أحمد المنادي

الإلهام والتلقي في الشعر الأمازيغي

2011

الإلهام والتلقي
في الشعر الأمازيغي

المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية
ⵓⵔⵉⵏⵓ ⵓⵅⵍⵍⴰ ⵏ ⵜⵙⴳⵓⵍⵜ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ
INSTITUT ROYAL DE LA CULTURE AMAZIGHE

الإلهام والتلقي في الشعر الأمازيغي

ⵜⵣⵔⵔⵣ ⵏ ⵍⵍⴻⵎ ⴷ ⵖⵣⵎⵣⵡ ⵍⵍⵙ

مع نشر نص مخطوط:

"لحالت ن ئنضّامن ن زيك"

"ⵍⵃⴰⵍⵜ ⵏ ⵣⵍⴻⴻⵓⵎⵏ ⵏ ⵡⵣⵔⵔ"

أحمد المنادي

منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية

مركز الدراسات الفنية والتعابير الأدبية والإنتاج السمعي البصري

سلسلة دراسات وأبحاث رقم : 17

العنوان	: الإلهام والتلقي في الشعر الأمازيغي
التنسيق والمراجعة العامة	: أحمد المنادي
الناشر	: المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية
الإخراج التقني	: مركز الترجمة والتوثيق والنشر والتواصل
تصميم الغلاف	: وحدة النشر
رقم الإيداع القانوني	: 2011 MO 0472
ردمك	: 978-9954-28-075-1
إخراج وطبع	: مطبعة المعارف الجديدة – الرباط/ 2011
© حقوق الطبع	: محفوظة للمعهد الملكي للثقافة الأمازيغية

الفهرس

مقدمة 7

الفصل الأول في الإلهام الشعري. 11
جذور الإلهام في الثقافات الإنسانية 13
الإلهام في الثقافة الأمازيغية :
تجارب وطقوس 18
الإلهام : المقصدية والتشييد الفني . . . 35
تحولات الوعي وتجاوز النموذج 53

الفصل الثاني الشعر الأمازيغي، الكتابة والتلقي. 59
إبدال الكتابة في الثقافة الأمازيغية . . . 61
النصوص المؤسّسة للكتابة الأمازيغية 62
استراتيجية الكتابة والتلقي 66
تلقي الشعر المكتوب 74

ملحق نص، مخطوط "لحالتْ نْ ئنضّامن ن زيكّ"
لعثمان الكَدميوي 83

المصادر والمراجع 101

مقـدمـة

من المؤكد أن الشعر، بوصفه خطابا إبداعيا، يعدّ تابثا مركزيا من توابث الثقافة الأمازيغية. ومع أن الثقافة الأمازيغية ليست نشازا في هذا الأمر بالمقارنة مع الثقافات الأخرى، وخاصة العربية، فإن احتفاء الأمازيغ بالشعر يكاد يكون استثناء. فطالما كان الشاعر في منظور هذه الثقافة مصدرا للمتعة والحكمة معا، ولذلك نجد الشعر جزءا من الحياة اليومية للناس، يجري على ألسنتهم في الْمَنْشَطِ والْمَكْرَهِ، في أثناء العمل وفترات الراحة، تحت أشعة الشمس الحارقة في الجبال والسهول، وتحت ضوء القمر من غَسَقِ الليل إلى فَلَقِ الصبح، وفي مقامات اللغْوِ حيث بلاغة النظْم، كما في مقامات الحكمة حيث سداد القول.

من هذا المنطلق، نرى أهمية الوقوف عند لحظتين/محطّتين في حياة هذا الشعر: لحظة الولادة الأولى ولحظة الولادة الثانية.

فأما الولادة الأولى، فنقصد بها الإبراقة الأولى للشعر، حين يكون مجرد "نطفة" يُلقى بها في لاوعي الشاعر، يتلقاها عن سبْق إصْرار أو دونما تربّص، فتبدأ في النمو إلى أن تصير

"مضغة " أو "مضغات" ثم تُولَد قصائدَ ومقطوعات. هي لحظة الإلهام التي ترتسم فيها المعالم الأولية لتجربة الشاعر في القادم من أيامه.

وأما الولادة الثانية، فنعني بها ولادة النص الشعري بالنسبة لمتلقيه. فالشعر حين يولد يكون في وضع أشبه بالموت السريري مالم يَكُن ثمة متلقٍّ يُنقذه من الموت ويعيد له أكسير الحياة. فمن هنا تأتي أهمية التلقي في مسار الشعر ودورُه في صناعة مقومات الإستمرار في الحياة للإبداع. ولربما كفتّنا نظريات التلقي في الأدب والنقد عناء بيانِ أهمية التلقي في هذا السياق.

إن العمل، موضوع التقديم، محاولة لتناول مفهومين أساسيّن في الشعر الأمازيغي: مفهوم الإلهام، وكيف يتصوره الشاعر الأمازيغي من خلال تجربته ونصوصه، سواء بالنسبة للشاعر القديم أم الحديث. وقد ذيّلنا الأمر بنص مخطوط[1] يعزز ما ورد في تجارب الشعراء، وينقل طقوسها الموشومة في "ذاكرة" تاريخ الشعر الأمازيغي. ثم مسألة التلقي في الشعر المكتوب، وكيف شكّلت الكتابة "إبدالا معرفيا" في سيرورة الشعر الأمازيغي، مع بيان رهان الكتابة عند المبدع من داخل الثقافة الأمازيغية.

---

[1] عنوان المخطوط " لْحالت ن ثنْضّامن ن زيكّ " بخط عثمان الكَدميوي، مصدره المخزون المسمى "*Fonds Arsène Roux*" الـذي صـار في ملكية معهد الأبحاث والدراسات حول العالم العربي والإسلامي بمدينة "Aix-en-Provence" بفرنسا. وهو ضمن مجموعة من النصوص والوثائق في ملف يحمل رقم 28.1.5 ، حسب التصنيف الذي وضعه الباحثان Harry Stroomer وMichael Peyron في كتابهما:
"Cataloque des archives berbères du "Fonds Roux" وبهـذه المناسبة نشكـر القائمين على المخزون المذكور، والذين ساعدونا وأمدّونا بنسخة من المخطوط.

ويمكن أن نعتبر محتوى هذا العمل، مدخلا للتساؤل حول قضايا أدبية وفنية وثقافية، لعل البحث فيها مستقبلا سيسهم في تشييد أفق واضح لتاريخ الأدب الأمازيغي، خاصة وأن الثقافة الأمازيغية ولغتها صارتا موضوعا للبحث والاهتمام في المؤسسات الجامعية المغربية.

الفصل الأول

في الإلهام الشعري

جذور الإلهام في الثقافات الإنسانية

لا شك أن العملية الإبداعية في الفن عموما، من العمليات المعقدة بالنظر إلى تداخل عوامل كثيرة يرتبط بعضها بنفسية المبدع والفنان، وبعضها بمفاهيم الإبداع نفسه، مما جعل الغموض يكتنف إبداع الفنان وشخصيته على مدار التاريخ، وصار الفلاسفة والنقاد القدامى يعللون الأمر تعليلات شتى. ولعل تفسير نشأة الإبداع هي الحلقة التي تعكس بجلاء هذه التعقيدات. ولذلك فإننا حين نتتبع تاريخ الإبداع في الثقافات الإنسانية العريقة، نعثر على مواقف وتأويلات أضفت طابع القداسة والغرابة على الظاهرة الإبداعية من حيث نشأتها وتكونها، مما يعني أن ثمة عجزا في التفسير يستبطنه النزوع نحو الفهم الملتبس بخوارق العادة، وبما هو ميتافيزيقي. وقد كان هذا بالتحديد وراء ظهور مفهوم الإلهام في إسهامات القدماء، وهم بصدد تفكيك جينيالوجيا الإبداع بشكل عام والشعر بشكل خاص. ولا تكاد تسلم ثقافة من الثقافات العالمية التي احتضنت الإبداع والمبدعين من هذا الأمر، مع اختلاف في طريقة النظر ومنهج التأويل، يعود أساسا إلى مستوى نضج هذه الثقافة أو تلك على مستوى التراكم المعرفي وأدوات القراءة ولغة الوصف. ومن ثم لسنا نجد فرقا في الحديث عن أصول الإبداع وتفسيراته بين الثقافة اليونانية أو العربية وبين

الثقافات التي تنعت عادة بالشفاهية، بغض النظر عن حدود صحة هذا التقييم، وفي مقدمتها الثقافة الأمازيغية.

وهكذا فإن الجذور الأولى لتفسيرات الإلهام الشعري تعود إلى فلاسفة اليونان القدماء، حيث كان أفلاطون من أبرز الذين فسروا العملية الإبداعية بالإلهام، فقد كان في صدر حياته مولعا بقرض الشعر، وهذا ما حدا به لأن يخصص بعض محاوراته الشهيرة ليوضح فيها رأيه في الشعر وفي الفن بوجه عام. فنجده في محاورة "أيون" التي يتحدث فيها عن الإلياذة وهوميروس، يقدم فكرته القائلة بأن العبقرية إلهامٌ، والعبارة التالية تعبر خير تعبير عن فكرته "إن الشاعر كائن أثيري مقدس ذو جناحين، لا يمكن أن يبتكر قبل أن يلهم فيفقد صوابه وعقله، ومادام الانسان يحتفظ بعقله فإنه لا يستطيع أن ينظم الشعر"[1]. إن أفلاطون ينطلق في تصوره هذا من فلسفته المثالية، حيث يتلقى الشعراء شعرهم من مصدر إلهي، مما يفقد الشاعر عقله وقدرته على التمييز ليصير بذلك مؤهلا لتلقي الإلهام الشعري.

وفي الأدب الإغريقي القديم، نجد حديثا عن "ربّات الفنون" اللاتي يلهمن الشاعر ويمنحنه موهبة الشعر في دفقة شعورية لحظية تنبئ عن ولادته الفنية. وقد ذكر "بنيولبي مري" في حديثه عن أصول الإلهام، أن الاهتمام بطبيعة القدرة الإبداعية "بدأت بالإغريق الذين ندين لهم بالفكرة الرئيسية عن ربات الجمال التسع، رمز إلهام الشاعر لأكثر من ألفي عام في تاريخ

[1] حسن أحمد عيسى " الإبداع في الفن والعلم" منشورات عالم المعرفة، رقم 24 بتاريخ ديسمبر 1979، ص. 21.

الحضارة الأوروبية، ولم يكن لدى الإغريق كلمة تشير إلى العبقرية أو حتى إلى القدرة الإبداعية، ومع ذلك فمن الواضح أنهم أدركوا منذ البدايات المبكرة بأن هناك شيئا غير قابل للتفسير في العمل الخلاق"[2].

وربّات الجمال أو إلاهات الإلهام أو "الميوزات" حسب الميثولوجيا الإغريقية، هن حوريات أخوات يمثلن مصادر إلهام جميع أنواع الفنون والشعر والعلوم، فمثلا "كاليوبي" تعتبر إلهة الشعر الملحمي، و"يوتيريبي" إلهة الشعر الغنائي، و"إيراتو" إلهة الشعر الغزلي، و"ثاليا" إلهة الكوميديا والأشعار الريفية...

والمتفحص للكتابات التي اختصت بتاريخ الفن، سيجدها تؤسس لنشأة علم الجمال انطلاقا من تصورات الإغريق لمفهوم الإبداع وطبيعة القدرة الإبداعية الشعرية. وهنا تحضر بقوة فكرة الإلهام الإلهي، حيث الاعتقاد بأن العنصر الغامض في الإبداع الشعري يعود إلى تأثير مؤقت لقوة خارجية، ومن ثم لا يمكن للشاعر أن يكتسب الشعر مادام موهبة" توهب "ولا تكتسب بالدربة أو الممارسة أو التعلم.

ويؤكد "بنيولبي مري" أن الشخص لا ينال موهبة من هذا النوع حتى يبقى باستمرار أثيرا لدى الآلهة، وعلى هذا فإن أصحاب الحِرف على سبيل المثال، هم في حماية "أثينا" و"هيفايستوس"، وأن المتنبئين يحميهم "أبوللو"، وأن الشعراء مقدسون من لدن ربات الفنون[3].

---

[2] بنيولبي مري "العبقرية : تاريخ الفكرة" ترجمة محمد عبد الوهاب محمد، منشورات عالم المعرفة عدد 208 بتاريخ أبريل 2000 ص. 25.

[3] م. ن، ص. 29.

وفي الثقافة العربية، نعثر على رواسب لهذا التفسير الميثي الذي يعزو الإبداع إلى قوى غيبية تُلهم الشعر وتلقي به إلى الفنان. وإذا عدنا إلى الأصل اللغوي للفظة الإلهام في اللغة العربية، نجد دلالتها تفيد معنى التلقي من مصدر غيبي، فقد جاء في "لسان العرب": مادة لَهَمَ، "وألهمه الله خيرا لقنه إياه، واستلهمه إياه: سأله أن يلهمه إياه. والإلهام ما يلقى في الروع. الإلهام أن يلقي الله في النفس أمرا يبعثه على الفعل أو الترك... وهو نوع من الوحي"[4]. فإذا كان السياق الدلالي للفظ الإلهام يرتبط هنا بالوحي الإلهي، فإن مصدر الإلهام بالنسبة للشعراء والمبدعين يضل مختلفا، فمنهم مَن تلهمه الشياطين، ومنهم مَن تلهمه الجن، ومنهم من تلهمه الأماكن والأودية المقدسة في عرفهم وثقافتهم... فهذا امرؤ القيس، الشاعر الجاهلي، يؤكد الصلة ما بين الجن وبين الإلهام قائلا:

تخيرني الجـــن أشعـارهـــا

فما شئتُ من شعرهن اصطفيت

وفي مصادر الشعر العربي القديم روايات كثيرة عن الشياطين الملهمة للإبداع، وقصص عن تجارب الشعراء واستلهامهم الشعر،[5] يذكرونهم بأسمائهم ويدينون لهم بالجيّد من الشعر. فالشاعر الأعشى كان يلهمه "مسحل" الجني، كما جاء على لسانه[6]:

---

[4] ابن منظور، لسان العرب، الجزء الثالث عشر، ط. 1 دار صادر، بيروت ص. 245.

[5] من أهم المصادر التي تناولت هذه الروايات كتاب "جمهرة أشعار العرب" لأبي زيد القرشي، ضمّنه فصلا خاصا سمّاه "شياطين الشعراء".

[6] ديوان الأعشى، تحقيق فوزي عطوي، دار صعب، بيروت لبنان. ط.1، 1980 ص. 128-129.

فما كنت ذا شعر ولكن حسبتنـي
إذا مِسْحَلٌ يسدي لي القول أنطق؟
شريكان في ما بيننا من هـــوادة
صفيّــان إنســيٌ وجـــنٌ موفـــق

إن الحضور الأسطوري في العمل الإبداعي لدى الشعراء العرب كان نهجا في نظم الكلام، دأبوا عليه في الجاهلية كما في الإسلام، ولذلك تجد الشعراء حتى في العصر الإسلامي يستلهمون القوى الغيبية، ويقْرنون بين أنواع الشياطين وصفاتهم وبين أنواع الشعر جودة ورداءة. يقول الثعالبي: "كانت الشعراء تزعم أن الشياطين تلقي على أفواهها الشعر وتلقنها إياه، وتعينها عليه، وتدعي أن لكل فحْلٍ منهم شيطانا يقول الشعر على لسانه، فمن كان شيطانه أمْرَدٌ كان شعره أجود"[7]. جاء ذلك في سياق تعليقه على بيت الشاعر جرير:

إني ليلقى علي الشعر مكتهـــل
مــن الشياطيــن إبليس الأباليـس.

[7] الثعالبي أبو منصــور، ثمار القلوب في المضاف والمنسوب، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر، 1985 (د. ط.) ص. 76.

الإلهام في الثقافة الأمازيغية : تجارب وطقوس

يزخر التراث الشعري الأمازيغي، خاصة في سوس، بنصوص كثيرة تعبر عن رؤية المجتمع الأمازيغي لمسألة الإلهام الشعري. ولعل استقراء هذه النصوص الشواهد كفيل بأن يقدم لنا صورة كاملة عن جملة من الممارسات والطقوس التي يمارسها الشعراء، خاصة في بداية مشوارهم الإبداعي. ممارسات تكاد تلتقي وتتقاطع مع ما ذكرناه بخصوص الإلهام في الثقافات الإنسانية الأخرى.

ففي المجال الأمازيغي، يحضر الميثولوجي بقوة في تفسير الإبداع، حيث يتضح أكثر التداخل الحاصل بين ما هو ميثي (نسبة إلى الميثولوجيا) وما هو فني إبداعي. ويمكن للدارس أن يرصد في هذا السياق معجما من المصطلحات والمفاهيم، بمثابة الإطار الذي تفسَّر فيه مسألة الإبداع الشعري، من قبيل: "أگرام" (الشيخ/الولي الصالح) والضريح و"زِّيارت" (زيارة الضريح) و"تيغرسي" (الذبيحة) و"تاوارگيت" (الحلم/الرؤيا) و"نِّيت" (النية) و"ئفري" (المغارة)... إنه معجم يحيل، من حيث دلالته، على فضاء مقدس يكتسي بفعل الاعتقادات الشعبية السائدة طابعا دينيا. فمن هذا الفضاء/المصدر يستمد الشاعر سحره وسلطته الإبداعية، بما يعنيه ذلك من قدرة على التأثير في المتلقين، مادامت

الحقيقة والحكمة في التخييل الشعبي تخرجان من هذا الفضاء. إن ارتباط المسار الإبداعي لشاعر ما في نشأته الأولى بهذا الحقل الدلالي/الإطار الملهِم، يعني أن الإبداع الشعري الأمازيغي، على الأقل في التصور التقليدي، "مرتبط عموما بتجربة باطنية، إن صح التعبير، ملهِمة، تقدم نموذجا للحقيقة الآتية من مصدر خفي ميثولوجي ممهور بنزعة صوفية. إنها تجربة "الشيخ" وما يرتبط بها من طقوس مهيبة تنصب أمام الدارس علامات استفهام كثيرة، حول تداخل الميثي والديني والصوفي والسحري والاجتماعي في ظاهرة عرفت في الثقافة الإنسانية تحت أسماء عديدة وتفاصيل مختلفة، وعرفت في الأدبيات الأمازيغية باسم "زِّيارت" أو "تيغرسي."[1]

إن تقييم التجربة الشعرية من زاوية النشأة يستدعي مراعاة المفاهيم المؤطرة لها، والتي لا يمكن بأي حال فصلها عن سياقاتها السوسيو ثقافية، وما تنطوي عليه من معتقدات، قد تنعت أحيانا بالبدائية، صارت بفعل الممارسة والتواتر جزءا من رؤية المجتمع وتصوره للشعر والشاعر.

تنبثق عن هذا "الجهاز المفاهيمي" أعراف يستعصي فهْمها بمعيار المنطق والعقل، يسميها بعض الباحثين : طقوس العبور الشعري، "يتعايش داخلها الدين والأساطير والعادات، وكل ما يهيئ عامة الأمازيغيين إلى الاهتمام بالشعر، واكتساب القدرة على تذوقه، والتأثر به (...) وتحتم على الذين يطمحون منهم

[1] أحمد عصيد "خطاب الحكمة في الشعر الأمازيغي" ضمن كتاب "تاسكلا ن تمازيغت" منشورات الجمعية المغربية للبحث والتبادل الثقافي، ص. 149.

إلى تملك ناصية الإبداع الشعري ممارسة طقوس خاصة، يعبرون بواسطتها المسافة الفاصلة بين عامة المتلقين وخاصة الشعراء المبدعين"[2]. كما يطلق عليها البعض عادة "التشيّخ"، إذ "من الشائع أن يتشيّخ أنضّام وأمارير، حيث يربط موهبته بأحد الأولياء والصالحين يستلهمه الإبداع الغزير ويتبرك بمكرماته، ويفصح عن ذلك في ديباجة قصائده"[3].

يمكن القول إذاً، إن ولادة تجربة شعرية جديدة، تقوم على ثلاثة عناصر أُسُسٍ:

"أنضّام/"الشاعر" ← أگرّام/"الشيخ/الولي" ← "أمارگ"/الشعر.

إننا أمام "ذات"/الشاعر تسعى إلى تحقيق موضوعها/موهبة الشعر، مستعينة في ذلك بعامل مساعد رئيس/"أگرام"، وعوامل أخرى مساعدة ثانوية : الضريح و"زيارت" و"تيغْرسي " و"تاوارگيت" و"نِّيت..." لذا فإن الطريق نحو الشعر وعالم الإبداع يمر ضرورة عبر "الشيخ"/الواهب، بما ينطوي عليه من دلالات تخص رمزية الشخص المقصود ودلالة الفضاء واقتضاءات الزيارة.

فالراغب في لقب "أنضام"، يلزمه أن يتسلح بالنية التي هي سلاح نفسي يجعله مؤهلا لتلقي موهبة الشعر وتقبلها، ويولد لديه استعدادات سيكولوجية يبلغ معها درجة الإيمان القطعي ببركة "الولي"، وأن استجابته لحاجة طالب الشعر لا محالة تتحقق بمجرد الزيارة والخضوع "لامتحان" الإلهام.

---

[2] عمر أمرير "رموز الشعر الأمازيغي وتأثرها بالإسلام" مكتبة دار السلام، الرباط، ط.1 س. 2003 ، ص. 97.

[3] الحسين المجاهد، معلمة المغرب، ج 2 نشر مطابع سلا 1989، ص. 669.

وأما "الشيخ"/أگرام الذي يَهَب "بَركة الشعر"، فمكانته لا تخفى بالنظر إلى الأدوار الكثيرة التي أُسندت له ولضريحه عبر تاريخ المجتمع المغربي، دينيا واجتماعيا واقتصاديا وسياسيا. والأهم في هذا المقام هو "الدور الفني الذي يتجلى في الإعتقاد بأن اكتساب القدرة الإبداعية تتم داخل الضريح. وهذه القدرة الإبداعية بمثابة شحنة نفسية تمكن من تملك عدة فنون والبراعة فيها (...) وهناك أضرحة خاصة ينعت أولياؤها ب لاشياخ ن ؤمارگ بمعنى شيوخ الإلهام الشعري. لعل أشهرهم: سيدي حماد ؤموسى، المدفون في تازروالت قرب تيزنيت، ومولاي ابراهيم المدفون في كيك الحوز، ومولاي الحاج المدفون في وابيغد قرب تافراوت، وسيدي عبد الله ؤمبارك المدفون في أڤّا قرب طاطا، وسيدي محمد بن يعقوب المدفون في تاگموت قرب طاطا".[4] ولا تقتصر بَركة الإلهام على الأولياء الصالحين رجالا، وإنما تشمل النساء أيضا. ومن أشهرهن لالا عزيزة السكسيوية الموجود ضريحها بئيسكساون بأطلس مراكش الكبير. وتميزت بكونها تلهم الشعراء وتحميهم، وتلقنهم الشعر. ومن طقوسها المعروفة في هذا الباب، أن الراغب في الشعر يقدم إليها ذبيحة سوداء اللون، بمثابة قربان، فيقضي في الضريح قرب قبر الولية، واضعا أداته الموسيقية (البندير أو الرباب) على القبر. يأكل الزبيب مستعينا بالإبرة لالتقاطه، فإذا أحس في عنقه بما يشبه دبيب النمل فذلك إيذان بأن "الولية" قد منحته هبة النظْم، لا يكاد ينصرف إلى حال سبيله بعد الصبح حتى يصير شاعرا كبيرا.

[4] م. ن، ص. 99.

إن إضفاء الطابع القدسي على "الشيخ" والإيمان المطلق ببركته وجدوى زيارته، كل ذلك يجعل منه في الوعي الشعبي رمزا متعاليا يوجه سلوك الناس، وخاصة منهم مريدوه، ويؤثر في وجدانهم وفي تأويلاتهم للأشياء من حولهم. فقوته الروحية "ليست مستمدة من الشخص الميت، بل مما بقي منه حيّاً في الوجدان الجماعي، وهو "البركة" المتجددة التي لا تنضب (...) وهو بالنسبة للشاعر الأمازيغي القديم قوة واهبة للحقيقة، تبوح على لسانه بمكنون سري حِكمي لا يدركه الآخرون"[5].

ويحضر فضاء الضريح بوصفه المكان الشاهد على "زِّيارت" (الزيارة)، والمحتضن لولادة التجربة الشعرية. مكانٌ يستمد هيبته وقداسته من الشيخ المُسجَّى في قبره. هكذا يكون للمكان طقوسه وأعرافه، كما الأمكنة الرمزية لدى الشعوب، تفرض على الراغب/الشاعر حالات نفسية تؤهله لخوض مغامرة الإبداع في وضع يتوقف فيه النظر العقلي ليحل محله الإحساس والحدس والتجرد الكلي للشيخ، طالما انقطع عن العالم الخارجي بمجرد أن وطئت قدماه عتبة الضريح، زادُه الأساسُ إخلاصُ النيةِ للمقصود.

وتأتي "تيغرسي" (الذبيحة)، بماهي قربان يُتقرب بدمه إلى الشيخ، فهي شرط من شروط نيل بركة الشعر، وممارسةٌ تسهِم في اكتمال مشهد الرهبة داخل فضاء الضريح، تحيل على سلوكات متجذرة في تاريخ الفكر الإنساني القديم.

5 أحمد عصيد، م. س، ص. 150.

