطار الطبيعي والحقيقي لأحواش، وفي هذا السياق وهذه الشروط ينجز. وفضلا على ما تقدم هو "وعاء" لقيم الجماعة، وآلامها، وتجاربها، وعلى العموم هو ذاكرتها. وفي هذا السياق لا بأس من استعراض بعض المقاطع الدالة على ما ذكر:

1) السلام عليكم أيا ساراكي

أركيس إتّيلي ووال سلقاعيده

كثيرا ما تفتح الوصلة الأولى من أحواش بهذين السطرين. يتضمن الأول تحية موجهة إلى "أسراك" المقصود به هنا المكان ومن فيه من المتفرجين والمشاركين الآخرين وكذا المضيفين. وفي هذا دليل على التقدير والاحترام اللذين يحظى بهما المقام بكل مكوناته. ومن هنا يكتسب المكان حرمة لابد من أخذها بعين الاعتبار. ومما يؤكد ما سبق السطر الثاني حيث يلح على أن "الكلام" (= الشعر، الغناء..) الذي يقال في هذا المقام يخضع لقواعد مضبوطة، وسلوك محدد لا مناص من احترام ذلك جميعا. وهذا ما تبينه لفظة "لقاعيده" المنطوقة نطقا أمازيغيا من جهة، والخاضع نطقها لمقتضيات الإيقاع.

2) إكماس ن- يان إختِنّ إِكلي باريزي

إِجلو فلاس أَوْرِمِيل ايوْريدي

في السطرين إعلاء من شأن الأخوة، وإلحاح على عدم التفريط فيها. ومن ثم ينبه الشاعر إلى ضرورة اقتفاء الأخ التائه أو الضائع حتى العثور عليه، ولو كانت المسافة الفاصلة دونها البحار، كما تدل على ذلك "باريس". ولا داعي للتذكير هنا بما لهذه الكلمة من وقع في نفوس المتفرجين والمشاركين معا لأنها تحيي في نفوسهم أشجانا تتصل بغربة بعض الأقارب أو الإخوة في ديار الهجرة.

2) أورجين كيكي تودايت اليغن أوفيع

أكادير بو لبروج إِغْلِ إيس أو كوشام

أورجين كيكي تودايت اليغن أوفيع

أوداي غ - أو خربيش أَر إِسْرْغَ أَمان

في الأسطر الأربعة لازمة تدل على الفزع والخوف والهلع، ولكنها في هذا المقام تدل على التعجب والاستنكار. التعجب من قدرة المصاب بالشلل على تسلق الجدار العالي، والوصول إلى أعلاه، على الرغم من أن ذلك مستحيل بحكم شلله. وهنا المفارقة الصارخة التي تضفي على السطر معنى ثانيا، ألا وهو إدانة الوصولية والانتهازية، وحصول الانتهازي على ما ليس من حقه. والكامن وراء ذلك هو إدانة الذين يساعدونه على التسلق والوصول بدون وجه حق، بينما يبعد القادرون المستحقون.

وفي السطر الرابع استغراب أيضا لحال "اليهودي" الذي يهيئ الماء استعدادا للوضوء. وهذا مخالف لما هو معروف. إن في السطر غاية بعيدة هي إدانة النفاق والمنافقين و"إخبارهم" بأن ادعاءاتهم وحيلهم لا ولن تنطلي على الناس. والدليل على ذلك أنها مفضوحة لا تنطلي على أحد، وهي في جلائها مثل جلاء ادعاء اليهودي الاستعداد للصلاة، وما هو بمسلم حتى يفعل ذلك.

(4) إيني تكيت لفاهيم تشاطرْت إِيوَوال

أرا فاصريي تين إيزيمر إيغرْساسن يان

س- أو جنوي أور إلي إيدامن إيس أوي حلّان

إحلاتن شرع، مدن كاتاك أور إيرين.

هذا ضرب من المحاورة القائمة على صناعة الألغاز وتحدي المحاور واستفزازه لحل اللغز. وربما تجلّت أهمية هذا في قدرته على استنفار تركيز المستمعين والاستيلاء

على اهتمامهم وعنايتهم، وكذا جعلهم يشاركون بصفة غير مباشرة في المحاورة الدائرة أمامهم. ومن ثم شهرة هذا الضرب من الشعر وإعجاب الناس به.

اللغز، كما يتضح، وارد في السطور الثلاثة الأولى، وبالضبط السطران الثاني والثالث. أما الأول ففيه تعبير عام يفتتح به هذا الضرب من المحاورة إعلانا للتحدي، تحدي المحاور أو المحاورين. والملاحظ أن اللغز يدور حول ما يلي: «فالسائل يذكر "نازلة" لها كل مواصفات السؤال المتعلق بما هو ديني. هذا خروف ذبحه شخص ما بوساطة مدية تأكيدا لعملية الذبح، ولكن دمه لم يسل؛ فهل يحلّ أكل "لحمه" أو لا؟». قلنا إن ظاهر السؤال يتصل بحقل الدين وعلى الخصوص باب الحلال والحرام. غير أن باطنه يوحي بأمر بعيد عن ذلك. والقرينة الدالة على أن المقصود لا علاقة له بالخروف هو جواب المحاور بأن «الشرع أحلّه، لكن الناس تعرض عنه». فمن هذا الذي يعرض الناس عنه، على الرغم من أن لحمه حلال؟

في اعتقادنا أن المقصود هو الزواج مطلقا. والزواج من "البكر" الفاقدة بكارتها، أو الثيب المطلقة. وإذا كان الأمر يتعلق بالأولى، فإن الشاعرين يسعيان إلى تقويم سلوك الجماعة إزاء حالة وقعت أو قابلة للوقوع، أعني الفتاة التي فقدت بكارتها لسبب من الأسباب. ومن أجل إفحام المعترض على هذه "الثورة القيمية" يقحم المتحاوران "الشرع" سندا لادعائهما أو اقتناعهما، كي يتمكنا من الفصل بين الزواج من حيث هو لقاء بين ذكر وأنثى سعيا إلى تأسيس أسرة، وبين الشروط الواجب توافرها في البكر (=البكارة)، وفي غيرها. وقد جاء الجواب قاطعا: «لقد أحل "الشرع" ما ذكرته، ولكن الناس لا يقبلون عليه». ومن ثم فالغاية من السطور السالفة هي

تقويم ما يعتبره المتحاوران معوجا في حياة الجماعة، وحماية الفتيات أو النساء من البطش أو الاحتقار.

نكتفي بالنماذج السالفة لأن الغاية هي الإشارة إلى أن "موضوعات" أحواش بعيدة كل البعد عن "الأشعار" الرسمية التي تبتدع لمناسبة رسمية. والدليل على ذلك أن هذه تمجها الأسماع في مثل المقامات المشار إليها أعلاه، وهي المقامات الواقعية والحقيقية التي يدور فيها أحواش. أعني المقامات التي يقع فيها التنافس بين منجزين ينتمون إلى قرى متعددة أو قبائل مختلفة، حيث يستنفر الشعراء قواهم التخييلية من أجل إبداع ما لم يسبقوا إليه من القول الراقي. وعلى الجملة تدور الأشعار المغناة في أحواش حول قيم ترغب الجماعة في ترسيخها، أو قيم ترغب في نبذها، وأخرى تسعى إلى استئصالها. والسر في إنشاد ذلك كله شعرا هو الرغبة في ترسيخ المقول في ذاكرة الناس ووجدانهم.

3.2. الوظيفة "السياسية"

وصفنا فيما تقدم الوسط الطبيعي الذي يمارس فيه أحواش، وأشرنا أيضا إلى وظيفتيه الأساسيتين، أعني الفنية والاجتماعية. أما الوظيفة التي سميناها سياسية فلم يوضع لها أصلا. صحيح أن القبيلة أو المجموعة القبلية تسخر فنها ذاك لأغراضها المتنوعة، ولكن ما طرأ بعيد الاستعمار، ولاسيما بعد إطلاق يد الكَلاوي، وأمثاله من القواد، حرة طليقة في جنوب الأطلس الكبير شيء ثان، إذ تحول أحواش في تلك الظروف إلى أداة تكمل الأدوات الأخرى- وإن كانت تختلف عنها طبيعة ونوعا - التي تخدم مشروعا يتجلى في تكريس وضعية شاذة في حياة المغاربة فقدوا فيها حريتهم واستقلالهم.

ينبغي أن نضع هنا أحواش في إطار أعم، ذلك أن ما طرأ من تحويل في وظيفته أصاب عناصر وحقولا أخرى. وبناء عليه نقول إن منطقة الجنوب عامة، وورزازات تخصيصا، عاشت استعمارين: فرنسي وكلاوي، أي عاشت استعمارا مزدوجا (محلي وأجنبي)، وإن كان الأول أداة مسخرة في يد الثاني.

أطلقت فرنسا إذن يد الكلاوي (جنوب الأطلس الكبير) في منطقة واسعة من تلوات شمالا حتى درعة جنوبا، ومن تاليوين غربا حتى تخوم دادس شرقا. وهكذا لا عجب إن وجدنا القصبات "تيغرمين" تمتد على هذه الرقعة جميعها. فهناك، على سبيل المثال، قصبات تلوات، وأيت بن حدو، وتامضاخت، وتيفولتوت، وتاوريرت، وأسكورن، وأكدز، وزاكورة، وتاليوين... إلخ. وفي هذه يقيم خلفاء الكلاوي ليمارسوا النهب وفرض "النظام"، أعني الاستسلام لسلطة القهر والتنكيل ومصادرة عرق الناس وممتلكاتهم، حريتهم بدءا وانتهاء. ولابد من التنبيه إلى وجود قصبات أخرى ليست بالشساعة نفسها، ولا بالكبر نفسه، وهي التي تؤوي "إمغارن". ومن هذه نذكر قصبة "تدولا ن- أومغار"، وقصبة "تيكيرت"، وقصبة "أيت بودادن"، على أن هناك واقعا لا مناص من الإشارة إليه، ألا وهو أن القصبات الظاهرة للعيان اليوم غالبا ما تحل مكان القصبات الأصلية التي بنتها القبائل رمزا للسلطة المحلية التي نظمتها ووضعت قوانينها وتراتبيتها منذ قرون. ولعل تأمل القصبات القائمة اليوم وما خلفها من دمار وخراب يشي بالمعارك الطاحنة التي دارت رحاها بين القبائل دفاعا عن حريتها واستقلالها وقوات الكلاوي القادمة للاستيلاء على خيرات الناس وممتلكاتهم.

ولكي ندرك خطورة هذه الهيمنة نكتفي بوصف موجز للمرافق التي تتكون منها القصبات على عهد الكلاوي:

- مرفق للسكن من طابقين أو أكثر ومستوى أرضي، كل ذلك مخصص لإقامة خليفة الكلاوي وحريمه وأبنائه.

- مرفق الخدم والعبيد: وهو مكون من مجموعة من الدور المتلاصقة المتصل بعضها ببعض تصلها أزقة ضيقة وملتوية بالقصبة، وهي تشكل خلفيتها. وهي في غالب الأحيان لا تبدو للناظر لأن سورا عاليا يحجبها عنه.

- مرفق البهائم: إصطبل للأبقار والأغنام، وآخر للخيول والبغال.

- مخزن للحبوب والعلف، وكل ما يصادر من الخيرات المنتجة محليا.

- سجن: للعصاة، والرافضين الامتثال لشريعة الكلاوي. وغالبا ما يكون ملحقا بالإصطبل.

تبنى هذه المرافق كلها بالسخرة، ودون مقابل، اللهم "رضى الكلاوي وأتباعه، وخدامه". يقع ذلك مرفوقا بسياسة التفرقة بين أهل القرية الواحدة أو القبيلة الواحدة لاعتبارات عرقية أو دينية، أو حسب درجة الامتثال لخدام الكلاوي وقواده... إلخ.

يقوم الكلاوي بمصادرة الحقول وممتلكات القرية أو القبيلة، بما في ذلك بعض الممتلكات الرمزية، فتتحول القرية أو القبيلة إلى خلية نحل تزود "تيغرمت" بما تحتاج إليه من مؤونة ويد عاملة، وعلف، وبهائم... كل ما ومن في القبيلة ملك للكلاوي وخليفته، ويتحول الكلاوي إلى "إله" صغير تمتد مملكته على رقعة جغرافية معلومة الحدود، وكثيرا ما دارت معارك صغيرة بين خلفاء الكلاوي أو قواده حين تتدافع

مصالحهم، ولكنها كانت تخبو بتدخل مباشر من هذا الأخير، أو بتدخل من الاستعمار الفرنسي كي توظف الجهود كلها في ما هو أهم وأعلى.

في هذا المناخ المأزوم الذي حاولنا حصر بعض سماته، أما عذاباته وتمزقاته فكانت رهيبة خبرها من جعلتهم الظروف يقعون في قبضة الكلاوي وزبانيته؛ في هذا المناخ **طرأً على أحواش تحول مهم** يتجلى في ظهور مصطلح جديد شاع بين الناس هو "أيت أوحواش" (=أهل أحواش، حرفيا). وهم فريق من الرجال والنساء معينون سلفا بأنهم "أهل أحواش"، وهكذا انضافت إلى مهماتهم مهمة أخرى يبرز فيها جانب "الإكراه الفني". **إكراه على الغناء والرقص**. إنه التناقض الصارخ بين الوظيفة الفنية الاجتماعية الأصلية والوظيفة الاستعبادية المستحدثة. وهل يجتمع الفن والإكراه؟ قطعا لا. ولكن من مِن الناس قادر على الجمع بينهما إن لم يكن الكلاوي؟ وقد ارتبط بهذا التحول الأول ممارسة أحواش أمام الأغراب من النصارى، مما يقوي الشعور عند الممارسين بالإهانة.

من جهة ثانية، أصبح للفرقة رئيس سمي "أمزوار ن-أحواش"، مهمته الإخبار بيومه وساعته ومكانه. هذا فضلا عن "تسيير" الفرقة، أي حث أعضائها على بذل مزيد من العرق والجهد لتنشيط الكلاوي نفسه أو خليفته أو ضيوفهما، وخلق جو من المرح والبهجة "ينسيهم" ما هم فيه، وتشنيف أسماعهم بمديح زائف لا يصدقه حتى المجانين؛ فما بالك بالعقلاء. **وهذا هو التحول الثاني**، أي المدح الزائف الذي انضاف إلى محتويات أغاني أحواش. ولابد من التنبيه إلى أن أحواش لا يعتمد مسيرا خارج الممارسين، إذ غالبا ما يكون الناقر على "دف الوسط" موجها، وهذا لا ينتبه إليه إلا من مارس هذا الفن أو عايش عن قرب أحوال الممارسين أثناء الإنجاز.

التحول الثالث يتجلى في أن أحواش طقس احتفالي جمالي جماعي لتخليد أفراح الجماعة أو أحزانها، وهو **طقس لا يمارس إلا ليلا**. أما في "زمن الكلاوي" فقد اختلط الليل بالنهار حقيقة ومجازا، ولأن هناك فرقة معينة لهذا الغرض يدخل الرقص والغناء ضمن عقد عبوديتها أو سخرتها، فما عليها إلا الاستجابة لأمر الكلاوي أو خليفته بلا جدال. وهكذا "ألف" الناس سماع إيقاعات أحواش طوال النهار: صباحا، أو ظهيرة، أو عشية، دون أن يملكوا قدرة، أو على الأصح حرية التدخل للنهي عن ذلك، بله إيقافه. ارتبط بهذا التحول ممارسة أحواش في فضاء مغلق داخل القصبة يقصي أفراد القرية أو القبيلة. ومن مستلزمات ما تقدم من التحولات فرض "تنميط اللباس"، وتكليف الناس ما لا يطيقون، على خلاف ما رأينا في وسطه الطبيعي. والحقيقة أن هذا التنميط الذي لحق اللباس لحق أشكالا تعبيرية فنية أخرى في الجنوب، ليس هذا مجال تفصيل القول فيها.

وهكذا يتضح أن التحولات القسرية لحقت: الممارسين (فرقة "مختصة")، والتسيير (أَمْزوَار نْ أُوحواش)، والزمن، والفضاء، واللباس. فهل نحن أمام أحواش حقيقة؟ لا أظن.

والذي نأسف له حقا هو أن الذاكرة الجماعية "عملت" على "نسيان" أغاني هذه المرحلة، إما لأن أغلبها مديح فيه كثير من النفاق، وإما لأن هذه المرحلة ترتبط في أذهان الجماعة بذكريات مُرّة، وآلام نفسية، وفواجع ليسوا مستعدين لتقليبها وإحياء كوابيسها، وإما لأننا لم نقم بواجبنا المتمثل في العمل على جمع تلك النصوص وتدوينها مهما كانت فارغة فنيا، لأنها تحيل إلى مرحلة مركزية من تاريخ المغرب

الحديث، وربما لهذه الأسباب مجتمعة فقدنا متنا نظنه كبيرا، على الرغم من فراغه الفني المفترض.

