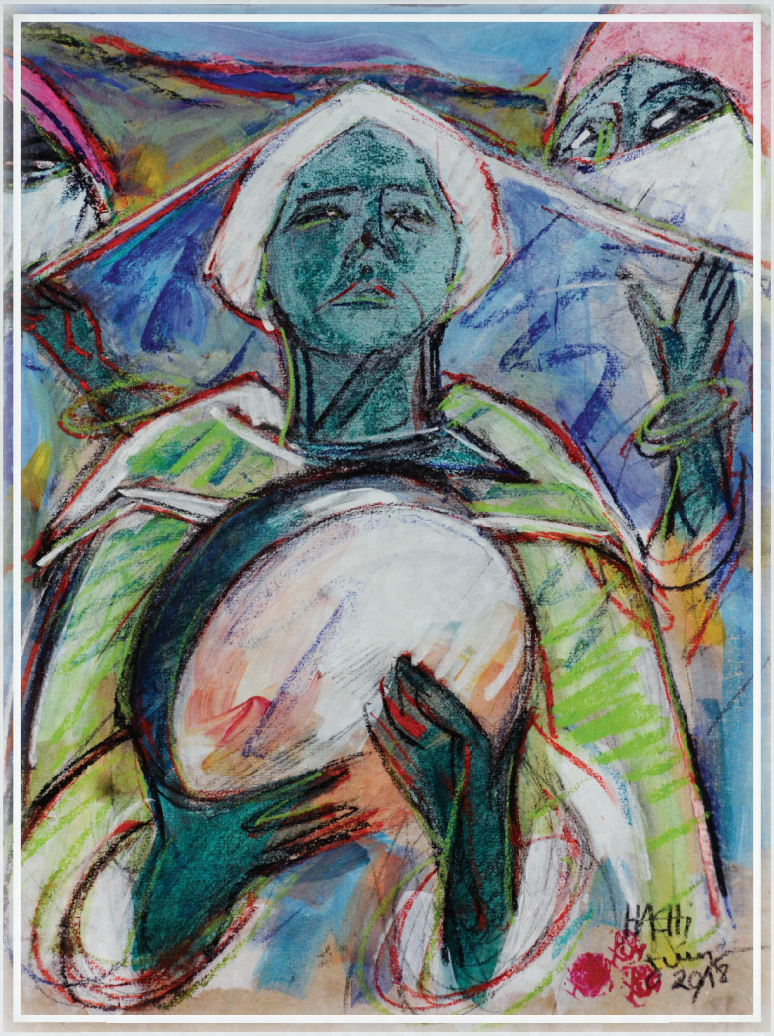
في ذاكرة الموسيقى الأمازيغية

حوارات



في ذاكرة الموسيقى الأمازيغية

- حوارات -

في ذاكرة الموسيقى الأمازيغية

- حوارات -

مؤلف جماعي

الفنانون

المهدي بنمبارك

أحمد المناني

عبد القادر زريوحي

محمد بوزيان

فاظمة أولتحديدو

احماد أوتمراغت

حموشي مولود

الأنصاري الحسن

إحيا بوقدير

أحمد ليو

مبارك الحوزي

مصطفى هلهول

منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية

مركز الدراسات الفنية والتعابير الأدبية والإنتاج السمعي البصري

سلسلة دراسات وأبحاث رقم 84

العنوان	:	**في ذاكرة الموسيقى الأمازيغية - حوارات -**
المؤلف	:	**كتاب جماعي**
الناشر	:	**المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية**
الإخراج التقني والمتابعة	:	**مركز الترجمة والتوثيق والنشر والتواصل**
الغلاف	:	**وحدة النشر**
الإيداع القانوني	:	2021 MO 0303
ردمك	:	**978-9920-739-30-6**
المطبعة	:	**مطبعة عكاظ للنشر، الرباط**
حقوق الطبع	:	**محفوظة للمعهد الملكي للثقافة الأمازيغية**

تقديـم

في ذاكرة الموسيقى الأمازيغية

يندرج هذا العمل العلمي التوثيقي في إطار تفعيل رؤية مركز الدراسات الفنية والتعابير الأدبية والإنتاج السمعي البصري بالمعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، بخصوص القضايا المتعلقة بذاكرة الفنون والآداب الأمازيغية. هذه الرؤية التي دشّنها المركز أواخر سنة 2013، تعزيزا للتقليد السنوي الخاص ب"إقامة الموسيقيين"، وشرَع في تفعيل مضامينها خلال سنتيْ 2014 و2015، تهدف إلى تقديم مادة علمية من شأنها أن تكُون مرجعا في باب توثيق ذاكرة الموسيقى والغناء الأمازيغيين في مختلف مناطق المغرب، انطلاقا من شهادات ووجهات نظر مستقاة من الممارسين والمهتمين بهذه الفنون.

إن الهاجس الأساس وراء المشروع، يكمن في الخطورة التي ينطوي عليها ضياع جزء كبير من ذاكرتنا الفنية المتسمة بالتنوع والغنى، وتلاشي مجمل رموزها التعبيرية والجمالية الشفوية، بسبب قلة عمليات التوثيق المستثمرة لكل ما تتيحه الوسائط الحديثة من وسائل الحِفظ والصيانة. فباستثناء ما تمّ تدوينه في المرحلة الكولونيالية، وما أنجزه بعض المهتمين بشكل فردي، سواء في الوسط الإعلامي (السمعي البصري) أو في الوسط الأكاديمي (الجامعات)، لا نكاد نجد ما ينمّ عن وجود تصوّر مؤسسي في الاشتغال على التراث الفني والموسيقي الأمازيغي، أو عمل بحثي يخضع لخطة وطنية تستدعي مخاطر الفراغ الحاصل في هذا الباب. فما أحوجنا اليوم إلى أعمال علمية وأكاديمية توثّق لمسارات الفنانين وحياتهم، وترصد مختلف الأشكال الموسيقية التي يزخر بها تراثنا الأمازيغي، بإيقاعاته وألحانه وآلاته وطقوسه، وما تَجُود به قرائح المبدعين من نصوص وتعبيرات، تعكس البعد الجمالي في أداء منظومتنا الموسيقية والغنائية. ولعل الجهود التي يبذلها المعهد الملكي

للثقافة الأمازيغية في هذا النطاق، والتفاتته نحو الفنانين والموسيقيين على مستوى التشجيع والدعم والتكريم، جديرة بالتنويه والاعتزاز، باعتبار ذلك وجها من أوجه النهوض بثروتنا اللامادية الوطنية.

من هذا المنطلق، اقتصرنا في المرحلة الأولى من المشروع على محطة البدْء التي نروم منها فتْح حوارات فردية مباشرة مع منتجي هذه الثقافة الموسيقية ومبدعيها، المساهمين في إرساء لبِنات تاريخها المعاصر، لغاية تحصيل ما يمكن من معطيات وأفكار حول تجاربهم، وتجارب سابقيهم أومجايليهم، على أساس منهجية مؤطَّرَة بالمحاور المختصرة الآتية:

- **التعريف بالفنان ومجال اشتغاله الفني؛**

- **رصْد التجربة الفنية للمبدع وما يؤطرها من علاقات وتفاعلات مع مكونات الوسط الفني واتجاهاته؛**

البدايات الأولى للمشوار الفني

الأعلام القدامى المؤسسون للفنون الموسيقية

الأعلام التي عاصرها الفنان

المدارس والتوجهات والأجيال الفنية والموسيقية، ونقاط الاختلاف بينها

- **الآلة، أو الآلات الموسيقية التي يعزف عليها الفنان من حيث تاريخها وتطوّرها؛**

آلة العزف

بنية الآلة وتكوينها

الأمكنة الخاصة بصناعة الآلة

التغييرات التي حصلت في تاريخ الآلة

أصول الآلة أو الآلات المستعملة وروادها

- **المقامات والألحان الموسيقية وما يتصل بها من أعلام ومصطلحات واتجاهات؛**

المقامات الموسيقية (المْساوية) المعروفة عند الأمازيغ، أسماؤها وأصولها

التغييرات التي لحقت بهذه المقامات
طرق التلحين آليات ابتكاره
أعلام التلحين المعروفون في عصر الرواد
التأثيرات الأجنبية في الموسيقى والألحان

- **تلقي صنعة الموسيقى وتَنَاقُلُها عبر الأجيال؛**

كيفية انتقال الصنعة (الخبرة والمهارة) الموسيقية من جيل إلى آخر
العادات والطقوس المواكبة لعملية التعلم
العلاقة الوجدانية بين الرواد وآلاتهم

- **راهن الموسيقى الأمازيغية وآفاقها؛**

تقييم الموسيقى الأمازيغية في الوقت الراهن
آفاق الفنون الموسيقية الأمازيغية

- **الوضع السوسيوثقافي للفنان داخل المجتمع؛**

كيف كانت علاقة الفنان مع المجتمع
العلاقة مع السلطة
تمثلاث المجتمع للفنان الموسيقي

أما الفنانون الذين يشتمل هذا العمل على حواراتهم فيتوزعون جغرافيا على مناطق وجهات مختلفة من المغرب: الريف، الأطلس المتوسط، الأطلس الكبير وسوس؛ أما فنّيا، فيتوزعون على اختصاصات فنية وموسيقية متنوعة تُعنى بالآلات الوترية والإيقاعية وغيرها. وتضم هذه التجربة الأسماء الآتية:

المهدي بنمبارك
أحمد المناني
عبد القادر زريوحي
محمد بوزيان
فاظمة أولتحديدو

احماد أوتمراغت

حموشي مولود

الأنصاري الحسن

إحيا بوقدير

أحمد ليو

مبارك الحوزي

مصطفى هلهول

وبالرغم مما يعتري مثل هذه الأعمال من صعوبات على مستوى التنفيذ، فإن باحثي المركز بذلوا جهودهم من أجل إنجاح المشروع، فتولّوا إنجاز هذه الحوارات المباشرة وصياغتها، بعد تفريغها من التسجيلات الصوتية، بلغة وأسلوب ينقلان المحتوى بأمانة، ويسمحان بتقديمها مادة أولية، في صيغة سؤال وجواب، أملا في أن تكون منطلقا للاشتغال الأكاديمي والنقدي من قبل الدارسين والباحثين، تحليلا وتمحيصا وإغناء. ولا شك أن خطوات أخرى ستتلو هذا العمل استكمالا للمراحل المسطرة في أرضيته التأسيسية، وتحقيقا للغايات والأهداف المرجوة منه، آملين أن يشكّل هذا الجهد قيمة مضافة في مجال حِفظ الذاكرة وتوثيقها.

الفنان الرايس المهدي بنمبارك

"كانت سهرات أسايس مليئة بالجمهور ومنظمة نظاما محكما"

أجرى الحوار: أحمد عصيد (الدار البيضاء: 9 أكتوبر 2015)

بطاقة تعريف

الإسم : إسمكان المهدي بنمبارك

الإسم الفني : المهدي بنمبارك

تاريخ الإزدياد : 1936

المنطقة : دوار الزاويت ن أوفلا، أسيف نايت واضيل، فرقة هلالة، قيادة أيت زلطن.

الآلات التي استعملها: الأولى "كانكا"، في البداية مع "إسمكان"، بعد ذلك "تالونت" في أحواش، ثم "لوتار" وبعده "الرباب".

انطلقت في العمل بلوتار مع الروايس، ثم بعد ذلك أصبحت لي فرقتي الخاصة، وأصبحت رئيسا لها أعزف على الرباب.

كيف كانت بداية مشواركم الفني؟

تعلمت منذ الصغر، منذ سنوات الرعي، صنعت لوتار وبدأت التعلم به. بعد ذلك قررت البحث عن فرقة الروايس لمصاحبتهم، وبدأت أحمل لوتار في الأعراس والمناسبات الشعبية في الدوار والدواوير المجاورة، بعد ذلك اتجهت إلى مراكش واشتغلت في جامع الفنا مع فرقة من الروايس، ثم اتجهت إلى الدار البيضاء حيث عثرت على فرق أخرى من الروايس، منهم الرايس عبد الله بن ادريس المزوضي، وأخوه الرايس ابراهيم، والرايس لحسن ماشي؛ وقد ماتوا جميعا، والرايس عبد السلام إقرماس، والرايس محماد أكرايمي، والرايس لحسن أوعلي، ومحماد بيكزاون، وابراهيم أزوض. كانوا ينظمون الحلقة في درب غلف آنذاك، في القريعة،

بالضبط قرب السوق "المارشي"، وطلبت منهم أن أنضمّ إليهم، وهذا ما تم فعلا، وقد حدث ذلك سنة 1965. واستمر عملي معهم بالدار البيضاء إلى حدود 1967، وكنا نشكل مجموعة واحدة نؤدي فيها جميعا أدوارنا، كل حسب اختصاصه،العازفون والمغنون والراقصون. كان حملة الرباب هم عبد الله بن ادريس وحسن بونصير وأخوه محماد بونصير ومحماد أكرايمي كذلك، وهو من إنتوكا. كنا مجموعة واحدة تتفرق عندما يكون هناك عرس أو مناسبة أخرى.

وقد ساعدني الرايس لحسن ماشي كثيرا، حيث أعطاني لوتار ذي الأربعة أوتار بعد أن كان الذي بحوزتي لا يتعدى ثلاثة، وأعطاني ملابس الرايس، وهي مكونة من قفطان وفرجية ومضمّة مزخرفة وتشامير أو بدعية وسروال جابادور، وكذا بلغة صفراء، حيث لا بد من هذه الملابس آنذاك، ولا يمكن الانضمام للفرقة بدونها.

بعد مدة من ذلك التحق بنا الرايس عمر واهروش والرايس محماد ألدمسير بالدار البيضاء قادمين من مراكش، ووجدونا نمارس فن الحلقة بدرب غلف وقرب المارشي أمام البلدية. بعد أسبوع قال الدمسيري وواهروش إنهما يريدان السفر في جولة طويلة إلى الرباط والقنيطرة، ثم فاس ووجدة وجرادة مع جزء من المجموعة، فرافقتهما بعد أن عبرا لي عن رغبتهما في ذلك. وقد مكثنا بالرباط حوالي ستة أشهر، بدوار الدباغ. كان الناس يحبون فن الروايس، وكان لنا جمهور كبير يتحلق حولنا بمجرد أن نبدأ الحلقة، بل كان هناك من يأتي وينتظرنا قبل مجيئنا ليحجز مكانه، وكان معنا شريف يدعى مولاي موح الفازات، وهو الذي كنا نكلفه بالفاتحة والدعاء. بعد هذه المدة اتجهنا إلى مدينة القنيطرة، ثم فاس بمكان يدعى باب الخميس، وقد استقبلنا أهل سوس في كلا المدينتين استقبالا كبيرا وبحفاوة، وكانوا يستدعوننا لإقامة الحفلات الخاصة في بيوتهم ليلا، وكذلك إلى الاعراس والمناسبات الاخرى الخاصة. وقد مكثنا بمدينة فاس خمسة عشر يوما، ثم اتجهنا بعدها إلى مدينة وجدة، ونزلنا بفندق أحد الأشخاص المسمى بلعيد وهو من سوس، وقد وفر لنا كل ما كنا نحتاج إليه. وبعد يومين اتجهنا إلى جرادة التي كانت عامرة ومليئة بأهل الأطلس الصغير والكبير وباب الصحراء، وكانوا متعطشين إلى الفن، فاستقبلونا

أحسن استقبال، وكان لما نقوم به أحسن الوقع في نفوسهم. وبعد وصولنا قمنا بالحلقة يوما واحدا للتعريف بوجودنا، ثم بعد ذلك صرنا نحضر الحفلات الخاصة التي كان عمال المنجم ينظمونها، ومكثنا على هذه الحال شهورا؛ عدنا بعدها إلى الرباط. وبعد مدة شعرت بالحنين إلى بلدتي وأهلي، وخاصة أمي، فطلبت من الروايس أن يسمحوا لي بزيارة أهلي، فسمحوا لي وقد تواعدنا على اللقاء في مراكش. وهكذا كان. فبعد أن مكثت مدة في قريتي، نزلت إلى مراكش حيث التقيت من جديد بفرقة الروايس، وكان منهم الدمسيري وواهروش ومحماد أوبراهيم أوتاصورت ومحماد أكرام، والرايس "إمها" الذي كان يعمل مع الرايس محماد أومورك، وكذا الرايس بوجمعة أبجاو والرايس محماد أوعمر المعروف بـ "عمر المسيح"، وكان ابن أخت الرايس مولاي علي، وكان منهم أيضا الرايس لحسن أوبنعقوب. هذه هي مجموعتنا بجامع الفنا بمراكش، والتي كانت تعمل في الحلقة، أيضا في تنشيط السهرات الفنية بالقبائل المجاورة، مثل مزوضة وإدويران وأسيف ن مال وبوواوض، وكل تلك المناطق في السهل والجبل. وقد أمضينا في هذه الفترة إحدى أزهى أيام فن الروايس، وهي فترة امتدتّ لسنوات. وقررنا بعدها التوجه إلى أكادير، وذلك بمناسبة عطلة الصيف التي يحضر فيها العمال المهاجرون الذين كانوا شديدي الشغف بفن الروايس، وقد نزلنا عند السيد الشامخ، صديقنا الذي أكرمنا آنذاك، وأعدّ لنا منزلا نقيم فيه بالدشيرة مجهزا بكل الأثاث المطلوب وكل ما نحتاج إليه، ومكثنا على هذا الحال ما يقرب من ثمانية أشهر قررنا بعدها العودة إلى مراكش، وتواعدنا على اللقاء هناك بعد أن يزور كل واحد أهله لبضعة أيام.

بعد لقائنا بمراكش، قرر الدمسيري أن يستقل بفرقته والعمل مع الروايسات الراقصات والمغنيات، وكان معه بعض اروايس العازفين أمثال مولاي العربي. وقام واهروش بتشكيل فرقته آنذاك بدوره مع الروايسات. كانت الفرق الموجودة آنذاك هي فرقة تاوريكت وفرقة باضا، وكل من احتاج إلينا نرافقه، وكنت أنا ومحماد أوتاصورت وابراهيم أهراولي ومحماد أهراولي، والرايس هولاند عازف الناقوس، والرايس الحسين أزافاض، مستقلين، فقررنا أن نشكل فرقة فنية خاصة

بنا مشكلة من الذكور فقط. بعد عام قررنا الذهاب إلى أكادير، ونزلنا بالدشيرة عند السيد امجند أشتوك المعروف بأعيسي الذي وفر لنا منزلا مجهزا بكل ما نحتاج إليه، وذلك مجانا بدون مقابل، وكان بجوارنا كل من الرايس سعيد أشتوك، والرايس احماد أمنتاك الذي كان يسكن بالملاح. وكان هناك إقبال على جميع الفرق، حيث لم تكن توجد فرقة من الروايس لا تعمل. كنا نعمل بأكادير والمناطق المجاورة، مثل أيت باها أشتوكن إمسكين الساحل أكافاي بمختلف دواويره.

كيف تعلمت العزف على الآلة ؟

كان بالدوار أحد أبناء خالي الرايس الحسين بوخرص يعزف على لوتار، وكنت كثير التردد عليه والجلوس إليه، وأخذت عنه بعض مبادئ العزف على هذه الآلة. وكان والده كذلك عازفا على لوتار قبله. وقد طلبت من الرايس الحسين أن يصنع لي آلة لوتار خاصة بي، ففعل، وعلمني كيفية المساوية والعزف، وأماكن وضع الأصابع التي تسمى "لحوصور" في لوتار، وتسمّى "العصْرت" في الرباب، وهي الأماكن التي إذا لم توضع عليها الأصابع لا تعطيك النغمة المطلوبة. ولكن في الحقيقة، تعلمت لوحدي لكثرة عزفي على ألة لوتار يوميا، والعازف الماهر هو الذي يحفظ تلك الحصور والعصرت مما يمكنه من العزف بشكل سليم. وقد كان عدد أوتار لوتار آنذاك ثلاثة، لأن الذي يبدأ في تعلم هذه الآلة لا يمكن له العزف على أكثر من ثلاثة، ثم ينتقل بعد ذلك إلى أربعة أوتار عندما يصبح عازفا ماهرا، وقد يعزف على أكثر من أربعة أوتار.

أما التداريب، فتتم في محل السكنى، حيث لابد من وجود انسجام بين أعضاء الفرقة، ولهذا كانت تتم التداريب على العزف والرقص والحركات والركز. كما أن من أخلاق الرايس غضّ البصر وعدم النظر إلى النساء بشكل غير لائق، والتركيز فقط على الفنّ من الغناء والرقص والعزف لا غير، لأن جميع الجمهور ينظرون إلى الرايس ويركزون عليه أبصارهم واهتمامهم، فإذا ظهرمنه شيء ما غيرأخلاقي فإن الجميع يراه. كما أن على جميع الروايس أن ينظروا إلى الرايس الذي

يتحدث أو يغني ويستجيبون له في الوقت المناسب، حتى يتحقق الانسجام المطلوب، فتكون الفرقة كشخص واحد.

ما الذي تعلمته من الروايس ؟

من أهم ما تعلمته من الراويس أنني صنعت آلة عزفي، وتعلمت العزف على أربعة أوتار، ثم على الرباب. وكذلك علموني الرقص مع العزف، حيث كنت إذا أردت العزف لا أستطيع الرقص، وإذا أردت الرقص أوقف العزف. أما مع الفرق، فقد تعلمت القيام بكل هذه المهام في نفس الوقت، حيث علموني هذه الأشياء على انفراد في مكان سكنانا، إذ كنا نستغل وقت الراحة من أجل التداريب. ويتم تدريب الرايس مع عازف الناقوس الذي يرافقه، ويقدم لك الروايس ملا حظاتهم. وعندما يكون عندك نقص ما في جانب ما، فإن الروايس سرعان ما يلاحظونه عليك، ويقومون بتدريبك من أجل أن تتدارك النقص الذي لديك. والهدف من ذلك كله هو انسجام الفرقة وتجاوبها مع الجمهور، وخاصة إتقان "القطعة" النهائية التي يتوقف بها العزف والرقص دفعة واحدة.

كيف يتم تنظيم الحلقة ؟

أول ما تبدأ به حلقة الروايس هو "أستارا" أو "الطبيل"، وهو عبارة عن مقطوعات موسيقية صامتة يقوم فيها الروايس بضبط المساوية فيما بينهم، أي فيما بين آلاتهم، وفي نفس الوقت يتم جمع الناس من حول الروايس إلى أن تتسع الحلقة ويزداد جمهورها ويتكاثر، عندئذ يضع الروايس آلاتهم ويشرعون في الدعاء، وهنا يأتي دور الرايس الذي يتقن الكلام والدعاء، الدعاء للشعب وللملك وللوالدين وللأحباب والأقرباء، وللمرضى والمساجين ولجميع المسلمين، ثم يتم بعد ذلك، التعريف بفرقة الروايس واحدا واحدا وذكر معاناتهم من أجل الفن ومن أجل الجمهور وتنقلاتهم وسفرهم ثم يتم جمع الفتوح الذي هو عبارة عن القطع النقدية الأولى التي يتسلمها الرايس بعد المدخل الموسيقي، ثم بعد أن يتم جمع قدر من

المال تعطى الكلمة لأحد الروايس ليبدأ في الغناء، وقبل المرور إلى رايس ثان لا بد أن يقوم الرايس بجمع قدر من المال على أغنيته، حيث يقول له الروايس "لكي نتأكد من أن الناس قد أعجبوا بفنك ما عليك إلاأن تسعى لديهم للحصول على عشائك ونفقاتك". وهكذا إلى أن يؤدي جميع الروايس قصائدهم وأغانيهم، ويتسابق الناس في تشريف كل رايس وعدم خذلانه. وفي النهاية يتم ختم الحلقة بالدعاء الأخير. وخلال الحلقة يأتي بعض المواطنين الذين يطلبون الفرقة للعرس أو لأمسية في البيوت الخاصة، فيتم تسجيلهم بأسمائهم في لائحة المواعيد، وهكذا يصبح لنا في كل مدينة برنامج للحفلات والأعراس والأمسيات الخاصة مع تجار سوس الكرماء الذين لهم حب كبير لفن الروايس.

في ذلك الوقت لم يكن هناك أشرطة ولا أقراص، وكانت الحلقة واللقاء المباشر هي الفرصة الوحيدة للقاء الروايس والتمتع بفنهم.

من هم الروايس المشاهير الذين وجدتهم في الساحة ؟

عندما شرعت في تعلم فن العزف والغناء، كنا نسمع عن الرايس مولاي علي وأخيه مولاي لحسن، وكانت حلقتهما بمراكش، وهما من بنعقوب. وكنا نسمع عن الرايس الجيلالي والرايس الحسين بعبيش والرايس محماد ساسبو، وكان هذا الأخير هو رئيس فرقة بالدار البيضاء، وكان يسكن بدرب ليهودي، وكان له طلبة صغار من الروايس الصغار يكونهم. ومن أشهر الروايس آنذاك الرايس محماد أومورك، كانت له حظوة لدى الكلاوي، وله ألحان جميلة جدا، وصوت شجي وقوي، وكان مقبولا جدا ومحبوبا. وقد نصحني في بداية مشواري بأن لا أتعلق بفن الروايس لمدة طويلة، وحكى لي عن معاناته مع فن الغناء، واشتكى من تنكر الناس له بعد رحيل الكلاوي.

ومن الروايس الذين وجدتهم كذلك في الساحة الرايس الحسين جانطي وبرفقته آنذاك الرايس ابراهيم أوسي والرايس الحسين كابايلا، والرايس لحسن العازف على الناقوس، وقد عملت معهم مدة في بداية مشواري الفني، في بداية

الستينات. وكانت حلقة الرايس جانطي محترمة جدا غاية الاحترام، فرغم أن حلقات الروايس الآخرين كانت تضم أعدادا كبيرة من العازفين، إلا أن حلقة جانطي كانت تستقطب الأغلبية، ولا يتحرك الناس من عنده، مهما كان الغناء بجواره، إلا عندما يودّعهم ويقوم بالدعاء.

كان الروايس آنذاك ينزلون عند القواد والباشوات، ويمكثون عندهم شهورا طويلة. وكانت تقام الجولات في العالم القروي من دوار إلى آخر، ولا تتم إلا برسالة من باشا مراكش أو من قايد من القواد، حيث بدون ذلك الترخيص لا يمكن التجوال، لأن القواد لا يمكن أن يتركوك تلتقي بالناس وتخاطبهم إلا بإذن منهم.

وكنا، في ذلك الوقت في بداية مشوارنا، نتغنى بأشعار الرايس محماد أوموراك، والرايس محماد أعراب، والرايس احماد أمنتاك، وقد كنت أحفظ كل أغاني هذا الرايس منذ أدائه لأغنيته الشهيرة "الله والوطن"، وهي أغنية تعرفت عليها في قريتي من خلال الأسطوانة، حيث كان أحد الروايس الجوالين ويدعى عبد الله بورشوق، يتجول عبر الدواوير والمداشر برفقة حماره الذي يضع عليه آلة الحاكي الفونوغرافي ويُسمع الناس أغاني الروايس المسجّلة في الأسطوانات، وكانت أغنية الله الوطن تلاقي إعجابا كبيرا من طرف الجمهور.

ومن الروايس القدامى الذين شاهدتهم الرايس رزوق الذي حضرت حلقته بمراكش.

ما هو الفرق بين الروايس في العزف والتلحين ؟

الفرق بين الروايس هو في ذوقهم في اختيار الألحان وطريقتهم في العزف، ومهارة أصابعهم كذلك، مما يعطي فنهم نوعا من القبول لدى الجمهور. ولا ننسى الصوت، فهو عنصر مهم في جلب الجمهور، فكلما كان صوت الرايس قويا كلما كان أكثر تأثيرا في الجمهور، وكانت له قدرة على جلبهم.

أين كانت تصنع الآلات الموسيقية ؟

المكان الذي عرف بصنع لوتار والرباب منذ القديم هو تزنيت. وصناعة الآلة الموسيقية تحتاج إلى كثير من الدقة، حيث لا بد من الحرص على إتقان تركيبها لتؤدي دورها على أحسن وجه، وإذا حصل خطأ ما في تركيبها، فإن ذلك ينعكس على جودة أدائها. وأول ما ينبغي اختياره الخشب الجيد، سواء بالنسبة للوتار أو الرباب، ثم الجلد الجيد والأوتار وتركيب ذلك كله بطريقة متقنة. وفي حاحا يصنع العواد والطارة.

وفي مراكش كذلك يصنع لوتار والرباب، حيث يعرف به كبار الصنايعية، فرباب ساسبو مثلا صنع بمراكش.

والآلة يصنعها المهني، لكن حسب رغبة الفنان الذي يمكنه أن يدلي ببعض الملاحظات، ويدقق في بعض الطلبات والشروط التي يستجيب لها المهني؛ أما النقوش والزخارف، فهي عبارة عن قوالب موجودة لدى المهنيين والصناع، وكذلك المقاييس التي يختار منها الموسيقي حسب ميولاته ومهاراته؛ فهناك الآلة الكبيرة الحجم، وهناك الآلة الأصغر منها. وهناك أيضا تعدد الأوتار، وهناك المقاييس الثابتة المتعلقة بالمقامات الموسيقية.

أما أوتار لوتار، فهي الأنثى والذكر، والمعكل وأكناو، والموساوي الذي هو وتر فارغ. وهي أوتار تقابلها نفس النغمات في الرباب، يعرفها العازف، ويضع أصابعه في المكان المناسب والمقابل لها. وتكمن صعوبة الرباب في أنّ له وتر واحد،لكنه متعدد المستويات، حيث على العازف أن يستخرج منه بأصابعه كل النغمات الخمسة التي تعزفها أوتار لوتار.

تعتمد المساوية بين الرباب ولوتار على العزف الفارغ، أي دون أن تضع أي أصبع على وتر الرباب، وهو ما يقابل الوترة الفارغة في لوتار،عندما تصبحان معا في نفس المستوى، فإن المساوية تكون متحققة بين الآلتين.

وهذا هو أكناو. أما المعكل، فهو يقوم على الأصبع الثاني في الرباب، وهو صعب، لأن الرباب يكون في مستوى عال ويجعل الغناء صعبا ومتعبا للحنجرة.

والفنان الذي يؤدي أغانيه بنجاح هو الذي يعرف مستوى صوته، فيقوم بالمساوية المناسبة له، وإلا فإنه سيعاني حيث لا يمكنه إيقاف الغناء من أجل إعادة المساوية أمام الجمهور.

التطور الذي وقع في الآلات تطور كبير جدا في عصرنا هذا، حيث ظهرت الآلات الكهربائية، وظهر الأورغ والبيانو وأنواع الكيتار؛ ولكن لا يمكن لأي منها أن تعزف مقامات الرباب كما هي، إنها تؤديها بطريقة أخرى، ولكنها لا تجسدها على حقيقتها، وبالذوق الذي تعبر عنها الآلة التقليدية. في اعتقادي، الآلة التقليدية هي وحدها التي تؤدي النغمات الموسيقية التقليدية على أحسن وجه، مع التأكيد على أن التطور في الآلات هو أمر مهم وجميل، حيث ساهم في إيجاد ألحان جديدة ومتطورة.

من هم عازفو الرباب المهرة الذين وجدتهم ؟

هناك الرايس مبارك أوبولحسن، وهو الذي كان يعزف الرباب للحاج بلعيد، والرايس موحماد أوموراك، وكذلك الرايس عبد الله بن ادريس المزوضي، والرايس سمحماد بونصير والرايس، محماد ساسبو الذي أبدع الكثير من موسيقى "أستارا" و"الطبيل"؛ ومنهم مولاي علي أيضا، الذي أضاف الكثير من الموسيقات المتداولة حتى اليوم، وهناك الحسين جانطي أيضا، الذي كان من أفضل العازفين على الرباب. وألحان جانطي ضاعت بسبب عدم التسجيل، إلا القليل جدا منها التي بقي يحفظها بعض القدماء الذين عاصروه.

كيف يتم وضع الألحان ؟

يتم وضع الألحان حسب المزاج وحالة الرايس، حيث يحتاج ذلك إلى تركيز كبير، فالله يلهم الفنان في لحظة معينة، وفي لحظة أخرى تغيب الألحان ولا يجد شيئا. بل إن الألحان قد تأتي في حالة ما بكثرة وبشكل غزير، بينما يبحث عنها الرايس في وقت آخر ولا يحصل على شيء منها. ولكن يجب على الرايس في لحظة الإلهام أن

يعمل بجد ليحافظ على تلك ألألحان التي تأتيه، وإلا فإنها ستضيع ولن يتذكرها أبدا، فهو ملزم بتسجيلها عند لحظة إبداعها، قبل أن يفوته ذلك. وإذا ظن أنه لن يفقده، فهو مخطئ، وسيضيع منه لا محالة، لأن الألحان متداخلة مع بعضها البعض، واللحن ينسيك في غيره. ويتم تسجيل الألحان إما بواسطة الصوت فقط أو بآلة لوتار أو الرباب، ومن الأفضل تسجيل اللحن بالآلة مع بيت من الشعر أو بيتين، من أجل أن يكون اللحن مضمونا ومؤكدا وواضحا في الذهن، ولا غبار عليه.

هل هناك زمن خاص لهذا الإلهام؟

نعم، هناك زمن مميز لوضع الألحان، وهو جلسة السمر "إكيور" مع الروايس، ومع الأصدقاء والأحباب من عشاق الفن، حيث يؤدي الحديث فيما بينهم إلى توليد الالحان، وكذلك الكلمات والأشعار، وقد تتدفق الألحان والأشعار في لحظة ما وقد تصبح عسيرة في أحيان أخرى.، وهناك مثلا في الشعر بيت يسمى "القفل"، وهو بيت يشكل حجر عثرة، حيث تعجز بعده عن تجاوزه، فتبقى عنده مدة غير يسيرة، حيث لا تستطيع تجاوزه بأن تزيد عليه بيتا آخر، ولا تستطيع حذفه لأنه أساسي، وقد يحتاج الأمر إلى ترك النظم ذلك اليوم إلى يوم آخر، لكي تفك عقدته وتتولد عنه أبيات أخرى. فمن المهارات الأساسية التي ينبغي أن يتوفر عليها الرايس أن يعرف كيف يبدأ الكلام وكيف يتدرج فيه إلى أن ينهيه.

أما طريقة وضع الألحان؛ هل هي بالآلة أو بدونها، فالحقيقة أن اللحن . في الغالب . يتم إبداعه في ذهن الرايس بينه وبين نفسه، قبل أن يطبقه على الآلة، ولكن الروايس ليسوا على نمط واحد، بل هم في ذلك مختلفون. فمثلا، أتذكر أن الرايس محماد ألدمسير كلما جلس وحيدا شرع في الصفير بفمه بلحن يقوم بتكراره مرارا، ثم سرعان ما يمر إلى الرباب ليؤديه به، وعندما يجد صعوبة في أدائه بالشكل المطلوب ينتقل من مكانه، ويظل يغير مكان جلوسه بقلق، من مكان إلى آخر إلى أن يجد اللحن المطلوب على الوجه الأكمل، فيقوم بتسجيله على الفور. ولكن قد يكون هناك روايس يبدعون اللحن بالآلة أثناء العزف عليها في انفراد.

والمشكل الذي يصادفه الرايس في التلحين هو أن اللحن قد يتقاطع مع لحن آخر يشبهه. وهناك من يقوم بتوليد اللحن من لحن آخر، ولكن التحدي أمامه ألا يتشابها كثيرا، لأنه في هذه الحالة سيعتبر نفس اللحن. وعلى الرايس أن يستلهم فقط بداية اللحن أو وسطه أو نهايته، ويبني عليه لحنه الجديد؛ وهذا جائز، فالألحان غزيرة جدا، وهي موجودة منذ أزمنة بعيدة، وتتراكم يوميا، فلا يتصور أن يبدع الرايس لحنا جديدا كله أخرجه من لا شيء، لا بد أن الرايس يعمل على ما هو موجود.

من الأسبق اللحن أم الشعر؟

في الأصل اللحن هو الذي يولد أولا، فهو أساس البناء، وعليه يتم وضع الكلمات والأشعار لكي تأتي ملائمة للحن تماما. أما إن وضعت الشعر أولا، فقد يكون صعبا أن تجد له لحنا مطابقا، فاللحن هو مثل المقياس بالنسبة للشعر، به يعرف الرايس إن كانت الكلمات موزونة بشكل جيد وليس فيها خلل. لأنها إن كانت تعاني من خلل، فسيظهر ذلك أثناء الغناء مع اللحن.

و هذا رأيي، وإنما يمكن أن تكون هناك قصائد تم إبداعها أولا، ثم تلحينها اللحن المناسب من بعد، ولكن هذا أصعب من اكتشاف اللحن أولا.

من هم كبار الملحنين الروايس ؟

في الحقيقة، ليس لدي جواب دقيق لهذا السؤال. ففي زماننا كان كل رايس يبدع ألحانه، أما اليوم فيبدو أن هناك روايس ملحنون لروايس آخرين، وهذه ظاهرة لم تكن موجودة في زماننا. كان لدينا نوع من الأنفة، حيث لا يرضى الرايس أن يقول أشعار رايس آخر ولا ألحانه، إذ كانت تتحدد قيمة الرايس في كونه صاحب كلماته وألحانه. فإذا اكتشف الناس أنه ليس صاحب كلماته أو ألحانه، وأنها موجودة عند رايس آخر، فهذا شيء يحط من قيمته، وخاصة إذا لم يعترف بذلك.

أما إذا كان الرايس يؤدي لحنا أو شعرا لغيره ويصرح بذلك معلنا إعجابه به، فهذا ليس مشكلا في حدّ ذاته، بل هو من حق كل واحد، وخاصة في بداية المشوار الفني.

ما هي قنوات التواصل بين الرايس وجمهوره ؟

قناة التواصل الرئيسية بين الرايس والجمهور هي "أسايس"، وخاصة في مناطق الجنوب المحاذية للصحراء، مثل مناطق طاطا وتامانارت وتيسينت وتاغجيجت وفم لحصن وفم زكيط وكل مناطق سوس، حيث يبقى أسايس نشيطا وحيا إلى الصباح. ثم هناك الحلقة كذلك، لكن ليس فيها "أمارك"، إنما هي مجرد إشهار لوجود الروايس، والسهرات الفنية الحقيقية تقع خارج الحلقة، بعد أن يستدعى لها الروايس.

كانت سهرات أسايس مليئة بالجمهور، ومنظمة نظاما محكما، ويلقى فيها الرايس ترحابا عظيما، حيث يجلس الناس منظمين رجالا ونساء. ويضيئون أسايس بشكل جيد، والرايس الذي يلاقي نجاحا كبيرا يخرج لحضور سهرته كل سكان القرى المجاورة . ويحضر "لمين" أو "أمغار" ليؤكد للرايس تعلق الناس به، وأن ضيافته ثلاثة أيام على الأقل، ويطلب منه أن يذكر أبناء البلد واحدا واحدا، ولا يقبل منه أن يغفل دوارا أو قرية، بل عليه أن يمر بكل الأماكن والقرى، وأن يذكرها في شعره، حتى لا يقال إنه يقلل من شأن هذا المكان أو ذاك.

لقاءات أسايس كانت هي أجمل اللقاءات مع الجمهور وأكثرها حرارة وحماسا. ولا ننسى ان هناك الأشرطة والأسطوانات التي تسمح للجمهور البعيد بأن يستمع إلى أغاني الرايس دون ان يحضر سهرته مباشرة.

كيف يمرر الرايس خبرته إلى جيل جديد من الروايس ؟

التعلم يقوم على "الرغبة" والميل إلى "أمارك"، فهناك من يشغله "أمارك" بشكل تام، ولا يترك له فرصة الاهتمام بشيء آخر، كأن يركز على التجارة أو يهتم بالفلاحة أو تربية المواشي؛ فالرايس يركز على أمارك الغناء والعزف والرقص ونظم

الأشعار، ويشغله الرباب ولوتار وآلات الإيقاع، ويظل مهتما بها طوال الوقت، فيملأ عليه ذلك حياته وذهنه، حتى أنه لا يستطيع أن يعيش بدون ذلك. ولهذا بسبب هوايته هذه يتجه إلى أحد الروايس المعروفين ويطلب منه أن يدعو له لكي يصبح ماهرا في العزف والغناء. وحتى عندما يحدث أن ينصح أحد الروايس من لجأ إليه لهذا الغرض بأن ينصرف عن هذا المسعى، فإن الرايس الشاب يظل متشبثا برغبته وبحلمه في أن يصبح عازفا ومغنيا ماهرا وناظما للشعر. وهذا هو أساس التعلم، حيث تمثل هذه الرغبة الشديدة الدافع إلى التعلم والعامل الحاسم في انتقال الخبرة من رايس إلى آخر، وبدون هذه الرغبة والعشق لا يمكن أن يتحقق التعلم.

فالرايس ساسبو مثلا، حسب ما حكى الرايس مولاي لحسن والرايس لحسن أوتزنيت (وهما من تلامذة ساسبو)، كان يعلم الأطفال، فيبدأ معهم بتعليم "تانواقسين" ليضبطوا الإيقاع، ويوقفهم واحدا واحدا إلى أن يتقنوا التوقيع على "تانواقسين" مع الرقص في نفس الوقت، وعندئذ يعطيهم لوتار، فيبدأ بتعليمهم التوقيع على الأوتار وترة وترة، فيعرف كل واحد منهم مكان الوترة ومكان وضع الأصابع للتوقيع عليها، وهذه هي "الحوصور".

أما الانتقال من لوتار إلى الرباب، فيتم بعد الإتقان التام للوتار ومعرفة الألحان والمقامات، لأن العزف على الرباب يقابل العزف على الأوتار، وكل وترة يقابلها أصبع في العزف على الرباب، وهي "العصرت". لكن المسألة الحاسمة في المرور من لوتار إلى الرباب هي القدرة على نظم الشعر، حيث يحتم تحول الرايس من مجرد عازف لوتار إلى رايس شاعر أن يحمل الرباب لكي يترأس الفرقة، إذ لا يمكن ترأس الفرقة دون القدرة على العزف على الرباب، وهذا ما يفسر أن جميع قادة الفرق الفنية من كبار الروايس كانوا عازفي رباب وشعراء في نفس الوقت.

ومهما كانت مهارة العازفين على لوتار، فإنهم لا يشكلون فرقة بدون رباب، فهو الذي يعطي الانطلاقة ويشرع في العزف، وهو الذي يؤشر إلى نهاية العزف، كما أنه هو الذي يحدد مقام العزف، أي "المساوية"، التي يتبعها العازفون على لوتار. فالذي يتعلم لوتار يتعلم في نفس الوقت بشكل غير مباشر الرباب، حتى ولو أنه لا

يعزف عليه، لأن "الحوصور" في لوتار تطابق "العصرت" في الرباب، وأساس حرفة الروايس كلها هو "المساوية" بين لوتار والرباب، أي أن يكونا متوافقين على نفس النغمة والمقام، مما يخلق انسجاما في عزف الفرقة. فهناك ميزان ينبغي الحرص عليه وعدم الإخلال به.

وإذا تصادف أن وُجد رايس لا يتقن العزف على الرباب ولكنه شاعر قوي، فإنه في هذه الحالة لا بد أن يكون لديه عازف رباب جيد ملازم له، منسجم معه تمام الانسجام، حيث يحفظ كل ألحانه ويسايره بإتقان أثناء الغناء، إذ لا يجوز له أن يسبقه أو يتأخر عنه. كما أن عليه أن يعرف متى يريد الرايس الإطناب، ومتى يريد الإسراع بالعزف إلخ...

فالرباب يشبه عكاز الفرقة، عليه تتكئ عندما يكون هناك خطأ ما من طرف عازفي لوتار، لأن الرباب هو الذي يغطي بعزفه على الثغرات والأخطاء، ويرجع الأمور إلى نصابها، ويجعل العزف مستمرا لا يتوقف.

كيف هي علاقة الرايس بآلته ؟

آلة الرايس تكون قريبة إلى روحه، محبوبة لديه، ويعتبرها في غاية الأهمية بالنسبة له. فالألة الموسيقية هي سلاح الفنان الذي لا يفارقه. ولكن هذا يتوقف على ممارسة المهنة، فإذا تغير الإنسان وتغيرت حياته، فإنه قد يشعر بأنه لم تعد للآلة نفس الأهمية لديه، وهذا ما جرى لي مثلا عندما قررت كسر الرباب في اللحظة التي حسمت فيها في ضرورة اعتزال هذا الفن؛ لقد كان لي رباب لا أفارقه، وحتى عندما قررت الاعتزال كنت أغلق على نفسي داخل غرفة وأشرع في العزف عليه وحدي، ثم شعرت بأنني لا أستطيع اعتزال الفن ما دام الرباب موجودا بقربي، حيث يشدني إليه بقوة العاطفة، ولهذا قررت أن أكسره حتى أتخلص من سحره وقوة سيطرته على نفسي. والغريب أنني بمجرد أن كسرته، جاء الرايس أعراب أتيكي يطلبه مني بعد أن علم باعتزالي، وكان آنذاك في بداية مشواره الفني، لكنني

تأسفت له، حيث تأخر بيوم واحد. والحقيقة أنني ندمت على كسر الرباب، وقلت مع نفسي إن ذلك لم يكن ضروريا.

هل هناك عادات أو تقاليد ترتبط بعلاقة الرايس بآلته الموسيقية ؟

نعم هناك عادات وتقاليد قديمة، لكنها ارتبطت باعتقادات الناس القدامى، مثل تقديم الذبيحة لضريح أحد الأولياء والصلحاء؛ وهذا جهل لأنه يقوم على الاعتقاد في قدرة "الشيخ" على إعطاء البركة و"الخبزة"، بينما هو ميت في الحقيقة، لا يمكنه إعطاء أي شيء. وما يمكن للإنسان فعله هو أن يطلب دعاء غيره بالخير والصلاح.

هل كنتم هواة أم محترفين ؟

الحقيقة أننا كنا . في البداية . هواة عندما كنا نسعى إلى التعلم، وكنا مأخوذين بالآلات الموسيقية وبالغناء، لكننا أصبحنا محترفين عندما أتقنا العزف على هذه الآلات وأصبحت مورد عيش لنا، ووسيلة للتعارف مع الناس في مختلف البلدان والمناطق، الكبير منهم والصغير، الأعيان منهم والبسطاء. الحرفة تقوم على الهواية والعشق في البداية، ثم الإتقان ثم التخصص والتركيز على العمل الفني بالغناء والرقص والعزف، ولكن من أجل المال ومعرفة الناس، واكتشاف الآفاق والبلدان كذلك، وليس المتعة فقط.

كيف كانت صورة الرايس عند الناس ؟

صورة الرايس كانت صورة تعظيم وتكريم واحتفاء كبير، فحيثما حل الروايس تجد الناس يتهافتون على دعوتهم إلى بيوتهم وإلى الحفلات الخاصة، حيث يقدمون لهم كل المساعدة، ويقدمون لهم المال الوفير والهدايا، ويقيمون على شرفهم الولائم الكبيرة، ولهذا فحياة الروايس كانت حافلة باللحظات السعيدة التي يلتقي فيها مع أحبائه من جمهور الغناء والشعر والطرب. فأنا شخصيا كنت محبوبا

في قريتي، يعاملني الناس بتشريف وتقدير كبيرين إلى اليوم، فإذا أردت القيام بالحرث أو البناء، يأتون جميعا متطوعين لمساعدتي بكل الوسائل والأدوات المتوفرة لديهم، وعندما ذهبت إلى الحج، وجدت عند عودتي جميع أهل الدوار مهيئين للاحتفال بقدومي وقد أعدوا الولائم من أموالهم، ولم أنفق شيئا من مالي ولا من مال أهلي على ذلك. وقد جاءتني الهبات والهدايا من كل المناطق القريبة والبعيدة.

الناس يقدرون الروايس لأنهم يحبون الكلمة الطيبة واللحن الجميل، ولهذا يشعرون باحترام كبير تجاه الروايس الذين يؤدون عملهم بشكل جيّد. ويتركون أثرا في نفوس الجمهور.

أما فيما يخص ما يغنيه الروايس، فقد كان من اختيارهم، حيث يقرر الرايس ما يؤديه من أغان وألحان، ولكن عندما تشتهر أغنية ما لهذا الرايس أو ذاك، فمن الطبيعي أن يطالبه بها الجمهور، وسيكون على الرايس تلبية حاجتهم.

ما رأيك في التطورات التي عرفتها الموسيقى الأمازيغية ؟

في الحقيقة، فنّ الروايس كما كان عليه لم يعد موجودا، فالملاحظ مثلا ان التغيير الأول الذي وقع هو على مستوى الملابس، حيث اختفت الفوقية والبدعية والتشامير والرزة والحزام والبلغة الصفراء أو البيضاء، وحل محلها الجلباب فقط، والعمامة والبلغة، ولم يعد الروايس يضعون شيئا على رؤوسهم.