يتعزز الموقف باستسلام الشاعر للنوم في المقام، متهيئا لمرحلة حاسمة في طقوس العبور، مرحلة "تاوارگيت"، "أي الحلم الذي يسبقه نوم طقوسي تتحقق بمقتضاه رؤيا تُؤول تأويلا يحقق أمل الراغب في الشاعرية، أو يخيب مسعاه"[6].

إن الرؤيا/"تاوارگيت" بمثابة الحلقة الأهم ونقطة الذروة في اختبار الإلهام الشعري، ففي لحظة النوم حيث تتركز القوى النفسية للشخص تجاه الحلم، يأتي ردُّ الشيخ على طلب الشاعر، "فغفوة خفيفة تأخذ الشاعر، تكون كافية لأن تظهر له الرؤيا التي ينتظرها، وهنا نجد الرؤى تتنوع في محتوياتها الظاهرة، لكنها تلتقي كلها حول عضو مركزي في جسم الشاعر هو الفم (مخرج الكلمات)، وقد تتخذ الرؤى الأشكال التالية كنماذج : شيخ وقور يظهر ويضع أمام الشاعر قِدرا فيه ماء عكر، فيحمله ويشربه بكامله[7]، أو يشرب بعضاً منه حسبه مقدار الحكمة التي كُتب له أن يوهَبها، أو صفٌّ طويل من النمل يتسرب داخلا إلى فم الشاعر، أو حشرات أخرى أكثر إثارة للتقزز والنفور، أو قطعة شهية من الطعام في أحسن الأحوال"[8].

فالحلم أثناء النوم يبقى مدخلا من مداخل الإلهام ليس عند الشعراء الأمازيغ فقط وإنما عند غيرهم أيضا. وقد يتعدى الحلم مسألة الإلهام الشعري إلى لحظة ومناسبة تُحَل فيها إشكالات ذات طبيعة معرفية، فهذا الطبيب والفيلسوف ابن

6 عمر أمرير، م.س، ص. 103.

7 الفم مصدر النطق وممر الشعر، ولذلك يحضر في سياق فهْم الإلهام الشعري من خلال شرب الماء مثلا، كما في الثقافة العربية، أو شرب الحليب واللبن، كما نجد عند الأمازيغ وبعض الشعراء العرب (أنظر : قصة الشاعر بوزنير التي سيأتي بيانها في ما بعد).

8 أحمد عصيد، م.س، ص. 151.

سينا يحكي عن نفسه : "وكنت أرجع بالليل إلى داري وأضع السراج بين يدي وأشتغل بالقراءة والكتابة، فمهما بلغني النوم أو شعرت بضعف عدلت إلى شرب قدح من الشراب ريثما تعود لي قوتي، ثم أرجع إلى القراءة ومتى أخذني أدنى نوم أحلم بتلك المسائل بأعيانها حتى أن كثيرا منها انفتح لي وجوهها في المنام".[9]

ولعل الدراسات والأبحاث التي أنجزها بعض الأجانب في إطار البحث الكولونيالي، عادة ما تركز على تفاصيل هذه الممارسات والسلوكات المؤطرة للعملية الإبداعية عند الشعراء الأمازيغ. فقد أورد الباحث الفرنسي المهتم بالأدب الأمازيغي في المغرب "هنري باسي Henri Basset" في كتابه "Essai sur la littérature des Berbères" قصة البحث عن الإلهام الشعري لدى الأمازيغ، وذلك في سياق حديثه عن أهمية عنصري الإلهام والتجربة لدى المبدعين "رّوايس" بوصفهما مدخلين أساسَيْن لبناء شخصية المبدع، والمسالك المتبعة للحصول على بغية الإبداع، يقول:

« Le don, on le demande aux puissances surnaturelles. Il est, dans tous le Maroc, un certain nombre de saints que les chanteurs reconnaissent pour patrons. Tels sont, par exemple, dans la région de Marrakech, Sidi Brahim et Sidi Jebbar, et Sidi Salah chez les Aït Youssi; le candidat poète va passer une ou quelques nuits auprès de leur tombeau, et reçoit l'inspiration pour toute sa vie. C'est d'ailleurs une forme d'apprentissage très

[9] ابن أبي أصيبعة "عيون الأنباء في طبقات الأطباء" ط. 1 س. 1998 دار الكتب العلمية، بيروت، ص. 402.

courante; on n'en use pas autrement quand on veut devenir moissonneur adroit, experte tatoueuse, n'importe quoi : il est des saints pour chaque genre de métier. Mais à côté des tombeaux de saints, il est aussi des grottes où l'on va chercher l'inspiration. Il est dans le Sous une caverne nommée Ifri n Qaou : on y égorge un boeuf dont on laisse la viande à l'entrée, et l'on y dort soi-même trois nuits de suite; la troisième nuit, on voit sortir de la caverne la mère de l'esprit qui l'habite. Elle invite l'apprenti poète à la suivre; à l'intérieure il trouve toute une assemblée de génies qui lui offrent du couscous ; autant de grains il mangera, autant de poèmes il composera. Mais s'il a peu et refuse cette nourriture, on le tue. Il est chez les Ida Gounidif de l'Anti- Atlas une grotte analogue, et peut-être d'autres encore ailleurs. Mais l'examen de ces rites étranges peut conduire à une conclusion singulièrement intéressante. A Ifri n Qaou, on nous le dit explicitement, c'est des génies que le poète reçoit l'inspiration; et nous avons par ailleurs d'excellentes raisons de croire la grotte des Ida Gounidif hantée par les génies; quant aux saints, nous avons reconnu précédemment qu'il faut voir en eux, le plus souvent, les successeurs des génies, des attributions de qu'ils ont hérité. »[10].

يتضح من النص أن ثمة طقوسا يعْبرها الشاعر وهو يرسم الملامح الأولى لتجربته الإبداعية، ويؤسس لمساره الفني، وتأتي الممارسة والدربة استكمالا لهذه التجربة وصقلا لها. وسنعرج على مجموعة من التجارب سواء عند الشعراء

10 Essai sur la littérature des Berbères, IBIS Press Paris 2001, p. 194 et 195.

"رّوايس"، أو الشعراء "ئنضّامن" لنتبين ثقل ثقافة التشيّخ ومنظور الاستلهام في المجال الأمازيغي.

ولنبدأ بقصة الشاعر سيدي حمّو الطالب، الذي أورد الباحث عمر أمرير، استنادا إلى مصادر متعددة، قصة تَلَقِّيه لإلهام الشعر، فقد كان سيدي حمو[11] "يتابع دراسته عند سيدي حسين الشرحبيلي في مسجد تامگوت. ولما كان بعيدا عن أهله وقبيلته، فقد تطوعت سيدة فاضلة بإطعامه (...) حدث ذات ليلة أن أقيم في القرية حفل رقصة أحواش، وكانت بنات السيدة التي تطعم سيدي حمو يرقصن، ككل فتيات القرية. غير أن شاعرا اسمه باعلاّ تقدم إلى ساحة الرقص، فأنشد شعرا جعل فاضما – إحدى بنات السيدة – موضع سخرية لأسباب غير معروفة. ومن شدة التأثر خرجت فاضما من صف الراقصات، وعادت إلى المنزل تبكي طوال الليل. وفي اليوم الموالي لليلة الحفل، ذهب سيدي حمو إلى دار السيدة أم فاضما ليتناول طعامه، فوجد أن شعر باعلا جعل كل أفراد الأسرة في ألمٍ ممض، فتألم بدوره واشتد تأثره لكونه غير قادر على رد الاعتبار للبنت وأمها وكل أفراد الأسرة الذين لهم فضل كبير عليه. لذلك قرر الانتقام من باعلا الذي كان حرطانيا.

وللوفاء بوعده غادر سيدي حمو أسرة فاضما متوجها إلى قريته في قبيلة آزكروز، واختار من أغنام أهله رأس غنم،

[11] من شعراء القرن الثامن عشر للميلاد، اختلفت الروايات بشأن مسقط رأسه وسنة ولادته. ويقر عمر أمرير أنه من مواليد مدشر تاغ كوالت الموجود بقبيلة أزكروز في منطقة راس الواد بسوس. وهو شاعر ذائع الصيت، عُرف عنه نزوعه نحو التصوف. وقد كان محط اهتمام الكثير من الباحثين الأجانب خصوصا، وبعض المغاربة أيضا (يراجع : عمر أمرير"الشعر المنسوب إلى سيدي حمو الطالب").

وسافر إلى ضريح مولاي إبراهيم، حيث ذبح ذلك الخروف راجيا من الله أن ينعم عليه بنعمة النبوغ في قول الشعر. فنام بجوار قبر الصالح، كعادة الزوار، فإذا به يحلم أن فمه كان مملوءا بأشياء صغيرة مستديرة، ظن في أول الأمر أنها حبات جلبَّان مجفف، ولكن ثبت له أنها جواهر. وقد أوَّل الحلم وفهم أن كلامه سيصير جواهر شعرية، فحاول قول الشعر، فإذا به يجد نفسه بحرا وافرا متلاطما بأمـواج الحكم والأشعار. لذلك يَمَّم شطر قريـة تامگوت حيث ضالتـه باعـلا"[12].

أما النموذج الثاني فيتمثل في الشاعر إحيا[13]، وقصته في التشيّخ طريفة، تمثلت فيها عناصر كثيرة من الطقوس

12 الشعر الأمازيغي المنسوب إلى سيدي حمو الطالب. ط. 1 س. 1987 البيضاء، ص. 161 كما أن Henri Basset أشار إلى قصة سيدي حمو في طلب النظم واستلهامه قائلا:

La tradition affirme qu'un jour Sidi Hammou, encore jeune, entra n rivalité avec un poète nègre du Drâ, au sujet d'une femme d'une merveilleuse beauté, qui se nommait Fadma. Le nègre la calomnia. Sidi Hammou se rendit alors au tombeau de Sidi Brahim, le patron des chanteurs, pour lui demander l'inspiration: il en revient poète, engagea la lutte contre le nègre, et fut proclamé vainqueur. » (Essai sur la littérature des Berbères, IBIS Press Paris 2001, p 209).

13 إحيا بوقدير المعروف فنّيا بإحيا أوزدّو. ازداد سنة 1949 بدوار أفايان إداوزدوت، جناعة النحيت، إقليم تارودانت، حصل سنة 1965 على شهادة دروس الابتدائي. بدأ مشواره الإبداعي سنة 1967، وزار دولا عديدة 128 (خرجة في العالم). يعد من كبار شعراء تانضّامت. سجل مائة وعشرين شريطا سمعيا، كان أولها سنة 1978. شارك سنة 1986 في الفرقة الوطنية للفنون الشعبية، وعين بعد ذلك رئيسا لها. جزء من إبداعه موجود بأرشيف مركز الدراسات الفنية والتعابير الأدبية والانتاج السمعي البصري، والذي دُون من طرف بعض الباحثين في إطار التعاقد من أجل الجمع والتدوين مع المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية. تراجع ترجمته في كتاب: "المبدعون بالأمازيغية في الدار البيضاء، الفنان إحيا نموذجا" لعمر أمرير، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، ط. 1 س 2008. وكذلك كتاب "تراجم أعلام تارودانت المعاصرين" لمولاي الحسن الحسني، ط. 1 مطبعة النجاح، الدار البيضاء.

والأدبيات التي يسلكها المستلهِمون، يمكن عرضها من خلال المؤشرات والوقائع الآتية[14] :

- رمزية الأفعى وما تحيل عليه في الثقافة المغربية الشعبية، وارتباطها باللسان وسلاطته، والشجاعة (مروِّضي الأفاعي). حيث حضرت الأفعى في مرحلتين أساسيتين من تجربة التشيخ عند الشاعر. تتعلق الأولى بالرؤية في المنام وهو في بيته يتهيأ لخوض غمار طقوس الاستلهام. أما الثانية فكانت عند خاتمة هذه الطقوس، حيث حضرت الأفعى وهو بجوار قبر شيخه، يستعد لمغادرة الضريح.
- التبرّك بشرفاء رّما، حيث عُقد معروف رّما في قبيلته، وصادف حضورَه توزيع الهدايا من طرف أحد الشرفاء، فكان من نصيب إحيا قالب سكّر نفخ فيه رجال رّما وهم ينوون أن يكون صاحبه شاعرا كبيرا.
- زيارة قبر سيدي موسى وْبراهيم، بعدما تناول كأس شاي أججت فيه حلاوةُ السكر المذكور الرغبةَ والطموح نحو الشعر.
- ممارسته طقوس زّيارْتْ بكل اطمئنان ونجاح.
- الرؤيا والماء والذبيحة : فقد" استلقى الفتى نائما نوما عميقا لم يستيقظ منه إلا بعدما رأى في حلمه

14 تفاصيل القصة في كتاب "المبدعون بالأمازيغية في الدار البيضاء، الفنان إحيا نموذجا" لعمر أمرير، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية 2008، ص. 30 وما بعدها

الطقوسي ذاك، عمّه الشاعر الهاشمي، يقف بجانب مطفية المياه في مدرسة سيدي إبراهيم ؤوعمرو في قرية أفايان، فانتظر إحيا عمَّه حتى أخرج الدلو مملوءا بماء رقراق من عمق المطفية. عندها انقض إحيا على الدلو بكلتا يديه، وبكل ما أوتي من قوة لينزعه من عمه المغلوب على أمره، فتخلى له عن الدلو ومائه قائلا في بسطه المعهود : هاكْ سُوتْ كولّو أ مُورّانْ، أي : إليك الدلو واشرب الماء كله يا عنيد. على تلك الجملة استيقظ إحيا النائم جوار القبر، وهو متأكد أنه شرب الإلهام الشعري/الماء المبارك بوجوده في مطفية العالم الصوفي سيدي براهيم ؤوعمرو. هكذا عاد إحيا إلى قريته شاعرا، يترقب إقامة أول احتفال أحواش. وفي انتظار ذلك عاد إلى الضريح حيث اكتفى بذبح ديك على عادة القدماء."[15]

ولقد أبان هذا المسلك عن فعّاليته بالنسبة للشاعر إحيا، فبمجرد أن استكمل كل هذه الطقوس سرعان ما اطمأن إلى كفاءته الشعرية وقدرته على مواجهة كبار الشعراء. وهذا ما لمسه الشاعر في أول مشاركة له في حفل أحواش أُقيم بقريته، حيث" تقدم على عادة كبار الشعراء رافعا صوته بتالالايت، وبمجرد ما سمعه عمه الشاعر الهاشمي القابع في منزله، خرج مسرعا يتلمس الجدران، لأنه ضرير، ليلتحق بساحة أحواش، فلم يتمالك نفسه وهو يسائل إحيا، ابن أخيه محماد قائلا :

15 م. ن. ص.34.

أدْ نْسَاقسا إحيا غ ئكَنان نّم أ نّيحيت
ئس أون فكان أتيكَ ن تغرسي لي تيويم.

ⴰⵏ ⵍⵓⴰⵣⵓⴰ ⵄⵏⵋⴰ ⵖ ⵄⵅⵟⵍⴰ ⵍⵎ ⴰ ⵍⵍⵄⵏⵄⵜ
ⵄⵓ ⴰⵡⵍ ⵀⵣⴰⵍ ⴰⵜⵄⵅ ⵏ ⵜⵖⵓⵓⵓⵄ ⵎⵎⵄ ⵜⵄⵡⵄⵎ.

فرد عليه إحيا بثقة كبيرة :

وْر أك ئجلي واغي غ لمراح ن صّالحين
ئغ وْر نغري س أغ ئباين ئي طييّا أغاراس.

ⵗⵓ ⴰⵣ ⵄⵊⵎⵄ ⵡⴰⵖⵄ ⵖ ⵎⵎⵓⴰⵏ ⵏ ⵙⵙⴰⵎⵄⵏⵄⵍ
ⵄⵖ ⵗⵓ ⵏⵖⵓⵄ ⵓ ⴰⵖ ⵄⵀⴰⵋⵏ ⵄ ⵉⵄⵋⵋⴰ ⴰⵖⴰⵓⵓ.

فبادره عمه الهاشمي بشراسة غاضبة:

ألاّه وْكبار أ دادّا مل ئيي ما ئيي توروت
وْر أك ئكَي إحيا د ئس كا تنّام حْيان
ئسم دا سْ را سْ تْ نْكْ وْرْتا تْ مْليغ ئي يان.

ⴰⵎⵎⴰⵙ ⵗⵔⵀⴰⵕ ⴰ ⵏⴰⵏⵏⴰ ⵎⵍ ⵄⵋⵄ ⵎⴰ ⵄⵋⵄ +ⵗⵓⵗ+
ⵗⵓ ⴰⵣ ⵄⵅⵄ ⵄⵏⵋⴰ ⵏ ⵄⵓ ⵔⴰ +ⵍⵍⴰⵎ ⵏⵋⴰⵍ
ⵄⵓⵎ ⵏⴰ ⵓ ⵓⴰ ⵓ + ⵊⵅ ⵗⵓ+ⴰ + ⵎⵍⵄⵜ ⵄ ⵋⴰⵍ.

فباغته إحيا بوقاحة الشعراء المستفزّين:

ملادّ ئس توفيت دادّاك د ئس ئرا أ كّ ئكرف
ئشيب وْركَاز حْرا د ئفّغ أ ئتّمليلّي
نفّوغ أكْ تيمزكَيدا فّغات أغ ئسوياس
يان ئزّرين أزمز نّس يانْف غ وْغاراس.

ⵛⵎⴰⵏⵏ ⵉⵙ ⵜⵙⵅⵉⵜ ⵏⴰⵏⵏⴰⵣ ⵏ ⵉⵙ ⵉⵙⴰ ⴰ ⵣⵣ ⵉⵣⵙⵅ
ⵉⵛⵉⵙⵙ ⵙⵙⵅⴰⵣ ⵏⵙⴰ ⵏ ⵉⵅⵅⵉⵢ ⴰ ⵉ++ⵛⵎⵉⵎⵎⵉ
ⵍⵅⵅⵙⵢ ⴰⵣ ⵜⵉⵛⵣⵅⵉⵏⴰ ⵅⵅⵉⵢ ⴰⵜ ⴰⵢ ⵉⵙⵙⵙⵉⵔⴰⵙ
ⵔⴰⵍ ⵉⵣⵣⵙⵙⵉⵍ ⴰⵣⵛⵣ ⵎⵙⵙ ⵔⴰⵍⵅ ⵢ ⵙⵢⴰⵙⴰⵙ"[16]

وهكذا تجلت من خلال أول معركة شعرية يواجهها الشاعر إحيا، قدرته الفائقة على المواجهة، وصلابته أمام مَن طال باعُهم في الميدان.

ومن الشعراء الذين مروا من طقوس الإلهام الشعري، نقرأ عن الشاعر بوزنير[17] من قبيلة تاكموت، لم يجد بدوره بُدّا من أن يلجأ إلى الولي الصالح استكشافا للطاقة الشعرية، خاصة بعد أن دخل في محاولات شعرية أثناء محاورات أحواش بمنطقته، لكنها كشفت عن عجزه وضعف قريحته، ولذلك قرر بدوره أن يسلك مسلك مَن قَبْلَه في طلب الشعر واستلهامه. نقرأ تجربته في هذا الصدد من خلال النص الآتي[18] :

"ⴰⵛⴰⵙⵙⵔ ⵏ +ⵅⵛⵙ+ ⵅ ⵙⵔⴰⵔ ⵏ ⵏⵏⵔⵔ+, ⵉⵅⴰ ⵔⵉⵍⵔ ⵏ ⵔⴰ+ +ⴰⵣⴰ+
ⵜⴰⵔⵔⴰ ⵉⵎⵎⴰ ⵅ +ⵛⵛⴰⴰⴰ. +ⴰⵅⵛⵛⴰ+ ⴰ ⵉⵅⴰ +ⴰⵍⵍⵙⵔⵉ ⵎⵔ. ⵎⵎⵉⵅ
ⵉⵛⵅⵅⵉⵣ ⵉⵏⵏⴰ ⵔ +ⵛⵅⵅⵉⵏⴰ ⴰⵏ ⵅⵉⵔ ⵔⴰⵣⴰⴰ, ⵛⴰⵛⵛ ⵙⵔ ⴰⵔ
ⵉⵅⵣⵉ ⵔⵜⵜⵉ ⵔⴰ+, ⵎⵎⵉⵅ ⵉⵎⴰ ⵉⵅⴰⵏⵏⵍ ⵎⵔ, +ⵎⵙⵅⵛⵙ ⵔⵔⵔ ⵎⵙⵣ+ ⵔⴰⵍ

---

16 م. ن. ص. 35 و36.

17 لحسن بوزنّير، من الشعراء المشهورين في الجنوب. ولد بقرية تاوريرت بقبيلة تاگموت ناحية طاطا، والراجح أن تكون ولادته في العقد الأخير من القرن التاسع عشر، عاش فترة الحماية وتوفي قبل الاستقلال. شاعر متدفق موهوب. اهتم الشعراء والفقهاء بشعره، حيث جمع بعض أشعاره الفقيه سيدي همّو وْهمو ابن قريته، ونقلها عنه الفقيه سيدي أحمد التادرارتي بقرية أزمز ب تاگموت وغيره من الفقهاء في منطقته.

18 مصدرُ النص بحثٌ بعنوان "الفنون التعبيرية في واحة طاطا" دوّنه إبراهيم أوبلا، لفائدة أرشيف مركز الدراسات الفنية والتعابير الأدبية والإنتاج السمعي البصري، بالمعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، الرباط.

ⵡⴰⵙⵙⴼ, ⴰⵛⴽⵓ ⵜⵍⵍⴰ ⴷⴰⵔⵙ ⵢⴰⵜ ⵓⵍⵜⵎⴰⵙ ⵜⴳⴰ ⵜⴰⵎⵊⵊⵓⵟ, ⴰⵔ ⵜⵜ ⵜⵄⵉⵢⵢⴰⵔⵏ ⵉⵏⴹⴹⴰⵎⵏ ⵉⵖ ⵏⵏ ⵜⴼⴼⵓⵖ ⵙ ⴷⴰⵔ ⵓⵎⴰⵔⴳ. ⵉⴷⴷⵓ ⵙ ⴷⴰⵔ ⵙⵉⴷⵉ ⵀⵎⵎⵓ ⵄⵍⵉ ⵖ ⵜⵎⵣⴳⵉⴷⴰ ⵏ ⵜⵓⵔⵉⵔⵜ, ⵉⵏⵏⴰ ⴰⵙ: ⵉⵔⴱⴱⵉ ⴰ ⵙⵉⴷⵉ ⵎⴰ ⵔⴰⴷ ⵙⴽⵔⵅ, ⴰⵜⵉ ⵔⵉⵅ ⴰⴷ ⴳⵅ ⴰⵎⴰⵔⵉⵔ ? ⵉⵏⵏⴰ ⴰⵙ ⵍⴼⵇⵇⵉⵀ: ⵣⴰⵢⴷ ⵀⴰ ⵏⵏ ⵢⴰⵏ ⵍⵡⴰⵍⵉ ⵉⵜⵜⵢⴰⵡⵎⴹⴰⵍ ⵖ ⵉⴳⴳⵉ ⵏ ⵜⵓⵔⵉⵔⵜ, ⵔⵓⵃ ⵏⵏ ⴳⵉⵙ ⴰⵢⵏⵏⴰ ⵢⴰⴽ ⵉⵏⵏⴰ ⵖ ⵜⵡⴰⵔⴳⵉⵜ ⵏⵏⴽ ⵜⵙⴽⵔ ⵜⵜ. ⵉⴷⴷⵓ ⵉⵙⴽⵔ ⵎⴰⵙ ⴰⵙ ⵉⵏⵏⴰ ⵍⴼⵇⵇⵉⵀ. ⵎⴰⵛⵛ ⴰⵔ ⵉⵜⵡⴰⵔⴳⴰ ⵉⵙ ⴰⵙ ⵉⴼⴽⴰ ⵍⵡⴰⵍⵉ ⴰⵎⴰⴷⵉⵔ. ⵢⴰⴹⵓⴹ ⵙ ⴷⴰⵔ ⵍⴼⵇⵇⵉⵀ ⵜⵉⴽⵍⵉⵜ ⵢⴰⴹⵏ, ⵉⵏⵏⴰ ⴰⵙ: ⵓⵔⵔⵉ ⴷⴰⵅ ⴰ ⵏⵏ ⴳⵉⵙ ⵜⵔⵓⵃⵜ. ⵉⵙⴽⵔ ⵎⴰⵙ ⴰⵙ ⵉⵏⵏⴰ, ⵉⵡⴰⵔⴳⴰ ⵉⵙ ⴰⵙ ⵉⴼⴽⴰ ⵍⵡⴰⵍⵉ ⵢⴰⵜ ⵜⴰⵍⴳⴰⵡⵙⵓⵜ, ⵢⴰⵛⴽⵉ ⴷ ⵙ ⴷⴰⵔ ⵍⴼⵇⵇⵉⵀ ⵉⵎⵍⴰⵙ ⵎⴰ ⵉⵥⵕⴰ, ⵉⵏⵏⴰ ⴰⵙ: ⵓⵔⵔⵉ ⴷⴰⵅ. ⵍⵍⵉⵅ ⵏⵏ ⵉⵔⵓⵃ ⵜⵉⴽⵍⵉⵜ ⵉⴳⴳⵯⵔⴰⵏ ⴰⵔ ⵉⵜⵡⴰⵔⴳⴰ ⵉⵙ ⴰⵙ ⵉⵏⵏⴰ ⵍⵡⴰⵍⵉ, ⵀⴰ ⵏⵏ ⵎⴰⵙ ⵜⵙⵉⴳⴳⵉⵍⵜ ⵓⵔ ⴷⴰⵔⵉ ⵉⵍⵍⴰ, ⵣⴰⵢⴷ ⵀⴰ ⵏⵏ ⵢⴰⵏ ⵍⵡⴰⵍⵉ ⵉⵜⵢⴰⵡⵎⴹⴰⵍ ⵅ ⵜⴰⵎⴰ ⵏ ⵓⵖⴰⵔⴰⵙ ⴳⵔ ⵜⵡⵔⵉⵔⵜ ⴷ ⵜⴳⵏⵣⴰ, ⵉⵙⵎ ⵏⵏⵙ ⵙⵉⴷⵉ ⵎⵃⵏⴷ ⵡⵉⵢⵢⵉⴷⵉⵔ, ⵔⵓⵃⵏⵏ ⴳⵉⵙ. ⵢⴰⴹⵓ ⵉⵎⵍ ⵉ ⵍⴼⵇⵇⵉⵀ ⵎⴰ ⵉⵥⵕⴰ. ⵉⴷⴷⵓ ⵉⵍⵎⵎⴰ ⵉⵙⴽⵔ ⵎⴰⵙ ⴰⵙ ⵉⵏⵏⴰ ⵍⵡⴰⵍⵉ ⵏ ⵉⴳⴳⵉ ⵏ ⵜⵡⵔⵉⵔⵜ, ⴰⵔ ⵉⵜⵡⴰⵔⴳⴰ ⵉⵙ ⴰⵙ ⵉⴼⴽⴰ ⵢⴰⵏ ⵓⵚⴹⵍⵉ ⵏ ⵓⵖⵖⵓ ⵉⵏⵏⴰ ⴰⵙ: ⵙⵓ, ⴰⴷ ⵓⴽⴰⵏ ⵉⵙⵙⴰ ⴰⵔ ⴷ ⵉⵛⴱⵄⴰ ⵢⵉⵏⵉ ⴰⵙ ⴷⴰⵅ ⵙⵓ, ⴰⵢⵍⵍⵉⵖ ⴰⴽⴽⵯ ⵉⵙⵡⴰ ⴰⵚⵟⵍⵉ ⵍⵍⵉ, ⵖⴰⴽⵓⴷ ⴰⵏⵏ ⵉⵏⵏⴰⵢⴰⵙ ⵍⵡⴰⵍⵉ ⵙⵉⴷⵉ ⵎⵃⵏⴷ ⵡⵉⵢⵢⵉⴷⵉⵔ:

