عبد الكريم خباش

الأسطورة الأمازيغية في الأدب الأمازيغي الريفي المكتوب

الأسطورة
في الأدب الأمازيغي الريفي المكتوب

الأسطورة
في الأدب الأمازيغي الريفي المكتوب

د. عبد الكريم خباش

منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية
مركز الدراسات الفنية والتعابير الأدبية والإنتاج السمعي البصري
سلسلة دراسات وأبحاث رقم : 81

العنوان

الأسطورة في الأدب الأمازيغي الريفي المكتوب

المؤلف

د. عبد الكريم خباش

الإعداد والمتابعة

فؤاد أزروال ويوسف توفيق

الناشر

المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية

الإخراج التقني والمتابعة

مركز الترجمة والتوثيق والنشر والتواصل

صورة الغلاف

عبدوس عبد العزيز

تصميم الغلاف

سعيد البعقيلي - وحدة النشر

رقم الإيداع القانوني : 2021 MO 0139
ردمك : 978-9920-739-26-9

المطبعة

منشورات عكاظ - 2021

حقوق الطبع

محفوظة للمعهد الملكي للثقافة الأمازيغية

تـــقـــديـــم

أفند في هذا الكتاب ما ذهب إليه بعض المستمزغين، ومنهم الفرنسي هنري باسي Henri BASSET في كتابه بحث حول أدب البربر، عندما أصدر حكم قيمة سلبي في حق الأمازيغ يتهمهم فيه بانعدام الأساطير لديهم، وهو ما برره بالقصور في الخيال والعجز الإبداعي، حين كتب : " إن الأمازيغ، ومع كل ما لديهم من عناصر بناء الأسطورة، إلا أنهم لم يتعدوا أساسات البناء، وتركوا الحجارة مبعثرة، إذ ينقصهم المهندس المعماري الذي لا غنى عنه، وهو الخيال المبدع "[1]. لذا فالكتاب يجيب في ثناياه عن إشكاليات تهم وجود ميثولوجيا أو منظومة أسطورية أمازيغية، ومدى تأثيرها في الكتابات الأدبية المنشورة بأمازيغية منطقة الريف المغربية - على اختلاف أجناسها - مادام أدباء الريف يصدرون عن مرجعية ثقافية أمازيغية.

إن القارئ سيكتشف - من خلال هذا الكتاب - أن الأمازيغ كان لهم خيال واسع مكنهم من خلق أساطيرهم المتميزة أحيانا والمشتركة أحيانا أخرى مع باقي شعوب العالم. وأن هذه الأساطير لابد أن يكون لها حضور بشكل من الأشكال في الأدب الأمازيغي المكتوب نظرا للعلاقة الجدلية بين الأدبين المكتوب والشفوي. ومنه فقراءة الأدب الأمازيغي تستلزم التسلح بمرجعية ثقافية أمازيغية، ولن يتيسّر ذلك بدون الاطلاع على الميثولوجيا الأمازيغية. ذلك أن الأسطورة تمثل لب أية ثقافة وجوهرها. ولكل ثقافة أساس أسطوري تقوم عليه، ويميزها ويجعلها تختلف عن ثقافات أخرى. لا شك إذن أن قراءة تستند إلى هذه المرجعية ستفك ما استغلق من النصوص الأدبية سواء كانت شعرية أم نثرية من المنجز الأدبي الأمازيغي عموما والريفي خصوصا.

1 BASSET, Henri. (1920), *Essai sur la littérature des berbères*, Ancienne maison Bastide- de Jourdan, Alger, P 304.

مقـدمـة

إن الخاصية الأساسية المميزة للأدب الأمازيغي، كباقي الآداب المتعارف على نعتها بالشعبية، هي الشفاهية. وهي ميزة تستمد تبريرها من طبيعة وواقع اللغة التي تتوسلها أجناسه للتعبير عن ذاتها، إذ أن اللغة الأمازيغية بمختلف لهجاتها، رغم توفرها على نظام أبجدي عريق في القدم، تيفناغ، قد كرست منذ قرون ومورست كلغة شفوية بالدرجة الأولى، لا تتصل بالكتابة إلا عن طريق التدوين والاستنساخ بحروف غير حروفها الأصلية، عربية كانت أم لاتينية. ومن ثم درج على تداول الأدب الأمازيغي في إطار الثقافة ذات التقليد الشفوي علما بأن كل أجناسه، نثرية كانت أم شعرية، تتسم بجوهرية المميزات اللصيقة بالتعابير الفنية والأدبية التي لا تحتفظ بحيويتها وتكامل عناصرها ومقوماتها الشكلية والجمالية والإبداعية إلا في صيغتها وإطارها الطبيعيين، حيث تفقد الكثير من كل هذه العناصر الأساسية حين تنقل عبر قناة الكتابة المخصصة للآداب والتعابير ذات التقليد الكتابي أصلا.

ويكاد يجمع الدارسون على أن الكتابة الإبداعية الأدبية تدخل في علاقات مع التراث الشعبي، تتخذ عدة مستويات من التوظيف، وتظهر هذه العلاقة أكثر بروزا في المراحل الأولى التي تمر بها الكتابة الأدبية عند الشعوب التي اعتادت على الشفوية، مثل المجتمعات الإفريقية، والمجتمع الأمازيغي واحد منها... فضلا عن كون التراث الشعبي يشكل مصدرا ومرجعا للأدباء لتوظيف عناصره الإيحائية والرمزية والأسطورية واستلهامها، مما ينسج علاقة تلاقح بين الجانبين، فيكتسب التراث حيوية جديدة، في الوقت الذي يكتسب فيه الأدب المكتوب بعض مقومات التجديد وتطور أجناسه.

إن الدراسات القليلة المتوفرة بشأن الأجناس النثرية والحكائية الأمازيغية لا تشفي الغليل عند محاولتها تطبيق المعايير الكلاسيكية للتمييز بين الأنواع السردية نظرا لتداخل

عناصر هذه الأخيرة وتماثل خصوصياتها الفنية. وكثيرا ما تخلص هذه الدراسات إلى تصنيف مبهم يكون القصد منه بالدرجة الأولى تقريب الجنس من الأذهان مع فتح باب الافتراض واسعا، لغياب مقاييس خاصة بالأدب الأمازيغي تستمد من المقاييس التصنيفية العالمية والتي مازالت تعتمد للحديث عن هذه الأجناس. ومادام النقد الأدبي الأمازيغي الخاص بالنثر التقليدي شبه منعدم فإن ما هو سائد الآن هو الاقتصار على الحديث عن الحكاية بأنواعها : حكاية الجان، الحكاية الشعبية، الحكاية الخرافية، الساجا، الحكاية التاريخية الناقصة أو المحرفة... رغم أن بعض الحكايات تكون أحيانا مزيجا من خصائص كل من الحكاية والأسطورة.

وتدعى الأساطير في الأمازيغية ⵉⵎⵉⵢⵉⵏ وهي أساطير شعبية متداولة شفويا مثل أسطورة حمّو ⵓⵏⴰⵎⵉⵔ المشهورة وغيرها من الحكايات، وهي في رأي الأنثروبولوجيين والسوسيولوجيين عنصر من عناصر تاريخ الشعوب التي ليس لها تاريخ مكتوب مثل شعبنا الأمازيغي. ورغم الاهتمام المتزايد الذي أولاه الباحثون الأجانب والمغاربة المحدثون لهذا الفن بالدراسة والتحليل إلا أن هناك حلقة مفقودة تفتقر إليها تلك الدراسات لتكون مساهمة عمليا في بناء صرح الأدب الأمازيغي على أسس متينة، ألا وهي : تدوين أكبر قدر ممكن من الحكايات والأساطير الأمازيغية الشفوية التي ظلت عرضة للبتر والتشويه والنسيان التام بسبب اكتساح الثقافات الأجنبية للبيوت والعائلات الأمازيغية عن طريق الإذاعة والتلفزة، فشغلت الأطفال الذين هم حملة هذا التراث غدا عن الاستماع إلى حكايات وأساطير الجدات والشيوخ الذين هم المصدر الإنساني والأمين لهذا الفن.

وهكذا بقي النثر الأمازيغي، على غرار النثر التقليدي في سائر الثقافات يدور في فلك ما صاغه المبدع الجماعي المجهول الهوية منذ قرون خلت. بيد أن أجناس النثر التقليدي في مختلف الثقافات اكتسبت حيوية جديدة بتوظيفها في الأدب الحديث شعره ونثره لتغنيه بمرجعية ثقافية وبإيحاءات رمزية وأسطورية يكتسب منها الأدب المكتوب بعض مقومات تجديد وتطور أجناسه. والأدب الأمازيغي لا يمكن أن يشكل استثناءا لهذا التطور الطبيعي.

إن الأدب الأمازيغي المكتوب بالريف لم ينطلق بصورة منتظمة ولم يغتن بالفنون الجديدة إلا مع مطلع العقد الأخير من القرن الماضي، وذلك بعد أن توافرت له الشروط الموضوعية والذاتية لتحقيق وجوده والتعبير عن نفسه، وبعد أن أدرك المبدعون،

وخاصة الشعراء، أنه ليس من الكافي تصريف الإبداع بالوسيلة الشفوية التقليدية، وإنما يجب البحث عن قنوات أخرى تضمن لنصوصهم ثباتها ونصيتها، وبعد أن تعمق وعيهم بضرورة تجديد الممارسة الأدبية بالمنطقة وتحديثها وإغنائها. ولم يتحرك هذا الأدب في المنطقة منفردا ومعزولا عن سياقه العام الذي يمثله الأدب الأمازيغي الحديث بالمغرب.

كما أن ظهور هذا الأدب جلب معه، شأن كل ظاهرة أدبية جديدة، نقاشا موسعا هم إشكالات وقضايا متعددة أهمها : الكتابي والشفاهي، التجديد والتراث... وكان لهذا النقاش أثر إيجابي في تحريك أسئلة أخرى جريئة لعبت دورا أساسيا في تعميق الوعي الإبداعي والتحميس على الاستمرار في الكتابة والنشر. ولا يزال هذا النقاش وأسئلته مستمرا في الحضور ومستمرا في فعاليته وتأثيره الدينامي على أدب المنطقة.

من هذا المنطلق، يأتي هذا الكتاب ليعالج موضوعا بكرا يقع في عمق الفضاء الثقافي لمنطقة الريف، هو علاقة الأدب بالأسطورة. وتهدف هذه المعالجة إلى التغلغل في وجدان وذاكرة الإنسان وجماعته في المنطقة... وقد امتد كل ذلك في وجدان وذاكرة هذا الإنسان منذ زمن بعيد ومازال إلى الآن. وتهدف هذه المعالجة كذلك إلى التأكيد على أن كثيرا من المقومات التي تدخل في عمق تركيب الأسطورة والحكاية الشفاهية بالريف ما زال نسغها يشكل جزءا من كيان أبنائها. ويمكن الإشارة هنا - على سبيل التمثيل لا الحصر - إلى نظرتهم نحو الأبطال وعلاقاتهم بهم. فالبطل مهما يكن واقعيا وتاريخيا، فإن أبناء المنطقة يصبغون عليه كل الصفات والقيم الإيجابية ويبرؤونه من الصفات السلبية. فيدخل بذلك في باب التصور الأسطوري. أذكر تصوير الشعراء للبطل محمد ابن عبد الكريم الخطابي مثلا.

وبدراستي لأثر الأسطورة الأمازيغية في الأدب الريفي المكتوب أساهم في إخراج هذا الأدب من محليته اللغوية إلى صعيد أوسع يرتبط بالعالم الأمازيغي لغة وثقافة. ومن ثم ربط أواصر القربى مع الأدب الأمازيغي بباقي المناطق، إذ لاغرو أن هذا الأدب باختلاف مناطقه يمتح من نفس الموروث الثقافي، ومن نفس الرمز الأسطوري.

الباب الأول :

الإطار النظري، المصطلحات والمفاهيم :
الأسطورة – الميثولوجيا – الحكاية

الفصل الأول :
من أجل مفهوم سليم للأسطورة

إن الأسطورة التي اشتهر بها اليونانيون القدماء وغيرهم كانت مزيجا من التصور المفترض للقدرة والقوة في التاريخ مرتبطة بالمعتقدات الدينية حينها، والقائمة على القوة الدنيوية وعلى هيمنة الآلهة وقدسيتهم والحكمة والتفكير والإبداع. ولا شك في أن الأسطورة مجال من مجالات الفكر كانت لها إيجابيات في المجتمعات القديمة حيث لعبت دورا مهما فكريا وحضاريا [1].

ويعرف علي الشوك مفهوم الميثولوجيا في كتابه الأساطير بين المعتقدات القديمة والتوراة نقلا عن لوكيه Luquet، قائلا : " هي الإيمان بقوى فوق طبيعية أو بكائنات تختلف عن البشر وتفوقهم فيما يمارسونه من أعمال تصدر عنهم مباشرة أو من خلال ظواهر طبيعية. أو هي، قصص درامية مسكوبة في إطار ديني، وجدت إما لتكرس المؤسسات والتقاليد والطقوس والمعتقدات القديمة، في الأماكن التي ظهرت فيها، أو لتأكيد مفهوم التغير " [2].

يجب أن ننتبه بداية إلى أن مصطلح الأسطورة قد يتماهى مع مصطلح آخر هو الميثولوجيا. فاليونان استعملوا المصطلحين معا. وقد عرفت كلمة الأسطورة في اللغة اليونانية بـ " الميثولوجيا μυθολογια" حيث تعني كلمة μυθος ميثوس قصة و λεγω كلمة أو قول، ومنه فإن التعريف من المصطلح قد ارتبط بقول القصة أو الحكاية الأسطورية التي تعمل على جذب آذان السامعين في انتباه شديد" [3].

يتضح من هذه التعاريف أن هناك تداخلا بين مفهومي الأسطورة والميثولوجيا، وهذا ما يؤكده الاستعمال الغربي لكلمتي ميث وميثولوجيا للدلالة على الأسطورة. إلا أن كلمة ميثولوجيا لها معنى آخر هو مجموع أساطير ثقافة معينة كما تعني علم الأساطير ؛ كما جاء في الثبت التعريفي من كتاب البحث عن التاريخ والمعنى في الدين

1 *عالم الفكر*، العدد 4، المجلد 40، أبريل- يونيو 2012. من المقدمة.
2 الشوك، علي. (1989)، *الأساطير بين المعتقدات القديمة والتوراة*، مطبعة بابل- الرباط، الطبعة الثانية، ص 8.
3 سليمان، محمد عبد الفتاح. (2012)، «الأسطورة والتوظيف الحضاري في الثقافة المصرية القديمة»، *عالم الفكر*، العدد 4، المجلد 40، صص 97- 98.

لمترجمه سعود المولى : " الميثولوجيا من اليونانية وتعني رواية الأساطير... وهي حرفيا تعني السرد الشفوي للحكايات التي يعتقد شعب ما بأنها حقيقية والتي تستخدم الخارق والمعجز المعجب لتأويل الأحداث الطبيعية ولتفسير طبيعة الكون والبشرية. واليوم يقصد بالميثولوجيا مجموع الأساطير الخاصة بثقافة أو دين ما" [1].

المبحث الأول : مفهوم الأسطورة

الأسطورة مصطلح غير واضح تماما، لأنه متعدد الدلالة، ومعناه في تطور مستمر، بسبب كون كل العلوم الإنسانية تستثمره، وكل الإيديولوجيات توظفه، وقد سبق للفيلسوف الأمازيغي القروسطي القديس أوغسطين التعبير عن هذا الارتباك في فهم جوهر الأسطورة، حين قال : "إنني أعرف جيدا ما هو بشرط ألا يسألني أحد عنه، ولكن إذا سئلت وأردت الجواب، فسيعتريني التلكؤ" [2]. بهذه العبارة تلخص الاضطراب الذي تعاني منه تعريفات الأسطورة، لأن الدارسين والمتخصصين يختلفون في محدداته، ولم يتفقوا على تعريف جامع مانع له. ويبدو أن صعوبة ذلك مردها إلى كون مفهوم الأسطورة يرتبط بتحديد طبيعته ووظيفته. من خلال هذا المبحث سأجول حول النظريات المختلفة في تفسير الأسطورة القديمة من مناظير مختلفة، دينية واجتماعية وفلسفية وأطر إيديولوجية تراثية قائمة في تراث الإنسانية.

أولا- الأسطورة في الثقافة العربية الإسلامية

1- الأسطورة في اللسان العربي :

بادرت إلى مراجعة مادة سطر، التي هي أصل كلمة أسطورة، في المعجم العربي. قال ابن منظور في لسان العرب :

1 ميرتشيا، إلياده. (2007)، *البحث عن التاريخ والمعنى في الدين*. ترجمة سعود المولى، مطبعة المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ص 356.

2 أوسوس، محمد. (2008)، *كوكرا في الميثولوجيا الأمازيغية*، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، الطبعة الأولى، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، ص 7.

سطر السّطر والسَّطر : الصف من الكتاب والشجر والنخل ونحوها. قال جرير :

مـن شـاء بايعته مالي وخُلعته ما يَكـمـل التيـم في ديوانهـم سطَـرا

فلنلاحظ في البدء أن السطر هو الصف، وأنه يجري على الكتاب والشجر والنخل.

يواصل ابن منظور قائلا : والجمع من كل ذلك أسطُر وأسطار وأساطير ؛ عن اللحياني، وسطور. ويقال : بنى سطرا وغرس سطرا. والسّطر : الخط والكتابة، وهو في الأصل مصدر. الليث : يقال سطر من كُتُب وسطر من شجر معزولين ونحو ذلك ؛ وأنشد :

إنـي وأسـطـارٍ سطرن سطرا لـقـائـل : يا نـصـر نـصـرا نَـصـراً

إن كون كلمة سطر مصدرا، والمصدر في العربية لا يجمع إلا قليلا، لأنه اسم مطلق. ومع ذلك لها جمع قلة أسطر، وجمع كثرة أسطار وسطور، وجمع جمع أساطير، يدل كل هذا على أن الكلمة كانت كثيرة التداول بين العرب، بمعنييها الفلاحي والكتابي.

ويقول ابن منظور : وقال الزجاج في قوله تعالى : وقالوا أساطير الأولين ؛ خبر لابتداء محذوف، المعنى وقالوا الذي جاء به أساطير الأولين، معناه سطّره الأولون، وواحد الأساطير أسطورة، كما قالوا أحدوثة وأحاديث. وسَطَرَ يسطُر إذا كتب ؛ قال الله تعالى : ن والقلم وما يسطرون ؛ أي وما تكتب الملائكة ؛ وقد سَطَر الكتاب يسطُره سطراً وسطّره واستطَره. وفي التنزيل : وكل صغير وكبير مستطَر. وسَطَرَ يسطُرُ سَطراً : كتب، واستطر مثله. قال أبو سعيد الضرير : سمعت أعرابيا فصيحا يقول : أَسْطَرَ فلان اسمي أي تجاوز السَّطْر الذي فيه اسمي، فإذا كتبه قيل : سَطَرَه.

لقد انتقل ابن منظور بهذه الحكاية عن الزجاج النحوي، إلى الربط بين مادة سطر، وكلمة أسطورة الواردة في القرآن، لأن ورودها في القرآن في تسع آيات، كان لابد له من أن يثير همة اللغويين والمفسرين لإيضاح المعنى. لذلك يسارع ابن منظور إلى تفسير كلمة أسطورة، في صيغة الجمع، فيقول : " وواحد الأساطير أسطورة، كما قالوا : أحدوثة وأحاديث ".

ثم يقول ابن منظور : وقال ابن بُزرُج : يقولون للرجل إذا أخطأ فكَنَوا عن خطئه : أَسْطَرَ فلان اليوم، وهو الإِسطار بمعنى الإِخطاء. قال الأزهري : هو ما حكاه الضرير

عن الأعرابي أَسْطَرَ اسمي أي جاوز السطر الذي هو فيه. والأساطير : الأباطيل. والأساطير : أحاديث لا نظام لها، واحدتها إِسطار وإِسطارة، بالكسر، وأُسطير وأُسطِيرة وأُسطو وأُسطورة، بالضم. وقال قوم : أساطير جمع أَسْطار وأَسْطار جمع سطر. وقال أبو عبيدة : جُمِعَ سَطْر على أَسْطُر ثم جمع أَسْطُر على أَساطير، وقال أبو الحسن : لا واحد له، وقال اللحياني : واحد الأساطير أُسْطورة وأُسْطير وأُسْطير وأُسْطيرة إلى العشرة. قال : ويقال سَطْرٌ ويجمع إلى العشرة أسطاراً، ثم أساطير جمع الجمع [1].

إن كلمة أسطورة لم ترد في القرآن قط في صيغة المفرد، ولكنها وردت دائما في صيغة الجمع. وورودها في هذه الصيغة في القرآن دائما، جعل ابن منظور يبدأ بها، وهي جمع، ليأتي لها بمفرد، ولا يصنع العكس، وهو المفروض والمنطقي، لأن المفرد أصل للجمع دائما. لكنه لما قاس صيغتها، وهي أفعولة، وجمعها أفاعيل، قال : كما قالوا : أحدوثة وأحاديث.

ويظهر أن الاستعمال الجمعي لكلمة أسطورة في القرآن الكريم قد أثر على اللغويين، وربما على عامة الناس، فكانوا لا يكادون يتصورون الأسطورة في أذهانهم إلا جمعا وكثرة. ولما كان الفعل المشتق من السطر وهو المصدر الذي اشتقت منه الأسطورة، هو سَطَرَ الثلاثي، قال ابن منظور : " وسطر يسطر إذا كتب. قال الله تعالى : ن والقلم وما يسطرون. أي وما تكتب الملائكة وقد سطر الكتاب يسطره وسطره واستطره. وفي التنزيل : وكل صغير وكبير مستطر. وسطر يسطر سطرا كتب، واستطر مثله ".

إن الأفعال المشتقة من المصدر سطر، ثلاثة، فيها المزيد والمجرد، وهي سطر وسطّر واستطر. وكلها تدل على شيء واحد هو الكتابة. أما الأسطورة، ففعلها هو سطر، وما اشتق منه، ويلزمها معنى الكتابة. وليس عند ابن منظور شرح لكلمة أسطورة، ولكن عنده شرح لجمعها، كما لو أن الجمع هو الأصل. قال : " والأساطير الأباطيل أحاديث لا نظام لها واحدتها إسطار وإِسطارة، وأُسطير وأُسطيرة وأُسطور وأُسطورة ".

لكلمة أسطورة إذن شقائق خمس ينافسنها في الانتماء إلى الكلمة القرآنية أساطير، واستعمال الصيغة القرآنية أكثر من غيرها، وعدم ذكر هذه الكلمة في الشعر الجاهلي، جعل اللغويين يضطربون في ضبط الصيغة القرآنية من حيث الاشتقاق لا من حيث

1 ابن منظور. (1997)، *لسان العرب*، المجلد الثالث، دار صادر، بيروت، الطبعة الأولى، صص 284- 285.

المعنى. قال ابن منظور : " وقال قوم : أساطير جمع أسطار. وأسطار جمع سطر... وقال أبو عبيدة : جمع سطر على أسطر. ثم جمع أسطر على أساطير ". وحسب هذا الاجتهاد، فإن أساطير، الكلمة الإشكالية في اشتقاقها، هي جمع جمع، إما لأسطار، وهو جمع كثرة، أو لأسطُر، وهو جمع قلة. وبذلك لا علاقة جمع وإفراد بين أسطورة وأساطير.

إن نفي العلاقة بين أسطورة وأساطير، يصرح به بعض اللغويين، وينقل عنه ابن منظور. قال : " وقال أبو الحسن لا واحد له ". وهذا الرأي يؤكد ما ذهبنا إليه من أن الاستعمال القرآني كاد أن يذهب بصيغة المفرد منه لشهرته، حتى حسب هذا اللغوي أن كلمة أساطير لا واحد لها من جنسها كالجيش أو الناس. وإلا فإن الصواب بعيد عن هذا الرأي، لأن القياس المطرد في أفعولة أفعولات جمع مؤنث سالم، وأفاعيل جمع تكسير، كأعجوبة وأعاجيب، وأحبولة وأحابيل، وأبطولة وأباطيل. وليست هذه الصيغة نادرة في لسان العرب [1].

إذن لم يبق من شك في أن كلمة أسطورة لا تطرح على اللغويين مشاكل في معناها ولا في اشتقاقها. ولكن مشكلتها في جمعها، بل على الأصح، في علاقتها بالكلمة القرآنية أساطير. لذلك يتابع ابن منظور شرحه لمادة سطر، ولاسيما للأفعال المشتقة منها ومعناها، دون أن يورد قول أحد من العلماء يخالف كلامه، وهو ما يوحي باتفاقهم. قال إثر ما سبق : " وسطرها ألفها، وسطر علينا أتانا بالأساطير. الليث : يقال سطر علينا فلان يسطر، إذا جاء بأحاديث تشبه الباطل. يقال هو يسطر ما لا أصل له أي يؤلف ".

إلا أنه رغم محاولة هذا الباحث - جعفر ابن الحاج السلمي - رد لفظ أسطورة إلى أصل عربي هو مادة سطر، فإنه يمكن اعتبار غياب هذا اللفظ بالإفراد من التراث العربي واقتصار استعماله على الجمع في القرآن الكريم، دليلا على أصله غير العربي، ومن ثم رده إلى لفظ هيسطوريا Historia* اللاتيني الإغريقي الذي يعني قصة. وهو القول الذي ذهب إليه باحثون كثر، فقالوا : " إن كلمة أسطورة معربة، فهي Istoria في اليونانية وHistoria في اللاتينية، وقد أطلقت عندهم على كتب الأساطير والتاريخ.

1 ابن الحاج السلمي، جعفر. (2003)، *الأسطورة المغربية دراسة نقدية في المفهوم والجنس*، مطبعة الخليج العربي، تطوان، الطبعة الأولى، منشورات الجمعية المغربية للدراسات الأندلسية، من المقدمة، صص 27- 28.

* ROBERT, Paul. (1996). *Dictionnaire Le Petit Robert*, Paris, P 1093.

ويظهر أن الحاليين قد أخذوها من الروم قبل الإسلام واستعملوها بالشكل المذكور وبالمعنى نفسه، أي في معنى تاريخ وقصص "[1].

وأن أول من استعمل هذا اللفظ هو النضر بن الحارث بن عبد الدار، وقد جاء في سيرة ابن هشام : " كان النضر بن الحارث من شياطين قريش، وممن كان يؤذي رسول الله (ص) وينصب له العداوة، وكان قدم الحيرة وتعلم بها أحاديث ملوك الفرس وأحاديث رستم واسفنديار، فكان إذا جلس رسول الله (ص) مجلسا فذكر فيه بالله وحذر قومه ما أصاب من قبلهم من الأمم من نقمة الله، خلفه في مجلسه إذا قام، ثم قال : أنا والله يا معشر قريش أحسن حديثا منه، فهلم إلي، فأنا أحدثكم أحسن من حديثه، ثم يحدثهم عن ملوك فارس ورستم وأسفنديار، ثم يقول : بماذا محمد أحسن حديثا مني ؟ قال ابن إسحاق : وكان ابن عباس رضي الله عنهما يقول فيما بلغني : نزل فيه ثمان آيات من القرآن : قوله عز وجل : إذا تتلى عليه آياتنا قال أساطير الأولين، وكل ما ذكر فيه من الأساطير من القرآن" [2]. ثم يقول : " والله ما محمد بأحسن حديثا مني، وما حديثه إلا أساطير الأولين، اكتتبها كما اكتتبتها " [3].

وهذه المواقف توحي بمكانة النضر بن الحارث الفكرية وسعة ثقافته وشمولها ومصادرها، فهو حين يجادل الرسول (ص) في أمور الوحي يستند على الكتب السماوية السابقة، وحين يقارن قصص الأنبياء والأمم الخالية المشار إليها في القرآن الكريم بالقصص التي يعرفها فهو يحيل على كتب الأمم المجاورة وتواريخهم، وحين يفند قصة الخلق ويشكك في قضية البعث والنشور، فهو يعتمد على بعض الأساطير التي تناولت قضية الخلق والبعث إضافة إلى بعض الكتب القديمة التي اطلع عليها. وهذا يعني أن كتبا كثيرة لأقوام وأمم سالفة أو مجاورة كانت منتشرة معروفة لدى بعض رجال شبه الجزيرة العربية قبل الإسلام وأن أساطير وقصص وأخبار كانت معروفة متداولة بينهم [4].

---

1 ميرتشا، إلياده. (2007)، *البحث عن التاريخ والمعنى في الدين*. ترجمة سعود المولى، مطبعة المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، من الثبت التعريفي، ص 359.

2 أبي محمد عبد الملك بن هشام بن أيوب الحميري المعافري. (2004)، *السيرة النبوية لابن هشام*. تحقيق مصطفى السقى، إبراهيم الأبياري وعبد الحفيظ شلبي، الطبعة الثانية، مطبعة دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص 224.

3 نفسه، ص 261.

4 كنون الحسني، محمد عبد الحفيظ. (2007)، *السمات الأسطورية في الشعر الجاهلي*. مطبعة الخليج العربي، تطوان، ص 31.

2- الأسطورة في القرآن الكريم والسيرة والتفسير :

تأكد لي مما سبق أن كلمة أساطير لم ترد إلا في القرآن الكريم، بمعنى أننا إذا عدنا إلى التراث الشفهي في الجاهلية، أو إلى الشعر الجاهلي، فلن نجد لها ذكرا. لذلك كان من الضروري أن أعود إلى القرآن الكريم لمحاولة معرفة مفهوم هذه الكلمة، والمعنى الذي أعطاه إياها مشركو مكة عندما كانوا يحاجون الرسول (ص).

ذُكرت كلمة أساطير في القرآن الكريم تسع مرات في الآيات الآتية :

أ- الآية 26 من سورة الأنعام :

•• ومنهم من يستمع إليك. وجعلنا على قلوبهم أكنة أن يفقهوه وفي آذانهم وقرا. وإن يروا كل آية لا يؤمنوا بها. حتى إذا جاؤوك يجادلونك يقول الذين كفروا إن هذا إلا أساطير الأولين••. (القرآن الكريم برواية ورش).

ب- الآية 31 من سورة الأنفال :

•• وإذا تتلى عليهم آياتنا قالوا قد سمعنا لو نشاء لقلنا مثل هذا إن هذا إلا أساطير الأولين••.

ت- الآية 24 من سورة النحل :

••••وإذا قيل لهم ماذا أنزل ربكم قالوا أساطير الأولين••.

ث- الآية 84 من سورة المؤمنون :

•• لقد وُعدنا نحن وآباؤنا هذا من قبل إن هذا إلا أساطير الأولين.•••

ج- الآيتان 4 و5 من سورة الفرقان :

•• وقال الذين كفروا إن هذا إلا إفك افتراه وأعانه عليه قوم آخرون فقد جاءوا ظلما وزورا. وقالوا أساطير الأولين اكتتبها فهي تملى عليه بكرة وأصيلا•.

ح- سورة النمل الآيتان 69 و70 :

•• وقال الذين كفروا إذا كنا ترابا وآباؤنا أينا لمخرجون لقد وعدنا هذا نحن وآباؤنا من قبل إن هذا إلا أساطير الأولين.••.

خ- الآية 16 من سورة الأحقاف :

•• والذي قال لوالديه أف لكما. أتعدانني أن أخرج وقد خلت القرون من قبلي وهما يستغيثان الله ويلك ءامن إن وعد الله حق فيقول ما هذا إلا أساطير الأولين.••.

د- الآية 15 من سورة القلم :

•• إذا تتلى عليه ءاياتنا قال أساطير الأولين ••.

ذ- الآيات 10 و11 و12 و13 من سورة المطففين :

•• ويل يومئذ للمكذبين الذين يكذبون بيوم الدين. وما يكذب به إلا كل معتد أثيم إذا تتلى عليه ءاياتنا قال أساطير الأولين.••.

من خلال جولة بين مختلف التفاسير تتكشف لنا مجموعة من الملاحظات، أنها ترد دائما بصيغة الجمع، وأنها دائما منسوبة إلى الأولين (الأقوام الأخرى)، وأنها من القرآن المكي وليس المدني. كما يمكن استنتاج أن العرب كانوا واعين بأن محمدا لا يمكنه أن ينتج هذا الخطاب لذلك لجأ – حسب زعمهم- إلى اليهود والأعاجم ليكتبوها له، وأن العقل العربي كلما عجز عن فهم شيء أو تصوره أو تجسيده نعته بالأسطورة [1].

ولقد كان من المفروض أن يؤثر الاستعمال القرآني في شيوع كلمة أسطورة، أو أساطير. لكن المقام حيث وردت قد أثر تأثيرا عليها، لأنه أوردها موارد تأباها ثقافة المسلمين. ذلك أنها لم ترد إلا حكاية لقول الكفار، ووردت في أربع حالات بين أداتي الحصر، إن وإلا، وهو ما يشعر بالذم والتحقير، وفي حالة خامسة، وردت بين أداتي الحصر ما وإلا، للتعبير عن الشيء عينه. ووردت في أحوال أربعة أيضا مطلقة لا حصر فيها، ولكنها مشعرة بالذم والتحقير والاستخفاف. يجتمع لنا من كل هذا أن الأسطورة لفظ اتخذ مدلوله في التراث الإسلامي من القرآن قبل غيره، وأن مدلوله في القرآن سياقه قول الكفار والذم والتحقير والاستخفاف، أي الاستخفاف بالكلام الإلهي المقدس. وهذا ما جعل المسلمين يتجافون عن استعمال هذه الكلمة مصطلحا يضمنونه مفهوم الأسطورة، حتى لا يسقطوا في المحذور المحظور [2].

والمشكلة ليست في مصطلح أسطورة في حد ذاته، وإنما أصبح هناك مشكل عندما تمت ترجمة مصطلح Mythe بأسطورة، كما ذهب إلى ذلك الباحث د. يونس لوليدي عندما أراد بناء مفهوم سليم للأسطورة في الثقافة العربية الإسلامية.

---

1 لوليدي، يونس. (1996)، *الأسطورة بين الثقافة الغربية والثقافة الإسلامية*، مطبعة أنفو برانت، فاس، الطبعة الأولى، ص 59- 61.

2 ابن الحاج السلمي، جعفر. (2003)، *الأسطورة المغربية دراسة نقدية في المفهوم والجنس*، مرجع سابق، ص 31.

ولكن هذا المقام القادح السلبي لم يمنع الأسطورة من أن تتسرب إلى التراث الإسلامي ؛ وقد كان تسربها إلى كتب تفسير القرآن نفسه بأسماء متعددة كـالأثر والمأثورات والإسرائيليات والأخبار والقصص وما إلى هذا، واعتمدها كثير من علماء المسلمين دون تحرج كثير. فلنضرب مثلا على ذلك من تفسير ابن كثير(774 هـ)، وهو تفسير ذو شهرة عظيمة بين المسلمين من أهل السنة قديما وحديثا، يختزن الآثار التي رواها المفسرون الأوائل. قال ابن كثير : " **ن. والقلم وما يسطرون وقيل المراد بقوله ن حوت عظيم على تيار الماء العظيم المحيط، وهو حامل للأرضين السبع، كما قال الإمام أبو جعفر بن جرير** ***(الطبري 310 هـ)*** **: حدثنا بن بشار، حدثنا يحيى، حدثنا سفيان، هو الثوري، حدثنا سليمان، هو الأعمش، عن أبي ظبيان، عن ابن عباس، قال : أول ما خلق الله القلم، قال : اكتب،قال : وما أكتب ؟ قال : اكتب القدر ؛ فجرى بما يكون من ذلك اليوم إلى يوم قيام الساعة. ثم خلق النون، ورفع بخار الماء، ففُتقت منه السماء، وبُسطت الأرض على ظهر النون، فاضطرب النون، فمادت الأرض، فأُثبتت بالجبال، فإنها لتفخر على الأرض** " [1]. وإذا كان هذا الخيال اللطيف لتفسير النون والقلم، عند ابن كثير، مسندا إلى قدماء المفسرين، فإنه مع ذلك لا يسميها إطلاقا باسم الأساطير، لأن القرآن لا يمكن تفسيره بالباطل من حيث المبدأ.

مثال آخر لتسرب الأسطورة إلى التراث الإسلامي ما أورده ياقوت الحموي (626 هـ) في كتابه معجم البلدان، قال : " **رووا أن الله تعالى، خلق الأرض تكفأ كما تكفأ السفينة، فبعث الله ملكا حتى دخل تحت الأرض، فوضع الصخرة على عاتقه، ثم أخرج يديه : إحداهما بالمشرق، والأخرى بالمغرب. ثم قبض على الأرضين السبع فضبطها، فاستقرت. ولم يكن لقدمه قرار. فأهبط الله ثورا من الجنة له أربعون ألف قرن، وأربعون ألف قائمة ؛ فجعل قرار قدمي الملك على سنامه، فلم تصل قدماه إليه، فبعث الله ياقوتة خضراء من الجنة ؛ مسيرها كذا ألف عام، فوضعها على سنام الثور، فاستقرت عليها قدماه، وقرون الثور خارجة من أقطار الأرض، مشبّكة تحت العرش، ومنخر الثور في ثقب بيّن من تلك الصخرة تحت البحر، فهو يتنفس كل يوم نفسين. فإذا تنفس مد البحر، وإذا رده جزر. ولم يكن لقوائم الثور قرار. فخلق الله تعالى كمكما كغلظ سبع سماوات وسبع أرضين ؛ فاستقرت**

1 ابن كثير، أبو الفداء اسماعيل بن عمر القرشي الدمشقي. (1999)، *تفسير ابن كثير*، تحقيق سامي بن محمد سلامة، مطبعة دار طيبة، الجزء الثامن، ص 184.

عليها قوائم الثور. ثم لم يكن للكمكم مستقر، فخلق الله تعالى حوتا يقال له بلهوت ؛ فوضع الكمكم على وبر ذلك الحوت. والوبر الجناح الذي يكون في وسط ظهر السمكة. وذلك الحوت على ظهر الريح العقيم، وهو مزموم بسلسلة كغلظ السماوات والأرض، معقودة بالعرش. قالوا : ثم إن إبليس انتهى إلى ذلك الحوت، فقال له : إن الله لم يخلق خلقا أعظم منك، فلم لا تزلزل الدنيا ؟ فهم بشيء من ذلك. فسلط الله عليه بقة في عينيه فشغلته. وزعم بعضهم أن الله سلط عليه سمكة كالشطبة، فهو مشغول بالنظر إليها، ويهابها. قالوا : وأنبت الله تعالى من تلك الياقوتة التي على سنام الثور، جبل قاف ؛ فأحاط بالدنيا، فهو من ياقوتة خضراء. فيقال، والله أعلم، إن خضرة السماء منه. ويقال : إن بينه وبين السماء قامة رجل، وله رأس ووجه ولسان. وأنبت الله من قاف الجبال، وجعلها أوتادا للأرض كالعروق للشجر. فإذا أراد الله عز و جل، أن يزلزل بلدا، أوحى الله إلى ذلك الملك أن يزلزل ببلد كذا، فيحرك عرقا مما تحت ذلك البلد ؛ فيتزلزل. وإذا أراد أن يخسف ببلد، أوحى الله إليه أن اقلب العرق الذي تحته، فيقلبه ؛ فيخسف بالبلد.

وزعم وهب بن منبه أن الثور والحوت يبتلعان ما ينصب من مياه الأرض، فإذا امتلأت أجوافهما قامت القيامة.

وقال آخرون : إن الأرض على الماء، والماء على الصخرة، والصخرة على سنام الثور، والثور على كمكم من الرمل متبلد، والكمكم على ظهر الحوت، والحوت على الريح العقيم، والريح على حجاب من الظلمة، والظلمة على الثرى. وإلى الثرى ينتهي علم الخلائق. ولا يعلم ما وراء ذلك إلا الله. قال الله تعالى :• •له ملك السماوات والأرض وما بينهما، وما تحت الثرى• •" [1]. لكن ياقوت الحموي أعلن عن وعيه بأسطورية هذه الأقاويل، قائلا : " واستقصيت لك الفوائد... وأنا مرتاب بها، نافر عنها، متبرئ إلى قارئها من صحتها... وها هنا اختلاف وتخليط لا يقف عند حد، غير ما ذكرنا. لا يكاد ذو تحصيل يسكن إليه، ولا ذو رأي يعول عليه. وإنما هي أشياء تكلم بها القصاص للتهويل على العامة، على حسب عقولهم، لا مستند لها من عقل ولا نقل... "[2].

1 الحموي، ياقوت. (1979)، معجم *البلدان*، مطبعة دار صادر، بيروت، الجزء الأول، صص 23-24.

2 نفسه، صص 23- 24.

ثانيا- الأسطورة في الثقافة الغربية :

إن البحث في الأسطورة هو بحث غربي معاصر، وليس في تراث العرب علم اسمه علم الأسطورة. وإذا كنت حتى الآن ما أزال أتبع منهج العلماء القدامى، القائم في ضبط المصطلح على التمييز بين الأصل اللغوي، والاستعمال الاصطلاحي، ورصد العلاقة بينهما، فإنني أرى أن تحديد مفهوم الأسطورة، كما أستعمله كمقابل لمفهوم ميث، في بحثي هذا، لا يتم إلا بالرجوع إلى ما يقابله في اللغات الأعجمية الأوروبية ؛ اليونانية واللاتينية.

1- الأسطورة في بعض المعجمات الغربية :

يستعمل الفرنسيون والأنجليز لفظة Mythe/ Myth، للدلالة على نفس المفهوم الذي يترجم بالأسطورة، وكذلك الإسبانيون Mito. وتؤكد معجمات هذه اللغات أن هذه الألفاظ جميعا تتفرع من الكلمة اليونانية Muthos والكلمة اللاتينية Mythus، التي تعني في اللغة اليونانية القديمة الخرافة Fable/ Fabula، وعموم السرد والحكي Récit.

يقول معجم Larousse الفرنسي في تعريفه للفظ أسطورة : الأسطورة سرد ذو أصل شعبي، انتقل تقليديا ويعبر بطريقة مجازية، أو تحت ملامح شخص تاريخي مشوهة من طرف المخيال الجماعي، عن ظاهرة طبيعية عظمى : الأسطورة الشمسية، الأساطير اليونانية (مرادف خرافة). الأسطورة تضخيم وتشويه من قبل المخيال الشعبي لشخص أو لوقائع تاريخية، أو لظواهر اجتماعية : أسطورة نابوليون مثلا. الأسطورة تصور عقلي لا يعتمد على أساس حقيقي [1].

ويقول معجم Le Petit Robert الفرنسي محددا معناها اللغوي : - سرد خرافي، ينتقل تقليديا، يضع في الواجهة كائنات تجسد بطريقة رمزية قوى الطبيعة، أو مظاهر الوضع الإنساني : خرافة، حكاية تاريخية ناقصة أو محرفة Légende، ميثولوجيا. أساطير دينية، تكوينية، إسكاطولوجية. أساطير مسيحية، وثنية، أساطير أميراندية.

1 DUBOIS, Jean. (1986), *Dictionnaire Larousse*, édition, P 661.

الأسطورة قصة، خرافة رمزية، بسيطة وصادمة روجمون. الأساطير اليونانية لـأورفي، وبروميثي. أسطورة سيزيف، بحث كامي. تمثيل مشوه لوقائع أو لشخوص عادة حقيقية بواسطة الخيال الجمعي، تقليد أدبي كبير : خرافة. أسطورة فاوست، دون خوان. أسطورة نابليون. أسطورة أطلنتيد. - مجازا، تصور عقلي خالص : فكرة. - تعبير عن فكرة، عرض مذهب أو نظرية فلسفية بطريقة تصويرية : الترميز ؛ أسطورة الكهف عند أفلاطون. - تصوير مثالي للحالة الإنسانية في ماض أو مستقبل خيالي. أسطورة العصر الذهبي، أسطورة الجنة المفقودة : يوتوبيا. - صورة مبسطة، غالبا ما تكون وهمية، تكونها مجموعات إنسانية أو تقبلها في موضوع فرد أو واقعة والتي تلعب دورا محددا في تصرفهم أو تقديرهم. أسطورة الطيب المتوحش، أسطورة البطل. أسطورة الوسامة الفرنسية [1].

أما معجم Oxford الإنجليزي فيعرف الأسطورة بـ : - نوع من القصص من الزمن القديم، وخصوصا عندما كانت تحكى لتفسير الظواهر الطبيعية، أو لوصف تاريخ شعب معين ؛ كهذا النوع من الحكايات : الأساطير اليونانية القديمة، أسطورة الخلق التي تفسر كيف بدأ العالم. - شيء يصدقه معظم الناس لكنه غير موجود أو غير صحيح : أسطورة طبقية المجتمع ؛ أسطورة كون المرأة أقل إتقانا للسياقة من الرجل [2].

وإذا كانت معاجم هذه اللغات تتواطأ في تفسير الميثوس/ الأسطورة على أنها خرافة وقصة خرافية، ومرجعها في التفسير إلى الأساطير اليونانية القديمة، فإن هذا لا يكفي لضبط مفهوم الأسطورة في الثقافة الغربية المعاصرة. بل لابد من الرجوع إلى مدلولها الاصطلاحي العام، مثلما الأمر في الثقافة العربية، كما قد رأينا.

ويقول بيير سميث في موسوعته Encyclopédie Universalis : إنها أولا ضرب خاص من الحكي. نموذجها هو أخبار آلهة اليونان القديمة. غير أن كثيرا من الأساطير ليست أخبار آلهة. إنها أخبار الأبطال، إلا أنها متميزة عن القصص والحكايات التاريخية الناقصة أو المحرفة Légendes. إنها أخبار السلف، لكنها متميزة عن الحكايات التاريخية، وحكايات الحيوان، المتميزة عن الخرافات [3].

1 ROBERT, Paul. (1996), *Dictionnaire Le Petit Robert*, Paris, P 1465.
2 *Oxford Advanced Learner's Dictionary*, Sixth edition-2000, Edited by Sally Wehmeier, P 842.
3 www. Universalis.fr-encyclopédie-mythe- approche-ethnosociologique.

إن أهم شيء نخرج به من كلام بيير سميث هذا في محاولته لتعريف الأسطورة، هو أنها سرد أو حكي أو خبر، وأنها ضرب خاص منه، وأن نموذجها الأرقى هو أساطير آلهة اليونان. ثم بعدئذ ضرورة تمييز الأساطير عن الأجناس الشبيهة بها، كالقصص، والحكايات التاريخية الناقصة أو المحرفة، والحكايات. إنها عنده باختصار جنس من الأجناس يختلف بحسب الثقافات والأنماط.

لقد سبق لنا أن رأينا أن مدلول كلمة الأسطورة في العربية يختزن معنى السطر، أي الكتابة المنظمة، ومعنى الباطل. فالأسطورة أبطولة بالضرورة، وهي كذلك الحديث الذي يشبه الباطل، والزخرف من القول. أما عند اليونان، فالميثوس تعني قبل كل شيء كل سرد فيه خرق للعادة. وبين هذين المدلولين وفاق وخلاف. أما الوفاق، فكائن في تصور كل من العرب واليونان للأسطورة الميثوس على أنها حكي أو سرد. أما الخلاف، فكائن في اختزان الكلمة العربية لمعنى الكتابة والتدوين، وهو معنى مفقود في اللفظ اليوناني، وكائن في اختزان الكلمة العربية لمعنى الباطل [1].

2- الأسطورة في العلوم الإنسانية المعاصرة :

إذا كنت فيما سبق قد حاولت أن أعرف الأسطورة لغة وذلك سواء أكان في اللغة العربية أم في اللغات الأوروبية، وأن أكشف عن الرصيد المعنوي الكامن في اللفظ العربي، وما يقابله في اليونانية القديمة، واللغات الأوروبية المعاصرة، فإنني سأعرض، الآن، للأسطورة في الاصطلاح المعاصر، أي من حيث هي مفهوم في العلوم الإنسانية المعاصرة موقعه العلماء الغربيون : " في منظور مباين مباينة محسوسة لمنظور القرن التاسع عشر المزعوم. فبدلا من أن يعالجوا الأسطورة مثل سابقيهم بالمعنى المعهود للمصطلح، من حيث هو خرافة واختلاق وخيال، قبلوها كما فهمت في المجتمعات القديمة، حيث تعني الأسطورة على العكس قصة حقيقية، وهي فضلا عن هذا، ثمينة وغالية، لأنها مقدسة ودالة... وفي الواقع، يستعمل هذا اللفظ اليوم بمعنى الخيال أو الوهم، بقدر ما يستعمل بالمعنى المألوف، ولاسيما عند علماء العرق والاجتماع ومؤرخي الديانات، بمعنى المأثور المقدس، والوحي الأول، والأنموذج المثالي " [2].

1 ابن الحاج السلمي، جعفر. (2003)، *الأسطورة المغربية دراسة نقدية في المفهوم والجنس*، مرجع سابق، صص 39- 40.

2 MIRCEA, Eliade. (1963), *Aspects du mythe*, collection folio-essais, Éditions Gallimard, impression Maury-Imprimeur, le 14 novembre 2011, P 11.

أ- الأسطورة عند مرسيا إلياد (تاريخ الأديان) :

قضى مرسيا إلياد الروماني (1907 - 1986م) عمره بحثا في الأسطورة في دائرة ما كان يسميه علم الأديان المقارن. ويتقدم بتعريف يعتبره الحد الأقل نقصا والأوسع نطاقا قائلا : " الأسطورة تحكي قصة مقدسة ؛ إنها تحكي حدثا وقع في الزمن البدئي، الزمن الخرافي للبدايات. بتعبير آخر، تحكي الأسطورة كيف جاء واقع إلى الوجود بفضل إنجازات كائنات فوق طبيعية، سواء كانت واقعا كليا، الكون، أو فقط جزءا منه : جزيرة، نوع نباتي، تصرف إنساني، مؤسسة. هي إذن دائما حكاية خلق : تحمل إلينا كيف حدث شيء ما، كيف وُجد بداية. الأسطورة لا تتحدث إلا عم حدث فعلا. وشخصيات الأساطير هي كائنات فوق طبيعية. وتعرف هذه الشخصيات خصوصا بما فعلته في زمن البدايات الرائع. تكشف الأساطير إذن عن نشاطها الخلاق وعن قدسية (أو فقط عن فوق طبيعية) منجزاتها. في الإجمال، تصف الأساطير مختلف، وأحيانا مآسي، أشكال بروز المقدس (أو ما وراء الطبيعي) في العالم. وهذا البروز هو ما يؤسس حقا العالم ويجعله كما هو اليوم. بل أكثر من ذلك : فمن جراء تدخلات الكائنات فوق الطبيعية صار الإنسان إلى ما هو عليه اليوم، كائن فان، أحادي الجنس وثقافي "[1].

نرى أن مرسيا إلياد لا يجرؤ على أن يصف الأسطورة بأنها خرافة، كما يفعل اللغويون والنقاد، بل يكتفي بأن يذكرها بأحد لوازمها، وهو الحكي أو السرد، وأنها تحكي قصة مقدسة، فيها السمات الآتية : القداسة - الزمن : الزمن الأول، زمن البدايات الخرافي- الحدث : الكلي أو الجزئي- الأشخاص : الكائنات الخارقة للعادة. ويسمى هذا الضرب من القصص قصة الخلق.

ويشرح مرسيا إلياد في موضع آخر فهمه للأسطورة بقوله : " إنها دائما قصة خلق : تحكي دائما كيف أن شيئا ما تحقق، وبدأ وجوده. ولأجل هذا، كانت الأسطورة مضامنة للوجود : إنها لا تتحدث إلا عن الوقائع، وعما جرى فعلا، وعما ظهر تمام الظهور. والمقصود بالطبع هو الوقائع المقدسة، لأن المقدس هو الواقعي بامتياز. ولا شيء مما ينتمي إلى دائرة الدنيوي ينتمي إلى الوجود، لأن الدنيوي لم يؤسس تأسيسا وجوديا "[2].

1 Ibid, PP 16-17.

2 MIRCEA, Eliade. (1965), *le sacré et le profane*, collection folio-essais, Éditions Gallimard, impression Maury-Imprimeur, P 85.

ويضيف مرسيا إلياد : " تعتبر الأسطورة قصة مقدسة، فهي إذن قصة حقيقية، لأنها ترجع دائما إلى وقائع. الأسطورة الكونية حقيقية لأن وجود العالم دليل على ذلك ؛ أسطورة أصل الموت هي أيضا حقيقية لأن فناء الإنسان دليل على ذلك، وهكذا دواليك " [1]. " أضف إلى ذلك أن المجتمعات التي لازالت تعيش فيها الأساطير تميز بين الأساطير كقصص حقيقية والخرافات والحكايات التي تسميها الأهالي قصص كاذبة " [2].

وفيما يخص وظيفة الأساطير يقول مرسيا إلياد : " إن الوظيفة الأساسية للأسطورة هي كشف النماذج المثالية لكل الطقوس وكل الأنشطة الإنسانية الدالة : كالتغذية أو الزواج، أو العمل، أو التربية، أو الفن أو الحكمة. وإن هذا الإدراك ذو أهمية في فهم إنسان المجتمعات القديمة والتقليدية " [3].

وإذا كنا نحن ندرس الأسطورة من منظور علمي، أي من حيث كونها إنشاء خياليا إنسانيا، فإن المؤمنين بها لا يرونها إنشاء بشريا لتفسير العالم والإنسان، ولكنهم يرونها وحيا أوحي به أو شبه وحي على الأقل، ولاسيما الأسطورة التكوينية، أو الكونية كما يسميها مرسيا إلياد. يقول موضحا العلاقة بين الأسطورة والمؤمنين بها : " إن الأسطورة تحكي قصة مقدسة، أي حدثا أول وقع في بداية الزمن، في البدء، لكن حكاية قصة مقدسة تعادل كشف سر من الأسرار، لأن أشخاص الأسطورة ليسوا كائنات إنسانية : إنهم أبطال ممدنون، ولأجل هذا السبب، تشكل أعمالهم أسرارا : وليس للإنسان أن يعرفها، لو لم يوح له بها. إن الأسطورة إذن قصة ما جرى في الزمن الأول، وحكاية ما فعلته الآلهة أو الكائنات الإلهية في بداية الزمن. إذ معنى أن تقول أسطورة، هو أن تعلن بما جرى في الأصل. وإذ ما تُقل الأسطورة، أي توح، تصر حقيقة يقينية : إنها تؤسس الحقيقة المطلقة " [4].

في عدد من المجتمعات البدائية لا يمكن أن تحكى الأسطورة في أي زمان ولا في أي مكان، كما أنها لا تحكى أمام النساء والأطفال، وإنما تحكى فقط في الفصول الأكثر ثراء من حيث الطقوس (الخريف والشتاء) أو أثناء الفترات الفاصلة بين الاحتفالات

1 MIRCEA, Eliade. (1963), *Aspects du mythe*, référence précédente, P 17.
2 Ibid, P 20.
3 Ibid, P 19.
4 MIRCEA, Eliade. (1965), *Le sacré et le profane*, référence précédente, PP 84 - 85.

الدينية. لذلك " لا يمكن حكي الأساطير بلامبالاة. فعند الكثير من القبائل، لا تستظهر أمام غير المؤهلين. بصفة عامة، الشيوخ المعلمون يمررون الأساطير للمبتدئين، خلال مرحلة انعزالهم في الأدغال، وهذا يدخل ضمن إعدادهم " [1].

وعلى الرغم من وجود ضرب آخر من الأسطورة، يسميه مرسيا إلياد أسطورة الأصول Mythe des origines، فإن هذا الضرب من الأسطورة عنده يرتد دائما إلى الأسطورة الكونية، لأنه ليس إلا امتدادا لها. يقول : " كل تاريخ أسطوري يروي أصل شيء يقدر ويتمم الأسطورة الكونية. من وجهة نظر البنية، فأساطير الأصل تناظر أساطير التكوين أو الكون. باعتبار خلق العالم خلقا أسمى، فإن أساطير التكوين تصير نموذجا مثاليا لكل نوع من الخلق. هذا لا يعني أن أسطورة الأصل تقلد أو تستنسخ النموذج التكويني، لأنها ليست انعكاسا مخططا وممنهجا لها. لكن كل ظهور جديد - حيوان، نبات، مؤسسة- يستلزم وجود عالم. حتى حينما يتعلق الأمر بتفسير كيف - انطلاقا من وضعية مختلفة للأمور- توصلنا إلى الحالة الراهنة (مثلا، كيف ابتعدت السماء عن الأرض، أو كيف صار الإنسان فانيا)، العالم كان موجودا سلفا، وإن كانت بنيته مختلفة، لكنه لم يكن بعد عالمنا. كل أسطورة أصل تحكي وتبرر وضعية جديدة ؛ جديدة بمعنى أنها لم توجد منذ بداية العالم. فأساطير الأصل تمدد وتتمم أسطورة التكوين : فهي تحكي كيف تغير العالم، فأغني أو أفقر " [2]، " وإن هذا هو السبب الذي لأجله تبتدئ بعض أساطير الأصول بنبذة عن التكوين. مثلا : إن قصة العائلات والسلالات الملكية التيبيتية تبتدئ بالتذكير بكيفية ولادة الكون من بيضة " [3].

ويؤكد مرسيا إلياد ما ذهب إليه من رد أسطورة الأصول إلى الأسطورة الجوهرية، أي الأسطورة الكونية في موضع آخر من نفس الكتاب، بعد إيراده لمجموعة من الأمثلة قصد تمثل العلاقة بين صنفي الأسطورة، قائلا : " تبتدئ أسطورة الأصل، في عدد مهم من الحالات، بنبذة تكوينية ؛ ذلك أن الأسطورة تذكر في اختصار باللحظات الجوهرية لخلق العالم، لتسرد بعدئذ نسب البيت الملكي، أو التاريخ القبلي، أو تاريخ الأمراض والأدوية... وفي كل هذه الحالات، تمدد وتتمم أساطير الأصل الأسطورة الكونية " [4].

1 MIRCEA, Eliade. (1963), *Aspects du mythe*, référence précédente, P 21.
2 Ibid, P 35.
3 Ibid, P 36.
4 MIRCEA, Eliade. (1963), *Aspects du mythe*, référence précédente, P 53.

الأصل عند مرسيا إلياد إذن هو الأسطورة الكونية، وما جاء من الأساطير لا يحكي قصة الخلق والتكوين، وإنما يحكي التاريخ والأنساب، فهو داخل عنده في أسطورة الأصل، التي هي أسطورة غير قائمة الذات، أي ليست نموذجا خاصا، وإنما هي تتمة وامتداد للأسطورة الكونية، الأسطورة التي لا أسطورة سواها، وفرع منها لا يجد تفسيرا لوجوده إلا في أصله. وبما أن خلق الكون هو الخلق بامتياز فإن الكون يصبح النموذج المثالي لكل نوع من أنواع الخلق غير أن هذا لا يعني أن أسطورة الأصل تعيد النموذج الكوني وتقلده، وإنما إذا كانت الأساطير الكونية تتحدث عن خلق الكون أو جزء منه، فإن أساطير الأصل تبين كيف تحول وتغير هذا الكون وظهرت فيه أشياء وممارسات ومؤسسات لم تكن موجودة من قبل.

إذن فمرسيا إلياد يقيم توازيا بين نوعي الأسطورة الكونية والأصل. ولا ينسى أن يشير إلى وجود استعمالات أخرى لكلمة أسطورة، موروثة عن القرن التاسع عشر الغربي. يقول : " منذ أكثر من نصف قرن، موقَع العلماء الغربيون دراسة الأسطورة في منظور مباين مباينة محسوسة لمنظور القرن التاسع عشر المزعوم. فبدلا من أن يعالجوا الأسطورة مثل سابقيهم بالمعنى المعهود للمصطلح، من حيث هو خرافة واختلاق وخيال، قبلوها كما فهمت في المجتمعات القديمة، حيث تعني الأسطورة على العكس قصة حقيقية "[1].

لا يعني هذا أن مرسيا إلياد، مؤسس علم الأديان الموازنة، لا يرى الأسطورة خيالا، كلا. بل إنه يراها كذلك. غير أنه لا يعنيه أن يدرسها بعد أن صارت في نظر الناس خيالا، كما نفعل نحن، بل يعنيه أن يدرسها في دائرة نسق آخر مخالف تماما لنسقنا، أي عندما تكون عند أهلها حقيقة كونية، أي حقيقة مطلقة، ومعرفة يقينية لا شك فيها. يقول : " لقد أفرغ الإغريق الميثوس من كل قيمة دينية وميتافيزيقية بالتدريج. وإذ عورض الميثوس باللوغوس (العقل)، مثلما عورض بالتاريخ على سواء، انتهى الميثوس إلى أن يعني كل ما لا يمكن أن يوجد في الواقع. لسنا نفهم الأسطورة بهذا المعنى. وبتعبير أدق، إنه لا تهمنا المرحلة الفكرية، أو اللحظة التاريخية حيث صارت الأسطورة خيالا. إن بحثنا يخص أولا المجتمعات التي لازالت فيها الأساطير حية، أي باعتبارها تقدم نماذج للتصرف وتمنح من هنا دلالة وقيمة للوجود. وأن نفهم بنية الأساطير ووظيفتها

1 Ibid, P 11.

في المجتمعات التقليدية المعنية، ليس هو تفسير مرحلة من تاريخ الفكر البشري فقط، بل هو أيضا أن نفهم فهما أفضل فئة من معاصرينا " [1].

وإذا كان بعض العلماء- من مثل Erich Fromm - قد خاضوا في أصل الأسطورة، وحاولوا تفسير نشوء الأساطير وما فيها من خوارق بالأحلام، فإن مرسيا إلياد لا يرى رأيهم هذا... لقد تحفظ مرسيا إلياد من القول بالأصل الحلمي للأسطورة، ورأى في هذا الرأي شيئا من العجلة. ذلك أن رغبته في الاستقلال المنهجي والموضوعي لعلم الأديان الموازنة عن العلوم الأخرى جعلته يميز بين الإقرار بالقيمة العلمية لنتائج العلوم الإنسانية الأخرى، وفي الوقت نفسه، لا يرى الفناء فيها، بل يطالب باستقلال منهج علم الأديان الموازنة، العلم الذي طالما درس الأسطورة من حيث هي أبرز مظاهر الدين في المجتمعات القديمة، عن مناهج علوم النفس والاجتماع والعرق. يقول : " من المؤكد أن مؤرخ الأديان ليس له شيء يتعلمه من الاكتشافات الجديدة لعلم نفس الأعماق. لكن لا شيء يجبره على التخلي عن منظوره الخاص لفهم العوالم الدينية المختلفة التي تكشف عنها وثائقه. فإن يفعل ذلك، يحل محل عالم النفس، ويراهن بكل شيء على أنه لن يربح شيئا. لقد سبقت له المغامرة السيئة لما تناول موضوعه كما يفعل عالم الاجتماع أو عالم العرق، وهو يظن أنه سوف يخدم علمه خدمة فضلى، فلم يصل إلا إلى علم اجتماع رديء. ومن المؤكد أن كل دروس الفكر، وكل علوم الإنسان ثمينة، وأن اكتشافاتها متضامنة. لكن التضامن لا يعني الخلط. ذلك أن المهم هو إدماج نتائج المساعي المختلطة للفكر لا خلطها. إن المنهج الأشد تأكيدا في تاريخ الديانات، مثلما في كل مكان بعيد عنه، هو دائما دراسة ظاهرة ما في تصميم مراجعها الخاص، مع احتمال إدماج نتائج هذا المسعى بعد ذلك في منظور أوسع " [2].

ب- الأسطورة عند كلود ليفي ستراوس (الأنثروبولوجيا البنيوية) :

يتجنب كلود ليفي ستراوس (1908 - 2009 م) البنيوي عقبة تعريف الأسطورة المرتبط بوظيفتها وطبيعتها، بأن قال إن " أي أسطورة يدركها كأسطورة أي قارئ في العالم بأسره "، ويضيف أن جوهر الأسطورة لا يكمن في الأسلوب، ولا في طريقة السرد، ولا في التركيب، بل في الحكاية التي يحكيها. وذلك في كتابه الأنثربولوجيا

1 MIRCEA, Eliade. (1963), *Aspects du mythe*, référence précédente, P 12.
2 MIRCEA, Eliade. (1957), *Mythes, rêyes et mystères*, collection folio-essais, Éditions Gallimard, impression Maury-Imprimeur, P 15.

البنيوية Anthropologie structurale الذي ظهر سنة 1958 م [1]، ويرى كلود ليفي ستراوس أن الأسطورة هي كون من الرموز والدلالات، لا يصل المرء إلى كنهها إلا بالقراءة المتأنية والتحليل العميق، فهي لغة تعمل على مستوى عال جدا، طبيعتها أعقد من الخصائص التي نصادفها في شتى التعابير اللغوية [2].

إن كتابه هذا، الذي أدخل البنيوية في الإثنولوجيا، يقترض من اللسانيات ويسعى إلى بلوغ القواعد اللاواعية التي هي قاعدة المعتقدات، العادات والتقاليد في كل المجتمعات [3]. وفيه يعرض ويبرز المنهج البنيوي الذي ارتبط تقدمه باسمه. وأثار فيه كل قضايا الأنثربولوجيا الاجتماعية، كما ناقش فيه سؤال المنهج ؛ حيث عرف ووثق طموحه لاستثمار تحليل علمي حقيقي للظواهر الإنسانية دون خيانتها، أي دون ترك أي شيء يضيع من غناها الملموس ولا من الفروق الدقيقة التي تعكس تنوعها.

كما ظهر له مقال التحليل البنيوي للأسطورة سنة 1955 م. وقد اكتسى طابع البيان العلمي. لم يسع فيه ليفي ستراوس إلى تطبيق مبادئ اللسانيات البنيوية فقط، ولكنه اعتبر الأسطورة ظاهرة لغوية، تظهر في مستوى أعلى من الفونيمات، المورفيمات والسيمونتيمات. والميثيمات (الأسيطرات) هي وحدات كبرى مكونة، يجب البحث عنها على مستوى الجملة. إذا جزأنا الأسطورة إلى مقاطع قصيرة وإذا نقلناها على جذاذات، فإن وظائف محددة تظهر وفي نفس الوقت نلاحظ أن الميثيمات لها خاصية التعالق (كل وظيفة تلحق بموضوع محدد) [4].

هناك تحليلات مهمة للأساطير في الدراسات النظرية لليفي ستراوس، مخصصة لمسائل الفكر البدائي والميثولوجيا. إن تصوراته في هذا الميدان شديدة العمق وكثيرة الأهمية. إنه قاوم فكرة الضعف التي لطالما ألصقت بالفكر البدائي، كما قاوم خاصية الحدس والمادية التي يوصف بها، وكذا عدم قدرته المزعومة على التعميم. مسطرا على

1 أوسوس، محمد. (2008)، *كوكرا في الميثولوجيا الأمازيغية*، مرجع سابق، ص 10.

2 كنون الحسني، محمد عبد الحفيظ. (2007)، *السمات الأسطورية في الشعر الجاهلي*. مرجع سابق، ص40. نقلا عن ترجمة لكتاب «La pensée sauγage» لكلود ليفي ستراوس للكاتب نظير جاهل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، لبنان، الطبعة الثانية، 1987، ص 39.

3 LEVI-STRAUSS, Claude. (2010), *Anthropologie structurale,* POCKET, Paris. De la couverture.

4 MELETINSKI, Eγgunéni. (1965). « L'étude structurale et typologique du conte », *[Morphologie du conte]*, Editions Seuil, P 211.

الثقافة الأصلية للفكر البدائي، محللا خاصيته المتميزة، برهن ليفي ستراوس على أن الأسماء الطوطيمية للمجتمعات البدائية توظف في بناء تصنيفات معقدة، يمكن مقارنتها بالوسائل المستعملة في نظام إشاري. إنه يعطي تحليلا مهما لبعض التقابلات الدلالية (المطبوخ والنيء، إلخ) الأساسية لفهم التمثلات الميثولوجية والسلوك الشعائري لهنود أمريكا الجنوبية. إن معرفة الأعمال الأساسية لليفي ستراوس تسمح بفهم تميز مقاربته للأسطورة. إنه يعتبر الأسطورة أداة للمنطق البدائي ولهذا فدراساته تقدم تحليلا لبنية الفكر الأسطوري وليس للسرد الأسطوري [1].

إن ليفي ستراوس يقبل في البداية أن الأسطورة، عكس الظواهر اللغوية الأخرى، تنتمي في آن واحد إلى كلا الصنفين السوسيريين، اللغة والكلمة : كسرد تاريخي للماضي، إنها تعاقبية وغير نكوصية في الزمن، وكوسيلة لتفسير الزمن (والمستقبل)، هي تزامنية ونكوصية. وبسبب تعقيد، وازدواجية الأسطورة، فإن وحداتها المكونة الأصلية تكشف عن طبيعتها الدالة، ليس كعلاقات معزولة، ولكن حصريا كحزم، كتأليفات من العلاقات، ذات بعدين، تزامني وتعاقبي. على المستوى المنهجي، هذه الحزم من العلاقات تظهر عندما تكتب تنويعات الأسطورة بعضها فوق بعض : أفقيا، نحصل على تتابع زمني للأحداث-حلقات أسطورية. وعموديا، فإن العلاقات تتجمع في حزم بكيفية يمثل فيها كل عمود حزمة علاقات حيث المعنى مستقل عن تتابع الأحداث، داخل كل تنويعة. إن البعد الأفقي ضروري لقراءة الأسطورة، والعمودي ضروري لفهمها ؛ إن مقارنة تنويعات أسطورة بتنويعات أساطير أخرى تقود إلى نظام متعدد الأبعاد [2]. يقول في هذا الصدد : " إذا كان للأساطير معنى، فهو لا يعود إلى العناصر التي تدخل في تركيبها معزولة، لكن إلى الكيفية التي ركبت وفقها هذه العناصر. والأسطورة تتعلق بنظام التعبير، وتشكل جزءا مندمجا منه ؛ فالتعبير، على الأقل كما هو مستعمل في الأسطورة، يُظهر مميزات خاصة. هذه المميزات لا يمكن البحث عنها فوق المستوى الاعتيادي للتعبير اللغوي ؛ بتعبير آخر، إنها ذات طبيعة أكثر تعقيدا من تلك التي نعثر عليها في تعبير لغوي من نوع ما " [3].

1 MELETINSKI, Eγgunéni. (1965). « L'étude structurale et typologique du conte », référence précédente, P 216.

2 Ibid, P 212.

3 LEVI-STRAUSS, Claude. (2010), *Anthropologie structurale,* référence précédente, PP 239-240.

من الناحية المبدئية، يتفحص ليفي ستراوس المظهر السردي (تبعا للأحداث الأفقية)، لكنه، في الواقع، يركز انتباهه على حزم العلاقات ودلالتها الرمزية والمنطقية. يقول : " وككل كائن لغوي، تتشكل الأسطورة من وحدات مؤسِّسة. هذه الوحدات تستلزم حضور تلك الوحدات التي تتدخل عادة في بنية اللغة، وهي الفونيمات، المورفيمات والسيمونتيمات. لكن، هي بالنسبة لهذه الأخيرة، كما هي نفسها بالنسبة للمورفيمات، وهذه بالنسبة للفونيمات. كل شكل يختلف عن السابق بدرجة أعلى من التعقيد. لهذا السبب، سندعو العناصر التي تتعلق حصرا بالأسطورة : الوحدات المؤسسة الكبرى "[1]. ثم يتابع متسائلا عن كيفية التعرف على هذه الوحدات ومن ثم عزلها، فيجيب : " نعلم أنها غير متمثلة في الفونيمات، ولا في المورفيمات ولا في السيمونتيمات، لكنها تتموقع في مستوى أعلى ؛ وإلا فإن الأسطورة لن تتميز عن أي شكل للخطاب. يجب البحث عنها إذن على مستوى الجملة. في بداية البحث، سنتبع طريقة التقريب، المحاولة والخطأ، مهتدين بالمبادئ التي تشكل قاعدة التحليل البنيوي بأنواعها المختلفة : الاقتصاد في التفسير، وحدات الحلول، إمكانية استرجاع الكل انطلاقا من الجزء، والتنبؤ بالتطورات اللاحقة انطلاقا من المعطيات الحالية "[2].

إن تصورات ليفي ستراوس في مجال التحليل المونوغرافي للفكر البدائي وللأساطير عميقة ومهمة جدا. فهو يحارب فكرة الضعف الذي يوسم به الفكر البدائي ويحارب الطابع الحدسي والملموس الخالص الذي يتم إسناده له، كما يناهض الزعم بعجزه عن التعميم. وإذ هو يؤكد على تعقلية الفكر البدائي الأصيلة ويحلل طابعه الخاص، يثبت، أن التسميات الطوطمية للمجتمعات البدائية مستعملة في بناء من التصنيفات المعقدة، الشبيهة بالمادة المستعملة في نسق من الدلائل. ويقوم بتحليل مهم لبعض التعارضات الدلالية (النيء والمطبوخ) التي هي أساسية لفهم تمثلات هنود أمريكا الجنوبية الأساطيرية وسلوكهم الشعائري. وتمكن معرفة أعماله الأساسية من فهم خصوصية مقاربته للأسطورة وقوة هذه المقاربة ومواطن ضعفها. إنه يعتبر الأسطورة أداة للمنطق البدائي، ولهذا تمثل دراساته الملموسة تحليلا لبنية الفكر الأسطوري، وهذا على الرغم من التأملات السليمة والدقيقة في مناهج التحليل البنيوي للأسطورة [3].

1 Ibid, P 241.

2 Ibid, P 241.

3 ستراوس، كلود ليفي وبروب فلاديمير. (1988)، *مساجلة بصدد علم تشكل الحكاية*، ترجمة محمد معتصم، الطبعة الأولى، دار قرطبة، الدار البيضاء، صص 19 - 21.

وعن بنية الفكر الأسطوري يقول : " إن التفكير الأسطوري يقع دائما في منتصف الطريق بين الإدراكات والمفاهيم. سيكون من المستحيل استخراج الأولى من وضعية ملموسة حيث ظهرت، في حين أن اللجوء إلى الثانية يستلزم أن الفكر يستطيع، مؤقتا على الأقل، وضع مشاريعه بين قوسين. بل، يوجد وسيط بين الصورة والمفهوم : هو الرمز، مادمنا دائما نستطيع تأويله، على الطريقة التي دشنها دوسوسير حول هذا الصنف الخاص الذي تشكله الرموز اللسانية، كصلة بين صورة ومفهوم، التي، في هذا الاتحاد المحقق، تلعب تباعا دور الدال والمدلول»1. ويقارن إياه بالفكر العلمي قائلا : " هكذا نفهم الفكر الأسطوري، وإن كان محتوى في الصور، يستطيع أن يكون مولِّدا، إذن علميا : هو يعمل كذلك بالقياس والربط وإن كانت إبداعاته ترجع دائما إلى توافق جديد للعناصر التي لم تغير طبيعتها حسب ورودها في مجموعة الأدوات أو في التوافق الأخير... " [2].

ويضيف في موضع آخر : " إن خاصية الفكر الأسطوري هو تحصيل مجموعات بنيوية، ليس مباشرة من خلال مجموعات بنيوية أخرى، ولكن مستعملا بقايا وأجزاء أحداث، شواهد مستحاثة لتاريخ فرد أو مجتمع. بمعنى آخر، العلاقة بين الدياكروني والسنكروني هي إذن معكوسة : الفكر الأسطوري يحصل بنيات مرتبا أحداثا، أو بالأحرى بقايا أحداث، في حين أن العلم منذ أن يستقر يخلق وسائله ونتائجه على شكل أحداث، بفضل البنيات التي يصنعها بدون هدنة وهي فرضياته ونظرياته. لكن لا يجب أن ننجر : فالأمر لا يتعلق بمرحلتين، أو بطورين، لتطور المعرفة، لأن كلا من الطريقتين وارد. أصلا، فالفيزياء والكيمياء يطمحان ليكونا نوعيين، أي أن يلتفتا إلى مؤهلات ثانية، والتي عندما تُفسر، تصير وسائل تفسير ؛ والبيولوجيا تخطو خطوة في انتظار هذا الإنجاز، لتتمكن هي نفسها من تفسير الحياة. من جهته فالفكر الأسطوري ليس فقط حبيس أحداث وتجارب يحتويها ويعيد احتواءها بدون كلل من أجل إعادة اكتشاف معان لها ؛ هو أيضا محرر لاحتجاجه على غياب المعنى، الذي به ادعى العلم اقتصاره على تداوله " [3].

1 LEVI-STRAUSS, Claude. (2010), *La pensée sauvage,* POCKET, Paris, P 32.

2 Ibid, P 35.

3 LEVI-STRAUSS, Claude. (2010), *La pensée sauvage,* POCKET, Paris, P 36.

وهو لا يرى اختلافا بين المنطقين الأسطوري والعلمي، فـ " منطق الفكر الأسطوري يظهر لنا متطلبا مثلما يعتمد عليه الفكر الوضعي، وهما في العمق لا يختلفان. لأن الاختلاف يتعلق بجودة العمليات العقلية أقل مما يتعلق بطبيعة الأشياء موضوع هذه العمليات. لقد انتبه التقنيون منذ زمن بعيد إلى أن الفأس الحديدية ليست أسمى من الفأس الحجرية لأنها أحسن صنعا منها. فكلاهما متقنة، لكن الحديد ليس نفس الشيء كالحجر. قد نكتشف يوما ما أن نفس المنطق يستعمل في الفكرين الأسطوري والعلمي، وأن الإنسان طالما فكر جيدا " [1].

إن ليفي ستراوس يهتم بالمنطق الأسطوري أساسا، لذلك ينطلق من الأسطورة ولا يصل بين الوظائف إلا عموديا، بما أنه يحاول، بذلك، أن يستخرج منتخبا من مقارنة بين المتغيرات. فنموذج ليفي ستراوس البنيوي غير خطي. وفي نظره فالتمييز التاريخي بين الأسطورة والحكاية غير ملائم، إنه لا يملك طابع مبدإ. ولصيغته الخاصة بالتوسط علاقة معينة بتحليل المدار، بقدر ما يسعى في إدراك انقلاب الأوضاع في النهاية والطابع الحلزوني للتطور [2]. يقول عن نموذجه غير الخطي في استخراج الأسيطرات وتحديد دلالتها : " إننا نفترض، بالفعل، أن الوحدات المؤسسة الحقيقية للأسطورة ليست هي العلاقات المعزولة، بل هي حزم العلاقات، وأنها تكتسب وظيفة دالة فقط على شكل تأليفات من تلك الحزم. العلاقات التي تنحدر من نفس الحزمة قد تظهر بين فينات متباعدة، عندما نتموضع من وجهة نظر دياكرونيكية، لكن، إذا تمكنا من وضعها في تجمعها الطبيعي، سننجح في الآن في تنظيم الأسطورة بدلالة نظام ذي مرجع زمني من نوع جديد والذي سيلبي متطلبات فرضية الانطلاق. هذا النظام هو بالفعل ذو بعدين : فهو في نفس الآن دياكروني وسانكروني، وهكذا فهو يجمع بين الخصائص المميزة للغة والكلام " [3].

ويوضح في موضع آخر لم لا يرتكن إلى الكثير من نتائج الدراسات الميثولوجية العامة : " أولا، فالمقارنون أرادوا انتخاب تنويعات مفضلة، عوض اعتمادها كلها.

1 LEVI-STRAUSS, Claude. (2010), *Anthropologie structurale,* référence précédente, P 265.

2 ستراوس، كلود ليفي وبروب فلاديمير. (1988)، *مساجلة بصدد علم تشكل الحكاية*، مرجع سابق، صص 19 - 21.

3 LEVI-STRAUSS, Claude. (2010), *Anthropologie structurale,* référence précédente, P 242.

ثم لاحظوا أن للتحليل البنيوي لتنويعة أسطورة، جُمعت من قبيلة (وأحيانا من قرية)، يؤدي إلى نفس الخطاطة ذات البعدين. منذ أن نضع في الحسبان تنويعات كثيرة لنفس الأسطورة، من نفس القرية أو القبيلة، تصبح الخطاطة ثلاثية الأبعاد، وإذا أردنا توسيع المقارنة، فإن عدد الأبعاد المحصلة تنمو سريعا بشكل يصبح مستحيلا إدراكها بطرق حدسية. إن الخلط والبديهيات، التي تؤدي إليها غالبا الميثولوجيا العامة، تعود إذن إلى سوء معرفة الأنظمة المرجعية متعددة الأبعاد المحصلة فعليا، التي نعتقد بغباء أننا استطعنا تعويضها بأنظمة ذات بعدين أو ثلاثة. صراحة، هناك القليل من الحظ للميثولوجا المقارنة كي تتطور دون استدعاء ترميز متعدد الأبعاد أكثر تعقيدا من طرقنا التجريبية التقليدية "[1].

ويبين ستراوس أنه يمكن اختزال كل أسطورة في علاقة قانونية تنص على ما يلي : " إذا توصلنا إلى ترتيب سلسلة كاملة لتنويعات على شكل مجموعة تبديلات، يمكن أن نطمح إلى اكتشاف قانون المجموعة. في الحالة الراهنة للأبحاث، يجب أن نقتصر هنا على إشارات تقريبية جدا. كيفما كانت التدقيقات والتغييرات التي يمكن إجراؤها على الصيغة أسفله :

$$Fx(a) : Fy(b) \approx Fx(b) : Fa - 1(y)$$

حيث، الحدان a وb معطيان في نفس الوقت مع الدالتين، x وy، من هذين الحدين، نضع أن علاقة تكافؤ توجد بين وضعيتين، معرفتين اتباعا بعكس الحدين والعلاقتين، بشرطين : الأول أن يعوض حد بضده (في العلاقة أعلاه : a و $a - 1$)، والثاني قلب متلازم ينتج بين قيمة الدالة وقيمة الحد لعنصرين (أعلاه : y وa)"[2].

لقد انتقد ليفي ستراوس محاولات السوسيولوجيين في دراسة البنية الاجتماعية في علاقتها بالدين عامة وبالأسطورة خاصة. وبين أن السوسيولوجيا الدينية لرادكليف-براون، التي تهدف إيجاد تلازمات بين أنواع مختلفة من الأديان ومختلف أنواع التنظيمات الاجتماعية (1945 م)، منيت بالفشل لسببين : " في المقام الأول، لقد ربط المعتقدات والطقوس بالحالات العاطفية مباشرة. وفي المقام الثاني، لقد سعى فورا إلى بلوغ تعبير عام للعلاقة بين المجتمع والدين، بينما نحن في حاجة إلى دراسات ملموسة،

1 LEVI-STRAUSS, Claude. (2010), *Anthropologie structurale,* référence précédente, P 252.

2 Ibid, P 262.

تسمح ببناء سلسلة منتظمة لتغيرات متزامنة. ونتج عن ذلك نوع من فقدان الثقة جثم بكل ثقله على الإثنولوجيا الدينية. لكن الأساطير، الشعائر والمعتقدات الدينية تشكل ميدانا واعدا للدراسات البنيوية'' [1]. ويهتم كلود ليفي ستراوس الفرنسي بالأسطورة من حيث هي ثابت من ثوابت الثقافات البشرية، ولاسيما في المجتمعات المسماة بدائية، تفسر السلوك المجتمعي. وبناء عليه، لم يفتأ يبحث للأسطورة عن منطق باطن تسير به، أي عن خطاب مضمر في نظام إشاري، يفسر السلوك البشري في نظام الأسرة والنكاح وتحريم الرهاق والسلطة الاجتماعية، وما إلى ذلك من ظواهر اجتماعية في القبائل المسماة بدائية. يقول عن معالقة الأسطورة للشعيرة : '' إن الأسطورة والطقس لا يعتبران صنوين في جميع الأحوال، بحيث يكون الواحد منهما نسخة عن الآخر. بل يمكننا أن نقول بالمقابل، إنهما يتكاملان في بعض المجالات التي تتصف في الأصل بمواصفات متكاملة... والواقع أنه من الممكن معالجة الطقوس والأساطير هي الأخرى بوصفها صيغا من صيغ الاتصال : اتصال الآلهة مع البشر (الأساطير)، أو اتصال البشر مع الآلهة '' [2].

وعن الدور التعليلي للأساطير يقول كلود ليفي ستراوس : '' إن هذه الأساطير ليست تعليلية بقدر ما أن نوع التفسير الذي تقدمه لا يعدو أن يكون اختزالا للحالة البدئية. من وجهة النظر هذه، فهي تتميز بالإطناب. فدورها ليس تعليليا بقدر ما هو رسم للحدود : إنها لا تفسر حقا أصل أي شيء، ولا تعين قضية ؛ ولكنها تثير أصلا أو قضية (غير دالة في حد ذاتها) من أجل إبراز بعض التفاصيل أو من أجل وسم نوع ما. هذا التفصيل، وهذا النوع، يكتسيان قيمة فارقية، ليس بدلالة الأصل الخاص الذي منح لهما، ولكن لكونهما ذوا أصل ببساطة، في حين أن تفاصيل أو أنواعاً أخرى ليس لها هذا الأصل. القصة تدخل خلسة في البنية، في شكل متواضع وشبه سلبي : لا تمنح منطقا للحاضر، ولكنها تقوم بانتخاب بين عناصر الحاضر، مانحة للبعض فقط امتياز التوفر على ماض '' [3].

---

1 LEVI-STRAUSS, Claude. (2010), *Anthropologie structurale,* référence précédente, P 375.

2 ابن الحاج السلمي، جعفر. (2003)، *الأسطورة المغربية دراسة نقدية في المفهوم والجنس*، مرجع سابق، صص 46 - 47.

3 LEVI-STRAUSS, Claude. (2010), *La pensée sauvage,* référence précédente, P 276.

لقد شغلت تحولات الأسطورة من البنيات المفترض أنها بسيطة، وأنها أصل تولد منه مجموعة من التجليات، إلى بنيات أقل بساطة، يفترض فيها أنها ليست بأصل، اهتمام كلود ليفي ستراوس، وأسمى هذه التحولات موت الأساطير. يقول : " سوف نتحدث هنا عن موت الأساطير، ليس في الزمان ولكن في المكان. فمعلوم أن الأساطير تتحول، وأن هذه التحولات التي تحصل بين رواية للأسطورة الواحدة والأخرى، أو من أسطورة إلى أسطورة أخرى، أو من مجتمع إلى آخر بالنسبة لأساطير مختلفة، تؤثر على هيكلية الأسطورة حينا، أو على كودها حينا آخر، أو على المرسال المقصود منها حينا ثالثا، لكن هذه التأثيرات لا تحول دون بقاء الأسطورة أسطورة ؛ فهي تراعي بذلك مبدأ الاحتفاظ بالمادة الأسطورية، وهو مبدأ يعمل على أن يكون من الممكن دائما أن تنشأ عن كل أسطورة أسطورة أخرى " [1].

وبما أن ليفي ستراوس لا يرى اختلافا مبدئيا بين الأسطورة والحكاية، فإنه يميل إلى أن يجعل من أبطال الحكاية، مثلا، أو من شخصية اليتيمة لدى الهنود أو من سندريون في الحكاية الأوروبية، وسطاء. وفي رأيه، أن التوسط مرتبط بثنائية معينة تميز الشخصيات الأسطورية وشخصيات الحكايات، وعلى الأخص الشخصيات الأسطورية للسوقيين المحتالين. إن التمييز التاريخي بين الأسطورة والحكاية في نظره غير ملائم، إنه لا يملك طابع مبدإ. ولصيغته الخاصة بالتوسط علاقة معينة بتحليل المدار، بقدر ما يسعى في إدراك انقلاب الأوضاع في النهاية والطابع الحلزوني للتطور [2].

عندما يدرس ليفي ستراوس أساطير المجتمعات القديمة، يرى أن هذه الأساطير منظمة : الماعز في أسطورة ما، يتحول إلى سلحفاة في أسطورة أخرى، وفي حكاية يحدث الصراع بين الذئب والسلحفاة، وعند لافونتين نجد الذئب والخروف، والسلحفاة... إذن فالبنية واحدة في الأسطورة، من هذا المنطلق يجزم ستراوس أن للحكاية الشفاهية بنية شاملة موحدة وأية قراءة لها تعني الكشف عن وحداتها التي تنتظم وتتماسك بواسطة الحكي [3].

1 ابن الحاج السلمي، جعفر. (2003)، *الأسطورة المغربية دراسة نقدية في المفهوم والجنس*، مرجع سابق، ص 48.

2 ستراوس، كلود ليفي وبروب فلاديمير. (1988)، *مساجلة بصدد علم تشكل الحكاية*، مرجع سابق، صص 19- 21.

3 ابن الشريف، البشير. (2013)، «الدور التربوي للحكاية»، *الأدب الشفوي الأمازيغي معالم وأبعاد*، مطبعة Agadir Impression Edition، أكادير، منشورات جمعية بويزكارن للتنمية والثقافة، ص 36.

المبحث الثاني : الأسطورة والأدب

على الرغم مما وصفت به الأسطورة من كونها الحديث الذي لا أصل له ولا نظام، والذي يشبه الباطل، فإن هذا لا يعني أنها كل ترهة أو هَذَر أو ثرثرة أو هذيان، أو حتى كل كلام عادي سخيف. بل العكس هو الصحيح. ذلك أن من شرط الأسطورة أن تكون كلاما له حظ كبير من الجمال والسبك. إذن فانعدام الأصل المنطقي أو الواقعي أو التاريخي مثلا لا يعني بالضرورة انعدام الجمال اللغوي أو السردي الأدبي، فالأسطورة زخرف من القول وتنميق وإعداد، حتى تكون بالباطل ألصق، وبه ألوط، وحتى تكون من طبيعة أدبية. أليس الأدب زخرفا من القول [1] ؟

لقد تفطن مرسيا إلياد إلى أن الأسطورة عندما تفقد دلالتها، من حيث هي تعبير عن الحقيقة الكونية المطلقة، في نظر من يؤمنون بها، تكون قد فقدت جوهرها الأسطوري، وبذلك لم تعد إلا خيالا وأدبا بشريا. يقول في كتابه Aspects du mythe : " من المؤكد أن هذه الأساطير الكبيرة – يقصد المنظومات الأسطورية التقليدية : الإغريقية والفرعونية والهندية...- قد فقدت جوهرها الأسطوري، ولم تعد إلا آدابا" [2].

وهو نفسه يدعو في كتاب آخر إلى تبني هذا المنهج الجديد في الدراسات النقدية الأدبية قائلا : " أن نقارب الأدب، مكتوبا كان أم شفهيا من مثل هذا المنظور لأمر يختص به عصرنا، وهو أمر مفيد جدا لمعرفة الإنسان الحديث. والواقع، أننا بتنا نشهد منذ بعض الوقت جهودا متضافرة من قبل المؤرخين والنقاد وعلماء النفس، باتجاه التنقيب في الأعمال الأدبية عن قيم ومقاصد تخرج عن نطاق العمل الفني بالمعنى الحصري للكلمة... رغم أن هذه الأطروحة لم تجد قبولا لدى الاختصاصيين "[3].

فما علاقة الأسطورة بالأدب ؟ وما تأثير أحدهما على الآخر ؟

---

1 ابن الحاج السلمي، جعفر. (2003)، *الأسطورة المغربية دراسة نقدية في المفهوم والجنس*، مرجع سابق، من المقدمة صص 29- 30.

2 IRCEA, Eliade. (1963), *Aspects du mythe*, référence précédente, P 15.

3 ميرتشيا، إلياده. (2007)، *البحث عن التاريخ والمعنى في الدين*. مرجع سابق، ص 204.

أولا- أثر الأدب في الأسطورة :

ينقل د. يونس لوليدي عن مارك إيكلدينجر Marc Eigeldinger موقفه في كتابه Lumières du mythe من علاقة الأسطورة بالأدب ؛ وهو يذهب في ذلك إلى أبعد الحدود عندما يثير مفهوم الأسطورة الأدبية. وهو يعلم أنه مفهوم مرفوض من قبل مؤرخ الأديان، وعالم الاجتماع والأجناس. لأنه يبعد الأسطورة عن التراث الشفهي، أي عن الأصل، فالأسطورة التي تتمتع عادة بالحرية والحركة عندما يتم نقلها إلى مجال الأدب تؤسر بواسطة الكتابة، كما أن معناها البدائي والديني يضيع لصالح نظام العمل الأدبي. فتنتج عن ذلك هوة بين الأسطورة التي تتمتع بالانفتاح، وبين العمل الأدبي الذي يتحكم فيه مبدأ النهاية والانغلاق. ولكن مارك إيكلدينجر يحتج بأن القول بضرورة حصر الأسطورة في وظيفتها الدينية الاجتماعية، قول فيه نظر، بل إنه قد تم تفنيده من طرف تيار الكتابة الأسطورية، المستمر من عهد هوميروس إلى يومنا هذا. وهو يرى أن الكتابة لا تفقد الأسطورة الشفوية وقارها البدائي إذا ما أزيلت عنها دلالتها الدينية. بل إنه يذهب أبعد من ذلك ليؤكد أن الأسطورة لم تصبح لغة متميزة إلا لأن تداولها بواسطة الأدب أحسن من تداولها شفويا. ويبقى السؤال المهم بالنسبة إليه، هو : ماذا سيكون مصير الأسطورة إذا توقف نقلها إلى القراء بواسطة اللغة [1]؟

الجواب واضح عند الدارسين ؛ إن الأسطورة لم تنفصل عن اللغة أبدا، بل إنها لم تنفصل عن الشعر، فالشعراء هم الذين صاغوا الأساطير صياغة شعرية. بل إن الأسطورة والشعر يلتقيان ويتحدان في أمور كثيرة، فالأسطورة هي الشعر الوحيد، لأن السبب في نشأتهما واحد هو الحاجة الإنسانية إليهما، وهدفهما واحد يتجلى في خلق نوع من الرهبة والدهشة على التجربة فهما معا ينحدران من نوع واحد من البنية الرمزية. وهذا ما أكده فراس السواح في كتابه الأسطورة والمعنى حين قال : " وغالبا ما يجري صياغتها في قالب شعري يساعد على ترتيلها في المناسبات الطقسية وتداولها شفاهة، كما يزودها بسلطان على العواطف والقلوب، لا يتمتع به النص النثري" [2].

---

1 لوليدي، يونس. (1996)، *الأسطورة بين الثقافة الغربية والثقافة الإسلامية*، مطبعة أنفو برانت، فاس، الطبعة الأولى، ص 36.

2 السواح، فراس. (2012)، *الأسطورة والمعنى : دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية*. مرجع سابق، ص 12.

هكذا نجد أن " أغلب الذين يتحدثون عن الأسطورة الإغريقية أو يدرسونها، يعتمدون في ذلك بالخصوص على الشاعر اللاتيني أوفيد Ovide (43 ق.م- 18 بعد الميلاد) الذي حكى كل الأساطير بأكبر قدر ممكن من الدقة، بل إن أغلب الأساطير الإغريقية التي أصبحت مشهورة ومتداولة في الأدب والفن، إنما أُخذت عن هذا الشاعر، رغم أنه لم يكن يرى في هذه الأساطير إلا هراء وأكاذيب فظيعة لم ترها قط عيون بشر لا قديما ولا حديثا، ينقلها عن الشعراء القدامى. إذن فما كان دينيا ومقدسا بالنسبة إلى الشعراء الإغريق، أصبح مجرد حكايات ممتعة لا أساس لها من الصحة عند أوفيد "[1].

وعلى رأس قائمة الشعراء الذين كتبوا وسجلوا الأساطير اليونانية نجد : " هوميروس Homère (حوالي 850 ق.م) من خلال ملحمتي الإلياذة والأوديسا اللتين تشكلان أقدم النصوص الإغريقية المكتوبة في هذا المجال. ثم بعد ذلك نجد هيزيود Hésiode (أواسط القرن الثامن ق.م)، الشاعر الفلاح الفقير، الذي عاش حياة مليئة بالتعب والقسوة، فحاول من خلال قصيدته (الأعمال والأيام) أن يعلم البشر كيف يعيشون سعداء في عالم قاس وعنيف. كما تنسب إلى هذا الشاعر قصيدة أخرى هي (أنساب الآلهة) La théogonie التي تحدث فيها بإسهاب عن الآلهة. وقد تساءل من خلالها عن أصل كل الأشياء : كالعالم، والسماء، والآلهة، والبشر... وحاول إيجاد تفسير وتبرير لهذا الأصل، على عكس هوميروس الذي لم يكن يطرح قط أسئلة من هذا النوع. كما أننا نجد شاعرا آخر تضاهي أهمية أعماله أهمية أعمال هيزيود، وهو الشاعر الغنائي الأرستقراطي بندار Pindare (518 - 438 ق.م) الذي كان يكتب أشعارا على شرف الفائزين في الألعاب المقامة بمناسبة الأعياد الوطنية الإغريقية، وغالبا ما كانت تستلهم أشعاره أساطير من التراث الإغريقي" [2].

وإذا كان تسجيل الأساطير اليونانية واستلهامها لم يقتصر على الشعراء الإغريق وحدهم- فقد ساهم في ذلك عدد من الشعراء الذين ينتمون إلى حقب زمنية مختلفة، وإلى حضارات متنوعة كالشعراء المصريين والرومانيين- فإن أفضل من يعيننا على معرفة الميثولوجيا الإغريقية معرفة حقيقية هم الكتاب الإغريقيون أنفسهم، لأنهم كانوا على علاقة مباشرة بمعتقدات قومهم [3].

1 لوليدي، يونس. (2014)، *المسرح والأسطورة*. مطبعة فولك، طنجة، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، ص 10.
2 لوليدي، يونس. (2014)، *المسرح والأسطورة*. مرجع سابق، صص 10- 11.
3 نفسه، ص 11.

ومن الباحثين من يؤكد احتفاظ الأساطير بطابعها الشفوي وإن تم نقلها عن طريق الكتابة فـ : " تداول المحكيات الأنثربولوجية عبر النصوص المشفرة أو المكتوبة لا يلغي البتة الطابع الشفاهي لتلك المحكيات، وإن كان يطمسه في الظاهر النصي، فالشفاهية تتقعد من جهة الكلم والخطاب والزمانية المصاحبة والذاكرة الثقافية والهوية اللغوية والنظام القيمي العام للمنتظم الاجتماعي. ومن هذا المنظور يمكن اختزال الأسطورة والحكاية الأسطورية والسير القدسية والخرافة الثقافية والملحمة والنشيد الطقسي في مسار دينامي يربط بين ثلاثة عقد أو محطات : اللغة-الأم والثقافة المحيطة والمنتظم الإنساني أو المجتمع-الأصل "[1].

ثانيا- أثر الأسطورة في الأدب :

إن استلهام الأسطورة والطقس والأنماط الأولية في الأعمال الأدبية يتيح لها الانفتاح العالمي والكوني كما يتيح لها الامتداد أفقيا إلى المكان فضلا عن الامتداد العمودي في الزمان [2].

ولعل ما يثير الأديب في الأسطورة، ليس هو جانبها الديني، وإنما جانبها الإبداعي. هذا الجانب الذي يحقق له لذة جمالية، وشاعرية، ورمزية، وعجيبة. بالإضافة إلى ما يتصل بالخيال الخالص وبالحلم، حيث كل شيء ممكن، ولا شيء مستحيل [3].

بل هناك من يعتبر الأدب انزياحا عن الأسطورة بشرط وجود عناصر التلاقي القائمة بينهما والمتمثلة في الأحداث وانعدام الضبط في الزمان والمكان. والانزياح هو (العمل الذي يقوم به الأدب في الأدب ليعيد لنا تكوين الأسطورة... ومهما تبدت لنا

---

1 شادلي، المصطفى. (2009)، *الحكاية الشفاهية بالمغرب وفي بلدان المتوسط : إواليات منهجية في تناول ومعالجة المتون الشفاهية والإثنوغرافية*. مطبعة أبي رقراق، الرباط، منشورات زاوية، ص 8.

2 كنون الحسني، محمد عبد الحفيظ. (2007)، *السمات الأسطورية في الشعر الجاهلي*. مرجع سابق، ص 22.

3 لوليدي، يونس. (1996)، *الأسطورة بين الثقافة الغربية والثقافة الإسلامية*، مرجع سابق، صص 38- 39.

الصورة الأدبية جديدة فلا تعدو أن تكون انزياحا عن الصورة المركزية أو تكرارا لها) [1]. إن الأدب وفقا لهذه النظرية يصدر عن بنية أساس ؛ نسق أو نظام هي الأسطورة في حالتها الأولى قبل الانزياح أو التعديل أيام كانت شعائرها هي وحدها التي تحددها [2].

ويؤكد كنون الحسني أن خلق الأساطير والتخييل الأسطوري ممارستان موروثتان في سيرورة التفكير وهما تلبيان حاجة إنسانية أساسية. وأن الأساطير تشكل مصدر انبثاق الأدب تاريخيا ونفسيا. ولهذا فإن الحبكات والشخصيات والموضوعات والصور الأدبية ليست سوى مزج وتبديل لعناصر شبيهة موجودة في الأسطورة والحكاية الشفاهية. والأسطورة ليست قادرة على تحفيز الفنان المبدع فحسب، بل هي تؤمن المفاهيم والأنساق التي يمكن أن يستخدمها الناقد لتأويل أعمال أدبية محددة... يجب القول أن قدرة الأدب على تحريكنا بعمق مردها خاصيته الأسطورية، وامتلاكه للسلطة السحرية أو السر الذي نشعر إزاءه ببهجة مضطربة أو بفزع أمام عالم الإنسان. إن الوظيفة الحقة للأدب في القضايا الإنسانية هي مواصلة سعي الأسطورة القديم والحديث لخلق مكان ذي معنى للإنسان في عالم يتجاهل وجوده [3].

ثم أخذت الدراسات بعد ذلك تترى وتتوالى مقتحمة موضوع العلاقة بين الأسطورة والأدب على أساس أنه موضوع يقدم مفتاحا جديدا للنقد الأدبي، وأن الأسطورة تعد مفتاحا لفهم عملية الإبداع مادامت تهيء لنا فرصة للبحث عن مدى ارتباطه بالأصول الأولى للفن كله أو بالحالة الوجودية الأولى التي تستلزم وحدة معرفية شاملة بالكون والموجودات. فعمل الناقد هنا يبدأ من تفكيك الأدب أو الشعر خاصة من أجل إبراز أهم حالة ساعدت بنياته الكثيرة على الاستمرار والتحول والنماء، وعن طريق الترجمة والتواصل المعرفي انتقل هذا المنهج إلى المحيط الثقافي العربي [4].

وهكذا تعددت الأجناس الأدبية الحديثة التي تصدر عن نزعة أسطورية لدى الإنسان... " وإن الفن الذي لا يصدر عن مثل هذا النزوع الميثولوجي المتأصل في النفس، هو فقط فن الحواسيب الفائقة التي تقوم الآن بعدد لا يحصى من المهام الإبداعية... ولقد

1 كنون الحسني، محمد عبد الحفيظ. (2007)، *السمات الأسطورية في الشعر الجاهلي*. مرجع سابق، ص 22.
2 نفسه، ص 23.
3 نفسه، ص 21.
4 نفسه، ص 23.

أخذت الدراما الإغريقية تلعب دورا هاما في حياة الناس في بلاد اليونان، بعد أن تحولت الأساطير اليونانية الكلاسيكية إلى أدبيات دنيوية ونزعت عنها غلالتها الميثولوجية. وفي العصر الحديث ترافقت نهضة الدراما واستئثارها بعقول الملايين في أوروبا، مع الثورة العلمية في القرن السادس عشر والثورة الصناعية في القرن الثامن عشر، وما أحدثته هاتان الثورتان من فراغ ميثولوجي داخلي. وربما لهذا السبب اتجهت الدراما الإغريقية في بداية عهدها إلى النضح من الموروث الميثولوجي التقليدي، وقام شكسبير بابتكار مسرحيات مازالت تحركنا حتى الآن، لأنها نابعة من نزوع ميثولوجي أصيل كان يواجه به إنسان ذلك العصر طغيان النزعة العقلانية، التي تعمل بإصرار على نزع الأسطورة عن كل الموروث القديم أدبيا كان أم دينيا "[1].

فلنتذكر مثلا روايات العصر الوسيط التي تعطي دورا قياديا رائدا لشخصيات مثل آرثر، والملك صياد السمك، وبارسفال وغيرهم من الأبطال الذين راحوا يبحثون عن الكأس المقدسة. وقد برهن كتاب العصر الوسيط عن التواصل القائم بين موضوعات الميثولوجيا السلتية ورموزها، وبين سيناريوهات الروايات الأرثورية وشخصياتها... هكذا لم تتردد باحثة عالمة ومثقفة مثل جسي وستون في الجزم بأن خرافة الكأس المقدسة حفظت بقايا طقس تكريسي قديم [2].

وقد عثر النقاد على موضوعات مماثلة في كتابات مؤلفين، هذه مثلا حال جول فرن الذي فسرت كتبه ؛ رحلة إلى جوف الأرض، والجزيرة الغامضة، وقصر الكارباتيين بوصفها روايات تأهيلية. وليس على المرء إلا أن يقرأ دراسة ليون سيلييه حول الرواية التأهيلية/ التكريسية في فرنسا في زمن الرومانسية حتى يتبين له ما يمكن أن يقدمه النقد الأدبي من مساهمة في بحثنا.

لكن النقاد الأمريكيين بوجه خاص هم الذين قطعوا شوطا بعيدا جدا في هذا الاتجاه. بل بوسعنا القول إن عددا كبيرا من النقاد يفسرون الأعمال الأدبية من منظار مستمد من منهجية مؤرخي الأديان : فالأسطورة والطقس والتأهيل/ التكريس والبطل والموت الشعائري والانبعاث والولادة الجديدة... صارت تشكل اليوم جزءا من المصطلحات الأساسية في التأويل الأدبي. وما أكثر الكتب والدراسات التي تحلل السيناريوهات

1 السواح، فراس. (2012)، *الأسطورة والمعنى : دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية*. مرجع سابق، ص 30.

2 ميرتشيا، إلياده. (2007)، *البحث عن التاريخ والمعنى في الدين*. مرجع سابق، ص 240.

التأهيلية/ التكريسية المستترة التي تنطوي عليها القصائد والقصص والروايات. وقد تعرف البعض إلى مثل هذه السيناريوهات، ليس فقط في رواية موبي ديك مثلا، بل في رواية فالدن لتورو، وفي روايات كوبر وهنري جايمس، وفي رواية هوكلبري الفنلندي لـمارك توين، ورواية الدب لـفوكنر. وفي كتاب صدرا مؤخرا بعنوان البراءة الجذرية 1963م، يكرس المؤلف إيهاب حسن فصلا بكامله، عنوانه جدليات التأهيل، يستشهد فيه بكتابات شيروود أندرسن وسكوت فيتزجيرالد وولف وفوكنر [1].

وقد أشار المسرحي د. يونس لوليدي في كتابه المسرح والأسطورة إلى الدوافع التي تدعو المؤلفين إلى استلهام الأسطورة، فهي : " تمنح للكاتب المسرحي موضوعا يستطيع أن يبلور من خلاله الفكرة التي يريد طرحها، كما أنها تقدم له نماذج إنسانية رائعة. وعلى الرغم من أن محتوى الأسطورة قد يكون معروفا لدى الجميع إلا أن ثراءها يمكن الكاتب المسرحي من الإدلاء بوجهة نظره وموقفه اتجاهها واتجاه ما تطرحه من قضايا إنسانية. وبذلك تبدو الأسطورة صالحة لطرح عدة مواقف رغم مرور الأزمنة وتعاقب الأحداث. وقد يحس الكاتب المسرحي في كثير من الأحيان أن البناء الأسطوري يعبر عن هدفه أكثر من أي بناء آخر، لأن البناء الأسطوري أعمق في كثير من الأحيان من أي بناء آخر" [2].

هذا في مجال الأدب المكتوب ويمكن الجزم أن الأسطورة مارست تأثيرا قويا على الآداب الشفوية من شعر ملحمي وحكاية شفاهية. هذا ما نقله ميرسيا إلياد في كتابه البحث عن التاريخ والمعنى في الدين، عن ر.ا.ستين حول العلاقات بين الكهان والشعراء، فكتب : " إن شاعر الأبطال والملاحم يتلقى أشعاره من أحد الآلهة، لكن عليه أن يجتاز تأهيلا معينا حتى يتسنى له تلقي الوحي من هذا الإله... وقد جرت دراسة الحكايات الفولكلورية من منظور مشابه. فمنذ 1923م، كان ب. ساينت إيف قد فسر بعض الحكايات الفولكلورية على أنها هي النصوص التي ترافق طقوس البلوغ السرية. وعام 1946م، ذهب الباحث الفولكلوري السوفياتي ف. بروب إلى أبعد من ذلك، إذ اكتشف في الحكايات الشفاهية بقايا بعض الطقوس التأهيلية الطوطيمية... ولنضف أيضا أن البحاثة الهولندي يان دو فرايز قد برهن على استمرارية الموضوعات التأهيلية في سير الأبطال، بل حتى في بعض ألعاب الأطفال." [3].

1 ميرتشيا، إلياده. (2007)، *البحث عن التاريخ والمعنى في الدين*. مرجع سابق، ص 246.
2 لوليدي، يونس. (2014)، *المسرح والأسطورة*. مرجع سابق، من المقدمة.
3 ميرتشيا، إلياده. (2007)، *البحث عن التاريخ والمعنى في الدين*. مرجع سابق، ص 242.

وهكذا فما دامت الأسطورة باعتبارها نزوعا وميلا، تعمل كخميرة لكل أشكال التعبير الفني والأدبي، وتضع بين أيدينا منظارا ملونا يعيد البهجة والمعنى إلى الحياة، فإن باستطاعتنا الركون إليها واعتبارها مصدرا إيجابيا في إنتاج الثقافة واستهلاكها.

الفصل الثاني :
من الأسطورة إلى الحكاية الشفاهية

تنتمي الحكاية الشفاهية، مثل غيرها من الأشكال التعبيرية التي توصف جزافا بالشعبية، إلى إطار أشمل يطلق عليه اسم الأدب الشفاهي، والذي ينتج في الغالب عن ترابط وثيق بين تقاليد شفاهية، محلية أو جهوية. ومن الصعب في كل التقاليد المأثورة التفريق بين ما في حد ذاته يتعلق بالشفاهي وبين ما يطبع ممارسات اجتماعية معينة طقسية أو رمزية. ومما لا شك فيه أن الحكاية أو القصيدة أو النشيد أو الدراما المسرحية كانت في البداية، ومنذ أقدم العصور، مرتبطة ارتباطا متينا بالحقول الرمزية المتسببة فيها. ويندرج العرض الشفاهي في بروتوكول التلفظ الأنثربولوجي حيث القول والفعل متلازمان ودالان، لأنه لا يوجد فارق يذكر بين ضروب المعيش اليومي والموسمي وبين ما يحكى وينشد ويرقص. فلا ريب إذن أن يكون الأدب الشفاهي الأصيل بمثابة عصارة التعبير الشامل لمجموعة اجتماعية، أو منتظم اجتماعي، تتمكن من خلاله أن ترى وأن تلمس بعين مجردة العالم المحسوس الذي يحويها وأن ترى نفسها. هذه الرؤيا للعالم تمكن أصحابها من تثبيت هويتهم ومن فك الصراعات الداخلية ومن تجاوز الخلافات بين الأجناس والأفراد والجماعات الآتية والماضية وربما المستقبلية [1].

والأسطورة والحكاية الشفاهية عموما تدخلان ضمن ما يسمى المحكيات الأنثربولوجية. والحديث عن المحكي الأنثربولوجي يعود بنا إلى الفضاءات الأولى للحكي البدائي، حيث يقترن الحكي بالطقوس الدينية والشعائرية. فالحكي يساير المعتقد اللاهوتي أو الأسطوري ويجسد عن طريق المحكيات السردية التمثلات الرمزية والقيم حول قضايا الخلف والذرية والكون والطبيعة والإنسان والكائنات الحية والمواد الجامدة الأخرى أو التي تظهر كذلك [2].

أما فيما يخص النمطية السردية، فنجد أن الباحث ليفي ستراوس يعتمد تأويل الأساطير البدائية والطقوس الاحتفالية كتشكيلات ذهنية مرتبطة بالفكر الديالكتيكي أو الجدلي، والذي يحيل على العقل، في مقابل الأساطير الثقافية والحكايات، من عجيبة إلى

1 شادلي، المصطفى. (2009)، *الحكاية الشفاهية بالمغرب وفي بلدان المتوسط : إواليات منهجية في تناول ومعالجة المتون الشفاهية والإثنوغرافية*. مرجع سابق، ص 25.

2 نفسه، ص 7.

ساخرة، التي تساعد على بروز بنى منطقية تسهل عملية استيعاب القضايا والإشكالات الإنسانية والمجتمعية [1].

