



المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية  
المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية  
INSTITUT ROYAL DE LA CULTURE AMAZIGHE

# المبدعون بالأمازيغية في الدار البيضاء. الفنان احيا نموذجا.



عمر أمير



2008







عمر أمير

المبدعون بالأمازيغية في الدار البيضاء

الفنان احيا نموذجنا.

2008

منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية  
سلسلة تكريم رقم - 4

المبدعون بالأمازيغية في الدار البيضاء- الفنان احيا نموذجاً..	الكتاب
د. عمر أمير.	المؤلف
المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية	الناشر
الفنان احيا بوقدير إلى جانب العلم المغربي في موسكو 1988 م.	صورة الغلاف
مطبعة المعارف الجديدة - الرباط	المطبعة
2008/0695	رقم الإيداع القانوني
9954-439-94-3	ردمك
محفوظة للمعهد الملكي للثقافة الأمازيغية	حقوق الطبع

# الإهداء

إلى

• الأستاذ الدكتور عباس الجراري :

تكريما لإشرافه على البحوث الجامعية الأولى في الشعر الأمازيغي  
منذ سنة 1972م.

• والأستاذ محمد بنعيسى :

تنويها بدعمنا لإنقاذ روائع أمازيغية عريقة والتعريف بها في  
المحافل الدولية - لما كان وزيرا للشؤون الثقافية.

• والأستاذ أحمد بزيد الكنساني :

اعترافا بخبرته الغميسة وبجودة إبداعه في الشعر الأمازيغي.

• وإلى الأركيولوجي عبد السلام أمرير :

تشجيعا لجهوده في علوم الآثار. وفي التراث الأمازيغي.



## التمهيد

الفنون الأمازيغية، قبل نهاية عهد الحماية الفرنسية باستقلال المغرب سنة 1956 م، وإلى أقدم ما يظن، كانت مزدهرة خارج قبائلها الأصلية، في مدن مغربية، مثل تيزنيت، وتارودانت، وأكادير، والصويرة، ومراكش، التي كلها مدن في النصف الجنوبي للمغرب، يؤهلها موقعها الجغرافي والبشري واللسني، لتستمر فيها الفنون الأمازيغية جيلا بعد جيل.

كل ذلك بديهيا، لأن من بينها مدنا أمازيغية، لسنيا، مثل مدينتي أكادير، وتيزنيت. ومنها مدن تسيطر فيها الدارجة المغربية وسط مجال جغرافي لقبائل أمازيغية، يتقاطر سكانها على حلقات فنونهم في الساحات العمومية للمدينة. ويتزودون بالسلع والحاجيات يوميا من أسواقها، مثل ما هو مألوف في مدن : مراكش، والصويرة، وتارودانت.

إذا كانت كل تلك الأسباب تؤكد منطقيا وجود الفنون الأمازيغية في مدن جنوبية، فإن واقع مدينة الدار البيضاء مغاير كلية، إلى حد يصعب التسليم اليوم بالقول إن الفنون الأمازيغية السوسية كانت فيها متجددة ومتجددة الأزدهار لأجيال متلاحقة طوال قرنين وربع من الزمن، وليس بعد سنة 1956 التي استقل فيها المغرب فتدفق المهاجرون على العاصمة الاقتصادية للمملكة من كل الجهات واللغات والحرف والفئات والكفاءات.

تعود صعوبة الاقتناع بالحديث عن استقرار، والقول بازدهار تلك الفنون، إلى أسباب منها كون اللغة السائدة في الدار البيضاء هي الدارجة المغربية وليست الأمازيغية، ثم البعد الجغرافي الشاسع عن موطن الفنون الأمازيغية، حيث نجد أن أقرب قراها تبعد بمئات الكيلومترات عبر اتجاهي مراكش والصويرة، في حين تبعد أخرى بما يتجاوز الألف كيلومتر في اتجاه التخوم الصحراوية جنوبا.

لكي يستوعب جيل بداية القرن الواحد والعشرين - زمن السفر بالطائرة والقطار المكوكي ووصول الطريق السيار إلى مراكش، هذه السنة - لكي يستوعب كيف كانت موانع السفر بين الدار البيضاء وسوس، قبل بدء شق الطرق في الثلث الأول من القرن العشرين. نشير إلى أن الفنان الذي يريد أن يسافر يومئذ من أقصى سوس في اتجاه الدار البيضاء قبل سنة 1929م - مثلا - يجب عليه أن يكون قادرا على السفر راجلا، أو في ركب القوافل حوالي الألف كيلومتر. نصفها الأول يواجه فيه صعوبات اختراق المسالك الوعرة لمرتفعات وأودية السلاسل الشاخمة لجبال الأطلس المنيع صيفا، والمحظور اجتياز فجاجة عند تساقط الثلوج شتاء. والنصف الثاني من الطريق يفترض اجتياز السهول المترامية الأطراف بحراسة "الزطاط" - المكلف عادة بأمن المسافرين - وبعده ضرورة الحصول على رخصة التنقل من إدارة الحماية الفرنسية في إبانها الممتد من 1912 إلى 1956. وتزيد الصعوبة حين لا يتكلم الأمازيغي السوسي غير الأمازيغية في مناطق معربة.

ولتسهيل الأمور نقول : إننا لا نقصد الحديث عن الفنون الأمازيغية في المرحلة التي كانت الدار البيضاء تسمى بالاسم الأمازيغي "أنفا" - المرتفع - منذ أقدم العصور السحيقة، لأن تلك الفترة انتهت بما يستحيل معه استمرار الفنون الأمازيغية السوسية، بعدما احتل البرتغاليون المكان في القرن السادس عشر، وطردها المغاربة في اتجاه الرباط. وبعدها سيغيرون الاسم الأمازيغي "أنفا" - المرتفع - بالاسم البرتغالي كازابلانكا - Casablanca. وسيواكب ذلك تعريب الشاوية نهائيا قبل القرن الثامن عشر بعدما ذكر الحسن الوزان بأن الشاوية - قبل ذلك - كانوا في القرن السادس عشر الميلادي - العاشر هجري - لا يزالون يتكلمون اللغة الأمازيغية.

كل هذا يؤكد أننا لا نتحدث عن وجود الفنون الأمازيغية السوسية في ذلك المكان، خلال تلك الحقب القديمة، بل الزمن الذي نقصده هو ما بعدها في أواخر القرن الثامن عشر وبالضبط منذ سنة 1784 م.

ذلك التاريخ هو بداية المرحلة التي يعيننا شأن الفنون الأمازيغية في قلب الشاوية. ففي تلك السنة أنهى السلطان سيدي محمد بن عبد الله بناء المدينة التي وجد مكانها مجرد دشر خرب، معروف بالاسم البرتغالي كازابلانكا - Casablanca -.

لما بنى السلطان مرافق المدينة، وغير اسمها البرتغالي، باسمها المغربي : الدار البيضاء، قرر، إعمار المدينة أول الأمر بحامية من الرجال العارفين المتمرسين بشؤون البحر ليتمكنوا من عمارة المدينة وحراسة سلامة مرساها، لذلك استقدم السلطان 2.000 رجل من القبائل المنتمية إلى "إيحاخان" الناطقين بالأمازيغية السوسية بين الصويرة وأكادير. استقدمهم وفق عادة الإدالة العسكرية، بنسائهم وأطفالهم وكل أفراد أسرهم. فانتقلوا بلغتهم الأمازيغية السوسية، وبعاداتهم الاجتماعية والعلمية، وكذلك بفنونهم الفردية والجماعية وكان إلى جانب فن "أحواش" فنون أخرى مثل "تانكيفة" - اللوحات الاحتفالية البهيجة لمراحل حفل الزفاف - وكذلك "فن الروايس" المحترفين في المدن،

وفن "أهياض" - موسيقى الرماة الرياضيين - بالإضافة إلى فن "باقشيش" - الرجل الساخر في نوع من المونولوج الهزلي..

نعم، في بداية تاريخ الدار البيضاء، شكل الأمازيغيون أغلبية سكان مدينة الدار البيضاء سنة 1784 م ثم ألحق بهم السلطان أسرا من دكالة، ثم أسرا من الشاوية التي تنتمي إليها الدار البيضاء، ويلحق بالجميع أسرا من تادلا.

هكذا ستكون الفنون الأمازيغية في صدارة الفنون المغربية التي عرفتها مدينة الدار البيضاء طوال قرنين وربع من ذلك العهد إلى يومنا هذا. إلى درجة تشكلت فيها مدرسة فنية أمازيغية نسميها "المدرسة البيضاوية" في مقابل مدارس أخرى منها "المدرسة السوسية" وراء جنوب الأطلس الكبير والمدرسة المراكشية في شماله نحو مراكش. أجل إن للمدرسة البيضاوية جذورها التاريخية في الدار البيضاء منذ سنة 1784 م ثم نمت وتطورت عبر مراحل يمكن أن نرصد محطاتها الكبرى بالتدرج الآتي :

أولا. القرن الثامن عشر :

المحطة الأولى لاستقرار الفنون الأمازيغية لقبيلة "ايحاحان" الناطقة بالأمازيغية السوسية في الدار البيضاء سنة 1784 م.

ثانيا. القرن التاسع عشر :

المحطة الثانية، التي رغم غموضها، فهي حاضرة في الشعر الأمازيغي الذي وصلنا منه ما يتحدث عن محاولة الفرنسيين إقناع السلطان في فاس بإنشاء مؤسساتهم في الدار البيضاء أواخر القرن التاسع عشر. وكذلك شعر آخر يتحدث عن الطاعون المميت الذي عزل الدار البيضاء سنة 1878 م. وهناك في الشعر الأمازيغي ما يفضح سوء استغلال الأجانب مرسى الدار البيضاء بنهبهم خيرات المغرب في أواخر ذلك القرن. وجل ذلك الشعر صار يضمن إلى القصائد المشهورة بعنوان "عام ثلاثين" الهجري، الموافق لسنة 1912 الميلادية المقرونة في تاريخ المغرب بإعلان عهد الحماية الفرنسية.

ثالثا. القرن العشرين :

المحطة الكبرى التي ازدهرت فيها الفنون الأمازيغية بالدار البيضاء منذ أوائلها إلى أواخرها عبر مراحل لم يبق لنا منها إلا الأشعار المخطوطة أو المنشورة أو المسجلة في أسطوانات 78 لفة مما يساعدنا على التدرج كما يلي :

1. نصوص 1907 م وتنقسم إلى قسمين :

أ. نصوص تصف الهجوم الاستعماري على الدار البيضاء وفيها ندد الشعر الأمازيغي بالاعتداء الاستعماري الذي ارتكب فيه جنوده مجزرة بشرية ذهب ضحيتها سكان مدينة الدار البيضاء.

ب. نصوص وصف انتفاضة الشاوية التي شارك الشعر الأمازيغي في دعم انتفاضة قبائل الشاوية ضد الجيوش الفرنسية.

2. نصوص خاصة بإعلان الحماية الفرنسية على المغرب 1912م الخاصة في الشعر الأمازيغي بظهور الموضوع الجديد المشار إليه سابقا بعنوان "عام ثلاثين" الهجري، يتناول انعكاسات إعلان بداية عهد الحماية الفرنسية في المغرب تلك السنة.

3. الحرب العالمية الأولى 1914، تدفق الفنانون على الدار البيضاء وواكبوا أجواء الحرب في فنونهم، كما تؤكد الأسطوانات والمخطوطات وما نشره الباحثون الأوروبيون في تلك الفترة حول الشعر الأمازيغي.

4. نصوص 1920، فيها تطور ظهور الملامح الواضحة لمميزات المدرسة البيضاوية في الفنون الأمازيغية برئاسة الرايس محمد بن لحسن ساسبو المولود بعيدا في قريته الأمازيغية أواخر القرن التاسع عشر، والمتوفى سنة 1948 بالدار البيضاء. وفي مقابلها، المدرسة السوسية التي يرأسها هنالك في سوس الرايس الحاج بلعيد، المولود بدوره في القرن التاسع عشر والمتوفى بين سنتي 1945-1946 في سوس، وثالث المدرستين المدرسة المراكشية التي كان يشرف عليها الرايس مولاي موح، ولكل مدرسة ما يميزها في مضامين تفرضا بيئتها وألحان موسيقية ثلاثم وسطها ورقصات تعبيرية ترضي ذوق جمهورها.

5. أسطوانات ما بعد 1929، حيث تضاعف ازدهار تسجيل أغاني الروايس في الأشرطة الأصلية لفروع الشركات الأوروبية، التي يكاد يكون لكل فرع وسيط من كبار الروايس السوسيين في الدار البيضاء. وترسل بعد ذلك إلى أوروبا ليتم نسخها في الأسطوانات.

6. نصوص ما بعد 1939، بداية ركود عملية تسجيل أصول الأسطوانات في الدار البيضاء بسبب اندلاع الحرب العالمية الثانية. في حين ازدهرت في العروض الفنية أغاني الحرب ومآسيه، والحديث عن بطولة المجندين المغاربة لتحرير فرنسا من الاحتلال الألماني، وحتى مؤتمر أنفا في الدار البيضاء 1943 كان موضوع الشعر الأمازيغي الذي أبان عن جزئيات مهمة، تفيد الدارسين.

7. مرحلة 1948 م وفيها مات الفنان محمد بن لحسن ساسبو زعيم المدرسة البيضاوية، وتفرع عنها تلامذته مؤسسين مجموعات جديدة، هي التي ستشارك في ازدهار المرحلة المقبلة وإلى يومنا هذا.

8. نصوص 1949 م التي برز فيها الرايس الحسين جاني بعد موت أستاذه الرايس ساسبو في الدار البيضاء، برز فيها. بالتخصص في أغاني الشعر النضالي والسياسي فيما يغنيه وسط حلقات المئات من عشاق شعره، في وقت انبثقت فيه البروليتاريا المغربية بالدار البيضاء، وكانت نسبة الأمازيغين السوسيين مرتفعة فيها.

وفي ربيع تلك السنة، أقدمت القوات الاستعمارية الفرنسية على اعتقال جاني ومحاكمته، وفي الأخير تم نفيه عن الدار البيضاء، والحكم عليه ثانية في سوس بالإقامة الجبرية في قريته إلى أن استقل المغرب.

9. نصوص 1950، حيث لمع في الدار البيضاء نجم الرايس احمد أمنتاك الذي تأثر بأستاذه: مولاي علي - تلميذ ساسبو - في الحفاظ على جودة اللحن الموسيقي، والحسين جاني - تلميذ ساسبو كذلك - في توجهه نحو الشعر الثوري، إلى أن تم إلقاء القبض عليه

من طرف المستعمر ونفي بدوره إلى سوس، بعد ضبطه يغني شعرا يدعو المغاربة إلى المقاومة والثورة من أجل إعادة الملك المنفي المغفور له محمد الخامس، واستقلال المغرب.

10. أخبار 1954، عرفت قدوم الرايس امبارك بونصير من "تيديلي" جهة وارزازات ليستقر بعائلته الفنية في الدار البيضاء، التي سيصير فيها بعض أفرادها سلاطين الموسيقى الأمازيغية: فالرايس محمد بونصير سلطان الرباب، والرايس حسن بونصير سلطان "لوطار" رحمهما الله..

11. نصوص 1956، التي انتهى فيها عهد الحماية الفرنسية وبدأ استقلال المغرب الحديث، فتقاطر كثير من الفنانين على الدار البيضاء لتسجيل أغانيهم الوطنية، وكان في صدارة العائدين الرايس احما دامتاك، والرايس عبد السلام جالاف، والرايس لحسن بومارگ، والرايس بريك بنعدي لتوكي، والرايس محماد أوتاولوكلت وغيرهم كثير... بالإضافة إلى عديد من الفنانات النساء.

في هذه المرحلة، سيستمر ازدهار نوع آخر من الفنانين الأمازيغيين الذين لا تشير المصادر إليهم إلى أن انقرضوا من الدار البيضاء، بل من المغرب كله، ونعني بهم اليهود الناطقين بالأمازيغية المهاجرين إلى الدار البيضاء من الجنوب. وقد كان في صدارة الرجال الرايس يوسف بوزلماض الذي كان آية في عزف آلة الرباب. ومن النساء الشاعرة "سوليكاً" التي ما زلت أتذكر كيف كانت تحاور غيرها من المسلمين الأمازيغيين بالشعر الرفيع.

12. نصوص بدايات استقلال المغرب إلى أوائل الستينيات من القرن العشرين الماضي، حيث استقرت في الدار البيضاء أسرة فنية مشهورة، وهي أسرة "بن ادريس" التي يتزعمها الحاج عبد الله بن دريس المزوشي وعلى يده تخرج عديد من الفنانين والفنانات، فكانت الرايسة رقية الدمسيرية في الصدارة.

13. مرحلة بداية الستينيات، نفسها، سيرتفع النجم الساطع في سماء الأغنية الأمازيغية بالدار البيضاء، الرايس الحاج محمد الدمسيري، الذي سيصير قطب الفنانين... وأستاذ الجيل بعده، وهو بدوره سليل المدرسة البيضاوية لتخرجه على يد الحاج احما دامتاك السالف الذكر، والمتخرج بدوره كما سبق أن رأينا على يد الرايس مولاي علي والرايس الحسين جانتني وكلاهما من تلامذة الرايس ساسبو المولود في القرن التاسع عشر.

إذا انتقلنا من هذا التمهيد الذي يعكس ما تزودنا به المصادر في مجال فن واحد وهو فن الروايس فإن الآتي من مباحث فصول الكتاب ستركز على الفن الخاص بالشعراء إيمارين في الاحتفال الفني أحواش وسيكتشف بعضنا أن الشخصية الفنية للمبدع الأمازيغي لا تتكون بالصدفة كما يظن بعض، بل هي نتيجة تداخل عديد من العناصر وفق "تربية فنية أمازيغية" صافية خالصة عريقة، بدأت في حياة الفنان احيا منذ ميلاده في بيئة تمتاز بكون ذهنية سكانها متوازنة عقيدة، وعملا، وفنا... فرضع الطفل الشعر من ثدي أمه الفلاح، المتدينة الفنانة، ثم نهل الموسيقى العريقة من المنبع الصافي لوالده، الراعي، التاجر، الأمين، الفنان. أما أعمامه وجميع أفراد أسرته فكلهم ذكورا وإناثا، غرسوا في أعماق ابنهم احيا بهجة الاحتفال الجماعي وأبعاده الرمزية الدالة على التآزر والتآخي، والتصافي، ليأتي عمه الشاعر الكبير أولهاشمي معلنا عن ميلاد فنان متكامل المواهب الإبداعية. في ثلاثي فن أحواش : "الشعر الحواري" و"الموسيقى الإيقاعية الأخاذة و"التعبير الجسدي النبيل"...

إننا فعلا إزاء آخر البصمات الدالة عند الأمازيغيين على وجود سابق لما نسميه "التربية الفنية" في أرقى درجاتها... ونؤكد أن الأغلبية الساحقة لجيل احيا من الفنانين المبدعين نشأوا وفق تلك التربية العريقة التي توسع الكتاب في إظهار كون الفنان احيا استثمر فعلا مهاراته الفنية، المتعددة لينعش الفنون الأمازيغية العريقة في الدار البيضاء حوالي ثلاثين سنة، ابتداء من أوائل العقد السابع من القرن الماضي، إلى أوائل القرن الواحد والعشرين هذا الذي تعتبر فيه سنة 2001 نهاية تلك المرحلة كلها وبداية نقيضها في تاريخ ازدهار الفنون الأمازيغية بالدار البيضاء خاصة، والمغرب عامة.

بل إن في هذا الكتاب رصد للإشعاع العالمي الذي حققه الفنان احيا بوقدير بالفنون الأمازيغية عبر القارات الخمس. ولكي لا يخرج القارئ بانطباع خاطئ فيظن أن احيا هو رائد الجولات الفنية العالمية، تفاديا لذلك نبادر قائلين إن ما قام به الفنان احيا في جيلنا نراه استمرارا لعادة قديمة تكاد تكون منسية حيث لم يرصدها معاصروها قبلنا. لذلك

حرصنا على رصدھا في هذا الكتاب وھدفنا أن يتصور معنا القارئ ما فات التاريخ في مجال عادات الجولات الفنية الأمازيغية العالمية المنسية رغم أنها كانت كثيرة كما تدل على ذلك إشارات مهمة منها ما يعود بنا إلى القرن السادس عشر مثل الإعجاب بفنانين مغاربة [أمازيغيين] سافروا إلى إنجلترا على عهد إليزابيث الأولى Elisabeth 1 ملكة إنجلترا 1558 (التازي، التاريخ الدبلوماسي للمغرب من أقدم العصور...، 1 : 144) التي اشتهرت بأنها تقرب إليها رجالات الأدب والفن. وفي سياق الإشارات إلى الرحلات الأوروبية نشعر بأن ما سجله العالم الألماني كارل ولھام لھمان 1793-1851 من الموسيقى الأمازيغية (الجراري، عباس، من وحي التراث، ص. 96) قد يكون تم تسجيله في ألمانيا خلال إحدى الجولات الفنية. وفي السياق نفسه كون أقدم وأهم دراسة بالألمانية نشرت سنة 1894 في مدينة لايبزيك دراسة خاصة بالشعر الأمازيغي السوسي كانت دراسة ناتجة عن التحاق صاحبھا ه. شتوم H. Stumme بمجموعة من الفنانين الأمازيغيين في سوس سبق له أن تعرف عليهم هناك في ألمانيا وهم يقدمون عروضهم الأخاذة (ه. شتوم، Sidi Hammu als Geograph). وقبيل الحرب العالمية الأولى 1914، اشتهر الرايس "أحمد المتجول بعروض فنية أمازيغية في أمريكا الشمالية ما بين نيويورك، وشيكاغو، شرقيا إلى سان فرانسيسكو غربا، ثم إلى كندا.. كما تجول في بريطانيا، والنرويج، والدنمارك، والسويد، وسيلانده، وأوربا الوسطى والغربية، ويتقن الإنجليزية والفرنسية ويقراً الأولى جيدا" على حد تعبير محمد المختار السوسي (خلال جزولة، 1 : 90).

هناك في الصفحة 149 من هذه الدراسة محاوره شعرية بعنوان : "ايسوتارن ايموريگ". سيتقمص فيها الشاعر احيا البيضاوي دور الفقيد الدمسيري البيضاوي، في حين سيتقمص الشاعر أجماع السوسي دور الفقيد اشتوك السوسي. وهذا كله تأكيد لشعور الجميع بأن احيا وأجماع منذ سنة 1989 وهما تجسيد إبداعي لاستمرار نهج الفقيدین : الدمسيري واشتوك زعيمي المدرستين المتأصلتين في تسلسل متواز إلى أن يتصل بحلقة أواخر القرن التاسع عشر حيث ولد الفنانان ساسبو، قمة هرم المدرسة البيضاوية، وحيث ولد زميله الحاج بلعيد، قمة هرم المدرسة السوسية.



## الفصل الأول النشأة الفنية

### المبحث الأول : ميلاد احيا

#### 1. «أفايان»، شاعرية مسقط الرأس.

«أفايان» اسم قرية تجاور قرية «مكزارت» وهما معا من مجال «النيحيت» في الربع الشمالي من القبيلة الكبيرة «ايدا وزدوت» التي تتوسط قبائل : ارغن، وايدا أوفينيس، ايندا وزال، ايدا وزكري، ايدا أوكنسوس، ايدا أونيضيف في أعماق سلسلة جبال الأطلس الصغير بسوس وتعتبر مدينة تارودانت أقرب المدن إليها.

اسم القرية الأمازيغي مركب من لفظة «أفا» أي : المرتفع، ومن أداة الإشارة إلى البعيد «آن»، فيكون معناها هو «ذلك المرتفع».

كانت قرية «أفايان» في أواخر الأربعينيات من القرن الماضي، زمن ميلاد احيا تضم مسجدا وزاوية وضريح سيدي ابراهيم أو عمرو والد العالم والصوفي الشهير في تامانارت، الشيخ سيدي امحمد أوبراهيم أحد كبار رجالات المغرب في العصر

السعدي، وتتوسط قرية أفايان - التي تنطق أحياناً بـ "أفا" - دروب وساحات وبيادر ويقام بجوارها السوق الأسبوعي "ثلاثاء النيحيت".

التصميم العام للقرية كلها يؤكد أن لمشيديها عادات معمارية متوارثة في البناء. لذلك نلاحظ أن كل منزل من المنازل توفر طبقاته، ومرافقه، وغرفه، وساحاته وواجهاته، أماكن خاصة بما يلائمها من العادات والاحتفالات الجماعية للأسر كالعقيقة والختان، و«عرس الأسنان»، والزفاف، بالإضافة إلى كون مرافق المنازل يراعى فيها مكان ما يلزم كل احتفال جماعي من غناء وطقوس.

إن التصميم العام للقرية الأمازيغية تصميم يراعى أهمية الفنون في الحياة، ويهيء لها ما يلائمها في المنازل، والأزقة، والساحات والضواحي. ويعتبر المنزل نموذجاً هندسياً للحضور الفني ويسمى بـ «تيگمي» الكلمة الأمازيغية التي تعني «المنزل»، وهي مركبة في نحتها من عنصرين يقصد بهما معا: «مكان الأم». وفي قرية «أفايان» نجد لكل «تيگمي» - جمع تيكوما - ما يراعى مجال الشعر والتغني به في هندستها المعمارية، الداخلية والخارجية.

#### أ. مكان «أفران»<sup>(1)</sup>:

من بين أماكن الشعر في المنزل، ذلك الذي سيكون عبر الأجيال هو مكان «أفران» أي مكان تنقية الزرع، وهي عادة من العادات الأساسية الأولى التي كانت ضرورية في الاستعداد لكل حفل زفاف. حيث تجتمع نساء القرية بعد صلاة العصر في منزل الاحتفال، للقيام بتنقية أكداس الزرع التي ستطحن لإعداد طعام الحفل وفق طقوس بهيجة تحضرها فتيات القرية، وطوال عملية تنقية الزرع تواضب السيدات على التغني الجماعي بأشعار تعتبر من صميم مطولة «أسالو»<sup>(2)</sup> ويتسابقن للعثور على تمرات مخبأة في كداس الزرع، وهن يقمن بتنقيته، ويحرصن على جمع المنتقى، فإذا أنهين تنقية الكداس كله تبادر إحداهن بمباغثة الأوانس الحاضرات في ترقب وتحاول

قبض إحداهن فتفر الفتيات إلى باقي السطوح، أو ينزلن عبر السلالم هاربات لأن العادة جرت باعتبار الفتاة المقبوض عليها يومئذ ستكون خطبتها وشيكة، والاحتفال بزفافها هو المقبل بعد الزفاف المحتفل به.

هكذا يراعى في بناء المنازل تخصيص مكان خاص بالتنقية وجلس السيدات على الحصر، والتغني الجماعي بأشعار من أشهرها :

تركت التلميذ عائدا بكتابه	- فلغن امحضر ايرورد ازا
تركت الراعي عائدا بقطيعه	- فلغن امكسا ايرورد اولي
تركت الزوج هائجا في وعيده	- فلغن اركازار ايتكالا
عرس أختي لوحده جئت	لفرح اولتماكايد ييوين

ب. مكان يشرف منه العريس :

«ايكي ايمي» هو السطح الذي يعلو الطبقة الفوقية لواجهة الباب الخارجي للمنزل، حيث يراعى في بنائه إعداده ليكون يوم حفل الزفاف مكانا ملائما لممارسة عادة الترحيب بموكب العروس. إذ جرت العادة بأن يعتلي العريس ذلك السطح ليشراف منه على اللوحة البديعة لوصول عروسه باب منزله، يحف بها موكب بهيج يستقبله جمهور غفير، تنفرد نساؤه بإنشاد روائع مطولة «أسالو» التي يلائم منها ذلك المكان وتلك المرحلة التغني. بمثل قولهن :

رأيت الأضواء تسطع من كل الأبراج	- ضوفاغ تيفاوين أركولو سوفو لبروج
لأن فيك يا دار يكمن الذهب	- أزيغد أتيغمي آد كمي أخ إيلا داهاب

ت. مكان حمى الجيران :

ويستمر الموكب على وقع لحن البيتين في بطء وتحنان، حتى يكاد أن يتخطى حدود جيران دار العريس إلى ممر داره، فيقف الجميع في حمى الجيران لتتغنى النساء بالجزء الموالي من مطولة «أسالو» :

عمي مساء يا ديار الخؤولة  
بالعلماء والحجاج مسكونة  
عمي مساء يا قلاع القطعان والشعير

- اليعاون أتيگودار ايد خاليتينغ  
- أطلبا دلحجاج كاكنتاك ايعمرن  
- اليعاون أتيگودارن وولي طمزيرن

إن أبيات «أسالآو» تلك لا يمكن التغني الجماعي بها في أي مكان آخر من القرية إلا في الساحة الأمامية لدار العريس، ولا يجوز للعريس عند غنائها إلا أن يكون في السطح المشرف على الباب الذي ستدخل منه عروسه، وهي شروط فنية، لا نستبعد استحضرها في هندسة المنزل خلال بنائه في الأجيال الماضية.

### ت. مكان الترحيب بالعروس :

بعد الانتهاء من التغني بالأشعار الخاصة بتلك المرحلة، يتخطى الجميع حمى الحدود بين المنزلين ليتم الوقوف الطقوسي أمام باب منزل العريس الذي يشرف عليهم مرحبا بهم من أعلى السطح، وإلى جانبه الشاب «أنباداد» - وزيره -.

يتوالى الغناء، ويزيد حماسه في لحظات يرى فيها العريس، وهو يدلي «حائكا» أبيض اللون تتلقفه أربع نساء تمسك كل واحدة بطرف من أطرافه فتجعله رواقا يغطي «العروس» تحته، لتجنب ما قد يصيها مما سيرشق به عريسها في تلك اللحظة التي يتغنى فيها الجميع بالبيتين الشعريين الحماسيين :

أرشقنا باللوز يا عريس	- لوح لوز ايا سلي
ام [تنتظر] أن يزهر ثانية	- نغد ارداغ ايفسو
يزهر، ويتمر النخيل	- ايفسو نفسو تيني

في تلك اللحظة، يلتقط العريس من طبق في يد «وزيره» ما يرشق به ذكور وإناث موكب عروسه من قطع السكر، والجوز، واللوز، والتمر. فيتدافع الجميع في تسابق التقاط ما سقط منها، أو تتناول الأيدي لالتقاطها في الهواء، فتعالى

الضحكات، ويرتفع الصياح، أما العروس فمحروسة بأربع نساء، تحت رواق «الحائك» الناصع البياض الذي سبق لعريستها أن دلاه، فلا يزاحمها تحته متدافع ولا تصيبها تحته قطع الفواكه الصلبة في الحالات التي كان عريستها يتعمد أن يرشق بها بعض خلانه من بين عشرات المحتفلين.

### ث. مكان عادة الناقوس

«تادواريت» من أكبر غرف المنزل، وتكون عادة خاصة باستقبال ضيوف الأسرة، وفي مجال الشعر الأمازيغي، تكون «تادواريت» باتساعها هي المكان الملائم لعادة «الناقوس» وهي تقام بعد حدوث ما كان سببا في خصام أو تنافر بين سكان القرية، وخاصة بين فتيانها وفتياتها... مما يجعل الجميع ينتظر فرصة للتصالح والتسامح، والالتئام، لذلك يقوم الشبان بإعداد عادة «ناقوس» في «أمصري» منازل أحدهم، حيث يجلسون ويؤدون موسيقاهم بالآلة المعدنية «ناقوس» و«تيقراوين»، وبالآلات الجلدية الإيقاعية «آلون» و«گانگا»، بالإضافة إلى التصفيق، والتغني بالأشعار السامية، حتى إذا حمي وطيس الركب، والتصفيق واحتدم الغناء، تقوم الفتيات بإحضار «صينية» يتوسطها بياض قالب السكر، محاط بحليهن الفضية النفيسة ونشرت فوق جميع ما في الصينية، أزهار نظرة، زكية، زاهية، ويحملنها جماعة ليدخلن بها إلى «تادواريت» حيث يتقدم كل شاب نحو الصينية ليضع فوقها قدرا من الدراهم بجانب تلك الحلبي وذلك السكر، ومنثور الأزهار.

تعاد الصينية بكل محتوياتها التي أضيفت إليها النقود، تعاد إلى الفتيات خارج «تادواريت»، فتسترد كل فتاة حليتها. ليبقى ركام النقود الذي تبرع به إخوانهن الشبان عربونا يسبق لشراء تيس يذبحه الآباء لإعداد طعام حفل ليلي في ساحة القرية.

## ث. مكان أحواش داخل المنزل:

«أساراك»: اسم ساحة داخل المنزل، يجلس فيها «إيماراكن» القائمون بعملية كسر قشور ثمار اللوز والجوز، وأركان لاستخراج نواتها. تلك الساحة يراعي مشيدوها كونها داخل المنزل هي المكان الملائم لإقامة فن أحواش في الاحتفالات العائلية التي يحتفل بها جميع سكان القرية، وغيرهم من المهنيين القادمين من خارجها.

وفي بعض المنازل الفخمة يكون هناك ما يسمى بـ «الرياض» وهو -أسايس/أو اساراك- الذي تزينه بعض الأشجار كالبرتقال مثلاً، والأزهار، والسواقي، ويكون في ساحتها مجال خاص بفني أحواش وإنشاد الشعر.

هكذا نجد منازل القرية، تراعي هندستها المعمارية أهمية الفن واحتفالاته، والتغني بالشعر فيه. وتعزز أهمية استحضار الفن ومكانه في فضاء القرية، بضرورة تحديد ساحة خاصة بالاحتفالات الفنية، لذلك غالباً ما نجد في كل قرية مكاناً، وعدة ساحات تسمى بساحات الرقص «أسايس».

الجدير بالذكر في مجال الحديث عن الشاعر احيا ضرورة الإشارة إلى أن قرية «أفايان» تضم من بين أهم ساحاتها تلك التي كانت تسمى «إيمي ن أوكرور» التي تقوم مقام خشبة المسرح أو ميدان الفروسية في أماكن أخرى، وفي تلك الساحة تقام الحفلات الكبيرة في القرية، ومنها حفل أحواش الخاص بحوارات الشعراء «إيمارين» الذين يعتبر الشاعر احيا أحدهم، وفي تلك الساحة نفسها أنشد الشاعر المقصود أول إبداعه كما سنرى في الصفحة 35 بعد حين.

## 2. الأم: رضاعة الشعر:

أم الشاعر احيا أز دو هي صفية البشير. نشأت وفق عادات قريتها منذ ولادتها سنة 1920م في «إيمي ن تزكي» من قبيلة أرغن - قبيلة المهدي بن تومرت الموحدية -

المجاورة لقبيلة إداوزدوت- فجعلتها التربية الأمازيغية فتاة متعددة المهارات والخبرات في مختلف المجالات.

هيأت تلك التربية صفية البشير لتكون بارعة في إعداد أنواع الأطعمة بمختلف الخضر، والعجائن، واللحوم، والدهون. فكانت مهارتها في الطبخ تتجلى في الأكلات اليومية العادية، وفي أطباق الأعياد الباذخة، والاحتفالات الميمونة. وفي وجبات خصوصية.

بتلك التربية ذاتها صارت تلك المرأة نفسها تتقن أشغال النسيج، من غزل الصوف، وخيوطه، واستخراج الألوان من المواد النباتية المحلية. ونسج ما يحتاجه أفراد أسرته من الملابس، والأغطية، والأفرشة.

تكوين الفتاة الأمازيغية عبر مراحل نشأتها، وفق عادات قريتها العريقة، تكوين يفضي بها إلى جعل قلبها مصدر حنان الأمومة. وفمها منبع محبوب أغاني الطفولة. وحافظتها خزان روائع الحكايات الهادفة، والحكم التربوية الرفيعة.

بالتجربة، والممارسة، والدربة اكتسبت السيدة صفية القدرة على علاج بعض ما يصيب صغارها من علل الطفولة... كما ورثت عن غيرها ما هو ضروري في إسعاف الحيوانات الأليفة، وجبر كسور الدواجن...

صفية البشير، ليست استثناء في مجتمع أمازيغي تعتبر فيه طريقة تقطير الأعشاب الطبية من المهارات المألوفة عند النساء، بالإضافة إلى الدقة في طرق استخراج الأشربة المداوية من النباتات بمقادير مضبوطة الكم والكيف، شأن تحضير المشروب الدافئ المنعش الشهير باسم: "إيفسكان".

من الخبرات اللدنية التي اشتهرت بها الحاجة صفية خبرتها الغميسة في شؤون العناية بتربية النحل وتكثيره. وقد استطاعت في أواخر حياتها أن توصل خلايا نحلها إلى سبعين خلية- أكليف- مما جعلها تجمع كمية مهمة من العسل الخالص تصدق جله للإفطار به في الأعياد وعلاج الأطفال...

الغريب في الأمر أنها بمجرد ما توفيت - رحمها الله سنة 2001، هاجر النحل كله خلاياه، وترك السلال خلفه فارغة !

في مجال الفنون، كانت الحاجة صافية ككل النساء الأمازيغيات، تتقن أداء اللوحات الفنية، لرقصة "أحواش" قريتها. بمختلف إيقاعاتها العريقة، وبفنية حركاتها الجسدية العفيفة بتعدد ألحان أشعارها السامية، وبملابسها الوقورة، وبحليها الفضية الصافية، وبأكاليل الحبق الأخضر المتوج بالأزهار الزكية الزاهية.



رقصة أحواش : الإيقاعيون بالآتهم والفتيات في صفهن وهن بحليهن الفضية الخالصة  
وبأكاليل الحبق

في المجتمع الأمازيغي، لا يستغرب الناس شغف المرأة بفنون الشعر والموسيقى والرقص والغناء، بل المستغرب هو أن تكون الأنثى عديمة المواهب الفنية التي تجعل الفن بلسم الملل والتعب والرتابة في الأشغال المختلفة، حيث يرتفع الصوت بالغناء التلقائي في أعمال لا ينفصل إيقاعها عن إيقاع الشعر الغنائي.

شؤون الحياة، تجعل كل أنثى أمازيغية فنانة بالطبع والسليقة، وتجعل الغناء فنا تلقائيا في مثل عمل الرحو، إذ كانت العادة أن تطحن المرأة بالرحى اليدوية

في سكون الليل، فيكون الغناء المصاحب للطحن مسليا ومؤنسا للوحدة في رهبة سكون الليل. ويطرد النوم عن جفون المستيقظة الوحيدة التي تدير يمينها الرحي في حركة ينسجم تناغم انسياب دوران إيقاع هديرها مع صوت التغني بشعر صادر من أعماق القلب في سكون الفجر.

مشاركة الحاجة صفية في الإنشادات الجماعية، ليس من الترف الفني بل من ضروريات التغلب على الأشغال المضنية في الحياة اليومية، ومن الأشياء الجميلة التي تخفف بها الإناث رتابة الأعمال المتعبة، كالذهاب الجماعي بعيدا عن القرية نحو الغابة للاحتطاب، حيث تنطلق الحناجر فتسمع إحداهن تغني بأعذب الأصوات شعرا رفيعا، فتجيبها أخرى، وتجاورهن الثالثة... هكذا حتى يجمعن الحطب الكافي ويحزمن من أكداسه ما ينوء الظهر بثقله. حينئذ يتوقف الحوار الثنائي، ليحل محله الغناء بشعر حوار جماعي وهن عائدات نحو القرية في صف واحد. ينقسم فيه الغناء بين الماشيات الحاملات أكداس الحطب إلى قسمين: فتغني الأماميات شطر شعر، وتجيبن الخلفيات بالشطر المكمل...

هكذا تشغل الإناث الذهن بالغناء، وباحتدام التنافس في التغني بالأشعار السامية، تتسارع الخطوات وتخف الأكداس الثقيلة، وينشغل الذهن بجمال الفن، حتى يشرفن جميعا على القرية، حيث يتوقف الغناء.

لا توجد امرأة أمازيغية من جيل الحاجة صفية أم الشاعر احيا، تجهل "أسالو". وهو عبارة عن عشرات المقاطع الشعرية الحوارية التي تحفظها كل أنثى راشدة، وتتغنى بألحانها الجماعية، في مراحل معينة من مراحل حفل الزفاف وأماكن محددة رفقة العروس<sup>(3)</sup>.

لا يليق بأية امرأة أمازيغية أن تمتنع عن تداول التغني بأشعار "أسالو"، لأن ذلك التداول تفرضه عادة فنية تقسم بتلقائية نساء العرس إلى قسمين فنيين. واحد

يمثل دور أم العريس، ويؤدي الآخر دور أم العروس. فإذا بهن يشخصن بحماس ما يمكن أن نسميه مسرحية مرحلة تشخص الصراع الوهمي بين الحماتين.

ما كانت تكتمل "التربية الشعرية" عند المرأة الأمازيغية، دون حفظ روائع من الشعر الإبداعي "تاماريرت" عماد الشعر الأمازيغي الذي يشارك في إبداعه الرجال، والسيدات، وكذلك الفتيات. ومعلوم أن "تاماريرت" إبداع يشتمل على ثلاثة أنواع أساسية هي: "تاماواشت" و"تازرار" ثم "أورار"<sup>(4)</sup>.

"التربية الشعرية" في المجتمع الأمازيغي تقوم نفسها بجعل الشخصية، متوازنة، وحتى في مجال الإبداع الشعري تحرص تلك التربية على التوازن، بأن جعلت النساء في سن الأربعين خاصة ينخرطن في مجالس الذكر والمذاكرة الدينية، حيث يتناشدن نوعا آخر من الشعر الأمازيغي يسمى "تامازغيت" أي الأشعار والمنظومات التي صدرت عن الفقهاء، والمتصوفة بهدف تعليم الرجال، والنساء الأمازيغيين كل ما يتعلق بأمور دينهم. وتؤكدنا أن "تامازغيت" تشمل أشعار الحكمة، والمعاني الرمزية الشعرية البديعة<sup>(5)</sup>.

الحاجة صافية جعلتها "التربية الشعرية" ليست مجرد متذوقة للشعر الرفيع، وحافظة لعشرات المطولات، ومئات الأبيات الشعرية، بل جعلتها هي نفسها شاعرة مبدعة. وقد أدركناها - رحمها الله - تجمع بين الذاكرة القوية والخبرة بأنواع الشعر الأمازيغي وبين الإبداع فيه. فكانت بذلك مصدرا مهما في قربتها.

أجل، نعرف شخصيا الحاجة صافية مصدرا نادرا في الشعر والحكم والحكايات والألحان، والعادات، والمهارات اليدوية... منها رضع ابنها احيا الموهبة الشعرية. وأكد أجزم بأن جل المبدعين والمبدعات في مجال الشعر الأمازيغي، غالبا ما يرضعون الإبداع من ثدي الأمهات.

### 3. الوالد : منهل الموسيقى

حماد أولهاشمي، والد الشاعر احيا من مواليد 1902م. بدأ طفولته في قرية "أفايان" بالتعلم في "تيمزكيدا" - المسجد - ولكنه لم يستمر فيها إذ خرج من بين جدرانها إلى آفاق المراعي، والرعي حتى استطاع في إحدى سنوات عز شبابه أن يوصل عدد رؤوس قطيعه إلى 1.200 رأس غنم. مما جعل الناس يقولون إعجابا بكثرتها عند خروجها من قرية "أفايان" نحو المراعي : "تامورغي أولهاشمي" أي: جراد الهاشمي المنتشر.

كان الرعي في حياة الرجل يوازيه الانشغال بالفلاحة حرثا، وحصادا أو دراسا وغرسا... كما كان الرجل متدينا تدينا أهله في مرحلة من مراحل حياته إلى أن ارتضاه السكان لشرف معنوي، فاتفقوا على أن تناط به مسؤولية "لامين" أي الأمين المكلف في قريته بمفاتيح مخزن المواد الغذائية الخاصة بإعداد طعام طلبة المدرسة العتيقة في القبيلة، مدرسة "سيدي ابراهيم أوعمرو"، وفق العادات العلمية الأمازيغية الخاصة بتوفير الأسباب التي تشجع الطلبة الفقراء، والأفايين القادمين إليها من خارجها على المزيد من التعلق بالدراسة، والتفرغ لطلب العلم، وملازمة العلماء.

لم تكن مقومات شخصية والد الشاعر محصورة في مجالات العمل لكسب المال بالعمل والحرس على اطمئنان القلب بالايمان، بل وسعتها العادات التربوية الأمازيغية، مما يجعلها متوازنة، لذلك صار للرجل ميول فني تعهده بعناية بلغت به الدرجة التي يستحق فيها أن يسمى بـ "الرايس" أي المرتبة الموسيقية التي تكسب صاحبها سلطة فنية معنوية قوية مؤثرة مهما قل ماله وعلمه أو عصبيته.

بالسلطة الفنية "الرايس" كان الرجل يقود حفل أحواش، الذي قد يتجاوز فيه الشعراء المحاورون "إيمارين" والموسيقيون "إيمنقرن"، والراقصون "إيمحوشن"، قد يتجاوز عدد الجميع الثلاثين إلى السبعين أو أكثر من الذكور والإناث كلهم من قرية «أفايان». ينضبون جميعهم لبراعة إيقاعات "الرايس" في قيادة عرضهم أمام جمهور غفير جله قادم من القرى المجاورة، يعرف أن نجاح العرض الاحتفالي الفني رهين بمهارة "الرايس".

هكذا، فإن شخصية محماد أولهاشمي، والد الشاعر احيا، تلاقحت فيها نتائج ممارسات الراعي الصابر، والفلاح الصادق، والمتدين الورع، والفنان الأملعي ليتوجها كلها بأن اتجه إلى احتراف التجارة، مزودا من التعلم في "تيمزكيدا" - المسجد - بما يقدر به على تكييف الحروف العربية والكلمات لتقييد بعض الضروري من الحسابات وأسماء الزبناء، ونوع السلع... وكل أساسيات عمليات البيع والشراء.

تزوج محماد أولهاشمي أولاً بامرأة، رزق منها بالإناث، أما الذكور، فسرعان ما كانوا يموتون في طفولتهم... لذلك تعددت زوجاته.

قبل ميلاد ابنه احيا. وقبل انتقال الرجل من القرية النائية إلى مدينة الدار البيضاء البعيدة. بما لا يقل عن 700 كلم. اجتاز سنة 1930 ثلثها الأول راجلا إلى أقرب مدينة إليه : تارودانت عبر جبال الأطلس الصغير في زمن لم تكن فيه الطرق معبدة. ولم تكن وسائل النقل الحديثة تطرقه لانعدام طرقها نحو "ايداوزدوت". ثم قطع الرجل الثلث الثاني من الطريق بين تارودانت ومراكش في ركاب القوافل التي تخترق فجاج الأطلس الكبير المنيع. أما الثلث الأخير من مراكش إلى الدار البيضاء فقد اكتشف فيه محماد أولهاشمي معنى الركوب فوق سطح الحافلة أزيد من 240 كلم.



نوع الحافلات التي ركبها والد الشاعر، 1930. من مراكش إلى الدار البيضاء

حل محمد أولهاشمي، والد شاعرنا بمدينة الدار البيضاء سنة 1930م، فكان بذلك من جيل الأمازيغيين الذين سيعززون رصيد سابقهم في مجالات متعددة في كل المجالات الاقتصادية والعلمية والرياضية والفنية والسياسية...

بدأ الوافد الجديد نشاطه التجاري في الدار البيضاء بفتح المتجر الأول في "بورگون" رقم 40 بزقة باستيا Bastia التي تسمى اليوم بزقة "محمد العبدري".

أجل في تلك الزقة اكترى محمد أولهاشمي محل متجره الخشبي من سيدة فرنسية، زوجة بحار فرنسي، وهما بدورهما من الرعيل الأول لجيل المهاجرين الأوروبيين في القرن العشرين، والذين كانوا يقيمون مساكنهم الخشبية حيثما وجدوا خارج السور.

بعد عشرين سنة من حلول الرجل بالدار البيضاء سيحضر معه ابنه احيا، في سنواته الأولى، على عادة السوسيين يومئذ.

هكذا يفتح محماد أولهاشمي آفاق الفن والتجارة أمام ابنه احيا الذي سيصير في جيل الربع الأخير من القرن العشرين إلى الآن أحد القلائل الذين انتقلوا في مدينة الدار البيضاء من حرفة الأب التجارة إلى ممارسة ما ورثه عنه فنيا : وما رضعه عن أمه من شاعرية.....



الدار البيضاء سنة 1928 قبيل حلول والد الشاعر

#### 4. الأسرة : نواة الفن

السيدة صفية أم الشاعر احيا شاعرة - تاماريرت - ومحماد أولهاشمي والد الشاعر إيقاعي ممتاز - راييس - والعم الهاشمي أولهاشمي من كبار الشعراء - إيمارين - كانوا جميعهم نواة فن أحواش في قريتهم "أفايان". مما جعل السكان يترقبون الخرجة الفنية التي تتجلى في خروج أسرة "أيت الهاشمي" إلى الساحة المسماة ب: "إيمي ن أوغرور" حيث سيقام الحفل المنتظر. فكان الجميع يعتبر خرجة تلك الأسرة ذاتها من العلامات البهيجة الدالة على أن الحفل المقام سيكون ممتعا.

ثم إن "الخرجة الفنية" تلك عادة فنية موسيقية تكاد تكون خاصة بوالد الشاعر وأسرته في القرية كلها. ذلك أنه لا يلتحق ب"أسايس" - ساحة الاحتفال - بمفرده بل في خرجة احتفالية جماعية يتقدمها بتفننه في أداء أنواع الإيقاعات الموسيقية البديعة

بآلة "ألون" وتبعه الزوجتان، وأمه وبناته الأربع وكلهن يتزيّن بحليهن الفضية العريقة، وأكاليل الزهور تتوج رؤوسهن وعبير الرياحين يفوح بها الزقاق.

يلتحق بالموكب الأول الأخ الهاشمي الشاعر وزوجته وبناته الثلاث مثلهن مثل السابقات أناقة ونظافة وعطرا. ينضاف إلى العائلتين عمهما محماد أو عثمان وزوجته، وبناته الثلاث. ليكتمل موكب الخرجة الفنية مخترقا الزقاق نحو ساحة الاحتفال.

الشاعر الهاشمي لا يتوقف صوته عن التغني بأشعار بديعة تتقاسم الأوانس وأمهاتهن وجدتهن ترديد لازمتها في تناغم تردد الآفاق أصداء حماسها، وتسمع السكان في أرجاء القرية، يحث بعضهم بعضا على الإسراع لإدراك أوج اللحظات الفنية الحماسية حين تتقدم "النواة الفنية" نحو وسط الساحة "أسايس" فتنتطلق زغاريد النساء ترحيبا بالموكب الفني، ويطلق الرجال بارود بنادقهم العريقة إعجابا باللوحة الفنية، وتردد الآفاق أصداء التغني الجماعي لسكان القرية بروائع "تازرارت"<sup>(6)</sup> ابتهاجا بالبداية الجيدة لحفل لم يلتئم جمع كل المشاركين والمشاركات في لوحاته بعد.

## 5. العم : محقق الأحلام

الهاشمي أولهاشمي عم الشاعر احيا، أدركناه في الأوج، كان شاعرا كفيف البصر، حاضر البديهة، قوي الذاكرة، لطيف المعشر، حلو النكتة صادق الحدس الشعري غزير الإبداع، فكان في صدارة جيل من كبار الشعراء إيمارين الذين بلغوا درجات عالية: باخشين، أكناو، أو بيهي، بن زيدا، بوزيت، بويحزماي"<sup>(7)</sup>.



الهاشمي أولهاشمي عم الشاعر احيا (ت. 1978)

لهذا الشاعر العم دور كبير في حياة الشاعر احيا، قبل ميلاده وبعده. فقبله كان محمد اولهاشمي والد الشاعر احيا يشكو بعد زواجه الأول من ظاهرة موت كل أبنائه الذكور في طفولتهم الأولى. لذلك تزوج صفية المرأة الثانية عساه ينجب غلاما يطول عمره ويسميه بأحسن الأسماء.

صادف زواجه الجديد بـ "صفية" اقتراب عيد الأضحى، ولمزيد من الحرص على إعداد كل الظروف المتفائل بها، قرر الزوج الراغب في ولد ذكر أن يتصدق برأس غنم على أخيه الهاشمي أولهاشمي الذي سيحتاج إلى ما يضحى به يوم العيد. وكان أخوه ذلك من كبار الشعراء "إيمارين" الذين لهم القدرة الغريبة على الإحساس بالأشياء الخفية، على عادة الشعراء الأمازيغيين منذ أقدم العصور - كما يقول عنهم جاك بيرك (8).

أجل، بمجرد ما تسلم الشاعر أضحية العيد، من يد أخيه حدس القصد منها فبلور حدسه في رفع أكف الضراعة قائلاً بالأمازيغية ما معناه: خير ما أدعو به لأخي هذا هو أن يرزقه الله ذكراً يطمئن به القلب وتقر به العين، ويحيي ذكره.

بعد الدعاء بزمن يسير، تأكد الجميع أن الضرة الجديدة : صفية، حامل وفي غمرة خوف ورجاء الزوج، حدث أن رقد أخوه الشاعر الهاشمي في ضريح سيدي إبراهيم أو عمرو، فإذا به يرى في حلمه العالم الصالح دفين الضريح نفسه يأمره بأن يبادر حالاً ليبشر شقيقه محماد بقرب ميلاد غلامه الذي يجب أن يختار له من بين كل الأسماء اسم "أحيا".

## 6. احيا : ميلاد فنان :

أ. الميلاد :

في ليلة عقيقة الطفل احيا، المولود سنة 1949 م، حضر أخواله من قبيلة "أرغن" وفق عادة تسمى "تارزيفت" التي من بين هداياها تيس يذبحونه بمجرد وصولهم فرحا بسلامة ابنتهم، وبصحة وليدها.

واحتفاء بأحوال المولود، أقام لهم أعمامه حفل أحواش، ونظرا لما تركه ذلك الحفل الليلي من جميل الأصداء اضطر الجميع في غده لإعادة إقامة مثله في زوال اليوم نفسه، إرضاء لشخصيات غيبتها ظروف طارئة. وكان في صدارة تلك الشخصيات شيخ القبيلة "أمغار محماد أبو درار" من مكزرات والعدلين "سي موسى" و"سي لحسن مخلوف".

خلال احتدام الحوارات الشعرية حول منطقة "إيديكل" بين كبار الشعراء فاجأ الشاعر الهاشمي - عم احيا - أمغار "محماد" بالقول :

<p>مرحبا بك يا أخي "ابن بولاه"          احرثوا من هنا إلى "أكني ن أوزاغار"          تقدموا إلى الأعماق، الأبواب كسرتوها          مات سليمان، وذهب علي اوبراهيم          والذين يتعودون الصمود في كمين المواجهة</p>	<p>- مرحبا بيك أكما يوس ن بولاه          - كرزات زكيس إيخ آر آكني ن أوزاغار          - آغدات آر آكونس، تيفلويين آطرازم          - يموت سليمان، ايدا علي اوبراهيم          - د ويلي إيتيلن غ اوشبارن ضيد</p>
--	---

واضح أن ظاهر الشعر يقرر حقيقة الانتصار في معركة ويذكر بعض الذين استشهدوا فيها. ورغم ذلك فإن شعر أمثال "لهاشمي" لا يقف الناس عند فهم ظاهره، بل لابد من تأويل رموزه للوصول إلى المعنى الرمزي الخفي، فإذا بشيخ القبيلة "محمد" يرمز إلى والد الطفل المولود. والانتصار في معركة رمز فيها الشعر إلى بداية إنجاب الذكور. ليأتي : معنى الحث في البيت الثاني رمزا إلى أن الزوجة الجديدة ستلد ذكورا. ويعتبر الأمر بكسر الأبواب في البيت الثالث رمزا لإبطال موانع ولادة الصبيان وزوال أسباب موتهم.

## المبحث الثاني : مراحل النشأة الشعرية

### 1. مرحلة الاحتكاك بالشعراء

بعد بلوغ الطفل احيا سن المراهقة سيكون قد احتك بعالم الشعر والشعراء نتيجة كون عمه الهاشمي الكفيف البصر، يحتاج لمن يقوده، فكان الطفل احيا أكثر المتطوعين لمرافقة العم الضرير.

كانت تكثر دعوات الناس لحضور حفلات أحواش في مختلف قرى قبيلة "إيداوزدوت" وغيرها من قرى القبائل الأخرى وخاصة المجاورة مثل "إيداوليميت"، و"آرغن"...

اعتاد الطفل احيا إحصار بغلة أبيه ليوصل على متنها عمه الشاعر الكفيف إلى حيث ينتظره الناس المحتفلون.

من جميل ما يتذكره الطفل المرافق أنه كان يحس في قرارة نفسه بأنه لا يقود رجلا ضريرا في حاجة لمن يأخذ بيده، بل يشعر بأنه يقود رجلا يعتقد الناس أنه في مضامين شعره كأنه يرى ما لا يراه المبصرون. لذلك كان الطفل احيا يحس في سن مبكرة أن للشعر "أمارك" جلاله، ولبدعه مهابته. ويزيد الطفل إعجابا بعمه حين يراه قليل المال والمتاع ورغم ذلك يشعر كيف أن الأغنياء يحتفلون بمحضره ويتهجون بمقدمه.

يرى عمه الأمي يجالس العلماء الذين يحرصون على تقريبه منهم، وإفهامه ما لا يفهمه غيره من المبصرين وفوق ذلك يرى في عمه رجلا يحترمه من بيده السلطة، وهو الأعزل الفقير الضرير...

