منشورات تافسوت 4

ⵓⵏⵉⵣⵔ ⵓⵎⵅⵔⵓⵍ

ⵜⵓⵔⴽⵉⵓ ⵜⵓⵎⵓⵣⵅⵢⵜ: ⵣⵔⵙⵜⵓⵔ
ⵏ ⵜⵔⵔⵎⵓⵔ ⵜⵣⵙⵀⵔⵓⵙⵣⵙ

La littérature amazighe :
Thèmes et questions critiques

ⵓⵅⵏⵏⵖ :
Qⵓⵥⵣⵏ ⵖⵘⵊⵊⵓ

ⵜⵙⵍⴽⵏⵓ:
ⵎⵖⵏⵎⵎⵓⵏ ⵓⵀⵓⵡⵡⵣⵔ

ISBN : 978-9920-24-710-8

2025MO5065

50 DH

CTREF TAFSUT
مركز تافسوت للأبحاث والدراسات والتكوين
ⵓⵎⵎⵓ ⵜⵓⵀⵔⵖⵜ ⵙ ⵉⵔⵔⵎⵖⵜⵙ ⵏ ⵜⵅⵓⵍⵉⵙ ⵏ ⵖⵔⵎⵖⵜⵙ
Centre TAFSUT pour les recherches, les études et la formation

كتاب جماعي

الأدب الأمازيغي:موضوعات وقضايا نقدية

2025

كتاب جماعي

الأدب الأمازيغي: موضوعات وقضايا نقدية

الباحثون المشاركون :

محمد أوسوس رشيد اوبجا محمد تايشينت فاطمة فارس
محند كديرة الحسن زهور عبد الصمد بابا علي محمد أكوناض

تنسيق
ذ.رشيد أوبجا

تقديم
د.محمد افقير

2025

كتاب جماعي

ⵜⴰⵙⴷⴰⵡⵉⵜ : ⵣⵙⵏⵜⴰⵏ ⴰ ⵜⵙⵎⵔⴰⵙ
ⵜⵣⵏⵜⵙⵎⵔⴰⵙ

الأدب الأمازيغي: موضوعات وقضايا نقدية

أعمال الدورة الأولى والثانية لمنتدى تافسوت للأدب الأمازيغي 2023- 2024

تنسيق: رشيد اوبجا تقديم محمد افقير

الكتاب: الأدب الأمازيغي: موضوعات وقضايا نقدية

المؤلف: كتاب جماعي

تنسيق: رشيد أوبجا

الطبعة الأولى: 2025

الناشر: مركز تافسوت للأبحاث والدراسات والتكوين

الإيداع القانوني : MO50652025

ISBN : 978-9920-24-710-8

المطبعة: قرطبة أكادير

تصميم الغلاف : عبد الرحمان واوجا

البريد الإلكتروني:
tafsutcentre@gmail.com

فهرس الموضوعات

محمد أفقير

تقديم.....04

- **الحسن زهور**

الكتابة بالأمازيغية و الوعي بالذات الثقافية: الكتابات الأمازيغية القديمة.....11

- **محمد أوسوس**

الرو اية بالأمازيغية: سياق النشأة والمفهوم والحصيلة والتيمات وبعض القضايا المتصلة بها..... 33

- **رشيد اوبجا**

تيمة الهوية في الشعر الأمازيغي الحديث: ديوان " إيزمون" لأزايكو نموذجا.....78

- **محند كديرة**

النَّقدُ الأدَبِي الأمازيغي وسُؤالُ المَنهَج: بونفور أنموذجاً.....108

- **محمد تايشينت**

في الحاجة إلى نقد أدبي أمازيغي متخصص.....120

- **ⴾⵓⵔⴾⵍⵓ ⵓⵔⵓⵍⵓⴻ**

ⵓⵀⵓⵔⵙ ⵓⵙⵔⵣⵓⵍ ⵓⴾⵓⵣⵖ ⵓⴾⵖⵔⵓⵔ: ⵜⵓⵏⵔⵓⵣⵜ ⵜⵓⴾⵓⵣⵖⵜ ⵅⵔ ⵓⴻⵀⵇ ⵍ ⵓⴾⵖⵍⵓⵍ ⵏ ⵜⵜⵔⵓⵔⵜ.....02

- **FARRAS Fadma**

BRISER LES TABOUS POUR QUE LE SOLEIL PARAISSE : CORPS ET SEXUALITE DANS LE ROMAN FEMININ EN AMAZIGHE TACHELHIT..... 17

- **Baba Ali Abdessamad**

La littérature amazighe de Khaïr-Eddine et la problématique identitaire..... **61**

تقديم :

محمد أفقير
كلية الآداب والعلوم الإنسانية،
جامعة ابن زهر- أگادير

ليس من باب الصدفة أن يعرف الأدب الأمازيغي اليوم دينامية خاصة. ولم يقتصر الأمر على الإبداع، بل امتد إلى البحث والدراسة والنقد والفكر الأدبي، ففي العقود الأخيرة نجد المؤلفات الأدبية تصدر باستمرار، والبحوث والرسائل الجامعية حول الأدب الأمازيغي على مستوى الماستر والدكتوراه يتكاثر عددها، وبعضها نشرها أصحابها في شكل كتب مؤلفة، فضلا عن العديد من المؤتمرات والندوات والأيام الدراسية التي تقام لهذا الأدب، دون أن ننسى انطلاق تجربة المجلات المتخصصة في الأدب الأمازيغي وقضاياه. إن هذه الدينامية ما كانت لتكون لولا توفر عدة شروط، من بينها:

- تأسيس المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، وكان ذلك بظهير شريف صادر عن الملك محمد السادس في 17 أكتوبر 2001، بهدف النهوض بالثقافة الأمازيغية والحفاظ عليها في مختلف جوانبها، بما في ذلك التعليم والإعلام والفضاء الاجتماعي والثقافي، وهو قرار أبعد وأعمق من كونه مجرد إعلان إحداث هيئة أكاديمية. إنه اعتراف بشكل قانوني صريح من أعلى سلطة في البلد بالأمازيغية باعتبارها مكونا أساسيا للهوية الوطنية، والإقرار بحقوقها بعد الحيف الذي لحقها لعقود.

- دمج الأمازيغية في التعليم العمومي، إذ تم الشروع في تدريس الأمازيغية في جزء من التعليم الابتدائي منذ الموسم الدراسي 2004/2003، وكانت البداية بـ 347 مدرسة. وفي التعليم العالي تم تأسيس عدة مسالك على مستوى الإجازة والماستر متخصصة في الدراسات الأمازيغية بعدة جامعات، وكانت البداية بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بأگادير التي تأسس بها أول ماستر للغة الأمازيغية وآدابها في الموسم الجامعي 2007/2006، وفي الموسم الموالي له تم افتتاح مسلك للدراسات الأمازيغية بالكلية نفسها.

- تنظيم مسابقات للإبداع الأدبي الأمازيغي في مختلف أجناس الكتابة الأدبية، تقدم فيها الجوائز للفائزين ويتم فيها الاحتفاء بالأدب والأدباء (مسابقة المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، مسابقة القناة التلفزية المغربية الثانية 2M، مسابقة رابطة تيرّا للكتاب بالأمازيغية، مسابقة وزارة الثقافة في إطار جائزة المغرب الكتاب التي أضافت جائزة خاصة بالإبداع الأدبي الأمازيغي بدءاً من دورة 2018 ...).

- تأسيس عدة جمعيات ثقافية تجمع الكتاب والأدباء بهدف الرفع من مستوى الوعي بأهمية الأدب، وتوحيد الجهود وتشجيع الإبداع والمبدعين، وفي طليعة هذه الجمعيات رابطة تيرّا للكتاب بالأمازيغية، التي تأسست في يوليوز 2009 بأگادير، بهدف ممارسة الكتابة بالأمازيغية وتشجيعها، وهي بمثابة تجمع أو اتحاد جهوي للكتاب بالأمازيغية، لأن من شروط الانخراط فيها الكتابة بالأمازيغية أو حولها.