أما من الناحية الموسيقية، فالتطورات التي حدثت كبيرة، حيث تم إدخال الآلات العصرية، مثل الأورغ والكيتار الكهربائي والآلات الإيقاعية الجديدة. وهذه تطورات إيجابية، لكنها بحاجة إلى بعض النظام، حيث . أحيانا . عندما تجتمع مختلف الآلات لا تشعر بوجود انسجام فيما بينها، وأيضا تحس كما لو أن صوت الرايس المغني لم يعد مسموعا. وهذا أمر سلبي، لأن التطور لا يعني الضوضاء الكثيرة بدون فائدة.

ما رأيك في الموجات الشبابية من الموسيقيين الأمازيغ ؟

الشباب الموسيقيون الذين يغنون وينطلقون من الموسيقى القديمة ويعيدون إنتاجها وأداءها يقومون بعمل إيجابي لأنهم في بداية مشوارهم، ومن حقهم استثمار موسيقى الروايس ليتابعوا إنتاجهم الفني بإبداعاتهم، وكذلك الشباب الذي ينتجون موسيقى عصرية، لكنها تستلهم الموسيقى القديمة بهذا القدر أو ذاك. كلهم يقومون بأدوار مهمة من أجل الموسيقى الأمازيغية.

أما العمل الموسيقي الذي يقوم به البعض بالمزج بين الموسيقى السوسية وبعض أنواع الموسيقى الأخرى في البلدان الغربية، فيمكن القول أن تعلم الأشياء أفضل من جهلها. فهذا العمل إذا كان مقبولا من طرف الجمهور المعاصر فهذا هو المطلوب، والمشكل هو إذا فشل الفنان ولم يستسغ الناس فنه، فسيكون عليه أن يراجع نفسه. وأرى بأن الاكتشاف أمر محمود، لأنه يقرب بين الناس، ويجعل كل واحد يتعرف على الآخر.

ما هو الفرق في فن الروايس بين الأمس واليوم ؟

في الواقع، لا فرق، فهو نفس الفنّ، ولكن هناك فرق يتعلق باللباس، ويرجع ذلك لمساهمة المرأة، حيث أن دخول "تاروايسين" جعل الروايس يتخلون عن البدعية والفرجية والقفطان والحزام للنساء، وأصبحوا يلبسون الجلباب وحده. كما أن التجديد الذي قام به كل من الرايس الحسين الباز والرايس أوطالب المزوضي، هو تجديد ضروري وطبيعي، لأن الفن لا يمكن أن يبقى جامدا في كل عصر، ولدى كل جيل.

الرايس أحمد المناني

المشهور بمولاي حْماد إحيحي

أجرى الحوار أحمد المنادي (أيت ملول-إنزكان : 21 أكتوبر 2015)

مَن يكون الفنان مولاي حماد إحيحي ؟

ازددْت بدوار إداوزنزم بجماعة بيزضال (قبيلة من قبائل حاحة)، إقليم الصويرة سنة 1950م. بدأتُ مسيرتي الفنية في سن مبكرة من حياتي، حيث خرجت، وأنا في الحادية عشر من عمري، وتحديدا سنتي 1960م و1961م، في جولة استكشافية للقبائل مع مجموعة الرقص البهلواني (ئهيّاضن) والمسماة بـ "رّما ن سيدي حماد ؤ موسى"، حيث أُعجبْت بهذا النوع من التدريب الفني والرياضي، ووجدته ممتعا فحرصت على تعلّم مختلف الإيقاعات المعروفة آنذاك. أتذكّر أني كنت أنصت إلى حديث الناس عن القبائل وعن تجارب الروايس المعروفين وجديد إبداعاتهم، حتى إن جل الشباب من شدة ولعهم بالروايس، يتمنون أن يصبحوا منهم، وكنت نموذجا فعليا لهؤلاء الشباب. وبعد سنوات من التجوال الفني في البلاد، توقفت في منطقة إمي ن تانوت سنة 1969م، والتقيت هناك بفنان يعزف على آلة الوتر السوسي اسمه الرايس مسعود بن مبارك، فتعرفت عليه وتأثرت بنغم الآلة، فطلبت منه أن يساعدني في تعلمها، حيث رحب بي وعلمني أدب الاستماع قبل التلقين والتناسق الإيقاعي مع الآلة، وبعدها علمني العزف ببساطة.

وبعد جهد ولأْيٍ أصبحْتُ هاويا للعزف، وكان لا بد من الاستزادة في المعرفة الموسيقية والخبرة الفنية، وانتقلت إلى محطة أخرى بمثابة مدرسة من المدارس التي أثرت في تجربة فن الروايس، أقصد ساحة جامع الفنا بمدينة مراكش، حيث وجدت فيها ملاذا لهمومي وطموحاتي الموسيقية، فتواصلت مع المجموعات الفنية والغنائية التي كانت ترتاد الساحة. وممن أتذكرهم من الروايس الذين تفاعلْت معهم في تلك المرحلة: محمد أكْرّام ن أيت مورِاك، ابراهيم ن أيت مورِاك، الجيلالي، الحسين بيعبيش، عبد الكبير الفطواكي...، ثم انتقلتُ بعد ذلك

لمواصلة المشوار إلى مدرسة أخرى هي الدار البيضاء المعروفة بمدرسة ساسبو، هناك وجدت ثلة من الروايس البارعين أمثال: الحاج عبد الله بن إدريس المزوضي، حسن بونصير، محمد بن مبارك بونصير، إبراهيم أشتوك، الحسين أشتوك، مبارك بن سعيد إحيحي، الحسن ماشي، بريك بن عدي، محمد نّقرت...

هكذا كانت رحلة الفن عموما. وبالرغم من تأثري بالسابقين، فإنني حرصت على التميز، فلجأت إلى التراث الفني الذي استقيت منه أشياء كثيرة مزجتها بألحان جديدة، وفق تركيب فني يخلق الفرادة داخل الحقل الموسيقي الأمازيغي. ومما أتذكّره من وقائع محفّزة في هذه الرحلة، أنه في بداية السبعينات، كان لي موعد مع أناس بمدينة فاس، لكن، وبسبب تأخري عنهم، انصرفوا وبقيت لوحدي، فأحسست بأني إنسان لا فائدة منه، وإلا لماذا لم ينتظرني هؤلاء ويرافقوني إلى حيث القصد. إنها لحظة إحساس بالضعف خاصة مع فقري المادي. في هذه المناسبة نظَمت كلاما حول القصد "لْغرض" وعراقيل الحياة "لعكس ن لحياة" قلتُ فيه:

ئغ كَيك لغرض ئ بنادم
را كّن حوبّون تتّصا سرك ؤر راد كَيك ئنّا لعيب
ئغ كَيك ؤر ئلّي لغرض
ؤر را لكّ ئحوبّو كَماك ؤلا أرّاو ؤلا لاحباب.

فبحثت عن ئنضّامن من أجل استكمال هذه المقطوعة الشعرية، والتقيت بالمرحوم الرايس عمر إجيوي بمدينة الدار البيضاء، ففرحت كثيرا لأني توقعت منه أن يساعدني في ذلك. استضفته في بيتي، ثم أسمعته هذا المقطع معزوفا على آلتي الوترية (لوطار)، فلم نتمكّن من الزيادة عليها، حرصا على أن تكون مقطوعة طويلة في موضوع واحد "لغرض". وبعد ذلك اختبرت شعراء آخرين (ئنضّامن)، لكن دون جدوى، إلى أن التقيت بالرايس أحمد أوطّالب، لم تكن له شهرة بعد، فأضفنا إليها الأبيات الآتية:

ئكَا زّامان لعداب

يان دار ؤر ئلّي لمال ؤر را كَيس ئقّن يا لباب
ئغ كَيتون ئلا لغرض راد ئكّاتن لاحباب
ئغ ك ئفّوغ رمين ك ئد.

شعر تانضّامت، يحتاج إلى أن يكون شعر حكمة، أن يكون بمثابة حكاية، أن يتخلّص من التباكي والشكوى، ومن الخصومات التي تثير الفتن بين الناس. يقولون بأن سيدي حمّو الطالب كان يتردد على بعض الأثرياء ببلدة لاثنين ن ئكَلوّا، يستضيفونه ويكرمونه. ولما انتشر الخبر في قبيلته، حرص بعضهم على تتبع خطاه مختبئين يترصدونه. وما إن دخل إلى البيت الذي يستضاف فيه، حتى وقف على بابه اثنان من راصديه، فاستفسر أهل البيت عنهما، ولما علم أن سبب مجيئهما هو البحث عن الخبز بسبب الجوع المنتشر في بلدتهما أعطوهما رغيفا يسد رمقهما. وهكذا كانا يفعلان كلما همّ سيدي حمو بزيارة بيت هؤلاء الأثرياء. وخلال إحدى الزيارات نشب خلاف بين الراصديْن، فأزعج ذلك أهل البيت من ئكَلووّا، فسئم سيدي حمو من هذا السلوك، فقال:

زايد أ ربّي ف ؤدرار أد واياض (أدرار ن درن)
أ نّ ئحصار كرا ن لهاماج إكّا د ؤدم أنّ نّس

لم يرق هذا الكلام أبناء قبيلته، فانزعج حمّو لذلك، وقرر الذهاب إلى مراكش "غمارت"، فجلس قرب الحائط، ولمح نصرانيا وزوجته وقال:

توملا (التهمة) كاد ئوين ئروميين ئمّا لبرّ أنّ (أرضهم)
ؤر كيس لّين ئروميين ؤدم أد أ غ د لاّن.

هل تأثرتَ بالعازفين على آلة لوطار ممن سبقوك في هذا المضمار؟

أنا اكتسبت مهارة العزف على آلة لوطار مبكرا، وبعد ذلك شرعت في تأمل ما راكمته من خبرة في التعامل مع الآلة، فبدأت التفكير في تطويرها. وقد ساعدني في ذلك زياراتي المتكررة للقاءات أحواش في مختلف مناطق المغرب (أحواش ن

وارزازات، أحواشن ئمينتانوت، الدقة المراكشية، رقصة هوارة، أحيدوس) مما مكنني من الاغتراف مما يختزنه هذا التراث الفني من ألوان وألحان وموسيقى... إن تجربتي مع ئهياضن وتجوالي معهم أكسبني الكثير، بما في ذلك تعلّم لغات القبائل، وليس فنونها فحسب.

تجربة التسجيل/الأستوديو.

بعدما استكملت المراحل الضرورية في مساري الفني وتجربتي الأولى مع الآلة، خاصة في "الحلقة" وفي المناسبات وفي "السّيرك"، قررت خوض غمار تجربة التسجيل وذلك سنة 1970م، حيث قمت بتسجيل أولى مقطوعاتي الغنائية "لغرض" على "الفونو ديسك" بشركة "صوت الشمس" في الدار البيضاء، وفي السنة الموالية قمت بتسجيل مقطوعات أخرى بشركة "موساوي فون" بالبيضاء. أما التسجيل على "الكاسيط" فلم أبدأ فيه إلا سنة 1978م...

لقد جُلتُ بألحان المقطوعة الأولى التي سجلتها إلى أن استقر بي المقام في مدينة أكادير. في هذه المدينة التقيت الرايس محمد ألبنسير سنة **1972م** بعد خروجه من المستشفى إثر تعرضه لحادثة سير، وصاحبْته في تجربة أخرى فريدة وجدتها أكثر إمتاعا، إنها تجربة "السيرك". ثم أتممت المسار مع الرايس بيزماون والرايسة تيحيحت ئمقورن في "سيرك" آخر بتيزنيت، واكتسبت فيها شهرة كبيرة فتحت أبواب الاحترافية أمامي.

ماذا عن تاريخ الآلة/لوطار؟

وُجِدَت آلة الوتر مع الموسيقى السوسية منذ مطلع القرن الماضي، ولم يُعرف لإبداعها تاريخ حقيقي، وكل ما عُرِف عن آلة الوتر السوسية هو ما يميزها عن غيرها، حيث كانت أحادية الوترة قبل مجيء الرايس الحاج بلعيد، ثم أضيفت لها الثانية في ما بعد. وكان الفنان الموسيقي بسوس . عموما . يتعاطى مع آلة لوطار كما هي، وبالقواعد المتوارثة، إلى أن جاء الرايس الحاج بلعيد الذي أدمج الآلة مع

الرباب والإيقاع، وحقق تكاملا نغميا في الموسيقى السوسية، وطور ألحان سابقيه، كلحن الرايس بوجمعة أو ترودانت عازف آلة الرباب (أد كا ئصبرٍ يان) وقام بتسجيلها. ثم جاء جيل جديد من الروايس الذين ساهموا بقسط كبير في إرساء آلة لوطار في الحقل الموسيقي الأمازيغي، أذكر الرايس محمد بن يحيى أوتزناخت والرايس علي بو إلغمان كْ إمغران، والرايس مولاي موح أوتغجّيشت، والرايس مولاي على المرّاكشي...

وكذلك فعل جيل آخر في الأربعينيات والخمسينيات من القرن 20م، يقوده تلميذ الحاج بلعيد الرايس محمد بودراع، والرايس بوبكر أنشاد، والحسين جانطي، ومحمد أومورٍاك الحسن أزروال، ومحمد الكرايمي، والحسن بن علي المتوكّي، والحاج محمد أوتاولوكوت، والعربي المتوكّي، ومحمد أوتازارين، ومحمد أوتاصّورٍت، وعبد السلام السكسيوي، ومحمد أعرٍاب، ومبارك أمكْرود...، هذا الجيل أضاف لمسات أخرى تطويرية جديدة على الآلة، كزيادة الوتر الثالث، ثم الرابع لآلة الوتر.

وفي محطة موالية، خلال الستينيات، برزت أعلام أخرى من قبيل أحمد أمنتاك ومحمد ألبنسير وعمر واهروش والحاج المهدي بن مبارك، وهي محطة غنية على مستوى استعمال آلة لوطار، وعلى مستوى إبداع الألحان وتطويرها، خاصة بعد تعاطي الفنان الأمازيغي مع أصناف أخرى من الإيقاعات كإيقاع "أكْناو"، والنموذج الذي يمكن أن أستحضره هنا هو مقطوعة "لقيصت ن سيدي فاضل"؛ وإيقاع أعصرٍي المسمى كذلك ب"شيب وشباب"، ونموذجه الرايس الحسن بُومارك كأحد المؤسسين لهذا الوزن في سوس؛ وإيقاع "أمعكّل"، ونموذجه مقطوعة "بوّه أ سّنبل"؛ وإيقاع "أژنژارٍ" الذي أبدعه الفنان عبد الهادي إكْوت مع فرقة إژنژارٍن. حصل كل هذا بفضل انفتاح الموسيقى الأمازيغية على ألحان وأساليب موسيقى الشعوب المجاورة...

هل يمكن الحديث عن مدارس في موسيقى لوطار عند الأمازيغ ؟

يمكنني التأكيد على محدودية ما ورثناه عن السابقين في العزف على لوطار، بحيث كان هناك أسلوب واحد غالب على كل رّوايس العازفين.

فأماركَ الأصيل بإيقاعاته الجميلة بدأ مع الحاج بلعيد، ومحمد بودراع، وبوبكر أنشاد، ثم ؤموراك. بعد هذه الكوكبة الرائدة، انتقل "أماركَ" ليأخذ مسارا آخر يمكنني أن أصفه بكونه عشوائيا. ولم يستعد هذا الفن روعته إلا في أواسط الستينات، خاصة مع عمر واهروش. فالتغيير الذي حصل كان سنة 1963م، بعد الزيارة التي قام بها مجموعة من روايس إلى فرنسا لتنظيم سهرات فنية، وكان منهم رايس عبد الله بن إدريس المزوضي، وحماد أمنتاكَ، ورقية تالبنسيرت، والفطواكي، هؤلاء قاموا بتسجيل أغانيهم الأولى هناك بفرنسا: حماد أمنتاكَ، سجل أغنيته المعروفة "أد أم د ئرار ربّي لقيلولت أتادّواريت" وأغنية "بوسالم". أما تالبنسيرت، فسجلت أغنيتها "طاكسي غ ئلاّ رّاديو بوه ؤكان"، وسجل الفطواكي أغنيته "وانّا ئران زّين ئفك ميّا ؤدينار". بعد دخول تسجيلات هولاء إلى المغرب، شرع الآخرون بدورهم في التسجيل، وتحديدا سنة 1964م مع محمد ألبنسير وعمر واهروش. وفي السبعينات بعد أن تعرف الناس على ألوان أخرى من الغناء، وخاصة الغناء الشعبي وغناء المجموعات (ئزنزارن، الغيوان، جيل جيلالة، لجواد، تاكَدة، لمشاهب)، واحتكّ روايس بفنانين آخرين، بدأ الجميع يستشعر تحدي تغيير النغمة، أي البحث عن نغم جديد يستجيب لذوق الجمهور. ويتعلق الأمر هنا بالرّوايس الذين يحترفون الفن في المدن وفي الحفلات والسهرات التي تقام بالفنادق. أما رّوايس الذين استقروا في البوادي، فلم يتأثروا كثيرا بهذه الألوان الغنائية الجديدة.

ما هي التغيرات التي طرأت على آلة لوطار؟

ليست هناك تطورات بارزة يمكن الحديث عنها، خاصة مع قلة العازفين المهرة على هذه الآلة. فكما هو معلوم، كان حضور لوطار قليلا لدى الفنانين قديما، ولم تتوسع دائرة العازفين إلا في المرحلة الراهنة، مع ما يمكن تسجيله من غياب لفن الصنعة لدى الكثيرين منهم.

ماهي المناطق التي يكثر فيها العزف على لوطار؟

يمكن اعتبار منطقة سوس هي المعروفة بهذه الآلة. أما صناعة لوطار، فاشتهرت بها مدينتا مراكش وأگادير. ففي مراكش أذكر المرحوم أكَرام ن أيت موراك ورّايس مولاي سعيد المعروفين بصناعة هذه الآلة وتجارتها إلى نهاية الثمانينات. وفي أگادير، يمكن ذكر رّايس إبراهيم أمنتاكَ وأيت باكاري بالدشيرة...

ماذا عن مكونات لوطار؟

تتكون آلة لوطار من :

- اللوالب (تيسورا ن لوطار)، وبها تتم المساوية، خاصة المساوية بين الصوت وبين الآلة، حيث يكون الانسجام بينهما والتناغم حسب ما يقتضيه نوع الموسيقى وطبيعتها ومقاماتها. وهناك أنواع من المساوية: "مساوية أشلحي" المتعلقة بالموسيقى الشلحية التقليدية، و"مساوية أعصري" المرتبطة بالموسيقى العصرية، و"المساوية العالمية". وكل مساوية لها نغمتها الخاصة. وكما تتم المساوية بين الصوت والآلة الواحدة، تتم كذلك بين الصوت ومجموع الآلات الموسيقية والإيقاعية المستعملة في أداء قطعة موسيقية معينة. وتتم كذلك بين الآلات المختلفة نفسها أثناء أداء القطعة الموسيقية.

- الأوتار (لوترات):

- تاحمّارت (تانّالت): على شكل قنطرة صغيرة تكون تحت الأوتار، ومن مهامها الحد من الصوت بالشكل الذي يسمح للعازف بالتحكم في أصوات أوتاره الموسيقية (cases).

- أسّاس: يقابله في آلة الرباب اللجام. ومهمته تجميع الأوتار وعقدها.

ما هي إضافاتك واجتهاداتك بخصوص آلة الوتر؟

في أواسط السبعينات، وجدت نفسي مضطرا إلى التفكير في تطوير آلة لوطار بعدما لم تعد بأوتارها الأربعة تستجيب لمختلف الألحان والإيقاعات التي أرغب في إبداعها. وأخص هنا بالذكر الألحان والإيقاعات التي اقتبستها من فنون أحواش والرقصات الجماعية في مختلف مناطق المغرب. فهناك ألوان كثيرة من الإيقاعات في المغرب: إيقاع أجماك، إيقاع أدرسي (دّرست)، إيقاع تاسكتيت، إيقاعات أحواش ن وارزازات، حيث يتم النقر على عشرات وربما المئات من الدفوف، والضرب على الطبول، طبل واحد لشخصين يضربان عليه في نفس الآن. في هذا الإطار، قرّرت إضافة وترٍ خامس إلى لوطار حتى يستوعب الألوان المتعددة والغنية التي يزخر بها تراثنا الفني والموسيقي. والمقطوعات الموسيقية التي سجلتها قبل 1974م تمت بآلة لوطار ذات الأربعة أوتار. أما تسجيلاتي بعد هذا التاريخ، فكانت موسيقاها بآلة لوطار ذات الأوتار الخمسة.

ماذا عن المقامات الموسيقية ؟

هناك أنواع من المقامات:

- مقام "شايب ؤشباب" يجمع بين القديم والعصري؛
- مقام أكَناوي؛
- مقام أشلحي؛
- مقام لمْعكّل؛
- مقام أعصري.

كيف تنتقل الصنعة من جيل إلى آخر؟

عموما، تنتقل الصنعة الموسيقية عبر التعلم، حيث يرتاد المتعلّم أماكن وجود رّوايس، وبعد ذلك ينخرط معهم بمرافقتهم إلى المناسبات والحفلات الموسيقية حتى يستأنس بمجتمع رّوايس وتقاليدهم ولغتهم. ويمكن التأكيد على جملة من الشروط والمواصفات التي ينبغي أن تتوفر في المتعلم:

- شرْط "لْهاوا"/القابلية للموسيقى؛
- شرْط "صّواب"/"لاداب"، الثقافة الأخلاقية مهمة جدا بالنسبة للمتعلم، بما فيها الانضباط واحترام القواعد الأخلاقية للمجتمع أثناء إحياء الحفلات خاصة في البيوتات؛
- "تيملسيت ن رّايس"/اللباس التقليدي الخاص بالفنان (تاجلابيت، لفاراجيا، ئدوكان، تشامير، الكمّيت، أشْدّاد)، فلا مجال للباس العصري؛
- المداومة على الاستماع إلى رّايس الأستاذ وهو يؤدي مقطوعاته الموسيقية؛
- معرفة مكونات الآلة وعناصرها المادية؛
- الابتداء بتعلّم الألحان الموسيقية البسيطة.

وأشير هنا إلى أنه في الماضي، أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، كان تعلّم الفن الموسيقي يبدأ بالتدرّب على "رّكْز" و"نّاقوس"، حيث يُظهر المتعلم براعته ومهارته في هذين الفنين، وبعد ذلك ينتقل إلى تعلّم الالة أو غيرها. وقد سمعنا أن الفنان رّايس ساسبو كان يقيم في بيته بالدار البيضاء لقاءات تعليمية ل"رّوايس" المبتدئين، حيث يقدمون عروضا في الرقص على الزلّيج الساخن، فيَمتحن براعتهم وقدراتهم الفنية في هذا الباب.

ومما جعلهم يشترطون في المبتدئ أن يتعلم "رّكز" في بداية مشواره، وخاصة حين يلتحق بالفرقة أو المجموعة الفنية، هو أن من عادات العرض الفني البداية بمقطع موسيقي صامت بمثابة مقدمة، تتخلله لحظات خاصة بالرقص "رّكز"، ينخرط فيها كل أعضاء الفرقة. فيتحتم على الجميع إتقان هذا الأمر. وتسمى هذه المقدمة ب"الطّبّيلة"، وعادة ما تكون إيذانا ببداية العرض الفني، في انتظار التحاق

الجمهور واستعدادا للفرجة "لفْراجت"، خاصة في الحلقات/"الحلْقة" العمومية. وتعدّ هذه المقدمة خاصية أصيلة في الموسيقى الأمازيغية الجماعية، موسيقى رّوايس، وتحتاج اليوم إلى إحيائها وتجديدها لتناسب التطور الذي لحق هذا الفن، وذلك بعدم الاكتفاء بالإيقاعات الموروثة فقط، وإدماج إيقاعات عالمية فيها...

علاقة الفنان بالمجتمع.

الفنان "رّايس" كان يحظى قديما باحترام المجتمع، يقدره الناس بالقدر الذي يقدّر هو حرفته أو هوايته. كان يُطرب الناس في المناسبات والحفلات، ويستدعونه إلى البيوت الخاصة، فيكْرمونه تقديرا لعمله الفني النبيل. ومما يدل على الموقف الأصيل للمجتمع تجاه الفنان ما لاحظناه سابقا من ترحيب طلبة العلم الشرعي في المدارس العتيقة السوسية ب"رّوايس" واستقدامهم أحيانا للاستمتاع بغنائهم وإبداعهم الموسيقي والفني. كما أن حرص الناس على دعوة "رّوايس" إلى إحياء مناسباتهم الاجتماعية في الفضاءات العامة والخاصة دليل على ارتباط المجتمع الأمازيغي بهذا الفن وبروّاده، وما يكنّونه لهم من تقدير واعتبار.

علاقة الفنان بالسلطة.

رّايس الحاج بلعيد ورّايس أوموراك بمراكش، هما الفنانان المعروفان في ما مضى بعلاقاتهما الوطيدة بالسلطة، خاصة القياد. ولعل تجربتهما مع القايد الكَلاوي شاهدة على ذلك، حتى إن رّايس أوموراك كان يتدخل لدى الكَلاوي لحل المشاكل التي يعاني منها رّوايس، فصار بذلك ممثّلهم/"لمقدّم ن رّوايس" لدى السلطة بتزكية من الكَلاوي.

عبد القادر زريوحي (تشوكلا)

"الموسيقى عند الإيمديازن بالريف هي صنعة وعمل دائم"

أجرى الحوار فؤاد ازروال (الناضور : 4 و5 ديسمبر 2015)

من هو عبد القادر تشكولا؟

اسمي الحقيقي هو زريوحي عبد القادر، ولقبي الفني هو عبد القادر تشكولا. وجاء هذا اللقب من شابة كانت جارتي عندما كنت أبلغ من العمر 13 سنة، ضايقتها لما كانت تسقي الماء فنهرتني بهذا الاسم، فصار كل الأصدقاء ينادونني به. وبعد أن احترفت الفن جعلت منه لقبي الفني، فشاع وسط الفنانين والجمهور بالمنطقة.

وازددت يوم 14 ديسمبر 1950م بدوار إعوططن، بقبيلة فرخانة، إقليم الناضور. وهي تابعة لقبائل إقلعيين "قلعية".

وتخصصت في الضرب على الدربوكة/الطارة، والشنشونة/الطار. وأيضا في بعض المناسبات كنت أغني، أو أردد مع "الكورال"، أو أنشد الأشعار. أما حاليا فأنا متقاعد، أي اعتزلت العمل الفني، إلا أنه أحيانا أضطر إلى إحياء بعض السهرات الفنية أو الأعراس في فصل الصيف.

وانقطعت عن الفن والضرب على آلاتي منذ سنة 1992م. وبدأت بوادر هذا الانقطاع منذ سنة 1988م عندما توجهت إلى نظم الشعر بتشجيع من الفنان "إسماعيل مليلية" الساكن بمليلية المحتلة، وبعد أن تعاملت مع الفنانتين فريدة الحسيمة وميلودة على مستوى إنجاز "الكلمات"، وأيضا لما وجدت أن أشعاري الفكاهية تلقى قبولا واسعا لدى الناس.

أما من الناحية الاجتماعية، فأنا أب لخمسة أطفال: ثلاث إناث وذكران. وعشت يتيم الأب، وعانيت في طفولتي كثيرا من الفاقة والفقر. وماتت أمي التي كانت تعيلنا لما بلغت مرحلة الشباب بمرض السرطان سنة 1977م. ولم ألتحق بالمدرسة قط. أنا أمي، لكني أمتلك موهبة الإبداع في الفن والشعر.

متى كانت بداية المشوار الفني لديك؟

بدأت مسيرتي الفنية سنة 1970م، وكان عمري آنذاك 17 سنة. بدأت بالصدفة، لما شرعت حينذاك أتعرف على الفنان "حميد الزاهر" والملاكم "محمد علي" عبر مشاهدة التلفاز بإحدى المقاهى بأيت شيكر التي كان يشرف عليها الفنان "الحاج ميمون أنقايطي".

ذهبت يوما للتفرج على التلفاز، وكانت المقهى فارغة إلا من مشرفها الفنان، الذي وجدته وحيدا يعزف بعض التقاسيم على آلة العود، فأعجبت بذلك. جلست بقربه، وعلى الجدار علقت "دربوكة" و"شنوشنة". أعجبني منظر "الشنشونة" بزخرفتها وشكلها، فطلبت مرافقته في العزف، وسمح لي بذلك، صاحبته بالضرب على الآلة التي أعجبتني. لما انتهى شكرني. ومنذ ذلك اليوم بدأت أعود إليه دائما لأصاحبه في العزف.

والجدير بالذكر، أنه وأنا طفل صغير كنت أصنع أدوات موسيقية من القارورات والعلب القصيدرية، كنت أغلفها بجلود الأرانب وأقوم بالضرب عليها وسط جماعات الأصدقاء والشباب كلما سنحت المناسبة.

ولما أصبحت يافعا بدأت اشتغل بمدينة مليلية في أحد المطاعم، وبالذات بمنطقة "بوليگانو" التي كان يقصدها أغلب المشتغلين في ميدان الفن بالمنطقة، فبدأت أختلط بالفنانين كل مساء في بعض المقاهي أو الحانات. وذات مرة التقيت، وبالصدفة مرة ثانية، بالعازف "ميمون أنقايطي" في إحدى الحانات وهو يعزف، وطلب مني أن أرافقه، أو بالأحرى أن أكون مساعده. وبدأت أصاحبه منذ ذلك اليوم إلى أمسيات الحانات وإلى الأعراس، وبدأت أذهب إلى مدينة الناضور وأخرج صحبة الفرق الغنائية بالأعراس، حتى تمكنت جيدا من الحرفة وأسست فرقتي الخاصة.

من هم أهم الفنانين من الذين عاصرتهم ؟ ومن الذين سبقوك ؟

عاصرت من الفنانين الكثير، ومنهم :

. "الحاج ميمون أنقايطي" من قبيلة أيت شيكر، وهو أول من علمني وأخذ بيدي، وهو عازف على آلة العود؛

."أحمد أنقايطي"، المشهور بالمنطقة، والذي عزف مع أشهر الفرق، هو من مدينة القصر الصغير، وكان يمارس فن الحلقة بمدينة الناضور قبل أن يبدأ في مصاحبة أهل الفن من الموسيقى والغناء؛

. "ميمونت ن سلوان"، اشتغلت معها في الأعراس، هي أعظم الفنانات النساء، جميلة، تعرف كيف تؤثر على الجمهور، هادئة، أنيقة المظهر ولبقة في التعامل؛

. "فاظمة ن تازغين"، هي كميمونت ن سلوان، مغنية وراقصة بارعة. اشتغلت معها أيضا في بعض المناسبات؛

. "الشيخ موذروس، و"الشيخ سلام"، هما من قبيلة آيت شيكر، تعرفت عليهما وصاحبتهما مرارا؛

. "الشيخ بزاح" من قبيلة أيت الطيب، و"الشيخ موحند" من قبيلة تمسمان، هما ينتميان إلى جماعة "الإيمديازن"؛

."عبد الحميد التمسماني"، فنان كبير، حضرت عرسه وغنيت معه؛

. "فريدة الحسيمية"، هي أصلا من فرخانة، من دوار "تسمغين" وليست من مدينة الحسيمة، فقط انتقلت مع أبيها لتعيش في الحسيمة؛

. "أحمد أوجهرة" من فرخانة، سمعت عنه فقط. قيل لي أنه علم العديد من الفنانين العزف على العود؛

."إدريس ن تفرسيت"، و"سلام الريفي"، تعرفت عليهما خلال اشتغالي مع الفرق الغنائية بالمنطقة؛

."رشيد الناضوري"، اشتغلت معه كثيرا، له جمهور واسع رغم أنه لم يكن فنانا متقنا، وإنما كلماته الهزلية كانت تعجب الناس؛

. الشيخ "بزاح" من قبيلة آيت الطيب، و"الشيخ موسى" المشهور، لم اشتعل معهما، لكن كنت ألتقي بهما في العديد من المرات في مناسبات إحياء حفلات

العرس. هما من "الإيمديازن"، لذلك كانا يشتغلان مع فرقهما الخاصة ونحن مع فرقنا، وإن كنا في الحفل نفسه.

كل الفنانين والموسيقيين، من كل نواحي الريف، كانوا يلتقون بمقهى "موريتانيا" المعروفة لدى أهل المنطقة بـ "مقهى الإيمديازن".

ومن الفنانات التي عاصرتهن واشتغلت معهن أيضا في المناسبات الاجتماعية "فتيحة فقيهي"، و"سعيدة"، و"لويزة ن لوغرشي"، كلهن من الحسيمة؛ و"عيشة ن أوفسو" من أفسو من جهة العروي. كلهن كن فنانات مجيدات، لكن لم يكن مشهورات.

ومن الفنانين الرجال تعرفت على "محمد" من فرخانة، كان شرطيا ويشتغل في الموسيقى؛ و"محمد بورونتو" من مليلية، كان يجيد الغناء والعزف على العود.

من هم في نظرك الأعلام المؤسسون للأغنية التقليدية بالريف ؟

يتحدث الإيمديازن والفنانون عن:

. "يامنة الخمارية"، مغنية وراقصة، أغانيها أصيلة، لا تقلد الألحان؛

. أحمد شعطوف: وهو من عائلتي، وابن بلدتي : إفرخانن، كلامه وأشعاره نقية، لبق في التعامل. كان جزارا. يبدع في التلاحين ولا يقلد في إبداعه. وارتبط بامرأة اسمها "ميومنت"، لم يأخذ حقه من الاعتراف. وكان أول من أدخل البانجو للتلحين بالريف؛

. مالكة الفرخانية: ابنة بلدتي، فرخانية، كانت تجيد الغناء، أشعارها جميلة؛

. فريد الناضوري: كان بشوشا، غير أنه كان يقتبس التلاحين الشرقية ويكيفها للأمازيغية.

ويتحدث العديد من الفنانين أيضا عن دوار"هيذون"، ويقولون بأنه كان مليئا بالإميديازن، كالشيخ محند والشيخ حمي من مدينة أزغنغان، ويشتغلان بمنطق الإيمديازن.

ومن الذين عرفتهم من المؤسسين والرواد:

. الفنان "الشيخ مونشيف"، يجيد التبراح الذي له قيمة في الفن، يشجع الجوق والجمهور، بدأ بالعزف على الزمار والبندير والغيطة، والسيبسية والعرائشية والمنكوشي؛

. الشيخ "علال إكَوناف"، اشتهر خلال الستينات، كانت له فرقة خاصة به، براح، يستخدم الفكاهة.

ما هي أهم الاتجاهات الموسيقية التقليدية بالريف؟ وما هي العلاقات التي توجد بينها التقاء واختلافا؟

كانت هناك موسيقى الإيمديازن. والإيمذيازن يتوارثون فن الموسيقى، ولهم طقوس خاصة في الأداء، لاسيما في "التبراح". عزفهم يعتمد كثيرا على التراث، وآلاتهم تقتصر على "الزمار" ذي القرون، أو الغيطة، أو الناي: ويستعملون عادة نايين، والدفوف. ولهم رقصاتهم الخاصة الشبيهة "بالركَادة".

هم لا يعرفون السلالم والمقامات الموسيقية، بل "ورثوها" كما هي. ولا يؤدون قطعا موسيقية كاملة، بل يؤدونها حسب الموقف أو الظروف.

وكانت هناك أيضا موسيقى الإنقايطين: وكان اسم إنقايطين يطلق على الموسيقيين الذين لا ينتمون إلى جماعة الإيمديازن، ويعتمدون كثيرا على الموسيقى الأجنبية، أي يقلدون القطع الموسيقية والغنائية الناجحة في المغرب والشرق، ويحولونها إلى موسيقى أغان أمازيغية. كانوا يعتمدون في آلاتهم على العود والدربوكة والشنشونة، ومع تطور الزمن بدأوا يستعينون بالدف، فالكمنجة، ثم الناي... كانوا يؤدون القطع الموسيقية والغنائية كاملة.

وأحيانا يحدث أن يكون أحد الإنقايطين قد خرج عن جماعة الإيمديازن، وأسس جوقه الخاص.

وكذلك، كانت هناك موسيقى الجيل الغيواني والجيل الملتزم، فقد كانت هناك فرق تؤدي على النمط الغيواني، كانت أغانيهم ملتزمة، وكان فنانوها يتطرقون للمواضيع السياسية، لهم تلاحينهم الخاصة من إبداعهم، ولهم كذلك كلماتهم الخاصة، لم يكونوا يشتغلون بالأعراس إلا نادرا جدا، بل هم يعتمدون على التسجيل بالأساس. تميل موسيقاهم إلى النمط الغربي الأوروبي.

وبالنسبة لآلاتهم، فهم يكثرون العزف على الگيتار والبانجو، والباتري والآلات العصرية. من أشهر الفرق في هذا النمط "إثران"، و"إرزام"، و"إسغوان"، و"رفروع"، ومن أشهر الفنانين "الوليد ميمون".

وانتشرت هذه االموسيقى كثيرا خلال الثمانينيات من القرن الماضي.

وكانت هناك حالة فريدة تتعلق بالفنان "احميدة" من الحسيمة، الذي كان يؤدي على النمط الغيواني في الأعراس والمناسبات الاجتماعية في أوائل السبيعينيات.

وكيف كانت العلاقة بين هذه الفرق وبين فنانيها ؟

كانت العلاقة التي تربط بين إنقايطين والإيمديازن علاقة حسد ومنافسة على إحياء الأعراس؛ علاقة "الفأر والقط"، كان الصراع بينهم من أجل المال. وعند الحاجة قد يستعين بعضهم ببعض، لاسيما إذا كان صاحب الحفل يريد التنويع، أو يلح على فنان ما بعينه لا ينتمي للمجموعة.

أما عن علاقة الفنانين التقليديين من كلا الفريقين السابقين مع فناني الجيل الجديد، فقد كانت علاقة احترام متبادل. ولكن لا نقيم معهم شراكة في العمل.

ما هي الآلات التي كنت تعزف عليها ؟ وما هي خصائصها ؟ وما هي التغييرات التي لحقتها ؟

الآلات التي عزفت عليها هي "الدربوكة" و"الشنشونة".

وكانت آلة الدربوكة تصنع من الصلصال ضمن قالب، يكون عريضا في الأعلى ويضيق تدريجيا نحو الأسفل، ويبقي "الفم" الأسفل مفتوحا لأجل خروج صوت العزف، و"الفم" الأعلى يغرف/يغطى بجلد الماعز، وتربط حوله بخيوط جلدية على شكل شبكة من أجل شدها جيدا وبإحكام.

وهي على نوعين: شرقية وغربية؛ فالشرقية كانت حوافي "فمها" الأعلى محرفة؛ أما الغربية، فقد كانت حوافيها تلك منتصبة وحادة.

وبعد زمن ظهرت الدربوكة التي تغرف/تغطى بجلد سمكة "الراية"، وهي تعتمد على المصباح الكهربائي الذي يوضع بالداخل مزودا بزر من أجل تسخينها. ويثبت جلدها حول الفم الأعلى بالصمغ.

وفي الأخير ظهرت الدربوكة ذات الجلد البلاستيكي، ويطلق عليها "دربوكة ن زجاج/دربوكة الزجاج".

أما آلة الشنوشونة، فتتكون من إطار خشبي دائري قصير، يبلغ قطره حوالي 30 سنتمترا، وعرضه مقدار الأصبع أو قبضة أصبعي اليد، وتغلف بجلد الماعز المربوط بالمسامير على الأطراف، وفي الإطار توضع مجموعة من "الشناشين" يبلغ عددها عشرا في شكل من ثنائيات متقابلة. و"الشناشين" هي عبارة عن دوائر حديدة صغيرة متعددة، وكل ثنائي منها مثبت بمسمار يخترق الإطار من الأعلى إلى الأسفل.

وبعد زمن ظهرت "شنشونة" صناعية، مصنوعة من البلاستيك كالدربوكة.

أين كانت تصنع هذه الآلات ؟

كانت تستقدم هذه الالآت من مدينة فاس، ولم أعرف مكانا لصناعتها بالمنطقة. وكان الفنانون ينتقلون إما إلى وجدة أو فاس أو غيرها من مدن الداخل لاقتناء هذه الآلات.

وما هي الآلات المستعملة عند الأمازيغ قديما ؟ وما هي أصولها ؟

إن الآلات التي عرف بها الأمازيغ القدامى بالمنطقة هي الزمار ذو القرنين، والغيطة والناي والدف، وهي أصلا من الآلات المعروفة عند جماعات الإيمديازن.

أما الالآت الأخرى فكلها جاءت فيما بعد.

من تعرف من رواد العزف على الآلات بالمنطقة ؟

في ما يخص آلتي الزمار والغيطة: "الشيخ بزاح" من آيت الطيب، و"الشيخ مونشيف" من مدينة ميضار، والفنان الملقب بـ"يازيض" من أيت الطيب، والشيخ "موحند" من الحسيمة وهو أشهرهم.

وهؤلاء كانوا يجيدون العزف على آلة الزمار الصعبة التي تتطلب مجهودا كبيرا في النفخ. وكان العزف عندهم متوارثا.

في ما يخص آلة الناي، وكانت قليلة الاستعمال، فأشهر العازفين عليها كان "الشيخ شعيب التفرسيتي".

أما آلة الدربوكة، بالإضافة إلي، كان هناك "حسن تشوبولا"، و"عبد الله البحري". وكان أن أغلب الضاربين عليها يقدمون من خارج المنطقة.

وفي ما يرتبط بآلة الشنشونة، فأغلب العازفين عليها هم من خارج المنطقة، إلاي أنا و"التيجاني عبد الرحمان لحداد" و"فريد ن إترارن" من "إترارن" بقبيلة إقلعيين رحمه الله.

وكنا كلنا، بالإضافة إلى الضرب على هذه الآلة، كنا نردد مع الكورال ونغني أيضا أحيانا.

أما رواد العزف على آلة العود بالمنطقة، فهم كثيرون؛ وأذكر منهم على الخصوص "محمد بورندو" من قبيلة أيت شيكر، و"ميلود تشيتا" و"خالد الفرخاني" و"بولحفة عبد السلام"... إلا أن أشهر رواد هذا الجيل هو الفنان "أحمد أنقايطي" الذي يدعى أيضا بأحمد ديوان.

وبعد هذا الجيل من العازفين على العود جاء العديد من الفنانين الجدد، أشهرهم "سلام الريفي" من أيت الطيب، و"ميمون أوسعيد" من أيت سعيد، و"إسماعيل مليلية" وهو أرفعهم وأتقنهم للعزف على هذه الآلة بالرغم من أنه ضرير.

هذه هي الآلات التي كانت تعزف بها الموسيقى بالريف، وهؤلاء هم أشهر رواد العزف عليها.

ما هي أشهر المقامات الموسيقية بالريف ؟

أغلب الموسيقى بالريف كانت تقوم على "الصول". كان الموسيقيون يعتمدون كثيرا على "الشعبي"، لأنه حركي وراقص ويعجب الناس.

ما هي التغييرات التي لحقت الموسيقى بالريف ؟

بدأ التأثير من الشرق "أي الشرق العربي"، كنا نأخذ عنهم المقامات الشرقية. وكذلك كنا نقلد بعض المقامات المغربية عند المشاهير، كبعد الوهاب الدكالي وعبد الهادي بلخياط. كما كنا نقلد بعض مقامات الموسيقى"الشعبية" المغربية بالمناطق الأخرى.

كنا نقلد ونحاول أن نحاكي الأصل ما أمكن. وجاءت هذه التأثيرات أو التغييرات استجابة للتحول في الذوق العام.

وقد بدأت هذه التغييرات منذ أن وعيت، أي منذ الستينات.

كيف يتم التلحين عندكم ؟

لم نكن نلحن بالمعنى الصحيح، كنا نقلد في الغالب، أما مفهوم التلحين بمعناه الصحيح، فلم يظهر إلا مع الجيل الجديد.

أما القليل ممن كان يلحن لنفسه ك "أحمد شعطوف"، كان ينفرد لوحده ويبدأ في العزف والدندنة حتى يكتشف لحنا مميزا، ثم يضع بعده الكلمات أو الأشعار. وكذلك كان يفعل "الشيخ موذروس".

وعموما، كنا نضع أولا اللحن أو الموسيقى، ثم بعده يأتي النص. بل إن الكلمات كانت ترتجل من خلال الأبيات أثناء العزف في المناسبات، أي تكون المادة اللحنية موجودة ومدربا عليها من قبل، أما الكلمات فتخلق اثناء اللحظة، إما مأخوذة من التراث أو مبتدعة في الآن.

من هم أعلام التلحين بالريف ؟

لم يكن لدينا بالريف ملحنون متخصصون، لكن كان هناك من يلحن لنفسه فقط "كأحمد شعطوف" و"الشيخ موذروس" و"يامنة الخماري". وكان التلحين مرتبطا أساسا بالتسجيل في الإذاعة أو الأشرطة/"تورن ديسك".

ما هي الوسائل التي أثرت على الموسيقى الريفية ؟

في البداية، كان جل التأثيرات قد جاء مع دخول الأشرطة السمعية "اللفة 33"، التي كانت تباع بالأسواق، ثم بعد ذلك الأشرطة العصرية، وبعدهما من خلال المذياع. أما تأثير التلفاز فكان قليلا.

ولا ننسى كذلك الفنانين الذين كانوا يقدمون من المناطق الأخرى للاشتغال والعزف معنا، كنا نتعلم منهم ونتأثر بهم. فمثلا أنا تعلمت كثيرا من الفنان "إبراهيم موتشو" الذي كان يضرب على الدربوكة مع "الحاجة حليمة" بالرباط.

كيف كانت تنتقل الصنعة الموسيقية بالريف ؟

الموسيقى عند الإيمديازن هي صنعة وعمل دائم، لذلك يرث الجيل عن الآخر العزف والغناء. الأباء يدربون أبناءهم في البيوت والمنازل، وكل واحد يعلم ابنه العزف أو الضرب على الآلة نفسها التي يشتغل عليها.

أما إنقايطين أو الموسيقيون الآخرون، فقليل منهم من يعلم ابنه. واكتساب مهارة العزف عند الأغلب منهم يقوم على الرغبة والموهبة، والواحد منهم يطلب تعلمها من أحد العازفين أو الموسيقيين. فنحن نتعلم الموسيقى والمقامات وطرق العزف، نختار القطع الناجحة ونعزف على غرارها، وهكذا يتم التعلم واكتساب المهارات لدينا.

أما فنانو الجيل الأخير أو الجديد، فقد قلدوا . اعتمادا على مواهبهم . بعض العازفين القدامى، وتعلموا عن طريق التقليد، ولم يتعلموا أبدا في المعاهد أو المؤسسات، لأن لا وجود البتة لمعاهد خاصة بالموسيقى بالمنطقة.

ما هي العادات والطقوس المعتمدة في التعلم الموسيقي عند مختلف الفرق ؟

في طقوس الإيميدازن التعليمية، كان الأب يعزل ابنه معه ويعلمه كل تقنيات العزف. وحين يبدأ هذا الابن في التمكن يأخذه معه إلى الحفلات.

ومن طقوسهم أيضا، أنه حينما يصل أحد الأطفال أو الشبان إلى مرحلة الإتقان يقام له حفل خاص، كأنه حفل ازدياد ولد. إنه حفل نجاح أو تخرج، ولا يحضر هذا الحفل إلا من ينتمي لجماعة الإيمديازن فقط.

وبالنسبة لإنقايطين، فمن طقوس التعلم لديهم أن يكون المتعلم خاضعا وشبيها بالمريد، يقوم بكل الأشغال حتى غير المرتبطة بالحرفة. وحتى بعد أن يتقن المتعلم الحرفة، يجب عليه أن يظل شبيها بالمتعلم المريد أو عليه أن يخرج للاشتغال بشكل حر.

وأثناء مرحلة التعلم كان أغلب المتعلمين والراغبين في التعلم . من الإيمديازن أو الإنقايطين معا . يزورون ضريح "سيدي اشعيب أونفتاح" ليطلبوا منه البركة والمن عليهم بإجادة العزف على آلاتهم.

كيف هي علاقة الموسيقي الريفي بآلته ؟

شخصيا تمنحني ألتي الشجاعة والشرف في الوسط الموسيقي، وأحس بفرحة عارمة حينما أعزف عليها. أضرب عليها بنشوة كبيرة. هي آلة أعالتني كثيرا في حياتي وعيشي.

وحينما أضرب على آلتي بالبيت أشعر بفخر وفرح كبيرين، لاسيما إذا أتقنت لحنا. أخبئ آلتي في الخزانة مثل كنز ثمين.

ومن الطرائف الهامة في علاقتي مع آلتي الدربوكة، أني مرة في مدينة تطوان، وأثناء إحياء إحدى الحفلات الوطنية، ومن شدة الضرب جرحت أصابعي وتركت آثار دم على جلدها وأطرفاها، وهي الآن معلقة على جدار ببيتي بما عليها من دم كذكرى منذ سنة 1976م.