ومهما يكن، فباستطاعتنا الاستشهاد بنصين: أولهما أنشده أحد أفراد "حركة الكلاوي والفرنسيين" على أيت عطا استعدادا لمناوشات جديدة لا تنتهي. والمؤكد أن ما سنسرده قد تم في إحدى قصبات الكلاوي، نؤكد هذا على الرغم من أن راوينا رغب عن ذكر المكان بالذات متجاهلا تبريراتنا "التاريخية" و"الأخلاقية" و"العلمية".. ولكنه على عكس ذلك نبهنا إلى أنها المناسبة الوحيدة التي سمح فيها الكلاوي لأفراد القبيلة جميعا بحضور وقائع أحواش داخل القصبة، مكسرا بذلك القاعدة.

النص رغم قصره غني يقطر شجاعة لا خير يرجى منها، ذلك لأن "الحركة" مسيرة لمحاربة أناس غير غرباء، بل أناس أثارت مقاومتهم الإعجاب والاحترام. وهنا تتجلى إحدى قمم المفارقة التي كان على الكلاوي وأسياده حلها أو طمسها. قال الشاعر:

أكت إيركازن تاكّم س -إيميشْ إيس رصان

تاكّم س - أوسكّرْدُ إِيس كيس إيلا تلحيق

أتاكوم س - أَسْكنو إِدوسن إِيتسوار نون

تَزنمْ مَا إِقّازن كضيغ أَضُو ن- لموت

إني سُولغ نورّيد، لحلال إينو نموت

في المقطع نفحة مأساوية تعبر عنها عدد من العناصر الدالة على أن الأمور المقبلة جد، بل مخاطرة حقيقية قد يعود منها الذين سيقوا إليها أحياء أو أمواتا، لا فرق. ولذا يذكر الشاعر المعنيين بضرورة التأكد من "جاهزية" وسيلة الحرب، وهي البندقية هنا، وكم البارود اللازم، والاستعداد البدني المعبر عنه بوساطة شد خيوط النعال. ولعل الانطباع المأساوي الذي يخلفه سماع هذا المقطع ناشئ من التأكيد على أن الموت هو المآل لا محالة. ويبدو ذلك تصريحا في قوله: «أرسلوا من يحفر القبر أو القبور» استعدادا للدفن، وإضمارا بقوله: «شممت رائحة الموت». وفي السطر الأخير وداع لا غبار عليه، مع تفضيل الشاعر الموت على العودة.

طبعا، بعيد إنشاد هذه المقطوعة اختلطت الأحاسيس، وانخرط الناس المشاركون و"المتفرجون" في طقس جماعي من البكاء والغناء. وعلى الرغم من ذلك تحركت في غده الجموع في اتجاه واحات دادس، استعدادا لمواجهة أيت عطا بنفسية أضعفها ما وقع أمس.

على أن هناك في الطرف الآخر، نقصد في دادس، شعرا مجد البطولات، وحمس المقاومين في "بوكافر" نكتفي ببعض نماذجه، مع التنبيه إلى أنه ينشد في مقام آخر يتصل في غالب الأحيان بـ"أحيدوس":

1) يقول عدي خلفي:

لّيكْ أُولين بو كافر هانيي إيزواراسن

ونا إيرا ربّي موتن أَها شرف غ- إيفون

ويدا إيرا ربي هات بو كافر أكن إلان

ويدا نغان إيرومين زون أَس زايْدْن أُوسان

لاّن أيت بوكافر ك وامّاس، نمْ أَمْكًا.

2) يقول حماد أوباسّو:

أَنّيْغْ أَيت بوكَافر أَليخرا بدّانَام

أَراو ن -أيت بو كافر أم إيلاق لجاوي

إلَقَسْن وُودِي إِسْمِّثْن أَتيدُ أَفين

تلَق أسن تَريت إِلَق ذّهب إيك ك إيلا

نكاس تيككجدين ن- نْقُرْت أَكْفاف ن -لجاوي

أيزكو كيين أَيسوسن أُوتييد أَوال

إوَجبي إِنّاغ هان عدّجو تفات هناكان.

ومن اللافت للانتباه أن الشعراء خلدوا في أشعارهم ومنظوماتهم اسم هذه المقاومة بكثير من التبجيل والاحترام. ومن ذلك قول أحدهم:

وانّا إيران أيارّاو مراكش إيكد غ-إيفي

أدادسن نْ -إِينِي أبُنْوَر إيوْدات كّوزان

أدور تّاليتْ أَبو لحْنا وَلَ تَزُوطا

أَلَحّ مَ يتّيكان تموتُ "عدّجو موح".

نختم هذا الضرب من الشعر بما قالته إحدى الشاعرات (هرّ احساين) وهي ترثي زوجها الذي استشهد في معركة من معارك بوكافر البطولية:

أَتَقْموتّ ن- بو كَافر أَهَ مّْ إووجيلْنْ

هَتْ تيفْريتّ ن- بوكافر أَك إعيّد كُنْوْ

أَوَ كّزادٌ كْ- بوكَافِر أَها لمُجَهدِين

تيزي ن- كُنْو مَ- إِيكَان عَطّا أُور تِيد إيقِّين

أد إمزي، اذ إخيتْرْ، أَدْ إيروو أَدْ إخُّو

إكّا كُو تافيلالت إيكّا كُو أَزاغَار

إكّا كُو مْجْرانْ إِكَّا أَجْمُودْ د- تازارين

هات بوكافر أكنّ نُدْرْ إكو د واتا كناو

أَوَسِنْك أيت بوكافر أَصَغْرو سِكُرّان.

إن المقتطفات أعلاه تبين أن أحواش يؤدي في إطاره الطبيعي وظيفة فنية واجتماعية أشرنا إلى بعض مؤشراتها فيما تقدم، ولكن التقلبات التي عرفها المغرب في بدايات القرن الماضي حتى أواسطه فرضت عليه أن يقوم بوظيفة أخرى ليست من طبيعته، أعني الاستعراض المجاني، والمدح المجاني لمن لا يستحقه، والتظاهر بالفرح والاحتفال على الرغم من أن أسبابهما منتفية. ولكن الغريب حقا هو أن الذاكرة الجماعية لم تحتفظ من كل ما قيل في مقامات أحواش المنجز إكراها إلا بما يدل على العذابات التي كان ضحيتها الناس، أما ما قيل في "بطولات" الكلاوي وخلفائه، فقد

أسدل عليه ستار كثيف من النسيان رغبة في النسيان، أو لأنه لا يستحق أن يرسخ لأنه فارغ من "المعنى". على أن أهم ما خلفه "التصور" الكلاوي لأحواش هو ما سنراه في الفقرات اللاحقة.

4.2. الوظيفة السياحية

في السبعينيات كان في ورزازات فندق سياحي واحد كان يسمى عند الناس Git d'étape[14]، هذا مع الإشارة إلى أن قصبة تيفولتوت كانت تستعمل هي الأخرى للغرض نفسه منذ الستينيات، وتراوحت حالتها بعد ذلك بين مد وجزر. وهكذا استمر التقليد الذي خلفه الكلاوي وخلفاؤه، حيث ارتبطت "فرقة تيفولتوت" بهذه القصبة، و"فرقة تاوريرت" بفندق "جيت ديطاب"، ثم فندق "نادي المتوسط" فيما بعد. فعندما يحل بالمدينة وفد سياحي يتصل منظمو الرحلة بالمسؤول عن إحدى الفرقتين، ويبلغ هذا الأخير "البراح" معلنا لمن يهمهم الأمر أن أحواش سيكون مساءه أو ظهيرته أو عشيته.. . وكثيرا ما كان المعنيون - نساء ورجالا- في حقولهم يشتغلون بما ينفعهم، وما هي إلا لحظات معدودة حتى تراهم مهرولين صوب بيوتهم ليرتدوا "عُدَّة أحواش". بل كانت "أدواته" تترك في مكان ما من القصبة، ثم يلتحق الجميع بالقصبة لتبدأ الوصلة بطريقة آلية كمن يؤدي عملا زائدا عن اللزوم، لا رغبة له فيه؛ فأصبح أحواش بذلك أقرب إلى الواجب الذي لا تترتب عنه حقوق. وحين تنتهي الوصلة يسلم المسؤول عن الوفد السياحي قدرا من المال إلى "أمزوار" (=المسؤول عن الفرقة) الذي يتكفل بعد ذلك بتوزيع النقود على المشاركين. ولابد من التنبيه إلى أن المقابل يخضع لمزاج

[14]- الحقيقة أن تاريخ تأسيسه هو 1942.

و"تقدير" المرشد السياحي من جهة، وما يتسلمه كل فرد من المشاركين يخضع هو الآخر لمزاج "أمزوار". ولقد حدث أن هذا الأخير يتماطل في الأداء، وقد لا يؤدي للمشاركين "مستحقاتهم". أما من احتج أو عبر عن عدم الرضى بما تلقى فمصيره الإقصاء من الفرقة في المرات القادمة حتى يعتبر الآخرون.

على هذا النحو إذن ساهمت السياحة في تحويل أحواش إلى "مورد رزق"، مهما كان هامشيا فإنه "دخل" على كل حال، أي أنه **تحول من ممارسة ثقافية إلى سلعة استهلاكية تندرج في منظومة السياحة أو دورتها حيث غدا ثابتا من ثوابتها**. والدليل على ذلك أن الفنادق التي تناسلت في السنين الماضية تقدم لزبنائها وصلة أحواش ضمن ما تقدمه لهم من خدمات سياحية، لا باعتباره مظهرا ثقافيا، وإنما من حيث هو وسيلة للاسترخاء تدوم نصف ساعة أو ساعة من الزمن ثم ينفض الجمع وقد أدرك كل مبتغاه، إلا الممارسون.

وهكذا بعد أن كان أحواش من العشرينيات إلى الخمسينيات مرادفا للإكراه والسخرة في ظل سلطة الكلاوي، أضحى اليوم سلعة تباع وتشترى في ظل سلطة السياحة. على أن الموضوعية تقتضي القول إن هذه الوظيفة السياحية مكنت بعض الأفراد الممارسين من الانتقال إلى أمصار ما كان يدور بخلدهم أنهم سيزورونها يوما ما. بيد أن هذه الزيارات لا تنضبط لقوانين معينة ترعى حقوق الممارسين وتحدد واجباتهم، والغالب عليها أنها تقدم في صورة صدقة.

هذا المستجد أصبح له أثر كبير في تشجيع الفتيان والشباب على الالتحاق بفرق أحواش قصد إتقان صنعته، أملا في "الاستفادة من الامتيازات الجديدة" المتصلة بممارسته. ويمكن أن نضيف إلى ما سبق ارتباط أحواش بالمناسبات الرسمية

كالأعياد الوطنية، حيث ينتقل أفراد الفرقة إلى ساحة عمومية يجري فيها الاحتفال، ليؤدوا وصلات ميكانيكية لأن المنبهات والحوافز الفنية والمادية غائبة. ومن ثم يدرك العالم بأسرار أحواش البون الشاسع بين أحواش باعتباره علامة ثقافية حين ينجز في وسطه الطبيعي، وأحواش المقدم للسواح سلعة، أو المنجز استجابة لأمر سلطوي إكراها.

3. البعد الرمزي

إذا تأملنا هذه العلامة المركبة أحواش، وجدنا أنها مرموزة بطريقة معقدة. وإذا حاولنا تتبع سيرها وصولا إلى جذورها أدركنا أن القانون الذي يسري على مختلف الأنشطة البشرية فنية وغير فنية، يسري عليها هي الأخرى، أعني النشوء ثم الارتقاء رويدا رويدا إلى أن تستوي على حال تعتبرها المجموعة المعنية صيغة مكتملة أقرب إلى المثال. لكن، إذا كانت بعض الفنون المكتوبة قد احتفظت بتاريخها التطوري، فإن أحواش على غرار عدد من أشكال التعبير الأخرى يطرح تحديات على الباحث. هذا إذا انطلقنا من أن الجماعات تبتكر، كلما دعت إلى ذلك ضرورة من الضرورات، أشكالا فنية تعقد فيها ثقافتها أو عناصر منها. ومثال ذلك الزربية، والحلي، والنقوش التي تزين واجهات البنايات التقليدية، وأشكال التسقيف في الجنوب المغربي وغيره، حتى إن بعض الباحثين المتمتعين بخيال خصب يفترضون أن الأشكال الهندسية المومأ إليها ربما كانت وسيلة للحفاظ على حروف الأبجدية الأمازيغية، أي "تيفيناغ".

وعودا على بدء، واستجلاء للبعد الرمزي يمكن أن نطرح الأسئلة الآتية بصدد أحواش:

* لماذا الشكل الدائري؟

* لماذا اختارت الجماعةُ أن "تحاصر" النساء الرجال؟ أهو إخراج فني لـ"مركزية" الذكر و"طرفية" الأنثى في الجماعة المعنية؟

* لماذا يظل الرجال ثابتين، بينما تتحرك النساء؟

* لماذا يظل الرجال جالسين، بينما النساء واقفات؟

* لماذا وضع تراتب في آلات الإيقاع؟ لماذا اختير لها من الأسماء ما يدل على "الوسط"- المركز و"الركن"- المحيط؟

إن هذه إلا بعض أسئلة قد توحي بأخرى، ولكننا سنكتفي بما تقدم منها، على أن الأسئلة السالفة قابلة للاختزال في ثنائيتين هما:

1) المركز/ المحيط.

2) الثبات/ الحركة.

هل يحيل الثبات/ الحركة إلى تقسيم العمل في شكل إنتاج، وفي منظومة قيم سحيقين لم يبق منهما إلا بعض الآثار هنا وهناك؟ حيث ما زال الرجل يعامل معاملة خاصة أساسها الراحة والاسترخاء والاستجمام، بينما تقع كل المهام الصغيرة والكبيرة على المرأة؟ وهذا مازال ملحوظا في بعض مناطق المغرب شمالا وجنوبا. هل يعد قطب الحركة/ الثبات ترميزا سحيقا لهذا التقسيم؟

هل يعد ذلك ترميزا للعلاقة المحيطية (الزائلة؟) بين الأنثى وجماعتها (قبيلتها)؟ ثم بين الرجل وموقعه في جماعته وقبيلته؟ بناء على أن هذا الأخير يظل في عرف

الجماعة مرتبطا بهما طوال حياته منذ يوم ولادته حتى مماته. ولا تنقصنا الأدلة على هذا التفاوت الاعتباري بين الذكر والأنثى في المجتمعات التقليدية. ويكفي مثالا على ذلك طقوس استقبال المولود الذكر وطريقة استقبال المولود الأنثى. هل يبرز الشكل الدائري على النحو السابق وصفه قطبية الرجل ومركزيته وتبعية المرأة له؟ وما يوحي بسلامة ما قلنا أن الرجال يلتحقون بمكان أحواش قبل النساء، ولم يحدث العكس بتاتا. والغريب أيضا أن النساء يمارسن أحواش فيما بينهن ويستعملن الآلات نفسها، ولكنهن يمارسنه جالسات لا واقفات، ولا يحرصن على تقليد "دائرة الرجال" المعتادة في أحواش، بل يتجاوزن دورهن المعتاد في أحواش وذلك بالتخلي عن الشكل والوقوف والتحرك.

هل يرمز، من جانب الرجال على الأقل، عكس ما سبق إلى حنينهم إلى رحم الأم، إلى دفئه، إلى أمانه؟ ومن ثم الاعتراف بأهمية المرأة من هذه الزاوية. هل يرمز إلى إحساس الرجال بضرورة إرضاء غرورهم، وتضخم شعورهم بالتفوق، ولذا يحرصون على مسافة معقولة فاصلة بينهم والنساء، وعلى أن تظل النساء واقفات، وعلى أن يشكلن دائرة غير مكتملة؟ أو ترى ذلك كله من إملاء قواعد اللعب الفنية فحسب؟

هل يعبر ذلك عن التساوي بين الاثنين، أي الاعتراف بحق الرقص والغناء بحضور الرجال؟ أي هل يمكن أن نقرأ في ذلك تساويا بين الرجال والنساء حقوقا وواجبات، في "أسايس" على الأقل؟ هل هو تجسيم مرموز لطقس من الطقوس الغابرة التي انقرضت ولم يعد لها وجود في ثقافة الجماعة، بينما بقي ما "يدل" عليه؟ ما هو هذا الطقس؟

لاحظنا أن الأنثى الراقصة في أحواش تصر على الدوران، أو على الأقل الحركة إلى أن تنتهي الدورة لتبدأ من جديد. ولنلاحظ أيضا أن الرقصة مقننة، إذ لا تستسيغ الجماعة ذلك إلا من فتاة أو امرأة مطلقة، أو من عانس.. ويمنع ذلك على المرأة المتزوجة، سواء أكان زوجها مشاركا أم لا؛ فهل هذا التقنين اعتباطي؟ لا نظن ذلك. وبناء عليه لابد من التمييز بين الرقص والحركة. فالرقص فردي بينما الحركة جماعية. هل يعد هذا التقسيم اعتباطيا؟ لا نظن ذلك.

إن ما كان يتم سابقا في الرقص الفردي هو ضرورة التقابل بين الأنثى والذكر، مع الاحتفاظ بمسافة معقولة بين الاثنين، حيث يعتبر "خروج" الأنثى من صف النساء تحديا للذكور، فما إن تظهر الأنثى الراقصة حتى يشرع المتفرجون في التطلع إلى مَن مِن الذكور "سيتطوع" للتحدي.

والآن سننظر في أمر الدائرة التي يكوّنها الرجال. إنها تخضع لمنطق محدد لا يجوز اختراقه، فيما مضى على الأقل. وأول ما يلفت الانتباه هو الأسماء التي أُطلقت على الدفوف وهي أسماء تمتح من الثنائية نفسها: المركز / الطرف.