رغم أن القدماء لم يطلقوا على حكاياتهم المقدسة اسما معينا ولم يجمعوها في سفر واحد يفرقها عن بقية الحكايات، إلا أنهم كانوا يميزون بدقة بين القصص الحقيقية التي ترتبط بالمعتقدات الدينية، والقصص الزائفة ذات المضمون الأدبي البحت... فهم يضعون في مرتبة الحقيقة جميع القصص التي تتناول أصول العالم، وهي قصص أشخاصها كائنات إلهية فائقة. يأتي بعد ذلك في المرتبة مباشرة الحكايات والقصص الزائفة ذات المضمون الدنيوي، وتدور حول مغامرات وأعمال شخصيات غير مقدسة. لهذا السبب يمنع رواية الأساطير كيفما اتفق، وتقتصر معرفتها على البالغين ممن وصلوا السن الذي يخولهم استلام أسرار دينهم، حيث يقوم الشيوخ بنقلها إلى الشباب كجزء من الطقوس الخاصة بإعدادهم لاستلام الأسرار. أما القصص الزائفة فيجوز روايتها في أي زمان ومكان [2].

إن التعريف الذي سقته أعلاه، سوف يساعدني على تمييز السرد الأسطوري، وعلى فرز جنس الميثولوجيا عن بقية الأجناس السردية الشبيهة به. وبشكل خاص، فإن صفة القداسة التي تتمتع بها الأسطورة، يجب أن تكون الفيصل الأساسي في عملية التعرف على المنظومة الأسطورية لثقافة ما وتفريقها عن بقية الأنواع الحكائية.

المبحث الأول : الحكاية الشفاهية

يقترح الباحث مصطفى يعلى في كتابه القصص الشعبي المغربي : دراسة مورفولوجية اعتماد مصطلح القصص الشعبي للدلالة على الحكاية الشفاهية نظرا لكون هذه الأخيرة، كمكون من مكونات ما يصطلح عليه الأدب الشعبي، تضم أنواعا من الحكايات. ويعمل على إبراز التمايزات بين هذه الأنواع الحكائية التي يبلغ عددها أربعة. لكنني سوف أعتمد مصطلح الحكاية الشفاهية للدلالة على مختلف الأنواع الحكائية الشفوية من حكاية عجيبة وحكاية شعبية وحكاية تاريخية ناقصة أو محرفة وحكاية مرحة.

1 نفسه، ص 10.

2 السواح، فراس. (2012)، *الأسطورة والمعنى : دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية*. مرجع سابق، ص 14.

أولا- مفهوم الحكاية الشفاهية

1- الحكي الشفاهي ومواثيقه :

أ- الحكي الشفاهي :

يعرف الباحث مصطفى شادلي الحكاية الشفاهية بعد أن وصفها بالجنس الشامل المفضل في جل بقاع العالم، بكونها " عبارة عن قصة نثرية خيالية متضمنة لوقائع وماجريات بسيطة أو عجيبة " [1].

ويعرفها فلاديمير بروب في مؤلفه Morphologie du conte بكونها : " سرد مبني من خلال تتابع منتظم لوظائف في أشكالها المختلفة، مع غياب بعضها من سرد ما، وتكرار بعضها ضمن آخر.."[2]. بالنسبة إليه فالوضوح في بنية الحكايات لا يظهر إلا في الحكايات القروية غير المحتكة بالحضارة... ويقر بروب بوجود علاقة بين الواقع والحكاية. والمعتقدات الدينية لثقافة ما عندما تموت فإن مضمونها يتحول إلى حكاية. وأن هذه التمثلات الدينية القديمة التي تحتفظ بها الحكايات هي من البداهة بحيث يمكن عزلها قبل أي دراسة تاريخية [3].

ويذهب مصطفى شادلي أبعد من ذلك حينما يؤكد أن الحكاية، كيفما كانت فئتها، فهي تلعب وظيفة تكريس الهوية الجماعية وترسيخ القيم الجماعية من خلال أنماط سردية محببة أو مستحبة (حكاية عجيبة، حكاية الحيوانات، حكاية ألغاز، حكاية مألوفة، حكاية جنيات أو عفاريت، حكاية هزلية...). فالحكاية تحمل في ثناياها التحولات الاجتماعية والقيمية التي تشهدها المجتمعات الشفاهية [4].

---

1 - شادلي، المصطفى. (2009)، *الحكاية الشفاهية بالمغرب وفي بلدان المتوسط : إواليات منهجية في تناول ومعالجة المتون الشفاهية والإثنوغرافية*. مرجع سابق، ص 72.

2 PROPP, Vladimir. (1965), *Morphologie du conte*, Traduction Marguerite Derrida, Editions Seuil, PP 122-123.

3 PROPP, Vladimir. (1965), *Morphologie du conte*, référence précédente, P 131.

4 شادلي، المصطفى. (2009)، *الحكاية الشفاهية بالمغرب وفي بلدان المتوسط : إواليات منهجية في تناول ومعالجة المتون الشفاهية والإثنوغرافية*. مرجع سابق، ص 26.

والحكاية من وجهة نظر مورفولوجية هي كل تطور يبدأ من إساءة أو خصاص، مرورا بالوظائف الوسيطة وصولا إلى الزواج أو إلى وظائف أخرى تستعمل كحل للعقدة. والوظيفة النهائية قد تكون الجزاء، الحصول على موضوع البحث، أو بصفة عامة إصلاح الضرر الإساءة [1].

وعلى مستوى الزمن، تواجهنا أول حقيقة جوهرية تطبع وظيفته في الحكاية، ألا وهي دوران أحداث الحكاية في عالم لا زمني، أو في زمن مطلق غير محدد، يميل إلى التعميم وإذابة التخصيص منذ الجملة الأولى في الحكاية، كما أوضح ذلك الباحث مصطفى يعلى [2].

ب- شروط الحكي الشفاهي ومواثيقه :

- **شروط الحكي الشفاهي :**

اعتمد الراوي للحكاية الشفاهية في كل أنحاء العالم على شروط خارج حكائية، تشكل تلك الشروط طقوسا خاصة يخضع لها السارد والمتلقي معا. فالحكي الشفاهي، في الغالب تقوم به المرأة، المسنة أساسا : الجدة أو الأم أو الأخت الكبيرة أو الجارة أو أية امرأة قريبة في العائلة، وفي بعض المناطق من العالم كانت تقوم بعملية الحكي المربية أو الخادمة. ويتم الحكي، في الغالب للأطفال، فيبقى المهم الذي يستهدفه الحكي بشكل رسمي هو الطفل... وتمثل الحكاية الخيط السميك بين طرفي الحكي، الراوي والمتلقين، ولا يمتد هذا الخيط عبثا، بل يحمل رسالة، غير مباشرة هي عبارة عن تمرير قيم ثقافية وأخلاقية وجمالية وإنسانية، تميز الجماعة التي يتم فيها الحكي. ضمن تلك القيم توجد عملية تعليم اللغة وتحبيبها للمتلقي الطفل سواء عبر مرونة الحكي أو عبر تنغيمه وتكرار مقاطع فيه، فتصبح اللغة محبوبة عند الأطفال ويعملون على تشربها. ومعروف أن اللغة تحمل ثقافة الجماعة، وأيضا تمثل عنصرا مهما في الشخصية الجماعية والفردية، وهي أيضا تثبت الهوية [3].

---

1 PROPP, Vladimir. (1965), *Morphologie du conte*, même référence, P 112.

2 يعلى، مصطفى. (بدون تاريخ طبع)، *القصص الشعبي بالمغرب : دراسة مورفولوجية*. مطبعة المدارس، الرباط، ص 66.

3 أقضاض، محمد. (2008)، *شعرية السرد الأمازيغي*، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، ص 85.

يكون دور تلك القيم هو تمتين تماسك الجماعة واستمرار ذلك التماسك. في هذا الإطار تكون الحكاية الشفاهية وسيلة تربوية، إلى جانب كونها وسيلة ترفيهية. فالحكي أيضا يناسب حركية الطفل لاعتمادها على حركية داخلية في الزمن وفي المكان وفي التخيل والتذكر وفي التحريك السيكولوجي، إلى جانب تنوع الشخصيات والأفعال وتقابلها وتناقضها وتفاعلها، والشخصيات، بشرية وغرائبية ما ورائية، وأيضا حيوانات وأشياء تتكلم وتفعل، تساعد البطل أو تعرقله بقوى سحرية خاصة...

هذه العلاقة بين الراوي والمتلقي المباشر، الطفل، ضمن الجماعة، وهذه الوظيفة، غير المباشرة، التي تؤديها الحكاية، والتي تكون واعية أو لاواعية... هما علاقة ووظيفة لم يكن من الممكن أن يقوم بهما، في الأزمنة السابقة، غير هذا الإبداع الجميل والمثير، موازاة للمدرسة التقليدية التي كان يغلب عليها التعليم الديني، في حين مثلت الحكاية الشفاهية، غير الدينية، ثقافة شعبية لائكية...[1].

- **مواثيق الحكي الشفاهي :**

- مدخل الحكاية :

يمثل المدخل أحد مواثيق الحكي، وهو ميثاق ضمني عرفي متفق عليه بين طرفي الحكي : الراوي والمتلقي، فيتم التواصل بينهما ضمن المجتمع أو الجماعة التي يتم فيها الحكي، ليصبح هذا الحكي مضمونا ومستمرا قادرا على أداء وظيفته. تشكل هذه العتبة، إلى جانب العتبة الثانية التي تغلق الحكي، لازمة تتكرر بنفسها مع كل حكاية، بغض النظر عن نمط الحكي. وهي عتبة مشتركة كمبدأ في جميع الحكي الشفاهي عند كافة الشعوب، وهي مستويات : المستوى الأول هو عبارة قصيرة تتكرر في كل الحكي عند الشعوب والجماعات : بنفس المعنى، رغم اختلاف الصياغة. وهي عبارة " كان يا مكان في اللغة العربية "، وفي الإسبانية " Habia una vez "، أو في الفرنسية "Il y avait une fois"، أو في الأمازيغية "ⵉⵜⵜⵓⵍⵍⵉ ⵏ ⵓⵎⵍⵍⵉ ⴷ ⵜⵉⵎⵓⵔⵉⵜ". يتكرر هذا المستوى ولو تناسى الراوي المستوى الثاني. فكأنها عبارة لصيقة بعملية الحكي نفسها. أما المستوى الثاني فكثير التنوع وفي نفس الوقت يتكون من جمل عديدة. ففي بعض المناطق الفرنسية نجد مثل هذه العتبة الافتتاحية :

1 نفسه، ص 86.

Il y avait une fois ;

Cric. Crac. Sabot. Cuillère à pot ! Soulier de Dieppe.

Marche avec. Marche aujourd'hui, marche demain.

À force de marcher on fait beaucoup de chemin.

Je passe par une forêt où il n'y avait point de boit, par une rivière où il n'y avait pas d'eau, par un village où il n'y avait pas de maison.

Je frappe à la porte et tout le monde me répond.

Plus je vous en dirai,

Je ne suis point payé pour vous dire la vérité.

Il y avait une fois, par une bonne fois...

ورغم أن هذه العبارة تصعب ترجمتها، فهي شبيهة بالعبارات المأثورة في أية لغة، حيث تعتمد على ثقافة محلية خاصة : " كان هناك مرة " ثم يضيف الراوي " Cric " ليرد المستمعون بصوت واحد " Crac ". والكلمتان الأخيرتان هما كلمتا اختبار متبادل بين الراوي والمستمعين، فالأولى يختبر بها الراوي مدى استعداد سامعيه لتلقي الحكاية، بينما يشير هؤلاء في الثانية إلى كامل استعدادهم وفي نفس الوقت يثيرون الراوي ليكون أكثر نباهة في حكيه. ليتأكد بأن سامعيه منتبهون، ومتلقون باهتمام. «قبقاب، ملعقة حساء، حذاء دييب... سرت مع، أسير اليوم، أسير غدا، قطعت طريقا طويلة، مررت في غابة لا أشجار فيها، ومررت بنهر لا ماء فيه، وبقرية لا منزل فيها، طرقت الباب أجابني كل الناس، ليس لي ما أقول، ولم أتلق أجرة لأقول لكم الحقيقة. كان هناك مرة، مرة جميلة...

يبدأ هذا الافتتاح بالتذكير الضروري والدائم بأن ما سيسمعه الراوي يعود إلى الزمن القديم، وهو أمر يؤكد استمرار الحكي الذي انطلق منذ القدم... ثم بعض الكلمات التي تنبه المتلقين. ثم حذاء دييب والمشي العبثي، الذي يفرغ الكلمات من معانيها : فالغابة لا أشجار فيها، والنهر لا ماء فيه، والقرية لا سكان فيها، ورغم ذلك حين طرق الباب أجابه كل الناس... يستفاد من هذه العبارات أن الحكاية التي سيحكيها الراوي لا فائدة منها، هي أقرب إلى الهذيان منه إلى الكلام المفيد. وهو لن يقول لهم فيها الحقيقة

لأنه لا يتلقى أجرا على ذلك. وحتى لو تلقى أجرا فلن يخرج هذا المدخل من طبيعته تلك. وهو ما يؤكد أن التقليد عند الراوي وعند المتلقين، فيما يتعلق بحقيقة الحكاية الشعبية، هو أنها ضرب من الخيال القريب من الكذب، إلا أنها خيال وكذب لابد منهما [1].

وفي بعض المناطق بالجزائر، مثلا : " كان يا مكان خيمتنا من حرير، خيمتك من القطن، وخيمة عديانا مليانا عقارب وفيران". وفي القبائل نجد " الراوي يقول : أما شو - يا ما حدثو- اللهم اجعل حكايتي ممتعة، ومسلية وطويلة، من منكم يقول : آهو ؟ يرد المستمعون بصوت واحد : آهو"، يضيف الراوي : " ستجدون في حكايتي لذة كتلك التي تجدونها في جرة عسل". نلاحظ في اللازمتين ما يدل على تميز الراوي بموقعه المنتج للحكي فيستحق خيمة من حرير، وما يفيد المستمعين ليتمتعوا بخيمة من قطن، أما لغيرهم، وهم أعداؤهم الذين لا يشاركونهم أجواء الحكاية، فخيمة " مليانا عقارب وفئران". وعند القبايل، في الجزائر، ما يفيد قدم الحكاية وضرورة انتباه المتلقي، ليتمتع بحكاية مسلية ممتعة لذيذة مثل العسل، والعسل هنا ليس إلا الحكاية تقطر عسلا في آذان المستمعين، سواء بالأحداث الغريبة المفاجئة التي تتعاقب في الحكاية، أو في مغامرات الشخوص، أو في طريقة الحكي، بل حتى هذه الافتتاحية قد راعت أسلوب الحكي المنغم عبر التكرار أو عبر سجع الجمل وفواصلها الإيقاعية...[2].

من هذه الزاوية تحمل هذه العتبة بعدا كونيا، باعتبارها لازمة في الحكي وبتأدية وظيفتها النفسية، إذ تهيء المتلقي للانتقال من واقعه اليومي ومن زمنه المعاش إلى لاواقع الحكاية وزمنها الغرائبي، وإلى إثارتها انتباه المستمعين ؛ وبعدا محليا يتشخص في التركيب اللغوي وتنظيم الفواصل الموسيقية، وفي التشويق للاستماع عبر العودة إلى تشبيه تمثيلي منتزع من عمق المجتمع...[3].

- مخرج الحكاية :

هو لازمة إغلاق الحكاية والخروج منها، كما عند مختلف الشعوب والجماعات، أيضا، تختلف فقط في صياغتها. فعند العراقيين تنغلق الحكاية بـ " حكاية كنا عندكم وجئنا لو بيتنا قريب لجلبت لكم حملا زبيبا ". أو " لو بيتنا قريب لجلبت لكم ثلاث

1 أقضاض، محمد. (2008)، *شعرية السرد الأمازيغي*، مرجع سابق، صص 87- 88.
2 نفسه، ص 89.
3 نفسه، ص 91.

رمانات واحدة لي وواحدة لأم علي (الراوية نفسها) والثالثة لراوية الحكاية''. لازمة خفيفة مثيرة ولكنها محايدة ليست لصالح ولا ضد الحكي. رغم أن الإشارة إلى الزبيب تفيد أن ما تم حكيه لا يخلو من لذة. وفي العبارة الثانية ما يدل على أن الرواية وحدها تستحق المكافأة، فلو استطاعت لأتت بثلاث رمانات واحدة لها وثانية لها أيضا (كأم علي) وثالثة لها (كراوية)، غير أن كلا العبارتين لا تخلوان من مسحة ساخرة، فكأن الراوية لم تقتنع بالحكي الذي أسمعته...[1].

أما في بعض المناطق بالجزائر فنجد '' خرفتنا دخلت الغابة، والعام الجاي تجينا صابة ''، وفي بعض المناطق في المغرب، وأيضا في الجزائر، '' حكايتنا شدت الواد الواد... وأنا وليت مع الجواد ''. فالحكاية ضاعت في الغابة، أي انتهت، ولا تنتظر أي فائدة آنية من عملية الحكي، فكأن الراوية تشير إلى عدم الاستفادة من الحكي لذلك لابد من انتظار دورة الإنتاج الفلاحي. أو على الأقل أن تلك الاستفادة ليست مباشرة، فالحكاية تشتغل في ذات المتلقي لتسهم في تكوين شخصيته على المدى البعيد [2].

وفي فرنسا يتم إغلاق الحكاية بعدة نماذج من العتبات، وذلك حسب المناطق، فترد مثلا : '' حين رأيت هذا - اشتريت جروا- امتطيت ذيله، تكسر الذيل - عوضته له بذيل من الزبدة فذاب- عوضته بذيل من حديد - فقضيت فصل الشتاء كله - وعوضته بذيل من الصلب - فوصلت إلى هنا ''. أو '' حين كنت صغيرا دعيت إلى حفل، فذهبت لابسا رداء من نسيج العنكبوت، وقبعة من زبدة، ونعلا من زجاج. ولكن حين دخلت الغابة تمزق ردائي، وحين دخلت الحقل أذابت الشمس قبعتي، وحين مشيت على الجليد تكسر نعلي (كراك)، هكذا خرجت الحكاية من كيسي ''. فحين رأى الراوي ما رأى في الحكاية أراد أن يخرج من عالمها فامتطى ذيل جرو، وقضى زمنا، بما فيه فصل الشتاء بكل برده، إلى أن عاد لعالمه، فكأنه كان يهرب من عالم الحكاية. أما اللازمة الثانية فتوحي باحتفاء الصغار بالحكي وكأنهم في حفل، ولكن حين يكبرون يدركون أن الحكاية عبثية ولا فائدة منها. والراوي نفسه لم يستفد من ورائها أي شيء. غير أن هذه اللازمة تمثل حكاية صغرى على هامش الحكاية الرئيسية، بل تقع خارجها كحكاية ساخرة، تحتفي بالتلاعب اللفظي...[3].

1 أقضاض، محمد. (2008)، *شعرية السرد الأمازيغي*، مرجع سابق، ص 92.
2 نفسه، ص 92.
3 أقضاض، محمد. (2008)، *شعرية السرد الأمازيغي*، مرجع سابق، ص 93.

وفي روسيا يتم إغلاق الحكاية هكذا : " انتهت الحكاية، ولا نستطيع أن نكذب بعد" [1]. وقد ألفيت هذا المخرج في إحدى الحكايات الأمازيغية من منطقة الريف دونها رينيسيو في كتابه دراسات حول اللهجات البربرية لبني يزناسن، الريف وصنهاجة السراير ؛ " Ekkigγ senni ur d iwiyaγ ula ttiuya n tsila"، أي مررت من هناك ولم أظفر حتى بزوج حذاء" [2].

2- منشأ الحكاية الشفاهية وتناصها :

أ- منشأ الحكاية الشفاهية :

في هذه المسألة المتعلقة بأصل الحكاية الشفاهية، فإن كثيرا من الدارسين لهذه المادة يبحثون عن جذور نشوء الحكاية في مناطق جغرافية مختلفة، فهناك من يجعل أوربا هو مركز انطلاقها، وهناك من يعتبر منطقة الشرق الأوسط هو الأصل ومن يعتبر إسبانيا وشمال إفريقيا الغربية هو منبع الحكاية الشعبية...[3].

وتتضارب التصورات حول تكون الحكايات ونقلها ونشرها. فعلماء فلكلور المدرسة الفلندية يرون بأنه توجد أشكال أصلية لكل حكاية / نوع (تُجمل في نموذج أعلى) يمكن أن تشكَّل من جديد. تنبثق من هذه الحكاية / النوع المتغيرات والروايات المشهود بشرعيتها. اقتنع أولئك العلماء بأحادية تكون الحكايات. بالجملة انتقلت من الهند إلى الفرس ومن الفرس إلى تركيا، وأدركت اليونان ثم بعد ذلك طافت أوروبا بأتمها وحوض البحر الأبيض المتوسط. وبمعنى آخر يعتقدون أن أصل الحكاية / النوع يعود إلى مكان واحد، ومنه تستمد تفسيرها التاريخي قبل أن تتناقلها الألسن وتذاع على نطاق واسع. وهكذا تنتشر الحكايات بطريقة ثابتة قبل أن تطرأ عليها تغيرات هامة. أُنتقد هذا التصور من لدن علماء آخرين على نحو س.ف-فون سيدو الذي اعتقد

1 ستراوس كلود ليفي وبروب فلاديمير. (1988)، *مساجلة بصدد : علم تشكل الحكاية*، مرجع سابق، ص 82.

2 A. RENISIO. (1932), *Etude sur les Dialectes Berbères des Beni Iznassen du Rif, et des Senhaja de Srair (Grammaire, textes et lexique)*, Editions Ernest LEROUX, Paris, P191.

3 أقضاض، محمد. (2008)، *شعرية السرد الأمازيغي*، مرجع سابق، ص 81.

بأن نقل المادة الفلكلورية لا يتمتع إلا بحرية يسيرة جدا وأن ناقلين حاذقين أي رواة محترفين يضطلعون به على نحو غير منتظم [1].

وهناك من اعتبر أن الحكاية الشفاهية نشأت بالتدريج عبر موتيفات جزئية، تفاعلت، تقابلا وتكاملا، فشكلت هذا المتن الشفاهي. ومن اعتبر أن الشروط التاريخية في تطور الشعوب كانت وراء هذا الشكل (بروب). غير أن تلك الشروط التاريخية ليست مجردة، بل يشير هذا الأخير نفسه إلى اعتبار الطقوس والأساطير، وأشكال التفكير البدائية كما مجموعة من مؤسسات المجتمع منتوجات سابقة للحكاية وتستطيع تفسيرها [2].

لقد أدت أسفار وتنقلات الأفراد والجماعات، من منطقة إلى أخرى، إلى تلقي تلك المتون أو أجزاء منها، فتم نقلها من لغة إلى أخرى عبر الترجمة الشعبية التي لا يمكن أن تعود إلى أي شخص معين مثل الحكاية الشفاهية نفسها. غير أن تلك الترجمة تراعي السياق الذي تنقل إليه المادة المترجمة، فتتغير الظواهر حسب ما تقبله الثقافة المستقبلة، بما فيها من عادات وطقوس وأفكار، تنتقي الظواهر والأسماء التي تناسب السياق، لذلك يصبح الوحش بسبعة رؤوس، في مناطق من العالم، هو أمزيو أو الغول في الحكاية الأمازيغية، وتصبح مارغيغضا كعنوان لحكاية أمازيغية، أو للا ارميدة كعنوان لنفس الحكاية في الدارجة المغربية، هي ساندريلا أو ساندريون في مناطق أخرى من العالم، ويصبح الشيطان الذي أخذ الفتاة الجميلة في قلعة عالية بنافذة واحدة، هو ثامزا/ الغولة والفتاة نونجا التي أخذتها ثامزا ووضعتها في غرفة عالية بنافذة واحدة... هكذا تصبح الترجمة مطية لانتقال الحكاية الشعبية، عبر البحار والبراري. وتخضع هذه الترجمة الشعبية لشروط الثقافة التي انتقلت إليها مادتها... يدل ذلك على مرونة الثقافة الأمازيغية في تعاملها مع الثقافات الشعبية في العالم، والحكاية الشفاهية تشكل أحد أهم عناصر تلك الثقافات. كما يدل على عمقها الكوني والإنساني، وعلى تفتحها وقدرتها على المثاقفة، فالشعب المغربي بكل جماعاته، خاصة على شاطئ المتوسط، يغني ويغتني باستمرار [3].

---

1 شادلي، مصطفى. (2009)، *الحكاية الشفاهية بالمغرب وفي بلدان المتوسط : إواليات منهجية في تناول معالجة المتون الشفاهية والإثنوغرافية*. مرجع سابق، صص 75- 76.

2 أقضاض، محمد. (2008)، *شعرية السرد الأمازيغي*، مرجع سابق، ص 82.

3 نفسه، صص 99- 100.

غير أن التساؤل الذي يفرضه هذا التنقل، هو ما الأصل الذي تمت ترجمته وما هو الفرع الذي انتقل عبر الترجمة ؟ ذلك ما لا يمكن تخمينه، ناهيك عن تأكيده، فكما يمكن أن نخمن بأن الحكاية الروسية أو المصرية انتقلت إلى الصين أو إلى الهند أو إلى إفريقيا، يمكن أن نقول عكس ذلك أيضا. ففي هذا المجال لا يمكن أن توجد ثقافة فيها حكي أصلي صدرته إلى مناطق أخرى...[1].

ب- تناص الحكاية الشفاهية :

يقر إميل لاوست صاحب كتاب حكايات بربرية من المغرب أن الحكاية، وخاصة الحكاية العجيبة، هي قبل كل شيء عالمية. ويضيف متحدثا عن الحكاية الشفاهية الأمازيغية موضوع كتابه : " لن نفاجأ إذن إذا قرأنا منوعات لسوندريون، للقط صاحب الحذاء، لبوتي بوسي، للجنيات، لتوم بوس، لبيضاء كالثلج، للأميرة المستقيمة، لألدان، لجون ابن الدب وأخرى كثيرة ؛ أو إذا وجدنا في أخريات ذكريات بعيدة لذي جلد الحمار وذي اللحية الزرقاء أو حتى لبوتي شابرون روج، أو للتيمات الشهيرة التي عزز بها شيكسبير كتابه تاجر البندقية أو مؤلفه المعروف العاصفة ؛ أو لخرافات العصر الوسيط، كديتز الحجلة، كونستان دو هامل، إليدوك، عروستان فرنسيتان، أو أيضا لأساطير أبطال الإغريق، لتيزي، لهازم مونيتور، لبسيكي، لهرقليس، لبيجماليون وغلاطي، لجازون وميدي، وحتى للفقرة المغناة من قبل هوميروس، لأوليسي في حفرة بوليفيم وأخيرا تاريخ غير قليل القدم، تاريخ سرقة ثروة الملك رامبينيست التي سمعها هيرودوت تحكى في ميمفيس والتي يمكن اعتبارها سلف رواياتنا البوليسية" [2].

كما أن باحثا آخر أكد على ظاهرة التناص في الحكاية الأمازيغية ؛ وهو محمد أقضاض حينما قال في كتابه شعرية السرد الأمازيغي : " نعثر على عدة وحدات حكائية صغرى، توجد في حكايات مختلف أنحاء العالم، مبثوثة في الحكاية الأمازيغية. فمثلا الوحدة الصغرى التي تتعلق برضيع تسلمته عجوز وربته على أنه ابنها إلى أن بلغ سن الرشد، هي وحدة كائنة في حكاية الفتيات الثلاث الأمازيغية توجد أيضا في حكاية Trente de Paris. كما أن وحدة حكائية صغرى، في الحكاية الأمازيغية المعروفة

1 أقضاض، محمد. (2008)، *شعرية السرد الأمازيغي*، مرجع سابق، ص 101.

2 LAOUST, Emile. (1949), *Contes Berbères du Maroc*, Tome 1, 5ème édition, Editions LAROSE, Paris, publications de l'Institut des Hautes Etudes Marocaines, de l'introduction.

بـنونجا ذات الشعر الطويل، التي أخذتها الغولة وأسكنتها في غرفة عالية معزولة وبنافذة واحدة، حين تعود الغولة من صيدها تنادي نونجا لتدلي لها ضفيرتها الطويلة فتصعد بها الغولة إلى الغرفة. تتناص هذه الوحدة أيضا مع وحدة حكائية صغرى فرنسية بعنوان فتاة في القلعة La fille dans la tour. كذلك الأمر مع بنت الغول والغولة التي تزوجت بشاب بشري، حين اكتشف الأبوان الزوج أرادا التهامه وابنتهما، فهرب الشابان على ظهر فرس ليتبعهما الأبوان، فتمكن الشابان من عرقلتهما، ثم انفلتا. هذه الوحدة تناصت مع وحدة في حكاية أوروبية هي بنت الشيطان La fille de diable...''[1].

ما يثير الانتباه هو أن هذه التناصات كثيفة بتكرارها في حكايات مختلفة متباعدة الوجود الجغرافي والتاريخي، بحيث توجد عناصر منها في الصين وأخرى في مصر وأخرى في أوروبا وفي إفريقيا... وخلال عمق الزمن الممتد، توجد في هذا الحكي الأمازيغي الريفي شذرات من رواية الحمار الذهبي لأبوليوس، التي كتبت في القرن الثاني الميلادي... فكأنها وحدات انتشرت في السماء لامعة ثم هوت مبعثرة في كل حكاية لكل منطقة في العالم. هذا التبعثر أساسا هو تبادل التجارب غير المباشرة في هذا المجال عبر التاريخ [2].

وإذا كانت تلك المكونات تدخل الحكاية الأمازيغية في الكونية بوضوح، فإن تشابه، وأحيانا تطابق، كثير من الحكايات الأمازيغية مع حكايات شعوب أخرى، في كثير من أقطار العالم، هو ظاهرة مثيرة جدا. ويأبى باحثنا إلا أن يورد بدوره أمثلة ونماذج من ذلك حاكيا : '' تتداول في الحكي الأمازيغي حكايات من مثل الإخوان السبعة وأختهم الصغرى، هذه الحكاية بصيغ تختلف في بعض الجزئيات، تنتشر في كل أوروبا محتفظة على نفس هيكلها. وكذلك حكاية الغول بسبعة رؤوس، تنتشر في بلدان كثيرة في مصر وأوروبا باسم الوحش بسبعة رؤوس، مع اختلافات تفرضها الشروط المجتمعية وسياقات الحكي. ونفس الشيء مع حكاية ساندريون Cendrion أو ساندريلا Cendrilla، توجد في الحكاية الأمازيغية بنفس العنوان ولكن بالأمازيغية، وهو مارغيغضا أي ارميدة، كما في الدارجة المغربية، أو الممرغة في الرماد... والأمثلة كثيرة. وأحيانا نعثر على نفس الوحدات الحكائية في عدة حكايات أخرى أمازيغية وأجنبية.'' [3].

1 أقضاض، محمد. (2008)، *شعرية السرد الأمازيغي*، مرجع سابق، ص 98.
2 نفسه، ص 98.
3 نفسه، ص 99.

من المؤكد أن ذلك التناص، وأحيانا التطابق، لا يمكن أن يكون نتيجة صدفة. لذلك يمكن أن نقسمه إلى مستويين :

- المستوى الأول : ويتعلق بتناص الصورة العامة للحكاية وبتنوع أنماطها وبميثاق الحكي وببنيات الحكاية، لا يمكن أن يتم ذلك إلا عبر تلك الطبيعة الإنسانية التي تجعل الإنسان في كل رقعة من العالم يبدع فنا وأدبا. وفي مجال الحكاية تشابهت بنود ذلك الميثاق، بما فيها افتتاح وإغلاق الحكي.

- أما المستوى الثاني : ويتعلق بتشابه حكايات أو تناصها في وحدات حكائية صغرى، لا يمكن إرجاع ذلك إلى تشابه الطبيعة الإنسانية فقط، إذ يستحيل أن يكون هذا التشابه هو نفسه المنتج لنفس الحكاية أو لنفس الوحدات بين كثير من الشعوب، لذلك نركز على معطى ثان شكل أهم عنصر في التواصل الإنساني، وفي انتقال كثير من التجارب اللغوية أساسا، بما فيها العناصر التي ذكرناها أخيرا، وهو معطى الترجمة. إن الترجمة بصورة عامة تعبير عن نزوح حضاري لدى الشعوب نحو التعارف والتواصل الثقافي والحواري من خلال تبادل رموز الإنتاج الثقافي. وهناك شواهد تاريخية عديدة على أن نهوض أية أمة لم يقم على حضارة معزولة ومنغلقة على نفسها، بل كان هناك دوما مصدر ثقافي غيري مترجم أو غير مترجم يقف وراء هذا النهوض [1].

إلى جانب بنود ميثاق الحكي، في مقدمته العتبتان، تتخذ الحكاية أيضا كونيتها باعتمادها :

- نفس النسق البنائي السردي المتنامي والمتسلسل الحلقات، المعروف في الحكي الشعبي في كل مناطق العالم. فالحكاية الأمازيغية تتكون من مجموعة وحدات حكائية صغرى بشكل نهري عمودي، دون تفرعات أو انزياحات تثير الاهتمام. يجعلها هذا النسق أكثر بساطة وأكثر سهولة للاستيعاب. وهي، مثل جميع شبيهاتها في العالم، تتكون من عناصر محدودة وثابتة لا متغيرة، فتركيب الحكاية الشفاهية هو دائما متماسك، ومنطقي وواضح. تشبه دائرة تتضح خلال مسار الحكي، وتنفتح مع بداية الحكاية وتنغلق مع نهايتها.

1 ابن الشريف، البشير. (2013)، «الدور التربوي للحكاية»، *الأدب الشفوي الأمازيغي معالم وأبعاد*، مرجع سابق، ص 30.

- نفس طبيعة الشخوص البشرية، فنجد المرأة والفتاة والطفلة والعجوز كما نجد الطفل والفتى والرجل. ونجد حيوانات لها إمكانات بشرية فكرية ولغوية، وأخرى بقوى خارقة تتجاوز طاقة الإنسان. وشخصيات وحيوانات أسطورية مثل الغول والنسر والفرس، لها طاقة تحولية عجائبية. تجسد أغلب هذه الكائنات الأخيرة الشر في صوره المطلقة، ويواجهها البطل ثم ينتصر عليها. غير أن هذه الشخصيات الضرورية التي تمثل محرك الحكاية، مجردة من أي عمق داخلي، لا دواخل لها، ولا تعيش أية تناقضات داخلية خاصة، هي شخصيات مسطحة، لا يحركها إلا كونها تشخص العناصر الطقوسية للعقدة. تشبه البيادق التي تؤدي وظائف معينة، بل هي نفسها وظائف.

- نفس طبيعة الفضاءات الواقعية والماورائية، جبال ووديان وبحور وغابات وبيوت وقصور، فوق الأرض كما تحت الأرض. هي فضاءات بدون حدود وبدون مواصفات واقعية يسهل التعرف عليها...

- ونفس التعامل مع الزمن، فالحكايات الشفاهية تعود دائما إلى الماضي البعيد، وهو ماض بلا تاريخ محدد، يقع خارج الزمن نفسه، ليس له موقع زمني معين. هو زمن خاص أو تحت-التاريخي Infra-historique. هو زمن يحتاج إلى تلك المداخل والمخارج التي تحدثنا عنها، كي يدخل المتلقي إليه أو يخرج منه. هو زمن توجد فيه الحيوانات متكلمة، زمن قديم، هذا هو زمن الحكاية، زمن يفجر زمنية عالمنا اليومي.

- كما تعتمد نفس الحكي الشفاهي القائم على إيقاع خاص وتكرار المقاطع اللغوية مع صيغ الإنشاد. يتلقاها متلق في الغالب طفل...[1].

والحكاية بعد هذا، ذات بناء قالبي واحد يتكرر في معظم النماذج الحكائية، مع اختلاف في بعض التشكلات أحيانا. وبالإضافة إلى المراحل المعروفة (بداية، عقدة، خاتمة)، والاعتماد بنيويا على التكرار الثلاثي للفعل غالبا، فعادة ما تتراوح وحداتها الوظيفية الكثيرة – كما هي عند ف. بروب- بين خروج البطل بسبب إساءة أو نقص، والوصول إلى الفتاة التي يتزوجها، أو إلى الشيء الذي يفقده هو أو أحد أقربائه. فيحصل على مبتغاه في النهاية بمساعدة قوى خارقة تتغلب على كل المخاطر التي تعترضه. وهي ذات بعد تنفيسي، لذلك تنتهي غالبا بالنهاية السعيدة للأخيار والخاتمة المؤلمة للأشرار [2].

1 أقضاض، محمد. (2008)، *شعرية السرد الأمازيغي*، مرجع سابق، صص 96- 97.

2 يعلى، مصطفى. (بدون تاريخ طبع)، *القصص الشعبي بالمغرب : دراسة مورفولوجية*. مرجع سابق، صص 70- 71.

المبحث الثاني : الأسطورة والحكاية الشفاهية

تمثل الحكاية الشفاهية نموذج الآداب الشعبية والعالمة الأكثر تنقلا عبر العالم، والأكثر تقاطعا مع بعضها، باعتبارها فنا موغلا في القدم، وباعتبار طبيعتها الحركية السردية المتتالية الوحدات، وباعتبارها سهلة التنقل بواسطة الذاكرة، وباعتبارها تنطوي على تجارب إنسانية عميقة على المستوى التخييلي كما على المستوى المرجعي الاجتماعي والتاريخي والنفسي...[1].

يؤكد المختصون، ومنهم رشيد الحسين في كتابه الحيوان في الأمثال والحكايات الأمازيغية، على أن الحكاية الشفاهية تعتبر من أجمل إبداعات العبقرية الشعبية غير المتعلمة، نظرا لما تتسم به من قدرة خارقة على اختصار الزمن والمسافات لتعود بمستمعيها إلى أزمنة عريقة في القدم. والحكاية حسب هذا الباحث قد تحتفظ ببقايا الأساطير، يقول مفسرا مذهبه : " في هذا النوع من الحكايات كل الكائنات سواء أكانت حيوانات أو جمادات مرئية أو غير مرئية، تتمتع بقوة وامتيازات خارقة، ومن جهة أخرى نجد فيها بقايا آثار المعتقدات والأساطير والطقوس البدائية بشكلها الرمزي "[2].

إن إحدى الخصائص المميزة للحكاية، هي أنها تقوم على الابتكار الشعري، وتمثل تجلي الواقع. فكلمة حكاية ترادف ملحة وأكذوبة، في معظم الألسن. وبالعكس، فإن الأسطورة محكي ذو طابع مقدس، يؤمن بحقيقته، لكنه أيضا يعبر عن الاعتقاد المقدس لدى الشعب. وبناء عليه، فليس الاختلاف شكليا بين الإثنتين. فقد تتخذ الأساطير شكل المحكي، الذي يمكن أن تدرس شتى أنماطه [3].

فكيف يظهر الاختلاف بين الحكاية والأسطورة للفلكلوري، وفيم تتطابقان ؟ وما أوجه الارتباط بينهما ؟

---

1 أقضاض، محمد. (2008)، *شعرية السرد الأمازيغي*، مرجع سابق، ص 84.

2 رشيد، الحسين. (2000)، *الحيوان في الأمثال والحكايات الأمازيغية*. مطبعة البوكيلي، القنيطرة، منشورات الجمعية المغربية للبحث والتبادل الثقافي، ص 22.

3 ستراوس، كلود ليفي وبروب فلاديمير. (1988)، *مساجلة بصدد : علم تشكل الحكاية*، مرجع سابق، ص 82.

أولا- الأسطورة وأصناف الحكاية الشفاهية

1- أصناف الحكاية الشفاهية :

لننطلق من مفهوم الحكاية أولا، قبل أن نتعرف على بعض تصنيفاتها المتعددة. فعلى المستوى المعجمي، تعني الحكاية التقليد، والمشابهة، ونقل الكلام، وشد العقدة، ثم رواية الخبر. وربما استنبط المستوى الاصطلاحي من المستوى الأول، بما يحويه من (نقل الكلام) و(شد العقدة) و(رواية الخبر) [1]. إن ثبات بنية الحكايات يسمح لنا بإعطائها تعريفا افتراضيا : الحكاية سرد مبني تبعا للتوالي المنتظم لوظائف معينة، مع غياب بعضها من سرد ما، وتكرار بعضها في سرد آخر [2].

وينقل الباحث محمد أقضاض عن ميشيل سيمونسون Michèle SIMONSEN تعريفها للحكاية إذ تؤكد على أن الحكاية الشفاهية " هي حكاية نثرية بأحداث خيالية ومعطيات كذلك، هدفها هو المتعة، وهي مرتبطة بفعل الحكي، ومن ثم السماع، وبالتخييل : هي حكاية ليست صادقة. حكاية تستحضر أكثر عالما تقليديا " [3]. هكذا تحدد هذه الباحثة مرتكزات الحكاية الشفاهية في : - التخييل. - اللاواقعية. – الارتباط بالحكي الشفاهي والسماع. - حكاية نثرية. هذه المرتكزات تحتويها الحكايات الشفاهية عند جميع الشعوب، وكأنها ذات أصل واحد. هي أيضا حكاية موضوعية بعيدة عن الغنائية، فالسارد يمحي كل أثر للذاتية، أي حضور شخصي، لأن الحكاية الشفاهية ليس لها مؤلف، لها راو فقط، ناطق رسمي باسم الجماعة.

وتعتبر الحكاية الشفاهية وسيلة للتعبير عن اللاشعور الجمعي، ورافدا من روافد الموروث الشفاهي الذي تداولته الألسن والتقطته الآذان جيلا بعد جيل. وأهم ما تمتاز به الحكاية الشفاهية هو أنها غالبا ما لا يعرف مبدعها فهي من إبداع الشعب حامي الذاكرة الجماعية، وقد يتم هذا الإبداع لأول وهلة بدون قصد ثم تعمل الأجيال على تنقيحه والإضافة إليه [4].

---

1 يعلى، مصطفى. بدون تاريخ طبع، *القصص الشعبي بالمغرب دراسة مورفولوجية*. ص 51.

2 PROPP, Vladimir. (1965), *Morphologie du conte*, référence précédente, P 122.

3 أقضاض، محمد. (2008)، *شعرية السرد الأمازيغي*، مرجع سابق، ص 81.

4 ابن الشريف، البشير. (2013)، «الدور التربوي للحكاية»، *الأدب الشفوي الأمازيغي معالم وأبعاد*، مرجع سابق، ص 25.

وهي تقوم على سرد الأحداث في وحدات حكائية صغرى متتالية، وعلى شخصيات إما بشرية وإما روائية وإما حيوانية في فضاءات وأزمنة مناسبة لها... وعلى طاقة تخييلية عجائبية تفردها، وتعتمد على الحكي الشفاهي المنغم، في الغالب، بهدف المتعة والتربية. وهي حكاية قصيرة لا تختلف في حجمها عما نسميه حاليا بالقصة القصيرة [1].

غير أن الفولكلوري لا يقف فقط عند الحكاية، بل توجد أيضا الملحمة البطولية قريبة من الحكاية بموضوعاتها وموتيفاتها، وهناك ذلك المجال الشاسع من حكايات القديسين Les légendes hagiographiques. وهناك ماهاباراتا Mahabbarata والإلياذة L'Illiade والأوديسا L'Odyssée والإدّا L'Edda... إلخ، كل هذا الإنتاج ترك جانبا. بينما يمكن أن يفسر بالحكاية الشفاهية، ومن ثم يمكن لهذه المواد كلها أن تكون حاضرة، بشكل مباشر أو غير مباشر، في تشكيل الحكاية الشفاهية. حينئذ تكون الحكاية الشفاهية مركبة من ثقافة سردية واجتماعية واسعة تراكبت بالتدريج. ويبقى هذا الرأي تخمينا أقرب إلى الواقع من غيره من التخمينات الأخرى... والمؤكد أن ذلك الأصل أنتج تنوعا خاصا في الحكي الشعبي. لذلك ومنذ القدم وجدت :

أ- الحكايات العجيبة Les contes merveilleux : التي تتميز بشخصياتها البشرية، من أطفال ونساء ورجال، والغريبة، من مثل الغول والوحوش والشيطان، وبأشياء وظواهر طبيعية تتمتع بقوى سحرية خاصة، تتحرك في فضاءات وأزمنة عامة مناسبة لتلك الشخوص وأفعالها.

ب- حكايات الحيوانات Les fables : والتي تشكل الحيوانات، المتوحشة أو الأليفة، القوية والضعيفة، شخصياتها الرئيسية. تتمتع بنفس القدرة الفكرية والطاقة اللغوية التي يتمتع بها الإنسان، بل وأكثر من ذلك أن أضعف الحيوانات هو، في الغالب، الذي ينتصر في النهاية مستخدما ذكاءه وحيله. هي أيضا حكايات تنطوي على عبر وأبعاد تربوية وتوجيهية كثيرة ومهمة يستفيد منها الإنسان [2].

ت- حكايات ساخرة Les contes facétieux : التي تكون شخوصها بشرية أو حيوانية بعضها يشخص ظواهر اجتماعية ونفسية تسخر منها الحكاية. لذلك هي حكايات مضحكة وهي في نفس الوقت تدفع بالمتلقي إلى تفادي العيوب التي تسخر منها الحكاية...

1 أقضاض، محمد. (2008)، *شعرية السرد الأمازيغي*، مرجع سابق، ص 80.
2 ابن الشريف، البشير. (2013)، «الدور التربوي للحكاية»، *الأدب الشفوي الأمازيغي معالم وأبعاد*، مرجع سابق، ص 28.

ث- حكايات القديسين Les légendes hagiographiques : هي حكايات الأولياء والنساك والقديسين، التي يكون أبطالها هم هؤلاء الرجال الذين تلصق بهم خوارق ترفعهم فوق مستوى البشر. وهي حكايات مرتبطة بحدث تاريخي، وبشخصية دينية عاشت في زمن يسهل ضبطه، باعتبارها شخصية حقيقية ألصقت بها خوارق. عكس الحكاية العجيبة. والحقيقة أن هذا النوع من الحكي لصيق بالاعتقاد الديني وبالإيمان...[1].

إن الحدود بين هذه الأجناس الأدبية التي تصنف خارج زمرة علم الأساطير، ليست على درجة كافية من الدقة والوضوح. من هنا فإن الباحث في الأدب التقليدي يمكن أن يجزئها إلى زمر أكثر تخصيصا، وهذا الموضوع يخرج عن دائرة البحث التي حددتها هنا، والتي تقتصر على رسم الإطار العام لمصطلح الأسطورة، ووضع أهم المعايير التي تفيدني في التعرف على النص الأسطوري. غير أن الباحث مصطفى يعلى يعطي تصنيفا لأنواع الحكاية متجاوزا بذلك كثرة المصطلحات المتضاربة المتعلقة بأنواع الحكاية الشفاهية وحصرها في أربعة أنواع. وبهذا تكون قد توفرت لدينا أربعة مصطلحات سردية شفاهية أساسية، محددة ودالة، على النحو الوارد في هذا الجدول :

المصطلح	دلالته
الحكاية العجيبة	النوع السردي الشعبي ذو العوالم العجائبية.
الحكاية الشعبية	النوع السردي الشعبي القائم على مفارقات الحياة اليومية الواقعية، بأسلوب جاد، ولغاية أخلاقية.
الحكاية الخرافية	النوع السردي الشعبي الدائر في عالم الطبيعة بأسلوب رمزي، لغاية تعليمية محضة.
الحكاية المرحة	النوع السردي الشعبي القائم على مفارقات الحياة الاجتماعية الواقعية، لكن بأسلوب مرح يسلي وينتقد.

إن ما يميز الحكاية الشعبية بشكل رئيسي عن الحكاية العجيبة هو هاجسها الاجتماعي. فموضوعاتها تكاد أن تقتصر على مسائل العلاقات الاجتماعية والأسرية منها خاصة. والعناصر القصصية التي تستخدمها الحكاية الشعبية معروفة لنا جميعا. وذلك مثل زوجة الأب الحقودة. وغيرة الأخوات في الأسرة من البنت الصغرى التي تكون في العادة الأجمل والأحب. أو غيرة الإخوة من أخيهم الأصغر المفضل لدى

1 أقضاض، محمد. (2008)، *شعرية السرد الأمازيغي*، مرجع سابق، صص 82 - 83.

الأب، والذي تجتمع له خصائص الشجاعة والنبالة في مقابل الخسة والحسد والغيرة لدى إخوته... والحكاية الشعبية واقعية إلى أبعد الحدود وتخلو من التأملات الفلسفية والميتافيزيقية، مركزة على أدق تفاصيل وهموم الحياة اليومية [1].

2- الحدود بين هذه الأصناف الحكائية والأسطورة :

إن الحكاية العجيبة هي أكثر أنواع الحكايات التقليدية شبها بالأسطورة، ولكن العين الفاحصة ما تلبث حتى تتبين الفروق الواضحة بين النوعين. تقوم الحكاية العجيبة على عنصر الإدهاش وتمتلئ بالمبالغات والتهويلات، وتجري أحداثها بعيدا عن الواقع حيث تتحرك الشخصيات بسهولة بين المستوى الطبيعاني المنظور والمستوى فوق الطبيعاني، وتتشابك علائقها مع كائنات ماورائية متنوعة مثل الجن والعفاريت والأرواح الهائمة. وقد تدخل الآلهة مسرح الأحداث في الحكاية العجيبة، ولكنهم يظهرون هنا أشبه بالبشر المتفوقين لا كآلهة سامية متعالية كما هو شأنهم في الأسطورة. من هنا، فإن الحدود بين الحكاية العجيبة والأسطورة ليست دائما على ما نشتهي من الوضوح. وقد يشبه بعض الحكايات العجيبة الأساطير في الشكل والمضمون إلى درجة تثير الالتباس والحيرة، فلا نستطيع التمييز بينهما إلا باستخدام المعيار الرئيسي الحاسم الذي أثبتناه في تعريفنا للأسطورة، وهو معيار القداسة. فالأسطورة هي حكاية مقدسة يؤمن أهل الثقافة التي أنتجتها بصدق روايتها إيمانا لا يتزعزع، ويرون في مضمونها رسالة سرمدية موجهة لبني البشر. فهي تبين عن حقائق خالدة وتؤسس لصلة دائمة بين العالم الدنيوي والعوالم القدسية. أما الحكاية العجيبة فإن راويها ومستمعها على حد سواء يعرفان منذ البداية أنها تقص أحداثا لا تلزم أحدا بتصديقها أو الإيمان برسالتها [2].

لكن الاختلاف يظهر أيضا من ناحية التوسط التواصلي، إذ " أن الأساطير تمثل توسطا قويا من زاوية التواصل بين العشيرة أو القبيلة والأفراد، وذلك من خلال سرد وحفظ الأساطير المؤسسة للذات والهوية الجماعية من جهة، وممارسة الطقوس القدسية المصاحبة لها من جهة ثانية. وتسعى الحكايات إلى توسط تواصلي ضعيف

1 السواح، فراس. (2012)، *الأسطورة والمعنى : دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية*. مرجع سابق، ص 17.
2 نفسه، ص 15.

يقرب الإنسان من ذاته الجماعية والفردية ويفك، رمزيا وقيميا، بعض قضاياه الوجودية والعاطفية والاجتماعية» [1]. ويلخص الجدول التالي التباين بين الأسطورة والحكاية الشفاهية (العجيبة) من هذا الجانب :

معايير / أشكال	أسطورة	حكاية عجيبة
مجال الصلاحية	العقل	الخيال
قيمة الحقيقة	تنبؤية	سيكو - بيداغوجية
الإمتداد	كوني	خاص
وسيلة الفعل	القانون	حكمة، درس

إن الأسطورة والحكاية الشفاهية قد تستثمران ماهية مشتركة، إذا كان المقصود بماهية سياق المحكي أو المدار. فهناك أساطير مصوغة طبقا لنفس النسق الشكلي أو النضدي الذي تتم صياغة الحكاية وفقا له ؛ ومثالا على ذلك، نذكر من بين أساطير العصور القديمة الكلاسية، أساطير أركونوت وبيرسي وأندروميد وتيزيه وغيرها. وهي تُطابق أحيانا النضد المدروس في كتاب علم تشكل الحكاية حتى في التفاصيل. هكذا توجد حالات تتطابق فيها الأسطورة والحكاية (العجيبة) من حيث الشكل، لكن هذه الملاحظة لا تملك أي طابع شمولي. إن سلسلة كاملة من أساطير العصور القديمة، بل معظم هذه الأساطير، لا تشترك في أي شيء مع هذا النسق، وهذا يصح أكثر عن أساطير البدائيين. فأساطير نشأة الكون، أي الأساطير التي حول خلق أو أصل العالم والحيوانات والناس والأشياء، لا صلة لها بنسق الحكاية العجيبة، ولا يمكن أن تتحول إلى حكاية ؛ إنها تقوم على نسق تشكلي مختلف تماما. وهذه الأسئلة عديدة جدا، ولازالت الأساطير لم تدرس من وجهة النظر هذه إلا قليلا جدا [2].

إن محاولة التمييز بين الأسطورة والحكاية العجيبة والحكاية الشعبية ربما تكون وسيلة مفيدة من أجل تقسيم القصص المرتبطة بالتقاليد والعادات إلى فئات مختلفة. لكن ربما يكون من الصعب، في كثير من الثقافات، وضع حدود واضحة ومؤكدة بين الأساطير والحكايات العجيبة...

1 شادلي، المصطفى. (2009)، *الحكاية الشفاهية بالمغرب وفي بلدان المتوسط : إواليات منهجية في تناول ومعالجة المتون الشفاهية والإثنوغرافية*. مرجع سابق، ص 11.

2 ستراوس، كلود ليفي وبروب فلاديمير. (1988)، *مساجلة بصدد : علم تشكل الحكاية*، مرجع سابق، ص 82.

ثانيا- من الأسطورة إلى الحكاية الشفاهية

يرى أغلب الدارسين أن هناك علاقة بين الأسطورة Mythe والحكاية الشفاهية ؛ فالأساطير والحكايات العجيبة والحكايات الشعبية ليست سوى نماذج مختلفة لقصص أو روايات مرتبطة بالتقاليد. ولا يجب أن ننسى أن العالمين فلاديمير بروب وليفي ستراوس يعترفان بالتعالق بين الأسطورة والحكاية. فبروب ينعت الحكاية العجيبة بـالأسطورية (بقدر ما تتأسس الحكاية في بدايتها على الأسطورة) ؛ فيما يرى ليفي ستراوس الحكاية أسطورة ضعيفة [1]. هذا ما يؤكده ستراوس حين يقول : " إن بروب على حق، ليس هناك سبب معقول لعزل الحكايات عن الأساطير، رغم أن اختلافا بين الإثنتين يلاحظ بشكل ذاتي من طرف عدد من المجتمعات ؛ وإن كان هذا الاختلاف يظهر موضوعيا بفضل حدود خاصة تصلح لتمييز النوعين كالمنع الذي يرتبط بأحدهما دون الآخر : حكي الأساطير في ساعات محددة، أو في فصل محدد فقط، أما الحكايات فيمكن أن تحكى في أي وقت نظرا لطبيعتها الدنيوية " [2].

من هنا فإن الارتباط بين الأسطورة والحكاية الشفاهية قد يتخذ مظهرين إذن ؛ فإما أن الأسطورة تسقط وتنحدر من المستوى الميثولوجي إلى المستوى الحكائي، أو أن بقايا الأساطير البائدة تبقى منثورة بين ثنايا الحكايات.

1- انحطاط الأسطورة إلى الحكاية الشفاهية :

إن العلامة ليفي ستراوس لا يحسب الأسطورة أقدم من الحكاية، ما دام يؤكد أنهما قد تتعايشان، وأنهما تتعايشان فعلا حتى الآن : " إن الأساطير والحكايات توجد جنبا إلى جنب في الحاضر ؛ وبناء عليه، قد لا يعتبر نوع بقيا للآخر ". لكنه لا يرجع إلى مدارات ملموسة وبفضل استعمال الكلمتين أسطورة وحكاية بالمعنى المبهم للأسطورة عامة والحكاية عامة، وبفضل اعتبار النوع بما هو كذلك دون تمييز الأنماط والمدارات. فهو يتحدث إذن عن تعايشهما الراهن، لكنه لا يفكر عندئذ تفكير مؤرخ.

1 MÉLÉTINSKI , Evguéni. (1965), « L'étude structurale et typologique du conte », référence précédente, P 212.

2 LÉVI-STRAUSS, Claude. (2012), *Anthropologie structurale deux*, Pocket, Paris, P 153.

ويؤكد بروب في مصنفه مورفولوجيا الحكاية أنه : " من وجهة نظر تاريخية، فإن الحكاية في قاعدتها المورفولوجية هي أسطورة " [1]. يدل هذا الكلام على مدى التشابه بل التطابق بين الصنفين من الناحية المورفولوجية. وهذا الالتباس على المستوى المورفولوجي قد يعود إلى " تغييرات عميقة في بنية المعتقدات الدينية تؤدي إلى زوال القداسة عن أسطورة ما وهبوطها إلى مستوى الحكاية، حيث تستمر في الأدب التقليدي بعد زوال الرابطة التي كانت تشدّها إلى نظام ديني معين" [2].

من هذا المنظور، فإن بروب يرى أن " الأشكال الفلكلورية، خاصة الأسطورة والسيرة الأسطورية، تولد وتعيش وتنهك ثم تموت في الزمن في سيرورة بيولوجية من نوع ثقافي، مخالفا بذلك فرضية ليفي ستراوس التي تعتبر أن الأساطير المنفلتة من قبضة الزمن، تموت في الفضاء. ويصعب الجزم في هذه الإشكالية نظرا لندرة المتن الأسطوري والانقراض المتزايد للمتن الحكائي العجيب الشفاهي، في غياب نسق إبستمولوجي أو أفق نظري يستند إلى نوع من أركيولوجية المعرفة الشفاهية " [3].

ونظرا للتشابه الذي يوجد بين الأسطورة وبعض أنواع الحكاية الشفاهية (الحكاية العجيبة تحديدا) فإن هذه الأخيرة : " ترتبط، كما يعرف ذلك المختصون، ارتباطا وثيقا بالأسطورة نظرا لحمولاتها الرمزية واعتبارا لمسارات أبطالها غير المألوفة. إن الحكاية العجيبة تساير الأسطورة من حيث البناء السردي العام (بحث=>كفاية=>إنجاز=>جزاء) وتختلف معها من حيث الدلالات القامنة لأنها تهتم بقضايا الإنسان والمجتمع. فهي غالبا ما تُستوعب من طرف مستقبليها بمثابة أسطورة ضعيفة، أي حكاية أسطورية من الدرجة الثانية. وفي نفس الموقع الشكلي، نجد أنواعا متشابهة تفرض لزاما على الدارس والمحلل إيجاد شبكة ناجعة للقراءة والتأويل " [4].

هذه الأطروحة زكاها فلاديمير بروب عندما استدرك موضحا : " فالحكاية العجيبة تنحدر من الديانات القديمة، وهي بعدئذ تفرغ من مغزاها الديني وتفقد طابعها أو معناها

1 PROPP, Vladimir. (1965), *Morphologie du conte*, référence précédente, P 110.

2 السواح، فراس. (2012)، *الأسطورة والمعنى : دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية*. مرجع سابق، ص 16.

3 شادلي، المصطفى. (2009)، *الحكاية الشفاهية بالمغرب وفي بلدان المتوسط : إواليات منهجية في تناول ومعالجة المتون الشفاهية والإثنوغرافية*. مرجع سابق، ص 11.

4 نفسه، ص 14.

المقدس، والآلهة فيها ينحدرون إلى مستوى سعالي أو شخوص دينية غير محرجة للوعي الديني " [1].

لكن الصعوبة تكمن في تحديد " متى بدأت الحكاية مسارها كمجرد قصة بسيطة وعجيبة مفصولة عن كل مسؤولية تأهيلية Initiatique . إنه لا يستبعد، على الأقل بالنسبة لبعض الثقافات، أن يكون قد نتج ذلك عندما سارت الإيديولوجيا والطقوس التقليدية للاجتياز في طريق السقوط والإهمال، وعندما صرنا نحكي دون عقاب ما كان يتطلب سابقا أكبر قدر من السرية. لكن ليس مؤكدا أبدا أن هذا المسلسل كان عاما. ففي عدد من الثقافات البدائية، حيث طقوس الاجتياز لازالت حية، تُحكى أيضا قصص ذات بنية اجتيازية Initiatique ، وذلك منذ زمن بعيد " [2].

إن إيقاع الانهزامات والانتصارات توحد الحكاية العجيبة والأسطورة وكل الأشكال الفولكلورية السردية. في الحكايات، هي الأفعال الثقافية والكوسموغونية لخالقي الكون الذين يلعبون دورا مفتاحا نظير الاختبارات (بتوزيعها) ؛ في حكايات الحيوانات، هي حيل المهرجين (تريكسترز) ؛ في الحكاية الحديثة، هي نماذج من الاختبارات الخاصة، تؤدي إلى حل تصادم شخصي درامي [3].

كما أن مسألة تعرّف الأسطورة المنحطة إلى حكاية ليست دائما بالأمر الهين فـ " على مستوى الثقافات البدائية، المسافة التي تفصل الأساطير عن الحكايات هي أقل صفاء مما في الثقافات حيث يوجد بون عميق بين الطبقة المتعلمة والشعب (كما كان الحال في الشرق الأوسط القديم، في اليونان، وفي العصور الوسطى الأوروبية). وعادة ما تختلط الأساطير بالحكايات (وغالبا ما يقدمها لنا علماء الأعراق في هذه الحالة)، أو أيضا ما يلبس شهرة الأسطورة في قبيلة لن يكون سوى حكاية بسيطة في قبيلة مجاورة. لكن ما يهم الإثنيين ومؤرخي الأديان، هو تصرف الإنسان اتجاه المقدس، كما يتضح من خلال النصوص الشفوية. وليس دائما صحيحا أن الحكاية تسجل نزعا للقداسة، بل من الأفضل القول أنها انحطاط أو تدهور للمقدس. لأن Jan de Vires بيّن ذلك جيدا، ليس هناك استمرارية بين سيناريوهات الحكايات، والساجا والحكايات العجيبة. فضلا

1 أوسوس، محمد. (2008)، *كوكرا في الميثولوجيا الأمازيغية*، مرجع سابق، ص 142.

2 MIRCEA, Eliade. (1963), *Aspects du mythe*, référence précédente, P 247.

3 MÉLÉTINSKI , Evguéni. (1965), « L'étude structurale et typologique du conte », référence précédente, P 242.

عن ذلك، إذا كانت الآلهة لا تتدخل تحت أسمائها الخاصة، فإن ملامحها تتبين في صور الحماة، الخصوم ومرافقي البطل. إنها مموهة، أو، إذا أردنا أفضل، ساقطة، لكنها تواصل أداء وظيفتها " [1].

إن تعايش الأساطير والحكايات في المجتمعات التقليدية، يطرح مشكلا حرجا، دون أن يكون غير قابل للحل. نفكر في المجتمعات الغربية القروسطية حيث القديسون يغرقون في كتلة المؤمنين البسطاء ويحاذون أيضا بعض المسيحيين الذين كانوا ينتمون إلى المسيحية صوريا فقط. إن كل دين يعاش على عدة مستويات ؛ لكن، بين مختلف مستويات التجربة هذه، هناك تكافؤ وتناظر. ويظل التكافؤ محفوظا حتى بعد أن تصير التجربة الدينية مبتذلة، بعد نزع قداسة العالم ظاهريا. (ولكي نقتنع، يكفي تحليل التثمينات الدنيوية والعلمية للطبيعة بعد روسو وفلسفة الأنوار). لكننا نجد اليوم التصرف الديني وبنيات المقدس – صور إلهية، حركة مثالية، إلخ- على المستويات العميقة للنفسية، في اللاوعي على المستويين الحلمي والخيالي [2].

ويدافع فلاديمير بروب من جهته على أقدمية الأسطورة عن الحكاية وعلى استحالة تعايشهما في الزمن، فيقول : " وعندما تقوم الحكاية والأسطورة على نسق واحد، تكون الأسطورة دائما أقدم من الحكاية، كما يمكن البرهنة على ذلك بتاريخ مدار أوديب لـسوفوكليس. فهو، في بلاد اليونان أسطورة، لكن المدار يتخذ، في العصور الوسطى، طابعا مقدسا مسيحيا، ويصير بطله الآثم الكبير يهوذا الأسخريوطي، أو قديسا، مثل كريكورا، أو أندري الكريتي أو ألبان، الذين كفروا عن خطيئتهم الكبرى بفضيلتهم الكبرى. لكن عندما يفقد البطل اسمه ويفقد المحكي طابعه المقدس، تتحول الأسطورة إلى حكاية. ومع ذلك فإن مثال أوديب يثبت أن المدارات قد تنتقل، في أثناء تطورها التاريخي، من نوع (الأسطورة) إلى آخر (الحكاية). وإن كل فلكلوري ليعرف أن المدارات تنتقل غالبا من نوع إلى آخر مختلف جدا أحيانا. إنه يجب اعتبار المراحل التاريخية والتكونات المجتمعية، لا القرون... إن للحكاية أصولا متأخرة أكثر من الأسطورة، وقد يمكنهما أن تتعايشا زمنا معينا فعلا، ولكن عندما تكون مدارات الأساطير ومدارات الحكايات متباينة فقط، وتنتمي إلى أنسقة نضد متباينة. فقد كانت العصور القديمة الكلاسية تعرف الحكايات والأساطير، لكن مداراتها كانت متباينة. ولا يمكن لأسطورة الأركونوت

1 MIRCEA, Eliade. (1963), *Aspects du mythe*, référence précédente, P 247.
2 Ibid, PP 245- 246.

وحكاية الأركونوت أن تعيشا في آن واحد لدى شعب واحد. ولا يمكن أن توجد هناك حكايات عن تيزيه حيث كانت الأسطورة تزدهر عنه وحيث كانت الشعائر تقام له " [1].

وانحطاط الأساطير أمر لا ريب فيه – حسب بروب- حيث أن الأصل الأسطوري للحكايات لا يمكن تجاوزه حتى بالنسبة لما يسمى اليوم حكايات الحيوانات. ويستدل على ذلك فيقول : " إن دراسة أقدم الشعوب وأشدها بدائية يفضي إلى استخلاص أن لفلكلورها كله (مثل فنها التصويري) طابعا مقدسا أو سحريا فقط. وما يتم تقديمه في المطبوعات الشعبية، بل في المطبوعات العلمية أحيانا، تحت اسم حكايات المتوحشين لا علاقة له بالحكايات في الأغلب. ومن المشهور، مثلا، أن ما يسمى بحكايات الحيوانات كانت تروى في عصر معين لا بصفتها حكايات، وإنما بصفتها محكيات ذات طابع سحري، كان عليها أن تساهم في صيد مربح ؛ والمعطيات التي ترتبط بها وافرة جدا " [2].

2- احتفاظ الحكاية الشفاهية ببقايا أسطورية :

إن الحكاية الشفاهية هي النظير Pendant الفولكلوري للأسطورة كما اعتبرها DERMENGHEM. وأن في الحكاية ذاتها آثار ما يمكن أن نجرؤ على اعتباره أساطير حقيقية [3]. إنها إذن ليست مرادفا مباشرا للفكر الأسطوري، إنما تشكل أهم عناصره، وأقواها انتشارا في تاريخ الشعوب. لذا سنتعامل مع الحكاية الشفاهية بالتحديد على أنها جزء من الأسطورة [4].

وفي كتابه الجذور التاريخية للحكايات العجيبة (Istoritcheskie koroni volshenboi skaski, Lenin-grad, 1946)، استعاد بروب وطوّر الفرضية الشعائرية لسانتيف SAINTYTES. إن بروب يرى في الحكايات الشفاهية ذكرى شعائر وطقوس الاجتياز الطوطيمي. إن البنية الاجتيازية للحكايات بديهية، وستأخذنا أبعد. ولكن المشكل يكمن في معرفة ما إذا كان يصف نظاما من الشعائر تصنف ضمن

1 ستراوس، كلود ليفي وبروب فلاديمير. (1988)، *مساجلة بصدد : علم تشكل الحكاية*، مرجع سابق، ص 83.
2 نفسه، ص 84.
3 أوسوس، محمد. (2008)، *كوكرا في الميثولوجيا الأمازيغية*، مرجع سابق، ص 17.
4 ابن الشريف، البشير. (2013)، «الدور التربوي للحكاية»، *الأدب الشفوي الأمازيغي معالم وأبعاد*، مرجع سابق، ص 35.

طور ثقافي محدد – أو إذا ما كان سيناريو الاجتياز متخيلا، بمعنى أنه غير مرتبط بسياق تاريخي ثقافي، أم أنه يعبر عن تصرف غير تاريخي، صورة أو نموذج بدائي. ومن أجل إعطاء مثال، يتحدث بروب عن الاجتياز الطوطيمي ؛ هذا النوع من الاجتياز كان ممنوعا بشدة عن النساء : بل، إن المرأة هي الشخصية الرئيسية في الحكايات السلافية Slaves : العجوز الساحرة البابا جاكا. بتعبير آخر لن نجد في الحكايات ذكرى دقيقة لطور ثقافي ما : الأنماط الثقافية، والأدوار التاريخية توجد مضغوطة فيها. ولن تتبقى فيها سوى بنيات تصرف نموذجي، بمعنى : أنه قابل أن يعاش في عدة أدوار ثقافية ولحظات تاريخية [1].

بداية يجب أن ننتبه إلى أن عالم الفولكلور السوفياتي VIa. PROPP يقر بوجود علاقة بين الواقع والحكاية. والمعتقدات الدينية لثقافة ما عندما تموت فإن مضمونها يتحول إلى حكاية. وأن هذه التمثلات الدينية القديمة التي تحتفظ بها الحكايات هي من البداهة بحيث يمكن عزلها قبل أي دراسة تاريخية [2].

وإذا كان بروب يرى أن الحكاية تحتفظ ببقايا الأساطير عندما تسقط، فإن ليفي ستراوس لا يرى أي اختلاف من حيث المبدأ بين الأسطورة والحكاية، فهو يميل إلى جعل أبطال الحكاية وسطاء، كما هو الشأن على سبيل المثال بالنسبة لشخصيات اليتيمة عند الهنود أو صوندريون في الحكاية الأوروبية. ففي نظره ترتبط الوساطة بنوع من الازدواجية في الشخصيات الأسطورية وكذلك شخصيات الحكايات (انظر مقاله حول كتاب روت في موضوع الدورة العجيبة لـصوندريون)، وخاصة للشخصيات الأسطورية لـتريكسترز [3].

إن الأساطير والحكايات توجد جنبا إلى جنب في الحاضر ؛ وبناء عليه، قد لا يعتبر نوع بقيا للآخر، إلا إذا سلمنا بأن الحكايات تحفظ ذكرى أساطير قديمة، مهجورة هي نفسها. لكن هذه القضية قد تتعذر البرهنة عليها ؛ لأننا نجهل كل شيء أو نكاد عن المعتقدات القديمة للشعوب التي ندرسها وندعوها بدائية لهذا السبب بالضبط. ثم إن

1 MIRCEA, Eliade. (1963), *Aspects du mythe*, référence précédente, P 239.
2 PROPP, Vladimir. (1965), *Morphologie du conte*, référence précédente, P 131.
3 MÉLÉTINSKI, Evguéni. (1965), « L'étude structurale et typologique du conte », référence précédente, P 214.

التجربة العرقياتية الرائجة تحملنا، خلافا لذلك، على الاعتقاد بأن الأسطورة والحكاية تستثمران ماهية مشتركة، لكن كل واحدة منهما تفعل ذلك على طريقتها. فليست علاقتهما علاقة سابق بلاحق أو أصلي بفرعي. بل هي بالأحرى علاقة تكامل. الحكايات أساطير مصغرة، تنقل فيها تلك المتعارضات نفسها بمقياس صغير، وذلك أولا ما يجعلها تستعصي على التحليل [1].

وهكذا يقرر مرسيا إلياد " أن الحكاية تعيد، على مستوى آخر وبوسائل أخرى، السيناريو التلقيني النموذجي Le scénario initiatique exemplaire. تستعيد الحكاية وتمدد التلقين على المستوى الخيالي. وإذا كان ذلك يشكل ترويحا أو لهوا، بالنسبة للوعي المبسط، وخاصة بالنسبة لوعي الإنسان المعاصر ؛ ففي النفسية العميقة La psyché profonde، تحتفظ سيناريوهات التلقين بوزنها وتستمر في نقل الرسالة، وفي إحداث طفرات. دون أن ينتبه، واعتقادا منه أنه يلهو، أو ينفلت، يستفيد إنسان المجتمعات المعاصرة أيضا من هذا التلقين الخيالي الذي تأتي به الحكايات. يمكننا إذن أن نتساءل ما إذا لم تصر الحكاية العجيبة، بشكل مبكر، نسخة مبسطة للأسطورة والشعيرة التلقينية، ما إذا لم يكن لديها هذا الدور التحييني، على مستوى الخيال والحلم، للاختبارات التلقينية. إن هذا الرأي لن يدهش سوى أولئك الذين ينظرون إلى التلقين كتصرف خاص بإنسان المجتمعات التقليدية. إننا بدأنا اليوم ننتبه إلى أن ما نسميه تلقين يتعايش مع الشرط الإنساني، وأن كل وجود يتكون من متتالية غير منقطعة من الاختبارات، من الموت والبعث، كيفما كانت زيادة على ذلك الكلمات التي يستعملها التعبير الحديث لترجمة تجاربه (الدينية في الأصل)" [2].

1 MIRCEA, Eliade. (1963), *Aspects du mythe*, référence précédente, P 247.
2 Ibid, P 248.

الباب الثاني :
الأسطورة والحكاية الأمازيغيتان

الفصل الأول :
الأسطورة الأمازيغية

المبحث الأول : من أجل منظومة أساطير أمازيغية

قد يفقد شعب أساطيره وينساها تحت تأثير الثقافات الواردة، أو سيرورة التحديث، أو الانخراط في دين يحمل رؤية مغايرة، وشمولية، لكن اللغة التي ينطق بها تظل تحمل آثارا وبصمات عن أساطيره البائدة. هذا ما حصل للثقافة الأمازيغية التي ضاعت جل أساطيرها، لكن : " اللغة الأمازيغية نجد بها ألفاظا وكلمات تحيل على بقايا أسطورية من شذرات الوعي الأسطوري الأمازيغي القديم للكون وظواهره " [1]، كما أشار إلى ذلك الباحث محمد أوسوس في كتابه دراسات في الفكر الميثي الأمازيغي.

ويعتبر هذا الباحث نفسه أن وصول الإسلام إلى البلدان المغاربية كان السبب الرئيسي في انتفاء الأساطير الإلهية الوثنية المناوئة للعقيدة الإسلامية. ومع ذلك فقد " ظلت آثارها الجزئية مبثوثة في شكل شعائر زراعية ورعوية، أو بوصفها عناصر الاعتراف الثقافي ببعض الشعائر الدينية والاجتماعية على نحو عيد الأضحى وعيد الفطر والعقيقة والزواج " [2].

وتجدر الإشارة بداية إلى أن الأمازيغ لا يميزون بين الأنواع الحكائية في التسمية ؛ فحينما يتحدثون عن الحكاية يقولون ئميين أو ؤميين أو تيمينين جمع تمينت أو تيبودمياتين، ويدخلون في هذا المصطلح الحكاية ذاتها والخرافة والأسطورة والنوادر والنكت... أو يعبرون عنها بكلمة لقيست التي جاءت من الكلمة العربية القصة أو تالاسين في بعض اللهجات الأمازيغية، لأن البعض الآخر منها لا يتوفر على هذه اللفظة، كما هو الشأن بالنسبة لـتاشلحيت مثلا، رغم أنها تتوفر على فعل ألس أي كرر وردد. أما في القبايل فيطلقون على ما نطلق عليه في المغرب ؤميين ؛ تيمشّوها جمع تامشّاهوت.

1 أوسوس، محمد. (2007)، *دراسات في الفكر الميثي الأمازيغي*، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، الطبعة الأولى، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، ص 55.

2 شادلي، المصطفى. (2009)، *الحكاية الشفاهية بالمغرب وفي بلدان المتوسط : إواليات منهجية في تناول ومعالجة المتون الشفاهية والإثنوغرافية*. مطبعة أبي رقراق، الرباط، منشورات زاوية، ص 67.

وفي الجزائر تستعمل كلمة inzan، وتعتبر هذه الكلمة حديثة العهد هناك [1]. لكن لفظة أوميي (أوميين) هي الغالبة على الاستعمال بسوس وتعني كل الأجناس الحكائية العامة، وهي التي اقترحها ضمنيا الأستاذ محمد شفيق كمقابل للفظ أسطورة العربي. وهذا اللفظ مستعمل أيضا لدى توارك النيجر بصيغة imay حكاية أو أسطورة، ويتداول التوارك عموما لفظا قريبا هو imayyan في الجمع، ولا شك أنه نفس اللفظ. ويعنون بها الأوائل والقدامى من الأجيال الماضية [2].

فما هي المؤشرات التي تدل على وجود منظومة أساطير أمازيغية ؟ وهل هناك آلهة أمازيغية قديمة كشرط أساسي لكل منظومة أسطورية ؟ وهل هناك حكايات أسطورية أمازيغية حقيقية ؟ وكيف يمكن الاستدلال على وجود تلك الأساطير المنقرضة أو البائدة ؟

أولا- المؤشرات الموضوعية على وجود منظومة أساطير أمازيغية

مما لا شك فيه أن كبريات المنظومات الأسطورية المعروفة حاليا قد ماتت، ولولا تدوينها ما عرفنا عنها شيئا كالميثولوجيات المصرية والبابلية والإغريقية... وقد لا أبالغ إذا قلت بأن ما يزال متداولا من أساطير أمازيغية، ومهما كانت متناثرة، أو غير متماسكة ومنسجمة تشكل نسقا أسطوريا متكاملا على غرار تلك المنظومات التقليدية الكبرى. وهذا يوحي بأننا أضعنا، بسبب عدم التدوين وغياب تقاليد كتابية كبرى، منظومة أسطورية خصبة اندثرت معالمها ونصوصها الكبرى التي كان من الممكن لو دونت أن تشكل متنا إثنولوجيا غنيا، وأن تنافس في إبداعيتها وأبعادها الأسطورية والفكرية كبريات المنظومات المذكورة، وأن تتيح لنا مادة ثمينة لفهم المجتمع المغاربي القديم، ورصد مظاهر ديمومة البنى الأنثربولوجية للمتخيل الأمازيغي والفكر التقليدي الشمال إفريقي، وفهم أفضل للمجتمعات الحديثة بشمال إفريقيا لوصل الحاضر بالماضي. ومما يزكي هذه الأطروحة جملة مؤشرات أهمها :

1 رشيد، الحسين. (2000)، *الحيوان في الأمثال والحكايات الأمازيغية*. مطبعة البوكيلي، القنيطرة، منشورات الجمعية المغربية للبحث والتبادل الثقافي، ص 19.
2 أوسوس، محمد. (2008)، *كوكرا في الميثولوجيا الأمازيغية*، مرجع سابق، ص 29.

1- التقاليد الشفوية في الأدب الأمازيغي :

يشمل الأدب الأمازيغي في مفهومه الواسع محيطا لغويا وثقافيا، يتمثل في الفضاءات التي تتداول فيها اللغة الأمازيغية الناقلة لمختلف أجناسه، أي بلدان المغرب الكبير، وجنوب النيجر، ومالي وبوركينا فاصو، وجنوب مصر (سيوا) وجزر الكناري، وذلك بمقاييس متفاوتة من رقعة إلى أخرى. علما أن أهم موطن انتعاشه وحيويته راهنا هي بلدا المغرب والجزائر. ففي هذين البلدين يوجد الأدب الأمازيغي على نفس الخريطة الثقافية إلى جانب آداب أخرى ناطقة بكل من العربية والدارجة والفرنسية. وعليه، فهذا الأدب يعتبر من الروافد الأساسية للثقافة الوطنية المتميزة بتنوعها وتعددها، سواء على مستوى أدوات تعبيرها، أم على مستوى مظاهرها وتجلياتها، وأنماط ممارستها [1].

إن اللغة الأمازيغية بمختلف لهجاتها، ورغم توفرها على نظام أبجدي عريق في القدم تيفناغ، قد كرست منذ قرون ومورست كلغة شفوية بالدرجة الأولى، واستعملت في الأدب الشعبي الذي يندرج ضمن الثقافة ذات الطابع الشفوي [2]. الشفاهية إذن صفة ظلت لصيقة بالأدب الأمازيغي وهي الميزة التي تستمد تبريرها من طبيعة وواقع اللغة التي تتوسلها أجناسه للتعبير عن ذاتها [3]. ذلك أن الاعتماد على الذاكرة الفردية أو الجماعية في الحفاظ عليه يجعله عرضة للنسيان، فضلا عما يمكن أن يطاله من اختلال وتشتت [4].

والحكاية الأمازيغية رغم الكم الهائل للمتن والمادة، فإنه مازال يشكل موضوعا بكرا بالنسبة للمحترف النقدي والأكاديمي معا، وربما كان المستشرقون والمستمزغون أسبق، إلى جمعه وتدوينه. ويبقى من واجبنا نحن الاضطلاع بتفسير أبعاده الأسطورية والدينية والثقافية. ومن الأعمال التي قام بها الأوروبيون حول اللغة والأدب الأمازيغي،

---

1 المجاهد، الحسين. (1992)، «الأدب الأمازيغي بالمغرب»، *تاسكلا ن تمازيغت، مدخل للأدب الأمازيغي*، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، منشورات الجمعية المغربية للبحث والتبادل الثقافي، ص 9.

2 الجطاري، بلقاسم والعمري عبد الرزاق. (2008)، *الأدب الأمازيغي بالريف من الشفاهية إلى الكتابة ومأزق الترجمة*، مطبعة الشروق، وجدة، ص 8.

3 تيتاو، حميد ولطيف محماد. (2005)، «الأدب الأمازيغي بين التأريخ له والتأريخ من خلاله»، *La littérature amazighe : oralité et écriture, spécificités et perspectives*, Imprimerie El Maàrif Al Jadida- Rabat, Publications de l'Institut Royale de la Culture Amazighe, P 72.

4 نفسه، ص 77.

يمكن الإشارة إلى ما قام به René BASSET منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وAndré BASSET وHenri BASSET، سواء في جمع ودراسة اللغات الأمازيغية أو في جمع ودراسة الحكايات الأمازيغية... أو ما قام به P. GALAND من دراسة تقنية للحكاية الأمازيغية... وS. BIARNAY من دراسة للغة الريفية 1917م، والدراسة الإثنوغرافية واللسانية لشمال إفريقيا 1924م... وEdmond DESTAING الذي درس اللهجة السغروشنية للأطلس المتوسط، ولغة سوس 1920م... والأعمال التي قام بها الإسبان من مثل Pedro SARRIONANDIA حين دراسته نحو اللغة الريفية سنة 1905م. وFr. Estebaz IBANEZ في معجمه الإسباني الريفي [1].

وبالإضافة إلى هذه الدراسات ترقد في بعض الكليات بجامعات مغربية كميات هائلة من البحوث الجامعية، تزخر بمادة لغوية وأدبية مهمة، إلى جانب مادة وصفية وشعرية، قام بها شباب أمازيغي، خاصة منذ السبعينات من القرن العشرين إلى الآن، تحت إشراف أساتذة مؤطرين أمازيغ، في الغالب [2].

إن الأديب الإغريقي THÉON أشار في مؤلف له – كما مر بنا- إلى أن المؤلف المسرحي الشهير إيسخيلوس كان يعرف الأقاصيص الليبية، أي الأمازيغية، وينسبها إلى ليبي مجهول. أما أرسطو الفيلسوف اليوناني المعروف 384 - 322 ق.م فقد جعل الأقاصيص الليبية صنفا أدبيا خاصا، له ميزته [3]. كل هذه الحجج تسمح لنا بقول أن الأدب الشفاهي الأمازيغي قد ترك أثره على نظيره الإغريقي، وعلى الفكر اليوناني قديما.

2- الإنتاج الأسطوري الأمازيغي :

لقد شهد بعض المؤرخين القدامى بكون منطقة شمال إفريقيا منطقة أنتجت ميثولوجيا خصبة، من ذلك ما أشار إليه ديودور الصقلي من توافق الأسطورة الإغريقية والأطلسية في هذا المجال، إذ قال : " إن الأطلسيين (وهو اسم اشتهر به أهل المغرب قبل العهد

1 أقضاض، محمد. (2005)، الأدب الأمازيغي بين الشفاهي والكتابي،
La littérature amazighe : entre l'oral et l'écrit, La littérature amazighe : oralité et écriture, spécificités et perspectives, Publications de l'Institut Royale de la Culture Amazighe, Imprimerie El Maàrif Al Jadida- Rabat, P 85.

2 نفسه، صص 86-85.

3 أوسوس، محمد. (2008)، *كوكرا في الميثولوجيا الأمازيغية*، مرجع سابق، ص 14.

الفينيقي) رعايا أطلس هم أكثر الليبيين حضارة في هذه النواحي... ويحكى أن الآلهة ولدت في بلادهم بالمناطق القريبة من المحيط. وهذا موافق لما ورد في الأساطير الإغريقية ''. وأضاف في سياق آخر : '' ينبغي أن أتناول بتفصيل ما عندهم من أساطير حول أصل الآلهة، لأنها لا تختلف كثيرا عما يروجه الإغريقيون. إذن فالأطلسيون الذين يسكنون المناطق المتصلة بالمحيط ويمتلكون أرضا مزدهرة... يؤكدون أن الآلهة ولدت في بلادهم. وهذا موافق لما يعتقده أشهر شعراء الإغريقيين (يقصد هوميروس) في حديثه على لسان Héra قائلا : سأذهب فعلا لأزور حدود الأرض الخصبة (المحيط) حيث ولدت تيتوس Thitus الإلهة.'' وفي حديثه عن الأصل الليبي للإله ديونيزوس ختم بالإشارة التالية : '' وأعلم كذلك أن من بين الإغريقيين هناك كثيرا من الشعراء والكتاب القدامى المتخصصين في علم الأساطير يوافقون الليبيين في آرائهم. وينطبق ذلك على كثير من الكتاب المتأخرين''، كما قال عن نفس الإله : '' إن الليبيين الذين يسكنون بناحية المحيط يتشبثون بميلاد ديونيسوس في بلادهم، فهم يؤكدون أن أساطير الأولين التي تحكى حوله معروفة عندهم''. ويضيف في سياق آخر : '' ورد في قصص الليبيين أن ديونيسوس ابن لأمون Ammon وأمالتي Amalthée'' [1]. وأمون مشتق من أمان أو أموني ؛ أي الماء أو التآلف في الأمازيغية [2]. ويعتبر الرب أمون، الذي يرمز له بالكبش، من أكبر أرباب شمال إفريقيا بصورة خاصة، والبحر الأبيض المتوسط بصورة عامة، خلال العصور القديمة [3].

3- المخيلة والمجال الحضاري للأمازيغ :

إن المجال الحضاري أو المهاد الثقافي الذي تقع فيه بلاد الأمازيغ بمفترق الطرق بين منظومات كلاسيكية كبرى رومانية ويونانية ومصرية وتفاعلها معها يشكل بيئة

1 مجدوب، محمد. (2005)، '' أشواط من مقاومة أهل المغرب القديم في الفترة المورية ''، [*المقاومة المغربية عبر التاريخ أو مغرب المقاومات*]، الجزء الأول، مطبعة المعارف الجديدة الرباط، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، صص 132- 133.

2 مجدوب، محمد. (2005)، '' من المكتوب إلى الشفوي : تنقيبات عن الكلمات الأمازيغية في مصادر التاريخ القديم ''، *La littérature amazighe : oralité et écriture, spécificités et perspectives*, Imprimerie El Maàrif Al Jadida Rabat, Publications de l'Institut Royale de la Culture Amazighe, P 420.

3 حمام، محمد وآخرون. (2004)، *المصطلحات الأمازيغية في تاريخ المغرب وحضارته*، الجزء الأول، مطبعة المعارف الجديدة الرباط، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، ص 46.

خصبة لازدهار الفكر الأسطوري، ويجعل من شبه العبث الحكم بأن الأمازيغ لم يكونوا يعرفون الأساطير [1].

والمخيلة المغاربية كثيرا ما عمدت إلى أسطرة Mythification الحوادث التاريخية، وإلحاقها بالمقدس أو العلوي، لذا فإن الوعي التاريخي المغاربي لا يحركه العقل فقط، بل هو نسيج تتشابك فيه خيوط الواقع والمتخيل الأسطوري، لذا فإن أي قراءة لزمننا التاريخي تستدعي استحضار اللامفكر فيه، والأسطوري (الأسطورة) والمقدس [2].

4- البانتيون الأمازيغي :

لقد وجد بانتيون Panthéon (مجموع آلهة) أمازيغي قديم أو على الأقل حشد من الآلهة المحليين كما أسماهم G. CAMPS. ومع أن قلة المعطيات المتوفرة تحول دون تشكيل هذا البانتيون بشكل كامل، فإن النقوش تمكن رغم ذلك من تكوين فكرة عن الآلهة الذين كان الأمازيغ القدامى يعبدونهم. والكثير من هذه الآلهة المحلية قد حافظت على أسمائها الأمازيغية، كما لاحظ ذلك CAMPS، وتأبى أن تدمج في أي إله من البانتيون اليوناني الروماني. يقول كامبس : " نعرف أسماء ما ينيف عن الخمسين من هؤلاء الآلهة، ومعظمها تكشف عنها النقوش... وأغلبيتها تحمل اسما إفريقيا يمكن فهم معناه أحيانا بفضل اللغة الأمازيغية، من قبيل أفريكا Africa وإيفرو Ifru (هو إله الجبل واسمه مشتق من لفظة إيفري التي تعني بالأمازيغية المغارة أو الكهف) وليللو أو thiliua (اسم إله الماء يرتبط اسمه بلفظة slil أو lil في الأمازيغية المعاصرة التي تعني غسل بالماء، ومنها illel اللفظ الأمازيغي الذي لا يزال يستعمل بمعنى البحر في زوارة بليبيا، ومنه wayll الذي يطلق على المحار بسوس)، وGurzil. ومن قبيل بانتيون باجة بتونس الذي تم العثور على نقش له يتشكل من سبعة آلهة أمازيغيين محليين مشخصين، وهم ماكورام Makuram ولونام Lunam الممتطيين للخيول ويحتلان طرفي النقيشة، ووسطهما في موقع متميز يعتلي Bronchor عرشه ممسكا في يده بصولجان، تحف به إلهتان هما Vihinam وVarsissima ترتديان دثار الكتفين، وبجانبهما Macurgum متكئا على عصا يلتف حولها ثعبان وMatilam وأمامه كبش مضحى به" [3].

1 أوسوس، محمد. (2008)، *كوكرا في الميثولوجيا الأمازيغية*، مرجع سابق، ص 15.
2 أوسوس، محمد. (2007)، *دراسات في الفكر الميثي الأمازيغي*، مرجع سابق، ص 186.
3 أوسوس، محمد. (2008)، *كوكرا في الميثولوجيا الأمازيغية*، مرجع سابق، ص 15.

بيد أن هناك آلهة أمازيغ كبوسيدون وأثينا نقلها الإغريق عنهم وعبدوها، كما يشهد بذلك هيرودوت نفسه : " ... إن الليبيين هم الذين انفردوا بتقديس الإله بوسيدون منذ قديم الزمان، وإليهم يرجع الفضل في معرفة الإغريقيين لهذا الإله. كما أفاد أن الإلهة أثينا ليبية الأصل، مشيرا إلى طقوس كان يقوم بها الليبيون على شرفها، ومؤكدا أنها ابنة الإله الليبي بوسيدون. وأفاد أن بعض الطقوس الإغريقية التي ترتبط بتقديس الإلهة هي مستمدة من التقاليد الليبية "[1]. وبوسيدون من بوأصاض الأمازيغية وتعني الشديد الشجاع. وهذه البسالة تعكس المهام التي أنيطت به وهي : التحكم في الزراعة والمياه العذبة والبحار والعواصف والزلازل. أما أثينا فهي من تنا وتينيت ؛ ما قالت والقول أو الحكمة. وهذه التسمية تعبر عن أهم خصائص الإلهة وهي الحكمة والذكاء وكونها مستشارة الآلهة وتساعدهم في الملمات. ولعل هذا المعنى يرمز إلى ولاء أتباعها بالسمع والطاعة لأقوالها، ويفرض صرامة سيدتهم المحاربة حتى ضد والدها بوسيدون [2].

أضف إلى هذا الحشد المحلي من الآلهة عبد الأمازيغ أيضا آلهة أجانب من اليونان والرومان ومصر وفينيقيا، وقاموا بتمزيغها مثل ساتورن وميركور وجوبيتر أمون، و Baliddir و Ayhena أيهنا (العذراء الإلهة المحاربة إلهة الذكاء، ويروى في الأساطير أنها ولدت هي نفسها بليبيا على ضفة بحيرة Triton)، وتانيت التي يعتقد أنها أمازيغية الأصل حسب كثير من الباحثين كما تنم عن ذلك صيغتها الصرفية [3]. وتعدد الآلهة عادة ما يكون حقلا حاضنا للإنتاج الأسطوري، وبعض النقوش المتعلقة بها توحي بوجود مرويات وتعليقات أسطورية عن أولئك الآلهة في الماضي [4].

إن الآلهة القدامى يتحولون في الذاكرة الشعبية إلى غيلان من باب التقية، ويتعرضون لاختراق الديانات التوحيدية التي تحول لحسابها عناصر سابقة على ظهورها. فقصة بسيكيه Psyché هي نفسها تلك التي نعرفها في عدة مناطق أمازيغية، لكن ما يثير الانتباه هو أن شخصيتيها، وهما : إيروس وفينوس الكائنان اللذان يتبوآن مكانة آلهة في

1 مجدوب، محمد. (2005)، " أشواط من مقاومة أهل المغرب القديم في الفترة المورية "، [*المقاومة المغربية عبر التاريخ أو مغرب المقاومات*]، مرجع سابق، ص 133.

2 مجدوب، محمد. "من المكتوب إلى الشفوي: تنقيبات عن الكلمات الأمازيغية في مصادر التاريخ القديم"، *La* littérature *amazighe : oralité et écriture, spécificités et perspectives*, (2005)، مرجع سابق، ص .427

3 أوسوس، محمد. (2008)، *كوكرا في الميثولوجيا الأمازيغية*، مرجع سابق، ص 16.

4 نفسه، ص 16.

الحضارات ذات التقليد المكتوب يستحيلان غولين، كائنين شريرين (وهذا شأن فينوس التي تتحول إلى سعلاة شريرة) يلتهمان البشر في التقليد الشفوي، ويعزى ذلك إلى صيرورة معروفة حسب تاسعديت ياسين، تنتبذ فيها الآلهة القديمة دون أن تختفي نهائيا من الذاكرة الجماعية، إذ تظل فيها، ولو بصورة سلبية، بحيث تفقد مكانتها لا وظيفتها. وهذا شأن عصفور الهوى الذي يمثل إيروس، فاحتفظ منه بالقوة والمظهر الجسماني (فهو وسيم، ويملك أجنحة، ويتحكم في الطيور)، ويحتل مكانة خارجة عن المألوف، لكنه لم يعد إلها، وإنما كائنا خارقا للعادة، بما أنه خفي لا يُرى، ويمتلك قوة فائقة [1].

ثانيا- مظاهر الأسطورة الأمازيغية

إذا كانت الثقافة الأمازيغية قد كرست منذ قرون كثقافة شفوية بالأساس مما حال دون تدوين منظومة الأساطير الأمازيغية التي استدل الباحثون على غناها من خلال المؤشرات السالفة الذكر. فهل هناك من سبيل إلى إعادة تركيبها من خلال بقاياها المبثوثة في الموروث الأدبي الشفوي الأمازيغي ؛ وخصوصا في الموروثين الحكائي والطقوسي ؟

1- تيمات الحكاية الأمازيغية :

إن عددا من الحكايات لدى الأمازيغ يمكن اعتبارها أساطير متنكرة Travesti بتعبير Achour OUMARA، أو امتدادا مشوها متبقيا من الأسطورة حسب بعض دارسي الفولكلور [2]. ففي الحكايات الأمازيغية نقف على تيمات تنتمي إلى الميثولوجيات الكلاسيكية اليونانية أو الرومانية، وموضوعات ترد ضمن الأساطير المعروفة في الحوض المتوسطي مثل تيمة الملك ميداس Midas (تتعلق أسطورة ميداس في الميثولوجيا الإغريقية بملك فريجيا Phrygie في آسيا الصغرى، وكان أحد الحكام في منافسة موسيقية بين الإلهين أبّولون Apollon وبان Pan. ولما فضل موسيقى نادي بان على قيثارة أبّولو، فإن هذا الأخير حول أذنيه إلى أذني حمار. فأخفاهما ميداس عن الجميع إلا على حلاقه الذي همس بسره في حفرة في الأرض.

1 أوسوس، محمد. (2008)، *كوكرا في الميثولوجيا الأمازيغية*، مرجع سابق، ص 139.
2 نفسه، ص 142.

وكلما هبت الرياح، فإن شجيرات القصب الذي ينمو حوله تردد قصة أذني الملك. وقصة ميداس وقرون الإسكندر لا تزال حية في الموروث الحكائي الأمازيغي بسوس والأطلس المتوسط ؛ في انتيفن تحكى agellid ilan askiwn/ الملك ذو القرنين مستقلة، أو تدمج ضمن حكاية أوسع، وهي حكاية الأخوين والسعلاة). وأسطورة وتيمة بيرسيوس وأندروميدا المتواترة في عدد من حكايات بلاد تامازغا كلها، وأسطورة الهيدرة Hydre إلخ. والملاحظ أن الأبطال الآلهة في هذه الأساطير اليونانية يتحولون في الحكايات الأمازيغية إلى غيلان كما سنرى لاحقا، مما يشكل شواهد تؤكد تلاقح الأسطورة الأمازيغية القديمة مع كبريات المنظومات الكلاسية، وينبئ عن غنى هذه المنظومة واغتنائها ضمن مجالها الحضاري المتوسطي، ويوحي أيضا بكون الحكاية، وهي النظير Pendant الفولكلوري للأسطورة كما اعتبرها درمنغهايم DERMENGHEM بعد طول بحث في المأثور الحكائي الأمازيغي، تنطوي على عناصر أسطورية أمازيغية قديمة ستمكن من إعادة تشكيل ملامح هذه الميثولوجيا القديمة، وهي المهمة التي دعت إليها P. GALAND-PERNET، واضطلعت بها الإثنولوجية Camille LACOSTE-DUJARDIN في مجال الحكاية القبايلية [1].

وخلافا للحكايات الخرافية أو العجيبة، فإن حكي الأساطير لا يفتتح بالصيغ الاستهلالية المتعارف عليها، ولكن سردها مثل الحكايات كان يفترض طقوسا خاصة، ففي الماضي كان الحكي يتخذ طابعا سحريا مقدسا، ويتم وفق قواعد طقوسية ثابتة ؛ فالحاكية يجب أن تحكي قصصها بعد مغيب الشمس، وليس بالنهار، والمخالفة لهذه القاعدة تحل عليها لعنة، كأن تصاب بالمرض أو الخرس، أو أن يصاب ذووها بالجرب (أجّيض)، أو تنبت لبعضهم قرون، أو تضع أطفالا هزيلين جدا وبلا قوة. إن الحكي شبيه بحصة روحانية تمكن الحاكية من الاتصال بالعالم الخفي اللامرئي، بأرواح الأسلاف، ولذا في بعض الأماكن يتم نثر الملح في أرجاء البيت قبل بدء الحكي، والملح يحمي في عدة ثقافات من العين والأرواح الشريرة [2].

ومن القواعد الصارمة التي يتعين التقيد بها، والاحتياطات التي يجب اتخاذها قبل الشروع في حكي الأساطير التي لقنت له ؛ ضرورة وضع الحاكي والسامعين بضع حبات من القمح في أفواههم أولا، والالتزام بأن يكون الحكي ليلا فقط، مع توخي عدم

1 أوسوس، محمد. (2008)، *كوكرا في الميثولوجيا الأمازيغية*، مرجع سابق، ص 17.
2 نفسه، ص 26.

حضور المرأة في مجلس سرد الأساطير. ويستحسن أن يتم ذلك خارج البيت إذا أمكن. وقبل بدأ السرد يتوجب في الليلة الأولى ذبح ديك، وفي نهاية الليلة الرابعة (إذ لا يجب تمديد الحكي لأزيد من أربع ليال) فإن العرف يقضي بأن يتم ذبح عنزة أو حمل. ومن لم يتقيد بهذه القواعد يموت كل أفراد أسرته إلا هو فسيظل حيا [1].

إن هذا الهلع الذي تثيره هذه الأساطير، وكل الاحتياطات التي تستلزمها روايتها، يفيد أنه ينظر إليها على أنها معرفة خطيرة يمكن أن تؤدي إلى الموت، لأنها ربما تقتحم أو تنتهك أسرار اللامرئي الخفي، فهذه الأساطير هي في حد ذاتها سر عميق جدا. لذا فإن كل هذا الهلع مرده إلى أمرين : إما أن تعلمها يستدعي اختبارا تأهيليا Épreuve initiatique ، أو أنها قد احتفظ بها كأسرار لأنها مكروهة في نظر الشريعة الإسلامية [2].

2- حكايات أسطورية أمازيغية :

في الحكاية ذاتها آثار ما يمكن أن نجرؤ على اعتباره أساطير حقيقية (مثل عروس المطر وأونامير وعروس الحجر...). وقد نجد في الحكايات نصوصا يمكن اعتبارها رؤية الأمازيغ لتشكيل العالم، والسماء، والطبيعة المتوحشة غير المأهولة، بشمال إفريقيا قاطبة، خصوصا وأن نفس الرصيد الحكائي مشترك بين كل الأمازيغ، ومتداول على الصعيد المغاربي تقريبا على الأقل بين المغرب والجزائر [3].

ومن الحكايات الأسطورية الأمازيغية اخترت ثلاث نماذج، أولاها حكاية عروس المطر هذه الأسطورة تنتشر في كافة مناطق شمال إفريقيا، وحضورها إن كان يغيب عند بعض المجموعات كحكاية فهي لابد تحضر كطقس استسقاء يعرف بتالغنجا أو أغنجا. ثانيتها حكاية أونامير وهي منتشرة بكل مناطق جنوب المغرب وتعرف بأونامير أو بحمّو أونامير وبالأطلس الصغير باسم أحمد أونامير، وقد شخصت في مجموعة من الأشرطة والمسلسلات المغربية مثل أمود إخراج فاطمة علي بوبكدي. وثالثتها أسطورة عروس الحجر وقد جمعت حكايتها شفويا من إحدى المناطق الريفية وهي تعرف في

1 نفسه، ص 27.
2 أوسوس، محمد. (2008)، *كوكرا في الميثولوجيا الأمازيغية*، مرجع سابق، صص 26 - 27.
3 نفسه، ص 17.

سائر مناطقه وإن مع بعض الاختلافات من منطقة إلى أخرى، ووظفت في الأدب الأمازيغي الريفي المكتوب على أوسع نطاق.

أ- أسطورة عروس المطر :

" في قديم الزمان، كان شخص اسمه أنزار، وكان هو ملك *(سيد)* المطر، أراد الزواج من فتاة رائعة الجمال تتألق حسنا على الأرض كالقمر في السماء، وكان وجهها ساطعا وثوبها من الحرير المتلألئ، وكان من عادة هذه الفتاة أن تستحم في نهر فضي البريق، وكان ملك المطر كلما هبط إلى الأرض، يدنو منها فتخاف، ثم يعود إلى السماء، لكنه ذات يوم خاطبها من السماء داعيا إياها إلى احتضانه وإلا حرمها من الماء. فردت عليه الفتاة متوسلة أنها تخشى الأقاويل. وبعد سماع هذه العبارات قام من عليها، فأدار خاتمه، فنضب النهر على الفور، وجفت آثار الماء. فأصدرت الفتاة صيحة و تفجرت عيناها بالدموع، فالماء هو روحها، فخلعت ثوبها الحريري وظلت عارية. فخاطبت السماء ثانية، متضرعة للإله أنزار داعية أياه إلى الأخذ بثأره وإعادة الجريان إلى النهر . في تلك اللحظة بالذات لمحت ملك المطر، وقد عاد بهيئة شرارة برق ضخم فضم إليه الفتاة، وعاد النهر إلى سابق عهده في الجريان، فاكتست الأرض كلها أخضر" [1].

ب- أسطورة أونامير* :

" كان أونامير فتى يتيما من فتيان القرية الوسيمين جدا، يدرس في كتاب القرية مع أقرانه من أطفالها، إلا أنه كل صباح كان يجد يديه مخضبتين بالحناء، وكلما سأله الفقيه عمن خضب له يديه بالحناء يجيبه، مخافة من غضب الفقيه، بأن أمه هي التي خضبت له يديه وعندما تسأله أمه يجيبها بأن الفقيه هو الذي خضب له يديه، ولما خاصمه الفقيه قطع وعدا على نفسه بالإمساك بمن يضع الحناء في كفيه، فتظاهر بالنوم وتمكن من القبض على تانيرت الفاتنة الجمال والآتية من السماء السابعة، أعجب بها أونامير وطلب منها الزواج فاشترطت عليه أن يبني لها بيتا من سبع غرف يفضي كل باب منها إلى باب الغرفة الأخرى،

1 أوسوس، محمد. (2007)، *دراسات في الفكر الميثي الأمازيغي*، مرجع سابق، صص 10 - 11.

* حظيت أسطورة «أونامير» بدراسات كثيرة من بينها مقال لـ «نجاة نرسي» منشور في العدد الثالث لمجلة «أسيناك» التي يصدرها المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية. وللإشارة فإن إميل لاوست دونها في كتابه «حكايات بربرية من المغرب» الذي نشر سنة 1949، في الصفحة رقم 245.

وتكون لها أبواب حديدية تقفل بمفتاح واحد، واشترطت عليه أيضا أن يكتم سرها على أمه حتى تنجب ما في بطنها، ولكن حدث ما كان غير منتظر، سافر أونامير للقنص، فسعت الأم بإيعاز من نساء القرية إلى الاطلاع على سر زوجة ابنها أونامير، وقد ساعدها الديك في العثور على المفتاح، وبذلك فتحت الغرف واكتشفت سر تانيرت وشتمتها. لما عاد أونامير وجد الغرف مقتحمة وقد امتلأت ماء من كثرة بكاء تانيرت، والتي وبخته بدورها لعدم التزامه بشروطها، وطلبت منه أن يشق لها في السقف شقة صغيرة للتنفس من خلالها، وما كاد يفعل حتى تحولت تانيرت إلى حمامة طارت وتركت له خاتما في يده. فهام على وجهه بحثا عن حل للالتحاق بها في السماء السابعة، حتى اهتدى إلى العُقاب إكيدر فعرض عليه أن يحمله إليها اعترافا له بالجميل لأنه كان يطعم صغاره في عش، شريطة أن يذبح حصانه، ويهيء من لحمه سبع قطع من اللحم ومن دمه سبع قوارير، فيناوله في كل سماء قطعة لحم وقارورة دم. وهكذا فعل، غير أنه في السماء السابعة سقطت منه قطعة لحم فاقتطعها من ساعده، ولما التحق أونامير بتانيرت في السماء السابعة مكنته من كل ما يريد فمنعت عليه أن يطلع على ما تحت صخرة صغيرة، لكن فضوله دفعه إلى إزاحة الصخرة فأبصر من خلال كوة أمه وقد صارت عمياء تناديه باكية، وهي تمسك أضحية لا تجد من يذبحها لها. ألقى أونامير بخنجره فلم يصل، فألقى بنفسه وتفكك وتمزق بين السماء والأرض، فلم تصل إلى الأرض إلا قطرة واحدة من دمه ذبحت كبش الأضحية، واستعادت بها أمه بصرها" [1].

ت- أسطورة عروس الحجر :

" كانت لأسرة تدعى أسرة الكتامي بنت ذات جمال أخاذ اسمها نوجا. كانت تذهب كل يوم أربعاء إلى إحدى العيون، تسمى الآن عين الأربعاء، توجد في قرية تامجونت، فتغتسل هناك. وسقطت منها هناك زغبة من شعرها الطويل. لما ذهب الحصادون ليرووا عطش أحصنتهم في العين، امتنع أحدها عن الشرب. ردوه إلى المنزل. خرج السلطان الكتامي، قال لهم : أحضروا لي الحصان الذي امتنع

1 أيت باحسين، الحسين. (1992)، «علاقة الهجرة بأزمة الهوية في الأسطورة الأمازيغية : حمو عونامير نموذجا»، *أعمال الملتقى الأول للأدب الأمازيغي* الدار البيضاء *18-17* ماي *1991*، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، منشورات الجمعية المغربية للبحث والتبادل الثقافي، ص 158.

عن الشرب ! فحص فم الحصان فوجد زغبة ملتوية حول لسانه. لهذا السبب لم يشأ الشرب. أخذ الزغبة في يده. وقد أعجب بها لجمالها. وأقسم على أن يتزوج بصاحبتها. قال لهم أحضروا لي كل نساء الدنيا ! جاؤوه بالنساء وشرع يقيس الزغبة عليهن. لكنها لم تكن لأي منهن. لم تبق سوى نوجا أخته. أمر بإحضارها هي كذلك. ذكروه بأنها أخته. قال لهم لابد من حضورها. أحضروها فكانت المفاجأة ؛ الزغبة لها. قال لهم الكتامي سأتزوجها. صرخ أبوه وأمه في وجهه : ماذا تقول ؟ كيف ستتزوج من أختك ؟ أصر السلطان على الزواج منها. سمعت نوجا ما دار بين أخيها ووالديهما. فظلت حزينة تبكي وتتضرع إلى الله. لكن السلطان أصر على إقامة العرس.

بدأ العرس. تزينت نوجا العروس بالحناء. وهي تقول في نفسها : أمي ستصبح حماتي ! وأبي سيصبح حماي ! يا إلهي انظر من حالي. لما حان حمل العروس إلى بيت زوجها. أشفقت عليها الملائكة فحملتها وطارت بها. وحطت بها على صخرة عظيمة. وضعت نوجا هناك حذاءها وطبعت يديها المخضبتين بالحناء عليها. ثم طارت في السماء. ولم يظهر لها أثر بعد ذلك.

ولازال أثر يدي نوجا ظاهرا على الصخرة إلى الآن. ومنذئذ سميت تلك الصخرة صخرة العروس أو حجر العروس. ولقبت نوجا بعروس الحجر " [1].

3- الطقوس والشعائر الأمازيغية :

على الرغم من إسلام المجتمع المغاربي منذ قرون فعديدة هي الطقوس التي احتفظت بحيويتها، ومن أمثلتها الطقوس الزراعية المختلفة وطقوس الاجتياز الغنية في المجتمعات الأمازيغية. ومن المعلوم أن الطقوس عادة ما ترتبط بالأساطير التي تفسرها حتى أن من علماء الأنثربولوجيا من اعتبر هذا الترابط من بين العناصر المميزة للأساطير، إلى حد أن إحداها تعلل الأخرى. بل إن الشعيرة (الطقس) في كثير من الأحيان ليست إلا إحياء للأسطورة، بل إن الطقس هو أسطورة في إطار الحركة [2].

1 رواية شفوية لخديجة بلحسني عمرها 110 سنة، من دوار بورد، قبيلة اجزناية، جماعة أجدير، دائرة أكنول، إقليم تازة.

2 أوسوس، محمد. (2008)، *كوكرا في الميثولوجيا الأمازيغية*، مرجع سابق، صص 13- 18.

والطقوس نشاط رمزي لا تدرك دلالته أحيانا إلا في ختام بحث إثنولوجي دقيق عن منظومة المعتقدات التي ينضوي ضمنها، وقد تمكن بعض الطقوس من أن تعيش من جديد أساطير الأصول الخاصة بها التي تعرف بها [1].

وقد أثار الباحثون الانتباه إلى أهمية هذه الطقوس نظرا للعناصر الكثيرة والغنية التي تتضمنها والتي تساعد على تعميق الفهم لهذه الثقافة. إلا أن قلة من الدراسات أنجزت حتى الآن من قبل باحثين أمازيغيين عن الطقوس الأمازيغية عموما، وطقوس الاجتياز خصوصا، وأغلب ما كتب في هذا المجال يعود الفضل فيه إلى المستمزغين الفرنسيين من قبيل LAOUST وSERΓIER وBOURDIEU (عن النظام الأسطوري الطقوسي لمنطقة القبائل)، إذا استثنينا بحوثا قليلة تمت في السنين الأخيرة مثل أعمال Makilam عن النظام الطقوسي للمرأة القبايلية، وحسن رشيق عن المقدس والتضحية في الأطلس الكبير، ونرجس العلوي عن طقوس إيداومارتيني [2].

ويتم عادة التمييز في الطقوس بين الطقوس المتكررة والمتواترة المواكبة للنشاط اليومي، كالصلوات والتطهرات Purifications المرتبطة بالطعام، والفصول... وطقوس الاجتياز Rites de passage أو العبور، حيث يتم الاحتفال بعملية عبور فرد من سن لآخر، أو من جماعة لأخرى، أو من الدنيوي إلى القدسي. وتتضمن هذه الانتقالات ثلاث محطات شعائرية تتمثل في طقوس مغادرة الوسط الأسري، ثم إعلان الموت الرمزي، وأخيرا شعائر القبول في الوضع الجديد [3] ؛ (ميلاد tlalit، قص شعر الطفل لأول مرة asgurrem، ختان taskra، زواج iwl، موت، تلقين initiation...). وهي طقوس تواكب حياة الأمازيغي وتتيح له الانتقال الميسّر رمزيا بحيث يومئ التحولات ليتحكم فيها على المستوى الشعائري، ويحافظ من خلال أدائها على الجماعة من الدنس أو الأذى الذي قد يترتب عن حالة التقاطب والتواجد في العتبة الفاصلة بين إطارين، أو نظامين، أو حدين [4].