إنه الشعور نفسه الذي يعرفه كل زملائي إزاء آلاتهم، الكل يعز آلته. إنهم يغضبون إذا أضر أحد بها. إنها مثل أعز قميص لدى إنسان ما، يعجبه أن يلبسه دوما حتى وإن كانت عنده قمصان كثيرة.

هل لديكم معجم موسيقي خاص بالموسيقى الريفية ؟

ليس هناك معجم غني في مجال الموسيقي، أغلب التسميات هي بالعربية ووافدة علينا، ومما كان لدينا من التسميات مثلا :

. أحداري: إيقاع ثقيل؛

. إمسرف: إيقاع خفيف، يطلق عليه "شعبي"؛

. أبرح: نوع من الإشهار بشخص ما أثناء الحفل، يشكر بالشعر الهزلي، إما لأنه عزيز أو مقابل مال، وهو خاص بالإيمديازن؛

. تعصافت: هو الإطار الخشبي لكل الآلات الموسيقية، أو حتى المنزلية قبل تغليفها بالجلد؛

. أهلل: الدندنة، وهي عملية بدئية للتلحين أو الأداء الموسيقي؛

. أهواوي: محب الموسيقى كيفا كان نوعها؛

. ثمجا: قصبة من ستة ثقوب، وهي على نوعين : ذات الثلاث ركب وذات الخمس ركب؛

. الليرة: أداة من قصب ذات سبعة ثقوب، يوضع لها مدخل للنفخ من شجرة الدفلى بعد تحريف وقص مكان الفم، ويحدث الثقب السابع في موضع تحت الثقب السابقة خاص بأصبع الإبهام؛

. ثزامارت: صفارة؛

. السبيسية والعراشية: نمط من العزف؛،

. لمجرد: نمط من العزف؛

. واحد أوجوج: نمط من العزف؛

. اللغا: الصوت؛

. ثميجا: الصوت.

كانت لدينا لغة خاصة نتحاور بها فيما بيننا، ومن بين كلماتها أو تعابيرها ما يلي:

عند الإيمديازن، من لغتهم الخاصة:

. عتلزانت: اللغة الخاصة عند الإيمديازن؛

. إتلم: تكلم؛

. سركارات: الفتيات؛

. ثاكمونت، تبجرين: النقود؛

. أديلال: العرس أو الحفل؛

. اتزاغد: تذهب إلى العرس؛

. زاغاد: ناولني النقود؛

. ثنهار: جميلة؛

. إمسذ: عرف؛

. أهراز: الدف؛

عند إنقايطين، من لغتهم الخاصة:

. احتل: اجلس؛

. فحافي المتخة: لدي شغل "حصلت على إحياء سهرة"؛
. تمتخ مع حافي: هل تشتغل معي "أي في إحياء السهرة"؛
. كمشت: قبضت "حصلت على إحياء سهرة"؛
. نفرط لك فسر: سأدفع لك أجرا جيدا؛
. لكجام: الكلام أو الحديث؛
. كاجم بنوغ: تكلم بلغتنا الخاصة حتى لا يفهمنا العامة؛
. حافنا: الذين بجانبنا؛
. لقفشة: العرس أو الحفل؛
. الكود، الحتاي، جقاح : الفتيات؛
. الطنطان: العود؛
. ادغر: أعطي؛
. أديلال: العرس.

كيف كانت علاقة الفنان بالمجتمع الريفي ؟

في الوقت الراهن، هناك فنانون محترمون يقدرهم الناس، وهناك فنانون يحتقرونهم ويرفضونهم. لكن . في الغالب . يقدر المجتمع الفنان الريفي.

فيما سبق، كان المجتمع بالمنطقة يعتبر الفنان منحطا ووضيعا. كان الناس يرونه بدون قيمة ويستهزئون به، لأن الإيمديازن كانوا أشبه بالمتسولين، يجمعون الصدقات أثناء الحفلات أو في المواسم الزراعية، كما كانوا يمارسون بعض الحرف التي تبدو غير لائقة كتوليد الحيوانات.

وأيضا، جاء احتقار المجتمع للموسيقيين والفنانين بالمنطقة لأنهم كانوا يشركون معهم الراقصات في سهراتهم، وهو أمر مخالف للتقاليد المحافظة بالمنطقة... فقد كانت أغلب المجموعات الموسيقية تستغل هذه الراقصات في الإغراء لاستجلاب العطايا. وبذلك ارتبط الفن الموسيقي ببعض التصورات المنحطة، وعممت على الجميع.

شخصيا، أمي رفضت بشدة أن أكون عازفا وموسيقيا، إذ كانت تعتبرني قد ألحقت العار بالعائلة.

وحاليا، هناك جزء من المجتمع لا يقدر الفنانين الموسيقيين، ولكن لسبب آخر يعود إلى التغيرات السريعة والدخيلة التي لا تناسب الذوق العام للمجتمع.

وماذا عن علاقته بالسلطة ؟

نحن الفنانين القدامى لا علاقة لنا وطيدة بالسلطة، ولكن كانوا يطلبوننا لإحياء السهرات في المناسبات الوطنية. وكان هناك بعض من رجال السلطة الذين يستغلون هذه المناسبات لإرغامنا على الاشتغال مجانا. ولكن أغلبهم كانوا يؤدون لنا.

لم تعر أي مؤسسة من المؤسسات التابعة للسلطة، الرسمية والمنتخبة، أي اهتمام للفنانين الموسيقيين. حتى ما يتعلق بالإدارات التابعة لوزارة الثقافة لا تقدم لنا أية إعانة. لا يهتم أحد بتنظيمنا أو حتى بتخصيص جمعية أو هيئة خاصة بنا بالمنطقة. حتى في السهرات التي تنظمها المؤسسات بالمنطقة لا تبحث عن الفنانين التقليديين المحليين، بينما تحتفي بالآخرين وتقدم لهم مبالغ طائلة.

لا تقام حفلات تكريم وتقدير للرواد والفنانين الحقيقيين في الفن الموسيقي الأصيل.

هل تتذكر وقائع طريفة حدثت لك أو لسواك من الموسقيين ؟

أتذكر أنه في عرس من الأعراس، كان لدينا مكبر صوت واحد فقط. وبدأنا نعلق الأبواق فوق السطح، فتعطل البوق الذي كان موجها نحو الفرقة. حاولنا إصلاحه دون جدوى، فقال لنا صاحب الحفل إن غرضه الأساسي في ذلك البوق بالذات، فإن لم يشتغل فما علينا إلا المغادرة. حاولنا مرات أخرى ففشلنا. فجمعنا أدواتنا وغادرنا. ولما وصلنا إلى محلنا، جربنا ذلك البوق فاشتغل منذ الوهلة الأولى،

فانفجرنا ضحكا. وفي الغد علمنا أن فوضى عارمة حلت بذلك العرس، ووقع فيه جرحى عديدون جراء الطعن بالسكاكين والضرب بالحجارة.

الفنان محمد بوزيان

"لم تكن التلاحين تنسب لأحد أو لفنان بذاته في الموسيقى "

أجرى الحوار فؤاد ازروال (فاس : 10 و11 مارس 2016)

عرفنا بمن هو محمد بوزيان ؟

اسمي هو محمد بوزيان، أبلغ من العمر ستين سنة، وانحدر من منطقة "جبل وكسان"، أو "ءايت ءيكسان"، التابعة لمدينة أزغنغان. متزوج وأب لطفلين، وتابعت دراستي الجامعية في تخصصي "علم الاجتماع" و"الهندسة التطبيقية".

انخرطت في جمعية "الانطلاقة الثقافية" بالناضور منذ الأيام الأولى لتأسيسها، وتقلدت فيها منصب عضو بالمكتب الإداري ما بين سنتي 1978 و1982، وتحملت فيها عدة مسؤوليات في مجال التأطير للجوانب الفنية والعلاقات مع الفنانين والفرق وتنظيم المهرجانات، لاسيما مهرجان الأغنية الشعبية التي اشتهرت بها الجمعية وقتذاك.

وأنا أيضا عضو مؤسس في فرقة "ين أمازيغ"، التي تعني "أبناء الأمازيغ". وجاء اسم الفرقة من الرغبة في التأكيد على البعد الهوياتي الأمازيغي. ومما يؤكد هذه الرغبة هو أنه في الأول كان الاسم المقترح للفرقة هو "ناس أمازيغ"، الذي يجمع بين الإشارة إلى التأثر بالظاهرة الغيوانية التي كانت تهيمن على ساحة الأغنية الوطنية وبين البعد الهوياتي الأمازيغي الذي بدأت تظهر أولى بوادره. وتأسست هذه الفرقة سنة 1977م.

ماذا كان تخصصك الفني ؟

كنت متخصصا في الضرب على الآلات الإيقاعية، وبالخصوص آلتي "البندير" و"الطمطم".

وكنت أجيد الضرب على الآلات الجلدية الأخرى كـ"الدربوكة" و"الشنشونة"، وكنت أستخدمها في العزف كلما دعت الضرورة إليها.

ما هي وضعيتك الفنية حاليا ؟

متقاعد، اعتزلت العزف والغناء، لكن ظللت متتبعا للأغنية الأمازيغية بالريف وتطورها ومهتما بإنجازاتها، ومتواصلا مع فنانيها.

متى كانت بداياتك في فن الموسيقى ؟ وكيف كانت ؟

انطلقت بداياتي الفنية مع بداية الستينيات في إطار الأنشطة المدرسية، لاسيما في مجال التمثيل، وتخصصت أكثر في الموسيقى مع بداية السبعينيات، إذ بدأت أقلد مشاهير المغنين المغاربة، كما كنت أترجم بعض الأغاني المعروفة إلى الأمازيغية وأحاول أداءها بتلاحينها الأصلية. وكنت أمارس هذا النوع من النشاط الموسيقي في الحفلات والأعراس. ونظرا للتشجيعات والاهتمامات التي كانت تصاحب هذا النشاط، تكونت بدءا من سنة 1975م، النواة الأولى لتأسيس فرقة غنائية.

وفي شهر ماي من سنة 1977م، تأسست الفرقة فعليا باسم "ين أمازيغ" وأصدرت ألبومها الأول في السنة نفسها.

والجدير بالذكر، أنني بدأت الضرب أو العزف على آلات البندير /"أدجون" و"الشنوشة" و"الگوال" منذ أواخر الستينيات، وظللت كذلك حتى أسسنا الفرقة. واستمررت في العزف عليها حتى تفرق أعضاء الفرقة وتوقف إنتاجها المنتظم.

من هم أشهر الفنانين الذين عايشتهم ؟

في نهاية مرحلة طفولتي كنت محظوظا، لأن مدشرنا كان قريبا من مدشر "الإيمديازن" بمنطقة أزغنغان، فاختلطت بهم وعاينت الكثير من أعلامهم وطقوسهم، واستمعت إلى الكثير من إنتاجاتهم.

ومن أهم الأسماء التي تعرفت عليها مباشرة:

. الشيخ شعيب، "رحمه الله" : وهو من منطقة تدعى "ترعاشت ءيبارودين"، ويعد جد كل إيمديازن هذه المنطقة وكبيرهم. وكان من أحسن الضاربين على "البندير" بكل أنحاء القبيلة؛

. الشيخ عبد السلام "رحمه الله" : وهو كذلك من كبار الإيمديازن بالمنطقة سنا وشهرة؛

. الشيخ موحند، والشيخ محمد، والشيخ بنعيسى، والشيخ ميمون : هم إخوة، أبناء الشيخ شعيب، استمروا في العمل الموسيقي طيلة سنوات السبعينات والثمانينات، وازدهرت إنتاجاتهم، خاصة في الأعراس، بعد تحسنت أحوال أهل المنطقة بفعل انتعاش العمل بمنجم الحديد بوكسان وتحسن أحوال العمال بالمهجر وازدهار تجارة التهريب. وقد انتقل الأولان أخيرا للسكن بمدينة وجدة؛

. الشيخ موسى: من الناضور، وهو المعروف بأدائه لرقصات الركّادة؛

. الموساوي سعيد، ومحمادي بوصحاح: كانا عضوين بفرقة ين أومازيغ؛

. هلهول مصطفى: من فرقة "بنعمان" بأزغنغان، وحسن تيبريت: من منطقة العروي، والوليد ميمون: الفنان المجدد والملتزم والشعري الكلمات، وهو من منطقة وكسان؛

. ميمون الرحموني: الذي تلقى تشجيعا في بداية مشواره من لدن أعضاء فرقة "ين أومازيغ" واحتك بهم، والذي جدد في الأغنية الريفية وأجاد الغناء؛

. بوجمعة: من فرقة تواتون من الحسيمة التي عرفت بارتباطها بالالتزام والقضية الأمازيغية؛

. قوسميت: من الحسيمة، والذي تأثر كثيرا بالموجات الموسيقية الغربية؛

. محمد الطوفالي: وهو من الرواد المؤسسين للأغنية الريفية الجديدة، يقيم بالولايات المتحدة الأمريكية؛

. صالح "إصفضاون": وتألق مع فرقة إصفضاون التي اشتهرت في الريف بأغانيها الملتزمة.

في الحقيقة، تعرفت على الكثير من فناني المرحلة، سواء الذين اشتغلوا بشكل فردي أو الذين انتظموا في الفرق، والذين انطلقوا مع تأسيس جمعية الانطلاقة الثقافية سنة 1978م، وتأثروا أساسا بالتجربة الجديدة لفرقة "ين أومازيغ". كما تعرفت بالسماع على العديد من الفنانين الآخرين من الرواد في الأغنية التقليدية، وأذكر منهم: الشيخ موذروس، ويامنة الخماري، وميمونت ن سلوان، وشعطوف... والذين لم نكتشف حقيقتهم إلا بعد أن توقفوا واعتزلوا الفن، والكثير منهم كان ذا توجه استهلاكي "في الأعراس والمناسبات" ك فريد الناضوري؛ وكان قلة منهم يحافظ على التوجه التقليدي بمعناه الصحيح.

ومن الرواد الذين سمعت عنهم كثيرا خلال طفولتي وأتذكرهم الشيخ عبد السلام والشيخ عنانو.

ما هي أهم التوجهات و الأجيال الفنية بالمنطقة ؟ وما هي مواطن الاختلاف والالتقاء عندها ؟

هناك عدة أنواع من الأغنية الأمازيغية بالريف، أهمها هي:

1. أغنية الإيمديازن: وهي أغنية ذات فنية راقية، مضبوطة اللحن والإيقاع ضبطا تاما. على مستوى الكلمات يطغى عليها الطابع العاطفي، وقد تتوجه نحو المدح أحيانا، لكن قلما تتوجه نحو الهجو، ومجالها الحيوي هي الأمسيات الفنية أثناء المناسبات الاجتماعية كالعرس والعقيقة.

وتكون هذه الأغنية أكثر صدقا وجمالا حينما يعزف الإيمديازن لأنفسهم بعد صلاة العصر بقرب دوارهم، يستمتعون بفنهم ويدربون صغارهم على العزف والغناء. يبدأون بالضرب على البنادير والغيطة، وينتقلون إلى العزف على الزمار، وينتهون بـ "ثامجا" حتى لا يزعجوا المداشر المجاورة.

2. الأغنية "الرسمية": وهي الأغنية الأمازيغية التي دخلت إلى وسائل الإعلام السمعية والسمعية البصرية، وتجسدها . مثلا . أغاني الشيخ موذروس والشيخ شعطوف. وتكيفت هذه الأغنية مع متطلبات هذا المجال الذي دخلته، وخضعت

لشروطه الفنية على مستويات اللحن والكلمة والأداء، فغلب عليها الحنين للماضي والقلة في الإنتاج.

3. الأغنية التجارية: وهي أغنية أنتجت للاستهلاك الآني والسريع، وتميزت:

. بتقليد الألحان الشرقية والمغربية الشهيرة؛ . بالبذاءة في الكلمات والتواضع في المحتويات؛ بحشو اللغة بالكلمات غير الأمازيغية. لا سيما العربية الدارجة؛ . بالإسراع في الإنتاج والكثرة منه.

وتشمل هذه الخانة . على سبيل التمثيل، إنتاجات ميمونت ن سلوان، وفريد الناضوري.

وكثيرا ما تنتج هذه الأغنية تحت الطلب لملء الفراغ الفني، وفي المناسبات الوطنية والرسمية كعيد العرش، وخلال الحفلات التدشينية والرياضية التي تشرف عليها السلطات.

4. الأغنية الجديدة: وتأسست في الأصل على تجربة الفرق الغنائية التي ظهرت أواسط السبعينات بالريف، والتي تأثرت بدورها بتجارب الفرق الغنائية التي كانت سائدة بالمغرب والعالم آنذاك. وتشعبت هذه التجربة إلى توجهات عدة يمكن تصنيف أهمها كالتالي:

أ. توجه الفرق الموسيقية والغنائية: وتمثلها الفرق التي ظهرت بالريف انطلاقا من سنة 1977م، ومنها . على سبيل التمثيل لا الحصر ين أمازيغ، إصفضاون، إرزام، بنعمان، تواتون، إثران، ربيوز ن بقا... وعدد كبير من الفرق في الأحياء والمداشر والمؤسسات التعليمية والتي لم تكن مشهورة، ولكنها كانت تعلن عن وجودها في المناسبات والأعراس والمسابقات المدرسية. وعرف على هذه الفرق تطرقها لمواضيع جديدة مرتبطة بالواقع الاجتماعي والسياسي للمرحلة، وبتأثرها الواضح بفرق مثل ناس الغيوان ولمشاهب وجيل جيلالة، وباستخدامها لآلات جديدة لم تكن معروفة في الأغنية التقليدية بالريف، كالغيتار والطمطم والبانجو والدربوكة، ثم الباتري والأورغ...

ومع هذه الفرق ظهرت المواضيع الجديدة التي ترتبط بالهموم الوطنية والإنسانية. وربما لأول مرة في الغناء الأمازيغي بالريف تنجز أغنية خاصة بالقضية الفلسطينية سنة 1977م مع فرقة ين أمازيغ مثلا. وكذلك عالجت هذه الفرق مواضيع من قبيل: الطفولة والحرية وحقوق المرأة ومعاناة الكادحين والتضامن الأممي، كما مثلا في أغاني "الطوفالي" التي ركزت على قيم الحرية.

ب . توجه المغنين الأفراد: وهم الذين يعتمدون في الموسيقي والتلحين والغناء على الأداء والإنجاز الفردي غالبا، وأكثرهم انفصلوا عن الفرق التي كانت قائمة، وبعضهم جاء في موازاة معها. وأغلب ما يميزهم هو تأثرهم بالألحان الغربية العصرية ومحاولة تكييفها للإيقاعات الريفية، والتزامهم بالمواضيع المعيشة اجتماعيا وسياسيا، وغلبة استعمال الآلات الوترية لديهم ،لاسيما الغيتار. وأشهر من يمثل هذا التوجه الفنان الكبير الوليد ميمون.

وماذا عن العلاقة بين هذه الفرق وهذه الأجيال ؟

حاولت فرقة ين أمازيغ إدماج الألحان التقليدية للإيمديازن في إنتاجاتها، وغنت معهم أو برقتهم في العديد من الحفلات. وبالرغم من ذلك، فإن جل المنتمين للتوجه الجديد كانوا يعتقدون أنهم يقومون بثورة على التوجهات والتيارات التي سبقتهم، ويطرحون بذلك أنفسهم بديلا. إلا أنهم لما عجزوا عن الاستمرار بسبب عوامل متعددة أهمها ذات طابع اجتماعي، أدركوا دور المغنين والموسيقيين التقليديين، وبدأوا يعترفون بما قدموه "أي الإيمديازن"، خاصة وأنهم، "أي أصحاب التيار الجديد"، لم يضمنوا الاستمرار، ولم يعدوا جيلا يكمل المشوار بعدهم بالمواصفات نفسها التي اشتغلوا بها.

وفي مسالة العلاقة، لابد من ذكر أن فرقة "ين أمازيغ" كانت منطلق شعراء الموجة الحديثة بالريف وهي أيضا انطلقت أساسا من فرقة أخرى هي "ربيوز ن بقا" التي كانت تجمع إخوان محمد بوزيان كما لا بد من الذكر أن تراثا شعريا وفيرا وهائلا موجودا بالريف لم يتم استثماره كما يجب من قبل الأجيال الجديدة.

والجدير بالذكر أيضا، أن الشعراء الجدد بالريف أبدعوا واجتهدوا من منطلق توفير الكلمات والمواضيع الجديدة للغناء، كما هو الشأن مع "المساوي سعيد، ومحمد بوسحاح، ومحمد خرباشي، والوليد ميمون... إلخ"، وأن شهرتهم لم تبدأ من القصيدة كنص شعري، بل من الأغنية كعمل فني متكامل وتشكل جمهورهم في الغالب من جمهور الفرق الغنائية ورواد الجمعيات الثقافية.

ما هي آلتك المفضلة في العرف؟

كانت الآلة الموسيقية الأصلية لدي هي البندير/"ءالون"، كما أني كنت أضرب على آلة "الطمطم" داخل الفرقة، وهي آلة ذات أصول إفريقية.

وتتكون آلة "البندير/ءالون ، أدجون" من إطار خشبي دائري، وهو مصنوع من خشب خاص يمتاز بالليونة والقابلية للطي، ويغطى بالجلد، ويفضل أن يكون جلد الماعز أو جلد الكلب لمتانته. ويجب أن يغطي الجلد كل الأطراف وكل الخشب الدائري ليحتفظ بالحرارة أثناء استخدامه لأطول مدة ممكنة. وفي الإطار الخشبي المغطى بالجلد يوضع ثقب بحجم الإبهام من أجل التحكم في مسكه، وفي جوفه الجلدي توضع ثلاث خيوط رقيقة تمتد بالطول مصنوعة من أمعاء الماعز تسمى محليا باسم "ازراير"، وبالخيوط نفسها المصنوعة من أمعاء الماعز يثبت الجلد على كل أطراف الإطار الخشبي.

أين كانت تصنع الآلات الموسيقة المستخدمة بالمنطقة ؟

كانت البنادير/الدفوف تصنع بالبيوت من الأطر الخشبية للغربال بعد ضياع جلدها. فكل بيت تجد به من يصنع الدفوف التي يستعملها أهله في الحفلات. ويتم تجميعها في الأعراس عبر عملية الإعارة، إذ تذهب كل البنادير إلى بيت العرس. لقد كانت تمثل ملكا جماعيا.

كما كان هناك صناع متخصصون في صناعتها بالأسواق، ويعرضونها للبيع.

أما "الإيمديازن"، فهم لا يتهاونون أبدا في صناعة دفوفهم، فكل واحد منهم يصنع دفه الخاص به بنفسه، ويضبط ثقب الإمساك في الإطار وفق إبهامه. وكل واحد منهم يزخرف جلد بنديره بخطوط ورسومات من الحناء مميزة يتعرف بها على الدف خاصته.

وخلال مرحلة الثمانينات وما بعدها ستنتشر البنادير المصنوعة بتقنية عالية، وإن كانت لا تمنح إيقاعا أصيلا وقد تم الإقبال عليها.

ما هي أهم الآلات الموسيقية المستخدمة في المنطقة ؟ وما هي أصولها ؟

تتمثل أهم الآلات الموسيقية المعروفة بالريف في ما يلي:

. الزمار: وهي آلة ريحية "تعتمد على النفخ"، تتكون من قصبتين مصنوعتين من نوع خاص من القصب على شكل نايين متوازيين، وتكونا مربوطتين بخيوط من أمعاء الماعز أو جلدها توضع في طرف النفخ بهما زمارتان ويكون طرف أحد القصبتين مقصوصا بطريقة محرفة مما يجعل إحدى الزمارتين أرق من الأخرى وتزين الزمارتان بواق مستدير مصنوع من العظم أو من قرن الثور، يساعد على النفخ ويرد الهواء وتتدلى من هاتين الزمارتين اللتين تصنع قاعدتيهما من الفخار، والتي تكون إحداهما صغيرة والأخرى كبيرة، قطع معدنية أو حجارات مصقولة أو قواقع بحرية بحسب المناطق.

وفي الطرف الآخر من هذه الآلة، يثبت قرنا ثور كبيران مجوفان، يجلبان غالبا من إسبانيا.

. ثامجا/الناي: يقال لها أيضا "أغانيم"، وتصنع من نوع خاص من القصب، كان يبحث عنه في مناطق نائية أحيانا، ويقال عن هذا النوع من القصب في الكلام العادي: إنه صالح لـ"ثامجا"، لأنه يتميز بحجمه الكبير وصلابته، عكس القصب الكثير المتواجد في كل مكان.

ويتطلب العزف على الناي عزفا مزدوجا، أي يتطلب تواجد عازفين يتناوبان أو يتساوقان من أجل عدم ترك الفراغات.

ويعتبر العزف على هذه الآلة صعبا للغاية، صعبا أكثر من العزف على كل الآلات الموسيقية الأخرى إلى درجة أن العازفين المبتدئين لا يبدأون بالعزف عليها إلا بعد زيارة ضريح "سيذي شعيب ؤنفتاح" للتبرك به من أجل أن يمنحهم الموهبة والقدرة على العزف على هذه الآلة.

وعرفت الموسيقى الريفية استخدام بعض الآلات الوافدة، ومنها البانجو الذي استعمله لأول مرة الشيخ شعطوف، والعود والشنوشنة والدربوكة التي أدخلها الشيخ موذروس. وتوسع استخدامها مع الشيوخ الذين جاؤوا بعده.

ومن هم رواد العزف على هذه الآلات ؟

ممن أتذكر وأعرف من أشهر العازفين على مختلف الآلات الموسيقية بالريف، وحسب الآلات:

. الزمار: الشيخ محمد من وكسان والمعروف بلقب الشيخ بو، وهو من قبيلة "وكسان" بالقرب من "أزغنغان". وكان يعزف أيضا على الناي؛

. ثامجا/الناي أو القصبة: الشيخ سالم، وعاش ما بين المغرب والجزائر، أسود البشرة، وكان قادرا على العزف على الناي بمفرده، وينحذر من قبيلة "أيت بويفرور"؛

. أدجون/البندير: الشيخ ميمون من مدينة أزغنغان؛

. البانجو: الشيخ شعطوف، ومن بعده عبد الله البويحياوي وحسن إيريزام وصالح بنعمان؛

. العود: فريد الناضوري، وعرف بتقليده في العزف على هذه الآلة لفريد الأطرش؛

. الغيتار: اشتهر العديد من الفنانين بالريف بإجادتهم العزف على هذه الآلة، ومنهم على الخصوص الرحموني ميمون من فرقة إثران، ومحمد الطوفالي، والوليد

ميمون، وخالد ءيزري، وعلال شيلح، ومصطفى هلهول، ولوكيلي عبد الحميد، وغيرهم كثيرون.

ما هي أهم المقامات الموسيقية ؟ وما هي أسماؤها ؟

من الصعب الحديث عن المقامات الموسيقية وتحديدها عند الإيمديازن والمغنين القدامى بالريف.

كانت هناك بعض المقامات، لكن كان يطلق عليها جميعا اسم "إزلان"، وتوزن أو تخضع كلها لمعيار واحد يسمى "لالا بويا". وكان يتم تناقلها كما هي من جيل لجيل، حتى أن فرقة "ين أمازيغ" وظفت العديد من الألحان التي كانت تتوارث بشكل تلقائي في أغانيها.

والـ "إزلي"، يكون دائما ملحنا من الداخل، فهو لا ينتج مكتملا إلا من خلال تضمينه للموسيقى في ذاته.

والموسيقى الأمازيغية التقليدية بالمنطقة تنبني في الغالب على ثلاث مراحل:

. أولا: البداية: ويكون العزف فيها سريع الإيقاع، ويتطلب مواكبته بالرقص مجهودا وسرعة كبيرين. ويكون على أحد الإيقاعات التالية: النهاري أو الحايتي أو السبايسة والعرايشية أو العلاوي. ويصل عدد الضاربين فيه على البنادير إلى اثني عشر فردا، يرتاح منهم أربعة كل مرة بالتناوب من أجل إحماء البنادير وتسخينها وأخذ النفس.

ويصاحب هؤلاء الضاربين على البنادير عازف على آلة الزمار الأصلية أو آلة الغيطة الدخيلة بأنغام مرتفعة وحادة.

. ثانيا: الوسط: يستمر الضرب على البنادير والعزف على الزمار، ويبدأ الغناء معهما إلى حين قصير، إذ لا يبقى إلا صوت الشاعر المغني يردد كلماته وأغانيه مع عزف الزمار. وبعد أن ينتهي المغني من دوره يعود العزف كما كان على البنادير مرة أخرى.

. ثالثا: النهاية: وفيها يسترخي الجميع، العازفون والجمهور معا، إذ يراعى التعب الذي يكون قد لحق بهم، فيتم العزف بأقل عدد ممكن من البنادير مع أنغام الناي الشجية التي حلت محل الزمار أو الغيطة. ويختار المغنون في هذه المرحلة كلمات وأشعارا ذات معان لطيفة ورقيقة.

وفي هذه المرحلة، وبصحبة هذه الموسيقى، ينام الصغار في الغالب في أماكنهم.

كيف تحدد التغييرات التي لحقت الموسيقى بالريف ؟

يبدو أن التغييرات الأولى التي لحقت الموسيقى الأمازيغية بالريف جاءت مع دخول الآلات الموسيقية الجديدة، لاسيما الوترية منها كالبانجو والكَامبري والغيتار. وكان ذلك بعد الاستقلال بسبب ظهور الإذاعة الوطنية وانخراط بعض الفنانين الريفيين في الإنتاج لها، وبسبب الهجرة إلى الغرب الجزائري حيث تأثر بعض الفنانين بموسيقاها وألحانها كالشيخ موذروس والشيخ شعطوف، وإن كان التركيز في هذا الصدد يتمحور أساسا حول الأول "الشيخ موذروس".

وخلال عقد السيتينات خرجت الموسيقى الأمازيغية بالريف عن مسارها الأصلي تحت ضغط الطلب العام ذات الطابع الاستهلاكي، والذي تزايد بفعل التحولات الاجتماعية الكبرى التي مست المجتمع الريفي وأفرزت طبقة اجتماعية اغتنت بالتهريب والهجرة الكثيفة نحو أوروبا وكان أكبر مظهر لهذا الخروج عن المسار يتمثل في استيراد أو تقليد الألحان الشهيرة بالمشرق العربي، وبعضها من المعروف في الموسيقى المغربية آنذاك.

ومن مظاهر التحول أيضا في الموسيقى الأمازيغية بالريف، والذي اتخذ مسارا مغايرا، هو ظهور المجموعات الغنائية خلال مرحلة السبعينات واستعمال آلات جديدة.

ففي ما يخص المجموعات الغنائية، فقد تأثرت بالظاهرة الغيوانية التي هيمنت على الساحة الفنية المغربية خلال هذه الفترة، إلا أنها حاولت فيما بعد أن تربط موسيقاها بالأصول الريفية التقليدية واستثمار إيقاعاتها وألحانها، وأن تجعل

إبداعاتها خاضعة للأذن المحلية. فكان أعضاؤها . وكذلك بعض الموسيقيين الأفراد كالوليد ميمون والطوفالي . يجرون بحوثا في التراث الموسيقي المحلي كل مرة للاستفادة منه.

ما هي الطرق التي كان ينجز بها التلحين في المنطقة ؟

عادة . وحسب تجربتي الشخصية . كان الشاعر أو مبدع الكلمات يأتي بقصيدته ملحنة، ثم يتم استكمال الاشتغال عليها من أجل تطوير الجوانب الناقصة فيها، لاسيما الجانب الهارمونيكي.

فالشاعر، وهو يبدع أبياته يقوم بترديدها وهو يدندن، ومن خلال دندنته هذه يعدل في أوزانها وكلماتها مستندا إلى معيار "لالا بويا"، وحين ينتهي منها يشتغل عليها جماعة لوضع لحن خاص بها وفق الإمكانيات التي تتيحها القصيدة نفسها.

ومن هم أشهر أعلام التلحين بالريف ؟

من قبل، لم تكن التلاحين تنسب لأحد أو لفنان بذاته في الموسيقى التقليدية الأمازيغية. لكن بعد الاستقلال بدأت تظهر بعض الأسماء التي ترتبط بالحان أو أغان محددة، ومنها اسما "الشيخ موذروس" و"الشيخ شعطوف"، غير أن أغلب ما أنتجاه هي ألحان مقتبسة أو مأخوذة من الموسيقى الشرقية أو الجزائرية الشائعة آنذاك.

وخلال السبيعنيات، ستظهر أسماء أخرى شابة اعتمدت على نفسها في وضع ألحانها الخاصة، إما في إطار أداء جماعي مع الفرق الغنائية أو في إطار أداء فردي خاص. ومن هذه الأسماء على سبيل التمثيل لا الحصر بوزيان محمد والوليد ميون وهلهول مصطفى وحسن تيبريت وقوسميت وخالد ءيزري وعلال شيلح وميمون الرحموني...

ما هي العوامل التي أثرت على الموسيقى الأمازيغية الريفية ؟

من العوامل الأساسية التي أثرت على الموسيقى بمنطقة الريف وأجرت تحولات مهمة بها:

1. الإذاعة والأسطوانة: إن ظهور الإذاعة وانتشار الاستماع إليها، وظهور التسجيل على الأسطوانات جعلا الأغاني تتناقل بطريقة مختلفة عن السابق، وأصبحت موثقة بشكل ما، مما لا يستوجب بالضرورة حفظها وترديدها باستمرار، وجعلتها أيضا تغير في موضوعاتها ولغتها لأجل تحقيق تداول أوسع.

2. الشريط السمعي: إن ظهور الشريط السمعي خلال الستينات حقق سهولة التداول وتوسعه، وبالتالي غزارة في الإنتاج، الشيء الذي جعل العديد من الفنانين يلجأون إلى التقليد والاقتباس من أجل اقتصاد المجهود وربح الوقت.

3. التلفزة: إلى جانب الإذاعة والشريط السمعي، وبغية الدخول إلى مجال التلفزة الذي أصبح أكثر الأجهزة ارتباطا بحياة الناس، سعى بعض الفنانين بالريف إلى مسايرة شروط الإنتاج والظهور في هذا الجهاز، فكان لزاما عليهم البحث عما يقبله الجمهور العام ويوافق عليه الجهاز الرسمي الذي يتحكم كليا في التلفزة.

عموما، كل هذه الوسائل وسواها، وجهت الإنتاج الموسيقى بالريف نحو التقليد وإعادة إنتاج الألحان باللغة الريفية بل وظهر من تخصص في تقليد ضيق ومحدد جدا، كفريد الناضوري الذي تخصص حصريا في إعادة إنتاج ألحان فريد الأطرش باللغة الأمازيغية الريفية.

كيف كانت تنتقل الصنعة الموسيقية ؟

كان الإيمديازن يتدربون على العزف والغناء كل مساء، وخلال ذلك كانوا يدمجون معهم الناشئين من أولادهم من أجل تعليمهم وتلقينهم فني العزف والغناء وكانوا يحرصون على أن يتخصص كل واحد منهم في آلة من آلاتهم.

وإذا كان من اللازم على كل واحد من هؤلاء الناشئين أن يجيد الضرب على البندير، فإنه لابد له، إن رغب أن يعزف على إحدى الآلات الصعبة من آلات النفخ كالزمار أو الناي أو الغيطة، أن يتدرب باستمرار وبجد وبعد ذلك عليه أن يجتاز اختبارا في ذلك أمام كبار الشيوخ، فإن توفق وأجازوه أصبح عازفا محترفا على الآلة، وإن أخفق فعليه أن يكتفي بالضرب على الدف.

وهكذا كان يجري نقل الصنعة الموسيقية بالوراثة لدى هذه الفئة المحترفة من الموسيقيين.

وفي ما يخص الفرق الغنائية، فقد كان لديها معجبون من هواة العزف، يحتكون بهم ويحضرون تداريبهم الموسيقية، ويحاولون التعلم من أفرادها خلال ذلك، بل وقد يشاركون معهم العزف أحيانا في الحفلات والمهرجانات، وحين يتمكنون من الصنعة الموسيقية ويتقنونها، فإما أن يلتحقوا بإحدى الفرق الغنائية، وإما أن يأسسوا فرقهم الخاصة، وإما أن يستقلوا بأنفسهم كفنانين أفراد.

وما هي أم عادات تعلم الصنعة الموسيقية وطقوسه ؟

من أشهر عادات فئة الإيمديازن أنهم يوقدون نارا في حيهم كل مساء، يجتمعون حولها وهم يعزفون ويغنون إلى ساعة متأخرة من الليل وفي أثناء ذلك، يقوم الأطفال المتعلمون الصغار بأشغال المساعدة، ومنها تسخين البنادير وإعداد ملء أعواد "السبسي" بمادة الكيف ومناولة الآلات للشيوخ وغيرها من أعمال السخرة، ويقوم غيرهم من الأطفال اليافعين بمحاولة مرافقة العازفين بالضرب على البنادير أو العزف على إحدى الآلات أو المشاركة في الأداء الصوتي وإذا لوحظ إجادة أحدهم للعزف، تشكل لجنة من كبار شيوخ العازفين لإجراء امتحان له.

وجرت العادة أيضا لدى هذه الفئة أنه إذا ما توفق أحد المتعلمين واجتاز الاختبار في العزف على آلة الزمار أن يقيموا له حفلا خاصا في حيهم يشهرون فيه نجاحه وتوفقه.

وعامل السن عند الإيمديازن يستوجب احتراما خاصا جدا ودائما، فهم يعزون شيوخهم وكبارهم معزة كبيرة. هي عادة من عاداتهم، على اعتبار أن أسرهم محدودة العدد.

وفي ما يخص الفرق الموسيقية، وإن كان المتدربون من المعجبين الهواة يشاركون العزف مع أعضاء الفرق خلال التداريب، فإنهم لا يكونوا أكثر حرية وانطلاقا في التعامل مع الآلات وتجريبها إلا بعد الانتهاء من التداريب، أي أنه حينما تنتهي حصص التداريب ويخلد الفنانون إلى بعض الراحة يسمح للمتدربين باستخدام الآلات واستعمالها.

وفي مجال العادات أذكر أن أبي وجدي رويا لي أن الجنود المغاربة الريفيين الذين التحقوا بالجيش الإسباني ضد المقاومة المسلحة بالريف أو ضد الجمهوريين بإسبانيا كانوا يرقصون أو يمارسون فن أحيدوس بشكله الريفي بشكل عاد، وكانوا يعمدون إلى إلباس بعضهم أزياء نسوية من أجل تمثيل مشهد الرقص على حقيقته.

كما أذكر عنهما أيضا أن قائدا إسبانيا من أصول مغربية كان يمتلك فرسا إسبانيا معروفا يتميز به، "كان" يحضر الأعراس والحفلات بالمنطقة. وكان يجيد الضرب على البندير بالإيقاعات الريفية. وكان له تقليد مميز في هذا، إذ كان يرسل "بنديره" إلى مكان الاحتفال وأهله أسبوعا قبل، أي حينما يكون هؤلاء الأهل في مرحلة استعداداتهم، ثم يستعيده أثناء الاحتفال ويضرب عليه.

وكان عدد من الضباط الإسبان الذين يجرون البحوث على الأهالي يحضرون الأعراس ويستمتعون بالفن الأمازيغي القديم، لاسيما عند أسر الأعيان.

كيف علاقة الفنان مع آلته بالمنطقة ؟

إن علاقة الفنان بالريف مع آلته الموسيقية علاقة خاصة، علاقة تمثل ملكا خاصا، فهو لا يسمح لأي أحد بمسها. وأكثر ما يكون هذا التمثل عند الإيمديازن، إذ أن كل واحد منهم يعلم أو "يرشم" آلته برشومات وعلامات خاصة. وجلهم يضعون أو يربطون بألاتهم تمائم/ "حروز" ترمز إلى وجود علاقة روحية قوية وأثناء العزف

يندمج الواحد منهم اندماجا كليا مع آلته حتى أنها تصير جزءا منه. ويروى أن أحدهم ظل يعزف على آلة الزمار وينفخ فيها حتى أنهك رئته ومات. كما يروى كثيرا عن بعضهم من الذين ظلوا يضربون على البندير حتى أدميت أياديهم، أو لم يتوقفوا عن الضرب إلا بمشقة. فهم كانوا يعزفون بنوع من الخشوع لإثبات الذات في تلك المرحلة، لأنه خارج مجال الغناء والموسيقى لا ينظر إليهم إلا بازدراء واحتقار.
أما عند الفنانين الذين لا ينتمون إلى هذه الفئة، فإنه لا يمكن الحديث بيقين عن علاقة روحية عميقة مع آلاتهم، فأغلبهم كان يترك مسافة فاصلة بينهما، ولا يصل إلى حد الاندماج الكلي والصافي معها أثناء العزف، لأن أغلبهم كانوا يعزفون، ولاسيما على البنادير، بنوع من التحفظ، لأن هذه الآلة كان أغلب فئات المجتمع تنظر إليها على أنها لا تليق إلا بالأمدياز، وأنها آلة منحطة وتطيح بقدر المرء.

ما هي أشهر الأنواع الموسيقية السائدة بالريف ؟

إن أشهر الأنواع الموسيقية المعروفة بمنطقة الريف هي: الركَادة، والحايتي، والعلاوي، والسبايسية والعرايشية. وهي كلها أنواع منتشرة بقوة في الجهة الشرقية من المنطقة، وأنواع موسيقية عريقة.

أما في الريف الأوسط والغربي، فإن أشهر الأنواع الموسيقية هي التي يطلق عليها اسم "لالا بويا"، وهي تعتمد على الإيقاع بالأساس.

وماذا عن المعجم الخاص بالموسيقى بالمنطقة ؟

لم تعرف المنطقة، عند فنانيها، لغة خاصة في ما يخص المصطلحات الموسيقية، لاسيما عند الفرق الغنائية. وإنما كانت تستخدم المصطلحات الرائجة في الوسط الفني المغربي بصفة عامة.

ومع ذلك لا بد من الإشارة إلى بعض المفردات والتعابير التي كان يكثر استخدامها، والتي ترتبط باللغة الأمازيغية المحلية، ومنها:

. اللغا : اللحن؛

. لالا بويا : نوع من الغناء والفن المحليين، والوزن الموسيقي الخاص بالمنطقة، والوزن الشعري؛

. ثميجا : الصوت؛

. صوض ثامجا : انفخ في الناء، اعزف على الناي؛

. غانيم : الناي، وهو أيضا "ثامجا"؛

. ازرايز: خيوط رقيقة تكون داخل البندير؛

. أدجون : البندير؛

. الشيخ : يطلق على الأمدياز "حتى ولو كان طفلا صغيرا"؛

. ءورار: العرس؛

. تفوست : هي مقطع من الموسيقى أو قطعة من الرقص، أو هما معا. وتكون خاصة بآلة البندير؛

. أهلك : هو خشوع في الغناء أو الرقص.

كيف هي الفنان الموسيقي بالمجتمع ؟

لا يعترف المجتمع الريفي بالتخصص المهني، سواء في مجال الموسيقى والغناء أو سواه، لذلك كان ينظر باحتقار شديد يصل حد الاضطهاد إلى كل من الأمدياز والحداد وصانع البرادع (أو البردعات).

ووفقا لذلك، كان المجتمع الريفي يعامل الفنان الموسيقي المحترف "الأمدياز" بكثير من الاحتقار، ولكن في الآن نفسه يكن له احتراما طقوسيا غريبا. فشخصيا، مثلا، سمعت أن رجلين من قبيلتين مختلفين كانا يتفاخران في أحد الأعراس، فراح كل واحد منهما يطلب من الأمدياز أن يعلي من شأنه بالغناء والشعر مقابل هدية، فراحا يتزايدان في العطية للأمدياز، من خروف إلى بقرة إلى قطعة أرض، حتى أفلس أحدهما تماما فلم يجد ما يعطي أو ما يهب، فقام إلى الأمدياز وقال له أن يمدحه وينفخ في زماره أو يقتله، فقفز الثاني وقد أدرك الموقف الحرج الذي وصل إليه الأمر، فقال للأمدياز إنه إن نفخ في زماره قتله فوقع الأمدياز بيديه، ولم يجد مخرجا

سوى أن يطوي زماره قائلا: "ميت ميت، فالأحسن أن لا أنفخ"، بمعنى أنه في كلا الموقفين سيموت، فمن الأحسن أن لا يجهد نفسه في النفخ على ألته الصعبة.

ومن مظاهر التوقير لهؤلاء الإمديازن "المحتقرين" أن لا أحد كان يجرؤ على إهانتهم في الأعراس وحفلات العقيقة. بل كانت تكرم وفادتهم ويحسن استقبالهم.

ومن مظاهر احتقار الفنان في الثقافة "الريفية" أن الضرب على الدف أو حمله يعد حطا من كرامة الرجل وشرفه، ولذلك مثلا حينما كنت أعزف في البدايات الأولى لفرقتنا كنت أعاني نفسيا خوفا عن سمعتي وصورتي، ويكفي أني بكيت يوما عندما سمعت أبي يقول لي : "لقد كنت أعتقد أني أنجبت رجلا، وإذا بي أنجبت أمذيازا" كنت أحس أن البندير هي أحط أداة وآلة في المجتمع بسبب هذا التصور وكنا جميعا نخفي آلاتنا الموسيقية عن الآباء، لاسيما الآلات الجلدية.

وماذا عن علاقة الفنان بالسلطة ؟

لقد حاربت السلطة الفرق الغنائية التي نشأت خلال السبعينيات بكل الوسائل، وأتذكر أنه في سنة 1979م تلقينا دعوة لإحياء سهرات غنائية بكل من فرنسا وبلجيكا وألمانيا، وتم حجز القاعات وإنهاء جل الترتيبات والتدابير القانونية والفنية لذلك، إلا أن السلطة منعتنا من الحصول على جوازات السفر، ورفضت حتى منحنا رخص عبور مؤقتة، ولم تستجب لطلبنا في هذا الأمر إلا بعد أن انصرم تاريخ جميع مواعيد برنامج الجولة.

كما أن جميع المؤسسات التي كانت تابعة للإدارات العمومية كانت تمنع عنا قاعاتها من أجل إجراء التداريب، منها التي كانت تنتمي لوزارة الثقافة أو الشبيبة والرياضة وكنا نجد صعوبة بالغة في الحصول على الإذن بشأن تنظيم السهرات بالقاعات والصالات العامة والخاصة وبسبب ذلك كنا نلجأ إلى مقرات الأحزاب وإلى فضاءات الجامعات.

أما وسائل الإعلام العمومية كالإذاعة والتلفزة، فكان من المستحيل علينا الوصول إليها.

في رأيك، كيف هو وضع الموسيقى الأمازيغية راهنا ؟

باعتباري مستمعا، أظن أن الموسيقى في الريف في حاجة ماسة إلى دفعة جديدة تضخ الدماء في شراييها، دفعة يتقدمها موسيقيون متخصصون ومحترفون.

أظن أن موسيقانا في حالة ركود، يعكسها مظهر اجترار الألحان والأغاني القديمة في الغالب، واستعادة العناصر المشرقة في الإرث الموسيقي السابق منذ حوالي عقدين والاتكال عليها اتكالا كبيرا.

إن الساحة الفنية الموسيقية بالريف تفتقر إلى محترفين ومتخصصين درسوا الموسيقى دراسة علمية أكاديمية، وإلى فنانين ذوي كفاءات عالية من أجل وضع تصورات وقواعد سليمة لتطوير الأغنية واقتراح تلاحين جديدة ملائمة.

وماذا عن مستقبلها ؟

الموسيقى بمنطقة الريف في حاجة ماسة إلى معهد موسيقي بالمنطقة، وإلى كتاب كلمات متخصصين أكثر من حاجتها إلى شعراء أدباء، وفي حاجة أيضا إلى حركية وتنشيط من خلال إقامة المهرجانات وتكوين جمعيات فنية وعقد لقاءات فكرية وعلمية. كما أنها في حاجة إلى الاندماج في مخططات الإعلام الجماهيرية التلفزة على الخصوص بطريقة إيجابية، وإلى إشراك مكونات المجتمع الأصلية والفاعلة في المشاريع الخاصة بالنهوض بهذا الفن.

إن إعادة انتشار الأغنية الأمازيغية وذيوعها من جديد رهينان بعودة المهرجانات الكبرى والمواسم الاحتفالية الشعبية واللقاءات العامة، وبولوجها إلى ميدان الإعلام الجماهيري بشكل سليم.

الفنانة فاظمة أولتحديدو

"انعدام الحس التوثيقي والتسجيلي لدى جيل الرواد ساهم كثيرا في ضياع الأغنية الأمازيغية"

أجرى الحوار : إبراهيم حسناوي (عين اللوح : 16 مارس 2016)

من هي فاطمة أولتحديدو؟

اسمي هو "فاظمة أوهروش"، وألقب فنيا ب"فاظمة أولتحديدو" وسميت بهذا اللقب لأني أنحدر من منطقة أيت حديدو، وتحديدا من قصر "أنفركل"، لكن أسرتي هاجرت منذ منتصف القرن الماضي إلى منطقة "عين اللوح"، وهناك ولدت ونشأت وترعرعت، واشتهرت في الوسط الغنائي الأمازيغي بمنطقة الأطلس المتوسط باسمي الفني "أولتحديدو"، وليس بلقبي العائلي الذي لا يكاد يعرفه أحد.

