فؤاد ازروال

في الآداب والفنون الأمازيغية

ⵏⵙ ⵜⵓⵔⵉⵙⵍⵉⵏ ⵏ ⵜⵣⵓⵇⵙⵍⵉⵏ ⵉ ⵜⵎⴰⵣⵉⵖⵜ

في الآداب والفنون الأمازيغية

ⵏⵜ ⵜⵓⵔⵏⵜⵍⵜ ⵏ ⵜⵣⵙⵇⵍⵍⵉ ⵏ ⵜⵃⵕⵜⵉⵢⵜ

في الآداب والفنون الأمازيغية

ⵏ ⵜⵓⵔⵉⵙⵜⵉⵏⵉ ⵏ ⵜⵣⵇⵇⵓⵏ ⵉ ⵜⵎⵙⵖⵓⵏⵜ

منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية
مركز الدراسات الفنية والتعابير الأدبية والإنتاج السمعي البصري
سلسلة دراسات وأبحاث. رقم : 78

العنوان

في الآداب والفنون الأمازيغية

المؤلف

فؤاد ازروال

الناشر

المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية

الإخراج التقني والمتابعة

مركز الترجمة والتوثيق والنشر والتواصل

الغلاف

مركز الدراسات الفنية والتعابير الأدبية والإنتاج السمعي البصري

رقم الإيداع القانوني : 2020 MO 0636
ردمك : 978-9920-739-08-5

المطبعة

منشورات عكاظ - 2020

حقوق الطبع

محفوظة للمعهد الملكي للثقافة الأمازيغية

المقدمـــــــة

ⵜⴰⵙⴷⵓⵎⵜ

يضم هذا الكتاب مجموعة من المقالات والأبحاث في العديد من إشكالات الآداب والفنون الأمازيغية وقضاياها، منها ما يتوجه إلى القارئ المتخصص والباحث الأكاديمي، ومنها ما يخدم اهتمامات القارئ العام وتطلعاته، ومنها ما يهم الأدباء والفنانين والمبدعين؛ لإنها تتنوع ما بين كتابات أنجزت بغرض تقديمها في الندوات والملتقيات العلمية والأكاديمية أو نشرها في المجلات الفكرية والثقافية المتخصصة، وما بين كتابات أنجزت لأجل التعريف بالفنون المختلفة في الثقافة الأمازيغية في بعض المنتديات العامة أو من خلال النشر على صفحات الجرائد الوطنية، وأخرى لأجل تقديم بعض الإنجازات والإبداعات الأدبية والفنية والتعريف بها وبأصحابها.

ولذلك، ليس لهذا الكتاب وحدة يحكمها موضوع معين، وليس له تقييد زمني بذاته في الإنتاج، ولا منهج محدد معتمدا بعينه؛ فمن حيث الموضوع شمل ـ أي الكتاب ـ دراسات ومقالات همت مختلف الأجناس الأدبية الأمازيغية التقليدية والعصرية، كالأمثال والقصة القصيرة والشعر والرواية والمنظورات والأسس العامة في الإبداع، وشمل أيضا صنوفا من الفنون العريقة والحديثة، كالرقص الجماعي والمسرح والسينما. ومن حيث الزمن، فإنجاز هذه الدراسات والمقالات امتد على فترة زمنية طويلة، وتفرقت مفرداته ومواضيعه على مواعيد متقاربة حينا ومتباعدة حينا آخر، ما بين سنتي 2005 و2016. أما من حيث المنهج، فقد تعددت أنواع المقاربات ما بين العرض والوصف والتحليل، بحسب طبيعة مناسباتها كالملتقيات والندوات والنشر بالمجلات والدرويات، وبحسب الأهداف المبتغاة كالتعريف والتقديم والدرس العلمي.

ورغم أن بعض هذه المقالات والدراسات قد مر عليها زمن غير يسير، فإني لم أرجع إليها بالقراءة والتعديل، ولم أعد إلى فحصها بما كسبته من أراء جديدة، وبما زدته من معرفة وفهم لمواضيعها وقضاياها، وذلك حتى تكون صورة صادقة وأمينة على ما كانت عليه جهود الباحثين والدارسين خلال الفترات السابقة، ولأنه ـ أيضا حسب رأيي

ـ لا تتقدم الفنون والآداب الأمازيغية إلا بخطى بطيئة لا تترك آثارا عميقة وسريعة، إلا في مجالات قليلة ومحصورة.

وإذا استطعت أن أحقق بعض التوفيق بهذا الكتاب في تسليط الضوء والتعريف ببعض قضايا الآداب والفنون الأمازيغية ومنجزاتها، فذلك غاية ما رمته وتوخيته، وغاية ما سعيت إليه؛ متمنيا أن يجد القارئ ـ مهما كان اهتمامه ومستواه ـ بعضا من المتعة والمعرفة التي سينشدهما وهو يتصفح أوراق هذا الكتاب.

فؤاد ازروال

في الآداب الأمـــازيـــغـيـــة

ⵏⵜ ⵜⵓⵔⵉⵣⵍⵉⵏ ⵏ ⵜⵎⴰⵣⵉⵖⵜ

منظورات الإبداع في الأدب الأمازيغي المعاصر في علاقته بالهوية

لقد جاء الأدب الأمازيغي المعاصر في سياق التحولات السريعة من الوعي التقليدي بالهوية الأمازيغية إلى الوعي المعاصر، والتي انطلقت منذ أواخر السبعينيات من القرن الماضي دافعة بمجموعة من المناضلين في إطار الحركة الثقافية الأمازيغية إلى الكتابة من أجل تشكيل نواة صلبة لهذه الحركة [1]، فدخل ـ بذلك ـ الإبداع الأدبي باللغة الأمازيغية والمواظبة عليه في صميم عملية التعبئة الهوياتية، لكن بوعي عصري وجديد [2]. ولذلك أيضا، ارتبط هذا الأدب ارتباطا وثيقا بخطاب هذه الحركة الثقافية وانشد إلى قضاياها وتوجهاتها الأساسية، واهتم بمضامينها ومواضيعها ذات الصبغة النضالية في الدفاع عن الذات الأمازيغية وهويتها الخاصة. وحتى سعي هذا الإبداع إلى إظهار جانب الحداثة والعصرنة فيه، هو جزء من سعي الحركة الأمازيغية إلى إظهار قدراتها وإمكانياتها في استيعاب قضايا العصر والتفاعل معها، أي أن أصل (هاجس التحديث) في هذا الأدب، كما يرى بعض الدارسين، كانت تحفزه دوافع ذات صبغة أيديولوجية، (تتمحور بتركيز شديد حول) مبدأ التحولات والإمكانات الهوياتية [3]، وكان أيضا بمثابة التزام نضالي يراد منه إثبات قدرة الأمازيغية على أن تكون لغة عالمة لإنتاج أدب مكتوب يزحزح ويغير التمثلات السائدة التي رسخت في

1 الحسين، وعزي، **نشأة الحركة الثقافية الأمازيغية**، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، المغرب، 2000، الطبعة 1، ص 140.

2 نفسه، ص 142.

3 بلقاسم،الجطاري وعبد الرزاق، العمري، **الأدب الأمازيغي بالريف، من الشفاهة إلى الكتابة ومأزق الترجمة**، مطبعة الشرق، وجدة، 2008، الطبعة 1، ص 81.

المخيال الجمعي حول الثقافة الأمازيغية [1]، والمرتبطة أساسا بقيم التبخيس والتحقير والتصغير.

ومن ثمة، يعتبر «الانشغال الهوياتي تيمة مركزية للأدب الأمازيغي الجديد neolittérature، وهو أمر يجد تفسيره في السياق السوسيوثقافي الذي انبثق فيه هذا الأدب الذي يعتبر ابنا شرعيا للوعي الهوياتي الحديث المتبلور في إطار الحركة الثقافية الأمازيغية» [2]، وفي كون جل من بادر فيه هم ـ في الأصل ـ مناضلون في إطار الحركة الأمازيغية أكثر منه أدباء ومبدعون حقيقيون.

قد ثبت لدى الكتاب الذين جاؤوا في هذه الفترة أن الإبداع في الأدب والفن يعد جزءا هاما من الهوية، وأنه عنصر من عناصرها المميزة بما يعبر عنه من قيم تمتد من الماضي إلى المستقبل في مسار الأمة والمجتمع. وثبت لديهم أيضا أن هذه الهوية ليست مجرد خاصيات مرتبطة بعرق أو بجنس، وإنما هي ثقافة وحضارة ولغة، وإحساس بالانتماء إلى فضاء جماعي مشترك له شخصيته الخاصة، وله تاريخه وفكره وتعابيره ومثله المميزة في الحياة، فراحوا يعتزون بمقومات هويتهم الراسخة في التاريخ والحياة القروية وعاداتها، وفي اللغة [3]، وفي كل ما يدخل في أنسجة ذلك من تيمات فرعية أخرى جزئية تشكل الكل [4]، أو تشكل خلفية تتجلى فيها ملامح هذه الهوية وتمثلاتها المبنية على جدلية الأنا والآخر، وعلاقات الصراع والتوافق، وعلاقة المقهور بالقاهر، وثنائية الثابت والمتحول [5]، حتى تحول الإبداع الأدبي لديهم ـ في غالب الأحيان ـ إلى أداة للتعبئة والتوعية والتحسيس.

وقد أفرز هذا الوضع الخاص للإبداع الأدبي المعاصر باللغة الأمازيغية تيارا ينظر

---

1 محمد، أوسوس، «الكتابة في الأدب الأمازيغي المعاصر بسوس : الحصيلة والأسئلة»، كتاب جماعي : **دراسات في الأدب الأمازيغي الحديث**، منشورات رابطة تيرا، مطبعة دار السلام، الرباط، 2013، الطبعة 1، ص 7.

2 محمد، أوسوس، «تيمة الهوية في الرواية المكتوبة بالأمازيغية»، كتاب جماعي : **قراءات في الرواية الأمازيغية**، منشورات رابطة تيرا، مطبعة دار السلام، الرباط، 2014، ص 27.

3 محمد أقضاض، **شعرية السرد الأمازيغي**، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، المغرب، 2007، الطبعة 1ص 132.

4 نفسه، ،ص 138.

5 مسعود، بوحسين، «المسرح الأمازيغي وسؤال الهوية، من مكتسبات التأسيس إلى أفق الفعالية الفنية»، كتاب جماعي : **المسرح الأمازيغي، في الجذور والممارسة**، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، مطبعة دار المعارف الجديدة، الرباط، المغرب، 2011، الطبعة 1، ص 29.

إلى الهوية الأمازيغية باعتبارها موضوعا خالصا ومجردا، وقائما على خصوصيات صافية ولا متحولة عبر الزمان، وثابتة عبر خارطة البلاد، فنحا إلى تبني منظور سكوني للهوية، تمحور همه على المستوى اللغوي في البحث ـ كما عبر عنه أحد الدراسين ـ عن «الصفاء والتخلص من الدخيل، الآخر المهدد للغة الذات، من ألفاظ عربية وفرنسية تسللت إلى اللغة الأمازيغية وحلت محل ألفاظها الأصلية، فالكتاب حريصون على البحث على الألفاظ الأصلية وتنقية اللغة من المقترض اللغوي قدر الإمكان» [1].

أما على مستوى المضمون، فإن اختيار الموضوعات في الشعر والفضاءات والأمكنة والشخوص في الرويات والقصص والمسرحيات، فيحرص المبدعون أن تكون لها دلالات مرتبطة بالتمثلات الهوياتية ورهاناتها وصراعاتها، فحتى في مجال السرد، غالبا ما يتدخل السارد، كلما تعلق الأمر بخطاب متصل بالمسالة الأمازيغية، ليصبح طرفا فيما يقول، حتى يغدو من الصعب التمييز بينه وبين الشخصية [2]، أو بينهما وبين المبدع نفسه.

بذلك، يمكن أن نستخلص أن من أهم المعاني المضمرة والماكرة في الخطاب العام لهذا التيار تتحدد في أن الهوية ما هي إلا سمات وخصائص ثابتة، لم تعمل فيها عوامل التاريخ وتطوراته، وفي أنه يجب العودة إليها إلى الوراء لإحيائها وبعثها وإشاعتها مع العمل على تأبيدها وإدامتها، وفي أنه يجب اتخاذ موقف صارم وإظهاره وإن كان ذلك سيؤثر على نسيج العمل فنيا وجماليا.

وهذا التيار ـ بمنظوره هذا ـ يتناغم «مع ما يروج له أولئك الذين يسعون إلى التحجيم من المجهودات النضالية للمطالبة بالحقوق اللغوية والثقافية الأمازيغية، فيعتبرون كل ما يتعلق بالهوية الأمازيغية، الراهن منها والمستقبلي، يجب أن يجمد في صقيع المتاحف الأثرية، بل إن كل من لغتها وثقافتها وتقاليدها لم تتطور عبر التاريخ ولم تتقدم، فأضحت دون مستوى أن تكون لغة، وأقل مستوى من الثقافات الأخرى بالبلاد، وممارسات بسيطة وأدنى رقيا من التقاليد الأخرى، ولكن لا بأس من التغني بها وذكر رموزها وعلاماتها في إطارها التاريخي المنقضي» [3] دون اعتبارها جزءا فاعلا في الحياة الثقافية والاجتماعية الراهنة للمجتمع بالبلاد.

1 محمد، أوسوس، «تيمة الهوية في الرواية المكتوبة بالأمازيغية»، مرجع سابق، ص 38.
2 نفسه، ص 38.
3 فؤاد، ازروال، **الأدب الأمازيغي المعاصر بالمغرب، ظواهره وقضاياه**، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 2015، الطبعة 1، ص 81 و82.

وإن الأدباء الأمازيغيين الشباب الذين يبدعون انطلاقا من منظور هذا التيار، يحاولون أن يجعلوا من إنتاجاتهم أو فنونهم عنصرا حارسا للهوية الأمازيغية وقيمها ومقوماتها. وغالبا ما ينبع هذا الموقف من مبدإ الوفاء للذاكرة وإعادة اكتشاف الذات من خلال العودة إلى ما هو أكثر أصالة قبل الارتماء في الجديد [1].

إن المبدعين في إطار هذا التيار يتمسكون بمنظور تقديسي للهوية من منطلق أن الإنسان «مقطوعا من ذاكرته الأصلية يبقى ذاتا مستلبة، أمام عالم مختزل» [2]، وذاتا منذورة للسقوط في الفراغ والشتات والضياع، ويلتزمون بـ«احتجاج على الهوية الأخرى المهيمنة والمتسلطة التي يرفضونها ويحاولون الفكاك منها بالرجوع إلى الماضي الذي يشكل ـ بحسب رؤيتهم ـ عالما جميلا وطاهرا وعادلا. فتتكشف الهوية في لحظة عاطفية مكثفة، مترعة بشجن وحنين رومانسيين إلى اللغة والتراث والتاريخ وكل عناصر وجودهم العريقة التي احتقرت وقمعت. ويترجمون هذا الشجن وهذا الحنين في بكائيات على كل ما ضاع ومضى، وفي غضب على الغصب والغاصب» [3]، أو في تمجيدات ملحمية لما يعتبرونه عناصر مشرقة وماجدة في تراثهم وتاريخهم المنصرم.

وتتجلى أهم إنجازات هذا المنظور الإبداعي في علاقته بمسألة الهوية في الدور الكبير الذي قامت به في مجال ترسيخ ثقافة أمازيغية وطنية وأصيلة تتوجه إلى الوجدان، وفي تعزيز الجبهة الثقافية في حركة النضال ضد السياسات الإقصائية والتبديدية للهوية الأمازيغية ومظاهرها المركزية. وتتجلى أيضا في ما تقدمه من إضاءات ومسالك مستقبلية للمبدعين الشباب، وفي ما تحققه من تراكمات ستنتهي إلى مبادرات تتغيا المغايرة والتطوير. كما أنه يمكن التعبير بمنظور تأويلي متفائل أن هذه الإنجازات ليست مجرد رجوع واسترجاع للماضي، وليست مجرد بحث عن الصفاء والنقاء في عناصر الهوية، وإنما هي أيضا محاولات أو مقترحات لأدوات ووسائل بمكن الاشتغال بها على التعبير الهوياتي في الأدب الأمازيغي، وكذلك تطلعات لصياغة حاضر ومستقبل قائمين على أساسات متينة من الثقافة التي تنشط في فضائها.

ويحضر في هذا الأدب الأمازيغي المعاصر في علاقته بالهوية منظور ثان منفتح

1 داريوش، شايغان، **أوهام الهوية**، ترجمة محمد علي مقلد، سلسلة بحوث اجتماعية، عدد 18، منشورات دار الساقي، بيروت، لبنان، 2003، ص 18 و24.

2 نفسه، ص 41.

3 فؤاد، ازروال، مرجع سابق، ص 82.

ومتحرر، ويرى أن الهوية الأمازيغية مثل كل الهويات الإنسانية «هي معطى متحركا ينبني على المنجزات التي تتراكم عبر الأزمنة، وأن الهوية الأمازيغية المعاصرة هي مزيج من السمات والمقومات الاجتماعية والثقافية والحضارية العريقة ممزوجة مع سمات ومقومات جديدة قائمة على الإنجازات الإنسانية المعاصرة في مجالات المعرفة والفن والتطور الاجتماعي. ولذا لا يمكن التعبير عن هذه الهوية وفهم منطقها وأسرارها إلا من خلال استخدام أدوات جديدة وحديثة متميزة في شكلها ومضمونها.

كما لا يمكن جعل هذه الهوية الأمازيغية تفرض ذاتها في سوق المبادلات الرمزية إلا من خلال اقتراح خصوصيات ومداخل تنأى عن الانفعالات النضالية وردود الفعل المباشرة ذات الطابع الاحتجاجي، وتؤسس أدبا بسمات معاصرة وحديثة، فينبه بذلك إلى ذاته أولا باعتباره أدبا وإلى مجاله الهوياتي باعتباره منتميا إلى الثقافة الأمازيغية، لأنه مهما كان لا يمكن الإبداع إلا داخل إطار الهوية» [1]. وبناء على ذلك، حاول بعض المبدعين الشباب تخليص لغاتهم الإبداعية وطرق معالجاتهم للمضامين من سمة القدسية، وتجاوز مواضيع الاحتجاج «المرتهنة مباشرة بالتعبير عن خصوصيات الهوية الأمازيغية التاريخية والتراثية إلى التعبير عن قضايا إنسانية واجتماعية مختلفة كالحب والمدينة والضياع في الحضارة المعاصرة والبؤس الاجتماعي» [2].

ومع هذا المنظور، أصبحت اللغة الإبداعية مختبرا «ساهم بشكل كبير في تطوير اللغة الأمازيغية التي اغتنت بالاقتراض البينلهجي من التنوعات الأخرى لنفس اللغة بالقبائل بالجزائر أو أمازيغ الصحراء الكبرى، كما وقع تنميتها وتوسيع أفقها التعبيري بالتوليد والخلق المعجمي néologisme، إذ يحمل مدعو الأدب الأمازيغي المكتوب وعيا مرهفا بأهمية اللغة في تأكيد الهوية» [3]. وأيضا، أصبحت مسألة التعبير عن الهوية منطلقا نحو تيمات أخرى، كما رصد ذ. محمد أفقير في دراسة له حول المنجز الروائي بمنطقة سوس حيث يقول : «وهناك روايات ركزت على البعد الاجتماعي، واختارت تناقضاته ومشكلاته المعقدة موضوعا لها، ونذكر على سبيل المثال رواية **تاونزا** لفاطمة بهلول التي تتبعت سيرة فتاة مغلوب على أمرها كان مصيرها الارتماء في أحضان

1 نفسه، ص 82.
2 نفسه، ص 82 و83.
3 محمد، أوسوس، «الكتابة في الأدب الأمازيغي المعاصر بسوس : الحصيلة والأسئلة»، مرجع سابق، ص 9.

الشارع، ورواية **إمولا ن تمكتيت** لأبي القاسم الخطير التي لفتت الانتباه إلى الاستغلال الجنسي الذي تتعرض له فتيات القرية من طرف عمال أحد المناجم، وما ينتج عن ذلك من انتحار هؤلاء الفتيات.

وفي الإطار نفسه ورغم الاختلاف بين المواضيع والتناول، نجد إبراهيم العسري يتسلح بالجرأة ويحاول تكسير بعض الطابوهات والمحظورات الاجتماعية والثقافية، من خلال تناول موضوع الجنس في روايته **إجاوان ن تايري** [1]، كما تحدثت روايات أخرى بمنطقة الريف عن مواضيع محلية كالهجرة والتسلط، وعن أخرى إنسانية كالموت والانفصام. إلا أنها كلها تبقى مسنودة بخلفية يشكلها الانشغال الهوياتي باعتبار أن «موضوع الهوية بمختلف أبعاده التاريخية والاجتماعية يبقى الهم المشترك والموضوع الأساس للمبدع الأمازيغي» [2].

لقد فهم أصحاب هذا التيار، والذين هم في الغالب ممن اطلع على التجارب الإنسانية الأخرى أو ممن احتك مباشرة بالثقافة الغربية، أن الهوية لا ينبغي تدرك على أنها قيمة «ثابتة وجامدة حتى تحظى بالتقدير، لأن الهوية الثابتة والمتحجرة هي هوية ميتة، وحينما يتحدث عن البعد التاريخي للهوية الأمازيغية لا يتحدث عن القدم كمعيار أساسي ومحدد لها، لأن الشيء القديم يكون في الغالب مهترئا ومتجاوزا، ولكن يتحدث عن العمق الذي يعني الرسوخ والقوة على اعتبار أن الهوية وعي يتجدد في العالم الخارجي بدون أن يفقد كنهه، ويقوى الوعي بالهوية حينما يبدع أصحابها في جو من المسؤولية والحرية، كما أنها تضعف وتضمحل حينما يعيش أصحابها مفاهيم التقليد والانغلاق والعبودية لمفاهيم ثابتة» [3]. ولذلك سعى هؤلاء المبدعون إلى تجنيد أقلامهم في التعبير عن هويتهم من خلال تنويع قوالبهم الفنية ومواضيعهم، ومن خلال تجريب طرق مختلفة للتواصل مع قراءهم ومتلقيهم وتنويع مراجعهم وأطرهم الفكرية، مما ساهم في تجديد طرق التعبير عن الهوية وتوسيع أبعادها وآفاقها.

وفي سياق الاشتغال المكثف للأدب الأمازيغي المعاصر على تيمة الهوية حظي

---

1 محمد، أفقير، «الرواية الأمازيغية بالمغرب : النشأة والحصيلة»، كتاب جماعي : **قراءات في الرواية الأمازيغية**، مرجع سابق، ص 12.

2 نفسه، ص 10.

3 الحسين، الإدريسي، **قضايا الشعر الأمازيغي الريفي**، مطبعة دار النشر المغربية، الدار البيضاء، المغرب، 2012، الطبعة 1، ص 124.

عنصر (اللغة) باهتمام بالغ، باعتبار أن اللغة «أهم علامة مميزة للأمازيغية، وتغطي بتنويعاتها المختلفة مناطق شاسعة من شمال إفريقيا» [1]، وباعتبارها البوابة التي يمكن العبور منها إلى العناصر الأخرى المميزة للذات الأمازيغية كالثقافة [2] والتراث بصفة خاصة، وباعتبارها أيضا رمز الوجود وحضور الذات والمخزن الكبير لمقومات الانتماء وذاكرتها الأمينة بصفة عامة. «كما أنه تحصل الوعي لدى الجميع أن اللغة هي التي تعكس كل التمثلات والتصورات التي يصنع من خلالها الإنسان تاريخه وتراثه وتقاليده وفنونه، ويحقق بها وعيه بذاته وبالآخر وبالمحيط حوله.

وهذه اللغة التي يتميز بها الأمازيغي عن غيره، قد عانت من الاحتقار الكثير منذ الاستقلال، بل وتعرضت لمحاولة الإماتة والمطاردة حتى في أعالي الجبال، ولذلك إن أول ما يجب على الأدباء هو رد الاعتبار إليها ومنحها قوة المواجهة والعودة إلى كل أماكنها في البيوت والشوارع والمؤسسات بالبادية والمدينة معا» [3]. فقد تعالت الدعوات مرتفعة وملحة من أجل إنهاء حالة الدونية لهذه اللغة وتبعيتها وحالة إبقائها تحت الهيمنة، ومن أجل العمل على مساعدتها على استجماع قواها من خلال الإنتاج والتفكير بها واستخدامها في الحياة الاجتماعية والثقافية، لاسيما في مجال الأدب. وفي هذا الصدد يقول عبد الله المنتصر متحدثا عن النشاط الإبداعي بمنطقة الجنوب : «بدءا من عشرية السبعينات، سنشاهد حركة جديدة للمثقفين الأمازيغيين الذين يناضلون من أجل الحفاظ والدفاع عن اللغة والثقافة الأمازيغيتين، (أفرزت) ولادة أدب مكتوب بتشلحيت يرتقي إلى مستوى الأدب المعاصر والذي انتشر في الوسط الحضري. ومجال تشلحيت عرف طيلة هذه المرحلة إنتاجا أدبيا مهما خاصة في مجالات الشعر والقصة والتأليف المسرحي مع كتاب وشعراء كمحمد المستاوي، وعلي أزايكو، وحسن إد بلقاسم، ولحسين جهادي..» [4].

---

1 الحسن، وعزي، «الأمازيغية والسياسة»، مجلة نوافذ، المغرب، عدد 17- 18، غشت 2002، ص 125.

2 نفسه، ص 125.

3 فؤاد، أزروال، مرجع سابق، ص 83.

4 Abdallah, El Mountassir, «La littérature écrite et la question de l'aménagement linguistique de l'amazigh », **La littérature amazi ghe, Oralité et Ecriture, Spécificités et Perspectives**, Actes du colloque international, rabat 23, 24 et 25 octobre 2003, Publication Institut Royale De la Culture Amazighe, Imprimerie AL Maarif AL Jadiad, Rabat, 2005, P 140.

ومن أهم المظاهر التي تشكلت وتكونت خلال مسار الاهتمام بعنصر اللغة باعتباره من صميم الدفاع عن الهوية الأمازيغية في الأدب الأمازيغي الجديد ما يمكن التعبير عنه في الملاحظات الآتية :

ـ أضحى الأدب الأمازيغي المعاصر مختبرا لغويا يهتم بتخليص اللغة الأمازيغية من الشوائب والدخيل، وبتحصينها من مخلفات وقوعها تحت هيمنة اللغات الأخرى في العهود السابقة، وذلك عبر الاشتغال على «التنقيب عن الكلمات والتعابير والصور البلاغية القديمة والمنسية، وإعادة إحيائها واستخدامها، خاصة في المقاطع السردية والوصفية الطويلة في القصص والروايات، وفي المنولوجات المسترسلة في المسرحيات، وفي الصور الشعرية الفنية والرمزية في القصائد» [1].

ـ عطفا على ما سبق، عاد جزء من الإبداع الأدبي الأمازيغي المعاصر إلى تعابير اللغات المحلية ومفرداتها التي أوشكت على الاندثار، انطلاقا من التصور الذي يرى أن العلاقة بين اللغة المحلية الأصيلة والهوية علاقة لا تنفصم، وأن مقدار الاهتمام بهذه اللغة والعناية بها وبنشرها مقياس من مقاييس الرقي [2] والأصالة. وبالإضافة إلى ذلك، رأى الباحث محمد أقضاض أن الارتباط بين لغة الإبداع واللغة المحلية العريقة وازنا في تشكلاتها المجازية وفي بناءاتها المأثورة، بالنسبة للإبداع القصصي بالريف [3].

ـ التجأت الإنتاجات الإبداعية المعاصرة إلى الاقتراض البينلهجي من التنوعات الأخرى لنفس اللغة بالقبائل بالجزائر أو أمازيغ الصحراء الكبرى[4]، والفروع اللغوية الأمازيغية المختلفة بالمغرب، بحيث تعوض كل كلمة دخيلة في تنويع لهجي خاص بجهة ما بما يقابلها في تنويع لهجي بجهة أخرى، مع الحرص على اختيار الأصيل في حالة تعدد المقابلات أو المرادفات، فأصبحت النصوص الإبداعية فضاء لسانيا يكشف عن الكثير من البحث القاموسي أو المعجمي من لدن المبدعين.

ـ كما التجأت هذه الإبداعات إلى اقتراض البينلهجي التجات أيضا إلى التنقيب في

---

1 فؤاد، ازروال، مرجع سابق، ص 84.

2 سعيد، إسماعيل علي، **ثقافة البعد الواحد**، منشورات عالم الكتب، القاهرة، مصر، 2003، الطبعة 1، ص 16.

3 محمد، أقضاض، مرجع سابق، 140.

4 محمد، أوسوس، «الكتابة في الأدب الأمازيغي المعاصر بسوس : الحصيلة والأسئلة»، مرجع سابق، ص 9.

المعاجم اللغوية الحديثة التي تهتم باستحداث المصطلحات والكلمات، حتى عج قاموس بعض الإبداعات بالألفاظ (الغريبة) التي يستغلق إدراكها أحيانا حتى على القارئ المهتم والمتتبع بسبب أنها ألفاظ جديدة تعبر عن معان ودلالات جديدة لم يسبق تداولها في الحياة الثقافية والاجتماعية للإنسان الأمازيغي. ويعكس هذا الوجه اللغوي ـ كما يشير أحد النقاد ـ وجود وعي لغوي عصري وحداثي مختلف لدى المبدع، معبر عنه بـ**تمازيغيت**، ويتبنى منظور الحركة الثقافية الأمازيغية في ما يخص المسالة اللغوية [1].

وهذه المظاهر كلها تترجم سيطرة هاجس البحث عن اللغة (النقية) في الأدب الأمازيغي الجديد، باعتبار أن هذا البحث يعد فعلا نضاليا في مشروع الدفاع عن الهوية الأمازيغية، وباعتبار هذه اللغة النقية هي إحدى أهم الخصوصيات المميزة لهذا الأدب، بل إنها وتشكل «الملمح الرئيس لهويته، إذ أنه يمكن اعتبار إعادة كتابة القصص والحكايات والأساطير الشفوية القديمة بهذه اللغة كتابة أو إنجازا يدخل في خانة هذا الأدب» [2]، وهذا ما أشارت إليه الأستاذة نجاة نرسي لما تحدثت عما بذله الأستاذ «عبد العزيز بوراس» من مجهودات كبيرة في إعادة كتابة أسطورة حمو أونامير بأسلوب لغوي التجأ فيه إلى الاقتراض الموسع من الفروع الأمازيغية المختلفة، وإلى استخدام مكثف للألفاظ العتيقة وحتى المندثرة، لينتج نصا يمكن إدراجه ضمن منجز الأدب الجديد المكتوب [3].

ومن جهة أخرى، يجب الإقرار بالدور الكبير والإيجابي الذي لعبته هذه المظاهر في :

ـ خلق لغة أدبية أمازيغية لها عناصرها ومفرداتها التي تفصل بينها وبين لغة الحديث اليومي المستهلك والمبتذل؛

ـ تنويع أساليب الخطاب اللغوي وأشكاله في التجارب الإبداعية بحسب الأجيال والمناطق والمرجعيات؛

ـ صنع قيمة خاصة ترفع كل «إحراجات» التهم والصفات المبخسة التي ألصقت بالأدب الشفوي الأمازيغي.

---

1 محمد، أوسوس، «تيمة الهوية في الرواية المكتوبة بالأمازيغية»، مرجع سابق، ص 32.

2 فؤاد ازروال، مرجع سابق، ص 83.

3 Najat, Nerci, «De la transcription a la transtylisation d'un récit oral, Ou vers l'établissement des bases d'une écriture moderne»
مجلة أسيناك، المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، المغرب، عدد 4 ـ 5، 2010، ص 142.

ولأن التراث يشكل إحدى الدوائر الأساسية في الهوية، بل ويعد سندها الرئيس في التعرف على خصوصياتها ومقوماتها، وفي تمييزها عن غيرها من الهويات الأخرى، اهتم به الأدب الأمازيغي المعاصر اهتماما بالغا، وعاد إلى العديد من مظاهره، في شكلها وجوهرها معا، ليوظفها ويستخدمها بطرق متباينة، ولمقاصد جمالية ومضمونية متعددة، لاسيما وأن مسألة التراث في الحركة الهوياتية الأمازيغية كانت موضوع نقاشات مطولة في الندوات العلمية والملتقيات الفكرية التي عقدت بعدد هائل في أحضان المؤسسات الأكاديمية والجمعيات الثقافية المدنية، وعولجت بكل المقاربات الممكنة في مختلف جوانبها وعلى جميع المستويات.

وبدأت هذه المحاورة الأدبية للتراث منذ آواخر الستينيات، وتقوت خلال مرحلة الثمانينيات مع الجهود الفردية والجماعية للدفاع عن الهوية الأمازيغية، إذ أن المناخ السياسي والثقافي آنذاك لم يسمح بالاقتراب من مسالة الهوية الأمازيغية أو الحديث عنها إلا من باب الحديث عن التراث، وتحت لافتة الثقافة الشعبية [1]، فاستمر هذا الوجه من الاشتغال أو الحوار يتطور مع تقدم المراحل.

ومن المسوغات الأساسية التي استند إليها المبدعون الأمازيغيون في هذا الاشتغال المتواصل والمكثف على «التراثي» في إنتاجاتهم ما يلي :

ـ اعتبار التراث دائرة أساسية في التعرف على الهوية وفي تحديد خصوصياتها، وإنه أحد العناصر الهامة التي يمكن من خلالها تحديد انتماء هذا الأدب إلى الثقافة الأمازيغية، وتمييزه عن باقي الآداب الأخرى التي تنتمي إلى ثقافات ولغات أخرى تتعايش بالبلاد؛

ـ يختزن هذا التراث قيما عديدة يمكن أن تكون مصادر تربوية، كما في الحكايات والألغاز والأمثال؛ ومصادر جمالية وفنية، كما في الأشعار والاحتفالات الشعبية؛ ومصادر ثقافية عميقة، كما في المعتقدات والخرافات؛ ومن ثمة، يكون الاستثمار فيها ـ من أجل تحقيق غايات مختلفة مما تنشده التوجهات في هذا الأدب ـ ممكنا ومفتوحا؛

ـ يتضمن هذا التراث على معلومات اجتماعية وجمالية هامة، تسمح عبر تناولها ومعالجتها رصد التغيرات والتحولات التي مست المجتمع الأمازيغي في جل مجالاته،

1 الحسين، وعزي، **نشأة الحركة الثقافية الأمازيغية بالمغرب**، مرجع سابق، ص 134.