في ظل هذه الظروف الجديدة بدأ الأدب الأمازيغي يتطور ويزدهر ويفرض نفسه في المشهد الثقافي والأدبي المغربي، إذ لا يمكن الآن الحديث عن الأدب المغربي بدون المكون الأمازيغي، على عكس الفترات السابقة التي تم فيها اختزال مفهوم الأدب المغربي في بُعدٍ واحد وتم إقصاء المكون الأمازيغي و إبعاده. وكان مجرد طرح سؤال الأمازيغية يُواجه بالاتهامات وبالعقاب. فقبل الخطاب الملكي ليوم 20 غشت 1994، الذي أكد فيه العاهل المغربي المغفورله الحسن الثاني على الدور الذي لعبه الأمازيغ في الدفاع عن وطنهم ضد الاستعمار، كان أي حديث عن الأمازيغية يتم ربطه بما يعرف بـ "الظهير البربري" وبالعمالة وبتفكيك الوحدة الوطنية، لذلك شكل ذلك الخطاب، الذي كان تتويجا للديناميات التي أعقبت ميثاق أگادير حول اللغة والثقافة الامازيغية في غشت 1991، بداية القطيعة مع التعامل الأيديولوجي السابق.

ولهذا فالبدايات التأسيسية للأدب الأمازيغي، على مستوى الإبداع والنقد والدراسة الأدبية، كانت فردية تحركها الغيرة ويسكنها هاجس إثبات الذات في ظروف صعبة وداخل وسط ثقافي يعادي كل ما هو أمازيغي، وهذا ما يجعل الكتابات الأولى، في المقام الأول، كتابات نضالية تُعلي من شأن التثقيف والتوعية.

إن الإشارة إلى البدايات والظروف التي أحاطت بها ضروري للإقرار بأهمية التحولات التي عرفها الأدب المغربي، وهي أشبه ما تكون بثورة أدبية وثقافية، بالرغم من أن بعض الكتاب والمثقفين عندنا لم يستسيغوا بعد هذا التغيير، ومنهم من لا يُخفي رفضه أو تحفظه كلما سمع بتعبير الأدب الأمازيغي، معتبرا إياه خارج المعايير الأدبية، بل منهم من

يربطه بالتعصب. ولا يتسع الحديث لتناول هذه الأقوال، وكشف منطلقاتها وبواعثها وتناقضاتها، لكن ما يمكن الإشارة إليه هو أن هؤلاء أنفسهم لا يعترضون أبدا على ربط الأدب باللغة التي يكتب بها وبالبلد الذي يصدر عنه، إلا حينما يتعلق الأمر بالأدب الأمازيغي، ولسان حالهم يقول: حلال علينا وحرام عليكم.

إن العمل الذي بين أيدينا والذي نحن بصدد تقديمه للمهتمين والقراء؛ عبارة عن مؤلف جماعي يتضمن عدة دراسات حول الأدب الأمازيغي، وهي في الأصل عروض ساهم بها أصحابها في ندوات و أنشطة أدبية نظمها مركز تافسوت للأبحاث والدراسات والتكوين، وهذا العمل في حد ذاته يكتسب أهمية بالغة، لأنه يبين كيف يمكن للجمعيات الثقافية أن تسهم في النهوض بالأدب الأمازيغي وتطويره، ليس من باب تنظيم الملتقيات والمؤتمرات الأدبية فحسب، ولكن، وهذا أهم، بالعمل على جمع نصوص العروض الملقاة شفويا وتنقيحها وتجوديها بالتنسيق مع أصحابها من أجل إعدادها للنشر، لتكون مرجعا متاحا للباحثين في الأدب الأمازيغي والمهتمين به.

والدراسات التي يتضمنها الكتاب، وبالرغم من أنها تبدو مختلفة من حيث لغة الكتابة (العربية والفرنسية والأمازيغية) ومن حيث الأجناس الأدبية المتناولة (الشعر، الرواية، النقد الأدبي)، ومن حيث الأسئلة التي تحركها (أسئلة النشأة والمنهج والهوية)، إلا أنها تلتقي كلها حول الأدب الأمازيغي وقضاياه الإبداعية والنقدية والتاريخية والجمالية.

تناول الحسن زهور في مقاله "الكتابة بالأمازيغية والوعي بالذات الثقافية: الكتابات الأمازيغية القديمة" قضية الهوية والوعي بالذات الثقافية عند الأمازيغ، محاولا تتبع ذلك

من خلال الكثير من الأشكال عبر التاريخ، معتبرا أن الوعي بالذات الثقافية الأمازيغية للمغرب تجسد، إما بوعي أو بدونه، في العديد من الأشكال، منها ما هو سياسي، كما تجلى في بعض الإمارات والدول التي تأسست في المغرب خاصة إمارة غمارة ودولة برغواطة. ومنها ما هو ثقافي علمي وتجلى، ولو بشكل مضمر، في الكتابات التي ألفها الأمازيغ أنفسهم. ولعل الفكرة الأساس التي يدافع عنها صاحب المقال هي تجذر الوعي بالذات والهوية عند الأمازيغ، وأن ما اعتُبر نشأة للوعي بالهوية الأمازيغية في السنوات الستين من القرن الماضي ما هو إلا انبعاث وامتداد تاريخي وثقافي للوعي بالذات الثقافية الأمازيغية عبر التاريخ.

وتناول محمد اوسوس في مقاله " الرواية بالأمازيغية: سياق النشأة والمفهوم والحصيلة والتيمات" عدة قضايا تخص الرواية الأمازيغية، وفي مقدمتها المفهوم والنشأة، مؤكدا أن مسألة تأصيل الرواية والكتابة السردية الجديدة عموما في الأدب الأمازيغي لم تشغل بال الباحثين والنقاد. وبعد استعراض الكاتب لحصيلة الكتابة الروائية خاصة بالجنوب المغربي، حاول استخلاص بعض ملامح المشهد الروائي الأمازيغي على مستوى التيمات والتقنيات، موكدا على عمق التحولات التي عرفتها الكتابة الروائية الأمازيغية على جميع المستويات بالرغم من محدودية إنتاجها الكمي.

وتوقف رشيد اوبجا في مساهمته عند البعد الهوياتي في الشعر الأمازيغي الحديث من خلال تجربة الشاعر علي صدقي أزايكو، متخذا من ديوانه 'إزمولن' نموذجا تطبيقيا للدراسة. وبعد عرضه لبعض الظروف والعوامل الذاتية والموضوعية التي ساهمت في

تشكيل التجربة الشعرية لأزايكو، تناول مستويات بناء تيمة الهوية في الديوان مستدلا بالعديدة من النصوص الشعرية من تجربة الشاعر.

وفي مقاله المعنون بـ"النقد الأدبي الأمازيغي وسُؤالُ المنهَج: بونفورأنموذجا"، تناول محند كديرة بعض كتابات عبد الله بونفورالتي درس فيها بعض المتون الشفوية الأمازيغية، محاولا استخلاص بعض عناصر الإطارالنظري والمنهجي التي استند إليها.

وبدوره خصص محمد تايشينت مقالته للنقد الأدبي الأمازيغي، مشخصا وضعيته داخل حقل الأدب الأمازيغي، ومستعرضا لبعض إشكالاته، ومقترحا عدة مداخل يراها قد تسعف في تشييد نقد أدبي متصل بالممارسة الإبداعية الأمازيغية، وبخصوصيات الثقافة الأمازيغية على مستوى المفاهيم والأساليب والرؤى والتصورات.