هكذا أدرك الطفل احيا أن للشعر سلطة أقوى من المال والجاه والنفوذ لذلك كان حين يركب مع عمه على ظهر بغلتهم يشعر باطمئنان غريب، وزهو عجيب، دون أن يعرف بالتحديد مصدر ذلك... فكان طوال طفولته يلازم عمه لعله يعرف السبب...

يتذكر احيا أنه كان يقول لمن يراه في أناقته على بغلة أبيه في اتجاه دار عمه الشاعر يقول للذين يتعمدون سؤاله إلى أين وهم عارفون؟ ولكن يروقهم جواب الطفل المألوف: "إني راكب لإحضار فن "أمارك" - أي الشعر - عوض أن يقول: "إني ذاهب لإحضار عمي الهاشمي". لأن الطفل يشعر بأن "الشعر" ليس مجرد كلام بل قيمة رفيعة يشعر في قرارته بأهميتها الكبيرة، وإن لم تكن من الأمور الملموسة.

ذلكم الشعور، سيزيد رسوخا في أعماق الطفل احيا، لما يتعرف بواسطة عمه الهاشمي على كبار الشعراء (إيمارين) الذين كان جلهم لا يملكون الأموال، ولكنهم دائما في أحسن حال: ذات نقيّة، وبزة أنيقة، ومكانة مرموقة في المجالس، وحول موائد الأكل وفي ساحات أحواش. إن "إيمارين" ذوي سلطة عجيبة حتى على رجال السلطة الزمنية.

كان من أولئك الشعراء الذين جالسهم احيا خلال مرافقته عمه أولهاشمي،  
الشعراء المشاهير يومئذ، ومنهم :

- امبارك بن زيدا من طاطا
- سيدي عمر أولحانافي من طاطا
- الحسين أساكني من آرغن
- الحاج أسباعي من إيسافن
- علي بيضني من إيسافن
- حماد باداز من إيسافن
- امحمد باخشين من إيداووزدوت
- محمد بو حزمي من إينداوزال
- عثمان أوبلعيد من إينداوزال

...

## 2. مرحلة الحفظ :

من أول النصوص الشعرية التي حفظها الشاعر احيا، ويتذكرها إلى يومنا هذا،  
محاورة شعرية بين سيدي عمر أولحانافي من طاطا وعمه الهاشمي من إيداووزدوت.  
يتذكر الشاعر احيا، أنه لما حمي وطيس لوحات ”أحواش“ وظهر أن سيدي  
عمر أولحانافي سينشد شعره ليحاور ”أولهاشمي“ الذي قال :

- |  |  |
|--|--|
| هذه الرحي الجديدة، لم يجربها أحد بعد           | - آزر كاد لجديد أورتاتن يوم يان        |
| أيها المشيد سدها، ترى أهو قوي ؟                | - يان اينان أو كوك نس أو كون إيس ايصلح |
| كي لا يعصف به رعد، ويسويه مع الأرض             | - آداور ايندر ييكيك إيخلوت آخار أكال   |
| أما هذه الرحي القديمة فإن الرياح تعبت بدواليها | - إيميا يا قديماد مدين كاتيشاف إي رّيح |

- رزاناس نيت أو كوكُ أورا ايزاض إي يان | خربوا سدها، فلا تطحن لأحد  
فأجابه عمر أولحانافي بقوله :

- تیموغرا تکزمداغ س ایغیرن وامان | المشیخة حطت من جدید فی «ایغیرن وامان»  
- فلنتاكد ایاگوزول کیی تیگو ضیوین | مخلفة لك الندامة یا «أگوزول»  
- کولو ایرطالن دافکان ایراتن غوین | کل القروض التي قرض، سینالها  
فرد علیه الشاعر الهاشمي :

- ایس آتاقبیلت تحاضرم أسرون ساولغ | یا سکان القبلیة، هل کلکم حاضرین لأنصحکم؟  
- هان أورد لفرح آد ایسموسن سی عومار | لیس لیشارکنا فرحنا هو ما أتى بـ «السی عمر»  
- ایسن ایخلا یاگادیر رایخلو نیحیت | بل انتهى من تخریب «أكادیر» فجاء لیخرب «النیحت»  
- لقاید محامید داتن ایسن ایسرحت | القاید محامید الذی یعرف [سوء نواياه] طرده  
- غید آرتن کیس ربون ویلیت اور ایسن | هنا یحمله علی ظهورهم جاهلوه  
فرد علیه سیدی عمر أولحانافي فورا :

- اور نفوغ آیلیغ نسکر روط نفلتنت | لم أطرده، قاتلت حتی ملأت مقبرة هنالك  
- اولاه آمکم أوسیغ آدلت أولآ آرت نساوال | تالله ما حملت ذلأ، ولن أنطق به  
- نسن أجمیل ایویدا خلانین آفایان | نعترف بجمیل الذین خربوا «آفایان»  
- تاکات د أو صلاب ایسمغی واکال نس | الدعوة المشؤومة، والضرب المؤلم نبات أرضه  
تم «ایسوس»<sup>(9)</sup> سیدی عمر أولحانافي :

- لهاشمي آعطارن تیسکرت | الهاشمي بائع متجول یتاجر فی الثوم  
- أوراك ایحتاجا آیتاسی سلت | لا یحتاج حملة فی السلال علی الظهر  
- ایگایاسنت ربی غ ایمینس | فالله أنبت له الثوم فی فمه

### 3. مرحلة التلقين :

ذات يوم من أيام مراهقته، أخبر احيا الشاعر سيدي عبد السلام - أحد كبار الشعراء - بأنه مغرم بفتاة غاية في الجمال، ويود التقدم لخطبتها، وتمهيدا لطلب يدها لا بد من إقناعها في عادة "صقر"<sup>(10)</sup> وخير ما فكر في إقناعها به هو الشعر، لذلك التمس العاشق الولهان من الشاعر النصح سيدي عبد السلام أن يلقنه شعرا يقنع به فتاته، فقال له الشاعر احفظ ما يلي وقله لها هكذا :

"الله المعين" هو أحسن باب  
يفتحة المرء نحو الطرق السالكة  
طوي الحرير، ووضع حيث يسان  
سنوات أحكم أناس الإغلاق عليه  
في هذا اليوم فتحوا أمامه الأبواب  
فوجدتم، أيها الميزان الذهب  
فلترن "الأرباع" و"الريال"  
إن المكان المشهور بتداول «الدنانير»  
لم يسبق أن يئس منه العقل

- آليعاون ايكا لباب ايفولكين  
- آرس ايرزم يان ايغاراسن  
- اينوضا ملف ييلي غ ايتيليبي  
- ايسكاسن آتين ركلن مدن  
- غاساد رزمناسند إيمان  
- توفام داغ آميزان أورغ  
- توزان كا لا ربيع أولالريال  
- بيناغ آتصرافن ايدينارن  
- اورجون كيس ايقنض لعائل

أضاف سيدي عبد السلام موضحا للشاعر أن في هذا الشعر من الصور الرمزية ما يغري جمالها من ثناء ويزيدها عناية به وتلهفا للمزيد من الشعر وزاد سيدي عبد السلام يخبر المراهق احيا قائلا : وقد تفاجؤك بأن تجيبك شعرا، لذلك احفظ هذا الرد:

- آربي آمال حراد ايفوغن

- وانا ايران آكيد ايصرف

- مليي ماسران آتيد ايشاور

بالله أيتها العملة الجديدة

[ارشدي] الذي يرغب في تداولك

أرشديه إلى من يستشيره [في شأنك]

ونصحه الشاعر سيدي عبد السلام، بأن يجعل هذا المقطع هو آخر ما ينشد ليؤكد لها به أنه يحبها، ويود خطبتها للزواج بها.

#### 4. مرحلة التجريب :

كان أول حوار شعري جرب به الشاعر حظه في مجال الإبداع، يوم تملك حب الإبداع الشعري جوانحه، فأصبح يحرص على حضور كل مناسبة يعرف بأن إنشاد الشعر سيلازم حفلها... وأصبح يحرص على معرفة القدرات الإبداعية لكل شعراء قبيلته.

انطلق الفتى احيا في مشروعه الشعري بتصنيف الشعراء قوة وضعفا، دون أن يدرك يومئذ أنه بذلك يمارس بالفعل "مقابل الشعراء" و"مناوراتهم".

أجل، انطلاقا من معرفته بمستوى الشعراء الموزعين على حفلات أحواش يختار احيا الحفل الذي يعرف أن شعراءه من أكثر الشعراء ضعفا فيحرص على أن يباغتهم بحضوره، ولو لم يكن مدعوا أصلا، والتطفل من دعائم "مقابل" الشعراء. ويزيد تمويهها حين يتعمد التصريح بأنه اعتذر عن حضور حفل دعي للمشاركة فيه، ورغم أنه قريب من قرينته، فضل حضور هذا الحفل البعيد.

وغالبا ما كان الشاعر يفعل ذلك إذا كان الحفل المعتذر عن حضوره يوجد فيه الشعراء الممتازون.

هكذا بدأ مرحلة التجريب باختيار حفلات الشعراء الضعاف واستبداده بالبداء إنشادا ومغامرته باختيار هجو الشعراء الضعاف مما يجعل حضوره يلفت الانتباه. فيلمع نجمه حيث يفتقد الجمهور بدر كبار الشعراء.

حدث مرارا أن قطع الشاعر في مرحلة التجريب تلك بمسافات طوال في الليل ليفاجأ في آخر اللحظات بحضور شاعر من الشعراء الأقوياء، حينئذ يعيد كل حساباته، ويعدل خطته لأنه أصبح يدرك أن الشعر حرب كلامية سلاحها الخدعة، والمقالب والمناورات. ولكي يتجنب خسارتها في بداياته، يحرص على أن يكون أول المنشدين لأنه بذلك سيوجه الشعراء بعده للموضوع الذي يكون قد هيا نفسه للإبداع فيه، ثم يترك بذلك صدى طيبا لأنه ألف بعد ذلك أن يتأسف لكونه مضطر لمغادرة الحفل قصد الإسراع لتلبية دعوة احتفال آخر، لا يمكنه الإخلال بوعده الحضور فيه. ويزيد لباقة بما يؤكد أنه يحرص على التبريك والتهنئة لأصحاب الحفل المقام، قبل الالتحاق بالحفل الثاني وهو في الحقيقة يتحاشى سوء المصير الشعري.

إذا وصل مكان الحفل الثاني ذاك لا يلتحق مباشرة بساحة الشعراء إلا بعد أن يتعرف من بعض أصدقائه على المواضيع التي يعالجها الشعراء. وأيهم جدير بالمواجهة. ومن منهم لا يستحق مستواه المجازاة. ويجمع عن كل شاعر بعض نقائصه ومثالبه.. وبهذا النوع من «تجسس الشعراء» يكون احيا قد هيا نفسه لدخول الساحة وغالبا ما يعتذر فيها عن كونه لم يستطع الحضور منذ البداية إذ كان يرتبط مسبقا بحفل القرية التي منها جاء قبل لحظات.

من المفاجئات التي صادفته في تلك المرحلة ما حدث له يوم غادر احتفالا في أوج حماس شعرائه الأفداد، وفضل السلامة باختيار الذهاب إلى قبيلة ايسافن وهو متأكد أن سهرتها فرصة متاحة يجب أن يغتنم ضعف مستوى شعرائها ليزيد نجمه لمعانا بينهم.

بعد أشواط من التألق، ونظرا لكونه كان في عز المراهقة، زاد حماسا، لما تجرأ ليتغزل في شعره تلك الأمسية بإحدى الفتيات الحاضرات في الحفل. رافعا صوته بإنشاد غزله أمام الجمهور، وهو يتوسط الإيقاعيين والمردددين والمرددات اللائي كانت ضمنهم المتغزل بها في قوله :

يا ليت لنا أجنحة نجول بها  
في سماوات الله الذي سيمكننا  
من رؤية "اللوح المحفوظ" كي نقرأه  
لنعرف هل جمعنا بالذي يغار علينا

- ملا كانلي ريش آد نسوتل  
- غ ايكنوان ن ربي آداغ ايمل  
- نزر لوح لمحفوظ أت نغر  
- ايس آغ ايسمون دباب ن سيعر

فوجئ الشاعر الجريء، بالفتاة المتغزل بها تقاطعه مجيبة إياه بشعر أنشدته بطريقة مؤثرة، وهي تقول أمام الملاء :

أنت يا هذا الصقر المجنح  
أينما تقترح سنذهب إليه  
سواء أكان منحدرًا أم عقبه

- كيي آيگيدراد بولارياش  
- بينا ساغ تنييت ندو سرسن  
- ايگيت آكسارنغ ايكا آساون

اضطر الشاعر احيا للرد بما يشعرها بأن غزله ما كان عليها أن تفهم منه غير كونه إبداع فني على مستوى الكلام لا غير، وزاد في ذلك الإبداع ما يلي :

أتعرف ما الذي يُبكي ويؤلم الكبد؟  
أتعرف ما الذي يضني قلب المرء؟  
أتعرف ما الذي يزعج ويجعل القلب نادما؟  
أتعرف ما الذي يؤدي بالمرء إلى الارتباك؟  
[انه] دموع فرح من ارتضاه القلب  
كيف يا ضناه تزول؟

- ايسنت مايسالان تاسا ايصروت؟  
- ايسنت ما يتغيارن لقالب ن يان؟  
- ايسنت مايسكارن شطون ايندم وول؟  
- ايسنت مايتاوين يان آرد ايتلف؟  
- لفرح د ايمطاون ن يان ايرضا وول؟  
- ما منك آتا گوضينس آسا زراينت

مرحلة التجريب تلك جعلت الشاب احيا يتمرس بحروب وبنماورات ومقابل الشعراء والشواعر فتراكمت تجاربه. وانطلق تداول الناس شعره واسمه. وبدأ يسمع الإشادة بكفاءته. مما جعله يطمح إلى المشاركة في لقاءات ليس كل شعرائها من المستوى المتدني. ثم تبين له أن في تباين المستويات الإبداعية قوة وضعفا، تكمن

المفاجئات الممتعة للجمهور الذي قد يجد فيها نوعاً من المناورات التي يورط فيها الشعراء بعضهم بعضاً فكان الشاعر أحياناً يحرص على توريث شاعر هزيل في مناقشة شعرية لموضوع لا يفهم أبعاده. بعد ذلك يتخلص منه ليحاري غيره من الأقوياء، فينتهي الحفل كله ببروز الشاعر أحياناً ضمن البارعين.

في هذه المرحلة ذاتها يمارس أحياناً مناورة قلماً يتفطن الشعراء إلى مدى تأثيرها في الجمهور، ذلك أن شاعرنا من المبدعين القلائل الذين يراعون في أداء الإيقاعات الموسيقية للرقصات التي يتحاورون فيها شعراً.

توظيف الشاعر براعته الموسيقية تلك وسيلة فنية مضافة، يتفادى بها ما يقع فيه غيره من الذين يضطرون للاستسلام أمام قوة شكيمة إبداع محاورهم. فالعادة جرت بأن يصمت شاعر لا يستطيع مجارات المفلقين ولا عيب في ذلك، فالمحاورات الشعرية يوم لك ويوم عليك.. ولكن الشاعر أحياناً لا يصمت استسلاماً بل يلجأ إلى حيلة فنية تعطي الانطباع للجمهور بأنه فنان متعدد المواهب حين يروونه يخرج من صف الشعراء ليلتحق بمجموعة الإيقاعيين، فينتظر الحاضرون براعته في الموسيقى بعد براعته في الشعر. وكم كان يحرص ليس على مجرد المشاركة في احتدام الأشواط الموسيقية، بل على الانفراد بقيادة شوط أو لوحة كاملة من الرقصة كلها. وهو أمر قليل الممارسة من طرف الشعراء المحاورين "إيمارين".

كل ذلك قد يكون في بعض الحالات، مجرد تمويه، ينسحب به من إعصار عواصف الشعراء حتى تهدأ زوابع حواراتهم، وينال منهم الجهد والتعب والإرهاق... عندئذ يعود هو إلى صفهم مستريحاً مستعداً بقوة الذهن لخوض غمار الحوارات الشعرية.

أجل تأكد أن الشاعر في مرحلة التجريب، جمع ما تفرق بين أمه صافية وأبيه محماد، وعمه الهاشمي: الموهبة الشعرية رضعها من أمه الشاعرة. والموهبة الموسيقية ورثها عن أبيه "الرايس"، وسلاطة اللسان من مزايا هجاء عمه الهاشمي "أمارير"

ولكي يؤكد فعلا أنه انتقل من مرحلة التجريب إلى مرحلة الإبداع الخالص لابد من المرور بمرحلة "طقوس العبور".

## المبحث الثالث : مراحل طقوس العبور

### 1. سببها :

حدث أن أقيم "معروف الرما" (11) في قرية "تيلكيست" بقبيلة "إداوزدوت"، وبعد انطلاق التناوب عبر القرى الأخرى أياما، وكانت عادة احيا هي أن يكون من الفتيان المعروفين في ذلك الاحتفال بـ "المستخدمين" أي الشبان الذين يتطوعون في قريتهم بملازمة وخدمة رجال الاحتفال، ويتولون إحضار الهدايا من عند نساء القرية التي حل دورها.

بعد مرور ثلاثة أيام مرهقة، جاء دور الاحتفال في قرية "أفايان". ونظرا لما بذله احيا من جهد جهيد في ليالي القرى السابقة باعتباره من فتيان القبيلة "المستخدمين" وما أصابه من إرهاق السهر المورق المتتابع ثلاثة ليال، نظر الكل ذلك، وبمجرد ما وصل مع المحتفلين إلى قريته "أفايان" انسل من بينهم، والتحق بمنزله ليخلد إلى النوم.

دخل "المستخدم" احيا إحدى الغرف ونام نوما عميقا، وفي لحظة من اللحظات أحس بزحف أفعى تقترب منه، فانتفض مذعورا، وهو يصيح من شدة الهلع مرددا بالأمازيغية "الكماص، الكماص" - الأفعى، الأفعى... أدركته أمه صافية التي كانت منهمكة في إعداد الهدية التي سيوصلها إلى رجالات "معروف الرما"... أدركته باحثة عن الأفعى في الغرفة، فلم تجد لها أثرا... وتقدمت منه تجمع الحصر في حذر شديد، إلى أن طوتها كلها فلم يظهر للأفعى أثر...

عندها حملت الأم في ابنها المرتجف، ووجدته بنظرة استغراب دال على أن ابنها ارتكب المحذور بانسلاله هاربا من خدمة ”الرما“، ليختلس لحظات نوم يبعده عن قيامه بدوره المؤلف منه القيام به، فخاطبته أمه في رنة عتاب بما معناه : ”أنصحك بالخروج إلى حيث اجتمع رجال القبيلة، أما الأفعى المخيفة، فلا وجود لها أصلا في الغرفة، ولا في الدار كلها، بل هي كابوس مخيف، وتهيئات مزعجة“.

اعتذر الفتى لأمه، وتسلم منها الهدية التي يجب أن يسلمها ”للرما“. وهو في اتجاه ساحة ”إيمي ن أوكرور“ حيث اجتماعهم، فلمحه الشريف مولاي اليزيد المشهور يومئذ بكونه الرجل المحترم الذي يقدمه سكان القبيلة لتولي دور الدعاء المبارك لكل من قدم هدية مشاركته لتمويل الحفل المقام.

بمجرد ما وصل الفتى ”احيا“ ساحة ”الكور“ تناول الشريف مولاي اليزيد قالب سكر من الركام الذي على يمينه من مجموع الهدايا المقدمة ”للرما“، ورفع صوته مخاطبا جميع الرجال ”الرما“ المحيطين بالساحة قائلا : أرجوكم انفخوا جميعا في اتجاه هذا السكر، وأنتم تنوون في ضمائرهم أن يصير من نهديه إليه شاعرا جديدا يرفع شأننا بين الناس....

في شكل طقوسي مؤثر، فعل الجميع ما طلبه الشريف ليصادف وصول احيا الساحة فتقدم نحوه الشريف بقالب السكر يدعو له بالشاعرية، ويؤمن الحاضرون على دعائه فتسلم احيا السكر، وقعد منبها، مندهشا يؤمن مع المؤمنين ”أمين“.

## 2. الزيارة :

بمجرد ما شرب الفتى احيا أول كأس أتاي مهيا بسكر بركة ”الرما“ ودعائهم أحس في أعماقه بحلاوة أججت فيه طموح الشعر والموسيقى، فقرر الانتقال بعد ذلك الإحساس من مرحلة التجريب التي أنهاها بدعاء ”الرما“ إلى مرحلة ”زيارت“

فعزم على الذهاب إلى سيدي موسى أوبراهيم الذي يوجد قبره في واد بعيد عن القرية. الوصول إليه مخيف نهارا فبالأحرى الذهاب إليه ليلا، أو المبيت بجواره. رغم أن كل ذلك كان مخيفا، فإن احيا- إلى يومنا هذا يستغرب من مصدر جرأة تلك الليلة الفاصلة بين أن يكون شاعرا أو أن لا يكون.

### 3. الزمان والمكان :

انتظر الفتى احيا حلول الليلة المحددة على أحر من الجمر، وترقب انتشار ظلامها، وتفاءل بمصادفة تلك الليلة إشعاع القمر المنير في كل الآفاق، وظهور المحجة البيضاء أمامه، وهو خارج من قرية "أفايان" في اتجاه أعماق الوادي الرهيب.

تحدى الفتى المشتاق مشاق الطريق ووعورة المسالك، ووحشة الليل، إلى أن أشرف على المكان الذي ظهر له فيه قبر سيدي موسى أوبراهيم. في تلك اللحظة تملك شعور مهيب الفتى الساري. وبعد هنيهة شعر بمفارقة غريبة إذ يظهر له القبر المقصود وهو على مرمى حجر، وفي الآن نفسه يرى مسلك الوصول إلى الضريح يتخذ شكلا حلزونيا، فانخرط احيا في الدوران الحلزوني دون أن يستطيع الخروج منه ولا الوصول إلى الضريح، وكان يشعر بشيء غريب يحول دون خطواته ومخالفة الدوران الحلزوني الذي لا نهاية له، وإن ظهر أن في مركز دورانه يستقر الضريح المقصود.

هكذا لم يبرح الفتى مكان دورانه طوال الليل، حتى أشرف القمر المنير على الأفول، فخاف أن يبقى بعد ذلك في الظلام الدامس.

في لحظة شعوره بذلك أحس بثقل جسده المتعب، وبوهن ركبتيه، وببطء خطواته. فتهالك وهو يختر على الأرض من شدة الإرهاق، فامتنع عليه اجتياز مقدار الخطوتين الفاصلتين بينه وبين باب ضريح قبر سيدي موسى أوبراهيم.

في لحظة اليأس تلك استيقظ فوراً وهو يشعر بخفة جسده، وراحة بدنه، وبهجة تغمر أعماقه. بالإضافة إلى أنه في كامل وعيه، مما جعله يحملق في قبور المقبرة التي توسطها، ويمدد يده ليتأكد من كونه يراها مبسوطة في نور القمر المختفي وراء القمم، ويلامس بها بعض الحشائش، والنباتات المنتشرة جوار القبور.

لكي يصدق حقيقة شعوره الغريب تعمد الوقوف على قدميه، يتلمسها، ويتمسد ساقيه، ويفرك عينيه ليتأكد من كونه واقف أمام باب الضريح المقصود. ولكي يبدد كل الشكوك تراجع بضع خطوات إلى الوراء. ثم تقدم نحو باب الضريح، فلم تعد خطواته في تتابع حلزوني بل هي في اتجاه مستقيم يقرب أكثر من مدخل الضريح.

ابتهج الفتى بكونه ولج المكان، وأصبح يتبين استطالة قبر دفينه، ولم يشعر إطلاقاً بأي خوف وهو يشاهد بألم عينيه ثعباناً يزحف بجوار ذلك القبر، بل استغرب الخطو إزاءه باطمئنان خارق للعادة، ولم يحس برغبة الابتعاد التلقائي خوفاً من الزواحف. ولم يفكر في طرد الثعبان أو قتله، بل مد إليه يده، ليحثه في رفق واطمئنان على أن يفسح له مجال الاقتراب أكثر من القبر والجلوس بجواره.

لاحظ احياً أن الثعبان ذاته لم ينزعج منه، بل زحف بهدوء إلى أن اختفى نهائياً في جحر يبدو أنه عميق في جوف قبر سيدي موسى أو إبراهيم.

في تلك اللحظة، فسر الزائر ما حدث تفسيراً يفهم منه أن قصده تحقق من الزيارة، أي أنه سيصير شاعراً بفضل إيجابية تلك الطقوس التي سيعبر خلالها المسافة الفاصلة بين الشعراء وعامة الناس في العادات والمعتقدات المتوارثة عبر العصور.

فسر احياً المسلك الحلزوني نحو الضريح، بالمعاناة الشعرية، والتحدي والاستمرار. وفسر الدخول إلى الضريح، بدخوله إلى عالم الشعر والشعراء المبدعين، وفسر شعوره بالاطمئنان رغم وجوده هو والثعبان داخل جدران الضريح، فسر ذلك

بأنه سيكون من الشعراء المحاورين الكبار الذين يرمز إليهم في الشعر الأمازيغي ب  
"أعيساوي"، مروض الأفاعي.

#### 4. الرقود، ورموز الرؤيا :

رغم فهم احيا تلك الرمزيات، كما هي في جل رموز الشعر الأمازيغي، رغم ذلك قرّر التأكد من سلامة فهمه بضرورة إتمام مراحل طقوس العبور وذلك بأن ينوي النوم جوار القبر داخل الضريح، وينتظر الرؤيا الحلمية التي ستحسم في شأن شاعريته، فبدون الرقود الطقوسي والرؤيا الإيجابية في الحلم<sup>(12)</sup> يبقى الشك في الشاعرية واردا.

لذلك لم يخف الفتى من الثعبان، الداخلى جحره، ولن ينزعج من خروجه إليه إذا رقد قرب الجحر جوار القبر ذاته.

هكذا استلقى الفتى نائما نوما عميقا، لم يستيقظ منه إلا بعدما رأى في حلمه الطقوسي ذاك عمه الشاعر الهاشمي يقف بجانب مطفية المياه في مدرسة سيدي ابراهيم أو عمرو في قرية "أفايان" فانتظر احيا عمه حتى أخرج الدلو مملوءا بماء رقراق من عمق المطفية. عندها انقض احيا على الدلو بكلتا يديه، وبكل ما أوتي من قوة لينتزع من عمه المغلوب على أمره، فتخلى له عن الدلو ومائه قائلا في بسطه المعهود "هاك سوت كولو أمورّان"، أي: إليك الدلو واشرب الماء كله يا عنيد.

على تلك الجملة استيقظ احيا النائم جوار القبر، وهو متأكد من أنه شرب الإلهام الشعري - الماء<sup>(13)</sup> - المبارك بوجوده في مطفية العالم الصوفي سيدي ابراهيم أو عمرو، وأن ذلك الشرب كان بميزة التفوق "مورّان" التي منحه إياها شاعر كبير.

هكذا عاد احيا إلى قريته شاعرا، يترقب إقامة أول احتفال أحواش ليجرب فيه "سما" أي "هجاء" يشترك فيه مع الثعبان الذي وجدته في الضريح ملهم الشعر سيدي موسى أوبراهيم. وفي انتظار ذلك عاد إلى الضريح حيث اكتفى بذبح ديك على عادة القدماء<sup>(14)</sup>.

## 5. الفتح الشعري :

بعد اجتياز الشاعر مرحلة ”طقوس العبور“ بنجاح، لم يطل زمن انتظاره المشاركة في حوار الشعراء ليؤكد جدارته الإبداعية الجديدة.

أقيم حفل أحواش في ساحة ”يمي اوكرور“ في قرية ”أفايان“ نفسها، فكانت الفرصة الأولى التي سيفاجئ فيها احيا جميع السكان بأنه صار الشاعر الجديد الذي سينشر مكارمهم في الآفاق.

خلال اللوحة الأولى من حفل أحواش، تقدم الشاعر احيا على عادة كبار الشعراء رافعا صوته ب ”تالالايث“، وبمجرد ما سمعه عمه الشاعر الهاشمي القابع في منزله، خرج مسرعا يتلمس الجدران - لأنه ضيرير - ليلتحق بساحة أحواش فلم يتمالك نفسه وهو يسائل احيا، ابن شقيقه محماد قائلا هذا الشعر الذي يتذكره الناس إلى يومنا هذا، قائلا :

لنسأل احيي عن ”هضاب النيحيت“	- آد نساقسا احيا غ ايكنان نم أنيحيث
هل منحتك ثمن قربانك	- ايساون فكان أتيك ن تغرسي لي تيويم

فرد عليه احيا بثقة كبيرة قائلا في بيتين :

لن يضيع الثور في حضرة الصالحين	- أوراك ايجلي واغي غ لمراح ن صالحين
إذا لم نكن نقرأ، سيوحى لنا بطرق أخرى	- ايغ اور نغري ساغ إيباين إي طييا أغاراس

فبادره عمه الهاشمي بشراسة غاضبة :

يا إلهي، ما هذا الذي ولده لي أخي الأكبر	- آلاه أوكبار أداذا مليي مايي توروت
ليس ب ”احيي“ وإنما زعمتم أنه حي	- أوراك إيكي احيا ديس كاتنام حيان
الاسم [الشنيغ] الذي يلائمه لم أخبر به أحد بعد	- ايسم داس راست نك أورتات مليغ إي يان

فباغته احيا بوقاحة الشعراء المستفزين :

- ملاد ايس توفيت داداك ديس ايرا أك ايكرف  
- ايشيب أورگاز حراد ايفغ أيتمليي  
- نفوغ اك تيمزكيدا قغاتاغ ايسوياس  
- يان ايزرين أزمز نس يانف غ أوغاراس  
لو صادفت أخاك الأكبر لكتفك  
هرم الرجل، فبادر بالخروج ليترنح  
خرجنا لك من المسجد، فاخرج لنا من ساحة الرقص  
من استمتع بزمنه، فليبتعد عن طريقنا  
يظهر المعنى الحرفي للحوار أن :

الشاعر الهاشمي يسأل احيا هل منحتة مرتفعات قبيلتهم ”النيحيت“ ثمن  
الذبيحة التي ذبحها... وهو يشير بذلك إلى ما أخفاه عليه الشاعر من ذبحه لديك  
في طقوس العبور على عادة القدماء(15).

فرد عليه احيا بما ترجم معناه الحرفي بكون الثور لم يكن ذبحه في أضرحة  
الأولياء هباء. وكون الأمي إذا تاه عن الطريق رفع يديه إلى ربه فيهديه سواء السبيل.  
فبادره عمه الهاشمي بشراسة الغاضب والذي يعاتب شقيقه الميت عن كونه لم  
يخلف بعد موته من هو جدير بالتقدير، وزاد معاتب الميت على كونه أخطأ التفاؤل  
لما سمى مولوده باسم احيا، وهو غير جدير بالحياة، لذلك أكد الشاعر أن الاسم  
الشنيع المطابق لابن أخيه، ليس هو احيا بل سيفكر من جديد لياغت الجميع بالاسم  
الشنيع الذي سيغير به الاسم الجميل احيا.

فأجابه احيا بوقاحة وهو قائلاً لعمه : لو بقي أخوك الأكبر حيا، لقام بتربيتك  
بوضع القيود في يديك ورجليك، وأنت الشيخ الهرم المتصابي.

وزاد الشاعر الجديد ايلاما في هجائه إذ نصح عمه المسن بملازمة العبادة في  
مسجد القرية، والابتعاد عن ساحات الحوارات الشعرية للشباب، لأن الحياة هكذا:  
من اجتاز مرحلة، انسحب ليفسح المجال لمن بعده. ألسنا إزاء صراع بين ثعبانين  
رمزيين؟

بافتح الشعري في هذا الحوار أكد احيا لعمه، ولجميع السكان أنه صار شاعرا، وأن أحلامه ودعوات "الرما" ورؤيا أحلام طقوس العبور، كلها تجلت في عنف أول محاورة شعرية في حياته الإبداعية، إزاء أحد أشد شعراء القبيلة شكيمة الشاعر الهاشمي، الذي يمكن أن نقول عنه أنه هو الذي وقع شهادة إجازة نجاح احيا في اجتياز امتحان طقوس العبور الشعري، ومنذ ذلك اليوم صار الشاعر الجديد يدعى لحضور الولائم الكبرى، والاحتفالات الميمونة عبر القرى والقبائل وأصبح نجمه يسطع في المحاورات الشعرية خلال فن "أحواش".



## الفصل الثاني : احيا : في الدار البيضاء

### المبحث الأول : الاستقرار في الدار البيضاء

#### 1. القدوم الأول سنة 1955 :

علاقة الشاعر احيا بمدينة الدار البيضاء، بدأت بزيارته لها منذ طفولته الأولى، رفقة أبيه الذي كان يتعاطى فيها التجارة منذ سنة 1930م، كما سبق أن رأينا.

كانت سنة 1955 من تلك السنوات التي بقيت ذكرياتها راسخة في ذهن الطفل احيا، حيث يتذكر كيف أدخله والده إلى مدرسة "الراهبات" في حي بوركون، قصد التهيو لتعليم طرق الحساب بالطرق المخالفة للطرق "الدمغية" العجيبة المعتادة، وكذلك الاستعداد لتعلم اللغة الفرنسية، ليكون قادرا - فيما بعد - على التخاطب مع زبناء المتجر من الأوروبيين. أما الدارجة المغربية فتعلمها يتم بالممارسة خارج المتجر الخاص بالأمازيغية.

أصيب والد الطفل احيا. بمرض في مدينة الدار البيضاء، مما فرض عليه العودة إلى "تامازيرت" أفايان، رفقة ابنه ذاك، وقد صادفت تلك العودة تاريخ استقلال المغرب سنة 1956م. بعد عودة المغفور له الملك محمد الخامس من المنفى. الحدث الوطني الذي بعث من جديد الاحتفالات المغربية التي أوقفها المغاربة احتجاجا على نفي الملك منذ سنة 1953م فصار المغرب من أقصاه إلى أقصاه، زاهدا في الأعياد، عزوفا عن الحفلات، كما توقفت صلاة الجمعة في بعض الأحيان احتجاجا على النفي الملكي. ولكن الشعر لم يتوقف نضاله في سبيل التحرير...

استعادت الفنون الشعبية المغربية أمازيغيها وعربيها قوة، واعتنى الناس بفنونهم بعد استقلال المغرب، وضرب الملك العائد محمد الخامس نفسه المثل بحرصه على تكريم كبار الفنانين باستقبالهم هم وكل أعضاء فرقهم ذكورا وإناثا الآتون من كل جهات المغرب إلى عاصمة المملكة مدينة الرباط. وكان ضمنهم كبار الشعراء («إيمارين»)، الذين نشروا أخبار التكريم في كل الآفاق. وانطبع الأصدقاء في لا شعور الطفل احيا.

أجل تمت مراسيم استقبال جميع الفنانين في مدينة شالة الأثرية، وفي إطار جمال أطلالها التاريخية، ركبت خشبة تعاقبت عليها جميع الفرق مقدمة نموذج من أجمل لوحات رقصاتها أمام الملك وعائلته وضيوفه وكل المتدفقين على المدينة الأثرية. فكانت تلك الأمسية الخالدة نواة انبعاث الفنون المغربية الأمازيغية والمعربة من جديد، بعد توقفها طوال السنوات، التي تفاقمت فيها الأزمة.

حرص المغفور له الملك محمد الخامس على أن لا يتوقف الاتصال المباشر بينه وبين جميع فناني البوادي المغربية من كل جهات المملكة. لذلك كان مقرا أن يعتبر ذلك اللقاء حفلا سنويا لتكريم الفنانين الأصلاء وخصصت له ميزانية هائلة - يومئذ - لتمويلها، على أساس اللقاء في "شالة" العام المقبل.

ولظروف نجهلها ولم نجد لها تفسيراً عند الفنانين أنفسهم، تم تحويل مكان "الذكرى" من "أطلال شالة" بالرباط إلى "أطلال قصر البديع". بمراكش فصار هو مهرجان الفنون الشعبية الذي اشتهرت به مراكش بعد ذلك.

## 2. تعاطي التجارة في حي بورغون :

في سنة 1967 عاد الشباب احيا إلى الدار البيضاء للعمل في التجارة، وفق عادة "تسكاورت" - أي ملازمة الشريك في المتجر قعوده فيه نصف السنة يتداول مع الشريك الآخر النصف الثاني من السنة.. غير أن كونه مارس طقوس العبور الشعري في قريته. وكونه صار يعد من الشعراء الشباب الطامحين في قبيلته، كل ذلك جعله يغتنم فرص حضور الحفلات التي يقام فيها فن "أحواش" في كل أرجاء مدينة الدار البيضاء. وإن لم يكن من المدعوين لحضورها فهو يحرص على أن يفرض وجوده بالانخراط في أداء لوحات "أحواش" المقام في ذلك الحفل..



احيا، 11 يناير 1971

هكذا طبق المعتاد عند الشعراء من كونهم يحضرون كل احتفال، وإن لم يستضيفهم أحد، فالشعر يدعوهم إليه. لذلك يتجرأ الشاعر أحياء على دخول أماكن الحفل، ويلتحق بلوحات عروضه، متوسطا ساحة رقصهم، يحاور الشعراء المدعويين غيره. وتتعدد اغتنام مثل تلك الفرص، ربط الشباب صلات متعددة مع غيره من الشعراء، وبدأ يفتح أبواب شهرته في كل أحياء مدينة الدار البيضاء.

رغم أن الشعراء "إيمارين" لا يتلقون أجره عن إبداعاتهم في أحواش الذي يقيمه الناس بمحض خالص بهجتهم. رغم ذلك، فإن الجمهور الأمازيغي في المدينة يغدقون المال والعطايا. مما جعل الشاعر أحياء نفسه يكسب أموالا، أغرته بالابتعاد عن كل ما يحرمه من تلك النعمة الجديدة.



أحياء أمام الميكروفون يغني شعره

بمرور الشهور، وما واكبها من التعرف على كثرة عشاق الشعر الأمازيغي في الدار البيضاء أصبح تغيب الشاعر عن مكان البيع والشراء في الدكان يمتد أياما، خلال أسابيع في حفلات أحواش بعيدا عن شغله الذي جاء من أجله إلى المدينة.

تأكد الشباب بأنه انخرط كلية في وضع لم يعد يسمح له بالقعود في الدكان وراء "الكنطور" لأسباب خاصة، منها كونه أصبح يشرد في آفاق الإبداع الشعري،

في وقت كان يلزمه فيه التركيز على اجتذاب وإقناع الزبناء وإرضائهم، وعلى عملية الحساب "الدمغي" جمعا وطرحا، وضربا وقسمة... كما انقلب ترتيب زمنه من زمن التجارة، إلى زمن الفن. فصار يسهر ليلا، وينام نهارا. في الوقت الذي يتحتم العمل داخل المتجر منذ صلاة الفجر، بدءا بإحضار النعناع من كراج علال إلى استقبال موزع الحليب، وما يفضيان إليه من فتح المتجر باكرا وملازمة البيع حتى يقترب منتصف الليل. وهو الوقت الذي يعتبر عادة بداية وقت سهر الفنانين، وإقامة الأفراح واحتفالاتها التي ينشطها الشعراء بإبداعاتهم إلى ما قبل صلاة الفجر، حيث يقترب زمن بداية أشغال التجارة.

### 3. التفرغ للفن :

في سنة 1975 قرر الشاعر احيا الحسم النهائي باتخاذ قرار يوفق فيه بين المحافظة على سير متجره، وبين تفرغه للإبداع الشعري في ليالي "أحواش" لذلك، قام بعادة تسمى في الحرفة بـ "لحساب". ففوت بمقتضاها المتجر لأخيه الهاشمي. وقد صادف ذلك بداية تطور عادة "تاسكاورت" - أي ملازمة الشريك في المتجر قعوده فيه نصف السنة يتداول مع الشريك الآخر النصف الثاني من السنة - بكون التجار، أصبح جلهم في الدار البيضاء، يملك منزلا مستقلا عن المتجر، ويحضر زوجته للإقامة معه، وإدخال أطفاله إلى المدرسة. فلم يعد التاجر مضطرا للحضور للإقامة في "تامازيرت" ستة أشهر والعودة إلى المدينة في الأشهر الستة الباقية من السنة. مما جعل "تامازيرت" تصير منتجعا صيفيا، للتمتع في العطلة الصيفية بجمال الاحتفالات الأمازيغية البديعة بطقوسها الفريدة، شأن لوحات حفلات الزفاف، وأشواط لوحات فن أحواش، التي تعتبر المشاركة الشخصية للعائد من أجمل لحظات عمره.

هكذا تخلص احيا الشاعر من "تاسكاورت" التاجر. ولكنه تورط في "أزواك" - التشرّد - الشعراء أي : تجوال الشعراء، لتبدأ مرحلة عملية جديدة في حياته يضطر فيها إلى وضع يومية يعطي فيها الأسبقية للحفلات التي التزم بالمشاركة فيها بالدار

البيضاء. ثم يقوم برمجة غيرها من الحفلات الأكثر أهمية، ماديا أو معنويا من الحفلات التي قد يسافر من أجلها إلى مختلف المدن المغربية وقرى القبائل السوسية.

#### 4. واقع "أحواش" في البيضاء :

بحلول بداية السبعينيات من القرن العشرين الماضي نفسه. لاحظ الشاعر نتيجة تنقلاته بين الدار البيضاء وسوس ملاحظة أزعجته، ذلك أن شعر "أمارك" الروايس الذي أبهجه بكونه بلغ ذروة ازدهاره في الدار البيضاء هو أمر يناقضه مصير شأن شعر «إيمارين» أحواش. إذ ظهر أن فن الروايس يستأثر بالعرض الرئيسي للحفلات في وقت يبقى أحواش مجرد إحصار رجاله لاستقبال الضيوف، وتقديم لوحة أو أقلها في العروض الرئيسية، مما يجعل شعر «إيمارين» يتوارى.

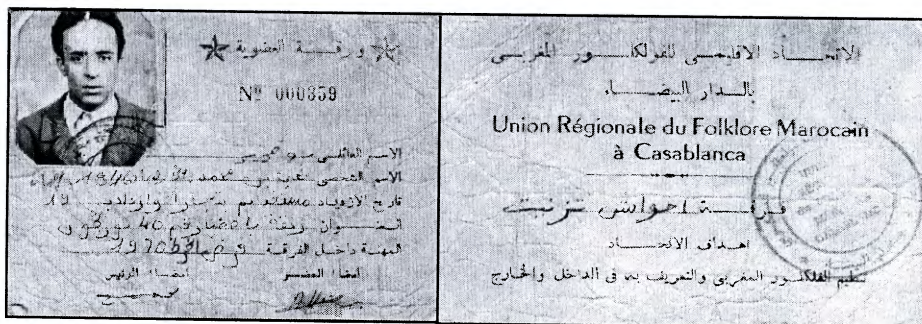
هذا الوضع أدرك فيه الشاعر احيا أن العناية بفن الروايس الأمازيغي - وحده - نعمة في طيها نقمة قتل فن أحواش قتلا بطيئا لأن الاقتصار فيه على جانب الإيقاع الآلي والتصفيق، والركز والصرخ ترحيبا بالضيوف قد حول فن أحواش بساعاته التي لا تقل عن ثلاث بعد منتصف الليل، وبسمو جلاله وقدسيته إلى مجرد ديكور معدود الدقائق، وكل ذلك سببه عدم العناية ب "المناورات الشعرية" التي من أجل تأجيحها وضعت إيقاعات وحركات، وملابس وحلي أحواش التي ليست كلها إلا وسيلة شد الجمهور لمتابعة حوارات الشعراء "إيمارين".

هنا ظهرت للشاعر المفارقة الأخرى التي لاحظ فيها كيف بدأ تضعف "أمارك" - شعر - الشعراء إيمارين في كثير من القرى السوسية بل توقف في مواطن كانت إلى عهد قريب من معاقله. ولاحظ الشاعر احيا أن كثيرا من مشاهير شعراء أحواش المنقرض من القرى شعراء وقع لهم نوع من الإحباط، واستسلموا لليأس والقنوط ومنهم من قضى نحبه، دون أن يجد من يجمع روائعه الإبداعية، ومخزون ذاكرته من ملاحم القدماء، وبديع حكمهم الشعرية.

والأكثر من هذا أن ما بدأ يزدهر في مدينة الدار البيضاء من الاقتصار على أداء بعض اللوحات الفنية المتسرة من الرقصات الأصلية، يعكس المصير المهول للفن في بعض القرى، التي كانت إلى عهد قريب مشهورة برواج أحواش وعاداته الشعرية. فصارت من القرى المهجورة جل دروبها بنزوح أفراد عائلاتهما نحو المدن داخل المغرب وخارجه. فلم يبق بها إلا بعض العجزة ممن يجتر باقي أيامه في حراسة فراغ منازل أوصاه مهاجروها بالتردد عليها وتعهدها بشؤونها بعد نزول الأمطار، وهبوب العواصف ليصلح ما قد يفسده الدهر قبل خرابها الفاني.

### 5. الانضمام إلى «أحواش تيزنيت» في الحي المحمدي :

لما تعرف الرايس احيا، على جميع فرق أحواش القبائل الأمازيغية الموجودة في مدينة الدار البيضاء، اختار الانضمام إلى مجموعة واحدة منها، كانت تسمى بمجموعة "أحواش تيزنيت" في الحي المحمدي سنة 1970.



### ورقة عضوية احيا في أحواش تيزنيت بالدار البيضاء، 1970

كان مجموع أعضائها يتراوح ما بين ثلاثين إلى أربعين فنانا، يتناوبون على تقديم عدة لوحات من فنون الموسيقى والرقص والغناء. ورغم تسمية تلك المجموعة الفنية باسم مدينة "تيزنيت" في الدار البيضاء فإنها تضم أعضاء من قبائل بعيدة عن مجالها الجغرافي. فنجد مثلا :

أ. الرايس محمد بولكانين تعود أصوله إلى قبيلة تاليوين في سوس وهو من دعائم المجموعة، فنيا وتنظيما. باعتباره يعرف أداء إيقاعات مجموعة من اللوحات. كما يعزف على آلة "لوطار" عند تأدية أغاني فن الروايس.

ب. الرايس عبد الرحمن لهواوي. يتداول تنظيم المجموعة لرفقة الرايس محمد السابق. وكلاهما من أصول تعود إلى القبيلة نفسها "تاليوين" في سوس.

ت. الرايس بوجمعة القادم إلى مدينة الدار البيضاء من قبيلة ايحاحان، النائبة عن "تيزنيت" التي تسمى بها المجموعة الفنية. ويتجلى دوره الفني في كونه يتولى القيام بتدريب غير المحايين، من رجالها على أداء اللوحات الفنية لرقصة "ايحاحان". ويتولى قيادتهم لحظة أدائهم لأشواطها الفنية في العروض... والجدير بالذكر أن ذلك النوع الفني هو أول أحواش أمازيغي استقر في الدار البيضاء منذ سنة 1784.

ج. الرايس سعيد تيشتي الآتي من قبيلة "أسيف لبور" في المجال الجغرافي الممتد بين إيمي ن تانوت وشيشاوة. أي المجال المعزول عن - سهل سوس - بسلاسل جبال الأطلس الكبير.

ح. الرايس سي باحسين. من قبيلة ايت تامنت - سيدي عبد الله أوسعيد في الأطلس الكبير. وكان هو الفرد الوحيد الذي يعزف الآلة التورية المعقدة آلة "الرباب" الخاصة بالفنانين الروايس.

تركيبة تلك المجموعة، وتعدد الرقصات التي تؤديها، بدت أقرب إلى تحقيق طموحات الشاعر احيا من غيرها، ولكنها ليست هي الحل، لأن الشاعر في حاجة إلى فرقة يكون أفرادها رهن إشارته لحضور كل احتفال، أينما كان، وفي أي زمان سيكون، بينما فرق أحواش القبائل لا توفر تلك الإمكانية باعتبار رجاله لا يؤدونه إلا في مناسبات اجتماعية خاصة بعائلات تلك القبيلة... ويراعى في زمنه استغلال عطلة آخر الأسبوع، أو في العطلة الصيفية... وهذا يعني أن ذلك النوع من أحواش

لا يزدهر إلا في الموسم الذي تكثر فيه حفلات الزفاف أساسا وهو فصل الصيف، الذي تقل بعده مناسبات عروض فن أحواش إلى درجة الندرة في فصل الشتاء.

بالإضافة إلى ذلك، هناك سبب آخر، يمنع الرايس احيا من ملازمة أحواش مهاجري قبيلة محددة في الدار البيضاء. ونعني به استحالة التنقل بمجموعة أحواش قبيلة واحدة. وجعلها تنضبط لرئاسة شخص واحد. وترضي أذواق سكان الدار البيضاء من الأمازيغ الذين وإن كانوا يولعون بكل أنواع فنون أحواش القبائل المختلفة. فإن عشقهم واعتزازهم ومتعتهم تزيد في عرض أحواش قبيلتهم التي لا يكتفون فيها بموقع المتفرج المتذوق، بل ينخرطون في صف رجالها، ويؤدون لوحاتها، فتكون المتعة كاملة.

حافظت تلك المجموعة الفنية على جل أصول الفن الذي تؤديه في الدار البيضاء. مثل ما كان يؤدى به في قبائلهم الأصلية. ولم تدخل تركيبها الآلي أية آلة غريبة. لذلك نجد الآلات العريقة بقسميها الكبيرين. آلات أنواع فن أحواش وآلات خاصة بنوع "فن الروايس" كما يلي :

#### أ. آلات أنواع فن أحواش :

هي آلات إيقاعية عريقة في تاريخ وجودها، وآية في جودة الإيقاعات الموسيقية الرفيعة التي يتقن الرجال البارعون أداءها، وهي آلات جلدية، ونفخية، ومعدنية أشهرها :

- ايلونا

- تيغانيمين

- الناقوس

- تيقرقاوين



اليمن : آلة كانكا ثم آلة آلون

ب. آلات نوع فن الروايس :

وهي بدورها آلات وترية عريقة في تاريخ الآلات الموسيقية تكاد تكون محصورة في :

- الرباب

- لوطار

بالإضافة إلى الآلة المعدنية الناقوس، التي تضبط إيقاع تلك الموسيقى الوترية و"نويقسات" الأطفال بالإضافة إليها فقد تستعمل بعض آلات أحواش. بل إننا وقفنا على صورة لمجموعة الرايس الحاج بلعيد في أوائل القرن العشرين تظهر دخول "ماندولينا" آلة غير أمازيغية كما هو واضح في صورة الجالسين.



الرايس الحاج بلعيد الثاني من اليمين بألة الرباب. في الأمام حامل المندولينا وسطا، سنة 1928

(Jacques Borgé et Nicolas Viasnoff, Editions Michèle Trinckvel)

كما حافظت مجموعة أحواش تيزنيت على تركيب جل لوحات رقصاتها، بإيقاعاتها الموسيقية وتعايرها الجسدية، ولم يتغير إلا دور الشعر الحواري، الذي يبدعه الشعراء ايمارين.

هكذا ندرك أن الشاعر احيا من أولئك الشعراء ايمارين أساسا، وإن كان يظهر أنه قد يعتبر من الايقاعيين الروايس باعتباره من البارعين في أنواع آلات فن أحواش.

أجل إن "أماير" احيا برز من بين كل أفراد المجموعة بكونه أكثرهم قدرة على مواجهة الشعراء "ايمارين" الذين قد يقتحمون عروضهم، وفق عادات أحواش التي لا تقصي أي قادر على المشاركة فيها، وخاصة الشعراء الذين يزيدون العرض متعة وبهجة وحيوية. فأحواش يجمع ولا يشئت إنه رمز تماسك الجماعات.

بالحوارات الشعرية، فرض احيا نفسه، على مجموعة "أحواش تيزنيت" التي يعتبر فيها الرجلان السابقان : بولكّانين ولهواوي دعامتها الفنية أي أن بقدرتهما

الاستغناء عن كل فرد من الأفراد الضروريين سواء في الإيقاع، أو الغناء. ولا يحرصان إلا على ترضية شخص واحد عند الضرورة إنه الرايس سي باحسين عازف الرباب السالف الذكر. باستثناء ذلك، فالرجلان بولگانين، وأهو اوي يعوضان كل غائب من الفنانين لأنهما يمتازان بما يلي :

1. يقدران على أداء مختلف الإيقاعات الموسيقية بآلات الرقصات العديدة التي تؤديها المجموعة.

2. يقدران على ملء الفراغ الشعري في غياب احيا بغنائهما للأشعار القديمة لمشاهير الشعراء في الحالات التي يدركان فيها أن الغناء ضروري بوجود عشاقه ضمن الجمهور.

3. يقدر الرايس بولگانين على تسيير فن الروايس، باعتباره يفوق غيره من كل أعضاء المجموعة بعزف الآلة الوترية "لوطار" التي تعتبر من دعائم فن الروايس.

4. يدرك الرجلان أنهما رغم قدرتهما على أداء دور الشعراء بالاقتصار على التغني بروائع الأشعار التي يحفظان جلها عن كبار الشعراء، ومن الموروث الإبداعي الشفوي العريق. يدركان أنهما رغم تلك القدرة، فمتعة الجمهور لا تبلغ ذروتها إلا بالشعر الحوارى الإبداعي العفوى الذي يعالج القضايا الآنية مما يشغل الناس في حياتهم اليومية أو يستقطب الرأي الوطنى أو الدولى، وهو أمر كان يحققه الشاعر احيا. وكل ذلك يعنى أن حضوره يزيد العروض متعة شعرية. ولكنه ليس ضرورى الحضور دائما.

هكذا يجد الرايس احيا نفسه ضمن مجموعة متكاملة، منضبطة، متعددة العروض في مختلف ربوع مدينة الدار البيضاء. ورغم كل ذلك يعلم علم اليقين أنه صار في وضع لا يريحه، لأنه تأكد بالفعل أن حضوره في عروض المجموعة أمر

جيد، ولكن تعذر حضوره ليس بنفس القيمة إذ لا تخسر المجموعة بغيابه ما يؤثر كثيرا على سيرها العادي.

هذا في حالة غيابه عن بعض العروض الخاصة بفن أحواش. أما الفن الآخر الذي تزين به المجموعة عروضها - وهو فن الروايس - فلا يشارك فيه الشاعر احيا إطلاقا، لأنه فن احتكره في حفلات المجموعة رجلان هما :

1. الرايس سي باحسين، العازف على الآلة الوترية "الرباب" التي لا يعرف الرايس احيا عزفها. وقد بدل جهودا مضنية لتعلمها ولكنه فضل الاستعانة بأمهر عازفيها في الدار البيضاء المرحوم الرايس محمد بونصير - فيما بعد حين عزف له ألحان تلك الأغاني التي أداها احيا بأسلوب الروايس، ولكنه سرعان ما توقف لأن لكل فن أسراره.

2. الرايس محمد بولكانين العازف على الآلة الوترية "لوطار" الثانية بعد الرباب. وهي من الآلات الأساسية في فن الروايس التي لم يتعلمها الرايس احيا، وخاصة بعدما صار يستعين بأمهر عازفيها في الدار البيضاء المرحوم حسن بونصير بعد الانفصال عن مجموعة "أحواش تيزنيت" وقد استعان الشاعر احيا بالفنان الآخر محمد بونصير سلطان الرباب في الدار البيضاء وعموم المغرب في تلك السنوات.



في الصدارة : الحسين بويدو رئيس مجموعة تامت تمازر مع بولكانين من فرقة تيزنيت بالدار البيضاء ويظهر في أقصى اليمين الرايس سعيد تيشتي

الرايسان معاسي باحسين وبولكانيين لا يتركان المجال لغيرهما كي يشاركهما في أداء أغاني العروض الخاصة بفن الروايس، فهما يقومان بتوزيع قصائد مشاهير قدماء الروايس، وبذلك يغلق باب المشاركة الوحيدة الممكنة للشاعر احيا في فن الروايس، وهو باب الشعر الذي يتقنه.

رغم ذلك بقي الرايس احيا يلازم مجموعة "أحواش تيزنيت" ما يقارب من ست سنوات. في الاحتفالات البيضاوية التي فرضت ضرورة التكيف مع ضغط الطلب بطريقة ضم أفراد آخرين. نتج عن التوسع تضخم المجموعة، فكانت النتيجة الطبيعية لذلك بدء تفرعاتها إلى مجموعات فرعية حتى اتسع الخرق على الراقع... ليجد الشاعر احيا نفسه في وضع غير مريح لأنه إذا رافق المجموعة الأم يجد حضوره جيدا وغيابه غير سيء. وإذا رافق فرعا من فروعها يشعر بأنه جدير بأن يكون رئيسها، لذلك فكر في ضرورة بدل جهد تأسيس مجموعة جديدة في ظل المجموعة الأم، ولكنه لم يوفق في ذلك.. فترك مجموعة "أحواش تيزنيت" في الحيا المحمدي. وانتقل إلى مجموعة أخرى في حي الفرح.