مما يسمح بنوع من التقييم الرصين والمؤسس قبل الانتقال إلى تجريب مناهج وأساليب جديدة وحديثة؛

ـ لا يزال المتلقي الأمازيغي وثيق الصلة بالإبداع الشفهي التقليدي، ولا يزال مرتبطا بتقاليده وخصائصه؛ ومن ثمة، لا يمكن استمالته (أي المتلقي) وتحقيق التجاوب معه إلا عبر استخدام البنى والأساليب والتقنيات في الأجناس المستحدثة (القصة والرواية والمسرح) المشابهة للتي استخدمتها الأجناس التراثية الأخرى كالحكاية والأمثال والقصص الشعبية...؛

ـ كانت مسألة التراث في الحركة الهوياتية الأمازيغية ـ ولا تزال ـ موضوع نقاشات ودراسات وأبحاث، في الندوات والملتقيات العلمية والثقافية، مما جعل تأثير هذا الموضوع قويا في كل مناحي الحياة الثقافية لدى النخب الأمازيغية، لاسيما منها الإبداع الأدبي.

واعتبار لهذه المسوغات المنطقية، نجد النصوص الأدبية الحديثة والمعاصرة تخترقها باستمرار التعابير المسكوكة والموظفة في التربية والتطبيب واللعب والزواج، والملفوظات المستخدمة في التسمية والكناية والتجارة والحرث ومختلف جوانب الحياة الاجتماعية والاقتصادية القروية العريقة [1]، وتحتفظ ـ في جزء كبير منها ـ بالبنى التقليدية في السرد والنظم وتقديم الأحداث والشخصيات في الفنون الدرامية؛ ونجدها أيضا، تبحث بكد واستمرار في مظاهر متباينة من التراث عما يصلح للتوظيف والاستثمار في خلق قيم فنية وجمالية خاصة، أو في التوفيق إلى موضوع مشوق ومثير.

في الأخير، يمكن القول أن الانشداد القوي للإبداع الأدبي الأمازيغي المعاصر إلى التعبير عن الهوية الأمازيغية من خلال التركيز على عنصري اللغة والتراث هو ما يصنع هوية هذا الأدب، أو هو ما يصنع أهم سماته المحددة، وأن هذا الانشداد يجعل منه أدبا ذا قضية، تتمثل ـ أساسا ـ في التصدي لمسخ الشخصية الأمازيغية وتشويه مقوماتها وتبخيسها، وفي إعادة الاعتبار لها، وتأكيد ذاتها في سوق الثقافة العصرية بالبلاد.

1 ينظر : اليماني، قيسوح، **توظيف التراث الشعبي في الأدب الأمازيغي المكتوب بأمازيغية الريف**، مطبعة مطابع الأنوار المغربية، وجدة، المغرب، 2009، الطبعة 1، «ينظر الفصل الثاني».

المصادر والمراجع

الكتب

- الحسين، الإدريسي، **قضايا الشعر الأمازيغي الريفي**، مطبعة دار النشر المغربية، الدار البيضاء، المغرب، 2012، الطبعة 1.
- الحسين، وعزي، **نشأة الحركة الثقافية الأمازيغية**، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، المغرب، 2000، الطبعة 1.
- اليماني، قيسوح، **توظيف التراث الشعبي في الأدب الأمازيغي المكتوب بأمازيغية الريف**، مطبعة مطابع الأنوار المغربية، وجدة، المغرب، 2009، الطبعة 1.
- بلقاسم،الجطاري وعبد الرزاق، العمري، **الأدب الأمازيغي بالريف، من الشفاهة إلى الكتابة ومأزق الترجمة**، مطبعة الشرق، وجدة، 2008، الطيعة 1.
- داريوش، شايغان، **أوهام الهوية**، ترجمة محمد علي مقلد، سلسلة بحوث اجتماعية، عدد 18، منشورات دار الساقي، بيروت، لبنان، 2003.
- محمد أقضاض، **شعرية السرد الأمازيغي**، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، المغرب، 2007، الطبعة 1.
- فؤاد، ازروال، **الأدب الأمازيغي المعاصر بالمغرب، ظواهره وقضاياه**، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 2015، الطبعة 1.
- سعيد، إسماعيل علي، **ثقافة البعد الواحد**، منشورات عالم الكتب، القاهرة، مصر، 2003، الطبعة 1.
- كتاب جماعي، **المسرح الأمازيغي، في الجذور والممارسة**، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، مطبعة دار المعارف الجديدة، الرباط، المغرب، 2011، الطبعة 1.
- كتاب جماعي : **دراسات في الأدب الأمازيغي الحديث**، منشورات رابطة تيرا، مطبعة دار السلام، الرباط، 2013، الطبعة 1.
- كتاب جماعي : **قراءات في الرواية الأمازيغية**، منشورات رابطة تيرا، مطبعة دار السلام، الرباط، 2014.
- Livre collectif : **La littérature amazighe, Oralité et Ecriture, Spécificités et Perspectives**, Actes du colloque international, Rabat 23, 24 et 25 octobre 2003, Publication Institut Royale De la Culture Amazighe, Imprimerie AL Maarif AL Jadiad, Rabat, 2005.

المجلات

- مجلة نوافذ، المغرب، عدد 17- 18، غشت 2002.
- مجلة أسيناك، المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، المغرب، عدد 4 - 5، 2010.

المرأة والشعر الأمازيغي بمنطقة الريف

تمهيد

بالرغم من أن الصورة القاتمة التي رسمتها الدراسات والكتابات التاريخية والإتنوغرافية القديمة للمرأة الأمازيغية بالريف، قد جعلت منها مجرد مصدر لذة في الصغر ودابة لحمل الأثقال في الكبر [1]، فإنه ليس بإمكان أي دارس موضوعي أن يتجاهل أو يغض الطرف عن الدور البارز الذي قامت به (هذه المرأة) عبر مختلف العصور التاريخية في الحفاظ على كيان الشخصية والهوية المغربيتين وفي بناء الثقافة الوطنية، إذ كانت حاضرة في جل المجالات النضالية والسياسية والثقافية والتنموية [2]. وكانت ـ شأنها شأن سائر النساء الأمازيغيات بمختلف مناطق البلاد ـ تساهم بشكل مميز وواع في مجال الإبداع الفني الأدبي، وكانت المتخصصة في الحكي وقص الخرافات والأساطير، والناطقة المثالية بالأمثال السائرة والفنانة البارعة في نسج الألغاز والأحاجي.

ومما لاشك فيه ـ في هذا الصدد ـ أن موضوع الإبداع الشعري من لدن المرأة الريفية موضوع يصطدم فيه الباحث بشح في المعلومات وندرة في الإشارات، مما يستوجب العودة ـ دائما ـ إلى الحياة الاجتماعية لهذه المرأة، وما كانت تمارسه من طقوس وتقاليد داخل بيتها أو في التظاهرات الاجتماعية التي كانت تشارك فيها، إذ في ثنايا هذه الحياة وما تحويه من إنجازات وممارسات كانت تنجلى «إبداعية» المرأة الريفية، وتتكشف مساهماتها الشعرية وإنجازاتها الأدبية.

---

1 الحسين، أيت باحسين، «دور المراة الأمازيغية في الحفاظ على البعد الأمازيغي للهوية المغربية من خلال إبداعاتها»، كتاب جماعي : **المراة والحفاظ على التراث الأمازيغي**، اعمال الندوة الوطنية 26 و27 يوليوز 2005، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 2008، ص 9.

2 نفسه، ص 13 و14.

وتأكيدا لما سبق، يورد أحد الباحثين واقعة تاريخية هامة يستدل بها على مدى قوة المرأة الرمزية وأهمية هذه القوة، فيذكر أنه خلال العشرينيات من القرن الماضي، و«نظرا للظروف التاريخية القاسية المرتبطة بالمستعمر الإسباني الذي مارس كل أشكال الظلم والقهر والقمع، أصدر عبد الكريم الخطابي قرارا بمنع كل النساء الريفيات من الغناء. ورغم المكانة العالية لهذا الأخير في المجتمع باعتباره شخصية تاريخية وزعيما روحيا، فإنه لم يستطع أن ينزل هذا القرار بمنع الغناء لدى النساء اللواتي لم يترددن في مخاطبته شعرا داعيات إياه للتراجع عن قراره. وهذا الشعر كثير، نختار منه البيتين التاليين :

أربي أد تهذيذ، أذ انغ يوش التسريح
أذ أنغ يوش التسريح خ للابويا ذ الشظيح» [1]

ⴰⵇⵙⵙⵉ ⴰⵏ + ⵙⵏⵉⵏ, ⴰⵏ ⴰⵍⵢ ⵔⵣⵛ ⵜⵜⵙⵙⵉⵍ
ⴰⵏ ⴰⵍⵢ ⵔⵣⵛ ⵜⵜⵙⵙⵉⵍ ⵅ ⵯⴰⵯⵯⴰ ⵙⵣⵔⴰ ⵏ ⵛⵛⵎⵉⵍ

ففي استجابة زعيم كبير تصل مكانته عند الريفيين درجة التقديس أحيانا، ومعروف لدى العالم بأسره برزانته وحكمته وعمق إدراكه، لدعوة شاعرات إشارة قوية إلى أهمية فن أولاء النساء في مختلف مناحي الحياة لمجتمعه. كما أن في هذه الدعوة أيضا علامة على جرأة المرأة الريفية في التعبير عن مواقفها وصدقها في الصمود وفي المواجهة من أجلها، لاسيما إذا تعلق الأمر بالشعر وإبداعه.

المرأة والإبداع الشعري الصادق

في أولى الكتابات الواصفة للشعر الأمازيغي بمنطقة الريف، أشار صامويل بيارني إلى أن المرأة الريفية (أو الفتيات الريفيات) كن المبدعات الصادقات في مجال الشعر بحق، وأنهن كن يعكسن حقيقة الروح الريفية في إبداعاتهن، لأنهن لم يكن يسعين إلا إلى التعبير عن مشاعرهن وعواطفهن بعيدا عن أي غرض تكسبي أو نفعي، عكس الإيمذيازن الذين كانوا ينشدون الأشعار في الأعراس والحفلات مقابل مبالغ مالية

1 نقلا عن عبد الناصر، امحرف، **شعر المقاومة بالمنطقة الريفية إبان الاستعمار بالريف، 1900 - 1940**، بحث لنيل الإجازة في الأدب العربي، جامعة محمد الأول - وجدة، السنة الجامعية 1982-1983.

يتعاقدون عليها سلفا؛ ولذلك يشهد بيارني عن تفوقهن، وإن كان يرى أنهن أقل قدرة على ضبط القواعد الإيقاعية الشعرية وأضعف علما باشتراطاتها [1].

ويتضمن هذا الوصف تعبيرا قويا عن أن المرأة الريفية كانت مبدعة بالفطرة ومتفوقة على الرجل في الخلق الأدبي. والحقيقة، أن هناك من رأى أبعد من ذلك لما أكد أن الشعر في إبداعه وإنشاده في الريف كان مقصورا على المرأة، وأنه كان محرما على الرجل، إذ كان يعد تعاطيه عيبا وتنقيصا من قيمة رجولته ووقاره الاجتماعي.

لكن ـ وعكس ما ذهب إليه بيارني ـ لم يكن يعتور إبداع المرأة بالريف أي نقائص أو شوائب شكلية أو إيقاعية أبدا، بل إنه كان قويا في لغته وصوره وعناصره الفنية، مما كان يجعل الإيمذيازن أنفسهم ـ وهم الشعراء المحترفون ـ يتلقفون هذا الإبداع ويذيعونه في الأعراس والحفلات التي كانوا ينشطونها، وكانوا يعمدون كثيرا إلى «سرقة» الأبيات والمقطوعات الشعرية التي تنشدها النساء في بعض المناسبات فيضمنونها قصائدهم وأشعارهم. كما كانوا يتوجهون في بعض الأحيان ـ خاصة في العقود الأخيرة من القرن المنصرم ـ إلى الاستعانة بالشاعرات والفنانات داخل فرقهم، لأنهم كانوا يدركون بأن المجتمع الريفي يميل إلى تصديقهن والوثوق بهن أكثر.

وتترجم إحدى الحكايات المعروفة بالريف هذا الدور البارز والرمزي للمراة في إبداع الشعر وترديده وأثره على الأسرة والمجتمع معا؛ وهي الحكاية المعروفة باسم «الإخوة السبعة»، والتي تروي أن سبعة أشقاء، كلهم ذكور، ضاقوا ذرعا بمضايقات أبناء القبيلة الذين كانوا يعيرونهم بأن لا أخت لهم تشهر لهم في الأعراس، وتذكر محاسنهم في التجمعات والحفلات؛ ولما حملت أمهم للمرة الثامنة هاجروا إلى تلة مقابلة لمنزلهم وأعلموا أمهم أن ترفع علما أبيض فوق السطح إن هي أنجبت بنتا حتى يروه فيعودوا للأسرة، وأن ترفع علما أسود إن هي أنجبت بنتا حتى يروه فيشطوا في البعد والرحيل إلى حيث لا يعرفهم أحد. وحدث أن أنجبت الأم بنتا، إلا أن ضرتها العاقر الحسود احتالت عليها ورفعت علما أسود، مما جعل الإخوة السبعة يهاجرون إلى حيث لا يعلم بهم أحد. ولما كبرت الفتاة وعلمت بما حدث، قررت السفر للبحث عنهم، وبعد رحلة طويلة في مجاهل الأرض استقرت عند إخوتها دون أن تتعرف عليهم ويتعرفوا

1 S, Biarnay, «Notes sur les chans populaires du RIF», Les Archives Berbéres, Publication du Comité d'Etudes Berbéres de Rabat, V 1, Année 1915 -1916, Edition Frontispise, P 32.

عليها، واشتغلت عندهم راعية للجمال، إلا أنها كانت كل صباح تنشد أشعارا رقيقة ومؤثرة كانت سببا في انكشاف الحقيقة.

ونستشف من هذه الحكاية حقائق عدة تحمل أبعادا رمزية معبرة، أقواها :

- إبداع الشعر من اختصاص المراة ومقصور عليها؛
- شعر المراة الريفية يعبر عن عاطفتها ومعاناتها؛
- المحتمع في حاجة إلى المراة باعتبارها مبدعة وفنانة؛
- الشعر الأمازيغي الذي تبدعه المراة يكشف الحقيقة ويعبر عنها.

وقد نجد تفسيرا لهذا الدور الإبداعي النسوي في كون المراة الأمازيغية بمنطقة الريف، حسب رأي الباحث محمد أقضاض، «مثلت المدرسة باعتبار أنها كانت تعيد إنتاج الأيديولوجيا السائدة في مجتمعها، كوسيلة للحم المجتمع لتستمر هذه الأيديولوجيا في الأجيال اللاحقة، وذلك من خلال المادة الشفوية التي كانت تتواصل بها مع أبنائها وأبناء محيطها، قد كان الملفوظ اللغوي ذاك، يحتوي على دور الكتابي في هذا المجال، سواء بتلقين اللغة وحمولاتها أو بتوسيع الخيال أو بتنبيه العقل الصغير وتشغيله في حدود مضبوطة، دون إذابة شخصية الطفل بشكل مطلق في شخصية غيره.

ولكي تقوم المراة الريفية بتحقيق المؤسستين كان لا بد أن تكون خزانا وثائقيا حيا ينفض عن نفسه الغبار كل لحظة» [1]، وأن تكون مبدعة قادرة على إثارة أخيلة وإنتاج الصور والرموز والمعاني التي توسع الآفاق وتنشط العقول والأنفس، وأن تكون ـ في كل ذلك ـ صادقة و«ملتزمة» بالحقيقة.

أنماط شعرية خاصة

ثمة أنماط خاصة من الشعر الأمازيغي بالريف ارتبطت ارتباطا وثيقا بالمرأة، وظل كذلك إلى فترة متأخرة من تاريخنا، ولم يعرف أن اهتم بها الشعراء المحترفون من الإيمذيازن، ولم يعيروها اهتماما لأنها كانت خاصة جدا، وتتعلق بالذات الفردية لمبدعاتها، وقيلت في ظروف معينة محصورة.

1 محمد، أقضاض، «المرأة ألأمازيغية : أي دور في تربية وتكون النشء»، كتاب جماعي : **المراة والحفاظ على التراث الأمازيغي**، مرجع سابق، ص 45.

ومن أهم هذه الأنماط نذكر التالي :

أ - أسهروري [1] **:** وهو ذلك الشعر الذي كانت تنشده المرأة فجرا، قبل طلوع الشمس؛ تنشده وهي تقوم بالأشغال المنزلية من طحن وعجن وإعداد للفطور.. ترددده بإيقاع حزين وشجي ينتهي بنحيب صامت ومؤلم يتزامن مع الانتهاء من الأشغال.

ولم يعرف بالريف الشمالي اسم لهذا النمط، بينما يطلق عليه أهل بعض النواحي الجنوبية لمنطقة الريف اسم «أسهرروي»، وهو اسم يحمل في دلالاته معاني الشجن والذوبان عطفا وشوقا، كما يمكن أن يكون اسما محرفا عن لفظة «أهلل» التي تطلق على أنماط شعرية مشابهة بمناطق أمازيغية أخرى.

وتدور مضامين أغلب أشعار هذا النمط حول الحنين والاشتياق إلى أحد أفراد العائلة أو الأسرة الغائبين أو المفقودين، وحول الشوق إلى بيت الأم والأب ومراتع الطفولة والحياة السابقة السعيدة.

وإضافة إلى الإيقاع الشجي الذي تردد بها هذه الأشعار يكون قاموسها اللغوي مفعما بدلالات الاشتياق والعاطفة الجياشة، وبالعبارات والصور التي تحيل على «أقسى» درجات الحرمان والإحساس بالغربة والشقاء. ونادرا ما تعود المراة إلى ترديد المعاني أو الأبيات نفسها مرة أخرى.

ولعل في إبداع هذا النمط الشعري وطريقة إنشاده وتحققه شكلا من التطهير أو ضربا من ضروب تصريف المكبوتات والضغوطات التي تعاني منها المرأة الريفية، فهي تبدأ في الصباح الباكر بتخليص نفسها وتحريرها من كل أعبائها ومشاقها ومكبوتاتها التي تصل الذروة مع النحيب بعد أن تكون قد عبرت شعرا عن كل ما تحس به، وكل ما يعتمل في صدرها من لواعج وآلام، وتكون بذلك على استعداد تام لمواجهة يوم آخر حافل بالمتاعب والصعوبات.

ب - إزلان ن لبيوزأو شعر البوازي : وهو نمط شعري انقرض نهائيا في الشعر الأمازيغي بمنطقة الريف، وكان «عبارة عن بيت أو بيتين تشهر فيهما الأم أو الأخت محاسن أخيها الأعزب «البازي» و.تعتبر مناسبة العرس، حين تتجمع كل نساء القرية

1 ينظر مقال فؤاد، ازروال، «المرأة والتراث الشعري بالريف : وظائف وأدوار» كتاب جماعي : **المراة والحفاظ على التراث الأمازيغي**، مرجع سابق، ص 92.

أو القبيلة أحسن فرصة لإنشاد مثل هذه الأبيات. وقد يستعين أحد الشبان، إذا لم تكن له أخت أو أم، بإحدى جاراته أو قريباته لتشهر له. أو قد تستعين الأسرة بإحدى النسوة المجيدات لنظم الشعر للقيام بالمهمة.

والغاية من هذا النمط من الشعر هو جعل الشاب، موضوع المدح، مقبولا لدى الشابات بغرض الزواج. وتعرف في ذلك منافسة حادة بين النساء، لاسيما حينما يتعلق الأمر بالفوز برضا فتاة بعينها لجمالها أو لجاه أهلها أو لأخلاقها» [1].

ويتضح من هذه الممارسة الشعرية الفريدة أن المرأة كانت هي المسؤولة الأولى عن أسرتها في الريف، وعلى عاتقها كان يقع التخطيط لمستقبل الأبناء وضمان استقراهم واستقرار أسرهم، وعلى عاتقها يقع الدفاع عنهم وتكوينهم ليصبحوا رجالا وأزواجا صالحين.

ج ـ تقسيسين وشعر المجون : ومن الأنماط الأخرى التي ارتبطت بالنساء إبداعا وترويجا أشعار يطلق عليه الريفيون «تقسيسين» [2]، وهي عبارة عن مقطوعات شعرية صغيرة لا تتجاوز أربعة أسطر/أبيات، وتكون ساخرة ومتهكمة من كل ما يخرج عن المألوف في السلوكات والآخلاق الاجتماعية . وأيضا أشعار «المجون» التي تخلط بين موضوعتي العشق والجنس، والتي هي ـ كما يرى الباحث حسن بنعقية ـ شعر نسائي بامتياز في الريف [3].

وهذان النمطان، وسواهما مما يشبههما، كانت تردد الفتيات أشعارهما كلما اجتمعن في البيت أو خارجه بعيدا عن الرجال، وذلك لما في معانيهما من جرأة في تناول الموضوعات المحرمة (الطابوهات) التي تمس الجوانب الأخلاقية والعلاقات الجنسية الحميمية، وما في معجمها من استعمال مباشر ومكشوف للألفاظ أو الكلمات في دلالتها على مسمياتها كما تستخدم في اللغة العامة الشائعة لدى جل الشرائح الاجتماعية.

---

1 فؤاد، ازروال، «القصيدة الأمازيغية بالريف : أنماطها وتطورها»، كتاب جماعي : **الأنماط الشعرية الأمازيغية التقليدية**، أعمال ندوة 30 سبتمبر و1 أكتوبر 2005، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 2009، ص 34.

2 نفسه، ص 33

3 Hassan, Benhakeia, et Abdelmottaleb, Zizaoui, « Approche formelle de l'érotisme a traves la poésie rifaine, Livre : **Chants des femmes, de la production a la reception**, Actes du colloque 30 avril 2009 – Oujda, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines – Oujda, Librairie Cheikh Hassan, Oujda, 2009, PP 21- 38.

وكما أبدعت المرأة الريفية في هذه الأنماط أبدعت في الأنماط الأخرى وساهمت في تطويرها وتجديدها، وأضفت على أخرى ألوانا من الرقة الصادقة والشاعرية المعبرة مما جعلها تتماشى وتجدد الأذواق في نزوعها نحو جماليات مغايرة فرضتها التحولات العميقة التي مست المجتمع الريفي بعد منتصف القرن العشرين. وخير مثال على ذلك، ما أضافته الفنانات الشاعرات من مقومات فنية ومعنوية إلى فن أو نمط «للا بويا» الذي كان مشهورا وشائعا ومجالا للإيمذيازن بامتياز. وذلك لما أصبحن ينضمن إلى الفرق الغنائية المحترفة في إحياء الحفلات الاجتماعية المختلفة. بل واشتهر العديد منهن باعتبارهن رائدات لهذا الفن لا ينازعهن فيها رجل، كالفنانات «ميمونت سلوان» و«يمينة الخماري» و«ميلودة الحسيمية»...

خاتمـــة

إذا كان الإيمذيازن بالريف هم الذين لعبوا الدور الأكبر في الحفاظ على الشعر الأمازيغي حيا ومتداولا، وفي إشاعته ونشره بين الناس والقبائل، فإن المراة بالريف لعبت الدور نفسه داخل أسرتها أو عائلتها، لأن المجتمع أناطها المهمة تامة في تربية النشء وتكوينه، وفي الحفاظ على قيم الأسرة والمجتمع. ولذلك كان عليها «ربط النشء بتجارب أجداده باعتبارها مقدسة ويتشرب عمقها. كما يتم تعلم اللغة التي تنقل المعرفة وتثير الإحساس بالجمال، إلى جانب هاتين المادتين اللغوتين كان إزري، كوسيلة لنقل العواطف والأفكار والحكم لفي أسلوب شاعري، يسمو باللغة أكثر نحو جمالية خاصة غالبا ما تبهر النشء»[1].

وهكذا كانت المراة الريفية تحفظ الشعر وتنشره داخل الأسرة، ومن ثم المجتمع، باعتباره أداة تربوية تنقل المعارف والأخلاق وقيم الجمال وتحافظ على اللغة واستمرارها، وباعتبار إنتاجه عملية تحرر من كل أشكال الضغط والعنف الذي يمارس عليها وعلى أبنائها من لدن الرجل والمجتمع معا

أنشدت إحدى الشاعرات الريفيات قائلة :

1 محمد، أقضاض، المرجع السابق، ص 44.

مارا موثغ ندر ماي ذي بيا

أ يسيم أي خ أوساذون ذ ثغنجم للا بويا

ⵛⴰⵔⴰ ⵛⵛⵉⵜⵢ ⵍⴻⵇⵛ ⴰⵔ ⵣⵄ ⵀⵄⵔⵔⴰ

ⴰ ⵔⵙⵄⵛ ⴰⵔ ⵅ ⵉⵙⴰⵙⵣⵉ ⵣ ⵜⵢⵍⵍⵉⵛ ⵑⴰⵑⵑⴰ ⵀⵉⵔⴰ

أي :

إذا مت ادفنوني بمدينة الحسيمة

احملوني على الحصان وانتم تنشدون أشعار «للابويا»

المصادر والمراجع

- عبد الناصر، امحرف، شعر المقاومة بالمنطقة الريفية إبان الاستعمار بالريف، 1900 - 1940، بحث لنيل الإجازة في الأدب العربي، جامعة محمد الأول - وجدة، السنة الجامعية 1982- 1983.

كتاب جماعي : **المرأة والحفاظ على التراث الأمازيغي**، أعمال الندوة الوطنية 26 و27 يوليوز 2005، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 2008.

- كتاب جماعي : **الأنماط الشعرية الأمازيغية التقليدية**، أعمال ندوة 30 سبتمبر و1 أكتوبر 2005، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 2009.

- S, Biarnay, «Notes sur les chans populaires du RIF», Les Archives Berbéres, Publication du Comité d'Etudes Berbéres de Rabat, v1, Année 1915-1916, Edition Frontispise.
- Livre collectif : **Chants des femmes, de la production à la reception**, Actes du colloque 30 avril 2009 – Oujda, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines – Oujda, Librairie Cheikh Hassan, Oujda, 2009.

الرهان الجمالي في ديوان « abrid ar ujnna »
اللغة والبناء

صدر للمبدع والشاعر سعيد أبرنوص ديوان شعري بعنوان (abrid ar ujnna ⵓⵔⵉⴷ ⵓⵔ ⵊⵊⵏⵏⴰ / الطريق إلى السماء)[1]، وذلك في إطار منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، وعن مطبعة المعارف الجديدة بالرباط سنة 2013، ويضم تسعا وعشرين قصيدة مكتوبة بحرفي التيفيناغ واللاتيني.

ويراهن الشاعر في ديوانه هذا على شعرية جديدة في الإبداع الأمازيغي، شعرية مبنية على الانزياح في اللغة، والمغايرة في الشكل والبناء، والبحث عن إيقاعات بديلة خارج أطر الأوزان وموسيقاها الخارجية. ويراهن أيضا على الرقي بالقصيدة الأمازيغية الحديثة إلى مستوى مبتكر من تعميق الدلالة من خلال استثمار إمكانيات اللغة في ذاتها باعتبارها مصدرا للخلق والابتكار، وفي علاقتها مع الأطر الشكلية التي توضع فيها وتتفاعل معها. فقد أدرك (أي الشاعر) أن اللغة الشعرية ـ كما قال أدونيس ـ «ليست لغة تعبير بقدر ما هي لغة خلق، فالشعر ليس مسارا للعالم وليس الشاعر الشخص الذي لديه شيء يعبر عنه وحسب، بل هو الشخص الذي يخلق أشياء بطريقة جديدة»[2]، وبعبارة جون كوهن «(هو) خالق كلمات وليس خالق أفكار، وترجع عبقريته كلها إلى الإبداع اللغوي»[3].

---

1 saɛid, abrnuṣ, **abrid ar ujnna**, Editeur IRCAM, Imprimerie Al Maarif Al Jadida, Rabat, 2013.

2 أدونيس، **مقدمة الشعر العربي**، مطبعة دار العودة، بيروت، لبنان، 1970، الطبعة 1، ص 127.

3 جون، كوهن، **بنية اللغة الشعرية**، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، 1986، الطبعة 1، ص 40.

وتتميز اللغة في قصائد الديوان بفرادة أسلوبية لا تتوفر في المتن الشعري الأمازيغي الحديث، لما تزخر به من تكثيف بلاغي قادر على إنتاج عدد هائل من الدلالات، ومن طاقة كبيرة في تحريك مستويات متعددة من التأويل. فالتركيز والاقتصاد التعبيريين في هذه اللغة يستدعيان نشاطا ذهنيا ووجدانيا مكثفا لأجل القبض على المعاني المحتملة والمفترضة، ولأجل فهم الرموز والتشكيلات الأسلوبية وخلفياتها وسياقاتها، مما يجعل مجالات الإيحاء منفتحة ومتسعة والقراءة نشاطا منتجا وخلاقا.

وهذا التكثيف اللغوي في نصوص الديوان هدم العديد من الحدود الشعرية التقليدية التي احتفظت بها القصيدة المعاصرة، إذ تخلص خطابها من الاستطرادات والاسترسالات، فأصبحت القصيدة قصيرة وسريعة الإيقاع، وتخلت معماريتها عن الوقفات التامة والمكتملة في الأربيات، فاستخدمت التضمينات والتدويرات المضمونية والمعنوية، واستبدل إيقاعها موسيقى الأوزان والقوافي بموسيقى باطنة قائمة على التجانسات الصوتية والتضادات والتكرارات والمتوازيات والمتقاطعات، وخلقت الجديد الذي هو المتعة كما يقول بارت، والذي يندفع نحو هدم مقومات اللغة السلطوية التي تجترها وترسخها كل المؤسسات كالمدرسة والدعاية والإعلام والعمل الجماهيري[1] :

ini yas i tfuyt
ad tgar
zg u γllu y
ḥuma a xafs arfγ
imzran inu

(تعريب تقريبي :
قولي لي للشمس
أن تشرق
من الغروب
كي أحمص بها
رغباتي)

1 رولان، بارت، **لذة النص**، ترجمة محمد خير البقاعي، منشورات المجلس الأعلى للثقافة، السعودية، 1997، ص 25.

في هذه القصيدة القصيرة، بالرغم من أن اللغة بسيطة ومألوفة في مجمعها، فإنها في في نسقها تنزاح عن قواعد الحديث اليومي وتنأى عن منطقه، وتشيد معناها على أساس الاختزال المكثف، وعلى أساس إقامة علاقات غير واقعية بين الأشياء. وبذلك تصبح الكلمات والألفاظ أكثر من دوال تقول أشياء، وتصبح رؤية مغايرة وفريدة إليها، تعيد تركيبها والتوليف بينها وفق تصور خاص، فالشمس يجب أن تأتي من الغروب، والرغبات أو الاشتهاءات قابلة للتحميص على حر الشمس. لكن لا يمكن لأي منها التحقق إلا بالآخر.

وحين تصبح هذه الأشياء المستحيلة في الواقع ممكنة الحدوث في «التعبير الشعري» ومجتمعة في علاقة عجائبية تهتز الثوابت المعرفية والنفسية لدى القارئ، و«يبدل من قوام تذوقاته وقيمه/وذكرياته ويضع موضع الشك علاقته باللغة»[1]، فتنشأ المسافة الجمالية في أفق توقعاته المخترقة.

فللكلمات والألفاظ في قصائد الديوان توهج وإشراق لا يرتبطان بزمان أو مكان معينين، تتغير دلالاتها وتنفتح معانيها داخل رؤى شعرية تخلق وتنتج دون أن تنزع نحو التفسير أو الشرح اللذين يستوجبان بسط الكلام وتقريره. ولا نجد كثيرا من الأصوات المرتفعة والصخب في المواقف، ولا ما يقرع الأسماع بالحماسة والاندفاع والجدل. وإنما تنساب الكلمات والألفاظ داخل أساليب رقيقة وتعابير هامسة تجعل اللغة تبطن أكثر مما تفصح، وتخلق عوامل متعددة لتحريك الخيال وتوليد المعاني.

إن المرتكز الأساسي في نصوص الديوان هو اللغة والخيال، اللغة التي لم تعد وسيلة لإيصال الأفكار أوالمعاني فحسب، وإنما أضحت تحيل على ذاتها فتتحرر من استخدامها العادي والشفهي. والخيال يأتي من تفجير المعاني وتوليد الدلالات عبر تخليص الكلمات من قيودها المعجمية بالاستعارات والمجازات والإيحاءات :

jjiɣ d awal inu
i yn ⵄa islln
jjiɣ t id d imnwas
i ɛad wa yiwwiḍn

1 رولان، بارت، مرجع سابق، ص 25.

tigira n tfqqḥt
dg mẓẓuγ islawn
…
jjiγ t id d agzzum
s izli ymmudn
i wsgmi d arubi

x yimal i d γa yasn
d tarzzift n laẓ
yarun s imṭṭawn

(تعريب تقريبي :

أبدعت كلامي
للذين سيسمعون
أبدعته للهموم
التي لم تصل بعد
نهاية الحسرة
في الآذان اليابسة...
أبدعته جرحا
بالشعر السقيم
للرضيع يذوب ألما
على المستقبل الآتي
هدية للسغب
المكتوب بالدموع).

فاللغة في هذا المقطع الشعري تخلق عالما أو حياة أوسع من أن يحاصرها الواقع أو يحدها بحدوده، فهي توحي ولا تقرر، ترمز ولا تصف، وتبشر بعالم آخر سيأتي في المستقبل. وتكاد تكون هنا ـ في الغالب ـ محصورة بين حقلين دلاليين عاديين، أولهما هو الكلام : awal/ كلام، islln/ يسمعون، amẓẓuγ/ الأذن، izli/ البيت الشعري،

yuran/ المكتوب... وثانيهما هو الشعور بالأسى : tfqqḥt/ الحسرة، agzzum/ الهم، arubi/ الذوبان ألما، laẓ/ الجوع، imṭṭawn/ الدموع... وبالرغم من ذلك فإن السياق الشعري يجعلهما ينتقلان من مستوى الدرجة الأولى في الكلام الذي هو التعيين إلى مستوى الدرجة الثانية الذي هو التضمين الذي يتوسع فيه المعنى متحررا من أي تقييد معجمي[1].

وتشتغل جل القصائد في الديوان على هذه اللغة التضمينية باعتبارها «هي التي تؤسس النص الأدبي وتمده بما هو جمالي وشاعري»[2]، فتبتعد عن كل ما هو معجمي تقريري ومباشر، وتبحث عما هو إيحائي واستعاري يمنح القارئ متعة المغامرة في استكشاف الأخيلة الموجودة والمعاني الممكنة والمحتملة.