* أَمّاس = الوسط = المركز.

* أَمْخْلّْف = الصدى = الخلفية.

* نّْقر = الركن = الطرف

وترجمة هذا أن دائرة الرجال هي ذاتها تخضع للتوزيع نفسه. وهكذا يحتل الناقران أو الناقرون على دف "الوسط" مركز الدائرة، والباقي أطرافها. وترجمة هذا أن مجتمعهم منظم وفق تراتبية لا يمكن اختراقها أو تجاوز أعرافها المنظمة. والحق

أنني لاحظت في مناسبات عديدة، لاسيما في المناسبات التي تشتد فيها المنافسة بين قبائل أو قرى عديدة، أن الفرقة الأولى - بعد أداء دورها- تراكم الدفوف بطريقة لا اعتباطية فيها، بحيث توضع دفوف "أمّاس" أولا ثم توضع حواليها الدفوف الأخرى. وحين تتقدم الفرقة الموالية لتسلم دورها، يأخذ كل من أفرادها ما يوازي موقعه داخل جماعته. ولم يحدث أن "سطا" أحدهم على أداة غير التي ينبغي أن يوقع عليها.. ومما يزيد هذا الأمر وضوحا أن الضيف الطارئ على المناسبة تعرض عليه الجماعة مشاركتها في أحواش وتقدم له دف "أماس" تقديرا له وتشريفا، فإن كان من متقنيه استجاب، وإن لم يكن اعتذر لعلمه بخطورة الأمر، وأن فيه من الجد قدر ما فيه من اللعب. ومن ثم القاعدة الذهبية الملازمة لأحواش: "المتعة والفرجة المتحصلتان لا تكتملان إلا بالجد في اللعب".

يتعزز هذا الذي قلناه حين نستعرض بعض الشروط المتطلبة في الموقع على دف "أمّاس":

* من يحتل موقعا مهما في الجماعة، علما أو مادة أو سلطة.

* من تحترمه الجماعة، وتقدّره لسداد رأيه واتزانه وحكمته..

* من يتقن أحواش إتقانا تعترف به الجماعة، وله فيه موهبة تنتزع من المتفرجين الإعجاب، ومن المنافسين الاعتراف، ومن ثم فتفوقه يعني تفوق الجماعة كلها. أمام هذايتراجع الشرطان السابقان.

أما باقي الدفوف فلها الأدنى درجة مما سبق. والمؤكد أن الناقرين عليها يكونون من الخماسين، وذوي المراتب الدنيا في تراتبية الجماعة.

فهل ترمز هذه الدائرة الصغرى إلى تنظيم الجماعة الداخلي؟ أي تفاوت الأدوار وتراتبية العلاقات، فلجأت إلى ترميز هذا هكذا؟ لا نظن أن كل هذا التنظيم اعتباطي؛ ولكننا لا ندري كيف ولا متى تم. إن القرائن السالفة جميعا تجعلنا نميل إلى الاعتقاد بأن أحواش، من حيث هو علامة مركبة، قد عُقدت فيه كثير من الرموز الدالة على تنظيم محكم للعلاقات، سواء في مجتمع الرجال أو في مجتمع الرجال/ النساء.

وقبل الختم لابد من الإشارة إلى أن الشكل الدائري يحتل موقعا رئيسا في حياة هذه الجماعات. مثال ذلك أن العريس يوم الحناء يجعل قطبا محيطه النساء، ثم قطبا محيطه العزاب. وقل الشيء نفسه عن العروس، وعن الختان حيث يحتل "الحجام" وسط الجمع الحاضر الذي يشكل حلقة مغلقة حوله.

الدراسة الثامنة

الترجمة إلى الأمازيغية:

بعض تجارب الترجمة من الأمازيغية وإليها[15]

إن فضل المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية كبير إذ ارتأى أن يخصص محورا من محاور هذه الندوة لمسألة الترجمة من اللغة الأمازيغية وإليها، ذلك لإيماننا بأن ما سيطرح من قضايا ومشكلات وما تتطلبه من حلول لا يمكن إلا أن يغني نظرتنا وإدراكنا للتحديات التي يطرحها علينا المستقبل.

تكمن أهمية هذا المحور أيضا في ما سيفرضه من التعامل مع القضايا والمسائل الشائكة المتصلة بترقية اللغة الأمازيغية وسبل تلك الترقية. وعلى الجملة إنه يلقي اللغة الأمازيغية والباحثين فيها والمتعاملين بها

[15]- نشرت الدراسة ضمن كتاب "مكانة الترجمة في الحفاظ على اللغة" (أعمال ندوة)، تنسيق الجلالي السايب وأحمد شعبهي ومحمد الولي، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، ط 2004. صص57-72.

في خضم أسئلة الحاضر. ونعني بأسئلة الحاضر جعل هذه اللغة تتكلم عصرها وتستوعب قضاياه، وتنقل إلى متكلميها همومه، ومعارفه، وإشكالياته...

إن اقتحام هذا الموضوع يقتضي التحلي بالشجاعة الأدبية والعلمية اللازمة من أجل رصد العجز واقتراح سبل تجاوزه. وربما لن تكون لهذا العمل أهمية ما لو لم يتقرر دخول اللغة الأمازيغية المدرسة المغربية. ومن بين شروط نجاح ذاك الدخول القدرة على تكلم ثقافة العصر ومعارفه. على أن هذه القدرة تتطلب توفير وسائل القول النوعي الذي لم تعهده هذه اللغة. على أن هذه التجربة ليست وحيدة في التاريخ، ذلك أن اللغات جميعها مرت بها، وتمكنت من الفلاح في الاستجابة لما طلب منها. وهكذا غدت اليوم سلطا علمية ومرجعية تمارس نفوذها على (وتأثيرها في) اللغات الأخرى الأقل تهيئة منها. فما المانع إذن من أن تخضع الأمازيغية لهذه التجربة؟

ستنكب ورقتنا هذه على ثلاث نقط هي على التوالي:

1 -الترجمة من الأمازيغية إلى الفرنسية.

2- الترجمة من الفرنسية إلى العربية (حالة أسماء الأعلام).

3- «الترجمة» من العربية إلى الأمازيغية

1- مثال بيير أمار: الترجمة الثقافية

نعتمد في هذا الخصوص على كتاب بيير أمار، ففيه نصوص عديدة تدور حول وصف مختلف مظاهر الحياة في كونفدرالية «أيت واوزكيت». أما الطريقة التي سلكها المؤلف فهي إثبات النصوص الأمازيغية بحروف لاتينية، ثم ترجمتها إلى اللغة الفرنسية. والحق أن هذا الكتاب يعد ذا قيمة بالغة لأنه ضم عددا من العادات

والتقاليد التي أضحت في ملك الغيب اليوم. ومن ثم يمكن القول إنه يضم جزءا من ذاكرة المجموعات قاطنة مجال ممتد على آلاف الكيلومترات المربعة يقع اليوم -من الناحية الإدارية- بين إقليم تارودانت غربا وإقليم زاكورة جنوبا، وواحات دادس شرقا، وقبائل اسكورة وإكرنان شمالا.

يعرف بيتر نيومارك أحد أئمة الترجمة الثقافةَ بأنها: «أسلوب العيش وتجلياته الخاصة بمجتمع ما يستخدم لغة مخصوصة وسيلة للتعبير». ويميز على وجه الخصوص بين اللغة الثقافية واللغة «الكونية»، واللغة «الشخصية». ومن أمثلة اللغة الكونية الألفاظ التي من قبيل «الطاولة» و«الكرسي» و «السمع» و«البصر» إلخ... هذه كلمات قابلة للترجمة، ومن ثم طبيعتها الكونية، أي أنها مستعملة في جميع اللغات. ومن أمثلة اللغة الثقافية لفظة Monsoon «وهي ريح موسمية أو دورية غزيرة الأمطار تهب على شرق جنوب آسيا»، وكذا كلمة Steppe «وهي سهوب روسيا، سهول مترامية الأطراف صحراوية النبات». أما اللغة الشخصية فتتمثل في استعمال الشخص كلمات موجودة في اللغة مع إلباسها معان غير متفق عليها من قبل الجماعة التي تتكلمها .

وعلى الجملة يذهب نيومارك إلى ما يلي: «كلما كان هناك تركيز على ما هو ثقافي صادفتنا مشكلة الترجمة، ويعود ذلك إلى «الفجوة» أو «المسافة» الثقافية بين اللغة- المصدر واللغة- الهدف» وبناء عليه سننظر في بعض الأمثلة التي من هذا الجنس.

المثال الأول: جاء في الصفحة 47 من كتاب بيير أمار المذكور ما يلي:

«lls (les quinteniers) font toujours ainsi. Quand se termine le curage de la seguia, se termine aussi le tour des repas. Tous les quinteniers se rendent à la tête de la seguia. S'il se trouve près de là un peuplier, ils en coupent (chacun) une branche, ils la prennent, la placent sur leur épaule en disant»: O fardeau !o notre Seigneur, qu'il nous accorde sa miséricorde et qu il l'accorde à ceux qui disent: Dieu.

وهذه ترجمة لبعض ما ورد في الصفحة: 46

« .... A aziz, a mulana, irhmna, irhm wi da ttininin: a rbbi.»

وقد شرح الكلمة في متن القاموس المذيل به الكتاب بما يلي: fardeau الأمازيغية بـ الملاحظ أن المؤلف ترجم لفظة aziz

«aziz (w-); izazan branche de peuplier avec toutes ses feuilles que l'ouvrier porte sur son dos (symbole de son fardeau)

أشار إليه أمار، وفي الهامش 3 من الصفحة 46 ورد تعليق لسترومر مفاده أن مرشده لا يعرف هذا المعنى الذي، ومن ثم ترجمته: aimé وإنما يعرف المعنى العربي «محبوب»

O aimé!o notre Seigneur

إن ما أشار إليه مرشد استرومر يستقيم في سياق الجملة، وهي جملة دعاء وتضرع إلى الخالق بإنزال الرحمة على عباده. ولكن إشارة أخرى في النص نفسه الصفحة 49 جاء فيه ترجمة للأمازيغي:

«Quand enfin tous les épis sont murs, les quinteniers ramassent toutes les aumônes qu'ils ont eues (à l'occasion de l'aziz) et en font un repas appelé isgwar» .

«Tassat nna inwa kullu Ikhrif, ddun ikhwmmasn, asind d ay lli umzn waziz, ddun skrn gis isgwar» .

تبين أن ما ورد في النصين معا يعني أن كلمة «آزيز» -هكذا بألف ممدودة- تدل على طقس كامل يطلق على النشاط المتصل بتنقية الساقية من الشوائب التي تحول دون جريان الماء على نحو منتظم وطبيعي لا تعترضه حواجز من أي نوع كانت، وعلى قطع بعض أغصان الأشجار وحملها على الأكتاف، وترديد الدعاء السابق، كل ذلك في أطراف القرية أو القرى التي تمر منها الساقية وتجلب لها الماء من العالية، وكذا الصدقات والهدايا التي يتبرع بها أهل القرى اعترافا بأهمية العمل الذي يقوم به المعنيون، وتقديرا لجهودهم، وختاما الصدقة أو «المعروف» في اللسان المغربي الأمازيغي، وهو الآخر طقس متصل بـ «آزيز» أو بغيره، حسب ما يتطلبه المقام. بل إن كثرة استعمال الكلمة جعلت معناها يرتبط في أذهان الناس - فيما مضى- بالمعروف، أعني الصدقة بمعناها المحدد أعلاه. بقي أن نشير إلى أن توقيته هو الجمعة الأول من

أبريل الفلاحي. ويربط ممارسوه بين التوقيت والتقرب إلى الله كي يجعل موسمهم الفلاحي خصبا. وهنا لا بد من التنبيه إلى أن هذا العمل لا يعفى منه أحد في القرية أو القرى المعنية، ولذا يلجأ من لا تسمح ظروفه أو مكانته، أو اعتباره داخل القرية إلى أداء مقابل مادي متعارف عليه لمن يقوم مقامه بذاك العمل. بل من التجمعات ما نظم هذا الطقس تنظيما محكما وجعل له أوقاتا محددة معلومة يطلق عليها «تزي ن وازِز». وهكذا يخبر الجميع بحلول أوانه ليؤدي كل واجبه العضلي أو المالي. وسنرى كيف يختتم هذا الطقس، وبماذا يختم.

في النص أيضا ترجم أمار عبارة:

...wida ttininin: arbbi.

«...ceux qui disent : Dieu.

أما المقصود فليس «الذين يقولون: يا الله»، وإنما هي عبارة يطلب فيها المعنيون الرحمة لهم ولكل المؤمنين الآخرين الذين يحتاجون إلى عونه لأن أشغالهم مجهدة، أو لأن مآسيهم وهمومهم تدعوهم إلى طلب الرحمة، وتخفيف ما نزل أو كتب عليهم. وعلى العموم تفيد اللفظة في مقامها وحيثما استعملت في مقام مشابه لهذا «طلب المساعدة».

المثال الثاني: هو لفظة isgwar وردت هذه اللفظة في ما سبق وترجمها أمار بقوله:

un repas appelé isgwar.

مع أن راوي النص يتساءل بعد ذلك ويجيب :

Mad gan isgwar ann? Da zzadn tumzin. Awin aggwrn s yan ud ar da gis ssmrant. Awin nn tim arin, ssmrnt s Im ruf. Asint d nitnti kra n uggwrn, adrnt, ard ig arktu, ar gis skarn igwjdadn d I ardmiwn, d I rdayn, d wulli, d mad kullu irwasn d ayad nenna.

Awint s ddaw yan ugwlif. Ssrsn t inn gis ashku agwlf ann da s ttinin «agwlf n isgwar». Htta tim arin, I urunt, da d gis ssrasnt lbsis. Tass t nna d gis srsnt d ayann, ar ttinint: «Da t gis ttasin ljnun». A uln nn s ida ssmran. Ssn gis Im ruf. Arnn gis kullu ttmunun ijijan ula tijijatin ula ddraws, ar sttan Im ruf. Tasa t nna ssan, sfathan, nnan: «L qba n imal insa" allah».

A ulnt d tjijatin s tmazirt. Skrnt gis agwal, hiyylnt s ilbad nnsnt, ar zddint. D inn ar tt llamn I zrin nna ur itahln, kra n thsmit nna ira.

ومن خلال الشرح الذي قدمه الراوي يتضح أن «إسْكَرْ» ليس ضربا من الطعام أو طعاما، وإنما طقس بأكمله ليس الطعام "المعروف" سوى أحد مكوناته. ويتركب الطقس من: طحين يخلط بماء إلى أن يصير ليناً «أركتُ»، فتصنع منه كائنات حيوانية من قبيل الأفاعي والعقارب، والفئران، والشياه، الخ... وبعد ذلك يلقون بمصنوعاتهم في قدم نخلة تتميز بالكثافة عند قاعدتها، وهذه القدم معلومة عند سكان القرية بتلك «الوظيفة»، ومن ثم يستطرد الراوي بأن النساء النفساء يلقين فيه هن الأخريات ما يسمى «لبسس». وحين يتناول المشاركون الطعام تنصرف الفتيات إلى منازلهن ويرتدين أبهى ما لديهن ويتزين، ثم يخرجن إلى مكان معلوم عند أهل القرية ويقفن في صف واحد" وهو ما عبر عنه الراوي بقوله «أر زدنت» كلمة لم

يترجمها أمار إما نتيجة سهو أو عدم إدراك لما تعنيه. وبعد ذلك يأتي الفتيان لاختيار رفيقة العمر، الزوجة التي يرتضيها. وهنا فقط ينتهي طقس «إسكر».

ولمزيد من التوضيح يمكن استثمار معلوماتنا اللغوية في هذا الباب، ذلك أن كلمة إسكر ذات صلة وثيقة بالمادة المعجمية (ك. ر.)، ومن ثم الفعل إكر أي ألقى، نثر.. وعلى عكسه الفعل إكر أي جمَعَ ولقط يقال خصيصا لما يمكن أن ينثر أجزاء كثيرة كالحب أو العقيق .... و تكر صنعت نولاً . كي تنسج لباسا أو فراشا . وعند النساء عبارة مشهورة تقال للرجال على الخصوص، إذ يمنع عليهم المرور على النساء وهن يهيئن خيوط النول قولهن: "هَنْ كِكَ سكر"، أي "أنت مدين لنا بغرامة قد تكون نقدا أو حبا أو سكرا. وبناء على هذا نميل إلى القول إن العلاقة وثيقة بين الفعل "إكر" القي ولفظة "إسكر" من حيث أن ما يلقى فيه ضرر أو يفترض أنه لقف ذاك الضرر، ولذا ينبغي أن يلقى في مكان معلوم لدى الجميع حتى يتجنبوه. إنه وسيلة بها يطهر ما كان مدنسا أو شريرا. وختاما نذكر بأن هذه اللفظة تستعمل أيضا حين يقبل الأبوان على حلق شعر المولود في جوار ولي صالح يقام فيه «المعروف» أيضا. ويسمى الطقس كله «إسكر». وتطلق اللفظة نفسها على طقس آخر هو الآتي: حين تضع المرأة مولودها، في اليوم الثالث توضع قطعة من آنية من طين مكسرة على رأس النفساء، ويذبح ديك يوضع دمه في القطعة المذكورة، وكذا أحشاؤه، وريشه، وأرجله، ورأسه، ثم يرمى الكل في قدم شجرة من أشجار السدر المعلومة المخصصة لهذا الغرض. وتنسج حكايات وخرافات حول تلك الشجرة...

