

رقصة أحيديوس : بين المحليّة و ديناميّة التحول

فاطمة بوخريص
المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية

Exécutée au Maroc central, la danse d'ahidous compte parmi les expressions chorégraphiques illustres du Maroc. Avec l'évolution de la société, elle est en phase de mutation d'une danse collective traditionnelle, transmise de génération en génération et remplissant diverses fonctions dans la communauté qui en est la productrice, à une danse spectacle présentée par des professionnels en dehors du terroir où elle a évolué naturellement.

ترومُ هذه الدّراسة إلقاءَ نظرةٍ عامّةٍ على رقصة أحيديوس المتداولة في المنطقة التي تُعرف اصطلاحاً بالمغرب الأوسط (تقديماً لاستعمال مصطلح "الأطلس المتوسط" الذي يحدّ من الامتداد الجغرافي للفضاء المعني بالأمر، أي Maroc central)، ونعني به المجال اللغوي الواسع لتمازيغت كأحد الفروع الثلاثة للغة الأمازيغية بالمغرب. والقصدُ هو تبيانُ سيرورة التحول التي تعرفها رقصة أحيديوس، بانتقالها من وضع الرقصة التقليدية الممارسة في مرتعها الأصلي، حيث تُتداولُ من جيل إلى جيل عبر التملك التلقائي في بوتقة البيئة الثقافية المحليّة، مؤدّية وظائفَ عدّة داخل المجموعة المنتجة لها، إلى وضع الرقصة المعروضة في فضاء فُرجوي بأداءٍ احترافيٍّ وبطقوسٍ محدّثة.

1. الرقص الجماعي الأمازيغي

للرقص عامّة أهميّة ثقافية وفنية وترفيهية بالنسبة لسائر المجموعات البشرية. فاستعمال المهارات الفنية للجسد من الأنشطة والممارسات الفطرية والتلقائية لدى الإنسان منذ ولادته، حيث يطلق المولود أو الطفل، دون أيّ تعلّم مسبقٍ للرقص أو للموسيقى، العنان لجسده ولأطرافه في حركات متناسقة أحيانا بمجرد سماع إيقاع أو موسيقى تثير انفعالاته. ومن ثمّ بات من المسلّم به أن هاته الحركات التلقائية من الأنشطة الفطرية للإنسان مثلها مثل ملكة اللغة. ويبقى أن فطريتها تتطور وتُصقل وتنبورُ بالتعلّم والممارسة في بيئة قد تُسعف في تملك أعراف وطقوس وقواعد رقصة معيّنة داخل الوسط الثقافي والاجتماعي الذي يتحرّك فيه الإنسان ويتعرّع.

والرقصة، كجنس فنيٍّ، وكنوع متميِّزٍ بخصائصه الجوهرية والشكلية، من المعالم والمؤشّرات التي يمكن أن يقوم عليها تصنيفُ ثقافة أو مجموعة بشرية وتُمكن من التعرف على انتمائها الجغرافي واللغوي والثقافي. من ذلك، على وجه المثال، أنه بمجرد مشاهدة أحيديوس، يتبادر إلى الذهن فضاء إمازيغن أو "شّلوح الأطلس"، حسب الشائع من التسميات؛ ويربط أحوالُ تلقائياً بأهل سوس (إشليحين أو سواسة) ولو أن انتماءه الجغرافي أوسع من ذلك؛ وتُحيل رقصة الركادة مباشرة على مغاربة المنطقة الشرقية (لوجادا، ساكنة وجدة)؛ كما تربط لهيت بأهالي بني حسن؛ ورقصة الحصادة بمنطقة تادلا وخريبكة؛ ورقصة لكدرة بالمجال الصحراوي، علماً بأن التسميات الشائعة في غالبها تعميمية، وليست دائماً في تطابق تامّ مع التفريعات السوسيو لغوية والسوسيوثقافية بالمغرب. والحاصلُ من كلّ هذا أن الرقصة في حدّ ذاتها واجهةٌ ظاهرةٌ للثقافة المحليّة التي تنتمي إليها والتي أنتجتها وتُمارسها.