ومن جهة أخرى، يقدم الديوان الشكل أو البناء في قصائده باعتباره مقترحا جماليا وموضوعا فنيا، وباعتباره دعامة أساسية في تشكيل المعنى ومعالجته. وبذلك يحاول أن يتجاوز البناء السائد في القصيدة الأمازيغية الحديثة التي يطغى على معماريتها انتظام الأسطر والأشطر و« -وحدة القافية التي تتردد على مسافات زمنية متساوية (....) - وغلبة الوقفات التامة : إيقاعيا ومضمونا، والحفاظ على بناء البيت التقليدي»[3]. فتضحى بذلك كل عناصر البناء في القصائد أنساقا ناطقة بالعلامات السيميائية وبدلالات جمالية جديدة :

ḥuma ʏari yili
anict uya d lbḥar
ḥuma ad swγ
anict uya d aʏi
ḥuma ad ariγ
anict uya d izlan

1 علي، أيت أوشان، **السياق والنص الشعري، من البنية إلى القراءة**، منشورات دار الثقافة، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، 2000، الطبعة 1، ص 41.
2 نفسه، ص 43.
3 فؤاد، ازروال، «القصيدة الأمازيغية بالريف : أنماطها وتطورها»، كتاب جماعي : **الأنماط الشعرية الأمازيغية التقليدية**، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 2009، الطبعة 1، ص 40.

ttettrɣ zzagm
ijj usfarnen
ad iɣḍṛ tifray n unbdu..
qqaɛ min kidm ksiɣ
d iṣmmiḍn
d idflawn
d inuẓaṛ
...

wwiɣ am d izlan n “abbulyus”
wwiɣ am d “gitarra” inu d imunas
ḥuma zzagsn ⵖnnjɣ
tifras n wudm inm anmlaḥ
dg wurti nnm
iccuṛn s lfwaḥ
maca qa tinid uhu
mra nniɣ am
kkar d
a ncḍḥ gi lmṛaḥ.

”تعريب تقريبي :
كي يكون لدي
هذا المقدار بحرا
كي أشرب
هذا المقدار لبنا
كي أكتب
هذا المقدار شعرا
أرتجي منك

بسمة وحيدة
تسقط أوراق الصيف
كل ما تحملته معك
من الرياح
من برد الثلج
من الأمطار...
أتيت إليك بأناشيد ''أبوليوس''
أتيت إليك بـ ''قيثارتي'' هموما
كي أغنيها
ملامح وجهك البهي في روضتك
المفعمة بالعطر
لكن، لا تقول لا، إذا قلت لك
قومي إلي
لنرقص في الساحة).

فهذه القصيدة تقترح هيكلا جديدا متحررا من ميزان النص الشعري السائد، إذ تخلت فيه عن كل أشكال التقفية المعروفة، واستغنت فيه عن عناصر الموسيقى الخارجية وعن الوقفات الكاملة، فأصبح البناء كله قائما على نوع من التدوير المتواصل الذي تزيده عمقا الفراغات المتباعدة بين بعض الأشطر أو المقاطع. وأن استخدام تقنية التكرار بكثافة قد خفف من حدة هذا الاسترسال التدويري من جهة أولى، وحقق بديلا موسيقيا متوازنا من جهة ثانية.

وهذا التكرار بني هيكلا أو معمارا خاصا في القصيدة، إذ قد تتكرر الألفاظ نفسها في المواقع ذاتها، كما في المقطع الأول حيث تتناوب في بدايات الأسطر وبانتظام كلمتا : ḫuma/ لكي، وanict/ مقدار، مستتبعتان تكرار صيغة الجملة الشرطية ثلاث مرات بمعان متباينة وغير مكتملة الجواب إلا في المقطع الثاني. كما أن التكرار في المقطع الثالث يأتي جوابا في ثلاث معان متلاحقة لجملة سابقة في السطر الأول، وفي المقطع الرابع تتكرر الصيغة التركيبية مع الأفعال والفواعل نفسها في السطرين الأولين.

وإضافة إلى تكرار الصيغ والتراكيب والألفاظ تتكرر بعض الأحرف بكثافة على طول مساحة القصيدة لاسيما حروف d/ د، وz/ ز، وγ/ غ، وr/ ر... فتعزز الأنماط السابقة من حيث تقوية الجرس الموسيقي والتأثير في القارئ.

إن التكرار في قصائد الديوان ليس مجرد تقنية فنية أو موسيقية منفردة، بل هو نسق تعبيري يتحدث بدلالات متعددة، إنه «ثمرة من ثمرات قانون الاختيار والتأليف، ومن حيث توزيع الكلمات وترتيبها بحيث تقيم تلك الأنساق علاقات مع عناصر النص الأخرى»[1]، فتبني تشكيلات هندسية في اللغة تعبر عن رؤية خاصة للوجود، وتعبر عن تجارب وجدانية عميقة عاشها المبدع وأراد أن يشرك معه القارئ فيها.

إن شكل اللغة وطبيعة المعمارية ابتعدا بنصوص الديوان عن التعبير التقريري والوصفي، واتجها بها نحو الكشف والتجريب، وارتقيا بها إلى مستوى الحلم من خلال استثمار الأخيلة والرموز وتوظيف المعجم في توليفات تقوم على التوازنات التركيبية والعاطفية والانسجام الصوتي والاعتماد على الصور الذهنية.

إن القصيدة في ديوان abrid ar ujnna تحررت من القواعد والأطر المحددة سلفا، وخلقت نظامها وهندستها الخاصين في توزيع الأسطر وتقرير الوقفات. كما لم تعد نقيم فواصل ظاهرة بين المعنى والمبنى أو بين الشكل والمضمون، لأنها جعلت كل العناصر- لاسيما اللغة والبناء - أدوات تعبيرية تخلق المعاني والدلالات وتنطق بالحقائق والمشاعر. وبذلك تكون قد غامرت أو حاولت ذلك في مجال التجديد والتغيير الإبداعيين.

1 عدنان، حسين قاسم، **الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي**، الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر، ص 219.

المصادر والمراجع

- saɛid, abrnuṣ, **abrid ar ujnna**, Editeur IRCAM, Imprimerie Al Maarif Al Jadida, Rabat, 2013.
- أدونيس، **مقدمة الشعر العربي**، مطبعة دار العودة، بيروت، لبنان، 1970، الطبعة 1.
- جون، كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، 1986، الطبعة 1.
- علي، أيت أوشان، **السياق والنص الشعري**، من البنية إلى القراءة، منشورات دار الثقافة، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، 2000، الطبعة 1.
- رولان، بارت، **لذة النص**، ترجمة محمد خير البقاعي، منشورات المجلس الأعلى للثقافة، السعودية، 1997.
- كتاب جماعي : **الأنماط الشعرية الأمازيغية التقليدية**، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 2009، الطبعة 1.

مصطفى سرحان، ديوان "إصفضاون" ومسار التجديد

استمر الشعر الأمازيغي، بمنطقة الأطلس المتوسط، على طبيعته في الإنتاج ونهجه في الاستهلاك والانتشار. لقد ظل متمسكا بطبيعته الشفوية التقليدية، معتمدا على الإنشاد والإلقاء في اللقاءات الجماعية والمناسبات العامة، ومحافظا على قوالبه وأشكاله الفنية الشفهية. وبذلك ظل متأخرا عما ينتج في مجال الشعر الأمازيغي بالمناطق الأخرى، ولم يطرق بما يكفي من القوة والحضور دائرة العصرنة والتحديث، ولم يعرف من الدواوين المنشورة إلا عددا محدودا ويسيرا.

ومن أهم هذه الدواوين القليلة، ديوان isfḍawn/ إصفضاون «الجمرات» للشاعر المصطفى سرحان، الذي صدر في طبعة أنيقة سنة 2009 عن مطبعة أنفوبرانت بالرباط، ويضم خمس وعشرين قصيدة. وتأتي أهميته ـ أي الديوان ـ من أنه يشكل خطوة متقدمة وجريئة في مجال النشر الإبداعي بمنطقة الأطلس المتوسط، ومن سعيه إلى استخدام الأدوات الفنية التعبيرية الحديثة التي تجدد روح القصيدة الأمازيغية وجسدها.

والشاعر المصطفى سرحان من مواليد سنة 1967 بمنطقة الخميسات، وهو مطلع على الآداب العالمية، خاصة العربية منها، والتي نال فيها شهادة الإجازة من جامعة ابن طفيل بالقنيطرة. وهو أيضا نشيط في مجال الحركة الثقافية والأدبية الأمازيغية، ومتابع للحركة التجديدية في الأدب والفن الأمازيغيين ومساهم فيها.

ومن خلال قصائد الديوان تبدو هناك روح متوثبة ومتحركة إلى خلق لغة شعرية متميزة، تباشر البحث عن النقاء والصفاء دون المبالغة التي تعمي، أو تضيع المعنى

والصورة في هندسة لغوية قائمة على الاستعراض أو القرصنة. إنها تلتقط الألفاظ الجديدة أو الكائنة في الفروع الأخرى، وتدمجها بسلاسة في لغتها حتى تذوب فيها، وتصبح جزءا ملتحما بالكل. ولا تلتقط من هذه الألفاظ إلا المعروف منها والقابل للإدراك، ولا تجمعها أو تراكمها، بل توزعها بحسب ما تقتضي الصورة أو الفكرة، وبحسب ما تتطلبه الدفقة الشعورية والعاطفية.

وقد خرج الشاعر قي هذا الديوان عن معايير الموسيقى التقليدية، وانزاح في إنتاج الصورة العروضية عن الأدوات والتقييدات التي كانت سائدة في شعر الأطلس المتوسط. فأحيانا تأتي أشطره الشعرية قصيرة ومتدفقة بسرعة، وأحيانا أخرى تأتي ممتدة ومنسابة على مساحات واسعة من الزمن :

1

ak adfx a yurtu

rix ad rux iɣ ranmk itn yudja zzman,

nnax

---

nnax iran iṛẓan

issiɣ uzal igran

yadj iɣ ca g iṛṣan,

ur ax iɣuda lḥal.

2

adja d bdux isk a wad nnigas a bu lfḍl a unna ur t ugir,

kulci illa ddaw n ufus nnc, ur illi ca usbbab ibaḍn digun, tnna x tram a tgim, id ad as iɣi can n yun a tt irar zzigi,

.....

واشتغل الشاعر، في تعويض الأوزان التقليدية، على تجويد صورته الشعرية وصناعة لحنها ونغمها على أدوات مغايرة، أهمها التكرار بمختلف أصنافه، والتقابلات والتضادات، وتنويع الروي وطريقة توزيعه على أواخر الشطر :

- ami tettax afẓaẓ

dax inqqa s unγaz,

ar ttxxu g ufẓaẓ

ig as uyad aṣniɛ.

-ig as uayad aṣniɛ.

am umksa g urbiɛ

aqmmu nns dad i wsiɛ,

iqqim iga azwar

iqqim iga azwar

……

وقد ابتدع الشاعر في استخدام هذه الأدوات الفنية طرائق خاصة به، ينوعها ويثبتها، ولا ينبع فيها عرفا ولا تجربة سابقة. وهذا ما جعل إبداعه ـ كما يقول د. أزداي في مقدمة الديوان ـ يأخذ القارئ بمشاعر من البهجة والحيوية المتدفقة والمخترقة بالآلام والمعانات الراسخة في الذاكرة الجماعية، ويتقدم خطوة أو خطوات واسعة في تجديد القصيدة الأمازيغية بمنطقة الأطلس، وبالمغرب ككل.

ديوان "أغلياس"
شموخ الأطلس وبهاؤه

ظلت أشعار المبدع لحسن أوعرفا وقصائده تعبر جبال الأطلس من أقصاه إلى أقصاه على ألسنة المغنين، وتنتقل من أذن إلى أخرى، ومن شفاه إلى أخرى محمولة على جناح الألحان والأنغام، ويرددها الصغار والكبار في الأعراس والمناسبات، دون أن يعرفوا مبدعها الحقيقي ناسبين إياها إلى من يؤديها وينشدها. حتى قرر الشاعر أخيرا أن يجمع إنتاجاته، ويوثقها ويدونها باسمه في ديوان باسم « ⵓⵍⵍⴰⵖⵉⴰⵙ »، أي «النمر» أو «الفهد».

وجاء في تعريف الديوان وصاحبه على ظهر الغلاف : «يتضمن ديوان أغلياس (الفهد) تسعا وثلاثين قصيدة (39) للشاعر لحسن أوعرفا (منطقة أزرو)، مدونة من الشعر الشفوي المنظوم على الأوزان التقليدية. وهو من كبار شعراء (تامديازت) بالأطلس المتوسط، المعروف شعرهم بغنى الموضوعات وجمالية التعبير، فشعره حافل بالوقائع التاريخية والقيم الإنسانية النبيلة وقضايا الهوية والوطن، بالإضافة إلى براعة النظم والتعبير».

وإضافة إلى ذلك، ورد في التقديم الداخلي للكتاب تعريفا بالشاعر في الصفحة الخامسة بأن اسمه الحقيقي هو لحسن أوعبد الله، وقد ازداد سنة 1955 بقصر أو إغرم أيت يوسف بقبيلة أيت عرفة، التي أخذ منها لقب شهرته، والواقعة بقرب تمحضيت بإقليم إفران. وقد بدأ أولى محاولاته في نظم الشعر لما كان في العاشرة من عمره. وانطلق في تجربته الشعرية بطريقة ناضجة ومنتظمة ابتداء من سنة 1971، لما شرع ينظم ويلقي قصائده في المناسبات الوطنية.

وبعد ذلك، لما بلغ من العمر أربعين حولا وأصبح مشهورا، أسس العديد من فرق الإنشادن التي تهتم بفن (تامديازت) والشعر الأمازيغي. وأضحى عزير الإنتاج والإبداع، لا سيما في الفترة الممتدة ما بين 1981 و2006. ولذلك، ما تتم جمعه في هذا الديوان لا يمثل إلا النزر القليل من مجموع إبداعاته.

وقد قسم الديوان إلى عشر محاور أساسية، يشمل كل واحد منها القصائد التي تقارب أو تتناول الموضوعات نفسها أو المتجاورة، إما في مضمونها وإما في شكلها. وتطرقت في مجملها إلى قضايا محلية ووطنية وإنسانية، وتنوعت بين الرثاء والوصف والزهد، وسارت في النظم على نمط تيفارت التقليدية.

ومن أطرف المواضيع التي تناولها الشاعرمعاناة (الأنشاد) مع الكلمات والمحيط من حوله، وذلك من خلال تجربته الشخصية ومكابداته مع الزمن وصروفه التي ذهبت بقوته وشدته وحولته إلى مجرد عاجز، فيقول :

yac idda iγss inw yura idda wadif ikks iyi
yac idda ufud inw yattuy awa hat ur ggi amm walli
mani ssaht inu iwa naγul nga n wγanim
issiγ ax ca nna wr nannay awa rbbi ad ax ic lofu

mani udm inu n kku yass idda llun inw da x ittmuttuy
mani aggwd ssutt wwawal assa idda jjhd inaqs iyi
ijra yax ca lla nttamum awa naⵃul nga tusr n mucc
da ttali iγrdayn γifi lla nggan gg ir llofit

وقد حاول الشاعر أن يفلت في بعض الأحيان من قبضة قصيدة «تايفارت» لينظم على أشكال فنية أخرى، كما فعل في قصيدته «تيغونوين» التي هي عبارة عن ألغاز منظومة شعرا. وهذا الفن الشعري ينفرد به المتن الشعري الأمازيغي بالأطلس. وهو عبارة عن أحاج وألغاز يعبرعنها المبدع بأبيات شعرية زاخرة بالرموز والصور، وعلى

المجيب أو المتلقي أن يفكها ويجد الجواب، ثم ينظم رده شعرا أيضا :

bdix a sidi ya rbbi nna ytxlaqn issgma rruh s rruh

is annix tamttut ar ttasint lɛil sull igga t aslmaya

allig da totaqq art t itetd ukan da ybdu lla ittmɣur

allig issn i wawal idmn as rrzqq al opaydn a tt iffɣ rruh

(…….)

qnx ac aryaz lla ttadrr i walln adday yany dat as wiss sin

kkan iggud mc ddarn ad myannayn ad ikkr udgda nna imqqurn

zggwa dda isllm yun aflla wwayd ad utn aqjdim ur tddun

rix add ax trzzmd awal nna qqisx ad itwjabd ur thccam

وديوان «أغلياس» ـ في عمومه ـ يعبر بوضوح، بما يتضمنه من جليل الموضوعات ومن التزام بالقضايا الإنسانية العظيمة ومن قيم النبالة والصدق، عن شموخ جبال الأطلس وعزة أهله. ويعبر أيضا، بما يشمله من جميل العبارات ومن صور واستعارات طريفة ورقيقة عن بهاء هذه الجبال وفتنة طبيعتها وسحرها. فالقارىء للديوان تستوقفه في كل لحظة علامات الأنفة البشرية، وإشارات الفتنة الطبيعية بكل إيحاءاتها الفنية والجمالية.

وديوان « أغلياس» من إبداع الشاعر «الشيخ لحسن أوعرفة» صدر سنة 2009، عن منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، مركز الدراسات الفنية والتعابير الأدبية، سلسلة إبداعات، وتابعه الأستاذ والفنان فؤاد لحبيب. وهو ديوان يضم تسع وثلاثين قصيدة ممتدة على 311 صفحة من الحجم المتوسط، وموزعة على عشرة أبواب، ومكتوبة بالحرفيين اللاتيني والتيفيناغ.

الأزهار تتكلم في ديوان محمد أجگون
"tigddign n imal"

عرف أدب الطفل الأمازيغي المكتوب تطورا ملحوظا في السنوات الأخيرة كما ونوعا، واقترب من استكمال الشروط والعناصر التي تجعل منه ظاهرة أدبية بارزة في الثقافة الأمازيغية المعاصرة، وصدرت أغلب إنتاجاته عن رؤى حديثة في تقديم موضوعاتها وصياغة أشكالها، واستقت مقوماتها من النظريات الجديدة في مجالات التربية وعلم النفس والتواصل، وسواها من المجالات التي تتصل بعالم الطفل وتنشئته.

وتزامنت نشأة هذا النوع من الأدب الأمازيغي مع بداية إدماج اللغة الأمازيغية في المنظومة التربوية بالمغرب، بالأسلاك أو بالمستويات الأولية، مما جعل التفكير فيه يتوجه إلى ناحية ''الوسيلة الديداكتكية'' والتركيز على اعتبار الإنتاجات التي تتم في إطاره ''حوامل تربوية تعليمية'' داعمة لبرنامج تعلم اللغة الأمازيغية؛ الشيء الذي وجه اختياراتها اللغوية : القاموسية والتركيبية والتعبيرية، والمضمونية : القيم الأخلاقية، والتراث، والرموز...، نحو الانفتاح من أجل الانسجام مع التصور التربوي/ البيداغوجي الخاص بتعليم الأمازيغية، والتصور التربوي العام الذي تقوم عليه استراتيجية المنظومة التربوية ككل.

وبما أن المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية يعتبر الجهة المعنية بالدرجة الأولى بقضية إدماج اللغة الأمازيغية في المنظومة التربوية الوطنية، وبإعداد مضامينها وقوعدها، ومناهجها الديداكتيكية ومراحلها البيداغوجية، فقد بادر إلى إصدار مؤلفات هامة عددا و نوعا في نجال أدب الطفل، ونوع في أشكالها و أجناسها : قصص قصيرة، قصص

طويلة، حكايات شعبية، أشعار و أناشيد، مسرحيات، روايات أصلية ومترجمة، قصص مصورة... وأشرف على إعدادها مختصون في التربية أو أدباء وباحثون من داخل المعهد نفسه، ومن خارجه.

ولم يقتصر النشاط الإبداعي في هذا الميدان على أطر المعهد فحسب، بل انخرط العديد من المبدعين، قصاصين وشعراء، في إصدار كتب ودفاتر موجهة إلى الطفل خارج أي مؤسسة رسمية، وأغنوا هذا الفن الأدبي بأعمال ومتون متميزة ومتنوعة. وبهذا الصدد أصدر الشاعر محمد أجگون ديوان شعريا خاصا بالناشئين تحت عنوان «تيديجيگين ن إمال / tijddign n imal»[1]، أي «أزهار الغد».

وتتميز الكثير من قصائد هذا الديوان باستخدام لغة تعتمد على أساليب وجمل قصيرة، متتابعة ومتدفقة عبر إيقاع سريع ومتناسق، وتلائم إمكانيات الطفل في القراءة والحفظ والاستيعاب، لاسيما وأن القاموس الذي تتكئ عليه قريب جدا من لغة الحديث اليومي في عالم الطفولة :

tṛẓm-d alln

tṛẓm-imi

tṛẓmd-imi

tbbi gi

tṛẓm- alln

tkwit gitti

وحتى عندما يرى الشاعر أن يمرر في قاموسه بعض الكلمات أو التعابير الجديدة في اللغة الأمازيغية، مدفوعا بالحس التعليمي التربوي ذي البعد الجمالي، فإنه يختار منها ما هو يسير ومقبول، وما هو سائر في طريق الانتشار. ويفعل ذلك أيضا بذكاء حذر، بحيث لا يكشفها ولا يجمعها حتى تشكل لغة مستغلقة وعصية، بل يفردها، ثم يزرعها في سياقات تعبيرية وأسلوبية سلسة ومرنة :

1 Lahoucine, Agigoun, **tigddign n imal**, Imprimerie Sidi-moumne, Casablanca, 2009, 1er édition.

azul azul azul

azul afllak

azul aflam

azul aflawn

azul salam

azul calum

azul salu

وتتحرك جل القصائد في عوالم مقربة إلى قلوب الصغار، وتحوم حول كائنات وأمكنة تثير إعجابهم وفضولهم، فهي تلتصق بأفضية البيت والحقل والغابة ... وتمر عبر الناس والحيوانات الوديعة، وعبر الزهور والأشجار، وهي تحيي وتتفاعل، وترقص وتلعب، وتعمل وتنشر الجمال، وتهمس بالمحبة والتسامح :

tfta, tacki d tasi, tsrs

tkcm,tffuɣ

tⵖli; tggwiz

teṭṭaṣ

ut trṭṭaṣ

tggawr

ur tggawr

tcca…

تتميز قصائد الديوان بالتحرر من النزعة الوصفية المملة والساكنة، ومن تقديم مواضيعها في شكل بطاقات بصرية جامدة، وإنما تخلق داخلها نشاطا سلسا ومرحا يحرك إحساس الطفل وعاطفته، بما تزخر به من صور ورموز تثير الخيال، ومن إيقاع بسيط ومنساب يوائم المواضيع وأخيلتها ولغتها. وهي بذلك تتوفر على المقومات اللازمة لتصنع من هذه القصائد فعلا ''أناشيد أمازيغية للأطفال''[1].

1 بهذه العبارة جنس الشاعر ديوانه على الغلاف.

قراءة في ديوان ''أذ – إسرودجي واوال''
للشاعر محمد أسويق

يقترب محمد أسويق من كتابة القصيدة بكثير من الرهبة والهيبة، فهو يقترب منها مستحضرا كل التراث العظيم للشعر الأمازيغي وكل تاريخه وعظمته وأدواره عبر العصور وفي كل الأمكنة والمحافل. يحاول أن يمسك بخيوط بداية الخلق الشعري وهو مسكون بالقلق والخوف من أن تخونه تجربته ولغته وأدواته الفنية، فينتج عملا فنيا لا يضاهي ما تزخر به ذاكرة هذا الفن التعبيري من قصائد وأعمال بهية ورائعة. إنه يدرك مشقة ما يريد الإقدام عليه، وخطورة ما يسعى نحوه في أرض غامرة وخصبة بأسئلة جمالية مؤرقة وقلق فني شقي.

ويترجم محمد أسويق هيبته أو احترامه العميق للتراث الشعري الأمازيغي في ديوانه «أذ ـ إسرودجي واوال»[1] من خلال أربعة مظاهر جلية، اثنتان منهما تتعلقان بعتبات النص : الإهداء والتقديم، واثنتان بالأدوات الفنية والإبداعية داخل القصائد كالإيقاع واللغة.

حرص الشاعر على أن يكون إهداءه مصوغا بطريقة شعرية، وأن يكون على لسان قصيدة تهدي نفسها لنفسها، وأن تستحضر في ذلك أروع مفردات الجمال في الحياة الإنسانية : الحرية والمرأة والانتماء :

1 محمد، أسويق، **أذ ـ إسمورجي واوال**، مطبعة مؤسسة النخلة للكتاب،وجدة، 2005، الطبعة 1.
يضم الديوان إهداء ومقدمة تحت اسم ''كلمة لابد منها'' وعشرين قصيدة وفهرست، ويشمل على واحد وستين 61 صفحة من الحجم الصغير، ونصوصا إبداعية القصائد مكتوبة بالحرف العربي، أما عنوان الديوان وإسم الشاعر على صفحة الغلاف الخارجي، فمكتوبان بأحرف التيفيناغ واللاتينية والعربية.

ئير أوسيغد أذ- ورذيغ

وك ثنايي ثقسيست

جايي أذ ورذيغ ئيوي ن خسغ

نيغاس شم ذ واوار ئينم

ئيمازيغن سوندتشام ءام ثمغات

ءاموك ئيرا تسنغ

(تعريب تقريبي :

كنت قد أتيت أقدم هدية

فقالت لي القصيدة

دعني أهدي نفسي لمن أشاء

فقلت حرة طليقة أنت؛

متى أهان الأمازيغ الشعرأو النساء)

قدم الشاعر قصائده بتوطئة مختصرة تحت عنوان كلمة لابد منها، تحدث فيها بتكثيف عن أهمية الشعر الأمازيغي في تشكيل الوجدان والهوية الأمازيغيين، وعن دوره الحضاري وطنيا وإنسانيا، وعن خصائصه الجمالية التي ترتقت بذائقة الإنسان الأمازيغي في التعامل مع الذات ومع الأخر، ومع المحيط بكائناته وأشيائه المختلفة، وبعناصره المتنوعة... وأشاد بالدور الذي تلعبه القصيدة الأمازيغية في رفع تحدي الوجود والإستمرار قائلا : «فرغم قدم اللغة والثقافة الأمازيغية لا نعثر على ما يشفي غليلنا بالإقصاء الممنهج، علما أن القصيدة مثلت لدينا وجودا حضاريا لا لغة موزونة فقط، لأننا كيان حضاري لا تجمع سكاني، والقصيدة هذه ثقسيست شكلت لدينا مفهوما حداثيا بامتياز، مادامت تحاول أن تعيش في قلب صيرورة راهنية وبمرجعية فكرية أصيلة تراعي التوازن الثقافي لاستشراف المستقبل برؤية طموحة، فنهلت حداثة في الفن الأمازيغي بمميزاته رافعة التحدي في وجه الإستلاب والمسخ، فالبرغم من

كل معاناتها مع الزمن ظلت تفكر من داخل منظومة القيم لتعزيز مرتكزاتها الهوياتية وتوسيع من آفاق مشروعيتها، فنحتت وجودا قوميا على نعش الأدبيات الأرثوذكسية. فالشعر الأمازيغي باق، وبوجوده يمكن أن نحب الحياة».

قاد إعجاب الشاعر بالقصيدة الأمازيغية العريقة ـ كما يبدو من التوطئة وفقرتها السابقة ـ إلى تبني تصور خاص للبنية الإيقاعية في أشعاره، تصور تتداخل فيه الخصائص الموسيقية والإيقاعية للقصيدة الأمازيغية الأصيلة مع مثيلاتها في القصيدة العربية التقليدية، تصور يقوم على أساس أن القصيدة في أساسها الشكلي أو الفني عبارة عن لغة موزونة يمكن أن تحقق انزياحات على المستوى القاموس والتشكيل، وأن تكثف كل قوتها في مضامينها.

فجل القصائد تقوم على نظام الشطرين المتوازيين من حيث عدد المقاطع، وعلى نظام الروي الموحد. حتى وإن بدا توزيع الكلمات متباينا على الأسطر طولا وقصرا، فإنه يمكن تجميعها بسهولة لتكوين بيت شعري مستقل في معناه ومبناه، موزع على جزئين يوحد بينهما مبدأ التصريع العروضي. أما توحيد الروي فهو مظهر بارز في موسيقى كل القصائد، حيث يسيطر الصوت أو الحرف الواحد على أواخر الأبيات ونهايتها بعد مسافات زمنية متوازية أو متقاربة التوازي، فيشكل بذلك جرسا موسيقيا قويا يؤدي وظائف تقليدية، مثل التأشير على نهاية المعنى، أو الإكتمال العروضي للبيت... إلا أن هذا البناء الخارجي للموسيقى المؤسس على سلطة الأذن التي يقويها الطابع الشفهي للقصيدة الأمازيغية التقليدية، يتخفف باهتمام المبدع بشكل آخر من الإيقاع البصري الذي يستند إلى سلطة الكتابة من حيث بلاغة البياض والسواد، فنجد توزيعات هندسية مختلفة لجسد القصيدة الواحدة على الصفحات. فالبرغم من أن هذا التوزيع لا يصل إلى مستوى عال من ''البلاغة البصرية'' و''التوزيع الكاليغرافي''، فإن أجزاء القصائد تحتل مواقع غير ثابتة على صفحات الديوان.

وأيضا، وظف الشاعر العديد من عناصر العروض والموسيقى الشعرية التي تنم عن وجود مؤشرات عن رؤية حداثية للتجربة الإبداعية الشعرية، فاشتغل على التقابلات والتوازيات، وعلى التضادات اللفظية والمعنوية، وعلى التكرار في الكلمات والجمل والتعابير، كما اهتم بالجرس الموسيقي الداخلي من خلال التركيز على الأصوات المتماثلة والمتقاربة المخارج :

سشم جار ئيفسن ن سار

ءايذوذ ءاورنام

تبرحنم ءامزوري

ثيفريجاس ذو بران

قذن ووسان ئينم

ءاتزايم ئيداحن

-خ- ثيشاد بيرساون

دودشن ذي زوران

ءايحاذ.....ءايحاذ

ءايحاذ.....ءايحاذ

ؤسان زايم يعذن

ءابويا ثميغيست

أغمبوب ءايثران

(تعريب تقريبي :

أنت بين أكف الجمال

والناس وراءك

يدعونك التاريخ

السنونوات والحجل البري

صلحت أيامك

التي طوحت بك

على ظهور الألسنة

تحبو عروقا

وأسفاه...واسفاه...

وأسفاه...واسفاه...

الأيام التي عبرت بك

يا (بويا) البهية

وجه النجوم)

إن الوعي الحاد للشاعر بأهمية اللغة في الإبداع باعتبارها مصدرا للجمال والخلق الفني الصادق، وبأهميتها كوسيلة للتعبير يتحقق بها الوجود بالإنتماء، وكذاكرة كلية تختزن كل القيم الثقافية والحضارية للمجتع، اشتغل على القاموس والتشكيل والإنزياح والتكثيف، فكان في ذلك يراوح بين الاستعمال التراثي التقليدي لهذه العناصر وبين الرقي بها إلى مستوى أعلى من الاشتغال الذي يكشف عن روح وثابة نحو التحرر والتجديد وخلق المغاير والمميز.

تأتي اللغة في بعض اللحظات مشحونة بالكلمات والألفاظ العريقة التي تنتمي إلى المعجم التقليدي، تنتظم في تعابير تعكس صورا أو استعارات لا يتجاوز فيها الخيال حدود الفضاء الريفي المغلق، وكأن كل غاية تلك اللغة هي الإعلان عن نفسها بما تزخر به من جمال وفتنة وقوة من جهة، وترجمة افتتان الشاعر وتعلقه بها ورغبته في نفخ جزء من روحه المحبة والحية فيها من جهة أخرى :

دينت ثترو

-و- ثجي وي ثسرو

ميم ن سكرف

ءاكراف ني ءاسذو

تدم ذك بورقي

كور ثورا ءاتسوسو

ئ يغويان ذا- رباروذ

خ ئفخذي ذو منزو

(تعريب تقريبي :

الدنيا تبكي

وأبكت الناس طرا

وكم سجنت

سجنا أليما

تحيا في القنبلة

وتعطس باستمرار

بالصراخ والرصاص

وتأتي على الأول و الأخير)

وفي لحظات أخرى يبتكر الشاعر لغته الخاصة، يفجر اللفظ البسيط و يخلق علاقات غير مؤلوفة بين مكونات جمله، فينزاح بها عن الاستعمال اليومي المعتاد، يلتقط الكلمات المتداولة، فيركبها في صور شعرية جميلة أو يحولها إلى رموز توحي ولا تعلن، يصنع عوالمه الخاصة العميقة بالملفوظات العامة والمتواضعة.

يبدو أن محمد أسويق يمارس عمليته الإبداعية فيما يشبه طقس قدسي، طقس يمتزج فيه الاحترام والرغبة بالقلق والخوف والحذر، طقس يفرض عليه أن ينخرط بكل وجدانه ومشاعره في تجربة الخلق الشعري. إنه يحمل قلقا مفهوميا إزاء الإبداع لأمازيغي ويحمل أسئلة مقلقة بشأن عناصره ومكوناته، وما قصائد ديوانه ''أذ إسموردجي واوال'' إلا محاولات جادة ومجهدة من أجل الإجابة والوصول إلى الغايات.

مجموعة القصصية "ifsan n tamunt"
بعض دلالات العتبة الأولى

صدرت مجموعة قصصية أمازيغية، في أوائل سنة 2013، تحت اسم ifsan n tamunt ، أي بذور الوحدة، بمدينة بجاية بالجزائر، عن دار النشرtira / تيرا، وتضم 12 قصة قصيرة مستهلة بتقديم موجز للناشر، وموزعة على 110 صفحة من الحجم المتوسط، أبدعها أحد عشر قاصا من مختلف بلدان تامزغا/ بلاد الأمازيغ.

وينطق غلاف المجموعة ـ باعتباره نصا موازيا ـ بأكثر من معنى ودلالة، ويفصح ـ باعتباره مدخلا أساسيا في القراءة ـ بمقصدية الاختيارات للنصوص الإبداعية وطريقة توزيعها. فقد اختير لهذا الغلاف لون أصفر فاتح، تتوسطه صورة لبلاد تامزغا (من سيوا إلى الكناري، ومن البحر المتوسط إلى جنوب الصحراء الكبرى). وتغطي هذه الخريطة الألوان الثلاثة للعلم الأمازيغي، من الأعلى إلى الأسفل : الأزرق، فالأخضر، ثم الأصفر، وتتوسطها كلمة تامزغا مكتوبة بحرف التيفيناغ، وتحتها بالحرف اللاتيني، وهي كلمة ملحقة بجملة سابقة لها تقع فوق الخريطة.

