



المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية

# آر / ٤١ / ٥٥ أسيناك

ملف العدد  
الأدب الأمازيغي: النشأة والتصنيف والتصور

تنسيق فاطمة بوخريص

مجلة المعهد - عدد مزدوج 4-5



# أسيناك - ٥٤١٠٥٠

مجلة دورية  
عدد مزدوج 4-5 - 2010

أسيناغ-Asinag مجلة علمية وثقافية مغربية، مخصصة للأمازيغية ومكوناتها اللغوية والحضارية. وهي متعدّدة اللغات، وتشمل ملفات علمية، ومقالات وحوارات وعروض إصدارات، وإبداعات أدبية، وإشارات بيبليوغرافية. وهي مجلة مُحكّمة، تتوفر على لجنة قراءة، ومفتوحة للمجموعة العلمية الوطنية والدولية.

© المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية  
رقم الإيداع القانوني : 2008 MO 0062  
مطبعة طوب بريس - الرباط

# المحتويات

7	تقديم
	<b>ملف العدد : الأدب الأمازيغي: النشأة والتصنيف والتطور</b>
	أحمد المنادي
13	معالم نقدية في مسار تلقّي الإبداع الأمازيغي وقراءته
	أزروال فؤاد
25	السردي في الأدب الأمازيغي الجديد
	يشو بنعيسى
33	التاريخ الأدبي الأمازيغي: بين الضرورة الملحة والمنهجية المرتقبة
	محمد أوسوس
41	بعض الملامح العامة للتجربة الشعرية الشبابية الأمازيغية الحديثة بسوس
	<b>متنوعات</b>
	فاطمة بوخريص
57	رقصة أحيديوس : بين المحليّة ودينامية التحوّل
	بوظيلب الحسين
63	الهجرة الدولية بالريف الشرقي وانعكاساتها
	رشيد لعبدلوي
79	المتصلات في الأمازيغية : المقولة والموقع
99	<b>ملخصات الأطروحات الجامعية</b>
103	<b>قواعد النشر</b>

نصوص

Oli ikkn – علي إيكن

Tatbirt n idurar

layla abali – ليلى أبالي

Tawmat

Zuhra ayt bappa – زهرة أيت بچ

Riv ad sawalv

pasan bnomaĒa – حسن بنعمارة

Tackart n mika d tpttact

## تقديم

بعد أن رصدت مجلة أسيناك asinag أعدادها السابقة، لمفاتيح موضوعاتية تناولت، تباعا، "التنوع اللساني والثقافي"، و"تعليم الأمازيغية"، و"تهيئة الأمازيغية"، ارتأت أن تخصص ملف عددها المزدوج الرابع والخامس لموضوعاتية "الأدب الأمازيغي، النشأة والتصنيف والتطور". ذلك أنه، في السياق الراهن لإدماج الأمازيغية في المنظومة التربوية خاصة على مستويي التعليم الابتدائي، ومسالك الدراسات الأمازيغية والماستر بالجامعة، أصبح للأدب الناطق بالأمازيغية حيز في الكتب المدرسية وفي برامج الدراسات الأمازيغية ومناهجها. كما عرف الإنتاج المكتوب بالأمازيغية نموا وتطورا ملحوظين، بفضل الظروف الملائمة لانتشاره، خاصة عن طريق النشر والتكنولوجيات الحديثة للإعلام والاتصال. ومن ثم، فإن تدريس الأمازيغية بصفة عامة، والأدب الأمازيغي على وجه الخصوص يستلزم مباشرة التفكير في الأبحاث المتعين القيام بها حول سيرورة نشأة الأدب الأمازيغي وتطوره ومقارنته البيداغوجية والديداكتيكية.

ويُتَّسَم الأدب الأمازيغي بغنى وتنوع لا يوازيهما إلا غنى وتنوع اللغة التي تنقله ويتوسل بها كأداة تعبير. وهو يستمدُّ ثراءه وتنوعه من امتداد فضائه الجغرافي، ومن الثقافة التي ينقلها، وكذلك من تعدد أجناسه.

وتتجلى التعابير الأدبية الأمازيغية، المطبوعة أساساً بالشفهية، في جملة متنوعة من الأجناس الشعرية والنثرية، بعضها مستقل بذاته وبعضها الآخر ذو ارتباط وثيق بالتعابير الفنية، من قبيل فنون الرقص، أو بمناسبات أو طقوس قائمة في المجتمع المنتج للثقافة الأمازيغية.

غير أنه مقارنة باللغة الأمازيغية، لم يحظ الأدب بنفس الاهتمام الذي حظيت به؛ ففي الوقت الذي رأى فيه النور عدد مهم من كتب النحو والمصنقات التي سعت إلى رصد ووصف مختلف لهجات ومتغيرات الأمازيغية، ظلت المؤلفات والدراسات المخصصة حصريا للأدب الأمازيغي في حكم النادر. ذلك أن المتوفر في مجالي الشعر والنثر، من نصوص أدبية وشذرات متون، وخاصة منها الحكايات، غالبا ما يردُّ كذبول وملاحق لتعزيز المدروس من الظواهر اللغوية في المؤلفات المعنية.

أكد أن الساحة الأدبية الأمازيغية لا تخلو من مدونات ومتون، لعل أولها يرجع إلى ما جمعه دولابورت J.-D. Delaporte سنة 1844، الذي نشر أول نص أدبي أمازيغي؛ ولاشك أيضا أن هذه الساحة تضم بعض المؤلفات العامة والمرجعية في ذات المجال، مثل هنري باسيه (1920) H. Basset، و بوليت كألان بيرني (1998) P. Galand-Pernet، وعبد الله بونفور (1999) A. Bounfour، ودانيلا ميرولا (2006) D. Merolla. وتجدر الإشارة في هذا الصدد إلى أن بعض الأجناس الأدبية دون أخرى، وعلى رأسها الحكاية، قد نالت نصيبا وافرا من اهتمام الباحثين. وغداة استقلال البلدان المغاربية، ومع ظهور وتطور العلوم اللسانية، وخاصة منها البيئية، أنجزت دراسات انصبّت على أشكال وتعابير أدبية معينة؛ كما أنه في ضوء النظريات الحديثة والمقاربات المتداخلة الاختصاصات، بدأت تُطرح تساؤلاتٌ نظرية ومنهجية حول الأدب الأمازيغي، من حيث أجناسه، ونشأته وحدوده، وبنيته، وتلقيه...

ورغم ذلك، يُلاحظ أن بعض أجناس الأدب الأمازيغي ظلت مجهولة، أو لم تنل نصيبا وافرا من الوصف؛ وأن العديد من القضايا الأدبية لازالت مطروحة، ومن بينها تعريف الأجناس وتحديد الخطوط الفاصلة بينها، خاصة في هذه المرحلة التي تعرف انبثاق ما يمكن أن يسمى أدبا جديدا.

ولذلك فإن الأمر يستدعي فتح نقاش متعدد التخصصات حول موضوعاتية التعبيرات الأدبية الأمازيغية لما لها من الأهمية القصوى، حيث لا يمكن تصور لغة في خضمّ دينامية تناميها وتجدها وتطورها بدون أن يواكبها أدب متنوع التعبير والأجناس وذو حدود مُحكّمة التحديد.

وفي هذا السياق العام يندرج الملف الموضوعاتي لهذا العدد المزدوج الذي يتألف من أربعة عشر مقالا، أربعة منها بالعربية، وتسعة بالفرنسية، ومقالا واحدا بالإنجليزية، علاوة على عرض كتاب، ولائحة تضم بعض العناصر البيبليوغرافية.

تناول أحمد المنادي في المقال الأول الجوانب الأساسية التي تحكم تلقي الإبداع الأدبي الأمازيغي ونقده. فبنى دراسته على الأحكام النقدية والجمالية التي يصدرها الشاعر نفسه حول إبداعه، أو على تقييم الآخر له (الفترة الكولونيالية)، أو على النقد الجمالي الأمازيغي.

وعالج فؤاد أزروال في المقال الثاني "السرد في الأدب الأمازيغي الجديد" في سياق مطبوع بظهور أجناس أدبية لم تكن معروفة في الأدب الشفهي التقليدي، مثل القصة والرواية وقصص الأطفال وغيرها. وقد ارتبطت هذه الظاهرة بالرغبة في امتلاك أدوات تعبيرية إنسانية للاستدلال على قدرات اللغة والثقافة الأمازيغيتين وإمكانياتهما، وبالنزوع نحو التغيير والتجديد لمواكبة تطور الإبداعات العالمية، وارتبطت أيضا بمرحلة الانتقال من الشفاهة إلى الكتابة وما يستلزمه هذا الانتقال من اشتراطات وتحولات.

وفي دراسة ثالثة حول "التاريخ الأدبي الأمازيغي"، اعتبر بنعيسى يشو أن ممارسة النقد الأدبي لا يمكن أن تقوم على أسس سليمة دون تاريخ أدبي، ويجب على هذه الممارسة أن تتبنى على منظور علمي منهجي يتلاءم وخصوصية هذا الأدب، مما سيمكنها من تيسير أعمال البحث حول الأدب الأمازيغي والنقد الأدبي لمختلف الأجناس.

وعالج مقال محمد أوسوس ظاهرة الشعر الأمازيغي الحديث في منطقة سوس من خلال تجربة فئة من الشباب التي بدأت تمارس الكتابة الشعرية حديثا، والتي نشرت دواوينها مع مطلع الألفية الثالثة. وقد عملت الدراسة على مقاربة نصوص هذه التجربة لاستخلاص السمات المشتركة التي تميزها والعناصر المتكررة فيها وبواعث الكتابة لديها ورصد بعض ملامح التحديث والثورة على التقليد.

ويضم الملف الموضوعاتي أيضا تسعة مقالات باللغة الفرنسية. ومقالا واحدا بالإنجليزية. ففي دراسة معمّقة، مصاغة على نحو حوار، تستعيد بوليت غالان بيرني P.Galand-Pernet إشكالية التعبيرات الأدبية الأمازيغية لمقاربتها من حيث تنوعاتها وخصوصياتها الشكلية والجوهرية، وظروف إنتاجها، وما لذلك من صلات بتطور مختلف "الأجناس" أو "الأجناس الفرعية". فانطلاقا من نسبية مفاهيم من قبيل "الثقافة"، و"الفن" و"الأدب"، وكذا "الجنس الأدبي" ذاته، تبعا للمجتمعات المنتجة لها وتاريخها، تخلص الباحثة إلى أن عدم تجانس المعايير المعتمدة بالنسبة لسائر الأجناس، حيث إن هناك من التداخلات ما يزال يشوب التصنيفات التي يتم وضعها، ولا يمكن رسم حدودها إلا في السياق العام لمجتمع بعينه وانطلاقا من المعايير الخاصة التي يأخذ بها في التصنيف والتنميط والتفتين. ومن ثم، لا يمكن اعتبار الأصناف والأجناس الأدبية إلا من منظور مقامها في أدب ما يزال رهين التساؤل والنقاش بشأن وضع مبدعيه ومؤلفيه وناقليه وإرساليات خطابه وجمهوره.

ومن خلال مقالته المنتظمة على نحو عناصر تفكير وتأمل، يرسم عبد القادر بزازي بعض خصائص الحكاية "تجاجيت"، ويميّز في ذلك بين مستويي التقرير والإيحاء باعتبارهما متكاملين يتراوحان بين "السرد" و"الحكي". كما يأتي بمسوغات للتمفصل بين القول التواصلية والقول السردية، محاولا استكشاف "المعالم الخطابية" التي من شأنها ترسيخ "تجاجيت" في الذاكرة.



واستفرد الشعر بأربعة مقالات، حُصص الأول منها لشعر تاشليحت، وهو لميريام روفزين أولسن M. Roving Olsen ، التي اعتمدت نصين، أحدهما لأغان طقوس الزواج والآخر لأحواش، لتبين أن الموسيقى جزء لا ينفصل عن الشعر، وأن الأخذ فقط بكيفية انتظامه يقضي إلى وضع تصنيفات قائمة على عمليات تقنية عوض التوسل بمعايير حصرياً لغوية أو أدبية. أما المقال الثاني، (وهو بالإنجليزية) فقد تناول فيه ميكايل بايرون M. Peyron شعر منطقة الأطلس المتوسط (المغرب)، ووضح أن مختلف الأنماط التقليدية (تاماوايت ايزلي وتامديازت... إلخ) عرفت، في الأربعينيات الماضية، تطوراً نتيجة عوامل سوسيوثقافية واقتصادية وسياسية. ويرى المؤلف أنه لضمان استدامة الشعر الغنائي الشفوي بمنطقة الأطلس، يتعين العمل على العناية باللغة والحفاظ عليها، ومضاعفة الجهود لتجويد "المنتوج" الذي "يُفتخر بكونه مؤشراً للانتماء الهوياتي". وتناولت حسينة خردوسي في المقال الثالث جوانب من الشعر النسائي القبائلي المجهول الناظم، انطلاقاً من تيمة "الجسد"، من خلال دراستها متناً شعرياً جمعته من منطقة القبائل الجزائرية، حيث أوردت معلومات مهمة حول شتى التيمات التي تدور في فلك الموضوع الرئيسي "للجسد" وتمثلاته. وعبر مقارنة أنثروبولوجية، بينت الباحثة كيفية توظيف الإبداع الشعري الشفوي أحاسيس الجسد، كتعويض عن المكبوتات اليومية، وذلك باستعمال الرموز والصور والتخييل. وفي المقال الرابع، يبحث كمال بوعمارة إشكالية العروض في الشعر القبائلي التقليدي، انطلاقاً من الفرضية التي دافع عنها بلقاسم بن سيدرة و مولود فرعون ومولود معمر. وقام بالكشف عن أنماط "الأشكال" المستعملة في هذا الشعر، مستشهداً لها بمقاطع شعرية. وتوزع هذه الأشكال إلى ثلاث مستويات هرمية: الوزن، و"الشكل الثابت"، و"الشكل الوسيط" أو المقطع (الفرعي).

أما إشكالية الكتابة الأمازيغية فقد عالجتها دراسة لنجاة نرسي، اعتماداً على نسخة عبد العزيز بوراس (1991) لأسطورة حمو أونامير الذائعة الصيت في منطقة الجنوب المغربي. وقد بينت الباحثة أن تجربة إعادة إنتاج هذه الأسطورة وكتابتها بمثابة انتقال من الشفهية إلى الكتابة يضع أسس الكتابة الأدبية الحديثة باللغة الأمازيغية. كما حاولت الدراسة توضيح الطريقة التي اعتمدها الكاتب لتحويل نص شفوي إلى نص مكتوب، من خلال التقنيات القائمة على المستويين اللساني والأسلوبي، مساهماً بذلك في بناء الإنتاج الأدبي الجديد المكتوب بالأمازيغية وتكريسه.

وتمحورت مساهمة محمد سگنفل حول المثل في تاشليحت، حيث كشف الباحث عن السمات المميزة لهذا الجنس الأدبي، على مستويي الشكل (البعد والبنية الثنائية والإيقاع) والدلالة ("التجنيس" و"الاستعارية"). وانتهى التحليل إلى وضع ترسيمة لنماذج المثل تتراوح ما بين النموذجي واللامنودجي.

وفي مقال حول الأدب القبائلي الجديد، اقترح سعيد الشماخ، لدراسة ظروف إنتاج الأدب المكتوب، مقارنة تدرج في إطار التاريخ الأدبي وسوسولوجيا الأدب. واستلهما لنظريات باختين (1977)، أكد الباحث على ضرورة توفر الكاتب على مقومات ثلاث: الكفايات اللغوية، والأدبية، والحوافز الاجتماعية، وهي شروط ينبغي التساؤل حولها في دراسة الأدب الجديد.

وخصص موحند ألكي الصالحي مساهمته لعرض تجربة حول وضع المصطلح الأدبي في دراسات الأدب وتعليمه، حيث رسم خطاطة لما اعتبره من "الحقول المتجاورة"، وهي الشعرية والسميوطيقا والبلاغة والأسلوبية واللسانيات. كما خلص إلى تقديم جملة من الاقتراحات المصطلحية مركزاً على النص وعلاقته بالنصوص الأخرى.

وفضلاً عن المقالات، شمل الملف الموضوعاتي عرضاً لخديجة محسن حول كتاب بوليت كالان بيرني P.Galand-Pernet: "الأدب الأمازيغي: أصوات وحرروف"، ثم لائحة ببليوغرافية من إنجاز أحمد المنادي وهاشم الجرْموني، ضمت المنشورات التي عرقتها ساحة التعبير الأدبي الأمازيغي في العقدين الأخيرين.



**ملف العدد**

**الأدب الأمازيغي: النشأة والتصنيف والتطور**



## معالم نقدية في مسار تلقي الإبداع الأمازيغي وقراءته

أحمد المنادي

المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية

*Cet article présente les aspects fondamentaux qui président à la réception et à la critique de la création amazighe en tant qu'objet d'étude. L'intérêt du critique et du poète réside dans l'évaluation du produit littéraire et de son esthétique, qui constitue une plate forme du discours critique amazighe. Aussi faudrait-il s'intéresser, d'abord, aux jugements critiques et esthétiques des poètes sur leur propre poésie, ensuite, à l'évaluation de l'Autre (ce niveau se réfère à la période coloniale) et, enfin, à l'étude de la critique de l'amazighe à travers les textes constituant le noyau de ce qu'on peut appeler la critique esthétique amazighe.*

من المعلوم، في مجال الدراسات الأدبية والنقدية، أنّ مسار النقد يتم تشييده<sup>1</sup> عبر مراحل تلقي النصوص الإبداعية وقراءتها أو تأويلها. وأن تعاقب عمليات التلقي هذه وتراكم أحكامها الفنيّة هي التي تشكل في نهاية المطاف تاريخ تلقي النصوص وحصيلته المُنجز النقديّ خيالها. من هذا المنطلق، سيكون مقالنا مجالا لبسط ثلاثة عناصر نراها أساسية لإلقاء نظرة على مسألة النقد والإبداع الأمازيغيين :

1. الشاعر الناقد: هل بإمكاننا الحديث عن مواقف نقدية من قبل الشاعر المبدع؟
2. تلقي الآخر للإبداع الأمازيغي، أو النقد الكولونيالي.
3. التلقي الجمالي وتأسيس النقد الأدبي الأمازيغي.

### 1- الشاعر الناقد

يلاحظ المتأمل في تاريخ الإبداع الأمازيغي أنه حافل بالنصوص والتعبير الأدبية التي ضاع الكثير منها بفعل غياب عملية التدوين، التي تمثل إحدى الأدوات الضرورية في التاريخ للإبداع وضمّان استمراريته. ولعلّ ما حفظته ذاكرة الأمازيغ وتناقلته أجيالهم المتعاقبة، يمكن اعتباره بمثابة الآثار التي استحسنتها الذائقة العامّة وتفاعل معها المتلقون فحفظوا بعضها وتداولوه إلى أن جاء عهد التدوين. فلو عدنا إلى تراثنا الشعري الشفوي لن نعدم فيه مجموعة من الإشارات التي تكتسي طابعا نقديا، مادام النقد تقييما للإبداع والمبدع وإبداءاً للرأي تجاهه تعبيراً عن جماليته أو استهجاناً لهجه. فالشاعر الأمازيغي يبادر أحيانا إلى إنتاج لغة وصفية يروم من خلالها الحديث عن الإبداع الجيّد أو توصيف العملية الإبداعية بما يفيد قيمتها أو بيان صعوبة نسجها... وهي على قلّتها يمكن أن ندرجها ضمن الآراء النقدية التي تعتمد على الانطباعات الشخصية (النقد الانطباعي). والشعر الأمازيغي الشفوي فيه مادة مهمّة تغري بالبحث في الموضوع، بحيث استعمل الشاعر الأمازيغي في شعره معجما نقديا أو لغة رمزية تعكس مواقفه أو توصيفاته للقول الشعري، من قبيل: تاميمْتْ نْ وَمارگْ نْ | ٥ ٤ ٣ ٢ ١ | ٥ ٤ ٣ ٢ ١، وتاميمْتْ نْ واولْ | ٥ ٤ ٣ ٢ ١ | ٥ ٤ ٣ ٢ ١، وتاطفي نْ وَمارگْ نْ | ٥ ٤ ٣ ٢ ١ | ٥ ٤ ٣ ٢ ١، وأمّشاشكا نْ واولْ | ٥ ٤ ٣ ٢ ١ | ٥ ٤ ٣ ٢ ١، وأنجُر نْ تْگوري | ٥ ٤ ٣ ٢ ١ | ٥ ٤ ٣ ٢ ١، وأسْمَحادا نْ واولْ | ٥ ٤ ٣ ٢ ١ | ٥ ٤ ٣ ٢ ١.

<sup>1</sup> يستند فعل التشييد إلى مرجعية نقدية تتمثل في الإستيمولوجيا التشييدية، التي تعد من المقاربات الجديدة في تحليل النص الأدبي.

Ullah ar nĒmi lhawa manza tagadda nrv  
Manza willi d da nnāaēaf a flan drusn  
Ullah amk av illa lxir amr v tyyuga nw  
Amma amarg illa v lmwakn ur immim ibasl.

تاميئت ن ومارگ Ullah ar nĒmi lhawa manza tagadda nrv

"ولاه أر نرْمي لهاوا مانزا تاكادا نغ  
مانزا ويلى د دا ننصاراف أ فلان دروسن  
ولاه أمك أغ نلا لخير أمر غ تيبوكا نو  
أما أمارگ نلا غ لمواكن ور نَميم نياسل"<sup>2</sup>

Ullah ar nĒmi lhawa manza tagadda nrv  
Manza willi d da nnāaēaf a flan drusn  
Ullah amk av illa lxir amr v tyyuga nw  
Amma amarg illa v lmwakn ur immim ibasl.

تاميئت ن واول Ullah ar nĒmi lhawa manza tagadda nrv

"بسم الله أرسول الله ريغ أد ساولغ  
أوال زون د تامنت، نَميم غ نمي ن كويان"<sup>3</sup>

Bismi llah a rasulu llah riv ad sawlv  
Awal zun d tammnt immim v imi n ku yan.

تاطفي ن ومارگ Ullah ar nĒmi lhawa manza tagadda nrv

"نوا ببسمي ريغ أد داغ نكرز نغكر صابت  
نغ نلا لخير أ نزر كيوان تادلا تلکم  
رَبِّي سامح نبي مقار نساؤل سبيطف نمي نو..."<sup>4</sup>

iwa bismi riv ad dav nkrz nmgr āāabt  
iv illa lxir a içë kiwan tadla tlkm  
ēbbi samp iyi mqqar nsawl ssiif imi nw.

أمشاشنكا ن واول Ullah ar nĒmi lhawa manza tagadda nrv

"أ نغيدز أ بولازياش أ يامگرود أياوي سلام  
د وایور ننا اس: أمانار والابود أ ك نرري  
وانا نلان لعافل أر يس نتمياز نشاطري  
مگنا نرا واول نرا وكان أنت ن نشاشكي"<sup>5</sup>

A igidr a bularyac a amgrud a awi sslam

<sup>2</sup> مقطع من قصيدة لرئيس حسين أمزيل وهي من النصوص المدونة في أرشيف مركز الدراسات الفنية والتعبير الأدبية والإنتاج السمعي البصري (CEAELPA)، بالمعهد الملكي للثقافة الأمازيغية.

<sup>3</sup> من قصيدة "صنبر" لبوبكر أنشاد، م. س.

<sup>4</sup> مطلع قصيدة "أركاز د تمغارت" للشاعر محمد بودراح، من تسجيلات: بيضافون، رقم 097200 / 99. أ-ب، والقصيدة من النصوص المدونة في أرشيف (CEAELPA).

<sup>5</sup> قصيدة "نكيدز"، للشاعر رئيس حسين بن حماد، تسجيل فيستا، رقم 4304. ب/78. أنظر أرشيف (CEAELPA).

I wayyur ina as: amanar walabudd a kk içëi  
 Wanna ilan loaql ar is ittmiiyyaz icaiëi  
 Mk nna ira wawal ira ukan ad t id icacki.

ئبجر تاگوري ξθιο †.x:°oξ

"نَع نَبِيدَ تَأْضِيمِ نَعْرِ نَرْبِي أَدِ أَسْ نَسَامِحْ  
 تَيْطُولِبَا أ نَعْلَان، وَرْ يَوْفِي يَانِ أ نَنَّا كَيْغِ تْ  
 نَع نَبْجَرُ تَاكُورِي سَيْغِ أَسْ نَا وَيِيَا: خَنْشْ"6.

iv ibidd nnaäim ivr i ëbbi ad as isamp  
 Ti^iüulba a ivlan, ur yufi yan a inna giv t  
 Iv ibjr taguri s iv as nna wiyya: xnc.

سَمْحَادَا أَوَالِ ◉⊘⊘Λ◉ ◉⊘◉

"... وَلَا بُو وَوَالِ نَع نَضْمَنْ يَانِ وَفْصِيدْ  
 أ نَسْمْحَادَا لِأَخْبَارِ زُونِ دُ تَرُوجْ  
 أ وَرْ تَنْتِي تِزْنِيْتِ نَنَّا بَعْغَادْ"7.

Ula buwawal iv nämn yan uqäiä  
 A ismpada laxbar zun d ddruj  
 A ur ittini tiznit inna bvdad.

أَمَارْغِ أَمَاكُوسِ ◉⊘◉◉ ◉⊘◉s

"أ يَامَارْغِ أَوْزْ غَيْبْ وَرْ نَزُوجْ وَرْ يَوْضِينْ وَرْ نَمُوتْ  
 نَسْ هَلْيِ كَانْ أَمَاكُوسْ لِأَخِ مَاتْ تَنْتَاسِينْ"8.

A amarg a uzvib ur izug ur yuäin ur immut  
 Is hlli gan amugas lap ma tt ittasin.

أَوْزَرِ ◉\*:\*◉

"وَ بِيْسْمِي اللّهِ رَا دُ نَلُوحِ تَافَا نُو  
 أ تَنْتْ نَسْرُوتْ نَزُوزَرِ تِ سُولِ نَاسِي تِنِ  
 أَنْيَعِ تَامَنْتِ غِ وَكَنْسِ نَمِ أ سَلْتْ  
 أ بِيْنِ كَيْسِ نَكِ رَبِّي لِارْزَاقِ نُنُو"9.

Wa bismi llah rad nlup taffa nu  
 A tnt nsrut nzuzrr tt sul nasi tnt  
 Anniv tammnt v ugnns nnm a sslt  
 A iyi nn gis ig ëbbi larzaq inu.

6 من قصيدة "تابرات" للشاعر رّايس مولاي موخ، أنظر: عمر أمير 1975 ص 27.  
 7 من قصيدة "مساك أخير" للشاعر رّايس عمر واهروش، أنظر: عمر أمير 1975 ص 30.  
 8 من قصيدة للشاعر محمد لبصير، أنظر عمر أمير 1975 ص 29.  
 9 من قصيدة بسم الله للشاعر رّايس محمد بودراع، وهي من النصوص المدوّنة في أرشيف (CEAELPA).

تايوگا ۰۶۶۶+

"أبيسمي لآه أ سّرس بُدوُغْ نُبدو نارم  
أوولوُغْ نُضرفانُ اُغْ نُكُرُزْ نُكيالُنْ".<sup>10</sup>

A bismi llah a srs bdv nbdu narm  
Awwullu v iäëfan av nkk rz igilaln.

"بيسم لآه وِراحمان أ د مديع وِغُوگ  
نرار تيغولا س نُكران نُغ نلأ يگيگ  
نئي مگرغ لخير ار داغ نُكُرُزْ نُوايَاض  
نئي تن وِر نُكُرُزْ رَجا نوغ دار لواحيِد".<sup>11</sup>

Bismi llah urrapman ad mdiv uggug  
Nrar tivula s igran iv illa iggig  
Ini mgrv lxir ar dav nkk rz I wayyaä  
Ini tn ur nkk rz ëjja nu v dar lwapid.

رُوا ۰۰۰۰

"ريغ أ بن يعقوب نُروا تيساليوين  
أ داغ نزرگ بوجاز، أ وِرْ نُبي شينُ نُسلمان".<sup>12</sup>

Riv a bn yaoqub i rrw a tialiwin  
Ad dav nzgr buvaz, a ur iyi ccin islman.

"أ سيدي حُساين بَدُ يَرُوا نو سنمالات  
عُمُكْ أ دنمالات نَدُّ ن لحايك ف وِغانيم".<sup>13</sup>

A sidi psayn bdd i rrw a nu snmala t  
Vm k ad inmala idd n lpayk f uvanim.

يتبين من خلال النماذج أعلاه، أن الشاعر الأمازيغي أسَعَفَتَهُ لغته في التعبير عن موقفه تجاه الشعر من حيث الجودة والنظم والتأثير، مستثمرا ألفاظا أخذت بُعدا رمزيا في سياقاتها التداولية، وصارت بمثابة مصطلحات واصفة للعمل الإبداعي. ويمكننا أن نسجّل في هذا المقام ما يأتي:

– إن الصيغ والأحكام الواردة في الشعر الشفوي هي مجرد انطباعات نقدية، لكنها تعكس الحس المنهجي للشاعر ونزوعه النقدي، كما تعبر عن ذوقه الجمالي<sup>14</sup>. وهذه الانطباعات النقدية

<sup>10</sup> الشاعر زابيس حماد بيزماون، أنظر: عمر أمير 1975 ص 139.

<sup>11</sup> مطلع قصيدة "ما كُم أ تاسا ياغني" للشاعر محماد نُحيجي، من تسجيلات فيليبس، باثي: رقم: 7959، من النصوص المدونة في أرشيف (CEAELPA).

<sup>12</sup> من قصيدة بن يعقوب للشاعر الرزوق، تسجيلات باثي رقم 8319. ب. من النصوص المدونة في أرشيف (CEAELPA).

<sup>13</sup> ورد المقطع في نص إثنولوجي بعنوان "الحالت ن نَضَّامان ن زيكَ"، نسخناه من خزائن Arsène Roux. لعل هذه الإشارات تعيد إلى أذهاننا مسألة الشاعر الناقد، فقد ميّز إليوت بين ثلاثة أنواع من النقد، النقد الخلاق والنقد التاريخي الأخلاقي ثم النقد الحقيقي، واعتبر النقد الحقيقي نقدا أصيلا يصدر من الشاعر الناقد الذي ينتقد الشعر من أجل



ومفردات اللغة الواصفة التي اعتمدها الشاعر تستند إلى مرجعية أساسية تكمن في المواضع الاجتماعية، وتستمد معجمها من الحياة المعيشة للمبدع والمتلقي وبيئتهما (على سبيل المثال، المعجم الذي يحيل على مجال الفلاحة وتقاليدها...).

– لا يَد من استحضار المتلقي ودوره في نقد الشعر الشفوي، حيث التواصل الإبداعي بين الشاعر والمتلقي مباشر<sup>15</sup>. فالمتلقون في هذا السياق يمارسون نوعا من النقد، فترى أحدهم يتدخل فجأة أثناء نظم الشاعر لإبداعه، خاصة في المحاورات الشعرية، فيعبر عن إعجابه بالقول الشعري مرددا بعض العبارات التي تفيد تأثره بالموقف، أو يتدخل لاستهجان النظم، كما تجد النساء في بعض المناطق أشد حرسا على تتبع كلام الشاعر أثناء النظم، فيُعبّر عن تفاعلهن معه عبر زغاريدهن، وفي ذلك موقف جمالي من الإبداع.

## 2- تلقّي الآخر للإبداع الأمازيغي، أو النقد الكولونيالي.

تُعدّ الكتابات الكولونيالية محطة مهمة في تلقّي الإبداعات الأمازيغية. فقد كان المستشرقون سبّاقين إلى التعاطي مع الإنتاج الأدبي الأمازيغي الشفوي وتأويله. والاستشراق، كما هو معلوم، كان له بُعد علمي حضاري صرف، لكن سرعان ما أخذ في ما بعد بُعدا استعماريًا إلى جانب بُعد العلم، حيث أنشئت مدارس (خاصة في فرنسا) لتعليم اللغات الشرقية (والشرق هنا يشمل عمليا المشرق وشمال أفريقيا)، وخُلفت بهذه المدارس كراس للدراسات العربية والإسلامية وللهجات العامية... "ومنذ احتلال الجزائر بدأ التفكير أيضا في الدراسات الأمازيغية لغةً وتقاليدً ومجتمعاً وحضارة إلى جانب التاريخ والجغرافيا. وما من شك في أن الاهتمام بالدراسات الأمازيغية كان له أيضا بُعد استعماري" (غلاب، 1993: 21). وزاد هذا الاهتمام بالأمازيغية وثقافتها لما كان المغرب بدوره وجهة للاستعمار، خاصة وأن الأبحاث التي أنجزت آنذاك حول المغرب، "كانت دائما، ومنذ البداية، تؤكد على وجود نسبة كبيرة من الناطقين بالبربرية، بين سكانه" (بورك، 1993: 97).

في هذا السياق، ووفق هذه الرؤية، انبرى عدد غير قليل من الأجانب للبحث في الأدب الأمازيغي جمعا وتدوينا ودراسة. وبدلوا جهودا كبيرة، بفضل الوسائل والأدوات العلمية والمادية المتاحة لهم، للخوض في غمار الثقافة الأمازيغية وأدابها، وكانت ثمرة هذا الجهد الذي استمر قرابة قرن من الزمن، جملة من النتائج أهمها:

- ✓ جمع عدد لا بأس به من النصوص الأدبية الشعرية والنثرية التي كانت مهددة بالضياع<sup>16</sup>.
- ✓ توثيق المتون المدوّنة ونشرها في كتب ودوريات ومنابر متخصصة.
- ✓ تقديم معرفة كولونيالية تعكس قراءتهم وتأويلهم للإبداعات التي تلقّوها.
- ✓ إنتاج خطاب متخصص يمكن تسميته بالنقد الإثنولوجي، تعامل مع النصوص الأدبية الأمازيغية تعاملًا إثنوغرافيا، مقصده الأساس الوصف الثقافي والاجتماعي، ومن ثم استنتاج خصائص الذهنيات المنتجة لهذا الإبداع.

أن يخلق الشعر (رينيه ويليك: مفاهيم نقدية، ترجمة د. محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، عدد 110 فبراير 1987، ص 339).

<sup>15</sup> نحيل هنا على أهمية نظريات التلقي والتواصل التفاعلي في مجال الإبداع. وخصوصا في التمييز بين أنماط المتلقين ودرجاتهم في تلقي الأعمال الإبداعية.

<sup>16</sup> يمكن الإحالة هنا على أعمال:

- Delaporte, J. Honorat, (1840).
- Justinard, Leopold, (1925).
- Laoust, Emile, (1928, 1949).
- Roux, Arsène, (1942).
- Galand-Pernet, Paulette, (1972).

إن تلقي بعض هؤلاء الدارسين للإبداع الأمازيغي لم يخل من مزلق، فهو عمل تأويلي لم يحد عن الإطار العام للسياسة الاستعمارية. فالتأويل "خلاصة معرفة وفهم، وثمره التزام بمنهج معلوم فيهما، وبالتالي فهو قراءة ما لموضوع المعرفة ومادّة التأمل، فهو مرتبط بافانك تلك القراءة ومتملق بشروطها المعرفية، ومشود إلى حيثياتها التاريخية والحضارية، ومحكوم بنوازعاها الأيديولوجية..." (بنسعيد العلوي، 1993: 56)..

ولعل من أهم المصادر الأساسية في هذا الباب كتاب لـ *Henri Basset* بعنوان *Essai sur la littérature des Berbères* الذي يُعتبر "مرجعا أوليا في تاريخ الآداب الأمازيغية، حيث قُدمت فيه أول حصيلة تناولت بالوصف والتحليل الإنتاج الأدبي الأمازيغي المعروف لدى الأوروبيين إلى حدود الحرب العالمية الأولى. وقبل صدور هذا المؤلف، نشرت بعض النماذج من التقليد الشفهي الأمازيغي من شعر ونثر مستنسخة بالحرف اللاتيني، أما الأبحاث ذات الصبغة التحليلية فكانت معدمة..." (بوكوس، 2001: 576).