ولا جدال في أن للرقص الجماعي عامّة أهميّة فنية وثقافية قصوى لدى مختلف المجموعات الثقافية، ومن ثمّ لدى المغاربة الناطقين بالأمازيغية على وجهٍ أخصّ. وذلك ما نستشقه من مقولة أحد أعلام البحث في الأدب الأمازيغي، هنري باسيه (1920، ص. 195): "ليس ثمة لدى برابرة المغرب من ترفيه يلقى أوج التقوى وأشمله وأهمه غير الرقصات الغنائية أو السهرات الغنائية. وهي وإن كانت لها بعض الاختلافات من منطقة إلى أخرى، تبقى ميزتها الجوهرية في تماثلها وتوحدتها".

وهكذا يُبرز باسيه إحدى المميّزات الأساسية لرقصات إيمازيغن، والمتمثلة في عمق وحدتها، وبالتالي طابعها المشترك وما يتفرّع عنه من الاختلافات السطحية التي يُعزى إليها تباين المتغيّرات الجهوية والمحلية للرقصة الواحدة. ذلك أن لجميع الرقصات المعروفة (أحيوس وأحواش وغيرهما) متغيّرات تتمايز ظاهرياً عن بعضها البعض. فرقصة أحيوس كما تُمارس في منطقة شمال المغرب الأوسط (تازة أو تالسينت) تختلف نسبياً عما هي عليه في الأطلس المتوسط أو في الجنوب الشرقي أو الشمال الغربي. فهناك بالطبع ثوابت، لكن مع خصوصيات متفاوتة أحياناً في تجلياتها الظاهرية التي لا يخطئها حدّس العارفين بها. ونفس الأمر ينطبق على متغيّرات رقصة أحواش وغيرها من الرقصات الجماعية المعروفة بمختلف المناطق المغربية.

ومن المؤكّد أن للتنوّع الجغرافي واللغويّ الذي يميّز المغرب دور في تنوّع التعابير الفنية عامة. وكذلك الأمر بالنسبة للأمازيغية، التي وإن كانت في جوهرها لغة واحدة، فما تنقله من تعابير فنية بين نفس المجموعات المتقاسمة لنفس المتغيرة الأمازيغية يتنوّع في تلوينات متميزة مع الحفاظ على الأسّ المشترك.

وترتبط الرقصات الجماعية المعروفة عادة بالرقصات "الشعبية" بمجموعة من العناصر المتنوّعة المستمدّة من الأدب والثقافة الشفويين، من قبيل الغناء والشعر والموسيقى والحركات والطقوس والعادات وغير ذلك مما يصدر عن الذاكرة الجماعية. ولذا فإنها تدخل في عداد الممارسات الجماعية العريقة في القدم والمتشعبة في عمقها بما تراكم من طقوس ثقافية واجتماعية. وبالنسبة للمغاربة الناطقين بالأمازيغية عامة، فرقصاتهم كلّها جماعية، تتمثل في أحيوس وأحواش ورقصة البندقية، وما لكل رقصة من متغيّرات وتلاوين، حيث إنها تُمارس، رقصاً وغناءً، على نحو جماعي بالضرورة، ممّا يُعرفها أساساً بالرقصات الجماعية. وهي في ذلك مرتبطة بطقوس الاحتفال، إن عائلياً (الزفاف والإعذار والعقيقة...) أو دينياً (المولد النبوي...)، أو وطنياً، أو اجتماعياً (المواسم...)، وكذا بالأنشطة الفلاحية والقروية والفصلية (الحصاد...). ومن ثم، فهي بمثابة تعبير جماعي عن الفرح والتضامن والمُشترك من الآمال بمناسبة حدث ذي شأن جماعي. وفي تلك الخاصية التشاركية الجماعية يكمن سرّ وحدتها بالرغم مما يظهر على تجلياتها من تغيّرات وتنوّعات جانبية. وما اشتراكها في انتظامها الشكلي، على نحو دائرة أو نصف دائرة أو صفيّين متقابلين، إلا مؤشّر على وحدتها العميقة وأسّها المشترك.

2. رقصة أحيوس وخصائصها

أحيوس (وجمعه إحيوس) هو الاسم الأصلي العام للرقص الجماعي لدى أمازيغ المغرب الأوسط. ويصطلح عليه أيضاً بـ *أورار* (اللعب). ويتعلق الأمر بمجموعة متنوعة من الرقصات الجماعية، تتجزّ في غالبيتها من قبل الرجال والنساء معاً، في شكل يتغيّر حسب المناطق، إما على نحو دائريّ أو نصف دائريّ أو صفيّين متقابلين أو صف واحد. ويرأس المجموعة الراقصة مسير يعرف بـ *وون إيسورارن*، أو *بو طارت*، أو *بو والون*، أو *رئيس*، يستعمل آلة إيقاع طارت أو ألون لتسيير الفرقة وضبط إيقاع الرقصة وحركاتها.