ⵏⵡⴰⴷⴷⵄⴰ ⴽ ⵉ ⵔⴱⴱⵉ ⵀⴰⵏ ⵜⵉⵔⵔⴰ ⵜⵉⵡⵉⵜⵜⵏⵜ
ⵓⵔ ⵉⵍⵍⵉ ⵍⵄⴰⵍⵉⵎ ⵉⴷⵔⴽⵏ ⴰ ⵙⵔⵙⵏⵜ ⵉⵍⵓⵃ

ⵉⵡⵔⵔⵉ ⴷ ⵙ ⴷⴰⵔ ⵍⴼⵇⵇⵉⵀ ⵉⵎⵍ ⴰⵙ ⵎⴰ ⵉⵥⵕⴰ, ⵉⵏⵏⴰ ⴰⵙ: ⵉⵡⴰ ⵉⵙ ⵜⵓⴼⵉⵜ ⵎⴰ ⵜⵔⵉⵜ? ⵉⵏⵏⴰ ⴱⵓⵣⵏⵏⵉⵔ:

ⴰ ⵛⵛⵉⵖ ⵉⵅⴼⴰⵏ ⴰ ⵡⴰⴷ ⴰ ⵏ ⵜⴰⵎⴰ ⵏ ⵓⵖⴰⵔⴰⵙ
ⴰ ⵙⵉⴷⵉ ⵎⵃⵏⴷ ⵡⵉⵢⵢⵉⴷⵉⵔ ⵜⵉⵍⵉⵍⴰ ⵜⵉⵏⵏⵓⵏ
(ⵣⵜⴰ ⴷ ⴰⵙ ⵢⴰⴷⴷⴰ ⵣ ⴷⴷⵔⵙⵜ)

ⵉⵏⵏⴰ ⴰⵙ ⵍⴼⵇⵇⵉⵀ: ⵙⴰⵡⵍ ⵣⴰ ⴳⵉⴳⵉ, ⵉⵏⵏⴰ ⴰⵙ ⴱⵓⵣⵏⵏⵉⵔ:

ⵉⵙ ⴰⵖ ⵓⴽⴰⵏ ⵏⵜⵜⵓⵀⴰⵎ ⵉ ⵜⵉⵏ ⵍⵄⴰⵍⵉⵎ
ⵉⵎⵉⴽⴽ ⵓⵖⴰⵏⵉⵎ ⴰⵖ ⵉⵙⴽⵔ ⵜⵉⵡⵉⵍⵍⵓⵜ ⵏⵏⵙ
ⵓⵍⴰ ⵍⵎⴰⵍ ⵉⵏⵏⴰ ⵖ ⵉⵙⵎⵎⵓⵙⵙ ⴰⴼⵓⵙ ⵉⵖⵓⵢ ⵜ
ⵢⴰ ⵡⴰⵙⵙ ⴰⵖ ⵉⴽⴽⵔⵣ ⵉⵙⵔⵓⵜ ⴰⵙⵉⵏ ⴰⵍⵉⵎ

ⴰⵔ ⵉⴹⵚⵚⴰ ⵍⴼⵇⵇⵉⵀ ⵉⵏⵏⴰ ⴰⵙ: ⵣⴰⵢⴷ ⴰⴽⴽ ⵉⵄⴰⵡⵏ ⵔⴱⴱⵉ.”

نحن إذا أمام تجربة شاعر تحمّس للدفاع عن نفسه وأسرته بالشعر، لكن تعوزه القريحة، فما كان منه إلا أن استرشد بفقهاء بلدته، فأشارو عليه بزيارة ضريح الوليّ والمبيت فيه حسبما تقتضيه عادات الاستلهام. وهكذا رأى في منامه الوليَّ يمده بإناء كبير من اللبن، فشرب منه،[19] فلما أتمّه، أجازه الولي، فأطلق الشاعر بوزنير عنانه للنظْم، فجادت قريحته بشعر كثير.

أما الشاعر رّايس محماد بن يحيى وْتزناخت[20]، فنهج النهج نفسَه حين قصد ضريح سيدي داود بورزازات، فذبح بجواره مستلهما الشعر،" طالبا منه مفتاح النظم والإيقاع. قضى الشاعر ليلته في الضريح، لكن حين تمكّن منه النوم رأى رؤيا مفادها أن رجلا ملتحيا، لباسه أبيض ناصع، في يمناه فانوس

19 أشرنا سابقا إلى أن شرْب اللبن لغرض الإلهام وجودة الشعر أمرٌ مطّرد في الثقافة الأمازيغية، كما في الثقافة العربية القديمة. فقد ورد في المصادر القديمة أن ابن المرْوَزِي روى عن أبيه أنّه التقى جانّا فقصّ عليه قصة الشاعر لَبِيد مع الإلهام، فعرضَ عليه شُرْب اللبن قائلا : "لو أنك أصبتَ من لبن عندنا؟ فقلت : هات، أريد الأُنْس به، فذهب فأتاني بعُسٍّ فيه لبن ظبْي، فكرهته لزُهومته, ريحه المنتنَّ، فقلت: إليك، ومججت ما كان في فمي منه، فأخذه ثم قال : امض. فصاح من خلفي : أما إنك لو كرعت في بطنك العُسّ لأصبحتَ أشعرَ قومك"، فهنا ربْط بين شراب اللبن وجودة الشعر (أبو زيد القرشي: جمهرة أشعار العرب، دار صادر بيروت، بدون تاريخ، ص.41).

20 رّايس الحاج محماد بن يحيى وْتزناخت، ولد في أواخر القرن التاسع عشر، بقرية سيدي محند أودريس قرب تازناخت غربي مدينة ورزازات. كان أبوه حمّو شاعرا متخصصا في درّست مما أثّر في الإبن وأهلّه ليصبح شاعرا. هاجر الشاعر بحثا عن رفقة الشعراء ومصاحبتهم، فالتقى مع رّايس علاّل أولوكوم في قرية تابونت الذي صار أستاذه الثاني بعد الوالد. (يراجع : محمد خطابي، ضمن كتاب : حوض وادي درعة، ملتقى حضاري وفضاء للثقافة والإبداع، 1996، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة ابن زهر أكادير).

وفوق الفانوس منديل أبيض، وفي يسراه صحن، وفي الصحن كسكس ولبن، أمره أن يأكل فأكل حتى اكتفى، ثم جلس إلى جواره، ومرر المنديل على صدره يمينا ثم شمالا مرددا : لن يتسرب البرد إلى صدرك من هنا، ولا من هنا أبدا. استيقظ الشاعر مذعورا مخبولا (...) ولم يهدأ روعه إلا بعد أن طمأنه مقدم الضريح بأن زيارته مقبولة مقضية. فأراد الشاعر أن يجني الثمار عبثا، ولما أعيته الحيلة شكا حاله إلى المقدم فأجابه : ما ضرَّكَ لو تركتها تنضج؟ تأمّل الشاعر الجواب مليا وقد هدأت فورته فامتثل"[21]. ولعل مسار الشاعر وُتزناخت الشعري أظْهر فعّالية مسْلكه لمّا التمس السند النفسي والدعم المعنوي من سيدي داود، حيث تيسّرت له أبواب النظْم وفضاءات أماركَ. ومن مؤشرات ذلك مكافأة القايد حمادي بتاوريرت إياه، في مناسبة دعي إليها الشاعر رفقة عدد من رّوايس المفلقين وبحضور الفقهاء والعلماء وشيوخ القبائل وقوادها، وثمّة أطرب شاعرنا المستمعين، فأبان عن جدارته في قول الشعر[22]. وكانت المكافأة فتحا مبينا عليه إذ قرر الهجرة/الرحلة في سبيل الشعر، يجوب القبائل والمناطق كما دأب على ذلك مَن سبقوه في الإبداع.

21 محمد خطابي، مرجع سابق ص. 204، وكذلك عمر أمرير، الشعر المغربي الأمازيغي، ط.1 س. 1975 مطابع دار الكتاب، البيضاء، ص. 59.

22 تنظر تفاصيل القصة في: محمد خطابي، م. س. ص. 205.

الإلهام: المقصدية والتشييد الفني

يبدو أن موضوع الإلهام في الشعر الأمازيغي لم يقتصر على مجرد نوايا أو هواجس تنتاب الشاعر وهو يشق غبار تجربته الإبداعية، وإنما صار نَمْذَجة فنية مميزة للنص الشعري الأمازيغي. فقد ترسخت بعض التقاليد الفنية التي تحيل على موضوع الإلهام ومصدره في هذا الشعر، سواء عند ئنضّامن أو عند الشعراء رّوايس، بحيث صار معتادا عندهم أن يَذْكر الشاعر في مقدمة نصه الإبداعي شيخَه في الشعر أو ملهمه الإبداعي، فلا يباشر موضوعه الأساس في الشعر حتى يفتتح بمقدمات فنية تمزج بين مصدر الإلهام وبين الاستعانة بالله أو طلب مَدَدِ الشيخ[1]، وبعدها ينتقل إلى موضوعات أخرى. فنحن إذاً أمام نمذجة بنائية فنية ذات بعدين : بُعدٌ يتعلق بما هو فني، ينطوي على تقليد يمثل جزءا أو مكونا بنائيا في بنية النص الشعري الأمازيغي، يطّرِد في نصوص وتجارب

[1] ومما يدل على ذلك قولهم:
يان ئزّوورن سّادات ياسي لْمعاريف

ⵅⵓⵏ ⴻⵣⵣⵍⵘⵓⵏ ⵙⵙⴰⵎⵏ ⵅⵓⵙⴻ ⵎⵛⵔⵓⵙⵙⴻⵜ

أر أس ئتّكمّالْ ربّي ئواليوْن س لْخيرْ.

ⵓⵙ ⵓⵙ ⴻ+⵵ⵛⵛⵓⵎ ⵙⵙⵙⴻ ⴻⵍⵓⵎⴻⵍⵏ ⵙ ⵎⵅⴻⵙ.

(نقلا عن محمد مستعد، ضمن المتون الشعرية المدونة التي جمعها لفائدة المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية).

كثيرة مما يجعله سَنَناً أو، بلغة النقاد العرب القدامى، شرطا من شروط عمود الشعر، باعتبار وروده لدى روّاد الشعر الأمازيغي ورموزه. وبُعدٌ يتعلق بما هو روحي ونفسي، إذ تعتبر مقدمة النص واستهلاله محطة يستلهم فيها الشاعر طاقته الإبداعية من سند غيبي، أو يتوسل بهذا السند طلبا للتوفيق أو جودة القول أو الغلَبَة أو ما إلى ذلك من أمور تستند إلى مرجع معنوي. وهذا يعني، من بين ما يعنيه، أن مقصدية الشاعر بخصوص الدعم النفسي شَيّدت تقليدا فنيا وأدبيا أشبه ما يكون بتقليد الطلل في الشعر العربي القديم. ولا شك أن أي دراسة تروم مقاربة الشعر الأمازيغي في قوانينه البنائية لا بد أن تخصّ هذا الأمر بما يكفي من الاهتمام والتحليل.

ولعل ما يؤكد هذه الفرضية، أن بعض صيغ الاستهلال التي يتوسل عبرها الشعراء بمُلهِميهِم في النص الشعري الأمازيغي، تتشابه إلى حد التكرار، وكأنها تشكل قالبا موحَّدا يستفتح به الشاعر نَظْمه[2]، فعلى سبيل المثال نجد المطلع الآتي[3]:

أ سيدي حْسين[4] بدْ ئـ رْوا نو سْنْمَالا تْ
غْمْكْ أد ئنمالا ئدْ ن لْحايك فْ وْغانيم.

ⴰ ⵙⵉⵏⴰⵙ ⴰⵙⵓⴳⵔ ⵙⴰⵏ ⵣ ⵙⵙⵍⵓ ⵅ ⵙⵍⵎⵓⵎ +
ⵢⵎⵔ ⵓⵏ ⵣⵍⵎⵓⵎ ⵣⵏⵏ ⵏ ⵎⵎⵓⴳⵔ ⵀ ⵖⵢⵓⵍⵣⵎ.

---

[2] يحتاج الأمر إلى بحث معمق يرتكز على جرد ما تراكم في الشعر الأمازيغي من الاستهلالات ذات الصلة بالموضوع، وذلك لاستنتاج بنية هذه القوالب وتقاطعاتها الفنية والموضوعية (نسبة إلى الموضوع).

[3] ورد هذا النموذج في النص الإثنولوجي "لحالت ن ثنضّامن ن زيكّ " الملحق بهذا العمل.

[4] أنظر النص الملحق.

تتكرر الصيغة نفسها عند شاعر آخر، لكن باستبدال شيخ آخر بسيدي حسين وهو لالاّ عزيزة مع بعض الإضافة:

ألالا عزيزة بيدُ ڤ رُوا نو سْنْميلي ت
مكاد ڤنمالا ووزّال ف ڤمي ن لمنشار
مكاد ڤنمالا ڤدّ وُحايك ف وُغانيم[5].

ⴰ ⵍⴰⵍⴰ ⵄⵣⵣⴰ ⵀⴰⴰ ⵣ ⵓⵓⵍⴰ ⵑⵖ ⵙⵏⵎⵣ +
ⵎⵔ ⴰⴰ ⵣⵏⵎⴰⴰ ⵍⵖⵣⵣⴰⵍ ⵜ ⵣⵎⵣ ⵏ ⵍⵎⵏⵛⴰⵓ
ⵎⵔ ⴰⴰ ⵣⵏⵎⴰⴰ ⵣⴰⴰ ⵖⴰⴰⵔⵔ ⵜ ⵖⵄⴰⵏⵣⵎ.

ففي هذه الصورة الشعرية المقتبسة من فضاء البيدر، والتي يُرجح أن تكون مطلع قصيدة شعرية، يبدأ الشاعر بمناداة الولية الصالحة لالا عزيزة السكسيوية، بوصفها مَن ألهمه الشعر، يناشدها أن تأخذ بيده، وتُلهمه بَركتها، حتى يكون شعره في غاية الجودة والنظم والتأثير. وهي صورة رمزية تُظهر وجها من أوجه الجمالية التي تزخر بها نصوص الشعر الأمازيغي فنيا وتعبيريا. فالشاعر أراد أن يبدأ في الإنشاد "فدعا إلهامه بمناداة الصالحة عُزيزة أن تلهمه شعرا متينا، فرمز إلى ذلك بعملية الدِّراس (رُّوا)، لتكون في إنشادها الأفكارُ متداعية متتابعة في سهولة ويسر، مصطفة في الخواطر الشعرية اصطفاف دواب الدِّراس، ويأتي الشعر متقنا إتقان الدواب المتراصة لعملية الدراس. كما رمز بأسنان المنشار الحديدي (وُزّال)، في حدتها، وتساويها، إلى الشعر المتين المؤثر المحكم النسج، ورمز إلى الشاعر البارع

[5] *Justinad, textes chleuh de l'oued Nfis* نقلا عن عمر أمرير، رموز الشعر الأمازيغي وتأثرها بالإسلام، ص.183.

بالمنشار. وأعاد الرمز إلى الشعر بمنسوج السدى (ئدّ)، الذي ينسج منه شعره المتماسك المرموز له بـ(الحائك). وصارت القصبة التي تتوسط خيوط السدى في النسيج رمزا للشاعر (أغانيم)"[6].

ويمكن أن يتجسد هذا التقليد الفني من خلال تكرار الرمز الدال على الشعر وحيثياته، كما نجد في صورة البيدر والدّراس عند شاعر آخر:

أ كّات أ بْن يعقوب[7] ئـ سُفينت تيخورصين
أ سُرس نْزْري بوغاز أ وْر ئيي شّين ئسلمان
أ كاتْ أ بْن يعقوب ئـ رّوا تيساليوين
أ سُرس نسروت ئماداغن ؤلا تافييوين.[8]

ⵔ ⵅⵔ+ ⵔ ⵖⵏⵣⵔⵎⵥⵗⵖ ⵋ ⵔⵔⵃⵋⵏ +ⵋⵅⵟⵕⵋⵏ
ⵔ ⵔⵔⵔⵔ ⵏⵗⵔⵋ ⵖⵗⵢⵔⵗ ⵔ ⵗⵔ ⵋⵋ ⵋⵋⵋⵏ ⵋⵔⵏⵏⵔ
ⵔ ⵅⵔ+ ⵔ ⵖⵏⵣⵔⵎⵥⵗⵖ ⵋ ⵔⵔⵍⵔ +ⵋⵔⵔⵔⵏⵋⵍⵏ
ⵔ ⵔⵔⵔⵔ ⵏⵔⵔⵗ+ ⵋⵆⵔⵕⵔⵢⵏ ⵗⵏⵔ +ⵔⵃⵋⵋⵍⵏ.

ففي هذا المقطع الشعري صورتان رمزيتان يلتمس بواسطتهما الشاعر من شيخ إلهامه أن يعينه على إبداع شعر

---

6 عمر أمرير، رموز الشعر الأمازيغي. ص. 183.

7 محمد بن يعقوب الصنهاجي السكتاني، أحد مشايخ سوس الكبار في القرن العاشر الهجري. أسس زاويته ب ئيمي ن تتلت. وكانت ترد عليه المئات من المريدين والزائرين. يقام في زاوية تتلت موسمان كبيران في مارس وأبريل، تساق إليها مئات الذبائح من الغنم والبقر. توفي الشيخ محمد بن يعقوب عام 963 هـ/1556م، بمسقط رأسه ئيمي ن تتلت. ينظر: المختار السوسي المعسول ورجالات العلم العربي في سوس، وكذلك معلمة المغرب الجزء السابع.

8 "Galand (P) "Recueil de poèmes chleuhs نقلا عن عمر أمرير، رموز الشعر الأمازيغي وتأثرها بالإسلام ص. 185).

جيد، يكون في مستوى ما يقتضيه المقام. وقد عبر عمر أمرير عن هاتين الصورتين بقوله" الصورة الرمزية يُظهر فيها (العقل الأول) أن شاعرا، قبل أن يشارك في حوار شعري، التمس من شيخ إلهامه الشعري (الصالح ابن يعقوب) أن يلهمه صياغة (السفينة)، متقنة في الإنشاد (الخرصان)، لينشده أمام الناس في الحوار الشعري (البوغاز)، ويفحم به غيره من الشعراء المتحاورين (الحيتان). ويتدخل بعد ذلك (العقل الثاني) ليعيد صياغة الفكرة ذاتها برموز مغايرة، بادئا بالتماس إلهام شيخه ابن يعقوب، كي يساعده في إبداع الشعر (الدراس)، محكم الصياغة (الصفائح)، ليعالج به (ندرس) القضايا والأغراض التي يفرضها اللقاء (أكداس الحصيد وصفوفه)[9]"

وكذلك نجد عند الشاعر رّايس رزّوق[10] الذي وردت عنده الرموز والتعابير نفسها في نصه بن يعقوب:

ريغ أ بن يعقوب ئـ رّوا تيساليوين
اد داغ نزكَر بوغاز أ وْر ئيي شّين ئسلمان
أنّا وْرَان طّلبا ف يان أد ت ئسّالاّن
ئمّا ها نّ أرّا ن ربّي وْر أ ئسّالاّ يان؟.[11]

[9] عمر أمرير، رموز الشعر الأمازيغي. ص. 185.

[10] من كبار الشعراء رّوايس القدماء، له شعر كثير، مسجّل بعضه في الأشرطة السمعية، لا نعرف الكثير عن حياته، سوى أنه عاش في مرحلة الاستعمار، وتوفي قبل الاستقلال.

[11] مطلع نص للشاعر، ضمن نصوص مختارة سيتم إخراجها ضمن أونطولوجيا الشعر الأمازيغي، من طرف المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية.

ⵓⴻⵢ ⴰ ⵀⵏ ⵣⴰⵃⵥⵗⵀ ⴻ ⵓⵓⵍⴰ +ⴻⵙⴰⵎⴻⵍⴻⵏ
ⴰⴷ ⴷⴰⵢ ⵏⵅⵅⵓ ⵀⵗⵢⴰⵅ ⴰ ⵗⵓ ⴻ ⵛⵛⴻⵏ ⴻⵙⵀⵏⵛⴰⵏ
ⴰⵏⴰ ⵗⵓⴰⵏ ⵄⵄⵎⵀⴰ ⵣ ⵣⴰⵏ ⴰ + ⴻⵙⵙⴰⵎⴰⵏ
ⴻⵛⵛⴰ ⵠⴰ ⵏ ⴰⵓⵓⴰ ⵏ ⵟⵀⵀⴻ ⵗⵓ ⴰ ⴻⵙⵙⴰⵎⴰⵏ ⵣⴰⵏ.

وإذا كان هذا التقليد يأخذ طابعا فنيا، فإن الأهم أن نشير إلى أنه يسهم في تشييد الخطاب النقدي ولغته الواصفة، بحيث يتحول طقس الذبيحة، الذي هو من الطقوس المؤسسة للاستلهام، إلى لغة واصفة مجازية يستعملها المتلقي أو الناقد في تقييم شعر الشاعر. ألا ترى أن أحدهم لو أراد أن يحكم على الشعر بالضعف والليونة، بمعناها القيمي السلبي، يقول لصاحبه[12]:

شّيخ نّك ؤراك ئكَا يات غْ ئفاسّن
ؤلله أبْلا ئسْ تْنْغيت تافولّوست.

ⵛⵛⴻⵅ ⵊⵔ ⵗⵓ ⴰⵔ ⴻⵅⴰ ⵣⴰ+ ⵖ ⴻⵀⴰⵓⵓⵏ
ⵗⵎⴰⵠ ⴰⵟⵎⴰ ⴻⵓ +ⵏⵖⴻⵜ+ +ⴰⵀⵗⵎⵎⵗⵓ+.

ومن المفيد في هذا السياق أن نعرّج على بعض النماذج الشعرية التي تعكس ارتباط الشاعر الأمازيغي بالقوى الغيبية واستلهامه الإبداع منها. فهذا رّايس بوبكر أزعري[13] يستنجد

12 من العبارات المتواترة في ميادين أحواش أثناء المحاورات الشعرية، أخذناها على لسان أحمد عصيد، بصفته ممارسا وناظما للشعر الحواري.

13 شاعر أمازيغي ذائع الصيت، من مواليد ئغرم ن تافنكارت قبيلة ئدوسكان ؤفلا، في أواخر القرن التاسع عشر. عاش مرحلة الاستعمار الأجنبي للمغرب، وقضى جزءا من حياته في مدينة الدار البيضاء. لم يشع عن أزعري امتلاكه لمجموعة غنائية خاصة به، بقدر ما ركزت جل المراجع التي تناولت تجربته الفنية على اشتغاله الفردي، تنقلا ين المناطق السوسية سيرا على الأقدام، أملا في التواصل مع جمهوره وسعيا نحو المساهمة بالكلمة المعبرة في استنهاض همم شعب نخرته قسوة المستعمرين وعملائهم. وكان اهتمامه في تجربته الفنية ينصرف أكثر إلى اختيار التعبير الجيد والكلمة المؤثرة. توفي في ستينيات القرن العشرين.