لذا لا يزال مجال شعائر الاجتياز حقلا بكرا يحتاج إلى عملية وصف لمختلف

1 أوسوس، محمد. (2007)، *دراسات في الفكر الميثي الأمازيغي*، مرجع سابق، ص 136.
2 نفسه، ص 136.
3 الزاهي، نورالدين. (2011)، *المقدس والمجتمع*، الطبعة الأولى، مطبعة أفريقيا الشرق الدار البيضاء، ص 79.
4 أوسوس، محمد. (2007)، *دراسات في الفكر الميثي الأمازيغي*، مرجع سابق، ص 136.

مظاهرها عبر الامتداد الشمال إفريقي، ودراسة رموزها، ورصد العناصر المشتركة فيها، ومحاولة استخلاص النظام الأسطوري الطقوسي الذي تصدر عنه، ومن خلاله استكشاف بعض آثار التصور الأمازيغي القديم الذي يفسرها، وسيكون من المفيد والطريف البحث عن الأساطير المفسرة لها، والتبريرات التي تقدمها الذاكرة الشعبية لعلة أدائها، وهو أمر لا يزال ممكنا، فالأساطير قد تسعف الباحث في إلقاء الضوء على قصدية الممارسات الشعائرية، أو فك بعض رموزها وعناصرها، أو على الأقل ربطها بسياقها، حتى لا يتخبط خارج تخوم حقله، أو يسرف في التأويلات البعيدة عن أفق موضوعه [1].

أليس بإمكاننا إذن إعادة تشكيل ملامح المنظومة الأسطورية الأمازيغية من خلال استغلال ما توفره الطقوس والشعائر والتيمات الأسطورية للحكايات الأمازيغية من مفاتيح لذلك ؟

المبحث الثاني : أساطير أمازيغية

أولا- أساطير مدونة

1- أساطير كونية :

أ- أسطورة عروس المطر :

يسمى قوس قزح في الأمازيغية تاسليت أونزار، فهو مؤنث، ويعني عروس أنزار (المطر)، وهو يمثل في المنظومة الأسطورية الأمازيغية الأرض، وقد اقترنت بالإله أنزار، وزفت إليه في أبهى حلة مزركشة من ألوان الطيف، ذلك أن المطر الضروري للخصوبة هو في الميثولوجيا الأمازيغية السائل الناجم عن زواج كوني بين الأرض والسماء ممثلة في ملك المطر (أكليد ن أوكفور) حسب أسطورة تفسر طقوس تاغنجا، وتعرف باسم تاسليت أونزار/ عروس المطر، حيث تتبدى فيه الأرض كفتاة في نهر جاف تستغيث بأنزار الذي يهب لمعانقتها ومدها بالمطر، ويعيد إليها الحياة. لقد أثارت

1 نفسه، ص 137.

ألوان قوس قزح الزاهية، وارتباطه بالمطر واهب الخصوبة متخيل الأمازيغ، وجعلتهم ينظرون إليه على أنه نموذج للعروس البشرية ذاتها، والسيدة المنذورة للسماء، وسمته لهذا السبب باسم (للّا ن إيكنوان/ سيدة السماوات) في بعض المناطق [1].

" في قديم الزمان، كان شخص اسمه *anẓar*، وكان هو ملك (سيد) المطر، *zik illa yiwn qqaṛen as anẓar, netta d'agellid n ugeffur*، أراد الزواج من فتاة رائعة الجمال تتألق حسنا على الأرض كالقمر في السماء، وكان وجهها ساطعا وثوبها من الحرير المتلألئ، وكان من عادة هذه الفتاة *taqcict* أن تستحم في نهر فضي البريق، *tatteccef g yiwn wasif, aman nes d imzarfen*، وكان ملك المطر كلما هبط إلى الأرض، يدنو منها فتخاف، ثم يعود إلى السماء، لكنه ذات يوم قال لها :

ها أنا أشق عنان السماء *aqli gzemgh d igenwan*

من أجلك يا نجمة بين النجوم *a yiwn g itran*

فامنحيني من الكنز الذي وُهبته *fek yi akejjud im fkan*

وإلا حرمتك من الماء *negh am kksegh aman*

فردت عليه الفتاة :

أتوسل إليك يا ملك المياه *txilek ay agellid n waman*

يا مرصع الجبهة بالمرجان *a bu teasabt lmerjan*

إني إليك نُذرت *nekk i kecc i wumi yid fkan*

لكني أخشى الأقاويل *maan ugadegh imennan*

وبعد سماع هذه العبارات قام من عليها *yekker fellas unzar*، فأدار خاتمه، فنضب النهر على الفور، وجفت آثار الماء *yayoul wasif nni d ayerɣer*. فأصدرت الفتاة صيحة وتفجرت عيناها بالدموع، فالماء هو روحها، فخلعت ثوبها الحريري وظلت عارية *rruḥ is d aman, tettru, temmeɣ, tekkes talaba leḥrir, teqqim ttaɛrit, tesawl ar igenna*

1 أوسوس، محمد. (2008)، *كوكرا في الميثولوجيا الأمازيغية*، مرجع سابق، ص 119.

فخاطبت السماء قائلة :

أنزار يا أنزار *anẓar ay anẓar*

يا زهر السهول *ay ajejjig uzayar*

أعد للنهر جريانه *asif err as d lɛinser*

وتعالى خذ بثأرك *ruḥ err d ttar*

في تلك اللحظة بالذات لمحت ملك المطر. و قد عاد بهيئة شرارة برق ضخم *ifettiwj d ameqran* فضم إليه الفتاة. وعاد النهر إلى سابق عهده في الجريان *asif yugγl akken illa*. فاكتست الأرض كلها بالأخضر *tezgzaw akw temurt* "[1].

فاتصال أنزار السماوي والفتاة الأرضية هو المسؤول عن الخصوبة والاخضرار، بما يعني أن هطول المطر إنما ينجم عن زواج كوني بين anẓar، الماء المطري للسيد الملك (وضمنيا الإله) agellid، ذي القدرة على الإخصاب (بوتزمرت) كما يوصف في نفس الأغنية الطقسية، وعروسه (الأرض) : تاسليت أونزار، أو ما يتماهى معه [2].

وأسطورة تاسليت أونزار التي نحن بصددها تنطبق عليها كثير من عناصر تعريف الأسطورة، إذ تعبر عن حقيقة مطلقة بالمعنى الإليادي، وتعتبر نموذجا قابلا للتكرار، لأنه يشكل مثالا للأفعال الإنسانية، لذا يعاش طقسيا بواسطة شعائر (تاسليت أونزار أو تاغنجا) التي يشرحها أو يفسرها، ويشكل خلفيتها الأسطورية [3].

وفي هذا الطقس بالذات يلاحظ اقتران تاغنجا (المغرفة) بالفتاة العروس التي تطوف بها، غير أن التركيز يقع على الفتاة أكثر مما يقع على المغرفة، وهذا يعزز الافتراض بأن الدمية المحمولة تاغنجا ربما تكون مجرد صورة أو تمثال يراد منه أن يحل محل عروس حقيقية يمثلها، وتقدم إلى إله المطر كما تؤكد الأسطورة، ومما يدعم ذلك، الطقس المعتمد في إيبقّوين بالريف – تحمل الدمية إلى عين ماء حيث تسقى من قبل أعضاء الموكب مرددين : a rbbi arḥem anγ s waman unẓar. والذي يتم فيه في نهاية أدائه تعرية الدمية العروس (تاغنجا)، وغرسها في مزبلة حتى يبللها المطر

1 أوسوس، محمد. (2007)، *دراسات في الفكر الميثي الأمازيغي*، مرجع سابق، صص 10 - 11.
2 نفسه، ص 13.
3 أوسوس، محمد. (2007)، *دراسات في الفكر الميثي الأمازيغي*، مرجع سابق، ص 12.

أنزار، بينما تعمد مناطق أخرى إلى توظيف فتاة حقيقية في شعائر الإستمطار، كما هو الحال في منطقة إيساكّن مثلا، حيث يتم الاستعاضة عن المغرفة بما تمثله أي صبية يتيمة يتم التجوال بها محلولة الشعر، ومقيدة اليدين خلف ظهرها إذ تتقدم بها النساء مرددات : أمان، أمان أونزار. وتعملن على إبكائها كما بكت العروس في الأسطورة لاستثارة المطر أنزار [1].

إن هذه الزيجة كونية Cosmogonie، وبيوكونية Biogonie في الآن ذاته، حيث تجدد خلق الحياة عبر سقي الأرض، وإخصابها، وتحقق تواصل سماء- أرض مجسدا بقوس قزح الذي يسمى عموما في أغلب المناطق الأمازيغية باسم تاسليت أونزار (عروس المطر) والذي يعتقد في (إيمسكينن) مثلا أنه ملتقى الأرض والسماء taslit unẓar igat γilli γ izdi igenna d wakal، فقوس قزح (تاسليت أونزار) بألوانه المتعددة كألوان ثوب العروس، وكما يدل على ذلك اسمه، يمثل في الكوسموغونية الأمازيغية القديمة الأرض وقد زفت لأنزار الذي خصبها [2].

ب- أسطورة عرس الذئب :

في الريف لم تحتفظ الثقافة المحلية سوى بهذه العبارة ثامغرا ووشن/ عرس الذئب، لكن الأسطورة اختفت تماما، أو على الأقل على حد علمي. إذن فاللغة الأمازيغية ظلت محتفظة بها كعبارة. وهي العبارة التي يشير بها الأمازيغ إلى " مجموعة من الظواهر الجوية، حينما يهطل المطر في سماء مشمسة. فكلما حدث ذلك، فإن الأمازيغ يزعمون أن أوشّن/ الذئب يتزوج في مكان ما، وتشاركه السماء هذا الزواج بهذه الظواهر المختلفة " [3].

ثمة أسطورة متداولة بجنوب المغرب (تازناخت) تحكي أن : " **كل الحيوانات في بداية الكون، تزوجت كما تقتضي القاعدة من داخل فصيلتها : الأسد من اللبؤة، الجمل *(أرغم)* من الناقة، والأرنب من أنثاه... إلخ. إلا *(أوشّن)* فقد رفض ذلك المبدأ، وامتنع عن الزواج من أنثاه، فخالف القاعدة حين تزوج من أتان مما**

1 نفسه، ص 16.
2 نفسه، ص 17.
3 أوسوس، محمد. (2007)، *دراسات في الفكر الميثي الأمازيغي*، مرجع سابق، ص 55.

أثار احتجاج الحيوانات وغضبها من شذوذه، فقامت بطرده إلى قمة الجبل *zzàn gis s wafa udrar* بعيدا عنها، فأقسم على أن يكون مصدر فوضى وتشويش ومعاندة باستمرار *iggul ar ig aàgab udrar* بحيث يخالف كل الأعراف، وصوت الرعد - يضيف الراوي- ما هو إلا صوته لترهيبها وتخويفها، ويسبق دائما هطول المطر إيذانا بالاحتفال بعرسه "[1].

وتقول الرواية القبايلية لأسطورة *tameγra wuccen* : " في بداية الكون، تزوجت كل الحيوانات كما تقتضي القاعدة من داخل فصيلتها : الأسد من اللبؤة، الجمل *(أرغم)* من الناقة، والأرنب من أنثاه... إلخ، إلا *(أوشّن)* فقد رفض ذلك المبدأ، وامتنع عن الزواج من أنثاه، فخالف القاعدة حين تزوج من أتان مما أثار احتجاج الحيوانات وغضبها من شذوذه، فقامت بطرده إلى قمة الجبل *zzàn gis s wafa udrar* بعيدا عنها، فأقسم على أن يكون مصدر فوضى وتشويش ومعاندة باستمرار *iggul ar ig aàgab udrar* بحيث يخالف كل الأعراف، وصوت الرعد - يضيف الراوي- ما هو إلا صوته لترهيبها وتخويفها، ويسبق دائما هطول المطر إيذانا بالاحتفال بعرسه "[2].

وهناك رواية قبايلية ثانية لأسطورة عرس الذئب tameγra wuccen : " ذات مرة حدث شجار بين أوشّن وقرينته، فقرر الزواج ثانية، وبعد استشارة القنفذ *insi* عقد اجتماعا ضم الحيوانات، فقال لها : أيها الإخوة إني أرى من واجبي أن أنبهكم إلى عادة مؤسفة يجب تغييرها في الزواج، لماذا مثلا لا يتزوج الأرنب إلا من أنثاه *tawtult*، والحمار لا يتزوج إلا من أتان *ayyul ittaγ kan taγyult*، والجمل من الناقة *alγem ittaγ kan talγemt*، إن هذا الأمر ضد العدل والحس السليم، ينبغي عقد قرانات مختلطة لتختلط أنسابنا بحيث يستمد أحدنا من الآخر ما ينقصه من ذكاء أو قامة أو قوة، فيكون أبناؤنا كلهم خالين من العيوب ومتكافئين.

لقد كان أوشّن يومها خطيبا مفوها *bab n wawal*، فوافقت الحيوانات على التغيير الذي اقترحه، فجمعت إناثها، فأجرى لها القنفذ *insi* قرعة *tasγart*، وكان من نصيب أوشن ناقة *(تالغمت)*، وكان من نصيب الجمل أنثى الذئب السوداء

1 نفسه، ص 72.
2 نفسه، ص 72.

اليابسة العظام، *tuccent taberkant taqurant* فقام للإحتجاج، لكن القنفذ أسكته بقوله : لقد حسم الأمر، وصدر الحكم، فأخذ منه أوشّن أنثاه، وفوق ذلك قام بختانه بمساعدة من القنفذ.

سُر أوشّن لعروسه الجديدة، فهي لا ينقصها شيء في قوامها وقوتها وطاعتها، لكن مشكلتها أنها كانت أضخم منه بكثير.

وبمناسبة زفافه أقام أوشّن حفلة، لكنه لم يحترم التقاليد اللائقة المعمول بها في الأعراس القبايلية، فهو لم يحضر لها جهازا *trousseau*، ولا وصيفات، ولا مأدبة. لقد كانت حفلة سخيفة *tameγra tamessast*، ولما زارته الحيوانات لتهنئته آملة في تناول وجبة جيدة في العرس، لم يقدم لها ولو لقمة واحدة من الطعام.

أما الملأ الأعلى *(أيت ربّي)* فقد عبروا عن سخطهم على هذا النوع من الزفاف بمؤشرات عدة في السماء، فقد اختلط المطر *ageffur* والشمس *itij* وقوس قزح *taslit unẓar* والريح *aḍu* والبرق والرعد والبرَد *abruri* حتى خيل للناس أنها نهاية العالم *γilen midden at tenger ddunit*. فخرجت الحيوانات تصرخ ضد أوشّن وتقول :

اهربوا، اهربوا *rewlat, rewlat*

المطر، الشمس *lehwa, tafukt*

أوشن تزوج *uccen yiwi d tamettut*

اهربوا، اهربوا *rewlat, rewlat*

ولم يقدم لنا و لو صحنا *ur aγ d ifki taqessult*

ليعطه الله دملا *ad as yefk rebbi taqezzult*

أما أوشّن فكان يرميهم بالأطباق الفارغة، حتى كسر كل أواني بيته.

عاش أوشّن مع الناقة تالغمت حينا من الزمن، ولما تأكدت له ضآلته أمامها، اتخذها دابة للحرث *yerra tt i teyerza*»[1].

1 أوسوس، محمد. (2007)، *دراسات في الفكر الميثي الأمازيغي*، مرجع سابق، ص 74.

في أسطورتنا هذه تامغرا ووشّن يغضب أيت ربي/ الملأ الأعلى من زواج أوشّن المخالف للطبيعة باقترانه بالأتان أو الناقة، فينجم عن ذلك فوضى كونية اختلط فيها الرطب بالجاف، الشمس بالمطر. ففي هذه الأسطورة يحضر هؤلاء الحراس (أرواح الأسلاف الأموات) كحراس للنظام الكوني، الذي يعتبر بشكل ما انعكاسا للنظام الاجتماعي [1].

إنه زواج مضاد للطبيعة ذلك الذي قام به أوشّن [2]... نجم عنه تلاقي الأضداد (شمس/ مطر، جاف/ رطب) [3]. في حين أن النسق الكوني يقوم على الفصل بين الحدود والأطراف، التي يعتبر انتهاكها أمرا خطيرا لأنه يخلق الحياة ويستدعي القيام به وفق طقوس تبيح الجمع بين الأضداد، وهو ما يفسر الطقوس التي تسبق افتتاح الحرث أو النسج أو الزواج، وخرق هذه الحدود يقود إلى الاضطراب والفوضى الاجتماعية، ومن ثم الكونية باعتبار أن النظام الكوني يتفاعل مع النسق الاجتماعي، ويعتبر بشكل ما انعكاسا له في الفكر الأمازيغي التقليدي...[4].

إن أوشّن يزعزع أركان إحدى المؤسسات الاجتماعية الأساسية في المجتمع، وهي مؤسسة الزواج، ويعلن تمرده على البنى الجماعية القائمة ويضع أسسها الأنثربولوجية موضع مساءلة [5]... إن الخرق الذي تعرض له النظام الاجتماعي والطبيعي في أساطير أوشّن انعكس على النظام الكوني عموما ليعرف حالة اختلال في ظواهره، وحدوده الزمنية عبر عنه بـ (تامغرا ووشّن) التي تمثل حالة تنافر كلي، وانقطاع نظام تتعاقب فيه الحرارة والبرودة، الرطوبة والجفاف، الشمس والمطر... والقوانين البشرية بمثابة قوانين يتأسس عليها توازن الكون، والقواعد الاجتماعية سنت لإرساء التوازن الاجتماعي الذي يعد بدوره تأسيسا لنظام الطبيعة بأكمله [6].

ت- أسطورة الشمس والقمر :

وهناك أسطورة كونية أخرى من مجموعة فروبينيوس- نقلها عنه محمد أوسوس- تربط ظهور الشمس والقمر بطقس سحري استشفائي علاجي. تقول هذه الأسطورة

1 أوسوس، محمد. (2008)، *كوكرا في الميثولوجيا الأمازيغية*، مرجع سابق، ص 83.
2 نفسه، ص 104.
3 نفسه، ص 120.
4 نفسه، ص 166.
5 أوسوس، محمد. (2007)، *دراسات في الفكر الميثي الأمازيغي*، مرجع سابق، ص 72.
6 نفسه، ص 77.

الكونية : " في البدء، لم تكن الشمس ولا القمر، وقد خلقا بالكيفية التالية : ذات يوم التقى ثور فتي *(أزكر)* وخروف فتي بدوره *(إيزيمر)* كانت تجمعهما علاقة صداقة. وكانا مصابين معا بالمرض المعروف بـإيشّر الظفر حرفيا، وقد لاحظت ذلك الأم الأولى للعالم، فقيدت قوائم الثور والكبش، وانتزعت الورم من عينيهما بأن قطعت حافة جفنيهما المصابين على شكل هلال، فرمت بحافة جفن الثور التي اتخذت شكل هلال في قصعة مليئة ماء، ورمت طرف جفن الكبش المصاب في النار.

وبعد أن انفك الثور من قيوده نظر إلى القصعة المملوءة ماء والمحتوية على طرف جفنه، فصارت عينه السماء، والبقعة الداكنة من العين أصبحت هي زرقة السماء في الأيام الرائقة الصحوة، أما طرف جفنه المريض والمقطوع على شكل هلال، فغدا هو القمر *(أكور)*، أما الحيز الفاصل بين عينه والطرف المحزز من عينه فصار هو الليل، أما إكليل الماء بين طرف الجفن المريض وحافة القصعة المملوءة ماء لامعا فإنها تحولت إلى ضوء القمر *(تازيري)*، إن القمر إذن تولد ذلك اليوم واتخذ مكانه في السماء، فتكونت السماوات السبع... ومن قبل لم يكن إلا العدم وسطح الأرض.

وبمجرد أن تخلص *(إيزيمر)* من وثاقه، أسرع نحو النار التي ألقي فيها بالجزء المتورم من جفنه، فتأمل اللهيب مليا، وبعد لحظة خرجت الشمس من النار، وبدأت ترتفع تدريجيا في السماء، ومنذئذ صارت تضيء الأرض والسماء. ونحن مدينون في ذلك لهذا الخروف الفتي. ولهذا السبب يقول مثل قبايلي : إن نار عين *(إيزيمر)* تضيء سماوات الأرض. أما النجوم فظهرت حينما ألقى رجل نحو السماء بحبوب الفول *(إيباون)* "[1].

كما يتضح من الأسطورة فإنها تربط خلق الشمس بعين الكبش والنار، وتربط خلق القمر بعين الثور والماء. وهذه الاقترانات بين العنصرين الكونيين ماء/ نار، والجرمين السماويين قمر/ شمس، والحيوانين ثور/ كبش، تشكل جملة ثنائيات تنتظم نظرة الأمازيغ للكون، وتؤكد أن الحيوانين يتخذان بعدا كونيا لدى الأمازيغ، إذ يكتسيان أهمية كبرى في حياة وأساطير الأمازيغ ودياناتهم القديمة [2].

1 أوسوس، محمد. (2005)، *كوكرا في الميثولوجيا الأمازيغية*، مرجع سابق، صص 106 - 107.
2 نفسه، ص 107.

2- أساطير أصل خلق الإنسان :

أ- أسطورة أمومة الأرض للبشر :

" عندما قررت الأرض، في الزمن الأول للماء، رفع التحدي ضد السماء ؛ فمنحت الجنسية الأرضية لأبناء الشمس الذين اختاروا أمّا. وأعادت إليهم الحياة بعدما حكمت السماء بقتلهم جميعا. فأعلن أبناء الشمس (الأشعة) العصيان على أمهم، وقرروا أن يتخذوا الأرض أمّا ومستقرا لهم ؛ فغضبت الشمس لهذا القرار الخطير، واستعدت السماء وأمرت جنودها (الرياح والعواصف والأمطار) أن تهلكهم وتهلك معهم أبناء الأرض. ولما علمت الأرض-الأم بالمصاب الجلل، قررت رفع التحدي وتحويل لحظة الموت إلى لحظة انبعاث جديد ؛ فأنبتت أبناءها وحولت أبناء الشمس إلى ذهب. لقد قالت للسماء : «أنت قتلت أبناءك وأبنائي، أما أنا فسأمنحهم حياة جديدة، وسيتخذون ظهري مستقرا لهم إلى الأبد. إن أبنائي أنبتهم من رحمي إنسا وحيوانا وقمحا وزرعا وشجرا. وأما أبناؤك فيغوصون في أحشائي لأجعل منهم ذهبا، وسيصبحون حلية جميلة في أعناق بناتي " [1].

ترتبط هذه الأسطورة بألوهية الأرض، وبمعتقد أرضنة العرق الإنساني في الثقافة الأمازيغية. بمعنى، أنها أمّ ينتمي إليها الإنسان عرقيا. والمخيال الأسطوري الذي أنتج هذ الأسطورة لا يعزو الخلق إلى الأرض، ولكن يؤكد على تأليهها، باعتبارها الأم الأولى الكبرى التي أنجبت الزرع والحيوان والإنسان، وهذا ما جعل الإنسان القديم بشمال إفريقيا يناديها ymma/ أمّي. على غرار الرجل الأول والمرأة الأولى في العالم اللذين كانا أسلاف البشر ووالديهم الأولين واللذين انبثقا من باطن الأرض.

3- أساطير كون أو خلق تعليلية :

أ- أسطورة الكسوف :

ثمة أسطورة أمازيغية ريفية، ينقلها محمد أوسوس عن نجيمة غزالي طايطاي، تفسر ظاهرة الكسوف الطبيعية وترجعه إلى الصراع بين الجرمين تروي أن : " **القمر كان**

1 أغربي، موسى. (2003)، *من حكايات البربر الشعبية*، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الأول، سلسلة بحوث ودراسات، صص 44 - 45.

مغرما بالشمس، لكن الشمس لا تحبه. فهي ترى أنه كان كثير السهر ليلا يلاحق النجوم الأخرى. غير أن القمر استمر في مطاردتها وإزعاجها، مما أغاظها فأخذت حفنة من الرماد، فألقتها على وجهه. ولذا لا يزال حتى الآن يحتفظ بلطختها في شكل بقعة سوداء. لكن هذا لم يثن القمر عن عزمه رغم أن الشمس تتجنبه دوما، فهي تشرق حين يغرب، وتغرب حين يشرق، فهو لا يزال يلاحقها يائسا رغم أنهما لا يلتقيان إلا خلال الكسوف. " وفي رواية أخرى دونها الباحث محمد أوسوس نفسه- كما صرح بذلك- من قبيلة بني بوغافر الناظور أن : " القمر *(أيور)* وقع في غرام الشمس *(تافوشت)* وتزوج منها، *(تخسن جار اسن، تافوشت تمرش أكد وايور)*، لكن شجارا وقع بينهما ذات يوم *(إيجن نهار منغن)*، فغضبت الشمس *(تخيق تفوشت)* وأخذت حفنة من الرماد، فرمته به *(تيسي خ أوفوس نس إيغد تنضرت خ أويور)*، وذاك هو السبب في لطخته السوداء. وكلما تشاجرا حدث الكسوف "[1].

وتجدر الإشارة إلى أن قرع الطبول لنصرة الشمس خلال الكسوف كما ذكر هنري باسي في منطقة تيديكلت، والذي ربما هدفه إثارة الضجيج هو أمر يعرفه عدد كبير من المجتمعات البدائية والمتحضرة معا، وهدفه الظاهر لدى الشعوب كما ذكر ليفي ستراوس هو إخافة الوحش أو الحيوان المستعد لالتهام الجرم السماوي (الشمس أو القمر) من أجل حمله على الفرار [2].

ب- أسطورة تفاحة آدم :

" خلق الله أولا آدم من تراب ونفخ فيه الروح، ثم خلق حواء من حبة من تراب خرجت من ضلع آدم. ولما كبرا أسكنهما الله في الجنة. بيد أنهما لم ينجبا أطفالا هناك لعدم توفرهما على أعضاء تناسلية.

وكانت في الجنة شجرة تفاح التجأ إليها آدم وحواء. وكان على تلك الشجرة ثعبان تقمص شكله الشيطان فتمكن من الوصول إلى الجنة. أخبر الشيطان حواء بأن زوجها آدم متزوج بامرأة أخرى، فردت عليه قائلة بأنه لا توجد أية امرأة في الكون غيرها. لكن الشيطان أكد بأن هذه المرأة موجودة. وليثبت لها ذلك أخرج مرآة نظرت إليها حواء فصدقت أن التي رأتها في المرآة هي زوجة آدم الثانية.

1 أوسوس، محمد. (2008)، *كوكرا في الميثولوجيا الأمازيغية*، مرجع سابق، ص 121.
2 نفسه، ص 122.

طلب الشيطان من حواء أن تأكل بعض التفاح من الشجرة. ولما همت بأكل واحدة حضر آدم وأنذرها أن ذلك محرم عليهما، لكنها كانت غاضبة بسبب ما قيل لها عنه، فأكلت التفاحة رغم التحذير. حاول آدم آنذاك أن يأكل تفاحة هو أيضا، لكنها علقت بحنجرته. لهذا السبب نلاحظ أن الرجال لهم تفاحة آدم، كما أنهم يفكرون قبل الكلام، عكس النساء.

بعد أكلهما للتفاحتين منحهما الشيطان أعضاء تناسلية. لكن عندما اكتشف الله أمر أكل التفاحة طردهما من الجنة وأنزلهما إلى الأرض. الأول في أقصى الشرق، والآخر في أقصى الغرب. وحتى يلتقيا مرة أخرى، كان آدم يمشي النهار كله وينام الليل، أما حواء فكانت تمشي ليل نهار لتجد آدم. لهذا السبب أصبحت النساء أكثر افتتانا بالرجال وأكثر شوقا إلى لقائهم مقارنة مع شعور الرجال تجاههن.

عندما التقى الزوجان ببعضهما، كان كل واحد منهما يقف على ضفتي نهر، فأشاحت حواء بوجهها عن آدم لهنيهة، وهو ما يفسر خجل النساء أمام الرجال عموما. دار نقاش بينهما بعد ذلك حول من سيقطع النهر ليصل إلى الآخر، ثم بادر آدم أخيرا بعبوره. لذا نلاحظ أن الرجال هم الذين يطاردون النساء ويسعون إليهن، وليس العكس.

وقد أرسل الله إليهما رغيف خبز، لكنه سقط من يد آدم وجرفته مياه النهر. لهذا أصبح الرجال يعملون لكسب خبزهم، ثم أرسل إليهما خبزتين إضافيتين، واحدة لكل زوج، فأكل آدم خبزته كاملة في الحين، في حين أكلت حواء نصفها، ولهذا السبب يحصل الرجل على حصة كاملة من الإرث بينما ترث المرأة النصف فقط " [1].

نحن أمام أسطورة تضم عناصر دينية إسلامية (خلق آدم وحواء من تراب) وأخرى أمازيغية. وهي تفسر أصل تفاحة آدم وأصل افتتان أحد الجنسين بالآخر وأصل خجل المرأة من الرجل وأصل عمل الرجل من أجل تحصيل القوت، وحتى تفسير أصل حكم شرعي إسلامي يتعلق بالإرث : للرجل مثل حظ الأنثيين. فهي أسطورة تعليلية بامتياز.

1 هارت مونتكومري، دايفيد. (2007)، *أيث وريا غر قبيلة من الريف المغربي : دراسة إثنوغرافية وتاريخية (الجزء الأول)*، ترجمة محمد أونيا، عبد المجيد عزوزي وعبد المجيد الرايس، مطبعة أقواس، هولندا، الطبعة الأولى، منشورات صوت الديمقراطيين المغاربة في هولندا، ص 238.

ت- أسطورة الوطواط :

" جاءت في أحد الأيام إلى سيدنا سليمان عجوز شمطاء تجاوزت الثمانين من عمرها و قد أصبحت بالتالي من حزب الشيطان. قالت له : لماذا تنام يا أمغار أمقران، أي كبير الأعيان، وملك الحيوانات والطيور على حصير بئيسة، في حين أنه بإمكانك أن تنام على سرير من ريش الطيور ؟ اطلب من كل طير أن يمنحك ريشة أو اثنتين من جناحيه فتحصل على سرير يليق بمقامك.

فكر سيدنا سليمان مليا في الأمر وأدرك أن العجوز على حق. فما كان عليه إلا أن دعا كل الطيور إلى الحضور إليه، وكان أول الحاضرين هو الوطواط الذي أخبر سيده أنه على عجلة من أمره وأنه يريد المغادرة في أقرب وقت ممكن بدل انتظار وصول باقي الطيور، لذا نتف سيدنا سليمان كل الريش الذي كان على جسمه.

حضرت بعد ذلك كل الطيور باستثناء البومة التي تأخرت كثيرا، لكن سيدنا سليمان أصر على انتظارها. عندما وصلت أخيرا سألها عن سبب تأخرها فأجابته بأنها كانت تفكر في حلول لثلاثة أسئلة محيرة. سألها الملك عن هذه الأسئلة فقالت : أردت أن أعرف من الأعظم في هذه الدنيا : الحجارة أم التراب ؟ الليل أم النهار ؟ الرجال أم النساء ؟ حار سيدنا سليمان في الأمر وأجاب بأن الأعظم هو الأقوى، ثم تساءل من يكون في الحالات الثلاث. ردت البومة أن الأعظم والأكثر عددا هي الحجارة في الحالة الأولى، لأن التراب هو في الأصل حجر صغير. ثم النهار في الحالة الثانية لأن الليل يصبح نهارا مع وجود القمر. وفي الحالة الثالثة ؟ سأل سيدنا سليمان. النساء طبعا، أجابت البومة. كيف ؟ استطرد سيدنا سليمان وقد تملكته الحيرة : فهل عدد النساء أكثر من عدد الرجال ؟ نعم، أجابت البومة، لأن كل الرجال الذين يأخذون برأي النساء يمكن اعتبارهم في الحقيقة نساء.

هكذا أدرك سيدنا سليمان أنه أخطأ صنيعا بالعمل بمشورة العجوز وبتجريده للوطواط من ريشه. وللتكفير عن هذا الخطأ منحه بركة شفاء الناس من الحمى "[1].

1 هارت مونتكومري، دايفيد. (2007)، *أيث ورياغر قبيلة من الريف المغربي : دراسة إثنوغرافية وتاريخية (الجزء الأول)*، مرجع سابق، ص 240.

أسطورة تختلط فيها عناصر من الثقافة الإسلامية (سيدنا سليمان*) وعناصر أسطورية أمازيغية تفسر عدم توفر الوطواط على ريش يغطي جسمه، وقدرته على شفاء الناس من الحمى، حسب زعم الأسطورة. وفيها يظهر البعد التعليلي طافيا على السطح، لكن يبدو أن الخطاب التبريري الذي تنطوي عليه هو الذي يجعلها كثيرة التداول ببلاد المغرب الكبير، وتتلون بصبغة دينية (بحيث ترتبط بأحد الأنبياء في بعض الروايات)، وتكتسي طابعا إيديولوجيا يساند الإيديولوجية الذكورية التي تتحيز لسلطة الرجل، وتعتبر أن تيروكزا (الرجولة) هي رديف لهيمنة الرجل على المرأة، فالرجل الذي يأتمر بأوامر زوجته هو ذكر مؤنث [1].

ث- أسطورة سبو وملوية :**

" كان في قديم الزمان شاب وفتاة يدرسان معا في أحد المساجد وكانا متحابين جدا. وقد لاحظ فقيه المسجد هذا الأمر فوضعهما في غرفتين منفصلتين. غير أن ما كان يفصل الغرفتين لم يكن سوى حائط واحد فقط، تمكن الحبيبان من إحداث ثقب به كانا يتبادلان الحديث من خلاله. ولما اكتشف الفقيه الأمر، استشاط غضبا وأخبر الناس بالموضوع. حضر هؤلاء إلى المسجد وعاقبوا الشاب بقتله. لم تتحمل الفتاة صدمة موت حبيبها فتوفيت على الفور أيضا. دفن الإثنان في قبرين منفصلين. وبعد وقت قصير نمت في كلا القبرين داليتان (كرمتان) تفرعتا في اتجاه بعضهما حتى التصقتا وتشابكتا معا. لاحظ الفقيه هذا الأمر أيضا فثارت ثائرته وقطع الداليتين. انفجرت بعد ذلك من القبرين عينا ماء متدفقتين تحولتا إلى نهرين فسمي النهر الأول وادي سبو، أي نهر الصبي، والثاني ملوية، أي نهر الفتاة ملوية " [2].

بالإضافة إلى بعدها التعليلي، تعليل ظهور نهري سبو وملوية، تكرس هذه الأسطورة النهج الاجتماعي فيما يخص التفريق بين الجنسين في الوسط الأمازيغي. وربما كانت

---

* وقد أشار إيميل لاوست في حكايات بربرية من المغرب – في معرض حديثه عن حكاية «بومة مولاي سليمان» ص 37- إلى علاقة هذه الأسطورة بأسطورة ميلامب Mélampe التي ورد ذكرها في الأوديسا Edyssée.

1 أوسوس، محمد. (2005)، *كوكرا في الميثولوجيا الأمازيغية*، مرجع سابق، ص 287.

** هذه الأسطورة أوردها إميل لاوست في كتابه «*حكايات بربرية من المغرب*»، ص 197.

2 هارت مونتكومري، دايفيد. (2007)، *أيث ورياغر قبيلة من الريف المغربي : دراسة إثنوغرافية وتاريخية (الجزء الأول)*، مرجع سابق، ص 236.

هذه الأسطورة عذرا ومبررا للكثير من الآباء الذين يحرمون بناتهم من حق التمدرس، مخافة أن ينسجن علاقات مع الجنس الآخر قبل الزواج. فالعادات والتقاليد الأمازيغية عامة وفي منطقة الريف خاصة حازمة في هذا الأمر ؛ إذ تشدد في مسألة حرية المرأة. فكأن منطوق الأسطورة يقول لو التقى نهرا سبو وملوية، لالتقى الفتى والفتاة الأمازيغيان (الريفيان). ومعلوم أن النهران لا ينبعان من منطقة الريف ولا يصبان في بحر واحد ؛ فسبو يصب في المحيط الأطلسي أما ملوية فيصب في البحر الأبيض المتوسط.

ج- أسطورة خلق بحيرة «واولّوت» :

«Tamda n wawllut qait di At Ahtiq n Trifa denyi ufilaj n Sidi M'ḥand Aberkan.

Innak zik ttuɣ di umkan nni idjen usun n imselman ɣersen ixxamen n ijertal zedɣen dinni. Ttuɣ di luqt n wanẓar. Idjen tlata n imrabden disen Lbaraket terru idjen qqaren as ccix ɛabqader Jilali qai Lqubbet nnes di Baɣdad di ccarq aɣirin i Lḥidj, d idjen qqaren as Sidi Bumedien Lemɣit qai Lqubbet nnes di temdint n Tlemsen, d idjen qqaren as Sidi Buɛazza qai Lqubbet nnes di lɣarb, jebden hi usun nni aten ssidfen itbab nnes ad dduryen si unẓar.

Saɛa ur ɛawlen itbab usun nni aɣersen fɣen. Ilqanni ttuɣ akidsen ict n twessart ttadjalt nettata ttaderɣalt si tnayn n tittawin ɣres ict n illis akids, ɣres ict n tɣat, ɣres ict n tɛcciut d tameziant, ɣres ict n tijli n irden.

Idjen memmis ttuɣat di lḥabs ɣer ujellid ttuɣa di luqt nni.

Ilqanni ami teffaɣ illis teẓriten di barra, tedwel ɣer immas tenna as idjen tlata iryazen qayten barra ittaɣ xefsen unẓar ur ɣersen iffaɣ ḥad si itbab usun, aten ssidfaɣ. Tenna as immas ur ɣernaɣ mayn ɣa tcen. Iwa ad tḥaccem di immas al mani ten tessidf. Ilqanni ami udfen ufin taɛcciwt d tameziant, ufin ɣir ict n tijli n irden.

Nnan ilqanni ibɛdhum baɛd : kul idjen ad ikker s ict n lḥajet. Ccix ɛabqader inna asen : netc ad awyaɣ memmis si lḥabs. Sidi Buɛazza Aɣarbi inna asen netc ad tcareɣ lemraḥ si lḥarrag, ttaɛcciwt ad tt smeɣarɣ. Sidi Bumedien Lemɣit inna asen netc ad tcareɣ taɛcciwt s irden, ad rraɣ tawssart s tittawin nnes ad tẓer.

Iwa ccix ɛabqader issaḥdar dinni memmis ttuɣa di lḥabs, immunsu akidsen. Buɛazza iɛazzem x tɣat nni itcur lemraḥ si lḥarrag, iqqel ɣer tɛacciut temɣar tedwel nnettata ag llan ttamuqrant qaɛ di usun nni. Sidi Bumedien Lemɣit imsaḥ fus nnes x tittawin n twessart nni tedwel ad tẓer xir si qbel ɣa teddeɣel, iɛazzem di irden nni tetcur tɛacciwt s irden.

Iwa ilqanni nsen ɣres.

Aitca ami xsen ad ruḥen nnan as i tmettut d memmis : iḍmi ɣa teẓrem taydit a tisi arraw nnes –ttuɣ di usun nni ict n teydit tiraw-nnan asen mani ɣa tessers teydit arraw nnes isim taɛcciwt nwen sersamtet zzates.

Qimen amenni al mani ẓrin taydit tsenqal di warrau nnes ttawiten ɣer ict n tkarnuct tuɛla tessersiten dinni. Ilqanni tisi tmettut nni taɛcciwt nnes tssersit zzates.

Ami teysi taɛcciwt nnes yuca Rabbi anẓar irru sebɛ iyam naɣ tmen iyam. Ilqanni ibda umkan nni midi izdaɣ usun nni ihukkua ihukkua ittadef di tmurt almani iɣraq usun nni idwel kulci d aman.

A mixef amkan nni midi tella wawllut ledrayf nnes uɛlan, amkan nni midi aman iɣter di tmurt.

Alili nni das yunuden innak amenni ay ttuγ asun iunud. Manis ihwa iγzar innak ttuγ dinni taɛcciwt n tewssart nni. Ami tegg^{w}aj tedja lfayjet. Ilqanni ami katren waman hwan senni. Iqiyem amenni d iγzar si luqt al iḍa.» [1].

تعريب أسطورة خلق بحيرة «واولّوت» :

" بحيرة واولّوت توجد في أيت عتيق تريفة سيدي امحند أبركان.

يقال، قديما كانت في ذلك المكان قرية مسلمين لديهم خيام من الحصير/ الحلفاء يسكنون فيها. كان في موسم المطر. ثلاثة أولياء أصحاب بركة، أحدهم يقال له الشيخ عبد القادر الجيلالي توجد قبته في بغداد في الشرق وراء الحج، والآخر يقال له سيدي بومدين المغيث توجد قبته في مدينة تلمسان، والآخر يقال له سيدي بوعزة توجد قبته في الغرب، التمسوا من أهل تلك القرية أن يستضيفوهم كي يحتموا من المطر.

لكن أهل القرية رفضوا الخروج إليهم. كانت معهم إحدى العجائز أرملة عمياء من كلتا العينين، لديها ابنة، ولديها معزة واحدة، ولديها خيمة صغيرة، ولديها كمشة قمح.

كان ابن لها مسجون عند ملك ذلك الزمان.

عندما خرجت ابنتها رأتهم في الخارج، عادت إلى أمها قالت لها : هناك ثلاثة رجال في الخارج تهطل عليهم الأمطار ، ولم يخرج إليهم أحد من أهل القرية، سأدخلهم. قالت لها أمها : ليس عندنا ما يأكلون. أصرت على أمها حتى أدخلتهم. لما دخلوا وجدوا الخيمة صغيرة، ووجدوا كمشة القمح.

حينئذ قالوا لبعضهم البعض : كل واحد سيقوم بعمل ما. قال لهم الشيخ عبد القادر : أنا سأحضر ابنها من السجن. وقال لهم سيدي بوعزة الغربي : أنا سأملأ الزريبة بالقطيع، والخيمة سأوسعها. أما سيدي بومدين المغيث فقال لهم : أنا سأملأ الخيمة قمحا، وأرجع البصر إلى عيني العجوز.

1 RENISIO, A. (1932), *Etude sur les Dialectes Berbères des Beni Iznassen du Rif, et des Senhaja de Srair (Grammaire, textes et lexique)*, Editions Ernest LEROUX, Paris, P 153 - 154.

فأحضر الشيخ عبد القادر ابنها الذي كان سجينا، فتعشى معهم. بوعزة عزّم على المعزة فصارت الزريبة غاصة بالقطيع، ونظر إلى الخيمة فكبرت وصارت أكبر خيام القرية. ومسح سيدي بومدين المغيث بيده على عيني العجوز فصارت تبصر أفضل من ذي قبل عماها، وعزّم على القمح فامتلأت الخيمة قمحا.

آنذاك باتوا عندها.

في الغد لما أرادوا الرحيل قالوا للمرأة وابنها : عندما ترون هذه الكلبة تحمل صغارها - وكانت في القرية كلبة حبلى - فحيثما وضعت جراءها، احملوا خيمتكم وضعوها أمامها.

بقوا ينتظرون حتى رأوا الكلبة تنقل صغارها إلى ربوة عالية وتضعهم هناك. آنذاك حملت المرأة خيمتها ووضعتها أمامها.

لما انتهت من وضع الخيمة جاء الله بالمطر الغزير سبعة أو ثمانية أيام. حينئذ بدأ المكان الذي تقطن فيه القرية يخسف ويخسف به في الأرض حتى غرق في الماء.

لهذا السبب فذلك المكان الذي توجد فيه واولّوت أطرافه عالية، وجوف الأرض هناك كثير الماء.

تلك الدفلى التي تحيط به يقال أنها كذلك كانت سياج القرية. ومجرى النهر قيل أنه كان من حيث كانت خيمة تلك العجوز. عندما نُقلت تركت فجوة. وعندما كثرت المياه وجدت لها منفذا من هناك. بقي كذلك نهرا إلى يومنا هذا ".

تعلل هذه الأسطورة ظهور بركة أو بحيرة واولّوت. فتعزي ظهورها إلى الأبطال الأسطوريين الثلاثة ؛ الشيخ عبد القادر الجيلالي والشيخ بومدين المغيث والشيخ بوعزة الذين أبانوا عن قواهم الخارقة بما قاموا به من أعمال. هؤلاء الأبطال تنبؤوا بما سيحدث من فيضان سيؤدي إلى ظهور بركة واولّوت في موضع القرية. وقد أعلموا الأسرة التي أكرمت وفادتهم من دون باقي سكان القرية. وقد حدد الأبطال للأسرة المحظوظة الناجية علامة يحين بعدها موعد الفيضان، متفادية المكوث في مكان ظهور بحيرة واولّوت.

ح- أسطورة تفسر جريان ونضوب ماء عين «الركَّادة» :

“Titt n Reggada qayt di tmurt n At Menquc. D as qqaren Reggada ɛala xatar ttettas cra n nneubt ttazeɣ; cra n nneubt tdeffaɛ aman qbala.

U mah ad ttettas? –tɛawaden anaɣ ayt bab n zik. Inna ak dis tnayn n lxalat d tijinniyin ict d tismaxt ict d taḥurrit. Iḍmi ɣa tili tenni taḥurrit tfaq, tismaxt tettas ad ttedja aman ttazlen. Iḍmi ɣa tfaq tismaxt si iḍes tenni taḥurrit ad tettas, ur tedji tismaxt aman ad azlen ilqanni ur d tefɣen cayt.

Ttliln waman ttazlen nettata ad tebda ad tecxar d waman ad bdan ddewlen ɣer umkan manis ttefɣen. Qai ddakkʷalen leqdar n rebɛa n lxalfat teqqared ck ɛemru aman ur dinni uzzilen.

Tanya inna ak iḍmi ɣa texs ad tazeɣ itteffaɣ idjen ifker d amuqran ad ili lqed n tsirt; ilqanni ɣir ad iffeɣ ad tebda ad tecxar ad bdan waman ddakkʷalen ɣer lɛunsar manis ttefɣen. Iḍmi ad tili tuzɣ ɣir ad iffeɣ ifker nni ɣer uqemmum n titt ukan ad teslid i ddriz n waman z daxel am ddriz n iɣzer. Ilqanni ad fɣen waman ɛala barra ad z-daxel am ddriz n iɣzer. Ilqanni ad fɣen waman ɛala barra ad bdan ttazlen teqqared ck ɛemru ur ttizɣen.

Tɛawaden anɣ yinni n zik inna ak ttasend si ixf n udrar Ufuɣal ɛala khater iḍmi ɣa teḥmel di lmecta, itteffeɣ zzis waffer n lballud.

Tanya inna ak zik idjen igga di idjen ifri ixf n Ufuɣal tlata n tjeɛbab. Ict n tjaɛbubt teffaɣ si titt n Lmurjit di uɣbal, ict teffeɣ si Reggada, ict n teffeɣ si lkaf nni di Sefru.

Tanya tɛawaden anɣ yinni iqdimen inna ak kul manis ɣa tekker

Lmurjit tnekkar Reggada ḥamlen d idjen. Ami γa tili Lmurjit tuzγ ttili Reggada tettes " [1].

تعريب أسطورة تفسر جريان ونضوب ماء عين "الركّادة" :

" عين الركادة توجد في أرض أيت منقوش. يقال لها الرقّادة لأنها تنام بعض المرات وتجف ؛ وبعض المرات تدفع الماء بكثرة.

ولماذا تنام ؟ - يحكي لنا القدماء. يقولون أن فيها امرأتان جنيتان إحداهما جارية والأخرى حرة. عندما تستيقظ الحرة، تنام العبدة وتدع الماء يجري. وعندما تستيقظ العبدة من سباتها تنام الحرة، لا تدع العبدة الماء ليجري فلا يخرج.

تكون المياه جارية فتبدأ تشخر وتعود المياه إلى المكان الذي تخرج منه. فتتراجع مقدار أربع خطوات كأن المياه لم تجر قط هناك.

يقال أيضا عندما يحين جفافها يخرج سلحف كبير بقدر الطاحونة ؛ حالما يخرج تبدأ تشخر وتعود المياه إلى المنبع حيث تخرج. عندما تجف بمجرد أن يخرج السلحف إلى فم المنبع يُسمع صوت الماء في الداخل كصوت النهر. حينئذ تخرج المياه إلى الخارج كالنهر الجاري. حينئذ تخرج المياه إلى الخارج جارية حتى يُقال أنها لن تجف أبدا.

يحكي لنا القدماء قالوا تأتي المياه من أعلى جبل «أفوغال» لأنه عندما تفيض في فصل الشتاء، تخرج منها أوراق البلوط.

قيل قديما أيضا أن أحدهم وضع في غار على قمة أفوغال ثلاث قنوات. إحدى القنوات خرجت من عين المرجية، الثانية من الركادة، والأخرى من كهف في صفرو.

أيضا يحكي لنا أولئك القدماء قالوا كلما جرى ماء المرجية جرت مياه الركادة كذلك. وعندما تجف المرجية تكون الركادة راقدة».

لا شك أن الإنسان قد انبهر أمام هذه الظاهرة الطبيعية - جفاف ماء عين الركادة وجريانه - وسعى إلى إيجاد تفسير لها. وهذه الأسطورة تعمل على إيجاد هذا التفسير.

1 RENISIO, A. (1932), *Etude sur les Dialectes Berbères des Beni Iznassen du Rif, et des Senhaja de Srair (Grammaire, textes et lexique)*, référence précédente, PP 156 - 157.

فجفاف العين وجريانها، يعود إلى تحكم كائنين أسطوريين فيها، وهما الجنيتان الأمة والحرة.

أسطورة تفسر أصل خندق «يارث» :

«Sidi Muḥammed Bujeddayn rqubbet nnes dg act Tuzin dg act Belɛayz n udrar. Dja iddja iḥakkem d Rrif marra.

Ikka iḥarc ɣars Mulay Sliman ajeddjid n djɣarb. Iraḥ at icc at ittef. Umi ɣa yawed ɣar Yart ikkar Bujeddayn ijmeɛ remḥaddjet g udrar.

Nnan as ayt Rrif ad tnerqa; inna asen Bujeddayn la ad raḥx waḥdi necc d ismeɣ inu. Nnan as ac ittef; inna asen necc war ddjix d aɣuwwaɣ.

Ikkar yuyur irqa ajeddjid; umi ɣa yawed ɣa wust n wabrid inna as i ismeɣ nnes axzar ɣar jjihet n djɣarb ma war twirid ḥad. Inna as a Sidi twarix ij n tɛajjajt tegguard. Inna as uyur cway n ubrid.

Qarben tarf i remḥaddjet. Inna as xzar mani teffeɣ tɛajjajt nni. Inna as a Sidi twarix ca igguard itedharayi am bnadm am tbaɣra. Inna as a uridi qim ɣar tmurt ar d ɣa ixder xafnex. Inna as aqqa wenni i d iggurn inna as Bujeddayn wenni d uma Sidi ɛari i d yusin zi Taza. Aqqa isḥuss zaynex mayn ixs ujeddjid ad t ixdem daynex.

Yuggued ismeɣ inna aqqa ac ittef ujeddjid. Inna as war izmir ax ittef aqqa ɣarnex rmuɛawana. Sidi ɛari ixderd xafsen; munen marra ɣar remḥaddjet. xadren uktin taxzant.

Arami n ssebḥ sekken areqqas ɛarmen ajdjid.

Inna asen marḥba zzaywem, kenniw aqqa d inujiwen telt iyam.

Ikkar ujeddjid isekk asen ad ccen aγrum d uycsum. Igga asen ssemm di ttajin, ijja aγrum war as iggi ca.

Umi γa xdren imxazniyen sarsen asen.

Ikkar Sidi ɛari yarzasen aγrum ijja ttajin inna asen arret ttajin a γa ufus ujeddjid war tticcet i ḥd ḥetta ad tucem g fus ujeddjid.

Tiwecca isekk asen d ɛawd ttajin d uγrum igga asen ssemm di ttajin ijja aγrum. Umi γa xdren imxazniyen sarsen asen, ksin aγrum ttfen ttajin arzint jaddjɛent. Raḥen imxazniyen, arrin rexbar x ujeddjid. Isekk γarsen inna asen araḥettiw.

kkarn nitni raḥen arami xdren γa ujeddjid inna asen maγar tarçim leqcuɛ di wemd i sekkix matca. Inna as Bujeddayn ma iɛiz xafek ttajin ucar zzat i ttin n Sidi Rebbi?

Netta ajeddjid iddja iwssa ismeγ nnes innas : tcexmani γa berḥex : ya Fettaḥ ! Ttfet yina, aqqa itedharayi d aseḥḥar.

Ikkar netta reγdenni ibarreḥ : ya Fettaḥ ! Sidi ɛari icred s uɛakk^{w}az nnes inna as : ya Fettaḥ !

Innufser uxenduq ixreq rfiraq jar asen d ujeddjid.

Isddjem asen ujeddjid ittar asen ssemaḥet.

Qai din axenduq ruxa di Yart mani merqan qqarenn as axenduq n Sidi ɛari.

Sidi ɛari u Tuzin qqat inder di Taza» [1].

1 RENISIO, A. (1932), *Etude sur les Dialectes Berbères des Beni Iznassen du Rif, et des Senhaja de Srair (Grammaire, textes et lexique)*, référence précédente, P 236.

تعريب الأسطورة :

" سيدي محمد بوجداين ضريحه في أيت توزين في أيت بلعايز الجبلية. كان يحكم الريف كله.

هجم عليه مولاي سليمان ملك الغرب. ذهب ليستولي عليه ويحبسه. لما وصل إلى يارث نهض بوجداين فجمع المحلة على الجبل.

قال له أهل الريف سنلتقيه ؛ قال لهم بوجداين لا سأذهب وحدي أنا وعبدي. قالوا له سيحبسك، قال لهم أنا لست إرهابيا.

قام فذهب لملاقاة الملك ؛ لما وصل إلى وسط الطريق قال لعبده انظر جهة الغرب إن كنت ترى احدا. قال له يا سيدي إني ألمح غبارا قادما. قال له تقدم قليلا.

اقتربوا من المحلة. قال له انظر أين اتجه الغبار. قال له يا سيدي إني أرى شيئا قادما كأنه إنسان أو غراب. قال له يا ولدي فلتجلس أرضا حتى يصل إلينا. قال له سيدي بوجداين إن الذي يقترب هو أخي سيدي علي قدم من تازة. لقد أحس بنا وبما يريد الملك فعله بنا.

وجل العبد وقال له سيحبسك الملك. قال له لن يستطيع القبض علينا لدينا مساعدة. وصل سيدي علي إليهم ؛ ترافقوا إلى المحلة. لما وصلوا نصبوا خيمتهم.

في الصباح أرسلا مبعوثا ليعلما الملك.

رحب بهما، وقال لهما أنتما ضيفاي لثلاثة أيام.

بعث إليهما الملك بالطعام خبزا ولحما. وضع لهم السم في الطاجين، ولم يضعه في الخبز.

لما وصل العسكر قدموا إليهما الطعام.

قام سيدي علي بتكسير الخبز لكنه أبعد الطاجين قال لهم أعيدوه إلى يد الملك ولا تعطوه لأحد.

في الغد أرسل إليهما طاجين وخبزا ووضع السم في الطاجين واستثنى الخبز. لما وصل العسكر أخذا الخبز وكسرا الطاجين وألقوه. عاد العسكر إلى الملك فأخبروه. بعث إليهما الملك ودعاهما.

لبيا دعوة الملك قال لهما لمَ كسرتما الأواني التي بعثت إليكما فيها الطعام. قال له بوجداين هل خَب طاجين تراب أكثر من طين الإله ؟

وكان الملك قد وصى عبده قائلا : عندما أنادي : يا فتاح ! اقبضوا على هذين. يظهر لي أنهما ساحران.

قام الملك حينئذ فنادى : يا فتاح ! سيدي علي خط سطرا بعكازه وقال : يا فتاح !

فانفتح خندق جعل فجوة بينهما وبين الملك.

سلّم لهما الملك وطلب منهما المسامحة.

وهناك خندق الآن في يارث حيث التقوا يقال له خندق سيدي علي.

سيدي علي ابن أيت توزين دفن بتازة ".

في هذه الأسطورة شيء من التاريخ لذكرها للسلطان سليمان خصوصا، ولتناولها لطبيعة العلاقة التي جمعت منطقة الريف بالمخزن المغربي في مرحلة تاريخية معينة. لكن المهم فيها هو بعدها التعليلي. فخندق يارث المذكور له أساس أسطوري أدى إلى ظهوره ؛ ألا وهو خط العصا الذي اختطه الولي الصالح سيدي علي على الأرض. والأولياء الصالحون في مثل هذه الحكايات الأسطورية يعوضون الآلهة في الفترة ما قبل الإسلامية.

4- أساطير الخلق المسخية :

المسوخ : جمع مسخ، والمسخ هو الصورة المشوهة القبيحة للصورة الأولى... والمخلوقات الممسوخة في الأساطير كثيرة... فأحيانا نراها على هيئة حيوان أو طائر مشوه، أو إنسان ممزوج بحيوان أو طائر، أو له عين واحدة، أو ثلاث أعين... أو أكثر من رأس... وغير ذلك من الصور التي تشوه الخلقة أو الصورة التي خلقها الله في البداية. وتصور الأساطير هذه المسوخ على أنها كائنات ذات تقاسيم أو أعضاء غير طبيعية مثيرة للفزع والخوف، ولها من القوة والشراسة ما لا يصدقه عقل، لأنها تستخدم هذه القوة وتلك الشراسة في إيذاء البشر [1].

1 سويلم، أحمد. (2010)، *أشهر الأساطير والملاحم الأدبية في التراث الإنساني*. مطبعة دار العالم العربي، القاهرة، ص 23.

والمسوخ الشيطانية تجليات من الأساطير القديمة في الشرق وفي الغرب، وقد حفل بها الأدب والشعر والفن منذ العصور الكلاسيكية وما قبلها، وهي شخوص وحيوانات سُلطت عليها لعنة إلهية لارتكابها معاصي، أو لعدم امتثالها للقوى السماوية الكبرى [1].

أ- أسطورة الأرنب البرية :

«الأرنب البرية أيارزيز : يقال عن الأرنب البرية أنه كانت في السابق امرأة. فحولها الله إلى أرنب لأنها لم تغتسل بعد فترة الحيض » [2].

نحن أمام أسطورة تفسر أصل خلق الأرنب ؛ فهذا الحيوان حسب الأسطورة هو امرأة مُسخت لأنها لم تغتسل من الحيض.

ب- أسطورة الغراب :

" الغراب : باغر أما هذا الطائر فقد مسخه الله غرابا بعدما كان امرأة لأنها رفضت الدخول في الإسلام " [3].

ترجع هذه الأسطورة أصل الغراب إلى امرأة مُسخت لأنها لم ترد اعتناق في الإسلام.

وكثير من الحيوانات الحالية ليست إلا حصيلة – في الفكر الأسطوري الأمازيغي- من تحولات تولدت عن أخطاء بشرية تمت في الزمن الأسطوري المفقود (الغراب، السلحفاة، اللقلاق، القنفذ...) كلها نتجت عن تحولات ومسوخات خضع لها الإنسان بسبب اقترافه بعض الخطايا والذنوب، كالغش والإجرام [4].

ت- أسطورة العظايا :

" العظايا : وهي نوعان، وزغة كبيرة الحجم اعمار أحرشاو. يقال عنها أنها دلت الكفار على مكان اختباء النبي محمد. ورغم أن النبي تمكن من النجاة، إلا أن الجميع يعتبر تصرفها خيانة، وبالتالي يجب قتلها دون رحمة. ويقال أن من

1 الرزاز، مصطفى. (2012)، *عالم الفكر*. «الأسطورة في الفن الحديث»، عالم الفكر، العدد 4 المجلد 40 أبريل- يونيو 2012، ص 161.

2 هارت مونتكومري، دايفيد. (2007)، *أيث ورياغر قبيلة من الريف المغربي : دراسة إثنوغرافية وتاريخية (الجزء الأول)*، مرجع سابق، ص 239.

3 نفسه، ص 239.

4 أوسوس، محمد. (2005)، *كوكرا في الميثولوجيا الأمازيغية*، مرجع سابق، ص 224.

قتل سبعة أوزاغ في يوم الجمعة فمصيره الجنة بعد موته. أما الوزغة الصغيرة «ثازارموميث» السريعة الحركة التي تسير على الجدران وتأكل الذباب والحشرات، فتعتبر ولية، أي ثامرابط ولا يجب قتلها لأنها ساعدت النبي محمد على النجاة. وكان ذلك عندما جرحه الكفار واختبأ في أحد الغيران، إذ قامت هذه الوزغة الصغيرة بلعق كل الدم الذي سال من جرح النبي والدال على مكان اختبائه. لهذا السبب تحمل هذه السحلية اليوم علامة حمراء على عنقها " [1].

في هذه الأسطورة بعد تعليلي يتعلق بأصل العلامة الحمراء على عنق نوع من الوزغ. ونلاحظ كيف أن هذا الفكر الأسطوري يميز بين نوعين من الوزغ ؛ نوع يجب قتله وأوجد مبررا دينيا لهذا التصرف تجاهه، ونوع آخر يجب حمايته وقد أوجد كذلك مبررا دينيا آخر لاحترامه وحمايته.

نتلمس في هذه الأساطير والحكايات التعليلية انعكاسا لقيم أمازيغية أصيلة قوامها الشهامة وصيانة العهود والكرم يتم إسقاطها على الحيوانات، بحيث يتم تصور مجتمع الحيوان على شاكلة المجتمع البشري، بل إن الشخصيات الحيوانية ليست في واقع الأمر سوى مجازات عن نماذج اجتماعية فعلية، وحكايات الحيوانات هي تمثلات للعالم الاجتماعي أو انعكاسات للمجتمع، وهي تحيل على بنيات اجتماعية وذهنية محددة في الزمان والمكان [2].

5- أساطير خلق أو أصل أمازيغية- إسلامية :

أ- أسطورة سفينة نوح :

" كان فرعون نبيا، وفي نفس الوقت كبير الأعيان أيضا، أي أمغار أمقران ضمن مجلس قبيلته. وقد تقوت سلطته بشكل كبير وتوسع نفوذه إلى الدرجة التي جعلته يعتقد أنه أصبح إلها. لكن نوح، وهو أحد الأعيان في المجلس الذي يترأسه فرعون، وقد كان نبيا مرسلا، نازعه في صحة ادعائه. عندما سأل فرعون سيدنا نوح إن كان يعلم أن هناك إله في السماء، رد هذا الأخير بالإيجاب، وأضاف أن لا أحد

1 هارت مونتكومري، دايفيد. (2007)، *أيث وریاغر قبيلة من الريف المغربي : دراسة إثنوغرافية وتاريخية (الجزء الأول)*، مرجع سابق، ص 239.

2 أوسوس، محمد. (2005)، *كوكرا في الميثولوجيا الأمازيغية*، مرجع سابق، ص 282.

يعرف مكان وجوده بالتحديد. آنذاك ركب فرعون على حصانه وارتفع في الهواء ملوحا بسيفه فقتل ذبابة. وعندما نزل إلى الأرض كانت آثار دم الذبابة على سيفه، فقال أنه قتل الله. رد عليه نوح بأنه كذاب. ولإثبات صحة كلام النبي المرسل، أرسل الله جيشا من الذباب الذي تمكن من قتل العديد من أتباع فرعون، ودخلت واحدة في أنف هذا الأخير وتكاثرت به حتى تصدع رأسه كأنه قشرة بيضة.

أمر الله بعد ذلك نوحا، الذي كان كل من فرعون وزوجة نوح وابنه وباقي أفراد الجماعة، اجماعث، يعتبرونه ساحرا، بأن يبني سفينة ويلجأ إليها، لأنه سيرسل بحرا من الماء ليغرق كل الذين لم يصدقوا نبوته.

هكذا صنع نوح سفينته وطلب من كل الذين يؤمنون بالله ويصدقون نبوته أن يصعدوا على متنها. لكن القليل فقط من الناس هم الذين استجابوا لندائه. ومن الرافضين اتباعه : زوجته وابنه اللذان كانا لا يزالان يعتبرانه ساحرا. أخذ نوح في سفينته زوجا من كل نوع من الحيوانات، كان من بينها ديك ودجاجة. وعلى متن السفينة كان هناك الجرذ الخائن الذي بدأ يقرض خشب السفينة ليحدث بها ثقبا فيغرقها. لكن الخنزير تمكن من ضبطه متلبسا فعطس بشدة حتى خرج القط من أنفه وقتل الجرذ الخائن. بعد ارتفاع منسوب المياه طافت السفينة فوقها بسلام لينجو جميع من كان عليها من بشر وحيوان ويهلك من رفض ركوبها. وبفضل هذه المعجزة استمرت حياة الناس والحيوان على هذه الأرض " [1].

نحن أمام حكاية تضم عناصر دينية من الثقافة الإسلامية (نوح، سفينة نوح، أزواج الحيوانات في السفينة)، لكن الأسطورة تجمع بين النبي نوح وفرعون اللذين عاشا في زمنين مختلفين. فالزمن الأسطوري هو غير الزمن التاريخي، ونوح وفرعون كبطلين أسطوريين هما غير نوح النبي وفرعون الحقيقي. وتضم هذه الحكاية تيمة أسطورية أمازيغية هي خروج القط من أنف الخنزير. وهذا تعليل لأصل القط.

ب- أسطورة سيدنا عيسى :

" يعتبر الملسمون سيدنا عيسى أحد أكبر الأنبياء، إلى جانب النبي موسى، ولا يفضلون عليهما إلا النبي محمد. ويستمر تساؤلهم عن المكان الذي يوجد به

1 هارت مونتكومري، دايفيد. (2007)، *أيث ورياغر قبيلة من الريف المغربي : دراسة إثنوغرافية وتاريخية (الجزء الأول)*، مرجع سابق، ص 238.

قبره رغم الاعتقاد السائد في الإسلام بأن عيسى لم يصلب ولم يقتل، بل عوض بشخص آخر يشبهه.

ولد النبي عيسى من أمه مريم العذراء بعد هروبها من حشد غاضب واختبائها تحت نخلة حيث استراحت وأكلت من التمر الذي أسقطه الله من النخلة ووضعه في يدها. ويتفق المسلمون والمسيحيون على أن مريم لم تحمل كباقي النساء، أي نتيجة زواجها برجل، بل لأن الله نفخ فيها الروح، كما فعل مع آدم. ما أن ولد سيدنا عيسى حتى بدأ بالكلام مخاطبا أمه حيث طلب منها أن لا تقلق وأخبرها أنه رسول الله.

ويقال عنه أنه ضرب الأرض بسيفه في إحدى المعارك التي خاضها دفاعا عن النبي محمد فشقها فقالت له الأرض أنه سيعود إليها في الأخير ليملأها عدلا بعد أن ملئت جورا. وقد غضب أعداء النبي محمد الذين كان يحاربهم فطاردوا سيدنا عيسى بهدف القبض عليه وصلبه، لكنه تمكن من الهرب والاختفاء وسط حشد من الناس. غير أنهم تمكنوا من القبض على يهودي شبه لهم بالنبي عيسى فصلبوه. وسيعود سيدنا عيسى عندما ستشرف الدنيا على الفناء ليخلص البشر من أدجار " [1].

هنا نحن أمام أسطورة تختلط فيها عناصر مختلفة من الثقافة الإسلامية. وبما أن الزمن الأسطوري هو غير الزمن التاريخي، فهذه الأسطورة تجمع بين النبيين محمد (ص) وعيسى في زمن واحد. وهي تنسب إلى النبي عيسى ضرب الأرض وشقها أثناء الدفاع عن الرسول محمد (ص) في إحدى المعارك. فالبطلان الأسطوريان عيسى ومحمد هنا هما غير النبيان اللذان تفصل بينهما أزيد من ستمئة سنة زمنيا.

ت- أسطورة عطايا الله للشعوب :

" إن الخالق أراد إيصال عطايا السماء إلى بني البشر، ولأن النساء كن في الماضي أكثر مهارة ونباهة من الرجال، فقد اعتمد على فتاة لأداء المهمة، فحملها كيسين من القمل، وكيسين من المال، وأمرها بأن تسلم كيس المال للأمازيغ، وترمي بكيس من القمل للعرب والآخر للأوروبيين (إيرومين)، لكنها أخطأت في توزيع العطايا، فألقت للأمازيغ بكيس من قمل، وألقت بآخر للعرب لكنها وهبتهم

1 هارت مونتكومري، دايفيد. (2007)، *أيث ورياغر قبيلة من الريف المغربي : دراسة إثنوغرافية وتاريخية (الجزء الأول)*، مرجع سابق، ص 239.

كيسا من مال، وسلمت كيس المال الباقي للأوروبيين. وعادت إلى الإله لتبلغه بأنها أدت المهمة، فسألها عن كيفية توزيعها للهدايا، فأخبرته بما فعلت، فغضب الإله متسائلا : الأمازيغ لم يحصلوا إذن إلا على كيس من قمل ! ؟ فثارت ثائرة الإله، واغتاظ من الفتاة لسوء تصرفها رغم الثقة الموضوعة فيها، فقال لها : بسبب امرأة يدب الشك وانعدام الثقة على الأرض ! إن النساء أذكى من الرجال، لكنهن أسأن التصرف بارتكابهن هذا الخطأ مما يستوجب بقاءهن في البيت مستقلا، وأنت ستعاقبين بسبب خطئك، سأمسخك غرابا أسود، فاذهبي وحلقي فوق الأرض مرددة : عرقغ، عرقغ (أخطات، أخطأت). وتوجه الإله بعد ذلك إلى النساء قائلا : انظرن كيف عاقبت الفتاة بأن حولتها إلى سوداء لأنها خانت ثقتي، تذكرن جيدا ما يلي : إن الثقة سودت الغراب " [1].

ثانيا- أساطير شفوية

1- أساطير خلق بعض الحيوانات :

تتعدد أساطير الحيوانات التي انحدرت من الإنسان بفعل التحول والإنمساخ كعقاب على أفعال دنيئة ارتكبها، وهي من الكثرة بحيث نكاد نقول بأن الأمازيغ جعلوا لكل الحيوانات المألوفة لديهم أو المتواترة في حكايات الحيوانات أصلا بشريا بارحه ليتخذ شكلا حيوانيا بسبب أخطاء مختلفة. وهذا التحول يدخل إلى المجموعة المتجانسة التي شكلتها الكائنات البشرية في البداية شكلا من التمييز والمفاضلة، ويجعل هذه الحيوانات المنحدرة من أصل إنساني تتخذ صفاتها بالنظر إلى الإنسان [2].

وتتداول لهذه الأساطير، التي بمقتضاها تعرض أناس لتحولات وميتامورفوزات نتيجة أخطائهم، روايات بمختلف المناطق الأمازيغية تغيب فيها شخصية الأم الأولى للعالم باعتبارها مسؤولة عن عقاب البشر أو الحيوان المذنب، وتعرف بالمقابل حضورا للتدخل الإلهي في التحول والمسخ، والتدخل الإلهي راجع فيما يبدو إلى التأثير الديني الإسلامي [3].

1 أوسوس، محمد. (2007)، *دراسات في الفكر الميثي الأمازيغي*، مرجع سابق، ص 180.
2 أوسوس، محمد. (2005)، *كوكرا في الميثولوجيا الأمازيغية*، مرجع سابق، ص 268.
3 أوسوس، محمد. (2005)، *كوكرا في الميثولوجيا الأمازيغية*، مرجع سابق، ص 267.

أ- أسطورة خلق الغراب :

● الرواية الأولى :

«Din ict n tḥajit tarifit teqqar aqa tbaγra la tlla d bnadm iuta immas s lquran uca imsxit rebbi d tbaγra » [1].

" هناك أسطورة ريفية تقول أن أصل الغراب يرجع إلى إنسان ضرب أمه بالقرآن الكريم فأنزل الله عليه غضبه فتحول إلى غراب ".

تؤكد هذه الأسطورة على ضرورة احترام ثوابت الثقافة الإسلامية، وإلا فإن المخالف سيلحق به ما لحق بالإنسان الذي ضرب أمه بالقرآن، فكان جزاؤه أن مُسخ غرابا.

● الرواية الثانية :

«Tbaγra ra tedja d tamettut tucar remreḥ uca imasxit rebbi d tbaγra d tabarcant tedwa dg ujenna, maca nettat ra tedja d tamettut » [2].

" أصل الغراب هو امرأة سرقت الملح ثم غضب عليها الله فتحولت إلى طائر غراب أسود يطير في السماء. ولكن أصله امرأة ".

تشدد هذه الأسطورة على تجنب السرقة كفعل تحرمه الثقافة الإسلامية.

● الرواية الثالثة :

«Nnac ict n tmettut ra tɛic akd urgaz nnes d umas, rexmi d itrawwaḥ urgaz nnes zi rxadmet teqqaras qa tucas i memmis ad yac, ij n nhar idward urgaz nnes yufit tett waḥdes, mani teẓra argaz nnes tγawr tadhn aqemmum n memmis, isqsat urgaz nnes : ma tsecced memmi? Tusid ad as tini wah, maca tennas s wawar am wn n tbaγra, uca imsxitt rbbi tedwer d tbaγra tedwa zi ssarjem" [3].

1 يوسف مساعد، دوار تالا تازوكاغت، قبيلة اجزناية، جماعة أجدير، دائرة أكنول.
2 يوسف مساعد، دوار تالا تازوكاغت، قبيلة اجزناية، جماعة أجدير، دائرة أكنول.
3 يوسف مساعد، دوار تالا تازوكاغت، قبيلة اجزناية، جماعة أجدير، دائرة أكنول.

" يقال أن امرأة كانت تعيش مع زوجها وابن زوجها. وعندما يعود زوجها من العمل تقول له أنها أطعمت ابنه. وفي يوم من الأيام عاد زوجها وكانت تتناول وجبة الغذاء دون أن تطعمه، وعندما رأت زوجها أسرعت تدهن فم الولد، فسألها زوجها هل أطعمت ابني ؟ ثم همت لتجيب نعم ولكنها نطقت بما يشبه صوت الغراب، فتحولت غرابا وطارت من النافذة بجناحيها حيث مسخها الله اثر فعل الشر والإثم في ابن زوجها ".

توضح هذه الأسطورة أهمية قيم الوفاء والإخلاص في العلاقات الأسرية. فإن أخل أحد أفراد الأسرة بتلك القيم، لاقى نفس مصير ما لقيته هذه الزوجة التي مسخت غرابا.

● الرواية الرابعة :

«Di zman n waman ra djan iwdan tɛawadn xf ict n tmettut tesγa remreḥ, mani d γa tedwer zi ssuq ittfit unẓar dg ubrid, teqqim γar ict n tmettut tennas aγam remreḥ a ttfit ar γa yisi unẓar ad dewrγ ad tt isiγ. Maca tamettut nni tecca remreḥ, tennas dg ixf ines iwi ay d rebbi rrzeq ar γari war tesfritγ. ɛdan ca n ussan tedwerd tmettut nni γar remreḥ ines, tennas nc mm ramreḥ. Ten iccin remreḥ war tufi minzi γar tarr uca tedwa s reḥya, uca tedwa sad uqnuc abarcan, uca teffeγ zi tγarγart qaɛ d tabarcant, tedwr d tbaγra» [1].

" في قديم الزمان كان الناس يحكون أن امرأة اشترت ملحا ولما رجعت من السوق اشتد هطول المطر في الطريق، فعرجت عند امرأة أخرى أودعت عندها الملح قائلة لها : خبيئيها عندك حتى يتوقف المطر فأرجع لأخذها. لكن المرأة المؤتمنة عادت إلى الملح فأكلتها وقالت في نفسها : أحضر لي الله هذا الرزق بين يدي فلا أفلتنه. مرت بعض الأيام ورجعت صاحبة الأمانة تطلب ملحها. دقت باب المرأة، قالت : أنا صاحبة الملح. لم تجد الثانية ما تجيبها به. ومن كثرة الحرج طارت تحت القدر وخرجت من المدخنة سوداء اللون متحولة إلى غراب ".

1 نفسه.

تدعو هذه الأسطورة إلى ضرورة الحفاظ على الأمانة كقيمة ثقافية واجتماعية سامية.

● الرواية الخامسة :

«Di zman n waman ra tedja tbaγra d tamettut tucar zzit uca traḥ γar tmezyida ad tejjadj, uca tjjudj tennas wḥḥeq wḥḥeq wḥḥeq… γar unggar tennas wγq uca tedwa dg ujenna, uca imesxit rebbi tedwer d tbaγra ” [1].

” في القديم كان الغراب امرأة. سرقت الزيت وطُلب منها الحلف باليمين في المسجد أنها ليست الفاعلة. وقد أقسمت وقالت : وحق وحق وحق... وفي الأخير قالت : غق غق غق... وطارت في السماء. فمسخها الله وصارت غرابا ”.

كسابقاتها تكرس هذه الأسطورة القيم الثقافية الإسلامية النبيلة كالأمانة، وتذم غيرها كالسرقة.

● الرواية السادسة :

«Tabaγra ra tedja d bnadm icca lamana n icwwalen uca idwer d baγr » [2].

” كان أصل الغراب إنسانا أكل أمانة الحصادين فأصبح غرابا”.

كل هذه الأساطير التي تنص عن الأصل الإنساني لحيوان الغراب، تؤكد على أن هذا الحيوان هو مسخ أو سقوط للإنسان بعد ارتكابه خطأ. وفي ذلك تأكيد على تفوق الإنسان وسيادته على الحيوان. وهي تحولات ذات صبغة ثقافية، فهي تتم وفق القيم الثقافية والاجتماعية بحيث يضفي عليها المجتمع دلالة إيجابية أو سلبية حسب ثقافته. ويتم استحضار هذه الحيوانات بحسب علاقتها بالإنسان الذي أسس عبر الأساطير معابر بين المملكتين الإنسانية والحيوانية التي نتجت كما رأينا في كثير من أجناسها عن التعارض الذي حدث بين نظامي : الطبيعة والقاعدة.

1 يوسف مساعد، دوار تالا تازوكاغت، قبيلة اجزناية، جماعة أجدير، دائرة أكنول.
2 وئام تومي، من دوار إحموتن، قبيلة اجزناية، جماعة اجزناية الجنوبية، دائرة أكنول.

ب- أسطورة خلق القردة :

● الرواية الأولى :

“Ra tedja ict n tarbat d tameziant ra tsennat i iγnnijn war iḥrin, immas ra tiqqar lquran s jjahd. Uca tarbat nni war d as iɛjib, tamneγ akd immas tsγuy xafs, tcarreg lktab n sidi rebbi ra idjan jar ifassen n yemmas. Uca teṣxed xafs. Traḥ ad tettes. Γar sbaḥ tarçem xafs yemmas tawwurt bac ad t tesnekkar tufitt tedwer d tqirdect, tnettu dg uxxam” [1].

” كانت إحدى الفتيات، وهي في ريعان شبابها، تستمع إلى أغاني فاحشة، وكانت أمها تجود القرآن الكريم بصوت عال فلم يعجب الفتاة ذلك، فقامت بمجادلة والدتها وصرخت عليها فمزقت كتاب الله الذي كان بين يدي الأم المسكينة. فنالت سخطها. وعندما ذهبت الفتاة للنوم ثم أصبح الصباح فتحت الأم الباب على ابنتها لتوقظها رأت منظرا يرثى له ؛ لقد وجدت ابنتها على هيئة قردة تقفز من مكان لآخر ‘‘.

لا تخرج هذه الأسطورة عن دائرة الأساطير التي تنحو نحو تكريس القيم الدينية السائدة، وهي تتوعد كل مخالف بلقاء نفس المصير الذي لاقته هذه الفتاة.

● الرواية الثانية :

«Qqarn qa ij n nhar ikkar ij n urgaz ad isrir uca war yufi ca aman uca issird s ucffay, inɛlit sidi rebbi uca idḥa d rqard” [2].

” يقال أنه ذات يوم نهض رجل ليغتسل ولم يجد ماء فاغتسل بالحليب ونعله الله فأصبح قردا ‘‘.

تؤكد هذه الأسطورة على احترام نعم الله ومنها الحليب.

1 يوسف مساعد، دوار عين حمراء، قبيلة اجزناية، جماعة أجدير، دائرة أكنول.
2 وئام تومي، من دوار إحموتن، قبيلة اجزناية، جماعة اجزناية الجنوبية، دائرة أكنول.

● الرواية الثالثة :

«Di zman n waman iseddeq ij n wargaz seksu, bdan iwḍan tetten mani γa jjiwnen bdan tirarn s man xafsn icetten. Imsxiten sidi rebbi dawren d reqrud» [1].

" في زمن الماء، قديما، تصدق يوم الجمعة أحد الناس بالكسكس. بدأ الرجال في الأكل، وعندما شبعوا، بدؤوا يتراشقون بما فضل عنهم من الكسكس، فمسخهم الله وأصبحوا قرودا ".

هنا تتحدث الأسطورة عن الكسكس ورمزيته في الثقافة الأمازيغية. فالكسكس هو من المأكولات الأمازيغية الشهيرة، وهو يرتبط بيوم الجمعة فيكتسب بذلك قدسية هذا اليوم المقدس في الثقافة الإسلامية. وكل انتهاك لهذا الطعام يعد انتهاكا للمقدس.

● الرواية الرابعة :

«Dg ict n taddart ra tɛic ict n tmettut d idjis, ra tedja tamettut nni tumn s rebbi. Dg ij n nhar ra tzadja d tiqar lquran, tusid idjis tceɛɛer rmusiqa s jjahd. Tamettut nni war tezmir ad tkemmel tiγri ines d tzadjit ines. Tekkar tmettut tettar zi idjis ad tessenqs i rmusiqa, maca tarbat war txis. Tqelleq immas uca tssexsi as rmusiqa. Maca tarbat nni tarra rmusiqa d teγars laktab n lquran, tedhac immas tesxeḍ xafs. Awarn i cway tedwer tarbat nni d taqirdct» [2].

" في إحدى الديار كانت تعيش امرأة وابنتها، كانت تلك المرأة ملتزمة ومتدينة عكس ابنتها. في يوم من الأيام بينما المرأة تصلي وتقرأ القرآن شغلت البنت الموسيقى بصوت مرتفع. لم تستطع المرأة مواصلة قراءة القرآن وإكمال الصلاة لأن صوت الموسيقى كان يزعجها كثيرا. قامت المرأة وطلبت من بنتها خفض الصوت قليلا. لكن البنت رفضت، فغضبت الأم وأطفأت الموسيقى. لكن البنت أعادت تشغيل الموسيقى وأخذت المصحف الذي كانت تحمله الأم بين يديها وشرعت تقطعه إربا إربا، لكن الأم اندهشت ولعنتها، وبعد لحظات مُسخت البنت وصارت قردة ".

1 إلياس أزغار، من دوار إنحناحن، قبيلة اجزناية الجنوبية، جماعة بورد، دائرة أكنول.
2 فيروز بوشيوع من دوار اشنول دائرة أكنول بلدية أكنول.

● الرواية الخامسة :

«la tedja ict n tmettut tiqar lquran s jjahd d idjis ra tsennat i rmusiqa, ra idja imsli n rmusiqa ijhed atas. Ij n cwayt tusid idjis teksas rektab, tebda tɣarsit, uca tedɛu xafs immas s man war iḥrin. Γar tiwecca tarẓem xafs immas tawwurt, tedhec mani ɣa taf idjis tedwer d taqirdect » [1].

" كانت هناك امرأة تقرأ القرآن بصوت عال، وفي نفس الوقت كانت ابنتها تستمع للموسيقى. كان صوت الموسيقى مرتفعا جدا. وفي لحظة جاءت ابنتها وأخذت منها كتاب القرآن الكريم وصارت تمزقه. دعت عليها أمها بفأل سيء لحياتها. وفي الغد ذهبت الأم لكي ترى ابنتها فلما فتحت باب الغرفة اندهشت لما وجدت. وجدتها وقد تحولت إلى قردة ".

● الرواية السادسة :

«Di zman n waman, la djan tnayn n initcan rassen rbaym. Ij n nhar sḥussn s raẓ di rɣabt, tren i sidi rebbi ict n tẓiwa n seksu d ict n teqḍuḥt n uceffay a zzis sesswen tɛam. Qqimn tuiurn tettern, ar mani ufin ict n tẓiwa n tɛam d teqḍuḥt uceffay. Nedwen xafs tetten. mani jjiwnen bdan tirarn s man xafsen ictten n tɛam; teggen tacurt ccaten zzis aya wya. Aceffay nni bdan siridn zzis. Uca imesxiten sidi rebbi dḥan d reqrud tmujuɣen x idaren d ifassen, netwen zg uscru a ɣar wennedni " [2].

" في قديم الزمان، كان راعيان يسرحان البهائم. ذات يوم أحسا بالجوع الشديد وسط الغابة فطلبا من الله مائدة كسكس وآنية حليب كي يسقيا به الكسكس. ظلا يمشيان ويتضرعان إلى الله كي يعطيهما ما يريدان. بعد هنيهة وجدا قدر الكسكس وبقربه إناء حليب، فانقضا عليه يأكلان. ولما شبعا شرعا يلعبان بما فضل عنهما ؛ يصنعان كويرات ويتراشقان بها، ويتوضآن بما

1 شامة التيجاني، من دوار تيوريرين، قبيلة اجزناية، جماعة اجزناية الجنوبية، دائرة أكنول.
2 نبيل حداد، من دوار طهار الناظور، قبيلة اجزناية، جماعة اجزناية الجنوبية، دائرة أكنول.

بقي عندهما من الحليب. فمسخهما الله قردان يمشيان على أربع ويقفزان من شجرة إلى شجرة ".

في هذه الأساطير مآل الأشخاص الذين اقترفوا آثاما وأخطاء وهو مسخهم وسقوطهم من مرتبة الإنسان إلى مرتبة القرود (الحيوان).

ت- أسطورة خلق عصفورة :

«la tedja ict n tarbat tameẓiant γars rbeɛtac rɛam, ijjudj babas ḥama yucit i mmis n ɛzizs, maca nettat war txis, uca tarwer γar rγabt bac ad tneγ ixf ins. Iẓrit ij n urgaz zi dcar ins, yuzzer γars tewḍa tesxef s tiwḍi. Yisit urgaz nni yarrit γar taddart nsen. Temrec mmis n ɛzizs ameɛdur uγir xafs, maca nettat temsetfaq akd ict n tmettut zi dcar ins bac ad tt uwt s ict n teẓrut tameqrant ḥuma ad tt neγ. Tusid tmettut nni di nhar aneggar n tmeγra ins, tisid taẓrut tutitt zzis, tedwa tedḥa d tajdit » [1].

" كانت فتاة في مقتبل العمر، أصر والداها على تزويجها من ابن عمها. لم تقبل وذهبت إلى الغابة كي تنتحر، فرآها أحد رجال القبيلة، ذهب في أثرها يجري بسرعة فأغمي عليها من شدة الخوف. حملها على ظهره ومضى يسأل عن منزلها حتى وجده. أعادها إلى أهلها الذين عزموا على تزويجها من ابن عمها وهي تفضل الموت على ذلك لأنه كان معاقا. اتفقت مع إحدى نساء قريتها أن تضربها بالحجرة كي تموت أثناء عرسها. جاءت تلك المرأة في اليوم الأخير من عرسها، فأخذت حجرة فضربتها بها، فطارت فأصبحت عصفورة ".

تتحدث الأسطورة عن مسخ الفتاة إلى عصفورة، لكن هذا المسخ يعتبر ترقية وتخليصا لها من الورطة التي وضعها فيها والداها بفرضهما الزواج عليها ممن لا ترتضي.

ث- أسطورة خلق البومة :

«La tedja muka d tamettut raḥent nettat d tajjart ins γar ssuq. Tesγed tajjart remreḥ, mani d γa dewrent. Tucar tmettut nni ramreḥ

1 مصطفى بوشكورت، من دوار أجدير، قبيلة اجزناية، جماعة أجدير، دائرة أكنول.

i tajjart ins. Tusid tajjart tennas qa tucred ayi remreḥ. Tenkar tmettut nni, tennas yallah ad am jjadjγ di tmezyida ma ucreγ am tt. Raḥent γar tmezyida, tejjudj as, maca war ttusi ad tkemmer armani timsx rebbi, tedwa dg ujenna d tbuct » [1].

" كانت البومة امرأة ذهبت هي وجارتها للسوق. اشترت الجارة ملحا لما رجعتا إلى الدار . تجرأت المرأة فسرقت ملح جارتها. اتهمتها جارتها بسرقة الملح. نفت المرأة نفيا باتا. إلى حد أنها طلبت أن تحلف اليمين في المسجد على أنها لم تفعل. ذهبتا إلى المسجد فنطقت السارقة باليمين. وقبل أن تكمل يمينها مسخها الله فصارت بومة ".

هنا سقوط للمرأة من مرتبة الإنسان إلى مرتبة الحيوان (البومة) بسبب ارتكابها لخطأ السرقة.

ج- أسطورة خلق اللقلاق :

«Di zman n waman, ra idja bellirj d argaz, igga rudu s uγi uca imesxit rebbi yarrit d bellirj " [2].

" في القديم كان اللقلاق رجلا. توضأ بالحليب فمسخه الله وأرجعه لقلاقا ".

واللقلاق حسب هذه الأسطورة هو رجل فقد إنسانيته بسبب ارتكابه لخطأ حين استعمل الحليب، كنعمة من نعم الله، في غير محله كوَضوء.

تكشف هذه الأساطير عن مواقف لاواعية مقموعة من بعض القواعد الأورثودوكسية الصارمة وإحساسا مكبوتا بالغبن الحضاري والعقدي، مما يجعل هذا النوع من الأساطير بمثابة متنفس لتصريف هذه الأحاسيس الكامنة في اللاوعي الجماعي، يمكن أن ندرجها ضمن مجموعة الأساطير الإفريقية المتمحورة حول تيمة الحيوان الكوني حيث بعض الحيوانات في بعض المنظومات الأسطورية الإفريقية تلعب دور المبعوث أو الوسيط بين الخالق والإنسان، غير أنها في السياق الشمال إفريقي تلبست لبوسا دينيا مع سيرورة الأسلمة في المجتمع المغاربي [3].

1 إلياس أزغار، من دوار إنحناحن، قبيلة اجزناية الجنوبية، جماعة بورد، دائرة أكنول.
2 نفسه.
3 أوسوس، محمد. (2005)، *كوكرا في الميثولوجيا الأمازيغية*، مرجع سابق، ص 273.

إن هذه التحولات ليست كلها سقوطا وانحدارا وانمساخا بمعناه السلبي كآلية عقابية، بل إنها قد تشكل مكافأة وترقية إيجابية كما هو حال النحلة والفرس والحجلة خصوصا التي كانت في الأصل فتاة حافظت على طبق من الكسكس، وحاولت منع طفل من التبرز فيه بأن أسدلت عليه غطاء رأسها (أسطورة أصل القرد). وتستوقفنا فعلا تيمة تحول البطلة إلى حجلة في حكايات من مختلف بلاد الأمازيغ كما هو الشأن بالنسبة لحكاية معروفة بالأوراس باسم سردسلاس، وفيها تتحول حجلة إلى امرأة حامل. بينما شهدت حكاية ريفية أشار إليها د. حسن بن عقية في دراسة له عن رموز الحيوانات في الحكايات تحول فتاة جميلة إلى حجلة (تدول د تاسكّورت) لأن زوجة أبيها غرزت لها إبرة (تاسينفت) في رأسها (أزليف نس)، فطارت الحجلة إلى بستان (أورثو) الملك، وحطّت على شجيرة من قصب (تبدّ دك إيج ن أوخريج ن أوغانيم)، وقد كشف الملك لاحقا في الحكاية حقيقة الإبرة التي انتزعها من الحجلة لتستعيد طبيعتها البشرية كامرأة جميلة [1].

2- أساطير خلق بعض الجمادات :

أ- أسطورة حجر موكب العروس :

«Qqarn qa ra idja ij n udrar dis iẓra ggin am isttirn, di rwast nsen ict n teẓrut s nnej n ict n teẓrut nnidn. Ra qqaren rejdud nneγ aqa iẓra nni ra djan d iwdan isin tasrit x uydi, uca imesxiten sidi rebbi dewren d iẓra " [2].

" يحكى أنه كانت توجد سلسلة من الصخور الكبيرة تتوسطها أحجار كبيرة الحجم وهي على شكل صفوف تقع وسط هذه الصخرة محمولة فوق صخرة أخرى. وكان أجدادنا يحكون أن هذه السلسلة من الصخور راجعة لأناس كانوا يحملون عروسا فوق ظهر كلب فنزل بهم غضب الله فأصبحوا على شكل صخور ".

1 نفسه، 274.

2 خديجة بلحسني عمرها 110 سنة، من دوار تاورة، قبيلة اجزناية، جماعة بورد، دائرة أكنول.

هذه من التنويعات التي تتناول أسطورة عروس الحجر. تنص هذه الرواية على المسخ الذي لحق قوما حملوا عروسهم على ظهر كلب ؛ فصاروا حجرا. والثقافة الأمازيغية تولي مكانة واهتماما بالغا بطقوس الزواج باعتبارها طقوس اجتياز إلى حياة جديدة في إطار مؤسسة الأسرة. والمسخ الذي طال هؤلاء القوم هو من جراء إهانتهم للعروس بحملهم إياها على ظهر كلب.

ب- أسطورة خلق جبل من تراب :

«Inna ayi baba ra idja ij n nhar inya di lkar zi Qasita γar Nnadur, uca itesra ij n urgaz d awessar itciyyar s ufus γar ij n uḍrar qat jar Azlaf d Driwc, iqqaras i umddukr ins : twarid aḍrar in : qa iẓra in qa ra djan d imendi uca ibḍa bab ins itɛejjab zi rxirat n siḍi rebbi, uca yarrit siḍi rebbi d adrar n ucar d uẓru ” [1].

” حكى لي أبي أنه كان راكبا على متن الحافلة من منطقة قاسيطة في اتجاه الناظور، فسمع رجلا مسنا بجانبه يحكي لصاحبه ويشير بيده إلى كتلة كبيرة على شكل جبل توجد بين سوق أزلاف والدريوش، وهو يقول لصاحبه : إن هذه الكتلة كان أصلها زرعا فبدأ صاحب هذا الزرع يتعجب ويسخط من هذه الخيرات فغضب الله من كلامه وأصبح هذا الزرع جبلا من تراب “.

تنبذ الثقافة الأمازيغية التبجح بالقول، لذلك فإن مفاد هذه الأسطورة هو الابتعاد عن هذا الخلق الذميم.

ت- أسطورة خلق الشمس والقمر :

● <u>الرواية الأولى</u> :

«la djan trata n iɛezryin tetten zi rxirat n lmakla, ra djan akidsen tnayn n lɛuyar; arba d tarbat, mani γa salan trata nni n iɛezryin matca, qqimen tirarn s man iqqimn, uca war yufi urba d tarbat nni man γa ccen. Uca imsex rebbi iɛezryin nni d reqruḍ, maca arba nni iḍḥa d tfuct, tarbat nni teḍḥa d ayur ” [2].

1 قلوع رمز، من دوار إخوانن، قبيلة اجزناية ، جماعة أجدير، دائرة أكنول.
2 ياسين بوسكوم، من دوار اهارشريين، قبيلة اجزناية، جماعة أجدير، دائرة أكنول.

" كان هناك ثلاثة شبان يأكلون من كل خيرات الأكل، وكان معهم طفلان ؛ فتاة وولد، وعندما انتهى الشباب الثلاثة من الأكل بدؤوا يلعبون بالباقي، فلم يجد الولد والبنت ما يأكلونه، فجعل الله الثلاثة قرودا، أما الولد فصار شمسا والبنت صارت قمرا ".

في هذه الأسطورة نوعان من المسخ ؛ الأول سقوط للأطفال الثلاثة الذين أخطأوا لما تلاعبوا بالطعام من مرتبة الإنسان إلى الحيوان، والثاني ارتقاء وتكريم للفتاة والفتى اللذين لم يسيئا التصرف، فصعدا إلى السماء كشمس وقمر.

● الرواية الثانية :

"Di zman n waman, ra djan ca n rɛuyar tetten seksu, mani γa jjiwnen bdan tirarn s man xafsen ictten. ra tedja akidsen ict n terbat d ij n urba war ufin man γa ccen. Bdan yarwen man xafsen ictten, uca iḍḥa warba nni d taziri, tarbat nni teḍḥa d tfuct. Rɛuyar nni ra itiraren s niɛmet n siḍi rebbi ḍḥan d reqruḍ. Amn d as qqaren laẓ war idjem" [1].

" في زمن الماء كان مجموعة من الأولاد يأكلون الطعام، وعندما أشبعوا ألم بطنهم، بدأوا يلعبون به وكان بقربهم بنت وولد يتألمون من الجوع، فبدأوا في جمع ما تبقى عن المجموعة فصار الولد قمرا والبنت شمسا والمجموعة التي كانت تلعب بنعمة الله صاروا قرودا كما يقول المثل : الجوع لا يظلم ".

هاتان الأسطورتان تربطان خلق الشمس والقمر بالتحول الذي طرأ للطفلين الذين منعا من الأكل، وكان ذلك تكريما لهما ورفعا من شأنهما. أما باقي الأطفال الذين لم يقدروا نعمة الله حق قدرها، فبدؤوا يلعبون بما فضل عن حاجتهم من الطعام، وكان جزاؤهم أن مسخوا قرودا.

ث- أسطورة خلق التراب :

«la tedja ict n tmettut tɛic di raman, γars kul ci; man γa tc man γa tsu. Ij n nhar war das iqqim ca zi manaynni. War γars minzi γa

1 إلياس أزغار، من دوار إنحناحن، قبيلة اجزناية، جماعة بورد، دائرة أكنول.

tseγ ca. ɛdan ussan nettat tsess γir aman. Tettar i rebbi ad as d yuc ca n arzeq. Istajbas rebbi, amac tudf ij n nhar γar taddart ins tufa tẓiwa n seksu, tefreḥ attas, tebda tett, tett ar mani tjjiwn, uca tebda tirar s man xafs icetten zi tɛam. Uca yarrit rebbi d car " [1].

" كانت امرأة تعيش حياتها بأمان وسلام لديها كل ما تحتاج في حياتها من طعام وشراب وكل شيء، وفي يوم من الأيام لم يتبقى لها أي شيء من ذلك الطعام والشراب ولا لشراء لقمة عيشها. مرت أيام وأيام بدون طعام وهي صابرة على الجوع لا يملأ بطنها إلا الماء، وطلبت من الله أن يعينها بلقمة من الطعام، فاستجاب الله دعاءها، وفي يوم من الأيام دخلت المنزل في المساء فوجدت طبقا من الكسكس في بيتها ففرحت كثيرا بذلك الطبق، وبدأت تأكل وتأكل حتى امتلأ بطنها أما باقي الطعام الذي تبقى في الطبق فبدأت تلعب به فأرجعها الله ترابا."

وهنا مسخ للمرأة التي أساءت التصرف مع نعم الله (الطعام) فكان سقوطها مدوٍّ إلى أدنى المراتب من كائن حي إلى تراب.

3- أساطير تفسر بعض الظواهر الطبيعية :

أ- أسطورة خلق الزلزال :

«Zic ra qqarn iwdan qa dini ij n ufunas iksi tammuṛt x uzedjif ins, xmi γa yaḥr zg ij n icc inettaṛ tammuṛt γar icc nniden, uca qqarn aqa manaya i zi tenhezza temmuṛt " [2].

" في قديم الزمان كان الناس يقولون أن هناك ثور يحمل الكرة الأرضية على رأسه. وعندما يتعب من القرن الأول يرمي الكرة الأرضية للقرن الثاني. ويقولون أن هذه الحركة تسبب الزلزال ".

في غالبية المناطق الأمازيغية تتصور الأرض أو العالم على أنها قرص دائري يحف به الماء من كل الجوانب على شكل حزام محيط يستوي على قرن ثور أسود

1 عواطف أمقيوص من بلدية أكنول، إقليم تازة.
2 محمد اعليلو من دوار السياح، قبيلة اجزناية، جماعة اجبارنة، دائرة أكنول.

ضخم. والزلزال حسب الفكر الأسطوري الأمازيغي يرجع إلى اهتزاز الأرض عندما ينقلها حاملها الثور من قرن إلى آخر.

وتختلف الروايات عن هذا الحامل الكوني الضخم للأرض، وتتردد في القبايل بخصوص هويته بين الثور (أزكر) والكبش (إيزيمّر)، فحين يتعب الثور (أو الكبش) ويرغب في نقل الأرض من قرن إلى آخر(زك إيش غر وايّض) لإراحة القرن المتعب فإن الأرض تهتز، فينشأ عن ذلك هزة أرضية أو زلزال أو كسوف الشمس، إذ ترى إحداها أن الثور يمرر العالم من قرن إلى آخر كل سنة، مما يفسر الطقوس المحيطة بنهاية السنة، وبداية سنة جديدة. وتذهب أخرى إلى أن الثور يختار بنفسه حين يتعب لحظة نقله العالم إلى القرن الآخر مما يؤدي إلى حدوث الزلازل، وترى رواية ثالثة أن النمو البطيء للقرون يتسبب في حدوث هزات أرضية، بينما تفسر أخرى هذه الزلازل بتحريك الثور لرأسه حين يتعب [1].

نفس التفسيرات والروايات تقريبا نجدها لدى أمازيغ المغرب، وتقدم رواية سوسية الثور على أنه يقف بقوائمه الأربع فوق أربع بيضات، وأن ليلة رأس السنة (إيض ن أوسكّاس) تعتبر لحظة محفوفة بالمخاطر، ففي هذه المرحلة، ينتقل العالم من قرن إلى آخر، بل إن ما تم إعداده من طعام طقوسي بمناسبة ليلة رأس السنة في سوس مثلا (إيض ن يناير) إنما يكون لاسترضائه، واتقاء غضبه، وضمان استمرار توازن العالم على قرنه. وفي شمال المغرب يحكى أن الأرض تطفو على الماء كالسفينة تتلاعب بها الأمواج، ولإرساء توازنها أمر الخالق ثورا بحملها على قرنه، أما منخاراه فقد أوغلهما في البحر، وهو ما يؤدي إلى المد حين شهيقه، والجزر حين زفيره، أما في مناطق أخرى في الجنوب مثل تانصفارت (قلعة مكونة)، فالعالم يحمله ثوران يتناوبان على ذلك، فعندما يكل أحدهما، ويريد تمريره إلى الآخر تحدث هزة أرضية [2].

والثور الكوني في الأساطير الأمازيغية ليس مسؤولا عن الزلازل وحدها، بل هو مثل بوسيدون يشكل أصل موجة مدية عنيفة تحدث كل سبع سنوات حيث ترتفع مياه البحر متهجمة على الشاطئ، فتغرق و تدمر قرى الساحل كـبوسيدون (إله الأراضي والبحار) الذي يضم السحب ويعكر البحر حاملا بين يديه مذراة ثلاثية (الرمز البديل

1 أوسوس، محمد. (2005)، *كوكرا في الميثولوجيا الأمازيغية*، مرجع سابق، ص 34.
2 نفسه، ص 35.

للقرون) فيجعل الرياح تعصف من الأركان الأربعة للأفق، فتغمر الأرض بالسحب الجشاء والبحر... وهذا الثور الكوني ذاته هو المسؤول في رواية من شمال المغرب عن المد والجزر بشهيق وزفير منخاريه المتوغلين في البحر.

وتجدر الإشارة إلى أن القرابين التي تقدم على شرف بوسيدون كما ورد في الأوديسة تتمثل دائما في ذبح ثيران سوداء، والثور يعتبر من الحيوانات التي يتجسد على هيئتها الإله بوسيدون إضافة إلى الحصان. وقد أورد الأديب البيزنطي CORIPPUS في القرن السادس الميلادي كيف أن أهل Laguatan (لواتة) وهم قوم من منطقة السيرت Syrthes كانوا يعبدون إلههم Gurzil الذي هو ثمرة تزاوج الإله أمّون مع بقرة. فهذه المعطيات المرتبطة كلها بهذا الحيوان تعزز كون تيمة الثور الكوني تجد لها سندا قويا في الفكر الديني الأمازيغي القديم، وفي النظام الأسطوري الطقوسي الشمال إفريقي [1].

ب- أسطورة خلق أيام حيان :

«Zic la qqaṛn aqa di umggaru n uyur n maṛṣ din sebɛa n ussan n ḥiyyan. Ra tedja ict n tmettut tewsar teffeγ ad tarws udji ins, ad tezḍem, ad taym aman. Ra tagg^{w}den iwḍan ussan nni. Ra war teffeγen zi tudrin nsen, laḥqqac tagg^{w}den ad iwwet unẓar s jxaten. Maca tamettut nni texs ad tkeddeb timenna nni. Teffeγ ar mani tewweḍ γar ij n iγẓar, tennas : "aqqact a ḥiyyan, yak zaḍemeγd, rewseγ tiγatin inu". Ittar ḥiyan zi maṛṣ ad as d yuc ij n wass zeg ussan ines, uca iwta unẓaṛ s jxaten, iḥmer iγẓar s waman, uca iwitt iγẓar s nettatt s udji ins. Zi ruxdenni tagg^{w}den iwdan ad ffeγen dg umeggar n maṛṣ " [2].

" في قديم الزمان كانت هناك أسطورة تقول أنه في أواخر شهر مارس تكون سبعة أيام تدعى أيام حيّان. كانت امرأة عجوز تخرج لكي ترعى غنمها وتجلب الحطب وتسقي الماء. كانت تلك الأيام يخافها الناس في ذلك الوقت. كانوا لا يخرجون من منازلهم لأنهم كانوا يخافون هطول المطر بغزارة. أما تلك المرأة فقد

1 أوسوس، محمد. (2005)، *كوكرا في الميثولوجيا الأمازيغية*، مرجع سابق، صص 37- 38.
2 وردة فكروش من بلدية أكنول، إقليم تازة.

حاولت أن تتحدى تلك الأسطورة فخرجت، وعند عودتها وصلت إلى واد فقالت : العود في عينك أحيان، جلبت الحطب ورعيت جدياني. فطلب حيّان من مارس أن يعطيه يوما من أيامه، ثم تهاطلت الأمطار بغزارة فامتلأ الواد بمياه الأمطار فغرقت العجوز وغنمها في الوادي، ومن ذلك الوقت أصبحوا يخافون أن يخرجوا في تلك الأيام من أواخر شهر مارس ".

تفسر هذه الأسطورة لمَ لا يدوم شهر فبراير سوى ثمانية وعشرين يوما، وتنتشر على صعيد الحوض المتوسطي، يتعلق الأمر بأسطورة العجوز التي تروى بطرق مختلفة، لكنها متقاربة في كل شمال إفريقيا، لأنها ترتكز كلها على نفس السند الثقافي، وأغلب رواياتها تشرح كيف أن هذا الشهر الضحية لم يستطع استرداد أيامه التي أعارها، ومنذئذ أصبح قصيرا وكثير البكاء (أي مطيرا) [1].

وهي مجموعة من المرويات التي تقوم على المتوالية التالية : شتم راعية عجوز لأحد الشهور (يناير غالبا) وابتهاجها بانقضاء الشتاء، استعارة الشهر أياما من شهر موال، إضراره بالعجوز وإلحاق خسائر بها أو بقطيعها أو بهما معا بواسطة الطقس الرديء (البرد القارس). وتيمة الشتم هذه قد تمتد من ممارسة العجوز غطرستها على الشهر المنصرم إلى التعبير البسيط عن سرورها برؤية قطيعها سليما من أذى الشهر [2].

ويحكى أن هذه العجوز كان عندها عجل أخفته بعناية في خيمتها طيلة شهر يناير بسبب البرد القارس الذي يميز هذا الشهر، وبمجرد انتهاء يناير، أخرجته قائلة : تقدم، فقد انصرم يناير، لكن ابتهاجها بانقضاء الشتاء لم يدم طويلا، فقد استعار يناير يوما من فبراير، وأثار إعصارا عانت منه العجوز وعجلها بشدة، حسب أيت واراين، فهذه العجوز كانت تسكن السهل قديما حيث ترعى شياهها، فلم تتحمل حرارتها، فاستقرت بقمة جبل موسى أوموسى حيث فاجأها الثلج والبرد والصقيع، فتحجرت وسط قطيعها، ولازالت آثارها شاهدة على الحدث الأسطوري. ففي سفح جبل بويبلان يشار إلى مشهد عجوز إزاءها شكوة وخيمة وقطيع وراع متكئ على عصاه، وكلهم تحولوا إلى صخور لأن العجوز رفضت جعل قطيعها في مخبأ خلال فترة الحسوم الرهيبة لشدة بردها القارس والمعروفة بالأمازيغية بـإيحيّانن، وهي فترة تمتد بين 25 فبراير و04 مارس [3].

1 أوسوس، محمد. (2005)، *كوكرا في الميثولوجيا الأمازيغية*، مرجع سابق، ص 92.
2 نفسه، ص 92.
3 نفسه، ص 93.

وإذا كان الاقتران بين تيمتي العجوز والطقس الرديء (البرد الشديد) هو معطى ثابت في أسطورة الأيام المستعارة والأساطير المرتبطة بها، فإن فترة الطقس الرديء ليوم أو أيام العجوز (تامغارت) ترتبط إما بنهاية يناير أو نهاية فبراير وبداية مارس، وقد تقترن في الحالة الأخيرة بفترة إيحيّانن، وهي الفترة التي تعرف باسم تيدكّاتين إيحيّانن في اشتوكة بسوس أو تعرف في أماكن أخرى بـإيحيّانن أو صيغة أحيان كما في أيت سادّن، أو إيحيّالن في الأطلس الكبير أو أحايّان في القبايل، وهي الأيام السبعة الانتقالية بين الشتاء والربيع (الأيام الثلاثة الأخيرة لفبراير والأيام الأربعة الأولى لمارس)، وتتوقف فيها أعمال الفلاحين في بعض المناطق (إغجدامن مثلا) لأنها فترة تنتهي فيها لحظات السنة العصيبة بالنسبة للماشية، فهي أيام مشؤومة لمربي المواشي الذين يقولون : (أد أور تحاسبت إيغجدن نك سك إيغجدن إيك أورتا فغن إيحيالن)، أي لا تخالن جديانك من ماشيتك ما لم تنته فترة إيحيّالن، واليوم الرابع أي فاتح مارس يسمى يوم العنزة (أس ن تاغاضت) [1].

ويؤكد الباحث محمد أوسوس أن تسمية حايان معروفة بهذه الصيغة والدلالة في المغرب والجزائر، وهي تنطق أحاكـان بالقبايل بالجزائر، ولها علاقة بجذر حكن بمعنى قتم، ومنه الصفة أحكّان، أي ما هو قاتم، أو ما كان لونه أو صبغته قاتمة وقد يسمى به الخروف (أو الشاة) الأسود أو ذي الرأس الأسود. علما أنه في الأمازيغية يمكن للياء المضعفة أو الواو من جهة والكاف المعقودة المضعفة أيضا أن تكون بمثابة متغيرات حرة [2].

والأم الأولى للعالم (يمّاس ن دونيت) هي نفسها المسماة في أماكن أخرى من القبايل باسم (تامغارت مّ ييغيدن) أي العجوز ذات الجديان، فالأسطورة القبايلية تحكي أنه في الأزمنة القديمة لم تكن المواشي تساق إلى المراعي الجبلية إلا في شهر مارس، ولم تكن الشهور تغار من بعضها البعض، بل كل يؤدي مهمته الموكولة إليه، غير أن العجوز استعجلت خروج قطيعها بعد تشتية طويلة قضت خلالها الدواب الشتاء في الحظائر وقاية لها من البرد القارس، فقررت الإسراع بسوق معزها نحو الجبل، فطلب يناير من فبراير إعارته يوما لمعاقبة العجوز/ تامغارت الوقحة. وتم له ذلك وبسبب البرد القارس تحجرت العجوز، وفي جبل أيت بووادّو صخرة شبيهة بشكل الإنسان يقول عنها

1 أوسوس، محمد. (2005)، *كوكرا في الميثولوجيا الأمازيغية*، مرجع سابق، ص 98.
2 نفسه، ص 98.

الرعاة إنها بقايا العجوز المتحجرة وقطيعها. ولتمني العذاب القاسي لأحد يقال في القبايل للمعني : " ألكّ إينغ ربي أم تامغارت مّ ييغيدن" [1].