وتتشكل الكتابة، بصفة عامة في هذا الغلاف، من :

ـ العنوان : «ifsan n tamunt»/ بذور الوحدة، متبوعا مباشرة بتعيين الجنس ومجاله «tullisin n tmurt n tmazⵖa» / قصص قصيرة من بلاد تمازغا. وهي تقع كلها فوق الخريطة ومكتوبة بالحرف اللاتيني، باستثناء كلمة تامزغا الأخيرة، التي تقع وسط الخريطة ومكتوبة بالحرف التيفيناغ، ثم الحرف اللاتيني.

ـ أسماء القصاصين : مكتوبة بالحرف اللاتيني، ووضعت أسفل الخريطة موزعة

بطريقة تعتمد الانتماء الجغرافي، في اليسار القصاصون المغاربة الخمسة : لحو أزرگي، نور الدين بوردة، أسافار ليهي، لحبيب فؤاد، موحا أبحري؛ في الوسط القصاصون الجزائريون الخمسة : جمال أرزقي، دهيا لويز، نوفل بوزبوجة، مقران شيخي، عبد العزيز حساني؛ وفي اليمين القصاص الليبي الوحيد : ساسي دحماني

ويتأكد من خلال هذا الوصف الدقيق لمحتوى الغلاف أن كل ما به من كتابة ومن رسم ما هي إلا رموز ناطقة بدلالة خطابية، مشكلة في قالب فني (اللوحة والألوان، خطوط الكتابة وتوزيعها)، وهي تقدم بذلك معناها ببلاغة بصرية، وفي الآن ذاته، تقوم بمهمة الإبلاغ عنها «أي دلالة الخطاب». وتتمركز دلالة هذا الخطاب في موضوعتي الهوية الأمازيغية ووحدة شعوبها :

ـ تتجلى الموضوعة الأولى في اللوحة التي تضم العلم الأمازيغي، وفي اللون الأصفر الأصلي للغلاف، وفي كتابة كلمة تامزغا بحرف التيفيناغ. وتدعمها كتابيا كلمة تمورت ن تمزغا...؛

ـ وتتجلى الموضوعة الثانية في خريطة بلاد تامزغا الشاملة، وفي دلالة العنوان **ifsan n tamunt**/ بذور الوحدة.

العنوان : ifsan n tamunt

إن العنوان ـ كما يقول ليوهوك ـ هو مجموع العلامات اللسانية المشكلة من كلمات مفردة، أو من جمل... لتكون أول ما يحدد النص، وما يدل على محتواه العام، وما يغري القراء. لذلك يمكن القول أن هذا العنوان المركب من كلمتين : «إفسان» و«تامونت»، هو دليل على طموح متوثب في أن يكون هذا الكتاب مشروع بداية لخلق مساحات تلاق بين مختلف المتدخلين في مجالات الإبداع الأمازيغي، الذين تفرق بينهم الحدود إلى حد أن يجهل بعضهم بما ينتجه بعضهم الآخر جهلا تاما. فهو ليس عنوانا لأي قصة من القصص الإثنتي عشرة في المجموعة، ولا هو تعيين جامع أو موح بمضامينها، مما يدل على أن الناشر أو الجامع قد وضع هذا العنوان ليعبر به عن قصديته، أو غايته من هذا المؤلف الذي يجمع قصصا وقصاصين من ثلاثة بلدان من أرض تامزغا. وهذا ما يؤكده العنوان الفرعي.

العنوان الفرعي : tullisin n tmurt n tmazγa

فهذا العنوان الفرعي يعين جنس المتن الأدبي في الكتاب «توليسن/ قصص قصيرة»»، ومجالها الجغرافي (تمورت ن تمازغا/ بلاد تمازغا). فالتعيين التجنيسي يهيئ القارئ وينشط أفق انتظاره وتوقعه، وينبهه إلى أنه مقبل على فن أدبي جديد في الأدب الأمازيغي، والذي يتأكد باستخدام المصطلح المستحدث للتدليل عليه : «توليسن». والتعيين الجغرافي يغريه ويغويه (أي القارئ) بالتواصل مع أجزاء مقطوعة من ذاته الهوياتية والثقافية، وذلك من خلال تحريك وجدانه وعاطفته اللذين يتفاعلان بقوة مع كلمة (تامزغا) التي استعملت عوض كلمات أخرى ممكنة، كشمال إفريقيا والمغرب الكبير...

والجدير بالملاحظة في هذا العنوان الفرعي هو كتابة كلمة (تامزغا) مرتين وبحرفين مختلفين؛ في الأولى بالتيفيناغ، وفي الثانية باللاتينية. ورسم في قلب الخريطة مكان حرف الزاي الذي هو الرمز الأساسي والأول عند كل الأمازيغ للغة والهوية الأمازيغيتين. وبذلك يمكن قراءة هذه الكلمة من زوايا متعددة، ومن منطلقات مختلفة، لكن لتنتهي دوما إلى الدلالة نفسها : التعبير عن الهوية.

الصورة :

الصورة ـ في الغلاف ـ علامة أيقونية، تنتج دلالات مختلفة وتساهم في إغواء القارئ وتحريك مشاعره، وتكون أكثر قدرة على نشر المعاني والأفكار بين القراء المختلفين في اللغة والثقافة بواسطة الألوان والأشكال والخطوط والأحجام... والصورة في هذا الغلاف تقع في الوسط، أي في عمقه أو في قلبه. وهي عبارة عن خريطة ممتدة لبلاد الإيمازيغن (كما ذكرنا سالفا) مزركشة بالعلم الأمازيغي بخطوطه الأفقية المتوازية والثلاثة : الأزرق/ البحر والمحيط، الأخضر/ السهول والجبال، الأصفر/ الصحراء الكبرى، لكن دون حرف أزا الرمز الأقوى والأكبر عند الأمازيغ، والذي عوض بكلمة تمازغا مكتوبة بالتيفيناغ، ثم أسفلها باللاتينية.

وتتواشج هذه الصورة بعلاقات متينة مع دلالات العنوانين الرئيسي والفرعي رمزيا وبصريا، فهي تترجم بالخريطة والعلم ما تحمله كلمة (تامونت/ الوحدة) في العنوان

الرئيسي، وكلمة (تامورت ن تامزغا/ بلاد تامزغا) في العنوان الفرعي، وترمز إلى لغة هذه البلاد وهويتها، ومن ثمة، إلى لغة القصص داخل الكتاب وإطارها الثقافي من خلال استعمال خط التفيناغ الذي هو أحد عناصر الهوية الأمازيغية وأحد أهم رموزها. كما أن كلمة «تامزغا» المكتوبة بالخطين : التيفيناغ واللاتيني، تقع في قلب الخريطة، لكنها مرتبطة أصلا بالعنوان الفرعي، إذ تعد تكلمة لمعناها التجنيسي والتوطيني : توليسين ن تمورت../ قصص قصيرة من بلاد..

فهذه الصورة، في موقعها وتعالاقتها مع العنوانين، تنطق بدلالات رمزية قوية في إطار النزوع نحو الوحدة وتأكيد الهوية. ومن ثمة، يمكنها أن تمارس سلطة قوية في الغواية والإغراء، لا سيما وأن الوعي الهوياتي الأمازيغي الجديد، لدى الجيل المعاصر، أصبح يقوم، في ما يقوم عليه، على هذين العنصرين.

اللون :

يرتبط اللون الأصفر للغلاف بثقافة الوسط الاجتماعي للناشر وبمحيطه السوسيوثقافي، بحيث يعد هذا اللون عند أمازيغ الجزائر أحد أهم عناصر أو رزموز الهوية الأمازيغية، فهو اللون الزاهي في لباس النساء عندهم، واللون الثابت في أفرشتهم الأصيلة، واللون الرئيسي لأقمصة فرقهم الرياضية... وعنهم أخذ العديد من أمازيغ البلدان الأخرى فى أرض تامزغا التعلق بهذا اللون. وفي الآن نفسه، يعد هذا اللون في الثقافة الإنسانية رمزا للحبور والتوهج والإشراق وأعلى درجات العشق والانطلاق؛ فهو لون الشمس والنور، والحرارة والإقبال على الحياة والحيوية. وفي علم النفس، هو لون الحكمة والتفاؤل، والقدرة على الإبداع.

لعل هذا الون الأصفر في الغلاف يعبر عن الانشراح بقدرة اللغة الأمازيغية وثقافتها على احتضان هذا النوع من الإبداع الجديد، وعلى ما حققه أصحابه من إنجازات هامة في تأكيد حركية الهوية الأمازيغية وانفتاحها وتفاعلها مع إنجازات الثقافات الإنسانية وروح العصر.

ويحمل غلاف هذه المجموعة دلالات أو «رسائل» أخرى يبثها أو يرسلها بما يتضمنه من علامات أخرى، كأسماء القصاصين وعددهم، وطريقة ترتيبهم، وكخط

الكتابة... كما يمكن القول أن كل ما على الغلاف هو «اختيارات» في العديد من المسائل التي تناقشها القضية الأمازيغية، وهو «رسائل» إلى من يخوض في هذه المسائل ويتخذ بشأنها قرارات ومواقف.

خاتمــة :

بجانب مسألة الغلاف، يمكن عد هذه المجموعة بادرة جريئة وطيبة، بادرة يجب أن تتكرر باستمرار وانتظام، وفي جميع مجالات الإبداع الأدبي والإنتاج الثقافي الأمازيغيين. ويجب أيضا أن تتوسع لتشمل أقاليم أكثر، لأنها تشكل «مكانا» أو «فرصة» للتلاقي ولتجميع أشلاء الهوية الأمازيغية الممزقة على الأقطار، والمقطوعة الأوصال بسكاكين الحدود وخناجرها.

ومن خلال مثل هذه المبادرة يمكن للآدب الأمازيغي السردي أن يستثمر المشترك من اهتمامات المبدعين وهواجسهم، ويبين المختلف بينهم في الرؤى والتقنيات وأساليب المعالجة والمقاربة للموضوعات، لأجل خلق حوافز الاستمرار في مسار التحديث والتجديد، وفي خلق هوية واضحة لهذا الأدب.

الرغبة و الخوف
قراءة في مسرحية "waf"

يدخل الكاتب محمد بوزكو غمار تجربة جديدة في مساره الإبداعي الأدبي. فبعد الكتابة في مجال السرد الروائي والقصصي، يتوجه إلى الكتابة الدرامية، فيصدر عملا مسرحيا تحت عنوان «waf»[1]. وبالرغم من أن الكاتب قد سبق له وأن ألف مسرحيات سابقة، فإنها كانت موجهة أساسا إلى إنجازها كعروض محققة فوق الخشبة، كما جرب الكتابة (السينارية) لبعض الأفلام القصيرة الأمازيغية، إلا أن هذه المسرحية قد أصدرها منشورة ليوجهها إلى القراءة الأدبية.

وتأتي هذه المسرحية بوصفها ثمرة لاشتغال مكثف من لدن الكاتب على النص على صعيديه الفني والمضموني لمدة تزيد عن ثلاث سنوات. وجاءت لتتمم المشروع الأدبي والفني الذي انشغل به الكاتب منذ أوائل التسعينيات، والذي يتوخى استنبات الأجناس الأدبية الجديدة المرتبطة بـ (الكتابة) في التربة الثقافية الأمازيغية الحديثة. ولذلك لا يمكن قراءة هذه المسرحية إلا في إطار رؤية شاملة تستحضر التجربة الأدبية الكاملة للكاتب وتستنطق مختلف عناصر السياق العام لحركة الأدب الأمازيغي الجديد.

تنفتح المسرحية على خمس شخصيات إنسانية، أولها بلا ملامح، بلا اسم ولا أوصاف، لا تحمل من العلامات إلا اسم (الرجل 1)؛ وثانيها (الرجل 2)، وهي كالأولى، بالرغم من أنها تتحدد بذكر طبيعتها (واف/ خيال مآته)؛ وثالثها، وإن كانت تشير باسمها (مازيليا) إلى حمولات تاريخية وهوياتية، فإنها لا تحمل أي علامات مميزة؛ والرابعة ـ

1 Mohammed, Buzeggu, **waf**, Impremerie Al anwar Al Maghribiya, Oujda, 2009, 1er edition.

مثل الأولى ـ غفل من أي تقييد وصفي أو نعت محدد، وأشير إليها بلفظة «الشاب»؛ أما الشخصية الخامسة، فهي مجرد صوت/نداء يشبه الفراغ والخواء.

وهذا الاختيار الفني في تقديم الشخصيات يجعل القارئ يكتشف الشخصيات من خلال أفعالها وأقوالها وتصرفاتها، ويتعرف عليها ويسبر أغوارها النفسية عبر أقساط موزعة داخل المسار الدرامي المتنامي للأحداث، ومن خلال ذلك يكتشف الدلالات والمعاني التي تعبر عنها.

وإن كان هذا الاختيار يوحي ـ بشكل ما ـ بتيمات أساسية متعددة، فإنه تهيمن عليه موضوعتي الرغبة والخوف؛ الرغبة التي تنبعث من وراء معاني الغياب المتجسدة في النداء ومعاني الحضور التي تتلخص في طموحات الشاب والرجل ومازيليا، أما الخوف، فيرتبط واقعيا وأسطوريا بخيال مآته/ الرجل الثاني.

جل الشخصيات تبدو وكأنها أتت فقط لتتحدث عن الخوف قبل أن تموت، وفي ثنايا حديثها عن الخوف تنتشر الرغبات، وأكبرها الرغبة في الموت باعتباره شكلا نهائيا وواقعيا للخلاص من المعانات والمكابدات. لكن حتى الموت يصبح عصيا وصعبا حينما يصبح السبيل إليه شاقا وممنوعا :

«**الرجل الثاني :** (ساخرا) تعالى هنا. ما هذا الموت؟ هل تعتقد أن بمقدورك أن تموت متى تشاء؟

الرجل الأول : من تكون؟ ماذا تريد مني؟

الرجل الثاني : أنا خيال مآته. أنا الشرطة... الأضواء الحمراء في السماء، ألا تراها؟ أنا من يحرس الموت من الذين يريدون الموت. أتظن أنه بمقدورك أن تموت؟ تموت متى شئت؟ وكما تشاء؟ هي فوضى؟ من استشرت؟ من سألت؟ من أخبرت».

وفي رحلة البحث عن الخلاص بالموت، تتقد رغبة متعددة الأبعاد : الانتصار للذات وتأكيدها، والنجاح في تجربة الحب، والتواصل مع الآخرين وكسب ثقتهم، والتحلي بالشجاعة، والتعايش مع قيم الأمومة والانعتاق والحرية... ويتدخل عنصر الحب الصادق بين الرجل الأول ومازيليا ليمنح للرغبة قوة المقاومة ويمدها بطاقة الاستمرار، رغما عن سلطة الرعب التي يستخدمها الرجل الثاني. وتنضاف مساندة

الشاب ـ وهوابن مازيليا من زواج قصري ـ لتكون حافزا فعالا على التشبث بكل أوجه هذه الرغبة الإنسانية الرفيعة.

وتتجمع الرغبة الجامحة في العيش خارج الرعب والخوف في شخصية الشاب الذي يقدم نفسه للشخصيات الأخرى باعتباره المنقذ المنتظر، حاملا إليها الأمل الجميل في المستقبل والآتي :

«**الشاب :** أريد أن أقول بأن القدوم للحياة هي السعادة نفسها. أنا ما زلت أثق في الحياة، الكثير من الجمال ينتظرني، وسأسير مع الناس إلى الغد. ونشيد ذواتنا بالأفعال وليس بالأقوال. ونتجاوز كلما هو مرهون بالانتظار».

وفي الجهة المقابلة للرغبة ينتصب الخوف الذي ينشره الرجل الثاني بكل ما يجسده من قيم هدامة وسلبية : الخيانة، وتخييب الأمل، والخساسة، والنميمة... وكل ما يشتت الناس... قيم جاءت لتعارض كل ما تقوم به الشخصيات الأخرى من أجل تحقيق أحلامها ومتمنياتها، وتتخذ من الترهيب والتخويف سلاحا أساسيا لها في إنجاز مهمتها الرخيصة.

وتعبر الشخصيات عما يتحرك في داخلها من مشاعر الخوف والرغبة معا، بطريقة تجعلها تكشف للقارىء عن أعماقها ودواخلها السحيقة، لذلك نجدها :

ـ تفضل الشخصيات التعبير عبر حوارات داخلية/ منولوجات طويلة، حيث تنفرد كل شخصية، خاصة في بداية دخولها إلى الأحداث، بمساحة واسعة من الحديث عن مشاغلها وهمومها؛

ـ تستعمل الشخصيات في أحاديثها (لغات) متعددة، تكون أحيانا مباشرة وقوية وقريبة من الحديث اليومي في مواقف الخوف، وتكون استعارية وشعرية ورامزة قريبة من لغة الأحلام في مواقف الرغبة...؛

ـ تلتجىء الشخصيات إلى استخدام بعض الأساليب بشكل بارز، كالأسئلة الاستنكارية للدلالة على التهكم والردع، وصيغ التساؤل للتعبير عن الرتدد والحيرة والضياع؛

ـ أغلب (المواجهات) الدرامية بين الشخصيات تتم على شكل حوارات ثنائية، مما يسمح لكل واحد منها بالتعبير بشكل أسهل وأطول، ويسمح للمواقف بالتصادم المباشر والفوري.

تقدم هذه المسرحية عاطفتين إنسانيتين كبيرتين ملازمتين للوجود الإنساني، هما الخوف والرغبة في الخلاص، إلا أنها لاتقدمهما مجردتين ومعزولتين، وإنما تقدمها في سياق عام متحرك للبحث عن الهوية وتأكيد الذات والوجود، والذي تنم عنه الإشارات والعلامات الكثيرة التي تزخر بها الحوارات والتعاليق داخل الأحداث المسرحية.

في الفنون الأمـــازيـــغـيـــة

ⵏ ⵜⵉⵎⵙⵇⵍⵉⵏ ⵏ ⵜⵓⵎⵣⵢⵜ

الفرجة الاستعراضية في الثقافة الأمازيغية بالمغرب، بين العرض والتلقي

توطئة : التراث الفرجوي بالمغرب

وقف الإثنوغرافيون الأوائل الذين حلوا ببلاد المغرب قبل الاستعمار مندهشين حينما وجدوا «تراثا شعبيا زاخرا، وانبهروا طويلا أمام تعدد مظاهر الفرجات والتقاليد والعادات التي جعلت من المغرب خزانا حقيقيا لمخلفات الماضي التليد ومتحفا حيا لما أبدعته الذاكرة الشعبية بعيدا عن بلاطات السلطة ودواليب الفن المنحط»[1]، وحينما وجدوا تراثا طقوسيا ودينيا يقوم على أساس الاحتفالات المتنوعة في أشكالها ومضامينها، وتراثا أمازيغيا «يفيض بشتى الأشكال الفرجوية التي ترتكز على الرقص والموسيقى والغناء والإيماءة، وترتبط بمناسبات دينية واجتماعية وفلاحية كحفلات (نيران المباهج) أو (تشعالت) cérémonies des feux de joie وفرجات فرق (إمذيازن) و(مجالس الحب) التي يختلط فيها الشعر بالرقص والموسيقى بـ (إزلان) و(أهال) مثلا»[2]، فغمرهم الحماس في وصف هذا التراث وتوثيق فرجاته بما تنطوي عليه من خصائص جمالية وفنية وممارسات وشعائر مميزة.

واستمر الاهتمام بهذا التراث من لدن المستشرقين خلال مرحلة الاحتلال لأسباب سياسية واستعمارية معروفة، وركزوا جهودهم في البحث عن البيانات والمعطيات الثقافية والاجتماعية داخل الفنون الشعبية من أجل فهم تقاليد المغاربة ومجتمعهم وثقافتهم

1 حسن، بحراوي، **المسرح المغربي، بحث في الجذور السوسيوثقافية**، منشورات المركز العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1994، الطبعة 1، ص 17.

2 نفسه، ص 10 و 11.

الروحية والمعنوية، خاصة الأمازيغية منها. وكان في هؤلاء «عسكريون، ومبشرون، وجامعيون...[الذين] اعتبرت [أبحاثهم] ذات منفعة مباشرة، لأنها تمت بطرق ميدانية وباتصال مباشر مع الأمازيغيين»[1] في البوادي والمناطق الجبلية، ووفروا بذلك مادة غزيرة في مجال توثيق الفرجة الشعبية أضحت مرجعا أساسيا لكل باحث أو دارس في الميدان الإثنوغرافي بالمغرب في ما بعد.

لكن بعد الاستقلال ستتقلص هذه الدراسات، وستتراجع الدعوة إلى إخضاع الفرجات الشعبية للتوثيق والدرس. بل وستعلو الأصوات بالدعوة إلى قطع الصلة مع التراث وتناسيه، وذلك لسببين رئيسين : أولهما، عد كل إثارة للنقاش حول الموضوع هو إثارة لأسباب الشقاق والفتنة، ودعوة مضادة للرغبة في بناء دولة مركزية موحدة وقوية. وثانيهما، اعتبار كل بحث أو تنقيب في جوانب الثقافة الشعبية، الأمازيغية بالخصوص، هو استمرار للتخطيط الاستعماري في تمزيق المغرب وتفكيكه، وامتداد لتصوراته وأفكاره في الفكر والثقافة الوطنيين. لذلك، توقف البحث في التراث، وانشلت حركة المحافظة عليه، وتقلص نشاط تسجيله، فتعرض قطاع ضخم منه للموت والاندثار. وزاد الأمر خطورة انصراف الناس عنه، معتبرين إياه علامة على التخلف والتقهقر، ليلجوا «مغامرات المشهد الفني الجديد الذي كان قد بدأ يمارس على المغاربة إغراءاته، ويبتهل اللحظة المواتية للتربص بهم في عقر دارهم»[2]، تحت عطاء الحداثة والمعاصرة القادمتين من الغرب (المتحضر)، أو من المشرق (الذي يسبقنا ومركزنا).

إلا أنه في أوائل السبعينيات ستهل أول الإرهاصات في محاولة إظهار أهمية التراث الشعبي القديم وإعادة النظر فيه. وتعتبر دراسة حسن المنيعي «أبحاث في المسرح المغربي» أولى المجهودات وأهمها في العودة إلى التراث الشعبي في الفرجة الشعبية بالمغرب، وفي اعتبارها ممارسة مسرحية مميزة في الحضارة المغربية وثقافتها. كما سيلعب تيار «المسرح الاحتفالي» في حركة المسرح المغربي دورا كبيرا في إعادة الاعتبار للاحتفالات والممارسات الفرجوية المغربية والاحتفاء بها، وفي ظهور بعض

1 Mohamed, Serhoual «l'image des imazighen dans quelques écrit coloniaux», Livre collectif : **Histoire des imazighen : symposiums international sur l'histoire des berbères**, volume 2 , Association de l'université d'été d'Agadir, Edition bouregreg, Rabat , P 65.

2 حسن بحراوي، مرجع سابق، ص 18.

الدراسات التي تشير أو تتعرض لهذه الاحتفالات والممارسات، بالرغم مما كان يعيبها من عجز على تجاوز ما أورده حسن المنيعي أو التعمق فيه، لاكتفائها بإعادة ما ذكره وأوضحه، باستثناء أعمال قليلة، أهمها دراسة حسن البحراوي الموسومة «المسرح المغربي دراسة في جذوره السوسيوثقافية» التي قصرها على الموضوع بنوع من الإيضاح المركز، وبعديد من الإضافات الدالة والهامة.

ومن اللافت للنظر أن جل الإشارات والدراسات التي تناولت مسألة الفرجة الشعبية الأمازيغية بالمغرب وفنونها ظلت حبيسة رؤية ضيقة، وأسيرة مقاربة محصورة توضحها المعطيات التالية :

1- جل الإشارات والمقاربات جاءت على هامش دراسات خاصة بالمسرح المغربي بمفهومه الغربي، ولم تحتل إلا حيزا محدودا في مقدماتها [1] ؛

2- لم تقدم هذه الفرجة إلا باعتبارها ممارسات مسرحية بدائية لم تتطور؛

3- تم التركيز على المظاهر والأنواع التي تتضمن قواعد أو مقومات شبيهة بما هو موجود في المسرح الغربي، كالتمثيل وتأثيث الفضاءات وتقسيم الأدوار الأدائية؛

4- قدمت هذه الفرجة على أنها جزء من التراث العربي المشرقي أو امتداد له، ولم يتم البحث عن خصوصياتها المحلية المغربية، ولم تتعرض بالذكر إلى الجزءين الأمازيغي واليهودي إلا بإشارات خاطفة وغامضة؛

5- تركز الاهتمام، بناء على المعطى الرابع، على الأشكال القريبة مما هو موجود في التراث الفرجوي بالمشرق العربي، وعلى ما ارتبط منها باللغة العربية، كحلقات رواة السير واحتفالات سلطان الطلبة والبساط؛

6- توقف جلها، أي الأبحاث والدراسات، عند عملية الوصف الظاهري، دون تجاوزها إلى عمليات أخرى متقدمة من الدرس والبحث، كالتفسير والتأويل وتحديد عناصرها البنيوية والتاريخية، التي قد تحيل على أبعاد أنتروبولوجية وحضارية أمازيغية.

---

1 نذكر من المؤلفات الخاصة بالمسرح المغربي التي تستهل بالمقدمات المختصرة حول الفرجة الشعبية، على سبيل التمثيل لا الحصر، ما يلي : - حسن، المنيعي، **أبحاث في المسرح المغربي - المسرح ... مرة أخرى** – محمد، أديب السلاوي، **المسرح المغربي : البدايات والامتداد**- مصطفى، رمضاني، **الحركة المسرحية بوجدة : من التأسيس إلى الحداثة** - عبد الواحد، عوزري، **المسرح في المغرب : بنيات واتجاهات**...

وهكذا، فإن جل الإشارات أو الجهود القليلة في دراسة الفرجة الشعبية الأمازيغية بالمغرب كانت تحاول الربط بأي خيط كان بين أشكال هذه الفرجة والمسرح الغربي، في إطار البحث عن التأصيل الذي انطلق من المشرق العربي، ولم تبحث أبدا في ما يمكن أن يجعل منها أشكالا لها وجودها الخاص، داخل فن له كيانه الخاص في مجتمعنا وثقافتنا المتميزين.

والحقيقة أن «الفرجة الشعبية» الأمازيغية بالمغرب، بكل تراثها الهائل، وبكل الثراء الذي يتبدى في مجالاتها وفي قوالبها وأشكالها، تستوجب دراسات عديدة تختص بها لذاتها وللكشف عن خصائصها ومقوماتها وأدوارها.

ويبدو أن التعرف على هذه الأشكال وعلى خصائصها المشتركة والفارقة من أهم وأول ما يجب السعي إليه، لأنه كما سبق الذكر، كل الجهود توقفت عند الوصف البسيط والجامع والمختصر، وفي علاقته بفن آخر وافد على ثقافتنا، مما يجعل معرفتنا بهذا الفن الثري والحي، وبأنواعه وأعماله المتباينة، مشوشة ومضطربة.

لذا فإن الفرجة الشعبية الأمازيغية بالمغرب في حاجة ماسة إلى عمل يسمح «بتصنيفها بطريقة جيدة قبل الشروع في أي مغامرة تفسيرية أو تأويلية»[1] لاعتبارين هامين :

أولا : الجهود التي بذلت بهذا الصدد نادرة ومفككة من حيث مرجعتها التبريرية والمنهجية؛

ثانيا : لا تشكل هذه الفرجة وحدة متجانسة ومنسجمة، وإنما تتوزع إلى أشكال وأنماط عديدة، تتمايز من حيث خصائصها ودعائمها، بالرغم مما بينها من تشابك وتداخل.

ومن أهم فروع الفرجة الشعبية الأمازيغية «النمط الاستعراضي» الذي يتميز بمكونات تفرده وتبرزه عن سواه من الأنماط الأخرى، سواء على مستوى الإنتاج والتقديم من لدن العارضين والمؤدين، أو على مستوى الاستقبال والتلقي من لدن المتفرجين والمشاهدين.

1 يوسف، أيت همو، «من التواصل إلى التواصل الشعبي»، مجلة « فكر ونقد»، المغرب، عدد 6 ، السنة 4، فبراير 2001، ص 103.

الفرجة الاستعراضية في الثقافة الأمازيغية : أشكالها ومقوماتها

يتضمن هذا النمط من الفرجة الشعبية الأمازيغية الأشكال التي تستدعي تفكير المتلقي دون أن تثير بشكل مباشر عملية الفهم لديه، وإنما تركز على الذخيرة المترسبة في لاوعيه التاريخي والمعرفي، وتجعله يدخل في حالات من التركيز النفسي مع ما يشاهده أكثر من التركيز الذهني، وتدفعه إلى الاستغراق في حالات من النشوة، أو الوجد، أو الانبهار، التي تؤسس للعلاقات الحارة والدافئة مع ما يتفرج عليه.

وأهم ما يميز أشكال هذا النمط عن غيرها أن الأدوار فيها بين طرفي التواصل تقوم على الفصل البين من حيث الحيز المكاني، وعلى بقاء والتزام كل واحد منهما موضعه؛ فالعارض يقدم موضوعا محملا بظواهر غير عادية تتعطل إزاءها آليات التأويل العقلي ويعجز فيها المنطق عن التفسير والإفهام، أو يشخص وقائع خطيرة تعلن أمامها إمكانيات المتفرج إفلاسها وعدم قدرتها على إنجاز مشاركة في مستواها.

لكن هذه الأشكال ـ حسب المنهج التحليل نفسي في التلقي ـ تقدم تجربة تطهيرية تسمح للمتلقي بإشباع الرغبة المتعلقة «بدخول في تخييلات بدائية عبر إقصاء هذه التخييلات عن الأنا والأنا العليا»[1]، وتوسع خارطة إدراكه النفسي عن العالم الخارجي ليستوعب أماكن لم يرتدها من قبل، بحيث تعرفه بتصورات حياتية وسلوكية لم يألفها من قبل، وتجعله يعيش تجارب قاسية وعنيفة وخطيرة ويتعرف عليها دون أن يعرض نفسه لمخاطرها.

وتتجلى أهم أشكال هذا النمط الاستعراضي ـ بشمل عام ـ في ألعاب «الفروسية/ الفانتازيا وشطحات المتصوفة» المعروفة في الأعياد الدينية.

فاستعراض الفروسية يعيد حدث هجوم عسكري منظم كما كانت تقوم به القبيلة، أو كما كان يقام في احتفالات النصر والظفر عقب كل معركة، حتى أنه في الريف كان يقدم من خلال ركض المحاربين على أرجلهم. ولا يتقدم إلى الاستعراض إلا ثلة من الفرسان المحاربين المدربين ذوي المهارات العالية التي لا تتوفر لدى باقي الأفراد، مهارات تتجلى في إتقان ركوب الخيل أو الركض العسكري وإطلاق البارود، يدعمها

1 مارشال، والكون ومارك، بريش، ''اتجاه حديد في نظرية استجابة القارئ''، ترجمة صبار سعدون سلطان ، مجلة '' نوافذ''، السعودية، عدد 18، ديسمبر 2001، ص 59.

حسن تطهيم المطايا وتزيين البنادق والأزياء، وتنظيم الصيحات وتنسيق الحركات، مما يبهر المشاهدين.

فهذه المهارات العالية والإمكانيات المادية الثمينة (ألبسة، وأفراس، وبنادق...)، والحركات الخطيرة والشاقة (إطلاق البارود، والتوازن على ظهر الفرس، والركض الجماعي المنظم، والصياح الموقع...)، تحول دون السماح للمتلقين بالدخول إلى حيز العرض والمشاركة الجسدية المباشرة في الاستعراض، لكن الشعور القبلي يدخل باعتباره عاملا أساسيا في الاستجابة، لاسيما وأن الأمر تطور إلى منافسات ومسابقات بين القبائل، وأن بعض المتلقين يساهمون بشكل جماعي في تحميس فرسان عشيرتهم وتشجيعهم، كما ذكر أحد الكولونياليين في تظاهرات «إيبارروديان» بقبائل الريف الأوسط.

واستعراض الفروسية هذا هو إعادة لتمثيل القيم التاريخية لكل قبيلة في حروبها، فالإشارات أو العلامات التي يطلقها نحو المتفرجين تثير الذاكرة لديهم، وتتغلغل إلى أعماقهم، لجلب الاستجابة المريحة والشعور بالرضا وتطهريهم، لأن هذا الاستعراض في حقيقته لا يتعلق بإظهار القوة العسكرية فحسب، كما يقول جان دوفينيو، بل يتعلق كذلك بتحويل العنف الحربي ومحوه[1]. كما أن الطابع الإبهاري الذي يأخذه شكل هذا الاستعراض، يزيد المتلقي شعورا بالمتعة، ويستجيب لأفق توقعاته.

أما استعراض «المتصوفة»، لاسيما الذين يطلق عليهم أهل الريف اسم «ءيعيساويين»، فتنحدر أصوله من المكابدات الجسدية التي كانت تمارسها بعض الزاويا الصوفية بالمناطق الأمازيغية، وأخذت مع مر الزمان تنفصل عن أصولها، وعن دلالاتها الصوفية، وعن ارتباطها بالزاوية وفضاءاتها، وتحولت إلى «استعراضات» وألعاب «بهلوانية» جماعية تؤدى في مختلف الساحات العمومية بأرجاء البلاد، ويقوم خلالها العارضون بأداء أدوار وألعاب جسدية خارقة غاية في المهارة، وغير خاضعة للمنطق الإنساني السائد، كشرب الماء المغلي، وأكل الزجاج وأوراق الصبار بأشواكها، والمشي على المسامير....

ويعتمد الاستعراض عند المتصوفة على تنظيم ثابت، إذ يتميز بخضوع أعضائه إلى أوامر مقدمهم/ أو شيخهم خضوعا تاما، ويتعرض العارضون الصغار أو الضعاف

1 Jean, Duvignaud, **le jeu du jeu**, Edition Balland, Saint' Amad, France, 1980, P 34.

لتعنيفات وتأديبات مؤلمة من لدن المقدم أمام المتفرجين حفاظا على سلامتهم. ولا يرتبط أداؤه بالشكل الدائري للمكان الذي يحضنه، فهو يؤدى في الساحات المعدة قبلا للاحتفاء بالمناسبات الدينية، كالعيد المولدي النبوي وعاشوراء.