أما مساهمة محمد أكوناض باللغة الأمازيغية فخصصها للشعر الأمازيغي بين الشفهي والكتابي، وحاول من خلالها تقسيم كُتاب الشعر الأمازيغي إلى طبقتين، الأولى تشربت عناصر الشعرية الشفوية ولم تستطع تجاوز أفقها من جميع الجوانب، وأعطى عدة نماذج لهؤلاء منهم محمد مستاوي وعبد الله حفيضي، وإبراهيم اوبلا، وعبد الله أبردزو، وإبراهيم أيت شرغين، والحسين هواسي. والطبقة الثانية سعى أصحابها للخروج من سياج الشعر الشفوي التقليدي على عدة مستويات أهمها المعجم والصور الشعرية، واستعرض أسماء عدة شعراء وفي مقدمتهم علي صدقي أزايكو. ونبه أكوناض إلى أن بعض التجارب الشعرية يصعب تصنيفها أو حشرها ضمن أحد الطبقتين أو الفريقين (تجربة عياد ألحيان والطيب أمكرود).

عنوان مساهمة فاضمة فاراس مستلهم من رواية محمد شاشا 'اكسر التابو كي تشرق الشمس'، وتتناول الجسد والجنس في الرواية النسائية بأمازيغية تاشلحيت، ذلك أنه منذ رواية "تاونزا" لفاطمة بهلول، النص الروائي النسائي الأول المنشور بأمازيغية تاشلحيت، كانت الكتابة الروائية أداة ووسيلة لتعبير الكاتبات عن رؤيتهن للعالم. وقد سعت الكاتبة إلى تحليل رؤية الروائيات للجسد والجنس باعتباره من الثالوث المحرم في المجتمع اعتمادا على نماذج نصية لعدة روائيات (فاطمة بهلول، جميلة إريزي، عزيزة نفيع، ملعيد العدناني، خديجة الگوجضى).

الدراسة الأخيرة لعبد السلام بابا علي تتناول إشكالية الهوية عند الكاتب محمد خير الدين. وبعد أن أعطى الكاتب لمحات من حياة محمد خير الدين، حاول تتبع تجليات الهوية في كتاباته بشكل تسلسلي دياكروني. ورغم تطور تمثلات الهوية وتجلياتها، إلا أن الثابت هو ارتباط محمد خير الدين بهويته وثقافته المحلية، ويشكل هذا النقطة المشتركة التي تفصح عنها كتاباته.

أهنئ كل الذين ساهموا في هذا الكتاب والذين سعوا بإصرار لكي يخرج إلى النور، وأرجو أن يجد طريقه إلى الباحثين والطلبة وكل المهتمين بالأدب الأمازيغي.

الكتابة بالأمازيغية والوعي بالذات الثقافية:
الكتابات الأمازيغية القديمة.

ذ. الحسن زهور

في العصر الحديث، يرتبط تاريخ الأدب الأمازيغي الحديث في المغرب بانبعاث الوعي بالهوية الثقافية الأمازيغية؛ وارتبط هذا الانبعاث بشروط وظروف تاريخية وسياسية أدت إلى انبعاث هذا الوعي من تحت الرماد خصوصا في مرحلة الستينات، من بينها التجاذبات والصراعات السياسية والايديولوجية والثقافية التي سادت المغرب أنذاك في مرحلة ما بعد الاستقلال، والمرتبطة بعوامل داخلية وخارجية أهمها بداية اكتساح الايديولوجية القومية بوجهها اليساري أو السلفي الساحة السياسية والثقافية.. وفي أتون هذه التجاذبات والصراعات السياسية ومحاولة ربط المغرب ثقافيا وهوياتيا و"سياسيا" بالشرق سيبرز الوعي بالهوية الثقافية الأمازيغية للمغرب في شكل علني منظم بظهور أول جمعية ثقافية أمازيغية سنة 1967 وهي الجمعية المغربية للبحث والتبادل الثقافي.

ولكن هل يمكن لهذا الوعي أن ينبثق بدون مقدمات وبدون عوامل ذاتية أو ثقافية وأدبية شفوية أو مكتوبة يستند عليها لتبعثه من تحت الرماد؟

إن المنطق العلمي والتاريخي الذي يبحث في تطور الظواهر، أيا كانت، يقول بأن كل بداية تشكل أية ظاهرة لا بد أن تكون امتدادا لتطور سابق عنها وممهد لها؛ فالوعي بالشيء لا يتشكل من ذاته بدون تأثير عوامل ما مرتبطة بالشيء نفسه وفي نفس الوقت

بما يحيط به في المكان وفي الزمان يتفاعل معه. وهذا ما حدث في الستينات، فقد ارتبط انبعاث وبروز الوعي الثقافي الأمازيغي في شكله التنظيمي والجمعوي بالتجاذبات والصراعات السياسية والثقافية لهذه المرحلة بين توجهات سياسية وثقافية متناقضة، وتقف أحيانا في طرفي النقيض في منظورها السياسي والاقتصادي لبناء دولة حديثة وعصرية، حيث اختلفت التوجهات والأهداف السياسية في هذا الشأن بين مو اقف سياسية تروم بناء دولة وطنية حديثة نموذجها متجسد في النماذج السياسية الاشتراكية القومية أو الشيوعية وبين مو اقف تروم الابقاء على الاستمرارية التاريخية بعصرنة الدولة بطريقة لا تمحي الشكل التقليدي المتوارث للدولة، أي عصرنة الدولة والحفاظ في نفس الوقت على بعض البنيات التقليدية التاريخية للدولة كما عرفها المغرب؛ لكن كلا الموقفين اعتمد على الشكل اليعقوبي في بناء أو إعادة بناء الدولة المغربية، أي دولة مركزية تفرض نموذجا سياسيا وثقافيا تلغي فيه الخصوصية المغربية في التعدد اللغوي والثقافي لصالح أحادية لغوية هي اللغة العربية معتمدة على الايديولوجية القومية العربية عند دعاة الدولة الوطنية/القومية الحديثة، أو لصالح ثنائية لغوية تعتمد على العربية والفرنسية عند الطرف الآخر الذي يقول بالاستمرارية التاريخية للدولة التي تجمع بين النظام التقليدي والعصري. إذن، فمحاولة تغيير الوضع التاريخي الثقافي واللغوي في المغرب في الستينات ساهم بشكل أساسي في انبعاث الوعي الثقافي الأمازيغي بشكله التنظيمي الجماعي والجمعوي كرد ثقافي وهوياتي على محاولة تغيير هذه الهوية التاريخية الثقافية للمغرب، والثاوية في اللاوعي الجمعي.

لكن هذا الوعي بالذات الثقافية بدوره لن تستطيع العوامل الخارجية، التي ذكرنا بعضها، من قدح شرارته إذا لم تنضج العوامل الداخلية لهذا الوعي ليعي ذاته أولا؛ لذلك فالوعي بالذات الثقافية الأمازيغية لا يمكن أن ينبثق فجأة هكذا بدون وجود تاريخي له ثاو في التاريخ، يظهر حينا في أشكال مختلفة، منها التآليف بالأمازيغية، أو في أشكال سياسية أخرى، ويضمر حينا آخر حسب الظروف التاريخية..

الوعي بالذات الثقافية:

لن ننفي وجود الوعي بالذات الأمازيغية (الذات هنا كخصوصية لغوية وثقافية وحضارية) المتجسد في الكثير من الأشكال عبر تاريخ الأمازيغ؛ ففي أغلب الكتابات الأمازيغية القديمة (رغم قلتها وندرتها كلما توغلنا في القرون الماضية) يطفو أحيانا هذا الوعي على السطح ليتخذ أشكالا عدة، وينزوي أحيانا أخرى؛ لذا فالوعي بالهوية أو الذات الثقافية الأمازيغية للمغرب سنجدها متجسدة بشكل واع أو لا واع في العديد من الأشكال، منها الكتابات السابقة التي كتبها الأمازيغ أنفسهم، ومنها كذلك بعض الأشكال السياسية والثقافية التي تجلت في بعض الإمارات والدول التي تأسست في المغرب مثل إمارة غمارة ودولة البورغواطيين.

