# المسرح الأمازيغي
# في الجذور والممارسة

# ⵓⵔⵣⵣⵓ ⵓⵔⵓⵣⵖⵅ
# ⵖⵣⵙⵓⵇⵍ ⴰ ⵜⵔⵓⴽⵓⵜ

أشغال اليوم الدراسي حول المسرح الأمازيغي

16 أبريـــل 2008

# المسرح الأمازيغي
# في الجذور والممارسة

مركز الدراسات الفنية والتعابير الأدبية
والإنتاج السمعي البصري

# المسرح الأمازيغي
# في الجذور والممارسة

أشغال اليوم الدراسي حول المسرح الأمازيغي

16 أبريـــل 2008

منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية

مركز الدراسات الفنية والتعابير الأدبية والإنتاج السمعي البصري

سلسلة الندوات والمناظرات – رقم : 24

| | | |
|---|---|---|
| العنوان | : | المسرح الأمازيغي في الجذور والممارسة |
| التنسيق | : | ادريس أزضوض وفؤاد أزروال |
| الناشر | : | المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية |
| الإخراج التقني والمتابعة | : | مركز الترجمة والتوثيق والنشر والتواصل |
| تصميم الغلاف | : | وحدة النشر |
| الإيداع القانوني | : | 2010 MO 3169 |
| ردمك | : | 9954-28-070-6 |
| المطبعة | : | مطبعة المعارف الجديدة – الرباط 2011 |
| حقوق الطبع | : | محفوظة للمعهد الملكي للثقافة الأمازيغي |

# تقديم

إن الحركة المسرحية في الثقافة الأمازيغية الراهنة، على حداثة عمرها وقصور ممارستها على الهواية، استطاعت أن تفرض ذاتها وأن تحقق تواجدها داخل حقل الثقافة الوطنية بالمغرب. فقد خلقت لنفسها مهرجاناتها الخاصة وتظاهراتها ومحافلها المتميزة، وأنتجت فرقا وأعمالا عدة في مختلف أنحاء البلاد، وأصبحت مظهرا أساسيا في كل الاحتفالات والتظاهرات واللقاءات التي تهم قضايا الثقافة الأمازيغية. كما استطاعت أيضا، أن تحتل مكانة متقدمة في الممارسة المسرحية العامة بالبلاد وأن تساهم، وبفعالية متزايدة، في تنشيط جل المنافسات والمهرجانات الكبرى.

وقد شرعت هذه الحركة ترسخ معالم طريقها نحو التأسيس والتجدر باستجماع عناصرها الأساسية ومقوماتها المميزة، ورسم أولى خطواتها نحو خلق رموزها وأشكالها ومفرداتها الفنية والمعنوية، ونحو بناء أنساق ومحافل تلقيها والتفاعل معها، وبالتالي بدأت الرؤية العامة حول المسرح الامازيغي، بدورها، تأخذ أبعادا أوسع مما كانت عليه منذ انطلاقها، أي منذ حوالي خمس عشرة سنة، إذ أصبحت لها قضاياها وأسئلتها الخاصة، منها ما يرتبط بالممارسة والفعل المسرحي المنجزين في إطارها الحالي، ومنها ما يرتبط بالتراث الفرجوي الذي تتحاور وتتكامل معه .

ومما أثبته بعض الباحثين الأمازيغيين وبعض الدارسين لفن المسرح المنصفين معرفة الأمازيغ القدامى للمسرح وممارسته، وتحججوا لذلك بما يسمونه (الأشكال ما قبل مسرحية) أو (الظواهر التمثيلية) أو (المسرح الشعبي) أو غير ذلك من التسميات التي تشير إلى مختلف الأشكال الفرجوية الشعبية بالبلاد، وأكدوا أن سكان المغرب الأقدمين قد عرفوا المسرح وشاهدوه ومارسوه وأبدعوا فيه أثناء احتكاكاتهم الحضارية المباشرة مع الرومان والإغريق. وهذه الحقيقة تشهد عليها وتثبتها :

- أولا، البنايات المسرحية الضخمة المنتشرة على طول شمال إفريقيا.

- ثانيا، تلك الإشارات المدونة في كتب التاريخ القديمة عن مساهمة أدباء مغاربة في كتابة النصوص وتفوقهم في بعض المهرجانات المسرحية الكبرى.

– ثالثا، ولع بعض الملوك الأمازيغ القدامى بهذا الفن حد التأليف فيه وإدراجه ضمن البرامج التربوية والتعليمية.

ومن جهة أخرى اعتبر العديد من الباحثين الدارسين الأشكال الفرجوية الأمازيغية فنونا راقية ومعبرة، وليست مجرد أنماط أدائية بدائية، أو أشكال تعبيرية مجهضة أو قاصرة، أو أنواع إبداعية لم تتطور حتى نسميها بتسميات تتسرب منها معاني التبخيس والتنقيص والتحقير كـ (الملاهي) أو (المظاهر التمثيلية) أو (الفنون البدائية). بل حاولوا أن يثبتوا أن الفرجة الشعبية الأمازيغية فن قائم بذاته، أدى أدواره الاجتماعية والتاريخية والحضارية عبر العصور وما يزال، له أشكاله وعناصره ومميزاته الخاصة، وله تاريخه الخاص في تطوراته وتحولاته.

والمسرح الأمازيغي، في ممارسته الحالية، ولد مناضلا في إطار الحركة الثقافية الأمازيغية وفي أحضان جمعياتها، وولد متوقدا بحماس الشباب، وولد فقيرا في إمكانياته المادية والمعنوية.. وكان، في كل ذلك، قويا بجمهوره الذي كان يتجاوب معه انطلاقا من مبدأ الالتقاء الآني بلغته الأصلية التي تنقل إليه مباشرة وبحيوية من فوق الركح همومه ومتاعبه وانشغالاته اليومية، وتخاطبه بشكل واضح وجلي، كما أنه(أي الجمهور) يشاهد لغته تتحدى وتقاوم وهي تنصهر في قوالب فنية جديدة ومغايرة معلنة بذلك عن قدراتها وإمكانياتها في التعبير عبر الوسائط الفنية «الجديدة» و«العالمية».

وبالرغم من أن هذه التجربة قد أشرفت على أن تقفل العقد الثاني من عمرها، فإنها لا تزال على وجه العموم، كما كان في بداياتها: " شبابية"، وهاوية، ومناضلة. ونجاحها الملحوظ ، الذي يجسده الإقبال والقبول النسبيين لإنتاجاتها، فإنه ـ ولاشك ـ سيمهد الطريق للأعمال الإبداعية الدرامية الأمازيغية كلها كي تدخل مرحلة هامة وحاسمة من تاريخها .

إلا أنه من الضروري على المسرح الامازيغي الآن ـ لكي يبقى حيا ونشيطا ـ أن يتجاوز القالب أو الشكل الكوميدي الكلاسيكي والقصة البسيطة المتواضعة، وعليه أن يدخل مرحلة التفكير في التأصل والتجدر الواعيين عبر البحث الدرامي في القوالب والأشكال والمضامين... وعبر التفكير المتأني في العوامل السياقية والمحيطة بها التي يمكن استغلالها من أجل الانتقال بالتجربة إلى طور آخر .

ومن الضروري أيضا، أن تتضافر جهود المؤسسات والهيئات المعنية من أجل الاهتمام بالفنان المسرحي والمسرح الأمازيغيين معا، وأن تقدم لهما كل أشكال الدعم والمساعدات

الممكنة، لأن الأمر يتعلق بفن خطير كما يقال، فن له أكثر من علاقة مع مجالات الحياة الأخرى: التربية، اللغة، الأدب، الموسيقى، الرقص، الفرجة، الإعلام، التراث.

وتوخيا للموضوعية والصدق، يمكن أن نشير إلى المعطيات التالية:

– أولا، يجب الاعتراف أن التجربة المسرحية الأمازيغية لا تزال في مرحلة (التراكمات) وفي طور التشكل، إلا انه لا يجب الوقوف عند هذا الحد أوالاتكاء عليه لتبرير ما يشوب هذه التجربة من نواقص وشوائب، وإنما يجب البدء من التشخيص الدقيق لهذه الثغرات والنواقص والتعرف عليها والإقرار بها كخطوة أولى وجادة نحو ارتياد آفاق أخرى من العطاء والخلق.

– ثانيا، إن مضامين المسرحيات الأمازيغية ـ وحتى قوالبها أيضا ـ لازالت في مرحلتها الأولى، ولازالت تتوسل، في التواصل مع الجمهور وجذبه إلى صالة العروض، بالفكاهة المجانية المبتذلة والقصص البدوية والأشكال التمثيلية والمسرحية الساذجة والبسيطة. وليس في الأمر من غرابة مادمت التجربة في البداية، ومادمت تؤسس نفسها، شأنها في ذلك شان مشابهها لدى الشعوب الأخرى التي لم تعرف فن المسرح إلا مؤخرا.

– ثالثا، إن أي حديث عن المسرح الأمازيغي في الوقت الراهن هو فعل إيجابي سواء كان نقدا أو انتقادا أو انطباعا أو نقاشا... إنه فعل يدل على وجود هذا الفن في كل الأحوال. وعلى المشتغلين بالمسرح الأمازيغي والمهتمين به خلق الفرص المناسبة والكافية للتحاور وتبادل الآراء وقبول مضامينها وإثرائها وتنشيطها.

وعموما، إن تجربة المسرح الأمازيغي تجربة فتية استطاعت أن تخط لنفسها مساحة واسعة في خريطة الثقافة والفن الوطنيين، وأن تؤسس لنفسها تقاليدها وتجد لعروضها متفرجين ومتلقين. وهي تجربة واعدة بالامتداد في الزمان وفي الفن الأمازيغي، وبتعزيز العديد من مكونات الثقافة الامازيغية والوطنية.

وبمناسبة اليوم الوطني للمسرح برسم موسم 2008، واحتفاء بهذه المناسبة مع جل المسرحيين والفنانين المغاربة، نظم مركز الدراسات الفنية والتعابير الأدبية والإنتاج السمعي البصري بالمعهد الملكي للثقافة الأمازيغية يوما دراسيا تحت عنوان "المسرح الأمازيغي : في الممارسة والجذور"، ساهم فيه ثلة من الأساتذة المتخصصين والذين تعرفوا على منجز هذه التجربة من خلال متابعتهم المباشرة للأعمال المشاركة والمعروضة في إطار المنافسات واللقاءات الوطنية.

وقد حاول الأساتذة المشاركون في هذا اليوم الدراسي الإجابة على بعض أسئلة هذا المسرح الفتي والتطرق بالدراسة والتحليل لبعض قضاياه الأساسية، فتناولت الأستاذة نوال بنبراهيم موضوع "المسرح الأمازيغي بين الكائن والممكن"، وتطرق الأستاذ بوحسين مسعود لإشكالية "سؤال الهوية في المسرح الأمازيغي"، بينما عالج الأستاذ سالم اكويندي بإسهاب وتعمق قضية "التراث الأمازيغي والفرجة المسرحية ".

وإن نشر هذه المساهمات أو المداخلات ضمن مؤلف خاص، فمن أجل تعميم الفائدة العلمية والمعرفية التي يمكن أن تحملها (هذه المساهمات) إلى كل المهتمين والفاعلين في مجال الثقافة الأمازيغية، لاسيما ما يخص منها فني المسرح والفرجة، ولكونها يمكن أن تشكل مرجعا أساسيا وأوليا للبحوث والدراسات في مختلف مجالات الفنون الأمازيغية.

فؤاد أزروال

# المسرح الأمازيغي وسؤال الهوية
# من مكتسبات التأسيس إلى أفق الفاعلية الفنية

ذ. مسعود بوحسين
المعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي

**"من غير المجدي البحث المضني عما نحن ومن الأنسب أن نكون فاعلين، لأنه من خلال أعمالنا نعرف من نحن بشكل دقيق".**

(تودور فيانو : فلسفة الثقافة ونظرية القيم)

**"نحن على يقين أن الغايات والقيم والممارسات التي قام عليها نمط الإنتاج الجماعاتي الأمازيغي هي من صلب الحداثة وأن إعادة توظيفها وتفعيلها سيساعد على تأسيس ذلك المجتمع الذي نصبوا إليه".**

( أحمد بوكوس : الأمازيغية والسياسة اللغوية والثقافية بالمغرب)

لاشك أن العديد من المتتبعين للمسرح الأمازيغي والغيورين على هذه التجربة المهمة التي من شأنها أن تغني ثقافتنا الوطنية عموما – والمسرحية منها على وجه الخصوص – يتساءلون كلما تعلق الأمر بهذه التجربة عن:

– ما الذي تعنيه صفة (الأمازيغي)؟

– و بمعنى آخر، ما الذي يجعل هذه التجربة الفنية متميزة عن غيرها من التجارب المندرجة في إطار المسرح المغربي بشكل عام ؟

– وما الذي يميزها حتى داخل الثقافة الأمازيغية الحديثة عن غيرها من القيم التي تشكل لحمة خطاب أمازيغي موحد تتقاسم خطاباته الفكرية والسياسية والفنية هما واحدا ومشتركا، هو تثبيت وعي الذات والآخر بمدى الأهمية القصوى التي شكلتها،

وستشكلها، الثقافة الأمازيغية كمكون أساسي من مكونات الهوية الثقافية المغربية المتعددة الأبعاد ؟

ولا يتوقف الإشكال هنا عند هذا الحد، إذا ما أردنا التوغل في عمق مفارقات الهوية الجمالية بشكل عام، والمسرحية منها على الخصوص، إذ نتساءل :

- ما الذي يجعل هذا المسرح فرنسيا والآخر إنجليزيا والثالث ألمانيا؟

- هل يتعلق الأمر باللغة باعتبارها المادة الأساسية للكتابة الدراماتورجية وللإلقاء الركحي؟

- أم هل يتعلق الأمر بالانتماء الإثني؟

- أم أن الأمر يتعلق بهموم وقضايا الإنسان الأمازيغي بصفة عامة؟

هذه بعض الأسئلة التي يطرحها التفكير في خصوصية المسرح، وهي أسئلة لا يمكن في الواقع فصلها عن أية تجربة مسرحية، إذا ما تم التفكير فيها كخصوصية أو كهوية جمالية.

ويصير الإشكال أكثر تعقدا وتداخلا مع التجارب الناشئة. فحتى المسرح المغربي الناطق بالعربية نفسه، لم يسلم من هذا الإشكال من خلال وعيه بضرورة التميز عن الآخر (المسرح الغربي)؛ بل قد ظل يتخبط فيه لما يقارب القرن نتيجة عدم التحكم الواعي في مطيات المفارقة التي يطرحها سؤال الهوية نظريا وتأثيره الواعي أو غير الواعي على الإبداع الفني كممارسة. الشيء الذي يتطلب ضبط علاقته مع الشق الأيديولوجي والسياسي في تصريف علاقة الأنا بالآخر جماليا.

وإنه لمن البديهي القول أن استحضار هذا الإشكال بخصوص فن المسرح في مقاربة أكثر شمولية يثير أكثر من سؤال:

**أولا**، لطبيعة المسرح المنفلتة باعتباره فنا عابرا يقوم على المحو والتجديد المستمرين والمضطردين، مما يصعب رصد أهميته في ثقافة مسرحية لم تصل بعد إلى مرحلة المسارح القارة، ولا تحتفي بالتدوين والتوثيق.

**ثانيا**، لكونه (المسرح) لم يتبوأ بعد في السياق المغربي المكانة التي يجب أن يحظى بها داخل المنظومة الثقافية بمعناها الشامل؛ الشيء الذي يجعله عرضة لتجاذب العديد من العوامل الخارج فنية، كما سوف نرى لاحقا.

هذه المقاربة تدور في فلك هذا الإشكال، علاقة المسرح بمفهوم الهوية. وهو إشكال نعتبره بنيويا بالنسبة للمسرح المغربي عموما، وقد يتضح بالنسبة لمتتبع المسرح الأمازيغي أنه بدوره، بعد التراكم المهم الذي حققه في ظرف وجيز، أصبح يخضع لنفس الميكانيزمات المفروضة بقوة الواقع، وإن كانت له قضايا خاصة. ورغما عن كونه يتمتع بإمكانيات بناء على أسس مغايرة بفعل توفره على السند الحقيقي للمسرح : جمهور أمازيغي تواق لمشاهدته وتتبعه.

ويمكن أن نتساءل:

- ما هي مكتسبات المسرح الأمازيغي ؟
- وكيف استطاع أن يصرف خطاب الهوية ؟
- وما هي الإطارات النظرية التي يقترحها لهذا المفهوم في مجال الإبداع المسرحي الأمازيغي الحديث ؟

## 1 - المسرح الأمازيغي : بواعث النشأة وملامح التعدد

### 1-1- البحث عن الذات

في معرض حديثه عن الثابت والمتغير في الثقافة الأمازيغية، يركز الأستاذ أحمد بوكوس على أن الثقافة الأمازيغية اتخذت منعطفا رئيسيا من خلال تفكك بنية المجتمع القروي الأمازيغي، "إذ أن الاقتصاد القروي قد تحطمت بنياته تحت وطأة النمط الاقتصادي النقدي المعتمد أساسا على تمركز الرأسمال وعلى وثيرة بلترة قوى العمل وتمركز الملكية العقارية. ثم أن المجتمع القروي المبلتر جزئيا والمهمش جزئيا قد أصابه التفكك نتيجة لهذه الوضعية الاقتصادية"[1]، الشيء الذي دفع العديد من ساكني القرى الذين كانوا يحتفظون بهذه الثقافة يهاجرون إلى المدن من أجل التلاؤم مع الوضع

(1) - أحمد بوكوس (2003)، الأمازيغية والسياسة اللغوية والثقافية بالمغرب، منشورات مركز طارق بن زياد، الرباط، ص. 83.

الاجتماعي الجديد الناتج عن غلبة النموذج الاقتصادي الرأسمالي المتمركز في الحواضر الكبرى. وكحصيلة لذلك، يضيف الأستاذ أحمد بوكوس :"يتضح من خلال تحليل وضع الثقافة الأمازيغية أنها منخرطة في سيرورة تحول جذري يطال بنياتها ووظائفها. فالثقافة المعبر عنها بالأمازيغية يجب النظر إليها بالخصوص على أنها ثقافة الفلاحين الفقراء، بذلك فهي ثقافة تعكس من حيث البنية الفوقية الظروف المادية لوجودها. أما في المدينة، فهي ثقافة تمارس من طرف البعض باعتبارها مجرد حنين إلى مسقط الرأس، ومن طرف البعض الآخر بمثابة وسيلة لإعادة امتلاك هويتهم المهددة بالذوبان. وتكمن أهمية هذه الظاهرة الجديدة في كونها تؤسس للثقافة الأمازيغية العصرية كنتاج لبروز وعي أمازيغي حداثي [2].

ولا شك أن المتتبع للحركة المسرحية الأمازيغية، لابد وأن يلاحظ أنها مرتبطة إلى حد بعيد بالمستويات التي حددها الأستاذ أحمد بوكوس والمتمثلة أساسا في آثار برزت تاريخيا نتيجة تنامي الخطاب الحداثي الأمازيغي. بل وأنها تكاد تقتسم العديد من الخلفيات الفكرية والأيديولوجية المرتبطة بهذا الخطاب، وإن جاءت متأخرة نسبيا عنه، لأنها في الواقع تعد أحد مكتسباته؛ إذ من المعروف أن الحركة الهوياتية الأمازيغية قد بدأت في منتصف الستينات كحركة ثقافية تروم الدفاع عن الموروث الثقافي الأمازيغي وحمايته من الاندثار، قبل أن تعرف هذه الأفكار انعطافا بدأت معه تتخذ صبغة سياسية أيديولوجية مطلبية تروم إقناع الدولة والنخب بضرورة الاعتراف بكون اللغة والثقافة الأمازيغيتين مكونين أساسيين للهوية الثقافية المغربية، مما استدعي ترجمة هذا الاعتراف مؤسساتيا من خلال الاهتمام بهما لا فقط كتراث، بل كمناخ للإبداع ولابتكار قيم جديدة؛ وذلك بالانتقال من نسق الفنون الشعبية الأمازيغية إلى نسق الإبداع الحديث في مجال الفنون بصفة عامة.

وقد كانت الموسيقى ـ مع الغناء ـ أسبق الفنون الأمازيغية إلى فرض ذاتها، نظرا لكونها تتوفر على تقاليد وتراكمات مهمة في مجال التراث الشعبي الأمازيغي. أما المسرح الحديث، فباستثناء بعض المحاولات المتفرقة والموسمية وبعض المحاولات الرائدة المرتبطة بفن التمثيل أو المسرحية المكتوبة (كالمسرحية الرائدة أوسان صميدنين (الأيام الباردة) للصافي مومن علي)، فالمسرح، كممارسة ركحية منظمة، لم يبدأ بشكل ملحوظ

(2) – نفس المرجع، ص 90.

ومكثف ومنظم إلا مع بداية عقد التسعينات من القرن الماضي[3]، وهي مرحلة تزامنت مع تنامي النزعة المطلبية للحركة الهوياتية الأمازيغية[4].

ومن ملامح الارتباط بين المسرح الأمازيغي الحديث والحركة الهوياتية الأمازيغية ما يتجلى أيضا، في تميزه أسلوبيا باعتماد خلفية الهوية في مقارباته الفنية عن طريق "مسرحة" ملامح هذه الهوية بتوظيف الأساطير والخرافات والتاريخ والصور المشهدية المستمدة من الأيقونات البصرية المتوارثة، رغبة في إكساب المزيد من الشرعية للخطاب المطلبي الأمازيغي، أو من أجل اتخاذ المسرح كأداة للتواصل الشعبي وتوطيد الشعور بالانتماء في الأوساط الشعبية الأمازيغية التي لم تكن منخرطة بشكل مباشر ومنظم في هذا الجدل الثقافي والسياسي، خصوصا في فترة لم تكن فيها الثقافة الأمازيغية تحظى بالاهتمام الإعلامي، وفي وقت لم تكن فيه الجمعيات الثقافية

(3) – قبل بدايات التسعينيات كانت هناك محاولات متفرقة وجنينية تتدرج في إطار الفن التمثيلي بصفة عامة، كما هو الشأن بالنسبة للمسرح الإذاعي الذي كانت تبثه الإذاعة الوطنية – قسم تاشلحيت، إلى حدود أواخر الثمانينات من القرن الماضي، إضافة إلى التمثيليات المسجلة على الشرائط الصوتية، كأعمال كل من "المرحوم فارس باقشيش" و"العربي الهداج" و"تيفاوين" و"كيلو". أما في منطقة الريف فيرى د. جميل الحمداوي، وهو أحد النقاد النشطين والمتتبعين المدوامين للمسرح الأمازيغي عموما ، والريفي منه على الخصوص، من خلال كتاباته في العديد من المواقع الإلكترونية، أن بعد الأشكال الفطرية أو مرحلة الظواهر الموروثة جاءت "مرحلة التبلور والانبثاق" مع مجموعة من المسرحيات الأمازيغية البسيطة التي ظهرت في أواخر السبعينيات كمسرحية (إيهواد أوكامباوي أذي يكسي ياسابورتي ( قدم البدوي إلى المدينة للحصول على جواز السفر )، والمسرحية التي تم إخراجها جماعيا من قبل فاروق أزنابط ورشيد العبدي وعبد الكريم بوتكيوت وفخر الدين العمراني وآخرين وهي مسرحية (إيرحاكد أميث ناغ /وصل ابننا). ويرجع الناقد المذكور أن يكون هذا "أول عرض مسرحي في ذاكرة المسرح الأمازيغي ، وقد تم تشخيصه في سنة 1978 م. وعرضت المسرحية في سينما مبروكة بميضار كما عرضت في جبل العروي .وتتحدث هذه التمثيلية عن الصراع المحموم بين المغرب والجزائر حول الصحراء المغربية، وتسرد تجربة الإبن الذي عاد من الصحراء إلى أحضان أسرته وأهله. "كما يرى نفس الكاتب أن مرحلة الاستواء الفني لم تكتمل حتى نهاية الثمانينات وبداية التسعينات"، وفي هذه المرحلة سيعرف المسرح الأمازيغي مقوماته التجنيسية، وسينتعش فنيا ووجوديا وسيستوي على رجليه بعد مخاض جنيني. وقد تجسد هذا الاستواء في الثمانينيات وبداية التسعينيات خاصة مع المخرج فؤاد أزروال الذي ألف وأخرج الكثير من المسرحيات الكوميدية والاجتماعية تأليفا واقتباسا وتمزيغا وإخراجا وتمثيلا مثل : أذوزوغ ذي ثيوث (أبحث في الضباب) بالاشتراك مع المخرج بوتكيوت عبد الكريم، وأغنيج إذورار(أغنية الجبال)، وأغيور إينو إيعيزان (حماري العزيز) نقلا عن توفيق الحكيم، وأمزروض (الفقير)، وبوسحاسح (الكذاب) باشتراك مع المخرج بوتكيوت عبد الكريم، وسي أسنوس (السيد الجحش)، وعلال ذ كليمان (علال في ألمانيا)، ولمفتش إيرحاكد (لقد وصل المفتش) نقلا عن الكاتب الروسي كوكول، ويما عيشة ( أمي عائشة) ..."، وبناء على إفادة الدكتور الحمدواي، وإذا أخذنا بعين الاعتبار ظهور العديد من الفرق الأخرى التي قدمت أعمالها بتشلحيت بكل من الرباط والدار البيضاء وأكادير... فان البداية الفعلية للمسرح الأمازيغي، كما وكيفا، تجلت أساسا في بداية التسعينات. وقد كانت مسرحية "أوسان صمدنين " من أولى المسرحيات التي سعت إلى معانقة الاحتراف المسرحي سنة 1994 بالنسبة للمسرح الناطق بتاشلحيت، وهي من تأليف الصافي مومن علي وإخراج عبد الله اوزاد.

(4) – أنظر. لحسين وعزي (2004)، "دور الحركة الهوياتية الأمازيغية في الحفاظ على التراث الأمازيغي والنهوض به"، ضمن كتاب "التراث والمتاحف بالمغرب"، سلسلة الندوات والمناظرات، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، الرباط، ص41.

الأمازيغية تحظى بهامش واسع للتحرك. والدليل على ذلك، أن العديد من الأعمال المسرحية، منذ العشرية الأخيرة من القرن الماضي وفي غياب أي دعم مادي، كانت محتضنة من قبل العديد من الجمعيات الثقافية الأمازيغية التي تتبنى قضية الدفاع عن الهوية الثقافية للأمازيغ المغاربة بشكل عام، كجمعية البحث والتبادل الثقافي التي كانت وراء تأسيس العديد من الفرق المسرحية بالرباط، إضافة إلى العديد من الجمعيات بالدار البيضاء وأكادير والناضور...

وقد تجلى هذا التعمق التدريجي للمسرح الأمازيغي في الأوساط الشعبية من خلال مخاطبة الفئات الشعبية من الطبقات الفقيرة، ونسبيا المتوسطة، واتخاذها كقاعدة أساسية لجمهوره، وهي التي لازال يربطها الحنين بالأصول البدوية/الشعبية لهذه الثقافة، أو بمجموع القيم الجمالية الحديثة التي رسختها الأغنية الأمازيغية كعنصر ربط بين الماضي والحاضر، زيادة على اعتماده على تراكمات المسرح المغربي الناطق بالعربية، باعتبار تركيبة جمهوره، تتبني أساسا على مخاطبة هذه الفئة.

غير أنه إذا ما لاحظنا تزامن ظهور المسرح الأمازيغي الحديث مع الأزمة التي عرفها المسرح الاحترافي المغربي الناطق بالعربية لا بد وأن نقف عند نقطة أساسية، هي كونه استطاع أن يستعيد بعضا من جمهوره (جمهور المسرح المغربي عموما) ذي الأصول الأمازيغية، وأن يضيف جمهورا جديدا اكتشف سحر المسرح لأول مرة، وذلك بفعل حنينه إلى ثقافة كانت شبه مقصية في المجال الحضري، الشيء الذي استدعى تنامي الوعي بأهميتها، وإمكانية إعلان هذا الشعور وتجاوز العائق النفسي الذي كان يفرضه الوعي المرسخ بأن العربية هي المجال اللغوي الأساسي للتعبير داخل عرفنا المسرحي الوطني.

أما الدور الذي لعبته الأغنية – رغما عن كونها سببا غير مباشر في ترسيخ هذه التجربة – فقد كان قويا باعتباره العنصر المهيء والمكون لجمهور مستعد لتلقي نمط آخر من الإنتاج الفني، خصوصا من قبل الفئات التي لم يسبق لها مشاهدة هذا الفن في قاعات المسرح[5].

(5) – أفادنا العديد من الفنانين الممارسين أن العديد من عروضهم تعرف حضور مواطنين لم يسبق لهم مشاهدة أي عرض مسرحي حي، وبسبب علاقتهم المستمرة واليومية مع الأغنية الأمازيغية، وأيضا لمعايشتهم لعروض موسيقية حية تقليدية أو عصرية، يعتقدون أثناء إخبارهم بعرض مسرحي أن الأمر يتعلق بعرض موسيقي، لكنهم عندما يكتشفون أن الأمر يتعلق بعرض مسرحي يتحمسون لحضوره من أجل اكتساب تجربة جديدة من نوع آخر داخل تجربة الحضور الفرجوي ذاته. ونلاحظ هنا الأهمية التي لعبتها الفرجة الأمازيغية عموما، والموسيقية خصوصا، في تمهيد الطريق للمسرح كتجربة جمالية واجتماعية من نوع خاص. كما نلاحظ مدى أهمية الخدمة التي قد يقدمها المسرح الأمازيغي للحركة المسرحية المغربية عموما، إذا ما نظر إليها من زاوية اجتماعية – فنية شمولية تقوم على استعادة جمهور افتقده المسرح المغربي بالتدريج، بل ولمحدودية جمهوره أصلا.

وقد كان لكل من ظهور الدعم المسرحي سنة 1998 وبروز تجربة فيلم الفيديو الأمازيغي وإحداث المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية ـ لاحقا ـ، أثر ايجابي في خلق جو من الحماس لدى المهتمين بهذه التجربة الفتية. وذلك أن تجربة الدعم ساهمت في جرها إلى معترك المنافسة الاحترافية والشبه احترافية مع مشاريع العروض المغربية الناطقة بالعربية، وذلك من خلال بلورة تصورات مشهدية دخلت سلسلة من التطور المضطرد، حيث انه في البداية لم تكن تحظى المشاريع الأمازيغية – التي كانت قليلة أصلا – إلا بحصة يسيرة من غلاف الدعم المخصص للإنجاز، وغالبا ما تتجاوزها بقليل في مجال دعم ترويج العروض المعدة إنتاجا على نفقة الفرق. كما ساهمت هذه التجربة في دخول العديد من المخرجين المتمرسين من ذوي الأصول الأمازيغية وغيرالأمازيغية إلى ممارسة المسرح الأمازيغي والإبداع في إطاره.