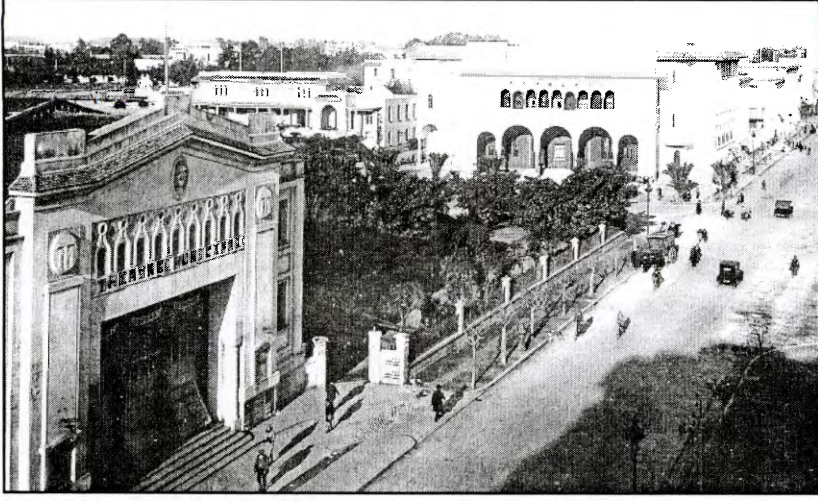
## 6. الانتقال إلى «أحواش تامت-تمازر» في حي الفرح :

صادفت تلك المرحلة القلقة في حياة الشاعر احيا فترة ازدهار مجموعة فنية أخرى عرفت بمجموعة "أحواش تامت-تمازر" التي يرأسها السيد "بويدو الحسين". وقد أشارت جريدة "أدرار" البيضاوية التي يصدرها حمزة عبد الله قاسم المعتنية بالأمازيغية يومئذ إلى أن نوع الرقصات التي تقوم بها تلك الفرقة هو "أحواش" السوسي للمنطقة الموجودة بين "ايت سمك" و"تاگموت نيعقوب". وأضافت الجريدة إشارة قد تبدو لغيرنا عادية وبديهية، ولكنها في تاريخ تطور الفنون الأمازيغية داخل مدينة الدار البيضاء تبدو إشارة في غاية الأهمية باعتبارها تنص على أن تلك الفرقة الفنية يرافقها الثنائي "احيا وأجماع". ثم تؤكد بالحرف قائلة "ويجب أن

نلاحظ بأن الفرقة والثنائي يتكاملان في الأداء بحيث يؤدون جميعهم قطعة فنية واحدة، فلا قيمة للثنائي دون الفرقة، ولا قيمة للفرقة دون الثنائي ولهما قيمة عظيمة إذا اجتمعا“ (السنة 4، العدد 5، بدون تاريخ، ص. 5).

هذا الخبر الذي يبدو لغيرنا بسيطا وعاديا، نراه في مجال دراسة الإبداع الأمازيغي في الدار البيضاء خبرا نفيسا، وجديرا بالعناية الفائقة، وخاصة قوله ”بتكامل الفرقة الراقصة والثنائي الشعري في الأداء“. فهذه العبارة تستحضر ما يجب أخذه بعين الاعتبار في الدار البيضاء ونعني به دور المثقفين الأمازيغ الذين عادوا إلى العناية بفنونهم هذا بالإضافة إلى دور المثقفين في جعل المبدعين الأمازيغيين يستردون الثقة بجدوى إبداعهم الأدبي. كل ذلك يجعل القول الخاص : بتكامل الفرقة والثنائي، قولاً رغم عفويته، وتلقائيته، فهو بذلك شهادة لا ندرك أهميتها ما لم نفهم أن المقصود بها هو أن تلك الفرقة الفنية عادت بالفن الأمازيغي في مدينة الدار البيضاء إلى أصوله كما هي عليه في ”تامازيرت“ وفي صدارتها بروز الجانب الشعري، وليس طغيان الجانب الفرجوي المرتكز على المظاهر الجمالية للرقص.

إن من تجليات تأثير المثقفين المعاصرين في الإبداع الأمازيغي داخل مدينة الدار البيضاء هو العناية الفائقة بالمضامين الشعرية بعدما همشتها الاحتفالية الفرجوية المدنية. فكانت فرقة ”أحواش تامت - تمازر“ من المجموعات الفنية الأمازيغية التي استوعبت جهود المثقفين في الإعلام والجمعيات والجامعات. ودورهم المنقذ للفنون بجعلها تخرج من مجال التهميش إلى دائرة الإبداع الفني الفاعل. وقد تعاونت تلك الفرقة الفنية مع الجمعية الثقافية لسوس فتم تقديم عرض فني رائع على خشبة المسرح البلدي بالدار البيضاء، فاتح غشت 1980.



الواجهة الخارجية للمسرح البلدي في بداية يسار الصورة- قبل هدمه-

لكي نوضح ما نقول لابد من التذكير بأن الفنون الأمازيغية في الدار البيضاء قبل سنة 1976 تاريخ تأسيس فرقة "أحواش - تامت - تمازر" وأمثالها بعدها، كانت - كما سبقت الإشارة - فنونا لفرق "فولكلورية" ثانوية مهمشة في النشاط الثقافي داخل الدار البيضاء. ولم يبق لحياتها وانتعاشها إلا دعوتها إلى بهرجة بعض الاحتفالات التي تجعل من رجال الفرق الفنية نوعا من الديكور الذي يعتمد على صخب الإيقاعات وقفزات الراقصين، وارتفاع صيحات المرددین لللازمة شعرية تكون ألفاظها معربة في جلها، ليفهمها الضيوف الذين من أجل استقبالهم خارج المنزل، ثم إحضار أولئك الراقصين لحفل زفاف، أو غيره. وقد تكون المجموعة الفنية محظوظة إن دعيت للدخول إلى داخل الحفل قصد أداء بعض اللوحات الراقصة، وينتهي الأمر.



الشاعر احيا على اليمين والشاعر أجماع في أقصى اليسار مع  
مجموعة أحواش تامت - تمازر، 1980 على خشبة المسرح البلدي - قبل هدمه -

نتأكد من أن ”إشارة“ جريدة ”أدرار“ السابقة في التكامل بين رباعي الفنون الأمازيغية : الشعر والغناء والموسيقى والتعبير الجسدي إشارة تؤرخ للمرحلة التي بدأ فيها رد الاعتبار للشعر الحواري في الدار البيضاء، وكان من رواده فيها الشاعران الطموحان ”احيا“ المقيم فيها وصنوه ”أجماع“ المتردد عليها. لا لشيء إلا الإبداع الشعري الحواري في رقصات أحواش. بعادات أدائه، وآفاق مضامينه، وحصانة مبدعيه، مهما كانت القضايا ساخنة، وحساسة محليا ووطنيا، وعالميا.

هكذا نفهم بوضوح المرجعية الثقافية التي كانت إشارة ضمنية مبهمة في ”شهادة“ الجريدة السابقة القائلة ”لا قيمة للفرقة دون الثنائي، ولهما قيمة عظيمة إذا اجتمعا“.

يمكننا الآن أن نسجل بدأ المرحلة الجديدة التي عاد فيها للشعر الحواري دوره في ”أحواش“ الذي تأسست من أجله جمعيات خاصة في مدينة الدار البيضاء. وهذا يعني وجود ذلك الدور في أحواش الذي يؤديه رجال قبيلة واحدة معينة،

مثل "أحواش" "الدرست" الذي يؤديه رجال قبيلة "أيدااوزودت" في الدار البيضاء. ويشترك كبار شعرائهم ومن بينهم شاعرهم أحياء نفسه. ولكن ذلك النوع من أحواش يبقى محدود التأثير في الحياة البيضاء، باعتباره فنا لا يقام الاحتفال به إلا في الحفلات الاجتماعية لسكان الدار البيضاء المنحدرين من قبيلة "أيدااوزودت".



في كواليس المسرح البلدي يوم فاتح غشت 1980، من اليمين إلى اليسار الرئيس أجماع، وصحفي، ومحمد مستاوي، شاعر، مديح لحسن، محام، حمزة عبد الله، مدير جريدة "أدار"، بويدو الحسين، رئيس مجموعة تامت - مازرت، الحاج الحسين بورحيم، رجل أعمال

### 7. التصوير في استوديو تلفزة عين الشق :

في الدار البيضاء كنا نشعر يومئذ بأن "الأصيل" العريق من الفنون مهدد بغروب الشمس بعد "الأصيل" الموحى بنهاية النور والبهاء وقدم الليل والظلام والغموض. هذا الشعور وجدنا في عنوان "الأصيل" ما يصدق عليه فإن تم إنقاذ شمس تلك الفنون صارت في الحضارة شيئا "أصيلا" وإن لم يتم إنقاذها شملها الأصيل باصفراره الذي يفضي إلى الظلام المخيف. وسنوضح الأمر في مكان آخر من هذا الكتاب وبالضبط في الصفحة 128 من فصل مصادر شعر أحياء.

انطلاقاً من فلسفة عنوان برنامجنا التلفزيوني "الأصيل"، قمنا بدعوة فرقة "أحواش  
تامت - تمازر" والشائبي "أحيا وأجماع" بتقديم عرض في استوديو عين الشق.

كانت الفكرة وإنجازها في مجال الفنون الأمازيغية حدثاً فنياً جريئاً في الوسط  
البيضاوي يومئذ، مما جعل مئات الأسر رجالاً ونساءً وأطفالاً يتقاطرون منذ الصباح  
على مقر مبنى الإذاعة الجهوية.

لم تألف تلك البناية في عين الشق جمهور أحواش، الذي كان بدوره لا  
يألف حضور التصوير، وممنوعات الاستديو، وتعقيدات الإخراج والتصوير وضبط  
الصوت، وكثرة الإعدادات... وتوتر أعصاب التقنيين وحرارة الأضواء...

تعباً العاملون في البناية، وداخل الاستوديو لتوفير الظروف الملائمة للتسجيل الذي  
يشرف عليه المخرج الكفاء ناصر لهوير لإنجاز تصوير مادة فنية يعرف جيداً خصوصياتها  
من خلال البطائق التقنية التي هيأناها له قبل ذلك اليوم، وعلى هديها تم تصميم الديكور  
ليكون مجسداً لساحة "أحواش" في "تامازيرت" ومكان الجمهور فيها.

سرعان ما تبين لباقي أفراد طاقم التصوير، ولكل العاملين في الاستوديو، وما  
يفضي إليه أن المادة المهيأة للتصوير في ذلك الزوال مادة إبداعية غير مسبوقه في ذلك  
الاستوديو الذي اعتاد قبل يومنا ذلك، إعداد المكروفونات لرقصات أحواش في وضع  
نصف دائري، وتوزيع الكاميرات فإذا وصلت مجموعة أحواش يصطف رجالها أمام  
المكروفونات، وبعد تجربة الصوت تعطى إشارة بدء التصوير. فينطلق إيقاع الطبول  
والبنادر، وينشط الرقص وترتفع الأصوات بتكرار غناء لازمة شعرية تلائم الإيقاع.  
وهكذا وبعد دقائق يكون تصوير اللوحة قد انتهى.

أما اليوم الذي حضرت فيه مجموعة "أحواش تامت - تمازر" والشائبي أحيا  
وأجماع وجمهور من العائلات التي لها عادات التلقي التي تندمج بها في جزئيات  
الاحتفال.

تمثل عفوية ذلك اليوم سيدرك طاقم التصوير أنه إزاء عادات تمتلك فيها المادة الفنية المزمع تصويرها مشروعية عمل فني له خصوصيات تجعله ينفرد بمشروعية مهنية مستمدة من الأبعاد الحضارية والثقافية التي يجب على التقنية أن تواكبها ويجب على التقنيين أن يترصدوها بمهاراتهم المهنية لإنجاز عمل لا بد فيه لمسيرهم السيد المخرج ناصر لهوير من توظيف كل خبراته لتفادي طلب إعادة التصوير لما قد يترتب عن ذلك من ارتباك قد يعصف بحميمية العرض كله، ويحوّله إلى لوحات ممتة، فاقدة لحياة حيوية عفوية الشعراء، وتلقائية حواراتهم. فالإبداع في عز نشاط أحواش مفاجئات وحدوس وابتكارات تستحيل إعادتها لأن الشعراء والايقاعيون والراقصون والجمهور ذكورا وإناثا يعتبرون الفن في احتدام إيقاع أحواش ورقصه البهيج، إلهاما لدنيا لا يصدر إلا عند صفاء الذهن ونقاء السريرة وطهارة النفس بعيدا عن التعليمات والأوامر والنواهي من أي كان.

لكل تلك الاعتبارات التي نقلناها إلى السيد المخرج ناصر لهوير زاد حرصا على تفادي الأمر بإعادة تصوير جزئيات اللوحات، ولأنه من أصول أمازيغية فقد استعاد بذاكرته أن الفن عند الأمازيغ هو من أرقى التعبيرات، ويعاش بصدق وتفان. فهم لا ييغونه تمثيلا، فكل برهة فنية هي إبداع خالص مباحث لا يتكرر ولا يعاد إرضاء لأوامر خارج الذات والوجدان. ولا يخضع لتعليمات عبر إشارات صادرة عن خارج ساحة العرض الفني ومن المندمجين في أدائه.

تزيد مسؤولية المخرج صعوبة بضرورة إعداد كاميرات في اتجاه الجمهور الذي لم يحضر إلى الاستوديو "للتبناد" بل لينخرط مندجما في عمق الحدث الفني، ومشاركا في الإبداع لممارسة عادات تحفيزية غنية بالرموز التي لا يليق بالمخرج وطاقمه أن تفوته إشاراتها وهيئات حركاتها وشكل وألوان ومواد حليها، وملابسها ورياحينها وأصواتها...

كل ذلك من العناصر التي لا يمكن لبطاقة التصوير التقنية تحديد أوقات انبثاقها، ومصدرها، ومشخصها لأن الإبداع عفوي صادق فيتعذر تمثيل شعور العواطف الجياشة واستنساخ الإحساس الدال على عمق المعاني الإنسانية السامية.

إن للقلوب في احتدام "أحواش" مقادها في أعماق الروح، وليس في أزرار الكاميرات على منضدة المخرج.

أجل، انتهى التصوير بنجاح، وزاد توفيقه التوثيقي بكون المخرج كان في الموعد، لما استطاع التقاط اللحظة التي فاجأه فيها الشعراء ببدء غناء المقطع الشعري البديع الذي اهتز الجمهور إعجابا، وتشجيعا، وتدوقا لجمال صورته الرمزية الدالة على حدث الساعة في المغرب يومئذ وهو خبر البلاء الحسن للجيش المغربي في دحر هجوم ليلي باغته به البوليساريو في الصحراء المغربية. كما أن المقاطع الأخيرة رمز فيها الشاعر بصراع الثعابين في الغابة الشاسعة إلى صعوبات تصوير فن أحواش وحوارات إيمارين في ضيق الاستوديو مهما اتسع.

منذ نهاية تصوير مادة حلقة البرنامج التلفزيوني "الأصيل" ذاك وفي انتظار يوم عرض الحلقة، انتشر خبر تسجيل حوارات الثنائي احيا وأجماع في داخل مدينة الدار البيضاء لينطلق منها إلى كل مكان يوجد فيه الأمازيغ داخل المغرب وخارجه... وصارت طرائف كواليس التصوير داخل الاستوديو حديث المجالس. بل إن الجزء الأخير من الحوار الشعري المسجل تفنن فيه الشاعر أجماع في الرمز إلى صعوبة تسجيل الحوارات الشعرية داخل الاستوديو، الذي رمزوا إليه بصندوق صغير لا يسع الثعابين الضخمة. وقد أوردنا النص في هذه الدراسة بعنوان: "ثعابين في الاستوديو"، ابتداء من الصفحة 159.

هكذا بدأ الناس يترقبون على أحر من الجمر يوم عرض الحلقة على الشاشة الصغيرة. فلو حظ الإقبال الأمازيغي الكثير على اقتناء جهاز التلفزة والفيديو - على

قلة انتشاره يومئذ - لأن الأمازيغ المهاجرين إلى الدول الأوروبية أوصوا ذويهم بنسخ الحلقة وبعثها إلى المهجر. فالحدث غني بالدلالات.

يهمنا من استطراد الحديث، كون الشعراء احيا وأجمع زاد ظهورهما لأول مرة على شاشة التلفزة شهرة في الآفاق وتؤكد أمران.

1. الفرق الشاسع بين "أحواش" الذي يعتني بالإيقاع الموسيقي والرقص دون العناية بالحوار الشعري... و"أحواش" الذي يعتني بالحوار الشعري، ويصير الإيقاع الموسيقي والرقص من المحفزات الفنية لإبداع كبار الشعراء.

2. تأكد للمسؤولين في التلفزة المغربية، أن الفنون الأمازيغية جديرة بكل عناية.

3. تأكد للشاعر احيا أنه انتقل من مرحلة الهامش في مجال أحواش إلى جعل

الشعر في الصلب.



عمر أمير، الحاج عبد الله بن دريس المزوشي، الرئيسة رقية الدمسيرية خلال التداريب على إحدى حلقات برنامج "تيفاوين" في استوديو عين الشق الذي تحاور فيه الشاعران احيا وأجمع لما صار البرنامج يسمى "الأصيل" بعد منع عنوان "تيفاوين"

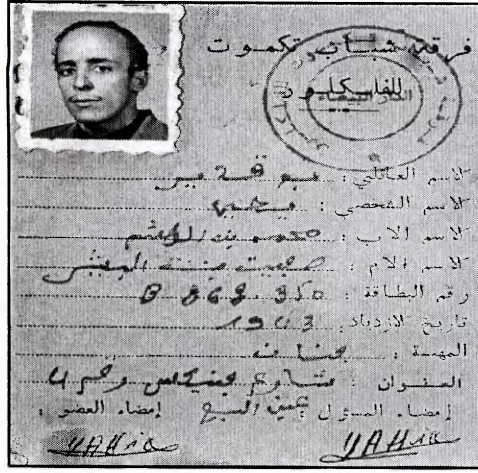
## 8. تأسيس جمعية في عين السبع :

زاد إقبال الجمهور في الدار البيضاء وخارجها، على دعوة الثنائي "احيا وأجماع" ومجموعة "أحواش تامت - تمازر" وبمرور الأيام ظهرت أمور تعرق العمل الجماعي المعتاد ومن أبرز تلك الأمور كون المجموعة الموسيقية لا يستطيع رجالها التفرغ لحضور كل العروض الفنية التي صار يدعى إليها الثنائي الشعري "احيا وأجماع". بالإضافة إلى ذلك، صار الشاعر احيا نفسه، يعاني من استحالة الاستمرار في وضع يجعله غير قادر على الانفصال عن رفيقه أجماع. وفي الآن نفسه يتعذر عليه الارتباط الدائم به، لسبب بديهي، هو كون احيا المقيم في مدينة الدار البيضاء، لا يمكنه أن يبقى في حالة بطالة شعرية لا يخرج منها إلا إذا دعت مجموعة "أحواش - تامت - تمازر" الشاعر أجماع للقدوم من مكان إقامته في سوس. وقد يعتذر عن الحضور إذا صادفت الدعوة أيام التزاماته بتقديم عروضه في سوس.

هكذا تبين للشاعر احيا أن لا مخرج له من بقاءه في وضع ما بين الكرسيين إلا بتأسيس مجموعة فنية يتولى رئاستها في مدينة الدار البيضاء ذاتها.

في سنة 1985 أسس فرقة فنية خاصة بالمحافظة على الفن الأمازيغي، والتعريف به سماها "فرقة شباب تاكّموت"، ومقرها عين السبع في مدينة الدار البيضاء.

واضح أن كلمة "تاكّموت" في الأمازيغية هي اسم قبيلة عريقة في سوس، لا يعني التنصيص عليها في اسم الجمعية أن جميع أفرادها في الدار البيضاء تعود أصولهم إلى تلك القبيلة الموجودة اليوم في إقليم طاطا. بل جلهم فقط، وإلا فإنها تضم فنانين من القبائل الأخرى المجاورة لها أو القريبة منها. مثل جارتها "ايدااونضيف". وما إليها من قبائل غير بعيدة مثل "ايسافن"، و"اينداوزال"، و"ايدااوزدوت" القبيلة التي نزع منها مؤسسها الرئيس احيا.



بطاقة الانخراط في فرقة شباب تاكموت، وهي من توقيع المسؤول : احيا

أول ما يلفت النظر عند ظهور رجالها على ساحة العروض في الاحتفالات - بعد الإيقاع الموسيقي - هو الملابس التي تبدو ملفتة للانتباه بجمال تناسبها العجيب رغم تعدد عناصرها فنجد :

1. العمامة البديعة التكوير بألوانها البيض أو الخضز أو الصفز.
2. أقشاب : اللباس الخارجي الأزرق اللون بدون أكمام، مفتوح الجانبين.
3. تحت أقشاب ذلك، يظهر البياض الناصع لما يسمى بـ "الفوقيا إيزدار".
4. سروال أبيض.
5. بلغة صفراء أو بيضاء للأقدام.
6. الخنجر الفضي الغشاء يتدلى من "مجدول" حريري بألوان أكثرها انتشارا، الأحمر والأسود أو الأبيض.



ملابس رقصة "تاكْموت"

وتتميز جمالية المظاهر في رقصة تاكْموت برشاقة رجالها، وخفة حركاتهم الموسقة، والانبهار بإيقاعات آلاتهم العريقة الآتية :

1. ايلونا
2. كانكا
3. تيقرقاوين
4. ناقوس

تلك الآلات، يتوزعها قرابة اثني عشر من الفنانين البارعين في أداء إيقاعاتها وجمال تناسق حركات الأجساد والأطراف خلال احتدام الأنغام الموسيقية.

ينضاف إلى الإيقاعيين ما قد يقارب من ضعفهم راقصين مصنفين راكزين مرددين روائع الشعر. فيكون العرض الجيد هو ذلك الذي يؤديه رجال يقاربون الثلاثين فنانا فما فوق.

يكون الشعراء المحاورون "إيمارين" عماد الاحتفال الموسيقي، وقد يبلغ عددهم ثلاثة أو أكثر بقليل.

جدير بالملاحظة أن الشاعر احيا اختار لمجموعته "شباب تاكموت" نخبة من مشاهير البارعين في بعض الآلات من الأمازيغيين المقيمين في الدار البيضاء فنجد مثلا:  
1. الفنان عبد الله أوسعيد من أصل قرية "أكادير الجديد" من تاكموت وهو مشهور بكونه وارث سر براعة أبيه قبله في إتقان ايقاعات "كانكا" - الطبل - وقد كان الفقيد والده ذاك من عجائب إتقان تلك الآلة. وقد أدرك كثير من المهتمين بالموسيقى الأمازيغية في الخارج تلك المهارة فيجعلوه مفاجئات مهرجانات موسيقية عالمية، وعروض فنية ثقافية في المعاهد الموسيقية والجامعات الأوروبية والأمريكية.  
2. الفنان عبدون من قبيلة تاكموت ذاتها. هو آية من القلائل الذين يتعمدون وضع الآلة المعدنية الدائرية "الناقوس" على عمامته فوق رأسه ويتحرك بها وسط ساحة الراقصين، وهو لا يتوقف عن نقرها بقضبانين في خفة عجيبة وحركات فنية باهرة.

شاركت فرقة "شباب تاكموت" برئاسة الرايس احيا في عملية النهوض بالإبداع الشعري للشعراء إيمارين في مدينة الدار البيضاء، بأن كانت سبب عودة كبارهم إلى مجال الإبداع بعد انعزال دام طويلا، واعتزالهم القسري للحوارات الشعرية التي ليست مجرد سؤال وجواب، بل هي في جوهرها حوارات فرحة ممتعة جديرة بأن تسمى بالاسم الدال عليها وهو "المناورات الشعرية" التي تجعل الشعراء المتحاورين في حرب إبداعية كلامية كلها خدع فنية، هدفها التفوق على المحاور بإبداع أجود الشعر، وأرق المعاني... وينخرط الايقاعيون والراقصون المرددون في تلك الحرب النبيلة بتنشيط لوحاتها فتكون المتعة الشعرية ممزوجة بالبهجة الموسيقية ويصير للعرض كله وظائف إنسانية سامية.

تلكم هي المقومات الفنية التي أحيتها مجموعة احيا، وأعدت إليها حيويتها وتوهجها بعد عقود من تهميش حصرها وراء الاكتفاء بجعل الرقص الأمازيغي المسلوب من الحوارات الشعرية مجرد ديكور "فولكلوري" في عديد من الحفلات البيضاوية.

هكذا استجاب عديد من الشعراء المبدعين المقيمين في الدار البيضاء دعوة الشاعر احيا لمجادبته حبال الشعر، وكان في صدارتهم الشاعر على أولحاج - رحمه الله -، وهو من المشتغلين بالتجارة يسكن في حي ببلفيدير وكذلك الحاج مبارك كوكو نفسه في الأعمال الحرة.

وسع الشاعر احيا دائرة دعوة الشعراء المشهود لهم بالبراعة في الإبداع الجيد، فاستطاع إخراج الشاعر الخلاق الحسين أساكني من قوقعة انغزاله عن الشعر والشعراء هنالك في مدينة برشيد المجاورة للدار البيضاء.

لظروف متعددة عززت نهضة شعر إيمارين في مدينة الدار البيضاء ما سبق من ازدهار شعر الروايس، فعاشت تلك المدينة نهضة شاملة في فنون الشعر والغناء والموسيقى. وصارت فرق أحواش تتسابق لاحتكار إبداع الشعراء إيمارين المقيمين في الدار البيضاء.

في خضم تلك المنافسة، بادر الشاعر احيا، بإحياء عادة كانت مزدهرة قبله بعقود ثم تلاشت، واضمحلث كثيرا مع أواخر الستينيات بعدما ازدهرت منذ استقلال المغرب سنة 1956، ونعني بها عادة دعوة فرق أحواش البيضاوية كبار الشعراء إيمارين من سوس للتغني بأشعارهم في حفلات متعددة وكان في صدارتها حفلات عيد العرش. والعادة المشهورة ب "معروف الرما" الذي يجتمع لإقامته سنويا كل المنحدرين من القبيلة الواحدة. ويكون بذلك المناسبة الفنية الاجتماعية التي تتيح للكثيرين صلة الرحم وتعارف أبنائهم من الأجيال البيضاوية الجديدة.

أجل، اعتنى الرايس احيا بتلك العادة، فجدد ارتباطه برفيقه الرايس أجماع... وما هي إلا بضع سنوات حتى فتح البيضاويون الأمازيغيون باب دعوة الشعراء على مصراعيه. فتدفق كبارهم على الحفلات والأعراس في كل ربوع المدينة، ومن كل فج سوسي عميق.

بعد ذلك سيسلك الشاعر مسلكا لا نعرف أن غيره من إمارين سلكه قبله بالكثافة نفسها ذلك أن الرجل بادر إلى إنجاز عمل توثيقي مهم، إذ تعامل مع شركة خاصة بتسجيل الأشرطة الغنائية، واشترك معه في تسجيل عديد من أشرطة كاسيوط التي صارت اليوم وثنائق صوتية مفيدة شارك في محاورتها الشعرية كبار الشعراء منهم بعض المقيمين في الدار البيضاء ومنهم بعض آخر استقدمه الشاعر احيا من سوس. نتج عن هذه المبادرة، التسجيل الصوتي لعشرات الأشرطة التي فيها تراث شعري وتراث موسيقي متعدد الأنواع وكل ذلك صار مصدرا :

1. لدراسة خصائص شعر إمارين في الدار البيضاء
2. لدراسة المقومات الفنية الخاصة بطرق التغني بالشعر الحوارية من طرف الشعراء وطرق تعبير الراقصين والجمهور عن إعجابهم بالشعر وأدائه.
3. لدراسة التركيب الموسيقي لأنواع من الرقصات الأمازيغية المستقرة في الدار البيضاء خلال الربع الأخير من القرن العشرين.

## المبحث الثاني : الطموح السياسي في الدار البيضاء

### 1. انبثاق الطموح :

صادفت السنوات الأولى التي عاشها الطفل احيا أزدو في مدينة الدار البيضاء المراحل النضالية التي قاوم فيها المغاربة بضاووة، المستعمر الأوروبي في منتصف القرن العشرين الماضي، إلى أن تحقق استقلال المغرب، وانتهى عهد الحماية الفرنسية التي امتدت من سنة 1912م إلى سنة 1956م.

أجل، باستقلال المغرب في تلك السنة، سيلاحظ الطفل احيا في الدار البيضاء التجليات الأولى لظهور الأحزاب السياسية، دون أن يدرك بدقة معنى الحزبية وأهدافها. رغم ذلك ترسب في أعماق الطفل شغف متابعة الأحداث التي سيدرك فيما بعد أنها تجليات العمل الحزبي، مما أدى به إلى التعرف أكثر على ما يميز به بين حزب الاستقلال عن حزب الشورى والاستقلال، ثم انجذب تدريجيا للانخراط

في الأجواء الحماسية التي انبثقت فيها أحزاب أخرى، شأن حزب الاتحاد الوطني للقوات الشعبية. وحزب الحركة الشعبية.

بتوالي الأيام، وتقدم سن احيا، وزيادة وعيه بالأمر، سيقنع بإحدى الحقائق، وهي أن خوض غمار المعامع السياسية التي تستهويه تحتم عليه العمل على تطوير مستواه الثقافي، وتطوير قدراته لقراءة الجرائد الناطقة بلسان أحزابها.

## 2. اعتقاله نقابيا :

يؤكد الشاعر أنه دخل العمل السياسي عبر باب النضال النقابي في مجال باعتبار يتعاطاها في حي بوركُون التجارة حيث كان يحرص على حضور الاجتماعات النقابية الخاصة بالتجار في الدار البيضاء، فكان ذلك سبب استقطابه من طرف النقابي الشهير مولاي عبد الله مستغفر. فإذا بالشباب احيا من المنخرطين في النضال النقابي، فصار يستوعب كثيرا من الأمور والخبايا السياسية التي كان لا يدرك أسبابها ولا مراميها. وفي الآن نفسه، سيصبح الشاعر من النشيطين النقابيين وسط التجار في مختلف أحياء مدينة الدار البيضاء، إلى أن تم إلقاء القبض عليه حين كان مع رفاقه يستعدون لتنظيم إضراب التجار. واعتقل بتهمة التحريض على الإخلال بالأمن في حي بيلفيدير البعيد جدا عن حي بوركُون، حيث متجره.

## 3. تطوعه للعمل الجمعي :

تعرض احيا للاعتقال، من بين العناصر التي ستعكس نتائجها بشكل غير مباشر على إبداعه الشعري فيما بعد، فتكون المعاني النضالية، والجرأة السياسية قيمة مضافة في شعره. ما كان لها أن تضاف لولا الانخراط الفعلي في مستجدات الحياة، كما عاش شقها النقابي في مدينة الدار البيضاء.

مع نهاية الستينيات من القرن العشرين، وبداية الربع الأخير من القرن نفسه ستكمل الأدوات الإبداعية، والنضالية عند احيا، مما هياه ليكون في المدينة من الفنانين الأوائل، الذين انخرطوا في نضال المجتمع المدني والعمل الثقافي للجمعيات المعنوية بالثقافة الأمازيغية. فكان حريصا على حضور الندوات الخاصة بتلك الثقافة، ولا يكون حضوره ذلك عابرا، بل يخلده في القصائد الشعرية، التي يتغنى بها في العروض الفنية المبرمجة خلال السهرات الفنية التي يقدم ريعها للأعمال الاجتماعية أو تلك السهرات التي تواكب الندوات والمهرجانات الثقافية الخاصة بالأمازيغية في الدار البيضاء، وبتكريم الفنانين المبدعين. وكانت البدايات الأولى مع الأنشطة الثقافية للجمعية الثقافية لسوس حيث شارك الثنائي احيا وأجماع في سهرة 1 غشت 1980 التي خصص ريعها لفائدة شهداء الوحدة الترابية وفرع جمعية البحث والتبادل الثقافي بالبيضاء وجمعية ايليج للتنمية والتعاون بالبيضاء التي خصصت ريع الحفل لأسرة الفقيد الحاج محمد الدمسيري.



الدار البيضاء نـ ..... 81/8/20 ..... CASABLANCA هـ

### شهادة

تشهد الجمعية الثقافية لسوس بأن الشائبي يحيى وجماعه قدشاركوا في السهرة التي قامت بها كتظاهرة ثقافية للفنون واهياء التراث الامازيغي بيومه 19 رمضان 1400 (موافق فاتح غشت 1980) والتي خصص ربيعنا لفائدة شهداء الوحدة الترابية

وقد قدمت لهما هذه الشهادة من طرف الجمعية امتنانا منها لمساهمتهم في تظاهراتها الثقافية المذكورة وتشجيعا لهما على ما يقوموا به من مجهودات لاغناء تراثنا الثقافي والفني الامازيغي عن مقرر الجمعية الثقافية لسوس

السيد عاصي جابر



شهادة مشاركة الشائبي احيا وجماعه في حفل فاتح غشت 1980، وفيها التخصيص على أن ريع  
السهرة لفائدة شهداء الوحدة الترابية

#### 4. مواكبته الإعلامية للأحداث :

استقرار الشاعر في المدينة، جعله من المتلفهين على التقاط أمواج الإذاعات، وسماع نشرات أخبارها، علاوة على المتابعة المقصودة لبعض أشهر برامجها، وكان ذلك التلف يركز على سماع الإذاعتين المغربيتين بالعربية إذاعة الرباط المركزية وإذاعة طنجة، كما كان شديد العناية بسماع نشرات أخبار الإذاعتين العربيتين الخارجيتين : صوت القاهرة، وإذاعة لندن. وفي أماسي الأيام يحول مؤشر الموجات الإذاعية لمتابعة فقرات برامج الإذاعة الأمازيغية في حصة تاشلحيت من مدينة الرباط.

كما كانت الحياة في الدار البيضاء، تساعد الشاعر احيا على مشاهدة البرامج التلفزيونية التي لم يصل يومئذ بثها ولم تتح مشاهدتها لغيره من الشعراء في القرى السوسية. ولم تكن البرامج التلفزيونية ذاتها تعرض ما هو أمازيغي لغة وفنا وأخبارا وثقافة وحضارة إلى ما بعد العقدين من ظهور التلفزة في المغرب.

في بدايات تعاوننا مع التلفزة المغربية، وإشرافنا على إعداد وتقديم أول برنامج تلفزي مغربي قار خاص بالفنون والعادات الأمازيغية سيكون احيا أزدو من الرجال الذين سنراهم جديرين بالانضمام إلى طاقم برنامجنا التلفزي ”كنوز“ ليتولى فيه دور منسق سلسلة خاصة بالفنون الأمازيغية. وضمن تلك المجموعة من البرامج توجد حلقات شارك فيها الشاعر، وظهر فيها مغنيا يحاور غيره من كبار شعراء جيله، وفي صدارتهم الشاعر الشهير لحسن أجماع.

تبعنا هذه الجزئيات باعتبارها في مجال الأدب من العناصر التي بلورت الشخصية الفنية للشاعر احيا في مدينة الدار البيضاء. وهذا يعني أن كل تلك الجزئيات هي من أبرز المناهل السياسية والثقافية التي يستمد منها فن احيا نكهة تميزه، ومنها ما يجعل مضامين شعره تمتاز بمواكبة طراوة أخبار الأحداث العالمية والوطنية، وتلك الطراوة بدورها هي مما يقل وجوده في إبداع غيره من محاوريه الذين لا تصلهم الجرائد في قبائلهم، ولم يطوروا معارفهم التعليمية للاستفادة من

الكتب، والبرامج الإذاعية التي كانت لا تلتقط لانعدام الراديو ذاته في ربوعهم. وحتى وإن وجد فقد لا يحول مؤشر الموجات من مكان وجود علامة موجة إذاعة الرباط في الحمصص الليلية الخاصة بالأمازيغية - تاشلحيت - في عقود سابقة لزمن وصول الكهرباء إلى القرى، وسابقة لانتشار القنوات التلفزيونية الفضائية وشيوع الجرائد والمجلات والكتب بلغات متعددة.

علاوة على كل ما مضى ذكره، فإن ما عرف به الشاعر احيا من جرأة في النقاش إلى درجة الاستفزاز، وجنوح إبداعه نفسه إلى الخوض في مواضيع لا يجراً عليها مثله. كل تلك الأمور وغيرها مما لم نحط به، تجلت انعكاساتها في قدرته على مواجهة أقرانه من الشعراء - ليس في الدار البيضاء وحدها بل بعيدا عنها هنالك في القرى السوسية، حيث ساجل الشعراء والشواعر. وبمرور الأيام زاد اتساع مجال شهرته وتزايد جمهوره المعجب بفنه في المدن والقرى. فكانت تلك الشهرة بداية السير بالشاعر احيا في طريق آخر سيفضي به إلى عالم مغاير لعالم الشعر والموسيقى والغناء. إنه عالم السياسة. حيث تجدي الشهرة الطنانة في جني ثمار المجال السياسي بالانخراط في العمل الحزبي، وطموح الفوز في الانتخابات.



احيا مع البرلمانين خليهن ولد الرشيد والحاج علي قيوح والحاج آيت امبارك وخلفهم السيد لحبيب أكرام

## 5. مفارقة انتخابية في الدار البيضاء :

من المفارقات التي قد تبدو غريبة هي كون الإقامة في الدار البيضاء وراء الفوز في الانتخابات الجارية هناك بعيدا في سوس.

لنوضح الأمر، نضرب المثل بالشاعر احيا الذي ترشح للانتخابات الجماعية فذاق طعم الخسران كما ذاق لذة الفوز ولكن ليس في الدار البيضاء حيث يقيم بل في قبيلة "ايداوزدوت"، حيث المزار، ولا تناقض - وذلك هو بيت القصيد - لأن العادة عند جل السياسيين الأمازيغيين المقيمين في الدار البيضاء، عادة جرت بأن يتم تنظيم الحملة الانتخابية في شكل متواز بين المقيمين في المدينة حيث تشكل نواة النخبة السياسية من نازحي القبيلة وبين السكان الملائمين لقرى قبائلهم، ويأتي الشأن الانتخابي في سياق الاتصال والتواصل والاندماج الحاصل باستمرار بين سكان المدينة وسكان القرى.

توثق الأمر، بزيادة التطور الهائل في وسائل الاتصال. فصارت العلاقات البيضاء والقروية غاية في الحميمة بظهور الهاتف المحمول، حيث أصبح البيضاء يعرف ما يتعشى به القروي البعيد عنه بمئات الكيلومترات.



نخبة من رجال المال والأعمال والسياسة السوسيين في الدار البيضاء،  
الحاج عبد الله اسلوم، الحاج علي، الحاج عبد الله، الحاج عبد السلام،  
الحاج محمد بوفتاس، الرئيس احيا، الحاج عبد الله بوقدير، الحسين ايضالين، ويتوسط الجميع  
السيد عبد الرحمان بوفتاس وزير السكنى يومئذ والسيد مولاي مسعود اكوزال رجل  
الأعمال الشهير في مكناس والدار البيضاء

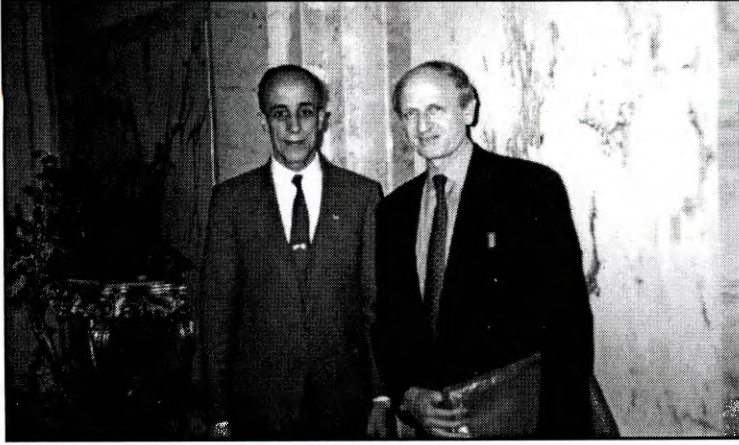
إن التداخل المنظم بين الاستعداد للانتخابات الجماعية القروية بالتنسيق عن  
بعد في الدار البيضاء، لا يمثل فيه الشاعر أزدو الاستثناء حين يخوض من المدينة  
غمار الانتخابات في القبيلة. ونضيف إلى أننا إزاء تنظيم انتخابي جدير بالدراسة  
من غيرنا. ولكن في غير تجن، ودون إسقاط لأننا نعرف أن في واقع حياة العائلات  
الأمازيغية البيضاوية لا يمكن القول بأن النزوح في عاداتهم يكون هجرة نهائية، ولا  
يمكن تغليب القول بوجود هجرتهم الفاصلة المفصولة عن الأصول إلى الأبد. لأن  
دائما هناك وشائج قوية و متماسكة في تداخلها وتعددتها، ويعتبر الفن الأمازيغي من  
اقواها. فتزيد الصلات تلاحما وقوة ورسوخا بين المهاجرين، وأصولهم إلى درجة  
يصعب في جيل احيا أزدو الفصل بين هموم واهتمامات المقيمين في حواضرهم  
وبين معاناة وانشغالات الباقين من أصولهم في القرى...

وحتى العمل السياسي في مفهوم جل السوسيين لا يعدو أن يكون مجرد تسمية مدنية، حضرية للعمل الجماعي الخيري والإحساني أو الاجتماعي أو الثقافي أو التنموي...

ذلك التلاحم يجعل العمل السياسي عامة، والشأن الانتخابي منه خاصة أكثر تأثراً في نتائجه بمدى العناية المستمرة والمثمرة لسكان الدار البيضاء، عبر ما يقومون به عادة من التفكير الدائم في المصالح الكبرى النافعة مادياً ومعنوياً لسكان القرى من تعبيد الطرق، ومد القنوات، واستنباط العيون وحفر الآبار وتشيد المساجد وعمارة الأسواق الأسبوعية. والحج إلى المواسم السنوية لكبار الصلحاء والعلماء. وتمويل المدارس العتيقة وتزويد تلاميذ المدارس العمومية بالأدوات المدرسية والتكثيف لدفع المخاطر المحدقة بالبيئة والإنسان والأخلاق.

إن أغنياء الدار البيضاء من السوسيين المهاجرين يحرصون على تنمية الدار البيضاء واستمرار الحياة بهيجة فيها وفي الآن نفسه يحرصون على تنمية قراهم باعتبار فضائها النقي وسكانها الكرماء وعاداتهم المتحضرة، كل ذلك يتجلى في كون بيئتها تبدد الحمول الحضري بالتردد عليها في عطل تتخلل السنة فيجد فيها الزائر الجو النقي الصحي الذي يكسبه صحة جيدة للبدن ويجد في مدارسها العتيقة وزوايا تصوفها ومساجدها وتحضر المعاملات فيها ما يشعر النفس الكبيرة بالاطمئنان النفسي، وصفاء الإيمان الصوفي العملي. ويجد في مسالكها ووهابها وأوديتها وجبالها ما يجعل الرياضة ممارسة ضمنية تنعش الجسم انتعاشاً ويجد المدني في القرى النائبة احتفالات فنية بهيجة، تذكروهم بمرايع الطفولة، وتفجر في الأعماق الحنين إلى الجذور وإلى الأسمار الليلية الممتعة حيث يكون فن أحواش تاج كل الاحتفالات التي يتبوأ فيها الشعر والشعراء والموسيقى والتعبير الجسدي، أسمى الرتب.

إن الفنون الأمازيغية العريقة من بين أجمل ما يجعل النازح عن موطنها يزيد تعلقا بقلاعها، فالفن الأصيل، والجو الصحي والإيمان الصوفي العملي وحميمية الحياة طاقات تشحن الروح والجسد بعد الكد والرتابة في المدينة.



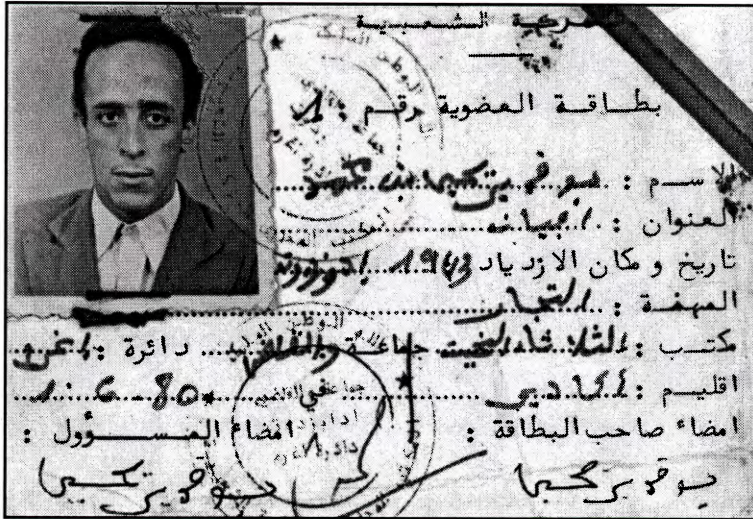
السيد اندري أزولاي مستشار صاحب الجلالة، وعلى يساره الفنان احيا في رحلة إلى الولايات المتحدة الأمريكية

وهناك عنصر حضاري ثقافي رفيع آخر يكتشف فيه الأمازيغي المدني الزائر لبوادي أجداده عنصرا متطورا إلى أقصى الحدود في مجال تنظيم الحياة والتنمية وتأسيس جدر الديمقراطية قبل عهد الحماية نفسها ! إنه عنصر "لجماعت" أي جماعة من الرجال الأكفاء الثقات الذين ينظمون سير الحياة داخل القرية أو القبيلة، بشفافية راقية وخبرة غميسة ونزاهة منصفة، فتكون بذلك الوسيلة البشرية التي تتدارس كل مستجدات الحياة، وتتخذ القرارات اللازمة وتنفذها بدقة وشفافية، تجعل الزائر المدني يجد في الوظائف الرفيعة "للجماعت" القروية نموذجا سابقا بتطوره ورفقه ما يعرف في المدينة بـ "الجمعية".

قمنا بهذه الاستطادات لنبين لغيرنا ونشعره قدر الإمكان بأن استقرار الشاعر احيا في الدار البيضاء وترشيحه لانتخابات عضوية الجماعة القروية "النحيت" في دائرة إغرم بنواحي تارودانت ليس استثناء، بل هو سياق انتخابي له ما يبرره عنده ذهنيا، وعند غيره من الأمازيغيين البيضاويين.

## 6. ترشح احيا للانتخابات الجماعية :

نعم شارك الشاعر احيا أول مرة في الترشح للفوز بعضوية الجماعة القروية المسماة : والقاضي، سنة 1976م. ورغم أنه لم يفز فيها، فإنه اكتسب خبرة عملية هدته إلى ضرورة الانتماء لحزب من الأحزاب السياسية والمشاركة بلونها الحزبي في الانتخابات المقبلة. لذلك اتصل بالزعيم محجوبي أحرضان، وانخرط في حزبه "الحركة الشعبية" وتسلم بطاقة العضوية المؤرخة بيوم فاتح يونيو سنة 1980م، موقعة بتوقيع يد رئيس الحزب نفسه محجوبي أحرضان وتوقيعه وسط الطابع الأحمر بين توقيعي بوقدير احيا.



التوقيع الخطي للسيد أحرضان يتوسط أسفل البطاقة فوق يمين الطابع الأحمر

رغم ذلك، فإن إقامة احيا في الدار البيضاء جعلته لم يرتشف حلاوة الانتماء الحزبي إزاء منافسة الأحزاب الكبرى في المدينة. مما جعله يسلك المسلك المؤلف : الانطلاق السياسي من الدار البيضاء للوصول إلى أهداف سياسية في سوس متخذاً الفن وسيلة يمتطيها لتحقيق الغاية ولا تناقض. وعندئذ سيتجلى بوضوح كيف يندمج الفنان في السياسة وخاصة حين سيجد نفسه وجها لوجه في منافسة سياسية مع شاعر آخر انطلق بدوره من الدار البيضاء معتمدا على رصيده الفني لخوض غمار الانتخابات في الدائرة ذاتها، بل من قرية تجاور قرية الشاعر احيا. إننا نتحدث عن الشاعر محمد مستاوي. وكلنا يعرف حساسية تلك المنافسة السياسية التي نسجل هنا فنيا أن المستفيد الأكبر في مدينة الدار البيضاء من الصراع بين احيا ومستاوي هو الأدب الأمازيغي والمستفيد الأكبر منهما في البداية هي السياسة. ألم يكن تنافس شاعرين أمازيغيين كبيرين مقيمين معا في الدار البيضاء مصدر حيوية سياسية ميزت تلك الناحية عن غيرها من بعض الجهات النائية عن المدن ؟



احيا يصافح رئيس حزب الحركة الشعبية السيد محجوبي أحرسان

لنوؤكد الأمر، لابد من الإشارة في ترجمة حياة الشاعر احيا أزدو إلى أنه منذ أن جدد انتماءه لحزب الحركة الشعبية واضب على استقطاب المنخرطين الجدد لحزبه، من بين مهاجري قبيلة "إدااوزدوت" وغيرها من القبائل التي تنضوي كلها في دائرة ايغرم بإقليم تارودانت.



الحاج لحسن صالح، رئيس جمعية إيدا او نيضيف للتنمية، يقدم شهادة تقدير للفنان احيا يوم زيارة القافلة الطبية - ايدا او نيضيف - مقر جماعة إيبي ن تايرت - دائرة إغرم. إقليم تارودانت

## 7. فوزه بالرئاسة :

خلال ذلك، وفي سنة 2003، اهتدى الفنان السياسي احيا إلى المشاركة في الانتخابات الجماعية محافظا على وحدة نواة الحركة الشعبية التي عززها في الدائرة الانتخابية، رغم انشقاق الحزب الأصلي في العاصمة الرباط. فشارك بقوة تلك النواة الحزبية في الانتخابات الجماعية سنة 2003 بلون حزب ينتمي إلى الوفاق الذي يقابل أحزاب الكتلة التي يدخل في إطارها الشاعر المنافس محمد مستاوي رئيس الجماعة، قبل تلك الانتخابات. هكذا، تقدم احيا بنواة "حزب الحركة" بلون "الحزب الوطني الديمقراطي".



الدكتور ماء العينين ماء العينين خليفنا عامل تارودانت، محمد ساجد برلماني  
سوسي عمدة الدار البيضاء، ثم الحاج أحمد أسطايب رجل الأعمال  
الشهير في البيضاء، احيا بوقدير

بذلك حقق الفنان احيا حلمه السياسي بفوزه بعضوية المجلس القروي  
"النيحيت" ثم انتهى الأمر بتوليته رئاسة المجلس فجمع بذلك بين الرئاستين، رئاسة  
فن أحواش في الدار البيضاء، ورئاسة جماعة "النيحيت" في سوس.



عامل إقليم تارودانت، عبد الفتاح لبيجوي يقدم احيا رئيس الجماعة إلى  
صاحب الجلالة الملك محمد السادس

## الفصل الثالث : الرحلات عبر القارات

### المبحث الأول : سبب الرحلات، وتواريخ الجولات

#### 1. سبب الرحلات :

إلى أواسط سنة 1987 م، كانت العروض الفنية الأمازيغية لمجموعة احيا أزدو، نادرا ما يتجاوز ازدهارها أحياء مدينة الدار البيضاء، إلى غيرها من مدن المغرب وبواديه.

وانطلاقا من كوننا يومئذ عضوا في المجلس الوطني للثقافة، أيام وزير الدولة المكلف بالشؤون الثقافية الحاج محمد باحيني - رحمه الله - قمنا في إطارها باقتراح مجموعة من المبدعين الأمازيغيين قصد العناية بفنهم وإشراك مجموعاتهم في الأعمال الفنية والثقافية التي تنظمها المؤسسات المغربية في الداخل والخارج.

تفعيلا لذلك الاقتراح في زمن وزارة السيد محمد بن عيسى، دعونا الفنان احيا ليشارك بمجموعته الفنية في العروض الأمازيغية التي تم تكليفنا بإعدادها للمشاركة في فقرات حفل دولي كبير، بعث إليه المغفور له الملك الحسن الثاني ابنته للا مريم للإشراف عليه شخصيا، أواسط يونيو 1987 م.



الفنان محمد فويتح - رحمه الله -، عمر أمير، عبد الوهاب الدكالي، بلعيد العكاف، يستمعون إلى إعجاب وزير الثقافة محمد بنعيسى بمجموعة الفنان احيا التي قدمنا أمامه عروضها الفنية

أجل هناك في باريز لاحظنا أن اللوحات الفنية التي قدمها الفنان احيا ومجموعته كانت من بين أجود العروض التي نالت إعجاب شخصيات عالمية مرموقة، حضرت الحفل إكراما لأميرة مغربية زادها الارتياح للفنون المغربية تألقا.

بعد العودة مباشرة من باريز، جدد السيد وزير الشؤون الثقافية محمد بنعيسى تكليفنا براءة وفد فني خارج الوطن، تشجعنا من جديد لدعوة مجموعات أمازيغية أخرى، وضمنها فرقة احيا، للمشاركة في أيام ثقافية مغربية بمدينة ميونيخ الألمانية،

حيث تأكدنا عن كثب من أن الفنان احيا الذي نعرفه كثيرا كشاعر مبدع وموسيقي إيقاعي ممتاز، تأكدنا من أنه يملك بالإضافة إلى مهاراته الفنية، مؤهلات أخرى : تنظيمية، وتواصلية، يستطيع بها ملء الفراغ الذي خلفه حل الفرقة الوطنية للفنون الشعبية التي كانت تابعة لوزارة الشؤون الثقافية. والتي استدعاني السيد الوزير لبعثها من جديد، فاعتذرت بقولي : «إن عمر امرير لا يمكنه أن يعيد بعث ما أمر ملك البلاد نفسه بحله، إلا إذا كلفني جلالته شخصيا بإحياءها».

وبعدها تابعت بحثي لنيل دكتوراه الدولة، مطمئنا بأن الفنان احيا قادر على الاستمرار وحده.

هكذا انطلق الشاعر الأمازيغي احيا أزودو من مدينة الدار البيضاء في اتجاه القارات الخمس حيث قدم العروض الفنية الأمازيغية في كبريات المدن والعواصم العالمية.

إذا كانت جميع الدول التي تجول فيها الفنان احيا ما بين 1987 إلى نهاية سنة 1989 محصورة في قارتي أوروبا، وآسيا، فإن الجديد الذي يميز سنة 1990 وما بعدها إلى سنة 1997 هو وصوله إلى مدن القارتين : أميركا، وإفريقيا.

بالإضافة إلى ذلك، سنسجل أن الجديد البارز في هذه المرحلة هو اتساع إشعاع إحدى جولاته الفرنسية في أوروبا إلى غيرها حيث تلتقط برامج قناة TF1 التي صورت برنامجا خاصا بالفنان احيا ومجموعته الفنية.

ثم سيقدم في هذه الفترة نفسها عروضاً فنية أمازيغية خاصة بالأمير كريم آغاخان، الذي نعرف أنها عروض حضرها نخبة من رجال الفن والفكر والمال والأعمال والسياسة تواكب حضورهم من بقاع العالم مختلف وسائل الإعلام والاتصال.

في هذه الفترة تحديدا سيقدم الفنان احيا لوحات بديعة من فن أحواش في عاصمة الولايات المتحدة الأمريكية واشنطن، وليس ذلك هو الجديد، بل كون الحفل الفني كان تحت الرئاسة الشرفية للرئيس بيل كلينتون، رئيس الولايات المتحدة الأمريكية يومئذ، وصاحب الجلالة الملك الحسن الثاني رحمه الله.



السيد محمد بنعيسى، سفير المغرب في واشنطن يرحب بصديقه احيا

إذا كان إشعاع العقد الثامن من القرن العشرين، مقتصرًا على دول من قارتي أوروبا وآسيا، وإذا كان الإشعاع في العقد التاسع من القرن ذاته قد شمل القارات الخمس كلها بوصول الشاعر ومجموعته الأمازيغية إلى «سيدني».

إذا كان الأمر كذلك، فإننا سنلاحظ أن إشعاع أوائل القرن الواحد والعشرين هذا سيعزز تأثيره، في أوروبا ليصل إلى دول لم يتردد عليها قبل مثل البرتغال.

كما سنلاحظ أن الشاعر سيكثر التردد في هذه المرحلة على دول عربية مشرقًا ومغربًا، مثل الإمارات العربية المتحدة، ومصر، وتونس، والبحرين، وسوريا.

بالإضافة إلى ذلك، سيصل الفن الأمازيغي إلى دول افريقية لم يسبق أن زارها احيا في العقدين الأخيرين من القرن العشرين الماضي، ونعني دولتي السنغال والكابون.

ولكي نستوعب الموضوع جيدًا سنقوم بجرد جل رحلاته مع الترتيب الزمني لأسفاره رفقة مجموعته الفنية.

## 2. تواريخ الجولات :

منذ أن انطلقت الرحلات الفنية للشاعر احيا سنة 1987 وهي مستمرة سنة بعد أخرى طوال العشرين سنة إلى الآن. وهنا نقدم جردا لجلها، مرتبا ترتيبا تاريخيا انطلاقا من الوثائق التي اعتمدنا عليها وهذا يعني أننا لم نحط بجميع الرحلات التي تتجاوز مائة وعشرين رحلة.

### • سنة 1987 :

- أ. فرنسا : (باريز) بداية انطلاقا اندماج الرايس احيا في الفضاء الثقافي الدولي بتقديم عروض فنية أطرها مؤلف هذا الكتاب، باعتباره ضمن الوفد المرافق للأميرة للامريم في التظاهرة الثقافية والفنية التي أشرفت عليها يوم 13 يونيو 1987 في باريس.
- ب. ألمانيا : (ميونيخ)، تقديم عروض فنية أشرفت عليها شخصيا
- ت. العراق : في مهرجان بابل الدولي أواخر شتنبر.
- ث. الدنمارك : (كوبنهاغن)

### • سنة 1988 :

- أ. الصين الشعبية : الأيام الثقافية المغربية بالصين الشعبية ما بين 3 و20 يونيوه.

للتفدية شتاتة التحصيل

ROYAUME DU MAROC  
LE PREMIER MINISTRE

N° .....

