

## بعض الملامح العامة للتجربة الشعرية الشبابية الأمازيغية الحديثة بسوس

محمد أوسوس

وزارة التربية الوطنية، أكادير

*L'étude examine la poésie amazighe moderne du Souss en partant de l'expérience de jeunes poètes contemporains ayant publié au début de ce millénaire. L'accent a été mis sur les particularités de ces jeunes créateurs par rapport à leurs prédécesseurs et sur les motivations qui les poussent à l'écriture.*

تعرف الساحة الأدبية الأمازيغية بسوس مؤخرا دينامية ملحوظة تجلت في تنامي الوعي بأهمية الفعل الإبداعي الكتابي في الإقلاع بالأمازيغية، وتحقيق التراكم في مجال النشر والمطبوعات لتجاوز وصمة الشفوية المرتبطة بهذه الثقافة، فظهرت، في الأونة الأخيرة، نخبة من الشباب ترى في الكتابة أداة أساسية في تحديث اللغة والأدب الأمازيغيين، وعرف حقل المكتوب الشعري حركة غير مسبوقة بظهور عدة أسماء شابة وسمت المشهد الشعري الأمازيغي الحديث بأكادير وسوس عموما، مبشرة بالتجديد، وملوحة بتجربة يراد لها أن تتخطى في سياق التحديث الذي يرتبط في الشعر الأمازيغي بالانتقال من الشفوي إلى المكتوب، باعتبار فعل الكتابة في الأمازيغية يتجاوز كونه مجرد فعل تدوين أو حفظ الموروث إلى كونه فعلا إنشائيا تنويريا لبنيات الثقافة الأمازيغية ذاتها (عصيد، 1992 : 135).

ويعد محمد المستاوي مدشن طور الكتابة وإصدار الديوان الفردي في الأدب الأمازيغي بسوس في العصر الحديث بمجموعته "إيسكراف"<sup>1</sup> سنة 1976، لتعقبه في السنوات الموالية نخبة من الشعراء الذين اقتحموا بدورهم مغامرة إصدار الدواوين والمجموعات الشعرية كفعل ثقافي جديد لم يكن معهودا في مجال الثقافة الأمازيغية التي لم يكن يتجاوز فيها التداول الشعري مجال أسايس أو الأشرطة المسموعة، وضمن هذه النخبة يمكن للدارس أن يميز بين جيلين، أولهما جيل الرواد ونذكر منهم إلى جانب مستاوي كل من أوبلا والجهادي وأحياط ورشيد الحسين، وبلوش، وغيرهم<sup>2</sup>، وهم، وإن تفاوتت تجاربهم ورؤاهم، يمكن وصف كثيرا من إنتاجاتهم بالكلاسيكية، باستثناء تجربتي حسن أيد بلقاسم<sup>3</sup> وعلي صدقي أزيكو<sup>4</sup>، لأنها تشكل في معظمها استمرارا لشعر أسايس الشفوي ببنياته وصوره وقولبه التقليدية على مستوى الإيقاع واللغة والشكل، حيث لا يشعر القارئ بمسافة كبيرة بين أصحاب هذه الدواوين والشاعر التقليدي (أمايرير أو أنظام). كما أن عناوين هذه الدواوين ذاتها لا تفتح أفقا كبيرا للتأويل والإيحاء، فهي واضحة الدلالة والمقصد، وسهلة الفهم والإدراك حتى أن بعضها موسوم

<sup>1</sup> لقد سبق أحمد أمزال بإصداره لديوان "أمانار" سنة 1968، لكن هذا الديوان مجرد تدوين لنصوص الروايس، رغم أنه يعتبر عملا مؤسسا بالنظر إلى دوره الريادي في فك العقد، وتحرير بعض الإرادات، واقتحام حقل الكتابة/التدوين خارج الدائرة الفقهية التقليدية.

<sup>2</sup> المستاوي (إيسكراف 1976 - تاضصا د إيطاون 1979 - أسايس 1988 - تاضانگويين 1998 - مازا نثيت 2009) وأحياط (تابرات 1989) وبلوش (أوال ن- وار اوال 1996) - رشيد الحسين (تلا إيتامس 1997) - الجهادي (تيماتارين 1997) - أوبلا (أيناس، تاموديت ن- أوسايس 1997) - ناصيف (درست ن إيسوقاس - أسونفو غ أوسافو - أز أولون 2009).

<sup>3</sup> في تاسليت أونزار (1986)، أسقي (1991).

<sup>4</sup> في تيميتار (1988) وإيزمولن (1995).

صراحة بعنوان مستمد من فضاء أسايس الذي هو مجال الإبداع الشعري الشفوي الارتجالي، مثل ديوان "أسايس" (1988) للمستأوي<sup>5</sup>، و"أيناس"، و"تاموديت ن أوسايس" (1997) لابراهيم أوبلا.