وقد ساهم فن الفيديو بدوره في خلق جو من الحماس لدى العديد من المسرحيين الموهوبين الأمازيغ، خصوصا الممثلين الذين بدأت تظهر ملامح احترافية فنهم بفعل الطلب الذي كان متزايدا قبل أن يحطمه تصاعد ظاهرة القرصنة. غير أنه استمر في اتجاه آخر : الإنتاج التلفزيوني، الذي بدأ يعرف بدوره نموا مطردا سواء من خلال الأفلام التلفزيونية أو من خلال المسرحيات المتلفزة، وإن كان العديد من المثقفين والفنانين الأمازيغ غير مرتاحين للعدد الضئيل الذي تبرمجه القناتين الوطنيتين. ويعبر هذا، بالتالي، عن الحاجة إلى قناة أمازيغية متخصصة من شأنها أن تسد هذا النقص.

أما العامل الثالث، فقد تمثل في الدعم المادي والمعنوي الذي يوفره المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية الذي يتخذ من تطوير الفنون الأمازيغية أحد أهدافه منذ تأسيسه سنة 2001.

من خلال كل ما سبق ذكره، يمكننا أن نرسم خطاطة تطور فيها المسرح الأمازيغي على مستوين : مستوى مؤسساتي يرتبط بشروط الإعلان عن الوجود وبالإنتاج وتوزيع العرض والذي بدأ من محاولات محدودة، أو كتجارب يغلب عليها طابع الهواية بكل ما تحمله هذه الكلمة من معاني "النضالية"، سواء في إطار فرق مندمجة ومدعمة ماديا ومعنويا من قبل جمعيات تهتم بالقضية الأمازيغية بشكل عام، إلى مرحلة تأسيس مضطرد لفرق تحاول أن تبحث لنفسها عن موطئ قدم من خلال الرهان على دعم المؤسسات التي أنشأتها الدولة المغربية لهذا الغرض، سواء في إطار دعم المسرح المغربي بصفة عامة أو المسرح الأمازيغي كجزء من الثقافة الأمازيغية بشكل خاص؛ زيادة على روافد خارج مسرحية

تتمثل أساسا في "الفيديو" و"التلفزيون". وقد أعلنت هذه المرحلة عن ذاتها في العقد الأخير من القرن الماضي .

أما المستوى الثاني فيتمثل في طبيعة هذا الإبداع في حد ذاته، والذي استمد أصوله من خطاب الهوية كأساس، لتتفرع عنه العديد من التلوينات الإبداعية بالشكل الذي سنبينه فيما سيأتي.

**1- 2 - المسرح الأمازيغي : ملامح التعدد**

رغم نقط الاختلاف الكثيرة بين العديد من الفرق التي تحاول ملامسة الاحترافية، فإن نقط الالتقاء بينها تبقى ملحوظة، سواء من حيث القيمة الفنية أو من حيث التوجهات الجمالية، زيادة على كون العديد من الفرق لا تتبنى خيارا جماليا واحدا، بل تغيره حسب المواسم ووفقا لطبيعة الكتابة الدرامية التي تبنى عليها العروض الأمازيغية المختلفة. ولذلك نرى أنه من باب التعسف البحث عن تيارات واتجاهات، بل بالأحرى عن حساسيات قد تتميز بها هذه المنطقة عن غيرها، أو هذا المؤلف أو المخرج عن غيره، والتي تجد جذورها في مرجعيات تراثية أو تاريخية من جهة، أو بفعل تأثير بعض التقنيات التي حملها بعض المخرجين من بعض المدارس الأوروبية (كمحمد خوميس بأكادير، وشعيب المسعودي بمنطقة الريف)، أو ببعض التقنيات الموروثة عن المسرح المغربي الناطق بالعربية (مسرح الهواة السبعيني، أو المسرح التجاري).

ولذلك يمكن الحديث عن مسرح شعبي ينحو نحو العمق أحيانا، وأحيانا أخرى نحو التبسيط، خصوصا في محور الرباط والدار البيضاء، وعن حساسية عاطفية رومانسية /تاريخية مفعمة بالشجى والبطولة والنفس التراجيدي، مستوحاة من الروح الشعرية الأمازيغية التي تتم من خلالها مقاربة القضية الأمازيغية رمزيا بواسطة إعادة قراءة التاريخ والأساطير.. وهي حساسيـة – رغم تواجدها في فضاء تشلحيت – تتركز بشكل أقوى في منطقة الريف.

كما يمكننا أيضا، تبين مسرح ينحو نحو السردية والبوح المباشر تحت تأثير النموذج المسرحي المغربي السبعيني، ويتجلى هذا على الخصوص في المسرحيات المندرجة في سياق الهواية.

كما يمكننا ملاحظة حساسية ترتبط بمسرح يعتمد الجسد وتشذير الصور الركحية في منطقة الريف خصوصا، ومسرح آخر ينحو نحو الكونية بالاعتماد على مقاربة درامية

تعتمد المواقف، كتجربة "في انتظار غودو" لمصطفى حومير، و"أركاز إزنزان تافوكت" لكريم الفحل الشرقاوي بلهجة تمازيغت.

غير أنه بالرغم من هذه الاختلافات الطفيفة، فهذه الحساسيات جميعها تتفق على استخدام حبكات قادرة على جمع أكبر عدد من القضايا والصور والأيقونات التي تعتمد فكرة الهوية وخطابها كخلفية أساسية؛ سواء باعتماد المرجعية البدوية لهذه الثقافة، أو بمحاولة استحضار رموزها الثقافية والتاريخية، أو قراءة الواقع الاجتماعي الحالي من منظورها؛ الشيء الذي يجعل الركح الأمازيغي، بل وفي العمل الواحد أحيانا، مجالا لتجميع العديد من الصور والخطابات الغير المتجانسة جماليا، والتي تحمل مرجعية تكاد تكون موحدة وتتمحور حول سؤال الهوية.

إن تعدد الصور الركحية التي يقترحها المسرح الأمازيغي والتي راكم من خلالها عددا لا يستهان به من التجارب، تمثل في نظرنا إجابات للعديد من الأسئلة السالفة الذكر. كما أن العديد منها ينخرط في نفس الوضع الذي وصفه الأستاذ أحمد بوكوس سابقا، ومنها يكتسب صفة الأمازيغية كانتماء لثقافة ذات خصوصيات محددة، تعيش وضعا من الاستلاب اللغوي وتحاول أن تستعيد الفوارق، ولذلك كانت اللغة من عناصر الهوية التي تعتبر القاسم المشترك والخلفية المتحكمة في جل الأعمال، وهي - بصفة عامة - تتجاوز، على الأقل، نظريا مفهوم الهوية الجمالية بالمعنى الإثني للكلمة، الذي يصبح هنا جزءا منها. بمعنى أنها قابلة لاحتواء خطابات محلية وأخرى كونية، وإن كانت هذه الأخيرة لا تتم في الواقع إلا من خلال الأولى... كل هذا يقودنا إلى أن المناخات الجمالية التي يدور فيها المسرح الأمازيغي هي على العموم:

- مجال اللغة التي تكتسي طابعا جماليا في حد ذاته من خلال التنقيب في الأبعاد الأدبية للغة الأمازيغية، ومن خلال التنقيب في التعابير والتراكيب والصور اللغوية التي تلاشت بفعل الإهمال الذي عانته هذه اللغة، وأيضا بسبب النسيان النسبي للعديد من الفنانين للغتهم الأم[6]؛ وهي القاسم المشترك الأكثر عمومية بين جل الإبداعات.

(6) - تجدر الإشارة إلى أن العديد من النصوص المسرحية تتم إعادة مراجعتها لغويا قبل أو أثناء التدريب من أجل تعديل لغتها، من قبل أعضاء أو أشخاص خارج الفرقة ممن يتقنون اللغة ويحتفظون ببعض الكلمات والتعابير القليلة التداول، والتي تفيد في ضبط التعبير. الشيء الذي يبين مدى أهمية المسرح، والدراما بشكل عام، في إحياء العديد من المفردات، بل وخلق العديد من التعابير الجديدة وإشاعتها بين الجمهور. وتتجلى أهمية هذا العامل أيضا في الديناميكية التي يخلقها داخل القاعة، إذ أن العديد من المتفرجين يتبادلون شروحات بعض الكلمات المنسية أو القليلة التداول .

وتكتسي اللغة، كخطاب منطوق، طابعا جماليا خارج سيطرة الخطاب المباشر، فتكتسي الطابع السردي الشاعري حينا، والنثري حينا آخر. ويتجلى كل هذا في توظيف صور شعرية سامية، أو توظيف الطرائف والحكم والاستطرادات والحوارات الجانبية التي يستشعر منها إثارة الاهتمام بالجوانب البلاغية المتوارثة.

– الكوميديا، والتي تبرز من خلال التركيز ـ بالدرجة الأولى ـ على المواقف الكوميدية باعتبارها أكثر تلاؤما مع ثقافة وتجربة الشريحة الواسعة للجمهور الأمازيغي.

– الشجى والنفس الشاعري الذي قد يتقاطع مع الكوميديا أو يسيطر كليا على مناخ المسرحية، خصوصا إذا ما تمت مقاربة الموضوع جماليا من زاوية وجودية يغلب عليها التساؤل والشجن المرتبط بسؤال الهوية والبحث عن الذات .

كل هذه العناصر تجعل الحبكة الدرامية في العديد من المسرحيات الأمازيغية لا تربط بين عناصرها إلا علاقة خفيفة في الغالب، وهي تجعلها قادرة على احتواء أكبر عدد من العناصر التي تفرضها المرحلة (التواصل مع الجمهور لغة وأسلوبا دراميا؛ وتثبيت الخصوصية من حيث المراهنة على تعابير بصرية وسمعية مرتبطة بخطاب الهوية). ولذلك فهي تجعل من الفضاء الركحي مجالا لالتقاء أكثر من عنصر، ومجالا لإدراك يعتمد التراكم أكثر من وحدة الأسلوب .

وبما أننا، لحد الآن، ما نزال بعيدين عن تحليل الإشكال الذي طرحناه في بداية هذه الدراسة، فسنكتفي ـ في البداية ـ بسرد هذه الحساسيات بشيء من التفصيل، والتي نعتبرها حساسيات يتلاقى فيها الجمالي بالأيديولوجي، كما أنها في نفس الوقت، ليست حساسيات منفصلة عن بعضها البعض، إذ يمكن أن تتجاور في العمل الفني الواحد، أو لدى الفنان الواحد، أو عند الفرقة الواحدة.

**أ – المسرح الشعبي**

وهي حساسية تحاول استثمار الحنين إلى الثقافة الأمازيغية في أصولها البدوية أو امتداداتها في الحواضر وهي هنا – باستثناء اللغة والمرجعيات الثقافية الإقليمية – تتقاسم نفس التصور على وجه التقريب مع ما يصطلح عليه في التجربة المسرحية الناطقة بالعربية بالمسرح الاجتماعي، سوى أنها قد تخرج عن إطاره لمعانقة مجال أوسع، هو المسرح الشعبي عموما.

وتتمركز هذه الحساسية على الخصوص في محور الرباط والدارالبيضاء، وتشمل بعض التجارب بأكادير، لكون هذه المراكز – خصوصا الرباط والدار البيضاء – هي من معاقل هذه الحساسية التي تغذيها السوق الاحترافية المغربية وما راكمته من تقاليد بخصوص مسرح يراهن على الجمهور.

أما مدينة أكادير، فتشهد – بدورها في السنوات الأخيرة – نموا مطردا في هذا الاتجاه.

وتعتبر فرقة الأنامل الساحرة بالرباط، واحدة من الفرق التي راهنت على مسرح يحاول مقاربة المشاكل الاجتماعية في أعمال كـ : **امدوكال** (موسم 1999/1998)؛ **أغزال أنفال** (موسم 2001/2000)؛ **ما نتريت أباقشيش** عن كاركو غولدوني (موسم 2002/2001) ؛ **أنبكي ن ربي** عن غوغول (موسم 2003/2002) وغيرها .

وقد بقيت هذه الفرقة وفية لهذه الحساسية ذات الطابع الاجتماعي المبني على استعادة العديد من وسائل المسرح "التجاري" مع اتخاذ فضاء البادية أو امتداداته الحضرية مجالا تستقي منه روح أعمالها التي تنحو نحو البساطة والكوميديا والميلودراما، بحسب ما تقتضيه المواقف، حتى ولو كانت مقتبسة عن أعمال عالمية .

وتقوم الوسائل الكوميدية في العديد من أعمال هذه الفرقة بالأساس على استثمار الشخصيات الداهية كمحرك للكوميديا وكآلية من آليات فضح الواقع الاجتماعي، من خلال تحويل الدهاء إلى ميكانيزمات دراماتورجية لقلب الأوضاع الدرامية من وضع بدئي تتحكم فيه غطرسة الحاكم الذي غالبا ما يجسد في شخصيات كأمغار (الشيخ) إلى وضع آخر ينتصر فيه دهاء المغلوب. ويعود منبع هذه التقنية أساسا إلى كونها (أي التقنية) إحدى الآليات البنيوية المتحكمة في العديد من الحكايات والطرائف الشعبية لدى العديد من الشعوب، بما فيها الحكايات والنوادر الشعبية الأمازيغية. وأيضا، لكون العديد من الأعمال مقتبسة عن أعمال تقوم على هذه "الموتيفات" الكوميدية، وإن كانت العديد من هذه الاقتباسات قد تم تبسطها أيما تبسيط.

يمكننا أيضا تبين نفس ميلودرامي عاطفي يخترق هذه البنيات الكوميدية، أو يتأسس في أعمال خاصة تراهن على خطاب أخلاقي مضمر، يدعو إلى بعض القيم من خلال اعتماد البنية الدرامية ذاتها. أي الانتقال من وضع يتحكم فيه الشر إلى وضع ينتصر فيه الخير أو تثبت صحته، دون أن يكون ذلك مدعاة لانتقام أو تشفي من يثبت أنه على حق في

نهاية المسرحية، كما هو الشأن في مسرحية "**القنطرة**" لعبد الله أوزاد، التي تعرض سيرة رجل بسيط يتدرج في السلطة إلى أن يصبح المتحكم في أحوال قريته، ليقرر في مصيرها حسب ما يحلو له، دون أن يكترث بمواقف رفيقه المتعلم. وفي خضم تجاوزاته، يستغل بطل المسرحية السلبي إحدى الصفقات العمومية المتعلقة بإصلاح جسر يجمع طرفي القرية ويغش في إنجازه متسببا في سقوطه، بينما كان هو نفسه ورفيقه يمشيان فوقه، الشيء الذي يغير مجرى حياته، أما تابعه فيبدي استعداده للتسامح وكأن شيئا لم يقع.

في نفس السياق، لكن بشكل مخالف تندرج بعض أعمال فرقة مسرح "إزوران"، وخصوصا تلك التي ألفها الكاتب والمخرج أحمد أمل، والتي تتخذ من فضاء البادية مجالا لها كـ " **تيزلا ن اوبيدار**" (موسم 1999/1998) ، والتي تستثمر ثنائية السذاجة والدهاء من خلال حكاية تقوم على أن احدهم لما سمع الفقيه يقول لتلامذته : "إنني اجعل منكم آدميين ومثقفين وعلماء بعد أن أرسلكم آباؤكم لي مجرد حمير"، قام، لأنه عاقر، بإحضار حمار إلى الفقيه لكي يحوله إلى آدمي عالم، وعوض أن ينبه الفقيه الرجل إلى سذاجته المفرطة أوهمه أنه فعلا سيحول الحمار إلى آدمي عالم مقابل قدر من الأموال. وهنا نلاحظ الإمعان في تحويل البنيات الكوميدية إلى نوع من الفارس أو الهزل الشعبي الموسوم بعبثية السلوك البشري.

ويستعيد نفس الكاتب نفس الروح في مسرحية "**لبريح او ضرضور**" (موسم 2004/2003) ، والتي قدمها في إطار "مسرح الصورة" بالدار البيضاء، ويتلخص موضوعها في بيع رجل لهيكله العظمي لجامعة في الخارج لاتخاذه كنموذج للدراسة بعد وفاته، الشيء الذي قلب حياته رأسا على عقب وجعله مثار العديد من الشكوك حول مصادر النعمة التي حلت به. بل إن انكشاف أمره وسط عائلته جعل العديد منهم يستعجل موته من أجل الاستفادة من إرثه، سوى زوجته الوفية التي بقيت متمسكة بضرورة دفن زوجها في بلدته لكي تتمكن من زيارة قبره، وهي الحقيقة التي يكتشفها بطل المسرحية بعد أن تظاهر بالمرض في نهاية المسرحية.

أما في مدينة الدار البيضاء، فتشكل فرقة "فضاء تافوكت للإبداع" إحدى أهم الفرق المواظبة على الإنتاج. وهي بدورها تعتمد على مسرح فيه العديد من ملامح الفرجة الشعبية، لكنها – غالبا – ما تتوخى العمق في تناول مواضيعها التي تتنوع بشكل لا يمكن بالضرورة حصره في هذه الحساسية. كما أن مقارباتها الإخراجية تعتمد الديكور

المتحرك وتوظيف الإنارة بشكل ملحوظ. ومن ضمن أعمالها ذات الحساسية الفنية الشعبية الواضحة مسرحية "**يات س يات**"، تأليف محمد الطبعي وإعداد محمد بن سعود ومحمد أشوي، وهي مسرحية ذات أسلوب "غروتيسكي" واضح ورمزية معتمدة على تحويل القضايا الكبرى (الصراع بين دولتين جارتين) إلى لعبة عبثية بين بلاد "تازرزيت" التي تحتفل بعيد الثورة والقضاء على آخر ذبابة، وبلاد "أمدوز" التي لازالت تعيش في القذارة وتحاول الانتقام من جارتها بإرسال ذبابة من أجل الانتقام منها، الشيء الذي يستدعي من بلاد "تازرزيت" إعلان التعبئة العامة من أجل الدفاع عن انتصار لم تستطع تحصينه، بل وحولته إلى ذكرى تذكي الأحقاد وتعمق التفرقة بين البلدين الجارين.

إضافة إلى هذا العمل، هناك أعمال أخرى تستثمر الروح الكوميدية الموسومة بنفحة عبثية، وتتجلى – على الخصوص – في مسرحية "**تجلا نوفات**"، تأليف جماعي وإخراج خالد بويشو. وتعتمد على ثنائية الواقع والحلم كمرتكز درامي لإبراز المفارقة المضحكة/المبكية ما بين الواقع والمثال، من خلال قصة مجموعة من الشخصيات المهمشة التي يجمعها سكن مشترك، والتي – نتيجة الفقر والحرمان – تنغمس في العديد من السلوكات الوضيعة، باستثناء شخصية وحيدة تحاول أن تكون بمثابة الضمير الحي للجماعة. وذات يوم بدأت الجماعة في تخيل المهن التي تحلم بها إلى أن تعود في نهاية المطاف إلى الواقع المر. تستثمر المسرحية ثنائية الواقع والحلم من أجل إبراز العديد من التناقضات، سواء تعلق الأمر بطبائع الشخصيات في حد ذاتها أو بما يفرضه الواقع كمعطى موضوعي.

وتتجلى الحساسية الشعبية أيضا، في بعض أعمال فرقة امحترف كوميدياناب بإنزكان، منها مسرحية "**إزوران**" و"**تابانضيت ن تمغارين**" عن النساء العالمات لموليير. وفرق أخرى يضيق المجال عن سردها.

وعرفت منطقة الريف بدورها، العديد من الأعمال الميالة إلى الرهان على التواصل، ومنها على سبيل الذكر لا الحصر، بعض أعمال فؤاد ازروال كـ "**أغيور إينو إعزان**" عن توفيق الحكيم، "**سي اسنوس**"، "**علال ذك لميان**"، "**ارمفتش ايرحاكد**" عن غوغولت وأعمال أخرى.

وقد بدا خيار مراهنة العديد من الفرق على مسرح ينحو نحو الشعبية محاولة للدخول إلى الاحترافية من خلال المراهنة على جمهور المغاربة الأمازيغ من الطبقات الفقيرة

والمتوسطة. هذا الخيار بدا في محاولاته الأولى مجالا يعد بخلق نواة صلبة لتأصيل حركة مسرحية أمازيغية من خلال تقريب وتبسيط الخطاب المسرحي بشكل يتناسب مع فئة واسعة من الطبقات الشعبية، ورهانا – في نفس الوقت – على استثمار الحنين إلى الأصل كعنصر جذب يمنحه إمكانية التجاوب مع جمهور عريض(7)؛ غير انه رغم ذلك، ما لبث أن خسر هذا الرهان جزئيا، وذلك لسقوطه في العديد من المطبات التي يتخبط فيها الاحتراف المسرحي بالمغرب، وذلك لسوء تدبير التسويق ولحصر الفعل المسرحي في عملية الإنتاج وحدها دون غيرها من نواحي التوزيع التجاري والترويج للعرض تواصليا، زيادة على تنامي نزعة تجريبية مفتعلة سقطت، وستسقط، إن لم يتم التنبه لذلك في العديد من الإشكالات التي يطرحها هذا المفهوم في العالم العربي، والتي سوف نتطرق لها في ما يلي.

هذا المسرح في نظرنا، مهما كانت الأحكام الجمالية التي يمكن أن تلصقها به، يشكل – إذا نظرنا إليه من منظور الديناميكية التي يجب أن تتواجد في أية حركة مسرحية من الناحية المورفولوجية – مهما، بل وغاية في الأهمية، لأنه يشكل العنصر الجاذب والمحرك الأساسي للحركة المسرحية بشكل عام من خلال ربطها بالجمهور الواسع، وبالتالي ضمان حركية ذاتية قابلة لإفراز جدل فني حقيقي.

### ب -الشجن الرومانسي

وإذا كانت المواضيع الاجتماعية واحدة من الهموم التي حاول المسرح الأمازيغي أن ينخرط فيها متخذا في ذلك من الأسلوبين الكوميدي والميلودرامي مرتكزيه الأساسيين، فهناك خاصية أخرى تتبنى على الاحتفاء بالمضمون الذي ينخرط بقوة في الخطاب الأمازيغي الهوياتي، متخذا مظهرا يعتمد الطرح المباشر دون وساطة حقيقية وجمالية فنية شكلية، خاصة بالنسبة للعديد من الفرق الشابة التي تنقصها الاحترافية، والتي اندمجت في الممارسة المسرحية الأمازيغية من باب النضال الهوياتي. في حين هناك أعمال أخرى تتسم بالكثير من ملامح النضج الفني من خلال محاولتها ملاءمة المضامين النضالية/الأمازيغية لمقتضيات الخطاب الفني.

(7) – أثناء تحريرنا لهذه الدراسة أفادنا العديد من الفنانين الأمازيغين عن الاهتمام الذي تلقاه عروضهم من قبل الجمهور الأمازيغي، ومنهم من صرح لنا (عبد الله اوزاد، إدريس تامونت، إدريس بن الشيخ) أنه في العديد من العروض التي يكون الدخول فيها بالتذاكر يقوم العديد من الأمازيغيين الميسورين بشراء كمية منها من أجل توزيعها على المتفرجين المتعطشين. كما أن فرقة الأنامل الساحرة باعتبارها إحدى الفرق التي تراهن على مسرح الجمهور الواسع ، تلتجئ أحيانا – حسب إفادة مخرجها – إلى عدم تحديد ثمن مسبق، بحيث تلجأ في المناطق الفقيرة إلى نظام المساهمات الشيء الذي يضمن مدخولا يساهم في سد تكاليف العرض وفي نفس الوقت ضمان "حق" الفرجة للجميع.

وتمثل كتابات الصافي مومن علي إحدى هذه الكتابات التي تندرج في هذا الصنف الأخير، وتتميز بالعديد من الخصائص الملحمية وبالشجن الشاعري الذي ينبع من مناخ درامي يعتمد التاريخ أو الأسطورة كمادة للاشتغال، سواء من خلال استيحائها أومن خلال التصور الدراماتورجي المبني على روحها.

وتتجلى ملامح الشجن والشاعرية في استعمال المونولوغات والمقاطع الحوارية الطويلة والحكي الملحمي والاعتماد على قطع الديكور في فضاء مفتوح تلعب فيه الإنارة دورا هاما.

وتجلت هذه الخاصية أساسا في المسرحيتين الأمازيغيتين الرائدتين "**أوسان صميدنين**" (الأيام الباردة) و"**تماوايت ن أودرار**" (موال الجبل). وهذه الأخيرة التي كانت من إخراج خالد بيشو، والتي استوحى الكاتب عوالمها من العهد الفينيقي، تعرض كيف أن الملك أيرباس سمح لتافينيقت بالاستقرار بأرض تامزغا موفرا لها الحماية في بلده .غير أن هذه الأخيرة تنكرت للجميل وحاولت أن تسلب الملكة تمازيغت ابنها "تسول"، كما سبق وأن سلبتها العديد من أولادها، غير أن "تسول" وما إن يشتد عوده وبوحي من طيف أبيه الميت "أيرباس" يقوم برحلة إلى قرطاج من أجل نشر الوعي بالذات وبالهوية، في نفس الوقت التي تدور فيه حرب طاحنة (موقعة زاما) بين أخيه الملك "ماسينيسا" والدولة القرطاجية. وتنتهي المسرحية بإعادة الاعتبار للأم "تمازيغت". وبذلك تجمع المسرحية بين روح التاريخ والمتخيل ذي الدلالة الرمزية من خلال قصة الأم المكلومة.

وتتجلى هذه الروح الرومانسية الملحمية والشاعرية أيضا، في العديد من الأعمال الناطقة بـ"تاريفت"، والتي سوف نكتفي بالتذكير ببعضها، ومنها مسرحية "**أرياز ن ورغ**" (رجل من ذهب)، تاليف أحمد زهيد وإخراج فخر الدين العمراني في نسختها الأولى (سنة 1999) ثم فاروق ازنابط في نسختها الثانية (سنة 2005). وتحكي المسرحية قصة حب بين مناضل ريفي أيام حرب الريف بين "عمرو" وفتاة ريفية جميلة "خدوج"، وبموازاة هذا الخيط الدرامي العاطفي يعيش عمرو صراعا مريرا مع الغازي وأذنابه من الخونة بسبب معرفته بمواقع المقاومة. ورغم تظاهره بأنه أبله معتوه، فقد حاولوا استمالته من أجل أن يدلهم على مواقع المجاهدين، إلا أنه رفض بإصرار على عدم إفشاء أسراره، الشيء الذي أدى إلى محاكمته، ثم إعدامه.

إضافة إلى هذه المسرحية، هناك العديد من الأعمال الأخرى، كمسرحية "**تاسيرت**" (الطاحونة)، تأليف محمد بوزكو وإخراج حاتم الصديق الصديقي (سنة 2007)، والتي يقوم

بطلها برحلة عبر الأزمنة بحثا عن من يطحن القمح في طاحونته الصغيرة /رمز التاريخ والذاكرة، إلى إن يصل إلى زماننا، فيعجز عن إقناع الشباب بذلك؛ ومسرحية "**تازيري تاميري**" (القمر العاشق)، تأليف المستيري بنعيسى وإخراج فاروق أزنابظ (سنة 2007)، وتدور أحداثها إبان الحرب الأهلية الإسبانية، حيث يرحل بطل المسرحية للحرب إلى جانب قوات فرانكو تاركا حبيبته في انتظاره. هذه الأخيرة التي ستعتقد أنه مات تموت بدورها كمدا، وعندما يعود ويكتشف رحيلها يعود إلى الحرب من جديد.

وإذ نستشعر في هذا الصنف ميولات خلاقة وروحا إبداعية ميالة إلى مقاربة العديد من المقولات الجمالية كالسامي والتراجيدي والشاعري التي تميز – كما سوف نرى – جانبا من الحساسية الجمالية الأمازيغية، فإنه مع ذلك تعتريه الكثير من النواقص التي تتجلى أساسا في قلة نضج بعض الأعمال دراماتورجيا، بحيث يغلب عليه أحيانا التكاثف غير المنظم والخاضع لرغبة عرض العديد من الأفكار والمواقف دفعة واحدة، دون التمكن من تصريفها دراميا وفق مواقف مدروسة سلفا وموزعة من حيث الحبكة على تقطيع زمكاني كفيل بضبط استراتيجية عرض الحدث داخل الخشبة وخارجها، وجعل الحدث ينمو بشكل طبيعي دون إقحام أو استطراد أو اللجوء إلى الراوي أو حكي الشخصيات ذاتها.

زيادة على ذلك، كثيرا ما يأتي الإنجاز الركحي لهذه النصوص أقل من مستواها الفني ككتابة، لاحتياجها إلى مراس احترافي وتقنية أدائية عالية وإلى إمكانيات مادية وتقنية كفيلة بتحويل الصور المكتوبة إلى صور مرئية، كما أن عدم اهتمام العديد من المخرجين بالسينوغرافيا كثيرا ما يؤدي إلى سقوط العمل في "ركاكة بصرية" لا تستطيع ترجمة سمو العمق الشاعري للعمل إلى أناقة في التصور والإنجاز لعبا ومادة ولونا وضوءا. وهي من هذا الجانب، تواجه نفس المأزق الذي يلازم المسرح المغربي المبني على نظام الجولات الفنية وعدم الاستقرار والتوطين، وكذا عدم وجود قاعات تتسم بالمعطيات التقنية الأساسية، الشيء الذي يفرض ملاءمة الموضوع للإمكانيات المتاحة، بما في ذلك الاعتماد على سينوغرافيا بسيطة وسينوغرافيين مبتدئين، حتى وان كان العمل يتطلب على مستوى السينوغرافيا دربة وحرفية مميزتين.

### ج – الحساسية الإثنو-جمالية

تتمثل هذه الحساسية في توظيف التراث في العمل المسرحي من خلال محاولة استغلال الزخم الكبير الذي يميز التراث الأمازيغي، من رقص وأهازيج وأيقونات

و"موتيفات" بصرية ومتون حكائية... وهو بهذا يجعل خصوصيته تنبع من اعتماده على الثقافة الشعبية والموروث الحضاري الذي يشكل عصب خصوصيته. وتتجلى هذه الحساسية في العديد من الأعمال التي تحاول توظيف هذا التراث، إما لأهداف جمالية بحتة، أو من أجل تعضيد الخطاب الهوياتي الذي يتخذ من الموروث أداة لإبراز قيم الأصالة والبطولة والشهامة والعفة....

وتتلاقى هذه الخاصية مع توظيف حكايات تنبني على ثنائية المرأة/الأرض من خلال اعتماد قصة حب عفيف يجمع بطلين يتم بها تصريف خطاب الهوية عبر رؤيتهما للعالم وعبر أحلامهما وما يعترضها من عوائق، وعبر كل ذلك تتناسل العديد من اللوحات المستمدة من التراث .

من الصعب إرجاع هذه الحساسية إلى عمل ما بعينه، إذ تكاد تكون ميسما عاما لغالبية العروض الأمازيغية، وتكون بمثابة لوازم تتكرر من حين لآخر وبدرجات متفاوتة حسب السياق الدرامي، وتأتي كمؤثرات سمعية مسجلة (الموسيقى) أو حية (أغاني وأشعار ورقصات)، وتظهر في السينوغرافيا والملابس والأكسوسوارات.