ت- أسطورة عروس الحجر* :

«la tedja ict n twacunt qqaren as tawacunt n *Lektami*, ra γarsen ict n tarbat qqarenas *Nunja*. la teggur kul rabeε γar ict n tara qarennas *Tara n rabeε*, qatt di dcar n *Tamjunt*, tesrira din, γars aγembub d azirar d asbḥan. Tewḍas din ict n tenẓat tazirart. Teεqeb d γar taddart. Raḥen icwwaren ad swarden iysan nsen di tara, ij uyis yugi ad isu. Arrintid γar taddart. iffeγd ssultan Lektami, innas awid ad xemmeγ maγar yugi ad isu uyis. Yufa tenḍas ict n tenẓat i yirs, ha maγar yugi ad isu. Ittef tanẓat nni g ufus ijjudj ḥama iwi radj ins. Innasen ggur ad ayi d tawim qaε timγarin n ddunct. Iwinasd timγarin iεbar xafsent tanẓat nni, ura d ict ma tusasd, kulci tusasend d tameẓyant. Teqqim γir Nunja utcmas. Innas waxxa d nettat ad tas. Qqimen qqaren as iwḍan qa d utcmac. innasen walu ggur ad teffeγ. Ssufγen tid, tusasd tenẓat. Innasen ggur ad tmerceγ. Iqqim iqqaras babas d yemmas : min teqqared qa d utcmac, mamc γa tegged ad tmerced utcmac? innasen : lla walu qa jjudjγ ḥama uyγt. Tesras *Nunja* uca teqqim tettru γar rebbi id tixrqen. Innasen walu ggur ad tt awiγ diha mani teggen tameγra.

Teqqen *Nunja* rḥenni, uca teqqar dg uzedjif ins : imma ad teεqeb d tamγart inu, baba ad iεqeb d amγar inu, a rebbi a rebbi a rebbi xem zi rḥar inu. Uca mani tsrewḥen γar uxxam ins ksint lmalayka teḍwa dg ujenna teḍra dg uẓru, tessars tiqcirin d rḥenni ins dini x teẓrut tekka days. Uca tedwa dg ujenna. Zi ruxdenni war

1 نفسه، ص 102.

* في دوار تامجونت، جماعة بورد، دائرة أكنول، عمالة تازة، توجد صخرة «حجر العروس» التي تمثل هذه الأسطورة.

d tbin. Ha min xf i d as qqaren nettat tasrit n uẓru. aẓru nni qqaren as aẓru n tesrit " [1].

تعريب الأسطورة :

" كانت لأسرة تدعى أسرة الكتامي بنت ذات جمال أخاذ اسمها نوجا. كانت تذهب كل يوم أربعاء إلى إحدى العيون، تسمى الآن عين الأربعاء، توجد في قرية تامجونت، فتغتسل هناك. ذات يوم، وهي تغتسل كعادتها، سقطت منها هناك زغبة من شعرها الطويل. ذهب الحصادون ليروا أحصنتهم في العين، رفض أحدها الشرب. ردوه إلى المنزل. خرج السلطان الكتامي صاحب المزرعة، قال لهم أحضروا لي الحصان الذي رفض الشرب. فحص فمه فوجد زغبة ملتوية حول لسانه، فصاح قائلا : ألهذا السبب لم يشأ الشرب ؟ أخذ الزغبة في يده وأقسم على أن يتزوج بصاحبتها. قال لهم : أحضروا لي كل نساء الدنيا. جاؤوه بالنساء وشرع يقيس الزغبة عليهن، لكنها لم تكن لأي منهن. لم تبق سوى نوجا أخته. أمر بإحضارها هي كذلك. ذكروه بأنها أخته. قال لهم : لابد من حضورها. أحضروها فكانت المفاجأة ؛ الزغبة لها ! قال لهم : الكتامي سأتزوجها. صرخ أبوه وأمه في وجهه : ماذا تقول ؟ كيف ستتزوج من أختك ؟ أصر السلطان على الزواج منها. سمعت نوجا ما دار بين أخيها ووالديهما، فظلت حزينة مكظومة تبكي وتتضرع إلى الله أن يفرج كربتها. لكن السلطان أصر على إقامة العرس.

بدأ العرس، تزينت نوجا العروس بالحناء، وهي تقول في نفسها : أمي ستصبح حماتي ! وأبي سيصبح حماي ! يا إلهي انظر من حالي. لما حان حمل العروس إلى بيت زوجها، حملتها الملائكة فطارت بها، وحطت على الصخرة صخرة العروس، وضعت هناك حذاءها وطبعت يديها المخضبتين بالحناء على الصخرة. ثم طارت في السماء، ولم يظهر لها أثر.

ومنذئذ سميت تلك الصخرة صخرة العروس، وسميت العروس عروس الصخرة ".

تحكي هذه الأسطورة عن عروس الحجر كتيمة أساسية، بالإضافة إلى تسميتي العين : عين الأربعاء، والصخر أو الحجر : حجر العروس، كتيمتين ثانويتين. وتتحدث

1 خديجة بلحسني عمرها 110 سنة، من دوار بورد، قبيلة اجزناية، جماعة أجدير، دائرة أكنول.

الأسطورة عن إعجاب شاب الملك الكتامي بجمال زغبة شعر- علقت بلسان حصانه ومنعته من الشرب- وقسمه على الظفر بصاحبته والزواج منها. لكن هذا الإعجاب سيصطدم بحقيقة كون صاحبة الزغبة ما هي إلا أخت الشاب ؛ وهي نونجا ذات الجمال الأخاذ. إذن فالأسطورة تضع كلا من الشاب والشابة معا أمام مفارقة، إعجاب وقسم بالزواج مقابل حرمة واستحالة ذلك بين الإخوة ؛ وهو ما عبرت عنه الأسطورة بـ « تقول نونجا في نفسها : «أمي ستصبح حماتي ! وأبي سيصبح حماي ! يا إلهي انظر من حالي». وأمام إصرار الشاب على المضي قدما في تنفيذ وعد قطعه على نفسه، ما هو المخرج الذي تقترحه الحكاية الأسطورية لهذا المأزق ؟

بداية نسجل ملاحظتين ؛ الأولى أن الشاب قرر اختيار شريكة حياته بناء على إعجابه بشعرها، لا بل بزغبة واحدة من شعرها، وهو ما يدل على قيمة الشعر في الثقافة الأمازيغية كمعيار لجمال المرأة الأمازيغية كما استخلص ذلك الأنثربولوجي الأمريكي دافيد مونتكومري هارت في كتابه أيث وارياغر قبيلة من الريف المغربي*، كما أن الشعر بالنسبة للأنثى يعد رأسمالا رمزيا وصفة جمالية سامية محملة برمزية الخصوبة والأنوثة الإيجابية. «لأن الشعر وطوله وكثافته هو قيمة جمالية ضرورية للمرأة في الريف، والحرص على الشعر الطويل هو حرص على أكثر مميزات الجمال، ويعتبر نموذج الجمال في ذلك هو سالف نونجا إحدى الشخصيات الرئيسية في الحكاية الشفاهية الأمازيغية» [1]. وقد أشار إيميل لاوست في بحثه حكايات بربرية من المغرب إلى ممارسة أمازيغية تستهدف الخصوبة، وتتمثل في اختيار فتاة تمتلك أطول شعر بالقرية، وجعلها تستلقي في الثلم الأول بالحقل حتى يكون المحصود من السنابل طويلا مثل شعرها [2]. ومنه مقولة : نصف جمال المرأة شعرها. والثانية هي إصراره على إنفاذ قسمه وكلمته، وهذا يذكرنا بأهمية الكلمة – الوعد- والتزام الأمازيغي بما يقطعه على نفسه من عهود حتى وإن جرّ عليه ذلك خسائر. وقديما قيل إن الحضارة الأمازيغية هي حضارة كلمة.

---

* هارت مونتكومري، دايفيد. (2007)، *أيث ورياغر قبيلة من الريف المغربي : دراسة إثنوغرافية وتاريخية (الجزء الأول)*، مرجع سابق، ص 187.

1 شريق، عبد الله والحسين القمري ومحمد أقضاض. (1994)، *إشكاليات وتجليات ثقافية في الريف*، مطابع أمبريال، سلا، الطبعة الأولى، ص 87.

2 LAOUST, Émile. (1949), *Contes berbères du Maroc*, Tome 1, 5ème édition, Éditions LAROSE, Paris, Publications de l'Institut des Hautes Études Marocaines, *P 225.*

إن الأسطورة تضعنا أمام حقيقة في المجتمع الذي أنتجها وهي تحريم زواج الأشقاء، نظرا لما يلحق من جراء ذلك من اختلاط في الأنساب. فهي تضع أحد أسس مؤسسة الزواج ألا وهو الزواج من خارج الأسرة. وقد اقترحت الأسطورة مخرجا لهذا المأزق وذلك بأن طارت العروس بمساعدة الملائكة في السماء، مادام الطيران ليس من قدرة الإنسان. لذا فتدخل الملائكة وترحيلهم للعروس جاء من أجل إنقاذها وتلبية لتوسلها وتضرعها إلى الله للخروج من هذا المأزق الذي وضعه فيها جمالها الذي يسلب العقول، والذي لم يسلم منه حتى أخوها. وهو مخرج حافظ على ماء وجه العريس كما العروس معا. وكل ذلك بتدخل مخلوقات سماوية ملائكة.

وفي الوقت الذي نجد فيه أن هذه الرواية تفسر أصل تسمية حجر العروس بنزول العروس عليها وطبعها يديها المخضبتين بالحناء عليها، قبل التحاقها بالملأ الأعلى. نجد رواية أخرى تحكي أن العروس اخترقت الصخرة واختفت فيها إلى الأبد. تقول التنويعة الثانية لنفس الأسطورة :

« Ij n urgaz ixs ad isward yis ins, yis iswa cwayt yugi ad isu, yarẓm as aqemmum yufa inḍas unẓaḍ i yers, ikesd anẓaḍ nni izzudj tenni xf d γa yas unẓaḍ nni ḥama iwit iqqim iɛbbar xf tirbatin, ura d ict ma yusid xafs, iɛbar xf utcmas yusid xafs ixs ad tt yawi. Teqqim tettru tekkar tisid γanim, tedwa tekka dg uẓru tesnuqbit. Xf manaya qqarnas "aẓru n tesrit" qat di Burd » [1].

" أراد فارس أن يورد حصانه. لم يرد الحصان أن يشرب أكثر من رشفة واحدة. لما فتح الرجل فم الحصان وجد به زغبة شعر وقد التفت حول لسانه. خلصه من تلك الشعرة وأقسم أنه لن يتزوج إلا بصاحبتها. ظل يقيس الزغبة بشعر البنات. لم تكن الشعرة إلا بطول شعر أخته فعزم على الزواج منها. ظلت الأخت تبكي وحملت قصبة. فطارت متجهة نحو صخور فاخترقتها. لهذا السبب تسمى تلك الصخور الحجر العروسي وهو يوجد في منطقة بورذ ".

1 يامنة بوكنوش، عمرها 76 سنة، من دوار بورد، قبيلة اجزناية، جماعة أجدير، دائرة أكنول.

4- كائنات أسطورية :

أ- بغلة القبور :

«Tasardunt n imedran nnan ac qa d ict n tsardunt teffeγd s tmeddit zg imedran, tγima tazzer ar d γa yari sbeḥ. S djirt tband tceɛɛer tfawt zi titawin ins. Tγima tazzer ar sbeḥ. Tg tiwdi s tazra d tfawt n wattawen ins d srasr γars dg idarn ins. Mara tmerqa akd ḥed s djirt tkessit x uɛrur ins tadf zzis γar imedran, teqqaz as amder, tnettrit netta iddar, niγ tettit. Qqarn qa nettat ra tedja d tamettut d tajjatc, maca war teggi s rḥaq n urgaz d as immutn. War tiriḍ acemrar arbɛin n ussan, teffeγ zi taddart, tarzu x ij n urgaz nnidn. Mani tegga manaynni yarrit rebbi d tajnnect x sift n tsardunt, tettes s uzir akd yin immuten, tnekkar s tmeddit itɛeddabit rebbi » [1].

تعريب الأسطورة :

" بغلة الروضة أو بغلة القبور وباللغة الأمازيغية يسمى هذا المخلوق تساردونت ن ئيمضران. وهي في تصور الأمازيغ بغلة تخرج من المقبرة حين يجن الليل، لتبدأ ركضها المجنون الذي لا ينتهي إلا مع تباشير الصباح الأولى، وفي الليل تبدو مضيئة بفعل الشرر الهائل الذي يتطاير من عينيها. وتحدث حركتها وصليل السلاسل الحديدية التي تحملها في عنقها جلبة مرعبة تمزق صمت الليل الموحش، وترعب كل من يلمحها أو يصادفها في طريقه. وإذا حدث أن صادف تجوالها الليلي رجلا تحمله على ظهرها إلى حيث مستقرها في المقبرة وهناك تحفر له قبرا لتدفنه حيا أو تأكله. والأمر مرتبط برغبتها وشهوتها. وحسب الأسطورة فإن بغلة القبور كانت في وقت سابق من حياتها امرأة ترملت ولم تلتزم بتعاليم العرف الاجتماعي الذي يلزمها باحترام حق الله أي أن تلبس ثيابا بيضاء طيلة فترة العدة، ولا تغادر بيت الزوجية ولا تعاشر رجلا آخر خلال ذلك. وبسبب عدم التزامها بذلك انتقم منها الله، فكان جزاؤها اللعنة الأبدية التي حولتها إلى جنية لها هيأة بغلة تنام النهار مع الموتى وتمضي الليل تتعذب ".

1 أميمة أشهبار من دوار بويسلي، قبيلة اجزناية، جماعة اجزناية الجنوبية، دائرة أكنول.

من الكائنات الشريرة المرتبطة بالمقابر تاكمارت ن إيسمضال في المغرب أو تاغيالت تيمقبرت في القبايل، ويعني التركيبان معا فرس القبور، وهو كائن يتخذ شكل فرس لطيفة تغري الناس بامتطائها لتجنح بهم إلى المقبرة حيث تلتهمهم أو تدفنهم أحياء، وهي ترتبط بفترة الحداد باعتبارها مرحلة عبور تقتضي طقوسا حمائية لم تلتزم بها فتحولت إلى وحش يترصد المارة ليلا، وهي امرأة في كفنها الأبيض يعتقد في انتيفن أنها تقوم من القبر لتعدو عبر المقبرة، فتعود إلى مدفنها عند الفجر، وقد كانت أصلا امرأة فاتنة الجمال، حلت عليها اللعنة بسبب مسلكياتها الدنيئة [1].

يفسر أصل تاكمارت ن إيسمضال في سوس وفي شمال المغرب أيضا بكونها في :

'' أصلها امرأة مات زوجها فلم تلتزم بالحداد المفروض اجتماعيا في هذا الموقف، ولم تحترم مقتضيات فترة العدة، بل سمحت لنفسها بمعاشرة رجال آخرين، وإقامة علاقات جنسية غير شرعية معهم، فعاشت في تهتك، فتحولت عقابا لها إلى فرس تاكمارت أو بغلة (تبعا للمناطق) بعد موتها، فعادت لتقتنص الرجال المارين قرب المقبرة وتلتهمهم». في رواية أخرى لنفس الميث أن هذه المرأة المتهتكة غير الملتزمة بالحداد تتحول إلى فرس ترتاد المقابر ليلا قبل موتها، وتعود إلى حالها نهارا. في إيمغران أيت أوزغار بوارزازات تتحول إلى بغلة قبور، «أثناء الليل وكل يوم جمعة واثنين لنفس السبب، وإذا صادفها شخص في طريقه، ولكي لا تؤذيه لابد أن يرفع سكينا أو شعلة نار في وجهها. فلا تمر ثلاثة أيام حتى تتوفى '' [2].

إن تحول المرأة وانمساخها في هيئة فرس تحديدا، يفترض البحث عن دواعي اختيار هذا الحيوان بعينه، ويستوجب البحث عن العلاقة بينه وبين المرأة في الثقافة والتقاليد الأمازيغية. فعلى صعيد التجليات الشفوية لهذه الثقافة، يعتقد أن الفرس tagmart في القبايل كانت «في الأصل امرأة جميلة، ولهذا فإنها تستغرق تسعة أشهر في الحمل، ولا تضع أبدا أكثر من مهر واحد» [3].

وإذا كانت تاكمارت ن إيسمضال هي الكائن المتحدر من تحول ناجم عن سقوط اجتماعي للمرأة المتهتكة خلال فترة الحداد، فإن الفتاة الفاسقة عموما توصف بأنها فرس المقابر في الشمال : بمنطقة تازة يكنى عن الفتاة المتهتكة بـ Taymart n imedran

1 أوسوس، محمد. (2005)، *كوكرا في الميثولوجيا الأمازيغية*، مرجع سابق، ص 147.
2 أوسوس، محمد. (2007)، *دراسات في الفكر الميثي الأمازيغي*، مرجع سابق، ص 121.
3 نفسه، ص 122.

أي فرس المقابر. فالأسطورة إذن تتحاور بشكل جلي مع طقوس الأعراس المعروضة، وتفيد أن المرأة التي لم تراع القيود الاجتماعية الضابطة للعلاقات الجنسية، هي بمثابة فرس جموح غير مروضة تغوي كل الرجال بامتطائها، وهذا الامتطاء ذاته يشكل خطرا عليه، وعلى النظام الاجتماعي، إذ يؤدي إلى موته والتهامه [1].

إن أسطورة تاكمارت ن إيسمضال تقوم على تصورات اجتماعية مؤداها أن المرأة الفاقدة زوجها هي شبه غولة أكلت زوجها كما تأكل المرأة ذات الفلجة (تانزا) قرينها، لذا فهي كائن رهيب يوحي بالموت، وجب تحاشيه، لأن الموت معد، وطقوس الحداد تستهدف اجتناب الدنس الذي يسببه، وخطورته يمكن أن تلحق بقية أفراد المجتمع، خصوصا وأن الأرملة تخضع مباشرة لتأثير روح الأسطورة قبل انصرام فترة الحداد التي هي فترة انتقالية تكون فيها في وضع امرأة رهيبة (غولة أو جنية)، ويحتمل أن تتحول فعليا إذا خرقت الطابو إلى كائن شرير في هيأة مطية لتزرع الموت بين الرجال، وذلك عن طريق التهامهم بعد أن تغويهم بركوبها، فتشكل خطرا على نظام المجتمع، وعلى البنيات الاجتماعية، على الرجل، والأسرة، وعلى مؤسسة الزواج، وعلى الأنساب. ولعل من نافلة القول التأكيد بأن الامتطاء يتخذ بعدا جنسيا واجتماعيا في الفكر الأمازيغي، وكذلك الشأن بالنسبة للإلتهام [2].

ب- عيشا قنديشا :

اسم عيشا قنديشا اسم مركب من اسم علم أنثوي هو : عيشا المحور من عائشة، الذي يعني اسم فاعل مؤنث من عاش يعيش. وهو اسم عربي إسلامي، يرتبط بإحدى نساء النبي محمد (ص). ومن ثم فهو يكتسي بعدا جليلا فيه من الاحترام والتقدير ما فيه، كما أنه اسم تم تداوله على نطاق واسع في تاريخ الثقافة العربية الإسلامية، انتقل استعماله إلى الشعوب الإسلامية غير العربية التي احتكت بهذه الثقافة كالشعب الأمازيغي.

أما قنديشا فهو لقب في صيغة التأنيث، مذكره أقندوش. ومقندش في اللغة الدارجة. وقنديشا هنا وصف لـعيشا، باعتبار تركيب العبارة حيث اتخذ الثانير موقع النعت بالنسبة للأول. وذلك إذا اعتبرنا أن قنديشا مشتقة من الأصل قندش، الذي تشتق منه ألفاظ في الدارجة مثل : مقندش كاسم مفعول، وتقنديشا كمصدر، وقنديشا كصفة أو نعت.

---

1 نفسه، ص 126.

2 أوسوس، محمد. (2007)، *دراسات في الفكر الميثي الأمازيغي*، مرجع سابق، ص 131.

وتدل هذه الكلمة على حالة القبح التي تظهر على وجوه الأشخاص الذين يبعثون الرعب في النفوس، وقد يكون هذا القبح شاملا للخلقة وللأفعال السلوكية، وقد تخفف هذه الدلالة القبحية المزدوجة في بعض السياقات المجازية، فتستعمل هذه الصفة أحيانا للدلالة على عدم الرضا أو ظهور آثار القلق والكآبة على الوجه، فيقال : ما لك مقندش ؟ أي لماذا أنت قلق أو مضطرب أو غير راض [1].

ويصف الحكي الأسطوري في المغرب عيشا قنديشا بأنها " **امرأة شبقية فاتنة، تعترض طريق الرجال في الأماكن الخالية و تختطفهم لأغراض شهوانية، وهي ذات أرجل حيوانية، ويقال بأنها تخرج من النهر أو من مجاري المياه الراكدة وتنتصب في طريق كل عابر بالليل، تختطفه وتمضي به في جوف الأرض** " [2].

في هذا الوصف تظهر عيشا قنديشا في صورة امرأة فائقة الجمال، تسدل عليها ثوبا أبيض ناصعا، وذات قوام رشيق وجميل وزينة تخلب الألباب، تقف في الطريق فتعترض سبيل المارة وتختفي حال حصولها على بغيتها. إنها تفلح في إغواء الرجال وكان ديدنها الخروج في الليل لاعتراض سبيلهم سواء كانوا مشاة أم كانوا على وسائل نقل سريعة. وفي حالات أخرى تظهر في صورة جنية مكسوة بالشعر في سائر أجزاء جسدها وتبعث على الهلع والخوف الشديدين، ولا يكاد يقترب المرء منها حتى يظهر له ظلفاها مكان الرجلين. فلهذا المخلوق العجيب قوة خارقة على الظهور والاختفاء في أي مكان شاء [3].

5- أساطير تفسر أصل بعض المؤسسات :

أ- أسطورة تفسر أصل مؤسسة «تاويزا» :

في المجتمع الأمازيغي اعتبر التضامن والتآزر بين الأفراد من الأسس المهمة التي تبنى عليها قاعدة المجتمع، إذ بهما يتم إنجاز الأعمال المختلفة، كبناء المؤسسات المشتركة (إكودار : الخزائن الجماعية)، ومد الطرقات... وساهمت هذه القيم الاجتماعية

1 قسوح، اليماني. (2009)، *توظيف التراث الشعبي في الأدب المغربي المكتوب بأمازيغية الريف*، مطبعة الأنوار المغاربية، وجدة، ص 143.

2 قسوح، اليماني. (2009)، *توظيف التراث الشعبي في الأدب المغربي المكتوب بأمازيغية الريف*، مرجع سابق، ص 142.

3 نفسه، ص 142.

إلى عهد قريب في تماسك المجتمع وتلاحمه، لما تحتويه من قيم ثقافية جماعية ومساواة بين الأفراد وتتجلى قيمة التعاون والتضامن والتآزر في المجتمع الأمازيغي في أنظمة ومؤسسات اجتماعية أهمها : تيسّا، لوزيعت، أكادير وتيويزي. بالإضافة إلى أنظمة اجتماعية أخرى أساسها التعاون والتضامن كنظام الشرظ وأكدال.

إن ما يهمنا الآن هي مؤسسة تيويزي التي تجسد روح التعاون والتكتل وتعمل بمقولة «يد الله مع الجماعة». فـتيويزي أو تيويسي أو التويزة بالدارجة المغربية ؛ مصطلح أمازيغي يعني التعاون ويرجح أنه مشتق من فعل ⵖⵣⵍⵅ الذي يعني ساعد في إنجاز عمل ما، ومنه إِيويزو وإيويزي وتجمع على إيوازيون وتطلق على المشارك في عملية تيويزي. وفي الاصطلاح تيويزي هو شكل تعاوني يؤدي إلى تكتل القوى الإنتاجية لتقديم مساعدة تطوعية تستمد من الثقة المتبادلة ومن مشاعر التضامن الاجتماعي، إذ يتظافر مجموعة من الأفراد من عشيرة واحدة للقيام بما لا تستطيعه الأسرة أو الفرد منفردا، ولإنجاز مجموعة من الأعمال لفائدة الأرامل واليتامى، وهو عمل غير مأجور وإنما يقوم المستفيد بإطعام المشاركين [1].

إن ماذهب إليه لاوست LAOUST من عراقة وتأصل هذه القيمة الاجتماعية في مجتمعات شمال إفريقيا يجد تفسيره في أسطورة منتشرة في الجنوب الشرقي (فكيك تحديدا) عن أصل الفكر التضامني بين الأفراد والأسر ويرجع إلى زمن أسطوري يسمى عندهم بعهد أيت أكركر، وهو عهد لم يكن فيه هؤلاء يعرفون معنى التضامن فيما بينهم، وكان من عاداتهم احتجاز أنفسهم داخل أكوام حجرية لتفادي البؤس والفقر ومد اليد إلى الآخرين، وهذه الأسطورة التي دونها حسن بنعمارة من ازناكة بـفكيك تحكي أن

" أيت أكركر من عاداتهم أن الأسرة التي لا تملك ما تقتات عليه، تبني هرما حجريا بعد إعلام القوم بفاقتهم، ويدخلون إليه لينهار عليهم فينتحرون فيه جماعيا... وكانت من بين القوم فتاتان تربطهما صداقة وثيقة من عادتهما الذهاب إلى النبع كل صباح، وذات يوم مرت إحداهما لمرافقة الأخرى فوجدتها تبكي فعلمت أن أسرتها في عدم وعازمة على الانتحار. لم تتقبل الفتاة هذا الأمر وعادت لتوها إلى بيتها لتحمل معها بعض الحبوب إلى صديقتها، في اليوم الموالي فوجئ الناس

1 ميشين، عبد الله. (2013)، «الميثولوجيا الأمازيغية وأهميتها في تفسير الظواهر الاجتماعية»، *الأدب الشفوي الأمازيغي معالم وأبعاد*، مطبعة Impression Agadir Edition، أكادير، منشورات جمعية بويزكارن للتنمية والثقافة، ص 18.

لرؤية والد الفتاة حيا. ولما استفسروا عن الأمر علموا أن السر في إنقاذ حياة الأسرة يكمن في التعاون *(تيويزي)* وهكذا ظهرت روح التعاون والتضامن ‘‘ [1].

إن ما نستخلصه من هذه الأسطورة هو أن أصل مؤسسة تيويزي يرجع إلى أزمة اجتماعية نفسية تتجلى في الانتحار الجماعي الذي يتسبب فيه عنصران اثنان ؛ أولهما الكبرياء وعزة النفس التي تمنع الناس من مد أيديهم طلبا للمساعدة، وثانيهما هو غياب العلاقات الاجتماعية أو ما يمكن أن نسميه الأنانية الاجتماعية. وهو ما يزكيه أن صداقة الفتاتين هي التي أنهت عهود الانتحار الجماعي، وعوضته بقيم التآزر والتضامن والتكافل (تيويزي) [2].

1 ميشين، عبد الله. (2013)، «الميثولوجيا الأمازيغية وأهميتها في تفسير الظواهر الاجتماعية»، *الأدب الشفوي الأمازيغي معالم وأبعاد*، مرجع سابق، ص 22.

2 أوسوس، محمد. (2008)، *كوكرا في الميثولوجيا الأمازيغية*، مرجع سابق، ص 144.

الفصل الثاني :
الحكاية الأمازيغية

المبحث الأول : الحكي الأمازيغي

أولا- خصوصيات الحكي الأمازيغي

1- افتتاح الحكي :

إن الشعب المغربي، بمختلف مناطقه وجهاته، له حكاياته الشفاهية، كما في المناطق الأمازيغية، وضمنها منطقة الريف. ولأهمية هذه الحكايات راكم الأمازيغ منذ القدم خصوصياتها المحلية التي تغني التقاطعات مع شعوب وجماعات أخرى، مهما تباعدت بها المسافات. ومثل تلك الجماعات راكم الريف شروطا واضحة للحكي، نسميها «ميثاق الحكي»، وهو ميثاق ضمني عرفي متفق عليه بين طرفي الحكي : الراوي/ الراوية والمتلقي، عبر بنود ذلك الميثاق يتم التواصل بينهما ضمن طرف ثالث يضمهما معا، هو المجتمع الذي يتم تداول الحكاية فيه، وهو في نفس الوقت، الحافظ والضامن لبنود ذلك الميثاق. ورغم أن تلك البنود عديدة تتعلق بزمن الحكي وبطبيعة الراوي والمتلقي والعتبات اللازمة الرئيسية، نشير فقط إلى هذه الأخيرة والتي تحقق بها الحكاية الأمازيغية جزءا من كونيتها، كما تنطوي بها على جزء من محليتها أيضا [1].

أما لازمة الحكي فتتشكل في منطقة الريف مثلا كالتالي :ⵖⵓⵍⵉⵖ ⵅⵓⵍⵉⵖ ⵙⵓⵎⵙⵉⵖ, ⵏⵜⵜ ⵓⵔ ⵜⵜⵢ ⵜⵓⵔⵜⵓⵜ, ⵣⵍⵍⵉⵍ ⵓⵜⵜⵜⵔ ⵜⵓⵀⵓⵙⵓⵜ. يمكن تعريبها كالتالي : حكايـة مرجـوة/ مرغـوبـة، مثل الكسكس بالدجاج، أنا آكل الصدر، وأنتم تأكلون المؤخرة. ثم لحظة صمت فينطق المستمعون : سير ما تخاف

1 المولودي، سعيد. (2006)، «مقدمة نظرية لتاريخ الأدب الأمازيغي»، *تاريخ الأدب الأمازيغي مدخل نظري*، سلسلة موائد مستديرة رقم 1، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، الطبعة الأولى، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، ص 79.

ⵜⴰⵎⵓⵔⵜ ⵏ ⵜⵍⴰⵍⵍⴰⵢ ⴰⵏ ⵏⵜⵜⴰⵙⵙⵓⵔ، أي إذا ضاعت نتذكرها. ثم اللازمة المقتضبة التي تكاد تشكل جزء بنيويا من تركيبة الحكاية، وهي : ⵜⵉⵖⵢⴰ ⵖⴷ ⵜⵎⴰⵔⵉ ⵏ ⵍⵎⴰⵔⵉ، أي كان في زمن الماء/ الطوفان، أي الزمن القديم. وهو زمن أسطوري قد يجد توضيحا له في الأسطورة الكوسموغونية التي كانت فيها الأرض مغمورة بالماء (أمان) والنار (تيمسّي) [1].

إلا أن الملاحظ فيها هو كون الوحدة الأولى ذات مصدر لغوي عربي تكون نسقا كاملا ممزغا، مع الوحدتين التاليتين، وهما في مصدرهما اللغوي وتركيبهما أمازيغيتين، فكلمة حجيت مشتقة من كلمة عربية، وأصلها الأحجية جمع أحاجي، وهي الكلام المغلق كاللغز، يتحاجى الناس فيها الأحاجي، صنفا من الألغاز. وقد حورت الكلمة من معنى حكايات الألغاز إلى الحكاية الشفاهية، فأصبحت تعني الحكاية بعد تمزيغها، إلا أن حكاية الأحاجي في الريف (ثحاجيت ن توافيث) ما زالت تحتفظ بالمعنى العربي، فيقول راوي اللغز في الأدب الشعبي الريفي حجيتك لتدل على المعنى اللغوي وعلى معنى المحاججة (اختبار المنطق وسرعة البديهة).

بيد أن الإبهام يلف الكلمة الثانية في هذه الوحدة وهي ماجيت إذ يصعب الوصول إلى مدلولها، فكأنها كلمة اعتباطية وردت من أجل التنغيم فقط، ولكننا نفترض انطلاقا من حيثيات عديدة أنها تدل على الرغبة / الرجاء، فيكون أصلها ما رجوت ثم تدرجت إلى مارجيت ثم حذفت الراء منها فأصبحت ماجيت [2].

وهذه الوحدات هي جمل مسجوعة، تطيل الراوية مقاطعها الصوتية، فتشكل مدخلا منغما في الوحدتين الأوليين بمقطعين صوتيين هما جيت، وفي الوحدتين التاليتين آت. أما العبارات الأخرى فترتبط بالسياقات النفسية والاجتماعية من خلال بعدين : يشير الأول إلى المتعة التي يمكن أن تثيرها الحكاية، وهي باب من التشويق، قصد الإصغاء إلى حكاية جميلة وممتعة ولذيذة. والثاني يتعلق بكون تلك المتعة تحتاج إلى تجسيد، فلا يماثلها، ماديا، إلا وجبة أمازيغية معروفة في المنطقة المغاربية، هي الكسكس بالدجاج، وجبة تعتبر ألذ وأخف وأغنى، فيتم تشبيه الحكاية تشبيها بليغا تمثيليا بهذه الوجبة في ذلك البعد المثير للاستعداد للمتعة، وكذلك في بعد التغذية، فإذا كانت الوجبة غنية ومغذية فإن المشبه الحكاية مغذية للروح والعقل والخيال.

1 أوسوس، محمد. (2008)، *كوكرا في الميثولوجيا الأمازيغية*، مرجع سابق، ص 222.
2 شريق، عبد الله وآخران. (1994)، *إشكاليات وتجليات ثقافية في الريف*، مرجع سابق، صص 83 - 85.

لذلك تتخذ هذه اللازمة في الحكاية الأمازيغية شكلا ومضمونا متميزين، فهي لا تحمل عبارات دينية أو عبارات تمجد السلاطين، كما في كثير من مناطق المغرب والعالم العربي، ولا تحمل ما يشير إلى الطبيعة التخييلية الكاذبة، كما في بعض البلدان الأوروبية، بل هي عبارات ذات بناء خاص وإيقاع متميز، وذات مدلول يشجع على تلقي وتعلم الحكي، وبذلك تشبهها لازمة الحكي القبايلي، التي تجعل السماع للحكاية مثل تذوق العسل. وحتى عبارة تأكيد المستمعين لانتباههم ليست مجرد كلمة، وإنما هي جملتان الأولى عربية دارجة والثانية أمازيغية تعايشتا منذ القدم، وتشيران إلى استعداد المتلقين لمساعدة الراوية وإلى إمكانية تعلمهم الحكي [1].

2- اختتام الحكي :

أما لازمة نهاية الحكاية الأمازيغية فتتشكل (في الريف مثلا) كما يلي :

«ⴰⵣⵣⴹ ⴷ ⵙⵙⴰ ⴷ ⵙⵙⴹⵎⴰ, ⵍⵍⴰⵙ ⴷ ⴰⵔⴹ ⴹⵙⴹⴷ ⵛⴰ, ⴰⵣⵣⴹⵎⴷ ⵙⴰⵎⵖ ⵖⴰⵎⵖ ⵖⴰⵎⵖ ⵖⵀⴹⵎ ⵙⴷⵍⵛⵙ ⵖⵙⵎⵜ ⵎⴷ ⵜ ⵜⵉⵉ ⵏ ⵖⵙⵏⵖ, ⵍⵏⵏⴹ ⵎⴷ ⵢⴰ ⵔⵣⵣⵏ ⵀⵜⵜⴰ ⵀⵖⵙ, ⵜⴰⵣⵣⴹⵛ ⵎⵔⴹ ⵜⵉⵉ ⵏ ⵜⵀⴰⵣⵣⵖⵙⵜ, ⵜⵛⵛⴹⵜ ⵜⵔⵏⵎⵖⵙⵜ ⵜⴰⵙⵙⵛⵜ ⵏ ⵜⵉⵉ ⵏ ⵎⵎⵙⵙⵖⵙⵜ".

" مررت من هنا وهناك، ولم أستفد شيئا، مررت بحاشية الحقل، وجدت حملا من الفقوس، حملته على ظهر جحش، كل من يمر يمد يده، يأخذ من الحمل، بقيت لي فقوسة واحدة أكلتها النعجة التي تستحق الضرب بالعصا".

تدل هذه الخاتمة بوضوح على عدم استفادة الراوية من عملية الحكي. وتتخذ مضمونا كونيا وبناء محليا مرتبطا بالحياة اليومية لأهل الريف، فيتم تسجيع العبارات وإغراقها في جو إيقاعي مثير، فالعبارة الأولى تتكون من ثلاث وحدات لغوية تنتهي كلها بالألف الممدودة، وتعبر صراحة عن عدم استفادة الراوية من عملية الحكي، أما العبارات الموالية فتتكون على الأقل من ست وحدات منغمة بأصوات خفيفة مهموسة، (وس)، يتكرر هذا المقطع ثلاث مرات، وتتلوه ثلاثة مقاطع أخرى يتغير فيها التنغيم تغيرا طفيفا، حيث يضاف صوت "ت" إلى المقاطع السابقة على الشكل التالي (وست).

1 أقضاض، محمد. (2008)، *شعرية السرد الأمازيغي*، مرجع سابق، صص 90 - 91.

ونتيجة لكثافة التنغيم وللسخرية الخفيفة من الذات الحاكية، ينشغل المتلقي/ الطفل بذلك الإيقاع الذي يميز عبارات العتبة، وينسى ما ترمي إليه. أما مدلولها فلا يخرج عن الطبيعة المجتمعية للريف التي كانت تقوم على الفلاحة وتربية الماشية وعلى التعاون [1].

نلاحظ إذن أن الحكاية الشفاهية الأمازيغية تشترك مع مثيلاتها بباقي مناطق العالم في مثل هذه العتبات، غير أنها في الغالب تشجع في العتبة الأولى على تلقي الحكي والعناية به، عكس كثير من المناطق في العالم، التي تضمن تلك العتبة، كون ما سيحكى ليس إلا خيالا وكذبا، أما بعد أن تنجز الراوية في الريف مهمتها، وتتأكد أنها حققت هدفها بالحكاية، حينئذ تشير في العتبة الأخيرة، كما يفعل كل الرواة في العالم، أنها لم تستفد شيئا. غير أن بناء العتبتين في الحكي الريفي له نكهة خاصة سواء في تنغيمهما أو في سخريتهما الخفيفة أو في تشكلهما، كوحدتين حكائيتين صغيرتين مرتبطتين بالمحكي، رغم أنهما تقعان على هامشه، لذلك ينتظرهما الأطفال باهتمام كبير ويطلبونهما إذا حاولت الراوية التخلي عنهما.

ورغم أن العتبتين في شكلهما وبديهيتهما، تبدوان عبثيتين وشبه زائدتين، إلا أنهما تؤديان وظائفهما الخاصة، فالأولى تنتزع المتلقي من عالمه الواقعي لتدخله بالتدريج، عبر التشويق السلبي أو الإيجابي، إلى عالم الحكاية الذي لا تربطه أية علاقة بالعالم الأول، سواء في طبيعة شخصياته وكائناته أو بأمكنته أو أزمنته الغريبة والهلامية. وفي كثير من الأحيان يستمع المتلقي/ الطفل إلى الحكاية، وقبل أن يعود إلى عالمه الواقعي يكون على عتبات عالم الأحلام لحظات الارتخاء تحت ضغط النوم.

أما اللازمة الأخيرة المغلقة للحكاية، فهي بمختلف صيغها، تجعل المتلقي لا يتشبث كثيرا بعالم الحكاية، حين تشير إلى أن الحكاية لا تفيد شيئا، وفي نفس الوقت تنتزعه من ذلك العالم العجيب والممتع، الذي ينتهي في الغالب بانتصار البطل الضعيف وعودته إلى بلدته معززا، أو يتزوج بالأميرة ويصبح ملكا. فكي لا يتشبث بمثل هذه الأوهام أو الأحلام، على الأقل، لابد من وحدة حكائية صغرى خارج الحكاية الكبيرة، لا تقل متعة مما رآه في عالم الحكاية، فالجمل مسجوعة ومنغمة، والدلالة ساخرة ولكنها مرتبطة بالواقع اليومي. فمثلا في خاتمة الحكاية الأمازيغية تتعلق الدلالة بنوع من المنتوج الفلاحي المعروف الذي لا يتم الإقبال عليه في الاستهلاك، منتوج مأخوذ

1 أقضاض، محمد. (2008)، *شعرية السرد الأمازيغي*، مرجع سابق، صص 93- 94.

من حقل على ظهر جحش، إحدى أهم الدواب المعروفة في السياق الأمازيغي، وأن الناس يمدون يدهم ويأخذون من الحمل، كإشارة غير مباشرة إلى التعاون والتضافر، والنعجة التي أكلت الفقوسة الوحيدة التي بقيت، هي أيضا من البهائم المألوفة جدا في تلك المناطق...

كل عناصر الخاتمة تجر المتلقي (الطفل) خارج عالم الحكاية، إلى شروط حياته الخاصة. لذلك لم تقتصر الراوية فقط على عبارة تعبر مباشرة عن عدم الاستفادة فيعود المستمع، والراوية أيضا، إلى عالم الواقع. إضافة إلى ذلك تمنع هذه اللازمة الأخيرة المتلقي من أن يؤمن بعوالم الحكاية، فتتداخل له وحداتها مع الطقوس الاجتماعية والدينية السائدة...[1].

ثانيا- أعراف الحكي الأمازيغي

1- العرف الأول : زمن الحكي

ويتعلق بزمن الحكي، فقد جرت العادة أن تسرد الحكاية الشفاهية في الريف، أثناء الليل، وبالتحديد أثناء الخلود إلى النوم... فالحكي خلال النهار ممنوع، ومن يحكي خلال النهار يصاب بمرض تساقط شعر الرأس أو ينجب أطفالا بلا شعر الرأس صلعا ولعل تفسير هذا العرف كامن في أن الإنسان الريفي لم يكن يعرف الارتخاء نهارا، لأن النهار هو وقت للكد والجد في العمل، الأطفال يسرحون البهائم ويساعدون ذويهم الكبار في العمل، أو هم في الكتاتيب أو اللعب الجماعي، والنساء يشتغلن بجمع علف الماشية والحطب والقش وسقي الماء أو الحياكة، والقيام بواجبات المنزل بما في ذلك العناية بتربية النشء... والرجال للحرث والحصاد والتجارة، أحيانا، وممارسة الحرف التابعة لهذين النشاطين، والعاجزون من الرجال يبرمون الحبال وما إلى ذلك، والعجائز من النساء يغزلن الصوف.

وفي نفس الوقت يشتت ضوء النهار تركيز الانتباه، فتضعف القدرة على الاستيعاب والتخيل والتصور والتتبع فلا تؤدي الحكاية أدوارها ووظائفها، بينما يصبح الإنسان

1 أقضاض، محمد. (2008)، *شعرية السرد الأمازيغي*، مرجع سابق، صص 94- 95.

المتعب، في حاجة إلى التخفيف أثناء الليل وتهدئة النفس، وفي حاجة إلى ارتخاء الجسم واستراحة الأعصاب، فتنتعش المخيلة والذاكرة، خاصة حين ينسد مجال الإدراك الحسي نتيجة انطباق الظلام. لذلك يصبح التركيز عملا سهلا يجعل الذهن فضاء للحلم والتخيل وخشبة لتشخيص الأحداث، وعن طريق الحلم والتخيل والتذكر، في تواشجها، يتغذى الوجدان وتتسع الآفاق، ويكون وقع الأحداث والكائنات الخيرة والشريرة أكثر تأثيرا، خاصة وأن الحاكي يعمد دائما إلى التضخيم والتهويل، ويكون انتصار البطل بعد المصاعب المأساوية أحسن عزاء للنفس [1].

2- العرف الثاني : محاذير عدم احترام زمن الحكي

توكل عملية الحكي إلى المرأة في الغالب الأعم، فالحاكية إما أن تكون الجدة أو الأم أو الأخت أو العمة أو الجارة... إن كثيرا من الحكايات الشفاهية في العالم يحكيها الرجال، وكثيرا ما تحكى في جلسات عامة للترفيه، وما يشير إلى أهمية وحرص حكي المرأة هو هذا المرض الذي يمكن أن يصيب الحاكي أثناء النهار، وأقصد تساقط شعر الرأس، لأن الشعر وطوله وكثافته هو قيمة جمالية ضرورية للمرأة في الثقافة الأمازيغية، والحرص على الشعر الطويل هو حرص على أكثر مميزات الجمال، ويعتبر نموذج الجمال في ذلك هو سالف نونجا إحدى الشخصيات الرئيسية في الحكاية الشفاهية الأمازيغية، لذلك يمكن أن نتصور أهمية قيام المرأة بالحكي.

ولعل هذا الحرص مرتبط أيضا بوظيفة المرأة في البيت، والتي ترتكز في جوانب كثيرة منها، على تنشئة الأطفال وحمايتهم وجعلهم يتشبعون بقيم العائلة أو العشيرة والجماعة... لذلك طبعت الحكاية الشفاهية الأمازيغية بهذا الطابع النسوي سواء في عدد شخوصها النسائية، أو في التركيز على تصرفات المرأة...[2].

1 شريق، عبد الله وآخران. (1994)، *إشكاليات وتجليات ثقافية في الريف*، مرجع سابق، ص 86.
2 نفسه، ص 87.

المبحث الثاني : بين الأسطورة الأمازيغية والحكاية الأمازيغية

أولا- من الأسطورة إلى الحكاية الأمازيغية

نظرا لأهمية الحكاية الشفاهية فقد اعتنى بها الباحثون، جمعا ودراسة، في كل أنحاء العالم المتقدم خلال أكثر من أربعة قرون، فساهموا بذلك في بلورة مناهج البحث وتأسيس قاعدة لتطوير الأنماط السردية العالمة، خاصة القصة القصيرة. ولم يهتم بها في العالم الثالث إلا الباحثون الكولونياليون منذ القرن التاسع عشر، كما في المغرب الذي لم يثر هذا الحكي، وعموم الفنون الشعبية، انتباه المثقفين فيه إلا في العقدين الأخيرين من القرن الماضي. يدل ذلك الاهتمام بهذا الفن الشعبي على أهميته وغناه [1].

والملاحظ في أغلب المتون الشفاهية المغاربية (الأمازيغية) المدونة من أواخر القرن التاسع عشر الميلادي إلى نهاية القرن العشرين أنها تحتوي على كل الأصناف والأنواع الأدبية المعروفة من حكاية وسيرة أسطورية أو ملحمية ونادرة وفكاهة، باستثناء المتن الأسطوري البدائي، أي أساطير الآلهة والعمالقة والظواهر الخارقة. وهذا الافتقار في المتن الأسطوري يعود إلى أسباب تاريخية تتعلق بظهور وانتشار الإسلام في المغرب الكبير والذي كانت من نتائجه الأولى تراجع الأساطير والملاحم البدائية أو الوثنية من المنظور الإسلامي، واستبدالها تدريجيا بالأساطير الإسلامية [2].

وعموما، فاندثار هذا الفهرس أو السجل التراثي من الذخيرة الشفاهية المغاربية قد عوض جزئيا في ثنايا الحكاية الشفاهية التي أقحمت العديد من الموتيفات والشخوص والمسارات الأسطورية والملحمية وقصص الأولياء والصالحين. والكثير من المتون حافظت على الذاكرة الأسطورية الجماعية من خلال نماذج الحكايات العجيبة، وخاصة الحكايات الأمازيغية. وأحسن مثال على هذا الحفظ للذاكرة الجماعية متون كل من إ. لاووست (1949م) و ج. سيل-ميلي (1964-1982م) من جهة، ومتن الثنائي ش. كينيل و أ. مونغون (Ch. QUINEL, A. de MONTGON) من جهة ثانية. ذلك أن

1 أقضاض، محمد. (2008)، *شعرية السرد الأمازيغي*، مرجع سابق، ص 85.

2 شادلي، المصطفى. (2009)، *الحكاية الشفاهية بالمغرب وفي بلدان المتوسط : إواليات منهجية في تناول ومعالجة المتون الشفاهية والإثنوغرافية*. مرجع سابق، ص 16.

مؤلف حكايات وأساطير المغرب (1955م) يحتوي على نصوص فريدة من نوعها تصل الماضي بالحاضر، أي التراث الإغريقي- الروماني بالتراث الأمازيغي قبل الإسلامي والإسلامي. فنص عندما يستيقظ أطلس يروي لنا راويه قصة أطلس العملاق الذي حكمت عليه الآلهة أن يحمل على كتفيه السماء كعقاب له، وعلاقته بـهرقل التواق إلى العثور على حدائق هيسبيرس الغناء، والتي يمتلك أطلس مفاتيحها، وخدعة هرقل لـأطلس. ومن وراء هذه الخدعة تنبري لنا حقيقة أزلية تخص نشأة جبال الأطلس العظيمة بعد مقتل أطلس وتحويله إلى مرتفعات جبلية شاهقة [1].

كما يذهب باحثون في الفلكلور الإنساني إلى وضع تقارب ذي دلالة بين المحكيات الأمازيغية والدورة الإغريقية لمحكيات إيروس وبسيشي. والمعروف أن آثار أساطير قديمة من الإغريق والبحر الأبيض المتوسط موجودة بكثرة في الفلكلور الأمازيغي المغاربي عامة، والدراسات المقارنة للروايات الشفاهية تثبت ذلك بسهولة. كما نجد نفس التيمات أو تيمات مشابهة في الروايات العربية المغربية التي سبق أن دونت. فمتون كل من إميل لاووست وستوم STUMME ولوجيي LEGEY ودرمنغيم-الفاسي DERMENGHEM- EL FASSI احتفظت بتذكارات متميزة من أساطير قديمة كالتي تتعلق بأسطورة بيرسي وأندروميد [2]. يقول إميل لاوست في هذا الصدد : " نجد في مختلف الحكايات الأمازيغية موضوعات متفرقة، مختلطة مع أخرى، يظهر أنها تنتمي في الأصل إلى حكايات يونانية قديمة منها النوع الكثير الانتشار المسمى Psyché" [3]. وبذلك تتأكد أطروحة الارتباط بين الأسطورة والحكاية كما جاءت في الباب الأول ؛ ويتضح أن الحكاية الشفاهية الأمازيغية تحتفظ ببقايا أسطورية.

وبناءا عليه من حقنا أن نذهب مع من يرى من الباحثين في هذا الجنس أن مرحلة الحضارة أو طبيعة البيئة الثقافية هي التي تثمر التطور المباشر من الاتجاه الأسطوري إلى الحكاية الشفاهية. لذلك نميل إلى الاقتناع بأن الحكاية الشفاهية بالشكل الذي نعرفه، وبالشكل الذي وصلتنا به في الحكاية الأمازيغية، هي تطور من الحكاية الأسطورية... فتكون الحكاية الشفاهية قد تجاوزت مرحلة الأسطورة لتمثل جنسا أكثر نضجا ببعده

1 نفسه، ص 18.

2 شادلي، المصطفى. (2009)، *الحكاية الشفاهية بالمغرب وفي بلدان المتوسط : إواليات منهجية في تناول ومعالجة المتون الشفاهية والإثنوغرافية*. مرجع سابق، ص 33.

3 LAOUST, Emile. (1949), *Contes Berbères du Maroc*, référence précédente, P 222.

الحضاري على الأقل، خاصة وأن هذا الجنس تجاوز التأمل في الظواهر الطبيعية إلى التركيز على الظاهرة الاجتماعية وتفسير بعض جوانبها بسلوك الإنسان نفسه ؛ بحيث يظهر أن الإنسان الذي مارس الحكاية الشفاهية كان قد تخطى المرحلة البدائية/ الطبيعية إلى مرحلة التنظيم الاجتماعي وبداية مواجهة الطبيعة نفسها، محققا مستوى حضاريا معينا، مستوى امتلك فيه نظاما اجتماعيا جماعيا له قوانينه وعاداته يتوخى الحفاظ عليها وعلى استمرارها. وهذا ما جعلها تعمد إلى التركيز على العلاقات العائلية والعشائرية وتقوم بنقل قيمها. وهذا الطابع يمنح الحكاية الشفاهية بعدا تمايزيا، حسب المستوى الحضاري والظروف الجغرافية، عن الأسطورة التي تكاد لا تختلف عند مختلف الشعوب والجماعات.

ونفترض بناء على ذلك أن الحكاية الشفاهية الأمازيغية لا تعود في نشأتها إلى فترات ما قبل الحضارة وما قبل التفكير العقلي، إلا أنها لم تنسلخ كليا من سمات الأسطورة. فبقايا الأسطورة مبطنة في الحكاية الشفاهية الأمازيغية حيث نجد ما يدل على اعتبار الماء أصلا للحياة أو أن الإنسان ابن للطبيعة تربطه روابط الدم بها، وأحيانا على تفسير غيبي يرجع إلى مرحلة التفكير الديني الأولى من مثل الدلالة على أن المرأة أساس الخطيئة [1].

ثانيا- حكايات أمازيغية تحتفظ ببقايا أسطورية

1- بقايا أسطورية في حكايات أمازيغية مدونة :

أ- حكاية النساء الثلاث :

" حجيت ما جيت سيسو أتيازيط نش أذشغ ثاذمارث (أو ثامصاط) شك اتشذ ثقنسات... توغا ذي زمان ن ومان :

كانت ثلاث فتيات صديقات حميمات. حدث يوما أن خرجن لجمع الكلأ فدخلن حقلا مزروعا فولا لأحد أبناء القرية. ورغم وفرة الكلأ والعشب في الحقل فقد

1 شريق، عبد الله وآخران. (1994)، *إشكاليات وتجليات ثقافية في الريف*، مرجع سابق، صص 72- 73.

أحسسن بالخوف من صاحب الحقل... قالت إحداهن : لو تزوجني صاحب الحقل لصنعت له خبزة ضخمة بحبة قمح واحدة، قالت الثانية : لو تزوجني أنا لصنعت له بصارة بحبة فول واحدة، أما الثالثة فقالت : لو تزوجني لأنجبت له طفلا ولدا بحبة ذهب في ناصيته، قرر صاحب الحقل، وقد سمع ما دار بينهن من حديث، أن يتزوجهن جميعا، فتزوجهن وأصبحن ضرات، سأل الأولى أن تصنع له خبزة بحبة قمح، ففشلت في وعدها، وفشلت الثانية في صنع البصارة بحبة فول واحدة أيضا، لتبقى الثالثة ينتظر حملها، هل تفي بوعدها ؟... وضعت المرأة طفلا بحبة ذهب في ناصيته، رأته شريكتيها فغارتا منها، وفكرتا في مكيدة ؛ قبل أن تعي الأم، قطعتا خنصر الصبي ووضعتاه في فمها وصبتا الدم على شفتيها، وسلمتا الطفل لإحدى العجائز لتخفيه...

صاحتا أكلت مولودك يا مجرمة ؟ انظروا أكلت ابنها. استدعتا الزوج. انظر زوجتك أكلت ابنك. هل صحيح أكلت المولود ؟... سأل الزوج. أصيبت المرأة بالذهول... عاقبها زوجها.

كبر الطفل بعيدا عن أسرته في أحضان العجوز، إلى أن أصبح شابا. جلس مرة مع أصدقائه، شتمه أحدهم باللقيط... عاد إلى البيت واستفسر العجوز التي اعتقد أنها أمه، فنهرته بأنها أمه وأهله... تكررت الحادثة، فقد شتمه أحد الرجال باللقيط أيضا... فصمم أن يعرف الحقيقة. عاد إلى العجوز، التي أصبحت بفضله تعيش حياة الهدوء والكرم. طلب منها تذويب السمن ليأكل، وما أن وضعت أمامه الصحن حتى أخذ يدها ووضعها وسط الصحن في السمن الساخن وهددها إن لم تخبره بالحقيقة أن يسلق يدها... نزلت عند رغبته، وحكت له حكاية والده وأمه وضرتيها وكيدهما...

خرج الشاب يبحث عن أمه وأهله، اشترى بعض الثياب لأمه وأخذ معه ذئبا وشاة وسلوقيا... كلما مر على جماعة استغربت ورددت : سبحان الله، الذئب والسلوقي والشاة مجتمعة دون أن يفترس أحدها الآخر. فيرد الشاب : سبحان الله، المرأة أكلت ابنها. يجيب أفراد الجماعة : لا نعرفها... يضرب في الأرض ويستغرب الناس : سبحان الله اجتماع الذئب والشاة والسلوقي دون أن يفترس أحدهما الآخر. يرد : سبحان الله، المرأة أكلت ابنها. فيجيبون : لا نعرفها... بقي

على هذه الحال مدة طويلة، إلى أن وقع على جماعة، فسبح أفرادها بنفس الطريقة، فأجابهم : سبحان الله المرأة التي أكلت ابنها. فأشار عليه أحدهم : اذهب إلى ذلك المدشر تصادف امرأة عليها كل أمارات البؤس... قالت المرأة : سبحان الله الذئب والشاة والسلوقي مجتمعة، دون أن يأكل أحدها الآخر ! فأجاب الشاب : سبحان الأم التي أكلت وليدها ! فقالت المرأة : تلك هي أنا.

سألها الشاب عن كيف أكلت ابنها، فقالت إنها لا تعرف بالضبط، وضعت طفلا جميلا، فسرقها نوم النفيسات وحين استيقظت سمعت أنها أكلته، ووجدت في فمها أصبعه وآثار الدم، ومن ذلك الوقت وهي تلبس جلد البقر وتسرح الجمال وتأكل مع الكلاب وتنام في الكانون، عقابا لها... قال الشاب : هل يمكن أن يستضيفني صاحب المنزل ؟ أشارت له إلى المنزل فقصده، وطلب الاستضافة من الرجل فاستضافه... وهيأت النساء العشاء... حين وضع الرجل قصعة الكسكس بالدجاج أمام ضيفه، أصر هذا الأخير على ألا يأكل إلا إذا جاءت الراعية تشاركه الطعام، استغرب الرجل : كيف تأكل معنا هذه المتسخة القبيحة... ؟ ألح الضيف... وما كان على الرجل إلا أن ينزل عند رغبته فناداها... فجلست منكسرة أمام نظرات زوجها المهددة... تأكل في تثاقل وارتجاف... وحين أخلد الجميع إلى النوم طلب الضيف من صاحب المنزل أن يهيء له ماء دافئا ليتوضأ حين الفجر، وألح عليه أن تبقى المرأة الراعية لتنام في نفس الغرفة التي ينام فيها، لبى الرجل الطلب... وقبل الفجر قام الشاب وأعطى الماء الدافئ للمرأة، اغتسلت، ثم مدها بالثوب الذي اشتراه لها في طريقه. تطهرت ولبست ثوبها الجديد... وفي الصباح استيقظ أهل المنزل، انبهروا بما وجدوا عليه الراعية من جمال ونظافة وهندام.

بدأ الخوف يدب في نفس المرأتين فارتابتا في أن يكون الضيف هو ابن ضرتهما، جلس صاحب المنزل إلى ضيفه، فسأله هذا عن حقيقة واقع المرأة التي عوقبت بهذا الشكل، فأجاب الرجل : إنها وضعت مولودها الوحيد فأكلته. فقال الشاب : هل أنت متأكد من ذلك ؟ أجاب الرجل : العلم عند الله ولكن أصبع الصبي في فمها، وضرتاها، كل ذلك يؤكد ما فعلت... قال الضيف : أيمكن أن تتعرف على ابنك، إذا رأيته. قال الرجل : نعم، ابني يحمل علامة نادرة هي نقطة ذهب في

ناصيته... ونادى على المرأة وسألها نفس السؤال. وأجابت بنفس جواب زوجها... أزاح الشاب طاقيته عن ناصيته فلمعت حبة الذهب تنير المكان... فهوت عليه المرأة تحتضنه وتقبله، ثم احتضنه أبوه. طلب الشاب وأبواه من الأم أن تحكم على ضرتيها. فحكمت بأن تعيشا زمنا لابستين جلد البقر وتأكلا مع الكلاب وتناما في الكانون وتسرحا الجمال... وبعد ذلك تربطان من رجليهما على البغال فوق بقايا القصب يتمزق لحمهما وتتعرى عظامهما. وتجمع هذه العظام وتشعل فيها النار... تم تنفيذ الحكم... وعاش الشاب مع أبيه وأمه في هدوء...

ينتهي الحكي بنفس اللازمة "[1].

في هذه الحكاية تيمة العقاب ثم حرق العظام. وفي الفكر الأسطوري الأمازيغي فإن العظام هي مقر الروح، لذلك فهم يحرصون على دفنها وعدم حرقها. وقد بين ذلك دارس الفولكلور الأمازيغي إيميل لاوست. وأعطى مثالا على ذلك من حكاية بقرة اليتيمين حيث يحتفظ اليتيمان بعظام أمهما البقرة، أو بالأحرى أمهما التي حولتها ضرتها إلى بقرة... وكانت هذه العظام تمدّ اليتيمين بالطعام من قبرها.

ب- حكاية الأب وبناته السبع :

«Idjen γres sebɛa n issis. Temmut immatsent. Yiwi tenniden. Iγleb xs laẓ. Tenna as maylmi qaɛ tettfed issik. Ruḥ tellaɛtent xk. Mayn zzisent γa tegged; ad neqqim γir ck d nnetc ad nɛic.

Igga rray nnes. Yiwitent γer ict tmurt texla yiwi akidsent idjen uqzin. Inna asent ruḥemt ad tzedmemt iqccuden ad tsemkemt γer uqzin; ma ḥd ad as teslamt aqqliyi da.

Ilqanni iqqen aqzin nni γer ict sejret idjitent dinni. Ami ddulent ufint babatsent walu. Nsint dinni. yused γersent wayraḍ ad tent yetc. Bdant tḥacmennet iγfartent. Twalant ict n tmessi ruḥent γres ufint n temẓa.

1 القمري، الحسين وآخران. (1994)، *إشكاليات وتجليات ثقافية في الريف*. الطبعة الأولى، مرجع سابق، صص 114- 116.

Tessideftent γres tnusent akides. Tekker tamẓa tegga aman ad nwen ad ten tar x sent ad tent tetc. Ruḥent ad ttsent lqibal n issis n temẓa. Tekker ten tamuqrant tbeddel issmas teggitent dg umkan n warraw n temẓa.

Tekker tamẓa tura aman x warraw nnes tetcitent di tallest.

Kkrent tirbatin nni rewlent, ufint ict temdint texla; ayt bab nnes inγiten ttaɛun; nyint x-iysan n temdint nni ruḥent, ufint idj usun sarant γres. Qqiment dinni ggint iryazen; djinned arraw nsent; mγren.

Idj umur yused babatsent itetter d anuji : ict zzisent teɛqelt. Tiwited γres, tebda tegg as amensi. Tenna as i memmis : seqsayi mamek d ayi itmejra al ami da d iwdeγ. Ibda memmis isaqsa tt. Tebda terras lkhbar. Babas ibda ittadef di tmurt al ami iqqim γir tmart. Tekker γres tettaft zi tmart tezzrast, temdart, tenna as : ruḥ a baba ac igg Arebbi d ari x tiwrar "[1].

تعريب الحكاية :

" كانت لأحدهم سبع بنات. توفيت أمهن. فجاء بزوجة أخرى. أصابته فاقة الفقر. قالت له لماذا تحتفظ بكل بناتك ؟ اذهب وهجرهن عنك. ماذا ستصنع بهن ؟ سنبقى أنا وأنت فنعيش. أخذ برأيها. ذهب بهن إلى أرض خلاء واصطحب معه كلبا ؛ قال لهن : مادمتن تسمعنه ينبح فأنا لازلت هنا.

آنذاك ربط الكلب إلى شجرة وغادر تاركا إياهن هناك. عندما عدن لم يجدن أباهن. بتن هناك. جاء الأسد يريد افتراسهن. توسلن إليه فعفى عنهن. لمحن نارا ذهبن إليها فوجدنها للغولة.

1 RENISIO, A. (1932), *Etude sur les Dialectes Berbères des Beni Iznassen du Rif, et des Senhaja de Srair (Grammaire, textes et lexique)*, référence précédente, P 187.

استضافتهن فبتن عندها. قامت الغولة بغلي الماء لتصبه عليهن لتأكلهن. ذهبن للنوم قبالة بنات الغولة. نهضت الكبرى فغيرت أماكن نوم أخواتها بأماكن نوم بنات الغولة.

قامت الغولة فصبت الماء على بناتها فأكلتهن في الظلام.

نهضت البنات وفررن، وجدن مدينة خلاء ؛ أهلها قتلهم الطاعون ؛ ركبن خيول المدينة وغادرن، وجدن قبيلة فعرجن عليها. استقررن هناك وتزوجن ؛ رزقن بأبنائهن ؛ وكبروا.

في إحدى المرات جاء أبوهن يتسول الاستضافة : تعرفت عليه إحداهن. جاءت به إلى بيتها، وحضرت له العشاء. قالت لابنها : اسألني ماذا جرى لي حتى وصلت إلى هنا. بدأ ابنها يسألها. وبدأت تخبره. وبدأ أبوها تخسف به الأرض حتى بقيت لحيته فقط تطفو على السطح. قامت إليه فأخذت بلحيته وجزتها، وألقت بها، قالت لها : اذهب يا أبي فليجعلك الله حلفاء في الفيافي ".

الحلفاء نبات نتجت هنا عن تحول في صيغة الحياة البشرية ؛ من لحية الرجل المجززة والمنثورة في الفيافي نبت نبات الحلفاء. وهذه تيمة أسطورية معروفة في الميثولوجيا الأمازيغية. بل إن هذه الميثولوجيا تجعل كل النباتات والأشجار المختلفة قد تولدت عن شجرة كونية عظيمة. وهذه الشجرة ذاتها إنما تشكلت من نهر من الدماء البشرية أي أنها تولدت بدورها من حياة إنسانية بائدة.

تقول أسطورة أصل الأغوال والأشجار المثمرة وشجرة العالم : " **حين تمكن أمازيغ القبايل من هزم وقتل أعدائهم *(من الإسبان)* في إحدى المعارك، تشكلت من دمائهم بحيرة انبثقت منها شجرة قوية كبيرة تمتد فروعها بعيدا عن جذعها، وأوراقها تلمع كالذهب مما يجعلها أجمل من أوراق أية نبتة أخرى على الأرض. وكانت السعلاة *(تاريل)* تمر بجانبها فتأكل كل مرة من أوراقها التي استلذتها حتى حبلت بسبب استهلاكها لأوراق شجرة العالم... وهكذا كانت شجرة العالم الأصل في ظهور الأغوال. غير أنها شكلت أيضا منشأ لأشياء أخرى. ذلك أن الناس قطعوها لما رأوا أن أوراقها أدت إلى ميلاد الغيلان درءا منهم لمخاطر شرور أخرى قد تنشأ منها، فانبجس مكانها ينبوعان أحدهما أبيض اللون**

خاص بالبيض، والثاني أسود خاص بالحيوانات والسود، بحيث إذا وضعت أصبعك في العين السوداء فإنه يسودّ فورا. وأثناء نقل الناس لأعوادها إلى بيوتهم فقدوا أحد أغصانها في الطريق دون أن ينتبهوا إلى ذلك، وعنه نشأت أشجار التين والزيتون وخمسة أشجار مثمرة أخرى بمجموع سبعة أنواع مختلفة. ذات يوم مر طفل، فاستطاب ثمار شجرة التين حين تذوقها، فأحاطها بسياج ليحتفظ بها لنفسه، وبعد فترة انتزع الناس السياج وصاروا ينقلون أغصانا منها فيغرسونها في بساتينهم لتصبح لاحقا أشجارا مثمرة حقيقية " [1].

والشجرة تحظى بقدسية كبيرة (وتختلف أنواع الشجر المقدس من منطقة إلى أخرى خروب أو زيتون أو فستق أو أركان أو تين...) في ارتباطها إما بمزار أو ضريح أو مقبرة. ولا تكاد تخلو منطقة في سائر بلاد الأمازيغ* من أضرحة بسيطة مبنية بأحجار مرصوفة، ووسطها شجرة محترمة لا يسمح للماشية بأكل أوراقها، ولا تستعمل أعوادها، لا تقطع ولا تحرق، وحين تزار هذه المزارات، تتبرك النساء عادة بهذه الأشجار، وقد تأكل العاقر أوراقها للإنجاب، وتعلق بها خرقا وخيوطا وتمائم وتعاويذ (تيومسين أو تكمّيسين)، وهي ممارسات قديمة جدا بشمال إفريقيا، وقد تحدث عنها الكاتب الأمازيغي الأصل اللاتيني الكتابة ARNOBE في القرن الرابع الميلادي في أحد نصوصه (Disputations and gentes). ويؤكد DOUTTÉ أن هذه العملية لا ترتبط بالضرورة ودائما بالأشجار المحاذية للمزارات Sarabouts في شمال إفريقيا، بل توجد ربوع تمارس فيها عادة ربط خرق الثوب على أشجار معزولة، وفي هذه الحالة يقال عن الشجرة ذاتها أنها أمرابط Marabout أي ولية، ولكنها في رأيه مجرد طريقة لأسلمة ممارسة ذات طابع وثني [2].

---

1 أوسوس، محمد. (2005)، *كوكرا في الميثولوجيا الأمازيغية*، مرجع سابق، صص 48 - 49.

* في دوار تلمامين، قبيلة اجزناية، جماعة اجزناية الجنوبية، دائرة أكنول، توجد دوحة بلوط كبيرة تدعى «تسافث أوشارشور» يوجد بالقرب منها ضريح «سيدي امحند». تعتبر هذه الشجرة مقدسة فلا تقطع ولا يستعمل خشبها، حتى ما تساقط منه، ولا يحرق. وبالقرب منها كذلك كومة حجر، وكلما مر أحدهم قربها يحمل حجرة ويضيفها إلى الكومة. وبقربها أيضا شجيرة صغيرة تعلق فيها النساء خرقا تمثل تمائم وتعاويذ. وقد حكى لي أحدهم أن فلاحا من أبناء المنطقة تجرأ على قطع أغصان من هذه الشجرة وقدمها كلأ لماشيته، فمات عدد كبير منها، وأضاف معلقا إنه لم يحترم قدسية الشجرة.

2 أوسوس، محمد. (2005)، *كوكرا في الميثولوجيا الأمازيغية*، مرجع سابق، ص 51.

ت- حكاية نونجا وعكشا :

" بعد افتتاح الحكي...

تزوج رجل امرأتين أنجب مع الأولى طفلة وطفلا ومع الثانية طفلة واحدة. خرجت الزوجتان يوما لسقي الماء، أيام الربيع. شاهدت إحداهما عرش عشب أخضر فتمنت لو كانت بقرة لأكلته. قالت لها ضرتها إذا أردت ذلك حولتك إلى بقرة حتى تأكلي هذا العرش ثم أعيدك إلى طبيعتك... قبلت المرأة العرض، فضربتها ضرتها بعقدها فتحولت إلى بقرة، أكلت العشب، ثم صاحت تخور راغبة في أن تعود إلى طبيعتها الأولى كامرأة، إلا أن ضرتها رفضت أن تضربها مرة أخرى بعقدها... عادت إلى المنزل تتبعها البقرة تخور دون جدوى... حين دخلت المنزل تتبعها البقرة صاح الطفلان يبحثان عن أمهما. فقالت المرأة أنها أكولة نهمة، أرادت أن تأكل الكلأ فتحولت إلى بقرة كما تريان... بقيت البقرة تخور بدون انقطاع. فأشارت الضرة على زوجها أن يذبحها ليستريح منها. فاستجاب الرجل لرغبة زوجته، فذبحها. أخذت بعض لحمها ورأسها ووزعت ما تبقى على الجيران. أكلوا الرأس واللحم، ثم جمعت الزوجة العظام ودفنتها في حفرة قريبة من المنزل.

كانت قسوة المرأة على الطفلين شديدة. تحرمهما من الأكل وتعذبهما... إلا أنهما شاهدا مكان دفن عظام أمهما. فداوما على زيارة المكان. فنبت هناك قضيب من الحلوى يتغذى منه الطفلان... بعد مدة لاحظت عليهما المرأة علامات العافية. فسألتهما عماذا يأكلان. أجابا أنهما يأكلان الضفادع. فأمرتهما أن يصحبا معهما ابنتها لتأكل الضفادع هي أيضا وتسمن... أخذاها إلى الواد فحاولت الطفلة أن تقبض على ضفدعة فنطت إلى وجهها وأصابت عينيها. ففقدت بصرها... وحين عادوا إلى المنزل عنفتهما أمها لما أصاب ابنتها. وبررا الحادث بكون أختهما لا تعرف اصطياد الضفادع. لذلك وقع ما وقع...

ومع مرور الأيام اكتشفت المرأة غذاءهما. فاستأصلت قضيب الحلوى وشتتت الرفات وأفقدتهما رزقهما...

تهيأ الأب يوما للسفر فسأل أبناءه الثلاثة عماذا يأتي به لهم حين عودته، فطلب الجميع ما أراد و طلبت الفتاة اليتيمة نونجا أن يأتيها برمانة.

سافر الأب وحين عاد أتاها برمانة. في ذلك الوقت طلب السلطان من سكان القرية أن يجتمعوا في قصره لحضور حفلة غزل الصوف. فاجتمع أهل القرية، باستثناء نوجا التي منعتها زوجة أبيها من الذهاب ؛ نشرت لها الحبوب لتنشغل بجمعه، وبقيت تلتقط الحبوب إلى أن مر غراب فسألها لماذا لم تحضر حفلة السلطان. حكت للغراب حكايتها، وطلب منها خرقة يغطي بها فراخه مقابل إراحتها من الحبوب المنثورة. أعطته ما أراد... فقامت نوجا وفتحت الرمانة، فوجدت فيها أجمل الثياب وأحسن الحذاء... لبست وانطلقت إلى الحفل، وشاركت في غزل صوف السلطان دون أن تتعرف عليها زوجة أبيها... وقبل أن ينتهي الحفل انسلت «نوجا» خفية لتعود إلى البيت قبل أهلها. وحين أرادت الخروج ضاعت منها فردة حذاء... عاد الجميع إلى القرية، وقعت فردة الحذاء في يد ابن السلطان، فصمم على أن يتزوج صاحبة الحذاء... أمر البراح أن ينادي فتيات القرية بحثا عن صاحبة الحذاء. فلم يجدها. ألح على أن يأتي من بقي من الفتيات، إلى أن حضرت «نوجا» فكان الحذاء لها. فخطبها الأمير من أبيها.

وفي ليلة الزفاف، أجلست المرأة نوجا وابنتها عكشة معا و بدأت تبكي مع نوجا العروس الحقيقية وتربت على كتفيها وتمسح رأسها، وفي غفلة من الجميع غرست إبرة في رأس نوجا فتحولت إلى حمامة بيضاء وطارت خارج البيت... حينذاك جهزت المرأة ابنتها كعروسة إلى الأمير، في البداية ارتاب العريس، فأوصاف نوجا ليست هي نفس أوصاف العروس... ورغم ذلك سكت الأمير، وأصبحت عكشة زوجته ومع الأيام أنجب معها طفلا. أما نوجا/ الحمامة فقد التجأت إلى حديقة قصر السلطان وحطت في القصب النابت في الحديقة. وكان وقت حصاده، بدأ العمال يحصدون القصب والحمامة تغني : تحت مفصل فوق مفصل القصب احذروا أصابع الحناء. وكلما تم حصاد طرف من القصب طارت إلى طرف آخر وهي تردد : فوق مفصل تحت مفصل القصب احذروا قطع أصابع الحناء. إلى أن سقط كل القصب، فطارت الحمامة لتقع في حجر الأمير. تعجب لأمرها، وأخذها بين يديه بلطف يداعب ريشها ويحدب عليها. دخل بها على زوجته عكشة... انظري هذه الحمامة كم هي جميلة، علينا أن نرعاها. إلا أن الزوجة أدركت حقيقة الأمر، حاولت إقناع زوجها ليذبحها فلم تفلح... ألح على حمايتها وحسن معاملتها... غير أنها كلما غاب عن القصر أخذتها تنتف ريشها. وحين يعود يعنفها الأمير

فترد عليه بأن ذلك من فعل الصبي... بقيت على هذه الحال أياما... ومرة أخذها الأمير بين يديه يمسح ريشها ويلاعبها، فاكتشف الإبرة في رأسها فنزعها منها، فعادت «نونجا» إلى طبيعتها البشرية. وتعرف عليها بسهولة.

حكت له نونجا حكايتها ليلة الزفاف، وكيف أن زوجة أبيها تخلصت منها بهذه الطريقة، كي تجهز له ابنتها وهي التي أصبحت زوجة له الآن. طلب الأمير من «نونجا» أن تحكم على زوجته المزورة، فحكمت بذبحها وجمع لحمها فيذهبا لزيارة منزل أبيها باعتبار لحم عكشة هو هدية العريس إلى أمها المخادعة... فعل الأمير ما طلبت... استقبلتهما زوجة أبيها مرحبة، معتقدة أن الزائرة هي ابنتها وقد شفيت من عينيها... ولشدة فرحها أعطت بعض اللحم لجيرانها. وحين أرادت أن تهيء الأكل أخذت ما تبقى من اللحم فوجدت أطراف ابنتها. قامت تصيح وتبكي وتنتحب لمصير ابنتها. وحاولت استرجاع قطع اللحم التي وزعتها... بذلك انتقمت «نونجا» والأمير من العروس المزورة ومن الأم المخادعة...

انتهت الحكاية بنفس اللازمة في الحكاية السابقة "[1].

بداية وجب التنبيه إلى أن هذه الحكاية تتقاطع مع حكاية صوندريون الأوروبية في تيمة زواج البطلة من ابن الملك رغم كيد زوجة أبيها، ومنه فإن نونجا هي نفسها مرغيغدا في بعض التنويعات الأخرى. وفيها نجد تيمة البقرة، الأم التي تحولت إلى بقرة. بالإضافة إلى تيمة تحول الفتاة إلى حمامة بسبب انغراز إبرة في رأسها.

والبقرة تحديدا (تافوناست) تمثل دور الأم البشرية في هذه الحكاية الأمازيغية المعروفة بكل المناطق الأمازيغوفونية بالمغرب والجزائر ببقرة اليتامى (تافوناست ن إيكوجيلن)، حيث تطعم من حليبها الطفلين اليتيمين كبديل عن الأم، وبعد ذبحها تتولى الأم إطعامهما من قبرها، وفي إحدى الروايات تطلب منهما أن يأتيا من عند جزار بأحشاء بقرة يضعانها فوق قبرها لتتحول إلى ضرعين تدر إحداهما عسلا والأخرى سمنا، وفي رواية أخرى تعتبر البقرة هي نفسها أم اليتامى بعد أن تم تحويلها من قبل ضرتها الشريرة [2].

1 القمري، الحسين وآخران. (1994)، *إشكاليات وتجليات ثقافية في الريف*. مرجع سابق، صص 117- 119.

2 أوسوس، محمد. (2008)، *كوكرا في الميثولوجيا الأمازيغية*، مرجع سابق، ص 264.

لماذا البقرة بالضبط؟ لأن البقر يحظى بتقدير كبير في الثقافة الأمازيغية، فالأسطورة ترجع إلى البقر أصل كل الحيوانات، تقول الأسطورة : " **كان الجاموس *(إيزرزر)* وأنثاه العجلة *(تاموات)* أولى الحيوانات على الأرض، وعنهما تولدت بقية الكائنات الحيوانية، وقد انبثقا بدورهما من الجوف المظلم للأرض، وبعد أسبوع من الاستكشاف والتسكع، استثارت *(تاموات)* رغبة *(إيزرزر)* الجنسية فاعتلاها لتحمل منه، وتضع لاحقا عجلا كبر بسرعة، فهاجر بعيدا، وقاده التيه في الأرض لمدة ثلاث سنوات إلى ربع يقطن به أول تجمع للبشر في المعمورة، فحاولت جماعة منهم الإمساك به، لأنهم لم يروا حيوانا من قبل، فأفلت منهم ليقفل عائدا بناء على نصيحة من نملة إلى والديه، حيث وجد أمه قد وضعت عجلة، فسافدهما معا، مما أثار حمية أبيه *(إيزرزر)* لينشب بينهما صراع انتهى باندحار الأب، هذا الأخير فر معترفا بهزيمته بسبب ضعفه فهام في الجبال، ولما كان وحيدا بعيدا عن أنثاه، فقد ظل يختزن سائله المنوي داخله، إلى أن أفرغه يوما في فجوة بصخرة مسطحة بعد أن عجز عن احتوائه، وكان يفعل ذلك كلما شعر بالرغبة في مسافدة أنثاه حتى امتلأت الفجوة، ولما لفحت أشعة الشمس الحفرة صيفا، صدر عنها زوج من الغزال، ثم حيوانات أخرى بلغ عددها سبعة أزواج تناسلت، لتتولد عنها الحيوانات التي تسكن الغابة والسهوب الآن** " [1].

ويبدو أن اعتبار الأسطورة للسلالة البقرية أول الحيوانات يعود إلى دورها في حياة الأمازيغ، وإلى خاصية التوالد الكثير والخصوبة التي تتميز بها، بحيث من منيها صدرت الحيوانات دلالة على قوة التكاثر والخصب، ودورها في الزراعة أساسا، الشيء الذي حدا بالمتخيل إلى نسج الحكي المتعلق بأصولها وتوالدها على صورة خلق الإنسان كما أوضحت أسطورة الانبثاق هذه.

ث- حكاية نونجا مع للا الغولة* :

" بعد اللازمة/ المدخل

كان رجل في زمن الماء *(قديم الزمان)* متزوجا بامرأتين أنجب منهما طفلين ذكرا

1 نفسه، ص 263.

* نفس الحكاية نجدها عند A. RENISIO في كتابه *Etude sur les Dialectes Berbères des Beni Iznassen du Rif et des Senhaja de Srair* وإن كانت بين الروايتين اختلافات طفيفة، وذلك في الصفحة 255، تحت عنوان Ijjen ghars tnain nemgharin.

وأنثى. سمى الأنثى «نوجا». حل وقت الحرث فطلبت الزوجتان من زوجهما أن يحرث لهما حقلا يزرعه فولا تخرجان إليه أيام نضج الفول. أشار إليهما بتهييء كمية من الفول... هيأتا الفول، فأخذه لزرعه. حين توارى عن العيون جلس وأكل الفول. ولما حان المساء عاد إلى البيت. أوهم زوجتيه بتحقيقه رغبتهما.

وحين حل وقت نضج الفول طلبتا منه أن يحدد لهما مكان الحقل لتجنيا مثل غيرهما من أبناء وبنات القرية. أعطاهما عصاه وأمرهما أن تخرجا إلى الحقول تأخذان العصا وتقيسان الفول على طوله حين تعثران على الفول بطول العصا. فذلك هو حقلهم... خرجت الزوجتان على ظهريهما الطفلين الصبيين، فطفقتا تقيسان الفول بالعصا، إلى أن عثرتا على حقل فيه المواصفات المطلوبة. بدأتا في جني الفول. والحقل كان قريبا من منزل كبير، على سطحه ديك ضخم يحرس الحقل. بدأ الديك يصيح : كوكو عوعو مومو ذي بوبو (كوكو عوعو الغريب في الفول...). وكان المنزل والحقل في ملك للا ثامزة/ الغولة. خرجت الغولة فوجدت المرأتين، رحبت بهما. وفي قرارة نفسها أنهما غذاؤها وعشاؤها اليوم. حجزتهما في المنزل. وتصادف أنها وقعت على صيد ضخم فلم تكن في حاجة إلى أكلهما وافتراسهما خلال بعض الأيام. لذلك عمدت إلى تشغيلهما في شؤونها الخاصة... أمرتهما مرة أن تسقيا لها الماء من غدير قريب. وكي تضمن عودتهما جعلتهما تتركان الصبيين في المنزل. غير أن أم الطفل، وكانت عاقلة، عمدت إلى حيلة لتأخذ معها ابنها. قرصته دون أن تلاحظ ذلك للاثامزة فاشتد بكاؤه وعويله، فاضطرت للاثامزة أن تسمح لها بأخذه. أما أم الصبية فكانت مختلة عقليا. أكدت لللا ثامزة أن ابنتها لا تبكي ولا تصيح، فتركتها في منزل ثامزا... خرجت المرأتان إلى الغدير، فانسلتا تطلبان النجاة، وتمكنتا من الانفلات. وصلتا إلى القرية. وبقيت الطفلة نوجا بين يدي للا ثامزة. تحرسها حراسة شديدة وهي تنتظر عودة المرأتين... مرت أيام طويلة كبرت نوجا.

بينما الشباب في القرية يلعبون، أصاب أخ نوجا، بحجر كان يلعب به، منزل إحدى نساء القرية. فخرجت تعيره بأخته التي اغتربت ولم يستطع البحث عنها... عاد الشاب إلى أمه وطلب منها تهييء قصعة من الطعام الساخن. حين أنجزتها طلب منها أن تجلس لتأكل معه. جلست المرأة فأخذ يدها ووضعها في الطعام الساخن وسألها أن تخبره عن أخته وإلا ترك يدها في الطعام. أخبرته أمه

بالقصة... فقرر الانطلاق في البحث عنها... حاولت أمه منعه خوفا من بطش ثامزا إلا أنه أخذ فرسه وانطلق يبحث إلى أن وصل إلى منزل كبير. لاحظ من أحد نوافذه فتاة جميلة. طلب منها شربة ماء. أشارت عليه الفتاة بالاختفاء وإلا افترسته ثامزا. حينذاك بدأ يدرك. سألها عن اسمها فقالت الفتاة : اسمي نوجا. فأكد لها أنه أخوها جاء لإنقاذها... تأكدت من غياب ثامزا عن المنزل وقد أوصدت خلفها الأبواب. فأدلت لأخيها ظفيرة من شعرها سالفها الطويل. وصعد إليها من النافذة... تعانق الأخوان في شوق... وبعد قليل أحسا بأرضية البيت تهتز. فعرفت الفتاة أن ثامزا مقبلة. عمدت إلى إخفاء أخيها وفرسه في صندوق كبير من بين أثاث ثامزا... مرت لحظات فدخلت ثامزا... بدأت تشم رائحة غريبة فسألت الفتاة في عنف : رائحة إنسان هنا ؟ رائحة إنسان هنا ؟ أجابت نوجا مفتعلة البكاء : من يمكن أن يأتيني، أنت أهلي وأمي أللا ثامزا. هدأت للا ثامزا بعد أن قامت بتفتيش البيت دون أن تعثر على شيء. اقترب وقت النوم بدأت نوجا تمطر ثامزا بسيل من الأسئلة : أرى في البيت أكياسا كثيرة يا أمي ثامزا وأنا بنتك الآن ولا أعرف ما بداخلها... أجابت ثامزا : ذاك كيس من الإبر، وذاك كيس من الريح، وهذا كيس الضباب، وهذا كيس البحار... عرفت نوجا ذلك فتظاهرت بالنوم... ونامت للاثامزة نوما عميقا...

انسلت نوجا أخرجت أخاها وفرسه وأخذت الأكياس الأربعة، فانطلقت هاربة، ممتطية الفرس مع أخيها. أطلق عنان الفرس للريح يحرسهما الهلال. سألت نوجا الهلال : أيورآيور من تك للاثامزة ؟ (أيها الهلال أيها الهلال ماذا تفعل للاالغولة ؟). يجيبها الهلال : أسرعا مازالت نائمة)... بعد لحظة تكرر نوجا السؤال، فيجيبها الهلال : إنها استيقظت وبدأت تبحث عنك. مرة أخرى تسأل نوجا الهلال نفس السؤال، يجيبها : إنها أدركت أنك هاربة وأنك أخذت الأكياس... بعد هنيهة تعيد السؤال على الهلال فيجيبها : إنها في طريقها وراءكما، أسرعا. ثم تكرر السؤال فيجيبها الهلال : إنها قريبة من اللحاق بكما. أفرغت نوجا خلفها كيس الإبر لعرقلة سير ثامزا. ثم سألت من جديد، أجابها الهلال : لقد تخلصت من الإبر وأصبحت تقترب منكما. رمت نوجا خلفها كيس الريح لعرقلة سير ثامزا. ثم كررت السؤال على الهلال. أجابها : إنها متعبة أمام قوة الريح ولكنها أوشكت على الخلاص وهي تحث سيرها خلفكما... أفرغت نوجا كيس الضباب خلفها،

وسألت الهلال. أجابها : إنها تائهة في الضباب ولكنها على وشك الانفلات متخذة طريقها خلفك. عمدت نوخا إلى كيس البحار فأفرغته خلفها، وسألت الهلال : أيها الهلال أيها الهلال، ماذا تفعل للاثامزة ؟ أجابها الهلال : أسرعي للا ثامزا ابتلعها البحر... هكذا وصل الشاب وأخته نوخا إلى القرية سالمين غانمين...

ثم ختم الحكاية باللازمة" [1].

في هذه الحكاية الأمازيغية نجد تيمة ثامزا /الغولة، وتفسر الميثولوجيا الأمازيغية أصل خلق هذا الكائن الأسطوري من خلال أسطورة تحكي أنه : " في البدء لم يكن البشر يعيشون على الأرض، ولم تكن في الوجود سوى امرأة ورجل واحد، وكانا يعيشان تحت الأرض، ويجهلان أنهما من جنسين مختلفين، وذات يوم وبينما هما قرب عين ماء، نشب بينهما عراك بسبب إلحاح المرأة على أحقيتها في أسبقية الشرب لأنها الأولى، حتى أسقطها الرجل وظهرت عورتها لما انفتح ثوبها، فاكتشف الرجل اختلاف أعضائهما الجنسية، ثم انشدّ إليها وضاجعها فأنجبت منه بعد تسعة أشهر، ثم أربعة فتية بعد مدة مماثلة أخرى، وتوالت ولاداتها حتى بلغ عدد أبنائها خمسين فتى وخمسين فتاة، فقررا أن يبعثا بهم بعيدا، فمضت الفتيات نحو الشمال، والذكور نحو الشرق. وبعد سنين من سير الفتيات تحت الأرض أبصرن عبر ثغرة في الأرض نورا تسرب إلى باطنها، ورأين من خلالها السماء، فقررن الصعود عبرها إلى أعلى الأرض، واهتدى الفتية بدورهم بعد سنوات من السير إلى منفذ مماثل سلكوه لبلوغ أعلى البسيطة، فواصل كل من الفتية والفتيات طريقهم دون علم أحد بالآخر، ولما كانت النباتات والأحجار تتكلم في الزمن البدئي، فقد انبرت الفتيات يسألن الكائنات من حولهن من أرض ونجوم وقمر عن خالقها وكيفية الخلق. أما الفتية فقد قادتهم خطاهم إلى موضع قريب من مكان تواجد الفتيات بحيث تتناهى إليهم صيحاتهن، فاتجهوا صوب مصدر الصياح لاستطلاع أمرهن، فوصلوا إلى ضفة نهر يفصلهم عنهن في الضفة الأخرى، بحيث بات بإمكانهم التواصل، فكشف كل طرف للآخر عن هويته البشرية، وأصله التحت أرضي. وبعد أن عرف الفتية من النهر أهميته وكيفية اجتيازه عبر المكان الضحل منه، عبروا للالتحاق بالفتيات، لكنهن لم يسمحن لهم بذلك، وهكذا ساروا

1 القمري، الحسين وآخران. (1994)، *إشكاليات وتجليات ثقافية في الريف*، مرجع سابق، صص 124- 126.

قريبا من بعضهم البعض دون أن يلتقيا أبدا. ولما وصل الفتية ذات يوم إلى منبع ارتموا في الماء للإستحمام بعد خلع ثيابهم، بينما الفتيات بمعزل عنهم يشهدن ذلك، وعندها قررت الجريئة منهن استطلاع أمرهم عن كثب، فانسلت عبر الأدغال ومعها ثلاث أخريات تخلفن لاحقا. بينما استمرت هي حتى ضفة المنبع حيث اكتشفت خلال رصدها لهم خلسة وهم عراة خلقتهم المختلفة عن جسد الإناث، وحكت لرفيقاتها عن اختلافاتهم الجسمانية وعن الرغبة العارمة التي تنتاب الأنثى لمعانقتهم حين تراهم عراة، ثم قادتهن للتأكد بأنفسهن من صحة كلامها فواصلن المسير، وكذلك فعل الفتيان، لتجد الفتيات أنفسهن في نفس الطريق التي سلكها الذكور حيث استراح بعضهم قرب بعض.

وفي ذلك اليوم قرر الذكور الكف عن النوم في العراء، وإنشاء بيوت، وبينما اندس بعضهم في حفر سراديب اتخذوها تحت الأرض للمبيت بداخلها، ابتنى آخرون جدرانا عبر رصف الحجارة، واتخذوا لها سقوفا من جذوع الأشجار التي اقتطعوها بعد استئذانها، ثم دعموها بعمودين ثبتوهما وسط البيت. ولما شاهد الآخرون ما فعلوا عمدوا إلى القيام بالأمر ذاته.

وكان من بين الفتية فتى متوحش، وبين الفتيات فتاة بدورها متوحشة، وهذا الفتى المتوحش يرفض العيش في البيت، فلم يبن له على غرار رفاقه مسكنا، بل كان يحوم حول بيوتهم، ويسعى للإمساك بأحدهم لالتهامه، لأنه بلغ من الوحشية ما يجعله لا يفكر سوى في قتل الآخرين لأكلهم.

وعلى بعد مسافة منهم، كانت الفتيات الخمسون يسترحن، وبينما هن يرقبن الفتية إذا بنفس الفتاة الجريئة تقرر استطلاع أمرهم للمرة الثانية، فاندست خلسة عبر أشواك الغابة باتجاه بيوتهم، ودخلت إلى أحد المنازل الفارغة وأعجبت به، حين مر المتوحش، واشتم رائحتها، فجأر، وصاحت مرعوبة، وفرت وهي تصرخ بأقصى سرعتها نحو رفيقاتها اللواتي قمن قومة واحدة لنجدتها، فيما الفتية الذين كانوا قد سمعوا صراخها عدوا وراءها لملاحقتها، فوقع صدام ثم عراك بين الفتية والفتيات مثنى مثنى، بحيث اشتبك كل فتى مع فتاة في الأدغال، ولما كانت الفتيات أقوى، فقد ألقين بالفتية على الأرض، ورغبة منهن في التأكد من صحة حديث الجريئة المتهورة منهن حول اختلاف أعضائهم، فقد أمسكت كل

واحدة منهن بغريمها لتتحسس قضيبه فينتابها إحساس باللذة، لذا جردنهم وهم مستلقون في هدوء تام من ثيابهم ليولجوا أعضاءهم الذكورية في فروجهن، وهكذا مارسن الجنس معهم، وخلال ذلك صار الشبان أكثر اهتياجا منهن، فرافق كل واحد منهم شريكته إلى بيته للزواج منها. وفي البيت ارتأى الذكور أنه من غير اللائق أن تعتلي المرأة الرجل خلال المضاجعة، لذا قرروا قلب الوضعية ليصبحوا أسيادا، فصار الرجال منذئذ يعتلون النساء حين يجامعونهن، وأصبح الذكور أكثر تهيجا وافتتانا من الفتيات، وعاشوا سعداء آمنين مع بعضهم البعض، وحدهما المتوحش والمتوحشة اللذان ليس لديهما بيت، كانا يطوفان بحثا عن أحدهم لالتهامه، ولهذا كان بقية الفتية يطردونهما حينما يقتربان منهم ويسيؤون معاملتهما حينما يصادفونهما، وانتهى الأمر بالمتوحشين إلى الإقتناع بكونهما مختلفين فانتهى بهما المقام إلى الغابة لا يخرجان منها إلا لمهاجمة الأطفال واختطافهم لالتهامهم، فصارت الفتاة المتوحشة أول غولة *(تاريل)*، وصار الرجل المتوحش أول أسد *(إيزم)*، وهما معا يعيشان بالاقتيات من اللحم البشري.

أما بقية النساء والرجال فقد سرهما التخلص من هذه المخلوقات المفترسة للبشر، فعاشوا في رغد وصفاء يقتاتون أساسا من النباتات التي يقتطفونها "[1].

ج- حكاية الأخوين والغولة :

«Ira idja ijjen zik γras tnayn n temγarin. Iggur ad ikrez itawi ibawen ad ten ikarz u netta itettiten ur ten ikarz. Ar ddugg^{w}at amen γa d iruwaḥ fḥares itames iḍaṛen ins s ucar iggured ar temγaṛin ins iqqar asent aqqa karzγ ibawen.

Qqimen ammen ammen ira ḥta ar unebdu.

Nnan as temγaṛin ins iwa sir awid ibawen. Inna asen netta aγawem aɛukk^{w}az inu, awimt ar igar ibawen, tɛabaret aɛukk^{w}az ag ubaw. Abaw n γa tafemt anect uɛukk^{w}az awimtid d wen ibawen nneγ.

1 أوسوس، محمد. (2008)، *كوكرا في الميثولوجيا الأمازيغية*، مرجع سابق، صص 171- 173.

ṛaḥent temγaṛin wint aɛukkʷaz ar igar baḍrent taɛbarent baw d uɛukkʷaz. Baw n γa afent anect uɛukkʷaz ad t id awint. Wen ur tafent anect uɛukkʷaz d wen ur iddjin ci nsen, n midden.

Nitnin ɛad jennin ibawen iffγed ijj uyaziḍ n targu, iqqar asen : qiqihi ! Bubu n jida itcit mummu ! Ad teffaγ targu ad as tini : cc a yijj uɛaffan ! Ma γri da leḥbab iceqfan aγri d asen ?

ḥtarmani teffaγ ar uyazid tutit tufa dn timγaṛin. Twitent tsidfitent ar uxxam, tiwi asent aγiur nsen teggit dg fitar, tetcit iqqim γir uzeddjif ins teggas ijj ugezmir g uqemmum. Lḥasir timγaṛin ɛawd tcuc ad tent tetc.

Netnin s uɛaddis, tcucent ad aṛwent. Nnan as i targu djaneγ ḥta naṛu, ɛad γanγ tetced.

Qqiment akids ḥtarmani uṛwent.

Qqiment semγuṛent taṛwa nsent. Iwa mγaren ibriγen nsent cway; tenna as ict n temγaṛt i targu djanneγ ad nnaḥ ad nagm. Ruxen raḥent snayn n temγaṛin ar tara. Icten teqqaṛ as : ad naṛwer. Tict teqqaṛ as ur nsemmeḥ gi taṛwa nneγ.

Tamhuggʷest tedewr d ar targu, tamukyist tarwer traḥ bḥares.

Tamhuggʷest tenna as i targu : tamukyist aqqa taṛwer tenna ayi wellah ma gi ɛmar wara d gi. Tenna as nc ad qqimeγ ag ɛmar inu a jida !

Tekkar targu tenna as : muk taṛwer tenniden ad tṛewred ḥta d cem; tetcit.

Qqimen akids γir ibriγen tsemγuriten targu. ḥtarmani meγṛen qbara tenna asen iwa kkart ad trewsem. Kkren tsaγ asen lebhaym tetten d kulci.

Seγren rassen ḥtarmani muγren mseqqem.

ḥtarmani d iwud unebdu kkaren addjiγ n ict n tayda. Iṛaḥ memmis n tmukyist ar jidas targu ad yawi tteɛwif. Idja memmis n Tamhuggʷest ag lebhaym. ḥtarmani iwi tteɛwif ar umḥuggʷes yufa iγaṛs i lebhaym. Inna as maγaṛ a ɛmar amḥuggʷes maγaṛ asen teggid amya. Iwa iutit cway inna as kkar ad teksid. Seγren kessin. Amḥuggʷes ikessi tnayn tnayn, amukyis ikessi ict ict, sawaḍen ar uxxam n targu. ḥtarmani ten ksin kulla.

Ar ddugguʷat tusid targu zgi tgemrawt nettat ur γres lexbaṛ. Ksend ad mmunswen tenna as targu kkar a ɛmar a memmi : ksed ict n tγat ad as nγaṛs. Kkren snayn ɛmar amḥuggues d ɛmar amukyis urin ar unγuṛ ksind tγat n snaɛmiren γaṛṛesnas, uzant, ḥaḍent. Kkren ad ttsen tenna asen targu nc ur tettseγ ḥta ad sγuyen iqaṛquṛen d iγiar d luḥuch kul ci, ɛad γa tteseγ. ɛmar amukyis inna as ur tettsaγ ḥta ad temmarγ tqebbitta n ssqef. temmarγas tqebbitt n ssqef deγya. Ikkar ad ittes. Targu teqqim traja ḥtarmani sγuyen iqaṛquṛen d luḥuc, teqqim traja ḥtarmani tiγreb ides, tettes.

ɛmar amukyis ikkar iksas leḥwayj ins kulha. ḥta tiwra iksitent. Iṛaḥ ar ugarruj n tamment iksed ijj uḍaḍ iwit ar ɛmar amḥuggʷes igast g uqemmum. Inna as a ɛmar a uma arnud cwic ! Inna as kkar a ɛmar amḥuggʷes; rewren.

Gguren gguren ḥtarmani regben trata idurar. ɛad ay tfaq targu. Ttebɛiten. Netnin regben sebɛa idurar, nettat ɛad tregeb ijj. Qqaren a yur a yur mani tawud jida tamça? –Iqqaṛ asen siru a wradi siru aqqa kenniw tregbem sebɛa iḍurar, nettat tregbed aṛbɛa.

ɛawd raḥen tazzren, tazzren, ɛawd ad γran: a yur a yur mani ttawud jida tamça? –Asen yini; siru ukan a wradi aqqa tewdicwend.

Raḥen nnufren addjiγ n ijj uçru. Tused nettat texder xsen, tekka ixf nsen tbecc d xsen. Isγuy εmar amḥuggʷes inna as a εmar a uma ançar bla ajenna. Tseddj asen sawaren addjiγ ins, tenna asen ma qacwen dn a wradi? Tedr d γarsen. Nnan as ker a jida ad am narzu cway. Tenna asen xyaṛ a wradi. Iwint ar ttaṛf n ijj uxeccab. εmar amukyis issudsit x ufud ins, εmar amḥuggʷes ineqq ticcin.

mar amukyis iteqqen as ackuk ar uxccab ḥtarmani tiqqen qbara iksed luqid iucas timessi tetcitt tmessi. Tenna asen : tlaεbemt zegyi qber ma zegwen tlaεbeγ » [1].

تعريب الحكاية :

" كانت لأحدهم قديما زوجتان. يذهب ليزرع الفول لكنه كان يأكله ولا يزرعه. وعندما يعود في المساء إلى المنزل يمرغ رجليه في الطين ليوهم زوجتيه بأنه قد زرعه.

وظل الجميع ينتظر قدوم فصل الصيف.

طلبت منه زوجتاه الذهاب لإحضار الفول. قال لهما خذا عصاي هذه. عندما تصلان إلى الحقل، قسا طول الفول بطول العصا. فإن كل فول وجدتماه بنفس طول العصا هو لنا، أحضراه.

ذهبت الزوجتان وأخذتا معهما العصا حتى وصلتا إلى الحقل، بدأتا تقيسان الفول بالعصا. وتقطفان ما وجدتاه بنفس طول العصا. أما الفول الذي ليس له طول العصا فهو ليس لهما، هو للآخرين.

وبينما هما منهمكتان في جني الفول، خرج ديك الغولة وشرع يصيح : قيقيهي ! بوبو ن جيدا إيشيت مومّو ! خرجت الغولة وقالت له : صه يا قبيح ! هل عندي أحباب يزورونني ؟

1 RENISIO, A. (1932), *Etude sur les Dialectes Berbères des Beni Iznassen du Rif, et des Senhaja de Srair (Grammaire, textes et lexique)*, référence précédente, PP 255-256.

لما خرجت لتنهر الديك، وجدت هنالك المرأتين. استضافتهما في منزلها، ربطت حمارهما في الحضيرة، أكلته و بقي رأسه ووضعت في فمه عشبا. وعزمت على أكل المرأتين أيضا.

كانتا حبليين، اقترب وضعهما. طلبتا من الغولة إمهالهما حتى يضعا حمليهما، بعد ذلك إن شاءت أكلتهما.

بقيتا معها حتى وضعتا.

ربيا وليديهما. فلما نما الصغيران قليلا ؛ قالت إحداهما للغولة : دعينا نذهب لسقي الماء. فذهبتا معا إلى العين. إحداهما اقترحت على الأخرى الفرار. لكن الأخرى رفضت التخلي عن الولدين.

فعادت الغبية منهما عند الغولة، أما الذكية فقد فرت.

قالت الغبية للغولة : لقد هربت الذكية قائلة أفضل أن يموت «عمار» على أن أموت أنا. أما أنا فأفضل أن أظل بجانب ابني يا ربتي !

ردت الغولة : كما هربت الأخرى ستهربين أنت ؛ فالتهمتها.

بقي معها الولدان فقط، فربتهما. حتى بلغا أشدهما، قالت لهما اذهبا للرعي. اشترت لهما البهائم. فاشتغلا بالرعي إلى أن شبا.

لما حل فصل الصيف، استظلا بظل صنوبرة. ذهب ابن الذكية عند سيدته الغولة ليحضر اللمجة، تاركا ابن الغبية مع البهائم. لما عاد وجده وقد ذبح كل البهائم. قال له لماذا يا عمار الغبي ؟ لماذا صنعت ذلك ؟ أدبه قليلا وأمره بحمل الذبائح. اشتغلا بنقلها. الغبي يحمل مثنى مثنى، والذكي واحدة واحدة، يوصلانها إلى بيت الغولة. حتى نقلاها كلها.

في المساء، جاءت الغولة وهي لا تعلم ما حدث. وقت العشاء، قالت الغولة : انهض يا بني عمار، فلتحضر عنزة نذبحها. قام كل من عمار الذكي وعمار الغبي، صعدا إلى الحضيرة فتظاهرا بذبح عنزة، سلخاها، حفظاها. حين حان وقت النوم، قالت الغولة : أنا لن أنام حتى أسمع نقيق الضفادع ونهيق الحمير وأصوات كل الحيوانات. قال لها عمار الذكي أنا لن أنام حتى تحترق قطعة الخشب. احترقت

قطعة الخشب فقام للنوم. بقيت الغولة تنتظر أصوات الضفادع والوحوش، حتى غلبها النوم، فأخلدت له.

قام عمار الذكي فنزع عنها كل ثيابها. حتى الأبواب نزعها. ذهب إلى قدر العسل فغمس أصبعه فيه، ووضعه في فم عمار الغبي. قال له يا عمار يا أخي زدني قليلا ! قال له انهض يا عمار الغبي ؛ فهربا.

ذهبا حتى قطعا ثلاثة جبال. ثم استفاقت الغولة. مضت في أثرهما. هما قطعا سبعة جبال، وهي واحدا. ناديا القمر : يا قمر يا قمر أين وصلت ربتنا الغولة ؟- قال لهما سيرا يا ولداي، سيرا لقد اجتزتما سبعة جبال، وهي اجتازت أربعة.

زادا من سرعتهما، فأسرعا، و ناديا من جديد : يا قمر يا قمر أين وصلت ربتنا الغولة ؟ يرد عليهما : فلتسرعا يا ولدي إنها تقترب.

اختبآ تحت صخرة. فلحقت الغولة بهما، تبولت عليهما من فوق. صرخ عمار الغبي فقال : يا عمار يا أخي إنه المطر بلا سحاب. سمعتهما الغولة يتكلمان من تحتها، قالت لهما : أنتما هنا يا ولدي ؟ دنت منهما. قالا لها : دعينا يا ربة ننقيك من القمل. قالت : نعم يا ولدي. ذهبا بها إلى حافة الأحراش. وضع عمار الذكي رأسها على ركبته، فيما تفرغ عمار الغبي لقتل القمل.

قام عمار الذكي بربط شعرها إلى الأحراش والأشواك، ولما أحكم ربطه أخذ عود الثقاب فأشعل فيه النار، فاحترقت. قالت لهما : لقد خذلتماني قبل أن أخذلكما ".

في هذه الحكاية تيمة ثامزا الكائن الأسطوري الأمازيغي. وقد سبق لي أن أوردت أسطورة أصل المجتمع وانبثاق البشرية في الحكاية السابقة. وهي الأسطورة التي عرضت إلى التحول الذي طرأ في وضعية المضاجعة الجنسية باعتبارها رهانا اجتماعيا، حيث اضطر الذكور إلى تأسيس البيوت لبسط سيادتهم على النساء وفرض قوانينهم على جنسياتهن وتطويعها لخدمة المجتمع الذكوري، والتخلي عن المبادرة الجنسية لصالح الرجل، غير أن امرأة ورجلا من الجماعتين رفضا الانخراط في القانون الذكوري الذي تم سنه، وامتنعا عن الإذعان لسلطة المجتمع المؤسس بعد بناء البيوت، ومن ثم رفضا

الفصل الثقافي الاجتماعي للفضاءات، وفضلا الإبقاء على حياتهما وطبيعتهما البرية Sauγage دون بيت، لذا أبعدا نحو الغابة، حيث تحولت المرأة المتوحشة إلى أول سعلاة (غولة) تريل تامزواروت، وتحول الرجل المتوحش إلى أول أسد إيزم أمزوارو، وصارا يقتاتان من لحوم الإنسان، ويشكلان مصدر خطر على المجتمع المؤسس [1].

وليس اعتباطا أن تشتهي المرأتان الحبليان الفول تحديدا في هذه الحكاية، بل هناك ارتباطا بينه (أي إيباون) وبين الأطفال (تاروا)، ذلك أن الزوج التهم حبات الفول المرطبة المنتفخة، والواعدة بالإنتاج والخصوبة والتكاثر، والحبلى بمحصول الحبوب المرتقب في فصل الربيع (منتوج/ أبناء الفول)، أي أنه وضعها في البطن الذكوري العقيم للرجل ليتولد عنها انتفاخ عقيم (الضرط والغازات النتنة) – إذ يقال عمن يكثر الضرط إيكوشّان أن الفول انتفخ فيه uffen gis ibawn بينما كان مطلوبا زرعها (أي إيداعها في بطن الأرض الخصب لتنتفخ فتتفتق وتتكاثر، كما انتفخت بطون الأمهات الحوامل بالأطفال)، لذا اعتبر هذا الالتهام بمثابة انتزاع لها، أو حرمان لها من بطن أمها الخصبة (الضيعة، الأرض)، فهو جريمة ضد الخصوبة. ولذلك انفتح في كل هذه الروايات على ما يعادله، وهو الفول المزروع في حقل عقيم مضاد للخصوبة، وهو حقل السعلاة، وتمت المعاقبة على هذه الجريمة بما يماثلها أيضا في المتخيل الأمازيغي، وهو التهام بطن الغولة العقيم والمضاد للخصوبة بدوره للأمهات الحبليات بالأطفال المرتقبين، وانتزاع الأطفال منهما بعد بقر بطنيهما [2].

لقد اتضحت العلاقة بين الأبناء والفول من خلال الطقوس والحكايات. فالعروس في أيت يانّي بالقبايل تلقي حفنة الفول في عين الماء للتعبير عن رغبة الحصول على الأطفال [3]. وفي بعض طقوس الزواج بالقبايل يوضع الفول تحت حصيرة Natte العرسان. فكما أن حفنة من الفول تتكاثر لتنتج فولا كثيرا في الأرض، فإن حبتان من فول ملأتا الأرض/ أي والدا البشرية (آدم وحواء)، فهما بمثابة (فولتين) تناسلتا لتعمير الأرض [4]. وفي القبايل دائما يحكى أن أحد أولياء القبايل وهو سيدي بوشاقور كان يرغب في الخلف، وطلب بركة الولي سيدي محاند أوبراهيم، هذا الأخير أعطاه سبع

1 أوسوس، محمد. (2008)، *كوكرا في الميثولوجيا الأمازيغية*، مرجع سابق، ص 200.
2 أوسوس، محمد. (2007)، *دراسات في الفكر الميثي الأمازيغي*، مرجع سابق، ص 32.
3 نفسه، ص 35.
4 نفسه، ص 31.

حبات من فول، وفي الطريق أضاع سيدي بوشاقور إحداها، فلم يرزق إلا بستة أطفال، فحبات الفول تصير هنا رمزا للأبناء المرتقبين [1].

ح- حكاية المرأة والرجل :

«Ict n tmettut truḥ ad ttaym zg ij wanu. Tufa din idj uryaz iused ad isu. Bdan sawalen. Tedmaɛ dis. Inna as : ad yas ḥd. – tenna as ur tegg^{w}ed. Ma illa xseɣ ac nɣeɣ ac ḥyiɣ. Inna as aywa nɣiyi ad qleɣ ma d ayi teḥyid.

Tegga ḍaḍ di tmijja tebḍa tesɣuyyu tḥemma laɛyaḍ ḥima ad ttas ddunit.

Ami sslen midden i laɛyaḍ bḍan ttazlen d. Tenna as tmettut nni u yak nɣiɣc. – inna as misem d asen ɣa tinid. – tenna as ad asen iniɣ : aterras u idmaɛ di ittef iyi bezzez, ac nɣen. Ami isaḥḥeḥ içra ttazzelen d usen d inna as i tmettut nni : ileqqu tenɣid yi, aywa ḥyi yi. – Tenna as awid fus nnek ac sseḍraɣ dg wanu, leqmid cid jebden gg iman nnek qaɛ terrçed. Idra dg wanu. Ami d xs xalden saqsanett x laɛyadu tḥemma maylmi. Tenna asen : usiɣd ad aymeɣ ufiɣ idj uryaz iḥuf dg wanu x uya mumi ḥemmiɣ laɛyaḍ.

Uzzlen d midden suffɣent id zg wanu qaɛ ilɣçem.

Inna as uryaz i tmettut nni teḥyid yi acem iḥya Rebbi ” [2].