إن ما يحرك الكثير من هؤلاء الشعراء، وعلى الرغم من وعيهم بأهمية الكتابة لحفظ الأدب الأمازيغي وتطويره، هو التأكيد على إمكانية كتابة الأمازيغية، وليس تجاوز التقاليد الشفوية المترجمة، إذ تشكل كتابتها، في حد ذاتها، تحديثاً لها، ولذا فإن أعمالهم يمكن أن تعد في كثير من نصوصها تدويناً (بما هو نقل للشفوي وتسجيل كرافي له) أكثر مما هي كتابة (كنمط إنتاج أدبي لا يعتمد العفوية والارتجالية والتلقي المباشر، بل يستدعي التوقف والتأمل والقراءة)، فأغلبية هذه النصوص تتحرك ضمن أفق تقليد القديم ومحاكاته واستيحاء موضوعاته أحياناً، وتوظيف العقل ليحد من جموح الخيال، وهي أمور تؤدي إلى نص واضح محدد الدلالة<sup>6</sup>، ولذا لا يشعر القارئ بانتقال جذري أو قطيعة بين ما كتب في بعض هذه الدواوين، وما ألفته الأذن لدى الروايس ووينظامن في أسايس، كما أنه لا اختلاف مشهود بوضوح إلا على مستوى المضامين كطرح بعض القضايا الإنسانية والثقافية، وفي مقدمتها القضية الأمازيغية التي بات الوعي المرتبط بها يندرج في إطار خطاب حقوقي مبلور، ونسق فكري حدائثي، وعلى مستوى اللغة حيث ينتقي الدخيل إلا نادراً.

لقد استنثيت إيد بلقاسم وأزاكو من هذه التجربة التي اعتبرتها كلاسيكية بالنظر إلى بعض خصوصيات التجربتين: فإيد بلقاسم في "تاسليت أونزار" هو مناضل ثوري حقوقي أكثر مما هو شاعر، ولذا جاءت مجموعته خالية من النفس الشعري، ومن الاستثنائية التصويرية.

أما تجربة أزاكو في ديوانه "تيميتار" و"إيزمولن" فقد اتسمت بالفرادة والجدة، ويمكن في تقديري أن توسم بالحدائث المركبة لأنها، وبحكم تعدد مرجعيات الشاعر ومشاربها، امتداد وقطيعة في الآن ذاته، هي امتداد من حيث الحفاظ على الإيقاعات الشعرية وبعض الأشكال والتشبيهات غير الصادمة للمتلقين التقليديين، وقطيعة تصنفه رائداً للحدائث في الشعر الأمازيغي بسوس بالنظر إلى نبرته الاحتجاجية وقدرته على تثير المضامين والصور الجاهزة، وخلخلة المألوف، لذلك وصفه بونفور بشاعر الانتقال والعبور (64 : Bounfour, 1999) والشباب، وقد ترك بصماته بوضوح على هذه التجربة المتتالية بالدراسة في هذا المقال.

<sup>5</sup> نجد في ديوان أسايس نصاً يتم فيه التوجه صراحة إلى متلق يستمتع في أسايس، لا إلى قارئ للمكتوب، وهو نص: أمود نك (ص: 28)، ففيه نقراً:

سامحايغ نساوول أيان- د أوفينغ إيكاور

نسلم ف أوسايس نسلّم أولاف إيكي نس

وقد علق الشاعر نفسه على النص بقوله إنه "أبيات مرتجلة هي عبارة عن تحية للجمهور الحاضر في أسايس وعلى الجالسين فوق السطوح المجاورة المحيطة به".

<sup>6</sup> يكفي للاستدلال على ذلك استعراض عناوين القصائد في ديوان إيسكراف (أمكسان إيضكام، أمكسان غاساد، تيغرسني شيخ، تيمزكيد ن إيضكام، تيمزكيد ن غاساد، يان أور إينزالان، لحيج، ارغاز د كار أرغاز....) للوقوف على نظرة ثبوتية مركزية للعالم، واجترار لقيم اجتماعية تقليدية ورؤى كوسمولوجية كأنى بها ترى في الماضي نموذجاً أخلاقياً مفقوداً وترى في الحاضر انحطاطاً وتردياً وسقوطاً، مما جعل المستأوي يتحول في هذا الديوان من شاعر إلى مصلح اجتماعي وبرؤية سلفية.

بيد أنه من الإجحاف اختزال إنتاجه في ديوان إيسكراف، فتقييم تجربته ينبغي أن يتم بناء على مقارنة إنتاجه الشعري في مجمله، وهو إنتاج، وإن كان في غالبه كلاسيكياً كما أشرنا بوضوح واضحة وتشبيهات وكنائيات مستمدة من البيئة القروية تغطي عليها الرمزية الحيوانية، لا يخلو من ومضات تحديثية مع ذلك خصوصاً في ديوانه تاضفا د- إيمطاون وتاضانكيوين (1998)، وأخص بالذكر قصيدة أزطان تاييري حيث ينكفي المستأوي إلى الذات المكتوبة بلظى الحب أكثر مما ينشغل بقضايا الواقع والمجتمع والبشرية في غالبية النصوص.