التفدية المغربية  
وزير الأول

رسم

**تكليف بمهمة**  
**ORDRE DE MISSION**

LE PREMIER MINISTRE

بأمر الوزير الأول

السيّد يحيى بوقديور هو

ordone à M. YAHIA BOUKDIR et la troupe  
Nationale des Arts Populaires (التفدية المغربية) (التفدية المغربية) بأن يقوم بمهمة التفدية المغربية بالتحصيل

de se rendre en mission à (C.A.I.E.S.) (C.A.I.E.S.)

وذلك للمشاركة في "الأيام الثقافية الصينية" التي تنظمها الصين الشعبية

pour participer aux "Journées Culturelles en Chine Populaire"

M. .... se présentera

وتمتد على السيد

dès son arrivée à

عند وصوله إلى

Moyen de transport : Avion (C.E.S.)

وسيلة النقل : الطائرة

Date de départ : 3/6/1988

تاريخ الذهاب : 3 يونيو 1988

Date de retour : 20/6/1988

تاريخ الإياب : 20 يونيو 1988

Les frais de mission seront imputés sur le budget

ستؤخذ نفقات المهمة من ميزانية

de Ministère des Affaires Culturelles

الوزارة الثقافية

Chapitre 44 Article 5

المادة 5 من الفصل 44

Rabat, le 01 JUIN 1988

الرباط في : .....

الوزير الأول ،  
Le Premier Ministre.

طلع عليه وقرحه : وزير

وزير المالية ،

Vu :

Le Ministre des Finances.

Copie Certifiée Conforme à l'Original  
Le Chef de la Mission Artistique  
P. Le Ministre des Affaires Culturelles  
et sa Délégation

**تكليف بمهمة المشاركة في الأيام الثقافية المغربية بالصين**

ب. ألمانيا : (برلين) عروض فنية - 7 مارس

ت. الاتحاد السوفياتي : (موسكو)، عروض فنية ما بين 8 و16 غشت.

ث. إسبانيا : (مرسيه)، المهرجان الدولي للفلكلوري لحوض البحر المتوسط

ما بين 4 و14 شتنبر.

ج. سلطنة عمان : الأسبوع الثقافي المغربي .



احيا وأفراد مجموعته في صور الصين العظيم

• سنة 1989 :

أ. العراق : مهرجان بابل الدولي الثالث، ما بين 24 و فاتح أكتوبر .

ب. فرنسا : (بور دو)، توأمة بور دو والدار البيضاء، ما بين 15 و 18 نوفمبر .

• سنة 1990 :

أ. ألمانيا : (برلين)، المغرب في الأسبوع الأخضر 24 يناير .

ب. النمسا : (كلاجينفورت) الأيام المغربية في النمسا، ما بين 19 و 28

يونيو .

ت. إسبانيا : الملتقى الإسباني المغربي السابع للثقافة، ما بين 4 و 7 أكتوبر

ث. فرنسا : (تولوز) حفلات فنية، ما بين 9 و 12 نونبر .

ج. السويد : (ستوكهولم) عروض فنية، ما بين 4 و 7 ماي .

ح. الدنمارك : (كوبنهاغن) عروض فنية، ما بين 4 و 11 ماي .

- خ. سويسرا : (جنيف) عروض فنية، ما بين 29 و30 نونبر.  
د. إنجلترا : (لندن) عروض فنية، ما بين 7 و8 فبراير.  
ذ. كندا : (دروموندفيل) المهرجان العالمي للفنون الشعبية دورة 1990.  
ز. الجزائر : مهرجان الطبخ المغربي، تقديم عروض فنية موازية...  
• **سنة 1991 :**

- أ. فرنسا : عروض فنية ما بين 13 و25 يناير  
ب. ألمانيا : المهرجان الموسيقي للبركههيم Bergheim، ما بين 7 و23 يونيو.  
ت. ألمانيا : (بون) مهرجان الموسيقى، ما بين 7 و23 يونيو  
ث. إنجلترا : بيلينكهام، مهرجان الفولكلور، ما بين 10 و17 غشت.  
ج. سويسرا : (فريبورك)، المهرجان الدولي، ما بين 02 و15 ستمبر.  
• **سنة 1992 :**

- أ. بلجيكا : الأيام الثقافية المغربية بلجيكا، ما بين 5 و15 فبراير.  
• **سنة 1993 :**

- أ. فرنسا : (ليموج) عروض فنية، ما بين 5 و8 نوفمبر.

- **سنة 1994 :**

- أ. الولايات المتحدة الأمريكية : (أورلاندو) الأيام الثقافية المغربية، ما بين 14 و30 يونيو.



وزير الشبيبة والرياضة ادريس المدغري مع احيا في الطائرة إلى الولايات المتحدة الأمريكية  
حضور الاحتفال بالمنتخب المغربي لكرة القدم في كأس العام

ب. الاتحاد السوفياتي : (جورجيا) مهرجان الصيف، ما بين 28 يوليوز و 8 غشت.

ت. الولايات المتحدة الأمريكية : (فرجينيا) من 13 إلى 17 شتنبر، كما تؤكد هذه

الوثيقة الصادرة عن مدير الكتابة الخاصة لصاحب الجلالة الحسن الثاني رحمه الله.

ROYAUME DU MAROC  
PALAIS ROYAL  
Le Directeur du Secrétariat Particulier  
de SA MAJESTÉ LE ROI  
M. QNSIBK LE CONSUL GÉNÉRAL DES  
ÉTATS-UNIS D'AMÉRIQUE

Objet : demande de visas.  
Moi Trap Ball Is.

Monsieur le Consul Général,

J'ai l'honneur de vous demander de bien vouloir donner les instructions nécessaires pour faire délivrer des visas d'entrée aux États-Unis d'Amérique au profit de la troupe folklorique qui doit militer les manifestations organisées par The Wolf Trap Association in Vienna, Virginie du 12 au 17 septembre 1994. L'officier du Wolf Trap Ball Is. est placé sous le haut patronage de SA MAJESTÉ LE ROI MOHAMMED VI.

Cette troupe se compose des personnes suivantes :

Nom	Prénoms	Passport n°	Carte
ABID	Abid	"	048862
EL RAFATI	Khadja	"	874000
LYADJOU	Mamad	"	030300
CHADICK	Aicha	"	039793
JARABANE	Yahia	"	030793
DDUKIR	Yahya	"	044038
WALANGENE	Othmane	"	042030
ADJI	Jackman	"	027194
BDUAFIK	Naim	"	036989
SABERADUI	Oussaid	"	032994
BDUKRAI	Jachmi	"	031330
AIT ESSI	Jrachid	"	037963
MATRAOUI	Ahmed	"	005150
OUAROU	Tahia	"	079246
AKIX	Mohamed	"	052782
BAKE	Mohamed	"	051223
LIQOUTI	Mohamed	"	083359
SADIKI	Mohamed	"	010075
BOUMIA	Fadma	"	082168
COUKREM	Abderrahmane	"	011984
ABOUCHRE	Abdellah	"	087296
UGUZOUNI	Fadma	"	079143

me par-faite consideration

Signature: Abdellah GÉNÉRANT

• سنة 1995 :

- أ. قطر : (الدوحة) الأسبوع الثقافي السياحي، ما بين 25 و31 مارس.
- ب. إسبانيا : الأسبوع المغربي، ما بين 31 مارس و8 أبريل.
- ت. فرنسا : تصوير برنامج تلفزيوني خاص بالفنون المغربية في استوديو TF1،  
يوم 13 أبريل لحلقة من البرنامج الشهير Coucou c'est nous.
- ث. جنوب إفريقيا : ما بين 14 أبريل و2 ماي.



سفير المغرب في جنوب إفريقيا ثم الدكتور عبد الكريم الخطيب  
خلفهما الرايس احيا في حفل بجوهانسبورغ



سيدة من محيط الرئيس الأمريكي كيلنتون تعبر للفنان احيا عن الإعجاب بفنه الأمازيغي  
والفن الأندلسي عند عبد الرحيم الصوري بحضور الفنانة فاطمة تيجيحييت مزين

• سنة 1996 :

أ. الإمارات العربية المتحدة : الأيام الثقافية المغربية في الإمارات، ما بين 13

و20 ماي.

ب. فرنسا : (ليون) عروض فنية، ما بين 14 و16 جوان.

ت. ألمانيا : (فرانكفورت) عروض فنية، ما بين 25 و27 أكتوبر.

ث. ألمانيا : (Leverkusen) عروض فنية، ما بين 25 و28 أكتوبر.

ج. الولايات المتحدة الأمريكية : (واشنطن). تحت الرئاسة الشرفية للرئيس

بيل كلينتون وصاحب الجلالة الملك الحسن الثاني، ما بين 6 و8 دجنبر.

• سنة 1997 :

أ. فرنسا : عروض فنية خاصة بالأمير كريم أغاخان، ما بين 28 و30 أكتوبر.

ب. إسبانيا : (ماربيا) مهرجان الحضارة الأندلسية، يوم 5 سبتمبر.

ت. إسبانيا : ليالي الأندلس، ما بين 11 و13 شتنبر.

• **سنة 1997 :**

ث. أستراليا : (سيدني وميلبورن) عروض فنية، ما بين 21 غشت إلى 1  
شتنبر.

ج. الإمارات العربية المتحدة : المعرض المغربي الثاني، ما بين 15 و30  
أكتوبر.

• **سنة 1998 :**

أ. إسبانيا : (برشلونة) عروض فنية، ما بين 27 يوليوز و02 غشت.

ب. الإمارات العربية المتحدة : (أبوظبي) المعرض المغربي الإماراتي، ما بين  
14 و24 نونبر.

• **سنة 1999 :**

أ. فرنسا : (بيتز) زمن المغرب في فرنسا، ما بين 28 و31 ماي.

ب. مصر : (القاهرة) الأيام الثقافية والسياحية المغربية، ما بين 3 و7 يونيو.

ت. الولايات المتحدة الأمريكية : عروض فنية، ما بين 12 و22 أبريل.

ث. الولايات المتحدة الأمريكية : (دالاس) مهرجان (Mo- Out of Africa : rocco 99)، ما بين 18 و31 أكتوبر.

ج. الولايات المتحدة الأمريكية : (الاباما) مهرجان التعريف بثناء الثقافة  
المغربية، ما بين 15 و22 أبريل.

• **سنة 2000 :**

أ. إسبانيا : معرض برشلونة، عروض فنية، ما بين 23 أبريل وفتح ماي.

• **سنة 2001 :**

أ. البرتغال : لشبونة) تقديم عروض فنية، ما بين 17 و21 يناير.

ب. ألمانيا : (برلين) تظاهرة خاصة بالبيئة : الأسبوع الأخضر، ما بين 18 و28 يناير.

ت. السنغال : (دكار) الأسبوع المغربي، ما بين 7 و11 ماي.

ث. الملتقى الدولي للثقافة، ما بين 21 يوليوز و05 غشت.

ج. البرتغال : تظاهرة ”ألف ليلة وليلة مغربية في تايرا“، ما بين شتنبر و فاتح أكتوبر.

ح. الإمارات العربية المتحدة : (دبي) معرض التسوق، ما بين 13 يناير و18 فبراير.

• سنة 2002 :

أ. سويسرا : حفل تكريم المغرب، ما بين 15 و17 فبراير.

ب. الكابون : (ليروفيل) الأسبوع الثقافي المغربي، ما بين 14 و22 ماي.

ت. السنغال : (دكار) المعرض الدولي، ما بين 10 و22 دجنبر.

• سنة 2003 :

أ. كندا : (كيبك) الدورة 92 لمعرض كيبك، ما بين 9 و26 غشت.

ب. الإمارات العربية المتحدة : (دبي) معرض التسوق، ما بين 13 يناير و18 فبراير.

ت. مصر : (القاهرة) معرض السفر للبحر المتوسط، ما بين 14 و18 شتنبر.



المكلف بالخطوط الجوية الخليجية، احيا، عادل إمام، مسؤولة من وزارة الثقافة المصرية

• سنة 2004 :

أ. مصر : (القاهرة) معرض السفر للبحر المتوسط، ما بين 14 و16 شتنبر.

ب. تونس : تونس العاصمة

ت. البحرين : المنامة

ث. سوريا : دمشق

هذا الجرد ليس شاملا بل هو نموذج يؤكد كيف أوصل الشاعر احيا الفنون الأمازيغية إلى كل القارات.

## المبحث الثاني : الإشعاع والتكريم

### 1. الإشعاع

عند البحث عن الوثائق التي تساعد على تصور أهم النتائج التي تحققتها المجموعة الفنية للرايس احيا، وجدنا أنفسنا إزاء عشرات الوثائق المختلفة، نوعا، وحجما،

وشكلا، ولغة، فهناك عشرات المجلات، والجرائد، والمقتطف من صفحاتها، وهناك رسائل التنويه الرسمية وشهادات وأوسمة وجوائز الاعتراف والتقدير، وحتى تذاكر ودعوات الدخول إلى القاعات. وكلها مما يؤكد أن نتائج العروض المقدمة تنال الإعجاب المنقطع النظير، وتعطي إشعاعا عالميا لمشاهديها مباشرة أو عبر القنوات التلفزية الدولية، ولقراء المجلات والجرائد التي كتبت شهادتها وانطباعاتها بلغات تنتشر صحافتها في القارات الخمس التي جال فيها الرئيس احيا بفنونه...



احيا في ضريح صلاح الدين الأيوبي، دمشق، سوريا

قمنا بإحصاء اللغات التي كتبت بها مختلف تلك الوثائق، فكان ترتيبها باعتبار الكثرة على الشكل التقريبي الآتي :

1. اللغة الإنجليزية
2. اللغة الإسبانية
3. اللغة الفرنسية

4. اللغة الألمانية
5. اللغة البرتغالية
6. اللغة العربية
7. اللغة الروسية
8. اللغة الدنماركية
9. اللغة الصينية
10. اللغة الفلامانية.

وهناك لغات أوروبا الشرقية على قلتها، تعكس مدى ذبوع أخبار أصالة الفنون الأمازيغية التي تقدمها مجموعة احيا في مختلف بقاع الدنيا.

كان مهرجان بابل الدولي في العراق أول مهرجان عالمي حضره احيا رئيسا لفرقة أمازيغية قدمت عروض فن أحواش أمام الجماهير الحاشدة، وبحضور إعلامي واسع، وكانت جريدة "العراق" أول منبر إعلامي عكس نموذجاً من إشعاع فن أحواش إذ كتبت ما يفيد أن الفرقة المغربية "أعادت مجد غرناطة على إيقاع خيول الأطلس" وهو يقصد فرقة احيا التي قال عنها بالنص "شارك المغرب في مهرجان بابل بفرق فلكلورية شعبية تتكون من ثلاثين فرداً، ويعد هذا المهرجان هو الثالث بعدما حقق كل من المهرجان الأول والثاني نجاحاً باهراً، وقدمت الفرق الفلكلورية المغربية لوحات رائعة تمثل أصالة الشعب المغربي، وقد صفق الجمهور بحرارة للعروض التي قدمت يوم الخميس الماضي.

المهرجان تحت إدارة الفنان منير بشير، وبمشاركة أكثر من ثلاثين فرقة فنية من جميع أنحاء العالم".

**الفرقة المغربية**

**في مهرجان بابل الدولي ..**

الفرقة المغربية التي حطت في مهرجان بابل الدولي جاءت محملة بالإنجازات الفخرية التي وضعها لها زيان الوهابي فاعادت ايضا معصات من ارض الاندلس وجعلت الاغاني شاذيا بقصر الحمراء والوادي القروي وولاية واين رابون واين حرم وعبدالرحمن الداخل مثلما تفرقتا بولاية السطوط وحي ما جرى بعد ذلك الليلة

لقد اعادت الفرقة الجمهور الذي يمشي به المسرح اليابل الى سموات الزمان الموسيقي وايام المغرب الاندلسي من خلال الموسيقى . هذا التراث الذي يحفظ عليه المغرب وبقيته افتتار القرب العربي ( تومس وانجوا ) هذا في مجال الموسيقى وللرئيس الشفيق حكمة اخرى فقد جسدنا رخصة ( المندوس ) من عقرات التفتق والمغرب والفرج في بابل الاندلس جاءت بهذا رخصة ( المندوس ) وهي رخصة من الاندلس القويست ( نصف قرن والشوق ) بانفس الحرب والنخب في تنسيق زرع وانجاح يصل الى مرحلة التمسيد الفصوى من خلال حكمة الاصل والانساء وحركة التفتق بعضها جاءت رخصة ( المندوس ) وهي من مراحل بؤدي في الاخراج وان المواسم الفلاحية تتصلب العنصر تعالي الرهفات التي شئت اليها الجمهور وتلقه او من وجعل وسهول القرب معاش لغة مغربية ندرأ ما التبعث للجمهور مشاهدتها من قبل

سعدت الخيام



**الامانت مجد قرناطة**

**على ايقاع شيرول الاندلسي !**





**قصاصة من جريدة "العراق"**

إلى جانب الإشعاع العالمي، وتأثيره الثقافي، والسياحي، والفني في الأجانب، لا بد من أن التذكير بنوع آخر من الجوانب المشرقة للجولات الفنية الأمازيغية عبر العالم، ونقصد به دوره الإنساني الرفيع بالنسبة لأفراد وجماعات الجالية المغربية خارج الوطن. وفي هذا الإطار، نشير إلى رسالة من القنصل العام للمملكة المغربية بفرانكفورت : "يوم 19 يونيو 1991 إلى الفنان احيا، حيث جاء في بعض فقراتها مثل قول السيد القنصل العام، "يشرفني أن أقدم إليكم باسمي وباسم وداديات العمال والتجار المغاربة، وكافة أفراد جاليتنا المقيمة بهذه المنطقة بجزيل الشكر وعظيم الامتنان على هذه العروض الفنية الشيقة التي أتخفتمونا بها والتي جعلتنا نطلع على جزء من تراثنا الفلكلوري الفني، ونعائق ربوع الوطن خلال لحظات ممتعة عشناها مع تلك المشاهد الأخاذة، وتلك الرقصات والأهازيج والإيقاعات البديعة التي تعبر عن المكانة المرموقة التي يحتلها بلدنا العزيز في هذا الميدان بتراثه الشعبي ذي شهرة

دولية شهدت بها المهرجانات العالمية التي احتلت فيها الفرق المغربية الصدارة ولفتت  
أنظار الجميع...“.

القنصل العام : حسين بناني - فرانكفورت

19 جوان 1991

<p>KONIGREICH MAROKKO Ministerium für Auswärtiges und Zusammenarbeit Generalkonsulat Wiesenhüttenplatz 26 6000 Frankfurt am Main 1 Fernsprecher: (069) 231737</p>		<p>المملكة المغربية وزارة الشؤون الخارجية والتعاون القنصلية العامة بفرانكفورت</p>
<p>من القنصل العام للمملكة المغربية بفرانكفورت الى السيد بسوقد بريحيي</p>		<p>Frankfurt/M., den 19 JUN 1991</p>
<p>سلام تام بسوجون مولانا الاسام وبعد ، يشرفني ان اتقدم اليكم باسمي وباسم وديارات العمال والتجار المغاربة وكافة افراد جاليتنا القيمة بهذه المنطقة بحزبيل الشكر و تنظيم الات على هذه العروض الفنية الشيقة التي اتحتتمونها بها والتي جعلتنا نطلع على جزء من تراثنا الفلكلوري العسني ، وتعانق ربيع الوطن خلال لحظات متعة عشناها مع تلك المشاهد الاخاذة وتلك الرقصات والاهاريج والابحاث اليدوية التي تعبر عن المكان المروقة التي يحتلها بلدنا العزيز في هذا الميدان بثراته الشعبي ذي شهرة دولية شهدت بها كل المهرجانات العالمية التي احتلت فيها الفرق المغربية الصدارة ولفتت انظار الجميع .</p> <p>وتنتتم هذه المناسبة لتتقدم بشكرنا الجزيل كذلك لوزارة الثقافة على هذه العبارة الحسنة وعلى هذا الاهتمام والرعاية التي خصت بها الجالية المغربية القيمة بهذه الديار وتتمنى ان تتكرر مثل هذه الزيارات وتعود فرص اللقاء مرات اخرى كما نشكر كل من ساهم في انجاح هذه التظاهرة الثقافية سواء بالسهر على التنظيم او بالحضور .</p>		
<p>والسلام القنصل العام حسين بناني</p>		

رسالة السيد القنصل العام - حسين بناني - فرانكفورت

2. التكريم :

استطاع الفنان الشاعر احيا ازدو أن يحقق بإشعاع الفنون الأمازيغية التي  
يشارك بها في دول القارات إنجازا مهما أكدته شهادات مكتوبة وأوسمة وجوائز

حصل عليها وهي جديرة بالإشارة إلى أهميتها، ليس بالنسبة للفنان احيا شخصيا، ولا للفنون الأمازيغية بالذات، ولكن أهميتها تصير شاملة للمغرب الذي يرتفع عالمه عاليا وبعتراز في المحافل العالمية، وفيما يلي ذكر بعض ما استحقه الشاعر احيا من تكريم بشهادات التقدير والأوسمة والجوائز الشرفية :



في مهرجان دولي بفرنسا

#### أ. شهادات تقديرية :

حصل الشاعر احيا، ومجموعته الفنية، في المحافل الفنية والثقافية الدولية على شهادات تقدير نذكر منها على سبيل المثال :

1. شهادة تقدير من مسؤول في الاتحاد السوفياتي - سابقا.
2. شهادة تقدير وتنويه من رئيس المهرجان الدولي للفلكلور : درومونفيل بكندا 6 يوليوز 1990.
3. شهادة تقدير من مدير المهرجان الدولي للفلكلور والصدقاة في مونتيناك بفرنسا يوم 15 غشت 1993.

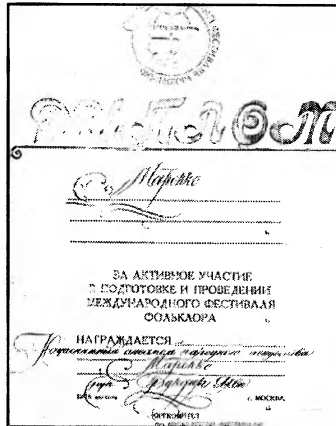
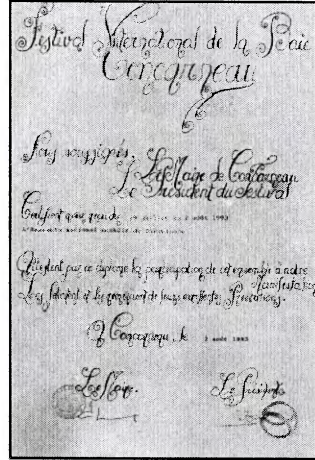
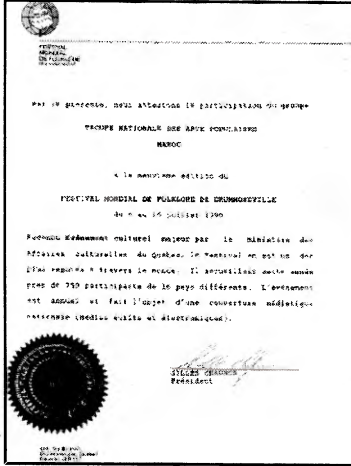
4. شهادة تقدير من مدير المهرجان الدولي مونتوار - فرنسا - يوم 15 غشت

.1993

5. شهادة تقدير من عميد كونكارنو ومدير مهرجانها - 2 غشت 1996.

6. شهادة تقدير من ميريديان - دمشق - 1 مارس 2002.

7. شهادة المعرض الدولي لكيبيك سنة 2003.



ب. أوسمة شرفية

1. أوسمة فرنسية كثيرة نذكر منها :

أ. وسام مونتوار

- ب. وسام كونكارنو  
 ت. وسام سان موريس  
 2. وسام صيني  
 3. وسام روسي  
 4. وسام نمساوي



احيا والجائزة التذكارية - كيبيك - كندا

- ت. جوائز تذكارية  
 1. صحن المنتخب الجزائري  
 2. مكروفون إذاعة دبي (إي. إم) الإمارات العربية المتحدة  
 3. درع كونكارنو - فرنسا  
 4. ناقوس - سويسري



احيا في برنامج إذاعي - كندا

1. عمر أمير، حفلات الحب والزواج في الأطلس الكبير - الغربي، مجلة التراث الشعبي، تصدر عن وزارة الثقافة والفنون في الجمهورية العراقية، العدد الثاني عشر، السنة الثامنة، 1977، دار الحرية للطباعة ببغداد.
2. Roving Olsen, M., Chants de mariage de l'Atlas Marocain, thèse de doctorat en ethno-musicologie, 2.2 vo, Université Paris X, 1984.
3. أمير، عمر، رموز الشعر الأمازيغي وتأثيرها بالإسلام، الطبعة الأولى، 2003، مطبعة مكتبة دار السلام - الرباط. ص. 91.
4. نفسه، ص. 92.
5. نفسه، 92.
6. نفسه، 94.
7. أحمد عصيد، "خطاب الحكمة في الشعر الأمازيغي" تاسكلان تماريغت : مدخل للأدب الأمازيغي، أعمال الملتقى الأول للأدب الأمازيغي، الدار البيضاء، 17 و18 ماي، منشورات الجمعية المغربية للبحث والتبادل الثقافي، مطبعة المعاريف الجديدة، الرباط.
8. Berque, J., Vérité et poésie sur sur les Seksawa, in Revue Africaine, Tome XCVII, 1er et 2e trimestre, 8 Alger, 1953.
9. ايسوس، مصطلح شعري يقصدون به المقطع الشعري الذي يختم به شاعر حوارا سابقا، وغالبا ما يكون موضوعه مغايرا للموضوع المطروح للنقاش بين الشعراء.
10. عادة تربوية خاصة بالحوارات والنقاشات بين الفتيان والفتيات في الحقول.. في عفة، واحترام..
11. حفل سنوي، اعتادت كل القرى إقامته وفق عادات خاصة تبدأ بالاستعداد المادي بجمع هبات خاصة، ثم شراء الذبائح التي ستنحر يوم إقامته، ويكرم فيه السكان طلبة مدرستهم العتيقة، وعلمائها، ويقام حفل أحواش ليلا...
12. أحمد عصيد، "خطاب الحكمة في الشعر الأمازيغي" تاسكلان تماريغت.
13. Justinard, Notes d'histoire et de la littérature berbères, in Hespéris, V. 5, 1925, p. 228.
14. Basset (H), Le culte des grottes au Maroc, Carbonel, Alger, 1920, p. 68.

الباب الثاني :  
- شعر احيا : المصادر والقضايا -



## الفصل الأول : المصادر الشعرية

مصادر شعر احيا تعكس بوضوح مدى انتشار شعره زمانا ومكانا. ويصعب الإحاطة بكل إبداعه منذ بداياته الأولى. وفي الوقت نفسه نعتبر مصادر شعر احيا نموذجا يعكس بجلاء واقع مصادر شعر غيره من المبدعين الأمازيغيين، فنجد الذاكرة، وأنواع التسجيلات بالإضافة إلى الكتابة...

### المبحث الأول : الذاكرة

#### 1. ذاكرة الشاعر :

”الذاكرة“ هي المصدر الأساس في مشروع جمع شعر احيا باعتبارها مصدر عدد من المقومات المهمة في مجالات دراسة الإبداع الأمازيغي عامة، ودراسة الفنون الأمازيغية في الدار البيضاء خاصة. بالإضافة إلى دراسة الشاعر نفسه، فنجد مثلا :

أ. ما يحفظه الشاعر لغيره من الشعراء القدماء والمعاصرين وما يستحضره من أنواع الأنماط الشعرية المجهولة القائل، والعصر والمناسبة.

ب. ما يحفظه من شعره الذي لم يدونه، ولم يسجله في أي نوع من الأشرطة.

ت. ما يحفظه من شعر غيره في المحاورات الشعرية التي حاوره خلالها مجابله، رجالا ونساء، ممن لم يسبق لهم أن سجلوا تلك المحاورات في أية وسيلة من الوسائل.

ث. شروح الشاعر احيا أزدو للأشعار الرمزية التي قد يستعصى فهمها مع مرور الزمن.

ج. الاستفادة من قوة ذاكرة الرجل في دراسة الألحان الموسيقية والأوزان الشعرية والإيقاعات الراقصة. ومختلف المصطلحات الفنية التي صارت تعاني من أشكال الخلط والغموض والاندثار.

ح. معرفته بدوافع وظروف إبداع الكثير من الأشعار التي تبقى منها الآلاف ناقصة المعنى، دون معرفة أسباب قولها، ولا الهدف الأصلي المقصود من إبداعها.

## 2. ذاكرة الجمهور :

ذاكرة الجمهور تدخل ضمنها ذاكرة الشعراء وفي صدارتهم الشاعر لحسن أجماع نموذجاً لغيره من الشعراء من خاصة الجمهور، أما عامته فذاكرته رجالا ونساء من المصادر التي يمكن أن نجمع من محفوظها آلاف الأبيات الشعرية، وعشرات المحاورات التي يتم تذكر مقاطع حوارية بين الشاعر وغيره من الشعراء والشواعر، منذ بداياته الإبداعية الأولى في الستينيات من القرن العشرين إلى يومنا هذا. وكذلك فهم الرموز وتعدد الأوزان والألحان، والإيقاعات الموسيقية والمصطلحات الدالة عليها، علاوة على الوصول إلى أسباب وملابسات إبداع النصوص.

إننا في مجال ذاكرة الجمهور إزاء مصدر جماعي تمثل فيه ذاكرة الشاعر نموذجاً محفزا في حاجة إلى إغنائه بغيره من حفاظ عشاق شعره، وشعر محاوريه. مما يفرض الإسراع بالاستفادة من محفوظ الجمهور جمعا وتدوينا، وشرحا، وتعليقا، وتأويلا... وبتعبير أدق، أن نوثق النصوص، ونضبطها قبل موت البارعين والبارعات في استحضر جزئيات روائع الشعر الحوارية، ونحن أشد إيمانا بأن موت كل أمازيغي أو أمازيغية هو في مجال الثقافة الأمازيغية موت كنوز أشعار بديعه، وضياح فوائد تاريخية فريدة، وزوال عالم زاخر بالتأويلات الذكية العجيبة.

## المبحث الثاني : التسجيلات صوتا وصورة

### 1. التسجيلات صوتا :

#### أ. تسجيلات الحاج لبنوج :

الحاج أحمد لبنوج، التحق بمدينة الدار البيضاء طفلا صغيرا سنة 1949م، آتيا إليها مع والديه من قرية "إيمي اوناريم" بقبيلة "أيدااونيضيف" من سوس المجاورة لقبيلة "أيدااوردوت" التي ينتمي إليها شاعرنا احيا، وكلتا القبيلتين تبعدان عن الدار البيضاء بحوالي 600 كلم في أعماق الأطلس الصغير.

الدراسة العصرية لأحمد لبنوج في مدينة الدار البيضاء أهلتة سنة 1963 لتوظيفه فيها بمندوبية وزارة التشغيل والشؤون الاجتماعية التي يوجد مقرها في "عين برجه" وكان بذلك من السوسيين الذين أضافوا إلى تعاطي حرفة التجارة الانخراط في الوظائف الإدارية الخاضعة لسلم الأجور، وانتظار الأجرة في آخر الشهر، والترقية، والدرجات، والسلام، والتقاعد.

في السنوات التي صار لبنوج يقوم خلالها بمهام مهنية خارج الوطن، حدث ما يرر العناية به في هذا الكتاب. ذلك أنه يوم سافر إلى ألمانيا الغربية - يومئذ - اشترى منها جهاز التسجيل الصوتي من نوع "كراندينك - Granding - الذي كان في تلك الفترة من أجود أنواع آلات التسجيل الصوتي. وكان امتلاكه حدثا عجبيا عند قبائل ألف سكانها سماع الراديو، فإذا بهم يفاجأون بالحاج لبنوج يحضر ما يلتقط أصواتهم، وأغانيتهم، ورقصاتهم، وكل ما يسمع، يسجل كما هو، ويعاد الاستماع إلى تسجيلاته، مرارا وتكرارا.

نظرا لوعي الحاج أحمد لبنوج بأهمية توثيق روائع الشعر الأمازيغي، فإنه شديد الحرص على حضور الاحتفالات الفنية الخاصة بنوع أحواش، ويتابع جميع أشواط لوحاته، ليسجل العرض الفني بكل مقوماته المسموعة غناء، وتصفيقا، وترديدا، وركزا، وإيقاعا وما يتخلل ذلك من الحوارات الشعرية التي تتلاحق لساعات، مستقطبة بفرجتها كبار الشعراء الأمازيغيين.

بذلك التسجيل الحي الكامل يكون الحاج لبنوج قد فات غيره من الذين كانوا يركزون على تسجيل بعض المقاطع الموسيقية الحماسية لمجرد الذكرى.

بمرور الزمن، وبعد عقود أربعة صار الحاج يملك في مدينة الدار البيضاء خزانة صوتية تنفرد عن غيرها بما تضمه من تسجيلات فرائد الحوارات الشعرية بين مشاهير الشعراء الأمازيغيين يومئذ. وصارت تسجيلاته في يومنا هذا وستبقى بعده المصدر النفيس والوحيد لعدد من الابداعات التي تعود أوائلها إلى سنة 1966.

لم يقف الرجل عند ذلك النوع من الآلات والأشرطة، بل واكب الاستفادة من تطور تقنيات التسجيل، وأدواته، كما حرص على صيانة كل أنواع الأشرطة، ووضع معلومات - على قلتها - فهي ترشد إلى ما يحتويه الشريط من الشعراء، وهي في الآن نفسه مفتاح ذاكرة صاحبنا الذي نهيب بالمعهد الملكي للثقافة الأمازيغية كي يبادر بسرعة فوق استعجالية للعناية بصاحب هذه الخزانة ومحتوياتها والإسراع فورا بتدوين المعلومات

الشفوية من فم الحاج لبنوج فهو الكفاء اليوم لتسليط الأضواء الكاشفة على مكون كنوز تسجيلات يملك صاحبها كثيرا من الأسرار التي لا يعرفها إلا هو.

لكي نستوعب الأهمية القصوى لذاكرة صاحب الخزانة نرى لزاما علينا أن نقدم إشارات إن لم تكن محيطية بالموضوع، فهي تحفز الجميع للتعرف على ركام فني في بطون أشرطة بدأت بنوع كراندينك، ليضاف إليها نوع كاسيطة علاوة على أشرطة فيديو هكذا:

### 1 . أشرطة ”كراندينك“

تضم الخزانة الصوتية للحاج لبنوج 70 شريطا من نوع كراندينك Granding بمعدل ثلاث ساعات لكل شريط. فيكون مجموع الساعات المسجلة حوالي 210 ساعة أي ما يغطي الفترة الزمنية الممتدة ما بين أول تسجيل أنجزه سنة 1966 إلى آخر ما سجله بتلك الآلة بعد أن تعذر التسجيل بها تقنيا، وحلول أشرطة كاسيطة محلها مع أواخر السبعينيات.

### 2 . أشرطة كاسيطة

توجد في تلك الخزانة الصوتية حوالي 400 شريط كاسيطة، بدأ تسجيل أولها سنة 1979م، وكان زمن بعضها ساعة ونصف الساعة، وبعضها الآخر بلغ زمنها ساعتين. فيكون مجموع الساعات المسجلة حوالي 800 ساعة إلى الألف.

### 3 . أشرطة فيديو

بدأ الحاج لبنوج تسجيل أشرطة فيديو بالصوت والصورة في أوائل الثمانينيات من القرن العشرين الماضي، وقد بلغت الأشرطة 80 شريطا وكان معدل كل شريط هو ساعتين أي ما مجموعه 160 ساعة زمنية.

إذا جمعنا عدد الساعات المسجلة في الأشرطة المذكورة، فإننا نجدها لاتقل عن 1300 ساعة. وإذا افترضنا أن كل ساعة زمنية وما يتخللها من شعر يغنى بين لوحة رقص وأخرى، إذا افترضنا أن أقل ما يمكن أن يكون معدل الساعة الواحدة هو فوق المائة بيت شعري، فسنجد أنفسنا فيما يفوق المائة ألف بيت شعري على أقل تقدير إن لم تتجاوز المائتي ألف، بالإضافة إلى كثير من الإيقاعات الموسيقية العريقة...

رغم تلك الكثرة الكاثرة من الكم الشعري الهائل لعشرات كبار الشعراء الأمازيغ، رغم كل ذلك لا نجد بينها إلا قليلا من الشعر المسجل للشاعر احيا أزدو الذي كان في بدايته.

أجل إننا لا ننظر للموضوع من زاوية القلة والندرة، بل من زاوية اعتبار الأهمية القصوى لمجرد تسجيل واحد في زمن متقدم من الحياة الإبداعية للشاعر. لأن ذلك التسجيل يمثل وثيقة صوتية سابقة في الزمن عن جيلنا، فنكون بذلك السبق إزاء وثيقة فريدة بكونها تعرفنا - سماعا حقيقيا - على نوع صوت الشاعر في إحدى المراحل المهمة من حياته، وكذلك التقنيات الفنية التي كان يستثمر إبداعها وتأثير قوتها في مناورات الحوارات الشعرية التي قد يعتمد فيها المحاور على مدى قوة الصوت.

لكي نبين أهمية ما نقول، لا بد من الإشارة إلى أن حياة الشاعر احيا الإبداعية تنقسم إلى ثلاث مراحل كبرى الأولى بداياته، حيث كان صوته في غاية القوة وجمال الرنة وبراعة تطويع الأحلان المؤثرة.

وستأتي بعدها مرحلة ثانية، سيعتمد فيها على قوة الشاعرية وهي تلك التي وجد فيها نفسه منخرطا في بدايات العمل السياسي، لتأتي المرحلة الثالثة، حيث سيرز اعتماده على الاستفادة في فرض وجوده الفني على براعته في أداء الإيقاعات الموسيقية المتعددة، وتكوينه مجموعة فنية يجوب بها آفاق القارات الخمس.

بعد كل ما قد يراه غيرنا نوعا من الاستطرادات، فإننا تعمدنا عن وعي علمي إبراز أهمية تسجيلات خزانة لبنوج، ليس في مجال دراسة شاعر واحد، بل دراسة اتجاه موسيقي

شعري احتفالي هو امتداد لفن جماعي يعود إلى عدة قرون... ومناسبة العناية به أنه مصدر يوجد في الدار البيضاء المدينة التي هي محور مشروعنا.

بالإضافة إلى ذلك سنفاجئ الدارسين بحقيقة مرة، هي أننا لم نتمكن من سماع الشريط الذي يضم تسجيل صوت الشاعر احيا أزودو وشعره. وتمرارة الباحثين نشعر حين نضطر في هذا الكتاب إلى التصريح بأننا في استحالة سماعنا ما يغني بحثنا من أشرطة خزانة الحاج البنوج دليل قوي على أن تلك الخزانة في حاجة قصوى إلى:

أ. صيانة مواد كل تلك الأشرطة الأصلية.

ب. استنساخها بالطرق المتطورة تقنيا لتسهيل الاستفادة منها.

ت. جرد ما فيها من الأشعار، وتدوينها كتابة.

ث. تنويع الأنواع الموسيقية.

ج. تأليف كتاب خاص ليس بحياة صاحب الخزانة وحسب، بل بملاحظاته وشروحه التي تغني كل التسجيلات، وبمعلوماته الدقيقة ومعرفته الغميسة بالمبدعين وإبداعهم في مدينة الدار البيضاء طوال النصف الثاني من القرن العشرين.

ح. صيانة الحقوق المادية والمعنوية لمسجل الأشرطة ومالكها الحاج أحمد البنوج.

إننا في تلك الخزانة، إزاء نموذج جيد للغاية لأمثالها عند غيره في الدار البيضاء وفي غيرها من المناطق المغربية وبمختلف الألسن مما قد يفضي بنا إلى جمع عديد من المصادر من الخزانات الخاصة ومن الخزانات العامة كالخزانة البلدية التي تضم كتباً مهمة بما تضمنه بين دفتها من الشعر الأمازيغي الذي نشر قبل استقلال المغرب. وكذلك شأن الخزانة السعودية في الدار البيضاء.



الحاج أحمد لبنوج

## 2. تسجيلات محمد مستاوي :

الشاعر الكاتب محمد مستاوي من المبدعين والمؤلفين الأمازيغيين الأكثر إبداعا ونشرا، وحضورا في الدار البيضاء منذ أن امتهن التعليم فيها سنة 1962 إلى أن بلغ الحصول على التقاعد، فزاد تفرغا ليزيد إشعاعا من تلك المدينة نفسها.

انتقال محمد مستاوي كانت مسبوقه بزياراته الصيفية في طفولته الأولى، حيث يلازم والده الذي يتعاطى التجارة في الدار البيضاء، خلال الثلث الثاني من القرن العشرين. ويغتتم فرصة قدوم ابنه محمد ليدخله إلى المدرسة الحرة للتقوية قبل العودة إلى القرية مع بداية المواسم الدراسية في أواخر الخمسينيات من القرن العشرين.

سنجد في مجال مصادر شعر الشاعر احيا أن خزانة الشاعر مستاوي في الدار البيضاء من نماذج الخزانات الخاصة التي تضم مئات أشرطة كاسيط، بعضها سجلته شركات التسجيل، ومئات غيرها مما سجله مستاوي نفسه ميدانيا وهو الذي لا يفارقه أربعة : آلة التسجيل الصوتي، وآلة التصوير الفوتغرافي، والقلم، والورق.

بديهي أن مستاوي يملك كنوزا فنية، قد لا يملكها إلا هو وضمنها الكثير من تسجيلات الشاعر احيا. وخاصة تلك المحاورات الأولى بينه وبين رفيقه الشاعر الشهير لحسن أجماع.

يكفي أن نستحضر هنا تلك المقالة التي نشر فيها مستاوي حوارا شعريا تم بين الثنائي احيا وأجماع أيام اندلاع حرب الخليج وقد نشرتها جريدة "الاتحاد الاشتراكي" يومئذ. تركز تلك المقالة على نشر النص الأمازيغي للحوار مرفقا بالتعريب المساعد على فهم الإبداع الشعري الأصلي. وقد نشر من ذلك الحوار ما مجموعه 36 بيتا شعريا.



في مقدمة الصورة الرئيس عمر أوبلعيد، رئيس مجموعة أحواش تاليوين في الدار البيضاء، وخلفه عمر أمرير، الحسين بويدو، محمد مستاوي

ت. تسجيلات مريم أولسن :

الأستاذة مريم أولسن Myriam R. Olsen - متخصصة في الموسيقى الأمازيغية العريقة أستاذة محاضرة بجامعة نانتر - باريس... وتشتغل مع مؤسسات ومعاهد علمية عالمية في صدراتها عضويتها في المركز الوطني للبحث العلمي بباريز C.N.R.S.

منذ أن قدمها لنا صديقنا فيليب سكايلر من جامعة ميريلاند الأمريكية وأستاذها في باريس لورتا جاكوب اشتغلنا سويا في الدراسات الميدانية سنة 1975. ومنذ ذلك الزمن إلى يومنا هذا، واضبت مريم أولسن على متابعة أعمالها ودراستها المعتمدة على التسجيل الصوتي الميداني لعدد من الفنون الموسيقية. ودراسة قضاياها، ونشر نتائج بحوثها.

كانت الإنطلاقة بدراستها رقصه "تاسكيوين" من قبيلة "تاجلت" ثم دراسة حفلات الزواج في جبال الأطلس الكبير الغربي والأطلس الصغير مركزة على عادات طقوس، وأشعار حفلات الزواج من جهة. وسجلت بألة ناكرا؛ التركيب العام لفن "تاسكيوين" الذي يمتد زمن أداء كل لوحاته ما يقارب ثلاث ساعات زمنية...

كانت بداية الباحثة من جامعة كوبنهاك الدنماركية لتعميق بحوثها الجامعية، وإغناء تسجيلاتها الميدانية. وبعد ذلك التحقت بالجامعة في باريز، لتنتقل إلى مرحلة التركيز على المقارنة بين أنواع موسيقى الاحتفالات في الأطلس الكبير. وشبيهها في قبائل الأطلس الصغير، وانتهت تلك المرحلة بإنجازها دكتوراه السلك الثالث ببحث حول موسيقى وأغاني وعادات حفل الزفاف في الأطلس الكبير والصغير، وهي في انتظار النشر.

بالإضافة إلى ذلك، تعتبر مريم أولسن من الباحثين الأكثر حضورا، في الملتقيات العلمية، وتقديم نتائج دراساتها فيها بمواضيع تخص الفنون الأمازيغية، وفي الندوات، والمهرجانات والموائد المستديرة داخل فرنسا وخارجها بمدخلات لاتخرج فيها عن الإبداع الأمازيغي وقد نشرت بعض نتائج أنشطتها في كتاب خاص بالموسيقى الأمازيغية، معززا بأسطوانة C.D.

شاركت في التنسيق مع الأستاذ "لورتا جاكوب" في عدد مزدوج من المجلة المعروفة "L'homme" تحت عنوان "الموسيقى والأنثروبولوجيا"، حيث ساهمت بنشر دراسة عن الموسيقى الأمازيغية في علاقتها بالنباتي.

تعاوننا العلمي ثلاثين سنة سار في اتجاهين متوازيين، ففي الوقت الذي أدرس الجانب الشعري الأمازيغي الصرف لنوع غنائي، تتولى الأستاذة مريم أولسن التركيز على الجانب الموسيقي للنوع الشعري. وهكذا إلى سنوات بداية القرن الواحد والعشرين، حيث تابعت التحاقها بالجبال السوسية لإغناء جهودها العلمية، بتعاون مع الأخ عبد السلام أمرير من وزارة الثقافة، ثم مع الأستاذ لحسن حيرا من كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالمحمدية. وكلا الباحثين سبق أن رافقنا كل واحد منهما ردحا من الزمن خلال العقود الثلاثة الماضية.

هكذا، يظهر أن تلك الباحثة، قامت فعلا بتسجيل عديد من الرقصات الأمازيغية واحتفالاتها، في أحسن الشروط التقنية، والعلمية، والإبداعية. فتكون بذلك قد حافظت على ثروة غنية من إبداع الشعراء طوال الربع الأخير من القرن العشرين. وضمن تلك المحاورات نصادف ما سجلته - صوتا - على الأشرطة للشاعر احيا، وهو يجاذب حبال السجال الشعري مع غيره من الشعراء خلال لوحات فن أحواش، حين كان يتردد من مدينة الدار البيضاء على قرى قبيلة "أيدا اوزدوت" في المناسبات والاحتفالات التي يصادف فيها الباحثة مريم أولسن والتي رافقنا وإياها أياما في بحثها الميداني بقبائل الأطلس الصغير، وخاصة تلك الفترة التي زارت فيها قبيلة أرغن. وبالضبط في احتفال رائع هيأه الشاعر والسياسي مولاي سعيد بلعالية الذي يعتبر في جيله من الشعراء البيضاءيين.

كان الشاعر احيا أزودو في السنوات الأخيرة من العقد السابع للقرن الماضي من بين أجود الشعراء الشباب، صوتا، وأداء، وإبداعا شعريا، وإتقاننا ماهرة النقر الآلات الإيقاعية الخاصة بفن أحواش. فكانت إجادته الفنية تلك من الأسباب التي أقنعت مريم أولسن لتختار إحدى روائعه الفنية نموذجا للشعراء "إيمارين" في التسجيل الصوتي الجيد (C.D) الذي يحتوي على باقة مختارة من روائع الفنون الموسيقية الأمازيغية العريقة.

في سنة 1976 :

- سجلت في ايدا اوزدوت حوارا شعريا بين احيا وعمه الشاعر الهاشمي، تجاوز

31 دقيقة.

- سجلت في نفس القبيلة حوارا بين احيا والشاعرين عبد الله وبوسلام تجاوز 17

دقيقة.

- سجلت مقطعا غنائيا للشاعر احيا تجاوز 8 دقائق.

- سجلت في قبيلة اينداوزال حوار احيا مع الشاعر الحاج محماد.



والدي الحسين أمير المتوفى سنة 2000 - رحمه الله - رفقة مريم أولسن في كاكث باعتباره من أهم

المصادر الشفوية الغنية بتاريخ وعادات وفنون القرية والقبيلة

### ث. تسجيلات ”الساخ ديسك“ :

لحسن بن ابراهيم الساخي، من قرية، ”تاكاديرت نايت لحسن“ الموجودة في قبيلة تسمى ”ايت احيا“ من أولوز ضواحي تارودانت. تردد على مدينة الدار البيضاء من قريته أول مرة في مقبل شبابه. وعلى فترات متقطعة تخللت شهور سنة 1965م. سينتهي به الأمر إلى الاستقرار في المدينة سنة 1966م.

ابتدأ لحسن الساخي بتعاطي التجارة بدءا ببيع المواد الغذائية في محل بحى سيدي معروف الخامس، ثم فكر في توسيع دكان مبيعاته بأن خصص من المتجر ذاته جناحا لبيع الأسطوانات والأشرطة الخاصة بالأغاني الأمازيغية السوسية.

التجربة الأولى أكدت أرباحها رواج الفن، والإقبال الكبير على الجيد من الأغاني الجديدة، وكثير من الروائع القديمة. مما أعيد تسجيله لكبار أعلام فن الروايس في النصف الأول من القرن العشرين. وكان الساخي يقنتي الإنتاج الفني ذاك من شركات مشهورة في الدار البيضاء، ”تيشكافون“ و”كتبية فون“ و”أوريكافون“ و”بوسيفون“....

بعد عقد من استقرار لحسن في الدار البيضاء، فكر في خوض غمار تسجيل الأسطوانات الأمازيغية، فقام في سنة 1974م بتأسيس مؤسسة ”الساخ ديسك“. وكانت الانطلاقة بتسجيل أغاني تامازيغت الأطلس المتوسط لأمثال الفنانين بناصر أوخويا وحادة أوعكي، وعبد الواحد حجاوي، والشيخ حميد، والشيخ زهواني محمد، وخدوج الزمورية، ومحمد مغني...

بمجرد توزيع تلك الأغاني في الأسواق، ينفذ إصدارها الأول بسرعة يجعل اسم المؤسسة المصدرة ”الساخ ديسك“ يشتهر بسرعة في الأسواق الفنية. ويستقطب المزيد من الفنانين. وبمختلف اللغات المغربية، فسجل بتاريفيت مثلا من الشمال، للفنان عبد السلام الناضوري، كما وسع الدائرة بتسجيل أغاني بعض اليهود المغاربة بالدارجة العربية مثل الفنان بينحاس.

كان التحدي التجاري الأكبر لمؤسسة "الساخ ديسك" هو دخول مجال تسجيل الأغنية الأمازيغية - تاشلحيت - في عز احتكار الشركات السابقة التعاقد مع كبار الفنانين. بالحس التجاري تفتن لحسن الساخي، صاحب مؤسسة إلى خطة يبدأ فيها بما يشبه البدء بالخسارة ليصل إلى الربح. لذلك عمد إلى المغامرة بفتح المجال للفنانين الجدد الذين بدأوا يشقون طريقهم، دون أن تعتني بهم الشركات العتيدة قبله...

تطبيقا لتلك الخطة أصدرت "الساخ ديسك" أشرطة للرايس الحسين الباز، والرايس احماد أو طالب المزوشي، والرايس عبد الله بورشوق، والرايس لحسن بوميا. ثم أضاف تسجيل أغاني الرايس مولاي ايدار لمزوشي وأخيه مولاي موحاماد، ليصل إلى إصدار أغاني عبد الله بيزنكاض وغيرهم كثير. وكانت في صدارة الأغاني السنوية التي سجلها تلك التي منها إبداع الرايسة ربعة مع بوميا.

كان تعاقد لحسن الساخي مع الرايس احماد بيزماون، وإصدار شريطه الأول الفرصة الذهبية للاثنين معا الفنان والمؤسسة. إذ اكتشف الجمهور في روائع الرايس الجديد بيزماون، فنا أصيلا في إبداعه الشعري، وصادقا في أدائه الفني، ومؤثرا بألحانه الموسيقية الشجية، بالإضافة إلى غنة آسرة في صوته. باختصار شديد لمع نجم جديد في سماء الأغنية الأمازيغية بالدار البيضاء. عبر تسجيلات "الساخ ديسك".

هكذا تسابق الفنانون الجدد على التسجيل في استوديو تلك المؤسسة الجديدة. باستثناء كبار الفنانين - من أمثال الحاج محمد الدمسيري - الذين احتكرت الشركات السابقة أصواتهم، وما سجلوه من أنواع إبداعهم، فلا يحق لهم قانونيا خرق بنود العقدة المبرمة التي ترسخ ذلك الاحتكار.

رغم صرامة القوانين، فهناك من سبق له أن احتاط للعمل مع الغير في المستقبل. من أمثال الرايسة المبدعة رقية الدمسيرية، والرايس الفنان محمد بونصير، والرايس أعراب اتيكي فهؤلاء من الفنانين المشاهير الذين كانوا ضمن مجموعات فنية تزخر بالموهب الطموحة التي لم تجد فرصة للظهور. فكانت شركة "الساخ ديسك" نافذة النجاة التي

خرجت منها إبداعاتهم، ليدخلوا إلى غيرها من الأبواب الكبيرة، وكان في صدارتهم الرايس أعراب اتيگي، ومولاي احمداد ايحيحي والرايس بولمساييل بالإضافة إلى الرايسة رقية الدمسيرية.

يلاحظ أن جميع الفنانين المذكورين من فن تاشلحيت، وغيرهم ممن لم نذكرهم، كلهم من نوع الفنانين الروايس، وجلهم من المقيمين في الدار البيضاء، وليس ضمنهم أي اسم من نوع "إماريرن" في أحواش.

تلك الملاحظة تصدق على غير تسجيلات مؤسسة "الساخ ديسك" منذ الثلث الأول من القرن العشرين إلى نهاية العقد السابع في الربع الأخير من القرن المذكور. حيث لم نعرف أية شركة سجلت ونشرت ساعة كاملة لعرض أحواش في أسطوانات 78 لفة، ولا في أسطوانات 45 لفة. وحتى عند ظهور أشرطة كاسيوط فلم نعثر لأية شركة تسجيل في تلك الفترة الزمنية اعتنت بشكل مقصود بفن أحواش وحوارات إماريرن الذي هو عماده.

وبتعبير أدق إننا لم نسمع، ولم نعثر على اسم شركة ولا على تسجيلات تؤكد أن إحدى الشركات أدركت أهمية المشروع الفني الخاص بتسجيل الحفلات الكاملة للعروض الشعرية الحوارية بين كبار الشعراء "إماريرن"، والتقنيات الإيقاعية والفرجة البهيجة لحميمية التواصل العميق بين الشعراء والموسيقيين والراقصين والجمهور.

تفطن السيد لحسن الساخي لأهمية مشروع العناية بفن إماريرن في مجال التسجيل، فقام بالتعاقد مع الشاعر احيا المقيم في الدار البيضاء. واستقدم من سوس رفيقه في المساجلات الشعرية أمارير لحسن أجماع، وتعاون الجميع مع المجموعة الموسيقية الخاصة بأحواش "تامت - مازر"، كما يؤديه النازحون من موطنها إلى مدينة الدار البيضاء.

هكذا، اجتمع الشعراء، والإيقاعيون، والموسيقيون، والراقصون، المرددون جميعهم في استوديو "الساخ ديسك" حيث تم داخله تسجيل أول شريط كتب في مكان عنوانه الصيغة الآتية :

أحواش : الرايس أجماع والرايس يحيى رفقة مجموعة أحواش "تمتمز" ثم رقم تسجيل الشريط S.L170.

بعد صدور الشريط، وما واكبه من إقبال الناس على اقتنائه، زاد السيد الساخ حماسا للاستمرار في مشروعه الجديد. ولكي يوفر المزيد من الحميمية والصدق لإنتاجه التقني، تفادى أخطاء التسجيل، داخل الاستوديو بعيدا عن الجمهور. لذلك سجل في الشريط الثاني بعده عرضا فنيا حيا أمام جمهور الدار البيضاء على خشبة المسرح البلدي في عز أيام مجده - قبل هدمه، حيث تم حجز جميع التذاكر، فامتألت المقاعد، واكتض الجمهور بين الممرات، وفي كل الفراغات. حتى ضاق بالجالسين والجالسات على أطراف الخشبة التي يتوسطها الفنانون. وبمجرد صدور ذلك الشريط نفذ من الأسواق بسرعة فائقة...

بعد ذلك، سيضطر السيد لحسن للبحث عن المكان الشبيه في إمكانياته بالمسرح البلدي الذي لم يعد موجودا، إذ كان الإقدام على هدمه إقداما قضى على إحدى أهم المعالم البيضاء فنا، ومعمارا. وتاريخا...

هكذا، ستبدأ شركة "الساخ ديسك" مراحل أخرى ليصل بعدها إلى مرحلة الانتقال إلى مسارح "أسايس" أي تلك الساحات التي تخصص في القرى الأمازيغية البعيدة هناك في سوس مثل ماخف أمان في أساكي قرب تالوين.

وهي الفترة الذهبية للمشروع حيث تم التعاقد مع نخبة من الشعراء "إيمارين" لدخول حلبة المساجلات الشعرية مع الثنائي الشهير احيا وأجماع. وصار التسجيل يتم في ساحات المنازل الشاسعة، وداخل "رياض" الدور الفيحاء، وباحات القصبات الشامخة في القبائل والمدن الأمازيغية في سوس.

هكذا، أنقذت مؤسسة "الساخ ديسك"، جزءا مهما من إبداع الشعراء إيمارين الذين كان في صدارتهم مشاهيرهم :

- كوكو.
  - عثمان.
  - مولاي الغالي.
  - محمد بلحاج.
  - أبو درار.
  - أكاسي.
  - لحسن بازي.
  - عبد الله لامين.
  - ند لحسن محماد.
  - بوجمعة.
  - بن واكريم.
  - قبوش.
  - أساكني.
  - برحمون.
  - أو علا.
  - لحسن جاخا.
  - احيا.
  - أجماع.
- وكان مما تم تسجيله من أنواع فنون أحواش ما يلي :
- الدرست.
  - أسكا.
  - أحواش وارزازات.
  - أحواش إيمني ن تانوت.
  - تيعيالين ايبركاك.