ويشمل أحيوس في مفهومه العامّ شكلين، أحدهما هو الأكبر، ويعرف بـ *أحيوس أكسوات* / *أخاتار*، والثاني هو الأصغر ويعرف بـ *أحيوس أمزيان* أو *تأحيوست*، وبين الشكلين اختلافات كمية ونوعية. فالأول، أي الأكبر، تؤدّيه مجموعة بعدد أوفر من الراقصين في شكل دائرة واسعة، أو في صفوف كبيرة العدد من النساء والرجال، حسب الجهات والمناسبات. ولهذا الصنف إيقاع بطيء يحدّد سرعة حركات أجسام الراقصين والراقصات. وغالباً ما يخصّص للمناسبات الكبرى التي تجتمع لها القبيلة، وخاصة في فترة المواسم أو الأعياد الوطنية. أما الصنف الثاني، وهو الأصغر، فيرتبط عادة بالحفلات العائلية أو القروية، في مناسبات الزفاف أو العقيقة أو الختان. ويتميّز بإيقاعات وحركاته المبسّطة السريعة. وعلى عكس الصنف الأكبر، فإنه لا يستلزم عدداً كبيراً من المشاركين، ولا يشترط فيهم التمكن من الرقص، إذ من الممكن ممارسته من قبل هواة وشباب، وقد يكون بذلك بمثابة مجال للتمرّن والتعلّم استعداداً للمشاركة في أحيوس الأكبر الذي لا يؤدّيه عادة إلا ذوو وذوات الخبرة في مجال الرقص الجماعي.

رقصة أحيديوس : بين المحلية و دينامية التحول

وبالرغم من أن *أحييوس*، كبيراً كان أم صغيراً، يؤدّي من قبل الرجال والنساء معاً، فإن الرجال وحدهم من يتولّى استعمال آلة النقر *ألون* أو *طارت*، دون النساء اللاتي يكتفين بالرقص والترديد الصوتي. ويتمّ انتقاء رئيس الفرقة دائماً ممن لهم باع في مجال التسيير والأداء والإيقاع والغناء، وبإمكانه تأمين السير السليم والموفق للرقصة حتى لا تتكسر (*إرز* أو *أحيديوس*)، قبل نهايتها، ضماناً لاستحسان الجمهور.

ولا تمارس النسوة اللعب بالطارة إلا إذا كنّ في محفل نسوي لممارسة *تأحييوس* (الصنف الأصغر)، دون أن يكون بينهن رجال يشاركونهن الرقص. وغالباً ما لا يكون إيقاعهن للآلة في مستوى مهارة بعض الرجال وخاصة مسيرّي الرقصات. وقد جرت العادة أن الذكور وحدهم من يتمرنّ باكراً على استعمال آلة موسيقية (*كمانجا*، *تالعات*،...). كما أن رئاسة الرقص لا تُسند أبداً لامرأة، لكون العزف حصراً على الرجال.

وعلى عكس رقصات أحواش التي قد تستعمل فيها آلة أخرى إلى جانب الطارة، كالتبيل أو الناي أو القراقب، فإن *أحيديوس* لا يعتمد سوى الدفّ (*ألون*). وقد عرف الدفّ التقليدي المتداول في *أحييوس*، تحولاً نوعياً من حيث شكله وهينته، إذ تم تعويض الدفّ ذي الإطار الخشبي المغلف بجلد الماعز المدبوغ، بالآلة إيقاع حديثة لا تؤدّي النغمة الأصلية للدفّ التقليدي.

