الغزل
في الأغنية الأمازيغية

بوشتى ذكي | محمد المسعودي

2006

الغزل
في الأغنية الأمازيغية

بوشتى ذكي
محمد المسعودي

الغزل
في الأغنية الأمازيغية

الرباط 2006

منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية
مركز الدراسات الأدبية
والفنية والإنتاج السمعي البصري
سلسلة : دراسات وأبحاث – رقم 2 –

العنوان : **الغزل في الأغنية الأمازيغية**
المؤلفان : بوشتى ذكي ومحمد المسعودي
التنسيق : أحمد عصيد
الناشر : المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية
الإخراج والمتابعة : مركز الترجمة والتوثيق والنشر والتواصل
تصميم الغلاف : مصطفى الحضيكي (وحدة النشر)
لوحة الغلاف : محمد الزياني
الإيداع القانوني : 2005/1874
ردمك : 9954 - 439 - 52 -8
المطبعة : مطبعة المعارف الجديدة – الرباط
حقوق الطبع : محفوظة للمعهد الملكي للثقافة الأمازيغية

تقديم

تكتسي دراسة الفنون الأمازيغية بمختلف أشكالها وأنواعها أهمية بالغة ليس فقط لأنها تختزن في رموزها وإيحاءاتها تفاصيل هويتنا الحضارية، كما تساهم في تعميق الرؤية والحِس الوطنيين وتجذيرهما، بل لأنها ظلت حتى أيامنا هذه بمثابة العامل الرئيسي الذي يشد ملايين المغاربة إلى هويتهم الأمازيغية الأصيلة، إذ لعبت في كثير من الأحيان دور العامل المحفز على انبعاث الوعي الامازيغي العصري الذي كان وراء النهضة الفكرية التي شهدها حقل الثقافة الامازيغية في بلادنا خلال العقد الاخير من القرن العشرين، فمعظم الذين حملوا هذا الوعي وتعهدوه بالرعاية والتطوير، عبروا عن مدى قوة الروابط الوجدانية التي تصلهم بتراث حي من الآداب وفنون القول والرقص التي كانت بالنسبة لهم المنطلق للحث على ضرورة تغيير سياسة الدولة المركزية المبنية على التأحيد والرغبة في إضفاء تجانس مطلق على الثقافة الوطنية، الى الدمقرطة الثقافية الداعمة للتعدد والتنوع في الهوية واللغة والمرجعية الثقافية.

ولعل الاغنية، من بين الفنون الامازيغية قاطبة، هي التي شدت اليها اكثر من غيرها انتباه الجمهور الواسع، حيث تدل القرائن التاريخية على مدى افتتان الإنسان الأمازيغي بفن الغناء والإنشاد في العهود السابقة، كما يشير ارتفاع مبيعات الأسطوانة والشريط الصوتي والمرئي في العقود الأخيرة إلى مدى الدور الذي تلعبه الأغنية في حياته اليومية، سواء في الأوساط القروية أو في المدن والحواضر الكبرى. وهذا ما يفسر اهتمام

الدارسين بهذا الفن منذ انطلاقة البحث العلمي في الثقافة الأمازيغية مع مقدم المستمزغين الفرنسيين الأوائل إبان فترة الحماية، والذي استمر إلى أيامنا هذه مع الباحثين المغاربة من الأجيال المتعاقبة.

ويستطيع الملاحظ لهذه الدراسات المنجزة، أن يلمس بعض الخصائص العامة المشتركة بين هذا الباحث أو ذاك، كما يمكن أن يضع يده على بعض أشكال القصور والنقص التي تعتري عددا من الأبحاث المنجزة في هذا المجال، والتي منبعها عدم تمكن الباحث من أدوات عمله المنهجية أو من المادة المدروسة، أو افتقاره إلى التكوين في حقل من حقول المعرفة، أو خلطه بين الأغنية والنص الأدبي والشعري.

ومهما يكن من أمر، فلعل طبيعة المادة المدروسة نفسها تطرح الكثير من الصعوبات، ذلك أن الأغنية الأمازيغية تشهد في حد ذاتها تطورا سريعا وتنوعا في الأشكال والأنواع، كما أنها تؤكد الارتباط الأزلي بين الشعر والإنشاد والغناء عند الأمازيغ، إضافة إلى تعدد مكوناتها وتداخلها مما يحتاج معه الدارس إلى اعتماد منهج يجمع بين الدراسة الأدبية والسيميائية والتحليل الأنتروبولوجي والبحث الموسيقي، وقد دفع ذلك ببعض المهتمين – المغاربة على الخصوص – إلى الإكتفاء بالدراسة الوصفية التي سرعان ما تنكفئ في النهاية على النص الأدبي، وتهمش العناصر الفنية الأخرى المكونة للأغنية، وقد ساهمت الصحافة في تكريس هذا النهج، حيث هيمن الهاجس النضالي «للتعريف» بالأغنية الأمازيغية على الدوافع والمرامي الأخرى التي هي من طبيعة معرفية علمية، مما أدى إلى طغيان الإنشغال بمضامين الكلمة الشعرية وتيماتها وعلاقة الفنان بالوسط والسياق السوسيوثقافي

الذي يعيش فيه، ولا يخفى أن ثمة نزوع إيديولوجي واضح يؤطر هذا التوجه الذي يرمي في الغالب إلى تمرير الموقف السياسي عبر الحديث عن الأغنية الأمازيغية.

ولعل كل هذه الصعوبات كانت متمثلة لدى مؤلفي هذا الكتاب عن «الغزل في الأغنية الأمازيغية»، حيث عمدا في البداية، بعد إلقاء نظرة تمهيدية على وضعية الأغنية الأمازيغية، إلى إبراز بعض الخصائص الفنية لهذه الأغنية الأمازيغية، بالأطلس المتوسط، المتعلقة ببنيتها ومكوناتها مع إيراد أهم المصطلحات الفنية المتعلقة بالإيقاع والعزف والإنشاد، ليخلصا بعد ذلك إلى دراسة بعض التيمات المحورية في الأغنية الوجدانية لدى بعض مشاهير الأغنية الأمازيغية مركزين على بعض الأدوات البلاغية، ملحقين بالبحث مجمل المتن الشعري المعتمد، ومعجما لهذا المتن. وحبذا لو لجأ الباحثان إلى مختص في علم الموسيقى، إضافة إلى الفنانين المغنين أنفسهم لإبراز النوتات الموسيقية المعتمدة في تلحين الأغاني، وخصوصيات الإيقاعات المصاحبة للغناء والرقص.

إن الرسالة التي يريد الباحثان إيصالها عبر هذه الدراسة، علاوة على المعرفة ببعض خصائص الأغنية الأمازيغية مبنى ومضمونا، هي رسالة موجهة إلى الشباب الأمازيغي، لتحفيزه على ضرورة الإنكباب على هذا الإرث الغني من الآداب والفنون الأمازيغية، وتوليه بالدراسة التحليلية والبحث لتحقيق التراكم الكمي والنوعي الضروري من أجل بناء منظور نقدي يسمح بمواكبة الإبداعات الجديدة وتأطيرها في الاتجاه السليم.

أحمد عصيد

أَدَّايْ شْ تانِّي تيط أَيونْ وُرْ دْميخْ
أمِّي تْيْرْتْ أفْرافْ ئي وْنَّا يْهْوانْ

الأغنية الأمازيغية
بين الواقع والآفاق

تعد الأغنية في كل ثقافة شفهية عاملا مهما من عوامل التواصل، إذ بواسطتها يتم التعبير عن المشاعر ونقل التجارب الروحية والعاطفية التي تعكس نبضات المجتمع وتطلعاته، كما أنها فنّ يعبر فيه الشاعر عن رؤيته الفنية للعالم ويكشف من خلاله المغني عن طاقاته الصوتية والملحن عن براعته وتميُّزه في العزف والإيقاع واختيار اللحن المناسب للشعر، والمنسجم مع الصوت.

وإذا كانت هذه العناصر الثلاثة (الشعر واللحن والصوت) جوهرية في أي إبداع غنائي، فإنها مازالت لا تلاقي الاهتمام المطلوب في مجال الغناء الأمازيغي، ذلك أن أغلفة الأشرطة السمعية الأمازيغية لا تحمل إلا اسم المغني وصورته، وأحيانا ما تغيب حتى الصورة التي تعوض بصورة حيوان أليف أو مشهد طبيعي واسم شركة الإنتاج التي تذكر أكثر من مرة في الشريط والغلاف الخارجي، دون أدنى إشارة إلى اسم الشاعر أو الملحن، مما يحول دون التعرف على الأطراف المشاركة في صنع الأغنية، كما يقف ذلك عائقا أمام كل مهتم يرغب في تدوين الأشعار التي تتضمنها تلك الأشرطة.لذلك وجب إعادة النظر في كيفية تسويق هذا الإنتاج الفني من خلال التعريف بالأطراف المشاركة في إنتاجه، حتى يتسنى لكل باحث في الثقافة الشفهية الأمازيغية الإلمام بالمعطيات كاملة، والبحث وفق شروط موضوعية سليمة بعيدة عن الترجيحات والتخمينات التي تترك الكثير من الإلتباسات والأسئلة العالقة.

1. بنية الأغنية الأمازيغية وأشكالها :

تسمى الأغنية الأمازيغية (ئيزلي) وتؤديها مجموعة تتكون من عازف على الكمان أو الوتار ومن أربع مرددات ومن ثلاثة عازفين على البندير.

أما المراحل التي تمر منها الأغنية الأمازيغية فيمكن توضيحها من خلال الشكل التالي:

1. تقسيم يؤديه العازف إما بالكمان أو الوتار.

2. إنشاد تاماوايت وتكون في الغالب من طرف صوت نسائي.

3. بداية العزف الذي يحدد الإيقاع الذي سيعتمده العازف أثناء الغناء.

4. غناء الشطر الثاني من اللازمة فالشطر الأول من البيت ثم اللازمة بشطريها (من طرف أ).

5. إعادة غناء الشطر الأول من البيت واللازمة بشطريها (من طرف ب).

6. غناء الشطر الثاني من البيت واللازمة بشطريها (من طرف أ).

7. غناء الشطر الأول من البيت ثم اللازمة بشطريها(من طرف ب).

وهكذا تتوزع الأدوار:المغني يؤدي الشطر الثاني من اللازمة والشطر الأول من البيت الأول ثم يغني اللازمة بشطريها، فيردد بعده المردد الشطر الأول من البيت فاللازمة بشطريها. وعادة ما يكون المردد صوتا نسائيا إذا كان المغني ذكرا، أو العكس، ثم تتوزع الأدوار: المغني (أ) يؤدي الشطر الثاني من البيت واللازمة

بشطريها. المرددة (ب) تؤدي الشطر الأول من البيت واللازمة بشطريها.

ويستمر الأداء بهذا الشكل ثلاث مرات فيتوقف المغني عن الغناء دون توقف العزف، ويرافق ذلك تغيير في العزف أو نقرات الدف إعلانا عن الانتهاء من البيت الأول والانتقال إلى البيت الثاني الذي يمر أداؤه بنفس المراحل السابقة، ويستمر الأمر على هذا الحال إلى نهاية الأغنية التي تُعرف من خلال غناء المغني مع المرددة اللازمة أو الشطر الأخير منها فقط. و تتضمن كل أغنية أربعة أو خمسة أبيات غالبا ما تكون مواضيعها مختلفة، وتكون مستقلة عن بعضها بعض منها ما يتناول الحب ومنها ما يرتبط بقضايا اجتماعية معيشة.

وتختتم كل أغنية أمازيغية بـ **تاحيدوست** وهي أغنية تتميز بإيقاعاتها الخفيفة وأبياتها القصيرة، وتأخذ شكل حوار متبادل بين العازفين (الذكور) والمرددات (الإناث)، ويغلب عليها جو من المرح والحركة الذي ترافقه حركات يدوية مستمدة من أشغال الحياة اليومية كالنسيج والغزل والطهي والغسل.

هذا هو الشكل النموذجي للأغنية الأمازيغية (ئيزلي) من حيث بنيتها وطريقة أدائها، لكن هناك أشكال أخرى، غير أنها أقل شيوعا من النموذج السابق مثل القصيدة (تامديازت) وهي أغنية مطولة تتميز بوحدة الموضوع، خلاف (ئيزلي)، وغالبا ما تكون مواضيعها بعيدة عن غرض الغزل إذ تتطرق إلى قضايا اجتماعية أو دينية ويكون الغرض منها وعظيا، أما أداؤها فيختلف عن أداء (ئيزلي) لأنها تقوم على الأداء الفردي، حيث يقوم المغني بغناء حوالي أربعة مقاطع وتقوم المرددات بإعادة

المقطع الأخير أو اللازمة مرتين إعلانا عن إنهاء القسم الأول من تامديازت والانتقال إلى القسم الثاني. وتتسم بنفس الإيقاع وأبياتها تلقى مرة واحدة دون إعادة على خلاف الأغنية.

هناك تاماوايت وهي جنس ابداعي آخر لكنه قليل بالمقارنة مع ئيزلي ويتم على شكل حوار ثنائي، ولعل قلة غنائه ترجع إلى طبيعة تاماوايت في حد ذاتها المتسمة من حيث المعنى بالتكثيف والإيحاء.أما على مستوى أدائها فإنها تتطلب طبقات صوتية متنوعة وطاقة صوتية هائلة لا تتوفر عند كل المغنين، لذلك لا يجرؤ على أدائها إلا القلة، ومن ثم فهي أرقى مستويات الغناء وأصعبها كذلك، وبالتالي أنذرها،.ومن الأشرطة المتوفرة على حوارات بواسطة تاماوايت نذكر شريطا للفنان عاشور وآخر للعلالي عبد العزيز ثم شريطا لحميد ألمو وآخر لقسو و (قصارة) لمحمد رويشة و(قصارة) لمحمد مغني. لكن أغلب هذه الأشرطة جاءت فيها تاماوايت مرفوقة بإيقاعات وأنغام وكأنهامن جنس (ئيزلي) بينما تاماوايت تلقى دون أن ترفق بإيقاع، وتقوم فقط على التموجات الصوتية للمغني أو المغنية.وأصبحت حاليا تنشد في بداية (ئيزلي)، وتكون غالبا مرفوقة بتقاسيم على الوتار أو الكمان.

2. مضامين الأغنية الأمازيغية :

ليست للأغنية الأمازيغية وحدة موضوعية تعالجها من خلال أبياتها، مما جعلها قادرة على احتواء كل القضايا والمواضيع، غير أن بعض قصائد(تيمديازين)، مع قلتها حاولت أن تتطرق إلى قضايا محلية أو وطنية، وفي أحيان أخرى تتحدث عن قضايا إنسانية، ورغم بساطة سردها في طرح تلك القضايا من حيث

أسبابها وحيثياتها إلا أن وقعها على المتلقي كان دائما قويا. ويمكن الإشارة إلى بعض هذه القضايا مثل:

– ذكر فيضان مدينة الحاجب ومعاناة المنكوبين منها عند مصطفى أومكيل.

– الحديث عن استغلال الأطفال الصغار في أعمال السحر والشعوذة في منطقة بوكلموس عند مصطفى أومكيل.

– تناول مأساة الهجرة السرية في اتجاه أوروبا عند عبد العزيز أحوزار، ومصطفى أومكيل، ونعيمة كودا.

– التطرق لقضايا دولية مثل قضية فلسطين ولبنان والعراق عند محمد رويشة.

– شكوى الزمان وذِكر تقلب الأحوال عند محمد رويشة.

– الحديث عن معاناة الشباب عند حمو عكوران.

إضافة إلى هذه القضايا فإن الأغنية الأمازيغية انتقدت الأوضاع اليومية الاجتماعية كالفقر والتهميش والحرمان والظلم والاستغلال بكل أنواعه كما عبرت عن تبدل أحوال المجتمع وتردّي القيم وزوال العديد من التقاليد الموروثة، و تناولت قضايا أعمق وأشمل تخص الكيان الإنساني في بعده الوجودي كالحياة والموت والحب والاغتراب والحرية.

إن الأغنية الأمازيغية جسدت عبر مسارها التاريخي الطويل نبض الإنسان الأمازيغي/المغربي في اصطداماته مع واقعه، كما عبرت عن انكساراته وتطلعاته.

3. واقع الاغنية الامازيغية :

تعيش الأغنية الامازيغية حاليا وضعا مفارقاً يكتنفه الغموض؛

فهي من ناحية قد حققت شهرة فاقت محيطها الجغرافي، بل إن صدى نجاحها قد تجاوز حدود الوطن، غير أن ثمار هذا النجاح لم تنعكس على أصحابها فأوضاعهم الاجتماعية بقيت مزرية حيث ظلّوا عرضة لكل أنواع الإستغلال سواء من طرف شركات الإنتاج أو من طرف وسائل الإعلام التي ظلت تتعامل مع مختلف الفنون الأمازيغية كمجرد «لوحات فولكلورية» دون إبراز عمقها الحقيقي.

إضافة إلى هذه الأوضاع المزرية هناك نظرة المجتمع إلى الفنان، فكلمة (شيخ) أو (شيخة) هو اللقب الذي يلقب به الفنان أو الفنانة في الثقافة الشعبية وهو لقب يحمل معنى قدحيا في المتخيل الجماعي للمجتمع نظرا لارتباطه بالغناء والرقص الذي يُعدُّ في الأوساط التقليدية لهواً ومجونا بتأثير من التيارات الدينية المتشددة، ومن الزوايا والمدارس القرآنية التي كانت تؤطر الوعي العام في مرحل التاريخ السابقة... لذلك ينظر إلى الفنان أو الفنانة (الشيخ) أو (الشيخة) نظرة متناقضة بين الإعجاب والتنقيص. كما أن ارتباط الأغنية الأمازيغية في مضامينها بالحياة و بالإنسان البدوي جعلها تصنف ضمن الفنون الشعبية، فهمشت كما همش الإنسان البدوي نفسه. ثم إن إخراج الأغنية الأمازيغية من شكلها الطبيعي، الصوتي السماعي القائم على الغناء الجميل واللحن الرخيم والرقص الأمازيغي الأصيل، إلى شكل حركي وهجين، قد أدى إلى أن تغلب الإثارة الجسدية على متعة السماع إلى الصوت والكلمة الشعرية واللحن الجميل.

4. بعض وجوه الأغنية الأمازيغية :

رغم هذه التحديات والعوائق فإن الأغنية الأمازيغية

استطاعت أن تتألق في سماء الفن المغربي من خلال عطاء مجموعة من المبدعين، الذين سنورد أسماء أشهرهم.

العازفون على (الوتار): وهو آلة وترية موسيقية أصيلة كانت في السابق قائمة على ثلاثة أوتار، لكنها عرفت تطورا بإضافة وتر رابع. ومن أشهر العازفين على هذه الآلة نذكر:

المرحوم حمو اليازيد - محمد رويشة - محمد مغني - المرحوم مصطفى العكري - عبد العزيز العلالي - عروب - عبد الواحد الحجاوي - موجان - عمر بوتمزوغت - أملاكو - محمي لمرابط - عزيز أمالو - حميد ألمو. وعددهم قليل بالمقارنة مع عازفي الكمان، ولعل السبب راجع إلى الحذق والمهارة اللذين يتطلبهما العزف على هذه الآلة الوترية.

عازفو الكمان: القدماء وأشهرهم: المرحوم حمو اليازيد الذي كان يجيد العزف على الوتار كذلك - الغازي بناصر - أوعشوش - علي أوشيبان - المرحوم ميلود المغاري - الهيبي الحسين - علي عبوزان - موحا نئيتزر - لحسن الشعيوي - موحا أمزان - بوعزة العربي - مصطفى أومكيل - عبد العزيز أحوزار - علي أزلماض - بوجمعة أوعلا - المختار - علي بوتعلوشين - سعيد مغضيش - مولاي - المنصوري - عنكور - قاط - حميد ن تيغسالين - أملال قدور - ستيتو...

العازفون على البندير: (الْونْ) ومن أشهر عازفيه هناك: رحو - المرحوم حدو الشاوش - بناصر أوخويا - كوردة - ميمون أورحو - أوسيدي - علا - عبد الرحمان - أحمد أوحسين - بناصر ن الحاجب - الزهراوي - مصطفى الحديوي - مولود اوحموش...

ويشكل عازفو البندير الركيزة الأساسية في كل فرقة موسيقية

أمازيغية ويقومون بدورين أساسيين فهم من جهة يضبطون الإيقاعات الموسيقية المرافقة للأغنية، ومن جهة ثانية يمدون الفرقة الموسيقية بالشعر المنسجم مع الإيقاع سواء من محفوظهم الشعري الغزير أو من خلال ارتجاله.

وقد أشاد أحد الشعراء بدور البندير في الاغنية الأمازيغية قائلا:

تْسَّاهْلْ تالُّونْتْ تَّامان ئيغْدَّان
الاَّ تْسْمُوتُورْ وْنَّا يْلاَّ لْهْوى

وأكيد أن الشاعر لا يقصد البندير وحده بل يقصد كذلك العازف عليه/الشاعر.

أما الأصوات النسائية التي أجادت في الأغنية الامازيغية فيمكن ذكر: وُلْتْ ورَّا- تافْرْسيتْ- رقية عبُّو- حادَّة أوعكِّي- فاظمة أولت حْديدُّو - نعيمة كودا - منيـ الشريفة - عيشة الملقبةب(عويطة) - تاوْسيدَّانْتْ- عيشة نزَّيَّانْ- حمامة- تامْهاوْشْتْ .

وجلهن يُجدن فن تاماوايت التي يمكن اعتبارها فنا نسائيا بامتياز، إلى جانب أصوات ذكورية قليلة مثل: الفنان المتميز مغني الذي جمع فن العزف على الوتار إلى جانب فن أداء تاماوايت،والفكاهي المرحوم لحسن أزالِّي.

وكما تمت الإشارة إلى ذلك فقد عرفت الأغنية الأمازيغية غنى في المواضيع والقضايا التي عالجتها، كما تنوعت أشكالها الفنية والموسيقية وأساليب أدائها وسنركز في دراستنا هذه على تيمة الحب والغزل نظرا لوفرتهما، إذ يمكن القول إن كل أغنية أمازيغية متضمنة لأبيات غزل أو شوق أو شكوى من الهجران، صيغت صياغة شعرية قائمة على التصوير الفني من خلال الاستعارات

والتشبيهات المتنوعة والمتعددة المستمدة من البيئة البدوية. هكذا سنعالج في الموضوع الأول صورة القلب كما صورها الشاعر من خلال معاناته من الهجران وشوقه للتلاقي، وسنتطرق في الموضوع الثاني للملامح الحسية والأوصاف النفسية والمعنوية عند المرأة، و في الموضوع الثالث سنشير إلى العنف المتبادل بين المتحابين، والذي اتخذ شكلين: مادي ومعنوي. أما الموضوع الرابع فسيتناول رؤية الشاعر لحتمية الموت فهي عند بعضهم خلاص من قسوة الحبيب وعند آخرين استمرار رمزي للترابط الروحي بين المتحابين. وقد ختم الكتاب بالمتن الشعري المعتمد والمعجم الذي احتوى شرح بعض مفردات ذلك المتن.