ولأن هذا الاستعراض يتطلب قدرا واسعا من الكفاءة والسيطرة على الجسد، ويستوجب مهارات خارقة عالية في الأداء، فإن المتلقين يظلون دائما خارج مجموعة العرض مغمورين بحالات وجدانية من الإعجاب والتقدير، ممزوجة بحالات دافعية من الرغبة في التمكن من مثل هذه المهارات، ويستقبلون الانفعالات والدلالات من الأداءات وبالحركات الجسدية وأوضاعها في حالتيها الفردية والجماعية. أما الأوضاع اللفظية، فلا تلعب إلا أدوارا ثانوية في دعم عملية التلقي وتعزيزها.

وهذه الاستعراضات الصوفية تحول المجاهدات الصوفية وشطحاتهم المختلفة في المواسم إلى فرجات شعبية حين تخرج من الزاويا إلى الساحات ليشاهدها المقبلون إلى الموسم، أو حين تقدم لعموم الناس بمناسبة عيد المولد النبوي الشريف الذي تتنافس فيه الفرق الصوفية على إظهار كرامات أصحابها وقدراتهم الخارقة. ويكاد يكون لها كلها البناء نفسه الذي وصفه محمد عزيزة في احتفال الزاوية العيساوية بقوله : «والحقيقة أن الاحتفال يبدأ بأغنيات دينية تحت رعاية رئيس الطائفة الذي يطلقون عليه اسم «عكاشة» وبعد ذلك يدخل بعض قدامى الطائفة في حالة وجد يأكلون قطعا من الزجاج المكسور أو عقارب حية.

ويلي هذا العرض، عرض إيمائي يقوم به المنتمون مؤخرا إلى الطائفة (وذلك حسب تسلسل شديد الدقة) ويمثلون فيه أدوار الحيوانات المفترسة، الأسود، النمور، الفهود، الذئاب، الثعالب...إلخ.

ويجلسون القرفصاء أو على أربع ويبدأون بالركض وهم على هذا الوضع، أو يقفزون أو يتسلقون الجدران مصدرين الأصوات المميزة لكل حيوان من الحيوانات التي يقلدونها»[1].

وأداء مثل هذه الأدوار أو الفقرات لا تتطلب من المؤدين طاقات روحية وجسدية عالية فحسب، بل ووعيا شديدا باستحقاقات الطقس وأدواته التي يجهلها المتلقي العادي،

1 محمد، عزيزة، **الإسلام والمسرح**، ترجمة رفيق الصبان، منشورات عيون المقالات، مطبعة دار قرطبة، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة 2، 1988، ص 58 و 59.

الذي لا يمكنه بسبب ذلك الانخراط في الحفل، ليبقى خارج العرض الذي يختص به أعضاء الطائفة فقط، وليبقى له فقط أن ينفعل ويتفاعل مع ما يشاهده عن طريق تلقيه لعلامات ورموز في مستوى قوي من الإيحاء بانزياحها عن المعتاد والمألوف، وأن يتحاور مع أنساق بصرية وسمعية محفزة على الانجذاب والتواصل.

ويمكن القول أن النمط الاستعراضي في الفرجة الشعبية الأمازيغية بالمغرب يتحدد بخصائص عامة نجملها في ما يلي :

1- لا تمنح للمتلقي فرصة الاشتراك في الأداء المباشر، ويبقى خارج «مجموعة الإنجاز»؛

2- يوضع المتلقي في حالات مركزة من العمليات الوجدانية الدافعية أثناء التواصل؛

3- الاعتماد على الأوضاع الجسدية والصوتية غير اللفظية في بناء الانفعالات وصياغة الدلالات؛

4- استثارة حواس المتلقي من خلال المدهش والعجيب، وجذبه بواسطة الإبهار؛

5- لا يشاهد المتقلي ''العرض'' إلا جاهزا منسجما، دون أن يعرف أشياء كثيرة عن عمليات التحضير الشاقة السابقة للعرض.

موقع المتفرج في الاستعراض

إن مشاهدة عرض فرجوي استعراضي يشبه القراءة الأفقية في المسرح، والتي وصفها دوماس بأنها «تتميز بكونها نموذجا تقليديا للتلقي عند المتفرج تعتمد بالأساس على الانتظار المتلهف للنهاية، أي النهاية السعيدة happenes المصحوب بتورط جد قوي في الحدث، وفي هذه الحالة يكون اهتمام المتفرج منصبا بالأساس على الحكاية بتغيراتها وتسلسلاتها الخفية، ونهايتها المتوجة بالتطهير والتحرر في نهاية المطاف»[1]، وفيها يندمج المتلقي مع البطل الذي يحمل صفات نبيلة يتوق لامتلاكها. وهكذا نجد

1 حسن، يوسفي، **المسرح ومفارقاته**، مطبعة سندي، مكناس، المغرب، الطبعة 1، 1996، ص 127.

المتفرج في الأشكال الفرجوية الاستعراضية ـ بصفة خاصة ـ يتابع الحركات والأطوار والأحداث التي يراها بتركيز وجداني عميق ينتهي بانفتاح أو تحرر مطلق في نهاية العرض، ويقوم بعمليات ربط متواصلة بين الأطوار والمراحل تجعل «العمل يتحرك كما يجعل نفسه تتحرك كذلك»[1]، في خط تصاعدي يكتمل بشعور قوي من الارتياح والرضا.

إذا، فالتلقي هنا يأخذ طابعا خطيا مستقيما، لا يمكن فيه للمتفرج مقاطعة العرض، وما يصدر عنه من رد فعل لا يتلقى مباشرة من طرف العارضين بوصفها تغذية راجعة يتم الاستجابة لها فوريا [2]، كما أن تقييم نجاح الفرجة والتحقق من مدى التواصل فيها مع «مستهدفيها» لا يتحقق إلا بعد مدة زمنية بعيدة [3] عن لحظة الإنتاج.

وتستعمل في هذه الأشكال والرموز كل التقنيات المرتبطة بالحركة والجسد باعتبارها وسائط للتفاعل وتبادل الأفكار والأحاسيس، مما يجعل التواصل قائما على الأنساق غير اللغوية، كالأنساق البصرية (الإيماء، والتموضع في المكان، واللباس...)، والأنساق السمعية (الصراخ، والموسيقى، والهمهمات...)، والأنساق الشمية (البخور، والعطور...)[4]، وقائما أيضاعلى توظيف القوالب الإبهارية والأساليب الغرائبية في جذب المتلقي وإدماجه في فضائها.

وتقدم هذه الفرجات في شكل متتاليات من الصور البصرية القوية والجامحة التي تترجم تجارب مفزعة وغريبة، يتقبلها المتلقي من حيث يتوقع أنها ستجعله قادرا على تحمل الوقائع المماثلة لها، لأن «معايشة التجارب غير العادية والجامحة تجعل المتلقي أكثر قدرة على تحمل التجارب المؤثرة ودمجها مع تجاربه الحياتية» [5] بفضل التماهي الذي يجعله يأخذ مكان البطل الذي لا يكونه في الحياة اليومية، فيحقق لذاته غايات تعليمية وتدريبية توسع من قدراته الذهنية والمعرفية.

---

1 فولفغانع، ايزر، **فعل القراءة : نظرية جمالية التجاوب في الأدب**، ترجمة حميد لحمداني والجيلالي الكدية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، دون ط و ت ، ص 12.

2 محمد، أمين موسى، **العامل النفسي والاتصال**، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 1994، الطبعة 1 ، ص 34.

3 Anne, Ubersfeld, **lire le théâtre II : école du spectateur**, Edition Belin, Paris,1996, P 19.

4 يوسف، ايت همو، مرجع سابق، ص 101.

5 مارشال، والكون ومارك، بوش، مرجع سابق، ص 72.

والعرض داخل هذه الفرجات لا يقدم إلا مظاهر خطاطية، يمكن من خلالها أن ينتج الموضوع الجمالي[1] والمعرفي للعمل؛ لأنه من جهة، يختصر كثيرا من المواقف والأحداث، مما يترك فجوات وثغرات على المتلقي ملؤها؛ ومن جهة ثانية، فإن اعتماده على حدث منقول، يذكر بحدث معاش مماثل له، تنتج عنه إسقاطات تتخلل مكوناته الدلالية، كما في فرجة الفروسية. وأما إذا تم الاعتماد على حدث غير معروف، فإنه «يرسل منبهات داخل الذاكرة، وما يتذكر يمكنه تحريك المنظورات بطريقة تعدل بعضها بعضا باستمرار» [2] لتصل إلى حصره في إطار الفهم والاستيعاب، لأن جميع الحركات والأوضاع تتغذى من الذاكرة الدلالية للمجتمع ومن خياله الاجتماعي، فجذبات الصوفية وشطحاتهم تمتح معانيها ومداليلها من الروح الميثية (الأسطورية) التي كونت المجتمع الأمازيغي عبر التاريخ، والتي تقوم على أساس الإيمان بكرامات الأولياء ومعجزاتهم. واستعراضات الفروسية تستند إلى اعتزاز القبائل بالقتال وما يرتبط به من تفسيرات روحية وتصورات عقائدية وروحية.

إذا فالمتلقي هنا، وهو يؤول معنى العرض في شكله الأفقي، يستحضر الروح (الأسطورية) التي تمنحه الشعور بالاقتناع وبالرضا عما يتابعه، فهو يدخل كل عنصر غريب ومستعص عن الفهم في سياق الوجود الميثي أو الأسطوري للعرض، فيجعل شرب الماء الساخن وأكل الزجاج في احتفالات عيد المولد النبوي من القدرات السحرية أو الإلهية للأولياء الصالحين، وتطويع البدن بشكل معجز وخارق من كرامات هؤلاء الأولياء على أتباعه ومريديه. وهكذا يتم تفسير جميع المتتاليات المشهدية للعرض على أساس خلفية أسطورية تملك قوة إقناعية خاصة، تجعل منها حقائق قائمة وقابلة للتصديق بإطلاقية تامة. وهذه القوة الإقناعية هي التي تحصن عملية التلقي طيلة العرض من التشتت والتعطل، وتدفع بها نحو تصاعدية تنتهي باجتياح أحاسيس الرضا والارتياح للمتفرجين.

وتوظيف الأنساق البصرية المحفزة للانجذاب والتواصل في هذه الأشكال الفرجوية، وقيام وجودها على تصورات أسطورية مقدسة، تقوي من آلية الإدهاش لدى المتلقي، وتجعل منها عنصرا فعالا في فتح حواسه لاستقبال ما يراه والاستجابة للخطاب

1 حسن، يوسفي، مرجع سابق، ص 39.
2 فولفغانع، ايزر، مرجع سابق، ص 12.

الذي يستبطنه المشهد والاندماج فيه. ويزيد من هذه الحالة القائمة على تناسب الحركات وعنفها وغرابتها استعمال الأصوات بشكل غير مألوف وغير مبتذل، كالصيحات الحربية العالية التي يطلقها الفرسان متطابقة مع إطلاق البارود وممتزجة بلعلعات البنادق، وتلك التنهيدات والهمهمات الصاعدة من الأعماق والمتصاعدة مع اشتداد الحضرة وارتقائها إلى المستويات العليا. فهذه الأصوات تصعد من حالة الاندماج للمتلقي مع أحداث العرض، وتخترق توازنه ورصانته إلى حد يمكن معه أن يفقد إحساسه بوجوده المادي تماما، وتستدرجه شيئا فشيئا ليتصاعد مع إيقاع الفرجة لتوصله في الأخير إلى نقطة التحرر والانطلاق.

وفي فرجة فروسية «ءيبارورديان» يتابع المتلقي توالي حركات المحاربين خلال ركضهم وتأخذه صيحاتهم التي تنطلق بطريقة جماعية قصيرة، فصرخة عالية طويلة، ثم صيحة عالية جدا تتطابق ولعلعة البارود وهو مصوب نحو الأرض، إلى التعرف على مرحلة بداية الهجوم التي يتهيأ معها للمتابعة المشهدية، وعلى مرحلة الهجوم الطويلة التي تسحره بحركات المحاربين دورانا وجريا واستبدالا لأوضاع أسلحتهم بتناسق مع مسافة الركض، ثم على نهاية الهجوم الذي يكتمل بمشهد حركي وصوتي قوي ومؤثر، تنتهي معه انقباضاته وتوتراته وتوقعاته أيضا.

وكذلك الأمر مع الصوفيين، الذين تبدأ أصواتهم بتهليلات قصيرة ومتباطئة ومفهومه، لتتصاعد رويدا رويدا متحولة إلى همهمات وألفاظ غامضة وسريعة وعنيفة، ثم تنتهي بصيحات عالية موقعة ومصحوبة بحركات جسدية عنيفة وقاسية. والمتلقي يتابع كل ذلك مأخوذا بالأصوات الغريبة وإيقاعاتها، ينتقل مع كل مشهد من مقام إلى مقام حتى النهاية، التي يحس معها أنه قد تخلص من كل العنف الذي بداخله وتطهر منه.

وآلية الإدهاش هذه تعتمد على الارتقاء بالحركات والأصوات والمواقف العادية إلى مستوى آخر من الوجود يخترق المألوف وينزاح عنه، فتجعل محاولات المتلقي في تفسيرها تفسيرا منطقيا محاولات مفلسة وفاشلة، أو تضعه في لحظة عجز إزاء تأويل ما يعرض أمامه، وتنتج لغة بصرية وسمعية صادمة أكثر مما هي مفصحة أو محيلة على معان محددة (شرب الماء الساخن، والمشي على الزجاج، وأكل خروف حي، وطي الجسد وأعضائه، والوقوف العمودي على الأفراس أو الجري في تناظم...)؛ إنها لغة

تتجاوز حدود التحاور والتواصل السطحي إلى ممارسة الضغط والإثارة القوية على المشاهد، لتخترقه أو تحمله على الانخراط بكل حواسه وجوانحه في الفرجة. وهي بذلك ـ في العمق ـ تتطابق مع حاجيات المتلقي النفسية وقناعاته الروحية التي ترسبت في وعيه العميق، والتي تنبع من إيمانه الديني والعقائدي الذي يقوي لديه رغبة التطهر من خطايا هذا العالم الدنيوي المادي ودنسه، والتحرر من قيوده وقيود جسده. لذلك قلما نجد أحدا من جمهور هذه الفرجات الاستعراضية الأمازيغية يغادر العرض قبل تمامه.

والفرجة في هذا المستوى، لا تعتمد على الاستجابة العقلية للمتلقي، وإنما تعتمد على قناعاته النفسية التي تتمثل في شكل معتقدات ثابتة، لأن للإدراك «نتاج عاطفي يتمثل في النزاعات العاطفية والاتجاهات، فبمرور الوقت يكون الفرد نزاعات عاطفية شبه ثابتة تتكون تدريجيا من خلال التفاعل بين الفرد والعالم الخارجي، تتطور هذه النزاعات وتنمو على الرسائل المتكررة التي سيستقبلها الفرد»[1].

ومما يسهل عملية الانخراط أو الاندماج الوجداني للمتلقي في هذه الفرجات هو وجود نظام معروف تخضع له العروض ويعرفها المتلقي سلفا. فهذا الميثاق القائم بين العارض والمتفرج يحدد نقطة الانطلاق، ويهيئ مسبقا لعملية التلقي، وييسر التواصل. فمعرفة هذا النظام وخضوع الفرجة له، بما يحمله من تكرار وإعادة للمراحل والمواقف نفسها، يحقق للمتفرج فرصة الانخراط المباشر في التحاور الوجداني الصافي والعميق مع ما يراه، دون أن تتشتت قواه النفسية بالتأمل العقلي والمتابعة التفسيرية المنطقية، فآفاق التوقع عنده لا تنشط في اتجاه جعل العرض ومادته مفهومه أو معللة (عقليا)، وإنما تنشط في اتجاه الدفع للانغمار الوجداني في العرض والاستسلام له.

ولا شك أن في ممارسة التلقي بهذا المعنى والشكل عناصر مغايرة لما هو معتاد ومألوف في الممارسات الأخرى، لأنها لا تروم الوصول إلى المعاني والقبض على بواطنها بكيفية قصدية وعقلية، لأنها تدرك أنها ستعجز عن ذلك، فتكتفي باعتبار مظاهر هذه الفرجات علامات وتجليات خارجية لمظاهر الحركة والنشاط للحياة الباطنية للإنسان التي لا يمكن وصفها أو التعبير عنها، وأنها ترميز للواقع النفسي الإنساني، وتمتلك قوة إحداث الأثر اللذي (من اللذة) لدى المتفرج عن طريق التواصل النفسي المتحرر والمباشر.

1 محمد، أمين موسى، مرجع سابق، ص 78.

وعموما إن التلقي هنا يحافظ بصرامة على المسافة الفاصلة بين حيزي العرض والمشاهدة، لأن المتلقي لا يملك المؤهلات والقدرات البدنية التي تسمح له بمشاركة في نفس مستوى العارض من ناحية، ولأن اختراقه لمساحة اللعب قد يعرضه لمخاطر جسدية ونفسية من ناحية أخرى. وبالرغم من ذلك، فإن المتلقي يحتفظ لنفسه بهامش من الحرية يسمح له بالتحرر من التأثير البصري الذي يمارسه عليه العرض من حين لآخر، كأن يبدل مواقع المشاهدة بين فينة وأخرى، وأن يتبادل الحديث مع الآخرين.

خلاصـــة

بالرغم من أن هذه الألوان من الفرجة الاستعراضية الأمازيغية لا تمثل إلا جزءا يسيرا من التراث الفرجوي الأمازيغي بالمغرب، فإنها تقدم صورة معبرة عن مكانة هذا الفن داخل الثقافة الشعبية المغربية، وتبين كيف يتم إنتاجها واستهلاكها في إطار ثقافة عامة مشتركة، وكيف تنشط وتتحرك فيها عبر المعاني والتأويلات التي تخترقها أو تكتسبها أثناء عبورها المساحة الفاصلة بين لحظة العرض ولحظة التلقي.

ويزخر هذا التراث بتنوع شديد في أنماطه وأشكاله، ولكل نمط قواعده واشتراطاته النسقية والسياقية التي يعلن في إطارها حضوره وطرائق تشكله والتفاعل معه، وله أيضا أشكاله الفرعية التي تشترك في مقومات عامة تميزها وتفردها، وترسم حدودها التقييدية.

ومن أبرز هذه الأنماط النمط الاستعراضي الذي يشمل أنواعا فرجوية تعتمد قاعدة «الاستعراض» بكل ما تحتاج إليه من قواعد قارة، كاتساع ساحة اللعب، واعتماد الإبهار والغرابة في العرض، وانفصال المتلقي جسديا ومكانيا عن الحدث، واستخدام الرموز الملموسة والمنطوقة بشكل متواتر، والتركيز المتوثب على الأداء.

والتفاعل مع هذا منجزات العرض الاستعراضي من لدن المتلقي يتم على أسس وخلفيات نفسية قائمة على التركيز الوجداني والعاطفي، وعلى توسيع الإدراك الشخصي من خلال تجربة المشاهدة، وعلى خلفيات أخرى سوسيوثقافية، يستحضر فيها (المتلقي) مجموعة من الوقائع والحقائق التاريخية والاجتماعية والثقافية، ليعتمدها في العمليات التأويلية والتفسيرية من أجل الوصول إلى التجاوب والرضا.

وما هذا النمط، بكل خصوصياته وعناصره، إلا شكل من أشكال النشاط الاجتماعي والثقافي المرتبط بالحياة العامة للأمازيغ، وما هو إلا مظهر احتفالي يمجد عبقرية الإبداع الجماعي المشترك، ويعكس تصورات المجتمع الأمازيغي حول الحياة والعالم. وما أنواعه وإنجازاته إلا تعبيرات فنية عن تجارب متطورة تنغمس في صلب الحياة الإنسانية، وتترجم الأفكار والتمثلات الكبرى للإنسان الأمازيغي حول علاقاته مع ذاته بشكل خاص، ومع الناس والأشياء في محيطه بشكل عام.

المصادر والمراجع

الكتب

- حسن، بحراوي، **المسرح المغربي، بحث في الجذور السوسيوثقافية**، منشورات المركز العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1994، الطبعة 1.
- حسن، يوسفي، **المسرح ومفارقاته**، مطبعة سندي، مكناس، المغرب، الطبعة 1، 1996.
- محمد، أمين موسى، **العامل النفسي والاتصال**، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 1994، الطبعة 1.
- محمد، عزيزة، **الإسلام والمسرح**، ترجمة رفيق الصبان، منشورات عيون المقالات، مطبعة دار قرطبة، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة 2.
- فولفغانع، إيزر، **فعل القراءة : نظرية جمالية التجاوب في الأدب**، ترجمة حميد لحمداني والجيلالي الكدية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب.
- Anne, Ubersfeld, **lire le théâtre II : éco le du spectateur** . Edition Belin. Paris. 1996.
- Jean, Duvignaud, **le jeu du jeu**, Edition Balland, Saint' Amad, France, 1980.

المقالات

- مارشال والكون ومارك بريش، "اتجاه حديد في نظرية استجابة القارئ"، ترجمة صبار سعدون سلطان، مجلة "نوافد"، السعودية، عدد 8 ، ديسمبر 2001.
- يوسف، أيت همو، «من التواصل إلى التواصل الشعبي»، مجلة « فكر ونقد»، المغرب، عدد 36، السنة 4، فبراير 2001 .
- Mohamed, Serhoual « l'image des imazighen dans quelques écrit coloniaux », Livre collectif : **Histoire des imazighen : symposiums international sur l'histoire des berbères**, volume 2 , Association de l'université d'été d'Agadir, Edition bouregreg, Rabat.

حركة المسرح الأمازيغي بالمغرب

دخلت الجركة الثقافية الأمازيغية بالمغرب، في العشرية الأخيرة من القرن الماضي، منعطفا هاما في مسارها، إذ باشرت معركة سياسية وأيديولوجية وحقوقية وثقافية حية وعنيفة لأجل إثبات طروحاتها وتحقيق مطالبها. وانتقلت من الانشغال بالمتعلقات التقليدية في قضية الهوية، كالحفاظ على التراث وتدوينه وتثمين مفرداته وعناصره، إلى مواجهات مباشرة ضد كافة أشكال الإقصاء والقمع، وضد كافة المفاهيم الأيدولوجية والثقافية المغرضة التي ترتكز أساسا على ادعاءات من قبيل التخوين وإثارة التفرقة والعمالة الأجنبية، وسواها من أساليب التشهير السياسي. فنشأ بذلك وعي جديد بمسالة الهوية الأمازيغية، انتظم في تظاهرات حقوقية وملتقيات ثقافية عبر كل ربوع البلاد، وركز على تجاوز أسوار «الماضي» و«التاريخ» عبر الدخول في العصر بإنجازات منفتحة ومتفاعلة مع استحقاقاته ومتطلباته الراهنة والمستقبلية، باعتبار ذلك أحد أرقى أشكال المواجهة وفرض الذات (الأمازيغية) في سوق القيم الرمزية بالبلاد [1].

وقد نما الخطاب الثقافي والهوياتي الأمازيغي بسرعة فائقة، وفي ظرف وجيز، بفعل تعدد واجهات الصراع واختلاف المتدخلين المتنوعين من حيث مشاربهم واهتماماتهم، وبفضل الانفراج السياسي الذي عرفته المرحلة دوليا ووطنيا، وبفضل وعي الناشطين

1 يشير الباحث الحسين وعزي إلى أن الإرهاصات الأولى لانتقال الوعي بالهوية الأمازيغية من شكله التقليدي إلى شكله العصري ظهر، أول ما ظهر بالمغربفي أواسط السبعينيات من القرن المنصرم، لما نحت الإنتاجات الأدبية والفكرية إلى خلق هوية ثقافية أمازيغية جديدة تتجاوز مرحلة الشفاهية إلى مرحلة الكتابة، وإلى تجديد أدواتها التعبيرية والفنية عبر تطعيمها بقيم ومقومات حداثية.
ينظر : الحسين، وعزي، **نشأة الحركة الثقافية الأمازيغية، سيرورة تحول الوعي من بالهوية الأمازيغية من الوعي التقليدي إلى الوعي المعاصر**، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، المغرب، 2000، الطبعة 1.

الأمازيغيين بأن الهوية جزء من التاريخ الذي يعاش، وأن لا خيار للتخفيف من عدوانه وسلطته إلا بالانخراط فيه والتجاوب مع منجزاته، لآن الذات جزء، و«ليس للأجزاء وجود خارج الكل، ولهذا الكل منطقه وقانونه ومقولاته» [1]. وهكذا انتقلت الحركة الأمازيغية من مجرد المطالبة بمجموعة من الحقوق اللغوية والثقافية إلى بلورة خطاب شامل يقدم مشروعا مجتمعيا متكاملا، يتأسس على الإيمان باستثمار الفكر الإنساني المستنير ومخزونه من النضال والإبداع بما يتناسب مع تاريخ البلاد وواقعه، والإيمان بحق الاختلاف واحترام الآخر والتعدد الثقافي والفكري واللغوي والسياسي بوصفه مدخلا أساسيا لإشاعة حقوق الإنسان وإرساء قواعد الديموقراطية، مع تجسيد الهوية الأمازيغية في المجتمع ومؤسساته الرسمية والمدنية عن طريق دسترة اللغة الأمازيغية وإدراجها ضمن برامج التعليم والإعلام [2]، وإدماجها في مختلف الإدارات ومجالات الحياة العامة.

وسخر هذا الخطاب كل الوسائل الثقافية الممكنة لبسط مقولاته وتوضيح طروحاته، ووجد في التعابير الفنية والأدبية إمكانات هامة واستثنائية للتأكيد على خصوصية الهوية الأمازيغية، ولتعزيز الدفاع عن وجودها وتفردها واختلافها، فتكاثفت المجهودات من أجل إظهار ما تزخر به الثقافة الشعبية الأمازيغية من ذخائر فنية وأدبية متنوعة ونفيسة. وفي الآن نفسه، انطلقت «دينمامية ملحوظة تجلت في تنامي الوعي بأهمية الفعل الإبداعي الكتابي في الإقلاع بالأمازبغية، وتحقيق التراكم في مجال النشر والمطبوعات لتجاوز وضعية الشفوية المرتبطة بهذه الثقافة» [3]. وجاءت كل تلك المجهودات في سياق مشروع تحديثي يرمي إلى خلق منجز أدبي وفني بديل ومخالف قادر على إبراز إمكانات اللغة الأمازيغية وثقافتها، ليجيب على أسئلة التشكيك الموجهة إليهما (أي اللغة والثقافة الأمازيغيتين) من جهة، وليجعلهما مسايرتين للتحولات والتغيرات العميقة التي مست جل البنيات السوسيوثقافية للمجتمع المغربي. فظهرت لأول مرة في الأدب الأمازيغي أجناس أدبية وافدة كالرواية والقصة والمسرح، وظهرت في الفن الأمازيغي فرجة المسرح.

---

1 داريوش، شايغان، **أوهام الهوية**، ترجمة محمد، علي مقلد، سلسلة بحوث اجتماعية، عدد 18، دار الساقي، بيروت، لبنان، 1993، الطبعة 1، ص 20.

2 خالد، المنصوري، «أسس المرجعية عند الحركة الثقافية الأمازيغية، وأهم مميزات الخطاب الذي تبناه»، الموقع الإلكتروني : «الحوار المتمدن»،www.ahewar//org، العدد 1920، 20 ماي 2007.

3 محمد، أسوس، «بعض الملامح العامة للتجربة الشبابية الأمازيغية الحديثة بسوس»، مجلة أسيناگ، المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، المغرب، عدد 4 و5، 2010، ص 20.

وفي هذا السياق، انطلقت هذه الأجناس الأدبية والفنية الجديدة في رصد مباشر لواقع الحركة الثقافية الأمازيغية، تنفح عن أفكارها، وتنطق جهارا بشعاراتها، وتعبئ الجماهير لصالحها، وتسعى إلى ترميم ما تدمر من الهوية الأمازيغية وإلى إعادة الاعتبار إليها، وإلى نشر الوعي بالذات، وترسيخ هذا الوعي في الحياة اليومية للأفراد والجماعات، وجعله وسيلة أو طاقة محركة للطموح نحو التحرر والعيش الكريم. لذلك كانت تنزع بقوة إلى الاشتغال على موضوعات مركزية تقع في صميم انشغالات الحركة الثقافية الأمازيغية، كالتعلق بالأرض وإعادة تثمين التاريخ المحلي المهمل وواقع اللغة الأمازيغية وتراثها... وتنشد إلى أخرى مرتبطة بحياة الإنسان الأمازيغي، كقسوة العيش بالبادية والهجرة والمعاناة من الازدراء والتحقير والاضطهاد من لدن المسئولين والمؤسسات.. وكانت (هذه الأجناس) في كل ذلك تحاول أن تبقى على صلة وثيقة بالتراث الأمازيغي العريق، بكل فنونه التعبيرية الشفاهية، من شعر وأمثال وحكايات، وبكل رموزه التاريخية وعلاماته الثقافية. وفي الآن ذاته، كانت تحاول أن تستعير من التجارب الإنسانية المختلفة الميزات والخصائص والوسائل الفنية الحديثة كلما تقدمت في مسارها مرحلة أو شوطا، حتى تعطي وجها جديدا ومغايرا للثقافة الأمازيغية المعاصرة، يخرجها من إطار اختزالها في مجرد أيقونات أو أطر فلكلورية جامدة وثابتة تزين رفوف (المتحف الثقافي الوطني) إلى نشاط متوثب يساهم في مختلف مجالات الحراك الاجتماعي بالوطن.

وفي غمار هذه الدوائر من الصراع والدينامية الثقافية ولد المسرح الأمازيغي بإيعاز من الحركة الثقافية الأمازيغية «التي سعت إلى تبليغ خطابها بمجموعة من الطرق والوسائل منها المسرح الذي استخدمته كوسيلة طليعية في هذا الصدد لقدرته على بث الوعي وإيقاظ الذهن والعواطف» [1]، وجعلت منه أيضا إحدى وسائلها الاساسية في سعيها لتأسيس خطاب حداثي يستطيع تحقيق الهوية والذات الأمازيغيتين، ويترجم الوعي الجديد والعصري بهما، ويعبر عن أمالهما وطموحاتهما، ويعكس خصوصياتهما وسماتهما. فانطلق الرواد، منذ مطلع التسعينيات الفارطة، إلى تأسيس اللبنة الأولى للممارسة المسرحية الأمازيغية، وأصروا على تقديم أعمالهم بشكل متواتر ومكثف،

1 نوال، بنبراهيم، «المسرح الأمازيغي بين الكائن والممكن»، كتاب جماعي : **المسرح الأمازيغي، في الجذور والممارسة**، أشغال اليوم الدراسي حول المسرح الأمازيغي 16 أبريل 2006، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، مطبعة المعراف الجديدة، الرباط، 2011، الطبعة 1، ص 47.

وحرصوا على تحقيق التراكم الكافي من أجل ضمان الاستمرار والترسخ. ثم أتى بعدهم جيل آخر ارتقى بهذه الممارسة إلى مستوى أفضل في الإنجاز وأكثر نضجا على المستوى الجمالي والفني [1]، حتى جعل من المسرح الأمازيغي واقعا ملحوظا وتجربة متطورة داخل حقل الثقافة المغربية.

وقد واجهت هذه التجربة، منذ نشأتها، أسئلة كثيرة ومختلفة. كان بعضها يروم التشكيك في منجزها وحقها في الوجود، وفي ماهيتها وخصوصياتها، وبعضها كان يروم البحث عن هويتها ووظيفتها، وعن طبيعتها وطرائق تطويرها. وأثيرت حولها، أو بشأنها، قضايا ثقافية وتاريخية وجمالية ساهمت بشكل كبير في إضاءة جوانب متعددة من الثقافة الأمازيغية وتراثها.

ماهية المسرح الأمازيغي

لم يكن الاعتراف بالمسرح الأمازيغي داخل منظومة الثقافة المغربية سهلا ويسيرا. فقد استقبل بكثير من التشكيك في ماهيته وفي حقيقة وجوده، مما حتم عليه أن يخوض صراعا قويا ومريرا حتى يفرض نفسه ووجوده.

وبدأت أولى علامات هذا التشكيك في توصيفه الاسمي، إذ يطلق عليه البعض اسم «المسرح الناطق بالأمازيغية»، والبعض الآخر اسم «المسرح بالأمازيغية»، ويحب البعض الآخر تسميته بـ «المسرح المغربي الناطق بالأمازيغية»، بينما يجمع الممارسون والمناضلون الأمازيغيون على تسميته بـ «المسرح الأمازيغي» تمييزا له عن باقي أشكال التعبير المسرحي بالمغرب وبلدان شمال إفريقيا. وكل هذه التسميات، في جوهرها، مصطلحات مشبعة بأفكار وتصورات تستدعي طرح اسئلة أو تساؤلات كثيرة حول تجربة هذا المسرح، والتي يمكن تلخيصها في :

- «ما الذي تعنيه صفة (الأمازيغي)؟

وبمعنى آخر، ما الذي يجعل هذه التجربة الفنية متميزة عن غيرها من التجارب المسرحية في إطار المسرح المغربي بشكل عام؟

1 نوال، بنبراهيم، «المسرح الأمازيغي : الجماليات والدلالات»، كتاب جماعي : **المسرح الأمازيغي بين مسألة الهوية وأسئلة الفن**، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 2015، الطبعة 1، ص 73.

وما الذي يميزها حتى داخل الثقافة الأمازيغية الحديثة عن غيرها من القيم التي تشكل لحمة خطاب أمازيغي موحد، تتقاسم خطاباته الفكرية والسياسية والفنية هما واحدا ومشتركا، هو تثبيت الوعي بمدى الأهمية القصوى التي شكلتها وستشكلها الثقافة الأمازيغية...؟» [1].

«- هل يتعلق الأمر باللغة باعتبارها المادة الأساسية للكتابة الدراماتورجية وللإلقاء الركحي ؟- أم هل يتعلق الأمر بالانتماء الإثني؟

أم أن الأمر يتعلق بهموم وقضايا الإنسان الأمازيغي بصفة عامة ؟» [2].

وطرح مثل هذه الأسئلة كانت حافزا قويا للتفكير والبحث عما يشكل خصوصيات هذا المسرح ويحدد هويته الفنية والثقافية، ودافعا للسعي نحو تحديده من الناحية اللسانية والموضوعية في علاقة مع حياة الإنسان الأمازيغي في تفاصيلها المادية، ومع انشغالاته الفكرية وطموحاته ومكابداته النفسية. وبذلك أمكن تعريف هذا المسرح بأنه هو الذي يلتزم بمعايير ثلاثة، هي :

«1- إن المسرح الأمازيغي هو الذي يكون من إنتاج الإنسان أو الذات الأمازيغية أو البربرية ؛

2- إن المسرح الأمازيغي هو الذي يتخذ القضايا الأمازيغية موضوعا له ؛

3- إن المسرح الأمازيغي هو الذي يستعمل اللغة الأمازيغية أداة للتعبير والتبليغ والتوصيل [3]».