بشيخه ويستمد منه المدد والعون طالبا إياه الحكمة والقول الفصل، من خلال الربط بين وحدتين معجميتين تحيلان على حقلين دلاليين مختلفين متباعدين آلة الرباب والكتاب، يستدعيهما الشاعر في تناغم مبني على موضوعة الحكمة، فيلتقي الشعر وآلاته الإبلاغية مع الكتاب (بما يحتمل من دلالات دينية)، ويتوحّدان ليصيرا مصدر الحكمة:

بسم الله ؤرحمان ئكَا ك أ صّواب؟
ئكَا لْحجاب ئ ئلس ئنُو ئكَ أكَوّاد
مانزاك أ شّيخ ئنو هائيّي نسرضْ أون
أ شّريف أ مولاي لحاج[14] غيتْ أت ئيّي دْ
كَات أغ تيليلا كَات أنغ أكَوّاد
ئغ نوسي رّباب ئنو رزْمْ أت يِّيي لكْتاب
أد أقراغ أ نكْمّي نكْ لْقاضي س زُرْب.

ⵖⴻⵙⵔⴻ ⵎⵎⴰⵙ ⵙⵇⵇⵛⵔⴰ ⴻⵅⴰ ⵣ ⴰ ⵙⵙⵍⴰⵖ
ⴻⵅⴰ ⵎⵛⵏⴰⵖ ⴻ ⴻⵎⵙ ⴻⵏⵙ ⴻⵅ ⴰⵅⵍⵍⴰⵛ
ⵔⴰⵏⵣ ⴰ ⵛⵛⴻⵅ ⴻⵏⵙ ⵙⴰⴻⵕⴻ ⵏⵙⵇⴻ ⴰⵍⵍ
ⴰ ⵛⵛⵙⴻⵀ ⴰ ⵔⵙⵎⴰⵕ ⵎⵛⴰⵏⵏ ⵢⴻⵜ ⴰⵜ ⴻⵕⴻ ⵛ
ⵅⴰⵜ ⴰⵢ ⵜⴻⵎⴻⵎⴰ ⵅⴰⵜ ⴰⵏⵢ ⴰⵅⵍⵍⴰⵛ
ⴻⵢ ⵏⵙⵙⴻ ⵙⵙⴻⵙⴰⵙ ⴻⵏⵙ ⵙⵣⵔ ⴰⵜ ⴻⵕⴻ ⵎⵣⵜⴰⵙ
ⴰⵛ ⴰⵥⵥⵙⴰⵢ ⴰ ⵏⵅⵢⵔⵔⴻ ⵏⵅ ⵎⵥⴰⴻⴻ ⵙ ⵜⵜⵙⵙⵙ

[14] مولاي الحاج، وليّ صالح، يوجد ضريحه ب وايّيغد ب تاسريرت، ناحية تافراوت. يشهد ضريحه تنظيم موسم سنوي يحمل اسمه. ويعد من الأولياء الذين ساد الاعتقاد بكونهم يلهمون الناس الشعر والإبداع، ولذلك يذكرونه في سياق أشعارهم استفتاحا وتبرّكا.

ومن النماذج التي تعكس هيمنة هذه التصور وتجسده في أعمالها الإبداعية، نجد الشاعر رّايس عمر واهروش[15] الذي عبر عن المسألة في نصه الذي يحمل عنوان أ ساداتْنا طّلبا:

أ ساداتْنا طّلبا أد أوْن غْراغْ
نْرا كْيوْن ئ ربّي دّوعا نْ لخير
ئغ نْساول أوال أدْ ئميمْن
أ رارْ أغ س ئموريك أ تّ ئد نْسّوفغ
أد رْخُون غ ئمي نو د لْعاقل
وْكان غْرْغ ئ شّرْفا دْ ئكرّامن
أ كِيوان ها نّ نرا دّوعا نّس
أ زّاويت نْ وْركْراگ مرا وْفيغْ
أد وْر نْتّماطال ئ زّيّارت
أ والايْنّي لْقْلْب ئسْلّم
لْحُوبّ أسْ ئعمّر دْ نّيت
أ سيدي سْعيد نْرا أد أكْ نْغْرْ
أ شّيخ أركْراگ ئني نْعام
أ ها نّ ئمْزْيّيرن أد أكْ ئغْران
أ كيوان تِيوي تْ ئد نّيت.
أد أنْغْ ئسْمون ربّي دْ لْخاطْر

15 ولد الشاعر عمر واهروش حوالي سنة 1926 بدوار تيحونا ئمزيلن، قبيلة مزوضة ناحية مراكش. ذاع صيته بعد اعتقاله بسبب قصيدته المعنونة بضّابيط ضد الاستعمار الفرنسي سنة 1952، حيث سجن بسجن ئمينتانوت. وقد سجل أول شريط له سنة 1963 بعنوان قصر البديع. يعد من الشعراء الرموز الذين وسموا مسيرة الشعر الغنائي الأمازيغي.

ئنّا كّيغْ فْلْغْ نْ ميدّن فرْحن
ياك ئسّوسْعا ربّي دّونِيت
ئنّا غ وُرْ لِيغ أتيك نفلْ تْ
أ كّيس وُر ئنيغ لْعيب وُلا لْعار
أ وانّا وُر ئرين ئهْواوينْ
أ تّ ئيعاون ربّي ماد أس نْطّفور
أد دِيدْ أس نْمْصيفيدْ نْفلْ تْنْ
أ كيوان سالانْ لْهْمّ نّسن
أ لاّنْ لارزاقْ ئنو ضْرّانْ تْ
وُر راد كّينْغْ ئصْبر وُر أد أغ ئفْل
ئنّا غْ نكّرْ ئ ريّبابْ نْساوْل
أوال ن لْخير أ نْرا أد نْتّيني.

وإذا ما تأملنا خطاب الشاعر في هذا النص، سنجد أن مسألة الإلهام عموما ترتكز على ثلاث مقولات أساسية:

المنبع ⟵ الوسيلة ⟶ المقصدية

فالمنبع نعني به المصدر الذي يلهم الشاعر ويفجر موهبته وقريحته الشعرية، وعادة ما يكون عَلما حقيقيا دلّت القرائن الواقعية أو التاريخية على وجوده ومن ثم على مكانته التي تؤشر على العطاء والبركة وغير ذلك من الأمور التي أوتي دون غيره. وقد يكون أسطوريا صنعته ذاكرة الناس وثقافتهم أو تمَثّلاتهم الذهنية. ويحضر المنبع عند عمر واهروش من خلال معجم دلالي دال:

طّلبا، شّرْفا، ءيگرّامن، أرگُراگ، سيدي سّعيد، زّاويت.

إن قوّة المعجم تكمن في كونه يحيل على أمور:

- طبيعة المنبع، من حيث كونُه يرتبط بمعان يستحضر من خلالها عامةُ الناس قدسية الأشياء، ومُطْلَقية المعرفة، وامتلاك الحقيقة. ويمكن تفسير هذا بالعودة إلى مكانة شّريف وأگرام وطّالب. في تراتبية المجتمع ونسقه الثقافي، ونظام العلاقات فيه، بحيث ستتضح بشكل جلي المبررات والعوامل التي تجعل من هذا المنبع مصدر الحكمة ومورد الخير والبركة.
- فضاء الاستلهام، المتمثل في زّاويت بكل ما تعنيه من طقوس وأعراف عِرْفانية تستمد قوتها من شيخ الزاوية، وما تعنيه كذلك من الحالات الوجدانية التي تهيمن على المريد أو المستلهِم لحظة تيمّنه بهذا الفضاء.
- تسمية الملْهِم، ويتعلق الأمر هنا ب سيدي سّعيد[16]، بوصفه واحدا ممن أوتوا الحكمة وسرّ الشعر يهبهما لمريديه ومَن تشيّخوا له.

وأما المقصدية فنعني بها الأسرار التي يبحث عنها الشاعر، وما يقصده من التشيّخ. فإذا كان استلهام الشعر وطلب هبة الإبداع هي المقصد العام، فإن في هذا النص حقلا دلاليا يؤشر على وجود مقاصد أخرى خاصة وتفصيلية، وهي التي نستخلصها من دلالة المعجم الآتي:

أوال أد رخون غ ئمينو د لعاقل.
أوال ن لّخير.
أوال أد ئميمْن.
ميدّن فْرْحْن.

16 سيدي سعيد ؤحسين أرگراگ، وليّ صالح بمزوضة، من كراماته علاج السّعار.

إن العبارات الواردة في هذا الحقل تنطوي على المقاصد التفصيلية من وراء تشَيُّخ رّايس عمر واهروش، وترسم صورة واضحة لأفق التوقع عنده، كما تحيل على ذلك دلالات المعجم، ويمكن تحديد هذه المقاصد في:

- سهولة الشعر وسلاسته، حيث إن الشاعر يتوقع من شيخه أن يجعل الشعر يجري على لسانه سهلا ليّنا كسلاسة الماء وسهولته، ومن ثم يصبح منقادا للشاعر مطواعا له. ودرءا لاحتمال خروج الشعر عن المعقول والمقبول بفعل السهولة والسلاسة، فإن الشاعر لم يقتصر على ذكر الفم، مصدر الكلام الشعري، وإنما قرنه بالعقل الذي من شأنه أن يعقل سهولة النظم: (أوال أد ⵔⵅⵓⵏ ⵖ ⵜⵎⵎⵉ نو د لعاقل).
- قوة المعنى وشرفه، وهي إشارة إلى رهان المضمون والمحتوى في الإبداع، إذ لا يكفي أن يكون كلاما شعريا سلسا، ومبنيا وفق قواعد الشعر الشكلية، بل يلزم أن يكون هادفا ودالاّ على الفائدة والخير:

ئنّا ⵖ ⵏⴽⵔ ⵔⵔⵉⴱⴰⴱ ⵏⵙⴰⵡⵍ
أوال ن لْخير أ نْرا أد نْتّيني.

- إمتاع المتلقي وإفادته، فالشاعر يستحضر المتلقي بوصفه ثابتا من ثوابت عملية القصد والاستلهام، إذ يمكن أن نتصور أن لا معنى للشعر ما لم يحقق هدفين: الإفادة والمتعة. فالأول يتحقق بالمعاني والدلالات التي يحملها مضمون الشعر، وأما الثاني فيتحقق بأمرين : الأول، حلاوة الشعر/تاميمت ن واوال:

ئغ نْساول أوال أدْ ئميمْن.

وحلاوة الكلام تجعل نفس المتلقي تميل إليه، وفي ذلك إحالة على عذوبة وقْع الشعر والتلذذ به، وسرعة استساغته من قِبل متلقيه.

الثاني، تفاعل المتلقي، بحيث يُعجَب بالشعر ويتحول الإعجاب إلى فرح ونشوة:

ئنّا كّيغْ فْلْغْ نْ ميدّن فرْحن.

إن المقاصد المشار إليها تعكس وعي الشاعر وإحساسه المنهجي بمكونات عملية التواصل الإبداعي، من خلال استدعائه لعناصر أساسية في كل استراتيجية تواصلية:

المرسل
(أوال أد رخون غ ئمينو د لعاقل)
↓
الرسالة
(أوال ن لْخير أ نْرا أد نْتّيني)
↓
القناة
(أوال، ئلْس، رِّابْ)
↓
المتلقي
(ئغ نْساول أوال أدْ ئميمْن)
↓
التغذية الراجعة
(ئنّا كّيغْ فْلْغْ نْ ميدّن فرْحن)

وأما الوسيلة فترتبط هنا بالعُدّة التي يتسلح بها الشاعر لبلوغ المرام، وقد عبر عنها عمر واهروش بانتقائه معجما دالاّ:

زّيارْتْ	ⵜⵜⵣⵔⵓⵀ
نّيت	ⵏⵏⵉⵔ
لْقْلْب	ⵍⵇⵍⵇⵎ
لْحُوبْ	ⵍⵃⵓⵃⵎ

فزيارة مقام الولي الصالح للاستلهام والتبرّك أمر ضروري، وفقا لما تقتضيه تقاليد الزيارة المرسومةُ في تمثلات الزائرين والمتبرّكين. وهذه العملية لا تكتمل إلا باستحضار النية وإخلاصها للشيخ، والاستسلام الوجداني لكل ما يستلزمه المقام، مع صفاء القلب ونقائه من الهواجس الرذيلة:

(أ والايْنّي لْقْلْب ئسْلّم
لْحُوبّ أسْ ئعمّر دْ نّيت)

لعل المقولات أعلاه تقرّبنا أكثر إلى مسألة الإلهام الشعري من خلال تجربة الشاعر رّايس عمر واهروش. وهي تجربة لا تكاد تختلف في مقولاتها الأُسُسِ عن بقية الشعراء الذين سلكوا هذا المسلك في الإبداع.

إن حضور التّشيّخ في بداية تجربة الشاعر لا يحضر فقط لتشييد مساره الإبداعي، وإنما أيضا لتوجيهه وتحديد اختياره بخصوص المستقبل. فقد يجود أكرام على المستلهِم فيمنحه الشعرَ، وقد لا يسعفه الحظ فيشق لنفسه طريقاً آخر في الحياة. وهنا يمكن أن يكون دور أكرام مزدوجا: بحيث يهب

الشعر وفي الآن نفسه يتكهّن بمستقبل المريد، فيشير عليه بأن يسلك سبيلا آخر غير الشعر. وهذا ما نجده في مفتتح أحد النصوص الشعرية للشاعر رّايس محماد وْتزناخْت حيث يقول:

باسم الله أدّ أسيغْ يات تالّوحت
أدْ زْرْغْ ما يِّي كَيسْ يُورا شّيخ ئنو
ئزْدْ ئموريكَ نْتّا كا فْ نْسِييّح
ئزْد لْهْمّ أدْ لْكْمْغْ تاوّوري نو
ئغ ئزْرا وْغريب أراو ن ئحلالن
ئلوح د وْكان ئكَلين س ئمطّاون
أ باب ن ئموريكَ ربي ئـ را أك ئسامح
أشكو نتّان أد أكْ ئفكان أماركَ
ئفك أس د لادنْ ماس تْن سرْواتْن
أسين د رِّيباب ئطّاف لوطار نس[17].

ⵖⵉⵙⵎⵉⵏ ⵜⵜⴰⵙ ⴰⵏ ⵏ ⴰⵙⵉⵢ ⵣⴰⵜ ⵜⴰⵜⵜⵅⵏⵜ
ⴰⵏ ⵅⵇⵢ ⵎⴰ ⵉⵣⵣ ⵟⵉⵙ ⵣⵅⵙ ⵣⵅⵓⴰ ⵛⵛⵉⵟ ⵉⵍⵍ
ⵉⵅⵏ ⵉⵎⵣⵙⵟ ⵜⵜⴰⴰ ⵔⴰ ⵃ ⵙⵙⵉⵣⵣⵏ
ⵉⵅⵏ ⵜⵙⵎⵎ ⴰⵏ ⵜⵔⵎⵢ ⵜⴰⵍⵅⵙⵉ ⵍⵍ
ⵉⵢ ⵉⵅⵇⴰ ⵅⵢⵙⵉⵙ ⴰⵙⵙⴰⵍ ⵜ ⵉⵏⵜⴰⴰⵍ
ⵉⵜⵅⵏ ⵏ ⵅⵔⴰⵜ ⵉⵟⵟⵉⵅ ⵙ ⵉⵎⵎⵎⵉ ⵉⵎⵎⵎⵉ
ⴰ ⵙⴰⵙ ⵜ ⵉⵎⵎⵅⵙⵟ ⵙⵙⵙⵉ ⵉⵙⴰ ⴰ ⴰⵔ ⵉⵙⴰⵎⵏ
ⴰⵛⵔⵅ ⵜⵜⴰⴰⵜ ⴰⵏ ⴰⵔ ⵉⵃⵔⴰⵜ ⴰⵎⴰⵙⵙ
ⵉⵃⵔ ⴰⵙ ⵏ ⵜⴰⵏⵜ ⵎⴰ ⵙⵙ ⵙⵙⵍⴰⵜ
ⴰⵙⵉⵏ ⵏ ⵙⵙⵉⵙⵙⵙ ⵉⵎⵉⵎⴰⵃ ⵜⵅⵎⴰ

يبدو أن تصور رّايس محمد وْتزناخت للإلهام لا يختلف كثيرا عن غيره من حيث المبدأ العام، إلا أنه يعتبر شّيخ مصدر

[17] من المتون التي تم تدوينها وجمعها لفائدة المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية.

الإلهام بالواسطة، أي أن المصدر الحقيقي هو الله، وأن شّيخ مجرد وسيط:

(أشكو نتّان. (يقصد الله). أد أكْ ئفكان أمارك َ
ئفك أس د لادْنْ ماس تْن سرْواتْن.)

ينجم عن هذا الاعتقاد أن موهبة الشعر قدَرٌ على الشاعر، ومن ثم ليس له أن يُحاسَب على "زلاّته":

أ باب ن ئموريك َ ربي ئـ را أك ئسامح
أشكو نتّان أد أكْ ئفكان أمارك َ.)

ونجد الأطروحة نفسَها تتأسس عليها تجربة رّايس الحاج بلعيد.[18] جاء في مطلع نصه تيغري لّهاوا "ⵜⴰⵎⵓⵔⵜ ⵏ ⵓⵎⵓⵔⵉ"[19]:

---

18 يرجح الدارسون أن ولادته كانت أواخر الربع الثالث من القرن 19 أي مابين 1870 و1875م. قضى طفولته راعيا أجيرا في موطنه بقرية أنو ن عدو التي تبعد عن مدينة تيزنيت بمسافة اثني عشر كلم شرقا. وكان يتقن الغناء بالمزمار مما جعل شيخ رماة سيدي محمد وْصالح وْتزروالت يلحقه بفرقته الغنائية الهلوانية. سافر إلى مدينة طنجة قبل أن يسافر إلى المشرق الذي مكث فيه سنتين حيث أدى فريضة الحج. تجول رفقة مجموعاته المتوالية بين قصور القواد والأعيان في كل من سوس والأطلس ومراكش والصويرة. كان الحاج بلعيد معلما مشهورا ومدرسة في تتلمذ على يده الكثير، وقد سجل أكثر من ستين قصيدة على أسطوانات "78 دورة" من بينها ثلاث عشرة أسطوانة أعيد تسجيلها على أسطوانات "ميكروسيون 45 دورة"، بالإضافة إلى مجموعة من القصائد الشعرية غير المسجلة. توفي حوالي سنة 1944م بعد أسبوع من المرض ودفن في قريته أنو ن عدو بإداوبعقيل. (تفاصيل عن حياته وتجربته في: عبد الرحمان لخصاصي في معلمة المغرب الجزء الرابع ص. 1336 و1337 وأيضا يراجع : محمد مستاوي في الرايس الحاج بلعيد، حياته وقصائد مختارة من شعره).

19 الحسين بن إحيا، مساهمة في دراسة الأدب الأمازيغي المغربي: شعر الحاج بلعيد نموذجا، رسالة دبلوم الدراسات العليا تحت إشراف محمد خليل، جامعة الحسن الثاني، كلية الآداب عين الشق الدار البيضاء السنة الجامعية 1996-1997، ص. 430.

ئوا بيسم الله أد أك غرغ أ شّيخ بنّاصر[20]
وْلا صّالحين أ كّولّو كّين لْعْوان ئنْو
أد داغ أقْراغ لْهاوا أر نْتّارا ئكْمّايْن
أ سّرس نسْونّاس لْموحيبّين دْ لْخاطْر.

ⵣⵍⴰ ⵀⵣⵙⵛⵣ ⵎⵎⴰⵒ ⴰⵏ ⴰⵔ ⵢⵙⵅ ⴰ ⵇⵇⵣⵅ ⵀⵍⵍⴰⵙⵗ
ⵠⵎⴰ ⵙⵙⴰⵎⵣⵏⵣⵏ ⴰ ⵔⵠⵎⵎⵠ ⵅⵣⵏ ⵎⵃⵍⴰⵏ ⵣⵍⵍ
ⴰⵏ ⵏⴰⵢ ⴰⵆⵆⵙⴰⵢ ⵎⵒⴰⵍⴰ ⴰⵙ ⵑ++ⴰⵙⴰ ⵣⵅⵖⵛⵛⴰⵣⵏ
ⴰⵏ ⵙⵙⵙ ⵑⵙⵍⵍⵑⴰⵙ ⵎⵛⵠⵏⵏⵙⵣⵏ ⵏ ⵎⵅⴰⵋⵙ.

وقد لا يقتصر الشاعر على ذكر شيخ واحد، فتجد في أشعاره حضورا لأعلام متعددة كما هو الحال عند الحاج بلعيد الذي توسّل ب شّيخ بناصر في المقطع السابق، وب بن يعقوب ومولاي براهيم في نص آخر[21]:

أ بني يعقوب أ مولاي براهيم
أ نغ ئكَ ربي لاعوان أشكو نحتاجّا ت.

ⴰ ⵀⵏⵣ ⵋⴰⵃⵆⵠⵀ ⴰ ⵛⵠⵎⴰⵋ ⵀⵇⴰⵒⵣⵛ
ⴰ ⵏⵖ ⵣⵅ ⵙⵀⵀⵣ ⵎⴰⵃⵍⴰⵏ ⴰⵇⵔⵠ ⵏⵄ+ⴰⵊⵊⴰ +

وكذلك الشاعر رّايس بوجمعة الذي توسل بأكثر من شيـــخ فـــي نصه ئجدّيكَـــن " ⵣⵏⵏⵄⵣⵅⵏ" قائلا[22]:

---

[20] أبو العباس أحمد بن محمد بن الناصر، شيخ الطريقة الناصرية الذي خلف والده مؤسس الزاوية الناصرية بعد وفاته سنة 1805 هـ /1675 م. ينظر: أحمد الناصري، طلعة المشتري في النسب الجعفري، مطبعة سيرار، الدار البيضاء.

[21] مطلع نصه بعنوان "ثنغميسن"، الحسين بن إحيا، م. س، ص. 460.

[22] من النصوص المقررة ضمن أنطولوجيا الشعر الأمازيغي التي يعتزم المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية إصدارها.

أ سيدي حماد تّيجاني مولاي بنّاصر[23]
أد ئيي تْغِيم أدوكو غ وْضار أ وْرْئكَلّب.

ⴰ ⵙⵄⴰⵄ ⴰⵎⴰⴰ ++ⵄⵊⴰⵊⵄ ⵎⵗⴰⵔ ⵂⵗⴰⵙⵙ
ⴰⴰ ⵄⵔⵄ ++ⵢⵄⵎ ⴰⴰⵗⵗ ⵢ ⵗⵉⴰⵙ ⴰ ⵗⵙ ⵄⵠⵗⵗⵂ

وهذا مما يعزز مسألة انتقال التشيخ من سلوك اعتقادي إلى عادة فنية تختص بها مقدمات النصوص الشعرية ومطالعها. تماما كما نجد عند الشعراء ئنضّامن في بدايات محاوراتهم التي يستفتحونها بمطالع متوارثة ومتواترة، من قبيل:

أ تيسْنْت أد داغ دْ نْكَرْس وْزرو نّونت
غْ وْسايس أد ئفّغْ لْجنّ ئكْشْم لينْسْ
وْكان نْغْرئ تيويزي لاّشْياغْ نْوْ

ⴰ ++ⵄⵙⵊ ⴰⴰ ⴰⴰⵢ ⴰ ⵊⵠⵙ ⵙ ⵗⵅⵙⵗ ⵊⵗⵊ
ⵢ ⵗⵙⴰⵔⵙ ⴰⴰ ⵄⵂⵂⵢ ⵎⵊⵄⵎ ⵄⵅⵚⵂ ⵎⵄⵊⵙ
ⵗⵅⴰⵊ ⵊⵢⵙ ⵄ ++ⵄⵍⵄⵅⵄ ⵎⵎⴰⵚⵔⴰⵢ ⵊⵍ

ومن نماذج شعراء تانضّامت ن وْحواش، نجد الشاعر مبارك بامو[24] المعروف ب جاكان يفتتح محاورته الشعرية بعنوان لمْسيرا ⵎⵂⴰⵙⵄⵙⴰ قائلا؟:[25]

---

23 أحمد التيجاني من الشيوخ المؤسسين للطريقة التيجانية. وهو من أصل مغربي، ولد بالجزائر سنة 1150 هـ، وبعد مغادرته الجزائر استقر بفاس، وفيها توفي سنة 1230 هـ/1815 م، وضريحه بها شهير. ينظر : معلمة المغرب، الجزء السابع.

24 معروف بلقب "جاكان"، من مواليد سنة 1950 ب"توزونين" دائرة "أقّا"، عمالة "طاطا". من الشعراء الموهوبين الذين برزوا في المحاورات الشعرية ب "أحواش".
توفي يوم الأحد 9 مارس 2008 الشاعر مبارك بامو المعروف بـ جاكان عن سنّ تقارب الستين سنة، متأثرا بمرض صدري ناتج عن تأثير المواد السامة التي ترسبت في رئتيه بسبب العمل في إحدى المناجم بناحية أقا.

25 النص ضمن مشروع ديوان المحاورات الشعرية بين الشاعرين المحجوب العباسي ومبارك بامو، قيد الطبع بالمعهد الملكي للثقافة الأمازيغية.

أد داخ نتّكل ف ربي دْ لمايمون ئنْو
نشّيخ أ نخ ئسّيوس ربي خ ئواليون
نشرح لكتاب أون تن بْيّنخْ س ئمينو
أ يان ئفهمن ئـ لْحاديت ئسُن أرّاتن.