هذه الأشكال السياسية والثقافية عبرت عن الذات الأمازيغية، بشكل واع أو لاواع في شكل ردود أفعال سياسية ثقافية "[1]، تتجلى في ظهور ديانات خاصة بكتبها المقدسة،

1 - بتعبير الأستاذ محمد شفيق، لمحة عن ثلاثة وثلاثين قرنا من تاريخ الامازيغيين، نشر مؤسسة تاوالت، ص 93.

وبالأمازيغية، تجسد هذه الذات الأمازيغية كردود فعل ثقافية وسياسية عرفها الأمازيغ منذ الاحتكاكات الأولى مع غيرهم. وسنأخذ هنا مثالين، بعد دخول الاسلام إلى المغرب، جسدا بشكل واضح هذه الأشكال من ردود الأفعال السياسية والثقافية من أجل الحفاظ على الهوية أو "الكيان الذاتي" بتعبير الأستاذ محمد شفيق[2]؛ وهذان المثالان بمتابة رد فعل طبيعي للتعبير عن الهوية الثقافية.

المثال الأول هو ديانة حاميم التي تبنتها إمارة غمارة في الشمال، والمثال الثاني هو ديانة صالح بن طريف التي تبنتها دولة بورغواطة في تامسنا، والتي دامت ثلاثة قرون ونصف (رغم ندرة الكتابات حول شكل هذه الديانات).

بالنسبة للديانة الأولى، كتب ابن خلدون عن حاميم الغماري زعيم و"نبي" إمارة غمارة:

"تنبأ سنة ثلاثة عشرة وثلاثة مائة بجبل حاميم المشتهر به قريبا من تيطاوين، واجتمع إليه كثير منهم أقروا بنبوته، وشرع لهم الشرائع والديانات من العبادات والأحكام، وصنع لهم قرءانا كان يتلوه عليهم بلسانهم"[3].

كما كتب عنه روني باصي قائلا: ".. الثابت أن ها- ميم Ha-mim ابن من الله (لطف الله)، ابن هاريز..ظهر في هذه القبيلة كما بشر بدين جديد.. لقد ألف بالأمازيغية لأتباعه قرآنا، إنه على الاقل الاسم الذي يطلقه عليه المؤلفون العرب، و حفظت

2 - الأستاذ محمد شفيق، لمحة عن ثلاثة وثلاثين قرنا من تاريخ الأمازيغيين، نشر مؤسسة تاوالت، ص 93.

3- عبد الرحمان بن خلدون، "العبر وديوان المبتدأ والخبر..." الجزء 6، مراجعة الدكتور سهيل بكار، ص 288، طبعة 2000، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان.

لنا منه بضعة مقاطع، واحد منها يبدأ بعبارة وحدة الله؛ تم تتابع: ' خلصني من خطاي يا أنت الذي جعلت بصري يتأمل العالم... "[4].

وبالنسبة للديانة الثانية والتي كانت الديانة الرسمية لدولة بورغواطة، يقول المؤرخ البكري عن نبوة صالح بن طريف البورغواطي وعن ديانته: ".. وان الكلام الذي ألف لهم من الله تعالى لا يشكون فيه، تعالى الله عن ذلك... وقرآنهم الذي وضعه لهم صالح بن طريف فيه ثمانون سورة... وهناك العلم العظيم عندهم"[5]، وكتابهم الديني هذا كان بالأمازيغية، وقد أورد البكري جملا من بعض هذه الآيات مع ترجمتها إلى العربية.

ويفسر الأستاذ محمد شفيق ظهور هذه الديانات الأمازيغية التي اعتنقها بعض الأمازيغ وأسسوا بها بعض دولهم في المغرب بأنها رد فعل ثقافي أي هوياتي للحفاظ على الذات الثقافية للأمازيغ، كتب: " فطرأ في العقيدة الجديدة ما طرأ في نفوسهم من الانحرافات الطفيفة أو الخطيرة، وسجل التاريخ من ذلك ما سجله، في شأن البورغواطيين وغمارة خاصة. تلك الانحرافات من وجهة نظر المسلم تعتبر نوعا من الردة، لكنها من وجهة نظر السوسيولوجية التاريخية تعتبر ردود فعل ثقافية صادرة عن غريزة الحفاظ على الكيان الذاتي"[6].

4- روني باصي، أبحاث في دين الأمازيغ، ترجمة وتقديم حمو بشخار، مطبعة النجاح الجديدة، الطبعة الأولى 2012، ص 89.

5- أبو عبيدة عبد الله البكري، المسالك والممالك، الجزء الثاني، تحقيق د. جمال طلبة، طبعة 2003، دار الكتب العلمية، لبنان، ص 322.

6 - محمد شفيق، لمحة عن ثلاثة وثلاثين قرنا من تاريخ الأمازيغيين، نشر مؤسسة تاوالت، ص 93

وهو تقريبا نفس ما ذهب إليه الاستاذ أحمد بوكوس؛ فإذا كان الأستاذ محمد شفيق يرى في ظهور هذه الديانات الأمازيغية (والتي يسميها الأستاذ : الانحر افات الطفيفة أو الخطيرة) التي اعتنقتها إمارة غمارة ودولة بورغواطة هي "ردود فعل ثقافية صادرة عن غريزة الحفاظ على الكيان الذاتي" فإن الأستاذ أحمد بوكوس يرى أن هذه الردود الثقافية هي ارهاصات الوعي الهوياتي في تلك الظروف التاريخية وهذا طبيعي في حياة الأمم والشعوب، وهي نفس الارهاصات أو الردود الثقافية والسياسية عند الأمازيغ في مواجهة روما التي عبرت عنها مقولة لأحد ملوك الأمازيغ قديما "افريقيا للأفارقة". يقول الاستاذ أحمد بوكوس عن هذه الردود الثقافية في عهد البورغواطيين: ".. وفي السياق نفسه، بمكن استحضار إرهاصات الوعي الهوياتي الأمازيغي في زمن البرغواطيين الذين عمر حكمهم، حسب بعض المؤرخين، من القرن الثامن إلى القرن الثاني عشر الميلادي"[7].

ف"الردود الثقافية " الصادرة للحفاظ على الكيان الذاتي اي الكيان الثقافي في تلك الفترة التاريخية ليست فقط إرهاصات لوعي هوياتي أمازيغي كما ذهب الى ذلك الاستاذ أحمد بوكوس بل هي تجسيد لهذا الوعي الهوياتي الثقافي في تلك الفترة وامتداد لتمظهرات هذا الوعي الذي لم يخب عند الأمازيغ منذ وعيهم بكيانهم الذاتي والثقافي، وهذا طبيعي في حياة الأمم والمجتمعات المتميزة بثقافتها وبلغتها وبحضارتها.

7 - أحمد بوكوس، الهيمنة والاختلاف في تدبير التنوع الثقافي، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية 110.

كما نجد هذا الوعي الثقافي، بشكل مضمر، متجسدا في الكتب والتآليف الدينية وغير الدينية التي ألفت بالأمازيغية. صحيح أن الهدف الاساسي من هذه التآليف الدينية الأمازيغية هو تبليغ الرسالة الإسلامية للأمازيغ وبلغتهم وشرحها وتقريبها إليهم أي ما يمكن أن نسميه ب "تمزيغ الإسلام"، لكن لا يمكن أن ننفي وجود إحساس بهوية مضمرة وراء هذه التآليف. فالدولة الموحدية مثلا في بداية أمرها فرضت كتب زعيمها محمد بن تومرت التي كتبها بالأمازيغية مثل "المرشدة"[8] كمرجع أساسي لعقيدتهم الموحدية التي بنت عليها الدولة وجودها. يقول مؤلف كتاب "الحلل الموشية في ذكر الاخبار المراكشية"[9] عن ابن تومرت:

"وأول ما دبر به أمرهم أنه ألف لهم كتابا سماه التوحيد بلسان البربرية، وهو سبعة احزاب عدد ايام الجمعة وأمرهم بقراءة حزب واحد كل يوم إثر صلاة الصبح بعد الفراغ من حزب القرءان، وهو يحتوي على معرفة الله.. وألف لهم كتابا سماه بالقواعد والآخر سماه بالإمامة هما موجودان بأيدي الناس لهذا العهد دونهما بالعربي وبالبربري وكان أفصح الناس بالعربي والبربري.."[10]

8- المعجب في تلخيص اخبار المغرب، عبد الواحد المراكشي، تحقيق محمد سعيد العريان ومحمد العربي العلمي، مطبعة الاستقامة بالقاهرة، الطبعة الاولى 1946.