والملاحظ، أنه بينما تتجلى هذه الظواهر في العديد من الأعمال بشكل تلقائي وعفوي، ففي البعض الآخر تكون مقحمة وغير مبررة، وهي بهذا تجاري الكثير من تقنيات المسرح السبعيني الذي بنى أطروحاته حول مسألة تأصيل المسرح العربي بالعودة إلى الأصول، تحث تأثير خطاب الهوية العروبية في مقابل المسرح الغربي، والتي لم تؤد في نهاية المطاف سوى إلى تكريس "الهواياتية"، وتحويل الكثير من النقص الفني والتقني إلى ميزات يبررها الخطاب النظري، ولا تترجم واقعيا على الركح إلا نادرا.

### د -الحساسية التجريدية

وقد ظهرت هذه الحساسية في الآونة الأخيرة، أولا، تحت تأثير بعض المخرجين الذين أطروا دورات تكوينية للعديد من الشباب بأكادير ومنطقة الريف، وتحث تأثير أساليبهم. ومنهم محمد خوميس بأكادير، وهو خريج مدرسة جاك لوكوك المعتمدة على المقاربة الجسدية للتمثيل والإخراج، وشعيب المسعودي المقيم بهولندة. وثانيا، بفضل انفتاح العديد من الشباب الممارس على المهرجانات والدورات التكوينية.

ومن المهم إثارة الانتباه إلى أن هذه التأثيرات لا تعود بالأساس إلى هذه المصادر، لأنها – في واقعها – عبارة عن تقنيات يمكن استثمارها من مناح عدة، كتقنيات الأداء الفردي

أو الجماعي (توظيف الجوقة مثلا)، أو كتقنيات الإخراج من خلال اعتماد فضاءات مفتوحة وعناصر سينوغرافية قليلة وأساسية، وإمكانية الربط بين المقاطع حتى وإن كانت لا تجمعها وحدة درامية عبر اعتماد "التشذير" Fragmentation، واعتماد اللوحات الكوريغرافية كعناصر للتركيز بين "الشذرة" والأخرى ...كل هذه التقنيات تبدو أحيانا غير "مهضومة" بالشكل الكافي، وإن كانت تنم عن "فنطازيا" إبداعية تعد بالكثير، وذلك لكونها تحتاج إلى وحدة عضوية عميقة وخطاب كفيل بجعل العمل واضح المقاصد، وإن لم يكن على مستوى المضمون، فعلى مستوى الأسلوب على الأقل من خلال سلاسة الانتقال من شذرة لأخرى.

والواقع، أن العديد من المتتبعين للمسرح الأمازيغي يصفون هذه الحساسية الجديدة، والمتمركزة في الريف خصوصا، بـ "التجريبية"[8]، وهي في نظرنا صفة غير دقيقة، لأنها لا تترجم طبيعة المنتوج الفني ولا تقترح أفقا محددا وموحدا لنتيجة هذه التجريبية، رغم أن هذه الأعمال تبقى واعدة بتغيرات جذرية قد تعلن عن إضافة حقيقية للمسرح الأمازيغي إذا ما تم تطويرها.

ويمكن النظر إلى هذا المفهوم من خلال اعتباره عاصفة في المتخيل تقوم على الاستبداع [9] Brainstorming القائم على التخلي عن الحواجز العقلية الصارمة في عقلية الإبداع، من أجل منح فرصة اكبر "للفانطازيا الإبداعية" والأفكار الخلاقة، على أساس انتقاء الصالح منها فيما بعد. غير أن الملاحظ أن بعض هذه الأعمال لا تفرق بين

(8) - يطرح مفهوم التجريب إشكالا أساسيا يتمثل في تمركزه على المشروع الغير مكتمل، والذي يتخذ من عدم الاكتمال صفة بل ميزة، وأحيانا عذرا في حالة الفشل باعتبار المنتوج مجرد تجربة. وهو بذلك ينبني على مفارقة لأنه في حالة الاكتمال يجب أن يحمل تسمية أخرى غير التجريب مادام قد اكتمل، أما في حالة عدم اكتماله فيبقى مجرد محاولة خارج جدل الفن. في السياق الغربي مفهوم "التجريب" الدقيق له وضع خاص يتمثل في المحترفات المتخصصة في البحث في تقنيات المسرح كتجربة موازية للحركة المسرحية السائدة، وتروم البحث أكثر من الإنجاز، كما انه قد يأتي في سياق توضيح وضع فني عام نتيجة انهيار فني سابق وبداية بروز سياق آخر. ولذلك يطلق في التوصيف التاريخي كمرحلة وسيطة ما بين انهيارتجربة وبروز أخرى. هذه التحديدات كثيرا ما تغيب في مقاربات النقد العربي لهذا المفهوم، إذ تنظر إليه العديد من الكتابات كنوع من الإبداع أو كمرحلة متطورة له على المستوى التاريخي، وفي كلتا الحالتين تؤدي تناقضات المفهوم إلى عواقب سلبية، إما نتيجة عدم تلاؤم الدال والمدلول لتسمية المنتوج كتجريب، وهو قد يحمل تسمية أخرى تنبع من خصوصيته، أو تحويل "التجريبية" بحد ذاتها إلى قيمة، و بشكل آخر إلى موضة: "التجريب من اجل التجريب"، والذي لا يمكن خارج السياق المحدود الذي أشرنا إليه أن يقود سوى إلى تمجيد الهدم دون البحث عن الاكتمال، بل وتمجيد الرداءة وتبرير الفشل.

(9) - مفهوم طوره علم النفس الإبداعي لإثارة الخيال من خلال تركه حرا دون قيود عقلية صارمة كمرحلة أولى، تليها مرحلة التصفية والانتقاء. وتقوم هذه الطريقة على كون العقلانية المفرطة قد تؤدي إلى كبث الأفكار الخلاقة، مما قد يستدعي عدم استحضارها بشكل قوي في مراحل العملية الإبداعية الأولى.

الوسيلة والهدف، إذ منها ما يستعمل بعض التمارين في حد ذاتها كعنصر من عناصر العرض في تركيبته النهائية بغض النظر عن دلالته الفكرية أو السردية أو الجمالية، من قبيل المشي في الفضاء الركحي في جو طقوسي حزين على إيقاع موسيقي أو إنشادي. الشيء الذي يمكن رده بالأساس إلى استثمار التمارين الهادفة إلى تطوير علاقة الجسد بالفضاء وإقحامها في العرض، ربما بسبب ضعف الوعي بكونها تمارين بيداغوجية مهيئة، وليست خطابا جماليا دالا. ومنها الاعتماد على تقنيات الجوقة التي تحدد إطار السرد واللعب والتعليق على الحدث، والتشذر إلى جوقات أقل عددا حسب الجنس (جوقة الذكور، جوقة الإناث) أو حسب متواليات الصراع الدرامي في بنيات قد تنتج في مقاطع تبدو أصيلة ومندمجة في السياق وأخرى مقحمة وغير مبررة، الشيء الذي يفسر التجريدية المفرطة لبعض الأعمال.

ومهما كانت أهمية الملاحظات التي سبق وأن أشرنا إليها، فإنها لا تنقص شيئا من قيمة هذه الحساسية الجريئة والميالة إلى التجديد في هذه المرحلة بالذات، وذلك لكونها مؤشرا عن متخيل خصب وجريء لدى العديد من المخرجين الشباب، وهي بدون شك ستحقق تراكما كافيا من أجل التطور نحو الأفضل واكتساب الدربة والمراس الكافيين. الشيء الذي يفرض التكوين والتكوين المستمر من أجل مقاربة هذه التقنيات بشكل أكثر حرفية وأناقة، وتفاديا لأن تتحول مع مرور الزمن إلى مسكوكات ساكنة Clichés .

وعلى سبيل المثال لا الحصر، يمكننا أن نسرد العديد من الأعمال في هذا الاتجاه، منها مسرحية "اربع اوجنا يوضاد" (سقط ربع السماء)، تأليف عمر بومزوغ وفائزة الشكوتي وإخراج شعيب المسعودي، وهي من الأعمال الناضجة في هذا السياق، ومسرحيتي "**ثنوغ ثيارجا ذي ثمديث**" (غرق الحلم في الليل)، و"**تيسيث**"، تأليف وإخراج المرسي سعيد، ومسرحيات : "**تسنيفست**" (أحلام من رماد) لمحمد بنعيسى، "**ثايوجيرث**" (اليتيمة) لمحمد بنسعيد، و"**ثشومعات**" (الشمعة) لعبد الواحد الزوكي، و"**ثاوارث ءيمظران**" (باب القبور)، تأليف عبد العزيز إبراهيمي وإخراج محمد بنسعيد وأحمد أجويني[10].

وما بين الرهان على الجمهور من خلال طبيعة المواضيع والمقاربة الجمالية، وتصريف الخطاب الهوياتي الأمازيغي وتوظيف التراث وبين النزوع نحو تجريب يميل إلى الغموض والرمزية، تتحدد بعض ملامح المسرح الأمازيغي الناشئ، والذي يعد بالكثير من

(10) – اعتمدنا في إدراج بعض النصوص الريفية التي لم يسبق لنا مشاهدتها على توصيفات د. جميل الحمداوي.

الإشراقات الخلاقة، لكنها قد تنذر بالدوران في نفس الدائرة المفرغة التي سقط فيها المسرح المغربي الناطق بالعربية من خلال وضع الذات دائما في مواجهة الآخر، وعدم التمييز ما بين الجمالي والأيديولوجي، حتى وإن كان أحدهما يخدم الآخر في إطار نفس السياق : خطاب الهوية.

## 2 - المسرح الأمازيغي ومفارقات الهوية

### 2-1- مفارقات مفهوم الهوية

ليس من السهولة تقييد مفهوم "الهوية" في بضعة أسطر، وذلك للشساعة الدلالية والتداولية لهذا المفهوم، سواء في صيغته المجردة، أو باعتبارها حقيقة تاريخية مادية ملموسة يمكن استخلاصها من مجموع الآثار الثقافية التي تنتجها جماعة بشرية ما.

غير أن ما بين هذين المستويين يمكن فرز خيط ناظم يتمثل في مفهوم الثقافة، ويعبر عن توق جارف ومستمر للإنجاز والإتقان Performance، وبالتالي تصبح الثقافة - باعتبارها مجموع المنجزات المادية والمعنوية التي تبدعها الجماعة - مكتسبا ومشروعا في نفس الوقت؛ وهي بذلك تصبح إدراكا حدسيا أو عقليا لقيمة المنجز واستشرافا له.

لذا، فالثقافة والهوية مفهومان يكادان يتحدان، ويصعب التفكير في أحدهما دون الآخر. هذا حتى لا ينحصر المفهوم في التأمل الميتافيزيقي المجرد، وفي مآزق منطقية حقيقية تحيل دائما على السؤال الميتافيزيقي الكبير : "من أنا ؟"، مع ما يستدعيه ذلك من مفارقات.

وإذا شئنا، وبشيء من التبسيط أو الاختصار الذي تفرضه طبيعة السياق، أن نعيد بعض الخطوط العامة التي تتحكم في معنى المفهوم، فلا بد من الإشارة منذ البدء أن من تعاريفه الأكثر عمومية تلك التي تصف الهوية "بمطابقة الموضوع لذاته" في حالتي الفرد أو الجماعة معا .

ومن وجهة نظر سيكولوجية، فغالبا ما يعني المفهوم استقرارا نسبيا للشخصية على عاداتها وسلوكها على مر الزمن. غير أن هذا التصور النفسي إذا ما قورن بالوجود الاجتماعي للفرد، يقود إلى تعارض ما بين الحقيقة الداخلية لهذا الفرد والصورة التي ينبغي أن يظهر عليها اجتماعيا. وبذلك يكون مفهوم الهوية مقرونا دائما بالجدل الدائر ما بين الأنا والآخر، وبين ما هو خاص بالذات وما هو عام يرتبط بالجماعة كوحدة كبرى؛ الشيء الذي يستحيل معه فصل خطاب الهوية عن الآخر الذي يعتبر بمثابة المرآة التي قيل

عنها أنها "التي اعرف بها ذاتي، وأحدد موقعها – ولو عن طريق الحدس – مع آخر، سواء أكان هذا الآخر قوة قامعة وكابتة لخصوصياتي الذاتية أو متوافقة معها؛ وأنظر إليها كذلك وأسعى لحقي في الاختلاف، أو أتنازل عن بعض من خصوصياتي خضوعا للقواسم الثقافية التي تربطني به، فالهوية ليست مسألة شخصية فقط .إذ يجب أن تعاش في العالم عبر حوار الآخرين"(11) .

وعلى هذا المستوى يبدو مفهوم الهوية مجالا للصراع والتوافق داخل المجموعة المنسجمة بحكم عوامل إثنولوجية أو ثقافية (لغة، عادات، تقاليد ...أي مجموع الآثار المادية والرمزية التي تنتجها الجماعة).

نفس "الميكانيزم" يتكرر في حالة التفكير في الهوية على مستوى أعم، أي كعلاقة ما بين الجماعات ذات الاختلافات الإثنية والثقافية والتي تسعى لإثبات هويتها من خلال التحرك في سلسلة معقدة من العلاقات لا تنبني، فقط، على جدلية الأنا والآخر، بل أيضا على الحوار بين الأنا /المتفوق والآخر/الضعيف والمقهور ثقافيا، أو العكس. وهي العلاقة ذاتها التي تحفل بالكثير من التعقيد بمجرد تغيير زوايا النظر والمقاربة، والتي ينبغي فصل بعض خيوطها اعتمادا على "الميكانيزمات" المجردة لفكرة الهوية في علاقتها بمفهوم الثقافة التي تنتج عنها تمثلات مختلفة للمفهوم، سواء من خلال الشحنات الدلالية التي يمكن أن تتخذها هذه العلاقة على مستوى علاقة الذات بالآخر، أو على مستوى علاقة الثابت والمتحول في نفس الهوية. كما أن الإشكالات الناتجة عن تداخل هذه العلاقات تؤثر على مدى نجاعة الخطاب الهوياتي و"براغماتيته" إجرائيا، وبالتالي فهي تفرض مفهوما للهوية كمثال ثقافي، وليس كموروث مكتسب فحسب.

فمفهوم الهوية إذن، من منظور نقدي يبقى مجرد مفهوم تقني بمجرد أن يتم التفكير فيه كمحتوى، تبرز العديد من التناقضات التي يمكن اختزالها في الأسئلة التالية :

- هل الهوية شيء ثابت أم متحول؟
- هل هي مكتسب أم مشروع؟
- هل هي حقيقة موضوعية أم نفسية ؟
- هل هي معزولة أم مرتبطة بالآخر؟

(11) – آدم كوبر (2008)، "الثقافة، التفسير الأنتروبولوجي"، ترجمة تراجي فتحي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ص 245.

فلربما كانت مقاربة مفهوم الهوية من منظور المثال الثقافي من أنجع الطرق لإدراك تناقضاتها، وبالتالي الأمل النسبي في التعامل معها ب "براغماتية"، والانتقال من سؤال الوجود إلى سؤال الفعل، والدخول في معترك الصراع الهوياتي من منظور الإنجاز الثقافي بمعناه الواسع. لأن المنجز المكتسب يبقى واقعا ملموسا، والتوق نحو الأفضل يتخذ دوما صيغة المثال أو النموذج الأسمى المتسم بنوع من الحماس النفسي والتفاؤل المقرونين بالسير قدما في الإنجاز أو إعادة تقييم المنجز من خلال استثمار القديم، وبالتالي اعتماد رؤية استرجاعية تفيد صلاحية القديم في نسق ما من أنساق الإبداع الثقافي. لذلك كان مفهوم المثال الثقافيidéal culturel من المفاهيم التي تمثل مفهوم الهوية الثقافية باعتبارها سؤالا وجوديا عن الذات، وفي نفس الوقت بحثا عن إثبات هذه الذات أو الإمعان في إثباتها .

فما المقصود بالمثال الثقافي؟

### 2 - 2 - المثال الثقافي والفاعلية

في السياق الغربي تراوح مفهوم المثال الثقافي ما بين ثلاث مقاربات أساسية كبرى : المقاربة العقلانية، والمقاربة التاريخانية، والمقاربة الفاعلية، وتشترك جميعها في تصور نموذج مثالي للحضارة البشرية، وهي تتفاعل مع موضوع الثقافة كما لو كان يجمعها مصير موحد. وهي كلها، باستثناء الأخيرة، تسقط في العديد من التناقضات المبنية على جدلية الأنا والآخر، كما تبين شرخا في بنية الثقافة المتفوقة ذاتها، باعتبارها كلا غير منسجم. ونحن هنا نبين هذه النماذج في خطوطها العامة، دون حصرها في نطاق زمني معين، نظرا لكونها تخترق الفكر الأوروبي منذ النهضة إلى الآن؛ بل وإنه في داخل إطارها نفسه يمكن تمثل الأصول التاريخية والفكرية لما يسمى بأزمة الثقافة الغربية.

أ - **الاتجاه الأول (العقلاني)**: يعتبر أن الثقافة البشرية تسير في تطور مستمر بحسب تطور الفكر. وهو هنا يتخذ من العقل المعيار الأساس للتقدم الثقافي الذي تتطور البشرية بإعماله وتتخلف بتعطيله.

ويرى هذا الاتجاه في التفكير الأوروبي أن تحقيق المثال الثقافي المنشود للبشرية برمتها لن يكون سوى بدفعها نحو تطوير آليات التفكير العقلي والعلمي في مقاربة الواقع وكل القيم الثقافية. وهو بهذا، كإطار فلسفي عام، يشمل العديد من المفاهيم التي أطرت الفكر السياسي الغربي، ومن خلاله كل مجالات الثقافة من قبيل: التقدمية، الليبرالية، السلمية... وهو كله يرسم تطور الهوية كقوى متسلسلة ومسترسلة من الإنجازات، في أفق

موحد يبغي نموذجا مثاليا للثقافة الإنسانية تشكل العقلانية نموذجه الأسمى .

غير أن هذه النظرة بانتصارها للعقل تكون قد رسمت في نفس الوقت علاقة تراتبية داخل القيم الثقافية الغربية في حد ذاتها، وأيضا في علاقتها بالنماذج الثقافية للشعوب المستضعفة. ففي الحالة الأولى يظهر تبني النموذج العقلاني كما لو كان تفريطا في البنيات الوجدانية للإنسان الذي أصبح يفتقد خصوصيته من خلال الإفراط في العقلانية وما تفترضه من تطور. وهو من هذه الزاوية قد بدا، لدى العديد من الفلاسفة والفنانين، كما لو كان "يقتل" العديد من مظاهر العفوية أو الطلاقة التي يحتاجها الإنسان. وتمثل الفلسفة الرومانسية وما يرتبط بها من فنون وآداب أولى ردات الفعل على هذا الاتجاه. وفي الحالة الثانية فقد اعتبر نموذج الشعوب المستضعفة مثالا للتخلف والدونية في نظر العقلانيين الأوروبيين، وبشكل مفارق مثلت في نظر العديد من مناهضي العقلانية نموذجا للبساطة، كما شكلت فنونه مبعثا للاستلهام .

**ب. الاتجاه الثاني (الاتجاه التاريخي)**: وينبني تصوره على فهم التطور الثقافي كسلسلة من الطفرات المتصاعدة التي تجعل اللاحق ينبني على السابق ويتجاوزه. كما أنه تقوم على فكرة الدورات التطورية المغلقة التي ترتبط بطبيعة تاريخ كل مجتمع .

فعلى المستوى الأول يطرح مفهوم التقدم Progrès ، الإشكال المحوري الذي يتم انتقاد هذا الاتجاه من خلاله، وذلك عندما يطرح السؤال: هل تتقدم البشرية فعلا كلما تقدم التاريخ ؟ أو هل تتفوق منتجاتها الثقافية فعلا عما سبق؟.

وتستند هذه الرؤية النقدية للقراءة العقلانية للتاريخ أيضا، على قراءة معاكسة: التاريخ سلسلة من التطورات والانهيارات، وليست - فحسب - سلسلة من التطورات المتعاقبة نحو الأفضل لأوضاع الثقافة البشرية؛ كما أن ثقافة ما يمكن أن ترى من منظور التاريخ متطورة في مجال ما، قد تكون من منظور آخر غير ذلك.

وربما كان الفن أحد أهم الدلائل التي يقدمها نقاد القراءة التاريخانية للثقافة. ففي نظر هؤلاء، إذا كان الفن يتقدم بتقدم التاريخ زمنيا، فمعناه مثلا، أن دانتي اقل مستوى من غارسيا ماركيز، وبيكيت أهم من سوفكليس. وما يسري على الفن يسري على مجالات ثقافية أخرى كالفكر والأخلاق....، إذ ليست هناك معايير كونية للاعتقاد فعلا أن اللاحق أكثر إبداعية من السابق أو أكثر منه أخلاقا، أو تدينا، أو عقلانية... المجال الوحيد الذي يتحقق فيه التقدم فعلا هو مجالي العلم والتقنية، باعتبارهما سلسلة مستمرة من الإضافات؛ أوفهما لهذا التقدم كتراكم لمجموعة من القيم الثقافية الخالدة.

**أما على المستوى الثاني :** فقراءة التاريخانية من ثنائية الضعيف والقوي، تظهر أن الإشكالات التي يطرحها هذا التصور نابعة كسابقتها من تركيز اللاتواصل بين الشعوب، بحيث أن إدراك التاريخانية لمصائر الثقافات المقهورة كفرق وكهوة تاريخية يركز صعوبة تجاوزها، وبالتالي فهي تزكي وتدعم إيديولوجية هوية المتفوق؛ زيادة على ذلك – وكما في المقاربة السابقة (العقلانية) – تبدو الهوية الثقافية من المنظور التاريخاني كما لو كانت تتميز بخصائص موحدة، في حين أنها لا تمثل حقيقة كل الناس المنتمين لهذه الثقافة. بل هي مجرد استنباط عقلي أو حدسي خادع لوحدة أو عنصر جامع، خصوصا في مجتمع متعدد لا يعيش فيه الناس على مستوى موحد، ولا ينظرون إلى العالم بنفس النظرة، ولا ينتجون أثارهم المادية أو الرمزية في إطار "أسلوب" موحد.

زيادة على ذلك، تقود المقاربة التاريخية إلى مأزق وجودي في حالة نفي مفهوم التقدم أو الإقرار به. ويتمثل، باختصار، في أن الوعي بأهمية الماضي كتراكم لإنجازات خالدة وثابتة، يقود إلى الإحباط، إذ يتم التساؤل على ما يمكن أن يضيفه المبدع المتأخر لإنجازات الأولين الخالدة، والعكس صحيح. وإذا كانت كل القيم آيلة إلى زوال بفعل حركية التاريخ، فما الفائدة من المحاولة إذن؟

ففي كلتا الحالتين، تقود هذه الحقائق إلى موقف وجودي يتجاذبه اليأس من إمكانية إضافة الجديد نظرا لقوة آثار الماضي من جهة، والإحساس بعبثية الإبداع ما دام كل منجز، ولو كان قيما، ينتظره الانمحاء من جهة ثانية.

إن هذا التجاذب يمثل الخطاطة العقلية العامة التي تتحرك فيها مفاهيم الحداثة عامة، والفنية منها على الخصوص، في إطار صراع دائم ومتكرر ما بين القديم والجديد، الكلاسيكي والحديث، الأصالة والموضة...الخ، لكنه صراع لا يقصي ولا ينبني على محو القديم للجديد بالضرورة، إلا من منظور القيمة التي يحتويها والتي تحدد قدره، لأن القيمة في أبسط تعريفاتها تنبني على كون المنجز المادي أو المعنوي القيم هو الذي يستجيب لحاجة ما[12].

(12) – التفسير البودليري للحداثة يتبنى هذا الاتجاه فنيا من خلال دعوته إلى تمثل الفن للواقع الحديث في حركيته وجريانه وتحويله إلى قيمة سرمدية تتحدى الزمن، وبالتالي فهي لا تناقض القديم حين يثبت نجاعته (الكلاسيكي)، بل تسعى إلى أن يتمثل الفن واقعه المتحرك وأن يؤسس أثرا خالدا على منواله، وبذلك فهو يجعل الحداثة مناقضة للموضة. يقول بودلير: "الحداثة هو كل ما هو انتقالي، هارب، طارئ. ذلكم النصف من الفن الذي نصفه الآخر هو السرمدي الثابت، لقد كانت هناك حداثة لكل رسام قديم (...) وليس لديكم الحق في أن تحتقروا أو أن تتجاهلوا هذا العنصر الانتقالي، الهارب، والكثير الإمساخات. إذا أقصيتموه سوف تسقطون في حلم جمال تجريدي يصعب تعريفه، كتلكم المرأة الوحيدة قبل الخطيئة الأولى (...). وفي كلمة واحدة، لكي تكتسب كل حداثة شرف أن تكون قديمة، يجب أن يستخرج منها ذلك الجمال العجائبي الذي وضعته الحياة الإنسانية لا إراديا فيها". أنظر :

- Charles Baudelaire (1986); *Le peintre de la vie moderne*; *In Œuvres complètes*; La Pléiade; Paris, pp 1163-1165.

هذا ما يتبناه الاتجاه الفاعلي في تمثل مفهوم المثال الثقافي، والذي يحاول من خلاله احتواء متناقضات النموذجين السابقين.

**ج. الاتجاه الثالث (الاتجاه الفاعلي)** : يبدو مناقضا للعقلاني والتاريخي معا، وهو يرى أن الهوية لا ترتبط لا بالذات ولا بالجماعية معتبرا أن الروح الإنسانية عبارة عن جريان مستمر؛ وبالتالي لا يمكن إدراك هويتها بالتدقيق .غير أنه في المقابل يمكننا معرفة المواضيع الثابتة والأشياء بشكل أكثر دقة، وكما قال أحد الباحثين : "لا يمكننا إذن أن نعرف من نحن، لأننا دوما عبارة عن أفعال مستمرة، ولسنا أشياء. من أجل أن نعرف من نحن يجب أن نحول نشاطاتنا السرمدية إلى شيء ثابت، وبالتالي التوقف عن أن نكون نحن في حد دواتنا"[13]. أي يجب تحويل نقطة ارتكاز مفهوم الهوية إلى الحاضر والمثال الثقافي إلى فعل وإبداع. ووفق هذا التعطش الجماعي إلى الفعل، يصبح الماضي والآخر مقبولين حسب ما يقدمانه من منافع. وعندما يتساءل الإنسان عن هويته، سواء أكان فردا أو جماعة، فسيلتفت إلى مجموع منتجاته الثقافية.

هذه الرؤية تبدو أنها ليس خيارا موجها ضد النموذجين السابقين فقط، بل وعاءا قادرا على احتوائهما من خلال التركيز على الجوانب الأنطولوجية والأكسولوجية للأثر الثقافي كمؤشر على تمثلات الهوية كما وكيفا، وكفلسفة وسلوك لتركيزها وتدعيمها.

## 3. المسرح المغربي (العربي والأمازيغي)

### من جينالوجيا الأزمة الهوياتية إلى الفاعلية الفنية

لقد تعمدنا بعض الإطالة في هذا الموضوع بالرغم من أن المسرح، والمسرح الأمازيغي تحديدا هو موضوعنا. وربما يتساءل القارئ عن سر هذه الإطالة. غير أن هذا التساؤل ربما ستخف حدته تدريجيا مع الطرح الآتي : لقد ولد المسرح الغربي الناطق بالعربية والأمازيغية معا من نفس الباعث : "خطاب الهوية".

ولربما تنبه القارئ الكريم والمتتبع لهذه التجربة، أنها بلغت مرحلة تستعيد فيها العديد من الترسيمات التي بنيت عليها التنظيرات المغربية السبعينية، خصوصا تصورها للهوية وعلاقتها بالتراث أو التجريب أو طرائق الإبداع الاحترافي، ولو في صياغة خاصة بها. الشيء الذي يستدعي مجهودا نظريا قادرا على توضيح الكثير من المطبات التي تطرحها هذه البوتقة، والتي قد تجعله فعلا لا يراوح مكانه.

(13) - Tudor Vian (1998), *Filosofia culturii si teoria valorilo*, Nemira, Bucaresti, p. 318, (مرجع باللغة الرومانية).

ويتعلق الأمر هنا بعوائق موضوعية تتمثل أساسا في كون المسرح المغربي الحديث (الناطق بالعربية) في بداياته ما كان لينبع لو لم يكن يستمد مبرراته من أيدولوجيا الهوية، لكنه بقي – رغم إنجازاته المهمة – رهينا بها في الكثير من جوانبه ردحا طويلا من الزمن، بل وغارقا في مفارقاتها. وتعتبر طروحات الدكتور خالد أمين[14] إحدى الإطارات النظرية الجديدة المهمة التي تشكل في نظرنا بداية لمساءلة هذا المفهوم والغوص فيه بعيدا، ليس من أجل مساءلة الخطاب الهوياتي في حد ذاته، ولكن من أجل البحث نظريا في آليات نجاحه ونجاعته من جهة، وتمثل استقلالية الفن نسبيا عنه من جهة أخرى، وهو الأمر الذي لم يتمثله العديد من رواد مسرحنا المغربي الناطق بالعربية في العديد من مراحل تاريخه.

ومن المعروف أن المسرح دخل إلى المغرب في بدايات القرن العشرين من باب التلاقح مع الثقافة الغربية، لكنه في نفس الوقت مورس كنوع من ردة الفعل ضدا على هذه الثقافة باعتبارها ثقافة المحتل وتجلى ذلك باقتباسه لمرجعياته من الشرق أساسا، من خلال استضافة العديد من الفرق الشرقية المصرية، التي تأثر كثيرا بأعمالها، وخصوصا تلك التي كانت تخدم النضال ضد المستعمر، وتمجد الهوية والأصل المرتبط آنذاك بكون الشرق هو المرجع الروحي للمغرب كدولة عربية إسلامية. ويفيد تحليل العديد من المسرحيات التي لعبت أو كتبت من بداية العشرينيات حتى فجر الاستقلال أن العديد من محتوياتها بنيت جوهريا على استعادة الماضي المجيد، وبالتالي اتخاذه كوسيلة لتحفيز الهمم وأداة للتنوير والإصلاح الاجتماعي.

وإذا كانت هذه البداية تمثل اللقاء الأول مع المسرح الحديث، فقد خفت حدة النبرة الهوياتية في المسرح المغربي لمدة، ثم عادت في فترة السبعينات من القرن الماضي، لا على مستوى الموضوع فقط، بل كرغبة في تأسيس مسرح مغربي أصيل قياسا واسترشادا بالعديد من التنظيرات العربية التي عرفها المشرق العربي آنذاك.

غير أن وضع المسرح في معترك صراع الأنا والآخر قاد إلى اتجاه آخر، ارتبط هذه المرة بالاتجاه التغريبي؛ هذا الاتجاه الذي يرتبط في بعض عناصره الأساسية بتقليد الآخر أو بالاحتفاء به، كرد فعل على الاتجاه الأول أو كمجرد تأثر فردي بالمسرح الغربي.

(14) - أنظر : خالد أمين (2007) ، "الفن المسرحي وأسطورة الأصل (مساحات الصمت) "، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة (الطبعة الثانية)، طنجة.