ⵄⴰ ⴰⵄⵅ ⵉⵜⵜⵔⵔⵎ ⵀ ⵇⵀⵀⵉ ⴰ ⵎⵛⵄⵙⵛⵗⵉ ⵉⵍⵍ
ⵏ ⵛⵛⵉⵅ ⵄ ⵏⵅ ⵉⵙⵙⵉⵍⵙ ⵇⵀⵀⵉ ⵅ ⵉⵍⵄⵎⵉⵍⵍ
ⵏⵛⵙⴰ ⵎⵔⵜⵄⵀ ⵄⵍⵍ ⵜⵏ ⵀⵙⵙⵏⵅ ⵙ ⵉⵛⵉⵍⵍ
ⵄ ⵙⵄⵏ ⵉⵀⵙⵛⵏ ⵉ ⵎⴰⵄⴰⴰⵉⵜ ⵉⵙⵙⵏ ⵄⵙⵙⵄⵜⵏ

تحولات الوعي وتجاوز النموذج

عرف المجتمع المغربي، في مجاله الأمازيغي، تحولات كبرى أثرت في معظم بنياته الاجتماعية والثقافية والفنية. فقد كان لظهور نخبة من المبدعين الذين تلقوا تكوينهم في التعليم العصري وانتقلوا إلى المدن المغربية الكبرى حيث حصل التواصل مع مشارب ثقافية متعددة، كان لذلك تأثير في مستوى الوعي لدى الشاعر الأمازيغي. فقد واكب ذلك ظهور تجربة الكتابة والتأليف والنشر بالأمازيغية، مما أسهم في تحديث آليات التواصل بين المبدع ومتلقيه من جهة، وتحديث الوعي لديه من جهة ثانية. وهكذا سيعرف الشعر الأمازيغي تحولا بدت تجلياته في تجاوز بعض تقاليد الإبداع والنظْم الأمازيغيين، وكان من بين ما تمّ تجاوزه مسألة التشيّخ. إذ من الطبيعي أن تتغير الكثير من المفاهيم التي تمس الجوانب الفنية والموضوعية في الإبداع الشعري مادام رؤية الشاعر وفلسفته وتكوينه تتعرض دوما للتغير والانتقال. ثمة إذاً عملية انفصال تنمو شيئا فشيئا مع التشيّخ، لتكتمل بصورة أوضح في الشعر المكتوب، أي في تجربة الديوان الشعري. فقد عبّر الشاعر محمد مستاوي عن الموقف الجديد من الأمر، حين خصّ الموضوع بنص شعري كتبه سنة 1964 بعنوان

تيغـــرسي ن شّيـــخ ⵛⵛⴻⵅ ⵏ ⵜⵉⵖⵓⵔⵉⵖ+[1] يجيب فيه عمّن أشاروا عليه ب زّيارت/زيارة الضريح وتيغرسي/الذبيحة، كي يخضع له الكلام وينساب انسياب الماء:

نّان ئيي غرس ئرا أد أون ئسّمغي واوال
شّيخ ئنو وُر رين ئدامّن نتّان ئس ئسول
ئخف أد ئنو أيد غ ئكَاور أر يس نتّانّاي
ئس وُر ئخشين أ نّغرس نْفلْ تْ ئنّ ئـ يان
ئكَان ئخْسَان نْرا كَيسْنْ أ ياكّا أوال
دّوعا أد ران لْقيبور نِيغ أوا سّلْكات
شّيخ وُر كَيغ ئري أد أس ناوي أفولّوس
وُلا أهروي نغ ئزيمّر وُلا أفوناس.

ⵍⵍⵍ ⵉⵣⵉ ⵢⵕⵙ ⵉⵕⵓ ⵕⵍ ⵍⵍⵍ ⵉⵙⵙⵔⵢⵉ ⵍⵓⵍⵓⵍ
ⵛⵛⵉⵅ ⵉⵍⵣ ⵣⵙ ⵙⵉⵍ ⵏ++ⵓⵍ ⵉⵙ ⵉⵙⵙⵍ
ⵉⵅⵃ ⵓⵍ ⵉⵍⵍ ⵓ ⵣⵍ ⵢ ⵉⵅⵅⵓⵍⵕⵓ ⵓⵙ ⵣⵉⵙ ⵏ++ⵓⵍⵍⵓⵣ
ⵉⵙ ⵣⵙ ⵉⵅⵛⵉⵍ ⵓ ⵏⵢⵕⵙ ⵏⵃⵍ + ⵉⵍ ⵣ ⵣⵓⵍ
ⵉⵅⵓⵍ ⵉⵅⵙⵓⵍ ⵏⵕⵓ ⵅⵉⵙⵏ ⵓ ⵣⵓⵓⵓ ⵓⵍⵓⵍ
ⵑⵑⵣⵄⵓ ⵓⵑ ⵕⵓⵍ ⵍⵎⵉⵣⵙⵕ ⵏⵉⵢ ⵓⵍⵓ ⵙⵙⵍⵍⵓ+
ⵛⵛⵉⵅ ⵣⵙ ⵅⵉⵢ ⵉⵕⵣ ⵓⵑ ⵓⵙ ⵏⵓⵍⵉ ⵓⵃⵣⵍⵍⵣⵙ
ⵣⵍⵓ ⵓⵐⵕⵣⵜ ⵏⵢ ⵉⵜⵉⵈⵈⵕ ⵣⵍⵓ ⵓⵃⵣⵏⵓⵙ.

[1] محمد مستاوي، ديوان ئسكراف، ط. 1 س. 1976 ص. 65.

وفي أول محاورة شعرية بين لحسن أجمّاع وإحيا[2] سنة 1978 ب ئداوْليميت /أسيف ن ئداونضيف، عبّر أجماع عن موقفه الرافض للاعتقاد في جدوى التشيّخ لمّا توسّل إحيا بشيخه قائلا:

سيدي بن يعقوب أس ريخ أ سّرْس نْصْرْف
أد أك ئكّس أيْنّا دارك أ سّول ؤرئلِين.

ⵙⴻⴰⴻ ⵄⵏ ⵣⵓⵀⵣⵗⵄ ⵓⵙ ⵙⴻⵢ ⵓ ⵙⵙⵙ ⵏⵎⵙⵃ
ⵓⴰ ⵓⵣ ⴻⵣⵣⵣⵙ ⵓⵣⵏⵓ ⴰⵓⵙⵣ ⵓ ⵙⵙⵗⵏ ⵗⵙ ⴻⵏⵏⴻⵏ

وردّ عليه أجماع بقوله:

ؤرئكَي بن يعقوب لغْشيم أ كّن تّامْنّ
ئمّوت أ تّن ئيرْحْم ربي فْكان أغ أكوراي
ئغ ؤرئكَ أعْكّاز ئكَ ما س أك نْسْرواتْ.

ⵗⵙ ⴻⵅⴻ ⵄⵏ ⵣⵓⵀⵣⵗⵄ ⵏⵜⵚⴻⵔ ⵓ ⵣⵣⵏ ++ⵓⵔⵏ
ⴻⵔⵔⵗⵜ ⵓ ++ⵏ ⴻⵙⴰⵔ ⵟⵙⵙⴻ ⵅⵣⵙⵏ ⵙⵜ ⵓⵣⵗⵙⵙⵣ
ⴻⵜ ⵗⵙ ⴻⵅ ⵓⵀⵣⵣⵓⵋ ⴻⵅ ⵔⵓⵙ ⵓⵣ ⵏⵙⵙⵡⵓ+

[2] المديدي لحسن المعروف فنيا بأجمّاع. ولد يوم فاتح يناير 1949 بدوار تاجوايدات جماعة لمهارة قيادة اولاد برحيل، تارودانت. حاصل على شعادة الدروس الإبتدائية. ببدأ مشواره الإبداعي سنة 1972، زار دولا كثيرة في إطار جولاته الفنية والإبداعية. يعد من رموز شعر تانضّامت، ومعروف بمحاوراته الكثيرة مع إحيا. يعمل رئيسا لجمعية "ئماريرن" التي تهتم بشؤون الشعراء الأمازيغ.سجل أزيد من ستين شريطا سمعيا. جُمع جزء من شعره في كتاب "ؤرتي ن ؤمارگ" لأحمد عصيد. كما أن بعض إبداعاته موجودة بأرشيف مركز الدراسات الفنية والتعابير الأدبية والانتاج السمعي البصري، والتي دُونت من طرف بعض الباحثين في إطار التعاقد من أجل الجمع والتدوين مع المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية. تراجع ترجمته في: كتاب "تراجم أعلام تارودانت المعاصرين" لمولاي الحسن الحسني، ط. 1 مطبعة النجاح، الدار البيضاء.

وكذلك كان موقف أنضّام بْراهيم لشگر[3]، ففي محاورة شعرية تعود إلى نهاية السبعينات، خاطبه الشاعر بوبكر تْعْليو[4]:

زِّيارتْ ن محفوظ[5] أ كّن ؤكان ئخاصّان
ف ْأد ئلْمّا أ تّنْضامت أوال ئخيّيرن.

ⵣⵣⴻⵔⵓⵄ ⵏ ⵛⵍⵣⴻⵇ ⵓ ⵅⵅⵏ ⵙⵅⵓⵏ ⴻⵅⵓⵙⵙⵓⵏ
ⵣ ⵓⵍ ⴻⵎⵛⵛⵓ ⵓ ++ⵏⴻⵓⵛ+ ⵓⵔⵓⵎ ⴻⵅⵔⵔⴻⵙⵏ

فرد عليه لشكر بقوله:

شّيخ ؤر دارْس ماد أون أكّان ئس ئمّوت
دّوعا نْو أغْ نّ رْجان سول ئني تْ ؤفان.

ⵛⵛⴻⵅ ⵙⵙ ⵍⵓⵙⵙ ⵛⵓⵍ ⵓⵔⵏ ⵓⵅⵅⵓⵏ ⴻⵙ ⴻⵛⵛⵙⵜ
ⵍⵍⵙⵜⵓ ⵏⵔ ⵓⵢ ⵏ ⵙⵊⵏ ⵙⵙⵏ ⴻⵏⴻ + ⵙⵣⵓⵏ

إنه الوعي بزيف أطروحة اعتقادية وفنية سادت في مسار الشعر الأمازيغي وأخذت نصيبها من اهتمام الشاعر. لكن، ومع التحولات التي أشرنا إليها، كان للنزعة العقلانية غوايتها لدى الشاعر الحديث، فلزم بذلك أن تُعلَن قطيعة مع هذا الإرث

---

[3] ولد إبراهيم لشكَر سنة 1953 بدوّار"أيت ويديرن ئزدّار" بمنطقة "أيت علي" بالأطلس الصغير التابع لتارودانت. مارس نظْم الشعر في وقت مبكّر من حياته، وتعرّف على مبار الشعراء بمنطقته. عمل على تأسيس فرقة أحواش معمورة التي استمرت إلى الآن، والتي أصدرت عددا من الأشرطة لاقت نجاحا كبيرا ما بين 1988 و1997.

[4] شاعر من قبيلة أيت علي ئلالن، عمالة تارودانت، من جيل ئنضّامن الذين برزوا في نهاية الستينات من القرن العشرين. معروف بحضوره القوي في لقاءات أحواش والمحاورات الشعرية بمناطق أيت عبد الله وؤسيم وئداوزكري وئبركاك... يمارس حاليا التجارة في مدينة مكناس.

[5] من الأولياء المعروفين في أفراوا بأيت عبد الله، عمالة تارودانت. يلجأ إليه الناس طلبا للإلهام الشعري.

المتأصل، والانتصار لكل تأويل يستند إلى العقل، بعيدا عن التفسيرات الميثية والغيبية. ذلك ما عبّر عنه الشاعر أنضّام حماد عصيد[6] سنة 1981 وهو يرد على قول أحدهم:

ئربّي ملاغ شّيخ نك نرا أ تن نيسّان

ⵣⵇⵀⵀⵣ ⵔⵅ ⴰⵟ ⵛⵛⵣⵠ ⵅⵅⵔ ⵊⵄⴰ ⴰ ⵜⵏ ⵏⵣⵄⵄⴰⵏ

فكان جواب عصيد:

شّيخ ئنْو ئكّا ت لْعاقل أر ئس نتّانّاي
ؤر لّين س ئدامّن د رّواح نْ صّالحين.

ⵛⵛⵣⵠ ⵣⵅⵍⵍ ⵣⵠⴰⵜ ⵅⵄⵄⴰⵎⵅ ⴰⵇ ⵣⵇ ⵏⵜⵜⴰⵅⵅⴰⵣ
ⵖⵇ ⵅⵅⵣⵏ ⵙ ⵣⵘⴰⵔⵔⵏ ⵘ ⵇⵇⵍⴰⵘ ⵏ ⵇⵇⴰⵅⵣⵘⵣⵏ.

[6] ولدأحمد عصيد يوم 14 يوليوز 1961 بدوار تاورميت إدوسكا أوفلاّ. حصل على الإجازة في الفلسفة سنة 1884 ثم دبلوم مهني في تدريس الفلسفة من كلية علوم التربية سنة 1988 ليشتغل بالتدريس في التعليم الثانوي. بدأ مسيرته الفنية في أسايس عام 1979 في سن 18 سنة. والتقى بالرايس ابراهيم لشكر وأسسا فرقة أحواش معمورة بالرباط عام 1884. سجل أول شريط صوتي مع ابراهيم لشكر عام 1988. وأسس جمعية ثماريرن التي تضم شعراء أحواش بالجنوب المغربي وتولي مهمة كاتب عام لها في 1 شتنبر من عام 2003. يعمل الآن باحثا بالمعهد الملكي للثقافة الأمازيغية. صدر له ديوان أنعيبار 1996، يضم محاورات أسايس مع إبراهيم لشكر. وسبعة أشرطة صوتية تضم محاورات شعرية مع الشعراء ابراهيم لشكر وعثمان أزوليض، صدرت ما بين 1988 و1998، ثم شريط فيديو صدر سنة 1993، يضم محاورات مع الشعراء علي بيضني وعبد الرحمان كَ دّوساون وأزوليض و لشكر ومحمد كوسا. تراجع ترجمته في كتاب: "تراجم أعلام تارودانت المعاصرين" لمولاي الحسن الحسني، ط 1 مطبعة النجاح، الدار البيضاء.

الفصل الثاني

الشعر الأمازيغي : الكتابة والتلقي

إبدال الكتابة في الثقافة الأمازيغية

تؤكد الكثير من الأبحاث والدراسات الأثرية أن الكتابة قديمة تعود إلى أزيد من ثلاث آلاف سنة قبل الميلاد. حيث كان الإنسان يعبر عن الأشياء من خلال الرسوم والصور، ثم تطور الأمر إلى أن ابتدع نظام الكتابة والخط كما هو ملحوظ لدى الشعوب والحضارات القديمة. لكن درجة اعتماد الكتابة ومجال تداولها يختلف من مجتمع ومن ثقافة إلى أخرى. وبخصوص الثقافة الأمازيغية، نشير إلى أن الأمازيغ في المغرب القديم، قبل الإسلام، عرفوا الكتابة والتدوين، بحيث إن مثقفيهم ومفكريهم ألّفوا وكتبوا لكن باللغة اللاتينية، بسبب ظروفهم التاريخية والسياسية آنذاك. فالاستعمار الروماني ألزم الناس أن تبدع بلغته، أي لغة المستعمر، كما ذكر ذلك القديس أغسطينوس قائلا: "إن الدولة الرومانية، التي تعرف كيف تحكم الشعوب، لم تفرض على المغلوبة منها سيطرتها السياسية فحسب، بل لغتها أيضا"[1]. ولعل فضل الكتابات اللاتينية القديمة بالنسبة للأمازيغ، يكمن في أنها وثقت

[1] جوليان شارل أندري، تاريخ أفريقيا الشمالية، ترجمة محمد مزالي وسلامة البشير، الدار التونسية للنشر، طبعة 1985 ص. 248.

مجموعة من المؤلفات والإشارات التي تحيل على رموز الثقافة الأمازيغية القديمة ومبدعيها.

وفي العصر الوسيط[2]، وبعد أن استقر الإسلام في شمال أفريقيا، انتشرت الكتابة بالحرف العربي، "فقد بدأ استعماله خلال النصف الثاني من القرن الأول للهجرة في كتابة اللغة العربية"[3] فظهرت مؤلفات ومصنفات كثيرة لمؤلفين أمازيغ[4] في مختلف المجالات خاصة منها ذات العلاقة بالدين الإسلامي.

النصوص المؤسِّسة للكتابة بالأمازيغية

أما بخصوص كتابة اللغة الأمازيغية بالحرف العربي في المغرب" فلا نملك وثائق تثبت بداية تدوينها، وتتحدث المصادر عن الكتابات البورغواطية[5] باللغة الأمازيغية في

---

[2] يصطلح بهذه التسمية على المرحلة الممتدة من 476 م تاريخ سقوط روما عاصمة الإمبراطورية الرومانية، إلى 1453 م تاريخ فتح القسطنطينية عاصمة الإمبراطورية البيزنطية على يد العثمانيين.

[3] أفا، عمر، تاريخ المخطوط الأمازيغي، ضمن كتاب : المخطوط الأمازيغي أهميته ومجالاته، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، 2004 ص. 67.

[4] نذكر منهم :أبو الحسن الشاذلي الغماري (ت 656 هـ)، وأبو عبد الله الجزولي (ت 870 هـ)، وأبو العباس بن عريف الصنهاجي (ت 536 هـ)، في مجال التصوف. وعبد الله بن ياسين، ومحمد بن تومرت، وابن أبي زيد القيرواني النفزاوي (ت 386 هـ)، وابن عرفة الورغمي (ت 803 هـ) في الفقه، وعيسى بن عبد العزيز الجزولي (ت 607 هـ)، وأبو عبد الله بن آجروم الصنهاجي (ت 723 هـ) في مجال النحو العربي، وأبو بكر بن علي الصنهاجي البيذق (ق 5 هـ)، وابن عذاري، وابن غازي الكتامي، والإفراني في التاريخ.

[5] البورغواطيون شكلوا إمارة أمازيغية على الساحل الأطلسي (تامسنا) ما بين آسفي وسلا، امتدت قرابة ثلاثة قرون، من 744م (ق 2 هـ)، إلى 1058 م (ق 5 هـ).

القرن الخامس الهجري/الحادي عشر للميلاد، وكثر الحديث عن كتابة القرآن المزعوم كما ورد عند البكري في المسالك والممالك. وفي القرن السادس، عرف العهد الموحدي تعدد التآليف باللغة الأمازيغية، وكان أشهرها مؤلفات المهدي بن تومرت التي وضعها تحت إلحاح الحاجة إليها لنشر مذهبه وسياسته بين السكان في جبال جزولة بالأطلس الصغير وتين ملل بالأطلس الكبير، في إطار البوادي التي لا يعرف أهلها اللغة العربية على الإطلاق".[6] ونشير إلى أن هذه النصوص الأمازيغية ضاعت ولم يصلنا إلا ترجماتها العربية، كما أن جل المخطوطات التي حفظتها الخزائن وبلغتنا تعود إلى ما بعد القرن العاشر الهجري/السادس عشر الميلادي.

وإذا كان لابد لكل ثقافة تروم كتابة تاريخها من نصوص مدوَّنة ومكتوبة بلغتها، فإن الحديث عن كتابة تاريخ الثقافة الأمازيغية بمختلف تجلياتها، يستدعي الوقوف عند زخم مهم من المخطوطات التي تشكّل، في نظرنا، القاعدة الأساس لهذا البناء، ما دمنا بصدد الثقافة المكتوبة، أو ربما "العالمة" كما يطلق عليها البعض[7]، وهي نصوص تعكس مجالات مختلفة من انشغالات الأمازيغ على مستوى الكتابة، مما يجعلها متنوعة الموضوعات والقضايا، غنية بالإشارات التي تفيد في تشييد

---

[6] عمر أفا، م. س. ص. 68.

[7] يندرج اللفظ ضمن ثنائية مصطلحية :الثقافة العالمة والثقافة الشعبية، للتمييز بين نمطين من الإنتاج الثقافي، يرتبط الأول منهما بالكتابة والتدوين، ومن ثم يحيل على النخبة المثقفة أو القارئة داخل المجتمع، ويرتبط الثاني بالشفوية، أي التعابير الشفوية المختلفة التي تحيل على التواصل اليومي في المجالات العريضة للمجتمع، وما ينطوي عليه ذلك من نعوت تختزل دلالات الشعبية والعامة.

تواريخ هذه الثقافة: الإجتماعي والديني والسياسي والأدبي... ولعل من أشهر هذه النصوص الأمازيغية المخطوطة، نذكر:

- مخطوطات أزناگ (إبراهيم بن عبد الله الأزناكي /الصنهاجي، توفي سنة 1005 هـ ق 16م)، وهي من أقدم النصوص التي وصلتنا، ومنها : عقيدة الأشياخ، وعقيدة السلوك...
- مخطوطات أوزال (أبو عبد الله محمد بن علي بن إبراهيم أكبيل الإندوزالي السوسي. نسبة إلى إيكبيلن بإيندوزال جنوب شرق تارودانت. توفي سنة 1162 هـ)، ونصوصه معروفة، أشهرها: الحوض وهو نظم لمختصر خليل في الفقه المالكي، مشهور ب أكبيل أو أمازيغ. ومخطوط بحر الدموع في الكتابة الصوفية الوعظية، ومخطوط النصيحة.
- مخطوط نّصاحت ن تايتشين لمحمد بن يحيى التزغتي، نسبة إلى تيزغت بأمّلن بتافراوت، (1231 هـ 1327 هـ/ 1815م 1909م).
- مخطوط النصيحة، لأحمد بن عبد الرحمان التيملي، نسبة إلى أمّلن بتافراوت، (1231 هـ 1327 هـ/1815م 1909 م).
- مخطوط "هدية العاشق في مولد سيد الخلائق" للمدني التغماوي الحاحي، نسبة إلى ئداوتغما بحاحا. يحتمل أن يكون عاش في نهاية القرن 18 وبداية ق 19.
- ترجمة الأربعين نووية للمؤلف نفسه.

- ترجمة منظومة ابن عاشر المسماة المرشد المعين على الضروري من علوم الدين، لعبد الواحد أحمد بن عاشر الفاسي، ترجمها المدني التغماوي، وسماها "المنهاج اليسرى".
- ترجمة المنظومة نفسها، من طرف "لحسن بن إبراهيم العروسي (أعروس) من أيت عروس بقبيلة ئداوسملال، يحتمل أن يكون عاش في ق 19.
- ترجمة البردة لمحمد بن سعيد البوصيري (ق 7 هـ /ق 13م)، ترجمها عبد الله بن يحيى الحامدي (ق 18م)، وأقدم نسخة منها مؤرخة بـ1200 هـ /1785م.
- مخطوط تافوكت ن دّين لعلي بن أحمد الدرقاوي، نسبة إلى الزاوية الدرقاوية ب دّوكَادير، (ت 1328 هـ/1910 م)، وهو في الفقه، يشتمل على عشرة آلاف سطر شعري، وهو ترجمة عن كتاب العبادات من المجموع المعروف بالأمير.

كما أن هناك مخطوطات أخرى تغطي مجالات مختلفة كالتاريخ والطب واللغة (المعاجم) والأمكنة وغيرها[8]. فهي

[8] ينظر : "المخطوط الأمازيغي : أهميته ومجالاته" منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، 2004، وكذلك:

- Boogert, N. van den (1995). *Catalogue des manuscrits arabes et berbères du Fonds Roux: Travaux et documents de l'Iremam*, 18, Aix-en-Provence: Iremam.
- Boogert, N. van den (2002). *Catalogue of berber manuscripts in the library of leiden university*, Leiden.
- Roux, Arsène (1948). *Quelques manuscrits berbères en caractères arabes*. Actes du XX^{e} Congrès international des orientalistes (Paris 1948): 316-317.

زيادة على أنها نصوص تفيد الباحثين في الدراسات الإجتماعية والأنتروبولوجية والدينية، فإنها أيضا مادة أساسية لتدوين تاريخ الثقافة الأمازيغية، تستمد قوتها وقيمتها المعرفية من كونها وثائق مكتوبة موثوقة.

وبالإضافة إلى ما أشرنا إليه، نعثر على نصوص أخرى متأخرة ترتبط بمرحلة الإستعمار الأجنبي للمغرب، نسميها المخطوطات الكولونيالية، مكتوبة بالأمازيغية وبخطوط إما عربية أو لاتينية. فقبل قرن من الزمن، اهتم الإثنولوجيون الغربيون بمنطقة شمال أفريقيا وركزوا على تدوين الأدب الشفوي وكتابته، إضافة إلى بعض السرود التي يتلقونها من طرف ساكنة المناطق الأمازيغية في المغرب، تتعلق بحياتهم اليومية وما إلى ذلك (نموذج إبراهيم الكونكي[9] ومدوناته وكذلك عثمان الكَدميوي[10] وآخرون). وتمثل هذه المخطوطات مرحلة انتقالية بين المخطوطات القديمة الممتدة من العصر الوسيط إلى أواخر القرن التاسع عشر الميلادي، وبين التأليف بالكتابة وفق ما تمنحه تقنية الطباعة في المرحلة الراهنة.