ونأمل أن تكون هذه الدراسة قد كشفت عن بعض الزوايا الخفية من الواقع الفني الأمازيغي،وأن تساهم في تشكيل صورة صحيحة ومنصفة عن هذا التراث ومبدعيه.

مورْ دايكّاثْ أَنْزارْ أفلاّ نْ زّينْ
أتّالي تويّا خْفْ ئيفاسْنْ نْ مّي حْجّامْنْ

المرأة

يلاحظ الدارس للشعر الأمازيغي بالأطلس المتوسط الاهتمام الذي يوليه الشعراء الأمازيغيون لتيمة الغزل بنوعيها، العفيف المتمثل في ذكر مشاعر الشاعر و أحاسيسه حسب دنو الحبيبة منه أو بعدها عنه وما يترتب عن ذلك من معاناة وآلام نفسية، أو الغزل الحسي الذي يركز على التصوير الخارجي لمفاتن المرأ ة وأشكال زينتها.

وكما هو ثابت أدبيا وثقافيا، فإن لكل مجتمع بشري تصورا خاصا للمرأة حسب المعايير الجمالية والخلقية التي تغنى بها الشعراء في أشعارهم، لقد وقفوا كثيرا عند الجسد وتتبعوا مكامن الإغراء فيه كما ذكروا أنماط الزينة وتأثيرها على الناظر وأشادوا بالصفات الروحية والعقلية التي تجعل منها كائنا اجتماعيا مشاركا بفعالية في الحياة الأسرية.

ترى ما هي الصفات التي وقف عندها الشاعر الأمازيغي؟

أصبحت المرأة الأمازيغية عند الشاعر مصدر إلهام فني فسكنت عالمه الخيالي وشغلت حواسه وعقله، مما جعل صورتها تأتي ممتزجة بعوالم مختلفة متباعدة أحيانا ومتشابكة متداخلة أحيانا أخرى، مما منحها صورة فريدة ومنسجمة مع الواقع الاجتماعي والبيئي، ذلك أن الشاعر الأمازيغي استمد صوره الفنية من الطبيعة الصامتة و الحية، وارتبط خياله بمكوناتها.

من بين الصور الفنية التي تجلت فيها رؤية الشاعر للمرأة اعتبارها تجليا دالا على وجود الخالق، وآية من آيات عظمته.

يقول الشاعر:(1)

ئيسّاهْلْ بو وُدْمْ ئيزيل أدي تُّوزورْ
سيدي ربِّي أيْ تيحوبَّان ئيعْدلاسْ.

وتعريبه:

حق لذات الطلعة الحسنة أن يتبرك بها
إن الله اصطفاها فأحسن صنعها.

إن هذه الحسناء أصبحت من خلال هذا البيت دالة على وجود الخالق وتجليا من تجليات عظمته والتبرك بها هو اعتراف بجمالها وتعظيم للخالق.

ويرى شاعر آخر أن المرأة الحسناء معفاة من العمل والشقاء من أجل العيش فحسنها وجمالها كفيل بضمان رزقها.

يقول الشاعر:(2)

زِينْ وُوري خْدْم وُوري كَّاث ئيبْرْدانْ
لْمْعيشْتْ غاسْ وُوْدْم نْسْ أسْ تّي تْجْبارْ.

وتعريبه:

لا تشقى الحسناء ولا تسعى للرزق
نضارة وجهها تغنيها عن ذلك.

انطلاقا من هذين البيتين الشعريين اللذين يكبران المرأة ويشيدان بحسنها الذي هو نعمة ربانية يحق التبرك به، ويغنيها عن البحث عن الرزق والكد والعمل. نلاحظ أن الشاعر تناول جمال المرأة من جانبين:

أ- الحسن الفطري: الذي يميزها عن باقي النساء، والذي لا دخل لها في اكتسابه، ويمكن اعتباره هبة إلهية وتجليا من تجليات عظمته.

ب- الجمال المكتسب: وتشترك فيه مع باقي النساء، ويمكنها الحصول عليه من خلال أدوات الزينة من مساحيق وغيرها.

وفي ضوء ذلك نرى أن أول شيء وقف عنده الشاعر لإبراز جمال المرأة هو رشاقة مشيتها واستقامة خطاها مما يدل على تناسق باقي مكونات الجسد وسلامته من العيوب الخلقية، وهذه النظرة الشمولية إلى الجسد، في تناسقه، تعكس إيمان الشاعر بشمولية الحسن في الجسد، ولهذا لم يجد الشاعر أحسن من صورة الحمامة ليشبهها بها، إن رمزية الحمامة في المخيلة الشعرية الأمازيغية تعني الجمال الكلي المتناسق.

يقول الشاعر:(3)

ئيزيلْ وُوراعانْشْ الِّي تزيل تَوادانْشْ أياحْمَّامْ
وخَّا غْدَّان طْيورْ وُوري شي ربِّي زيِّنِ غاسْ ئي شْكَيْنْ.

وتعريبه:

طلعتك حسنة وخطاك متناسقة أيتها الحمامة
رغم وفرة الطيور فقد آثرك الله عليها.

هكذا يمتزج في هذا البيت ما هو جمالي بما هو خلقي، حين يميز الله بين الحمامة/المرأة الحسناء، وبين باقي الطيور الأخرى/النساء الأقل حسنا، من خلال الطلعة الحسنة والخطوة الرشيقة.

إن المشية المستقيمة تستدعي قامة طويلة و جسدا صلبا و قويا مستندا إلى ساقين مكتنزتين و قويتين. مما يبين أن المرأة الأمازيغية ليست مجرد تحفة فنية سريعة العطب بل إنها تشارك الرجل أعباء

الحياة وقسوة العيش، دون أن تفقد شيئا من بهائها وحسنها الطبيعي لذلك لمح الشاعر في شعره إلى ذات هذه المواصفات، ومن هنا جاء تشبيه المرأة بالمهرة الفتية القوية التي يسعى الكل لامتطائها. مع ما يتضمنه ذلك من إيحاءات جنسية لا تخفى.

يقول الشاعر:(4)

أدَّاي تْمْزي تاوُودْجيتْ غاسْ نيتْ
ألاَّشْ تكَّا تاوادا نَّايْ زيلْ.

وتعريبه:

إمتط المهرة
إنها تجيد السير.

ويضيف شاعر آخر أن حسن الإمتطاء لا يكون إلا على صهوة مهرة قوية بفضل الحليب الذي رضعته من أمها.

يقول الشاعر:(5)

ونَّا يْرانْ أدي نِيْ أينَّايْ زيلْ
نِختارْ تاوُدْجيتْ نِيطْضْنْ أغُو.

وتعريبه:

إن أحسن امتطاء
هو ما تم على صهوة مهرة.

هكذا يتبين أن البنية الجسمية القوية والمتينة تعتبر مقوما أساسيا لا يكتمل حسن المرأة إلا بها، خاصة إذا كانت صاحبتها ذات شعر كث طويل يمتد إلى أخمص القدمين.

يقول الشاعر:(6)

أتايْمارت مِّي يِيوْضْ وَازَّارْ تيسيليوينْ
أوايْ تّكْسْنْ ئي بابْنْسْ أدي تْحوَّاصْ شْوِي.

وتعريبه:

أيتها الفرس التي انسدل ذيلها إلى الصفيحتين
لو سبيتك لجولة قصيرة.

من خلال هذا البيت يتبين أن الشعر الطويل المسترسل يعتبر شرطا أساسيا لاكتمال جمال المرأة، يزداد جمالها بطوله وينقص إذا تعرض للقص من طرفها، فتصبح كل من قطعت شعرها أو تزينت تشبها بالفتاة العصرية عرضة للسخرية والإحتقار، وتنعت بالبلاهة والغباء.

يقول الشاعر:(7)

تَحْيوضْتْ ئيسْ تبِّي تازَّارْتْ تْوَّثْ أقْمو تْغْماتْ
مايْ ريخْ ئيوْلْ ئينْجْح وُزُوفْري وارْ تامطُّوطْتْ.

وتعريبه:

قطعت البلهاء شعرها ولطخت فمها بأحمر الشفاه
لا حاجة لي بالزواج، ولتحيا العزوبة !

إن قطع الشعر في نظر هذا الشاعر أصبح مدعاة للنفور واستنكافا من الزواج، لقد أخطأت صاحبته التقدير لما ظنت أن ذلك سيزيد من جمالها لكن مسعاها خاب وباء مخططها بالفشل. وأدركت أخرى قيمة شعرها ودوره في الإثارة، فأرسلته على شكل خصلات رقاق على جبينها وفوق حاجبيها.

يقول الشاعر: (8)

أدَّاي ثيْ تاْوْنزا يْرْ آلْنْ
أمِّي تّيا بوحبًّا أكْ وْولينو.

وتعريبه:

حين تسدل خصلاتها على جبينها
كأنها رصاصة وجهت لقلبي.

إن لون الشعر الذي تغنى به الشاعر الأمازيغي وتردد كثيرا في شعره هو اللون الأشقر رمز السمو والخصب، ولون السنابل.

فهذا الشاعر يكني عن حبيبته الشقراء بحقل متوهج أزهاره صفراء يانعة، ويتمنى لو كان ذلك الحقل سكنا له يتمتع به.

يقول الشاعر: (9)

أيَلَمُو يَحْرورينْ أوا كّان تخامْتْ غيفونْ
ريخ أد بْرّعْخْ أيايْدْجي أوراغ أفلانون.

وتعريبه:

أيها الحقل المرهف الأزهار لو كنت لي سكنا
لأتمتع بأزهارك الصفر.

ومما يبرز افتتان الشاعر الأمازيغي باللون الأشقر انبهار أحدهم بحسن حبيبته وشقرة شعرها إلى الحد الذي جعله يتساءل عن أصل ذلك الحسن الذي ضاهى حسن شبل الفهد.

يقول الشاعر:(10)

ماشْ يورون أزّينْ متّا شكّين
أداخْ تْمْسْواثْ دْ وُفْروخْ وُ غْلْياسْ.

وتعريبه:

من أنجبك أيتها الحسناء ومن تكونين؟

حتى ضاهيت بحسنك شبل الفهد.

إن اللون الطاغي على شبل الفهد هو اللون الأشقر وهذا ما يرجح أن يكون لون الشعر المتغنى به في الشعر الأمازيغي، عموما، هو الشعر الأشقر.

ويتضاعف وقع جمال تلك الشقراء على نفس الشاعر كلما دنا منها أكثر، حيث تتجلى له مفاتنها وتعقد الهيبة لسانه، وتتعثر الكلمة في فمه فتحل به الإرتعاشة وتنقبض أساريره ويصاب بالروع كأنه واقف أمام أسد.

يقول الشاعر: (11)

يويْرْ زِّينْنْشْ ئيزْمْ غيفي

غاسْ الـلّاش ساوالخْ الّلا تْرْيِّيخْ

وتعريبه:

فاق وقع جمالك على نفسي وقع من يخشى الأسد

أخاطبك فأرتعد.

وتجاوز شاعر آخر الوقوف عند الشعر، فتحدث عن جمال وحسن الوجه الذي شده بنضارته واستدارته وكأنه البدر المنير أو الشمس المضيئة، إن وقع حسن تلك المرأة جعل الشاعر يبحث له عن أصول غير بشرية، فقد تساءل مع نفسه أن تلك الحسناء إن لم تكن بنت الشمس فقد تكون أخت البدر.

يقول الشاعر: (12)

أتَرْبَاتْ أنَّايْ إعْدَّا زِّين ماشْمْ يورونْ ؟
ئد ئلِّيس نْ تافوشْتْ مادْ وُلْتْماسْ نْ وايوْر؟

وتعريبه:

أيتها الحسناء من ولدك ؟
أأنت بنت الشمس أم أخت البدر؟

ويميز شاعر آخر حبيبته عن غيرها من النساء حين يعتبرها بدرا ويعتبر غيرها نجوما، لقد غطت نضارتها وحسنها عليهن كما يتميز توهج البدر على ضوء النجوم.

يقول الشاعر: (13)

وخَّا عْدَّان ئيثْران أسيدْ وُرْ نْيينْ
ئيرَّانْنْ وايورْ وخَّا ئيَّا أفْرْدي.

وتعريبه:

وإن كثرت النجوم فقد بقي ضوءها خافتا
وفاقها نور البدر رغم تفرده.

و لم يقف الشاعر عند إشراق الوجه بل راح يتقصى مكامن الجمال فيه، فوصف الخدين المشرب بياضهما بحمرة مما يدل على صحة جيدة تمكن صاحبتهما من النهوض بأعباء الحياة من نسج وطهي وغيرهما.

يقول الشاعر: (14)

ماداسْنْ ئيْعْدْلْ ئي خامْنْ ؟
غاسْ تيزْكَّاغينْ نْ واكَّايْنْ.

وتعريبه:

من تنهض بشؤون البيت؟
أليست حمراء الخدين!

لينتقل بعد ذلك للحديث عن الثغر النقي ذي الأسنان الناصعة والرضاب الذي يضاهي مفعول الخمر، لذلك تصبح القبلة من ثغر الحبيبة معادلا لجرعة من الخمر الجيد.

يقول الشاعر: (15)

ئيمي نْ رُّوجْ أَمْ تَقْموتْ نْ وايْدْ ريخْ
آوايّد يوفانْ يوتْ نْ تَقْموتْ ئي وايْدْ ريخْ.

وتعريبه:

جرعة الخمر مثل رضاب الحبيبة
ليت لدي رضابها.

ويعتبر شاعر آخر رضاب حبيبته زاده الوحيد أثناء السفر، وقد عبر عن ذلك بواسطة فن «تاماوايت» الذي يعد من أرقى الأشكال التعبيرية الأمازيغية:

قال الشاعر: (16)

وُسارْ عاوْدْخْ أدْ سافْرْخْ أدَّايْ وُرِ ئيويخْ ئيمْشمي نْمْ، مْشْ دِّيخْ أكْ بْريدْ آرْ تْعتافْخْ.

وتعريبه:

لن أسافر ثانية دون رضابك، فهو زادي أثناء السفر.

ويكتسي هذا الرضاب مع شاعر آخر طابعاً قدسياً، فيحذر من لعنة الإستهتار به. فهذا شاعر، أو على الأرجح شاعرة، تقول

لحبيبها الذي انتهك حرمة هذا الرضاب و لم يقدسه من خلال التنكر لها أن الرضاب الذي تقاسماه زمنا سيشله وينزل به لعنة شبيهة بلعنة من عق والديه.

يقول الشاعر: (17)

أتْرْبْحْتْ أدًا وُري تاكْتْ شا بْعْدي هانْ شا أكِّي مانْ زِّيِّي
هان ئيمْتْمي نا نشَّارْ أكْ وْتْنْ سْ ئيفادْنْ أمِّي تْعْصيتْ لْوالْدينْ.

وتعريبه:

دعني واغتني بمالي الذي بخستنيه
إن رضاب قبلاتنا سيشلك كلعنة الوالدين.

وينحدر شاعر آخر مع تعاريج الجسد ويقف عند النهدين، فيريدهما نافرين مثل فاكهة شجرة الكمثرى، ويرفض ترهلهما وانكسارهما.

يقول الشاعر: (18)

نْكْ وُرْ تَّاوْلْخْ آل أوْلْخْ تْنَّا غْرْ لاَّنْ تابُوشينْ أمْ تيفيراسْ
وُما تْنَّا مِّي رْزانْ أمِّي دا تْعاوادْخْ أنْبْدو.

وتعريبه:

لن أتزوج إلا ذات النهدين النافرين كالكمثرى
أما النهدين المترهلين فهما كحقل أعيد حصاده !

إن هذا البيت يحمل مقياسا جماليا آخر، كما يحمل سخرية حادة من التي غاب عندها هذا المقوم الجمالي، بل إن الشاعر يؤجل الزواج إلى حين توفر ذلك الشرط.

و لم تقتصر المرأة الأمازيغية على إبراز حسنها الفطري، بل

عمدت أيضا إلى إذكاءه عن طريق استعمال مواد الزينة التقليدية المنسجمة مع بيئتها وواقعها.

ويعتبر الوشم من أهم أشكال الزينة التي تزينت بها المرأة الأمازيغية، بل قد يكون أقدم شكل استعملته في زينتها، وما يرجح هذا الإعتقاد هو قيامه على حروف تيفيناغ الضاربة بجذورها في أعماق التاريخ البشري. فهي تعود إلى آلاف السنين، ولازالت هذه الحروف إلى يومنا تستعمل في الوشم وباقي مظاهر الحياة الاجتماعية الأخرى كالبناء والنسيج وغيرها.

ومن الأشعار التي تغنت بهذا المكون الجمالي هذه الجملة الشعرية التي اختزل فيها الشاعر جمال المرأة في وشمها، وذلك لما أعلن تحوله إلى خادم مطيع لذات الوشم فهو سيخدمها ويعتني بفلاحتها، ورغم ما قد تلمح له الجملة من إباحية، فإن الشاعر قد أجاد إخفاء ذلك من خلال استعماله لأدوات الترميز (الري - الحقول).

يقول الشاعر: (19)

وُليخْدْ عاري ريخْ أدْ يخْ أرْبَّاعْ
ريخْ أدْ سْويخْ تيْحيرينْ ئي مِّي حْجَّامْنْ.

وتعريبه:

صعدت إلى الجبل قصد العمل في الفلاحة
لأسقي حقول صاحبة الوشم.

ويرى شاعر آخر أن الوشم الذي يزين يدي الحسناء قابل للنمو والتوهج لو تساقطت عليه الأمطار وكأنه نبات.

يقول الشاعر: (20)

مورْ دا يْكَّاثْ أنْزارْ أفْلاَّ نْ زِّينْ
أتَّالي تويًا خْفْ ئيفاسْنْ نْ مِّي حْجَّامْنْ.

وتعريبه:

لو هطل المطر على الحسناء
لأزهر الوشم المنقوش على يديها.

وقد اتخذ الوشم من جسد المرأة فضاء للرسم والإبداع، فشمل اليدين والرجلين وباقي أجزاء الجسد ما ظهر منه وما خفي.

وإيمانا من المرأة الأمازيغية بأهمية الكحل في مجال التجميل ودوره في تأجيج خطاب العين، فإنه أصبح أهم مكون من مكونات الزينة عندها، فهذا شاعر يرى أن وقع العين الكحيلة يحرقه كالنار ويفت كيانه الذي يستحيل غبارا /هشيما في يد الريح.

يقول الشاعر: (21)

تيطْ نْ تازولْتْ لْعافيتْ أيْ تْييثْ
اللا تكاث أماري آل ئي أيدرور.

وتعريبه:

العين الكحيلة نار
تفت الحبيب فيستحيل غبارا.

وتلجأ المرأة أيضا إلى الحناء فتخضب شعرها لتكسبه بريقا ولمعانا وتغير من لونه، وقد يتجاوز التخضيب الشعر إلى اليدين و

الرجلين، فهذا شاعر افتتن بامرأة مخضبة القدمين وتمنى لو كانت من نصيبه، وقد عمد إلى التلميح لإخفاء الرغبة المستعرة في جسده فتحدث عن حصان أشهب.

يقول الشاعر:(22)

أياحْدادي أبو لْحْنَّا نْ ئيضارْ
أوايْ شي نينْ أدي سَّارا تيميزارْ.

وتعريبه:

أيها الحصان الأشهب المخضب الأرجل
لو امتطيتك لأطوف البلدان.

هكذا يتبين أن الشاعر الأمازيغي قد أبان عن حس جمالي مرهف، حين ترصد مكامن الجمال في المرأة، وركز على مواصفات كفيلة بجعل المرأة الأمازيغية في المكانة اللائقة بها.

أما بالنسبة للزينة فإن المرأة الأمازيغية وإن أغرقت في الوشم كما قد يبدو ذلك إلا أنه لم يستعمل للتجميل فحسب، بل وظف لأغراض أخرى. إن استعمالها لأدوات الزينة الأخرى كان يتم بشكل عادي غير مفرط، فمنها ما يدخل في الاستعمال اليومي ومنها المرتبط بالمناسبات. وإذا كان التزين بالوشم قد أخذ في التراجع، فإن الإقبال على الكحل والسواك وكذا الحناء التي تطورت إلى نقوش رقيقة لازالت تشكل أهم أدوات التزيين عند المرأة الأمازيغية.

وإذا كان الشاعر الأمازيغي قد رسم للجمال المرغوب في المرأة حدودا، فإن هذا الجمال الحسي لا يكتمل إلا بالجمال الروحي المتمثل في الخصال الحميدة، مما يكسبها سموا ورفعة، فهذا شاعر يحذر المحبين من الاغترار بالجمال الظاهر ويدعوهم

إلى التبصر، فالمرأة الجميلة التي لا أخلاق لها مثلها مثل شجرة مشمش في مفترق الطرق، نضجت فاكهتها فأصبحت عرضة للكل، ومن ثم فالشاعر يشير إلى اخفاء الجمال تجنبا للفتنة والإغراء حتى لا يكون ذلك وبالا عليها وعلى من يحبها.

يقول الشاعر: (23)

عْنْدا وْنَّا مي تْمْزّي تْياسْ زّينْ
أمّي تْنْويثْ أْلْمشْماشْ يْرْ ئيبْرْدانْ.

وتعريبه:

احذر يا من حبيبته فتية وحسناء
فهي كشجرة مشمش ناضجة عند ملتقى الطرق.

ويشير شاعر آخر إلى حبيبته المتمنعة المتحصنة كأنها عنقود عنب شهي لكنه في علو شاهق لا تدركه الأيدي رغم أن القلوب تهفو له.

يقول الشاعر: (24)

أنّايْخْ تالعْنْقودْتْ نْ واضيلْ سْ أفْلا نْ ؤيادير
ؤولينو ئيعْشْقيتْ أفُوسينْوْ ئيكْزّولْ.

وتعريبه:

رأيت عنقود عنب عاليا على حائط
هفا له قلبي وعجزت عنه يدي.

ونفس المعنى يشير إليه شاعر آخر لكن بطريقة ساخرة متهكمة. يقول الشاعر: (25)

ونّا يوالْفْنْ ؤُدادْنْ دا دي تْراعا غْرْ لوعور
ؤُما وينْ لْعْواري غاسْ ئيبولْخيرْ أكْ تّافينْ.

وتعريبه:

من ألف صيد الوعول فليترقبها في القمم الوعرة
أما الذي يتربص عند السفح فلن يدرك إلا الخنازير!.

إن طلب المرأة المصونة و المتحصنة يقتضي الصبر والمكابدة، لأنها قادرة على التمنع و التحصن فتصبح مطلبا عسيرا، أما المبتذلة فهي في متناول الكل، والطريف في هذا البيت هو استغلال الشاعر لمعرفته بسلوك الحيوانات وطباعها، فمنها الحذر اليقظ المتسامي في سلوكه كالوعول، ومنها الأقل حذرا كالخنازير التي يسهل اقتناصها.