إن إشارتنا إلى هذا النموذج في تلقي الأدب الأمازيغي وتأويله نابغة من كونه يعكس الصورة الحقيقية لبعض القراءات التي جعلت من هذه الثقافة وهذا الأدب موضوعا لها، لكن العوائق المعرفية والأحكام المُسبقة منعها من اكتشاف حقيقة الإبداع وطاقاته الجمالية، ومن ثم حالت دون تأسيس نقد أدبي يَحتكم إلى مقاييس الفن وقواعده. ولذلك سرعان ما تجد هؤلاء الأجانِب ينجرون وراء هوى الاستعمار فيطلقون أحكامهم جزافا. ومن الأحكام الصادرة عن هذه المعرفة الكولونيالية في حقّ الأدب الأمازيغي الاعتقاد بـ "أن تجليات الكتابة الأدبية لدى الأمازيغ محاولات أولية محدودة من حيث الشكل والمضمون، وهي تعكس في واقع الأمر مدى تخلف المجتمعات الأمازيغية" (نفسه: 579) أو إيمانهم بأنّ "الأجناس النثرية لدى الأمازيغ موسومة بالسذاجة والظفرة وانعدام الخيال المبدع، أما الأجناس الشعرية فيُعوزها الابتكار فكريا وتعبيرا" (نفسه: 580). وعموما فالكتابات الكولونيالية انصبت على "جمع وتدوين ووصف أهم الأجناس الأدبية الأمازيغية، تمشيا مع أهداف وخلفيات نفس الاهتمام الذي طال مختلف الإنتاجات الثقافية في مناطق النفوذ الاستعماري، إذ أن معظم ما تراكم من هذه الدراسات، التي لا تخلو من أهمية وعمق أحيانا، يطغى عليها الطابع الإثنوغرافي والفولكلوري الغرائبي الذي ينتج عن تصوّرات عرقية أوروبية تنتشغل أساسا بما من شأنه إبراز خصوصيات وغرابة العقليّة المغاربية من خلال وصف مختلف أشكال التعبير الصادرة عن الأهالي المنتجين للثقافة المحليّة" (المجاهد، 1992: 131). إنه من الطبيعي أن يكون تلقي الآخر لهذه التعبيرات الفنية والأدبية، في مرحلة الاستعمار أو مرحلة التهييء له، منطلقا من الذخيرة المعرفية والأيديولوجية لهذا المنلقي، والتي لم تُخرج عن الإطار المعرفي العام للاستعمار، لكن التعاطي العلمي مع مسار هذا التلقّي والتأويل يقتضي الإقرار بوجود أفضال له على هذه اللغة وهذا الأدب، مثلتها بعض الكتابات التي كانت منصفة في تناول الموضوع، أو التي حرصت على تغليب الطابع العلمي في البحث. وبالرغم من ذلك - وما نتج عن هذه المرحلة من تحفيز لبعض الباحثين والمهتمين المغاربة الناطقين بالأمازيغية لجعل مجالها موضوعا لبحوثهم واهتماماتهم، ستظهر نتائجها الإيجابية في ما بعد الاستعمار - لم تستطع المرحلة أن تُبلور نقدا يمكن "الاطمئنان" إليه لتأسيس خطاب نقدي أمازيغي حقيقي.

أمام هذه التجربة وما راكمته من إنتاج ونقد في تعاطيها مع الأدب الأمازيغي، نجد أنفسنا بحاجة إلى أمرين أساسيين:

- ✓ أولا: العودة إلى هذه المعرفة الكولونيالية ومقاربتها "مقاربة تتأسس على أسس النقد التاريخاني" في التعامل معها والاستفادة منها (بوكوس، مرجع سابق ) ، بالنظر إلى النزعة العقلانية التي تعتمد عليها المقاربة التاريخانية في تحليلها للظواهر والقضايا.
- ✓ ثانيا: نقد هذا الخطاب الذي أنشأه الأجانِب حول الإبداع الأمازيغي، وإعادة "ترميمه" والبحث فيه حتى تُستخرج منه مجموعة من القضايا التي من شأنها أن تساعد على صياغة أسئلة جديدة وإنشاء خطاب جديد تجاه أدب المرحلة الكولونيالية، سواء من خلال المصادر المنشورة أم الوثائق التي لا تزال عبارة عن مخطوطات في الخزائن الأوروبية<sup>17</sup>.

<sup>17</sup> يمكن الإشارة على سبيل المثال إلى إحدى الخزائن المهمة في فرنسا بمدينة Aix-en-Provence ويتعلق الأمر

### 3- التلقي الجمالي وتأسيس النقد الأدبي الأمازيغي.

انشغل بعض المتقنين والمهتمين من الأمازيغ في السنوات السبعين والثمانين من القرن الماضي، بدراسة الأدب الأمازيغي وتعاييره المختلفة، في إطار بحوث جامعية أو مبادرات فردية تابعة من الشعور بالانتماء لثقافة زاخرة بأشكال التعبير والإبداع. من هنا برز نوع من الاشتغال النقدي على الإبداع الأمازيغي، لكنه في عمومته محكوم بهاجس الكمّ (أملتته طبيعة المرحلة وضرورة التأسيس المعرفي، أي هاجس التراكم على مستوى النص الإبداعي)، فأتجهت الجهود نحو التنقيب عن النصوص وإخراجها إلى الوجود أو نقلها من بنية الثقافة الشفوية إلى بنية الثقافة المكتوبة (من المسموع إلى المقروء)، والانشغال بالموضوعات والمضامين (عمر أمير 1975، 1987، 1987، 1979، 1979، وعبد الله المعاري 1984...). إن هذه الأعمال المنجزة تميل إلى ممارسة تأريخ الأدب أكثر منه إلى ممارسة النقد، على اعتبار أن التاريخ الأدبي يهتم بجمع النصوص وتاريخها والتعريف بأعلامها، وهذا حال معظمها في تلك المرحلة، وهو أمر طبيعي كما أشرنا آنفاً، يستقيم وطبيعة الظرف الذي يمرّ منه البحث في الأدب الأمازيغي والاهتمام به. فكان لا بد من اعتماد المقاربة الكمية والتوثيقية ناهيك عن هاجس الجمع والتدوين الذي اقتضته ندرة المكتوب. وتوضح قيمة المنجز في هذه المرحلة إذا علمنا "المجازفة" التي يقع فيها كل من بادر إلى الحديث عن شيء اسمه الأدب الأمازيغي، وبالأحرى البحث فيه. وحتى الأعمال التي أفلحت في أن ترى النور حينئذ - خاصة على المستوى الأكاديمي في الجامعات المغربية - إنما أنجزت تحت عنوان البحث في الثقافة الشعبية.

وإذا جاز أن نتحدث عن إبدال التأسيس في نقد الإبداع الأمازيغي وتلقيه، فيمكن الحديث هنا عن إسهامات يعينها شكّل في نظرنا المعالم الأولى في سبيل تشييد خطاب نقدي حول الإبداع الأمازيغي، برزت في خضمّ هذا الاهتمام المطبوع بهاجس الكمّ وبهيمنة المقاربات الموضوعاتية، والقصد هنا إلى قليل من الكتابات من قبيل: المقالات التي نشرها الباحث أحمد عصيد (1981، 1992، 1992، 1992، 1992 ج) منذ بداية الثمانينات، ومقالات الباحث الحسين المجاهد (1992، 1992، 1994، 2004) وغير ذلك من البحوث الأكاديمية التي نوقش بعضها في الجامعات الفرنسية والمغربية (حسن جواد 1983، وعبد الله بونفور 1985، وعمر أمير 1998). وقد تميّزت هذه التجارب باستثمار التراكم المعرفي لدى أصحابها في قراءة النص الأمازيغي، الشفوي والمكتوب، خاصة على مستوى مفاهيم النقد والقراءة، وطوّرت لغة النقد وأسلوبه، مستلهمة الخلفيات المعرفية والأطر النظرية التي تحققت لهؤلاء الدارسين من خلال تكوينهم في مختلف حقول المعرفة، من فلسفة نقد ولسانيات. وهكذا فتحت التجربة المجال لجهاز مفاهيمي جديد، ومعجم نقدي متخصص، من قبيل ما نجد في مقاربات الشعر: المغامرة الشعرية، وشعرية النص، والتماسك الرؤيوي في الشعر الأمازيغي، والأفق الشعري، وحساسية الشعر الأمازيغي، والحساسية الإبداعية، والرؤية الإبداعية، والعمق الفني وقوانين النظام الداخلي، ووعي الحركة الشعرية الأمازيغية، والتجربة الشعرية الأمازيغية، والطاقت الجمالية، ونظام الصورة الشعرية، وهلمّ جزاً. أو كما نجد في دراسة السرد الأمازيغي، من قبيل: شعرية السرد، وتنظيم السرد أو البناء السرد، والخطاب، والوظيفة، وبنيات الفضاء، واستراتيجية السرد والرؤية إلى العالم... (خديجة محسن 2004، ومحمد بادرة 1997، ومحمد أقوضاض 2007). لعل هذه المفردات شكّلت قيمة مضافة لتاريخ تلقي الأدب الأمازيغي وفتحت أفقا جديدا "يتجاوز" هواجس التجارب السابقة. إن هذه الإسهامات تتم عن توجّه جديد في تلقي الأدب الأمازيغي، تنطلق من مفاهيم وأدوات منهجية تتفاعل من خلالها الذات القارئة/الناقدة مع النصوص قديمها وحديثها، أي أننا أمام عملية تلقّي استدعت في سياق التفاعل جملة من الأسئلة والإشكالات المصاحبة لصيرورة الثقافة والأدب في المجال الأمازيغي، بحيث إن كل قراءة وتلقّي أو تأويل للإبداع الأمازيغي محكوم بسياقه الاجتماعي والثقافي. ومن أهم القضايا الجوهرية التي طرحت في هذا السياق: الأسئلة الخاصة بالمرور من بنية ثقافية شفوية إلى بنية ثقافية جديدة أدواتها التواصلية والتفاعلية مختلفة عن الأولى، كمفهوم النص الشعري بين

بارشيف الوثائق Centre des archives d'Outre-mer (C.A.O.M) وكذلك خزان Arsène Roux.  
18 يُعدّ مقال أحمد عصيد الموسوم "عن قيود الضحك والبكاء" المنشور سنة 1981 أول كتابة حول ديوان محمد مستاوي "نسكراف" و"تاخصاد نمطاون".

البنيتين، ومصير التقاليد الفنية والجمالية التي رسختها الآداب الشفاهية، وهل بمقدورنا تشييد تاريخ لقراءة الشعر الأمازيغي الشفوي وتلقيه اعتماداً على النصوص المدوّنة فقط؟ وهل بإمكان تجربة الكتابة أن تؤسس شعريتها بعيداً عن شعريّة الإنشاد؟ وقضايا تحديث النص الشعري الأمازيغي...

## نحو أفق للتفكير

يكون النقد في أحد أوجهه احتفالاً بالقيم والصفات المميّزة للنص أو النوع الأدبي. والممارسة النقدية هي التي بمقدورها أولاً: الكشف عن المقومات الفنية الخاصة باللغة والإيقاع والصورة وكلّ الأبعاد الجمالية للنص الإبداعي، وثانياً: بيان المقومات الدلالية وطُرُق صناعة المعنى في الكلام الأدبي، مع ما قد يقتضيه ذلك من إحالات على النسق الثقافي العام لهذا الإبداع بفعل الصلة المفترضة بينه وبين التاريخ الثقافي والاجتماعي والسياسي...

على هذا الأساس نرى ضرورة أن يهتم الدارسون بالإسهام في دراسة الأدب الأمازيغي من خلال:

- البحث في التطور التاريخي للنصوص الإبداعية،
- وصف فني لأشكال التعبير التي تداولها الأمازيغ عبر تاريخهم الطويل،
- تحديد النماذج النصية التي يمكن اعتبارها علامات على النوع الأدبي، حتى تتمكن من بناء تعريفات دقيقة تساعد على نمذجة أجناس الأدب الأمازيغي...
- الوقوف على تقاليد تلقي الأدب، لكونها تساعد على تفكيك مكونات سُنن التلقي وأفاقه، ومن ثم رصد العناصر الأولية والصياغات والآراء النقدية التي تؤسس للخطاب النقدي/ التلقائي الانطباعي...

وعليه، فثمة حاجة، بخصوص الإبداع الشفوي، إلى دراسة نقدية لمدونات الإبداعات الشفوية لتحرير مناط الجمال في كل نوع، وإبراز الظواهر الفنية التي تميزه، ثم البحث في إمكانيات تصنيف المادة الأدبية إلى اتجاهات أو مدارس إبداعية. ومما يستلزم هذا الأمر وجود متون أدبية كثيرة تمّ تدوينها وجمعها من طرف المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية في إطار مؤسسي (تعاقدات المعهد مع الباحثين في المجال)، تحقّق، بجانب المبادرات الفردية كأعمال الطلبة الباحثين وبعض المهتمين، رصيماً أو قاعدة معطيات أدبية غاية في الأهمية.

أما بخصوص الإبداع المكتوب فثمة حاجة إلى الكشف عن حدود اتصاله وانفصاله عن الشق الشفوي، وإلى مواكبة نقدية من شأنها أن تقيّم تجربة الكتابة الجديدة، أي الإبداعات التي سلكت مسلك الكتابة منذ أوّل عمل إلى اليوم، وتقوم مسارها. فبالرغم من أهمية النصوص المكتوبة<sup>19</sup>، نضطر إلى إعادة تأكيد ما ذكره الباحث الحسين المجاهد في تقييمه للتجربة سنة 1992 من أن "ظاهرة التأليف في الأمازيغية... رغم ما أفرزته من تراكم، لم تحظ بعد بما يلزم من تنمين ونقد إذ ما زالت في مرحلة التجربة ولم يتأسس بعد أي اتجاه نقدي يكشف عن خصوصياتها وما يكتنفها من إشكاليات، كما أن من شأن مثل هذا النقد أن يجيب عن التساؤلات المطروحة بشأن عناصر نموّ التجربة وأفاقها، علماً بأن الأمر يتعلق بمنعطف حاسم في تاريخ الأدب الأمازيغي" (المجاهد، 1992: 132). والنقد هو الكفيل بأن يميز في هذه النصوص، الشفوية وغيرها، بين ما هو نص عاد وبين ما هو نص فني، وهذا أمر يحتاج إلى الكشف عن الطاقات الجمالية الكامنة في النصوص لأنها المعيار الأساس في عملية التمييز.

إن التحدّي المفروض على كل دارس ومهتم بالأدب الأمازيغي هو تحدّي منهجي أولاً، ينطوي على سؤال الكيف، كيف نواجه ما راكمته تجارب الإبداع الأمازيغي عبر مساراته وتعبيره المختلفة، ومعرفي ثانياً، يستلزم سؤال المعرفة الأدبية والنقدية التي من شأنها أن توطّر الاشتغال على هذا الأدب

<sup>19</sup> حصيلة إصدارات الأدب الأمازيغي المكتوب، إلى حدود كتابة هذا المقال: أربعون ديواناً تقريباً، وثلاث عشرة رواية، وست عشرة مجموعة قصصية.

من جهة، وتُشكّل أدواته التحليلية من جهة أخرى. وعلى هذا الأساس، نرى من الضروري أن يكون برنامج عمل المهتمين بهذا الموضوع مرتكزا على الخطوات الآتية:

- 1- استكمال عملية الجمع والتدوين وفق المناهج المعمول بها في تدوين التراث الشفوي الإنساني.
- 2- اقتراح تحقيب لهذا الأدب وفق ما تسمح به تراكماته، الشفويّ منها والمكتوب، مع الاستفادة من الجهود النظرية والتطبيقية لمناهج التحقيب المعتمدة في الآداب العالمية.
- 3- نقد هذا الأدب وقراءته لرسم الأفق الجمالي له، مع ضرورة الانتقال إلى مرحلة نقد الأدب الأمازيغي بالأمازيغية.

ولعل هذا لن يتأتّى إلا بوضع خطة عمل ينخرط فيها كل الفاعلين في الموضوع: الباحثون الجامعيون (خاصة منهم الذين أسندت لهم مهام تدريس الأدب الأمازيغي في ماسترات ومسالك الدراسات الأمازيغية)، والمعهد الملكي للثقافة الأمازيغية (وتحديدا مركز الدراسات الفنية والأدبية)، والإطارات الأدبية التي بدأت تتشكّل وتهتمّ بالموضوع (مثل رابطة "تيرا" بالجنوب).

## الببليوغرافيا

- أقوضاض، محمد. (2007)، *شعرية السرد الأمازيغي*، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط.
- أمير، عمر. (1987)، *الشعر الأمازيغي المنسوب إلى سيدي حمّو الطالب*، مطبعة التيسير، الدار البيضاء، [الطبعة 1].
- أمير، عمر. (1975)، *الشعر المغربي الأمازيغي*، الطبعة 1، دار الكتاب، الدار البيضاء.
- أمير، عمر. (2003)، *رموز الشعر الأمازيغي وتأثيرها بالإسلام*، الطبعة 1، دار السلام للطباعة والنشر، الرباط.
- بادرة، محمد. (1997)، *الحكاية الشعبية الأمازيغية السوسية: البنية والوظيفة*، دبلوم الدراسات العليا، كلية الآداب، جامعة محمد الخامس، الرباط.
- بنسعيد العلوي، سعيد. (1993)، "صورة المغرب في الاستشراق الفرنسي المعاصر"، *المغرب في الدراسات الاستشراقية*، أعمال الندوة السادسة لأكاديمية المملكة المغربية بمراكش، ص 37-61.
- بورك، إدموند. (1993)، "صورة الدولة المغربية في الأدبيات الإثنولوجية الفرنسية"، *أمل*، عدد 3. ص 91-125.
- بوكوس، أحمد. (2001)، "قراءة في كتاب *Henri Essai sur la littérature des Berbères* Basset" *مجلة المناهل*، عدد 65/64. ص 575-581.
- عصيد، أحمد. (1981)، "عن قيود الضحك والبكاء"، *جريدة العلم* 9 يناير 1981، ص 2-7.
- عصيد، أحمد. (1992أ)، "خطاب الحكمة في الشعر الأمازيغي" *تاسكلان تمازيغت مدخل إلى الأدب الأمازيغي*، الملتقى الأول للأدب الأمازيغي بالدار البيضاء 17 و 18 ماي 1991. ص 143-153.
- عصيد، أحمد. (1992ب)، "هاجس التحديث في النص الشعري الأمازيغي المكتوب"، *مجلة آفاق (اتحاد كتاب المغرب)*، عدد 1. ص 135-139.
- عصيد، أحمد. (1992ج)، "ديوان الشعر الأمازيغي الجديد بين سلطة المسموع وأزمة المكتوب"، *الرائيس حماد أممتاك*، أعمال ندوة تكريم الشاعر الرايس حماد أممتاك، منشورات الجمعية المغربية للبحث و التبادل الثقافي، ص 51-70.
- غلاب، عبد الكريم. (1993)، "تمهيد لأعمال ندوة المغرب في الدراسات الاستشراقية"، *المغرب في الدراسات الاستشراقية*، أعمال الندوة السادسة لأكاديمية المملكة المغربية بمراكش، ص 17-36.
- المجاهد، الحسين. (1992)، "لمحة عن الأدب الأمازيغي في المغرب" *مجلة آفاق* عدد 1. ص 125-134.
- مستاوي، محمد. (1979)، *أمثال أمازيغية معربة تان وليي زرينين*، الدار البيضاء.
- المعاوي، عبد الله. (1984)، *الشعر الغنائي السوسي: القصيدة*، دبلوم الدراسات العليا، كلية الآداب، جامعة محمد الخامس، الرباط.

Basset, H, (1920), *Essai sur la littérature des Berbères*, ancienne maison Bastide, Alger, Jourdan.

Bonfour, A. (1991), *Introduction à la littérature berbère, T1 la poésie*, Paris, Peeters.

Delaporte, J. H, (1840), *Grammaire de la langue berbère*, Paris.

- El Moujahid, H. (1992), « la poésie berbère tachelhit entre l'oralité et l'écriture : cas de la production de M. Moustauoui », *Ecriture et oralité*, Actes du colloque organisé par FLSH Fès. p.195-203.
- El Moujahid, H. (1994), « La dimension interculturelle dans la poésie berbère tachelhit moderne », *L'interculturel au Maroc*, Afrique Orient, Casablanca, p. 109-126.
- El Moujahid, H. (2004), « Poétique de Mohammad Moustauoui ou Poésie de l'entre-deux », *La littérature amazighe : Oralité et écriture*, Actes du colloque international organisé par CEAELPA-IRCAM, à Rabat les 23, 24 et 25 octobre 2003, p. 217-221.
- Galand-Pernet, P. (1972), *Recueil de poèmes chleuhs*, Paris.
- Galand-Pernet, P. (1998), *Littérature berbère, des voix des lettres*, Paris, PUF.
- Jouad, H. (1983), *Les éléments de la versification en berbère marocain tamazight et tachelhit*. Doctorat de troisième cycle, Paris3, Université de la Sorbonne nouvelle.
- Jouad, H. (1995), *Le calcul inconscient de l'improvisation*, Paris, Peeters.
- Justinard, L. (1925), Poèmes chleuhs recueillis du Sous, revue du *monde musulman*, 60.
- Laoust, E. (1928), *Chants berbères contre l'occupation française*, France.
- Mouhsine, Kh. (2004), « Poétique du récit de l'oral à l'écrit », *La littérature amazighe : Oralité et écriture*, Actes du colloque international organisé par CEAELPA-IRCAM, à Rabat les 23, 24 et 25 octobre 2003, p. 249-265.
- Roux, A. (1942), *Récits contes et légendes berbères en tachelhit*.





## السرد في الأدب الأمازيغي الجديد

أزروال فواد

المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية

*La notion de « Nouvelle littérature amazighe » est apparue avec la naissance de nouveaux genres littéraires résultant du passage de l'amazighe de l'oral à l'écrit. En effet, au début des années quatre-vingt-dix du siècle dernier, des productions relevant de la nouvelle et du roman ont vu le jour. Elles ont été suivies par d'autres genres répondant aux besoins de l'intégration de la langue amazighe dans le système éducatif. Ce qui a suscité des débats se rapportant aussi bien à la forme qu'au contenu et à l'esthétique de cette nouvelle littérature.*

شهد الأدب الأمازيغي في أواسط السبعينيات من القرن الماضي حركة نشيطة حاولت التجديد والتحديث، وخلق نقلة متميزة في نسق الإبداع الفني والأدبي للتعبير عن التغيرات والتطورات المستمرة التي كانت تمس الإنسان الأمازيغي بالمغرب في ثقافته ومجتمع، وفي علاقاته مع الآخر ومع المحيط من حوله. غير أن هذه الحركة لم تكن عميقة وسريعة، لأنها ارتبطت أساسا بإشكالية الانتقال من الشفاهة إلى الكتابة، وظلت لصيقة بالأشكال التقليدية وبما تتضمنه من عناصر وخصائص، فكان همها الأول هو تدوين الحكايات والأمثال والقصص الشعبية والأشعار بأغراضها وإيقاعاتها وأشكالها. وجاءت في شكل مبادرات فردية ومحاولات شخصية لمتقنين من مختلف المشارب الثقافية والمهنية، ولم تنتظم في إطار تيار متجانس يصدر أصحابه عن وحدة في التصور والرؤيا والتطلعات رغم انتمائهم إلى سياق تاريخي وثقافي واحد (المجاهد، 1991: 16)، ولأنها لم تكن مدعومة بقاعدة ثقافية قوية يمكن أن تسهم في تطورها وأن تفتح لها المنافذ نحو المجازفة في الابتعاد عن الموروث الأدبي التقليدي بمسافة أوسع.

ومع ذلك سيظهر في هذه المرحلة العديد من الدواوين الشعرية، أغلبها من إبداع متقنين مناضلين حملوا على عاتقهم هم تحديث الثقافة الأمازيغية من خلال ترسيخ تقاليد شعرية جديدة تتجلى في التدوين والكتابة، وقليلها من إنتاج شعراء احتكوا بالتجارب الشعرية الأجنبية وتعرفوا على الطاقة والقدرة اللتين تمنحهما الكتابة في الإنتاج الأدبي واستهلاكه معا. وإذا كانت أغلب أشعار هذه الدواوين قد تقيدت بالخصائص الفنية والجمالية التقليدية وحافظت عليها، فقد جددت في المواضيع والأغراض، وعالجت مضامين غير مسبوق في المتن الشفهي، وتناولت أخرى معروفة لكن بروى وأساليب مختلفة وفي إطار قضايا وإشكالات أدبية حديثة.

وابتداء من أواخر الثمانينيات، ظهر وعي جديد بالإمكانات الثقافية والأدبية والفنية الأمازيغية في إطار التحديث والتطوير والانسجام مع الروح العصرية، وخضع الشعر الأمازيغي الجديد "التحول منطقي سريع، فانتقل من الطابع التقليدي إلى الأسلوب الحديث مستفيدا من تجارب جديدة أخرى" (أقضا، 2007: 121)، وستظهر الأعمال الأدبية الأولى التي ستؤسس لظهور فن "السرد الأمازيغي"<sup>1</sup> الذي سيشمل نمطين تعبيريين أساسيين لم يوجد من قبل، هما القصة القصيرة والرواية.

1 - نقصد بمصطلح "السرد" في هذا المقال ذلك الفن الأدبي المرتبط بالكتابة بمختلف أجناسه وأنواعه من رواية وقصة وأقصوصة، دون ذلك المرتبط بالأدب الشفوي كالحكي الذي يتعلق بالحكاية الشعبية والنكتة.

ولم يكن انطلاق هذين الجنسين الأدبيين الجديدين سهلا وعفويا، بل جاء تتويجا لسلسلة من الجهود المتواصلة التي عرفها الأدب الأمازيغي الجديد ابتداء من أواسط السبعينيات من القرن الماضي، ونتيجة ظهور نمط فكري متوثب مرتبط بتشكّل وعي ثقافي وأدبي جديد يتطلع إلى تحديث الثقافة والأدب الأمازيغيين من خلال تجريب واسترفاد أدوات جديدة في ميدان التعبير الإبداعي.

## سياق النشأة

تشير مسألة الكتابة السردية في المجال الثقافي الأمازيغي أسئلة مركزية ترتبط أساسا بكيونة هذا الجنس من الكتابة الإبداعية وهويته، وبحقيقة وجوده كفن حقق من التراكم والتطور ما يكفي ليجعل منه ظاهرة أدبية قابلة للدرس والمقاربة.

وإذا نظرنا إلى المعطى التاريخي باعتباره عنصرا محوريا في الكشف عن جوهر الظاهرة الأدبية وعمقها، فإن السرد الأمازيغي جنس أدبي وافد على الثقافة الأمازيغية، عرف ظهوره الأول من خلال كتابات الشباب، في التسعينيات من الألفية المنصرمة، الذين حاولوا ضخ دماء جديدة في شرايين الأدب الأمازيغي، ونشر قيم فنية وأدبية مغايرة، وتسخير الأدب من أجل خدمة الثقافة الأمازيغية ومدّها بطاقة الاستمرار والتجدد في إطار السياق السوسيوثقافي المحلي والكوني.

وقد عرفت هذه المرحلة تحولات جذرية في مسارات التفكير الإنساني أثرت على جميع أنماط التفكير الكونية والمحلية، وفتحت الأبواب أمام العديد من الثقافات المهيمشة والمحاصرة للتعبير عن ذاتها وإبراز خصوصياتها مما ساهم في إغناء الثقافة العالمية، وسهل التواصل بين الحضارات المختلفة، "كما أن هذا الغنى الثقافي [...] أعيد من خلاله اكتشاف الإنسان في العصر الحديث، وشكل منطق الإقرار العلمي والثقافي بقيم التعدد والاختلاف الثقافي، وخلّطه المركزية ومعنى الأجناس والثقافات الراقية، وإعادة قراءة مفاهيم المقدس والهوية والتراث التي كرستها النصوص والكتب، خاصة داخل بعض المجتمعات التي تحكمها نظرة كليانية وحدوية، حيث صارت تدرك مدى أهمية تعدد مقوماتها اللغوية والثقافية وفعاليتها الرمزية في سياق إمكانات الوجود الاجتماعي والثقافي، ومتطلبات التغيير والتطور" (الحاحي، 2009: 14)، والتي تعمق من خلالها "دور الكاتب والفنان في إعادة إبداع الفعاليات الرمزية وعقد الحوار مع الثقافات الكونية انطلاقا من موقع الوعي التاريخي والنقدي والمساءلة الفكرية والإنسية التي يتطلبها تعميق وتحديث قدرات وتعبير الإنسان الوجدانية، وتطويرها لتستجيب لحاجياته الثقافية والاجتماعية الراهنة" (نفسه: 15).

وهكذا سعى العديد من الأدباء والمبدعين الأمازيغيين إلى التخلص من هيمنة الشعر الذي كان يشكل عمود الأدب الأمازيغي ومركزه، فجربوا أجناسا جديدة تمزج بين التخيل والسرد والمعطيات التاريخية أو الواقعية الخاصة والعامة بغرض امتلاك أدوات أو أشكال تعبيرية جديدة، فأبدعوا في مجالي القصة القصيرة والرواية. ومع تعدد المحاولات واستمرارها وتقدمها في الزمن أخذ هذان الشكلان السرديان يحتلان موقعا متميزا في الأدب الأمازيغي الجديد، ويتفرعان لتظهر بوادر السرد الأدبي الموجه للطفل في السنوات الأولى من العقد الراهن ويحقق تراكما ملحوظا، وبوادر فن القصة القصيرة جدا في أواخره.

وقد ساهمت الجرائد والمجلات المهتمة بالثقافة الأمازيغية - على ندرتها - بدور رصين في فتح باب الإبداع في شكلي القصة القصيرة والقصة القصيرة جدا، وحتى الرواية أحيانا. وساهم المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية في توسيع دائرة الابتكار في قصص الأطفال، فسهلت، أي هاتين المساهمتين، على المبدعين الدخول بجرأة وثقة في مجازفة أدبية لتطوير مفهوم الكتابة الأدبية وخلق وعي فني وأدبي شق طريقه نحو ترسيخ فن السرد الأمازيغي في إطار عملية الاستجابة للتطور المتفاعل مع روح المرحلة وظروفها ومتطلباتها، وبعد أن توفرت له العناصر الأساسية التي تؤثر في توسع الجنس الأدبي وتطوره من وجود جمهور متزايد ومتميز في نوعيته وتواتر في الطباعة وتعاقب سريع للأجيال ووجود مبدعين قادرين على تمديد الجنس جزئيا (يحياوي، 1994: 100).

ولابد من الإشارة إلى معطين أساسيين ساهما بدورهما أيضا في ظهور السرد الأمازيغي ونموه، وهما :

1- ظهر هذا السرد في إطار "الخطاب الأمازيغي الحديث" الذي اشتغل بوتيرة سريعة ورسنية على مشروعية الثقافة الأمازيغية في ظل النظام الثقافي والاجتماعي العالمي الجديد، والذي طرح "أسئلة جديدة حول الذات والمجتمع والثقافة والتاريخ والآخر كأنظمة مادية ورمزية متفاعلة بدورها في إنتاج الذات الإبداعية" (الخطاري والعمرى 2008: 93)، والذي تميز كذلك، بان دفاع واضح نحو التحديث، فخلق حافظا فعالا للسعي إلى التجاوز من خلال " ممارسات أخرى من الإبداع كالمسرح والأدب التخيلي السردية(القصّة، والرواية) والسينما والتشكيل، للتخلص من سلطة النماذج الرسوبية" (نفسه: 93).

وإلى جانب هذه الغاية التي تمثلها الرغبة الأكيدة والقوية في الخروج من عباءة التقليدي وهيمنة الفن الشعري في إطار تجريب السرد الأمازيغي، تحضر رغبة أخرى أذكاهها الخطاب الأمازيغي الحديث، تتمثل في اقتحام مجال شكل امتياز أديبا وثقافيا للكتاب والأدباء المغاربة الذين ينتجون باللغة العربية الفصحى<sup>2</sup>، وشكل مفذا أساسيا نحو عصرنة الأدب الأمازيغي وتحديثه.

2 - ارتبطت نشأة السرد الأمازيغي بمرحلة الانتقال التي عرفها الأدب الأمازيغي، وما يزال، من طور الشفهية إلى طور الكتابة، والتي حتمت على المبدعين إعادة النظر في الخصائص الأدبية الفنية انطلاقا من الوعي "بأن الكتابة تتوجه إلى متلق مختلف، ومتقف أكثر دراية وإطلاعا وأكثر تطلعا إلى الجودة والإتقان، وأنها تمنح القارئ فرصة العودة إلى العمل للمساءلة والبحث والتقييم.

وانطلاقا من هذا الوعي الجديد الذي فرضته التغيرات والتبدلات السياقية للإنتاج الأدبي الأمازيغي، سيبدأ المبدع في التفكير الواعي والمهموم بأدواته وتقنياته [...] وما تحمله الكتابة من اشتراطات وما تخلفه من اعتبارات وظروف، وبما تستلزمه من وعي ومسؤولية بسياقات الكتابة الأدبية وخصائصها(أزروال، 2005: 8)، فكان اللجوء إلى استرفاد الأشكال السردية المرتبطة أساسا بالكتابة من الثقافات الوطنية والإنسانية، ومنها القصة و الرواية.

وانطلاقا من بداية القرن الحالي، بدأ الأدب الأمازيغي الجديد يشهد تطورا واضحا في الإنتاج السردية الذي تجاوز البدايات الأولى و اندمج في حركية الإبداع داخل الثقافة الأمازيغية المعاصرة، وبدأ يعرف محاولات هامة يقوم بها القصاصون والروائيون من أجل خلق لغاتهم وأساليبهم الخاصة والمنزاحة عما هو سائد ومعروف في الأنساق التعبيرية التقليدية، وإن لم يحقق بعد التراكم الكافي الذي يتيح له الانتقال من مرحلة التأسيس إلى مرحلة التأصيل.

## قضايا فنية ومعنوية

ارتبط ظهور السرد الأمازيغي بالنقاش حول طبيعة هذا الفن في علاقته بمفهوم الأدب الأمازيغي المعاصر، وحول قضايا معنوية وفنية ملتصقة بإشكالية الأصالة والحدثة وكل ما يتعلق بها من قيم وأسئلة ترتبط بالتراث والهوية والتجديد والذات والآخر...

وإن أول ما يجب الإقرار به هو أن السرد الأمازيغي نشأ في إطار العصامية، فجل القصاصين والروائيين أتوا إلى الإبداع من خلال الاحتكاك أو التمرس على القراءة السردية التي وفرتها لهم الأقسام التعليمية والفضاءات الجامعية التي عرفوا من خلالها أن السرد فن أدبي مرتبط بالكتابة وإن كان قريبا من مشابه له في التراث الشعبي الأمازيغي، أي الحكاية، وأنه مؤثر على تشكل تفكير أدبي جديد ينتمي إلى حركة سوسيوثقافية واعدة وحديثة تتوخى إضفاء أبعاد عصرية على الإبداع والمجال الثقافي الذي يتحرك فيه.

2 - أما بالنسبة للروائيين والقصاصين المغاربة الذين أيدعوا باللغات الأجنبية، لاسيما الفرنسية، فقد ارتبطوا بالثقافات الأجنبية التي أيدعوا في نطاقها، وأثير نقاش حاد وطويل حول مدى انتمائهم إلى فضاء الثقافة المغربية الوطنية، وتم التعامل معهم بكثير من الحذر والريبة خلال عقود السبعينيات والثمانينيات من القرن الماضي.

وخلفت هذه العصامية التباسا وتداخلًا بين الشكلين الجديدين، فهناك "روايات في شكل قصص طويلة، أو روايات قصيرة، تجمع في تقنياتهما بين النمطين السرديين" (أقضاض، مرجع سابق: 121)، فتمتثل في كليهما طرائق بناء الشخصيات وتطور الأحداث وعرضها وأشكال وصف الفضاءات والأمكنة وتوظيف الأزمنة، وهذا ما نجده، على سبيل التمثيل، في كل من روايتي azrf akucan لعبد الله صبري<sup>3</sup> و ticri x tama n tsarrawt لمحمد بوزكو<sup>4</sup> اللتين تتميزان بالتركيز الشديد في عرض الأحداث والشخصيات وفي محدوديتهما في الامتداد الزمني والمكاني.

وتلجأ أغلب الأعمال القصصية والروائية إلى استلهام التاريخ والعودة إلى التراث في مواضعها، محاولة، من خلال ذلك، التعبير عن الهموم الذاتية أو الجماعية الأنية، فتحفظ بأسماء الأمكنة الجغرافية من مدن البلاد وقراه كالناظور وأنوال وبني سعيد وبني أنصار وأكادير والدار البيضاء وأكلام أزيبا... وبعض حواضر المهجر كأمستردام وبرشلونة، والشخصيات التاريخية المشهورة كالشاعرة تاوكرات في عمل نجيب سيفاو وعبد الكريم الخطابي في أغلب أعمال الكتاب الريفيين، وبأحداث مضبوطة زمنيا مثل حادث عمر الرداد الذي وظفه محمد بوزكو في روايته "جار أو جار"، لتجعل منها رموزا دالة على ما يمور به الواقع الراهن، لذلك غالبا ما يتداخل فيها الذاتي بالموضوعي، واليومي بالتاريخي، والخيالي بالواقعي، والخاص بالعام، وتتفاعل فيها "كثير من المؤثرات والعوامل، وتتآزر في صلبها عناصر ومواد متباينة، تتكامل جميعها في النهاية لتحديد ملامح محددة" (المولودي 2006: 72)، ليتولد عن كل ذلك نسيج سردي يشمل العديد من مقومات التشويق ولذة القراءة.