مثل هذا التحليل قاد الدكتور خالد أمين إلى نحث مفهوم الفضاء الثالث باعتباره يجمع هاتين الخاصيتين ليصنع وضعا هجينا يتلخص "على وجه الدقة في هيمنة الهجنة Hybridity ، كخاصية مميزة للمسرح المغربي ما بعد الاستعماري. فالمسرح الغربي حاليا متموقع في مفترق الطرق؛ وليس بمقدوره أن يوجد بكيفية مختلفة بما أنه يمازج بين كليات وخطابات غير متجانسة لينبعث فقط باعتباره مسرح هجنة يراوح بين الأنا/الآخر، الشرق/الغرب، التقليد/الحداثة. إنه، باختصار، نتاج التضام الحاصل بين التقليد المسرحي الغربي والتقاليد الفرجوية العربية والمحلية. وهذا الأفق بالتحديد، هو مصدر تموقع مسرحنا في فضاء ثالث مابيني (فضاء إبستيمولوجي وبؤرة زمكانية للمثاقفة ضمن حدود الراهن )"[15].

مفهوم "الفضاء الثالث" إذن، يبدو بمثابة حالة ينحبس فيها المسرح المغربي بين التأصيل والمسار التغريبي،أي كمجال يصبح فيه الإبداع الركحي واقعا بين قوتين يصعب التخلص منهما.

ومن الأسئلة التي يجب أن نطرحها هنا، ونحن نستحضر الكثير من مفارقات الهوية، هي:

- ما الذي يعنيه التأصيل بالضبط ؟

- وإذا كان هناك مسرح غربي وآخر شرقي، أليس المسرح في نهاية المطاف مسرح تجمعه خصائص كونية تأخذ صيغا مختلفة في التجارب التاريخية ؟

- وإذا كان التأصيل ينم عن اعتراف ضمني بعدم وجود المسرح كفن قائم بذاته في الثقافة المغربية التقليدية ما قبل استعمارية، هل يمكننا أن نتصور هذه الخصوصية إلا كفكرة مجردة لا تعني في عرف الفن شيئا، مادام هذا الأخير يعتمد حرية الإبداع ؟

- وحتى لو تعلق الأمر باستلهام التراث، فهل هو الخيار الوحيد ؟

الكثير من قبل هذه الأسئلة لا تقود في الواقع إلا إلى كون هذه الفكرة تقوم مقام من يضع العربة أمام الحصان، لأنها تقفز على عنصر أساسي من خصوصية الفن وسننه، وهو كونه رؤية ذاتية للعالم، وهو يشكل جانبا من الهوية، ولا ينحصر في الدوران في متاهاتها.

وإذا كان هذا يهم الجانب التأصيلي، فان الاتجاه التغريبي يطرح العديد من الأسئلة أيضا، ومنه:

(15) - خالد أمين، نفس المرجع، ص 158.

- كيف نقرأ المسرح الغربي ؟

- هل هو نموذج إبداعي أم مجرد تقنيات إبداعية ؟

- كيف نقرأ تاريخ المسرح الغربي: هل هو نسق متناغم أم تيارات واتجاهات ومذاهب متناحرة ؟

- كيف نقرأ أفكار المبدعين الغربيين : هل هي خيارات جمالية نسبية ؟ أم حقائق علمية ؟

هذه الأسئلة تبين من وجهة فرضية الإنجاز الثقافي أن الإبداعية تتقلص كلما بقي الخيال محصورا في نموذج ما، ومنه التلاؤم مع نموذج متخيل للذات أو للآخر. وهي، في واقع الأمر، قاعدة كونية لأن الإشكالية في جوهرها مرتبطة بالقفز على الحساسية الفردية والشخصية. فسبب الهجنة، أية هجنة، هو ناتج عن انخفاض ملموس في الحساسية الفنية والذاتية للمبدع، سواء تعلق الأمر بقلة الموهبة أو بطغيان الجانب العقلي في عملية الإبداع. بل وحتى مع وجود الموهبة، فكثيرا ما يقود التوق إلى تقليد النماذج إلى تحول الخيال من التفكير بالصور والأشكال والحركات إلى محاولة التلاؤم مع نماذج مغرقة في التجريد العقلي.

والمعادلة التي تتحكم في هدا الوضع من زاوية ثنائية الغرب والتأصيل هي في نظرنا كالتالي:

- لكي تكون مبدعا يجب أن تتبع الفنانين الذين أبدعوا فيه (الغرب)؛

- لكي تكون مبدعا يجب أن تتوافق مع محيطك وتاريخك (التأصيل)؛

- لكي تكون مبدعا كن أنت نفسك أصيلا، واجعل من هذه الأصالة معيارا لاختياراتك. (الفاعلية الإبداعية)؛

الفرق هنا واضح ما بين نموذج يفرض نفسه كفكرة يجب التلاؤم معها بأي ثمن، ومعطيات الحدس الفني و"الفنطازيا الإبداعية" التي تفرض التفكير في إطار الصور والمقولات والأشكال والألوان والإيقاعات والتركيب، أي في إطار المحسوس والمحدوس، لا في إطار التحجر والعقل البارد. والتفكير في الفن من خارج الفن والتفكير في الفن من داخله يمثل عصب الإشكال من زاوية الإبداع. والذي يقود، كلما تعلق الأمر بالتفكير في

الفن من خارج الفن، إلى التقليد[16] Pastiche أو "الكتش"[17] kitsche، لأن العلاقة مع المسرح الغربي لا تتمثل فقط في الاستفادة من تقنيات هذا المسرح، بل وفي محاولة تقليد الأساليب/ "الكتش"، لأن نقل التراث الفرجوي نقلا حرفيا، يحول الإبداع إلى تراكم بين مجموعة من العناصر المتنافرة التي تستمد شرعيتها من خطاب خارج –فني (Extra-artistique) ، قومي، ثوري، حسب الحال والأحوال.

والفن الغربي عموما إذا ما نظرنا إليه في شموليته يتحرك في إطار الإبداع والفاعلية، بل وحتى العودة إلى الآخر أو إلى الأصل ليست قائمة في الواقع إلا من منظور هذه الفاعلية، أي أنها تطويع تجربة ما من خلال استيحاء تقنياتها خدمة لتجربة ذاتية، قائمة على رؤية جمالية شخصية. وهي تبقى في جميع الأحوال واحدة من بين أخريات، قد تسود لحظة ما، ثم تأخذ حجمها الذي تستحقه بعد خضوعها لتجربة الزمن. ويجب أن نضع "العودة" هنا بين مزدوجتين لأنها ليست فعلا عودة، بل استلهام لتجربة أخرى وفي سياق ثقافي آخر وفق الحاجة أيضا ووفق حساسية الإبداع. وهي على سبيل المجاز تقرأ كأنها قطيعة إذا ما وضعت في سياق التجربة الأوربية في تعددها.

التعامل مع التراث أو مع الغرب إذن، لا يشكل أصل المشكلة، بل المشكلة في فردانية الإبداع التي تتخلى عن حساسيتها من أجل التوافق مع النماذج.

ولاشك أن الخطاب النقدي – بدوره – يركز أحيانا هدا الشرخ، وذلك بتحويل النماذج إلى معيار للحكم النقدي، في حين أن الحكم النقدي عملية ذوقية أولا، ثم عقلية ثانية. والناقد الذي يجلب المفاهيم الغربية ويطبقها حرفيا على الإبداع في سياق ثقافي آخر، أو الذي يحول التعامل مع التراث إلى ميزة، يزيد من حصر الإبداع في وضع المابين،

(16) – صفة تطلق على الأعمال الفنية القائمة على التقليد الحرفي لأعمال سابقة أصيلة، مع غياب تام لرؤية جامعة تبرر جماليا هذه الاختيارات، وبالتالي فهي لا تعكس البنيات النفسية العميقة "للمبدع".

(17) – منتوجات فنية تعطي الانطباع بأنها أصيلة وما هي بذلك (مثال: أزهار البلاستيك) ويبدو "الكتش" في الفن أيضا، حينما يتم توظيف أدوات لا تتلاءم مع طبيعة الموضوع الفني، أو من خلال جمع العديد من العناصر المتنافرة في العمل الفني الواحد. يرتبط "الكتش" كثيرا بالتحولات الثقافية والاجتماعية الكبرى التي تعرفها المجتمعات. وينعكس ذلك في منتوجاتها الفنية نتيجة انحباسها في مفترق الطرق بين مرجعياتها الثقافية الأصلية ومرجعيات دخيلة.

يعكس "الكتش" أيضا، نفسية ميالة إلى التحول إلى وضع أحسن من وضعها السابق، وبما أنها لم تتمكن بعد تمثل الوضع الجديد عمليا بفعل ضيق ذات اليد، فهي تلجأ إلى التقليد. وتمثل هذه الفكرة الأخيرة مثار نقاش كبير بين علماء الجمال والمفكرين الذي اهتموا بالموضوع، سواء في إطار الفن أو كموضوع فكري عام، وذلك لكون الفقر – حسب أحد الفريقين – لا ينبغي أن يحجب إمكانية تركيز هذا النمط لمدة طويلة، حتى ولو تغيرت الظروف، لأنه قد يركز أشباه القيم كقيم مزمنة، بل ويسعى إلى فرضها.

ويعطي مفهوم الخصوصية دوما وضعية المشروع الذي لم يكتمل بعد، بينما الخصوصية الوطنية كمفهوم جمالي لا تفترض النزعة "التشبيهية" كما يسميها لوسيان بلاغا، "المبدع لا يرتبط بالإثني إلا من خلال نفس أسلوبي غير واع، وبصيغة أدق من خلال بعض المقولات النفسية المحولة والتي تدخل بشكل عضوي في العمل الفني وهذا يكفي. مبدعو الفن لا يمكن إجبارهم، بأي طريقة من الطرق، على أن يتعاملوا مع محتويات ومشاهد ومناظر وطنية، معاصرة أو تاريخية، ما لم يربطها الفنان الذي سيبدع مع أعماقه، جزئيا لا كليا ولا قدريا، وله الحرية في أن يختار أي موضوع. وبامتلاكه لهذه الحرية يملك معها السلاسة الكافية بأن يتطرق للمواضيع الوطنية أيضا. نحن هنا أبعد من أن نرى في اختيار المواضيع الوطنية شرطا ضروريا"[18].

نفس المعادلة التي يشرحها لوسيان بلاغا، يجب أن تقرأ بالمقلوب فيما يخص العلاقة مع باقي مسارح العالم، وعندها تكون الخصوصية مستمدة من الإبداع وليست مشروعا معلقا في الفراغ.

والحقيقة أن مفهوم التأسيس أو التأصيل بهذا المعنى ليس سوى وهما غير قابل للتطبيق، لسبب بسيط تمت الإشارة إليه سابقا، وهو أن منتوجات الثقافة لا تخضع لقواعد عامة صارمة، إلا كإطارات إجرائية وتقنية أكثر من كونها اتجاها أو مدرسة في حد ذاتها. وهي في الواقع توصيف لمنجز أكثر من كونها مشروعا. وفي مجال الفن، وخصوصا المسرح، يبقى مفهوم الهوية هو توصيف المنجز والبحث عن عناصر التشارك فيما بين مختلف التجارب. فإذا كان لكل من المسرح الفرنسي والإنجليزي خصوصيته، فالبحث عنها يتم من خلال مجهود نظري يقوم على البحث المضني من أجل استخراج الخصائص المشتركة بين الآثار الفنية الغنية والمتعددة، وهي موجودة أصلا، بمعنى أنها فكرة أو تمثل ذهني أو حدسي لواقع فني يجسد الهوية الجمالية ويشكلها من خلال مفهوم التحفة الفنيةChef-d'œuvre وتعتبر المعيار الأكثر ضمانة لتمثل الهوية الجمالية.

فعندما يعتد الإنجليزي بشكسبير أو الفرنسي بموليير أو الروسي بتشيخوف، فلقدرة هؤلاء على تشكيل الهوية الجماعية بوساطة الأثر الفني الذي يخلق روحا من التوحد داخل الجماعة، انطلاقا من إعجابه وتثمينه لنفس الأثر الفني .وبذلك يكون الاتجاه التأصيلي أو التأسيسي في الواقع كمن يضع العربة أمام الحصان، نظرا لرهانه على توجه

(18) - Lucien Blaga (1966); *Arta si valoare*, (الفن والقيمة) Humanitas, Bucuresti, p. 173 ( مرجع باللغة الرومانية).

غاية في العمومية، يرتبط في جوهره بمشروع مسرح، وليس باتجاه أسلوبي. الشيء الذي يجعله كخيار عام يتخذ صفة الإجبارية أحيانا من خلال تحوله إلى مقياس للحكم النقدي لانسجامه مع العاطفة القومية، مستفيدا من الفراغ الناتج عن عدم وجود تقاليد مسرحية سابقة، وهو هنا يتحول إلى ما يشبه "أيديولوجيا مسرحية" تتعامل مع الآخر من خلال ما يشبع تعطشها لإثبات الذات، وتتلقف النظريات الغربية بنوع من الانتقائية، خصوصا منها تلك المبنية على نظريات ثورية أو تنبؤية والتي تعلن موقفا ما من المسرح الغربي، وليست المبنية على تقنيات واضحة ومجربة وقابلة للتداول في شكل أكثر إجرائية ونجاعة. لذا ففي الوقت الذي نجد فيه وجودا واضحا لبريشت أو أرطو، نجد غيابا شبه تام لستانليسلافسكي أو مايرخولد أو شارل دولان وغروتوفسكي، علما بأن الأولين بنيا مجدهما على التنظير- ولو ارتبط بالممارسة، كحالة بريشت - ليسا صانعي طرائق إبداعية، بل حتى اقتباس نظرياتهما في سياقنا المسرحي لم يكن في الواقع يتجاوز النفس الثوري مع غياب حس جمالي واضح[19].

وإذا كنا قد اشرنا سالفا إلى أن مسالة الهوية تعد من المواضيع التي أثرت بشكل سلبي على تاريخ المسرح المغربي بتحويله إلى خطاب أيديولوجي ضاغط على الممارسة الفنية التي تستمد منه مشاريعها ومبرراتها معا، فإنها بذلك تكون قد شيدت بعضا من المآزق الذي تنتظر المسرح الأمازيغي كفن وافد، والذي يبدو في الكثير من الأحيان أن خلفية الخطاب الهوياتي تتحكم فيه بشكل كبير، وتدفع بعضا من فنانيه إلى تصريفه بشكل مباشر دون مسوغ جمالي، بل وأحيانا بشكل قد يسيء إلى الخطاب الهوياتي الأمازيغي ذاته، عندما يقود إلى تنميط الصور حول الثقافة الأمازيغية التقليدية والدوران في نفس المحور.

لكن، ورغم ذلك، لابد من الإشارة أن المسرح الأمازيغي يظهر موسما تلو آخر مواهب جديرة بالتقدير، يضيفهم إلى ممارسين مؤسسين يتوفرون على قدر كاف من الدربة. الشيء الذي يستدعي، غيرة على هذا الانفتاح المسرحي الجديد في ثقافتنا المسرحية، الدفع به لكي يساهم في تأسيس تجربة مسرحية صانعة للهوية ومعضدة لها بشقيها الأمازيغي والعربي، وألا يتخذ خطاب الهوية في حد ذاته ميزة، وتحويله إلى آلية من آليات صنع نخب مسرحية بأوضاع رمزية لا تستحقها.

(19) - يمكننا ملاحظة إن العديد من النصوص السبعينية تتشابه في العديد الطرائق المكررة، منها البر ولوغ الذي غالبا ما تبدأ بتعابير مسكوكة ك : "الليلة يا سادة ياكرام" والإكثار من استعمال الراوي، والحواريات الطويلة التي تضعف الصراع الدرامي، والإسراف في الخطابات المباشرة ذات الحمولة السياسية الواضحة.

ومن هنا تبدو الحاجة إلى مقاربة الفن المسرحي الأمازيغي جماليا أكثر إلحاحا، مقاربة تتبنى على الإبداعية وتعالج سؤال الهوية في إطاره الفني ووفق قواعد المسرح وسننه، لتبدو مواضيع التاريخ والتراث والقضايا الأمازيغية والإنسانية ليست مهمة في حد ذاتها، بل في كيفية مقاربتها جماليا.

وبذلك تصبح مقاربة التراث اختيارا ينبني على رؤية وإبداعية الفنان، من خلال عملية استلهام وتوظيف مبررة تتم وفق مبدأ إعادة الصياغة وحسب مقتضيات الأسلوب.

## 4- فن المسرح واستراتيجية التعامل مع التراث الفرجوي الأمازيغي

يطرح مفهوم "الفن الشعبي" العديد من الإشكالات التي لن نخوض فيها بالتفصيل، نظرا لمحدودية الحيز وأهداف هذه المقالة، لكن ورغم ذلك، لابد من الإشارة إلى بعضها، بدءا بذلك الشرط الأخلاقي الذي يحاول العديد من المنظرين أن يحصروا فيه موضوعا علميا بامتياز كلما تعلق الأمر بثنائية الثقافة الشعبية/والثقافة العالمة، وفهمها كما لو كانت تعني ثنائية العلم/ والجهل. والحقيقة أن الثقافة العالمة تعني التخصص، وبالتالي لا تكتسي أية صيغة تحقيرية للثقافة الشعبية. وهذه "الديماغوجية اللغوية" – كما يسميها جوج سيميو – تؤدي إلى نتائج وخيمة على النمطين معا، من خلال تحويل الثقافة العالمة إلى مقدس لا يقبل التطور ولا يفتح إمكانية الجدل بينها وبين الثقافة الشعبية.

والفن "العالم" مثلما يحاول أن يستثمر الفنون الشعبية من منظور رؤية الفنان، فالفنون الشعبية – بدورها – تستغل جزءا من الفن العالم من أجل تجديد ذاتها. والخطأ، كل الخطأ، يكمن منهجيا في تحويل الفروق والمميزات التي يقترحها الباحث إلى أحكام قيمة تميز بين شيئين لا تستوجب الضرورة التفاضل بينهما.

ولذلك لا بد من التأكيد على أن تطور الفنون الشعبية له سياقه الخاص، الذي يختلف عن سياق الفنون العالمة. الأولى تتطور، إما في إطار مؤسسات خاصة بها، أو في إطار ممارسة احترافية شعبية حرة تروم تحديث الثقافة الشعبية معتمدة على التغيرات التي تحدث في المجتمع تعتبرها عناصر استمراريته في نفس الوقت، لكونها تعتمد في العمق على عنصر التلاقي ما بين أكبر عدد من الأفراد داخل الجماعة.

أما الثانية، فتقوم على الاقتراح والإغناء من خلال الاعتماد على مفهوم الرؤية الفردية للعالم والمجتمع، وعلى قدر إبداعية ممارسيها، تصنع نظامها الخاص وتقرر عناصر ثباتها من خلال قدرة مجموع أعمالها على الاستمرار في الزمن (مفهوم التحفة الفنية

ومفهوم الكلاسيكية)، الشيء الذي يدفع إلى تحديث عناصرها والبحث عن إضافات جديدة؛ وهي بذلك تؤسس ديناميكيتها الذاتية بناء على جدل يبدو ظاهريا صراعا بين المذاهب والاتجاهات، بينما هو في الواقع غنى وتعدد.

غير أن هذا لا يعني انقطاع الصلة بين المجالين، فالفنون الشعبية تقتبس الكثير من الفنون العالمة، وتصوغ ما تقتبس حسب روحها وآلياتها، وتنحو إلى تبسيطها. وهذا هو عنصر قوتها. أما الفنون العالمة، فتسعى – كلما دعت الحاجة إلى ذلك – إلى الاعتماد على المورث الثقافي من أجل استثماره في إبداع فني أصيل أصالة روح مبدعه.

وهناك العديد من الدراسات التي تؤكد ذلك في كلا الاتجاهين[20]. ففي الاتجاه الأول (من الفنون العالمة إلى الفنون الشعبية) تتجه الكثير من التعابير الفنية العالمة نحو "أسلبة" فيها الكثير من التلقائية معتمدة على ضرورة إخضاعها لبعض الثوابت البنيوية المتوارثة. ولعل في الموسيقى الشعبية المغربية خير دليل على ذلك.

أما في الاتجاه الآخر (من الفنون الشعبية إلى الفنون العالمة)، فيبدو الأمر أكثر صعوبة عندما لا يتم التفكير في اختلاف النسقين، ويتم النقل الحرفي لبعض هذه المظاهر بشكل مشوه.

ومن أجل توضيح هذا الإشكال لابد من الانتقال إلى دراسة بعض من مفارقات هذا الانتقال.

### 4 -1- الفضاء الركحي بين الفرجة الشعبية والمسرح : مستويات الهجنة وآليات الإدماج

إن إغراق الفضاء الركحي بالعديد من التعابير غير المتجانسة وتوظيف بعض العناصر التراثية، غير كاف لتحقق المسرح. بل يفتح إمكانية تحويله إلى مجال للهجنة، خصوصا حينما يغيب عنصر جامع ذو طبيعة دراماتورجية وأسلوبية.

إلا أنه كثيرا ما يتم الاعتراض على هذه الحاجة إلى رؤية جامعة بكونها فكرة متجاوزة، وأنها تروم التبسيط والتسطيح في مجال يفترض التنوع. وساهم ارتباطها بالفن – كمعيار قديم جدا صاغت النظرية الكلاسيكية الكثير من الجدل على منواله – في زيادة الاعتقاد في انتهاء مدة صلاحيتها. غير أنه في واقع الأمر، ليست تأويلات الكلاسيكيين لهذا

(20) – حتى حدود القرن التاسع عشر كانت النظرة السائدة للفنون الشعبية تقوم على كونها صيغة متطورة عن أصول سحرية أو دينية أو وظيفية، غير أن بعض الدراسات التي تمت تبين أنها أيضا نتيجة علاقة تفاعل مع الفنون العالمة التي تربطها معها علاقة تأثير وتأثر من فوق لأسفل والعكس صحيح.

المبدأ الكوني سوى واحدة من احتمالات متعددة. ومفهوم الوحدة قابل لاحتواء التعدد، إذ لا يتعلق الأمر هنا بوحدة مبنية على التسطيح، بل بقدرة الفنان على إيجاد خيط رابط ما بين العناصر المتعددة[21]. ويشرح تودور فيانو طبيعة المعايير الفنية (ومنها الوحدة) من خلال التمييز بين طبيعتها التجريدية العامة وبين تمظهرها كخاصية تاريخية قائلا: "ليس صحيحا البتة أن الفنانين يشعرون، أن كل القوانين تضايقهم بشكل لا يحتمل، ولكن بعضها فقط ذو الطبيعة الخاصة، التاريخية والتقنية. إذ أن معايير الفن تكتسي طابعا خاصا تاريخيا أو تقنيا. والمعايير العامة للفن تتخصص في الممارسة التاريخية للفن. وفقط أشكالها الخاصة هذه توقظ احتجاج الفنانين. وهكذا فمعيار الوحدات الثلاث (مثلا) هي فقط شكل خاص لوحدة الزمن والمكان والفعل في الدراما الكلاسيكية. وقد كان هناك العديد من الشعراء الدراميين الذين ثاروا على الوحدات ولكن ليس ضد أية وحدة. لم يتواجد أبدا فنانون يفضلون اللاتناغم والاعتباطية. وبعيدا عن أن تقمعهم هذه القواعد، فإن القبول الواعي بها يحرر الفنان، من خلال جعله متوافقا مع القوانين الحميمة لإبداعه"[22].

لذلك، وبسب مبرر التنوع، يبدو الفضاء في الأعمال المسرحية التي تقحم الكثير من التعابير الغير متجانسة أو الهجينة معيارا بدائيا، وبالتالي عدم كفايته في حد ذاته، كيفما كان المسوغ النظري الذي يتم الاعتماد عليه، وبحسب كيفية جمع هذه العناصر وعلاقة تجانسها يكتسب العمل المسرحي قيمته. ويقسم كاغان[23] طرائق جمع عناصر الفرجة إلى ثلاث مستويات، المستوى الأول أكثر تلاؤما مع الفرجة الشعبية، والمستوى الأخير أكثر ارتباطا بالفن المسرحي، والأوسط مجال للهجنة بامتياز.

أ -**التجميع** Conglomération : و هي عندما تكون عناصر التجميع واهية ومستقلة عن بعضها البعض، كما في الحفلات أو السهرات أو الأعراس. وهي أبسط أنواع التجميع وأيسرها، لأن شخصا/مقدما يكفي لذلك، كما في المنوعات، أو من خلال مراحل محددة لبنية الاحتفال الشعبي.

(21) – نموذج الموسيقى الأركسترالية يمثل نموذجا مثاليا في هذا الاتجاه. إذ على الرغم من تعدد أصواته وحركات وإيقاعاته فله وحدة جامعة قد تتكرر في أشكال متعددة سواء ك "ميلوديا" تتكرر من حين لآخر، أو كنغمات متكررة بتلوينات مختلفة، تتراوح ما بين الشدة والضعف، السرعة والبطء وكذلك توزيع أدائها على هذه الآلة أو تلك. ولولا حاجة الموسيقى الآلية إلى الوحدة ما كانت الحاجة إلى المايسترو. وإذا كانت الموسيقى الآلية المعرفة بتعدد أصواتها وتجريديتها تحتاج إلى وحدة، فكيف لا يمكن ذلك في فن يقوم على المحاكاة؟

(22) - Tudor Vianu, *Estetica*, Orizonturi, Bucuresti, p. 37, (مرجع باللغة الرومانية).

(23) - M. S. Kagan. *Morfologia Artei* (مورفولوجيا الفن), Ed. Meridiane, Bucuresti, p. 318. (مرجع باللغة الرومانية).

وخاصية هذا النمط من التجميع أنه يمنح إثارة أقوى من خلال اعتماده على التنوع، زيادة على طبيعته الترفيهية أو الاحتفالية التي تجعل بناه العميقة غير موحدة .

الوحدة الأساسية تكمن في فضاء ومدة الحفل؛ كما أنه لا يثير لذة جمالية لها خصوصية محددة.

**ب – الضم** : Rassemblement : وينبني هذا النوع من الجمع على وجود علاقة مابين الأجزاء، لكنها تبقي بسيطة. وتختلف عن الأولى بوجود خيط ناظم قابل لاختراق العديد من العناصر غير المتجانسة.

ويبدو هذا الشكل أكثر انتشارا في المسرح المغربي، ونعتقد أنه هو المعادل التقني والجمالي لما يسميه الدكتور خالد أمين ب "الفضاء الثالث"، وذلك بالتركيز على طبيعة "الإبداعية" التي تلعب فيها النية المسبقة للامتثال لنماذج فرجوية (محلية أو غربية) سببا، ونقصان التقنية سببا آخر.

**ج – التنسيق العضوي** : Combinaison organique: ويقصد به التوحد بين الكامل بين مكونات متعددة تربطها علاقة عضوية أو أكثر في بنية تؤدي إلى انطباع بالتلاحم، بحيث أنه يصعب اكتشاف بنيته الأصلية إلا من خلال التحليل العلمي الدقيق.

وهي ميزة قلما تتواجد في المسرح المغربي، ولا نعتقد أن السبب في ذلك هو نقص الموهبة، بل بسبب غلبة التأقلم مع نماذج مسبقة وعدم الإنصات للحدس الخلاق من جهة، وعدم التسلح بالتقنيات اللازمة والقدرة على تحويل التفكير العقلي أثناء صيرورة الإبداع إلى التفكير من خلال الصور.

## 4 – 2 – استلهام التراث بين الجنس والمقولة : نحو تمثل مقولاتي لروح الفرجة الشعبية

إن تعامل الفن مع التراث هو في واقع الأمر خيار، وجعله مجرد قاعدة لتحقيق الهوية الجمالية لا يكفي أن تتحقق بالفعل؛ والفاعلية أو الإبداعية هي الكفيلة بالتحكم في صنع الهوية الجمالية وهي التي تحدد الحاجة إلى هذه المرجعية أو تلك في علاقة الإبداع الفني بالموروث أو بالآخر. والعلاقة مع الفرجة الشعبية تبقى قائمة، لكنها رهينة بنظرة الفنان العالم للتراث، والتي لا تتجسد في عملية النقل الحرفي. وهنا يعترضنا الإشكال الآتي:

– هل يمكن الحديث عن كون العديد من عناصر الهوية الجمالية تقوم في الواقع على تمثل العديد من القيم الجمالية بشكل تلقائي، وبالتالي فهي موجودة في أي أثر فني يلقى

النجاح في سياق اجتماعي ما، أم أن العلاقة مع التراث هي عملية واعية تقوم على استلهامه بشكل يتوافق مع سنن المسرح الخاصة؟

تطور موضوع هذه الإشكالية في سياق الجماليات الغربية في مبحث خاص يتعلق بجدلية المحلي والكوني في الفن، والتي تنبني على محاولة تفسير التمثلات الخاصة بالفن كعامل من عوامل الهوية من قبل الذات ومن قبل الآخر. وذلك من خلال ملاحظة لكثرة ما تتردد في تاريخ الفن، الكثير من الأعمال يتحكم فيها التاريخ والجغرافيا. فكم من أعمال ذاعت في زمانها لكنها تلاشت بسرعة، وكم من أعمال لم تحظ في وقتها بشرف الاعتراف لكنها لقيته لاحقا. وأيضا، بعض الأعمال التي لا تلقى النجاح في بلدانها أو في منطقة معينة تكتسب قيمتها من طرف الآخر، وبعدها تدفع محيطها الأصلي إلى تصحيح نظرته إليها بمجرد اعتراف الآخر بها.

ومن هذا الجدل، وفي سياق تحليل مفهوم الهوية الجمالية، تبرز إشكالية الفنون الشعبية من جهة كمرجع أساسي لتبيان العناصر الثابتة في الهوية الجمالية، لكونها تحدد معيارا للذوق الجمعي الذي يمكن تبين الخصوصية الجمالية من خلاله، ومن جهة أخرى تبدو وسيلة لاستقراء عوامل النجاح الفني على منواله، الشيء الذي يبين لدى الكثير من علماء الجمال أن الاعتراف الاجتماعي بالعمل الفني لا يتم إلا من خلال التوافق الحاصل بينه وبين القيم السائدة، والتي تمثل الفنون الشعبية إحدى عناصرها الثابتة.

زيادة على ذلك، هناك رأي آخر يذهب إلى كون السابق يقوم فقط على ربط النجاح الفني باستثمار علاقة التفاعل بين الفنون الشعبية والفنون العالمة، سواء بشكل مقصود مبرر فنيا أو بشكل حدسي ناتج عن تفاعل الفنان مع بيئته. لكن أصحاب هذا الرأي يقترحون مجالا آخر يرتبط بعناصر الثبات والتحول داخل الفن العالم نفسه، وذلك من خلال مفهوم التحفة الفنية المرتبطة جدليا بمفهومة الكلاسيكية، والتي تشيع العديد من القيم الجمالية التي تشكل بنية الهوية الجمالية لجماعة ما، وتشكل محور صراع متولد عن رغبة التجاوز من قبل الفنانين الحداثيين.

والرأيان معا يشكلان عصب فكرتنا التي نرى من خلالها إشكالية مقاربة الفرجة التقليدية فنيا، وذلك من خلال عملية استلهام روحها وليس ظاهرها، أي باعتبارها مثالا ما للجمال خارج شكل تمظهرها في الفنون الشعبية، لأن عملية نقلها مهددة بالفشل جماليا لسبب بسيط هو اختلاف السياق.