ويقول شاعر آخر:(26)

أيَسْمونْ تيثْ أغْلْياسْ وُرْشْ وُمينْخْ والو
ألاَّ تْكَدْخْ أدْ ئيكْ ميْاوايخْ أدي يْجْرو شا.

وتعريبه:

أيتها الحبيبة لا آمنك، فأنت كالفهد
أطلب ألفتك لكن أخشى منك مكروها.

يعبر الشاعر في هذا البيت عن رؤيته للمرأة المثالية، فهي تتصف بالوقار والمهابة إلى الحد الذي جعل الشاعر يشبه الروع الذي تحدثه في نفسه بأثر الخشية من الفهد، فهو مرغوب لجماله لكنه يُخشى منه لقدرته وقوته.

ويجمل أحد الشعراء الملامح السابقة في بيت واحد إذ يمنح الأولوية للنشاط والحيوية ثم الجمال وأخيرا السلوك، وهو بذلك يقدم تصورا محددا عن صورة المرأة النموذج، لكنها صفات، لسوء حظ الشاعر لم تتوفر في المرأة التي أحبها، لذلك لم يبق له سوى أن يبكي حظه التعيس الذي جمعه بها.

يقول الشاعر: (27)

أوَ أيولينو أوْنًا يْتَّامومْنْ أوْنًا تْنْغا يارْ تامْطُوطْتْ
أوَ وُرْ دا تْشقَّلْ وُرْ تْبي زينْ وُراسْ ني ضاغْ ئيمي دايْ نْمفْلاَّسْ.

وتعريبه:

يا قلبي المتلاشي المهووس ببلهاء
لا نشاط ولا جمال ولا ظرافة حتى جننت.

فالمرأة النموذج ينبغي أن تكون حيوية متوفرة على الجمال و الظرافة،فبهذه المعايير الثلاثة يكتمل الجمال ويبلغ درجة رفيعة من السمو.

الخصائص الفنية :

إن الملفت للنظر في النماذج الشعرية السابقة، وهي تتناول الأبعاد الروحية والجسدية للمرأة أنها وظفت الكناية توظيفا تعبيريا وفنيا واضحين، ولعل هذا التوظيف المكثف لهذه الآلية البلاغية يؤوب إلى عمل أساس وجوهري، وهو الخشية من سطوة المجتمع المحافظ في البيئة البدوية، مما لا يتيح للشاعر فرصة التصريح بمكنوناته ونظرته الواضحة للمرأة، من هنا كان اللجوء إلى التكنية ضرورة اجتماعية فضلا عن كونها تمنح الشاعر قدرة هائلة على التعبير.

وبالنظر إلى النصوص المشتغل بها نلمس هذا الحضور المهيمن للكناية، ففي البيت (3)يكني الشاعر عن النساء الفاتنات بالحمام(نظرا للباس أميزار ذي اللون الأبيض)، وهذه الصورة الكنائية متداولة بوفرة في الشعر الأمازيغي فضلا عن أشعار الأمم الأخرى، فالحمام يرمز للرقة، والعاطفة المشوبة بالحزن والهجر،

ولكنه عند الشاعر الأمازيغي يصبح رمزا لرشاقة المشية، ومن هنا ألح الشاعر في هذه الصورة على طريقة مشي الحمام ليكني عن رشاقة خطو الحبيبة (تزيل توادانش أياحمام).

و لم يكتف الشاعر بالتكنية عن المرأة بالحمام بل كنى عنها بالمهرة الفتية (تاوودجيت)تارة، كما هو الأمر في البيت(4)والبيت(5)، وبالحصان تارة أخرى كما في البيت(6) و البيت(22)، إذ يكني عن المرأة بالحصان الأشهب (أحدادي) أو يكني عنها بالفرس (تايمارت)، وقد وظف الشعراء هذه الكناية لأن الفرس أعز وأشرف الحيوانات التي يمتلكها الأمازيغي في بيئته ولأنها أقرب إلى نفسه تماما كالمرأة، ومن هنا كان هذا التوظيف مسايرا للواقع الاجتماعي من ناحية ومعبرا عن مكنونات الذات.

وإذا كانت الأبيات السابقة قد كَنَّت عن المرأة بالحمام والمهرة أو الفرس، فإن شاعرا آخر يكني عن نوعين من النساء بكنايتين متضادتين خالقا المفارقة والمقابلة، إذ كنى عن المرأة المحصنة بالوعول (ؤودادن) وكنى عن المرأة المبتذلة بالخنازير(بولخير) وذلك في البيت(25).

هكذا نلاحظ أن الشعراء استمدوا كناياتهم من الواقع المعيش، وعبروا من خلالها عن رؤيتهم للمرأة.

و لم يقف الشعراء عند هذا المستوى في التعامل مع المرأة، أي أنهم لم يقتصروا على المعطى الحيواني في التكنية عن رمزيتها وقيمتها، بل وظفوا أيضا عناصر مستمدة من مجال النبات كما هو الأمر في البيت(10) إذ كنى الشاعر عن شقرة المرأة المرغوب فيها بالأزهار الصفراء (أيدجي أوراغ)، وكنى شاعر آخر عن المرأة المتطلع إليها المتمنعة بعنقود عنب يتدلى على حائط شاهق دلالة

على وعورة الوصول إليها (تاعنقوت نواضيل أفلا ن وُوياذير)، وذلك في البيت (24).

ونجد شعراء آخرين يكنون عن المرأة بمعطيات أخرى مادية أو اصطناعية، فهذان شاعران يكني أولهما عن محبوبته بالبدر (أيور) والآخر يكني عنها بصاحبة الوشم(مي حجامن)وذلك في البيتين (19) (23).

وهذه الملامح لا نلمسها في الكناية فقط بل تمتد إلى المجاز والتشبيه أيضا، ففي البيت (26)يشبه الشاعر محبوبته بالفهد(أيسمون تيذ أغلياس) في جماله وفي قدرته على الإذاية، وذلك للتعبير عن التأرجح بين الرغبة والخوف.

وإذ كانت الصورة السابقة قد استندت إلى معطى طبيعي في تشبيه المرأة قصد إبراز جمالها ورزانتها، فإن شاعرين آخرين قد شبها المرأة بفاكهة بعض الأشجار، فأحدهما شبه نهدي المرأة التي ينوي أن يتزوجها بفاكهة الكمثرى(أم تيفيراس) والآخر شبه المرأة الجميلة المثيرة بفاكهة المشمش(أم المشماش)، وقد اقترن التشبيه في البيت الأخير بالمجاز المرسل الذي يفيد المحلية(إبردان)أي الذين يمرون بالطريق.

وقد عبر شاعر آخر عن رؤيته للمرأة من خلال تشبيه الخمر برضاب محبوبته وهو تشبيه مقلوب منح فنية للبيت، لأنه اعتبر المشبه به هو الرضاب المرغوب فيه أما المشبه فهو جرعة الخمر(ئيمي ن روج أم تقموت ن وايد ريخ) وذلك في البيت (15).

ويشبه شاعر آخر نظرة عين حبيبته المزينة بالكحل بأثر النار الحارقة على الجسد، وذلك دلالة على شدة الأثر(طيط ن تازولت العافيت أي تييث) وذلك في البيت (11).

أما المجاز فقد وظف في هذه النصوص بشكل باهت مقارنة بالكناية والتشبيه، فقد وظف من خلال إطلاق الجزء وإرادة الكل لإبراز رؤية الشاعر للمرأة، والغرض من ذلك هو الإعلاء من شأن المرأة وإبراز جمالها، ففي البيت (14) اختصر الشاعر المرأة في خديها الحمراوين (تيزكاغين ن واكاين)للتعبير عن جمالها الفطري وعافيتها التي تؤهلها للعمل.

ويختصر شاعر آخر محبوبته في رضابها الذي يعده زادا للسفر، وذلك في البيت(16).

وفي البيت(20)عبر الشاعر عن جمال محبوبته بإزهار الوشم على يديها إن تساقط المطر عليه، هذه الصورة تمتلك قدرا كبيرا من الجمالية، وقد منح اقتران المعطى الطبيعي (أنزار) بالمعطى الإنساني(ئحجامن)قدرة كبيرة على الإيحاء بالتوهج المستمر للجمال.

و لم يقتصر الشاعر في بناء صوره الشعرية على الكناية والتشبيه والمجاز بل وظف أيضا المقابلة، وهكذا نلفي أحد الشعراء يقيم مقابلة بين الحبيبة التي كنى عنها بالبدر (أيور) وبين الأخريات اللواتي كنى عنهن بالنجوم (ئيثران)، وبذلك فإن هذه الصورة بنيت على عنصرين بلاغيين هما الكناية والمقابلة وذلك قصد إبراز صورة المحبوبة التي فاق حسنها الأخريات، وقد تم ذلك في البيت (13).

ونجد المقابلة كذلك في البيت (24) إذ يجسد الشاعر عجزه عن الوصول إلى عنقود العنب الشهي (تالعنقودت ن واضيل)من خلال جملتين تعبر الأولى عن الرغبة (ؤولينو ئيعشقيت) وتعبر الثانية عن العجز(أفوسينو ئيكزول)، وبذلك عبرت المقابلة عن العجز والتحسر.

كما نلاحظ وفرة الأساليب التي غلب عليها التمني بحكم أن الشعراء رسموا صورا للمرأة النموذج المتطلع إليها. ففي البيت(6) يتمنى الشاعر لو يمتطي الشاعر الفرس التي تتدلى ضفائر شعرها حتى الصفيحتين ليقوم بجولة قصيرة (أواي تيكسن ئي بابنس)، وهذا التمني عزز الكناية التي يشيد البيت على أساسها تصوره لجمال المرأة.

ونفس الدور يقوم به التمني في البيت(10) الذي يجسد رغبة الشاعر في امتلاك المرأة /الحقل (أيالمو يحرورين أوا كان تاخامت غيفون)ليتخذها مسكنا وليتمتع بأزهارها الصفراء المرهفة.

أما في البيت (15) فيتمنى الشاعر أن يعب من رضاب الحبيبة علّه يسكر عن الوجود ويهيم في دروب الهوى (أواي ديوفان يوت ن تقموت).

وفي البيت (22) يتمنى الشاعر لو يركب الحصان الأشهب ليطوف به البلدان، أو بعبارة أخرى، ليذهل عن واقعه باختراق آفاق اللذة.

إلى جانب التمني وظف الشعراء الاستفهام، لكن في غير قوته الإنجازية الأصلية إذ خرج إلى إفادة قوى أخرى، وعلى رأسها التعظيم والمدح كما نجد في البيت(9):(ماش يورون ازين)، والبيت(12):(ماشم يورون).

إضافة إلى الاستفهام استعمل الشعراء الأمر الذي يفيد الإغراء أو إظهار الضعف، كما نلمس في البيت(4) حيث يرغب الشاعر في امتطاء المهرة عن طريق توظيف الأمر(ني) ليعبر عن رؤيته الخاصة للمرأة، فهو يميل إلى المرأة الفتية الجميلة، وفي البيت (17) توظف الشاعرة فعل (بعدي)الذي يعبر عن الغضب والرفض

الذي يعبر عنه البيت برمته، فالحبيبة ساخطة على حبيبها لأنه خان العهد ونقض ميثاق الحب، فاستحق لعنة الرضاب المشترك بينهما.

وإذا انتقلنا من الأساليب الإنشائية إلى الأساليب الخبرية، نجد أن النصوص السابقة قد توسلت بهذه الأداة البلاغية للتعبير عن الموضوع المتناول ولتجسيد الإحساس الذي يود الشعراء أن يبلغوه إلى المتلقي، فالبيت(1)وظف جملة خبرية واضحة من بدايته إلى خاتمته، وقد عبرت هذه الجملة من خلال التوكيد في الشطر الثاني عن دلالة الشطر الأول، فالمرأة ذات الطلعة البهية تستحق أن يتبرك بها لأن جمالها إلهي نادر.

أما في البيت (2) فإن الشاعر يقرر في جملة خبرية أخرى أن المرأة الجميلة ينبغي أن تعزز وتكرم وذلك بإغنائها أو بمنعها عن العمل. وتفيد هذه الجملة المدح كما تفيد تعظيم الجمال ومنحه المنزلة الأسمى.

وفي البيت(7) تقوم الجملة الخبرية بوظيفة السخرية إذ تسلط الضوء على أفعال امرأة بدوية تتشبه بالمرأة الحضرية مركزة على شكل شعرها وعلى كيفية تعاملها مع أحمر الشفاه، وتتضح هذه السخرية من خلال الجملة الأخيرة حين يعلن الشاعر رفضه للزواج وتشبثه بالعزوبة.

وبالنسبة للبيت(28) يؤكد الشاعر من خلال جملة خبرية/ إنشائية افتتحت بالنداء أن سمو المرأة ونموذجها الكامل يتمثل في توفرها على ثلاثة عناصر جوهرية وهي: الحيوية والجمال والسلوك الحسن لذلك فإن هذه الجملة الخبرية هي خلاصة لتصور كل الشعراء السابقين للمرأة الحلم.

مورْ ييخْ أَمْ تافوشْتْ
أدْ رْزوخْ أسْمونينو

القلب

يعتبر الغزل تيمة متميزة في الشعر الأمازيغي، إذ نالت ما لم تنله التيمات الشعرية الأخرى من اهتمام، ولعل ذلك راجع إلى كونها تيمة شعرية لا يرجى منها جزاء ممدوح، ولا حق صداقة ولا اعتراف بجميل، كل ما في الأمر أن قائل شعر الغزل يتوخى تصوير حالته النفسية وما تعرفه من هزات عاطفية مرتبطة بتصرفات المحبوب وردات فعله موزعة بين مد الوصال وجزر الهجران، بين فرح اللقاء ولوعة الفراق، والقلب بين هذا ذاك يوثق ترانيم الإشراق وآثار الكسوف يداري ويكاشف يتوهج ويخفت.

بهذه الصورة حاول الشاعر الأمازيغي مقاربة معالم القلب، من خلال توالي الهزات والسكون وتوالي آهات الإنتشاء وزفرات اليأس.

ترى كيف نظر الشاعر إلى قلبه باعتباره خائض التجربة العاطفية والمقتطف لثمارها؟

لقد تباينت الصور التي رسمها الشاعر للقلب وتنوعت أوصافه وتعددت حسب الحالة النفسية للشاعر من جهة،وحسب طبيعة التجربة العاطفية المعيشة من جهة ثانية.

سنحاول، من خلال هذه الدراسة تتبع الصور التي رسمها الشاعر للقلب سواء كانت مستمدة من الطبيعة أو غيرها، كما سنقف عند أسلوب التشخيص الذي وظفه الشاعر مما جعله يتحدث عن قلبه وكأنه يتحدث عن كائن منفصل عنه، يمشي

ويحس ويتصرف كما يريد، مما أعطى للقلب بعدا فنيا. كما سنقف، في الختام، عند أهم السمات الفنية التي توسل بها الشاعر لرسم معالم القلب ورؤيته له.

1. القلب/الحجر :

من بين العناصر التي وظفها الشاعر لتصوير القلب نجد استعماله للحجر وذلك لوفرته في الطبيعة بأشكال متعددة ومختلفة، فقد شبه أحد الشعراء قلبه بحجر ملقى على الأرض يتعرض لوطء الأقدام التي تفته باستمرار إلى أن يستحيل غبارا تذروه الرياح ولا تبقي له أثرا.

قال الشاعر:(1)

أمْ وُوسْلِّي نْ وُوبْريدْ أيولْ أيْ تْييدْ
ئيَّاشْ وُعافوسْ نْ وُومارْيْ دَ يْدْرورْ.

وتعريبه:

حالك أيها القلب كحصى الطريق
دكتك أقدام الحب فصرت غبارا.

إن الإخفاقات المتكررة تحول القلب إلى فتات لأن صلابته لا تصمد أمام نظرات الحبيب المدمرة القادرة على زعزعته، إن هذا البيت يكشف أن الحب إن كان مصدر توازن روحي و اطمئنان نفسي أحيانا،فإنه يصبح أحيانا أخرى كاسحا مدمرا كزوبعة هوجاء تدمر كل ما تصادفه في طريقها.

ويقارن شاعر آخر مفعول نظرات الحبيبة إليه بمفعول جسم متفجر حوَّل قلبه إلى أشلاء متناثرة.

يقول الشاعر: (2)

تْسُوفْغْثْ وْلينو سْ تيطْ أوايْدْ ريخْ
أمِّي شْمْ توسي لْمينا أتِـنْـيْمِيتْ.

وتعريبه:

بنظراتك اقتلعت قلبي من مكمنه
كما تقتلع المتفجرات الأحجار.

ويتحول القلب أحيانا أخرى إلى صخر صلب ثقيل متدحرج لا يبالي بمعاناة صاحبه كأنه صخرة سيزيف، فلا يجد الشاعر بدا من مجاراته واتباعه، فيصبح القلب هو المدبر المتحكم ولا يبقى أمام الشاعر سوى تنفيذ الأوامر، فهذا شاعر يضعه قلبه في موقف حرج حين علق بحجر ضخم ورفض أن يبرحه فلم يقو على جره أو تركه.

يقول الشاعر: (3)

أيولينو آري تْدُونْ، أليِّ يِدْرْ خْفْ ئيسْليِّ
ئيدْ أموتْيْ وُري يْعْديلْ، ئيدْ أزُّوغْرْ وُري تْدُّو.

وتعريبه:

تاه قلبي إلى أن علق بصخر
لا يمكنني نقله إلى مكان آخر ويستحيل علي جره.

والمقصود بالصخر الضخم هنا الحبيب الذي أصم سمعه ومشاعره عن معاناة الشاعر،و لم يعرها أي اهتمام. وهذه الصورة معروفة ومتداولة بكثرة في التعبير الأمازيغي:(ئيدر وولنس خف ئيسلي) أي:(وقع حبه على صخرة)، والمراد بهذه العبارة الحب المضني والمتعب الذي يستحيل معه التواصل أو الانفصال أو هما

معا إما لتمنع الطرف المرغوب فيه وإمعانه في الرفض أو لعدم تكافؤ الطرفين اجتماعيا وسنا ولونا.

وقريب من هذه المعاناة يصور شاعر آخر ما وقع لقلبه حين انفلت من بين يديه كصخرة ثقيلة ليستقر في أعماق مستنقع عميق مما جعل الشاعر في حيرة من أمره مقررا في النهاية الغوص في أعماقه لاسترجاعه.

يقول الشاعر: (4)

ئيتُّوتْيْ وُلينو خْفْ وُوسْليً وُنْدا
أدْ أزْضْخْ إفاسْنْ اكْ آمانْ أتْ رْزوخْ.

وتعريبه:

سقط قلبي إلى أعماق مستنقع
لا بديل لي سوى البحث عنه في أعماقه.

هكذا يصبح القلب، انطلاقا من الأبيات السابقة، منفصلا عن ذات الشاعر يغامر بمفرده في اكتشاف الطرف الآخر(المحبوبة) مما قد يوصله أحيانا إلى أغوار التجربة العاطفية، وما يترتب على ذلك من مخاطر ترغم الشاعر على التوقف عن الانقياد للعاطفة والخضوع لسلطة العقل، لاستدراك ما أوقعه فيه القلب.

2. القلب/الأرض :

اكتسب القلب مع شعراء آخرين بعدا أوسع من البعد السابق وذلك حين غدا حقلا خصبا قادرا على الإنبات، لكنه لا ينبت سوى السدرة الشائكة ذات العروق المتجذرة التي يصعب استئصالها، فتصبح مصدر آلام ومعاناة.

يقول الشاعر: (5)

أمَّاسْ نْ وُلينو أيمْغِيْ وُزْكَّارْ
وُري يْعْديلْ ئي وْمْوْرْ وُلا أيْـزِّيمْ.

وتعريبه:

بداخل قلبي نبتت سدرة
لا المنجل يقطعها ولا الفأس تستأصلها.

ويصبح القلب مع شاعر آخر حقلا تذروه الرياح ذات اليمين وذات الشمال،فتتمايل أشجاره بعنف لتتساقط أوراقها الواحدة تلو الأخرى كما تتساقط أوراق قلب الشاعر التي أضناها الحب.

يقول الشاعر: (6)

ئيخْرَّفْ وُلينو أمِّي يكَّا لعْجاجْ وُرْثان
تْتُّوتيثْ أيفْرْ أنَّا ئيلاَّ بَضاضْ أمْ نْكْ.

وتعريبه:

خرف قلبي كحقول اجتاحتها عاصفة
فتساقطت أوراقه التي أذبلتها الأشواق.

ويرى شاعر آخر أن فضاء قلبه مثل مكان منبسط يغري بالاستقرار والسكن، لذلك فإن الحب الجوال، الذي أضناه التنقل وأتعبه الترحال بين قلوب العشاق، اختار فضاء قلبه مسكنا له،بل إنه شيد به مسكنين.

يقول الشاعر: (7)

تكَّا تايْري مْدْنْ كُلْ تْدُّودْ آلْ غوري تْقَّيمْ
توفا آدْغارْ ئيعْجْباسْ تْبْنا أكْ وُلْ سينْ ئيغْرْمانْ.

وتعريبه:

مر الحب بأناس كثيرين وحط رحاله عندي
حيث طاب له المقام فبنى بقلبي مسكنين.

ويطلب شاعر آخر من الأشواق، التي تمكنت من قلبه، أن تبحث لنفسها عن مسكن آخر خارجه، فالفضاء رحب واسع.

يقول الشاعر: (8)

ئيناسْ ئي بَضاضَ ماخْ أتْبْنودْ أكْ وُلْ
دُو غْرْ التِّيساغْ هانْ أشالْ ئيغْدًا.

وتعريبه:

لماذا سكنت أيتها الأشواق قلبي؟
تنَحيْ قليلا فالفضاء رحب فسيح.

ولا يجرؤ شاعر آخر على طلب رحيل الحبيب عن قلبه كما لا يقوى على طرده لأن ذلك قدر لا مفر منه، فالله اختار قلبه مسكنا للمحبوب الذي استحسن هذا الاختيار فنزل ضيفا على قلبه وتمكن من كبده.

يقول الشاعر: (9)

يوسي رْبِّي أسْمونْ ئي سِيرْسيتْ أكْ وُلْ
أمَّاسْ نْ تاسَّانُوْ أبي عْدْلْ أفْجْديمْ.

وتعريبه:

أنزل الله الحبيب على قلبي
فتربع فوق الكبد واستقر.

لقد تحدث الشاعر عن الكبد في هذا البيت، ولها مدلول خاص في المجال العاطفي الأمازيغي، إذ تعني ما يعنيه القلب من وله وارتباط شديد بالمحبوب، كما يكني بها المحب غالبا عن حبيبته.

غير أن هذا الحب الذي استقر في قلب الشاعر لم يحترم آداب الضيافة فتطاول على القلب ووضع فيه معاول الحفر، فشق فيه بئرا أخرج منها الماء وروى كل من بهم شوق/عطش لماء الحب.