<sup>7</sup> تتميز تجربة إيدبلقاسم بمعجمها المستمد من ثقافة حقوق الإنسان ممزجة، وتكسيروها للأوزان التقليدية، وهي رائدة من زاوية أنها دشنت ثورة على التقليد في قرض الشعر، وإن فشلت في تجاوز القديم بسبب ارتئانها للإيديولوجي، وغلبة النزعة الخطابية على الصورة، لذلك ارتكست شعرياً إيد بلقاسم من مغامرة في قارات التحديث إلى اختناق في نفق التقليد، من التثوير شكلاً ومضموناً إلى الارتداد شكلاً في مجموعة (أسقسي) ذات الطابع التعليمي التي حاول نسجها على غرار منظومتي أوزال، ليشر بقيم وبمضامين كونية حديثة (نشر حقوق الإنسان، الحث على الحرية وثقافة السؤال والفكر النقدي).

إن هذا الجيل من الرواد أيا كان تقييماً لمنتوجه الأدبي على المستوى الجمالي، يعود الفضل إليه في تمهيد الطريق أمام جيل ثان من الشعراء الشباب من أصحاب الدواوين، أسسوا لتجربة ذات خصوصيات مميزة دشنت فقط منذ سنة 2002 من قبل إبراهيم أكيل بديوان  $\text{ⵉⵎⵎⵉⵏ ⵉⵎⵎⵉⵏ ⵉⵎⵎⵉⵏ}$ ، ليتوالى ظهور شعراء آخرين من قبيل عبدالله المناني بديواني  $\text{ⵉⵎⵎⵉⵏ ⵉⵎⵎⵉⵏ ⵉⵎⵎⵉⵏ}$  و  $\text{ⵉⵎⵎⵉⵏ ⵉⵎⵎⵉⵏ ⵉⵎⵎⵉⵏ}$ ، ولحسن أيت عبايد بإصداره  $\text{ⵉⵎⵎⵉⵏ ⵉⵎⵎⵉⵏ ⵉⵎⵎⵉⵏ}$ ، ومحمد واكرار بديوان  $\text{ⵉⵎⵎⵉⵏ ⵉⵎⵎⵉⵏ ⵉⵎⵎⵉⵏ}$ ، ومحمد أوضمين بديوان  $\text{ⵉⵎⵎⵉⵏ ⵉⵎⵎⵉⵏ ⵉⵎⵎⵉⵏ}$  وحسن لعكير بديوان  $\text{ⵉⵎⵎⵉⵏ ⵉⵎⵎⵉⵏ ⵉⵎⵎⵉⵏ}$ ، وأفولاي بديوان  $\text{ⵉⵎⵎⵉⵏ ⵉⵎⵎⵉⵏ ⵉⵎⵎⵉⵏ}$  والطيب أمكروود بديواني  $\text{ⵉⵎⵎⵉⵏ ⵉⵎⵎⵉⵏ ⵉⵎⵎⵉⵏ}$  وأخيراً عبد العزيز بليلى بديوان  $\text{ⵉⵎⵎⵉⵏ ⵉⵎⵎⵉⵏ ⵉⵎⵎⵉⵏ}$ .

ويتميز كل هؤلاء الشعراء بانتمائهم لنفس الفئة العمرية (الأربعينيات)، وخروجهم كلهم من رحم الحركة الثقافية الأمازيغية بخطابها الحقوقي ونضالاتها ومرجعياتها الفكرية المستندة إلى منتجات وحصيلة الحدائث في مجال العلوم الإنسانية، وليس من عالم أسايس بنقله الشفوية الارتجالية، وطقوسه في الإبداع، وشروطه في التلقي، إنهم ينحدرون من وسط حضري أو شبه حضري يتميز غالباً بإيقاعاته السريعة في نمط الحياة، وليس من فضاء القرية بصوره ورموزه ولغته الموسومة بالمؤثرات المرتبطة بنمط حياة الناس التقليدية وأنشطتهم الفلاحية واهتماماتهم اليومية، يغترفون من مرجعيات ولغات توسم بالعالمية ومشارب ثقافية متعددة عبر المدرسة ووسائل الإعلام، وليس من المناهل التقليدية كالأم والجدة أو الأسلاف. ويمكن لدارس هذه التجربة الشبابية أن يقف على جملة ملاحظات ومواصفات عامة يمكن إجمالها في مايلي:

### اختيار عناوين تطمح إلى التجديد

تكاد هذه الدواوين تصدر كلها عن مفهوم مشترك للشعر الأمازيغي يمكن تلمس بعض ملامحه المتقاربة من مجرد القراءة الأولية للعناوين المختارة لهذه المجموعات، فهي باتت تتسم أكثر بالإيحائية والتجريدية والتركيبية، بحيث لم تعد تحثي كثيراً بالمضامين والقيم التقليدية، بل تحاول مفاجأة المتلقي منذ الوهلة الأولى بالتجديد واستشراف إمكانات جديدة لتثوير اللغة وتفكيك وهدم ما ترسخ من أبنية التقليد، وابتداع التعبيرات المخلطة للمألوف متطلعة إلى أفق الحدائث الشعرية كما رسمته ثقافات أخرى عبر المقروء باللغات الأجنبية، وليس عبر الاستماع في أسايس أو أشرطة الكاسيط. إنها تجارب نشي عناوينها بالطموح الذي يحذوها إلى الانخراط في الحدائث بما هي انفصال وتجاوز وهدم للقيم السابقة، وإن كان هذا الطموح متأرجحاً تبعاً لمستويات ورؤى هذه التجارب. ويمكن تصنيف العناوين وفق إيحائها إلى مجموعات كالتالي:

- الولادة أو إرهاباتها: "تالاليت" (ميلاد)، و"أكاد ن تيدت" (مبيض الحقيقة)، و"تينيتين" (وحم).
- اليأس والعدمية والاحترق: "إيكلان ن مگو" (ألوان العدم)، "إيماكرن ن تافوكت" (سارقو الشمس)، "أورفان" (حصى الفرن)
- العبثية: "تيلمي ن وازو" (غزل الريح)
- الغضب والاحتجاج: "أنكي" (السيل)، و"أوكزيرن" (انحرافات الأثلام)
- الحزن والمعاناة: "تاكليت ن تيگاس" (ملكة الجراح)، و"أوراو ن أومطا" (حفنة دموع).
- الحرية والانعقاد: "أيلال ن إيمان" (طائر الروح).

### اختيار الحرف اللاتيني وتيفيناغ في الكتابة

تتميز هذه الدواوين باختيار هؤلاء الشباب الكتابة بالحرف اللاتيني، ثم حرف تيفيناغ لاحقاً بعد تراكم نسبي للدواوين بالحرف العربي، ويعد هذا الاختيار في حد ذاته ثورة مزدوجة على الكتابات ذات الطابع الفقهي بالأمازيغية، والتي تدولت بسوس طيلة القرون الماضية، وعلى تقليد نشأ بسوس، من خلال كتابات المستاوي وإصدارات الجمعية المغربية للبحث والتبادل الثقافي، وتمثل في وضع طريقة للكتابة بالحرف العربي سميت "أرّاتن"، وصدرت بها أعمال الرعيل الأول من الشعراء.

كما أن تبنى هذين الحرفين هو تعبير أيضا عن رغبة دفيئة للانعتاق من ريقة الإيديولوجية السائدة، والقائمة على الاحتفاء بكل ما هو عربي مقابل تبخيس ما يوصم بالشعبي والعامي أو الفلكلور، لكنه ينم أيضا عن توق إلى الحفاظ على الخصوصية، ونزوع إلى الاندراج ضمن الأفق الكوني.

## الانفتاح على التنوعات الأخرى للأمازيغية

تتسم هذه المجموعات على مستوى التراكم والمعجم بالانفتاح على التنوعات الأخرى للأمازيغية بالمغرب والجزائر، إذ نقرأ مثلا "أم أكضيض" عوضا عن "زوند"، في ديوان "تيلمي ن واضو"، أو "جاج ن تيط" عوض "اكنس ن تيط"، و"قيم غوري" عوض "گاور داري" في ديوان "أگاد ن تيدت" (وهو عنوان قصيدة منه، ص: 06)، ناهيك عن كم ضخم من الألفاظ التي أخذت عن التنوعات الأخرى في هذه الدواوين من قبيل "تابورت" و"تامورت" في ديوان "إيماكرن ن تافوكت" على سبيل المثال، وهو مؤشر على الوعي اللغوي لدى هؤلاء الشعراء، واكتساب ثقافة لغوية أمازيغية يراد بها كسر الحدود الجهوية والقبلية واللهجية، والثورة على التفوق داخل التنوع المحلي فقط، فالشاعر يعلن الانتماء إلى شمال إفريقيا، وليس إلى منطقته أو بلده أو قبيلته، ويحاول تجسيد هذا الانتماء على المستوى اللغوي بالاقتران من التنوعات الأخرى للمساهمة في الجهد المتعلق بتقليص الفوارق وبناء لغة موحدة، تظل مطمحا يدغدغ خيال كل هؤلاء، وتشكل هذه الأم الحلم، وهذا الوطن المشترك الذي يسكنه الشاعر، ويساكن فيه كل أبناء تامازغا.

## طغيان مركزية الذات وغربتها

تتمركز نصوص هذه التجربة حول الذات و"فانتازماتها" و"خيالاتها" وتصوراتها ومعاناتها الفردية، أكثر مما هي مهووسة بمعالجة قضايا المجتمع باعتبار الانشغال بالمضامين كما عبرت عنه قصائد المدرسة الكلاسيكية يصدر عن مفهوم تقليدي للشعر، لذلك فإن ضمير المتكلم في هذه التجربة الفتية يظل مهيمنا، وإن كانت الذات أحيانا تتخذ طابعا جماعيا حينما يتعلق الأمر بتييمات الهوية والأرض واللغة. والواقع أن مركزية الذات أو الذاتية تعتبر إحدى سمات وخصائص الحداثة في الشعر.