بدأت مشواري الفني في السبعينيات من القرن الماضي، خلال سنتي 1975-1976م، بعين اللوح، وعرفت بكوني شاعرة ومغنية وراقصة، واشتهرت أيضا بأداء"المايّة"، وكنت أقرض الشعر أحيانا، وأتغنى بأشعار أخرى لمجايلي أو لمن سبقوني من الشعراء.

وإن معظم المغنيات والمغنين في تلك المرحلة كانوا يغنون أشعارا يجهل أصحابها أو قائلوها، وهي ظاهرة خاصة في الغناء في منطقة الأطلس المتوسط، فالشعر المغنى كان ينتقل عبر الإلقاء خلال المناسبات، أو عبر الشعراء الجوالين، أو عبر الرعاة الذين كثيرا ما كانوا يتميزون بنظم أشعارهم الخاصة. أما أشهر الشعراء المغنين الذين ينظمون قصائدهم بمنطقة الأطلس المتوسط، فأذكر منهم: "ميمون أورحو"، وأوسيدي، والشواف، وهو فنان شاب من ايتزر، إقليم ميدلت ويستقر حاليا بمدينة أزرو.

وقد تتلمذت في بداية مشواري الغنائي على يد كبار رواد الأغنية الأمازيغية، منهم "حمو أوليازيد"، و"أعشوش" الذي كان مستقرا حينها بعين اللوح، و"رويشة ن

عين اللوح"، ثم "ستيتو" من عين اللوح أيضاً، والفنان "باحسين" الذي ينحدر من منطقة كهف النسور بقرب مدينة خنيفرة.

ويعتبر "رويشة ن عين اللوح" قامة فنية وعلامة فارقة في الموسيقى الأمازيغية، فقد جمع بين الغناء والعزف على آلة "الوتار" و"الكمنجة".

وسجلت أولى أغاني المشهورة في الريبرتوار الغنائي الأمازيغي بإحدى الأستوديوهات بالدار البيضاء، كأغنيتي" حاول تعميت" و"أرتينيت أتاسا كَماش أيد كَيغ"، وسجلتها صحبة "رويشة ن عين اللوح". و كان ذلك ما بين عامي 1973م و1974م.

أما أول أغنية مسجلة جمعتني بهذا الفنان الكبير، فهي" أُور بِكي بَضَاض أَسْمون أتزرِيغْ"، ثم توالت بعدها العديد من الأغاني التي اشتركنا في إنتاجها، إلا أن الكثير منها تعرض للضياع.

وبعد ذلك، سجلت أغان أخرى مع الفنان "أعشوش"، ثم مع "باحسين" بإحدى استديوهات التسجيل بفاس.

واشتهر في ذلك الوقت كذلك، الفنانان "برحو" و"محروش" اللذان أقاما بعين اللوح، وكانا يسجلان أغانيهما دون اللجوء إلى الأستوديو.

وسجلت أيضا أغان أخرى رفقة الفنان الكبير "محمد رويشة"، ثم أخرى صحبة "بوعزة ن خنيفرة" و"برحو" و"محروش".

لقد ضاعت العديد من الأغاني التي سجلتها نظرا لعدم وجود آلات التسجيل، كما هو متاح اليوم. وهذا ما جعلني لا أتذكر العديد من الأغاني الرائدة التي جمعتني بهؤلاء الفنانين.

أما أولى تسجيلاتي الغنائية بالإذاعة الوطنية، فكانت بصحبة الفنانين "أعشوش" و"علا ن الحاجب"، لكني لا أتذكر الآن عناوين هذه الأغاني.

كانت أسرتي تعارض دخولي إلى مجال الغناء، كنت متزوجة من ابني عمي الذي كان بدوره من أشد المعارضين، وسعى إلى قتلي بواسطة سلاح "الزويجة"، فقررت الهروب بعيدا عن زوجي وعائلتي لأبقى في المجال الفني. تزوجت بعد ذلك

وأنجبت طفلا، ولم تنقطع علاقتي بالغناء. أما في مجتمعي الصغير، فقد كان الجميع يحترمني ويقدر موهبتي في الغناء والرقص. كنت أحظى بشعبية كبيرة في بلدة عين اللوح وخارجها، وينظر الناس إلي باعتباري متزوجة، وأتذكر يوما أني ذهبت إلى "أولماس" لدى أسرة أحرضان لإحياء حفل فني هناك، كان يحضره فنانون أمازيغ من الأطلس المتوسط، فاستقبلوني بالخيل و"أحيدوس" إلى أن دخلت المنزل.

وأتذكر كذلك، أني كنت أغني "تماوايت"، ولا أتوقف عن الغناء حتى يفرغ أخ أحرضان من سكب كؤوس الشاي. كنت أحافظ على اللحن والصوت لمدة طويلة نزولا عند رغبته.

كيف دخلت عالم الغناء ؟

أذكر أن احتكاكي الأول بالموسيقى بدأ ببيت أسرتي، عندما كان "حمو أوليازيد" يأتي صحبة ابن عمي "زايد" إلى المنزل للقيام بعملية حفظ الأغاني ووضع الألحان قبل الذهاب إلى الإذاعة لتسجيلها. فكنت أسترق السمع إليهما وأحفظ ما أسمع من أغانيهما، ثم أعيد غناءها أمام زميلاتي.

إن عملية السماع لكبار الرواد والحضور لحفلاتهم هو المعبر الرئيس الذي كانت تمر منه العديد من "الشيخات" إلى مجال الغناء.

أما بالنسبة لدخولي الفعلي إلى مجال الغناء، فيعود فيه الفضل إلى الفنان الكبير "رويشة ن عين اللوح" الذي قدمني للجمهور.

ولم يقتصر عمل المجموعات الموسيقية التي اشتغلت معها في الغناء على أرض الوطن فقط، وإنما سافرت أيضا للغناء خارج المغرب.

ماذا تتذكرين عن حمو أوليازيد ؟

أذكر أن "حمو أوليازيد"، كان مقيما بخنيفرة، وجاء إلى عين اللوح صحبة أحد أصدقائه من أبناء البلدةفاستقر بها، وعمل ممرضا في مستشفاها الذي نظم فيه أغنيته المشهورة التي مطلعها :

"أعين اللوح سبيطارنش إعجبي أور دا ت إ تالي خس الماكينة أو كريرس".

فقد عرفت البلدة، أي عين اللوح، حينها بكثرة التساقطات الثلجية التي كانت تمتد لشهور فتعزلها عن باقي المناطق. وكان الناس يأتون من مختلف مناطق المغرب للتعرف على "المرحوم" والاستماع لأغانيه وعزفه. لقد كان قبلةً فنية دائمة لأصدقائه الذين يتوافدون عليه باستمرار. ومع ذلك يمكن القول أنه، أي "حمو أوليازيد" لم ينل حظه من العناية والحظوة والشهرة. تمنيت لو بقي حيا إلى اليوم ليصنع أشياء فريدة للموسيقى الأمازيغية، أو كان سيكون "فريد ن عين اللوح".
كان غناء حمو أوليازيد، يتميز بتدفق الصور والإيحاءات بعيدا عن المعنى التقريري وكذلك الأمر بالنسبة لكل من "أعشوش"، و"قدور"، و"رحو بوالون".

"رويشة ن عين اللوح" كان يحظى بمكانة خاصة لدى ساكنة وجمهور عين اللوح أما انحصار شهرته، فيعود ربما إلى الجمهور، أو لست أدري لقد حاول ابنه طارق هو الآخر العزف على الوتار، لكنه لم يبلغ مستوى والده، ولم يكن له نفس حماس الأب وعلاقته بالآلة.

وحده "لحسن ن محمد أحمو" من استطاع أن يقتفي آثار حمو أوليازيد في طريقة العزف على الكمنجة، فهو الآخر يعزف نفس الآلحان، ويعزف باليد اليسرى، وقد انقطع عن الغناء منذ مدة، وأدى مناسك الحج، ويعيش حاليا بفرنسا و كان "حساين أحديدو ن بومية" بدوره عازفا كبيرا ومتميزا.

ويظل حمو أوليازيد علامة فارقة وقامة فنية يصعب تكرارها، مثله مثل، "رويشة" في العزف على لوتار و"أعشوش" و"موحى ن ايتزر" في العزف عن الكمنجة.

ولابد من التذكير أن اشتغالي مع "حمو أوليازيد"، بالرغم من أنه حدث قبيل موته بسنوات قليلة، فإن هذا العمل المشترك لم يثمر أغان مسجلة وفيرة لقد رافقته عدة مرات للغناء في مناسبات خاصة عند وزير الثقافة والخارجية الأسبق محمد بنعيسى، وهناك تم تسجيل بعض أغانينا المشتركة.

وصديقات المشوار الفني ؟

من أشهر المغنيات اللائي جايلتهن ورافقتهن في إطار المجموعات الموسيقية أذكر: "السعدية تاشطوانت"، و"بيكا" وأختها، و"لالة عيشة ن بالصديق"، ولالة "عيشة ن ايطو محمد"، ثم "تودا تعتابيت"، وهن جميعا من عين اللوح وهناك أخريات لا أود ذكر أسمائهن لأنهن تزوجن.

وغنيت كذلك إلى جانب "حادة أوعكي" و"باخا وتاوعقات" رحمها الله، ثم "يامنة ن تشارت"، و"عيشة ن خنيفرة"، و"تاوسيدانت" التي توجد حاليا بفرنسا، و"الشريفة (كرسيت)" المقيمة بخنيفرة، والتي رافقتها عدة مرات وقد كنا جميعا نغني رفقة الرواد الذين أتيت على ذكر أسماء العديد منهم.

ما الذي يميز هؤلاء الموسيقيين الرواد الذين رافقتهم ؟

بالنسبة لي، لكل واحد منهم أسلوبه وطريقته في العزف والغناء يجعله متفردا فأعشوش يتميز ب"نَقطِه" الفريد وعزفه المتميز على" الكمنجة"، وحمو أوليازيد، لا يوجد من يضاهيه في الإلقاءالغناء و العزف على الوتر والكمنجة.

والألحان والإيقاعات التي كان يبتدعها هؤلاء الرواد تتميز بكونها ألحانا وإيقاعات بطيئة، والكلمات كانت جميلة "أضفوتن ايزلان"، عكس ما هو موجود اليوم في الأغنية الأمازيغية من إيقاعات سريعة وكلمات مبتذلة.

وكانت ألحان اغانيهم وإيقاعاتها أيضا بطيئة (اللّغا إزَّاين). أما اليوم، فهناك غناء جميل، لكن ألحانه وإيقاعاته سريعة وخفيفة "بسوسن بزاف".

وما يزال الفنانون: "ميمون أورحو" و"بوعزة ن خنيفرة"، و"قدور ن خنيفرة" و"حسن بويقفي" بخنيفرة وهما معا من أبناء عين اللوح، يؤدون أغان ذات إيقاعات وألحان بطيئة. وقد سبق لي أن غنيت بصحبة هؤلاء جميعا.

ومن المغنين الرواد الذين جايلتهم أيضا "موحى أوعمر"، والفنان "الشعيوي" من مدينة الحاجب، وهو عازف على آلة" الكمنجة"، و"لعكري" من الحاجب أيضا،

وهو يعزف على "لوتار". ومن الموسيقيين المعروفين كذلك في وقتنا "عياد" والمرحوم "أوسيدي".

إن معظم المغنين والموسيقيين بالمنطقة كانوا يرددون أشعار "حمو أوليازيد"، لكنه من الصعب تقليد آدائه و ألحانه (اللغا نس). فهو أساس الموسيقى الأمازيغية بالأطلس وعمادها ومنبعها، إلى جانب فنانين آخرين مثل" نعينيعا" و"الكَاس" أو "الويسكي" بخنيفرة، وكانا يعزفان على الوتار، فهؤلاء كما أعتقد هم رواد الألحان والإيقاعات/ "اللغاوات" بالأطلس.

لقد غنيت في معظم مناطق المغرب، بأيت يوسي، وأيت سادن، والرباط، والدار البيضاء... وغنيت بفرنسا صحبة "أعشوش" و"أملال قدور" المعروف بحنجرته وصوته الجميل.

أما السهرات التي كنا نحيها في المهجر، فإن الجمهور يكون مختلطا، مغاربة وأوربيين. وكان الأجانب يسألون عن الموسيقى الأمازيغية أحيانا وكانت وداديات المهاجرين تستقبلنا بحفاوة، وكنا نحي السهرات في أماكن مختلفة.

ماذا عن الفكر الموسيقي لدى جيل الرواد من الأغنية بالأطلس المتوسط: الألحان والعزف ؟

إن جيل الرواد الذين تشبعوا بـ"الفكر الموسيقي" لحمو أوليازيد وتغنوا بأشعاره (اللغاوات)، تعلموا العزف و طوروا بدورهم الألحان، بل وأبدعوا ألحانا خاصة بهم.

أما أمهر العازفين على الوتار الذين رافقتهم، فهما "اليوسيفي" أو "رويشة ن عين اللوح" و"رويشة ن خنيفرة" وأعتبر "أعشوش" و"بوعزة ن خنيفرة" من أعمدة العزف على الكمنجة. وبالرغم من أن أعشوش لم تكن له شهرة واسعة، فقد صنع مع ذلك "ريبرتورا" موسيقيا غنيا، ضاع معظمه نظرا لعدم تسجيل أغانيه، سواء عن طريق الإذاعة أو الاستوديوهات الخاصة، فقد ارتبط عمله كموسيقي بالأعراس

والمناسبات الخاصة. وإن هذا الفنان "أعشوش" كان موسيقيا بارعا يستحسنه الجمهور المحلي كثيرا، ويتباهون بدعوته للغناء في أعراسهم.

ما مصدر الألحان في موسيقاكم ؟

إن "اللّغا" أو الألحان في أغنية الأطلس المتوسط تستمد جذورها من أحيدوس، و"المايةّ" خاصة "المايةن يامنة ن عزيز" التي ألهمت ألحان المنطقة والوطن بصورة قوية.

وإن تطور الأغنية الأمازيغية بالأطلس في مرحلتنا ساهمت فيه عملية التمازج والتلاقح الفني بين مختلف الفنانين الذين ينتمون إلى مناطق تعبيرية ولغوية مختلفة، ويعزفون على آلات مختلفة، ويغنون أشعارا متعددة.

هذا السفر أو هذا التجوال الفني هو الذي حافظ على جزء يسير فقط من الأغنية، لأن الجزء الأهم والكبير قد ضاع بسبب انعدام آلات التسجيل والتوثيق حينها.

ماذا عن آلات الموسيقى الأمازيغية في الأطلس المتوسط وقواعدها ؟

تعزف الموسيقى الأمازيغية على ثلاث آلات معروفة: لوتار والكمنجة والبندير أو "ألون" الذي يعتبر الأصل والآلة التي ترافق الآلتين الأوليين معا.

والملاحظ في البداية، أن عازف لوتار أو الكمنجة يرافقه عازف بندير واحد أو اثنان في أفضل الأحوال، على خلاف ما نراه اليوم، حيث انتقل عدد "البنادريا" إلى ثلاثة وأربعة أو خمسة في الفرقة الواحدة أحيانا كما أن قوة البندير تنبع من قوة "النقر" وطريقته واحترام الميزان.

وكان لكل عازف "لوتار" أو الكمنجة مرافقون معروفون من "البندريا". فقد عرف في مرحلتنا "باحسين" و"محمد الشلح" و"بوعزة نايت الياس"، الذين كانوا يعزفون إلى جانب "رويشة ن خنيفرة"، أما "رويشة ن عين اللوح" فقد عرف من

مرافقيه "عقا" و"كعيبة وحماد" من عين اللوح، و"سعيد" كان هؤلاء يشكلون ثنائيا في غالب الأحيان، وفي بعض الأحيان قد يكون عازف البندير فردا واحدا.

وكذلك الأمر نفسه، بالنسبة لصوت المغنية أو لأدائها الذي يعتمد على قدرتها الخاصة والذاتية، ولا يعتمد البتة على مكبر الصوت، كما تفعل الشيخات حاليا. فمكبر الصوت، ليس هو المعيار الحقيقي لمعرفة الأصوات الجيدة. إن هذه الآلة التقنية تضخم من حجم الأصوات الرديئة والضعيفة وتجعلها قوية على السمع، وهذه القوة المصطنعة تجعل بعض الشيخات اليوم يعتقدن بقوة صوتهن وجماله. لكن إذا استغنين عن الميكرفون ظهر المستوى الحقيقي لأصواتهن.

إن قوة الأغنية الأمازيغية، كما تصورها جيل الرواد تكمن في الحفاظ على "حلاوة" و"مذاق" و"عذوبة" اللغا "تاضفي ن اللغا"، ومن مظاهر هذا الحفاظ على تقاليد الغناء عندنا جلوس الموسيقيين والمغنين أرضا أثناء الغناء والتدرب على الألحان كصورة من صور العودة إلى الأصل.

ماذا عن آلة لوتار؟

إن العزف على آلة "لوتار" يختلف من عازف إلى آخر، وهذا الاختلاف يتم تحديده على مستوى النغمة واللحن، والنغمة تختلف بدورها، فهناك النغمة الرقيقة (تسديد)، وهناك النغمة الرقيقة (تزور)، وهناك نغمة ذات لحن قوي، وثانية ذات لحن متوسط، وأخرى ذات لحن ضعيف.

وعلى مستوى تطور آلة لوتار، فيمكن القول إن "رويشة ن خنيفرة" قد أدخل عدة تغييرات على هذه الآلة، فقد زاد من عدد خيوط (الزبيبات) التي يعزف عنها، ورفعها من ثلاثة خيوط إلى خمسة، وكانت له القدرة على العزف عليها جميعا في حين بقي من يعزف على ثلاثة خيوط فقط، كان هذا أهم مظهر في التغييرات التي أدخلها رويشة على لوتار، وكانت حاسمة.

وقد كانت ألة لوتار تصنع بمدينة أزرو وخنيفرة، وله أحجام مختلفة: صغيرة وكبيرة ومتوسطة، أما الكمنجة فتشترى من المحلات الخاصة.

من هم أشهر العازفين على آلة الكمنجة ؟

إنه من الصعب مجاراة أسلوب "حمو أوليازيد" و"أعشوش" وطريقتهما في العزف على الكمنجة.

وتميز في العزف كذلك "موحى ن يتزر"، الذي تفرِد بألحانه وعزفه الفريد على الكمنجة (النقط ن س خف تسكّا).

إن مستقبل لوتار والكمنجة الأمازيغيين وتطورهما اليوم، مرتبط أكثر بالجمهور الذي ينبغي له أن يشجع الموسيقيين والعازفين. كما أنه مرتبط بتدخل فاعلين آخرين، مثل الإذاعة والتلفزة والتظاهرات الثقافية والفاعلين الثقافيين المحليين.

ماذا عن أحيدوس وتأثيره في الألحان؟

لقد لعب "أحيدوس" أيضا دورا أساسيا في بروز الألحان في الأغنية الأمازيغية بالأطلس المتوسط. ويعد أحيدوس تمرينا شعريا متميزا، وفضاء لخلق الصور الشعرية والتباري الشعري، ولم يكن بمقدور أي كان أن يقتحم فضاء "أحيدوس" الذي كان مجالا شعريا خاصا بجهابذة الشعراء الأقحاح من سكان الجبل والرعاة، وحتى من علية القوم، إنه مجال شعري أمازيغي صرف، فشعراء أحيدوس كانوا معروفين بنظم الشعر وارتجاله. ففي منطقة عين اللوح مثلا، يمكن الحديث عن فرق: أيت بودرع، وأيت بويشو، وأيت بغا، ولكل فرقة من فرق الأحيدوس ألحانها وطريقتها في "قرع البندر"، فالضرب على البندير يختلف من فرقة إلى أخرى، والنقرة الواحدة تشبه نوتة موسيقية موزونة، وعليه، فإن ثمة من يحترم هذه النوتة ويعزفها بإتقان، وثمة من يصعب عليه ذلك. والأساس في "البندير" هو "الثقالة"، ومن أشهر "الناقرين" المتميزين يمكن ذكر "حسن أعمر"،

وكان ناقرا فريدا (إر إتفصل)، و"علا بو والون" و"أيت إيشو أعلي" و"عقا بو والون" و"زقا عسو"، وجلهم من رواد أحيدوس.

وكذا الأمر نفسه بالنسبة لميمون أورحو، و"كردا" من أيت إلياس بقرية سوق الأحد، فهو أيضا له أسلوبه الخاص في الضرب على البندير و"المايا".

كان أحيدوس يمارس في كل المناسبات، وفي كل الفضاءات، وفي الأعراس كان الشباب يمارسونه بصورة تلقائية، وأحيدوس ن عين اللوح شبيه بأحيدوس ن لقباب المعروف بطريقة موحى أوالحسين أشيبان، ويؤديه الرجال والنساء، وكانوا يغنون الأغنية الموغلة في المعنى الرمزي.

ما موقع البندير في الغناء وأهميته كعنصر لوضع الألحان ؟

كان "البندير" يصنع بطريقة تقليدية من جلد الماعز بعد أن يترك في الشمس حتى يجف. كان البندير أصيلا وحقيقيا وأمازيغيا، وكان يعلق بجنبات الخيمة أو في المنزل حتى يصير لونه أسود من شدة الدخان، وكان هذا مما يزيد من "لذة لحن" البندير وعذوبته. أما اليوم فإن معظم العازفين قد تخلوا عن"البندير" الأصيل والتقليدي لصالح البندير الاصطناعي، المصنوع من البلاستيك.

وفي المناسبات التي كانت تعرف حضورا قويا للبندير، مثل الأعراس وأحيدوس، كانت توقد النار ليتم تسخين جلد البندير لتحقيق النقرة و"النقطة" المطلوبة واليوم، فإن هذه "العادة" في طريقها إلى الانقراض أمام زحف البندير الاصطناعي، حيث يمكن للعازف أن يحقق "الميزان" أو "النقطة" من خلال الضغط على البرغي الموجود في جنبات البندير.

إلا أنه لا بد من الإشارة إلى أن"اللغا" الأمازيغي أو الألحان الأصيلة، لا يمكن تحقيقها بواسطة "البندير الإصطناعي"، لأن هذا التحقيق يبقى مرتبطا بالبندير المصنوع من جلد الحيوان. تلكم كانت القاعدة في الأغنية الأمازيغية "الأطلسية" التقليدية الأصلية.

وما قيل عن البندير ينطبق كذلك على وتر الكمنجة (السبيب) الذي أصبح يصنع كذلك من البلاستيك، أما في ما مضى فكان يصنع من أمعاء الحيوان، وكان يتميز برنته ولحنه العذب.

ولقد رافقت كثيراً أحمد أمقران ن عين اللوحً، ولم يسبق لي أن شاهدته يستعمل (السبيب) الاصطناعي، كنا نذهب إلى مكناس ونقتني تلك الأمعاء الخاصة بـ"وتر الكمنجة"، فكان اللحن وكانت العذوبة.

كيف تشتغل المجموعة الموسيقية على وضع الألحان ؟

يتم أولا اختيار كلمات الأغنية وحفظها، ثم ثانيا يتم الاشتغال بصورة جماعية على وضع اللحن الخاص بها، حيث يقدم الجميع اقتراحاتهم : العازف الرئيسي على لوتار أو الكمنجة، والبنادرية، والشيخات، وقد يتم استبدال كلمة بأخرى أو حذفها، أو يتم التغيير، في الإيقاع أو القافية، وهكذا دواليك إلى أن يستقر الأمر على اللحن المأمول.

وكثيرا ما يتم الجمع والمزج بين آلة لوتار وآلة الكمنجة في المعزوفة الواحدة، حيث يعمد العازفون إلى وضع لحن مشترك للأغنية الواحدة خلال السهرات الخاصة. والأمر نفسه بالنسبة لأصحاب البندير والشيخات الذين يشاركون في نفس" الطرح".

كان بعض العازفين يعزفون الآلة دون حاجة إلى إيقاع البندير، كما يفعل محمد رويشة مع آلة لوتار، فاللحن يأتيه من لوتار وحده.

ليس هناك فرق كبير بين غناء وألحان الأطلس ونظيرهما في الخميسات مثلا، فالاختلاف موجود على مستوى الكلمات ونطقها فحسب، ومن الفنانين الذين اشتهروا في مدينة الخمسيات، نذكر الفنان "العكري" المعروف بعزفه على لوتار.

والماية، مادورها في تطوير الأغنية ووضع أسسها "اللحنية" ؟

كانت "الماية" قديما تعتبر وسيلة للتواصل بين الأفراد عبر الفن والصور البلاغية والمعاني الإيحائية، وكان يتم توظيفها ضد العدو أو للنقد أو لوصف حالة إنسانية. وقد لعبت دورا كبيرا إبان مرحلة الاستعمار في فضح أماكن تواجد العدو وفضح تحركاته.

تتميز "الماية" بغنى صورها البلاغية وكثافة معانيها. إنها صنعة وليست مجرد جهر بالكلمات والأصوات. فـ"الماية" تشبه إلى حد كبير غزل النسيج وصناعة الزرابي التي تتطلب وضعا محكما للألوان والأشكال وخلق التناسق بينها.

أما اليوم، فـ"الماية" هي مجرد كلمات وأصوات خالية من المعنى والدلالة، وإن كانت بعض الأصوات الموجودة اليوم، لا تخلو من العذوبة "تاضفي". كما أن الإكراه المادي والسعي وراء الربح التجاري يجعل المغنين يهملون الكلمة الجميلة والمشبعة بالمعنى.

من مبدعات "الماية" اللائي لم أعايشهن المرحومة "يامنة" من أيت إسحاق التي اشتهرت بصوتها ورنتها العذبة.

ما طبيعة الألحان عند فاظمة ن عزيز ومجايليها ؟

من الصعب الحديث عن "فاظمة ن عزيز" ومايتها، فألحانها فريدة ويصعب تكرارها، وتتميز بثقلها "تيزيت"، "دا تكا الماية إغرد واشال"، حيث أن الأرض تنبطح خشوعا لأدائها.

وفي الأغنية الأمازيغية بالأطلس المتوسط، فإن مصدر الألحان الأساسي، هو "الماية" والجبل والخيل والخيمة، وكذلك قطعان الماشية والغنم والرعي، فهذه كلها، تعتبر عناصر اجتماعية وطبيعية، ساهمت في ارتباط السكان بلغتهم وفي الحفاظ عليها من الزوال، حيث لعبت الأغنية دورا محوريا في هذا الشأن.

إن حياة الرعي والتنقل والخيمة سمحت للشباب والفتيان والفتيات بقرض الشعر والتغني به. فلو زار أحدهم منطقة "أفنوريز" مثلا، في المرحلة السابقة، كان سيخال نفسه في مهرجان للأغنية و"المايا"، فلكل خيمة، ولكل تجمع سكني أغانيه ومغنيه ومايته التي تنبعث من كل مكان، هذا بالإضافة إلى "أحيدوس".

ما الذي يمكنك قوله عن رويشة ن عين اللوح الذي تتحدثين عنه كثيرا؟ ولماذا وسمت مساره بهذه العبارات ؟

اسمه الحقيقي محمد اليوسفي ابن عين اللوح، كان فنانا عصاميا مثل كثير من مجايليه، أبدع في العزف والنظم والغناء، بيد أن شهرته لم تنتقل كثيرا خارج الحدود الجغرافية لمنطقة عين اللوح والأطلس المتوسط، ولم يكن يعرفه إلا الفنانون المهرة ومحبو الأغنية الأمازيغية وبعض الباحثين الذين استهواهم البحث في الموسيقى الأمازيغية.

كان عازفا كبيرا على لوتار، وكان يغني من قصائده وقصائد بعض مرافقيه، خصوصا بوعزة أولياس من سوق الأحد الذي كان يقرع/ينقر البندير، وزقا عسو، وهو شاعر من عين اللوح، وكان غزير الإنتاج وهذا كان يعبر عن نوع من التكامل الفني أو الموسيقي في مسار هذا الموسيقي الكبير الذي عُرف بالعزف على آلتي لوتار والكمنجة منذ بداية مشواره الفني، فكان يعزف تارة على لوتار، وتارة أخرى على الكمنجة.

ماذا عن رويشة ن خنيفرة ورفيق دربه مولود أحموش؟

مما أعرفه عن رويشة، أنه عادة ما يعزف على وتره في بيته رفقة أصدقائه، لكن أشهر من كان يرافقه في جلساته صديق دربه "مولود أحموش" عازف البندير الشهير.

ومولود أحموش "رجل ونصف"، والجلسات معه ممتعة، كان مُعلما للبندير له أسلوب مختلف في نقر وضرب البندير وفي اللحن وتعود أصوله إلى بلدة أغبالة بإقليم بني ملال وهي بلدة يعرف سكانها بأنهم أهل البندير، ولهم نقطهم ونقرهم ولحنهم الخاص، ويتميزون بألحانهم الثقيلة/البطيئة وفنهم الجميل ومن الصعب تقليد أسلوب مولود أحموش في ضرب البندير إلى جانب مولود، يمكن الحديث عن "رحو وقدور"، وهو أيضا عازف ماهر ينحدر من أغبالة.

ومن العازفين للوتار الذين اقتفوا آثار رويشة ن خنيفرة نذكر "شهبوني مصطفى"، والذي كان يجالس رويشة ويتعلم منه أسرار العزف، ويعد حاليا من العازفين الجيدين للوتار، وتعلق عليه آمال تطوير هذه الآلة، فهو يتميز بقوة الحماس والشجاعة الفنية "الدسارت" والتواصل مع الآخرين أثناء العزف؛ ومن ثمة، فبإمكانه أن يسير على خطا رويشة ن خنيفرة.

وموسيقون آخرون من أيت حديدو؟

أيت حديدو معروفون بوجود "بو أغانيم أو إعوديين" أما الموسيقيون المعروفون المنحدرون من هناك، فأذكر "علي أوشيبان" و"مبارك" عازف ألون/البندير وابنه، وجلهم يقيمون بمدينة أزرو. فقد سبق لي أن رافقت أشيبان إلى أيت حديدو لدى أسرة "أيت علوبان" بـ"أموكر نايت حديدو"، وأمضينا هناك أسبوعا كاملا وهذه الأسرة من الأسر المعروفة التي كانت تستقبل الفنانين للاحتفاء بالموسيقى. وقد أصيب "مبارك" بالعمى والفقر أما أشيبان، فقد تحسنت ظروفه المعيشية نظرا لكون أبنائه يعملون بالديار الأمريكية، ويسافر إلى هناك بين الفينة والأخرى.

لقد شاهدت أيت بو أغانيم غير ما مرة، إلا أنني لا أعرف عنهم أشياء كثيرة

انعدام الحس التوثيقي والتسجيلي لدى جيل الرواد ساهم كثيرا في ضياع الأغنية الأمازيغية. وكان عدم وعي الفانين آنذاك بأهمية الحس التوثيقي والتسجيلي فاعلا في جعلهم يغفلون كثيرا عن تسجيل أغانيهم التي كانت تذاع في أوساط

محدودة. ويعتبرون الآن كذلك أن الإذاعة الوطنية لم تقم بأي خطوة نحوهم لحثهم على تسجيل أغانيهم.

كما أن انعدام التسجيل هذا جعل بعض الأغاني والألحان تتعرض للسرقة من طرف الآخرين، حتى أن بعض أغاني تعرضت للسرقة وتم تسجيلها بأصوات أخرى مقابل فوائد مادية.

لقد كانت حفلات الأعراس هي التي تشكل الفضاء الرحب الذي وجدت فيه المجموعات الغنائية فرصة لإبراز إنتاجاتها وإذاعتها بالمنطقة، وفرصة للتلاقي بين الفنانين.

ما موقع الطبيعة في الأغنية الأمازيغية بالأطلس المتوسط ؟

كان للطبيعة الجبلية دور كبير في بروز ذائقتي الشعرية، لقد نشأت منذ الطفولة في جبال أفنورير وعين كحلة. وكان للرعي وجمع الحطب دور أساسي في نظم الأشعار وإلقاء المايات لدي ولدى العديد من الفنانين والفنانات (دا نتبي أوال، أر نرزم إ المايات). فالجبل (عاري) هو المصدر الملهم للشعر حينها، وهناك تفتقت الذاكرة الشعرية للرجال والنساء.

لماذا يغلب موضوع الحب والحنين والعشق على الأغنية "الأطلسية"؟

لأن الحب هو جوهر الحياة وأساس العلاقات الإنسانية في الجبل، وبدونه لا يستقيم العيش. وهذا ما جعل الشعراء والمغنين يبدعون في الحب والتقرب من المحبوب، وذلك باستعمال المعنى الموحي أو الكناية أو البلاغة العميقة "تاشطوانت" تارة، والبسيطة تارة أخرى.

متى بدأت الرقص ؟ وعلى يد من تتلمذت ؟

بدأت "اللغا" والرقص دفعة واحدة، (*قالت هذه الجملة وهي تضحك*).

كنت مولعة بالرقص منذ الصغر. وتزوجت بابن عمي وأنا في الثانية عشرة من عمري. وكنت أرقص أنا وصديقاتي على نغمات الإذاعة الأمازيغية.

لم يكن الرقص ملازما لكل أغنية، وإنما ملازما للألحان السريعة وليس البطيئة.

كنا نستمع منذ الصغر، عبر الإذاعة، لأغاني موحى أوبابا وعلي أشيبان من القصيبة، ونعينيعة وحمو أوليازيد، وزهرة ن عدي ن عاشي، ومولاي إدريس رحمه الله، والذي كان مغنيا متميزا وعازفا على لوتار، عاش بسيدي عدي وظل مهمشا وفقيرا إلى أن مات. أما زهرة، فتعيش رفقة أختها بمكناس.

دخلت مجال الرقص في إحدى الجولات الفنية مع حمو أوليازيد. فقد كانت فرقته تضم حينها مغنيتين راقصتين تنحدران من عين اللوح، وهما "عتيتا وخليدجّا"، وقد توفيتا، و"رابحة ن البشير" التي تعيش حاليا بمريرت.

تعلمت منهما أسس الرقص وأساليبه، إلا أنه عندما بدأت تظهر لدي علامات التفوق في الرقص كانتا تعمدان لدفعي أو إسقاطي، غير أني لم أكن أبالي بذلك، وظللت أواصل التعلم إلى أن استوعبت أصوله المختلفة.

وتعلمت أيضا من الراقصة "فاظمة تازيت"، وهي توجد حاليا بفرنسا، ومن "فاظمة باسو"، وهي الآن ربة بيت.

أما أشهر معلماتي في الرقص، فهن "تاشنيط" وأختها المنحدرتان من لقباب و"رقية ن لكوباص" و"عيشة أوما" من مريرت.

وكان رقصي فريدا ومختلفا بشهادة الجمهور والموسيقيين المحليين.

ما أهمية الرقص في الأغنية الأمازيغية ؟ وما هي أسسه ؟

الرقص في الأغنية الأمازيغية، لا يكمن في مجرد القيام بحركات عشوائية أو محاكاة للاعبي الكرة مثلا، وإنما ينبغي أن يكون هادئا (إخصاّ أد إرسّ)، فاللغا والرقص في وقتنا كانا هادئين (رسّان) ولا يكمن الرقص في مجرد الركض هنا وهناك، كما نلاحظ اليوم عند بعض الراقصات، لكل "ميزان" موسيقي رقصته التي

توازيه أو تنسجم معه فميزان الكمنجة له رقصته، والأمر نفسه بالنسبة لـ"ميزان" لوتار، وأصحاب البندير يتبعون بدورهم الميزان الموسيقي لعازف الكمنجة أو لوتار وعندما يتغير الميزان تقوم الراقصة هي أيضا بتغيير حركات أو تعبيرات الرقص دون أن تكون في حاجة إلى إشارة تأتيها من العازف الرئيسي أو"البنادري"، إذا كان الميزان بطيئا، فالرقص كذلك يكون بطيئا؛ وإذا كان "سريعا"، فالرقص بدوره يكون سريعا.

أما عن العلاقات الفنية بين المغنيات أو الشيخات فيما بينهن، فإن الاستفادة الفنية أو تتلمذ بعضهن عن البعض، لم يكن بالأمر الهين، فكل واحدة منهن كانت تعتبر نفسها الأقوى والأفضل، فتحاول إبراز مؤهلاتها الغنائية والتعبيرية في الرقص لتبين تفوقها عن الأخريات، لقد كانت المنافسة بينهن حادة.

أما اليوم، وللحفاظ على هذه التعبيرات الفنية المترسخة في الفن الأمازيغي، فإنه ينبغي للفنانين أنفسهم أن يطوروا من أدائهم ومن سلوكاتهم الفردية، خاصة بالنسبة للشيخات/الفنانات، فعليهن أن يبتعدن عن عادات التعاطي للتدخين والكحول أمام الجمهور، وعليهن أن يعدن إلى بيوتهن ويحترمن الجمهور. إن هذا الاحترام لم يعد قائما حاليا. وما زلت أؤكد أن مجموعة "ميمون أورحو" تحترم جمهورها.

في ما مضى كان الاحترام بين "الشيخات" والجمهور احتراما متبادلا، وكان الجمهور يقدر الفن ويعترف بمكانته الاجتماعية ولم يكن مسموحا للفنانات بالتدخين والخمر علانية، وإنما كن يقمن بذلك بعيدا عن أنظار الناس أما اليوم، فهيهات.

هل هناك هفوات وأخطاء ترتكب أثناء عملية الرقص والغناء ؟

من الأكيد أن ثمة أخطاء وحركات نشاز ترتكبها الراقصة أثناء الرقص دون أن تكون مدركة لذلك، والتنبيه إليها كان يتم بصورة جماعية بين الراقصات أثناء فترات الاستراحة، أو بعد الانتهاء من السهرة أو الحفلة؛ أو قد يقوم العازف الرئيسي

بتنبيه الراقصة إلى ذلك في خضم عملية العزف باستعمال إشارة ما، أو بالنظرات، أو بتوجيه الكلام مباشرة إليها.

وكان العازف الرئيسي هو الذي ينبه المغنية أو الشيخة إلى الأخطاء التي تحدث في كلمات الأغنية، وقد يخطئ عازف لوتار أو الكمنجة بدوره وينحرف عن الميزان الموسيقي (دا يتشّظ، إخسر أس الميزان)، فيقوم مرافقوه من "البنادرية" بتنبيه لتسوية الميزان وقد يحدث الشيء نفسه لعازفي البندير فيخطئون الميزان، فينبههم إلى ذلك العازف الرئيسي على لوتار أو البندير وهذه الأحداث تدخل في إطار الممارسة الموسيقية في غناء المجموعات، وتعتبر أمرا عاديا جدا.

وكانت المغنية ترافق العازف الرئيسي والمجموعة الموسيقية طيلة مدة العزف، ولا يسمح لها بالتوقف عن الغناء والرقص قبل أن يتوقف العازف والمجموعة.

هل تعلمت شيئا من حادة أوعكي ؟

عندما ظهرت أغنية حادة أوعكي "يوفر أحمام يوفر"، لم أكن حينها قد ولجت المجال الموسيقي. ما أعرفه أن (اللغاوات) التي كانت تغنيها تعود لشعراء آخرين، والبعض منها يُعَد من شعرها وإن هذه المسألة تدفعني إلى القول، بأن الكثير من القصائد المغناة في الغناء الأمازيغي بالأطلس المتوسط مجهولة المصدر والقائل، اللهم تلك الخاصة بحمو أوليازيد، والتي تحتاج إلى مزيد من التمحيص.

كيف كانت الملابس عند الفنانات المجايلات لك ؟

كنا في الأول نلبس قطعة من الثوب تدعى "ليزار"، وهو ثوب أبيض غير مخيط من نوع "تليجا"، ونضع عليه "الفنايت"، ثم الحزام فوق الخصر كان إعداد الملابس يتطلب منا وقتا طويلا؛ (ساعتين على الأقل) وقبيل بدء كل سهرة، كنت أتولى مساعدة الراقصات ممن لا يتقن ارتداء وإعداد ملابس الرقص أو السهرة.

كنا نرتدي" الفنايت" و"تسغناس" و"تاسبنيت" و"الحزام"، وهذا اللباس ما يزال مستمرا حتى اليوم لدى النساء بقلعة مكونة.

ومع التقدم في الزمن أصبح الرقص يعتمد الملابس المخاطة، كـ"ليزار" و"تابوقست ن الحرير"، أما اليوم فـ"تبوقست" تخاط من الثوب العادي.

وكان الخياط هو من يتولى عملية إعداد هذه الملابس، وقد اشتهر حينها بعين اللوح خياط يدعى "علي" الذي ينحدر من منطقة تينجداد، وهو أول من بدأ في خيط ملابس الرقص للشيخات. وقد بلغني أنه يعيش اليوم بمدينة اخنيفرة، وأنا لم أراه منذ ثلاثين سنة.

أما اللون الذي كان يهيمن في ملابس الرقص حينها، فهو الأبيض، وهو اختيار اعتباطي. بعد ذلك كنا نرتدي "أبرباش" والأحمر والأخضر و"البرتقالي" وما إلى ذلك، كما هو الحال اليوم.

كانت مشاركتنا في الأعياد الوطنية والحفلات الرسمية قوية على المستوى المحلي، فقد كنت أستجيب باستمرار لدعوات السلطات المحلية خلال الأعياد والمناسبات الوطنية، ولم يكن يسمح لنا بتقديم الاعتذار أو بالتخلف، كنا نعمل فيها بدون مقابل، عدا الأكل والشرب، أما الاختيارات الغنائية، فنحن من كان يتولى ذلك.

ماذا عن الحالة النفسية المتولدة عن الإبداع الموسيقي لديك ؟

كثيرا ما كانت تنتابني حالة من البكاء عندما أبدأ في الغناء، كنت أغني وأنا أبكي. أما عندما كنت أقوم للرقص، فكانت تنتابني حالة من الهذيان التي تغيبني عن الواقع. وأحيانا أخرى أحافظ على وضعي الطبيعي أثناء الغناء، إنها حالات إنسانية قد يعيشها أي فنان.

إن الموسيقي أو المغني الحقيقي هو الذي تنتابه حالة من البكاء أثناء الغناء والعزف عندما يكون على خشبة العرض أمام الجمهور.

ماذا عن الاحتكاك بالأغنية الشعبية الدارجة ؟

من المعروف أن الأغنية الشعبية المغربية الدارجة تتميز بكلماتها ومعانيها الغنية وألحانها المتعددة والجميلة، وقد كنت معجبة بفن العيطة وشيخاته من أمثال الحمداوية وفاطنة بنت الحسين وأخريات، وهن يتميزن بالرزانة وحسن الخلق والمعشر. وكثيرا ما كانت تجتمع فرق الغناء الشعبي المغربي الدارجي والأمازيغي في مناسبات عدة، فيكون الإعجاب متبادلا.

ومن شيخات العيطة بالأطلس أذكر "التدلاوية" من أيت إسحاق التي عرفت بأغاني العيطة، وبصوتها الجميل، وبإتقانها لهذا اللون الموسيقي.

هل ثمة تشابه في الألحان ما بين العيطة والأغنية الأمازيغية الأطلسية ؟

اعتقد أنه ينبغي لكل مغن ولكل موسيقي أن يغني بلغته الأم التي يتقنها حتى يبدع فيها إبداعا حقيقيا، ولهذا ينبغي لمن يتقن الدارجة ويعرف أصولها أن يغني باللسان الدارج، وللأمازيغي أن يغني بلغته الأمازيغية، فمن يغني بلغته الأم كمن يضع الحجر الأساس للبناء.

هناك من المغنين الأمازيغ اليوم، من يغني باللسان الدارج، وهم . وإن حققوا النجاح، فهم لا يوفون الكلمات العربية الدارجة حقها، سواء على مستوى البناء اللغوي أو على مستوى النطق والأداء. إن هذا الأمر ينطبق كذلك على الموسيقيين الناطقين بالعربية الدارجة الذين يحاولون الغناء بالأمازيغية، لنأخذ مثلا الفنان "عبد العزيز الستاتي"، فهو صحيح يغني بالأمازيغية، لكنه في رأيي لا ينطق الكلام ولا يؤديه كما يجب، لأن لسانه "العربي" لا يسعفه في القيام بذلك فالكلمات، ينبغي وضعها موضعا لغويا سليما لا أحد يمكن أن يجادل في قوة الستاتي وآدائه للأغنية الشعبية وعزفه المتميز وحماسه الكبير أثناء العزف، ومع ذلك لا يمكن أن نقول إنه يغني كما يغني عبد العزيز أحوزار مثلا. والعكس صحيح. فلكل موسيقى مجالها اللغوي واللساني.

هل هناك علاقة بين موسيقى الأطلس المتوسط وموسيقى الروايس ؟

ألاحظ أن ثمة اختلافا على مستوى اللحن والآلة، فـ"الرباب" مختلف عن الكمنجة ولوتار الموظف في أغنية "الأطلس المتوسط". وهناك اختلاف كذلك في حركات المغنين أنفسهم. أما على مستوى الكلمات أو القصيد، فكلاهما يعتمد على الصور الشعرية والبلاغية.

ماذا عن رقصة النحلة لمجموعة قلعة مكونة ؟

أنا معجبة جدا برقصة النحلة لمجموعة قلعة مكونة، فهي رقصة تراثية مازالت تحافظ على مكوناتها وحركاتها الأصلية حتى اليوم.

هل هناك فرق في قواعد الأغنية المسجلة في الأستوديو وتلك المغناة في الأعراس ؟

لا شك أن ثمة فرقا، فتلقائية العرس وامتداده في الزمن يمنحا للمغني فرصة للارتجال والنظم، وتنويع الألحان والنوتات الموسيقية والإيقاعات، والتداخل بين هذه الأغنية وتلك. أما التسجيل الإذاعي أو في الأستوديو، فمحكوم أولا بعامل الزمن، وثانيا بإكراهات آلات التسجيل واحترام "الميزان" والتحكم في عملية التنفس، وباحترام مفهوم القطعة الموسيقية وتوزيعها توزيعا زمنيا محدودا داخل الشريط. كما أن هذه العناصر كلها محكومة بمنطق الربح التجاري.

وماذا عن الجانب المالي للتسجيلات؟

إن تسجيل الأغاني من طرف الإذاعة الوطنية، كان يتم مجانا وبدون مقابل مادي. أما الشركات الخاصة، فكانت تتعاقد مع الموسيقي رئيس الفرقة وحده، وهو الذي يدفع مقابلا زهيدا وبالتفاوت لأعضاء الفرقة الآخرين.

لم نكن ننشغل كثيرا بالربح المادي، لأن ما كان يهمنا هو الغناء والتعبير عن ملكاتنا الشعرية والتعبيرية الجسدية. لقد كان "سوق الفن" رائجا، وكان الفنانون ينتقلون من منطقة إلى أخرى من أجل الغناء وإحياء السهرات كان النشاط الفني متواصلا، والفنان يعمل باستمرار، مما كان يوفر للعديد منا حينها موردا للعيش، علما بأنه لم تكن لدينا مهن أخرى قارة فكل الفنانين الموسيقيين لم يكونوا يفكرون في تأمين مستقبلهم بعد نهاية مشوارهم الفني. لو فعلنا ذلك لوفرنا لأنفسنا أسباب العيش الرغيد الآن، ولتجنب الكثير منا أسباب الحرمان والفقر اليوم.

وماذا عن الأغنية الأمازيغية اليوم ؟

لا يمكن اليوم أن ننظر إلى الأغنية الأمازيغية خارج السياق العام للأغنية المغربية، فهي أغنية مرصودة للاستهلاك والتداول من طرف الجمهور. وهذا التداول والاستهلاك مرتبطان بمصادر الإنتاج الخاص بشركات الإنتاج التي تتحكم في نوعية الأغنية والموسيقى، إذ نلاحظ أن الأغنية الأمازيغية تتميز اليوم بإيقاعات وألحان سريعة تفرضها شركات الإنتاج المحكومة بمنطق الربح، فسوق الأغنية المغربية تهيمن عليه الأغنية العصرية الشبابية ذات الألحان والتوزيع الموسيقي السريع.

ونجد اليوم، أن ثمة موسيقيين أمازيغ "يكتبون" أغان ذات كلمات ومعان جميلة، ويرغبون في وضع ألحان بطيئة "تيزيت" وأصيلة، لكنهم ملزمون باحترام منطق السوق والربح والكسب. فالربح يأتي اليوم من " اللحن السريع"، أو هكذا تتصور شركات الإنتاج التي تطلب هذا النوع من اللحن حتى تبيع الأشرطة، وهذا ما يجعل الفنان الموسيقي بين مطرقة شركات التسجيل والإنتاج وسندان الإبداع.