- أحواش أولوز.

- أحواش إيمنتاكن.

- عواد حاحة ايدا اوزمزم.

- أحواش تادارت نايت بخاير.

- أحواش تالوين.

- أحواش أكلاكال.

لنصل إلى إحصاء الأشرطة التي يستغرق جلها ساعة كاملة لفن أحواش، وما يتخلله من الحوارات الشعرية التي كان احيا طرفا فيها. وهي كما يلي مرفقة بأرقامها وفق تسجيلها ونوع الفن، هكذا :

### **أولا : في فن الروايس بالآلات الوترية :**

- 323 - أجماع احيا.

- 333 - أجماع احيا.

- 341 - احيا.

- 348 - احيا.

- 508 - احيا.

- 870 - احيا.

### **ثانيا : في فن أحواش :**

أ . احيا مع غير أجماع :

- 752 - احيا مع عثمان.

- 916 - احيا مع كوكو.

- 906 - احيا مع كوكو.
- 937 - احيا مع بن واكريم.
- 941 - احيا مع بن واكريم.
- 918 - احيا مع محمد بلحاج.
- 831 - احيا مع أبودرار.
- 832 - احيا مع قبوش.
- 828 - احيا مع أساكني.
- 527 - احيا مع عبد الله لامين.
- 960 - احيا مع بن واكريم مع محمد بلحاج.
- 937 - احيا مع بن واكريم.
- 938 - احيا مع بن واكريم.
- 939 - احيا مع بر حمون ومع أوعلا.
- ب. أشرطة حوار الثنائي احيا وأجماع
- 170 - أجماع مع احيا.
- 173 - أجماع مع احيا (سهرة المسرح البلدي في الدار البيضاء قبل هدمه).
- 196 - أجماع مع احيا.
- 213 - أجماع مع احيا.
- 682 - أجماع مع احيا.
- 521 - أجماع مع احيا.
- 606 - أجماع مع احيا.
- 483 - أجماع مع احيا.
- 389 - أجماع مع احيا.

421 - أجماع مع احيا.

683 - أجماع مع احيا.

353 - أجماع مع احيا.

729 - أجماع مع احيا.

880 - أجماع مع احيا.

838 - أجماع مع احيا.

841 - أجماع مع احيا.

900 - أجماع مع احيا.

890 - أجماع مع احيا.

779 - أجماع مع احيا.

ج . أشرطة حوار الثنائي مع غيره

930 - أجماع مع احيا مع بلحاج.

883 - أجماع مع احيا مع ازوليض.

199 - أجماع مع احيا مع كوكو.

239 - أجماع مع احيا مع كوكو.

263 - أجماع مع احيا مع كوكو.

754 - أجماع مع احيا مع كوكو.

إذا قدرنا أن جميع الأشرطة التي شارك الشاعر احيا في حوارتها سنجدتها تناهز الأربعة والخمسين أي 54 ساعة زمنية، قد يكون معدل شعر احيا في كل ساعة ما لا يقل عن 50 بيتا شعريا، فيكون مجموع أشعاره المسجلة في أشرطة مؤسسة ”الساخ ديسك“ يتجاوز الألفي بيت شعري.



حسن الساخي في الاستوديو

## 2. البرامج التلفزيونية للمؤلف :

### 1. سلسلة "تيفاوين" :

"تيفاوين" اسم أمازيغي، من معانيه الوثائق والإشراقات وفي اللغة تعني الأضواء والأنوار. اسم اخترناه عنوان أول سلسلة تلفزيونية قدمناها في سنة 1979 ليدل ذلك الاسم بصيغته الأمازيغية على أن مشروعنا التلفزيوني سيكون وثائقيا خاصا بالجانب التوثيقي المستقل بالفنون الأمازيغية عوض المؤلف من الاكتفاء ببرامج غير قارة، يقتصر الأمر فيها على تصوير بعض تقديماتها داخل الاستوديو ليأتي بعدها ما سبق تصويره لأغراض أخرى في مهرجان الفنون الشعبية بمراكش، الذي يقتصر بدوره على بعض اللقطات الحماسية من لوحات نأسف لكونها بريئة في معظمها من أصالة الفنون الأمازيغية باعتبارها مما أقحمه بعض المخرجين من مزاجهم الفني الصرف.

BANDE		SAP		DATE	
N° 00E		زفا وريش		D'ENREGISTREMENT	
N°	Date Diffusion	Heure de diffusion	Début	Fin	Durée
		سكيتش	0' 0"	27' 23"	
		أغنية بولصاين	27' 32"	33' 11"	
		أغنية بولصاين	33' 26"	48'	
		أعمال البر	49'	50'	
		08	21		

بطاقة معلومات أول شريط تلفزيوني خاص ببرنامج تيفاوين سنة 1979 ويظهر عنوان "تيفاوين" تحت العلامة sap

وباستثناء بعض الحلقات التي كان يقدمها قبلنا الصحفي الخبير بالفنون الأمازيغية السيد أحمد أمزال، باستثناء ذلك يصعب الاقتناع بوجود برنامج قاري أهمية الفنون الأمازيغية وصعوبة التخصص فيها.

رغم وضوح هدفنا من اختيار ذلك العنوان الأمازيغي، فإننا عانينا بسببه عديدا من المتاعب كاد بعضها يند برنامجنا في مهده، وبعضها الآخر كان سيعصف بجهودنا كلها لا شيء إلا لأن ذلك الاسم "تيفاوين" الأمازيغي الصيغة يراه بعضهم في أواخر السبعينات من القرن العشرين الماضي اسما لا يليق مثله من الأسماء عنوانا يظهر مكتوبا على شاشة التلفزة.

رغم ما كنا نتحلى به من الصبر والوعي لمواجهة مثل تلك الترهات، فإنني وأنا أعزب يومئذ شعرت بشعور أب منع من إطلاق اسم اختاره لمولوده البكر. وفي الآن نفسه تصرفنا انطلاقا من التفريق بين "المهم" و"الأهم" فاعتبرنا أن الاسم "تيفاوين" والنضال من أجله "مهم" ولكن "الأهم" هو المحافظة على المولود: برنامجنا التلفزيوني إعدادا، وتصويرا، وتوضيبا، وبتنا... تحت أي عنوان كان.

وزادني اقتناعا بذلك ما تعلمته في بداية اشتغالي مع التلفزة من كون الزمان قد يتولى حل المشاكل المعقدة. أو يتولى تعقيد الحلول اليسيرة السهلة.

هكذا استمر إنتاج البرنامج الواحد بالأسماء المتعددة وإن كان تدور دائما في فلك "التراث الشعبي"، أو "الفنون الشعبية" "تراثنا من الحكيم إلى المشاهدة"... وهلم جرا. إلى أن وصل زمن وقع فيه تغيير دواليب إدارة التلفزة... وواكبه اتساع الوعي عند بعض المنتجين الذين اقترحوا إنتاج برنامج على غرار ما نقوم به، بالإضافة إلى كون الصحافة المكتوبة نفسها عرفت نوعا مهما من تغيير العقلية.

إزاء تلك التطورات، رفعنا إيقاع العمل بإنجاز حلقات جديدة يكون الفنانون الأمازيغيون أمثال محمد بونصير - رحمه الله - والحاج محمد الدمسيري رحمه الله، من المبدعين بتأشليحت، والفنان أوعالي من المبدعين بأمازيغية الأطلس المتوسط ومثله. والفنان محمد رويشة الذي كان في بداياته...

هكذا، أخذنا زمام المبادرة واقترحنا على المسؤولين إنجاح التجربة، باستقدام الفنانين الأمازيغيين من الريف بشمال المغرب، لتكتمل العناية بفروع الفنون الأمازيغية في المغرب، جنوبا ووسطا وشمالا، وكانت تلك بداية التفكير في عنوان السلسلة الجديدة "الأصيل".

رغم ما قد يبدو للقارئ من بعد الحديث عن برنامج تلفزي فإننا نؤكد أن لذلك البرنامج دوره الكبير في إشعار المبدعين يومئذ بوجود برنامج يعتني بفنهم في التلفزة المغربية التي كانت قبل ذلك لا تقدم إنتاج أمثالهم. لذلك فالشاعر احيا يومئذ كان من الحريصين على أن يجعل منه يتوفر على المقومات العريقة، الأصيل التي ترشحه للمرور في حلقة من حلقات ذلك البرنامج الذي كان بحق مدرسة في الفن الأمازيغي والتعريف به.

والجدير بالذكر أنه بعد ربع قرن من منع اسم تيفاوين لبرامجي التلفزية الأولى سنة 1979 صار العنوان نفسه اسما لبرنامج آخر في أيامنا هذه. وللمزيد من التوثيق والتدقيق، نشير إلى أن الشاعر محمد مستاوي الذي تأثر معنا يوم حررنا من استعمال عنوان تيفاوين

اختار إحياء لذكرى الاسم الممنوع نفسه عنوانا لسلسلة من الكتب التي أصدرها بعد ذلك في ستة أجزاء ابتداء من 1985 إلى 1995. وبعد ذلك شاع وذاع حتى صار اسم مهرجان "فيستيال تيفاوين" في تافراوت...



ديكور أول سكيثس موسيقي أمازيغي في تاريخ التلفزة، هيأتها في أولى حلقات برنامجنا "تيفاوين". ويظهر في الصورة من الرجال يمينا : الحاج عبد الله بن دريس ثم الحاج أعراب أتيكي، ثم الرايس ابراهم، الرايس ابراهم لمن ادريس (...). ثم الرايس الحاج لحسن بوميا

## 2. سلسلة الأصيل :

اخترنا الاسم العربي "الأصيل" لكونه يستعمل في الأمازيغية بصيغة تجعله فيها من الناحية اللغوية دالا على المعنى الواحد الخاص بكل ما هو عريق، خالص من الشوائب، صافي المورد، وغاية برنامجنا باسمه "الأصيل" هو إبراز تلك القيم الكامنة في الفنون الأمازيغية.

وللأسف "الأصيل" نفسه في سياقه العربي عديد من المعاني غير معنى "الأصالة" التي تقتصر عليه الأمازيغية. ومن المعاني العربية التي تصدق من "الأصيل" على واقع جل

الفنون الأمازيغية يومئذ كونها فنون تتعرض للمزيد من التشويه، ويهددها الانقراض فهي بذلك وصلت قيمها الفنية الأصلية، زمن اصفرار شمس الأصيل وزوالها بحلول زمن الغروب ليبدأ ظلام الليل.

انطلاقاً من حرصنا في برنامج ”الأصيل“ على المعنى القيمي وخوفاً من عواقب المعنى الزمني، سافرت لأول مرة من الدار البيضاء إلى جبال الريف شمالاً، حيث أفتأب فيها بتحقق غروب جل الفنون الأمازيغية. وفي الآن نفسه التقت بشبان تخرجوا من الجامعات ويبدلون جهوداً مضنية، ليس لبعث الأصيل، ولكن لخلق فنون معاصرة جديدة وفي طليعتها الأغنية بمقوماتها الأساسية: الشعر، والموسيقى، والأداء...

من تلك الطليعة الفنية، دعوت الفنان وليد ميمون، ومجموعة ايريزام، ومجموعة بنعمان... كما استعنت من جمعية الانطلاقة الثقافية بالشاين المشتغلين في مجال الثقافة الأمازيغية بحماس ووعي وقد صاروا فيما بعد من الأساتذة الجامعيين البارزين في فاس، وأقصد بهما الأستاذ مرزوق الورياشي، والقاضي قدور - رحمه الله -.

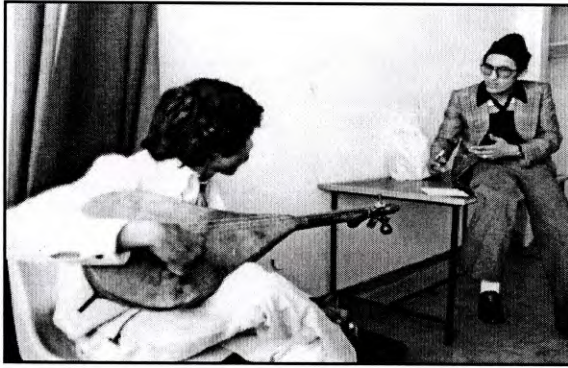
التحق بنا المدعوون جميعهم بمدينة الدار البيضاء، فكانت شقتي في الطابق الثالث من العمارة 56 شارع مولاي يوسف يومئذ، مستقر إقامة الجميع، ومكان التداريب قبل الانتقال إلى الأستوديو في عين الشق. فكانت سيارتي الوحيدة رهن إشارة الجميع، والوسيلة التي بها يتم إيصال الفنانين، وموآطريهم وآلاتهم الموسيقية إلى مقر الأستوديو، وبها ذاتها يعادون إلى شقتي على دفعات، وفق زمن التصوير ويوميته طوال أيام التسجيل.

هكذا كان برنامج ”الأصيل“ رائداً في مجال بذل الجهود المضنية، قصد إنقاذ باقة من الروائع الأمازيغية للجهات الشمالية والوسطى والجنوبية.

الجدير بالإشارة أن الأشرطة المصورة من ”الأصيل“ ورغم أنها تبقى قابعة منذ عرضها الأول في أرشيف التلفزة منذ بداية الثمانينيات من القرن العشرين الماضي، رغم ذلك فإن عملية نسخ ما كان بالأمازيغية الريفية تمت قبل أن نقوم نحن بمونطاج الحلقات للعرض التلفزيوني. وشم نقل المنسوخ صوتاً إلى خزانة إذاعة تاريفيت حيث تعتبر أغانيها

منذ ذلك الزمن إلى يومنا هذا من التسجيلات النادرة التي يتزايد الإقبال الجماهيري على طلب الاستماع إلى أغانيها، بالإضافة إلى ذلك فإنها بفضل الطريقة الجيدة التي أخرجها بها المخرج الكفاء الحاج ناصر الهوير، تعتبر بحق من الناحية التقنية وثائق فنية نفيسة. سيجد فيها دارسوا الفنون الريفية الحديثة ما يجسد بالصوت والصورة فجر الميلاد الجديد للأغنية الريفية شعرا ولحنا، وأداء ومضمونا...

وفي مجال الأغنية الأطلسية الخاصة بتامازيغت الأطلس المتوسط يكفي أن نشير أننا كنا في معمعة الاستعداد لبلورة فكرة برنامج "الأصيل" من السباقين لإنقاذ روائع قدماء الفنانين من أمثال حمواوليازيد، بأصوات أمثال محمد رويشة قبل اشتهاره وقد قدمناه يومئذ لعدد من الباحثين في الموسيقى المغربية وفي مقدمتهم الدكتور فيليب سكايلر Philip SCYLER الذي حصل على دكتوراه الدولة عن الموسيقى الأمازيغية للروايس من جامعة ولاية واشنطن في الولايات المتحدة الأمريكية.



عمر أمرير مع الفنان محمد رويشة خلال وضع اللمسات الأخيرة قبل بدأ التصوير في استوديو عين الشق - تصوير ف. سكايلر

ونصل الآن إلى كيف كان برنامجنا "الأصيل" في مجال فنون تاشلحيت، فرصة العمر التي أنقذت الكثيرين من التهميش والنسيان، وعلى سبيل المثال لا الحصر نشير إلى كيف كان ذلك البرنامج فرصة العمر التي أفضت بالشاعر احيا أزدو إلى عالم الشهرة وازدهار

فنه من جهة، كما أحييت لديه أمله في عالم السياسة، بعدما بدأ يفقد الأمل في المجالين الفني والسياسي معا.

بداية ذلك كانت في دعوتنا إياه هو ورفيقه الشاعر لحسن أجماع، والمجموعة الفنية ”تامت - تمازر“ - كما سبق الذكر - وبحضور الجمهور الكثيف داخل استوديو عين الشق وباندماج الشعارين، والمجموعة الفنية والجمهور في اللوحات البديعة لتصوير العادة الفنية الأمازيغية العريقة ”تاوشكينت“ التي تسلم اكليل أزهارها الحاج أحمد لبنوج المشهور بخزائنه الصوتية للفنون الأمازيغية في الدار البيضاء، وقد عرفنا بذلك في هذا الكتاب. هنا، نعيد إلى الأذهان، ما سبق أن قلناه من أن ذلك الحوار الشعري بين احيا وأجماع، هو الذي تعثر بسببها عرض حلقاته التلفزيونية بعد تصويرها بشهور، وشاع أنها منعت نهائيا، مما حتم علينا مرافقة الشاعر احيا يوم اتصلنا في العاصمة الرباط بثلاثة وزراء في يوم واحد وهم : الدكتور أحمد رمزي، وزير الشؤون الإسلامية العارف قيمة الفنون الأمازيغية التي نتحدث عنها يومئذ، والوزير المحجوبي أحرضان وزير البريد الذي كان يومئذ من المدافعين عن الأمازيغية، ثم الدكتور عبد الواحد بلقزيز وزير الإعلام يومئذ، إلى أن تم الإفراج عن تلك الحلقة.

إن برنامجنا التلفزيوني ”الأصيل“ وما حققه للفنون الأمازيغية، أفضى بنا إلى التفكير في برنامج يطوره فكان عنوان ”كنوز“.

### 3. سلسلة كنوز :

في سياق التطور، وسنن الرقى ونتائج الصدق، ستكون سنة 1985م مرحلة ظهور عنصرين جديدين : أحدهما تقني ويتجلى في ظهور وحدات التصوير الخارجي. وثانيهما علمي، ويتجلى في انتهائي من مناقشة رسالتي الجامعية التي تستنزف كل مجهودي.

العنصران الجديدان جعلاني أفتنع بأن مشكلة الفنون الأمازيغية لم تبق مشكلة الفنون وأجناسها ولغاتها، وجهاتها، بل المشكل الحقيقي هو ذلك الذي يتخبط فيه المبدعون

أنفسهم من الرجال والنساء في كل الربوع سواء بالأمازيغية أو العربية الدارجة... فما العمل؟.

جوابنا التلفزيوني كان هو "كنوز" العنوان الذي نريد أن نبلور به إحدى رمزياته التي تجسدها جهود التلفزة بتوفرها على أرشيف غني. نسعى من إغناؤه إلى إقناع المسؤولين - يومئذ - في وزارة الشؤون الثقافية وفي وزارة السياحة، وجميع الجمعيات الثقافية وكل المسؤولين المركزيين والجهويين والمحليين، نسعى لإقناعهم جميعا بضرورة التفكير في حلول يحققون بها العناية المادية والمعنوية ليس بالفن في حد ذاته، بل بالفنانين.

أجل إن السلسلة الجديدة بهذا الإسم الجديد، سيكون لها شرف تصوير حلقاتها الأولى، بالوحدة الملكية الخاصة بتصوير أنشطة الملك الحسن الثاني رحمه الله، في واحات نخيل مدينة مراكش، وكان رئيس الوحدة هو الحاج أحمد بكار والمخرج هو حسن الطالب - رحمه الله -.

كان الفنان احيا أزودو من أولئك المبدعين الذين حضروا إلى مراكش مع مجموعاتهم الفنية من الدار البيضاء. وتم تصوير فنونه في حدائق الهواء الطلق بفضاء النخيل البهيح، حيث سجلنا من إبداع مجموعته الموسيقية نماذج ممتازة. لم يسبق لأي من البرامج التلفزيونية أن اعتنى بها. كما حرصنا على تصوير أنواع التعابير الجسدية من فن أحواش الذي صارت بعض تعابيرها قاب قوسين من الزوال والنسيان والانقراض. كما فازت التلفزة المغربية بجمع لقطات فنية كانت في الأجيال الماضية من الفلترات الفنية الاستثنائية التي يصعب اليوم العثور على من يتقن فنّياتها.

بالإضافة إلى كل ذلك سجلنا حوارات شعرية بين الشاعر احيا، وشعراء مجموعته في أنواع "أورار" و"تازرار"...

وختاما، إن برنامج "كنوز" صار اليوم قيدوم البرامج الوثائقية التلفزيونية الذي توج بمواده، وبمواد ما راكمناه قبله في خزانة التلفزة ما صار ثروة وطنية نفيسة لا تقدر

بشمن. وصارت محتويات أشرطتها التي تجاوزت المائة إلى ما فوق ذلك، صارت في حاجة مستعجلة إلى إنقاذها بإعادة نسخها، وصيانتها بتقنيات متطورة. وفهرسة موادها التي أضحت بعد أزيد من ربع قرن - من المستحيل إعادة تصويرها اليوم ميدانيا، فمنها آثار تهدمت، أو فنون انقرضت، أو عادات توقفت أو أعلام ماتوا يرحمهم الله.



د. عمر أمرير مع طاقم التلفزة في بحيرة أكلمام ازكزا خلال تصوير حلقة خاصة بخطاب أجدير في الأطلس المتوسط، وهناك المخرج حكيم البيضاوي وعبد السلام المنصوري كاميرامان وادريس باسو ضابط صوت

أكيد أن ما سجلناه للشاعر احيا من أشعار وتعابير جسدية وروائع موسيقية أصيلة قبل اليوم بربع قرن، صار تراثا يستحيل تسجيله من جديد بالمواصفات الفنية التي كان عليها في عز شباب احيا وأفراد مجموعته الفنية.

رغم وضوح فكرة ذلك البرنامج ورغم ما قام به من تقريب الفنون الأمازيغية إلى عامة المغاربة في الداخل والخارج ورغم كل ذلك فإننا نتأسف لكون جريدة حزبية التي

نكن لها التقدير الكبير كشأن كل الجرائد الوطنية لا نعرف بالضبط كيف تورطت في الإساءة إلى برنامجنا "كنوز" إلى درجة شوشت بعض مقالاتها على سمعة الحزب نفسه عند كثير من الأمازيغيين، وقد عكست الصحافة ذلك التوريط ونذكر من ذلك ما سبق أن نشرته جريدة أدرار التي يديرها حمزة عبد الله قاسم.

أدرار

## حول موقف - من - كنوز -

عبر تاريخه، بل وتدعي الجريدة المذكورة - في كافة انشطتها الحزبية، وغير الحزبية، أنها حيز مدافع عن التراث الشعبي الأمازيغي ضد طمس هويته المغربية الأصلية.

إن هذا - التعليق - الذي كان قاسيا حقا في حق التراث الشعبي المغربي الأمازيغي، يعبر باللموس عن العداوة التي تكنها بعض العناصر التي تستغل أعلامها داخل الأحزاب الوطنية، ولو كانت أفلاما مأجورة.

إن الثقافة الشعبية الأمازيغية، ثقافتها ذات جذور عريقة في أرض المغرب، وهي ثقافة لها مميزاتها وملاحمها الخاصة ضمن التراث الشعبي المغربي الواحد. كما أن هذه الثقافة الشعبية الأمازيغية لم تستكن يوما ما للدفاع عن الأرض المغربية في زمن الاستعمار الفرنسي، لأنها ثقافة تحمل لواء الحضارة الإسلامية الأصلية في المغرب.

أما دعاء الانتهازية الثقافية فلا يمكن أن يخفوا وجوههم وراء الشعارات في هذا الزمن الرديء، حينما يصل السيل الزبي، وتصل بهم الجحرة إلى مهاجمة الثقافة الشعبية الأمازيغية والتعامل معها بعقلية ليوطي الاستعمارية.

مهتم

من المعلوم أن التلفزة المغربية دأبت منذ مدة على تقديم عبر برامجها ليوم الخميس - برنامج كنوز - والذي يسلط الأضواء على التراث الشعبي المغربي الذي يزخر به المغرب. هذا البرنامج الذي يتضمن في طياته جوانب ايجابية، لعل أهمها تعرف الانسان المغربي على المكونات الأساسية للثقافة الشعبية الأمازيغية التي تعتبر بحق أحد اللبنة الأساسية للثقافة الشعبية المعبرة عن ذاكرة الشعب المغربي. إلا أن ما يستغرب له المرء، هو ما طلعت به جريدة - في صفحتها الخاصة - بتقييم البرنامج الأسبوعي التلفزي لعدد يوم الاثنين، حيث قال التعليق على برنامج - كنوز - الذي تقدمه التلفزة يوم الخميس: «إنه برنامج يعبر عن البلاد والرداءة... وهو برنامج يذكرنا بعهد ليوطي الاستعماري». هكذا كان التعليق المذكور الذي حملته صحيفة

إنه لما يؤسف له، أن يصدر هذا التهجم وليس - التعليق - على برنامج كنوز، من جريدة عُرفت بوقوفها بجانب التراث الشعبي المغربي الغني بالدلالات والرموز المعبرة عن قريحة هذا الشعب العظيم الذي سطر الملاحم والبطولات

قصاصة من جريدة أدرار

## المبحث الثالث : المصادر المكتوبة

### 1. المرقونة : بحث إجازة الحبشي :

لما كنت أستاذًا للأدب المغربي في كلية الآداب والعلوم الإنسانية - بنمسك من جامعة الحسن الثاني بالدار البيضاء، وفي إطار العناية بالمبدعين الشعبيين وبكل لغاتهم في الدار البيضاء، فتحت المجال لطلبة الإجازة، مقترحا محورا خاصا يمكن لكل طالب أو طالبة إعداد بحث نيل الإجازة في النوع الأدبي الذي يتقن لغته سواء بالعربية الدارجة، أو الأمازيغية، فكانت هناك بحوث أجزت عن فن العيطة، وبحوث عن الشعر الحساني الصحراوي، وبحوث عن الأدب الأمازيغي..

كان من بين تلك البحوث ذلك الذي أعده الطالب عبد الحميد الحبشي خلال السنة الجامعية 1987م - 1988م. تخصص أدب. وكان بعنوان "الشاعر الشعبي احيا من خلال وثائق مسجلة".

بلغت صفحات ذلك البحث حوالي المائة، بدأت بمقدمة لمباحث ثلاثة، ونظرا لأهمية ذلك البحث بالنسبة لمن سيجمع شتات شعر احيا أزدو، فحن نرى الإشارة إلى بعض ما يجب التأكد منه كما يلي :

#### أ. مقدمة :

لخص فيها الطالب الصعوبات التي نذكر منها اثنتين بالحرف باعتبارهما تعكسان الصعوبات الجمّة التي يتغلب عليها كل راغب في التوجه إلى عالم دراسات الإبداع الشفوي يومئذ، وفي صدارة ما قرره الطالب قائلا :

1. صعوبة الاتصال بالشاعر احيا، نظرا لكثرة انشغالاته، والتزاماته، فكنا نضطر إلى زيارته أكثر من مرة في منزله، بعد التمهيد لهذه الزيارة، باتصالات أولية. ورغم ذلك فقد كنا لا نلتقي به إلا في المرة الثالثة أو الرابعة على الأقل. وقد نضطر إلى انتظاره حتى

يعود من سفره. إما من الخارج - ذلك أنه سافر خلال مدة البحث ثلاث مرات أو أربع إلى كل من ألمانيا، والدنمارك والاتحاد السوفياتي - أو من بادية سوس بين الفينة والأخرى. علاوة على تلك العراقيل التي عانى منها الطالب عبد الحميد الحبشي وهو يجمع شعر أزدو، علاوة على ذلك نحرص على تسجيل الصعوبة الثانية التي واجهها في ظروف جامعية قاسية بكل معنى الكلمة ونوردها بالنص هكذا :

2. عدم توفرنا على الإمكانيات المادية لتغطية متطلبات البحث. ذلك أننا، توصلنا إلى حقيقة كنا نجهلها قبل شروعنا في هذا البحث، وتمثل في كوننا نعتقد أن البحث في الأدب الشعبي قد يكون أبسط من البحوث الأخرى إلا أنه تبين لنا فيما بعد العكس، فالطالب الجامعي لا تسمح له إمكانياته المادية بأن يقتني عددا من الأشرطة من النوع الجيد. إضافة إلى الإمكانيات التي يتطلبها عامل المواصلات والاتصال بالشاعر.

## ب. المباحث :

بعد المقدمة يأتي المبحث الأول "حياة الشاعر" في أربع صفحات يليها المبحث الثاني يتناول فيه الطالب مضامين شعر احيا منطلقا من الغزل إلى قضايا البادية، وفي مقابلها قضايا المدينة، وما تثيره من قضايا المال وما يلازمها، ليصل إلى قضايا وطنية ثم يخلص إلى قضية فلسطين حتى يدخل في المبحث الثالث إلى الإمام بايقاع شعر الشاعر ليمر إلى المبحث الأهم في البحث كله وهو الخاص بإثبات المتن الشعري. رتبته في عمومته ترتيبا يقابل ترتيب قضايا المباحث الثلاثة السابقة في مجال المضامين.

وصل مجموع النصوص 37 نصا شعريا، بلغ مجموع أبياتها الشعرية ما يناهز الألف بيت كتبت كلها بالحرف العربي، وفي هامش كل صفحة توجد الشروح الهامشية التي يرى الطالب الباحث ضرورة إيرادها لإلقاء المزيد من الضوء على كل تعبير يبدو في حاجة إلى شرح.

أجل، رغم كون ذلك البحث تم إنجازه في تلك الظروف فإنه بعد مرور حوالي عشرين سنة على إنجازه صار الوثيقة النفيسة التي تستمد مشروعيتها ليس بكونها كانت مبادرة شجاعة في زمن تم فيه تهميش الدراسات الأمازيغية في الجامعات المغربية. بل تستمد مشروعيتها العلمية من كونها قامت فعلا بإنقاذ مئات الأشعار المختارة من شعر الشاعر في مرحلة كانت قوة الشاعرية إحدى مميزات شعره، وتحديدًا في تلك الفترة السابقة لسنة إنجاز البحث عام 1987م، التي يمكن أن نُورخ بها في حياة الشاعر نفسه لمرحلة أخرى تجلت انعكاساتها في إبداعه الشعري الذي يجدر بغيرنا أن يقف عندها ليرصد ما يكتنفها من نتائج انتقاله من المرحلة الأولى في حياته الفنية حيث كان يعتمد على جمال الصياغة، والقوة الشعرية والأداء الصوتي. قبل ما بعدها من المراحل التي سيبدأ فيها الاعتماد على الأداء الموسيقي، وتسيير العروض الفنية لمجموعته التي صارت تؤدي عددا من الرقصات الأمازيغية، في احتفال واحد قد لا يفرض العناية الفائقة بالحوارات الشعرية لكون الجمهور الذي لا يعرف الأمازيغية يكفيه جمال العرض الموسيقي الراقص أكثر مما يفهم الشعر إن كان في المغرب. أما إذا كان العرض أمام الأجانب خارج المغرب، فيتوارى الإبداع الشعري ويفسح المجال ليظهر الإيقاع الموسيقي والرقص والترديد الجماعي برئاسة الشاعر أزدو.

رغم كل التنويه ببحث الطالب عبد الحميد الحبشي فإننا ننبه إلى خطأ مفروض على الطالب الوقوع فيه عن غير علم به، وهو أن جل النصوص الشعرية التي أوردها في ذلك البحث هي في أصلها حوارات بين الشاعر أحياء وغيره من الشعراء، وذلك ما يجب أخذه بعين الاعتبار عند القول بأن هذا الشعر كله للشاعر أحياء أو فيه شعر غيره..

## 2. المخطوط : بيمين الشاعر :

فوجئنا بالكم الهائل من الشعر المدون بخط يمين الشاعر أحياء نفسه في أوراق، ودفاتر، وورائد.. فنجد شعرا كتبه في ظهر فاتورة سلعة اقتناها لمتجره. وقد نجد شعرا كتبه

على ظهر ورقة دعاية ترشيحه للانتخابات الجماعية ذاتها. وهناك شعر ملاً به دفترنا عن آخره. كما نعثر على دفاتر متعددة مكتضة بالنصوص الإبداعية.

بعد تصفحنا للكلم الهائل من الأوراق والدفاتر والجدادات المملوءة بالشعر الذي يبدو أن احيا كتبه في أزمنة متباعدة طوال العقود التي استقر خلالها في الدار البيضاء، نقول، تأكدنا من أن الشاعر استطاع أن ينقذ آلاف الأبيات من شعره بالتدوين وأن نتائج الجرد والوصف والعد الذي أجزناه على مراحل، نعتبر نتائجه أولية قابلة للزيادة في العدد والحساب.

ولا يفوتنا أن نشير من جديد إلى أن غايتنا ليست هي إحصاء الأشعار المخطوطة للشاعر، فذلك فوق طاقتنا اليوم. وليست الغاية ترتيب كل تلك الأشعار، لأننا ندرك جيداً أن ذلك وحده هدف لن يحققه فرد، بل جماعة، أو فرد يتم التعاقد معه قصد إنجاز المرحلة الأولى بتفريغ ما تستعصي قراءته من كل الدفاتر والأوراق والربائد بطريقة مقروءة قراءة سليمة وبنطق واضح، وبهوامش غنية لشرح المفردات، والتعابير الرمزية، وغيرها مما يجعل ذلك الركام الشعري، مادة في المتناول، وإن لم يتم ذلك في أقرب وقت، سيتعذر إشراف الشاعر نفسه على قراءة مكتبته، فإن خسارة فادحة تكون قد حلت بتراث ما كان له أن يضيع على الإطلاق.

أجل إن من بين أهم أهدافنا الآن، هو التذكير بوجود نوع من المصادر المخطوطة التي قد يأتي يوم تصير فيها حروفها نوعاً من الطلاسم التي يستحيل الاستفادة منها بعد انفصالها عن كاتبها بطريقة يكيف فيها قواعد الإملاء العربي لتدوين شعر أمازيغي دون ضوابط وقواعد إملائية واضحة لغير مدونها احيا أزدو.

وفيما يلي نوع من الترتيب المؤقت لذلك الركام الهائل من الأوراق والدفاتر

هكذا:

## 1. مجموعة : دفتر أزرق كبير

دفتر أكبر من باقي دفاتر المجموعة، وهو يضم ما يلي :

1. الدفتر نفسه يضم حوالي 20 صفحة بمعدل 50 بيتا.

$$1000 = 50 \times 20$$

وهكذا يكون مجموع الأبيات هو

2. دفاتر صغيرة ثلاثة كما يلي :

أ . دفتر بدون غلاف، وعدد صفحاته 03 تضم من الشعر ما مقدار أبياته

$$0160$$



ب. دفتر غلافه لونه وردي من نوع "الفهد" عدد صفحاته 05 تضم من الشعر ما

$$0200$$

مقدار أبياته

ت. دفتر أبيض، من النوع الخاص بالأعمال التطبيقية، ويضم داخله أوراقا منفردة

مضافا إليها خمسة غيرها فتكون عشرة بمعدل 40 بيتا

$$400 = 40 \times 10$$

فيكون مقدارها جميعا هو الصفحات :

---

$$1760$$

هكذا، تضم هذه المجموعة حوالي

## 2. مجموعة : دفاتر وأوراق :

أولها : دفتر بدون غلاف لأحد الوجهين :

يضم 10 أوراق، كتب في بعضها ثلاث أعمدة بمعدل 50 بيتا، فيكون مجموعها

$$500 = 10 \times 50$$

هو ←

ثانيها : 10 أوراق طويلة

$$300 = 30 \times 10$$

مجموع أبياتها الثلاثين في كل ورقة هو

ثالثها : مجموعة من الدفاتر، كما يلي :

1. أزرق الغلاف من نوع "الفهد"

$$600 = 30 \times 20$$

يضم 20 صفحة تقريبا بمعدل 30 بيتا أي

2. وردي الغلاف، من نوع "الفهد"، ويضم أوراقا بنفس حجمه

من مختلف الأشكال، مجموعها 18 صفحة بمعدل 30 بيتا في كل واحدة ليصير

$$540 = 18 \times 30$$

مجموع أبياتها هو

3. الأوراق المنفصلة الصغيرة بمعدل 30 بيتا في كل ورقة

$$900 = 30 \times 30$$

وهكذا يكون مجموعها هو

---

$$3240$$

بهذا يظهر أن المجموعة الثانية تضم ما مجموعه

**3. مجموعة : ملف أسود، قديم :**

داخله ملف أزرق باهت يحتوي على ما يلي :

أ . مجموعة تتكون من 06 أوراق بمعدل 50

$$300 = 6 \times 50$$

بيت شعري في الورقة الواحدة. فيكون مجموعها

ب . أوراق منفصلة منها 60 بحجم متوسط، ومنها

ثلاث أوراق من مذكرة بحجم صغير، وجميعها بمعدل 30 بيت في الورقة ويكون

$$1890 = 30 \times 63$$

مجموع أبياتها

ت. أوراق مختلفة الأشكال، والأحجام والألوان تقارب 65 صفحة بمعدل 30 بيت

$$1950 = 65 \times 30$$

أي ما مجموعه

ث. دفتر تواصل، يضم في آخر أوراقه الملونة بالأزرق، ثم الأبيض ما مقدار

$$0300 = 20 \times 15$$

صفحاته العشرين بمعدل 15 صفحة، أي ما مجموعه

ج. أوراق منفصلة كبيرة الحجم وظهر غلاف أصفر كبير. عدد الجميع 15 في بعض

صفحاتها ما يضم أكثر من 100 بيت إذن، يكون معدل الواحدة 60 بيتا ومجموعها

$$0900 = 15 \times 60$$

ح. دفتر مستطيل الحجم، فيه رسم يدوي بخط ابن الشاعر احيا : محمد نفسه،  
وعدد صفحاته عشر بمعدل 30 بيت فيكون مجموعها هو  $300 = 10 \times 30$   
خ. ترجمة عربية شعر أمازيغي قاله الشاعر احيا، وترجمة عمر أمرير في الثمانينيات  
من القرن الماضي.

ولاداعي لعد مقدار أبياته لأنه قد تكون أصوله في إحدى المجموعات المذكورة.

نصل في المجموعة الثالثة هذه إلى أن مجموع أبياتها هو : 5640

#### 4. مجموعة : دفتر أسود كبير الحجم :

- الدفتر نفسه يحتوي على 9 صفحات بمعدل 40 بيت في كل

صفحة يكون مجموع أبياته هو  $360 = 9 \times 40$

وضع داخل أوراقه مجموعة أخرى من الأوراق والدفاتر هكذا:

1. أوراق صغيرة الحجم منفردة عدد صفحاتها 08 كتب فيها

ما معدله 10 أبيات فيكون مجموعها هو  $080 = 8 \times 10$

2. دفتر وردي من الحجم الصغير المسمى "علاء الدين"،

يحتوي على 07 صفحات بمعدل 10 أبيات فيكون المجموع

هو  $070 = 10 \times 7$

3. دفتر خاص بالحسابات، من الحجم الكبير، ويضم أوراقا

منفردة من نفس الحجم، عدد صفحاتها 17 بمعدل 50 بيت

أي مجموعها هو  $850 = 50 \times 17$

4. أوراق منفردة تحتوي على 13 صفحة مكتوبة بمعدل

20 بيت وهكذا يكون مجموع أبياتها هو  $260 = 13 \times 20$

يصل مجموع أبيات المجموعة الرابعة تلك ما مقداره هو 1620

## 5. مجموعة : متفرقات :

متفرقات من الأوراق، والأغلفة والمذكرات كما يلي :

1. أوراق منفردة عدد صفحاتها 116. بمعدل

$$4640 = 116 \times 40$$

40 بيت فيكون المجموع هو

2. أوراق مذكرة منفردة عدد صفحاتها 16. بمعدل 15

$$0240 = 15 \times 16$$

بيت فيكون بالمجموع هو

3. غلاف دفتر أصفر يضم أوراقا منفردة وصفحات عددها 09

$$0180 = 09 \times 20$$

بمعدل 20 بيت فيكون الجميع هو

4. مفكرة زرقاء تتكون من 30 صفحة بمعدل ثمانية أبيات

$$0240 = 8 \times 30$$

شعرية، فيكون المجموع هو

5. مجموعة أوراق معزولة بواسطة ورقة من

الحجم الكبير وعددها 16 صفحة بمعدل 20 بيت فيكون

$$0320 = 20 \times 16$$

المجموع هو

6. مجموعة أوراق معزولة تضم 11 صفحة بمعدل 15 بيت

$$165 = 15 \times 11$$

فيكون المجموع هو

7. دفتر خاص بأحد الفنادق الدولية، يضم 10 صفحات

$$100 = 10 \times 10$$

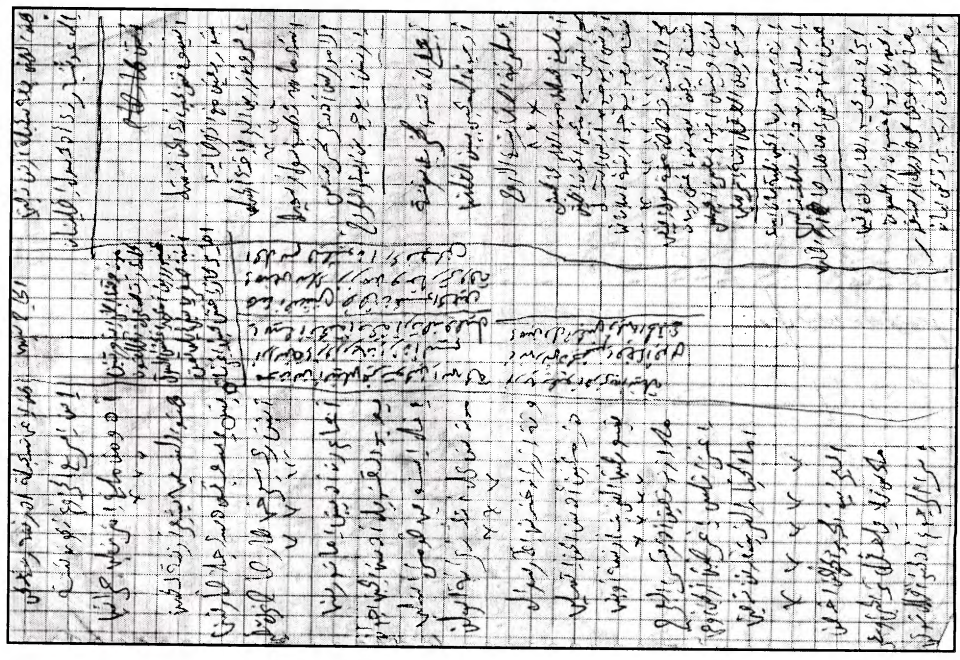
بمعدل 10 أبيات شعرية، فيكون المجموع

بجمع كل أبيات المجموعة الخامسة نجد عددها، هو : 5885

بعد هذا الجرد نجد المجموعات الخمس تضم كلها ما يلي :

- 1760 1. المجموعة الأولى : دفتر أزرق كبير يضم ما مجموعه
  - + 3240 2. المجموعة الثانية : دفاتر وأوراق يضم ما مجموعه
  - + 5640 3. المجموعة الثالثة : ملف أسود قديم يضم ما مجموعه
  - + 1620 4. المجموعة الرابعة : دفتر أسود كبير الحجم يضم ما مجموعه
  - + 5885 5. المجموعة الخامسة : متفرقات يضم ما مجموعه
- 
- 17145

ونذكر أن مجموعة الدفاتر والأوراق التي دون فيها الشاعر احيا ما يفوق 17.145 بيت شعري، ستصير بعد عقود قليلة، وبعد تطور تقنيات الكتابة، ستصير تحفة من التحف النفيسة، ليس بمضامين أشعارها، وحسب، بل بما توحى به أشكال أوراقها، وأحجامها، وألوانها، وأصل استعمالها. أليس منها وصل شراء السلع، وفاتورة خاصة بمواد البناء، ووصل بنكي، وأوراق الدعاية الانتخابية..



ورقة تظهر صعوبة قراءة مخطوطات الشاعر احيا



## الفصل الثاني : القضايا الشعرية

### المبحث الأول : المحاورات مع أجماع

#### 1. لحسن أجماع :

لحسن بن محمد أجماع. ولد سنة 1949 م في قرية «تاجوايدات» (الحسيني، تراجم، ص. 85) جهة تارودانت. وفي مسقط رأسه ذلك عاش مراحل نشأة الشعرية، بدءاً بمرحلة إعجابه بكبار الشعراء إيمارين في تلك الناحية، إلى مرحلة حفظ الروائع الشعرية، قبل أن يبدأ مرحلة التلقين التي يُلقن فيها أبياتا شعرية يتغنى بها في تلك المرحلة المتبوعة بمرحلة التجريب حيث يبدأ تجربة النظم ويتمكن خلالها من ضبط الوزن، ليصل إلى المرحلة الحاسمة في حياة كل طموح إلى عالم الشعر والشعراء، وهي مرحلة طقوس العبور التي شجعه عليها أفراد أسرته، الذين ينتظرون بعد تقديم الذبيحة أن يكون لابنهم لحسن شأن عظيم، طبقاً لما جرت به العادة كما سبق أن رأينا في نشأة الشاعر احيا.

في بداية المرحلة التي صار يعد فيها من الشعراء الجدد حوالي 1974 صادف الشعراء الكبار الذين صقلوا موهبته خلال مشاركته في الحوارات الشعرية التي يخوضون فيها. وكان في صدارتهم محمد بيحزماي، والحاج عثمان بن بلعيد وعبد الله أوشن، وعبد الله بوزيت، وسي عمر اليعقوبي، والحاج امبارك كوكو، وغيرهم

كثير. إلا أن شهرة أجماع بقيت مقرونة في السنوات الأولى بشهرة رفيقه الشاعر احيا أزدو.

أشار الأستاذ الحسيني (الحسيني، تراجم، ص. 86)، إلى أن الشاعر أجماع «يعتبر من النماذج النادرة في ميدان الشعر الأمازيغي بفضل ما يمتاز به صوته العذب وألحانه الرائعة وكلماته الدالة الهادفة...». وأما الأستاذ أحمد عصيد فقد قال «إذا كان أحواش هرما، فإن لحسن أجماع قمة الهرم» في سوس، واحيا قمة الهرم في الدار البيضاء.

بالإضافة إلى تلك المزايا الفنية، نجد الرجل ينخرط في العمل الجماعي والتنمية المستدامة، فترأس عدة جمعيات محلية وكذلك ترأس الجمعية الفنية الخاصة بشعر «إيمارين».

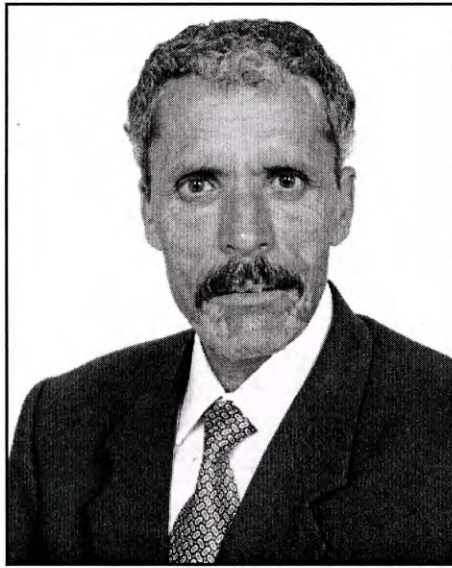
يعتبر الشاعر لحسن أجماع من القلائل الذين يحرصون على كتابة شعرهم. فغالبا ما يكتب القليل الذي يتذكره، أو الذي يعثر عليه مسجلا في أشرطة كاسيت، كما يحاول أن يضع له تاريخ ومكان نظمه بل، ويصنف تلك الأشعار حسب مضامينها. وبالإضافة إلى ما نشر له من نتف شعرية في الجرائد، وبعض المؤلفات - على قلتها - بالإضافة إلى ذلك ثم إنجاز بحوث لنيل الإجازة من بعض الطلبة الذين لهم فضل كبير في إنقاد كثير من شعر أجماع.

في سنة 2006، صدر ديوان «اورتي ن اومارگ» وهو يضم عددا مهما من نصوص المحاورات بين الشعارين لحسن أجماع، والشاعر المبدع عثمان أزوليض، جمع شعر الشعارين المؤلفان محمد مستاوي وأحمد عصيد.

يمتاز ذلك الديوان بتركيز شعره على إضاءة الفترة المحصورة بين سنة 1998 وبين سنة 2005 في تاريخ المغرب.

هناك مصادر أخرى تضم شعرا للشاعر أجماع ونعني بها البحوث التي تناولت شعر الرايس احيا في مستوى الإجازة، وفي أشرطة كاسيط، والأقراص. إذا تذكرنا الإحصاء الذي يقرر أن الشاعر سجل خمسين شريط كاسيط صحبة الشاعر احى، وسجل إلى حدود سنة 2004 اثني عشر شريط كاسيط، إذا اقتصرنا على هذه الإشارات المحصورة في 62 شريط، ونضيف أن كل شريط قد يضم في معدله 60 بيت شعري، فسيكون مجموع الأبيات الشعرية يتجاوز 3720 بيت شعري، أي أن الشاعر في حواراته سيكون نصيبه بمعدل 50 % من الأبيات، وهكذا سيصبح لكل شاعر من الاثنين حوالي 1860 بيت شعري.

إن ما يميز الحوارات الشعرية بين احيا وأجماع هو كونهما من الشعراء المخضرمين المتمكنين من أزمة اللغة الرمزية الأمازيغية، والإبداع في صورها، ومعالجة المواضيع الحساسة بها فيكون الإعجاب بشعرهما مزدوج البراعة، مواضيع جريئة، في رمزيات بديعة...



الشاعر لحسن أجماع

## 2. استقطاب أجماع لحسن :

نتذكر أنه قبل انتقال الشاعر احيا إلى مدينة الدار البيضاء من قرينته («أفايان») بقبيلة "ايدا اوزدوت" السوسية كان طموحه الأول أن يتعاطى التجارة، وصادف حلوله مفارقة فنية أمازيغية في الدار البيضاء، وهي أن فن الروايس جدد ازدهاره في تلك المدينة في وقت حل الكساد بشعر فن ايمارين "أحواش". رغم تلك المفارقة نتذكر كيف غامر الشاعر بالتخلص من متجره التجاري، ليتفرغ لذلك الفن الكاسد، فبدأ أول الأمر بالتعرف على ممارسيه، ثم استطاع أن ينضم لأشهر مجموعاته، ثم يتقدم بخطوات راسخة أوصلته إلى محطة تأسيس ورئاسة جمعية ثقافية فنية اكتفى فيها - مرحليا - بنخبة من البارعين الجيدين في أداء إيقاعات أنواع آلات فن أحواش، وفي أداء التعابير الجسدية لأنواع لوحات أحواش "تاكموت" المنسوب في الدار البيضاء إلى قبيلة "تاكموت" في سوس.

كانت تلك المحطة الموسيقية، تمهيدا لانطلاق ما بعدها وهي مرحلة إغناء الجانب الاستعراضي البديع، بالحوارات الشعرية فكانت تتجسد في استقطاب احيا للشاعر لحسن أجماع وإحضاره من سوس ليجادبه الحبال الشعرية، فتكون تلك المرحلة تتويجا لما سبقها من جهة، وانطلاقا لما بعدها في تاريخ فن ايمارين بالدار البيضاء وسوس على حد سواء، كما كانت محاورات "الثنائي احيا وأجماع" تعالج المواضيع التي تشغل الناس وتكون حديث الساعة محليا ووطنيا وعالميا.

كان الشاعر احيا يمرر عبر حواراته تلك أسس مشروعه الفني في مدينة الدار البيضاء، ويمهد للانطلاق منها في اتجاه سوس، وما كان يمر بخلده أنه سينطلق من الدار البيضاء أكثر ليس نحو سوس، بل نحو أقطار القارات الخمس، ولكن بالموسيقى والرقص، وليس بالشعر وحده، وليس مع أجماع محاوره. فجمهور الملتقيات العالمية لا يعرف أبعاد الرمزية الشعرية الأمازيغية. والشاعر أجماع لم يعد حضوره إلى الدار البيضاء مقتصرًا دائما على تلبية دعوة محاوره احيا، فقد تعدد الشعراء المترددون على الدار البيضاء من سوس.

هكذا ستبدأ مرحلة جديدة في تاريخ شعر إيمارين في سوس، مع قلب المفارقة البيضاء إذ انعكس وضع فني الروايس وإيمارين، مع تغيير الصفة، لنقول إن فن الروايس الذي جدد فيها ازدهاره طوال الربع الأخير من القرن العشرين بات مع بداية القرن الواحد والعشرين يقل ازدهاره إلى درجة لا نعرف اليوم في الدار البيضاء من عازفي الرباب الأمازيغي أكثر من اثنين، في صدارتهم الحاج اعراب اتيكبي، بينما قبله كانوا أضعافا مضاعفة لما هو في سوس من حيث البراعة في العزف.

أما فن إيمارين الذي أدركناه كاسدا في أوائل الربع الأخير من ذلك القرن، فإنه في أواسطه وأواخره، إلى بداية هذا القرن ازدهر وانتعش فصارت حفلات أحواش في المدينة ملتقى اعلام شعره، وفي صدارتهم احيا مع شعراء آخرين قد ينضم إليهم الشاعر أجماع، والعكس صحيح. فقد يأتي أجماع نفسه من سوس رفقة محاورين يلتحق بهم الشاعر احيا. وكم لا يلتقي الشعراء شهورا رغم وجودهما معا في مكانين من المدينة الواحدة..