9- الحلل الموشية في ذكر الاخبار المراكشية، لمؤلف مجهول، تحقيق سهيل زكار وعبد القادر زمامة، نشر وتوزيع دار الرشاد الحديثة، الدار البيضاء، الطبعة الاولى 1979. والراجح أن هذا الكتاب لابن سماك العاملي كما اشار الى ذلك عبد القادر بوباية محقق كتاب "مفاخر البربر" ص20، مطبعة ابي رقراق للطباعة والنشر، الرباط، الطبعة الاولى 2005.

10 - نفس المصدر، ص109-110 .

بل وبلغ هذا المستوى من الاعتزاز عند الموحدين، بما كتبه المهدي بن تومرت بالأمازيغية وبالعربية، أن كان الطلبة يتلون ما كتبه بالأمازيغية بعد قراءتهم للقرآن، فهذا المؤرخ عبد الواحد المراكشي كتب عن عادات الخليفة عبد المومن الموحدي ما يلي:

"ثم يأمرهم بالركوب، فإذا ركبوا وقف وبسط يديه بالدعاء، فإذا فرغ الدعاء افتتح القراءة طلبة الموحدين خلفه، فيقرأون حزبا من القرءان في نهاية الترتيل وهم سائرون سيرا رفيقا، ثم شيئا من الحديث، ثم يقرأون تآليف بن تومرت في العقائد بلسانهم وباللسان العربي"[11].

لكن لم يصل إلينا هذا الكتاب وكتابه الآخر "التوحيد" بالأمازيغية[12]، في حين أن نظيريهما المكتوبين بالعربية وصلا إلينا.

كما يتجلى لنا كذلك توظيف "الوعي بالذات"، المرتبط بشروطه التاريخية لذلك العصر، عند الموحدين في تقلد المناصب القضائية وإمامة الناس في المساجد؛ كتب الأديب عبد الله گنون في كتابه " النبوغ المغربي في الأدب العربي" عن الدولة الموحدية متعجبا و"مستنكرا" اهتمامها بالأمازيغية:

11- عبد الواحد المراكشي، المعجب في تلخيص أخبار المغرب، ضبط وتصحيح وتعليق محمد سعيد العريان ومحمد العربي العلمي، مطبعة الاستقامة، القاهرة، الطبعة الاولى 1949. ص 342.

12 - René Basset, poème de çabi en dialecte chelha, imprimerie national, Paris, page 6, (bibliothèque national française, Don N25725)

"على أن الغريب في هذه الدولة التي رأينا ما بذلته من جهود في خدمة الثقافة الإسلامية العربية، ونقل الشعب المغربي من حضيض الجهل والجمود الى أوج المدنية والعرفان، هو اعتناؤها الزائد باللغة البربرية، وعدم نسيانها لها، حتى بعد استقامة أمرها ونجاح مطالبها...". كتاب النبوغ المغربي...، ج1، ط2, ص 115,

التأليف بالأمازيغية كشكل من أشكال الوعي بالذات:

يعتبر الوعي بالذات من بين العوامل التي دفعت أمازيغ نفوسة بنشر مذهبهم الإباضي بالأمازيغية، لذلك ألفوا الكثير من الكتب عن مذهبهم بالأمازيغية شرحا وتفصيلا لنشر مذهبهم بين أمازيغ نفوسة بليبيا (وما زال هؤلاء الى اليوم على مذهبهم هذا).

لنقرأ ما كتبه الشيخ أبو إسحق ابراهيم طفيش (1886-1965) في تعليقه على كتاب "الوضع"[13] للإمام أبي زكرياء الجناوني وهو من علماء القرن الخامس الهجري بنفوسة بليبيا:

"لقد ألف علماء نفوسة كثيرا من الكتب بالبربرية، منها ما وصل إلينا، ومنها مالم يصل إلينا، لأن العوادي أتت عليها، وبيدنا تفسير الشيخ هود بن محكم الهواري في اربعة مجلدات، وهو أول تفسير للقران الكريم بين أيدي المسلمين حتى اليوم. وقد وقفت على شعر بالبربرية، قصائد ومقطوعات، تدل على عناية الأدباء بالنظم

13- الامام ابوزكرياء الجناوني، الوضع، مكتبة الضامري للنشر والتوزيع، سلطنة عمان، الطبعة الاولى 2015

البربري إلى ما بعد الدولة الرستمية بقرون، وأما النثروالنقل من العربية إلى البربرية فكثير، ولقد رأيت نسخة من مدونة ابي غانم بشر بن غانم الخرساني . المدونة الكبرى مترجمة بالبربرية"[14].

لكن لم يصل إلينا إلا القليل والقليل جدا مما وصفه ابو اسحاق ابراهيم طفيش ب"الكثير" مما ألفه الأمازيغ من شعر ونثر. ومما وصل إلينا كذلك كتاب "البربرية"[15] **من القرن 13م، كتب عنه المحقق الايطالي فريموندو برونياتيّل:**

"كتاب يعود إلى العصر الوسيط، وهو شرح بالأمازيغية لأحد مصنفات الفقه الإباضي، ألا وهو مدونة أبي غانم. مؤلف 'كتاب البربرية' يدعى أبو زكرياء يحي اليفرني.. ولغة نص هذا الكتاب كبيرة الاختلاف عن لهجة يفرن (ليبيا)، بينما تقربها كثير من العناصر من اللهجات الأمازيغية التونسية الحالية.. إنه المخطوط الاكبر حجما من المخطوطات المعروفة، فهو يتكون من 900 صفحة تقريبا، ويتضمن 14 بابا من أصل 16 بابا من العمل بأكمله.."[16].

ومن أقدم الكتب الأمازيغية، كتاب التوحيد وهو ديوان شعري عن آراء المذهب الإباضي في ليبيا ويعود إلى القرن الثاني الهجري أشار إليه الباحث الليبي محمد أومادي: ".. إلا أن الدرجيني يذكر كتابا سابقا لهذا، وهو من تأليف مهدي النفوسي

14- نفس المرجع ص 37 و38.

15 - مؤلفه أبو زكرياء يحي الايفريني (ت سنة 701ه) نشرت نسخة قديمة منه في موقع https://archive.org/details/MS.ARA.1936/page/n3/mode/2up

16 - فريموندو برونياتيّل (جامعة ميالنو- بيكوكا(، مقال "مختاراتٌ لمخطوطات بالأمازيغية الليبية والتونسية من حقب مختلفة، وصف وتعليق"، ترجمة محمد المدلاوي، مجلة المناهل عدد 100، سنة 2000، وزارة الثقافة والشباب والرياضة.

الزيغوي(196هـ) ولكنه لا يزال في عداد المفقودين، ألا وهو رد أباطيل نفاث بن نصر"[17]؛ وأورد الباحث الليبي أومادي ما كتبه الدرجيني في كتابه "طبقات المشايخ" (6/1): "إنما وضعها واضعها باللسان البربري ليتناقلها البربر.."[18].