وبذلك، يختلف المسرح الأمازيغي عن سواه من تجارب المسرح بالمغرب بأنه ذات خلفية هوياتية، تتجلى في «مقارباته الفنية عن طريق مسرحة ملامح الهوية بتوظيف الأساطير والخرافات والتاريخ والصور المشهدية المستمدة من الأيقونات البصرية المتوارثة، رغبة في إكساب المزيد من الشرعية للخطاب الأمازيغي، أو من أجل اتخاذ المسرح كأداة للتواصل الشعبي وتوطيد الشعور بالانتماء في الأوساط الشعبية

1 مسعود، بوحسين، «المسرح الأمازيغي وسؤال الهوية، من مكتسبات التأسيس إلى أفق الفاعلية الفنية»، كتاب جماعي : **المسرح الأمازيغي، في الجذور والممارسة**، مرجع سابق، ص 9.

2 نفسه، ص 10.

3 جميل، حمداوي، «المسرح الأمازيغي، من الماضي إلى الحاضر»، الموقع الإلكتروني : www.almothaqaf.com.

الأمازيغية التي لم تكن منخرطة بشكل مباشر ومنظم في هذا الجدل الثقافي والسياسي» [1] الذي أثارته الحركة الثقافية الأمازيغية. فكان هذا المسرح، تبعا لذلك، وسيلة من وسائل التعبئة الجماهيرية، وأداة لبناء متخيل هوياتي قائم على استثمار المعيش الكائن والراسخ في الذاكرة الشعبية وعلى الممكن المراد تحقيقه وبلوغه.

ويختلف هذا المسرح أيضا بأنه توجه إلى الجمهور الواسع والفقير بالمناطق النائية والمهمشة، بعيدا عن المدن الكبرى والمركزية، وبأنه كسر الوهم الذي ظل مسيطرا على الثقافة الفنية المغربية بأن التعابير الفنية والأدبية لا يمكن أن تكون أو تحقق إلا باللغة العربية الفصحى.

المسرح الأمازيغي، بداية أم بدايات؟

يذهب أغلب المهتمين والدارسين إلى أن المسرح الأمازيغي عرف أولى صرخات ولادته في السنوات الأولى من العقد الأخير من القرن الماضي [2]، لما بدأ يتشكل في حركة فنية واعية بذاتها وأهدافها داخل الحركة الثقافية الأمازيغية، ولما تأسست «الفرق المسرحية في بعض المدن المغربية، منها أكادير والناظور والرباط والدار البيضاء والحسيمة وبني ملال، الشيء الذي أفرز خريطة مسرحية جغرافية، هاجس الفاعلين فيها هو استمرارية المسرح الأمازيغي ضمن المنظومة المسرحية المغربية مركزين على الهوية والإبداعية (....) فانتعشت بعدها الحركة المسرحية الأمازيغية، وتأسست الفرق وعرضت مجموعة من العروض المسرحية بعدد من المدن والقرى المغربية مراكمة تجارب مسرحية، فرضت نفسها بين ألوان المسرح المغربي المقدم باللغة العربية أو اللهجة الدارجة» [3]. وبعدها أصبحت تجربة قائمة الذات، لها حضورها وقوتها ومشاريعها داخل المجال الفني الوطني.

ومن جهة أخرى، يرى البعض أن المسرح الأمازيغي انطلق بالجزائر مع الأديب الكبير كاتب ياسين في مرحلة مبكرة من سنوات السبعينيات حينما كانت فرقته تقدم

1 مسعود، بوحسين، مرجع سابق، ص 13.
2 الحسين، القمري، **إشكاليات وتجليات ثقافية بالريف**، كتاب جماعي، مطابع أمبريال، سلا، المغرب، 1994، الطبعة 1، ص 147.
3 نوال، بنبراهيم، المسرح الأمازيغي، في الجذور والممارسة، مرجع سابق، ص 47 و48.

عرضها (محمد يحمل حقيبته) مستخدمة العربية الدارجة وأمازيغية القبايل (تاقبايليت) للتقرب من الجمهور الجزائري. ثم بعده أقدم، خلال الثمانينيات المبدع محمد أويحيى على ترجمة نصوص مسرحية عالمية متأثرا بشدة بالمسرح المعاصر الأوروبي (بيكيت، بريخت، موليير، بيراندياللو)، وقدم بعضها على خشبات المسرح بالمنطقة الأمازيغية بـ(القبايل) الجزائرية [1]. وصادف في المرحلة نفسها، أن نشر المناضل والأديب الأمازيغي الصافي مومن علي أولى المسرحيات المكتوبة باللغة الأمازيغية (أوسان صمذنين/ الأيام الباردة) التي عدها البعض البداية الفعلية للمسرح الأمازيغي المعاصر، لاسيما وأنها كتبت لتعطي إشارة عن بقاء لغته الأم (الأمازيغية) حية حسب تعبيره [2].

إلا أن العديد من المناضلين والمثقفين الأمازيغيين رأوا أن في الإقرار بالبدايات العصرية للمسرح الأمازيغي إجحافا علميا وتاريخيا كبيرا في حق هذا الفن بشمال إفريقيا، وفي حق تاريخ الشعب الأمازيغي وحضارته القديمة، وأنه يتساوق مع التاريخ الرسمي المغرض الذي يلغي كل كيان ثقافي وحضاري ممكن للمنطقة قبل الفتح الإسلامي. فساقوا مجموعة من الدلائل والقرائن على أن المسرح كان فنا رائجا وراسخا في التاريخ الأمازيغي القديم، قبل أن يندثر خلال المرحلة التي تلت الفتح الإسلامي، فجمعوا كل الإشارات التي وردت في كتب التاريخ القديمة حول البنايات المسرحية القديمة، وحول أسماء الفنانين والمبدعين الذين تألقوا في سياق الحضارات المتوسطية العريقة التي غزت شمال إفريقيا كالرومان والإغريق، وحول أشكال العروض وأنواعها مما كان يعرض ومما كان يدرس للأمراء والعامة. وأقاموا بذلك دليلا قاطعا على أن الحضارة الأمازيغية القديمة عرفت هذا الفن وأتقنته. ومن ثمة، لا يمكن اعتبار ظهور المسرح الأمازيغي في العصر الحديث ولادة أو نشأة لفن جديد، بل انبعاثا وعودة من جديد.

ولا يتوانى الجميع في التذكير بالتراث الفرجوي الهائل في الثقافة الأمازيغية كلما تعلق الأمر بالتأريخ للمسرح المغربي بصفة عامة، والأمازيغي بصفة خاصة. بل إن بعضهم ذهب في ذلك إلى أن «المسرح الأمازيغي نشأ على شكل فرجات وألعاب فولكلورية واحتفالات وطقوس ومرويات مشخصة شعبية تمارس في المدن والقرى

1 Daniela, Merolla, **De l'art de la narration tamazight « berbére », 200 ans d'études, Etat des lieux et persctives**, Publication de Centre de recherche Berbére, INALCO, ussan amaziv, Edition PETERS, Paris, 2006, P 185.

2 Ibid, P 185.

والبوادي، ومنها اليومي والمناسباتي والموسمي» [1]، وما ولادته الجديدة إلا امتداد طبيعي أو تحول منطقي في التطور التاريخي لهذه الفرجات الشعبية بعد تغير الأوضاع السوسيوثقافية في البلاد.

ويترجم هذا التجاذب والجدال في حقيقة بداية المسرح الأمازيغي الرغبة العارمة لدى الجميع في التأكيد على امتلاك الثقافة الأمازيغية العصرية والقديمة لهذا الفن الذي هو مؤشر بارز على «المدنية» و«التحضر»، باعتباره فنا لا يزدهر إلا في البيئات التي تتوفر فيها شروط الاستقرار الاقتصادي والسياسي والاجتماعي، والتي تتسم ثقافتها بالازدهار والنبوغ والتسامح. ويعكس أيضا الانخراط في الحساسية الأنتربولوجية التي عمت التفكير المسرحي والفني بالمغرب، والتي جعلت من مسألة الأصول أحد ثوابت الدرس المسرحي في المغرب من أجل إكساب هذا الفن الشرعية داخل الوسط الثقافي وترسيخ ثقافة وطنية تعي جيدا علاقة التوازن بين الذات والآخر [2].

اللغة والتراث والهوية

إن اللغة في طروحات الحركة الثقافية الأمازيغية «هي الحياة بالنسبة للإنسان، وهي الروح بالنسبة للذات، وبها يتميز الأمازيغي عن غيره» [3]، والتراث هو تاريخ المجتمع الأمازيغي وملخص حضارته ومستودع قيمه وأعرافه. ولأن المسرح الأمازيغي كان، في أصله، وسيلة طليعية في بث الوعي وإيقاظ الذهن والعواطف من لدن الجمعيات والأندية الثقافية الأمازيغية وأداة للتعبئة الهوياتية [4]، فقد كان لزاما عليه أن يولي حرصا شديدا لهذين العنصرين، وأن يجعل منهما عماد تميزه وتفرده.

ولقد اهتم الممارسون المسرحيون باللغة المنطوقة اهتماما بالغا، طغى على كل اللغات والأنظمة التواصلية والجمالية الآخرى القائمة في الفن المسرحي [5]، وشجع كل

1 عمر، الخلوقي، «المسرح الأمازيغي بين المحاكاة والتمسرح والبحث عن الذات»، جريدة تويزا، المغرب، العدد 100، غشت 2005، ص 13.

2 حسن، يوسفي، **المسرح والأنتروبولوجيا**، منشورات دار الثقافة، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، 2000، الطبعة 1، ص 83.

3 الحسين، وعزي، مرجع سابق، ص 158.

4 نوال، بنبراهيم، **المسرح الأمازيغي، في الجذور والممارسة**، مرجع سابق، ص 47.

5 جميل، حمداوي، **المسرح الأمازيغي**، مطبعة جسور، وجدة، المغرب، 2009، الطبعة 1، ص 24.

الفاعلين الثقافيين والمناضلين على كتابة أو إعداد النصوص والإشراف على إنجاز العروض معتبرين الأمر مهمة نضالية من أجل ترسيخ اللغة الأمازيغية وإشاعتها. وكان جزء كبير من المناقشات التي تتلو العروض أو تعلق عليها تنحو نحو تقييم اللغة المستخدمة ومساءلتها، مما أدى إلا استخلاص ملاحظات عامة من لدن المتتبعين والدارسين، أهمها :

- وجود اضطراب في استخدام اللغة المنطوقة، وترددها بين لغة الحديث اليومي واللغة الشعرية، وتجريب اللغة الأمازيغية الموحدة،

- الانتساب إلى المسرح الأمازيغي هو انتساب لساني مطلق، يكفي استعمال الحديث باللغة الأمازيغية فوق الركح لتكون في حضرة هذا المسرح [1]،

- اتخاذ اللغة المنطوقة معيارا أساسا في تمييز هذا المسرح، وفي تحديده داخل النسق الفني المغربي [2]،

- تحديد المجال الحيوي لهذا المسرح بلغته، مادامت تخاطب الناس بلسان غير بعيد عنهم شكلا ومضمونا [3].

أما بالنسبة للتراث، فقد دفعت «مسألة الهوية» الممارسة المسرحية الأمازيغية إلى أن تنخرط في مهمة الدفاع عن الموروث الثقافي الأمازيغي والاهتمام به، والعمل على حمايته من الانقراض والضياع. فعادت إلى استقراء الذاكرة التاريخية والحضارية المحلية، واشتغلت على توظيف كل نماذجها الساطعة ومختلف مظاهر الاحتفالات والفرجات الشعبية الفطرية وفنون الأدب الشفهي من حكايات وخرفات وأمثال [4]... وحاولت أن تجعل من ذلك ثاني عناصر خصوصيتها بعد اللغة.

وتعاملت العديد من الأعمال المسرحية مع هذه المادة التراثية الغنية تعاملا سطحيا ومباشرا، فأضحت فقراتها ومفرداتها مجرد معارف وأفكار تردد فوق الخشبة، ومقحمة بدون مبرر موضوعي أو فني مقنع. ومالت نحو إعادة أو استنساخ صور ثقافية نمطية

---

1 رشيد، أوترحوت، «المسرح الأمازيغي، الهوية والمتخيل، نحو أدرمة جديدة»، كتاب جماعي : **المسرح الأمازيغي بين مسألة الهوية وأسئلة الفن**، مرجع سابق، ص 41.

2 الحسين، القمري، مرجع سابق، ص 151.

3 جميل، حمداوي، **المسرح الأمازيغي**، مرجع سابق، ص 24.

4 نوال، بنبراهيم، **المسرح الأمازيغي، في الجذور والممارسة**، مرجع سابق، ص 50.

تزكي الصياغة الفولكلورية للهوية والناس والبلد برمته، كما تمثلتها الإثنوغرافيا السياحية [1]، فركزت، في ذلك، على الأبعاد العجائبية والغرائبية وتقديم الصور الأيقونية الجاهزة للشخصيات والأحداث، والأمكنة والرموز الثقافية.

وهذا الأمر جعل الخشبة الأمازيغية تزدحم بالعلامات والعناصر التي لا تربط بينها، في الغالب، إلا علاقة خفيفة وخفية مرتبطة بخطاب الهوية، وجعلها مجالا أو فضاء يعتمد في الإدراك على مبدإ التراكم أكثر من مبدإ وحدة الأسلوب [2]. وكل ذلك من أجل إثبات عراقة التراث الأمازيغي وثرائه، وعبرهما إثبات الهوية الأمازيغية.

لكن مع بداية الألفية الثالثة سيعيد هذا المسرح النظر في علاقته بالجانب النضالي الهوياتي، وفي وسائله الفنية وعناصره الجمالية في تصريف خطابه. ومن ثمة، سيعيد النظر في عنصري اللغة والتراث، فينظر إليهما برؤية جديدة ترمي إلى جعلهما مجرد وسيلتين أو نسقين من ضمن أنساق فنية ودلالية متعددة في صناعة الفرجة المسرحية. وهكذا سيتحول المسرح الأمازيغي من التفكير في اللغة إلى التفكير من خلالها، مما سيخفف من سطوتها ومساحتها، وسيرقى بها إلى مستويات تعبيرية أكثر استعارية وشاعرية. فقد أدرك أنه بهذا المسلك سيخدم أكثر «اللغة الأمازيغية بترسيخها رويدا رويدا في الأذهان بجانب الجماليات والقيم والأمثال، وأيضا بالبهارات والجزئيات التي تجلب المتفرج للتتبع والتركيز في استهلاكه للمعروض. وهذا باعتبار اللغة الأرضية والأداة التي يؤسس عليها الباقي الفرجوي. إذن هي ليست الغاية، لكنها الوسيلة التي توصل الحمولة المراد إبلاغها. ويجب تحيين هذه الوسيلة للوصول إلى الهدف» [3] عن طريق وضعها ـ بشكل سلس ومتناغم ـ في شبكة العلاقات التي تجمع بين مختلف عناصر الفرجة المسرحية، ودون ابتذال وتبسيط، ودون مغالاة ومبالغة في استعراضها.

كذلك سيتجه هذا المسرح إلى تفادي السقوط في الانغلاق داخل التراث، وسيجتهد في الاستفادة من عناصر الفنون والآداب الشعبية المحلية باعتبارها تقنيات وأدوات فنية، وأساليب تعبير فرجوية ذات قوة تأثيرية فعالة، فيوظفها في إطار عصري متحرك وحيوي، ويناقشها بطريقة تستجيب للحاجيات الاجتماعية والنفسية والثقافية للفرد

1 رشيد، أوترحوت، مرجع سابق، ص 40.
2 مسعود، بوحسين، مرجع سابق، ص 18.
3 خالد، بويشو، «المسرح الأمازيغي بين الكائن والممكن»، الموقع الإلكتروني : www.amazighworld.org.

والمجتمع الأمازيغيين في اللحظة الراهنة. فيتحول هذا التراث، تبعا لذلك، من غاية إلى تقنية، ومن أداة لترسيخ التمثلات السائدة والقائمة إلى عامل في تغييرها وتغيير شروط إنتاجها واستهلاكها.

ويعد جل المهتمين والدارسين هذا التحول علامة فارقة بين مرحلتين حاسمتين من التاريخ القصير لهذا المسرح : مرحلة التأسيس ومرحلة إعادة التأسيس. وتأسست الأولى على جهود مناضلين وهواة في إطار جمعيات الحركة الثقافية الأمازيغية، واتخذت من المسرح أداة صريحة للتعبير عن المطالب اللغوية والثقافية للحركة وبشكل مباشر [1]. وانطلقت الثانية مع الفرق المسرحية التي استفادت من مختلف اشكال الدعم المادي والمعنوي والفني لتنتج أعمالا مميزة تكشف عن طريقة جديدة وعصرية في التعبير عن الوعي بالذات والهوية. وفسحت المجال للحديث عن حساسيات مختلفة : (المسرح الشعبي) و(اتجاه الشجن الرومانسي) و(الحساسية الإثنو- جمالية) و(الحساسية التجريدية) [2]، أو عن مدارس واتجاهات متعددة : (الاتجاه الفكاهي الشعبي) و(الاتجاه الكلاسيكي) و(الاتجاه الواقعي) و(الاتجاه التاريخي) و(الاتجاه الرومانسي) و(الاتجاه الميتامسرحي) و(الاتجاه الرمزي) و(الاتجاه التجريدي) و(الاتجاه الشاعري) و(المسرح الفردي) [3].

وبالرغم مما يمكن أن يكون في هذه التفريعات - وبالخصوص الثانية - من بعض المبالغة أو التجاوز التنظيري بالنظر إلى حقيقة المنجز المسرحي الأمازيغي من حيث التراكم والنوع معا، فإنها تؤشر على أن هذا المسرح قد انخرط في دينامية ملحوظة من الاستمرار والتطور، وأنه قطع شوطا مهما في مسار النضج والإبداع.

المعنى والمبنى أو الثابت والمتحول

قطع المسرح الأمازيغي، في مسار تطوره، مسافة هامة في فهم أسس الإنجاز المسرحي وآلياته الجمالية والفنية، وفي تنويع اختياراته وتوجهاته في إبداع الفرجة

1 نوال، بنبراهيم، **المسرح الأمازيغي، في الجذور والممارسة**، مرجع سابق، ص 48.
2 مسعود، بوحسين، مرجع سابق، ص 18 - 25.
3 جميل، حمداوي، «مدارس المسرح الأمازيغي واتجاهاته الفنية»، الموقع الإلكتروني : www.pulpit.altanvoic.com.

وصناعتها. وتقدم بخطوات سريعة في طريق تجويد مهارات الممارسين والفنانين، وفي الانفتاح على التجارب الإنسانية وعلى الاتجاهات الوطنية الأخرى للاستفادة منها. وفي خضم ذلك، تغير الكثير من ملامحه، وتحول العديد من سماته. وظلت أخرى ثابتة، يتمسك بها، ويحافظ عليها باعتبارها عماد اختلافه وجوهر هويته وماهيته.

استمرت الخلفية الهوياتية في تشكيل السياق العام الذي تتحرك فيه الإنجازات المسرحية، «لأن سؤال الهوية هو قدر هذا (المسرح) التاريخي ومصيره المحتوم. (..) ومبتدأ هذا التشكل المسرحي وخاتمته هو متخيل الأمازيغ الباذخ والمترع بالرموز اللغوية والعلامات البصرية والكوريغرافيات المختلفة وفنون الرقص والأكروبات وطرائق الوشم ومختلف الكتابات ذات الحوامل المتعددة على الجسد وغيره، وصيغ آية في الثراء الجمالي والغنى الدلالي للحلي والألبسة والأنساق السيميوطيقية للألوان والأنسجة والملحقات المختلفة للزينة» [1]. لكن بناء هذه الخلفية تغير من حيث أسسه وصيغه، إذ أصبح يستند إلى نسج علاقات تبادلية مع الأنساق والأشكال المتعددة للمتخيل المسرحي بالمغرب وخارجه، وأضحى ينظر إلى اللغة والتراث باعتبارهما عنصرين حاملين للهوية، وليس مجرد قناتين أو وسيلتين للحديث عنها.

وهكذا استمر أيضا استحضار عناصر التاريخ والتراث وتوظيفها، لكن دون تقديس ومن غير تكديس، بل عبر تحويلها إلى علامات موحية ورامزة داخل فضاء الخشبة، ومنخرطة في نظام متكامل من الكتابة الركحية التي تشكلها مختلف العناصر السينوغرافية. استمر استحضار الشخصيات والأحداث وألأمكنة التاريخية الماجدة، واستمرت استعادة المفردات الفرجوية والأدبية التقليدية المشرقة، لكن دون أن تكون محور العروض وغايتها، وليس من اجل الحفاظ عليها و«توثيقها» أو «تدوينها»، بل من أجل خلق الفرجة وتحقيق المتعة من خلالها، ومن أجل جعلها رموزا ذات حمولات إيحائية قابلة للتأويل المتعدد في بناء المعنى والدلالة العامة.

إلا أن الثابت الأساس في الحركة المسرحية الأمازيغية هو الموضوع، فقد ظلت تيمات بعينها تتكرر في كل الأعمال وعبر كل السنوات، وهي : «الدفاع عن الهوية الأمازيغية، التشبث بالأرض، الإشادة برجال المقاومة، الهجرة» [2]، حياة البادية، الحكاية

1 رشيد، أوترحوت، مرجع سابق، ص 37.
2 جميل، حمداوي، **المسرح الأمازيغي**، مرجع سابق، ص 23.

الشعبية، رفض المدينة... وكلها تيمات، في أصولها وامتداداتها، تتمحور حول قضية الهوية الأمازيغية. قد ظل الاحتفاء بها قائما وظاهرا حتى عندما تطورت أساليب معالجتها وتجارب مقاربتها من الناحية الإخراجية، وحتى عندما تم فتحها على قضايا إنسانية وحضارية شاملة. لأن الأفق المنشود كان هو تعزيز الهوية الأمازيغية بجعلها معاصرة وذات ملامح جديدة، وبإدماجها في التطور التاريخي والثقافي للمجتمع الإنساني العام.

ويمكن القول أن المسرح الأمازيغي قد حقق تطورا ملحوظا في التقنيات والوسائل الفنية، وفي طرق المعالجة والرؤى الإخراجية، وظل ـ في الوقت ذاته ـ متمسكا بخلفيته الهوياتية وبموضوعة «القضية الأمازيغية». كما يمكن القول أيضا أن هذا الوضع، وإن كان قد مس جزءا كبيرا من الحركة المسرحية الأمازيغية، فقد ظل جزء منها ثابتا على حالته الأولى، يعيد إنتاج الفرجة بالأدوات والوسائل الفنية وبالمعالجات المعنوية ذاتها، دون تطويرها أو تجديدها.

التأليف، الحلقة الأضعف

إذا كان المسرح الأمازيغي هو أكثر الفنون الجديدة نجاحا وتحقيقا للإنجازات في الثقافة الأمازيغية الحديثة، «فإن كل ما أنجزه وراكمه بقي مرتبطا بالشق الفني، أي بشق العروض والتشخيص الركحي. أما على مستوى الكتابة الأدبية، أي النص الأدبي المطبوع والمنشور، فلم يستطع أن ينجز شيئا يذكر (... فقد ظل يعاني) 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» [1]. لذلك «تعد الكتابة المسرحية ـ إلى جانب المقالة ـ الحلقة الأضعف في الكتابة الأدبية الأمازيغية» [2]

وإن كان أول عمل أدبي أمازيغي في استنبات الأجناس الجديدة في الثقافة الأمازيغية المعاصرة هو الإصدار المسرحي للمبدع الصافي مومن علي سنة 1983، والموسوم بـ (أوسان صمضنين) أي (الأيام الباردة)، فإنه كان يجب انتظار سنين طويلة قبل أن يصدر العمل المسرحي الثاني، والذي خرج إلى الوجود سنة 2008، لتتلوه ـ بعد ذلك

1 فؤاد، ازروال، **دراسات في الأدب الأمازيغي الحديث**، كتاب جماعي، منشورات رابطة تيرا، مطبعة دار السلام، الرباط، المغرب، الطبعة 1، ص 29 و30.

2 محمد، أوسوس، **دراسات في الأدب الأمازيغي الحديث**، مرجع سابق، ص 16.

ـ مجموعة من النصوص المسرحية المنشورة القليلة التي لم تتعد ـ لحد الآن ـ عشر مسرحيات منشورة.

والتأليف المسرحي بالأمازيغية لم يتوسع إلا مع مطلع التسعينيات الماضية، لما تعددت العروض وتواترت الأعمال، و لما تكاثرث الفرق المسرحية ـ الهاوية وشبه المحترفة ـ بكل أرجاء البلاد، فنشأت الحاجة إلى النص، هذه الحاجة التي شجعت الكثير من المبدعين الشباب على التأليف الشخصي أو الإعداد انطلاقا من عملية الاقتباس من النصوص الوطنية والعالمية. لكن هذه النصوص لم تجد طريقها إلى النشر والطبع ليتسنى للقراء والجمهور الواسع الاطلاع عليها والتعرف من خلالها على جانب مهم من حوانب هذا الفن الجديد [1].

خلاصة

يعد المسرح الأمازيغي تجربة من تجارب المسرح المغربي المعاصر، نشأ وتبلور في حضن الحركة الثقافية الأمازيغية، تحدث بمضامين خطابها، والتزم بخدمة غاياتها وأهدافها، وتشبث بتوجهها الهوياتي، وناضل من أجل انتزاع الاعتراف باللغة والثقافة الأمازيغيتين وبالمكون الأمازيغي في نسق الكيان الهوياتي بشمال إفريقيا. وقد بدأ ـ كما كل التجارب تبدأ ـ بسيطا ومتواضعا، ثم تطور بفعل انفتاحه على التجارب الوطنية والإنسانية، مستفيدا منها في تجويد تقنياته وأدواته الفنية، ومستعيرا منها الوسائل الجمالية والطرائق الفعالة في التعبير وفي طرح الأفكار والمواضيع.

وكان لهذا المسرح قسط وافر من الفضل في تحريك النقاش في مجالات مختلفة من الحياة الثقافية بالمغرب، فقد بحث بشكل أعمق في تاريخ الفنون والآداب بشمال إفريقيا، ونفض الغبار عن أسماء وإنجازات قديمة أهملت وأغفلت، وكشف عن مساهمات كبيرة للأمازيغ في ازدهار حضارات البحر الابيض المتوسط. وأعاد النظر في قيمة التراث المحلي، وعمل على توثيق جزء هام من عناصره، وعلى تثمينه وإحيائه، وعلى إبراز وظائفه وحقيقته في صناعة التميز الثقافي والحضاري. كما اثبت قدرة الثقافة الأمازيغية على احتضان الفنون الإنسانية، وعلى استنبات أنواعها وأشكالها المتعددة.

1 فؤاد، ازروال، «الأدب الأمازيغي الجديد بالمغرب»، مجلة المناهل، وزارة الثقافة، المغرب، عدد 95-96، يونيو 2013، ص 239.

وعموما، تعد هذه التجربة إضافة نوعية للتجربة الوطنية العامة، وتشتغل في إطارها من أجل توسيع مشاريعها وتنويعها، وفتحها على التوجهات الثقافية والفنية التي تعبر عن حاجيات وانتظارات فئات عريضة من المجتمع، وتعقد مصالحة بينهما. وبذلك تفتح أمامها آفاقا جديدة ظلت غافلة عنها مدة طويلة من الزمن.

المصادر والمراجع

الكتب

- الحسين، وعزي، **نشأة الحركة الثقافية الأمازيغية، سيرورة تحول الوعي من بالهوية الأمازيغية من الوعي التقليدي إلى الوعي المعاصر**، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، المغرب، 2000، الطبعة 1.
- جميل، حمداوي، **المسرح الأمازيغي**، مطبعة جسور، وجدة، المغرب، 2009، الطبعة 1.
- داريوش، شايغان، **أوهام الهوية**، ترجمة محمد، علي مقلد، سلسلة بحوث اجتماعية، عدد 18، دار الساقي، بيروت، لبنان، 1993، الطبعة 1.
- حسن، يوسفي، **المسرح والأنتروبولوجيا**، منشورات دار الثقافة، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، 2000، الطبعة 1.
- كتاب جماعي : **إشكاليات وتجليات ثقافية بالريف**، كتاب جماعي، مطابع أمبريال، سلا، المغرب، 1994، الطبعة 1.
- كتاب جماعي : **المسرح الأمازيغي، في الجذور والممارسة**، أشغال اليوم الدراسي حول المسرح الأمازيغي 16 أبريل 2006، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، مطبعة المعراف الجديدة، الرباط، 2011، الطبعة 1.
- كتاب جماعي : **المسرح الأمازيغي بين مسألة الهوية وأسئلة الفن**، منشورات المعهد المملكي للثقافة الأمازيغية، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 2015، الطبعة 1.
- كتاب جماعي، **دراسات في الأدب الأمازيغي الحديث**، كتاب جماعي، منشورات رابطة تيرا، مطبعة دار السلام، الرباط، المغرب، الطبعة 1.
- Daniela, Merolla, **De l'art de la narration tamazight « berbére », 200 ans d'études, Etat des lieux et persctives**, Publication de Centre de recherche Berbére, INALCO, ussan amaziv, Edition PETERS, Paris, 2006.

المقالات

المجلات والجرائد

- محمد، أسوس، «بعض الملامح العامة للتجربة الشبابية الأمازيغية الحديثة بسوس»، مجلة أسيناگ، المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، المغرب، عدد 4 و5، 2010.
- فؤاد، ازروال، «الأدب الأمازيغي الجديد بالمغرب»، مجلة المناهل، وزارة الثقافة، المغرب، عدد 95-96، يونيو .2013.

- عمر، الخلوقي، «المسرح الأمازيغي بين المحاكاة والتمسرح والبحث عن الذات»، جريدة تويزا، المغرب، العدد 100، غشت 2005.

المواقع الإلكترونية

- جميل، حمداوي، «المسرح الأمازيغي، من الماضي إلى الحاضر»، الموقع الإلكتروني : www.almothaqaf.com.
- جميل، حمداوي، «مدارس المسرح الأمازيغي واتجاهاته الفنية»، الموقع الإلكتروني : www.pulpit.altanⵢoic.com
- خالد، المنصوري، «أسس المرجعية عند الحركة الثقافية الأمازيغية، وأهم مميزات الخطاب الذي تبناه»، الموقع الإلكتروني : «الحوار المتمدن»،www.ahewar//org، العدد 1920، 20 ماي 2007.
- خالد، بويشو، «المسرح الأمازيغي بين الكائن والممكن»، الموقع الإلكتروني : www.amazighworld.org.

الرؤية الجديدة في المسرح الأمازيغي

تقديـم

تقوم عملية الإبداع في المسرح، في بعدها التجديدي، على رؤية تجمع في مرجعيتها التخييلية بين عناصر متعددة في نسق يتسم بالكثافة، ويقترح سبلا شكلية وموضوعية للإجابة عن أسئلة جمالية وفلسفية وفنية، من قبيل ماهية المسرح وحدوده، وكيفية تحقق الجمال ومكامنه، وعلاقة الشكل بالمعنى، وتحاورالمحلي مع الإنساني... وإذا كانت الكثافة في هذا النسق، تستوجب البحث عن أطر تركيبية تفتح حوارات تفاعلية بين عناصر مختلفة من التجربة الذاتية الخاصة والتجربة الموضوعية العامة، فإن اقتراح الحلول يستدعي إنتاج أفكار جديدة وأصيلة يمكن ترجمتها إلى تقنيات فنية ووسائل اشتغال عملية.

وقد وعى المسرح الأمازيغي، في السنوات الثلاثة الأخيرة، سياق هذا البعد التجديدي ونسقه، فراح يسائل ذاته عن هويته وخصوصياته، وعن موضوعاته وطرق معالجتها، وعن كيفية الرفع من مستوى أفكاره وموضوعاته، فبدأت تظهر جهود منظمة لإيجاد إنتاجات تعكس الاهتمام بهذه المساءلة في توجه عام نحو التجديد والإضافة التطور، وفي ابتكار تركيبات فنية ذات طابع بلاغي يترجم الأفكار ومضامين الخبرات المتراكمة.

وأيضا أصبح هذا المسرح، في هذه السنوات الأخيرة، وبفضل احتكاكه بالتجارب الوطنية والدولية وبفضل انخراطه في مسار دينامية جديدة، يستقبل تأثيرات كثيرة ومتداخلة خلقت لديه وعيا متوثبا عن علاقته بذاته وبالمحيط من حوله، وعن خصوصياته وطموحاته، وعن طبيعة فهمه لوظيفته وأدواره، فأصبح مجالا لتصارع أشكال متعددة

تنتمي إلى اتجاهات متباينة، ولصياغات متنوعة لمضامين طارئة؛ بمعنى أن هذا المسرح ابتعد عن الطابع التقليدي للعرض الذي يرى أن تحقق الجمال يكمن في التواؤم والانسجام والتوازن، وفي محاكاة الواقع ومظاهر الحياة البارزة، وأدرك ـ أيضا ـ أن فن المسرح ليس فنا صافيا ومقيدا، بل إنه فن مفتوح يمكن أن يتعامل مع مختلف أجناس الإبداع والتعبير، وأن يستثمر مواد وخامات الفنون الأخرى، وأن هذا التعامل وهذا الاستثمار هما ما يمكنانه من الاستمرار والتجدد، فتخلى ـ بذلك ـ عن الارتكان إلى ما كان سائدا من اختيار لمروي متسم بالبداهة والبساطة «والواقعية والمحتمل والمشترك السردي ومسكوكات الذاكرة الاستقبالية وأنواع تلقيها لحكاية هادئة ومطمئنة ومعروفة، لا تستدعي كبير تفكير ولا تفرض جهدا تركيبيا في التأويل والتركيب» [1]، وتوجه نحو استخدام «طرائف المتعة التي لا تتأتى إلا بالاستناد إلى مفاعيل التغريب وصناعة المفاجأة وتقنيات الغرابة والدفع بآفاق الانتظار إلى القلق واستصعاب المعنى والدلالة واستشكال الصورة المسرحية» [2]، أو تتأتى بالاستناد إلى مفاعيل الفرجة بخلق أجواء الاحتفال والاحتفاء بالحدث واللقاء المسرحي.