وتُعرف الأغاني المواكبة لرقصة *أحيديوس* بـ *إيزلان*¹، وهي منتقاة من الرصيد التراثي الجماعي للقبيلة أو القرية أو المجموعة. وتفتتح الرقصة بأحد المنشدات (*إيزلي*) الذي يؤدّيه في غالب الأحيان راقص أو راقصين، ممن يمتلك صوتاً مواتياً للإنشاد المنفرد. ويتكوّن *إيزلي* الافتتاح من بيتين شعريين. وبعد أدائهما المنفرد أو الثنائي، يتم ترديدهما بصوت المجموعة (*كورال*) على إيقاع الدفوف إلى نهاية الفقرة. وقد يتم الغناء بالتناوب بين مجموعة النساء ومجموعة الرجال، حسب نوعية *أحييوس* وحسب المناسبة. ويتخلل الغناء الجماعي ترديدٌ للزامة معروفة *أوا* *أوا* *أوا*... تستهلّ بها الأبيات المغناة في *أحييوس* وتعمل بمثابة قالب إيقاعي للغناء. ويمكن أن تُستهل الرقصة بإنشاد *تاموايت*² تؤدّيها أحسن الأصوات من النساء أو الرجال.

ولما كان *أحييوس* رقصة جماعية، ذات طبيعة فرجوية، فإن مفهوم المتفرج يحتاج إلى تدقيق حين يعني الرقص الجماعي وسط القرية أو القبيلة، لأن الأمر يتعلق بمتفرجين يشكلون أحد مكونات الرقصة. ذلك أنهم يساهمون في استمرارها وإنجاحها بتشجيعهم (زغاريد النساء وطلقات البارود و *تيمواييين*)، وأحياناً بأشعارهم التي تدمج في الغناء أثناء الرقص. كما أن الرقص الجماعي في مناسبات عائلية مجالاً لإشراك جميع الحاضرين والحاضرات لتنشيط الحفل والمشاركة ولو رمزياً في *تأحييوس*، ولا يُستحسن التملص من هذه المشاركة والاستعلاء عليها لأن ذلك من قبيل عدم العناية بواجب التضامن مع العائلة المنظمة للحفل. وهذه بعض الأبيات من *إيزلان* في الموضوع:

(1) إيس لا يوبنوخ صوراً اويناً وتئين صوراً³ ؟

"هل أنا بصدد بناء جدار، يا من هم حولي؟"

¹ *إيزلان* (مفرده *إيزلي*) في المفهوم العام، مجموع الأشعار المغناة من قبيل مجموعة صوتية تعرف بالشيوخ أو الشيوخات، بمصاحبة العزف على آلات موسيقية كالبندير (الدفّ) ولوتار و *لكمانجا* (الكمان). ويتعلق الأمر هنا بالأشعار المغناة (*إيزلان*) أثناء أداء رقصة *أحييوس* (أنظر فاطمة بوخريص، 1992).

² *تاموايت* (ج. *تيمواييين*): منشودة صوتية، على نحو موال، تؤدّي دون مصاحبة موسيقية من قبل شخص (امرأة أو رجل)، يتوفر على حنجره متميزة بقوة الصوت وحسن الإنشاد. وقد تكون استهلالاً لرقصة *أحييوس*، أو لازمة تأتي بين وصلة راقصة وأخرى. ويمكن أن يرتجلها أحد المتفرجين للتعبير عن استحسانه أداءً الراقصين والتنويه به. وهذا الصنف هو الأكثر تفضيلاً لدى أمازيغ المغرب الأوسط الذي يتميز به. كما أن *تاموايت* خارج سياق *أحييوس* متداولة كإنشاد فردي. ومن حيث أصلها اللغوي فمفردة *تاموايت* مشتقة من *أوا* المعبر عن النداء والاستعطاف والمناجاة والدعوة إلى الحب. كما أنها تصاحب مواكب الفرسان أثناء الحرب أو الفروسية.

³ يعبر عن الصوائت الثلاثة للأمازيغية كالاتي: ا = الفتحة؛ و = الضمة أو الرفع؛ ي = الكسر. مثال: *أحييوس*. علامة " " تفيد التضعيف، والنقطة تحت الحرف (ر) تفيد التثقيب.

(2) ايمانو ها يمانو، هانّ أحيديوس ايينا

ايمانو ها يمانو، ماني تلا تاكّمتّ

"أمّاه، هاهو ذا أحيديوس قد تشكّل،

أمّاه، أين الإخوة، أين الأهل؟ "

(3) حزمّ د أ تاكّمتّ ايض اد اكم ريخ،

ايس لأن ايعداون ديكيّ طسان؟

"تهيتّي أيتها الأخوة، أنا في حاجة إليك،

فأعدائي يتربصون بي لإهانتني"

وعلى إثر مثل هذا النداء الحميميّ، يبادر جميع من له القدرة للانضمام إلى حلقة الرقص أو صفّه، وقد يُطلب الإسهام في الرقص حتىّ من غريب عن هذا الفنّ تعبيراً عن انتمائه إلى المجموعة.