ويلاحظ القارئ أن كل هذه الدواوين تصدر عن ذوات قلقة متوترة تشعر بالغربة والاعتراب (أزواگ)، لذلك نجد هذه التيمة قاسما مشتركا بين كل هذه الدواوين تقريبا، إنها ذوات ممزقة بين قوة الانتماء إلى الأرض والتاريخ، وهشاشة الحضور في الفضاء الثقافي المغربي، بين حميمية الأم (اللغة والوطن والأرض) وبطيريركية الأب الإيديولوجي السلطوي (الايديولوجيا العربية الإسلامية)، ولذلك تحضر تيمة الأم أو المرأة عموما لا كجسد فقط، بل كأرض وتاريخ ولغة وهوية (خصوصا في "أنگي" و"أورفان" و"تالاليت" و"إيماكرن ن تافوكت" و"أگاد ن تيدت").

ويتم التعبير عن تمزق الذات باستعارات كونية من قبيل المرأة المشروخة (قصيدة "تيسيت" في "تينيبتين"، ص: 08) أو الذات أو الشخصية المبعثرة (قصيدة "توگنا إيلوزان"، ص: 57) في ديوان "ساؤل س إينغد"، أو الصورة المتصدعة (قصيدة "تيولافين ستغنين" في نفس الديوان، ص: 45) وقصيدة "گر بي ديدك" (ص: 21) في "أگاد ن تيدت"، أو بالحديث الصريح عن الشعور بالاعتراب "أزواگ"، وهي اللفظة التي تتكرر في أكثر من ديوان من هذه الدواوين.

## التميز على مستوى هندسة القصائد

تتفاوت هندسة القصائد وتوظيفها لحيزية الفضاء في هذه الدواوين. فإذا كانت القصيدة الكلاسيكية تقوم على التساوي والتناسق أو النظام في توزيع أسطر النص في بنية ثابتة تتحكم في أحجامها الاختيارات الموسيقية والضوابط الإيقاعية (تالاليت) التي تجعل الأداء سليما وخاليا من السقوط، لكون الشعر التقليدي أصلا مسموعا أو مرتبطا بالإنشاد لا مكتوبا، فإن الكتابة تدخل بعدا جديدا في الاعتبار هو الفضاء، وكيفية الاشتغال عليه في القصيدة، وتقطيع النص، وتوظيف البياضات، بحيث لا يجمد

النص كإطار مغلق رتيب، بل تقوم بنيته على عنصر التحول والمفاجأة والتعدد والاضطراب، وهي كلها من سمات الحدائث القائمة على التوتر الدائم والسيرورة والتحول الذي يتنافى مع القولية والأشكال الجاهزة، ويهيمن على هذه الدواوين الشكل البسيط الذي تتتابع فيه الأسطر الشعرية في غير انتظام وتتوزع على مقاطع وفق توزيع قائم على القطع والتجزيئ وبتن الأسطر في البداية أو الوسط أو النهاية حيث لا تتوقع أين يكون ذلك، مع اعتماد نوع من التكرار الفني المقصود. نقرأ مثلاً في "تينييتين" (تيمليلاي، ص.42):

ΣΗ8ИKΣ IΣ+

∫oI ΣΘC.CΣI

И +CИΣИИo∫

Θ +CИΣИИo∫

Σ +CИΣИИo∫

كما نقرأ في قصيدة "أنينغ" (أغاد ن تيدت، ص.10) المقطع التالي حيث وُظفت النقط و عنصر المفاجأة في تقطيع السطر كجزء من استراتيجية الشاعر في بناء المعنى:

Oo∧ ∧8∫I ИKOI

....

Σ∫8Oo!

ΣИX<sup>4</sup>ΣCИ 8Иo∪I

ΣИИ8∫∫8 ∪oC8∧

I...

∫ΣE

كما توظف الدواوين بنية مقطعية، وأقصد بها توزيع بعض القصائد في شكل مجموعات جزئية هي عبارة عن مقاطع ذات عناوين فرعية خصوصاً في "ساوول س إيغد" (أفوس نك أبابا، ص: 10، تيركين صمبضنين، ص: 22) بالدرجة الأولى، وأورفان (أورفان، ص.18، اسقسي، ص.40)، تالاليت (تامنتاكت ن أودرغال، ص: 56)، وبدرجة أقل ديوان أنكي (مامنك، ص. 33).

## غياب نسبي للعنصر الإيقاعي

ليس هناك في غالبية هذه الدواوين أي محدد تقني إيقاعي أو انضباط موسيقي، وربما اعتبر هؤلاء الشعراء أن كسر قيود الإيقاع التقليدي (تالالاييت وإيسافن ن- أومارگ) وتجاوز الأوزان هو جزء من مشروعها في التجديد، خصوصاً أن رغبتها في الانخراط في مغامرة التحديث والثورة على النموذج المتوارث جعلها تتطلع إلى نماذج غربية أو عربية أخرى فتحت أمامها أفق التحرر من الضوابط التقليدية على المستوى الإيقاعي، خصوصاً وأن كل هؤلاء الشعراء لم يتمرغوا في غبار محاورات أساسيس وسجلاته الشعرية، ولم تشذ الدربة عبر مدرسته الارتجالية الفورية فريحتهم، لكن يمكن أن يدرج الكثير منها، في اعتقادي، ضمن ما يمكن أن نعتبره قصيدة نثرية أمازيغية<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> حتى لا نسقط في فخ التعميم وجب استثناء تجربة الطيب أمكروود المتفردة بقدرتها على استثمار عدد من الإيقاعات والبنى والأوزان الشعرية سواء بسوس أو الأطلس أو حتى الأوزان التي يقرض على منوالها سيدي أومحن بالقبائل