يقول الشاعر: (10)

تْغْزِيثْ أكْ وُلِينْوْ أنو أوايْدْ ريخْ
تْسُوفْغْثْ أمانْ أللاَّ تايْمْنْ ئِينْجْدا.

وتعريبه:

حفرت في قلبي بئرا أيها الحبيب
وأخرجت الماء ورويت العطشى.

3. القلب/ الطريدة :

ويحلق شاعر آخر عاليا في السماء مع الطيور الكاسرة فيشبه قلبه المتيم الدائم الخفقان والاضطراب بطائر البازي الذي علته هزة كلما تحين للانقضاض على طائر الحمام.

يقول الشاعر: (11)

أللاَّ تْرْيِيسِّيخْ وُلِينْوُ أكْ تُّوتِّينْ
أمْ لْبازْ مْشْ ياناَّيْ تيحْمَّامينْ.

وتعريبه:

تعلوني رعشة ويخفق قلبي
كالبازي حين يرى الحمام.

ستمد الشاعر معنى هذا البيت من حياة الصيد التي تشهدها مرتفعات جبال الأطلس وقممه حيث تحلق هذه الطيور الكاسرة، فقد أوحى له مشهد مطاردة طائر البازي للحمام والفزع الذي يحدثه في سربها بالخوف الذي ينتاب قلب الشاعر كلما ابتعد عنه الحبيب.

وقريب من هذا المعنى نجد الصورة التي يقدمها شاعر أخر وهو يتحدث عن قلب محبوبته الذي شبهه بطريدة ترتعد فرائسها فيصيبها الهزال حين يبدو النسر محلقا في السماء، وما النسر المحلق في الفضاء سوى الحبيب المزهو بقوته الذي أحسن كتم مشاعره فبدا صلبا في حين بدت المحبوبة ضعيفة مرتعشة.

يقول الشاعر: (12)

أدامْ ئيسْتْرْ ربِّي وُلْ خْفْ ئيدْرْ
أدَّايْ يلي سْ أفْلاَّ آرْ تامُومُتْ.

وتعريبه:

ليحفظ الله قلبك من النسر
حين يحلق في السماء تذوبين خوفا.

إنه الحبيب القوي المتمكن من زمام قلبه يوجهه الوجهة التي يرتضيها والتي تدخل الهلع على قلب المحبوبة.

ويأسف شاعر آخر للحالة التي آل إليها قلبه الذي انتابته المعاناة من كل جانب دون أن يعرف مصدرها، كأنه تحول إلى طريدة يسدد إليها الرصاص دون شفقة، مما جعل الشظايا تصيبه.

يقول الشاعر: (13)

ياشْ أيولينو أمِّي شي يوّثْ شا إرْمْا
يافْرو وُرْ تانَّايْخْ وُلينْوْ ييوْضْتينْ أرْصاصْ.

وتعريبه:

يا قلب يا من رماه صياد

لا أثر للصياد لكن شظى الرصاص اكتسح قلبي.

4. القلب/المستودع :

وصور شعراء آخرون القلب على شكل سد تتجمع عنده هموم الحياة التي اختلفت مصادرها وأسبابها.

يقول الشاعر: (14)

عْنْداشْ أيولينو لْباراجْ أيْ تْييدْ

شْكْ أغْرْ مي ئيجْمْعْ ما كَّانْ أنْزُومْ.

وتعريبه:

حالك يا قلبي كخزان ماء

تجمعت فيه كل الهموم.

استمد الشاعر هذه الصورة من مجال الفلاحة، وذلك حين يتم حفر خزانات لتجميع مياه الأمطار أو السواقي حتى يتم تصريفها في أوقات الحاجة.غير أن الشاعر لم تجتمع له سوى الآلام.

أما شاعر آخر فإنه يستبعد أن ينسيه الزمان ما مر به من معاناة وآلام لأنها تجمعت في أعماق قلبه وتكدست كصرة، لذلك فهو يخزنها بين جوانحه.

يقول الشاعر: (15)

مُحالْ وُلينو أدْ ئيتُّو ماكْ زرينْ

تِكْمْسي نْ لهْمومْ أيْدا تَّاسيخْ ئي يْدْمارْ.

وتعريبه:

لن ينسى قلبي ما مر به
فصرة من الهموم أحملها بين جوانحي.

ويتحول شكل القلب لدى شاعر آخر إلى صندوق موصد لا سبيل لفتحه إلا إذا حضر الحبيب، فهو وحده الذي يمتلك المفتاح لفتحه.

يقول الشاعر: (16)

وُولينو ئيرْيْلْ وُريري تاساروتْ
ماي ئيغينْ أتْ ئيرْزْمْ أدَّايْ وُري لِّي وَّنا ريخْ.

وتعريبه:

سافر الحبيب فأوصدت قلبي
يستحيل فتحه والحبيب غائب.

إن هذا القلب سيبقى موصدا على أحزانه لا أحد يقدر على تبديدها سوى حضور المحبوب الذي يمتلك مفاتيح الخلاص من اللوعة المتمكنة منه.

ويصور شاعر آخر حالة قلبه الذي يشبه قناة تراكمت بها الهموم إلى حد الاختناق، ولا سبيل لإزاحة هذه الهموم عن قلبه لأن الحبيب بعيد عنه ولأن قواه قد خارت.

يقول الشاعر: (17)

وُولينو أوا تْعْمَّرْثْ أوا تْييثْ أقادوسْ
أياشْ عْماني ئيخْمِّيمْنْ ئيبْعْدي وُوبْريذْنْشْ.

وتعريبه:

يا قلبي لقد اختنقت كقناة
هدتني الهموم وأعجزني السفر إليك أيها الحبيب.

5. القلب/الحبوب :

وقد تشتد المعاناة بالشاعر فيرى أن الهوى قد تحول إلى طاحونة، وأن قلبه تحول إلى دقيق بعد أن فته الهوى، وقد عبر الشاعر عن ذلك من خلال تاماوايت.

يقول الشاعر: (18)

أمَارْيْ أري يزَّادْ أمْ تيسيرتْ، ثيثي وُري تْضْهيرْ أكَّرْ ئيَّاثْ وُلينو.

وتعريبه:

يطحنني الهوى كطاحونة، لم أر طحنا غير أن قلبي أضحى دقيقا.

6. القلب/الثوب :

من بين التشبيهات التي شبه بها الشاعر قلبه نجد صورة الثوب، الذي يمكن أن يشخص من خلال تقادمه وتآكله معاناة القلب الذي يكون متماسكا متينا قبل أن يطرق الهوى أبوابه الموصدة، لكن بعد تمكن الحب منه يفقد تماسكه، فتتبعثر خيوطه الدقيقة وتتحول إلى ألياف مشتتة يستحيل جمع شتاتها ويتعذر ترقيعها ولو استنجد بخياط ماهر.

يقول الشاعر: (19)

ئيزْلَّعْ وُلينو أمِّي يْرْشى وُعْبانْ
وخَّا نيويتْ ئي وْخِيَّاطْ وُري تْجْماعْ.

وتعريبه:

تشظى قلبي كثوب خلق
وإن أخذته لخياط فلن يجمع سداه ولحمته.

ويقر شاعر آخر بحقيقة مرة حين يجزم أن لا طائل من وراء ترقيع قلبه الذي شتته الحب. ولم يجد أمامه سوى مسايرته في

أهوائه وأن خلاصه من معاناته سيتم حين يتوقف القلب عن النبض والخفقان.

يقول الشاعر: (20)

وُرْ دِا يْتُّـوياوُرْفَّـيغْ ئي ولْ دْغي يِّرْشا
أدْجْ آتْ زوغورْخْ آل ئيفْسْتْ ئيزْرْي أكْ أنْسا.

تعريبه:

لا يرقع القلب إذا صار خلقا
سأسايره حتى يتوقف عن الخفقان فيتركني.

هكذا يصبح الهوى داء فتاكا لا علاج له، يستولي على القلب فيحطمه ويتلاشى كما يتلاشى الثوب من كثرة الاستعمال، ولا يسع المحب إلا مجاراته إلى أن يسكته الموت. وهذه النهاية الحتمية يؤكدها شاعر آخر. يقول: (21)

عْنْداشْ أيولينو ئيَّانْ أمْ وُبْرْدوزْ ئيرْشانْ
ربِّي أدي عاوْنْ وْنَّاشْ ئيَّانْ ئي ثاداوْتْنْسْ.

وتعريبه:

أصبحت يا قلبي لباسا متآكلا
ليكن الله في عون لابسه.

7. القلب/النار :

استمد الشاعر للتعبير عن حدة معاناته—حين يستعر الحب في قلبه— تشبيهات من حقل النار إذ يصور القلب في شكل فتيل امتد إليه لسان النار فاشتعل وتوهج.

يقول الشاعر: (22)

لينْ ئيموراياْ سْوُلينو
أللاَّ يْتْغوسْ أمْ تْفْتيلْتْ.

وتعريبه:

امتد اللهب إلى قلبي
فاحترق كالفتيل.

ويشبه شاعر آخر قلبه بالعصا التي يحرك بها صاحب الفرن خبزه حتى اسود لونها وتآكلت أليافها من كثرة نهش النار في حناياها وتحولت إلى رماد، فلم يسلم منها سوى المقبض.

يقول الشاعر: (23)

سوكَّرْ أتَّانَّايْثْ وُلينو أمْ وُعْكَّادي نْ لْعافيتْ
والله العظيم مْشْ ئيقِّيمْ غاسْ أيْنَّا يوتْياماز.

وتعريبه:

تعالى وانظر:لقد أصبح قلبي كعصا صاحب الفرن
تآكلت و لم يبق منها سوى مقبضها.

ويعترف شاعر آخر بخطئه حين يقر أنه هو نفسه سبب ما حل بقلبه من عذاب ومعاناة، حيث يعلن في مناجاة صريحة أن قلبه لا علاقة له بالعالم المرئي، لذلك فما وصله من عذاب قد تم بواسطة العين التي أوقدت في الأحشاء شرارة الحب.

يقول الشاعر: (24)

نْكْ آشْ تِّي دي شْغْلْ آيولينو
تلِّيثْ غْرْ جاجْ وُرْ تانَّايْثْ شا.

وتعريبه:

ما شاهدته العينان هو سبب بلائك أيها القلب
أما أنت ففي أعماقي و لم تبصر شيئا.

والمقصود هنا هي صورة المحبوبة التي أبصرها الشاعر فتحولت في أعماقه إلى مشاهد ورؤى تضرم العذاب في قلبه.

ويتضرع شاعر آخر إلى الله لينتقم له من الحبيبة التي نغصت عليه حياته وأصبح تائها باحثا عنها في كل مكان، حيث طلب منه أن يشعل شرارة الحب في قلبها لتتيه كما تاه وتشرد مثله باحثة عنه بدورها.

يقول الشاعر:(25)

شْعْلْ أرْبيِّ تِسْفْضْتْ ئي وْسْمونْ أكْ وُلْ
أدْ آخ رْزونْ ئيمْشي نا دا تورزوخْ

وتعريبه:

أوقد اللهم شرارة الحب في قلب الحبيب
لعله يطلبني كما أطلبه.

8. القلب/الصابون :

ورسم شاعر آخر صورة طريفة للقلب المعذب، فهو حين يكتسحه الهوى وتشتد عليه المعاناة يصغر حجمه ثم يذوب ويتلاشى كما يتلاشى الصابون الذي يتناقص حجمه شيئا فشيئا كلما بلله الماء.

يقول الشاعر: (26)

تْقْضيثْ أيولينو
تْييثْ تينْ صّابونْ ئيوْضْنْ وامانْ.

وتعريبه:

تضاءلت يا قلبي
كالصابون لما يقع في الماء.

وقريب من هذا المعنى نجد شاعرا آخر يتأسف على قلبه الذي طال عليه العذاب، حيث يشبهه بالصابون فهو سينقضي يوما ما.

قال الشاعر: (27)

أم صَّابونْ أمْ شْكْ أيولينو
أيْنَا تكِّيتْ أنْقْضوتْ

وتعريبه:

أنت والصابون متشابهان أيها القلب
مهما طال الزمن ستنقضي يوما.

9. القلب/الإنسان :

لما تشتد الوحدة بالشاعر ويعز عليه إيجاد مؤنس يبدد وحدته،فإنه يلتفت إلى قلبه ليبادله الكلام، فيتوجه إليه باللوم حينا، ويطلب منه الصبر والانتظار أحيانا أخرى. فهذا إنسان أذاقه قلبه المدلل أصناف العذاب لأنه يتعلق بالحب المستحيل، مما جعل الشاعر يسخر منه وكأنه طفل صغير يهوى كل ما تراه عيناه.

يقول الشاعر: (28)

أيولينو أيا مْزَّانْ! ماني ئيعْلا شا ييريتْ
أيا ينْ ئيلاَّ تفَّاحْ ! ئيلاَّ أكْ وُشْعورْ ئيعْلاَّنْ

وتعريبه:

أيها المتصابي الذي يهوى كل ما تراه العين
ها قد همت بتفاحة لكنها بعيدة المنال.

وما التفاحة التي يسعى إليها هذا القلب سوى محبوبة يستحيل الدنو منها مما جعل الشاعر يشبهها بتفاحة في غصن شاهق.

وينصح شاعر آخر قلبه أن يشبع نهمه من الحبيب مادام قريبا منه ليتزود من طلعته بالسكينة والهدوء حتى إذا ما أصبح الحبيب بعيدا لم يفكر في اللحاق به.

يقول الشاعر: (29)

ئيناسْ ئي ولينو دْجاوْنْ وايْدْ ريخْ
مشي رْحَلْ أدورْ تْتَّامْزْثْ ئيبْردانْ.

وتعريبه:

تزود يا قلبي من حضرة الحبيبة
فإن رحلت عنك لا تفكر في اللحاق بها.

ويتأسف شاعر آخر على الحالة التي أصبح عليها قلبه وتداعيات ذلك على باقي جسمه المنهك، فالحب قد عذب القلب، والقلب عذب الساقين من كثرة السعي وطلب الحبيب الذي استغرق ليله ونهاره.

يقول الشاعر: (30)

ئيعْذْبْثْ وُمارْيْ تْعْذَّبْثْ ئيفادْنْ أيولينو
وُوريا يقّيمي ئيقادّاثْ واسْ آر تّاويدْ ئيضانْ.

وتعريبه:

أنهكك الحب أيها القلب فأنهكت ساقي
لم يعد يكفيك السعي إلى الحبيب نهارا فسعيت إليه ليلا.

10. الخصائص الفنية :

وظف الشعراء مجموعة من الأساليب الفنية لرصد تقلباتهم العاطفية وتحولاتهم النفسية، ويمكن حصرها في الجوانب التالية:

أ- التشبيه :

شكل التشبيه محور الصور الفنية في هذا الموضوع، حيث ورد في أكثر من نصف المتن الشعري المشتغل به، وهو عبارة عن تشبيهات حسية بسيطة مستمدة من الواقع، الغاية من توظيفها هي ترسيخ المعنى وتوكيده في ذهن المتلقي وخلق متعة فنية لديه. وأهم هذه التشبيهات نجدها في البيت(1) حين شبه الشاعر القلب في تفتته وتلاشيه بالحصى الذي دام المشي فوقه، وشبه شاعر آخر في البيت(2) وقع نظرات محبوبته عليه بجسم متفجر بدد كيانه وأتلفه، فمن خلال تأمل التشبيهين السابقين يتم تعرف أثر الهوى على نفسية الشاعر.

أما في البيت (6)فقد شبه الشاعر أثر الهوى على نفسه باندلاع عاصفة أسقطت ما تبقى من أنفة الشاعر وكبريائه وهذا التشبيه أستند فيه التصوير إلى عنصر الحركة الذي تجسده العاصفة لبيان قوة ذلك الحب الجارف، وشبه شاعر آخر في البيت (7) قلبه بفضاء شاسع اختاره الحب المتنقل دار استقرار، وشبه أحد الشعراء قلبه في البيت (13) بالطريدة التي أصابتها شظايا القنص.

إن التشبيهات، من خلال الأمثلة السابقة، مستمدة من البيئة البدوية الأمازيغية المتسمة ببساطتها، لذلك كان توظيفها في هذه الأبيات من أجل الإيضاح والبيان اللذين يرسخان المعنى في ذهن المتلقي.

ب- الاستعارة :

وظفت هذه الآلية البلاغية في المتن المشتغل به مما أغنى الجانب التصويري الفني، وأغلب الاستعارات المستعملة هي استعارات مكنية حذف فيها لفظ المشبه وأوكل إلى القرينة دور الإشارة إليه مما مكن المزج بين عالمي المشبه والمشبه به، كما مكن للشاعر من صبغ أفكاره بمسحة فنية وإكساب معانيه صورا جمالية لا تخلو من مبالغة.

لذلك أصبح القلب في البيت (10) أرضا غنية بالماء، بينما تحول في البيت (16)إلى مستودع موصد على هموم الحبيب، أما في البيت (20) فإن قلب الشاعر أصبح ثوبا متآكلا تتعذر خياطته.

ج–الحوار والتشخيص :

لم يقتصر الشاعر على التصوير الفني القائم على التشبيه والاستعارة بل استعان بوسائل فنية أخرى جعلت المعنى أقرب إلى ذهن المتلقي، فقد عمد الشاعر إلى المحاورة التي تجاوز بواسطتها الطابع الإخباري للمعنى الذي يجعل المتلقي مستقبلا له وغير فاعل في تشكيله، فنقل الخبر بأسلوب حواري يجعل القارئ يعيش الحادثة مباشرة بعيدا عن التقريرية مما بعث الحركة في المشاهد الشعرية، ونلمس ذلك من خلال الحوارات التي تمت مع:

– المحبوب: وهو مخاطب حقيقي أذاق الشاعر الألم لذلك رد عليه مستنكرا فداحة فعله المتمثل في تفجير قلبه كما تُفجِّر المتفجرات الحجر(تسوفغت ؤولينو س طيط أوايد ريخ).كما عاب عليه في البيت(10) الفساد الذي عاثه في قلبه لما وضع فيه معاول الحفر (تغزيث أك ؤولينو أنو أوايد ريخ). وطلب منه في البيت(23) التفرج على نيران الحب وهي تلتهم قلبه قطعة قطعة (سوكر أتانايث ؤولينو أم ؤوعكادي ن لعلفيت).

– الأشواق: لقد عمد الشاعر في هذا السياق إلى أسلوب التشخيص، حيث استنكر على الأشواق–بواسطة أسلوب الاستفهام–إقدامها على البناء في قلبه رغم شساعة الفضاء وذلك في البيت (8)(ئيناس ئي باضاض ماخف أتبنوث أك ؤول؟)

– القلب: لقد خاطب الشاعر قلبه وكأنه منفصل عنه وذلك في سياقات متنوعة، فقد أظهر الشاعر تأسفه ولوعته حين تحول قلبه

إلى فتات بعدما دكته الأقدام، وذلك في البيت (1) (أم وُوسلي ن وُوبريد أيول أي تييد)، وكذلك لما اعتبره خزانا تجمعت فيه الهموم من كل جهة وذلك في البيت(14) (عنداش أيولينو البراج أيتييد).

كما خاطب الشاعر قلبه في حوار يغلب عليه التعجب والاستغراب حين اعتبر سلوكه صبيانيا، فهو يتعلق بكل ما يعن له ولو كان عزيز المنال كما في البيت (28) (أيولينو أيمزان ماني يعلا شا ئيريت) كما يطلب من قلبه التملي بطلعة الحبيب قبل رحيله (إناس ئي ووليو دجاون وايد ريخ)، البيت(29).

أما وظيفة الحوارفي هذه الأبيات فإنها حينا تكون ذات بعد انفعالي تعبيري لما يتمركز الخطاب حول الذات كما يتضح ذلك من خلال البيت (2)و(3)و(4)و(5)...

وتكون أحيانا أخرى ذات بعد تأثيري توجيهي كما في البيتين (8) و(25).

بخصوص الحوار بين الشاعر وقلبه فإنه قام على التشخيص حيث جعل منه الشاعر مخاطبا يوجه له اللوم ويتأسف على حاله حين تتجاوز مطالبه طاقة الشاعر وقدرته على التحمل،فتنعكس تداعيات ذلك على باقي أعضاء الجسم كما في البيت(30)، أو حين يخاطبه ليخبره باستحالة تحقيق طلبه لأنه يدخل في باب المستحيل كما في البيت (28).

وهكذا يصبح التشخيص في مثل هذه الحالات دالا على عجز و ضعف الشاعر أمام رغبات القلب التي يتعذر تحقيقها فيصبح الشاعر منقادا لا متحكما خاضعا لما تمليه العاطفة على العقل.

وقد رافق استعمال الأسلوب الحواري توظيف أساليب الإنشاء الطلبي كالأمر في البيت(8)(دو غر التيساع)الذي يفيد

الأمر حين يطلب الشاعر من الأشواق أن تغادر ساحة قلبه وتبحث لنفسها عن مسكن آخر، كما عبر الأمر في البيت(23)على الإلزام حين طلب الشاعر من الحبيب الدنو ليطلع على أحوال قلبه الذي التهمته النار(سوكر أتانايث ؤولينو).

وطلب شاعرآخر من قلبه أن يشبع نهمه من وجود الحبيب قريبا منه (ئيناس ئي وولينو دجاون وايد ريخ)، وذلك في البيت (29).

كما خرج الأمر عن معناه ليدل في البيت(25)على الدعاء وذلك حين وجه الشاعر دعوا ته إلى الله ليصيب الحبيب بشرارة الحب حتى تستعر في أحشائه وتعذبه كما عذبت الشاعر(شعل أربي تسفضت ئي وسمون أك ؤول).

وتم توظيف أسلوب الكناية لما له من قدرة على.تحريك خيال القارئ وإثارة فضوله وجعله فاعلا في التنقيب على المعنى عبر ثنايا الصورة الشعرية، فقد لجأ الشاعر إلى أسلوب الكناية رغبة في تجسيم المعنى وإخراج الصورة زاخرة بالحياة والحركة فكنى عن شدة الحب بالنار(شعل أربي تيسفضت ئي وسمون أك وول)، وذلك في البيت (25)، وكنى شاعر آخر عن اضمحلال قلبه وذوبانه بالطحين (أماري أري يزاد أم تيسيرت)، وذلك في تاماوايت (18).

نلاحظ من خلال كل ما سبق أن اللغة المستعملة في الأبيات الشعرية لغة سهلة توخى منها أصحابها إبلاغ المعنى واضحا إلى ذهن المتلقي، ويمكن رد ذلك إلى طبيعة موضوع الغزل الذي يعد غرضا يتميز بسهولة ألفاظه وقرب معانيه لأن غاية الشاعر منه ليست إبراز طاقاته اللغوية بقدر ما يرمي من خلاله إلى تصوير حالته النفسية ومعاناته الداخلية.