هل تعتقدين أن الأغنية الأمازيغية الجديدة تحافظ على استمرارية الأغنية وأصالتها ؟

هناك فنانون اليوم مازالوا يحافظون على مقومات الأغنية الأمازيغية، مثل ميمون أورحو وأوسيدي وبوعزة ن خنيفرة، الذين مازالوا يحافظون على الأوزان

البطيئة/الثقيلة والكلمة الجميلة، ومازالوا يسجلون الأشرطة الغنائية، غير أنهم مغيبون في الإذاعة والسهرات الفنية المفتوحة أكثر في وجه المغنين الشباب.

لقد قمنا بجولات غنائية عبر ربوع المغرب من الشمال إلى الجنوب وكان الجمهور في الشمال خصوصا بالناظور معجبا بغنائنا، وكان الناس هناك يحترموننا جدا ويقدمون لنا تعويضات مالية محترمة جدا كذلك.

كيف كانت الحظوة الاجتماعية للفن في زمان الرواد ؟

في ما يخص مكانتي داخل الوسط الفني، فقد كان الناس يحترمونني كثيرا، ويعرفونني في الأطلس وخارجه، ويقدرون مكانتي الفنية.

كان فنانو الأطلس ومغنوه وعازفوه يحضون بمكانة خاصة لدى أهل أولماس وعائلة أحرضان، ولك أن تسأل رابحة عقا المذيعة المعروفة عن ذلك، فهي تعرف كثيرا عن هذا الحضور، وتعرف كل التفاصيل عن مساري الفني.

في ما مضى، كان معظم الفنانين يعيشون من فنهم، ولم يكونوا يمارسون نشاطا آخر بالرغم من ضعف التعويضات التي كانوا يتلقونها مقارنة مع تلك التي يتقاضونها اليوم.

لقد كان الناس يحبون الفن ويقدرون الموسيقى والغناء ويغدقون العطايا على أهلها وهناك من المغنين من استفاد من هذا الوضع وضمن لنفسه ولأسرته عيشا مستقرا.

كانت العلاقة بين الفنانين يسودها الود والاحترام والإيثار، ولم يكن الهاجس المادي متحكما فيها، وإنما كان الجميع يشارك في نفس الحفلة.

أما أنا فلم أستفد من ممارستي للغناء والفن كثيرا، ماعدا هذا المنزل الذي أسكنه. فقد انقطعت عن الغناء منذ حوالي ستة عشرة سنة، وفقدت الرغبة في ذلك بحكم السن والإكراهات الأسرية لكن الإذاعة الأمازيغية لاتزال تذيع بين الفينة والأخرى بعض الأغاني التي جمعتني برويشة ن عين اللوح.

لقد شخت وتقدم بي العمر، ولا أنتظر سوى الموت.

الرايس احماد أوتمراغت

"التطورات الموسيقية التي أنجزها جيل الشباب أنقذت الموسيقى بسوس"

أجرى الحوار أحمد عصيد (قرية تيمسال بإداوتانان: 28 أبريل 2016)

بطاقة تعريف

الإسم : أحمد حياني؛

الإسم الفني : معروف بـ (أوتمراغت)؛

تاريخ الولادة : 1934؛

المنطقة : دوار تيمسال تنكرت ن إداوتانان، منطقة إموزار؛

التخصص الفني: مغني عازف وشاعر؛

الآلة : الرباب؛

الوضعية الحالية: أستاذ آلة الرباب بالمعهد الموسيقي بأكادير، منذ 11 نونبر 1995.

حدثنا قليلا عن مسار حياتك

كانت طفولتي المبكرة بمسقط رأسي مليئة بالمعاناة، قضيت فيها بضعة أشهر في الكتاب وأنا في سن الثامنة، ثم غادرت القرية منذ سن 12 سنة هاربا نحو "فونتي" بأكادير، وذلك بسبب المعاناة في رعي أغنام أحد الأشخاص الذي اكتراني من والدي لأرعى قطيعه في أكادير كان لي عم له متجر صغير اشتغلت عنده بعض الوقت، ومن الصدف الغريبة أنني في الليلة التي سيضرب فيها الزلزال المدمر أكادير سنة 1960، كنت قد غادرت المدينة في اتجاه القرية، وقطعت وديانا وأوعارا وجبالا، لكي أصل إلى القرية منهكا بسبب نزيف في أنفي، ووصلت إلى البيت في وقت متأخر، وسقطت نائما فوق "شواري" داخل البيت، وفي اليوم الموالي جاء والدي من سوق الثلاثاء ليقول إن أكادير قد دُمرت في زلزال يوم الجمعة، وأننا فقدنا زوجة عمي المذكور، وأفلت عمي من الموت بأعجوبة بدوره، حيث غادر المحل لقضاء

بعض أغراضه بعيدا عن قلب الزلزال فلو بقيتُ بأكادير تلك الليلة لما كنت فنانا، ولما عزفت على الرباب، ولا قطعت هذا المشوار الفني الذي نتحدث عنه، ومن الأمور الطريفة أن عمّي طلب مني أن يُسجل إسمي ضمن منكوبي الزلزال لكي أتلقى تعويضا، لكنني رفضت، وقد تلقى هو مبلغ ألف درهم الذي كان وقتذاك مبلغا هاما جدا، حيث اشترى به قطعة أرض بإنزكان، أصبحت أساس ثروته فيما بعد.

بعد الزلزال، مرت مدة قضيتها بالقرية إلى أن اتجهت من جديد نحو إنزكان، التي لم أكن أصل إليها أبدا أيام كنت بـ"فونتي"، فاشتغلت بـ"الموقف" عدة أيام مقابل درهم ونصف، إلى أن دعاني شخص من شتوكة (المكونة وقتذاك من أيت باها أوملال وأيت عميرة وإذا وامحند) للعمل بدوار "تومشغال"، وكنت أشتغل بصنع الياجور والزليج البلدي. وكان لهذا التواجد بأشتوكن تأثير كبير في حياتي، لأنه ربطني مباشرة بفن الروايس والنظم والغناء، حيث قضيت في تلك المنطقة عامين ونصف، وأهم حدث عرفته تلك المرحلة هو رؤيتي للرايس الحسين جانطي، وبعد رؤيته تمكن مني حبّ الفن والطرب والموسيقى بشكل كبير، بدأت التفكير في صُنع رباب أعزف عليه وقد ظلت صورة الرايس جانطي وهو يعزف ويغني مترسخة في ذهني لا تزول وتمكنت فعلا من صنع رباب من "الطارو"، تعلمت فيه بعض مبادئ العزف بشكل عفوي، وبدأت أميز بين النوتات والأصابع.

بعد ذلك اشتغلت بإنزكان مرة أخرى، ثم بدأت العمل بتامراغت ابتداء من شهر أكتوبر سنة 1964 في صناعة الياجور، وكنت معجبا بطبيعة المنطقة التي استهوتني بمياهها الجارية وأشجارها آنذاك، وكنت أتمتع بقوة بدنية كبيرة، حيث كنت أحمل كيسا من السكر بأسناني والناس يستغربون، وقد تمكنت مرارا من ربح بعض المال بهذه الطريقة، حيث أراهن بعض الناس على أن أحمل الكيس بأسناني، فكانوا يضعون قدرا من المال في تحد لكلامي، وكنت أربح الرهان باستمرار.

كنت في ذلك الوقت أبحث باهتمام كبير وشغف عظيم عن الأسطوانات، وكنت أستمع إليها إلى أن أنسخ بخط يدي كل أشعارها، ثم أهديها لغيري، وأظل أحفظها عن ظهر قلب وما زلت أحتفظ بشعر الدمسيري لتلك الفترة مكتوبا حتى

الآن. وكنت إذا استمعت إلى أسطوانة لدى مقهى معين، أبحث عن عمل بذلك المقهى حتى أتمكن من الاستماع إلى الأسطوانة طوال النهار، وعندما أحفظها عن ظهر قلب، أترك العمل وأعود إلى الياجور.

متى بدأت مشوارك الفني ؟

ابتداء من سنة 1967 بدأت في نظم أشعاري وإبداع قصائدي، حيث أنظم القصائد حول ما أشاهده من ظواهر، وقد تصادف وجودي بأحد الأعراس بتامراغت أن التقيت هناك الرايس احماد بيزماون الذي لم يكن يعرفه أحد آنذاك، لأنه لم يسجل بعد أغانيه الأولى، وقد تعرفت إليه وأصبحت بيننا صداقة متينة، حيث كان يزورني بتامراغت، وكنت أيضا ألتقي به بإنزكان عند صديق لنا يملك دكان حلاقة. كان بيزماون في ذلك الوقت يعمل في البناء بتافراوت، ثم اشتغل بحريا ضمن البحارة الذين يشتغلون بالصيد بالقوارب، ولم يكن رايسا محترفا بالمعنى الكامل للكلمة، كان يعزف بيسراه على آلة لوتار، مثل عبد الله بيزنكاض ومحماد أكيلول Aguilul، وأعراب أتيكي Atiggui وسعيد العسري وكان يأتي ويحدثني كل مرة عن نيته تسجيل أسطواناته بالدار البيضاء، كما كان يحدثني عن الدمسيري في كل مرة. وكانت نقاشاتنا حول الفن والغناء والعزف؛ وهي نقاشات كانت بالنسبة لي مهمة جدا في تلك المرحلة وبهذا الصدد، أشير إلى أنّ الشعراء الروايس كثيرا ما يلتقون لوحدهم ويتحدثون فيما بينهم عن الفن الذي يمارسونه، ثم يفترقون ولا أحد يعرف بما تداولوه من أخبار تتضمن معلومات ثمينة؛ وهذا مشكل حقيقي، لأن الكثير من المعلومات تضيع بسبب ذلك، ولهذا لا بدّ أن ينفتح الكتاب والنقاد والباحثون على المبدعين والروايس، لكي يجالسوهم ويأخذوا عنهم أخبارهم وأسرار مهنتهم، لكي تنتشر ويعرفها الناس.

وأصل الاسم الفني "احماد أوتمراغت" هو أنه كان اقتراحا من الرايس محمد الدمسيري، حيث هو الذي أطلقه علي في مرحلة البدايات الأولى، فعندما توجهت في شهر نونبر من سنة 1971 لتسجيل أول أسطوانة لي بالدار البيضاء، لدى

شركة كتبيفون Koutoubiaphone الكائنة بشارع للاّ الياقوت، والتي كانت أكبر شركة لتسجيل الأسطوانات بالمغرب آنذاك، (حيث أثناء زيارة الفنانة أم كلثوم للمغرب في نهاية الستينيات كانت هذه الشركة هي التي حظيت بفرصة تسجيل سهرتها بالمغرب، ويحكي لنا بعض من شهد ذلك الحدث أن نزول الفنانة المصرية كان بمطار أنفا آنذاك، حيث قام البيضاويون بوضع السجاد والأفرشة على مسافة طويلة لاستقبالها).

في ذلك الوقت، كان التسجيل يتم بالأسطوانة، وكانت أحجامها مختلفة، فهناك حجم 16 لفة، وهناك 33، وهناك 45، وهناك 78، والغالب في المغرب هو تسجيل 45 لفة. أما الشريط فكان حجمه ستين دقيقة، واليوم لا يتعدى 45 دقيقة بوجهيه؛ 22 دقيقة ونصف في كل وجه.

في التاريخ المشار إليه، أي بداية السبعينيات، كان الرايس احماد بيزماون قد دعاني إلى مرافقته لتسجيل أسطوانة لي، وكان هو قد قام بتسجيل أغانيه الأولى سنة 1970، ولاقت ترحابا كبيرا من الجمهور ونجاحا لا ينكر، حيث سجل ثلاث أسطوانات، أرقامها هي على التوالي 1531 و 1532 و 1533، الأولى تضم أغنيتي: ɣrja illa giwn a yatbir awa والثانية ɛawn a ṛbbi yan ittutn s tizza igllin وكذلك قصيدة بوسالم صيغة بيزماون الشهيرة، أما الثالثة فتضم أغنية aḥḥ inu jṛant وكذا قصيد gigi kkuẓt. ufix d iznkʷaḍ وقد قام بيزماون بتسجيل أسطواناته بمساعدة من الرايس ألدمسير الذي كان العازف على الرباب في تلك التسجيلات، وكان عزفه في غاية الإتقان وكانت هناك ثلاثة عوامل ساعدت بيزماون على التسجيل والنجاح آنذاك، الأول هو برنامج "عمي موسى"، الذي كان برنامجا ساخرا معروفا لدى الجمهور وله نسبة متابعة كبيرة، وكان ينشطه الإذاعي عبد الله أنيضيف الذي لقب نفسه بعمي موسى فصار لقب شهرته، والثاني هو رباب ألدمسير وعزفه المتقن، والثالث هو موهبة الرايس بيزماون وقوته الشعرية وقدرته على إيجاد الألحان الممتعة لجمهور متجدّد، دون أن ننسى صوته المميز في أداء الألحان الشجية للشعر الغزلي الوجداني كذلك.

غير أن نجاح بيزماون، للأسف، كان مؤقتا ومحدودا، لأن هذه المهنة (مهنة الروايس) يسهل الصعود فيها، ويسهل السقوط أيضا، وهذا ما يفسر نجاح بيزماون المؤقت، وكيف انتهى بشكل مفاجئ وغير منتظر كان طموحا جدا وراغبا في التجديد الكثير، حتى تجاوز زمنه فسقط وتراجع ولكنه يبقى فنانا وشاعرا كبيرا، لأن شعره فيه قوة لا تضاهى، ومثله عمر واهروش أيضا.

قلت، إنني عندما دعاني بيزماون في ذلك الوقت، أي سنة 1970 لمرافقته إلى البيضاء قصد التسجيل، قلت له إنني لا أعرف ألدمسير مباشرة، كما أنني كنت مشغولا بصنع الياجور في ذلك الوقت، حيث كان لي مستودع أضع فيه سلعتي وأعمل به، وفي نفس الوقت كنت أبدع قصائدي الشعرية وألحنها وأغنيها لوحدي ولأصدقائي، غير أنني في الواقع كنت خجولا جدا في تلك الفترة، ولم تكن لي الشجاعة الأدبية الكافية لاقتحام ميدان الفن، كنت أعتبر أن الفن الأصيل هو مثل غرس نخلة أو شجرة أرگان، فهي تعطيك غلتها لسنوات طويلة جدا، وليست مثل زرع الفصّة أو الخضار التي عليك في كل مرة بعد جني الغلة غرسها من جديد وزراعتها. في ذلك الوقت إذن وللأسباب التي ذكرتها، لم أرافق بيزماون للتسجيل سنة 1970، لكنني في شهر نونبر من سنة 1971 عزمت على التوجه إلى البيضاء للتسجيل، فوجهني بيزماون، وقدم لي بعض العناوين التي علي أن أقصدها. وفعلا توجهت إلى البيضاء، وكان يوم ثلاثاء، ونزلت هناك صباح يوم الأربعاء فيما أذكر، وقصدت شارع للاّ الياقوت حيث توجد دار التسجيل، وكان بيزماون قد اتصل بصاحب الشركة وأخبره بقدومي، وصلت إلى مقر الشركة، فاستقبلني صاحبها الذي كان في انتظاري، وبعد تناول الشاي رافقني إلى الاستوديو لكي يسمع صوتي عبر معدات التسجيل، ويستمع إلى مقطع من شعري، بعد أن استمع إلي جيدا، اقترب مني وقال من الذي تريد أن يعزف على الرباب في تسجيل أغانيك؟ قلت له إنني أفضل الدمسيري، وكنت في ذلك الوقت شديد الإعجاب بهذا الرايس وبطريقته في العزف على الرباب التي كنت أجدها شجية وممتعة، حيث كنت أشتري الأسطوانات في ذلك الوقت لأستمع إلى ربابه، وكانت الأسطوانة تباع بـ 8 دراهم في ذلك الوقت،

وبما أنني لم أكن أملك حاكيا فونوغرافيا لتشغيلها، فقد كنت أبحث عمن يملك الحاكي لكي أستمع عنده إلى الأسطوانات. في ذلك الوقت كنت أستمع إلى الروايس فتحتفظ ذاكرتي بالأجود من أشعارهم وألحانهم، وكنت . في نفس الوقت . أعمل على إبداع أغاني الخاصة كلمات وألحانا، قلت إذن لصاحب الشركة إنني أفضل الدمسيري، وفي حالة عدم وجوده أفضل محماد بونصير، فأجابني بأن بونصير موجود في الدار البيضاء، أما الدمسيري، فيسكن بمراكش، قلت في الحقيقة أفضل الدمسيري، فأجاب على الفور "أنا متفق معك وأفضله أيضا"، وقام مباشرة بالاتصال به هاتفيا، وأخبره بعزمي على التسجيل وبإصراري على وجوده. وفعلا جاء الرايس الدمسيري في اليوم الموالي، ووجدني في حالة مزرية، حيث كنت أرتدي جلبابا باليا وملابس رثة، فأوصى لي ببعض الملابس التي تليق بصورة الأسطوانة، وأخبر الروايس القاطنين بالبيضاء الذين يعمل معهم بضرورة إحضارها، وكان منهم الرايس لحسن ماشي الذي يعوّل عليه في كل الأمور، لأنه كان شخصا خدوما وطيبا، علاوة على إتقانه للعزف على آلة لوطار، ولا ننسى الرايس محماد أگرام كذلك، والرايس حسن بونصير أخ محماد الذي يعزف على لوطار، وكذلك ابراهيم أوموراگ، وامبارك إحيحي، هؤلاء كانوا أجود العازفين بالدار البيضاء، وعليهم يعتمد في تسجيل أغاني الروايس بالاستوديو، وكان هناك أحد "صنّاع" الرباب ولوتار الذي يبيع هذه الآلات الموسيقية، ويدعى "لحسن أودوّار"، ويلجأ إليه الروايس لطلب الآلات عندما تكون لديهم حاجة إلى ذلك، وهو مثل ابراهيم أمنتاگ حاليا بسوس، ولا ننسى الروايسات اللواتي كن أيضا ضروريات في التسجيل، وكانت الرايسة رقية الدمسيرية هي المنسقة معهن، حيث كانت تستحضر كل الأصوات النسائية الضرورية.

وعلى ذكر هؤلاء الروايس العازفين، لابدّ من الإشارة إلى أنهم أصبحوا فصيلة شبه منقرضة، حيث بعد وفاتهم لم نعد نجد مثيلا لهم في إتقان العزف بالطريقة الأصيلة المطلوبة. فرغم كثرة العازفين اليوم، إلا أنهم لا يصلون إلى مستوى الإتقان المطلوب. لقد أصبح لدينا مجموعة من المحترفين الذين ينفذون بعض الألحان،

لكنهم لا يتقنون العزف تمام الإتقان، مثل القدماء الذين ما زال بعضهم أحياء. فيما يخصّ التسجيل، فقد اتفقت أخيرا مع صاحب شركة "كتبيفون" على تسجيل بعض الأسطوانات، ثم انتظار مدى نجاحها، وبعد ذلك يمكن تسجيل بقية الأغاني. وكنت قد أعددت قصيدة عن السجن، لكن صاحب الشركة طلب مني تغيير الكلمات المتعلقة بالسجن، فوضعت مكانها شعرا غزليا رقيقا يبدأ بـ mṛḥba bik a zzin فأعجب الروايس وصاحب الشركة، وهذه الأسطوانة تحمل رقم 1599، وسجلت كذلك قصيدة yli d ɣli d a yayyur a nisfiw في الأسطوانة رقم 1600، وكذا قصيدة zzin ay sawaln في الأسطوانة رقم 1601، وقصيدة lḥub nk ihul ax في الأسطوانة 1602، وتتضمن أيضا lbaz igllin التي استوحيت لحنها من قصيدة تحمل نفس العنوان للرايس محماد أكرايمي.

لم يستغرق التسجيل أكثر من ستّ ساعات، نظرا لجودة العازفين الذين ما أن تنطق باللحن حتى يتلقفوه ويتقنوه أداء وتدقيقا؛ وهو ما لم يعد موجودا الآن، حيث يستغرق التسجيل أسابيع، أو شهورا دون أن يتحقق الإتقان المطلوب. وقد انطلقنا في التسجيل على الساعة الرابعة بعد الزوال، بمجرد أن انتهى من التسجيل وغادر الأستوديو الفنان الفاسي محمد بوزوبع. وانتهينا من تسجيل جميع الأسطوانات على الساعة العاشرة مساء.

هكذا كانت بدايتي الفنية بتسجيل الأغاني المذكورة. وكانت أيضا بداية لقبي الفني "أوتمراغت" الذي أطلقه علي الدمسيري عندما كنت أناقش التسمية التي ستحملها الأسطوانات، فاقترح البعض علي إسم "گوورير" gg uwrir باعتباري كنت أقطن قرية "أورير"، غير أنّ صاحب الشركة وجد ذلك الاسم ثقيلا عند النطق، فاقترح عليّ الدمسيري "أوتمراغت"، فقبله صاحب دار التسجيل، وصار لقبي الفني منذ ذلك الوقت.

وقد التقيت بالرايس الدمسيري مرة أخرى في شهر يناير 1972، وكان يعمل بـ"الحلقة" في أكادير، فعملت معه لعشرة أيام أغني أمام جمهور الحلقة، غير أنّ هدفي كان في ذلك الوقت أن أتعلم بعض طرق العزف التي كنت أجهلها، حيث

كنت أعمل وأراقب أصابع الدمسيري وألاحظ طريقة عزفه، وخاصة لحن أغنية بيزماون aḥḥ inu jṛant gigi kkuẓt.

وبعد أن عثرت على ضالتي بفهم ما كان غامضا عندي، غادرت الحلقة وعدت إلى عملي بتامراغت. والحقيقة، أنّ ما لم يرقني آنذاك هو أسلوب حياة الروايس والروايسات في ذلك الوقت، حيث لم يستهوني بقدر ما نفّرني، لقد كنت مولعا بالموسيقى، لكنني لم أعجب قطّ بنمط حياة الروايس. لكن، من أهم الأمور التي تعلمتها برفقة الدمسيري هي أسرار العزف على الرباب، حيث هو أول من شرح لي معنى مقام "أمعكّل" وكيفية عزفه بجعل أصابعي متفرقة.

طبعا، بعد تجربة التسجيل الأولى لم أستطع أن أسجل أشرطة أخرى إلا سنة 1979، حيث قضيت الفترة الفاصلة بينهما في مدينة الدار البيضاء التي اكتشفت بها مناخا مشجّعا على الممارسة الفنية، وقد تجولت في أزقتها وشوارعها وحدائقها حتى عرفتها بتفصيل حق المعرفة، وقد مارست "أستارا"، أي التجوال الفني مع بعض الروايس بالدار البيضاء، وكذلك بالرباط والقنيطرة، ومنهم الرايس "جوجاين"، وذلك ما بين سنتي 73 و74، كما شاركت في فن الحلقة ابتداء من سنة 1976 إلى 1979 في كل من الدار البيضاء بـ"درب غلف" و"الشطيبة"، وكذا بالرباط بـ"التقدم" وبسلا والقنيطرة؛ غير أنّ الحلقة فنّ بحاجة إلى إتقان أساليبه وطرقه، ولهذا لم يكن ينجح في الحلقة إلا "الاحترافيون"؛ ولأننا لم نكن منهم، فلم نكن نربح الكثير، وهكذا لم يطل اشتغالنا بهذا الفنّ، وسرعان ما تخلينا عنه.

بعد ذلك استقررت مدة بالدار البيضاء، ولازمت الرايس حسن بونصير، واستفدت الكثير من مهارته وخبرته في العزف، لكن حلاوة رباب الدمسيري كانت ملازمة لذاكرتي، حيث بقيت معجبا به لمدّة غير يسيرة.

في تلك الفترة، اتصل بي الرايس محمّاد بونصير أخ حسن، وكان قد سجّل وقتذاك لحنا شهيرا لاقى نجاحا كبيرا بأكادير، وهو الذي يقول فيه:

mani ɣ ra kk afx a yan ibbin tasa nw/ mani ɣ ra kk afx a hlli dik sawlɣ ،

وسألني إن كنت شاعرا ولديّ قصائد، فأجبت بالإيجاب، فأخذني إلى أحد

الأستوديوهات بأكادير، وشرع بونصير يعزف لي على آلة الكمان، وليس الرباب، وجربنا بعض الألحان والأشعار التي كنت قد أبدعتها، وكان برفقة الرايسة تاگلاووت Taglawwutوبعض رفيقاتها، وهذا هو تسجيلي الثاني.

لماذا عزف بونصير على الكمان، وليس الرباب ؟

لأنه كان يميل إلى التجديد، ونظرا لإتقانه للعزف على الرباب، كان يحاول استخراج المقامات السوسية من الآلات المختلفة التي يعزف عليها بطريقته، فالكمان يفتح الباب أمام التفاعل مع الفنانين الآخرين في المغرب، أما الرباب، فهو خاص بالسوسيين، ولا يستطيع العزف عليه إلا هُم وحدهم.

من هم الأعلام الذين أخذت عنهم أصول الفن وتأثرت بهم؟

إنهم؛ أولا محماد الدمسيري، لأنه بالنسبة لي كان أفضل عازف على الرباب، وعزفه الذي كان شجيا وجميلا للغاية، ساهم في إنجاح الكثير من الفنانين لأنه هو من كان يعزف لهم عند التسجيل، وكان له أثر كبير في نجاح "بيزماون"، كما أنه شجع الكثير من الروايس الذين أصبحوا مشهورين بفضله؛ فهو مدرسة حقيقية كبيرة أعتبر نفسي خريجا لها، دون أن ننسى معاملته الجيدة للناس ومساعدته للروايس وطبعا تأثرت بالرايس الحسين جانطي منذ أن رأيته مباشرة بأشتوكن وترك فيّ أثرا عظيما، وخاصة بسبب إقبال الناس عليه واحترامهم له؛ والرايس عبد الله بن ادريس المزوضي الذي كان من أفضل العازفين على الرباب؛ والرايس سعيد أشتوك والرايس احماد أمنتاگ وعمر واهروش وكنت أستمع أيضا للروايس محماد أوبراهيم أوتاصورت والرايس الفطواكي والحسين أزروال ولا أنسى هنا الرايس بلقاسم الذي لا يعرفه الكثيرون، وهو من كبار صنايعيا الحلقة وفن الروايس الشعبي، حيث عرف بعلاقاته وحسن تدبيره لشؤون الروايس على المستوى المحلي، كما عرف بأدائه لقصيدة.

ajj aɣ ukan ajjat aɣ, imma lhmm iɣlb aṭṭan التي عارض فيها قصيدة الرايس بلعيد الشهيرة والمعروفة بقصيدة "الشراب".

من هم الأعلام القدامى الذين سبقوك ولم تتعرف عليهم مباشرة ؟ ماذا تعرف عنهم؟

أهمهم الحاج بلعيد، وبوباكر أنشاد، ومحماد بودراع، وبوباكر أزعري، ومحماد ساسبو، ومولاي علي، والرايس رزوق؛ كلهم شكلوا بالنسبة لي مرجعا موسيقيا وشعريا مهما. وكنت أستمع إلى هؤلاء القدماء في الإذاعة على الخصوص، والتي كانت مدة البث المخصصة لها ضئيلة وقت ذاك، ولا تتعدى بضع ساعات قليلة.

وأتذكر فيما يخصّ الرايس "بلعيد" مثلا، قول أحد الظرفاء من العارفين بالفن عندما قال: "ثلاثة أشياء لا تبلى ولا تتقادم: الشمع والكيف والحاج بلعيد". فكثيرون من الذين قلدوا بلعيد وأعادوا تسجيل أغانيه بأصواتهم لم يؤدوه في المستوى المطلوب، وذلك لأن طبيعة صوته تسمح له بالغناء في مستوى عال لا يبلغه المعاصرون لنا، والذين ينزلون ببضع درجات عندما يؤدونه.

وبهذا الصدد، أؤكد على أنه لا بدّ من تدوين أشعار هؤلاء الرواد وتدوين موسيقاهم لكي لا تضيع، فالكتابة الموسيقية ضرورية لكي تقرأ الأجيال القادمة النوتات الموسيقية، ويعرفوا كيف كان يعزف السابقون كما ينبغي أن يكون هناك علاقة وطيدة بين الروايس وأساتذة الموسيقى حتى يفهم الفنانون عملهم بشكل أفضل، ويفهم الأساتذة ما يقوم به الروايس، فأنا مثلا، اكتشفت الكثير من أسرار آلة الرباب بفضل تواجدي بالمعهد الموسيقي بأكادير، حيث وضع رهن إشارتي "بيانو" المعهد الذي اكتشفت فيه أشياء كثيرة لها علاقة بالنوتات التي أعزفها على الرباب.

كما أن هناك الكثير من الروايس كانوا يستعملون أسماء متعدّدة بسبب اضطرارهم إلى التعاقد مع أكثر من شركة، فالرايس "محماد أوموراگ" مثلا، كان يستعمل اسمين مستعارين هما "محماد إحيحي" و"الحسين بنحماد"، وعلى الدارسين أن يعرفوا ذلك حتى لا تختلط عليهم الأمور.

وفيما يخصّ الكلمات، ينبغي في الحقيقة أن تعود إلى أصحابها وتنسب إليهم، لأن الروايس لا يعترفون بصاحب الكلمات والأشعار رغم اعتمادهم عليه، وهذه عادة سيئة. فأنا مثلا، أعطيت قصائد كثيرة من إبداعي للروايس الذين لم يعترفوا حتى بفضلي، كما أن بعضهم لم يؤد حتى ثمن القصيدة التي أخذها، بل وعدني بذلك دون أن يفي بوعده وهذه كلها أمور سلبية ينبغي أن تنتهي.

ما هي المدارس الفنية التي كانت معروفة آنذاك؟

أكبر المدارس الفنية هي مدرسة الرايس بلعيد بتزنيت، والرايس محماد ساسبو بالدار البيضاء، ومولاي علي بمراكش من القدماء، وهناك اتجاهات فنية مميزة، منها اتجاه الرايس محماد بودراع، وطريقة الرايس بوباكر أنشاد وبوباكر أزعري، دون أن ننسى الرايس الحسين جانطي والرايس احماد أمنتاگ من المتأخرين، والرايس محماد الدمسيري وعمر واهروش؛ كلهم مدارس متميزة بخصائص لا تشبه بعضها البعض.

في ماذا تختلف هذه المدارس عن بعضها البعض؟

لكل واحد من هؤلاء الروايس طريقته في التلحين والنظم والعزف، وله أولوياته وذوقه الخاص الذي أثر به في الجمهور وفي الفنانين الروايس الآخرين، فألحان بلعيد وموضوعاته الوصفية مختلفة تماما عن ألحان بوباكر أنشاد الذي كان يركز على الغزل وشعر الحب، كما أنهما مختلفان عن بوباكر أزعري الذي كان يركز على نقد الواقع، أما جانطي، فقد تميز بموضوعاته السياسية التي كانت تركز على المقاومة.

من هؤلاء الروايس من كان موهوبا جدا، لكنه لم ينجح مثل غيره؛ والسبب في ذلك، أن فن الروايس هو مثل مهنة الجزار، حيث على هذا الأخير أن يعمل على تقسيم اللحم والعظم والشحم بشكل متوازن بين زبائنه، وإلا فسيعطي للبعض اللحم الجيد وللبعض العظام وحدها أو الشحم وحده، ولا يُبقي لنفسه أي شيء، فالرايس الذكي الذي يلم بصنعته هو الذي يستطيع أن يعطي من اللحم والعظم والشحم لكل واحد. وقد كان واهروش والدمسيري يتقنان ذلك، وكذلك أمنتاگ، فيقدمون من كل فن طرف، وهكذا يستقطبون الجمهور.

هناك شيء ما يميز كل فنان، وهو نوع من "النسمة" التي تميز الأكلة الجيدة، فقد توفر جميع أنواع المواد من خضار وغيرها لشخص ما، ولكن ما يعده من طعام لن يكون جيدا؛ فصاحب الموهبة هو وحده الذي يستطيع أن يعدّ أكلة دسمة، وهذا ما يميز الفنانين الكبار.

ما هي الآلات التي تعزف عليها ؟

أعزف على الرباب منذ البداية، ولم أعزف قط على غيره من الآلات.

مم يتكون ؟ وما هي المناطق المعروفة بصناعته ؟

الرباب يتميز بأنّ له وتر واحد، هو عبارة عن شعرات طويلة تؤخذ من ذيل الحصان، وقد استبدلت اليوم بـ"السبيب" البلاستيكي، وعلى العازف أن يستخرج منه كل الألحان التي يريدها بأصابعه الأربعة، ومن هنا صعوبته، ويصنع من خشب الشوك وغيره من الخشب الصلب، وخاصة منه الذي تصنع منه القوارب، ويستعمل في صنعه جلد الماعز، ويُغشى خشبه بالفضة، وأكبر من برع في صنعه صناع مناطق مراكش. ويرتبط الرباب بـ"الرزينة"، أي الشمع الذي يُحك به وتر الرباب حتى يصدر الأصوات المطلوبة ويشترط في الرباب أن يكون ثقيلا في وزنه نوعا ما، عكس "لوتار" الذي ينبغي أن يكون خفيف الوزن، فهو يصنع من خشب

الدفلى، ويتميز بتعدّد أوتاره ما بين ثلاثة (في الأصل) إلى أربعة، ثم هناك من أضاف الوتر الخامس.

ما هي التعديلات التي أدخلت على الآلات؟ ومن أدخلها عليها؟

التعديلات تتبع لتطور الموسيقى وخبرة العازفين، فأحيانا يقوم موسيقي بتطوير آلته بعد أن يصبح ماهرا جدا في العزف عليها، حيث يكتشف فيها أشياء لا يراها الآخرون، فيحدث فيها أمورا جديدة حسب خبرته ورغبته وطموحه في إبداع ألحان جديدة، ولهذا تجد مثلا بعض الآلات صغيرة الحجم وبعضها أكبر حجما، كما تجد بعض الأوتار الزائدة بحسب حاجات العازفين، وتجد الفرق كذلك في التزيين، حيث يترك بعض الفنانين آلاتهم كما هي طبيعية، بينما يعمل بعضهم على زخرفتها بشكل ملفت للانتباه، فيضيف إليها مرايا وقطعا من الفضة البيضاء البراقة، وذلك جلبا لاهتمام الجمهور وإعجابه. فالصانع لا يزخرف الآلة، بل الفنان هو الذي يطلب بإضافة ما يراه حسب ذوقه.

ما هي الآلات التي كانت معروفة ومستعلمة عند الرواد؟ حسب علمك ما هي أصول هذه الآلات؟

الآلات المتداولة لدى الرواد هي الرباب ولوتار والناقوس أو تانواقسين وتالونت رئيس الفرقة الذي هو الشاعر والعازف ومبتكر الأشعار والألحان، يحمل الرباب، ويتبعه العازفون على لوتار، وقد يكونون اثنين أو أكثر، وهناك مُوقُع على تالونت، أي الطارة، وعلى الناقوس وقد كان الأطفال يحملون تانواقسين كما تحملها النساء بعد ذلك وهذه الآلات كلها تصنع في مناطق سوس، وخاصة مراكش وتزنيت والمناطق الجبلية، ولا نعرف شيئا عما كانت عليه قبل مرحلة الرواد.

من هم العازفون المشهورون على هذه الآلات ؟

من مشاهير العازفين على الرباب مبارك أوبولحسن، العازف المرافق للحاج بلعيد، ومولاي علي وأخوه مولاي لحسن ومحماد أوموراگ واحماد أمنتاگ وعبد الله بن ادريس المزوضي، ثم محماد الدمسيري ومحماد بونصير، وفي أيامنا هذه أعراب أتيگي ولحسن بلمودن وسيدي شنا.

ما هي المقامات التي كانت سائدة عند الرواد (طرق المساوية) ؟

هذا الموضوع أتهيب الحديث فيه، لأن فيه الكثير من الغموض، وما يقال فيه عادة ليس دقيقا، بسبب أن الكثير من الذين يتحدثون فيه لا يعرفون النوتات الموسيقية. قبل سنوات قرر بعض العاملين في المعهد الموسيقي بأكادير استقدام عازف لوطار، لكنني تحفظت على ذلك، لأن الأساسي ليس هو الإكثار من الآلات، بل معرفة كيفية توظيفها، فالرباب يمكن أن يعمل بشكل جيد مع الكمان ومع البيانو، لكن بذوق جديد، حيث على الإنسان أن يكون عارفا بالنوتات والمقامات، ولكن أيضا مستمعا جيدا لأنواع الموسيقى. فمحماد بونصير مثلا، كان يعيش في الدار البيضاء، وكان يستمع إلى كل العازفين من أمازيغ وعرب، ولكن يهتم كثيرا بالموسيقى العصرية والموسيقى العربية، حتى أنه كان يعزفها على الرباب، مثل الأغاني المشهورة "يا الغادي فالطوموبيل" وغيرها من أغاني الفنانين العصريين. لقد كان متملكا للنوتات، سواء في الموسيقى الأمازيغية أو العربية، وكان يشعر بالقرابة الموجودة فيما بينها.

هناك حديث عن المقامات الأربعة في الرباب والتي ترتبط بالأصابع الأربعة التي يعزف عليها عازف الرباب، ماذا تعني تلك المقامات الأربعة ؟

المساوية عند الروايس معقدة، لأن العازف عندما يريد تلحين أغنية وعزف لحن معين يقول للعازفين المرافقين له: "إصعد بعض الشيء" أو "إنزل بعض الشيء" إلى أن يتحقق المقام الذي يريد، وتضبط عليه بقية الآلات التي يحملها

العازفون الآخرون، ولا يمكن الحديث في هذه الحالة عن نغمة محدّدة، لأن نفس اللحن يؤديه الرايس بشكل مختلف عن الآخر، فعندما يؤدي بيزماون أغنية فإن الروايس الآخرين سيكونون بحاجة إلى مساوية مختلفة بين الآلات لتأدية نفس الأغنية؛ ولهذا، فالذي سيتحدث لنا عن تلك المقامات كما يتم عزفها عمليا هو الموسيقي دارس "الصولفيج"، أما كلام الروايس فهو غير دقيق، إنهم يتحدثون عن "أمعكل" و"أگناو" و"أشلحي" و"أعاصري"، وهي أسماء يطلقونها على أشكال العزف، ولكن هذه المقامات نفسها تعزف في مستويات متعددة وبأشكال مختلفة، حتى أنهم في بعض الأحيان وهم جالسون يختلفون فيها. فكل تلحين لم يبن على "الصولفيج"، فهو غير دقيق من الناحية العلمية. لكن الروايس يوازنون آلاتهم باستعمال الأذن، فالرايس يستمع إلى أن يقول للعازف الآخر كفى، فيحتفظ بذلك المقام، وإذا لاحظ أنه صعب عليه خلال الغناء يقول للعازفين أن "ينزلوا" عنه إلى مقام أقل علوا، والوتر الأعلى في لوطار يقابله عزف فارغ في الرباب، وهو المسمى "أشلحي"، أما الوتر الأسفل فهو يقابل الأصبع الوسط، والوتر الوسط في لوطار هو كل شيء، لأنه قد يعوض الوتر الأعلى عند انقطاعه، كما قد يعوض الوتر الأوسط عندما ينقطع، أما إذا انقطع الوتر الأوسط، فلا يوجد حلّ آخر. والأصابع العازفة على الرباب هي الأصبع الأعلى، ثم الأصبع الثالث، ثم الرابع ثم الثاني بعد ذلك؛ وهذا الثاني هو "أگناو"، ويسميه الروايس "الراغول"، وعلى العازف أن يترك أصابعه متفرقة، لكي يعزف بطريقة صحيحة، وقد كنت شخصيا أضع بعض الحُصيّات الصغيرة بين أصابعي وأنا أعزف، لكي أجعل أصابعي متباعدة، وذلك خلال سنوات الستينات. وهناك صعوبة كبيرة في أداء بعض الألحان بسبب أنها تعزف بين الأصابع بخفة كبيرة، مع وضعها في أماكنها المناسبة، وهو ما يخفي سر العزف الجيد، وهو ما يسميه الروايس "العصْرت"، فقد كنت عاجزا في مرحلة ما في بداية السبعينيات عن عزف لحن "حماد بيزماون" الذي غنى فيه aḥḥ inu jṛant gigi kkuẓt وقد اضطررت إلى أن أتظاهر بالعمل مع الرايس الدمسيري في حلقته بإنزكان، وأن أغني

أغنية بهذا اللحن المذكور لكي ألاحظ أصابعه وهو يعزفه وأتعلم منه طريقة ذلك، وبمجرد أن تعلمت تركت العمل في حلقته وعدت إلى صناعة الآجر.

فتعقد آلة الرباب، إنما يأتي من أن الأصابع الأربعة العازفة عليه، بمجرد أن تغير مكانها بقليل جدا تقع في نوتات أخرى مختلفة، والعزف يقوم على حاستي السمع الجيد، والبصر كذلك، حيث أنّ الأذن تدرك بحساسيتها. ولا يمكن للمجموعة أن تعزف إلا عندما تتم دوزنة الآلات مع بعضها، وهذه هي المساوية، وتتم عند الروايس من خلال ما يسمى أستارا.

ما المقصود بـ"أستارا"؟

هو عبارة عن مقطوعات موسيقية صامتة يبتدئ بها الروايس، مثل مقدمات من أجل خلق الانسجام المطلوب بين آلاتهم، وكذلك من أجل جمع الناس في الحلقة، إذ لا ينبغي أن ننسى بأن مكان الفنانين الروايس هو الحلقة في السابق، فلكي يجتمع عليهم الناس لا بد أن يبدأوا بأستارا، ومنه "الطبيلة" التي تدخل ضمن تلك الموسيقى الصامتة التي يبدأوا بها العزف قبل الغناء، ولكن ينبغي التذكير هنا بأن أستارا غير موجود في الأسطوانات القديمة، لانها لم تكن تتجاوز ثلاث دقائق إلى ستة، بينما يحتاج أستارا إلى وقت، ولهذا كان مكانه الطبيعي هو أسايس وأمام الجمهور، وليس استوديو التسجيل، ولكن عندما ظهرت الكاسيت والقرص المدمج بدأ يتم الاهتمام بفن أستارا، ومن أجود ما تم تسجيله في هذا الباب تسجيل وزارة الثقافة الذي ترأسه الفنان الكبير العازف الماهر على الرباب محماد بونصير.

وفي نهاية الأغنية نجد "تاسوست"، وهي سريعة وراقصة، وكانت مقتضبة في الأسطوانة، وأصبحت مطولة بدورها في الشريط وفي القرص.

هل لحق هذه المقامات تطور ما ومن طورها ؟

طبعا، كل شيء يتطور، المقامات التي يعزف عليها الروايس تغيرت كثيرا من جيل إلى جيل، وذلك لأن طريقة العزف هي التي تغيرت، كان القدماء يعزفون

بطريقة تقليدية جدا، أما اليوم، فالعزف أصبح أكثر سرعة وأكثر ارتباطا بالإيقاع الراقص والسريع. فهناك إذن بعض التطور الذي لحق طرق العزف والتلحين، ما بين الروايس القدامى والجُدد، وذلك استجابة للذوق المتجدد من جيل إلى آخر، ويمكن أن نعطي مثالا لهذا التجديد بما فعله احماد بيزماون في بداية السبعينيات، وما فعله الحسين الباز بعد ذلك.

ما هي أصول هذه المقامات الموسيقية؟

ما نعرفه هو أن هذه المقامات كانت عند قدماء الروايس، وأنهم عزفوا عليها وتوارثوها جيلا بعد جيل، وأما ما كانت عليه في الأزمان الغابرة، فهذا شيء لا نعرفه، لأننا لا نتوفر على تسجيل أو نموذج، ولولا وجود التسجيل في عهد الروايس الرواد لما عرفنا عنهم أي شيء. ولكن هذه المقامات الموسيقية نسمعها كذلك عند فنانين من البلدان الإفريقية الأخرى مثل السودان، ومثل مالي، فهم يعزفون مثلنا، الموسيقيون يقولون إننا نشترك في المقام الخماسي، وهو الموجود كذلك في آسيا.

كيف يتم ابتكار الألحان؟

التلحين أشبه بعمل الصباغ، فهو يضفي ألوانا جديدة على شيء قديم، إن الروايس لا يبتكرون من لا شيء، بل يخترعون الألحان من ألحان سابقة، ويضفون عليها بعض الفنية لتبدو شيئا جديدا كليا، ولكن الأمر أشبه بصباغة سيارة قديمة، ولكن هناك فرق كبير بين الفنان الموهوب وبين الفنان الصنايعي العادي، الفنان الموهوب يجد اللحن المناسب لشعره ويعزفه على أحسن طريقة، فيصادف التأثير المطلوب في الجمهور، إنه مثل سر من الأسرار، كما نجد عند احماد أمنتاگ أو عمر واهروش مثلا.

وأما كيف يتم ابتكار الألحان، فالرايس بحاجة إلى الإلهام أي "الساكن"، وعندما يأتي "الساكن"، فإن الألحان تنهمر بكثرة، وعندما ينقطع، فمن الصعوبة

إيجاد لحن جميل، وعندما يمر لحن ما بذهن الرايس، فعليه أن يسجله قبل أن يهرب، لأنه قد يختفي دفعة واحدة وقد لا يتذكره من جديد.

ما الأسبق الشعر أم اللحن؟

طبعا الشعر هو الأسبق، ولكن هناك من يجد اللحن أولا، ثم يقوم بوضع الكلمات له، وأنا شخصيا أفضل أن يكون الشعر أولا، لأن هذا هو أفضل أنواع الغناء، فالأغاني الشهيرة والناجحة كلها كانت عبارة عن أشعار جميلة في البداية، وتم تلحينها بعد ذلك، أما عندما يولد اللحن أولا قبل الشعر، فكثيرا ما توضع كلمات تافهة للحن، فقط من أجل ملء الفراغ، فيكون الغرض الرئيسي هو اللحن وليس الشعر.

من هم أعلام التلحين في عصر الرواد؟

الروايس الكبار كانوا ملحنين وعازفين ومغنين؛ يمارسون الوظائف الثلاث، ولهذا تجدهم ينظمون الشعر ويجدون له اللحن المناسب، ويعزفون بالطريقة الأفضل التي تعبر لهم عن المعاني التي يريدون تبليغها، أما في أيامنا هذه، فإن الروايس لم يعودوا كلهم شعراء، ولم يعودوا كلهم عازفين، وأكثرهم مجرد مغنين، ولهذا يحتاجون إلى صاحب الكلمات كما يحتاجون إلى الملحن؛ بل ويحتاجون إلى من يعزف لهم أثناء التسجيل.

ما هي التأثيرات الموسيقية الأجنبية التي أثرت في موسيقى الرواد؟

لا أعتقد أن موسيقى الرواد تأثرت بموسيقى أجنبية، لأن الروايس الرواد كانوا يعيشون في عالمهم الخاص الشبه مغلق، وحتى الذين عاشوا في المدن عاشوا مع بعضهم البعض في شكل مجموعات لا تتفرق، ولهذا كانت موسيقاهم أصيلة، التأثير الحقيقي في موسيقى الروايس بدأ مع المجموعات العصرية.

متى كان ذلك ؟

ما بين 1972 و1976، وهي المرحلة التي ظهرت فيها المجموعات العصرية مثل أوسمان وإزنزارن، حيث تأثرت موسيقى الروايس كثيرا بالآلات وطرق العزف التي جاءت بها الظاهرة الغيوانية في الأمازيغية؛ من هنا دخل البانجو وبدأ يعوض لوتار، ودخلت الطامطام والغيتار الكهربائي والكمان إلخ.. وقد لعب الرايس احماد بيزماون دورا كبيرا في هذا التجديد كما ذكرنا، حيث تأثر بالمجموعات وأدخل تجديدا على موسيقى الروايس.

ما هي القنوات التي مرّت عبرها هذه التأثيرات ؟

هناك الأشرطة والإذاعة والتلفزيون والسهرات الحيّة مع الجمهور.

كيف يتم نقل الخبرات والمهارات الموسيقية من جيل إلى آخر ؟ وما هي أساليب ومراحل تكوين العازفين ؟

كانت هناك مدرستان معروفتان في جيل الرواد، مدرسة "مولاي علي" بمراكش، و"محماد ساسبو" بدرب كلوطي بالدار البيضاء، كان الروايس يهتمون بالأطفال لأنهم يردّدون من ورائهم أغانيهم بأصوات رخيمة قبل ولوج النساء لهذا المجال، كما اهتموا بهم لأنهم يعلمونهم مبادئ الصنعة لكي تستمر. في البداية يتولى الأطفال السخرة والطبخ وغسل الأواني وخدمة الروايس، وفي نفس الوقت يلاحظون ما يفعله الكبار، وكيف يمسكون آلاتهم، وكيف يعزفون، والنقاشات التي تدور بينهم، ثم ينتبهون إلى نصائح معلميهم الذين يرشدونهم إلى كيفية مسك الآلات والتوقيع عليها، ويبدأ الأطفال بـ"تانواقسين"، ومن خلالها يتعلمون الإيقاع ويتعلمون الاستماع إلى عزف لوتار والرباب ومرافقتهما. بعد ذلك بمدة، يبدأ الأطفال في حمل لوتار ومحاولة التعرف على أوتاره، ويرشدهم معلموهم إلى ما يقابل كل وتر في مقامات الرباب وأصابع العازف عليه، وعندما يبرع أحدهم في العزف على لوتار،

ينتقل إلى الرباب ليصبح رئيسا للفرقة، لأن الرايس الذي يحمل الرباب هو رئيس الفرقة، وهو الرايس المغني وصاحب الأشعار.