ملامح الرؤية التجديدية في المسرح الأمازيغي

كثير من العروض المسرحية الأمازيغية التي قدمت خلال الثلاث سنوات الأخيرة أبدت اهتماما بارزا بخلق مشاهد تنبني على تنظيم العلاقات وفق أسلوب معين بين العناصر المكونة للعرض المسرحي وتنويعها، وعلى تقديم معناها وفنيتها من خلال طبقات تعبيرية مركبة ومعقدة، إذ فهمت «إن العالم المرئي هو السطح لعمق لا ينضب، حيث توجد الإمكانية دائما لتأويلات جديدة، ومعاني جديدة تتولد في الأشياء» [3]. ففي مسرحية «بيريكولا»، يعتمد العرض على تقطيع متنوع ومتداخل للنص في صيغة فصول وفقرات على شكل التصوير السينمائي للمشاهد، وعلى التعبير بتشكيلات

1 رشيد، أوترحوت، «المسرح الأمازيغي : الهوية والمتخيل، نحو أدرمة جديدة»، كتاب مشترك : **المسرح الأمازيغي، بين مسألة الهوية وأسئلة الفن**، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، المغرب، 2015، ط 1، ص 48.

2 نفسه، ص 48.

3 زياد، سالم حداد ، **النقد الفني، أبحاث في النقد الفني**، ترجمة وتحقيق ، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1988، ط 1، ص 174.

حركية جماعية متوترة تتخللها فترات فتور لخفض التوتر وحدة الإيقاع ولخلق فسحات لاستجماع أنفاس المتلقي من أجل البحث عن التفسير ومحاولة الفهم، وتعوض الحوارات اللفظية أحيانا بفقرات موسيقية حية معزوفة من لدن عازف فوق الخشبة ينخرط في الصورة الركحية بقوة حينا، ويتراجع إلى خلفيتها حينا آخر، وبألبسة مبتكرة غير معتادة وزاهية. وكان كل ذلك جديدا على المتفرج الذي دأب على حضور العروض المسرحية الأمازيغية بالريف وغيرها من المناطق. فكانت هذه العناصر كلها تشكل طبقة دلالية ذات حمولات جمالية وفنية تستبطن في ثناياها دلالات أخرى تعبر عن معاناة أربع شخصيات ومكابداتها وهي سجينة في حاوية حديدية، ومحاصرة بين رغبتها في البقاء والبوح وبين رغبتها بين الهجرة والكتمان، وبين ماضيها الذي تستعيده في لقطات من «الفلاش باك» وبين آمالها الذي تستشرفه في لقطات اختراق للزمن المستقبل.

من جهة ثانية، ساهمت بعض الأعمال في كتابة ركحية جديدة باستثمار الفرجة الشعبية في قوالب فنية مغايرة، حينما آمنت أن هذه الفرجة الأمازيغية، لاسيما التي تقوم على الأغاني، (أنها) «جميعها تقوم على اللعب والحركة والإنشاد، كما أنها توظف الشعر والقول بأشكاله المتعددة (وعظي ـ قدحي ـ ساسي ـ هزلي ـ مأساوي الخ...)، إضافة إلى ذلك، فإنها تخضع كفرجة لأداء منظم على مستوى الإيقاع والموسيقى وتوظيف الجسد، والحضور اللازم للجوقة وكذا حضور المنسق العام» [1]. فمسرحية «ماسين غ كرا ن تمديازين»، جمعت بين الموسيقى والرقص والإنشاد والشعر والتشخيص؛ وبين الجوقة في الخلف بآلاتها الموسيقية وإيقاعاتها، وبين المؤدين الذين يشكلون لوحات معبرة بأجسادهم وحركاتهم؛ وبين شعرية الأضواء وخفة الديكور الذي شكل دائرة مفتوحة كأنها ساحة أسايس، وشعرية الكلمة منشدة ومغناة. وهذه العودة إلى التراث أخذت بعين الاعتبار السياق والمسار التراكمي الذي سارت فيه التجربة المسرحية الأمازيغية والوطنية في الممارسة والتجريب، فجاءت في حلة جديدة.

إن استعادة هذه المسرحية للشكل التراثي الأمازيغي للفرجة القائمة على وحدة العناصر، سعت إلى المزج بين البعد البصري في أبعاده المكانية والمشهدية المبينة على تركيب مجموعة من العلامات والرموز في الديكور والألبسة والرقصات، وبين البعد

1 حسن، المنيعي، **ويبقى الإبداع، دراسات عن المسرح والأدب في المغرب**، سلسلة دراسات الفرجة، عدد 3، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، مطبعة ألطوبريس للطباعة والنشر، طنجة، المغرب، 2008، ط 1، ص 9.

السمعي في أبعاده الملفوظة والموسيقية، مما خلق إيحاء قويا بالمعاني والأحاسيس لدى المتفرج، فتجاوزت بعد العرض المسرحي التقليدي إلى البعد الفرجوي الشامل، وتفتح الذوق والاستجابة على تمازج الأشكال واختلاط الفنون من رقص وموسيقى وغناء وأدب..

إن هذه المسرحية تحاول أن تبدع وأن تجرب انطلاقا من بيئتها الثقافية والتراثية، ومن متخيل هذه البيئة، فتعود إلى عناصرها وأمكنتها وأشكال انتظامها، تبني عليها خلفيات رؤيتها وخطابها المضمر، ثم تشتغل عليها بوسائل وأدوات تنتمي إلى الزمن المعاصر، حتى تنتج مادة جديدة وقادرة على الاستمرار وملائمة للاذواق الجديدة، وحتى تتلافى عمليات الاستنتاخ وإعادة الإنتاج.

ويمكن اعتبار أنه بعد نجاح مسرحية «كرا/شيء» التي تركت صدى طيبا وواسعا في منطقة سوس، حاولت هذه المسرحية : «ماسين غ كرا ن تمديازين» أن تسير على نهجها، فقدمت عرضا «استعار وسيطا جماليا مركبا من اللغات الحرفية والصوتية والبصرية والسمعية والتشكيلية، ورصد الحركة والصمت، فالتقت في العرض فنون الموسيقى والرقص والتشكيل والكلمة والحركة» [1]. وقد سبق أن قدمت الفرقة نفسها في السنة الفارطة مسرحية «أمناي» الذي اشتغل العرض فيها بشكل جيد على توزيع التحركات والحورات والحركات، وعلى خلق جمل مسرحية بصرية مرصودة ومتقنة.

وفي مسرحية أخرى لفرقة أخرى، والموسومة بـ «وي سكمضن ثفوشت/ من أحرق الشمس» نجد تعميقا لملامح التجربة الرمزية في الممارسة المسرحية الأمازيغية السابقة «من خلال التمثيل المؤسلب الذي يتناقض مع الأداء الواقعي، لأنه اعتمد حركات قيدت أداء الممثلين وضبطت حركاتهم الإيقاعية والإيحائية، من خلال الاستغناء عن الحبكة التقليدية وتجزيء الحدث إلى مشاهد متتالية (.....) فتكونت المشاهد من عدد من اللوحات المتحركة التي وضعت على الخشبة في وضعيات متنوعة لتعرض المشاهد المتنوعة؛ من خلال المزج بين المأساة والملهاة لإعطاء صورة متكاملة عن الحياة بجانبيها المضحك والمأساوي» [2] مع تعزيزها بعرض مقاطع مصورة على شاشة

1 نوال، بنبراهيم، «المسرح الأمازيغي : الجماليات والدلالات»، كتاب مشترك : **المسرح الأمازيغي، بين مسألة الهوية وأسئلة الفن**، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، المغرب، 2015، ط 1، ص 76.

2 نفسه، ص 80.

بيضاء وأخرى في صيغة خيال الظل، وبأداء مقاطع حوارية بإيقاعات متباينة من الغناء، وباستخدام مكثف للحظات التعتيم والإظلال والإنارة...

إن هذه المسرحية صنعت فنيتها ومعناها من خلال اعتمادها على العرض بدل النص، وجعلت خطابها متعددا ومركبا ومنتصرا للبعد المشهدي البصري. فهي لا تعتمد البتة على البناء الدرامي الذي يلتزم بقواعد الكتابة التراجيدية، ولا باللغة التي تقوم على الحوار بين الشخصيات في صراع يتنامى ويمتد، ثم ينفرج. إن هذا العرض يقدم خطاطة من الحكايات والسرود الفردية والتقابلات والتصادمات الحركية الجماعية لتعبر عن موضوعات الاغتصاب والزواج والحب والحرمان والجنون...

ملامح عامة لهوية جديدة للمسرح الأمازيغي

إن المسرحيات الأمازيغية، في السنوات الأخيرة، بذلت مجهودا كبيرا في اقتراح وسائط جديدة وبديلة، لاسيما ما يرتبط منها باللغة المنطوقة، إذ حاولت استبدالها أو التقليص من مساحتها ما أمكن وتعويضها بلغات أخرى محملة بالعلامات والإيحاءات في تحقيق زمن العرض، منها لغات تقوم على التواصل البصري، وأخرى تقوم على الألحان والإنشاد والأصوات، فصارت الخشبات مزينة بالألوان والأضواء والأشكال الهندسية والمشاهد المصورة... ومترعة بالرقصات والتعابير الجسدية والمقطوعات الموسيقة... وبذلك بدأت تؤسس هوية جديدة لحركة التجديد والتطوير في مسار المسرح الأمازيغي.

وتترجم هذه الحركة التجديدية والتطويرية رغبة ملحة في إيجاد قوالب ووسائط فنية معاصرة ترفع من الممارسة المسرحية الأمازيغية إلى مستوى الممارسة المسرحية الوطنية الجديدة في بعدها العام، وتعكس رغبات مخرجين شباب في تأكيد وجودهم وموقعهم، وفي تأصيل تجاربهم وتصوراتهم. فالمسرحيات الثلاثة المذكورة سابقا أخرجها ثلاث فنانين شباب : أمين ناسور وأمين بودريقة ومحمد أيت سي عدي، وجل ممثليها وتقنييها والمتدخلين في إنجازها ممثلون وأطر في مرحلة الشباب.

ويؤكد ذلك أحد المخرجين المرموقين بالمغرب بقوله : «إن هذه التجربة المسرحية تجاوزت ذاتها باختيارها الانفتاح على المسرح المغربي وفعالياته وواصلت تجاربه ولم

تكسر حلقات تطوره. ففي العروض المسرحية المشاركة [1] نجد أن أكثر من خريج من المعهد العالي للفن المسرحي قد أسهموا فيها تأليفا وإخراجا وسينوغرافيا، مما أثر في إخراج هذه التجربة من تقليدانية تحكمت في العرض الأمازيغي نحو أفق تجربة مسرحية متفاعلة مع الاتجاه العام للمسرح المغربي. وبالطبع يتواصل معهم في هذا السياق مسرحيون قادمون من عمق المسرح الجامعي ومن مسرح الهواة بزخمه وشموخه» [2].

وتقدم هذه التجربة في عمقها محاولة حثيثة لإخضاع مقومات المسرح الوافد على الثقافة الأمازيغية لسياق ثقافي محلي متسم بكثير من الحرية في استثمار مفردات التراث والثقافة الأمازيغيين التقليديين بما تعرفه من أشكال التعبير المتنوعة ومن أنماط الفرجة الثرية وتشكيلها في قوالب وصيغ تعتمد مواد ووسائل تعبيرية وافدة ومعارة من الثقافات الأخرى، لأجل خلق الدهشة والمغايرة، ولأجل تأصيل دلالات المحلي والحفاظ عليه، وتعتمد في تحقيق هاتين الغايتين على الناحية البصرية بالدرجة الأولى، فتؤسس فرجتها على مرئيات بصرية مدعمة بالمفردات السمعية لتخاطب نفسية المشاهد وتثيرها.

ومما يسم هذه التجربة أيضا أنها لا تتقيد بتصور معين أو تنخرط في إطار تيار أو حساسية بعينها، وإنما شكلت إنتاجاتها نسيجا هجينا ومركبا، تتداخل فيه الأشكال المختلفة، وتمتزج فيه صيغ التعبير عن الأفكار والأخيلة والأحداث والشخصيات... فصارت هذه الإنتاجات ساحة للتحاور والاحتكاك بين العديد من التصورات والأفكار المتباينة والكثير من الأشكال والأنماط التعبيرية. ويبقى أهم المناحي الإيجابية لهذه التجربة هو أن مسار السعي نحو التجديد والتطوير لم ينف الخصوصيات المحلية وعناصر الهوية الأمازيغية، بل إنه سعي إلى تقديم هذه الخصوصيات والعناصر من خلال صورة جديدة، أو من خلال استثمارها باعتبارها أطرا شاملة تحمل الفرجة المسرحية داخلها، كما في مسرحية «بيريكولا» التي قدمت أحداثها وشخصياتها وبنية فرجتها في سياق لعبة «تيخامين» المعروفة لدى أهل الريف، أو في مسرحية «ماسين غ كرا ن تمديازين» التي عرضت آلياتها وأدواتها الفنية من شعر ورقصات وموسيقى في سياق يشبه ساحة «أسايس» من حيث الفضاء المكاني، ومن حيث مكوناتها شعرا وغناء وتنظيم المؤدين.

1 يقصد المسرحيات ألأمازيغية المشاركة في المهرجان الوطني للمسرح، الدورة 18، تطوان، 30 نونبر - 07 دجمبر 2016.

2 الزيتوني، بوسرحان، «ورقة جلسة مناقشة عرض أمناي»، المهرجان الوطني للمسرح، الدورة 18، تطوان، 2 دجمبر 2016.

خاتمة

إن الحديث عن تطور الممارسة المسرحية الأمازيغية في هذه السنوات الأخيرة، ونزوعها نحو تكشيل رؤية تتسم بالتجديدية والاختلاف، يستوجب الإقرار أن الأمر يرتبط ارتباطا وثيقا بمحاورة المسرح الأمازيغي للممارسة المسرحية الوطنية التي يقودها الجيل الجديد من المخرجين والفنانين المغاربة، وبأنه يتعلق أيضا بجبهة أخرى من جبهات حراكه من أجل التجاوب أو الرقي إلى مستوى الحركة الفنية والأدبية الوطنية، ومن أجل تجاوز مراحل ولادته ونموه الأولى، وتسريع الخطى نحو المستقبل مع الحفاظ جوهر خصوصيته الثقافية العامة.

المصادر والمراجع

- حسن، المنيعي، **ويبقى الإبداع، دراسات عن المسرح والأدب في المغرب**، سلسلة دراسات الفرجة، عدد 3، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، مطبعة ألطوبريس للطباعة والنشر، طنجة، المغرب، 2008، ط1.
- زياد، سالم حداد ، **النقد الفني، أبحاث في النقد الفني**، ترجمة وتحقيق ، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1988، ط 1.
- رشيد، أوترحوت، «المسرح الأمازيغي : الهوية والمتخيل، نحو أدرمة جديدة»، كتاب مشترك : **المسرح الأمازيغي، بين مسألة الهوية وأسئلة الفن**، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، المغرب، 2015، ط 1.
- نوال، بنبراهيم، «المسرح الأمازيغي : الجماليات والدلالات»، كتاب مشترك : **المسرح الأمازيغي، بين مسألة الهوية وأسئلة الفن**، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، المغرب، 2015، ط 1.
- الزيتوني، بوسرحان، «ورقة جلسة مناقشة عرض أمناي»، المهرجان الوطني للمسرح، الدورة 18، تطوان، 2 دجنبر 2016.

التجربة المسرحية بمنطقة الأطلس المغرب
ورقة تعريفية [1]

عرفت منطقة الأطلس أشكالا تقليدية متنوعة من «المسرح الشعبي» التي كانت تستجيب لحاجيات الإنسان والجماعة بالمنطقة : الحاجات النفسية والاجتماعية والتربوية. وكانت تقام مناسبات دينية واجتماعية متعددة لتعرض فيها هذه الأشكال التي تقدم فرجات فريدة ومميزة. ومن أهم هذه الأشكال التعبيرية ذات الملامح المسرحية استعراضات «بوغانيم» و«ألعاب الفروسية»، ومهرجانات «الإيمديازن» و«أحيدوس»، وبهلوانيات «قيبو» في الأعراس والحفلات، و«سونا» التي كانت تقام في اليوم الثاني بعد عيد الأضحى...

وإلى جانب هذه الأشكال التقليدية من «المسرح الشعبي» ذات الطابع الجماعي التشاركي، كان فن الحلقة أيضا من الفنون الرائجة بالمنطقة، وكان من أشهر صناع فرجاتها الفنان المرحوم «لحسن أزايي» مرفوقا بالفنان «موحى أورحو» والفنان «باحسين» من الخميسات. وكانو يطوفون الأسواق والقبائل، ويقدمون عروضا في الساحات والمناسبات خلال سنوات طويلة من القرن المنصرم. وكانت عروضهم تمتاز بالسخرية من الأوضاع الاجتماعية القائمة، وكانت تلقى إقبالا واستجابة واسعتين من لدن الجمهور الأمازيغي بالمنطقة.

أما في ما يخص الممارسة المسرحية بمفهومها الغربي العام، فإن منطقة الأطلس

1 أنجزت هذه الورقة بمعية الأستاذ علي امصوبر لتقديمها في ندوة وطنية من أجل التعريف بالمنجز المسرحي الأمازيغي بالأطلس من حيث جذوره وأعماله وممارسيه، بعد أن لوحظ الغياب التام للحديث عن المنطقة في هذا المجال عكس منطقتي الريف وسوس، ولأجل خلق حافز لدى الباحثين والمهتمين لإيلاء بعض العناية والاهتمام لما ينجز وما تم إنجازه بالمنطقة.

تأخرت نسبيا عن باقي المناطق في الانطلاقة، حيث لم تظهر بوادر الممارسة بالجهة للمسرح الأمازيغي إلا مع مطلع القرن الحالي، لما عمدت فرقة «نون» للمسرح بالخميسات إلى تقديم أولى عروضها الأمازيغية الموسوم بـ «أرگاز إزنزان تافوكت»؛ هذه المسرحية التي استطاعت أن تخط تجربة جديدة داخل الممارسة المسرحية الأمازيغية ككل، إذ قدمت رؤى وتصورات جديدة في تقنيات المعالجة الدرامية، وفي أدواتها الفنية والجمالية والتعبيرية. ثم توالت عروض هذه الفرقة مع أعمال أخرى من إخراج الفنان عبد الكريم لفحل الشرقاوي.

وانضمت إلى فرقة «نون» بالخميسات فرقة «البديل المضيء» التي تفرعت عن الأولى، وعملت هي أيضا على تقديم عروضها بالأمازيغية في إطار التجربة الدرامية أو التيار الذي سارت عليه الفرقة الأم، واتسم عمل هذه الفرقة بالاستمرارية والانتظام، وقدمت أعمالا فنية مميزة من إخراج الفنان سعيد ضريف، واستطاعت أن تتألق في كل الملتقيات والمهرجانات الوطنية وأن تفوز بالعديد من الجوائز، لا سيما بعرضها المتفرد «أبريذ أقورار».

وعرفت المنطقة بعض التجارب المحدودة في مجال المسرح الفردي، لكن لم يكتب لها النجاح والاستمرار لأسباب شخصية وموضوعية متعددة. ومن الفنانين الذين حاولوا الإنتاج والإبداع في هذا المسار محمد شهير ومحمد الأيوبي ونور الدين نجمي، وحاول كل واحد منهم أن يخلق تجربته الخاصة بالتميز في الأداء واختيار المواضيع والتصور الإخراجي. إلا أن عدم الاسترسال في الإنتاج لم ينشئ ملامح خاصة لهذه التجربة في المسرح الأمازيغي بالأطلس.

كما ظهرت بعض التجارب التي تعتمد على «الثنائي» كـ «قج ومج» و«شاكي شهي» التي لم تتعدى حدود الحضور في تمثيل وأداء بعض السكيتشات الهزلية الهادفة.

رغم أن المنطقة لا تتوفر على فرق مسرحية قارة وثابتة إلا أنها تتوفر على فنانين موهوبين ساهموا في بقسط وافر في تنشيط الحركة المسرحية الأمازيغية، حيث شارك العديد منهم في أعمال مسرحية لفرق تقع خارج المنطقة، لاسيما فرقة «إزوران» بالرباط، حيث دأب ممثلون عديدون على تشخيص كثير من الأدوار في عروضها، كان آخرها مسرحية «أكلمام ءيروين» التي ضمت ثلة من الممثلين المعرفين بالمنطقة،

كحادة أوعبو ومحمد شهير وسيدي موح شاكيري والأخويين اللوزي وعلي امصوبر صاحب النص.

والجدير بالملاحظة أن المنطقة تخلو تماما من أي مهرجان أو ملتقى مسرحي مهم وكبير قد يكون دافعا إلى الاهتمام بهذا الفن بالمنطقة وإعطائه انطلاقة قوية، بل حتى الفرق الأمازيغية في كل من منطقتي الشمال والجنوب لا تقدم عروضها بحواضر وقرى المنطقة إلا لماما وبطريقة متقطعة، إما لانعدام القاعات والفضاءات المناسبة أو لبعد المسافة.

ملاحظة أتت فيما بعد : إثر محاولات وتخطيطات عملية من طرف المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية لتشجيع الممارسة المسرحية الأمازيغية بمنطقة الأطلس خلال السنوات الأخيرة، بدأت تظهر العديد من الفرق بالمنطقة، وبدأت تنجز أعمالا فنية منتظمة ومتواترة. وكذلك، بدأت تظهر بعض بوادر المهرجانات المختصة بالمسرح الأمازيغي. بل واستطاعت فرقة من منقطة تيداس بأولماس من التأهل بمسرحيتها الأمازيغية إلى المهرجان الوطني للمسرح بتيطوان لتنافس أقوى الفرق وأعرقها بالبلاد، وذلك سنة 2017.

ملاحظات عامة حول المسرح الأمازيغي [1]

انطلق الفن المسرحي الأمازيغي بالريف أوائل التسعينيات من القرن الماضي، مدفوعا بالدينامية الثقافية والفنية التي أطلقتها الحركة الثقافية الأمازيغية التي كانت في أوج نشاطها آنذاك. وقد انطلق بطريقة عفوية ليعبر عن مطامح هذه الحركات ومطالبها، وليعبر عن توجهاتها وأفكارها. لكن سرعان ما تطور بعد مضي عشر سنوات فقط، واتخذ مسارا جعله يصبح فنا يعبر عن نفسه من خلال كل القضايا الإنسانية بمختلف أبعادها، لما وجد الظروف المناسبة، خاصة من قبل الجمهور العريض الذي تقبله وأقبل عليه. ثم بعد ذلك تقدم بخطوات ثابتة نحو تأسيس مقوماته الفنية والجمالية والموضوعية، التي أهلته لأن يصبح جزءا هاما من الممارسة المسرحية الوطنية خلال السنوات الأخيرة.

مع النشاط المتصاعد للحركة الثقافية الأمازيغية خلال السنوات الأولى من العقد التسعيني المنصرم، وجدت بعض المناضلين أنفسهم رفقة مجموعة من الشباب الذي تخرج من الجامعات الوطنية، يبحثون عن تجاوز الإطار التقليدي الذي تحصر فيه الفنون والآداب الأمازيغية، ويسعون إلى جعلها (أي الفنون والآداب) مسايرة للعصر ومتضمنة لمختلف أوجه الإبداع الحديث، فتوجه بعضهم إلى الكتابة في الأجناس الأدبية الجديدة والبعض إلى تحديث القصيدة الشعرية، بينما اتجه البعض الآخر نحو فن المسرح الذي ما إن جربوه وقدموا أولى عروضه حتى لقوا التشجيع والإقبال من لدن كل المثقفين والمهتمين والجمهور العام. فاستمرروا في هذا المسار بشكل عفوي وفطري على أنهم يؤسسون اللبنه الأولى لممارسة فنية جديدة يجب أن تتجذر وتتطور في تربتنا الثقافية الأمازيغية.

1 هذه الملاحظات والآراء عبارة عن حوار أدلي به لإحدى الصحف الوطنية، وتتغيا التعريف والتقديم للمسرح الأمازيغي لدى الجمهور المغربي العام.

وفي هذا الإطار قدم الرواد ما يزيد على عشرين عرضا مسرحيا خلال السنوات العشر الأولى، وكانوا يؤلفون أو ويقتبسون ويمثلون ويخرجون. فقد كان الواحد منهم يجمع مهاما عدة في الآن نفسه. ولما ترسخ هذا الفن في الريف وتنامت الفرق والأعمال المسرحية، ومالت ممارسته نحو المهنية والاحترافية أكثر، توجه عدد من الممارسين نحو دراسة هذا الفن في إطار ثقافتنا الجديدة ومتابعة منجزه ومظاهره وأنساقه وسياقاته، فلم يشاركوا بعدها إلا في أعمال محصورة. ومن جهة أخرى، توجهوا أيضا نحو التأليف إذ أصدوا بعضا من النصوص المسرحية، منها ما هو موجهة للأطفال.

ويجمع النقاد والدراسون أن المسرح المغربي الحديث بدأ إبان العشرينيات من القرن الماضي مع قدوم بعض الفرق المسرحية المشرقية إلى البلاد، والتي تأثر بها المغاربة فأسسوا عدة أجواق وفرق تمثيلية في المدن الكبرى، كفاس وسلا والرباط... أما المنعطف الحقيقي في هذا المسرح نحو التطور فقد كان بعد الاستقلال مباشرة إثر مجموعة من الدورات التكوينية التي أشرف عليها مؤطرون فرنسيون. وتجلت أهم وجوه المسرح المغربي المتميز في مسرح الهواة الذي نشط وتحرك وتوفق خلال السبعينيات والثمانينيات. إلا أن بعد ذلك بدأ الجميع يتحدث عن الانتكاسة والأزمة في هذا المسرح، لاسيما بعد أن فقد جمهوره وإشعاعه العام. أما المسرح الأمازيغي فقد جاء، في إطار الممارسة المسرحية الوطنية، في فترة متأخرة جدا، لكن رغم ذلك شكل إحدى البدائل أو أحد الأوجه التجديدية لهذا الفن ومنح له نفسا جديدا، خاصة وأنه ازدهر في مناطق بعيدة، كأكادير والحسيمة وتزنيت والناضور والحسيمة، هذه المناطق التي أضحت تحتضن أهم اللقاءات والمهرجانات المسرحية. ومن المميزات الأساسية التي تسم هذا المسرح سرعة تطوره بفضل انفتاحه على التجارب والكفاءات الوطنية واستفادته من ظروف استثنائية في اهتمامات بعض المؤسسات المسؤولة، ونجاحه في الاشتغال بمختلف التقنيات والآليات التي سبق وأن اعتمدها المسرح الوطني أو العالمي.

إلا أن هذا الفن بدأ يلقى منافسة شرسة من قبل الأعمال الدرامية التلفزية والسينمائية الأمازيغية، فقد انصرف أغلب الممثلين والممارسين والكتاب إلى الاشتغال في مجال الأفلام والسيتكومات والمسلسلات بسبب ما تقدمه من إغراءات قوية من حيث المادة والشهرة، مما أضعف كثيرا نشاط وحيوية هذا الفن في بعض المدن، كما هو الشأن

بكل من أكادير والناضور. فقد تراجع عدد الفرق النشيطة وحجم العروض المقدمة والملتقيات المنظمة. كما أن ممارسة هذا الفن أصبحت عند الكثير مجرد محطة مؤقتة للعبور نحو مجال التلفزة أو السينما.

وإن هذا التراجع في الحجم العام للملتقيات والممارسين صاحبه نوع من التشتت أو «العزلة الجهوية»، إذ أصبحت أهم الأنشطة المسرحية تقتصر على الحركة في مجالها الجغرافي الضيق، وبالخصوص في الريف وسوس. مما لا يسمح بتبادل الخبرات ومعرفة حقيقة ما وصل إليه هذا الفن، وما حققته ممارسته في صورته الوطنية العامة. كما أن العديد من الشباب الذي يحاول أن يحقق ذاته أو يحقق إنجازا في هذا المجال يتسرع إلى حصد النتائج والوصول.

وبالرغم من كل هذه التحولات التي أتت سريعا، فإن بعض الأعمال التي تقدم في إطار المسرح الأمازيغي خلقت واقعا فنيا متميزا في المشهد المسرحي المغربي بفنياتها الجمالية العالية كعروض فرق مدينتي الحسيمة وتزنيت. وانعكست نتئج هذه الأعمال في حصول العديد من الفرق على الدعومات المادية كل سنة، ووصول بعض الأعمال الأخرى إلى التأهل إلى المهرجان الوطني للمسرح الذي كان يقام بمكناس كل موسم. بل واستطاعت أن يفوز فيها عديد من الممارسين بجوائز هامة في التشخيص أو ألتأليف أو التقديرات التشجيعية. ومن الجدير بالذكر هنا الانطباع الطيب الذي تركته مسرحيات بذاتها في فعاليات هذا المهرجان كمسرحيات (كرا) و(ثوارث ن إمضران) و(ييريكولا) و(أمناي)...

إن مستقبل هذا الفن رهين بالمجهودات والتوجهات الثقافية التي ستسطرها المؤسسات المسؤولة للنهوض والرقي به، وبعزيمة الشباب الذي لازال متمسكا بالنشاط فوق الخشبات وفي القاعات أكثر من الوقوف أمام الكاميرات وفي الاستديوهات. وعموما لازال الأمل قائما أن يستمر هذا الفن متألقا، وأن يتطور أكثر ويقدم وجها مشرقا في المشهد الثقافي الأمازيغي المعاصر.

والجدير بالذكر، لقد بدأ المسرح الأمازيغي «هوياتيا» بامتياز، فقد كان مجالا صراعيا لإثبات الهوية الأمازيغية وخصوصياتها الثقافة. وكان أيضا ذا صبغة «مطلبية» يجهر بمطالب الحركة الثقافية والهوياتية الأمازيغية وبحقها في الوجود والمساواة والاهتمام... ولذلك كانت التيمات المركزية في هذا المسرح تتمحور حول

قضايا التشبث بالأرض واللغة والعودة إلى التراث والتاريخ وواقع البادية ومشكلاتها. لكن مع تقدم الزمن، وبفضل الاحتكاك بالتجارب الوطنية وكفاءاته، وبفضل التطور الذاتي للخطاب الفني الأمازيغي، بدأت الأعمال المسرحية الأمازيغية تنتقل إلى مقاربة القضايا الإنسانية العامة، وتتناول مواضيع وجودية وفلسفية وأخلاقية عامة، كالموت والحياة، والحب والكره، والخير والشر... وتقدمها غالبا بنظرة ثقافية محلية، ومن خلال قضايا اجتماعية أو حضارية خاصة بواقعنا. كما أن الاشتغال على نصوص معدة أو مقتبسة من الريبرتوار العالمي ساعد على إغناء الموضوع المسرحي الأمازيغي بقضايا جديدة، كالعبث والغيرة الإنسانية ومنطق الأخلاق وسواها، بفضل ترجمة وعرض أعمال مثل «في انتظار غودو» و«عطيل» و«المفتش العام»...

وحتى الأعمال التي ظلت متمسكة بمواضيع الهوية والأرض والمجتمع القروي الأمازيغي نهجت طرائق جديدة في التناول والعرض، وابتعدت عن الشعارات والأيقونات الواضحة واللغة الشفافة والبناء الدرامي البسيط، مما جعل مضامينها ذات أبعاد مرتبطة بالطبيعة الإنسانية العامة والصفة الاجتماعية الكونية.

ولا يمكن إلا تقديم تحية تقدير إلى كل الفنانين والمشتغلين في ميدان المسرح الأمازيغي لما يبدلونه من جهود جبارة، وفي ظروف استثنائية صعبة لأجل الرقي بهذا الفن، ولما يقدمونه من تضحيات كبيرة من أجل إمتاع المتفرج الأمازيغي والترويخ عنه وتعليمه وتثقيفه. كما يرجى، في غمرة توجههم الجماعي نحو الدراما المصورة، أن يستمروا في الممارسة المسرحية الحية كلما سنحت لهم الظروف، لأن المسرح هو أحد العناوين الثقافية الكبرى في الرقي الحضاري والثقافي لأي أمة من الأمم.

الرقص الجماعي بالريف، راهنه وآفاقه

تكاد الرقصات الجماعية التي كانت تعرفها منطقة الريف تنقرض، ويكاد ينقرض معها كل ما كان يرتبط بها من الأنواع الموسيقية والأنماط الشعرية والغنائية والمواسم الفنية. فقد استبدلت هذه الرقصات في الأفراح والأعراس بأخرى وافدة، بعد أن أصبح الجميع ينظر إليها باعتبارها عادات وتقاليد متقادمة ودالة على التخلف والدونية، بل وأنها من ممارسات الزندقة والخروج عن تعاليم الدين والشريعة، وبعد أن انصرف عنها الفنانون الذين وصفوا بكل صفات الاحتقار والمهانة.

ومن المعلوم أن هذه الرقصات الجماعية التقليدية كانت شكلا من أشكال الأنشطة الاجتماعية والثقافية التي تؤثث الحياة اليومية لأهل الريف ؛ إذ كان بعضها يرتبط بالأنشطة الزراعية ودوراتها السنوية، وبعضها يرتبط بالمناسبات الاجتماعية الكبرى، كالولادة والختان والزواج. كما كان بعضها الآخر يرتبط بشعائر روحية، وبأماكن مقدسة. لكن التحلل السريع الذي عرفته البنيات الاجتماعية التقليدية والأنساق الثقافية المحلية، وتضافر عوامل تاريخية متعددة بعد مرحلة الاستقلال، عجلا بتلاشي هذا الفن بدءا من العقد السبعيني من القرن الماضي.