مونْ آيْتْ واشالْ مونْ آيْتْ ئِيْنَّا أَيَّانْ يونْ
ماخْ ئيسْ وَرْ ئِسِّينْ بْطُّو غاسْ ئِنْيْري دْ وُسْمُونُ

العنف

يقسم أغلب الدارسين العنف إلى نوعين: العنف المادي والعنف النفسي أو الرمزي. يرتبط الأول بالممارسات التي توظف فيها الأشياء المادية من آلات حادة وغيرها قصد إذاية الآخر أو الذات بدنيا، وتترتب عن هذا النوع من العنف جروح وكسور خطيرة، كما قد يؤدي إلى القتل(الموت). أما النوع الثاني فيتصل ببعض السلوكات التي تمس مشاعر الإنسان وتجرح عاطفته مما يؤدي إلى حالات من النفور والكراهية والبغض...وقد يكون هذا النوع من العنف هو الباعث على العنف المادي حينما يتحول إلى رغبة في الانتقام من الآخر. والعنف بنوعيه لا يوجه دائما إلى الآخر، بل قد يوجه إلى الذات أحيانا، وبسبب دوافع متباينة: وجدانية واجتماعية... ونحن في هذا الحيز سنتناول أشكال تمظهر هذه الظاهرة في شعر الغزل الأمازيغي محاولين إبراز رؤية الشعراء للحب وأثره على نفس المحب من جانب، وانعكاس الحب على علاقة المحبين وعلى الذات، من جانب آخر.

1. عنف الحب وأثره على المحب :

عبر الشاعر الأمازيغي عن أثر الحب في نفسه مبديا عنفه، مصورا شكله في أثواب شتى.والملاحظ أن الشاعر الأمازيغي جسد هذا العنف النفسي من خلال أشياء مادية ليبرز مدى العنف الذي يمارسه عليه الهوى. يقول أحد الشعراء (1):

ⵔⵓⵢⵉⵙⵅ ⵜⴰⵡⵓⵙⵜ ⵎⴰⵏⵅ ⵜⵏⵜⵉⵎⵉⵜ
ⵜⵉⵛⵉ ⵣⴽ ⴰⵛⴰⵍ ⵜⵉⵛⵉ ⵣⴽ ⵉⵏⵏⴰ

وتعريبه:

شبيه بالوتد الذي صادف في طريقه حجرا
أُدق من أعلى وأُدق من أسفل.

هكذا يشبه الشاعر نفسه بالوتد الذي يغرس في الأرض بواسطة الدق من أعلى. ولعل الدق وحده كاف ليجسد العنف، لكن الشاعر يصور الوتد وهو يصادف حجرا (صخرة)في الأرض، وبذلك، يصير الدق عليه أقوى وأعنف. ومن ثم، كانت الصورة معبرة عن العنف النفسي الكبير الذي مورس على المحب وهو يكابد لوا عج الحب.ولا نغفل،هنا،الإشارة إلى أن الشاعر وظف أشياء مادية استمدها من بيئته الفلاحية/البدوية ليعبر عن حالته النفسية.ويقول شاعر آخر:(2)

ئيكًا وُمارْيْ ئِغْصانيُنو دايْ زْرينْ
أمِّي تْكِّيثْ ألْبادوزْ نِّيْ يْمْنْدي.

وتعريبه:

داسني الحب ومضى
كما داست آلة الحصاد فوق السنابل.

وإذا كان الشاعر قد شبه نفسه بالوتد الذي يجري عليه العنف، وجسد بذلك توزعه بين نارين، أوقوعه بين المطرقة والسندان؛ فإن الشاعر في البيت موضوع التحليل يصور عنف الحب بواسطة تشبيهه بآلة الحصاد التي تدمر السنابل وتهرسها، فأثر الحب كان عنيفا في نفسه إلى حد الانكسار والدمار. ومن هنا كان لجوء الشاعر إلى هذه الصورة الشعرية التشبيهية المستمدة من محيطه لجوءا اقتضته فداحة إحساسه بعنف الحب وآلامه.

ويقول أحد الشعراء: (3)

سينْ ئيمْسْمارْ آي دِيِّ يْذْزا لْهْوى
ئيذْزْ أفْلاً وول ئيذْزْ أفْلا يْذْمارْ.

وتعريبه:

مسماران غرسهما في الحب
دق الأول في القلب والآخر في الصدر.

يشبه هذا البيت الشعري البيت الأول من حيث تركيزه على عملية الدق وعنفها. لكن بدل أن يكون الشاعر بجرمه(جسده) كاملا عبارة عن وتد، نجد أن عنف الحب، هنا، يلمس القلب والصدر معا؛ والطريف أن الحب يشبه بالمسمار، وهو آلة حادة تعد من وسائل التعذيب وممارسة العنف في شكله المادي.وقد وظفه الشاعر لتجسيد أثر الحب في نفسه وليعبر عن العنف اللا محدود الذي يمارسه على الروح والجسد معا.

ويقدم أحد الشعراء صورة طريفة لحالته أثناء معاناته من لواعج الصبابة، فيشبه نفسه بالنعجة التي ذبحت، ومن شدة ألمها تنهض من رقدتها محاولة الفرار.يقول:(4)

يخْ أمْ تَحُوليتْ نَّا مِّي تِّيسِيكًا بو لْماضي
ئيسْ تْغالْ وُرْ تْغْريسْ أرْ تْمْيَادُو خْفْ نِضارْ.

وتعريبه:

وقع لي كما وقع للنعجة المذبوحة
تتمايل من شدة الألم ظانة أنها لم تذبح.

هكذا، يستند الشاعر في هذا البيت، أيضا، إلى معطيات استخلصها من بيئته ليصور شدة الألم ومدى الشعور بالعنف

الذي تعرض له بسبب الحب. ولملاحظ أن الشاعر حينما يركز على صورة النعجة المذبوحة التي لم تحسب أنها ذبحت من شدة الألم إنما أراد أن يبرر فعل الحب، إذ يكون قوامه الألم العنيف المدمر الذي يصحبه الذهول والمفاجأة.

ويصور شاعر آخر ألم الحب العنيف بقوله: (5)

أيَسْمونْ ثيثي دَّاوْ ثيثي تْمْحيثي
ئيدامْنْ وْرْ ضْهيرْ أتْرْسْ ئيَّاثْ وُولْ أفْلاَّ نونْ.

وتعريبه:

أيها الحبيب طعنة تلو طعنة قد أنهكتني.
لم يظهر الدم لكن الجرح في القلب عميق.

يشبه الشاعر أثر الحب بالطعنات التي تنهك الجسد وتستنزف الروح، على الرغم من أن هذه الجراح لا تفرز دما بقدر ما تخلف ألما نفسيا عميقا يستوطن القلب. وبذلك، فإن عنف الحب هو عنف نفسي لا يمكن تصويره إلا بواسطة العناصر الحسية/ المادية.

ويقول شاعر آخر: (6)

سوكَّرْ أتَّانَّايْثْ وُلينو أمْ وُعْكَّادي وُفْرَّانْ
والله العظيم مْش ئِيقِّيمْ غاسْ أيْنَّا يْتْيَاماز.

وتعريبه:

أنظري فقلبي مثل عمود الفرن
انقضى و لم يبق إلا مقدار ما تمسك اليد.

يخاطب الشاعر في هذا البيت حبيبته مشبها قلبه بعمود الفرن الذي يحترق قليلا قليلا من كثرة دخوله إلى الفرن واقترابه من النار؛ وهكذا، فإن قلب الشاعر ذاب شيئا فشيئا من كثرة معاناته

من لواعج الهوى والصبابة. فهذه الصورة تتكلم عن العنف الذي تتم ممارسته ببطء حتى يؤدي إلى الدمار. وقد وظف الشاعر في تجسيد هذه الصورة التشبيهية معطيات مادية أخذها من محيطه القروي.

ويصور بعض الشعراء أثر الحب على أنفسهم عن طريق رصد صورة المحبوب وانعكاسها في دواخلهم، أو من خلال إبراز أثر عودة الحبيب عليهم بعد هجر ونفور، أو من خلال مخاطبة المحبوب مباشرة بغية الشكوى وإبراز مدى عنف الحب على النفس وقسوته. يقول أحد الشعراء:(07)

أدَّايْ ثي تاوْنْزا يْرْ آلْنْ
أمِّي ثْيا بوحْبًّا أكْ وْلينو.

وتعريبه:

حين تضع خصلتها بين العينين
كأنها تضع رصاصة في قلبي.

هكذا، يصور الشاعر شعوره لحظة رؤية حبيبته وهي تضع خصلة من شعرها بين عينيها وكأنه أصيب برصاصة قاتلة. إن رعشة اللذة وهزة الحب يشبهان، هنا، بعنف الرصاصة التي تخترق الجسد. فالشاعر أراد أن يبرز مدى إحساسه بالمتعة الروحية التي تصل إلى حد الفناء، بالتركيز على معطى مادي شكل صورة شعرية قربت رؤيته إلى المتلقي.

وتشبه هذه الصورة صورة أخرى يقول فيها الشاعر: (8)

ئيكوبًّا ديِّي وُمْدَّاكْلْ بوحْبًّا
نْكْ أكْ أنَّايْنْ ثيثي أنَّاياخْ ئِيًّا.

وتعريبه:

أفرغ في الحبيب بندقية حبه
وأدركت هول الإصابة/الجرح.

إذا كان الشاعر السابق قد تحدث عن أثر رؤية خصلة شعر حبيبته، وأبرز عنف هذه الرؤية في نفسه مشبها هذا الحب بالإصابة التي يخلفها الرصاص في الجسد.فإن الشاعر في هذا البيت يجسد معاناة الحب وأثره على نفسه. فالحب صار بندقية قاتلة تفني المُحب وتقتله.

ويقول شاعر آخر: (9)

أثا تْعايْدْ أثا تْعْقْلْدي
أثايْرينُو سْنْخْ ئيدْ آسّينْوْ آيْ تْريثء.

وتعريبه:

ها قد عدت بعد غياب أنهكني وهدني،
وبعودتك، ياحبيبتي، أدركت أنك ستعصفين بما تبقى من روحي.

يعبر الشاعر عن استسلامه للقدر والرضا به؛ فبعد طول انتظار للحبيب وما ترتب عليه من إنهاك لقواه النفسية، وإضعاف لجسده؛ تصير عودة الحبيب وبالا عليه، إذ يهلك هذا الحضور ما تبقى في روحه من حشاشة، وكأن هذا الحبيب عاصفة عنيفة لا تبقي ولا تدر.

2. العنف ضد الذات :

أمام شدة المعاناة من تباريح الصبابة لا يجد بعض الشعراء من سبيل أمامهم سوى ممارسة العنف ضد الذات بغية التخلص من آلام الحب. يقول أحد الشعراء: (10)

أمَّاسْ نْ وُلينو أيمْغِيْ أزْكَّارْ
وُري يْعديلْ ئي وُمْوْرْ وُلا أيْزِّيمْ.

وتعريبه:

بداخل قلبي نبتت سدرة
لا أعرف كيف يقطعها منجل أو يستأصلها فأس.

يعبر الشاعر عن حيرته أمام أثر الحب على نفسه، فهو لا يدرك كيف سيتخلص منه. والطريف أن الشاعر يشبه الحب بنبات السدر الشوكي الذي يصعب استئصاله وهو نبات منتشر في منطقة الأطلس التوسط. وبذلك فإن الصورة الشعرية، تستقي عناصرها من معطيات البيئة، تماما كما هو الأمر في الصور السالفة. ويتجسد العنف في هذه الصورة من خلال رغبة الشاعر في محو جذور الحب من قلبه بواسطة النسيان، وقد شبه الحب بشجر السدر، وشبه النسيان (أو كنى عنه)بالقطع. وقد وظف عنصرين ماديين هما : المنجل والفأس، وهما آلتان تستعملان لممارسة بعض أشكال العنف المادي الذي يشارف التدمير والقتل أحيانا، ومن ثمن فإن الصورة قد عبرت عن رؤية الشاعر للحب، وجسدت رغبته في تدمير الذات للخلاص منه.

وفي هذا السياق يندرج قول شاعر آخر: (11)

أوَكْ بِّينْ ئِخْفينُو أدِي هْنَّا
أدْ وُرْ تَّافْنْ ئِمُورايْنْشْ أزْدُّوغْ.

وتعريبه:

لو قطعت رأسي لأستريح
كي لا يجد حبك مسكنا.

هكذا يود الشاعر أن يقتلع رأسه ويفصله عن جسده حتى لا يجد الحب مسكنا يلجأ إليه، وهكذا يعتقد الشاعر أن الحب يقطن الرأس، وهذه صورة طريفة في الشعر الغنائي الأمازيغي. ويتمثل العنف، هنا، في الرغبة المعلنة من طرف الشاعر في اقتلاع رأسه بغية الخلاص من تباريح الحب وتبعاته.

ويقول الشاعر: (12)

تيقْتْ وُمارْيْ تْيايي أحْجَّامْ
اللاَّ تْسِّيريدْخْ نيقِّيمْ ئيًا أزْيْزاوْ..

وتعريبه:

حرقة الحب تركت وشما
أغسله فلا يزداد إلا اخضرارا.

إذا كان الماء يستعمل لمحو آثار الشيء وإزالته، فإن الشاعر يشير إلى أنه يقوم، هنا، على عكس المنتظر منه، بتوضيح الوشم وإبرازه، وهكذا، فإن الوشم يصبح جزءا من الإنسان الموشوم يذكره أبدا بحرقة الحب وعنف أثره على النفس. لكن الملاحظ في هذه الصورة أن الشاعر يستعذب، على الرغم من ألم الوشم، هذا التوهج والاخضرار اللذين يشهدهما مكان الوشم، تعبيرا عن استمتاعه بتباريح الهوى وآلامه.

يقول أحد الشعراء: (13)

مايْ ريخْ أدْ اسْ ئينيخ مْشي يْتْرْ شا وايْدْ ريخْ
موري يْتْرْ أضارْ نْغْدْ أفوسْ أتْبِّيخْ.

وتعريبه:

ماذا سأفعل حيال طلبات الحبيب؟
لو طلب رجلي أو يدي حتما سأقطعها.

يعلن الشاعر عن استعداده للتضحية برجله أو يده استجابة لرغبات الحبيب، وقد عبر الشاعر عن رضاه بذلك. فعن طريق بتر أحد هذين العضوين سيبرهن الشاعر للحبيب عن شدة حبه. وتوظيف الشاعر لفعل القطع يبين رغبته في توجيه العنف ضد الذات تلبية لنزوات المحبوب وطلباته.

ونجد شاعرا آخر يقسم بأنه على استعداد لقطع كبده ليدلل على صدق حبه ووفائه للحبيب. وهكذا،فإن العنف سيوجه إلى عضو من الجسد يعتقد غالبا أنه مكمن العواطف النبيلة ومرتع أحاسيس الحب الرقيقة. يقول الشاعر: (14)

وُريري وُسْمونْ أدي يامْنْ
أثا كُولْخاسْ أدْ يِيبِّي تاسَنُو.

وتعريبه:

رفض الحبيب تصديقي
وإن أقسمت له بقطع كبدي.

فالقسم بقطع الكبد والدعوة على النفس ببتر هذا العضو يراد بهما إبداء استهانة الشاعر بآلامه من أجل أن يصدقه الحبيب ويرضى عنه. وهكذا، فإن الشاعر يرغب أن يرق قلب حبيبه أمام هذه الصورة العنيفة لعله يبادله هوى بهوى ووفاء بوفاء.

3. العنف ضد الآخر :

لا يعلن الشاعر، دائما، عن توجيه العنف إلى ذاته حينما تذوبه الصبابة ويبرح به الهوى، بل يعلن أحيانا عن رغبته في توجيه العنف ضد الحبيب أو ضد الواشي. ومن هنا،فإن أغلب الصور الشعرية التي سنقف عندها تجسد هذه الرغبة عند الشعراء.

يقول أحدهم في تاماوايت : (15)

أوايْ دِيَّانْ أتَّايْ سْ تادونْتْ نْ يْفيغْرْ آلْ يْ أوْراغْ ئيشْفاسْتْ ئي وْحْبِبْنْو أنَّيسْوْ.

وتعريبه:

لو صنعت شايا من شحم الحية وعندما يفقع أقدمه شرابا للمحبوب.

يتمنى الشاعر أن ينتقم من الحبيب عن طريق دس السم له في الشاي، فحب الانتقام يجعل الشاعر يتخيل صورة بشعة عنيفة لموت المحبوب. وهكذا، نجد خداع المحبوب يواجه بخداع آخر أشد منه وأقسى،وهو خداع يستند إلى طقوس السحر الأسود العنيفة، وهي طقوس مستمدة من وسط البيئة البدوية في الأطلس المتوسط.

ويقول شاعر آخر: (16)

صْبْرْخْ أوا يْنْحُوبَّانْ أدي غْمونْ ئيمُورايْنْشْ
صْبْرْخْ آلْ تْوالْفْتْ أداشْ ييخْ أيْنَّا يْثيتْ.

وتعريبه:

صبرت يا حبيبي حتى هدني وأعماني حبك،
صبرت إلى أن تحبني فأنتقم منك.

هكذا يبين الشاعر دوافع صبره، فهو يرغب أن يبادله الحبيب شعور الحب ليس بغرض الوئام والوصال،وإنما لينتقم منه ويمارس عليه عنفا نفسيا يهد كيانه، كما هد حب الشاعر للمحبوب نفسه وسبب في عماه (العمى المعنوي).

ويدعو شاعر آخر طالبا من الله أن يوقد نار الصبابة في فؤاد الحبيب لعله ينشغل به، ويشاطره لواعج الحب.و بذلك، فإن

الشاعر يود أن يقاسمه الحبيب عنف الحب وآلامه.وهو بهذا يتسامى عن نزعات الانتقام و التدمير الموجهة إلى الآخر كما لمحناها عند الشاعر السابق.يقول الشاعر: (17)

شْعْلْ أرْبِّي تيْسْفْضْتْ نِي وْسْمونْ أكْ ولْ
أداخْ رْزونْ ئيمْشي نّا دا تورْزوخْ.

وتعريبه:

أوقد اللهم شرارة في قلب الحبيب
لينشغل بي كما أنشغل به.

من هنا، حينما تعوز الشاعر المحب إسعافات الذات وقدراتها يلجأ إلى الابتهال أو الدعوة على الحبيب وإظهار رغبة تدميره تارة، أو رغبة مشاركته في عنف الهوى وعذاباته تارة أخرى.

وإذا كان الشعراء السابقون قد أعلنوا عن رغبتهم في ممارسة العنف ضد الحبيب، فإن شعراء آخرين قد أظهروا رغبة توجيه العنف ضد الوشاة الذين يقفون حائلا بينهم وبين أحبتهم. ونورد في هذا الإطار بيتا لأحد الشعراء يتمنى فيه لو كان حية سامة ليلدغ أحد الوشاة ويعمل على تدميره. وهكذا، يتحول الحب إلى كراهة وبغض موجه ضد من يعمل على فصل الحبيبين عن بعضهما.

يقول الشاعر: (18)

أوايْ دِيًّا سيدي ربِّي دْ نِيفيغْرْ
أكْ وْتْخْ أيا حْرّازْ أكْ قْسْخْ.

وتعريبه:

لو جعلني الله حية
لأعطبك أيها الواشي.

لم يكتف الشعراء بالحديث عن رغباتهم ومشاعرهم العنيفة، إنما أشاروا، أيضا إلى نزعات محبيهم إلى ممارسة العنف ضدهم. وهكذا، يتبين أن العنف عملة رائجة بين المحبين، يصدر عن الحب تارة، ويكون بسبب البغض والكراهة تارة أخرى.

يقول أحد الشعراء: (19)

مور يوفي وُمْدَّاكْلْ تاسَّانْوْ أتِّي يْرْ جاجْ نْ لْعافيتْ
آري شْنُفْ آرْ ئي تْكَّا تِتْلِيوينْ وُرْ دِيِّ يْكُّولْ.

وتعريبه:

لو وجد الحبيب كبدي لألقاه وسط النار،
يشوي ويصنع منها شواء دون أن يعبأ بي.

هكذا، يصور الشاعر لا مبالاة حبيبته في صورة تنطوي على قدر كبير من ملامح العنف السادي. فهذا الحبيب يتمنى لو ألقى بكبد حبيبه إلى النار ليتلذذ بشوائها. ومن هنا، فإن عدم الاكتراث بآلام المحب وعدم تقدير عواطفه، يدل عند الشاعر على قسوة قلب المحبوب وساديته.

4. الخصائص الفنية والأسلوبية :

بعد وقوفنا على تيمة العنف كما تجسدت من خلال اقترانها بالغزل، يلزم أن نتعرض للخصائص الأسلوبية والفنية التي توسل بها الشاعر لإبلاغ مراميه وللتعبير عن أحاسيسه. وفي هذا الإطار ينبغي أن نشير إلى أن الشاعر قد وظف أساليب التصوير بوفرة، إضافة إلى أدوات بلاغية أخرى ساهمت في تشكيل جمالية شعره من جانب، كما ساهمت في الإفصاح عن نظرته للحب وعن رؤيته للعلاقة الجامعة بينه وبين الحبيب، من جانب آخر.

ومن هنا، فإن أول ما يلفت النظر في النماذج المشتغل بها هو هيمنة التشبيه باعتباره آلية تصويرية بامتياز، وقد ركز عليه الشعراء في هذه النصوص بهدف التعبير عن إحساسهم بعنف الحب وأثره على النفس. ففي البيت (1) شبه الشاعر نفسه بالوتد ليبرز توزعه بين نارين/عنفين، عنف الحب وعنف الهجر، ومن ثم، استند إلى التشبيه لتصوير معاناته مركزا على صفة العنف المتمثلة في الدق باعتبارها وجه شبه جامع بين الوتد والشاعر. وهكذا يعكس البيت من خلال التشبيه معاناة الشاعر من آلام الحب ولواعجه: (رويسخ تاووست مانخ تنيميت). ويحضر التشبيه أيضا في البيت (2) ليجسد معاناة الشاعر إذ شبه هذا الأخير الحب بآلة الحصاد التي تهرس السنابل وتدوسها، ووجه الشبه الجامع بين الحب والحركة يتمثل في التدمير والإفناء، وبواسطة هذه الصورة عبر الشاعر عن أثر الحب في نفسه(أمي تكيث البادوز ني ئيمندي).

ويشبه شاعر آخر قلبه بعمود الفرن الذي يذوب احتراقا(سوكر أتانايث ؤولينو أم ؤوعكادي ؤوفران)، وهي صورة تجسد الذوبان البطيء المؤلم والعنيف للمحب. وهي صورة تعتمد على عناصر حسية: القلب ـ عمود الفرن، ووجه الشبه الجامع بين المشبه والمشبه به يتمثل في التلاشي والذوبان (البيت6). أما في البيت(7) فقد شبه الشاعر أثر رؤية خصلة شعر حبيبته وهي تتدلى بين عينيها بأثر الرصاصة التي تخترق الصدر فتدمره وهو تشبيه حسي يستند إلى عناصر محسوسة: القلب ـ الرصاصة، ويعتمد على الرؤية البصرية ليجسد عنف الرؤية وانعكاسها في النفس،(أمي تيا بوحبا أك ؤولينو...).