استراتيجية الكتابة والتلقي

سنركز في هذه الفقرات على تحديد النموذج المعرفي الموجِّه والمتحكِّم في الكتابة بالأمازيغية من خلال مرحلة المخطوطات المؤسّسة، قبل الحديث عن إبدال الكتابة في

[9] يراجع كتاب أبو القاسم الخطير *ssi brahim aknku* قيد الطبع لدى المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية.

[10] ينظر مخطوط عثمان الكَدميوي الملحق بهذا العمل.

الآداب الأمازيغية الجديدة. فمعلوم أن عملية التأليف بوصفها تعاقداً بين المؤلِّف والمتلقي، تبني استراتيجيتها على جملة من الأسئلة التي هي بمثابة ركائز خطة التأليف. وإذا ما عدنا إلى المخطوطات المشار إليها سابقا، وحاولنا تأملها، نجدها تقدم جملة من الإجابات على أسئلة تُعِين على رسم صورة واضحة المعالم عن استراتيجية الكتابة في الثقافة الأمازيغية.

ولنبدأ بدواعي الكتابة والتأليف، ولنتساءل: ما الهدف من الكتابة والتدوين، وما الدافع نحوهما هل كانت الكتابة للمتعة أم لتحقيق الفائدة أم لممارسة سلطة مّا قد تكون معرفية أو دينية أو سياسية. إننا لو عدنا إلى هذه المخطوطات، خاصة منها التي سَلِمَتْ من الإبهام والبتر، وانطلقنا من استهلالات بعضها، نجد في ثناياها إجابات عن الأسئلة المطروحة، بحيث يعلل المؤلِّف إنتاجه ويبرز الدواعي الكامنة وراء عملية التأليف، وهذا ما تشير إليه المقاطع الإستهلالية الآتية:

- **نْقْصادْ سْ لْمازْغي يادْ نْفاع ن ئمازيغني.** (من مخطوط كتاب البدع، للحسن الإيرازاني).
- **يانْ وُر ئسّينْ تاعْرابْتْ أ سّرْسْ ئفهم غ لقْران وُلا لحْاديت أر ئقْر لكْتوب ن ئمازيغن ئي زونْ دْ أمازيغ ن سيدي علي مْحْمد وُعلي أكبيلي.** (من مخطوط النصيحة لأحمد التيملي).
- **لْفارَايْض ن لوضو دْ لْغوسْلْ أد تْنْ دْ فَاسْرْغْ.** (من مخطوط في الوضوء لبلقاسم بن محمد الكَرسيفي).

- **نْضْمْغْ لابيات لْمورْشيد سْ لْكالام ن ئمازيغني**
  يان تْنْتْ ئسلاّن ئفهم تنت ؤر ئحتاجّا ما ياس ئمّالاني. (من ترجمة المرشد المعين للحسن بن براهيم العروسي).
- **ليمان نتّا دْ ليسْلام دْ ليحْسان أ يْكَان ئي**
  لْمورادْ أ تّن بيّنغ س نّاضْم قصّرغ كَيس ئي
  أ تّ ئحفض ئفهم ت يان ؤر ئدريكن أ يحفضي
  نّاضم لّي ئزْوَارْن ئس ت نضْمغ غ دّغايان.ّ (أحمد التيملي).
- **كيكَان د لّوغا أد أنغ ئملا لْباري**
  كرا يكَان رّسول د لّوغا نّس أر ئس ئتّبييّان
  لعارابي لّوغا ن خاتم ؤ لانبيا
  يان ئكَان أمازيغ ئفهم تْ سْ لْمَازْغييي. (من مخطوط عقائد الأشياخ لإبراهيم أزناكَ).
- **سّفلد أ يان ئران تّاوحيد ن لباري**
  س ؤمازيغ ئبييّن ئفولكين باهرا يي. (من مخطوط في الفقه لمحمد التيزاغتي).

تنطوي هذه المقاطع على مقاصد التأليف من خلال دوالّها اللغوية، بحيث يمكن التمييز فيها بين مجموعة من الدواعي، منها:

أولا، تحقيق المنفعة، ويستنتج من هذا المقصد أن ثمة نصوصا تحقق المنفعة، الفردية والجماعية، من قبيل النصوص التي تفيد في التوجيه الديني وتُعِين على أداء

الفرائض والواجبات المترتبة عن تديّن الأفراد، وكذالك النصوص التي هي عبارة عن معاجم مزدوجة اللغة.

ثانيا، تقديم المساعدة للمتلقي لفهم مضمون النصوص المؤطِّرة للمجتمع، خاصة من الناحية الدينية، وذلك عبر آليات التفسير والبيان، كما تحيل على ذلك الألفاظ الحاملة لهذه الدلالات في الإستشهادات أعلاه. ولذلك يمكن التأكيد على أن عملية الكتابة والتأليف جاءت استجابة لدواعٍ ضمنية أملتها حاجة الناس إلى معرفة أمورهم العقدية والدينية مثلا بلغتهم التي يتداولونها، وإن كان هذا الأمر لا يلغي أن يكون التأليف في بعض الأحيان استجابة لطلب صريح. كما يمكن أن يكون التأليف لدواع فنية ونقدية، وذلك بأن يأتي النص تصحيحا لما ورد في نص سابق أو تداركا لما فيه من نقص أو غير ذلك، كما في الاستهلال الآتي:

- **ئكَوت نيت ما تْ ياد ئنضمن ماشّان ئدروسي**
  مات ت ئبيّين باهرا أد ت ئفهم يان ئجهلني
  أشكو أر كَيس سمونّ أوال ن تمازيغتي
  دْ وين تاعرابت لّي ؤر فهيمن ئمازيغني
  أر ئتّمنعو لمعنا نس ف يان ؤر ئفهيمني
  غ ئمازيغن أر ئتّيدروس ما كَيسن ئفهمني. (من مخطوط لأحمد التيملي).

أما في ما يتعلق بالمؤلِّف، وهو عنصر أساس في استراتيجية الكتابة في هذا المقام، فإنه يستدعي التساؤل عن موقعه الإجتماعي، هل هو مجرد شخص تيسرت له سبل تعلم القراءة والكتابة، فقرر الكتابة، أم أنه يمثل فئة حظيت بمكانة

رمزية في المجتمع وتراتبيته. إن انتماء المؤلِّف إلى مجتمع شفوي يعدُّ في حد ذاته مظهرا من مظاهر التميّز، ويكسبه مشروعية ومكانة لا يحظى بها المؤلف في مجتمعات الكتابة. وإذا نظرنا في طبيعة مؤلفي المخطوطات الأمازيغية نجدهم أناسا ينتمون إلى النخبة في المجتمع، نخبة تعلّمت القراءة والكتابة وتشبعت بالقيم الدينية أو المذهبية، فصارت تنتج، وفقا لدواعي التأليف، من داخل هذا النسق الديني وأحيانا المذهبي، مع ما يستبطنه الأمر من مقاصد لها علاقة بالأتباع والمريدين (في الحالة التي يكون فيها المؤلِّف رمزا لطريقة صوفية أو زاوية أو عقيدة). فالنخبة المؤلِّفة محدودة معدودة، لها سلطة رمزية اكتسبتها من كونها مصدرا للمعرفة والعلم، وللتوجيه الروحي، وهو الأمر الذي يعزز من سلطة الكتابة ورمزيتها ويجعلها دليلا إلى، وعلى المعرفة والعرفان. وقد انعكس هذا على مفهوم المؤلِّف ومواصفاته عندهم وما يشترط في مَن يَلِجُ عالم التأليف والكتابة، كما نجد في قول علي بن أحمد الدرقاوي:

- **تافوكت ن دّين أد أس سمّيغ أ سرس ييسفيو**
  كرا يْران دّين نس غ ئموسلمن أجماعين
  ماشّان هاتينّ ؤر نوميرأت ت ئتّارا
  بلا والّي ئفهمن غ لعيلم ؤلا تيرّا
  ن ئشلحيين أر ئسفالكاي تيرّا د ؤمحاس
  أشكو ئغ كا ئخسر ؤمحاس تْخْسر أكّ لْمْسلت ن دّين.
  (تافوكت ن دّين لعلي بن أحمد الدرقاوي).

لكن هل يمكن أن نعتبر المؤلِّف مُبدعا أم أنه مجرد ناقلٍ للنصوص ناسخٍ لها؟ يتعلق الأمر هنا بمحتوى المخطوطات،

ويحتاج إلى بحث متأنٍّ للوقوف على حدود الإبداع والإبداعية في ما تراكم من النصوص التراثية المكتوبة. ومع ذلك يمكن القول إن نوعا من المخطوطات يعطي للوهلة الأولى انطباعا بكون المؤلف ليس مجرد ناسخ وإنما هو أيضا مبدعٌ. ونحيل هنا على المخطوطات التي هي ترجمة لنصوص عربية، وأوضح مثال على ذلك ترجمة عبد الله بن يحيى الحامدي لبردة البوصيري، التي نعتبرها نموذجا للترجمة المبدعة، حيث إن المترجم يعمد إلى ترجمة بيتين من القصيدة في ما لا يقل عن أربعة أبيات بالأمازيغية، ينقل معنى البيت الأصلي ويجتهد في بناء معان ودلالات جديدة يعزز بها المترجم معاني الأبيات الأصلية.[11]

وأما المتلقي الذي يتوجه إليه المؤلِّف بالكتابة، فإن استهلالات النصوص حددت طبيعته. فإذا ما عدنا إلى المخطوطات المؤسّسة، سنجد أن استراتيجية الكتابة والتلقي فيها مرتبطة بمحددات لعل أهمها أن الكتابة بالأمازيغية تستهدف فئة بعينها، عادة ما توصف بكونها لا تستطيع التعاطي مع النصوص العربية، ومن ثم كان التفكير في تشييد نصوص جديدة مكتوبة بلغة جديدة. وعند استقراء هذه المخطوطات نجد أنها تشير إلى طبيعة المتلقي المستهدف، من خلال استعمال النعوت الآتية : العوام، الأميون، الصبيان، الفتيات، النساء، الجاهلون بدينهم...

[11] سيكون هذا موضوع بحث قيد الإنجاز نقدم فيه تحقيقا للترجمة المذكورة.

- **بيسمي الله أد ملغ ئ توتمين ؤلا دّكوري**
  ئميك غ دّين لّي س يومر لواحيد ربّي. (مخطوط لعبد الرحمان التيملي).
- **بيسمي الله رّاحماني رّاحيم أدّ ناوي**
  ربعينت لحاديث ن نّاواوي أد ريغي
  س لكالام ن تمازيغت نّغ أ كَيس ئفهم يان
  ئكَان لومّيي أد أغ نيت ئصاحا لاجر نس ئي. (ترجمة الأربعين نووية للمدني التغماوي).
- **أ لباري تْعالى عاون ئيي ريغ أد ناوي**
  أوال لّي ئنضْم ئبن عاشر داغ ئي
  س واوال ن تشلحيت أد نيت كَيس ئفهم يان
  ئكَان لومّي أد أكّ داغ ؤر ئجهل دّيني. (ترجمة ابن عاشر، للمدني التغماوي).
- **ريغ أد بييّنغ ليمان أد ملغ ما تّ ئكَان ئي**
  ؤلا ليسلام د ليحسان ئ يان ئجهلن ئي. (مخطوط لأحمد التيملي).
- **يان ؤر ئزضارن ئ لْعارابي أت تن فهمني**
  غْرْ لمازغي ئ لعْوامّ ئلاّ كَيسن لْبَايَانْ. (عقائد التوحيد لأزناكَ).

فالتركيز على كشف طبيعة المتلقي يندرج في إطار البحث عن شرعية المكتوب، أي أن المؤلف باختياره الأمازيغية لغة الكتابة فإنه خرق معهود الكتابة في الثقافة الأمازيغية، حيث اعتاد الناس تلقي النصوص باللغة العربية، ومن ثم فإن اختيار لغة أخرى في التأليف يحتاج إلى تعليل وربما إلى مشروعية.

من هنا جاء الحرص على بيان طبيعة المخاطَب من خلال النصوص المخطوطة. وعلى هذا الأساس يكون المتلقي عنصرا محددا في تشييد النصوص وبنائها، مادام هو بؤرة مقاصد المؤَلِّف ومركز اهتمامه، إذ لا شك سيكون لذلك أثره في أساليب التأليف وطرق الصياغة.

تلقـــي الشعـــر المكتـــوب

ثمة إشكالية جوهرية ترتبط بالشعر العالمي خاصة وبالثقافات الإنسانية عامة، إنها ظاهرة الشفاهية وإبدال الكتابة، أي الانتقال من النص الشفهي إلى النص المكتوب أو النص المدون، وما يترتب عن عملية الانتقال من قضايا وأسئلة فلسفية وفنية. وليست تختص بهذا الأمر ثقافة دون أخرى أو قوم دون غيرهم، بل تكاد جل ثقافات الشعوب تطرح الموضوع وإن بشكل مختلف. وهكذا يأخذ موضوع الكتابة بعده العالمي مادام يعالج ضمن دائرة أشمل تتمثل في النظرية الشفاهية في سياق الثقافات الإنسانية. ففي القديم طُرحت مسألة هوميروس، مَن يكون وما علاقته بالقصائد التي تنسب إليه، وفي النقد العربي طُرحت مشكلة الانتحال في الشعر الجاهلي وهي القضية الموازية للمسألة الهومرية قديما. كما طرحت في الثقافة العربية الإسلامية مسائل وليدة عصر التدوين، وتجاوُز عقبات عصر الرواية الشفاهية، حيث كان الدور المتميز أساسا للذاكرة، أكثر منه في الثقافة الكتابية. وحيث الممارسة الشفهية مؤطرة في حضن مؤسسة ثقافية قائمة على نظام تواصلي غير مكتوب، يهيمن عليها السمع بدل البصر. إن الثقافات والآداب الشفاهية رسخت تقاليد فنية وأنتجت أداءات لسانية مليئة بالجمالية والقيم الإنسانية

العالية، إذ كان الشعراء مثلا يعبرون عن أنفسهم كما لو كان هناك أناس يستمعون إليهم، وقد يكونون أمام متلقين حقيقيين، على عكس شعراء عصر التدوين الذين يخاطبون قراء يفترضون وجودهم، ومن ثم يكسب الشعر الشفوي عفوية تجيز التعبير بصدق عن الوجدان الجماعي والفردي، كما يكسب أعرافا فنية ووسائل أسلوبية تقوم بدور في تنبيه الجمهور، وتؤسس علاقة حميمية وشعورا بالألفة يجذبان الجمهور إلى القصيدة جذبا، ونعتبر أن دراسة تاريخ الثقافات والآداب لا يجوز له إغفال هذه القوى الشفهية التي لم يسعفها الحظ كي تعبر عن نفسها بالكتابة والتدوين. ولا يمكن تشييد تاريخ لقراءة الشعر الشفهي وتلقيه إلا باعتبار الصلة بينه وبين فضاء المشافهة الذي كان له الحضور القوي والأسبق.

لقد كان الأداء الشفهي للشعر مقوما من مقومات شعرية النص، وعنصرا من العناصر المؤسسة لبنيته، يقول الشاعر علي أحمد سعيد (أدونيس) معلقا على الإنشاد في الشعر الجاهلي "و بما أن الأصل في الشعر الجاهلي هو أن ينشد، فقد كان الأصل أن ينشد الشاعر هو نفسه قصيدته، فالشعر من فم قائله أحسن كما يعبر الجاحظ، وفي هذا ما يلمح إلى أن عرب الجاهلية كانوا يعدون إنشاد الشعر موهبة أخرى تضاف إلى موهبة قوله. والحق أنه كان لموهبة الإنشاد أهمية قصوى في امتلاك السمع، أي في الجذب والتأثير، خصوصا أن السمع للجاهلي أصل في وعي الكلام و في الطرب، فهو كما يعبر ابن خلدون : أب الملكات الإنسانية[1]". إن التواصل

[1] أدونيس، 1985، الشعرية العربية، ط. 1 دار الآداب ص. 7.

الشفهي جزء من التجربة الشعرية في مرحلة ما قبل التدوين، والانتقال إلى الكتابة عملية اغتالت الكثير من خصوصيات هذه التجربة، يقول الشاعر أحمد بلبداوي في هذا الصدد: "الإنشاد كتابة القصيدة بالصوت والنغم، نعم نحن محتاجون إلى إعادة النظر في طرق الإلقاء والإنشاد على أسس جديدة كما هو الشأن الآن بالنسبة للكتابة. إن الاستغناء عن الإنشاد في تصوري يغتال مرة أخرى التواصل الإنساني المباشر بين الشاعر والمتلقي، ويضيف الشعر إلى قائمة المعلبات والمصبرات، فإذا كنا نسعى إلى خلق قارئ جديد، هل نخلق قارئا أصم يسعى إلى النص بعضو واحد[2]". والنص الشفهي بهذا المعنى له فرادته، ويفرض قراءة تستوعب أبعادا مختلفة في التلقي، ولعل النقد الخاص باستجابة القارئ ونظرية التلقي مع "إيزر" و"ريفاتير" و"دريدا"، يعي الاختلاف التام الذي يميز الكتابة والقراءة عن التواصل الشفاهي. فالقارئ يكون غائبا عندما يكتب الكاتب، والكاتب بدوره يغيب في أثناء التلقي، في حين يكون كل من المتكلم والمستمع حاضرا أمام الآخر في التواصل الشفاهي.

يبقى إذن أن نتساءل : هل لابد لكل ثقافة شفهية أو أدب شفهي أن يؤول إلى الكتابة؟ يجيب "والتر أونج" قائلا "من دون الكتابة لا يستطيع الوعي الإنساني أن ينجز إمكاناته الأكمل. بل لا يستطيع أن ينتج إبداعات أخرى مفعمة بالجمال والقوة، وبهذا المعنى تحتاج الشفاهية أن تنتهي إلى إنتاج الكتابة، وهذا هو مصيرها. والكتابية تصبح ضرورة مطلقة من أجل تطور

[2] أحمد بليداوي : حاشية على بيان الكتابة المحرر الثقافي 19 أبريل 1981.

العلم، بل التاريخ و الفلسفة، والنقد الأدبي والفني، بل من أجل شرح اللغة نفسها بما فيها الكلام الشفاهي. ونحن لا نكاد نعثر في عالم اليوم على ثقافة شفاهية، أو ثقافة تسودها الشفاهية، لا تكون بشكل ما على وعي بمركب القوى الثقافي الشاسع الذي لا سبيل إلى بلوغه من دون الكتابة".[3]

إن المسألة تعد في طليعة القضايا التي طرحت في مسار الشعر الأمازيغي في العصر الحديث. فبعد إحساس الشاعر الأمازيغي بضرورة تجديد آليات تواصله مع الجمهور، وتفكيره في توسيع دائرة التواصل والتلقي، كي تتسع لنوع جديد من المتلقين تمثلهم نخبة من القراء المنتشرين في المدن متنوعي التكوين والتعليم، بعد أن كان الأمر قصرا على محبي الشعر وهواته في القرى والبوادي الأمازيغية، تداعت الأسئلة حول جدوى الكتابة والتدوين، وهل تم استيعاب الشعر الشفوي حتى يتم التفكير في الإنتقال إلى الكتابة، أم أن االشعر الشفوي استنفذ أغراضه وصار السياق الفني والأدبي الأمازيغي في حاجة إلى تلقي نمط جديد من الإبداع الشعري.

في هذا الإطار، ظهرت مقاربات حاولت تفسير المسألة وتبيان دواعيها وما تنطوي عليها من قضايا وإشكالات. وكما هو معهود في مختلف التجارب الشعرية الحديثة لدى الأمم، وجد المتتبعون والمعنيون بالأمر مقدمات الدواوين الشعرية مجالا لبسط هذا الأمر. ففي تقديم ديوان "تايري د ونكيد"

[3] والتر أونج، الشفاهية الكتابية، ترجمة د. حسن البنا عز الدين، كتاب عالم المعرفة ع. 182 ص. 65.

للشاعر عبد الله حافظي أشار المقدِّم إلى أنه كان لابد لعصر التدوين الذي عرفته الثقافة و الأدب الأمازيغيان في العقود الأخيرة أن يتمخض ليس فقط عن حفظ جزء من تراث شفوي كان عرضة للضياع ، بل أن يؤسس لمرحلة جديدة تتجاور التدوين إلى الكتابة "التي هي فعل إبداعي قوامه الوعي بخصوصية التجربة وفرادتها، وبضرورة تحديث بنيات ثقافة بكاملها من عصر إلى عصر، من الماضي المجهول في معظمه، عبر الحاضر المتوتر والحساس نحو المستقبل الواعد[4]". فتجربة الكتابة والتدوين في الشعر تنفصل عن مجالات الثقافة الشفوية التي ينبع منها الشعر الغنائي، لأن قوامها النظم الكتابي والنشر الطباعي، حيث "يحتفظ الشاعر بحق امتلاكه لإبداعاته المنسوبة إليه، على عكس الشاعر التقليدي الذي كثيرا ما يذوب إنتاجه في الملكية الثقافية الجماعية، وحتى في حالة انتقال القصيدة الحديثة من الديوان إلى الأداء الغنائي، فإن ذلك لا ينزع عن النص خاصيته الكتابية بقدر ما يكرسها، على غرار النصوص المؤداة في الآداب العالمية، ككلمات تؤدى وفق أعراف الشعر الغنائي الحديث"[5].

يستفاد من هذا أن الكتابة تأسيس لتجربة حداثة شعرية، واكبت إبدالات التغيير في بنيات المجتمع المغربي. وبذلك فالانتقال من مرحلة الشفاهية إلى مرحلة التدوين ثم أخيرا إلى مرحلة الكتابة، يرتبط ارتباطا داخليا حميميا بتطورات نفسية واجتماعية، وتطورات في إنتاج الطعام والتجارة

4 نفسه، ص. 302.

5 أحمد عصيد في تقديمه لديوان تايري دونكيد لعبد الله حافظي، ط. 1 س 1996 ص. 3.

والتنظيم السياسي والمؤسسات الدينية والتكنولوجيا والممارسات التعليمية، وفي نواح أخرى من الحياة الإنسانية، وكلها تسهم بأدوارها الخاصة والمتميزة في هذا التحول. يتعلق الأمر إذن بمسايرة التجربة لحركة المجتمع وفاعليته: "إن الطموح إلى تحديث النص الشعري الأمازيغي لدى الشاعر الأمازيغي المثقف والمتعلم لا يمكن فصلها عن حركة تحديث المجتمع المغربي ككل، والتي تتمثل في تحول بنيات هذا المجتمع على كافة مستوياته، (...) كل هذا قد منح الفرد دورا جديدا، فمن المشاركة في ترسيخ التقاليد والأعراف، انتقل إلى فاعلية اجتماعية محكومة بسلطة قانونية ونظام اجتماعي اقتصادي وسياسي ترجع كلها إلى الدولة الحديثة (..) أمام هذه التحولات كان لابد لنظرة الفرد الأمازيغي المثقف أن تطمح إلى اختزال هذه التحولات في رؤاها الإبداعية، وتعبر عنها كتابيا مادامت الكتابة نفسها نتيجة حتمية لتحديث المجتمع، بتعميم التعليم وتطوير وسائله وإمكانياته. من هنا نقول :إن محاولة تحديث الشعر الأمازيغي هي محاولة لجعل القصيدة تواكب مستويات تحديث المجتمع"[6]. إنها بداية التحول في بنيات الثقافة الأمازيغية كلية، مادامت آلية الكتابة فعلا إنشائيا يهدم ويعيد البناء باستمرار للمضامين المعرفية والثقافية وللبنيات الذهنية والسيكولوجية، والتي تخضع لحركية أسرع، وتطور أكثر تعقيدا من مرحلة ما قبل الكتابة.

[6] أحمد عصيد، هاجس التحديث في النص الشعري الأمازيغي المكتوب، مج آفاق ع. 1، س. 1992، ص. 136.

إن تجربة الديوان الشعري انطلقت مع بروز مثقفين لهم حمولات معرفية متنوعة من أمازيغية وعربية وفرنسية وغيرها، أرادوا ترسيخ تقاليد الكتابة التي تتحدى النسيان وتتجاوز العفوية، وتطمح إلى نقل الخطاب الشعري الأمازيغي إلى مستوى الفعالية الثقافية المعلنة، وعبر الانتقال به من حيزه كفعل إبداعي جماعي عفوي، إلى آفاق التجربة الفردية المتمركزة حول تجربة الذات وتمثلاتها في الواقع. ولذلك سارع هؤلاء إلى نشر نصوصهم، "مما شكل تحولا جذريا في الشعر الأمازيغي، لم يعد التواصل الشفاهي وحده وسيلة لنقل الشعر، بل الكتابة كذلك. فبجانب استعمال الشريط يستعمل الكتاب، الأمر الذي أمن حفظ الشعر. إن الكتابة فصلت الشعر عن الغناء (...) ففي ما مضى ارتبط الشعر بالغناء، وكان الشاعر مغنيا كذلك، أما الآن فالشاعر منفصل عن الغناء"[7]. ولعل ما كسر هذا الانتقال والتحول طبيعة التكوين لدى الشاعر الأمازيغي الحديث،" فالجيل الجديد من الشعراء تلقى تكوينه في التعليم العام والجامعي أحيانا، واتصل بالآداب العربية الكلاسيكية، والآداب الفرنسية، والآداب العالمية بفضل الترجمة. لم تعد أمامنا ثقافة محلية/وطنية لكن ثقافة عالمية، وإن كان الاختلاف قويا"[8].