التأليف بالأمازيغية في المغرب:

في المغرب كانت الكتابة بالأمازيغية تنشط أحيانا وتخبو أحيانا أخرى حسب الظروف السياسية والاجتماعية، لكن الكثير من هذه الكتابات والتآليف اندثر بسبب إحراق المكتبات نتيجة الاحتلالات والغزوات والصراعات والاضطرابات الاجتماعية أو السياسية..، وهو ما أشار إليه الحسن الوزاني المعروف بليون الافريقي، كتب عن اتلاف واحراق الكتب الذي قام به الخوارج في شمال افريقيا: "وفي الوقت الذي حكم إفريقيا بيد المبتدعة الفارين من خلفاء بغداد أمروا بإحراق جميع كتب الأفارقة المتعلقة بالتاريخ والعلوم متوهمين ان الابقاء على هذه الكتب من شأنه أن يترك الأفارقة على نخوتهم القديمة."[19].

وكانت أغلب التآليف في المغرب وخصوصا في سوس، الذي اعتبر تاريخيا مركزا للتأليف بالأمازيغية، هي من تأليف الفقهاء وهذا طبيعي في مجتمع تعتمد فيه السلطة السياسية على الدين. وأغلب هذه التآليف القديمة التي وصلت الينا هي

---

17 - المفردات الأمازيغية القديمة، تأليف الشيخ أبي زكريا يحيى اليفرني، تحقيق: أ. بوسوترو، ترجمة وتقديم: محمد ؤمادي، منشورات تاوالت الثقافية، مطبعة صافرانت، الرباط،، 2006، ص3.

18 - نفس المرجع والصفحة.

19- الحسن بن محمد الوزان، تاريخ إفريقيا، منشورات الجمعية المغربية للتأليف والترجمة والنشر، ترجمة محمد حجي ومحمد الاخضر، الجزء الاول، الطبعة الثانية 1982. ص 69

من منطقة سوس -كما أشرنا إلى ذلك- نظرا لكثرة المدارس الدينية التي أنشأتها القبائل ومولتها، وتعود إلى القرن السادس والسابع عشر -حسب ما وصل إلينا- أي إبان نشأة الدولة السعدية التي انطلقت من سوس، أما ما قبل هذه الفترة أي الفترة الوطاسية فلم يصل إلينا منها إلا شذرات نظرا للظروف السياسية المضطربة في هذه الفترة والتي لم تستطع الدولة الوطاسية التحكم فيها ومنها سقوط الاندلس نهائيا. ومن هذه التآليف كتاب "لمازغي"[20] لإبراهيم أعبد الله أزناگ المتوفى سنة 1597م/ 1005هـ. أما ما قبل الفترة الوطاسية، أي ما قبل القرن الخامس عشر، فما وصل إلينا منها قليل جدا؛ فما وصل إلينا من الفترة المرابطية مثلا ما ذكره الاستاذ محمد شفيق في حديثه عن التآليف الأمازيغية القديمة: ".. ومنها كذلك شبه معجم بربري -عربي- اسباني يرجع عهده الى دولة المرابطين"[21].

لذلك، فكلما توغلنا في الزمن نحو فترات القرون الأولى بعد دخول الإسلام إلى المغرب إلا ويقل ما وصل إلينا مما كتب بالأمازيغية إلى حد الندرة (فما زالت الدراسات والتنقيب متواصلا في هذا المجال)، لكن ما نعرفه من تآليف تلك الفترات هو بعض عناوين الكتب التي ذكرها المؤرخون ككتب إبن تومرت، أو بعض التآليف التي صمدت أمام عوادي الزمن كمعجم ابن تونارت من العهد الموحدي أو معجم من عهد المرابطين...

20 - حققه وعربه محمد الهاطي، المخطوط الأمازيغي في المجال السوسي: شرح منظومة "تازناكت"، منشورات المعهد الملكي للثقافة الامازيغية.

21 - مجلة آفاق، العدد الثاني السنة الثانية، 1964.

ظاهرة أخرى تعبر بطريقة غير مباشرة عن الوعي بالذات عند الأمازيغ في تلك العصور الإسلامية القديمة، منها كتاب "مفاخر البربر"[22] (صاحبه مجهول ألفه حوالي سنة 712هـ أي في بداية الدولة المرينية)، كتاب يعبر عن هوية ثاوية في النفوس أرادت أن تظهر ذاتها أمام هوية أخرى مهيمنة باسم الدين والسلطة عبرت عنها الكثير من الكتب السابقة منها ككتاب "جمهرة أنساب العرب" لابن حزم الأندلسي (القرن الخامس الهجري).

في الجانب الديني وبعد انتشار الإسلام في المغرب وقيام الدول والامبراطوريات الأمازيغية التي تبنت الإسلام كدين رسمي لها، سيظهر بين الفينة والأخرى هذا الوعي بالذات الثقافية بصورة مباشرة أو غير مباشرة متمثلة في ما يمكن أن نسميه ب "تمزيغ الإسلام", وارتبط هذا التمزيغ بالظروف التاريخية المواتية المساعدة؛ وسيتجلى هذا "التمزيغ " في التآليف الدينية بالأمازيغية التي تروم تمزيغ بعض الكتب الفقهية المكتوبة بالعربية قصد تقريبها إلى الأمازيغ، لكن ظاهرة التمزيغ هذه ستظهر بوضوح في ترجمة القرآن إلى الأمازيغية، حيث تمت ترجمته في بعض الفترات التاريخية، وتم منع هذه الترجمة في بعض الفترات التاريخية الأخرى المرتبطة بظروف تاريخية سياسية.

وقد رأينا سابقا مساهمة الإباضيين في نفوسة بليبيا في ترجمة القرءان الى الأمازيغية، حيث تحدث الشيخ ابو اسحق ابراهيم طفيش عن الكتابات الأمازيغية

22 - مؤلفه مجهول، تحقيق عبد القادر بوباية، دار ابي رقراق للطباعة والنشر، الرباط الطبعة الاولى 2005

عند هؤلاء: " لقد ألف علماء نفوسة كثيرا من الكتب بالبربرية، منها ما وصل إلينا، ومنها مالم يصل إلينا، لأن العوادي أتت عليها، وبيدنا تفسير الشيخ هود بن محكم الهواري في أربعة مجلدات، وهو أول تفسير للقران الكريم بين أيدي المسلمين حتى اليوم"[23]. وفي المغرب وصلت إلينا بعض هذه الترجمات التي قام بها فقهاء المغرب ولكنها ما زالت الكثير منها مغمورا في المكتبات الخاصة، فقد أشار محمد شفيق في مقال له نشره في مجلة آفاق سنة 1964 الى وجود أربعة مجلدات لتفسير القرآن، كتب: "ومع ذلك هناك عدد من الوثائق لا يستهان به وضعت باللغة البربرية وكتبت بالحروف العربية. ويرجح المؤرخون أن 'كتاب الإمام محمد بن تومرت من جملة هذه الوثائق، ويغلب الظنان نسخة منها لا تزال في ملك أحد الأعيان المغاربة. ومن جملتها أيضا تفسير للقرآن الكريم، في أربعة مجلدات يتورع صاحبها من إظهارها لأسباب دينية لا حاجة الى شرحها. ومنها كذلك شبه معجم بربري -عربي- إسباني يرجع عهده إلى دولة المرابطين"[24].

وفي هذا الصدد سنجد أن ترجمة القرآن الى الأمازيغية يسمح بها أحيانا وتمنع أحيانا حسب الفترات التاريخية والظروف السياسية والاجتماعية المرافقة لها، خصوصا تلك الفترات التي يدب فيها الضعف في مفاصل الدولة، فقد أورد المختار السوسي في المعسول الجزء الخامس رسالة من العلامة الحسن بن مسعود اليوسي

23 - الامام أبوزكرياء الجناوني، الوضع، الطبعة الاولى 2015، مكتبة الضامري للنشروالتوزيع، سلطنة عمان، ص 37..
24 - مجلة آفاق، العدد الثاني السنة الثانية، 1964.