ويستند شاعر آخر إلى التشبيه أيضا ليعبر عن إحساسه بمباغتة الحب وأثره العنيف في نفسه، وذلك في البيت (4) إذ شبه نفسه

بالنعجة التي ذبحت، ومن شدة وقع الصدمة عليها ظنت أنها لم تذبح، فالعلاقة الجامعة في هذه الصورة بين المشبه (الشاعر) والمشبه به (النعجة) هي عنف المباغتة وشدة الألم: (آر تغال وُور تغريس أر تميادو خف ئيضار).

هذا فيما يتعلق بالصورة الشعرية التشبيهية، أما الصورة المجازية فتبرز في البيت (10)، إذ عبر الشاعر عن معاناته من الصبابة باستعارة نبات السدر الشوكي ليدل على الحب، وبذلك، كانت الصورة تجمع بين الحب (المستعارله) و السدر (المستعار منه) والقرينة الجامعة بينهما تتمثل في الإيلام وأثره العنيف. وفي نفس الإطار تندرج صورة البيت (8) إذ جعل الشاعر للحب بندقية تطلق الرصاص وتدمي الحبيب (ئيكوبا ديي وُومداكل بوحبا)، و الأمر نفسه نجده في البيت (3)، إذ جعل الشاعر الحب يغرس فيه مسمارين:الأول في القلب والآخر في الصدر، دلالة على الألم والعنف المضاعفين. والملاحظ أن هذه الصورة تشخص الحب وتمنحه صبغة بشرية عن طريق إسناد صفة غرس المسمار إليه(سين ئي مسمار أي ديي يدزا لهوى).

أما الصورة الكنائية فتبرز في البيت (19)، إذ كنى الشاعر عن ذاته بالكبد (تاسانو) التي يتلذذ المحبوب برؤيتها تشوى فوق النار. وهكذا، نجد أن الصورة الكنائية قد عكست بامتياز سادية المحب وميله إلى العنف. ومن خلال ما تقدم يتبين أن السمة الفنية التي تطبع الصورة الشعرية في النماذج السالفة هي السمة الحسية لأن الشاعر يعبر عن أحاسيسه انطلاقا من معطيات مادية نابعة من وسطه الاجتماعي. وبذلك، يظل الشاعر وفيا لثقافة محيطه الذي يخاطب أبناءه بلغتهم المتداولة والمعبرة عن أنفسهم.

وإذا انتقلنا إلى الخصائص الأسلوبية /البلاغية الأخرى نجد الأسلوب الإنشائي يحظى بأهمية كبرى في النصوص المشتغل بها؛ وبالخصوص التمني، إذ إنه رديف الرغبة، يعبر عن تطلعات الإنسان وأشواقه. وهكذا، نجد التمني ممثلا في البيت (11) يعلن الشاعر عن رغبته في ممارسة العنف ضد ذاته من خلال تمنيه أن يقطع رأسه ليستريح من عناء الحب (أواك بين ئيخفينو أد ئيهنا).

وفي البيت (15) يتمنى لو يصنع شايا من شحم الحية ليقدمه شرابا للمحبوب؛ وهكذا، يعبر التمني عن رغبة واضحة للانتقام من المحبوب (أواي ديان أتاي ستادونت ن ئيفيغر).

أما في البيت (18) فيتمنى الشاعر لو كان حية حتى يتمكن من لدغ أحد الوشاة(أواي ديا ربي ديفيغر أك ئيوث أياحراز..).

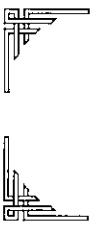
وقد وظف الشعراء آليات إنشائية أخرى إلى جانب التمني خاصة القسم والأمر والنداء والاستفهام والدعاء. يبرز القسم في البيتين (6) و(14)، ففي البيت (6) يقسم الشاعر أن قلبه ذاب من شدة الصبابة والجوى حتى أصبح مثل عمود الفرن المحترق (والله العظيم مشي ئيقئم غاس أينا يوتياماز)، وفي البيت (14) ورد القسم في صيغة الإخبار بعد جملة جواب الشرط(أتا كولخاس أد ئيبي تاسا). أما الأمر فقد وظفه الشاعر في البيت (6) أيضا موجها الخطاب إلى حبيبته طالبا منها أن تنظر إلى قلبه المحترق بشواظ الحب ونيرانه، وقد خرج الأمر،هنا،عن قوته الانجازية ليفيد الطلب.أما النداء فيبرز في البيت (5) حينما ينادي الشاعر حبيبه طالبا منه أن يترفق به (أياسمون تيثي ثيثي داو ثيثي تمحيثي...)، وقد أنزله منزلة البعيد من خلال توظيف الأداة: (أيها) (أياسمون) نظرا لأن الحبيب تغاضى عن آلام المحب

ومعاناته. وبالنسبة للاستفهام فقد عبر عن التسليم برغبات الحبيب وطلباته، كما عبر عن رضا الشاعر، وهو استفهام خرج عن معناه الأصلي الاستفهام(السؤال) ليفيد قوة إنجازية أخرى تعبر عن الرضوخ والاستسلام (ماس ريخ أد أس ئينيخ شا مشي تر وايدريخ..)، وذلك في البيت (13).

أما الدعاء فيتمثل في البيت (17) ويرد في صيغته المعروفة في الأمازيغية: الأمر المقرون بلفظ الجلالة (ربي): (شعل أربي تيسفضت ئي وسمون أك وول)،ومن خلاله يدعو الشاعر على حبيبه ويتمنى لو تشتعل شرارة الحب في قلبه ليبادله الحب ويقاسمه لواعجه.

هذا في ما يتعلق بالأساليب الإنشائية، أما الأسلوب الخبري فقد حظي بأهمية موازية للأساليب السابقة، فمن بين الأبيات التسعة عشر المشتغل بها، استعمل الشعراء هذه الآلية البلاغية في عشرة أبيات منها. وهكذا يخبرنا الشاعر في البيت (14) عن رفض الحبيب تصديقه في حبه على الرغم من قسمه بقطع كبده.وعبر هذا الاقتران بين الإخبار والقسم أراد الشاعر أن يؤثر في المخاطب (الحبيب) وأن يقنعه بصدق دعواه. وترد العديد من الصور السالفة في صيغة خبر كما هو الحال في البيت (12)حينما يخبرنا الشاعر عن حرقة الحب التي تتوهج كالوشم الذي لا يغسله الماء ولا يمحو أثره (ثيقت ؤوماري تياي أحدجام..). وكما هو الحال أيضا في البيت (39)حينما يشير الشاعر إلى أن الحب غرس فيه مسمارين دق أولهما في صدره والآخر في قلبه. وهكذا، يتضافر الخبر مع الصورة الشعرية ليعبر عن نفسية الشعراء وليسهم في تشكيل القسمات الجمالية للنصوص الشعرية.

وهكذا يتبين من خلال ما تقدم أن الشعر الغنائي الأمازيغي، وهو يعبر عن عاطفة الشاعر، قد بين طبيعة رؤيته للحب وعنفوانه، كما جسد نظرته للآخر(المحب ـ الواشي) التي تتحول من الحب إلى العنف المتجسد في رغبة الانتقام، كما عبر هذا الشعر عن رغبة تحويل العنف إلى الذات لإرضاء الحبيب أو للتخلص من تباريح الهوى وألمه. وقد أدت الوسائل البلاغية وظائف هامة في تقريب الدلالة وبناء الصورة الفنية المعبرة عن أعماق خلجات الشعراء.



ئِرْويسْ وُسْمونينو لَـحْدْ
ونّادْ يِوي ئيدْ أدي عايْدْ؟

الموت

شكل الموت موضوعا هاما في العديد من الأعمال الإبداعية عبر تاريخ الإنسانية الطويل، وما زال الموت يطرح إشكالات كبيرة في الفكر والأدب المعاصرين شرقا وغربا. ولم يخل الشعر الأمازيغي من نصوص تأملت ظاهرة الموت إما بطريقة مستقلة،أو من خلال ربطها بثيمات أخرى. وفي هذا الفصل سنعرض للموت في علاقته بالغزل. إذن،كيف وظف الشاعر الأمازيغي ثيمة الموت؟ وكيف تجسدت هذه المعضلة الوجودية من خلال فن الغزل؟

1. **الموت باعتباره حلا/خلاصا :**

لا يجد الشاعر من مفر أمام تباريح الهوى وعذاب الصد والنفور سوى الدعوة على الحبيب بالموت،وبذلك فإن الشاعر ينظر للموت بصفته حلا لوضعية وجدانية، أو لحالة اجتماعية معيشة.

يقول أحد الشعراء: (1)

أثا عَفامْ ٱلـموتْ غْراسْ ثي وْحْبيبِ نْوْ أنْ ثِيدُّو
يوفي وُغْريبْ أدْ روخْ وُولا لْمْحيبًا وُرْ ثـميرْ.

وتعريبه:

أيها الموت اقبض عندك الحبيب
خير لي أن أذرف الدموع من حب فاشل.

هكذا يدعو الشاعر على محبوبه بالموت ليتخلص من أثر هزيمته وفشله في تجربة الحب؛ فإهراق الدموع بالنسبة إليه خير من الفشل.

ويعتبر شاعر آخر حياة حبيبه وسط الواشين بمثابة موت طوى هذا الحبيب، ومن ثمة يلزم نسيانه. ولعل الشاعر يمتثل، هنا، للمثل القائل: «البعيد عن العين بعيد عن القلب». والملاحظ أن الشاعر يدعو الآخرين إلى تقديم تعازيهم في الحبيب وكأنه مات وانتهى، دلالة على اندثار حبه وانمحائه من قلب الشاعر. يقول في البيت (2):

غْزَّاتي ئي وْمْدَّاكْلينوأمِّي يْمُوتْ
ونَّا ديتْحاراسْ وُحْرَّازْ يوفتْ وُمْتِّينْ.

وتعريبه:

قدموا لي التعزية في حبيبي فهو كمن مات
فالذي يحاصره الواشي ميت.

وفي هذا السياق يمكن إدراج قول شاعر آخر يعتبر فراق الحبيب شماتة تفوق في أثرها النفسي صدمة الموت، يقول في البيت (3):

ئيدَّادْ لْفيراقْ ئي دُونيتْ آدْجْنْ دِّي شْوي نْ تَّاشْمُوتْ
مورْ تْيي ثِنْ لُموتْ أنيني ئيشْتَباخْ ربِّي بْطُّو.

وتعريبه:

فراق جرعني شماتة لأنه دنيوي
لو كان فراق موت لاعتبرته قدرا لا مفر منه.

وهكذا، يقر الشاعر بأن فراق الموت وحده ينبغي أن يعترف به الأحبة، أما غيره من أنواع الفراق فتدل على الغدر وسوء الطوية. وفي هذا الصدد يقول شاعر آخر في تاماوايت (4):

أيا سْمونْ نَّاني ئيمْعيدانْ تْمُّوتْ، ئيويخْدْ لْكْتَّانْ وُفيخْشيدْ آرْ تْرْشاقْثْ.

وتعريبه:

أخبرني الأعداء بوفاتك أيها الحبيب، أحضرت الكفن لكن وجدتك تلهو!

يعكس هذا البيت مفارقة كبيرة، فالمحب حين علم بوفاة محبوبه حمل الكفن وأسرع نحو مكانه ليستره ويكرم موته، لكن الصدفة حملت إليه طعنة أكبر من الموت، إذ عثر على محبوبه يلهو مع غيره غدرا وعدوانا. وهكذا،يصبح حمل الكفن رمزا لموت الحب واندثاره.

أما شاعر آخر فلا يدعو على الحبيب بالموت، وإنما يرفض أن يستمر هو نفسه في الحياة معتبرا الموت راحة من شقاء الوله، يقول في البيت (5):

ماي ريخْ دُونيثْ أنَّايْ دا نْتَّاموْمْ
يوفي دْوامْ نْ واشالْ أمارْيْ أبِي يْنْغانْ.

وتعريبه:

لا حاجة لي بالدنيا فهي تشقيني
خير لي الموت فقد أشقاني الوله.

2. الموت يجذر الحب :

إذا كان الشعراء السابقون اعتبروا الموت خلاصا من مرارة الحب وعذابه،فإن شعراء آخرين رأوا في الموت عالما مثاليا لتفتح الحب وترسخه.يقول أحد الشعراء مترجيا أباه وذلك في البيت (6):

عافاش أبابا مْشْ مُوثْخْ تْنْضْلْتي دوسْمونْ أنْ شَّارْ أغاموسْ.
أدَّايْ شَّارْ ئيغْصانْ ئيناسْ ئي لْعدا بْ أوْرا أرْ تَّاغْ لْعافيتْ

وتعريبه:

أرجوك يا أبي إن مت أن تدفنني مع الحبيب
ليشركنا الكفن وحين يلتحم جسدانا ادع العذاب أن يحضر
والنار أن تتوهج.

هكذا، يعبر الشاعر عن تشبثه بالمحبوب حتى بعد الموت، إذ يرى أن الدفن في قبر واحد والاشتراك في كفن واحد والالتحام معا لن يجعل لعذاب القبر ولنار جهنم أي معنى مادام الحبيبان ينعمان بظلال الحب.

ويخاطب شاعر آخر محبوبه قائلا: البيت (7)

أياسْمونْ أنَّا ريخْ أوا دوامْ سْ ئيصْنْدالْ
أنْمونْ شِّيلاشْ أيْنَّا نوفا نْقيِّم.

وتعريبه:

يا حبيبي لا خلود إلا خلود الموت
سأرافقك رغما عنك ونجلس أنى شئنا.

وفي هذا البيت الشعري يصبح عالم الموت موطن خلود يرتع فيه الحبيبان ويجلسان معا أنى شاء لهما الهوى دون رقيب أو حسيب ليسترجعا ماضيهما وينهلا من معين الحب. والطريف أن الشاعر يعبر عن إصراره على مرافقة الحبيب إلى دنياه الجديدة على الرغم منه. وإلى ما يقرب من هذا المعنى يذهب شاعر آخر إذ يعتبر دخول الجنة دون حبيبه عيبا يشينه ويمس حبه. يقول البيت (9):

مقار دِّيخْ غْرْ لْجْنْتْ أدَّايْ وُري لِيِّ وُسْمونْ
وُريِّ صْوابْ غاسْ أدْ أغولْخْ.

وتعريبه:

وإن دخلت الجنة و لم يكن بها الحبيب
فمن العيب المكوث بها وحري بي مغادرتها.

ويتمنى شاعر آخر أن يظل حبه ساكنا قلب محبوبه على الرغم من موت هذا الأخير،إيمانا منه بخلود الحب وتجذره بين الحبيبين حتى إن طوى الموت أحدهما. يقول البيت (10) :

وُسارْ تْفُقْ وُلْ ئي وْحْبيبينْو وُلا فْغْنِّيتْ
آتْ ئيخْزْنْ أكْ أشالْ أها بْرْمْنْ غيفي تاتْشا.

وتعريبه:

لن أبرح قلب حبيبي ولن يبرحني قلبه/حبه
ولو دفن ورد عليه التراب.

كما يشير الشاعر إلى أن حبه للمحبوب المتوفى مترسخ في قلبه لن يبرحه.ويقدم شاعر آخر صورة طريفة حيث يؤكد أن المحبوب يظل منشغلا بالحبيب على الرغم من مواراته القبر،بل والأطرف أنه يتجاوب مع المحب، يقول البيت (10) :

كيخ خْفْ ئيصْنْدالْ أمْرْخْ ئي وايْ نْحوبَّانْ ئينْعْمي
توفاتيد نْتَّا وُمْرْناسْ ئيغْصانْ نْوَادًا يْ تْدُّونْ.

وتعريبه:

مررت بالمقبرة ناديت الحبيب فرد علي،
كان حبي يشغله في قبره فتجاوبنا.

هكذا يؤكد الشاعر أن الموت هو موت الجسد أما الروح فتظل حية تنشد التواصل والتلاقي على الرغم من حجاب التراب الكثيف. ومن ثم يتبين أن المرور بالمقبرة لإحياء الذكرى وبعث

جذور التواصل لا يذهب سدى مادام الحبيب يترقب، بدوره، المحبوب ليبثه لواعج الهوى وتباريحه حتى بعد فناء الجسد. وإلى نفس المعنى يذهب شاعر آخر، يقول: البيت (11)

أكِّيخْدْ لْحْدْ آداسْ غْرْخْ ئي وْسْمونْ
الا ضْمْغْخْ أدي يْنْعْمْ وُومْتِّينْ.

وتعريبه:

مررت بالقبر لأنادي الحبيب
أطمع أن يستجيب لي من مات.

إذا كان الشاعر السابق يؤكد تجاوب الحبيبين على الرغم من موت أحدهما، فإن الشاعر في البيت السابق يرتابه بعض الشك في استجابة المحبوب الذي غيبه الثرى؛ لكن بوارق الأمل تتخايل أمام عينيه رغم شكه.

إن الناظر في النماذج السابقة يلفي الشاعر يتمنى أن يجتمع مع الحبيب بعد الموت، أو أن يتم التجاوب على الرغم من بقاء أحدهما حيا. لكن أحد الشعراء يتسع حبه ليشمل أيضا الرسولين اللذين كانا واسطة استمرار علاقته بمحبوبه، وبذلك يتسامى الشاعر بحبه ليدل على أنه حب غير فان مهما كانت عوادي الزمان. يقول(12):

أوانْ ئيغْزانْ ئيصْنْدالْ رْبِّي ئيْ أنْسا ئي رْبْعا
آد ئيليخ ييلي وْسْمونْ دي مازانْ سينْ أكْ لاَّنْ.

وتعريبه:

يا من يحفر القبر وسعه ليشمل أربعا
يضمني ويضم الحبيب ويضم الرسولين.

ونجد شاعرا آخر يؤكد حبه للمحبوب الميت من خلال تمنيه أن تكون حياة هذا المحبوب متوهجة مشرقة، يقول في البيت (13):

أوا يْنْحوَّبانْ أوا يَّانْ جْلِّيجْ ئي ئيصْنْدالنْشْ أمْ صَّاليحْ
أوا مْشاشْ تْيا ليخْرا أمْ دُونيتْ أداشْ تْمْساسا أوْنَّا ريخْ.

وتعريبه:

أيها الحبيب المزين قبره بالزليج مثل الضريح
ليت حياتك في العالم الآخر مزينة كظاهر قبرك.

ويعتبر شاعر آخر ارتفاع الحشائش فوق قبر الحبيب دلالة على استمرار حياته من خلال النبات، والطريف أن الشاعر يجعل هذا النبات (الحشائش) علامة على التوهج. يقول البيت (14) :

ئيعايد لْحْد ئيكَّادْ نِّياوْنْ ئيتْشاكْنْ واشالْ
آي توعْرْ تورو تويَّا لْعْشْ أفْلاَّنونْ.

وتعريبه:

غمرك اللحد وأكلك التراب
ألا وعلتك الحشائش و توهجت.

لكن إذا كان الشاعر يرى في ترعرع الحشائش على قبر الحبيب دلالة على استمرار وجوده، فإن شاعرا آخر يرى في هذا الحدث بعدا مأساويا بالنسبة لأهل الميت. يقول في البيت (15):

أدَّايْ تْكْرْ توَّيا خْفْ ئيصْنْدالْنْشْ
هانْ آيتْ تادَّارْتْنْشْ أمِّي تْخَّا.

وتعريبه:

حين تعلو الحشائش قبرك
فإن ذلك يحزن ذويك.

إذا كان بعض الشعراء السابقين يؤكدون حبهم للمحبوب واستمراره حتى بعد فنائه، فإن شعراء آخرين أشاروا إلى حالة أخرى ترتبط بلحظة غشيان سكرات الموت أحد الحبيبين.يقول أحد الشعراء في البيت (16):

آر أشْ تّنيخْ شْهْدْ ئيبْدّاشْدْ واسْ
آري تّيني جْبْراتي دْ وايْدْ ريخْ.

وتعريبه:

أقول له: اقرأ الشهادة فقد حانت وفاتك
يقول لي: لاقني بالحبيب.

هكذا، بدل أن يتلفظ المحب الذي يعالج سكرات الموت بالشهادة نجده يطلب رؤية حبيبه،ومن ثم يصبح الموت باعثا على تأكيد استمرار حبه للآخر حتى في أقسى اللحظات الوجودية التي يمر بها الإنسان.وفي هذا السياق يندرج، أيضا، قول شاعر آخر في البيت (17):

أليخْرا تْدّاييدْ أوا يْراتي أمانْ
أوا غْراتْ ئي وْسْمونْ أدي ذْياغولْ رّوحْ.

وتعريبه:

ها قد حانت وفاتي فرشوني بالماء
بل أحضروا الحبيب لأستفيق من سكرات الموت.

يطلب المتكلم في هذا البيت الشعري أن يرشوه بالماء لعله يستفيق من سكرات الموت،ثم يستدرك طالبا أن يحضروا إليه حبيبه ليخفف عنه آثار الموت وسكرا ته، لأن الماء لا يقوم بتأدية المطلوب في هذا المقام الروحاني الخالص.

3. الموت يبعث على التضحية والإيثار :

ركز بعض الشعراء على بعض مظاهر الإيثار والتضحية التي تتميز بها علاقة المحبين.وفي هذا الإطار يقول أحد الشعراء في البيت(18):

أتْرْخاشْ تّاجيلا أرْبّي أكْ وُسْمْونْ أنّاخْ ئيرا ولْ
ناقْساتْ أكْ وُسّانينودايْ تزايدّاسْ شا
وُما مْشي ئيدْرْ شا دينْخْ أداسْ ئيتْلْ واضو.

وتعريبه:

أطلب منك يا إلهي أن تؤجل وفاة من أحب،
اخصم من أيامي وزد في أيامه
فإن عاش أحدنا فقط، كانت حياته شقية.

هكذا يضحي الشاعر بأيامه (عمره) من أجل حبيبه معتبرا موت أحدهما دمارا للآخر وحكما عليه بالشقاء.

أما شاعر آخر فيخاطب أمه طالبا أن تمنح ما خلفه من حلي لمحبوباته. وهكذا، نرى أن الشاعر يعتبر الرباط العاطفي أجدر بالإرث من روابط الدم.وهكذا، يعلن، أيضا، عن رغبة واضحة في استمرار حبه من خلال استمرار ذكراه حية عند حبيباته بواسطة الحلي.يقول الشاعر في البيت (19) :

ربي أمّانو أسْكّا يْ مُوتْخْ
تبْضوضْ ئيقّايْنْ ئي تحْبيبينو.

وتعريبه:

بالله يا أماه إذا حانت وفاتي،
فلتكن حليي هبة لحبيباتي.

4. الموت كمعيار للحب الخالص :

إذا كان الموت باعثا على التضحية والإيثار عند الشاعرين السابقين، فإنه يصبح، أيضا معيارا لسبر درجة الحب الذي يكنه أحد الحبيبين للآخر. يقول أحد الشعراء في تاماوايت (20):

ريخْ شا ئي دُونيتْ أنَّايْ نْتْراعا أدَّايْ ياخْ يوذْرْ واشال وُري يِّي شِّي ونُو.