نتصور إذن، أن تجربة الديوان الجديد، خلصت الشعر الأمازيغي الحديث من ارتباطه بالغناء الذي كان السمة المميزة له في الفضاء الشفاهي، وحيث كان الشعر الغنائي يقوم بوظيفتين،

7 Abdellah BOUNFOUR, *Linguistique et littérature*; thèse de doctorat, Paris3 univ. Sourbon,1984 p 284.

8 نفسه ص. 285.

تبليغ الخطاب الشعري ثم إطراب المستمعين. ولعل التجربة الجديدة في الكتابة ستكرس من دون شك هيمنة الوظيفة الأولى، وستفقد النص الشعري الكثير من تقاليده الموروثة. ومن المؤكد أن "ظهور العديد من الأعمال الشعرية الأمازيغية المطبوعة قد تعاني من حرمانها فرصة عادات الإنشاد التي استطاعت عبر القرون العمل على ضمان حياة وخلود بعض النصوص التي أنقذها التدوين أخيرا بعدما أدت واجبها أجيالا وأجيالا."[9] وإذا كانت الكتابة ضمانا للحفاظ على المكتوب وتوثيقه فإن تقاليد الشعر الشفاهي بدورها تعد آليات لاستمرار هذا الشعر عبر الأجيال، ولذلك فإن الكثير من التقاليد الفنية المرتبطة بالمتلقين و بالشاعر نفسه لن يكون بمقدور الكتابة أن تحافظ عليه ولا أن تدونه، مما يجعلها قاصرة عن نقل التجربة كاملة، فعادات الإنشاد بالنسبة لشعر "تانضامت" أو "أنعيبار" عبارة عن تقاليد فنية يتوارثها الشعراء خلفا عن سلف، مجالها الخصب ميدان "أسايس" وحفلاته، التي تبدأ ليلا وتستمر إلى حدود مطلع الفجر، حيث التلقائية والفرجة والمتعة الفنية "وبانتهاء الاحتفال الموسيقي، يبدأ الاحتفال بجمال الحياة : حياة النصوص الشعرية بغنائها في الحقول والمراعي والأعراس. وتبحث عن خلودها بعد ذلك عبر ذاكرة الأفراد والجماعات، وقد تسافر بعض النصوص عبر الأجيال والعصور إلى أن يتجدد خلودها بالكتابة أو يطويها النسيان إلى الأبد"[10]. لقد وجد الشاعر نفسه أمام خيارين، كلاهما يدعي أحقية الحفاظ على الشعر والقدرة على ضمان حياته : الشفاهية والكتابة. وهذا ما جعل عملية الانتقال تكتسي طابعا إشكاليا، ومع ذلك لابد من الاختيار،

9 عمر أمرير : مجلة الثقافة المغربية، ع.1، س. 1991، ص. 77.
10 نفسه ص. 76.

فرهان الحياة وفق ما تقتضيه تحولات المجتمع يبقى أولوية لدى الشاعر، بالرغم من معاناة المخاض. إن الوعي بأهمية الكتابة" بمثابة عذاب نفسي لأولئك الذين تأصلوا في الشفاهية الأولية، أولئك الذين يرغبون في الكتابة بوجدان مضطرم ولكنهم يعلمون تماما أن الانتقال إلى عالم الكتابية المثير يعني كذلك أن يطرحوا وراءهم الكثير مما هو مثير وأثير في عالمهم الشفاهي السابق. إننا مضطرون إلى أن نموت لنبقى أحياء"[11].

إن انتقال التجربة الشعرية الأمازيغية من الشفاهية إلى الكتابية نعده انتقالا معرفيا من نسق إلى نسق آخر. فالشفاهية في الشعر الأمازيغي غنية بالأدلة والعلامات التي يمكن أن تكون موضوعا سيميوطيقيا دالا، بوصفها نسقا دلائليا يتمظهر انطلاقا من:

- التقاليد الفنية والطقوس المتعارف عليها والملازمة للقول الشعري في ميدان النظْم،
- العلاقات القائمة بين عناصر هذه التقاليد من جهة، وبينها وبين الشاعر والمتلقين من جهة أخرى،
- المنطق الذي يحكم هذه العلاقات،

وأما الكتابية فهي بدورها موضوع سيميوطيقي باعتبارها نسقا دالا يتضمن الكتابة والأشكال الخطية وطريقة بنائها. ونعتبر أن هذا الأمر مدعاة إلى تعميق النظر وتوجيه التحليل نحو ما تختزنه التجربة الشفاهية في الإبداع الأمازيغي وما تؤسس له تجربة الكتابة من أفق جديد للتلقي، شكل منعطفا تاريخيا جديدا في مسار هذا الإبداع.

11 والتر أونج، م س، ص.65.

الملحق

نص مخطوط " لحالت ن ئنضامن ن زيكّ "

تقديم النص

يندرج نص "**لْحَالْتْ ن ئينضّامن ن زيكّ**" ضمن النصوص الإثنوغرافية التي تناولت حالة المبدع والإبداع الأمازيغيين في مرحلة تاريخية معينة. وهو من النصوص التي جمعهـــا المستمـــزغ الفرنسي المعـــروف *Arsène Roux*[1]، والموجودة في مخزونه المسمى باسمه *Fonds Arsène Roux* الـذي صار في ملكية معهد الأبحاث والدراسات حول العالم العربي والإسلامي بمدينة *Aix-en-Provence* جنوب فرنسا. وقد استعان بمجموعة من المساعدين المغاربة يُدَوّنون أو يعيدون تدوين ما جمعه من نصوص، وأشهرهم : إبراهيم الكونكي من أشتوكن، والحسن البونعماني من أيت برابيم، ومحمد الخصاصي من لاخصاص، وعثمان بن البشير من ئكَدميون.

[1] حَلّ بالمغرب جنديا فرنسيا سنة 1913، وكُلف في ما بعد من طرف سلطات الحماية الفرنسية بتدريس اللغة العربية والأمازيغية سنة 1920، كما عين مديرا على ثانوية أزرو من سنة 1927 إلى 1935، ثم مديرا على ثانوية مولاي يوسف بالرباط إلى سنة 1944 حيث سيصبح مفتشا للتعليم الإعدادي والثانوي. وقد استثمر مقامه الطويل لأداء مهامه بالمغرب، في جمع عدد مهم من المخطوطات الأمازيغية والعربية، وتدوين الكثير من المعطيات والنصوص ذات الطابع الإثنوغرافي، مستعينا بالمسؤولين الإداريين والعسكريين إبان الاستعمار الفرنسي للمغرب.

والنص موضوع التقديم، عبارة عن مخطوط أمازيغي[2]، مطْلَق[3]، دوّنه عثمان الكَدميوي كما هو مشار إليه على غلاف الملف[4] (الصورة رقم 1) ، وكذلك في خاتمة المخطوط (الصورة رقم 2). يحمل عنوانا بالأمازيغية "**لحالت ن ئينضّامن ن زيك**ّ"، خلافا للمخطوطات القديمة التي نجد معظمها عُنون بالعربية، وإن كان المتن بالأمازيغية[5]. ولا ندري إن كان هذا المخطوط أصليا، أي أنه من تأليف الكَدميوي نفسه، أم أن كاتبه مجرد ناسخ لا غير[6]. ويمثل هذا المخطوط مرحلة مهمة من تاريخ مسار الكتابة في الثقافة الأمازيغية، بحيث يمكن اعتباره نموذجا وسيطا انتقاليا بين مرحلتين، مرحلة الكتابة بخط اليد،

---

[2] المخطوط الأمازيغي هو كل مخطوط تناول موضوعا من الموضوعات باللغة الأمازيغية، ونُسِخ بالحرف العربي.

[3] المخطوط المطلق هو الذي يخلو من تاريخ النسخ. والراجح أن هذا النص كُتب في السنوات الأربعين من القرن العشرين.

[4] هذه النصوص والمخطوطات مصنفة في علب وملفات، على ظهر كل ملف توضيحات وإشارات بخط Arsène Roux .

[5] يمكن الإحالة هنا على مجموعة من عناوين المخطوطات الأمازيغية، من قبيل: بحر الدموع والحوض لمحمد أوزال، والكفاية لداوود بن عبد الله التامساوتي، ومجموع الآبق لمؤلف مجهول، والنصيحة للجشتيمي وغيرها.

[6] ومما يستدعي هذا الإشكال، أنه جرت العادة أن يستعين *Arsène Roux* بمساعديه لإعادة نسخ المخطوطات التي يحصل عليها وكتابتها، مع التعليقات والملاحظات التي يذيلها بها. وهذا ما أكده *Nico Van Den Boogert* حيث قال :

« Quand Arsène Roux faisait l'acquisition d'un nouveau manuscrit berbère, il le donnait généralement à l'un ses assistants berbérophones, qui réalisait une copie claire et lisible du texte dans un cahier. Arsène Roux étudiait ensuite la copie soignée et inscrivait dans la marge ses annotations et ses propres notes pour expliquer certaines questions de grammaire ou de lexique qui posaient problèmes. » (Catalogue des manuscrits arabes et berbères du fonds Roux, IREMAM, 1995 p 8).

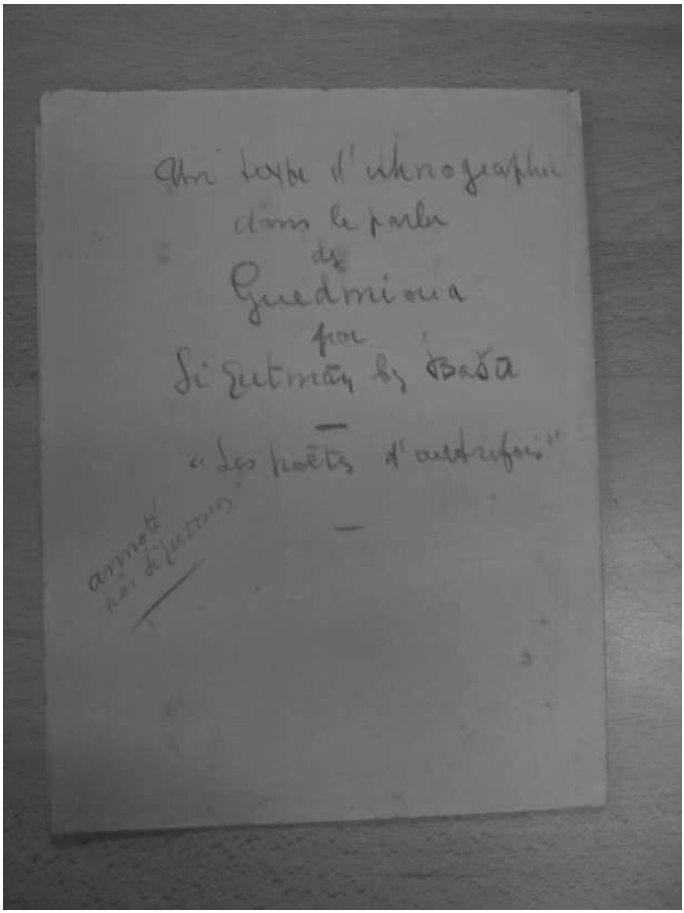
والراجح أن يكون الكَدميوي كتب نص المخطوط انطلاقا من تواصله المباشر مع الناس في القرى والمداشر، يستفسرهم عن الموضوعات التي والقضايا التي كان Arsène Roux مهتما بها. فيكون بذلك الكَدموي ناقلا لما يتداوله الناس.

والمعتمدة في المخطوطات الأمازيغية المتوفرة بالخط العربي[7]، والتي تعود إلى ما قبل القرن الثامن عشر الميلادي، ومرحلة الكتابة الحديثة المرتبطة بصناعة الطباعة، سواء بالخط العربي أم بالخطين اللاتيني وتيفيناغ.

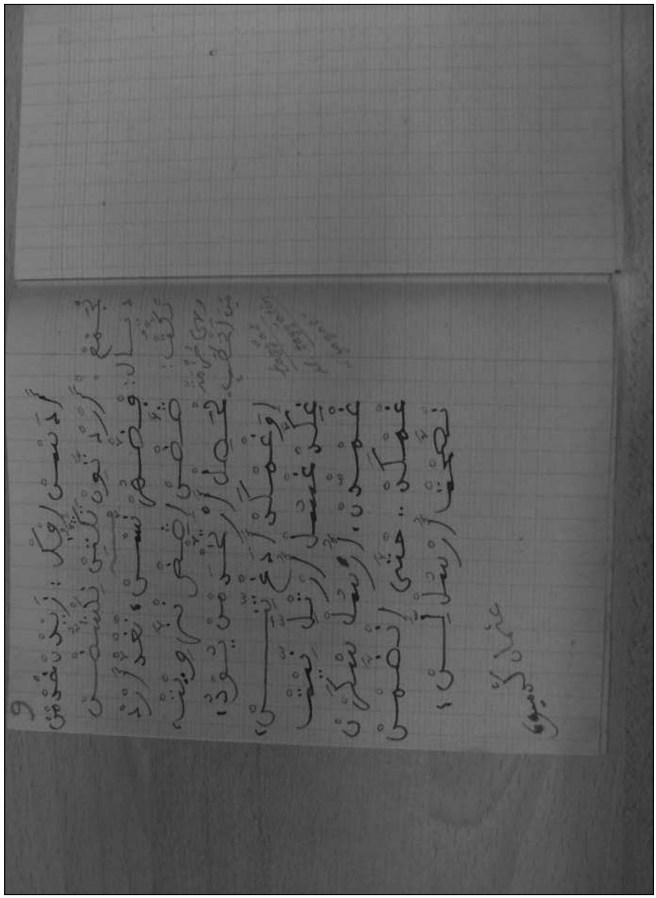
والمخطوط من الناحية الشكلية، مكتوب على الورق الأوروبي، في تسع ورقات مرقمة (كل ورقة عبارة عن صفحة من الدفتر)، بخط عربي مقروء، دون التزام بطريقة موحّدة على مستوى الإملائية. وهو مذيل بملاحظات وتوضيحاته وشروحه، واستفساراته التي تخص *Arsène Roux* الكلمات أو الأسماء التي غمضت لديه. ونشير إلى أن ثمة اختلافا في كتابة بعض الحروف بين هذا المخطوط والمخطوطات السابقة كالتي تعود إلى القرن الثالث عشر للهجرة مثلا، حيث يُرمز في هذا النص إلى الزاي المفخمة ب ڞ والكاف ب گ بخلاف الرموز المستعملة في المخطوطات القديمة التي توضع فيها النقط الثلاث تحت الحرف، كما في مخطوط لقيصت ن سيدي يوسف لمؤلف مجهول (1200 هـ)، أو مخطوط ترجمة البردة للحامدي. ويتضمن من حيث محتواه العناصر الآتية:

- الإلهام الشعري وارتباطه بالبعد الميثي (التشيّخ والذبيحة)،
- شيوخ الشعر المعروفون بهبة الإلهام،
- زيارة الشيخ للاستلهام : العادات والمواضعات.

[7] هناك غياب للوثائق التي يمكن أن تثبت بداية تدوين اللغة الأمازيغية بالحرف العربي، وإن كانت بعض المصادر التاريخية تتحدث عن وجود كتابات بورغواطية باللغة الأمازيغية في القرن الخامس للهجرة، الحادي عشر للميلاد، وكذلك تآليف المهدي بن تومرت في القرن السادس للهجرة. يراجع :عمر أفا، ضمن كتاب المخطوط الأمازيغي: أهميته ومجالاته، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، الرباط، 2004 ص. 68.


Un texte d'ethnographie
dans le parler
de
Guedmioua
par
Si Sutman by Baša
—
« Les poètes d'autrefois »
—
annoté
par l'auteur

الصورة رقم 1



الصورة رقم 2

أر أغ تّينين أيت دارنغ، حتى نكّني نعاقل غاياد:

ئغ ئرا كرا أ يگ أنضام[8]، آر ئتّاوي تيغرسي[9] نّس س كّرا نْ وْكّرّام[10] زّغ ئكّرامن لي ئتّيَاوْشْهَارْنْ س تِيكّي ن نّضّم. ئغ را

8 أنضّام، من التسميات التي تطلق على الشاعر في التداول الأمازيغي، خاصة بمنطقة سوس، وسمي الشاعر بذلك لكونه يتميز عن غيره بنظم الكلام. وهو قريب جدا من معنى النظم في اللغة العربية. ومنه اشتقت تسمية تانضامت التي تعني المحاورة الشعرية بين شاعرين ، وهو شكل من أشكال الإبداع الشعري المعروفة خاصة في أحواش، والمتميزة بخاصيات كثيرة أهمها :الإنشاد والحوار والارتجال والترميز.

9 المقصود بها الذبيحة. والذبيحة لها مركزيتها القدسية في الثقافة الأمازيغية، كما هو الحال لدى شعوب كثيرة، حيث تحيل عادةً على الرغبة في التكفير عن الذنوب والخطايا من خلال تقديم الذبيحة الحيوانية قربانا للإله. ومعروف أن عادة الذبيحة متوارثة عند الأمازيغ منذ العهود القديمة، فقد كانوا يذبحون الكباش قربانا لآلهة الطبيعة، (أنظر في هذا الشأن:

Emile LAOUST : *« Noms et ceremonies des feux de joie chez les berbères du haut et de lanti-Atlas »* in Revue Hespris Tamuda-T1/1trimestre,3 et 4 trimestre 1921).

وترتبط الذبيحة في سياق النص أعلاه ببعض طقوس الإلهام الشعري، حيث يعتقد الأمازيغ، أو بعضهم، أن تقديم الذبيحة، ديكا أم تيسا أم خروفا أم عجلا، إلى الولي الصالح شرط أساس ليصبح المرء شاعرا. فالراغب في تملك الشاعرية يقوم "بتقديم ذبيحة في الضريح أو في المغارة... هذه العملية نجدها تلازم افتتاح كل المشاريع، لأن الهدف الطقوسي لا يتحقق إلا بواسطة الدم – القربان – الذي يرمز للقرابة، وعقد التحالف... وهكذا فإن الشخص عندما يقدم ذبيحة ما فإنه يقوم بعمل مألوف يجد تعليله وتفسيره داخل عادات المجتمع الأمازيغي، ومن ثمة يكون الهدف من هذا العمل مزدوجا، فهو يعتبر من جهة هدية للشيخ قصد هبة ملكة الشعر، كما يعتبر من جهة أخرى تحقيقا للقرابة، وضمانا لمعاهدة التعاون مع الشيخ" (عمر أمرير، رموز الشعر الأمازيغي وتأثرها بالإسلام، ط. 1 سنة 2003 مكتبة دار السلام الرباط، صفحة 102).

10 الوليّ الصالح، جمعها ئگرامن. ويطلق هذا الاسم على أبناء الولي الصالح وحفدته باعتبارهم يرثون بركة أبيهم أو جدهم. ولأكرام مكانة متميزة داخل بنية المجتمع الأمازيغي، بالنظر إلى وظيفته الدينية والإجتماعية والسياسية، وإلى ارتباطة بالمقدس في متخيل الأمازيغ. (أنظر معلمة المغرب، ج. 2 ط. 1989، صفحة 610). وقد حدد المؤرخ صدقي علي أزايكو وظيفة أگرام، استنادا إلى الوثائق التاريخية وإلى الواقع المعيش، في أمرين اثنين: أحدهما هو ما يتكفلون به للناس من حماية

ياوي تيغرسي، لبعض ن توال أر ديس ئتاوي أوُّورن[11] ما سا ئسكار كرا ن طعام، أر ت ئسّنو ئبضوت كولو ئـ يمزيارن[12]، ئسّرّغ كرا ن تيفاوت[13] غ لقوبّت ن وُكرام. لبعض ن توال ياضني أر ئتاوي تيغرسي، ئغرس أس أسين تّ آيت زاويت[14] ن ئكرامن، يُودُو.

لهم ولأبنائهم وأموالهم ضد كل قوى الشر المرئية منها وغير المرئية، وما يجلبه رضاهم على الناس من بركة في الأموال وصحة في الأبدان. وفي هذا تفسير للعادة التي أوردناها أعلاه. أما الأمر الثاني فيكمن في ما يضطلع به إكرامن من مهام التحكيم سواء بين الأفراد أو بين الجماعات في حالة نشوب نزاعات أو صراعات، وما تكتسبه أضرحتهم، بعد مماتهم، من قدسية تساعد على حل كثير من المشاكل المتعلقة بأمن الأفراد، وبالمنازعات الجنحية، وكثيرا ما تكون مزارات تنعقد حولها مواسم سنوية لا تخفى أهميتها الاقتصادية. (ينظر أزايكو "نماذج من أسماء الأعلام الجغرافية والبشرية المغربية"، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية 2004 صفحة 126 و127.)

11 وينطق أيضا أگورن، بحيث إن الواو (ⵓ) في حالة التضعيف تقلب إلى كاف معقودة (ⴽⵯ)، والمقصود باللفظ، الدقيق/الطحين. (أنظر محمد شفيق، المعجم العربي الأمازيغي، منشورات أكاديمية المملكة المغربية سلسلة معاجم، الجزء الأول صفحة 368).

12 الزوار الذين يفدون على مزارات الأولياء وأضرحتهم، تعبدا أو تبركا أو طلبا لحاجة أو نذرا.

13 أي الإضاءة، وتكون بإشعال القنديل أو الشموع أو ما شابه ذلك من الأدوات المستعملة للإنارة قديما.

14 الزاوية في الثقافة الإسلامية هي مكان يكون معدا للعبادة والرباط، يأوي إليه المتعبدون الواردون وأبناء السبيل، فيطعمون ويسقون ويبيتون. وحسب المصادر التاريخية والكتابات المهتمة بتاريخ التصوف، فإن الزوايا لم تظهر في المغرب إلا في القرن الخامس الهجري/الحادي عشر الميلادي، لكنها تكاثرت واتسعت دائرتها في القرن السابع الهجري/الثالث عشر الميلادي (ينظر كتاب التشوف إلى رجال التصوف وأخبار أبي العباس السبتي، لابن الزيات، تحقيق أحمد التوفيق، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، سلسلة بحوث ودراسات، رقم 22). وإذا كانت الزوايا مرتبطة بالطرق الصوفية، حيث يرتاد مريدو كل طريقة صوفية زاويتهم، فإن ذلك لم يمنع من تشييد أماكن خصصت للعبادة بالقرب من بعض الأضرحة، جعلوها مزارات تستقبل الزوار للتبرك بالأولياء والصالحين. ونعتقد أن المقصود في النص ب أيت الزاويت مرتبط بهذا الذي ذكرناه.

ئكّرّامن لي ئتياوشهارن س تيكي ن نضم لي نبدر، كّوتن. كرا ئكّات تامازيرت لاَّن دارْسْ ئكّرامن نّس.

ولايني أدرار ن دّرْن[15] لي سّنّغْ، وُر كّيس ئتّياوسان س غاياد أمر[16] كراض ئكّرامن.

يان كّيسن ئلاّ غ تمازيرت ن ئكّدميون،[17] أر آس تّينين

---

15 جبال درن المعروفة لدى المؤرخين المغاربة. ودرن "كلمة مشتقة من التسمية المحلية ئدرارن جمع أدرار، أي الجبل. وعرفت لدى الجغرافيين الأوروبيين منذ قرون بالأطلس (...) واستعمل بعض المؤرخين والرحالة الإغريق والرومان التسمية المحلية درين بينما استعمل آخرون مثل بطليموس كلمة أطلس. وظلت كلمة أطلس تتنازع مع الكلمة المحلية درن لدى الجغرافيين الأوروبيين إلى بداية استعمار شمال إفريقيا حيث تغلب اسم أطلس في الجغرافيا الحديثة" (معلمة المغرب، ج. 2، ط. 1989 صفحة 497).

16 ماعدا (وردت هذه الإحالة في هامش المخطوط).

17 ئكّدميون – كّدميوة، "قبيلة مصمودية كبيرة تقع مواطنها غربي هنتاتة، عبر السفوح الشمالية للأطلس الكبير جنوب مراكش، سهلا وجبلا، وتتكون من ستة وأربعين بطنا، ومركزها التاريخي القديم: أمصميزي. من القبائل المصمودية السابقة إلى تأييد دعوة محمد المهدي بن تومرت: (ؤ تغمرت) مؤسس دولة الموحدين. من رجالها الزعماء التاريخيين :يعيش الكدميوي وزيد بن عبد الرحيم وعيسى بن مخلوف" (أحمد بزيد الكنساني، من تاريخ الأطلس الكبير، ط. 1 س 1428 هـ/2007م، مطبعة شروق أكادير، ص.31 وينظر بخصوص كّدميوة : عبد الوهاب بن منصور : قبائل المغرب الجزء الأول، عبد الملك بن صاحب البصلاة : المن بالإمامة، ابن خلدون : العبر، الجزء السادس طبعة لبنان).

وجاء في بعض الوثائق الكولونيالية، أن ئكدميون قبيلة أمازيغية اللسان، لكن أصولهم غير معروفة بالتدقيق، وكانوا قديما مستقرين في منطقة الشاوية. وقبيلة كدميوة توجد على بعد 60 كلم تقريبا في الجنوب الغربي من مدينة مراكش. تتكون من 23 عشيرة (fraction) ينظر: *Document du chef de bataillon Materne (1928), boite 600 de l'inventaire 18, Archives diplomatiques, Nantes* نقلا عن: *Harry Stroomer : textes berbères des Guedmiwa et Goundafa, 2001 page 22*

وقد وصفهم المعمر الفرنسي F. Corjon الذي قضي قرابة ثلاثين سنة في سلك التدريس بالمغرب في المرحلة الإستعمارية، وكان مهتما باللغة الأمازيغية وثقافة الأمازيغ، قائلا : "إن قبيلة كدميوة بالأطلس الكبير لم تكن خاضعة لسيادة السلطان

سيدي علي أسبطير[18] غ تْقْبيلْت نِ دْناسن، تاقبيلت آد تلا غ لقبلت ن ؤمزميز.[19]

قبل الاستعمار الفرنسي، وكان هؤلاء الشلوح يكنون العداوة للمخزن ولقطاع الطرق. وهم مرتبطون أشد الارتباط بعاداتهم واستقلاليتهم" (نقلا عن Harry Stroomer المرجع السابق).