### 3. نماذج شعر المحاورات :

أ. "ايسوتارن ايموريك" - دعائم الشعر :

احيا :

- |                                |                               |
|--------------------------------|-------------------------------|
| 1. آداك نغر آرّبي گاغ آسمون    | نناديك، يا ربنا، كن لنا رفيقا |
| 2. بيناغ آنساوآل ايگومّامين    | في كل مكان ننطق فيه بالحروف   |
| 3. ايسان ايزد لموت آداغ اينغان | اعلم أن الموت هو قاهرنا       |
| 4. نتّات آيخلّون ايجاريفن      | هو الذي يهدم الجبال الراسية   |
| 5. ألوح ايزري تون س ايغاراسن   | الق نظرة على الطرقات          |
| 6. ماكيس ايتصرفن ايدو لاحتى    | كم من مسافر ذهب ولم يعد       |

7. ياوي لاعمال نس ايغاسن شوان | اخذ معه أعماله، إن كانت خيرا

### أجماع :

8. او الايني سفيلد ايحيي  
9. آداك نفاك لجاواب ن صّاحت  
10. كولو ما يخلق ايلاهي رات لاح  
11. ايغ ايگانجن، ايغ ايگالينسي  
12. آويدا د نونفا حاضر غاسني  
13. آيليج كولو آرودن موتني
- رغم ذلك، فاسمع يا احيا  
سنجيك جوابا صادقاً  
كل مخلوق إلهي سيفني  
سواء أكان من الجن أو من الإنس  
كل الذين أدر كناهم [من كبار الشعراء] حضرت  
حتى غسلوا أمواتا

### احيا :

14. لهول اوسگاساد ايحاوي  
15. آلاه آكبار، آلاه آلوقتي  
16. آخويا لحاج اوري كين ايلموت  
17. ايكوتاد يان زلزال ايخشون  
18. لبرج لهاوا آيادآغ ايخلا  
19. لحاج آند مسير ايگار آيس  
20. آمين آتن ايرحم ربّي موتني  
21. ايفلد رّسوم نس ايگان لخيار  
22. آساولن كولو ف ايغاراسني  
23. ايفلكيد آرّيباب لي نسي  
24. آر اوكان يالآ ف ربّي مايران
- يا أخي، إن المصاب جليل هذا العام  
إلى الله أشكو هذا الزمن  
يا أخي إن الحاج [الدمسيري] حري بأن لا يموت  
داهمنا زلزال مريع  
برج فننا هو الذي هو  
الحاج آندمسير هو الفنان [الرايس]  
مات فليرحمه الله، آمين  
ترك تراثه النفيس  
تكلم فيه عن كل الأمور  
ترك الرباب الذي يملكه  
يبكي على الله فمن سيكون

\* \* \*

### أجماع :

- |   |  |
|---|--|
| <p>الهي لطفك بالأمازيغيين [ايشلحين]<br/>جائزات [دعائم] الفنون تتناقص<br/>ولى "أشتوك سعيد" فتحلل في أعماق الأرض<br/>ولى الدمسيري، المسكين، واره التراب<br/>والله، لقد أحزن كل الأمازيغيين [ايشلحين]<br/>ولى الدمسيري المسكين واره التراب<br/>والله، لقد أحزن كل الأمازيغيين [ايشلحين]<br/>يرفع دائما قيمتنا حيثما تكلم</p> | <p>26. آلاه او كبار آلاه ايشلحيني<br/>27. ايسوتار ن ايموريك ايساتنا قاسنا<br/>28. ايذا واشتوك سعيد ركن غ ايكالنا<br/>29. ايذا واند مسير ايكلين س ايكالنا<br/>30. اولاه آر كولو سند من ايشلحين<br/>31. ايذا واند مسير ايكلين س ايكالن<br/>32. اولاه آر كولو سند من ايشلحينا<br/>33. يوسي بدا ساعر بينا غان ساوالن</p> |
|---|--|

\* \* \*

### احيا :

- |  |  |
|--|--|
| <p>أيها الصقر المجنح<br/>الهي، أرجوك أن تحقق أمنيتي<br/>أيها الصقر المجنح<br/>أقف على قبر [الدمسيري] وأنيب محاميا<br/>لازم يا حناء الساقية</p> | <p>34. أبولا رياش آلبازي<br/>35. آلاه او كبار الغرضي<br/>36. ابولا رياش آلبازي<br/>37. ندوس لقر نس نعوي لوكيل اينو<br/>38. آمون آلخنا تركا</p> |
|--|--|

39. وايلالايل  
أقف على قبر [الدمسيري] وأنيب محاميا
40. ندوس لقبرس نغوي لوكيل اينو
41. أبولا رياش آلبازي
42. وايلالايل
43. آد نرار وانا اور ايكين آتن ياوي
44. أبولا رياش آلبازي
45. وايلالايل
46. آلا يالهاو اف ربي ليكن ايخلقن
47. أبولا رياش آلبازي
48. وايدا لايل
49. ايفلد اولد مسير تاغوفي اي تاسانو
50. أبولا رياش آلبازي
51. وايد الايل
52. اولايان غايلالحوب نك آيا مارك
53. أبولا رياش آلبازي
54. وايد الايل
55. ايسن نيت مان لكابوس آتن يوتن
56. أبولا رياش آلبازي
57. وايلالايل
58. آبناقس نك آلحوب اولار شوق نك
59. أبولا رياش آلبازي
60. وايدا لايل
- ”وايلالايل“
- أيها الصقر المجنح
- ”وايلالايل“
- كي نسترد حيا من لا يجوز أن يسلب
- أيها الصقر المجنح
- ”وايلالايل“
- ابك أيها الفن على الله الذي أبدعك
- أيها الصقر المجنح
- ”وايلالايل“
- ترك الدمسيري الحزن الدفين في كبدي
- أيها الصقر المجنح
- ”وايد الايل“
- وفي [كبد] كل عاشق الشعر
- أيها الصقر المجنح
- ”وايلالايل“
- يعرف بالتأكيد المسدس الذي رماه
- أيها الصقر المجنح
- ”وايلالايل“
- لنيأس منك أيها الحب ومن مسراتك
- أيها الصقر المجنح
- ”وايد الايل“

لنأس منك أيها الحب ومن مسراتك  
 ”وايلايل“  
 أيها الصقر المجنح  
 ”وايلايل“  
 أيها الصقر المجنح  
 لكونك تذهب بالجميل إلى القبر  
 أيها الصقر المجنح  
 ”وايلايل“  
 لكونك تذهب بالجميل إلى القبر  
 أيها الصقر المجنح  
 ”وايلايل“

61. آبناقسنك ألحوب اولاً رّشوق نك  
 62. وايلايل  
 63. ابولا ريش آلباري  
 64. وايلايل  
 65. آبولا ريش آلباري  
 66. آليغ آتا ويت باب نزين س ايكالن  
 67. آبولا ريش آلباري  
 68. وايلايل  
 69. إيلغاتاويت باب ن زين س ايكالن  
 70. آبولا ريش آلباري  
 71. وايلايل

\* \* \*

احيا :

في الجنة سيخلد المؤمن  
 هناك من جعله الله ذا حكم  
 فيخرج المذاهب متجاهلا  
 أن هناك من هو أقوى منه حكما  
 إذا أراد أن يذبح شهواته  
 فلن يحتاج السكاكين

72. لجنّت آغ را ايگويز اوموني  
 73. ايلما ايكا ربي دلحاكمي  
 74. ايفوغ آك لدهاب اور ايسني  
 75. ايس ايلالحوكم يوكرن وينس  
 76. ايع ايرا آيغرس اي شاهوانسي  
 77. اور آك ايحتاجا س ايجنويني

### أجماع :

أنا لست مسؤولاً على سلامة جميع الناس  
مقود [سيارتي] في يدي، أسوق بالتأني  
سواي إن تعجل الهوية فلن أمنعه  
لأنني إن تعودت على مراقبة الناس  
لن يبق لي عقل

79. نكين اور كولو گابلق مادّن  
80. لبولانو آس نصوك نشووراس  
81. آوانا ايران آن ايضر ماتريغ  
82. ايغ اوكان راکا گابلق مادّن  
83. اورا سول نیلي دلعاقل نخ

### ب. "ايخف ن لوقيد" - رأس عود الثقاب :

#### احيا :

ببسم الله يا لساني افتتح [الكلام]  
نرجوا من الله أن تنسجم آراؤنا  
أحضرت بالعقل، وتأهبت للكلام  
كي أختار لهذا القام [الفني] مقاله  
لما أتت بالصدفة للتسجيل [على الشريط]  
السلام على أهل بلدي جميعهم  
يا خلية النحل، صادفت الزمن البهيج  
فبادري لملء الجبح مادام النهار مشمسا

1. آبيسمي لآه آي ايلس اينوبدو سرس  
2. نضالب ايربي لآخبار آدكين يان  
3. ايويغد اوكان لعاقل اويغد آوال  
4. آسرس خيرغ اي دّرستاد لآخبار نس  
5. ليغيد تيويت آلوقت آنتت عمرغ  
6. ليعاون آوآمازيرت كوآون دارنغ  
7. آيا گليف آزمز ايشوان آيد ايلان  
8. عمّر لحاقّ غ تاآارات سول ايرغاواس

## أجماع :

9. أداك نغر آرَبِّي زورغك اوكان اي واوال  
نناديك يا إلهي، ونبدأ بك الكلام
10. أداك نغر آرَبِّي زورغك اوكان اي واوال  
نناديك يا إلهي، ونبدأ بك الكلام
11. ايرا بيلس آيتنضام كولو تيميمين  
يود اللسان أن ينظم جميع ما هو حلو [من الفواكه]
12. آتانا ايحران ايزين ايغت اورلكمن  
أما تلك المرة فالاتبعاد عنها رائع



13. آيامارگن غاساد نفاكاياس لياقين  
الشعر هذا اليوم أوفيناه حقه
14. آكيد آسلام اينو زورغ ايلما ساولغي  
لنبدأ بالسلام، ثم نقول [الشعر]
15. آسلمغ ف اوزدو دا ايعمرن لكاسييط  
اسلم على «الزدوتي» الذي سجل [الشريط]

## احيا :

16. ايخلف عليك صواب ايشوا ايخت ايناياني  
جزاك الله إن اللباقة أحسن ما ينطق به المرء
17. اوكان ايتكل ف ربي غ لمسايل ناف ايفوغ  
ثم يتكل على الله فيما خرج من أجله
18. آها تاكمرت نرا آكيس نسوتل آضارنغ  
ها هو الفنص نريد التريض فيه راجلين
19. إيماسنغ نيت ايسي كيس تلا ترفوفنت  
رغم علمي بما سيواجهني من المحن

## أجماع :

20. إيماسنغ نيت ايسي كيس تلا ترفوفنت  
رغم علمي بما سيواجهني من المحن
21. آراداغ مان لباب آنغ آحيا توفيتي  
هيا، يا احيا أي باب [موضوع] تقترح؟
22. آك نتابعا نرو كيگك كافلاغ ايلان  
سنتبعك، ونقتفي فيه أترك، وكفى

23. آینا اوران طلبانك نسنیاسنت

كل ما سيكتبه تلامذتك نوقعه [موافقين]

### احیا :

24. آدونیت هان آرمز نس آنت ایشوفرني | الدنيا يتولى زمانها قيادتها  
25. تانامی ایگران اوراد آس سول ایسرس لخلقي | كل شيء ينادي به لن ينازعه فيه أحد  
26. آها يانموگآراد نكشمت س راس لمالي | هذا الموسم [السنوي] دخلنا [تجارته] بأموال طائلة  
27. آماغات كا آبي كيك تيلي لمعاونتي | فما عليك إلا أن تتحمس لمشاركتنا

### أجماع :

28. آغاسا آنرا نكيد يدك آنسكر توري تي | في هذا اليوم نريد أنا وأنت أن نقسم الميراث  
29. آغاسا آنرا نكيد يدك آنسكر توري تي | في هذا اليوم نريد أنا وأنت أن نقسم الميراث  
30. تامازيرت ناس ندا اوكان نمون ايسنتي | دولة جولتنا [الفنية] نسا فر إليها معا  
31. آبلحاق لحو جوج ايصحان آتن تاسيتي | شريطة التنصيص [كتابة] عن الرفقة في وثائق سفرك

### احیا :

32. آرنكرز تايوگا داخكاكآ اورنسيني | نحرث فلاحتنا من قبل أن نعرفك  
33. آغاساد هان لبيع نك رافلاس نموني | هذا اليوم تجار تك سنشترك فيها  
34. آینا ايگان منيد اينو اوراونت ن فلغي | فما كان منها حظي [ربحا] فلن أتنازل لكم عنه  
35. آینا ايگان منيدنك خاصم كا فلاسي | أما ما تبقى لك فخاصم من أجله [في المحاكم]

### أجماع :

36. اوراك نبدر تايوگا اولآ آي لي تاسيتي | لم نذكر لك الحرث، ولا غلله

37. اوراك نبدر تايوكا اولا آيلى تاسيتي  
 لم نذكر لك الحرث، ولا غلله
38. آجولان فرىي كاكىك ريخ نموناسي  
 الجولات الفنيه الميمونية هي التي أريدك أن تترافق فيها
39. آينا ايگان آزونك ايترخا فلاغي  
 كل شيء يثقل عليك [فيها] خفيف علي حمله [عنك]

### احيا :

40. ايغ ايذا لخلق آريغ ايزري تيما تاريني  
 إذا حدث أن أطلق البطل علامات بدء الحرب
41. آكول آشبار ناغ ايترس اورات ايفوغي  
 فإنه حتما [خادع] ولن يظهر من مكمنه
42. آت آك اور خاطرن ويذا حراتنت ايتارمني  
 فحذار من مغامرة الهجوم عليه

### أجماع :

43. رزم داغ يان لباب ايشوان نموناس آكي  
 أعد فتح باب جيد آخر [ندخله] معا
44. رزم داغ يان لباب ايشوان نموناس آكي  
 أعد فتح باب جيد آخر [ندخله] معا
45. آها دآك آيتمازيرت نك سوتلناكي  
 هاهم أهل بلدتك ملتفون حولك [فلا تخف]
46. ربي كايگان لقنديل كويان ايلا سرسي  
 الله وحده هو القنديل الذي يملكه كل موجود
47. آضو يادغ لغالاض آنسالاليمورات  
 فتراجع عن غيك، لنعالج هموم [الناس]

### احيا :

48. لبابان سار تسيگيكت نوسي تا ساروتي  
 ذاك الباب الذي تريد [فتحه] مفتاح [قفله] في يدي
49. اينيد ايعفا ربي آكيس نيني يان ايميكى  
 فإذا يسره الله سأبدي فيه برأي
50. ايكوتاد يان اوزمز غلان اي لمساكيني  
 فاجأ زمن الغلاء المسحوقين
51. آدونيت كولوت آغ ايسكر تيما تاريني  
 العالم كله، متأثر بتداعياته
52. كولو ما ايگان لباب آيغاياكا آر ايقواي  
 كل ما هو باب، إذا كان يعطي فعاذته أن يأخذ

53. آتند ایفرو ربّي دایسنت ایلان آفوسی | فلیعوضها الله الذي بيده الحل

### أجماع :

54. آوآلان تنّیت ایگا صّاحت والا کیني | قولك ذاك، صائب ولكن  
55. آدیفانضي لوقید آت سول ایتاسي یاني | قد صار محظورا على أي كان حمل عود الثقباب  
56. آوآنات سول ایسرغان کارا سرس ایموتي | فمن تعمد إشعاله، سيموت به وحده

### احيا :

57. ربّي آیخف لوقید آك نیت ایساي آماني | إلهي بلل رأس عود الثقباب بالماء  
58. ربّي آیخف لوقید آك نیت ایساي آماني | إلهي بلل رأس عود الثقباب بالماء  
59. آوآنا ایرا آیسرغ لاعفیت آت اورآفین | فمن يرغب في إيقاد النار لن يجده  
60. لبيع او شرا ایلاکيس لحاق اولاً شّرّي | البيع والشراء [تجارة] فيها الخير وفيها الشر  
61. وآنأ یوفان آرمز نس ساراك ایسوتولي | من صادف فرصته [بيعا أو شراء] تحایل عليك لاقتناصها

### أجماع :

62. وآنأ یوفان آرمز س ساراك ایسوتولي | من صادف فرصته [بيعا أو شراء] تحایل عليك لاقتناصها  
63. آتیلأس آكولّو كان ووسان آلا طيفي | ظلمات، كلها الأيام، مع الأسف  
64. یالا طيف تاشو ماعین كاتحكمت آرّیحي | یالطيف، إن الشموع وحدها هي التي تتأثر بالريح  
65. ایما لانباط ن جّاج اورتنن آك ایسیحیلي | أما المصابيح الزجاجية، فلا تبالي به

### احيا :

66. آهان آرشاش ایغاد ایسوتول ایتاكات | إذا المطر محیط النار المتأججة

67. كولو ماگيس ن ووزال ايرا آتن سنسين | فإن [السيل] سيطفئ كل صلب يصهر داخلها  
68. ايگيت لديد نغ لهينت بيوي سرس أمان | سواء كان حديدا أو فلاذا، فماء السيل سيحرفه

## ت. "ايحلامين غ ستوديو" - ثعابين في الاستوديو :

### احيا :

1. هان أوشن بيكويد ايلما ف تخرفين | ها هو الذئب قد هاجم النعاج  
2. ناناغ يان جلب ايصحان آنيث ايوين | وقيل لنا أنه ذهب بقطيع هائل  
3. اймаغ اوزكاي آليغ ايرمي أورتن فوكين | فسارع السلوقي جاهدا حتى تعب ولم يغث [النعاج]

### أجماع :

4. أوگين ايتران ن بيض آيغ فارغن اي وايور | رفض نجوم الليل إراحة القمر  
5. غييض باين، آزال كيوان آر نئلن | في الليل تظهر، وفي النهار تختفي  
6. ايكون ايغ آك تكا آزال ماني تن يومان | ترى أين ستختفي إذا صار الليل نهارا

### احيا :

1. تامورغي ن غييض ايفريك سوتلن آس | جراد الليل حاصرته جواجز الشوك المتراكم  
2. تانا ايران آكا كيس روحنت تاكي سرس | كل جرادة تريد نوم ليلتها تحط على الشوك  
3. ايما تازغت ن وابدان موحال توفانتت | أما أن تسكن فيه إلى الأبد فذلك مستحيل  
4. هاباگو اوسينت ايضوضان آراس ايسوتول | ها هو ذا الدخان تحمله الأصابع لتحاصر الجراد  
5. اوجادات كاغيكاد لحمول س ناف ايمال | فهبي [يا أجماع] منذ الآن وقبل سنتين أكياسا ثملأها جرادا  
6. غييلي غ تولي آغن ساستواغ آضار | لأن قدمي راسخة في مكان مبيت [الجراد]

## أجماع :

11. غاسگًا ساد آلوز ایمحیری راکّ نسّوس  
 12. نّیید آزرنونّ آد اور فلن لخلف ای یان  
 13. نّیید آسغارنک آکیس تاونت آتاکات  
 14. آیا کال داغ ایسمغاین آرا سول نسّیف
- هذا العام سنسوسک یا أيها اللوز المر  
 ونستأصل جدورك فلا يبقى جدر لأحد  
 ونقطع عودك حطبا لتهمه النار  
 [وحتى] الأرض التي تنبتك سنغربلك من ترابها

\* \* \*

## أمسوس - خاتمة الحوار - الذي يصف إكراهات التصوير التلفزيوني لفن

أحواش وحوارات شعرائه داخل الاستوديو الضيق

15. ایکورها صّاروخ ایکنوان ییریكون  
 16. آیاکال ایری لبابور آتافوکت  
 17. آدیم اینسالام غ ایکنوان س ایفاسن  
 18. ایکورها ستیلو ایضوضان نک آطالب  
 19. یاوی رّجاس ایضوضان ایخومّاسن  
 20. ویداجّون اور اییاصرن تالّوحت  
 21. والاسن ای لحمدو والاصورت  
 22. ایکورها اوبنای ویدا رایس ایتاوس  
 23. ایرین کیم آتابوت آطرّسومت  
 24. ماتّا غوان ایران آد ایشاشک ایفرسن  
 25. ایکورها أوسرگول طّاجین آت سول ایدل  
 26. ایننکالن آلا عزیب آک ایتشاراکن  
 27. مانی غ یوما صندوق ایحلامین
- کره الصاروخ السماء، وأحبکم  
 یا أرض [أما] الباخرة فقد أحببتک یا شمس  
 تريد مصافحتک فی السماء بالأیدی  
 کره القلم أصابعک یا عالم  
 ویتلهف إلى أصابع الخماسین  
 الذین لم یسبق لهم أن أبصروا لوح [الدراسة]  
 ولم یحفظوا [من القرآن] "الحمد" ولا أية سورة  
 کره البناء، الذین سیساعدونه  
 ویرید أن یستقیم له لوح البناء  
 فأی [بناء] یستطیع أن یشد ألواح البناء وحده  
 کره الغطاء "الطاجین" وستره  
 الأفاعي تسعها المراعي  
 فکیف لصنیدق أن یسع الثعابین الهائلة

## المبحث الثاني : العناية بالأمازيغية

يبدو أن الشاعر احيا سبق كثيرا من الشعراء إيمارين من غير المثقفين ثقافة  
عصرية إلى العناية في إبداعه الشعري بالأمازيغية لغة وثقافة وحضارة.  
ونرى أن ذلك السبق يعود إلى أسباب منها تأثره بالشاعر الحاج محمد  
الدمسيري الذي كان في مجال الفنانين الروايس يستقطب كثيرا من الجماهير، لأنه  
يعتني في شعره بالدفاع عن حقوق اللغة الأمازيغية، فاتجه الشاعر احيا إلى ذلك  
الموضوع الجديد ليمتاز به عن أمثاله من الشعراء «إيمارين» إلى درجة يتقمص صفة  
المعارض في المحاورات الشعرية التي يصادف فيها من يزاحمه في إثارة موضوع  
الأمازيغية، فيرفع إيقاع شعره إلى ما يعجز به منافسه المبادر المدافع عن الأمازيغية قبله  
في ذلك الحوار.

بالإضافة إلى تأثره بالحاج محمد الدمسيري من الروايس، فإننا نعرف أن احيا طور وعيه بجوانب الأمازيغية عبر احتكاكه المباشر بالمناضلين في المجال الأمازيغي، وجمعياتهم. لذلك صدرت عنه قصائد ومحاورات نورد منها النمذج الثلاثة الآتية :

1. «تيرّان تمازيغت»، الكتابة الأمازيغية، أبيات شعرية تغني بها الشاعر في حفل أحواش الذي أقامته الجمعية الثقافية لسوس في الدار البيضاء سنة 1990- :

- |   |                                     |
|---|-------------------------------------|
| 1. الملتقى الثقافي صادفناه                        | 1. ألوكارن توسنا نوفاتيد            |
| فر حكم يفوق رفحتنا في العيد                       | 2. لفرحنون اينراياغ وين لعيد        |
| إن الذي قرأ [منكم] المصادر القيمة [عن الأمازيغية] | 3. وانا يايران ارتن ايلان أتيك      |
| سيطلع غيره على فوائدها                            | 4. رايع آيمال تيفاوين إي ويياض      |
| الكتابة بأمازيغيتي ادر كناها                      | 5. تيران تمازيغت اينو نوفاتيد       |
| فمن كان يعرفها في الجبل، ولا في السهل؟            | 6. ماتنت ايسن غ أودرار أولا يازاغار |
| إلا الله وحده، أو ثلاثة نفر                       | 7. أبلا ربّي واحدوت نغيان كراض      |
| لم تبرمج في المدرسة، وسيكون ذلك بعيدا             | 8. أورتا تلي تمزكيدا ترا تاكوك      |
| على من يرغب في دراستها                            | 9. ماغات يقران مّي تلاغ لغرض        |
| لم نخضب بك يا حناء القميص                         | 10. أورتا تغميت ألحناغ أوقشاب       |
| رغم أنه مجفف، ويفوح منه عطر الحامض                | 11. مقار ايلا لاعفي يلين زنبوح      |
| وفركته الأصابع في المغسل                          | 12. ارتن تگان ايضوضان غ أوسكروود    |
| سنسألك أيها الطبيب، أليس في ذلك عيب؟              | 13. راك نساقسا يا ضبيب أوركيس لعيب  |
| [عن] رجل مات، ولا أثر لوجوده إلا في القبر         | 14. أركاز ايموت لقبر كاغت نتمنيد    |
| عشرون قرنا، وهو دفين مقبرة                        | 15. عشرين تاسوت ايكات غ أمزداغ      |

ترى هل يمكن أن يبعث حيا، قويا ؟  
في مضانه صار الدواء مفقودا  
وها هو ذا الدود ينخر الخشب  
[الجزء] الذي يبدو صامدا سيتهاوى

16. ايس را سول ايكَ أر كاز ايلان أفود  
17. ايلي غ ايقاما أوسافار أيقوغ  
18. هان تاوكا ديس تلاغ أوكشوض  
19. ايلين ايقامان ايرا أسول ايراز

2. «آزم ن تمازيغت»، زمن الأمازيغية : مقاطع من حوار بين الشاعر وغيره من الشعراء خلال عرض أحواش الذي أقامته الجمعية المغربية للبحث الثقافي بالمركب الثقافي للمعاريف بالدار البيضاء يومي 17 و 18 ماي 1991 :

الوثيقة المحفوظة داخل القصب انتقتها الأصابع  
من لا يعرف قراءتها سيتمتعها شكلها  
ولكن حذار، التسرع  
لأن الجمل إذا كان مقيدا، ويحمل على ظهره أثقال  
الملح، فإن صموده واقفا [من المعجزات]  
رجل اختفى، ولم يظهر أبدا  
وكم من قرون قضاهها مدفونا في المقبرة  
ترى هل سيعود رجلا حيا قويا  
يتولى [من جديد] حمل البذور ليحترث [أرضه]  
اسمع بأذنيك تنقية هذا الكلام  
لم تخضب يا حناء هذه اليد  
التي أدركتها المغرة الحمراء  
ولهذه الزرقة التي أصبحت موضحة  
أطفأنا أضواءنا، وسرنا على ضوء غيرنا  
[بل] في مطابخنا أطفأنا فتائل [المصابيح] بأصابعنا  
فصارت عيونكم عرضة للعود في الظلام

1. أرّا ن تغانيمت أوسيتتيد ايصوضان  
2. يانتن أور ايسن ايشوا ياتن ايتمناد  
3. والاييني يا آداغ أور ييلي زرب  
4. هان أرقام ايغ ايتكرف أسين لغمد  
5. ن تيسنت أورن فلن ايغ سول ايبيد  
6. أر كاز نا لاح أوراد سول تاكان  
7. اميدن تاسوت ايكات غ أومزداغ  
8. ايس را سول ايكَ أر كاز ايلان أفود  
9. أداغ أسين أمود نس أيكزر  
10. رارد أمزوغ آيون فرنغ أوالاد  
11. أورتا تغميم ألحناغ أوفوساد  
12. ايكرايا سند أوسكو ياد أز كاغ  
13. أولا أز كز او ننا كايلان أتيك  
14. نجدر تيفاوين نتابعا تيباض  
15. أنوال نغ أغاسنت نكا ايلكمز  
16. هان تيط نون ايمدي سرس أوكشوض

اسدلوا- إذن- غطاء رأس البرنس فهذا أوانه [ليحمي الوجه]  
 [اوانه] سوف يأتي، فشان الدنيا هكذا  
 كم واجهت من رياح، ومن زمهرير  
 فإذا كان المرء عديم المعين، كيف البصر  
 فليلازم الأرض تلمسا حتى يعثر على العكاز  
 أخوة هذا الزمان، مثل اللباس  
 الشفاف، لا يقيك من البرد  
 إن الطموح هو الذي يوصل الرجل إلى حيث يريد  
 وإن كان الطريق بعيدا

17. لس أقدام أزمزنس والابود  
 18. أسول ايلين أشكو دُونيت أياد  
 19. أما تزري د ايجاوان د أوصميد  
 20. ايغ لاح اي يان أمعيوون ايگ أبو كاض  
 21. ايغوي س أكال أرد أفين أعكاز  
 22. تاگمات ن عيكا تكا زوند أقشاب  
 23. ايحفوفان أوراون ايگيس أصميص  
 24. رجا ايسللكامن اينا ايرا أورگاز  
 25. والاييني ياغراس رايّا گوگ

3. «توفريطن تمازيغت» فريضة ميراث الأمازيغية: قصيدة ألقاها الشاعر منشدة

في أعمال الملتقى الثالث للشعر الأمازيغي بالناظور أيام 27 و 28 و 29 يوليوز 2006 :

لنشعل مصباحنا، ونحمله  
 إلى حيث يوجهنا عقلنا فنراه  
 ونتمين به، ونشتاق الوصول إليه  
 سنسلم عليك يا من لم نعاشره قبل  
 إن الملتقى الذي نحضر رائع هذا اليوم  
 التقى فيه من هذه الجهة [بالآتين] من كل الجهات  
 إخوة المرء إذا داهمتهم عاصفة رعديّة  
 [وعزلهم] فيضان نهر، فلن يتخلى عنهم للآخرين  
 لسان "تاشلحيت" هذا ليس عابر سبيل  
 وكذلك "تامازيغت" [ولسان] هذا الريف  
 تأصل ما شاء الله من قرون على هذه الأرض

1. آداغ نسرغ تيفاوتنغ ناسيتيد  
 2. اينّا ساغ اينّا لعاقل آرت نتمناد  
 3. ايگا آفاسي آويغ ايس نيت لغرض  
 4. آن فلاك نسلّم آياور ن خاليز  
 5. ألموگار ايفولكين آيگا غاساد  
 6. ايسموند كولو غمكا أولا غمكاد  
 7. تاگمات ن يان ايغاك ايندر بيگيگ  
 8. ييلي واسيف اورنت ايفل اي ويياض  
 9. ايلس آد ن تشلحيت اورايگ آمزداغ  
 10. اولو تامازيخت اولو آيت ريفاد  
 11. ايكاتاسوتين ن ربي غ واکالاد

وهو شبيه بزهرة وافرة البذور  
 لا يسوسها البرد ولا الزمهير  
 بل حتى وإن حصدوها ستنبث البذور  
 هيا لنحرت حقولنا، ونرويها  
 والمشرع المائي أينما تشقق نرمة  
 ”فريضة الميراث“ إذا حوفظ عليها بقوة الركبتين  
 فلن تضيع مادام وراءها طالبها  
 [وسيستردها] في الوقت المناسب وإنه لآت  
 سأسألك، يا من يمسك المقود  
 وإن كنت حاضر البديهة  
 فإن [سؤالي] كمثل اللباس الشفاف  
 من يرتديه سيري جسده  
 إذا اشتدت حرارة الشمس، وزال البرد  
 حتى يبدأ الرواح، ويستحکم غيره  
 فيرى بعيدا، حيث محطة [النزول]  
 بماذا يفضل الرجل غيره؟  
 بالدعاء الذي لا ينقطع عنه بعد مماته  
 أو إذا كان يحل مشاكل الآخرين غيره  
 لقد قمنا [فعلا] بتنقية زرعنا، وذهبنا به  
 لنوصله اليوم إلى حيث الرحي  
 بمجرد ما يصل دورنا، نبدأ الطحن  
 لكي نزيل من الأبواب العارضة

12. زوند آجديك آد كان ايلان آمود  
 13. اورات ايسوس اونزار اولآ آزاواك  
 14. ايغاك تمكرن راد ايمغي واياض  
 15. آداغ نكرز تيحيرت نغ ن سوتيد  
 16. ايناغ ايرزا ووكوندوساسند  
 17. توفريط ن يان ايختنت ايركل وافود  
 18. وانات ايسيكيكن آكيس اور ايقنض  
 19. راسول آفين آرمز آرد ايتو جيد  
 20. راك نيت سماكلغ آيا ايبغوين لكود  
 21. واخا نيت لعائل نون ايجارود  
 22. زوند آقشاب ايسديدن آيك واول آد  
 23. وانات اوكان ايلسان آرت ايتمنيد  
 24. ايخ ترغا تافوكت ايفوغت أوصميد  
 25. ايعاد تروحت ايبغويتن واياض  
 26. آراك ايتمنيد غيلي غ ران ايكوز  
 27. ماس آيتاف أورگاز آگما واياض  
 28. ايبغ ياد ايموت ايراسول غيوين دوعا  
 29. ايبغ فسين تيموكراس ن ويياض  
 30. د ايس نيت نفرن طوموزين نغ ناسيتند  
 31. آنتت سلكمغ غاسا ايدار اوزرگ  
 32. ايبغ كانوفا تاوالانغ آنزاض  
 33. آداغ نكيس ايتفلولين ايميگيز

34. کم طال وامتد بقائي ضريرا  
 [بل] لا نتكلم، ولا نرى  
 کم مر من مطر وكذلك الرعد  
 فلم يتصدع جبل هذا الفج  
 ولو كسروا أشجارا فقد نبت غيرها  
 انجلى الضباب عن النجوم، فاستنار الليل  
 بصيص النور الذي نراه نوره  
 كاف لجبر الكسر القريب من الركبة  
 عشر سنوات إن توقفنا خلالها  
 ليست [زمنًا] بعيدا، ولن نضجر [خلال انتظارها]  
 إن الذي يعي خطورة الندم  
 سيناضل لكي لا يخلف ما يندم  
 إن من يعرف أن الليل ينجلي  
 والنور يجدد الشروق، لا يصر على الخطأ  
 إن من يعي كونه سيرحل  
 لجدير به الصمود ليحرث النعم  
 بهذا السائل الزلالي تبصر العين  
 وبجفافها منه يشملها العمى  
 لا نحرث [بذور] العداوة أو بندرها  
 ولم نكشر قط عن أسنان البدور الفاسدة  
 ولا نتفاخر بالملبس ذي الياقة

34. منشك آدكيغ نگانیت آبوکاض  
 35. اورار نساوآل اولآ آرتمناد  
 36. منشك آيزرين د اونزار اولآ ايگيگ  
 37. اوراك خلين آدرار اي تيزي ياد  
 38. ايغآك رزان آسغار اينكر وايآض  
 39. اينآقص اومدلو ف ايتران ايسفاوغيض  
 40. ايميك ن تيفاوت آياد تئمنيد  
 41. آسرس نقن تيرزي نوغ دار أوفود  
 42. مراو ايسكاسن ايغ ايس نيت نبيد  
 43. اورناك آكوكن اولآ رانقنض  
 44. وانا ايسن ايس تلامت آتاگوضي  
 45. إيماغ آنت آك اور ايفل اي ويآض  
 46. وانا ايسن ايسار ايزراي غييض  
 47. تيليت آتيفاوت آد اور فلن لعيب  
 48. وانا ايسن ايس سول ايرا آيا فوض  
 49. إيماغ اولآ آفولكي يات نيت ايكرز  
 50. آماناد ن تيط آسار كا تئمنيد  
 51. ايغار تيغارن آر تك آبوکاض  
 52. اورا نكرز لا عداوات ناسيتند  
 53. اورتاد نضي توخسين ن گار آمود  
 54. اورا نسهي ري س ايمي ن او قشاب

ليس في نضالنا من أجل حقنا عيب  
 لا يدمع الكبد وينكده  
 ولا يبكي العين ويخرقها  
 أتدري ما الذي يؤدي بالمرء إلى الزوال؟  
 ليس ضياع ماله، لأن المال يعوض  
 وليس المطر إذا انجس، فقد يتساقط الغيث بعده  
 وليس ملك شاخ، فقد يخلفه الياض  
 ولكن الأصل الأصيل إذا ضاع، يستحيل تعويضه  
 شأن كونهم قطعوا لسانك، وتركوا الكم العنق  
 المرء يجمل به تحدي [في مكانه]  
 كمثل [نبات] الدفلى المزهر في الوادي  
 إذا داهمته مياه فيضان عاصفة ممطرة  
 يحافظ على رأسه حتى يزول الخطر  
 لا يتعمد الوقوف صلباً، فيكسر  
 ولا يلين رخوا حتى تجنيه الأصابع  
 خير الكلام لا يترك بعده فتنة  
 من يخلط الحناء لا بد من أن  
 تخضب أصابع يده هذه  
 من أوقد النار وهو حداد  
 إن لم تحترق يده تثقب الشرارة لباسه

55. اور گیس لعیب آئید نغ آف نیید  
 56. اورا ایسالا تاسا ایگ آنکید  
 57. اورا ایسالا تیط آرنت ایحرگ  
 58. ایسنت مائتاوین یان آرد آک ایغاب  
 59. آورد لمال ایغ ایرزا بیلی وایاض  
 60. آنزار ایغ آک ایی بیلی وایاض  
 61. آکلید ایغ ایرمی س ایلا وایاض  
 62. لا صل ایغ جلان اورسار ایلی وایاض  
 63. زون آک بین ایلس فلناون آمگرض  
 64. آرگاز آگیس ایشوان دیغ نیت ایید  
 65. زوند آجدیک ن اولیلی غ واسیفاد  
 66. ایخ فلاسن کان وامان ن بیکیگ  
 67. یادر ایخف آرایغ نیت ایزری یا ضوض  
 68. اورا ایٹیغار ایخ آرد آک ایراز  
 69. اولآ آر تملون آت ایکیس أوضاض  
 70. لخیار ن واول آد اور فلن لعیب  
 71. یان ایٹاضرن لحنآ والابود  
 72. آداس غمین ایضوضان اوفوس آد  
 73. یان ایسرغان لعفیت گین آحداد  
 74. ایغ اور جدرن آفوس ایمز آقشاب



## المبحث الثالث : العناية بالرحلات

الرحلات في الشعر الأمازيغي السوسي من بين أجود المواضيع ومن بين أكثرها تنوعا وإفادة وإمتاعا...

هذا الكلام العام، في حاجة إلى توضيح يتجلى في ضرورة التذكير بأن ذلك صحيح حين الحديث عن فن قصائد «الشعراء الروايس» الذين لا يدخل الشاعر احيا أزودو في مجالهم، ولكن القول نفسه في حاجة إلى تحديد ودقة حين نتحدث عن شعر «الشعراء إيمارين» الذين منهم الشاعر احيا.

عند الحديث عن رحلات الموسيقيين الروايس نجد شعر قصائدهم يضم من فروع الرحلات أنواعا منها: الرحلات السماوية، والرحلات الأخروية، والرحلات الحجازية، والرحلات الداخلية والرحلات الأوروبية<sup>(1)</sup>...

---

1. عمر أمرير، "الرحلات الأمازيغية - مصير قصائد الرزوق نموذجاً"، الرحلات المغربية الداخلية 1912-1951، ندوة عبد الله الجراري، الحلقة الرابعة، تنسيق مصطفى الجوهرى، منشورات النادي الجراري، رقم 1-3، الطبعة الأولى، 2000، المطبعة: بني يزناسن، سلا، الطبعة الأولى، 2005، ص. 101-115.

وحين الحديث عن رحلات الشعراء ايمارين مثل احيا، نتأكد أننا لم تصلنا من أنواع شعر رحلاتهم إلا بعض الرحلات المحلية، فقط على قلتها، مثل رحلة من القرن الثامن عشر للشاعر الشهير سيدي حمو الطالب .

يمكن أن نبرر كثرة رحلات «الروايس» وندرة رحلات «ايمارين» بكون الروايس هم شعراء موسيقيون جوالون، يرافقون دائما مجموعة موسيقية قد يكفي أن تضم خمسة عازفين إلى سبعة يسهل تنقلهم ويقلل مصاريفهم ولأنهم فنانون لا حرفة لهم إلا الإبداع الشعري والموسيقى في حفلات عمومية وخصوصية، داخل المغرب وخارجه، لذلك وصلتنا رحلاتهم الخارجية، بعضها خاص بالحج، وبعضها خاص بالرحلات الأوروبية. في حين نجد الشعراء ايمارين قبل جيل الشاعر احيا لا يحترفون فن أحواش، احترافا شأن غيرهم من الموسيقيين الروايس السالفي الذكر...

ثم إن ايمارين إن كان منهم من يتجول في بعض القبائل، فجولاتهم محدودة وليست عادة فنية وقاعدة إبداعية ومطمح حرفي... ثم إن رحلاتهم يقومون بها دون مرافقة مجموعة «أحواش» الفنية التي قد يتجاوز عدد أفرادها الثلاثين، فيصعب تنقلهم وترتفع مصاريفهم.

إذا أضفنا إلى تلك التبريرات كون شعر أغاني الروايس سجلوه لشركات الاسطوانات في عهد الحماية الفرنسية أو في السنوات الأولى لاستقلال المغرب، وبعد ذلك تم جرد شعر الرحلات وكتب بل ونشر بعدة لغات... وهي كلها إمكانيات تقنية وفنية لا تتوفر لشعر «ايمارين» الذي لم نسمع بوجود أية أسطوانة أو شريط صوتي سجل حواراتهم الطويلة في أي موضوع كان قبل بداية استقلال المغرب سنة 1956 م، فبالأحرى الرحلات.

نقرر بعد كل ما سبق، أن عناية الشعراء الروايس بفن الرحلات الخارجية عادة وقاعدة لا نعرف لها استثناء عند الذين أدركناهم أو أدركنا شعرهم ممن سافروا إلى أوربا، أو حج في رحلته الحجازية، بينما عناية الشعراء إيمارين بالرحلات الخارجية نعدده استثناء، وليس قاعدة، وخاصة فيما يتعلق بالرحلات الأوربية.

هكذا يظهر أن حقيقة انعدام شعر الرحلات الخارجية عند «إيمارين» يمثل فيها الشاعر احيا الاستثناء، ولذلك أسباب وجيهة حالت دون إبداع الشعراء إيمارين في مجال الرحلات، وانتفى بها وجودها، بالنسبة للشاعر احيا فوصف المدن العالمية التي زارها.

أجل حقق احيا ذلك لأنه :

أولا : غير مساره الفني بانتقاله من القرية إلى المدينة الكبيرة في المغرب : الدار البيضاء، من أجل التجارة، فإذا به يتخلص من تعاطي البيع والشراء داخل جدران المتجر ليتفرغ كلية إلى فن «أحواش» الذي عرف كيف يستثمره ماديا ومعنويا، وخاصة عند دمج مجموعته الفنية في دواليب المؤسسات العمومية والخصوصية.

تلك الإمكانية الجديدة أدخلته إلى مجال احتضان بعض المؤسسات رحلاته الفنية، فتمكن من أن يتجاوز عدد الفنانين المسافرين ضمن مجموعته العشرين فما فوق وتلك فرصة لم تكن متاحة لغيره من كبار الشعراء إيمارين.

لتوضيح الأمر أكثر نعيد إلى الأذهان أن رحلات المجموعات الفنية الأمازيغية إلى خارج الوطن ليس هو الجديد لأن هناك رحلات فنية خارجية يستحيل الإحاطة بعدها، وتحديد زمن بدايتها، ولا الآفاق العالمية التي وصلتها، ولكن القيمة الشعرية المضافة في موضوع الرحلات لمجموعة احيا سببها كون الشاعر رئيس المجموعة مبدع، كما قلت سابقا، بينما المجموعات الفنية السابقة واللاحقة الآن لا يرأسها مبدع شاعر بل رجال لهم موهبة التسيير والتنظيم والتدبير بل قد يكون رئيس المجموعة لا يعرف الإيقاع ولا الرقص ولا الشعر، ولكنه الوحيد الذي ينطق العربية

الدارجة وسط الفنانين الأمازيغيين وذلك كاف ليعترع المجموعة كلها انطلاقاً من أنه بنطقه العربية الدارجة يتولى إعداد الوثائق الإدارية وضمنها وثائق إعداد الجوازات، وأوراق السفر.

ما قلناه منذ البداية إلى الآن يفضي بنا إلى الاقتناع جميعاً بأن نشر نماذج من شعر رحلات احيا عمل له أهميته العلمية، ومع ذلك نصرح بحقيقة إبداعية لا تلغي سلبيتها القيمة المضافة لتلك النماذج وجدتها في تاريخ شعر إيمارين، ولكنها في نفس الآن حقيقة تفسر ما قد يلاحظه غيرنا على تلك النصوص من كون ضعف صياغتها الفنية لا يتكافأ مع جودة الفكرة.

نحن لن نبرر ضعف الأسلوب الفني ذاك، ولكننا نعلن أننا نؤمن بأنه من التجليات الطبيعية حين صار الاستثناء قاعدة في إبداع الشعراء «إيمارين» القدماء، ذلك أن الأصل في شعرهم هو أن يبدعوه في حميمية تنافسية حماسية خلال تحاور الشعراء أمام جمهور من المتذوقين الأملعين الذين حضروا ليس من أجل جمال الموسيقى والحركات التي تعودوا على رؤيتها وممارستها في كل عرض عرض، ولكن الجديد المرتقب المتغير على الدوام إلى درجة لا يتكرر، هو الإبداع الشعري التلقائي، نتيجة تأنق وتألق الشعراء المتنافسين في السمو بالمعاني والعبارة نحو الآفاق الإبداعية البديعة للغة الرمزية التي تعتبر من صميم العبقرية الشعرية الأمازيغية.

هكذا يولد الإبداع الرمزي الرفيع في احتدام المنافسة الإبداعية الرائقة، وكلها شروط نفسية لم تتوفر للشاعر احيا حين يبدع قصائد رحلاته التي ينظمها على انفراد، ويكتبها على الأوراق على غير عادة الشعراء «إيمارين»، وكأننا به يكتب مذكرات رحلاته بلغة عادية نادراً ما تتخللها فلتات رمزية.

أجل إن الشاعر لم يعتمد تلك الطريقة الإبداعية المعزولة عن الجمهور والمجموعة الفنية، ولكنه في خارج المغرب مضطر لفعل ذلك، بل ما فعله هو أقصى ما يمكن فعله في تلك الظروف التي على الرغم من أنها توفر الإمكانيات المالية، ولكنها لا توفر إمكانية التواصل مع الجمهور عبر الكلمة الشعرية وحدها، لأن

الجمهورية الأجنبية هناك في دول القارات الخمس ليس في حاجة إلى سماع القصائد الشعرية بلغة لا يفهمها، بل هو حاضر من أجل الاستمتاع باللوحات الفنية القصيرة إيقاعاً ورقصاً..

الخلاصة إن شعر رحلات الشاعر احيا أزدو هي في آخر المطاف قيمة مضافة في تاريخ شعر إيمارين، وسنقدم في هذا المبحث ثلاث قصائد : «امودون باريز 1987»، و«أمودون بغداد 1987» ثم «أمودون موسكو 1988».

## الرحلات :

### 1. قصيدة : "أمودون باريز" 1987 - رحلة باريس 1987 :

الرحلة إلى باريز مكننا الله من الخروج إليها في [باريز] ما يحير سامع من لم يزره بعشرة أضعاف الدار البيضاء أشبهه شهر بلياليه، لم أحط خلاله بشساعته لم نكن عارفين بالأماكن، ولكن الناس يرشدوننا [إليها] جميع من يسكن [باريز] من العرب ومن الأمازيغ فيهم من نعرف، ومنهم من لا نعرف [ورغم ذلك] كل من تلقاه سيفرح بك الشاعر المبدع، نجم الكل يعرفه تسجيلات [أغاني شعره] تسمع عند ارتشاف كؤوس الشاي وصل غناء شعره إلى حيث لا تصل أقدامه في كل يوم - يا أخي - نصل إلى مكان جديد تجولنا كثيرا في باريز، فلم تخف عنا أخباره

1. أمودون باريز ربي اورمناغ نفوغ ايس
2. ايلا كيس ماغ ايتوهام وانات اوراينين
3. مراون دار لبيضا آس راي ك تيس متلغ
4. آيورن واذان آغ اوركملاغ آكال نس
5. اور نخاليز مدن كادانغ ايمالن ايناكينغ
6. كولو يا عراب دماكيس اوليا شلحي
7. ايلا كيس ما نسن كيس مايك اور نسين
8. وانا دكاتمنكارت ايرا سرك ايفرح
9. ايكاباب ن ايموريك ايتري كيوان ايسنت
10. هان لموسجالات آغ ايس نيت سان آتاي
11. بيلي اورلكمن ايزارن ايلكم واول
12. كول آسف آخويا دانسفال لماكان
13. نكاكولو باريز لخبار نس اورنتلن

14. خمسون طبقة، وزيادة، شيدها الفرنسي  
 15. لبنيان باريز ايگا أقدم ن تاسوتين  
 16. سول اوكان زين ايتناي لخلق  
 17. بيلي «باريس» اورا كيس تافيم آغاراس  
 18. ايغلب جامع لفنا غير يوسي أموسلم  
 19. غين آغ نيت ززان تيرمت ايحلان  
 20. ايللا «شان زيليزي» كان كولو طوماطيك  
 21. كولو ماتريت ايللا كيس غين آر ايتنوار  
 22. بيع او شرا باريز ايلكمت ايس اوشلحي  
 23. هان لمواكز داكيس عمرن نكاتنت  
 24. ما كيس ايفكاربي دلاموال حاولين  
 25. ايلين ايغاراسن او كرنك آيا سيف ن سوس  
 26. مقار آر كيس تيدون سموس لكيران  
 27. بيلي اوغاراس ايكا ايسمنس «باريفيك»  
 28. زون اوكان تلكمت ايكي ن واسف ن «م ربيع»  
 29. لوحن كيس زنبوح اور لكمن آكال  
 30. دو واكال ايللا كيس مييان أوغاراس  
 31. اولو الميترو ايللا كيس ألف رات آسين  
 32. اينكاا تريت زرب آس ران آكيس آوين  
 33. تيلي سمطا ماغ ايتروس اوضار نون  
 34. ايلين ايسراس تازال آر كا طرميت

خمسون طبقة، وزيادة، شيدها الفرنسي  
 البنائيات الأثرية للأجيال العريقة في باريز  
 فما تزال آية في الجمال حين يتأملها المرء  
 هناك [يوجد] «باريس» بته السائر فيه  
 يفوق «جامع لفنا» في اكتضاضه بالمسلمين  
 هناك حيث تباع الأكلات الحلال  
 وهناك [يوجد] «شانزليزي» حيث ابداع التكنولوجيا  
 كل شيء ترغّب فيه، تجده هناك يتلألاً [جدة]  
 [بالتجارة] يباع وشراء، وصل السوسيون [شانزليزي]  
 ردهات متاجرهم المكسدة بالسلع زرناها  
 ما أكثر الأموال المستثمرة فيها  
 [باريز] تخترقها طرق أكثر اتساعاً من «وادي سوس»  
 عرضها وإن تجاوزت فيه خمس حافلات  
 يوجد طريق اسمه «باريفيك»  
 شبيه بوصولك قنطرة «أم الربيع» [في المغرب]  
 الق فيه حامضة، فلن تبلع قاعه  
 باطن أرض [باريز] يخترقه مائة طريق  
 ويخترقها «الميترو» الذي قد يركبه الألف  
 إلى حيثما تريد، يوصلك بسرعة  
 هناك سلام متحركة [يكفي أن تقف] على قدميك  
 [فتوصلك]  
 هناك محطات [عديدة] فمسافر عبرها حتى

تمل

أما فوق سطح الأرض فلن تهتدي إلى الطريق  
 وسائل النقل جراد احتل الطرقات  
 الناس كلهم يسرعون بدون استثناء  
 فلن يتفرغ أحد للثرثرة معك  
 هموم الدنيا شغلت البشر  
 كل منهمك يا أخي في عمله  
 يحرص على إتمامه بإتقان  
 في الناس الإخلاص، يتقنون كل ما يفعلون  
 لن يغشك أحد، ولن يغتبك لغيره  
 ”روميون“ اسمهم، ومعاملاتهم اسلامية  
 لن تصادفوا [عندهم] هذه الكثرة من الأطفال المشردين  
 بمجرد ما يعود [الطفل] إلى المنزل، يلزم مكانه  
 يعتني بدروسه، ويتربى على [تحمل] المسؤولية  
 ليخلف بها، ما سيخلد ذكره يوم يموت  
 الدراسة الحديثة، وحدها التي تجدي الآن  
 تعم الحرية كل المجالات  
 فمن أراد المسجد [ليصلي] يجد الأبواب  
 مفتوحة  
 كل امرء يمارس ديانته  
 هناك الكنيسة التي صور فيها المسيح  
 وهناك ”الملاح“ أهل باليهود

35. ف ايگي ن واکال آغ اور توفيت آغاراس  
 36. تامورغي لحدید آيعمرن آغاراس  
 37. مدن داکولو تازالن اور ايقامايان  
 38. يان اور سالان آديک آعمرن آوال  
 39. لهم ن دونيت إيعمر آک لخالايق  
 40. كيوان کاد سرييس والي ت کايوين  
 41. آنيت ايخدم بيلى گيس لهم ايكملت  
 42. بيلى صفاغ مدن دا صفون کرا سالان  
 43. اوراک ايش يان اورا گيون اي تمام اي يان  
 44. ايرومين غ ايسم دلافعال نس آموسلم  
 45. اورا تافيم غاياد لحشوم آکا تلين  
 46. آد ايروح تيگمي غوين نيت لماحال نس  
 47. سالان لقرايا ماغ ايتعلام لحايات  
 48. آيلي س ران آنيد ايفل آسناغ ايموت  
 49. لعيلم آد لجدید آغ سول ايلانا جاح  
 50. تيلي لخوريا غ لمسابل کولوتنت  
 51. يان ايران تيمزگيد رزمن تيفلويين  
 52. كيوان دلعيبادا نس ايسالاييمنت  
 53. تيلي لکانيسا ليغ صورن لماسيح  
 54. بيلى لملاح اوداين آتاک ايعمرن

\* \* \*

55. نكّاتين يان اوزم نكشم نيت اي تاكات | كنا [نحن المغاربة] المجندين وسط النار  
 56. لحرب لعالمي داغ فلاسن عمرغ | في الحرب العالمية لما دافعنا عن [فرنسا]  
 57. تيفلوين ن باريز آغ روران آليمان | وطرдна [جيش] الألمان من عتبات باريز

## 2. قصيدة : "أمودون بغداد" 1987- رحلة بغداد 1987

1. نوفانيت يان اومودو لفرح آسرس ايويغ  
 2. لعيراق غ لعاراب ايس نيت إيلا تاريخ  
 3. آتي بغداد نكا كيس يان مراو ووسان  
 4. آيلي زريغ نرا داك فلاسن ساولغ  
 5. «نهر دجلة» ايلا كيس، يوسي نيت آمان  
 6. هان آزوكز داغ نگويز آرت اوكان ايتاناي  
 7. والاييني لحمازون تلکمت آفران  
 8. «مولاي عبد القادر» نزورد لخوروم نون  
 9. سوتلغ كيم آلدينت اور ايخا صايات  
 10. اولاياسغار لي كيس ايعمرن آكال  
 11. ايكات اوسغار آدن تيني حاولن اوكان  
 12. هاتي لان واقاين زوند كاتوسيت تامنت  
 13. ايغ ايكاكرا بغداد اورتن شين ياوي سول  
 14. هان ايقاند سول آد آضوان عاودن سيفار  
 15. ايلا كيس لبنيا غير آفلا واکال  
 16. والاييني بغداد ايضاف لخالايق  
 17. ايلانيت كيس درب ايعزلن س اوما سيحيي
- فرصة رحلة اغتنمناها سرورا  
 العراق في العرب ذو تاريخ مجيد  
 في بغداد أقمنا عشرة أيام  
 اليك أصف الذي رأيت  
 "نهر دجلة" الغزير المياه  
 عليه يشرف الفندق الذي به حللنا  
 ورغم ذلك فالحرارة، كأنك في الفرن  
 "مولاي عبد القادر" زرنا حماك  
 تجولت فيك أيتها المدينة، التي لا ينقصها شيء  
 وكذلك الأشجار التي تسيطر على [فضائها]  
 هي كثرة أشجار هذا النخيل الباسق  
 ثمره في الحلاوة، كأنك تتناول العسل  
 من زار بغداد، ولم يذق [ثمره] ويتزود منه  
 فحتما، سيرجع ويعيد السفر  
 الأرض كلها مرتفعة البنيان  
 رغم ذلك، فبغداد مقسمة سكنا  
 حيث فيها حي خاص بالمسيحيين

وفيهما المساجد ليصلي من يشاء  
 ”بابل“ [مهرجانها] ملتقى العالمين  
 مدينة لتقديم العروض [الفنية] ملائمة  
 ها هي ذي آثارها [العريقة] لم تولد حديثا  
 مذكورة في مصادر عمرها خمسين قرن  
 على أقل تقدير حسب قولي يا أخي  
 كل العالم ممثل في أفراح [مهرجان بابل]  
 المشاركة، والمغاربة، لكل واحد حظه  
 الدول العربية لم يتغيب منها أحد  
 وجدنا هنالك المصريين حاضرون، وحضر اليمينيون  
 يا لها من أجواء هائلة وتفاهم كامل

18. ايلين لجواميع ماغ ايتزالا يان ايران  
 19. بابل يالموگار كولون لعالام  
 20. يات لمديننت داغ آزر اين تلاً نيت  
 21. هان رّسوم لي دارس اور حرا لولان  
 22. تلاًغ رّسوم لي دار خمسين ن تاسوت  
 23. علا تاقدير آداون آخويا تينغ  
 24. كولو لعالام آكيس ايعمرن لفرح  
 25. ايلاً شرق دلغرب ايعوي كيوان لحاق نس  
 26. دو وّال لعاراب اور كيس ايخاصا يان  
 27. نوفان «مصر» ايلاً كيس ايلين ليامان  
 28. آحا منشك دلهيمّا دلاخبار نمالانين

\* \* \*

في مطار قرطاج، استرحنا يوم السفر  
 وصادفنا وفدا تونسيا، سيسافر إلى العراق  
 ترافقتنا في السفر، ووصلنا جميعنا بغداد  
 لنقدم عروضاً من فنوننا الأصيلة  
 ابتهج بنا أهل البلد ومن وجدنا عندهم  
 حضر هناك الوزير الذي سلم علينا  
 [قدموا لنا] أكلة ”التريد“ والحمام والدجاج  
 وهناك شواء خرفان، من أجلنا

29. هان آزو كزن قرطاج آغ ن سنفا س ايميك  
 30. نوفان كيس يان او كابار تونس حيلن آس  
 31. نشرك ايدس آمو دو بغداد آس ناك نروح  
 32. ابويغ ايسن ايموريك نغ ايطافن لوصول  
 33. فرحن سرغ آيت تمازيرت اولامان اوفيع  
 34. ايحاضر ن كيسن لوزير ايسلم فلاغ  
 35. هان لماكلان «تريد» د اوتبير اولافولوس  
 36. ايلين ايزآمارن داتن ايسنوا فلاغ

فتناولوه بيسارك، أو باليمين  
لم ينقص سعادتنا سوى هذه الحرب [العراقية الإيرانية]  
فمسحة الخوف بادية على الوجوه  
وأنا شخصياً، دمعت عيني  
يتعذر الصبر إذا رأيت أخاك في الرضاع يتعذب

37. آسي نيت س اوزلماض نك اولا يافاسي  
38. ايس اوكان لحرب آد ايكران آر ايسيحيل  
39. ايميك ل هول ايحادا اوكان لخالايق  
40. نكي باعدا أمطا آد ايكرن ف توالين نغ  
41. ايمنا گماك س تابوشت ايغار ايتمرات

### 3. قصيدة : "أمودون موسكو"، 1988. رحلة موسكو، 1988

يا روسيا، أقدامنا أتت بنا إليك  
الأسبوع الثقافي المغربي  
من أجله بعثنا وزير ملكنا  
أحضرنا فنوننا، والكتب  
والتاريخ، والمجد الأصيل لارومتنا  
نريد إيصالها لمن لم يتعرف [على المغرب]  
بعد الصبح، وصلنا حدود [الاتحاد السوفياتي]  
حيث الجمارك أقوى من مرآة الزجاج  
تمرر الرجال من السراط  
فلم يسلم من عذابه أي شيء حتى "الرباب"

1. آروسيا لاقدام نغ نوسيتند  
2. ايمالاس ن توسنا ف لمغريب  
3. آف ايصرف لوزير ن اوكلید  
4. نيويد ايموريك آويغد لكوتوب  
5. تاريخ اولا لاصل ايكان لموفيد  
6. آس ريغ آتندنفل ياور نخاليز  
7. ايكي ن صباح آس لكمغ لحدود  
8. ها ديوانا غلبنت لمري ن جاج  
9. آر كا تزراي ايركازن غ لعاداب  
10. اوركيس اينجم يان مقار د ريباب

\* \* \*

موسكو، أقمنا فيها ما شاء الله  
فلاحظنا على البنين غلبة الأبراج  
لم أشاهد فيها القصور الجديدة  
لم أر فيها أثرياء المال والمتاع

11. موسكو نكا كيس اوكان خيرلاه  
12. نزا البنانس ايكاكولو لبروج  
13. اوركيس زريغ لقصور ايكان لجديد  
14. اوركيس زريغ آيت لمال د لموجود

15. آنیت سكرن رياض آر ايتنّزاه | أو يشيديون رياض التنزه

\* \* \*

16. واخا توسيت أو كيطار س لموجود  
17. ايلّا توب اولو ابرو كوتن لجديد  
18. رخّاس زّنزان اي يايّت لخاريج  
19. اولو داخيل اور گيس نزري لضياد  
20. لا وصاف اي موسلمن آگيس نتمناد  
21. لما عيشنا لانت او كان س لحدود  
22. مدّن اور غنين اور زلضن يان منيد  
23. اور گيس زريغ ليسراف غوين لحدود  
24. اور گيس زريغ آرگاز ايفغن صّاواب  
25. اور گيس زريغ آرگاز ايطف لموجود  
26. آد ايسودو لمير سيديس لجديد  
27. لحديد لي گيس، گان آك يان منيد  
28. ساحا لحمرا وانا ايران آيزر لعجوب  
29. لقبرن «لينين» ايگانيت وين جّاج  
30. كول ماد ايگان موسكو آرت ايتمناد  
31. ايغ نيت ايغي «سرييس» آور ايتّراب
- لو حملت على الدابة الأثقال  
التوب وافر، وكذلك الأواني الجديدة  
يبيعون للأجنبي بثمان منخفض  
وحتى لمواطنيهم، فليس هناك احتكار  
أوصاف المسلمين تتجسد [في معاملاتهم]  
مستوى العيش عندهم مدروس  
الناس ليسوا بأغنياء، ولا بفقراء، هم متساوون  
لم أر [مظاهر] التبدير، إنهم منظمون  
لم أر هناك شخصا يخترق القانون  
لم أر هناك شخصا فاحش الثراء  
يأتي راكبا "مرسديس" الموضة  
وسائل النقل هنا تكاد تتشابه  
الساحة الحمراء لمن أراد أن يشاهد العجائب  
قبر "لينين" اتخذ كله من الزجاج  
كل زائر لموسكو سيراه  
إذا وقف في الصف في غير تسرع

\* \* \*

- روسيا جحيم بردا | آروسيا ديس تلاغ لعاداب  
الثلوج أكثر تراكما من الأرض | آتفل يوتي گيس آكال ايس ايبيد

34. هان آصمید ایخسان آغ ایزیکیز  
 35. یان اور ایسان «لفوتکا» آد ایگان شراب  
 36. نیغ نیت لسان لگسوت ایگان جلد  
 37. رائیت زرین لاعذاب بلا لحساب  
 38. آد اور ایقوغ س ایسواک آر ایزیکیز  
 39. دیس کایوجاد لفراش ایکس آصمید
- إن البرد القارس يسري في العظام  
 من لا يشرب "الفودكا" - ذلك النوع من الحمرة -  
 أو لا يرتدي تلك الملابس الجلدية  
 فسيعاني من جحيم [البرد] دون الحساب  
 فعليه أن لا يخرج إلى الشوارع للتنزه  
 وإنما يلزم فراشه الذي يقيه من البرد

\* \* \*

40. رّخا یوجاد، لفلوس آور نتمید  
 41. عشرین ن واس نکاتن غ لفرح آد  
 42. اور گیس زریغ آرگاز ایرا آماغ  
 43. اولاد آکورن اولاراک نیت ایکند  
 44. لحاق ن تمغارت اولاویو اورگاز  
 45. اوراک بضین غ لقانون لبلاد
- الرخص موجود، النقود لا تراها  
 عشرون يوما استغرقتها هذه الجولة  
 لم أر فيها أي شخص يتشاجر  
 أو يسرق، أو يحاول أن يغشك  
 حقوق المرأة، وكذلك حقوق الرجل  
 لا فرق بينهما في قانون البلد

## الفصل الرابع : تحيين الرموز العريقة

### المعجم الرمزي العريق

الأمازيغية الرمزية لغة إبداعية مغايرة للأمازيغية العادية أصلا ودلالة ووظيفة... لها مناهل تستمد منها حمولتها الدلالية. وتملك مقومات خاصة، تؤطر التحوار بها، بالإضافة إلى تلك الخصائص الفنية.. فإن للمتلقين عادات ذهنية يدركون عبرها الدلالات المقصودة رمزيا (أمير، رموز الشعر الأمازيغ... 2003).