وتعريبه:

أريد من تقِرُّ به عيني في هذه الدنيا،
أما إذا غطاني التراب فلن أحفل بشيء.

هكذا، يريد الشاعر من يبادله الحب وهو مازال يتمتع بالحياة، أما إذا طواه الموت فهو غني عن كل شيء، ولن يحفل بأحد. من هنا،فإن الموت بالنسبة للشاعر نهاية الحب وليس عالما لاستمرار التواصل الروحي كما رأى الشعراء السابقون،وفي هذا الإطار يندرج قول شاعر آخر في البيت(21):

مايْ غيفي يالاَّن قْبْل أدْ ئيفْغْ رُوحْ
وُما مْشْ مُوتْخْ وُرْ سِّينْخْ مايي يْرانْ.

وتعريبه:

من يبكيني قبل خروج روحي؟
أما بعد خروجها فلن أدرك من يحبني حقا.

إن الشاعر يريد أن يعرف من يحبه من خلال البكاء عليه أثناء معاناته من سكرات الموت، أما بعد موته فلن يتمكن من معرفة حبيبه الصادق في وده.

ونختم هذا الحديث عن الموت في الغزل الأمازيغي ببيت شعري يتوفر على قسط كبير من الجمالية، يقول الشاعر في البيت (22):

أليخْرا مورْ دابي ثْشاوارْ
وُري تّاوي لْحَدْ وْنّايْ مْزّينْ.

وتعريبه:

لو يستشيرني الموت لأخبرته
بأنه عار عليه أن يأخذ الصغيرة الجميلة.

يعلن الشاعر عن رفضه للموت الذي يخطف الصغيرات، ويتمنى لو يستشيره. وبذلك، نجد الشاعر يشخص الموت ويمنحه صفات إنسانية واضحة.

5. الخصائص الفنية :

وظف الشعراء في النماذج السابقة إمكانيات بلاغية متنوعة للتعبير عن أحاسيسهم ومشاعرهم من جانب، وللتأثير في المخاطب (المتلقي) من جانب آخر. ومن هنا، فإن الأدوات التي حققت حضورا متميزا داخل هذا المتن، هي الآليات الإنشائية. ولعل النداء يأتي على رأس هذه الأدوات، ففي البيت (1) ينادي الشاعر الموت (أثا الموت) طالبا منه أن يأخذ الحبيب،ومن ثم اقترن النداء بالطلب الذي ورد في صيغة الأمر (غراس). ويتكرر توظيف النداء مقترنا في غالبية هذه النصوص، كما هو الأمر في البيت (12) والبيت (18). والملاحظ أن النداء يوجه إلى الموت. وبذلك ينزله الشعراء منزلة العاقل ويمنحونه صفات تشخيصية واضحة. وأحيانا يستعمل النداء لتنبيه المخاطب ولفت نظره إلى حالة الشاعر المحب، أو تأكيد استمرار المحبوب على التواصل مع المحب على الرغم من موته كما هو الحال في

الأبيات (7-13-12). وقد يخرج النداء من معناه الأصلي حينما يلتحم بالأمر،ليدل على الدعاء، أيضا، إضافة إلى الطلب، كما يتجلى في البيت (18)، إذ يطلب الشاعر في صيغة الدعاء أن يؤجل الله وفاة حبيبه،وأن يخصم من أيامه ليمنحها للحبيب.ونفس الأمر نجده في البيت (19)، (ربي أمانو أسكا يموتخ تبضوض ئيقاين ئي تحبيينو).

هذا فيما يتعلق بالنداء،أما الأمر فقد اقترن، كما رأينا، بالنداء للتعبيرعن أحاسيس الشاعر ولتأدية وظائف جمالية وتواصلية تختلف من بيت شعري إلى آخر.والمتأمل في هذه النماذج الشعرية، يجد الأمر يخرج في غالبه عن معناه الأصلي ليفيد الطلب أو الدعاء أو الرجاء، خاصة حينما يخاطب الشاعر الموت، أو يتوجه بالخطاب إلى الله. ويبرز الأمر في البيت (17) في شكل طلب (يراتي أمن)، إذ يطلب الشاعر من أهله أن يرشوه بالماء،وأن يحضروا له الحبيب(أغرات ئي وسمون)، وبذلك يقترن الأمر في هذا البيت بالطلب و الرجاء.ونفس الصيغة ترد في البيت (16) حينما يطلب أهل المتوفى/ المحتضر أن يقرأ التشهد(شهد) لكنه يطلب أن يلاقوه بالحبيب (آري يتيني جبراتي د ويد ريخ). وإذا كان الشعراء قد استخدموا الآليتين السابقتين بكثافة في نصوصهم، فإنهم قد وظفوا آليات إنشائية أخرى، كالتمني والترجي والنفي والاستفهام.فالتمني يبرز في البيت (22) إذ يتمنى الشاعر لو يستشيره الموت لينبهه إلى أنه من العار أن يخطف الصغيرات الجميلات: (أليخرا مور دابي تشاوار). أما الترجي فيوجد في البيت (1) إذ يترجى الشاعر أن يخطف الموت حبيبه بعد فشل تجربتهما(أثا عافام الموت)، والملاحظ أن الترجي يقترن، هنا، بالأمر(غراس ئي وحبيينو): (خذي الحبيب)، ونجد

الترجي حاضرا في البيت (6) أيضا، لكنه بدل أن يوجه إلى الموت يوجه إلى الأب، فالشاعر يلح في الترجي والطلب ليدفنه الأب رفقة الحبيب في قبر واحد. وبذلك، يقترن الرجاء بالطلب والأمر في هذا البيت(عافاش ـ الرجاء)، (الطلب/الأمر ـ تنضلي)، إضافة إلى النداء(أبابا). أماالنفي فقد تم توظيفه في البيتين (5-9). ففي البيت(5) ورد في صيغة (ماي ريخ الدونيت) وبواسطته أعلن الشاعر رفضه الاستمرار في الحياة لأنه شقي بحبه. أما في البيت (9) فقد ورد النفي في صيغة (وُسار تفق) ليبين الشاعر أن حبه لن يبرح فؤاده، كما أن الحب الذي يكنه له المحبوب لن يغادر قلبه مهما غيبه الموت وطواه التراب. وبالنسبة للاستفهام فقد ورد في البيت (21) إذ يتساءل الشاعر عمن يبكيه لحظة احتضاره ليتعرف على الحبيب الصادق في حبه: (ماي غيفي يالان).

من خلال الوقوف عند هذه الخصائص الأسلوبية البلاغية، نلاحظ أن الشاعر الأمازيغي استثمر إمكانيات اللغة المتوفرة للتعبير عن مكنونات نفسه ولبناء نصه الإبداعي بناء فنيا محكما. وما يلفت النظر في هذه النماذج أن هذه الآليات الإنشائية تخرج عن قوتها الإنجازية الأولى (المعنى الظاهر) إلى قوى إنجازية أخرى تستفاد من السياق. وفي غالب هذه النماذج تزدوج هذه الآلية لتعبرعن نفسية الشاعر من جانب، ولتحرك وجدان المخاطب (الحبيب) من جانب آخر. ولعل ازدواج الغاية عند الشاعر، هو الذي منح لهذه الأبيات قوتها التأثيرية على المتلقي.

هذا فيما يتصل بالأساليب الإنشائية، أما الأسلوب الخبري فقد أنجز، بدوره، وظائف تعبيرية عدة، وساهم في إكساب الأبيات الشعرية خصائص فنية متميزة. ويقترن الخبر بالأساليب الإنشائية السالفة في أغلب النماذج. ففي البيت (5) يعبر الشاعر

عن رفضه الاستمرار في الحياة في جملة خبرية افتتحها بالنفي كما رأينا. وفي البيت (15) يصور الشاعر حزن أهل الحبيب الميت بجملة خبرية مباشرة (أداي تكر تويا ئي صندالنش)، ويعلن الشاعر في بيت آخر رفضه المكوث في الجنة إن غاب عنها الحبيب في جملة خبرية شرطية: (مقار ديخ س لجنت أداي ؤوري لي ؤوسمون) في البيت (8).

هكذا أسهم الأسلوب الخبري في تشكيل صور شعرية تنطوي على قدر كبير من الجمالية أثناء اقترانه بالأسلوب الإنشائي. وبذلك، فإن الإخبار على الرغم من تقرير يته، فإنه يفسح المجال لخيال المتلقي ليتمثل الصور التي يسعى الشاعر إلى إبلاغها.

وبالانتقال إلى الصورة الشعرية نلفي الشعراء قد وظفوا التشبيه والمجاز والاستعارة والكناية، توظيفا يخدم الغايات الجمالية و الأبعاد التعبيرية لديهم. فقد وظف التشبيه في البيت (2) بغاية جعل الحبيب الذي أحاط به الوشاة فانساق في دربهم كالميت الذي طواه الموت. هكذا، وظف الشاعر التشبيه للتعبير عن إحساسه ولرسم صورة للحبيب تدل على عدمه.

أما المجاز فقد تم توظيفه في البيتين (14-18)؛ ففي البيت(14) عبر الشاعر عن اندثار الحبيب وفناء جسده بعبارة(أكلك التراب)/(ئيتشاكن واشال) وهو مجاز مرسل. وفي نفس البيت استعمل الشاعر عبارة: (وعلتك الحشائش وتوهجت)/(تورو تويالعش أفلانون)، وهو مجاز مرسل آخر لأن الحشائش لم تعل الحبيب وإنما نبتت فوق قبره. وبذلك، فإن الصورة الشعرية المجازية،هنا،أريد بها تصوير حالة الميت ومصيره من جانب، والتعبير عن إحساس الشاعر وعاطفته من جانب آخر. أما في

البيت (18) فقد ورد المجاز في قول الشاعر: (إخصم من أيامي وزد في أيامه/ناقسات أك ؤوسانينؤ داي تزايداس شا) فالخصم/النقصان سيكون من عمر الشاعر لذلك فلفظ الأيام جزء من العمر. ومن ثم، فالعلاقة بين المعنى المجازي والمعنى الحقيقي هي الجزئية.

وفيما يتعلق بالاستعارة فنجدها في البيتين(14-15)إذ استعار الشاعر لفظ الحشائش للتعبير عن الفناء والاندثار(فناء الجسد وتحلله وتحوله إلى نبات). وبذلك، فإن الاستعارة أدت وظائف دلالية وتعبيرية بارزة في هذين البيتين إضافة إلى وظيفتها الجمالية.

وبالنسبة للكناية فقد وردت في البيت(16)إذ كنى الشاعر عن دوام الحب بلفظ اللقاء: (آري يتيني جبراتي د وايد ريخ).

هذا ما يتعلق بالخصائص الأسلوبية والبلاغية في النماذج السالفة، أما الخصائص الفنية الأخرى التي تبرز في هذه النصوص، فنجد على رأسها السخرية، وهي سمة تقترن بالمقابلة وخلق المواقف التي تنطوي على المفارقة. ففي البيت (17) تقترن السخرية من لحظة الموت بالمقابلة بين رغبتين: رغبة الرش بالماء من جانب ورغبة إحضار الحبيب من جانب آخر. كما تتمثل السخرية من خلال المقابلة بين رغبة الاستمرار في الحياة عند المحتضر من خلال الحبيب، وبين سلطة الموت التي لا يعبأ بها وبما تفرضه من امتثال لتعاليم الدين ووصاياه. ونفس المفارقة نجدها في البيت (16) إذ يسخر المحب من لحظة الموت من خلال رفضه النطق بالشهادة .وطلبه عوضا عن ذلك إحضار الحبيب. وإذا كانت الشهادة، في المنظور الديني، توحي لحظة الموت بالطهارة، فإن الشاعر يعتبر الشهادة الروحية مرتبطة بالحبيب ذاته.

ومن السمات الفنية البارزة في هذا النموذج أيضا،الإكثار من توظيف ضمير المتكلم لأنه يرتبط بالتعبير عن الذات وإظهار مكابداتها ولواعجها. ومن هنا، أكثر الشعراء من استعماله في هذه النصوص. ويقترن به ضمير المخاطب أحيانا لأن الخطاب يكون موجها إلى الحبيب بغية التأثير في نفسيته ولفت انتباهه لعله يستجيب للمحب ويبادله شعور الحب، ونذكر على سبيل المثال النماذج الآتية:

- ربي أمانو أسكا يموثخ تبضوض ئيقاين ئي تحبيبينو، البيت (19).
- ريخ شا ئي دونيت أنا ي نتراعا، البيت (20).
- آر أش تنيخ شهد ئيبداشد واس، البيت (16).

خاتمة

بعد هذه الرحلة الطويلة مع الغزل في الشعر الغنائي الأمازيغي نتهي إلى مجموعة من النتائج والخلاصات نسطرها في هذه الخاتمة.

فمما لا شك فيه أن القارئ قد اطلع على مجمل الموضوعات التي شغلت الشاعر الأمازيغي أثناء تعرضه للموضوع الشامل: الغزل. وعن طريق هذه الثيمات تمكن الشاعر من التعبير عن لواعجه وآلامه ورؤاه وتطلعاته،مما جعل هذه الموضوعات تتميز بغنى في التصوير وفي التصور ومنحها حركية كبرى وحيوية فاعلة في نقل أعمق إحساسات الشاعر الأمازيغي التي عبرت عن نظرته إلى الحياة والوجود من حوله.وهذا ما جعل هذا الشعر في بلاغته وكثافته حاملا لرؤى ومضامين متنوعة. وقد استثمر الشاعر كل الإمكانيات اللغوية والبلاغية التي مكنته من إيصال رؤاه وتصوراته. كما لمس القارئ في المتن الذي اشتغلنا به مدى وفرة الصيغ اللغوية/البلاغية التي وظفها الشعراء لتقريب إحساساتهم ومشاعرهم إلى المتلقي.وإذا كنا قد وظفنا في تناول هذا الشعر من حيث خصائصه الفنية مصطلحات مستمدة من الثقافة البلاغية العربية مثل التشبيه والمجاز والاستعارة والكناية والأمر والنداء... وغيرها فذلك راجع إلى إيمان راسخ لدينا أن مختلف اللغات الإنسانية تتوفر على هذه الطاقات اللغوية البلاغية التي لا يمكن للأديب أن يستغني عنها.والشاعر الأمازيغي يوظف هذه الإمكانات بقصدية أو بعفوية، وعلى الدارس أن يكشف من خلالها عن جمالية المتن الشعري المشتغل به،وعن فنية التعبير عن المرامي والأغراض التي قصدها الشعراء. وبهذه الكيفية يتمكن

من الوقوف على الخصوصيات التصويرية وعلى التميز في المضامين التي تزخر بها هذه الأشعار. وبما أن البلاغة إرث مشترك بين الإنسانية في أبعادها العامة الشاملة، وبما أن الفنون الأدبية تتوسل بها للتعبير والتصوير،فإن الدارس عليه أن يهتم بهذه الخصائص للكشف عن جمالية الشعر وتميزه. ونظرا إلى أن الكتاب موجه إلى عامة القراء باللغة العربية وإلى المهتمين بالتراث الأمازيغي/الإنساني – ليس في المغرب وحده بل في سائر البلاد التي توجد بها الأمازيغية – فإن توظيف مصطلحات هذه اللغة الحية يصبح ضروريا لتقريب المراد من القارئ. وهذا لا يعني أن الدارس الذي يكتب عن التراث الأدبي الأمازيغي إذا صاغ بحثه بالأمازيغية ذاتها عليه بالضرورة أن يتقيد بهذه المصطلحات. فاختلاف لغة الدراسة يقتضي بالضرورة استعمال ما يتوفر في اللغة من مصطلحات بلاغية حتى إن كان الجوهر المراد لا يتغير. فأن تعبر عن التشبيه بلفظ «التشبيه» العربي أو بلفظ"comparaison" الفرنسي لا يغير مفهوم التشبيه والمشابهة والمقارنة في شئ. وينطبق هذا الأمر على سائر المفردات البلاغية الأخرى التي وظفناها في الدراسة، في أفق بناء معجم المصطلحات المطلوب في النقد الأدبي الأمازيغي، وباللغة الأمازيغية.

وحتى لا نطيل، نتمنى أن يجد القارئ متعة كبيرة في الاطلاع على النصوص الشعرية التي تضمنها هذا الكتاب نظرا لتنوع موضوعات الغزل الأمازيغي وتنوع مضامينه، ونظرا لشساعة الرؤى والتصورات التي يطرحها الشعراء في معالجتهم لهذه الموضوعات. ونرجو أن يفتح هذا الكتاب أمام الدارسين آفاقا واسعة للبحث والكشف عن جمالية الشعر الغنائي الأمازيغي سواء ارتبط بموضوع الغزل أو اتصل بالموضوعات الأخرى التي عني بها الشعراء كما أشرنا في المقدمة.

المتن الشعري المشتغل به في الكتاب

مورْ دا يْكَّاثْ أنْزارْ أفلاَّ نْ زِّينْ
أنَّالي تويًّا خْفْ ئيفاسْنْ نْ مِّي حْجَّامْنْ

أدَّايْ شْ تانيِّ تيطْ أيونْ وُرْ دميخْ
أمِّي تيْرتْ أفْرافْ ئي ونَّا يْهْوانْ

تْسَّاهْلْ تالُّونْتْ تَّامان ئيعْدَّان
الاَّ تْسْمُوتُورْ وْنَّا يْلاَّ لْهْوى

زِّينْ وُوري خْدْم وُوري كَّاث ئيبْرْدانْ
لْمْعيشْتْ غاسْ وُوْدْم نْسْ أسْ تِّي تْجْبارْ.

يويْرْ زِّينْنْشْ ئيزْمْ غيفي
غاسْ اللَّاش ساوالخْ اللَّا تْرْيِّيخْ

تَحْيوضْتْ ئيسْ تبِّي تازَّارْتْ تْوَّثْ أقْمو تْغْمات
مايْ ريخْ ئيوْلْ ئينْجْح وُزوفْري وارْ تامطُّوطْتْ.

ئيزيلْ وُوراعانْشْ الِّي تزيل تَوادانْشِ أياحْمَّامْ
وخَّا عْدَّان طْيورْ وُوري شي ربِّي زينِ غاسْ ئي شْكَيْنْ.

أدَّاي تْمْزي تاوُودْجيتْ غاسْ نيتْ
ألاَّشْ تكَّا تاوادا نَايْ زيلْ.

أدَّاي ثيْ تاْوْنزا يْرْ آلْنْ
أمِّي تّيا بوحبًّا أكْ وُولينو.

ماشْ يورون أزِّينْ متَّا شكِّين
أداخْ تْمْسْواثْ دْ وُفْروخْ وُ غْلْياسْ.

أيَلَمُو يَحْرورينْ أوا كَّان تخامْتْ غيفونْ
ريخ أد بْرّعْخْ أيايْدْجي أوراغ أفلانون.

أتَرْبَاتْ أنَّايْ إعْدَّا زِّين ماشْمْ يورونْ ؟
ئد ئلِّيس نْ تافوشْتْ مادْ وُلْتْماسْ نْ وايوْر؟

ئيسّاهْلْ بو وُدْمْ ئيزيل أدي تُّوزورْ
سِيدي ربِّي أيْ تيحوبَّان ئيعْدلاسْ.
ونَّا يْرانْ أدي نِيْ أينَّايْ زيلْ
ئِخْتارْ تاوُدْجيتْ ئيطْطْنْ أغو.

أتايْمارت مِّي ييوْضْ وَازَّارْ تيسيليوينْ
أوايْ تَكْسْنْ ئي بابْنْسْ أدي تْحْوَّاصْ شْوِي.

وخَّا عْدَّان ئيشْران أسيدْ وُرْ تْيينْ
ئيرَّاثْنْ وايورْ وخَّا ئيَّا أفْرْدي.

ماداسْنْ ئيْعْدْلْ ئي خامْنْ ؟
غاسْ تيزْكَّاغينْ نْ واكَّايْنْ.

ئيمي نْ رُّوجْ أمْ تَقْموتْ نْ وايْدْ ريخْ
آوايّْد يوفانْ يوتْ نْ تَقْموتْ ئي وايْدْ ريخْ.

وُسارْ عاوْدْخْ أدْ سافْرْخْ أدَّايْ وُرِ ئيويخْ ئيْمشْمي نْمْ، مْشْ دِّيخْ أكْ بْريدْ آرْ تعتاقْخْ.

أتْرْبْحْتْ أدَّا وُري تاكْتْ شا بْعْدي هانْ شا أكِّي مانْ زِّيِّي
هان ئيمْشْمي نا نشَّارْ أكْ وْتْنْ سْ ئيفادْنْ أمِّي تْعْصيتْ لْوالْدينْ.

نْكْ وُرْ تَّاوْلْخْ آل أوْلْخْ تْنَّا غْر لاَّنْ تابُّوشينْ أمْ تيفيراسْ
وُما تْنَّا مِّي رْزانْ أمِّي دا تْعاواذْخْ أنْبْدو.

وُليخْدْ عاري ريخْ أدْ يخْ أرْبَّاعْ
ريخْ أدْ سْويخْ تيبْحيرينْ ئي مِّي حْجَّامْنْ.

مورْ دا يْكَّاثْ أنْزارْ أفْلاَّ نْ زِّينْ
أتَّالي تويَّا خْفْ ئيفاسْنْ نْ مِّي حْجَّامْنْ.

تيطْ نْ تازولْتْ لْعافيتْ أيْ تْييثْ
اللا تكاث أماري آل ئي أيدرور.

أياحْدادي أبوَ لْحْنَّا نْ ئيضارْ
أوايْ شي نينْ أدي سَّارا تيميزارْ.

عْنْدا وْنَّا مي تْمْزِّي تْياسْ زِّينْ
أمِّي تْنْويثْ أَلْمشْماشْ يْرْ ئيبْرْدانْ.

أنَّايْخْ تالعْنْقودْتْ نْ واضيلْ سْ أفْلا نْ وْيادير
وْولينو ئيعْشْقيتْ أفُوسينْوْ ئيكْزُّولْ.

ونَّا يوالْفنْ وُدادْنْ دا دي تْراعا غْرْ لوعور
وُما وينْ لْعْواري غاسْ ئيبولْخيرْ أكْ تافينْ.

أيَسْمونْ تيثْ أغْلْياسْ وُرْشْ وُمينْخْ والو
ألاَّ تْكنْدْخْ أدْ ئيكْ مياوايخ أدي يجرو شا

أوَ أيولينو أوْنَّا يْتَّامومْنْ أوْنَّا تْنْغا يارْ تامْطُوطْتْ
أوَ وُرْ دا تْشقّلْ وُرْ تْيي زينْ وُراسْ ئي ضاعْ ئيمي دايْ نْمفْلاَّسْ.