18 زاوية سيدي علي أسبطير توجد في قبيلة ئدناسن (دناسة)، دائرة أمزميز.

19 أمزميز مدينة من مدن دير الأطلس الكبير الغربي الواقعة عند مخارج الأودية الأطلسية جنوب مراكش، كأيت أورير وإمينتانوت. تقع أمزميز عند منفذ وادي أنكال إلى السهل. وحسب بعض الوثائق التاريخية، فإن أمزميز "على الأقل ابتداء من القرن الثامن عشر أصبحت تضطلع بوظيفة مخزنية إلى جانب الوظيفة التجارية التقليدية، وكونها توجد على ممر تجاري عند قدم الجبال جعلها وسيطا مخزنيا بين السهل (حيث خليفة السلطان) وبين الجبال (حيث أشياخ القبائل)" (معلمة المغرب: الجزء الثالث ط 1991 ص. 752، ويراجع : البيذق (أبوبكر بن علي الصنهاجي) أخبار المهدي بن تومرت وبداية دولة الموحدين، وأيضا علي صدقي أزايكو في تحقيقه لرحلة التاسافتي).

وأورد Harry Stroomer في كتابه *textes berbères des Guedmiwa et Goundafa* نصا حول سبب تسمية البلدة بأمزميز يقول فيه:

(zzman ar as ttinin mddn i ddcr illan ɣ lmakan n umẓmiẓ amadl, aylliɣ ka d bnan ṣṣur jjdid ɣ iggi n trggit amnid n tmzgida. ɣ luqt n mulay smaɛil ibna ugllid lqcla iwalan amadl, iɛmmr tt s lɛskṛigan isuqqin. ɣ tmazirt n igdmiwn ɣakɛdann ggutn gis iqṭṭaɛn d imxxarn. lqayd lli d iṣṛf ugllid, ur yufi at tn iḥṣṛ. yan wass ggʷzn imxxarn zɣ tizi ɣuran, qṣṣḍn yan ukabar mqquṛn n waeṛabn lli d yuckan zɣ mṛṛakc; ukʷin srsn iqṭṭaɛn zɣ wasif. fln waeṛabn ireman, rwln. ar sɣuyyun imxxarn, ar ttinin: amz! amz!, ar kiɣ kullu usin aggʷatn d ireman, iwintn s udrar. yut lqayd udmawn s lxṭiyt, rwln ḥtta nitni ɣ udrar. iṛmi lmxzn s ayt umẓmiẓ. zɣ luqt a, ar asn ttinin i ayt tmazirt a "mẓamẓa", ddcṛ nnsn nit ism nns "amẓmiẓ"). *p.38.*

ويسّ سين، أر أس تّينين مولاي براهيم[20] ئلا غ تمازيرت ن كيك[21] غ ئكّي ن واسيف ن ئغاغاين.[22]

[20] إبراهيم بن أحمد الأمغاري المعروف ب "مولاي إبراهيم طير الجبل"، من حفدة مؤسس زاوية تامصلوحت عبد الله بن الحسين الأمغاري وأحد متصوفة القرن الحادي عشر الهجري (17 م). تلقى تعليمه على يد مشاهير علماء العهد السعدي في مراكش، كما أخذ مبادئ التصوف عن جده وعن أحمد بن موسى السملالي. اهتم بالفقراء والحرفيين حتى صار له نفوذ كبير بينهم، فشكل بذلك حركة احتجاج واسعة بعد وفاة احمد المنصور. "وإثر شيوع حركة إبراهيم الأمغاري داخل مراكش وتعاظم شأنها بين عامة المدينة تعقبه زيدان وأمر بالقبض عليه، وهو ما كان سببا في فراره إلى جبال الأطلس الكبير والاحتماء بقممها بناحية كيك الحصينة، حيث طلب الجوار من سكتانة. وبأعلى قمة كيك المنيعة أسس زاويته الشهيرة بزاوية طير الجبل" (معلمة المغرب الجزء الثالث صفحة 769).

[21] هضبة مستطيلة تقع بين نهري ئغيغاين ونفيس عند خروجهما من الجبل بالمكانين المعروفين تحت إسم تِيبيضرت وزْقّور بالتوالي. وكانت تحمل نفس الإسم أيام الموحدين (رحلة الوافد للتاسافتي، تحقيق علي صدقي أزايكو، ص. 47) وعموما فهي منطقة موجودة جنوب غربي مراكش بالحاشية الشمالية لجبال أطلس مراكش، وبذلك فهي جزء من الدير العلوي للأطلس الكبير الغربي الواقع شرق مدينة أمزميز. يحدها من الغرب وادي نفيس، غيغاية، ومن الشمال كتلة سكتانة ومنخفض سهل الحوز. (معلمة المغرب الجزء العشرون صفحة 6866).

[22] النطق السليم هو ئغيغاين، تقع بلادهم مابين ئسكتان كيك وئوريكن. وتنتظم سكناهم حول نهر ئغيغاين الذي ينبع من سفوح توبكال الشمالية (رحلة الوافد، صفحة 74).

ويسّ كراض ئكّا تاكْرّامت، أر أس تّينين لالاّ عْـزيـزة[23]، تـلاّ غ تمـازيـرت ن

23 لالا عزيزة السكسيوية ولية صالحة يوجد ضريحها بقرية زينيت (بتفخيم الزاي) ب ئسكساون. قال عنها ابن قنفد القسنطيني في كتابه "أنس الفقير وعز الحقير" "وهي فصيحة جدا في أجوبتها واوامرها ووعظها، ورأيت الناس يتزاحمون عليها، وما رأيت ألين من كلامها في السؤال عن الحال، ولها كرامات مشهورة" (نقلا عن أزايكو في تحقيقه لرحلة الوافد صفحة 240). وقد ظهرت بسكساوة زاوية تحمل اسمها، كما ان ضريحها يستقطب جموعا غفيرة من الناس من سكساوة وخارجها للاحتفال بموسمها السنوي الذي يتزامن مع عيد المولد النبوي الشريف. وتطبع هذا الموسم طقوس احتفالية غنية بالرموز والدلالات التي لها علاقة ما بالتاريخ المحلي للمنطقة، تتمثل في ذبح عدد معين من الأغنام والأبقار بالزاوية وفق تقاليد مضبوطة، وهذه الذبائح تقدمها بعض القبائل كقرابين للولية وزاويتها إضافة إلى المستفاد الذي يؤدونه لها طيلة السنة، ويشمل جميع المحاصيل الزراعية التي تنتجها المنطقة. ولعل الدور الديني والسياسي والاجتماعي الذي اضطلعت به عزيزة السكسيوية في حياتها بجبل درن كان بمضي الوقت وراء نسج أسطورة حول شخصيتها، ظلت متوارثة بين الأجيال إلى عصرنا هذا. وهذه الأسطورة التقطها الرحالة الفرنسي Brives عندما كان مارا بهذه المنطقة في بداية القرن العشرين. وقد أوردها نقلا عنه، جاك بيرك في كتابه حول "البنى الإجتماعية للأطلس الكبير" (يراجع معلمة المغرب، الجزء الخامس عشر، صفحة 5025)

وقد عرفت عند الناس بكونها مصدرا لإلهام الشعراء يقصدونها وفق طقوس وعادات أوردها Harry Stroomer في النص الآتي:

" tagʷrramt ad tstr ingʷmarn d inḍḍamn. tlla lqubbt nns ɣ udrar n isksawn, zɣ wasif n lmal ar lalla ɛziza iga dis tawada n wass. wanna iran a ilmd urarn d umarg, ar srs ittidu. ar gis iqqṛs i igimi nɣd abukir iḍlan, ar inssa tama n tmḍlt n tgʷrramt. ar isrus tallunt nɣd rribab nns ɣ iggi n lqbṛ, ar gis ictta zbib, art n ittasi s ixfawn n tsmit. iɣ as tfka tgʷrramt amarg isḥssa kra, ar as ittgʷiz s taqqayt zund tuṭfin. iɣ iffu zzman, tṣṣifḍ t tgʷrramt, iga anḍḍam. ima ingʷmarn, ar srusn iburiyn nnsn, ar skarn ɣmk lli skarn inḍḍamn"

المرجع السابق ذكره، صفحة 68).

ئسكساون[24] غ لحكامت[25] ن لبيرو[26] ن ئمينتانوت[27] غيكّا د.

أر تتين ويدَا ؤرمنين غاياد نبدر، ئغ غرسن ئـ تغرسي سكرن لمعروف[28]، نغ هلّي غرسن ئـ تغرسي يودو: أر تّكاوارن غ

---

24 ئسكساون من أكبر وأقدم المجموعات البشرية الساكنة بأطلس مراكش الكبير. عدهم البيذق في كتابه أخبارالمهدي من ئكنفيسن، واعتبرهم ابن خلدون في العبر أهم وأكبر الفرق المكونة لإكنفيسن. أرضهم اليوم تقع بين ئكدميون وئدويران من ناحية الشرق، وئداومحمود وئمديسيرن (دمسيرة) من الغرب، وتيشكا جنوبا، وإيمينتانوت وئشيشاون (شيشاوة) شمالا (يراجع أزايكو في تحقيقه لرحلة الوافد صفحة 61). وكان مجالها في قمة جبال درن موئل نشاط علمي مذكور خلال القرنين السابع والثامن الهجريين، إلى جانب زعامتها لقبائل الأطلس المصمودية في نزوعها نحو الاستقلال عن الدولة المرينية بقيادة زعمائها وعلمائها السكسيويين. وكانت إمارة سكساوة المصمودية المستقلة عن بني مرين ترفع راية العلم في قمم جبال الأطلس الغربي، برعاية عبد الواحد السكسيوي (ت. 680 هـ) وابنه عبد الله (ت. 792هـ). يراجع أحمد بوزيد الكنساني في كتابه من تاريخ الأطلس الكبير، صفحة 56).

25 المقصود سلطة الحكم الإداري التي تخضع لها مناطق المغرب إبان مرحلة الإستعمار الفرنسي.

26 أي المكتب، ومعلوم أن إدارة الإستعمار الفرنسي قسمت مناطق المغرب إلى دوائر ومكاتب يشرف عليها ضباط الشؤون الأهلية الفرنسيون آنذاك.

27 مدينة تقع على بعد مائة وعشرين كلم من مدينة مراكش في اتجاه الجنوب الغربي على الطريق الرئيسية الرابطة بين شيشاوة وأكادير. موضعها على ضفتي وادي ئمينتانوت عند خروجه من الأطلس الكبير الغربي وعند قدم جبلي أركوس ولمكو غربا، وهي إحدى مدن دير الأطلس الكبير الغربي كأمزميز وأيت أورير. وقد ورد اسمها في الكتابات التاريخية (ابن عذارى والبكري والتادلي...) على الأقل منذ العهد الموحدي. (يراجع معلمة المغرب، الجزء الثالث صفحة 936 وما بعدها).

28 كلمة لمعروف في الثقافة الشعبية ذات بعد ديني، تقوم عمليا على الوفاء بندر ما من خلال مأدبة تقام في ضريح أو مسجد أو زاوية أو ما يرمز إلى الضريح والزاوية. ويتعدد لمعروف بتعدد فضاءاته : معروف سيدي فلان، معروف ئسمكان، معروف الرما، لمعروف ن تمزكيدا، لمعروف ن تمغارين... (محمد بزيكا: ضمن أعمال ندوة مدينة أكادير الكبرى، الفكر والثقافة، منشورات كلية الآداب جامعة ابن زهر، 1990).

زّاويت أر ⵅيس شْتّان، أر ⵏسَّان غ ⵡⵅراﻡ ⵅراض واضان ⵏⵖⴷ ما يرواسن غاينّا. أر د ⵙⵔⵙⵏ ⵜتّاشكا ⵡⵅراﻡ غ صِّيفْتْ ن بنادم نغْدْ كرا ن صِّيفت ياضني ⵜⵔⵡاسن كرا ن طِّير نغ كرا لخليقت ياضني، ⵜⵎⵍ أسن كرا ن مادْ ⵙⵅارْن : زون د أد سون كرا، نغد أد شِّين كرا. أيْنَّا ياسن ⵜⵎⵍا ⵣⵔⵏ تْ غ بِيطْسْ ⵏّسن، أر تْ سكارن، زايدن أر ⵜّلمادن ⵍّغَا[29] أر ⴼⵍّاس زعامن[30]، أر تْ تّينِين زّغْ ⵜخفاون نسن.

ⵜوا أر داغ تّينين : ⵅرا ⵜⵅاتْ يان دْ نِّيت نس. وانَّا باهرا ⵜقدّمن نِّيت س ⵡⵅراﻡ، أر باهرا ⵜتّⵏضام. وانَّا مي تدروس نِّيت أر دارس ⵜتّⴷⵔاس حتَّا ⵏّضم. ⵜوا ⵜغ ⵜفات أر د ⵜگ أنضام ⵎّقّورن، ⵡر أ ⵜتْتُّ شيخ ⵏّس لِّي ياس ⵜفكان غايان، أر ت ⵜِدْ بدَّا ⵜكتِّي، ⵜخْف ن ⵡسكَّاس أر ⵜخف، أر ⵅيس ⵜقّرس ⵜ تغرسي، ⵜسكر ⵅيس ⵍمعروف[31] ⵜغ أس ⵜزضار. ⵃتى غ ⵍغْنا ⵏّس أر تْ ⴽيس يادّر زون د ⵖمكْ أد ⵜنَّا ⵡنضام أد ⵜ سيدي ⵃسين[32]، ⵜنّا:

29 ⵍغْنَ، هو ⵏضْمْ ⵒنْفسُ (كما ورد في هامش المخطوط). والمقصود باللفظ الإنشاد الشعري.

30 ⵃتّى إزْعْمْ ⵄليه (وردت هذه الإحالة في هامش المخطوط).

31 هو دِكْ الصدقة لِّي كِيْعملها الناس في الصالحين (وردت هذه الإحالة في هامش المخطوط).

32 هدْ الشيخ لّي كِيْغنِّ : كِيْطلب من هدْ الصالح إسْكمْ ليه سّعْدْ ويسْتّويه كِبْحَل شْكّل سْدّ ديال ⵍحايْك لّي مْسْتّوِ فوق لكصب في المنسج (وردت هذه الترجمة في هامش المخطوط).

أ سيدي حْسين بدّ ئـ رّوا نو سْنْمَالا تْ[33]

غْمْكْ أد ئنمالا ئدّ[34] ن لْحايك ف ؤغانيم[35].

أكْرام أد لي ئكان سيدي حْسين ئلاّ غ يان دّشر[36] غ نّيگ ن ؤمزميز[37]، أر أس تينين أنْمانار.[38]

ئكْرامن أد لي نْبدر، غْمْك أد أئجران ئـ ئنضامن نسن، أبْلا يان كْيتْسن، ئسم نّس مولاي براهيم.

أكْرام أد نتّا تْزْلي لقاعدا نس ف تين ئكْرامن ياضني. نتّا ئكْا لقاعدا نس :ئغ ئغرس والّي ئتّضالابن ئـ تغرسي نس، أر ئنسّا أر ئشتّا كْراض واضان لّي نْبْدْر. ئغ ؤُر ئثري أكْرام،

33 سْنْو (الناسخ).

34 السَّداء (الناسخ).

35 لقصب (الناسخ). وقد وردت هذه الصياغة الشعرية في مصدر آخر ذُكرت فيها الولية الصالحة لالاّ عزيزة عوض سيدي حسين، مع إضافة سطر شعري آخر:

ألالا عزيزا بيدّ ئـ رّوا نو سنميلي ت

مْكْ أدْ ئنمالا ووزّال ف ئمي ن لمنشار

مْكْ أد ئنمالا ئد ؤحايْك ف ؤغانيم.

نقلا عن عمر أمرير، رموز الشعر الأمازيغي وتأثرها بالإسلام، ص. 183.

36 يعني المدشر، جمعه مداشر، بمعنى القرية، وهو أعم يشمل القرية الكبيرة والصغيرة ومجموعة القرى المتقاربة. والمدشر أو الدوار من الكلمات المغربية الطوبوغرافية السارية في الدارجة والأمازيغية معا (عمر أفا، أخبار سيدي ابراهيم الماسي عن تاريخ سوس في القرن التاسع عشر، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، سلسلة نصوص ووثائق رقم 3 ط. 1 س. 2004 ص. 59 هامش رقم 48).

37 اسم البلد (الناسخ).

38 هو الدّشر لّي موجود فيه سيدي حسين فوق امزميز. وأصل هذا الصالح من تمنَرْتْ، وهي : قالوا لنا الناس لّي زاروها فوق من تَزْرَوَلْت لْجهْت الصحراء، فَشْ كيْنَ هذْ الزاوية لّي اسمها: تَمَنَرْتْ. أُملّي هذْ الوالي أصل من ثمة كيْتْسْم باسميت أصْل (الناسخ).

أر ئفتّو ئمان دˍ ئحطّابن سˍ تاكْانت أر دˍ ئتّاوي ئكْشّوضن ئـ زّاويت ماس أ نكّانت تيرام ئـ يمˍژيّرن. أر ئتّغاما غمك أن د ئحطابن أر تّ ئصّيفض وْكْرام.

ما ئكْان ئحطابن؟

ئحطابن أد : كْان تن مˍدّن لّي ئران غˍ وْكْرام أد أسˍنˍ ئفْك كْرا، زون د غاياد نˍبˍدˍر، نˍغˍدّ تارˍوا، نˍغˍدّ أد أسˍن يادˍن[39] أد زّنˍزان أر سّاغن، دˍ ما يˍرˍواسن غا ياد، أشˍكو مدّن وُر كولّو نˍكادّان غˍ لˍعاقˍل.

ئوا مدّن أد لّي نˍبˍدˍر، نˍتّي أ ئكْان ئحطّابن، أشˍكو أر تّقّلّن أد أسن ئفْكˍ، زايˍدˍن خˍدˍمˍن أر دˍ تّاوين تاكْاتين[40] ن ئكْشّوضˍن فˍ ضˍهˍر نسن، نˍغˍدّ أر د ژّاضˍن ئژيض ن زّاويت. لˍحاصول أر تّخˍدامن يودو.

ئوا غˍمˍك أد أغ تّينين. غكˍ أد غˍ سول وُر تّلّي نّيت غ مˍدّن، وُر أ سول سˍكارن غمك أد. حَتّا ئنضامن ن صّاحت وُر سول لّين.

39 إعطيهُم لَدˍنˍ دˍيالُ (الناسخ).

40 لˍجَمˍعˍ دˍيال تَكَتˍ وهي حزمة من الحطب (الناسخ).

الصفحة الأولى من المخطوط

المصادر والمراجع

• ابن أبي أصيبعة، عيون الأنباء في طبقات الأطباء، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط. 1 س. 1998.

• ابن منظور، لسان العرب، الجزء الثالث عشر، دار صادر، بيروت لبنان، ط. 1 د ت.

• أبو زيد القرشي، جمهرة أشعار العرب، دار صادر، بيروت، دت.

• أدونيس علي أحمد سعيد، الشعرية العربية، دار الآداب، ط. 1. 1985.

• ازايكو علي صدقي، نماذج من أسماء الاعلام الجغرافية والبشرية المغربية، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 2004.

• أفا عمر، أخبار سيدي ابراهيم الماسي عن تاريخ سوس في القرن التاسع عشر، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط – ط. 1 سنة 2004.

• أفا عمر، تاريخ المخطوط الأمازيغي، ضمن كتاب : المخطوط الأمازيغي أهميته ومجالاته، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، ط. 2004.

• أمرير عمر، الشعر الأمازيغي المنسوب إلى سيدي حمو الطالب، الدار البيضاء ط. 1 س. 1987.

• أمرير عمر، الشعر المغربي الأمازيغي، مطابع دار الكتاب، الدار البيضاء، ط. 1 س. 1975.

• أمرير عمر، المبدعون بالأمازيغية في الدار البيضاء، الفنان إحيا نموذجا، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط ط. 1 س. 2008.

• أمرير عمر، رموز الشعر الأمازيغي وتأثرها بالإسلام، مكتبة دار السلام، الرباط، ط. 1 س. 2003.

• أوبلا إبراهيم، "الفنون التعبيرية في واحة طاطا" بحث مدون لفائدة المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، أرشيف مركز الدراسات الفنية والتعابير الأدبية والإنتاج السمعي البصري بالمعهد، الرباط.

• أونج والتر، الشفافية والكتابية، ترجمة د. حسن البنا عز الدين، كتاب عالم المعرفة عدد 182.

• بزيد الكنساني، من تاريخ الأطلس الكبير، مطبعة شروق، أكادير، ط. 1 سنة 2007.

• بلبداوي أحمد، "حاشية على بيان الكتابة"، جريدة المحرر الثقافي بتاريخ 19 أبريل 1981.

• بن إحيا الحسين، مساهمة في دارسة الأدب الأمازيغي المغربي: شعر الحاج بلعيد نموذجا، رسالة دبلوم الدراسات العليا، جامعة الحسن الثاني، كلية الآداب عين الشق الدار البيضاء، السنة الجامعية 1996-1997.

• بنيولبي مري، العبقرية : تاريخ الفكرة، ترجمة محمد عبد الوهاب محمد، منشورات عالم المعرفة عدد 208 بتاريخ أبريل 2000.

• الثعالبي أبو منصور، ثمار القلوب في المضاف والمنسوب، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر، 1985 د. ط.

• جوليان شارل اندري، تاريخ افريقيا الشمالية، ترجمة محمد مزالي وسلامة البشير، الدار التونسية للنشر، طبعة 1985.

• حافظي عبد الله، تايري دونكيد، ديوان شعر أمازيغي، ط. 1 س. 1996.

• حسن أحمد عيسى، الإبداع في الفن والعلم، منشورات سلسلة عالم المعرفة، عدد 24 بتاريخ ديسمبر 1979.

• الحسني الحسين، تراجم اعلام تارودانت المعاصرين، مطبعة النجاح، الدار البيضاء، ط. 1، 2007.

• خطابي محمد، ضمن كتاب : حوض وادي درعة، ملتقى حضاري وفضاء للثقافة والإبداع، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة ابن زهر، أكادير، 1996.

• ديوان الأعشى، تحقيق فوزي عطوي، دار صعب، بيروت لبنان، ط. 1، 1980.

• السوسي محمد المختار، المعسول، المغرب.

• السوسي محمد المختار، رجالات العلم العربي في سوس، المغرب، 1989.

• شفيق محمد، المعجم العربي الأمازيغي، منشورات أكاديمية المملكة المغربية، سلسلة معاجم.

• عصيد أحمد، "خطاب الحكمة في الشعر الأمازيغي" ضمن كتاب: تاسكلا ن تمازيغيت، منشورات الجمعية المغربية للبحث والتبادل الثقافي، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 1992.

• عصيد أحمد، "هاجس التحديث في النص الشعري الأمازيغي المكتوب"، مجلة آفاق، عدد 1 سنة 1992.

• مستاوي محمد، نسكراف، ديوان شعر أمازيغي، ط. 1 س. 1976.

• مستاوي محمد، الرايس الحاج بلعيد، حياته وقصائد مختارة من شعره، مطبعة المعارف الجديدة، الدار البيضاء، 2007.

• مستعد محمد، متون شعرية مدونة لفائدة المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، أرشيف مركز الدراسات الفنية والتعابير الأدبية والإنتاج السمعي البصري بالمعهد، الرباط.

• معلمة المغرب، نشر مطابع سلا، الأجزاء : 2 و 3 و4 و7 و15 و20.

• الناصري أحمد، طلعة المشتري في النسب الجعفري، مطبعة سيرار، الدار البيضاء.

• Basset, H. (2001). *Essai sur la littérature des Berbères*, IBIS Press Paris.

• Boogert, N. van den (1995), *Catalogue des manuscrits arabes et berbères du Fonds Roux : Travaux et documents de l'Iremam*, 18, Aix-en-Provence : Iremam.

• Bonfour, A, *Linguistique et littérature*, thèse de doctorat, Paris 3 univ. Sorbon, 1984.

• Harry Stroomer, (2001), *textes berbères des Guedmiwa et Goundafa*, Edisud.

• Roux, A. (1948), *Quelques manuscrits berbères en caractères arabes*, Actes du XX^{ème} Congrès international des orientalistes (Paris 1948).

يتناول هذا العمل مفهومين أساسيْن في الشعر الأمازيغي، مفهوم الإلهام، وكيف تصوره الشاعر الأمازيغي من خلال تجربته ونصوصه، سواء بالنسبة للشاعر القديم أم الحديث. ثم مفهوم التلقي في الشعر المكتوب، وكيف شكّلت الكتابة "إبدالا معرفيا" في سيرورة الشعر الأمازيغي. ولعل هذه المفاهيم تندرج ضمن القضايا الأدبية والفنية والثقافية التي ستساهم، لا محالة، في تشييد أفق واضح لدراسة الأدب الأمازيغي وتاريخه.

9 درهم