ما هي علاقتك مع آلتك ؟

علاقة قرابة مثل علاقة الأقرباء والأب بأبنائه، فالآلة هي التي تؤنس وحدتي وتملأ علي وقتي.

ماذا تعرف عن العلاقة الوجدانية بين الرواد وآلاتهم ؟

ما أعرفه هو أن الرايس الذي يعتبر معلما لا يترك ربابه، ولا يفارقه، فهو خير أنيس له في وحدته، حيث يأخذه ويشرع في العزف عليه في كل وقت وحين، وهكذا يكتشف أشياء كثيرة، فالآلة الموسيقية بحر لا ساحل له، وهي المعلم الحقيقي للرايس، لأنه يتعلم الكثير من أسرارها من خلال علاقته بها.

هل هناك طقوس مرتبطة بآلة أو بآلات؟

لكل فنان طقوسه، وليسوا على شاكلة واحدة؛ ولكن ما نلمسه هو عناية الرايس بربابه، إذ يزخرفه بأنواع الحلي الفضية وأنواع الزخرفة، ويضعه في مكان آمن، ولا يتركه لغيره أبدا.

هل كان الفنان محترفا أو هاويا ؟

كان الفنان محترفا، لأنه كان يعيش من فنه، ويلتقي بجمهوره، لكي يتمكن من كسب قوته، ولكنه يبدأ هاويا في البداية قبل أن يتقن العزف والغناء، وعندما يتقن العزف، يدخل في فرقة ويصبح محترفا.

ما هي طرق تواصله مع الجمهور؟

من أهم الطرق والقنوات الحلقة، فهي المسرح الرئيسي الذي كان يعيش منه الروايس، وكذلك الأعراس والحفلات الخاصة، دون أن ننسى التجوال من قبيلة إلى أخرى أو من مدينة إلى أخرى، وكذلك التسجيل في الاستوديو، حيث ابتدأ بالأسطوانة، ثم الشريط، واليوم القرص المدمج.

كيف كانت علاقة الفنان مع مجتمعه؟

كانت علاقة تقدير واحترام كبير، إذ كان الناس معجبين بالروايس، وكانوا يجلونهم بسبب المتعة التي يحققونها للناس، وكذلك بسبب الحكمة التي تنبع من قصائدهم، وكان ذلك يظهر في ما يغدقه الجمهور عليهم من أموال وهدايا، وما يتلقونه من دعوات لإحياء الحفلات.

كيف كانت علاقة الفنان مع الأعيان والسلطة؟

كانت علاقة جيدة، وخاصة بالنسبة لكبار الروايس الذين كانوا دائمي الحضور في رياضات وقصور الأغنياء والوجهاء، وقد اشتهر الروايس الرواد بعلاقاتهم الوطيدة مع القواد والباشوات، وخاصة منهم الرايس بلعيد الذي اشتهر بعلاقته بالتهامي الكلاوي باشا مراكش.

ما هي تمثلات المجتمع للفنان؟ كيف ينظر المجتمع إلى الفن والفنانين؟

في الكثير من المناطق النظرة إلى الفنان إيجابية، وخاصة المناطق التي يروج فيها فن الروايس؛ أما في المناطق المغمورة، فإن احترام الفنان أقل بسبب عدم وجود تقاليد الاحتفاء بالفنانين وتذوق أعمالهم.

ما رأيك في التطورات التي عرفتها الموسيقى الأمازيغية ؟

التطورات التي عرفتها الموسيقى الأمازيغية، والتي أنجزها شباب موسيقيون من الأجيال الجديدة أمثال "عموري" و"عبد الهادي"، كانت ضرورية لإنقاذ الموسيقى والطرب السوسيين، ولولا هؤلاء الشباب لكانت فنوننا قد انقرضت، لأنهم عملوا على مواكبة الأذواق والاستجابة لحاجات الناس في المدن والمناطق المختلفة، ولهذا يمكن القول إن التطورات التي لحقت بالموسيقى الأمازيغية تطورات إيجابية على العموم، مثل تجربة "أمارك فزيون" وتجربة "رباب فيزيون" و"الرايس التيجاني"، فهذه التجارب استطاعت أن تغزو بلدان الخارج، وتسمع الموسيقى السوسية بها، وأنا لا أتفق مع من يعيب هذه الإبداعات الموسيقية الجديدة، فلا بد من اختراع الأساليب الجديدة التي تسمح لنا بتسويق فنوننا خارج الوطن أيضا، وليس داخله فحسب.

ما هي إيجابيات هذا التجديد الموسيقي ؟ وما هي سلبياته ؟

لحقيقة، إيجابياته أكثر من سلبياته، ولهذا في نظري ينبغي تشجيع الفنانين الشباب، لأنهم هم الذين سينقذون الموسيقى الأمازيغية لكي تستمر.

ما مدى تأثير الموسيقى العالمية في الموسيقى الأمازيغية أو العكس ؟

هناك تأثيرات، وخاصة في عصرنا، وهي تأتي من استماع الفنان الأمازيغي إلى موسيقى العالم عبر التلفزة أو الأنترنيت، وهي تأثيرات لم يعد يمكن النجاة منها، أو الهرب والاختباء، لأن العالم يتواصل أكثر من ذي قبل، في الماضي، كنت إذا دخلت إلى قرية واختبأت فيها، لا ترى أحدا ولا يراك؛ أما اليوم، ففي عمق القرية تصلك التأثيرات.

الفنان حموشي مولود

"إن أهل الفن يؤمنون أن آلة لوتار مسكونة"

أجرى الحوار ادريس أزضوض (خنيفرة : أبريل 2016)

عرفنا بمن يكون حموشي مولود

إسمي حموشي مولود أو مولود أوحموش. ليس لي إسم فني، إلا أن الكل يناديني بـ"بَّا مولود".

أنا من مواليد سنة 1943م، بقرية تونفيت التابعة حاليا لعمالة ميدلت، بعدما كانت تابعة لعمالة الراشيدية، وبعدها لعمالة خنيفرة. قضيت طفولتي بين مقر ولادتي بتونفيت وقرية أغبالو ن إسردان، حيث توجد أملاك عائلتي.

لي خمسة أبناء (ثلاثة أولاد وبنتان)، تزوجوا وغادروا البيت العائلي إلا أصغرهم، تزوج وبقي يعيش معنا في المنزل.

ما هو تخصصك الفني؟

تخصصي هو ضبط الإيقاع، حيث أنني أعزف على آلة البندير.

أعجبت منذ نعومة أظافري بالشعر والكلام الموزون، وحفظت منه الكثير، واكتسبت مع مرور الزمن مهارة فهم المعاني ومهارة الإبداع، حتى أنني أصبحت أساهم كثيرا في الإبداع في فن ئيزلان. بالإضافة إلى هذا، فقد ساهمت كثيرا في إبداع ألحان تغنى بها الفنانون الذين عايشتهم، كما كان الحال مع الراحل محمد رويشة. وهذه المساهمة في إبداع ئيزلان وفي إبداع الألحان لم تحسب لي، لأن المغني هو الذي يشتهر اسمه بالأغنية كلمات وألحانا. لم تصل الأغنية الأمازيغية بعد مستوى المهنية العالمية التي تفصل كل مستويات الإبداع الموسيقي والغنائي.

وبالإضافة لآلة الإيقاع "ألُّون" التي برعت في استعمالها، حاولت، وأنا شاب، أن أعزف على آلة "لوتار"، إلا أنني سرعان ما تخليت عنها، بعدما بدت علي علامات الإدمان، وهي حالة تصيب الكثير من العازفين على تلك الآلة، فهي تفقدهم في آخر المطاف الوعي بذواتهم وبالآخرين. لم أرد أن أُنعت بالأحمق، خصوصا وقد بدت علي علامات الانطواء على النفس، وأصبحت أمشي وأنا أتصارع مع نفسي بصوت مرتفع أمام الناس، رغم اعتقادي أنني أتحدث بهمس، إن أهل الفن يؤمنون أن آلة "لوتار" " مسكونة" ، لذا قررت آنذاك أن أمارس حصريا الضرب على آلة "البندير".

ما هي وضعيتك الحالية من الناحية الفنية ؟

لازلت أمارس فني وتخصصي في الضرب على آلة البندير. ولازلت أشارك في كل حفل استدعيت إليه.

متى بدأت مشوارك الفني؟

بدأ اهتمامي بالفن والإبداع - بشكل عام - وأنا صغير السن، مع نهاية طفولتي وبداية سن المراهقة. كنت أحفظ كل شعر سمعته، وكل لحن. وكنت أردد كل هذا في كل مناسبة، كالأعياد أو الحفلات، وعندما بلغت الخامسة عشرة من عمري (1958م) حظيت بمرافقة الفنان الناشئ آنذاك موحى أوموزون، للمشاركة في حفل فني بمهرجان الخطوبة بإملشيل بقبائل أيت حديدو، كنت أعيش بتونفيت وموحى أوموزون كان يعيش على بعد ست كيلومترات في قرية أيت سليمان، كان أوموزون يتقن العزف على آلة الكمان بعد أن بدأ مشواره بمعية فنان ناشئ آخر يكنى بأوزهرة، وهما يعزفان على آلة الناي.

ولقد أثار اهتمامي بآلة البندير وإتقان الضرب عليها انتباه موحى أوموزون الذي دعاني للالتحاق بفرقته، وقبلت، وكانت تلك بداية مشواري في فن الغناء والرقص كمحترف.

قبل سنة 1958م بسنتين أو ثلاث، كنت أمارس - كهاو- مهمة ضابط الإيقاع لبعض أصدقائي في قرية أغبالا، كانوا يعزفون على آلة لوتار، كعبد الله مسعود وعقا ن يطو حمزة رحمها الله.

وفي سنة 1962م أعجب الفنان أوعشوش بحرفيتي، فدعاني -بدوره- للعمل معه، وقبلت. كما أنني عملت مع فنانين آخرين في نفس الفترة، كالفنان الراحل أحْسِيكُّو والفنان موحى أوعدي، الذي أنهى مشواره مع الأسف كحارس للسيارات حاليا.

ومن الأعلام التي أثرت بشكل كبير في مشواري، هو - بدون منازع وبالأسبقية- المرحوم حمو أوليازيد، الذي كان يعيش بخنيفرة قبل أن ينتقل إلى عين اللوح، وكان يدعوني للقائه والاستماع إليه صديق مشترك، هو المرحوم الفنان علي أودًّا (الإيقاعي المشهور)، بعدما كنت أكتفي بالاستماع إليه عبر المذياع.

وهناك أعلام أخرى كانت مشهورة آنذاك، وكانت لها تأثيرات قوية على مساري، كزايد أوحديدو وعلي أودّا -رحمهما الله- بعين اللوح، وكروشن والمرحوم الشرقي بالقصيبة، والغازي بناصر الذي يعيش حاليا بمريرت. هؤلاء أهم من كان لهم علي تأثير كبير، بالإضافة إلى آخرين كثر.

كانت سنوات الستينات حافلة بأعلام موسيقية بصمت الموسيقى الأمازيغية بتأثيرها وتوجهاتها الموسيقية، كالفنانين حادة أوعكي وبناصر أوخويا، وعلي أوشيبان بأزرو، وعلي أوشيبان بزاوية الشيخ، وحميد أوسيدي حساين مع مينة بسيدي عدي، وعلي أمزيان بالقصيبة، ومولود أولباشير بالقباب، ومولاي ادريس وعيشة تاغزافت بسيد عدي، وفاضمة أوتحديدو بعين اللوح. بشكل عام، كانت الفنانات (الشيخات) من ذوات الأمر بالميدان الفني، حيث هن اللواتي كن يرفعن من شأن عازف دون الآخر. كان الناس يستدعون فنانة مع الشيخات لإقامة حفل ما، وكان على الفنانة أن تستدعي من تود العمل معه في إحياء السهرة.

هناك بعض الأعلام القديمة، كالفنان سيدي بناصر أونضير من الحاجب، الذي كان يقوم بجولاته في الأسواق. وأتذكر أنني حضرت إحدى فرجاته الفنية وأنا طفل صغير، والفنان بْعِيزَا محمد من نواحي مكناس. وبصفة عامة، فحمو أوليازيد وموحى أوموزون وعلي أشيبان ولغازي بناصر، هم رواد الموسيقى الأمازيغية كما نعرفها اليوم. أما قبلهم، فالشعراء الجوالون هم من كانوا يمضون من قرية إلى أخرى قصد إحياء السهرات والمناسبات المختلفة.

هل هناك مدارس في ميدان الموسيقى الأمازيغية ؟

لا يمكن الحديث عن مدارس، بل عن ألوان موسيقية تخص كل واحد من الرواد الذين ذكرتهم، وبعدهم كل جيل تأثر بهذا اللون أو ذاك؛ فمن الفنانين الشباب منذ الستينات من سار على درب موحى أوموزون، ومنهم من بقي يبدع على منوال حمو أوليازيد، ومنهم من طور أداءه حتى صار بدوره نموذجا يحتدى به، كمحمد رويشة ومحمد مغني وعروب، والمرحوم موحى أولمودن وغيرهم كثيرون. وهذه الظاهرة لا زالت قائمة إلى يومنا هذا.

وهناك كذلك صنف آخر من الفنانين الرواد، والمعترف لهم بقيمة فنية عالية لم ينصفوا أبدا، وبقوا بعيدين عن الأضواء، كبوزكري عمران ومحمد نعينيعا من خنيفرة، وأحمد الويسكي وأحمد الزعيريط (جزار بخنيفرة)، كل هؤلاء كان لهم وزن كبير في الساحة الفنية دون أن يستفيدوا من إعلام واسع، فهم رغم ذلك ممن أثروا كثيرا على مسار الراحل محمد رويشة.

أشهر الألوان الموسيقية التي كانت حاضرة في البداية (الخمسينات) هي نغمة موحى أوليازيد وبوزكري عمران وأحمد الويسكي. آنذاك، كانت لآلة لوتار وتران فقط، وتمت إضافة الوتر الثالث إليها. لا أتذكر من أضافه. وحين جاء محمد رويشة أضاف الوتر الرابع والأخير، حتى يومنا هذا. ويعتبر محمد رويشة -حسب تقديري- هو من جمع بين كل الألوان التي ذكرتها، وأصبح يشكل لوحده مدرسة، تتلمذ على يده الكثير من الفنانين الشباب. ولقد جاء اسمه الفني "روي شا" ويعني

"خلط الشيء"، أي خلط الألوان التي اعتمدها ليبني أسلوبا جامعا لما كان يُعمل به قبله.

وفيما يتعلق ببعض الطقوس والعادات التي يمارسها بعض الفنانين في علاقتهم بآلاتهم، فشخصيا جمعتني علاقة صداقة بأحد العازفين في بداية مشواري بأغبالا، وهو دكالي الأصل، كان يأتي للعمل عندنا في موسم الحصاد، ويسمى بالدكالي، كان يجيد العزف على آلة لوتار، وكنت أرافقه بالإيقاع على آلة البندير، كان لا ينام إلا إذا ضم إلى صدره، من تحت ثياب نومه، آلته "المحبوبة". وذات يوم، استضاف أحد أبناء بلدته في بيته، فقضيا الليل يمرحان ويعزفان على آلة الدكالي، وفي الصباح ذهب هذا الأخير لعمله في مصالح مندوبية الفلاحة، فأخذ الضيف الآلة معه وغادر أغبالا في اتجاه مقر عمله قرب قرية إيتزر، وعندما عاد الدكالي إلى بيته، فوجئ بغياب آلته، فقرر فورا ملاحقة الضيف السارق مشيا على الأقدام. ترك عمله، وقاوم قساوة الثلوج لمدة تزيد عن عشرة أيام، فقط لأنه لا يمكنه العيش بعيدا عن آلته. وكان عندما ينزعج من شيء ما يأخذ آلته ويعاتبها، ثم يمزق جلدها ويكسر أوتارها، ولكن سرعان ما يعود لإصلاحها في أسرع وقت ممكن. كان يسميها "عبيدي".

إن من بين الأسباب التي جعلتني أتخلى عن العزف على آلة لوتار، هي هذه العلاقة الغريبة التي تنمو وتجمع بين العازف وهذه الآلة بالضبط.

وما هي أصول آلة البندير؟ وكيف تصنع ؟

البندير آلة تقليدية توارثناها عن أجدادنا منذ الزمن البعيد. تصنع من قطعة خشب عرضها يتراوح بين عشرة وخمسة عشر سنتيمترا، وطولها يتراوح ما بين مائة ومائة وعشرين سنتيمترا، تسمى "إيغص"، أي العظم، في وقتنا، كنا نستوردها من مدينة مراكش.

هي آلة دائرية الشكل، وعلى إحدى واجهتيها يثبت جلد الماعز الخالي من الشعر بعد أن يجفف تحت أشعة الشمس حتى يصير في أقصى تمدده. أما الإطار الدائري، فيقام فيه ثقب كاف لإدخال أصبع العازف. ويمكن إضافة بعض الرنات لصوت البندير بإثبات خيطين أو ثلاثة يعبران الآلة من إحدى جهتيه إلى الجهة المقابلة لها، وتثبت بين العظم والجلد أثناء التركيب.

هناك بعض الفنانين يفضلون صنع آلتهم بنفسهم، واختيار أحسن جلد ماعز لها.

في بداية مشواري، كنت أشترى آلتي لاستعمال واحد، ثم أتركها كتذكار لصاحب الحفل، لا لشيء إلا احتراما لمشاعر والدي اللذين لم يكونا يستحسنان عملي بميدان الفن. لكن بعدما اشتهر إسمي في الساحة الفنية تغير الوضع، فعدت أقتني ما يلزمني من المواد الأولية لأصنع آلتي بنفسي، في المنزل العائلي. وكنت كلما أنهيت حفلا، أعود إلى البيت ومعي أداة عملي.

إن جودة الآلة تأتي من خلو الرطوبة في خشب الإطار، إذ كلما زاد جفافه زادت جودة الآلة من ناحية مردوديتها الموسيقية، وكلما زاد كبرا في الحجم (الطول والعرض) كلما كان النغم خفيضا (son grave) ، أما الصوت النهائي للآلة، فيميزه -كما أشرت إلى ذلك- شكل الإطار وجودة الجلد المستعمل بعد أن يجف تماما ويسخن فوق النار. ويقابل الصوت الخفيض للآلة ما يسمى في الموسيقى العصرية بـ "الباص"، وبالعامية "الدّْكَّان" أو "لمِّيمة". يقول الإيقاعي لزميله أثناء المزاولة "شَدْ لمْيمَة" أي "اجعل الصوت خفيضا".

على أي حال، لا يمكن للإيقاعي أن يجعل صوت آلته أعلى من صوت آلة لوتار أو آلة الكمان، كما أنه لا يمكن أن يعلو على صوت الفنان أثناء إنشاده لكلمات الأغنية.

وفي ما يخص أنواع الإيقاع، بالإضافة إلى الدّْكَّان هناك "لمسربي"، وهو إيقاع مسترسل وخفيف تتخلله ضربات مفاجئة على جانب من الآلة يجمع بين الإطار

والجلد. ويقال "أمز لحرف أو أمسربي أو التكربيل"، وهذا الإيقاع الأخير يشبه إلى حد بعيد "أمسربي".

إن العمل بهذه الإيقاعات انطلق منذ عقود، ويعتبر -مع ذلك- تجديدا في العزف بآلة البندير، حيث أن الاستعمال التقليدي القديم كان يوظف الدّكّان أساسا. والحرفية هنا مرتبطة بيد الفنان الإيقاعي وبخفته ومهارته.

بالإضافة إلى آلة البندير والطعريجة وتوزلين (المقص) المعروفة منذ القديم، هناك آلة الناي أو تَعْوَّادِيِيْتْ، وجل الفنانين بدأوا مشوارهم الفني بالعزف على الناي، قبل أن تظهر بالتوالي آلتا لوتار والكمان، حسب اعتقادي، فالناس قديما كانوا يمارسون الغناء على إيقاع وسادة مصنوعة من الجلد تسمى "أخريض"، وكان يرافقها أحيانا الضرب على أواني منزلية كالكؤوس والصحون وغيرها. وجدير بالذكر، أن استعمال الأصوات البشرية لتأثيث الغناء موسيقيا كان حاضرا بقوة كذلك، وهو مازال يمارس في بعض رقصات أحيدوس كالهيت مثلا.

لما ظهرت آلة الكمان، اعتمدها كثير من الفنانين، واشتهر بها الفنان أُوبْرَاهَا من قبيلة أيت حديدو، وبعده الفنان الكبير المرحوم موحى أولمودن بإيتزر، وهو كذلك من نفس القبيلة.

أما أشهر الضاربين على آلة البندير، فهناك المرحوم علي أُودَّا من كروشن، وكان مرافقا لحمو أوليازيد، وهو الذي عرفني به، والمرحوم زايد أوحديدو من عين اللوح. وهما نوذجان للجيل الأول، وهناك الناصري حسن الملقب بالجينرال حسن بُويْقِيفِّي من عين اللوح، وحساين ن بومية من أوتربات، وهما نموذجان للجيل الثاني. وهناك فرحي لحسن الملقب بأوشطّينْ لحسن من زاوية الشيخ والمرحوم محمد أوطْلحة من خنيفرة، وهما نموذجان للجيل الثالث. وهناك آخرون كثر.

أما في ما يخصني شخصيا، فلقد اشتغلت مع العازفين الأمازيغيين قبل أن أستقر مع المرحوم محمد رويشة، وبعده، لبعض الوقت، مع ابنه احمد الله رويشة، إلا أنني لم أعد أستحسن اختياراته في الآونة الأخيرة، فعدت لأشتغل مع كل من طلب مني مرافقته في الإيقاع.

في ما يخص تزيين آلة البندير، فبعض الفنانين يزينونها بمادة الحناء لما تحمله من دلالات جمالية وحتى روحية، فالحناء فأل حسن في حد ذاتها. وهناك من يعلق الآلة في البيت، أو بالأحرى في المطبخ التقليدي حتى يصير لونه أسود، ليبدو أن صوته قد ازداد أصالة كلما تقادم جلده. لكن في الوقت الحاضر، يشتري الإيقاعي أداته جاهزة، ويستعملها في الحين.

وكثيرا ما نشتري الآلات العصرية التي لم تصنع من الجلد، بل من مادة البلاستيك. وذلك لأنها لا تحتاج لعمليات تسخينها قبل كل اشتغال. هذا النوع الجديد من البندير أصبح شائعا منذ أواخر الثمانينات وبداية التسعينات.

إن عملية خلق الإيقاع تعتمد على آلتين على الأقل، أو ثلاثة في غالب الأحيان.، وهناك من يضيف آلة رابعة، وحتى خامسة. ومما يميز الإيقاع القديم عن الجديد أن الإيقاعيين القدامى كانوا يتكاملون في عزفهم، حيث أن كل واحد منهم يعمل وأذنه تصغي إلى ما يقوم به الثاني والثالث. أما الإيقاعيون الجدد، فليست لهم ملكة الإنصات للآخر، وكثيرا ما يعزفون "في اتجاه" واحد، حيث أن كل إيقاعي يكتفي بأداء نفس العزف من البداية إلى النهاية. والتخصص بهذا الشكل جميل، إلا أنه -حسب إعتقادي- لا يترك مجالا للإبداع في إطار عملية مشتركة. بالنسبة للإيقاعيين القدامى، فالذي له دراية أوسع ببحور اللحن والعزف، يكون بمثابة مايسترو يستطيع أن يعطي أوامره للآخرين حتى يتم التنسيق بينهم مضبوطا، ويكون الإيقاع حيا ومتوازنا وجذابا.

ماذا يمكنك أن تقول عن طرق "المساويا" والمقامات ؟

"المساويا" مرتبطة في أذهان الجميع بالآلات الوترية، إلاّ أن البندير يحتاج أيضا إلى إعداده لضبط الإيقاع بشكل متناغم. ففي حالة مرافقة آلة الوتار، يجب أن يكون جلد البندير مرنا شيئا ما، أما في حالة مرافقة آلة الكمان، فلابد أن يكون الجلد ممدّدا إلى أقصى حد، وذلك بتسخينه كثيرا، أو بشد اللولب بالنسبة للآلات الحديثة.

بالنسبة للآلات الأخرى، فأمهر العازفين يجعل لكل أغنية ما يناسبها في المقام والمساويا. المقام الذي نشتغل عليه كثيرا نسميه "الربع"، إلا أن بعض الفنانين كانوا يمزجزن بين المقامات، كمحمد رويشة الذي كان يمر بسهولة من مقام لآخر كالحكاز. وهذه المهارة تتوفر بالأخص عند خريجي المعاهد الذين درسوا الصولفيج.

وبالنسبة للألحان، فكل فنان يلحن أغانيه بنفسه، وكل له طريقته وأسلوبه في الأداء وفي الصوت. من أكبر الملحنين حمو أوليازيد، وبناصر أوخويا، ولغازي بناصر، وموحى أوموزون، ومغني، ورويشة وغيرهم.

فيما يخص انتقال المهنة الموسيقية من جيل لآخر، فهناك من الموهوبين الشباب الذين يعتمدون على السمع والتقليد إلى أن يستوعبوا الحرفة، وهناك من يتتلمذ على يد الفنانين المعروفين مباشرة حتى يمتلكوا ما يكفي من الكفاءات للاعتماد على أنفسهم، ومنهم من يجمع بين الطريقتين.

أما أنا، فلقد تأثرت كثيرا بإيقاعات المرحومين علي أودا وزايد أوحديدو، كما أنني بعد سنوات طويلة من الاحتراف، أصبحت محط اهتمام كثير من العازفين الشباب الذين حاولوا اعتماد طريقتي في العزف، وهذا أمر طبيعي وجميل.

بدايتي كانت عادية جدا، حيث أنني كنت أجتمع مع مجموعة من شباب قرية أغبالا خلال موسم الحصاد ومعنا أجانب عن القرية وفدوا إليها قصد العمل الموسمي، فكان كل من يتقن آلة ما يعزف عليها يوميا بعد العودة من الحقول. وصقلت موهبتي آنذاك قبل أن أمتهن الحرفة وأسافر إلى حيث استدعيت، وفي الواقع، لا تربطني بآلتي أية علاقة، من قبيل علاقة من ينام مع آلته، أو من يود أن تظهر في مظهر خاص، كالمرحوم رويشة الذي كان يحرص على أن يقتني أغلى جلد لآلته، وأن تطلى بطلاء أحمر خاص بالسيارات يعطي للآلة لمعانا براقا، بل أكثر من هذا، فآلته كانت بمثابة الابن الخامس لديه.

لقد كنت أهدي آلاتي بسهولة في عدد كبير من الحفلات كتذكار، ولو أنها كانت تكلفني مبالغ مهمة (2000 إلى 3000 درهم للآلة الواحدة) ، ذات يوم نبهني للأمر المرحوم محمد رويشة بعد عودتنا من جولة في الولايات المتحدة وكندا، حيث تركت هناك آلاتي، فدعاني آن أحتفظ دائما على كل آلة عزفت عليها في مناسبة مهمة، وأن أسجل عليها التاريخ والمناسبة، وأتركها جانبا لحفدتي وللأجيال القادمة. ومنذ ذلك الوقت لم أعد أتخلى على آلاتي.

ما علاقة ضابطي الإيقاع بالاحتراف؟

إن الاحتراف يأتي تدريجيا عندما يعترف الجمهور بمهارة فنان ما، فكل فنان يتعاطى للموسيقى، يكون دائما ذا عمل ثان قار يعتاش به في البداية، واعتراف الجمهور بالفنان يشجعه للتعاطي للمهنة بصفة دائمة، ويصبح محترفا يعيش من فنه. وهذا ما وقع معي خلال الثمانينات من القرن الماضي لما غادرت آلة طحن الحبوب التي كنت أشتغل بها لصالح أخي الأكبر، آنذاك كانت هناك في قرية بومية مغنية مشهورة اسمها فاطمة حَطّيزَة أو فاطمة ن بومية، كانت تفرض على كل من أراد أن يعمل معها أن يحضرني لضبط الإيقاع، فشجعتني ذلك على دخول ميدان الاحتراف بصفة نهائية.

ما هي العلاقة التي تربط الفنان بمجتمعه ؟

يجب على كل فنان أن يحترم المجتمع، فبدون هذا الاحترام لا يكون الإنسان فنانا بمعنى الكلمة. واحترام الفنان للمجتمع يظهر من خلال كلماته وأنغامه، إن كانت في الكلمات أو الأنغام ما يكفي من الذوق والشاعرية والحس المرهف، فذلك تعبير صادق عن احترام مشاعر وذوق الجمهور الذي يبادل مباشرة الفنان نفس الاحترام ويقدرحرفيته ومهارته. هكذا يصبح الاحترام متبادلا ومحفزا للقريحة.

إن الفنان الذي يجيد عمله، بإمكانه أن يضحك الناس أو يبكيهم أو يسليهم.

إن السلطة وأعيانها يلعبون دورا مهما في تطوير الفن بشكل عام، فهم الذين يستدعون الفنان أو يقصونه في المناسبات، وهم الذين يردعون الفنان إن كان مسيئا للأخلاق أو لدور السلطة في المجتمع بمس قيمها المتمثلة في الهبة والإدارة والحكامة، وكثير من أعوان السلطة أو أعيان البلد لهم الإمكانيات المادية لتعويض الفنان وإكرامه، وكثير منهم كذلك من يستغلونه باسم السلطة.

وكثير هم الفنانون الذي يخشون السلطة أو يمجدونها للتقرب منها، وكثير من يسخط عليها معتمدا على حب الجمهور لهم، فتصبح السلطة هي التي تخشاهم و"تروف" عليهم، على العموم، إن السلطة تلعب دورا كبيرا في مجال الفن، وهذا ليس بالضرورة شيئا طبيعيا، لأن الفن هو الحرية.

كيف ينظر المجتمع للفنان؟

في الزمن الماضي، كان ينظر للفنان نظرة دنيوية رغم حب المجتمع له ولكل ما من شأنه أن يسليه وينسيه هموم الحياة اليومية، كان الناس يحبون الشعر والشعراء أكثر من الغناء والمغنين، أما اليوم، فكل شيء تغير، وأصبح للفنان الناجح شأن كبير في المجتمع. بالأمس كان الناس ينعتوننا بمن لا هم لهم ولا حرفة، وبأناس يقضون وقتهم في اللهو وحب الشهوات، كان الفنان مقرونا بالمشعود والأحمق.

عانيت من هذه النظرة في البداية، إلا أنها ليست ما أدى إلى عدم تعاطي أبنائي للفن، بل هو اهتمامهم بالرياضة، لم أتدخل يوما في اختياراتهم الشخصية.

هل تطورت الموسيقى الأمازيغية ؟

لقد عرفت الموسيقى الأمازيغية تطورات مختلفة بين الأمس واليوم، بعضها إيجابي وبعضها سلبي، في نظري، وأهم هذه التطورات - في اعتقادي- هو أن من كان يعزف على آلة لوتار -مثلا- أضاف إلى مجموعته عازف الكمان أو الگيتار أو العود، والعكس صحيح. فقد أصبحت هناك مجموعات تتكامل فيها الآلات.

أما فيما يخص الجانب البشري، فالأمر عكس ما كان، إذ أنه من الملاحظ أن المجموعات الأولى كانت تتكون من عازفي الإيقاع كثيرين، ومن مغنيات كثيرات أيضا. أما اليوم، فهناك اقتصاد على صعيد العنصر البشري.

ومن اللافت حاليا أن الأغاني أصبحت قصيرة جدا، كما هو الحال بالنسبة للموسيقى العربية أو الغربية.

وهذه التغيرات يتحكم فيها العامل المادي أكثر من أي عامل آخر، وعلى العموم، فالموسيقى العصرية -بشكل عام- يغلب عليها طابع السرعة في الأداء، والتداخل بين الآلات والأنغام، والمزج بين أنواع الموسيقى العالمية.

الرايس الأنصاري الحسن المعرف ب الرايس بلمودن

"تيمزكَيدا د الرّباب"، بهذه العبارة يلخص بلمودن حياته وكينونته

أجرى الحوار أحمد المنادي (أكادير: 5 ماي 2016)

مَن يكون الفنان لحسن بلمودّن؟

اكتسبتُ كنيةَ بلمودن من السنوات الأولى بالمسجد، نسبة إلى والدي الذي كان مؤذنا للصلاة.

ازددت بنواحي شيشاوة من أم متوكَية (ئمتوكَة)، وأبٍ منتاكَي (ئمنتاكَن) سنة 1954، وإن كانت سنة الولادة في الوثائق هي 1952، حيث اضطررت لزيادة سنتين من عمري بسبب مرافقتي المبكرة للروايس وتنقلي معهم، فكنت محتاجا إلى الرفع من سنوات عمري حتى يُسمح لي بالنزول معهم في الفنادق وغيرها.

ظهرت موهبتي في آلة الرباب مبكرا، فاهتممت بها منذ 1965. وفي سنة 1967 بدأت رحلتي مع الروايس وأنا صغير، حيث أدركتُ كبارهم من قبيل الرايس الجيلالي والرايس رزوق والرايس محمد أكرام ...

أتذَكّر جيدا قصة انطلاقتي الأولى حين كنت تلميذا في المسجد، مولعا بلعب الرباب الذي صنعته بنفسي من إناء قديم، وحرصا مني على الاستمرار في تعلّم الرباب، وحتى أستعطف الفقيه الذي من المفترض أن ينهاني عن هذا المسار بمجرد علمه بذلك، لجأتُ إلى حيلة تمثلت في انكبابي على حفظ القرآن الكريم كله قبل أقراني، حيث كنت أسهر الليالي للحفظ مستضيئا بالشموع التي كنت أقتنيها بنفسي. وهكذا نلت إعجاب الفقيه الذي اقتنع بأن اهتمام بلمودن بالموسيقى لم يشغله عن الاهتمام بحفظ القرآن.

وكلما أُقيم حفل بقريتي اصطحبتُ معي آلتي وشرعت في العزف عليها على هامش الحفل، ولما لاحظ الناس موهبتي صاروا يجالسونني ويستمتعون بأدائي الفني، وفي إحدى المناسبات حضرت فرقة الروايس بمعية الرايس محمد أعراب،

والرايسة فطومة تالكَريشت، ومعهم عازف على الرباب تنقصه المهارة، فأخبرهم أهل القرية بوجود فتى مولوع، ولما اختبروني اعترفوا لي بالمهارة الفنية وألحوا عليّ بمرافقتهم. فاقترحوا عليّ زيارتهم متى توجهتُ إلى مدينة مراكش، وبالفعل استطاع الحاج حسن أزافاض (من العازفين على الناقوس الذين عملوا مع الحاج بلعيد) أن يقتنع بمغادرتي القرية ومسجدها، والالتحاق بالفرقة، وفي فصل الصيف وأنا أزور مراكش صادفتُ أزافاض، فرحب بي واقترح عليّ العمل معهم في الفرقة، خاصة وأن الصيف يعرف حيوية كبيرة على مستوى الحفلات والجولات الموسيقية، فقبلتُ بالأمر، وبدأتُ رسْم مشواري العملي في مجال الفن.

ولشدة إعجابهم بي وأنا صغير وبمهارتي الفنية، اعتمد عليّ رموز الغناء الأمازيغي من قبيل الحاج المهدي وعمر واهروش ومحمد الدمسيري وعبد الله بن إدريس، وأصروا على مرافقتي بمعية فرقهم الموسيقية، بالرغم من وجود موسيقيين يكبرونني سنا، إلا أنني أتفوق عليم في الأداء والعزف.

وقد كنت محبوبا لدى الجميع، فبالإضافة إلى موهبتي الفنية والموسيقية، كانت معرفتي الدينية وحفظي للقرآن الكريم من العوامل التي جعلت لي مكانة خاصة في نفسية الروايس والجمهور تقديرا واحتراما.

في أواخر الستينات، تفرقت السبل بمجموعة الروايس المذكورين، فاتجه كل واحد منهم لتشكيل فرقته الموسيقية، وفضلتُ البقاء مع الرايس المهدي بن مبارك، لأدخل بذلك مرحلة الاحتراف.

انتشرت شهرتي بين الفنانين، فصاروا يستدعونني لمشاركتهم في المناسبات والحفلات والجولات الغنائية، فعملتُ كثيرا مع الرايسة الدمسيرية والحسين بولمسايل... وكنت أعزف لهم داخل الأستوديوهات الخاصة بالتسجيل معتبرا نفسي أحد جنود الخفاء للموسيقى حينها، حيث كنت أقود الفرقة برربابي، واستطعت أن أجد لي موطىء قدم بين محترفي الرباب آنذاك، من أمثال عبد الله بن إدريس ومحمد ؤمبارك بونصير ومحمد أكَيلول. كما اشتغلتُ مع فاطمة تاباعمرانت وعبد الله أتيكَي والحسين الباز وأحمد أوطالب.

لقد كانت رفقة الحاج المهدي بن مبارك من المؤثرات الكبرى في شخصيتي، حيث كنّا منسجمين في عملنا، متوافقين في تكويننا (كنا متدينين وخلوقين). ومما أتذكره أنني كنت أول من عزف الرباب للرايس حماد أمنتاكَ في أولى تسجيلاته، كما عزفت للدمسيري في أزيد من ثلاثين تسجيلا... والحمد لله أن تجربتي الفنية قضيت ما قضيت منها متواضعا قنوعا كريما، حتى صار الوسط الفني يسمني بهذه الصفات ...

ماذا عن أمهر الفنانين العازفين على آلة الرباب ؟

أمهر العازفين على الرباب عند الأمازيغ قديما هم الرايس مبارك ؤبولحسن الذي عمل مع الحاج بلعيد، والرايس مولاي موح الذي عمل مع بوبكر أنشاد، والرايس مولاي علي وساسبو، ويشكلون الجيل الأول. أما الجيل الثاني، فيمكن الإشارة إلى الحاج محمد ؤموراك وبن إحيا ؤتزناخت. وبعد هذا الجيل جاء الجيل الثالث، ومن رموزه عبد الله بن إدريس ومبارك بونصير وعمر واهروش والحاج المهدي بن مبارك.

هل لديكم معطيات بخصوص تاريخ هذه الآلة/الرباب ؟

إن آلة الرباب آلة عالمية يُجهل أصلها، وهي ذات بعد روحاني، لا يمكن لأي كان أن يتقنها.

ويمكنني أن أعتبر نفسي، بحكم تجربتي وموهبتي، مدرسةً في موسيقى الرباب، كما يمثل الرايس مولاي أحمد إحيحي مثلا، مدرسة في موسيقى لوطار، فالكثير من الناس تعلموا الآلة على يدي دون أي معرفة نظرية أو موسيقية، ودونما حاجة إلى معهد موسيقي ...

أرفض الحديث عن مدارس في موسيقى آلة الرباب، مقابل الحديث عن الأجيال وما أضافته للموسيقى الأمازيغية، وأعتبِر نفسي منتميا للجيلين الثالث

والرابع من أجيال العازفين على هذه الآلة، فالجيل الثالث التحقتُ بهم وأنا في الثالثة عشر من عمري، أما الجيل الرابع، فلا شك أني أحد رموزه إلى اليوم.

مكونات آلة الرباب وصناعتها

تتكون آلة الرباب من:

الطارة (طّارت) مع قصبة بداخلها؛

الخرس (تاخرست)؛

اللجام؛

الفتلة (خيط من نوع سّبيب. كلما كان الخيط غليظا احتاج إلى جهد أكبر من العازف)؛

اللولب.

أما أشهر صناع هذه الآلة، فمنهم الرايس مولاي سعيد الكَريشي بمراكش، واليوم هناك عدد لا بأس به، على سبيل المثال: الرايس مولاي براهيم أمنتاكَ، والرايس أعراب أتيكَي، والرايس محمد أجديكَ، أما خبرتي أنا في هذا المجال، فتكمن في ضبط الآلة بعد صنعها وتدقيق خيوطها، ومقاييسها...

وبالنسبة لأماكن صناعة الرباب، فيمكن ذكر مراكش وتيزنيت، فحتى الآلة التي تصنع في مراكش تحتاج إلى السفر إلى تيزنيت كي تُنمَّق بالفضة هناك.

ماذا عن التغييرات التي أُدخلتْ على الآلة ؟

تميزتْ آلة الرباب بكونها انتشرت بشكل واسع، فصارت تُستعمل من طرف الغربيين وغيرهم، كما تستعمل في الغناء الشعبي بالعربية، وفي ظل الحاجة إلى مواكبة التطورات الحاصلة في الموسيقى العصرية كان لابد من تطوير هذه الآلة، وقد أدخلتُ عليها تغييرا تَمثل في إضافة مقام موسيقي "لْمْساويا" جديد، يناسب الإيقاعات العصرية التي دخلت إلى الأمازيغية، بسبب استعمال آلة البانجو وغيرها من الآلات العصرية: (لمساويا تعني تحقيق التوافق والتناغم بين إيقاعات الآلات

المختلفة، فنقرات لوطار ينبغي أن تساويها الإيقاعات أو المقامات التي تصدر عن آلة الرباب). وأتذكر قصتي في هذا الباب حين أراد الفنان المرحوم عموري مبارك تسجيل ألبوم موسيقي يوظف في آلة الرباب، فاستدعى مجموعة من الروايس من أجل ذلك، ولما فهموا مراده، وعجزوا عن إجراء "لمساويا" بين القيثارة والرباب، أحالوه عليّ باعتباري الوحيد المؤهل لذلك، فاتصل بي عموري مبارك وأشفيتُ غليله في الموضوع، إذ ليس من السهل أن تجمع بين المقامات في مقطع موسيقي واحد. فالرباب قديما يشمل ثلاث وترات: . أشلحي، . أكَناو، . أمعكّل.

والإضافة الجديدة هي: أعصري، الذي تم من خلاله إدماج وترة رابعة. وهكذا أصبحنا أمام أربعة مقامات موسيقية. وقد فكرتُ في إبداع مقام أعصري خلال السبعينات حين ظهرت الفرق العصرية مثل أوسمان وإزنزارن... بآلاتها الحديثة، وخاصة (البانجو)، وكانت لا تستطيع الجمع بين البانجو والرباب، حينها كان التفكير عندي يتجه نحو إبداع طريقة تسمح بالمزج بين النوعين. وكان نتيجة ذلك أن سجلتُ لأول مرة بمقام أعصري مع عموري مبارك سنة 1979 في أغنيته "أوال ئنو كَان أمازيغ" (قصيدة علي صدقي أزايكو).

واجتهادي لم يأت من فراغ، بل إنه جاء بعد رحلة طويلة مع الإيقاعات الموسيقية الأمازيغية ومقاماتها، من خلال الاستماع والصحبة والتأمل في أعمال من سبقوني إلى آلة الرباب.

إن تاريخ آلة الرباب يشهد على أن موسيقيّين أسهما بشكل كبير في تطوير هذه الآلة: الرايس بلمودن والرايس محمد ؤمبارك بونصير، فبونصير اجتهد في استعمال الرباب في الألحان والأغاني الشعبية الدارجة، وله تسجيلات في هذا الباب. أما أنا، فتمثّلت إضافتي في الرباب في إدخال الألحان والأداءات الموسيقية العصرية والصحراوية/الحسانية، ولكَناوي، وقد ساعد على ذلك كون الموسيقى الصحراوية ولكَناوية تؤدى في المقام الخماسي مثل الموسيقى الأمازيغية، وبهذا أكون أول من أدخل موسيقى أعصري في الرباب.

وتتميز الموسيقى الأمازيغية بالمقام الخماسي الذي نجده مثلا عند الصين والهنود... والمقام الخماسي صار ضروريا في الموسيقى العصرية، وهو صعب في الأداء، ولذلك فإن بعض الموسيقيين الغربيين يستعينون بي لأداء هذا المقام، خاصة تجربتي مع بعض الكنديين، أواخر الثمانينات، الذين أعجبوا بأدائي لما سمعوا مقطعا من "أستارا" من إحدى أشرطتي في باريز، وبناء على المعلومات التي قُدمت لهم حوْلي، بحثوا عني إلى أن وجدوني في مدينة أگادير وأنا بصدد التداريب مع فرقة الرايس لحسن أخطاب، واقترحوا علي أن أسجل معهم مقطعا موسيقيا أؤدي فيه المقام الخماسي، فضربتُ لهم موعدا عند شركة "صوت النجوم". وبما أنهم اشترطوا أن يكون الأداء بآلاتهم الموسيقية الخاصة وليس بالآلات الموجودة في الأستوديو، فقد توجهوا إلى شركة أخرى بحي الوداديات بأگادير التي قبلتْ شرطهم، وبعد استقدامهم للآلات الموسيقية من أمريكا، اتصلوا بي، فاشتغلت معهم في التسجيل لمدة ثمانية أيام. ولأنهم أُعجبوا بي وبأدائي، فقد اقترحوا علي استدعائي لأحد المهرجانات الموسيقية التي ينظمونها بكندا، وهكذا سافرتُ رفقة فرقتي الموسيقية (12 فردا) وقضيت شهرا من الزمن أتنقل رفقة الموسيقيين الكنديين في مهرجاناتهم الفنية، وخلف ذلك أثرا بالغا في نفوسهم معجبين بآلة الرباب، متفاعلين معها أكثر من تفاعلهم مع آلات الموسيقيين الذين جاؤوا من الهند والصين وأقطار أخرى.

ومن براعتي أنني أعزف على الرباب من الداخل ومن الخارج: أي أنني أضع أصابعي فوق الأوتار، كما أضعها أيضا تحت الأوتار، وهو ما لا يتوفر لغيري من الفنانين. إن علاقتي بالآلة علاقة خاصة، فلازلت أحتفظ بربابي الذي اشتغلت به منذ سنة 1967، وهو بمثابة واحد من أبنائي، أحرص على الاهتمام به والعناية به، وأستعمله في بعض المناسبات واللقاءات الموسيقية.

في نظري، صارت آلة الرباب ترتبط بالمغرب وتحيل عليه، فخلال زياراتي إلى الخارج، وخاصة كندا، بمجرد ما إن يراني فنان من الهند أو من أوروبا أو من أمريكا حاملا آلة الرباب، ينادي علي بالمغربي، أي إن الرباب في ذاكرة الفنانين العالميين

يحيل على بلد المغرب، ولذلك، فإنني سفير للموسيقى المغربية في جولاتي الخارجية. فبالرغم من وجود آلة الرباب عند شعوب أخرى، إلا أن الرباب المغربي متميز عن غيره من حيث حجمه، ومن حيث شكله، ومن حيث إيقاعه الموسيقي.

ومن الفنانين الذين أرتاح في العمل معهم الرايس المرحوم مبارك أيسار، لأن صوته المتميز يتناغم بشكل كبير مع الإيقاعات الموسيقية الني أعزفها على ربابي.

ولا بد من الإشارة إلى أن تراثنا الفني يحتاج إلى دراسات للوقوف على ما يختزنه من إيقاعات موسيقية، مثل أحواش الغني بالإيقاعات المتنوعة من منطقة إلى أخرى...

ماذا عن اللحن في الموسيقى الأمازيغية ؟

في نظري، الأولوية للحن وبعده الكلمات، وإذا وُضعت الكلمات أولا، فإن صياغة اللحن المناسب لها تصبح صعبة على الملحّن، بحيث تتقيد حريته بما يفرضه نظام الكلمات.

ومن بين أشهر الروايس المعروفين باللحن أحمد بيزماون والحسين أمراكشي. وأشير إلى أن الألحان الأمازيغية تطورت كثيرا خاصة بعد تفاعلها مع الألحان العالمية. وهناك اليوم عودة إلى الآلات الأمازيغية القديمة من طرف الفنانين والموسيقيين.

كيف تنتقل صنعة الرباب من جيل إلى آخر؟

أؤكد بداية على أهمية المهارة الموسيقية وأوليتها قبل الاهتمام بدارسة الموسيقى من الناحية النظرية، وتقديم التكوين النظري عن اكتساب مهارة الأداء لا يساعد على التكوين الجيد للفنان الموسيقي.

ففي الماضي، كانت التلمذة تبدأ أولا بالتدرب على النقر على النواقيس المصنوعة من النحاس، والتي كانت الفنانات "الشيخات" تستعملنها في أداءاتهن وغنائهن. وبعد أن يتمكّن المتعلم من هذه الآلة (الناقوس)، ينتقل إلى مرحلة ثانية،

وهي مرحلة التدرب على اللعب/الرقص (لهضرت/ رّكز) ، وفي مرحلة ثالثة، ينتقل المتعلم إلى التدرب على آلة لوطار بمساعدة مدربه.

وضع الموسيقى الأمازيغية اليوم.