3. تحولات أحيديوس: من طقوس المرتع إلى العرض على الخشبة

على غرار إنتاجات الثقافة الشفهية المتناقلة عبر الأجيال، فإن لرقصة أحيديوس، فضلاً عن وظيفتها الترفيهية الاحتفالية، وظائف أخرى تتمثل أولاً، كما أسلفنا، في طابعها الاجتماعي الذي يجعل منها تقليداً وممارسة تؤمّن التضامن والتلاحم والتعبير التلقائي عن الانتماء إلى المجموعة الثقافية المحلية، قرية كانت أم قبيلة أم أسرة. كما أن لها وظيفة تواصلية ووظيفة جمالية وإبداعية، حيث إن ما يُشَدّ خلالها من أغان نابغ من انشغالات وهموم وأفراح المجموعة وتعبيرٌ عن خصوصياتها الاجتماعية والثقافية. فضلاً عن ذلك، فإن أحيديوس فنّ من فنون الجماعة له مقوماته وأصوله وطقوسه وأعرافه تميزه كفنّ قائم بذاته إلى جانب مكونات الفن المغربي الأمازيغي. وأحيديوس في مرتعه الأصليّ، علاوة عن كونه فناً قائماً بذاته، ومناسبة للإبداع الجماعي والمحاورات الشعرية، فهو تعبير جماعي عن قيم القبيلة والمجموعة المنتجة له.

غير أنه بانغراسه في تربة موطنه الواسع، أي المجتمع المغربي، لم يخرج أحيديوس عن نطاق التأثيرات التي أدت إلى ما عرفه هذا المجتمع من تغييرات وما طاله من تحولات على مختلف الأصعدة. ذلك أن فن أحيديوس لم يعد اليوم مقتصرًا على ممارسته في الفضاء المحدود للقرية أو القبيلة، أي مرتعه الأصلي والمحلّي. فمنذ العقد الأخير، لم تنحصر ممارسة الرقصات الجماعية التقليدية على الاحتفاء بالمناسبات المحلية، فقد برزت إلى الوجود فرقٌ احترافية بعضها تجاوز حدود المحلية إلى أبعاد وطنية أوسع. وأصبحت هذه الفرق تجوب مختلف أصقاع الوطن ومختلف أرجاء المعمور للمشاركة في تظاهرات فنية إلى جانب فرق أخرى تقدّم عروضاً فنية وغنائية متنوّعة، وفق طقوس جديدة ذات طابع احترافي مختلف عن حيثيات التنظيم التقليدي، استجابة لما يقتضيه التقليد المحدث لتنظيم السهرات والمهرجانات الوطنية والدولية. وقد تنامت وتكاثرت التشكيلات الفنية للرقصات الجماعية من أحواش وأحيديوس وغيرها، إلى أن أصبحت هناك مهرجانات⁴ متخصصة في هذا الفنّ أو ذلك. وقد ساعد هذا التحول الفرق التقليدية على الاندماج في أنماط استعراضية جديدة بفعل التواصل مع بيئات أخرى ونماذج فنية غير المألوف من الصنّف المحليّ المحدود. كما مكن ذلك الانفتاح الفرق من التجاوب مع ثقافات أخرى غير الثقافة القروية وبلغات غير اللغة المحلية، مما أسعف تدريجياً في مهنة الرقصات التقليدية وإدماجها في منطلق الحدائث الذي فرضته تطورات المجتمع.

4 على سبيل المثال مهرجان احيديوس الذي يقام سنويا بمدينة عين اللوح (الواقعة قرب مدينة أزرو بلأطلس المتوسط)، والذي عرف نسخته العاشرة في 2010.