وفي هذا المجال، وإن كانت القصة أو الرواية في استحضارها للتاريخي أو التراثي تصدر عن تصور طوباوي وطهراني في تقديم الماضي، متخذة من الثقافة الأمازيغية الأصلية أساسها في قياس التطور والتغير، ومستثمرة "جوانب الجاذبية في تراثها العام الذي يعج بالعجائبي والغرائبي والواقعي والخيالي... ويبتنوع أنماط الحكى والأداء... والتشخيص الفني" (ازروال مرجع سابق: 8)، فإن العديد منها (أي القصص والروايات) يظل قريبا من تقنيات الحكى الشعبي في التقديم والوصف وتسلسل الوقائع وتطورها، فيغلب عليها طابع التسلسل التصاعدي للبنى السردية والتطور الخطي المستقيم للشخصيات، والواقعية البسيطة في تناولها للمضامين وسردها. ويعد هذا الأمر طبيعيا ولا يفتقر من قيمة الأعمال السردية التي تتميز به نظرا للاعتبارات التالية:

1. حداثة هذا الجنس الأدبي جعلته يستند إلى واقعية بسيطة، يخضع لسلطة الواقعية، (أقضاض، مرجع سابق: 124) حتى يظل قريبا من إمكانيات المبدع وانتظارات المتلقي الذي لم يتمرس بعد بالقرأة السردية.

2. السرد، في أصله، ممارسة "تتوسط المسافة الكامنة بين الذات والعالم الخارجي، (...) وبذلك تصبح الممارسة السردية ألفة الذات مع الأشياء والظواهر عبر عملية خلق معان ودلالات لتلك الظواهر" (الطائي. 2009: 50-51)، وتكون عملية الخلق هذه في مرحلة النشأة قريبة، من حيث المسافة، ومباشرة من حيث الدلالة.

3. هيمنة موضوعي الرفض والهوية بتصور نضالي على مجمل المتن السردية جعلت أغلب الأعمال تهمل الجوانب الفنية وتنشغل بالمعنى و"الرسالة"، وتحاول، من ثم، أن توظف التاريخ والتراث والوقائع الحقيقية من أجل التعبير حتى وهي تسعى إلى ذلك عبر سياقات معينة تصفي عليها معان ودلالات متنوعة.

وفي ما يتعلق بالجوانب الفنية في هذا السرد، فإن أول ما يلفت الانتباه هو البناء اللغوي لنصوصه، إذ يغلب عليها الطابع التقريرية المباشر، حيث لا تتمتع برمزية كبيرة لأنها تبتعد عن

<sup>3</sup> كتبت هذه الرواية بحرفي التيفيناغ واللاتيني، ونصها السردية لا يتجاوز ستين صفحة من الحجم الصغير المكتوبة بخط عريض والمحمورة الأسطر، كما أن عناصرها السردية محدودة ومركزة مما يجعلها أقرب من قصة مطولة منها لرواية.

<sup>4</sup> صدرت هذه الرواية في 130 صفحة من الحجم الصغير والمحدودة الأسطر، ويتشابه نسقها السردية ونسق السرد في القصة من حيث التكتيف أو التركيز على صعيد كل من اللغة والشخصيات ونمو الأحداث وتطورها.

الجزئيات الوصفية ودقائقها، لنتمحوح حول مظاهر الأشياء ومعالمها الخارجية، ولا تستعمل الزخم الكافي من الصور والاستعارات للرفي بمستوى الأسلوب وإعطائه طاقة دلالية للتنوع والتعدد عند القراءة والتأويل.

كما أن هذه الأعمال تظل حائرة بين اللغة المحلية اليومية و"اللغة الجديدة"<sup>5</sup>، فتأتي اللغة في بعضها مرتبطة أشد الارتباط بالتعبير المحلي في تشكيلاتها المجازية وفي بناءاتها الماثورة باستثمارها للتعبيرات المسكوكة البليغة والساخرة، والشاعرية أحياناً، (أقضاض، مرجع سابق: 144) ويتوظيفها للقاموس التراثي المحلي بكثافة وزخم. ويأتي بعضها الآخر مغرقاً بالانشغال باللغة الجديدة الحديثة، إلى حد يجعلها العنصر المركزي بدل الحدث والشخصيات، فتطغى مفردات المعجم الحديث وتتوسع التراكيب والأساليب الجديدة التي يصعب على القارئ فك شفراتها و تعقب معانيها.

أما من حيث بنية النصوص، فإن العديد منها يخضع لإكراهات البناء الأصلي في فني القصة والرواية، ويتقيد باليات السرد وقوانينه التقليدية، ويكشف عن هيمنة برنامج سردي جاهز. فهي تتشابه في بناءاتها من حيث التصاعد الزمني وترتيبه، ومن حيث وصف الأمكنة وتقديم الشخصيات والأحداث بطريقة تقليدية بسيطة، فلما نعرث عن تشظي هذه العناصر داخل البرنامج السردي عبر تسريبها بأجزاء وأقسام متفاوتة في مواقعها ومساحاتها، وعبر تفكيكها وإعادة تركيبها وفق منطق جديد ورؤية مخالفة.

ورغم ذلك، هناك أعمال سردية متميزة، نذكر منها على سبيل التمثيل لا الحصر: Jar u jar لمحمد بوزكو، و imula n tmektit لأبي القاسم الخطير، و tamssumant للحبيب فؤاد، و Tawargit d imik لمحمد أكوناض، و Tawgrat لرشيد نجيب.<sup>6</sup> استطاعت أن تبرز بسماتها الخاصة التي حددها الباحث محمد أقضاض في :

- الانفلات من إسار الواقعية البسيطة في بنياتها.
- الاشتغال على التناسات السردية.
- استثمار الواقعي لجعله مادة حكاية في سياق إبداعي متميز يعطيها نكهة خاصة.
- استبطان الشخصيات عبر اللغة.
- تفكيك الشخصيات في الأزمنة والأمكنة.
- الاشتغال على اللغة والميتاناسات، في بعض وجوه التجريد وفي بعض سمات المونولوج الداخلي.
- التركيز على التجربة الإنسانية والاجتماعية في لغة مكثفة وشاعرية.

## العلاقة مع التراث الشفهي: القطيعة والتواصل

<sup>5</sup> - أقصد بمصطلح (اللغة الجديدة) تلك اللغة التي يحاول من خلالها المبدعون والفاعلون في مجال الثقافة الأمازيغية توحيدها على مستوى القاموس والبنية الصرفية، خاصة في الكتابة، من أجل تسهيل عملية التواصل فيما بينهم وضمان فضاء أوسع للقراءة والانتشار، وتتضمن الالتزام باستخدام الألفاظ والمصطلحات المستحدثة والجديدة وبالانضباط لقواعد كتابية محددة مهما اختلف ملفوظها. وهي تقرب مما يمكن تسميته (بلغة فصحي) أو (لغة عالمية).

<sup>6</sup> وتتضمن هذه الأعمال الإبداعية السردية، التي أوردناها على سبيل التمثيل لا الحصر، بطرق متفاوتة ودرجات مختلفة بعض السمات والمقومات المذكورة أعلاه، ونادراً ما نجد هذه السمات والمقومات مجتمعة أو تكاد تكون كذلك في عمل من الأعمال في حد ذاته.

قد يبدو أن كلا من الرواية والقصة القصيرة، باعتبارهما جنسين أدبيين وافرين من الثقافات والآداب الأجنبية، لا يمتان بأي صلة للتقاليد الأدبية الأمازيغية العريقة. إلا أنه - كما يرى الباحث محمد أكلي صالح - وإن كان هذا صحيحا على مستوى الخطاطة الأجنبية والجمالية، فالرواية والقصة القصيرة يؤشران على قطيعة مع الأجناس والنصوص التقليدية على مستويين، يمكن أولهما في الاعتماد على الكتابة، ويتجلى ثانيهما في غياب مشابه أو نظير لهذين الجنسين في التقاليد الأدبية الشفهية. فالكتاب والمؤلفون الأمازيغيون الذين يبدعون في إطار هذين الجنسين الأدبيين ينهلون باستمرار من المتن الأدبي التقليدي لتطعيم إنتاجاتهم بعناصر الأدب التقليدي الشفهي، فتزد هذه الإنتاجات زاخرة بالأمثال والحكايات الشعبية والأشعار التقليدية وقائمة على عمق تاريخي أصيل، جاعلين بذلك الشفهي في خدمة المكتوب (Salhi 2004 : 133).

وهذا ما يجعل الحكاية الشعبية والقصة القصيرة "يتعاشان، ولكن في خطين متوازيين يتماوجان، فهما خطان يتباعدان، يتقاربان، يتماسان، يتقاطعان" (أقضا، مرجع سابق: 138)، ويجعل من التراث الشعبي الأمازيغي - كأحد أوجه الهوية الأصلية - يحل في السرد الروائي وينتشر فيه، ويجعل العلاقة بين الذات والسرد علاقة تواصلية متفاعلة، وليست علاقة تنافرية طاردة (الطائي، مرجع سابق: 52)، علاقة يمد من خلالها الموروث الشعبي لغة السرد وبناء عناصر التميز التي تحدد انتماءه إلى الثقافة الأمازيغية وتؤكد انخراطه فيها.

ولعل أكثر الأشكال السردية الأمازيغية التصاقا بالتراث الشعبي، وخاصة الحكاية، هي قصص الأطفال، إذ أن أغلب المبدعين في هذا المجال عادوا إلى الحكايات الشعبية وجعلوا منها قصصا تربوية موجهة للصغار، مكتوبة بلغة جديدة وبمسيرة ومعروضة في صيغ مختلفة ومتنوعة وبطرائق فنية تستثير الفضول وتغري بالقراءة (أزروال، مرجع سابق: 8). فجّل هذه القصص، والتي نشرها المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية<sup>7</sup>، عادت إلى إحياء الإبداعات الشعبية القديمة التي تعتبرها تجليات أساسية للوجه الثقافي الأمازيغي المشرق والمنير، فأنتقي ما يتماشى منها مع روح العصر في المضمون والشكل معا، ثم صيغت عناصر هذا التراث في قوالب فنية وافية أو ضمنت كنصوص خلفية داخل إنتاجات خاصة (أزروال، مرجع سابق: 8).

إن الطابع الغالب على هذا النوع من السرد، على مستوى المضمون، هو الرجوع إلى حكايات الحيوانات المشوقة، وعوالم القرية الشاعرية، وقيمها التقليدية، أما على مستوى الشكل، فيتميز هذا الإنتاج بالاحتفاظ ببنية النصوص الأصلية والالتزام بخطاطتها السردية العامة. علاوة على الاستعاضة عن مكوناتها التي "تلقى مقومها التعبيري والدلالي من خلال فعل التلفظ والتخيل والبناء والطقس المحيط بها (الحاحي 2006: 99) باستخدام الرسومات والصور وتنوع شكل الطباعة واستخدام الألوان وطرائق توزيع النص داخل المؤلف أو الكتاب.

ويمكن القول إن التواصل بين الحكاية الشعبية الأمازيغية وأشكال السرد الجديد اعتمد من أجل تدبير عملية الانتقال من الشفاهة إلى الكتابة بأكبر قسط ممكن من المرونة واليسر لأن التراث الشفهي يوفر مادة غزيرة من شأنها أن تيسر مجهودات المبدعين الشباب وتوسع آفاق اشتغالهم الإبداعي، كما يوفر لهم عاطفة قوية ودافئة يرقد بداخلها الوعي العميق بأبعاد الممارسة السردية داخل الإطار العام الراهن للثقافة الأمازيغية.

## خاتمة

7 - صدرت جل هذه الأعمال السردية الموجهة إلى الطفل عن المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، وتكاد تنعدم الإصدارات في هذا النطاق خارج المعهد. وإن وجدت فالطابع الغالب عليها هو البساطة المفرطة في الحكى والكتابة والتقديم، كما في المجموعة الحكائية الوحيدة التي صدرت بالريف للشاعرة عائشة بوسنينة تحت اسم "تقسيسن ناريف إينو".

رغم أن الممارسة السردية في الأدب الأمازيغي الجديد، لازالت في طور النشأة، استطاعت أن توفر مادة يمكن قراءتها ودراستها ووصفها، مادة تتطور باطراد ملحوظ في انسجام مع باقي عناصر المشهد الأدبي الأمازيغي العام الذي يعيش حالة من النشاط والحركة بفعل تنامي الوعي بقيمة الإنتاج الثقافي وجدواها في تحريك بنيات المجتمع وتنشيطها.

إن الأشكال السردية المختلفة، من قصة ورواية، بمختلف أنواعها وتوجهاتها، تغني الأدب الأمازيغي المعاصر بأنماط تعبيرية تضيف عليه أبعادا جديدة مرتبطة بمفهومى الحداثة والتغيير، وتعد بخلق محفل جديد للتلقي يكون فيه المتلقي/القارئ لهذا الأدب أكثر انفتاحا وأكثر استعدادا للانخراط في المشاريع الثقافية الساعية إلى تغيير أنماط التفكير السائدة أو إلى تطويرها وتحديثها.

## البيبلوغرافيا

أرزوال، فواد.(2005)، " الأدب الأمازيغي ومناخ الحداثة"، جريدة الصحراء المغربية، المغرب، عدد 5833، 8 يناير 2005 ص 8 .

أفضاض، محمد.(2007)، *شعرية السرد الأمازيغي*، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، سلسلة الدراسات والأبحاث، رقم 5، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط.

الخطاري، بلقاسم والعمرى، عبد الرزاق.(2008)، *الأدب الأمازيغي بالريف، من الشفاهة إلى الكتابة و مآزق الترجمة*، مكتبة أبجد للطباعة ونشر، وجدة.

الحاحي، رشيد.(2006)، *النار والأثر، بصدد الرمزي والمتخيل في الثقافة الأمازيغية*، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، سلسلة الدراسات والأبحاث، رقم 12، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط.

الحاحي، رشيد.(2009)، *الأمازيغية و السلطة، نقد استراتيجية الهيمنة، أسئلة الهوية واللغة والثقافة والهامش والتهمية*، سلسلة دفاتر وجهة نظر، عدد15، مطبعة النجاح الجديدة.

الطائي، معنى.(2009)، "الذات والممارسة السردية"، *مجلة علامات*، المغرب، عدد 31. ص 50-54.

المجاهد، الحسين. (1992)، " الأدب الأمازيغي بالمغرب"، *تاسكلا تمازيغيت*، مدخل إلى الأدب الأمازيغي، أعمال الملتقى الأول للأدب الأمازيغي بالدار البيضاء - 17 و18 ماي 1991، الرباط، منشورات الجمعية المغربية للبحث والتبادل الثقافي، مطبعة المعارف الجديدة. ص 9-21.

المولودي، سعيد.(2006)، "مقدمة في نظرية تاريخ الأدب الأمازيغي"، *تاريخ الأدب الأمازيغي*، مدخل نظري، أعمال مائدة مستديرة : 20-21 يوليو 2004، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، سلسلة مؤانث مستديرة، رقم 1، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، ص 71-81.

يحيوي، رشيد.(1994)، *مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية*، مطابع إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، [الطبعة 2].

- Aboulkacem, E. (2004), *Imula n tmektit*, Rabat.
- Akunad, M. (2002), *Tawargit d imik*, Rabat, Imprimerie Bourgreg.
- Bouzaggu, M. (2004), *Jar u jar*, Berkane, Imprimerie Trifagragh.
- Fouad, L. (2009), *tamssumant*, Rabat, Institut Royal de la Culture amazighe.
- Najib, R. (2009), *Tawgrat*, Casablanca, la Croisée des Chemins.
- Salhi, M. A. (2004), « la nouvelle Littérature Kabyle et ses rapports a oralité traditionnelle », *La Littérature amazighe : Oralité et Ecriture, Spécificités et perspectives*, Actes du Colloque international, Institut Royal de la Culture Amazighe, Série : Colloque et séminaires n°4, Raba, p. 103-121.



## التاريخ الأدبي الأمازيغي: بين الضرورة والمنهج

يشو بنعيسى  
المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية

*L'objectif de l'article est de clarifier trois points essentiels pour toute réflexion sur l'histoire de la littérature amazighe. Le premier point aborde l'idée selon laquelle la recherche en matière de la littérature amazighe ne peut être bénéfique si elle n'est pas fondée sur un travail préliminaire de l'histoire littéraire. Le deuxième montre qu'une critique littéraire basée sur des méthodes scientifiques et sur une typologie des genres littéraires est également tributaire d'un travail préalable sur l'histoire littéraire. Le troisième point met en relief la nécessité d'asseoir l'histoire littéraire amazighe sur des fondements scientifiques propres.*

يهدف هذا المقال إلى استيضاح ثلاث نقط أساسية، تبدو الحاجة ماسة إليها كلما تم التفكير في التاريخ الأدبي الأمازيغي. وتمثل هذه النقط جدوى وفحوى ممارسة التاريخ الأدبي في كل الثقافات الإنسانية.

تناقش النقطة الأولى فكرة مفادها أن التاريخ الأدبي عمل ضروري ينبغي أن يبسر ويمهد الطريق أمام الباحثين في الأدب الأمازيغي، فيساهم، باعتباره عملية تجميع وتصنيف وترتيب، في تأسيس وتشكيل نظرية أجناسية أدبية هامة.

وتؤكد النقطة الثانية على أن مسألة دراسة الأجناس الأدبية وفق منهجية علمية تستند إلى النظريات النقدية الأدبية ومناهجها الحديثة، لا يمكنها أن تتم دون وجود متن أدبي معروف في نشأته ومضبوط على مستوى سيرورته وتحقيقه الزمني، ودون التعرف على أهم الكتابات التي يمكن أن تشكل، ضمن تلك السيرورة التاريخية، انزياحا جمالياً معيناً وفق منظور قرائي ما.

في حين تعالج النقطة الأخيرة، في هذا المقال، ضرورة التأسيس للتاريخ الأدبي الأمازيغي وفق منظور علمي منهجي، يتجاوز بشكل أو بآخر المحددات الأساسية التي قام عليها التاريخ الأدبي المغربي عموماً والمستعارة من الطرائق المعتمدة في التأريخ للأدب العربي.

ويشكل هذا المقال تنمة تأملية للأعمال التي أعطى انطلاقته مركز الدراسات الفنية والتعبير الأدبية والإنتاج السمعي البصري بالمعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، خلال المائدة المستديرة التي نظمها في يوليو 2004.<sup>1</sup>

وقبل تناول المحاور المشار إليها آنفاً، لا بد من التعرف على أهم دواعي التأسيس لممارسة التاريخ الأدبي الأمازيغي المغربي، في سياق النهضة التي تعرفها الأمازيغية خلال السنوات الأخيرة.

1. نُشرت أعمال هذه المائدة المستديرة، ضمن منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، في كتاب يحمل عنوان: "تاريخ الأدب الأمازيغي مدخل نظري"

## 1. دواعي التأسيس لممارسة التاريخ الأدبي الأمازيغي

يلاحظ الباحث في مجال التاريخ الأدبي المغربي أن المداخل المعتمدة لإعداده لم تأخذ بعين الاعتبار المكون الثقافي الأمازيغي؛ إذ لم يحظ هذا الأخير، في تقديرنا، باهتمام مماثل لما عرفه مكون الأدب المكتوب باللغة العربية واللغات الأجنبية الأخرى خاصة الفرنسية. ومن المسوغات العلمية والموضوعية لإعادة النظر في الكيفية التي كُتبت بها هذا التاريخ الأدبي، في هذه الآونة بالذات من مسار الثقافة المغربية، ما يلي:

- تعدد الأدب الأمازيغي وغناه وتنوعه، وشساعة فضائه.
- تزايد الاهتمام باللغة والثقافة الأمازيغيتين وبالمرور الأدبي سواء من خلال ما خلفه الباحثون الكولونياليون الأوائل، أو ما قام به الباحثون المعاصرون المغاربة عموماً، ولاسيما الأمازيغ منهم؛
- الوضع الاعتباري الجديد الذي أصبحت تتمتع به اللغة والثقافة الأمازيغيتان، أعطى هامشاً للبحث والنبش والنشر للمرور الثقافي الأمازيغي؛
- تهيئة اللغة الأمازيغية من ناحيتي الوضع والتمن؛
- اعتبار الأدب الأمازيغي بشقيه الشفهي والمكتوب مكوناً أساسياً للأدب المغربي، وبالتالي فالتاريخ لهذا الأدب لا يستقيم بإغفال رافده مهم من روافده الأساسية؛
- إعادة الاعتبار للأدب الأمازيغي وجعله يتبوأ المكانة اللائقة به داخل المدرسة المغربية من خلال الكتاب المدرسي الذي يعتبر أهم أدوات التنشئة الاجتماعية والأدبية والفكرية والثقافية للناشئة؛
- تطور مفهوم تاريخ الأدب نفسه ومحاولة تحديد مجالات اشتغاله وعلاقته بالحقول المعرفية الأخرى المتاخمة له، من خلال الأعمال النظرية العلمية والأكاديمية لثلة من الباحثين محلياً ودولياً؛
- ظهور نظريات<sup>2</sup> تهتم بالأدب على مستويات التلقي والقراءة والتأويل، أعادت الاعتبار للمتلقي عموماً وللقارئ على نحو خاص.

إذا كانت هذه هي المسوغات العلمية والموضوعية التي سمحت بالتفكير في تعميق النظر والتأمل في التاريخ للأدب المغربي عموماً، والاعتناء بجانبه الأمازيغي خصوصاً، فإن واقع الأدب المغربي يؤكد، بما لا يدع مجالاً للشك، بأن الأدب الأمازيغي يشكل الوجه الثاني للعملة الواحدة التي يمثلها الأدب المغربي. ومع ذلك، فإن التاريخ الأدبي الأمازيغي تعوقه عدة صعوبات، لا يمكن المضي به إلى الأمام دون تجاوزها أو على الأقل، معرفة طبيعتها .

يلعب المتلقي عموماً والقارئ خصوصاً، باختلاف أنواعه، دوراً أساسياً في إخراج النص الأدبي إلى الوجود. ومن ثم، يجب الاهتمام بالنظريات التي تمنح القارئ وفعل القراءة مكانة متميزة في نظرية الأدب عموماً وفي مجال التاريخ الأدبي على نحو خاص.

## 2. ما هي الصعوبات التي تعترض التأسيس لممارسة التاريخ الأدبي الأمازيغي؟

يواجه التاريخ الأدبي الأمازيغي عدة مشاكل؛ من بينها، أنه لم ينطلق بعد، ثم إن المتن الذي يشتغل عليه يتسم بخصوصيات تفرض على الباحث منهجاً ملائماً في التناول والدرس؛ إنه متن غير موثق ببيليوغرافيا، وشفهي في بعض "التنويجات"<sup>3</sup> اللغوية، هذا بالإضافة إلى تباينه من حيث ما جُمع من قبل

<sup>2</sup> . من هذه النظريات خصوصاً: نظرية التلقي، ونظرية التجاوب، ونظرية فعل القراءة. ومن منظريها روبرت ياوس وولف غونغ إيزر...

<sup>3</sup> . نقصد بالتنويجات هنا المفهوم الفرنسي "les variétés" الذي وظفه فيشمان في مجال السوسيولسانيات (Joshua

الباحثين الغربيين في فترة ما قبل الحماية وإبانها، وبين ما جمع في العصر الحديث من قبل الدارسين المغاربة.

تفيد الخلاصات المشار إليها أعلاه أن التأسيس للتاريخ الأدبي الأمازيغي ينبغي أن يستند إلى مداخل معرفية ليست بالضرورة كذلك التي تأسس عليها التاريخ الأدبي العربي في المشرق. وقد بينت بعض الأعمال أن تعامل المغاربة، والمحدثين منهم خصوصا، مع ثقافتهم العالمية استهدف البحث في الهوية الثقافية "فحاولوا تنظيم فروعها في ذاكرتهم وتبيان وظائفها التوحيدية والتخصيصية. وقد تبعوا المشاركة منهاجيا حيناً وخالفوهم طورا آخر". (مفتاح، 1996: 72).

وعليه، "فإن إعادة النظر في تحقيب ثقافة المغرب بناء على ظروف عالمية وجهوية وداخلية شيء يفرض نفسه على الباحث الواعي بما يروج حوالبه". (نفسه: 67)، فكيف يمكن إعادة النظر في مفهوم التاريخ الأدبي المغربي على نحو يسمح بأخذ مختلف مكوناته بعين الاعتبار؟ ثم ألا ينبغي أن يتم ذلك وفق "متطلبات معرفية وعلمية (...)"، حتى لا يكون اعتباطيا وعبثيا وإنما يكون نتيجة لقراءات وتأويلات لمتون، ونتيجة تأمل مسار تاريخ المغرب السياسي والثقافي والاجتماعي، وخاصة للتأمل في ذلك المسار". (نفسه: 67)

بالإضافة إلى المشاكل التي يواجهها الأدب الأمازيغي المشار إليها سلفا، فإن تاريخ الأدب عموما تعترضه عدة صعوبات ترتبط أساسا بمفهومه وبماهيته وبملاقاته بموضوعه الذي غالبا ما "لا يكاد يستقر على ذات محددة بعينها، [لأنه] موضوع مركب، وغالبا ما يتحدد بغيره أو بغير ذاته، لأنه لا يملك ذاته وحده". (بوحسن، 2003: 61)، من ثم، فإن إشكالية التاريخ الأدبي لها تجليات متعددة إن على مستوى المفهوم أو الممارسة.

### 3. ما هي تجليات الإشكالية الأساسية للتأريخ الأدبي عموما؟

#### 1.3. الإشكالية المفاهيمية

يطرح التأريخ الأدبي عموما، في اعتقادنا، إشكالية مزدوجة؛ منها ما يتصل بالمفهوم ومنها ما يرتبط بالممارسة. من ثم تتبع مشروعية السؤالين التاليين:

لماذا ينبغي تناول إشكالية التاريخ الأدبي في جانبها المفهومي والممارستي؟ وهل يمكن الحديث فعلا عن وجود إشكالية في التاريخ الأدبي على هذا المستوى؟

قد يقتضي الجواب عن هذين السؤالين، في البداية، الوقوف عند نواة هذه الإشكالية المشار إليها سابقا، ومحاولة ملامستها في إحدى تجلياتها، التي تتحدد، في رأينا، وحسب ما جاء به "كليمان موزان Clément Moison، في مدى إمكانية الحديث عن الخاصية العلمية للتاريخ الأدبي، إلى جانب باقي التواريخ الأخرى (7 : Moison, 1987). ومن ثم، فإن البحث في مدى علمية التاريخ الأدبي، يفرض خيارين متعارضين لكل منهما مبرره الخاص في نفي أو إثبات صفة العلمية عن التاريخ الأدبي. وقبل التطرق إلى هذين الخيارين، نتساءل: لماذا نتناول هذا التجلي الإشكالي بعينه وليس غيره؟

نعتمد أن الدعامة الأساسية التي تشد بنیان التوجهات المعرفية ذات الحس العلمي، تتمثل أساسا في مدى قدرة هذه المعرفة على نهج سبيل الاستدلال والإقناع اللذين لا يمكن إحرازهما إلا في إطار نسق مفاهيمي علمي.

إن البحث في الشروط التي بإمكانها أن تحقق "علمية" أي توجه معرفي كيفما كان نوعه، يجعلنا نلمس حقيقة وجود مشكل في التاريخ الأدبي على مستوى التحديد المفهومي والممارساتي؛ ومما يعمق من أزمة التاريخ الأدبي على هذا المستوى هو "أن القيمة العلمية لتاريخ الأدب لا تكمن في موضوعية النتائج التي يتوصل إليها، ولكنها في المظهر الإجرائي لاكتساب التجربة [وجعلها] متيسرة للأخريين،

أي في المناهج المستعملة في البحث في تاريخ الأدب، وفي التصريح بالنظريات المستعملة (... ) أو ما يدعوه "شميدت" بالطابع التجريبي للبحث عن الموضوعات التي يمكن أن تكون أهلاً للتاريخ" (بوحسن، 2003: 75).

وإذا كان من شروط تحقيق "علمية" نشاط فكري معيّن، تحديد موضوعه، فإن المشكل الحقيقي للتاريخ الأدبي يتمثل في هذا المستوى؛ حيث إن تحديد الموضوع ينبغي أن يراعي خاصيتي "التجانس" و"التجريد"، باعتبارهما العلامتين الأساسيتين اللتين ترسخان شعور الاشتغال داخل الحقل العلمي، وبالرغم من غياب إجماع حول موضوع التاريخ الأدبي يرسم حدوده الأنطولوجية، فإن خاصية "التجانس"، لا يمكن أن نحسم في تحقيقها، هي الأخرى، إذا لم نحدّد مسبقاً ما نقصده بمفهوم "العلمية" التي نتوخى تحقيقها في مجال التاريخ الأدبي.

### 2.3. إشكالية العلمية في التاريخ الأدبي

عندما نتساءل عما إذا كان من الممكن أن يصبح التاريخ الأدبي معرفة "علمية"، تفسح المجال لخطاب حقيقي يكون شكلاً من "أشكال المعرفة التواصلية التي تركز على الظاهرة التي تعتبر أدبية تبعاً للمعيار الضمني أو الصريح للادبية" (بوحسن، 2003: 78)، يجب أن نحدد سلفاً بأن كلمة "علم" لم تعد تعني اليوم ما كان يعنيه بها جان جاك أمفير Jean Jacques Empere في 1871؛ حينما تناول الجانب اللغوي في الأدب الفرنسي، وخاصة النصوص التي كتبت في القرون الوسطى، حيث كانت لغة تلك النصوص لغة بربرية langage Barbare حسب تعبيره. بل نقصد بالعلمية ضرورة "تحول الدراسات الأدبية إلى الدراسات التجريبية في إطار الدراسات الاجتماعية والثقافية... وبهذا يكون النسق الأدبي جزءاً من النسق الاجتماعي العام" (بوحسن، 2003: 78).

إن المفهوم الذي يمكن أن نقدمه لكلمة "علم" إذن، لا يتجاوز مدى قدرة المعرفة العلمية على تقديم نفسها في شكل فرضية أساسية، أو متوالية من الفرضيات الخاصة التي تستمد منها النتائج على نحو استقرائي.

وفي هذه الحالة يمكن أن نصف كل توجه، ينحو هذا المنحى، بـ "الكشفي/ التجريبي" وذلك تحقيقاً لفهم مرّن للعلم. ويتضمن هذا التوجه مقولات ومقومات معرفية وفكرية تجعله قريباً من العلم المخبري التجريبي، إذ يركز، هو الآخر، على الفرضيات، ودراستها قبل أن يخلص إلى النتائج التي لا تتحكم فيها الصدفة أو العفوية.

تأسست بعض النظريات الحديثة على هذا النحو، فتضمنت جملة من المقولات المركزة التي تشبه إلى حد كبير القواعد العلمية والصنع الرياضية، التي تفرض على الرياضي وضعها قبل بدء عملية التحليل والاستدلال، حيث يعمل الباحث، الذي يستفيد من تلك النظريات، على الأخذ بمقولاتها وبجهازها المفاهيمي النظري المؤسس لها بشكل دقيق، وقد لا يتطلب منه الأمر، في بعض الأحيان، سوى ترجمة فعلية لهذه المقولات أثناء الاشتغال على ظاهرة معينة.

ولنا في هذا النوع من النظريات التي تنطوي على الحس العلمي ما يؤكد ما ذهبنا إليه؛ إذ نجد مثلاً أن "هانس روبيرت يابوس Jauss"، حين صاغ نظرية "جمالية التلقي"، استعار مفهوم "النسق" كما وظفه "فرديناند دي سوسير" في الحقل اللساني، يقول يابوس: "يعمل الإنتاج والتلقي الأدبيان بالطريقة ذاتها التي يعمل بها الكلام واللسان، ومن ثم أمكن صوغ التاريخ الأدبي كنسق مؤلف من سلسلة من المتواليات الزمانية [...] التي تتبادل التأثير باستمرار داخل تاريخ بنيوي للأدب ولوظائفه." (Jauss, 1978: 116)

يتضح من خلال هذه الفقرة أن "يابوس Jauss" ينطلق من فرضية مسعفة في إنشاء نظريته حول التاريخ الأدبي. ومن سمات هذه النظرية خضوعها لمنطق "كشفي/تجريبي مبني على أفق الانتظار"، لا يبتعد كثيراً عن المنطق العلمي، وذلك لكون نظرية التلقي، كما قدمها يابوس، في عمومها "ليست مجرد مقارنة جمالية لنصوص معينة، إلى جانب المقاربات الأخرى، مثل الشكلانية والبنيوية والماركسية فحسب، ولكنها جزء من نسق فكري عام بدأ يؤسس نفسه منذ الستينيات، معتمداً على علوم التحكم

الذاتي والإعلاميات والبيولوجيا الحديثة والفلسفات الاجتماعية الداعية إلى حرية الأفراد في ظل أنظمة ديموقراطية. ويؤطر هذا كله بإبستمولوجيا، تدعى الإبستمولوجيا أو علم المعرفة التثبيدية التي تحاول أن تمحي الإبستمولوجيا الوضعية بصفة نهائية، وهي ذات مسلمات معينة يجدها المهتم في كتب الفلسفة وفي بعض الدراسات التي تتناول بناء نماذج الأنساق المعتمدة" (مفتاح، 1994: 44)

وعليه، يمكن القول إن العلم، في مفهومه التجريبي المخبري، لم يعد يشمل كل مكونات "الحقل" العلمي، إذ تبقى البنيات المعرفية الأخرى التي يتضمنها عبارة عن تجارب اجتماعية تقابل تلك التي تجرى داخل المختبر، وقد يذهب بنا القول إلى أن التجربتين المخبرية والاجتماعية متضامتان من حيث أصلهما المعرفي "التجريبي"، رغم ما يبدو بينهما من تنافر حاد شبيه بما يجمع بين الطبيب والمشعوذ (Stingers, 1993: 32). كما أن الشرطين السابقين، اللذين أوردناهما بخصوص الحديث عن علمية المعرفة بشكل عام، والمتمثلين في تحديد الموضوع أولا ثم المنهج الذي يخول فهم وإدراك هذا الموضوع ثانيا، وأساسا خاصية "التجانس"، التي لم تعد - وحسب هذا الفهم المرن للعلم - متحجرة، أصبحت يسايران مفهوم العلم في مرونته.

وتأتي عملية البحث في طبيعة خاصية "التجانس"، لتعمق مآزق الباحث في مجال التاريخ الأدبي، وذلك حينما يدرك بأن موضوع هذا الأخير، المتمثل في "الأدب"، غير متجانس، إذ يجمع بين الأدب والمجتمع. لكن رغم ذلك، ينتظم موضوع هذا النتاج المعرفي داخل نظام تراتبي علائقي وتوليقي لمختلف مكوناته المتغيرة باستمرار، بفضل انفتاح نسقه وقدرته على صيانة هذا النظام. هنا إذن تتجلى مرونة خاصية "التجانس"، حيث يمكن أن يفهم منها الخيط الناظم للمكونات المختلفة للظاهرة الأدبية، إلى درجة تفاعل فيها هذه المكونات لتؤسس لوجود نص متميز يتموقع بين ما هو واقعي وما هو خيالي إبداعية.

لقد أشرنا سابقا إلى أنه، لفهم النسق الحقيقي للتاريخ الأدبي، يجب الانطلاق من الحقل النظري بمجموع مكوناته، مع المرور بالحقل التجريبي وما يتألف منه، وذلك حتى تتمكن من خلق النموذج الذي يمكننا من إدراك فعلي لموضوع التاريخ الأدبي، وبمدنا بالإجراءات المفاهيمية المساعدة على البحث فيه، وذلك لكون النموذج بمثابة المحرك الأساسي للعلوم العقلية التي تنطلق من النظرية نحو الواقع.

وفي اعتقادنا، إن هذه العملية هي ذاتها ما يقوم به التاريخ الأدبي حينما يفتح على الفكر والواقع في نفس الوقت، حيث يعمل على تنظيم الحياة وتبادل العلاقات من أجل فهم حقيقي للنسق الذي يشتغل في إطاره التاريخ الأدبي (يشو، 1999: 22). وانطلاقا مما أسلفنا حول ضرورة ضبط الحقل النظري عبر الحقل التجريبي، سيكون لزاما علينا أن نعود إلى تحليل وتفكيك مكونات كل حقل على حدة، "النظري والتجريبي"، رغم تباينهما الشديد من حيث الطبيعة، إذ يبدو الأول أكثر تجريدا، في حين أن الثاني أقوى واقعية. فما هي أهم مكونات هذين الحقلين؟ وما الغاية المتوخاة من القيام بهذه العملية؟

إن الرغبة في إنشاء نموذج يمكن من النظر في التاريخ الأدبي الأمازيغي على نحو مدرك لموضوع هذا النشاط الفكري، وبنوع من الممارسة الواعية للحدود المعرفية التي تفصله عن بعض الحقول المعرفية المجاورة، هي ما يبرر بحثنا في المفاهيم والأفكار الاجتماعية والإنسانية، التي يتكون منها الحقل النظري للتاريخ الأدبي، وذلك على خلاف الممارسات السابقة في هذا الشأن، التي غالبا ما تحجم عن هذا النوع من العمل لأسباب أو لأخرى. غير أن هذه العملية لن تتم إلا إذا قمنا بفحص مكونات الحقل التجريبي التي هي عبارة عن وقائع أدبية واجتماعية.