فعندما أكون متفرجا عارفا بفن أحيدوس مثلا، أشعر أثناء النقل الحرفي له إلى الخشبة أنه أقل مستوى بكثير من أحيدوس كما أعرفه أثناء أدائه من قبل فنان شعبي متمرس؛ كما أشعر عند محاولة النقل الحرفي للحلقة إلى خشبة المسرح أن مشاهدتها في مجالها الطبيعي أرحم لي من أن أراها في سياق هجين، لا هو بالمسرح ولا هو بالحلقة. الشيء الذي يقود إلى أن عملية توظيف الفرجة، والفن الشعبي عموما، في الفن هي عملية تبديل Convertissement من سياق فن شعبي إلى سياق فن عالم، بل وحتى من سياق فني إلى سياق جنس آخر (المسرح). الشيء الذي يجعل العديد يرى مقاربتها من مفهوم المقولة الجمالية catégorie esthétique أنجع، لأنها تركز على جوانب جمالية عامة هي عبارة عن روح بعض الأشكال الفرجوية وغير الفرجوية دون ظاهرها الشكلي.

وإن الشعر والكوريغرافيا والمتخيل السردي الأمازيغي وحس النكتة والمستملحة الشعبية كلها عناصر تخبأ في جوهرها ميولات جمالية ما، تبين إلى حد بعيد بعض هذه الخصوصيات التي تشكل مثلا جمالية وأخلاقية : كيف يعبر الأمازيغي جماليا عن الحب، عن العدالة، عن علاقته بالطبيعة وبالمقدس وبالأخ؟ وكيف يوظف النكتة لنقد الذات والآخر؟ وكيف يتجسد عنده الحس التراجيدي والدرامي؟ وما هو مثال الجمال لديه؟

ونعتقد أن استنطاق مثل هذه المعطيات هي البداية الحقيقية للتعامل الناجع مع التراث، وبعيدا عن أن يكون أي جواب عنها يتسم بالإطلاقية، فالمطلوب من الفنان الفرد الموهوب والمتمرس أن يمتلك القدرة على تحويل هذه الأسئلة إلى واقع فني من خلال أعمال لا تبدو فيها عناصر التراث بالضرورة واضحة للعيان، إلا إذا كان هناك ما يبررها لكنها مع ذلك تستشعر كروح سارية في أعماق العمل الفني المسرحي.

ولعل تحليل العديد من الأعمال المسرحية الأمازيغية يبين أن هذه الروح تخترقها، خصوصا تلك التي تستمد بلاغتها الدراماتورجية من الروح الملحمية والشاعرية الأمازيغية، وهي إلى جانب الكوميديا الشعبية تعتبر، في نظرنا، إحدى جوانب قوة هذه التجربة الجديدة. إضافة إلى العديد من الحساسيات القادمة، التي يرتهن مستقبل جانب منها بتصريف خطاب الهوية جماليا، لا أيدولوجيا فقط، بحيث يصبح قابلا لاحتواء العديد من المواضيع المحلية والإنسانية بما فيه خطاب الهوية ذاته. أما الجانب الآخر، فيتمثل في العناية التي يجب أن تولى لهذه التجربة كعنصر من عناصر الثقافة الأمازيغية كشق محوري من ثقافتنا الوطنية .

# المراجع والمصادر

آدم كوبر (2008)، « الثقافة، التفسير الأنتروبولوجي»، ترجمة تراجي فتحي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة ووالفنون والآداب،الكويت .

أحمد بوكوس (2003)، «الأمازيغية والسياسة اللغوية والثقافية بالمغرب»، منشورات مركز طارق بن زياد، الرباط.

لحسين وعزي (2004)، «دور الحركة الهوياتية الأمازيغية في الحفاظ على التراث الأمازيغي والنهوض به»، ضمن كتاب االتراث والمتاحف بالمغربب، سلسلة الندوات والمناظرات، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، الرباط .

خالد أمين (2007)، «الفن المسرحي وأسطورة الأصل (مساحات الصمت)»، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة (الطبعة الثانية)، طنجة.

Charles Baudelaire, (1986), *Le peintre de la vie moderne*, In *Œuvre Complètes, La pléade, Paris*.

Lucien Blaga, (1966), *Arta si valoare*, Humanitas, Bucuresti.

M.S.Kagan, *Morfologia Artei*. Ed. Meridiane. bucuresti.

Tudor Vianu, (1998), *Filosofia culturii si teoria valorilor*, Nemira, Bucaresti.

Tudor Vianu, *Estetica*, Orizonturi, Bucuresti.

# المسرح الأمازيغي بين الكائن والممكن

ذة. نوال بنبراهيم
المعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي

أصبح المسرح الناطق باللغة الأمازيغية واقعا ملحوظا وتجربة متطورة رغم مسيرته التاريخية القصيرة التي لم تتجاوز عقدا زمنيا، حيث انطلقت إرهاصاته في أواخر السبعينات من القرن الماضي بإيعاز من الحركة الثقافية الأمازيغية التي سعت إلى تبليغ خطابها بمجموعة من الطرق والوسائل، منها المسرح الذي استخدمته كوسيلة طليعية في هذا الصدد لقدرته على بث الوعي وإيقاظ الذهن والعواطف. لكن هذه البداية كانت متعثرة، لأنها تمت على يد جمعيات ثقافية وأندية أمازيغية لا تمارس المسرح بشكل مستمر.

ومع بداية التسعينات، اتجهت مجموعة من الفعاليات المسرحية إلى إعادة تأسيس هذا المسرح كل وفق نظرتها وقناعتها معتمدة على إمكانياتها الذاتية المحدودة لإداركها أن المسرح يغني الحركة الفنية والثقافية، ويحقق التجاوب السريع والفعال مع الجمهور.

وعليه، تأسست الفرق المسرحية في بعض المدن المغربية، منها أكادير والناظور والرباط والدار البيضاء والحسيمة وبني ملال، الشيء الذي أفرز خريطة مسرحية جغرافية، هاجس الفاعلين فيها هو استمرارية المسرح الأمازيغي ضمن المنظومة المسرحية المغربية مركزين على الهوية والإبداعية، وذلك على يد جمعية إلماس الثقافية بالناظور سنة 1991 بعرضها "أزوغ ذ ثبوت" (ابحث في الضباب) للأستاذ فؤاد أزروال، وعرض "علال ذك-ليمان" (علال في ألمانيا) سنة 1992 لنفس المؤلف والمخرج، وعرض "إمقاز أمضران" (حفار القبور) للمؤلف عمر بومزوغ والمخرج فاروق أزنابط، ثم عرض "أوسان صميدنين" للمؤلف الصافي مومن علي والمخرج عبد الله أوزاد سنة 1993 بفرقة "تامونت" أعقبه بمجموعة من العروض الأخرى، فانتعشت بعدها الحركة المسرحية الأمازيغية، وتأسست الفرق التي عرضت مجموعة من العروض المسرحية بعدد من المدن

والقرى المغربية مراكمة تجارب مسرحية فرضت نفسها بين ألوان المسرح المغربي المقدم باللغة العربية أو اللهجة الدارجة.

وبناء على ذلك، يمكن القول إن حركة المسرح الأمازيغي بالمغرب سلكت مرحلتين:

1 – مرحلة التأسيس التي تمت على يد هواة تجمعوا في جمعيات وأندية ثقافية اتجهت ميولاتهم إلى المسرح الناطق باللغة الأمازيغية.

مرحلة إعادة التأسيس التي قامت أساسا على جهود المرحلة الأولى من خلال أعمال بعض الفرق المسرحية الحديثة والتي انتعش بعضها بحركة الدعم المسرحي المرصود من قبل وزارة الثقافة للفرق المسرحية المغربية منذ سنة 1998.

## تساؤل حول المسرح الأمازيغي

لقد تمت هذه الولادة والتنشئة في دائرة التبعية التي انبثقت من مدينة أكادير، وانتقلت إلى الناظور والرباط والدار البيضاء والحسيمة وبني ملال، فاتسمت الأعمال المسرحية بالتأثر بالنموذج الغربي والنموذج المقدم باللغة العربية واللهجة الدارجة الذي قطع بدوره مراحل التبعية والتأسيس ثم التجريب، والذي خلف في مخيال المسرح الأمازيغي خلفا غامض النسب تحكم في العلاقات التي يقيمها مع غيره.

ومن هنا نتساءل :

– هل قام المسرح الأمازيغي على وجود الآخر ضمن إشكالية الأنا والآخر ؟

– هل كان يفكر في التواجد قبل لقائه بالمسرح الغربي أو العربي بصيغه المأوربة والتآليفية والتأصيلية ؟

. هل كان في تقليده للنموذج العربي أو الغربي يسعى إلى تأسيس مسرح باللغة الأمازيغية قادر على إتقان أصول المسرح وتقنياته ؟

لعل مرد هذا التأثر بالمسرح العربي يعود إلى أن الثقافة العربية هي الأكثر شيوعا في البيئة المغربية، وأن معظم الفعاليات التي تعمل في المسرح الأمازيغي سبق أن قدمت عروضا مسرحية باللغة العربية أو اللهجة الدارجة، سواء بالناظور أو الحسيمة أو أكادير أو الرباط أو الدار البيضاء أوالخميسات، وشاركت بها في مهرجانات مسرح الهواة الوطنية، ونمثل لذلك بالأساتذة فخر الدين العمراني وفاروق أزنابط وعبد الله أوزاد وأبوعلي مبارك علي الذين ألفوا وأخرجوا مسرحيات باللغة العربية أو اللهجة الدارجة قبل

أن يشتغلوا بالمسرح الأمازيغي؛ وأيضا يعود إلى مشاهدة العروض المسرحية العربية، سواء على الخشبة أو عبر جهاز التلفاز.

وأما مرد التأثر بالمسرح الغربي، فلأنه حصيلة جهود متراكمة لشعوب وأحقاب مختلفة، وله تاريخ واتجاهات وأوقات ازدهار ونكوص، ولقد استفادت منه شعوب الأرض من مغربها إلى مشرقها. وتأثر المسرح الأمازيغي به لدليل على تواجده الحي في دواليب الحضارة الإنسانية المتحركة.

وفي هذا السياق اقتبس عبد الله أوزاد "عطيل المورو" عن شكسبير و"مان تريت" عن (خادم السيدين) لكالرلو كولدوني، واقتبست شادية الشرقاوي "العادلون" لألبير كامو، واقتبس محمد واكرار "مانكار نتقد س كودو" عن مسرحية "في انتظار كودو" لصوميل بيكيت، واقتبس فؤاد أزروال "رمفتش إرحكد" عن مسرحية "المفتش" لغوغول.

لكن هل سيتحول هذا التقليد إلى طموح البحث عن تأصيل الذات ؟ وهل سيقوم بتجارب التجديد في مسرحه ؟

إن حضور المسرح باللغة الأمازيغية يفترض رؤية الأشياء بنظرة جديدة، وأن يكون هاجس الفاعلين فيه هو التقدم بالمسرح المغربي إلى الأمام مع الاستفادة من تجارب الغير، وأن يلغي فكرة الآخر من أجل ألا يسقط في أصولية الشرق وعنصرية الغرب، وأن ينفلت من المقابلة الثنائية التقليدية شرق وغرب، ويتشبث بجدلية التطور وأسراره ليتموضع كمسرح قائم بذاته، ويكون محلا للمناقشة العميقة.

وتأسيسا على ذلك، فإنه يحتاج إلى الانتقال من الرومانسية القومية والبحث عن الذات – لأنها موجودة أصلا ويثبتها التاريخ المغربي – إلى انتقاد إبداعاته نقدا فنيا وجماليا باحثا لنفسه عن الاختلاف والتميز. وهذا لا ينفي أن تجاربه تستحق التشجيع لأنها دخلت غمار المغامرة، ووطأت مجال المسرح، وأرست مسرحا أمازيغيا، لكنها يجب ألا تكتفي بالاختلاف اللغوي فحسب.

### من الماضي إلى الحاضر

أن يتنفس المسرح المغربي اللغة الأمازيغية ويستعين بالثقافة والموروث الحضاري المغربي، هي ظاهرة صحية ترسخت لدى مجموعة من المؤلفين المسرحيين الذين كانوا في الآن ذاته رجال مسرح كممثلين أومخرجين من أمثال عبد الله أوزاد وفؤاد أزروال وفاروق أزنابط وفخر الدين العمراني وأحمد أمل وأبو علي مبارك علي وعبد الله أصوفي

وخالد بويشو... الذين استغنوا عن النصوص الأجنبية المقتبسة أو المترجمة ووظفوا التراث المحلي من فرجات شعبية وخرافات وأساطير واحتفالات بغية التقرب من خصوصية الإنسان المغربي الثقافية والحضارية، كمسرحية "نونجا" المستوحاة من خرافة "لونجا" المؤلفة من قبل الشاعر أحمد الزياني وإخراج فاروق أزنابط، ومسرحية "تاماوايت ن ودرار" (موال الجبل) المستوحاة من ملحمة "زاما" من قبل الصافي مومن وإخراج خالد بويشو.

والواقع أن المسرح الأمازيغي حرص على استحضار الماضي واستعادة التراث، فوظف مصادر تاريخية ترمي بالأساس إلى جعل التاريخ مادة حيوية أضفى عليها طابع المعاصرة.

غير أن بعض التجارب المسرحية تعاملت معه كمادة جامدة، فوظفت أحداثه وشخصياته التاريخية بشكل مباشر وسطحي، فأضحى التاريخ لديها مجرد معارف ترددها فوق الخشبة مع إقحام مستملحة أو موقف فكاهي يرمي إلى إضحاك الجمهور والتفريج عنه.

كما وظف مصادر تراثية شعبية ارتبطت بالتقاليد الفلكلورية أقلمتها بعض الفرق مع موضوع العروض بطريقة مرنة أحيانا، وأحيانا أخرى أقحمتها بدون مبرر، حيث نجد الأغاني والرقصات الفلكلورية الأمازيغية مفروضة تقريبا على جل العروض في البداية والنهاية بدون مقتضى الحال.

## نحو ممكن مغاير في المسرح المغربي

إن تقديس التاريخ والتراث الأمازيغيين في مختلف مستوياته : العرف والاحتفال والترفيه.... والعودة إليهما لا ينبغي أن يسقط المسرح الأمازيغي في الفلكلور المسترجع على حد تعبير عبد الله العروي، كما أن لجوءه إلى الفرجة الشعبية البسيطة من أجل إثبات العراقة والجماعية والواقعية وضمان الهوية لا يجب أن يؤول به إلى الاغتراب في الماضي، بل يفترض إنتاج مسرح نوعي يستفيد من تقنيات الفرجة الشعبية وطرق تعبيرها وأساليبها، لأنه لا يمكننا أن ننكر قيمتها الفنية والتاريخية وقوة تأثيرها، والتعبير عن وجهة نظر جديدة وأصيلة تفكر مثلا في:

1 – طبيعة مكان العرض : عبر الاستفادة من الأمكنة التي تعرض الفرجة الشعبية فيها، فتقترح مكانا يسمح بتعدد زوايا الرؤية لتمكن المتفرج من ضبط الخشبة من جهات مختلفة، ويتيح فرصة اللعب المكشوف، ويساهم في غنى تركيب الصور المعروضة.

2 – طريقة التشخيص : عبر الاستفادة من تقنيات الفرجة الشعبية التي يمتلك مشخصها جسدا مرنا يؤدي عدة أدوار في الفرجة الواحدة، وإمكانيات تلوين صوتي متنوعة، وقدرة محاكاة نماذج إنسانية مختلفة دون السقوط في الإيهام.

3 – بساطة الوسيلة التقنية.

4 – التوجه المباشر إلى الجمهور في بداية العرض ونهايته، مع إشراكه في الأحداث مشاركة كثيفة تبحث عن أسباب التعاون النشيط.

ولن يتحقق هذا إلا إذا ارتبط المسرح الأمازيغي بالبحث والتجريب والتشبث بأصالة الإبداع المغربي ساعيا إلى إنتاج ممكن مغاير في مسار المسرح المغربي.

## مضامين المسرح الأمازيغي

مما لاريب فيه أن مضامين المسرح الأمازيغي ارتبطت بمعالجة آفات المجتمع، سواء في العالم القروي أو المدني. لهذا، فإنها طرقت مواضيع شتى، منها : البطالة، واستغلال النفوذ، وتبذير المال العام، والتماطل، والرشوة، والهجرة السرية... كما أثارت مواضيع إنسانية كونية وجودية وفلسفية، مثل ثنائيات : الخير والشر، الموت والعدم، المستقبل والمجهول...

ومما نلاحظه أن بعض العروض تناولت هذه المواضيع التي لا تخرج عن المألوف وتستجيب للذوق الأخلاقي والديني والاجتماعي والنفسي بشكل مباشر وبسيط. وعلتها في ذلك أنها تروم إلى إلغاء الغموض والالتباس، وتراعي المسافة الاجتماعية المألوفة التي تحكم الإنتاج بالمتلقي، وأنها تحبذ الطريقة المبسطة ليفهم المتفرج واقعه المعيش.

ومع ذلك لا ننفي وجود عروض أخرى ناقشت مشاكل الواقع المختلفة بعمق، حيث وقفت عند اضطراباته وعرت مسكوته، بهدف دفع المتفرج إلى طرح أسئلة كـ "لماذا وكيف، ثم ما العمل"[1] ، والخروج باستنتاجات تخص محيطه الاجتماعي والسياسي والاقتصادي.

وفي هذا الصدد نذكر مسرحية "بوالسحاسح" لفؤاد أزروال و"تيلاس" (الظلام) لمبارك أبو علي و"أوطوب د وزرو" (طوب وحجر) لعبد الله أصوفي.

(1) – رياض عصمت (1980)، بقعة ضوء، دمشق، الطبعة الأولى، ص. 103.

كما تناولت مواضيع تاريخية كما في مسرحية "تازيري تاميري" لفرقة أسام التي تحدثت عن معاناة الريف أثناء الحرب الأهلية الإسبانية في ثلاثينات القرن الماضي، وحللت مواضيع فكرية وناقشت قضايا وجودية كعرض "أنتشي إيغرين" (الراعي المثقف) لعمر بومزوغ وإخراج نعمان أوراغ.

ومما لاريب فيه أيضا، أن بعض الفرق المسرحية صاغت مسرحياتها في قالب كوميدي فكاهي للتواصل مع الجمهور والترفيه عنه، كمسرحية "إيغزان أنافال" لعبد الله أوزاد ذات المواقف الساخرة والشخصيات المضحكة، حيث خضع أمغار المعروف بحبه لجمع المال وبخله وطمعه في إرث زوجة أخيه لمقالب شابين وسخريتهما من أجل أن يعود إلى صوابه ويرجع الحق لأصحابه. وعرض "ماني تريت أ باقشيش" الاجتماعي والساخر الذي ارتكزت أحداثه على شخصية باقشيش الخفيفة الظل والمحبة للمغامرة والعبث.

وإذا كانت بعض العروض الكوميدية تحرص على عرض مواقف ساخرة لتدفع المتفرج إلى انتقاد عيوبه، فتجمع بين فكاهة اللغة والمواقف والشخصيات، فإن البعض الآخر سعى وراء الضحك المجاني عن طريق نكتة تافهة أو مفارقة لغوية مستهلكة.

وعلى العموم، فإنه لا ينتابنا شك في تفضيل الجمهور المغربي، بجميع فئاته، مشاهدة العروض المسرحية الكوميدية بالدرجة الأولى لأنها تفرج الكرب وتوصله إلى تماه تطهيري يحرره من مخلفات الواقع اليومي.

## الإخراج في المسرح الأمازيغي

نعرف أن الإخراج هو فن تنسيق مجموعة من الصور والأصوات في ترتيبات ونسب متنوعة فوق الخشبة، ونعرف أنه قبل ذلك يقطع النص المسرحي إلى وحدات فعل يقسمها بدورها إلى أجزاء صغيرة يحصل منها على مشاهد يجربها على الخشبة، فيعمل على تركيبها مهتما بقياساتها البصرية الفضائية، وبآثارها التشكيلية والتركيبية؛ ومهتما بمدتها الزمنية، خاصة وأن الصورة الركحية تتحرك باستمرار، سواء من حيث المنظور أو من حيث التركيب.

وبناء على ذلك نتساءل:

- هل يعمل جل مخرجي المسرح الأمازيغي بهذه الطريقة ؟
- هل تحتوي عروضهم على رؤية إخراجية يترجمونها بمنتاجهم لمجموعة من الصور

التي يخلقونها فيخضعونها لطابع تنظيمي وزمني (التزامن والتتالي والثبات)، حيث يركبون حركة الصورة، ويركبون الصور في المشهد الواحد، ثم يركبون المشاهد ليحصلوا على تسلسل عناصر الفعل اعتمادا على علاقات السببية والزمنية والحكائية والتفسيرية التي تحكم أجزاء الصورة، وتحدد علاقاتها وتمفصلاتها ؟

الواقع أنهم يقتصرون على موضعة الممثل فوق الخشبة وحركته ويهتمون بإلقائه، كما يعتنون بأجزاء الديكور والإضاءة من أجل إظهار الممثل أو نقل المعلومات الزمنية إلى المتفرج أو إحداث التأكيد أو خلق تناوب بين عمليتي الإضاءة والإظلام، دون الالتفات إلى الصورة الركحية المتحركة المشكلة من تنقل الممثل وحركته ونظرته داخل فضاء الخشبة أو خارجه، وحجم الصورة وفضائها وإضاءتها وإيقاعها ونقوشها ومادتها وإطارها وزمنها (السريع والبطيء والثابت) ولونها وصوتها، أوالاهتمام بعلاقات هذه العناصر وتمفصلاتها، لأن الصورة الركحية متحركة ذات أوضاع مختلفة وكثافة متنوعة وإيقاع متطور، كما أنها مخترقة بالزمن الذي يتخلل تركيبتها وتركيبة مونطاجها الضوئي والإيقاعي والشكلي والقياسي والمتوازي والتزامني.

وتأسيسا على ذلك، ركز بعض المخرجين اهتمامهم على المواضيع والمعاني، وضحوا – أحيانا – بالجانبين الفني والجمالي، وبدينامية العرض ونسقيته. لكن هذا لا ينفي أن بعض المخرجين سطروا رؤية إخراجية في عروضهم المسرحية وحددوا خصائص الصور المبتكرة فوق الخشبة وأضفوا عليها توازنا فنيا وجماليا، كالمخرج فاروق أزنابط في عرض "تسليت ن وزرو" لفرقة تيفسوين، والمخرج كريم الفحل الشرقاوي في عرضيه "أركاز إزنزان تافوكت" و"تاماتارت" لفرقة مسرح نون بالخمسيات، والمخرج الحبيب نونو في عرض "مانكار نتقد س كودو" لفرقة أسايس ن إيمال بأكادير.

ويبدو أن هذه الفرق اكتسبت التجربة والخبرة الفنيتين من خلال انفتاحها على تجارب المسرح الأوروبي، أو من خلال اشتغالها في بدايتها على مسرحيات باللغة العربية أو باللهجة الدارجة قبل أن تشتغل بالمسرح الأمازيغي.

### نحو الاحتراف

وبناء على ما سبق، هل نستطيع الحديث عن مسرح أمازيغي محترف ؟

إن خلق الأرضية المؤسسة للاحتراف تحتاج تراكما كميا ونوعيا، واقتراح رؤى وجماليات. كما أن تحديد انتساب التجربة المسرحية الأمازيغية إلى الاحتراف يتطلب

تحسين ظروف الاشتغال من خلال تأطيرها وتنظيمها مهنيا واجتماعيا وإداريا والبحث عن الدعم المادي.

وبما أن جل الفرق المسرحية الأمازيغية لازالت في طور تكوين ذاتها وتنظيم هياكلها من أجل أن تدخل عالم الاحتراف، وبما أنه لا يوجد تصور واضح للممارسة الاحترافية بالمغرب بشكل عام، فإنه لا يمكننا الحديث إلا عن صيغ جنينية لهذا الاحتراف، طالما أن المسرح الأمازيغي لازال في طور الاستنبات، وأن الفرق المسرحية النشطة باستمرار لا تتجاوز رؤوس الأصابع، منها مسرح تامونت، ومسرح أبوليوس، ومسرح فضاء تافوكت للإبداع المسرحي، ومسرح إزوران، ومسرح كوميديانا، إلى جانب فرق متفرقة لا تعمل بشكل مستمر، وغالبا ما تكون منشقة عن إحدى الفرق السابقة الذكر.

غير أننا نحترم بهذا الصدد جهود بعض الفعاليات التي حرصت على تفعيل آليات تأسيس المسرح الأمازيغي وسعت إلى ضمان استمرارية تجربته، وتكريس إشعاعه في النسيج الثقافي المغربي، فبادرت إلى تنظيم ثلاثة مهرجانات تحت شعار المهرجان الاحترافي للمسرح الأمازيغي بالدار البيضاء[2] مستهدفة توفير فرصة لجمع الفعاليات المهتمة بالمسرح الأمازيغي ومناقشة أساليبه الإبداعية .

لكنها استدركت فكرة الاحتراف في بيانها الرابع الذي أصدرته في يوم 7 أبريل 2007 بالدار البيضاء في نوع من النقد الذاتي، ومن خلال مساءلتها لتجربة المسرح الأمازيغي، هل فعلا قطع شوطا كافيا في التكوين واكتساب الخبرة من أجل أن يرقى إلى الاحتراف، حيث جاء في البيان ما يلي : " تم التفكير خلال الدورة الثانية من المهرجان في حذف كلمة – الاحترافي – من مسمى المهرجان ليقيننا أن الكثير من الفرق لم تصل بعد إلى الاحترافية اللازمة، لا على المستوى الإداري والإنتاجي أو الفني والتقني وباقي تخصصات الفن الدرامي. إلا أننا في الأخير ارتأينا ترك مسمى المهرجان على حاله مع نعته من الآن بالمهرجان الاحترافي للمسرح الأمازيغي للدار البيضاء على أساس أن الاحترافية تهم المهرجان وفي نفس الوقت مطلب يجب أن تحققه الفرق التي لم تصل إليه بعد، وأن تطوره الفرق التي لامسته منذ مدة وتحافظ على استمراريتها" .

إن استطلاع التجربة المسرحية الأمازيغية تجعلنا نقف على الأساس الأول الذي وضعته لكي تتطور مستقبلا مع نمو أدواتها وأساليبها، ومع تمثلها لشروط الاحتراف المتمثلة في الخبرة الفنية والتقنية والمهنية والتخصص لإتقان الحرفة المسرحية.

(2) – نظمت هذه المهرجانات الثلاثة من قبل فرقة فضاء تافوكت للإبداع التي أصدرت أربع بيانات تعنى بالمسرح الأمازيغي.

## العلاقة المباشرة مع الجمهور

- هل يشاهد المتفرج المغربي المسرح باللغة الأمازيغية مباشرة ؟
- وإذا سلمنا بذلك، فما طرق اتصاله به ؟

الحقيقة أن الجمهور المغربي الناطق باللغة الأمازيغية يتفاعل بشكل كبير مع هذا المسرح، لأنه يخاطبه بلغة يتكلمها ويفهمها، لذلك يتلقى الجمهور العادي العروض المسرحية بنوع من التعاطف والحماس بغض النظر عن قيمتها الفنية والمعرفية. في حين يتعامل معها الجمهور المثقف الذي يمتلك التكوين العلمي والثقافي بالتمحيص والنقد ومناقشة القضايا المطروحة من أجل تقويمها والتنبيه إلى جوانب النقص فيها.

وهو الأمر الذي دفع بعض الطاقات الفنية إلى خلق مسرح أمازيغي بالمغرب، وتنظيم مهرجانات مسرحية، كالمهرجان المسرحي الذي تنظمه الجمعية المغربية البحث والتبادل الثقافي بأكادير، ومهرجان المسرح الأمازيغي الذي نظمته جمعية النهضة بالناظور، والمهرجان الاحترافي للمسرح الأمازيغي الذي تنظمه فضاء تافوكت للإبداع بالدار البيضاء.

ومع ذلك، يمكن التأكيد أن أغلبية هذا الجمهور لا يرتاد المسرح باستمرار، لأنه لم يترسخ لديه تقليد ارتياد المسرح لأنه يعتبره ثانويا، ولأن جل المدن المغربية لا تشهد عروضا مسرحية أمازيغية شهريا. ومن هنا كانت نسبة حضوره جد ضعيفة، لاسيما وأن بعض المتفرجين لا يشاهدون العروض إلا صدفة، أو أثناء الملتقيات، أو بتوجيه من الأصدقاء، أو عن طريق دعوة يتلقاها من إحدى الفرق المسرحية.

وعليه، لم يرتبط المسرح الأمازيغي بالشباك أو بصيغة الربح، وذلك راجع لضعف القدرة الشرائية لدى المواطن المغربي كما يقول رئيس فرقة تامونت عبد الله أوزاد: "القدرة الشرائية عند المواطنين جد ضعيفة إن لم تكن منعدمة، وخاصة في المناطق النائية، بمعنى إننى وحتى وإن أخذت فرقة مع ما يعنيه ذلك من تكاليف، وقدمت عروضا مسرحية بخمسة دراهم لن يأتي أحد ليشاهد المسرحية لعدم قدرته على تأدية ثمنها".

وإذا استثنينا صيغة الشباك، فإن المسرح الأمازيغي لقي ترحيبا من لدن الجمهور وخلف ردود أفعال بين المهتمين والمثقفين، فأعطاه دفعة قوية ليستمر ويحتل مكانة بين ألوان المسرح المغربي، لأنه حرص على النمو والتواصل مع الحياة في جل ميادينها.

ومن أجل الانتشار والتواصل مع الجمهور حاولت الفرق المسرحية أن تعرض بالمدن الكبرى والمناطق النائية مثل أنزا، بيوكرا، آيت باها، تزنيت، تارودانت، أولاد تايمة، أولاد برحيل، ماسة، آيت وربر، أمزميز، دوار أماتوز، دوار إبراكن، ولماس، تينغير، كلميمة... وقد لاقت العروض إقبالا كبيرا لأن أغلب سكان البوادي لازالوا يتقنون الأمازيغية، ومن ثم سهل التواصل معهم بشكل سريع؛ كما أنهم ألفوا مشاهدة فرجات أمازيغية عرفها المغرب قبل ظهور المسرح بصيغته الأوروبية وتقنياته الحديثة، والتي لازال البعض منها يتواجد في بعض المناطق كفرجة إمعشار وبيلماون[3] وتلغنجا والعنصرة وأقلوز...، ساعدت على إعداد جمهور يمتلك المبادئ الأولى لاستيعاب العرض المسرحي.

## التراث الشعبي الأمازيغي والفرجة المسرحية

(3) – فرجات بيلماون توجد تقريبا في جل المناطق المغربية وتحمل تسميات مختلفة منها : بوجلود في مراكش، وهرما أو هرما كركاع أو هرما بوالجلود في حاحا ودكالة، والشويخ في الشياظمة، وهرما بوالبطاين في الشاوية، وباشيخ في الريف.