مورْ ييخْ أمْ تافوشْتْ
أدْ رْزوخْ أسْمونينو

أمْ وُوسْلّي نْ وُوبْريدْ أيولْ أيْ تْييدْ
ئيَّاشْ وُعافوسْ نْ وُومارْيْ دَ يْدْرور

تْسُوفْغْثْ وُلينو سْ تيطْ أوايْدْ ريخْ
أمّي شْمْ توسي لْمينا أتِنْيْمِيتْ

أيولينو آري تْدُّونْ، ألِيِّ يدْرْ خْفْ ئيسْليِّ
ئيدْ أموتْيْ وُري يْعْديلْ، ئيدْ أزوغْرْ وُري تْدُّو.

ئيتُّوتْيْ وُلينو خْفْ وُوسْليِّ وُنْدا
أدْ أزْضْخْ إفاسْنْ أكْ آمانْ أتْ رْزوخْ.

أمَّاسْ نْ وُلينو أيمْغِيْ وُزْكّار
وُريعديل ئي وْمْوْرْ وُلا أيْزِّيمْ.

ئيخْرَّفْ وُلينو أمِّي يكًّا لعْجاجْ وُرْثـان
تْتُّوتيثْ أيفْرْ أنَّا ئيلاَّ بَضاضْ أمْ نـكْ

تكًّا تايْري مْدْنْ كُلْ تْـدُّودْ آلْ غوري تْقـيِّمْ
توفا آدْغارْ ئيعْجْباسْ تْبْنا أكْ وُلْ سينْ ئيغْرْمانْ.

ئيناسْ ئي بَضاضَ ماخْ أتْبْـنودْ أكْ وُلْ
دُّو غرْ التِّيساعْ هانْ أشالْ ئيعْدًّا.

يوسي رْبِّي أسْمونْ ئي سِيرْسيتْ أكْ وُلْ
أمَّاسْ نْ تاسَّانُوْ أيي عْدْلْ أقْـجْديمْ.

تْغْـزيثْ أكْ وُلينْوْ أنو أوايْدْ ريخْ
تْسُّوفْغْثْ أمانْ أللاَّ تايْمْنْ ئينْجْدا.

أللاَّ تْرْيِيـيِّـيخْ وُلينُوْ أكْ تُّوتِّينْ
أمْ لْباز مْشْ يانَّايْ تيحْمَّامينْ.

أدامْ ئيسْتْرْ ربِّي وُلْ خْفْ ئيـدْرْ
أدَّايْ يلي سْ أفلاَّ آرْ تامُومْتْ.

ياشْ أيولينو أمِّي شي يوّثْ شا إرْمْا
يافْرو وُرْ تانَّايْخْ وُلينْـوْ ييوْضْتينْ أرْصاصْ.

عْنْداشْ أيولينو لْباراجْ أيْ تْييدْ
شْكْ أغْرْ مي ئيجْمْعْ ما كانْ أنْزُومْ.

مُحالْ وُلينو أدْ ئيتُّو ماكْ زرينْ
تِكْمْسي نْ لهْمومْ أيْدا تّاسيخْ ئي يْدْمارْ.

وُولينو ئيرْيْلْ وُريري تاساروتْ
ماي ئيغينْ أتْ ئيرْزمْ أدّايْ وُري لّي وّنا ريخْ.

وُولينو أوا تْعْمّرْتْ أوا تْييثْ أقادوسْ
أياشْ عْماني ئيخْمّيمْنْ ئيبْعْدي وُوبْريدْنْشْ.

أمَارْيْ أري يزّادْ أمْ تيسيرتْ، ثيثي وُري تْضْهيرْ أكّرْ ئيّاثْ وُلينو

ئيزْلّحْ وُلينو أمّي يْرْشي وُعْبانْ
وخّا نيويتْ ئي وْخيّاطْ وُري تْجْماعْ

وُرْ دا يْتُّوياوُرْقّيعْ ئي ولْ دْغي يّرْشا
أدْجْ آتْ زوغورْخْ آل ئيفْسْتْ ئيزْرْيِ أكْ أنْسا

عْنْداشْ أيولينو ئيّانْ أمْ وُبْرْدوزْ ئيرْشانْ
ربّي أدي عاوْنْ وْنّاشْ ئيّانْ ئي ثاداوتْنْسْ.

غلينْ ئيموراي سْوُلينو
أللاّ يْتْغوسْ أمْ تْفتيلْتْ.

سوكّرْ أتّانّايْثْ وُلينو أمْ وُعْكّادي نْ لْعافيتْ
والله العظيم مْشْ ئيقّيمْ غاسْ أينّا يوتْياماز.

نْكْ آشْ تِّي دي شْعْلْ آيولينو
تلِّيثْ غْرْ جاجْ وُرْ تانايْثْ شا.

شْعْلْ أرْبيِّ تِسْفْضْتْ ئي وْسْمونْ أكْ وُلْ
أدْ آخ رْزونْ ئيمْشي نا دا تورزوخْ

تْقْضيثْ أيولينو
تْييثْ تينْ صّابونْ ئيوْضْنْ وامانْ.

أم صّابونْ أمْ شْكْ أيولينو
أيْنّا تكيثْ أتْقْضوثْ

أيولينو أيا مْزّانْ! ماني ئيعْلا شا ييريتْ
أيا ينْ ئيلاّ تفّاحْ ! ئيلاّ أكْ وْشعورْ ئعْلاّنْ

ئيناسْ ئي ولينو دْجاوْنْ وايْدْ ريخْ
مشي رْحْلْ أدورْ تْتّامْزْثْ ئيبْردانْ.

ئيعْدْبْشْ وُمارْيْ تْعْدّبْثْ ئيفادْنْ أيولينو
وُوريا يقّيمي ئيقادّاشْ واسْ آر تّاويدْ ئيضانْ

مونْ آيْتْ واشالْ مونْ آيْتْ ئِيْنّا أيّانْ يونْ
ماخْ ئيسْ وُرْ ئِسّينْ بْطّو غاسْ ئِنْيري دْ وُسْمُونْ

رْويسْخْ تّاوّسْتْ مّانْخْ تِنْيْمِتْ
ثيثي زكْ أشالْ ثيثي زكْ ئِنّا

ئيكًا وُمارْيْ ئِغْصانيُنو دايْ زْرينْ
أمِّي تْكِّيثْ ألْبادوزْ نِّيْ ئِمْنْدي.

سينْ ئيمْسْمارْ آي دِيِّ يْدْزا لْهْوى
ئيدْزْ أفْلاَّ وول ئيدْزْ أفْلا يْدْمارْ.

ييخْ أمْ تَحُوليتْ نَّا مِّي تِّسِيكًا بو لْماضي
ئيسْ تْغالْ وُرْ تْغْريسْ أرْ تْمْيَادُّو خْفْ ئِضارْ.

أيَسْمونْ ثيثي دَّاوْ ثيثي تْمْحيثي
ئيدامْنْ وُرْ ضْهيرْ أتْرْسْ ئيَّاثْ وُولْ أفْلاَّ نونْ.

ئيكوبًّا دِّي وُمْدَّاكْلْ بوحْبًّا
نْكْ أكْ أنَّايْنْ ثيثي أنَّاياخْ ئِيًّا.

أثا تْعايْدْ أثا تْعْقْلْدي
أثايْرينُو سْنْخْ ئيدْ آسِّينْوْ آيْ تْريث

أوَكْ بِّينْ ئِخْفينُو أدِي هْنًّا
أدْ وُرْ تَّافْنْ ئِمُورايْنْشْ أزْدُّوغْ.

تيقْتْ وُمارْيْ تْيايي أحْجَّامْ
اللاَّ تْسِّيريدْخْ ئيقِّيمْ ئِيًّا أزْيْزاوْ..

مايْ ريخْ أدْ اسْ ئينيخ مْشي يْتْرْ شا وايْدْ ريخْ
موري يْتْرْ أضارْ نْغْدْ أفوسْ أتْبِّيخْ.

وُريري وُسْمونْ أدي يامْنْ
أثا كولْخاسْ أدْ ئِيبِّي تاسَنُو.

أوايْ دِيَّانْ أتَّايْ سْ تادونْتْ نْ ئِفيغْرْ آلْ ئِيْ أوْراغْ ئيشْفاسْتْ ئي وْحْبِينْو أتّيسْوْ.

صْبْرْخْ أوا يْنْحُوبَّانْ أدي عْمونْ ئيمُورايْنْشْ
صْبْرْخْ آلْ تْوالْفْتْ أداشْ يِيخْ أيْنَّا يْثِيثْ.

شْعْلْ أرْبِّي تِيسْفْضْتْ ئي وْسْمونْ أكْ ولْ
أداخْ رْزونْ ئيمْشي نَّا دا تورْزوخْ.

أوايْ دِيَّا سيدي ربِّي دْ ئِيفيغْرْ
أكْ وْثْخْ أيا حْرَّازْ أكْ قْسْخْ.

مور يوفي وُمْدَّاكْلْ تاسَّانْوْ أتِّي يْرْ جاجْ نْ لْعافيتْ
آري شْنْفْ آرْ ئي تْكَّا تِتْلِيوينْ وُرْ دِيِّ يْكُولْ.

ئِرْويسْ وُسمونينولّحْدْ
ونادْ يِوي ئيدْ أدي عايْدْ ؟

أثا عَفامْ الْموتْ غْراسْ ئي وْحْبيبِ نْوْ أنْ ئِيدُّو
يوفي وُغْريبْ أدْ روخْ وُولا لْمْحيبَّا وُرْ تْميرْ.

عْزَّاتي ئي وْمْدَّاكْلينوأمِّي يْمُوتْ
ونا ديتْحاراسْ وُحْرَّازْ يوفْتْ وُمْتِّينْ.

ئيدَّادْ لْفيراقْ ئي دُونيتْ آدْجْنْ دِّي شْوي نْ تَّاشْمُوثْ
مورْ تْيي ثِينْ لْمُوتْ أنيني ئيشْتَباخْ ربِّي بْطّو.

أيا سْمونْ نَّاني ئيمْعيدانْ تْمُوتْ، ئيويخْدْ لْكُتَّانْ وُفيخْشيدْ آرْ تْرْشاقْثْ.

ماي ريخْ دُّونيثْ أنَّايْ دا نْتَّامومْ
يوفي دْوامْ نْ واشالْ أمارْيْ أيِي يْنْغانْ.

عافاش أبابا مْشْ مُوثْخْ تْنْضْلْثي دوسْمونْ أنْ شَّارْ أغاموسْ.
أدَّايْ شَّارْ ئيغْصانْ ئيناسْ ئي لْعدا بْ أوْرا أرْ تَّاغْ لْعافيتْ

أياسْمونْ أنَّا ريخْ أوا دوامْ سْ ئيصْنْدالْ
أنْمونْ شِّيلاثْ أيْنَّا نوفا نْقيِّم.

مقار دِّيخْ غْرْ لْجنْتْ أدَّايْ وُري لِيِّ وُسْمونْ
وُريِّ صْوابْ غاسْ أدْ أغولْخْ.

أكِّيخْدْ لْحدْ آداسْ غْرْخْ ئي وْسْمونْ
الا ضْمْعْخْ أدي يْنْعْمْ وُومتِّينْ.

أوانْ ئيغْزانْ ئيصْنْدالْ رْبِّي ئيْ أنْسا ئي رْبْعا
آد ئيليخ ييلي وْسْمونْ دي مازانْ سينْ أكْ لاَّنْ.

أوا يْنْحوَّبانْ أوا يَّانْ جْلِّيجْ ئي ئيصْنْدالنْشْ أمْ صَّاليحْ
أوا مْشاشْ تْيا ليخْرا أمْ دُّونيتْ أداشْ تْمْساسا أوْنَّا ريخْ.

ئيعايد لْحدْ ئيكَّادْ نِّياوْنْ ئيتْشاكْنْ واشالْ
آي توغْرْ تورو تويًا لْعْشْ أفْلانُّونْ.

أدَّايْ تْكْرْ توَّيا خْفْ ئيصْنْدالْنْشْ
هانْ آيتْ تادَّارْتْنْشْ أمِّي تْخَّا.

آر أشْ تِّنيخْ شْهْدْ ئيبْدَّاشْدْ واسْ
آري تِّيني جْبْراتي دْ وايْدْ ريخْ.

أليخْرا تْدَّاييدْ أوا يْراتي أمانْ
أوا غْراتْ ئي وْسْمونْ أدي ذْياغولْ رُّوحْ.

أتْرْخاشْ تَّاجيلا أرْبِّي أكْ وُسْمونْ أنَّاخْ ئيرا ولْ
ناقْساتْ أكْ وُسَّانينوداي تزايدَّاسْ شا
وُما مْشي ئيذْرْ شا دينْخْ أداسْ ئيتْلْ واضو.

ربي أمَّانو أسْكَّا يْ مُّوتْخْ
تبْضوضْ ئيقَّايْنْ ئي تْحْبيبينو.

ريخْ شا ئي دُّونيتْ أنَّايْ نْتْراعا أدَّايْ ياخْ يوذْرْ واشال وُري يِّي شِّي ونو.

مايْ غيفي يالاَّن قْبْلْ أذْ ئيفْغْ رُّوحْ
وُما مْشْ مُّوتْخْ وُرْ سِّينْخْ مايي يْران

أليخْرا مورْ دايي تْشاوارْ
وُري تَّاوي لْحْذْ وْنَّايْ مْزِّينْ.

معجم المتن الشعري

بدا لنا من الأفيد لقارئ هذا الكتاب الاطلاع على جانب من معجم اللغة الأمازيغية وتقريبها من القارئ الذي يشعر بأهمية اكتساب وتداول بعض مفرداتها، وقد اقتصرنا في ذلك على المعنى السياقي للكلمات كما وردت في المتن الشعري المشتغل به دون الخوض في المدلولات الواسعة التي قد تحملها الكلمة.

أدّايْ: لما

يَنّاي: شاهد

تيطْ: العين

يون: واحد

وُر: لم

ئدْما: توقع

أمِّي: مثل

نِّير: رمى

أقْراف: البارد

ئِهْوى: شرد

وُدمْ: الوجه الحسن

ئِعْدْلْ: أتقن

ئِبْردانْ: مفرده أبريد أي الطريق

أراعا: المشاهدة

توادا: المشية

عْدّان: مفرده ئعْدّا أي كثر

شْكِّين: أنت

تْمزِّي: صغرت

تاوُدْجيت: المُهرة

ئِنِي: امتطى

ئِطْضْ: رضع

أغُو: الحليب

تايْمارْتْ: الفرس

أزّارْ: الشعر

تِيسِيلِوينْ: مفردها تاسيلا أي الصفيحة

ئِكْسْ: نزع

ئِحْوْص: طاف وتنزه

تَحْيوضْتْ: البلهاء

ئِبِّي: قطع
أَقْمو: الثغر
ئِغْما: صبغ ولطخ
ئيول: الزواج
وَارْ: بدون
تامْطوطْتْ: المرأة
ئِيّا: وضع
تاوْنْزا: خصلة من الشعر
آلنْ: العينان
بوحْبًا: بندقية تقليدية
أُكْ: داخل
وُولْ: القلب
يورو: أنجب
ماشْ: من أو ما
مَتّى: من
أَفْروخْ: صغير الحيوان
أَغْلْياسْ: الفهد
أُلمو: الحقل
ئحْروري: رهف
تاخامْتْ: الخيمة
ئرَا: أراد ورغب في الشيء
ئبْرّع: تمتع
أَيْدْجي: الزهر

أَوْراغْ: أصفر
أَفْلا: فوق، أعلى
يوْيْر: فاق
ئِيزْمْ: الأسد
ئِسيوْلْ: تكلم
ئِتْرْبِيّ: ارتعد
ثارْباتْ: الفتاة
ئِيلّيسْ: بنت
تافوشْتْ: الشمس
وُوْلْتماسْ: أخت
أَيوْر: البدر
ئِعْدّا: كثر
ئِثْرانْ: مفردها تيثْريتْ أي النجمة
أَسيدْ: النور
ئرًا: غلب
أَفْردي: مفرد
أَزْكّاغْ: أحمر
أكّايْنْ: مفرده أكّاي أي الخد
ئيمي: جرعة، وتعني أيضا الثغر
تَقْموتْ: قبلة على الثغر
ئِمْثْمِي: الرضاب
ئدّا: ذهب

ئِعْتِقْ: انقد
ئِمَّانْ: صادف
ئِشَّار: شارك وامتزج
ئِوْثْ: ضرب
ئِفادْنْ: مفردها أفود أي الركبة
يِمْوْلْ: تزوج
تابُوشِينْ: مفردها تَابُوشْتْ أي النهد
تيفيراسْ: مفردها تافيريست أي الإجاصةأو الكمثرى
ئِرْزا: تكسر
أنْبدو: الصيف أو الحصاد
أرْبَّاع: من يشتغل مقابل ربع المحصول الزراعي
ئِيَّسَوا: سقي
تِيْحيرِينْ: مفردها تابحيرت أي الحقول التي تسقى بغير ماء المطر
ئِحْجَّامْنْ: مفرده أحْجَّام أي الوشم
أنْزارْ: المطر
تويًا: الحشائش
ئفاسْنْ: مفرده أفوْس أي اليد
مِّي: صاحبة الشيء
تازولت: الكحل
لْعافيت: النار
أمَاري: الوحشة
أيْدْرور: الغبار
أحْدادي: الحصان الأشهب
ئِيضارْنْ: مفرده أدار أي الرجل
تْمْزي: صغرت
ئلَّى: وجد
يْرْ: بين
أضيل: العنب
أيادير: الحائط
وُول: القلب
ئِكْزّول: قصير
وُودادن: مفردها وُوداد أي الوعل
لوعور: قمم الجبال
لعْواري: مفردها عاري أي الجبل
بولْخير: الخنزير البري
ئكْدْ: خاف
ئتاموم: ضعف
ئِشْقْل: اشتغل
ئطاع: استقام
ئمي: فم

ئِفْلْسْ: خسر و ضاع
ئرْزو: بحث
ئسْليً: الحصاة والحجر
أعافوس: الوطء بالأقدام
ئفْغْ: خرج
[وايْد ريخ]: الذي أحبه
يوسي: حمل
لمينا: المتفجرات
تِنْيْميتْ: الصخرة
ئضْرْ: عثر ووجد
ئِمُّوتي: انتقل
لباز: الصقر
ئيدْر: النسر
يافْرو: طار
يِيوْضْ: وصل
أنْزُوْم: القلق والشك
ئِتُّو: نسي
ئزْري: مر
تِكْمْسين: مفردها تكْمُّوسْتْ أي الصرة
ئدْمار: الصدر
ئرْيْلْ: أغلق
تاساروت: المفتاح
ئرْزْمْ: فتح

أخْمّمْ: التفكير
ئزّاد: طحن
تيسيرت: الطاحونة
ثيثي: الضربة
أكْرْ: الدقيق
ئرْشا: تقادم
ئعْبان: الملابس
ئِفْسْتا: سكت وانقضى
أنْسّا: المكان
أبْرْدوز: الأسمال
تَداوْتْ: الظهر
ئغْلي: غاب
ئغُوس: احترق واكتوى
ئِيزُّوغْرْ: دحرج و جر
ئتُّوتي: وقع وسقط
تاندا: المستنقع
ئمْغي: نبت
أزْكّار: السدرة
أمْوْر: المنجل
أيْزّيم: الفأس
ئخْرّفْ: سقطت أوراقه
لعْجاج: العاصفة
وُرْثان: مفرده وُرْثي أي الحديقة
ئيفْرْ: جناح أو غصن

بَضاضْ: الأشواق والحنين
ثايْري: المحبة
غُرْ: عند
ثقِّيم: استقر ومكث
أنْسا: المكان
ثغْرْمان: مفرده ثغْرْمْ أي الدوار والمسكن
أشَال: التراب والأرض
تاسا: الكبد
ثِسِرْس: وضع وأنزل
أقْجْديم: الجلوس
ثغْزا: حفر
أنو: البئر
آيْمْ: تزود بالماء
ثنْجْدا: مفرده أنجدي أي المسافر أو المار
ثموراي: الوله
ثتَّاموم: هزل
أعْكَّادي: العصا
يومْز: امسك
جاج: داخل
ينَّاي: شاهد
تَسْفضْت: شرارة
ثرْزو: طلب وبحث
أمان: الماء

ثعْلا: أبصر
أشْعور: الغصون الرقيقة
ثدْجيوْن: شبع
يومْز: أمسك
ثيضان: مفرده ثيض أي الليل
ثِيْنَّا: السماء والعلو
بْطُّو: الفراق
أسْمون: الرفيق
ثرْويس: ماثل وشابه
تاووست: الوتد
ثمَّان: صادف
زْكْ: منذ
ثغْصان: مفرده ثيغص أي العظم
البادوز: آلة الحصاد
نِّي: فوق و على
إمْنْدي: القمح
ثدْزً: دق وكسر
وْول: القلب
تَحوليت: نعجة لها قرنان
لماضي: سكين حادة
ثِغال: توهم وظن
ثِتْميادُّو: ترنح
أتْرْسْ: الجرح
ثايري: الحب

آس: اليوم أو يوم الوفاة
نَّبي: اجتث وقطع
أزْدُّوغْ: السكن والاستقرار
تيقْتْ: الحرقة
أحْجَّام: الوشم
نسِّيرْد: غسل ونظف
أزيزَاوْ: أخضر
أَفوسْ: اليد
نكُّولا: أقسم
أتَّاي: الشاي
تادونْتْ: الشحم
نيفيغْرْ: الحية
نشْفا: أعطى
نسَّا: شرب
أحْرَّاز: الرقيب
نقس: لذغ
نشنف: شوى
تيتليوين: الشواء
نكول: اهتم
أغريب: الدموع
أمتين: الميت
نشتاب: قدر
لكتان: الكفن
نرشق: لها وتمتع

ننضل: دفن
نشار: شارك ومزج
أغاموس: اللحاف
تاغ: اشتعلت
نصندال: مفرده تانضلت أي القبر
نمون: رافق
شيلي: مرغم
نقيم: جلس وبقي
تاتشا: الثرى
آمر: نادى
نيمازان: مفرده أمازان أي الرسول
الصالح: الضريح
ليخرا: الموت
نمساسا: انسجم ووافق
نتشا: أكل
تويا: العشب
نجبر: التقى وعثر على
نتر: توسل وطلب
أضو:القدر
نلدر: عاش
يالا: بكى
اللحد: القبر

محتويات الكتاب

- تقديم 5
- مقدمة : الأغنية الأمازيغية بين الواقع والآفاق 11
- المرأة 23
- القلب 47
- العنف..... 69
- الموت 89
- خاتمة 105
- المتن الشعري المشتغل به 107
- معجم المتن الشعري 119

إن الرسالة التي يريد الباحثان إيصالها، عبر هذه الدراسة، علاوة على المعرفة ببعض خصائص الأغنية الأمازيغية مبنىً ومضموناً، هي رسالة موجهة إلى الشباب الأمازيغي، لتحفيزه على ضرورة الإنكباب على هذا الإرث الغني من الآداب والفنون الأمازيغية، وتوليه بالدراسة التحليلية والبحث لتحقيق التراكم الكمي والنوعي الضروري من أجل بناء منظور نقدي يسمح بمواكبة الإبداعات الجديدة وتأطيرها في الإتجاه السليم.

14 درهم