### 3.3. من التاريخ الأدبي "التقليدي" إلى التاريخ الأدبي "النسقي"

يتشكل النسق العام للتاريخ الأدبي من نسقين: نسق مغلق؛ أي نسق التاريخ الأدبي التقليدي، ونسق التاريخ الأدبي المدرك كأنساق. هنا إذن سيبدو التاريخ الأدبي المتمحور حول الأدب أو الظاهرة الأدبية كموضوع غير متجانس وغير منظم، كما أن هذا الفهم للتاريخ الأدبي "المدرك كأنساق" سيساعد على تحليل وتقييم موضوعه الأدب أو الظاهرة الأدبية، في وظيفيته Fonctionnalité وديناميته ومقصدية وتحولاته، وهذا هو الجانب المهم في هذا النوع من التحليل.

بعد أن حددنا الغاية التي نرمي إليها، من خلال البحث في أهم مكونات الحقلين النظري والتجريبي، لا بأس أن نعود إلى هذه المكونات، ونحاول الاقتراب منها داخل سياقاتها المعرفية التي توطنها.

يتكون الحقل النظري من مفاهيم<sup>4</sup> ونظريات ومسلمات تساعد كلها على بناء النموذج، الذي سنتمكن من خلاله من تفسير إشكالية التاريخ الأدبي الأمازيغي بين الضرورة الملحة والمنهجية المرتقبة. لكن هذا النوع من العمل لا يتحقق إلا عبر الحقل التجريبي. لذلك ارتأينا التركيز على مفهوم "النسق" كمفهوم مركزي تخدمه مجموعة من المفاهيم الفرعية، مع الأخذ بمبادئ نظرية التلقي ومسلماتها وفرضياتها كترسانة إجرائية تمكنا من خلق النموذج، والحرص على توفير حقل تجريبي تستثمر فيه هذه التصورات.

قد يطرح السؤال الآتي: لماذا اللجوء إلى مفهوم "النسق" بالضبط؟ أو بالأحرى لماذا التركيز على هذا المفهوم؟ ثم ما هي الفائدة من هذا التناول؟

إن السبورة التي يعتمدها التاريخ الأدبي في مفهومه "التقليدي"، والتي تتأسس على أن كل حركة أدبية تستدعي أخرى، كما هو الشأن بالنسبة للكلاسيكية والرومانسية... إلخ، كانت تركز على السبورة التاريخية المتضمنة لمفهوم "نقل المعارف" الذي يبنى على مبادئ الاستفادة والتجاوز.

إن المراد بمبدأي الاستفادة والتجاوز هنا هو التأسيس لمبدأ تربوي يعتبر أن قيام حركة أدبية رهين بمدى قدرتها على تجاوز هفوات الحركة السابقة بعد عملية "تعليمية تعلمية" من جهة، وبما تحمله هذه الحركة "الخلف" من مبادئ تربوية جديدة تتصل بالجوانب الروحية، الدينية، الوطنية، السياسية، الحضارية... إلخ من جهة أخرى. إن القسم الكبير من الممارسات التاريخية الأدبية قد تعاملت مع تاريخ الأدب من منظور المنهج الذري أو التحليل الجزئي، وهو منظور كلاسيكي ومدرسي أدى إلى نتائج هامة، ولكنها لم ترق إلى خلق تصور نظري خاص يميز مفهوم تاريخ الأدب ككيان أو كفعالية معرفية خلقت لنفسها عالمها الخاص الذي يميز معرفتها وفعلها وتأثيرها بأشكال مختلفة عن التاريخ وعن الأدب معاً، ولكنها تستمد وجودها منهما معا (بوحسن، 1996: 39).

#### 4.3. بين البنيوية والنسقية

تعود فترة ظهور المقاربة النسقية إلى الأربعينيات من القرن العشرين، إذ توافق ظهورها، خاصة في الولايات المتحدة الأمريكية، مع أحداث الحرب العالمية الثانية. إلا أن المقاربة النسقية كموقف نظري تعود إلى ما قبل الفترة التاريخية المذكورة، إذ نجد جذورها، من حيث هي نظرة شمولية للظواهر تنبني على مفهوم "النسق"، في العديد من الاتجاهات الفلسفية والمواقف العلمية<sup>5</sup>. إلا أن المقاربة النسقية لم تتأسس كمنهج قائم بذاته في البحث، وكطريقة متميزة في فهم الظواهر، إلا بفعل التأثير الحاسم الذي مارسه الأحداث المرافقة للحرب العالمية الثانية، وما صاحبها من صراعات وتحولات على صعيد المعرفة العلمية وتطبيقاتها التكنولوجية في الولايات المتحدة الأمريكية (1: 1993 Bertalanffy)، وبفضل تضافر وتكاثف جهود علماء ينتمون إلى حقول وتخصصات علمية مختلفة: البيولوجيا ونظرية المعلومات والسبيرنتيكا، وهو ما نتج عنه ظهور موقف نظري عام يتأسس على ضرورة إقامة رؤية موحدة في معالجة المشاكل من منظور شمولي وعلمي "Interdisciplinaire".

<sup>4</sup> إن تناول هذه المفاهيم المكونة للحقل النظري، يفرض علينا الاقتراب منها في سياقاتها المعرفية والزمنية التي توطنها؛ إذ لا يمكننا أن نتحدث عن مفهوم "النسق" دون أن نستحضر "البنيوية" وأثرها في خلق وإنشاء هذا المفهوم، سيما حين اجتاحت في ستينيات القرن 20 جل الحقول المعرفية، فتأثرت بها أغلب المقاربات النقدية، إذ أصبحت في معظمها بنيوية التوجه، بل لقد صارت البنيوية "موضة" العصر، لتصبح بعد ذلك متجاوزة بفعل وعي منظريها بمحدوديتها وتحت تأثير السبورة التاريخية الكفيلة بجعلها كذلك.

<sup>5</sup> أشار: (9: 1993 Bertalanffy) إلى أن بوادر مفهوم النسق ظهرت عند العديد من الفلاسفة والمفكرين قبل القرن 20 بكثير أمثال: ابن خلدون، وهيك، وماركس وغيرهم.

ولتحديد الوضع الاعتباري لمفهوم "النسق" في علاقته بالنبؤية، نرى أن اللجوء إلى المنهج المقارن سيكون مفيداً في محاولة ملامسة الفرق بين كل من النبؤية والنسقية، وذلك من خلال طرح السؤالين التاليين: ما معنى أن تكون نبويين وما معنى أن تكون نسقيين؟

أن تكون نبويين في دراستنا لميدان من الميادين، معناه أن نحدد مكونات هذا الميدان في علاقة بعضها ببعض الآخر، متجاهلين بشكل إرادي ماهية هذه المكونات في تفرداها Oswald et (Todorov, 1972).

يستشف من هذا التعريف أن النبوي لا يسمح له بعزل العناصر المشكلة للظاهرة التي هو بصدد دراستها، وإنما عليه أن يتناولها مجتمعة.

أما أن تكون نسقيين في تناولنا لظاهرة معينة، فمعناه أن نفرض مسبقاً بأن مكونات هذه الظاهرة - النسق تعكس مكونات ظاهرة أخرى - نسق آخر، وبالتالي فإن تحديد هذه المكونات لا يتم إلا بمقارنتها مع المكونات التي تتألف منها الظاهرة الأخرى-النسق الآخر، وهو ما يمنح لمفهوم "النظام" دوراً تكوينياً مهماً.

بناء على ما سبق، يمكن القول بأن النبؤية في معناها اللغوي تشير إلى الكيفية التي يبني بها شيء ما؛ أي طريقة ترتيب العناصر وهي مفهوم مرتبط بالنسق، لأن البنية ترتكز حسب "بياجي" على خاصيات الكلية والتحويلات والضبط الذاتي" (Moison, 1987:165) ولذلك يلتقي مفهوم البنية مع مفهوم النسق، بتبادل التأثير والتأثر مع محيطه، رغم كون البنية ذات مظهر مغلق؛ أي أنها لا ترتبط بتبادلات مع المحيط، بقدر ما تتبادل التأثير في ذاتيتها؛ أي بين العناصر المكونة لها.

إذا تأملنا الجوابين السابقين نخلص إلى أن الخيط الرابط بين التعريفين يتجلى في مفهوم إجرائي فرعي، ذي أصول نبؤية نسقية هو مفهوم "النظام"، الذي يوجي في عمقه بالترابط والانسجام المعقلنين، وتخدم هذا المفهوم بدوره جملة من المفاهيم الفرعية مثل: الجامع الأنطولوجي، والجامع الصوري، والجامع الشبهي، والانتظام، والاتصال، والانفصال... (مفتاح، 1996 ب: 96)

إن نوعية العلاقات والتفاعلات والسيرورات والتحويلات داخل النسق، تتحدد بالغاية Finalité التي يسعى هذا النسق إلى تحقيقها، كما أنها تتحدد بالوظائف Fonctions التي تقوم بها من أجل تحقيق تلك الغاية.

## خلاصة:

إن الاعتماد على النظرية العامة للأنساق في تناول مفهوم التاريخ الأدبي، سواء في جانبه المفهومي أو أثناء الممارسة، يبدو أكثر ملاءمة لدراسة التاريخ الأدبي الأمازيغي باعتباره يتضمن عدة أنساق: الأدب (الشفهي والمكتوب)، والنصوص المختلفة، والمجتمع ومؤسساته وما تتبادله من تأثير يجبرها على التعبير بفعل الحركية والسكون (Moison, 1987:165)

إن التحليل النسقي لمفهوم التاريخ الأدبي، يسمح بصرف الاهتمام نحو بعض العناصر الهامة التي يتألف منها الحقلان النظري والتجريبي، وكذا نحو القدرة على الاهتمام بها مجتمعة أو منعزلة في ذات الوقت داخل كل حقل على حدة.

إن التركيز على "النظرية العامة للأنساق" في تناولها لمفهوم التاريخ الأدبي، ينبثق من قناعة أساسية ترى أن التاريخ الأدبي عامة والأمازيغي على نحو خاص هو مزيج من عدة أنساق، لا يستقيم البحث فيه دون استحضارها كلها في حركيتها وسكونها.

## البيبلوغرافيا

- أقضاى، محمد. (تنسيق)،(2006)، تاريخ الأدب الأمازيغي مدخل نظري، سلسلة مواند مستديرة رقم:1. منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، الرباط.
- بوحسن، أحمد. (1996)، "مفهوم التحقيب وتاريخ الأدب"، *إشكال التحقيب*، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، سلسلة ندوات ومناظرات رقم 56، ص 29-40.
- بوحسن، أحمد. (2003)، *العرب وتاريخ الأدب: نموذج كتاب الأغاني*، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.
- مفتاح، محمد. (1994)، *التلقي والتأويل: مقاربة نسقية*، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.
- مفتاح، محمد. (1996)، "مقترح تحقيب جديد للثقافة المغربية"، *إشكال التحقيب*، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، سلسلة ندوات ومناظرات رقم 56، ص 67-76.
- مفتاح، محمد. (1996)، *التشابه والاختلاف: نحو منهجية شمولية*، المركز الثقافي العربي.
- يشو، بنعيسى. (1999)، *قراءة في كتابات التاريخ الأدبي الحديث بالمغرب*، بحث لنيل دبلوم الدراسات العليا في الأدب، بكلية الآداب، الرباط.

Bertalanffy, L. V. (1993), *La théorie générale des Systèmes*, Paris, Dunod.

Empère, J. J. (1871), *Histoire de la formation de la langue française, pour servir de complément à l'histoire littéraire française*, 3<sup>ème</sup> édition, Paris, Libères éditeurs.

Jauss. H. R. (1978), *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'Allemand par Claud Maillard Edit, Paris, Gallimard.

Moison, C. (1987), *Qu'est-ce que l'histoire littéraire*, Paris, P.U.F.

Oswald, D et Todorov, T. (1972), *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil.

Stingers, I. (1993). *L'invention des sciences modernes*, Paris, La Découverte.



## 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 مسبوقه بظهور عدة أسماء شابة وسمت المشهد الشعري الأمازيغي الحديث بأكادير وسوس عموما، مباشرة بالتجديد، وملوحة بتجربة يراد لها أن تنخرط 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 تثويريا 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" 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 السموعة، وضمن هذه النخبة يمكن للدارس أن يميز بين جيلين، أولهما جيل الرواد ونذكر منهم إلى جانب مستاوي كل من أوبلا والجهادي و أخياط ورشيد الحسين، وبلوش، وغيرهم<sup>2</sup>، وهم، وإن تفاوتت تجاربهم ورواهم، يمكن وصف كثيرا من انتاجاتهم بالكلاسيكية، باستثناء تجربتي حسن إيد بلقاسم<sup>3</sup> وعلي صدقي أزيكو<sup>4</sup>، لأنها تشكل في معظمها استمرارا لشعر أسايس الشفوي ببنياته وصوره وقوالبه 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 صراحة

<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 الإيرادات، واقتحام حقل الكتابة/التدوين خارج الدائرة الفقهية التقليدية.

<sup>2</sup> المستاوي (إيسكراف 1976- تاضصا د إيطاون 1979- أسايس 1988- تاضانكيوين 1998- مازا نثيت 2009) وأخياط (تابرات 1989) وبلوش (أوال ن- وار اوال 1996)- رشيد الحسين (تلا إيتماس 1997)- الجهادي (نيماتارين 1997)- أوبلا (أيناس، تاموديت ن- أوسايس 1997)- ناصيف (درست ن إيسوقاس- أسونفو غ أوسافو- آر أولاون 2009).

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

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

بعنوان مستمد من فضاء أسايس الذي هو مجال الإبداع الشعري الشفوي الارتجالي، مثل ديوان "أسايس" (1988) للمستأوي<sup>5</sup>، و"إيناس"، و"تاموديت ن أوسايس" (1997) لأبراهيم 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 المترامية، إذ تشكل كتابتها، في حد ذاتها، تحدينا لها، ولذا فإن أعمالهم يمكن أن تعد في كثير من نصوصها تدوينا (بما هو نقل للشفوي وتسجيل جرافي 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 أحيانا، وتوظيف العقل ليجد 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 وإينظامن 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 حدائي، وعلى مستوى اللغة حيث ينتفي الدخيل إلا نادرا.

لقد استثنيت إيد بلقاسم وأزيكو من هذه التجربة التي اعتبرتها كلاسيكية بالنظر إلى بعض خصوصيات تجربتين: فايد بلقاسم في "تاسليت أونزار" هو مناضل ثوري حقوقي أكثر مما هو شاعر، ولذا جاءت مجموعته خالية من النفس الشعري، ومن الاستثنائية التصويرية<sup>7</sup>.

أما تجربة أزيكو في ديواني "تيميتار" و"إيزمولن" فقد اتسمت بالفراة والجدة، ويمكن في تقديري أن توسم بالحدائنة 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 للمتلقي التقليدي، وقطيعة تصنفه رائدا للحدائنة في الشعر الأمازيغي بسوس بالنظر إلى نبرته الاحتجاجية وقدرته على تنوير المضامين والصور الجاهزة، وخلخلة المؤلف، لذلك وصفه بونفور بشاعر الانتقال والعبور (Bounfour, 1999 : 64) والشباب، وقد ترك بصماته بوضوح على هذه التجربة المتناولة بالدراسة في هذا المقال.

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

سامحاح إيغ نساول إيان- د أوفيج إيگاور  
نسلّم ف أوسايس نسلّم أولاف إيگي 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 (امكسان إيضگام، أمكسان غاساد، تيغرسى ن شيخ، تيمزگيد ن إيضگام، تيمزگيد ن غاساد، يان أور إينزالان، لحيج، ارگاز د گار ارگاز....) للوقوف على نظرة ثومركزية للعالم، واجترار لقيم اجتماعية تقليدية ورؤى كوسمولوجية كآني بها ترى في الماضي نمودجا أخلاقيا مفقودا وترى في الحاضر انحطاطا وترديا وسقوطا، مما جعل المستأوي يتحول في هذا الديوان من شاعر إلى مصلح اجتماعي وبرؤية سلفية.

بيد أنه من الإجحاف اختزال إنتاجه في ديوان إيسكراف، فققيم تجربته ينبغي أن يتم بناء على مقارنة إنتاجه الشعري في مجمله، وهو إنتاج، وإن كان في غالبية كلاسيكيا كما أشرنا بوضوح واضحة وتشبيهات وكنيات مستمدة من البيئة القروية تغطي عليها الرمزية الحيوانية، لا يخلو من ومضات تحديثية مع ذلك خصوصا في ديواني تاضا د- إيمطاون وتاضانگيوين (1998)، وأخص بالذكر قصيدة أرطان تابري حيث ينكفي المستأوي إلى الذات المكتوبة بلطى الحب أكثر مما ينشغل بقضايا الواقع والمجتمع والبشرية في غالبية النصوص.

<sup>7</sup> تتميز تجربة إيدبلقاسم بمعجمها المستمد من ثقافة حقوق الإنسان مزغة، وتكسيورها للأوزان التقليدية، وهي رائدة من زاوية أنها دشنت ثورة على التقليد في قرض الشعر، وإن فشلت في تجاوز القديم بسبب ارتهاها للأيديولوجي، وغلبة النزعة الخطابية على الصورة، لذلك ارتكست شعرية إيد بلقاسم من مغامرة في قارات التحديث إلى اختناق في نفق التقليد، من التثوير شكلا ومضمونا إلى الارتداد شكلا في مجموعة (أسقسى) ذات الطابع التعليمي التي حاول نسجها على غرار منظومتي أوزال، ليبشر 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 ابراهيم أكيل بديوان *tilmi n waäu*، ليتوالى ظهور شعراء آخرين من قبيل عبدالله المناني بديواني *uraw n umiña* و *sawl s ivd*، ولحسن آيت عبايد بإصداره *angi*، ومحمد واكرار بديوان *tinitin*، ومحمد أوزميين بديوان *urfan* وحسن لعكير بديوان *talalit*، وأقولاوي بديوان *iklan n mggu* والطيب أمكرواد بديواني *agad n tidt* و *uâzirn* وأخيرا عبد العزيز بليليل بديوان *imakrn n tafukt*.

ويتميز كل هؤلاء الشعراء بانتمائهم لنفس الفئة العمرية (الأربعينيات)، و خروجهم كلهم من رحم الحركة الثقافية الأمازيغية بخطابها الحقوقي ونضالاتها ومرجعياتها الفكرية المستندة إلى منتجات وحصيلة الحداثة في مجال العلوم الإنسانية، وليس من عالم أسايس بتقاليد الشفوية الارتجالية، وطقوسه في الإبداع، وشروطه في التلقي، إنهم ينحدرون من وسط حضري أو شبه حضري يتميز غالبا بإيقاعاته السريعة في نمط الحياة، وليس من فضاء القرية بصورة ورموزه ولغته الموسومة بالموثرات 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 بالإيجابية والتجريدية والتركيبية، بحيث لم تعد تحثفي كثيرا 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 المخلفة للمألوف متطلعة إلى أفق الحداثة 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 الحداثة بما هي انفصال وتجاوز وهدم للقيم السابقة، وإن كان هذا الطموح متأرجحا تبعا لمستويات ورؤى هذه التجارب. ويمكن تصنيف العناوين وفق إحياءاتها إلى مجموعات كالتالي:

- الولادة أو إرهاباتها: "تالاليت" (ميلاد)، و"أكاد ن تيدت" (مبيض الحقيقة)، و"تينيتين" (وحم).
- اليأس والعدمية والاحترق: "إيكلان ن مكو" (ألوان العدم)، "إيماكرن ن تافوكت" (سارقو الشمس)، "أورفان" (حصى الفرن)
- العبثية: "تيلمي ن واضو" (غزل الريح)
- الغضب والاحتجاج: "أنكي" (السيل)، و"أوكزيرن" (انحرافات الأثلام)
- الحزن والمعاناة: "تاكلايدت ن تيغاس" (مملكة الجراح)، و"أوراوان أومطاً" (حفنة دموع).
- الحرية والاعتناق: "أيلال ن إيمان" (طائر الروح).

### اختيار الحرف اللاتيني وتيفيناغ في الكتابة

تتميز هذه الدواوين باختيار هؤلاء الشباب الكتابة بالحرف اللاتيني، ثم حرف تيفيناغ لاحقا بعد تراكم نسبي للدواوين بالحرف العربي، ويعد هذا الاختيار في حد ذاته ثورة مزدوجة على الكتابات ذات الطابع الفهفي 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 "آراتن"، وصدرت بها أعمال الرعيل الأول من الشعراء.

كما أن تبني هذين الحرفين هو تعبير أيضا عن رغبة دفيئة للانعتاق من ربة 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

تنتم هذه المجموعات على مستوى التراكيب 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 "أگس 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 "تآبورت" 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 التوقع 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" وخيالاتها 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 بتيمات 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 بالغبرة والاعتراب (أزواك)، 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) وبطبركية الأب الإيديولوجي السلطوي (الأيديولوجيا العربية الإسلامية)، ولذلك تحضر تيمة الأم أو المرأة عموما لا كجسد فقط، بل كأرض وتاريخ ولغة وهوية (خصوصا في "أنكي" 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 "تينيئين"، ص: 08) أو الذات أو الشخصية المبعثرة (قصيدة "توگنا إيلوزان"، ص: 57) في ديوان "ساول س إيغد"، أو الصورة المتصدعة (قصيدة "تيولافين ستغين" في نفس الديوان، ص: 45) وقصيدة "گريبي ديدك" (ص: 21) في "أگاد ن تيدت"، أو بالحديث الصريح عن الشعور بالاعتراب "أزواك"، 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 السقط، لكون الشعر التقليدي أصلا مسموعا أو مرتبطا بالإنشاد لا مكتوبا، فإن الكتابة تدخل بعدا جديدا في الاعتبار هو الفضاء، وكيفية الاشتغال عليه في القصيدة، وتطبيع 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 والصبورية 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 والتجزئ وبتر الأسطر في البداية أو الوسط أو النهاية حيث لا تتوقع أين يكون ذلك، مع اعتماد نوع من التكرار الفني المقصود. نقرأ مثلاً في "تينيئين" (تيملياي، ص.42):

ifulki nit

yan ismammin

f tmlillay

s tmlillay

i tmlillay

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

rad duyn nkrn

....

içuran !

ilâivn ulawn

illuzzu wamud

n...

yiä

كما توظف الدواوين بنية مقطعية، وأقصد بها توزيع بعض القصائد في شكل مجموعات جزئية هي عبارة عن مقاطع ذات عناوين فرعية خصوصاً في "ساول س إيغد" (أفوس نك أبابا، ص: 10، تيركين صمّيين، ص: 22) بالدرجة الأولى، وأورفان (أورفان، ص.18، اسقسي، ص.40)، تالاليت (تامناكت 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 (تالاليت 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 غريبة أو عربية أخرى فتحت أمامها أفق التحرر من الضوابط التقليدية على المستوى الإيقاعي، خصوصاً وأن كل هؤلاء الشعراء لم يثمرغوا في غبار محاورات أسايس وسجلاته الشعرية، ولم تشذ الدربة عبر مدرسته الارتجالية الفورية قريحتهم، 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 أومحمد 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 وأمكرو، فنقرأ لدى وكرار مثلا في قصيدة (أكدير تيسليت أوزمز اد، ص: 20): dihya tamggant uzmz ad، أو نقرأ عبارة lliv mmaggarnt tnfurin ذات الإيحاء الجنسي في قصيدة (ازمازل، ص: 14) من ديوان "انكي".

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

ass ad

ur iyi issipl udfl

ula ikccuän iv jdrn

rad yi d tlkm tmirit

askka

iv iyi ur tfl

tirvi n tncucin ns

rad kkrzv s umucc

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

kti ay akuc is iyi tsaqsat

asyafa nw iv tmla tmirit

i ibalislw inw tayri d udm n tntat d nkkin

## 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، فتنزاح 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 (إيزوزوضن، ص: 41) من ديوان أكاد ن تيدت المقطع التالي:

mra sawalv d ugayyu nu talla giv yan

d ixf inu da yi ilddin, imnav flia d ul sul

ran akæ ad yi bäun, man avaras rad da nmun?

بعض الملامح العامة للتجربة الشعرية الشبابية الأمازيغية الحديثة بسوس

لتصبح حبسية المحاكاة والتناص، فهي نصوص يدور كثير منها في فلك أزاكو، تستوحيه، ويتخذ تأثرها به واستلهامها لتجربته أشكالاً متعددة: ففي ديوان "أورفان" نجد قصيدة بعنوان (دَا علي، ص.40) مهداة لروح الراحل أزاكو، وفيها إقرار صريح بكونه مرشده الأول في درب قرص الشعر<sup>9</sup>:

kiyyin ad yi iĒçmn alln tmlt yi azmmaççl izwarn v ubrid n tmdyazt

وفي ديوان "أوراو ن أومطًا" نص طويل يناجي روح الشاعر الراحل أزاكو بعنوان (يار غود أك أيويس ن تمديازت، ص: 48)، ومنه نقراً:

yarvud ak ay azayku

iv ak umçnt tujjutin afus

arrant ak ismawn n tlatit d usunfu

v tfirt n usmäl

وفي ديوان "أبلال ن إيمان" نص يحمل عنوان "أزاكو"، وقد كرسه الشاعر للتغني بشخص أزاكو، ومناجاة روحه والتحسر على رحيله، فيقول:

tamdyazt d warratn n dda oli

sulnt ukan

amassan mqqar immut

ifl d timitar g warratn

ismagl av f waddagwin tmazivt ad ur asusn

وفي ديوان "تينيبتين" يطل علينا الراحل أزاكو في عدة سياقات، عبر الاقتباس الصريح المباشر أو التضمين أو التأثير غير المباشر على مستوى الفكرة والصور والمعجم، ففي قصيدة "تيفغسي ن تفييي" (ص.27) نقراً:

i «Micil Fuku »

lli iyi innan

s ils n uzayku :

“ddr ass an v tllit,

ad ur tsiggilt askka;

urta d ivli wass”

ونجد في قصيدة "أزواغ" (ص. 41) مقطعاً يحمل بصمات أزاكو بوضوح في الإيقاع والفكرة والصورة معا ويتناص مع قصيدة (أهياض، ص.48، من ديوان إيزمولن):

yan isiggiln,

tiïï n tidt

<sup>9</sup> يقول أوضمين معلنا في نفس النص كون فقدان أزاكو يعد يئماً للقصيدة الأمازيغية:

dda oli

maxx lliv d tflt tamdyazt tga tiggilt ?

ad ibikks i uzweg

ig ahyaaä itrm

وفي ديوان "أنكي" يتناهى إلينا صدى أزيكو عبر الاقتباس المباشر في قصيدة "أزطاً" (ص: 20)، حيث نقرأ عبارة بين مزدوجين ijdr av uämmi^ä، 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):

is d amiia a s rakk nara ay aiian  
وهي تحيل على مقطع من قصيدة (أكتأي، ص: 69) في ديوان "تيميتار":

taäãa nu tga amiia

ma s ra nara tillas

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

ænni a iorrimn

gat irumansiyn

ad ur taqqram i uzayku

ad ur ttsllam i motub

في ديوان "تيلمي ن واضو" نرصد تأثير أزيكو بشكل جلي في قصيدة "أرّو"، (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 استمدها أفولاي لأول مرة ليوظفها بشحنة دلالية جديدة مجردة، كما يطل أزيكو أيضا من خلال الإهداء إلى روحه، وعلى مستوى التراكيب والصياغات ينبجس طيف أزيكو من بين ثنايا بعض القصائد كما هو شأن النص الحامل للرقم 23 (ص: 32) من الديوان حيث نقرأ:

ddiv ur dari mad akkav i uvaras

griv ayt dar mdin ifassn ar allan

وهذا المقطع وحده يذكر بمقطع ddiv ur dari mad ak a winu ttiniv من قصيدة "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 المتقنين الأمازيغيين الشباب الرمز والمثال في تجربته النضالية الموسومة بالاعتقال، وكانت دواوينه بنفحتها الحدائية المتميزة الملهم لغالبية التجارب الشعرية سواء منها ما نشر في شكل دواوين أو ما هو ميثوث 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، وإيد 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 ونفاذي 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 (كتيلمي ن واضو)<sup>10</sup> و(إيلا 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 ديوانه، من قبيل هذا المقطع من نص رائع حول تجربة وجدانية غرامية بعنوان (تاغوفي، ص: 43) من ديوان أوكزيرن:

isk n udrar av d nssugga ilaln d izuvar  
ar d iktti wul inu azzar nm d azirar  
v waddal nm amllal, iäë ar afud lsnt  
ivariwn n ujddig, ils ujddig ussan  
inw nkki nlsa winnun, içËi nu yuän k inn

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

rad xriv ix f inu  
ar äããav  
iv tmmavm ad yi tgnum  
rad allav

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

إن نصوص هذه التجربة الشبابية تتأرجح إذن بين التقريرية التي تجعلها مجرد قناة لنقل خطاب الحركة الثقافية الأمازيغية، وبين تجربة مهجوسة فعلا بهم إبداعي جمالي، وليست مسكونة فقط بالقضية والانفعالات النضالية، ذلك أن هذه الفئة من الشباب تعيش تجاذبا بين الشاعر القابع في أعماقها، والمناضل الذي لا يكف يوقظ فيها مشاعر الغبن والاضطهاد الثقافي واللغوي، ويذكرها بكونها تكتب

<sup>10</sup> قصيدة تيغوضيوين 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 مكو":

ul nm  
snin t itran zun d avdjaj  
g twlkin n wayyur  
gn t injda d imskni  
æein i wullu

بلغه الهامش المقصي، بمعنى آخر إن هؤلاء الكتاب الشباب يتقاطبون بين اعتبار الشعر مجرد أداة لخدمة غاية هي القضية، واعتبار الشعر نفسه قضية إبداعية وغاية جمالية.

## حضور البعد الفكري

ويتمثل هذا البعد في طرح قضايا وإثارة أسئلة فكرية ووجودية في بعض الدواوين، وفي اكتساء كثير من النصوص للطابع التأملي الفلسفي، مثلما نجد في قصيدة أمسواتكام (المفكر) ، (ديوان أكاد ن تيدت، ص.39) ، وقصيدة "سأغد تازيت نك"، (ديوان تالاليت ص:23) حيث استلهم الفكر الروحاني لبودا والفلسفات الشرقية، إضافة إلى توظيف أسماء وشخصيات ذات بعد فكري وفلسفي مثل ماركس في نص "كو أورتي إبلا أوزو نس"، ص:54، حيث نقرأ:

amaziv igli t marks

ar afa n udrar n tugna

أما ديوان "واكرار" فتتخلله كثير من الومضات التي يراد منها إثبات، ليس فقط، أن الأمازيغية كتعبير، كما كان هاجس الرعيل الأول ممن كتبوا أشعارهم بدءاً من المستأوي، بل إنها لغة تستطيع التعبير عن أفكار مجردة، وأنها ثقافة ذات بعد كوني تستطيع أن تستفيد من كبريات الأفكار الفلسفية وتتلاقح معها ، لذا نجد في ديوان "تينيتين" أقوالاً لشعراء عالميين وإشارات وإحالات على مفكري الحداثة الغربية ذيلت بها النصوص ووظفت بين ثنايا القصائد، مثل نيتشه وميشيل فوكو و Paul Eluard و Chesterton، كما نجد قصائد ذات نفحة فلسفية تحضر فيها أفكار نيتشه حول الحقيقة وكتابات فوكو حول الحقيقة والسلطة وتاريخ الجنون، بنفس الديوان من قبيل قصيدة "تيفغسي ن تفيبي"12، ص: 25، حيث نقرأ:

Fridirik nitc

a bu tayri illuçn

iqqan k id unufl

ann gis tgät

ar arwass

وفي ذات القصيدة يربط الشاعر بين أزايكو وفوكو، وهو ما يكشف عن حافظ كتابة النص لديه، أي الربط بين الشعر والفكر الأمازيغيين، وأزايكو أفضل من يجسدهما، والفكر العالمي، وفي الآن ذاته إضفاء بعض التجريدية على النصوص باستثمار الخلفية المعرفية للشاعر التي تنم عن اطلاع على منتجات الثقافة والآداب والفكر العالمي، وهي تعبير لاواع عن الرغبة في إثبات الذات على واجهتين، التميز عن الشعراء التقليديين والكلاسيكيين الأمازيغيين الذين توسم ثقافتهم بالشعبية، وإعلان الانتماء بطريقة غير مباشرة إلى ثقافة عالمية لم يعد مقبولاً وصمها بالشعبية والفولكلور ما دامت تروج أفكاراً هي من منتجات ليس فقط الحداثة بل ما بعد الحداثة (فوكو)، وتأكيد الذات أمام الآخر الذي ينهم الأمازيغية بالقصور عن التجريد والتخييل الواسع سواء من المتعصبين المناوئين للأمازيغية أو المستمزغين الفرنسيين أمثال لاووست وهنري باسي.

## استثمار بعض عناصر الثقافة الأمازيغية (البعد الأسطوري نموذجاً)

<sup>12</sup> نقرأ في نفس القصيدة في مقطع آخر إحالة إلى كتب ميشيل فوكو عن تاريخ الحقيقة وأركيولوجيا المعرفة والجنون:

tidt tlla s umzruy

anlli illa s umzruy

anufl illa s umzruy

من الملاحظ عموماً تقلص حضور هذه العناصر بشكل يجعلها تنخرط في دائرة أوسع للغة وصور كونية تتأى عن الخصوصيات اللغوية الأمازيغية في التركيب والكنيات والتوريات، لكن تقلصها لا يعني غيابها، إذ تحضر في شكل مسكوكات لفظية وأقوال مأثورة لا تستوعى إلا بالإحالة إلى التراث الثقافي الشفوي الأمازيغي<sup>13</sup>، أو في شكل إحالات مباشرة على بعض الرموز الشعرية التراثية خصوصاً سيدي حمّو الطالب، إما بالتلميح إليها أو الاقتباس الصريح لبعض الأبيات المتداولة على لسان العامة والمنسوبة إليه كما نسجل في دواوين "إيماكرن ن تافوكت"<sup>14</sup> (قصيدة سيدي حمّو الطالب، ص:18) و"أوراو ن أومطاً" (قصيدة تاغوييت، ص:53)، و"تالاليت" (تازنومت تافالكاييت، ص:47).

ويراد من هذه المسكوكات والعبارات التراثية التأسيس للكتابة الأمازيغية في تربتها الثقافية كنوع من التعويض عما يشبه القطيعة التي يبدو كما لو أن هذه الدواوين قد أسستها مع مهادها الانتروبولوجي الثقافي، غير أنه وجب التنويه إلى أن الشعراء الشباب قد وجدوا في الأسطورة مصدراً خصياً للإلهام، وأداة لتأسيس شعرهم، وأسلوباً لاستنارة المخيال الجماعي والتواصل مع الذاكرة الجماعية للمتلقين، وقد أجاد المناني في استثمار أسطورة "تيسليت" و"إيسلي" في ديوان "أوراو ن أومطاً" بقصيدة (تيمودين ن أومطاً، ص:08)، غير أن الأسطورة الأكثر تواتراً في هذه الدواوين، هي أسطورة "أونامير" التي تحضر فيها بتوظيفات مختلفة<sup>15</sup>، ومن أمثلة ذلك في ديوان "تيلمي ن وازو" هذا المقطع من قصيدة (تارولا ن إيغضاض ص:16):

unamir amaray

ijla gr ignna d wakal

<sup>13</sup> من قبيل هذه العبارة في قصيدة (تاغلاغالت ص.43) من ديوان أنكي:

azgr lli rakk yut  
ar ukan sul itturri tivurdin

أو توظيف صيغة طقوسية في قصيدة (أمدلو، ص:22)، من نفس الديوان:

“ančaë a baba rbbi  
tuf tummit bu fggus”  
taslit unčaë ad d yuggan  
ummrn igäää s tifawt ns

ومنها في ديوان "أيلال ن إيمان" توظيف المثل السائر مباشرة في قصيدة (تامكرا، ص:36)، إذ يقول الشاعر:

nnan iqburn willi zrinin  
imndi lli k id iran  
ayanrar iähè nit

وفي ديوان "تيلمي ن وازو" الكثير من هذه العبارات المسكوكة من قبيل *yiwi ak waäu taglzzimt* (وهو عنوان لإحدى القصائد، ص:20)، و *ur d ssufs urd lmç*، و *yugl as iqqjdr v uxsay* (ص:21)، و *ar الأغ، ص:25*)<sup>14</sup> يتسم ديوان "إيماكرن ن تافوكت" بالتوظيف الكثيف للتراث من قبيل استنبحاء الرموز والأشكال والصيغ الحكائية من قبيل استخدام الشاعر لبعض النيات اللغوية المستعارة من الحكاية الشعبية الأمازيغية بسوس في العبارات الافتتاحية للحكي خصوصاً في النص ذي الطابع السرد "إيمنتري د أولكيد"، ص:13، حيث نقرأ ما يلي:

ddmin ddmn ayndi  
ad av ur ig rbbi d wayndi  
imtri izug ar ittlli  
tirtm is as llant

بل نُستلهم في هذا الديوان حتى المضامين التقليدية من قبيل التوسل بالأولياء أو الفقهاء مما يجعله، وهو في حمأة البحث عن التجديد، ينكفئ أحياناً إلى أغوار التقليد.