كل ذلك وغيره، مما يؤكد أن الأمازيغية الرمزية ليست في الشعر الأمازيغي مصادفة، ولا تقليدا للمذهب الرمزي الذي ظهر في أوروبا أواخر القرن التاسع عشر، بل هي قيمة تعبيرية، يؤكد الإبداع الأمازيغي القديم في كل تجلياته أنها رمزية متوارثة جيلا بعد جيل، منذ نشأتها في زمن بعيد، وتطورت عصرا بعد عصر حتى وصلنا اليوم تراث رمزي غني.

ليست غايتنا في هذا العمل الوقوف عند رمزية شعر احيا، فهو في ذلك ليس استثناء، ولكننا لا حظنا في مشروعه الفني ملاحظة خلاصتها أن احيا عاد في

مشروعه الفني إلى تلك اللغة الرمزية المتوارثة وتفنن في توظيفها شعريا، وبلغ الأوج في الحوارات التي كانت تدور بينه وبين الشاعر لحسن أجماع. وكان كل واحد من الشعارين آية من آيات الخبرة الغميسة بأسرار جمال المعجم الرمزي الأمازيغي، إلى درجة لزوم الشاعران التعبير الإبداعي الرمزي في مطولات حوارية حتى يبدو واضحا أن المعجم الرمزي في جل الأشعار يطغى على المعجم الصريح.. وكان الرمز هو القاعدة في الإبداع الشعري، والتصريح استثناء...

إن الجديد الذي نريد الوقوف عنده في رمزية شعر احيا هو كونه ليس مجرد شاعر خبير باللغة الرمزية يوجه أزمته كيف يشاء، بل نقف عند كونه يتفنن في تجاوز ذلك التملك إلى براعة ذكية تسعفه في تطويع المعجم الرمزي القديم ليوظفه من جديد في التعبير عن أحداث جديدة مثل تلك المباراة لكروية التي انهزم فيها المنتخب المغربي أمام المنتخب الجزائري سنة 1979 بخمسة أهداف. ومثل المظاهرات الصاخبة التي انفجرت في الدار البيضاء سنة 1981، ومثل ذلك الإجراء الضريبي الذي سمي بـ «مراجعة الضرائب» وكيف كان كارثة أفلست كبار التجار..

ولكي نستوعب الأمر جيدا، سنركز على تأويل تلك النماذج الثلاثة، وسنلاحظ كيف يطوع الشاعر المعجم الرمزي القديم ويوظفه توظيفا جديدا في الدلالة على موضوع طارئ جديد فسهل بذلك على المتلقين استيعاب رموزه. وهو شيء يصعب استيعابه بسهولة عند شعراء آخرين من المثقفين الذين يبدعون رموزا جديدة يصعب على الذهنية الأمازيغية استيعابها بيسر، ولأنها انفصلت عن «المناهل» الرمزية المعهودة.

## 1. تحيين معجم رموز الكرة

### أ. سببه مباراة كروية بين المغرب والجزائر :

في أواخر شهر دجنبر سنة 1979، وأوائل شهر يناير سنة 1980 سيطر على المجالس حديث انهزام المنتخب المغربي لكرة القدم، أمام نظيره المنتخب الجزائري، برسم إقصائيات كأس افريقيا للأمم، في مبارتي الذهاب والإياب بحصتين ثقيلتين، فتم بذلك إقصاء المنتخب المغربي من النهائيات.

صادف تلك الأجواء الرياضية المتوترة، إقامة حفل عقيقة في حي بنجدية بالدار البيضاء، وأحضر مقيمها الشعارين الشابين الشهيرين يومئذ بالشائبي «إحيى وأجماع» لينشطا بحواراتهما الشعرية لوحات فن أحواش الذي يترقب الضيوف إقامة سهرته بعد تناول العشاء، على العادة.

خلال احتدام إحدى أجود اللوحات الفنية في «أحواش» تلك العقيقة، وبمجرد أن أنشد الشاعر احيا البيت الذي بدأه بلفظة «تاكورت» - مباراة كرة القدم - أدرك

الجمهور أن الفرجة الشعرية مضمونة، وأنهم سيتابعون بحماس احتدام حوارات شيقة، شأن حماس احتدام مباراة كرة القدم بين المنتخبين الجارين المغرب والجزائر. سيبلغ التطابق مدى التماهي والتشاكل بين حماس «المباراة الكروية» وبين حماس «المحاورة الشعرية» حين يتفطن الجمهور إلى أن الشاعر احيا سيمثل دور أحد الفريقين الكرويين، وسيطبق في لعبة الشعر خطة كروية هجومية يحتفظ فيها أكثر بالكرة- الكلمة الشعرية- مع التفنن المثير للإعجاب، لذلك ستظهر مقاطع شعره أطول من مقاطع الشاعر أجماع في البناء العام للحوار.

في مقابل ذلك الفريق سيمثل لحسن أجماع دور الفريق المنافس الذي سيطبق في لعبه طريقة يكسر بها خطة خصمه بالهجومات المضادة الخاطفة الشديدة القوة والترميز، لذلك ستظهر مقاطع شعره قصيرة جدا، وموحية أكثر.

بالإضافة إلى تلك الخطة المشوقة تفنن الشاعران معا في حيلة إبداعية أخرى، تشد الجمهور لمتابعة الحوار لحظة بلحظة. وتتجلى تلك الحيلة في الإيحاء المستمر بأنهما مهددان بالاعتقال بعد كل بيت انتقادي، وهما يوحيان إلى أن مصدر خوفهما من الاعتقال هو كونهما تفتننا- بعد فوات الأوان- إلى أن من بين ضيوف حفل تلك العقيقة، يوجد بعض المسؤولين من رجال السلطة الذين لا شك أنهم سيصدرون الأمر باعتقال الشعارين متلبسين بتهمة الرمز بالانهزام في كرة القدم إلى أمور شديدة الحساسية.

حدث في حفل تلك العقيقة أن قام أحد الضيوف بالتسجيل الصوتي لذلك الحوار الساخن. وسيتسرب شريطه المسجل بعد ذلك، لتتسارع وتيرة استنساخه بشكل مذهل، تواكبها إشاعة اعتقال ومحكمة الشعارين، فتكاثرت نسخ الشريط، وتهافت الناس على سماعه في المدن والقرى... سهلا وجبلا... داخل المغرب، بل وخارجه حيث الأمازيغيون شرقا وغربا...

من المفارقات التي لا نستغربها في مجال مصادر الشعر الأمازيغي، أننا اليوم، وبعد مرور ثمان وعشرين سنة على إبداع تلك المحاور الشعرية، وما سبق أن عرفته من شهرة طنانة، وذيوع في الآفاق.

رغم كل ذلك ستصير تسجيلاتها في يومنا هذا من المصادر الصوتية المفقودة، إلى درجة بحثنا عنها، وبحث معنا الشعاعان، وكل من يعرف أننا عنها باحثون دون جدوى.

رغم ذلك ننتظر مفاجأة ظهور نسخة أو أكثر بعد نشر هذا الكتاب، وفي انتظار ذلك، نحرص اليوم على ألا يضيع متن شعر تلك المحاور، كما ضاع تسجيله الصوتي، لذلك قمنا بجمع الشعاعين في الدار البيضاء، وكتبنا عنهما نص الحوار من فم لأذن، باللفظ نفسه والترتيب ذاته، وعدد الأبيات الخاصة في ذلك الحوار بمباراة كرة القدم ورمزياتها.

لم نكتف بهذا، بل ارتأينا ضرورة القيام بشرح ذلك الشعر وتأويل الرمزيات التي اكتسب بها شهرته وقيمه يومئذ. لأننا إن لم نفعل، سيأتي بعدنا من يعثر على النص، ويقرر - عن جهل - أن شعره مجرد وصف بسيط لانضمام المنتخب المغربي لكرة القدم.

### ب. نص الحوار الرمزي(\*)

احيا

1. تاكورن، ضوراد آفلان تحوكا ياغ
2. لمغاربا آكليدنسن آرموكاليف
3. وانا د كاتنماگارت آرسنت آلان

\*. لم نرفق هذه النصوص بالترجمة الحرفية لأننا سنورد معانيها بوضوح كاف في ثنايا تأويل الرموز.

4. خمسَان لبيون ايلاً كيس ما ايتيني يان  
5. ياك اورد رّشوا آد ايكشمن لأعيين

### أجماع

6. تاكورت ن اوضاراد اورآسنت نسّن يات  
7. مراد أحواش نكي د احيا راتن سمسرغ

### احيا

8. لمغار بازرين غ ترگازت اورت سول لكمن  
9. خمساليترون شراب آرتناك سّان اي يان  
10. غين آغ كولوطرزانت لمصاليح نغ  
11. لجازاير ايحييل د ايرگازن علمنين  
12. ياويد سرك ضيد آيوون قنّ ايمي نون  
13. آكاشا طرغ ايتيدان سول قا مانين

### أجماع

14. نكي باعدا آمزوغ اينو اوراون سلان  
15. ايغ ايفو لحال لكيد ايخشن سكر فلاس

### احيا

16. اورنگي بلاوايبيا ايغاك كشمغ آكال  
17. ضاعيف آنكا دار ربي د ماليك لحاسان  
18. لان ايرگازن غيد دان والانين أوّال

\*. لتأويل هذا النص لابد من الإشارة إلى أننا سنتدرج بالانتقال من تقرير المعنى الظاهر الجلي، لنصل على هديه إلى المعنى الرمزي الخفي، ونحن نفعل ذلك نستحضر مقومات الرمزية الأمازيغية، وعادات الإبداع الشعري وإنشاده، والعمليات الذهنية التي يواكب بها المتلقون تلك الرمزيات، وتأويلها. هكذا سنتابع بداية الشاعر احيا للحوار الشعري على عادة الشعر «المايرين» الذين يحرصون على جعل مطالع شعرهم تشد الحاضرين وتشوقهم إلى المتابعة، وفهم المقاصد.

### ت. تأويل رموز الحوار (\*) :

تعمد الشاعر التشويق بالإيحاء إلى ظروف العلاقة بين انهزام المنتخب المغربي لكرة القدم أمام المنتخب الجزائري، وبين الفشل في تدبير الشأن العام في مختلف المجالات، وانعكاس ذلك سلبا على المجتمع المغربي.. فقال الشاعر احيا :

1. تاكورن، ضوراد آفلان تحوكتا ياغ

2. لمغاربا آكليدنسن آرلمو كاليغ

3. وانا دكاتنما كارت آرسنت آلان

4. خمسان لبيوت ايلا آيس ما ايتيني يان

5. ياك اورد رشوا آد ايكشمن لآعيبين

يعبر البيت الأول بصريح اللفظ عن مدى عمق تأثير جميع المغاربة بالانهزام الشنيع لمنتخبهم الكروي الجديد، ليأتي البيت الثاني مؤكدا على أن التدمير عم جميع المغاربة بدءا بالاستياء الشديد للملك إلى المكلف - المقدم - في أحياء مدن وقرى كل القبائل.

البيت الثالث يذكر بأن تلك الهزيمة أبكت كل الذين صادفهم الشاعر، لأن الانهزام بخمس إصابات، يبدو غير بريء، كما يقول البيت الرابع. لكل ذلك تساءل الشاعر في البيت الخامس والأخير من المقطع قائلا ما معناه «ترى ألم تكن الرشوة هي التي خذلت اللاعبين؟».

الجمهور الأمازيغي المتذوق للشعر الرفيع، يدرك أن هذا المقطع الشعري لا يقصد به الشاعر معناه الحر في الظاهر، أي الانهزام في كرة القدم، بل سيكتشف أن الشاعرين تفننا في تحيين الرمز بذلك الانهزام الكروي، ليمررا عبره انتقاد لفشالات عديدة في مجالات حساسة.

بالإضافة إلى تلك الرمزية العريقة فإن اختيار الشاعرين الحديث عن الهزيمة الكروية فيه استثمار نفسي لحديث المجالس، وانشغال الناس وتأثرهم الشديد بتلك النتيجة الصادمة. فكان ذلك الاختيار من أجود العناصر النفسية الجديرة بأن تستقطب الأسماع، وتحفز الأذهان لمتابعة أطوار المقابلة الشعرية، في أجواء مقابلة كروية دولية قارية وما تحبل به من المعاني التاوية.

انطلاقاً من كل ذلك، سننظر إلى المقطع نفسه من زاوية «اللغة الأمازيغية الرمزية» المستقلة عن «اللغة الأمازيغية العادية»...

لنتأمل كلمة «تاكورت» في أول البيت من المقطع، لنذكر أن الشاعر سار على عادة القدماء في الرمز بنتيجة مباراة كرة القدم إلى نتائج ممارسات سياسية أو إدارية تنعكس نتائجها إيجاباً أو سلباً على المجتمع. ويأتي البيت الرابع ليؤكد الأمر بالإشارة إلى أن التسجيل المتتابع لأخطاء المسؤولين المتعددة الرامز إلى تعددها بكثرة «الأهداف» الكروية التي دخلت شبك المنتخب المغربي، وهي خمس إصابات. الفكرة التي سببني عليها الشاعر تساؤه في آخر المقطع حين يسأل: ألم تكن الرشوة هي التي خذلت اللاعبين؟

بمجرد ذكر الشاعر احيا «الرشوة» باللفظ الصريح، والرمز باللاعبين إلى أخذها، سيدرك منافسه الشاعر لحسن أجماع خطورة ما يرمي إليه محاوره، لذلك سيحاول أن يردده، ويثنيه قبل أن يتورطاً معاً في انتقاد ما ترمز إليه «الرشوة» ذاتها من أنواع الفساد، وانعكاساتها السلبية على المجتمع، لذلك سارع أجماع إلى التخلص من الورطة بقوله:

6. تاكورت ن اوضاراد اورآسنت نسن يات

7. مراد احواش نكي د ايحيى راتن سمسرخ

في سياق تطابق، وتماهي رمزية المباراة الكروية، مع المباراة الشعرية، سيكون البيت الأول من البيتين، مراوغة شعرية، في هجوم مضاد ينبه به الشاعر الحاضرين إلى أن محاوره أحياء لا يتحدث عن الانهزام الكروي، ولا عن التأثير العميق للجماهير الرياضية، ولا يقصد غضبَ الملك على الفريق الكروي، بل إن الشاعر يرمز بكل ذلك إلى أمور أخرى حاول إقناع محاوره بالابتعاد عن تناولها في هذا الحوار الشعري، لأنها من اختصاص المسؤولين السياسيين المعارضين للحكومة - مثلاً - وليست من اختصاص رجال الإبداع الشعري.

صاغ الشاعر تلك الفكرة في صورة كاريكاتورية مرحة، باعترافه فيها بأنه هو ومحاوره من الشعراء فقط، ولا معرفة لهما بفنيات وتقنيات اللعب بالكرة. ثم أضاف ما يضحك السامعين ويهجمهم حين قال: لو كان الإبداع في لعب كرة القدم يشبه اللعب بالكلمات في إبداع شعر حوارات أحواش، لو كان الأمر كذلك لكان الشاعران: أجماع وأحياء وهدما كافيان لمواجهة المنتخب الجزائري لكرة القدم، وسيقهران كل لاعبيه بالأبيات الشعرية الهجائية حتى يضطر كل بطل جزائري لمغادرة الملعب هروبا من الهجاء اللاذع للشاعر أجماع وحده «راتن سمسرخ» سأطردهما.

شدة وطأة هذه الصورة، وقوة دلالتها في أصلها الأمازيغي، حفزت الشاعر أحياء للمبادرة إلى الانقضاض على الكلمة، وكأنه ينقض على الكرة ليبدأ هجوما جديدا يسيطر فيه على اللعب الإبداعي أكثر فقال:

8. لمغاربا زرين غ تر كازت اورت سول لكمن

9. خمسا ليترون شراب آرتناك سنان اي يان

10. غين آغ كولوطر زانت لماطا صالح نغ

11. لجازاير ايحييل د اير كازن علمنين

12. ياويد سرك ضيد آيون قن ايمى نون

13. آكاشا طرغ ايتيدان سول قأ مانين

صار واضحا أن البيت الأول من هذا المقطع متعدد المقاصد، فقد يعني مجرد الحديث عن بعض أسباب الانهزام الكروي يومئذ، وقد يتضمن معنى آخر في سياق كرة القدم المغربية، وتاريخ أبطالها ومنتخباتها التي حققت إنجازات كروية عالمية رائعة في التظاهرات الدولية السابقة، عجزت عن مثلها تشكيلة المنتخب المنهزم سنة 1979. ستصير تلکم المعاني متجاوزة إذا تم تأويل رمزيات لعبة كرة القدم لفهم أن أول كلمة في أول بيت المقطع كلمة «لمغاربا» تعني عموم المواطنين وخاصتهم أي أنها لا تقتصر على لاعبي منتخب كرة القدم وحدهم.

ولما كان باقي البيت الشعري يشير إلى المنجزات الباهرة التي حققها المغاربة في الزمن الماضي، فإن المقصود يتجاوز منجزات أبطال كرة القدم إلى منجزات مشاهير أعلام المغرب في الفكر والنضال والتجارة والفن والسياسة والمقاومة.. وهلم جرا في تلك المجالات عبر التاريخ. وهذا يعني أن الأجماد الكروية المشار إليها هي رمز لمفاخر المغاربة، أفرادا وجماعات ودولا، عبر الأجيال والعصور.

عندما سنتقل إلى البيت الثاني في المقطع المبدوء بقوله «خمسا ليترو...»  
- خمس لترات - سنجد به دوره صريح القول في إخبارنا بأن كل شخص يحتسي خمس لترات من الخمرة.

إذا اكتفينا بالفهم العادي لهذا الخبر في إطار انهزام لاعبي المنتخب المغربي، فإننا سنفهمه باعتباره إشارة من الشاعر إلى إشاعة كانت تقول: إن انهزام لاعبي المنتخب المغربي، وبتلك الحصاة الثقيلة من الأهداف، انهزام يعود سببه إلى إفراط اللاعبين المغاربة في تناول الخمرة، ودخولهم المباراة ثملين...

لكننا إذا انتقلنا من ذلك المعنى الظاهر، باحثين عن المعنى الرمزي للبيت نفسه، فإننا سنقف عند العدد «خمسة» باعتباره من الأعداد الرمزية المشهورة في الشعر الأمازيغي القديم، وفي صدارتها: ثلاثة، وخمسة، وسبعة، وتسعة، وعشرة، وخمسين، و«ست وستن»، ومائة وألف..

ولما كان لكل عدد من تلك الأعداد رمزيته، فإننا سنلاحظ أن الشاعر اختار الرمز بالعدد «خمسة» دون غيره باعتباره هو أكبر عدد من الأهداف التي دخلت شباك اللاعبين المخمورين. وهذا يعني أنهم دنسوا بذلك القدسية الأصيلة التي ينهلها العدد من قدسيات أركان الإسلام الخمسة، والصلوات الخمس، ومن وظيفة الخمسة في «الخميسية» التي تبعد النَّحس، وتجنب العين، وتبطل السحر، والحسد، وشر الخلق..

كل تلك المعاني المقدسة، سيدنسها لاعبو المنتخب سنة 1979 بإضافتها إلى «الخمرة» التي ترمز أصلاً إلى كل ما يوبق المجتمع ويفسده. بالإضافة إلى ذلك سيأتي البيت الآخر ليعزز تلك المعاني ويقويها حين يقول:

غين آغ كولو طرزانن لما صالح نغ.

نجد في أول البيت اسم الإشارة الأمازيغي «غين». بمعنى «هناك» أي أن البيت يقول «هناك ضاعت كل مصالحننا» فتعود الإشارة على ما قبلها في المقطع الشعري. بالإضافة إلى ذلك سنجد في التركيب الصرفي لآخر البيت نفسه عبارة «لما صالح نغ» - مصالحننا - التي ألحق بها الضمير الأمازيغي «نغ»، ليبعدها عن العودة على «مباراة كرة القدم» وحدها، ويجعلها تعود على «المغاربة» في بداية المقطع الشعري كله، أي مصالحننا المغاربة كلهم، وليست مصالحن لاعبي كرة القدم وحدهم، المنهزمين أصلاً. وحتى لو انتصروا في مباراة كرة القدم، فلن يكون ذلك إلا كجزء صغير من كل «مصالحننا» نحن المغاربة.

هذا المعنى العام لـ «مصالحنا» نحن المغاربة جميعا، من المعاني التي يجب أن نستحضرها بتمعن ونحن نتابع تنمة الحوار الشعري حيث سيقول :

- لجازير ايحييلد ايرگازن علمنين

- يا ويد سرك ضيد آون قن ايمي نون.

إذا اقتصرنا - كالعادة - على فهم هذا الشعر فهما كرويا، سندرك أن البيت الأول يخبرنا بأن الفريق الوطني الجزائري اختار نخبة من اللاعبين الممتازين، ودرهم تدريبا جيدا.

لكننا حين ننتقل إلى البيت الثاني ستؤدي بنا بعض قرائنه إلى ترجيح ورود المعنى الرمزي، ومن تلك القرائن نذكر :

- القرينة الأولى :

استعمال الكلمة الأمازيغية «ضيد» لا يستقيم به معناها الحقيقي مع منطق الروح الرياضية، لأن كلمة «ضيد» تعني في الأمازيغية ذلك الشخص الذي ينازعك حقا من حقوقك المشروعة بغير وجه حق. وهو المعنى الذي لا يمكن فهمه كرويا، لأن الحق يزيكه تنقيط الانتصار وروح رياضية عالية..

- القرينة الثانية :

استعمال الشاعر في آخر البيت الثاني ذاته، عبارة «آون قن ايمي نون» - أي «سيغلقون فمك» وهو تعبير يوحي بالعنف والتهديد وكأنه يقول للمغاربة خاصة بأن الجزائر سيأتيكم بخصم عنيد يسلبكم حقكم المشروع رغما عنكم. وكل هذه المعاني بعيدة عن الروح الرياضية.

- القرينة الثالثة :

قرينة معجمية : هي أن استعمال الشاعر اسم «الجزائر» يقصد به «المكان» في حين لا يستعمل في مقابله المكاني اسم «المغرب» بل يستعمل مقابل ذلك المكان - الجزائر - صيغة «المغاربة» للدلالة على «المواطنين الساكنين في وطنهم».

هكذا نصل من جُماع تلك القرائن، وغيرها إلى أن المباراة بين «الجزائر»  
كمكان، وبين «المغاربة» كمواطنين، ليست مباراة بين شعب وشعب، بل بين  
«مكان» و«شعب» وكان الشاعر يتفادى التقرير والتصريح باسم المكان الذي هو  
«الصحراء المغربية التي هيأ لها «الجزائر»- المكان- وليس الجزائر الشعب.

إذا، الجزائر «المكان»، هيأ رجالا مدرين : أي محاربين من نوع «ضيد» أي  
الذين ينازعون الشعب المغربي حقه في مكانه- الوطن- ألم نصل إلى أن المقصود هو  
الرمز إلى خصوم المغاربة في وحدتهم الترابية.

هكذا لم يعد خافيا أن الإشارة في البيتين، تخص- ليس الشعب الجزائري-  
ايدزاييرين- بل المسؤول الجزائري الذي هيأ خصوم الوحدة الترابية المغربية تهيئها  
ماديا ومعنويا ليووجه بهم المغرب عسكريا في الصحراء ميدانيا، وفي المحافل الدولية  
سياسيا.

بعد تدرج الشاعر في أبيات هذا المقطع، سينهيه بنصح نفسه قائلا :

- آكاشاطرغ اي تيدان سول قامانين.

ظاهر البيت يحذر فيه الشاعر نفسه، ويوصيها بـ«المزيد من اليقظة، والاستعداد  
لكي يفوز في تلك الباقيات» في الزمن الآتي..

رغم ما يبدو من وضوح هذا الكلام، فيصعب علينا أن نعرف منذ الوهلة  
الأولى، ماذا يقصد الشاعر بـ«الباقيات» (تيدان... قامانين). فإذا بدأنا بحصر معناها  
في مدلول ظاهر اللفظ كرويا، سيكون المراد بـ«الباقيات» هو المباريات الباقية التي  
سيعوض فيها المنتخب المغربي بانتصاره المرتقب ما سبق أن فقده بانهزامين متتاليين  
في مبارتي الذهاب والإياب الماضيتين.

أما إذا تجاوزنا ذلك الفهم الكروي المستبعد، وانتقلنا إلى التأويل الرمزي  
الممكن، فسنفهم نصيحة الشاعر لنفسه بالمزيد من اليقظة والاستعداد لكي يتفوق  
إبداعيا على محاوره في «الباقيات» من زمن الحوار الشعري.

أما إذا كان السياق هو الرمز بالانهزام في المباراة الكروية إلى نوع من أنواع الفساد... فإننا سنفهم أن المقصود بـ «الباقيات» هي تلك الآفات التي تعرقل السير العادي لمصالح المواطنين من رشوة، وزبونية، ومحسوبة داخليا، وفي أخطاء إدارة الصراع حول الصحراء في وجه أطماع الجزائر خارجيا. ويبدو أن هذا المعنى الأخير هو الذي يرمز إليه الشاعر، لذلك سيقاطع محاوره خوفا من سوء عاقبة تلك الجرأة، لذلك ابتدع فكرة سل بها شعرته من العجين حين قال في بيتين مركزين :

14. نكي باعدا آمزوغ اينو اوراون سلان

15. ايغ ايّفو لحال لكيد ايخشن سكر فلاس

يتحدث الشاعر في البيت الأول عن نفسه قائلا «أنا شخصا لم تسمعك أذناي» وهذه الصيغة من التعابير الشائعة الاستعمال في أصلها النثري «اوراك ايسلا اومزوغ اينو» - لم تسمعك أذني - وتستعمل عند سماع شخص من غيره كلاما يتشاءم به فيتم النطق بتلك العبارة، لإبعاد الشر وكان شيئا لم يسمع ولم يقل.

هكذا يختم الشاعر احيا ليعطي الانطباع الراسخ بأنه يعرف ما يأتي وما يدر. وكأنه يتساءل : ما المانع من انتقاد ما سوى المقدسات المغربية سواء في انتقاد السياسة والسياسيين؟ وما العيب في أن يرمز الشاعر بفريق كرة يقدم إلى الفريق الحكومي؟ وما الجريمة في التنديد بالرشوة وكل أشكال الفساد والانحلال والانحراف؟

يبدو أن الشاعر أجماع تعمد اللجوء إلى تلك القولة ليبرئ بها نفسه أمام بعض رجال السلطة الذين يعينهم من ضيوف الحفل الذين يخاف أن يصدروا أمرا باعتقاله، إلا إذا اقتنعوا ببراءته وحرصه الدائم على الجنوح إلى السلم.

وفي كل الحالات، فالشاعر (أجماع) لا يشك في أن محاوره (احيا) سيعتقل، ولا يفصل بينه وبين الاعتقال سوى امتداد السهرة التي سيلقى عليه القبض فيها قبل انبلاج الصباح - «ايغ ايّفو لحال لكيدا ايخشن سكر فلاس» -.

بمجرد ما سمع الشاعر احيا ذلك البيت المشحون بالتهديد والتخويف سيرفع

صوته الرنان منشدا بكل شجاعة، شعرا تنفس به الجميع الصعداء.. حيث قال :

16. اور نكي بلا وايبا ايغ آك كشمع آكال

17. ضاعيف آنكا دار ربي دمالك لحسان

18. لان ايركازن غيد دان والانين آوال

19. اوراد آدجين آرازون يان آبي سيحلن

يعترف الشاعر في البيت الأول بأنه إذا قورن بعمالقة النضال السياسي فسوف

يبدو مجرد باعوضة، وإن تم اعتقاله أو حتى وإن أقبروه.

بعد ذلك سينتقل في البيت الذي بعده، ليكشف عن سر شجاعته رغم ضعفه،

حين يصرح بوضوح تام «أنه ليس إلا مخلوقا ضعيفا أمام عظمة الله، وليس إلا خادما

مطيعا لملك البلاد الملك الحسن». وهو بالبيتين يكشف عن سر شجاعته ومصدرها

الذي هو كون كل شيء هدف لنقده الشعري باستثناء ما يعرف أن انتقاده سيغضب

الله، أو سيخدل به ملكه.

أما البيتان الثالث والرابع من المقطع فكلاهما يبلور الفكرة التي يبعد بها

الخوف عن محاوره (أجماع)، والمتعاطفين مع الشعاعين معا، لذلك قال في البيت

الأول : «هنا يوجد رجال من صناع القرار»، ويقصد به أن حضورهم لا يجب

أن يفهم خطأ - كما فهمه أجماع - على اعتباره مصدر الخوف من الاعتقال، بل

في حضورهم اطمئنان مطلق، وذلك ما يشرحه في البيت الأخير الذي يقول عن

أولئك الرجال «لن يتركوا ثقل أي كان يرهقنا» والمقصود «بالثقل» الوشاية الكاذبة

والإيذاء، أي أن حضور رجال السلطة والقرار، ومتابعتهم أشواط المباراة الشعرية،

مكنهم مباشرة وحضوريا، من استيعاب رمزيات المعاني الرفيعة، والتي لا يوجد في

جراتها ما يسيء إلى المقدسات المغربية التي لا تعتبر الممارسة السياسية، من بينها.

أليست الكرة في الذهنية الأمازيغية : رياضة، وشعر، وسياسة ؟  
أجل إنها كذلك. والعبرة هي أن التعادل فيها لا يجدي نفعا، والانهزام إن  
كان كرويا، فالرمز به لا يدل بالضرورة على الفشل، بل من دواعي الانتصار لكن  
ليس في الكرة، بل في الباقيات، الآتيات في المجالات المتعددة.  
فحذار، إن في الانهزام الكروي إقصاء لفريق كروي وطاقمه وكفى، أما  
الانهزام في غيره فكارثة تحل بالوطن كله - لا قدر الله -.

## 2. تحيين معجم رموز الجحيم

### أ. سببه : المظاهرات الصاخبة في الدار البيضاء، 1981 :

بعد مرور ربع قرن من الزمن على الأحداث الدامية التي هزت مدينة الدار البيضاء، يوم 20 يونيو 1981 م، تأسست في شهر مارس سنة 2006 جمعية ضحايا تلك الأحداث، فنظمت في يوم 20 يونيو 2006 م، وقفة احتجاجية، ومسيرة سلمية أمام مقر عمالة البرنوصي على الساعة السابعة والنصف مساء تخليدا للذكرى الخامسة والعشرين.

والجدير بالإشارة أن «هيئة الإنصاف والمصالحة» كشفت عن وجود مقبرة جماعية لضحايا تلك المظاهرات في مقبرة بتكنة الوقاية المدنية بالدار البيضاء، منذ سنة 1981. وقد زاد «المنتدى المغربي، من أجل الحقيقة والإنصاف» بأن ضغط على وزارة العدل لكي تفتح تحقيقا حول تلك المقبرة.

الشاعر الأمازيغي، البيضاوي، إحيى، عاين ضراوة تلك الأحداث العصبية، فوصفها في قصيدة أمازيغية عثرنا عليها مكتوبة بخط يمين مبدعها، في ورقة صفراء.

وصلنا ذلك النص الشعري، الجدير بأن يسمى «جحيم الدار البيضاء (1981)» كما هو مفهوم من أول أبياته، وصلنا سليما من بين تراث شعري كثير، سمعنا بعضه عن تلك المظاهرات في زمنها يومئذ. ولكن يبدو أن عدم تدوينه، ونشره، أضاعة جملة وتفصيلا. ورغم ذلك يبقى الأمل في إمكانية ظهور بعض الأشعار، بعد نشر هذه الدراسة، وخاصة ظهور ما قد يكون سجله المهتمون بجمع روائع الشعر الأمازيغي ضمن ما سجل في (أشرطة كاسيت)، بل إننا لا نستغرب أن يباغتنا ظهور شعر مفيد يتذكره مبدعوه، وخاصة من أولئك الذين يقيمون في الدار البيضاء، وعاشوا أحداثها. وقد نشر الشاعر محمد مستاوي قصيدة ركز فيها على تلك اللحظة الرهيبة التي حاصره المتظاهرون في سيارة بلدنا الأستاذ محمد بدري، ولولا معرفة بعض المتظاهرين بالرجلين مستاوي، لقلبوا السيارة رأسها على عقب (مستاوي، اساييس، ...)(42)

## ب. النص الرمزي :

1. يان واسّ غ ووسّان ن ربي رزمن لباب
2. ن جاهنا مازريغ نّ لعاداب
3. أدّار لبيضا توسيمت لباروض
4. أفوس ايسرغاكون آيخف لّوقيد
5. ألبرنوصي غلبن اوكان جاهنام
6. ايجدر لحديد، ايرزاجّاج د اوكشوض
7. ايفكاربّي لارواح ايخشن غاكاد

8. هان تيگمی ن اورگاز اورات ایراز
9. کولّ مات ایخاصان ایرا آگیس ایّتازال
10. ماف تلاً تازیط ماف ایلّ غونشکاد
11. ایماغ سّوق لا عجاج ایسکر وایاض
12. کویان دماغ اُرت ایتمناد
13. ایلا کرا آد تاکورن کاف ایسکر غاکاد
14. ایلاکرا اکاتیلی لفیتنا أف ایزیکیز

### ت. تأویل رموزه :

في سياق عادات الاندماج مع الشاعر، وتأویل «الفأل» في أول مطالع الشعر، وإن كان بيته الأول يبدو لأول وهلة عاريا من مقومات الشعر خلا الوزن.

في سياق ذلك نتأمل أولى الجمل الشعرية التي تغنى بها الشاعر احيا في قصيدته، «جحيم الدار البيضاء 1981» حيث قال :

1. يان واسّ غ ووسّان ن ربي رزمن لباب.

يبدو هذا البيت الشعري كله، لغير العارفين بعادة «الفأل» في الشعر الأمازيغي مجرد جملة مركبة لتقرر أنه «في يوم من أيام الله، فتح الباب». فهذه الجملة الشبيهة بتلك الجملة المبتذلة التي يتدرب بها صغار التلاميذ على كتابة الإنشاءات في المرحلة الابتدائية قائلين «حدث في يوم من الأيام...» ثم يحكون ما حدث.

نعم، إن تلك البساطة الفنية سرعان ما ندرك أنها في عادات تأويلها «فألا»، هي في المطالع الشعرية من الآيات الابداعية الشديدة التأثير، ليس بالصياغة، والوزن، بل بما توحى به من بديع ما ستكتشفه الذهنية من مكنون أسرار ما يسمى في الأمازيغية

الرمزية بـ «المناهل الرمزية» التي يستمد منها معجم ذلك الشعر سحر بيانه، وخاصة «مناهل رموز» ألفاظ الزمن، والتوقيت، والأيام، والتواريخ...

أجل، سنكتشف فعلاً أن يوم 20 يونيو، تاريخ اندلاع تلك الأحداث المتشائمة، تاريخ يوافق يوماً عريق الشهرة، عميق الدلالة، وليس عادياً في دورة السنة الفلاحية، لذلك يحرص الجميع على ضبط يوم حلوله، باعتباره سيكون هو تاريخ آخر يوم ينتهي به فصل الربيع، وفي الآن نفسه، سيفضي غده إلى 21 يونيو الذي يعتبر فاتح فصل الصيف...

أجل، إن اندلاع المظاهرات بين نهاية فصل الربيع وبداية فصل الصيف «فأل» التشاؤم، وليس للتفاؤل الحسن. لأن ما حدث من فتنة وخراب وموت لا يطابق رمزية الأعمال السعيدة المباركة في فصل الصيف المقبل، من أشغال جمع المحاصيل الزراعية، ومن جني ثمار الأشجار، وإقامة الاحتفالات الصيفية البهيجة وفي صدارتها حفلات الزواج.

إن التشاؤم بتلك الأحداث آت من «المناهل الرمزية» المشؤومة صيفاً: مثل ارتفاع الحرارة إلى درجات مرتفعة جداً، فيختنق الجو، وتذبل الأزهار، وتيبس الرياحين، وتجف مياه السواقي، وتنضب العيون، وتغور الآبار... وقد تحترق البيادر، وتندلع النيران في الغابات والمراعي...

إن لكل آفة من تلك الآفات رمزياتها وعلى سبيل المثال: رمزية الحرارة المفرطة التي ترمز في الأحداث الرهيبة إلى بلوغها درجة إطلاق النار، وسقوط الضحايا... هكذا نشعر بخطورة رمزية اندلاع مظاهرات الدار البيضاء بين يومين حافلين بالرمزيات لاندلاعها بين آخر يوم وبين أول يوم لفصلين لهما من الرمزيات ما قد يبلغ حد التناقض تفاؤلاً وتشاؤماً.

في اتجاه التشاؤم العام ينساب الذهن نحو الجزئيات التشاؤمية للجملة الأولى من البيت الثاني :

2. ”ر زمن لباب ن جاهنّاما...» - فتح باب الجحيم - ...

هذا التعبير يستمد رمزيته من المعتقد الشائع الذي يقول بأن الأيام الصيفية التي ترتفع فيها الحرارة كثيرا في الدنيا، هي أيام خاصة في الآخرة، بفتح باب الجحيم كي يتنفس قليلا نحو الدنيا، وذلك يعني أن أدنى زيادة في التنفس عن حده المألوف، كافية لإحراق العالم..

إذا استحضرنا كون لفظ «الدونيت» - أي الدنيا أو العالم، لفظ يرد في الأشعار الأمازيغية ليرمز به الشعراء إلى «بلاد المغرب» (أمير، رموز الشعر، 2003). إذا تطفنا إلى تلك الرمزية، سنكتشف كيف أن التنفس الرمزي للجحيم صوب الدار البيضاء، هو تهديد لكل «الدنيا» - رمز المغرب - وأن درجة الحرارة الرمزية ارتفعت إلى درجة الرموز إليه : إطلاق النار على المتظاهرين في يوم غده فاتح الصيف 21 يونيو 1981.

3. آدار لبيضا توسيمت لباروض

4. آفوس ايسرغا كون آيخف لوقيد.

يضم البيت الأول صورة بلاغية تجعل مدينة الدار البيضاء شخصا حمل سلاحه، مستعدا للقتال. وفي البيت الثاني، سيرفع الشاعر من مستوى البلاغة إلى مستوى الرمز في قوله «اليد هي التي أشعلت رأس عود التقاب»، حيث نجد أن «اليد» - آفوس - و«عود التقاب» - لوقيد - رمزان يكمل أحدهما دلالة الآخر.

انطلاقا من ذلك نقوم بتأويل رمزية «آفوس» - اليد، ومنتقل بالذهن إلى البحث في «المناهل الرمزية» لذلك العضو الجسدي، فنجد المناهل لا حصر لها... ولكي لا نبقى تائهين بين تعدد تلك «المناهل الرمزية»، سنقسمها إلى القسمين الكبيرين حيث الرمز إلى أحد المحظورين الجنس أو السياسة، لذلك نبحت في : مناهل الشعر الغزلي، وفي مناهل الشعر السياسي.

ولما كان موضوع قصيدة «جحيم الدار البيضاء 1981») لا يدخل في مجال رموز القسم الأول، فإن ذهننا سيتوجه مباشرة إلى المناهل السياسية، لنلاحظ فيها أن لفظة «آفوس» - اليد، لم تستمد رمزيتها مباشرة من المعنى اللغوي الدال على عضو من أطراف الجسد، ولا معناه الاصطلاحي الخاص بالقرابة الأسرية، وشجرة الأنساب، بل اقتبس رمزيته من المعنى الاصطلاحي الدال في النظم التحالفية الأمازيغية العريقة على روابط الأحلاف الكبرى بين القبائل.

هكذا وظف الشاعر مصطلح «آفوس» - اليد، ليرمز به إلى «الحزب السياسي».

إذا عدنا إلى الجملة الثانية المكملة لمعنى البيت كله، فسيسهل تأويل رمزها «عود التقاب» في سياق العمل السياسي، لفهم أن المقصود به هو الجهاز الفعال، الذي يعتمد عليه «آفوس» - اليد أي «الحزب السياسي» في مجال الدعوة إلى الإضراب، والوقفات الاحتجاجية والمسيرات السلمية، فلا يخفى أن «عود التقاب» هو رمز دال على «النقابة» التي دعت إلى إضراب عام، سرعان ما تطور إلى مظاهرات صاخبة، ولما انفلت بها الأمن والنظام تدخلت الدولة برجال الأمن والجنود... وتم إطلاق الرصاص، فسقط كثير من الضحايا...

استمر الشاعر احيا في وصف تلك الأحداث موظفا أسلوب الإشارات المركزة، عندما أعطى نموذجاً للشغب في حي البرنوصي - مثلاً - فقال :

5. ألبرنوصي غلبن او كان جاهنّام

6. ايجدر لحديد، ايرزا جاج د او كشووس

7. ايفكا ربّي لارواح ايوخشن غاكاد

بتأمل الأبيات الثلاثة سنجدتها في المستوى الأول، الخاص بالمعنى الظاهر،

تعطينا ما نصل إليه بترجمتها الحرفية هكذا :

5. حي «البرنوصي» أشد اشتعالاً من الجحيم

6. احترق فيه الحديد، وتحطم الزجاج والخشب

7. فكثرت القتلى، إن هذا شنيع

تضم هذه الأبيات في أصلها الأمازيغي، إشارات معجمية منها تلك التي في قوله «ايصدر لحديد». فهذه الجملة على قصرها الشديد، ورغم ما يبدو من وضوح معناها المحصور في إخبارنا بأن الحديد احترق، رغم كل ذلك، فإنها في التركيب الشعري ترشدنا إلى استحضار صور من أعمال الشغب التي تخللت مظاهرات 20 يونيو 1981.

البحث بعمق في الحمولة المعجمية للفظة العربية «الحديد» في التركيب الأمازيغي، سيؤدي بنا إلى كون الدارجة العربية المغربية، وبعض التعبيرات في التنوعات الأمازيغية، يطلق فيهما معا لفظ الحديد على وسائل النقل كالدرجات والسيارات والحافلات والشاحنات كما يطلق الحديد على الأسلحة.

هكذا نصل إلى أن الشاعر يقصد بجملة «احترق الحديد» الإشارة إلى كيف كان المتظاهرون يتصدون للدرجات، وللسيارات يحرقونها. كما كانوا يعترضون الحافلات، والشاحنات ينزلون ركبها، ويقلبونها ثم يشعلون عود الثقاب ليضرموا النار في أجزائها...

يكمل الشاعر تركيب بيته الشعري ذاك بالإشارة إلى صور أخرى من شغب المتظاهرين، في قوله «ايرزا جاج د او كشوض» - أي تحطم الزجاج والخشب.

هذه الجملة الشعرية قد تبقى مجرد كلام موزون، ما لم نستحضر قصده الخاص بتصور كيف هجم المتظاهرون بالعصي والسلاسل، وقضبان الحديد، والرشق بالحجارة، على المؤسسات العمومية والخصوصية، فزاهم يحطمون زجاج الواجهات، ويسحقون تجهيزات المكاتب، وطلع المتاجر، والمطاعم والمقاهي،

يكسرون المقاعد والطاولات، ويهشمون الرفوف وأقفال الخزانات الحديدية...  
ويتهاقت اللصوص منهم على الأموال ينهبونها، وعلى التحف النادرة يسلبونها،  
كما يذهبون بكل ما خف حمله وغلا ثمنه.

ويختم الشاعر صور الشغب ذاك قائلاً بتأثر بالغ :

7. ايفكاربي لارواح ايخشن غا كاد.

إنه قول يستنكر الشاعر فيه، بشاعة الممارسات التي ذهب ضحيتها عديد  
من الأبرياء، فكم من امرأة اقتنصها الرصاص، ولا ذنب لها إلا أن غريزة الأمومة  
أخرجتها مرغمة للبحث عن طفل جرفته المظاهرات... وكم أزهد الرصاص من  
أرواح رجال ونساء، وأطفال لا ذنب لهم إلا أن الأمواج الطامة للمتظاهرين جرفتهم  
بعيدا عن الأهل والمسكن.

بعد استحضار تجليات كل الإشارات الشعرية السابقة، سينتقل الشاعر بعيدا  
عن الأسلوب الإشاري، فيركز على نوع من ضرب المثل الشعري فيقول :

8. هان تيغمي ن اوركاز اورات ايراز

9. كولّ مات ايخاصان ايرا آكيس ايتآزال

البيتان، من تلك النصوص التي تجعلنا نستنبط العبرة والحكمة، بأن نتخيل أن  
رجلا وقورا يسكن مرتاح البال مطمئن النفس في منزل بناه بجهدده، وبماله، وفق  
ذوقه، موفرا لكل مرافق طبقاته أسباب السعادة والبهجة... وبغته سيحدث أمر  
غريب، إذ يفاجئنا ذلك الرجل المثالي، بسلوك غير معقول على الإطلاق، حيث  
سينتفض بعنف رهيب، ويرفع معولا يهوي به على جدران منزله ذاك، يخبره،  
ويحطم الفراش والأواني، والتحف، وكل أنواع التجهيزات. كما يأتي على الأخضر  
واليابس في حديقته...

ونتخيل أن بعد تخريب كل شيء، سيسترد الرجل صوابه، وهدوءه، ووقاره ليندم حيث لا يجديه الندم، فأين سيسكن، ومن أين له المال ليعوض كل ما هدم وحطم...

هكذا يتدرج بنا الشاعر من مرحلة العبرة والحكمة إلى مرحلة طرح السؤال

قائلا:

10. ماف تلا تازيط ماف ايل غو نشكاد؟

واضح أن الشاعر تساءل في الجملة الشعرية الأولى عن سبب حدوث الخصومة؟ وفي الجملة الشعرية الثانية تساءل عن سبب حدوث كل هذا؟ ولم ينتظر جوابا من غيره، بل بادر يجيب نفسه هكذا:

11. إيماغ سوق لا عجاج ايسكر وياض

12. كويان دماغ أرت ايتمناد

13. ايلا كرا آد تاكورن كاف ايسكر غاكاد

14. ايلا كرا اكاتيلي لفيتنا أف ايزيكي

هذا المقطع جواب رمزي في بيته الأول، وأجوبة صريحة في باقي الأبيات

بعده.

في الجواب الرمزي، الذي يقول بالحرف «تصارع السوق فاشدت ظلام ارتفاع غباره على الغبار» توجد الرموز التي لا بد من تأويلها وهي:

- «السوق»، ويرمز إلى «ميدان السياسة»

- «الغبار» العادي، ويرمز إلى «الاضراب السلمي»

- «الغبار» المظلم، ويرمز إلى «المظاهرات الدامية».

بشرح تلك الرموز، تصير ترجمة الجواب الرمزي واضحة القصد. هكذا «تصارع السياسيون في الميدان السياسي، وتطورت فيه دعوة الإضراب السلمي العام، إلى مظاهرات دامية».

بعد هذا الجواب، يأتي دعمه في البيت الثاني قائلاً «كويان دماغ آرت ايتمناد» - أي كل واحد بصير بما يصارع من أجله.

نعم، رغم ما يبدو من وضوح معنى هذا الجواب، فإنه يحتوي على إشارات بدون تأملها، والسير على هديها لفهم الجواب، بدون ذلك سيبقى هناك شيء خفي لا مبرر لتجاهله. لذلك نقول : إن المقصود هو الإشارة إلى كون مظاهرات 1981 جعلت كل طرف سياسي يحرص على تحقيق أهدافه السياسية، ويستमित في الدفاع عنها. فالأولى : النقابة التي دعت إلى الإضراب، وعبأت مناضليها لإنجاحه إلى أقصى حد، والثانية : الحكومة، تدخلت مباشرة بالحديد والنار، بعدما عمت الفوضى وانفلت الأمن في عموم مدينة الدار البيضاء.

لم يحصر الشعر الأمر بين السياسيين، بل يؤكد البيت الثالث من المقطع الجوابي أن اللصوص اغتتموا نتائج التصعيد بين السياسيين، فاغتنموا المظاهرات الحاشدة فرصة لخلق الفوضى وانتشار النهب والسلب..

ويختم الشاعر جوابه كله بالإشارة إلى أن هناك من المتظاهرين من لا يفقهون في الحسابات السياسية شيئاً، ولم يخططوا كاللصوص للانحراف بالمظاهرات نحو الفوضى للتستر على اللصوصية. ولكنهم مشاغبون بالسليقة، يكتفيهم أن يكونوا سباقين لخلق الفتنة والتفرج عليها.

### 3. تحيين معجم رموز الصقر

#### أ. سببه : الإفلاس الضريبي :

عاش الشاعر احيا أياما عصيبة، بين سنتي 1985 و1986، في مدينة الدار البيضاء، جراء الكساد المفاجئ للفن والفنانين، وكل من في وضع يشبه واقعهم الاجتماعي الأقرب إلى الفقر والعوز.

كان سبب تلك الأزمة الشاملة، الإفلاس الذي داهم الكثير من التجار السوسيين : تجار الجملة، وتجار نصف الجملة والبقالين، فانعكس الأمر سلبا على الزبناء في الأحياء الشعبية.

كل ذلك ناتج يومئذ عن إجراء ضريبي سمي بـ «مراجعة الضرائب».. ولما كان ذلك القرار غير متوقع الحدوث و لم يستعد التجار لتفادي عواقبه، بالإضافة إلى كون مقاديرها تتجاوز الطاقة المادية لمن داهمته، ثم إن التعجيل بجبايتها والشطط الذي لازمها، كل ذلك مجتمعا سبب كارثة اقتصادية في مجال التجارة، وضربة قاضية للطاقة الشرائية في المواد الغذائية خاصة.

عانى الشاعر احيا من تلك الأزمة بأن كسد رواج فنه فصاغ مشاعره خلالها في قصيدة مؤثرة، نحس عبرها باشتداد الأزمة ليس على التجار وحدهم، بل على أفراد عائلاتهم وتشردهم، وعلى زيناتهم الذين يتزودون بالمواد الغذائية، وفق عادة «الطلق» التي تتيح للمعسر من الزبائن التزود المضمون بكل ما تحتاجه أسرهم من أنواع المواد الغذائية دون أن يؤدوا ثمنها عاجلا، بل في آخر الشهر بدون أية زيادة، وبتسهيلات حميمية تضمن للبائع رواج سلعته، وتوفر للزبون المعسر حاجيات لولا عادة «الطلق» لعاش في ضنك وحرمان...

تلكم كانت نتيجة «مراجعة الضرائب» التي تسلسلت تداعيات الإفلاس بسببها من قمة هرم التجارة في "درب عمر" إلى قاعدتها البقالين، فكان الشاعر احيا أزدو موفقا في التقاط جزئيات المعاناة وخلدها في شعره.

### ب. النص الرمزي "لبازمي بين لا ريش" :

1. سلك آرّبي ماتاوان آزمازاد
2. أورسرس ايويغ رجا كان كولو ضيد
3. مايرا كن ياسي ايغاك ايرمي وافود
4. آنافسي يا لجاليل هان آرت نتمناد
5. كول ما تنماكارت اورايلي د لغرض
6. اوسين لحمل ن اوملال ايفكاس آفود
7. آشكو لقنعا فوغنت لعبياد
8. تاجر ايكلين آر بدا كا ايتركيكي
9. ايغ كا ايزرا تابرات اينماياد
10. آشكو ضاريا اولا صحرا توكيد

11. لموراجاعا تڱا كا بدّا لجدید
12. عاون آرّبي تاوروت ایندریگیگ
13. هان آمکسا قن کیسنت آهروس
14. تاناد رزان ایشنتت یري تایاض
15. لبانکات لمال نس ایگا بدّا یاغاد
16. اگا ایتغافل بنادم س کیس ایحرگ
17. منشک آمی شان راسمال ایقند لباب
18. اورا ایسالا آبلا یایگان لباز
19. ایغاسن بین لاریاش ایگ آبوکاض
20. ایما آفولوس ایمیار آبدّا ایقاز
21. اورسول ایلی ماف ایگوز لعاداب
22. لاحاس ایردان ایلین غ اوصمید
23. آبلا وانا دار تاروا ایغویتن زلض

### ت. تاویل رموز النص :

افتتح الشاعر النص بأبيات شعرية قال فيها :

1. سلك آرّبي ماتاوان آزمزاد
2. أورسرس ایویغ رجا کان کولو ضید
3. مايرا کن یاسي ایغاک ایرمي وافود

یلمس الشاعر في البيت الأول اللطف الإلهي مما جرى به الزمن. وفي البيت الثاني سيشير إلى أن الخير لا يرجی من تناقضات الزمن. لیأتي البيت الثالث متسائلا: ترى من سیحمل ضعيفا عجزت ركبته عن حملة...

بديهى أن الشاعر احيا لا يرجو اللطف الإلهي من «الزمن» كوقت، بل من مرموزه : ظلم الظالم الموجود في الواقع، لذلك فإننا إذا عدنا إلى الأمازيغية الرمزية، سنجد أن «الزمان» المجرد يرمز فعلا إلى الإنسان باعتباره يملك سلطة حقيقية، بها ينصف، وبها يظلم.

ولما كان موضوع القصيدة هو «مراجعة الضرائب» فإن المرموز إليه بـ «الزمن» هو الحكومة التي فرضت تلك الضريبة، ونفذت جبايتها.

ثم إذا انتقلنا إلى البيت الثاني :

- أورسرس ايويغ رجا كان كولو ضيد

سنلاحظ أن الضمير يعود إلى «الزمن» الذي لا يرجى الخير بما فيه من تناقضات تقلب من كان مفترضا فيه أن تكون قراراته مصدر إغناء التجار، فإذا به صار بتلك الضريبة يعتبر أحد مصادر إفلاس كثير من أغنياء المغرب...

وبسماعنا البيت الشعري الثالث :

- مايرا كن ياسي ايغاك ايرمي وافود

سيجعلنا تساؤلُه في هذا البيت عن «سيحمل ضعيفا عجزت ركبته عن حمله» نتذكر أن قوله «ايرمي وافود» من التعابير الشائعة التي لا تعني عياء وعجز ذلك العضو من الجسد فحسب، بل تدل أيضا على المقصود من الرمز إليه أي «الإفلاس»، وهنا يتجاوز الدلالة المحيلة على إفلاس شخص، إلى إفلاس المقصود : إفلاس الاقتصاد المغربي.