تعرف الموسيقى الأمازيغية اليوم ازدهارا كبيرا بسبب استفادتها من الآلات الحديثة وخاصة الغربية (orgue، guitare) مما حبّبها أكثر للجمهور، إلا أن القرصنة تعد مشكلا كبيرا يهدد الفنانين ويُفلسهم، وهنا لابد من أن تتدخل المؤسسات من أجل احتضان المبدعين والعناية بهم وتشجيعهم.

يلزم أن يتم الاعتناء بالفنان والاعتراف بما أسداه للذاكرة الفنية الأمازيغية، خاصة من قبل المهتمين والباحثين والفاعلين الحقيقيين في المجال الثقافي والفني. في هذا السياق، أتحفظ على كثير من التكريمات التي تُقدّم فيها شهادات على مبدعين مثل الدمسيري أو سعيد أشتوك أو عمر واهروش... من طرف من لا يعرفونهم، في حين لا يتم استدعائي مثلا للإدلاء بشهاداتي في حقهم وأنا الذي عاشرتهم لسنوات عديدة، وعملتُ معهم في ميدان الفن...

وشخصيا، أعتبر نفسي من جنود الخفاء وكنزا في مجال موسيقى الرباب، لتَمكّني من الآلة وإتقاني الجيد لها، ولذلك أتأسف لعدم استثمار خبرتي من طرف المعنيين في تأطير الشباب المنشغل بالموسيقى، كما أدعو الشباب إلى الإبداع والتجديد في الموسيقى وعدم الاكتفاء بالتقليد ومحاكاة القديم.

علاقة الفنان بالمجتمع.

إن الأخلاق كان لها دور كبير في تحديد موقع الفنان داخل المجتمع وموقف الناس منه قديما، فلأن الفنانين كانوا قلة، فقد كانت لهم مكانة متميزة في المجتمع، بخلاف اليوم، حيث كثرة الفنانين، والفنان لا ينشغل بالسياسة، أي أنه لا يكون منتميا سياسيا، حتى يحرص على موقعه المحبوب لدى الجميع. لقد استفدت من

كثرة تجوالي، حيث استطعت أن أتعلم أشياء كثيرة، أستفيد من أخطائي وأحاول تقويم مساري...

وأشير إلى أن المستوى الثقافي والعلمي للفنان له دور محدد في تمثلات المجتمع له. فتجربتي مع الناس في المناسبات أثبتت لي ذلك، خاصة وأني حامل لكتاب الله. ولأن الناس عادة ما يعتقدون أن الروايس لا ينشغلون إلا بالفن، ويفرطون في دينهم، فإنه كثيرا ما يندهش البعض حين يجد نفسه أمام فنان مواظب على الشعائر الدينية، حافظ للقرآن، أو حامل لشهادة جامعية...

فتكويني الديني، ساعد على أن أكون محبوبا أكثر، وأن أحظى بتقدير الناس. أحرص على السلوك الحسن والكلام الطيب، والصدق، ولا أسمح لنفسي بالوقوع في المزالق الأخلاقية وغيرها.

الفنان الرايس إحيا بوقدير

"فنان أحواش شخص ذو وضع ومكانة مميزة"

أجرى الحوار أحمد عصيد (الدار البيضاء: 8 نونبر 2016)

بطاقة تعريف

الإسم : يحيى بوقدير؛

الإسم الفني : معروف بـ "إحيا"؛

تاريخ الولادة : 1949؛

المنطقة : النحيت إداوزدوت، دائرة إغرم، عمالة تارودانت؛

التخصص الفني : رئيس فرقة أحواش، وشاعر؛

الآلة : تالونت (الطارة)،

الوضعية الحالية : فنان ممارس لفن أحواش، ورئيس فرقة بالدار البيضاء.

متى بدأت مشوارك الفني ؟

كانت ولادتي سنة، 1949 بقرية "أفايان" بإداوزدوت، عشت سنوات طفولتي المبكرة بمسقط رأسي بالقرية، وكنت خلال ذلك أستمع إلى فنون أحواش بالمنطقة، والتي كان منها فن "الدرست" التي كان يؤديها الرجال وفن أحواش الفتيات. وكنت أرتاد المسيد في صغري، وبدأت بالاحتكاك بأحواش عبر التوقيع على "تالونت"، أي الطارة، مع أقراني، حيث كان أحواش الفتيات في ذلك الوقت مزدهرا، وكانت هناك حاجة ماسة إلى "إمغاين"، أي الرجال الذين يوقعون على الطارات وعلى الآلات الإيقاعية الأخرى المصاحبة. وحدث مرة أن تمت سرقة آلتي الإيقاعية التي صنعتها بنفسي، فحزنت كثيرا، ولأن "القايد العربي بلحارثي" كان في ذلك الوقت راعيا لفنون أحواش بالمنطقة، فقد أمر بالبحث عن آلتي نظرا لإعجابه بعزفي ومواظبتي على حضور أمسيات أحواش الساهرة، كانت الفتيات في ذلك الوقت ينظمن الاحتفالات التقليدية السنوية التي ينتظرها الجميع، حيث يحتفلن

بضيوفهن عبر استقبالهم بأنواع الأزهار والحبق مع كميات من السكر والحلي الفضية اللامعة، وكانت تلك اللقاءات مناسبة اجتماعية للتزاوج، حيث يتعرف الفتيان على الفتيات ويربطون علاقات عذرية تنتهي في الغالب بالزواج.

طبعا، في تلك الفترة لم أكن أستطيع بعد أن أشارك في الأمسيات الكبرى التي يحضرها كبار الشعراء، وكبار الموقعين على الآلات، كنت أشارك في اللقاءات الثانوية والمحلية جدا، والمحدودة كذلك، لكنني من خلال تلك اللقاءات كنت أتعلم المبادئ الأولية للتوقيع على الآلة وللنظم كذلك.

ابتداء من سنة 1967 شرعت في المشاركة في السهرات الكبرى التي يحضرها كبار الشعراء الذين اشتهروا بمهارتهم الفائقة في النظم المرتجل على السليقة والطبع، ومنهم الهاشمي الذي هو عمي، والحاج ابراهيم أوتيحي، وامحند باخشين، ومحماد بويحزماي، وعبد الله بوزيت، واحماد باداز من إداوتينست، وأيضا مبارك بن زيدا، وبوسلام، وعلي أولحاج، والطيب ن أوبنعل، ومحماد بلمهدي، كان أسايس مكتظا بالكبار الذين كان لهم صيت ذائع في كل مناطق سوس آنذاك، وابتداء من سنة 1968 إلى سنة 1969، بدأ القايد العربي يرافقني في حله وترحاله، وكان هذا القايد في ذلك الوقت يقوم بعمل جبار وعلى قدر كبير من الأهمية، وهو توطيد العلاقات بين المناطق وتقريب الناس بعضهم من بعض بشكل عجيب، وكان يعتمد على أحواش وعلى الشعراء لجعل الناس يتعارفون فيما بينهم، فقد عرّف إداوزدوت على إحلوشن، وعرف إحلوشن على أرغن، وإنضاونيضيف وإغرم على أيت عبد الله، وإسافن على إداوزدوت وتاكموت، كما أصبح شعراء هذه المناطق يتعارفون فيما بينهم، ويتواصلون. فأنا مثلا، لم أتعرف على منطقة إسافن بالصدفة، بل كان ذلك بسبب زيارة بعض سكان إسافن لمنطقتنا حاملين زيت الزيتون لبعض الشرفاء المقيمين في إداوزدوت، فأقاموا سهرات أحواش لثلاثة أيام بمنطقتنا بالنحيت، ولأني شاركت معهم، فقد اكتشفوني وانتبهوا إلى صوتي آنذاك، بعد أن قمت بمحاورة شاعريهم بلعيد ن بوزلماض واحماد باداز، وبعد عودتهم إلى إسافن حاملين تسجيلات لتلك السهرة، طالبتهم الفتيات باستدعائي إلى منطقتهم إداوتينست، وقد

تصادف أن أراد أحد أبناء منطقتي تزويج ابنه من فتاة بإسافن، فكان شرط الفتيات الأول إحضاري إلى إداوتينست، وذلك ما جعل أب العريس يتجه إلى الدار البيضاء خصيصا من أجل استقدامي، وقد اندهشت للاستقبال الذي خصصته لي بنات إسافن سنة 1970، فكانت تلك بداية تعرفي على منطقة سيكون لها تأثير كبير في حياتي الفنية.

بعد سنوات، سألتقي بالرايس لحسن أجماع بإداوليميت، وستكون تلك بداية مسار فني متميز وغير مسبوق، حيث سنجوب معا كل قبائل ومناطق سوس، كما سنلتقي بجميع شعراء المناطق الممتدة ما بين تاليوين وأولوز وتافراوت وطاطا وإغرم.

وفي الدار البيضاء، كنت عضوا في فرقة بولكانين منذ 1970، وكنا نزور عدة أعراس أحيانا في ليلة واحدة لشدة إقبال الناس على فن أحواش، وقد تزايدت الفرق من جراء ذلك، حتى أصبحت تعد بالعشرات. وتجدر الإشارة إلى أن معظم الفرق كانت من سهل سوس، ولم نشرع عمليا في إنشاء فرق لفنون الأطلس الصغير إلا سنة 1983، كما لم أنشئ الفرقة الوطنية التي خرجت بها إلى الخارج إلا سنة 1986، وكانت تلك بداية مشوار فني جديد أدى بي إلى القيام بأزيد من 130 جولة فنية عبر العالم، لأزيد من 85 دولة.

كيف قمت بتشكيل فرقة وطنية ؟

قمت بتجميع أجود الفنانين من مناطق "إمي ن تانوت" و"هوارة" و"مكونة" الممارسين لفنون تاسكيوين وأحيدوس وتيسينت وتاكموت، وشرعت في تدريبهم في قاعة خاصة على شاطئ عين السبع بالدار البيضاء، وقضيت في التداريب أزيد من ثلاثة أشهر، فأصبحت لدي فرقة تتقن العديد من الرقصات وتستطيع إبهار الجمهور وتشريف الفنون الوطنية. في ذلك الوقت، كنت مولعا بالإيقاعات، وكنت ألاحظ أيادي الروايس وهم يعملون، وأتمثلها بشكل دقيق حتى أمارسها بدون تحريف، وتشبعت بذلك حتى أصبحت أتقن كل الإيقاعات التي اهتممت بها، والتي

كنت أرغب في القيام بها وأدائها. كما أنني كنت آستقدم بعض الفنانين الماهرين من عين المكان حتى أشركهم في الفرقة لمدة، ويساعدوني في تدريب الأعضاء.

وأتذكر في ذلك الوقت، أن أول سهرة تم تنظيمها لنا . أنا وأجماع . كانت بالمسرح البلدي بالدار البيضاء؛ غصت فيها القاعة بالجمهور حتى ظل الناس وقوفا. واستغرب لذلك القيمون على القاعة، لأنهم لم يكونوا يتصورون أننا سنملأ القاعة بالجمهور، لأنهم كانوا يعتقدون أن فن أحواش مات وانتهى، ومن الظواهر العجيبة في ذلك الوقت، أن الناطقين بالعربية كانوا يستمعون إلينا رغم أنهم لا يفهمون ما نقول، لكنهم كانوا يتمتعون بالأصوات وبالمواويل.

من هم أشهر رواد فن الرياسة في أحواش الذين أخذت عنهم ؟

لا بد أولا من التذكير بأمر هام، وهو أن كل قبيلة أو منطقة كانت تمارس أحواشها المحلي الخاص بها، وكان لها "مايستروها" الخاص، ولم يكن الناس يقلدون بعضهم بعضا، بل كان كل واحد ينجز فنه بإتقان، عكس اليوم، حيث هيمن نوع واحد من الرقص والإيقاع، وانقرضت الأنواع الأخرى؛ بل هناك من يبدأ إيقاعا معينا وينهيه بإيقاع آخر لا ينطبق معه. وهذا أمر سلبي جدا، لأن ما كان ينبغي القيام به هو الحفاظ على تلك الفنون، أما عن قادة الفرق القدامى، فمنهم بن الراهب بأيت عبد الله، وأمغار أوبلعزيز بتيزكي ن إداوبالول بإسافن، وعلي أو محند وعمر أزكاغ بطاطا، وفي إداوزدوت نجد كلا من بنعدي وبلحاناف وخيرون، وبلا أوليزيد وعابد إراموح وعابد أوحماد ولحسن أعثمان وبلا ن أيت بوبكر، وفي إداوكنسوس نجد لحسن أوباها، وفي أيت ملول نجد بليزيد، ومن أكبر أعلام الدرست، وفي أرغن لمعلم ابراهيم ن أيت كاح واحماد أوموح، وهناك أيضا أكزار بتيكيوين، وابراهيم أوسعيد بإداوفينيس، كل واحد من هؤلاء يتقن إتقانا كبيرا الإيقاع الذي تربى عليه، ولا يمكنه أن يقوم بغيره، وهم فنانون محليون، تركوا بصماتهم في الفن الذي مارسوه، وكانوا يحظون باحترام كبير من طرف الجميع. ومنهم الروايس الذين مارسوا فنونا نادرة مثل "أهناقار" أرغن و"أحرابال"، هذا

الأخير في طور الانقراض، وهو في إيقاعه أشبه بأجماك، ولم يعد يمارسه أحد إلا في النادر، وقد قمت بإحيائه في الفرقة التي أترأسها.

في تيكيوين نجد أكزار، وفي إداوفينيس نجد ابراهيم نايت سعيد، وفي أرغن نجد زاع، ومولاي سعيد أوحماد من تاشتول، وهو من الشعراء النظامين أيضا بالإضافة إلى الرياسة، وبعده جاء اليزيد ن بو الشربيل ولمين حسن، وبتامكنسا بأرغن نجد اليزيد ن أيت ووشن، وفي "تامّاست" نجد في إمي ن تزكي اليزيد ن أيت أوبلال والحسن أودريس، وفي تاكراكرا نجد الحسين ن بلا أوجاف، والحسين أوحماد في أمزلو، وهو عبارة عن دينامو أحواش أهناقار.

وفي أحواش سهل سوس نجد من أهل الرياسة في فن أحواش أولوز أمثال امحمد ن أيت الشلايح بتاجوايدات، وقد مارست معه هذا الفن بشكل كثيف وتعلمت منه الكثير، ونجد كذلك مولاي حمّاد ن العيد أوكايدا، وابراهيم ن تاصوماعت، وباحسين، والحسين ن إرحالن ولحسن أوتبربورت وابنه، كل هؤلاء مارست معهم فن الرياسة في هذا النوع من أحواش راس الواد.

أما تاليوين، فهناك منطقتان مختلفتان لفن أحواش، أساكي والملت وماخفامان وإمي ن أوكني وما جاورها، مناطق تمارس أحواش راس الواد، أما مناطق إزناكن ويسلساتن وبومرو، ففيها نوع آخر من أنواع أحواش الدرست خاص بتلك المناطق، ولا نظير له في المناطق المجاورة، وهو نوع له ألحان خاصة تؤدى بها الأشعار، وله إيقاعاته الخاصة. وعندما تنزل إلى إمنتاكن وأيت إكاس، فستجد أنواعا أخرى مخالفة إيقاعا وألحانا وحركات، فأحواش هو فن زاخر شديد التنوع من منطقة إلى أخرى، ولا ننسى مناطق فن اجماك بأيت باها وأيت وادريم وأشتوكن، حيث كان من مشاهير أهل الرياسة في هذا الفن "الدكوم" و"أنجار".، واما في مناطق إمي ن تانوت، فثمة نوع آخر من فنون أحواش يترأسه فنانون أمثال بلقايد والرايس عمر ومحماد أولحسين، وبوحسين ن تيفيرت، وآخرون في أسيف ن البور؛ فكل مناطق إمي ن تانوت إلى أونزوت تضم هذا النوع، ويكون للرايس قائد الفرقة دور كبير في توجيه الإيقاع والرقص كذلك.

وأما مناطق حاحا، فيغلب عليها "النقر"، أي التوقيع على الطارة بطريقة معينة تعتمد مهارة الأصابع وخفتها، وهناك ترابط بين الطارة في مناطق حاحا وتالعوادت التي تعطي الإيقاع جمالية خاصة، ويكون المدخل للرقصة هو العزف المنفرد لتالعوادت قبل توقيع الطارة وقبل الرقص، أما في إمي ن تانوت، فيبتدئ "أنقار" ويتبعه "إهمازن"، وفي مناطق سوس لا بد أن يسبق الرايس بالدخول في الإيقاع قبل أن يتبعه باقي الموقعين على الطارات، أما في "الدرست" إندوزال، فلا بد من "إنقارن" اللذان يكونان اثنين، ولا يمكن الاكتفاء بواحد، حيث يتناوبان على الرفع من الإيقاع. أما في "أهناقار" أرغن، فلا يوجد إلا أنقار واحد لا غير، وفي تاكموت يوجد أنقار، لكن جميع الآخرين يرفعون من الإيقاع بالتناوب أي "أسغلي"،.

ومن الفوارق الموجودة بين هذه الأنواع دور كانكا الذي يتواجد في بعض الأنواع، مثل أهناقار والدرست وإسمكان، بينما لا يوجد في أحواش "راس الواد"، ولا في "إمي ن تانوت"، ولا في أجماك. والقول إن كانكا من أصل إفريقي غير صحيح، لأنه لا يوجد في إفريقيا. ففي سوس يصنع من جلد الثور، وليس من جلد الماعز، ولهذا يحدث دويا كبيرا يتم به الحفاظ على الإيقاع بشكل جيد، في بعض المناطق ينوب الهمز عن كانكا، لأن الطارات الغليظة تعطي إيقاعا ودويا شبيها بكانكا، كما في أهناقار أرغن.

كيف تتم الرياسة ؟ وما هو دور أنقار؟

دور أنقار هو توجيه الرقصة وقيادتها من البداية حتى النهاية، ولكن المهم فيها، أي المرحلة الحاسمة، هي البداية، أي كيف تدخل الإيقاع في المنطلق. فهنا يظهر الرايس الممتاز من المبتدئ، حيث يدخل بتوقيعه على آلته في اللحظة المناسبة، وفي المفصل الضروري، ليس قبل ذلك ولا بعده، وعلى فرقة الراقصين أن تنتبه . بدورها . إلى أنقار، لأنه هو الذي يحدد مستوى وسرعة الترديد الغنائي وإيقاعه. فإذا كان متثاقلا، فإن الرايس لا يمكن له أن ينخرط في الإيقاع، وأصابع

الرايس لا بد أن تكون متفرقة ومرنة، وليست متصلبة ومجتمعة، لأن ذلك يؤثر في صوت الطارة.

البعض يقحم آلات أخرى في أهناقار وفي الدرست، مثل تالعوادت، وهذا غير مقبول، لأن هذه الرقصات لا تتضمن هذه الآلة الهوائية، وأعتقد أن على ممارسي هذا الفن أن يحافظوا على الآلات التقليدية كما هي، وكما ورثناها عن السابقين، لأن هذا فن أصيل وليس شيئا طارئا.

هل يمكن الحديث عن مدارس في فن الرياسة ؟

الحقيقة، أنه داخل كل نوع من أنواع أحواش القواعد والضوابط واحدة، ولكن لكل رايس طريقته في أداء تلك القواعد، من هنا يمكن الحديث عن مدراس، حيث يتعلم كل واحد عند الآخر، ويقول إنه يتبع طريقته في إدارة الرقصة وتسيير الفرقة.

في ماذا تختلف عن بعضها البعض ؟

تختلف أولا في الإيقاع التصاعدي للرقصة، أي مقدار البطء أو السرعة، وكذلك في الحركات، حيث قد تكون لبعض إنقارن حركات خاصة بهم يعرفون بها، وكذلك طريقة قيادة الفرقة والتعامل مع الراقصين، فرغم حفاظ أنقار على الثوابت الرئيسية التي هي بمثابة قواعد، إلا أنه يقوم داخلها بتنويعات تصبح من اختصاصه، ومنها حتى طريقة التوقيع على الطارة، وطريقة "أسغلي" التي ما أن يسمعها الجمهور، حتى يقول إنها طريقة فلان.

ما هي الآلات التي تعزف عليها ؟

أعزف على آلة "تالونت"، أي الطارة، وهي آلة الرياسة في أحواش.

مم تتكون ؟ وما هي المناطق المعروفة بصناعتها ؟

تتكون من جلد الماعز ومن إطار دائري يُصنع من خشب الرمان، وقد تضاف إليها بعض القطع المعدنية تدعى "تيسمامايين" tismmammayin في جانب الإطار الخشبي، والتي تحدث صوتا خاصا عند التوقيع على جلد الطارة. وتختلف تالونت التي يحملها أنقار عن الطارات الأخريات، حيث تتميز طارة الرايس بأنها أصغر حجما وتحدث صوتا حادا، بينما تحدث الطارات الأخرى صوتا مدويا بعض الشيء وأقل حدّة، وبذلك يحدث تكامل وانسجام بين صوت طارة أنقار وبقية الطارات خلال الرقصة.

أما عن مناطق صناعة "تالونت"، فهي جميع مناطق ممارسة فن أحواش، حيث يقوم الفنان الموقع عليها نفسه بصنع تالونت الخاصة به. وتتميز تلك التي تصنع بالقرية بجودتها مقارنة بالتي تباع في الأسواق، حيث يراعي الفنان الممارس لفن أحواش الكثير من الشروط الضامنة لجودة صناعة هذه الآلة، بينما لا يراعي التاجر ذلك، لأن ما يهمه هو بيع بضاعته فقط. ومن بين الشروط الضرورية أن يكون جلد الماعز جيدا، وأن يتم تركه لمدة معينة إلى ان يزول عنه الشعر الغزير الذي يغطيه، ثم يوضع على الإطار الدائري وهو في حالة طرية، ثم يوضع في الشمس ليبس بالتدريج ويشتدّ حول الإطار الخشبي، وعندما يصبح يابسا، سيكون على الفنان الموقع عليه أن يقوم بتسخينه تدريجيا في النار، ثم تنظيفه بالكامل من بقايا شعر الماعز الذي يظل عالقا به.

ما هي التعديلات التي أدخلت على الآلات ؟ ومن أدخلها عليها ؟

لا توجد تعديلات أدخلت على الآلات الإيقاعية في أحواش، فقد ظلت إلى اليوم هي هي، مع العلم أن بعض الظروف حتمت على بعض الفرق استعمال الطارات الاصطناعية التي تستعملها عادة الفرق العصرية، وذلك بسبب اضطرارهم إلى العمل في قاعات الأفراح بالمدن مثلا، حيث لا يمكن للطارة أن تعمل بشكل عاد بسبب الرطوبة التي تجعل جلد الماعز يترهل ولا يعطي الصوت المطلوب، لكن

باستثناء هذه المشكلة، فإن الآلات ظلت هي نفسها، من كانكا إلى الطارات، مرورا بتقرقاوين أو تانواقسين. ومن الظواهر الجديدة التي غزت بعض الفرق في الآونة الأخيرة ظاهرة استعمال الآلة الهوائية "تالعوادت"، التي أقحمت في أحواش أهناقار بمناطق الأطلس الصغير، وفي الأنواع الفنية التي لم تكن تستعمل فيها من قبل، وهذا تجديد له بعض السلبيات، لأنه يقحم في الرقصة ما ليس فيها.

ما هي الآلات التي كانت معروفة ومستعلمة عند الرواد ؟ وحسب علمك، ما هي أصول هذه الآلات ؟

الآلات التي كانت مستعملة عند الرواد والتي أخذناها عنهم هي هذه المستعملة إلى يومنا هذا، والتي ذكرناها من قبل، ولا يوجد غيرها، وهي نتاج صناعة محلية، حيث يقوم ممارسو فن أحواش أنفسهم بصناعة آلاتهم، ما عدا الآلات المعدنية، مثل الناقوس أو تقرقاوين، فتشترى من السوق.

ما هي الإيقاعات والألحان التي كانت سائدة عند الرواد ؟

الإيقاعات تختلف باختلاف الأنواع الفنية لأحواش، والتي ذكرناها سابقا، فأهناقار له إيقاعه، كما أن للدرست إيقاعها، ولأحواش راس الواد إيقاعه، وأحواش ورزازات متميز كذلك بإيقاعه الخاص، وهكذا، فكل نوع من أنواع أحواش الذي يحمل اسما خاصا به، يؤدى بإيقاع ورقص وحركات خاصة. والروايس أو إنقارن، يعرف كل واحد منهم إيقاعه الذي يمارسه ويتقنه، ويؤديه بمعرفته وخبرته.

أما الألحان، فهي من اختصاص الشعراء إماريرن، حيث ينشدون أشعارهم وفق الألحان المتواجدة في النوع الفني الذي يمارسونه، إذ تتعدد الألحان بتعدد أوزان الشعر، وتتنوع حسب الإيقاعات وأنواع أحواش كذلك، فلا يمكن مثلا أن تنشد الشعر بلحن لا يطابق إيقاع الدرست، بل لا بد من احترام ألحان الدرست عند إنشاد الشعر في هذه الرقصة، وإلا فسيقوم شاعر آخر بتغيير اللحن إذا لم يكن مطابقا لمتطلبات الإيقاع والرقص في النوع الذي تؤديه الفرقة. وهكذا، فألحان

أجماك مخالفة لألحان الدرست، وهذان النوعان مخالفان من حيث الألحان لأهناقار، الذي يختلف بدوره في ألحانه وطرق الإنشاد عن أحواش إمي ن تانوت، أو أحرابال بوادي أرغن وغيرها من الأنواع الفنية.

هل لحقها تطوير ومن طورها ؟

لم تتطور الإيقاعات الأصلية بل ظلت هي هي، ولكن تطورت الألحان كثيرا حيث خلال سنوات الثمانينات بدأت تتداخل فيما بينها الألحان وبدأت تزول الحدود بين الأنواع الفنية، فأصبحنا نجد في أهناقار استعمال ألحان الإنشاد المعروفة في الدرست. ولا ننسى من جانب آخر التأثير الذي لعبه فن الروايس على أحواش، فبعض الألحان التي أصبح يستعملها الشعراء وفرق أحواش جاءت من فن الروايس، مع بعض التعديل الذي يجعلها تطابق طرق الإنشاد في أحواش.

ما هي أسماء هذه الإيقاعات وهل تعرف شيئا عن أصولها ؟

أسماء الإيقاعات هي نفسها أسماء الأنواع الفنية في أحواش، فيقال إيقاع أهناقار، وإيقاع الدرست، وإيقاع أجماك إلخ...

هل هناك شيء يتم ابتكاره في أحواش ما عدا الشعر؟

في الحقيقة، ما عدا الشعر الذي يتجدد في كل يوم ومع كل رقصة، كل ما يقوم به الراقصون وحاملو الآلات الإيقاعية تقليدي وعريق، وليس مجالا للتجديد والابتكار، فالإيقاعات قديمة وعريقة، والألحان التي تؤدى بها الأشعار قديمة وعريقة كذلك، ما عدا بعض الاستثناءات التي يقوم فيها أحد الروايس من إماريرن بابتكار لحن جديد يقوم بتوليده من لحن قديم، وهذا نادرا ما يقع.

ما هي التأثيرات الموسيقية الأجنبية التي أثرت في موسيقى الرواد ؟

لم يتأثر فن أحواش بأية تأثيرات أجنبية. بل العكس، هناك من تأثر بإيقاعات وفنون أحواش، وحاول أن يستخرج منها فنونا جديدا مبتكرة.

كيف يتم نقل الخبرات والمهارات الموسيقية من جيل إلى آخر؟

الخبرات تنتقل عبر الممارسة، حيث يمارس الفنانون رقصة أحواش ويشاركهم الصغار الذين تبدأ تظهر لديهم المواهب الشابة في سن مبكرة. والذين يستهويهم هذا الفن سرعان ما يتحولون بالتدريج إلى مشاركين في الرقصة، بعد أن يكونوا قد تشبعوا بالإيقاعات والألحان وأتقنوا الحركات، فالأطفال يبدأون بالمشاهدة والملاحظة، ثم بعد ذلك يشرعون في تعلم ذلك في لقاءات خاصة ومحدودة، مثل أحواش الدواوير، حيث يضربون على الطارات وعلى كانكا إلى أن يتعلموا، قبل أن يلتحقوا بفرق الكبار ويصبحوا ممارسين لهذا الفن.

ما هي علاقتك مع آلتك ؟

علاقة حميمية، وخاصة عندما تكون آلة صنعها الفنان بنفسه، فهي تصبح مثل جزء منه، يفهمها ويعرف تفاصيلها أكثر من أية آلة أخرى.

ماذا تعرف عن العلاقة الوجدانية بين الرواد وآلاتهم ؟

الكثير من إنقارن لا يفارقون آلاتهم، بل يحافظون عليها ولا يوقعون إلا عليها، ولا يعطونها لغيرهم ليضرب عليها، ولهذا يحافظون عليها من التلف ومن الاحتراق.

هل هناك طقوس مرتبطة بآلة أو بآلات ؟

هي عادات وطقوس صنع تلك الآلات، والتي أوضحناها آنفا.

هل كان الفنان محترفا أو هاويا؟

كان الفنان هاويا، لأن الجميع كان يمارس فن أحواش، فما أن يتناول الناس طعام العشاء في مناسبة ما حتى يقول أحدهم «nkrat awi a thäëm»، أي قوموا لتمارسوا فن أحواش، فيقوم كل الذين يتقنون هذا الفن لأداء الرقصة، كما كان الشعراء ينتمون إلى قومهم هؤلاء، فيقومون بدورهم بأداء إنشادهم لأشعارهم، ولهذا يمكن القول إن أحواش قد تطور من الهواية إلى الاحتراف.

ما هي طرق تواصله مع الجمهور؟

الفنان يتواصل مع الجمهور عبر سهراته ولقاءاته الفنية. بالأمس كان أسايس وحده، أما اليوم فهناك القاعات العصرية في المدن. وقد توسع جمهور أحواش وأصبح في كل مكان. ففي جميع المدن توجد فرق أحواش، حتى في شمال البلاد، مثل طنجة ووجدة. وعندما لا تكون هناك مناسبة للقاء، فالجمهور، يخلق المناسبة في بعض الأحيان من أجل التمتع بفن أحواش. ومن هنا، الخروج إلى الطبيعة يوم الأحد، كما في غابة "كاسكاض" بالدار البيضاء أو "معمورة" بالرباط.

كيف كانت علاقة الفنان مع مجتمعه ؟

كانت ومازالت علاقة إجلال وتقدير، فالناس يعتبرون فنان أحواش، سواء الشاعر أو أنقار، شخصا ذا وضع ومكانة مميزة، بحكم إبهاره للجمهور وتوفره على ملكات لا تتوفر لغيره. ويدل على ذلك التكريمات التي تنظم في كل مكان لفنان أحواش، وخاصة من طرف الجمعيات التنموية والثقافية.

كيف كانت علاقة الفنان مع الأعيان والسلطة ؟

من قبل، كانت علاقة الفنان مع السلطة متوترة وفيها مخاطر، فلا ننسى أن الفنان كان يعتقل من طرف القايد، وقد يقتل، كما حدث لعلي أوبراهيم الذي سجنه القايد "أوتيويت" داخل مطفية إلى أن مات جوعا وعطشا. فالسلطة في

القديم، لم تكن تتسامح مع الفنان الشاعر الذي ينتقدها، كما كانت تعتبر أنقار ورئيس الفرقة رهن إشارتها، فإذا لم يحضر في الوقت المطلوب يعاقب، والكثير من الفنانين هربوا من مناطقهم بسبب اضطهاد السلطة لهم، وإكثارها من طلبهم لأداء الاستعراضات الفولكلورية، وخاصة في عهد الاستعمار. أما إذا كان الفنان رهن إشارة الحاكم، فكان محتفى به لأنه كان يقوم بالاستعراض عند الطلب، ولم يكن يتكلم ضد السلطة.

أما الأعيان، فعلاقتهم بالفنان هي، على العموم، علاقة طيبة إلى اليوم، حيث يجد عندهم الكثير مما يطلبه، وخاصة الهدايا والأعطيات والأموال التي يغدقونها عليه، ففي كل مكان يعتبر فنان أحواش مطلوبا من طرف الأعيان، لأنه عنصر أساسي في إنجاح حفلاتهم التي يؤمها عدد كبير من الناس .

ما رأيك في التطورات التي عرفتها موسيقى أحواش؟ وما هي إيجابياتها وسلبياتها؟

هناك تطورات جاءت بها الفرق الجديدة، وبعضها إيجابي، مثل التفنن في أشكال الفرجة التي تثير إعجاب الجمهور، ولكن هناك سلبيات، مثل إقحام بعض الآلات دون مراعاة خصوصية الرقصات والأنواع الفنية، مثل إقحام "تالعوادت" في فن "أهناقار".

الشيخ أحمد ليو

"إن الناس العاديين يكنون احتراما كبيرا للشيوخ"

أجرى الحوار امحمد صلو (بركان : 5 دجمبر 2016)

عرفنا، أولا، بنفسك

اسمي الحقيقي هو أحمد ليو، وهو نفسه الاسم الفني الذي اشتهرت به مع إضافة كلمة "الشيخ" الدالة على صفة الفنان الموسيقي، وهكذا أصبحت معروفا في مدينة بركان وكل المنطقة الشرقية باسم "الشيخ أحمد ليو".

ولقد ازددت بمدينة بركان سنة 1942م. وفقدت بصري وأنا في السن الثانية عشرة من عمري، بسبب وباء الرماد الخطير الذي اجتاح المنطقة وذهب ضحيته الكثير من الأطفال، حيث لم تخل عائلة من طفلين أو أكثر ممن أصيبوا بهذه العاهة. لقد كنت آنذاك أدرس القرآن في الكتاب.

وأنا رئيس شيوخ الفولكلور بمدينة بركان ومنطقة آيت يزناسن.

وماذا عن مسيرتك الفنية ؟

كانت بداية مسيرتي الفنية سنة 1961م، وأرخ لهذه البداية الفنية بوفاة الملك الراحل المرحوم محمد الخامس.

لقد تعلمت على الشيخ الطالسي الماحي، وتعلمت منه خاصة "لكلام". ورافقت الفنان محمد اليونسي واشتغلنا معا.

في بداية مسيرتي الفنية تناولت أغاني مختلف المواضيع، وغنيت مختلف القصائد الغرامية والدينية والاجتماعية، واحتلت مسألة الهجرة ومعاناة المهاجرين مكانة خاصة في ربيرتواري الغنائي، حتى اشتهرت كثيرا . بجانب الفنان محمد اليونسي (صاحب قصيدة الباسبور لخضر) . لدى الجالية المغربية المقيمة بالمهجر.

بالإضافة إلى أدائي لقصائدي، أعزف على بعض الآلات الموسيقية. وكان اختصاصي العزف على الگلال والناي، ودائما، كان يرافقني اثنان من عازفي الناي (القصبة).

من أهم أشهر الفنانين الذين عايشتهم بالمنطقة؟

من الفنانين الكبار الذين عاصرتهم، والذين كانوا يرافقونني أتذكر:

. الزيني، وهو علي عازف على الناي (گصاب)،

. بوالراشدي حماد، وهو عازف على الناي كذلك (گصاب)،

. اليونسي محمد رحمه الله؛

. الشيخ الماحي رحمه الله؛

. المنصوري الشيخ يحيى رحمه الله؛

. الشيخ مفتاح رحمه الله.

وعرف عن هؤلاء كلهم أداؤهم للقصائد[1].

أما من سبقني من شيوخ هذا اللون من الغناء، والذين سمعت عنهم أو استمعت إلى أغانيهم، فأتذكر:

. قويدر بن عمار؛

. الشيخ أحمد العسار، وكان ضريرا مثلي. توفي منذ مدة طويلة، منذ حوالي 60 سنة،

. الشيخ أحمد الوليكي، وكان متخصصا في مدح الأنبياء والصحابة.

وهناك فئة أخرى من الشيوخ سبقتني وكانت تؤدي أغانيها، بالخصوص في المناسبات والأعراس، وأتذكر منهم :

. الشيخ عبد القادر لوكيلى؛

. بنيونس بوكيلي؛

. عبد الله الوجدي.

[1] ـ القصائد، تعني عند الفنان الكلام المنظوم، أي شعر الزجل.

ومن هؤلاء من سجل أغانيه مثل عبد القادر لوكيلي وبنيونس لوكيلي، وسجلاها على أسطوانات اللفافات، وينتمي هؤلاء لتيارات موسيقية مختلفة مثل:

. التيار الذي يؤدي قصائد منظومة، وهو كلام منظوم مسبقا، مثل القصائد الدينية المتداولة والمعروفة؛

. التيار الذي يغني كلام الراي، أي الكلام المرتجل في الغناء. والراي لون يتميز ويختلف عن القصائد بارتجال الكلام؛

. التيار المعروف بالعروبي، وهو الركادة، حيث تؤدي المجموعة الغنائية مقطوعاتها أثناء التسجيل. أما في الأعراس، فتقتصر على أداء مختلف الرقصات مثل السبايسية والعرايشية. أما الآلات الموسيقية التي تستعملها، فهي بالأساس البندير مع أداء الرقصات.

وينقسم الرقص عندنا إلى أنواع: الركّادة والنهارية البوسعيدية والعلاوي. أما الألحان، فتتميز فيها الأنواع التالية: المازوني، والبلدي، والحريري بوريشا، والمخزني والقبلي.

ما هي الآلات التي تعزف عليها فرقتك ؟

تعزف المجموعة التي أترأسها على الآلات التالية: الناي و البندير والگلال، وغالبا ما تبدأ بالناي الثلاثية (ثلاثية)، ثم تتبعها بالناي المخزنية.

والناي -عندنا- يتوزع على الأنواع التالية: الثلاثية، والمخزنية (تامخزنيت)، والقبلية (تاقبليت)، والوسطية، والسبولة، والخماسية، ونميز بين هذه الأنواع حسب الصوت الذي ينبعث من كل واحدة منها. وغالبا ما نطلق على أنواع الناي هذه الأسماء بالأمازيغية، فنقول : تامجا تلاتية مثلا.

الناي الثلاثية، صغيرة الطول وصوتها ضعيف؛ والسبولة متوسطة الطول؛ والخماسية تكون طويلة، وتسمى خماسية لأن بها خمس ثقب بدل ستة.

وكل ناي يضم، بغض النظر عن نوعه وطوله، ست ثقب، باستثناء الخماسية التي بها خمس ثقب فقط.

وهناك ناي أوحيد، يضم ثقب من الجهة المعاكسة، ويستعمل في أداء اللون الغنائي البلدي، ويسمى الرجاع.

يصنع الناي من القصب (أغانيم)، ويتم اختياره بدقة وعن دراية بأنواع القصب المختلفة لتمييز القصب الذي يصلح للناي (ثامجا) ، وغالبا ما يتم اختيار القصب المناسب من طرف "لمعلم" الذي يميز بين القصب الذي يمكن أن نصنع منه الناي الجيد. فهو يعد مختصا أو خبيرا (معلم) يعرف جيدا كيفية إعداد وصناعة الناي، إنه متخصص في ذلك.

أما الگلال، فنصنعه من شجرة "الكَركَاع"، أو من شجرة العرعار. يؤخذ الجذع ويفرغ من داخله، ثم يغطى بجلد الماعز.

ويصنع الگلال ببركان. ويصنع . أيضا . بالجزائر، ويتم استيراده من هناك. وشخصيا سبق لي أن جلبت الكثير منه من هناك، حيث كنت أزور الجزائر باستمرار، وأتجول بمختلف مدنها وقراها، ولايزال صناع (المعلمين) مختلف الآلات الموسيقية يمارسون هذه المهنة.

ويطلق على الگلال اسم القلوز، وهو ينقسم إلى ثلاثة أنواع بحسب حجم قطره الذي يسمى لمرايا. وهذه الأنواع هي: . الخماسي، ذو قطر صغير؛ . السباعي، متوسط القطر؛ العشاري، وله قطر كبير.

وأذكر من الشيوخ الذين برعوا في العزف على الگلال سابقا: الوادي محمد، والمرحوم الشيخ يوسف، والشيخ عبد الله الوجدي الذي توفي أخيرا، ثم الشيخ باسي. أما حاليا، فهناك الشيخ بلقاسم.

ولا بد من الإشارة إلى أن العازفين على الگلال حاليا لم يبلغوا مستوى الشيوخ القدامي في إتقان العزف على هذه الآلة، لقد كان هناك "معلمون" كبار في الگلال، وكان هناك من تتلمذ عنهم، أما الآن، فالخلف منعدم.

يصنع البندير من لحاء الشجر، ويغطى بجلد الماعز، وهو الذي أفضل استعماله. وهناك أنواع حديثة من هذه الآلة، لكني ومجموعتي نعرض عن استخدامه. ومن الشيوخ الذين أتقنوا استعمال البندير، أذكر الفنان أحمد جليطي.

أما آلة الزامر، وهي من آلات النفخ، فتصنع كذلك من القصب. وهي نوعان: صغير، وكبير ولا يمكن استعماله إلا من طرف من يتقنه جيدا، ويكون قويا. ومن الشيوخ الذين أتقنوا العزف على آلة الزمار: الشيخ برهدو من أحفير، والشيخ محمد الطيب، والشيخ محند من منطقة بن الطيب، وقد هاجر مع أولاده إلى بلجيكا، وكونوا مجموعة للرقص والغناء ذاع صيتها بهولاندا وألمانيا، والشيخ كندوز حماد من بركان، والشيخ محند من بركان. أما الآن، فهناك الشيخ ميمون حدو من بركان، ولا يزال على قيد الحياة، والشيخ الحسن من بركان.

وفي ما يخص آلة الغايطة، فهي تستورد من مكناس، وتصنع من شجرة "الكَركَاع" أو شجرة "العرعار"، وهي على الأنواع التالية: عبارة وقل ربع، صغيرة، نص عبارة، متوسطة، عبارة كبيرة، وتتميز الصغيرة بصوتها الحاد، والمتوسطة بصوت عاد، والكبيرة يكون صوتها قويا.

ماهي أهم المقامات والأوزان المعروفة في الموسيقى لديكم ؟

يعتبر الشيوخ عندنا أن المقامات والألحان التي يعتمدونها تتحدد من خلال بنية القصيدة وإيقاعها وطبيعتها، فالقصيدة هي التي تحدد طبيعة اللحن المناسب لها.

أما الأوزان الغنائية المعروفة عند شيوخ المنطقة فهي: المازوني وبوريشة والبلدي والحريري، وقد عرفت بعض هذه الأوزان تغيرات بسيطة، والكلمات هي التي تحدد نوع اللحن الواجب توظيفه واستعماله، والذي يناسبها، فبعد فحص القصيدة وكلماتها وأوزانها الشعرية، يتبين اللحن الذي يمكن اعتماده. ففي القصيدة الحالية، مثلا، يستعمل اللحن المخزني في الغالب.

وبخصوص التلحين، فإن الشيوخ بمنطقتنا يلحنون قصائدهم بأنفسهم. ومنهم من يتوفق ويتفوق في تلاحينه، ومنهم من يفشل فيها. وذلك بحسب مستواه في المشيخة.

وشيوخ التلحين قلة قليلة، فمن جيل الرواد أذكر الشيخ اليونسي، والشيخ الماحي، والشيخ أحمد لوكيلي، والشيخ يحيى؛ وهؤلاء هم الذين رسموا معالم التلحين لهذا للون السائد من الغناء في المنطقة، وحاليا، نفتقر للخلف في هذا المجال، إذا استثنينا شخصي الذي يساهم في تكوين ومواكبة بعض الممارسين لهذا الفن.

هل هناك تأثيرات خارجية على الفن الموسيقي بالمنطقة ؟

حسب تجربتي وممارستي وتتبعي للموسيقى والغناء بآيت يزناسن والنواحي المجاورة، فإنه ليس هناك تغييرات مهمة، ولم تتعرض موسيقانا لتأثيرات بارزة من الألوان الموسيقية الأخرى.

كيف تتم عملية تعليم المهارات الموسيقية عندكم؟ وما هي أهم طقوسها وعاداتها ؟

في بداية التعلم أستقبل المتتلمذين وأمدهم بالقصائد، وأوجههم لطريقة اللحن والأداء وأتتبعهم، وأستمع لأدائهم، وأبين لهم مكامن القوة والضعف، وإصاباتهم وأخطاءهم فيما أدوه. فالحبيب محمد مثلا، كانت بداياته جيدة، لكنه تخلى عن الغناء وأصبح شيخ القبيلة (عون سلطة). وتتلمذ عندي أيضا، كل من اليعقوبي الميلودي، والزمبي، والبورشادي، وبوزيان بلحكم.

ومن طرائقي في التعليم أني أخاطب الشباب أحيانا عبر المكروفون خلال الحلقة التي أنظمها، أدعو من له الرغبة في التعلم، وأستقبل الراغبين بمنزلي، يستمعون لتوجيهاتي ويأخذون أحيانا قصائد يكتبونها، وقد يؤدي أحدهم أمامي بعض القصائد التي أستمع إليها وأنا أراقبه وأوجهه.

وعن علاقة التلاميذ بشيخهم، في تقاليدنا، فإنها تتميز . أساسا . بالاحترام والتقدير والاعتراف بالجميل. إنها كعلاقة التلميذ بأستاذه. وتشهد على ذلك تلك العلاقات المتميزة التي تربطني بالكثير ممن تعلم عني، والتي تتسم بالاحترام والتقدير والمساعدات المادية أحيانا.

لكن هناك من يتنكر لشيوخه. وبالرغم أنهم قلة قليلة، فذلك يترك أثرا سلبيا لدينا. فبالإضافة لمساهماتنا للحفاظ على هذا التراث عبر توسيع دائرة الممارسين له وتشجيع الشباب على إتقان العزف على مختلف الأدوات الموسيقية التي تحدثنا عنها، نستجيب لدعوات الإعلاميين والباحثين في تقديم المعطيات التي يرغبون في الحصول عليها، إلا أنه أحيانا يتم تجاهلنا وعدم ذكر أسمائنا كمرجع، ومنهم أحد الطلبة الذي جالسته كثيرا، وسجل معطيات كثيرة من أجل إنجاز بحثه ودراسته لنيل شهادة الدكتوراه، فمددته بقصائد كثيرة عن غزوات الصحابة والكلام الكبير (أوال أمقران)، ثم لم يعد يتصل بي منذ ناقش أطروحته، ولم يمدني ولو بنسخة من هذا العمل، ولم أتوصل ولو بكلمة شكر. عموما، هناك من يتذكر ويذكر معلمه حتى وإن أصبح شيخا معروفا، ويقدر الشيوخ ويوقرهم، ومنهم من يتجاهلهم ويتنكر للكل.

حاليا هناك جيل جديد من الممارسين للغناء والموسيقى يطلق عليهم الشباب، منهم من تفوق ونجح في مساره، ومنهم يعرض عنه الجمهور، ولا يولي له اهتماما، ومنهم من هومحبوب ومقبول لدى فئة الشباب.

ماذا عن علاقتك بآلاتك الموسيقية ؟

أحب استعمال الناي والگلال. لدى ثمان ألات من الناي وگلال واحد. وتربطني علاقة عميقة بهذه الآلات، أعز الناي كثيرا، ولا يمكني أن أستغني عن الگلال، فبدونه أشعر أن شيئا ما ينقصني، لكن يمكن أن أمنحه لأحد الشيوخ، إن كان في حاجة ماسة إليه.

كيف ترى واقع الموسيقى الأمازيغية في الوقت الحاضر؟

أتتبع الأغنية الأمازيغية باهتمام كبير، وألاحظ أنها عرفت تقدما وتطورا مهمين. فالمجموعات الأمازيغية تتطور بشكل كبير، وأنا أفتخر بما تبدعه وتنتجه من الأغاني.

بالنسبة لي، فأنا أغني بالعامية المغربية، وأغني كذلك بالأمازيغية. وقد بدأت مشواري بالغناء بالعربية، ولم أبدأ في الغناء بالأمازيغية إلا منذ خمس سنوات فقط، لما غنيت قصيدتي (يكاس فيزا يزوا ربحار). وبعد ذلك، نظمت وغنيت قصائد أخرى مثل: دنيا تمحوناض تناض توعار ذايس أبريذ ذ زيرار...

أغني بالأمازيغية حين أكون في الأعراس.

كيف هي علاقة الفنان بالناس والمجتمع والسلطة في منطقتك ؟

إن الشيوخ، خاصة المقتدرين منهم، محترمون من طرف الناس، يستدعونهم لمختلف المناسبات ويستضيفونهم. إن الناس يتذوقون كلامهم وقصائدهم (أقاس ن أوار) وأنغام آلاتهم من الگلال، ويكنون لهم التقدير.

شخصيا، أحس بتعاطف الجمهور معي قويا، يسألون عن غيابي متى تعبت، أو مرضت. يستفسرون عن أسباب عدم حضور هذه المناسبة أو تلك، بل أحيانا هناك من يتفاجأ مسرورا بوجودي إذ يعتقد الكثير أنني توفيت.

إن الناس العامة يكنون احتراما كبيرا للشيوخ.