<sup>15</sup> لا أستبعد أن يكون التأثير والريادة لازايكو حتى في النهل من المخزون الرمزي للأسطورة، وتحديدًا توظيفه التثويري الرائع لأسطورة حمو أونامير التي أفرد لها الراحل نصاً في ديوان إيزمولن (ص:38) يحمل عنوان الأسطورة نفسه.

وفي ديوان "ساول س- إيغد" تحضر الأسطورة عبر عشيقة أونامير تانيرت في (ريغ أد ساولغ، ص15):

nssagâ nn afus n tanirt d yav d tga s imiïawn

وفي ديوان أنكي من خلال قصيدة إيسوفوغن (ص:36) : nmmvi d ng tuga n idamnn n unamir

وبديوان تينيتين نجد نفس الأسطورة بتوظيف آخر مرتبط برمزية تاركانت كما يدل على ذلك حضورها في قصيدتين، هما (تاركانت، ص:39) و(أمودون تاركانت، ص:43)، وفي ديوان تالاليت، نقرأ إحالة على أونامير في آخر قصيدة (أر سي إيثار، ص: 35)، وأخيرا في ديوان أورفان (قصيدة تاومت، ص:30) يربط الشاعر بين المرأة الأمازيغية وتانيرت معشوقة أونامير<sup>16</sup>:

trem yi tidiklt inw s lpnna

tnna yi vika d ad tskr tanirt i pmmu unamir

ويتخذ توظيف أسطورة أونامير أشكالا متباينة من شاعر إلى آخر: فمن توظيف شبيه بالسرد بدون قصدية رمزية (مثلما حولها أهروش إلى نص مغنى) إلى توظيف رمزي إيحائي مشحون بدلالات لا تستوحى من الأسطورة إلا بعدها الرومانسي.

## خاتمة:

يجب الإقرار بصعوبة الإحاطة بكل خصائص هذه التجربة وتقييمها في مقال، لكن يمكن القول إن نتاجها يدخل في سياق التجريب والبحث الدائب عن الجديد في الشكل والأساليب، واقتضاض بكاراة اللغة، والإبداعية على مستوى التشكيل وتركيب النص على رغم تفاوتها في الجودة والوعي الحدائي وهضم خصائص التجربة الشعرية. فإذا كان بعضها لا يعدو أن يكون نثرا شعريا أو شعرا منثورا أو مجرد خواطر، وبعضها لا يزال يحتاج إلى مزيد من النضج، فإن بعضها قد شق طريقه في هذا المجال بثبات.

## ببيلوغرافيا:

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:

<sup>16</sup> نفس الربط يتكرر في قصيدة (تانيرت، ص 26-27) حيث يخاطب عشيقته التي مثلها بتانيرت فيما هو يتقمص شخصية حمو نامير، وهي قصيدة من أجمل ما في ديوانه.

بعض الملامح العامة للتجربة الشعرية الشبابية الأمازيغية الحديثة بسوس

- مستاوي، محمد. (1976)، *إيسكراف*، دار الكتاب، الدار البيضاء.
- مستاوي، محمد. (1979)، *تاضصا د إيمطاون*، دار الكتاب، الدار البيضاء.
- مستاوي، محمد. (1988)، *أسايس*، المعارف الجديدة، الرباط.
- مستاوي، محمد. (1998)، *تاضانگيوين*، مطبعة فصالة، المحمدية.
- مستاوي، محمد. (2009)، *مازا تنييت*، 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)، *أز 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.
- Arejda, M. (2009), *aylal n iman*, Ed Sidi Moumen, Casablanca, 121 p.
- Blilid, A. (2009), *imakern n tafukt*, Ed Beaulieu, Casablanca, 68 p.



متنوعات





## رقصة أحيديوس : بين المحلية و دينامية 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 إلقاء نظرة عامّة على رقصة أحيديوس المتداولة في المنطقة التي تُعرف اصطلاحاً بالمغرب الأوسط (تفاديا لاستعمال مصطلح "الأطلس المتوسط" الذي يحدّ من الامتداد الجغرافي للفضاء المعني بالأمر، أي Maroc central)، ونعني به المجال اللغوي الواسع لتامازيغت كأحد الفروع الثلاثة للغة الأمازيغية بالمغرب. والقصدُ هو تبيان سيرورة التحول التي تعرفها رقصة أحيديوس، بانتقالها من وضع الرقصة التقليدية الممارسة في مَرْتَعِها الأصلي، حيث تُتداول من جيل إلى جيل عبر التملك التلقائي في بوتقة البيئة الثقافية المحلية، مؤدّية وظائف عدّة داخل المجموعة المنتجة لها، إلى وضع الرقصة المعروضة في فضاء فرجوي بأداءٍ احترافيّ وبطقوس مُحدّثة.

### 1. الرقص الجماعي الأمازيغي

للرقص عامّة أهمية 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 مُسبق للرقص أو للموسيقى، العنان لجسده ولأطرافه في حركات متناسقة أحيانا بمجرد سماع إيقاع أو موسيقى تثير انفعالاته. ومن ثمّ بات من المسلم به أن هاتاه الحركات التلقائية من الأنشطة الفطرية للإنسان مثلها مثل ملكة اللغة. ويبقى أن فطريّتها تتطوّر وتُصقل وتتلوّر بالتعلّم والممارسة في بيئة قد تُسعف في تملك أعراف وطقوس وقواعد رقصة معيّنة داخل الوسط الثقافي والاجتماعي الذي يتحرّك فيه الإنسان ويتعرّع.

والرقصة، كجنس فنيّ، وكنوع متميّز بخصائصه الجوهرية والشكلية، من المعالم والمؤشرات التي يمكن أن يقوم عليها تصنيف ثقافة أو مجموعة بشرية وتمكّن من التعرّف على انتمائها الجغرافي واللغوي والثقافي. من ذلك، على وجه المثال، أنه بمجرد مشاهدة/حيوس، يتبادر إلى الذهن فضاء إمازيغن أو "شلوح الأطلس"، حسب الشائع من التسميات؛ ويربط/حواش تلقائيا بأهل سوس (إشليحين أو سواسة) ولو أن انتماؤه الجغرافي أوسع من ذلك؛ وتحيل رقصة الرّكّادة مباشرة على مغاربة المنطقة الشرقية (لوجادا، ساكنة وجدة)؛ كما تربط لهيت بأهالي بني حسن؛ ورقصة الحصادة بمنطقة تادلا وخربيكة؛ ورقصة كدرة بالمجال الصحراوي، علماً بأن التسميات الشائعة في غالبها تعميمية، وليست دائماً في تطابق تامّ مع التفريعات السوسيوغوية والسوسيوثقافية بالمغرب. والحاصل من كلّ هذا أن الرقصة في حدّ ذاتها واجهةٌ ظاهرية للثقافة المحلية التي تنتمي إليها والتي أنتجتها وتُمارسها.

ولا جدال في أن للرقص الجماعي عامّة أهمية فنية وثقافية فُصوى لدى مختلف المجموعات الثقافية، ومن ثمّ لدى المغاربة الناطقين بالأمازيغية على وجه أخصّ. وذلك ما نستشفّه من مقولة أحد أعلام البحث في الأدب الأمازيغي، هنري باسيه (1920، ص. 195): "ليس ثمة لدى برابرة المغرب من ترفيه يُلقي أوج التفوق وأشمّله وأهمّه غير الرقصات الغنائية أو السهرات الغنائية. وهي وإن كانت لها بعض الاختلافات من منطقة إلى أخرى، تبقى ميزتها الجوهرية في تماثلها وتوحدها".

وهكذا يُبرز بأسيه إحدى المميّزات الأساسية لرقصات إيمازيغن، والمتمثلة في عمق وحدتها، وبالتالي طابعها المشترك وما يتفرّع عنه من الاختلافات السطحية التي يُعزى إليها تباين المتغيرات الجهوية والمحلية للرقصة الواحدة. ذلك أن لجميع الرقصات المعروفة (أحيوس وأحواش وغيرهما) متغيرات تتمايز ظاهرياً عن بعضها البعض. فرقصة أحيوس كما تمارس 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 متغيرات رقصة أحواش وغيرها من الرقصات الجماعية المعروفة بمختلف المناطق المغربية.

ومن المؤكّد أن للتوّع الجغرافي واللغويّ الذي يميّز المغرب دور في تنوّع التعبيرات الفنية عامّة. وكذلك الأمر بالنسبة للأمازيغية، التي وإن كانت في جوهرها لغة واحدة، فما تنقله من تعابير فنية بين نفس المجموعات المتقاربة لنفس المتغيرة الأمازيغية يتنوّع في تلوينات متميزة مع الحفاظ على الأسس 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 عامّة، فرقصاتهم كلّها جماعية، تتمثل في أحيوس وأحواش ورقصة البندقية، وما لكل رقصة من متغيرات وتلاوين، حيث إنها تُمارس، رقصاً وغناءً، على نحو جماعي بالضرورة، ممّا يُعزفها 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 الفصليّة (الحصاد...). ومن ثم، فهي بمثابة تعبير جماعي عن الفرح والتضامن والمُشترَك من الآمال بمناسبة حدث ذي شأن جماعي. وفي تلك الخاصية التشاركية الجماعية يكمن سرّ وحدتها بالرغم مما يظهر على تجلياتها من تغيرات وتنوّعات جانبية. وما اشتراكها في انتظامها الشكلي، على نحو دائرة أو نصف دائرة أو صفتين متقابلين، إلا مؤشر على وحدتها العميقة وأسّتها المُشترَك.

## 2. رقصة أحيوس وخصائصها

أحيوس (وجمعه إحياس) هو الاسم الأصلي العامّ للرقص الجماعي لدى أمازيغ المغرب الأوسط. ويصطلح عليه أيضاً بـ *أورار* (اللعب). ويتعلق الأمر بمجموعة متنوّعة من الرقصات الجماعية، تنجز في غالبيتها من قِبَل الرجال والنساء معاً، في شكل يتغيّر حسب المناطق، إما على نحو دائريّ أو نصف دائريّ أو صفتين متقابلين أو صف واحد. ويرأس المجموعة الراقصة مسير يعرف بـ *وَنّ إيسورانن*، 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 *أحيوست*، وبين الشكلين اختلافات كمية ونوعية. فالأول، أي الأكبر، تؤدّه 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 العائليّة 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 قِبَل هواة وشباب، وقد يكون بذلك بمثابة مجال للتمرّن والتعلّم استعداداً للمشاركة في أحيوس الأكبر الذي لا يؤديه عادة إلا ذوو وذوات الخبرة في مجال الرقص الجماعي.

وبالرغم من أن *أحيديوس*، 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 والموقّف للرقصة حتى لا تتكسر (*إرز* أو *أحيديوس*)، قبل نهايتها، ضماناً لاستحسان الجمهور.

ولا تمارس النسوة اللعب بالطّارة إلا إذا كنّ في محفل نسوي لممارسة *تأحيديوست* (الصفن الأصغر)، دون أن يكون بينهن رجال يشاركونهن الرقص. وغالباً ما لا يكون إتقانهن لآلة في مستوى مهارة بعض الرجال وخاصة مسيرّي الرقصات. وقد جرت العادة أن الذكور وحدهم من يتمرّن باكراً على استعمال آلة موسيقية (*لكمانجا*، *تالغوات*،...). 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 الطّارة، كالطبل أو الناي أو القراقب، فإن *أحيديوس* لا يعتمد سوى الدفّ (*ألون*). وقد عرف الدفّ التقليدي المتداول في *أحيديوس*، تحوّلًا نوعيًا من حيث شكله وهيبته، إذ تم تعويض الدفّ ذي الإطار الخشبي المغلف بجلد الماعز المدبوغ، بآلة إيقاع حديثة لا تؤدّي النغمة الأصيلة للدفّ التقليدي.

وتُعرف الأغاني المواكبة لرقصة *أحيديوس بايزلان*<sup>1</sup>، وهي منتقاة من الرصيد التراثي الجماعي للقبيلة أو القرية أو المجموعة. وتفتتح الرقصة بأحد المُنشّادات (*إيزلي*) الذي يؤدّيه في غالب الأحيان راقص أو راقصين، ممن يمتلك صوتاً مواتياً للإنشاد المنفرد. ويتكوّن *إيزلي* الافتتاح من بيئين شعريين. وبعد أدائهما المنفرد أو الثنائي، يتمّ ترديدهما بصوت المجموعة (كورال) على إيقاع الدفوف إلى نهاية الفقرة. وقد يتمّ الغناء بالتناوب بين مجموعة النساء ومجموعة الرجال، حسب نوعية *أحيديوس* وحسب المناسبة. ويتخلّل الغناء الجماعي ترديدٌ للزّمة معروفة *أوا/أوا/أوا...* تستهلّ بها الأبيات المغنّاة في *أحيديوس* وتعمل بمثابة قالب إيقاعي للغناء. ويمكن أن تُستهلّ الرقصة بإنشاد *تاموايت*<sup>2</sup> تؤدّيهما أحسن الأصوات من النساء أو الرجال.

ولما كان *أحيديوس* رقصة جماعية، ذات طبيعة فرجية، فإن مفهوم المتفرج يحتاج إلى تدقيق حين يعني الرقص الجماعي وسط القرية أو القبيلة، لأن الأمر يتعلّق بمتفرّجين 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 عائليّة مجالٌ لإشراك جميع الحاضرين والحاضرات لتنشيط الحفل والمشاركة ولو رمزياً في *تأحيديوست*، ولا يُستحسن التملّص 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 صوّر<sup>3</sup> اوينّا وثنين صوّر<sup>3</sup> ؟

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

<sup>1</sup> *إيزلان* (مفرده *إيزلي*) في المفهوم العام، مجموع الأشعار المغنّاة من قبيل مجموعة صوتية تعرف بالشيوخ أو الشبخات، بمصاحبة العزف على آلات موسيقية كالبندير (الذفّ) ولوتار و*لكمانجا* (الكمان). ويتعلّق الأمر هنا بالأشعار المغنّاة (*إيزلان*) أثناء أداء رقصة *أحيديوس* (أنظر فاطمة بوخريص، 1992).

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

<sup>3</sup> . يعبر عن الصوائت الثلاثة للأمازيغية كالتالي : ا = الفتحة؛ و = الضمّة أو الرفع؛ ي = الكسر. مثال : *أحيديوس*. علامة " " تفيد التضعيف، والنقطة تحت الحرف (ر) تفيد التثخيم.

(2) ايمانو ها يمانو، هانّ أحيديوس ايننا

ايمانو ها يمانو، ماني تلاً تاكّمات

"أمّاه، هاهو ذا أحيديوس قد تشكّل،

أمّاه، أين الإخوة، أين الأهل؟"

(3) حرّم د أ تاكّمات ايض اد اكم ريخ،

ايس لأن ايعداون ديكي طسان؟

"تهيني أيتها الأخوة، أنا في حاجة إليك،

فأعدائي يتربصون بي لإهانتني"

وعلى إثر مثل هذا النداء الحميمي، يبادر جميع من له القدرة للانضمام إلى حلقة الرقص أو صفّه، وقد يُطلب الإسهام في الرقص حتى 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، قريةً كانت أم قبيلةً أم أسرةً. كما أن لها وظيفة تواصلية ووظيفة جمالية وإبداعية، حيث إن ما يُنشَد 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 تميّزه كفنّ قائم بذاته إلى جانب مكوّنات الفن المغربي الأمازيغي. وأحيديوس في مرتعه الأصلي، 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 أدّت إلى ما عرفه هذا المجتمع من تغييرات وما طالهُ من تحولات على مختلف الأصعدة. ذلك أن فن أحيديوس لم يعد اليوم مقتصرًا على ممارسته في الفضاء المحدود للقرية أو القبيلة، أي مرتعه الأصلي والمحلي. 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 وطنيّة 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 حبيّبات 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 مهرجانات<sup>4</sup> متخصصة في هذا الفنّ أو ذاك. وقد ساعد هذا التحوّل الفرق التقليدية على الاندماج في أنماط استعراضية جديدة بفعل التواصل مع بيئات أخرى ونماذج فنية غير المألوف من الصنّف المحلي المحدود. كما مكّن ذلك الانفتاح الفرق من التجاؤب مع ثقافات أخرى غير الثقافة القروية وبلغات غير اللغة المحلية، مما أسعف تدريباً في مهنة الرقصات التقليدية وإدماجها في منطوق الحداثة الذي فرضته تطوّرات المجتمع.

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

ولهذه الظروف مجتمعةً دور حاسم في التحوّل الجذري الذي عرفته الرقصات الجماعية، حيث انتقلت إلى فضاء العرض الفرجوي المنظم وفق أعراف وأساليب لم تكن تعرفها طبيعة الرقصة التقليدية بطوقسها المحدودة. وعلى هذا النحو الجديد، أصبحت الرقصة مادةً من موادّ برنامج محدّد يخضع لإكراهات زمنية ومجالية وتقنية لا يتحكّم 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. ويتجلّى التحوّل أولاً في الشكل والتنظيم، حيث يلتزم العارضون بطوقس جديدة، من قبيل تحية الجمهور ومراعاة تعاليم الإخراج في دخول الخشبة والانصراف منها، والالتزام بالتوقيت المحدّد للفقرة، بعد أن كانت الرقصة في مرتعتها غير مقبّدة بزمن أو توقيت، حيث يمكن استمرار الرقص طيلة ليلة بأكملها. كما يتمّ تحديد مادّتها الغنائية في الموضوع والتوقيت، وفق اتفاق تعاقدي مسبق مع الهيئة المنظمة للحفل. وبموازاة مع ذلك، أصبح للعرض الراقص جمهور آخر غير جمهور القرية أو القبيلة أو مدعوّيهم، جمهور بالمعنى الحديث، جمهور الفرقة 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 بطوقسها 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 بالمجان أو بالمجان، دون أن يكون بينه وبين الراقصين معرفة قبيلية 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 الزي (لكل فرقة زيها ولونه الموحد)، والهيئة فوق الخشبة وتموقع الراقصين والراقصات وانتظامهم على الخشبة أو منصّة 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 مكونات الرقصة التي لا تتلاءم والطوقس الجديدة للعرض. ومن نتائج ذلك أن الاتجاه بدأ يسير تدريجياً نحو تهميط رقصات أحيديوس وفق أنموذج موحد، من قبيل النموذج الذي فرض نفسه على يد المايسترو موحى أولحسين أشببيان 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 التحوّل بدأت تنمحي 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 إنكفاء النهوض بهذه الفنون التقليدية والتعريف بها وإخراجها من حدودها القبيلية الضيقة وإبرازها على الصعيد الوطني والجهوي والدولي، وقد ساعدها في ذلك تطوّر المواكبة الإعلامية وتكنولوجيا التسجيل والترويج التجاري بواسطة الأقراص وغيرها. كما أن للمجتمع المدني المتمثل 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 التحوّل 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 الحدائث التي فرضها التحوّل المجتمعي، وبين الحفاظ على المقومات الأصلية لفن أحيديوس، وخاصة ما يتعلّق بجوانبه الإبداعي، سواء من حيث الأشعار أو الحركات أو الموسيقى والإيقاع، حيث فقدت هذه العناصر بعض سماتها الأصلية بانتقال 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 التهميط التهجيني الذي يقلّص 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 كورغرافيا 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<sup>ère</sup> 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](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)

## الهجرة الدولية بالريف الشرقي وانعكاساتها

بوظيلب الحسين

المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية

*L'émigration est un phénomène ancien dans le Rif oriental. Elle s'est d'abord orientée vers le nord-ouest du Maroc puis vers l'Algérie pendant la période coloniale. A partir des années 1960, l'émigration vers l'étranger a amorcé une nouvelle phase de son évolution. Grâce aux transferts d'argent, l'émigration a permis d'améliorer les conditions de vie de plusieurs foyers. Ce qui s'est traduit par l'accès aux commodités de la vie moderne, notamment l'eau courante, l'électricité et les équipements électroménagers. Mais l'injection massive des revenus a conduit à la monétarisation rapide des rapports sociaux et à l'altération des valeurs de solidarité et d'entraide communautaires.*

تعتبر الهجرات البشرية من أهم الظواهر التي ارتبطت بالإنسان منذ ظهوره على وجه الأرض. وقد قدرت الأمم المتحدة سنة 1998 عدد الأشخاص الذين يعيشون خارج أوطانهم بـ 125 مليون شخص. لذا، تشكل ظاهرة الهجرة إحدى القضايا الكبرى التي تستوجب الدراسة والتتبع، نظرا لما تعرفه من تطورات، ولعلاقتها الوطيدة بالتنمية الشاملة بالمناطق التي تفرزها، بغض النظر عما تخلفه من مشاكل.

يصعب الإمام بموضوع الهجرة الدولية وأسبابها وتطورها وأنواعها وانعكاساتها المختلفة في هذا المقال. ورغم ذلك سأحاول الإجابة بإيجاز على التساؤلات الآتية: ماهي أهم المراحل التي مرت منها الهجرة الدولية بالريف الشرقي؟ وماهي التطورات التي عرفتتها؟ ثم ماهي تأثيراتها على المجال والمجتمع بالريف الشرقي؟

### I. الجذور التاريخية للهجرة الدولية بالريف الشرقي

لم ينخرط الريف الشرقي، عكس بعض المناطق المغربية، في مسلسل الهجرة نحو أوروبا إلا حديثا، أي ابتداء من النصف الثاني من القرن العشرين بعد توقف الهجرة نحو الجزائر. وبالرغم من هذا التأخر، فقد أصبح اليوم القطب الهجروي الأول على الصعيد الوطني.

وقد مرت الهجرة الدولية منذ انطلاقتها بفترات تاريخية متباينة تبعا لتطور الظرفية السياسية والاقتصادية للبلدان المستقبلية. وهكذا، فبعدما كانت الهجرة فردية ومؤقتة في بداية الأمر، انتقلت إلى هجرة عائلية وشبه دائمة، أو ما يمكن أن نسميه بهجرة من أجل الاستيطان.

#### 1. التنقل نحو الريف الغربي ومنطقة سايس

تعود التنقلات الأولى للسكان المحليين خارج منطقتهم إلى بداية القرن السابع عشر، ففي هذه المرحلة شهدت عدة مناطق جبلية تحركات سكانية نحو المناطق المنخفضة والغنية. "كما تطوع الريفيون في الجيش لتحرير مدن الريف الغربي. وقد عدد المهاجرين الذين استقروا فيما بعد بفحص طنجة ما بين 2000 و 300 رجل، ينتمي أغلبهم لقبيلة تمسامان وقلعية وآيت سعيد وآيت توزين ومطالسة" (Bossard, 1979 : 45). وإلى جانب الانخراط في جيش الكيش، فإن المولى إسماعيل كان يأمر بترحيل سكان الريف لتعمير المناطق المحررة، وكانت الهجرة تدخل في إطار ما يسمى

بسياسة تعمير المناطق شبه الفارغة لتحقيق التوازن الديموغرافي بين مختلف جهات المغرب، أو تدخل في إطار سياسة تقليص نفوذ الريفيين من طرف السلطان.

طبعت هذه التحركات السكانية مدن الشمال المغربي بشكل عميق، فمعظم دواوير الفحص في بداية القرن 20 كانت تتوفر على ساكنة منحدره من الريف الشرقي.

تعززت هذه الحركات البشرية أكثر عقب الأزمات الاجتماعية التي حلت بالريف في هذه الفترة، حيث اتجه الناس فرادى وجماعات نحو المناطق التي كانت أيسر من الريف، خاصة مدينتي طنجة وتطوان، مما أدى إلى نشوء علاقة قوية بين الريف الشرقي والريف الغربي. فحسب دافيد هارت "فإن أكثر من 70% من سكان طنجة من أصل ريفي. وأن أكثر من 71% من هؤلاء استقروا في طنجة منذ زمن بعيد" (Bossard, 1979 : 45). ولم تقتصر الهجرة خلال هذه الفترة على مدن الشمال الغربي، بل اتجهت نحو مناطق أخرى، خاصة منطقتي سايس وزرهون اللتان لا زالت تحتضنان جالية ريفية مهمة.

إن الهجرة من الريف بصفة عامة ومن الريف الشرقي بصفة خاصة، كانت وراءها عوامل متعددة، منها ما هو اقتصادي واجتماعي وسياسي. إن النقل الديموغرافي الذي ميز هذه المنطقة منذ زمن بعيد، وما صاحبه من انتشار للأوبئة والمجاعة وقلة الموارد الاقتصادية، إضافة إلى القلاقل التي شهدتها خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، أدى بالكثير من السكان إلى الهجرة نحو مناطق أخرى (محمد أونيا، 1996 : 136). وبعد السيطرة الإسبانية على المنطقة جرد الأهالي من وسائل الإنتاج وزعزت البنيات الاقتصادية والاجتماعية التقليدية، مما أدى إلى تهجير السكان نحو المناطق الأخرى، ونحو الجزائر.

## 2. الهجرة الموسمية نحو الجزائر

تعود هجرة الريفيين نحو الجزائر إلى بداية القرن التاسع عشر، حيث انتقل السكان للاشتغال في ضيعات المعمرين الفرنسيين الذين وجدوا في الريف الشرقي احتياطا هاما لليد العاملة، وساعد على ذلك ما عرفه الريف خلال هذه الفترة من توالي المجاعات. "ففي 18 نوفمبر من سنة 1852 استولى الإسبان على مركب للسلع في ملكية القلبيين، كان في اتجاه وهران، حيث يذهب عمال هذه القبيلة لكراء سوادهم إلى المعمرين خلال فترات الحصاد". (Duveyrier, 1887 : 142). ويمكن القول إن العلاقة كانت متينة ما بين وهران ومليلية، بحيث طور الريفيون القاطنون في هذه المدينة علاقة تجارية مع وهران بعد تزايد الصراع مع إسبانيا، وكانت المراكب التي تنقل السلع بين المدينتين تستغل في نقل بعض المهاجرين نحو الجزائر.

يشير Bossard نقلا عن Basset: "بأنه في نهاية القرن التاسع عشر كانت توجد بأرزيو بالجزائر قبيلة بطيوية التي كان بها 1200 ساكن من أصل ريفي، وبالضبط من قبيلة آيت سعيد المجاورة لقبيلة تمسامان، والتي يحتمل أنها هاجرت خلال القرن الثامن عشر" (Bossard, *ibid.*:52). وفي سنة 1895 أشار موليبيراس في كتابه "المغرب المجهول" إلى ما يعزز هذه الفكرة بقوله: "يمكن أن تراهم (سكان الريف) كل سنة بعمالتنا خلال موسم الحصاد أو جني الكروم، وكانت وهران تستقبل أكثر من 20.000 مهاجر، قادمين للبحث عن العمل لدى المعمرين وبحثا عن هذا المعدن الثمين النادر في الريف...". (Moulières, 1895 : 71).

اتسعت الهجرة نحو الجزائر بشكل أكثر خلال النصف الأول من القرن العشرين، خاصة عندما تم إنشاء خط بحري يربط مليلية بوهران، حيث كانت مليلية تتوفر على ميناء ضخم منذ 1892. ولم تقتصر الهجرة نحو الجزائر على مناطق الريف فقط، بل امتدت إلى باقي الجهات المغربية، ووصل عدد المغاربة الذين كانوا يذهبون للاشتغال في الجزائر إلى حوالي 80000، وبلغ عدد الريفيين الذين هاجروا عبر ميناء مليلية سنة 1908 إلى 70.000 مهاجر. وتزايدت الهجرة بحدة بعد سيطرة إسبانيا على الريف، حيث كان لتوقف هجرة الإسبان نحو الجزائر وقع كبير على سياسة الهجرة الإسبانية في منطقة نفوذها، وذلك بتوجيه نداءات إلى العمال الإسبان الذين كانوا يشتغلون في الجزائر للالتحاق بمنطقة الريف من أجل خلق مستوطنات إسبانية. كما زاد من حدة الهجرة ضعف الأجور التي كانت



تدفعها إسبانيا للسكان المحليين، "والتي كانت تتراوح ما بين 3 و5 بسطات، في حين كانت تتراوح بالجزائر ما بين 12 و 25 فرنكا" (Milliot, 1934 : 315) .

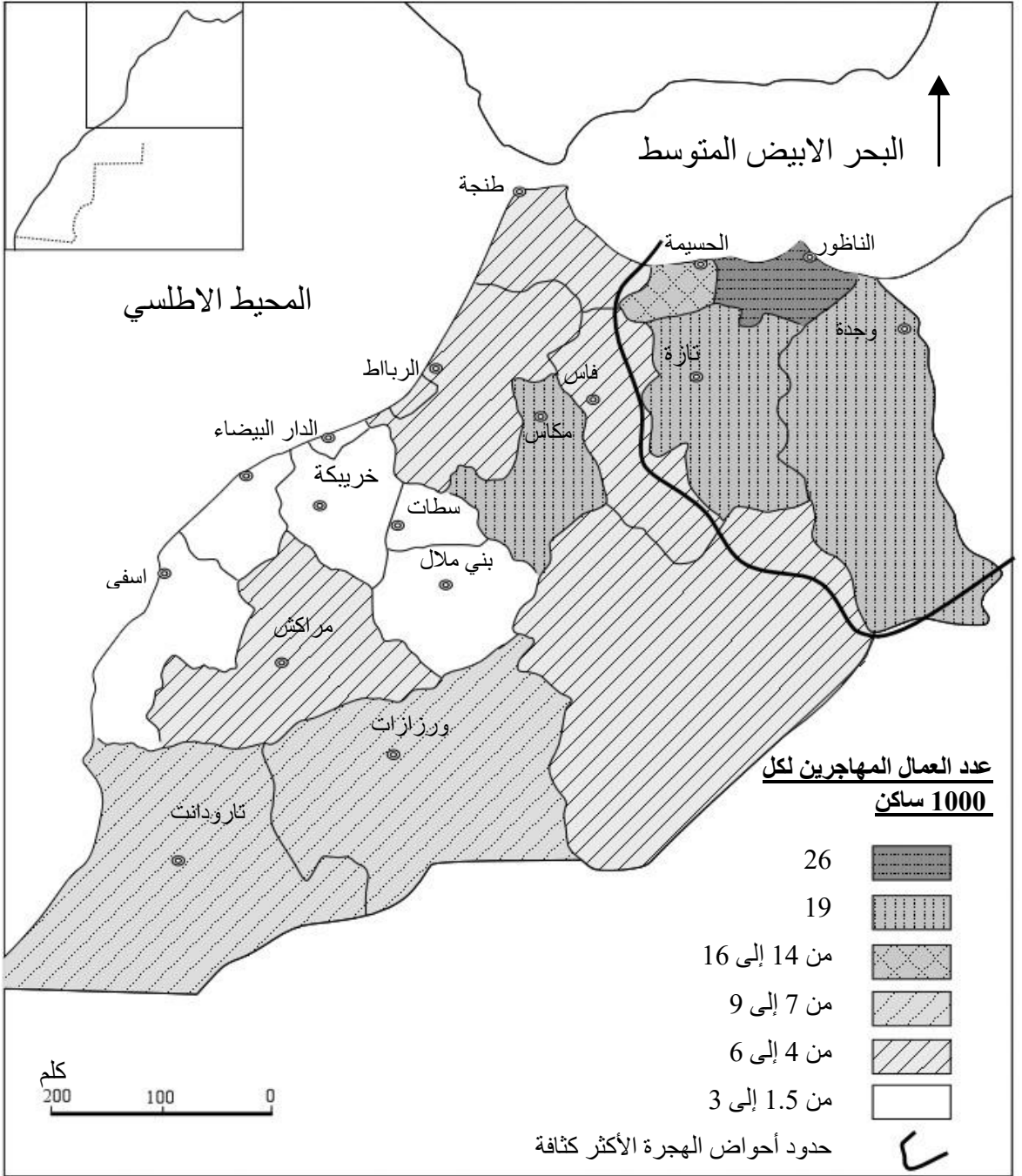
لم تساهم الهجرة نحو الجزائر في إحداث تحولات كبيرة في المجتمع الريفي، ولكنها ساهمت بشكل أو بآخر في التقليل من حدة الأزمة الاقتصادية والاجتماعية التي كانت تعيشها المنطقة، نتيجة تعاقب سنوات الجفاف، كما وفرت موردا ماليا إضافيا كان الريفيون في أمس الحاجة إليه. "وكان مبلغ الأجرة المحصل عليها يتراوح ما بين 2 و 3.50 فرنك، وكان كل مهاجر يحول إلى الريف مبلغا يتراوح ما بين 0.50 فرنك يوميا، وهذا ما يعادل خلال هذه الفترة 14 كلغ من الشعير". (El Ouariachi, 1981 : 81). وبعد استقلال الجزائر توقفت الهجرة من الريف نحو هذا البلد، لتتجه نحو دول أوروبا الغربية ابتداء من الستينيات من القرن العشرين.

### 3. استمرار الهجرة بعد الاستقلال نحو دول أوروبا الغربية

إن استمرار تيار الهجرة بعد الاستقلال "لا يمكن تفسيره إلا في إطار النموذج الكلاسيكي الذي يرجع بشكل مطلق الأسباب الموضوعية للهجرة إلى الثنائية القائمة على مجال طارد ومجال جاذب (Push out /Pull up) وهذا النموذج ما هو إلا نتاج للتقسيم الدولي للعمل" (Migration société, 2002)، وهكذا فابتداءا "من الستينيات من القرن الماضي تزايدت وتيرة الهجرة المغربية نحو أوروبا الغربية بشكل سريع وأخذت طابعا مؤسستيا" (Belguendou, 1988 : 45) . وفي هذا الإطار سعت الدول الأوروبية إلى عقد اتفاقيات ثنائية مع المغرب، تحدد بموجبها شروط وقطاعات العمل والإقامة في هذه الدول. ومباشرة بعد ذلك عملت الدول الأوروبية على فتح مكتب لها في المغرب لاختيار العمال المرشحين للهجرة في عين المكان.

هكذا، وفي فترة وجيزة أصبحت مناطق الريف عامة والريف الشرقي خاصة من أهم الأحواض الهجرية على الصعيد الوطني، حيث وصل عدد المهاجرين من الريف سنة 1966 إلى 26800 مهاجر. وفي نهاية 1970 وبداية 1971 قدرت السلطات المحلية عدد المهاجرين من إقليم الناظور بحوالي 32000 ألف مهاجر، ينتمي معظمهم إلى الوسط القروي، "وقد ارتفع هذا العدد ما بين سنة 1971 و1973 ليصل إلى 40000 مهاجر. وكانت الهجرة خلال هذه المرحلة فردية تقتصر فقط على الذكور الذين يتراوح سنهم بين 20 و45 سنة، وحسب نتائج إحصاء 1971، وإذا ما أخذنا الفئة العمرية من 15 إلى 49 سنة، فإن كل شخص على ثلاثة كان يمارس مهنته في أوروبا". (Bonnet et al., 1973 : 9). وعلى الصعيد الوطني صنف إقليم الناظور في المرتبة الأولى من حيث عدد المهاجرين بـ 26 مهاجرا لكل ألف نسمة، متبوعا بإقليم الحسيمة بـ 19 مهاجرا لكل 1000 ن، ثم منطقة وجدة وتازة ومكناس بحوالي 18 و14% وأخيرا الجنوب والجنوب الغربي بحوالي 9% . (الخريطة رقم 1). أما اليوم، فيصعب تحديد عدد المهاجرين على المستوى المحلي، نظرا لغياب إحصائيات دقيقة وتنوع قنوات الهجرة، وانتقال الهجرة من هجرة فردية إلى هجرة عائلية تشمل جميع أفراد الأسرة، واتساع ظاهرة الهجرة السرية إضافة إلى الزيادة الطبيعية في المهجر، مما يجعل تقييم عدد المهاجرين الذين يستقرون في أوروبا أمرا صعبا.

أهم أحواض الهجرة على المستوى الوطني

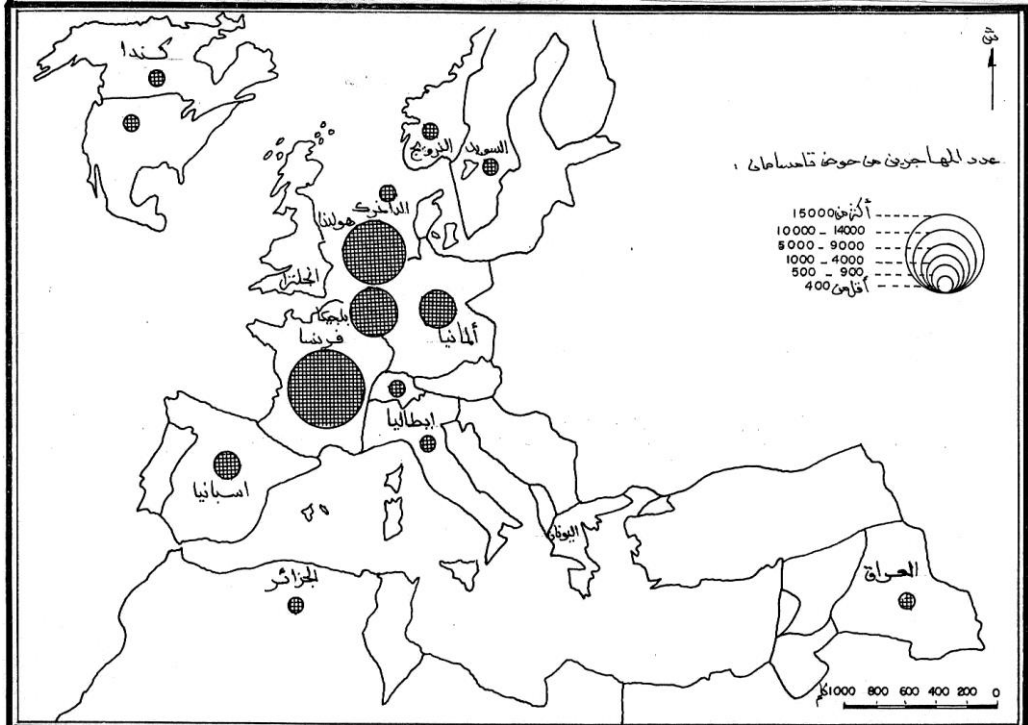


## II- التوزيع الجغرافي للمهاجرين في أوروبا والعودة الدورية

### 1. توزيع غير متكافئ في بلدان أوروبا الغربية

بلغ عدد المهاجرين المغاربة في الخارج، حسب تقديرات وزارة الخارجية سنة 2007 حوالي ثلاثة ملايين شخصا، أي 10% من مجموع سكان المغرب، يستقر 80% منهم بدول أوروبا الغربية، و11% بالدول العربية، و4% بأمريكا، و0.17% بدول إفريقيا.