## كسر الطابوهات كتعبير احتجاجي

تروم هذه التجربة أيضا كسر الطابوهات اللغوية والأخلاقية أحيانا بشكل صادم للحس المشترك والجمهور التقليدي المحافظ، باعتبار ذلك إحدى التعبيرات عن الصوت الاحتجاجي الذي اختارته هذه التجربة، وهو ما يتضح بشدة لدى وكرار ولعكير وايت عبايد وأمكروود، فنقرأ لدى وكرار مثلا في قصيدة (اكادير تيسليت أوزمز اد، ص: 20):  
 ΛΞΦϙο +οCXXοH %ЖCЖ οΛ  
 IIIΣH ذات الإيحاء الجنسي في قصيدة (ازمّازل، ص: 14) من ديوان "انگي".

وفي ديوان تالاليت مثلا نقرأ عن الشاعر يتحدث عن معشوقته موظفا عبارة ذات إيحاء جنسي أيضا (قصيدة يارغود يي، ص: 22):

οοο οΛ

οο εϙε εοοελH HΛH

οHο εKεε%EI εH IΛOI

οοΛ ϙε Λ HIKε +CεOε+

οοKκο

εH εϙε οο +H

+εOε I Hε%εI IO

οοΛ KKOЖH ⊙ %CεCε

وقد كان الراحل أزيكو الرائد في كسر الطابوهات بعلمنته المرسل الشعري في نصوصه، واختراق حقل ألغام المقدس الديني، من خلال مقاطع فيها تحد للقدر (تيرا ن ربي) في ديوان "إيزمولن" (قصيدة تيكصا، ص: 30)، ولعل هذا النص قد ترك أثره في التجارب اللاحقة كما نجد ديوان "تالاليت" من خلال نصوص مثل (أسافار إيرزاكن، ص: 05)، و(أر سي إيتاز، ص: 34)، وفي هذا الأخير نقرأ خطابا إلى أكوش (الإله):

K+ε ϙο οK%ε εο εϙε +οοZοο+

οοϙοHο H εH +C Hο +CεOε+

ε εθοHεοI εIH +οϙε Λ %ΛC I H+ο+ Λ IKKεI

## هوامش لنص أزيكو المؤسس

إن هذه التجربة الشعرية التحديثية الفتية، وهي تسعى إلى استكشاف قارات الخلق والتجديد والتفرد والثورة، وتفجير طاقات اللغة، نائية بذلك عن النموذج الشفوي للشعر التقليدي في أسايس، قد تخلق نموذجا جديدا، يتحول إلى تقليد باهت لتجربة أزيكو، فنتزاح بها إرادة التحديث إلى شرك التقليد،

(قصيدة قيم غوري، ص: 06 نموذجا من ديوان أكاد ن تيدت)، وهي، في الحقيقة، تجربة تستحق أن يفرد لها مقال خاص بها.

كنموذج للإيقاعات المستمدة من تيموايين بالأطلس المتوسط نقرأ في قصيدة (إيزوزون، ص: 41) من ديوان أكاد ن تيدت المقطع التالي:

COο θοHοH H Λ %Xοϙε% Iθ +οH Hο XεH ϙοI

Λ εX H εI% Λο ϙε εHΛΛεI, εC H H H Hο Λ % H ⊙ H

οοI Kκ<sup>u</sup> οΛ ϙε θE%, CοI οHοοοθ οοΛ Λο IC%I?



+ΣEEI+ΣΛ+

οΛ ΣΘΣΚΚΘ Σ %ЖLοX

ΣX οΦΣΣE Σ+OC

وفي ديوان "أنكي" يتناهي إلينا صدى أزيكو عبر الاقتباس المباشر في قصيدة "أزطًا" (ص. 20)، حيث نقرأ عبارة بين مزدوجتين ΣIΛO οΥ %ΘCCΣE ، وفي الهامش يحيل الشاعر على ديوان تيميتار التي اقتبست منها، كما يرين أزيكو بأطرافه على الديوان أيضا ببعض الصور في عدة قصائد، من قبيل هذا المقطع من قصيدة "تيرغي" (ص.11):

οEEο ρο OοΚΚ IοOο ρο OοEEο ο OοΛ οΣO ، وهي تحيل على مقطع من قصيدة (أكتاي، ص: 69) في ديوان "تيميتار":

+οEΘο I% +Xο οCEEο

CO ρο Oο IοOο +ΣIIIοO

ولا يغيب طيف أزيكو عن ديوان "تالاليت" أيضا حيث نقرأ في قصيدة ذات نبرة احتجاجية ساخرة بعنوان "تاملدا إيبوكضن" (ص:28) ما يلي:

Κ"IIΣ ο ΣHOOΣCI

Xο+ ΣO%COIΘΣCI

οΛ %O +οZZOοC Σ %ЖοΣΚ%

οΛ %O ++OIIIοC Σ CΗ+%Θ

في ديوان "تيلمي ن وازو" نرصد تأثير أزيكو بشكل جلي في قصيدة "أرو"، (ص.63)، وذلك من خلال بعض الصور، والمعجم الذي لا يخفى على من استأنس بشعر أزيكو (يضيق مجال عرضه هنا).