المثال الثالث: ورد في النص أعلاه لفظ «لبسس» وترجمه آمار بـ: bouillie appelée Ibsis كما ترجم قبله «أكلْف ن إسْكَرْ» بـ: le bouquet de palmiers isgwar de la bouillie مع أن النص لم يشر من قريب أو بعيد إلى هذا الذي فهمه أمار.

أما لْبْسِسْ فهو طحين من شعير يخلط بقليل من زيت الزيتون وقليل من الريحان، وأوراق الورد اليابسة ثم ينثر في كل أركان البيت وقاية من أعمال السحر ومن الأعمال الشيطانية، وارتباطا بهذا تنثر النساء هذا الخليط المسمى لبسس في ليلة القدر في جميع أركان البيت ثم ينظفنه ويلقينه بعدها في المكان المذكور في النص «اكلف ن إسْكَر». ويمارس الشيء نفسه قبل ولوج البيت الحديث التشييد، اعتقادا بأن ذلك يطهره من المكروه، ويطرد منه الجن... وبناء عليه يحظر على الأطفال وعلى غيرهم الاقتراب من المكان المعني مخافة الإصابة بمس من الجن، أو أية إصابة أخرى تكون من عمل الإنسان.

المثال الرابع: ورد في الصفحة 60 من كتاب أمار:

«yat twnift nu rum».

«Il le prend ainsi qu'un morceau de pain»

فالكلمة بالأمازيغية محددة هي «تَوْنفْتْ نْ أغْرُم»، وليس «مك نْ أُغرُم»، أي قطعة خبز. طبعا لا يمكن أن نطلب من أمار أن يجد المقابل الفرنسي للكلمة المعنية لأنها تندرج وفق تصنيف نيومارك في اللغة الثقافية الخاصة بمجتمع معين. ولكن لا بأس من التنبيه إلى أن أنواع الخبز عند «أيت وَوزّكت» ثلاثة على الأقل هي:

تونفت: يطهى في الفرن التقليدي المسمى محليا «تفرنت». توضع داخلها حصى (يسمى في الأمازيغية أُرْفَنْ) صقيل- لا يتجاوز قطره سنتيمترين- في الجانب الأيمن من الفرن، وتوقد النار في الجانب الأيسر منه. وعلى الحصى يطهى الخبز المعني. ويبلغ قطر كل قرص منه حوالي ثلاثين سنتيمترا.

تَنُّرت: نوع آخر من الخبز يطهى في قدر كبير قطره ما بين أربعين إلى خمسين سنتيمترا، وعلوه ما بين خمسين وستين سنتيمترا، يوضع على الأثافي. أما العجين فيكون ليناً إلى حدود الميوعة، ولكنه متماسك، مما يساعد على تمديده على جانبي القدر حسب الحجم المطلوب. وإذا كان النوع الأول ما زال موجودا، فإن هذا النوع الثاني نادر الوجود لأسباب عديدة منها التحولات التي أصابت المسكن، والجهد الذي يتطلبه إنجازه، والحطب، وما يخلفه من حروق في ساعد طاهيته...

تُغْرِفْت: نوع من الخبز أهم ميزاته سرعة إعداده، وإمكان إعداده بوساطة الأدوات الحديثة (فرن الغاز، مقلاة من ألومنيوم أو من طين...). لا يتجاوز قطر القرص منه خمسة عشر إلى عشرين سنتيمترا. ومن الناس من يحشوه بخليط من الشحم المجفف المنقوع في زيت الزيتون، مضافا إليه البصل مقطعا قطعا دقيقة، وقليلا من البقدونس، وباقي البهارات. يؤكل ساخنا.

تسمى القطعة الواحدة من هذه الأنواع تنكُلت، أو تُبضتْ في آيت وَوزْكِتْ. والذي قادنا إلى هذه التوضيحات هو ترجمة أمار لفظة «تَوْنِفِّتْ» بـ«قطعة خبز».

يمكن أن نستمر في سرد أمثلة على النحو السالف ذكره، ولكن الغاية هي التنبيه إلى ما تطرحه ترجمة الكلمات الموسومة من الناحية الثقافية من صعوبات. على أن

كتاب أمار غني من حيث النصوص التي تمكن بوساطة تدوينها من حماية معجم هذه اللغة من الاندثار. ولكن هذه الحماية ما كانت ممكنة لو لم يثبت النصوص الأصلية إزاء النصوص الفرنسية. بل إن ما حافظ عليه أمار يتعدى المعجم إلى ما هو ثقافي في المقام الأول نعني بعض مظاهر الحياة والأنشطة المتصلة بها عند أيت ووزكيت.

2- مثال ترجمة المختار بلعربي كتاب شارل دو فوكو:

إن طبيعة المشكلات المتصلة بهذه الترجمة تختلف عما رأيناه سابقا. فالكتاب ليس ترجمة لنصوص تتضمن عادات وتقاليد... بعض مناطق المغرب التي زارها دو فوكو، على الرغم من أن في الكتاب بعض ما يندرج في هذا الباب، وإنما هو ترجمة لرحلة هذا الأخير.

وتأسيسا على هذا فإن ما سنعتني به هو نقل أسماء الأعلام الأمازيغية الأصل وكتابتها بحروف عربية وما اتصل بذلك من أخطاء قد تؤدي إلى الزلل.

سنعنى بالقسمين الثاني والثالث من الكتاب- من الصفحة 93 إلى الصفحة 158- لأنه يهم منطقة تنحدر منها، ومن ثم لنا ما يكفي من المعرفة لتصويب ما ارتكب في كتابة أسماء الأماكن المنتمية إليها. إليك الجدول المبين لما نود التنبيه إليه:

الكلمة في الترجمة	الصفحة	الصواب (نطقاً وكتابة)	التكرارفي الصفحة	ملاحظات
ايت عطا أمالو	93	ايت عطا ن - أُمالو		المقيمون في السفح الشمالي من

				الأطلس الكبير
أيت عطا دامالو	94	"" ""	04	الكلمة الثانية فرنسية التركيب
تغرمتن	95 103 115 116	تِيغْرمِين ومفردها تيغرْمت	02 في 116	وردت في سياق الجمع
تغرمت	98	"" ""		"" ""
التغرمتن		"" ""		"" ""
الاتغرمتن		"" ""		"" ""
قرية طابيه	103	تَابْيَا	03	
زرقطان	108	زَرْكْضْنْ		قريـــة تقـــع علـــى الطريـــــــــــق الرئيســـــية بـــــين مـــــــــــــراكش وورززت
زَرْقطن	111	"" ""		
زرقطن	112	"" ""		
أدرارن إر واد أدرار ن إر	112 112	؟ ؟		في الصفحتين 112 و 113 رسم للجبل

				كتب اسم الجبل: "أدرار –ن- إيغي
واد ادرر-ن- إر	112	؟		
واد ادر ر-ن إر	112	؟		
تورڕت –ن- إمِكّرن	115	تاوريرت ن إماكرن		ترجمها بـ"تل الماكرين"، والحل أن المقصود هو تل اللصوص أو قطاع الطريق.
نهر إونل	116	أونيل، إونيلن	02	نسبة إلى قبيلة إونيلن
واد إونِل	117 119	"" ""		
واد إونا	118	"" ""		
واد إمني	116 119	إمن		
نهر أمني	120	"" ""		
واد الملح	116	واد المالح		ترجمة لـ"أسف مرغن"
عصيف مرغن	117	أسيف مرغن		"... والمسمى أيضا واد الملح". والحال أن الاسم الثاني

				ترجمة للأول. وقد جعل المترجم حرف "ع" مقابل حرف A
واد مرغن	118	"" ""		"" ""
عصيف مَرْغِن	119	"" ""		
عصيف مرغن	125 127	"" ""		
أمرغن	127			
أمَزِغَن	117	إمزغن		جمع أمزغ
امزغن الشلحة	117	"" "" الناطقين بالشلحة		تنويعة من تنويعات اللغة الأمازيغية، تستعمل في جنوب الأطلس الكبير الغربي وجزء من الشرقي.
امزغن الشلحة	121	"" ""		"" ""
الأمازغن	121	"" ""		
اللغة الأمازغية	120	اللغة الأمازيغية		الصيغة العربية
تمزغت	123	تمزيغت		الصيغة الأمازيغية
تكرت	118 119	تكرت		قرية تقع على الضفة الجنوبية

	120			لنهر ورزازات تقابل قرية تزنْتُتْ الواقعة في ضفته الشمالية.
تِكَرت	120 141	"" ""		
تيكيرت	141	"" ""		
تزنطط	120	تزنتت		"" ""
تزنتوت	119	"" ""		كتب هكذا في ص 119 مرفقة برسم للقرية والجبل المطل عليها أَزْنْتُ.
انفلس	120	أنفلوس		
الأنفاليس	123	إنفلاس (الجمع)		الصيغة العربية
الزناكة	122	إزناگن		الصيغة الأمازيغية لصنهاجة
أساكة	123	أسك		
تزكي	123	تِيزْگي		
إمزوغن	123	إمزغن		
إمزرن	145	"" ""		
تدولة	123	تَدُّلَ		

تدُله	145	"" ""		
تيزكزاون	123 145	تزكزَاوِين		
تزنخت	123	تزنخت		
تازناخت	141 145 150	"" ""		
تسككت	125	تسكُكت		
أهل نوعَيَّه	125	أيت تويَّ		
أيت توايا	145	"" ""		
إغلس	141	إغِلْس		
إغلسن	142	"" ""		
أغلس	143	""	03	
اغلس	143 144	""	02	
تَغَنَنْتُ	143	تفننت		
تَفَنَنْتُ	143 144	""		
تِسلت	144	تسلت		
تسْلَه	145	""		
تمّازن	145	تمضسن		
تمازن	145	""		

تاسُلّمانتْ	145	تسلمنت		
ألوكَم	145	أُلُكم		

وعلى هذا النحو يتضح أن جميع أسماء الأماكن الأمازيغية التي نقلها الأستاذ المختار بلعربي عن اللغة الفرنسية غير ثابتة الصيغة، وكان بإمكانه التغلب على ذلك باستشارة من يتكلمون هذه اللغة المنتمين إلى المجال المعني ليتجاوز الهفوات السالفة. إن ما ورد في الجدول يغني عن التعليق.

3- المثال الثالث برنامج ديني في الإذاعة الجهوية لأكادير:

سنبدأ بالنظر في برنامج ديني أسبوعي عنوانه «تَرِّحَنتْ ن أَمْسفْلِد»، من إعداد السيد عمر الطاوسي. وذلك لاعتقادنا بأن النصوص الدينية قد خلقت، عبر تقليد امتد قرونا، خطابها المستقل بلغة أمازيغية، أو هكذا نظن. والحقيقة أن نقل الخطاب الديني بمختلف عناصره الأساسية أسهم في إدخال معان ومفاهيم جديدة إلى صلب هذه اللغة. على أن هذا الذي دخل إلى اللغة الأمازيغية من باب الخطاب الديني لم يعد يلفت الانتباه بفعل تقادمه. ويكفي أن نذكر بأن عددا من الروايس نظموا قصائد تفصل وتبسط مناسك الحج، وقصائد أخرى في مدح الرسول (صلى الله عليه وسلم)، وقصائد أخرى حول يوم الحشر، وحول قصص بعض الأنبياء... وقبلهم نظم عدد من الفقهاء منظومات تهم بعض الأمور الشرعية. لننتبه إلى ما كان لهذا الخطاب من إسهام في جعل اللغة الأمازيغية تقول معان جديدة وتعبر عن حقائق غير عيانية. وبناء على هذا نفترض أن هذا النص الديني سيكون أقدر على التعبير باللغة الأمازيغية نظرا لوفرة معجمه، وكذا لأن السبل قد مهدت أمامه منذ مئات السنين.

يدور النص حول قصة دخول عمر بن الخطاب (رضي الله عنه) الإسلام. وعلى خلاف ما نظن، فقد تأرجح النص بين خطتين في الترجمة: نسمي أولاهما ترجمة معكوسة، والثانية ترجمة فعلية. وسنبدأ بالأولى.

نقصد بالترجمة المعكوسة إحلال المتكلم عددا من الكلمات العربية محل مثيلاتها وقريناتها الأمازيغية. وهذا واقع ملحوظ في مختلف برامج الإذاعة الجهوية والوطنية الناطقة باللغة الأمازيغية. لا يتعلق الأمر هنا بنظرة تعصبية بقدر ما يتعلق بطرح مسألة ذات صلة بمدى تمكن المتحدث من اللغة الأمازيغية التي تعد لغته الأم من جهة، والتأثير القوي الذي تمارسه العربية في الأمازيغية، لأسباب عدة فصل القول فيها الأستاذ أحمد بوكوس. على أن هذا الواقع أشد تعقيدا مما قد نتصور، لو شئنا الإحاطة بأسبابه.

ومن أمثلة الترجمة المعكوسة ما يلي: باش (فَدَّ)، سِر بْعْدَ (زَيْد زوَر، فَتُ)، عْلاه (مخ)، حتى (أُلَ)، أَرَس إِسْعْلَّمْ (أرس إسلْمَد)، لُقْتْ (تِزِ)، إِبْق كس الحال، إِنْدْمْ (تْكْرَزْتْ)، طهرْنِنْ (غُسنِن)، القلب (وُلّْ)، إخصاك (إقّنْكِدْ)، غ الكذام (غ مند)، بنادم (أفكن)، الباب (تِفْلُت)، إباياسد (إزْرَنّ)، طلقتاس (رزْمَتَسَ)، إشنقت (إِكس تَغُشْتْ تقيت، تَغْيَ)، إسحركت (إسْمَست، والمعنى: إسْنْدُشُّت)، الخوف (تَوْدَ، تِكْصَد)، مزيان (إحل، إفلكِ، إزل بتفخيم الزاي)، س الضربة (س تْيِّتِ)، نتابع (نطفَرْ)، إقصد (إِنَّ إِسْ أَعَدَ)، الدقة (تَسدَّقَرْت)، قبل (لغ أُرْتَ)، إقرّب (= أن يمسه بسوء) (إِرَح، إسل)، التساع

(تبضت)، حتى يَنْ (أَوْد يَنْ)...

أما ما يتعلق بالترجمة الفعلية فيمكن أن ندرج الأمثلة الآتية، وهي جمل عربية متينة:

«ما زلنا أعزة منذ أسلم عمر» (رواه البخاري عن ابن عباس) = «زْ غلَّغْ إِسْلم عمر أر نسحسُ س لعِزت».

«والله ما استطعنا أن نصلي عند الكعبة ظاهرين حتى أسلم عمر»=

«هَنْ أر جند نكن أَيْزضَرْن أَنْزّلْ غ دَر لكعبة غْ لكدَّم نْ مِدْن أَلَّغْ إِسلم سيدنا عمر».

عن ابن عباس «ولما أسلم عمر نزل جبريل فقال: يا محمد لقد استبشر أهل السماء بإسلام عمر» = إنَّ سيدنا ابن عباس «لغ إسلم سيدنا عمر اكزد سيدنا جبريل س در سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم، إنَّ يَس: هَنْ أيت اكنون فرْحْن س عمر لغ اكشم لِسلم معنى هَنْ لمَيْكَ نْ ربِّ فرحْن س عمر لغ إكشم الدين ن لسلم».

غني عن البيان أن هذه الترجمة تنحصر قيمتها في ما هو إخباري وتبليغ المحتوى باللغة التي يعرفها متكلمو اللغة الأمازيغية، لا سيما من لا يتكلمون العربية. ويبدو جليا أن تحقيق هذه الوظيفة هي المتحكمة في قيمة الترجمة المنجزة. ومن ثم لا مجال للمقارنة بين مستويي التعبير. وبناء عليه لم تكن غاية المتحدث إنجاز خطاب يحتفظ بالقيمة البلاغية لما هو مترجم، وإنما هي التبليغ فحسب. وهذا نزوع لاحظناه عند كثير من أئمة أكادير متكلمي اللغة الأمازيغية، نعني حرصهم على التبليغ دون العناية بإخراج خطابهم المترجم في حلة بلاغية تراعي مستوى التعبير العربي. ولسنا نلومهم في ذلك ما دام الهدف هو تمكين المستمعين من إدراك المقصود .

لاحظنا في النص نفسه جملا تأثرت بطريقة البناء العربي الفصيح نذكر منها:

«يَشكد غ يَنْ الحديث يَضْن ل إرو ...» = «جاء في حديث آخر رواه...». لا حاجة إلى الإشارة إلى أن الجملة الأمازيغية بنيت وفق النسق العربي بحيث تتبع الفقيه منجز النص ترتيب المقولات حرفيا، كما هي في الجملة العربية. بل تجاوزت الحرفية البناء إلى المعنى. وهذا ملحوظ في الفعل «يَشكد» (جاء) . لسنا ضد هذا التصرف ما دامت غايته تطعيم القدرة التعبيرية في اللغة المنقول إليها، ولكن الأمر يغدو خلاف ذلك في الفعل الثاني «إروِ» (روى). ذلك أن المستمع الأمازيغي الذي لا يعرف معناه في اللغة العربية لن يدرك المقصود. والسبب في ذلك أن اللفظة تعني في الأمازيغية (قبيلة تِدِلِ الواقعة في الأطلس الكبير الغربي التابعة إداريا لإقليم ورزازات) «كثير، كاف». وقد كرر الفقيه الفعل نفسه في جملة أخرى «الحديث لد إرو البخاري» = «حديث رواه البخاري».