رقصة أحيديوس : بين المحلية و دينامية التحول

ولهذه الظروف مجتمعة دور حاسم في التحول الجذري الذي عرفته الرقصات الجماعية، حيث انتقلت إلى فضاء العرض الفرجوي المنظم وفق أعراف وأساليب لم تكن تعرفها طبيعة الرقصة التقليدية بطقوسها المحدودة. وعلى هذا النحو الجديد، أصبحت الرقصة مادة من مواد برنامج محدد يخضع لإكراهات زمنية ومجالية وتقنية لا يتحكم فيها رئيس الفرقة كما كان عليه وسط قبيلته أو قريته، بل يخضع العرض إلى تعليمات مخرج السهرة أو المهرجان والقائم على التنظيم، على غرار سائر العروض المسرحية والغنائية وغيرها. ويتجلى التحول أولاً في الشكل والتنظيم، حيث يلتزم العارضون بطقوس جديدة، من قبيل تحية الجمهور ومراعاة تعاليم الإخراج في دخول الخشبة والانصراف منها، والالتزام بالتوقيت المحدد للفقرة، بعد أن كانت الرقصة في مرتعها غير مقيّدة بزمن أو توقيت، حيث يمكن استمرار الرقص طيلة ليلة بأكملها. كما يتمّ تحديد مادتها الغنائية في الموضوع والتوقيت، وفق اتفاق تعاقدى مسبق مع الهيئة المنظمة للحفل. وبموازاة مع ذلك، أصبح للعرض الراقص جمهور آخر غير جمهور القرية أو القبيلة أو مدعوّهم، جمهور بالمعنى الحديث، جمهور الفرجة واستهلاك موادّ برنامج معلن عنه مسبقاً، داخل قاعة عرض أو مسرح أو في فضاء استعراض مجهّز على نحو يختلف عن مرقص القرية أو ساحتها المألوفة.

وهكذا، لم تعد رقصة أحيديوس بطقوسها الجديدة تعبيراً تلقائياً عن ممارسة احتفالية جماعية داخل الوسط القروي أو القبلي، بقدر ما أصبحت كغيرها من الفنون الأخرى، مادة للعرض، تقدّم للاستهلاك الترفيهي المعدّ لجمهور وافد على الحفل بالمقابل أو بالمجان، دون أن يكون بينه وبين الراقصين معرفة قبلية أو علاقة اجتماعية كما كان عليه الحال داخل القرية أو القبيلة.

كما تدخّلت تقنيات الاستعراض الاحترافية في تنظيم الرقصة وتقديمها ومراحل إنجازها. وشمل هذا التدخّل كلاً من الزيّ (لكل فرقة زيّها ولونه الموحد)، والهيئة فوق الخشبة وتموقع الراقصين والراقصات وانتظامهم على الخشبة أو منصة العرض، وضبط الحركات التي لم تعد تقليدية بقدر ما أصبحت ذات تلاوين فنية وإبداعية قد لا تكون أصلية. وأدّت هذه التدخّلات أحياناً إلى الاستغناء عن بعض مكوّنات الرقصة التي لا تتلاءم والطقوس الجديدة للعرض. ومن نتائج ذلك أن الاتجاه بدأ يسير تدريجياً نحو تميّط رقصات أحيديوس وفق نموذج موحد، من قبيل النموذج الذي فرض نفسه على يد المايسترو موحى أولحسين أشيبان الشهير الذي أصبح مدرسة قائمة بذاتها في هذا المجال، بحركاته الفنية وإبداعاته التي كانت في أصلها ارتجالية تحت الطلب في بدايات تنظيم أول مهرجان للفنون الشعبية في ستينيات القرن الماضي. ونتيجة هذا التحول بدأت تتمحي لدى جُلّ الفرق الاحترافية خصوصيات الرقص كما هي في أصلها المحلي، ولم تحتفظ بخصائصها وتميّزها سوى الفرق التي لم تدخل بعد مجال الاحترافية والاستعراضية في المهرجانات والتظاهرات الوطنية.

ولا بد هنا من الوقوف على دور المهرجانات المتنامية في السنين الأخيرة، حيث إن لها الفضل في إذكاء النهوض بهذه الفنون التقليدية والتعريف بها وإخراجها من حدودها القبلية الضيقة وإبرازها على الصعيد الوطني والجهوي والدولي، وقد ساعدها في ذلك تطوّر المواكبة الإعلامية وتكنولوجيات التسجيل والترويج التجاري بواسطة الأفراس وغيرها. كما أن للمجتمع المدني المتمثّل في الجمعيات المتخصصة في الفنون التقليدية دوراً أساسياً في التوعية بأهمية هذا الموروث الفني والحفاظ عليه وتطويره، إلى جانب احتضان بعض المؤسسات الوطنية الذي لعب دوراً كذلك في هذه النهضة الفنية.