# رقصات أحواش وأحيدوس نموذجا

ذ. سالم اكويندي
المعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي

## 1 - تقديم

إن الحديث عن رقصات أحواش يفرض علينا بالضرورة موقعة هذه الرقصات حسب البيئة التي أنتجت ضمنها، دون أن ننسى أن هذه الرقصات فن من الفنون الشعبية المغربية، إذ تعتبر هذه الفنون تراثا شعبيا ومكونا أساسيا من مكونات الثقافة الشعبية المغربية والتي تشمل كل الإنتاج الثقافي الشعبي المنتج في شكله المادي أو المعنوي في مناطق تواجده الأمازيغي أو العربي المغربيين.

وما يعنينا في هذه الفنون الشعبية المغربية الأمازيغية في هذا المقام رقصتي أحواش وأحيدوس، حيث سنعالجهما كصنفين من الفنون الشعبية وحسب البيئة التي أنتجتهما، إذ يمكن تصنيفهما وفق هذه الموقعة إلى صنفين كبيرين كما يذهب إلى ذلك الأستاذ الباحث عبد العزيز بن عبد الجليل[1] في بحث له حول الموسيقى الشعبية المغربية بمنظور شامل لهذه الموسيقى. وتبعا لهذا التصور الموسيقي، يحدد الباحث التصنيفين الكبيرين التاليين كما يلي:

- الموسيقى الشعبية المغناة باللهجات البربرية.
- الموسيقى الشعبية المغناة بالعربية العامية.

وبهذا التصنيف نجد الأستاذ عبد العزيز بن عبد الجليل يخالف تصنيفا آخر للموسيقى الشعبية المغربية للأستاذ الصافي مومن علي[2] الذي يعتبر كل الفنون الشعبية المغربية، خاصة في جانبها الموسيقي أمازيغية، حيث يقول: "إن الموسيقى الأمازيغية هي كل الأنواع

(1) - عبد العزيز بن عبد الجليل (1997)، "الموسيقى الشعبية المغربية"، مجلة التراث الشعبي، العدد 10، السنة الثانية، ص37.

(2) - الصافي مومن علي (2002)، "الموسيقى الأمازيغية وإرادة التجديد، مجموعة أوسمان"، منشورات الجمعية المغربية للبحث والتبادل الثقافي، ط1، كتاب جماعي، انظر البحث المعنون برؤية جديدة للفنون الغنائية الأمازيغية، ص 72..

والأشكال الموسيقية التي أنتجها الشعب الأمازيغي ضمن استقلاله عن الخلافة العربية في المشرق إلى الآن.."[3] إن هذا التعميم الذي يورده الباحث الصافي ينطلق فيه من معيار الشعب بعد أن يفند، في بحثه، معياري اللغة والتاريخ، ويؤكد هذا بقوله: "فإذا سلمنا بموضوعية معيار الشعب في تحديد هوية حضارات الشعوب، فسوف لن نختزل الموسيقى الأمازيغية في الموسيقى السوسية والأطلسية والريفية، بل سيصبح لها معنى شموليا يضم كل الأنواع والأشكال الموسيقية المتواجدة في وطننا"[4].

وهذا الرأي يعتمد النظر إلى السكان الأوائل الأصليين للمغرب، وأن من جاء بعدهم سيعتبر بالضرورة في نظره أمازيغيا. وهذه النظرة لا يمكن أن نسلم بها حتى نسلم بمعيار الشعب المعتمد في بناء رأي هذا الباحث، إذ أن هناك بحوثا تفند نظرة أن الأمازيغ هم سكان المغرب الأوائل أو الأصليون، وإن كانت عراقة وجودهم بالمغرب واضحة، لكن ما يهمنا هنا أن الباحث عبد العزيز بن عبد الجليل يعطي توضيحا أكثر إقناعا في تصنيفه المقترحين في دراسة الموسيقى الشعبية المغربية بشقيها الأمازيغي والعربي الدارج، إذ يتعلق هذا الوضوح بمواطن الصنفين المذكورين، وإن كانت المواطن في حد ذاتها لا يحتمل هذا النقاء الخالص والصرف في وجود لون موسيقي واحد من الصنفين، بل وقد يعرف هذا الموطن وجود موسيقى شعبية أمازيغية في موطن الموسيقى المغناة بوفرة وقوة بالعربية العامية (الدارجة)، والعكس صحيح. وهذا راجع للتمازج بين الأمازيغ والعرب عن طريق الزواج والمصاهرة، أو بفعل حركية السكان نتيجة البحث عن الماء والكلأ، أو اتقاء الحروب والمجاعة والأوبئة وتبعا لقرارات سياسية في التوطين والتعمير وخلق توازن قبلية أخذا بعين الاعتبار الأعراف وبناء الأحلاف.

ويحدد الأستاذ عبد العزيز بن عبد الجليل مناطق وجود الموسيقى الأمازيغية في البوادي والقرى والمناطق الجبلية، ويحصر هذه الموسيقى في ثلاث لهجات رئيسية تميزها عن بعضها البعض خصائص ترتبط – كما يقول – في مخارج الحروف، وهذه الفروع الثلاثة هي تامازيغت وتاريفيت وتاشلحيت .ويفصل ذلك استنادا للقبائل الناطقة بها، حيث يحدد تامازيغت في قبائل صنهاجة وتحتل منطقة الأطلس المتوسط، أما تاريفيت فهي لغة زناتة وتمتد على طول شمال المغرب عبر جبال الريف وبني يزناسن،

(3) – نفسه، ص 72.

(4) – نفسه، ص 72.

وتاشلحيت لغة مصمودة وتحتل المنطقة الجنوبية المغربية انطلاقا من مراكش حتى أقصى جنوب سوس[5].

إن هذا الرأي، وكما هو واضح، يعتبر أكثر إقناعا من الرأي الذي اعتمده الأستاذ الصافي مومن علي، علما بأن الباحث عبدالعزيز بن عبد الجليل يقترح تصنيفه هذا كإجراء احترازي لعدم ضبط الوفرة التي يزخر بها التراث الشعبي المغربي في الموسيقى والغناء الشعبيين، وقد ركزنا في رأيه هذا على هذا الجانب، وهو جانب واحد من التراث الشعبي المغربي الخاص بالموسيقى، إذ يتعلق هذا التركيز بالتراث الشعبي الأمازيغي الموسيقى كمدخل أساسي للتعريف والتعرف على رقصات أحواش وأحيدوس، غير غافلين امتدادات تأثيراتهما في باقي مكونات التراث الشعبي الموسيقي المغربي، حيث نكون وفق هذا الرأي أمام أهم مكون من مكونات التراث الشعبي المغربي والمتمثل أساسا في الموسيقى والغناء الأمازيغيين، خاصة رقصات أحواش التي تعتبر عند بعض المهتمين أما وأصلا للعديد من أنواع الرقص والغناء الشعبي المغربي، والتي تفرعت عنها ألوان من الفولكلور تفوق العشرة، ومنها نجد أحيدوس وبعض فنون الموسيقى والغناء والرقص في اللغة العربية العامية (الدارجة) خاصة فن العيطة. ولعل هذا التأثير هو الذي جعل رأي الأستاذ الصافي مومن علي يعتبر كل التراث الشعبي الموسيقي المغربي أمازيغيا، رغم أن هناك تصورات في اجتهادات باحثين مغاربة وأجانب تؤيد ما ذهب إليه الأستاذ عبد العزيز بن عبد الجليل[6].

والموسيقى الشعبية المغربية وفق هذه النظرة تكتسي أهمية قصوى في مناحي البحث، فبالإضافة للجانب الموسيقي الصرف الذي تندرج تحته دراسات فنية متخصصة في التراث الشعبي المنظوم على اختلاف اللهجات المستعملة من عربية وعامية وأمازيغية بفروعها الثلاثة والصحراوية، بالإضافة للتركيبات اللحنية وأصناف الإيقاعات المتوارثة وأنواع الآلات الموسيقية .فإن هذه الموسيقى ترتبط بالرقص والحركة ولباس القوم وطقوسهم وعاداتهم ومواسمهم وحلقاتهم وأسواقهم وطرق تعاملهم، أي أنها باختصار تعكس صورة للحياة التي يعيشونها في البوادي والقرى والجبال ومواقع تواجدهم[7].

(5) – عبد العزيز بن عبد الجليل، مرجع سابق، ص 38.

(6) – محمد أمزال، "مجلة الفنون المغربية "، عدد 6-7، عن عبد العزيز بن عبد الجليل ، مرجع سابق ، ص 44.

(7) – انظر أبحاث الأستاذ محمد بوحميد والأستاذ أحمد عيدون في كتابه "الموسيقى المغربية (بالفرنسية)، ومحمد أمزال.

## 2 – أحواش وأحيدوس

### 2-1- أحواش

#### 2-1-1- التعريف

يعرف الأستاذ محمد شفيق أحواش بأنه رقصة جماعية أمازيغية يكاد يختص بها سكان غربي الأطلس الكبير(8).

**2-1-2-** أما الأستاذ الباحث أحمد بوزيد الكستناني(9)، فيعتبر فن أحواش فنا تعبيريا أمازيغيا شاملا في التراث الشعبي المغربي الأمازيغي، لأنه يتضمن الإنشاد والغناء والرقص، كما أنه يعتبره من أعرق فنون الأداء التعبيري. وتنفرد به بلاد سوس جبلا وسهلا رغم التنويعات والتسميات التي تحملها بعض الرقصات فيه، والتي تبقى حسب نظره تنويعات وتسميات وليدة ظروف تاريخية واجتماعية واقتصادية، شكلت التكون الثقافي والغنى لهذه المناطق نظرا لمتاخمتهما لإفريقية الغربية من جهة الجنوب وتماسها مع تخوم المناطق التي عرفت استيطان القبائل العربية الوافدة على المغرب شرقا وشمالا، إضافة للشريط الساحلي الذي تنفتح عليه مما جعل هذا الشريط يمثل حدودا طبيعية للمغرب من الجهة الغربية. وهذا الموقع الجغرافي المتيمز للمناطق السوسية من المغرب سيجعلها – لا محالة – مثار مجموعة من التأثيرات والتفاعلات مع الثقافات وتعبيرات فنية وحضارية أخرى ستعطي تفسيرا للتنوع الذي أصبح عليه فن أحواش في مختلف المناطق السوسية(10).

**2-1-3-** وتبعا لهذه التعريفات لفن أحواش وموقعتها في المناطق السوسية، يحدد الأستاذ الصافي مومن علي المجال الجغرافي لهذا النوع من الموسيقى في الجنوب الشمالي للمغرب المحصور بين الصويرة ومراكش شمالا والصحراء جنوبا والمحيط الأطلسي غربا وإقليم وارزازات شرقا(11) وحسب هذه الموقعة يقسم هذه الرقصة إلى قسمين هما :

---

(8) – محمد شفيق (1999)، الدارجة المغربية مجال توارد بين الأمازيغية والعربية، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، سلسلة معاجم، الرباط، ص 43.

(9) – أحمد أبو زيد الكستناني (1996)، أحواش. الرقص والغناء الجماعي بسوس، مطبوعات دار عكاظ، الرباط، ط 1، ص 85.

(10) – الصافي مومن علي ، مرجع سابق ، ص 75.

(11) – أحمد أبو زيد الكستناني ، مرجع سابق ، ص 87.

1- قسم شمالي غربي، ويمتاز باستعمال نوعين من تالونت أي بنديرين، أحدهما صغير الحجم ودقيق الصوت والآخر متوسط الحجم والصوت، ويضبط الأستاذ الباحث موقع هذا القسم من رقصة أحواش حسب انتشاره بين قبائل ئمي ن تانوت وحاحا شمالا، وماسة وأيت باها أيت صواب وأيد اكنيضيف وأيت باعمران جنوبا.

2 - أما القسم الثاني من أحواش، فيراه متأثرا بالإيقاعات والأنغام الإفريقية، إذ بالإضافة إلى البنادير (تيلونا)، المستعملة في القسم الأول، فقد أضيف إليها آلة الطبل الكبير الحجم (كانكا) وتقرقاوين (القراقب)الإفريقية.

**2-1-4- الاصطلاح الفني لأحواش**

إن كان الأستاذ محمد شفيق أعطانا تعريفا مركزا وشاملا لفن أحواش، والأستاذ أحمد بوزيد يحاول من خلال تعريفه تفسير تعدد وتنوع الرقصات في فن أحواش، كما أن الأستاذ الصافي مومن علي أبرز هذا التنوع وموقعه في المناطق السوسية وقدم بعض آلات الإيقاع المستعملة فيه لإبراز تأثير وتفاعلات هذا الفن مع مناطق الجوار، فإننا سنعود للأستاذ أحمد بوزيد للتعرف أكثر على الأصل اللغوي لفن أحواش واشتقاقاته، حيث سيساعدنا ذلك على فهم دلالة التسميات التي تعطى لفن أحواش. وهكذا يشير الى ثلاث تسميات تطلق كلها على الإنشاد والغناء والرقص عند عامة الناس في المناطق السوسية، وهذه التسميات هي : الهدرة، أكوال، أحواش.

ويوضح الأستاذ أحمد بوزيد أن الهدرة تعني الحديث أو المداعبة أو المزاح أو الفكاهة أو المرح أو الحقارة[12]، كما أن معنى أكوال يطلق بنفس القصد الذي يعطى لأحواش، أي الإنشاد والغناء والرقص. ولفظة أكوال تدل على آلة إيقاعية. وتسمى هذه الآلة أيضا، إيكوان أي الطعريجة[13]. أما أحواش فمصطلح يطلق في سوس على جميع أنواع الرقص المصمودي مهما كانت أوزانه وأشكاله وإيقاعاته وحركاته[14].

**2-1-5- أما الاصطلاح اللغوي لأحواش:**

تعني لفظة أحواش، وحسب المادة اللغوية (ح وش)، اجتماع سكاني لدوار أو قبيلة في مكان يسمى أسايس أو أسرير أو أساراك لإحياء سهرة فنية في الغناء والرقص والإنشاد

(12) - نفسه، ص87.

(13) - نفسه، ص87.

(14) - نفسه، ص 78.

الجماعي[15]، كما أن لفظة أحواش تدل على الحوش بمعنى الساحة أو وسط الدار(الفناء)[16]. ويضيف الأستاذ أحمد بوزيد أننا نجد في الأصل اللغوي لمادة (ح وش) كلمة أمحوش التي تعني أداة من أدوات المطبخ بالمنزل والتي هي المغرفة أو أغنجا، كما أن نفس اللفظ يطلق على المكان الذي تحفظ فيه الأشياء وتجمع أو تربط، وتأتي كذلك بمعنى أداة للجمع والربط[17]. وأهل أحواش هم المشاركون في إحياء حفلاته[18]. وهكذا يكون إذن، مصطلح أحواش من الناحية اللغوية مصطلحا جامعا ودالا، ليس فقط على الإنشاد والغناء والرقص، ولكن كذلك على القائمين به من شعراء وموقعين وراقصين ومتلقين والمكان، كما أن هذا المعنى يطلق على الفنون الشبيهة به والتي تدخل في إطاره رغم اختلاف تسمياتها[19].

**2-2- أحيدوس**

**2-2-1-** يقدم الأستاذ محمد شفيق تعريفا لرقصة أحيدوس في كتابه حول "الدارجة المغربية مجال توارد بين الأمازيغية والعربية"[20]، خاصة في مادة حرف الحاء، حيث يعتبر أحيدوس رقصة أمازيغية مغربية، وهي جمع لمفردة ئحيدوس، والفعل فيها: ئحيدس، حيدس الذي حرف معناه في الدارجة، فصار يعني: أجهد نفسه، وأحيدوس (الآن) رقصة جماعية[21].

**2-2-2-** ويحدد الأستاذ الصافي مومن علي مجال رقصة أحيدوس والتي تنتشر في مناطق وسط المغرب انطلاقا من المحيط الأطلسي غربا الى الراشيدية شرقا، ومن سهول الغرب شمالا الى سهول الرحامنة وهضاب الشياظمة وعبدة جنوبا. وتحديد مجال رقصة أحيدوس بهذا الشكل لا ينفي طبيعة رأي الأستاذ الصافي مومن علي في جعل كل الغناء الشعبي المغربي أمازيغيا، وهو ما حاولنا مناقشته فيما سبق للإقرار بمنطقية رأي الأستاذ عبدالعزيز بن عبد الجليل وباحثين آخرين، لكن ما يهمنا في هذا المقام هو

(15) – نفسه، ص 8.

(16) – نفسه، ص 88.

(17) – نفسه، ص 88.

(18) – نفسه، ص 88.

(19) – محمد شفيق، مرجع سابق، ص 98.

(20) – نفسه، ص98.

(21) – الصافي مومن علي، مرجع سابق، ص 74.

التعريف بفن هذه الرقصة، حيث يقول الأستاذ الصافي[22] إن هذه الرقصة ابتدعت لغرض الاستمتاع بجودة الشعر من جهة، وجمال الرقص من جهة أخرى . ويضيف بأن هذه الرقصة "تعتمد في موسيقاها على نوع واحد من الآلات الموسيقية وهو (ألون)البندير وتمارس من طرف الرجال والنساء مصطفين في صف واحد يسند فيها كتف الرجل كتف المرأة".

**3-2-2-** وتعرف فاطمة بوخريص[23] رقصة أحيدوس بأنها "رقصة تؤدى على شكل دائري أو على شكل صفين متقابلين يشملان راقصين من الجنسين، يتحلقون حول قائد يسير ويضبط حركاتهم، ويعرف بالرايس أو (وان إيسورارن)، أي الذي يسير الراقصين. كما أن أحيدوس يعرف أيضا، في زمور بـ"أورار" أي اللعب".

وما تضيفه الأستاذة فاطمة بوخريص في تعريفها هذا هو عنصر اللعب والذي تكاد تختص به قبائل زمور بالخميسات، ونحن نعلم من خلال أداء هذه الرقصة – كما سنعمل على توضيح ذلك – كلها متشابهة، مما يعني أن عنصر اللعب وارد، وليس فقط في هذه الرقصة، بل كذلك في رقصات أحواش. وهذا ما يتمثل على الأقل في الحركات المصاحبة للإيقاع، بحيث يكون في هذا التعريف دور اللعب تفسيرا وتأويليا لمعاني ودلالات الإنشاد والغناء. ولهذا كذلك، تغلب تسمية الرقص على هذين الفنين وضمنه (الرقص) تأتي الفرجة، لأن ما يؤدي بالرقص ليس إلا تعبيرا جسديا، وهنا مجال المسرح الذي تعنيه الفرجة، لأن عنصر الجمهور وارد وضروري للمشاركة والبناء المشهدي بتدخلاته. وفي هذا الصدد تقول الباحثة فاطمة بوخريص: "وتتجلى جماعية أحيدوس في كون الرقص غير منحصر على مجموعة المحترفين أو غيرهم دون الباقين، فدائرته تستقبل جميع من يرغب في الرقص من نساء ورجال وشباب وشيوخ وضيوف على المجموعة من أهالي القبائل.."[24].

**4-2-2-** أما رئيس فرقة أحيدوس بأيت حديدو، فيعرف رقصة أحيدوس بأنها أغنية تسمى (إيزلي)، وهي عادة قطعة صغيرة من الشعر تتألف من مقطعين يتكاملان مع بعضيهما، وقائد الرقصة هو الذي يرتجل "إيزلي" الذي يعرفه ويدركه ويردده غاليا كل

(22) – نفسه ، ص. 74.

(23) – فاطمة بوخريص، "الرقص الشعبي ، قيمته الثقافية. نموذج أحيدوس"، كتاب جماعي. الثقافة الشعبية بين المحلي والوطني، أعمال الدورة الثالثة للجامعة الصيفية بآكادير، ص. 51-62.

(24) – نفسه، ص. 62.

الرقاصين بسهولة، إنه كصيغة شعرية شفاهية كاملة استلهمت معانيها الى حد بعيد من الحياة الواقعية للقبيلة. و(الإيزلان) جمع (إيزلي) شعر يعرفه الجميع، فقد غنيت هذه الأشعار مرارا وتكرارا، والجيد منها معروف ومنتشر خارج القبيلة، وتلعب الأحداث والرجال دورا مهما في هذه الأشعار الشعبية الأصيلة[25].

ونختتم هذه التعريفات لرقصتي أحواش وأحيدوس، بأنهما تشتركان في كونهما رقصتين جماعيتين ذاتي غرض مدني، وليستا تدريبا حربيا[26]. كما أننا نجد في رقصة أحيدوس الرجال والنساء مشتركين في أداء هذه الرقصة، في حين ترقص النساء وحدهن في رقصات أحواش، ويقتصر دورهن الغنائي في ترديد المقاطع الغنائية التي ينشدها الرجال[27]. والفرق الذي يسجله الباحثون في هذا الميدان[28]. بين أحيدوس وأحواش، فيكمن في اختلاف الإيقاعات المصاحبة للرقص والغناء، فهذه الإيقاعات في رقصة أحيدوس تكون إيقاعات بطيئة وئيدة تحاكي حركات النساء في اقترابهن من الرجال وتراجعهن الى الوراء، بينما في رقصات أحواش، فتكون سريعة ومعقدة، وأكثرها مرحا وتعبيرا.

وخلاصة القول "إن أهم ما يميز رقصات أحيدوس عن غيرها أنها جميعا تقوم على إيقاع خماسي، وتندرج غالبية الرقصات البربرية مغناة كانت أم غير مغناة تحت صنفين كبيرين من أصناف الرقص الشعبي، هي رقصات أحواش ورقصات أحيدوس، ويشتمل كل صنف على مجموعة من الرقصات توحد بينهما خصائص إيقاعية وإن اختلفت في طريقة عرضها وحجم المشاركين فيها"[29].

### 3 - جماعات الشعراء المنشدين والمغنين في رقصات أحواش وأحيدوس

ضمن هذه النظرة الشمولية للموسيقى والغناء الشعبيين الأمازيغيين وعلاقتهما بمظاهر الفرجة، يورد مجموعة من الباحثين وفي شبه اتفاق المظاهر التالية:

**3 -1-** ظاهرة (إمديازن)، وهم مجموعة من الشعراء اللذين يكونوا قد نبغوا في قبائلهم خاصة قبيلة صنهاجة، والواحد منهم من لفظة إمديازن هو أمدياز، والذي يعرف بالشاعر

(25) – محمد سيليكي (2005)، "إسلي وتسليت، حكاية محيرة لعاشقين وحد بينهما الحب"، جريدة الصحراء المغربية، العدد 6068، 31 غشت 2005، ص. 4.

(26) – الصافي مومن علي، مرجع سابق، ص. 74.

(27) – نفسه، ص 74، وانظر أيضا، عبد العزيز بن عبد الجليل في المرجع السابق.

(28) – انظر المراجع السابقة لكل من الصافي مومن علي وعبد العزيز بن عبد الجليل وفاطمة بوخريص.

(29) – عبد العزيز بن عبد الجليل، مرجع سابق، ص 43.

المتجول، حيث يكون تجواله هذا رفقة صاحبين له يتغنون في جولاتهم بالشعر المصاحب بآلات موسيقية يستعملونها في ترجيع ألحانه، وهذه الآلات هي عبارة عن مزمار بقصبتين يحمله الشاعر وكمنجة/ كمان ورباب ودف.

وموضوع هذه الأغاني المتجول بها هو الحماسة والبطولة، وبفعل مجموعة من التأثيرات سيتحول هؤلاء الشعراء الى شيوخ وشيخات فيما سيعرف بالمداح في أغاني الذكر والحضرة، ثم فيما بعد الى أغاني المجون حيث سيكون تأثير المستعمر وبعض قواده واضحا في هذا التحول الأخير، غير أن العودة للبحث عن أصول هذه المظاهر الغنائية الشعبية حاليا سيجعلها تعود كذلك الى أصولها الأولى.

**2-3-** ظاهرة (إنشادن)، وهي كذلك جماعة تشبه الى حد ما جماعة إمديازن. والفرد من (إنشادن) هو أنشاد، والذي يتخذ له كذلك مرافقين في تجواله يساعدانه على ترديد أغانيه وألحانه، غير أن هذه الجماعة تختلف عن الإمديازن بالاستقرار وملازمتها القبيلة التي ينتمون إليها مبتعدين عن التكسب والاسترزاق بفنهم.

وتكون موضوعات أغانيهم وأشعارهم مختارة حسب المناسبة. ونظرا لطبيعة استقرارهم، فإنهم قد حافظوا على نقاء فنهم هذا من هذه التأثيرات التي عرفتها أغاني وأشعار الإمديازن.

**3-3-** ( أمارير) و(الروايس): وفي مناطق سوس، فإن الشاعر يعرف بأمارير والرايس، وهو شبيه بأنشاد، بل إنه يقوم بنفس الدور الذي يقوم به هذا الأخير، حيث نجد له اسما آخر يعرف به هو أنظام، وقد يتخذ أمارير (الشاعر) أو أنظام فرقة تصاحبه تتكون من عازفين ومغنين الذين يغنون أغاني جادة وملتزمة بحياة القبيلة وتطلعاتها، حيث يتولى الشاعر الإنشاد وإلقاء الأشعار، بينما تصاحبه الفرقة بالعزف والترديد الجماعي.

وفي رقصات أحيدوس[30]، نجد نفس الأدوار يتولاها رجلان فيما يعرف بإيزلان، أي الأشعار، حيث يكون اللفظ مأخوذا من إزلي أي الشعر، إذ يقوم هذان الشاعران بإنشاد بيتين من الشعر وتعمل جماعة أحيدوس بترديده من ورائهما. ويكون إلقاء الشاعرين للإيزلي في شبه تباري بينهما، مما يمكن نعته بشعر النقائض. وعندما يستوي اللحن ويتمكن الجميع من كلماته ومعاني البيتين المرديين لمرتين أو أكثر، يأتي الإيقاع على البنادير وتبدأ الحركات الراقصة.

(30) – فاطمة بوخريص، مرجع سابق.

**4-3-** ومن أبرز المنشدين نجد كذلك مجموعة تعرف بـ (أملكاز)، وهي عبارة عن مجموعة مكونة من ثلاثة إلى أربعة رجال يرأسهم شيخ يعرف بأملكاز. وموطن هذه المجموعة الغنائية هي قبائل زمور. ولهذه المجموعة ارتباط بالفروسية، خاصة رقصة التبوريدة كرقصة حربية[31].

وهذه المجموعة تشبه والى حد كبير ما كان يعرف في بلاد الغرب، خاصة فرنسا، بجماعة التروبادور والتي تتولى الغناء والرقص، ولكن مع تقديم فرجات للتسلية والترفيه والتعرف على هموم وقضايا القبائل وتطارح هذه الهموم والقضايا بين ثنايا فرجاتهم.

ونفس النمط المتبع في هذه الفرجة نجده في الغناء الشعبي بالدارجة العربية مع جماعات لهوير واعبيدات الرمى، وفي المظاهر الفرجوية لسلطان الطلبة.

**4 – المميزات الأساسية في موسيقى رقصات أحواش وأحيدوس[32]:**

في صلب موضوع التعريف بفن أحواش وأحيدوس كرقصتين (رقصات) أمازيغية، أشرنا للسلم الموسيقي وبعض الألحان والأنغام الإيقاعية والآلات الموسيقية دون إثارة الجانب الموسيقي في الرقصات التي يتضمنها فن أحواش وأحيدوس، وتبعا لنفس المنهج في سياق التعريف وتناول جماعات الشعراء والمغنين والعازفين ومكوناتها ودلالاتها، سنعمل على تجميع مواصفات للمميزات الأساسية في الموسيقى الأمازيغية بشكل عام ورقصات أحيدوس بشكل خاص، اعتمادا على ما تأتي لنا الإطلاع عليه من بحوث ودراسات منجزة في الموضع، وكذلك من خلال مشاهدات عينية وميدانية.

**4-1- اللحن** : الموسيقى الأمازيغية موسيقى غنائية، تعتمد الإنشاد والأداء الصوتي حيث يكون الإلقاء الصوتي هو الأساس، والذي يأتي على شكل مواويل أو ما يسمى بالليلة، وبأمل إبرازها وبلورتها للمغنين أكثر توكل للعازفين، مما يجعل الكلام الشعري أسبق فيها على النغم والإيقاع ويصبح بذلك دور الآلات في هذه الموسيقى تكميليا، أي أنها موسيقى تصويرية وتفسيرية لما سبقها من أشعار تنشد وتلقى، وهي ذات طابع شفاهي تعتمد التلقائية والبديهة، إذ يتميز الغناء في الموسيقى الأمازيغية بأنه غناء جماعي، خاصة في حلبات الرقص مع تسجيل تميز بعض الأغاني بجمالية الصوت وقوته، مثلما هي عليه في (تماويت).

(31) – أحمد أبو زيد الكستاني، مرجع سابق.

(32) – عبد العزيز بن عبد الجليل، مرجع سابق.

**2-4- المقامات الأمازيغية :** تعرف المقامات الموسيقية الأمازيغية بالمقامات الخماسية، وهي المقامات الموسيقية المنتشرة في جنوب المغرب.

ويقوم المقام الخماسي أو البنتانون على النغمات الصوتية الخمسة من المقام السباعي: ضو-ري-فا-صو-لاسي، وهكذا نسجل اختلاف المسافات الفاصلة بين نغمات المقام السباعي المتداول في باقي مناطق المغرب : ضو-ري-مي-فا-صول-لاسي[33].

وقد تأثر الجنوب المغربي في مقاماته الخماسية بالمناطق المجاورة له من الغرب الأفريقي، وهذا الأمر غير مقصور على غرب القارة الإفريقية، فقد عرفته أمم أخرى في القارة الآسيوية، خاصة في الصين. ويعتبر هذا بمثابة القاعدة الأساسية في موسيقى الشعوب البدائية، وهكذا نجد أن موسيقى الروايس تشبه والى حد كبير موسيقى الشعوب في الشرق الأقصى، لأنهما تقدمان على السلم الخماسي المذكور[34].

**3-4- الإيقاع** : يتجلى الإيقاع في الموسيقى الأمازيغية من خلال الرقصات، أي طريقة وكيفية أداء وتلقي هذه الموسيقى، والتي رأينا أن القول الشعري يكون فيها هو السابق، حيث نجد الرقصات هي أهم ما يملأ حياة البدوي. وهذه الرقصات محصورة -كما رأينا - في رقصات أحواش وأحيدوس، لأنهما رقصتان جماعيتان وذاتا غرض مدني وليستا حربيتين[35]، وهكذا تختص مناطق غرب الأطلس الصغير المعروفة قبائله بالانتماء لفرع تاشليحت برقصات أحواش، في حين تختص مناطق الأطلس المتوسط برقصات أحيدوس في قبائل تمازيغت. والفرق بين أحيدوس وأحواش قائم في اختلاف الإيقاعات المصاحبة للرقص والغناء، فهذه الإيقاعات في رقصة أحيدوس - كما سبقت الإشارة الى ذلك - تكون لدى النساء في قبيلة أيت عطا إيقاعات بطيئة ووئيدة تحاكي حركاتهن في اقترابهن من الرجال أو التراجع الى الوراء، بينما في رقصة أحواش لدى النساء ورزازات فتكون سريعة ومعقدة، كما أنها لدى أيت بوغماز تكون أكثر مرحا وتعبيرا[36].