بتلك الجزئيات يتجلى أن الأبيات الثلاثة الأولى يلتمس فيها الشاعر من ربه اللطف فيما جرى به الزمن من الجور الضريبي. وأضاف الشاعر : إن القرارات بلغت تناقضاتها الفظيعة درجة تؤكد فيها من أن الحكومة هي مصدر كارثة اقتصادية، ستتناسل عنها كوارث اجتماعية مخيفة، أشار الشاعر لبعضها في قوله :

4. آنافسي يا لجاليل هان آرت نتمناد
5. كول ما تنماكارت اورايلي دلغرض
6. اوسين لحمل ن اوملال ايفكاس آفود
7. آشكو لقتعا فوغنت لعيباد

يظهر نوع من الإحباط النفسي في البيت الأول «نافسي يالجاليل» من المقطع، ويزيد الوقع سوءاً بتأكد التجار من كون «الشك» و«الغش» و«الخداع» عيوب صارت تسيطر على المعاملات التجارية عوض ما ألفوه من «الثقة» و«الجودة» و«الصدق» وما إليها من الصفات النبيلة التي تعتبر عندهم أعلى من الذهب، وأقوى من ضمانات شيكات جملها بلا رصيد.

هكذا أدى فقدان الثقة في المعاملات إلى التفكك والانعزال والحذر، فاشتغل كل تاجر بخويصة نفسه، مردداً «نفسى يا جليل...» كما جاء في أول أبيات المقطع...

بعد ذلك يتبعه البيت الواضح الصريح في تأكيده مدى انتشار التذمر بين جميع التجار «كول ما تنماكارت اورايلي دلغرض».

ثم يعود الشاعر إلى الرمز في البيت الثالث، مصوراً التجار في هيئة أفراد يحمل كل واحد ما لا يطيقه من أثقال أكياس الرمال، فترى كل تاجر يجهد ركبتيه الهزيلتين، عساه يصمد واقفاً على رجليه، تحت الأثقال «أوسين لحمل ن اوملال إفكاس آفود».

إن حمل أكياس الرمال يرمز إلى ما سبق أن تراكم على التجار من ديون الشركات، والمصانع، المزودين بالسلع والمواد، بالإضافة إلى الضرائب. إنها كلها مما يهدد بالإفلاس في كل وقت وحين.

ستوصل تلك الرمزيات الشاعر إلى مرحلة يصف فيها الحالة المزرية للتجار في  
الدار البيضاء أيام انطلاق عملية استخلاص تلك الضريبة فقال :

8. تاجر ايكلين آربدّ كا ايتريكيكي

9. ايغ كا ايزراتارات اينّا ماّياد

10. آشكو ضاريا اولا صحرا توكيد

11. لموراجاعا تكّا كابدّا لجديد

البيت الأول صريح في تعبيره عن مدى سيطرة الخوف على التاجر في أيام  
استخلاص أموال «مراجعة الضرائب» فهو دائم الارتعاد. ليأتي البيت الثاني مشيرا  
إلى كون ساعي البريد، صارت رسائله مصدر الخوف الرهيب مما قد تحمله من  
تعليمات لدفع إحدى الضرائب الثلاث : الضريبة المستحقة، الجاري بها العمل. ثم  
الضريبة الطارئة الخاصة باسترجاع الصحراء. ثم الضريبة التي تستدرك ما يضاف  
للضريتين فتكون ثالثة الضرائب المسمّاة «المراجعة»، والتي يؤكد البيت الرابع من  
المقطع الشعري أنها ضريبة يتجدد استخلاصها باستمرار.

هذه الأبيات، كانت كافية لإقناع الشاعر بأن المتلقين، استأنسوا بالموضوع،  
وأدركوا أن محور شعره هو التنديد بالعواقب الوخيمة لتعدد الضرائب، لذلك سيجنح  
الشاعر من جديد إلى التفنن في الرمز بما هو أكثر تأثيرا فتغنى بشعر المقطع :

12. عاون آربي تاوروت ايندرييكيگ

13. هان آمكسا قنّ كيستت آهروس

14. تاناد رزان ايشنتت ييري تايّاض

إيمان الشاعر بخطورة الوضع يعكسه المعجم الرمزي للأبيات، بدءا بأولها  
حيث «يزجر الرعد» إلى البيت الأوسط حيث «الراعي الفظ لا يحنو على قطيعه  
ولا تتوقف عصاه عن تكسير الأغنام..» إلى البيت الآخر حيث «يأكل لحم

ما كسر، و ينتظر أكل المزيد...»، أي أن الراعي مقبل على الفتك بأغنام القطيع جميعه.

المتلقون يستوعبون خطورة المرموز إليه في واقع الاقتصاد المغربي، وتزيد المعاني عمقا، حين لا يخفى دلالة لفظة «تاوروت» - القطيع - الرامزة إلى : القطاع التجاري، ثم يأتي الرمز «ايكيك» - الرعد - في البيت نفسه ليبدل على جور الضرائب المتعاقبة، وما يترتب عنها من الانعكاسات السلبية، ليأتي الرمز بـ «أمكسا» - الراعي - في البيت الأوسط ليبدل على المسؤول عن المجال الضريبي الذي وافق على اختلاق الضرائب الطارئة. أما لفظ «أهروس» - أي المعطوب من الأغنام - فيرمز في آخر البيت الثاني إلى إفلاس أغنياء رجالات القطاع التجاري المرموز إلى قطاعه سابقا بـ «تاوروت» - القطيع - لنصل إلى البيت الأخير حيث الرمز بفعل «ايشت» - أكلها - إلى تقويض إحدى أقوى دعائم الاقتصاد المغربي برمته : التجارة.

ثم يرفع الشاعر من إيقاع قوة الحجج، بالوقوف عند نموذج آخر من مصادر المآسي التي يتخبط فيها التجار، فقال :

15. لبانكات لمال نس ايكاّبدا ياغاد

16. أكّا ايتغافل بنادم س كيس ايحرگ

17. منشك آمي شان راسمال ايّقند لباب

نعم، بهذا يصل الشاعر إلى إثارة قضايا القروض البنكية، وبلوغها درجة من الخطورة الشديدة حين يتورط التاجر في دوامة تراكم الفاتورات التي لم يتمكن من تسديدها في إبانها، فيكون شأنهم كشأن المستجير من الرمضاء بالنار على حد تعبير الشاعر «آغاد - ايحرگ».

إننا إزاء إشارات، تفضي كلها إلى تأكيد كون الأبنك بمجرد ما تفقد الثقة في الزبون، تغلق الأبواب كلها في وجهه.

كل الرموز السابقة ليست إلا تدرجا لقمّة الرموز التي يراها الشاعر أقوى ما يوصل به معاناته. هكذا ينتقل الشاعر في المقطع الموالي من القصيدة نفسها إلى تقديم نموذج واحد من بين عديد من المآسي الاجتماعية التي يعرف أن تفاقمها عجلت به جباية «مراجع الضرائب» فقال الشاعر :

18. اورا ایسالآ آبلا یایگان لباز

19. ایغاسن بین لاریاش ایگآ بوکاض

20. ایما آفولوس ایمیار آبدآ ایقاز

نعم، إننا أمام صورة شعرية في غنى عن الشرح، فبالأحرى التأويل، ولكننا نعرف أنها من الصور الرمزية الجديرة بالتأمل والتدبر والتحليل. ولكي نفهمها نترجمها كما يلي :

- لا يبكي إلا من هو صقر

- ثم قصوا جناحيه، وفقأوا عينيه

- أما الديك فعاداته ملازمة النباش في المزابل.

نعتقد أن هذه الترجمة كافية لتأكيد كون الصور مفتوحة على عديد من المعاني، والتأويلات في سياق رصد تداعيات عواقب «مراجعة الضرائب» التي رمز إلى أولها في كون الصقر عادته التحليق بعيدا نحو الأعالي...

وفي المقابل، نستحضر رمزية هيئة نقيضه الديك الذي لا يطير رغم كبر جناحيه. فنعرف أن الجناحين مما يرمز به الأمازيغيون إلى المال والثروة، فالصقر يطير بجناحيه إلى الآفاق البعيدة، أي له القدرة على استثمار أمواله، فيزيد غنى وثراء. والديك لا قدرة له على ذلك...

هكذا ندمج مع الشاعر لنجد أن الصقر المحلق رمز إلى التاجر الناجح. فإذا قصوا جناحيه، وفقأوا عينيه يصير رامزا إلى التاجر الذي تكالبت عليه الضرائب، والديون...

أجل، إننا إذا حصرنا فهمنا في تقابل رمزيتي الصقر والديك وركزنا فقط على الرمز إلى المصير الحزين للصقر المقصوص الجناحين، دلالة على إفلاس التاجر وحده، دون التفطن إلى عواقب مأساته وأثرها السيء على أبنائه مثلاً. إذا حصرنا فهمنا عند ذلك الحد، سنفسد التدرج الذي يتقدم به الشاعر نحو المقطع الأخير الذي يقول فيه :

21. أورشول ايلي ماف ايگوز لعداداب

22. لاحاس ايردان ايلين غ أو صميد

23. أبلا وأنا دار تاروا ايغويتن زلض

أبيات المقطع كلها تؤكد أنه «ليس الأشد تعاسة هو ذلك المعدم الذي لا يملك الملابس الدافئة في برد فصل الشتاء»، «بل الأشد تعاسة منه هو ذاك الذي لا يملك ما يسكت به بكاء صغاره حين يؤلمهم الجوع الشديد».

إنها صورة، كما سبق أن قلنا : نحس عبرها باشتداد الأزمة ليس على التجار وحدهم، بل على أفراد عائلاتهم وتشردهم، وعلى زبنائهم الذين يتزودون بالمواد الغذائية، وفق عادة «الطلق» التي تتيح للمعسرين من الزبائن التزود المضمون بكل ما تحتاجه أسرهم من أنواع المواد الغذائية دون أن يؤدوا ثمنها عاجلاً، بل في آخر الشهر بدون أية زيادة، وبتسهيلات حميمية تضمن للبائع رواج سلعته، وتوفر للزبون المعسر حاجيات لولا عادة «الطلق» لعاش في ضنك وحرمان...



## الخاتمة

شخص هذا الكتاب، واقع الفنون الأمازيغية في مدينة الدار البيضاء، انطلاقا من التركيز على الفنان احيا بوقدير الذي يمثل بحق النموذج الملائم لغيره من كبار الفنانين الأمازيغيين "إيمارين" في الدار البيضاء طوال الربع الأخير من القرن العشرين إلى ما بعده من القرن الواحد والعشرين.

تشخيص الكتاب لكل ذلك الواقع حتم علينا التمهيد له بجرّد يبين كيف كان تجدر تلك الفنون في تاريخ هذه المدينة، وأكد من جهة أخرى استمرار ظهور مراحل ازدهارها طوال قرنين وربع من الزمن.

انطلاقا من التعرف على ماضي وحاضر الفنون الأمازيغية في مدينة الدار البيضاء، وجدنا أنفسنا منخرطين تلقائيا في كتابة "معلمة" جديدة تحقق هدفين كبيرين:

الأول، جمع تراجم أعلام الفنون الأمازيغية في مدينة الدار البيضاء وجمع شعرهم الخاص بالمدينة ذاتها في كتاب واحد ليكون رهن إشارة القراء والباحثين.

الثاني، تراجم أعلام جمهور الفنون الأمازيغية في الدار البيضاء ودورهم في تنمية المدينة في: الفن، والفكر، والرياضة، والمال، والأعمال، والاقتصاد، والمقاومة، والسياسة... على امتداد قرنين من الزمن.

والله الموفق.





9. ο Ϝ. †ϞϞο.ϝ ζοχ.Ϟι † ιιη.λο.θ
  10. ρο χξθ ειλ ϝι ϙζζ.ο λ οοξθ.θ
  11. ϙ:θϞ: ικκ. χξθ ρϞι χξοιι.ο
  12. ιϞϞ. ιθιϝ. ιιθ ζχ. ϞϞιι: ιθο:ι
  13. ρο χξθ ϞϞξ† ιζο:Ϟ ζχ.ι ιιλξλ
  14. ρο χξθ ϞϞξ† οϝ† ιϙ.ι λ ιϙ:ι:λ
  15. ο(λ) ιξ† οϞοι Ϟϝ.ε οο ξ††ιϞϞ.ο
  16. ϙ.χ. †:οξ† ε ρϞξε.Ϟ ο ιϙ:ι:λ
  17. ζιι. ††:θ ρη. ζο:Ϟ:†ι (ι) ιιλξλ
  18. οοχ. οο ϞϞιϞ.ι ε οϝ† ιχ.οξι
  19. ρη. λλ.χξη ρο χξθ ιϞϞξ εεξε
  20. ιοϙθ.η ι ζϙ:θιϙι ο(λ) χξθ ι††ϙι.λ
  21. ιϙ.†ξϙ. ιιη.† ρϞι ο ιλ:λ:λ
  22. ϙλλι ρο †ιξι ρο Ϟιει ϝι ϙιξλ
  23. ρο χξθ ϞϞξ† ιξθο.η †ι ιλ:λ:λ
  24. ρο χξθ ϞϞξ† οχ.Ϟ ζηη†ι θθ.ϙ.θ
  25. ρο χξθ ϞϞξ† οχ.Ϟ ζεεη ιϙ:ι:λ
  26. ολ ζθθ:λ: ιϙξοοξλξθ ι ιιλξλ
  27. ιλλξλ ιιξ χξθ χ.ι οϞϞ† ϝι ϙιξλ
  28. θθ.ο ιλϙϞ. ϙηη. ζο.ι ο(λ) εϞϞ ιηι:θ
  29. ιζθο ι ιξιξι εχ. ιξ† ϙιξι ιι.ι
  30. Ϟιι ϙ.λ λ εϞϞ.ι ϙ:θϞ: οο † ξ††ϙι.λ
  31. ζ† ιξ† ζ†ξ θθθξθ ο(λ) ρο εϞθ
  32. ο ο:θϝ. λ ζθ †ιι. † ιη.λο.θ
  33. †ηη ϝ†ξ χξθ οϞ.η ζθ ζθξλλ
  34. θ.ι οϙϙξε εχθ.ι ο† εϞϞξξξϞ
  35. ϝι ρο ζθθ.ι ιη:λϞ. ολ εχ.ι ϙϙο.θ
  36. ι† ιξ† ιθ.ι ιϞθ:† εχ.ι ιιηλ
  37. ο(λ) ιξ† ϞϞξι ιη.λο.θ θη. ιλθ.θ
  38. ολ ρο εηη:† ο ζθϙ.Ϟ οο εϞϞξξξϞ
  39. λ ζθ Ϟ. ϝ:ι.λ ιηϞ.ϙ εϞϞθ οϙϙξε
  40. οοχ. ϝ:ι.λ ιηη:θ ο(λ) ρο ι††ϙιξλ
  41. †ϙοξι ι ϙ.θθ ικκ. †ι † ιηϞλ ολ
  42. ρο χξθ ϞϞξ† οχ.Ϟ ζο. ο(λ) εϙϙ.†
  43. ρη. ολ οϞ.οι ρη. οο Ϟ ιξ† εϞϞιλ
  44. ιλ.ρ ††ϙ.ο† ρη. ϙξ(ι) ροχ.Ϟ
  45. ρο οϞϞ† θεξι † ιζ.ι:ι ι ιθη.ολ
- (†.ο.ι. 178-180)

14. Φοι εϑϑοι λ οβη ολ λ οεβι ςοϑλι οοεηοο
15. εηηο χεο ηοιςο ϑεο οηηηο (ι) ϑοκοη
16. ϑοηοϑηε οϑλολ εθεο η ηχοηοϑεε
17. εηηο ιετ χεο λλοο εηηηι ε ςοοοελες
18. εηεη ηιϑοεεη ϑοϑ εττκοηηο ϑοι εοοι
19. οοεη ηεεεεο ϑεηηο ι ηοηοε
20. ϑοτ ηελεητ λοϑ ο(ο) κοοοι τηηο ιετ
21. Φοι οοοεε ηηε λοοο οο (λ) λοο ηηηοι
22. τηηο ϑ οοοεε ηηε λοο χεοει ι τοοετ
23. ηηο ττοελεο ολ οηι ο χεοο ττειεϑ
24. ϑεηηο ηοηοε ο(λ) χεο εηεοοι ηηοκλ
25. εηηο εεοε λ ηϑοο εϑε ϑεϑοι ηλοεε ηοο
26. λοϑϑοη (ι) ηοοοοο οο χεο εηοοοο ϑοι
27. ηηο η εεοε εηηο χεο εηεη ηςοοι
28. ολλ ο εεεε λ ηεεεεο λ ηοχοοο ιεοηοιει
29. Φοι οκκκκ ι εεεοι οϑ ιοοηο ο εεεε
30. ηηο η χεο ϑοι ϑοοοοο τηοεεεηι οο
31. ιεεε ελεο οεεεε οϑλολ οο η ηεεε ιεεε
32. εεεε εοοι εεοοεε ηϑ εεεηη ηεοηη
33. ηοκλ οοϑ οϑτ τεοεεοτ ηηο εοι ι ηεεε
34. ελοεε ι χεοι ηεεεο εοηηε ηηηοϑ
35. Φοι ηεοηηο ι ττοεεε λ οεεεο ηηο οηηηηοο
36. εηεη εηοεοοοι λοο ηι εοοοηο ηηηοϑ
37. οοε ιετ ο οηηεε ηεε ηηο ηηοοεε
38. εο οεοι ηεεε ολ εεεοοι οο εοοεεεη
39. εεεε (ι) ηεεη ελοοο οεοι ηχοηοϑεε
40. ηεεε οοηλοο οεεε ολ εεεεη η ηοηηηηηη ηϑ
41. εεεηοο εεοεε οο ττοοοεετ εϑ οο εττεοοοοτ  
(ττοοοο 176-178)

3. οεεεε ι εοοεε, 1988.

1. οοοοο ηοεεο ηϑ ηεοε ηι λ
2. εεοηοοοο ι ττοοοοο η ηεεεοε
3. οη εεεε εεεη ηεεεοο ι οηηηεε
4. ιεεε λ εεοοεεε οεεε λ ηεεεεε
4. ττοοοεε ηηο ηοοη εεοι ηεεεεε
6. οο οεεε ο(λ) ηι λ ηηη ε ϑοι οο ηχοηεε
7. εεεε ι εεοο οο ηεεε ηεεεεε
8. οο λλεεεοοο ϑηηηη ηεοεε ι ηηοη

35. И СХХС | ЦОАИ ОУ ОО +ИХС+ ОУОО
  36. +ОССОУС | ИКЛСЛ О(Л) САСОИ ОУОО
  37. СЛЛЛ ЛО ВНИИ ++ОЖЖИ ОО СЗЗОС. С!
  38. С! ОО ОИИ ОЛ ЛСЛК АССОИ ОЦИ
  39. ИССС | ЛЛИИ+ САСО ОАК ИХИОСЗ
  40. ВСЦО В. Л ОООӨСӨ ЦИИИ+ + В. ССЦС
  41. О(Л) |С+ СХЛС ССИИ ХСӨ ИССС ССССИ +
  42. ССИИ ОӨИ. Ч СЛЛЛ ЛО ОИИИ ВОО. ОИИ
  43. ОО О(Л) В ССС С! ОО О(Л) ХСЦИ С+ИССОС С С!
  44. СССССС С ССӨС Л ИИИИИ ИИ ОССИИ
  45. ОО О(Л) +ИИИ ЧОСЛ Л ИССС О(Л) В. +ИИИ
  46. ОЛ ССЛ +СССС ЧС |С+ ИСОИИ ИИ
  47. ОИИ ИЗОС. СО С+ИИИИ ИЛОС+
  48. СИИИ О ОИ О(Л) + СЛ СИИ ОО ИИ Ч ССС+
  49. ИСИИ ОЛ | ИИЛСЛ ОУ ОИ СИИ. ИИОЛ
  50. +СИИ ИССОССС. Ч ИССОСИ ВНИИИ+
  51. С! СОИ +ССЖХСЛ ССС +СИИЦС
  52. ВСЦО Л ИСӨОЛ. ИИ ССИИ. С+
  53. +СИИ ИВСӨО. ИИИ Ч ССЦИ ИСОСЛ
  54. ССИИ ИСИИОЛ :ЛОС | О(Л) + ОАК САСОИ
  55. ИВВ. + С | С! :ЖСЖ ИССС |С+ С +ОА+
  56. ИЛӨӨ ИИИИОС ЛО Ч ИИИИИ АССОУ
  57. +СИИЦС | ООСЖ ОУ ОООУ ИССО
- (+ОИ. 173-176)

2. ССЛЛ : | ОУЛОЛ, 1987

1. ИИИ |С+ С! ССЛЛ ИИИ О(Л) ОО СССЧ
2. ИИСОС Ч ИИООӨ СӨ |С+ СИИ ++ОСХ
3. +С ОУЛОЛ ИВВ. ХСӨ С! СОЦ (I) ЦСӨО
4. СИИИ СССЧ ИО. ОЛ ОВ ИИИИИ ООИИЧ
5. ИОӨ ЛСИИ. СИИИ ХСӨ ССС |С+ СО
6. ОИ ОЖХЖ ЛО Ч ИХХЖ ОО + ВВ |С+ +ИИОС
7. ЦИИИИ ИСС. ЖИ +ИСС + ИССО
8. СИИОС АӨЛИЗОЛО |СС О ИССС ИИ
9. СС+ИИ ХСС О ИСЛС |С+ ОО СХОС. С+
10. ИИ. ООУО ИИИ ХСӨ САСОИ ОВИ
11. СХ. + ССЧ ОЛ | +СС |С+ ЛОИИ ВВ
12. ОО+С ИИИ ЦОЗЗОС |С Л В. +СС+ +ССС+
13. СЧ ССС. ВОО. ОУЛОЛ ОО + | СС |С+ СЦС ОИ









ΣΛΣ:

- 66. ο Φοι οΟΟο ΣΗ οΛ ΣΘΘ%+%Η Σ +οΚο+
- 67. Κ%ΗΗ% Γο ΧΣΘ Ι Π%ΖΖ%Η ΣΟο ο(Λ) +Ι ΘΘΙΘΣΙ
- 68. ΣΧ Σ+ ΗΛΛΣΛ ΙΥ ΗΦΣΙ+ ΣΣΠΣ ΘΟΘ οΓοι  
(+οΟο 154-159)

4. ΣΛΗοΓΣΙ Υ Θ+%ΛΣ%

ΣΛΣ:

- 1. Φοι %ΓΓοι Σ%ΚΣ Λ ΣΗΓΓο Η +ΧΟΗΣΣΣΙ
- 2. Ηοι οΥ Σοι ΙΙΗΘ ΣΘΛοι ο(Λ) ΙΣ+ ΣΠΣΙ
- 3. ΣΓΓοΥ ΘΚο.Σ οΣΗΗΣΥ ΣΟΓΣ %Ο +Ι Η%ΚΚΣΙ

οΙΓΓοή:

- 4. %ΧΣΙ ΣΣ+Οοι Ι ΣΣΕ ο(Λ) οΥ ΗοΟΖΙ Σ Πο.ΣΣ%Ο
- 5. ΥΣΣΕ Θο.ΣΣΙ οΖοΗ ΚΣΠοι οΟ Ι+ΗΙ
- 6. ΣΚ%Ι ΣΥ οΚΚ" +Χο οΖοΗ ΓοΙΣ +Ι Σ%Γοι

ΣΛΣ:

- 1. +οΓΓ%ΟΥΣ Ι ΥΣΣΕ ΣΗΟΣΧ ΘΘ%+ΗΙ οΘ
- 2. +οΗο ΣΟοι ο(Λ) Κο ΧΣΘ +Ο%Κ +οΚ"Σ ΘΟΘ
- 3. ΣΓΓο +οΖΛΥ+ Ι ΠοΘοΛοι Γ%ΛοΗ +%Ηο +Η
- 4. Φο οΧο.ΣΣ% %ΘΣΙ + ΣΕ%Εοι οΟ οΘ ΣΘΘ%+%Η
- 5. %ΙοΛο+ Κο ΥΣΚΚ οΛ ΗΛΓ%Η Θ ΙοΗ ΣΓοΗ
- 6. ΥΣΗΗΣ Υ +%ΗΣ οΥ Η Θο.Θ+ΠοΥ οΕοQ

οΙΓΓοή:

- 11. Υο.ΘΧΧ"ο οΛ ο ΗΗ%Ζ ΣΓΛΣQQΣ Οο(Λ) Κ ΙΘΘ%Θ
- 12. ΙΘΘΣ Λ οΖΥΟ Η%Ι οΛ %Ο ΗΗΙ ΗΧΗΗ Σ Σοι
- 13. ΙΘΘΣ Λ οΘΥο ΗΚ ο(Λ) ΧΣΘ +οΠΙ+ ο +οΚο+
- 14. ο οΚοΗ Λο Υ ΣΘΘΓΥο.ΣΙ οο(Λ) Θ%Η ΙΘΘΣΗ

+οΓΘΘ%Θ+:

- 15. ΣΚ"ΟΦο ΘΘοQ%Χ ΣΧΙΠοι ΣΣΟΣ ΚΥ
- 16. ο οΚοΗ ο ΣΣΟΣ ΗΘοΘΘο ο +οΗ%Κ+
- 17. οΛ ΛΣΓ ΣΙΘοΗΗοΓ Υ ΣΧΙΠοι Θ ΣΗο.Θοι
- 18. ΣΚ"ΟΦο ΘΘ+ΣΗ% ΣΕ%Εοι ΗΚ ο ΕΕοΗΘ
- 19. ΣοΠΣ ΟΟΙο Θ ΣΕ%Εοι (!) ΣΧΓΓοοι
- 20. ΠΣΛο ΗΗ%Ι %Ο ΣΘοΘQΙ +οΗΗ%Κ+



11. ξο. ςξηθ ο(λ) ξ+ηε.ε ρθηνθ ςεεεεεεε
12. ο +ο||ο ελϞϞοι εϞϞϞι εϞ ++ οο ηκϞι
13. ο οε.οχ ι Ϟ.οθ ολ ηκ.οο οθ ης.εεε
14. ο(λ) ρ ελ ο.οθ.οε εηθ ϞϞθοϞ εηεε.ο.οηηϞ(ε)
15. ο.οηηϞϞ η θϞλλθ λ.εηεεοι ηκ.οεε

ελεο:

16. χηη ηηεκ θθ.οε εε.ε εϞ + εη.ο.οι
17. θρ.οι ε+ηκ η Ϟθθ Ϟ ηεο.οη η.ο η εηηθϞ
18. ο.ο. +οχϞο+ ιο.ο(λ) χεθ ιοθθ+ηι ο.ε.Ϟ ηϞ
19. εεε.οθιϞ εθ εςςε χεθ +ηη.ο +οηθηη+

οεεε.ο:

20. εεε.οθιϞ ιε+ εθ εςςε χεθ +ηη.ο +οηθηη+
21. ο.ο. λ.οϞ ε.οι ηθ.ο ο(λ) οιϞ ο.ελε.ο+θηε+
22. ο(λ) ρ ι+οθ.οι ιθθθ χεκ ρ.ηηη.οϞ εηη.οι
23. οη.ο.ο.οι εεηθ.ο ηκ ιοιε ο.οι+

ελεο:

24. ο.λλθιε+ ο.οι.οϞη ηθ ο(λ) +η εεθ.οι
25. +ο||ο εε Ϟο.οι οο ολ οο οθ εθ εθθθ ηηηε
26. ο.ο. οεεεε.ο ιρεε + ο.ο.οηε.οη
27. ο.ε.ο.ο.οι ρ.ο(λ) εςςε χεθ +εηε ηε.ο.οι+

οεεε.ο:

28. ο.Ϟ.οθ ολ ιο.ιρεε λελε ο(λ) ιθρ.ο +η.ο.εε+
29. ο.Ϟ.οθ ολ ιο.ιρεε λελε ο(λ) ιθρ.ο +η.ο.εε+
30. +οε.οεεο+ η.ο.ο ιλλ.ο.ρ.οι ιε.οι εθι+
31. ο.ε.ο.εε ηλεεεε εθ.οι ο(λ) ηι +ο.οε+

ελεο:

32. ο.ο ιρεοη +ο.ςςε.ο. λ.οϞ +ο ρ.ρϞ οο ιοθθ
33. ο.Ϟ.οθ ολ ο.οι ηεε ηκ ο.ο(λ) ηηη.οθ ιε.οι
34. οη.ο. εχ.οι ελε εηθ οο ο(λ) οηι +η ηηϞ
35. οη.ο. εχ.οι ελε ηκ χ.οε ηηη.οθ

οεεε.ο:

36. οο ρ ιθλο +ο.ςςε.ο. οη.ο. οηηεε +η.ο.εε +
37. οο ρ ιθλο +ο.ςςε.ο. οη.ο. οηηηεε +η.ο.εε +
38. ο.ηεη.οι η Ϟθθ ρ.ο(λ) χεκ οεϞ ιε.οι οο



- 29. ΣΛΛ. ΠΔΛΓΟΞΟ ΣΧΗΙΣΙ Θ ΣΚ.ΗΙ(ο)
- 30. ΞΗ.Φ οο ΚΞΗΗΞ ΘΘΙΛΓΙ ΞΣΗΛΞΣΓΙ
- 31. ΣΛΛ. ΠΔΛΓΟΞΟ ΣΧΗΙΣΙ Θ ΣΞΚ.ΗΙ(ο)
- 32. ΞΗ.Φ οο ΚΞΗΗΞ ΘΘΙΛΓΙ ΞΣΗΛΞΣΓΙ(ο)
- 33. ΣΞΘΞ ΘΛΛ. ΘΘΞΗΟ ΞΗ.Υ ο(Ο) Θ.Π.ΗΙ

ΞΛΣ.:

- 34. ο ΘΞ Η.Ο.Σ.Ο.Σ ο ΗΘ.Ζ(Ξ)
- 35. ο.Η.Η.Φ ΞΚΘ.Ο ο ΗΥΘΕ(Ξ)
- 36. ο ΘΞ Η.Ο.Σ.Ο.Σ ο ΗΘ.Ζ(Ξ)
- 37. ΙΛΛΞ Θ ΗΖΘΘ ΗΘ ΗΥΞ ΗΞΚΞΗ ΞΙΞ
- 38. ο ΓΞΙ ο ΗΚΗ.ο (Λ) †ΟΧ.ο
- 39. Π.ο.Σ.Η ο.Η.ο.Σ.Η
- 40. ΙΛΛΞ Θ ΗΖΘΘ ΗΘ ΗΥΞ ΗΞΚΞΗ ΞΙΞ
- 41. ο ΘΞ Η.Ο.Σ.Ο.Σ ο ΗΘ.Ζ(Ξ)
- 42. Π.ο.Σ.Η ο.Η.ο.Σ.Η
- 43. οΛ Λ ΙΟ.Ο Π.ο.ο.ο ΞΟ ΞΧΞΙ ο(Λ) †Ι Σ.ο.Π.Σ
- 44. ο ΘΞ Η.Ο.Σ.Ο.Σ ο ΗΘ.Ζ(Ξ)
- 45. Π.ο.Σ.Η ο.Η.ο.Σ.Η
- 46. ο.Η.Η.ο ο ΗΦ.ο.Π.ο Η ΘΘΞ ΗΗΞ ΚΥ ΞΧΗΖΙ
- 47. ο ΘΞ Η.Ο.Σ.Ο.Σ ο ΗΘ.Ζ(Ξ)
- 48. Π.ο.Σ.Λ ο.Η.ο.Σ.Η
- 49. ΞΗΗ Λ ΞΗΛΓΟΞΟ †.Υ.Ξ.Η.Ξ Ξ †.ο.ο. Π
- 50. ο ΘΞ Η.Ο.Σ.Ο.Σ ο ΗΘ.Ζ(Ξ)
- 51. Π.ο.Σ.Λ ο.Η.ο.Σ.Η
- 52. ΞΗ.ο Σ.ο.Ι Υ ΞΗΗ.ο ΗΚΞΘ ΗΚ ο.ο.ο.Ο.Χ
- 53. ο ΘΞ Η.Ο.Σ.Ο.Σ ο ΗΘ.Ζ(Ξ)
- 54. Π.ο.Σ.Λ ο.Η.ο.Σ.Η
- 55. ΞΘΘΙ ΙΞ† Γ.ο.Ι ΗΚ.Θ.Θ.ο ο(Λ) †Ι ΣΞ†Ι
- 56. ο ΘΞ Η.Ο.Σ.Ο.Σ ο ΗΘ.Ζ(Ξ)
- 57. Π.ο.Σ.Η ο.Η.ο.Σ.Η
- 58. ο ΘΗ.ο.Ζ.Θ ΗΚ ο ΗΚΞΘ ΞΗ.ο ΟΟ.Ο.Ξ.Ζ ΗΚ
- 59. ο ΘΞ Η.Ο.Σ.Ο.Σ ο ΗΘ.Ζ(Ξ)
- 60. Π.ο.Σ.Λ ο.Η.ο.Σ.Η
- 61. ο ΘΗ.ο.Ζ.Θ ΗΚ ο ΗΚΞΘ ΞΗ.ο ΟΟ.Ο.Ξ.Ζ ΗΚ
- 62. Π.ο.Σ.Η ο.Η.ο.Σ.Η
- 63. ο ΘΞ Η.Ο.Σ.Ο.Σ ο ΗΘ.Ζ(Ξ)
- 64. Π.ο.Σ.Η ο.Η.ο.Σ.Η
- 65. ο ΘΞ Η.Ο.Σ.Ο.Σ ο ΗΘ.Ζ(Ξ)

οιηξθοο

1. ξοβ+οο | ξεοοξχ

ξλςο:

1. ολ οκ ιψο ο ρθθξ χοψ οοεοι
2. ξλλο ψ ο(ο) !οολλοη ξχεεοοι
3. ξοοοι ξκλ ηεο+ ολ οψ ξιψοι
4. ι++ο+ ο(λ) ξχηηηηι ξι.οοξηη
5. ο ηβλ ξκρξ ηηη ο ξψοοοοι
6. εο(λ) χξθ ξ++θρροηι ξλλο ηολ +
7. ςολλξ ηοηεοη ηηοι ξψ οοι ελλοι

οιεεοη:

8. ο λλοοιξ οοηηξλ ο ξλςο
9. ολ οκ ιηκ ηιολλοθ ι θθολ+
10. ρβηηο εο(λ) ξχηηξ ξηοφξ οο(λ) + ηολ
11. ξψ ξχ ηηη ξψ ξχ ηξιο(ξ)
12. ο λξλ ο λ ηβηο λοερψ οοι(ξ)
13. οςηηξψ ρβηηο οοηι εεο+ι(ξ)

ξλςο:

14. ηφβη (ι) οοχχοο ολ ξλολλη(ξ)
15. οηηοφ ρθθοο, οηηοφ ο ηβζ+(ξ)
16. ο χβςο ηλοηη οο ξχξι ξ ηεο+
17. ξρρο+ο λ ςοι κκηκη ξχει
18. ηθοξλ (ι) ηφλλο οςολ οψ ξχηο
19. ηλοηη ολεεοξο ξχ οοοψθ
20. οεοι ο(λ) ηι ξρλε ρθθξ εεο+ι(ξ)
21. ξηη λ οοοεε ηηο ξχοι ηοχςοο
22. ο οολλη ρβηηο η ξψοοοοι(ξ)
23. ξηη ρ ξλ ο οοξθθ ηηξ ηηο(ξ)
24. οο ρροι ςοηηο η ρθθξ εο(λ) ξοοι
25. ο(λ) οβη ξολλοο ηλοηη οο ξεεξι

οιεεοη:

27. ξοβ+οο | ξεοοξχ ξθ ο(ο) ++οζοοι(ο)
28. ξλλο λ.ε+βξ οηξλ ορεοι ψ ςξροηη(ο)

ΣΘ +ΘΘ† Γο(Λ) ΣΘΚοΟΙ ΓΣΕΒΙ ΣΙΛΓ ΠΒΗ  
ΣΘ +ΘΘ† Γο(Λ) Σ†+ΠΣΙ Σο! οΟ Λ Σ†ΗΗ  
ΗΗΩΛ Λ ΣΓΕΕοΠΙ Ι Σο! ΣQEο ΠΒΗ  
ΓοΠΚ ο +οΧ8ΕΣ ΙΙΘ οΘ ο(Ο) Χοοσι†.  
(†οΘο 28)

5. †οΙΕΕοΓ† ΧΟ ΣΛΣο Λ ΛοΛΛοΘ ΗΦοΓΓΣ:

ΗΦοΓΓΣ:

οΛ ΙΘοΖΖΘο ΣΛΣο Ψ ΣΧο! ΙΙΓ ο ΙΙΣΛΣ†  
ΣΘ οΠΙ ΗΚο! ο†ΣΧ Ι +ΨΟΘΣ ΗΗΣ †ΣΠΣΣ

ΣΛΣο:

οΟ οΚΚ" ΣΙΗΣ ΠοΨΣ Ψ ΗΓQοΛ Ι ΘΘοΗΣΛΣΙ  
ΣΨ οΟ ΙΨΟΣ Θ οΨ ΣΘοσι Σ †ΣΣΣο(Ε) οΨοοο

ΗΦοΓΓΣ:

οΗΗοΦ οΚΘοο ο ΛοΛΛο ΓΗ ΣΣΣΣ Γο(Λ) ΣΣΣΣ †οο8†  
οΟ οΚΚ" ΣΧΣ ΣΛΣο Λ ΣΘ Κο †ΗοΓ ΛΣο!  
ΣΘΓ Λ οΘ οο(Λ) οΘ † ΙΧ οο†ο † ΓΗΣΨ Σ Σο!

ΣΛΣο:

ΓΗο Λ ΣΘ †οΗΣ† ΛοΛΛοΚ Λ ΣΘ ΣΟο (Λ) Κ ΣΚΟΚ  
ΣΓΣΘ οΟΧοΧ ΛΟο Λ ΣΗΗΨ οΛ Σ††ΓΗΣΗΗΣΣ  
ΙΗΗ8Ψ οΚ †ΣΓΧΧΣΛο ΗΗΨο† οΨ ΣΘοΣοο  
Σο! ΣΨΟΣΙ οΚΓΚ ΙΙΘ Σο!Η Ψ οΨοοο



# †ΣΛ ΠΙ.ΠΙΣΙ

1. ΠΦ.ΓΓΣ, ΛοΛΛοΘ | ΣΛΣο:

ΣΓΚΛΘ. ΘΣΚ ο Χ°Γ. ΣΣΠΘ | ΘΣΠΠοΦ  
ΚΟЖ.† Ж ΧΣΘ ΣΧ οο οΧ°ΙΣ | ΣЖ.†οο  
ο†Λο.† οο οΧ°ΠΘ †ΣΠΠΠΣΙ ο(Λ) †QЖοΓ  
ΣΓΓΣ† ΘΠΣΓοΙ ΣΛΛο ΗΠΣ : ΘQοΦΣΓ  
Λ ΠΣΠΠΣ Σ††ΣΠΣΙ † ΣΓΘοοο | ΕΕΣΕ  
(†οοο. †ΣΘΘ 19)

2. οΙΑΣΘοο ΧΟ ΠΦ.ΓΓΣ Λ Η°Γοο : ΠΛοοΗΣ

ΠΦ.ΓΓΣ:

οЖοΧ οΛ (I) ΠΙΛΣΛ οο†ο. †Ι Σ°ΟΓ ΣοΙ  
ΣοΙ ΣΘοΙ ΣΧΧΣΧ ΠΘ ΣΚοΙ ΣΘ ΣΘΠΛ?  
οΛ Λ οο ΣΙΛΟ ΣΣΧΧΣΧ ΣΧΠ° † οΧοο οЖοΠ  
ΣΓΓο. οΖΛΣΓ ΓΛΣΙ Κο †ΣΓΓο.Η Σ οοΣΛ  
QЖοΙ οο ΙΣ† ΣΧΧΣΧ οο ο(ο) ΣЖЖοЕ Σ ΣοΙ

Η°Γοο : ΠΛοοΗΣ:

†ΣΓΓΣ†οο. †ΧΧЖΓ Λ Λο† Θ ΣΣ†Σοο | ΠοΓοΙ  
ΠΠ† οΚ Λ ο. οΧ°Ж°Π ΚΣΣΣ †ΣΧ°ΕΣΠΣΙ  
Κ°ΠΠ° ΣQEEοΠΙ Λο ΗΚοΙ Σοο. ο(Λ) †Ι †ΣΙ

ΠΦ.ΓΓΣ:

ΣΘ ο. †ο.ΖΘΣΠ† †ΛοΕQΓ ο(Λ) ΘοΠΙ ΘοΠΠ†  
ΘοΙ οο Λ ΠЖQΛ οΛ Λ ΣΘΓ°ΘοΙ ΘΘΣ Η°Γοο  
ΣΘ Π ΣΧΠο. οΧοΛΣο οο(Λ) ΣΧΠ° ΠΣΛΣ†  
ΠΖοΣΛ ΓΛοΓΣΛ Λο †Ι ΣΘοΙ ΣΘΘQΠ† †  
†ΣΛ οο †Ι ΧΣΘ οΘΘοΙ ΠΣΠΠΣ † οο ΣΘοΙ

Η°Γοο : ΠΛοοΗΣ:

οο ΙЖΠ°† οΣΠΠΣ† ΙοΚο QQ°Ε† ΙΠΠ ††  
°ΠΠοΦ οΓ ΚΓ ο°Σ† ο. ΛΠ† ΠΠο οο †† ΙοοΠοΠ  
Ιοοο ΙΓΣΠ Σ ΠΣΛο ΧΠοΣΙ οЖο οΙ  
†οЖο† Λ ΣΘΠΠοΘ ο(Λ) ΣΘΓ†Σ ΠοΚοΠ ΠΘ

ΣΧΗΜΑΤΑ Ι ΒΟΛΗ

1. ΗΜΥ Ι ΕΛΕ.Ω ΣΟΟ Λ ΟΟ.

ΗΜΥ Ι ΕΚΟ. ΣΟΟ Λ ΒΗΞ

ΗΜΥ Ι ΟΧ.Ω Ο ΣΤΧ.ΗΗ.

ΗΜΩ (Ι) ΠΗΓ. Β. (Λ) ΣΣΣ Λ ΣΣΣ

2. ΕΒΗ.Υ ΤΣΗ.ΠΣΙ Ο ΒΗΗ ΒΗΗ ΒΗΗ

Ο ΞΣΥΛ Ο ΤΣΣΣΣ Λ ΒΣΣΣ Υ ΣΗΗ. ΛΛ.Φ.Θ

(Τ.Ο. ΤΣΟΟ 5)

1. Ο ΗΣΑ.Π Ο ΤΣΧ.Λ.Ο (Ι) ΣΛ Χ.ΗΣΤΥ

Ο ΕΒΗ. Λ ΗΛΗ.Ι Β. (Λ) ΒΥΤ ΣΣΣΟΙ

Ο ΗΣΑ.Π Ο ΤΣΧ.Λ.Ο Ι ΠΗΗΣ (Λ) ΤΣΣΣ

2. ΗΣ ΗΣΗ. Ο ΒΗΞ

ΙΥ Λ Ο Λ Λ.Υ ΣΗΟ:

ΣΗΟ: ΤΗΟ: ΤΣΣΣ

(Τ.Ο. ΤΣΟΟ 6)





## دليل الصور والوثائق

الصور والوثائق المثبوتة في الدراسة :

- 10 ..... رقصة أحواش
- 15 ..... نوع الحافلات في الدار البيضاء سنة 1930
- 16 ..... الدار البيضاء قبل سنة 1928
- 18 ..... الشاعر الهاشمي أستاذ احيا
- 41 ..... احيا 1971
- 42 ..... احيا أمام الميكروفون
- 45 ..... ورقة عضوية في أحواش 1970
- 48 ..... آلة كانكا
- 49 ..... الرايس الحاج بلعيد والمندولينا 1928
- 51 ..... رئيس مجموعة تمتازر وفرقة تيزنيت
- 54 ..... المسرح البلدي في الدار البيضاء قبل هدمه
- 55 ..... الشاعر على خشبة المسرح البلدي 1980
- 56 ..... مجموعة من المثقفين ورجال الأعمال في كواليس المسرح البلدي 1980
- ..... عمر أمير، الحاج عبد الله بن دريس، الرايسة الدمسيرية في
- 60 ..... استوديو تلفزة عين الشق 1979
- 62 ..... بطاقة الانخراط في فرقة تاكموت
- 63 ..... ملابس رقصة تاكموت
- 70 ..... شهادة مشاركة الثنائي احيا وأجماع في حفل فاتح غشت 1980
- 72 ..... احيا مع البرلمانيين خليهن والحاج علي قيوح ...

- احيا مع سفير المغرب في جنوب افريقيا والدكتور  
90 ..... عبد الكريم الخطيب
- احيا يستمع لتنويه سيدة أمريكية بحضور عبد الرحيم الصوري  
91 ..... وفاطمة تيحيت
- احيا والممثل المصري عادل إمام في القاهرة  
94 ..... احيا في ضريح صلاح الدين الأيوبي، دمشق، سوريا
- 95 ..... قصاصة من جريدة "العراق" في بغداد 1987
- 97 ..... رسالة السيد القنصل العام - حسين بناني - فرانكفورت 1991
- 98 ..... في مهرجان دولي بفرنسا
- 99 ..... شهادات تقدير
- 100 ..... احيا والجائزة التذكارية - كيبك - كندا
- 101 ..... احيا في برنامج إذاعي - كندا
- 101 ..... الحاج أحمد لبنوج
- 112 ..... الرايس عمر أوبلعيد، مجموعة أحواش تاليوين وخلفه أمير،  
ويودو ومستاوي
- 113 ..... الحسين أمير المتوفى سنة 2000 - رحمه الله - والد عمر أمير
- 116 ..... رفقة مريم أولسن في قرية كاكت
- 125 ..... لحسن الساخي في الاستوديو
- بطاقة معلومات أول شريط تلفزيوني خاص بالبرنامج الأمازيغي  
"تيفاوين" الممنوع اسمه سنة 1979
- 126 ..... ديكور أول سكيتش موسيقي أمازيغي في التلفزة المغربية 1979
- 128 ..... عمر أمير مع الفنان محمد رويشة في استوديو عين الشق
- 130 .....

نخبة من رجال المال والأعمال والسياسيين في الدار البيضاء

يتوسطهم السيد عبد الرحمان بوفتاس

- 74 ..... ومولاي مسعود أكوزال
- 76 ..... احيا مع السيد أندري أزولاي مستشار صاحب الجلالة  
التوقيع الخطي للسيد أحرسان على بطاقة الانخراط في
- 77 ..... حزب الحركة الشعبية
- 78 ..... احيا يصافح أحرسان
- الحاج لحسن صالح، رئيس جمعية إيدا اونيفيف للتنمية يقدم
- 79 ..... شهادة تقدير
- السادة ماء العينين عامل تارودانت ومحمد ساجد برماني وعمدة
- 80 ..... الدار البيضاء، الحاج اسطايب رجل أعمال
- عامل إقليم تارودانت عبد الفتاح لبيجوي يقدم احيا إلى
- 80 ..... صاحب الجلالة محمد السادس
- المرحوم محمد فويتح وعبد الوهاب الدكالي وبلعيد العكاف
- وعمر أمير يستمعون إلى إعجاب وزير الثقافة محمد بنعيسى
- 82 ..... بمجموعة الفنان احيا التي قدمنا أمامه عروضها الفنية
- 84 ..... السيد محمد بنعيسى، سفير المغرب في واشنطن يرحب بصديقه احيا
- 86 ..... تكليف بمهمة المشاركة في الأيام الثقافية المغربية بالصين
- 87 ..... احيا وأفراد مجموعته في صور الصين العظيم
- احيا مع وزير الشبيبة والرياضة ادريس المدغري في الطائرة
- 89 ..... نحو الولايات المتحدة الأمريكية
- وثيقة صادرة عن مدير الكتابة الخاصة لصاحب الجلالة
- 89 ..... الحسن الثاني رحمه الله

د. عمر أمير مع طاقم التلفزة في بحيرة اكلمام ازكزا في

133 ..... الأطلس المتوسط

134 ..... قصاصة من جريدة أدرار حل موقف من البرنامج التلفزيوني "كنوز"

143 ..... ورقة تظهر صعوبة قراءة مخطوطات الشاعر احيا

147 ..... الشاعر لحسن أجماع

## المصادر والمراجع

### المعاجم :

- شفيق، محمد : المعجم العربي الأمازيغي (سلسلة معاجم أكاديمية المملكة المغربية - النشر العربي الافريقي 1410 هـ، 1990 م).

Jordan, (A), Dictionnaire berbère - français Tachelhit, Rabat, 1934.

### مصادر شعر الشاعر :

- ذاكرة الشاعر

- ذاكرة الجمهور

- تسجيلات الحاج لبنوج

- تسجيلات محمد مستاوي

- تسجيلات مريم أولسن

- تسجيلات الساخ ديسك

- سلسلة تيفاوين التلفزيونية، 1979

- سلسلة الأصيل التلفزيونية

- سلسلة كنوز التلفزيونية

بحث إجازة الحبشي (مرقون)

المخطوطات : دفاتر وأوراق تضم ما يناهز 17.000 بيت مخطوط يمين الشاعر  
احيي

### مراجع مساعدة :

- أمير، عمر، رموز الشعر الأمازيغي وتأثرها بالإسلام، الطبعة الأولى، 2003، مطبعة  
مكتبة دار السلام- الرباط.

- أمرير، عمر، "الرحلات الأمازيغية - مصير قصائد الرزوق نموذجاً"، الرحلات المغربية الداخلية 1912-1951، ندوة عبد الله الجراري، الحلقة الرابعة، تنسيق مصطفى الجوهري، منشورات النادي الجراري، رقم 1-3، الطبعة الأولى، 2000، المطبعة: بني يزناسن، سلا، الطبعة الأولى، 2005.

- التازي، عبد الهادي، التاريخ الديلوماسي للمغرب من أقدم العصور إلى اليوم، المجلد الأول.

- الحسيني، مولاي الحسن، تراجم أعلام تارودانت المعاصرين، الناشر منتدى الأدب لمبدعي الجنوب، مطبعة النجاح، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1428 هـ، 2007 م.

- الجراري، عباس، من وحي التراث، مطبعة الأمنية، الرباط، ب.ت.

- مستاوي، محمد، أسايس، ديوان شعري أمازيغي معرب، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، الطبعة الأولى، 1988.

- السوسي، محمد المختار، خلال جزولة، المطبعة المهديّة، تطوان، ب.ت.

- عصيد، أحمد، خطاب الحكمة في الشعر الأمازيغي، تاسكلان تمازيغت: مدخل

للأدب الأمازيغي - أعمال الملتقى الأول للأدب الأمازيغي - الدار البيضاء 17 و18

ماي، منشورات الجمعية المغربية للبحث والتبادل الثقافي، مطبعة دار المعارف

الجديدة، الرباط.

- Basset (H), Le culte des grottes au Maroc, Carbonel, Alger, 1920, p. 68.

- Berque (J), Vérité et poésie sur les Seksawa, in Revue Africaine, Tome XCVII, 1er et 2e trimestre, Alger, 1953, p. 155.

- Borgé (J), Viasnoff (N), Archives du Maroc, Editions Michèle Trinckvel, 1995, p. 43.

- Justinard, Notes d'histoire et de la littérature berbères, in Hespéris, V. 5, 1925, p. 228.

- Roving Olsen (M), Chants de mariage de l'Atlas Marocain, thèse de doctorat en ethno-musicologie, vo. 2, Université Paris X, 1984, p. 1 : 19.

- Stumme (H), Sidi Hammu als Geograph (orientalische student th, Noeldek gewidmet, t 1, Gieszem, 1906.

# الفهرست

الإهداء

التمهيد

## الباب الأول :

### احيا : النشأة. الدار البيضاء. الرحلات

3	..... الفصل الأول : النشأة الفنية
3	..... المبحث الأول : ميلاد احيا
3	..... 1. أفايان : شاعرية مسقط الرأس
8	..... 2. الأم : رضاعة الشعر
13	..... 3. الوالد : منهل الموسيقى
16	..... 4. الأسرة : نواة الفن
17	..... 5. العم : محقق الأحلام
19	..... 6. احيا : ميلاد فنان
21	..... المبحث الثاني : مراحل النشأة الشعرية
21	..... 1. مرحلة الاحتكاك بالشعراء
23	..... 2. مرحلة الحفظ
25	..... 3. مرحلة التلقين

26	4. مرحلة التجريب
30	المبحث الثالث : مراحل طقوس العبور
30	1. سببها
31	2. الزيارة
32	3. الزمان والمكان
34	4. الرقود، ورموز الرؤيا
35	5. الفتح الشعري
39	الفصل الثاني : احيا في الدار البيضاء
39	المبحث الأول : الاستقرار في الدار البيضاء
39	1. القدوم الأول سنة 1955
41	2. تعاطي التجارة في حي «بوركون»
43	3. التفرغ للفن
44	4. واقع «أحواش» في البيضاء
45	5. الانضمام إلى «أحواش تيزنيت» في الحي المحمدي
52	6. الانتقال إلى «أحواش تامت - تمارر» في «حي الفرحة»
56	7. التصوير في استوديو تلفزة «عين الشق»
61	8. تأسيس جمعية فنية في «عين السبع»
67	المبحث الثاني : الطموح السياسي في الدار البيضاء
67	1. انبثاق الطموح
68	2. اعتقاله نقابيا
68	3. تطوعه للعمل الجمعي
71	4. مواكبه الإعلامية للأحداث
73	5. مفارقة انتخابية : في الدار البيضاء

77	6. ترشح احيا للانتخابات الجماعية
79	7. فوزه بالرئاسة
81	<b>الفصل الثالث : الرحلات عبر القارات</b>
81	المبحث الأول : سبب الرحلات، وتواريخ الجولات
81	1. سبب الرحلات
85	2. تواريخ الجولات
94	المبحث الثاني : الإشعاع، والتكريم
94	1. الإشعاع
98	2. التكريم
99	أ. شهادات تقديرية
100	ب. أوسمة شرفية
101	ت. جوائز تذكارية

## **الباب الثاني - شعرا حيا : المصادر والقضايا -**

105	<b>الفصل الأول : المصادر الشعرية</b>
105	المبحث الأول : الذاكرة
105	1. ذاكرة الشاعر
106	2. ذاكرة الجمهور
107	المبحث الثاني : التسجيلات صوتا وصورة
107	1. التسجيلات صوتا
107	أ. تسجيلات الحاج لبنوج
112	ب. تسجيلات محمد مستاوي

113	ت. تسجيلات مريم أولسن
117	ث. تسجيلات الساخ ديسك
125	2. البرامج التلفزيونية للمؤلف
125	1. سلسلة تيفاوين
128	2. سلسلة الأصيل
131	3. سلسلة كنوز
135	المبحث الثالث : المصادر المكتوبة
135	1. المرقونة : بحث إجازة الحبشي
137	2. المخطوط : بيمين الشاعر
145	الفصل الثاني : القضايا الشعرية
145	المبحث الأول : المحاورات مع أجماع
145	1. لحسن أجماع
148	2. استقطاب أجماع
149	3. نماذج شعر المحاورات
149	أ. «ايسوتار ن إيموريك» / دعائم الشعر
154	ب. «ايخف ن لوقيد» / رأس عود الثقاب
159	ت. «ايحلامين غ ستوديو» / الثعابين في الأستوديو
161	المبحث الثاني : العناية بالأمازيغية
162	أ. قصيدة «تيران تمازيغت»، الدار البيضاء 1990
163	ب. قصيدة «آزمز ن تمازيغت»، الدار البيضاء 1991
164	ت. قصيدة «توفريط ن تمازيغت»، الناظور 2006
169	المبحث الثالث : العناية بالرحلات

173	أ. قصيدة «أمودون باريز» / رحلة باريز
176	ب. قصيدة : «أمودون بغداد» / رحلة بغداد
178	ت. قصيدة : «أمودون موسكو» / رحلة موسكو
181	المبحث الرابع : تحيين الرموز العريقة
181	المعجم الرمزي العريق
183	1. تحيين معجم رموز كرة القدم
183	أ. سببه : انهزام المغرب أمام الجزائر سنة 1979
185	ب. نص الحوار الرمزي
187	ت. تأويل رموز الحوار
197	2. تحيين معجم رموز الجحيم
197	أ. سببه : المظاهرات الصاخبة في الدار البيضاء، 1981
198	ب. النص الرمزي
199	ت. تأويل رموزه
207	3. تحيين معجم رموز الصقر
207	أ. الإفلاس الضريبي
208	ب. النص الرمزي
209	ت. تأويل رموزه
217	الخاتمة
219	ملاحق النصوص الأمازيغية بـ "تيفيناغ"
243	دليل الصور والوثائق
247	المصادر والمراجع
249	الفهرست







## المؤلف عمر أمرير

إزداد عمر أمرير بقرية أكرض بجهة تارودانت.

1985 - حصل على دبلوم الدراسات العليا من جامعة محمد الخامس - الرباط - بدراسة "الشعر الأمازيغي المنسوب إلى سيدي حمو الطالب" من القرن الثامن عشر تحت إشراف الدكتور عباس الجراري.

1986 - التحق بكلية الآداب والعلوم الإنسانية - بنمسك - كأستاذ للأدب المغربي.

1986 - استمر العمل التلفزيوني بالسلسلة الجديدة المشهورة بعنوان "كنوز".  
1998 - نال درجة دكتوراه الدولة في الآداب من جامعة محمد الخامس بمناقشة أطروحة "رموز الشعر الأمازيغي وتأثرها بالإسلام"، تحت إشراف الدكتور عباس الجراري.  
2004 - مدير أبحاث في مركز الدراسات الأدبية والتعبير الفنية والإنتاج السمعي البصري، بالمعهد الملكي للثقافة الأمازيغية.

## صدر له :

- الشعر المغربي الأمازيغي - الدار البيضاء - 1975.
- أمالو، من الفنون الشعبية المغربية - الدار البيضاء - 1978.
- الشعر الأمازيغي المنسوب إلى سيدي حمو الطالب - الدار البيضاء - 1987.
- رموز الشعر الأمازيغي وتأثرها بالإسلام - الرباط - 2003.