أما على مستوى الريف الشرقي، فيستنتج من الإحصاء الأخير الذي قامت به السلطات المحلية سنة 2000، وإن كان لا يعكس الحجم الحقيقي لعدد المهاجرين على المستوى المحلي، فإنه يبقى مع ذلك المصدر الوحيد لمعرفة توزيع المهاجرين المحليين في العالم، بحيث يلاحظ الاستقرار القوي للمهاجرين المحليين في دول أوروبا الغربية بنسبة 99.2% في حين لا يوجد خارج أوروبا إلا نسبة ضعيفة من المهاجرين. ويلاحظ تنوع كبير على مستوى دول الاستقرار في أوروبا، إذ تأتي فرنسا في المرتبة الأولى بحوالي 15000 مهاجرا، وهولندا في المرتبة الثانية بـ 11000 مهاجرا، ثم بلجيكا بحوالي 8000 مهاجرا، وألمانيا بحوالي 1957 مهاجرا وإسبانيا بـ 909 مهاجرا، بينما لا تضم الدول الإسكندنافية وإيطاليا إلا عددا محدودا من المهاجرين المحليين. (الخريطة رقم 2).



توزيع المهاجرين من الريف الشرقي حسب بلدان الإقامة بأوروبا سنة 2000

المصدر: معطيات عمالة إقليم الناظور سنة 2000

## 2. العودة الدورية: ارتباط قوي للمهاجرين بمنطقتهم الأصلية

"يقصد بالعودة الدورية، عودة المهاجر إلى وطنه خلال فترات العطل أو أثناء فترات خاصة أو استثنائية، مع وجود نية الرجوع إلى المهجر لاستئناف العمل أو الاقامته". (المختار مطيع، 1994: 5). وتكتسي العودة الدورية أو السنوية أهمية خاصة لدى المسؤولين المغاربة نظرا لما يواكبها من تحويل للعملة الصعبة وإنعاش للاقتصاد الوطني عامة. لذا تسخر الدولة كل إمكانياتها خلال الفترات الصيفية وذلك بمضاعفة وسائل النقل سواء البحرية أو الجوية، وتعقد لقاءات بين المسؤولين المغاربة والإسبان من أجل تنظيم عملية العبور في ظروف جيدة ومريحة. ويتجلى ذلك من خلال حجم العائدين سنويا إلى المغرب. "ففي سنة 2006 عاد إلى المغرب ما بين 15 يونيو و5 شتنبر حوالي 820.000 ألف شخص، أي بمعدل 10.000 مهاجر و3500 سيارة كل يوم. وتبلغ هذه الأرقام ذروتها خلال الفترة الممتدة ما بين أواخر يوليوز وبداية غشت، حيث يصل عدد المهاجرين الذين يعبرون يوميا نحو المغرب ما بين 15000 و20000 مهاجرا. (Charef, 1999 : 24)، مما يساهم في إنعاش الاقتصاد الوطني عن طريق العملة الصعبة التي يحولونها نحو مناطقهم الأصلية.

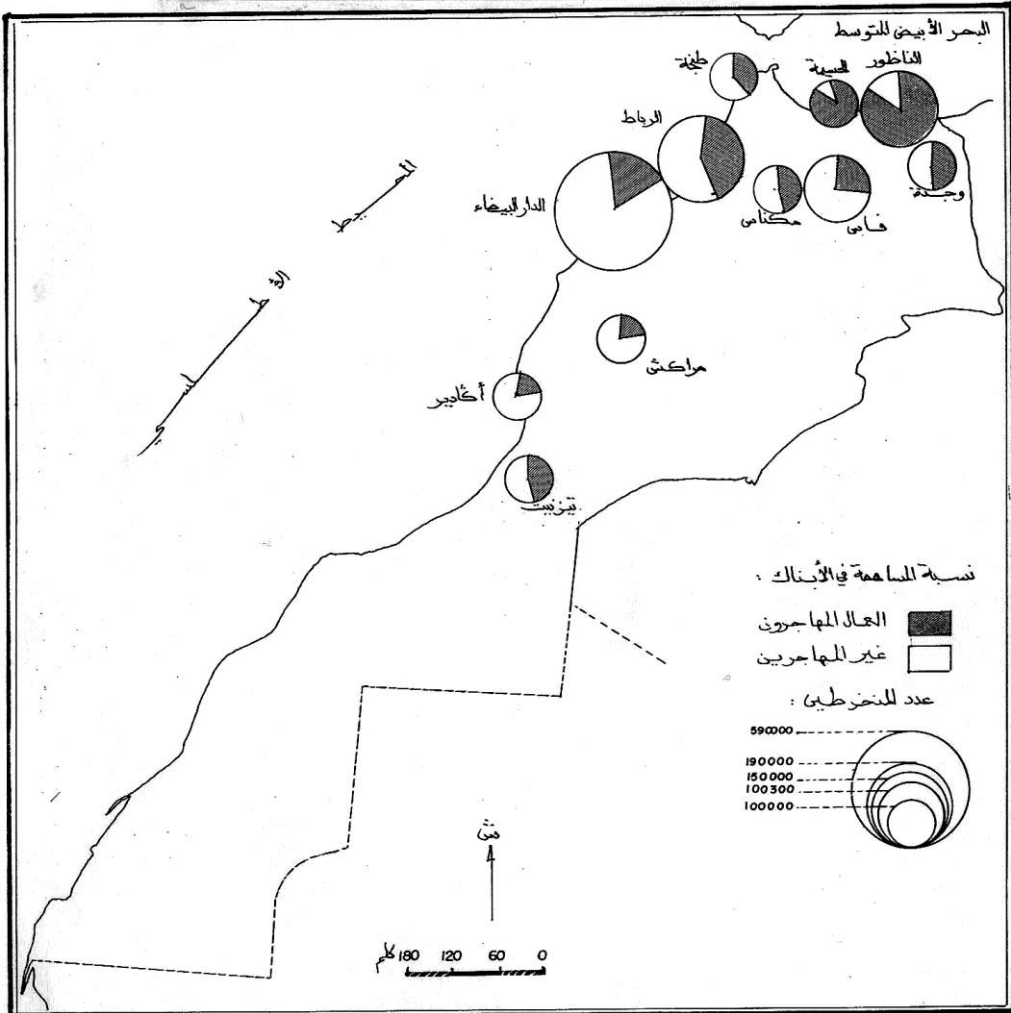
## III. بعض المظاهر السوسيو ثقافية والمجالية : دينامية سوسيو مجالية وتغير في نمط عيش أسر المهاجرين

نستحضر عند الحديث عن هذا الجانب منظومة مجالية قصد القيام بعملية رصد لمختلف الآثار الناجمة عن ظاهرة الهجرة الدولية، ومدى مساهمتها في بلورة بنية مجالية إلى جانب عوامل أخرى. وتختلف أهمية فاعليتها حسب حجمها ومدلولها الاقتصادي والاجتماعي. فهذه الآثار غالبا ما تفرز تجليات قد تكون إرهابات لتحولات يتطلب اكتمالها مدة ترتبط بحجم وطبيعة التحول، ثم مدى مساهمة مجمل المكونات المكان- اجتماعية والاقتصادية في التفاعل مع الوضع الجديد، باعتبار الخصائص المحلية للمجال. كما تجدر الإشارة إلى أن طبيعة هذه الانعكاسات يمكن أن تتجلى عبر شكلين متناقضين أحدهما ايجابي والآخر سلبي . لكن اللافت للنظر أن المشاكل الناجمة عن الظاهرة غالبا ماتكون متداخلة مع عوامل أخرى طبيعية واقتصادية واجتماعية يصعب قياس مدى تأثير كل منها على حدة.

### 1. أهمية التحويلات المالية للمهاجرين بالريف الشرقي

تشكل تحويلات المهاجرين رافدا مهما من روافد الاقتصاد الوطني، كما تعتبر المصدر الأول للعملة الصعبة في المغرب، ففي سنة 2007 بلغ حجم التحويلات النقدية للمهاجرين حوالي 50 مليار درهم، وهو ما يمثل 9 إلى 10 % من الناتج الداخلي الخام. إنها ثروة حقيقية، تشكل عاملا مهما في الحفاظ على التوازنات المالية للبلاد، وعنصرا حيويا في إنعاش الاقتصاد المحلي. وفي العديد من مناطق الهجرة المكثفة، مثل الريف الشرقي تشكل تحويلات المهاجرين الركيزة الأساسية التي تضمن المحافظة على التوازنات الاجتماعية بيوادي وحواضر المنطقة. ولكن من الصعب، إن لم نقل من المستحيل، تقدير حجم هذه التحويلات، وهذا راجع إلى تنوع القنوات الرسمية وغير الرسمية التي تمر عبرها هذه التحويلات. ومهما يكن فإن معطيات بنك المغرب لسنوات 1999 و2000 و2001 تضع إقليم الناظور على رأس الأقاليم المغربية من حيث قيمة ودائع المهاجرين على الصعيد الوطني بـ 93822 منخرطا سنة 2001 وبقيمة مالية بلغت 4.365039.00 مليار درهم، أي ما يمثل 9 % من مجموع ودائع المهاجرين على الصعيد الوطني. في حين تأتي الدار البيضاء في المرتبة الأولى بـ 107240 منخرطا وبقيمة وصلت 2.491817.00 مليار درهم، أي ما يعادل 28% من مجموع الودائع. ويلاحظ أنه بالرغم من تفوق الدار البيضاء على مستوى عدد المنخرطين بـ 9، 21 % فإن ودائع المهاجرين في إقليم الناظور تفوق نظيرتها في الدار البيضاء. إذ تشكل 80% من مجموع الودائع البنكية في إقليم الناظور مقابل 20 % فقط لودائع غير المهاجرين (الخريطة رقم 3). وقد أدى التدفق المستمر لأموال الهجرة على المنطقة إلى إحداث تحولات اجتماعية ومجالية وثقافية لا يستهان بها.

## الهجرة الدولية بالريف الشرقي وانعكاساتها



نسبة العمال المهاجرين المشتركين بالابنك بالعواصم الجهوية مقارنة بالمنخرطين

المصدر : معطيات بنك المغرب سنة 2001

## 2. الانعكاسات الاجتماعية والثقافية

### 1.2. الهجرة وإعادة تركيب التراتبية الاجتماعية

لم تسمح الهجرة إلى الخارج بتحسين مداخل الأسر فقط، وإنما أيضا في تغيير "الحدود الاجتماعية" التي كانت تفصل بين فئات المجتمع، بعبارة أخرى أحدثت الهجرة انقلابا حقيقيا في التراتبية الاجتماعية في الريف، إذ أصبحت عائلات المهاجرين تحتل المراتب الأولى في ترتيب الهرم الاجتماعي على المستوى المحلي، بينما تحتل أسر غير المهاجرين المراتب الدنيا. بل أصبح الاحترام والتقدير للذنان يحظى بهما المهاجرون في مناطقهم الأصلية في الوقت الحاضر ما كان ليتحقق لولا الهجرة إلى الخارج. فلم تعد ملكية الأرض، ولا النسب الشريف يحدد مكانة الشخص في المجتمع، كما كان الأمر

سابقا. وكان من الطبيعي أن ينتج عن هذه المكانة التي تحتلها أسر المهاجرين على مستوى الهرم الاجتماعي محليا، سلوكا استهلاكيا يزداد مستواه أكثر أثناء عودة المهاجرين إلى المنطقة خلال فصل الصيف، حيث تبرز مظاهر التفاخر الاجتماعي الذي يتوخى أصحابه إبراز نجاح مشروعهم الهجروي. ولعل النفقات المفرطة المرتبطة بمناسبات أو غيرها لدليل ملموس لإثبات المكانة الاجتماعية بين الناس، إضافة إلى التباهي بالسيارات الفخمة في الدواوير أو شوارع المراكز القروية والحضرية المحلية.

لقد أبانت عائدات الهجرة الدولية بدون شك عن دينامية خاصة في مناطق الهجرة وأدت إلى ارتفاع المستوى الاستهلاكي لأسر المهاجرين، إذ لا تقل نفقات هذه الأسر عن 3000 درهم في الشهر كحد أدنى، ويمكن أن تصل إلى أكثر من 5000 درهم حسب حجم الأسرة ووضعية المهاجرين في العمل وبلد الإقامة، حيث ترتفع عند الأسر المقيمة بألمانيا أو بهولندا أو التي هاجر عدد كبير من أفرادها. وتعتبر عائدات الهجرة الدولية مصدرا هاما من مصادر العيش بالنسبة لمناطق الريف والأحواض الهجروية التقليدية المغربية، ولا يقتصر دورها على أسر المهاجرين فقط، وإنما أضحت تستفيد منها حتى أسر غير المهاجرين عن طريق التضامن والتكافل الاجتماعي.

## 2.2. التضامن و التآزر

رغم التحولات التي مست العالم القروي حاليا على المستوى الاجتماعي، وما رافق ذلك من اندثار أو تراجع بعض قيم التضامن التي كانت سائدة من قبل، واتجاه الأسرة التقليدية إلى التفكك بفعل طغيان النزعة الفردية، فإن خاصية الإعالة والكفالة لا زالت قائمة بالريف بشكل قوي، خاصة في ظل الظروف الاقتصادية والاجتماعية العسيرة التي تميز هذه المناطق، مثل ارتفاع معدل البطالة وتراجع النشاط الفلاحي وضعف الموارد المحلية.

معدل الإعالة	العدد	%
لا شيء	114	32.5
1-3 أفراد	171	48.8
4-6 أفراد	16	4.5
أكثر من 6 أفراد	49	14
المجموع	350	100

نسبة الأشخاص تحت الكفالة لدى مهاجري الريف الشرقي

المصدر: بحث ميداني 2004

يبدو أن عائدات الهجرة الدولية لا ترتبط بها أسر المهاجرين فقط، وإنما تمتد غالبا إلى الأسر غير المهاجرة، وتلعب دورا لا يستهان به على المستوى الاجتماعي .

## 3.2. العمل الجماعي: مساهمة فعالة في التنمية المحلية.

لا يقتصر دور المهاجرين على المساهمة فقط في تحسين مستوى عيش الأسر أو التكفل ببعض أفراد العائلة الممتدة، وإنما غالبا ما يمتد إلى المساهمة الفعالة في مشاريع التنمية المحلية. ومن المؤكد أن هذا الاهتمام يرجع إلى مرحلة قديمة، أي منذ بداية السبعينيات من القرن الماضي، لكن هذه المبادرات لم تكن منظمة كما هو الشأن اليوم، حيث يلاحظ منذ بداية التسعينيات الاهتمام المتزايد

للمجتمع المدني بصفة عامة وجمعيات المهاجرين بصفة خاصة بعملية التنمية المحلية على مستوى مناطقهم الأصلية. فأمام العجز والخصائص التي أصبحت تعانيه هذه المناطق على جميع المستويات (البنيات التحتية، الكهرباء، الماء الصالح للشرب، الفقر، الأمية، ضعف التجهيزات الصحية وغيابها..)، وفي خضم هذا الخصائص، ظهرت مبادرات ترمي إلى تحسين حالة هذه التجهيزات في إطار عمل جماعي، يتميز عن الشكل القديم بالتنظيم المؤسسي والبحث عن شركاء لتمويل هذه المشاريع، في إطار مقارنة تشاركية. Co-développement "وقد بدأ الاهتمام بهذه المقاربة بفرنسا سنة 1998، وتطمح إلى إشراك المهاجرين باعتبارهم فاعلين أو وسطاء ما بين مراكز التمويل بأوروبا والمناطق الأصلية للهجرة، من أجل ضبط المرشحين للهجرة في مناطقهم الأصلية في إطار التنمية من أجل البقاء (Ceriani, 2003 : 1) Développer pour rester.

يمكن التمييز في هذا السياق بين ثلاثة مستويات من الهيكلية لهذه الجمعيات أو المؤسسات. (Lacroix, 2003 : 2). يقع المستوى الأول في المغرب، ويتشكل من جمعيات محلية تعمل على تسيير المشاريع في عين المكان، ويتشكل المستوى الثاني من المهاجرين أنفسهم، خاصة العائدين بصفة نهائية إلى مناطقهم الأصلية والذين يساهمون في بلورة المشاريع في عين المكان، ويتكون المستوى الثالث من جمعيات المهاجرين في البلدان الأوربية والتي تبحث عن تمويل المشاريع عن طريق الشراكة مع مؤسسات حكومية وغير حكومية التي تشتغل في هذا المجال. ولهذا نرى اليوم أن كثيرا من جمعيات المغاربة المقيمين بأوروبا تلعب دور الوسيط بين جمعيات محلية ومنظمات غير الحكومية بأوروبا، مثل إسبانيا التي تخصص حوالي ثلث المساعدات المالية للمناطق الشمالية بفعل القرب الجغرافي، والروابط التاريخية التي تجمع بين هذه المناطق وإسبانيا.

تنتشر هذه الجمعيات بشكل أكثر في المناطق التي تعرف هجرة مرتفعة، مثل الريف وجبال الأطلس ومنطقة الجنوب، كما تتميز هذه المناطق بتقاليد هامة على مستوى التنظيم أو التسيير الجماعي في إطار ما يسمى "إجماعة". ويجب التأكيد على أن هذه الجمعيات لا تهدف إلى تجاوز هذه المؤسسة، وإنما إلى إعادة تنظيمها وتحديثها بشكل يتلاءم والتطورات المستجدة في هذا الجانب، ليكون دورها أكثر فعالية في التنمية المحلية.

تدخلات المهاجرين	جماعية	فردية
المستفيدون	↓	←
- الإعالة والتكفل - مشاريع التنمية	- تمويل مشاريع صغيرة تهم أفراد العائلة. - التكفل بأفراد الأسرة	
- أقرباء المهاجرين - سكان الدوار - سكان الجماعة		
المهاجر		←
		مشروع عقاري مشروع اقتصادي

أشكال التدخلات الجماعية والفردية للمهاجرين بحوض تسمانان وهوامشه

المصدر: بحث ميداني 2004



مشروع بناء خزان لتزويد دوار أجدير بالماء الصالح للشرب

تصوير بوظيلب، صيف 2009

#### 4.2. تحرير المرأة وتقوية موقعها داخل الأسرة

عرفت المرأة الريفية بتبعيتها المطلقة للرجل، ولم يكن ينظر إليها إلا كوسيلة لإعادة الإنتاج الاجتماعي. غير أن الهجرة إلى الخارج غيرت حياتها بشكل ملموس وقوت من موقعها داخل الأسرة. ولا يتجلى ذلك في تنامي دورها في تدبير وتنظيم الأسرة فقط، وإنما أيضا في وزنها على مستوى اتخاذ القرار، مع العلم أن هذا التغيير لم يمر دون إحداث تصدعات داخل مؤسسة الأسرة، نتيجة المقاومة التي أبدتها بعض الرجال.

ويعتبر تكسير الانغلاق على العالم الخارجي أول خطوة دشنتها المرأة الريفية نحو تحقيق الذات. وهكذا بدأت تسجل حضورا تدريجيا بالجماعة مرورا بالدائرة ووصولاً إلى المدينة مكان تواجد البنك، الذي يمثل الوسيط الوحيد بينها وبين زوجها المغترب. كانت هذه الخطوات تتم في مرحلة أولى بترخيص من أب المهاجر الذي لم يكن يتردد في مصاحبته أثناء تنقلاتها، وعندما يتعذر عليه ذلك لسبب ما، تصاحب بأحد أفراد العائلة من الذكور. فهي دائما مراقبة ومحاطة، ولا يسمح لها بالخروج لوحدها.

ومع انتقال الزوجة للعيش في المدينة واستمرار إقامة الزوج بالمهجر تصبح المسؤولية بين الطرفين مقسمة نظريا. غير أن اقتسام المسؤوليات بين الزوج والزوجة لا يفسر في الواقع حدوث تحول فعلي وعميق في سلوك وعقلية الرجل الريفي، ولا باعتراف فعلي للمسؤولية الجسيمة الملقاة على عاتقها، وإنما بالغياب المؤقت للرجل. إنه اقتسام مؤقت. وتؤكد هذه الحقيقة بوضوح أثناء عودة الزوج خلال العطل السنوية، حيث يجردها من كل المسؤوليات.

وبعد وصول الزوجة إلى ديار الغربة وتعرفها على محيطها الجديد وعلى الحقوق التي يضمنها لها هذا المحيط عن طريق أبنائها المتمدرسين، أو عن طريق المرشحات الاجتماعيات، طرأ تغيير ملموس على سلوكها ومواقفها. فإذا كانت دائما وفيه لزوجها وحرصية على القيام بواجباتها، لم تعد بالمقابل تجسد المرأة "المسكينة المطيعة الخاضعة المغلوبة على أمرها". لقد أصبحت تطالب بأن يؤخذ برأيها باعتبارها أحد الأركان الأساسية في اتخاذ القرار. فلا ينبغي لزوجها الإقدام على أية خطوة دون استشارتها.

### 3. الانعكاسات المجالية

#### 1.3. تحديث السكن القروي

أدى الاستثمار القوي لرسمائل الهجرة في قطاع البناء إلى إحداث تغيير ملموس في السكن الريفي، ويتجلى هذا التغيير مجاليا في تعدد الدور المبنية، وميل نحو توحيد مواد البناء وتصميم المنزل الريفي، واستقرار المنازل الجديدة قرب الطريق ومقرات الأسواق الأسبوعية، وهكذا أصبحنا نلاحظ انسلاخا تدريجيا للسكن الريفي عن وظائفه التقليدية، لتحل محلها وظائف جديدة تستجيب للتحويلات الاقتصادية والاجتماعية التي عرفتها بوادي الريف الشرقي.



### 1.1.3. المنزل القروي بالريف الشرقي: تغير كلي في مواد البناء ووظيفة المنزل

أدت موجة البناء المكثفة التي عرفتھا مجالات الهجرة خلال السبعينيات، إلى إحداث تحول ملموس ليس في الهياكل السكنية ومظهرها الخارجي فقط، وإنما أيضا في هندستها ومواد بنائها، وتشكل منازل المهاجرين خصوصا المشيدة حديثا، نمطا معماريا مغايرا يتسم بخاصيته الحضرية واتساع مساحته وعلو طوابقه. ولعل انتقال البناء من أفقي إلى عمودي تصل عدد طوابقه إلى أكثر من أربعة طوابق دليل على المنافسة بين المهاجرين لإبراز إمكانيتهم المادية، وتعبير عن نجاح مشروعهم الهجروي.

تعتبر المنافسة في البناء بين المهاجرين السبب الأساسي في انتقال السكن من أفقي إلى عمودي. (انظر الصور). كما يشمل التحول المورفولوجية الداخلية والخارجية للمنازل القروية. فبعدها كانت المنازل مندمجة في المجال وتتخذ لون التربة التي بنيت بها، أصبحت اليوم بارزة للعيان وأكثر عناصر المنظر الريفي بروزا في المجال. فالمتجول ببوادي المنطقة يلاحظ بروز "أجسام غريبة" هنا وهناك تعطي صورة مزيفة عن الواقع الاقتصادي والاجتماعي للمنطقة.

ومما لا شك فيه، أن هذا التحول لم يمس فقط المورفولوجية الخارجية للمنازل وهندستها والمواد المستعملة في البناء، بل شمل كذلك الوظائف الأساسية للسكن. فالمنزل التقليدي القروي جزء لا يتجزأ من الاستغلالية الفلاحية، كان يشكل خلية وأداة للاستغلال تجمع الإنسان والحيوان وأدوات العمل، فإنه اليوم، وبفعل تحسن ظروف العيش وسيادة الثقافة المستوردة، تخلى عن هذه الوظائف خصوصا بعد التراجع الذي عرفه القطاع الفلاحي، وظهور اهتمامات جديدة لدى الأسر القروية تعتمد على مصادر عيش أخرى غير الأنشطة الفلاحية. إن هذا التحول أثر كذلك على عدد طوابق السكن وعدد الغرف وحجمها.



تعدد الطوابق داخل المنزل الواحد بجماعة

تفرسيت

تصوير بوظيلب، صيف 2010



تجديد السكن القروي

تصوير بوظيلب، صيف 2010

توزيع المنازل حسب عدد الغرف ببعض بوادي الريف الشرقي.

عدد الغرف	(2-1)	3	4	5 فأكثر
تمسامان	16.73	21.09	28.36	33.82
بودينار	13.97	18.63	26.85	40.55
اولاد امغار	17.37	16.10	32.20	34.32
ايت مرغنين	17.49	15.97	24.33	42.21
تروكوت	11.18	25.7	34.47	28.5
تليليت	22.00	18.8	24.00	35.2
اجرموس	17.68	23.23	28.03	31.06
امهاجر				

المصدر: الإحصاء العام للسكان والسكنى 1994 السلسلة الإقليمية، إقليم الناظور، مديرية الإحصاء، الرباط.

إن الأرقام الواردة في الجدول أعلاه لا تعبر عن الواقع الحقيقي لعدد الغرف في المنازل، إذ لاحظنا خلال المعاينة الميدانية أن هناك جماعات يتجاوز فيها عدد الغرف ثلاثين، كما هو الشأن في بعض المنازل بجماعة تفرسيت. وتجدر الإشارة إلى أن التحول الذي مس السكن القروي في الريف الشرقي ظاهرة تعرفها جميع الأحواض الهجرية على الصعيد الوطني، ويمكن أن نمثل لذلك بحوض دادس بالجنوب المغربي، حيث تملك أكثر من 83.5% من الأسر ما يتجاوز 6 غرف ولدى 15% منها ما بين 6 و9 غرف (Aït Hamza, 1999 : 289). فالاحتكاك بالعالم الخارجي جعل المهاجرين يتطلعون إلى حياة أفضل لم تكن مألوفة في المنازل التقليدية.

### 2.1.3. السكن القروي: تشتت نحو مواقع جديدة.

ارتبط السكن وتوطينه سابقا بخصائص الوسط وإنتاجية الأرض وعنصر الاحتماء ومبدأ تكامل الرساتيق، إذ يتموضع في سافلة المجال البوري ويشرف على المجال المسقي، واليوم، لم يعد يراعي هذه العناصر في تمركزه بفعل التفكك النسبي للروابط العائلية وتراجع الأسر الممتدة ذات الطابع الأبوي، وطغيان السكن الفردي على حساب السكن الجماعي. فالخاصية الجديدة للسكن هي القطيعة مع المنزل التقليدي الذي كان يضم ما بين ثلاث أو أربع أسر. إذ يسير المجتمع الجديد في الريف في اتجاه قطع الصلة بالمجتمع التقليدي، وبدير ظهره إلى كل القيم التي كانت سائدة من قبل، "فعنصر الماء والزراعة والرعي والأمن صارت جزءا من التاريخ" (Aït Hamza, *ibid.*)، حيث أصبح دورها في اختيار مواقع السكن ثانويا. فتراجع الأخطار الخارجية واستتباب الأمن، ووصول أموال الهجرة والرغبة في التموقع اجتماعيا ودخول السيارة بشكل واسع إلى البوادي كأداة للتنقل بدل الدابة، وتقلص المساحات المزروعة وتدهور البنيات الزراعية التقليدية، دفع السكان إلى اختيار مواقع جديدة لتشييد منازلهم.

وتبعاً لهذه لتحولات التي مست نمط الحياة، فإن السكن أصبح ينزلق من المرتفعات الجبلية ويتمركز في الأحواض وقرب طرق المواصلات، ويمكن التمييز بين عدة نماذج من تشتت السكن. يظهر المستوى الأول في الانتقال من المرتفعات التي كانت توفر ظروف التحصين إلى قدم الجبال، حيث أصبح السكن يتوسط المحاط، فتشكل العالية مجالاً لتربية الماشية والسافلة مجالاً لزراعة الحبوب، بينما تخصص المنطقة الوسطى للسكن ولغراسة الأشجار المثمرة". (علال الزروالي، 2000). أما المستوى الثاني، فيتجلى في انتقال السكن من المرتفعات نحو المناطق السهلية والأحواض.

وعلى هذا الأساس، أصبح اختيار المواقع الجديدة خاضعا لمقاييس جديدة كالتقرب من الطريق والأماكن التي تتمركز فيها التجهيزات السوسيو - اقتصادية للاستفادة من خدماتها، مما أدى إلى ظهور

مراكز شبه حضرية، والتخفيف من حدة الضغط الممارس على المدن والأقطاب الحضرية الكبرى كمدينة الناظور.

إن تغلغل السلوكيات الاستهلاكية في البوادي، والرغبة الجامحة في التحديث تطرح أكثر من تساؤل حول مآل المنزل الريفي في غياب مشروع للمحافظة على إرث الماضي وضعف الوسائل لتدبير الحاضر. فالتقليد الأعمى للنموذج الحضري واللجوء المكثف إلى استعمال المواد العصرية في البناء سيؤديان، لا محالة، إلى القضاء على الإرث الحضاري لهذه المجموعات القروية.

### 2.3. القطاع الفلاحي: استفادة ضئيلة من عائدات الهجرة الدولية محليا

إن الانخراط القوي لسكان بوادي الريف الشرقي في مسلسل الهجرة الدولية، أفقدت الأنشطة الفلاحية السواعد القوية ذات الخبرة في هذا المجال، وأفردت المجالات الإقليمية و خصوصا مناطق البور من العناصر الحيوية التي كان ينتظر منها أن تشكل دعما حقيقيا للقطاع الفلاحي. فعلى الرغم من أن معظم المهاجرين يحدرون من البوادي، فإن استثماراتهم في هذا القطاع ظلت جد متواضعة ونادرا ما تتجاوز مساعدة أفراد العائلة في اقتناء بعض لوازمه، ففقدت الأرض قيمتها الحقيقية لأنها لم تعد تشكل الركيزة الأساسية لإعادة إنتاجها، مما ساهم في عزوف المهاجرين وغير المهاجرين عن الاهتمام بالأرض وبالعامل الفلاحي بصفة عامة.

إن ضعف المردود وسيادة الفلاحة البورية التي تعتمد في مجملها على ما تجود به السماء، جعل المدخول الفلاحي يشكل مدخولا ثانويا بالنسبة لكل الأسر، بعدما كانت الأرض محليا تأخذ طابعا مقدسا ورمزا للمكانة الاجتماعية. غير أن التحولات الناتجة عن الهجرة، وارتفاع المهاجر ضمن الهرم الاجتماعي جعل قيمة الأرض تنهار وأصبح الفلاح أو المزارع المحلي في الدرجة الدنيا من الهرم الاجتماعي. وترتب عن هذه الوضعية إهمال استصلاح السواقي والتخلي عن صيانة المغروسات وتجديدها أو إحيائها، دون الحديث عن التجديب والتقليم الضروريين للتجديد الفيزيولوجي للأشجار. كما أن عملية الفتح "القلب" التي كان يقوم بها الفلاحون بعد موسم الحرث بهدف إعداد الأرض المستريحة للسنة الموالية أصبحت نادرة. وتعكس هذه الظواهر وغيرها المكانة الثانوية لخدمة الأرض والأنشطة المرتبطة بها.

لم يمنع عزوف المهاجرين عن الاستثمار في القطاع الفلاحي محليا من تسجيل بعض المبادرات المحدودة في هذا الجانب، خصوصا الجيل الأول العائد بصفة نهائية من أوروبا، والذي لا زال يرتبط بالأرض أشد الارتباط.



استغلاليتان نموذجيتان لأحد المهاجرين المتقاعدين بدوار أجدير

تصوير بوظيلب، 2006

## بوظيلب الحسين

الخصائص	%	%
التوفر على بئر واستعمال المضخة للسقي	88	15
استعمال الأسمدة	100	55
اعتماد وسائل عصرية للإنتاج. الجرار - وسائل أخرى.	76	35
استعمال المعالجة النباتية	53	100

المقارنة بين استغلاليات المهاجرين وغير المهاجرين بالريف الشرقي

المصدر: بحث ميداني، 2006

اعتمادا على الخصائص الواردة في الجدول أعلاه، يتضح أن استغلاليات المهاجرين أكثر اعتمادا على وسائل الإنتاج العصرية من استغلاليات غير المهاجرين، فرغم كون استغلاليات المهاجرين تبدو أكثر عصرية من استغلاليات غيرهم، فإن النشاط الفلاحي بجميع مكوناته لم يحظ بنفس الاهتمام الذي حظيت به قطاعات إنتاجية، كما أن مبادرات المهاجرين العائدين بصفة نهائية في هذا الإطار لا تكتسي أهمية كبرى وتأثيرها محدود على القطاع.

### 3.3. تسارع وتيرة التمدين

اقترن منعطف السبعينيات وبداية الثمانينيات بدنامية مجالية هامة على مستوى الريف الشرقي، تتجلى في تزايد وتسارع وتيرة التمدين وتضاعف عدد المراكز الحضرية والقروية. وقد مرت وتيرة التوسع العمراني بالريف الشرقي بثلاث مراحل أساسية هامة:

**\* المرحلة الأولى:** تمتد من بداية الاستقلال إلى منتصف السبعينيات وتميزت بركود شديد على مستوى العمران. حيث اقترنت بالوضعية العامة التي تلت فترة الاستقلال وما رافق ذلك من إقصاء وتهيمش للمنطقة.

**\* المرحلة الثانية:** تمتد من أواسط السبعينيات إلى نهاية الثمانينيات، وتميزت بانفجار حضري هام، حيث تضاعف عدد السكان الحضريين أكثر من 11 مرة ما بين إحصاء 1982 و1994. وتزامنت هذه المرحلة مع تدفق عائدات الهجرة الدولية نحو المنطقة من أوربا، واتجاه معظم المهاجرين إلى استثمار أموالهم في العقار بالوسط الحضري خاصة في مدينة الناظور بحثا عن ظروف أحسن للاستقرار.

**\* المرحلة الثالثة:** تميزت بانتقال التحضر نحو هوامش الإقليم بفعل تشبع المراكز الحضرية المشار إليها، وظهور مستجدات على مستوى البوادي المحلية تتمثل في الكهرباء القروية وتقوية البنيات التحتية. وقد نتجت عن هذه الوضعية تحولات سكنية مثيرة كما ونوعا في بوادي الريف الشرقي أدت إلى ظهور تحضر مجهري في كل مناطق إقليم الناظور. غير أن التوسع الحضري الذي شهده الإقليم تميز بالعشوائية والفوضى أطرته وتؤطره عائدات الهجرة الدولية والأنشطة المحظورة. هكذا شيدت مراكز بأكملها بدون وثائق التعمير وبدون أي تخطيط، مما جعلها اليوم تعاني من عدة إكراهات على مستوى التجهيزات الأساسية، ويتطلب إعادة هيكلتها إمكانيات هائلة.

## خلاصة

تساهم عائدات الهجرة الدولية في تحسين الوضعية الاجتماعية والمعيشية للأسر التي ترتبط بها بشكل مباشر، مما يؤدي إلى إفراز فئة غنية، كما تنتج عنها فوارق اجتماعية هامة، وتحتل بذلك عائلات المهاجرين المراتب الأولى في ترتيب الهرم الاجتماعي على المستوى المحلي. نتج عن هاته المكانة التي تحتلها أسر المهاجرين اجتماعيا، سلوكا استهلاكيا مفرطا، تجلى أساسا في النفقات المفرطة في الحفلات والمآدب المتكررة في المناسبات أو بدونها، وهي ظاهرة سعى من خلالها المهاجر إلى إثبات المكانة الاجتماعية بين ذويه وعشيرته. وتعد عائدات الهجرة الدولية مصدرا هاما من مصادر العيش بالنسبة لمناطق الريف عامة، حيث أضحت تستفيد منها حتى الأسر غير المهاجرة، وإن كان ذلك بشكل غير مباشر، وتساهم في تقليص نسبة الفقر على المستوى الوطني.