ورغم هذا الفرق فإن رقصات أحواش يمكن تصنيفها حسب إيقاعها الى صنفين تبعا لمواطن تواجد كل صنف، وتبعا لعوامل التأثير والجوار الذي يطرأ على كل صنف لتداخل التأثيرات الموسيقية والآلات المستعملة في كل صنف وأساليب الأداء فيه. وهكذا نجد

(33) - نفس المرجع.
(34) - نفس المرجع .
(35) - الصافي مومن علي، مرجع سابق.
(36) - عبد العزيز بن عبد الجليل، نفس المرجع.

صنفا من رقصات أحواش بإيقاعاتها الخاصة يوجد في الشمال الغربي لبلاد سوس، ويمتاز باستعمال نوعين من تالونت، أي البندير (بنديرين)، أحدهما صغير الحجم ودقيق الصوت، والثاني متوسط الحجم والصوت. وينتشر هذا الصنف من أحواش بين قبائل ئمي ن تانوت وحاحا شمالا، وماسة وأيت باها وأيت صواب وأيد اكنيضيف وايت باعمران جنوبا. أما الصنف الثاني من أحواش، فيتأثر بالإيقاعات والأنغام الإفريقية، إذ بالإضافة للتالونات المستعملة في الصنف الأول، فقد أضيفت إليها آلة الطبل الكبير الحجم (كانكا) وتقرقاوين الإفريقيين[37].

**4-4- جدول تصنيفي للموسيقى الأمازيغية:**

يقدم الأستاذ عبد العزيز بن عبد الجليل جدولا تصنيفيا ومميزا للإيقاعات والألحان في الموسيقى الأمازيغية، حيث استقى هذا الجدول كما وضعه السيد أليكسيس شوطان،

**جدول تصنيفي لمميزات الإيقاع واللحن في أحواش وأحيدوس**

| الصنف | المميزات الإيقاعية | المميزات اللحنية |
|---|---|---|
| رقص غنائي سمي أحيدوس | إيقاع من خمسة ضروب تحدثها ألتا البندير والطبيلة | لحن مشدد ومتعدد الأنغام مع ظهور ملامح بولوفوية تلقائية في أصوات المنشدين |
| رقص غنائي سمي أحواش | إيقاعه ثنائي يستبد فيه البندير دون غيره | لحن واسع يردده الرجال في طبقات صوتية صادحة، فيما يشبه أصوات الرأس وترددده النساء بأصواتهن الحادة |
| باليه تمثيلي وغنائي في سهول سوس | إيقاع ثنائي يتحول إلى ثلاثي سريع تحدثه الطاسة والصناجة | ألحان ميلودية تصدح بها أصوات الرجال والنساء في طبقات عالية وتقوم على المقام الخماسي الذي يسود الجنوب |

(37) – الصافي مومن علي، نفس المرجع.

مع ملاحظة الأستاذ بنعبدالجليل أن هذا الجدول يخلو من الإشارة للمقامات في الموسيقى الأمازيغية[38].

**4-5-** الملاحظة التي يمكن أن نسجلها أثناء قراءة هذا الجدول هي الاختزال الذي يطبعه حيث كان من الممكن توسيعه والإشارة فيه للحركة التي تتصف بها كل رقصة مع محاولة تخصيص خانة لتوطين كل صنف، علما بأن كل صنف من الصنفين المتبثين والموسومين بأحيدوس وأحواش يتضمن مجموعات فرعية من الرقصات لها خصوصيات إضافية لما هو مشترك، سواء على مستوى الآلات أو الإيقاع واللحن، وكذلك لطبيعة الشكل الذي تؤدى به، إضافة للملاحظة المنوه بها والخاصة بالمقام رغم أن الإشارة إليه تمت في آخر هذا الجدول. والجديد الذي نسجله في هذا الجدول كمعطى فني له علاقة بالفرجة، فيتمثل في عبارة الباليه التمثيلي، والذي يحمل إيقاعين ثنائي وثلاثي على التوالي اللذين ليسا إلا الحوار، حيث أشرنا الى هذه المحاورات الغنائية في المواويل أو الليلة أثناء الإنشاد في "إيزلي". ونفس الشيء نجده في أحواش من خلال مجموعات فرق الشعراء /إماريرن المتجولين، مما يعطي إمكانية أكبر لبروز الطابع المسرح لهذه الرقصات. كما أن الجديد الثاني الذي يحمله هذا الجدول هو اعتماده على الحس الموسيقي، مما يجعل إمكانية كتابة نوطة هذه الموسيقى رغم أنها تابعة في إيقاعها ولحنها لطريقة الغناء والإنشاد.

أما عنصر الحركة الذي كان من الممكن تدوينه والإشارة إليه ضمن هذا الجدول، فليس إلا حركات التموقع والحركة على الخشبة، لأننا سبق وأثرنا مسألة الرقص بحركات جسدية تعبيرية. وهذا ما يجعلنا ننعتها باللوحات الفنية المعبرة عن دلالات التعبير الجسدي وأداءاته الى الحد الذي جعل السيد ألكسيس شوطان يصفهما بالباليه إحالة للمرجعية الغربية التي يعتمدها في مثل هذه الحالات الممسرحة. وهنا تكمن قوة الفرجة في رقصات أحواش وأحيدوس، وهذا كذلك، ما سنحاول عرضه في مواصفات رقصات أحيدوس وأحواش.

**5 – مواصفات رقصات أحيدوس وأحواش:**

**5 -1- رقصات أحواش** : سبق لنا أن قدمنا تعريفا لهذه الرقصات. وما يمكن إضافته لهذه التعريفات هو أن فن أحواش يعتبر فنا شاملا، لأنه يتضمن الإنشاد والغناء والرقص، كما أن هذا الفن من أعرق فنون الأداء الاستعراضي، وتنفرد به – كما سبقت الإشارة – مناطق بلاد سوس جبلا وسهلا رغم التنويعات والتسميات التي تحملها بعض الرقصات

(38) – عبد العزيز بن عبد الجليل، نفس المرجع.

المتفرعة منه، والتي جاءت وليدة ظروف تاريخية واجتماعية واقتصادية شكلت التكون الثقافي والفني لهذه المناطق نظرا لمتاخمتها لإفريقيا الغريبة من جهة، وتماسها مع تخوم المناطق التي عرفت استيطان القبائل العربية الوافدة على المغرب شرقا وشمالا، وانفتاحها على الشريط الساحلي للمحيط الأطلسي.

**5-1-1- عناصر أحواش**[39]: لا يمكن لمعنى أحواش بمفهومه الثقافي والفني أن يستقيم إلا بتوفر العناصر الخمسة التالية: أمارير/الشاعر والراقصون والموقعون والجمهور والمقدم.

**5-1-1-1-** أمارير أو الشاعر أو أنظام، وهو العنصر الأساس والذي لابد لحفلات أحواش من أن تنبني عليه، لأنه هو الذي يغني مضمون قصائد أحواش بالكلمة الصادقة والنغمة الأخادة.

**5-1-1-2-** الموقعون أو إينقارن أو الروايس ن تيللونا، وهي مجموعة غنائية تتولى الرقص والتوقيع على البنادير، إذ لا يصح الاستغناء عن الإيقاع في أحواش، ويملك الموقعون سلطة تعادل سلطة (أعلام) المقدم أو الملقن للحركات وضبط إيقاعها.

**5-1-1-3-** الراقصون أو الموسوسن، وتمثل هذه المجموعة اللوحة الفنية والوجه الأبرز والجميل والمشهد العام للرقص، لأنها تثير اهتمام وإعجاب المشاهدين، ويفرض في الموسوسن الاصطفاف والانضباط في الموقف والحركة، وقبل هذا التمرس والخبرة بشتى أنواع الحركة مع جودة الأداء والعلم بالألحان والأوزان، وهي مادة وموضوع الإنشاد والغناء في الرقص.

**5-1-1-4-** الجمهور من المشاهدين، إذ يعتبر في أحواش أساسيا في إغناء مضمونه الفني والاجتماعي بالمشاركة سواء بالتعليق أو الاستحسان، كما أن الأداء وطبيعته يكون غير ذي معنى بلا جمهور من هذه المواصفات .

**5-1-1-5-** المقدم، وتتمثل مهمة المقدم في أحواش في تنظيم المجموعة الراقصة وتسييرها وتوجيهها، ويتولى اتخاذ القرار النهائي في إقامة الحفل وتحديد مناسباته ودواعيه.

(39) – أحمد بوزيد الكستناني، مرجع سابق، ص 89، لقد اعتمدت هذا المرجع الى حد كبير في تقديم عناصر ومراحل أداء رقصات أحواش لمجموعة من المشاهدات التي حفرت فيها من حفلات أحواش في مناطق مختلفة من سوس خاصة مناطق حاحا، ائمي ن تانوت، أكادير.

**5-1-2- مراحل أحواش**

**5-1-2-1-** الوقت المناسب لتنظيم حفل أحواش هو الليل، بعد الإعلان عن هذا الحفل الذي يتولى المقدم فيه عملية اختيار الوقت والمكان وأخبار السكان والأهالي بهذه الترتيبات، إذ يكون الإعلان عادة بعد صلاة العصر أو قبله.

والمكان الذي يقام فيه أحواش – كما سبقت الإشارة – إلى ذلك هو الحوش والذي رأينا أنه عبارة عن ساحة عمومية معلومة وخاصة بحفلات الرقص والغناء، وتسمى هذه الساحة أيضا أسايس، وبعد صلاة العشاء يتوافد المشاركون على حفل أحواش من الدواوير والمداشر القريبة رجالا ونساء، وفتيانا وفتيات وأطفالا.

**5-1-2-2-** المراحل الأساسية التي تنظم فيها حفلات أحواش هي:

**5-1-2-2-1-** الليلة أو الإنشاد، والذي يكون عبارة عن مواويل يؤديها الشاعر/أمارير أو أنظام كاستهلال لبداية الحفل، وهو ما يشبه البرولوج في المسرح، حيث يتولى تقديم هذا البرولوج رئيس الجوقة أو الرواي.

كما أن نفس الاستهلال نجده في بعض الأغاني الشعبية، في العربية الدارجة وخاصة في فن الملحون، وهو ما يعرف بالسرابة، وكذلك في فن العيطة يعرف بالعصابة.

**5-1-2-2-2-** أنعيبار (تازرارت) أو الحوار، والذي غالبا ما يكون بين اثنين أو أكثر في ترداد شعري بين شاعرين يوجدان بالحفل من أجل إبراز بعض مزايا القبائل وتميزها من غيرها بشكل سجالي، مما يجعل الفرجة تكون أكثر إثارة وتشويقا وتحفز المشاركين على المتابعة للتدخل إن اقتضى الحال، والتشجيع، خاصة ما سيلي هذه المرحلة من فقرات.

والتحاور يمثل الصراع أو أوجه ما يبشر بتناميه وتصاعده، لأن الأمر في هذا التحاور الشعري، إذ تبرز من خلاله الإجادة والإتقان في القول الشعري وشاعريته، وبذلك يأخذ منحى التباري. كما أنه من خلال هذا التحاور تبرز أهم القضايا التي تهم الجماعة والتي يريد المحتفلون تبليغها أو البوح بها والإفصاح عنها. وهذه المرحلة يمكن اعتبارها مرحلة البلاغة والفصاحة في الشعر الأمازيغي وقيمته الخطابية، لأن ما سيليها يشكل لوحة فنية تعبيرية بالقرض، حيث سيكون التعبير الجسدي في بلاغته وقوته، وهو ما يعرف بتازرارت والتي تتجاوز كونها مرحلة من مراحل ليلة من ليالي أحواش، بل إنها لوحة فنية من أروع ما يوجد في فن أحواش ولياليه، إذ يتخلل هذه اللوحة رقصات جماعية بحركات جسدية، والتي يشتغلها الشاعر/أمارير لإنشاد قصيدة طويلة في ألحان خاصة وبنفس طويل يقاطعه فيها الجمهور بآهات مديدة الصوت أو بزغاريد وصيحات الإعجاب والاستحسان والاستزادة، حيث يعرض الشاعر في هذه القصيدة تفاصيل موضوع واحد أو عدة مواضيع

لها علاقة بالمتعة والفائدة/ المعرفة، وكأنها قصائد تربوية تحمل حكما ومغازي عميقة تقدم في الحفل(40).

ولمصطلح تازرارت دلالات مختلفة، تتنوع تبعا لتنوع واختلاف المناطق، إلا أنه يمكن حصرها في ثلاث، وهي ما تدل عليه في نطاق أحواش. أما في أحيدوس فقد رأينا أن نفس المصطلح هو الذي يعرف بإزلي.

والدلالات الثلاثة في أحواش هي:

**أولا**: أثناء الرقص والغناء، نلاحظ أن مشاعر السرور والنشوة والإعجاب تستبد بالجمهور، فينبري أحدهم بإنشاد بيت أو بيتين، حيث يأتي هذا الإنشاد في أوج الرقص وكأن هذا الإنشاد لوحة داخل لوحة، مما يجعلنا أمام لوحة فنية مركبة، وهذا الإنشاد المعبر عن قمة الانسجام والتماهي مع الفرجة هو ما يطلق عليه تازرارت، وهو شبيه بما نعرفه بلعبة المسرح داخل المسرح، أي التمثيل في التمثيل لتأويل وتفسير التمثيل الأصلي أو ما يعرف بالميتامسرح. أي أن تازرارت كلوحة فنية تفسر ما قبلها وما بعدها، وهي ما يمكن نعته على غرار المسرح بالميتاأحواش أو اللغة الواصفة لفرجة أحواش، والتي هي فرجة تنبني على الرقص والحركة والإنشاد والإيقاع الموسيقي المصاحب للقول الشعري، والذي يصبح في تازرارت قولا شعريا مضاعفا.

**ثانيا**: إن مصطلح تازرارت يعني من الناحية اللغوية معنيين، المعنى الأول ويقصد به العقد المنتظم، وهنا نلاحظ معنى الحبكة التي هي أصل من فعل حبك، أي أتقن النسج في المسرح، مما يعني البناء.

أما القصد اللغوي الثاني لتازرارت، فهو الإنشاد نفسه، سواء تعلق هذا الإنشاد بقصيدة طويلة أو اقتصر الإنشاد على بيتين فقط.

**ثالثا**: وقد تعني القصيدة الطويلة التي ينشدها أمارير في أحواش، خاصة في رقصة الدرست، لاستعراض أحداث واقعية أو قصة حب عنيفة (تايري) أو بطولة عربية أو سيرة بطل أو حكاية أو أسطورة. وفي هذا المعنى لتازرارت نعود مرة أخرى للمسرح لنقارن بين الراوي الذي هو الشاعر، خاصة عندما يتعلق الأمر بمعنى السرد وكأن ما يقدمه أمارير في أحواش ليس إلا نوعا من الحكي الذي يجري تشخيصه فيما بعد. وهذا ما وقفنا على

(40) – انظر أحمد بوزيد. مرجع سابق، وفاطمة بوخريص، مرجع سابق.

دلالته في القصد الأول، حيث تكون أحواش موقعا لمتخيل العرض الفني ويمكننا كذلك اعتباره مسرحا لمتخيل العرض المسرح باعتبار المسرح هنا هو الخشبة.

وفي تازرارت، كمرحلة أساسية في فن أحواش، يستطيع الشاعر أن يقوم بسرد حكاية أو قصة والإخبار، إذ جاءت على وزنه وفي معناه القصائد الأدبية المشهورة مثل قصيدة (حمو أونمير) و(أمحضا) و(سيدنا أيوب)[41].... ويمكننا من خلال هذه الملاحظة أن نقارن بين قصائد تازرارت وقصائد الملحون، خاصة الحرازات في الملحون، من حيث الأوزان والإيقاع، ثم من حيث تضمينها وانبنائها على الحوار، الشيء الذي يجعل تازرارت من حيث المضمون أكثر استيعابا للقصص والسير والبطولات الملحمية، أي أن قصائد تازرارت هي قصائد من الشعر الملحمي. ونضيف لما درجنا عليه من إبراز عنصر الفرجة، خاصة الفرجة المسرحية، ما يتعلق بالشعر العامي في اليونان والذي كان أصلا من أصول المسرح اليوناني القديم. ونعني بذلك شعر "الأيامبو".

إن هذه المرحلة من مراحل فن أحواش تعتبر هي الأغنى والأقوى من حيث الصياغة الفنية وبالغة التعبير الفني، خاصة أنها تأتي مرافقة للحركة والإيقاع، مما يجعلها فعلا تعبيريا جسديا ممسرحا للأحداث والوقائع التي تأتي ورودها في محكي القول الشعري، والذي يشبه الى حد بعيد المحكي اليومي والمتولد - كما مر معنا - من خلال سجال ومحاججة بين شاعرين أو أكثر في انبراء للبوح وإطلاق العنان لسجية القول الشعري والتعبير عن الذات الفردية والجماعية انطلاقا من الشاعر ذاته، أي أن أمارير وأنشاد وأنظام في هذه القصائد يكون هو الشاعر والراوية والمداح والممثل الأول لهذه القصص والحكايات التي تروى للمشاهدين والذي يضفونه عليها من تخيلاتهم، ما يجعلها أكثر حياة، علما بأن دور الموقعين والراقصين لا يقل أهمية في بناء هذه التخييلات، لأنها قصائد تكون قد حفرت آلياتها في الوجدان الشعبي واستقرت فيه بفعل استقرار اللغة التي هي الأم الناظمة للجسد الجماعي المشترك في تكرارية موصولة بحياة الناس ماضيا وحاضرا ومستقبلا، من خلال أسماء شخصيات تاريخية أو أماكن عاشت وشهدت هذه الأحداث والوقائع التاريخية، وبذلك يصبح الماضي حيا في الحاضر، والحاضر يأمل أن يتحقق في المستقبل.

(41) – أحمد بوزيد. مرجع سابق، ص 95 وما بعدها.

**5-3-1- لباس الراقصين** : اعتمادا على نفس المرجع[42] وتبعا لبعض المشاهدات الميدانية[43] نجد أن لباس الراقصين في أحواش يتميز بألوانه الزاهية، وأشكاله المختلفة، بحيث يمثل اللباس لوحة تشكيلية، سواء في ثبات الراقصين أو حركاتهم أثناء الأداء، كما أن اختلاف نوعيته وزركشته بالحلي والخيوط والجدائل على الكتف أو الجيد أو الصدر، فإنها ترجع للزي التقليدي الذي يرتديه الساكنة حسب المناطق التي يتواجدون فيها، إذ يدل هذا الاختلاف على هذه المناطق وانتماءاتها السلالية في الأصول التي تنحدر منها وتفاعلها مع ما كان عليه السكان الأصليون ووفق هذا الواقع. فمثلا نجد لباس رقصة أحواش في منطقة سكتانة وأقا وطاطا أقرب إلى ثقافة الصحراء والزنوج، وهو بذلك يختلف عن لباس رقصة أحواش في سهول أزغار وتيزنيت واللذين يختلف لباسهم عن لباس سكان قمم الأطلس بحيث يحافظون على ما كان عليه الأسلاف الأوائل من السكان.

وتضعنا مسألة اللباس مرة أخرى أمام عناصر الفرجة، خاصة إذا كانت لهذا اللباس خصوصية تتعلق بالأداء والحركة ولعب الأدوار حسب ما تفرضه عناصر اللوحة الفنية وفي علاقتها بهذه الملابس، الشيء الذي يحيل مباشرة على مظاهر الشخصية المقدمة على المسرح .وقد يلعب اللباس دورا في انمحاء هذه الشخصية أو الإحالة على شخصية ثانية، إضافة للدلالات السابقة في معرفة نوعية اللباس وتاريخه وارتباطه بمحددات المناطق والسلالة .

**5-4-1- الموسيقى والإيقاع**[44]: نميز في جميع رقصات أحواش بين نوعين من الإيقاع والموسيقى:

1- النوع الأمازيغي الأصلي : والذي تؤدى عليه الألحان والأنغام الأمازيغية الأصلية، ويسمى "أشلحي" أو "أبودرار". وهي ذات ألحان وأنغام خماسية المقام، وتؤدى بآلات موسيقية وترية ونقرية مثل البندير وأكوال/الطعريجة وآلات الكمنجة/الربابة والناي.

2- النوع الثاني يتمثل في الإيقاع الإفريقي، ويتغنى فيه بالألحان والأنغام الإفريقية المسماة بالكناوي أو كانكا، وهو عبارة عن طبل كبير يصنع من جلد الماعز وآلات إيقاع تسمى بالأمازيغية بتيقرقاوين أو القراقب أو الفراقش، وتصنع من الخشب والحديد،

(42) - نفس المرجع، مع بعض التوسع فيما أوحت بعض المشاهدات والمقابلات مع الروايس وأعضاء المجموعات بحاحة، وئمي ن تانوت، وأكادير، وطاطا ورزازات.

(43) - انظر الهامش السابق.

(44) - الصافي مومن علي، وأحمد بوزيد الكستناني، وعبد العزيز بن عبد الجليل، وأحمد عيدون. قد سبقت الإشارة في الهوامش الأولى لمراجع هؤلاء الباحثين.

بالإضافة لآلة إيقاع هي الطارة الخاصة بالنقر، وهي أكبر حجما من البندير. وكلها تصنع من إطارات خشبية دائرية مغلفة من وجه واحد بجلد الماعز أيضا.

وتعرف الرقصات المؤداة بهذه الآلات في الإيقاع والنغم الإفريقي الممتزج بالنغم والإيقاع الأمازيغي (أشلحي) بأحواش ن إسمكان أو كانكا أو العبيد. وتوجد بكثرة ووضوح اللحن والإيقاع مع اختلاف في الحركات في السفوح الشمالية والجنوبية للأطلس الصغير ومناطقه الشرقية نحو سكتانة وتالوين وطاطا وأقا ورأس الوادي وفي بعض مناطق السفوح الجنوبية للأطلس الكبير.

ويتضح من هذا النوع الموسيقي والإيقاعي، خاصة في رقصات أحواش ن إسمكان، التأثير الإفريقي الزنجي، والذي تطرقنا له استنادا على ما جاء به الأستاذ الباحث أحمد بوزيد نظرا لقرب مناطق سوس من بلدان إفريقيا الغربية، وكون هذه المناطق كانت تعتبر طريقا سالكة لهذه الممالك، حيث كانت أكثر المناطق المغربية عرضة لهذه المؤثرات الزنجية الإفريقية، لاسيما في مجال الفنون الشعبية الاستعراضية، إذ يتجلى هذا التأثير في الصيغ الفنية الأمازيغية أو العربية، وتبرز هذه التأثيرات بوضوح أكثر نغمة ولحنا وإيقاعا وآلات في أحواش، وقد دخلت كذلك في فن الروايس حيث رأينا ذلك في اعتماد النوعين الموسيقيين والإيقاعيين الأمازيغي والإفريقي-الأمازيغي على المقام الخماسي، وهو ما يؤكد وحدة الأصل الحضاري لهذه الجهة.

**5-1-5- أشكال وأنساق رقصات أحواش**[45]:

الأشكال التي تؤدى بها رقصات أحواش وكيفما كانت أنواعها خمسة وهي:

- الشكل المستقيم، حيث يصطف الشاعر والموقعون والراقصون والمقدم في صف واحد في مواجهة الجمهور، أي أنهم يمثلون زاوية مستقيمة 180 درجة.

- شكل القوس، هو شكل نصف دائري منفتح على الجمهور، حيث ينضوي فيه كل عناصر الفرقة.

- شكل الصفين المتقابلين فيما بينهما، بحيث يقفان أمام الجمهور في اتجاه عمودي.

- شكل صفين متوازيين.

- شكل دائري، يمثل حلقة أو دائرة أو خاتم وسط الخشبة أو الحوش.

(45) – أحمد بوزيد الكستائي، مرجع سابق، ص ١٢٤.

تمثل هذه الأشكال في الوضع وحركة الأداء الحركي تموقعات الممثلين وإدارتهم على الخشبة ووفق تقريبا التقسيمات التي تكون عليها هندسة الخشبة.

ويؤدي كل نوع من أنواع رقصات أحواش بشكل من هذه الأشكال، إلا أنه يوجد هناك نوع من الرقص يبدأ بالشكل الأول وينتهي بالشكل الخامس. أي أنه يخضع لكل الأشكال السالفة الذكر وبالتتالي الذي ذكرناها به، وذلك حسب تعليمات أعلام قصد إتحاف الجمهور بمختلف الحركات الجماعية التي يقود فيها المجموعة، ويركز على تنويع توزيع الأشكال خلال الرقص على أعضائها وكأنه يسند إليهم لعب أدوار بالتناوب مثلما هي عليه الحركات في الأداء المسرح. وهذا النوع من الرقصات نجده بوضوح في رقصات أحواش بقلعة مكونة، خاصة في مواسم حفلات الورد.

**5-6-1- أنواع رقصات أحواش:**

كما سبق وأشرنا الى ذلك، فإن أنواع رقصات أحواش كثيرة ومتعددة ومتنوعة رغم أنها تخضع لنفس الألحان والأنغام والإيقاع، إلا أنها تختلف في أساليب الأداء وتوظيف الآلات أو الملابس أو اعتماد شكل أو الأشكال الخمسة المشار إليها. وهذا راجع – كما وضحنا ذلك – لعوامل التأثير التي طرأت بالإضافة الى مناطق الجوار.

ومن أنواع رقصات أحواش المعروفة والأكثر شهرة، هناك نوع "تاسكوين" أو "أدرار" و"أهياض" و"إيحاحان" و"أجماك" و"أشتكون" و"الدرست" و"ايسنتاكن" و"اداوزت"[46].

**5-2- رقصات أحيدوس**

**5-2-1-** تقول الأستاذة الباحثة فاطمة بوخريص[47]: "تؤدى رقصات أحيدوس على شكل دائري أو على شكل صفين متقابلين يشملان راقصين من الجنسين، يتحلقون حول قائد يسير ويضبط حركاتهم، ويعرف بالرايس، ويعرف أحيدوس في زمور ب "أورار" أي اللعب، يستعمل الرايس دائما الآلة الإيقاعية التقليدية "الطارة" أو "أللون" التي ينقر عليها لضبط إيقاع الرقصة، حيث يفهم الراقصون إشاراته التي يقودهم بها ومن خلالها، خاصة فيما يتعلق بتغيير الإيقاع والحركات أو الإعلان عن نهاية الرقصة، وآلة الإيقاع الطارة تختلف في أحيدوس عن مثيلاتها في أحواش بسوس، فهي أكبر من هذه الأخيرة وأعمق منها وأغلظ رنة"[48].. وتضيف الباحثة في وصفها لهذه الرقصة بأن "إيقاع أحيدوس يتميز عن إيقاع أحواش بالبطء الذي ينعكس على حركات الراقصين الذين تتماوج

(46) – فاطمة بوخريص، مرجع سابق.
(47) – المرجع نفسه.
(48) – المرجع نفسه.

أجسادهم في حركة متناسقة"[49]، وتكمل الباحثة وصفها لرقصة أحيدوس، بأنها "تبدأ، عادة بانبراء رجلين في الغالب من بين صف أو حلقة الراقصين، فيرتجلان أو يختاران إيزليا (Izli) واحدا يكون من الرصيد المتداول لدى الجماعة وأثناء إنشادهما له يسود الصمت والإصغاء الى أن يستوي اللحن، ويتمكن الجميع من كلمات ومعاني البيتين المرددين مرتين أو أكثر.. وبعد أن يظهر توافق الجميع على البيتين ومعناهما ولحنيهما، يشرع الرايس والراقصون من حملة الآلة في النقر على الطارة جاعلا بذلك دائرة أو صف الراقص تتماوج في تثاقل، وما هي إلا ثوان، حتى يستوي الإيقاع تدريجيا، لينساب بعد ذلك على شكل فواصل متلاحقة وكأنه يبحث عن مستقر، آنذاك يكون الراقصون قد انغمسوا في إنجاز الحركات الملائمة للمرحلة الأولى من الرقص، وتتمثل هذه الحركات في اهتزاز خفيف للكتفين، وفي نوسان طفيف للجدع مما يجعل حلقة الراقصين تدور حول نفسها بتؤدة من اليسار الى اليمين، بحيث لا تكاد تدرك حركات أقدام الراقصين، وقد تبدأ الحلقة الصغيرة تتسع بتوافد الراقصين المنضمين إليها بعد أن كانوا من بين المتفرجين"[50].

### 5-2-2- العناصر المكونة لرقصة أحيدوس[51]

العناصر المكونة لرقصة أحيدوس هي ثلاثة. وتعتبر هذه العناصر أساسية وتعبير عن قوامها الغني، وهي : الحركات والشعر الغنائي والموسيقى.

**5-2-2-1- الحركات**: يمكن تقسيم هذه الحركات كوحدة الى فواصل حركية فرعية، وكل فاصل يشكل بدوره مجموعة من الحركات المترددة، ينجزها الراقصون بانسجام وتوافق على نغمات وإيقاع الشعر (إيزلي) المختار، ويتم الانتقال من مرحلة الى أخرى بإيعاز من الرايس الذي ينقر بنديره نغمة سريعة وحادة، بعدها تأتي سلسلة أخرى من الحركات[52].

**5-2-2-2- "إيزلان" أو الشعر الغنائي** : في بداية كل رقصة من رقصات أحيدوس يقوم شاعر أو شاعران بإنشاد بيتين أو قصيدة، كما سبق ورأينا في أحواش، حيث يكون لهذين البيتين أو القصيدة علاقة بالمناسبات التي تقام فيها حفلات أحيدوس، وتكون لغة هذه القصيدة بليغة وحافلة بالرموز والإيحاءات والصور والأخيلة التي تميزها كشعر عن الكلام العادي. ويكون ترديد البيتين بعد الإنشاد الفردي أو الثنائي موزعا بين صفي الراقصين أو

(49) – المرجع نفسه.
(50) – المرجع نفسه.
(51) – المرحع نفسه .
(52) – عبد العزيز بن عبد الجليل، مرجع سابق.

نصف حلقتهما، وذلك بالتعاقب فريق بعد آخر، وهكذا يتكرر الغناء الجماعي لإيزلي طيلة الرقصة، حيث يكون بمثابة اللازمة الغنائية التي تؤطر الرقصة من بدايتها الى نهايتها[53].

**5-2-2-3- أما العنصر الموسيقي**، فإن أغلب رقصات أحيدوس تلتزم بنفس النغمة المتواترة إلى حد الرتابة المملة، وكأن الأمر يتعلق بتيسير مهمة لملحن الإيزلي والذي لا يحتاج الى موسيقى متنوعة، حيث يثبت اللحن منذ البداية بلازمة صوتية مجردة من الكلام والمعنى تذكرنا بما يعرف في تاشليحت ب "تدلايت" أو تالالايت (الليلية) أو تانانيت، إذ تتكرر في إيزلان متوالية من المقاطع الصوتية وهي : أ،أوا،أواوا، والتي يستهل بها في أغلب الأبيات المغناة في أحيدوس. وينحصر دور هذه اللازمة الصوتية في كونها بمثابة القالب الموسيقي لأبيات أحيدوس، حيث يخضع هذا القلب للمقام الخماسي كما سبق التعرف على ذلك[54].