غير أنه إلى جانب ما يحمله هذا التحول من إيجابيات، ولو على مستوى انتظام الفرق في جمعيات وبروز وعي الفنان التقليدي بحقوقه، وغير ذلك من المكتسبات، يبقى السؤال مطروحاً بشأن كيفية التوفيق بين الحدّثة التي فرضها التحول المجتمعي، وبين الحفاظ على المقومات الأصيلة لفن أحيديوس، وخاصة ما يتعلق بجانبه الإبداعي، سواء من حيث الأشعار أو الحركات أو الموسيقى والإيقاع، حيث فقدت هذه العناصر بعض سماتها الأصيلة بانئصال الرقصة من المرتع إلى الخشبة.

ويقتضي الأمر لا محالة وضع استراتيجية وطنية شاملة للحفاظ على أصالة مختلف الفنون الاستعراضية، وجعلها تواكب التحديث المحمود دون أن تسقط في التميّط التهجيني الذي يقلص من خصوصياتها الفنية ومن مقومات غناها وتنوّعها، بحيث لا تكون هناك قطيعة سلبية بين الأصالة والتقليد وبين العصرية والتحديث. ومن الممكن استثمار هذا التوفيق في مشروع فني يروم تطوير كوريغرافيا قائمة على أصالة الرقص الجماعي وعلى إمكانيات العلوم الموسيقية والاستعراضية

الحديثة، كما هو الحال بالنسبة لتطوير بعض الفنون الشعبية في العالم (الصين، روسيا...). وهذه إشارة واضحة لدور المعاهد الموسيقية الوطنية التي عليها التفكير في إدماج الفنون الأمازيغية، ومنها الرقصات الجماعية، في برامجها التكوينية. ومن شأن هذه الاستراتيجية الشاملة أن تجيب على ما يُطرح من تساؤل حول ديمومة هذه الرقصات الجماعية واستمرارها وتناقلها عبر الأجيال اللاحقة في خضم تسارع وتيرة العولمة والتحديث.

مراجع

بوخريص فاطمة (1989)، "أحيدوس"، *معلمة المغرب*، الجمعية المغربية للتأليف والترجمة والنشر، مطابع سلا، ص. 195-198.

بوخريص فاطمة (1990)، "الرقص الشعبي وقيمه الثقافية: نموذج أحيدوس"، *أعمال الدورة الثالثة لجمعية الجامعة الصيفية بأكادير (1-6 غشت 1988)*، منشورات عكاظ، ص. 215-223.

Basset, H. (2001), *Essai sur la littérature des Berbères*, Paris, Ibis Press Awal (1^{ère} édition en 1920).

Boukhris, F. (1992), « Les izlan : de l'oralité à l'écriture », *Revue de la Faculté des lettres de Fès-Dher El Mehrez*, N° 8, Numéro spécial *Ecriture et oralité*, p. 177-183.

Boukhris, F. (1996), « Danses et chorégraphies », dans *Civilisation marocaine. Arts et cultures*, Sijelmassi, M., Khatibi, A. & El Moujahid, El. (éd), Editions Oum, Actes Sud / Sindbad, p. 234-237.

Chottin, A. (1999), *Tableau de la musique marocaine*, Paris, Librairie orientaliste Paul Geuthner (Première édition en 1940).

Jouad, H. et Lorta-Jacob, B. (1978), *La saison des fêtes dans une vallée du Haut-Atlas*, Paris, Editions du Seuil.

Peyron, M. (1993), *Isaffen ghanin (Rivières profondes). Poésies du Moyen-Atlas Marocain* traduites et annotées, Casablanca, Société marocaine d'édition WALLADA.

Peyron, M. (2004), « Langue poétique littéraire : enjeux et mutations chez les poètes du Maroc Central », in Actes du colloque international organisé par l'IRCAM (CEAELPA) sous le thème : *La littérature amazighe : oralité et écriture. Spécificités et perspectives*, Publications de l'IRCAM, Série : colloques et séminaires – N° 4, p. 191-199.

Rovsing Olsen, M. (1997), *Chants et danses de l'Atlas (Maroc)*, Cité de la musique / Actes sud.

Référence webographique

http://www.nsdance.com/index.php?option=com_content&view=article&id=3&Itemid=5&lang=fr (Regard sur les danses collectives berbères au Maroc)