«أَيْت مَ دْ إسْت مَ أر ابْقَ أبْلَ أدْ دِدُنْ نمْصفِض... » = «إخواني أخواتي [لم يبق إلا أن] نودعكم...». هذا على الرغم من أن في اللغة الأمازيغية من التعبير ما يمكن من تجاوز هذا التعبير الركيك.

إننا نعي أن القصد من إخراج الخطاب على النحو المذكور لم يراع سوى وظيفة التبليغ، ومن ثم لم يلتفت إلى سلامة البناء وفق قواعد الأمازيغية، ولكن تأمل ما خلفه بعض الفقهاء والشعراء من نصوص في الباب نفسه يدعو إلى الإدلاء بملاحظة مفادها أن خطابهم خضع لكثير من التشذيب والتهذيب حتى يخرج في حلة لغوية تراعي مستوى التعبير وقواعد البناء في الوقت ذاته، بيد أن منتجي الخطاب الأمازيغي في الإذاعة على اختلافهم، لا يلتزمون بهذا الشرط. أما أسباب ذلك فعديدة ليس هذا مقام تفصيلها.

4- المثال الرابع برنامج ثقافي من الإذاعة الجهوية بأكادير:

يعد هذا البرنامج الأسبوعي ويقدمه السيد محمد أكوناض. ولعل الملاحظة الأساسية التي ينبغي الإشارة إليها أن صاحب البرنامج يبذل جهدا حقيقيا "لتنقيح" لغته مستعملا ما وجد إلى ذاك سبيلا كلمات أمازيغية تحل محل اللغة العربية، وهذا أمر محمود لصاحب البرنامج. فما هي الخطط المستعملة التي تنم عن الترجمة في برنامجه؟ من خلال قراءة النص المدون يمكن التمييز بين السبل الآتية:

• استعمال كلمة جديدة يفترض المتكلم أن المستمع يجهلها، ومن ثم يذكر مقابلها العربي، ومن أمثلته : «أنسكر ي ولف نغدريت الصورة»، «أَيْل سُسْمنْ نَغد أَيْل رَ ايزر ين»، «إنْزَكُمْنْ نغد الهموم»، «تِكِ نْ تُوَسْنَ تَمَزغتْ نغد المسيرة ن تُوَسْنَ ن تمزغت». والملاحظ أن المتكلم يستعمل الحرف «نغد» (= او) كلما أدخل كلمة يعتبرها جديدة، ومن ثم قد لا يعرف المستمع معناها.

• لا يختلف عن النوع الأول إلا باللفظة الرابطة بين الجديد والكلمة العربية التي يحل محلها. ومن أمثلته: «أنَرُزْ إِكَتْ الأمل». «...انفرز لِّ إكن الناقد». الفرق بينه وبين السابق أن لفظة «إكت» (= أي) حلت محل «نغد» (= أو)، التي تفيد الشرح في هذا المقام.

• في هذا النوع يتخلى المتكلم عما يفيد الشرح فيذكر الكلمة العربية بعد الجديدة التي يقترح أن تحل محلها. ومنه : «مَنِكْ إكَ وَدَّد، منك تك الحالة»، «تكت ن إمدْيَزن، تُكت ن الشعراء»، «إس إلّ غ أُسُ، إِسْ إِلَّ غ المستوى»، «إيل يَنْ أميَنَّيْ، ين النقاش»؛ «أَصْفْنَرْ زِك، مشروع قبل»، «غ كر إسلمدن، الأساتذة»، « تَكْنَ نس، الشخصية نس».

• يختلف هذا النوع عما تقدم بكون المتكلم يحاول صياغة تعبير كامل بطريقة تنسج على منوال اللغة العربية، وبذلك يحاول إنتاج عبارة فصيحة غير بعيدة عن إدراك المستمع. ومن ذلك قوله: «... مَش س يَتْ تْغَرَستْ بَهْرَ إفْرُجَن، مش س يَتْ تغرَسْتْ بَهْرَ إفُلكِنْ» (=...لكن بطريقة فاتنة جدا، بطريقة جميلة جدا). وتتمثل الترجمة في اقتراح كلمة «تَغرَستْ» للتعبير عن «الطريقة»، ولما كان المتكلم يفترض أن المتكلم قد لا يعرف معنى «إفْرُجّنْ» فقد أتبعها بمرادفها «إفلكِن»؛ «إلَّ كِسنْ مَ إطْفَرْن أَسِفْ إكنْ أَقْبُرْ، أَسف أقدم». وقد جعل كلمة «أسف» هنا مقابلا يترجم «التيار» أو «النهج»، ولما كان غير متيقن من أن المتكلمين جميعا يعرفون معنى كلمة «أقبُرُ» فقد أردفها بالكلمة المستعملة عادة «أقدم» (=القديم، طبعا).

يتضح من خلال هذه الأمثلة أن المتكلم يبذل جهدا محمودا لترجمة بعض الكلمات العربية المستعملة في اللغة الأمازيغية قصد التغلب على العجز الملحوظ في هذا الخصوص، ولكن هل أفلح في ذلك؟ ربما كان الأهم هو المحاولة، بل جرأة المحاولة، ولكن هل ستجد اقتراحاته صدى لدى متكلمي هذه اللغة؟

في اعتقادنا أن «الضغط اللغوي» الذي يخضع له البرنامج الثقافي ليس هو الضغط نفسه الذي يقع تحته البرنامج الديني أو الموسيقي. ذلك أن المتكلم في البرنامج الثقافي يعتبر نفسه مسئولاً عن ترقية اللغة الأمازيغية، وتمكينها من أدوات التعبير القادرة على جعلها في مستوى محتوى الخطاب المتكلَّم. والداعي إلى ذلك حاجته إلى التجريد والاصطلاح سعيا وراء التبليغ من ناحية، وسعيا إلى دفع المستمعين إلى بذل جهد التتبع والانشغال بما هو منشغل به من البحث عن لغة واصفة.

خلاصات

تتبعنا في هذه الورقة مسائل لها علاقة وثيقة بالترجمة من اللغة الأمازيغية وإليها. وهكذا خصصنا القسم الأول للنظر في بعض الكلمات الموسومة بما هو ثقافي خاص بمتكلمي إحدى تنويعاتها وما خلقته الشحنة الثقافية من «متاعب» جعلت بيير أمار يترجمها بطريقة فيها كثير من التصرف والاجتهاد، وما كان أمامه من خيار آخر، على الرغم مما يؤدي إليه ذلك من طمس للمعنى.

وفي القسم الثاني ركزنا على نقل - كتابة أسماء الأماكن الأمازيغية من الحرف اللاتيني إلى الحرف العربي وما يتصل بذلك من هفوات أهمها أن المترجم يكتب العلم الأمازيغي نفسه بطرق عدة مما يوهم القارئ غير العارف بأن الأمر يتعلق بأسماء مختلفة ومن ثم بأماكن مختلفة، والحال أن الأمر يتعلق بالمكان نفسه. وإذا كان لبيير أمار بعض العذر فإن الأستاذ المختار بلعربي لا عذر له، وهو الباحث المغربي. وبهذه الصفة كان بإمكانه طلب الاستشارة من الباحثين المغاربة الناطقين باللغة الأمازيغية على الأقل.

وفي القسم الثالث تطرقنا لنوعين من الخطاب المذاع، أولهما ديني يحكي قصة إسلام الخليفة عمر بن الخطاب، والثاني ثقافي يقدم أخبارا عن الأنشطة الثقافية التي نظمتها بعض الجمعيات في مدينة أكادير وضواحيها القريبة والبعيدة. ولقد لاحظنا كيف تحرر منتج الخطاب الديني من الحدود الدنيا «لأمازيغية الخطاب»، نعني ميله إلى استعمال كلمات عربية مكان الأمازيغية على الرغم من أن هذه متوافرة لا يجهلها منتج الخطاب. وينبغي أن نبحث عن مبررات ذلك في «السوق اللغوية» المغربية، ثم في القدرة اللغوية، و«المعجم الذهني» لدى المتكلم المعني. وعلى خلاف

ذلك يسلك النوع الثاني من الخطاب (الثقافي) سلوكا مغايرا إذ يحاول ما أمكنه ذلك إحلال كلمات "أمازيغية" جديدة محل الكلمات العربية التي درج منتجو الخطاب الثقافي الأمازيغي على استعمالها. بيد أن نجاعة وفعالية هذا النهج تتطلب الدراسة المفصلة المعتمدة على عينات كثيرة - وان كانت الطريقة المستخدمة في اقتراح الجديد هي هي- قصد النظر فيما إذا كانت الطريقة سليمة أم لا .

نختم هذه الورقة باقتراح نراه كفيلا بالإسهام في التغلب على صعوبات العثور اليوم على المقابلات الأمازيغية التي نحتاجها:

اعتماد المتكلم الناشئ المتمتع بقدرة لغوية سليمة بلغة الأم، في الترجمة.

العناية بتدوين مختلف تنويعات اللغة الأمازيغية، مع تحديد المجال الجغرافي بدقة. يتطلب ذلك طبعا وضع خطة محكمة محددة الغايات. وفي ذلك تجنب للاجتهادات غير المؤصلة. وهذا مثال على ما نقول : هل نعرف مثلا أن «شروق الشمس» و «مطلع النهار» يرادفه في الأمازيغية (درعة) «أغُر»، وان الزوال يرادفه «أمكُف» amguf؟ ولا يعني هذا الاقتراح إلغاء أو تحريم الابتكار أو التوليد تحديداً.

بذل الجهود لتنظيم المعجم وفق خطة مضبوطة غايتها الوصول إلى أمازيغية معيارية، وذلك باستثمار تنويعاتها الثلاثة. نقدم مثالا على هذا مختلف الكلمات المستعملة للدلالة على «الرأس»: «أكَيُّ، إخْفْ أُخْسَس، أقَرُّ. يمكن اقتراح إعادة تنظيم هذه المفردات بحيث يؤدي كل منها معنى مخصوصا: نقترح «إخف» مقابلا للعقل، وذلك لقربها من «الخف» (المخ)؛ و «أُخْسَسَ» مقابلا للجمجمة لقرب اللفظة من «إخس»،

ملحق

السنن الثقافية من خلال نماذج حكائية[16]

دراسة لصديق محمد خطابي المرحوم محمد الماگري

1 - الحكي الشعبي كمظهر من مظاهر المحلية:

لنتفق أولا على أن الحكاية بالنسبة لنا اليوم هي الشكل الأكثر قدما والأكثر بساطة للسرد الأدبي. باعتباره الشكل المنقول إلينا قبل أن نتعلم القراءة، وهي إلى هذا في الغالب نتاج أشكال القص الطفولية التي تبادل الناس حكايتها لبعضهم البعض بشكل أو بآخر منذ آلاف السنين، والكتابة لم تحفظ لنا إلا التمظهرات المتأخرة لتقليد ثقافي أقدم من اللغة المكتوبة ذاتها، لهذا لا يمكن أبدا لإرث الحضارة

[16]- نشر هذا المقال للمرحوم محمد الماگري ضمن "أعمال ندوة مدينة أكادير الكبرى؛ الفكر والثقافة"، منشورات جامعة ابن زهر- كلية الآداب والعلوم الإنسانية، أكادير، سنة 1990.

الكتابية أن يحملنا على الاعتقاد بأن المسافة الزمنية التي تفصلنا عن المجتمعات التقليدية التي لا تكتب كبيرة للغاية.

- إن مسألة الأصول التاريخية لنموذج حكائي معين استنفدت جهد الباحثين ومع ذلك فالحل في عدم جاهزية أي جواب حول هذه المسألة: ففي الوقت الذي تحتفظ فيه الحكايات القديمة ببعض التفاصيل المتصلة بالتقاليد والطباع والمعتقدات والسنن الاجتماعية المخالفة للمألوف في مجالنا لا نقوى على فهمها وعلى منح دلالات لبنائها العلامي.

أما عن الأصول الجغرافية للحكاية فهي بدورها كانت محط دراسات عديدة اصطدمت بنقص توثيقي وبصعوبة تأويل السياقات الثقافية للنسخ أو النماذج المقارنة، وهذا يخص كثيرا من النماذج الحكائية المنتشرة في بقاع متباعدة من العالم من جهة، وفي المجال الجغرافي الواحد من جهة ثانية.

والنماذج الحكائية المقترحة هنا تنتمي لنفس المجال الجغرافي اعتمادا على معطيات الالتقاط الشفوي، ظاهريا، ولنفس الفضاء الحكائي، أي الفضاء التقليدي الشعبي. بناء على طبيعة الشخوص الموظفة والتي بمقتضاها يمكن التمييز بين فضاءات حكائية ثلاث. تقليدي/ كلاسيكي/ حديث.

1- الأول ينعت بمنطقيته فيما هو يمنع شخوصه أدوارا محدودة بجملة من الوظائف Fonctions (بطل، مخادع..)

2- والثاني ينعت بواقعيته فيما تتحرك شخوصه كأفراد العالم الواقعي تماما.

3- والثالث ينعت بتخيليته حيث لا تتعدى الشخوص مجرد نماذج عرض متخيلة، وإسقاطات خيالية، ونتاجات كتابة produits d'écriture

وبالنظر لطبيعة النماذج المقترحة هنا وانطلاقا مما يرصد في نزوعها الاحيائي كوجه من وجوه العجيب فيها، نرى أن الحكاية العجيبة، لا تمثل إلا مظهرا واحدا من مظاهر الحكاية الشعبية، الموجهة في المجالات الريفية أصلا في صورة حكايات الجن والسحرة والحيوانات كأدب للأطفال. والحكاية الشعبية في محليتها كشكل تعبيري وكعمل فولكلوري "تشترك في الدونية التاريخية للبنية الاجتماعية التي تلدها، تستمد منها حقيقة قيمتها..." ونحن اليوم إذ نستعيد الحكاية كمظهر تعبيري وكسمة لثقافة محلية. نفعل ذلك منفصلين عن الماضي الثقافي الذي هو ماضينا لنتأمل من الخارج شكلنا السابق ونرصد عملية الانسلاخ والتحول. ومن هنا فإن الحكي المستعاد في سمته الفولكلورية تلك لا يمثل القديم والأصيل بل هو جزء من الراهن الثقافي الجديد بعد أن فسحت له الثقافة المستوردة فرصة التواجد مجددا بعد أن كان مجرد مستودع أثري لمجتمع فاتر الحياة"[17].

إننا ونحن نتأمل النماذج الحكائية اليوم في قدمها واستمرارها، لا نملك شرعية اعتمادها متضمنة لمحتوى شعبي لأن الجماعة الشعبية التي تداولتها وتتداولها، لا تقدم من خلالها مشهدا عن نفسها لنفسها، ومن هنا لا مبرر لاعتمادها موضوع معرفة تخص الثقافي في محليته، لهذا فليسمح لي أولا بتقديم بعض التحفظات أمام المسلك الشائك الذي أجدني فيه وأنا اليوم أحاول تناول نصوص في الأدب الشفوي

[17]- بخصوص هذه النقطة ينظر: ع. العروي - الغرب والتعبير عن الذات التعبير والفولكلور. الايديولوجيا العربية المعاصرة.

"الشعبي" الذي يمكن أن توضع نسبته ومحليته الثقافية موضع تساؤل للاعتبارات التي سلف تقديمها.

2- مدخل: إشكالية المشروع التحليلي

أ- النماذج المقترحة مأخوذة من مجموعة اميل لاووست E: Laoust : Contes Berbères du Maroc[18] اننا إذن أمام نصوص يتم ابعاد شروط إنتاجها (حركية، إشارية، نغمية، نبرات الصوت) وشروط تلقيها (انفعالات وردود فعل المتلقين، الضحك، الانتباه، التعليقات، الحركات)، لهذا فلا مجال لمقارنة وضعيتنا هنا بحالة الباحث، وهو ينتقي ويلتقط النماذج على الطبيعة، ولا بالشروط الأصلية للانتاج حيث تندمج النصوص في نظام تبادل وانتشار في المكان.

إضافة إلى أن غياب النماذج الأصلية (الغير الموجودة أصلا)، والمعلومات التي تخص صيغ التبليغ والنقل. يختزل كفاية تحليل شامل، فالنصوص المقترحة، رغم كونها ملتقطة ميدانيا، هي نصوص أعيد إنتاجها كتابة، وككل إعادة كتابة فهذا يفترض اشتغالا على اللغة، أي قلبا أسلوبيا، وتحولا على مستوى العلاقة بين ما هو تعبير وما هو محتوى[19].

إننا مجبرون على اعتماد النسخة المكتوبة كأصل، لاعتبار زمني تقتضيه استلزامات منهجية، خصوصا وأن تمحيص النماذج ميدانيا في المجال الحضري

[18] - E. LAOUST. Contes Berberes du Maroc : Larose. 1949

[19]- El Mostafa CHADLI «Le chat pèlerin», un Essai de traitement Sémiotique in Langues et littérature V. II 1982.