تعريب الحكاية :

” ذهبت إحدى النساء لتسقي من البئر. وجدت هناك رجلا جاء ليشرب. تجاذبا أطراف الحديث. أثارها. قال لها : سيأتي أحدهم. قالت له لا تخف. إن أردت أقتلك ثم أحييك. قال لها : فلتقتليني لأرى إن كنت ستحييني.

1 نفسه، ص 30.

2 RENISIO, A. (1932), *Etude sur les Dialectes Berbères des Beni Iznassen du Rif, et des Senhaja de Srair (Grammaire, textes et lexique)*, référence précédente, P 184.

وضعت أصبعها في حلقها وصرخت كي يجتمع حولها الجميع.

لما سمعها الناس هبوا نحوها. قالت له تلك المرأة : ها أنا قد قتلتك. قال لها : ماذا ستقولين لهم ؟ قالت : سأقول لهم : إن هذا الرجل يريدني عنوة، ليقتلوك. لما حقق النظر رآهم يهرعون إليهما. قال لها : الآن قتلتيني، إذن فاحييني. قالت له : هات يدك لأنزلك في البئر، حينما سيستخرجونك تظاهر بأنك مكسور العظام. نزل إلى قاع البئر. لما أقبلوا سألوها عن سبب الصراخ. قالت لهم : حضرت لأجلب الماء فوجدت هنا رجلا وقد وقع في البئر، لهذا صرخت بصوت عال.

هرع الناس فاستخرجوه من البئر وكله رضوض.

قال الرجل للمرأة لقد أحييتيني، أحياك الله ".

في هذه الحكاية تيمة اللقاء بين الرجل والمرأة عند الينبوع وهي تيمة معروفة في الميثولوجيا الأمازيغية ؛ وقد أوردت فيما سبق نص الأسطورة كاملا. وفيه التقى الأب والأم الأولان (إيماولان ن تمورت) عند ينبوع (تالا)، ويتنازعان حول السبق إلى الشرب فيكون الصراع بينهما بمثابة العنف المؤسس للإختلاف بتعبير René GÉRARD إذ أنه كشف عن تمايزهما واختلافهما المورفولوجي والجنسي. وبالينبوع (تالا) تم أول جماع بين الرجل والمرأة، وحظيت المرأة بوضعية الاعتلاء أثناء المضاجعة الجنسية، وعنه تفجرت الخصوبة وتوالى الإنجاب وتولدت الحياة حتى بلغ عدد الأبناء خمسين فتى وخمسين فتاة. لقد نشأت البشرية بسبب الاتصال بالينبوع، والينبوع (تالا) يستمد رمزيته من الماء الذي يعتبر رمزا عالميا للخصوبة والحياة والإنجاب وتجدد الميلاد، لأنه قوة حيوية مخصبة، فقرب الينابيع والآبار تتم اللقاءات الجوهرية، وينشأ الحب وتتلقح الزيجات، فالماء يوجد في بداية ونهاية كل خلق، فهو يعتبر خزان كل إمكانات الوجود، إنه يسبق كل شكل ويمثل أساس كل خلق ولذا يقول التوارك وأمازيغ الجنوب الشرقي عن الماء أنه الروح (أمان، إيمان)، ويقول القبايل : الماء هو العالم (أمان د دّونيت).

وبالنظر إلى الارتباط الحميمي للينبوع بالحياة والمرأة والحب لأنه فضاء أنثوي بامتياز، فهو كالمرأة يجذب ويفتن ويثير الاهتمام – كما استخلصت تاسعديت ياسين من تردد هذا الرمز في الإنتاجات الفانتازماتية كالحكايات والأشعار الأمازيغية، إذ يرمز بالينبوع (أغبالو- تالا) للمرأة أو لعضوها الجنسي في الأمثال والأشعار والألغاز في أكثر من منطقة أمازيغوفونية – ويشكل ملتقى التضادات المترابطة : أنوثي/ ذكوري،

الطبيعة/ الثقافة، عقلاني/ لاعقلاني، كما توضح الأسطورة المرجعية أعلاه حيث يتصل الرجل الأول بالمرأة الأولى بالينبوع بمبادرة من المرأة التي يبدو أنها كانت أكثر اطلاعا وخبرة، فمنحت الرجل الحب والماء في الآن نفسه [1].

خ- حكاية عوج بن عناق :

«ɛiwaj memmis n ɛinaq tuγa izdeγ di tinyin nni ajemmaḍ i wAḥfir di tmurt n At Xaled n ɛdia. Iwa dinni tlata n tewrar qqaṛen asent tinyin. Tuγa ɛiwaj memmis n ɛinaq netta d ajuhali d azirar di lqamet nnes ṛebɛin iγallen.

Tiwrar tuγa iggitent d inyan n tefqunt itteg xafsen teydurt midi itsxxaṛ naγ dfan midi issenwa aγṛum. Qay dinni zzat i iγzar n γis ict n tmurt qay dis leqdar n nnus n lektaṛ igaɛɛed igga am tẓiwa, innak tuγa iggit d tẓiwa ittet dis. Qay iḍa amkan nni qqaṛen as tẓiwa. Car n umkan nni d aberkan innak d iγden n tefqunt. Qay dinni idjen ifri inna ak tuγa ittili dis izdaγ. Idjen ufus ittama zzis γer udrar Ufuγal ittawid zzis iceḥlaf isṛuγa. Idjen ufus ittama zzis γer lebḥaṛ ittawid zzis iselman. Inna ak ict n teqbilt xsen ad as ggen idjen uselham. Ilqanni irwen dduft nsen. Bdant lxalat nsen xedment as di uselham asugg^{w}as imḍa; iwa iwin as t.

Ami t iraḍ ur d as iwuḍ uselham nni ula al ifadden » [2].

تعريب الحكاية :

" كان عوج بن عناق يسكن في تلك الأثافي في الجانب الآخر لأحفير في أرض أيت خالد بن عدية. هناك ثلاث هضبات يقال لها أثافي. كان عوج بن عناق عملاقا ذا قامة قدرها أربعون ذراعا.

1 أوسوس، محمد. (2008)، *كوكرا في الميثولوجيا الأمازيغية*، مرجع سابق، ص 174.

2 RENISIO, A. (1932), *Etude sur les Dialectes Berbères des Beni Iznassen du Rif, et des Senhaja de Srair (Grammaire, textes et lexique)*, référence précédente, P 155.

لقد اتخذ من الهضبات أثافي نار، يضع عليها قدرا للطبخ أو مقلاة لطهي الخبز. وهنالك أمام واد غيس أرض قدرها نصف هكتار لها شكل صحن، يقال أنه اتخذها صحنا لتناول الطعام. ويدعى ذلك المكان اليوم تزيوا القصعة. أما التراب الأسود لذلك المكان فيقال أنه رماد النار التي كان يوقدها. وهنالك غار كان يتخذه مسكنا. كان يمد يده نحو جبل أفوغال يجمع منه الحطب ليوقده. ويمد يده الأخرى إلى البحر ليجلب منه سمكا. ويقال أن أهل إحدى القبائل اتفقوا على أن يصنعوا له سلهاما. فجمعوا صوفهم. وشرعت نساءهم في نسج السلهام طيلة سنة ؛ فأهدوه له.

لما لبس السلهام، بالكاد وصل إلى ركبتيه ".

تتحدث هذه الحكاية عن عملاق يدعى عوج بن عناق وهي حكاية من قبيلة أيت يزناسن. وفي ميثولوجيا الأمازيغ لا نعدم أصداء واعتقادات عن عملاق تعزى إليه بعض التضاريس ومظاهر الخلق كالجبال والصحارى والمحيطات، فقد ذكر هنري باسي H. BASSET في مؤلفه بحث حول أدب الأمازيغ أن أمازيغ الريف يعتقدون أن جبال الريف هي في الأصل عظام عملاق، ورأى فيه صدى لأسطورة أطلس. وفي منطقة إيجزناين يعتقد بوجود عملاق يسمونه جّيهر بإمكانه أن يمد ذراعه على مسافة طويلة، وقد سمي صخر ضخم في ذات المنطقة باسمه أسّور ن جيهر* أي حائط جّيهر لاعتقاد الأهالي أن العملاق جّيهر وحده يستطيع تشييده. ولا نعدم في الحكاية الأمازيغية آثار العملاق الذي يضيق الناس بجبروته وقوته، من قبيل حمّو بويزكارن في حكاية من أيت عياش، وهو فتى خارق القوة يحمل هراوة ضخمة من حديد أهداها إياها الملك، وهو له سطوة تجعله قادرا على تطويع الأسود والإمساك بالفرس من إحدى قوائمه لضرب الأعداء به، والتهام كميات كبيرة من الطعام [1]. أو رواية أخرى له يعرف فيها البطل باسم أزلّيف ن أوغيول (رأس الحمار) من بني سنوس، أو عمار ن تغيولت (عمار الأتان) من القبايل. وفي هذه الروايات يحمل البطل الخارق القوة قضيبا أو هراوة ضخمة من حديد يتلاعب بها كما يتلاعب بالريشة على حد تعبير الراوي في أزلّيف ن أوغيول [2].

* وقد حكى لي شخصيا الحاج الطيب لبريكي المزداد سنة 1932 م، من قبيلة اجزناية دوار قارون عن سماعه بحكاية «الجيهر» وأن قبره يوجد في موقع بين دواري سيوان وتيزروتين من نفس القبيلة.

1 LAOUST, Emile. (1949), *Contes Berbères du Maroc*, référence précédente, PP 172-174.

2 أوسوس، محمد. (2008)، *كوكرا في الميثولوجيا الأمازيغية*، مرجع سابق، صص 69- 70.

د- حكاية «سيدي مالك» :

« *Sidi Marek* inder g Uzγar g Ijedduten.

Ami ira iddja iddar iraḥ ar ssuq yufa ij uydi iksi aksum ugezzar, iutit. Inna as *Sidi Marek* maγar tutid. Inna as mara isgidjzak sγas aksum ucast. Iraḥ itsara *Sidi Marek* gi ssuq iqqim itsuwaq ḥta ar tmeddit. Ruxent aydi nn idwer d argaz. Inna as *Sidi Marek* a amdduker tγid dγi lxir ruxa arwaḥ aγri tsensed.

Iraḥ ar ict n teẓrut qarenn as *Mriqa*. Tennurẓem teẓrut, udfen ar dixer ẓrin din ict n temdint. Inna as argaz nn : tcexmi γa tadfed gi temdint ad din tafed tamettut nettat d imma, ak tini mayn texsed. As tinid : texsayi txutent nn γrem g fus.

Yudef gi temdint ag umedduker ins, yufa din tamettut. Inna as texsayi txutent nn γrem g fus. Tenna as lla, mayn c ixssen ad teksid, tinɛacin aqqaytent ad teksid, llwiz haqqayt. Inna as netta lla.

Ikka din telt iyam n dyafet. Ami ikkar ad iffeγ bḥares inna as texsayi txutent nn γrem g ufus. Tugi as ttuc. Ibda ittru memmis, inna as maγar tugid as ttucd. Iwa tucast iffγed bḥares, uka immut meskin.

Ira mara ij n urgaz yutat ci n ddjen iraḥ ad iẓur g *Sidi Marek* tert marrat uka iri ad iffeγ zges ddjen ad ikkar, niγ ad immet ” [1].

تعريب الحكاية :

” سيدي مالك دفن في أزغار في إجدّوتن.

لما كان على قيد الحياة ذهب إلى السوق. ووجد هناك كلبا يخطف اللحم من الجزار. فضربه. قال له سيدي مالك لماذا ضربته ؟ رد الجزار قائلا : إن أشفقت عليه

1 RENISIO, A. (1932), *Etude sur les Dialectes Berbères des Beni Iznassen du Rif, et des Senhaja de Srair (Grammaire, textes et lexique)*, référence précédente, P 247.

اشتر له لحما واعطه إياه. ذهب سيدي مالك يتجول في السوق حتى حل الليل. لما قفل عائدا تحول الكلب إلى رجل. قال لسيدي مالك : يا صديق أنت أحسنت إلي، تعال معي ستبيت عندي.

مضى حتى بلغ صخرة تدعى مريقا. انفتحت الصخرة، فدخلا فوجدا هناك مدينة. قال له ذلك الرجل : عندما تدخل المدينة ستجد هناك امرأة هي أمي، ستسألك ماذا تريد ؟ قل لها : ينقصني الخاتم الذي في يدك.

دخل المدينة رفقة صديقه، وجد هناك المرأة. قال لها : أريد الخاتم الذي في يدك. قالت له : لا، خذ كل ما تريد، النقود هاهي، اللؤلؤ هاهو. أجابها : لا.

بقي هناك ثلاثة أيام ضيفا. عندما أراد العودة إلى حاله قال لها : ينقصني الخاتم الذي في يدك. لم تشأ إعطاءه إياه. شرع ابنها يبكي، قال لها : لماذا تمتنعين عن منحه إياه. فأعطته إياه وقفل عائدا، فمات المسكين.

فإذا ما مس الجن رجلا يزور سيدي مالك ثلاث مرات وعندما يخرج من عنده إما يبرأ أو يموت ".

في المعتقدات الأمازيغية القديمة ـ كما توحي بذلك هذه الحكاية- يمثل جوف الأرض عالم الأرواح والأشباح والموتى الأسلاف. وكما يتضح من خلال نص هذه الحكاية، فإن التواصل ممكن بين العالم الأرضي والعالم السفلي. فالاتصال بالعالم السفلي «يمكن أن يتم في الحكايات عبر الآبار أو الكهوف أو أحيانا عبر باب أقفل مدخله ببلاطة dalle من حديد، أو عبر الينابيع والشجر. لذلك تعتبر هذه العناصر موضوعا للتقديس في شمال إفريقيا كلها ومنذ العصور القديمة إلى زماننا هذا. أما الاتصال بين الأرض والعالم التحت أرضي فتم في حكايتنا عبر فجوة أقفلت بواسطة صخرة تمت إزاحتها. وقد شكلت الكهوف إلى جانب الجبال العبادة الطبيعية الأولى بالمغرب القديم، فهي من تجليات المقدس [1].

ذ- حكاية حمّو لحرايمي والغولة :

«ḥemmu Leḥṛaymi idjja yuri x urṭu. Tusd tamẓa texs ad t tecc. Tenna as ahwa d γari a memmi ucayi tazart s tfust nnec n djḥenni.

1 أوسوس، محمد. (2005)، *كوكرا في الميثولوجيا الأمازيغية*، مرجع سابق، ص 44.

Inna as netta uggʷdex a nanna ad ayi tettef d. Tenna as war ac tettefx ca, ac ɛahdex hwad a ḥemmu inu a memmi.

Umi ɣars d ihwa txedɛit tetfit teggit di tirukt. Traḥ nettat ad tsu zi tara; iffeɣ netta zi tirukt igga as ijdi n iɣzar di tirukt, yawer iuri x urṭu.

Tekkar nettat tamẓa tuyur truwaḥ ɣar taddart nnes, tsers tirukt, tufa ḥemmu yawer. Tenna as i taḍwa ins : a issi iuyaɣd ḥemmu Leḥṛaymi ad xs nirar. Ami taṛẓem tirukt tufit yarwer.

Tedwer ɣar urṭu tufit Tanya yuri x afs. Tenna as arweḥ a memmi ḥemmu inu, tarwerd tedjid suitmac trunt xafk. Inna as a Nanna uggʷedx ad i teccent. Tenna as lla, hwad ɣari a memmi uc ayi cway n tazart s tfust nnec n djḥenni. Iɛawd as tanya uggʷedx ad i teccent. iwa iucas tazart i tamẓa tettef ḥemmu Leḥṛaymi teggit di tirukt tewyit ɣar taddart nnes tiwyit i issis sebɛa. Umi ɣa texder tenna as i issis qqennent tiwuṛa taṛẓment tibuẓjatin. Aqqa iwiɣacentid ḥemmu Leḥṛaymi ad xs tiraremt. Tessars asen d ḥemmu Leḥṛaymi tuyur nettat ad tsiyed. Iqqim ḥemmu ag tamẓiwin timeẓyanin. Ẓṛint ɣars tiggest g ufus nnes nnant as a ḥemmu anx tegged tiggest am tiggest nni g ufus nnec. Inna asent xyaṛ, mkur icten ad as ggex tiggest nnes g uxxam nnes, ad acent ggex tiggest g iri.

Iwa mkur icten iɣaṛs as g uxxam nnes iggitt g usakku. yuri ɣr ṛṛuf yuɛra issiri akides tayarsa iqqim dinni iwjed x tamẓa ima tsent.

Arami d tusa tudef tamẓa tarzzu x issis teqqaṛ mani ddjant issi, mani idja ḥemmu. Ami tekkar ad tarzu tufitent qqaṛsent. Tufa ḥemmu x aṛṛuf tendu ɣars iutitt id s tyarsa ɣar ujedjif inɣit. Tedwa ict n tbaɣra dg ujenna, inna as ḥemmu i tbaɣra hwad neqbas tittawin

i temẓa, baɛd lla war dis iumin ḥemmu Leḥṛaymi. Tedred tbaγra tneqb as tittawin.

Ikkar ḥemmu yarzu manis d γa iffeγ.

Usind isebbaben ṛeẓmen tawaṛt iffeγd ḥemmu, iṛaḥ bḥares, iksi agṛa n temẓa " [1].

تعريب الحكاية :

" صعد حمّو لحرايمي على شجر البستان. جاءت الغولة إليه تريد التهامه. قالت له : أدن مني يا ولدي لتناولني التين بيدك المحناة. قال لها : أخاف أن تمسكيني. قالت له : لن أمسكك، أعطيك العهد، فلتدن مني يا ولدي حمّو.

لما نزل إليها خدعته وأمسكت به ووضعته في كيس. ذهبت لتشرب من العين ؛ فانسل هو من الكيس، وملأ الكيس رملا، هرب وصعد من جديد إلى أعلى أشجار البستان.

عادت الغولة إلى منزلها، وضعت الكيس، وجدت حمّو قد هرب. قالت لبناتها : يا بناتي لقد جئتكن بحمّو لتلعبن به. لكن يبدو أنه فتح الكيس وفرّ.

عادت إلى البستان وجدته ثانية قد تسلق أعلى الأشجار. قالت له : تعال يا ولدي حمّو، هربت وتركت أخواتك يبكين عليك. قال لها : يا جدة خفت أن تأكلنني. قالت له : لا، ادنو مني يا ولدي ناولني قليلا من التين بيدك المحناة. كرر فقال : إني أخاف أن تأكلنني. ثم ناولها التين فأمسكته ووضعته في الكيس، أحضرته إلى المنزل لبناتها السبع. لما وصلت قالت لبناتها : أحكمن إغلاق الأبواب وافتحن النوافذ. لقد أحضرت لكن حمّو لحرايمي لتلعبن به. قدّمت لهن حمّو وانصرفت هي للصيد. بقي حمو لحرايمي برفقة الغولات الصغيرات. رأين عنده وشما في يده، قلن له : يا حمو اصنع لنا مثل وشمك في أيدينا. قال لهن نعم، سأصنع لكل واحدة وشمها في بيتها، سأصنعه لكُنّ في الأعناق.

1 RENISIO A. (1932), *Etude sur les Dialectes Berbères des Beni Iznassen du Rif, et des Senhaja de Srair (Grammaire, textes et lexique)*, référence précédente, P 239.

ذبح حمّو كل واحدة في بيتها ووضعها في كيس. صعد إلى الرف عاليا. حمل معه سكة وبقي هناك يترقب وصول الغولة الأم.

لمّا جاءت دخلت تبحث عن بناتها تناديهن أينكن يا بناتي، أين هو حمّو. بحثت عنهن فوجدتهن مذبوحات. ووجدت حمو في الرف انقضت عليه فضربها بالسكة على الرأس فقتلها. طار غراب في السماء، فطلب منه حمّو أن ينزل ليفقأ عيني الغولة، لأنه لن يثق بها ثانية. هبط الغراب وفقأ لها عينيها.

قام حمّو فبحث عن مخرج.

جاء التجار وفتحوا الباب فخرج حمّو، ومضى إلى حال سبيله، وغنم ثروة الغولة ".

هذه الحكاية هي واحدة من بين روايات كثيرة لحكاية حمّو والغولة، وفيها ينتصر البطل الأسطوري حمّو دائما بقوته، وبالخصوص بذكائه، على سذاجة الغولة رغم قوتها الجسمانية.

ر- حكاية "مغامرات يتيمان" :

"Une femme se disputa un jour avec son mari et, de colère, prit sa fille par la main et s'en alla. Elle marcha toute la journée et vers le soir, quand le soleil disparut, elle s'en fut chercher refuge sous un arbre. Elle y trouva un lièvre qui lui dit : « ne reste pas ici, c'est ici que viennent pour dormir les bêtes de la forêt ! Monte plutôt sur l'arbre, sa cime est aussi large qu'une terrasse ! » Elle monta sur l'arbre avec sa fille. Bientôt après, les bêtes sauvages vinrent sous l'arbre pour y passer la nuit. La femme dormait, quand dans la nuit sa fille la réveilla : « Maman, lui dit-elle, je veux faire un petit besoin ! _ Fais dans ta savate droite, elle n'est pas trouée ! » L'enfant se trompa de savate et fit dans sa savate gauche qui était trouée. Les gouttes tombèrent sur les bêtes qui les reniflèrent et dirent : « C'est de l'urine d'homme ! _ Qui montera voir ce qu'il y a au-dessus de nous ? _ « J'irai » dit le lièvre. Il grimpa et revint leur dire : « il n'y a rien ! » mais les bêtes ne voulurent pas le croire. « J'irai » dit

le serpent ; il grimpa sur l'arbre et y trouva la femme. Cette femme était enceinte. « Laisse-moi tèter ton gros orteil ! » lui dit-il. Elle le laissa tèter son gros orteil et sur le champ accoucha d'un garçon. Le serpent tèta la femme, et quand son venin lui eut touché le cœur, elle mourut. Elle tomba sur les bêtes. Le lièvre sauta sur elle et lui arracha un sein qu'il alla porter à la petite fille : « Tu le donneras à tèter à ton frère ! » lui dit-il. Quant à la mère, les bêtes s'en rassasièrent.

La petite fille resta sur l'arbre. Lorsqu'il fit jour et que les animaux se furent dispersés, elle descendit. Elle prit son frère dans les bras et s'en alla. Le soir venu, elle s'approcha d'un rocher, creusa le sol avec les doigts et trouva deux petits pains, l'un de blé, l'autre d'orge. Elle mangea le pain de blé et donna le pain d'orge à son frère. Puis la nuit tomba. Elle dit au rocher : « Élève-toi, élève-toi, o rocher de Dieu notre Père, élève-toi jusqu'au ciel ! » Le rocher s'éleva comme elle le désirait et, tout en haut, elle dormit avec son frère. Quand le jour se leva, elle dit : « abaisse-toi, abaisse-toi, o rocher de Dieu notre Père ! » Le rocher s'abaissa. Elle creusa encore la terre et trouva deux petits pains, l'un d'orge, l'autre de blé ; elle mangea le pain d'orge et donna l'autre, celui de blé, à son frère. Le lendemain elle creusa de nouveau la terre et trouva cette fois l'entrée de la maison d'Ali le Chat. Le chat n'y était pas, il gardait ses moutons. Elle entra dans le grenier à paille où elle se tint cachée avec son frère. À la brune Ali le Chat ramena ses moutons. Il les fit rentrer dans la bergerie et leur dit : « Trayez-vous ! Trayez-vous, brebis ! » Quand les brebis furent traites, il dit : « Brouille-toi, brouille-toi, ô bouillie ! » Et la bouillie fut prête. Il dit : « Bats, bats ô baratte ! » et le beurre fut battu. Il dit : « Le beurre, je le veux garder, le miel, je le veux garder ! Racle-toi, racle-toi outre à beurre ! » L'outre se racla et avec les raclures, il assaisonna la bouillie. Quand vint l'heure du

sommeil, il se dit : « Ma chambre, je la veux laisser, mon lit je le veux laisser. Où irai-je dormir, ô ma tête ? Dans la mangeoire de l'âne ! » Il alla se coucher dans la mangeoire de l'âne.

À ce moment, la petite fille sortit de sa cachette, fit cuire de la bouillie, prit du beurre, et en assaisonna le plat qu'elle partagea avec son frère, puis fit une boulette qu'elle posa sur la queue du chat. Celui-ci la trouva le matin à son réveil, quand il se retourna, et la mangea ; puis sortit ses brebis et les mena paître jusqu'au soir. La nuit venue et les bêtes rentrées, il refit son manège de la veille et alla se coucher dans la mangeoire de l'âne. La petite vint, à son tour apprêta son souper et celui de son frère et alla mettre une boulette à côté du museau du chat, et une autre à côté de sa queue. À son réveil, le chat trouva une boulette à portée de son museau, il dit : « Est-ce ainsi que ton père t'a dressée ? Tu profites de mon sommeil pour aller brouiller la marmite ! » C'est à sa queue qu'il parlait ainsi. Il sortit de son logis et dit : « Creuse-toi, creuse-toi, ô trou ! » et un trou se trouva creusé. Il mena ses brebis à la Forêt et, à tout morceau de bois sec qu'il trouvait, il disait : « Va te mettre dans le trou ! » le soir, à son retour, le trou se trouva plein de bois sec qu'il trouvait, il disait : « Va te mettre dans le trou ! » le soir, à son retour, le trou se trouva plein de bois sec ; il y mit le feu pour y brûler sa queue. Quand le feu fut pris, il s'en approcha et tendit le bout de sa queue. Il poussa un cri, puis recula et se trouva mieux. Il recommença ce manège ; la petite fille qui l'observait s'avança à pas de loup et le poussa dans le feu. « De l'eau ! De l'eau ! » Cria-t-il. Elle lui jeta une cruche d'huile afin de faire un plus grand feu. Son frère apporta une cruche d'eau, mais elle la lui enleva et la cassa. Le chat fut réduit en cendres. Elle devint ainsi maîtresse de son logis, et son frère maître du troupeau.

Elle lui fit, un jour, une recommandation : « Si tu trouves dans le trou de la serrure une boulette de pâte encore chaude, tu sauras que je suis dans la maison ; si elle est froide, c'est que je n'y suis pas ! » à quelque temps de là, elle alla se promener dans la Forêt, s'arrêta au bout d'une source et s'y peigna. Un de ses cheveux tomba dans l'eau. C'est à cette source que le roi faisait boire ses chevaux. Un jour que les chevaux buvaient, l'un d'eux avala le cheveu qui s'enroula autour de sa langue. Il ne put dès lors broyer ni orge, ni paille. Le voyant dépirir le roi dit : « Qu'a-t-il ?_ nous ne le savons pas ! » dirent les gens. On l'examina et on lui ouvrant la bouche on trouva un cheveu long de dix coudées. Le roi dit : « Je récompenserai au-delà de ses désirs celui qui m'amènera la dame qui possède un aussi beau cheveu ! _ Seigneur, dit un juif, je puis te l'amener ! »

Et pour ce faire, il remplit une grande caisse de toutes sortes de marchandises, la chargea sur son âne et partir à la recherche de la belle. Il parvint à la maison qu'elle habitait, la vit sur la terrasse d'où elle le regardait et dit : « par Dieu, Madame, donnez-moi à boire ! _ Que portes-tu, Juif, demanda-t-elle. _ Toutes sortes de belles choses ! » Elle lui apporta de l'eau, il descendit de son âne et but, puis ouvrit son coffre pour lui en montrer le contenu. Comme elle se penchait pour regader, il la poussa dans le coffre qu'il referma sur elle. À l'âne il fit la leçon : « Si je te dis : arrête, que ta maîtresse descende ! » tu galoperas de plus belle ; si je te dis : hue ! Tu t'arrêtras ! » L'âne partit au galop, le Juif courant derrière et criant : « Arrête, que ta maîtresse descende ! » La jeune fille dans le coffre croyait que c'était l'âne qui s'entêtait. C'est ainsi qu'elle fut amenée devant le palais du roi où le Juif ayant crié : hue ! L'âne s'arrêtra. Il l'introduisit près du roi. Celui-ci l'épousa et eut d'elle un garçon et une fille.

Le soir, son frère ramena ses moutons. Il toucha la boulette dans le trou de la serrure et la trouva froide. Il apprit ainsi que sa sœur n'était plus là. Il dit à ses béliers : « je donnerai quelque chose de bon à celui qui défoncera la porte ! » Ils heurtèrent jusqu'à fatigue de leur front cornu la porte qui résista. Un agneau, tout petit et si faible qu'il n'avait guère plus qu'un souffle de vie s'offrit à son tour : « Que me donneras-tu, si je l'ouvre? _ Écarte-toi, pauvret, les mieux encornées ont tous essayé, et toi tu le pourrais ! _ Je te répète : que me donneras-tu ? _ Je te lâcherai dans le grenier à orge ! » L'agneau se recula, prit son élan, fonça contre la porte qui céda et se retrouva dans la cour en bélant. L'enfant entra et rangea son troupeau dans la bergerie. Puis il vendit tous ses biens et acheta un peigne d'or et une baguette d'or. Il égorgera un agneau, lui enleva la panse et s'en coiffa pour se donner l'air d'un teigneux, et ainsi affublé il partit à la recherche de sa sœur.

Il parvint à la ville où elle était. Il trouva à la porte des petites filles qui se peignaient. Il leur dit : « Par Dieu, prêtez-moi votre peigne que je racle ma teigne qui me démange ! _ Non, dirent-elles en chœur, nous n'avons rien à te donner ! » L'une d'elle cependant eut pitié de lui – c'était la fille de sa sœur- et lui prêta son peigne, mais en voulant s'en servir il le lui cassa. « Nous te l'avions bien dit de ne rien lui donner ! » dirent ensemble les petites filles. Il sortit alors son beau peigne d'or et le lui donna. Il continua son chemin et rencontra plus loin des garçons qui jouaient à la pelote avec des cannes. Il leur dit : « Prêtez-moi une canne, que je lance la balle, un seul coup ! » Ils refusèrent. L'un d'eux cependant – c'était le fils de sa sœur- lui prêta la sienne. Il la prit et la lui cassa en voulant lancer la balle. Les enfants crièrent : « Nous te l'avions bien dit de ne rien lui donner ! » il sortit alors sa canne d'or et la lui donna.

Il reprit son chemin. Plus loin, il trouva une fontaine au bord de laquelle il s'assit. Une négresse vint pour y puiser ; il la questionna : « de qui es-tu la servante ? _Du roi ! _ Comment se nomme ta maîtresse ? _ Une telle ! _Comment le roi l'a-t-il épousé ? » Elle lui conta son histoire et l'ayant entendue il se dit : « C'est ma sœur ! » Il tira sa bague, la jeta au fond de la cruche de la négresse et dit : « Quand ta maîtresse t'ordonnera de lui verser le peu d'eau qui restera au fond de la cruche, tu lui répondras de se servir elle-même ! » La chose se passa ainsi, sa maîtresse se servit d'eau et trouva sa bague au fond de la cruche. « Qui t'a remis cette bague ? » Lui demanda-t-elle. Elle raconta ce qu'elle savait, puis sa maîtresse lui dit : « va laver cette laine dans cette corbeille, et quand elle sera sèche, tu y cacheras mon frère. » elle ramena ainsi au palais son frère caché dans la corbeille, d'où sa sœur le tira. Sentant venir l'heure de la visite du roi elle l'y remit. Elle avait un autre fils, tout petit, qui commençait à peine à parler, il dit au roi quand il entra : « Papa, mon oncle sous la laine ! _que dit-il ? _ Mais rien ! _ Si tu ne me l'explique pas je te fais couper la tête ! _ Donne-moi l'aman ! » Il lui promit son pardon, elle découvrit alors le jeune homme dans sa cachette : « voici mon frère ! » Lui dit-elle. Le roi se montra tout réjoui d'avoir son beau-frère chez lui.

Ce roi avait des cornes sur le front. Jamais il ne s'était fait couper les cheveux tant était grande sa honte de les montrer. Il se dit mon beau-frère me les coupera et ne le dira à personne. Il lui coupa les cheveux et en récompense le roi lui confia la garde de ses chameaux. Il se fit une flute d'un roseau. Et que disait la flute quand il en jouait ? Elle disait : « Le roi a des cornes sur le front ! » Le roi, un jour, l'entendit ; il lui prit la flute et la jeta dans un puits. Il se fit une autre flute, et encore une autre, et chaque fois le roi la lui enlevait et la jetait dans le puits.

À la troisième il lui coupa la tête. Trois roseaux alors crurent hors du puits. Quand le vent les agitait, ils disaient : « le roi a des cornes sur le front ! » Furieux, le roi dit : « qui me coupera ces roseaux ; je saurai le récompenser ! » un juif vint _ Celui qui avait ravi la jeune fille _ et s'offrit à les couper. Il dépensa en vain toute sa force contre eux et ne leur put rien. Il eut alors la tête tranchée. Et l'histoire en reste là [1].

تعريب الحكاية :

" تشاجرت سيدة يوما مع زوجها، وغضبت، فاصطحبت ابنتها وغادرت. سارت نهارا كاملا حتى المساء، عند غروب الشمس، آوت تحت شجرة. وجدت هناك أرنبا فقال لها : لا تبقي هنا، هنا تأتي وحوش الغابة لتنام ! اصعدي بالأحرى إلى أعلى الشجرة، إن قمتها أوسع كالأرضية !اعتلت الشجرة هي وابنتها. اجتمعت الحيوانات المتوحشة تحت الشجرة لتمضي ليلتها. بينما المرأة نائمة، أيقظتها ابنتها قائلة : أمي أريد أن أقضي حاجة ! _ افعلي في حذائك الأيمن، فهو غير مثقوب ! أخطأت الطفلة وفعلتها في حذائها الأيسر الذي كان مثقوبا. تساقطت القطرات على الوحوش التي اشتمتها فقالت : إنه بول إنسان ! _ من يصعد ليرى ما يوجد فوقنا ؟ _ قال الأرنب : سأصعد. تسلق وعاد قائلا : لا شيء. لكن الحيوانات لم تصدقه. قال الثعبان : سأصعد ؛ تسلق الشجرة فوجد هناك المرأة. لقد كانت حبلى. قال لها الثعبان : دعيني أرضع إبهامك ! تركته يرضع إبهام رجلها وفي الحال وضعت طفلا. رضع الثعبان المرأة وعندما وصل السم إلى قلبها ماتت. وسقطت على الوحوش. انقض عليها الأرنب فنزع منها ثديا حمله إلى الفتاة قائلا : ارضعيه أخاك ! أما الأم فقد أكلتها الوحوش.

ظلت البنت على الشجرة. وعندما لاح نور النهار وتفرقت الوحوش نزلت. أخذت أخاها بين ذراعيها وذهبت. وعندما أسدل الليل ستاره، اقتربت من صخرة، حفرت التراب بأصابعها فوجدت خبزتين صغيرتين، إحداهما من قمح والأخرى من شعير. تناولت خبز القمح وأعطت خبز الشعير لأخيها. ثم أسدل الليل ستاره. قالت للصخرة : ارتفعي، ارتفعي، يا صخرة الإله أبينا، ارتفعي حتى السماء. ارتفعت

1 LAOUST, Emile. (1949), *Contes Berbères du Maroc,* référence précédente, PP 225-228.

الصخرة كما ارتضت الطفلة، وفي الأعلى، نامت هي وأخوها. عندما بزغ النهار، قالت : انخفضي، انخفضي، يا صخرة الإله أبينا. انخفضت الصخرة. حفرت التراب أيضا فوجدت خبزتين، إحداهما من شعير، والأخرى من قمح ؛ تناولت خبز الشعير وأعطت الآخر ، خبز القمح، لأخيها. وفي الغد حفرت من جديد فوجدت هذه المرة مدخل منزل علي القط. لم يكن القط هناك، كان يرعى غنمه. دخلت إلى مخزن التبن حيث اختبأت هي وأخوها. عند الغسق أحضر القط علي غنمه. أدخلها إلى الزريبة وقال لها : احتلبي ! احتلبي، يا نعاج ! عندما احتلبت النعاج، قال : تعجني، تعجني، يا عجينة ! وأصبحت العجينة جاهزة. قال : امتخض، امتخض يا رايب ! وامتخضت الزبدة. ثم قال : الزبدة أريدها مدخرة، العسل أريده مدّخرا ! التعق، التعق يا قِدر الزبدة ! التعق القدر نفسه بالملاعق، وتبّل العصيدة بما لعقه. عندما حلّت ساعة النوم، قال : غرفتي أريدها محفوظة، سريري أريده محفوظا. أين سأنام، يا ترى ؟ في مذود الحمار ! فراح ينام في مذود الحمار.

في تلك اللحظة، خرجت البنت من مخبئها، طهت العصيدة، أخذت من الزبدة، وتبّلت الطبق الذي اقتسمته مع أخيها، ثم صنعت كريّة ووضعتها على ذيل القط. هذا الأخير وجدها صباحا عند استيقاظه، عندما استدار، فأكلها ؛ ثم أخرج نعاجه وذهب بها إلى المرعى حتى المساء. عندما حلّ الليل وأُدخل المواشي، أعاد الكرة كما في الأمس وذهب للنوم في مذود الحمار. برزت الطفلة، أحضرت حساءها وحساء أخيها ووضعت كريّة عند أنف القط، وأخرى عند ذيله. وجد القط عند استيقاظه كريّة بمحاذاة أنفه، وقال : أهكذا علمك أبوك ؟ تستغلين نومي لتتفقدي القِدر ! هكذا قال مكلما ذيله. خرج من بيته وقال : احفري نفسك، احفري نفسك، يا حفرة ! وهكذا وُجدت حفرة. أخذ نعاجه إلى الغابة وأخذ يقول لكل قطعة حطب يابسة يجدها في طريقه : إلى الحفرة ! في المساء، عند عودته، وجد الحفرة وقد امتلأت حطبا يابسا ؛ أشعل فيها النار ليحرق فيها ذيله. عندما اندلعت النيران، اقترب منها ومدّ طرف ذيله. صرخ، ثم تراجع فارتاح. أعاد الكرّة ؛ كانت البنت ترقبه تقدّمت نحوه بسرعة الذئب ودفعته في النار. صرخ : الماء ! الماء ! صبّت عليه جرّة زيت لتلتهب النار أكثر فأكثر. حمل أخوها جرّة ماء لكنها نزعتها منه وكسرتها. أصبح القط رمادا. وأصبحت البنت سيدة بيته، وأخوها سيد القطيع.

أوصته يوما وصيّة : إذا وجدت في فتحة الباب كريّة عجين ساخنة، اعرف أنني في البيت ؛ وإذا كانت باردة فاعلم أنني لست هنا ! بعد حين ذهبت تتنزه في الغابة، توقفت بجانب عين ومشطت شعرها. سقطت منها زغبة في الماء. في هذه العين كان الملك يورد خيوله، بلع أحدها الزغبة التي التوت حول لسانه. منذئذ لم يستطع مضغ شعير ولا تبن. لما رآه الملك يضعف قال : ما له ؟ _أجابه الناس : لا نعرف. فُحص فوُجدت في فمه زغبة طولها عشرة أذرع. قال الملك : سأكافئ من يحضر لي السيدة صاحبة هذا الشعر الجميل ! _ قال يهودي : أنا سأحضرها.

ومن أجل ذلك، ملأ صندوقا كبيرا بكل أنواع السلع، حملها على حماره وراح يبحث عن الحسناء. وصل إلى المنزل الذي تسكنه، لمحها على السطح من حيث رأته، وقال : لله، سيدتي، اعطني شربة ماء !_ استفسرت قائلة : وماذا تحمل، أيها اليهودي ؟ أجابها : كل الأشياء الجميلة ! قدمت له الماء. نزل من على الحمار وشرب، ثم فتح صندوقه لكي يريها محتوياته. بينما هي منحنية لترى ما بالصندوق، دفعها داخله وأغلقه عليها. وعلّم الحمار درسا : إذا قلت : قف، لتنزل سيدتك ! فلتسرع أكثر ؛ و إذا قلت : هووو ! فلتتوقف ! انطلق الحمار مسرعا، واليهودي يجري وراءه ويصيح : قف، لتنزل سيدتك ! الحسناء في الصندوق، ظنت أن الحمار لا يستمع. هكذا أُخذت إلى قصر الملك حيث صرخ اليهودي : هووو ! توقف الحمار. سلمها إلى الملك الذي تزوجها، فأنجبت له طفلا وطفلة.

في المساء، قدِم أخوها بغنمه. لمس الكريّة في فتحة الباب فوجدها باردة. أدرك أن أخته ليست هنا. قال لأكباشه : سأعطي شيئا طيبا لمن يداهم الباب ! صدمت الأكباش الباب الصامد بقرونها حتى نال منها التعب. تقدم خروف صغير ضعيف لم يكن فيه أكثر من نَفَس حياة : ماذا ستعطيني إذا فتحته ؟ _ ابتعد يا مسكين، حاول الأقرن منك، فكيف تستطيع أنت ! _أكرر : ماذا ستعطيني ؟ _سأطلقك في مخزن الشعير ! تراجع الخروف، أخذ وسعه، غرز قرنيه في الباب الذي تحطم، فوجد نفسه وسط المنزل وهو يثغو. دخل الطفل ورتّب قطيعه في الزريبة. ثم باع كل أغراضه واشترى مشطا وقضيبا ذهبيين. نحر خروفا، ونزع كرشه الذي وضعه على رأسه ليظهر كأنه أقرع. فانطلق باحثا عن أخته في هذا الزي.

وصل المدينة حيث تعيش. وجد في الباب فتيات صغيرات يمشطن. قال لهن : لله، أعرنني مشطكن لأحك صلعتي ! قلن جماعة : لا، ليس لدينا ما نعطيك إياه ! أشفقت عليه إحداهن - وهي بنت أخته- وأعارته مشطها، لكن عندما أراد استعماله كسره. قالت الفتيات الصغيرات جماعة : لقد قلنا لك لا تعطيه شيئا ! أخرج إذن مشطه الذهبي وأعطاه إياها. تابع طريقه وصادف فتيانا يلعبون بالكرة والقصب. قال لهم : أعيروني قصبة، لأقذف الكرة، مرة واحدة. رفضوا جميعهم. بينما أحدهم - وكان ابن أخته- أعاره قصبته. أخذها وكسرها لما حاول رمي الكرة. صاح الأطفال : لقد قلنا لك لا تعطيه شيئا ! أخرج إذن قصبته الذهبية فأعطاه إياها. واصل طريقه. بعيدا، وجد عينا قعد على جانبها. جاءت زنجية لتسقي الماء ؛ سألها : أنت خادمة من ؟ _للملك ! _كيف تدعى سيدتك ؟_ فلانة !_ كيف تزوجها الملك ؟ حكت له قصتها، سمعها فقال لها : إنها أختي ! أخرج خاتمها، ألقاه في قعر جرّة الزنجية، وقال لها : عندما تأمرك سيدتك بصب القليل من الماء الذي سيتبقى في قعر الجرة، دعيها تفعل بنفسها ! كذلك كان، أفرغت السيدة الماء بنفسها ووجدت الخاتم في قعر الجرّة. قالت لها : من أعطاك هذا الخاتم ؟ حكت لها ما علمت، ثم قالت لها سيدتها : اذهبي واغسلي الصوف في هذا الصندوق، وعندما يجف، خبئي فيه أخي. هكذا استقدمت أخاها إلى القصر مخبأ في الصندوق، حيث استخرجته أخته. لما أحست بدنو ساعة زيارة الملك أعادته فيه. قال ابنها الأصغر، الذي بالكاد بدأ ينطق، للملك عندما دخل : أبي، خالي تحت الصوف ! _ ماذا يقول ؟ _لا شيء !_ إذا لم تشرحي لي سأقطع رأسك ! _اعطني الأمان ! وعدها بالصفح، فكشفت عن الرجل الشاب في مخبئه : قالت : هذا أخي. ابتهج الملك بوجود أخ زوجته في منزله.

لقد كان لهذا الملك قرنان على جبهته. لذلك وخجلا من إظهارهما لم يطلب من أحد قط أن يحلق له شعره. قال في نفسه : سيحلق لي أخ زوجتي ولن يكشف أمري لأحد. حلق له شعره ومكافأة له كلفه الملك برعي جماله. صنع نايا من قصب. ماذا كان يقول الناي عندما يعزف عليه ؟ كان يقول : الملك له قرنان على جبهته ! سمعه الملك يوما ؛ سلبه نايه وألقى به في البئر. صنع نايا آخر، وكل مرة كان يسلبه منه ويلقي به في البئر. في المرة الثالثة قطع له رأسه. نبتت ثلاث قصبات خارج البئر. عندما تهب الرياح تحركها، فتقول : للملك قرنان على

الجبهة ! غضب الملك وقال : من يقطع هذه القصبات ؛ سأعرف كيف أكافئه ! جاء يهودي - ذلك الذي خطف الفتاة الشابة - وعرض قطعها. حاول بكل ما أوتي من قوة. لكنه لم يستطع. فكان أن قُطعت رأسه هو ».

هناك تنويعات أخرى لهذه الحكاية في بلاد أمازيغية أخرى، ولكنها عموما تشتمل على ثلاث موضوعات أساسية : موضوعة الحيوانات المعترفة بالجميل (الأرنب في هذه الرواية)، موضوعة الطفلين المتشردين وموضوعة الملك ميداس أو قرون الإسكندر التي لازالت حية في الفولكلور الأمازيغي. إنه، رغم غموض المدخل، فإن اعتراف الأرنب، أو (الحجلة) في روايات أخرى، الموجه للتضحية به في منزل الصياد، والذي أطلقت صراحه البنت بطلة الحكاية عن غير قصد، هو ما يفسر غموض البداية [1].

وميداس Midas شخصية نصف أسطورية تنتمي للزمن القديم. ابن كورد‌ياس Gordias، هو ملك فريجيا Phrygie قبل الغزو السيميري Cimmériens، حكم من 715 إلى 676 قبل الميلاد ؛ هُزم من قِبلهم، فقتل نفسه. وهو بطل العديد من الحكايات الأسطورية. وهو أيضا بطل العديد من القصص. منها قصة سيلين Silène الذي شرب حتى الثمالة، فهام حتى وصل بلاد ميداس الذي استقبله وأكرمه. فذهب ديونيزوس Dionysos في أثره فوجده هناك فشكر مستضيفه ميداس، وعرض عليه تحقيق أمنية. طلب ميداس القدرة على تحويل كل ما يلمسه ذهبا. لكنه وجد نفسه غير قادر على الأكل والشرب، لأن الطعام يستحيل ذهبا في يده، فتوسل إلى الإله أن يرفع عنه كرامته. أمره ديونيزوس بغسل يديه في مياه نهر باكتول الذي تتغير رماله إلى ذهب [2].

وفي أسطورة أخرى، كان ميداس تلميذا لـــأورفيوس Orphée، وكان قد اكتسب خبرته الموسيقية حينما استدعي كحكم في منافسة بين ساتير مارسياس Satyre Marsyas، عازف الناي، وأبولون Apollon، عازف الليرة. فاختار مارسياس فائزا، في حين أن الموزيين Les Muses، الذين كانوا ضمن الحكام، فضلوا أبولون على ساتير. وللانتقام زوده أبولون بأذني حمار. حاول ميداس إخفاءهما تحت قبعة فريجية، لكن خادما اكتشف السر لما كان يحلق له رأسه. وأمام عدم قدرته على كتمان السر فإنه

1 LAOUST, Emile. (1949), *Contes Berbères du Maroc,* référence précédente, P 231.

2 MARSHALL, Amandine. (2003), *Mythes de la Grèce antique,* les éditions du Panthéon, P 214.

عمد إلى حفر حفرة في الرمل، وأباح فيها بـ : «الملك ميداس له أذنا حمار»، وردم الحفرة. فنبتت فيها أجمة قصب، وأخذت تردد السر كلما هبت عليها ريح.

ز- حكاية الطفل واليهودي :

«(Un riche marchand se ruine en vaines recherches pour retrouver son fils qu'un Juif lui a enlevé et emmené dans son pays où il l'instruit des choses de la magie. Profitant un jour de l'absence du magicien, l'enfant, devenu un bel adolescent, fouille dans ses livres et trouve sa bague enchantée : il se fait aussitôt transporter dans son pays d'origine où il retrouve ses parents devenus vieux et réduits à la plus grande misère.)

« Père, lui dit-il, un jour, je te ferai regagner tout ce que tu as perdu ! » il tourna la bague ; un âfrit se présenta et se mit à ses ordres ; il exigea un magnifique cheval de sang qu'il donna à son père : « Va le vendre au marché, lui dit-il, mais n'oublie pas de lui enlever la bride, car elle est enchantée ! » Le roi vit la jolie bête qui lui plut, l'obtint pour un prix élevé, la ramena au palais en se proposant de fêter son heureuse acquisition. Mais, quand au matin, il alla à l'écurie pour la caresser, elle avait disparu. Il interrogea les mokhaznis qui ne surent que dire et les gardes d'écurie reçurent la bastonnade.

Une autre fois le jeune homme se changea en tapis. « Va me vendre, dit-il à son père, mais prends soin de me retirer un fil quand tu me vendras ! » Le roi acheta ce tapis merveilleux et voulut donner une petite fête tant il était content de son achat. Il s'étendit sur ce tapis pour dormir, mais à son réveil, le tapis à son tour, comme le cheval, avait disparu. Rentré chez lui, le jeune homme dit à son père : « Maintenant, je vais me changer en mulet, tu me conduiras au

marché et avertis le dellal à qui tu me confieras que la bride n'entre pas dans le prix. » le Juif, son ancien maître, se promenait justement dans ce marché ; il reconnut son disciple dans cette bête. Il poussa l'enchère qui lui resta et exigea la bride. Le vendeur la lui refusa ; les gens prirent le parti du Juif et force fut de lui donner la bride. Le Juif bâta le mulet d'un grand chouari qu'il chargea de lourdes pierres, puis monta dessus et lui meurtrit la nuque de coup d'aiguille en disant : « Traître, Dieu m'a enfin permis de te reprendre ! Il le ramena à sa maison, où la Juive l'attendait, mais sans prêter attention elle lui enleva la bride. Le mulet prit aussitôt la forme d'une gazelle tomba à la mer et se changea en poisson et le Juif en loutre. Ils se pourchassèrent, puis sortirent de l'eau, le poisson changé en pigeon et le Juif en épervier. Ils se remirent en chasse dans le ciel et parvinrent au-dessus du belvédère où se tenait la fille du roi. Le pigeon tomba sur elle et se changea en une bague que la princesse ramassa et mit au doigt. Le Juif s'en fut se plaindre au roi : « un objet qui m'appartient, lui dit-il, est tombé dans ta cour. C'est une bague et c'est ta fille qui l'a prise et mise au doigt ! » Le roi fit venir sa fille qui lui remit la bague. Mais à peine le roi l'eut-il montrée au Juif que la bague s'envola sous l'aspect d'une grenade qui retomba à terre, se brisa et répondit ses grains. Le Juif se changea en poulet et se mit à picorer ; quand il fut au dernier grain, le jeune homme reprit sa forme et d'un coup de couteau trancha la tête du Juif » [1].

تعريب الحكاية :

" (أفلس تاجر غني في بحثه، بلا جدوى، عن ابنه الذي اختطفه يهودي وأخذه إلى بلاده حيث علمه السحر. ذات يوم، استغل الطفل، وقد صار يافعا، غياب

1 LAOUST, Emile. (1949), *Contes Berbères du Maroc,* référence précédente, PP 178-179.

الساحر فتصفح كتبه فوجد خاتمه السحري الذي نقله حالا إلى بلده الأصلي حيث وجد والديه، الذين أصبحا عجوزين، في فاقة كبيرة.)

قال لأبيه : أبت يوما ما سأعوض لك كل ما ضاع منك ! أدار الخاتم، ظهر عفريت مستعد لتنفيذ أوامره ؛ طلب حصانا نقي العرق وقدمه لأبيه. قال له : اذهب وبعه في السوق، لكن لا تنس أن تحتفظ باللجام لأنه مسحور ! رأى الملك الدابة الجميلة فأعجبته، اشتراها بثمن غال، أخذها إلى القصر، وفكر في إقامة احتفال بمناسبة تملكه إياها. لكن عندما استفاق في الصباح ودخل الإصطبل لكي يداعبها وجدها قد اختفت. سأل رجال المخزن لم يعرفوا بماذا يجيبون، وكذا حرس الإصطبل الذين جُلدوا.

ذات مرة تحول الشاب إلى سجاد. قال لأبيه : خذني إلى السوق وبعني، لكن احرص على سحب خيط مني عندما تبيعني ! اشترى الملك هذا السجاد العجيب وعزم على إقامة حفلة صغيرة ابتهاجا بما اشترى. تمدد على سجاده ونام، لكن عند استيقاظه وجد السجاد قد اختفى كما اختفى الحصان. عند عودته إلى المنزل قال الشاب لأبيه : الآن سأتحول إلى بغل، سقني إلى السوق ونبه الدلّال الذي تسلمني إياه أن اللجام لا يدخل ضمن الثمن. كان اليهودي، سيده القديم، يتجول بالضبط في هذا السوق. تعرّف على تلميذه في هذه الدابة. رفع المزايدة فظفر بها واشترط اللجام. رفض البائع تسليمه إياه ؛ تدخل الناس لصالح اليهودي وأجبروا البائع على إعطائه اللجام. ركّب اليهودي شواريا كبيرا على البغل وحمّله حجارة ثقيلة، وركب عليه وأشبع عنقه ثقبا بالإبرة قائلا : أيها الخائن، مكنني الله منك ثانية ! اصطحبه إلى منزله، حيث كانت اليهودية في انتظاره، لكن دون أن تنتبه خلصته من لجامه. أخذ البغل سريعا شكل غزالة سقطت في البحر وتحولت إلى سمكة واليهودي تحول إلى قندس. تطاردا، ثم خرجا من الماء، السمكة تحولت إلى حمام واليهودي إلى نسر. عادا إلى المطاردة في السماء حتى وصلا إلى الساحة حيث كانت بنت الملك. سقطت الحمامة عليها وتحولت إلى خاتم أخذته الأميرة ووضعته في أصبعها. راح اليهودي يشتكي عند الملك. قال : سقط شيء يخصني في ساحتك. هو خاتم وقد أخذته ابنتك ووضعته في أصبعها ! استدعى الملك ابنته التي أعادت إليه الخاتم. لكن ما إن أظهرته لليهودي حتى طارت على شكل رمانة

سقطت على الأرض، تشظت وتناثرت حباتها. تحول اليهودي إلى دجاجة شرعت تلتقط الحب ؛ عند آخر حبة، عاد الشاب إلى هيئته وبضربة سكين قطع رأس اليهودي.

بيد أن هذا الموضوع يوجد في قصة ميسترا Mestra أو منسترا Mnestra، ابنة إريسيكتون Erysichthon، محكية من طرف أوفيد Ovide، ومن طرف دارسي الأساطير والمعلقين اليونانيين. ومن ثم، ففي العالم المتوسطي وليس في الهند نجد أقدم أثر لسردنا، الذي في حلقته الأخيرة، يبدو صراعا بين شخصين متحولين، يحارب أحدهما الآخر من خلال التحولات [1].

وميسترا Mestra أو Mnestra شخصية أسطورية في المنظومة التقليدية الإغريقية. تظهر في حكايتها مع أبيها إريسيكتون Érysichthon كما حكاها الشاعر أوفيد Ovide. عوقب أبوها بعد إساءته للإلهة ديمتر Déméter بشهية لا تشبع. بعد أن باع كل ما لديه لشراء الطعام، باع ابنته أيضا، لكن هذه الأخيرة تضرعت إلى الإله بوسيدون Poséidon لينجيها من العبودية. ويقيض الإله لسيدها أن يكون له أخذ عذريتها، فحولها إلى رجل بزي صياد، فهربت من سيدها. كرر أبوها بيعها، وفي كل مرة كانت تتحول إلى حيوانات : فرس، بقرة، طائر، أيل... ليتمكن أبوها من شراء الغذاء.

س- حكاية حمّو ذو الثيران :

«Une femme n'avait pas d'enfant. Elle pria Dieu de lui en donner un. « Donne-moi un garçon, le supplia-t-elle, un garçon qui se nouria d'une vache le matin et d'une vache le soir ! » Dieu lui donna un garçon qui mangeait une vache à son repas du matin et une vache à son repas du soir. Une vieille femme, un jour, vint dire au père : « Tu étais riche, mais cet enfant t'a ruiné ! _ Que dois-je faire ? _ Que me donnerais-tu si je t'en débarrassais ? _ Je te donnerais une vache ! » La vieille dit à *Hamou aux bœufs* – c'était

1 LAOUST, Emile. (1949), *Contes Berbères du Maroc,* référence précédente, P 180.

le nom de ce garçon- « ton père serait riche s'il ne t'entretenaient ainsi matin et soir ! Maintenant, tu dois t'en aller ! ».

Il partit, parvint dans une ville où des serviteurs du roi, au nombre de soixante, montés chacun sur un mulet, s'en allait couper du bois dans la montagne. Il ne leur dit rien ce jour-là, mais le lendemain matin, allant à leur rencontre, il leur proposa d'aller couper du bois à leur place. Il prit donc les mulets et se dirigea vers la montagne et ramassa du bois en se servant de ses mains, car il n'avait apporté ni hache, ni autre instrument pour le couper. Tout entier à son travail, il ne vit pas un lion qui vint lui dévorer une mule. C'est seulement en chargeant les bêtes qu'il s'en aperçut. Il chercha et vit le lion : « Chien, lui dit-il, c'est toi qui as mangé la mule ? » il se jeta dessus et lui asséna un coup si violent qu'il en perdit connaissance, puis lui mit sur le dos la charge de la mule, lui passa une bride dans la gueule, monta dessus et poussa le convoi vers le palais où les serviteurs, en comptant les bêtes s'aperçurent qu'il en manquait une. « Où est la mule ? » demanda le roi. _ C'est une espèce de chien qui l'a mangée, mais je lui ai fait porter la charge de la mule ! » Le roi ordona d'enchaîner le lion et de le lui amener.

Hamou, une autre fois, se promena à trvaers les rues de Fès et volà dans les boutiques tout ce qui pouvait satisfaire son énorme appétit. À celui qui protsetait, il lui fracassait la tête contre le mur. Excédés, les gens vinrent se plaindre au roi. « Seigneur, *Hamou* veut notre ruine. Il entre dans nos boutiques, les pille et menace de mort quiconque lui fait obstacle. Nous le craignant au point que s'il nous disait de l'investir roi, nous le ferions ! » Que faire

se demanda le roi. Il réfléchit et leur dit : « Alertez les gens des tribus, dites-leur se s'armer contre lui et de le massacrer ! Je vais vous l'envoyer. » Il fit venir *Hamou* : « Pourquoi n'irais-tu pas te battre ? _ Où ? _ Derrière Fès. _ Qu'on me donne un fusil, un sabre, un cheval ! » Il partit seul, le malheureux, contre tous les gens des tribus armés pour le tuer. Il prit son cheval par les pieds de derrière et s'en servit comme d'une massue, le fit tournoyer au-dessus de sa tète et abattait quatre ou cinq hommes à chaque coup, ainsi les extermina tous, puis s'en revint chez le roi en portant son cheval mort. « Quel cadeau m'as-tu fait ! » lui dit-il.

Alors on vit venir les gens de Fès, précédés de joueurs de tombour et de haut-bois. « Que se passe-t-il demanda le roi. _ Seigneur nous venons manifester notre joie de la mort de *Hamou* ! _ Mais, il n'est pas mort ! Voyez l'endroit où il a posé son cheval ! » Le roi cependant le fit quérir. « Hamou, lui dit-il, les gens de Fès t'ont pris en aversion, il te faut quitter le pays ! _ Voici mes conditions : qu'ils m'apportent quarante planchettes garnies de pains et quarante plats garnis chacun d'un mouton ! Toi, en plus, tu me donneras une massue de fer. Et encore, n'est-il pas sùr que je m'en aille ! » Aux gens de Fès, le roi fit connaitre ces conditions ; ils les acceptèrent. Ils lui apportèrent donc quarante planchettes garnies de pains, quarante plats garnis chacun d'un mouton, et le roi lui fit don d'une massue de fer.

Hamou courut alors l'aventure. Il croisa en chemin un homme que des brigands venaient de dépouiller. « Où vas-tu ? lui dit cet homme, les brigands vont aussi te rençonner ! _ Par ton père, s'écria-t-il, si tu ne marches pas devant moi et ne me montres où

ils sont, c'est toi que je tuerai ! » Quand *Hamou* les aperçut, il leur cria plein de mépris : « Quoi ! Les gens aux têtes coiffées de foulards de femme se disent des coupeurs de route ! » Les brigants le reconnurent : « Ôter notre joie, s'écièrent-ils, voici le fils de notre oncle ; c'est Dieu qui nous l'envoie ! ». *Hamou* les fit partir en avant ; il partit avec eux, et la bande, dont il devint le chef, s'en fut jusqu'à une certaine ville qu'un ogre s'accageait. Ils y trouvèrent les boutiques ouvertes et abandonnées, mais pleines encore de toutes sortes de choses. Ils s'y installèrent, établirent entre eux un tour de role pour la préparation des repas et tandis que l'un faisait la cuisine, les autres couraient l'aventure.

L'ogre se présenta un jour à celui qui était de tour de cuisine. « Y a-t-il ici de quoi me rassasier, lui dit-il, sinon c'est toi que je mangerai ? _ Il y a de quoi te satisfaire ! » Et lui servit tout le couscous. Quand le monstre l'eut avalé et s'en fut allé, notre homme se remit à faire d'autre couscous, de sorte que lorsque les brigands revinrent de coups et d'injures. Puis vint le tour de *Hamou* de rester au loger et de faire la cuisine. Il s'est pris de fort bonne heure, aussi quand l'ogre vint sous la menace lui demander sa pitance, il se jura de lui régler son affaire. L'ogre s'approcha. *Hamou* lui asséna un terrible coup qui le fit tituber ; il partit en perdant son sang jusqu'au puits où il logeait avec ses femmes. À l'heure du repas, les brigands revinrent. *Hamou* les invectiva : « En me joignant à vous, je croyais me trouver en compagnie d'hommes de courage, et vous n'êtes que des poltrons ! Venez, empiffrez-vous, tas de chiens ! Ainsi chaque jour, l'ogre venait ici et jamais aucun d'entre vous ne lui fit le moindre mal ! Allumez une lanterne et marchez devant moi ! » Ils suivirent les traces de sang laissées par

l'ogre et parvinrent au puits où ses femmes soignaient sa blessure en lui appliquant des pointes de feu. *Hamou* se fit descendre dans le puits, y assomma l'ogre, lui arracha une épaule qu'il lança aux compères restés au bord du puits. Puis, ceux-ci remontèrent les femmes l'une apès l'autre ; quand vint le tour de la dernière, celle-ci dit en s'adressant à Hamou : « Ils ne voudrant pas te remonter. Alors un bouc viendra, attrape-le par le pied blanc et il te rejettra vers ton monde ; mais si tu l'attrapes par le pied noir, il t'entraînera dans le monde souterrain. Prends garde ! »

Les brigands remontèrent donc cette femme, la dernière. Quand *Hamou* leur cria : « à mon tour ! » ils l'injurièrent et l'abondonnèrent au fond du puits. Le bouc vint. *Hamou* l'attrapa par le pied blanc et fut rejeté dans son monde. Pendant ce temps, les brigands s'en allaient clamant partout leur exploit : « Rentrez chez vous, disaient-ils aux gens : l'ogre est mort ! » Et pour les convaincre, ils leur montraient son épaule. Alors, en gens reconnaissant, ils firent leur roi de l'un d'eux et son *khalifa* d'un autre. Mais *Hamou* délivré s'en fut vers eux et les extermina (et se vengea) des femmes qui les avaient suivis en leur servant du son pour toute nourriture. Et ce fut lui le roi de la cité » [1].

تعريب الحكاية :

" لم يكن لدى امرأة أبناء. فدعت الله أن يهبها واحدا. توسلت إليه قائلة : هب لي ولدا، ذكرا يأكل بقرة في الصباح وبقرة في المساء ! استجاب لها الله ورزقها بابن يتغذى على بقرة في وجبة الفطور وبقرة في وجبة المساء. جاءت عجوز يوما عند الأب، وقالت له : كنت غنيا، لكن هذا الطفل أفقرك !_ ماذا أفعل يا

1 LAOUST, Emile. (1949), *Contes Berbères du Maroc,* référence précédente, PP 172-174.

ربي ؟ ماذا ستمنحني إذا خلّصتك منه ؟_سأعطيك بقرة ! قالت العجوز لحمّو ذي الثيران - وكان اسمه كذلك- سيكون أبوك غنيا إذا لم تكلفه ما تكلفه صباح مساء ! الآن، يجب أن تغادر !

غادر حمّو، وصل إلى مدينة حيث وجد خدم الملك، وكان عددهم ستون، يركب كل واحد منهم بغلة، ذهبوا لجمع الحطب من الجبل. لم يكلمهم يومها، ولكن في الغد صباحا، ذهب للقائهم واقترح عليهم أن يحطب مكانهم. أخذ البغال وتوجه نحو الجبل وجمع الحطب مستخدما يديه، لأنه لم يصطحب لا فأس ولا أي أداة للقطع. بينما هو منهمك في عمله، جاء أسد والتهم بغلة. لم يتفقدها إلا عندما حمّل الدواب. بحث عن الأسد فوجده، قال له : أنت، يا كلب، من أكل البغلة ؟ ارتمى عليه وسدّد له لكمة عنيفة أفقدته وعيه، ثم وضع على ظهره حِمل البغلة، ألجمه بلجام، ركب فوقه وسار بالموكب نحوالقصر حيث انتبه الخدم، وهم يعدّون الدواب، إلى نقصان واحدة. استفسره الملك : أين هي البغلة ؟ _ التهمها هذا الكلب، لكنني حمّلته بحِمل البغل ! أمر بغلّ الأسد في سلسلة و إحضاره.

ذات مرة، كان حمّو يتنزه في أزقة فاس واغتصب من الدكاكين كل ما يلبي شهيته. وكل من احتج يلطم رأسه بالحائط. لما أفرط، جاء الناس عند الملك يشتكون : سيدنا، حمّو أراد خرابنا. يدخل إلى دكاكيننا، يسرقها ويهدد بالموت كل من أوقفه. إننا نخشى أن يطلب منا أن ننصبه ملكا عوضك ! استفسر الملك : ما العمل ؟ فكّر قليلا وقال : استنفروا أهل القرى ليتسلحوا ضده ويبطشوا به ! سأبعثه لكم. استدعى حمّو، وقال له : لماذا لا تذهب لتقاتل ؟ _أين ؟ _خارج فاس. _ فلتزودني ببندقية وسيف وحصان ! خرج المسكين وحيدا ضد كل سكان القبائل التي تسلحت لقتله. أخذ حصانه من رجليه الخلفيتين واستخدمه كهراوة، ظل يديره فوق رأسه يسقط أربعة أو خمسة رجال بالضربة الواحدة، هكذا قضى عليهم جميعهم، ثم عاد إلى الملك حاملا حصانه الميت. قال له الملك : أي هدية هذه.

ثم شوهد سكان فاس يمشون في موكب، مسبوقين بقارعي الطبول وعازفي المزامير. استفسر الملك : ماذا يجري ؟ _ سيدنا لقد جئنا نظهر فرحنا لموت حمّو ! _ لكنه لم يمت ! انظروا هذا حصانه ؟ استدعاه الملك، وقال له : حمّو، إن أهل فاس يبغضونك، يجب أن تغادر البلد ! _ هذه شروطي : فليحضروا لي أربعين

صندوقا مملوءا خبزا وأربعين طبقا كل واحد مكلل بكبش. وأهداه الملك هراوة من حديد.

خرج حمّو إذن في مغامرته. التقى في طريقه رجلا نهبه قطاع طريق. قال له الرجل : إلى أين أنت ذاهب ؟ قطاع الطريق سيغرمونك أنت أيضا !_ والله، إن لم تمش أمامي وترني أينهم، لقتلتك أنت ! عندما لمحهم حمّو صرخ محتقرا إياهم : ماذا ؟ رجال يلبسون بخانق النساء يدعون أنهم قطاع طرق ! عرفه اللصوص فصاحوا : يا فرحتنا، هذا ابن عمنا ؛ بعثه إلينا الله ! قدّمهم حمّو أمامه ؛ تبعهم، وصار رئيس العصابة التي سارت حتى بلغت إلى مدينة يحاصرها الغول. وجدوا الدكاكين مفتوحة ومهجورة، ولكنها مملوءة بسلع مختلفة. استقروا بها، واتفقوا على التناوب لتحضير الوجبات. وبينما أحدهم يطهو، يذهب الآخرون في مغامرة.

حضر الغول يوما أمام من كان مكلفا بالطهو. قال له : هل يوجد هنا ما يؤكل، وإلا أكلتك ؟ _ يوجد عندي ما سيرضيك ! قدّم له كل الكسكس. عندما ابتلعه الضخم وغادر، شرع الرجل في إعداد كسكس آخر، مخافة أن يأتي أصحابه ويشبعونه شتائم وضرب. ثم جاء دور حمّو ليظل في المسكن ويطهو. استيقظ باكرا، لما جاء الغول يطلب منه الطعام تحت التهديد. أقسم أن يقضي عليه. اقترب الغول، وجه إليه حمّو ضربة موجعة جعلته يترنح ؛ غادر وهو ينزف حتى البئر حيث يسكن هو ونساؤه. في وقت تناول الوجبة، عاد اللصوص. سخر منهم حمّو قائلا : ظننت أنني بانضمامي إليكم إنما أنضم إلى رجال شجعان، والحقيقة أنكم مجرد جبناء ! هيا كلوا يا مجموعة الكلاب ! هكذا إذن كل يوم يأتي هنا الغول ولا أحد منكم نهره ! أنيروا فانوسا وتقدّموا أمامي ! تبعوا أثر الدم الذي تركه الغول حتى وصلوا إلى البئر حيث وجدوا نساء الغول يداوين جراحه ويكوينه بالنار. نزل حمّو داخل البئر صرع الغول ونزع منه ذراعا وألقاها نحو شركائه الذين بقوا في الأعلى. ثم أصعدوا النساء واحدة واحدة ؛ لما جاء دور الأخيرة، قالت متوجهة إلى حمّو : إنهم لا يريدون رفعك. سيأتي تيس، اقبض على رجله البيضاء وسيلقي بك خارجا إلى عالمك ؛ لكن إذا قبضت على رجله السوداء فسيهوي بك إلى العالم السفلي. احذر !

رفع اللصوص إذن النساء إلى آخر واحدة. عندما صاح حمّو : إنه دوري ! أهانوه وتخلوا عنه في قعر البئر. جاء التيس. قبضه حمّو من رجله البيضاء فأخرجه إلى عالمه. خلال ذلك، ذهب اللصوص يتباهون بإنجازهم في كل الأرجاء، يقولون للناس : عودوا إلى دياركم، الغول مقتول ! ولإقناعهم، يظهرون لهم ذراعه. واعترافا من الناس بالجميل نصبوا أحدهم ملكا عليهم وآخر خليفة. لكن حمّو ظهر لهم وأبادهم انتقاما للنساء اللواتي كانوا يطعمونهن نخالة كغذاء. وتربع هو ملكا على عرش المدينة ".

توجد تيمة هذه السرديات، خيانة الرفاق الذين يتخلون عن البطل في العالم السفلي، في العديد من الروايات الأمازيغية [1]. وهي من نظائر حكاية Jean de l'ours التي تأكدت في الآداب الشعبية. هناك تنويعات أمازيغية أخرى لها تحت مسميات مختلفة حمّو بويزكَارن، أزلّيف أوغيول، بلحطّاب... البطل بميلاده وإنجازاته هو من نفس سلالة العديد من الأبطال القدامى الذين يمكن مقارنتهم به. وهي الحكاية التي وجدها GAIDOZ في تحولات Antonius LIBÉRALIS : مختارات يوناني من زمن الإمبراطورية، الذي يسجل سرديات أكثر قدما، نقرأ قصة امرأة جامعت دبا فوضعت ابنين أرهبا البلد بقوتهما وشراستهما. متوالية الحكاية، في روايات مختلفة، تحكي كيف خُدع البطل وتخلى عنه رفاقه في العالم السفلي حيث نزل وكيف تمكن من الصعود من جديد إلى العالم العلوي، محمولا من قبل طير كبير. نفس القصة تماما تُقرأ في حكاية محلية في نواحي إيفيس Ephèse، عند دارس الأساطير كونان CONON معاصر أوغست AUGUSTE ؛ الاختلاف الوحيد هو كون الأمر يتعلق بطيور عديدة وليس بطير واحد.

العنصر الرئيسي في حكاية Jean de l'Ours هو هزيمة الوحش، ونزول البطل إلى العالم السفلي وتخليص الأميرات المحتجزات هناك. أليس هذا تلخيص لحكاية العديد من أبطال الإغريق الأسطوريين ؟ أخص بالذكر تيزي Thésée هازمة المينوتور Minotaure، والتي نزلت إلى الجحيم للبحث عن كوري Coré ابنة أيدونوس Aidoneus وبيرسيفوني Perséphoné [2].

1 LAOUST, Emile. (1949), *Contes Berbères du Maroc,* référence précédente, P 175.

2 LAOUST, Emile. (1949), *Contes Berbères du Maroc,* référence précédente, P 177.

ش- حكاية الأمراء غير المطيعين :

«Un roi fit appeler ses enfants et quand ils furent réunis autour de lui, il leur dit : « Mes enfants, je veux vous faire une recommandation. Lorsque mes jours seront parvenus à leur terme, à ma mort, du plus jeune d'entre vous ne faites pas votre roi. Choisissez au contraire votre ainé, et s'il meurt prenez celui qui le suit en àge ; et ainsi du plus âgé au plus jeune. J'ai encore une autre recommandation à vous faire. _ Laquelle ? Père, demandèrent-ils. « Vers telle forêt, que jamais aucun de vous ne s'aventure ! »

Leur père mourut quelques jours après et ils investirent leur aîné dans les fonctions de roi. Le nouveau roi accomplit les devoirs de sa chargejusqu'au jour où se souvenant de la recommandation de son père, il se dit : « Quel roi serais-je s'il m'était interdit d'aller dans cette forêt, c'est vraiment comme si je n'étais pas roi ! Par Dieu, que j'aille voir ce qui s'y passe ! »

Il revêtit ses habits de guerre, s'arma d'un sabre, choisit son meilleur cheval, le sella, prit un soin particulier à le bien harnacher, l'enfourcha et sortit par la porte de la ville sans en informer ses frères. À peine se fut-il éloigné de la ville qu'une gazelle apparut devant lui. Cette gazelle avait une corne d'argent et une corne d'or. À sa vue, le roi se dit : « il faut que je l'attrappe !» Mais la gazelle s'enfuit devant lui ; il se mit à la poursuivre au grand galop de son cheval. Quand elle s'arrêtait, il se baissait pour l'attraper, mais elle lui échappait et aussitôt il la reprenait en chasse. Ce jeu, il le recommença qautre fois. Or entre le moment où la gazelle reprenait sa course et celui où elle s'arrêtait, il y avait bien la distance de dix journées de marche. Au total, il parcourut quatre fois cette distance, et le quatrième jour, la gazelle disparut, il ne sut

où elle s'en était allée, il se dit : « Il n'y a de force et de puissance qu'en Dieu le Haut, le Considérable ! Quelle étonnante aventure ! Cette gazelle, je ne saurais dire si elle s'est envolée ou si elle est rentrée sous terre ! » Il alla de l'avant à sa rcherche, à l'aventure, sans précation, quand ses yeux se portèrent au loin sur une grande ville. Il s'en approcha, en franchit la porte et trouva dans une cité considérable dont il n'avait jamais entendu parler. Il s'émerveilla. Il s'en fut d'abord loger son cheval dans un fondouk, puis il parcourut la ville et parvint le palais du roi.

Le roi de ce pays avait une fille. À ceux qui venaient la demander en mariage, il imposait de dures conditions et faisait abattre la tête de celui qui ne pouvait les satisfaire. Les gens de la ville racontèrent à cet étranger toute l'injustice et tout le mal que le roi ainsi leur causait. Il s'en fut, lui aussi, demander la main de sa fille. Et impuissant devant les exigences des épreuves imposées, il eut la tête tranchée et exposée à la porte de la ville.

Quelques mois après sa fugue, ses frères ne le voyant plus, investirent roi à sa place celui qui le suivait en âge. Le nouveau roi prit au sérieux les devoirs de sa charge, puis un beau jour, il se dit, lui aussi : « Cette forêt dont a parlé notre père et dont il a recommandé de ne pas s'approcher, serais-je vraiment roi si je n'y allais pas ! » Il rvêtit ses habits de guerre, s'arma, monta sur son cheval, passa sous la porte de la ville et s'en fut. Il s'éloigna de peu et la gazelle aux cornes d'argent et d'or apparu devant lui. Il se jura de la prendre. La gazelle se joua de lui comme de son frère et l'amena ainsi jusqu'à la porte de la ville où il vit accrochée la tête de son frère. « Je saurais bien, s'écria-t-il, qui lui a fait cette

injure ; je le vengerai ou subirait le même sort ! » Il lui arriva ce qui était arrivé à son frère. On lui coupa la tête et on l'exposa à la porte de la ville. En bref, ils eurent tous le même sort ; ils eurent tous les sept la tête tranchée pour n'avoir pas, de leur père, écouté la recommandation dernière » [1].

تعريب الحكاية :

" نادى ملك على أبنائه ولمّا اجتمعوا حوله، قال لهم : أبنائي، أريد أن أوصيكم. عندما تنتهي أيامي، بموتي، لا تجعلوا من الأصغر منكم ملكا. على العكس اختاروا البكر، وإذا مات خذوا الذي يليه عمرا ؛ وهكذا من الأكبر إلى الأصغر. عندي وصية أخرى أوصيكم بها. _ ما هي يا أبانا ؟. لا يغامرنّ أحدكم في اتجاه الغابة الفلانية !

توفي أبوهم أياما قليلة بعد ذلك ونصبوا بكرهم في وظائف الملك. قام الملك الجديد بواجبات مهمته حتى جاء اليوم الذي تذكر فيه وصية أبيه، فقال في نفسه : أي ملك أنا إذا مُنعت من دخول هذه الغابة، تماما كما لو لم أكن ملك ! والله لأدخلنّ لأرى ما يجري فيها !

لبس ملابسه الحربية، تسلح بسيف واختار حصانه المفضل، أسرجه بعناية شديدة، وخرج من باب المدينة دون أن يخبر أحدا من إخوته. بالكاد ابتعد عن المدينة فظهرت غزالة أمامه. كان لها قرن من فضة وآخر من ذهب. بمجرد ما رآها قال الملك : يجب أن أمسك بها ! لكن الغزالة فرت أمامه ؛ ذهب في أثرها مسرعا بحصانه. عندما تتوقف، ينزل من أجل الإمساك بها، لكنها تفلت منه ثم يعود إلى العدو وراءها. هذه اللعبة، كررها أربع مرّات. بيد أنه بين لحظة عودة الغزالة للركض ولحظة توقفها، مسافة عشرة أيام مشيا. في المجموع كان قد قطع أربع مرات هذه المسافة، وفي اليوم الرابع اختفت الغزالة، لم يعرف أين ذهبت، قال في نفسه : لا حول ولا قوة إلا بالله العلي القدير ! ما أغربها من مغامرة ! هذه الغزالة لا أعرف أطارت في السماء أم ولجت في الأرض ! مضى قدما بحثا عنها، مغامرا دون حذر، عندما وقع نظره من بعيد على مدينة كبيرة. اقترب منها، دلف

1 LAOUST, Emile. (1949), *Contes Berbères du Maroc,* référence précédente, PP 169-170.

إليها فوجدها حاضرة كبيرة، إلا أنه لم يسمع عنها قط. أعجب بها. آوى حصانه في فندق، ثم جاب المدينة حتى وصل إلى قصر الملك.

كانت لملك المدينة فتاة. كان يفرض على من يتقدم للزواج منها شروطا شاقة، وكان يقطع رأس من لا يلبيها. حكى سكان المدينة لهذا الغريب الظلم والأذى اللذان سببهما لهم الملك. عزم هو الآخر على طلب يد ابنة الملك. ولما عجز عن النجاح في الاختبارات المفروضة، قُطعت رأسه وعُرضت على باب المدينة.

بعد بضعة أشهر من اختفائه، ولما فقده إخوته، نصبوا مكانه الذي يليه عمرا. أخذ الملك الجديد على محمل الجد واجبات مهمته، ثم في يوم جميل قال في نفسه هو أيضا : هذه الغابة التي تحدث عنها أبونا والتي أوصانا بعدم الاقتراب منها، هل أكون حقا ملكا إن لم أزرها ! لبس ملابسه الحربية، تسلح وركب حصانه، مر من تحت باب المدينة. ابتعد قليلا فظهرت أمامه الغزالة ذات القرنين الفضي والذهبي. أقسم على الظفر بها. غررت به الغزالة كما غررت بأخيه وأخذته إلى باب المدينة حيث رأى رأس أخيه معلقا. صرخ قائلا : سأعرف من فعل فيه هذا المنكر، سأنتقم له أو ألقى نفس مصيره ! فحدث له نفس ما حدث لأخيه. لقد قُطعت رأسه وعُرضت على باب المدينة. لقد لقوا نفس المصير ؛ قُطعت رؤوس السبعة منهم لأنهم لم يسمعوا وصية أبيهم الأخيرة ".

يذكر درمنغهايم DERMENGHEM في تعليقه أن حكاية مماثلة توجد في توتي نامح Touti-Nameh وأن أخرى من نفس النوع جُمعت من اليونان من جزيرة Astipolai. واقتطف أ. فان جنيب A.VAN GENNEP السرد ذاته عن دنهام روز DENHAM ROUSE واعتبرها منوعة يونانية حديثة لأسطورة بيجماليون Pygmalion وغلاطي Galatée [1].

ص- حكاية الأب ذو السبع بنات :

«Un homme et une femme avaient sept petites filles. La femme mourut ; les fillettes devinrent orphelines. Le père se remaria. Sa nouvelle femme lui dit : « expose-les ou je te quitte ! »

1 LAOUST, Emile. (1949), *Contes Berbères du Maroc,* référence précédente, P 171.

il dit à ses filles : « Venez, mes filles, j'irai (au bois) couper les ensouples de votre métier ! » Elles le suivirent ; le père suspendit un sabot à la branche d'un arbre : en souflant le vent l'agitait, et la plus sotte de dire à ses sœurs : « L'entendez vous couper le bois de mon métier ! » Elles passèrent la journée à attendre ; le soir venu, la plus avisée dit : « Ce n'est que le bruit d'un sabot qu'il a suspendu (et que nous avons entendu) ; reprenons notre chemin, mes sœurs ! » Elles partirent et ne retrouvèrent pas leur tente : leur père avait décampé leur laissant sept galettes de mauvais pain, un petit chien, une aiguille et quelques lambeaux de vieux flijs. Elles raccomodèrent ces morceaux et purent ainsi se confectionner une petite tente.

Le soir, un lion vient roder dans leurs parages. Le chien aboya et le chassa. Le lendemain les enfants s'en allèrent, laissant la sotte seule dans la tente. Celle-ci égorgea le chien et le fit cuire pour le dîner. À leur retour, ses sœurs dirent « où est le chien ? _ Je l'ai échangé contre un chevreau au berger de mon oncle ; c'est avec ce chevreau que j'ai que j'ai apprêté votre repas ! » Le lion vint. Une goute vola de la marmite sur la poutre faîtière de la tente. Cette goutte se mit à aboyer et chassa le lion. La sotte lava la poutre et enleva la goutte qui aboyait. Quand le lion revint le lendemain, il put cette fois s'emparer des enfants et les emmener sur son rocher. Chemin faisant, l'avisée pleurait, la sotte riait en disant : « Ah ! Voici le bœuf de mon oncle ! » Le lion les emmana sur son rocher où elles s'étendirent pour dormir, et, se repprochant du lion, elles le poussèrent dans l'abîme ; il tomba et se tua.

Les petites filles s'en allèrent, aperçurent de la fumée qui

s'élevait au loin, se dirigèrent vers elle et tombèrent sur une ghoule. Elles se jetèrent dessus pour la têter. « Par Dieu, s'écria-t-elle, si vous n'aviez têter le sein de Aissa et de Moussa, je vous aurais engloutis, vous, ainsi que la terre que vous foulez, j'aurais fait une bouchée de votre chair, une gorgée de votre sang et broyé vos os entre mes dents ! » La ghoule avait sept petits ; à chacun d'eux elle donna une fillette pour épouse.

La sage dit un jour à la ghoule : « Mère-grand, quel est le signe de ton sommeil ? _ Je dors quand on entend braire les ânes dans mon ventre ! _Mère-grand, où sont tes nouets (magiques) ? Elle les lui montra. «Mère-grand, où sont tes greniers, tes écuries ? » Elle les lui montra. Quand les ogres s'en furent allés à leur chasse du matin, elle entra dans le grenier, y prit ce dont elle avait besoin, puis sella des cheveaux pour ses sœurs et elles s'en fuirent. Elles chevauchèrent, marchèrent longtemps jusqu'à ce que, étant parvenues la nuit dans un douar, elles durent s'arrêter et demander l'hospitalité. Un voisin dit au maître de la tente (à qui elles s'étaient adressées) : « Se sont des femmes ! _Non, ce sont des hommes ! _Si tu ne me crois pas, étends-leur un lit d'orge verte ; si cette orge au matin a jauni, c'est que ce sont des femmes ; si elle est restée verte, c'est que ce sont des hommes ! » Mais l'avisée se levant dans la nuit, prit l'herbe jaunie du lit de ses sœurs et la jeta devant les bêtes, prit celle du râtelier des bêtes, et la mis sous leur lit. Quand les gens vinrent soulever leur natte, ils trouvèrent de l'herbe verte. « Se sont des hommes ! » dirent-ils.

Elles se remirent en route, chevauchèrent tout le jour et s'arrêtèrent dans un douar : « Hôtes de Dieu ! » dirent-elles à un

homme. Mais l'homme leur répondit : « Je n'ai rien à donner à manger. Je garde les chameaux et n'ai pour tout vêtement qu'une mauvaise peau de bête ! » L'avisée reconnaissait son père en ce misérable, lui dit : « N'as-tu pas quelques filles ?_J'en ai sept ; mais ma femme m'as dit un jour : Choisis entre elles et moi, alors je les ai exposées ! _Les reconnaîtrai-tu ?_Oui, l'aînée porte une marque à la main ! » L'enfant lui montra sa main et le père reconnut ses filles : « C'est ma femme qui est cause de tout cela. Maintenant comment désirez-vous la châtier ? _Fais boire une mule et manger de l'orge à une autre ; présente de l'orge à la première et de l'orge à l'autre ; attache la méchante femme par les mains et les pieds entre ces mules et qu'elle meure écartelée !» [1].

تعريب الحكاية :

" كانت لرجل وامرأة سبع بنات. توفيت الزوجة ؛ فتيتمت البنات. تزوج الرجل من جديد. قالت له الزوجة الجديدة : تخلّ عنهن أو أغادرك. قال لبناته : هيا بناتي، سأذهب للغابة لقطع مطويات مهنتكن ! تبعنه ؛ علّق الأب حذاء قبقاب عند عرش شجرة، تهب الرياح فتهزه. قالت الأغبى لأخواتها : أتسمعنه يقطع حطب مهنتي ! بقين ينتظرن طيلة النهار ؛ حلّ الليل، قالت أذكاهن : إنه صوت القبقاب المعلّق، هيا نمضي في طريقنا أخواتي ! مررن على خيمتهن فلم يجدنها فقد قوّضها الأب ورحل تاركا إياهن سبعة رغائف رديئة، كلب صغير، إبرة وأجزاء من ثوب قديم. جمعن هذه العناصر وتمكّن من صنع خيمة صغيرة.

في الليل، جاء أسد يجول في جوارهن. نبح الكلب فطرده. في الغد غادرن، وتركن الغبية في الخيمة. ذبحت هذه الأخيرة الكلب وطهته للعشاء. جاءت الأخوات وقلن لها : أين الكلب ؟ _ لقد استبدلته بجدي من راعي خالي ؛ ومنه أحضرت وجبتكن ! حضر الأسد، فطارت قطرة من القِدر على عارضة سقف الخيمة. هذه

1 LAOUST, Emile. (1949), *Contes Berbères du Maroc,* référence précédente, PP 132-133.

القطرة شرعت في النباح وطردت الأسد. نظفت الغبية العارضة ونزعت القطرة النابحة. عندما حضر الأسد ثانية في الغد، تمكن هذه المرة من البنات وذهب بهن إلى صخرته. خلال الطريق بكت الذكية وضحكت الغبية قائلة : آه ! ها هو ثور خالي ! أخذهن الأسد إلى صخرته حيث تمددن للنوم، اقتربن شيئا فشيئا من الأسد دفعنه حتى هوى في العمق السحيق، فمات.

غادرت الفتيات، لمحن عمود دخان صاعد من بعيد، توجهن نحوه فوقعن على غولة. ارتمين عليها ليرضعن حليبها. قالت لهن : والله، لو لم ترضعن ثدي عيسى وموسى للتهمتكن أنتن والتراب الذي تدسنه، ولصنعت من لحمكن لقمة، ومن دمكن جرعة، ولهشمت عظامكن بين أسناني ! كان للغولة سبعة صغار ؛ أعطت لكل واحد منهم زوجة منهن.

ذات يوم قالت الحكيمة للغولة : جدتي، ماهي علامة نومك ؟ _ أنام عندما تنهق الحمير في بطني ! _ جدتي، أين هي صرة عقاقيرك السحرية ؟ أظهرتها لها. ثم قالت : جدتي، أين هي مخازن غلالك، وإصطبلاتك ؟ أظهرتها لها. عندما غادرت الغيلان إلى الصيد في الصباح، دخلت إلى المخزن، أخذت منه ما تحتاج إليه، ثم أسرجت خيولا لأخواتها وهربن. ركبن وسرن طويلا حتى وصلن أحد المداشر، اضطررن إلى التوقف وطلب الضيافة. قال جار لرب الخيمة التي نزلن عنده : إنهن نساء ! _ لا، إنهم رجال ! _إذا لم تصدقني فلتمدّ لهن سريرا من الشعير الأخضر ؛ إذا اصفر الشعير في الصباح فإنهن نساء ؛ إذا بقي أخضر فإنهم رجال ! لكن النبيهة قامت أثناء الليل وغيرت العشب المصفر من تحت أسرّة أخواتها ورمته للدواب، وأخذت كلأ الدواب ووضعته تحت السرير. عندما جاء الناس لرفع حصيرهن، وجدوا العشب أخضر. فقالوا : إنهم رجال.

واصلن الطريق، ركبن طوال النهار وتوقفن عند مدشر. قلن لرجل : استضافة لله ! لكن الرجل أجاب : ليس عندي ما أطعمكن. أنا راعي جمال وليس لدي لباس إلا جلد دابة رثّ ! تعرفت النبيهة على أبيها في هذا البئيس، وقالت له : أليس لديك بعض البنات ؟ _ عندي سبعة ؛ لكن زوجتي قالت لي يوما : اختر بينهن وبيني، فهجرتُهن ! _هل تستطيع التعرف عليهن ؟ _نعم، للبكر منهن علامة على يدها ! أظهرت البنت يدها فتعرف الأب على بناته، فقال : زوجتي هي السبب

في كل هذا. والآن كيف ترغبن أن تُعاقب ؟ _ ارو بغلة وأطعم أخرى شعيرا ؛ قدم الشعير للأولى والماء للثانية ؛ قيّد الزوجة الشريرة من يديها ورجليها بين البغلتين ولتمت ممزقة بينهما !".

إن الحيلة الفريدة الموظفة للكشف عن جنس البنات غريبة عن هذا النوع من الحكايات. نراه متجاورا مع ملامح أخرى في حكاية لوجي LEGEY المعنونة بـ مولاي همّام، البنت الشابة والغيلان وهي من صنف بسيكي Psyché. البطلة بسيكي متنكرة في ملابس رجل، تبحث عن حبيبها الجريح إيروس Eros، تداويه وتشفيه. الحبيب ظن أنه تعرّف على زوجته في طبيبه. لكن أمه وهي غولة (فينوس Γénus في السرد اللاتيني لأفولاي APULÉE)، نصحته بطرح فراش من برسيم أخضر تحت حصان الحسناء. قالت له : "بعد ذلك اذهب وافحص هذا العشب، فإن اصفر فربة الحصان امرأة. وإن بقي على العكس أخضر، فإنه رجل ! تنبهت البنت بفضل حصانها العجيب واستيقظت باكرا فغيرت برسيمها ببرسيم حصان حبيبها. قالت الغولة : هو حقا رجل ! لمّا وجدت البرسيم أخضر [1].

2- بقايا أسطورية في حكايات أمازيغية شفوية :

أ- عرض الحكايات :

● حكاية ورقة الحناء :

«la idja ij n urgaz labas xafs, ra imrac tnayn n temγaṛin; ten tamezwarut tuṛu ict n tarbat uca temmut. Tarbat nni la tdja tasbiḥt days aẓri, ism ins *tafart n rḥenni*. Tacna ins tuṛu trata n tarbatin, ten tamezwarut γars trata n tiṭawin, ten tawstanct γars tnayn d ten tamezyant γars ict. Tamettut nni ra tasm bezzaf zi *tafart n rḥenni*. Immut urgaz nsent ijja issis d tmettut ines waḥdnsent. Tedwer

1 LAOUST, Emile. (1949), *Contes Berbères du Maroc,* référence précédente, P 134.

tmettut nni nettat i d iḥkmen x issis d *tafart n rḥenni*. Teḥkem xafs bac ad txiyd trata n tjadjabin i ismas. Maca *tawriqt* war tzemmar ad ten txiyd waḥds. La tdja ɣars ict n tfunast la tɛawanit bac ad ten txiyd. Teẓritt tmettut nni tsalatent di nhar, ɛawd tucas ict n lxdma nnidn. Tweṣṣa idjis ɣar tedja ict n tit bac ad teḥda. Maca *tafart n rḥenni* tefhem war tebdi ar mani tettes, ɛad i tebda txiyad akd tfunast ines. Di twara tis tnayn tweṣṣa tarbat ɣar idja tnayn n titawin, maca wra d nettat tettes. Twarat tis trata tweṣṣa ten ɣar idja trata n titawin, tegga ixf ins amxmi tettes, maca tejja ict n tit tennurẓem, teẓra kulci. Texs tmettut nni ad teɣṛeṣ i tfunast. Tafunast tssen man texs ad tegg tmettut, tweṣṣa tawriqt n rḥenni, tenna as : yru iɣiṣwan inu, nder iten bac acem ɛawnen, ad am d awyn aṛzeq ” [1].

● حكاية الغول وحمّو :

«Tuɣa di zman n waman, ra idja ij n dcar d amezyan iwdan ins d isbḥanen, daysen qaɛ min issitim bnadem ; ticcen fus i wen ɣarsen iɛddan, teggen rxiṛ jar asen, texsen anebji. Ij n nhaṛ, teɛdad xafsen ict n tmettut d tawessart maca aẓri n wudm ins ɛad qat dini, ɣars tiɣmas timeqranin, ɣars accaren d iziraren, titawin ins d tizuggaɣin. Traḥ ɣar ict n taddart d tameẓyant. Tesqarqeb xafs tnayn n tyita, uca iffeɣd *ḥemmu*, idhec mani ɣa itwara tamɣaṛt nni taɣribt, tenna as : nec a mmi ɛḍiɣd ssa d abrid, ggurɣ ɣar dcar ken yudsen. Inna as *ḥemmu* : mṛeḥba zzaym d tanebjiwt, adf d akidi ɣar dixr. Zedɣeɣ da nec d imma waha, baba immut aṛbɛa isuggusa zg wami. Tcekrit tmettut nni, tudf akids, teqqim tkessi titawin akid *ḥemmu* ameẓyan. Inna as *ḥemmu* : ṛaja yi da, ad raɣiɣ i imma ad am d ttawi man ɣa tecced, twariɣ cem tuyurd atas n ubrid, qa cem tuḥred.

1 فيروز بوشيوع من دوار اشنول، بلدية أكنول، دائرة أكنول.

Iraḥ inna as i immas x tmettut i γarsen d yusin, tseqsat immas : mani s d ttusa?

Inna as : aqa tusid zi ca n uṛaq war tssinγ, texs ad tṛaḥ γar dcar d aneγ d yudsen x uzermaḍ.

Tenna as ymmas : yallah ad nẓar tamettut a xf tessaward. Tessijd immas xf tmettut nni, tennexrɛ tesγuy xf *ḥemmu* : ay abuhari, yak ssiwrγ ac xf wamẓiwn, qa ta d ict n zzisen, xm γars ad teẓṛed.

Tenna as ymmas : yallah a memmi ad γars neffeγ, ad nxem mamc kids γa negg. Qa ulabud akids ḥed nniḍn.

Fγend γars *ḥemmu* d immas, tenna as immas : ahla ḥenna, ma qa cem waḥdem? ibedder udem ins, uca tebda tdeḥḥec, tenna as : wah.

Traḥ immas γar tenwatc, itebɛit *ḥemmu*, tenna as : teẓṛid mamc ibedder udem ins, ad as negg taxcebt. Tebda tessewjad as ssem di macca. Maca tamẓa nni ra kids tnayn nnidn ra trajan di rγabt ad asen tuc lɛalama bac ad adfen. Maca *ḥemmu* iẓṛit uca innat i immas. Issars as d *ḥemmu* macca tecca uca temmut. Yuca asen tfawt i inniden, immas tnuffar s deffar i tewwuṛt, mani d γa adfen, iwtiten γar uzdjif uca inγiten s trata. γar sbaḥ ssufγen ten i taṛwa n dcar, ad ẓṛen targast n *ḥemmu* d immas man teswa " [1].

● حكاية الغولة والمرأة :

«Inna ac ca n iwdan, di taddart n *ɛebdlla n kwirs*, ṛaḥn ad xedben. jjin ict n tmettut zzisn di taddart. Teffeγd akids *temẓa*. Teqaydit tmettut nni tenna as : ad neḥri imendi. Tisid ij n teqṛabt days tazwact ad teḥri s tsirt. Tebda tegg timedri z deffar tennedni

1 كوثر فريطس من دوار أجدير دائرة أكنول قبيلة اجزناية.

di tsirt. Teggwed ad teqda, tegga taqṛabt sadu ttunnet, taṛẓem i taxṛact drus ḥuma ad iffeγ imendi cway cway. Iwa ar mani yesbeḥ rḥar yeqda imendi. Tenna as tmettut nni : nec ad krγ ad mecdeγ cɛaṛ inu, tedhen cɛaṛ ins s zzect temceḍ. Tenna as *tamẓa* ura d nec ad mecḍeγ. Tucas rgaz ad zzays tedhen. Mani tedhen *tamẓa* cɛar ins msaqqm, tendar d xafs ij n wesfed tekkar days tmessi. Teffeγ d *tamẓa* nni tazzel, tenna as tmettut : aγbar amdjar. Uca tuzzel tudef dg uγbar nni. Uca tmmut " [1].

تعريب الحكايات :

● تعريب حكاية ورقة الحناء :

"كان أحد الرجال غنيا، وكان متزوجا من امرأتين : الأولى ولدت بنتا واحدة وماتت. كانت تلك البنت ذات حسن وجمال، اسمها ورقة الحناء. أما ضرتها فقد ولدت ثلاث بنات، الأولى لها ثلاث عيون، الثانية لها اثنتين والصغرى لها عين واحدة. كانت تلك المرأة تغار كثيرا من ورقة الحناء. مات الزوج وخلّف زوجته وبناته وحدهن. أصبحت زوجة الأب هذه هي من تتحكم في ورقة الحناء. حكمت عليها بأن تخيط ثلاثة قمصان لأخواتها غير الشقيقات. لكن ورقة الحناء لا تستطيع أن تخيطها لوحدها. كانت عندهم بقرة تقدم لها العون لخياطة القمصان. لمّا لاحظت زوجة الأب أن ورقة قد انتهت من الخياطة في ظرف يوم واحد، كلفتها بعمل آخر. أوصت ابنتها ذات العين الواحدة أن تراقب ورقة. اكتشفت هذه الأخيرة ما تخطط له زوجة أبيها، فأمهلت الأخت ذات العين الواحدة حتى نامت ثم شرعت في العمل بمساعدة بقرتها. في المرة الثانية أوصت ابنتها ذات العينين، لكنها هي أيضا غلبها النعاس. وفي المرة الثالثة أوصت البنت ذات العيون الثلاث، فتظاهرت بالنوم، لكنها تركت عينا مفتوحة، فرأت كل شيء. عزمت المرأة على ذبح البقرة. علمت هذه الأخيرة ما تنوي زوجة أبيها الإقدام عليه، فأوصت ورقة، وقالت لها : اجمعي عظامي، وادفنيها كي تقدم لك العون، وتأتيك بالرزق ".

● تعريب حكاية الغول وحمّو :

1 حكاية رواها لي شخصيا صديق خباش ولد سنة 1961م من دوار تلمامين قبيلة اجزناية دائرة أكنول إقليم تازة.

" في زمن الماء، كان في إحدى القرى الصغيرة سكان طيبون، اجتمعت فيهم كل الخصال الحميدة ؛ يساعدون عابر السبيل، يحسنون إلى بعضهم البعض، يحبون الضيف. ذات يوم، مرت عليهم إحدى النساء العجائز لكن وجهها كان لازال يحتفظ بملامح الجمال، لديها أسنان كبيرة، وأظافر طويلة، عيناها حمراوان. قصدت منزلا صغيرا. دقت الباب مرتين، خرج حمّو، فاندهش عند رؤيته تلك المرأة الغريبة. قالت له : أنا يا ولدي عابرة سبيل، أقصد القرية التي تليكم. قال حمّو : مرحبا بك ضيفة، ادخلي إلى المنزل. نسكن هنا أنا وأمي فقط، أبي توفي منذ أربع سنوات. شكرته تلك المرأة، دخلت معه، وظلت تتأمل حمّو الصغير من أخمص قدميه إلى رأسه. قال لها حمّو : انتظري هنا، سأنادي أمي لتحضر لك شيئا من الأكل، أراك قد قطعت طريقا طويلة، فأنت متعبة.

ذهب حمّو إلى أمه وأخبرها بقدوم المرأة، سألته أمه : من أين جاءت ؟

قال لها : لقد جاءت من مكان لا أعرفه، وهي تقصد القرية المجاورة من جهة الجنوب.

قالت له أمه : هيا لنر هذه المرأة من تكون. أطلت أمه على تلك المرأة، ارتعبت وصرخت في وجه حمّو : يا أحمق، لقد حدثتك عن الغيلان، هذه واحدة منهم، انظر إليها. قالت الأم : هيا يا ولدي لندخل إليها، لنر كيف سنتصرف معها. لابد أن معها آخرين.

خرجت الأم وحمّو إلى الغولة، قالت لها الأم : أهلا بك يا سيدة، هل أنت وحيدة ؟ تغير ملامح وجهها، وبدأت تضحك، قالت : نعم.

دخلت الأم إلى المطبخ، تبعها حمّو، قالت له : أرأيت كيف تغير وجهها ؟ سنضع لها فخا. وضعت لها سما في الأكل. لكن الغولة لم تكن وحيدة، بل كان معها اثنان آخران ينتظران أن تعطيهما الإشارة لكي يدخلا. لكن حمّو رآها تفعل وأخبر أمه. قدم إليها الأكل، أكلت فماتت. أعطى هو الإشارة للآخرين، اختبأ هو وأمه وراء الباب، لما دخل الغولان ضرباهما على رأسهما فقتلاهما. في الصباح أخرجاهم لأبناء القرية، لكي يروا ماذا تصنع شجاعة حمّو وأمه ".

● <u>تعريب حكاية الغولة والمرأة</u> :

" يقال أن بعض الناس من آل عبد الله كويرس ذهبوا لخطبة عروس، وتركوا

امرأة منهم وحيدة في المنزل. باغتتها الغولة. تعرفت إليها المرأة ولكنها لم تشعرها بذلك، دعتها إلى مساعدتها في طحن الشعير. أحضرت قفة فيها كمشة من الشعير لطحنها بالطاحونة اليدوية. شرعت تطحن الحفنة بعد الأخرى. خافت أن تنتهي حفن الشعير، فوضعت القفة تحت الطنة، وفتحت المخرج السفلي لكي يظل الشعير ينسكب شيئا فشيئا. لما أصبح الصباح انتهى الشعير. قالت المرأة : الآن سأمشط شعري، دهنت شعرها بالزيت وشرعت تمشط. قالت الغولة : أنا أيضا أريد أن أمشط شعري. أعطتها الغاز (يتعلق الأمر بغاز الإنارة أو الغاز الطبيعي) فدهنت به شعرها. لما دهنت الغولة شعرها جيدا، ألقت المرأة عليها قبسا من نار، فاشتعلت فيها النيران. خرجت الغولة تركض، فقالت لها المرأة اتجهي صوب المنبع الأبيض. فأسرعت نحوه ودخلت فيه، وماتت غرقا ‘‘.

ب- البقايا الأسطورية في هذه الحكايات :

● حكاية ورقة الحناء :

تتضمن الحكاية الأولى تيمة البقرة الأم وهي تيمة شعبية معروفة في الفولكلور الشعبي لحكاية بقرة الأيتام. وهي حكاية لها نظائر في العالم بأسره، في أوروبا، في مصر، في الهند وفي فرنسا [1]. فالبقر يحظى بتقدير كبير في الثقافة الأمازيغية. وتلعب البقرة (تافوناست) دور الأم البشرية في الحكاية الأمازيغية المعروفة، بكل المناطق الأمازيغوفونية بالمغرب والجزائر، وهي حكاية بقرة اليتامى (تافوناست ن إيكوجيلن)، التي تطعم من حليبها الطفلين اليتيمين كبديل عن الأم، وبعد ذبحها تتولى الأم إطعامهما من قبرها، وفي إحدى الروايات تطلب منهما أن يأتيا من عند جزار بأحشاء بقرة يضعانها فوق قبرها لتتحول إلى ضرعين تدر إحداهما عسلا والأخرى سمنا، وفي رواية أخرى تعتبر البقرة هي نفسها أم اليتامى بعد أن تم تحويلها من قبل ضرتها الشريرة [2].

إن فكرة هذه السرديات تكمن في قوة الحب الأمومي. فروح الأم تحرص أطفالها من الخطر، ومن مكائد الأشرار، تبتكر كل الوسائل لتضمن بقاءهم. الروح أو على الأقل القوة فوق الطبيعية التي تعطى لها، مقرها بدون شك في العظام، خاصة في الأحشاء

1 LAOUST, Emile. (1949), *Contes Berbères du Maroc,* référence précédente, P 145.

2 أوسوس، محمد، (2008)، *كوكرا في الميثولوجيا الأمازيغية*، مرجع سابق، ص 264.

أو في كبد الحيوان. من هنا، نفهم العناية التي تعطى لحماية العظام التي تدفن أو تجمع على شكل كومة، ومنها تنبثق شجرة سحرية ومغذية من عمق القبر حيث ترقد عظام الأم. من هنا أيضا نفهم تجنب البدائيين تهشيم عظام الحيوان المضحى به والمعدّ للتناول في وجبة جماعية. حجتنا في ذلك من إحدى حكاياتنا، بما أنه يكفي إحراق العظام أو تهشيمها لتكسير السحر. وهي ممارسة كونية تحترم من طرف الأمازيغ تقضي بعدم تشتيت وتهشيم عظام الأضحية في العيد الكبير. نقدر أن هذا الامتناع عن تهشيم العظام يعود أساسا إلى خشية الإساءة إلى أرواح الحيوانات المقتولة. أو، كما لاحظ سانتيف SAINTYΓES، إلى الخوف من الحرمان من منافع الحيوانات التي تعتبر كائنات نافعة أو على الأقل فائقة القوة [1].

وتجدر الإشارة إلى أن القرابين التي تقدم على شرف الإله بوسيدون كما ورد في الأوديسة تتمثل دائما في ذبح ثيران سوداء، والثور يعتبر من الحيوانات التي يتجسد على هيئتها بوسيدون إضافة إلى الحصان. وقد أورد الأديب البيزنطي CORIPPUS في القرن السادس الميلادي كيف أن أهل Laguatan (لواتة) وهم قوم من منطقة السيرت Syrthes كانوا يعبدون إلههم Gurzil الذي هو ثمرة تزاوج الإله أمّون مع بقرة. فهذه المعطيات المرتبطة كلها بهذا الحيوان تعزز كون تيمة الثور الكوني تجد لها سندا قويا في الفكر الديني الأمازيغي القديم، وفي المنظومة الأسطورية الطقوسية الشمال إفريقية [2].

● <u>حكاية الغول وحمّو</u> :

إن عتبة الافتتاح، بدورها، في هذه الحكاية (في زمن الماء) تذكر بزمن البدايات الأسطوري. ويعد زمن الماء أي زمن الطوفان الزمن المرجعي في الفكر الأسطوري الأمازيغي. وهي لازمة مقتضبة تكاد تشكل جزءا بنيويا من تركيبة الحكاية الأمازيغية، وهي «ⵜⵉⵖⵓ ⵏⵜ ⵣⵎⵎⴰ ⵏ ⵡⴰⵎⴰⵏ» كان في زمن الماء/ الطوفان، أي الزمن القديم. وهو زمن أسطوري قد يجد توضيحا له في الأسطورة الكونية التي كانت فيها الأرض مغمورة بالماء (أمان) والنار (تيمسّي)" [3]. ولقد احتفظت الحكاية الأمازيغية بهذا المظهر

1 LAOUST, Emile. (1949), *Contes Berbères du Maroc,* référence précédente, P 145.

2 أوسوس، محمد، (2005)، *كوكرا في الميثولوجيا الأمازيغية*، مرجع سابق، صص 37- 38.

3 نفسه، ص 222.

الأسطوري من خلال العتبة الأولى أي المقدمة. فالسارد الحكائي الأمازيغي يستهل سرده بموقعة أحداث الحكاية في هذا الزمن الأسطوري الغابر. وتتناول الحكاية شخصية حمّو المعروفة في الفولكلور الأمازيغي، والتي تتميز بالذكاء والقوة. بالإضافة إلى الشخصية الأسطورية للغول (الغيلان). وعلى غرار باقي الحكايات فذكاء حمّو ينتصر على قوة الغيلان.

- حكاية الغولة والمرأة :

أما الحكاية الثالثة فهي تثير تيمة الكائن الأسطوري ثامزا/ الغولة. وفي رواية أخرى لنفس الحكاية حكتها لي جدتي فاطمة بوزلفن المزدادة سنة 1936 م بدوار تيوريرين قبيلة اجزناية، أن ثامزا توجهت وهي مشتعلة الرأس نحو جبل يدعى جبل يدعى إقنشار، وأنهت سردها قائلة : " ماينزي إقنشار روخا ندجّن "، أي " بسبب ذلك فجبل إقنشار هو اليوم ذليل "، كناية على ضعف الغطاء النباتي وشبه انعدامه في هذا الجبل. فروايتنا هذه تفسر حالة الضعف والرداءة التي يتسم بها الغطاء النباتي لجبل إقنشار، وهو تفسير أسطوري لهذا المظهر الطبيعي.

الباب الثالث :

الأسطورة
في الأدب الأمازيغي الريفي المكتوب

الفصل الأول :
الأسطورة في الشعر الأمازيغي الريفي المكتوب

كان الانتقال من الشفاهة إلى الكتابة في مجال الشعر الأمازيغي الريفي سلسا ومتواترا، لأنه عمد إلى تدوين ما سبق وتم إنتاجه من جهة، ولأنه استمر محافظا على خصائصه الفنية (الإيقاع، البناء، التخييل...) مدة من الزمن قبل أن يتحول إلى تجريب التغيير والتجديد من جهة ثانية. ويعتبر ديوان ما ثوشيذ ئيك رحريق ئينو ؟/ هل استشعرت ألمي ؟ أول مجموعة شعرية تصدر عن دار قرطبة بالبيضاء سنة 1992م، وقد تعمد الناشر وضع عنوان معين للجنس على أعلى الغلاف «ديوان شعري أمازيغي ريفي» كإعلان عن ولادة فنية وأجناسية جديدة في فضاء الثقافة الأمازيغية الحديثة. وبعده بسنة واحدة 1993م سيظهر الديوان الأول للشاعر الكبير المرحوم أحمد الزياني الموسوم بـــأذ أريغ ك وزرو/ سأكتب على الحجر، ثم تلاهما ديوان سعيد موساوي ؛ يسفوفيد أوعقا/ أزهرت النواة. وتلاحقت فيما بعد إصدارات أخرى. وإلى جانب هذه البراعم التي تجرأت على نشر أعمالها، كانت هناك طاقات أخرى لها خبرة بكتابة الشعر الأمازيغي، لكنها اكتفت بنشر القصائد في الجرائد والمجلات ودوريات جمعية الانطلاقة الثقافية في الناظور، من أمثال الخرباشي محمد وبوسحساح محمادي وحبشاوي محمد وحنكور محمد وابن جيلالي أحمد والبوزياني مصطفى والتمسماني محمد ومطالسي محمد والقادري أحمد صاحب الملاحم الريفية الطويلة... ومع الألفية الثانية، شهدت السوق الثقافية بالمغرب مجموعة من الدواوين، نشر بعضها داخل المغرب ومعظمها خارجه [1].