ولا يقتصر دور المهاجرين فقط على المساهمة في تحسين مستوى عيش الأسر أو التكفل ببعض أفراد العائلة الممتدة، وإنما غالبا ما يمتد إلى المساهمة الفعالة في مشاريع التنمية المحلية في مناطقهم الأصلية، وذلك عبر القيام بتمويل البنيات التحتية وإصلاح المؤسسات المدرسية وتوفير الماء الصالح للشرب وغيرها.

بالمقابل، وباستثناء حالات محدودة، لم تساهم هذه الموارد في التنمية الاقتصادية، ويزيد من ضعف أثرها الإيجابي على هذا الاقتصاد أن الجزء الأكبر منها لا يستثمر في عين المكان، بل تصدره الأبنك المتمركزة في المنطقة إلى مناطق مغربية أخرى ذات إمكانيات ومؤهلات اقتصادية أكثر من أجل توظيفه.

ويعتبر قطاع البناء من القطاعات الاقتصادية التي تستفيد من عائدات الهجرة، حيث يمتص معظم ادخارات المهاجرين، سواء في المراكز الحضرية أو في البوادي، مما أدى إلى تضخم المراكز الحضرية وبروز أشكال عمرانية عشوائية تفتقر إلى وثائق التعمير وناقصة التجهيز.

## البيبلوغرافيا

### اللغة العربية

المختار، مطبع (1994)، "إشكالية عودة المهاجرين المغاربة واندماجهم في مجتمعهم الأصلي"، نفاتر مركز الدراسات والأبحاث حول حركات الهجرة المغربية، عدد 3، جامعة محمد الأول، وجدة، ص3-26.

محمد، أونيا (1996)، المجتمع الريفي قبل المقاومة (1897-1921)، مجلة أمل عدد8، السنة الثالثة. علال، الزروالي (2000)، التحولات الريفية والتمدن في الريف الشرقي، أطروحة دكتوراه الدولة في الجغرافيا، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، وجدة، ص723.

- Aït Hamza M. (1999), *Mobilité socio-spatiale et développement local au sud de l'Atlas (Dadès-Todgha)*, Thèse de doctorat d'Etat (géographie sociale), Faculté des Lettres et Sciences Humaines, Rabat.
- Belgandouz A. (1987), « L'émigration des travailleurs marocains », in *Grande Encyclopédie du Maroc*, Rabat. p. 37-64
- Bossard R. (1979), *Un espace de migration, les travailleurs du Rif oriental (Province de Nador, Maroc)*, Thèse de doctorat de 3ème cycle, Université de Montpellier.
- Bonnet J. et al. (1973), « Aspects géographiques de l'émigration marocaine vers l'Europe », *RGM*. n° 23-24, 45 p.
- Charef M. (1999), « La circulation migratoires et ses acteurs », in *La circulation migratoire dans les diasporas ouvrières méditerranéennes*, Poitiers-Strasbourg.
- Ceriani S. (2003), « Mobilité migratoire et pratique spatiale, pour une nouvelle approche du rôle des migrants dans le développement local », in *Place et rôle des émigrés/immigrés dans le développement local dans les pays du Maghreb et du Sahel*, Agadir.
- Duveyrier H. (1887), « La dernière partie inconnue du littoral de la Méditerranée, le Rif », Paris, *B.G.H.D.*
- EL Ouariachi K.M. (1981), *Le Rif oriental, transformation sociale et réalités urbaines*, Thèse de doctorat de 3ème cycle en sociologie, E.H.E.S.S., Paris.
- Hamdouch B. (2000), *Les Marocains résidant à l'étranger, une enquête socio-économique*, I.N.S.E.A., Rabat.
- Justinard L. (1926), « Note sur la littérature et la poésie chez les Rifains », *Bulletin de l'Enseignement Public au Maroc*, p. 82-83.
- Milliot L. (1934), « L'exode saisonnier des Rifains vers l'Algérie », in *Bulletin Economique du Maroc*.
- Moulieras A. (1895), *Le Maroc inconnu*, volume 1, Paris, Challamel
- Lacroix T. (2003), « Les organisations de solidarité internationale issue de l'immigration marocaine : les motifs transnationaux du développement local », in *Place et rôle des émigrés dans le développement local dans les pays du Maghreb et du Sahel*, Agadir, 26-27-28 février, 12 p.

## المتصلات في الأمازيغية : المقولة والموقع\*

رشيد لعبدلوي  
المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية

*La présente contribution traite des pronoms clitics en amazighe et vise à mettre en évidence leur propriété syntaxique bien qu'ils soient constitués en traits morphologiques. L'analyse s'appuie sur le mouvement des clitics de leur position initiale (de base) vers une autre position dans la structure de la phrase. Cette opération est légitimée non seulement par la nature affixale de ces pronoms, mais aussi par la vérification de leur trait référentiel.*

### 1. البنية التوزيعية للمتصلات

تشمل طبقة المتصلات في اللغة الأمازيغية<sup>1</sup> (فرع تاشلحيت) مجموعة من الضمائر التي لا ترد في السياق إلا وهي متصلة بعنصر آخر. وتشغل هذه العناصر إما وظيفة المفعول المباشر أو وظيفة المفعول غير المباشر أو فضلة الحرف.

العدد	الشخص	مذكر		مؤنث	
		مباشر	غير مباشر	مباشر	غير مباشر
ⵎⵓⵔ	المتكلم	يبي	يبي	يبي	يبي
	المخاطب	ك	ك	م	م
	الغائب	ت	س	ت	س
ⵎⵓⵔ	المتكلم	نغ	نغ	نغ	نغ
	المخاطب	كن	ون	كنمت	ونت
	الغائب	تن	سن	تنت	سنت

جدول الضمائر المتصلة في الأمازيغية

\* بعد هذا المقال نسخة معدلة للفصل الرابع من رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا والتي نوقشت سنة 1997 بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة محمد الأول بوجدة.

<sup>1</sup> تنتمي المعطيات اللغوية الواردة في هذا المقال إلى فرع تاشلحيت، ونستعمل مصطلح الأمازيغية للإحالة إلى هذا الفرع. وتتميز طريقة التدوين المعتمدة بالخصائص التالية :

- استعمال حروف العلة (ا، ي، و) لتدوين الصوائت.
- تدوين الصامت المضعف عبر وضع علامة الشدة " " فوقه.
- استعمال العلامة "،" فوق الحرف للدلالة على التشفيه.
- استعمال السكون " " فوق حرف العلة للدلالة على أنه شبه صامت.
- العارضة " - " بين حرف أو مجموعة حروف وباقي الكلمة تدل على أن تلك الحروف لاصقة

نميز في الجدول أعلاه بين نوعين من المتصلات : متصلات تشغل دائما وظيفة المفعول به وهي التي أطلقنا عليها في الجدول المتصلات المباشرة (مت مبا). وتلك التي تشغل إما وظيفة المفعول غير المباشر أو فضلة الحرف وأطلقنا عليها في الجدول المتصلات غير المباشرة (مت غ مبا). ونجسد ذلك بالأمثلة التالية :

(2)

أ) غريـ - غ تابرات

قرأ:ز-[مستقبل]،جه[تامة]-.تط[1، مفر] ع ضم ع [مفر، مؤ:إر]-.رسالة<sup>2</sup>  
"قرأت الرسالة"

ب) غريـ - غ -ت

قرأ:ز-[مستقبل]،جه[+ تام]-.تط[1، مفر] ع - مت[مفر، مؤ]ضم ع  
"قرأتها"

ج) يـ - دأ سد - تمازيرت

تط[3، مفر، مذ] ع - ذهب:[-مستقبل]،جه[+ تام] ضم ع إلى - [مفر، مؤ:تر]-.بلدة  
"ذهب إلى البلدة"

د) يـ - دأ سر - س

تط[3، مفر، مذ] ع - ذهب:[-مستقبل]،جه[+ تام]- ح - مت[مفر، مؤ] ضم ع  
"ذهب إليها"

في (2 ب) نجد المتصل [ت] يشغل وظيفة المفعول به. أما في (2 د) فإن المتصل [س] يشغل وظيفة فضلة الحرف وبالتالي فهو متصل غير مباشر. وعلى الرغم من أن كلا المتصلين يحققان السمات الصرفية نفسها وهي الشخص الثالث للجمع المؤنث (3، جم، مؤ) فإن المحتوى الصرفي لكل منهما يختلف عن الآخر.

إن ما يثير الانتباه في سلوك المتصلات في الأمازيغية ، خاصة إذا قورنت بسلوك المتصلات في لغات أخرى كالعربية، هو أن الضمائر المتصلة في اللغة الأولى لا تكتفي في اتصالها بالمقولات المعجمية بل تتجاوزها إلى المقولات الوظيفية كالمصدرى والزمن والنفي. ولا تأتي بعد الفعل إلا في حالة عدم وجود مقولة وظيفية قبله<sup>3</sup>. والأمثلة التالية تبين الفرق بين العربية والأمازيغية بخصوص هذه الظاهرة :

<sup>2</sup> يتضمن الوصف الصرفي التركيبي للمعطيات مجموعة من الرموز فيما يلي دلالتها : تط = تطابق، 1 أو 2، أو 3 = الشخص، مفر = مفرد، جم = جمع، مذ = مذكر، مؤ = مؤنث، جه = جهة، ز = زمن، مص = مصدر، ضم = ضمير فارغ، مت = متصل.

<sup>3</sup> تميز بوخريص (1998 : 273) Boukhris بين نوعين من المتصلات باعتبار موقعها في علاقتها بالفعل وهما المتصلات البعيدة enclitique وهي التي تأتي بعد الفعل والمتصلات القبلية proclitique وهي التي تأتي في موقع قبل الفعل. وقد كان هذا التصنيف أساس مقاربتها لتلك العناصر.



(3)

- أ) كتبه  
ب) لم يكتبه  
ج) يريد أن يكتبه  
د) قد يكتبه  
هـ) قرأت كتابه

(4)

أ) ي - حسا - تّ ومحضر

تط[3، مفر، مذ] - حفظ:-[مستقبل]،جه[+ تام]-مت[مفرن مؤ]ضم الطالب  
"حفظها الطالب"

ب) راد - ست ي - حسو ومحضر

مص - مت[مفر، مؤ] تط[3، مفر، مذ] - حفظ:-[مستقبل]،جه[+ تام] الطالب  
"سيحفظها الطالب"

ج) ور - تّ ي - حسي ومحضر

نفي - مت[3، مفر، مؤ] تط[3، مفر، مذ] - حفظ:-[مستقبل]،جه[+ تام] الطالب  
"لم يحفظها الطالب"

هـ) يس - تّ ي - حسا ومحضر؟

مص - مت[3، مفر، مؤ] تط[3، مفر، مذ] - حفظ:-[مستقبل]،جه[+ تام] الطالب  
"أحفظها الطالب؟"

و) ي - حسا ومحضر تلّوحت ن - س

تط[3، مفر، مذ] - قرأ:-[مستقبل]،جه[+ تام] طالب [مفر، مؤ:إر]- لوحة ح - مت[3،  
مف،مذ]

"حفظ الطالب درسه"

نلاحظ من خلال مقارنة الأمثلة العربية بالأمثلة الأمازيغية أن المتصلات في العربية لا تتصل إلا بالمقولات المعجمية والمصدرية مثل : "إن" و"أن" ولكن" وغيرها. أما في اللغة الأمازيغية فالمتصلات قد تتصل بالفعل كما في (أ4) أو بصرفة الزمن كما في (4 ب) أو بصرفة النفي كما في (4 ج) أو بالمصدرية كما (4 هـ). والمتصلات في الأمازيغية لا تتصل بالأسماء مباشرة عدا الأسماء التي تدل على القرابة<sup>4</sup>. كما أن اتصالها بالفعل لا يكون إلا في حالة عدم وجود عنصر وظيفي تلتصق به. وهو ما يفسر لحن التراكيب التالية :

<sup>4</sup> فيما يلي أسماء تدل على القرابة، وقد اتصلت بها الضمانر مباشرة نجد :

بابا - س "أبوه/أبوها"      ما - س "أمه/أمها"  
گما - س "أخوه/أخوها"      ولتما - س "أخته/أختها"

(5)

\*راد ي - نزر - ت

ز [+مستقبل] تط [3، مفر، مذ] - رأى: جه [+تام] - مت [3، مفر مؤ]

"سيرها"

\*ور ي - نزي - ت

نفي تط [3، مفر، مذ] - رأى: [-مستقبل]، جه [+تام]

"لم يرها"

(ج) \*يس ي - زرا - ت

مص تط [3، مفر، مذ] - رأى: [-مستقبل]، جه [+تام]

"أراها"

ومن بين الخصائص التوزيعية لهذه الضمائر في الأمازيغية، نجد أنها تشغل دائما موقعا بعد العنصر الذي تلتصق به، أي أنها متصلات بعدية. وقد عبرت صادقي (1992) على هذا السلوك عبر قيد أطلقت عليه قيد الموقع الثاني حيث لا يرد المتصل إلا في موقع ثان بعد العنصر المرتبط به. وتتميز المتصلات في اللغة الأمازيغية بتعددتها في تركيب واحد، شريطة أن يكون لكل متصل وظيفته الخاصة كما في الأمثلة التالية :

(6)

(أ) ي - فكا علي تاليشينت ي - فاطيم غ ورتي

تط [3، مفر، مذ] - أعطى: [-مستقبل]، جه [+تام] علي البرتقالة ح - فاطمة ح - بستان

"أعطى علي فاطمة البرتقالة في البستان"

(ب) ي - فكا - يس - ت - غيس

تط [3، مفر، مذ] - أعطى: [-مستقبل]، جه [+تام] - مت غ مبا - مت - ح - مت

"أعطاها لها فيه"

وقد وردت في التركيب أعلاه ثلاثة متصلات، التصقت كلها بالفعل. يشغل الأول وظيفة المفعول غير المباشر والثاني وظيفة المفعول المباشر والثالث وظيفة فضلة الحرف. أما فيما يخص ترتيب هذه المتصلات، فإن المفعول غير المباشر يأتي في المرتبة الأولى متبوعا بالمفعول مباشر فالمركب الحرفي. ويمكن تمثيل هذه الرتبة على الشكل التالي :

(7) مفعول غير مباشر < مفعول مباشر < مركب حرفي

وإذا تعددت هذه المتصلات في بيئة واحدة فإنها تتصل بعنصر واحد. بحيث لا نجد بعضها بعد الفعل والبعض الآخر بعد مقولة أخرى كالمصدرى أو النفي أو الزمن وهو ما يفسر نحوية التركيب (18) ولحن التركيب (8ب) :

(8)

(أ) راد - اسد - تَد - غيس يـ - فك

ز [+مستقبل] مت غ مب - مت مبا - ح - مت تط[3، مفر، مذ] - أعطى:جِه [+تام] "سيعطيها لها فيه"

(ب) \*راد - اس يـ - فك - تَد - غيس

ز [+مستقبل] - مت غ مبا تط[3، مفر، مذ] - أعطى:جِه [+تام] - مت مبا - ح - مت "سيعطيها لها فيه"

## 2 - المتصلات والقيد على الاتصال :

اقترح أوحلا (1988، 1989) Ouhalla في تاريفيت وصادقي (1992) Sadiqi في تامازيغت قيда على اتصال المتصلات في الأمازيغية، ونقترح هنا ترجمة لهذا القيد على الشكل التالي :

(9) لا تتصل المتصلات إلا بأعلى رأس في البنية.

يمكّننا القيد أعلاه من رصد سلوك المتصلات في اللغة الأمازيغية حيث إنها، وكما سبق أن ذكرنا، لا تلتصق إلا بأول عنصر من العناصر الواردة مع الفعل أو تأتي بعد الفعل في غيابها. وهذا العنصر يكون إما المصدرى أو صرفة النفي أو صرفة الزمن.

ويرى أوحلا (المرجع السابق) أن العنصر الذي اتصل به المتصل هو أعلى عنصر في بنية الجملة. ويحدد عبر استراتيجيات الاتصال رتبة العناصر الوظيفية في بنية الجملة<sup>5</sup>. وبالتالي فإن التراكمب التالية لائحة لأنها تحرق القيد أعلاه :

(10)

(أ) \*راد يـ - حسو - تَ

ز [+مستقبل] تط[3، مفر، مذ] - حفظ:جِه [+تام] - مت[3، مفر، مؤ] ضم "سيحفظها"

(ب) \*ور يـ - حسب - تَ

نفي تط[3، مفر، مذ] - حفظ: [مستقبل، + تام] - مت[3، مفر، مؤ] ضم "لم يحفظها"

(ج) \*يس يـ - حسا - تَ

مص تط[3، مفر، مذ] - حفظ:جِه [مستقبل، + تام] - مت[3، مفر، مؤ] ضم "أحفظها؟"

<sup>5</sup> يقترح أوحلا (1988) و(1989) الترتيب التالي للعناصر الوظيفية للجملة :

$[_{CP} \text{ Spec } [_{C'} C [_{TP} \text{ Spec } [_{T'} T [_{AspP} \text{ Spec } [_{Asp} Asp [_{AgrP} \text{ Spec } [_{Agr} Agr [_{VP} \text{ Suj } [_{V'} V (Obj)]]]]]]]]]]]$

يعود لحن التراكيب (10) إلى كون الضمير المتصل قد ورد بعد الفعل في الوقت الذي تواجد معه أحد العناصر الوظيفية وهو الزمن في (10أ) والنفي في (10ب) والمصدري في (10ج). إلا أن ما يمكن ملاحظته انطلاقاً من معطيات اللغة الأمازيغية أن القيد على الاتصال لا يشمل بعض هذه المعطيات، حيث نجدها تخرق القيد أعلاه وتظل مع ذلك نحوية، وفيما يلي بعض منها :

(11)

أ) ور راد - ست يحسو ومحضار

نفي ز [+مستقبل] - مت [3، مفر، مؤ] تط [3، مفر، مذ] - حفظ: جه [+تامة] الطالب  
"لن يحفظها الطالب"

ب) يس راد - ست ي - حسو ومحضار؟

مص ز [+مستقبل] - مت [3، مفر، مؤ] تط [3، مفر، مذ] - حفظ: جه [+تامة] الطالب  
"أسيحفظها الطالب؟"

ج) يس ور راد - ست ي - حسو ومحضار؟

مص نفي ز [+مستقبل] - مت [3، مفر، مؤ] تط [3، مفر، مذ] - حفظ: جه [+تامة] الطالب  
"ألن يحفظها الطالب؟"

رغم التحاق الضمير المتصل في التراكيب (11) بالصرفة الزمنية مع وجود أعلى رأس وظيفي فإنها سليمة. ومقابل هذه المعطيات نجد معطيات لغوية أخرى لم تخرق القيد على الاتصال المذكور أعلاه لكنها لاحنة. وفيما يلي أمثلة لذلك :

(12)

أ) \*ور - ست راد ي - حسو

نفي - مت [3، مفر، مؤ] ز [+مستقبل] تط [3، مفر، مذ] - حفظ: جه [+تامة] ضم  
"لن يحفظها"

ب) \*يسد - ست راد ي - حسو ؟

مص - مت [3، مفر، مؤ] ز [+مستقبل] تط [3، مفر، مذ] - حفظ: جه [+تامة] ضم  
"ألن يحفظها؟"

إن وجود التراكيب من نوع (11) و(12) أعلاه يشكك في كفاية القيد على الاتصال الذي اقترحه أوحلا (1988) مع العلم أنه يسلم بانتماء هذا القيد إلى النحو الخاص للغة الأمازيغية.

ما يمكن ملاحظته من سلوك المتصلات في اللغة الأمازيغية هو أنها لا تلتصق بالمصدري والنفي والفعل إلا إذا لم يتحقق الزمن صرفياً، أما إذا تحقق هذا الأخير، فإن الضمير المتصل يلتصق به بالضرورة وإلا فالبنية ستكون لاحنة. ولا يكون القيد أعلاه ساري المفعول إلا إذا غابت الصرفة الزمنية. وبالتالي فإننا نقترح مراجعته على الشكل التالي :

(13) تلتصق الضمائر المتصلة بضرورة بالصرفة الزمنية، وإذا غابت هذه الأخيرة اتصل الضمير بالعنصر الأول في بنية الفعل الصرفية.

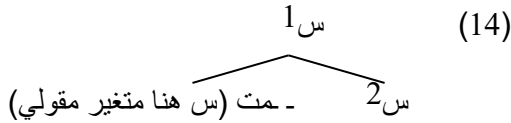
ويمكننا هذا المبدأ من رصد سلوك المتصلات في الأمازيغية خاصة في التراكيب من نوع (11) و(12). كما ننتهي إلى أن الضمائر المتصلة في اللغة الأمازيغية لا تتصل بالفعل إلا كآخر سبيل للاتصال. فيما تتصل بالصرافة الزمنية كاختيار أول يأتي بعدها المصدر ثم النفي. إن سلوك المتصلات هذا يطرح السؤال حول طبيعتها المقولية : هل هي مجرد لواصق صرفية أم هي من طبيعة أخرى؟

### 3. الطبيعة المقولية للمتصلات

#### 1.3. المتصلات ليست وحدات صرفية

تتكون الذوات الصرفية من ثلاث مجموعات، حسب سيلكيرك (1982) Selkirk ودي شيليو وويليامز (1987) Discilio & Williams وهالي (1990) Halle، وهذه الذوات هي : مجموعة الموضوعات الصرفية وهي الجذور والجذوع واللواصق، ومجموعة القواعد التي تُولف بين الموضوعات الصرفية ، ثم أبجدية الكلام التي حددها تشومسكي (1970 و1986) Chomsky في السمة [± اسم] و[± فعل]. وبناء على خصائص المتصلات يمكن أن تدرج ضمن الموضوعات الصرفية. فأي نوع من مكونات هذه المجموعة يتضمن المتصلات؟ فإذا كانت الجذور هي المادة الصامتية للكلمات والجذوع هي المادة المقطعية التي تجمع بين الجذور والصيغ وأحياناً بين الجذور واللواصق، فإن اللواصق، وهي إما سوابق أو لواحق أو أواسط، تتصل بالجذور والجذوع معاً، تتصل بالجذور لتكوين الجذوع وتتصل بالجذوع لتكوين الكلمات. وانطلاقاً من الطبيعة الصرفية للمتصلات، نخلص إلى اعتبارها لواصق. لكن اللواصق لا تكون إلا اشتقاقية أو صرفية . فإلى نوع تنتمي المتصلات ؟

المتصل بصفة عامة عنصر يلتصق يسار مقولة معجمية أو وظيفية. ويمكن تمثيل بنيته على الشكل التالي :



إذا افترضنا أن للمتصل طبيعة اللواصق الاشتقاقية، فإن رأس العنصر المركب (س- مت) والذي نتج عن عملية الاتصال كما في (14أ) سيكون هو المتصل، وذلك تماشياً مع تحليل وليامز (1981) Williams ودي شيليو وويليامز (1987) Di Sciullu & Williams وبالتالي فإن العنصر المركب سيرث الطبيعة المقولية للمتصل. وبعبارة أخرى ستغير المتصلات الطبيعة المقولية للمقولة التي اتصلت بها.

ما نلاحظه من وجهة نظر تجريبية هو أن المتصلات لا تؤثر في الطبيعة المقولية للعناصر التي تتصل بها، ليس في الأمازيغية فحسب، بل في اللغات الأخرى التي تتوفر على المتصلات كالعربية الفصحى والفرنسية والإسبانية. وهذا الدليل التجريبي يخرج المتصلات من طبقة اللواصق الاشتقاقية. كما نضيف أن المتصلات لا تتوفر فيها خصائص اللواصق الاشتقاقية كما حددها دي شيليو وويليامز (المرجع السابق) بناء على مقترحات سيلكيرك (1982)<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> هذه الخصائص هي :

- اللواصق الاشتقاقية ليس لها دور في التركيب.
- اللواصق الاشتقاقية (خاصة اللواحق) تمثل روكناً للكلمات.

فالمتصلات في هذه اللغة لها دور محوري ووظيفة تركيبية وليس لها بنية موضوعية محمولية. فهي تشغل وظيفة المفعول المباشر أو غير مباشر أو فضلة للحرف. ثم إن هذه العناصر لا يمكن اعتبارها رؤوساً للكلمات التي اتصلت بها لأن هذه الكلمات لا تثرث الخصائص المقولية للمتصل. بالإضافة إلى ذلك لا تتصل بعمادها إلا في التركيب. في حين تلتصق اللواصق الاشتقاقية في المعجم.

ولا يمكن اعتبار المتصلات من اللواصق الصرفية، لا لشيء إلا لأنها ليست تحقيقاً للمحتوى الصرفي للمقولة المعجمية التي تتصل بها. هذا إذا كانت المتصلات لا تتصل إلا بالمقولات المعجمية كما هو الحال بالنسبة للعربية الفصحى. أما في نموذج الأمازيغية فإن هذا الافتراض غير وارد ما دامت المتصلات في هذه اللغة تتصل بالعناصر الوظيفية كذلك. وهذا يخرج المتصلات من طبقة اللواصق الصرفية.

نخلص مما تقدم إلى أن المتصلات لا يمكن اعتبارها لواصلق صرفية محضة، سواء منها الاشتقاقية أو الصرفية فهي لا تستجيب لخصائصها، سواء من حيث سلوكها أو مستوى اتصالها. فما هي طبيعتها إذن؟

### 2.3. المتصلات رؤوس ومركبات:

إذا تأملنا سلوك المتصلات في اللغة الأمازيغية فسنلاحظ أنها لا تغير من طبيعة العناصر التي تتصل بها. كما أنها تشبع الدور المحوري والوظيفة التركيبية في السياقات التي ترد فيها دائماً. وهي الأدوار المحورية والوظائف التركيبية التي تشغلها الأسماء. ليتضح لنا ذلك أكثر، نتأمل التراكيب التالية:

(15)

(أ) ي - غرا ومحضار تابران

تط[3، مفر، مذ]- ثرأ: [-مستقبل، +تام] طالب رسالة  
"قرأ الطالب الرسالة"

(ب) ي - فكا علي تازارت ي - تمغارت

تط[3، مفر، مذ]- أعطى: [-مستقبل، +تام] علي التين ح - المرأة  
"أعطى علي التين للمرأة"

(ج) ي - رول ومحضار س - تمزگيد

تط[3، مفر، مذ]- فر: [-مستقبل، +تام] طالب إلى مسجد  
"فر الطالب إلى المسجد"

(16)

(أ) ي - غرا - نت ومحضار

تط[3، مفر، مذ]- رأى: [-مستقبل، +تام]- مت[3، مفر، مؤ] طالب  
"قرأها الطالب"

- 
- اللواصق الاشتقاقية مقولات معجمية مثل الكلمات وتلعب دوراً مهماً في المعجم.
  - اللواصق الاشتقاقية لها بنية موضوعية محمولية.
  - اللواصق الاشتقاقية مثل الجذوع والكلمات، وتختلف عنها في طبيعتها اللاصقية.
  - اللواصق الاشتقاقية ممثلة تراتيباً أسفل (س) أي في مستوى (س1-).

المتصلات في الأمازيغية : المقولة والموقع

- (ب) ي - فكا - يس علي تازارت  
تط[3، مفر، مذ]- أعطى: [-مستقبل، +تام]- مت[3، مفر، مؤ/مذ] علي التين  
"أعطاها علي التين"  
(ج) ي - رول سر- س ومحضار  
تط[3، مفر، مذ]- فر: [-مستقبل، +تام]- ح- مت[3، مفر، مؤ] علي  
"فر إليها الطالب"

نلاحظ من خلال مقارنة التراكيب (15) و(16) أن المواقع التي شغلتها المتصلات في الأخيرة هي نفسها التي شغلتها المركبات الاسمية الموازية لها في الأولى. وهذه الوظائف هي المفعول المباشر والمفعول غير المباشر ومفعول الحرف.

علاوة على ذلك، هناك توزيع تكاملي بين المتصلات والمركبات الاسمية التي تشغل نفس الوظيفة التركيبية. وهذا بالذات ما أدى إلى لحن التراكيب التالية:<sup>7</sup>

(17)

- (أ) \*ي - زرا - ت علي تامغارت  
تط[3، مفر، مذ]- رأى: [-مستقبل، +تام]- مت[3، مفر، مؤ] علي المرأة  
"\*رأها علي المرأة"  
(ب) \*ي - فكا - يس علي تازارت ي - تمغارت  
تط[3، مفر، مذ]- أعطى: [-مستقبل، +تام]- مت[3، مفر، مؤ] علي ح - المرأة  
"\*أعطاها علي التين للمرأة"  
(ج) \*ي - رول - سسر علي سد - تمزغيدا  
تط[3، مفر، مذ]- فر: [-مستقبل، +تام]- ح- مت[3، مفر، مؤ] علي ح - المسجد  
"\*فر إليه علي إلى المسجد"

نستخلص من خلال ذلك أن المتصلات وحدات تركيبية، مما يطرح السؤال حول مستواها المقولي: هل هي وحدات تركيبية من مستوى (س°). أم هي وحدات تركيبية من مستوى (م س)؟ وبعبارة أدق هل هي رؤوس تركيبية أم مركبات؟

حين ننظر إلى البنية التوزيعية للمتصلات، سنقف على مدى إمكانية اعتبارها مركبات ذات مستوى أقصى لا تقبل التحليل، ورؤوسا في الوقت نفسه. وهذا ما سلم به تشومسكي (1992 و1995) Chomsky وكين (1994) Kayne وسبورتيش (1992) Sportiche. ويتجلى كون المتصلات في الأمازيغية مركبات، أولا في طبيعة المواقع التي تشغلها، فهي مواقع موضوعة A-position. كما توسم إعرابيا مثل المركبات الحديثة.

7 يمكن قراءة هذه البنى قراءة تفكيكية إلى اليسار. وفي هذه الحالة يجب تفخيم المركب الاسمي مع وقف قصير بين نطقه ونطق الجملة كاملة.

أما الطبيعة الثانية (أي كونها رؤوسا) فتتجلى في أن المتصلات تشكل مع العنصر الذي تتصل به كلمة أو وحدة صرفية. ونضيف كذلك أن المتصلات تلحق دائما برأس تركيب معجميا كان أو وظيفيا. كما أنها عبارة عن تحقيق صرفي لسمات الشخص والعدد والجنس. وهذا كله دليل على أن المتصلات لها طبيعة الرؤوس.

نخلص مما تقدم ذكره إلى أن الضمائر المتصلة في اللغة الأمازيغية لها طبيعة المركبات وطبيعة الرؤوس في آن واحد. لكن ما يمكن استنتاجه من خلال السلوك التركيبي والصرفي لهذه العناصر أنها وحدات صرفية تركيبية. فهي ليست لواصق صرفية لاعتبارات سبق ذكرها. ولا يمكن اعتبارها كلمات لأنها لا تستقل في التركيب بل لا بد لها من عماد تتصل به.

إن تحديد جزء من طبيعة الضمائر المتصلة في الأمازيغية، يقودنا إلى طرح السؤالين التاليين : لماذا تكون المتصلات دائما في حاجة إلى عماد تتصل به؟ إذا كان سبب الاتصال ناتجا عن كونها لواصق، فلماذا لا تكتفي بالاتصال بالفعل فقط كما هو الحال بالنسبة للضمائر المتصلة في العربية؟ إن السلوك التركيبي للمتصلات في الأمازيغية دليل على أن اتصالها لم يكن ناتجا فقط عن طبيعتها اللاصقية، بقدر ما يرجع إلى أسباب أخرى. وهو ما سنحاول تناوله في الفقرات اللاحقة.

#### 4. تحاليل منافسة للاتصال :

##### 1.4. التحليل الصرف المعجمي

يرى بعض اللسانيين، وهم ستروزر (1976) Strozer وريفاس (1979) Rivas وجيكلي (1982) Jeaggli وبورر (1983) Borer وسبورتيش (1992) Sportiche، أن المتصلات تولد في المواقع التي تظهر فيها على المستوى الفونولوجي. وقد انطلق أصحاب هذا الافتراض من وجود بعض التراكيب التي ترد فيها المتصلات والمركبات الحدية المقترنة بها. ولهذا فالمتصلات تولد قاعديا، وهي متصلة بعمادها في الوقت الذي تولد المركبات الحدية المقترنة بها في المواقع التي يفترض أن تكون للمتصلات. إلا أن وجود التراكيب التي يرد فيها المتصل لوحده دون مركب حدي مقترن به يشكك في كفاية هذا الافتراض.

إن المركبات الحدية المقترنة بالمتصلات في الأمازيغية تاشلحيت تشغل دائما موقع مخصص مركب موضع (لعبدلوي 2003)، كما في الأمثلة التالية :

(18)

(أ) تامغارت يـ - ژرا - تّ علي

المرأة تط[3، مفر، مذ]- رأى:-[مستقبل، +تام]-مت[3، مفر، مؤ] علي

"المرأة رأها علي"

(ب) تامغارت يـ - فكا - يس علي تازارت

المرأة تط[3، مفر، مذ]- أعطى:-[مستقبل، +تام]-مت[3، مفر، مؤ] علي التين

"المرأة أعطها علي التين"

(ج) تيمزگيدا يـ - رول سر- س علي

المسجد تط[3، مفر، مذ]- فر:-[مستقبل، +تام]-مت[3، مفر، مؤ] علي

"المسجد فر إليه علي"



فالمركبات الحدية التي اقترنت في (18) بالمتصلات لا تشغل الوظائف النحوية التالية : المفعول المباشر، والمفعول غير المباشر، وفضلة المركب الحرفي، وإنما نجد الضمائر المتصلة هي التي تشغل تلك الوظائف رغم عدم احتفاظها بالموقع العادي المناسب لها.

نستنتج من ذلك أن المتصلات تتصل بعمادها في مستوى التركيب وليس في المعجم. إذ لو اتصلت به في المعجم لكانت ذات طبيعة صرفية أو اشتقاقية وهي ليست كذلك كما سلف الذكر. ثم لو كانت العملية معجمية لتوقف الإلصاق على المقولات المعجمية دون أن يتجاوزها إلى المقولات الوظيفية.

## 2.4. تحليل النقل

يعد تحليل النقل أقدم مقارنة خضعت لها الضمائر المتصلة في اللغات. ويرجع الفضل في ذلك إلى كل من كين (1975، 1989، 1990، 1994) Kayne ثم سبورتيش (1989، 1990، 1992) Sportiche حول بعض اللغات الرومانية، وأوحلا (1988، 1989) Ouhalla حول تاريفيت وصادقي (1992) وبوخريص (1998) حول تامازيغت ولعبدلوي (1997) حول تاشلحيت. ومضمون هذه المقاربة هو أن المتصلات تولد في موقع موضوع، حيث تتلقى الدور المحوري والإعراب<sup>8</sup>. وبعد ذلك تنتقل عبر قاعدة "انقل رأس إلى رأس آخر" فتلتحق عبرها بمقولة أخرى لتلتصق بها. ومن الحجج المعتمدة في الدفاع عن هذا الافتراض ما نجده من توزيع تكاملي بين المتصلات والمركبات الحدية المقترنة بها.

### 1.2.4. النقل في إطار المبادئ والوسائط

رأينا كيف أن المتصلات في الأمازيغية لا تأتي بعد الفعل إلا في غياب العناصر الوظيفية التي ترد قبله. ويخضع اتصالها للقيود التالي :

(19) لا تتصل المتصلات في اللغة الأمازيغية بأول عنصر وظيفي في البنية إلا في حالة عدم تحقق العنصر الزمني صرفيا. فإذا حضرت الصرفة الزمنية فإن المتصل يلتصق بها بالضرورة.

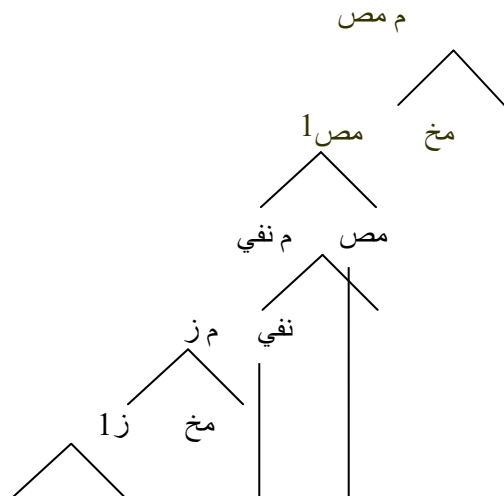
وقد افترض أوحلا (1988) بناء على كين (1987) Kayne أن سلوك المتصلات يخضع لما يلي :

(أ) المتصلات رؤوس ولها طبيعة اللواصق.

(ب) لا تخضع المتصلات للقيود على نقل الرؤوس، وإنما تخضع لمبدأ المقولة الفارغة.

وهكذا فإن نقل الضمائر المتصلة في الأمازيغية يتم مباشرة من موقعها الأصلي أو القاعدي إلى الموقع الذي تصل فيه بعنصر آخر، وذلك بناء على افتراض أوحلا (1988). ونبين ذلك بالبنية التالية :

(20)



8 يستنتج

تبيين البنية (20) أربع إمكانيات في نقل المتصلات. حيث تنقل مباشرة من موقعها القاعدي إلى أعلى عنصر وظيفي في البنية في حالة تحققه صرفيا. إلا أن أوحلا (1988) قد اختزلها في ثلاث إمكانيات فوحد بين النقل رقم (3) والنقل رقم (4). فنقل المتصلات لتلتصق بالفعل ما هو بالنسبة إليه إلا نقل إلى الزمن المجرد الذي تحقق في صيغة الفعل.