إلى العلامة عبد الله بن يعقوب السملالي (ت. 1122هـ) يظهر فيها رأيه الفقهي في ترجمة القرآن، تقول الرسالة:

"..أما تفسير القرآن باللغة البربرية فلا بأس مع شرطين أحدهما تحري الصدق والتسلح بجنة لا أدري، والثاني: التبحر وحصول المعرفة التامة بالمراد مع معرفة موضوعات الألفاظ العربية القرآنية وتحقيق حقيقتها ومجازها وتصريحها وكنايتها وغير ذلك مع معرفة تطبيق ذلك مع الألفاظ العجمية التي يقع التفسير بها.."[25]. فلو تم الاعتناء ب "الألفاظ العجمية التي يقع التفسير بها" (ويعني هنا الأمازيغية) الواردة في رسالة اليوسي من طرف الفقهاء آنذاك، لساعدت على الاعتناء باللغة الأمازيغية والارتقاء بأسلوبها اثناء ترجمتهم للكتب الدينية الإسلامية إلى الأمازيغية، وكان من الممكن أن تساهم نصيحة وتوصية اليوسي العلمية هذه على العناية بتأليف المعاجم اللغوية لتفسير بعض المصطلحات اللغوية الدينية ووضع مقابلها بالأمازيغية، مما سيسمح بالحفاظ على الكثير من الألفاظ والكلمات الأمازيغية.

ولم يقتصر الأمر أحيانا بمنع ترجمة القرءان بل وصل الأمر ببعض الفقهاء إلى منع ترجمة الكتب الإسلامية إلى الأمازيغية وهذا يحدث –كما قلنا سابقا- في فترات ضعف الدولة في المغرب، فهذا ابراهيم بن عبد الله أزناك (ت.1005هـ- 1596م)

[25] - المعسول، الجزء الخامس، ص52.

مؤلف كتاب "لمازغي" يرد في كتابه على بعض المعارضين الذين يعارضون تأليفه بالأمازيغية :

ماني غ ئلا لكتاب ئنان ؤرئزري ئى يان

"أين يوجد الكتاب الذي فيه عدم جواز"

أيمل دين ن ربي ئ لاقوام س لمازغي

"تفسير الدين الاسلامي للناس بالأمازيغية"[26]

ومعروف أن هذه الفترة التي عاش فيها ابراهيم بن عبد الله أزناك هي فترة اضطراب سياسي في المغرب وضعف الدولة الوطاسية وسقوط غرناطة في الاندلس.

مثال آخر من الفترات التي يزدهر فيها التأليف مع قوة الدولة واستقرار الاوضاع السياسية، فهذا ابو زيد عبد الرحمان الجشتيمي (ت. 1854) وهو من الفقهاء والأدباء المشهورين، كتب عنه محمد المختار السوسي يقول:

" وكان معنيا بالتقييد، مفوها بالأشعار العربية والشلحية حتى قال يشكر الله على ذلك:

الحمد لله الذي قد سخرا °°° لي النظامين ولا مفتخرا

أنظم طورا باللسان العربي °°° وتارة بالأعجمي الأعذب "[27].

26 - الوافي نوحي، مقاله: التراث الامازيغي المخطوط بالمغرب... مجلة المناهل عدد 100،سنة 2000، ص 26. أشار في الهامش الى مصدر الابيات وهو: كتاب لمازغي، نسخة المكتبة الوطنية بالرباط، رقمها 127ق.

27 - المختار السوسي، المعسول الجزء السادس، ص 65.

فالأديب الفقيه والشاعر هنا وصف شعره الأمازيغي الذي ينظمه بالأعذب، أي خصه دون غيره بالعذوبة، لكن لم يصل الينا شعره الأمازيغي الأعذب هذا (مع أنه كان معنيا بالتقييد كما قال المختار السوسي)، في حين وصل الينا الكثير مما نظمه بالعربية (حياته وبعض أشعاره في كتاب المعسول الجزء السادس).

حادثة أخرى أوردها المختار السوسي تشير الى الصراع النفسي الذي يجد فيه الفقيه الأديب والشاعر نفسه في موقف المفاضلة بين لغتين يتقنهما، الأولى لغته الأم أي الأمازيغية التي يراها لغة العامة، والثانية هي اللغة العربية التي هي لغة الدين والسياسة والترقي الاجتماعي؛ فقد أورد المختار السوسي حدثا وقع في مجلس أقيم لمبايعة أمير إليغ علي بودميعة، في كتابه "إليغ قديما وحديثا"، حين أنشد الفقيه والأديب "أمحاولو الأيسي" (ت. 1113هـ) شعرا يمدح الأمير. كتب المختار السوسي: "وقد ذكر لي والدي رحمه الله أنه سمع ممن حضر انشادها ممن أدركهم من العلماء أن ذلك كان عند قبر سيدي الشيخ احمد بن موسى رضي الله عنه، وقد حضر جمع كبير من العلماء، والصالحين والأشياخ و' ئنفاليس' القبائل، وكان والدي يضحك، ويقول أخبرني بعض من حضر أن بعض الشلحيين النظامين من أهل اللعب في الأعراس، قام أيضا يغني بمدح سيدي علي، فأراد بعض الفقهاء أن

يسكته، فقال له سيدي علي دعه، فبقي حتى أتم ما قال، فيقول والدي إثر ذلك لا أدري ما الفرق بين الرجلين إلا إذا عظمنا العربية فقط"[28].

نستنتج من هذه الشهادة التاريخية عدة استنتاجات تهمنا فيما يرتبط ب "الوعي بالذات".

أولا، فهذا "العالم" الفقيه والأديب لم ير فرقا بين القصيدة الشعرية التي القيت أمام بودميعة باللغة العربية (وبالضرورة ستكون مكتوبة بعد أن تم تنقيحها عدة مرات من طرف صاحبها الفقيه الأديب) وبين تلك التي ارتجلها الشاعر"أنظام" بالأمازيغية.

ثانيا، مقياس المفاضلة هنا ليس شعريا و إنما دينيا.

ثالثا، انبهار العالم الفقيه (أب المختار السوسي)، و انبهار من رووا له هذا الحدث بقصيدة الشاعر "أنضام" والتي تضاهي قصيدة الأديب "أمحاولو الأيسي"، وأمام هذا الانبهار تحرك "الوعي بالذات" لدى هذا العالم الفقيه ليقول "لا أدري ما الفرق بين الرجلين إلا إذا عظمنا العربية فقط"؛ لكن هذا الوعي المنبثق أمام روعة القصيدة الأمازيغية يلجمه الفقيه مرة أخرى بلجام قدسية اللغة العربية باعتبارها لغة الدين ولغة الامتيازات المادية والاجتماعية والسياسية.

28- محمد المختار السوسي، إليغ قديما وحديثا، تعليق محمد بن عبد الله الروداني، المطبعة الملكية، الرباط 1966. ص 47 و48.

وهذا الموقف النفسي (وهو نوع من الوعي بالذات) الذي يظهر أحيانا على السطح يتجلى عند بعض الفقهاء والأدباء الأمازيغ؛ فهذا ابو زيد عبد الرحمان الجشتيمي - وقد سبق أن ذكرناه- كان يفتخر بشعره الأمازيغي والعربي، كتب عنه محمد المختار السوسي:

"وكان معنيا بالتقييد، مفوّها بالأشعار العربية والشلحية حتى قال يشكر الله على ذلك:

الحمد لله الذي قد سخرا °°° لي النظامين ولا مفتخرا

أنظم طورا باللسان العربي °°° وتارة بالأعجمي الأعذب "[29].

" وتارة بالأعجمي الأعذب" شطر شعري يعبر عما يختلج في نفس هذا الشاعر من إحساس بخصوصية ثقافية هي ما نسميه ب "الوعي بالذات"، حيث لم يجد هذا الفقيه الأديب اي تعارض بين لغة دين وثقافة وعلم أي العربية التي يقف وراءها الدين والدولة والمصالح وبين لغته الأمازيغية التي يعبر بها شعرا...