وقد ناهز عدد الدواوين المنشورة بأمازيغية الريف ثلاثين ديوانا، منها ما ينتمي مبدعوها إلى جيل السبعينات كالموساوي سعيد وفاظمة الورياشي وميمون الوليد... وما ينتمي مبدعوها إلى جيل التسعينات كأحمد الزياني وسعيد أقضاض ومصطفى بوحلاسة وعبد الله المنشوري... ومنها ما طبع بالمغرب، وبالخصوص بالمنطقة

1 الجطاري، بلقاسم والعمري عبدالرزاق. (2008)، *الأدب الأمازيغي بالريف من الشفاهية إلى الكتابة ومأزق الترجمة*، الطبعة الأولى، مطبعة الشروق- وجدة، ص 73.

الشرقية من البلاد، ومنها ما نشر بالمهجر، وبالخصوص ببلاد هولندا في أوائل التسعينات [1].

في هذا الفصل سأفتحص النصوص الشعرية الأمازيغية الريفية المكتوبة وأستقرئها لأكشف فيها مكامن توظيف الأساطير الأمازيغية وغيرها من جهة، وكذا مكامن توظيف البقايا الأسطورية للحكاية الشفاهية الأمازيغية فيها من جهة أخرى.

المبحث الأول : توظيف الأسطورة في الشعر الأمازيغي الريفي المكتوب

حظي الشعر الأمازيغي في الريف كما هو معروف بنصيب أوفر من الاهتمام خاصة منذ بداية مرحلة التدوين مع مطلع السبعينات من القرن العشرين الميلادي. واستطاع شعراء شباب أن يطرقوا أغراضا ومواضيع ذات حساسية جديدة، بقصائد تراوحت ما بين السير على خطى الشعراء الأقدمين وأخرى اختارت لها الشكل الحديث، لكنها بشكليها اعتصمت بقضايا مصيرية ووجودية واجتماعية... وانخرطت في المجتمع والسياسي والإيديولوجي، لذلك كانت مجمل تيماتها وموضوعاتها تتناول الأرض والقرية والتهميش والهوية والمعاناة والوجدان... وكانت غالبية الكتابات تجنح إلى معانقة السياسي والإيديولوجي، وكل ذلك مهد لانبثاق أشكال تعبيرية جديدة تتوسل الرمز بكل أبعاده الأسطوري والتاريخي والطبيعي والديني...[2].

أولا- توظيف الأسطورة الأمازيغية وغيرها في دواوين الشعر الأمازيغي الريفي

1- توظيف أسطورة «عروس المطر» في دواوين الشعر الأمازيغي الريفي :

1 أزروال، فؤاد. (2013)، «فنون الأدب الأمازيغي المكتوب بالريف، لمحة تعريفية»، *دراسات في الأدب الأمازيغي الحديث*، مطبعة دار السلام- الرباط، منشورات رابطة تيرّا، ص 29.

2 الجطاري، بلقاسم والعمري عبد الرزاق. (2008)، *الأدب الأمازيغي بالريف من الشفاهية إلى الكتابة ومأزق الترجمة*، مرجع سابق، ص 73.

أ- ديوان «ماثوشيذ ئيك رحريق ئينو» لسلام السمغيني :

القصيدة	تعريب
توغايي غار يضناد	**كنت بالأمس فقط**
مرما سريغ ءيوغنجا	كلما سمعت ءاغنجا
ءيكسي رعيز خ-وفرون	يحملني العز على الأجنحة
ءيتاذف زايي ربحور ءوسوثار ذوسيتم	يلح بي بحور التوسل والتمني
ءيترايي غار ثمزي ماني يذجا ويذوذ ورون	يعود بي إلى الصغر حيث الشعب ذو القلب
يسمسرقايي ءيكَ رهنا ماني بطان رمحبث ذي ركسان جرسن	يجمعني والهناء حيث توزع المحبة في الكؤوس فيما بينهم
ثمورث ن-تومات ذو سامح ثمورث ءام بنعمان ذ نوار ءيتنعنيعن	أرض الأخوة والتسامح أرض كشقائق النعمان والورد اليانع
ماني تافغ رثار ن-سعاذت خ ئغمباب ءيمزيانن ذ ئمقرانن	حيث أجد أثر السعادة على وجوه الصغار والكبار
ماني تافغ ءورون يصفان عمارن س-رعيز يزيذن	حيث أجد القلوب الصافية ملأى بالعز الطيب
سقسيغ ثروا ن-تمورث سقسيغ ءيمسبريذن	سألت أبناء الوطن سألت ملتقى الطرق
خ-رفاز ءاذرياس ننايي موثن	عن الميز واليأس قيل لي لقد ماتا
سقسيغ خي مطاون ذ وخيق ننايي ءايقا ماني ندرن	سألت عن الدموع والحزن قيل هناك قد دفنا
توغا كيغ أبريذا وار كَيغ أراي نسن	كنت سلكت هذه الطريق ولم آخذ برأيهم
عمارس توغا وار نويغ ؤسان أذأرزكَن	لم أنو قط أن الأيام ستتكدر
غار يكمر ؤغنجا ضفصغ رشثاب ؤسوثار ذ وسيتم	عندما انتهى «أغنجا» طويت كتاب التوسل والأمل
ءابريذ ئيسّون س-رحرير يذور يسو س ئسنانن	الطريق المفروشة بالحرير أصبحت مفروشة بالشوك
ذورغ غار نهارا عقبغ غار رمحاين [1].	عدت إلى الحاضر فرجعت إلى المحن.

يوظف الشاعر سلام السمغيني في قصيدته هذه «كنت بالأمس فقط» من ديوانه ماثوشيذ ئيك رحريق ئينو ؟/ هل استشعرت ألمي ؟ الرمز أغنجا/ المغرفة رمزا للتضرع والتمني، ونعلم ما لهذا الرمز من أهمية في المنظومة الأسطورية الأمازيغية. فقد مرّ بنا في الباب الثاني، الذي أفردته للأساطير الأمازيغية، الحديث عن طقس الاستمطار المرتبط بأسطورة عروس المطر، والذي يعد فيه أغنجا أو المغرف مكونا أساسيا. إذ أن التضرع لإله المطر أنزار يقوم على استحضار هذه الآنية في طقوس خاصة. فالشاعر

1 السمغيني، سلام. (1992)، *ما ثوشيذ ئيكَ رحريق ئينو؟*، الطبعة الأولى، مطبعة دار قرطبة، البيضاء، صص 57- 58.

يستلهم هذا الرمز الأسطوري الذي يرتبط في الميثولوجيا الأمازيغية بالتضرع والتوسل إلى أنزار. ويسير على خطى أسلافه الأمازيغ في الاستعانة بـأغنجا – كلما شحت عليهم السماء بالمطر- ليتضرع ويتوسل أن تنجلي عنه الأحزان وتدوم له السعادة. كأن حضور أغنجا لا محيد عنه لإبراز قوة وإلحاح الأماني والحاجات. سواء كانت حاجة مادية كالمطر أم أُمنية معنوية كالسعادة.

ب- ديوان «يسفوفيد أوعقا» لسعيد موساوي :

القصيدة	تعريب
يور د تفوشت	**القمر و الشمس**
آيور آيور	يا قمر يا قمر
آيور آيور	يا قمر يا قمر
إينايي مين تواريذ	قل لي ماذا ترى
زوكَمزوار آر نكّار	من الأول إلى الآخر
توريغ بطّو ن-يبريذن	أرى مفترق الطرق
مان أبريذ غ-نذفار	أي طريق سنتبع
توريغ ذيها ثمزي	أرى هناك الصغر
ثصُّور أكـد ثوسار	مجتمع مع الشيخوخة
تواريغ بويذُنان	أرى «بويذونان»
يترو إغطّر أفار	يبكي يسقط الأوراق
آيور آيور	يا قمر يا قمر
آيور آيور	يا قمر يا قمر
سيورايي خ وجنّا	تكلم عن السماء
تمورث ذ-ربحار	والأرض و البحر
نّان أديوّاث ونزار	قيل ستمطر
س-غيذن ن-وزغار	غزلانا
أذي لَلّش اُجنّا	ستزهر السماء
س-ثسراثين ن-ونزار	بعرائس المطر
أتسّو دُّنشت	ستفرش الدنيا
س-وفار ن-وذبار	بريش الحمام
آيور آيور	يا قمر يا قمر
آيور آيور	يا قمر يا قمر
إنايي مين وَرِنَق زمان	قل لي ما الذي لا يقتله الزمان
وار ثِنَت أَشار	ما الذي لا يواريه التراب
خزار غار اُسَينو	انظر إلى السحاب
مامش إتبدّر أغمبوب	كيف يغير الوجه
ذموشَان كور نهار	والمكان كل يوم

خزار إثيُّوث	انظر إلى الضباب
مامش توكّذ أصمّيذ	كيف يخشى الرياح
مرا ينّاس أيور	إذا قال له اقترب
ماشا ثفوشت ربدا	لكن الشمس دائما
ثسعيز أمشان زي دثنقّار	تعز المكان الذي تشرق منه
ماشا ثيذَت	لكن الحقيقة
وار تيزاغ	لا تيبس
وار تمتّي وخّا نتّاس فّار [1].	ولا تموت وإن قالوا لها اختبئي.

في هذه القصيدة الشعرية يستدعي الشاعر سعيد الموساوي تيمتين من التراث الحكائي إحداهما أسطورية هي تيمة عروس المطر والأخرى من الحكاية الشعبية وهي المناداة على القمر. فإن كان استدعاء الشاعر في قصيدته هذه المعنونة بـيور د تفوشت/ القمر والشمس من ديوانه الأول يسفوفيد أوعقا/ أزهرت النواة، لتيمة عروس المطر لا يعدو استعمالا لما احتفظت به اللغة الأمازيغية من اسم قوس قزح في الأسطورة الكوسموكونية الأمازيغية المعروفة عروس المطر، والتي تشكل عنصرا أساسيا من المنظومة الأسطورية الأمازيغية والمنتشرة في جميع أنحاء بلاد شمال إفريقيا. فإن استدعاء الشاعر لتيمة المناداة على القمر هو توظيف فني رائع، استلهم فيه حكاية نونجا مع للا الغولة حيث تنادي نونجا القمر مستفسرة إياه عم إذا كانت الغولة اكتشفت هروبها والتحقت بها. وهي نفس التيمة التي نجدها في حكاية الأخوان والغولة ؛ حيث ينادي البطلان القمر لاستفساره عن مكان الغولة.

ت- ديوان «عاذ أخفي ثرزوذ» لعائشة بوسنينا :

القصيدة	تعريب
دريوش	**دريوش**
اسعقرنث زثمز مش غثك أتمغر	حسدوها منذ صغرها كيف ستكبر
وزّيس ثرضم ثجّمتث غيّرار	لم ترضوا بها فاعتبرتموها لعبة
أتّرم خاس ثقسّيسث و ثسنم مين تعنا	تكتبون عليها قصيدة دون أن تعلموا من تكون
ثنّم خس أوار مشحار اتّمّنض	كم من كلام عنها قلتم
نتّث زكّم ثذّضح دكحَوار انيَمَّس ثفّر	وهي منكم تختبئ في حضن أمها
ثغذرمتث غثمرث اثعجنم خس س وضار	أطحتم بها أرضا ودستموها بأرجلكم
ثقذمس ثمسّ أرّمث أنّس ثرغر	اكتوى جسدها الغض بنيرانكم
ثقذمس ثمسّ أتّث عمّس أتظهَر	اكتوت وماتت إلى الأبد

1 مساوي، سعيد. (1994)، *يسفوفيد أوعقّا*، الطبعة الأولى، بدون اسم مطبعة، صص 42- 44.

يقّيم ذايس رعمر إتَريتَّر	بقي عمرها معلقا
تسغثد غَوم ثترو يمطَّ	استغاثت بكم باكية
ثرزُّو اخ وُور منوَن ذِ ثدجَّا	تبحث عن مكانها في أي قلب هو
ثُفَ ر ذِج و ذزديرِّ رخبَر	اكتشفت أن لا أحد يكترث لها
مشحر إغَثك ذكْسِنُ ثفّر	كم ستبقى مختبئة وراء السحب
يسمنّس ثجّمث يحا إودّار	اسمها بقي نسيا منسيا
نتّث اتَّسرث ن ومان ن ونزار	هي عروسة ماء المطر
تغ ثن وخس اتَّسرم إربدا	لم تسمعوا عنها أبدا
يك أتْيج وُرنَّس أتقم أتهنا	لم يدعها قلبها تهنأ
ثخس أتثسنم نتَّث مين تعن	تريد أن تعرفوها من هي
أذيجّس أنرسرر اتَّخس الهما	ابنة الأصل خب الهمة
ذرعز اخوُرَون إبطّا	عزة على القلوب
تمزيغت رَاثري رَاثضرا [1].	أمازيغية قحة أصيلة.

لجأت الشاعرة عائشة بوسنينا في قصيدتها هذه إلى تيمة تاسريث ن ونزار عروس المطر ؛ وهو الإسم الأمازيغي الحرفي لقوس قزح. ونلاحظ هنا أن لجوء الشاعرة إلى هذا الموروث الأسطوري، الذي احتفظت به اللغة الأمازيغية عموما والريفية خصوصا، لم يتعد المستوى اللغوي. فهي تداولته في مستواه اللغوي وإن كانت قد تصرفت قليلا بأن نسبت العروس إلى ماء المطر وليس إلى المطر كما هو معروف.

ث- ديوان «ثريوريوت ي مولاي» لأحمد الزياني :

القصيدة	تعريب
ثسّيجد	**أطلت**
ثسّيجد تفسس ثفسوس خـ يرساون	أطلت الخفة خفيفة على اللسان
تّاسريث ن ونزار ثارسا خ ئسينوثن	عروسة المطر راسية على السحب
تّييوري ن تفوشث ثكّور خـ يذمراون	أشعة الشمس تسير على المرتفعات
مانت أذمار تغاييسين وار تيوض ونّيضن ؟	أي مرتفع سيحملها لن تصل الآخر ؟
وُشا أتيسي وُور ئنو كيذس يسّورن	ستحمل معها قلبي المرتبط بها
وُشا اتصّورفن ئصوراف خ ثموّا ن يبريذن	وتتخطاها الخطوات على حواف الطرقات
ثسّيجد ذ أغمبوب وُنبذو ئزذكَن	أطلت كوجه الصيف الصافي
ثسويزّذ تّوروت أتسمون وُراون	امتدت اليد لتجمع القلوب
ثامونت ن يثران ثازيري جاراسن	مجمع النجوم والقمر بينها
ثسّيجد تّيرغوين خ ثغارذين ئذورار	أطلت كفوفا حول قمم الجبال
أذ يشّيرو وزرو رازاغ اذ يكَ افار	سيهتز الحجر ويخضر الجفاف

1 بوسنينا، عائشة. (1998)، *عاذ أخفي ثرزوذ*، الطبعة الأولى، مطبعة بن عزوز، الناظور، صص 21- 22.

ذ افيرنن ذكَ حسي ن توذارث اتنصار	ابتسامة في حضن الحياة نخبئها
اتسّيرو ثيموّا ن زمان خ وي يحصار	توسع جنبات الزمان وإن ضاقت
ثسّيجد ذ رخزراث اتسغمي مزري	أطلت نظرات تنبت الشوق
را ذكَ ور ن سدجاح ماني وار ئغمي	حتى في قلب الصخر حيث لا ينبت
ثسّوذوم ثامدّيث ثنقارت ثيوري	تقطر الليل لتطلع النهاية
يسّذوميت صبح يارنّي ثيشوني	يقطر الصبح فيزداد جمالا
ذ اصورفي ن زمان زي مرمي غار مرمي.	خطوة الزمان منذ متى إلى متى.
ذ فوس ن تيوشّا يشّورن س ونامي	يد الغد المملوءة ألفة
ماشا قاع ابر نّس يسروساد اسقسي :	لكن هدبها يطرح سؤالا :
مامش ذايي ثوفيم مارا ثزرمايي ؟ [1].	كيف وجدتموني إن رأيتموني ؟

في هذه القصيدة المعنونة بأطلّت من ديوانه ثريوريوث ي مولاي/ زغرودة للعريس يشير الشاعر أحمد الزياني إلى أسطورة عروس المطر. وهي، كما يتضح من خلال السياق، من البقايا اللغوية التي احتفظت بها اللغة الأمازيغية من هذه الأسطورة الشهيرة في الميثولوجيا الأمازيغية. فالشاعر يشبه إطلالة موصوفته بإطلالة قوس قزح أي عروس المطر.

القصيدة	تعريب
ثريريوث ي موراي	**زغرودة للعريس**
ئذاراي ذ افيرنن ذكَ غمبوب ن وَسيمي	تذكرني ابتسامة على وجه الرضيع
يشّورن س وسيتم زي مرمي غار مرمي	المملوء أملا من متى إلى متى
زكَ موارذ غار وَصورف يتنوفسور زي ثمزي	من زحف إلى خطوة ينفلت من الصغر
سحسّاس س وور ئماين غا يبني	استمع بقلبك إلى ما سيقول
مومّو نّس ذ اريام يشّورن س وسقسي	بؤبؤه بحيرة مليئة تساؤلات
ئتسقسا خ ينوذا ذي غا ينّزوي	يسأل عن الأطباق في أيها يُصفى
كَ حسين ن توذارث ذي غا يميسي	في حضن الحياة حيث سيحمل
ئذاراي ذ اغمّوي ذكَّ وور ن وغياي	تذكرني نباتا في قلب النواة
قاع اغياي ذ ور ئنو س رمواج يفّاي	في كل نواة وقلبي يفيض أمواجا
رمواج ن ترزّوث ن ييخف ئنو ما يوفاي	أمواج البحث نفسي عن نفسي
ذي رموجث ن توذارث زايي تمراواي	في موجة الحياة التي تمور بي
ئذاراي ذ امتلوع وار ثيسين يزوراي	تذكريني مشردا لا تسعه الشوارع
يطّاو برا يفار س وحيزوار يفوراي	يطير بلا جناح يسابق الأجنحة
يضحّش غار راخارث وَمي يقّار رجاي	يضحك للموت ويناديه انتظرني
وا ذ ورو ن يمّا ذايم يسّارساي	هذه يد أمي إليك سلمتني

1 الزياني، أحمد. (1998)، *ثريوريوت ي مولاي*، الطبعة الأولى، مطبعة أمبريال، الرباط، صص 15- 16.

يّاس س يراغيثن ثقّار امّي يجّاي
تسضفاراس ثريوريوث تّينارزفث ن موراي :
أ ربحار رعار نّش فزيث وار تسغراي!
ئذاراي ريذارت ن تمدّيث ئيثران
ريذارت ن تمورث ئثازريوين ئغزران
ريذارت ن يجضاض س ثقسّيسين تمرغان
ريذارت ن تلولّوشت ئثزيزوت ذايس ئهدّان
ثزمّاس ثانشوشين تسواس ئردّان
ثوراراس ذكَ حسين جار وافار ذ وسنّان
ئذاراي ذ بطّو خ وافريون ن زمان
تّيفراي ن تيسارث ن رخريف ئوطّان
ئغزران ؤصمّيض تصوضن س دخّان
اراغي ئنو يفري اسينو غار يثران :
مرمي غا مونغ نش ذ عورّيش ئسقسان ؟
كَورغ خ وغمبوب ن تيرجا وار يبد
صّوروفغ. ئرحّم اذ بدّغ. ئري يذورد
صّوروفغ ثاحاريات خ ثنّغني ثنّد
نش ذ ربار ئنو ذ اخارّص يّارسد
اخارّص ئغدجي ونّغني يكّارد
ما ذ يشت ما ذ ابارّو وار ذاي ينّي شا حد ؟
ودّارغ ذ اسقسي خ ارزّوغ ما ثافغ
اورغ زكِّ وور ئنو وار زّايس نّوفسرغ
اذ رحمغ ذ افدجاض اخاس ارسغ شمضغ
نّوفسرغ زكَ وازغاث ئمار وار ثيوضغ
صوريف ئنو يوير نش خ يج ؤضار بدّغ
خزّارغ ذكَ ئيخف ئنو ذ ئراغان ئذورغ
تراغا ثرمشث ئنو مارا نش سّغذغ
مارا مّوثغ ذكَ زير ذكَ ونّغني فاقغ
ئذاراي تيمنّا ؤنبذو ذ يدّاكّارغ ذ ارجوج
اذ أوم ئنيغ أوار ؤمكَزو نهرا اعبان ؤفيغار
ذ يشقفان ؤكَاروج
اذ اوم ئنيغ وار تراجاث شا ثيرنت اتذور ذ دجوز
أذ أوم ئنيغ شحار ئنّان نش ذ ازمّور نتا غار ذ افقروج
اذ اوم ئنيغ وي يجّين زوبيدا اتكَعكَع ذي رغنوج
أذ أوم ئنيغ ذورد امّي ئنو ذ أراغي ن دّيذشت وار دجي شا ذ بوعاروج
أذ أوم ئنيغ علّال ذ رقيا مغار ثن رقفن رهجوج ؟

أمه تصرخ تنادي ابني تركني
تتبعه غزرودة هدية للعريس :
يا بحر رجاء امضغه ولا تبلعه !
تذكرني ذكرى الليل للنجوم
ذكرى الأرض لجريان الأنهار
ذكرى طيور بالأشعار تتنادى
ذكرى الزهرة للنحلة التي ترعاها
تمص شفاهها وتمتص ريقها
تلعب في حضنها بين الورق والشوك
تذكريني فراقا على أجنحة الزمان
أوراق منحدر الخريف المتساقطة
وديان الرياح التي تهب بالدخان
ندائي قيد السحاب إلى النجوم :
متى سأجتمع أنا كومة أسئلة ؟
أسير على وجه الحلم لا يقف
أخطو يهرب. أقف فيقترب
أخطو عاصفة وأخرى تأتي
ظننت أنها فكرة قد نزلت
فكرة تغرب وأخرى تطلع
هل هي واحدة أم جمع. لم يجبني أحد ؟
تهت سؤالا هل أجد له جوابا
هربت من قلبي لم أجو منه
إن ابتعدت أجمد وإن اقتربت أحترق
انلفت من الماضي. المستقبل لم أصله
خطوتي عالقة وأنا على رجل واقف
أرى نفسي نداءات أصبحت
جلدي ينادي إن أنا أنصت
إن مت نهارا في الآخر أستفيق
تذكريني قولة صيف لمّا أصبح صرارا
أقول لكم كلاما مفيدا ؛ بلا لباس ثعبان
قطع من كنز
أقول لكم لا تنتظروا «ثيرنت» أن تصبح لوزا
أقول لكم هناك من قال أنا زيتون وهو ليس إلا زيتون بري
سأقول لكم من جعل زوبيدا تزهو وتغني
سأقول لكم : عد يا بني. هو نداء صدق وليس تمثيلا
سأقول لكم علال ورقية لما أصابهما الهوى ؟

ئذاراي ذ رازاغ ذكَ غمباب يدجوزن
ثوزّيزوث خ واشّارن يسراو ذكَ ووراون
ذ ازوّاج ن رمغريب ذي سّوق ئخاريقن
ذ رميش ن وزراف وار غارس بوشنيار
ذ امحضار نّغ يذورن ذ اشوّار
ئذارايي تّنّي ئذايي ئضفارن
زكّا ذايي ثنّا امون ئ يبريذن
نّيغاس أبريذ ينو يشّور س يسنّانن
نّيغاس مانت أموني اك ونّي وار يمونن
ماتموند أكذ وسمّيض وار غارس بو يبريذن ؟
ما تمونذ أك يذورار بدّن وار تنحميزن
تطفن ئنوذا ن تمورث وار ميويوين ؟
ماشا ضفارايي ذ رخزراث ذ مين يسينت
ضفارايي تّودّيمين ن نذا خ نواش أرسينت
تّزريوين ن وامان ن تاراوين أذ آم ينينت
ثيسراثين ن ونزار زكِّ وور ئنو يوثينت
ثيفاردجاس يطّاون ذكَ زدجيف ئنو أرسينت
ؤمي أريضا ينو تّحيحث ثيمخسا تّاونكَينت
ئذاراي ذي ئصوراف قاع صوريف ذكَوبريذ
قاع أبريذ تّيمورا أخمي نييغ خ وصمّيض
قاع ثامورث تّوعارينت يرامث وار ثيريض
شحار ذ بوحبر كذ مونغ ن أريث وار ثيويض
ثيذي ئنو يودومن ذ أمان نّي ثسويذ
تّانزناست ن رفجار ذي ثمدّيث ثسّيريذ
ئذاراي ذكَ زير ثزمّيثيد ثيوري
ذكَ وور ن تسادجست وار ذي يدجي يثري
ئسم ئنو ذ رمارثين ذ يضا وار ئ يوري
بابا نش ذ يضنّاض ذ وران ي كِّ ارايي
يما تّيوشا ثسّوتضايي مزري
محند اذ زرغ س وور مين وار يزري يزري
ونّي وار يزرين رفجار وار يزار ثيشوني
ونّي ور يسّينن ثسدجست ور يتسّن ثازيري
سيرو يذمارن نّش يرضاسن ثيرلّي
س ونحاذ ن وزرو ئنسّن ثيمسّي
ئذاراي ذ أراغي تراغيغ وار غارس ؤماس
ئجّن ذ يصفضاون يسّشماضن ئموّاس
ونّغني ذ رمواج ئشتن س نّج ئنو ثنّغني بدّغ خاس

تذكريني جفافا في الوجوه الجائعة
الخضرة على الأظافر والقلوب ذابلة
زواج المغرب في سوق الكذب
متفجرات أزلاف بدون ذيل
تلميذنا الذي أصبح أنيقا
تذكريني تلك التي تلحق بي
بعد أن وعدتني بالرفقة في الطريق
قلت لها أنا طريقي مملوءة شوكا
قلت أية رفقة مع الذي لم يصاحب
هل سترافق الريح الذي لا يسلك طريقا ؟
هل سترافق جبالا راسية في مكانها
تثبت أطراف الأرض فلا تمور ؟
لكن اتبعيني نظرات وما حملت
اتبعيني قطرات ندى على الورد رست
جريان ماء السواقي التي ستقول لك
عرائس المطر من قلبي هطلن
سنونو الطائر وعلى رأسي يحط
بما أن حبي إفصاح وهواي ذاكرة
تذكرني خطوات كل خطوات الطريق
كل الأراضي طرق كأنني أركب ريحا
كل الأراضي جرداء غير مكسوة
كم من روح رافقت جسدها لم تصل
عرقي الذي يتصبب ماء تشربينه
نشة مطر الفجر في ليلة تغتسل
تذكريني في نهار يعصره الانتظار
في قلب ظلمة لا نجمة فيها
اسمي ماض وحاضر لم ينتظر
أبي أنا هو الأمس كلاما رأيا
أمي هي الغد أرضعتني شوقا
كي أرى بقلبي ما لم يره شعر
من لم ير الفجر لن يرى سعادة
من لم يعرف الظلمة لن يعرف القمر
وسع صدرك ألبسه حرية
بحك الحجر تعلمنا إيقاد النار
تذكريني نداء أناديه ليس له مثيل
أحدهما جمر يحرق ما حوله
والآخر أمواج تترامى إحداها فوقي والأخرى عليها أقف

ونّغني تّامورث ئنو ثازيرارث ؤسكّاس	والآخر أرضي طويلة الحول
ونّغني ذ يمطّاون ن تفوشت ثفاوث ثنّوفسراس	والآخر دموع شمس انفلت ضوؤها
ونّغني خ يذمارن ن ثنجيرث كسّينّت تّيسغناس	والآخر على صدر طفلة ثحمله الحلي
ونّغني ئفدجي زّمان سقاذخث ذ ارقّاس	والآخر يلوي الزمان أرسلتُه مبعوثا
..... [1]	.....

استلهم الشاعر أحمد الزياني في مطولته ثريوريوث إ مولاي/ زغرودة للعريس من ديوانه - الذي يحمل نفس الإسم- التيمة الأسطورية عروس المطر، وهو استلهام أضفى جمالا ورونقا على هذه القصيدة من خلال التشبيهات والاستعارات التي يستخدمها الشاعر بشكل لافت للانتباه. فهو يدعو محبوبته، متوسلا إليها، إلى اتباعه كنظرات وما حملت، كقطرات ندى راسية على الورد، كجريان ماء السواقي، وكعرائس المطر اللائي من قلبه هطلن.

ج- ديوان «إيوك أيي ثورجيت إينو» لمايسا رشيدة المراقي :

القصيدة	تعريب
Ur-inu d ayezzim	**قلبي جرح**
Ad am d siγeγ awaren n tyemmat inu egg iten d ij n wesγun.	سأمدك بكلمات أمي اجعليها في حبل.
Egg iten d tasedect x yiri niγ x uzedjif d rmecnun.	ضعيها قلادة على عنقك أو على الرأس تاجا.
Niγ sarbu-t i tuγerma Nunja ad akid-s tmun.	أو حمّليها حضارة نوبًا لترافقها.
Ad am iniγ tanfust i csiγ deg wur d ayezzum.	سأحكي لك حكاية أحملها جرحا في قلبي.
Ad am tt eggeγ d twafit iweddaren di tumey n timidi n wurum.	سأجعلها لك لغزا ضاع في قصة «تيميدي» الخيال.
Cem egg itt d asefru niγ ejj itt i raẓ d areqim n weγrum.	أنت ضعيها شعرا أو اتركيها للجوع لقمة خبز.
A tasrit n wenẓar ametta ynu yamenuri aqa yuddum,	يا عروس المطر إن دمعي حزن فانهمر.
Alik am imunas n umaẓiγ ! Qen zzay sen iyezzimen n l'uẓun.	هاك هموم الأمازيغي ! أغلقي بها ثقوب الأوزون.
Atax adfer ad yeqim yequr war ifessi ad aneγ yesmun ! [2]	حتى يبقى الثلج جليدا لا ينصهر فنجمد معه !

1 الزياني، أحمد. (1998)، *ثريوريوث ي مولاي*، الطبعة الأولى، مطبعة أمبريال، الرباط، صص 27- 32.

2 EL MARRAKI, Mayssa Rachida, (1999-2000). *ewc-ayi turjit-inu*, édition imprimerie OAAKI, Midar Nador, P 34.

في هذه القصيدة المعنونة بـــ ؤور إينو ذ أيزّيم/ قلبي جرح من ديوانها إيوك أيي تورجيت إينو/ أعطني حلمي تناجي الشاعرة مايسا رشيدة المراقي عروس المطر. وهي مناجاة تكفكف من خلالها الشاعرة دموع العروس الأسطورية، محاكية إياها في ذرف الدموع، فقالت : يا عروس المطر إن دمعي قد انهمر...

ح- ديوان «إيغمباب ياروزون خ ووذم نسان ذك ووذم ن ومان» لأحمد الزياني :

القصيدة	تعريب
Ufuγ zi twwura n tmedditin	**الخروج من أبواب الليالي**
.....	.....
D rbarani nemsaggar	غرباء التقينا
Di tmmurt n rbarrani.	في أرض الغرباء.
Jar-aneγ armartin, jar-aneγ rexxu,	بيننا ماض، بيننا حاضر،
Jar-aneγ qaɛ min yejjan jar-aneγ	بيننا كل ما بيننا
Jar-aneγ yenuyr-d,	هو بيننا معلق.
Jar-aneγ tammurt d missa temars-d	بيننا الأرض طاولة منتصبة
Xaf-s itareza umuni	عليها تتكسر الرفقة
Zeg ur umuni yeqqars-d,	من قلب الرفقة تقطع.
Xaf-s itareza tirja	عليه تنكسر الأحلام
Manis mma tus-d,	من حيث ما أتت.
S tnufra day-s tecsi-aneγ,	خفية حملنا فيها.
Maca deg yixf nneγ d tiyumi teggamed,	لكن في نفسنا نمو ا تنموه.
Tiyumi n tesrit n wenẓar	نمو عروس مطر
N tittawin-nnem zeg ur-inu tewted,	عيناك من قلبي هطلت.
Teskan-ayi tizummar :	تريني قدراتها :
Tfuct-nneγ ma teγri niγ aqa teggared?	شمسنا هل غربت أم أنها آتية ؟
.....	.....

يشبه الشاعر أحمد الزياني، في قصيدة أوفوغ زي توّورا ن تمديثين/ الخروج من أبواب الليالي من ديوانه إيغمباب ياروزون خ ووذم نسان ذك ووذم ن ومان/ الوجوه التي تبحث عن ملامحها على صفحة الماء، جمال عيني جليسته (محبوبته) بجمال عروس المطر أي قوس قزح بألوانه الزاهية ؛ وهو جمال يهطل من قلبه هو نفسه. أي بقدر جمال محبوبته بقدر ما يكن لها الشاعر العشق والحب.

1 ZIANI, Ahmed. (2002), *Iyembab yarezun x wudem-nsen deg wudem n waman*, 1ère édition, Trifagraph, Berkane, PP 137-141.

خ- ديوان «أصحينحين إيزوران» لمايسا رشيدة المراقي :

القصيدة	تعريب
Iẓewran inu	**جذوري**
.....	.....
Reḥfa n webrid	صعوبة الطريق
D wenni d tiri n usurif	هي ظل الخطوة
D rimart n waẓγat	هي علامة الماضي
Yiwi day-s yarr-it.	راح به جيئة وذهابا.
Am dfin xef **uγenja**	كالزي على أغنجا
Am usemmid di temja	كالريح في الناي
Marra d iγembab, tisit d ict n tisit.[1]	كلها وجوه. والمرآة واحدة.

تستحضر الشاعرة مايسا رشيدة المراقي في قصيدتها المعنونة بـ إيزوران إينو/ جذوري، المقتبسة من ديوانها أصحينحين إيزوران/ صهيل الجذور، تيمة عروس المطر ؛ وذلك من خلال هذا البيت «كالزي على أغنجا». فالشاعرة تشير إلى الطقس الذي احتفظت به جل المناطق الأمازيغية إلى يومنا هذا، ألا وهو طقس الاستمطار. وهذا الطقس كما هو معلوم هو إحياء للأسطورة الأمازيغية القديمة عروس إله المطر أو اختصارا عروس المطر. ونلاحظ أن الشاعرة مايسا رشيدة المراقي خرجت عن المألوف عند شعراء منطقة الريف الذين يقفون عند المستوى اللغوي في توظيفهم لأسطورة عروس المطر. وذلك من خلال استحضارها للطقس المرتبط بهذه الأسطورة، وهو الطقس الذي يتمحور حول الدمية التي تُصنع بلف آنية أغنجا بملابس حتى تبدو كعروس حقيقية.

القصيدة	تعريب
Tifras n wetlaɛ	**ملامح المنفى**
A warni wesγad n wenẓar	بعد صمت المطر
Yuḥer zhir n tuddint.	كَلَّ صوت القطرة.
Tasrit tefsi-d izerman	العروس أرخت أهدابها
X waddud n idurar.[2]	على قامة الجبال.

1 EL MARRAKI, Mayssa Rachida. (2004), *Asḥinḥen iẓewran*, 1ère édition, imprimerie TRIFAGRAPH, Berkane, P 85-86.

2 EL MARRAKI, Mayssa Rachida. (2004), *Asḥinḥen iẓewran*, source précédente, P 122.

المقصود بالعروس هنا قوس قزح أو عروس المطر حرفيا في اللغة الأمازيغية. فالثقافة الأمازيغية كما هو معلوم احتفظت بأسطورة عروس إله المطر من خلال مظهرين بالإضافة إلى النص الحكائي. الأول لغوي : إلى يومنا هذا يسمى قوس قزح تاسريث ؤنزار أي عروس المطر في اللغة الأمازيغية، والثاني هو طقسي ويتجلى من خلال طقس أغنجا أو طقس الاستمطار.

د- ديوان «تيقّت» لسعيد أقضاض :

القصيدة	تعريب
يزري	**جمال**
.....	.....
ءذام ء ريغ ءوار	**سأكتب لك كلاما**
ءث فثرغ ذ سقسان :	**سأنظمه أسئلة :**
م تاسريث ن ونزار	**هل عروس المطر**
ثني شند يرزفن ؟	**هي من أهدتك ؟**
م ث ودجيذاس ثوذارث	**هل منحتها حياة**
ثرشمذ ذايس ء سفيرنن ؟	**وشمت فيها ابتسامة ؟**
نيغ ءدوذ نم تفسوث	**أم قامتك ربيع**
كيذم إمونن.[1]	**يرافقك.**

يناجي الشاعر سعيد أقضاض، في قصيدته أزري/ جمال من ديوانه تيقّت/ توهج، مخاطبته ؛ متسائلا عن مصدرها أهي هدية من عروس المطر، وما إن كانت قد وهب جمالها روحا وحياة للدمية التي ترمز للعروس الأسطورية، عروس إله المطر.

القصيدة	تعريب
ءخيق	**قلق**
ما غار ء ي خيق	**لماذا يا قلق**
ثريذ ذيي إمزران	**كبحت فيّ رغباتي**
.....	.....
ث كيثنت تنايا	**هذا بسبب الركوب**
غ تيف إ زرياون	**إلى صاحبة أفضل جمال**
مني يورم رعيز	**حيث تعلق العز**
س وزوار يدارن	**بجذره الحي**
مني تيرار ثسريث	**حيث تلعب عروس**

1 أقضاض، سعيد. (2004)، *تَيَقّت*، الطبعة الأولى، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، صص 14- 15.

ن ونزار إ تودومن	المطر التي تقطر
س ثوذارث ن تفوشت	بحياة شمس
ن وور يسكنفان إيزمن.	القلب الذي يبرئ الجروح.
..... [1]	.....

يوظف الشاعر سعيد أقضاض تيمة عروس المطر في قصيدته هذه ءخيق/ قلق في ديوانه تيقّت/ توهج. فعروس المطر التي تلعب وتنضح بالحياة ما هي إلا قوس قزح في اللغة الأمازيغية. ونعلم ما لارتباط هذا الإسم في اللغة الأمازيغية بأسطورة عروس المطر الأمازيغية.

القصيدة	تعريب
إحوذاق ن ومان	لهيب الماء
ء وث ء ينزار ء وث	اهطل يا مطر اهطل
ء د يمغار إمندي.	ليكبر الشعير.
ء تمغار فرينا.	ليكبر القمح.
ء ت نمجار س بدي.	فنحصدها واقفين.
.....	.....
ء نيغاس إ ومان	قلت للماء
ء ذارد ء ش سقسيغ	أدنو فأسألك
نويورد غرك ذ هيمون	جئنا إليك قطيعا
نوفيشك وار ثدجيذ	اكتشفنا أنك غير موجود
نوفا ثزاوا ثسواش	وجدنا الجفاف شرب لك
ثفسوث ء ني ثوريذ	الربيع الذي كتبت
ن تزهذاش ء دورذ	نتضرع إليك كي تعود
ذك ضار ء نش ثيسيذ :	لكنك حملت رجلك :
ء ربي ء روات ء مليح	يارب ارويها جيدا
س ؤغنجا إسمليح.	ب أغنجا ستزدهر.
.....	.....
زارع ثندوين نش	انثر جداولك
ء تيرير ثسريث نغ	كي تغتسل عروسنا
ثرثيوين إ يذرين	من العمش الذي يطلي
ثشوني ن وطاون نس.	جمال عيونها.
..... [2]	

1 أقضاض، سعيد. (2004)، تَيَقّت، مصدر سابق، صص 35- 37.
2 نفسه، صص 46 - 57.

في هذه القصيدة يستدمج الشاعر سعيد أقضاض الأسطورة الأمازيغية عروس إله المطر إستدماجا كاملا، فهو يتجاوز المستوى اللغوي ويتماهى مع نص الأسطورة بحذافره ؛ ويستهل قصيدته إحوذاق ن ومان/ لهيب الماء من الديوان السالف الذكر بحوار مع أنزار أي إله المطر، ويعرج على طقس الاستمطار ويتناص مع الأهازيج التي تصاحبه في منطقة الريف (**ء ربي ء روات ء مليح/ س ؤغنجا إسمليح**)، وينتهي بذكر عروس إله المطر ودعوته إياه إلى إنزال المطر كي تغتسل عروسه من العمش الذي يطلي جمال عيونها. تماما كما تفعل العروس في الأسطورة حين تتجرد من ثيابها وتهب نفسها لإله المطر، كي يتحقق الوصال وتخصب الأرض بسائل المطر.

ذ- ديوان «رعوين ن تايري» لكريم كنّوف :

القصيدة	تعريب
Axmi tesniɛmired	**كأنك تتصنعين**
.....	.....
Zellyγ cemm d iwaln s idedan n teslit	**ألويك كلمات بأصابع عروس**
N wenẓar idarrɛen i wesqar n tmeddit.	**المطر التي تعانق صمت الليل.**
.....[1]	.....

يخرج الشاعر كريم كنوف، في هذه القصيدة أخمي ثسنيعميرذ/ كأنك تتصنعين من ديوانه رعوين ن تايري/ نسيم العشق، عن المألوف حينما يتحدث عن عروس المطر أي قوس قزح في جوف الليل : ألويك كلمات بأصابع عروس المطر التي تعانق صمت الليل.

القصيدة	تعريب
Ksiγ tasemqalt nnes	**حملتُ مرآتها**
.....	.....
Ufiγ tt d udm n ssar ifarrnen s tedwdin	**وجدتها وجه الجمال الذي نُقّي بأصابع**
N teslit n wenẓar, zi ttya nnes i iwtin.	**عروس المطر. من شعاعها المتساقط.**
.....[2]	.....

في قصيدة كسيغ تاسمقالت نّس/ حملتُ مرآتها للشاعر كريم كنوف من نفس الديوان راعوين ن تايري/ نسيم العشق استدعاء لتيمة الشخصية الأسطورية خطيبة المطر أو عروس المطر.

1 KANNOUF, Karim, (2008) *reɛwin n tayri*, 1ère édition, édition Trifagraph, Berkane, PP 48-49.

2 Ibid, PP 121-122.

ر- ديوان «إيذارايي» لعائشة بوسنينا :

القصيدة	تعريب
ءاذبار	**حمام**
رامي يخرق ءوذبار	عندما خلق الحمام
ذي رعوش ن رشجار	في عش الأشجار
خرقنت كيذس ثيذبرين	خلقت معه الحمامات
ثيغيذين ن وزغار	غزلان غابة
خرقنت كيذس ذ يريام	خلقت معه في الأيام
ءيزاينان راشهار	أنصاف الشهور
نتعايان ءاربي ءاغاك	نطلب الله أن
دناس ءيج نهار	نأتي إليك يوما
ءاجدناوي رهدييات	نأتيك بالهدية
ذايس ءيسم نش ءيشوار	فيها اسمك الجميل
ءاذ أش نك ءارفاج	نصنع لك فألا
ءيثسريث ن ونزار	لعروس المطر
ءاتغميد ذ ءانواش	ستنبت وردا
خ ءوباذو ن يغزار	على ضفة الوادي
..... [1]	.....

تستحضر الشاعرة عائشة بوسنينا في هذه القصيدة أذبير/ حمام من ديوانها إيذارايي/ تذكرني، شخصية عروس المطر كرمز للحسن والجمال.

القصيدة	تعريب
نوجا	**نوجا**
تاسريث ن ونزار ءيذريت ءوسينو	عروس المطر طلاها السحاب
ثحاجيت نوجا ءابذيغت زيباتو	حكاية نوجا بدأتها من البداية
ذي ثاجست ن طرام ويذاس يسران ئشارو	في حلكة الظلام من يسمعها يقشعر
جار تيدات د تورجا ءور ناس مين ياربو	بين حقيقة وحلم قلبها كم يتحمل
ءامنوس نس يمغار ءور نس يرتخ يردو	همها كبير قلبها ينبض، يدق
يتقاراب غار ثقذيحت ءوغي ءاد تساندو	يقترب من قدر الحليب ليمخضه
ثاناد ءيجان يزري ماذيجان تيط ءيثسرو	قالت شعرا كم عينا أبكت
ذاشعور ن ثماسي مشحار ءيثغاثاندو	شعلة نار كم ستقفز
ذ اسغون حناس ثامناع وار يقطو	حبل جدتها الذي حفظت كي لايتقطع
ذ يصوريفن غارزاث ذ وخارس ذيثوذارث	خطوات إلى الأمام وتفكر في الحياة
نوجا وار ثقاطاع بورایاس ربدا ثارجا	نوجا لا تيأس دائمة الحلم
ءيجان ءوفوس ءيتازو ءيجان ءيماجار	يد تزرع وأخرى تحصد

1 بوسنينا، عائشة. *(2009)، إيذارايي*، الطبعة الأولى، مطبعة الجسور، وجدة، صص 40 - 41.

ثفارن ثازوكَارث زيثمورث نس أتظهار	تنقي أرضها من الشوك لتظهر
ثسويس ءامطا بويذونان وار يمغار	تنثر دمعها «بويذونان» لا ينمو
جار دجيرث ذ نهار	بين الليل والنهار
جار ربار ذ ربحار	بين البر والبحر
جار ثمورث ذ ؤوجنا	بين الأرض والسماء
نوڭا ربدا ثورجا واثقذاع بورایاس	نوڭا دائمة الحلم لا تيأس
ءيجان ءوفوس ءيتازو ءيجان ءيماجار [1].	يد تزرع وأخرى تحصد.

في قصيدة نونجا، من ديوان ئيذارايي/ تذكريني للشاعرة عائشة بوسنينا، حضور لتيمة أسطورية هي عروس المطر ولتيمة حكائية من الحكاية الشفاهية الأمازيغية بمنطقة الريف ؛ وهي حكاية أو بالأحرى حكايات نونجا. وتعمد الشاعرة إلى المزج بين الشخصيتين الأسطورية والحكائية، ويجد هذا المزج مسوغا له في اشتراك الشخصيتين في رمزيتهما للخير والجمال والخصب.

القصيدة	تعريب
ماغنييا	**ماغنييا**
ماغنييا ثاسريث ن ونزار	ماغنييا يا عروسة المطر
بنان خام سار ءوذوم نم وار يظهار	بنوا عليك سورا وجهك لا يظهر
حوما ءاشمتون ءيسم نم ءاذيودار	كي ينسوك ويندثر اسمك
تغيراسان ثهونذ ثارسيذ خ وافار	يظنون أنك هينة حطيت على ورق
قاذين رحباب نم هذان رعمار	إن أحبابك هناك يهدونك العمر
جارام ءاكيذسن غار شبار	بينك وإياهم شبر
نيثني ذ دم نم شارشن كيذم ربحار	هم في دمك يجمعكم البحر
ماغنييا ثاسريث ن ونزار	ماغنييا عروسة المطر
وشاسن فوس نم	أعطيهم يدك
نوا ذايسن رخار	انوي فيهم خيرا
نيثني ذ دمِ نم وار زمارن ءاشمعذون	هم في دمك لن يستطيعوا تجاوزك
مامش غاكن ءاذيرين ذي رهنا	كيف يفعلون ليكونوا في الهناء
ربدا ذاسينو رغمام ذك ءوجنا	الغمام دائما يغطي السماء
ثجيتن ءيجن يارزو خ وا	تركتهم الواحد يبحث عن الآخر
رامي واكيذسن ثدجيذ ءا لالا يما	لمّا لم تكني معهم يا أماه
ماغنييا ءا ثاسريث ن ونزار	ماغنييا يا عروسة المطر
أخم شهذن يوذان أخم شهذن يثران	سيشهد عليك الناس والنجوم
ءاخم يشهذ ؤمزروي ذي دهار ؤبران	سيشهد عليك التاريخ في دهار أبران
ماغنييا ثاسريث ن وانزار [2].	ماغنييا يا عروسة المطر.

1 بوسنينا، عائشة. (2009)، *ايذارايي*، مصدر سابق، صص 55- 56.
2 نفسه، صص 65- 66.

هو نفس المزج السالف الذكر تعمد إليه الشاعرة عائشة بوسنينا في هذه القصيدة ماغنييا من نفس الديوان ئيذارايي/ تذكريني ؛ فالشاعرة لا تميز بين شخصية ماغنييا وشخصية عروس المطر، بل تنادي إحداهما باسم الأخرى.

ز- ديوان «سادو ثيرا... ثيرا» لكريم كنّوف :

القصيدة	تعريب
Aktay nnem	**ذكراك**
Aktay nnem d azuyyt	ذكراك ألم
Issfessay sa n yidurar	يذيب كبد الجبال
Jar wasγad d tγuyyit	بين الصمت والصراخ
Yareddeḥ ittirar.	ينبض ويلعب.
Aktay nnem d llγa n yizly	ذكراك لحن شعر
Irettex jar yisebtar	ينبض بين الصفحات
Jar raɛwin n tayri	بين نسيم الحب
ɛemmars ad iwddar.	لن يتيه أبدا.
Aktay nnem d amarret	ذكراك نصب
Deg yidan inu imejjar,	في أمعائي يحصد.
Ittacar ayi asummet,	يسرق مني الغفوة.
Dduri ɛad days ittacar.	الغطاء لا زال يسرقه.
Aktay nnem d initn	ذكراك ألوان
N teslatin n wnẓar	عرائس المطر
Icettpen jar tfuyin	التي ترقص بين الشموس
Xf treγwin n uzenẓar.	على أكفاف الشعاع.
.....[1]	.....

قليل من الشعراء من يستعمل عرائس المطر في صيغة الجمع لـ عروس المطر. والشاعر كريم كنوف إذ يفعل ذلك في هذه القصيدة أكتاي نّم/ ذكراك من ديوانه ساد وثيرا... ثيرا/ تحت الكتابة... كتابة، يظهر حسا إبداعيا مرهفا. ويقصد الشاعر بعرائس المطر أقواس قزح، وبذلك فالأمر يتعلق بتوظيف للأسطورة في مستواه اللغوي في هذه القصيدة.

1 كنوف، كريم. (2009)، *سادو ثيرا... ثيرا*، الطبعة الأولى، مطبعة الأنوار المغاربية، وجدة، صص 24- 25.

س- ديوان «نشين ذ ئيمزيانن» لعائشة بوسنينا :

القصيدة	تعريب
ⵏⴰⵏⵣⴰⵔ ⵏⵛⴰⵄ ⵍⵍⴰⵀ	المطر إن شاء الله
ⵖⵉⵖⵜⵏⴰ ⵖⵉⵖⵜⵏⴰ ⵢⴰ ⵍⵍⴰⵀ	أغثنا أغثنا يا الله
ⵏⴰⵏⵣⴰⵔ ⵏⵛⴰⵄ ⵍⵍⴰⵀ	بالمطر إن شاء الله
ⵏⴰⵖⵏⵊⴰ ⵢⴰ ⵙⵎⵍⵉⵍⵉⵢⵓ	أغنجا يجعلها تزدهر
ⵢⴰⵔⴱⵉ ⵏⵜⵔⵜⵓⵉ ⵏⴰⵎⵍⵉⵢⵓ	ياربي فلترتوي جيدا
ⵢⴰⵔⴱⵉ ⵜⴰⵡⵛⴰⴷ ⴰⵔⵎⵔⵓⵎ	ياربي تاوشاد أرمروم
ⵏⴰⵢⵉⵏⴷⵉ ⵉⵎⵏⴷⵉ ⴷ ⵉⵓⵔⵓⵎ	نايندي يمندي د يوروم
ⵏⴰⴷⵉⵡⵓⵜ ⵉⵓⵏⵣⴰⵔ ⵏⴰⵎ ⵏⵀⴰⵔⴰ ⵜⵉⵡⴰⵛⴰ	نادييووث يونزار نام نهارا تيواشا
ⵏⴰⴷⴼⴰⵃⴰⵏ ⵉⵢⵃⴰⵊⴰⵏ ⵏⴰⵏⵣⴰⵔ ⵏⴰⴷⵄⵓⵛⴰⵏ	نادفاحان يحاجان نانزار نادعوشان
ⵏⴰⴷⵉⴱⴰⴷ ⵉⵓⵜⵎⵓⵏ ⵏⴰⵎⴱⴰⵔⴽ ⴷⴰⵎⵉⵎⵓⵏ	نادیباد یوثمون نامبارك داميمون
ⵏⴰⴷⵉⴱⴰⴷ ⵉⵓⵜⵎⵓⵏ ⴷⴰⵎⵉⵎⵓⵏ ⴷⴰⵎⵉⵎⵓⵏ.[1]	نادیباد یوثمون داميمون داميمون.

تتناص الشاعرة عائشة بوسنينا في قصيدتها أنزار نشاع الله/ المطر إن شاء الله من ديوانها نشين ذ ئمزيانن/ نحن صغار الأهازيج المرافقة لطقس الاستمطار المعروفة في جل المناطق الأمازيغية ؛ (غيثنا غيثنا يا الله / ⵏⴰⵏⵣⴰⵔ ⵏⵛⴰⵄ ⵍⵍⴰⵀ...). وهذا الطقس كما هو معلوم يحيل على الأسطورة الأمازيغية المعروفة بأسطورة عروس إله المطر أو اختصارا بعروس المطر.

ش- ديوان «أجضيض ن وُشار» لسعيد البوسكلاوي :

القصيدة	تعريب
Ajḍiḍ n ucar	**طائر التراب**
Tarmeγ izuray n tudart ittemḥiyyarn	أخيط شوارع الحياة المتعرجة
Am ifiγran n raxart ittniɛniɛn	كثعابين الموت المخضرة
Di reɛrasi n wul icetthen	في حدائق القلب المتراقصة
γar tuddimin n wnẓar	على قطرات المطر
Itthiman tuffet n ucar ittinitn	التي تبلل التراب الذي يتوحم
Telγeγ n tudart icetten.	على رطوبة الحياة المتبقية.
.....	.....
Isecra arxun i tsedwin n iseqsan ittwissign,	الأشجار أرخت عروش الأسئلة المتلئلئة،
Zellɛent s rxux n tfuct	تناثرت بخوخ الشمس
D wazri n tfawin yareqqen, war ixessyen...	وجمال الأضواء المتقدة، غير المنطفأة...

1 بوسنينا، عائشة. (2011)، *نشين ذي مازيانن*، الطبعة الأولى، مطبعة الأنوار المغاربية، وجدة، صص 23- 24.

Mani taslit n wanẓar ttnuffar D tuzzift di tefrawt n uɣi izwɣn, Iwqqḥen ɣar tfuct isemdn... Tislatin n tmurt ttasment zi teslit n inuẓar, Cekk ttasment zzayc reɛnasar Ittazlen di tcuni n jjennet Am llwiz deg yɣzar… ..... **Uɛla uɛla** **Uɛla, uɛla a yiman inu** Xef tudart n icarn ! Seɣmi afriwn Ad tdwd am wjdid akid isemmidn, Ad ttmuttuyd zi tsetta a ɣar ta Di tagant n ijennatn Ar ɣa temmarsed, ijj n wass, Deg yski n jjennet isebḥḥen.[1]	حيث اختبأت عروس المطر صرخة على صفحة الحليب المحمر المدفإ عند الشمس الباردة... عرائس الأرض يغرن من عروس المطر، أنت تغار منك الينابيع التي تجري في جمال الجنة كاللؤلؤ في النهر... ..... ارتفعي ارتفعي ارتفعي، ارتفعي يا روحي عن حياة المادة ! أنبت أجنحة لتطير كالطير مع الرياح، لتنتقل من هذا الغصن إلى ذاك في غابة السماوات حتى تحط، يوما ما، في عش الجنة الجميل.

في قصيدته أجضيض ن ؤشار/ طائر التراب من ديوانه الذي يحمل نفس الإسم. يستدعي الشاعر سعيد البوسكلاوي أسطورة عروس المطر في مستواها اللغوي. فالشاعر البوسكلاوي يماثل بين غيرة العرائس من عروس المطر وغيرة الينابيع من مخاطبه (طائر التراب) :

عرائس الأرض يغرن من عروس المطر،

أنت تغار منك الينابيع

التي تجري في جمال الجنة

كاللؤلؤ في النهر...

القصيدة	تعريب
Tamurt n Yakuc	**أرض الله**
Ajdid n trelli	طائر الحرية
Immars xef wɛrur n tmuyyurt,	حط على ظهر العادة
Yarjij innexerɛ	اهتز وخاف

1 El BOUSKLAOUI, Said. (2011), *Ajäiä n ucar*, 1ère édition, édition Al-Anouar Al-Magharibia, Oujda, PP 24-31.

Immars xef ufiru n tsenyant, Innejra itleɛ. ..... A taslit n wnẓar ! A tamnidt n izeryawn ! Tuzziyzwt n waman d ydmarn d ijennatn, Tessur daym akd tzwγ n benneɛman iḥedqen, Akd twrγ n tfuyin, d iyurn, d ytran isfarninen Am wass am tmeddit s tuccmlet n wulawn. ..... [1]	حط على خيط العمود، فجفل وهاجر. ..... يا عروس المطر! يا قِبلة الجمال ! زرقة الماء ومرتفعات السماوات، اختلطت فيكِ مع حمرة شقائق النعمان الداكنة، مع صفرة الشموس، والأهلة، والنجوم المبتسمة نهاركِ كليلكِ من بياض القلوب. .....

ويوظف الشاعر سعيد البوسكلاوي في قصيدة تامورث ن ياكوش/ أرض الإله من نفس الديوان أجضيض ن ؤشار/ طائر التراب أسطورة عروس المطر. فهو يستدعي هذه الشخصية الأسطورية كرمز للكمال والجمال :

يا عروس المطر !

يا قِبلة الجمال !

ص- ديوان «شهرزاد» لكريم كنّوف :

القصيدة	تعريب
Ism nnem ..... Ism nnem ittmulluγ Jar ifassen n uẓenẓar, Ism nnem d unuγ, Sqarqcen t initn N teslatin n wnẓar. ..... [2]	اسمكِ ..... اسمك يمشي بين يدي الشعاع، إسمك مقتل، زركشته ألوان عرائس المطر .....

1 El BOUSKLAOUI, Said. (2011), *Ajäiä n ucar*, 1ère édition, édition Al-Anouar Al-Magharibia, Oujda, PP 32-42.

2 KANNOUF, Karim. (2011), *CAHRAZAD*, 1ère édition, Taẓaẓragt AL Anwar Almagharibia, Oujda, PP 12-14.

هذه القصيدة إسم نّم/ اسمك من ديوان شهرزاد للشاعر كريم كنوف فيها تلميح إلى أسطورة عروس المطر ؛ وهو تلميح إلى مخلفات هذه الأسطورة في اللغة الأمازيغية. بمعنى أن المقصود بعرائس المطر هنا هو أقواس قزح.

القصيدة	تعريب
Ufiγ cemm !	**وجدتكِ!**
.....	.....
Fsrγ tent jar yglan	نشرتها بين الألوان
Ufiγ cemm d imuzzar,	وجدتك شلالات.
Ttnessasn d xafi d iẓlan	تنسكب علي أشعارا
Zeg yimi n teslit n wnẓar.[1]	من فم عروس المطر.

وفي قصيدة أوفيغ شم/ وجدتكِ من نفس الديوان تجاوز الشاعر كريم كنّوف المستوى اللغوي لأسطورة عروس المطر ليقترب أكثر فأكثر من المستوى النصي الحكائي للأسطورة عندما نسب فعل انسكاب الأشعار إلى فم العروس عروس المطر.

القصيد ة	تعر يب
Tus d yict nniden	**جاءت واحدة أخرى**
.....	.....
Issijj d xafsen waẓri	أطل عليهم الجمال
D taslit n wnẓar.	عروس مطر.
Axmi tessunγ tayri	كأن الحب رسم
Xef ujenna tawlaft	في السماء صورة
S ifassen n uẓenẓar.	بأيدي الشعاع.
.....[2]	.....

كما تستلهم قصيدته توس د يشت نّيضن/ جاءت واحدة أخرى، من ديوانه المذكور، الشخصية الأسطورية لعروس المطر ككائن تجتمع فيه آيات الجمال.

1 KANNOUF, Karim. (2011), *CAHRAZAD*, source précédente, PP 52-53.
2 Ibid, PP 83-84.

2- توظيف أسطورة «عروس الحجر» في دواوين الشعر الأمازيغي الريفي :

أ- ديوان «أصحينحين إيزوران» لرشيدة المراقي :

القصيدة	تعريب
Tasrit n weẓru Asemmid xef iγeẓran n tayri-ynu. Tasrit n weẓru a tanfust-inu, Deg urar n imedran yetγennajen izran-inu. A tfuct iγeryen ad tenqar ussan-inu, D taqessist n umezruy xef wudmawen tetwattu. Tarist n weẓru a tanfust-inu ! A yaɛerbab n wesγad i weddaren temẓi-inu ! Jar iγembab n tawmat d imeddukar n γezzu ! S wesfarmen i mettawen di tefras n useynu, Xef idurar itγennajen : tammurt, tammurt-inu Tasrit n weẓru a tanfust-inu, A yaγemmuy n tefsut i reqḥen reḥriq-inu, A yazerman n tudart i teggen hellararu.[1]	**عروس الحجر** البرد في وديان حبي. عروس الحجر يا قصتي، في عرس القبور التي تغني أشعاري يا شمسا غربت لتشرق على أيامي، يا قصيدة تاريخ على الوجوه نُسِيت. عروس الحجر يا قصتي ! يا كومة الصمت التي أتلفت شبابي ! بين وجوه الأخوة و أصدقاء النفاق ! بالابتسامة إلى دموع في ملامح السحاب، على الجبال التي تغني : الأرض، أرضي، عروس الحجر يا قصتي، يا نبات الربيع الذي أزهر ألمي، يا ضفائر حياتي التي تردد «هلارارو».

تستلهم الشاعرة مايسا رشيدة المراقي في قصيدتها المعنونة بـ تاسريث ن وزرو/ عروس الحجر، المأخوذة من ديوانها أصحينحين إيزوران/ صهيل الجذور، الحكاية الأسطورية الأمازيغية الريفية التي تحمل نفس الإسم عروس الحجر. وتتماهى مع الأسطورة عندما اعتبرت حكاية العروس الحجرية حكاية لها هي نفسها، وتسير على منوال الأسطورة في الجمع بين متناقضين السعادة والحزن ؛ فإذا كانت الأسطورة تبدأ بسعادة صاحب الحصان إثر عثوره على زغبة شعر الحسناء المجهولة، فإن النهاية كانت حزينة لخيبة أمل هذا الأخير واصطدامه بالحقيقة المرة وهي كون الحسناء صاحبة

1 EL MARRAKI, Mayssa Rachida. (2004), *Aṣḥinḥen iẓewran*, source précédente, P 75.

الزغبة ما هي إلا أخته... فالشاعرة جمعت هي الأخرى بين المتناقضين في هذا البيت : في عرس القبور التي تغني شعرا ؛ فكيف يكون للقبور عرس تغني فيه شعرا، مادام العرس رمز للحياة والسعادة، والقبور رمز للموت والحزن ؟

3- توظيف الكائنات الأسطورية (الغيلان) في دواوين الشعر الأمازيغي الريفي :

أ- ديوان «زي ردجاغ ن تمورث غ روعرا أوجنا» لميمون الوليد :

القصيدة	تعريب
Iγẓar umasin	**واد ماسين**
A yiγẓar umasin min dayk d axarres	يا واد ماسين لَكَم تفكر
D wattas i teẓrid d wattas d aɛesses	كم رأيت وكم عسست
Min teḥdid timura war c yiwi yides	كم حرست الأراضي ولم تأخذك سِنة
Min nnan x **tamẓa** yexsen ac tḥewwes	ماذا قالوا عن الغولة التي أرادت أن تخطفك
Tkarf nunja s wemriar s tzemmar iqettes	قيدت نوجا بالحبل فانفصم بالجهود
Min tsard tɛuqqit raminni γa teɛdes	كل ما سرطته تقيأته عندما سعلت
..... [1]	.....

يوظف الشاعر الوليد ميمون في قصيدته إيغزار ؤماسين/ واد ماسين هذه، من ديوانه زي ردجاغ ن تمورث غ روعرا ؤجنّا أي من عمق الأرض إلى عنان السماء، الكائن الأسطوري ثامزا الغولة. فهو يناجي هذا الوادي ويحذره من الغولة التي تريد أن تخطفه. وواد ماسين كناية عن منطقة الريف، والغولة هي كناية عن الغازي الذي حاول، عبر التاريخ، أن يقتلع هذا الإقليم من جذوره الضاربة في عمق أرض المغرب لكنه لم ينجح في مسعاه ذاك.

ب- ديوان «تشومعات» لمصطفى بوحلاسة :

القصيدة	تعريب
طوشا	**طوشا**
.....	.....
مونن خافس أمزيون حكمن خافس أتويور	اجتمع عليها الأغوال فحكموا عليها بالرحيل
طوشا ماني غا تراح رحار زايس إيودار	طوشا أين ستلجأ. تقطعت بها السبل
.....	.....

1 ELWALID, Mimoun. (1994), *zi redjaɣ n tmuart ɣar ruɛra ujenna*, 1ère édition, imprimerie LED- Utrecht, publication Izouran, P 54.

ما تشن وامزيوان ما جّن ثدار أيا سيذا ربي أرزقاييد صبار ..... [1]	أتأكلها الأغوال أم أنهم سيعفون عنها يا ربي ارزقني صبرا .....

يستضيف الشاعر مصطفى بوحلاسة في قصيدته هذه المعنونة بـ طوشا، من ديوانه تشومعت/ الشمعة، الكائنات الأسطورية الأمازيغية أمزيون الغيلان. فهو يصور هذه الشخصية طوشا وهو اسم أنثى في مواجهة الغيلان... ويتساءل عن مصيرها ماذا سيكون، في ظل عزم الأغوال على طردها خارج بلادها. ويبقى السؤال مطروحا عن رمزية الشخصية الحكائية طوشا.

ت- ديوان «إيوك أيي ثورجيت إينو» لمايسا رشيدة المراقي :

القصيدة	تعريب
Suys ayi d ussan Ur inu, teẓri day s tudart ten yi : "ɛad mayen teẓrid !" Necc abrid inu day m yened, rid war yenid. Icten xenseγ as tenedni tedakk^{w}ar xaf i d **isi**ḍ ..... A tasrist n wenẓar, wadj-ayi d tezweγ nnem d turjit ɛad war tecmid ! ..... [2]	**انثري لي الأيام** قلبي، سَرَت فيه الحياة وقالت لي : «ما رأيت شيئا بعد !» أنا طريقي فيكِ ملتف، وليس غير ملفوف. المصائب أجّنب إحداها والأخرى تتمثل لي غولا ..... يا عروس المطر، أعيريني حمرتك حلما لم يحترق بعد ! .....

تستحضر الشاعرة مايسا رشيدة المراقي في قصيدتها هذه الكائن الأسطوري إيسيظ/ الغول، وللإشارة فللغول أسماء متعددة في اللغة الأمازيغية وقد حاول الباحث المستمزغ إيميل لاوست الإحاطة بها في بحث له ضمن كتاب حكايات بربرية من المغرب. وتشبه الشاعرة مصائب الحياة بالغول وذلك للتهويل. كما تستعمل عروس المطر بمعنى قوس قزح حرفيا، داعية إياه إلى إعارتها حمرته حلما لم يحترق بعد.

1 بوحلاسة ،مصطفى. (1997)، *تشومعات*، الطبعة الأولى، مطبعة بن عزوز، الناظور، صص 21- 24.

2 EL MARRAKI, Mayssa Rachida, (1999-2000). *ewc-ayi turjit-inu*, édition imprimerie OAAKI, Midar Nador, PP 51-52.

القصيدة	تعريب
Awarn i wγedjuy Tarewred, a tfuct ! Tγeryed tejjid day-i asemmid. Tenγid day-i yazir txebced-as ander deg iḍ. Tarid-ayi d tismeγt dg iγrem n **yisi**ḍ. .....[1]	**قبيل الغروب** هربت، يا شمس ! غربت وتركتني عرضة للبرد. قتلت فيّ النهار وحفرت قبره ليلا. أرجعتني جارية في قصر الغول. .....

وتحاور الشاعرة مايسا رشيدة المراقي، في قصيدتها أوارن إ وغدجّوي/ قُبيل الغروب من الديوان نفسه، الشمس كرمز للحرية والانطلاق ؛ وتعاتبها على تواريها وغروبها عنها لتتركها مستعبدة وعرضة للبرد والظلمة، إلى أن تقول : تركتيني جارية في قصر الغول... فالشمس هنا كناية عن الحرية التي فقدتها الشاعرة من جراء استعبادها من طرف الغول الكائن الأسطوري.

ث- ديوان «إيغمباب ياروزون خ ووذم نسن ذك ووذم ن ومان» لأحمد الزياني :

القصيدة	تعريب
Nadur Nadur, a tandint Di yeggam uraji ! Tyarded zzman, Yardi-cem. Cem d zzman, Zzman d cem, Ijn deg wenedni. Itunud-am umezruy, Itiptar a cem-yeɛda, Itunud-am ḥuma A zzay-m ikessi. A nbedd γar umezruy, A t-nayer d aseqsi ! Egg-i-cem d tamγart Tameqrant n yiffan ! Ijn yiff iheddu ssa d ssa,	**الناضور** الناضور، يا مدينة ينمو فيها الانتظار ! لبست الزمان، ولبسك. أنت الزمان، الزمان هو أنت، كلاكما في الآخر. يدور حولك التاريخ، يحاول ألا يسبقك، يدور حولك كي يأخذ منك. سنقف عند التاريخ، سنعلقه سؤالا ! جعلك امرأة كبيرة الثديين ! ثديي يأكل من هنا وهناك،

1 EL MARRAKI, Mayssa Rachida. (1999-2000), *ewc-ayi turjit-inu*, source précédente, P 19.

Ijn yiff i tazect deg yijdi.	والآخر يسيل في الرمل.
Teggid idaren deg waman	وضعت الرجلين في الماء
ḥuma a tarred rmujet,	كي تصدي الموجة،
Tɛarid tidaɣ-nnem,	تعرين ساعديك،
Yesqiqiri-cem usemmid	تصيبك الرياح
S tcuyar n mika,	بكُرات البلاستيك،
Ksent-am adurri.	التي كشفت عنك غطاءك.
Aswized ifassen	تمتد إليك الأيدي
Zi qaɛ imesraq,	من كل مكان،
Trusen-am x uɣembub,	تحط لك على الوجه،
Teggen-am tcuri.	تخدش ملامحك.
Nadur, a tandint	الناضور، يا مدينة
Di tetliɛent timedditin !	تغترب فيها الليالي !
Tfuct tenzemma-d	الشمس تعتصر
I wudud useymi,	لقامة الرضيع،
Tecsid-ayi d amettin	حملتني ميتا
Zzat i rmewt-inu !	قبل موتي !
Ibedd day-m uxarres	توقف فيك التفكير
I tɛedut uɛezzi. [1]	لمضي العزاء.

في قصيدته الناظور من ديوانه إيغمباب ياروزون خ ووذم نسن ذك ووذم ن ومان/ الوجوه التي تبحث عن ملامحها على صفحات الماء يوظف الشاعر أحمد الزياني الكائن الأسطوري الغولة، وخصوصا أوصافها الجسدية : كبر حجم الثديين، الجسد المترهل... وهي الأوصاف التي حددها الدارس المستمزغ الفرنسي إيميل لاوست في مصنفه حكايات بربرية من المغرب وبالضبط في فصل أسماء بربرية للغول والغولة.

ج- ديوان «أذ إسرودجي واوال» لمحمد أسويق :

القصيدة	تعريب
تبيخشم ذك يفران	أبحث عنك في الكهوف
تبيغ ذي فراز ئينم	أبحث عن ملامحك
ذك غزذيسن يبريذن	في جنبات الطرقات
.....	.....
وا ذ كموس ئيسقسان	هذه كمشة أسئلة
سغاخثن سي مذقارن	اشتريتها بمثقال

1 ZIANI, Ahmed. (2002), *Iyembab yarezun x wudem-nsen deg wudem n waman*, 1ère édition, Trifagraph, Berkane, PP 146-147.

ئيناي ويشم يسرون ءا ثامزا م يمطاون ءا رعيز ووراون ينضن ذك حتاون ..... واث ءا ينزار س نوقاث ئيكموسن ءاسيرد خ يخامن ثفريات ئيخاصوصن ..... [1]	قولي لي من أبكاك يا غولة ذات الدموع يا عز القلوب الملفوفة في الأحضان ..... اهطل يا مطر بالفضة كومات اغسل البيوت من أدرانها .....

في قصيدته تبيخ شم دك يفران/ أبحث عنك في الكهوف من ديوانه أذ إيسرودجي ووار/ سينبثق الكلام يخاطب الشاعر محمد أسويق ثامزا الكائن الأسطوري الأمازيغي. فيصفها بعز القلوب ويكفكف عنها دموعها. وهو بعمله ذلك يخرج ثامزا من صورتها المألوفة في المخيال الأمازيغي إلى صورة أخرى جديدة ؛ يجعل فيها الغولة كائنا لطيفا يمتاز برقة العواطف.

ح- ديوان «إمطّاون ن تامجا» لعبد الله المنشوري :

القصيدة	تعريب
Aqa tenyed x uγanim **uxa ak yetγir d yis** ..... Aqa tudart amya i tejja. Aqa mara ur tejjid d uccen, Ad c ccen wucnan gi rexra. Qa mara d ucnan i nejja, Min da tegg **tuɛsra**? [2]	**إنك تركب قصبة** **فلا تظنن أنك تركب حصانا** ..... إن الحياة هذا حالها إن لم تكن ذئبا، ستأكلك الذئاب في الخلاء. فإن كنا ذئابا، فماذا تصنع الغولة هنا ؟

يحذر الشاعر عبد الله المنشوري في قصيدته هذه، المعنونة بأقا تنييد خ ؤغانيم ؤخا أك يتغير د ييس/ لا تركبن قصبة فتظنن أنك تركب حصانا من ديوانه إيمطّاون ن تامجا/ دموع الناي، من الغرور كسلوك ذميم. ويتساءل عن سبب تواجد الغولة في محيط تكثر فيه الذئاب.

1 أسويق، محمد، (2005). *أذ إسرودجي ووال*، الطبعة الأولى، مطبعة النخلة، وجدة، صص 34-37.

2 EL MANCHOURI, Abdellah. (2006), *Imettawen n tamja*, 1ère édition, imprimerie Saliki Frères, Tanger, PP 93-95.

القصيدة	تعريب
Taγuyyit n tmurt ..... Mara tendarj-d **tuɛsra**, Tendw-d ixardawen. ..... [1]	**صيحة الأرض** ..... إن رمتك الغولة، وقفزت الحواجز. .....

وفي قصيدته هذه ثغوييث ن تمورث/ صيحة الأرض من نفس الديوان يوظف الشاعر عبد الله المنشوري الكائن الأسطوري توعسرا وهو من أسماء الغولة في اللغة الأمازيغية. وهو يؤنسن الأرض ويجعلها تصيح وتعبر عن آلامها. فالأمازيغ تربطهم بالأرض رابطة الأمومة كما رأينا في منظومتهم الأسطورية، لا بل ترقى الأرض إلى مرتبة الألوهية في ثقافتهم.

خ- ديوان «ثيكّست ن وور» لسعيد الفراد :

القصيدة	تعر يب
Amadal n ixf inu Necc d axiyyeq deg ur n tudart a Iẓẓuyayi d tyarẓawt di tmijja ..... D tta tudart a? Uyran n **tamẓa** ! Aɛban n tata Iy darnen tisira? Nec γars d tazettat I turs umetta ..... [2]	**عالم نفسي** أنا قلق في قلب هذه الحياة غرسني ندما في الخلق ..... هذه هي الحياة ؟ أنياب غولة ! لباس حرباء التي تقلب لي الحذاء ؟ أنا عندها نساجة يدين لها الدمع .....

يشبه الشاعر سعيد الفراد الحياة في قصيدته أمضال ن يخف إينو/عالم نفسي من ديوانه ثيكّست ن وور، بالغولة ذات الأنياب. فهو يريد تصوير قساوة الحياة وتلونها بألوان مختلفة لأنها متقلبة ولا تستقر على حال واحدة. فالمعروف في الحكاية الشفاهية الأمازيغية الريفية قدرة هذا الكائن الأسطوري على تغيير حاله لخداع ضحاياه، فهي قد

1 EL MANCHOURI, Abdellah. (2006), *Imettawen n tamja*, source précédente, PP 109 - 110.

2 الفراد، سعيد. (2007)، *تيكّست ن وور*، الطبعة الأولى، مطبعة تريفاغراف، بركان، صص 36-39.

تظهر في صورة امرأة فائقة الجمال والحسن تخفي حقيقتها كمخلوق نهم لا يتوانى في التهام ضحاياه من البشر وهم أحياء في لحظة غفلة منهم.

د- ديوان «راعوين ن تايري» لكريم كنّوف :

القصيدة	تعريب
Tabrat nnem ..... Zi tecwect n wussan qqimn γar icebraq, Ad tn negg d lqeddid i **wamẓiw** n weɛraq.[1]	**رسالتك** ..... من أصل الأيام بقيت الزوائد. نصنع منها القديد لغول المنفى.

ويلجأ الشاعر كريم كنوف بدوره إلى الكائن الأسطوري أمزيو في قصيدته تابرات نّم/ رسالتك من ديوانه راعوين ن تايري/ نسيم العشق، ليصف المنفى وما يختزله من عذابات وأشواق بالغول.

ذ- ديوان «ئيزران ؤوريري» لبلغد عبد الرحمن :

القصيدة	تعريب
Ifriqiya Ifriqiya wi cem yarrin d ijen tiya Ag aysum nnem **amẓiwan** nahcen Ihaggan ag ixsan nnem tmarcen Ajanna nnem yazwaγ yabbarcen Tarwa nnem uzγan harcen Trajan as nawcen ad accen ..... Ifriqiya, Ifriqiya... Wi cem yarrin d ifri uqiya.[2]	**إفريقيا** إفريقيا من صيرك أمة في لحمك تنهش الغيلان الكلاب في عظامك تفترس سماؤك احمرت ثم اسودت أبناؤك ضعاف هزيلون ينتظرون من يطعمهم ..... إفريقيا، إفريقيا... مَن صيرك كهف «أوقيا».

الشاعر أمنوس في قصيدته إفريقيا من ديوانه ئيزران ؤوريري/ أشعار المرارة يشبه الشعوب التي لها أطماع اتجاه القارة الإفريقية وشعوبها بالغيلان التي تنهش اللحوم.

1 KANNOUF, Karim, (2008). *reɛwin n tayri*, 1ère édition, édition Trifagraph, Berkane, PP 72-73.

2 بلغد، عبد الرحمان. (2008)، *إزران أوريري*، الطبعة الأولى، مطبعة دار السلام - الرباط، صص 20 - 21.

ر- ديوان «سادو ثيرا... ثيرا» لكريم كنّوف :

القصيدة	تعريب
Tamẓa mm uyddid	**الغولة ذات البطن**
Twariγ tifras n yid	أرى ملامح الليل
Arekkwrent zi tuffut	تهرب من الصباح
Niγ axmi i teggid	أو كأنك صنعت
Tafrara di tkurmut.	فجرا في السجن.
Tallest tfessar llγa	الظلام يعرض اللحن
S iruban n tmeγrudt,	بأحزان القافية،
Tayyut tessenddu arukses	الضباب يمخض الاشمئزاز
Xaf yiceqfan n tγarrabut.	على أجزاء الزورق.
A tamẓa mm uyddid,	يا غولة ذات البطن،
Tamajgalt n taddut !	طويلة القامة !
γari γarm asqsi,	عندي لك سؤال،
Ma γarm tamrarut?	هل عندك جواب ؟
Daym arebbi, ini ayi	رجاء، قولي لي
Min tarbud xaf teγrudt?	ماذا تحملين على الكتف ؟
Tkessid days, tesrusid	تحملينه تارة، وتضعين
Axmi ttqarrsed di tɛdudt.	كأنك تخبزين خبزة.
Maγar ticri nnem,	لما مشيتك،
Tnyi nnes tasinut,	مركوبها سحابة،
Rallaγ nnes izhem	عمقها كريه الرائحة
S umraway n tɛebbudt?	باهتزاز البطن ؟
γar irarmt, a tisfay !	فلتلعبن، يا موجات !
Irarmt tazarbut	إلعبن الدوامة
Niγ irarmt timrullay	أو إلعبن الدواحة
S tfekka n unibu d tnibut.	بجسد الولد والبنت.
Idurar n Arrif ẓṛin,	جبال الريف رأت،
ɛawdn ayi tamacahut,	وحكت لي الحكاية،
Llmen ayi s tcarraw	غزلتني بقشعريرة
Xaf arrimt takebbudt.	على جسمي معطفا.
Taymmat tfetter anixses	الأم تفتل آهات
Tudum d di turut	تقطر في الكف
D ametta, ma anezbar	دمع، أما الوجع
Deg wul iγza taḥbudt !	في القلب حفر حفرة
Iwa cnu a anuri !	فلتنحني يا رزء !
Cdeh cdih n tuggut	ارقص رقصة الألم
Di tasna n urari	في صفحة حزن

N ḥemmu d Nunut ! Xaf yinni icmet waman Am tenn tecmet tugdut, Am tenn icmet zzman Di twala tamenzut.[1]	حمّو ونونوت ! على أولئك الذين خذلهم الماء كما خذلتهم الديموقراطية. كما خذلهم الزمان في المرة الأولى.

في هذه القصيدة ثامزا مّ ؤيدّيذ/ الغولة ذات البطن المقتبسة من ديوان سادو ثيرا... ثيرا/ تحت الكتابة... كتابة يستحضر الشاعر كريم كنوف الكائن الأسطوري الغولة (ثامزا)، ويمعن في استعمال أوصافها الجسدية كما وردت في الحكايات الشفاهية منها : طول القامة، المشية المتثاقلة، طريقة حمل الأشياء، اهتزاز البطن... والغولة في هذه القصيدة هي القارب الذي يحمل المهاجرين بأعداد كبيرة تشبه طريقة حمل الغولة للأشياء.

يتكلم الشاعر هنا بنبرة حزينة، عن آفة الهجرة. وهذه القصيدة تمثل قراءة أخرى للعلاقة بين الحياة والموت عندما يركب الشاب البحر على متن الزورق ؛ يظهر كمن يسير في ظلمة الليل بغير هدى، يبحث عن ضوء في الأفق المظلم، ينتظر رؤية اليابسة على أمواج حمقاء... في الأخير يرى الشاعر جبال الريف كأمه، فهو وإن هرب منها، فهي ملجأ لروحه من الأهوال، مرددا بأعلى صوت صدى القلق الذي يسكن الناس عندما يغامر أبناءهم في رحلة العبور إلى الضفة الأخرى [2].

ز- ديوان «أجضيض ن ؤشار» لسعيد البوسكلاوي :

القصيدة	تعريب
Di rqehwa Di rqehwa icna ayi uγimi, Ggiγ ijj uḍar xef wenneγni Ttabra ttniɛniɛ zzat i. Ha tafuct, ha turja, ha tili Ha asekkef, ha ufuẓ, ha aseγli... ..... Min jar ayi d akidm?	**في المقهى** في المقهى يحلو لي الجلوس. وضعت رجلا على أخرى الطاولة مزهرة أمامي. الشمس. الحلم. الظل الشرب. المضغ. البلع... ..... ما الذي بيني وبينك ؟

1 كنوف، كريم. (2009)، *سادو ثيرا... ثيرا*، الطبعة الأولى، مطبعة الأنوار المغاربية، وجدة، صص 52- 53.

2 كنوف، كريم. (2009)، *سادو ثيرا... ثيرا*، مصدر سابق، ص 102.

Cemm ma d tasekkurt? ma d abaɣer? Ma d illis n **wmẓiw**? ma d illis n yizm? .....[1]	هل أنت حجلة ؟ أم غراب ؟ أم أنت بنت غول ؟ أم بنت أسد ؟ .....

يستدعي الشاعر البوسكلاوي في قصيدة دي رقهوا/ في المقهى من ديوان أجضيض ن ؤشار/ طائر التراب الكائن الأسطوري أمزيو (الغول) ؛ عندما يتساءل عن ماهية مخاطبته، أهي حجلة أم غراب أم بنت غول أم بنت أسد ؟

القصيدة	تعريب
Dcar inu	**مدشري**
.....	.....
2. ttruɣ xef dcar inu	*2*. أبكي مدشري
A dcar, a dcar inu !	يا مدشر، يا مدشري !
Min isemmesklen dcar inu?	ما الذي غير مدشري ؟
Min isemmesklen ijḍaḍ n dcar inu?	ما الذي غير طيور مدشري ؟
Tedwl marra thedda, marra ttacar,	أصبح الكل يأكل، الكل يسرق،
Tedwel marra ttettar maca lebda s ḥaca,	صبح الكل يتسول لكن دائما سرا،
Tedwel marra teɣra, marra tessɣura,	أصبح الكل يقرأ، الكل يدَّرس،
Tedwel marra d ict n tyazidt tesqaqa !	أصبح الكل كالدجاجة تصيح !
A dcar, a dcar inu !	يا مدشر، يا مدشري !
Min isemmesklen dcar inu?	ما الذي غير مدشري ؟
Min isemmesklen ijḍaḍ n dcar inu?	ما الذي غير طيور مدشري ؟
Qaɛ ttɣennaj taqessist n **wmẓiw** d **taryu**,	الكل يغني قصيدة الغول و الغولة،
Qaɛ ttẓalla i trelli s mbla ruḍu,	الكل يصلي للحرية بدون وضوء،
Qaɛ ttraja aɣi iẓẓi issendu…	الكل ينتظر حليبا محلوبا مخوضا…
.....[2]	.....

في هذه القصيدة الموسومة بدشار ينو/ مدشري من نفس الديوان أجضيض ن ؤشار/ طائر التراب بقلم سعيد البوسكلاوي استحضار للكائنين الأسطوريين أمزيو وتاريو/ الغول والغولة، وهما اسمان من الأسماء الكثيرة للغول والغولة في اللغة الأمازيغية.

1 El BOUSKLAOUI, Said. (2011), *Ajḍiḍ n ucar*, source précédente, PP 59-60.

2 El BOUSKLAOUI, Said. (2011), *Ajḍiḍ n ucar*, source précédente, PP 80-82.

س- ديوان «فيتو» لعبد الحميد اليندوزي :

القصيدة	تعريب
Tessenday !	**باكورة !**
.....	.....
Awal γar xef **yisiḍn**.	الكلام عن الغيلان فقط.
Maca, necc i illuẓn,	لكن، أنا الجائع.
Ijjen ma yidar ayi !	لا أحد تذكرني !
Awal γar xef **wamẓiwn**,	الكلام عن الغيلان فقط،
Maca, necc iffudn,	لكن، أنا الظمآن،
Marra tettu ayi !	الكل نسيني !
Tuf.	انتفخت.
Teqqen.	انغلقت.
Ttnanna,	نضجت،
Tessfay.	فاضت.
Aεddis, tezdeγ it **taryu**,	البطن، سكنته الغولة،
War iqqar ijj : "cfa ayi".	لا أحد يقول : «يكفيني».
Ixf, war issin minxf,	الرأس، لا يعرف لماذا،
Leqfent temrullay.	مسه الإغماء.
Ifriqya d iyyar n ulemmud	إفريقيا حقل تجارب
N rattan d wazay	أمراض وآلام
Tezzef itt	عرتها .....
Teslaẓ itt	جوعتها .....
Uγir xafs ad tini :	رغما عنها ستقول :
"A ralla wc ayi d cwayt".[1]	«يا سيدتي اعطني قليلا».

بدوره يستدعي الشاعر عبد الحميد اليندوزي الكائنات الأسطورية تاريو، إيسيظن، أمزيون/ الغولة، الغيلان، وذلك في في قصيدة ثصنداي/ باكورة من ديوانه فيتو/ البرعم. وكان ذلك في معرض تشبيهه للبطن التي لا تشبع بالغول.

القصيدة	تعريب
Taryu	**الغولة**
D cemm i dayi ijjin	أنت من تركتيني
Trakkwareγ γar yfran,	أهرب إلى الغيران،
Tyardeγ tameddit	ألتحف الليل

1 ELYANDOUZI, Abdelhamid. (2011), *Fitu*, 1ère édition, imprimerie Al Anwar Al Magharibia, Oujda, PP 17-20.

Teggwdeγ zeg ywdan.	أخاف من الناس.
Ttruγ, tarjijjiγ,	أبكي، أرتعد،
Ggwarγ tarjiγ,	أمشي حالما،
Xezzarγ γar yixf inu	أنظر إلى نفسي
Axmi war lliγ.	كأنني لا أوجد.
.....	.....
Cemm γar amezruy ! Arem tiḥuja !	أنت اقرئي التاريخ ! انسجي حكايات !
Arr εellal deg uraq n Yuba !	ضعي علال مكان يوبا !
Ari xef **temẓa** tenfas n Dihya !	اكتبي عن الغولة حكايات دهيا !
Necc ad aγzeγ tisarfin,	أنا سأحفر مطمورات،
Ad areẓmey tixuba,	سأفتح الجرات،
Ad zzfeγ ajenna	سأعري السماء
War t tejjiγ ca iffar,	لن أدعها مختبئة،
Ad sxesyγ tafuct nnem,	سأطفئ شمسك،
Tenni inu ad tenqar.	لتشرق شمسي.
Tanfust nni tessentid,	الحكاية التي بدأتيها،
Ad as negg ameggar. [1]	سنضع لها نهاية.

ثامزا من أسماء الغولة في اللغة الأمازيغية، يستحضرها الشاعر عبد الحميد اليندوزي في هذه القصيدة المعنونة بـ تاريو/ الغولة من ديوان فيتو/ البرعم. يقوم الشاعر بالمقابلة بين الغولة ودهيا، فإذا كانت الغولة ترمز للشر والتوحش كما مر بنا في أسطورة أصل الأغوال، فإن دهيا هي ملكة الأوراس ومفخرة الأمازيغ التي خلّد التاريخ ذكرها كرمز للشجاعة والقيادة الرشيدة.

ش- ديوان «شهرزاد» لكريم كنّوف :

القصيدة	تعريب
Xef yilel n ayt nsar	**على بحر آيت نصار**
.....	.....
Arecmeγ deg yilel ufiγ	رسمت على البحر فوجدته
Di tayri issermummuy,	من الحب يشكو.
Ufiγ **tamẓiwt** tceqd as	وجدتُ الغولة خطفت منه
Jar ifassen amexsuy.	من بين يديه حبيبه.
..... [2]	.....

1 ELYANDOUZI, Abdelhamid. (2011), *Fitu*, source précédente, PP 69 - 72.
2 KANNOUF, Karim. (2011), *CAHRAZAD*, source précédente, PP 57- 58.

يوظف الشاعر كريم كنوف في قصيدته خف ييلل ن أيت نصار/ على بحر آيت نصار من ديوانه شهرزاد الكائن الأسطوري ثامزا الغولة. السؤال هو : ماذا يقصد الشاعر بالغولة التي خطفت من بين يدي شاطئ أيت نصار، في الريف، محبوبه.

القصيدة	تعريب
Tewwjet γar diha !	**ابتعدوا إلى هناك !**
.....	.....
Amẓiw n wmsafad	**غول الوداع**
Ismurdes dayi ticri,	**قتل فيّ الحركة.**
Icarf ayi γar wsγad	**قيدني إلى صمت**
N yfri deg yfri.	**الغار في الغار.**
.....[1]	.....

وفي قصيدة توجث غار ديها/ ابتعدوا إلى هناك من الديوان نفسه للشاعر كريم كنوف ذكر للكائن الأسطوري أمزيو أي الغول. يبدو أن الغول في الثقافة الأمازيغية يختزل جميع أنواع الشرور والمآسي ؛ فالوداع كلحظة صعبة على نفسية الشاعر هي بمثابة الغول الذي يجنح بكل ثقله على أنفاسه.

4- توظيف أسطورة «اللقاء الأول عند ينبوع الماء» في دواوين الشعر الأمازيغي الريفي :

أ- ديوان «تشومعات» لمصطفى بوحلاسة :

القصيدة	تعريب
أتني يويوران	**يا أيتها الراحلة**
.....	.....
أتني يويوران عقابد غار ويشم إيتخسن	**يا أيتها الراحلة عودي إلى من يحبك**
أذايي ثافذ أتراجيغ غار ثارا ن زمان زي توغا	**ستجدينني عند العين التي كنا في الماضي**
د نتايم	**منها نسقي**
.....[2]	.....

في هذه القصيدة، المعنونة بـــ أ تني يويارن/ يا أيتها الراحلة من ديوان تشومعت/

1 Ibid, P 59- 60.

2 بوحلاسة، مصطفى، (1997). *تشومعات*، الطبعة الأولى، مطبعة بن عزوز، الناظور، صص 41 - 44.

الشمعة للشاعر مصطفى بوحلاسة، استدعاء لتيمة اللقاء الأول عند ينبوع الماء ؛ وهي تيمة أسطورية أمازيغية ترجع أصل البشرية إلى اللقاء البدئي بين الرجل الأول والمرأة الأولى عند منبع الماء. فالشاعر يحن إلى اللقاء الأسطوري الأول، ويتوسل محبوبته أن تعود إليه لتجده لازال ينتظرها عند النبع التي كانا يلتقيان عنده في الماضي.

ب- ديوان «راعوين ن تايري» لكريم كنّوف :

القصيدة	تعريب
Tniγt nnem	**آهاتك**
.....	.....
Ul inu d anu n tayri xf ttseqsant tnuyam.	قلبي بئر حب تسأل عنه الساقيات.
Tayzart i cemm, mala tessitmed tt. Alikam !	جزيرة لك، إن تمنيتيها. ها هي لك !
.....[1]	.....

وهذا الشاعر كريم كنوف يلجأ إلى هذه التيمة الأسطورية بدوره، في هذه القصيدة المعنونة بـ تنيغث نّم/ آهاتك من ديوانه رعوين ن تايري/ نسيم العشق، مستغلا رمزية نبع الماء في الثقافة الأمازيغية كمكان للالتقاء العاطفي بين الجنسين.

5- توظيف أسطورة «بحيرة إملشيل» في دواوين الشعر الأمازيغي الريفي :

أ- ديوان «أصحينحين إيزوران» لمايسا رشيدة المراقي :

القصيدة	تعريب
D taγennant i yijj n wemnus	**ضدا على أحد الهموم**
.....	.....
Fesyen yeγzran xef idurar n sus	ذابت الوديان على جبال سوس
I yenyermen d tanda wmetta yusus	فاجتمعت بحيرة دمع عليل
Zeg usitem n isli d teslit yeggin fus deg fus.	من أمنية عريس وعروس وضعا يدا في يد.
Ticli deg ijj n uγaras arrif d atlas d sus	السير في طريق واحدة الريف والأطلس وسوس
Marra munen d taγennant n yijj n wemnus.[2]	كلهم اتحدوا ضدا على أحد الهموم.

1 KANNOUF, Karim, (2008). *reɛwin n tayri*, 1ère édition, édition Trifagraph, Berkane, PP 43 - 45.

2 EL MARRAKI, Mayssa Rachida. (2004), *Aṣḥinḥen iẓewran*, source précédente, P 89.

تنفتح الشاعرة مايسا رشيدة المراقي في قصيدة ضدا على أحد الهموم من ديوانها أصحيحين إيزوران على أسطورة بحيرة إسلي وتسليت، وهي بحيرة تقع بضواحي إملشيل بالأطلس الكبير ؛ فهذه الأسطورة التعليلية الأمازيغية تعلل وجود بحيرة إملشيل في أعالي جبال الأطلس الصغير، وتعزو هذا الوجود إلى الدموع التي ذرفها كل من العريس والعروس، اللذين ربطهما حب لم تعرف له قبائل أيت حديدو مثيلا، من جراء رفض زواجهما من قبل أهليهما المنتميين إلى قبيلتين مختلفتين، أحدهما من أيت ابراهيم والآخر من قبيلة أيت عزي. وأمام الرفض القاطع لشيوخ القبيلتين لهذا الزواج، لم يجد العشيقان حلا سوى أن يرميا بنفسيهما في بحيرة تشكلت من دموعهما [1]... ويقام بنفس المنطقة موسم سنوي للزواج يختار فيه العرسان عرائسهم من أي قبيلة شاؤوا. فإنسان المنطقة إذ يسن طقسا سنويا للزواج في هذه المنطقة، إنما يقتدي في سلوكه بما قام به البطلان الأسطوريان العريس الأول والعروس الأولى من سعي أحدهما نحو الآخر.

والشاعرة مايسا رشيدة المراقي بتوظيفها لهذه الأسطورة الأمازيغية، المنتمية إلى وسط المغرب وبالضبط إلى منطقة الأطلس، فهي تعمل على وصل الشمال بالجنوب وبكل المناطق الأمازيغية وتدعوها للوحدة لمواجهة الصعاب والهموم على حد قولها ؛ مادامت تنتمي إلى نفس الثقافة ونفس الوطن. منطلقة في ذلك من إطار محلي يقتصر على منطقة إملشيل إلى إطار أوسع، مصورة واقع التمزق والضياع الذي يعرفه الأمازيغ، وداعية إياهم إلى التوحد والتلاؤم لتحقيق أمانيهم المنشودة.

6- توظيف أسطورة «إيض أوسكّاس» في دواوين الشعر الأمازيغي الريفي :

أ- ديوان «تيقّت» لسعيد أقوضاض :

القصيدة	تعريب
ثيبراثين إم يزري ن ومان 1- ثساونت ..... 2- صوريف	**رسائل إلى ذات جمال الماء** 1- عقبة ..... 2- خطوة .....

1 زباير، كمال. (2014/2015)، *الشعر الأمازيغي المكتوب بأمازيغية الريف : مقاربة تناصية*، بحث لنيل شهادة الدكتوراة، تحت إشراف الأستاذ الدكتور امحمد أوراغ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ظهر المهراز- فاس، جامعة سيدي محمد بن عبد الله، ص 153.

3- ثاسريث ن ونزار	3- عروس المطر
إنايي ء ذام إنيغ	قولي لي أقول لك
ء ثن يوري رياس	يا من كتبها اليأس
بارين ء وار ء نم	يسحقون كلامك
د ثسيرا ءو سكاس	في مطاحن العام
إزضنت د قسيس	حلوة كالشعر
غ وغدجاي إموراس	عند غروب الرعاة
يغميد ذج راجي	نبت انتظارا
ذ رمويار ن واس.	في أطراف اليوم.
ء قم ء غناس ن طيط	هاك حلية العين
حنضيتث ذجن وبياس	لفيه حزاما
سك ج صوريف ء نم	من إحدى خطواتك
ء ذ يقضو إمواس.[1]	ليقطع الحواشي.

يسترسل الشاعر سعيد أقضاض في هذه القصيدة المطولة، التي تضم قصائد بدورها، يدل على ذلك العنوان الكبير رسائل إلى ذات جمال الماء والعناوين الفرعية كـ «3- عروس المطر». وفي هذه الأخيرة لا يفوت الشاعر توظيف أسطورة عروس المطر كما يدل على ذلك عنوان القصيدة. إلا أن هذا التوظيف لا يتجاوز المستوى اللغوي. ويشير في وسط القصيدة إلى إحدى الطقوس المرتبطة بالعام الجديد : يسحقون كلامك في مطاحن العام. وتقام في ليلة رأس السنة الأمازيغية إيظ أوسكاس مجموعة من الطقوس الاحتفالية وغيرها. ومن بين هذه الطقوس أن تقوم النساء بتمثيل عملية الطحن بالمطحنة اليدوية بغرض إصدار أصوات تغطي على أصوات يعتقد الإنسان الأمازيغي أنها تسمع في هذه الليلة.

7- توظيف أسطورة «الأرض الأم» في دواوين الشعر الأمازيغي الريفي :

أ- ديوان «ءاسيرم» لسعيد المساوي :

القصيدة	تعريب
ءيني ناش ذامازيغ	**قل أنا أمازيغي**
ءيني نش ذ امازيغ ذاياو ماسينيسا	قل أنا أمازيغي حفيد ماسينيسا
س ييري نش ذازيرار ءيني نشين سّا	برأس مرفوع قل نحن من هنا
وادجي ويش غاياكسن ءاذاش ييني لا	لن يمنعك أحد ولن يقول لا

1 أقضاض، سعيد. (2004)، تَيَقّت، مصدر سابق، صص 38- 41.

نشين ذا ءيناخراق نشين ذا ءينايما	نحن هناخلقنا نحن هنا كبرنا
.....	.....
نشين ذا ءينازذاغ نوساد ذ يمازوورا	**نحن هنا سكنا جئنا الأوائل**
يما تامورت ءينو ءايماس ن ثمورا	**أمي الأرض يا أم الأراضي**
ءاذ يشهذ ءيومزروي خ جاديس ن حنا	سيشهد التاريخ على جد جدتي
ءاذ شهذن ءيحنجيرن ءاياون ن يوبا	سيشهد الأطفال أحفاد يوبا
ءاذ شهذن ءيمغناس ءيودارن ذي بارا	سيشهد المناضلون المنفيون في الخارج
يموثن ذي رحبوس تراجان ثيواشا	الذين يموتون في السجون ينتظرون الغد
ءيني نش ذ مازيغ ءيني نشين سا	قل أنا أمازيغي قل نحن من هنا
ءاريف تامورث ناغ ءاننر ذا.[1]	الريف أرضنا هنا ندفن.

في هذه القصيدة قل أنا أمازيغي للشاعر الحسن المساوي من ديوانه ءاسيرم يستحضر الشاعر تيمة الأرض الأم ؛ فكما هو معروف فالأمازيغ الأوائل آمنوا- كما مرّ بنا- بألوهية الأرض مما يجعلها مصدر انبثاق الحياة فهي بمثابة الأم المنجبة. إذ من رحمها خرج الأب الأول والأم الأولى للبشرية كما تنص الأسطورة الأمازيغية.

8- توظيف أسطورة «الليل والنهار» في دواوين الشعر الأمازيغي الريفي :

أ- ديوان «شهرزاد» لكريم كنّوف :

القصيدة	تعريب
Ina, d yinni n idebnan	**هؤلاء أهل قبور**
.....	.....
Tafuct ttarm ayi d awal	الشمس تخيط لي الكلام
S uwessg n ifiran,	بلمعان الخيوط.
Tallest twarred ixf nnes,	الظلام يشرب نفسه.
Axmi tsekkfen ifran.	كأن الكهوف تتجرعه.
.....[2]	.....

في هذه القصيدة يينا ذ ييني ن إدبنان/ هؤلاء أهل قبور من ديوان شهرزاد يستدعي الشاعر كريم كنوف معتقدا أمازيغيا قديما مفاده أن الغيران والكهوف هي مخبأ للظلام ففي النهار يأوي إليها وفي الليل يتجرأ فيخرج ليعم الأرجاء. تحكي الأسطورة أن :

1 المساوي، الحسن. (2011)، *أسيرم*، الطبعة الأولى، مطبعة أنفوبرانت، فاس، ص 53.

2 KANNOUF, Karim, (2011). *CAHRAZAD*, source précédente, PP 91- 93.

" الشمس في البدء كانت لا تكف عن الإشعاع، فالليل حينها كان يعيش في الكهوف والغيران، وكان الإنسان لا يتحمل أشعتها التي كانت من فرطها تؤذيه وتسبب له آلاما وأسواء، لذا رفع شكواه إلى الليل الذي قرر الخروج لمساعدة الإنسان، ليحمل الشمس على النوم ليلا والاستيقاظ نهارا" [1]. لا غرابة في وجود مثل هذه الأسطورة عند الأمازيغ وهم الذين اشتهروا بمعتقدات حول الكهوف والغيران، أذكر في هذا الصدد مؤلف هنري باسي حول عبادة المغارات في المغرب Le culte des grottes au Maroc.

ثانيا- توظيف أساطير أخرى في دواوين الشعر الأمازيغي الريفي

1- توظيف أسطورة «سيزيف» في ديوان «جار أسفض ذ ؤسنان» لكريم كنّوف :

القصيدة	تعريب
ثحاجيت ينو	**حكايتي**
ذك غرّبو ؤكاجي إذاي غا-يسّزوان	في سفينة الجندية التي ستقلني
يسزواي ذا فجي ذاقوضاض ءيسغوان	أقلني فسحة قصيرة الحبال
كسيغ ثمدّيث ذك ضار ؤور ينو خ يضوضان	حملت الليل على الرجل وقلبي على أصابعي
ثمدّيث تسغدجاي ثطاوين ءيوذان	الليل يجعل عيون الناس تغرب
شوقغ إجن ؤمنوس صّورفغ إج ؤسنّان	عبرت همّا خطوت شوكا
مين صّورفغ ذروس من يقّيمن ذ شّان	ما خطوت قليل ما بقي ذو شأن
رد ينو أذ عفسغ ذك خشخوشن يرشان	هل أدوس على الحشيش اليابس
رد ينو أذ رفسغ ذك عدّيس ءيغزران	أم أدك بطون الأنهار
ثدجّست ثنغا رفجار دّونشت ذ ئمضران	الظلام قتل الفجر. الدنيا قبور
غا ثوذاشت إردّون أم وجّاج ذك زوران	عند الخوف الذي يذوي كالرعد في العروق
أبريذ ذ خمرون باب نّس ذ اخوّان	الطريق متشابكة وصاحبها لص
أزينفي خ يخفاون وارغارس بو ؤمشان	الراحة على الرؤوس ليس لها مكان
خ ثعرورث ن رغوابي خ ئضارن ن روحران	على مرتفع الغابة على أرجل النصب
مسدجّامغ أكذ ثفوشت مصافاضغ أكذ يثران	حييت الشمس ودعت النجوم
صّورفغ رمحاين ينو غار ثمورث نّهرا دّوران	تخطيت محني على الأرض بلا عودة
تغيراي كمرغ إزري زخنتا بذيغ ذك ئزران	ظننت أنني أنهيت شعري في حين بدأت الأشعار
ؤذارغ أذ زينفيغ أذ سّرسغ ءيخسان	انحنيت كي أرتاح وأضع عظامي

1 أوسوس، محمد. (2008)، *كوكرا في الميثولوجيا الأمازيغية*، مرجع سابق، ص 63.

خزّارغ زّاثي ؤفيغ روم ذ تمسّي مسرقان	نظرت أمامي فوجدت النار والتبن قد التقيا
ثفّا إفقّوسن م-ثغوفيث سِ ئشمسان	كومة من الآلام والأحزان
أم نش ثمساريي أخمي ذ سيزيف زمان	مثل ما جرى لي جرى لسيزيف في الزمان
أروبي خ-ؤروبي ذِ مطّون يحمان	حزن على حزن والدموع الساخنة
نش يزّون إمندي أمجّارغ أسنّان	أنا الذي زرعت الشعير فحصدت الشوك
نش يغزين إوانو وار ؤفيغ بو ومان.[1]	أنا الذي حفرت البئر فلم أجد ماء.

يشبه الشاعر كريم كنوف، في قصيدته هذه تحاجيت ينو/ حكايتي من ديوانه جار أسفض ذ أوسنان/ بين الجمر والشوك، ما يشعر به من أحزان و يكابده من مصاعب بتلك التي عاشها سيزيف في الأسطورة اليونانية المشهورة. وهو الذي قدر له أن يمضي حياته في حمل الصخرة إلى أعلى قمة الجبل. ويشبه الشاعر ما يعانيه من مصاعب وضياع جهوده سدى (زرع الشعير فحصد شوكا، حفر بئرا فلم يجد ماء...) بجهود سيزيف اليوناني في حمل الصخرة من قدم الجبل إلى قمته. ومن خلال هذا التوظيف ينفتح الشاعر على الميثولوجيا الإغريقية العريقة.

2- توظيف أسطورة «سيزيف» في ديوان «فيتو» لعبد الحميد اليندوزي :

القصيدة	تعريب
Abrid	**الطريق**
Tiyyita n wul Temradasent, Icten tdeffar tennedni.	نبضات القلب تتقارب، إحداها تتبع الأخرى.
Isuraf inu Zdayn, Ijjen inettar wennedni.	خطواتي مترابطة، إحداها ترمي الأخرى.
Abrid inu yuyr, Sizif issiyr ayi, Tasdart a necc nnumeγ tt Nettat, tennum ayi.	طريقي معلق، سيزيف علقني، هذه الصخرة أنا ألفتها وهي ألفتني.

1 كنوف، كريم. (2004)، *جار أصفض ذ ؤسنّان*، الطبعة الأولى، مطبعة تريفة، بركان، صص 44- 45.

A adrib, A amedukkel, A tawmat, Asm d ad ndwl ! ..... [1]	يا عدو، يا صديق، يا أخوة، هيا لنعود ! .....

وبدوره ينفتح الشاعر عبد الحميد اليندوزي في قصيدة أبريذ/ الطريق من ديوانه فيتو/ البرعم على تلك الميثولوجيا العريقة، ويتوسل الشاعر بشخصية سيزيف الأسطورية من الميثولوجيا اليونانية للتعبير عن عُسر حياته. لكن الشاعر، وبسبب تقليده لسيزيف، ألف متاعبه وهي ألفته كذلك. فصار لا يتصوّر حياة تخلو من المشاق، حياة غير سيزيفية.

المبحث الثاني : توظيف البقايا الأسطورية للحكاية الأمازيغية في الشعر الأمازيغي الريفي المكتوب

أولا- توظيف البقايا الأسطورية للحكاية الأمازيغية في دواوين الشعر الأمازيغي الريفي

1- توظيف بقايا أسطورة «ميداس» للحكاية الأمازيغية «الملك ذو القرنين» في دواوين الشعر الأمازيغي الريفي :

أ- ديوان «زي ردجاغ ن تمورث غ روعرا أوجنا» لميمون الوليد :

القصيدة	تعريب
Tuγa degg ij n zzman	**كان في أحد الأزمان**
Tuγa degg ij n zzman zzman nni yeɛdan	كان في أحد الأزمان التي مضت
Tuγa ij ujedjid accawn nnes mγarn	كان لأحد الملوك قرنان كبيران
Awar war iteffeγ war t ssnen bu yewdan	هذا سر لا يجب أن يعرفه الناس
γar tewwart n teqseft yegga din wi yḥettan	في باب غرفته كلف من يراقب
xminni d ttasen in das yetḥeffan	عندما يأتيه الحلاقون
mara arrin awar x bu tewwart iḥettan	إن لم يمتثلوا لتعليمات الحاجب

1 ELYANDOUZI, Abdelhamid, (2011). *Fitu*, source précédente, PP 78- 83.

فضرب العنق وقبر مجهول	aqessi n yiri d wender iweddaren
بعدما جاءت أيام ومضت أخرى	rami d usin wussan d wattas i yeɛdan
لم يبق أي حلاق ففزع كل الناس	war yeqqim bu uḥeffaf gwden marra yewdan
نودي هل من حلاق	yekkar ij uberraḥ ma din wi yṭḥeffan
شاع الخبر فوصل إلى الرعاة	awar zeg wa ɣa wa yiwed ar initcan
قام أحد الرعاة فقال أنا من سيرى	yekkar ij unitci yennas nec iɣa yçarn
سأصبح حلاقا لأطّلع على ما خفي	ad dewreɣ d aḥeffaf ad ssneɣ min yeffarn
عندما قص له شعره اكتشف السر	raminni das iḥeff din yessen min yedjan
لما خرج سأله الحاجب	raminni ɣa yeffeɣ yesseqsa t wi yḥettan
أجابه الراعي بكلام فصيح	anitci yessiwer s wawar nni yeknan
الملك جميل كالقمر والنجوم	ajedjid qa yekna am tziri d yetran
أطلقه الحاجب فمضى إلى حال سبيله	iderq as uɛessas yuyuar di raman
بعدما جاءت أيام ومضت أخرى	rami d usin wussan d wattas i yeɛdan
الراعي أعياه كتمان السر	anitci iherkit wawar nni yssarn
حفر حفرة فتكلم فيها بالحقيقة	yeɣza ijen weḥfur yenna tidet yedjan
فدفن ذلك الكلام كما القبور	yarr d car x wawar amecnaw imedran
عندما أمطرت ارتوى القبر	rami yewta wenẓar ander yeswa yaman
نبتت قصبة فأورقت	yemɣar d ij uɣanim yedreq i wafarn
فمر بها شاعر متجول	tuɣa ij umdyaz zegginni itettaren
يتسول بفنه من مكان إلى مكان	itettar reɛwayd zeg wemkan ɣar wemkan
يدق الدف و ينشر الشعر	yeccat g ijen wadjun izarreɛ degg ezran
ولما لمح تلك القصبة فأعجبته	rami yẓra ɣanim zegg ɣunam i yeknan
صنع منها نايا فنفخ فيه	yeggi t d ijen temja isud s imejjajarn
نطق الناي فقال بلحن حزين	tendeq temja tenna s lliɣet yessruban
إن ملكنا قرناه كبيران	aqa ajedjid nneɣ accawn nnes mɣarn
من قبيلة إلى أخرى فعرف حتى الرضّع	zi teqbitc a ɣa ta faqen d ra d issiman
القصر لما علم تهاوت أعمدته	taqseft rami tessen wdan as din yixsan
قطع عنق الشاعر وأحرق أمام الملأ	qessen iri i umedyaz sḥarqen t qibar iwdan
وألقي رماده في بئر عميق	iɣɣd nns ndaren t degg ijen wanu yeɣban
نطق البئر بلحن حزين	yendeq wanu yenna s lliɣet yessruban
إن ملكنا قرناه كبيران	aqa ajedjid nneɣ accawn nnes mɣarn
ردم البئر وملئ عن آخره	ntin anu nni arrin xas ikentiarn
فنطق مرة أخرى بأعلى صوت	iɛawd as i wawar yarni cway degg ɣuyyan
حتى غادر الملك وقد أعياه الأمر	armi yuyuar ujedjid yuẓa xas rweḥran
كان في أحد الأزمان التي مضت.	tuɣa degg ij n zzman zzman nni yeɛdan.[1]

1 ELWALID, Mimoun. (1994), *zi redjay n tmuart ɣar ruɛra ujenna*, source précédente, PP 64- 66.

في قصيدته هذه المعنونة بـ توغا دكَ يج ن زمان/ كان في أحد الأيام من ديوانه زي ردجاغ ن تمورث غ روعرا أوجنا/ من عمق الأرض إلى عنان السماء يراجع الشاعر الوليد ميمون تيمة معروفة في الحكاية الأمازيغية وهي تذكرنا بـالملك ذو القرنين أو بالإسكندر ذو القرنين. وقد تعرفنا فيما سبق أن هناك حكايات أمازيغية لازالت تحتفظ ببقايا أسطورة الملك ميداس أورد منها إيميل لاوست حكاية مغامرات يتيمان في موسوعته حكايات بربرية من المغرب، وهي حكاية احتفظت ببقايا أسطورية. والشاعر الوليد ميمون إذ يتناص مع هذه الحكاية إنما يؤكد على صعوبة كتمان الأسرار، وأن الحقيقة ظاهرة لا محالة.