أما ديوان "إيكلان ن مگو" فيبدأ فيه تأثير أزيكو منذ عتباته بدءا بالعنوان حيث لفظة "مگو" التي يعتبر أزيكو أول من وظفها في نص شعري (قصيدة "تيضاف"، ص: 76 من ديوان تيميتار) بمعنى الائتلاف، ومنه استمدتها أفولاي لأول مرة ليوظفها بشحنة دلالية جديدة مجردة، كما يطل أزيكو أيضا من خلال الإهداء إلى روحه، وعلى مستوى التراكيب والصياغات ينجس طيف أزيكو من بين ثنايا بعض القصائد كما هو شأن النص الحامل للرقم 23 (ص: 32) من الديوان حيث نقرأ:

ΛΛΣΥ %O ΛοOΣ COΛ οΚΚοΥ Σ %ΥοOοO

ЖOΣΥ ρο+ ΛοO CΛΣI ΣHοOθI οO οIIIοI

وهذا المقطع وحده يذكر بمقطع ΛΛΣΥ %O ΛοOΣ COΛ οΚ οC IΣI% ++ΣIΣΥ من ديوان "تاغوفي"، ص: 131 من ديوان "تيميتار".

إن شعر أزيكو هو في هذه التجربة نص مؤسس، هو المركز والأفق، ولا غرو، فقد كان أزيكو ولا يزال بالنسبة لجيل المثقفين الأمازيغيين الشباب الرمز والمثال في تجربته النضالية الموسومة بالاعتقال، وكانت دواوينه بنفحتها الحدائثة المتميزة الملهم لغالبية التجارب الشعرية سواء منها ما نشر في شكل دواوين أو ما هو مبنوث عبر الجرائد والدوريات الأمازيغية، وقد ساهم كثيرا في عمق هذا التأثير سعة انتشار شعر أزيكو بفضل تلحينها وغناء كثير منها من قبل فنان الشباب الأمازيغ عموري مبارك، بينما نستطيع تأكيد أن ما سميته بالمدرسة الكلاسيكية، التي كان المستاوي رائدها، لم تترك أثرا واضحا على هذه التجربة الجديدة بأكادير بقدر ما أثرت فيها مدرسة أزيكو، وابد بلقاسم بقدر أدنى.



## الصور واللغة بين الخاص والمشارك

تتراوح لغة هذه الفئة من الشعراء الشباب، وصورهم الشعرية بين المستوى العام المشترك والمستوى الخاص المجازي، فهي في المستوى الأول تكتسي طابعا تقريريا وخطابيا أقرب إلى لغة البيانات والشعارات، ويتحول فيها الشاعر من مبدع إلى مناضل، أو يصبح شعره تقليديا بصور وعبارات مستمدة من البيئة الريفية لا تختلف كثيرا عن اللغة اليومية إلا على مستوى الصفاء اللغوي وتفادي الدخيل، وفيها يتحول الشاعر من لاهث وراء التحديث إلى مرسخ للتقليد الكلاسيكي أو منتج لنثر يتلبس قسرا زي الشعر، ونجد هذا النوع من اللغة المشتركة في عدة نصوص من دواوين متعددة كـ(تيلمي ن واضو)<sup>10</sup> و(أيلال ن إيمان) و(أورفان).

غير أن بعض نصوص هذه الدواوين قد نجحت في إقامة توازن بين بلاغة الصورة وعمق الفكرة لترتقي بالتجربة، وتسمو بصورها إلى المستوى الاستعاري المجازي الخاص، ويمكن التمثيل لذلك بكثير من نصوص أمكروود في ديوانيه، من قبيل هذا المقطع من نص رائع حول تجربة وجدانية غرامية بعنوان (تاغوفي، ص: 43) من ديوان أوكزيرن:

ΣΘΚΙ∞ΛΟ.Ο ∞Ψ Λ ΙΘ∞XX. ΣΠ∞Π Λ ΣΖ∞Ψ.Ο

∞Ο Λ ΣΚ++Σ Π∞Π Σ∞∞ ∞Ζ∞Ο ΙΣ Λ ∞ΖΣΟ.Ο

Ψ Π.∞∞∞Π ΙΣ ∞Π∞∞Π, ΣΕΘ ∞Ο ∞Π∞∞ ΠΘΠ

ΣΨ.ΟΣΠ∞Π ∞Π∞∞ΣΧ, ΣΠ∞ ∞Π∞∞ΣΧ ∞Θ∞.∞

ΣΠ∞ ΙΚΚΣ Π∞∞. ΠΣ∞∞, ΣΖ∞Σ ∞ ∞∞ΕΙ Κ ΣΠ

ومن نماذج هذه الصور الاستعارية أيضا، مقطع من قصيدة (تيركين صميين، ص: 26) في ديوان ساؤل س إيغد:

Ο.∞ ΧΟΣΨ ΣΧΠ Σ∞

∞Ο ΕΘΘ.Ψ

ΣΨ +ΠΠ.Ψ ∞∞ ∞Σ +Χ∞Π

Ο.∞ ∞Π∞.Ψ

بينما اختارت صور بعض النصوص الانتشاح بعباءة الغموض والانفلات الدلالي، لتتطلب من قرائها حشد ترسانة من آليات التأويل والتحليل. وهذا النوع من الصور، يحضر بكثافة في ديوان إيكلان ن مگو، وتالاليت وأوراو ن أومطا<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> قصيدة تيگوضيويين ن تودرت (ص: 18) في ديوان تيلمي ن واضو على سبيل المثال.  
<sup>11</sup> يمكن التمثيل له بالمقطع التالي من النص (رقم 31، ص: 41) من ديوان "إيكلان ن مگو":

∞Π ΙΣ

Θ∞Σ∞ + Σ+Ο.∞ ∞∞∞ Λ ∞Ψ∞∞.∞

Χ +Π∞ΚΣ∞Π∞ ∞∞∞∞∞

Χ∞ + Σ∞∞.∞ Λ ΣΠ∞Κ∞Σ

∞Κ∞Σ∞ Σ Π∞Π∞∞







## بيبلوغرافيا:

دراسات:

عصيد، أحمد. (1992)، *هاجس التحديث في النص الشعري الأمازيغي الحديث*، مجلة آفاق عدد 1.  
Bounfour, A. (1999), *Introduction à la littérature berbère, 1, La poésie*, Paris, Peeters.

دواوين شعرية:

- مستوي، محمد. (1976)، *ايسكراف*، دار الكتاب، الدار البيضاء.  
مستوي، محمد. (1979)، *تاضا د ايمطان*، دار الكتاب، الدار البيضاء.  
مستوي، محمد. (1988)، *أسايس*، المعارف الجديدة، الرباط.  
مستوي، محمد. (1998)، *تاضانگيوين*، مطبعة فصالة، المحمدية.  
مستوي، محمد. (2009)، *مازّا تّيت*، IDGL، الرباط.  
أخياط، ابراهيم. (1989)، *تابرات*، المعارف الجديدة، الرباط.  
بلوش، عبد الرحمان. (1996)، *أوال ن- وار اوال*، سمونا للطباعة والنشر، الرباط.  
الحسين، رشيد. (1997)، *تلا ايتماس*، منشورات الجمعية المغربية للبحث والتبادل الثقافي، مطبعة الريشة، الرباط.  
الجهادي، الحسين. (1997)، *تيماتارين*، دار قرطبة للطباعة والنشر، الدار البيضاء.  
أوبلا، ابراهيم. (1997)، *أيناس، تاموديت ن- أوسايس*، منشورات الجمعية المغربية للبحث والتبادل الثقافي، مطبعة أمبريال، الرباط.  
ناصر، عبد السلام. (2008)، *أسونفو غ أوسافو*، مطبعة ماريو، الدار البيضاء.  
ناصر، عبد السلام. (2009)، *أزّ أولاون*، المعارف الجديدة، الرباط.  
إيدلقاسم، حسن. (1986)، *تاسليت أونزار*، المعارف الجديدة، الرباط.  
إيدلقاسم، حسن. (1991)، *أسقسي*، المعارف الجديدة، الرباط.  
صدقي أزيكو، علي. (1988)، *تيميتار*، عكاظ، الرباط.  
صدقي أزيكو، علي. (1995)، *إيزمولن*، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء.

Akil, B. (2002), *tilmi n wadû*, Ed Bouregreg, Rabat, 64 p.

Elmannani, A. (2003), *sawl s ighd*, Ed Elmottaki printer, Mohammedia.

Elmannani, A. (2008), *uraw n umTTa*, Ed Dar Alharf, 58 p.

Ayt Abayd, L. (2004), *angi*, Ed Anti Atlas, Agadir, 45 p.

Ouagrar, M. (2004), *tinitin*, IRCAM, Rabat, 88 p.

Oudmin, M. (2005), *urfan*, Ed Imperial, Rabat, 65 p.

- Amgroud, T. (2008), *agad n tidt*, Ed AL Aqlam, Agadir, 60 p.
- Amgroud, T. (2009), *ugwzirn*, Ed Sidi Moumen, Casablanca, 118 p.
- Abulqasm, A. (2007), *iklan n mggu*, Ed IRCAM, Rabat, 55 p.
- Laaguir, H. (2007), *talalit*, Ed Ed AL Aqlam, Agadir , 68 p.
- ArejdaI, M. (2009), *aylal n iman*, Ed Sidi Moumen, Casablanca, 121 p.
- Bilid, A. (2009), *imakern n tafukt*, Ed Beaulieu, Casablanca, 68 p.