#### 2.2.4. الزمن والمتصلات في الأمازيغية

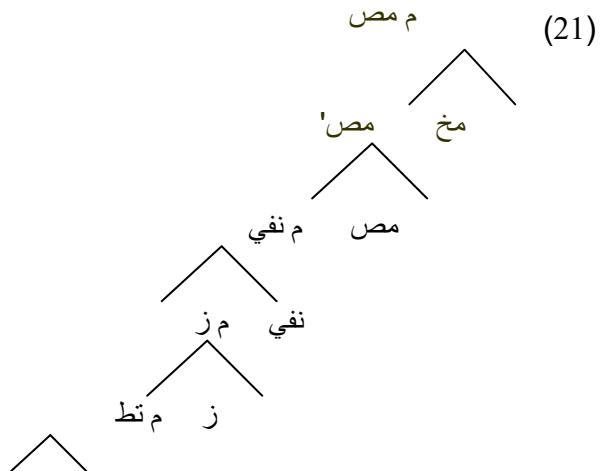
يقترح روفيري (1993) Rouveret تبعا لكين (1990) Kayne أن تكون المتصلات دائما إلى يسار العنصر الذي تتصل به في اللغات الرومانية. ويرى أن السبب في ذلك يرجع إلى أن رؤوس

## المتصلات في الأمازيغية : المقولة والموقع

المركبات في هذه اللغات يكون دائما إلى اليمين. وإذا عدنا إلى موقع المتصلات في اللغة الأمازيغية تاشلحيت وقارناها بموقع رؤوس المركبات فسنلاحظ أن هذه المتصلات تشغل دائما موقعا ثانيا بعد العنصر الذي اتصلت به (صادقي (1992)). وقد طور روفري (المرجع السابق) فرضية مفادها أنها لا تأتي إلا بعد مقولة وظيفية، واتصالها بالفعل في بعض اللغات ناتج عن كون هذا الأخير بدوره قد انتقل إلى هذا العنصر الوظيفي. والتحق به الضمير المتصل بطريقة غير مباشرة.

في البداية نعلم بنية ترتيبية للمركبات الصرفية مغايرة للبنية (19) أعلاه، ففي هذه البنية الشجرية ينتقل الفعل إلى التطابق للاتصاق بالصرفات التطابقية ثم إلى الجهة لنفس الغرض ثم إلى الزمن، فيما ينتقل الفاعل إلى مخصص التطابق لمراقبة التطابق الفعلي وليأخذ الإعراب.

إذا اتبعنا منطق أوحلا (1988) فإن الإلصاق سيتبع ترتيبيا معنا وبالتالي فإن اللاصقة الصرفية التي ستأتي مباشرة بعد الجذر الفعلي هي لاصقة التطابق متبوعة بلاصقة الجهة ثم الزمن لكن ما نلاحظه هو العكس حيث إن اللواصق التطابقية في الأمازيغية توجد في موقع هامشي مقارنة مع اللواصق الجهية أما الزمن فيتحقق في الأمازيغية عبر صرفات مستقلة خاصة وأن المبدأ الأساسي المعتمد لوضع تلك البنية هو مبدأ المرأة لبيكر (1985). وبالتالي فإن اعتماد هذه البنية سيؤدي إلى اشتقاق بنية فعلية غير سليمة. لهذا فإن البنية التي أعتمدها في نقل المتصلات في اللغة الأمازيغية هي التالية (لعبدلوي 2009) :



حين نتأمل السلوك التركيبي الصرفي للمتصلات في الأمازيغية نلاحظ مدى ارتباطها بالعنصر الزمني أكثر من العناصر الصرفية الوظيفية الأخرى. وهذا ما تبرزه المعطيات التالية :

(22)

أ) ور راد - ست ي - ژر حماد

نفي ز [+مستقبل] - مت [3، مفر، مؤ] تط [3، مفر، مذ] - رأى: جه [+تامة] حماد  
"لن يراها أحمد"

ب) يس راد - ست ي - ژر حماد

مص ز [+مستقبل] - مت [3، مفر، مؤ] تط [3، مفر، مذ] - رأى: جه [+تامة] حماد  
"أسيراها أحمد؟"

ج) يس ور راد - ست ي - ژر حماد؟

مص نفي ز [+مستقبل] - مت [3، مفر، مؤ] تط [3، مفر، مذ] - رأى: جه [+تامة] حماد  
"ألن يراها أحمد؟"

نرى أن الضمير المتصل [ست] قد اتصل في كل التراكيب الموجودة في (22) بالصفة الزمنية على الرغم من وجود عناصر وظيفية أخرى، كالنفي والمصدرى والتطابق. وحين يتصل هذا الضمير بعنصر آخر في حالة وجود الصفة الزمنية فإن ذلك ينتج عنه لحن التركيب كما في الأمثلة التالية:

(23)

أ)\*راد ي- ي- ثر- ت حماد

ز[+مستقبل] تط[3، مفر، مذ] - رأى:جه[+تامة] - مت[3، مفر، مؤ] حماد

"سيراها أحمد"

ب)\*ور- ت راد ي- ي- ثر حماد

نفي - مت[3، مفر، مؤ] ز[+مستقبل] تط[3، مفر، مذ] - رأى:جه[+تامة] حماد

"لن يراها أحمد"

ج)\*ماد - ست راد ي- ي- ثر؟

مص - مت[3، مفر، مؤ] ز[+مستقبل] تط[3، مفر، مذ] - رأى:جه[+تامة]

"من سيراها؟"

إن المقارنة بين التراكيب الموجودة في (22) وتلك الموجودة في (32) تبين مدى ارتباط الضمائر المتصلة بالزمن في الأمازيغية. ونستنتج من هذا الارتباط أن العنصر الذي تحدث عنه روفري Rouveret (المرجع السابق) هو الزمن. إلا أن الإشكال يطرح بخصوص التراكيب التي يكون فيها الضمير المتصل قد اتصل بعنصر آخر غير الزمن كما فيما يلي :

(24)

أ) يس- تن ي- بضا حماد؟

مص - مت[3، جم، مذ] تط[3، مفر، مذ]:فرق:-[مستقبل، +تام] حماد

"أفرقهم أحمد؟"

ب) ور- تن ي- بضي حماد

نفي - مت[3، جم، مذ] تط[3، مفر، مذ]:فرق:-[مستقبل، +تام] حماد

"لم يفرقهم أحمد"

ج) ي- بضا - تن حماد

تط[3، مفر، مذ]:فرق:-[مستقبل، +تام] - مت[3، جم، مذ] حماد

"فرقهم أحمد"

(25)

أ)\*يس ور- تن ي- بضي حماد؟

مص نفي - مت[3، جم، مذ] تط[3، مفر، مذ]:فرق:-[مستقبل، +تام] حماد

"الم يفرقهم أحمد"

(ب)\*ور ي - بيض - تن حماد؟

نفي تط[3،مفر،مذ]:فرق:-[مستقبل،+تام] - مت[3،جم،مذ] حماد  
"لم يفرقهم أحمد"

فالتراكيب (42) أعلاه سليمة لأنها لم تخرق القيد (91). أما التراكيب (25) فهي لاحنة لأنها تخرق هذا القيد. وإذا انطلقنا من افتراض كيرون (1989) و Gueron (1988) و Hokstra (1988) الذي يقضي بأن الزمن هو الذي يتحكم في الجملة، ويعطيها قيمتها التحقيقية والإحالية، يوجد في المصدر. ولهذا فالزمن يرتبط دائما بالمصدر، وبالتالي فإن المتصلات تتصل بالمصدر كأول اختيار في غياب صرفة الزمن.

أما اتصال الضمير بالنفي في حالة غياب صرفة الزمن والمصدر فهو ناتج عن السيرورة التالية : مركب النفي أعلى من الزمن، وبالتالي فإن الضمير يلحق بالزمن المجرد لفحص سماته الإحالية، وطبيعة الزمن تقتضي اتصال الضمير بعنصر آخر لتفحص سماتها الصرفية الإلصاقية، ليبقى اتصالها بالنفي حين وجوده السبيل الوحيد لفحص هذه السمات. أما في حالة اتصالها بالفعل فهو في الحقيقة اتصال بالزمن المجرد الذي تتضمنه صيغة الفعل.

### 3.4 نقل المتصلات: الإعراب والإحالة

يطرح افتراض أوحلا (1989 و 1988) وصادقي (1992) حول نقل الضمائر المتصلة عدة مشاكل. أهمها أن النقل على مسافة بعيدة يخرق مبدأ الاقتصاد على النقل. ثم إن هذا النقل يجب أن يكون مسوغا عبر استيفاء مبدأ الاتصال. فالطبيعة اللصاقية للمتصلات غير كاف لتبرير نقلها، إذ لو كان الأمر كذلك لاقصر اتصالها بالفعل. ونشير إلى أن نقل المتصلات عبر التابع السلبي يقتضي منا تبرير كل خطوة من خطوات النقل.

إذا تأملنا الطبيعة الموضوعية للضمائر المتصلة، نجدها مولدة في موقعها القاعدي موسومة بإعرابها. ولكي لا تخرق السمات الإعرابية مبدأ التأويل التام في مستوى الهيئة المنطقية، تنتقل إلى مخصص الجهة ليتم فحص هذه السمات عبر العلاقة بين المخصص والرأس. وهذه هي الخطوة الأولى في نقل هذه الضمائر.

وإذا تأملنا العلاقة بين المتصلات والمركبات الحدية، نلاحظ أن المتصلات لا تعوضها إلا المركبات الحدية المحيلة إحالة قوية. وهذا يدل على أن هذه الضمائر عناصر محيلة. ثم إن المتصلات لا تقترن إلا بالمركبات الحدية المحيلة أو لا تكون مقترنة على الإطلاق وهكذا تنتقل المتصلات إلى مخصص الجهة ليتم فحص هذه السمات عبر العلاقة بين المخصص والرأس. وهذه هي الخطوة الأولى في نقل هذه الضمائر. وفيما يلي الأمثلة التي تبين ذلك:

(26)

(ا) تاليشينت ي - شآ. ت علي

البرتقالة تط[3،مفر،مذ]- أكل:-[مستقبل،+تام] - مت[3،مفر،مؤ] علي

"تأبرتقالة أكلها علي"

(ب)\*كرا ي - شآ - ت علي

شيء تط[3،مفر،مذ]- أكل:-[مستقبل،+تام] - مت[3،مفر،مؤ] علي

"شيء أكله علي"

يرجع لحن التركيب (26 ب) إلى أن الضمير المتصل قد اقترن بعنصر ذي إحالة ضعيفة، عكس ما نجده مع التركيب (26 أ) السليم لأن الضمير قد اقترن بعنصر محيل إحالة قوية. ولا يقتصر ضرورة اقتران الضمير المتصل بالعنصر محيل في الأمازيغية فقط، بل نجد أن هذا النوع من الضمانات في اللغة العربية لها نفس السلوك كما في الأمثلة التالية :

(27)

أ) الولد ضربه الرجل

ب) \*أحد ضربه الرجل

فالتركيبات التي تكون فيها المتصلات مقترنة بالمركبات الحدية غير المحيلة تكون في درجة دنيا من المقبولية مقارنة مع التركيبات التي يكون فيها المتصل مقترنا بمركب حدي محيل إحالة قوية.

لنتأمل في ضوء شرط الإحالة بعض التركيبات في اللغة الفرنسية التي ترد فيها الضمانات "le/la" و "un/une" ونفارن بينهما، حيث يخضع الأول بالضرورة للنقل فيما ينتج عن نقل الثاني جملا لاحنة :

(28)

Jean a mangé une (أ)

\*Jean une a mangé (ب)

jean l'a mangé (ج)

\*Jean a mangé la (د)

يعود لحن التركيب (28 ب) إلى عدم إمكانية نقل "une" فيما تسبب عدم نقل الضمير "la" إلى لحن التركيب (28 د). فهذا الأخير إحالته قوية فيما إحالة الأول ضعيفة.

إن سمات الإحالة هي التي تقتضي نقل الضمانات المتصلة من أجل فحص تلك السمات. وبما أن الزمن يتحكم بشكل كبير في إحالة الجملة (ريشنباخ (1947) Rishnbakh) فإن فحص سمات الإحالة للمتصل لن يتم إلا في موقع الزمن .

## 5. خلاصة

حاولنا في هذه الورقة تقديم دراسة للضمانات المتصلة في الأمازيغية مقارنة باللغات الأخرى كالعربية الفصحى وهكذا رأينا أن المتصل ينتمي إلى باب العناصر الوظيفية. وله طبيعة مزدوجة. حيث يسلك سلوك المركبات الاسمية من جهة، وهو عبارة عن سمات صرفية مثله مثل الرؤوس الصرفية الأخرى من جهة أخرى. ووقفنا كذلك عند ما يسوغ نقل الضمانات المتصلة فوجدنا أن هذا النقل مسوغ بفحص السمات الصرفية لتلك الضمانات وهي السمات الإحالية والسمات الإعرابية وطبيعتها اللاصقية. وقد رأينا كذلك أن المتصلات تتصل أساسا بالزمن وأن اتصالها ناتج عن ارتباطها بهذا العنصر.<sup>9</sup>

<sup>9</sup> ترى سبورتيش (1992) Sportiche أن المتصلات ترأس إسقاطا أطلق عليه مركب البناء (VP cl) . أما رشاد (1993) فيرى

## بيبلوغرافيا

- لعبدلوي، رشيد. (1997)، *بنية العناصر الصرفية في اللغة الأمازيغية : حالة التطابق بين الفعل والفاعل*. رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا. جامعة محمد الأول. وجدة.
- لعبدلوي، رشيد. (2003)، *بنية مركب المصدر في اللغة الأمازيغية، تاشلحيت منطقة سوس*. أطروحة لنيل الدكتوراه. جامعة محمد الأول. وجدة.
- لعبدلوي، رشيد. (2009)، "الفاعل والتطابق والموضع". مشاركة في ندوة « faits de syntaxe » التي نظّمها المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية يومي 9 و10 نونبر 2009. (قيد الطبع)
- Abney, S. (1987), *The English Noun phrase in its Sentential Aspect*, PH. D. MIT.
- Abney, S. (1987b), «Extraction & pseudo-Objects in Berber», in Guerssel, M. & K. Hale (eds.) *Studies in Berber Syntax* . p. 21-35.
- Alexiadou, A. & E. Anagnostopoulou, (1998), «Parametrizing AGR : Word Order, V-movement and EPP-checking», *Natural Language and Linguistic Theory* 16, p. 491-539.
- Alexiadou, A. & E. Anagnostopoulou, (2001), «The subject-in-situ Generalization and the role of case in driving computation». *Linguistic Inquiry*; 32, p. 193-231.
- Baker, M. (1985), «The mirror principle and morpho-syntactic explanation», *LI* 16 : 373-417.
- Basset, A. (1952), *La Langue Berbère*. Handbook of African Language, Part 1, London. (réédité en 1969).
- Bobaljik, D. and D. Jonas, (1996), «Subject Position and the Role of TP». *Linguistic Inquiry* 27, p 195-236.
- Borer, H. (1983), *Parametric syntax*, Foris Publication, Dordrecht.
- Boukhris, F. (1998), *Les Clitiques en berbère tamazight : Approche minimaliste*, Thèse de doctorat d'Etat, Faculté des lettres et des sciences humaines, Rabat.
- Broekhuis, H. and Den Dikken, M. (1994), *Locality in Minimalist Syntax*, Ms.
- Cadi K. (2006), *Transitivité et diathèse en tarifit : Analyse de quelques relations de dépendances lexicale et syntaxique*, Publications de l'Institut Royal de la Culture Amazighe, Rabat.
- Chomsky, N. (1970), «Remarques sur la nominalisation», in *Questions de sémantique*, Paris, Seuil.
- Chomsky, N. (1986), *Barriers*. MIT monographe 13, Cambridge Mass.
- Chomsky, N. (1992), *A Minimalist Program for Linguistic Theory*, MIT. WP.
- Chomsky, N. (1994), *Bare Phrase*. Ms. MIT.



- Chomsky, N. (1995), *The Minimalist Program*. The MIT Press Cambridge massachusetts.
- Chomsky, N. (1998), *Minimalist Inquiries*, The frame work, MIT O.P, in Linguistic.
- Chomsky, N. & H. Lasnik, 1991. «Principles and Parameters Theory». in J. Jacobs & al. (eds.) *Syntax : An International Handbook of Contemporary Research*.
- Dell, F. & M. Elmedlaoui, (1989), «Clitic Ordering, Morphology and Phonology in the verbal Complex of Imdlaown Tashlhyt Berber». Part I, *LOAP n°2*, p. 165-194.
- Dell, F. & M. Elmedlaoui, (1991), «Clitic Ordering, Morphology and Phonology in the verbal Complex of Imdlaown Tashlhyt Berber». Part II, *LOAP n°3*, p. 77-104.
- Di Sciullu, A. M. & Williams, E (1987), *On the definition of word*. Cambridge Mass Press.
- Dobrovie Sorin, C. (1990), «Clitic Doubling, Wh-Movement and Quantification in Romanian». *Linguistic Inquiry* 21, pp : 351-397.
- El Moujahid, E. (1997), Grammaire générative du berbère : Morphologie et syntaxe du nom en tachelhit. Publications de la FLSH Rabat Série : Thèses et memoire N° 38.
- Ennaji, M. (1997), « Pronominal Elements and Binding ». *In Voisinage, mélanges en hommage a la mémoire de Kaddour Cadi*. Pub. De la faculte des lettres et des science humaine Dhar Elmahraz - Fès, p. 247-266.
- Galand, L. (1966), « Les Pronoms personnels en berbère », *B.S.L., 1*, p. 286-289.
- Gueron, J. (1989) «Subject, tense and indefinite NPs». NELS 19. Université de Paris 3.
- Guerssel, M. 1995. « Berber Clitic Doubling and Syntactic Extraction ». *Revue Québécoise de linguistique, vol. 24, N°1*, p. 110-133.
- Halle, M. (1990), *An approche to morphology*. NELS. MIT
- Jaeggli, O. (1982), *Topic In romance syntax*, Foris publication, Dordrecht.
- Jamari, A. (1992), *Clitic Phenomena in Arabic*. PHD. School of Oriṡontal and African Studies, University of London.
- Kayne, R. (1987), «Nul Subjects and Clitic climbing».. In O. Jeaggli and K. Safir (eds) *the Nul Subject parameter* , Riedel Dordrecht.
- Kayne, R. 1994. *The Antisymetry of syntax*. Linguistic Inquiry, Monograph 25, MIT.
- Kayne, R. S. (1991), « Romance clitics, verb movement, and PRO » LI 22, p. 647-686.
- Makhad, H. (1996), *Tense and Aspect in Berber*. D.E.S. Thesis in linguistic, Med V University, Rabat.

- Ouhalla J. (2005), «Agreement features, Agreement and Antiagreement. *Natural Language and Linguistic Theory* 23. p. 655-686.
- Ouhalla, J. (1988), *The Syntax of Head Movement, a study of Berber*. PHD in linguistics. University College . London.
- Ouhalla, J. (1989), Clitic movement and the ECP : evidence from Berber and romance language. *Lingua* 79, p. 165-215.
- Pearson M. (2005), «The Malagasy subject/topic as an A'-element». *Natural Language and Linguistic Theory* 23. pp. 381-457.
- Pollock J-Y. (1989), «Verb movement, U.G. and the structure of IP». *Linguistic Inquiry*,. 20. p. 365-424
- Reichenbach, H. (1947), *Elements of symbolic logic*. New York. Free press.
- Rivas, A. (1977), *A theory of clitics* . PHD Dissertation.
- Rizzi L. (1997), «The fine structure of the left periphery», in Heagman L. (ed) *Elements of grammar : A handbook of generative syntax*, p.281-337. Dordrecht. Kluwer.
- Rizzi L. (2006), Criterial freezing, EPP and asymmetries, Ms ENS Paris.
- Rouveret, A. (1994), *Principes généraux et typologie, une Syntaxe de gallois*. Ms.
- Sadiqi, F. (1992), *Issues in Berber Cliticization*. Ms. University of Fes.
- Sadiqi, F. (1997) «Local dependencies : operator –bound agreement in Berber», in *Voisinage, melanges en hommage a la memoire de Kaddour Cadi*. Pub. De la faculte des lettres et des sciences humaines, Dhar Elmahraz - Fès. p. 231-246.
- Selkirk, E. (1982), *The syntax of words*. Thr MIT press, Cambridge Mass.
- Souali, E. (1992), *Pronominal elements in arabic*, Thèse d'état, Faculté des lettres Fès.
- Sportiche, D. (1992), *Clitic constructions*. UCLA. Sorbone Nouvelle, Paris.
- Strozer, J. (1976), *Clitics in Spanish*. PhD Dissertation.

**ملخصات الأطروحات**



الحسين بوظيلب (2005) أسس الهجرة الدولية والدينامية السوسيوإقليمية بالريف الشرقي، أطروحة لنيل الدكتوراة في الجغرافيا، جامعة سيدي محمد بن عبد الله، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ظهر المهرز، فاس.

**الكلمات المفتاح:** الهجرة الدولية، الريف الشرقي، الدينامية السوسيوإقليمية والثقافية، التنمية المحلية.

تعالج هذه الأطروحة إشكالية أسس الهجرة الدولية والدينامية السوسيوإقليمية بالريف الشرقي، وهي إشكالية لا تبدو عديمة الجدوى، خصوصا أننا لا نجد في الكتابات القليلة حول الهجرة الدولية بالريف الشرقي خاصة، وبمجموع مناطق المغرب ما يلبي رغبة البحث العلمي.

أما عن اختيارنا للريف الشرقي مجالا للدراسة، فلم يمليه انتماؤنا للإقليم المذكور فقط، وإنما أملاه الانتشار الاستثنائي لظاهرة الهجرة الدولية محليا. فقد شكل هذا العامل حافزا للخوض في هذا الموضوع مع ما يتيح ذلك من مجال خصب للبحث والتنقيب. ولا نتوخى من هذه الدراسة المساهمة في تراكم الحكم المعرفي فحسب، بل الوقوف على خبايا هذه الظاهرة المجتمعية وعلى المنطق الذي يتحكم فيها، والذي لا يخلو من إثارة وتعدد، كإفراز لاختلاف دينامية المجالات بين ضفتي المتوسط.

ولمقاربة الموضوع، انطلقنا من صياغة الإشكالية التالية: تعتبر الهجرة ظاهرة جد متجذرة في الريف الشرقي تعبيراً عن اختلال التوازن بين الثقل الديموغرافي وقلة الموارد الاقتصادية. وبعد الاستقلال، وتثبيت الدولة بسياسة الهجرة كحل ظرفي لامتناهات الفائض الديموغرافي، تحول الريف الشرقي على غرار الكثير من المناطق المغربية (سوس ومنطقة الأطلس...) إلى أحد أهم أحواض الهجرة على الصعيد الوطني. وللإجابة على الإشكالية الرئيسية، طرحنا أسئلة فرعية على الشكل التالي:

- ما هي الأسس والأسباب التي جعلت من حوض تمسامان وهوامشه مجالا هجريا متميزا؟
- ما هي التطورات التاريخية التي عرفتها الهجرة منذ انطلاقتها؟ وما هي التحولات التي تعرفها اليوم؟ وهل لهذه التحولات انعكاسات على المنطقة الأصلية؟
- ما هي طبيعة انعكاسات عائدات الهجرة الدولية على حوض تمسامان وهوامشه في بعدها الاجتماعي والاقتصادي والمجالي والثقافي؟

للإجابة على الأسئلة المطروحة، تم الانفتاح على أكثر من تصور منهجي ونظري، لما لهذا الموضوع من علاقة متعددة مع باقي التخصصات الأخرى من تاريخ وانتروبولوجيا وديموغرافيا وسوسولوجيا. كما قمنا بجرد بيبليوغرافي يتعلق بالموضوع من خلال جل ما كتب محليا ووطنيا ودوليا. ناهيك عن إسناد البحث إلى لغة الأرقام التي استقيناها من مصادر متنوعة محلية ووطنية، فضلا عن البحوث الميدانية. ولتسهيل عملية فرز جميع المعطيات المحصل عليها ميدانيا لجأنا إلى المعالجة الإحصائية والفرز عن طريق الحاسوب اعتمادا على معقل **Logiciel** من نوع **S.P.S.S** لتفادي الأخطاء والسقوط في التكرارات، ونظرا لأهمية الكارطوغرافية في الدراسات الجغرافية، قمنا بإنجاز أعمال كارطوغرافية شملت تغطية كاملة للمنطقة، بحيث تم اللجوء إلى مختلف القياسات وأشكال التمثيل.

وانطلاقا من الإشكالية والأسئلة المرتبطة بها والفرضيات التي أطرناها، ووفقا للمعطيات المتوفرة ارتأينا تقسيم هذا البحث إلى ثلاثة أبواب وخاتمة تركيبية.

يحاول الباب الأول ملامسة أهم الجوانب التي جعلت من الريف الشرقي مجالا طاردا لسكانه، مع إبراز المؤهلات المحدودة التي يتوفر عليها والإكراهات الكبيرة التي يعانيها. كما يتناول هذا الباب كذلك موقع الريف الشرقي ضمن المخططات الاقتصادية والاجتماعية للدولة، وانعكاساتها الاقتصادية والاجتماعية والمجالية على المنطقة، إضافة إلى أهم المشاريع والبرامج التي تنجز حاليا سواء من طرف الدولة أو المجتمع المدني، لتجاوز التأخر الحاصل على جميع المستويات.

ويضع الباب الثاني ظاهرة الهجرة في إطارها التاريخي محاولاً رصد الأبعاد التي اتخذتها خلال كل مرحلة تاريخية، والعوامل المتحكمة فيها، والخصائص العامة المميزة لها، ومقارنتها بالهجرة الدولية بباقي الجهات المغربية. وقد ركزنا على التحولات العميقة التي تعرفها الهجرة الدولية بالريف الشرقي، وبيننا الأشكال التي اتخذتها، والتفاوتات المجالية التي تعرفها والعوامل المنحكمة في ذلك، كما تطرقنا إلى إشكالية الموعودتين الدورية والنهائية، إضافة إلى الصعوبات التي تمر منها الهجرة الدولية حالياً، وسياسة مختلف الدول الأوربية تجاه الهجرة والمهاجرين، ومكانة الهجرة في إطار السياسة العامة للدولة المغربية، ومدى انعكاس كل ذلك على المجال المدروس.

ويعالج الباب الثالث أهم الانعكاسات الاقتصادية والاجتماعية والمجالية للهجرة، وهكذا ركزنا على أهمية التحويلات المالية التي يحقها المغتربون في الاقتصاد الوطني والمحلي، بحيث تشكل هذه التحويلات المصدر الأول للعملة الصعبة بالمغرب. فهذه التحويلات أضحت تلعب الدور الحيوي في الحفاظ على التوازنات ببوادي وحواضر الريف الشرقي، إذ تمثل أكثر من 90 % من الودائع البنكية محلياً، مما يجعلها تساهم في تسريع وتيرة تنقيد البوادي، وفي تزايد انفتاحها وتحسين مستوى عيش الأسر، وتغيير سلوكياتها الاستهلاكية والثقافية.

فإذا كان أحد لا يجادل في كون عائدات الهجرة الدولية عملت على تحسين مستوى عيش أسر المهاجرين، فإن تأثيراتها لم يرق إلى مستوى تغيير البنيات الإنتاجية، وهذا يعني أن رساميل المهاجرين تأخذ طريقها نحو المناطق الأكثر دينامية كما يشهد على ذلك النزيف المالي الذي يشهده الريف الشرقي.

## قواعد النشر بمجلة أسيناك □□□□□□

### مقتضيات عامة

- تقبل الأعمال العلمية الأصلية التي لم يسبق نشرها.
- يتعين إرفاق كل عمل مقترح للنشر بتصريح بالشرف من مؤلفه، يفيد بأنه عمل أصلي لم يسبق عرضه للنشر في دورية أو مطبوعة أخرى.
- يشترط في المقال المتضمن عرضاً أو قراءةً لمؤلف منشور أن يقدم قراءة نقدية لأحد المؤلفات حديثة النشر، كتاباً كان أو دورية أو غير ذلك، بوضعه في سياق مجموع الإصدارات حول الموضوع المعني.
- كل مقال تنشره المجلة، يصبح ملكاً لها. ويلتزم المؤلف بعدم نشر ذات المقال في مكان آخر دون إذن خطي مسبق من مديرية المجلة.
- تعبر الأبحاث والمقالات المنشورة عن أفكار وآراء أصحابها، ولا تمثل بالضرورة وجهة نظر المجلة أو المؤسسة التي تصدرها.
- لا ترد أصول المواد إلى أصحابها سواء قبلت أم لم تقبل، كما لا ترجع المقالات غير المنشورة لأصحابها، ولا تلتزم المجلة بإشعارهم بذلك.

### أعراف تقديم المقالات

- يسبق نصّ المقال بصفحة غلاف، تتضمن عنوان المقال، واسم الكاتب ولقبه، واسم المؤسسة التي ينتمي إليها، وعنوانه، ورقم هاتفه، ورقم الفاكس، وعنوانه الإلكتروني. ولا يثبت على رأس الصفحة الأولى من المقال، سوى اسم الكاتب ولقبه والمؤسسة التي ينتمي إليها.
- تبعث المقالات إلى المجلة بواسطة البريد الإلكتروني، في شكل ملف مرتبط ( Fichier attaché)، قياس وورد Format Word أو RTF، إلى عنوان المجلة: [asinag@ircam.ma](mailto:asinag@ircam.ma)
- يجب ألا يزيد عدد صفحات المقال عن 14 صفحة، بما فيها المراجع والجداول والملاحق.
- يقدم المقال مطبوعاً على ورق (A4) وعلى صفحة بمقاس (24/17)، وباعتماد نوع Arabic Transparent، حجم الخط (11)، يُبعد يساوي 11,5 Exactement، مع هوامش (يسار، يمين) 2.5 سم، و(أعلى، وأسفل) 2 سم. وبالنسبة لخط تيفناغ، يعتمد نوع Tifinaghe-ircam Unicode، حجم 11، الممكن تحميله من موقع المعهد <http://www.ircam.ma/fr/index.php?soc=telec>. ولكتابة الأمازيغية بالحرف اللاتيني، يعتمد أحد حروف منظومة Unicode، من قبيل Gentium مثلاً.
- يُصاغ عنوان المقال في حوالي عشر كلمات، مع إمكانية إتباعه بعنوان فرعي مفسر له. ويكون مركزاً و بينط عريض بحجم 15. ويكتب اسم صاحب المقال ومؤسسته أسفل العنوان بأقصى يسار الصفحة الأولى.
- تُصاغ عناوين الفقرات والفقرات الفرعية لكل مقال بالبينط عريض، بحيث يكون حجم الأولى 13، حجم الثانية 12.

- لا يجب أن يتجاوز الملخص عشرة أسطر، مع مراعاة كتابته بلغة أخرى غير تلك التي كتب بها المقال.

## وسائل الإيضاح

- ترقيم الجداول بالترتيب، داخل المتن، بالأرقام الرومانية. ويكون التعليق أعلاها.
- ترقيم الرسومات والصور داخل المتن، متتابعة بالأرقام العربية. ويُعلق أسفلها.

## المراجع البيبليوغرافية والإلكترونية

- لا تثبت المراجع البيبليوغرافية بكامل نصها داخل المتن ولا في الهوامش. ويُكتفى داخل المتن بالإشارة، بين هلالين، إلى اسم المؤلف(ين)، متبوعاً بسنة إصدار المرجع المحال إليه؛ وعند الاقتضاء، يضاف إليهما رقم / أرقام الصفحة /الصفحات المعنية. وفي حالة تعدد المؤلفين، يشار إلى أولهم متبوعاً بعبارة "وأخرون" بحرف مائل.

مثال: (صدقي، 1999)؛ (صدقي و أبو العزم، 1966)؛ (صدقي وآخرون، 1969)؛ (صدقي 2002: 20).

- في حالة تعدد المصادر لنفس المؤلف في نفس السنة، يميّز بينها بواسطة حروف حسب الترتيب الأبجدي (1997أ، 1997ب، إلخ.).

مثال: (خير الدين، 2006أ)، (خير الدين، 2006ب).

- في حالة تعدد طبعات نفس المرجع، يشار إلى الطبعة الأولى بين قوسين معقوفين [...].، في آخر المرجع باللائحة البيبليوغرافية.

- تقدّم المراجع كاملة، مرتبة أبجدياً بأسماء المؤلفين، في نهاية المقال (دون تجاوز الصفحة).
- تكتب عناوين الدوريات والمجلات والكتب بأحرف مائلة.

- تشمل المعلومات الخاصة بالكتب، على التوالي، اسمي الكاتب، العائلي والشخصي، وسنة الإصدار، ثم عبارة (ناشر) إن كان ناشراً أو مدير نشر، ثم عنوان الكتاب، فمكان النشر، ثم اسم الناشر. ويتم الفصل بين هذه الإشارات بفواصل.

مثال: شفيق، محمد. (1999)، *الدراسة المغربية مجال توارث بين الأمازيغية والعربية*، الرباط، أكاديمية المملكة المغربية.

- توضع عناوين مقالات الدوريات، وكذا فصول الكتب، وغيرها من مقتطفات المراجع، بين مزدوجتين.

- تشمل الإحالات على مقالات المجلات والدوريات، على التوالي، وبالترتيب، اسمي الكاتب العائلي والشخصي، و سنة النشر، وعنوان المقال بين مزدوجتين، ثم اسم المجلة، ورقم المجلد، والعدد، ورقم كل من الصفحة الأولى والصفحة الأخيرة. ويتم الفصل بين هذه الإشارات بفواصل.

مثال: أزيكو صدقي، علي. (1971)، "مشاكل البحث التاريخي في المغرب"، *الكلمة*، عدد 2، ص 25-40.

- تشمل الإحالات على مقالات الصحف والجرائد، فقط، عنوان المقال بين مزدوجتين، ثم اسم الصحيفة، ومكان النشر وتاريخ العدد ورقم الصفحة.



مثال : "الحقوق الثقافية والمسألة الأمازيغية"، السياسة الجديدة، الرباط، 22 أكتوبر 2002، ص 8.

• للإحالة على فصول كتب جماعية، يشار إلى اسمي الكاتب العائلي والشخصي، ثم عنوان الفصل، فمرجع الكتاب بين قوسين معقوفين [...].

مثال : شفيق، محمد. (1989)، "إمازيغن"، [معلمة المغرب]، الجمعية المغربية للتأليف والترجمة والنشر، سلا.

• للإحالة على أعمال ندوة أو مناظرة، يشار إلى عنوان وتاريخ الندوة أو المناظرة.

مثال: الراجحي، عبده. (1984)، "النحو العربي واللسانيات المعاصرة"، البحث اللساني والسيميائي، أعمال ندوة نظمتها كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، أيام 7 و 8 و 9 ماي 1981، الرباط، ص 153-164.

• للإحالة على أطروحات جامعية، تعتمد نفس الأعراف بالنسبة للكتب، مع الإشارة إلى كون العمل أطروحة جامعية، وإلى نظامها (دكتوراه دولة، دكتوراه السلك الثالث، إلخ.)، وإلى الجامعة الأصلية.

مثال: جودات، محمد. (2002)، *تناصية الأنساق في الشعر الأمازيغي*، دكتوراه، جامعة الحسن الثاني عين الشق، كلية الآداب و العلوم الإنسانية.

• للإحالة على مراجع بالمواقع الإلكترونية (webographie)، يتعين الإشارة إلى URL، وتاريخ آخر رجوع إلى صفحة الويب page web.

مثال : [http://fr.wikipedia.org/wiki/langue\\_construite](http://fr.wikipedia.org/wiki/langue_construite), octobre 2007

## الهوامش والاستشهادات

• في حالة ما قرر صاحب المقال استخدام الاختصارات للإشارة إلى بعض العناوين التي غالبا ما يتم تكرار استخدامها في النص، يتوجب شرح وتوضيح المختصرات، في الهامش، عند أول استخدام.

• في حالة توافر الهوامش، تثبت بأسفل الصفحة وليس في نهاية المقال، وترقم بالتتابع.

• الاستشهادات : عندما يكون الاستشهاد في أقل من خمسة أسطر، يوضع بين مزدوجتين "... داخل النص. وحين يتعلق الأمر باستشهاد ضمن استشهاد آخر، يستعمل هلالان منفردان ".....!.....!.....". أما الاستشهاد الذي يتجاوز خمسة أسطر، فيقدم دون مزدوجتين، مع انحياز نصه عن حاشية نص المقال، ويبعد واحد بين سطوره.

• توضع جميع التصرفات أو التعديلات في الاستشهاد (إغفال كلمات أو جمل أو حروف، إلخ.) بين معقوفين [...].

• العناوين الفرعية: يمكن تقسيم النص إلى فقرات وأجزاء باستعمال عناوين فرعية بالبنط العريض.

• الحروف المائلة: تستعمل الحروف المائلة بدلا من تسطير الكلمات والجمل المراد إبرازها.