**5-2-3-** في وصف إضافي لرقصة أحيدوس بمنطقة أيت حديدو بإملشيل[55]، حيث تكاد رقصة أحيدوس التي تستقبل بها قبيلة أيت حديدو تيسليت (العروس)أثناء وصولها الى منزل زوجها، تكون نوعا من الشعائر المقدسة، فالراقصون الثلاثة والعشرون : ثلاثة عشر رجلا وعشرة نساء، يتجمعون مع بعضهم البعض، الكتف على الكتف، ويشكل المشهد من (رجال ونساء) كتلة متحركة، منصهرين بالعقل والروح في الإيقاع الذي يبدأ بطيئا تم تتسارع دقاته، وتصاحب الرقصة أغنية وتندمج بها "رقيات" أو تعويذات شعبية أصيلة تسمى "رايفال"، ومعناها باللغة العربية القدر أو المصير.

### 6 – دور الرايس في رقصات أحواش وأحيدوس وقرينه في المسرح

إن التركيز في رقصات أحواش وأحيدوس على دور القائد أو الرايس، متأت من كون هذا القائد هو الذي يكون ملما بخفايا وأسرار هذه الرقصات، من حيث الأوزان والإيقاعات والأنغام والحركات في هذه الرقصات، والساهر على انضباط الراقصين أثناء أداء حركاتهم تبعا لهذه الموازين والإيقاعات، فضلا عن كونه هو الذي يختار الراقصين وحسب معرفته بمدى إتقانهم وإيجادهم لأداء هذه الرقصات وانسجامهم وسرعة بديهتم أثناء ارتجالات إيزلانب التي يتولى فيها شاعرا أو شاعران إلقائها وإنشادها في مستهل كل رقصة، حيث يكون هذا الاستهلال نقطة الانطلاق وبداية الرقصات، إذ يترتب عن هذه البداية ما سيليها من مراحل. ونجاح الرقصات، خاصة في أحيدوس، يتوقف على هذه البداية، لأنه خلالها تتم تسوية اللحن وضبط الإيقاع، ثم الدخول في الغناء من خلال

(53) – المرجع نفسه.

(54) – محمد سليكي، مرجع سابق.

(55) – المرجع نفسه.

الترديدات الجماعية والرقص التعبيري بالحركات الجسدية التي تعطي معنى الكلام الشعري والخروج من رتابة اللازمة المرددة في البيتين الشعريين الأوليين، والتي تكاد تفرضها طبيعة اللحن والإيقاع المصاحبين للازمة المرددة في إزلان. ودور القائد أو الرايس هو أن يضبط هذه المرحلة الانتقالية ويحافظ على الجو العام لأداء الرقصات ومواصلتها حتى نهاية الحفل، علما بأن الجمهور، وبالتعليق، يكون مدعوا للمشاركة وليس التلقي فقط، بحيث تتمثل مشاركة الجمهور بالتعليق استحسانا أو استهجانا أو مطالبة بالإعادة للاستمتاع أكثر، ثم الترديد والأداء.

وينطلق الرقص الجماعي في أحيدوس وأحواش من معرفة مسبقة بطبيعة هذه الفرجة من قبل الجمهور، ولهذا تكون مشاركته فيهما أكيدة وما يتوقع هذا الجمهور إلا في حالة الانتقاد والسخرية التي تعطى معنى تأويليا في أداء الرقص والحركات الجسدية، والتي تكون في هذه الحالة قريبة من التمثيل الكوميدي وهذه المشاركة المتوقعة هي ما يجعل عدد الراقصين يتضاعف، وهذا الدور لقائد في رقصات أحيدوس يكون محددا ومعروفا مند بداية الحفل، إن لم نقل قبله، وذلك وفق ترسيمة يعرفها الجميع في أداء هذه الرقصات وتلقيها، وهو هنا شبيه بدور المخرج في المسرح، إلا أن الطابع الارتجالي في طبيعة الشعر وفحواه وفي الإنشاد الشعري لإيزلان يجعل المهمة تصعب أكثر. ونحن نعلم أن دور الارتجال في المسرح وفي رقصات أحيدوس ينبني على الحرية أكثر مما عليه في المسرح، رغم أن طريقة أداء الرقصات وحركاتهما مضبوطة وبشكل معروف، إن لم تكن هذه الطريقة أصبحت ممتلكة لدى الجمهور بقوة المعاشرة والمشاهدة، بل إنها تشكل وجدانهم الشعبي بينما في المسرح لا يتحدد الارتجال إلا بالمواضيع والمواقف والحالات الدرامية المقترحة في كل حالة من هذه الحالات. غير أن الضابط فيها هو قوانين وضوابط الحركة والأداء التمثيلي في المسرح، لأنها في الارتجال المتحرر على مستوى المواضيع يفرض حركات واضحة. وهذا ما تحدده على الأقل قوانين الارتجال التي أصبحت شائعة ومعروفة من خلال المباريات التي يتم الاتفاق عليها عالميا، ونذكر هنا التجربة الكندية التي أصبحت رائدة في هذا الميدان، إذن يرتبط الارتجال في أحيدوس بالقول الشعري (إيزلي)، والذي يتحكم كذلك في الموسيقى والأنغام والألحان والإيقاع، وبالتالي في أداء العازفين والموقعين والراقصين، وهذا التحكم أو الضبط يصبح مؤطرا وبشكل غير مباشر للقول الشعري نفسه، والذي يكون قوله إنشادا، أي على شكل مواويل وآهات، سواء من طرف المؤدي الشاعر أو المؤدى لهم الجمهور، كما أن الارتجال في المسرح يؤطر الحركات والأداء حسب المواضيع والمواقف والحالات الدرامية التي تقتضي حسب قوانين وضوابط المسرح مقامات محددة، والتي تأتي بشكل ضمني وكأنها مضمرات سلوك وطباع الممثلين المؤدين، في حين أن الجمهور في المسرح لا يدري أنها

مرتبطة بالعرض المسرحي، كما أن الناظم الأساسي لخيوط الارتجال في أحيدوس والمسرح هو القائد/الرايس/المخرج الذي يعرف اللعبة المسرحية. كما أن الرايس يعرف اللعبة في حركات الرقصات، وهذه المعرفة الضمنية هي ما يمكن نعته بالتواطؤ، يضفي على اللعبتين افتراضات الجمهور في الصدق المنبنية عليهما الفرجتان.

ويتحدد دور الرايس في أحيدوس في هذا الجانب التنظيمي، وكأن العرض الفرجوي من إبداعه، وهو الذي يتخيله مثلما هي حالة المخرج في المسرح، لأننا على الأقل في المغرب نعيش حاليا مرحلة عروض المخرجين أكثر مما نعيش عروض المؤلفين. وهذه مسألة أخرى لها علاقة بالمعطى الدراماتورجي الذي يجب أن ينبني عليه تصور المخرج / المؤلف لبناء العرض المسرحي. وهو نفس الشيء الذي يجد الرايس نفسه عليه في أحيدوس مع فارق واحد يتجلى في كون تصور الفرجة في رقصات أحيدوس نابعة وساكنة في وجدان الجماعة، مما يجعل تخيل القائد أو الرايس في إقامته وتنظيمه شبيه بالإشراف على ولادته. ورغم هذا الاعتبار، فإن دور الرايس يبقى قائما وحاسما في إقامته وتوليد هذه الفرجة من رحم هذا الوجدان. ولهذا يبرز أمامنا، خاصة في أحيدوس، اسم المايسترو الذي أصبحت هذه الصفة مرتبطة به أكثر، وكأنه شاب وسيم برشاقته وحيويته رغم سنواته السبعين بفضل انسيابه في تماوج الرقصات بحركاته الجسدية وإشاراته بالنقر على الطارة لتسوية اللحن وإيقاعه وتداري الخطأ في ميلوديا الغناء والأنغام والرقصات. ونفس المهمة نجد من يقوم بها في عموم الغناء الشعبي، حيث يحضر في العيطة اسم الرامي أو المعلم أو الشيخ. والتسمية فضلا عن هذا التحديد تخضع لنوعية الغناء، لأن هذه المهمة في القيادة والرئاسة تفرضها طبيعة الغناء الشعبي ومتونه التي تكاد تكون متونا جماعية ويعتمد فيها على الذاكرة وما تسمح به عوامل الربط/ الفواصل بين أجزائها من ارتجالات في القول الشعري، والتي تسمى الحب أو التواشي أو التعريضة، وقد أحسن شعراء الملحون بتسميتها بالسبحية، لأن الغناء الشعبي يؤدي كما يقال، وهي نفس الطريقة في تلقيه. ولعل هذا هو السبب الذي جعل هذا الغناء موسيقيا يخضع لسلم الخماسي، كما أن نفس الاعتبار هو الذي جعل بعض الباحثين يعتبر هذا السلم خاصا بالموسيقى لدى الشعوب البدائية، ونحن نعلم أن صنعة الشعبي توحي بهذا الأصل لأنه أصل لعامة ساكنة المعمور والذين يشكلون الأصل لكل الفرجات المتطورة حاليا. ولنا أن نلاحظ أن نفس الريتم تخضع له كل فنون الأداء والاستعراض، خاصة المسرح، لأن بناء العرض لا بد له من مجموعة من البروفات انطلاقا من الارتجال وانتهاء بالصياغة النهائية. وهنا كذلك، مكمن تجريبية المسرح وقوته كفن يلتقي مع الفنون الاستعراضية الأخرى. وندرك كذلك سر هذا الالتقاء والاتفاق عندما نعلم أن المسرح أساسا هو فن مركب، كما ندرك ثالثة أن فني أحيدوس وأحواش فنان تعبيريان شاملان. ولنا أن نتأمل

معنى المسرح الشامل لندرك السر في هذا الالتقاء، ولعل هذا من الأسباب التي جعلت الأستاذ والباحث في علم الموسيقى ألكسيس شوطان يعطينا تصنيفا ثالثا في الموسيقى الشعبية الأمازيغية، ويضيفه إلى جدوله التصنيفي لهذه الموسيقى في خانة ثالثة أطلق عليه اسم الباليه في سهول سوس، ونضيفه وكذلك، في موسيقى أغاني نوع تامازيغت بالأطلس المتوسط.

## 7- دور الملفوظ الشفاهي في بناء الفرجة في الغناء الشعبي المغربي

تكاد طبيعة الشفاهية تسم كل الموروث الثقافي الشعبي المغربي، خاصة في مجالي الغناء والموسيقى المؤطرة له .ولعل هذه السمة ترجع لكون الشفاهية بداية أساسية في المجتمعات الأصلية، وبذلك تعتبر بدائيتها منطلقا لهذه الفنون الأدائية وعتبة أولى لها أكثر منها سمة تفضيلية تحمل مواصفات في تقدير هذه الفنون، فيما نعرف حاليا من معايير تقديرية وذات معطى حضاري، نظرا لتطور المعرفة والعلوم وتدفق المعلومات، وبالتالي تطور هذه المجتمعات. كما أن سمة البدائية هنا تؤخذ بمعنى الأصالة، وهذا المعنى هو معيارها في سلم الرقي الحضاري والثقافي والفني في هذه المجتمعات الموسومة بالبدائية، حيث لا تعني البدائية أو البداوة إلا الوجه الآخر لتطورها وحضارتها، حيث يمثل هنا معيار الأصالة العراقة، وكل المجتمعات البشرية قبل المراحل الحالية والمنعوتة بالتطور عرفت هذه المراحل واتسمت بهذه السمة، وقد كانت بدائيتها جميعا هي المنطلق نحو ما صار يعرف تطورا وتحديثا، كما أن ضرورة هذه المرحلة يضفي قيمة علمية في التعرف والاكتشاف لما كانت عليه حياة هذه الشعوب. كما أن الشعوب، التي لا زالت تمارس بها هذه الفنون وعلى الأقل بالصورة التي كانت عليها، يعطي لهذه الشعوب قيمة اعتبارية في حفاظها على هذه الأصالة والعراقة، ويجعل وعيها بماضيها حاضرا لاستقرائه وفهم حاضره، لأن عامل الاستمرار هذا راجع للوعي أساسا بجذورهم التاريخية الذي هو تاريخ وجودهم الاجتماعي والثقافي، وهو بالطبع تاريخهم هم أنفسهم، مادام المنتج الفني في التراث الثقافي لأي شعب هو خزان لذاكرته وسجل تاريخه وكيفية انبناء حضارته وثقافته تبعا لمنطق التطور الذي يفرضه التاريخ والتقدم نحو المستقبل، لأن هذا التاريخ هو نفسه من صنع هذه الشعوب، وبذلك ندخله كعنصر من عناصر قراءة الحياة واستمرارها وكيفية حصولها في هذه الاستمرار وبه، رغم القطائع التي تحتمها التوترات التي تصنعها الحياة.

إن الشفاهية مرحلة متقدمة في تاريخ وحياة أي شعب، وبداية للإعلان عن وجوده وكينونته، أكثر منها صفة هذه البداية أو البدائية في سلم الارتقاء والتطور الحضاري كحتمية للصيرورة التي يفرضها التاريخ وسياقه العام في التطور وانبناء نسق النظام

الثقافي العام لأي مجتمع، الشيء الذي يجعل الملفوظ الشفاهي خاصة في الغناء الشعبي وثيقة إثبات للهوية ولما كانت عليه حياة الإنسان والحفاظ عليه واستمراره، بما هو استمرار لهذه الحياة وفي إطار نسقها العام الذي أنتجت فيه وبكل ملابساته.

وعندما نستحضر هذه الحقائق، فإننا فقط نحاول أن نقترب من القيمة الثقافية والفنية والتاريخية والعلمية للملفوظ الشفاهي وكيفية تداوله، خاصة الملفوظ الفني في صياغته النظمية العفوية والتلقائية، ونقصد هنا وبالتحديد الشعر العامي الأمازيغي والعربي الدارج، حيث تكمن في هذا الكيف قوة استمراره وتواصله والحفاظ عليه ن وكأن هذه القوة مستمدة من أوليات مستضمرة في الوجدان الشعبي وبوازع الحفاظ على الذات وهويتها واستمرارها في الوجدان، لأن مكنون هذه الذات وجودها مستقر في هذا الملفوظ وكيفية قوله، ولعل منطق الحياة والتاريخ يحتم مثل هذه الصيرورة علما بأن هذه الحياة يحياها الناس وبحياتهم يصنعون هذا التاريخ ومنطقه، وكأننا ثانية بهذه الحياة وباسترجاعات الملفوظ الشعري العامي بلسانه والتغني بهما نعيد إنتاج هذا المجتمع / المجتمعات ببداياتها قد تصبح بداية لكل فرد من الأفراد وجماعة من جماعات، وانطلاقا من إعادة إحياء مواسمه ومهرجاناته وهي صور استرجاعية لما كانت عليه حياة الأسلاف، وكأن هذه الأوليات المستضمرة في اللاوعي الجمعي للناس هي إواليات واصلة وتكرارية لدائرة الحياة، وما يجب أن تكون عليه في مستقبلها، ولهذا لا يكون هذا التراث في عداد الماضي الذي مات، بلف الماضي المعاد والمستأنف فينا وبناء من الحاضر الذي هو حاضرنا نحن هنا والآن، لأن في هذه الإعادة والاستئناف ما يعطي معنى للوجود ذاته واستساغة الحياة فيما ينطوي عليه المستقبل، وكأنه استعداد من الاستعدادات الفطرية الضمنية التي جبل عليها الناس لاستقبال الحياة من جديد وبوعي أكثر تشخيصا، مما كان مفترضا في بدء البدايات الأولى إلا بما تسمح به التجارب وتراكماتها في تظافر جماعي بين الناس، بالإضافة في الإحياء والإعادة لصور الماضي من أفراح وأتراح الماضي ومن خلال صورها المستعادة في المواسم والطقوس والمهرجانات، والتي كلها نقط ارتكاز لإعادة هذا الانتظام للنسق الثقافي العام لنظام المجتمع، وكأننا في هذه الصور المستعادة نعيد إحياء المؤسسات والوقائع الاجتماعية والثقافية برمزيتها والتي صنعت هذا الوجود، إذ تكون في هذه الإعادة والإحياء أمام موقعين:

- موقع الماضي الذي نستعيده كمتخيل بتداعيات ما تخزن في الوجدان الشعبي وانبناءاته المفترضة كما كان عليه هذا الماضي، رغم، انطوائه على مجموعة من المعطيات التي تمثل حقائق الماضي حتى كأنها في فنون الاستعراض الغنائي تكاد تكون وقائع عينية.

– موقع الحاضر الذي يمثل أمامنا كواقع عيني معيش حيث يفرض هذان الموقعان المزاوجة بين لحظتين لزمان واحد هو زمن العرض/الفرجة، وهو زمن الوجود الفعلي، وهنا يلعب الزمان دوره باعتباره عنصرا فاعلا للربط والوعي والمتعة والمعرفة، وفي هذا الصدد يعتبر جاك دريدا العرض وخاصة العرض المسرحي وهو عرض فرجة في تفكيكه لغويا إعادة الحاضر représent = représentation والحاضر المعاد هنا هو الماضي الذي كان حاضرا، وهنا تكمن قوة الموروث الشعبي الثقافي والفني خاصة الغناء الشعبي ودور الملفوظ فيه والذي عرفناه أنه الشعر العامي الأمازيغي أو العربي الدارج الناظم والحامل لغناء الشعبي نظما وموسيقى، إيقاعا ولحنا وأنغاما، وعندما تركز على الغناء الشعبي ودور الملفوظ فيه كموروث ثقافي ونستحضره بالأحياء، إذ يرتبط هذا الاستحضار والإحياء دائما بمناسبة من المناسبات، حتى ولو كانت هذه المناسبة حالة فردية مثلا الإحساس بالغربة والحنين وخلوة النفس، فإنها مناسبة تسمح بإعادة اللحمة الاجتماعية والإحساس بالدفء وهو ما يؤدي ضمنيا لإعادة الاعتبار لنسق النظام الثقافي العام الذي يتماهى فيه الكل، علما بأن حالة الفردية ذات الحنين، ليست إلا حالة من حالات الإجهاد والعمل الذي يستغرق فيه الفرد جهد وهو نفس الجهد المستغرق في إنتاج وإعادة إنتاج الموروث الثقافي والفني ذاته وبجهد جماعي، والذي يمكن الاختزال فقط في الفرد الذي ينتمي بالضرورة لقوة العمل الجماعي، لأن قيمة الإنتاج الفني والثقافي لا تظهر كحس مشترك جماعي إلا من خصوصيته الفردية: أليس الفرد هنا هو نموذج لحالات باقي أفراد المجتمع الذين يصوغهم واقع واحد ومصير مشترك واحد، يستمد معناه من الموروث الثقافي الشعبي يثوي في الوجدان، والذي رأينا أنه موقع للمتخيل في التباسات موقع الحاضر الذي يحدده الواقع المعيش، وكلا الموقعين يميلان معيشا، سواء في الماضي أو الحاضر وتطلعا للمستقبل، وكثيرا ما نجد في هذا الموروث ما يوحي بمؤشرات للحاضر الذي كان مستقبلا حيث أصبح هذا الحاضر ماضيا والذي كان مستقبلا لحاضره، ونفس الحال سيؤول إليه هذا الواقع كحاضر لنا هنا والآن إلى ماض ينضاف لتراكمات الموروث الثقافي الشعبي، والفنان كفرد لا يمكن لملفوظه الفني/الشعر العامي أمازيغيا أم دارجا إلا أن يكون دالا ومعبرا على لحظتي قول وتلفظ هذا الموروث بانتساباته من الماضي وامتداداته في الحاضر والمستقبل، الشيء الذي يفسر لنا معنى الإضافة والحذف في المتون مقول القصائد الشعرية القديمة الماضية الموروثة، بما يؤشر على حاضر هذا الفنان / الشاعر واستشرافه للمستقبل الذي هو ماض وحاضر ومستقبل الجماعة التي ينتمي إليها كما أن هذا الربط هو الذي يستحضر المجتمع وعلاقته بالمتخيل في إبداع الملفوظ الشعري الشعبي العامي وكيفية قوله (تلفظه) بما يعني إنشاده والتغني به، وهذه الصيغة في التلفظ هي ما تعتبره التداوليات مقاما من مقامات الوضعية الاعتبارية التي يفرضها تداوله وداعي أخذ ناصية الكلام أي القول

الشعري هنا، بحيث يكون هذا التغني أو أخذنا ناصية الكلام دائما مؤطرا بالمناسبة والتي هي مناسبة إقامته الحفل أي أنها موعد انتظام النسق الثقافي العام في دورات المجتمع وحياته وهنا كذلك تبرز قيمة المناسبة وكيفية الاحتفاء بها سواء كان هذا الاحتفاء حالة فردية أو جماعية وغالبا ما تكون بهذا النعت الأخير، وعندما نتأمل هذه العلاقة الرابطة بين المتخيل والواقع في الملفوظ الشفاهي الشعبي /الشعر العامي أو الغناء الشعبي نجده لا يتأتى التلفظ بالشعر الشعبي وقولا وإنشادا إلا في إطار موسيقي حركي راقص بعد أن يؤثث فضاؤه تعبيرا عن الاستعداد والتهيؤ للاحتفال به، في تحديد مقام التلفظ، كما أن هذا التأمل يجعلنا مباشرة أمام نموذج فني أدائي استعراضي أخر يظهر بمشخاصاته وحكاياه في تجمعات الناس احتفاء بمناسبة تهم حياة الجماعة أو الأفراد على السواء، هي المسرح، والذي ترتكز عروضه على ملفوظ شفاهي ومشهدي بصري عامي ومعنى العامي هنا هو مشترك أي يتلقى بشكل جماعي بين الناس، وقد يكون هذا الملفوظ قولا شعريا ونثريا، يؤدي بفرقة الجمهور يؤدى له، إذ على مستوى هذا الملفوظ يحضر النص/المتن، والذي ينطوي على متخيل يحيل أثناء استحضاره (التلفظ به) ومن مصدره (المؤلف) على فضاءات لامرئية، نعيد تأثيثها بهذا المتخيل الذي يحرك دواخلنا في آليات وتداعيات سيكولوجية، تم مشاهد بصرية مرئية على مستوى الخشبة توحي بمؤطرات الواقع دلالة على الحاضر أي لحظة التلفظ والتلقي في نفس الآن أي حالة البناء والانبناء الذي يساهم فيه المتخيل بشكل كبير، ونحن نعلم أن الممثل على الخشبة يكون في أحسن المقامات التداولية في التلفظ حسب ما يشير الى ذلك الباحثة المسرحية آن أوبرسفيلد، حيث يبني فضاء العرض المسرحي وهو فضاء الخشبة على معطيات العصر الذي نعيشه، فيما يمكن توليد فضاء ثالث بالمتخيل الجمعي باللعب والأداء وهو فضاء مرئي ومعيش، لأن معنى الفضاء تحدده الحركة والإيقاع واللون والموسيقى والمشاركة في تداعيات تخيلات الجمهور مع العرض المقدم أمامه ببناء متخيله في هذا الفضاء الثالث الذي يحكمه اللعب، ونفس الشيء نجده في العروض الراقصة لفن أحواش وأحيدوس، تلفظا وحركة وإيقاعا وألوانا وموسيقى وجمهورا.

ومقارنة بين العرضين في الملفوظين، الغناء الشعبي والنص الدرامي المسرحي نجد:

– أن الملفوظ الشفاهي سواء في الغناء الشعبي أو النص الدرامي في العرض المسرحي يكون سابقا على باقي المكملات سواء تعلقت هذه المكملات في الغناء الشعبي بالموسيقى واللحن والإيقاع والأنغام والحركة والملابس، أو في العرض المسرحي في الموسيقى المصاحبة والأداء التمثيلي والمؤثثات المادية على الخشبة من ديكور وإنارة وملابس...

– كما أن هذه المقارنة تجعلنا كذلك نتأمل في أصل الفرجة في المغرب، سواء كانت مسرحية أو غيرها (خاصة حفلات الغناء الشعبي)، والتي كانت أصلا نابعة من الشعر العامي

الشعبي على الأقل منذ العصر الإغريقي والمتجلية في أغاني الترافوس وقول شعر الأيامبو، حيث كان الملفوظ الشعبي هو الأصل في الفرجتين، والتي هي فرجة واحدة إذا اعتبرنا امتلاك آلياتها واستضمارها في الوجدان الشعبي من ممتلكات هذا الشعب/ الجمهور الذي تؤدي له، ومجرد استرجاعها في كلا الفرجتين لا يعني إلا استحضار هذه الآليات نفسها لا غير، حيث نلاحظ كذلك استمرار هذا الملفوظ الشفاهي وسحره في توليد هذه الآليات وسبقه في شفاهيته المفترضة على المكتوب، ولو كان هذا المكتوب موجودا أصلا.

إن الكلمة المنطوقة في الملفوظ الشفاهي الشعبي أو غيره هي سابقة على الحركة في الأداء التعبيري، وتعتبر مقاما لها، وما سيأتي في الحركة هو مكمل ومفسر لما تم التلفظ به. كما أن ذات الكلمة تبقى موحية للحركة في المسرح، سواء تم النطق بها أو استحاؤها لتوليد الحركة قبل أن يتلفظ بها، وهنا مكمن دور الرايس في الغناء والرقص الشعبيين ودور المخرج في المسرح. وما وجود الحركة في الغناء الشعبي وفي المسرح إلا دليل على وجود كلمة والتلفظ بها قبلها (الحركة)، وما يؤجل التلفظ بها في المسرح هو تحسين مقام التلفظ كما لاحظنا ذلك حسب معطيات علم التداوليات، إلا أن تجليها في الغناء الشعبي لكونه أكثر وضوحا.

ورغم كل هذه الملاحظات فإن انبناء الفرجة، سواء كانت فرجة في الغناء الشعبي العامي أو فرجة في المسرح المنبنية في الأداء والعرض، نابعة من الملفوظ الشفاهي، ومن ثمة نستطيع أن نقول إن دور الملفوظ الشفاهي هو بناء الفرجة بكل مؤثثاتها وعناصرها الأساسية، وما سيأتي قبلها وبعدها فهو مؤطر لها ومستمد منها باعتباره سياقا من سياقات التلفظ وأخذ ناصية الكلام، وبما أن المتكلم في النص الملفوظ الشفاهي الشعبي هو متكلم جمعي يدل على مرجعية الكلام في اللغة والتي تكون بهذه الصفة تنتمي لجماعة لسانية ناطقة بها، بحيث تحيل تميزا على المجتمع تبقى فرجة منبنية من متخيل جمعي يحكمه الموروث الشعبي كتراث للجماعة وخزان لذاكرتها ودلالة عليها، ومنه تقوم الفرجة التي هي فرجة لإنتاج المعنى بدلالة الحاضر واستشراف المستقبل، ومهما كانت مبادرة أخذ ناصية الكلام فردية أو جماعية.

وسر جماعية الفرجة في الموروث الشعبي المغربي متأتية من هذا الاعتبار وناتجة عنه، لأنها من تداعيات الجماعة، سواء في التلفظ بها والتغني بها أو بنائها وكيفية تلقيها، مما يجعل المشاركة والتدخل واردة، ومنها نستنتج قوة الملفوظ وضرورة انتمائه كآلية لغوية للجماعة اللسانية التي ينتمي إليها، ولا يهم المنجز الفردي في الأداء الكلامي، لأنه منجز من منجزات اللغة واستمرارها في الوعي الجمعي للناس واستمرارها وارتباطها بحياتهم المعيشية.

# المراجع والمصادر

أحمد أبو زيد الكستناني (1996)، أحواش الرقص والغناء الجماعي بسوس، مطبوعات دار عكاظ، الرباط، ط 1.

محمد سيليكي (2005)، "إسلي وتسليت، حكاية محيرة لعاشقين وحد بينهما الحب"، جريدة الصحراء المغربية، العدد 6068، 31 غشت 2005.

محمد شفيق (1999)، الدارجة المغربية مجال توارد بين الأمازيغية والعربية، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، سلسلة معاجم، الرباط.

عبد العزيز بن عبد الجليل (1997)، "الموسيقى الشعبية المغربية"، مجلة التراث الشعبي، العدد 10، السنة الثانية.

فاطمة بوخريص، "الرقص الشعبي، قيمته الثقافية. نموذج أحيدوس"، كتاب جماعي الثقافة الشعبية بين المحلي والوطني ،أعمال الدورة الثالثة للجامعة الصيفية بأكادير.

الصافي مومن علي (2002)، «الموسيقى الأمازيغية وإرادة التجديد، مجموعة أوسمان» منشورات الجمعية المغربية للبحث والتبادل الثقافي، ط1، كتاب جماعي.

# الفهـــرس

تقديـــــم
فؤاد أزروال.....5

المسرح الأمازيغي وسؤال الهوية:
من مكتسبات التأسيس إلى أفق الفاعلية الفنية
ذ. مسعود بوحسين.....9

المسرح الأمازيغي:
بين الكائن والممكن
ذة. نوال بنبراهيم.....47

التراث الشعبي الأمازيغي والفرجة المسرحية:
رقصات أحواش وأحيدوس نموذجا
ذ. سالم اكويندي.....57

يضم الكتاب مداخلات الأساتذة الباحثين الذين شاركوا في أشغال اليوم الدراسي الذي نظم بالمعهد الملكي للثقافة الأمازيغية يوم 16 أبريل 2008 حول موضوع "المسرح الأمازيغي، في الجذور والممارسة"، والتي همت مقاربة جوانب مختلفة ومتعددة من ظاهرة المسرح الأمازيغي بالمغرب على مستويات تاريخيتها ومنجزاتها وأدوارها الثقافية والفنية، وأبانت عن مكوناتها ومقوماتها الجمالية والتراثية والموضوعية التي ساهمت في تطورها وازدهارها.

ⴰⵅ ⵙⴰⵏⵉⵔ ⵓⴰ ⵜⵜⵍⵓⵔⵎⵙⵜ ⵔⵕⵓ ⵏ ⵜⵙⵓⵣⵙⵜⵉ ⵉ ⵢⵜⵜⵍⵓⵅⵅⵏ ⴰⵅ ⵍⵓⵔⵔ ⵓⵎⵉⵏⵓⵍ ⵏ ⵙⵎⵅⵅⵙⵏ (16 ⵓⵖⵓⵉⵓ 2008) ⴰⵅ ⵙⵓⵉⵍⵓⵅ ⵓⵅⵏⴰⵓⵍ ⵏ ⵜⵙⵓⵓⵍⵓ ⵜⵓⵎⵣⵢⵜ. ⵉ ⴰⵉ ⵓⵓⵉⵍⵏⵏ ⵉⵓⵏⵎⵓⴰⵍ ⵅⵅ ⵉⵣⵙⵕⵓ ⵏ ⵜⵣⵙⵕⵓ ⵏ ⵙⵎⵅⵅⵙⵏ ⵓⵎⵓⵣⵉⵢ ⴰⵉ ⵏⵎⵢⵓⵉⵖ ⴰⵕⴰ ⵜⵎⵓⵎⵙⵏⵓ ⵏⵓⵏⵜ ⵉⵎⵣⵣⵎⵎⵓ ⵉ ⵜⵜⵅⵅⵏ ⵜⵉⵣⵣⵎⵎⵓ ⵏⵓⵏⵜ ⵅⵙⵎ ⵉⵢⵢⵓ ⵙⵓⵏⵅⵏⵙⵏ ⵓⵎⵓⵣⵉⵢ ⵢⵓ ⴰⵓⵜ.

7 درهم