لأكادير وضعنا أمام صيغ مختلفة، تذهب إلى حد التباين، وهو اختلاف تفسره الاعتبارات التي سقناها في القسم الأول، والتي تجعل الحديث عن أكادير الكبرى كهوية ثقافية متجانسة لا يبرره واقع التعددية الاثنية المشكلة للتركيبية الحكائية لهذا المجال.

ب- المسألة الثانية تتعلق بتصنيف النماذج، ففي أي صنف يمكن أن تندرج وفي أي نمط خطابي يمكن اعتبارها: هل هي خطاب اجتماعي (قبيلة)، رمزي، شعري، تربوي...).

تبدو القضية من باب الانشغالات الزائدة، على أهميتها في الاطار الذي يؤطر عملنا إضافة أن مسألة التصنيف في إطار الأنواع، هي انشغال علمي راهن، التعاريف القائمة على مقايس شكلية أو بنيوية أو موضوعاتية ليست كافية في هذا المجال، غير أن الشيء الذي لا يمكن القفز عليه هو أننا أمام نتاجات أدبية لاعتبارين:

1- باعتبارها إنتاجا ثقافيا لمجموعة بشرية (...)

2- باعتبارها نتاج عمل شخص ثقافي (واضعها الأصلي).

واننا أمام نصوص شفوية تم عليها اشتغال لغوي كما سلف الذكر في صورة تسجيل بلغة غير اللغة الأصلية.

ج - نقصر تناولنا هنا بمقتضيات تنظيمية يستلزمها ضيق الحيز الزماني على نموذج واحد يعرض قيمة واسعة الانتشار، تكون لحمة مجموعة مهمة من الحكايات الشعبية المعروفة التي تتشكل وفق قصة طفلين يتيمين وبقرة. حكاية متوسطة

الطول، ترد في صيغ مختلفة مقترنة بتيمة أخرى تُبنى وفق صراع الحيوان الضعيف والحيوان القوي (القنفذ والسبع)، التيمة الحكائية الأولى يمكن تركيزها في التالي:

"تحت إلحاح زوجته الثانية يتخلص الزوج من طفليه اليتيمي الأم، يمنحهما بقرة تغذيهما من حليبها، وبعد ذلك من لحمها، ولكنه ينصحهما بألا يذبحاها إلا ساعة تدلي الشحم في فتحتي أنفها، يكبر الطفلان، يتفوقان صحة وجمالا على أبناء زوجة الأب، مما يثير غيرتها فتعمل على اكتشاف سر هذا التفوق لتحرمهما من مورد قوتهما الوحيد. والقصة في العمق تعرض للكائنين الصغيرين المتروكين المضطهدين، اللذين تنقذهما الصدفة، أو التدخل الاعجازي لأمهما الميتة، التي تجهد لضمان تغذيتهما بمختلف الوسائل الممكنة".

التيمة الحكائية الثانية، يمكن تركيزها في الخلاف الأبدي بين الأسد والقنفذ وهو خلاف يستمر تحفيزه في ثنايا الحكي انطلاقا من التيمة الأولى في بعض الصيغ لينتهي بمواجهة اقتتالية تؤول لصالح الضعيف (القنفذ).

2- ننطلق في تناولنا من اعتبار النموذج "سردا" أي حسب تحديد غريماس "الخطاب الحكائي ذي الطابع التصويري (المتضمن لشخوص تنجز جملة من الأعمال) وحسب تحديد بروب V. Propp باعتباره "تتابعا زمنيا لمجموعة وظائف أو أعمال وهكذا يمكن تحديده في تصويريته وزمنيته في نفس الآن[20].

[20]- AJ. GREIMAS, J. COURTES, Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage HACHETTE UNIVERSITE P. 307.

كما ننطلق من اعتباره ناتجا عن نظام رمزي مما يستوجب الاهتمام به في المقام الأول (مع مراعاة إمكانية إضاءته بالسياق الثقافي الخارج نصي). من هنا فالخطة التي نتبناها تقوم على استجلاء نظام معين في شكل سنن وراء النموذج الحكائي.

إننا للاعتبارات السالفة لن نتناول النموذج وفق قراءات نقوم على تقطيعه إلى وحدات صغرى ولكن وفق تشغيل قراءة على مستويات مختلفة على مجموع الحكاية، أي في كليتها.

بخصوص المشكل المتصل بتعدد الصيغ بالنسبة للنموذج الواحد، تشير مع C.L Strauss إلى أن قراءة من هذا القبيل لا يمكن أن تنجز إلا بترك هذا المشكل الخاطىء. الذي يراه الكثير من المحللين عائقا. ومن هنا نعتقد في كون مختلف صيغ الحكاية، ناتجة عن نفس التركيبة الذهنية Dispositif mental وأن تنوعها هو ذاته الذي يمكن من استجلاء بنيتها المشتركة.

بعد هذه التوضيحات نقترح فيما يلي، مستويات التناول القرائي التي سنحاول تشغيلها أمام النموذج المذكور.

3 - مستويات التناول التحليلي:

1- اعتبار النص الحكائي في دلالته اللسانية العادية- الممكنة من قراءته وشرحه أو تلخيصه - وفي دلالته الكامنة وراء معناه السردي البسيط ومن أجل ذلك يلزمنا.

أ- توضيح أن المقاطع السردية في الحكاية تمتلك دلالة متميزة عن دلالاتها اللسانية، لنمنحها بعد ذلك قيما دلالية جديدة بما ينسجم مع أبعاد الحكاية.

ب- توضيح النظام الداخلي لهذه القيم الدلالية في استقلال عن نظام السرد.

2 - أبعاد الحكاية: ويلزم تشخيصها على مستويين:

أ- مستوى المقاطع

ب- مستوى الأجزاء

3- أطر الحكاية ويمكن اختزالها في:

أ- الثقافي المعيشي

ب- السوسيولوجي.

د- الكوني

4- مظاهر الغنى التعبيري للحكاية

نشير إلى أن تبني هذه الخطاطة القرائية المبسطة من بين أنماط أخرى تحفز عليه مقتضيات الدراسة المقترحة بشكل عام. والخطاطة كما هو واضح تستند في مجملها على مبادىء المقاربة في الأنتروبولوجية البنيوية للنموذج الحكائي الأساطيري خصوصا في اشتغالها على مستويي بنية الحكاية بكيفية عامة، والأبعاد المتصلة بالحكاية المقترحة من جهة ثانية.

أما الاختيار الثاني الوارد فهو الاختيار السيميوطيقي. الذي يستتبع النظر إلى النص كعالم ذري مستقل ودال خارج الحمل السياقي L'apport contextuel لأن فهم الأنماط التعبيرية الشفوية يمر ضرورة بالامتلاك القبلي لمعرفة واضحة لسننه الدلالية، والقيم - أخلاقية Sémantico - axiologique

وبما أن النظرية السيميوطيقية تؤخذ كنظرية تستهدف توضيح الجانب الدلالي انطلاقا من شروط فهم النص وإنتاج المعنى انطلاقا من نموذج مهيأ ومبني لهذه الغاية. وبما أننا لا نستهدف إقامة نموذج نحوي حكائي للنص ولا اعطاء تعبير شكلي للمفاهيم الموظفة في إطار طريقة افتراضية استنتاجية hypothetico - déductive فإن المعالجة السيميوطيقية لن تفيدنا بما ينسجم مع الأهداف المحددة في الدراسة ككل.

4 - التحليل

1- النص الحكائي المقترح في نموذجه المدون يقدم متواليات سردية مترابطة وفق منطق حكائي مضبوط يتم استهلاله من طرف الحاكي المفترض بتحديد للنوع "تاحاجيت" ثم بتقديم للشخوص المحورية "يان أوركاز" رجل

+ "سين وراونس، ابناه

+ تامغارت انس زوجته + يات تفوناست» بقرة.

- من منطوق الاستهلال نلمح إلحاقا للنوع "تاحاجيت" بالشخوص بواسطة أداة الالحاق الاضافية (ن) **تـ نيان** أوركاز نتادسين وراونس تمغارت **انس** ليتحدد النوع هنا في خاصيته الإخبارية:

النوع هنا في خاصيته الإخبارية:

تاحاجيت= قصة= خبر= حكاية.

"حكاية رجل وابنيه وزوجته كانت لديهم بقرة يواظب الطفلان على إخراجها إلى المرعى..."

ينتهي هذا القسم الاستهلالي بتحديد زماني مطلق «آريان واس» «انان آس أبابا نراتيفي...".

هذا التحديد الزماني المطلق "يوم من الأيام" يؤطر طلب الطفلين "نريد اللحم" هذا الطلب الذي ستتناسل المتواليات الحكائية انطلاقا منه في شكل استجابات أو ردود أو أحداث ليتنامى الحكي مستكملا معالجته للتيمة الأولى وفق النموذج التالي.

4-1- الصيغة

1 - طلب اللحم.

2- رد الأب: ضرورة الاعتناء بالبقرة حتى تبلغ أقصى حالات السمنة الشرط في صورة مؤشر على حالة السمنة تلك (أن تصير لاحمة بفعل كثرة الذهن)= شرط تعجيزي= مؤشر مستحيل واقعيا.

3- استجابة الأطفال: الاعتناء المتزايد بالبقرة + سرقة الشعير من الجيران.

4- النتيجة= تسمن البقرة حتى (حدود الانفجار، ولا آثار للذهن المعتبر مؤشرا على السمنة وشرطا لتناول لحم البقرة.

5- رد فعل أمام هذه النتيجة: التفكير في حيلة: شراء الشحم وحشو اذني البقرة، ثم استدعاء الأب ليشهد المؤشر المفتعل.

6- نجاح رد الفعل: الأب يقتنع ويسمح بذبح البقرة

7- شرط جديد (في الغابة في مكان خلو من الذئاب).

8- التنفيذ: أخذ البقرة إلى الغابة، ذبحها تقسيمها إلى أرباع. التيمة الأولى لتنهض التيمة الثانية يبرز شخوص جدد حيوانية (أسد، قنفذ، دجاجة، ثعبان).

1- الأسد يشم رائحة اللحم- ويأتي طالبا نصيبه

2- الرد: الطفلان يطلبان منه القدوم معهما، لأن الأب هو الذي يعرف الجزء الذي يمكن أن يأخذه السبع.

3- استجابة: الأسد يتبع الطفلين اللذين يطلبان منه التوقف حال بلوغهما البيت ويغلقان الباب في وجهه.

4- الأسد يكتشف حيلة الطفلين ويلح مزمجرا في طلب اللحم مهددا بالدخول عنوة.

5 - الطفلان يستجيبان بالصعود فوق المنزل وإلقاء جلد البقرة.

6 - الأسد يأخذ الجلد يصنع منه جرابا ويطلب المزيد.

7 - الطفلان يلقيان إليه بالرأس.

8- الأسد يأخذ الرأس، يضعها في الجراب، يطلب المزيد مهددا.

(9 – 10) - الطفلان يمنحانه الاحشاء، يضعها في الجراب، يطلب المزيد.

11 - الطفلان يلقيان إليه بكل البقرة.

12 . الاسد لا يتوقف عن طلب المزيد.

13- الزوجة تتصرف وتأخذ زوجها من يد وابنيه من يد وتلقي بهم للأسد

14- الأسد يضع الثلاثة في جرابه ويبدأ في الدوران حول البيت للاقتراب من الزوجة.

*هنا تأخذ التيمة الثانية منعطفا جديدا مستكملة بنيتها الكلية القائمة على المواجهة، يتوقف الحكي ليفسح المجال لتحديد زماني مكاني:

هذا اليوم يوم سوق- والطريق المؤدي إليه يمر بالقرب من هذا البيت، هذا التحديد يستتبع مقاميا مرور الناس من وإلى السوق.

1- الأب وابناه يطلبان نجدة المارة.

2- الرد: الناس يمتنعون عن مد العون خوفا من الأسد.

3- يمر القنفذ ممتطيا دجاجة.

4- الطفلان يطلبان مساعدته.

(5-6)- القنفذ يتساءل عن سبب وجودهم على تلك الهيئة، يعلم منهم أن الأسد هو الذي وضعهم هناك.

7- الاستجابة: القنفذ ينزل ويخلص الثلاثة.

8- الأب وابناه يخرجان من الجراب ويمضيان مباشرة نحو السوق.

*تبدأ المواجهة بانتباه الأسد إلى وجود القنفذ قرب الجراب المفتوح.

1- الأسد يتساءل موجها الخطاب إلى القنفذ عمن خلص الثلاثة من الجراب.

2- الرد: القنفذ يجيب بتحد بأنه هو.

3- الأسد يقرر أكل القنفذ عوضا عن الأب وابنيه

4- الاستجابة: القنفذ يستجيب لطلب الأسد بعد اعتراض شكلي (لا يمكنني أن أشبع شهيتك)

5 - الشرط: القنفذ يطلب من الأسد أن يفتح فمه حتى يدخل مباشرة دون أن يتكلف مضغه بمشقة (الشوك)

6- الأسد يستجيب لشرط القنفذ.

(7-8) والتنفيذ: الأسد يفتح فمه، القنفذ يقفز إلى عمق حلقه ويتكور،

(9) الأسد يحس بالاختناق ويطلب منه الخروج مقابل الصفح عنه.

(10): الشرط: القنفذ يطلب منه التموضع في مكان عال، ويفتح فمه ليخرج من حلقه،

(11): استجابة: الأسد يستجيب لطلب القنفذ،

(12) التنفيذ: القنفذ يقفز متدحرجا إلى عمق الوادي.

(13 - 14): الأسد يشرع في البحث عنه بدون جدوى، وبعد يأس ينصرف إلى غابته.

*بانتهاء هذه المواجهة تبدأ مواجهة أخرى طرفها الأول: القنفذ دائما.

1- القنفذ يلتقي الأشخاص الثلاثة مجددا، 2– الرجل يبدي رغبته في اصطحابه إلى بيته كلعبة يتسلى بها الأطفال. 3- القنفذ يستنكر هذه الرغبة من الرجل الذي خلصه من براثن الأسد 4- الرجل يصر على اصطحابه، 5- استجابة: القنفذ يستجيب مقترحا تقديم أحد أطفاله عوضا عنه، 6- الرجل يقبل الاقتراح.

*يتوقف الحكي للاخبار بأن للقنفذ زوجا من الثعابين كجيران.

1- القنفذ يصطحب الثلاثة إلى جحره 2- يطلب منهم الانتظار ريثما يخرج ابنه الصغير 3- القنفذ يحكي قصته لجاره الثعبان، 4- الثعبان يطلب جرابا لتخليص صديقه القنفذ، 5- الثعبان يدخل الجراب، 6-القنفذ يمنح الرجل الجراب المتضمن للقنفذ الصغير كما هو متفق عليه، 7- الشرط: القنفذ يشترط على الرجل أن لا يفتح الجراب إلا بعد وصوله إلى المنزل، 7-8: استجابة: الرجل يقبل بالشرط ويمضي حاملا الجراب،

9- الرجل يصل إلى البيت ويدعو أطفاله،

10- يفتح الجراب وينفض محتواه

11- الثعبان يخرج من الجراب وينقض على وجه الرجل ليفقأ عينيه.

هكذا تتكامل الحكاية في نسختها النموذجية. ومن قراءة أولية يبدو بوضوح انها تقدم ترابطا نصيا بين أكثر من حكاية تقدم في سياقات أخرى منفصلة عن بعضها البعض، أو تدرج ضمن نسيج حكائي آخر.

ففي موازاة هذه الصيغة تبرز صيغة أخرى تقدم تماثلا بنيويا مع الأولى، مع اختلافات في التفاصيل وتعاقب الأحداث، وهذا بناء على ما تقدمه الصيغتان في دلالتهما اللسانية، بحيث يمكن تشخيص التوازي بين الصيغتين، تأسيسا على تعاقب التيمات الأساسية التي سبق تحديدها بالنسبة للصيغة الأولى.

الصيغة 1.

الاستهلال: قصة الزوج وابنيه وزوجته

البقرة ⇐

الشرط الشحم ⟵

الصيغة 2

⟵: صياد وزوجته وطفليه

وزوجته وطفليه من الزوجة المتوفاة

1- الصياد يحضر زوجا من طائر الحجل.

2- الزوجة تقنعه بضرورة التخلص من الطفلين بدعوى الاكتفاء.

(3، 4، 5) استجابة: الصياد يستجيب لرغبة الزوجة فيتخلص منهما ويترك معهما

بقرة.

6: الشرط: يأمرهما يذبحها حالما يسيل الشحم من أنفها.