أصبحت علاقتنا بالسلطة -في الآونة الأخيرة- تتسم بالاحترام والتقدير، إننا نشعر بنوع من الاعتزاز حين نستدعى لمختلف المناسبات، ونشارك في الحفلات والمهرجانات التي تنظم بهذه المنطقة.

وقد كنت سعيدا بدعوة المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية لي للرباط للمشاركة في إحدى أنشطته، إنه نوع من إعادة الاعتبار للفنان، ولهذا الفن الأمازيغي الأصيل.

مبارك الحوزي

"موسيقى كَناوة بالواحات، إقليم تنغير نموذجاً"

أجرى الحوار: إبراهيم حسناوي (تنغير: 7 دجنبر 2016)

عرفنا بمبارك الحوزي

أنا من مواليد 1972م، بدوار "تابسبست" قيادة "تاغزوت" ن "ايت عطى" بإقليم تنغير، حاصل على الإجازة في اللغة الفرنسية وآدابها من جامعة ابن زهر بأكادير، وكان موضوع بحثي في الإجازة يتمحور حول "الموسيقى الگناوية بالجنوب الشرقي للمغرب : مقاربة مسرحية ركحية"، وأنا أيضا عضو ورئيس مجموعة "گناوة واد تضغى بتنغير"، وعازف على آلة "الطبل".

وهذا الفن الذي أمارسه هو تراث متوارث عن الأسلاف وعن العائلة. فأبي "الحو بن حمو الحوزي" وجميع إخوتي يمارسون هذه الموسيقى، والطفل عندنا كان يلج هذا المجال ما إن يبلغ من العمر سبع سنوات، حيث يرافق المجموعة في الخرجات التي كانت تقوم بها في الدواوير المجاورة، وهذا الأمر كان سائدا في مختلف المجالات التي يوجد بها گناوة في "تابسبست" و"آمان ن إقودار" و"أيت عيسى أبراهيم" و"غليل" و"أكليم"، وجلها مناطق تنتمي إلى المجال الترابي لإقليم تنغير، وكانت مشاركة الأطفال في هذه الخرجات إلزامية.

بعدما تبين لي أن هذا التراث بدأ في التراجع، فكرت في إحيائه وتطويره بصيغة جديدة؛ وهذا ما دفعني إلى إنجاز بحث جامعي في الموضوع للحفاظ على ذاكرة گناوة بواحات "تضغى".

في ما سبق، كانت هذه المجموعات ومجموعات أخرى بورزازات وزاگورة تشارك في موسم يقام بزاوية "تامگروت" بزاگورة.

ما هي أصول هذا الفن الموسيقي؟

من المعروف أن "إگناون" استوطنوا الجنوب الشرقي بالمغرب منذ أمد بعيد، وعزفوا موسيقاهم منذ ذلك الوقت.

ومن الأعلام الأوائل في الموسيقى الگناوية بالمنطقة أذكر "مسعود أوبلخير" و"سامبو" بـ"تنجداد".

وكان موسيقيو گناوة بالمنطقة يتنقلون بين المغرب والجزائر للمشاركة في مهرجانات مماثلة هناك، نظرا لوجود "گناوة" بالجزائر وكذا تونس، والعكس صحيح. وقد توقف هذا السفر بعد انقطاع العلاقات بين البلدين، وأبعد من ذلك، كان المعلم سامبو يسافر إلى بعض بلدان إفريقيا جنوب الصحراء.

ماذا عن التواجد الجغرافي لگناوة الواحات وأشهر الرواد ؟

من المناطق التي يتواجد بها گناوة بشكل ملحوظ هي تابسبست، وأمان ن إقودار، وأكليم، وأيت عيسى أبراهيم، وغليل نايت عيسى أبراهيم/تنجداد، وگلميمة ، وإكَلي ، ومروتشا، وملعب، وأيت سگان، وأوفوس.

وعن رواد" تگناويت" بواحات الجنوب الشرقي، فقد اشتهر في منطقة "تليوين نايت أسفول" وتابسبت "سالم أوحمو" و"الحوزي"، وبمنطقة أيت عيسى أبراهيم "زيد أو الحاج" وأبوه الحاج و"بركة أحمد" في بوتاغاط، واشتهر في أكليم وأمان ن إقدار "عدي أوخويا" وأبوه خويا و"ناصر ألحو" و"زيد أوخويا" و"عدي والحو" و"مسعودي رابح" و"زيد أمسعود"، وفي أمان ن إقودار "مبارك أرابح" و"بلال أرابح" و"موحى أرابح" والحاج زايد أرابح".

بالنسبة لمنطقة أيت زكان، فقد اشتهر فيها "بركة أحدا بلال" و"أحدا لحسن أزيد". بالنسبة لسات، نجد "بلخير" و"بوجمعة" و"زايد أبوجمعة" وأحمد أزايد". وبالنسبة لإكلي ومروتشا، نجد "بلخير" و"أبلخير بلال" و"أبلخير أمسعود". وفي ملعب، نجد "بلال أحمادي"، و"فرجي" في مروتشة، و"لحسن الشلح" في توروگ.

وبالرغم من كل هذه الوفرة في الأسماء، فما تزال عائلة الحوزي تشكل قطب الرحى في هذه المجموعات.

ماهي الاختلافات الموجودة بين گناوة الواحات وگناوة الحضر؟

گناوة المنطقة، أي الجنوب الشرقي، هم من أتباع لالة ميمونة، وهي إلهة إفريقية قديمة، وليست لهم آلات وثرية، فهم يستخدمون الآلات الإيقاعية فحسب. وهذا هو الاختلاف الأول بيننا وبين گناوة" الحضر".

نحن نمارس طقوسنا بالنهار، ونتبع تقسيما زمنيا فلاحيا، ونشرع في بدء الطقوس عقب جمع المحاصيل الزراعية، وفي وقت وزمان محددين، ونتوقف عنها في بعض الأوقات، وبخاصة مع دخول شهر شعبان، لأن لدينا رواية تحكي أن"الملوك" يُسجنون في هذه الفترة من السنة، ولا ينبغي استعمال الآلات الايقاعية حينها، بينما گناوة المدن يقيمون شعائرهم في كل وقت. وهذا هو الاختلاف الثاني.

گناوة الحضر يقيمون طقوسهم في أماكن مغلقة، مثل الزوايا، وفي الليل. أما نحن، فنقيمها في الفضاءات المفتوحة، وفي النهار. وهذا هو الاختلاف الثالث.

وهناك اختلافات أخرى، لكنها تظل بسيطة.

ما هي أشهر الآلات الموسيقية لديكم ؟

بالنسبة للآلات، فلم يطرأ عليها أي تغيير. نحن في الجنوب الشرقي نعزف على طبلين اثنين، وهذه خاصية تميز هذه المنطقة، بالإضافة إلى آلة القراقب crotales.

أما صناعة الطبل، فتتم على المستوى المحلي وما تزال، ويصنع من أمعاء الماعز. وقد لحقه تغيير يتمثل في إمساك جلد المعز بالحبل على مستوى جنبات "الطبل".

نحن لا نستعمل الآلات الوترية مثل، السنتير أو الهجهوج، عكس ما يقوم به گناوة المدن. وهذا واحد من الاختلاف الموجود بيننا أيضاً، وإن كنا بدأنا نشاهد دخول الهجهوج محليا. أما گناوة سوس، فهم يعزفون على أربعة طبول بالإضافة إلى القراقيب.

والعزف يكون في الغالب على طبلين: كبير ومتوسط، الكبير يحمله المعلم الأكبر سنا في المجموعة، والذي يعتبر الموزع الموسيقي أو رئيس الجوقة، والمتوسط يختص به مرافقه الذي يتوفر بدوره على تجربة كبيرة في المجموعة.

ووظيفة الطبل في عرف الكناوي بالواحة ليست موسيقية فقط، بل وروحية أيضا، لأنها ترتبط بعلامات تشير إلى الخصوبة والتوالد والتلاقح.

الطبل:

عندما ينسحب المعلم الكبير (أمغار أو المقدم) من المجموعة لكبر سنه، أو عندما يموت، فالطبل ينتقل إلى من يليه في السن، وهكذا دواليك... فأمغار هو الذي يعين من سيتولى مهمة العزف على الطبل، والمعين يقبل المهمة بصورة "إجبارية"، وليس له الحق في الرفض.

القراقب أو الجلجليات والكنبري:

يرى بعض المتتبعين أن "گناوة" الأوائل الذين وفدوا على المنطقة كانوا يستعملون "قراقيب" من خشب، إلا أنه مع مرور الوقت وللاستجابة إلى إيقاعات موسيقية قوية تحدث أصواتا قوية كذلك، بدأوا في صنع واستعمال "قراقب" من الحديد.

في البداية كانت تصنع من الخشب، ثم في ما بعد أصبحت تصنع من الحديد، وتصنع محليا من طرف حدادي تنغير، ثم بعد ذلك، جاءت قراقيب من الحديد الخفيف، ولها نفس المقاسات.

وتصنع أيضا حسب السن، فالمبتدئون يستعملون الأخف منها. أما مقاستها، ففي البداية كانت ما بين عشرين وثلاثين سنتميترا. أما اليوم، فلا تتعدى خمسة عشر سنتميترا.

أما الكنبري فقد دخل إلى المغرب عن طريق گناوة المدن، حسب تعبير عبد القادر منا

آلة السنتير أو الهجهوج:

لم يكن موجودا في تاريخ گناوة في الواحات بالجنوب الشرقي أصله إفريقي، وتقول الروايات التاريخية إنه كان يصنع من خضرة "السلاوي".

ماذا عن الألحان عند مجموعاتكم الگناوية ؟

هي ألحان معروفة ومتوارثة عن طريق الدربة والمراس. فبمجرد البدء في الأغنية، يعرف أفراد المجموعة ألحانها، دون الاعتماد على ملحن أو طريقة مدروسة. وأفراد المجموعات عندنا لم يتلقوا أي تكوين أكاديمي في الموسيقى.

يمكن أن نتحدث عن نوعين من الألحان، كما في المقطعين التالين:

يالله أ نابينا، أ رسول الله

إذ يمكن عزف هذه الجملة وترديدها من خلال لحنين مختلفين، خفيف وبطيء.

ونفس الشيء يقال عن المقطع الموالي:

أ لعفو أ مولانا، ربي لعفو

والألحان عندنا مجهولة المؤلف.

ماذا عن الإيقاع في الموسيقى الگناوية ؟

الإيقاع كلمات، أو علامات يبعثها المقدم أو رئيس المجموعة من خلال الضرب على الطبل، ويبعث بها للراقصين. وهو يتغير بتغير النقرة أو الضربة على الطبل. وكل أغنية تبدأ بإيقاع بطيء لإعداد المتلقي للدخول في الطقس الكناوي.

وتغير الإيقاع - في جانب من موسيقانا بسبب تغير المتلقين والأجيال التي لم تعد تستسيغ الإيقاعات البطيئة. ولذلك طورنا في الإيقاعات من خلال البحث على إيقاعات سريعة مثل أحيدوس، لأن الفرجة الكبيرة ترتبط بالإيقاعات السريعة، حيث المتلقون لا يركزون كثيرا على مضمون الكلام الذي يظل مبهما لدى غالبيتهم.

لكن في جانب آخر. الإيقاعات المتوارثة لا زالت قائمة، ولم يطرأ عليها تغير كبير.

ما تأثير الموسيقى الأمازيغية المحلية في الإيقاعات الگناوية؟

هناك حاليا تأثر گناوة بالموسيقى الغربية أكثر، خصوصا موسيقى الراب، فهناك دخول السنتير أو الهجهوج في بعض المناطق المعروفة بالسياحة كمرزوگة، وزاگورة، وحتى تنغير، لكن مازال حضور هذه الآلة حضورا محتشما.

أما بالنسبة للأمازيغية، فقد بدأ الاهتمام بالقضية الأمازيغية وخطابها على مستوى الأغنية.

التلاقح يظهر في الإغاني والإيقاعات التي تعرف حضور النساء، أما گناوة الحضر، فمنفتحون أكثر على الإيقاعات الأجنبية من خلال عملية الدمج أو المزج fusion لألوان موسيقية وآلات مختلفة، وكذا حضور الراب والريگي، ومع ذلك، نلاحظ أن ثمة عودة لهذه الإيقاعات التراثية الگناوية.

ما هي قواعد اللعب أو الأداء لديكم ؟

هو التعبير الروحي الأسمى الذي يُبحث عنه خلال "الرقص"، والممثل فيه هو الإنسان الباحث عن هوية خاصة به، بواسطة الغناء والرقص والإيقاع الموسيقي.

وتعتبرالاستعدادات الخاصة بالراقصين المظهر الخفي بالنسبة لجمهور "گناوة"، لأنها تتم بعيدا عن الأعين، كما هو الشأن في العروض المسرحية والأوبيرا مثلا. وهي عادة ما تتم داخل المنزل.

وتمارس المجموعة هذا الأداء في أماكن الاحتفال في الساحات المحلية، في القصور أو في المنازل.

وأداء أعلوان الخاص بالرجال ؟

يتميز هذا الأداء بدخول راقصين اثنين إلى "مسرح الفرجة"، ويحاولان إظهار مهاراتهما وميزاتهما ومعرفتهما بالرقص، وذلك من خلال أداء الحركات والإيماءات المنسجمة فيما بينها، مع احترام القواعد التي تفرضها الموسيقى والشعائر الگناوية، أما باقي أفراد المجموعة، فيشكلون صفا إلى جانب العازفين على الطبول، ثم بعد مدة زمنية ينسحب الراقصان الأولان ليتركا مكانهما لراقصين آخرين، وهكذا دواليك... ويتم كل ذلك أمام أعين الجمهور.

وأداء أعلوان الخاص بالرجال والنساء معا ؟

يقوم راقصان من الرجال وراقصتان أو أربعة من النساء العارفات بقواعد الأداء بالدخول إلى مسرح الفرجة. وتقتضي القواعد في هذه الحالة أن يحوم هذا الفريق أو ذاك حول الآخر ليهزمه، وأن يمتثل الجميع لقوانين اللعب أو الأداء التي يضعها العازفون على الطبول والذين يخلقون بّإيقاعاتهم العلامات والإشارات التي ينبغي لكل راقص، رجلا كان أو امرأة، القيام بها. إن الهدف من هذه الثنائيات في الأداء والرقص هو أن يُظهر"الگناوي" للحضور بأن النساء والرجال معا يعرفون قواعد الموسيقى والتشخيص والحركات والأداء الخاص بهذا التراث " الواحي".

وما هي تاضراويت في تقالديكم ؟

يقف الراقصون صفا أمام عازفي الطبول، ويقوم أربعة أشخاص بالدخول إلى مسرح الفرجة، وهما إما محترفان اثنان ومبتدئان اثنان، وإما محترفون جميعا، ويتولى الأربعة جميعهم فك رموز وشفرات لغات العلامات الصوتية التي تحدثها الطبول، ومن ثم القيام بالحركات المواتية للإيقاع. بعد ذلك ينسحب راقصان اثنان ليتركا مكانهما لراقصين آخرين للقيام بحركات جديدة. ويعد هذا الرقص بمثابة تمرين أو حتى امتحان، خاص بالمبتدئين، أما خاصية هذا النوع من "التمسرح"، فتكمن في الحرية التي يوفرها فضاء الفرجة "للممثل" في إظهار مهارته في الرقص، سواء على مستوى الحركات أو على مستوى الموسيقى.

ورقصتا زاينا وهانا ؟

تعتبر رقصة زاينا بمثابة رقصة الوداع ومغادرة الجمهور، يقف الراقصون في صفين أمام العازفين على الطبول، ويتحول الرقص إلى نوع من التضرع والابتهال والدعاء بالخير العميم إلى الحضور والساكنة. وبعد ذلك يصير الجميع صفا واحدا لينسحبوا من فضاء الفرجة.

أما رقصة هانا، فهي الرقصة التي تحدث غالبا في نهاية العرض الفرجوي، حيث يقوم كبار المحترفين بالعزف على القراقيب والطبول بضربات خفيفة، ويكون الإيقاع في البداية مرتفعا، ثم يبدأ في الانخفاض حتى يشعر الحضور بأن الفرجة على وشك الانتهاء.

وكيف يتم اللعب عندكم داخل المنزل ؟

غالبا ما يتم ليلا في المنازل وبحضور گناوة وضيوفهم القادمين من مناطق أخرى. وتعتبر هذه اللحظة فرصة للاسترخاء والاستراحة بعد عناء النهار في أماكن الاحتفال والعرض، فيقوم الجميع بالالتفاف حول كؤوس الشاي وتذوق عمق الموسيقى والغناء الگناوي، وفي هذه اللحظة بالذات يقوم الگناوي بالعزف عن آلات

أخرى غير تلك التي اعتادها، مثل الكنبري، ويقوم الراقص بأداء رقصات أخرى مثل رقصة أحيدوس، التي تعتبر كذلك رقصة جماعية مغناة على إيقاع البندير. أما الگناوي، فيستعمل في ذلك آلته الخاصة.

ما أهمية الإيماءات و الحركات في الأداء الگناوي ؟

تتحول الحركات والرقصات عند الگناوي إلى نوع من اللغة الجسدية الخاصة التي تعبر عن سمو الجسد والروح معا، وعن التقرب من القوى العليا الخفية التي يعتقد الگناوي أنه مرتبط بها، فالرقص عند الگناوي ليس حركات تقنية أو رياضية خارجية، وإنما هي تنبع لديه من إحساس ديني عميق وقوي.

لماذا *يتسارع الراقصون عندكم أمام فضاء اللعب لتشكيل حلقة صغيرة ؟*

يتوخى الگناوي في هذه الحالة إظهار "وحدة المجموعة" وتماسكها وتضامنها لمواجهة الصعاب والعقبات التي تصادفه في الواقع.

وماذا عن الحركات الأخرى التي ترافق الرقص ؟

يقوم الممثل/الگناوي برفع كفيه إلى السماء في مشهد يحاكي المصلي أو المبتهل؛ إنها بالأحرى نوع من الصلاة التي يتضرع فيها إلى الله ليغفر له، ويسامحه عن خطاياه.

صحيح أن العديد من هذه الحركات لا يفهم الجمهور معناها ومصدرها، لكنها أصبحت هي الأخرى تتقادم وتنقرض بفعل توالي الأجيال، حيث يقوم اللاعبون الجدد بخلق حركات جديدة يخلقون بها عوالمهم الخاصة، ولغتهم التي لا تنفصل عن السياق والزمان الذي يعيشون فيه.

ما مكونات الزي عند گناوة الواحة ؟

يتألف الزي الگناوي في الواحة من "أقيدور" أو العباءة وسروال فسيح وفضفاض وحزام وشاشية تتدلى منها خيوط مختلفة الألوان، بالإضافة إلى العمامة. والبعض الآخر يحمل سيفا أو حساما من معدن الفضة. أما بالنسبة للون اللباس، فهو أبيض ناصع، يضفي على الممثل أو الراقص صفة الواقعية. ونشير أيضا إلى أن الگناوي بهذه المنطقة لا يحمل أي قناع.

والجذبة في الممارسة الموسيقية الگناوية ؟

بغض النظر عن التعريف الذي يمكن أن نعطيه لكلمة "الجذبة"، والذي يختلف من ثقافة إلى أخرى، ومن منطقة إلى أخرى، فإنه يمكن القول إنها : التعبير عن القلق أو المعاناة بطريقة مسرحية، تساعد المريض على التعافي أو التخلص من بعض الأحاسيس التي تثقل تفكيره.

والجذبة عنصر مهم في الطقوس والشعائر والاحتفالات الخاصة بموسيقانا، فالشطحات تحضر في "الخرجات" التي نقوم بها، وفي "الدوريات" الممتدة عبر مناطق الجنوب الشرقي، الشطحة شيء غير متحكم فيه بالنسبة للمرأة أو الرجل الذي يمارسها. ولا يمكن الوصول إلى الشطحة في أي وقت وفي أي مكان نريد.

نحن نعتبر أن إيقاعات الطبول والقراقب والتراتيل، هي التي تدفع النساء للدخول في الشطحة للتخلص من الآلام النفسية أو الجسدية.

لقد كانت قصور المنطقة، أي تنغير، مثل "أيت المسكين" و"الحارث" و"توريرت ن إمزيلن" تحتضن احتفالات موسيقية خلال ذكرى المولد النبوي، يقيمها "إگناون" و"إمداحن"، وكانت خاصة بمريدي أو ممارسي " الجذبة".

ماذا عن عملية الشفاء والتطهير في الفن الگناوي ؟

هو الفعل الذي يولده الگناوي من خلال الدعاء للمرضى والمختلين والنساء والأطفال الصغار. إن فكرة " الشفاء" أو "الاستشفاء" تنبع من قدسية الشعائر الگناوية وسماتها الدينية. فأساس التطهير هو طرد الأرواح الشريرة التي تتربص بالجسد والعقل. لذلك دأب سكان الواحات أثناء الاحتفالات الگناوية بوضع أطفالهم الصغار بين يدي أكبر المعلمين، فهو يأخذ الطفل بين يديه ويشرع في ترديد التراتيل وسط المجموعة التي تغرق في قرع الطبول والقراقب، حتى تنتهي لحظة العلاج بالدعاء للطفل الصغير بالشفاء والابتعاد عن كل مكروه، وتقوم الأم بتقديم مكافأة أو "تعويض" أو "أجر" عن ذلك، وهي عبارة عن مبلغ زهيد من النقود أو الحبوب أو البيض أو السمن أو السكر أو ما شابه ذلك، نفس الشيء بالنسبة للمرأة العاقر أو "البائرة"/العانس.

ما هي مضامين الأغنية الگناوية بالواحات ؟

يمكن الحديث عن تيمتين أساسيتين في الأغنية الگناوية بالواحات، وهما: الدين والجذور/الحنين إلى الموطن الأصلي، ويتم التعبير عن الأولى بذكر الله والرسول للتصديق على أهمية الدين في حياة أفراد هذه المجموعة ولدى الساكنة. ولا بد من الذكر أن البدء بالمقدمة الدينية خاصية نجدها في كل الغناء الأمازيغي الشعري بمختلف المناطق، ويتم التعبير عن الثانية من خلال الحديث عن آباء وأجداد الگناوي. فدائما ما نجد إشارة إلى الأسلاف مثل لالة ميمونة وسيدنا بلال. ومن الأغاني الدينية المشهورة في هذا الشأن نذكر:

أ لعفو أ مولانا، لعفو // أ لعفو أ مولانا، ربي لعفو
أ لعفو أ نابينا، لعفو // أ لعفو أ مولانا، ربي لعفو
أ لعفو أ الصالحين، لعفو // أ لعفو أ مولانا، ربي لعفو

هل يمكن تفسير تيمة الأصل والجذور أكثر ؟

تظهر هذه التيمة من خلال حضور أسماء مثل" السودان" و"دوالا" في إشارة إلى العاصمة الاقتصادية لدولة الكاميرون وإحدى مدنها الكبرى. وكذلك تلفظات مثل أولاد بمبارا، وهي مجموعات إفريقية توجد خاصة بالسينغال ومالي وساحل العاج.

إن هذه الأسماء توجد مدونة في رؤوس السكان السود الذين تم ترحيلهم من بلدانهم الأصلية خلال مراحل زمنية مختلفة. ومن أشهر الأشعار التي تعبر عن هذا الأمر أيضا القصيدة التالية:

السوداني يا الله أ ربي // السوداني يا ما يا حنا
السوداني يا ما يا حنا // السوداني يا لا الآه إلا الله
السوداني يا مولاي محمد // السوداني يا ما يا حنا
السوداني يا لالة ميمونا // السوداني يا ما يا حنا
السوداني يا ما يا حنا // السوداني يا سيدنا بولالي

وفي أغلب الأحيان، فإن الأغنية الواحدة يتم إنشادها في بيت أو سطر شعري واحد من طرف العازفين ويرددها بعدهم الممثلون أو الراقصون. إن صعوبة التعرف على كلمات الأغنية الگناوية ومعانيها، هو ما جعلهم يركزون أكثر على الموسيقى والأيقاعات لإشباع رغبة المتلقي.

ما هي التيمات الأخرى في أغانيكم ؟ وكيف تطورت ؟

نردد الأغاني الدينية كثيرا، خاصة المرتبطة منها بموسم الحج، مثلا:

"نسيرد ياد أعبان أ ندو س بو فاضمة"

ولدينا أغان في السيبة أو الاستعباد، وأخرى تهم الدفاع عن القضية الأمازيغية.

كانت الأغاني تردد في البداية باللسان الإفريقي كما هي في الأصل، وفيما بعد أصبح هناك مزيج بين هذا المكون الأصلي والأمازيغية بحكم الولادة والمنشأ لگناوة، وبالمقابل هناك من يردد هذه المكونات الإفريقية بدون معرفة بنطقها ومغزاها.

من هو أمغار أو رئيس المجموعة ؟

يعين أمغار أو المقدم على رأس كل سنة بعد انتهاء الموسم الگناوي أو "الخرجات"، ويكون الأكبر سنا، ويتم ذلك بالتناوب بين الأسر.

وكيف تتشكل "تربيعت" أو المجموعة ؟

يتوفر الراقصون على رئيس يدعى "أمغار"، يتم انتخابه في بداية المهرجان، وتنتهي ولايته عشية انتهاء المهرجان نفسه.

وتتلخص مهمة المجموعة في القيام بدورات جمع الزكاة أو الصدقة أو "الحسنات" من خلال العروض التي يقدمونها في القصور والدواوير المجاورة لجمع "الصداقة"، حيث يخصص جزء منها للاحتفال أو المناسبة القادمة، فيما يقسم الجزء الأخر بين أفراد المجموعة.

كيف يتم إدماج المبتدئين الصغار في المجموعة ؟

يتم إدماجهم بصورة إلزامية في البدايات الأولى لگناوة عند بلوغه سن السابعة أو العاشرة. ويتم إعداده من طرف والده. ويخرج مع المجموعة في إطار "الدورات/ لخرجات".

ولا يستفيد الطفل المبتدئ في عامه الأول من المداخيل والأموال المحصلة في الدورة. وفي العام الثاني يقوم والده بالتصريح به داخل المجموعة ليحصل على نصف الحصة. أما الحصة الكاملة، فيحصل عليها بعد اجتياز امتحان معروف في عرف گناوة، ليمر من متعلم إلى معلم أو محترف بعد نهاية كل موسم، وفي هذه التجربة المسماة بـ"تاضرويت" يمتحن المتعلم في "إيقاعات خاصة" تعزف بالقراقيب.

كيف يتم التعبير عن البعد الأمازيغي في موسيقى گناوة؟

الكثير من الأغاني التي نرددها ناطقة بالأمازيغية، لأن لساننا أمازيغي ونعيش في مناخ أمازيغي. معظم الرقصات تكون مصاحبة للغناء بالأمازيغية ممزوجة ببعض الكلمات العربية بحكم الدراسة، ثم بقايا الكلمات الإفريقية المتوارثة التي تشير إلى الحنين إلى الأرض الأم أو الأصل، فأغنية "دوالا أمّا دوالا"، مثلا تعبر عن الحنين إلى العاصمة الاقتصادية للكاميرون وكبرى مدنها، أي مدينة دوالا. وكذلك أغنية " أولاد بمبارا".

نحن اليوم نستحضر في أغنينا الدفاع عن الهوية والثقافة الأمازيغية التي تشبعنا بها منذ طفولتنا، كما أننا نتفاعل مع محيطنا الفني الذي اتسم منذ بداية القرن الحالي بظهور مجموعات غنائية شبابية تدافع عن الثقافة واللغة الأمازيغيتين بواسطة الفن، وهنا استحضر مجموعة "صاغرو باند" التي ألهمتنا جميعا، وتغنت ب"لالة ميمونة."

وماذا عن حضور العنصر الأبيض في تگناويت الواحات ؟

إن ممارسة العنصر الأبيض لتاگناويت في ما مضى كانت مدعاة للنظر إليه بعين الريبة والاحتقار، لأن تگناويت في المتخيل المجتمعي مرتبطة بالعنصر الأسود أو الإفريقي. وهذه النظرة تنزع عنها صفة الفن وتختزلها في اللون، أما اليوم، فنظرا لامتداد موسيقى گناوة في العالم وتطورها ولاعتبارها فنا قائما بذاته، فإنها لم تعد حكرا على لون بعينه، وإنما تمارس من طرف الجميع، وتقام حولها البحوث أيضا.

وفي المنطقة يمكن الحديث عن الشريف "مولاي ابراهيم ن إسمغان"، وهو رجل أبيض من ملعب (قرب مدينة تنجداد) الذي يمارس تاگناويت ويغني ويؤدي الرقصات مع المجموعات الگناوية، بالإضافة إلى الأستاذ الجامعي "حسن أزواوي" المنحدر من منطقة ألنيف بإقليم تنغير الذي يقوم بأبحاث حول "تاگناويت" إلى

جانب ممارسته وآدائه المتميز مع" إگناون ن ألنيف"، فتگناويت لا ترتبط باللون، وإنما بالبحث في هذه الموسيقى وتجديدها بما يثمن أصالتها ويحافظ عليها.

وماذا عن المزج أو الدمج المعروف بـ fusion ؟

علاقتنا بآلة الهجهوج علاقة محدودة جدا، فالعزف عليه يتم خلال الجلسات الليلية بين أفراد المجموعة، أو عندما يشعرون بالتعب بعد الأداء الجماعي، فيخلدون للراحة.

أنا لست ضد فكرة "الفيزيون"، لكنني أعتقد أن الگناوي الأصيل سيكون ضدها، لأنها تناقض أصول هذا الفن. صحيح أن المجموعات المستحدثة والشبابية في هذا الفن زاوجت بين التقليد والعصرنة في إطار الفيزيون، واستطاعت أن تبلغ بذلك العالمية. كما أن "الفيزيون" ساعدها على الانتشار والتعريف بإنتاجاتها وتسويقها. لكنني أعتبر أن أصالة هذا الفن تكمن في الحفاظ على آلاته الأصلية: الطبل و القراقب، والبعض من الذين يقومون ب"الفيزيون"، ليست لهم أصول گناوية، وإنما تعلموا العزف على الهجهوج والقيام ببعض الحركات التي لا تتم إلى تگناويت بصلة. وفي هذه الحالة، فأنا ضد "الفيزيون" الذي لا يمكن أن يكون مفيدا عندما لا يحافظ على العناصر الأساسية لموسيقى گناوة، التي كثيرا ما تضيع وتتبخر وسط صخب الآلات الموسيقية الغربية الحديثة. ويوجد هناك موسيقيون يتقنون العزف على الهجهوج ويحافظون على نقاء الفن الگناوي.

ماذا عن تسويق الأغنية الگناوية الواحية"؟

نحن من يتولى التسويق لأنفسنا بأنفسنا عبر وسائل التكنولوجيا الحديثة، ومنها الأنترنيت، لكننا مازلنا بعيدين عن تحقيق المراد، وهو التعريف الشامل بخصوصيات هذه الموسيقى على المستوى العالمي.

منتوجنا معروف على الصعيد المحلي والجهوي، لكننا لا نحظى بالدعم المؤسساتي من طرف المؤسسات الوصية على الثقافة، خاصة فيما يتعلق بالمشاركة في المهرجانات واللقاءات الموسيقية والثقافية التي تنظم خارج المغرب. كما يحدث مع بعض المعلمين وبعض الفرق الگناوية في المدن.

كما أن تركيز الإعلام على گناوة المدن والفرق التي تنشط في الخارج، جعل موسيقى "گناوة" الواحات غير معروفة لدى الجمهور الكبير، بل وحتى لدى المتتبعين.

نحن نتوفر على أرشيف مهم يتضمن مختلف الأعمال السمعية والسمعية البصرية الخاصة بالمجموعة.

كيف تتعامل منظمة اليونسكو مع موسيقاكم؟

تعترف منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلم والثقافة (اليونسكو) بهذا الفن باعتباره تراثا إنسانيا لاماديا. وقد تمكنت من خلال الورشات التي نظمتها المنظمة والتي كانت لي فرصة المشاركة فيها من التعريف أكثر بهذه الموسيقى الخاصة بالواحات.

الفنان مصطفى هلهول

"عملنا كان منصبا على الجمع بين ألحان المدرسة الغيوانية والألحان التراثية المحلية"

أجرى الحوار امحمد صلو (أزغنغان : 10 دجمبر 2016)

من هو مصطفى هلهول ؟

أنحدر من منطقة آيت بويفرور باقليم الناظور، وأبلغ من العمر 58 سنة. مستواي الدراسي جامعي، وحالتي العائلية متزوج.

وأنا عضو مؤسس لفرقة إصفضاون التي أنشئت في نهاية السبعينات من القرن الماضي. وقد استعارت المجموعة هذا الاسم، والذي يعني الشهب، من فرقة لمشاهب. وحاليا أنا مرتبط بفرقة بنعمان.

ماهو تخصصك الفني ؟

تخصصي داخل الفرقة هو الضرب على الآلات الإيقاعية كالبندير والطمطم، والآلات الوترية كالبانجو والقيثارة، والمساهمة في تلحين أغاني المجموعة، وكذا في الأداء.

كيف كان مشوارك الفني ؟

يعود تاريخ بداية مشواري الفني إلى أواخر السبعينات من القرن الماضي، وتحديدا إلى سنوات 1978م/1979م، وهي السنوات التي عرفنا فيها أول احتكاك في المجال الفني، وقد كنا آنذاك تلاميذ في ثانوية عبد الكريم الخطابي، وكنا نصنع آلاتنا الموسيقية بطريقة تقليدية، قبل أن نتمكن من توفير آلات عصرية (قيثارة، بانجو)، مما أسفر على تأسيس مجموعة إصفضاون رفقة بعض الأصدقاء، وقد ساهم بعض الشباب الذين سبقونا في السن والثقافة والتكوين السياسي من

توجهنا في إنتاج أغان جادة وهادفة، وذلك عبر اختيار الكلمات، والقصائد الشعرية، وكذا الألحان.

وتميزت تلك الفترة بظهور عدة مجموعات غنائية، كان لها إشعاع وشهرة كبيران على الصعيد الوطني، كناس الغيوان وجيل جيل جيلالة ولمشاهب، ومنها أيضا مجموعات أمازيغية كإزنزارن وين أمازيغ وأرشاش، كما ظهر في هذه الفترة أيضا، فنانون أمازيغيون متميزون كالفنان عموري مبارك.

وقد لعبت هذه المجموعات دورا كبيرا في رسم معالم توجهنا الفني، فضلا عن تأثرنا بالتراث الغنائي الريفي، إذ حرصنا منذ البداية على إضفاء الطابع المحلي على أغانينا مستفيدين من التراث الفني والغنائي لإقليم الناظور خاصة، والريف عامة.

وقد حاولت شخصيا توظيف الألحان التي ميزت الأغاني التراثية التي كنا نستمع إليها في مرحلة السبعينات وما قبلها، والتي تعرفنا إليها عن طريق أثير الإذاعة، والتي شاعت مع فنانين من أمثال شعطوف ويامينة الخماري والشيخ موذروس. وكمثال على ذلك، فقد أخرجت المجموعة أغنية "أقايي ذي ربحار/أنا في البحر" أو "أغارابو/ لمركب"، وهي من كلمات المرحوم محمد أناس، وتحمل معاني معبرة، كما حين تقول في أحد مقاطعها "أغارابو نغ أ ثننده س أوفوس نغ / مركبنا سنقوده بأنفسنا"، وقد اقتبست لحنها من أغنية ليامنة الخماري، مع إضافة بعض التحسينات.

وخلاصة القول، إن عملنا كان منصبا على الجمع بين ألحان المدرسة الغيوانية والألحان التراثية المحلية.

ما هي الآلة التي تعزف عليها ؟

كما أشرت آنفا، شخصيا كنت أعزف على الآلات الوترية (القيثارة والبانجو)، وعلى الآلات الإيقاعية مثل "أدجون" والطمطم.

حدثنا قليلا عن طبيعة الآلات التي كانت تستخدم بالمنطقة.

أدجون: وقد استعضنا بالآلة العصرية عن الآلة التي كانت تصنع تقليديا من جلد البهائم؛

الطمطم: وهي آلة ذات جذور إفريقية؛

البانجو: وبالنسبة لهذه الآلة، فإن أول من استعملها هو «الشيخ شعطوف"، وأن أغانيه التي أداها على أنغام هذه الآلة لم تكن مصحوبة بأية آلة إيقاعية أو وترية أخرى؛

الزمار: وكان بصنع بطريقة تقليدية بإحداث ثقب في القصب، وباستعمال قرون البقر، ويحتاج العزف عليه إلى قوة كبيرة، ونفس عال.

ما هي المقامات الموسيقية السائدة والشائعة بالمنطقة؟

هناك مقام وحيد، سواء في الأغنية القديمة أو الحديثة، وهو مقام "أيارا اللايارا..أيارا اللابويا"، بحيث أن الأغنية الأمازيغية بالريف لم تستطع أن تستوعب الشعر الحر غير الموزون على المقام السالف الذكر، أي لم تكن هناك قصائد شعرية بمعنى الكلمة، تتسم بوحدة الموضوع من بدايتها إلى نهايتها، وإنما كانت هناك مجموعة من الأبيات المستقلة عن بعضها يقال لها إزران، إلا أنها تكون موزونة على الإيقاع المذكور، والذي يشبه إلى حد كبير إيقاع الركادة في الشرق المغربي.

ومن ذكريات الطفولة، أننا كنا في المناسبات نشاهد النساء وهن يغنين إزران، وذلك عبر صفوف يقمنها، بحيث يردد الصف الأول شطر البيت الأول، ويردد الصف الثاني شطر البيت الثاني، ويكون ذلك مصحوبا بالرقص في تناغم تام بين الكلمات والمقام، ويكون العزف مقتصرا على الدف دون الآلات الأخرى.

وسواء في تجربتي الأولى مع "إصفضاون" أو في تجربتي الثانية مع "بنعمان"، فإني كنت متأثرا بتلك المواويل والأهازيج، وهو الأمر الذي جعلني أكون دائما حريصا على توظيف هذه المواويل والأهازيج في جميع إنتاجات مجموعتنا الغنائية.

هل لحقت التغييرات الأغنية الأمازيغية بالريف ؟

انتقلت الأغنية الأمازيغية بالريف إلى القصائد التي يكون لها وحدة الموضوع، بخلاف ما كانت عليه في السابق من خلال إزران، بحيث يكون البيت في الأغنية الجديدة مرتبطا بالذي يليه، إلى متم القصيدة.

وماذا عن طرق التلحين ؟

من خلال تجربتي الناجحة في تلحين العديد من النصوص، فقد كنت غالبا ما اعتمد على النص، ثم بعد ذلك اختار اللحن المناسب لمضمونه، فالنص هو الذي يكون محط الاهتمام في المقام الأول، وهو الذي يلهمني في إبداع اللحن، وبما أن العمل في إطار الفرقة هو عمل جماعي يساهم فيه جميع أعضاء الفرقة، فإني كنت أضع مشروعا للحن، ويخضع مع مشاركة الآخرين إلى مجموعة من التعديلات، حتى يستوي في شكله النهائي.

من تذكر من أعلام التلحين في الأغنية الأمازيغية بإلجهة ؟

باستثناء الفرق الشعبية الملتزمة التي تساوقت مع الموجة الغيوانية ك «إثران"، و"ين أمازيغ" التي كانت تعمد إلى التلحين، وكذا بعض الفنانين كالوليد ميمون، فإن سواهم من الفنانين الذين كانوا من قبل كفريد الناظوري وميمونت ن سلوان، فلم يكونوا يلحنون، بل كانوا يكتفون باقتباس مقطع موسيقي من أغنية عربية ناجحة يتناسب مع مقام للابويا، ثم يقومون بتضمينها إزران.

ما هي أهم التأثيرات التي تعرضت لها الموسيقى بالريف ؟

هناك التأثير الغيواني، والألحان التراثية.

بالنسبة للكلمات، فإني كنت دائما من أنصار الكلمة الملتزمة والهادفة إلى درجة استعارة اسم المجموعة من مجموعة لمشاهب، مع الابتعاد عن الرمزية التي وسمت أعمال المجموعات الغيوانية، والجنوح إلى المباشرة والوضوح.

ما هي أهم العادات والطقوس المواكبة لعملية التعلم الموسيقى في المنطقة ؟

بدأت في مجال الموسيقى هاويا، ولم يكن لدي أي تكوين أكاديمي في المجال الموسيقى. وبعد سنوات من الممارسة، وعلى إثر مجهود شخصي، قمت بمحاولة الاطلاع على أدبيات الموسيقى وأسرارها ومقاماتها ونوتاتها، لكن تبقى السمة الأساسية عندي هي الهواية والموهبة.

ما طبيعة العلاقة التي تربط الفنانين بآلاتهم ؟

هي علاقة اهتمام وعناية وحب رغم بساطتها، وذلك من أجل توظيفها توظيفا جيدا وحسنا في العزف.

ما هي في نظرك أهم الاتجاهات الموسيقية بالريف ؟

هناك أنواع كثيرة، أذكر من أهمها:

. **الأغنية الكلاسيكية**: وكان يمثلها كل من موذروس وشعطوف ويامينة الخماري وحميد التمسماني.

. **الأغنية الملتزمة أو السياسية**: وهي الأغنية الأمازيغية الغيوانية، والتي تأثرت بالتغييرات التي لحقت المجتمع وما عرفه من تحولات سياسية، وبظهور حركة الهيبيزم، وبتنامي المد اليساري وانتشار الوعي السياسي والثقافي.

. **الأغنية العصرية**: وظهرت بعد القطيعة مع الأغنية الغيوانية، وعرفت بإقليم الناظور صعودا ملحوظا بفضل مجموعة "اثران" والفنان "خالد ازري"، وقامت بتوظيف آلات وتقنيات عصرية، وتدخل فيها أيضا ما يمكن أن نسميه بالأغنية الموسمية التي تضم أغاني المناسبات والأفراح، والتي من بين الذين اشتهروا

بها رفروع ميمون ومصطفى تيرقاع وسعيد ماريواري.... وهم فنانون أو مجموعات كانت تنتج أغان موسمية سرعان ما يغمرها النسيان بعد انصرام الموسم.

هل يمكن أن تحدد بعض التغييرات الأساسية في الموسيقى الأمازيغية الريفية ؟

بعد أحداث 1984م حدث ركود كبير في الساحة الفنية والثقافية، توقفت فيه مجموعة من الفرق عن العمل، مما أثر سلبا على مجموعتنا إصفضاون التي دخلت في مرحلة الكمون والانكماش، نتيجة العديد من الأسباب الموضوعية، والأسباب الذاتية أيضا، كالتفرغ للتحصيل الجامعي والهجرة إلى الخارج، وقد تمت معاودة النشاط في سنة 1994م مع مجموعة بنعمان، واتسمت هذه العودة بنضج أكبر على مستوى التكوين الثقافي والوعي السياسي، وحلا محل الحماس والفورة اللذين طبعا المرحلة الأولى، وعلى مستوى الموضوعات، طغى جانب الحديث عن الهوية الأمازيغية والهجرة والقضايا الاجتماعية المتنوعة.

ماذا عن الموسيقى الأمازيغية راهنا ؟

حال الأغنية الأمازيغية موضوع ذو شجون، لكن لي ملاحظة أساسية، هي أن الأغنية الأمازيغية بالريف تفتقر إلى الإبداع، إذا استثنينا ما ينتجه كل من اثران وخالد إزري والوليد ميمون الذي توقف لأسباب غير معروفة، ليس هناك موسيقى تطرب، فبالرغم من أنها من حيث الإيقاع تحترم المقام، فإنها على مستوى الألحان والأداء، مازالت بعيدة كل البعد عن الهوية الموسيقية بالريف، رغم الإمكانيات الهائلة المتاحة حاليا في صناعة الموسيقى، هذا عن الجانب الفني، أما بخصوص الكلمة، فتلك هي الطامة الكبرى، ومرد ذلك في اعتقادي إلى غياب الشعراء المفلقين الذين يمكنهم أن يكونوا من طينة سعيد الموساوي والمرحوم أحمد الزياني اللذين كانت قصائدهما على مستوى كبير من حيث الصور الشعرية والمقومات الجمالية والفنية. أما ما عدا ذلك، فكلام يتم تجميعه من اللغة المتداولة في الشارع، مما أسهم في تمييع الأغنية وانحطاطها.

كيف هي علاقة الفنان بالمجتمع؟

في المنطقة ارتبط اسم الفنان المغني والموسيقي/"أمذياز" بانحطاط الرتبة الاجتماعية. فقد كان المجتمع قديما ينظر إلى الفنان نظرة دونية وتحقيرية، وكانت الأسر تعارض بشدة انخراط أبنائها في الغناء، بحجة أن الغناء هو من اختصاص "أمذياز" الذي يقبع في أحط الرتب. لكن نظرة المجتمع هذه بدأت في التغير تدريجيا، خصوصا اتجاه الفنان الملتزم، لكونه يحمل رسالة تهدف إلى تغيير المجتمع وتهذيب سلوك أفراده، وخير دليل على ذلك أن الساحة الفنية أصبحت تعج بحضور العديد من الأسماء من الجنسين.

وماذا عن علاقته بالسلطة؟

مازالت علاقة الفنان الملتزم بالسلطة يشوبها التوتر والمشاحنة، إذ يتم منعه من الإعلام ومحاصرته في دائرة ضيقة بعيدا عن الأضواء.

يبقى حضور الأغنية الجادة في الإعلام ضعيفا ومحتشما، نظرا للأسباب المذكورة آنفا، ولاختيار بعض رواد هذه الأغنية العزلة بعيدا عن أضواء الإعلام، كحالة الوليد ميمون.

الفهرس

تقديم	**05**
الفنان الرايس المهدي بنمبارك	**09**
الفنان الرايس أحمد المناني (مولاي حْماد إحيحي	27
الفنان عبد القادر زريوحي (تشوكلا)	37
الفنان محمد بوزيان	**53**
الفنانة فاظمة أولتحديدو	**73**
الفنان الرايس احماد أوتمراغت	**97**
الفنان حموشي مولود	**121**
الفنان الرايس الأنصاري الحسن (رّايس بلمودن)	**133**
الفنان الرايس إحيا بوقدير	**143**
الفنان الشيخ أحمد ليو	157
الفنان مبارك الحوزي	165
الفنان مصطفى هلهول	181

يقدم هذا الكتاب جملة من الحوارات مع فنانين وموسيقيين لهم باع طويل في إثراء الرصيد الفني والجمالي للفنون والموسيقى الأمازيغية. إنه محاولة للإسهام في توثيق ذاكرة هذا التراث الغني عبر ربوع المغرب، من خلال شهادات مستقاة من الممارسين والفاعلين في الميدان. ومما يعزز قيمة محتويات هذا العمل، ما تتضمنه الحوارات أو الشهادات من معطيات حول المسارات والتجارب الفنية للمبدعين والموسيقيين الأمازيغ، بالإضافة إلى إفاداتهم حول الآلات الموسيقية والإيقاعية وما يرتبط بثقافتها وأدبياتها لدى الأمازيغ.

ⵉⵏⵎⵙ ⵙⴰⵏⵉⵔ ⵓⴰ ⵔⵍⵓⵍ ⵏ ⵉⵎⵙⵙⵓⵔⵏ ⵉⵣⵔⵏⵉ ⴷ ⵉⵀⵓⵉⴰⵏ ⵉⵎⵙⵙⵓⵍⵍ ⵏ ⵉⵙⵓⵙⵙⵇ ⵏⵏⵉ ⵉⵃⵔⵙ ⵓⵒⵒⵓⵔ ⵉ ⵜⵣⵙⵇⵉ ⴰ ⵙⵣⵓⵍⵙ ⵓⵎⵣⵢ ⵢ ⵉⴰⵢⵓⵙ ⵓⵔⵔ" ⵏ ⵏⵎⵢⵓⵉⵀ. ⵉⵅⵓ ⵔⵙ ⵉⵓⵉⵎ ⵉⵀⵓⵉⵍⵉⵀⵙ ⵢ ⵙⵣⵎⵎⵉⵎ ⵏ ⵜⵎⵔⵜⵉⵜ ⵏ ⵓⵔⵔⵓⵍ ⵙⵅ ⵜⵙⵅⵅⵉⵍⵉⵏ ⵉⵏⵙⵣⵇ. ⵓⵜⵉⵅ ⵏ ⵜⵍⵙⵓⵉ ⵔⵓⴰ ⵜⵎⵓ ⵜ ⵜⵙⵎⵔⵜⵉⵏ ⵏ ⵙⵙⵓⵍⵙ ⵙⵙⵓⵍⵙ ⵙⵅⵏⵉ ⵙⵅⵓ ⵏ ⵙⵣⵓⵙⵙⵓⵍⵙ ⵙⵅⵏ" ⵉⵎⵓⵓⵏ ⵏ ⵙⵣⵓⵍⵙ ⴰ ⵜⵎⵓⵎⵔⵉⵏ ⵏ ⵙⵙⵓⵍⵙ ⵏⵓⵓⵏ.

33 درهم