وقصة ميداس وقرون الإسكندر لا تزال حية في الموروث الحكائي الأمازيغي بسوس والأطلس المتوسط ؛ في انتيفن تحكى agellid ilan askiwn مستقلة، أو تدمج ضمن حكاية أوسع، وهي حكاية الأخوان والسعلاة. تتعلق أسطورة ميداس في الميثولوجيا الإغريقية بـملك فريجيا Phrygie في آسيا الصغرى [1]؛ وكان أحد الحكام في منافسة موسيقية بين الإلهين أبولون Apollon وبّان Pan. ولما فضل موسيقى نادي بّان على قيثارة أبولون، فإن هذا الأخير حول أذنيه إلى أذني حمار. فأخفاهما ميداس عن الجميع إلا على حلاقه الذي همس بسره في حفرة في الأرض. وكلما هبت الرياح، فإن شجيرات القصب التي تنمو حولها تردد قصة أذني الملك [2].

ثانيا- توظيف الحكاية الأمازيغية العجيبة في دواوين الشعر الأمازيغي الريفي

1- توظيف الحكاية الأمازيغية «نونجا» في دواوين الشعر الأمازيغي الريفي :

تعرف هذه الحكاية الأمازيغية بأسماء مختلفة باختلاف المناطق، وتعرف في الريف باسم حكاية نونجا وللا الغولة. وقد استلهمها الأدباء عموما والشعراء خصوصا بشكل واسع. وقد سبق أن مر بنا في دراستنا للعلاقة بين الأسطورة والحكاية في الفصول السابقة

1 MARSHALL, Amandine. (2003), *Mythes de la Grèce antique*, référence précédente, P 214.

2 أوسوس، محمد. (2008)، *كوكرا في الميثولوجيا الأمازيغية*، مرجع سابق، ص 17.

أن الحكاية (العجيبة) في الفولكلور الأمازيغي هي سليلة الأسطورة. ومن ثم فإن استلهام الأدباء الواسع لشخصية نونجا رمز الجمال والخير وكل القيم الإيجابية في الفولكلور الأمازيغي- كما أكد على ذلك البحاثة إيميل لاوست في معرض تعليقه على تنويعات أخرى أوردها لهذه الحكاية- يعود بالأساس إلى هذا الجانب في حكاية نونجا. فهي حكاية " عجيبة تعود حقيقة إلى حقبة ما قبل التاريخ حسب المدرسة الإثنوغرافية " [1] ؛ مما يعزز فرضية الأصل الأسطوري لهذه الحكاية. ومن بين النصوص الشعرية التي احتفت بشخصية نونجا الحكائية نجد :

أ- ديوان «أذ أريغ ك زرو» لأحمد الزياني :

القصيدة	تعريب
نونجا	**نونجا**
ارحم أياسينو راجا أياصميظ	ابتعد يا سحاب انتظري يا رياح
أذ ويورغ سادو يثران ذ يمدوكار ن وبريذ	حتى أسير تحت النجوم رفيقات الطريق
موتي أ ثيوث خ ثوزيزوث ي ثذريذ	إرحل يا ضباب عن الخضرة التي طليت
أثذفارغ ذ صوريف ن نونجا وار ينيظ	سأسير في أثر نونجا المفقود
أذ ويورغ أذ راغيغ نونجا ماني ثجيذ	سأمضي وأنادي نونجا أين أنت ؟
اتسر أد خافي ثار وين ماين تعنيذ	ستسمع وترد علي من أنت ؟
رامي ذايي ودّارن ماني توغا ثجيذ	لمّا فقدوني أين كنت ؟
أس أرغ أ نونجا ماغار خافي ثوغيذ	سأجيبها يا نونجا لماذا تواخذينني ؟
شفايي ثوذارث دّارغ يارزوكن وار ثيزيظ	كفاني الحياة المرة التي عشت
شفايي وسان ينو تسدست ذي وار ثجيذ	كفاني أيامي المظلمة التي خلوتِ منها
أرد خافي أ نونجا ينايي ماني ثجيذ	ردي علي يا نونجا وقولي لي أين أنت ؟
ينايي مانت أبريذ ي د غارم غا يويورغ	قولي لي أي طريق سأسلك إليك
أقموم إنو أمزيو ينورزم جارانغ	فمي الغول بيننا مفتوح
شم ذي ثيخفث ن وذرار نش ذي ثيسي تنضغ	أنت في قمة الجبل وأنا في السفح أدور
وار شم وشيغ س وقيا نونجا وار شم زنزغ	لم أهبك ب «وقيا» ولم أبعك
ينايي مانت أبريذ ي د غارم غا يويورغ	قولي لي أي طريق سأسلك إليك
ثارزوث خام ذ رعاهذ ذي رمث أث سغميغ	البحث عنك عهد في الموت سأغرسه
ي وي د يوسين غار ذفار مارا نش وار د يويظغ	لمن هو آت إن لم أصل أنا
اتسر أد خافي ثار أسحس مين غا ثيني	ستسمع وترد علي. إسمع ما ستقول
ها يابريذ د غا ثذفارذ أش يد ياوي غاري	ها هي الطريق التي ستسلكها لتوصلك إلي
أبريذ غاري ذ أنزار يسخساي ثيمسي	الطريق إلي مطر يطفئ النار
أبريذ غاري تفوشت ي وذفر أتسفسي	الطريق إلي شمس تصهر الثلج

1 LAOUST, Emile. (1949), *Contes Berbères du Maroc*, source précédente, P 157.

ماي غا ثافذ للش وني ذ أصواظ ينو	حيث تجد الورد ذاك هو ملمحي
يشتّيط ذ أربيع يشتن ذ أنبذو	عين ربيع والأخرى صيف
أغمبوب ن رخريف جاراسنت وار يعدّو	وجه الخريف بينهما لا يمرّ
أجنّا ذ أمزذاك سنج نغ أذ يازّيزو	السماء صافية فوقنا ستزرقّ
أبريذ غاري د يتاوين خ يذمارن ن تعرورث	الطريق التي تؤدي إلي على منحدرات المرتفع
جار يصوراف ن تسوا يصوراف ن تيسارث	بين خطوات المرتفع خطوات المنحدر
جار يذورار ن رموث يغزار ن توذارث	بين جبال الموت نهر الحياة
ماني يجا ربرع ي وارزم ن توارث	أين هو مفتاح الباب
مانيس ثكا ثفوشث خ جيرث تازيرارث.[1]	أين غربت الشمس عن الليل الطويل

في قصيدته نونجا من ديوانه أذ أريغ كـ وزرو/ سأكتب على الحجر، يستلهم الشاعر أحمد الزياني حكاية نونجا المعروفة في الفولكلور الحكائي الأمازيغي. وهو يحادث نونجا ؛ يسألها ويجيب هو نيابة عنها. ويتمسك الشاعر بها لما تجسده من أمل يراه مخرجا للواقع الصعب، رغبة منه في تجاوز محن حاضره وصعوبات حياته إلى غد أفضل. ويستهل الشاعر قصيدته بمخاطبة الرياح والنجوم والضباب، هذه العناصر التي استعملتها نونجا في الحكاية لعرقلة تقدم الغولة نحوها، يبدو أنها هي نفسها التي تقف في وجه الشاعر وتعرقل تقدمه. ورغم تلك الصعوبات فإن الشاعر يرسم له هدفا ويعمل على تحقيقه ألا وهو بلوغ نونجا وما تمثله من حلم في الرقي والسمو والرفعة.

ب- ديوان «يسفوفيد أوعقا» لسعيد الموساوي :

القصيدة	تعريب
يور د تفوشت	**القمر و الشمس**
آيور آيور	**يا قمر يا قمر**
آيور آيور	**يا قمر يا قمر**
إينايي مين تواريذ	قل لي ماذا ترى
زوكمزوار آر نكّار	من الأول إلى الآخر
توريغ بطّو ن-يبريذن	أرى مفترق الطرق
مان أبريذ غ-نذفار	أي طريق سنتبع
توريغ ذيها ثمزي	أرى هناك الصغر
ثصّور أكد ثوسار	مجتمع مع الشيخوخة
تواريغ بويذّنان	أرى «بويذنان»
يترو إغطّر أفار	يبكي يُسقط الأوراق

1 الزياني، أحمد. (1993)، *أذ أريغ كـ وزرو*، الطبعة الأولى، طبع في أوتريخت، هولندا، صص 35- 36.

آيور آيور	يا قمر يا قمر
آيور آيور	يا قمر يا قمر
سيورايي خ وجنّا	كلّمني عن السماء
تمورث ذ-ربحار	والأرض والبحر
نّان أديوّاث ونزار	قيل ستمطر
س-غيذن ن-وزغار	غزلانا
أذي لَلّش اُجنّا	ستزهر السماء
س-ثسراثين ن-ونزار	بعرائس المطر
أتسّو دُّنشت	ستفرش الدنيا
س-وفار ن-وذبار	بريش الحمام
آيور آيور	يا قمر يا قمر
آيور آيور	يا قمر يا قمر
إنايي مين وَرِنَق زمان	قل لي ما الذي لا يقتله الزمان
وار ثِنَت اَشار	لا يواريه التراب
خزار غار اُسَينو	انظر إلى السحاب
مامش إتبدّر أغمبوب	كيف يغير الوجه
ذموشَان كور نهار	والمكان كل يوم
خزار إثيُّوث	انظر إلى الضباب
مامش توكّذ أصمّيذ	كيف يخشى الرياح
مرا ينّاس أيور	إذا قال له اقترب
ماشا ثفوشت ربدا	لكن الشمس دائما
ثسعيز أمشان زي دثنقّار	تعز المكان الذي تشرق منه
ماشا ثيذَت	لكن الحقيقة
وار تيزاغ	لا تيبس
وار تمتّي وخّا نّاس فّار.[1]	ولا تموت وإن قالوا لها اختبئي.

في هذه القصيدة يوظف الشاعر سعيد الموساوي تيمتين من التراث الفولكلوري الأمازيغي إحداهما أسطورية هي تيمة عروس المطر والأخرى حكائية وهي تيمة «المناداة على القمر» من حكاية نونجا. فإن كان استحضار الشاعر في قصيدته هذه المعنونة بـ يور د تفوشت/ القمر والشمس من ديوانه الأول يسفوفيد أوعقا/ أزهرت النواة، لتيمة عروس المطر لا يعدو استعمالا لما احتفظت به اللغة الأمازيغية من اسم قوس قزح من الأسطورة الأمازيغية الشهيرة عروس المطر، والتي هي بمثابة العمود الفقري في المنظومة الأسطورية الأمازيغية والمنتشرة في جميع أنحاء بلاد شمال إفريقيا. فإن تناص القصيدة مع تيمة «المناداة على القمر» هو تناص فني أعطى للقصيدة بعدا جماليا، استلهم

1 مساوي، سعيد. (1994)، *يسفوفيد أوعقّا*، الطبعة الأولى، بدون اسم مطبعة، صص 42- 44.

فيه الشاعر حكاية نونجا وللا الغولة حيث تنادي نونجا القمر لتستفسر عمّ إذا كانت الغولة قد اكتشفت هروبها وسارت في أثرها. والشاعر يحاور القمر حوارا مباشرا، فيرد هذا الأخير عن استفساراته – تماما كما في الحكاية عندما يجيب القمر نونجا- ويطلعه عمّ لا يستطيع رؤيته من الأرض والسماء والمستقبل والحقيقة ؛ وعن غيب المستقبل ككل.

ت- ديوان «أصحينحين إيزوران» لمايسا رشيدة المراقي :

القصيدة	تعريب
Taqessist ..... Var ɣar-itt D taqessist, man taqessist? **Tamẓa**-nneɣ, **Nunja**-nneɣ d tḥajit. Amezruy-nneɣ. .....[1]	**قصيدة** ..... **إقرأها فحسب** **قصيدة، أية قصيدة ؟** **غولتنا، نونجانا حكاية.** **تاريخنا.** .....

أدرجت الشاعرة مايسا رشيدة المراقي في قصيدتها المعنونة بـ تاقسّيست/ قصيدة، المأخوذة من ديوانها أصحينحين إيزوران/ صهيل الجذور، شخصيتين من الموروث الحكائي الأمازيغي ؛ وهما نونجا والغولة. ونعلم مدى حضور هذا الكائن الأسطوري وهذه الشخصية الحكائية في الحكاية الشفاهية الأمازيغية. والشاعرة بقولها : غولتنا، نونجانا حكاية... تاريخنا، تلمح إلى الطابع الشفوي للثقافة الأمازيغية عموما، وتاريخها خصوصا. فكما هو معلوم فإن الشعوب الأمازيغية لم تهتم بتدوين أدبها الشفوي، رغم توفرها على كتابة أبجدية – تيفيناغ- منذ القدم ؛ مما يجعل هذه الشعوب مرغمة على الرجوع إلى مصادرها الشفوية في عملية كتابة تاريخها. لا شك إذن أن الموروث الحكائي الأمازيغي سيسعف الباحث في هذا الإطار.

ث- ديوان «أذ إسرودجي واوال» لمحمد أسويق :

القصيدة	تعريب
ءامدوكر وبريذ ءافثر ءازري نم ءايميث ئي ومسبريذ	**رفيق الطريق** اضفري جمالك اسقيه لمفترق الطرق .....

1 EL MARRAKI, Mayssa Rachida, (2004). *Aṣḥinḥen iẓewran*, source précédente, PP 11-12.

ئير ءازوغ خ ئيخف ئينو	كنت أبحث عن نفسي
ذو مدوكر وبريذ	ورفيق الطريق
ءامدوكر تايري	الرفيق هو الحب
مارا ثخسد ءاتزويذ	إذا كنت تريد العبور
بداند خافي يمرابضن	وقف عندي الأولياء
نناي ذ نوڤجا ئيغ ثاويذ	قالوا لي «نوڤجا» هي من ستتزوج
نوڤجا تومات نغ	**نوڤجا** أختنا
ءاتماس ذ أزجيد	ستتوج ملكة
ءافثر ءازري ينم	اضفري جمالك
ءامدّوكر وبريذ	رفيق الطريق
أمدّوكر ذ يخف ئينك شك مرا تسريذ.[1]	الرفيق هو نفسك أنتَ إن كنت تسمع.

في هذه القصيدة المعنونة بـ أمدّوكر ؤوبريد/ رفيق الطريق من ديوانه الوحيد أذ إسرودجي ووال/ سينبثق الكلام، يذكر الشاعر سبيلين لتحقيق الذات ؛ أحدهما العبور إلى الضفة الأخرى عن طريق الزواج ثم الهجرة، والآخر هو البقاء في الوطن والتشبث بالأرض والهوية. وقد انتصر الشاعر في بحثه عن نفسه وذاته للسبيل الثاني بمشورة من الأولياء. والأولياء كناية عن العقل والرأي السديد. وزواج الشاعر بـنونجا، في هذه الأبيات، إنما هو زواج بالثقافة والأرض وتشبث بهما. ونعلم ما يعانيه المغرب عموما والريف خصوصا من آفة الهجرة. وبذلك يطرق الشاعر هذا الموضوع مستحضرا الرمز الحكائي الأمازيغي نونجا.

ج- ديوان «تيقّت» لسعيد أقوضاض :

القصيدة	تعريب
ثزاوا	**جفاف**
ءوعرا ءوعرا	اعتلي اعتلي
ء ثازروث ن بوغريبا	يا صخرة بوغريبا
ءذ زارغ بابا ذ يما.	كي أرى أمي وأبي.
بابام يزّو ثيغيث	أبوكِ غرس الذكاء
ذك ئيّار ذ أمسوشي	في حقل غير محروث
ثغميد ذ جن تيذارت	نبتت سنبلة واحدة
ثزاوا وت ثريجي.	لم يمهلها الجفاف.
.....[2]	.....

1 أسويق، محمد. (2005)، *أذ إسرودجي ووال*، الطبعة الأولى، مطبعة النخلة، وجدة، ص 54- 55.
2 أقضاض، سعيد. (2004)، *تيّقّت*، مصدر سابق، صص 16- 20.

استدعى الشاعر سعيد أقضاض في قصيدته ثزاوا/ جفاف من ديوانه تيقّت/ توهّج تيمة من الحكاية الأمازيغية مغامرات يتيمان ؛ وهي دعوة الصخرة إلى الارتفاع. وإذا كان ارتفاع الصخرة في الحكاية وفر للفتاة وأخيها مكانا آمنا من الوحوش الضارية، فإن ارتفاعها في القصيدة مكن الشاعر من رؤية والديه.

ح- ديوان «ئيزران ؤوريري» لعبد الرحمن بلغد :

القصيدة	تعريب
Nunja d w Afdis	**نونجا وأفضيس**
Takked **Nunja** zat i Afdis	مرت نونجا أمام أفضيس
Iggas ij aɣammiz	فغمزها غمزة
Ca idduqqaz akis udubbiz	فلكمته لكمة
Asaqqir wani wannadni	صفعة بعد صفعة
Issaw ipnini inu agammiz	فاحمر خدّ المسكين
As taɣact iggas amarriz	بعكازه شجّ لها رأسها
Ittaf tazra Afdis	ففر أفضيس هاربا
Ad ac tɣir d ij ayarziz	تخاله أرنبا
Aɣambub iwarɣ izzidjiz	مصفر الوجه حزين
Indramd tram x Afdis	اسود الظلام على أفضيس
Isra iagarraɛ n ifis	فسمع جَشأ الضبع
Iḥnuni x waɛrar d aɛaddis	فانسل على ظهره وبطنه
Yudafd ɣar babas itaqdiddis	دخل عند أبيه مرتعدا
Yufit iccat sabsi	فوجده يُحشّش
Iwarrac am aɣiras x uɣazis	متكئا كالنمر على جنبه
“ewa dawred a ibris	«عد يا إبليس
Ajjiɣd abuhari, tɣir ayi miɣis”	خلفت أحمقا. خلته ذكيا»
«A baba, a baba...	«يا أبي. يا أبي...
Nunja tag ayi ag ur aqassis»	نونجا تحرك في قلبي قصيدا»
“ma nacin am nih nin a ibris	«هل نحن في مقامهم يا إبليس
Nih nin tsaran su yis	هم يتجولون على الخيل
Ifassen tcancu nen s alwiz	أيديهم تصدح بالحلي
Tuffad tcamma nsen u ɛaddis	انتفخت كرة بطنهم
Nacin issizɣ anaɣ araffis”	نحن أضعفنا أكل ’ أرفيس‘ »
S uzzar iwwan iqqad mis	بالسكين الساخن كوى ابنه
S arcur issaw as aɣazzis	بالركل أوسعه ضربا
Tusad atfak yammas n Afdis	جاءت أم أفضيس لتخليصه
Ismunit **amẓiw** akis	فضربها الغول وإياه
Mani tanqar tfuct x adcar	عندما أشرقت الشمس على المدشر

خرج الأطفال إلى محيط المنزل فرفعوا صوتهم بالغناء 'نونجا وأفضيس هربا على الحصان نونجا وأفضيس هربا بالحصان'	Afγan iḥanjan s aqwar Issin ag γannij azirar '**Nunja** d w Afdis Arawran xu yis **Nunja** d w Afdis Arawran su yis' [1]

هذه القصيدة المعنونة بـ نونجا د وفضيس/ نونجا وأفضيس وهي من ديوان ئيزران ؤوريري/ أشعار المرارة تحكي قصة نونجا وشخصية أفضيس. ويشبه فيها الشاعر، بلغد عبد الرحمان المعروف باسم أمنوس، أب أفضيس بالغول للعنف والقسوة اللذين عامل بهما كل من زوجته وابنه أفضيس. فهذا الأب العنيف يعارض أي تقارب لابنه مع نونجا. لا شك أن إعجاب أفضيس بجمال نونجا- إذ هي رمز الجمال في الثقافة الأمازيغية - وهيامه بها لم يلق تجاوبا من هذه الأخيرة... إلا أن نهاية القصيدة (القصة) تفاجئنا بهروب الإثنين معا.

خ- ديوان «إيذارايي» لعائشة بوسنينا :

القصيدة	تعريب
نونجا **تاسريث ن ونزار ءيذريت ءوسينو** **ثحاجيت ن نونجا ءابذيغت زي باتو** ذي ثدجست ن طرام وي ذاس يسران ءيشارو جار تيدت د تورجا ءور نّس مين ياربو أمنوس نّس يمغار ءور نّس ءيرتّخ ءيردّو ءيتقاراب غار ثقذيحت ءوغي ءاتاسندو ثناد ءيجن يزري ما ذيجن تيط ءيثسرو ذ أشعور ن ثمسّي مشحار ءيثغاثندو ذ أسغون حناس ثمنع وار يقطو ذ يصوريفن غار زاث ذ وخارس ذي ثوذارث نونجا وار ثقطع بو راياس ربدا ثارجا ءيجن ءوفوس ءيتزّو ءيجن ءيمجّار ثفارن ثازوكَارث زي ثمورث نّس ءاتظهار ثسويس ءامطا بويذونان وار يمغّار	**نونجا** عروس مطر طلاها السحاب حكاية نونجا حكيتها من البداية في حلكة الظلام من يسمعها يقشعر بين الحقيقة والحلم قلبها كم يتحمل همها كبير قلبها ينبض يدق إن يقترب من قدر الحليب يمخضه قالت شعرا كم من عين أبكت شعلة نار لن تخمد حبل جدتها منيع لن ينفصم خطوات إلى الأمام وتفكير في الحياة نونجا لا تيأس دائمة الحلم يد تزرع وأخرى تحصد تنقي أرضها من الشوك لتظهر تنثر الدمع. «بويذونان» لا ينمو

1 بلغد، عبد الرحمان. (2008)، *إزران أوريري*، الطبعة الأولى، مطبعة دار السلام، الرباط، صص 30- 31.

جار دجّيرث ذ نهار جار ربار ذ ربحار جار ثمورث ذ ءوجنا نوڵا ربدا ثورجا وار ثقذاع بورایاس ءیجن ءوفوس ءیتزّو ءیجن ءیمجار.[1]	بين الليل والنهار بين البر والبحر بين الأرض والسماء نوڵا دائمة الحلم لا تيأس يد تزرع والأخرى تحصد.

زاوجت قصيدة نونجا من ديوان إيذارايي/ تذكرني للشاعرة عائشة بوسنينا، بين تيمتين إحداهما تيمة أسطورية وتتعلق بـعروس المطر وأخرى حكائية وتتعلق بـنونجا. وذلك حينما وصفت الشاعرة حكاية نونجا نفسها بعروس المطر. وهي حكاية متميزة من يسمعها يقشعر بدنه كما نصت على ذلك القصيدة. وتمثل نونجا في هذه القصيدة كما في الموروث الحكائي الأمازيغي كل القيم الإيجابية ؛ فهي لا تيأس دائمة الأمل والحلم، ودائمة العمل، بالإضافة إلى ذلك فهي تحمل الهم ؛ هم الحياة.

د- ديوان «أجضيض ن وُشار» لسعيد البوسكلاوي :

القصيدة	تعريب
Tamsaman Tamsaman ! Mayemmi awarn? Ticti n uliyzim war d am tiḥtir xef wẓwar, Tiggilt n useqqir ɛad teggam am xef wudm, Ittniɛniɛ daym uyzzum id am zzun deg wabliwn D tazarzact d usus war ittgenfin. ..... Tamsaman ! Ul nnem d ameqran Ittesla i tnecnact n umetta n Nunja, D rmzuyab itcarcur, Ittwala tuccmlelt n uγi n tsedda Awarn i sebɛ bḥur. .....[2]	**تمسمان** تمسمان ! لماذا الكلام ؟ ضربة الفأس لم ترأف بجذرك. أثر الصفعة لازال ينمو على خدك. يتلألأ فيك الجرح الذي غرسوه فيك في الحواجب ورم و سوس لا يشفى. ..... تمسمان ! قلبك كبير يسمع أنين دمع نونجا. شلالا ينهمر. يرى بياض حليب السيدة من وراء سبعة بحار. .....

1 بوسنينا، عائشة. (2009)، *إيذارايي*، مصدر سابق، صص 55- 56.

2 El BOUSKLAOUI, Said, (2011). *Ajḍiḍ n ucar*, source précédente, PP 61-62.

يوظف الشاعر سعيد البوسكلاوي في هذه الأبيات من قصيدة تامسمان من ديوانه أجضيض ؤشار/ طائر التراب الشخصية الحكائية نونجا. فهو يساوي بين بلدته تامسمان ونونجا في المعاناة. لا ريب أن معاناة تمسمان لم تسببها الغولة كما في الحكاية العجيبة، ولكنها معاناة بسبب التهميش والعزلة وغياب التنمية عن هذه البلدة الريفية.

القصيدة	تعريب
Ict n tfust n ccdip	**جولة رقص**
Ict n tfust n ccdip ttraja ayi cpal zi melmi,	جولة رقص تنتظرني منذ زمان،
Nnwwac qaɛ islulli war iggi s uwssi,	الورد كله تفتح لم يعمل بالوصية،
Aqqa war d ayi iɛiyn ad ssdarɣ aɛban n tpuja,	إنه لم ينتظرني لأنزع لباس الحكايات،
Ad sselqpeɣ incw, ped ad yini :	لأنبت الريش، أحدهم سيقول لي :
- ura d afriwn, puma ad telɛeɣ deg ujenna	- حتى الأجنحة، كي أتيه في السماء
Abeɛda, abeɛda ɣas tsedwin n **Nunja**.	على الأقل بأغصان نونجا.
Maɣar? Maɣar a nnwwac	لماذا ؟ لماذا يا ورد
I xafneɣ teffɣed abrid?	لم توف بعهدنا ؟
I ncarz am ucarrid	الذي حرثناه كالسطر
Di tselliwin n tudart,	في مناحي الحياة،
Di tcuni n turja.	في جمال الحلم.
.....[1]	.....

لم يجد الشاعر سعيد البوسكلاوي مناصا من استلهام شخصية نونجا الحكائية في قصيدته إشت ن تفوسث ن شضيح/ جولة رقص من ديوان أجضيض ن ؤشار/ طائر التراب ؛ وفيها دعا الورد إلى الوفاء بالعهد الذي قطعه على نفسه، ألا يتفتح ابتهاجا بقدوم فصل الربيع، بينما لم يخرج هو بعد من كمونه الشتوي وانطوائه على نفسه. هذا الحرمان جعل الشاعر البوسكلاوي يمني نفسه بالحلم والطيران في الأجواء التي تفتحها له حكاية نونجا كتعويض عن ما فاته من تفتح وابتهاج وإقبال على الحياة.

القصيدة	تعريب
Tasekkurt	**حجلة**
Ini ayi a tasekkurt ! ma temmuted ma teddard ?	قولي لي يا حجلة ! هل أنت حية أم ميتة ؟
Ma i lebda twddard ? Ma ijj n wass ad teggward ?	هل ستختفين للأبد ؟ أم يوما ما ستظهرين ؟
.....	.....

1 El BOUSKLAOUI, Said. (2011), *Ajḍiḍ n ucar*, source précédente, PP 63-64.

Ini ayi d, a **Nunja** ! Ma temmuted ma teddard ?	قولي لي يا نونجا ! هل أنت حية أم ميتة ؟
Ma i lebda tweddard ? Ma ijj n wass ad teggwrd ?	هل ستختفين للأبد ؟ أم يوما ما ستظهرين ؟
Wi yuran ad tcarf tfuct deg wfrag γar rwted ?	من كتب ستقيد الشمس في السياج عند الوتد؟
Wiinebdenxeftziriditmessiadtecmed ? [1]	من حكم على القمر أن يحترق في النار ؟

يحاور الشاعر سعيد البوسكلاوي في قصيدته تاسكّورت/ حجلة من ديوانه أجضيض ن ؤشار/ طائر التراب شخصية نونجا الحكائية الواسعة الحضور في الحكاية الشفاهية الأمازيغية وخصوصا بمنطقة الريف. ويدعوها للظهور في عالم الواقع بدل الاختفاء الدائم في عالم الخيال، ويتساءل عن إمكانية عودتها بعد الاختفاء الطويل، كما يتساءل عمن أصدر حكم تقييد الشمس عند الوتد، وإحراق القمر في النار. وإذا كانت الشمس والقمر يرمزان للحرية والانعتاق فإن الشاعر يدعو إلى حرية نونجا، فبحريتها ينال هو نفسه حريته.

2- توظيف حكاية «مارغيغدا» في دواوين الشعر الأمازيغي الريفي :

أ- ديوان «تيقّت» لسعيد أقوضاض :

القصيدة	تعريب
ءراغي	نداء
.....	.....
مرغيغدا ث شوّارث	مرغيغدا يا جميلة
ء م فسيغ إزرمان	سأنقض لك الضفائر
ء قم ء مطّا إنو	هاك دمعي
ءرشميث س بايرمان	إوشميه بـ»بايرمان»
غارفيث ت ندوين	أفرغيه بحيرات
د تاران إ سقسان	تجيب عن الأسئلة
نيغ ذ ئجن ودجون	أو دفّا
يسشضاح إموزارن.	يُرقِص الأحوال.
.....	.....
س وشماض ء ني يقارن :	بتلك الحرقة التي تقول :
مرغيغدا ث شوارث	مرغيغدا يا جميلة
م ذا و شم إتيذارن. [2]	هل هنا من يتذكرك.

1 El BOUSKLAOUI, Said. (2011), *Ajdiḍ n ucar*, source précédente, P 74.

2 أقضاض، سعيد، (2004). تيَقّت، مصدر سابق، صص 28 - 31.

يوظف الشاعر سعيد أقضاض في قصيدته هذه نداء من ديوانه تيقّت حكاية شعبية أمازيغية وهي حكاية مارغيغدا. وهي من الحكايات المشتركة مع الشعوب والثقافات الأخرى، وتعرف بـصوندريون في الثقافات الأوروبية. يواسي الشاعر في قصيدته هذه الشخصية مارغيغدا مهديا إليها دموعه، فكأنما يقول لها أنا وأنت في الأحزان سيان. فإذا كانت مارغيغدا في الحكاية عانت من غطرسة زوجة الأب واضطهادها، فإن الشاعر يعاني بدوره من ظلم الواقع ومرارته.

ب- ديوان «ثيكّست ن وور» لسعيد الفراد :

القصيدة	تعريب
Taɛrawt n usefru	**غطاء الشّعر**
Aqqa c a yesfru aduqqer	هاك يا شعر انفلات
Mani texsed naɛreq afray nnec innufser	حيثما تريد انطلق سياجك مفتوح
Qa tejjed ad cek aredɛent tarutin n rpender	إياك أن تدع رئتا الحنظل تخنقانك
Sup ak tmawayat jar rmawet d usarder	سح مع «تماوايت» بين الموت والحياة
Awed uca awed dmani ubeqqer	أبلغ ثم ابلغ حقل البقول
Steftuf x uγrum n tbaγra γetcer	ابحث عن «خبز الغراب» فاجمعه
Qa nict n arrimet itbuydan s unehwer	إنه بقدر الجسد الذي اغتمّ فزعا
I cek idjuz arendat n imar n ubupber	مشتاق إليك أمام مستقبل الروح
Tamennawt war tnekkeɛ γa zeg remmud war ittarder	النفس لا ترضع سوى تعليما لا ينهار
Mara war tufi tcuni ad zzay s teyru iseγder	إذا لم تجد السعادة ستجني منها إجهاضا
Di tremmant n **Marγiγda** ireqpen s wedfer	في رمانة مرغيغدا الملقحة بالثلج
Tzedγ it tqessist mecpar day i tessifer	سكنتها قصيدة كم أعيتني
Teby ayi d zi temi zeg ires inu tender	تقطع لي من طرف لساني الذي دفنَت
.....[1]	.....

يوظف الشاعر سعيد الفراد بدوره حكاية مرغيغدا في هذه الأبيات من قصيدته غطاء الشعر من ديوانه ثيكست ن وور. والجدير بالذكر أن حكاية مرغيغدا أو صوندريون تتقاطع مع الحكاية الأمازيغية نونجا في التنويعات الأمازيغية لهذه الحكاية الأوروبية الأصل. ويخاطب الشاعر الشعر داعيا إياه إلى الانطلاق بكل حرية. ويحثه على البحث عن السعادة في رمّانة مرغيغدا. معلوم في الحكاية أن مرغيغدا صغرى أخواتها لم تجد مواساة لسوء معاملة زوجة أبيها سوى في رمانتها ؛ هدية أبيها إليها.

1 الفراد، سعيد. (2007) ،*تيكّست ن وور*، الطبعة الأولى، مطبعة تريفاغراف، بركان، ص 11- 14.

الفصل الثاني :
الأسطورة في النثر الأمازيغي الريفي المكتوب

لقد جاء النثر الأمازيغي الريفي المكتوب متأخرا مقارنة مع نظيره الشعر. وكانت الكتابة القصصية هي أولى الأجناس النثرية الريفية ظهورا. وأول ما انطلقت الكتابة في فن القصة القصيرة كانت على صفحات الجرائد والمجلات التي تهتم بالأمازيغية، وكانت هذه الانطلاقة عبارة عن إنتاجات فردية ومعزولة ابتدأت منذ مطلع التسعينات من القرن الماضي. " أما صدور أول المجموعات القصصية بالشكل المتداول فيعود إلى سنة 1994م، وتبلور وتواصل في بلاد المهجر، لا سيما هولندا، حيث أخرج مجموعة من المهتمين والفنانين مجاميع قصصية متباينة في مضامينها وأساليبها، وإن كانت تجمع بينها سمة أساسية تتجلى في محاكاة الحكاية الشعبية في نسقها السردي وبنياته. ولا تتجاوز المجاميع القصصية هذه، في مجملها سبعة عشر، بالرغم من المجهودات الكبيرة التي تبذل من أجل أن يتبوأ هذا الفن مكانة عالية في الأدب الأمازيغي المعاصر " [1].

وظهرت في هذه الفترة أي فترة التأسيس ثلاث مجموعات قصصية وهي رحمراث تامقرانت للقاص بوزيان موساوي سنة 1994م، ورحريق ن تيري لـمصطفى أينيض سنة 1996م، وتيفدجاس للكاتب ميمون الوليد سنة 1996م، وكلها صدرت خارج الوطن وبالضبط في هولندا [2].

أما الرواية فلم يكن لها مثل حظ فني الشعر والقصة القصيرة، إذ " كانت بدايتها متأخرة، وتعود إلى سنة 1997م، ولم يبلغ عدد إصداراتها إلا تسعا وكل هذه الروايات صدرت في أحجام متوسطة، وعلى سنوات متباعدة. ويعتبر محمد بوزكو رائد الإبداع في هذا الفن باعتباره أصدر ثلاثة أعمال من جهة، وباعتباره يحاول الكتابة بنفس سردي وبتقنيات غير تلك المعروفة في الحكي الشعبي من جهة ثانية. وباعتبار أن رواياته حظيت بقسط وافر من الدراسة والنقد من لدن الأساتذة والباحثين من جهة ثالثة " [3].

1 أزروال، فؤاد. (2013)، "فنون الأدب الأمازيغي المكتوب بالريف، لمحة تعريفية"، *دراسات في الأدب الأمازيغي الحديث*، مرجع سابق، ص 29.

2 أوسوس، محمد. (2013)، "الكتابة في الأدب الأمازيغي المعاصر بسوس: الحصيلة و الأسئلة"، *دراسات في الأدب الأمازيغي الحديث*، الطبعة الأولى، مطبعة دار السلام، الرباط، منشورات رابطة تيرّا، ص 22.

3 أزروال، فؤاد. (2013)، "فنون الأدب الأمازيغي المكتوب بالريف، لمحة تعريفية"، دراسات في الأدب الأمازيغي الحديث، مرجع سابق، ص 29.

وإذا كان المسرح الأمازيغي بالريف هو أكثر الفنون نجاحا وتحقيقا للإنجازات، فإن كل ما أنجزه وراكمه بقي مرتبطا بالشق الفني، أي شق العروض والتشخيص الركحي، أما على مستوى الكتابة الأدبية، أي النص الأدبي المطبوع والمنشور، فلم يستطع أن ينجز أكثر من ثلاثة عشر نصا، منها أربعة للمسرحي فؤاد أزروال وهي ئماّ وأرباتن د وسيف وتاووري توف وأنازور د ميدّن، وثلاثة للكاتب محمد بوزكو وهي تاسيرث، ثامطّوث وواف. و" يعاني هذا الفن من أن جل النصوص تضيع أو تتوجه فقط إلى العرض، رغم أن العديد منها يحمل قيما جمالية وفنية رفيعة، ويحتوي على معالجات فنية موفقة للمواضيع والتيمات كنصوص أحمد زهيد وسعيد أقضاض. وقد نشر أحمد زهيد أيضا عملا مسرحيا تحت عنوان «إمزران» سنة 2008م، إلا أنه لا يحمل رقم الإيداع واسم المطبعة " [1]. ومن ثم فالمسرح بمنطقة الريف مازال مسرحا غير منشور وغير مطبوع في كتب مستقلة أو كتب جماعية مشتركة، بل يرتبط هذا المسرح أيما ارتباط بالخشبة والعرض الركحي، ولم ينتقل بعد إلى رفوف المكتبات الورقية [2].

المبحث الأول : توظيف الأسطورة في النثر الأمازيغي الريفي المكتوب

أولا- توظيف الأسطورة في القصة الأمازيغية الريفية القصيرة

1- **المجموعة القصصية «ثيفدجاس» لميمون الوليد :**

النص	تعريب
عيشا قنديشا ..... **سّيجّن تواران عيشا قنديشا، دفين ذ اشمرار، ثندارد ذايس ثفاوث :** **- طلعوا يا ولاد ..... يا كلاب ..... لاراف .....** [3]	**عيشا قنديشا** ..... **أطلوا فوجدوا عيشا قنديشا، اللباس أبيض، انعكست عليه الأضواء :** **- اطلعوا يا أبناء ..... يا كلاب ..... الدورية الأمنية .....**

1 نفسه، ص 30.
2 حمداوي، جميل. (2014)، *المسرح الأمازيغي المغربي: بين النشأة والتطور*، الطبعة الأولى، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، منشورات المعارف، ص 107.
3 الوليد، ميمون. (1996)، *ثيفادجاس*، الطبعة الأولى، طبع بأوتريخت، هولندا، منشورات مؤسسة أبوليوس، صص 13- 16.

وظف القاص ميمون الوليد في مجموعته القصصية ثيفدجاس وبالضبط في قصته عيشا قنديشا الكائن الأسطوري عيشا قنديشا، وذلك عندما شبه دورية الأمن بهذا الكائن.

إن لفظ عيشا قنديشا ككائن أسطوري مشحون بدلالات القبح، والفوضى، والاختطاف، وإثارة الرعب، تتعالق مع دلالاتها التي منحت لها ووظفت لأجلها في القصة الأولى من المجموعة. حيث كان ظهورها مفاجئا للشباب المنزوي في مكان خال بالقرب من البحر، وإذ بها تثير الرعب في نفوسهم : " شا ن طيا ئوثا ذي رحيض أم واسان، دّريز، ئسضو أسن أغلي "[1].

وعندما أطلوا، وجدوا عيشا قنديشا بلباس أبيض وجهت صوبهم الضوء، وأقدمت على اختطافهم. لكن بعد توجيه أمر إليهم بأسلوب ولغة يكشفان عن الهوية الحقيقية لشخصية عيشا قنديشا : " - طلعوا يا ولاد ... ! ! ! يا كلاب... ! ! ! لاراف... "[2].

لا يتعلق الأمر إذن بـعيشا قنديشا الشخصية الأسطورية الجنية، وإنما بالشخصية الواقعية التي تحيل على الأمن المغربي الذي كانت أفعاله من مداهمات وتدخلات، وسلوكاته القائمة على الرعب والاختطاف والسجن بدون إشعار، قد تركت صورة سلبية عند أغلب المواطنين وخاصة بمنطقة الريف.

وقد وظف القاص ميمون الوليد هذه الصورة المعبرة بشكل رمزي من خلال الحكاية الأسطورية عيشا قنديشا التي تحيل صورتها في ذاكرتنا الشعبية على الرعب، والقبح، والاختطاف. وبذلك أراد أن يكشف عن بعض الجوانب السلبية للسلطة الأمنية، وينتقدها في نفس الوقت عبر الوسيط التراثي، حتى يتيح لكتابته القصصية الحرية في التعبير عن واقع مسيج بطابوهات السلطة ورموزها، ويتيح لها القدرة على الانفلات من الرقابة التي تفرض عليها في الواقع.

وبذلك تخلق لنفسها عبر الوظيفة الإيحائية للوسيط التراثي، هامشا من الحرية في طرح موضوعاتها، وتترك فيه جانبا من المسؤولية على المتلقي حين تكلفه بمهمة ترهين الإيحاءات التي تقدمها.

---

1 نفسه، ص 15.
2 نفسه، ص 16.

النص	تعريب
أعبان مونن خاس أطّاس ن يوذان ذ رغاشي نتّا يسّوار كوفو يتكّازد زك وقموم، ئزوران كين ثيفاركاثين، ئفاسن تارين طّارن، أخمي ثرقفن **ييتّي ن وادو ثمورث**. ..... [1]	**الرداء** اجتمع عليه الكثير من الناس وهو يتكلم والزبد يفيض من فمه، عروقه بارزة، الأيدي تروح وتجيء، كأنه مسه أولئك التحت أرضيون. .....

كما استحضر القاص ميمون الوليد في مجموعته القصصية تلك وبالضبط في قصة أعبان/ الرداء معتقدا أمازيغيا قديما يؤمن بأن تحت الأرض هو عالم تعيش فيه كائنات تحت أرضية (ييني ن وادو ثمورث). فهو يصور حالة الشخص الانفعالية من كلام بصوت مرتفع وتحريك لليدين، ولم يجد أبلغ من تشبيهه بمن مسّته الكائنات الجنية التي تعيش تحت الأرض، حسب المعتقد الأمازيغي. والجدير بالذكر أن العديد من الأمراض العقلية تعتبر في الثقافة الأمازيغية مسّا جنيا. ولا تتعدى طرق علاج هؤلاء المرضى عرضهم على المزارات وهي أضرحة الأولياء الصالحين. وهناك من هؤلاء الأولياء من هو متخصص في شفاء هذه الأمراض. ويؤكد الكثير من الدارسين أن ظاهرة الأولياء في المغرب، وفي شمال إفريقيا عموما، تشكل أساس الاعتقاد الديني الوثني – قبل الإسلامي – عند الأمازيغ، وتمت أسلمتها في صيغة الأولياء الصالحين بعد مجيء الإسلام. والكاتب إذ يستعين بهذه الصورة يريد أن يربط قصته بالموروث والمعتقدات الأمازيغية القديمة.

النص	تعريب
أمجذوب ..... - إيوذان، أيايراف ن تزيزوا ئهدّان بونارجوف ك يّار ن توبوهريا، أجماعث ن يغيار، ثاغراست ن تامّنت ئحرويت **وامزيو بوسبعا ن ءزدجيفن**. ثكيم أم ثقزينين ؤقارنوش. ثارّيد رقب وار تسريم وار توريم. تواحثشم تيصوماض. تواصاروثم س ئرغمان. توازوزارم ذ والو كـ ؤصميض، ئسكفيكنيو بوسبعا...[2]	**المجذوب** ..... - الناس، يا سرب النحل الذي يرعى على «بونارجوف» في حقل الحمق، يا جماعة الحمير، خلية العسل شربها الغول ذو السبعة رؤوس. أنتم كنبات الدغفل غطيتم رؤوسكم بالجلابيب فلا تسمعون ولا تبصرون. حُصدتم كمشات. دُرستم بالجِمال. صُفِّيتم لا شيء في الرياح، جَرَّعكم ذو السبعة....

1 الوليد، ميمون. (1996)، *ثيفادجاس*، مصدر سابق، صص 34 - 37.
2 الوليد، ميمون. (1996)، *ثيفادجاس*، مصدر سابق، صص 38 - 41.

وفي قصته أمجذوب/ المجدوب من نفس المجموعة القصصية استدعى القاص كائنا أسطوريا هو أمزيو بوسبعا ن ءزدجيفن الغول ذو السبعة رؤوس. وهذا الكائن الأسطوري المعروف في الحكاية الشفاهية الأمازيغية لا يموت إذا قُطعت كل رؤوسه. ويتحدث الوليد ميمون في هذه القصة عن الآثار الوخيمة للجهل والأمية على صاحبه ؛ فغياب الوعي يعرض صاحبه للاستغفال والاستغلال، مثلما تعرضت له الجماعة التي وصفها القاص بأبشع الأوصاف. والكاتب إذ يستعمل هذه اللهجة الحادة يعبر عن غيرته على هذه الجماعة (الريف) ويستنهضها ضد الاستغلال الذي تتعرض له من قبل الغول ذو السبعة رؤوس، وهو كناية عن كل من لديه أطماع نحوها. من المعروف تاريخيا أن الريف تعرض لأطماع استعمارية كانت آخرها الأطماع الإسبانية، وقد قاومها الريفيون بضراوة. إلى أن السؤال المطروح هو ماذا يقصد الوليد ميمون بـالغول ذو السبعة رؤوس في الوقت الراهن ؟

النص	تعريب
ثاسريث ن ونزار	**عروس المطر**
.....	.....
ئخزاراس غار ؤشواف، ئتوراث أم ثموزارين ن تفوشت، ثيطاوين تيزيزاوين أم وامان ن ئغزار، خمي ثسّاوار أم ؤستيوتيو ن يجضاض، ثيضارين أم ثسريث ن ونزار.[1]	**نظر إلى شعرها، فوجده كأحوال الشمس، العيون زرقاء كماء النهر، كلامها كتغريد العصافير، رجلاها كعروس المطر.**

أما قصته تاسريث ن ونزار/ عروس مطر من مجموعته القصصية ثيفدجاس فقد ارتبطت بأسطورة عروس المطر عنوانا وتوظيفا في مستواه اللغوي. فالقاص الوليد ميمون لا يجد أبلغ من تشبيه رجلي الموصوفة في القصة برجلي عروس المطر، وهو إذ يلجأ إلى هذا التشبيه إنما يقصد قوس قزح أي ما احتفظت به اللغة الأمازيغية، على مستوى التداول المعجمي ؛ من اصطلاح العروس على ذلك القوس ذي الألوان الزاهية الذي يظهر إثر انعكاس أشعة الشمس على قطرات المطر المتساقطة.

1 نفسه، صص 62 - 65.

2- المجموعة القصصية «ءاصواض يبوبيحن» لسعيد بلغربي :

النص	تعريب
Aḥrudji ..... Yexzar di tisit n waman ma war din yetwiri udem nnes γar uyren ixemrawen n rweḥran, maca yezra din ca n tefras nneγnit war djint ca nnes, yeswad x uγesdi yufa din **tasrit n wenẓar** treḥḥef deg waẓri nnes traja ad yejjiwen tisessi zeg waman ḥuma ad tayem aqbuc nni teysi x teɛrurt nnes. ..... [1]	**إغماء** ..... نظر إلى صفحة الماء لعله يرى هناك وجهه الذي تعلقت به خيوط التعب. لكنه رأى هناك ملامح أخرى ليست له. نظر إلى جنبه وجد هناك عروس المطر تلتحف جمالها تنتظر أن يشبع من شرب الماء لكي تملأ تلك الجرة التي تحمل على ظهرها.

يجسد الكاتب سعيد بلغربي عروس المطر في قصته هذه أحرودجي/ إغماء من مجموعته القصصية أصواض يبوبيحن/ نظرة مبحوحة، ليقترب هذا القاص من شخصية عروس المطر الأسطورية ؛ والتي تمثلها الفتاة المنتقاة في بعض طقوس الاستمطار أو آنية أغنجا/ المغرفة في كثير من تلك الطقوس. والموصوفة في هذه القصة هي فتاة حقيقية من لحم ودم. لا شك أن وصفها بعروس المطر هو لجمالها وحسنها.

النص	تعريب
Arriγ ac d timedwetch ..... A dcar inu isi tayyut i yessedren x wudem nnec, scen aneγ mani day k yender umessad n Mamma n Rɛarbi, amcan mani tuγa ndurruy zi tnecnacin n wenẓar. **Ared tarewriwin nni zi temẓa tuγa id itefγen d iɛerbab n tigwdi zeg ifran nnec**. Tinid ayi amcan γa d nemsagar deg ixf inu ḥuma ad ac d arreγ timedwetc, id γa ymunen aked djwaru n unuri i yeswin tiqqeγt n imettawen inu. ..... [2]	**أرجعت إليك العائدة** ..... يا مدشري انزع الضباب الذي حضن وجهك. أرنا أين دفن فيك فخذ مامّا بنت العربي. المأوى الذي كنا نحتمي فيه من الزخات المطرية. **أعد زغاريد الغولة تلك التي كانت تخرج موجات خوف من غيرانك**. ثم قل لي ما المكان الذي سنلتقي فيه في نفسي لكي أرجع لك العائدة. التي سترافق زغاريد مصابي الذي شرب حرقة دموعي. .....

1 BELGHARBI, Said. (2006), *Aswaḍ Yebuyebḥen*, asufeγ amezwaru, imprimerie Trifagraph, Berkane, PP 22-24.

2 BELGHARBI, Said. (2006), *Aswaḍ Yebuyebḥen*, source précédente, PP 28-30.

ويستعين سعيد بلغربي في قصة أرّيغ أش د ثيمدوتش/ أرجعت إليك العائدة من المجموعة القصصية نفسها بالكائن الأسطوري ثامزا/ الغولة، وخصوصا قوة وصخب صوتها ؛ " أعد زغاريد الغولة تلك التي كانت تخرج موجات خوف من غيرانك "، وذلك في معرض طلبه من مدشره استعادة الزغاريد المدوّية التي كانت تجتاحه. والزغاريد هنا كناية عن أمجاد الماضي التي افتقدها القاص في مدشره اليوم.

النص	تعريب
Buyrizazen Awar di dcar mγar x **wamçiw buyrizazen**, ennan iyarred tameddit x yirem nnes, marra rmar n dcar isard it γar uɛeddis nnes, γar s aqemmum am yefri, rebda itazzer s irizazen, axmi nni itnehwar itekked zeg yencicen nnes am tesfay n rebḥar. ....., mermi mma sran i ca n tḥaryadin n usemmid niγ Wenham n wajjaj qqaren as d isid id yusin asen ecc tarwa nsen, ... Umi d yarra isid nni aneγmis n rγaci nni eggin xaf s tiyarraw di marra imucan n dcar, umi yessen d ttidet idewdan nsen munen γar ijj n ufus zegga tuγa mfarragen, eqqim yerbet deg yefri nnes, yezzudj war d iteffeγ ḥuma yufa tarwa n tmurt ikka xaf sen yides nni yudjγen.[1]	**ذو اللعاب** الكلام في المدشر فقط عن الغول ذو اللعاب. قالوا يلبس الليل على جلده. كل أنعام القرية ابتلعها في بطنه. عنده فم كالكهف. دائم الجريان باللعاب. عندما يهيج يخرج من بين شفتيه كأمواج البحر. ..... كلما سمعوا هبوب الرياح أو صوت الرعد قالوا إنه الغول جاء ليأكل أبناءهم. ..... لما علم الغول باجتماع أهل القرية ضده. ولما علم حقا أن أصابعهم متحدة بعد تفرق. بقي صامدا في غاره. حلف ألا يخرج حتى يغط أبناء القرية في نوم عميق.

دائما وضمن نفس المجموعة القصصية أصواض يبوبيحن/ نظرة مبحوحة وبالضبط ضمن قصة بو يريزازن/ ذو اللعاب، حضور للكائن الأسطوري العملاق أمزيو بويريزازن/ الغول ذو اللعاب ؛ وهو كائن معروف في الفكر الأسطوري الأمازيغي. ويسرد القاص سعيد بلغربي قصة هذا العملاق مع أهل المدشر، فرغم مشاعر الخوف والرعب التي يثيرها هذا الكائن في نفوس أهل المدشر فقد تمكنوا من التغلب عليه باتحادهم وجمع كلمتهم. والقاص يريد أن يوصل فكرة إلى القارئ مفادها أن لا أحد يستطيع الوقوف أمام إرادة الجماعة، وأن أي جماعة أو شعب مهما طال عيشها تحت الهيمنة فلابد أن يأتي يوم يجتمع ويتحد فيه الجميع، وينتفضون ضد الطغيان.

1 BELGHARBI, Said. (2006), *Aswaḍ Yebuyebḥen*, source précédente, PP 37- 39.

النص	تعريب
Aswad yebuyebḥen ..... Cem rin cem d tayakuct n tayri,.....shuccend xaf m tiḥaryadin n isemmiden ad cem isint γar tqesfin n isiynuten mani yedra wurar n **tesrit n wenẓar**, [1].....	**نظرة مبحوحة** أنت أرجعوك إلهة الحب، ..... وجهوا إليك زوابع الرياح لتحملك إلى قصور الضباب حيث طلى عرس عروس المطر.

وفي قصته هذه أصواض يبّويبحن/ نظرة مبحوحة التي سميت المجموعة باسمها تحضر أسطورة عروس المطر، فالقاص يتجاوز المستوى اللغوي لعبارة عروس المطر الذي يقابله قوس قزح في اللغة العربية، لينسب العرس إلى كائن عروس المطر، وهو إشارة صريحة إلى عروس حقيقية تقيم عرسا حقيقيا كباقي العرائس. وفي كل ذلك استحضار للأسطورة الأمازيغية المذكورة.

النص	تعريب
Sizif deg γemmuy n uweddar Ibedd x ijj n tesdart, issaja zi txubac n wussan nnes yemmuden s irajiten γar txuxxet n termect n ujenna mani tjeyyaf rxezrat teddak^{w}ar d isefdawen. Ixezzar ma war din itwiri min d as xemren wussan id itasen, d mammec γa d fruryen zi tmedjarin n ussegwas yesdaren deg iqwiren n Tamara nnes. Ajjaj inhmed, lta ixeyyeq, idwer marra d tizza iyfezzaran am inarzawen n uwessar yecca reḥfa n ticri x isennanen, din deg ujenna ijj n tḥenjirt tesmuna rxezrat nnes d tiḥuja n twafitin itweddaren i yesmmiden jar tisiyra n tḥaryadin nsen. - tinat ..... a radj n tsinutin, a taɛessast n tesratin n wenẓar, zemmed ixf nnem d anẓar ad zzay s seswey tilullucin nni iγemyen d iẓewran x treqqa ifassen inu.	**سيزيف في منبت الضياع** وقف على صخرة، يطل من نوافذ أيامه المضفورة بالانتظارات إلى ثقب جلد السماء حيث تختنق النظرات فتصير شهبا. ينظر إن كان سيرى هناك ما تحتفظ له به الأيام القادمة، وكيف ستفقس من بيض السنة المحتضن في سياج عنائه. أرعد الرعد، الوقت قلق، أصبح كله متشققا ككاحل الشيخ الذي تآكل بسبب مشيه حافيا على الشوك. هناك في الأعلى طفلة تجمع نظراتها كألغاز تختبئ من الرياح بين أحذية عواصفها. - تينات ..... يا إلهة الغمام، يا حارسة عرائس المطر، اعصري نفسك مطرا لكي أسقي به الوردات التي نبتت جذورا على راحة يدي.

1 Ibid, PP 40 - 42.

Tared xaf s tenna s :
- uhu, war zemmareγ ad adfeγ dḥur n yewdan, γar wem tudart nwem γar i tenni ynu.
- aγa m mneɛ xaf i ijj n tmeḥḥat, sars it xef tenyart d tiggest war yareccin, niγ zwey it d ridart deg nuda nnem yurmen s wajjaj.
Yuḥer yegga timwarin zi d γa tadar, yegga tizemar zi γar s γa yari, maca war yufi manis yessenta webrid, abrid γar radj n tsinutin iqetta zeg umcan manis yesenta, yuḥer yemcubbec aked wadu, yisi s ijj n tγuyyit tessarjij idurar zeg ẓewran uγemmuy nsen.
Yuca ak isekref nni tuγa icarfen tirelli nnes fesyen d izran deg ur n tḥenjirt isinuten, ɛad aqqa t isbuɛruy, iqedjɛ it id zi γis, yedwer axmi t reqfen yenni n wadu tmurt.
Tesra yas d tziri id issijen s rebhut zi tiddaγ n wedrar, innecqed wur nnes s tigwdi, tcaref tanyart nnes yarγin d tarjet n wesfed, tenna sen i yetran d as d yunuden am wunud n wedmam i yiri n tesrit.
- min yuγin atarras a isγuyyu, iccat ixf nnes, yused ad xaf neγ yessarzg tudart nneγ yecnan?
ɛad aqqa t isγuyyu, iccat ixf nnes, yufren s weɛmud, netta ɛad war yecɛif. Itḥennad s ifassen nnes, itmuγẓur aked usemmid, axmi yexs ad isserḥem tacbabt n ddedj x ixemrawen n tittawin nnes it isdareγren x rxezrat di radj n tsinutin.
Yuẓa γar s rḥar issenta iddarraɛ i tedart nni ixf tuγa ibedd, yexs at yarbu x weɛrur nnes, ad zzay s yari tsawent itawyen γar

ردت عليه قائلة :
- لا، لا أستطيع أن أدخل خصوصيات الناس، لكم حياتكم لي حياتي.

- هاك تقبلي مني قبلة، ضعيها على الجبين وشما لا ينمحي، أو صفّيها ذكرى في أوانيك المطرزة بالرعد.

أتعبته المحاولات لجعلها تدنو، قام بمجهودات للصعود إليها، لكنه لم يجد من أين تبدأ الطريق، الطريق إلى ربة الغيوم تنتهي من حيث تبدأ، حاول مصارعة الرياح، صرخ صرخة اهتزت لها الجبال من جذورها.

أحس بالقيد الذي كان يقيد حريته وقد انفك شعرا في قلب طفلة الغيوم، لازال يحاول، اقتلعه من الوحل، صار كأنه مُسّ من طرف التحت أرضيين.

سمعه القمر الذي أطل بدلال بين الجبال، انقبض قلبه من الخوف، انكمشت جبهته الملتهبة كأنها جمرة من نار، قال للنجوم التي التفت حوله كالتفاف الجوهرة حول عنق العروس.

- ما الذي أصاب هذا الرجل يصرخ، يضرب نفسه، جاء ليعكر علينا حياتنا السعيدة ؟
لازال يصرخ، يضرب نفسه، التي ألفت الضرب، و هو لم يعتبر بعد. يلوح بيديه، يتصارع مع الرياح، كأنه يريد أن يزيح عن عينيه غشاء الذل الذي أعماه عن النظر إلى ربة الغيوم.

ملّ من حاله فبدأ يتوسل من الرِّجل التي كان يقف عليها، أراد أن يحملها على ظهره، ليصعد بها العقبة التي تؤدي إلى

wudem n taẓyudi, yexs ad as yini i tudart egg ayi d ijj n **Sizif** nneγnit, ad xaf s ssawaren yersawen n umadal, ad afsen s usemqar nnes tinfas d usefru nsen, ad zzay ssrehhan iseyman nsen d hellaralu, ad yiri d asafar i marra imehrac, d askuti i marra yenni yuḥren am netta, ad yiri d ridaret i marra yenni yettwattun x tmewwa n wussan. Yuḥer itemqetmar, tuḥer ura d raḥaret day s, yufa tasdart nni tedqer, teγmi deg ur n tmurt, war d as izemmar i tkessit, yuyar senni, iruḥ gwar iteγẓaẓ tiγmest s tfeqqaɛ, x mkur ẓuttu n ucewwaf nnes yarsa ijj n wedbir d acemrar, issarjij azedjif yeffarfar rfarg nni n yedbaren, yedwa yarezzu x ca n **Sizif** nneγnit ad xaf s yemmars d rfarg n imunas.[1]	وجه الجمال، يريد أن يقول للحياة اجعليني سيزيفا آخر، ستتكلم عنه ألسنة العالم، سيحكون باسمه حكاياتهم وشعرهم، ويلهون بها رضعهم، و تكون دواء لكل المرضى، وراحة لكل أولئك الذين تعبوا مثله، أن يكون ذكرى لكل أولئك المنسيين على هوامش الأيام. أعياه الجَلَد، تعب حتى التعب فيه، وجد تلك الصخرة ثقيلة، نابتة في قلب الأرض، لم يستطع حملها، مضى من هناك، ذهب وهو يعض أسنانه من الحنق، على كل زغبة من شعره حطت حمامة بيضاء، هز رأسه فطار سرب الحمام ذاك، طار باحثا عن سيزيف آخر ليحط عليه سربا من الهموم.

وينفتح القاص سعيد بلغربي في قصته هذه سيزيف دكَ وُغمّوي ن وُودّار/ سيزيف في منبت الضياع من ذات المجموعة القصصية على المنظومة الكلاسية اليونانية من خلال أسطورة سيزيف. ويعلن القاص انفتاحه ذاك ابتداء من العنوان. فسيزيف هذه القصة يتشابه مع سيزيف الأسطورة، بل هناك شبه تطابق فيما بينهما من حيث المعاناة والشقاء. ويسرد الكاتب قصة رجل يعاني من وطأة الهموم استنجد بإلهة السحاب كي تطلعه على غيب الأيام القادمة لعله يجد فيها مخرجا لمحنته لكنها رفضت. ويبدو أن بطل القصة واع بوجود سيزيف الأسطورة اليونانية، ويطلب من الحياة أن تخلّد اسمه سيزيفا آخر مثله. لكن سيزيفنا سيتخلى منهزما عن صخرته (همومه)، ويمضي، عكس سيزيف الأسطورة الذي ظلّ وفيا لصخرته طيلة حياته يحملها من قدم الجبل إلى قمته.

1 BELGHARBI, Said. (2006), *Aswaḍ Yebuyebḥen*, source précédente, PP 63- 65.

3- المجموعة القصصية «إزرمان ن تادجست» لمايسا رشيدة المراقي :

النص	تعريب
ḥddu isrman - Imara ruxa ttwariγ zzati tasrit n wayr, ma ad tt awyγ akidi γar taddart ? Uhu ! Min qqarγ ad ayi tt tnγ tmγart inu. Ufiγ tt id, ad as iniγ ad twwt aftaḥ di radjaγ ad ayi d ccar ijj n tracca n wurγ d wdmam, maḥnd ad dwrγ zg mqrann n dcar.[1]	**حدو صاحب الحوت** - وإذا رأيت الآن أمامي عروس البحر، هل سآخذها معي إلى المنزل ؟ لا ! ماذا أقول ستقتلها لي زوجتي. وجدتها، سأطلب منها أن تغطس في العمق لتملأ لي شبكة من الذهب واللؤلؤ، كي أصير من كبار القوم.

تتحدث القاصة مايسا رشيدة المراقي، في قصة حدّو إسرمان/ حدّو صاحب الحوت من مجموعة إزرمان ن تادجست/ أهداب الظلام، عن كائن أسطوري آخر وهو تاسليت ن ربحار. وبخصوص تسمية هذا الكائن في اللغة الأمازيغية يلاحظ أنه يعرب هكذا عروس البحر أي حورية البحر. وهذا يدفعنا إلى ملاحظة أن الأمازيغ يطلقون على كل شيء غريب وعجيب لقب عروس ؛ من ذلك مثلا عروس المطر، عروس الحجر، عروس البحر، عروس الخشب... وهلمّا جرا.

ا لنص	تعر يب
Abrid n tidt Tssitm yimma ad tmsagar ak baba. Cḥar days txarrs. Baba ura d ntta yurja içra imma. Iqqim ittraja amsagar nnsn γar tara. Nnufsrγ d. Ncc, d mmis n tarja. Aytma, mtarracn msbdan xf tmura. Ncc, ad tiri tammurt a txs ayi. Ur ufiγ asatan i usqsi dayi igga uslmad, rami ssntiγ tiγuri, inna ayi : -min tɛnid ck? Manis ck? Arriγ xafi di tfrant i di smarsγ azγat. Nniγ dg usatan inu : - ncc, d maziγ. Ur d udifγ manis ! Ncc, d mmis n tmurt a zi rbda.	**طريق الحقيقة** تمنت أمي أن تلتقي مع أبي. كم فكرت فيه. أبي هو أيضا حلم أنه رأى أمي. بقي ينتظر لقاءها عند العين. انفلتّ. أنا، ابن الحلم. إخوتي، انتشروا تفرقوا في الأرض. أنا، قد تكون هذه الأرض تحبني. لم أجد معنى للسؤال الذي طرحه علي المعلم، عندما دخلت المدرسة، قال لي : - من أنت ؟ من أين أنت ؟ ..... قلت في نفسي : أنا، أمازيغي. لم ألجأ من أي مكان ! أنا، ابن هذه الأرض منذ الأبد. .....

1 EL MARRAKI, Maysa Rachida, (2006). *izrman n tadjst*, 1ère édition, imprimerie El maàrif Al Jadida, Rabat, PP 7 - 9.

Maca, ncc xsγ ad snγ man wn idfarn abrid n tidt?	لكنني أردت أن أعرف من الذي يتبع طريق الحقيقة ؟
Ma d hmmu iqqimn dg uḥbud?	هل هو حمو الذي قبع في الحضن ؟
Ma d muḥmmadi idwrn d **isiḍ**?	هل هو محمّدي الذي صار غولا ؟
Ma d ncc? [1]	هل هو أنا ؟

وفي قصتها أبريذ ن تيذت/ طريق الحقيقة من مجموعتها القصصية إزرمان ن تادجست/ أهداب الظلام تستلهم القاصة أسطورة الأرض الأم من الميثولوجيا الأمازيغية ؛ أنا، أمازيغي. لم ألجأ من أي مكان ! أنا، ابن هذه الأرض منذ الأبد. فالكاتبة باستلهامها ذلك تريد أن تحسم في قضية أصل الأمازيغ ؛ أقصد الخلاف بين المؤرخين في نسبة الأمازيغ، فمنهم من يرجع أصلهم إلى اليمن، ومنهم من يعتبرهم أوروبي الأصل خصوصا الشّقر منهم... لكن الكاتبة مايسا رشيدة المراقي ترفض التماس أرض أصلية للأمازيغ غير تامازغا أي شمال إفريقيا.

النص	تعريب
Taymmuḥt d rfqi	**الأمية والفقيه**
.....	.....
- iɛɛuk mana tudart a, axmi zdγγ ak **tamziwin**, mkur ict manis dayi tett.	- ما هذه الحياة، كأنني أسكن مع غولات، كل واحدة تأكلني من جانب.
.....	.....
- Arqiya idjis n mnnuc. Mara tqqim ammu ɛmmars tẓra iḥnjarn di tudart nns. Ggint as tiγuni di tnfra n rɛawda, ndrn tnt di tmdrin ur intrn. Ayaw ! Ayaw ! Ayaw i min xaf zɛmnt tmcumin.[2]	- رقية بنت منوش. إن بقيت كما هي لن ترى أطفالا في حياتها. وضعن لها السحر في مشيمة الفرس، ودفنّها في مقبرة مهجورة. آه ! آه ! آه ! من جرأة هؤلاء النساء.

أما في قصة تايمّوحث د رفقي/ الأمية والفقيه فيحضر الكائن الأسطوري ثامزا الغولة، فالقاصة تعمد إلى تشبيه النساء بالغولات، فهي لم تجد وصفا أنسب منه عندما تحدّثت عن أكل والتهام النسوة لبعضهن البعض، تلميحا إلى كيد النساء واستخدامهن السحر والشعوذة للنيل من بعضهن البعض.

1 EL MARRAKI, Maysa Rachida. (2006), *izrman n tadjst*, source précédente, PP 23- 24.

2 EL MARRAKI, Maysa Rachida. (2006), *izrman n tadjst*, source précédente, PP 25- 31.

4- المجموعة القصصية «أذفل أزوكواغ» لفؤاد أزروال :

النص	تعريب
Talγunja	**تالغنجا**
Lḥaj busllam iskus γr tmurt ixẓẓar; zrin d irbatn kksin aγnja, ggin taslit n unẓar, uyln γars tizuzaf d tcmbucin zwqnt, hwan γr talat ssγuyyun, ctḥn, ttγnjn :	جلس الحاج بوسلام القرفصاء إلى الأرض ينظر ؛ مر الأطفال يحملون أغنجا، وقد صنعوا عروس المطر، علقوا عليها شرائط وخرقا ملونة، انحدروا نحو العين يصرخون، يرقصون، يغنون :
Γitna γitna ya llah	أغثنا أغثنا يا الله
S wnẓar in caε llah !	بالمطر إن شاء الله !
Ad imγar imndi	ليكبر الزرع
Ad nmγar lad nccin	لنكبر نحن أيضا
Ad t nmjar s ubddi !	لنحصده وقوفا !
Imikk, ad εdant tarbatin d tmγarin kksint aγnja; uylnt γars arrud n daxr d lḥjubat d tsbnay, uyrnt γr umrabd, ttrunt ttlaγant :	بعد قليل، مرت الفتيات والنساء يحملن أغنجا ؛ علقن إليه الملابس الداخلية والتمائم والوشاحات المزركشة، علقنها إلى الضريح، يبكين وينادين :
Vitna γitna ya llah	أغثنا أغثنا يا الله
S wargaz in caε llah !	بالزوج إن شاء الله !
Ad isqarqb di twwart	سيأتي بالهدية
Ad yawi awardi	سأرافقه إلى الحياة !
Ad kis munγ γr tudart !	
Cwayt, ad argbn iεrrimn d iḥudriyyn, la d ntni γarsn aγnja, uyln γars idlisn d iγunab d tbratin; xyyqn ssγuyyun s mmarra min γarsn di tmijja am ggwrn nican γr wammas n tmdint :	بعد قليل، سيظهر الشباب، هم أيضا عندهم أغنجا، علقوا إليه الكتب والأقلام والرسائل ؛ حزينون يصرخون بأعلى صوتهم قاصدين مركز المدينة :
Vitna γitna ya llah	أغثنا أغثنا يا الله
S twuri in caε llah !	بالشغل إن شاء الله !
Ad tcwwar tudart nnγ	تحلو حياتنا
D tnni n lwacun nnγ !	و حياة أهلنا !
Lḥaj busllam ibdd, ikssi taγrayt nns, yuyl γars arẓẓt d ujllab nns, iqqim d aεaryan, issili taγrayt dg ujnna igga la d ntta taslit n wunẓar ; ibda ittunnud dg udγar nns iqqar :	الحاج بوسلّام واقف، يحمل عكازه، علق إليه عمامته وجلبابه، وبقي عاريا، رفع العكاز عاليا، صنع هو أيضا عروس المطر ؛ وبدأ يدور في مكانه وينادي :
Vitna γitna ya llah	أغثنا أغثنا يا الله

S zman in caɛ llah !	بالزمان إن شاء الله !
Ad idwl γr dffar	سيعود إلى الوراء
Ad ndarγ lklata	سأضع البندقية
Ad uyurγ di tmizar ![1]	سأسيح في البلدان !

هذه قصة تالغنجا للقاص فؤاد أزروال من مجموعته القصصية أذفل أزوكّاغ/ الثلج الأحمر تتضم تناصا مع أسطورة عروس المطر وبالضبط مع طقس الاستمطار الذي يقام في جل المناطق الأمازيغية عندما يشحّ المطر، وفيه يتم تجهيز دمية تالغنجا رمزا للعروس الأسطورية، وترافق هذا الطقس أهازيج تؤدى جماعة. ويعمل الكاتب على استغلال هذه الأهازيج ويحورها حسب الشخصيات ؛ ففيما حمل الأطفال تالغنجا وشرعوا يرددون أهازيج يستمطرون بها أي يطلبون المطر، مرت الفتيات يحملن أغنجا هن أيضا ويرددن أهازيج يطلبن من خلالها الزواج، ومر الشباب هم أيضا يحملون أغنجا ويرددون أهازيج يطلبون من خلالها الشغل، فيما حمل الحاج بوسلام هو بدوره عروسه أغنجا وشرع يردد أهازيج يطلب من خلالها أن يعود الزمن إلى الوراء حتى يعود إليه شبابه. فأغنجا عند فؤاد أزروال خرج من رمزيته الأسطورية لـعروس إله المطر إلى رمز للمطالب الاجتماعية على اختلافها ؛ الزواج، الشغل، الشباب...

5- المجموعة القصصية «أسفيكّث» لسعيد بلغربي :

النص	تعريب
Tanujiwt d-yusin d anfarar War yenni i ḥed zi rwacun ass-a d aneggaru di tudart-nnes, iffeγ γar iyar n ucraz mani tuγa yensa nnda itudum x ixsan n wesγar, yuf-it yessidef tiyarsa-nnes deg wur n tmurt, ixzar day-s mliḥ, ixarres s tayarẓawt deg ussan imenza, yuddum-d zzay-s ijjen umetta n umsafad, yucca akid-s wesγar-nni, uca yarr-d xaf-s s usqar, inna-s :	**الضيفة التي أتت في النهاية** لم يقل لأحد من أسرته أن اليوم هو الأخير في حياته. خرج إلى حقل الحرث حيث بات الندى يقطر على أجزاء المحراث. وجده وقد غرس سكته في جوف الأرض. نظر إليه مليا. فكّر بانهزام في الأيام الأولى. تقطرت منه دمعة وداع. أحس بها ذلك المحراث. فرد عليه سرّا. قال له :

1 AZARUAL, Fouad. (2009), *Adfl azggʷaɣ*, Publication Association Iḥenjaren n Wezγenγen, 1ère édition, imprimerie Al Anouar Almagharibiya, Oujda, PP 79- 80.

- D ta d tudart, iwetta buḥber am wettu n tefray zeg urtan, marra min zzay-i tcarzed di tudart-a ad temjared ssabet-nnes di taddart nneγni.[1]	- هذه هي الحياة، **تسقط الروح كسقوط أوراق البساتين**، كلما حرثت بي في هذه الحياة ستحصده منتوجا في الدار الأخرى.

يشير القاص سعيد بلغربي في هذه القصة تنوجيوث د يوسين د أنفرار/ الضيفة التي أتت في النهاية من مجموعته القصصية أسفيكت/ فأل إلى تيمة من أسطورة شجرة العالم. يتعلق الأمر بربط الأرواح البشرية بأوراق شجرة كونية ؛ ففي المعتقد الميثولوجي الأمازيغي هناك شجرة عظيمة تسمى شجرة العالم، تربط بين العالمين السفلي والعلوي. وسقوط أوراق هذه الشجرة يعني سقوط أرواح البشر، فكلما سقطت ورقة قُبضت روح إنسانية.

النص	تعريب
Axxam n meddez ..... **yenni n wadu tmurt** snujwen-ayi γar-sen, ufiγ teggen tameγra i uzedjid-nsen, γar-sen azedjid imedjec mkur ass, ittedjef mkur ass, tenni γar yawi ass-a ad as-idjef asekka-nnes, inna-yi ijjen ismeγ zeg isemγan-nnes : - Azedjid yarezzu xaf-k akid-k issiwer cwayt.[2]	**بيت الضجيج** ..... أولئك التحت أرضيون استضافوني عندهم، وجدتهم يقيمون عرسا لملكهم، عندهم ملك يتزوج كل يوم، ويطلق كل يوم، تلك التي سيتزوجها اليوم يطلقها في غده، قال لي عبد من عبيده : - الملك يبحث عنك يريد أن يكلمك قليلا.

وهنا يوظف القاص سعيد بلغربي، في هذه القصة أخّام ن مدّز/ بيت الضجيج من مجموعته القصصية أسفيكث/ فأل، معتقدا أمازيغيا قديما يؤمن بوجود كائنات تعيش في العالم السفلي التحت أرضي.

النص	تعريب
Imestar i xef d-yewda dcar ..... tesnem belli tamurt tarsa x ijjen yicc n uyenduz, kkaret zeg ides, aneγmis yawed-d, tamurt tesmuhrut, kenniw tessuxrutem..... !	**الكسالى الذين سقط عليهم المدشر** ..... تعرفون أن الأرض ترسو على قرن ثور، أفيقوا من النوم، الخبر قد وصل، الأرض تخور، وأنتم تغطون في النوم ..... !

1 BELGHARBI, Said. (2008), *Asfiget*, aẓrag amezwaru, imprimerie Trifagraph, Berkane, PP 15- 16.

2 BELGHARBI, Said. (2008), *Asfiget*, source précédente, P 26.

Umi tsedjem i yeksan-nwem sḥenḥinen, itan-nwem ttzun, imucwen smiɛɛiwen... tesnem belli tenni d rimart n tmurt tessek-d areqqas a tarjij !...[1]	لمّا سمعتم خيولكم تصهل، كلابكم تنبح، قططكم تموء... تعرفون أن تلك هي الأرض بعثت رسولها تخبركم بزلزلتها ! .....

أما في هذه القصة إمسثار ي خف ديوظا دشار / الكسالى الذين سقط عليهم المدشر من المجموعة القصصية نفسها فهناك تناص صريح مع أسطورة الثور الكوني الأمازيغية ؛ ومفادها أن الأرض ترسو على قرن ثور عظيم، وكلما تعب الثور من حملها رماها إلى القرن الآخر، وكلما اهتز أو خار فإن الأرض تهتز وتُزلزل. وبذلك يتماهى الكاتب في هذه القصة مع منطوق الأسطورة حرفيا.

النص	تعريب
Asfiget ..... kkseγ-d tasrit n wenẓar deg warrud-nnes aqarqac am arrimet n teḥjijjat, acwwaf yuγa di rḥenni axmi-nni teddar ayur n tamment tenneɛqar s rebhut n tesratin, tnnufser-ayi zeg ifassen, seqsiγ-tt x rimart n tfuct, tarr-d xaf-i zi raggwaj n tcuni-nnes : - Nec d tanemract n wenẓar, d aweddar i min idjan di raggwaj, war din walu jar-ayi d tfuct-nni xef tseqsid. ...[2]	**فأل** ..... قطفتُ عروس المطر في لباسها المزركش كجسد الفراشة، الشعر مطلي بالحناء كأنها تعيش شهر العسل فتدللت بدلال العرائس، انسلت لي من بين يدي، سألتها عن علامة الشمس، ردّت علي من بُعدها الفاتن : - أنا زوجة المطر، روعة كل ما يوجد في الأفق البعيد، ليس هناك فرق بيني وبين تلك الشمس التي تسأل عنها .....

وفي قصته هذه أسفيكّث/ فأل التي منحت الإسم للمجموعة القصصية ككل حضور لأسطورة عروس المطر. فالراوي قطف عروس المطر المزركشة أي قوس قزح بألوانها، لكن بعد قطفها صارت بين يديه عروسا حقيقية من لحم ودم متدللة متباهية بجمالها الفاتن الذي يضاهي جمال الشمس. وبذلك يستلهم الكاتب أسطورة عروس المطر التي تسرد حكاية إله المطر وعروسه الآدمية.

النص	تعريب
Iẓuran deg ur n yemma Mass war yesxi zeg yemmas, irur-d ass-nni d axarres n tidet, axarres n tmurt d aneγ-	**جذور في قلب أمي** السيد لم يشبع من أمه، وُلد ذلك اليوم تفكيرا حقيقيا، تفكير الأرض

1 Ibid , P 43.
2 BELGHARBI, Said. (2008), *Asfiget*, source précédente, P 49.

immexsen d iwardan i raggwaj, maca d yemma-tneγ waxxa nettwattu deg ifrannes, neccin war tt-nettettu.[1]	التي تخلت علينا هدايا للبعد، لكنها أمنا وإن نُسينا في غيرانها، فنحن لا ننساها.

وفي هذا المقطع من قصة إزوران دكَ ؤور ن يمّا/ جذور في قلب أمي من المجموعة القصصية ذاتها يستلهم القاص أسطورة الأرض الأم. فالأرض تبقى أمّا للإنسان الأمازيغي وإن تخلت عنه وتنكرت له.

النص	تعريب
Dihya deg umawal n tirugza ..... tiri shucceγ-d xaf-m iẓenẓaren n tfuct ad am-sγaren mammec ttaremen tisfifin n tcuni x udem n **tesratin n wenẓar**.[2]	**ديهيا في معجم الرجولة** ..... لحرّضت عليك أشعة الشمس كي تعلمك كيف تخاط شرائط السعادة على وجه عرائس المطر.

وفي قصته هذه ديهيا دكَ ؤماوال ن تيرّوكزا/ ديهيا في قاموس الرجولة من ذات المجموعة القصصية يستضيف المؤلف أسطورة عروس المطر في مستواها اللغوي. وذلك في معرض خطابه لـديهيا. إنها ملكة الأوراس وتلقب بالكاهنة، خلفت والدها في حكم مملكتها، وقد واجهت المسلمين الفاتحين الأوائل.

النص	تعريب
Isutar n imeẓrad ..... di lta n zic, truḥ ijt n temγart ad as-tini s umarri a ralla tawwurt uc-ayi-d marra tinɛacin n umadal, uca tenna-s uc-ayi-d marra ticcin n ddunect, mɛujjan-t-id xaf-s ticcin ẓemment-as marra idammen a rami d as-iwyent buḥber.[3]	**مطالب الفقراء** ..... في زمن قديم، همت امرأة لتقول بسرعة يا سيدتي الباب اعطيني كل نقود العالم، فقالت اعطيني كل قمل الدنيا، اجتمع عليها القمل مص لها كل دمائها حتى خرّت ميتة.

يوظف القاص سعيد بلغربي في قصته هذه إيسوثار إمزراظ/ مطالب الفقراء من مجموعته القصصية أسفيكّت أسطورة أمازيغية مفادها أن الله أرسل فتاة لتوزع على الأقوام جملة أشياء، فكان نصيب الأمازيغ القمل عن طريق الخطأ، ونصيب العرب العلم، ونصيب الروم المال. وهي أسطورة ثقافية تنظر إلى الذات بعين ناقدة.

1 Ibid, PP 55- 56.
2 Ibid, P 59.
3 BELGHARBI, Said. (2008), *Asfiget*, aẓrag amezwaru, source précédente, P 67.

النص	تعريب
Aγenja issemliliḥ ..... Tγawsa tmγar, imezdaγ iwyen-d **aγenja** syarden-as icudad n zzman-nsen, ffγen γar ibriden ssemliliḥen zzay-s, ttettaren ad ffγen ifiγran zi dcar-nsen.[1]	**أغنجا يسمليليح** ..... شأن عظيم، السكان أتوا بأغنجا فألبسوه قطع ثوب، خرجوا إلى الشارع يرددون به الأهازيج، يطلبون أن تخرج الثعابين من قريتهم.

يتناص القاص سعيد بلغربي في قصته هذه أغنجا يسمليليح/ أغنجا يزدهر من مجموعته القصصية أسفيكت/ فأل مع أسطورة عروس المطر تناصا واضحا ؛ وخاصة في مستواها الطقوسي المتعلق بطقس الاستمطار المعروف اختصارا بأغنجا أو تالغنجا، فسكان القرية - حسب الكاتب - حملوا دمية أغنجا/ المغرفة وشرعوا يرددون أهازيج ليس لطلب المطر كما في الطقس الأسطوري، وإنما لطلب خروج الثعابين من قريتهم. المغرفة هنا رمز للطلب والتضرع كما مر بنا.

6- **المجموعة القصصية « تريوريوت ن رخارث» لسعيد بلغربي :**

النص	تعريب
Yums Ayjḍur Arimam n dcar mecḥal yiwi n inuyam d tinuyam, **mecḥal yesessu n ulawen s tyawant n tayri**, rexxu yuḍen ura d nett.[2]	**لطم وجهه** بحيرة المدشر كم أغرقت من سقاة وساقيات، كم سقت من قلب بالحب، الآن جفت هي كذلك.

في هذه القصة الأولى المعنونة بيومس أيجذور/ لطم وجهه وهي الأولى من المجموعة القصصية تريوريوث ن رخارث/ زغرودة الموت للقاص سعيد بلغربي إشارة إلى أسطورة اللقاء الأول عند نبع الماء.

النص	تعريب
Triwriwt n raxart Jeddi Bezzaḥ tmetta as tsardunt jar ifassen, anict n tireft, udem itsersur am tsardunt n imeḍlan, γares ijeyyman adxafsen tedzed arri,	**زغرودة الموت** بغلة جدي بزّاح تحتضر بين يديه، ما أضخمها ! وجهها يشع كبغلة القبور، لها أذنين كبيرين،

1 Ibid, P 73.

2 BELGHARBI, Said. (2015), Tariwriwt n raxart, Taẓaẓragt Empreinte numérique, Oujda, P 11.

tebbuṭṭeḥ xef uɣezḍis deg azzary n taddart. ḍenna tssezɣal zzit n uẓemmur ɣar yeɣɣeḍ iceṭṭen zi tnennit n uḥemmum, tessisin dayes s ict n ucaṛwiḍ n ukettan am usafes, ticcas t i Jeddi ad zzayes icemmed tadeynit n tsardunt, texs ateffeɣ war tzemmar, teḥgen, Jeddi isḥinnib as xef zɛenquq, i ssutar as agenfi.[1]	انبطحت على الجنب في ساحة المنزل. جدتي تدفئ زيت الزيتون على الجمر الذي فضل من النار، تغمس فيها قطعة ثوب، تعطيه لجدي ليكوي به دبر البغلة، التي عسر عليها التبرز، لإصابتها بالإمساك، جدي يتمنى لها الشفاء.

أما في هذه القصة الرابعة من نفس المجموعة القصصية والمعنونة بتريوريوث ن رخارث/ زغرودة الموت فشبه القاص سعيد بلغربي بغلة الجد في القصة بالكائن الأسطوري بغلة القبور. فقد جاء في الأسطورة أن هذا الكائن الليلي يركض فيتطاير منه الشرر. وبخصوص العنوان زغرودة الموت ؛ معروف في الثقافة الأمازيغية أن الأم التي تفقد إبنا شابا أعزبا بسبب الموت تطلق زغرودة وداع تشيعه بها إلى مثواه الأخير حين يحين دفنه.

النص	تعريب
kaẓa tamẓa Tamdint n Kaẓa d tamẓa. Nused senni war ntwiri abrid, ad tinid nennufser d zeg uqemmum n tamẓa yemuzzaren, n uca aked ixfawen nneɣ am yenni d iruren d imaynuten ɣar tudart, Kaẓa tecca tarwa nnes mani ɛad yenni n midden !![2]	**البيضاء الغولة** مدينة الدار البيضاء غولة. عدنا من هناك متذمرين، تخالنا انفلتنا من فم الغولة، أحسسنا بنفسينا كمن ولد من جديد، البيضاء أكلت أبناءها وبالأحرى أبناء الآخرين !

وفي القصة السابعة المعنونة بكازا ثامزا/ البيضاء الغولة من مجموعته القصصية تريوريوث ن رخارث/ زغرودة العريس يصف القاص سعيد بلغربي مدينة الدار البيضاء بالكائن الأسطوري ثامزا/ الغولة، ولا شك أن القاص قد أذهله وهاله حجم هذه المدينة الكبرى فكتب عنها هذه قصة مغامرته فيها مع لصوصها.

النص	تعريب
Taqddurt twaliɣ tekkar a tezzal bra ma ad tegg luḍu, tzalla s tiɣit n “Mimuna tessen Aṛebbi, Aṛebbi yessen Mimuna”.[3]	**تاقدّورث** رأيتها قامت للصلاة دون وضوء، تصلي بصلاة «ميمونة تعرف الله، والله يعرف ميمونة».

1 Ibid, P 19.
2 BELGHARBI, Said. (2015), Tariwriwt n raxart, source précédente, P 28.
3 Ibid, P 32.

في هذه القصة التاسعة المعنونة بـتاقدّورث من مجموعته القصصية تريوريوثن رخارث السالفة الذكر يتناص القاص سعيد بلغربي مع أسطورة للا ميمونة تاكناوث، وذلك عندما أورد العبارة الشهيرة التي جاءت على لسان هذه الولية الأسطورية : «ميمونة تعرف الله، والله يعرف ميمونة».

النص	تعريب
Mesyarḍ n inurar Maṛṛa idneγ nusem zeg wenzar, n usem zi tiṭṭawin nnes itareqriqen s tayri i n sḍaṛγel s weṣwaḍ nneγ amessas, netta t d taslit s yexsan n uγanib, d taγenja tessemliliḥ γar yimal nnes d aγemmuy n tfeswin deg wuraren nneγ, tinitin γar "Iziss" ad yessu tyawant nnes xef ulawen n ulaẓi. Aḥenjar nni itirar; itfulluɛ, am uyarẓiẓ i yeẓṛin anqar amezwaru n tfuyt nnes, itaγedd tiḥjijjatin n wedfel γar tuṛuṭ n ufus nnes, itmuttuy zzaysent γar uγilin, ssiha γar da, i tettar ad udument tseynutin yarcem s ufus nnes d taẓyuḍi xef tefray nneγ d awal d amaziγ xef tancucin n isegman ad nnγen laẓ nsen i dayneγ yeffuden.[1]	**منظف الساحات** كلنا غرنا من المطر، غرنا من عينيه اللتان تتلألآن بالحب الذي أعميناه بنظراتنا، هي عروس بعظام القصب، تاغنجا تتألق إلى مستقبلها كنبات الربيع في أعراسنا، أوحاما عند «إيزيس» لينشر شبعه على قلوب جوعى. ذلك الطفل يلعب ؛ يلهو، كأنه أرنب رأى شروق الشمس لأول مرة، يجمع فراشات الثلج بين يديه، يرحل بهن إلى بعيد، من هناك إلى هنا، يتمنى أن تمطر السحابات التي رسمها بيديه على أوراقنا كلاما أمازيغيا على شفاه الرضع ليقتلوا جوعهم الذي تعطش فينا.

وفي القصة الرابعة عشر المعنونة بـمسيارذ ن إينورار/ منظف الساحات من مجموعته القصصية تريوريوث ن رخارث/ زغرودة الموت دائما يوظف القاص الكاتب أسطورة عروس المطر في مستواها الطقسي. فيسرد أوصاف عروس المطر أو بالأحرى دمية تاغنجا.

1 BELGHARBI, Said. (2015), Tariwriwt n raxart, source précédente, Oujda, PP 44- 45.

ثانيا- توظيف الأسطورة الأمازيغية في الرواية الأمازيغية الريفية

1- رواية «تشري خ تما ن تسراوت» لمحمد بوزاكَو :

النص	تعريب
Ammu i tenna i imaḥdaren i d ikkin x taddaret tettaren anẓar. "Tsarist n unẓar temḥa s tecri i xaf s tuyurem, txezzarem γar zzat war txezzarem γar deffar... tarezzum at awdem waxxa x uɛrur n buḥber nwem d tasrit n unẓar....."[1]	هكذا قالت للتلاميذ الذين مروا قرب الدار يطلبون المطر. «عروس المطر انمحت بسبب مشيكم عليها، تنظرون إلى الأمام ولا تنظرون إلى الوراء... تريدون أن تصلوا وإن على حساب أرواحكم وعروس المطر.....».

يستلهم الروائي محمد بوزكو في هذا المقطع من روايته تشري خ تما ن تسراوت/ السير على حافة الفخ أسطورة عروس المطر بشكل مركز ؛ فهو في البداية يتحدث عن الجانب الطقوسي في هذه الأسطورة من خلال قوله : هكذا قالت للتلاميذ الذين مروا قرب الدار يطلبون المطر. ثم يعود إلى المستوى الأول للأسطورة وهو المستوى اللغوي من خلال حديثه عن محو عروس المطر بسبب مشي التلاميذ عليها، وهو هنا يقصد قوس قزح. وفي الأخير يعود إلى المستوى الأسطوري من خلال حديثه عن روح عروس المطر، فهي لها روح كأرواح التلاميذ، بمعنى أن العروس هي من لحم ودم أي بشرية.

2- رواية «ثاسريث ن ؤوزرو» لسميرة يدجيس ن إيذورار ن أريف :

النص	تعريب
Rayaḥ ucaren tasrit zi tmaγra-nnes, rami tuγa teggur γar tddart n yasri. Ucarn rayah tasrit a sidfen-ttet γar yafri-nsen. Awaren i ca n wussan iḥarc-ed yesri γar yefri, maḥend ad yarzu x tesrit-nnes.	خطف الجن العروس يوم عرسها، عندما كانت متوجهة إلى منزل العريس. سرق الجن هذه العروس وأدخلوها إلى غارهم. بعد أيام أغار العريس على الغار، كي يبحث على عروسه. فوجدها مستندة إلى فم الغار.

1 BOUZAGGOU, Mohamed, (2001). *Ticri x tama n tasarrawt*, 1ère édition, imprimerie TRIFAGRAPH, Berkane, P 23.

Yufa tasrit-nnes tesned γar uqemmum n yefri. Maca, rami γar-s yeswizzed yuf-itt tedwer d aẓru. S uyenni, i qaren i Yifri ya, Ifri n Tesrit n Weẓru.[1]	لكن، لما مد يده إليها وجدها قد استحالت حجرا. لذلك يقال لهذا الغار غار عروس الحجر.

يتضمن هذا المقطع من رواية تاسريث ن وزرو/ عروس الحجر للكاتبة سميرة يدجيس ن يذورار ن أريف تفسيرا لأصل تسمية الغار بغار عروس الحجر. ففيما نجد الأسطورة - أسطورة عروس الحجر- تفسر أصل تسمية حجر العروس أو عروس الحجر ؛ فإن الرواية لا تخرج عن هذا الإطار. وتشترك الأسطورة والرواية في تيمة الاختطاف الذي تعرضت له العروس، رغم أنه منسوب إلى الملائكة في الأولى، وإلى الجن في الثانية. والاختطاف في الأسطورة هو خلاص للعروس من ورطة الزواج من الأخ، أما في الرواية فقد تم من دون دافع إيجابي في صالح العريس أو العروس. فإذا كان الاختطاف في الأسطورة عمل خيّر قامت به الملائكة فإنه في الرواية هو عمل شرّير قامت به الجن. إذن فالأسطورة تقترح الاختطاف كمخرج ونهاية لمأساة، أما الرواية فهي تستلهم هذه التيمة الأسطورية كمأساة تشكل منطلقا وبداية لإقلاع السرد. والكاتبة سميرة يدجيس ن يذورار ن أريف إذ تستلهم أسطورة عروس الحجر توفر لروايتها عقدة مناسبة لتحريك الحكي وتتابع أحداث الرواية.

النص	تعريب
Tarxu Hniyya i wudji-nnes, uca tuyur ad traḥ ad tarwes. War tbedd ar ami txecc γar yefri.[2]	أطلقت هنيا غنمها، ثم ذهبت لترعاها. فلم تقف حتى وصلت إلى الغار.

النص	تعريب
Tesγuy yemma-s, tewta deg fadden. tenna-s i yedji-s : -D rayaḥ akid-m d efγen dini. Tuγa teggen-am tameγra maḥend ad cem csin akid-sen, ad zzay-m adfen γar yefri.[3]	صرخت أمها، لاطمة ركبتيها. قالت لابنتها : -إنهم «الجن» خرجوا إليك. كانوا يقيمون لك عرسا كي يأخذوك معهم، فيدخلوا بك إلى الغار.

1 IDJIS N IDURAR N ARRIF, Samira. (2001), *Tasrit n Uẓru*, source précédente, P 23.
2 Ibid, P 25.
3 Ibid, P 26.

الجن أو رايرح يحضرون في الرواية حضورا ملفتا، وهم المسؤولون عن توفير عقدة الرواية من خلال قيامهم باختطاف العروس من موكبها نحو بيت العريس. ورايرح في الثقافة الأمازيغية هو غير الجن في الثقافة الإسلامية، بل هي كما قلت سابقا كائنات تحت أرضية تستوطن العالم السفلي حسب المعتقدات الأمازيغية.

النص	تعريب
Imezdaɣ n dcar nnan : D rayaḥ enni izedɣen deg Yefri n Tesrit n Weẓru, id aneɣ-yaredjen dcar. Tuɣa ekkaren txewwajn-ten iḥanjaren, sqarquben xaf-sen s yezra; arami ten-d-hewren, fɣen-d ad aɣen tasɣart s ifassen-nsen zeg ḥenjaren. Rmextar d sellam, uzren xaf-sen zi dcar ɛemmars ad dewren. D nitni iyeqden timessi deg iyyar n ḥemmadi n zzubeɛ, tuɣa nedyen tixceft i ɛmaruc. Maca, Hniyya zeg wami tt-reqfen nitni teɣẓaẓen day-s. War yesin ura d ij n ma ad zzay-s fɣen rayaḥ, niɣ ḥuma sidfen-ttet ɣar wender.[1]	قال سكان القرية : إنهم الجن الذين يسكنون في غار عروس الحجر، هم الذين يهددون القرية. أقلقهم أطفال القرية، يدقون فوقهم بالحجارة ؛ إلى أن أهاجوهم، خرجوا ليأخذوا حقهم بيدهم من الأطفال. المختار وسلام، أخرجوهما من القرية لن يعودا إليها أبدا. هم من أوقد النار في حقل حمّادي الزوبع، كانوا يضعون الفخ لعماروش. لكن، هنيا منذ أن مسوها وهم يأكلون منها. لا أحد يعرف ما إن كانوا سيخرجون منها، أم أنهم سيكونون سبب هلاكها.

النص	تعريب
Tenna-s taɛlit i hniyya : I heyya yedji, mayemi tt-dewr-ed ammu? Tuɣa tkessi-d ifadden, ruxa tt-nezrurf-ed, war day-m qimen mɣar wattawen. Itɛin a yedji, d rayah n Yefri id am-itɣzazen di arramet, cem war tarzud deg ixf-nnem ad tegged asafar.[2]	قالت تاعليت لهنيا : يا بنيتي، لماذا صرت هكذا ؟ كنت ذات ركبتين، والآن أنت سقيمة، لم تبق فيك سوى العينين. الظاهر يا بنيتي، أن جن الغار هي من تأكل جسدك، أنت لم تنتبهي لنفسك وتأخذي لك دواء.

النص	تعريب
Texzar taɛlit di ɛmaruc nnes. tenna-s; amen txarres :	نظرت تاعليت إلى عماروش ابنها. قالت له ؛ وهي تتأمل :

1 IDJIS N IDURAR N ARRIF, Samira. (2001), *Tasrit n Uẓru*, source précédente, P 27.

2 Ibid, P 28.

..... War tedji bu am acnaw tameɛdurt enni n Hniyya, ɛad rayaḥ n yefri n tesrit n weẓru aqa-yen teγẓaẓen day-s.[1]	..... ليست كتلك المعاقة «هنيا»، لازالت جن غار عروس الحجر تسكنها وتأكل من جسدها.

للكائنات التحت أرضية رايرح أعمال عدائية أخرى بالإضافة إلى اختطاف العروس، فهي المسؤولة عن سقم شخصية هنيا. وكثيرا ما تلجأ الرواية إلى هذا النوع من التفسيرات السائدة في الثقافة الشعبية. فكلما عجز الإنسان عن مواجهة أمر واستعصى عليه حل مشكل، إلا ورد ذلك إلى فعل فاعل غيبي الجن.

النص	تعريب
Maca, dini wi yqqaren : ira tenda ya tneyrawen day-s imettawen n tesrit n weẓru id tseḥtutuc s tmeddit deg wesqar. Imettawen a imiziden i zi sessen maṛṛa imezdaγ n redcur, ɛemmars war uziγen, rebda y ḥemmer zzay-sen yeγzar.[2]	لكن، هناك من يقول : أن هذه البحيرة تتجمع فيها دموع عروس الحجر التي تسيلها ليلا في صمت. هذه الدموع العذبة منها يشرب جميع سكان القرى، لم تجف أبدا، النهر دائم الجريان بها.
Tfuct... tecsi tya nnes tajja tasrit n weẓru awarn as tnixsis. Tayem-d ametta zi radjaγ-nnes i tezdeγ tig^{w}di. Tecur zzay-sen tinedwin n redcur. Twarda tudart i maṛṛa wenni yeffuden, ad issu zeg umetta.[3]	الشمس..... حملت أشعتها وتركت عروس الحجر تتنهد. تسقي الدمع من أعماقها التي يسكنها الخوف. ملأت بها بحيرات القرى. أهدت الحياة لكل عطشان، ليشرب من الدمع.
Yudes Rmextar γar uɛerbub enni yetwara deg ɛerbab n tadjest. Ibedd γar uqemmum n yefri; axmi yeswiza deg umetta ak tesrit n weẓru.[4]	اقترب المختار من ذلك الشبح الذي تراءى له في الظلام. وقف عند فم الغار ؛ كأنه يعين عروس الحجر على البكاء.

هذه المقاطع من الرواية تعطي تفسيرا ميثا-أسطوريا لجدول الماء الذي يوجد داخل الغار ؛ فالكاتبة تعطي تفسيرا لهذا الجدول ولا تراه إلا دموعا ذرفتها عروس الحجر دون انقطاع حتى صارت تنسكب مياها عذبة يشرب منها سكان القرى. وهذا من محض خيال الكاتبة ولا تنص عليه الأسطورة.

1 IDJIS N IDURAR N ARRIF, Samira. (2001), *Tasrit n Uẓru*, source précédente, P 32.
2 Ibid, P 35.
3 Ibid, P 50.
4 Ibid, P 51.

النص	تعريب
Yucem rmextar di ḥemmu, yenna-s s wesfarnen : Mecqur **tamẓa** ɛad tedja, neccin iɣir-aney tucar-itt tziri.[1]	لمس المختار حمّو، فقال له مبتسما : إذن لازالت الغولة موجودة، نحن ظننا أن القمر خطفها.

وهنا لا تفوت الكاتبة فرصة الإشارة إلى الكائن الأسطوري تامزا/ الغولة، من خلال التساؤل عن إمكانية وجودها في العصر الحالي على لسان شخصية المختار.

النص	تعريب
Mri tuɣa aẓru yessawar, iri tessiwer tesrit n weẓru. Ad tɛawed x ɛmaruc i ɛmmares war yejjin tfuct ad teɣri, nebra ma ad akids yemsafad s rxezrat-nnes yecuren imettawen.[2]	لو كان الحجر ليتكلم، لتكلمت عروس الحجر. لتحكي عن عماروش الذي لم يدع الشمس تغرب أبدا، دون أن يودعها بنظرات تملأها الدموع.
Twarat a zegga msagaren, ḥuma teqim tenfust n rɛiz-nsen, d tumeyi tɛawad-it tsatatc i tsatatc i ɣa d yassen.[3]	هذه المرة بعد أن التقيا، ستدوم حكاية عزهما أسطورة تحكيها الأجيال سابقها للاحقها.

هنا تصر الروائية على التماهي بين الرواية، باعتبارها نصا سرديا خياليا مكتوبا، والأسطورة، باعتبارها نصا حكائيا شفويا.

3- رواية «نوجا تانشروفت ن إزرفان» لسعيد بلغربي :

النص	تعريب
Amɣar iteɣzaz tiɣmest, iqqar i yargazen n dcar : - Ulawen-nnwem mmuten, tusmin uzɣent dey takayt-nnwem, tejjim timɣarin-nnwem d yessi-t-wen tgeɛgiɛent dey ddmani n dcar, wenni ɣar yella ca n tmettut ad tt-ixemmer jar iymiren n teddart, ad tt-yeqqen dey wazzay, timɣarin d tiweltmatin n tlefsiwin ![4]	الشيخ يعض نواجده، يقول لرجال القرية : - قلوبكم ميتة، الغيرة جفت من أسركم، تسمحون لنسائكم وبناتكم بالخروج إلى حقول القرية، كل من عنده امرأة فليحتفظ بها بين أسوار المنزل، فليربطها في البهو، النساء أخوات الأفاعي !

1 Ibid, P 42.
2 Ibid, P 52.
3 Ibid, P 66.
4 BELGHARBI, Said. (2009), *Nunja tanecruft n izerfan*, 1ère édition, Taẓaẓragt Al Anouar Al Magharibia, Oujda, P 17.

في هذا المقطع من رواية نونجا تانشروفت ن إيزرفان/ نونجا حبيسة الأعراف يلامس الروائي سعيد بلغربي أسطورة الانتقال من التوحش إلى التحضر. فهذه الأسطورة تروي أن الإنسان مر بمرحلة التوحش قبل مرحلة التحضر، وجراء هذه العملية هيمن الرجل على المرأة وجعلها حبيسة جدران المنزل. ودعوة الشيخ في الرواية الرجال إلى منع النساء من الخروج من البيوت، هي دعوة تتماشى مع منطوق الأسطورة.

النص	تعريب
D tidett, dey tmeddit ttefγen-d inni n sadu tmurt, maca d ta d tamezwarut i dey iẓra aẓri-nni itmarra dey tecri-nnes, ixzar day-s amen ibedd itarjiji s utebhet, yufa issen lall-nnes, aẓri n Nunja ur yareccin zey twangitin n imawaden n dcar.[1] Nunja izdeγ-itt idennad-nnes, nitni tγilen zedγent inni n sadu tmurt[2].....	حقا، ليلا يخرج أولئك التحت أرضيون. لكن هذه هي المرة الأولى التي رأى فيها ذلك الجمال يسرع الخطى، نظر إليها منبهرا وهو يرتجف، اكتشف أنه يعرف صاحبته، إنه جمال نونجا الذي لا يبلى من ذاكرات أهل القرية. نونجا سكنها ماضيها، هم يظنون أنها مسكونة من طرف أولئك التحت أرضيون.....

وفي هذا المقطع من الرواية يوظف الكاتب سعيد بلغربي أسطورة الكائنات التحت أرضية المعروفة في المنظومة الأسطورية الأمازيغية. وما الكائن الذي رآه البطل، ظانا أنه كائن من التحت أرضيين، إلا نونجا التي تجتمع فيها، في الموروث الحكائي الأمازيغي، كل آيات الجمال.

النص	تعريب
D ta tarja yurja, isḥissef s wattas, tarja n wanu wenni tt γa yarjan ad tewda tafarct zey **tseklut n buḥbel-nnes**...[3]	هذا هو الحلم الذي حلمه، تأسف كثيرا، حلم البئر كل من حلمه تسقط ورقة من شجرة روحه...

وأما في هذا المقطع من روايته فالكاتب سعيد بلغربي يلمح إلى أسطورة شجرة العالم، فبمقتضى هذه الأسطورة لكل روح بشرية ورقة تقابلها في هذه الشجرة الأسطورية، وكلما سقطت ورقة منها هلك صاحب تلك الروح.

1 BELGHARBI, Said. (2009), *Nunja tanecruft n izerfan*, source précédente, P 36.
2 Ibid, P 46.
3 Ibid, P 43.

ثالثا- توظيف الأسطورة في المسرح الأمازيغي الريفي المكتوب

1- مسرحية «واف» لمحمد بوزاكّو :

النص	تعريب
Asekkir II : Aryaz 1 : (ad igeɛɛed, ad ibedd, ad ini iwaln daysn cway n reḥnuniyyt) Necc zi dcar iqqen γar tfqeḥt. Awal nneγ d afeqqus iselleγ am umirus ibedd xaf yicc n uynduz. Di tmijjwin igga am uɛebbuz. Qqaren ayi Amradi, maca tzemmarem ad dayi tlaγam "abrusi". Baba tuγa yiriw, igdar. Uca, ggin as Battaḥ, imma am tfullust war ufin ism i zi d as γar laγan. Ggin as illis n dhar mani tuγa ittrah. "Minzi baba rami id as d iwda urizaz, din i tuγa ittraḥ. Ar mani i xafs icca tisila, iwi tt id. Igg itt di remraḥ". Imac tus d xaf usardun, ammu innan inni iɛdun. Maymmi? Maymmi tmerced a imma? (complexe d'oedipe) Zeɛma nniγ am baba days arriḥet sadu tiddaγ, a imma ! Lla ! Lla ! [1]	الفصل الثاني : الرجل *1* : *(ينهض، يقف، يقول كلاما فيه قليل من الحنان)* أنا من قرية ارتبطت بالحزن. كلامنا متسخ كالوحل على قرن ثور. في الحناجر كالكريات. يناديني «أمراضي». لكن تستطيعون مناداتي «أبروسي». أبي كان عريضا، طويلا. لذلك، سموه «بطّاح». أمي كالدجاجة لم يجدوا اسما ينادونها به. سموها بنت الجبل حيث كانت تذهب. «لأن أبي لمّا أحب أمي، هنالك كان يذهب. حتى هام بحبها، فتزوج بها. استقدمها إلى البيت». أمك جاءت على ظهر البغل، هكذا قال الذين سبقوا. لماذا ؟ لماذا تزوجت أمي ؟ *(عقدة أوديب)* لقد قلت لك إن أبي له رائحة كريهة تحت الإبطين، يا أمي ! لا ! لا !

في هذا الفصل من مسرحيته واف/ الفزّاعة ينفتح الكاتب محمد بوزكّو على أسطورة أوديب اليونانية. ويتجلى ذلك من خلال عقدة أوديب الشهيرة في علم النفس والتي تظهر في النص من خلال غيرة الإبن على أمه من أبيه حين احتج على أمه : " لماذا تزوجت أبي ؟ لقد قلت لك إن أبي له رائحة كريهة تحت الإبطين". ومعلوم أن عقدة أوديب قد أُستلهمت في علم النفس من أسطورة أوديب الذي قتل أباه وتزوج أمه.

1 BUZEGGU, Muḥmmed. (2009), *waf*, 1ère édition, imprimerie Al Anwar Al Magharibia, Oujda, P 18.

النص	تعريب
Asekkir III : Aryaz 1 : WAF ibedd idmarn ffγen d am ubibi, ifassn iriwn am tslit n ukeccud.[1] Aryaz 1 : (i UHUDRY) ..... (Ad issenty dg xaf WAF. Ad yadf WARYAZ 2, akids iγennej amen ikessi WAF dg ujenna. Ad irarn waryazn jarasn amen ttγenjen : ad ttembeddalen WAF) WAF nneγ ibedd d. Yus d γarneγ icwwar. Slwlw, a tamettudt ! Ass nneγ inwwar. I kenniw, aryazn, sqedɛet isuγar ! WAF, aqa yus d am taslit n unzar. Yiwi d iwaln, zzum tn dg yiyyar ! Ad lellcen d benneɛman, ad issendi besseγdar. Ad tessiwl ḥenna, ad tagi ad tesqar. Ad tɛawd tiḥuja, jeddi ad ixezzar. WAF nneγ ad ineɛneɛ, ad iqqim lebda iddar. Ad igeɛɛed dg ujenna am bandu d azirar. Ad neddar di lehna, ad neqqim lebda nesqar. WAF nneγ ibedd d : yus d γarneγ icwwar. Slwlw, a tamettudt ! Ass nneγ inwwar. (Ad yadf UḥUDRI. Ad ibedd uγennij).[2]	المشهد الثالث : الرجل *1* : واف يقف صدره منتفخا كالديك الرومي، الذراعان واسعان كعروس الخشب. الرجل *1* : *(لأحوذري)* ..... *(يبدأ في واف. يدخل الرجل 2، يغني معه حاملا واف إلى فوق. يلعب الرجلان فيما بينهما ويغنيان : يتبادلان واف)* «واف»نا واقف. جاءنا بجماله. زغردي، يا امرأة! يومنا جميل. وأنتم، يا رجال، فلتشحذوا المحارث ! واف، قد جاء كعروس المطر. جاء بالكلمات، فلتغرسوها في الحقل! ستزهر شقائق النعمان، فيثمر «بسغذر». ستتكلم الجدة، وترفض الصمت. ستحكي الحكايات، وجدي يراقب. «واف»نا سيزهر، سيبقى دائما حيا. سيرتفع عاليا كالعَلَم الطويل. سنعيش في الهناء، ونبقى دائمي الصمت. «واف»نا واقف : جاء عندنا جميلا. زغردي يا امرأة! يومنا مزهر. *(يدخل أحوذري. يتوقف الغناء)*.