7: الطفلان ينشغلان برعي البقرة،

8: الطفلان يستغرقان يوما في البكاء، (9- 10) الغرابة (الانثى) تلمحهما وتسألهما عن سبب البكاء. 11- الطفلان

↓	يقصان حكايتهما للغرابة 12- الغرابة
تنفيذ الحيلة ←	تطلب منهما ملء ثقب صغير من دموعهما لتغسل فيه ثياب صغارها مقابل البحث عن الشحم، 13- الغرابة تحضر الشحم وتفرك به أنف البقرة،
بداية النتيجة الثانية (الأسد)	14-الطفلان يشرعان في ذبح البقرة في مغارة منيعة.
طلب	1- الأسد يطلب منهما إلقاء ربع البقرة
استجابة	المذبوحة 2- استجابة: الطفلان يستجيبان لطلبه
	3- الأسد يطلب الربع الثاني، 4-
نفاد لحم البقرة	استجابة: الطفلان يستجيبان مرة
الالقاء بالثلاثة	أخرى، (5-6) الأسد يطلب الثالث
	والرابع، ويتساءل عن المتبقي، 7-
	الطفلان يلقيا بما تبقى من جلد البقرة،
داخل الجراب	8- الأسد يتساءل عما بقي مرة أخرى، 9-
بداية القسم الثاني من التيمة الثانية	الطفلان يجيبان انه لم يبق سواهما،
(المواجهة)	10- الأسد يطلب منهما أن يتعاركا ليلقي
	أحدهما بالآخر، (11-12) الطفلان
استجابة القنفذ	يتعاركان ويسقطان بين براثن الأسد.
	(13- 14) الأسد يضعهما في جلد البقرة
	ويحملهما إلى الطريق المؤدي إلى السوق

1 - *مرور الحيوانات في الطريق إلى السوق 2- استغاثة الطفلين، 3- امتناع الحيوانات عن المساعدة خوفا من الأسد. (4-5) القنفذ يستجيب لنداء الطفلين ويخلصهما 6- الأسد يتساءل عمن خلص الطفلين، 7- القنفذ يجيب بأنه هو، 8- الأسد يطلب العراك، 9- استجابة: القنفذ يستجيب لطلب الأسد 10- الأسد يجمع كل الحيوانات المفترسة فوق مرتفع (11 - 12) القنفذ يحشد من جهته الحشرات والزنانير والنحل، يتقدم لملاقاة الأسد وجيشه. 13– القنفذ يأمر الحشرات بالانقضاض 14- الحشرات تنقض باللسع 15- الأسد يهرب متبوعا بباقي الحيوانات 16- القنفذ يمضي في أثر الأسد إلى عرينه 17- ينتزع ريشة من دجاجته ويضعها أمام مدخل العرين بحيث يلمحها الأسد من الداخل، 18- يتهيب الخروج اعتقادا بوجود القنفذ الدائم أمام المدخل، 19- الأسد يموت في عزلته وخوفه

القنفذ يتخلص من الأسد

الثعبان يفقأ عيني الرجل ↓

يتضح مما تقدم، التماثل البنيوي بين الصيغتين، وهو تماثل بمقتضاه يمكن تركيز الحكايتين انطلاقا من منطوقهما في الخطاطة التالية، بناء على دوائر العمل السبع التي يحددها بروب Propp كعنصر أساسي ثان في الحكاية بعد وظائف الأشخاص الواحدة والثلاثين: والدوائر المذكورة تتأسس على تجمع مجموعة وظائف بصورة منطقية وهي دوائر عمل تطابق الشخصيات المنجزة للوظائف:

1- موضوع الالتماس: لحم البقرة، الشيء الجاري البحث عنه في كلتا الصيغتين

2- الموكل: تكليف الطفلين بمهمة رعي البقرة- تكليف الأب بالتخلص من الطفلين.

3- البطل: الطفلان يدأبان على رعي البقرة - يفكران في حيلة لبلوغ موضوع الالتماس

4- المهاجم: الأسد يطلب اللحم، يطارد الطفلين.

5- الواهب: القنفذ يظهر كمخلص

6- المساعد: القنفذ يخلص الشخصين- ويبدأ مواجهة الأسد

7- البطل الزائف: الزوج يطلب اصطحاب القنفذ ويفشل لتفقأ عيناه- الأسد يطلب مواجهة القنفذ لينتهي ميتا في عرينه.

هذا الاختزال إلى دوائر عمل الأشخاص لا يتجاوز المعرفة اللسانية الممكنة من قراءة الصيغ وشرحها وتلخيصها. فمن خلاله نقف عند الجانب التعبيري في الخطاب.

غير أننا ملزمون هنا كخطوة ثانية باعتبار الصيغتين المعروضتين حاملتين لدلالة تختلف عن دلالتهما اللسانية تلك. وحتى نقف عند هذا الاشتغال التعبيري التضميني يجب أن نمنح المقاطع الحكائية قيما دلالية جديدة تنسجم مع الأبعاد المختلفة التي تمظهرها الحكاية.

- أول مؤشر يعزز هذه الخاصية التضمينية يتمثل في نزوعها إلى الانسنة والاحيائية، عن طريق توظيف شخوص حيوانية توكل إليها وظائف الاتصال المباشر بالإنسان، وتسند إليها أفعال إنسانية (كلام، اشتغال في المكان، فعاليات يومية، احتيال...).

أ- فبالنسبة لموضوع الالتماس: "اللحم" تبرز البقرة في تعينيتها كحيوان أليف، وكمعطى من ضمن المعطيات الاقتصادية التي يتمحور حولها النشاط اليومي لأسرة ريفية. غير أن النظر إلى موضوع الالتماس "اللحم" كمطلب عزيز يتم تأجيله ما أمكن من طرف الأب. في مقابل الإلحاح القوي للطفلين يقدم وجها آخر في شكل محتوى متضمن يتعارض وفقه المطلب المذكور مع ما ينظر إليه من زاوية العطف الأبوي

ذي البقرة Vs بقاء البقرة حية

اكل اللحم Vs شرب الحليب

يبدو من هذا التعارض أن موضوع الالتماس، مطلب آني ونزوة أو رغبة ذات طبيعة ترفيهية في حين أن البديل المقترح يرتبط بمصلحة اقتصادية يمكن أن يعزي استمرار الحياة لها. على اعتبار أن ذبح البقرة تعطيل لخاصيتها الإنتاجية المستمرة والمتنامية كلما بولغ في الغاية بها. وهي إنتاج الحليب. ان موضوع الائتماس ينظر إليه

هنا كرغبة في التحويل في سياق تبادلي. ينتج عنه امتلاك ما يشبع رغبة ظرفية في مقابل ما يسد حاجة دائمة، امتلاك اللحم/ في مقابل فقدان الحليب.

هذا التأويل ينسجم بشكل واضح مع الرمزية الملازمة للبقرة في الميتولوجيات القديمة خصوصا البقرة المنتجة للحليب التي تؤخذ كرمز للأرض المغدية ففي مصر القديمة تعتبر البقرة آحت Ahet أصل التمظهر وجسد الشمس (...) كما أن صورة HATHOR تلخص هذه المظاهر المختلفة لصورة البقرة ورمزيتها فهي الخصوبة، والثروة والانبعاث والام... انها جوهر التجدد والأمل في استمرار العيش (...).

هذه الخاصية الرمزية في الميتولوجيا القديمة تتماثل مع الخاصية التضمينية التي تقدمها البقرة في دائرة موضوع الالتماس.

بقرة منتجة للحليب = الأرض المغدية

(الانتاج) الخصوبة = الخصوبة (امل استمرار العيش)

(التعويض) الأمومة = الأمومة.

VS

بقرة مذبوحة = أرض متروكة معطلة

موت = جدب. (اليأس في استمرار العيش).

افتقاد = عدوانية.

ويمكن بناء الترابط الرمزي بين البقرة/ الأرض والبقرة/ الأم. انطلاقا من منطوق الاستهلال الذي يفهم منه أن الطفلين هما من زواج سابق ويعيشان مع زوجة الأب. ومن هنا فإن القول بالتعويض وارد بحيث تقوم البقرة مقام الأم والمعيل بالنسبة للطفلين المتروكين، ومقام الملكية الخاصة في صورة هبة أبوية، والحال أن التماثل الرمزي بين الأرض والأم تماثل مسلم به وموجود في أغلب الثقافات الإنسانية.

وإذا نظرنا إلى المسألة من الزاوية الإنتاجية نجد ان التماثل الرمزي بين البقرة والام. يتعزز بعنصر الحليب في مصدره الانثوي الامومي ضرورة. الأمر ينظر بموجبه إلى البقرة في علاقة التعويض التي تربطها بالاثنين على أنه تجل عجائبي للأم المفتقدة في وسط عدواني متكالب. على ضوء هذا التماثل الرمزي يمكن تفسير جملة السلوكات المحيطة بالدائرة الأولى "موضوع الالتماس" والمتمظهرة في صورة شروط، ومطالب، واستجابات، وتحايل... فبتجاوز بعض التفاصيل الجزئية البارزة كقيم خلافية بين الصيغتين - على أهمية تلك التفاصيل- سنقف عند بعض الثوابت وأهمها:

طلب اللحم، استجابة الأب، شرط الأب

استجابة الطفلين، تحايلهما على الشرط بعد يأس ونفاذ صبر.

1- بالنسبة للطلب الذي موضوعه اللحم: ينظر إليه من زاوية المقتضيات الاقتصادية المتحكمة في النظام الغذائي، وهي مقتضيات تجعل من تناول اللحم ترفا

وامتيازا غير متوفر باستمرار، لأن الطلب هنا جاء مقترنا بتحديد زماني يفيد طول المدة "آريان واس".

2- بالنسبة لاستجابة الأب، ينظر إليها من وجهين: الوجه غير المشروط والوجه المشروط، بالنسبة للوجه الأول نجده محكوما باستلزامات الابوة وما تستتبعه من مسؤوليات اعالة، وتوفير حاجيات في حدود الإمكان، أما الوجه الثاني فهو شكل من أشكال القبول/ الرفض مادام قبولا مشروطا ومن هنا المرور إلى العنصر الثالث.

3- شرط الأب: في طابعه التعجيزي يمثل سلطة الخبرة والتجربة لدى الكبير في مقابل سذاجة الصغير وانسياقه وراء الوعود. ان الشرط في حد ذاته منح الأب إمكانية التصرف على واجهتين:

- واجهة الأب العطوف المستجيب لرغبات الأطفال.

- واجهة الأب الحريص على المصلحة الاقتصادية لمجال تحكمه.

فالشرط تأجيل لتلبية الطلب، ولكنه تأجيل إلى ما لا نهاية مادام شرطا مستحيل التحقق.

4- استجابة الطفلين: مظهر من مظاهر الامتثال ولكنه امتثال يتلبس بحافز الرغبة الملحة، في تحصيل موضوع الالتماس "اللحم" وليس فقط بالطاعة أو الامتثال لرأي من هو أكبر سنا. وهذا ما يفسر اجتهادهما إلى حد سرقة الشعير من حقول الآخرين.

5- التحايل على الشرط: ينظر إليه كرد فعل رمزي على الشرط التعجيزي ذاته فالشرط حاجز أمام موضوع الالتماس والحيلة إلغاء رمزي لهذا الحاجز وحتى

الطريقة التي بمقتضاها تم تنفيذ الخطة. ثم رد فعل الأب أمام هذا الواقع الجديد المفتعل (الاذعان) هي كلها سلوكات ذات طبيعة رمزية تشخص كيفية اشتغال الرغبة الطفولية المتحررة من أية اعتبارات تثقل كاهل الكبار- متجاوزة كل المقتضيات القسرية التي لم يقو الأب على بسطها صراحة، لأن في ذلك انتقاصاً من هويته الأبوية، وتشكيكاً في حقيقة السلطة الأبوية، وكشفاً عن زيف المشاعر المبذولة كتعويض للطفلين عن يتم الأم.

وهذا تأويل يضعنا أمام التعارض الخفي بين مصلحتين، وبين واقعين

واقع الأسرة VS رغبة الطفلين

العائلي، (حرمان من عطف الأم) .
الاقتصادي (حرمان من مورد اعالة كاف)
ترف غذائي

انطلاقا من هذا التعارض تشتغل اواليات التحايل من الطرفين الأب/ الأطفال في تجاذب يؤول لصالح رغبة الطفلين ولكنها مع ذلك تبقى رغبة غير مكتملة كما يتجلى ذلك من بقية الدوائر.

الدائرتان اللاحقتان (البطل، الموكل) متضمنان في موضوع الالتماس وتشملهما المعالجة أعلاه، لهذا لن نتوقف عندهما تفاديا للاسهاب.

- الدائرة الرابعة - (المهاجم)

الأسد يطلب اللحم ويطارد الطفلين.

تقدم مؤشرات تضمينيتها وطاقتها الرمزية بكثافة توظيف الشخوص الحيوانية في اشتغالها محدثة ومتفاعلة (بعدوانية/ أو بمؤازرة) مع الشخوص الإنسانية.

ان بروز "الأسد" كعنصر جديد يأتي مقترنا باكتمال الدائرة الأولى وذلك بمقاربة تحصيل موضوع الالتماس (ذبح البقرة وتقسيمها إلى أرباع) الأسد بسلوكه العدواني يكشف عن رغبة امتلاك تتعارض مع رغبة الطفلين ورغبة الأب. وموضوع هذه الرغبة يبقى واحدا "اللحم" ليشكل وفق هذا التعارض تجاذباً متمحوراً حول نقطة واحدة مع اختلاف حوافز الرغبات الثلاث.

			المذبوحة	(اللحم)
الأب		البقرة	الطفلان	الأسد
رغبة	تحفزها	الحية	رغبة يحفزها	رغبة تحفزها
حاجة اقتصادية		الحلوب	حرمان	طبيعة فطرية

ما يهمنا هنا هو ما يتعلق بالعنصر الجديد، مادمنا قد تناولنا في موقع سابق ما يتصل بالأب والطفلين. إن رغبة الأسد المعتبرة في مقاربة أولى محفزة بطبيعته الفطرية كحيوان من آكلات اللحوم النيئة نفسها تتجاوز في مرحلة لاحقة تحصيل الموضوع السابق، لتشمل غريميه أيضا (الطفلان، الأب)، ان الدائرة الرابعة بناء على ما ذكر تقدم حصيلة الرغبتين المحددتين في الدائرة الأولى، اذ إن السلوك الذي نتج عنهما أوجد هذه الحالة المأزق التي راكمت إلى افلات موضوع الرغبة- بعد أن كان وشيك الامتلاك- اعتبار الطفلين موضوعا لرغبة جديدة متمظهرة بصيغة عدوانية.

الأسد للاعتبارات السالفة يتمظهر كقوة متسلطة قاهرة، تمارس قوتها المطلقة على باقي الشخوص وتستأثر بموضوع الالتماس باعتبار هذه النتيجة، ينظر إلى السلوك الباعث على ظهور الأسد، كذنب أو معصية تستوجب عقابا، والحال ان هذه النتيجة تؤكد ما انتهينا اليه ونحن نعالج مسألة الشرط في الدائرة الأولى، وفي مقابلها رد الفعل الذي انتصرت بموجبه رغبة الطفلين. رغما عن رفض الأب الضمني المتمثل في شرطه التعجيزي. فذبح البقرة يعني تعطيل أسباب استمرار العيش، واستئصال أسباب الخصوبة. والموقف الجديد يعمق المسألة بتمظهر الموت المحقق من خلال عدوانية الأسد.

إن هذه الدائرة يمكن أن تعالج بالاستناد إلى الحمولة الرمزية للبقرة، في مماثلتها بالأرض المغذية، ويمكن أن نلج المعالجة هنا انطلاقا من مقولة القسمة:

قسمة البقرة= قسمة الأرض. وهي هنا تفيد فك اشتراك في مصلحة أو ملكية أو سواها، وما يستتبعه ذلك من انفصال وانفراد بنصيب ذاتي في استقلال عن الآخر، لهذا الاعتبار فذبح البقرة يعتبر مؤشرا- باعتباره المرحلة الممهدة للقسمة- يمكن أن تركب الدائرتان الأولى والرابعة انطلاقا منه.

البقرة:	ذبح البقرة	قسمة	سطو الأسد على مجموع
الأرض	التوقف عن العمل	البقرة:	البقرة
موضوع	رغبة	قسمة	سطو المعتدي على
		الأرض	مجموع الأرض
		حاصل	النتيجة
		الرغبة	

وانطلاقا من هذا التركيب يتمظهر الأسد بعيدا عن خاصيته التعينية، في رمزيته العدوانية كقوة قبلية الوجود في إطار النسيج العلائقي المجتمعي المتمحور حول الملكية على وجه التحديد والمتدخلة لتحسم الأمر لصالحها دائما كلما توفرت الشروط المحفزة والمساعدة. وبناء عليه فإن تدخل هذه القوة الجشعة يبرر بمقتضى شروطه تلك. والمتبلورة في الضعف الناتج عن التفرقة والأنانية في مقابل اجتماع الجهد الواحد من أجل نفس الغاية، وفي خدمة وسائل ضمان الاستمرار وفي طليعتها التماسك والتآزر، المتجسد هنا على مستوى الأسرة الواحدة، المتمحورة حول سلطة الأب.

ان تعارض الرغبات والمصالح (الأب/ زوجته/ طفلاه) نتج عنه الحلال وتفسخ في العلاقات. هذا الأخير ولد حالة ضعف تمكن الآخر/ (المعتدي) من رمز التوحد (الأرض) ومن الذوات الانسانية أيضا، واضح مما تقدم الغنى الدلالي لواقعة الاحتفاظ بالطفلين/ أو بالشخوص الثلاثة. في جلد البقرة المعتبر جرابا. ففي هذه الواقعة يمنحنا الحكي رمزية الموت المحدد بإطار مكاني، ولكنه كما سبق القول موت رمزي لا يلغي حصولُه إمكانية استمرار الحكي وفق الدوائر المتبقية.