وأكثر من هذا، لم تنل هذه الرقصات الجماعية في الريف حظها الكافي من التدوين والتوثيق، والتعريف بأصنافها وأشكالها ومواضيعها وأدواتها وأعلامها. والقليل منها، الذي دونه بعض الكولونياليين والباحثين الغربيين، من أمثال إميليو إيتاكا ودافيد هارت ومولييراس وسواهم، لا يرقى إلى أن يعطي صورة واضحة ومكتملة حولها للمتتبع والباحث المهتم، ولا يحيط بكل جوانبها الأساسية، من قبيل الزي والآلات والإكسسوارات... لذا أصبح من العسير جدا ـ في الوقت الراهن ـ على الدارسين

التحدث بيقين ودقة عنها، وعلى المهتمين إحياءها وإعادة إنتاجها. وبهذا الصدد يمكن أن نتساءل :

ـ هل يمكن بناء توصيف تقريبي لأهم أشكال هذه الرقصات المنقرضة، بناء على ما تم تدوينه بشأنها؟

ـ وما هي الأسباب والعوامل التي ساهمت في اندثارها وتلاشيها؟

ـ وما هو وضع القليل المتبقي منها؟ وما هي البدائل التي شغلت محل المنقرض منها؟

ـ وما هي إمكانيات إعادة إحيائها ودمجها في الحياة السوسيو ثقافية المعاصرة؟

إشكالية التسمية

في البدء، لا بد من الإقرار أن أهل الريف لم يقدموا تسمية خاصة وثابتة للرقص الجماعي، وإن كانوا ـ ولا يزالوا ـ يستخدمون لفظة «الشضيح» للدلالة على الرقص في شكله العام، وبكل أنماطه؛ تقليديا كان أو جديدا، فرديا أو جماعيا، مستقلا أو مرتبطا بفن آخر... وهذا ما جعل العديد من الباحثين يستخدمون من أجل التخصيص أو التحديد مصطلحات عدة هي بدورها ملتبسة وغير دقيقة، فمنهم مثلا من استعمل كلمات من قبيل «لفراجت»[1] باعتبار ما فيها من بناء فرجوي، و«ءيمديازن» نسبة إلى المؤدين المحترفين المعروفين في هذا المجال، و«لالا بويا» لارتباطها الشديد بأغاني المناسبات الاجتماعية وأشعارها.

ومن جانب آخر، عرفت جل الأنماط الفرعية لهذا الرقص أيضا اضطرابا في التسمية، حتى أن إحدى أكثر هذه الأنماط أصالة وعراقة يطلق عليها الريفيون لفظة «الصف» حينا، ويسميها البعض «تفوست» حينا آخر، ويطلق عليها آخرون «اشضيح ن ءاروايس»، بينما يثبت ثلة من الفنانين على أشرطة الموسيقى والغناء المرتبطة به اسم «أحيدوس ن أريف».

1 استعملت هذه اللفظة مثلا عند الباحثة حورية الخمليشي في مقالها «الشعر والأغنية، من تراث الريف»، كتاب جماعي : **الريف، أثر التاريخ**، أشغال ندوة التراث الثقافي للريف : أي تحافة؟، منشورات المجلس الأعلى لحقوق الإنسان، دار النشر ملتقى الطرق، الدار البيضاء، المغرب، ص 73.

وتعود أهم الأسباب في هذا التعدد والالتباس الاصطلاحيين إلى كون الجميع من العامة يعتبرون الرقص الجماعي حالة احتفالية/ كرنفالية تمتزج فيها الطقوس العقدية والتعابير المخصصة للمواسم الزراعية، وتقدم فيها المشاهد الجسدية المعبرة والأداء الموسيقي والغنائي والإنشاد الشعري [1]، بحيث تشكل كل هذه العناصر بنية واحدة ومنسجمة، لا يقوم فيها العنصر المفرد إلا من خلال ارتباطه بالعناصر الأخرى، مما يصعب جدا عملية التمييز بين الرقص المجرد «الشضيح» والغناء أو الموسيقى «لالا بويا»، والتمييز بين جملة من ألوانها المتقاربة.

كما أن جزءا من هذه الأسباب يمكن إرجاعه إلى ندرة الدراسات العلمية التي اشتغلت على هذا الفن وقلة اهتمام الباحثين الأكاديميين به، فلم تبتدع، أو ـ على الأقل ـ لم تقترح مصطلحات من شأنها أن تقلل من مساحة هذا التشتت في التسمية، وأن تضبط بعض دلالاته؛ فحتى الكتابات القليلة التي تقارب هذا الفن في الصحف والمواقع الإلكترونية لا تتكلف جهدا كبيرا، ولا تبدي كثير قلق لغوي أو مفهومي إزاء هذه الإشكالية، وهي أكثر الوسائل قدرة على ترسيخ الاقتراحات الممكنة وتوسيع دوائر انتشارها وتداولها.

الأنواع وخصائصها ووضعها الراهن

بالرغم أنه من الصعب جدا تقديم جدول تصنيفي دقيق لأنواع الرقصات التقليدية بالريف بعد اندثار بعضها وتشوه ملامح بعضها الآخر، فإنه من الممكن القيام بمحاولة أولية للوقوف عند بعضها، كالإيمديازن والصف والإبارودين... وذلك من خلال تجميع المعطيات والمعلومات التي قدمت بشأنها في مختلف الكتابات والدراسات، وتنسيقها بحسب خصائصها النسقية والسياقية معا.

1- رقصة الإيمديازن : والإيمديازن هم «عبارة عن فرقة من العازفين والمغنين الجوالين الذين يقومون بإحياء الأفراح الاجتماعية والزراعية وتنشيطها، ويأخذون مظهرا مميزا من خلال ألبستهم البيضاء الناصعة وأفراسهم الجميلة وآلاتهم الناي

1 قسوح، اليماني، «بعض الأشكال التعبيرية ذات الطابع الاحتفالي بقبيلة أيت ورياغل بالريف الأوسط ـ تدوين ودراسة»، الجزء الخامس، جريدة تاويزا، العدد 111، يوليوز 2006، الموقع الإلكتروني : www.tawiza.x10.mx، يوم 17 يوليوز 2015.

والمزمار والدف الأنيقة» [1]. وترتبط رقصتهم ارتباطا وثيقا بموسيقى «لالا بويا» وغنائها، وتقتصر على «الإيمديازن» و«تيمديازين» الشابات [2]، ولا يشارك فيها من لا ينتمي إلا جماعتهم. والرقصة عندهم تقوم على تقسيم المؤدين إلى صفين متقابلين يتقدمان حتى يكادا يلتقيا، ثم يترجعا من جديد بخطوات بطيئة مع ضرب الأرض بأرجلهم وهز الأكتاف. وقد تؤدى أيضا، في صف واحد يتقدم من مؤخر ساحة اللعب حتى يقترب جدا من الجمهور والمتفرجين الواقفين في الجهة المقابلة.

وقد تأخذ رقصة الإيمديازن نمطا آخر إذ قد تؤديها جماعة من «الراقصين والراقصات في شكل تناوبي، فينقسمون إلى فرقتين، فيتم تشكيل عدة أشكال هندسية مدا وجزرا عن طريق التقابل والتماثل والاستواء والدوران، مع ضرب الأرض ضربات معدودة انسجاما مع نغمات الأشعار وطلقات البارود، وغالبا ما يقود هؤلاء الراقصين والراقصات شيخ مايسترو له تجربة ودربة كبيرة في مجال الرقص والغناء» [3]، ويطلق عليه لقب «الرايس»، وإليه تنسب الفرقة.

وتتميز رقصة الإيمديازن عما سواها بتقديم لوحات فنية بهلوانية واستعراضية خاصة، إذ كل مرة يخرج أحد الراقصين أو العازفين ليظهر براعته ومهارته. ويروي دافيد هارت أنه شاهد أحد الراقصين يخرج من مجموعته ليقوم بقفزات بهلوانية خارقة، حيث استطاع في غمرة نشاطه أن يقفز من الأرض إلى أعلى سطح إحدى المنازل. وعاينت شخصيا ـ أكثر من مرة ـ مشهدا لفرقة «الشيخ بوعيسى» يتقدم فيه أحد الراقصين أمام زملائه ليقوم بحركات دائرية متتابعة وركبتاه منحنيتان. إلا أن الغالب في هذه اللوحات أو المشاهد الفردية هو ما يقوم به العازف على «الزمار» من تنشيط يؤدي فيه استعراضا فاخرا بآلته الكبيرة والصعبة، إذ ينحني بها خلفا وأماما، ويطوح بها في الهواء يمينا ويسارا، ويدور بها دورات سريعة متتالية، دون أن يفقد نفخه أو عزفه إيقاعه العالي.

---

1 فؤاد، ازروال، «الفنون الأمازيغية بالريف : الأنواع وتطورها»، كتاب جماعي : **مساهمات في دراسة منطقة الريف**، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، المغرب، 2011، ص 173.

2 محمد، قروق كريكش، «الرقصات الاحتفالية بمنطقة الريف شمال المغرب، رؤية سوسيوأنتربولوجية»، الموقع الإلكتروني : www.m.ahewar.org، يوم 17 يوليوز 2015.

3 نفسه.

ويستعمل الإيمديازن من الآلات، في الرقص والموسيقى، كلا من الدف والزمار والناي. يستخدمون الزمار في الساحات والفضاءات المفتوحة، ويستبدلونه بالناي في الأماكن المغلقة والفضاءات الضيقة. كما أنه منذ منتصف الخمسينيات بدأوا بستبدلون الزمار بالغيطة الوافدة من منطقة «جبالة»، لأنه أسهل في العزف وأخف في الاستعمال وتؤدي الدور نفسه.

2-رقصة «إبارودين» : أو رقصة البارود والمحاربين، ويقدمها محاربون حقيقيون من ذوي المكانة الرفيعة في القبائل. وكانت تقام خلال المناسبات التي يجتمع فيها أهالي القبائل فيتنافسون فيما بينهم في إظهار الشجاعة واستعراض القوة، ويمثلون فيها مشهدا من الهجوم الحربي.

وتبدأ الرقصة بتواجه اثنين من المحاربين يدوران حول بعضهما رافعين بندقيتهما وهما يرتجلان حوار شعريا، وبعدها يطلقان الرصاص [1]؛ ثم بعد ذلك، تتوالي أسراب من الرجال يركضون في صف متناسق رافعين بنادقهم إلى الأعلى قبل أن يطلقوا بارودها بشكل جماعي نحو الأرض. إنها رقصة تشبه ألعاب الفروسية أو الفانتازيا، لكن دون جياد، لذلك يطلق عليها ببعض المناطق المجاورة لتازة اسم التبوريدة الصغيرة.

ويصف موليراس هذه الرقصة ببعض التفصيل قائلا : «سيجلس النساء والأطفال وعازفوا الناي وقارعوا الطبلة، القرفصاء على خطين متوازيين، ووسط هذه الصفين ستوقد نار تضيء المشهد. وتبدأ النساء، الشابات والعجوزات، بإنشاد أشعار أمازيغية ترتجل في غالب الأحيان لهذه المناسبة. وتجيبها نغمات الناي وأصوات الطبول بضجيج يوقظ الميت كما يقال، وفجأة تتوقف الموسيقى ويرتجل الموسيقيون بدورهم أشعارا. وعندما ينتهون من آخر بيت، يستأنفون من جديد النفخ في قصباتهم والضرب بقوة على الطبول المصنوعة من جلد الحمير. وعند الفجر، يوزع «المسمن» و«التريد». وبعد هذه الوجبة الخفيفة يتهيأ المحاربون لمعركة وهمية، فيشكلون دائرة كبيرة وينسل عشرون رجلا من الجهتين، المتقابلتين، للدائرة، عشرة من كل جهة، ويتقدمون باتجاه بعضهم البعض، وسيحدث الالتقاء في مركز الدائرة بالذات، وهنا يرفع صوت صائحا :

---

1 دافيد، مونغمري هارت، **أيت ورياغر، قبيلة من الريف المغربي، دراسة إثنوغرافية وتاريخية**، الجزء الأول، ترجمة محمد أونيا وعبد المجيد عزوزي وعبد الحميد الهراس، منشورات صوت الديموقراطيين المغاربة بهولنده، 2007، ص 63.

Aouith ithid !, Aouithid ithid a ifarkh «احملوه ... احملوه، أيها الأطفال». وستتبدد الكلمات الأخيرة وسط رشقات جماعية منبعثة من عشرين بندقية، صوبت فوهاتها نحو الأرض، مما سيؤدي إلى تطاير غبار كثيف. وفي الوقت الذي يرجع فيه المحاربون إلى أمكانهم، تتصاعد زغردات النساء الحادة وتقرع الطبول مساهمة في تحريك وجدان الحضور.

وستتقدم عشرون بندقية أخرى وسط الساحة لتقوم بنفس العملية بحيث سيستمر نفس المشهد حتى وسط النهار، باعثا لدى المتفرجين والفاعلين حماسا يصل إلى حد الهياج» [1].

وقد انتهى أهل الريف عن ممارسة هذه الرقصة «بأمر من عبد الكريم خلال حرب الريف وذلك بغاية توفير الرصاص، وبعد ذلك كان هذا الاحتفال متقطعا بفعل منع الحماية من حمل السلاح الناري في الريف» [2]، حتى أضحت ممارستها محصورة في جهة ضيقة من القبائل الواقعة بإقليم تازة.

3 ـ تفوست : وهي نوع من «الأحيدوس» الذي ترقص فيه مجموعة من الشبان والشابات مقسمين على صفين يتحركان على إيقاع آلة البندير دون سواها. وكل صف يؤدي والأيادي متشابكة ماعدا الضاربين على البنادير، ولذلك يسميها البعض برقصة «تفوست» [3]، وهي صيغة تصغير لكلمة «أفوس» التي تعني اليد بالأمازيغية. ويسيمها البعض الأخر «ثيكاوين»، وهي صيغة جمع مفردها ثيوكا، ويعني في اللغة الأمازيغية العدد المزدوج [4]، بينما يطلق عليها البعض ايضا اسم «تويست» [5].

وقد غلب الأمر في هذه الرقصة أن تؤديها الفتيات فقط، وفي أهم المناسبات الاجتماعية ذات الارتباط بالاحتفالات العائلية كالعرس أو الولادة أو الختان، ويؤدينها بالقرب من المنازل أو البيادر، بحيث يقف بالقرب النساء والأطفال من الأهل والمدعوين،

1 أوجست، موليراس، **المغرب المجهول، الجزء الأول، اكتشاف الريف**، ترجمة عزالدين الخطابي، منشورات تفراز ن اعريف، دار النجاح الجديدة، 2007، ص 143.
2 دافيد، منتغمري هارت، **أيت ورياغر**، مرجع سابق، ص 63.
3 فؤاد، ازروال، «الفنون الأمازيغية بالريف : الأنواع وتطورها»، مرجع سابق، ص 137.
4 قسوح، اليماني، «بعض الأشكال التعبيرية ذات الطابع الاحتفالي بقبيلة أيت ورياغل بالريف الأوسط»، مرجع سابق.
5 فارس، محمد، «الأغنية الأمازيغية في شمال المغرب»، مجلة جريدة الفنون، الكويت، العدد 60، سبتمبر 2005، ص 11.

ويقف عن بعد نسبي في الجهة المقابلة الرجال والشباب، والكل يشكل بناء هندسيا قريبا إلى الدائرة، وفي مركزها تنشط الرقصة، إذ تنقسم الفتيات الراقصات إلى مجموعتين متقابلتين مثنى مثنى أو ثلاثى ثلاثى، وقد تلتحق بهن أخريات، فيكبر العدد في الصفان مع الإبقاء على خاصية التساوي، يصطفن في صفين متقابلين، تمسك كل واحدة بدف، أو قد يكتفين بدف واحد لكل صف [1]، والباقي يشبكن أياديهن ويتلاعبن بها وأكتافهن لا تقف عن الارتعاش السريع ولا تتعب بها.

وفي وصف آخر مبني على المعاينة المباشرة يحدد الباحث دافيد هارت هذه الرقصة بدقة موزعا إياها على : «نوعين أساسين من الحركة ومرحلتين متميزتين هما : را الا بويا التي تتحرك فيها الفتيات بشكل دائري في اتجاه عقارب الساعة أو عكس هذا الاتجاه، واشطيح. فالأول يتميز بثني خفيف للركبتين يكاد لا يبدو للعيان. أما في المرحلة الثانية فإن الدائرة تنفتح تدريجيا لتصبح عن صف متعرج من الفتيات اللواتي يحركن أجسادهن بشكل جماعي متناسق على مستوى الخصر والصدر، مع تحريك شديد وسريع للجزء العلوي من الجسم خلال فترات محددة ووقفات منتظمة. وتحتفظ فتاتان بدفيهما خلال هذه المرحلة، في حين تضعها الأخريات جانبا، ويأخذن بدلها مناديل الرأس التي يربطنها حول خصورهن، حيث تسمح لهن بضبط إيقاع الحركة من جهة. أما اشطيح فيتميز بسرعة إيقاع مضاعفة مقارنة مع أيارا لا بويا. وقد يرافقه ضرب على الدفوف من طرف شاب أو اثنين من المتفرجين أو من طرف إمديازن، أي الموسيقيين المحترفين. وما يبرز خلال هذه المرحلة هو موسيقى الضرب على الدفوف وحركات الجسم المتناسقة في غياب تام للغناء... غير أنه قد يحدث أن تنسل إحدى الراقصات، وهو أمر نادر على أية حال، لتبتعد عن المجموعة ولتظهر مهارتها الشخصية، لكن سرعان ما تفرض المجموعة نفسها على الثائرة ـ كما يقول «بلانكو» ـ وتلغي فردانيتها التي تعمدت إبرازها خلال تلك الفترة القصيرة» [2]. وقد تسمى هذه الرقصة أيضا في بعض المناطق بـ «أضوار» بسبب هندستها الدائرية.

4 ـ الركادة : هي رقصة مشهورة ومعروفة ضمن التراث الشعبي المغربي، ومنها

1 قسوح، اليماني، «بعض الأشكال التعبيرية ذات الطابع الاحتفالي بقبيلة أيت ورياغل بالريف الأوسط»، مرجع سابق.

2 نقلا عن محمد، قروق كريكش، «الرقصات الاحتفالية بمنطقة الريف شمال المغرب»، مرجع سابق.

تتفرع أنواع أخرى من الرقصات المحلية كالعلاوي والمنكوشي والنهاري. وهي «تسود شمال المغرب، وشمال شرقه، وتحديدا مدن الحسيمة وتازة ووجدة والمناطق المجاورة لها. من خصائصها أنها تشبه التدريب العسكري، ويتجلى ذلك في اعتمادها الصيحات دون الغناء، وكذا البندقية التي قد تعوض بالعصا أحيانا، إضافة إلى الضرب بالأرجل على الأرض وتحريك الأكتاف بقوة. وهي حكر على الرجل دون المرأة» [1]. وهي رقصة تؤدى في المناسبات الاجتماعية والمواسم الزراعية المرتبطة بجني المحاصيل. وتقوم أساسا على شكلين هندسين : الدائرة أو الصف، وتنشط على أنغام آلات الغيطة والبندير والدربوكة، وتعمد على الرشاقة وسرعة الحركة والتنسيق الجماعي في هز الأكتاف وضرب الأرض بالأرجل بتراتيب محسوبة ومضبوطة بدقة في سرعتها وبطئها، وقوتها ورخاوتها، ووطولها وقصرها، ويطلق عليها اسم لحساب «العلاوي» أو «اسبايسية» أو «العرايشية».. وتعتمد في ضبطها على آلات الدف والزمار ذي القرنين، والگلال. ويسمى ممارسوها بـ «العرفة»، إما نسبة إلى عائلة كبيرة مشهورة بالريف كله، كما يرى بعض الدارسين؛ أو نسبة إلى معرفتهم الفنية والاجتماعية الواسعة، كما يرى بعض الباحثين الآخرين.

وعلى العموم فالركادة رقصة حربية في الأصل، لأنها تقترن بالضرورة بحمل الراقصين للبنادق أو للعصي الطويلة، أو العكاكيز التي تمثل أو تعوض بنادق «بوحبة».

إن أغلب هذه الرقصات، لاسيما الثلاثة الأولى، قد شارفت على الانقراض والتلاشي حتى أن بعضها لم يعد معروفا لدى الجيل الحالي. وقد ساهمت عدة عوامل تاريخية واجتماعية وثقافية في الانتهاء إلى هذا الوضع المربك والمحرج.

فمن الثابت تاريخيا أن أولى الإشارات التي مهدت لمحاصرة الرقص الجماعي بالريف تعود إلى إقدام الأمير محمد بن عبد الكريم الخطابي على الطلب من بعض القبائل الامتناع عن الرقص والغناء إبان حرب الريف باعتبار أن الظروف أدعى إلى الحزم والجد [2]. وكان لهذا الطلب أثر بالغ، إذ استجاب له الجميع حتى كادت فنون الغناء

1 الجيلالي، الغرابي، «في الرقص الشعبي المغربي»، مجلة الثقافة الشعبية، البحرين، العدد 24، النسخة الإلكترونية.

2 عبد الناصر، امحرف، **شعر المقاومة بالمنطقة الريفية إبان الاستعمار**، بحث لنيل الإجازة في اللغة العربية وآدابها، جامعة محمد الأول، وجدة، السنة الجامعية 1983- 1984، بحث مرقون، ص 24.

والرقص أن تنقرض نهائيا من بلاد «الريف»، كما عبر عن ذلك بعض الإيمديازن وهم يتوسلون الله والأمير من أجل التراجع عن هذا القرار بقولهم :

«ءايا ربي ءا ت تهذيد أنغ يوش التسريح

أناغ يوش التسريح خ لالا بويا ذ شظيح»

«ربنا اهديه ليسمح لنا

وليرخص لنا أن نغني وأن نرقص»

«ءا سيذي محمد ما وار يحين وور ناش

أقا لالا بويات كاس زي ثمورث نش»

«يا سيدي محمد ألم يشفق قلبك بعد

فللالا بويا قد انقرضت من بلدك»[1].

وبعد انتهاء حرب المقاومة الريفية، عمد الاستعمار الإسباني إلى الزيادة في التضييق على كل المناسبات والأفراح التي كانت تقام بها هذه الفنون الجماعية ؛ لأنها من جهة، كانت فرصة للتجمع وإطلاق البارود وإشهار البنادق والرجولة ؛ ومن جهة أخرى، كان المحتل ينظر بريبة شديدة إلى فرق الإيمديازن التي كانت تنتقل بين القبائل حاملة معها الأخبار وتحض على المقاومة وعدم الاستسلام.

وسيزداد الوضع سوءا بعد الاستقلال مباشرة، إذ ستتعمق عملية التخلي وإدارة الظهر لكل عناصر الثقافة الأمازيغية الأصيلة بالريف، وخصوصا فنون الرقص والغناء، وذلك بفعل الهجرة المكثفة نحو الخارج والنزوح الجماعي نحو المدن والحواضر الكبرى، اللذين نتج عنهما تحلل واضح في البنيات الاجتماعية التقليدية وتحول حاد في الأنساق الثقافية الأصيلة، لما تضاءلت الروابط القبلية، وتقلصت الامتدادات العائلية، وتلاشت المناسبات الزراعية وطقوسها، وتحسنت الظروف الاقتصادية للأفراد والأسر.

كما تأثر الجميع، مع ارتفاع نسبة التعليم والاحتكاك بالثقافة الوطنية، بالمد الأيديولوجي القوي الذي بخس من أهمية هذه الممارسات الفنية الأمازيغية وعدها من

1 نفسه، ص 25.

بقايا أو من رموز التخلف الحضاري والفكري. فبدأ التضييق يشتد عليها بالتجريح والتجريم والتحريم، حتى تقهقرت نهائيا أواسط السبعينات، إذ اختفت فرق الإيميديازن وتفرقت جماعاتهم، وتوقف الرجال والنساء عن الرقص في المناسبات والأفراح. مما فسح المجال واسعا أمام ظهور أنواع جديدة من الغناء، كالغناء الفردي الملتزم والفرق التي تؤدي على الشكل الغيواني، واستقدام فرق الغناء والرقص الشعبي من الحواضر والمناطق الوطنية الأخرى لتنشيط الأعراس والأفراح. فترسخت هذه الممارسات الجديدة وانتشرت حتى أصبحت أمرا واقعا يصعب تجاوزه وتغييره.

في الآفاق :

يكاد كل الباحثين يتفقون على أن رقصات الريف التقليدية، لاسيما الإيمديازن والصف، لا تختلف كثيرا عن رقصة أحيدوس أو أحواش وباقي الرقصات الأمازيغية الأخرى إلا ببعض التفاصيل، فهي كلها تعتمد على الحركات الجسدية والتشكيلات الهندسية والطابع الجماعي نفسه [1]. ومن ثمة، يمكن التوسل بالاستراتيجية نفسها التي اعتمدتها رقصات أحيدوس وأحواش في الحفاظ على حضورها وتواجدها، وفي استمرارها مع مراعاة للتحولات العامة التي مست المجال «الريفي» شمال المغرب.

وإن العمليات الأساسية في هذه الاستراتيجية يجب أن تتخذ وجهتين : الأولى، تهدف إلى الحفاظ على الرقصات المتبقية مع إخراجها من مناطقها النائية والبعيدة، ثم العمل على إعادة نشرها والنهوض بها؛ والثانية، إحياء الرقصات المندثرة وفق شروط وسياقات جديدة تضمن لها الاستمرار والامتداد من جديد. ولذلك لا بد من :

ـ العمل على إعادة إدماج الفنون التقليدية في الحياة الاجتماعية الريفية من خلال تدبير برمجتها في التظاهرات الفنية والثقافية المحلية برؤية وخطة تضيفان البعدين الاقتصادي والهوياتي لها.

ـ رد الاعتبار لفناني الإيمديازن الراقصين، والعمل على تأهيلهم على أسس جديدة ووفق قيم حديثة، وتوفير المناسبات الكافية لعرض إنتاجاتهم وإبداعاتهم.

1 محمد، لعزيز، «الغناء والموسيقى في الثقافة الأمازيغية المغربية»، مجلة الفنون المغربية، المغرب، عدد 3، يونيو 2015، ص 65.

ـ إحداث مؤسسات مدنية خاصة تدير التظاهرات والمناسبات ماليا وتنظيميا، تشرك المجتمع المدني في تحقيق الغايات الثقافية والهوياتية المنشودة من إعادة إحياء هذه الرقصات الجماعية التقليدية ونشرها.

ـ العمل على «إدخال البعد الاقتصادي في هذا الفن، بأن توضع له برامج ذات ملامح سياحية قائمة على الاستمرار في الزمن مع الحفاظ على ذاتيها وخصوصياتها المحلية» [1].

ـ تعزيز المبادرات الثقافية والفنية وتشجيعها ماديا ومعنويا ومواكبتها أكاديميا، وتوجيهها نحو إحياء الرقص الجماعي بالريف ضمن سياقات جديدة من الوعي السليم والصحيح.

إلا أنه لا بد من الإقرار أن لا مؤشرات قوية تلوح في الأمداء القريبة والمتوسطة بإمكانات تحقيق إنجازات مهمة في هذا الصدد، مما يستوجب تفكيرا جماعيا وتضافرا قويا للمؤسسات الوطنية والمحلية والجمعيات المدنية من أجل وضع خطة متكاملة ومحكمة لإنقاذ هذا الفن وإنعاشه من جديد.

1 فؤاد، ا زروال، «الاحتفالات الشعبية بمنطقة الريف بين الأمس واليوم»، كتاب : **الريف، أثر التاريخ**، مرجع سابق، ص 62.

المصادر والمراجع

ـ الكتب :

- أوجست، موليراس، **المغرب المجهول، الجزء الأول، اكتشاف الريف**، ترجمة عزالدين الخطابي، منشورات تفراز ن اعريف، دار النجاح الجديدة، 2007.
- دافيد، مونغمري هارت، **أيت ورياغر، قبيلة من الريف المغربي، دراسة إثنوغرافية وتاريخية**، الجزء الأول، ترجمة محمد أونيا وعبد المجيد عزوزي وعبد الحميد الهراس، منشورات صوت الديموقراطيين المغاربة بهولنده، 2007.
- كتاب جماعي : **الريف، أثر التاريخ**، أشغال ندوة التراث الثقافي للريف : أي تحافة؟، منشورات المجلس الأعلى لحقوق الإنسان، دار النشر ملتقى الطرق، الدار البيضاء، المغرب.
- كتاب جماعي : **مساهمات في دراسة منطقة الريف**، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، المغرب، 2011.

ـ المقالات :

- فارس، محمد، «الأغنية الأمازيغية في شمال المغرب»، مجلة جريدة الفنون، الكويت، العدد 60، سبتمبر 2005.
- محمد، لعزيز، «الغناء والموسيقى في الثقافة الأمازيغية المغربية»، مجلة الفنون المغربية، المغرب، عدد 3، يونيو 2015.
- قسوح، اليماني، «بعض الأشكال التعبيرية ذات الطابع الاحتفالي بقبيلة أيت ورياغل بالريف الأوسط ـ تدوين ودراسة»، الجزء الخامس، جريدة تاويزا، العدد 111، يوليوز 2006، الموقع الإلكتروني : www.tawiza.x10.mx.
- محمد، قروق كريكش، «الرقصات الاحتفالية بمنطقة الريف شمال المغرب، رؤية سوسيوأنتربولوجية»، الموقع الإلكتروني : www.m.ahewar.org.
- الجيلالي، الغرابي، «في الرقص الشعبي المغربي»، مجلة الثقافة الشعبية، البحرين، العدد 24، النسخة الإلكترونية.

ـ البحوث الجامعية :

- عبد الناصر، امحرف، **شعر المقاومة بالمنطقة الريفية إبان الاستعمار**، بحث لنيل الإجازة في اللغة العربية وآدابها، جامعة محمد الأول، وجدة، السنة الجامعية 1983- 1984.

الفهرس

- **المقدمـــــة ⵜⴰⵙⴷⵓⵔⵜ.....5**

- **في الآداب الأمازيغية**
ⵖⵔ ⵜⵓⵔⵎⵉⵍⵉⵏ ⵏ ⵜⵎⴰⵣⵉⵖⵜ.....9

- منظورات الإبداع
في الأدب الأمازيغي المعاصر في علاقته بالهوية.....11

- المرأة والشعر الأمازيغي بمنطقة الريف.....23

- الرهان الجمالي في ديوان « abrid ar ujnna »
اللغة والبناء.....33

- مصطفى سرحان،
ديوان «إصفضاون» ومسار التجديد.....43

- ديوان «أغلياس» شموخ الأطلس وبهاؤه.....47

- الأزهار تتكلم
في ديوان محمد أجگون «n imal tigddign».....51

- قراءة في ديوان ''أذ - إسرودجي واوال''
للشاعر محمد أسويق.....55

- مجموعة القصصية «ifsan n tamunt»،
بعض دلالات العتبة الأولى.....61

- الرغبة والخوف
قراءة في مسرحية «waf» 67

- في الفنون الأمازيغية
ⵏⵜ ⵜⵓⵙⵙⵉⵍⵉ ⵏ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ 71

- الفرجة الاستعراضية في الثقافة الأمازيغية بالمغرب،
بين العرض والتلقي 73

- حركة المسرح الأمازيغي بالمغرب 89

- الرؤية الجديدة في المسرح الأمازيغي 107

- التجربة المسرحية بمنطقة الأطلس المغرب
ورقة تعريفية 115

- ملاحظات عامة حول المسرح الأمازيغي 119

- الرقص الجماعي بالريف، راهنه وآفاقه 123

يضم هذا الكتاب مجموعة من المقالات والأبحاث في العديد من إشكالات الآداب والفنون الأمازيغية وقضاياها، منها ما يتوجه إلى القارئ المتخصص والباحث الأكاديمي، ومنها ما يخدم اهتمامات القارئ العام وتطلعاته. ومنها ما يهم الأدباء والفنانين والمبدعين. وهي تتنوع ما بين كتابات أنجزت بغرض تقديمها في الندوات والملتقيات العلمية والأكاديمية أو نشرها في المجلات الفكرية والثقافية المتخصصة، وكتابات أنجزت للتعريف بالفنون المختلفة في الثقافة الأمازيغية، في بعض المنتديات العامة أو من خلال النشر بالجرائد الوطنية، وأخرى لتقديم بعض الإنجازات والإبداعات الأدبية والفنية والتعريف بها وبأصحابها.

ⵉⵙⵎⵙⵏ ⵙⴰⵏⵉⵙ ⵓⴰ ⵉⵛⵜ ⵏ ⵜⵅⵓⵙⵎⵓ ⵏ ⵜⵢⵙⵓⵉⵍⵉⵏ ⴰ ⵜⵓⵣⵣⵙⵜⵉⵏ ⴰⵅ ⵍⵓⴹⴹⵓⵇ ⵏ ⵜⵎⵙⵏⵓⵖⵉⵏ ⵏ ⵜⵙⵣⵏⵉⵍⵉⵏ ⴰ ⵜⵣⵙⵇⵉⵍⵉⵏ ⵜⵉⵎⵓⵣⵢⵉⵏ, ⵣⵣⵓⵖⵙⵜ ⵜⵉⵏⵉ ⵉⵇⵇⵏ ⵢⵓ ⵉⵎⵓⵣ ⵉⵇⵓⴰⵉⵎⵉⵖⵖⵏ, ⵣⵣⵓⵖⵙⵜ ⵜⵉⵏⵉ ⵉⵇⵇⵏ ⵢⵓ ⵉⵎⵢⵓⵉⵜⵏ ⵇⵓⵃ, ⵣⵣⵓⵖⵙⵜ ⵜⵉⵏⵉ ⵙⵎⵉ ⵉⵜⵜⵓⵓⵓ ⵜⵓⵖⵏⵉⵜ ⵙⵎⵓⵙ ⴰ ⵙⵏⵓⵣⵙⵇ ⵓⵎⵓⵣⵢ ; ⵎⵉⵏⵣⵉ ⴰⵓⵖⵙⵜ ⵜⵉⵏⵉ ⵉⵜⵜⵍⵓⵅⵅⵏⵜ ⵉ ⵖⵉⵏⵎⵙⵅⵅⵓⵙⵏ ⴰ ⵜⵉⵏⵓⵍⵉⵏ, ⴰ ⵜⵉⵏⵉ ⵉⵜⵜⵍⵓⵅⵅⵏ ⵉ ⵜⵙⵢⵙⵏⵉⵏ ⴰ ⵉⴰⵏⵉⵙⵙⵓⵏ. ⴰⵉ ⵜⵢⵙⵙⵓⵉⵍⵉⵏ ⵓⴰ, ⵉⵣⵣⵎⵎⵓⵙ ⵙⵎⵢⵙⵉ ⵓⴰ ⵉⵙⵙⵅ ⵅⵏ ⵣⵉⵅⵓⵏ ⵏ ⵜⵢⵓⵍⵙⵉⵍⵉⵏ ⴰ ⵜⵎⵙⵏⵓⵖⵉⵏ ⵏ ⵜⵙⵣⵏⵉⵍⵉⵏ ⴰ ⵜⵙⵙⵙⵓⵖ ⵏⵏⵢ ⵜⵓⵎⵓⵣⵉⵜⵜ, ⵙ ⵜⵓⵜⵙⵓⵙⵜ ⴰ ⵜⵣⵓⵣⵣⵙⵜ ⵏⵏⵙⵜ.