عموما، لقد استلهم الكاتب الثقافة الأمازيغية الريفية في هذه المسرحية. وهنا نجد بعض ملامح المعتقدات الأسطورية القديمة، ويظهر ذلك في الأشعار، كما يظهر أكثر في واف/ الفزّاعة التي تشبه عروس المطر، والتي كان الأمازيغ الأوائل يقيمونها استسقاء أو استمطارا كي يُنعم إله المطر أنزار بماء المطر [3].

1 Ibid, P 40.
2 BUZEGGU, Muḥmmed. (2009), *waf*, source précédente, P 46.
3 Ibid, P 56.

2- مسرحية «تاسليت ن ؤزرو» لسعيد أبرنوص :

النص	تعريب
Asekkir II	الفصل الثاني :
Asays 2 :	المشهد 2 :
.....	.....
Afulay : (ittedwal.)	أفولاي : (عائدا)
Bab n idurar !	يا إله الجبال !
(Isγuyyu.)	(صارخا)
Bab n idurar ! Wa bab n iduraaar !	يا إله الجبال ! يا إله الجباااال !
(Ur xafs d ittarri ura d ijj.)	(لا يرد عليه أحد)
Raja ! Raja !	انتظر ! انتظر !
(ittsud deg wzgn n temja.)	(ينفخ في نصف ناي)
Bab n idurar : afulaaaaaaaaay !	إله الجبال : أفولاااااااااااااااي !
Masin : necc ur lliγ ca d Afulay. Necc, qqarn ayi Masin. Nnan ayi : irar tanfust. Ha necc ttiraγ ! Maca...	ماسين : أنا لست أفولاي. أنا، أدعى ماسين. قيل لي : العب الحكاية. ها أنا ذا ألعب ! لكن...
Bab n idurar : necc, ttesliγ ac... selleγ i iγuyyan nnec, imettawn nnec, izlan nnec isruban.	إله الجبال : أنا، أسمعك... أسمع صراخك، دموعك، أشعارك الحزينة.
Afulay : (iggwd, ittqefquf.)	أفولاي : (خائفا، مرتجفا)
Min teɛnid?	من تكون ؟
Bab n idurar : necc d bab n idurar.	إله الجبال : أنا إله الجبال.
Afulay : maca... maca... necc, lebda tasγ d da. ɛemmars ur d ayi inni ḥedd ila adrar a γars bab nnes.	أفولاي : لكن... لكن... أنا، آتي إلى هنا دائما. لم يخبرني أحد أبدا أن هذا الجبل له إله.
Bab n idurar : d nnec d bab nnes ! Ha tessned t ruxa !	إله الجبال : أنا ربه! ها أنت قد علمت الآن!
Afulay : maca mux d ac temsar? Min d cekk isnekkarn ass a?	أفولاي : لكن كيف جرى لك ؟ ما الذي أيقظك اليوم ؟
Bab n idurar : cekk id ayi d isnakkarn. Xzar min γarc jar idudan.	إله الجبال : أنت من أيقظني. انظر ماذا لديك بين أصابعك ؟
Afulay :(inettar γanim zeg wfus)	أفولاي : (يلقي القصب من يده)
ɛizi Butizit, wa ɛizi Butizit !	عم بوتيزيت، يا عم بوتيزيت !
(Imeslayn dessan xafs.)[1]	(المستمعون يضحكون منه).

1 ABARNUS ,Saɛid. (2011), *Taslit n wẓru*, 1ère édition, Al Anouar Al Maghribia- Oujda, PP 20 -21.

في هذا الفصل من مسرحية تاسليت ن وزرو/ عروس الحجر يستلهم الكاتب سعيد أبرنوص أسطورة الإله أطلس اليونانية. كما هو معلوم فأطلس هو إله في المنظومة الأسطورية الإغريقية، اشتهر بحمله قبة السماء، وهو أحد العمالقة الأقوياء كعنتي وهرقل وغيرهم. " وهو ابن الإله بوسيدون. وقد كان أطلس من بين العمالقة الذين اكتسحوا جبل الأولمب الذي يحظى بمكانة عظيمة في الميثولوجيا الإغريقية، وجزاء لذلك فقد عاقبه كبير الآلهة زيوس بأن حكم عليه أن يحمل قبة السماء بنفسه وليس الأرض بكاملها كما يعتقد البعض خطأ "[1].

ولمَ جعله الكاتب سعيد أبرنوس إلها للجبال في مسرحيته ؟ السبب هو أن جبال الأطلس التي تمتد اليوم من تونس إلى المغرب مرورا بالجزائر ما هي إلا عظام هذا العملاق في الأساطير الإغريقية. فلما حُكم عليه بحمل السماء، لم يدع ذلك إلا مرة واحدة حينما عوضه العملاق هرقل، وذهب هو للبحث عن تفاحات حدائق الهيسبيريد في شمال إفريقيا. فحولته بيرسي إلى صخور لما أرته رأس ميدوزا التي قتلتها من قبل [2].

النص	تعريب
.....	.....
Afulay : inna ayi t bab n idurar.	أفولاي : أخبرني إله الجبال.
Akil : (ilaqa.)	أكيل : (متعجبا)
Bab n idurar ! Atlas !	إله الجبال ! أطلس!
Afulay : ma tessned t?	أفولاي : هل تعرفه ؟
Akil : γriγ xafs abarru n ydlisn. Ma isqad i cekk d γar Tmudas ḥuma ad tarzud xef tayyawt nnes ?	أكيل : قرأت عنه كتبا كثيرة. هل أرسلك إلى «تموداس» كي تبحث عن حفيدته ؟
Afulay : d tayyawt nnes? Aha ! Min ttinid?	أفولاي : هي حفيدته ؟ آه ! ماذا تقول ؟
Akil : am mamc i tteslid a memmi : d tayyawt nnes. Bab n idurar ila yuwwi immas tameqqrant n Tila, nettat qqarn as "Taslit", yarza tamja xef sin...	أكيل : كما سمعت يا ولدي، هي حفيدته. إله الجبال كان قد تزوج من الجدة الكبرى لـ«تيلا». وتدعى «تاسليت». فكسر الناي إلى شطرين...
Afulay : iwa?	أفولاي : ثم ؟
Akil : zzat ma ad immet, iwca as azgen, ijja γars azgen.	أكيل : قبل موته، أعطاها النصف، واحتفظ بالنصف الثاني.

1 MARSHALL, Amandine. (2003), *Mythes de la Grèce antique*, source précédente, P 115.

2 MARSHALL, Amandine. (2003), *Mythes de la Grèce antique*, source précédente, P 115.

Afulay : zixenta amyaaaaaaaaa i temsar ! I mani llan izegnan nni ruxa? Akil : ur issin ura d ijjen mani llan. Maca, tamacahut ttini ila wnn γa yafn izegnan a, ad γars yili ijj n waddur d ameqqran ![1]	أفولاي : هكذا جرى إذن ! وأين يوجد الجزءان الآن ؟ أكيل : لا أحد يعرف أين يوجدان. لكن، الحكاية تقول أن من يجدهما، سيكون له شأن عظيم !

كما يستلهم الكاتب سعيد أبرنوص في مسرحيته هذه من الأساطير اليونانية *أبولون* Appolon و*أطلس* Atlas. أو على الأقل فهو يستظيف هذين الإلهين المعروفين في المنظومة الأسطورية اليونانية ؛ و هما *أبولون* إله الموسيقى، و*أطلس* إله الجبال، اليونانيين.

3- مسرحية «الله يهنيك ءاباري» للحسن المساوي :

النص	تعريب
المشهد 17 : أغنية	المشهد 17 : أغنية
عمار : الله ياهديك شفا	عمار : رجاء كفى
ءاشاشي غاري يوزا	الشكوى قد أعيتني
يانغايي ذامزيان عاذ ذازيزا	قتلتني صغيرا طريا
ناش ما ذاياز نيغ ذاوراغ ن لويزا	هل أنا رجل أم ذهب «لويزا»
ما عليك ناش ذ حمزا	لو كنت حمزة
ءاندار ناش ءيري يغزا	لكان قبرك قد حُفر
ءاياميس ن تامزا	يا ابن الغولة
يكورن ءيتنهزا	يمشي مترنحا
يشاث ءيتارزا	يضرب و يكسر
ءيتقس ءام ييرزا	يلسع كالدبّور
ذك ويسوم ن باباس ذ يماس يزنوزا	في لحم أبيه وأمه يبيع
ذايسن يتزوار يتغزا	فيهما يسب ويشتم
ويسين تاسمظ ءورا تييارزا	لا يعرف بردا ولا موسم حرث
ثايري ن وراون ما تمسغا نيغ تمنزا.[2]	حب القلوب هل يشترى أم يباع.

في هذا المشهد - الأغنية - من مسرحيته الله يهنيك ءاباري/ وداعا باريس، يوظف الكاتب الحسن المساوي الكائن الأسطوري ثامزا/ الغولة ؛ حين كتب واصفا مخاطبه بابن الغولة : يا ابن الغولة.

1 ABARNUS ,Saɛid. (2011), *Taslit n wẓru*, source précédente, P 35.

2 المساوي ،الحسن. (2012)، *الله ءيهانيك ءا باري*، الطبعة الأولى، مطبعة الأنوار المغاربية، وجدة، ص 61.

النص	تعريب
المشهد 41 : (عمار ذ حميد ذ مارزوق) ..... عمار ءوا ثازريم مامش ذايي توغا ءيمامش ءاجيغ رخّو. خنّي ثقارذ أيي ءاخاري حميد يلاه ءانارکواح غا ثمورث ءاج يماثسن ءاك ءحنجيرن. عاوذ ءيني ما ذ يحنجيرن ءيني ءيريازن. ءاسي حميد يماثسن ءاکيناس سکار ماشا نتاث ءيّخسن. رخو وار ثزمار ءاتکار ربدا ثوظا ثصاح ءانشت ن تامزا. تقابار تيليفون ثخزار ذي تيليبيزيون. .....[1]	المشهد 41 : (عمار وحميد ومارزوق) ..... عمار هل رأيتم كيف كنت. وكيف أصبحت الآن. ثم تقول لي يا خالي حميد هيا نعود إلى بلادنا دع الأطفال مع أمهم. قل أولئك هل هم أطفال أم رجال. يا سيد حميد أمهم أصيبت بمرض السكري لكن هي من أراد. الآن لا تستطيع حتى القيام من مكانها. هي دائمة الجلوس أصبحت سمينة كالغولة. تعطي أكبر وقتها للهاتف والتلفزيون. .....

ووصف الكاتب شخصية الأم في هذا المشهد من المسرحية بوصف الغولة كذلك، ووجه الشبه بينهما ينحصر في البدن السمين.

النص	تعريب
المشهد 47 : (حميد ذ رحاجة ميمونت) ..... حميد : ثاروا نم مغارن ؟ نش ءييادجان ذارياز نم ءاثيرفث ن تامزا ثاتوذ کورشي ثاروا نم ءاوسارن ؟ .....[2]	المشهد 47 : (حميد والحاجة ميمونة) ..... حميد : أبناءك كبروا ؟ أنا زوجك يا غولة. هل نسيتي كل شيء ؟ أبناءك شاخوا. .....

نفس الوصف يطلقه الكاتب على شخصية الزوجة على لسان شخصية الزوج حميد في هذا المشهد من المسرحية، وهو وصف الغولة.

النص	تعريب
المشهد 49 : (ءاغنيج) ..... وحشاغ ءاخام ءينو وحشاغ ءارندان ذ للا ثامورث ءينو	المشهد 49 : (أغنية) ..... شدني الحنين إلى بيتي اشتقت إلى صوم رمضان في بلادي .....

1 المساوي، الحسن. (2012)، *الله ءيهانيك ءا باري*، الطبعة الأولى، مطبعة الأنوار المغاربية، وجدة، ص 81.

2 المساوي، الحسن. (2012)، *الله ءيهانيك ءا باري*، مصدر سابق، ص 89.

نشين ءاقا نذورد أ للا ثامورث ءينو .....[1] المشهد 50 أو المشهد الأخير : (حميد ذ رحاجة) ..... رحاجة : ءاكيذش راحغ ضار خ ؤضار رخو كيذش غا مونغ. حميد : ءالا ءالا ءالطيف. الله يهنيك ءاباري ءادوراغ ماني توغايي للا ثامورث ءينو ثني ءيعيزن خافي. .....[2]	ها نحن عائدون يا أمنا الأرض ..... المشهد 50 أو المشهد الأخير : (حميد والحاجة) ..... الحاجة : سأذهب معك الآن سأرافقك. حميد : لا لا مستحيل. وداعا باريس أنا عائد حيث كنت. إلى سيدتي أرضي العزيزة علي.

في هذه المسرحية عموما نلمس صراعا بين الأجيال في أوساط المهاجرين الأمازيغ المقيمين في ديار المهجر. فشخصية الأب تمثل الارتباط بالوطن والمحافظة على التقاليد، فيما تمثل الأم والأبناء الاندماج في ثقافة المجتمع المضيف. وهذه الرواية تترجم ما يعيشه المغاربة المهاجرون من تمزق وانشطار في الهوية، فلا هم مواطنون كاملي المواطنة في البلد المضيف، ولا هم مغاربة يعيشون حياة حرة وفق التقاليد والعادات الثقافية المغربية. لكن الكاتب ينتصر في النهاية للوطن والأرض، فالعودة لا محال ستكون سواء طال المقام في المهجر أم قصر. وهي عودة إلى الأرض وعودة إلى الأم، فالأمازيغ- كما جاء في الفصول السابقة للبحث- يؤمنون بأمومة الأرض. ويعبر الكاتب عن وعيه بهذه الأمومة بقوله : " الله يهنيك أ بّاري أدّورغ ماني توغايي للا ثامّورث ئينو.../ وداعا باريس أنا عائد حيث كنت، إلى سيدتي أرضي..." على لسان شخصية الزوج حميد. إن للعلاقة التي نسجها الإنسان الأمازيغي مع أمه (سيدته) الأرض تجليات واقعية داخل المحيط الثقافي والاجتماعي لإنسان منطقة شمال إفريقيا. فهي ترمز هنا إلى الذات المانحة للحياة، وترمز أيضا إلى القوة الحاضنة لأبنائها عندما يموتون، فبعد الموت يعود الناس إلى رحم أمهم الأرض.

1 نفسه، ص 91.
2 نفسه، ص 92.

المبحث الثاني : توظيف البقايا الأسطورية للحكاية الأمازيغية في النثر الأمازيغي الريفي المكتوب

أولا- توظيف البقايا الأسطورية للحكاية الأمازيغية في القصة الأمازيغية الريفية القصيرة

1- المجموعة القصصية «أصواض يبّويبحن» لسعيد بلغربي :

النص	تعريب
Radj n tiγit	**سيدة الذكاء**
.....	.....
Yenna s : acewwaf nnem d inezdawen n wedrim d yennufsren zi tumey n Nunja. Ejj ayi ad γar sen jeyfeγ ixf inu d ufuγ zi buḥber inu γar wenni nnem, minumi teḥra tudart inu mara war t tiwyed s izuttan nnem?	قال لها : شعرك زغبات نقود انفلتت من أسطورة نونجا. دعيني أخنق إليها نفسي خروجا من روحي إلى روحك. ما فائدة حياتي إن لم تأخذيها بدلالك ؟
..... [1]	.....

القاص سعيد بلغربي في مجموعته القصصية أصواض يبوبيحن/ نظرة مبحوحة وبالضبط في هذه القصة رادج ن تيغيت/ سيدة الذكاء يستحضر الشخصية الحكائية نونجا، وخاصة ما تتميز به من جمال وشعر طويل ؛ فقد جاء في الحكاية أن نونجا أسدلت شعرها الطويل ليتعلق به أخوها ليصل إليها حيث توجد في المنزل أعلى الشجرة. وما استشهادي باستلهام هذه الحكاية الأمازيغية ضمن البقايا الأسطورية للحكاية الأمازيغية في النثر الأمازيغي الريفي المكتوب إلا لاعتبار أن حكاية نونجا هي من الحكايات العجيبة الضاربة في القدم في الثقافة الفولكلورية الأمازيغية. لذلك فكما قلت سابقا من المرجح أن تكون هذه الحكاية الشفاهية قد تطورت من المستوى الأسطوري إلى المستوى الحكائي.

1 BELGHARBI, Said. (2006), *Aswad Yebuyebḥen*, asufeγ amezwaru, imprimerie Trifagraph, Berkane, PP 12- 14.

2- المجموعة القصصية «إزرمان ن تادجست» لمايسا رشيدة المراقي :

النص	تعريب
Ijj n usqar nndni ..... Tuγa tnna ayi d ḥnna, min ur nniγ iqqim γari d ticmsin γummnt. Zggwami tuγa mḥnd rhm ɛad ur ijjiwn rhm. Nunja tzγar dg uḥsi n tmẓa. Hniyya ur tiwid ajdjid ur tiwid tissumγa. ..... [1]	**صمت آخر** ..... كانت جدتي قد قالت لي، ما لم أبح به، وبقي عندي سرا دفينا. منذئذ مادام الهم لم يشبع هما. نونجا تتدفأ في حضن الغولة. هنيا لم تصل إلى الملكية ولم تصل إلى العبودية.

تشير القاصة مايسا رشيدة المراقي في قصتها إيج ن وسقار نّيضن/ صمت آخر من مجموعتها القصصية إزرمان ن تادجست/ أهداب الظلام إلى حكاية نونجا والغولة، وكذلك إلى حكاية هنيا والغولة، وهما حكايتان عجيبتان.

ثانيا- توظيف البقايا الأسطورية للحكاية الأمازيغية في الرواية الأمازيغية الريفية

1- رواية «جار ؤ جار» لمحمد بوزاكَو :

النص	تعريب
Mudrus yuca aked ixf nnes war γar s bu umcan jar iḥudriyen. Tḥeccen xafs, teggen as jaw. itxes ad issen mayemmi, itraḥ γar yemma s itseqsa tt : - yemma, mayemmi i d ayi carhen ipenjaren? Meyemmi i d ayi seɛqaren? [2]	أحس موذروس بأن لا مكان له بين أقرانه الذين يضحكون منه ويستهزؤون به. يريد أن يعرف السبب، فتوجه إلى أمه بالسؤال : - أمي، لماذا يكرهني الأطفال ؟ لماذا يحتقرونني ؟

1 EL MARRAKI, Maysa Rachida, (2006). *izrman n tadjst*, 1ère édition, imprimerie El maàrif Al Jadida, Rabat, PP 40- 41.

2 BOUZAGGOU, Mohamed. (2004), *Jar u jar*, 1ère édition, imprimerie TRIFAGRAPH, Berkane, P 4.

النص	تعريب
Tuγa tɛawad as tḥajit n tenni yurwen mmis uca nnant xafs tacniwin nnes aqa teccit maḥend a xafs yazzer aryaz nsent, tenna ḥennas : - war dji min iqesḥen γar temγart anict n tarwa, mamec i γa teg temγart a tec mmis awarn i tamara i kid s teẓra? [1]	كانت (الجدة نونوت) تحكي له (حفيدها موذروس) حكاية المرأة التي ولدت وليدها فاتهمتها ضرتاها بأكلها إياه لينتقم منها زوجهن. قالت له الجدة : -لا شيء أصعب بالنسبة للمرأة من الوضع. فكيف تستطيع أكل وليدها بعد ما لاقته من نصب بعد ذلك.

يوظف الروائي محمد بوزكو في روايته جار ؤ جار حكاية من التراث الحكائي الأمازيغي بمنطقة الريف وهي حكاية تعرف بـالمرأة التي أكلت مولودها أو بـحكاية النساء الثلاث. وتستحضر رواية بوزكو التراث الحكائي في إطار المماثلة والمشابهة بين الوضع الذي مر به بعض أبطال الحكايات الشعبية المتداولة بالريف المغربي، والوضع الذي مر به بطل الرواية أو الشخصية المحورية بها. فالإحساس أو الشعور النفسي لهذا الأخير من جراء النكران والإقصاء والافتراء الممارس عليه، شبيه بإحساس وشعور بطل بعض الحكايات، مثل حكاية الفتيات الثلاث التي تعرف أيضا بالمرأة المتهمة بأكل وليدها. وحكاية نونجا مع للا الغولة. ففي الحكايتين يتم شتم البطل وتعييره، والسخرية منه، من خلال التشكيك في هويته، ونكران انتمائه بلفظة التائه / ay amenɛruq كما في الحكاية الأولى. وتعييره بأخته التي اغتربت وبالتهاون في البحث عنها كما في الحكاية الثانية، وذلك من قبل أقرانه وأبناء القرية ورجالها ونسائها.

وقد ساهم ذلك، في اختلال التوازن النفسي لشخصية البطل، مثلما حدث لـموذروس الشخصية المحورية في الرواية، الذي لم يستسغ الوضع وموقف الآخرين تجاهه. لذلك، توجه إلى أمه مرغما إياها على الاعتراف، وقول الحقيقة، ومعرفة موقفها حول ما يعيشه أو يسمعه من أفواه الأقران والناس بالقرية : كرهه، إقصاؤه، نكرانه، جهله لأبيه المفترى عليه من خلال اتهامه بالتعاون مع العدو الإسباني... وقد أحالنا الراوي على مصدر الحكاية الأولى : حكاية المرأة التي ولدت وليدها فاتهمتها ضرتاها بأكلها إياه لينتقم منها زوجهن.

استمع موذروس إلى هذه الحكاية رواية من فم جدته في اللحظات التي كان يعتزم فيها شد الرحال نحو فرنسا، وإلقاء النظرات الأخيرة على البيت الذي ترعرع فيه.

1 Ibid, P 59.

ويعزى استيحاء رواية محمد بوزكو لحكاية المرأة المتهمة بأكل وليدها إلى ما لهذه الأخيرة من وظيفة تمثيلية إزاء الواقع الذي تحكي عنه الأولى. فالذات المجسدة في شخصية موذروس تعاني من الظلم والإقصاء والنكران، والمكر والافتراء، والزيف، والاحتقار، والتهميش والسخرية من قبل شخصيات أخرى بالرواية تمثل شباب القرية ونساءها [1].

النص	تعريب
Isgeɛɛed tmuγri nnes γar ujenna, idwer iqnit. Yuca tedwa zzay s theydurt ixes izzer teffeγ zzay s zi tewwart n uxxam, tegeɛɛed zzays γar ruɛra n ujenna. Zeg ajenna issij x dcar nsen... tarni zzays thedurt ageɛɛed deg ujenna war tteji ar γa yaf tenni ixef yarezzu. Idwa, yudef deg asinu. Iqdu zzay s ufiru it iqnen γar dcar. Tarsa zzay s thedurt x ij n ddunect ɛemmares wart t iẓri ura di tarja[2]	رفع بصره نحو السماء، ثم عاد فغمضه أحس بقطعة «الهيدورة» (السجادة) التي كان يفترشها قد طارت به وخرجت من باب البيت محلقة به نحو الأعلى. من هناك أطل على مدشره..... زادت «الهيدورة» ارتفاعا لم تمهله حتى يبحث عن التي يحب. طار، واخترق السحاب. انقطع به الخيط الذي كان يربطه بالقرية. إلى أن أحطت به «الهيدورة» في عالم لم يره قط ولا في الأحلام.

ولا تقف الرواية عند مجرد الإحالة على نص الحكاية لتخلق بها نسخة أو ما يماثل حكايتها الرئيسية ويوازيها، بل توظف التراث الحكائي والأسطوري طلبا لتحريك السرد، وتوسيع آفاق التخييل فيه. وفي هذا الإطار تتناص الرواية مع نص أسطوري. ويتخذ هذا المظهر شكل نتف لا يتعدى حضوره بالرواية مقطعا واحدا، وُظف لإخصاب جانب التخييل بالدرجة الأولى. ويتجسد في إسناد فعل الطيران للشخصية المحورية على متن سجادة / tahidurt.

إن الفعل المتمثل في طيران الهيدورة / البساط وعلى متنها البطل محلقة في الأجواء العليا، يشبه الفعل الذي قامت به شخصية حكائية محلية يتخلل رواياتها الجانب الأسطوري والواقعي. يتعلق الأمر بـللا ميمونة ثاكناوث التي يروى عنها محليا أنها لما حلت بين ظهران أهل بقيوة، لم يكن أحد يعلم أنها ولية مقدسة، فهي كانت تجهل حتى إقامة الصلاة. وذات يوم، مر مركب بمحاذاة شاطئ بوسكور في اتجاه الشرق،

1 القمري، الحسين وآخران، (1994). *إشكاليات و تجليات ثقافية في الريف*، مرجع سابق، صص 114 - 116.

2 BOUZAGGOU, Mohamed, (2004). *Jar u jar*, source précédente, P 45.

فهرعت ميمونة منادية قائده أن يعلمها الصلاة (وفي رواية أن يصطحبها إلى الحج)، لكن صاحب المركب لم يكترث لطلبها، وعندئذ أخذت ميمونة سجادة أو حصيرة، وركبت على متنها وسارت في أعقاب المركب حتى لحقته فتوقف فجأة عن الإبحار. وبينما كان قائد المركب يبحث عن علة هذا التوقف غير العادي، إذ بالمرأة تفاجئه، وهي على ظهر السجادة، فصاح القبطان :

" - ما شأنك أيتها المرأة ؟

- أنا ميمونة.

- وماذا تطلبين ؟

- أريد أن أتعلم الصلاة.

- فرد القبطان :

قولي الله أكبر. هكذا كان يعبد مولاي ومولاتي ".

ثم رجعت ميمونة إلى حال سبيلها، لكن سرعان ما نسيت ما تعلمته، فسارعت للحاق بالمركب من جديد كما فعلت في المرة الأولى، فأوقفت المركب وخاطبها القبطان ثانية :

" - ما بك ؟

- قلت أرغب في تعلم الصلاة.

- ولكني قد علمتك إياها منذ قليل.

- لقد نسيتها.

فقال لها : حسنا، اقتربي مني وقولي : الله أكبر. هكذا كان يصلي مولاي ومولاتي ".

ثم واصل المركب سيره. ورجعت ميمونة من حيث أتت، ولما استعدت للصلاة، لم تتذكر شيئا مما حفظته، فقالت : " ميمونة تسن ربي، ربي يسن ميمونة "، أي ميمونة تعرف الله، الله يعرف ميمونة. هكذا وبتكرار هذا الكلام صارت ميمونة تؤدي صلاتها بكل طمأنينة.

ركبت ميمونة السجادة في الحكاية الأسطورية، للحاق بالمركب الذي كان يسير في البحر، وهذا الفعل يدخل ضمن كرامات شخصية ميمونة التي تعد ولية صالحة، شيد لها شرقي بوسكور رباطا فوق قمة تشرف مباشرة على البحر، ولا يزال إلى يومنا هذا قائم الوجود. في حين سمح ركوب موذروس (بطل الرواية) على ظهر سجادته بالتحليق في الأجواء والأعالي والإطلالة على القرية، والوصول إلى قمة جبل عال أطل منه على عالم لم ير مثلها ولو في الحلم.

إن الذات هنا، أقصد ذات موذروس، خلقت لنفسها مستويات تخييلية بديلة تعوض بها عن الجمود المميز للواقع، والذي يشكل مصدر معاناة وإحباط لها.

وتظل وظيفة الحكي والحكايات، ذات قيمة كبرى بالنسبة لشخصية موذروس، خاصة على المستوى المعرفي. ولذلك ظل يحث الجدة على الحكي : " تكلمي يا جدتي، قولي كل ما كان، ما دامت الأيام الخاليات لا تستعاد إلا عبر الحكي ". تسرد جدته وتحكي له الحكايات، ويعترف السارد بأن الجدة خلفت لموذروس عدة حكايات ستساعده على صقل مواهب أبنائه، وتنمية ذاكرتهم مثلما انتعشت ذاكرته هو أيضا [1].

2- **رواية «نونجا تانشروفت ن إزرفان» لسعيد بلغربي** :

النص	تعريب
Mayemmi a argaz tpuzed Nunja γer tisi n walu? Mayen d ac-tegga umi ttessemquddid akd lmal aynaw? Tarrid acewwaf nni dey tuγa ttemxumbur s idaren nnes d ineçdan n ucebbub ssdarent day-s ticcin, udem nni zey tuγa ttasem tziri idwel d aγuyyes, teqjijju day-s lxezrat zzay-s d ittefγen tebsel γer tirrugza-nnec? [2] Am izerman tuγa d itehnunnuyen d adfel issun idurar n umezruy-nnem, Arrif yidar-	لماذا يا رجل استبعدت نونجا إلى قاع العدم ؟ ماذا صنعت لك حتى ساويتها بالحيوان الأبكم ؟ أرجعت شعرها الطويل الذي كانت تختال به متسخا يعشش فيه القمل. ووجهها الذي كان القمر يغار منه صار قبيحا. تنظر إليك نظرة احتقار لرجولتك ؟ كالضفائر التي كانت تتدلى كالثلج الذي يكسو جبال تاريخك. الريف

1 الحسين القمري وآخران. (1994)، *إشكاليات وتجليات ثقافية في الريف*، مرجع سابق، صص 114- 116.

2 BELGHARBI, Said, (2009). *Nunja tanecruft n izerfan*, 1ère édition, Taẓaẓragt Al Anouar Al Magharibia, Oujda, P 9.

icem d tiqebbad n waçri xef yiles-nnes zey yidar ula d Nunja i tuγa iweddaren dey tumyi n Arrif, yidar ula d lidart-nnem xef yelsawen n midden. [1] Tcuq d aweddar dey twangitin-nneγ, neccin Imaziγen zey wami tuyur Nunja neccin d imetlaɛ, narezzu xef yebriden i tekka, ɛad aqqa-neγ narezzu xef-s, taγerma-neγ teccur s ineddiben i ijja uyezzim n Nunja day-neγ, Nunja teffeγ ad tarzu xef tiwecca-nnes, neccin narezzu xef-s dey idennad-neγ nettu tiwecca-neγ, nejji-tt tarecca dey tesmed n wussan. [2] ..... Nunja id innufsren zey tenfas n zic tus-d d tfawt tessummet tili n umezruy-neγ, am tcuni yiriden γer waman n wençar, teqqunjer γer idaren n Yidir, yisi-d ubeprur-nnes lγis n ucar amen yisi wul-nnes lγis n tarçugi. [3] - Ma tessned tanfust-inu a Idir? - Wah ! Ssneγ ula d tinfas-nneγ dey tenfas-nnem, tpajitt-nnem twarda-tt yemma i temçi-inu cpal uya, maca zey wami d-sγiγ ilen ur sliγ tenna-aneγ ca tenfas-nnes xef-m ! - Tanfust-inu tujar tenni-inu n zic d ac-tenna yemma-c ! tanfust n mayen day-i iççu baba n isendifen s tirrugza-nnes, [4].....	يتذكرك حزمات جمال على لسانه الذي به تذكر حتى نونجا التي كانت تائهة في أساطير الريف. تذكر حتى ذكراك على ألسنة الناس. قدمت رائعة في ذاكراتنا. نحن الأمازيغ منذ أن ذهبت نونجا ونحن تائهون، نبحث عن السبل التي سلكتها. لازلنا نبحث عنها. حضارتنا ملأى بالندوب التي تركتها جروح نونجا فينا. نونجا خرجت تبحث عن غدها. نحن نبحث عنها في ماضينا نسينا مستقبلنا. تركناه يغمل في برد الأيام. ..... نونجا التي انفلتت من حكايات القدم جاءت نورا يتوسد ظل تاريخنا. كالجمال الذي اغتسل بماء المطر. جلست عند رجلي «إيدير». حمل لباسها وحل التراب كما يحمل قلبها وحل المرارة. - هل تعرف حكايتي يا «إيدير» ؟ - نعم ! أعرف حتى حكاياتنا في حكاياتك. حكايتك أهدتها أمي لصغري منذ زمان. لكن منذ أن اشتريت التلفاز لم أسمعها تحكي لنا حكاياتك ! - حكايتي أكبر من حكايتي القديمة التي حكتها لك أمك! حكاية ما غرس فيّ أبي من جروح بسبب رجولته .....

يستعين الروائي سعيد بلغربي في روايته هذه نونجا تانشروفت ن إزرفان/ نونجا حبيسة الأعراف بشخصية نونجا كما هي في أصلها الحكائي الأمازيغي. وهي رمز

1 BELGHARBI, Said, (2009). *Nunja tanecruft n izerfan*, 1ère édition, Taẓaẓragt Al Anouar Al Magharibia, Oujda, P 12.
2 Ibid, P 35.
3 Ibid, P 36.
4 Ibid, P 37.

للخير والجمال وكل ما هو إيجابي في الإنسان. فنونجا عبرت الزمان من حكاياتها القديمة إلى رواية سعيد بلغربي دون أن تتغير ملامح شخصيتها، بل احتفظت بها كاملة كما يتبين ذلك من خلال حوارها في هذه الشواهد مع شخصية إيدير.

وتستلهم رواية سعيد بلغربي هذا الموروث الحكائي الأمازيغي، ويثير الكاتب من خلال الحوار بين شخصية نونجا وشخصية إيدير علاقة هذا التراث بالثقافة السائدة اليوم في المغرب. ومن خلال إثارة هذا النقاش فالكاتب يبرز مكانة الثقافة الأمازيغية عموما كمكون أساسي من الثقافة الوطنية المغربية. ويشدد على المكانة التي احتلتها هذه الثقافة في المغرب بين الماضي والحاضر، وهذا ما يرمي إليه من خلال الحوار التالي بين إيدير ونونجا :

" - هل تعرف حكايتي يا إيدير ؟

- نعم ! أعرف حتى حكاياتنا في حكاياتك، حكايتك أهدتها أمي لصغري منذ زمان، لكن منذ أن اشتريت التلفاز لم أسمعها تحكي لنا حكاياتك !

- حكايتي أكبر من حكايتي القديمة التي حكتها لك أمك ! حكاية ما غرس فيّ أبي من جروح بسبب رجولته..."

فالكاتب سعيد بلغربي يعالج قضية تعامل الإعلام المغربي الرسمي مع الثقافة الأمازيغية وحضور هذه الأخيرة فيه. وهنا أشير إلى النضال الذي خاضته الأمازيغية كثقافة وكلغة لتفرض وجودها في مؤسسات الدولة بمجموعة من دول شمال إفريقيا ومن بينها المغرب. نضال أثمر في الآونة الأخيرة دخول الأمازيغية إلى التعليم والإعلام والإدارة ودسترتها كلغة رسمية في مجموعة من تلك الدول.

خـاتـمــة

لقد حافظت في كتابي هذا على اللفظ العربي أسطورة، لكن مع تضمينه مفهوم ميث الغربي، وهذا الاختيار أملته علي خصوصية هذا اللفظ في الثقافة العربية الإسلامية، إذ هو بدوره ذو أصول غربية ترجع إلى لفظ إسطوريا الإغريقي أو هيسطوريا اللاتيني اللذان يعنيان معا قصة، وإمكانية نقله من مفهوم الأباطيل التي استمدها من القرآن الكريم إلى معنى جديد نحتته العلوم الإنسانية المعاصرة (علم الأديان المقارن، علم الأنثربولوجيا والإثنولوجيا) لمصطلح ميث الإغريقي الذي لم يخرج قديما عن معنى الخيال والخرق إذ نموذجه في ذلك أخبار آلهة اليونان القديمة. وفي بداياته تداخل مفهوم الأسطورة مع مفهوم ميثولوجيا في الاستعمال الغربي للكلمتين للدلالة على نفس المفهوم، ثم صار يقصد بهذا الأخير مجموع الأساطير الخاصة بثقافة أو دين ما، كما أصبح يعني علم الأساطير.

واليوم ثبت أن الأسطورة تحتوي على جزء ولو ضعيف من الحقيقة التي ينميها الخيال فيما بعد ويضخمها. ورغم كل الاختلافات حول ماهية الأسطورة التي تبدو أنها تتسع بين المهتمين بالميثولوجيا من مؤرخي أديان، وإثنولوجيين وأنثربولوجيين، وأدباء، فإن كل هؤلاء يتفقون على طابعها الاعتقادي. غير أن ما يميز الأسطورة أفضل تمييز ويسمح في الوقت نفسه بفصله عن الأشكال الأخرى للفكر البدائي هو تقديم أساس للمعتقدات، وتفسير أصل التقنيات والمؤسسات الأكثر أهمية، وتحريك بعض ظواهر الطبيعة، وتزويد المؤمنين بها بتسويغ لممارساتهم الشعائرية الكبرى. وهو الجانب الذي درسها منه مرسيا إلياد مؤسس علم الأديان المقارنة. أما كلود ليفي ستراوس، عالم الإناسة والعرق الفرنسي، مؤسس المنهج البنيوي، فدرسها من حيث هي ثابت من ثوابت الثقافات البشرية، ولاسيما في المجتمعات المسماة بدائية، تفسر السلوك المجتمعي. وجوهر الأسطورة عنده لا يكمن في الأسلوب ولا في عالم السرد ولا في التركيب، بل في الحكاية نفسها. وهي عنده كون من الرموز والدلالات. إنه يعتبرها أداة لـــلمنطق البدائي، ولهذا فدراساته تقدم تحليلا لبنية الفكر الأسطوري وليس للسرد الأسطوري. فمن الناحية المبدئية، يتفحص ستراوس المظهر السردي (تبعا للأحداث الأفقية)، لكنه يركز انتباهه على حزم العلاقات ودلالتها الرمزية والمنطقية.

لقد اكتشف الإنسان الأسطورة، كشكل أول للدين، قبل أن يعي تاريخه، وبعد أن اكتشف اللغة كأولى أشكال الترميز. ومن ثم فهي تعبر عن قدرته على الترميز الموضوعي. من هنا فإن الأسطورة، في المجتمعات التي أعلت من شأن الفلسفة، لعبت نفس الدور الذي لعبته الميتافيزيقا. وبعد ظهور الأديان السماوية، لم تندثر الأسطورة حتى في الحضارات الأكثر تطورا وعقلانية. ولكنها بقيت متحصنة بالدين الذي مازال يحافظ على أساطيره التقليدية. بل استمرت في التأثير في مختلف المجالات، فانطلق منها المؤرخون لكتابة التاريخ، والسياسيون للسيطرة على العوام، وعلماء النفس لتحليل العقد النفسية. وحتى الفلاسفة الذين حاربوها في بداية نشوء الفلسفة عادوا إليها واستعانوا بها لإيصال أفكارهم إلى العوام.

عموما، يمكن التمييز بين منهجين للبحث الأسطوري : منهج ديني يتعلق بوجهة النظر الدينية أو اللاهوتية في تفسير الأساطير، كرؤى دينية تخص فقط طبقة مهيمنة من رجال الدين أو اللاهوتيين أو الكهنة أو المشايخ. ومنهج أكاديمي يتعلق بوجهة نظر أكاديمية علمية تتناول تلك العلاقة من خلال التطور الأنثربولوجي في المجتمع الذي يتبنى تلك الديانة، ويتقبل تلك الثقافة الأسطورية ويعتنقها ويقدسها. وقد تُعتمد الأسطورة منهجا في الدراسة، ليظهر منهج يقارب الأدب مكتوبا أو شفويا من منظور أسطوري باتجاه التنقيب في الأعمال الأدبية عن قيم ومقاصد تخرج عن نطاق العمل الفني. ويرجع ظهور هذا المنهج إلى العلاقة الجدلية بين الأسطورة والأدب. فالأدباء يستلهمون الأساطير لما توفره لهم من مواضيع وقضايا تسمح لهم بالإدلاء بمواقفهم، وتتيح لأعمالهم امتداد أفقيا في المكان وعموديا في الزمان، مانحة إياها بعدا أسطوريا. ولعل ما يثير الأديب في الأسطورة، ليس هو جانبها الديني، وإنما جانبها الإبداعي الذي يحقق له جمالية، وشاعرية، ورمزية، وعجيبة. ولنا في استلهام الدراما الإغريقية للأساطير اليونانية خير مثال، على الدور الهام الذي لعبته في حياة الناس، بعد أن نزعت عنها غلالتها الأسطورية. وبالمقابل فإن الأدب، والشعر تحديدا، مارس تأثيره على الأسطورة أيضا، بل إن الأسطورة والشعر يلتقيان ويتحدان في أمور كثيرة، حتى قيل إنها هي الشعر الأوحد. أليس الشعراء هم أول من صاغ الأساطير صياغة أدبية ؟

تنتمي الأسطورة، مثل غيرها من الأشكال التعبيرية التي توصف جزافا بالشعبية، إلى إطار أشمل يطلق عليه اسم الأدب الشفاهي، وإلى إطار أخص يطلق عليه اسم المحكيات الأنثربولوجية حيث يقترن الحكي بالطقوس الدينية والشعائرية. وبذلك فهي

تشترك مع جنس الحكاية الشفاهية في هذا الانتماء. ويبقى التمييز بين هذين الجنسين غير يسير، إذ أن الحكاية الشفاهية باعتبارها قصة نثرية خيالية تتضمن وقائع وماجريات بسيطة أو عجيبة. وهي عند فلاديمير بروب سرد مبني من خلال تطور منتظم لوظائف في أشكالها المختلفة يبدأ من إساءة أو خصاص، مرورا بالوظائف الوسيطة وصولا إلى الزواج أو إلى وظائف أخرى تستعمل كحل للعقدة. لكن الوظيفة النهائية قد تكون جزاء ؛ الحصول على موضوع البحث، أو بصفة عامة إصلاح الضرر الإساءة... والأسطورة قد تخضع بدورها لهذه البنية المورفولوجية. لكن الاختلاف ليس شكليا بين الأسطورة والحكاية الشفاهية ؛ فقد تتخذ الأساطير شكل المحكي، الذي يمكن أن تدرس شتى أنماطه. بل يظهر الاختلاف من ناحية التوسط التواصلي إذ تمثل الأساطير توسطا قويا من زاوية التواصل بين العشيرة أو القبيلة والأفراد، وذلك من خلال سرد وحفظ الأساطير المؤسسة للذات والهوية الجماعية من جهة، وممارسة الطقوس القدسية المصاحبة لها من جهة ثانية. أما الحكايات فتسعى إلى توسط تواصلي ضعيف يقرب الإنسان من ذاته الجماعية والفردية ويفك، رمزيا وقيميا، بعض قضاياه الوجودية والعاطفية والاجتماعية. وفيما يخص النمطية السردية نجد أن ليفي ستراوس يعتمد تأويل الأساطير البدائية والطقوس الاحتفالية كتشكيلات ذهنية مرتبطة بالفكر الجدلي، في مقابل الأساطير الثقافية والحكايات، من عجيبة إلى ساخرة، التي تساعد على بروز بنى منطقية تسهل عملية استيعاب القضايا الإنسانية والمجتمعية. لكن تبقى صفة القداسة التي يتمتع بها النص الأسطوري هي الفيصل في فرز جنس الأسطورة عن جنس الحكاية الشفاهية.

ومع ذلك، فـبروب يقر بوجود علاقة بين الواقع والحكاية ؛ فالمعتقدات الدينية لثقافة ما عندما تموت فإن مضمونها يتحول إلى حكاية، ويؤكد على إمكتنية عزل هذه التمثلات الدينية القديمة التي تحتفظ بها الحكايات الشفاهية قبل أي دراسة تاريخية. ومنه تأكيد المختصين على أن الحكاية قد تحتفظ ببقايا آثار المعتقدات والأساطير والطقوس البدائية بشكلها الرمزي. لا بل إن الحكاية تختزل في ثناياها التحولات الاجتماعية والقيمية التي تشهدها المجتمعات الشفاهية. كما اعتبر أن الشروط التاريخية في تطور الشعوب كانت وراء هذا الشكل. غير أن تلك الشروط ليست مجردة، بل يشير هذا العلّامة إلى اعتبار الطقوس والأساطير وأشكال التفكير البدائية كما مجموعة من مؤسسات المجتمع منتوجات سابقة للحكاية وتستطيع تفسيرها. إنه يرى في الحكايات الشفاهية ذكرى شعائر

وطقوس الاجتياز الطوطيمي. وإذا كان بروب يرى أن الحكاية تحتفظ ببقايا الأساطير عندما تسقط، فإن ليفي ستراوس لا يرى أي اختلاف من حيث المبدأ بين الأسطورة والحكاية، فهو يميل إلى جعل أبطال الحكاية وسطاء.

ويظل صنف الحكاية العجيبة أكثر أنواع الحكايات التقليدية شبها بالأسطورة. نظرا لقيامها على عنصر الإدهاش وامتلائها بالمبالغات والتهويلات، وجريان أحداثها بعيدا عن الواقع، وتحرك شخصياتها بسهولة بين المستوى الطبيعي المنظور والمستوى الميتافيزيقي، وتشابك علائقها مع كائنات ماورائية متنوعة مثل الجن والعفاريت والأرواح الهائمة. وقد تدخل الآلهة مسرح الأحداث في الحكاية العجيبة، ولكنها تظهر فيها أشبه بالبشر المتفوقين لا كآلهة سامية متعالية كما هو شأنها في الأسطورة. وقد يشبه بعض الحكايات العجيبة الأساطير في الشكل والمضمون إلى درجة تثير الالتباس والحيرة، فلا نستطيع التمييز بينهما إلا باستخدام المعيار الرئيسي الحاسم وهو معيار القداسة.

هناك تعالق إذن بين الأسطورة والحكاية الشفاهية ؛ فإما أن الأسطورة تسقط وتنحدر من المستوى الأسطوري إلى المستوى الحكائي بعد زوال الرابطة التي كانت تشدّها إلى نظام ديني معين وتفقد طابعها أو معناها المقدس، والآلهة فيها ينحدرون إلى مستوى سعالي أو شخوص دينية غير محرجة للوعي الديني، أو أن بقايا الأساطير البائدة تبقى منثورة بين ثنايا الحكايات. والأصل الأسطوري لهذه الحكايات لا يمكن تجاوزه حتى بالنسبة لما يسمى حكايات الحيوانات. ويستدل على ذلك بأن دراسة أقدم الشعوب وأشدها بدائية يفضي إلى استخلاص أن لفلكلورها طابعا مقدسا أو سحريا على الأقل.

وهذا الارتباط بين الأسطورة والحكاية تحققت منه أيضا في الثقافة الأمازيغية. إن آثار أساطير قديمة من المنظومات المتوسطية موجودة بكثرة في الفلكلور الأمازيغي المغاربي، والدراسات المقارنة للروايات الشفاهية تثبت ذلك. ونجد نفس التيمات أو تيمات مشابهة في الروايات العربية المغربية التي سبق أن دونت ؛ ففي المحكيات الأمازيغية نقف على تيمات تنتمي إلى الميثولوجيات التقليدية اليونانية والرومانية، وموضوعات ترد ضمن الأساطير المعروفة في الحوض المتوسطي مثل تيمة الملك ميداس. كما يذهب باحثون في الفلكلور الإنساني إلى وضع تقارب بين هذه المحكيات والدورة الإغريقية لمحكيات إيروس وبسيكي. فمتون كل من إميل لاووست وستوم

ولوجيي ودرمنغيم-الفاسي احتفظت بذكريات متميزة من أساطير قديمة كأسطورة بيرسي وأندروميد... ويحتوي متن الثنائي شارل كينيل وأديمار مونغون على نصوص فريدة من نوعها تصل الماضي بالحاضر، أي التراث الإغريقي-الروماني بالتراث الأمازيغي قبل الإسلامي والإسلامي. فنص عندما يستيقظ أطلس يروي لنا قصة أطلس العملاق الذي عاقبته الآلهة بحمل السماء على كتفيه، وعلاقته بـــهرقل التواق إلى العثور على حدائق هيسبيرس الغناء. وخدعة هرقل لأطلس التي تنبري لنا من ورائها حقيقة أزلية تخص نشأة جبال الأطلس العظيمة ؛ بعد مقتل أطلس وتحويله إلى مرتفعات جبلية شاهقة في البلاد الأمازيغية.

وبذلك يتأكد ما ذهبت إليه من احتفاظ الحكاية الشفاهية ببقايا أسطورية. وبناءا عليه من حقي أن أذهب مع من يرى من الباحثين في هذا الجنس أن مرحلة الحضارة أو طبيعة البيئة الثقافية هي التي تثمر التطور المباشر من الاتجاه الأسطوري إلى الحكائي... ويظل أهم ما يمكن تسجيله في مجال الأسطورة الأمازيغية هو أن انحصار هذا التراث من الرصيد الشفاهي المغاربي قد عوض جزئيا في ثنايا الحكاية الشفاهية التي أقحمت العديد من الموتيفات والشخوص والمسارات الأسطورية والملحمية وقصص الأولياء والصالحين. والكثير من المتون حافظت على الذاكرة الأسطورية الجماعية من خلال نماذج الحكايات العجيبة، وخاصة الحكايات الأمازيغية الصرفة.

وإذا كان الأمازيغ قد فقدوا معظم أساطيرهم لاعتناقهم الدين الإسلامي الذي حمل إليهم رؤية شمولية مغايرة لوعيهم الأسطوري القديم للكون وظواهره، فإن لانخراطهم فيه أحيانا تلوينات تصدر عن ثقافة أسطورية قديمة، تستمد جذورها من رصيد متوسطي عريق. فالأمازيغ احتفظوا بشعائر زراعية ورعوية باعتبارها عناصر تعترف ببعض الشعائر الدينية والاجتماعية : عيد الأضحى وعيد الفطر والعقيقة والزواج. واللغة الأمازيغية نفسها لازالت تحتفظ بشذرات من ذلك الوعي الأسطوري على شكل ألفاظ. وتظل رواسب المعتقدات الأمازيغية القديمة، وعناصر منظومة الأساطير الشمال إفريقية مستبطنة تقبع في سلوكاتنا، وطقوسنا، وعاداتنا.

ويؤكد الباحثون أن إعادة تشكيل ملامح هذه المنظومة الأسطورية يظل ممكنا إذا تم استغلال الحكايات الأسطورية المتبقية، والطقوس والشعائر الأمازيغية التي لازالت حية. ناهيك عن تيمات الحكاية الشفاهية الأمازيغية. وتتعدد المؤشرات الدالة على وجود

منظومة أسطورية أمازيغية ؛ منها اشتهار الأمازيغ بالخيال والتقاليد الشفوية كما شهد بذلك الإغريق أنفسهم، الذين حكوا عن آلهة ولدت في بلاد تامزغا. أضف إلى ذلك وجود بانتيون أمازيغي دلت عليه النقوش المكتشفة. لكن هذه الآلهة تتحول في الحكاية الشفاهية الأمازيغية إلى غيلان، والدليل على ذلك هذه النظائر الحكائية في الفولكلور الأمازيغي لأساطير إغريقية معروفة، تختفي منها الآلهة لتعوضها الغيلان.

لذلك أميل إلى الاقتناع بأن الحكاية الشفاهية الأمازيغية تطورت من الحكاية الأسطورية... فتكون الحكاية الشفاهية قد تجاوزت مرحلة الأسطورة لتمثل جنسا أكثر نضجا ببعده الحضاري على الأقل، خاصة وأن هذا الجنس تجاوز التأمل في الظواهر الطبيعية إلى التركيز على الظاهرة الاجتماعية وتفسير بعض جوانبها بسلوك الإنسان نفسه. وأخلص بناء على ذلك إلى أن الحكاية الشفاهية الأمازيغية لا تعود في نشأتها إلى فترات ما قبل الحضارة وما قبل التفكير العقلي، لأنها لم تنسلخ كليا من سمات الأسطورة. فبقايا الأسطورة مبطنة فيها ؛ حيث نجد ما يدل على اعتبار " الماء أصلا للحياة " في لازمة " كان في زمن الماء " التي تجد مصدرا لها في الأسطورة الكونية حيث كانت الأرض مغمورة بالماء والنار. و "أن الإنسان ابن للطبيعة تربطه روابط الدم بها "... والحكي الأمازيغي له خصوصيات تتجلى في افتتاح الحكي وما يرتبط به من عتبات ولازمات ثابتة، ثم لازمة اختتام الحكي المسجوعة. كما أن للحكي الأمازيغي أعراف تتعلق بزمن الحكي، فقد جرت العادة أن تسرد الحكاية، أثناء الليل، وبالتحديد أثناء الخلود إلى النوم... ويرتبط الحكي خلال النهار بمجموعة من المحاذير ذات الأصل الأسطوري، كالإصابة بمرض تساقط شعر الرأس أو إنجاب أطفال صلع.

وقد أوردت نماذج لحكايات أمازيغية، مدونة وأخرى شفوية، واستخرجت بقاياها الأسطورية، منها الحكاية المسماة الأخوان والغول ذو السبعة رؤوس التي احتفظت ببقايا أسطورة شجرة العالم الأمازيغية. كما نجد فيها تيمة الكائن الأسطوري الثعبان ذي الرؤوس السبعة. وحكاية النساء الثلاث، وفيها تيمة العقاب ثم حرق العظام، والعظام في الفكر الأسطوري الأمازيغي هي مقر الروح، لذلك فهم يحرصون على دفنها وعدم حرقها، كما بين ذلك دارس الفولكلور الأمازيغي إيميل لاوست. وأعطى مثالا على ذلك من حكاية بقرة اليتيمين حيث يحتفظ اليتيمان بعظام أمهما البقرة، أو بالأحرى أمهما التي حولتها ضرتها إلى بقرة. وحكاية الأب وبناته السبع التي احتفظت بتيمة الشجرة المقدسة في المنظومة الأسطورية الأمازيغية. وحكاية نونجا وعكشا التي نجد فيها تيمة الأم التي

تحولت إلى بقرة. وحكاية نونجا مع للا الغولة وحكاية الأخوان والغولة اللتان يلعب فيهما المخلوق الأسطوري ثامزا دورا مهما. وحكاية المرأة والرجل وفيها تيمة اللقاء الأول بين المرأة والرجل. وحكاية عوج بن عناق العملاق، التي احتفظت بأصداء أسطورة أطلس. وحكاية سيدي مالك التي تظهر فيها آثار المتعتقدات الأمازيغية القديمة حيث يمثل جوف الأرض عالم الأرواح والأشباح والموتى الأسلاف والتحت أرضيين عموما. وحكاية حمو لحرايمي والغولة وفيها تيمة الغولة الكائن الأسطوري. وحكاية مغامرات يتيمان التي تشتمل على تيمة الملك ميداس. وحكاية الطفل واليهودي التي تتضمن موضوعا يوجد في أسطورة ميسترا أو منسترا، ابنة إريسيكتون، التي حكاها أوفيد Evide. وحكاية حمّو ذو الثيران التي تشتمل على تيمة البطلة الأسطورية الإغريقية تيزي هازمة المينوتور التي نزلت إلى الجحيم للبحث عن كوري Coré ابنة أيدونوس وبيرسيفوني. وحكاية الأمراء غير المطيعين التي تعتبر منوعة حديثة لأسطورة بيجماليون وغلاطي. وحكاية الأب ذو السبع بنات وهي من صنف بسيكي فيما يخص الحيلة الفريدة الموظفة للكشف عن جنس البنات. وضمن الحكايات غير المدونة : تتضمن حكاية ورقة الحناء تيمة البقرة وهي تيمة شعبية معروفة في الفولكلور الأمازيغي لحكاية بقرة الأيتام. ذلك أن البقر والثور تحديدا من الحيوانات التي يتجسد على هيئتها الإله بوسيدون.

وكدليل على مقاومة منظومة الأساطير الأمازيغية للإندثار أوردت نصوصا أسطورية، مدونة وشفوية، مصنفة إلى أنواع. فالنوع الأول من المدونة منها أساطير كونية : مثل أسطورة عروس المطر، والتي نجد لها آثارا إلى يومنا هذا في اللغة الأمازيغية (قوس قزح يدعى في الأمازيغية عروس المطر). وترتبط هذه الأسطورة بطقس تاغنجا أو أغنجا. وأسطورة عرس الذئب التي لازالت حية في اللغة الأمازيغية ثامغرا ووشن/ عرس الذئب، وترتبط عند الأمازيغ بمجموعة من الظواهر الجوية المتناقضة (المطر والشمس). وأسطورة الشمس والقمر التي ترتبط بعبادات الأمازيغ القديمة وتأليههم للكبش والثور. النوع الثاني أساطير أصل الخلق : مثل أسطورة الأرض الأم التي تتعلق بألوهية الأرض عند الأمازيغ. ثم نوع الأساطير الأصل التعليلية : وما أكثرها كـأسطورة الكسوف وأسطورة تفاحة آدم، وأسطورة الوطواط، وأسطورة سبو وملوية، وأسطورة بحيرة واولوت، وأسطورة عين الركادة، وأسطورة خندق يارث. ثم أساطير الخلق المسخية : وتخص مجموعة من الحيوانات والمخلوقات التي أصلها شخوص مسخت لارتكابها معاص أو لعدم امتثالها للقوى السماوية الكبرى، وهذه المسوخ ما هي

إلا انعكاس لقيم أمازيغية قوامها الشهامة وصيانة العهود يتم إسقاطها على الحيوانات. وأساطير تفسر أصل بعض الظواهر الطبيعية : أسطورة الزلزال، وأسطورة أيام حيان. ونصوص أسطورية خالصة كأسطورة عروس الحجر وأسطورة أونامير. وبعض الكائنات الأسطورية كالغيلان، وفرس أو بغلة القبور وعيشا قنديشا. وأساطير تفسر أصل بعض المؤسسات في المجتمع الأمازيغي كـــتاويزا. غير أنه في هذه النصوص الحكائية الأمازيغية يمكن أن نميز بين أساطير حقيقية بالمفهوم الاصطلاحي للكلمة، وبين ما يمكن اعتباره مجرد أساطير تفسيرية، أو حكايات تعليلية، تكتفي بتفسير بعض الظواهر، أو بعض أوضاع وأشكال وسمات وسلوكات بعض الكائنات من حيوان أو بشر، أو بعض الجزئيات الصغيرة، أو تفسير بعض الطقوس...

لعل من الأسباب التي جعلت الأمازيغ يفقدون الجزء الأعظم من أساطيرهم، علاوة على اعتناقهم الإسلام، الطابع الشفوي لثقافتهم. من هنا جاء وعيهم في الحاضر بقيمة الكتابة بوصفها قناة من قنوات الوجود في سوق المبادلات الرمزية. وأن المرور من الشفاهية إلى الكتابية ليس مجرد استبدال قناة تواصلية بأخرى، وإنما هي سلطة وقوة رمزية انقسمت بموجبها المجتمعات البشرية إلى كاتبة وقارئة، وأخرى مجردة من هذا الامتياز. فالشفاهة التي ظلت لصيقة بالأدب الأمازيغي، بكل فنونه، شعره ونثره، استمدت تبريرها مما كان عليه واقع اللغة التي تتوسلها أجناسه، إذ أن الكتابة قديما باللغة الأمازيغية لم تتجاوز بعض النقوش الصخرية وبعض المخطوطات. ويعد الشعر الشفوي من أقدم الفنون الأدبية في الثقافة الأمازيغية الذي لم يكن ينفصل عن فني الغناء والرقص الجماعيين، وعن قوانين النظم والعروض. ويتمثل النثر التقليدي في مجموعة من الأجناس التي تتمخض عنها الذاكرة الجماعية للأمازيغ : الأسطورة والحكاية وهي أنواع والمثل، والحكمة واللغز أو الأحجية. وهي عند الأنثربولوجيين والسوسيولوجيين عنصر من عناصر تاريخ الشعوب التي ليس لها تاريخ مكتوب مثل الشعب الأمازيغي.

وقد تواكبت على دراسة الأدب الشفوي الأمازيغي تيارات يمكن التحقيب لها بمراحل ثلاث تنطلق من الفترة الاستعمارية، وتواصلت مع فترة ما بعد 1956م إلى غاية الفترة الراهنة. انصب اهتمام دراسات هذه الفترة على جمع وتدوين ووصف أهم الأجناس الأدبية الأمازيغية على يد مجموعة من المستمزغين أمثال : روني باسي،

ونجليه هنري باسي وأندري باسي، وبيير غالان، وساموبل بيانري، وإدموند ديستان، وبيدرو سريوناندیا، وفر. إيستباز إيبانيز، وإميل لاوست... وقد أعقبت هذه المرحلة فترة جمع وتدوين الأدب الأمازيغي الشفوي، في أواخر الستينات من القرن الماضي على يد مهتمين مغاربة. أما المرحلة الراهنة فقد شهدت بروز دراسات جادة، تسعى إلى تجاوز سلبيات المرحلتين السابقتين، تعتمد على أحدث النظريات النقدية القائمة على التقويم العلمي الموضوعي.

إلا أن القيمة المضافة لاصطلاح الأدب الأمازيغي في وقتنا الراهن تكمن فيما عرفه هذا الأدب من إنتاجات جديدة تندرج ضمن ما يسمى بالأدب المكتوب، وأعني بها الدواوين الشعرية والنصوص الروائية والقصصية والكتابات المسرحية، زيادة على الترجمة الأدبية. وقد مثل هذا تجربة جديدة في مسار الإبداع الأمازيغي ميزته عن تجارب النظم الشفوي والإبداع الغنائي. ولعل عمر هذه التجربة لا يزال قصيرا بالنظر إلى سنة ولادتها ؛ تحديدا أواخر السنوات السبعين حين قرر الشاعر محمد مستاوي خوض مغامرة في تجربته الإبداعية ونشر ديوانه الشعري الأول إسكراف/ القيود سنة 1976م، ليكون أول ديوان شعري بالأمازيغية يعرفه مجال النشر بالمغرب. ولعل المقاربة الجديدة التي تبنتها الدولة المغربية في تدبيرها للشأن الثقافي الأمازيغي، وخاصة بعد إحداث المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية سنة 2001م، كان لها الأثر البين في فتح آفاق جديدة أمام المبدعين الشباب، فتراكمت الأعمال الأدبية من مختلف أنواع الكتابة وأجناسها، متجاوزة مائة وستين إصدارا خلال عشر سنوات.

وإذا كان الأدب الأمازيغي المكتوب بالريف لم ينطلق بصورة منتظمة ولم يغتن بالفنون الجديدة إلا مع مطلع العقد الأخير من القرن الماضي، فإنه لم يتحرك في المنطقة منفردا ومعزولا عن سياقه العام الذي يمثله الأدب الأمازيغي الحديث بالمغرب، بل إنه تواصل وتفاعل مع المنجزات التي حققتها الحركة الثقافية الأمازيغية في الحقل الأدبي بمختلف مناطق البلاد. ومن الثابت أن أول ما تم تدوينه في الأدب الأمازيغي بالريف يعود إلى سنة 1978م، بالذات إلى ديوان جماعي ضم قصائد مختارة لمجموعة من الشعراء الذين شاركوا في المهرجان الأول للشعر الأمازيغي الذي نظمته آنذاك جمعية الانطلاقة الثقافية بالناظور. وفي سنة 1992م صدر أول ديوان شعري بالريف للشاعر المرحوم سلام السمغيني تحت عنوان ماثوشيذ أكذ رحريق ئينو، وكان فاتحة الأعمال

المنشورة والمطبوعة التي ستتوالى وتتنوع في فنونها، وفي مضامينها ورؤاها على مدى عقدين متصلين من الزمن. وقد بلغ عدد الدواوين المنشورة بأمازيغية الريف ما يناهز خمسين ديوانا، منها ما ينتمي مبدعوها إلى جيل السبعينات كـالموساوي سعيد وفاظمة الورياشي وميمون الوليد... وما ينتمي مبدعوها إلى جيل التسعينات كـأحمد الزياني وسعيد أقضاض ومصطفى بوحلاسة وعبد الله المنشوري... ومنها ما طبع بالمغرب، بالمنطقة الشرقية من البلاد خصوصا، ومنها ما نشر بالمهجر، بـهولندا أساسا في أوائل التسعينات.

أما على صعيد التأليف في النثر بأجناسه، فالأدب القصصي الأمازيغي في الشمال أي الريف لم يبدأ في الظهور إلا سنة 1994م، حيث نشرت في فترة التأسيس ثلاث مجموعات قصصية وهي رحمراث تامقرانت لـبوزيان موساوي سنة 1994م، ورحريق ن تايري لـمصطفى أينيض سنة 1996م، وتيفيدجاس لـميمون الوليد سنة 1996م، وكلها صدرت خارج الوطن وبالضبط في هولندا. وبلغ عدد إصداراتها سبعة عشر مجموعة الآن.

وأما الرواية فلم يكن لفنها مثل حظ فني الشعر والقصة القصيرة، إذ كانت بدايتها متأخرة، وتعود إلى سنة 1997م، ولم يبلغ عدد إصداراتها إلا تسعا وكل هذه الروايات صدرت في أحجام متوسطة، وعلى سنوات متباعدة. ويعتبر محمد بوزكو والمرحوم محمد شاشا رائدا الإبداع في هذا الفن باعتبارهما أصدرا ثلاثة أعمال لكل واحد منهما، وباعتبارهما يحاولان الكتابة بنفس سردي وبتقنيات غير تلك المعروفة في الحكي الشعبي.

وإذا كان المسرح الأمازيغي بالريف، على مستوى الكتابة الأدبية، أي النص الأدبي المطبوع والمنشور، لم يستطع أن ينجز أكثر من اثني عشر نصا من بينها ثلاثة أعمال موجهة للأطفال من تأليف فؤاد أزروال، وثلاثة نصوص منشورة لكنها غفل من اسم المطبعة والناشر، فإن ذلك راجع إلى أن جل النصوص تضيع أو تتوجه فقط إلى العرض، رغم أن العديد منها يحمل قيما جمالية وفنية رفيعة، ويحتوي على معالجات فنية موفقة للمواضيع كنصوص أحمد زهيد وسعيد أقضاض ومحمد بوزكَو.

ومن نتائج التحول التاريخي الذي شهده الأدب الأمازيغي عموما والريفي خصوصا إسهامه في تغيير التمثلات التي تربط الأمازيغية بالثقافة الشعبية والفلكلور. ومكن

من تحديث الأدب الأمازيغي الذي غرق في مستنقع الشفوية واجترار القيم والصور التقليدية ليدمجه في أفق الحداثة والكونية. وفتح الباب لظهور أجناس أدبية جديدة في فضاء الإنتاج الأدبي الأمازيغي مستمدة من الآداب العالمية خصوصا في مجال السرد (الرواية، القصة، المسرح)... ومن القضايا التي جلبها ظهور هذا الأدب : مسألة الكتابي والشفاهي، ومسألة العلاقة بالتراث. وللإجابة على هذا السؤال، ومساهمة مني في دراسة هذا المنجز الأدبي دراسة نقدية أسطورية، تفحصت معظم الأعمال الأدبية المكتوبة بأمازيغية منطقة الريف، ووقفت على مكامن الرمز الأسطوري الأمازيغي وغيره في شعرها ونثرها. وهكذا رصدت حضور مجموعة من الأساطير الأمازيغية في هذا الأدب، منها : أسطورة عروس المطر وأسطورة عروس الحجر وأسطورة الأرض الأم وأسطورة شجرة العالم وأسطورة الثور الكوني وأسطورة الانتقال من التوحش إلى التحضر وأسطورة شجرة العمر وأسطورة الليل والنهار وأسطورة اللقاء الأول عند ينبوع الماء، وأسطورة إيض أوسكّاس/ رأس السنة، وأسطورة بحيرة إملشيل المعروفة ببحيرة إيسلي وتسليت/ العريس والعروس. كما وجدت حضورا في هذا الأدب للكائنات الأسطورية مثل : الغيلان بأسمائها المختلفة تامزا وأمزيو وتاريو وأمزيون وإيسيظ وإيسيظن وتوعسرا. والكائن الأسطوري عيشا قنديشا. وكائنات تحت أرضية ييني ن وادو ثمورث. وأمزيو بوسبعا ن إزدجيفن/ الغول ذو السبعة رؤوس. وأمزيو بوييزازن/ العملاق ذو اللعاب. وتاسليت ن ربحار/ عروس البحر. وللا ميمونة ثاكناوث. ومن الأساطير التي حظيت بالنصيب الأوفر من التوظيف في الشعر والنثر ؛ أسطورة عروس المطر التي استحضرها الشعراء والكتاب الريفيون في مستوياتها الثلاث : المستوى النصي الحكائي أي استلهام نص حكاية الأسطورة، والمستوى الطقسي أي استلهام الطقوس والشعائر المرتبطة بإحياء هذه الأسطورة، والمستوى اللغوي من خلال استعمال بقايا هذه الأسطورة في اللغة الأمازيغية حيث لازال يطلق مصطلح عروس المطر على قوس قزح. وهناك من الشعراء والكتاب من عمد إلى استدعاء أسطورة عروس المطر في مستوياتها الثلاث الحكائي والطقسي واللغوي في نفس العمل.

كما انفتح الشعراء والكتاب الريفيون على أساطير وآلهة من المنظومة الأسطورية اليونانية أساسا كـأسطورة أوديب، وأسطورة سيزيف رمز العذاب الأبدي. واستضافوا في أعمالهم آلهة من هذه المنظومة كـأطلس إله الجبال وأبولون إله الموسيقى.

وقد عثرت في الشعر الأمازيغي الريفي المكتوب على بقايا أسطورية للحكاية الأمازيغية ؛ منها بقايا أسطورة ميداس في الحكاية الأمازيغية الملك ذو القرنين، وقد حكاها الشاعر ميمون الوليد شعرا، في قصيدة توغا ئيج ن زمان/ كان في أحد الأزمان من ديوانه زي ردجاغ ن تمورث غ روعرا أوجنا/ من عمق الأرض إلى عنان السماء.

كما وقفت في الأدب الأمازيغي الريفي على بقايا أسطورية لحكايات عجيبة أمازيغية تم استدعاءها من طرف الشعراء والكتاب في مؤلفاتهم. ومن بين الحكايات الأمازيغية العجيبة التي حظيت بحضور ملفت للانتباه في المنجز الشعري والنثري الأمازيغي الريفي : حكاية نونجا وحكاية المرأة التي أكلت وليدها وحكاية مغامرات يتيمان. فشخصية نونجا المعروفة في حكايات نونجا ونونجا والغولة تحضر في الأدب الأمازيغي الريفي المكتوب كرمز للجمال والقيم الإنسانية النبيلة. ومن حكاية مغامرات يتيمان تحضر تيمة دعوة الصخرة إلى الارتفاع... كما حظيت الحكاية الأمازيغية العجيبة مارغيغدا بتوظيف لا بأس به من طرف شعراء الريف في أشعارهم.

وهكذا اتضح لنا، بما لا يدع مجالا للشك، أن الأسطورة الأمازيغية حاضرة في مختلف الأجناس الأدبية الحديثة المكتوبة بأمازيغية منطقة الريف المغربية، وأن أدباء وشعراء الريف استلهموا رموزهم من المنظومة الأسطورية الأمازيغية، وما استلهامهم ذلك إلا تأكيد لوجود هذه المنظومة مجسدة فيما قاوم النسيان من أساطيرها ورموزها، سواء كنصوص مستقلة أو كبقايا لغوية أو منثورة بين ثنايا الحكاية الشفاهية الأمازيغية.

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم برواية ورش.
- ابن كثير، أبو الفداء اسماعيل بن عمر القرشي الدمشقي. (1999)، تفسير ابن كثير، تحقيق سامي بن محمد سلامة، مطبعة دار طيبة، الجزء الثامن.

أولا : الأعمال الأدبية المدروسة (المستشهد بها)

1- المصادر الشعرية :

- السمغيني، سلام. (1992)، ما ثوشيذ ئيكَـ رحريق ئينو ؟، الطبعة الأولى، مطبعة دار قرطبة، البيضاء.
- الزياني، أحمد. (1993)، أذ أريغ كَـ وزرو، الطبعة الأولى، طبع في أوتريخت، هولندا.
- مساوي، سعيد. (1994)، يسفوفيد أُوعقَّا، الطبعة الأولى، بدون اسم مطبعة.
- EL WALID, Mimoun. (1994), zi redjaγ n tmuart γar ruɛra ujenna, 1ère édition, imprimerie LED Utrecht, publication Izouran.
- بوحلاسة، مصطفى. (1997)، ثشومعات، الطبعة الأولى، مطبعة بن عزوز، الناظور.
- بوسنينة، عائشة. (1998)، عاذ أخفي ثرزوذ، الطبعة الأولى، مطبعة بن عزوز، الناظور.
- الزياني، أحمد. (1998)، ثريوريوت ي مولاي، الطبعة الأولى، مطبعة أمبريال، الرباط.
- EL MARRAKI, Mayssa Rachida. (1999-2000), ewc-ayi turjit-inu, édition imprimerie OAAKI, Midar, Nador.
- ZIANI, Ahmed. (2002), Iγembab yarezun x wudem-nsen deg wudem n waman, 1ère édition, Trifagraph, Berkane.
- EL MARRAKI, Mayssa Rachida. (2004), Asḥinḥen iẓewran, 1ère édition, imprimerie TRIFAGRAPH, Berkane.
- أقضاض، سعيد. (2004)، تيقّت، الطبعة الأولى، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية.

- كنوف، كريم. (2004)، جار أصفض ذ ؤسنّان، الطبعة الأولى، مطبعة تريفة، بركان.
- أسويق، محمد. (2005)، أذ إسرودجي ووال، الطبعة الأولى، مطبعة النخلة، وجدة.
- EL MANCHOURI, Abdellah. (2006), Imettawen n tamja, 1ère édition, imprimerie Saliki Frères, Tanger.
- الفراد، سعيد. (2007)، تيكّست ن وور، الطبعة الأولى، مطبعة تريفاغراف، بركان.
- KANNOUF, Karim. (2008), reowin n tayri, 1ère édition, édition Trifagraph, Berkane.
- بلغد، عبد الرحمان. (2008)، إزران أوريري، الطبعة الأولى، مطبعة دار السلام، الرباط.
- بوسنينا، عائشة. (2009)، إيذارايي، الطبعة الأولى، مطبعة الجسور، وجدة.
- كنوف، كريم. (2009)، سادو ثيرا... ثيرا، الطبعة الأولى، مطبعة الأنوار المغاربية، وجدة.
- بوسنينا، عائشة. (2011)، نشين ذ يمازيانن، الطبعة الأولى، مطبعة الأنوار المغاربية، وجدة.
- El BOUSKLAOUI, Said. (2011), Ajḍiḍ n ucar, 1ère édition, édition Al Anouar Al Magharibia, Oujda.
- ELYANDOUZI, Abdelhamid. (2011), Fitu, 1ère édition, imprimerie Al Anwar Al Magharibia, Oujda.
- KANNOUF, Karim. (2011), Cahrazad, 1ère édition, Taẓaẓragt AL Anwar Almagharibia, Oujda.
- المساوي، الحسن. (2011)، أسيرم، الطبعة الأولى، مطبعة أنفوبرانت، فاس.

2- المصادر النثرية :

- الوليد، ميمون. (1996)، ثيفدجاس، الطبعة الأولى، طبع بأوتريخت، هولندا، منشورات مؤسسة أبوليوس.
- BELGHARBI, Said. (2006), Aswad yebuyebḥen, asufeγ amezwaru, imprimerie Trifagraph, Berkane.
- EL MARRAKI, Maysa Rachida. (2006), izrman n tadjst, 1ère édition, imprimerie El maàrif Al Jadida, Rabat.

- AZARUAL, Fouad. (2009), Adfl azggʷaɣ, Publication Association Ipenjaren n Wezɣenɣen, 1ère édition, imprimerie Al Anouar Almagharibiya, Oujda.
- BELGHARBI, Said. (2008), Asfiget, aẓrag amezwaru, imprimerie Trifagraph, Berkane.
- BOUZAGGOU, Mohamed. (2001), Ticri x tama n tasarrawt, 1ère édition, imprimerie TRIFAGRAPH, Berkane.
- IDJIS N IDURAR N ARRIF, Samira. (2001), Tasrit n Uẓru, 1ère édition, imprimerie Nnaxla lilkitab, Oujda.
- BELGHARBI, Said. (2009), Nunja tanecruft n izerfan, 1ère édition, Taçaçragt Al Anouar Al Magharibia, Oujda.
- BOUZAGGOU, Mohamed. (2009), waf, 1ère édition, imprimerie Al Anwar Al Magharibia, Oujda.
- ABARNUS, Saoid. (2011), Taslit n wẓru, 1ère édition, Al Anouar Al Maghribia, Oujda.
- المساوي، الحسن. (2012)، الله ءيهانيك ءا باري، الطبعة الأولى، مطبعة الأنوار المغاربية، وجدة.
- BOUZAGGOU, Mohamed. (2004), Jar u jar, 1ère édition, imprimerie TRIFAGRAPH, Berkane.

ثانيا : مراجع باللغة العربية

- ابن الحاج السلمي، جعفر. (2003)، الأسطورة المغربية دراسة نقدية في المفهوم والجنس، مطبعة الخليج العربي، تطوان، الطبعة الأولى، منشورات الجمعية المغربية للدراسات الأندلسية.
- ابن الشريف، البشير. (2013)، «الدور التربوي للحكاية»، الأدب الشفوي الأمازيغي معالم وأبعاد، مطبعة Agadir Impression Edition، أكادير، الطبعة الأولى، منشورات جمعية بويزكارن للتنمية والثقافة.
- أزروال، فؤاد. (2013)، «فنون الأدب الأمازيغي المكتوب بالريف، لمحة تعريفية»، دراسات في الأدب الأمازيغي الحديث، مطبعة دار السلام، الرباط، منشورات رابطة تيرّا.

- أزروال، فؤاد. (2015)، الأدب الأمازيغي المعاصر بالمغرب مظاهره وقضاياه، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية.
- أسويق، محمد. (2008)، الشعر الأمازيغي القديم : جمالية البلاغة وسؤال الهوية، الطبعة الأولى، مطابع الأنوار المغاربية، وجدة.
- أغربي، موسى. (2003)، من حكايات البربر الشعبية، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الأول، سلسلة بحوث ودراسات.
- أفقير، محمد والمنادي أحمد. (2012)، بيبليوغرافيا الأدب الأمازيغي المغربي (1968 - 2010 م)، الطبعة الأولى، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية.
- أقضاض، محمد. (2005)، «الأدب الأمازيغي بين الشفاهي والكتابي»، La littérature amazighe : entre l'oral et l'écrit, La littérature amazighe : oralité et écriture, spécificités et perspectives, Imprimerie El Maàrif Al Jadida, Rabat, Publications de l'Institut Royale de la Culture Amazighe.
- أقضاض، محمد. (2008)، شعرية السرد الأمازيغي، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية.
- أوسوس، محمد. (2007)، دراسات في الفكر الميثي الأمازيغي، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، الطبعة الأولى، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية.
- أوسوس، محمد. (2008)، كوكرا في الميثولوجيا الأمازيغية، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، الطبعة الأولى، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية.
- أوسوس، محمد. (2013)، «الكتابة في الأدب الأمازيغي المعاصر بسوس : الحصيلة والأسئلة»، دراسات في الأدب الأمازيغي الحديث، الطبعة الأولى، مطبعة دار السلام، الرباط، منشورات رابطة تيرّا.
- أيت باحسين، الحسين (1992)، «علاقة الهجرة بأزمة الهوية في الأسطورة الأمازيغية : حمو ءونامير نموذجا»، أعمال الملتقى الأول للأدب الأمازيغي الدار البيضاء 18-17 ماي 1991، مطبعة المعارف الجديدة الرباط، منشورات الجمعية المغربية للبحث والتبادل الثقافي.
- أيت الحاج، محند. (1992)، «الفنون الأدبية الأمازيغية وأغراضها الأساسية»، تاسكلا ن تمازيغت، مدخل للأدب الأمازيغي، الطبعة الأولى، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، منشورات الجمعية المغربية للبحث والتبادل الثقافي.

- تيتاو، حميد ولطيف محماد، «الأدب الأمازيغي بين التأريخ له والتأريخ من خلاله» (2005). La littérature amazighe : oralité et écriture, spécificités et perspectives, Imprimerie El Maàrif Al Jadida, Rabat, Publications de l'Institut Royale de la Culture Amazighe.
- حمداوي، جميل. (2013)، الشعر الأمازيغي بمنطقة الريف : أنطولوجيا وبيبليوغرافيا، الطبعة الأولى، مطبعة دار الريف للطباعة والنشر، الناظور.
- حمداوي، جميل. (2014)، المسرح الأمازيغي المغربي : بين النشأة والتطور، الطبعة الأولى، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، منشورات المعارف.
- حنداين، محمد. (1992)، «مدخل لكتابة تاريخ الأدب الأمازيغي بالمغرب»، تاسكلا ن تمازيغت، مدخل للأدب الأمازيغي، الطبعة الأول، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، منشورات الجمعية المغربية للبحث والتبادل الثقافي.
- حمام، محمد وآخرون (2004)، المصطلحات الأمازيغية في تاريخ المغرب وحضارته، الجزء الأول، مطبعة المعارف الجديدة الرباط، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية.
- الحموي، ياقوت. (1979)، معجم البلدان، مطبعة دار صادر، بيروت، الجزء الأول.
- الجطاري، بلقاسم والعمري عبد الرزاق. (2008)، الأدب الأمازيغي بالريف من الشفاهية إلى الكتابة ومأزق الترجمة، الطبعة الأولى، مطبعة الشروق، وجدة.
- رشيد، الحسين. (2000)، الحيوان في الأمثال والحكايات الأمازيغية، مطبعة البوكيلي، القنيطرة، منشورات الجمعية المغربية للبحث والتبادل الثقافي.
- الرزاز، مصطفى. (2012)، «الأسطورة في الفن الحديث»، عالم الفكر، العدد 4 المجلد 40، أبريل-يونيو 2012.
- الزاهي، نور الدين. (2011)، المقدس والمجتمع، الطبعة الأولى، مطبعة أفريقيا الشرق الدار البيضاء.
- سويلم، أحمد. (2010)، أشهر الأساطير والملاحم الأدبية في التراث الإنساني، مطبعة دار العالم العربي، القاهرة.
- سليمان، محمد عبد الفتاح. (2012)، «الأسطورة والتوظيف الحضاري في الثقافة المصرية القديمة»، عالم الفكر، العدد 4، المجلد 40، أبريل- يونيو 2012.
- السواح، فراس. (2012)، الأسطورة والمعنى : دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية، مطبعة دار علاء الدين، دمشق، سوريا.
- شريق، عبد الله والحسين القمري ومحمد أقضاض. (1994)، إشكاليات وتجليات ثقافية في الريف، مطابع أمبريال، سلا، الطبعة الأولى.

- شفيق، محمد. (2000)، لمحة عن ثلاثة وثلاثين قرنا من تاريخ الأمازيغيين، البوكيلي للطباعة والنشر، القنيطرة، الطبعة الثالثة.
- شادلي، المصطفى. (2009)، الحكاية الشفاهية بالمغرب وفي بلدان المتوسط: إواليات منهجية في تناول ومعالجة المتون الشفاهية والإثنوغرافية، مطبعة أبي رقراق، الرباط، منشورات زاوية.
- الشوك، علي. (1989)، الأساطير بين المعتقدات القديمة والتوراة، مطبعة بابل، الرباط، الطبعة الثانية.
- شعراوي، عبد المعطي. (2012)، «الأسطورة بين الحقيقة والخيال»، عالم الفكر، العدد 4 المجلد 40 يونيو 2012.
- عصيد، أحمد وآخران. (2005)، «تقرير ختامي»،
La littérature amazighe : oralité et écriture, spécificités et perspectives, Imprimerie El Maàrif Al Jadida, Rabat, Publications de l'Institut Royale de la Culture Amazighe.
- الفرقاني، محمد الحبيب. (1992)، «سمات وخصائص وظواهر عامة للأدب الأمازيغي»، تاسكلا ن تمازيغت، مدخل للأدب الأمازيغي، الطبعة الأولى، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، منشورات الجمعية المغربية للبحث والتبادل الثقافي.
- قسوح، اليماني. (2009)، توظيف التراث الشعبي في الأدب المغربي المكتوب بأمازيغية الريف، مطبعة الأنوار المغاربية، وجدة.
- كرحو، داود. (2013)، «ومضات من الأدب الأمازيغي المعاصر»، دراسات في الأدب الأمازيغي الحديث، الطبعة الأولى، مطبعة دار السلام، الرباط، منشورات رابطة تيرّا.
- كنون الحسني، محمد عبد الحفيظ. (2007)، السمات الأسطورية في الشعر الجاهلي، مطبعة الخليج العربي، تطوان، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة عبد الملك السعدي.
- لوليدي، يونس. (1996)، الأسطورة بين الثقافة الغربية والثقافة الإسلامية، مطبعة أنفو برانت، فاس، الطبعة الأولى.
- لوليدي، يونس. (2014)، المسرح والأسطورة، مطبعة فولك، طنجة، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة.
- المجاهد، الحسين. (1992)، «الأدب الأمازيغي بالمغرب»، تاسكلا ن تمازيغت، مدخل للأدب الأمازيغي، مطبعة المعارف الجديدة- الرباط، منشورات الجمعية المغربية للبحث والتبادل الثقافي.

- مجدوب، محمد. (2005)، «أشواط من مقاومة أهل المغرب القديم في الفترة المورية»، [المقاومة المغربية عبر التاريخ أو مغرب المقاومات]، الجزء الأول، مطبعة المعارف الجديدة الرباط، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية.
- مجدوب، محمد. (2005)، «من المكتوب إلى الشفوي : تنقيبات عن الكلمات الأمازيغية في مصادر التاريخ القديم»،La littérature amazighe : oralité et écriture, spécificités et perspectives, Imprimerie El Maàrif Al Jadida Rabat, Publications de l'Institut Royale de la Culture .Amazighe
- ميشين، عبد الله. (2013)، «الميثولوجيا الأمازيغية وأهميتها في تفسير الظواهر الاجتماعية»، الأدب الشفوي الأمازيغي معالم وأبعاد، مطبعة Agadir Impression Edition، أكادير، منشورات جمعية بويزكارن للتنمية والثقافة.
- المولودي، سعيد. (2006)، «مقدمة نظرية لتاريخ الأدب الأمازيغي»، تاريخ الأدب الأمازيغي مدخل نظري، سلسلة موائد مستديرة رقم 1، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، الطبعة الأولى، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية.
- المجاهد، الحسين. (1992)، «الأدب الأمازيغي بالمغرب»، تاسكلا ن تمازيغت، مدخل للأدب الأمازيغي، الطبعة الأولى، مطبعة المعارف الجديدة - الرباط، منشورات الجمعية المغربية للبحث والتبادل الثقافي.
- المجاهد، الحسين. (1992)، «لمحة عن الأدب الأمازيغي بالمغرب»، مجلة آفاق، مجلة اتحاد كتاب المغرب، عدد 1، مطبعة الجديدة.
- يعلى، مصطفى. (بدون تاريخ طبع)، القصص الشعبي بالمغرب : دراسة مورفولوجية، مطبعة المدارس، الرباط.

ثالثا : مراجع مترجمة إلى اللغة العربية

- أركون، محمد وآخرون. (2002)، العجيب والغريب في إسلام العصر الوسيط، ترجمة عبد الجليل بن محمد الأزدي، الطبعة الأولى، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء.
- ستراوس، كلود ليفي وبروب فلاديمير. (1988)، مساجلة بصدد علم تشكل الحكاية، ترجمة محمد معتصم، الطبعة الأولى، دار قرطبة، الدار البيضاء.
- ميرتشيا، إلياده. (2007)، البحث عن التاريخ والمعنى في الدين، ترجمة سعود المولى، مطبعة المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان.

- هارت مونتكومري، دايفيد. (2007)، أيث ورياغر قبيلة من الريف المغربي : دراسة إثنوغرافية وتاريخية (الجزء الأول)، ترجمة محمد أونيا، عبد المجيد عزوزي وعبد المجيد الرايس، مطبعة أقواس، هولندا، الطبعة الأولى، منشورات صوت الديمقراطيين المغاربة في هولندا.

رابعا : مراجع باللغة الفرنسية

- BANHAKEIA, Hassan. (2005), «Problèmes de ponctuation dans le texte poétique amazighe», La littérature amazighe : oralité et écriture, spécificités et perspectives, Imprimerie El Maàrif Al Jadida, Rabat, Publications de l'Institut Royale de la Culture Amazighe.
- BASSET, René. La Religion des Berbères de l'antiquité jusqu'à l'islam, Les Belles Lettres.
- BASSET, Henri. (1920), Essai sur la littérature des berbères, Ancienne maison Bastide- de Jourdan, Alger.
- BOUNFOUR, Abdllah. (2005), 'La littérature amazighe : entre l'oral et l'écrit', La littérature amazighe : oralité et écriture, spécificités et perspectives, Imprimerie El Maàrif Al Jadida, Rabat, Publications de l'Institut Royale de la Culture Amazighe.
- ELIADE, Mircea. (1963), Aspects du mythe, collection folio-essais, Éditions Gallimard, impression Maury-Imprimeur, le 14 novembre 2011.
- ELIADE, Mircea. (1965), le sacré et le profane, collection folio-essais, Éditions Gallimard, impression Maury-Imprimeur.
- ELIADE, Mircea. (1957), Mythes, rêves et mystères, collection folio-essais, Éditions Gallimard, impression Maury-Imprimeur.
- KAAOUAS, Nadia. (2005), "Opacité référentielle dans les devinettes berbères", La littérature amazighe : oralité et écriture, spécificités et perspectives, Imprimerie El Maàrif Al Jadida, Rabat, Publications de l'Institut Royale de la Culture Amazighe.

- LAOUST, Émile. (1949), Contes berbères du Maroc, Tome 1, 5ème édition, Éditions LAROSE, Paris, publications de l'Institut des Hautes Études Marocaines.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. (2010), Anthropologie structurale, POCKET, Paris. De la couverture.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. (2010), La pensée sauvage, POCKET, Paris.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. (2012), Anthropologie structurale deux, Pocket, Paris.
- La littérature amazighe : oralité et écriture, spécificités et perspectives, (2005), Imprimerie El Maàrif Al Jadida- Rabat, Publications de l'Institut Royale de la Culture Amazighe.
- MARSHALL, Amandine. (2003), Mythes de la Grèce antique, Les éditions du Panthéon.
- MÉLÉTINSKI, Evguéni. (1965), « l'étude structurale et typologique du conte », [Morphologie du conte], Traduction Marguerite Derrida, Éditions Seuil.
- PROPP, Vladimir. (1965), Morphologie du conte, Traduction Marguerite Derrida, Editions Seuil.
- RENISIO, A. (1932), Étude sur les Dialectes Berbères des Beni Iznassen du Rif, et des Senhaja de Srair (Grammaire, textes et lexique), Éditions Ernest LEROUX, Paris.
- STROOMER, Harry. (2005), "Les trésors littéraires du Sud marocain", La littérature amazighe : oralité et écriture, spécificités et perspectives, Imprimerie El Maàrif Al Jadida, Rabat, Publications de l'Institut Royale de la Culture Amazighe.

خامسا : بحوث وأطاريح جامعية

- زباير، كمال. (2014/2015)، الشعر الأمازيغي المكتوب بأمازيغية الريف : مقاربة تناصية، بحل لنيل شهادة الدكتوراة، تحت إشراف الأستاذ الدكتور محمد أوراغ، جامعة سيدي محمد بن عبد الله، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ظهر المهراز فاس.

سادسا : مجلات

- مجلة آفاق، (1992)، مجلة اتحاد كتاب المغرب، عدد 1، مطبعة الجديدة.
- تاسكلا ن تمازيغت، مدخل للأدب الأمازيغي، (1992)، الطبعة الأولى، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، منشورات الجمعية المغربية للبحث والتبادل الثقافي.
- عالم الفكر، العدد 4، المجلد 40، أبريل-يونيو 2012.

سابعا : معاجم

- ابن منظور. (1997)، لسان العرب، المجلد الثالث، دار صادر، بيروت، الطبعة الأولى.
- DUBOIS, Jean. (1986), Dictionnaire Larousse, édition.
- ROBERT, Paul. (1996), Dictionnaire Le Petit Robert, Paris.
- Oxford Advanced Learner's Dictionary, Sixth edition-2000, Edited by Sally Wehmeier.
- www. Universalis.fr-encyclopédie-mythe- approche-ethnosociologique.

صورة لصخرة «أزرو ن تسريث» الذي يمثل أسطورة «عروس الحجر»، ويقع بدوار «تامجونت» جماعة «بورد» دائر أكنول إقليم تازة.

صورة لشجرة «تاسافث أوشارشور» التي تمثل أسطورة «شجرة العالم»، وتقع بدوار تلمامين جماعة اجزناية الجنوبية دائرة أكنول إقليم تازة.

فهرس المحتويات

تقديم 5
مقدمة 7

الباب الأول : الإطار النظري، المصطلحات والمفاهيم : الأسطورة ـ الميثولوجيا ـ الحكاية 11

الفصل الأول : من أجل مفهوم سليم للأسطورة 13

المبحث الأول : مفهوم الأسطورة 14

أولا- الأسطورة في الثقافة العربية الإسلامية 14
1- الأسطورة في اللسان العربي 14
2- الأسطورة في القرآن الكريم والسيرة والتفسير 19
أ- سورة الأنعام 19
ب- سورة الأنفال 19
ت- سورة النحل 19
ث- سورة المؤمنون 19
ج- سورة الفرقان 19
ح- سورة النمل 19
خ- سورة الأحقاف 19
د- سورة القلم 20
ذ- سورة المطففين 20
ثانيا- الأسطورة في الثقافة الغربية 23
1- الأسطورة في بعض المعجمات الغربية 23
2- الأسطورة في العلوم الإنسانية المعاصرة 25
أ- الأسطورة عند مرسيا إلياد 26

ب- الأسطورة عند كلود ليفي ستراوس 30

المبحث الثاني : الأسطورة والأدب 39
أولا- أثر الأدب في الأسطورة 40
ثانيا- أثر الأسطورة في الأدب 42

الفصل الثاني : من الأسطورة إلى الحكاية الشفاهية 47

المبحث الأول : الحكاية الشفاهية.....48
أولا- مفهوم الحكاية الشفاهية.....49
1- الحكي الشفاهي ومواثيقه 49
أ- الحكي الشفاهي..... 49
ب- شروط الحكي ومواثيقه 50
2- منشأ الحكاية الشفاهية وتناصها..... 55
أ- منشأ الحكاية الشفاهية 55
ب- تناص الحكاية الشفاهية 57

المبحث الثاني : الأسطورة والحكاية الشفاهية 61
أولا- الأسطورة وأصناف الحكاية الشفاهية.....62
1- أصناف الحكاية الشفاهية 62
أ- الحكايات العجيبة.....63
ب- حكايات الحيوانات 63
ت- حكايات ساخرة.....63
ث- حكايات القديسين.....64
2- الحدود بين هذه الأصناف الحكائية والأسطورة.....65
ثانيا- من الأسطورة إلى الحكاية الشفاهية.....67
1- انحطاط الأسطورة إلى الحكاية الشفاهية.....67
2- احتفاظ الحكاية ببقايا أسطورية 71

الباب الثاني : الأسطورة والحكاية الأمازيغيتان.....75

الفصل الأول : الأسطورة الأمازيغية 77

المبحث الأول : من أجل ميثولوجيا أمازيغية.....77
أولا- المؤشرات الموضوعية على وجود ميثولوجيا أمازيغية 78
1- التقاليد الشفوية في الأدب الأمازيغي.....79
2- الإنتاج الأسطوري الأمازيغي 80
3- المخيلة والمجال الحضاري للأمازيغ..... 81
4- البانتيون الأمازيغي.....82
ثانيا- مظاهر الأسطورة الأمازيغية 84
1- تيمات الحكاية الأمازيغية.....84
2- حكايات أسطورية أمازيغية 86
أ- أسطورة عروس المطر.....87
ب- أسطورة أونامير 87
ت- أسطورة عروس الحجر 88
3- الطقوس والشعائر الأمازيغية.....89

المبحث الثاني : أساطير أمازيغية.....91
أولا- أساطير مدونة 91
1- أساطير كونية.....91
أ- أسطورة عروس المطر.....91
ب- أسطورة عرس الذئب 94
ت- أسطورة الشمس والقمر..... 97
2- أساطير أصل خلق الإنسان.....99
أ- أسطورة أمومة الأرض للبشر 99
3- أساطير كون أو خلق تعليلية 99
أ- أسطورة الكسوف 99

ب- أسطورة تفاحة آدم 100
ت- أسطورة الوطواط.....102
ث- أسطورة سبو وملوية 103
ج- أسطورة خلق بحيرة ''واولّوت'' 104
ح- أسطورة تفسر جريان ونضوب ماء عين ''الركَّادة''.....108
خ- أسطورة تفسر خلق خندق ''يارث''.....110
4- أساطير الخلق المسخية 113
أ- أسطورة الأرنب البرية.....114
ب- أسطورة الغراب.....114
ت- أسطورة العظايا 114
5- أساطير خلق أو أصل أمازيغية- إسلامية 115
أ- أسطورة سفينة نوح 115
ب- أسطورة سيدنا عيسى 116
ت- أسطورة عطايا الله للشعوب..... 117
ثانيا- أساطير شفوية 118
1- أساطير خلق بعض الحيوانات.....118
أ- أسطورة خلق الغراب 119
ب- أسطورة خلق القردة.....122
ت- أسطورة خلق عصفورة.....125
ث- أسطورة خلق البومة.....125
ج- أسطورة خلق اللقلاق 126
2- أساطير خلق بعض الجمادات.....127
أ- أسطورة حجر موكب العروس 127
ب- أسطورة خلق جبل من تراب.....128
ت- أسطورة خلق الشمس والقمر.....128
ث- أسطورة خلق التراب..... 129
3- أساطير تفسر بعض الظواهر الطبيعية 130
أ- أسطورة خلق الزلزال 130

ب- أسطورة خلق أيام حيان 132
ت- أسطورة عروس الحجر 135
4- كائنات أسطورية 139
أ- بغلة القبور 139
ب- عيشا قنديشا 141
5- أساطير تفسر أصل بعض المؤسسات 142
أ- أسطورة تفسر أصل مؤسسة "تاويزا" 142

الفصل الثاني : الحكاية الأمازيغية 145

المبحث الأول : الحكي الأمازيغي 145
أولا- خصوصيات الحكي الأمازيغي 145
1- افتتاح الحكي 145
2- اختتام الحكي 147
ثانيا- أعراف الحكي الأمازيغي 149
1- العرف الأول : زمن الحكي 149
2- العرف الثاني : محاذير عدم احترام زمن الحكي 150

المبحث الثاني : بين الأسطورة الأمازيغية والحكاية الأمازيغية 151
أولا- من الأسطورة إلى الحكاية الأمازيغية 151
ثانيا- حكايات أمازيغية تحتفظ ببقايا أسطورية 153
1- بقايا أسطورية في حكايات أمازيغية مدونة 153
أ- حكاية النساء الثلاث 153
ب- حكاية الأب وبناته السبع 156
ت- حكاية نونجا وعكشا 160
ث- حكاية نونجا مع للا الغولة 163
ج- حكاية الأخوين والغولة 168
ح- حكاية المرأة و الرجل 175

خ- حكاية عوج بن عناق 177
د- حكاية سيدي مالك 179
ذ- حكاية حمّو لحرايمي والغولة 180
ر- حكاية "مغامرات يتيمان" 183
ز- حكاية الطفل واليهودي 194
س- حكاية حمو رجل الثيران 197
ش- حكاية الأمراء غير المطيعين 205
ص- حكاية الأب ذو السبع بنات 208
2- بقايا أسطورية في حكايات أمازيغية شفوية 213
أ- عرض الحكايات 213
ب- البقايا الأسطورية في هذه الحكايات 218

الباب الثالث : الأسطورة في الأدب الأمازيغي الريفي المكتوب 221

الفصل الأول : الأسطورة في الشعر الأمازيغي الريفي المكتوب 223

المبحث الأول : توظيف الأسطورة الأمازيغية وغيرها في الشعر الأمازيغي الريفي المكتوب 224
أولا- توظيف الأسطورة الأمازيغية في دواوين الشعر الأمازيغي الريفي 224
1- توظيف أسطورة "عروس المطر" في دواوين الشعر الأمازيغي الريفي 224
أ- ديوان "ماثوشيذ ئيك رحريق ئينو" لسلام السمغيني 225
ب- ديوان "يسفوفيد أوعقا" لسعيد موساوي 226
ت- ديوان "عاذ أخفي ثرزوذ" لعائشة بوسنينا 227
ث- ديوان "ثريوريوت ي مولاي" لأحمد الزياني 228
ج- ديوان "إيوك أيي ثورجيت إينو" لمايسا رشيدة المراقي 232
ح- ديوان "إيغمباب ياروزون خ ووذم نسان ذك ووذم ن ومان" لأحمد الزياني 233
خ- ديوان "أصحينحين إيزوران" لمايسا رشيدة المراقي 234

د- ديوان "تيقّت" لسعيد أقضاض 235
ذ- ديوان "رعوين ن تايري" لكريم كنّوف 237
ر- ديوان "إيذارايي" لعائشة بوسنينا 238
ز- ديوان "سادو ثيرا... ثيرا" لكريم كنّوف 240
س- ديوان "نشين ذ ئيمزيانن" لعائشة بوسنينا 241
ش- ديوان "أجضيض ن ؤشار" لسعيد البوسكلاوي 241
ص- ديوان "شهرزاد" لكريم كنّوف 243
2- توظيف أسطورة "عروس الحجر" في دواوين الشعر الأمازيغي الريفي .. 245
أ- ديوان "أصحينحين إيزوران" لرشيدة المراقي 245
3- توظيف الكائنات الأسطورية في دواوين الشعر الأمازيغي الريفي 246
أ. ديوان "زي ردجاغ ن تمورث غ روعرا أوجنا" لميمون الوليد 246
ب- ديوان "تشومعات" لمصطفى بوحلاسة 246
ت- ديوان "إيوك أيي ثورجيت إينو" لمايسا رشيدة المراقي 247
ث- ديوان "إيغمباب ياروزون خ ووذم نسن ذك ووذم ن ومان"
لأحمد الزياني 248
ج- ديوان "أذ إسرودجي واوال" لمحمد أسويق 249
ح- ديوان "إمطّاون ن تامجا" لعبد الله المنشوري 250
خ- ديوان "ثيكّست ن وور" لسعيد الفراد 251
د- ديوان "راعوين ن تايري" لكريم كنّوف 252
ذ- ديوان "ئيزران ؤوريري" لبلغد عبد الرحمن 252
ر- ديوان "سادو ثيرا... ثيرا" لكريم كنّوف 253
ز- ديوان "أجضيض ن ؤشار" لسعيد البوسكلاوي 254
س- ديوان "فيتو" لعبد الحميد اليندوزي 256
ش- ديوان "شهرزاد" لكريم كنّوف 257
4- توظيف أسطورة "اللقاء الأول عند ينبوع الماء" في دواوين الشعر
الأمازيغي الريفي 258
أ- ديوان "تشومعات" لمصطفى بوحلاسة 258
ب- ديوان "راعوين ن تايري" لكريم كنّوف 259

5- توظيف أسطورة "بحيرة إملشيل" في دواوين الشعر الأمازيغي الريفي ...259
أ- ديوان "أصحينحين إيزوران" لمايسا رشيدة المراقي 259
6- توظيف أسطورة "إيض أوسكّاس" في دواوين الشعر الأمازيغي الريفي 260
أ- ديوان "تيقّت" لسعيد أقوضاض 260
7- توظيف أسطورة "الأرض الأم" في دواوين الشعر الأمازيغي الريفي 261
أ- ديوان "ءاسيرم" لسعيد المساوي 261
8- توظيف أسطورة "الليل والنهار" في دواوين الشعر الأمازيغي الريفي 262
أ- ديوان "شهرزاد" لكريم كنّوف 262
ثانيا- توظيف أساطير أخرى في دواوين الشعر الأمازيغي الريفي 263
1- توظيف أسطورة "سيزيف" في ديوان "جار أسفض ذ ؤسنان" لكريم كنّوف 263
2- توظيف أسطورة "سيزيف" في ديوان "فيتو" لعبد الحميد اليندوزي 264

المبحث الثاني : توظيف البقايا الأسطورية للحكاية الأمازيغية في الشعر الأمازيغي الريفي المكتوب 265
أولا- توظيف البقايا الأسطورية للحكاية الأمازيغية في دواوين الشعر الأمازيغي الريفي 265
1- توظيف بقايا أسطورة "ميداس" للحكاية الأمازيغية "الملك ذو القرنين" في دواوين الشعر الأمازيغي الريفي..... 265
أ- ديوان "زي ردجاغ ن تمورث غ روعرا أوجنا" لميمون الوليد 265
ثانيا- توظيف الحكاية الأمازيغية العجيبة في دواوين الشعر الأمازيغي الريفي 267
1- توظيف الحكاية الأمازيغية "نونجا" في دواوين الشعر الأمازيغي الريفي ...267
أ- ديوان "أذ أريغ ك زرو" لأحمد الزياني 268
ب- ديوان "يسفوفيد أوعقا" لسعيد الموساوي 269
ت- ديوان "أصحينحين إيزوران" لمايسا رشيدة المراقي 271
ث- ديوان "أذ إسرودجي واوال" لمحمد أسويق 271
ج- ديوان "تيقّت" لسعيد أقوضاض 272
ح- ديوان "ئيزران ؤوريري" لعبد الرحمن بلغد 273

خ- ديوان "إيذارايي" لعائشة بوسنينا 274
د- ديوان "أجضيض ن ؤشار" لسعيد البوسكلاوي 275
2- توظيف حكاية "مارغيغدا" في دواوين الشعر الأمازيغي الريفي 277
أ- ديوان "تيقّت" لسعيد أقوضاض 277
ب- ديوان "ثيكّست ن وور" لسعيد الفراد 278

الفصل الثاني : الأسطورة في النثر الأمازيغي الريفي المكتوب 279

المبحث الأول : توظيف الأسطورة في النثر الأمازيغي الريفي المكتوب 280
أولا- توظيف الأسطورة في القصة الأمازيغية الريفية القصيرة 280
1- المجموعة القصصية "ثيفادجاس" لميمون الوليد 280
2- المجموعة القصصية "ءاصواض يبوييحن" لسعيد بلغربي 284
3- المجموعة القصصية "إزرمان ن تادجست" لمايسا رشيدة المراقي 289
4- المجموعة القصصية "أذفل أزوكواغ" لفؤاد أزروال 291
5- المجموعة القصصية "أسفيكّث" لسعيد بلغربي 292
6- المجموعة القصصية " تريوريوت ن رخارث" لسعيد بلغربي 296
ثانيا- توظيف الأسطورة الأمازيغية في الرواية الأمازيغية الريفية 299
1- رواية "تشري خ تما ن تسراوت" لمحمد بوزاكَو 299
2- رواية "ثاسريث ن ؤوزرو" لسميرة يدجيس ن إيذورار ن أريف 299
3- رواية "نونجا تانشروفت ن إزرفان" لسعيد بلغربي 303
ثالثا- توظيف الأسطورة في المسرح الأمازيغي الريفي المكتوب 305
1- مسرحية "واف" لمحمد بوزاكَو 305
2- مسرحية "تاسليت ن ؤزرو" لسعيد أبرنوص 307
3- مسرحية "الله يهنيك ءاباري" للحسن المساوي 309

المبحث الثاني : توظيف البقايا الأسطورية للحكاية الأمازيغية في النثر الأمازيغي الريفي المكتوب 312
أولا- توظيف البقايا الأسطورية للحكاية الأمازيغية في القصة الأمازيغية الريفية القصيرة 312

1- المجموعة القصصية "أصواض يبّوييحن" لسعيد بلغربي 312
2- المجموعة القصصية "إزرمان ن تادجست" لمايسا رشيدة المراقي 313
ثانيا- توظيف البقايا الأسطورية للحكاية الأمازيغية في الرواية الأمازيغية الريفية...313
1- رواية "جار ؤ جار" لمحمد بوزاكَو 313
2- رواية "نونجا تانشروفت ن إزرفان" لسعيد بلغربي 317

خاتمة 321
قائمة المصادر والمراجع 333
صورة لصخرة «عروس الحجر» 343
صورة لشجرة «تسافث أوشارشور» 344

إن القارئ سيكتشف – من خلال هذا الكتاب- أن الأمازيغ كان لهم خيال واسع مكنهم من خلق أساطيرهم المتميزة أحيانا والمشتركة أحيانا أخرى مع باقي شعوب العالم. وأن هذه الأساطير لابد أن يكون لها حضور بشكل من الأشكال في الأدب الأمازيغي المكتوب، نظرا للعلاقة الجدلية بين الأدبين المكتوب والشفوي. ومنه فقراءة الأدب الأمازيغي تستلزم التسلح بمرجعية ثقافية أمازيغية، ولن يتيسّر ذلك بدون الاطلاع على الميثولوجيا الأمازيغية. ذلك أن الأسطورة تمثل لب وجوهر أي ثقافة. ولكل ثقافة أساس أسطوري تقوم عليه ويميزها ويجعلها تختلف عن ثقافات أخرى. لا شك إذن أن قراءة تستند إلى هذه المرجعية ستفك ما استغلق من النصوص الأدبية سواء كانت شعرية أم نثرية من المنجز الأدبي الأمازيغي عموما والريفي خصوصا.

ⴰⵛⵢⵓⵣ ⴰⵏ ⵙⴰⵀ ⵏⵅ ⵗⵏⵏⵉⵓ ⴰ ⵓⵎⵎⵣ ⵣⵛⴰⵋⵋⵢⵍ ⵜⵗⵢⴰ ⵢⴰⵓⵓⵍ ⵣⵍⵢⵎⴰⵍ ⵙⵉⵓⵣⵍⵍⵍ ⵣⵊⵊⵣ ⵜⵍ ⴰⵏ ⵅⵅⵍ ⵗⵛⵣⵙⵍ ⵍⵍⵓⵍ ⵣⵛⴰⵋⵎⴰⵙⵍ ⵍⵣⵢ ⵣⵓⵓⵗⵓⵍ ⴰⵓⵏ ⵣⵢⵓⵀⴰⵍ ⵍ ⵗⵛⴰⵋⵙⵎ . ⵗⵛⵣⵙⵍ ⴰ ⵣⵀⵗⵓⵏ ⴰⵏ ⵣⵎⵣⵍ ⵓ ⵆⴰ ⵍ ⵍⵗⵏⵛ ⵏⵣ ⵜⵓⵓⵎⴰ ⵜⴰⵛⴰⵋⵋⵢⵜ ⵙⵗⵓⴰⵍ ⵛⴰⵎⴰ ⵍⵅⵋⴰⵓ ⵢⴰⵓ ⵜⵗⵓⵓⵎⴰ ⵙⵗⵓⴰⵍ ⵏ ⵜⵛⵣⵍⴰⵍⵜ . ⵓⵅ ⵓⵓⴰ, ⵜⵣⵢⵓⵣ ⵍ ⵜⵓⵓⵎⴰ ⵜⴰⵛⴰⵋⵣⵢⵜ ⵣⵓⵓⴰⵍ ⴰⵏ ⵜⵘⵏⵏ ⵅⵀ ⵜⵓⵓⴰⵍ ⵜⵣⵏⵍⵓⵓⵍⵣⵍ ⵜⵣⵛⴰⵋⵣⵢⵣⵍ, ⵛⴰⵍⴰⵙⴰ ⵗⵓ ⵣⵜⵜⵓⵣⵏ ⵘⵍⴰ ⵛⴰ ⴰⵏ ⵍⵓⵓⵍ ⵜⴰⵛⵣⵜⵗⵍⵗⵉⵣⵜ ⵜⴰⵛⴰⵋⵣⵢⵜ . ⵛⵣⵍⵋⵣ ⵗⵛⵣⵙ ⵏ ⵗⵍ ⵍ ⵅⵗⵍ ⵜⴰⵏⵏⵍⵓⴰ . ⵏ ⵛⴰⵍⴰⵙⴰ ⵣ ⵣⵜⵜⵍⵍⴰⵍ ⅅⵗⵍ ⵜⴰⵏⵏⵍⵓⴰ ⵜⵛⵓⵘⵉⴰ ⵅⵀ ⵜⵣⵍⵍⵣⵉⵍ . ⵗⵓ ⵣⵍⵋⵋⵢ ⵘⵍⵍⵣ ⵜⵣⵢⵓⵣ ⵣⵓⵍⵏⵍ ⵅⵀ ⵜⵓⴰⵢⵗⵍⵜ ⴰ ⴰⵏ ⵜⵟⵋⵛ ⵛⵣⵍ ⵣⵜⵍⴰⴰⵆⵆⵗⵍ ⵓⵅ ⵣⵉⵟⵣⵓⵍ ⵣⵓⅅⵍⴰⵍⵗ; ⵗⵏⵙⵣⵋⵍ ⵍⵉⵢ ⵣⵍⵓⵓⵣⵙⵍ ⵏⵣ ⵛⵣⵍ ⵣⵜⵍⴰⴰⵓⵍ ⵏⵣ ⵜⵓⅅⵍⴰ ⵜⴰⵛⴰⵋⵋⵢⵜ ⵙ ⵗⵛⴰⵜⴰ, ⵏ ⵜⵓⵣⵀⵣⵜ ⵙ ⵗⵅⵛⵉⵉ .