أمام واقع الاحتفاظ بالشخوص في الجراب كذروة تأزم في مسار الحكي يبرز عنصر مساعد يجسده القنفذ الذي تتمحور حوله الدائرتان الخامسة والسادسة واختصارا نجمل الحديث عن هاتين الدائرتين انطلاقا من محورهما الذي يمثله القنفذ. كالتالي: باعتبار تدخله كواهب ومساعد ومخلص في علاقته بالشخوص الانسانية وباعتبار انخراطه كطرف في مواجهة غير متوازنة في علاقته بالأسد. ان

القنفذ يشتغل إذن على محورين، اشتغالا ينسجم مع رمزيته القوية في الميتولوجيا القديمة وعند جميع الشعوب.

فالبنسبة لعلاقته بالشخوص الانسانية يتمظهر القنفذ في رمزيته "كمستشار" مسموع الكلمة، كمبتدع للنار، كبطل مخلص للإنسانية محضرها وبالنسبة لعلاقته بالأسد بتمظهر في رمزيته ككائن ضعيف يعوض ضعفه بحيلته وحسن تصرفه في مواقف المواجهة، ليكتسب بذلك قوة لا تقاوم يضمن بها سلامته والايقاع بخصومه من جهة ثانية.

والقنفذ في اشتغاله على المحورين المذكورين (المساعدة والمواجهة) يبرز من خلاله كرمز تكامل جملة من العناصر أبرزها:

1- المساعدة في مقابل عدوانية الأسد.

2 - الضعف في مقابل قوة الأسد.

3 - التعاون بين العناصر الأضعف في مقابل واقع الانقسام (حالة الشخوص) واضح من خلال ما تقدم ان القنفذ يبرز قيما خلافية بالقياس إلى باقي الشخوص الأخرى. وهي قيم تعزز رمزيته شبه المشتركة كمستشار وحكيم، ومعلم يعرف كيف يقلب الموازين لصالحه كلما استجدت ظروف تستدعي ذلك. ويلازم الانسان في كثير من الصيغ الحكائية مجسدا قدراته وكفاءاته المعطلة، وكذا موقف الانسان المغيب في (بحضوره المستمر كمساعد وكرمز لتآزر الضعفاء لقهر الأقوياء).

إن اشتغال القنفذ المحدد أعلاه ستنتج عنه وضعية جديدة أشبه بالوضع الابتدائي، مع غياب عنصر واحد هو البقرة، وانطلاقا من هذا الوضع تنهض الدائرة السابعة، دائرة البطل الزائف.

- هذه الدائرة الأخيرة تبرز عنصرا مبعدا إلى المستوى الثانوي هو الأب الذي يتصرف متابعا مسعى موازيا للقنفذ لكن المحاولة تجعلهما في مواجهة مفتوحة، وهي مواجهة يبرز عبرها الأب ردود فعل تكشف محاولته اليائسة لينتهي به الأمر ضحية سلوكه المذكور فاقد العينين.

وكما هو الشأن بالنسبة للدوائر الأخرى السالفة، فالدائرة الأخيرة كمواجهة من مستوى ثان هذه المرة بين سلطتين متماثلتين على مستوى المسؤوليات.

القنفذ (الأب) vs الرجل (الأب).

وهي مواجهة تحفزها رغبة الاب الإنسان في امتلاك الأب الحيوان كوسيلة تسلية لأبنائه، مواجهة بين حليفين سابقين أمام نفس القوة الجبارة غير أن الوضع الجديد ولد رغبة أبوية أنانية بامتياز ومتعارضة موضوعيا مع ما يمكن أن ينتج عن تحالف سابق من جهة، ومع واقع الطرف الثاني (القنفذ) كمضطلع بنفس المسؤوليات الأبوية.

إن القيم الدلالية التي تبرزها هذه الدائرة تقاس منسجمة مع تلك السابقة عليها. وفي طليعتها.

1- الطمع vs القناعة

2- التعاون، نكران الذات vs الأنانية.

(تعاون القنفذ والثعبان.

3- الوفاء Vs الغدر.....

وهكذا باختصار تتكامل الدوائر السبع في جانبها التضميني المبرز للكثير من القيم الدلالية:

(الملكية، الأبوة، الأمومة، التلاحم، الانقسام، القوة، الضعف التعاون، الوفاء، الغدر، القناعة، الطمع، الأنانية...)

والآن بعد اكتمال هذه المرحلة من مراحل التناول نعبر إلى المرحلة الموالية المتصلة بأبعاد الحكاية.

4-2- أبعاد الحكاية:

4-2-1- على مستوى المقاطع:

يمكن أن ترصد مجموعة من التوازيات والتقابلات بين مختلف التيمات الحكائية وهي توازيات وتقابلات تبرز وتتجسم أمام المتلقي بدون كبير عناء.

- تقابل الرغبات الناجم عن تعارض المصالح (الأب- الأبناء)

- تقابل المشاعر الاسرية (المشاعر الأبوية، الأمومية الغائبة)

- تقابل الحاجة الاقتصادية والرغبات التي يحفزها الحرمان

- تقابل سلوك عدواني (أسد) سلوك مساعدة (القنفذ)

قوة	ضعف
غباء	ذكاء

- تقابل قيمتي الوقاء والغدر

- تقابل الانقسام الضعف والاتحاد والتعاون القوة

- تقابل الحياة (البقرة الحلوب) الموت (البقرة المذبوحة)

- تقابل حرية (وضع ابتدائي) أسر (سلوك الأسد).

وانطلاقا من هذه التقابلات تبرز مجموعة من الأبعاد أو المتغيرات الدلالية وأبرزها- الكثرة- القلة / التعدد- الفردية/ المغلق- المفتوح (الجراب) / السري المكشوف/ الكبير الصغير (الأب الأبناء) (الأسد القنفذ) (الأب. القنفذ) (الأب. التعبان)/ الاليف المتوحش (البقرة. الأسد).

4-2-2- على مستوى الأجزاء.

يبدو النص الحكائي مؤسسا على تعارضات يتم إبرازها بكيفية متسلسلة انطلاقا من أوضاع طارئة تستتبع مواقف أو سلوكات معينة. وهي ذات التعارضات التي تمت معالجتها في القسم الأول من التحليل وسنحاول هنا أن نبرز الطبيعة الخلافية ومجالها.

4-2-2-1-- الرغبات:

رغبة الأب والطفلين المتعارضة مع عدوانية الأسد. هي تجل لتعارض بين نمطي استهلاك متمايزين (استهلاك حيواني إلى استهلاك إنساني).

رغبة الأب في تحصيل القنفذ كوسيلة تسلية، هي تجل لتعارض بين استهلاك معاشي يتمحور حول الأكل وبين استهلاك متمحور حول المتعة الزائدة عن الحاجات.

4-2-2-2السلوك العدواني:

- ذبح البقرة سلوك عدواني مشروع ومبرر بالحاجات الغدائية لتعارض مع الاحتفاظ بها حية المبرر اقتصاديا كذلك إنه سلوك عدواني (إنسان حيوان). يتعارض مع السلوك العدواني الثاني (أسد إنسان). المبرر بالطبيعة الفطرية للافتراس لدى المعتدي. وهو سلوك يتعارض مع العدوان الثاني (قنفذ أسد) والمبرر كدفاع عن النفس. هذا الأخير يتعارض بدوره مع المسلك العدواني (إنسان قنقذ) المبرر بحاجة استهلاكية. بحفزها شعور أبوي يجد صداه في المسلك العدواني الأخير (ثعبان إنسان). المبرر كانتقام أو إجراء رادع.

وفي مقابل مختلف السلوكات العدوانية المبرزة أعلاه. تبرز سلوكات مضادة في شكل ردود الفعل.

وبهذه الكيفية يتشكل الحكي مزاوجا بين الرغبات المتباينة والسلوكات العدوانية وردود الفعل التي تستتبعها.

4-2-2-3- أطر الحكاية:

انطلاقا من الأبعاد المختزلة أعلاه يمكن الوقوف على كون الكثير من العناصر المندمجة في مجموعات ذات أبعاد دلالية مترابطة فيما بينها تحيل على إطار معين في تلازماتها وانفصالاتها على وجه الخصوص.

أ- الاطار الثقافي المعيشي:

ونقترحه هنا إجرائيا لتعويض ما يقصد. STRAUSS بالاطار- التقني- مطبخي وفيه يبرز عنصران فقط في انفصالهما وهما "اللحم- والحليب" وكلاهما أساسي

كمادة غذائية، غير أن ما يهمنا هنا هو استحالة التلازم التي يبرزها الحكي. وهي استحالة مبررة موضوعيا

الحصول على اللحم = ذبح البقرة

بقاء البقرة = الحصول على الحليب

هذه الاستحالة تبرر أيضا بإبراز مصدر وحيد للمادتين في غياب المصدر المكمل الذكر= الثور= كمصدر اللحم.

لا نرى هنا مبررا لمعالجة تبحث في الانتماء إلى المجال المطبخي أو غيره بالنسبة للمادتين ولكن يهمنا هنا إبراز القيمة الممنوحة لكل مادة على حدة في حدود الاطار الثقافي المعيشي للجماعة.

بالنسبة للحم، سبق أن وقفنا في موقع سابق على طابعها كمادة ظرفية غير متيسرة باستمرار.

أما الحليب، فيكفي أن نراكم إلى طبيعته الغذائية خصائصه الرمزية في طبيعتها الأمومية، ثم باعتباره أول غذاء يتغذى منه الجسم حال ولادته، والمساعد على نموه واشتداد عوده. إنه يمتلك رمزية الحياة".. والمعرفة، والتبني والاخوة،... والحليب كغيره من رموز الحياة والمعرفة رمز قمري Lunaire أي أنوثي بامتياز..[21]

[21]- Jean CHEVALIER.... Dic. sym. PP.556. 557

ب- الاطار الاجتماعي:

فيما يتصل بالاطار الاجتماعي يقدم الحكي مقابلة بين وضعين متمايزين بحيث نشهد في الوضع الابتدائي مؤشرات التفكك الأسري في شخص زوجة الأب وسلوكها العدواني تجاه الطفلين، من خلال اقناع الأب بالتخلص منهما بمبررات واهية (الاكتفاء). ثم تجاه الجميع في الصيغة الأخرى بإلقائها الزوج وطفليه وفى المقابل سنجد حرصا أبويا في القنفذ على أطفاله، ومبالغة انثى الغراب في الاعتناء بصغارها، كما نجد استجابة آلية من موقع أناني من لدن الطفلين لطلب الأسد (يتعاركان ويسقطان بين براثنه) كمؤشر على تقلص روابط الاخوة والدم. كلما تعلق الأمر بالمصلحة الفردية، وفي المقابل نجد اجتماع جهود الحيوانات الضعيفة والحشرات لتشكل قوة قاهرة فتجاوز قوة الأسد.

نجد أيضا ظاهرة سرقة ملك الغير من أجل تحقيق رغبة شخصية "سرقة الشعير من حقول الآخرين" في مقابل نكران الذات "تطوع الثعبان لينوب عن القنفذ في مواجهة الرجل...

داخل هذا الاطار نجد اشتغالا صريحا للكثير من القيم التي سبق إبرازها في القسم الأول من التحليل.

ج- الاطار الكوني P Cosmologique

فيما يتعلق بالاطار الكوني للحكاية نلاحظ هذا الجمع لشخوص متباينة الطبيعة وطرق العيش في فضاء حكي واحد. تقدم كل مجموعة منها. تجليات قيمها مدرجة في صيغة مقارنة. تعزز القيمة التضمينية للحكاية، فهناك:

المجال الانساني	المجال الحيـــواني
الزوج	الأسد
الزوجة	باقي الحيوانات المفترسة
الطفلان	القنفذ
البقرة	الغراب (الأنثى ا
الجيران	الثعبان
	الحشرات

وبتأمل العلاقات المتفاعلة في كل مجال على حدة وبالمقارنة مع المجال الآخر نجد أن الحكاية تبرز بشكل واضح بعض مظاهر تفسخ العلاقات على مستوى الأسرة الواحدة. والمجتمع ككل، في تغليب المصلحة الشخصية، والتضحية بالآخر فيما تبرز في المقابل سلوكات مناقضة تماما تحصر بعض تجلياتها في المجال الانساني من خلال (القنفذ، وأنثى الغراب) في وجهها الايجابي والأسد والثعبان في وجهها السلبي المبرر على مستوى الحكي.

على مستوى آخر يمكن أن يرصد الحكي في إطاره الكوني من زاوية كونه يبرز تفاعلا بين الإنسان ومحيطه على سبيل الترميز الذي بموجبه تشغل الشخوص الحيوانية لتغطية الحضور الحقيقي والمضمر لشخوص إنسانية تتوحد سلوكاتها ومواقفها مع السلوكات والمواقف الملحقة بالحيوانات في مختلف نماذج الحكي المماثلة لهذا النموذج.

د- مظاهر الغنى التعبيري للحكاية

إن مختلف المستويات المقدمة أعلاه تبرز مدى قوة وثراء الامكانيات التعبيرية للحكاية، وهي الخاصية التي يمكن ترصدها انطلاقا من امكانيات العبور من الدلالة اللسانية العادية للحكي إلى توضيح أن المقاطع السردية تمتلك دلالة تتميز عن دلالتها اللسانية ثم الإمساك بهذه الدلالات بما ينسجم مع الأبعاد المختلفة للحكي.

كما يرصد هذا الغنى التعبيري في طوعية الشكل الحكائي لاحتواء الكثير في المؤشرات التي يمكن تركيبها وتصنيفها انطلاقا من إحالاتها المباشرة على شبكات القيم والسنن المتحكمة أو المعتبرة مطمحا بالنسبة للجماعة التي انتجت النص، أو تداولته معدلة ومضيفة.

استنتاجات

1- إن المعطيات التحليلية التي مكنتنا منها معالجة هذا النموذج الحكائي، تبقى محدودة فيما يتعلق بإمكانية اعتمادها تجليات متنكرة لسنن ثقافية تخص مجالا معينا.

لأن المعتمد الوحيد الذي يمكن الاستناد إليه بهذا الخصوص يمثل في استمرار النموذج الحكائي حاضرا. ولكن حضورا معطل الفعالية انه أشبه بالنص الميت المحفوظ والمحنط.

والواقع أن فعالية الحكي كممارسة في الاستهلاك الثقافي فعالية متقلصة، ان لم نقل منعدمة، بالقياس إلى باقي الفعاليات الأخرى، التي وجدت منافذ للعبور إلى مجال الوسائط الاعلامية الجديدة. في حين بقي الحكي حبيس ذاكرة المسنين الأفراد.

2- ان الاعتراضات التي سقناها في مستهل هذا العمل تبرر الاحتراس من أي خطوة تتوخى إلحاق القيم المبرزة هنا كسنن. بهذا الفضاء الحضري المسمى "أكادير" ذلك انه حتى شرعية الحديث عن سنن ثقافية قبلية غير واردة إطلاقا بهذا الخصوص. بالنظر إلى صيغ الاندماج بين المكونات الثقافية (القبلية) للمجال المذكور.

3 - ننا اليوم ونحن نباشر التعامل مع هذه المعطيات الثقافية، نفعل ذلك في ظل نظام ثقافي جديد غير واضح المعالم، وبإدماجنا لتلك المعطيات في صلب اشغالنا الآن نكون بصدد الحديث عن إنسان آخر غير هذا الذي نتشكل وفقه الآن، أي الانسان المغيب الملامح والمجرد من إنسانيته والذي لا يمكنه أن يروج إلا ثقافة هي كذلك أيضا.

المراجع المعتمدة:

-Jean-Marie AUZIAS, L'Anthropologie contemporaire. P.U.F.

-P. RICOEUR. de l'interprétation. Essai sur Freud. Seuil.

REVUE 1) Langues et littérature. V. II. 1982

REVUE 2) Traces. linguistique sémiotique V. I

3) Irène Bessière. Le récit fantastique.

-A .J. GREIMAS. J.COURTES. Sémiotique. Dictionnaire. raisonné de la théorie du langage.

-Jean CHEVALIER. Dictionnaire des Symboles.

- DAN SPERBER. Le structuralisme en anthropologie.

د. محمد خطابي

المقالات المتضمنة في هذا الكتاب تعتبر نصوصا مؤسسة للدراسة والنقد الأدبي الأمازيغي، وفضلا عن هذا فمحمد خطابي له أياد بيضاء على الأمازيغية، ليس فقط في مجال النقد والدراسة الأدبية كما تنم عن ذلك هذه الدراسات، وإنما أيضا على مستويات التأطير التربوي والتكوين والتنشيط والمشاركة الثقافية، ولعل مما لا يعرفه الكثير من المهتمين أن محمد خطابي يعتبر من مهندسي تخصص الأمازيغية بالجامعة بمسلكي الإجازة والماستر منذ سنة 2006 بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة ابن زهر، ومن المتطوعين الأوائل للتدريس بهذا التخصص، وقد أطر العشرات من الأبحاث التي تشتغل بقضايا الأدب الأمازيغي القديم والحديث بشعبة اللغة العربية، تخصص الأدب الشعبي، وبماستر علم النص وتحليل الخطاب، وعلى مستوى الدكتوراه.