ظاهرة أخرى عبرت عن هذا "الوعي بالذات" عند الشعراء الأمازيغ الذين ينظمون أشعارهم بالعربية، هي ظاهرة شعر الأراجيز التي تمزج بين العربية والأمازيغية بحيث ينتهي كل شطر بيت من أبياتها بكلمة أمازيغية كأرجوزة أحمد بن محمد الرسموكي

29 - المختار السوسي، المعسول الجزء السادس، ص 65.

(ت، 1669) المكونة من 298 بيتا[30]؛ وسبقتها قصيدة من القرن 8ه /14م للشاعر عبد الله الزرهوني[31] (توفي أواسط القرن 14م) يمزج فيها العامية المغربية والأمازيغية[32].

لكن أين شعر الفقهاء الأدباء ممن نظموا شعرهم بلغتهم الأمازيغية؟

لم يصل إلينا إلا القليل الذي كتب منه وأغلبه ديني[33].

الكتابة بمرجعية أمازيغية واعية بهويتها لن تظهر إلا مع رواد الحركة الأمازيغية لتضع اللغة الأمازيغية كأساس هوياتي في الكتابة، إذ لا هوية بدون لغة تتميز بها، تحملها وتعبر عنها؛ وهذا هو الفرق بين كتابات الفقهاء السابقين وكتابات رواد الحركة الأمازيغية. فأغلب الفقهاء السابقين لا تهمهم اللغة الأمازيغية، التي كتبوا بها مؤلفاتهم، لتطويرها وتوظيف مفرداتها القديمة؛ فما يهمهم هو إيصال المحتوى والرسالة التي يريدون تبليغها بالأمازيغية، لكن هذا لا ينفي وجود وعي بالذات ثاو في هذه الكتابات، فالكتابة بالأمازيغية في حد ذاتها نوع من الوعي بالذات.

---

30 - نشرها الباحث عمر أمرير في كتابه "أمالو" 1978، ونشرها كذلك الاستاذ محمد المستاوي بعنوان "الارجوزة العربية الامازيغية" مطبعة المعارف الجديدة 1990.

31 - له ملحمة زجلية شعرية باسم "ملعبة الكفيف الزرهوني"، حققها محمد بنشريفة، المطبعة الملكية،الرباط، 1987.

32 - الوافي نوحي، مجلة المناهل عدد 100، ص 40.

33- مثل قصيدة مدح النبي للفقيه محند نايت حساين التي جارى فيها قصيدة الهمزية للبوصيري، أوردها الباحث ابراهيم اوبلا في كتابه "النزعة الدينية في الشعر الأمازيغي الشفوي"، من منشورات رابطة مدرسي اللغة الامازيغية، طاطا، 2021.

أما الكتب الفقهية المكتوبة بالأمازيغية التي وصلت إلينا فهي الكتب الفقهية التي لا تبعد عنا زمنيا إلا بخمسة قرون، وأغلبها كتب بأمازيغية سوس[34]؛ مثل كتاب "لمازغي"[35] لإبراهيم أعبد الله ازناگ المتوفى سنة 1597م/ 1005هـ، والكتب التي كتبها محمد أوعلي أوزال مثل "بحر الدموع" و"الحوض" الذي يعتبر من أشهر كتبه، حققه عبد الله الجشتيمي[36]، وترجمة بعض الكتب الدينية ككتاب "الامير" ترجمه علي الدرقاوي المتوفى سنة 1905 إلى الأمازيغية وهو أب محمد المختار السوسي[37] وسماه "تافوكت ن دّين"، وترجمة "رياض الصالحين" و"ونور اليقين" ترجمهما عبد الله الدرقاوي الإلغي، وتدوين بعض الكتب الطبية عن الأمراض والنباتات الطبية... إلى جانب الكثير من الذين ذكرت أسماؤهم في المصادر التاريخية؛ وفي هذا الصدد كتب الباحث الخطير أبو القاسم أفولاي: "وظهر كتاب آخرون طبعوا بأعمالهم تاريخ المكتوب الأمازيغي، وساهموا في استمراريته وحيويته، نذكر منهم داوود بن عبد الله التمساوتي، مؤلف كتاب حول الفقه من 3000 بيت، حوالي سنة 1755.."[38]. كما حافظت بعض الخزانات في أوروبا على بعض من هذه المخطوطات.

---

[34] - Harry stroomer, ' les trésors lirrèraires du sud marocain', [la littérature amazighe : oralité et écriture], institut royal de laculture amazighe, 2004, p 89.

[35] - حققه وعربه محمد الهاطي، المخطوط الأمازيغي في المجال السوسي: شرح منظومة "تازناكت"، منشورات المعهد الملكي للثقافة الامازيغية.

[36]- حققه وأصدر جزءه الأول سنة 1977، وأعادت الجمعية المغربية للبحث والتبادل الثقافي نشره سنة 1997.

[37]- يراجع بهذا الخصوص كتاب "الدليل الجذاذي للمخطوطات والوثائق الامازيغية"، عمر أفا. وكذلك مقال "المخطوط الامازيغي، مجالات ومضامين" لأحمد بوزيد في كتاب " المخطوط الامازيغي، اهميته ومجالاته"، منشورات المعهد الملكي للثقافة الامازيغية، سلسلة الندوات والمناظرات رقم1،

[38]- مقاله: الموروث الكتابي الامازيغي بالحرف العربي فترة الحماية، مجلة المناهل، عدد 100 .

إن انبعاث الوعي بالهوية الأمازيغية في الستينات من القرن الماضي هو امتداد تاريخي وثقافي لوعي بالذات الثقافية الأمازيغية عبر التاريخ، فلم يخب أبدا في وجدان الأمازيغ وفي و اقعهم، عاشوه في لغتهم وفي ثقافتهم قبل الإسلام وفي ظل الإسلام من خلال الدول والامبراطوريات الإسلامية التي أنشأوها، ولم يجدوا تعارضا بين الكتابة بلغة الدين والحفاظ على لغتهم والكتابة بها، فحافظوا على ثقافتهم كما مزغوا المظاهر الثقافية الو افدة مع الدين الجديد، لكن عندما تم الخروج عن هذا التو افق لفرض و اقع لغوي وثقافي يضرب هذا التو افق ويضر بهذه الخصوصية الثقافية والثقافية للمغرب في الستينات من القرن الماضي، كان رد الفعل هو رد ثقافي بانبعاث هذا الوعي الأمازيغي في شكل تنظيمات جمعوية عرفت بالحركة الأمازيغية والتي ساهمت في بعث الوعي الثقافي الأمازيغي للحفاظ على الذات المغربية بتميزها اللغوي والثقافي والحضاري الذي حاولت بعض القوى الايديولوجية والسياسية محوه حين استوردت النموذج الشرقي لفرضه في المغرب، وبذلك ساهم هذا الوعي الثقافي في رجوع الكتابة الأمازيغية وبقوة، ودخل الأدب الأمازيغي مرحلة الحداثة والتراكم والازدهار الذي نشهده اليوم.

الرواية بالأمازيغية: سياق النشأة والمفهوم والحصيلة والتيمات وبعض القضايا المتصلة بها

محمد اوسوس

1- الرواية الأمازيغية: الأصل والمفهوم

أ- حول أصل الرواية الأمازيغية:

لم تشغل مسألة أصول الكتابة السردية الأمازيغية الحديثة النقاد والباحثين كثيرا مثلما هو الأمر بالنسبة لدارسي الرواية العربية التي أسالت نشأتها وأصولها الكثير من المداد بين من تبنوا اختيارات أيديولوجية قومية، فحاولوا التأصيل للرواية في التراث الأدبي العربي وتقاليده الحكائية باعتبارها جذور البواكير السردية الأولى للروايات العربية أو اعتمدوا اتجاها توفيقيا يعتبرها "استعادة لها عبر طريق الغرب الذي طور ذلك القص"[1]، وبين من أقروا بأصلها الأوربي. هذا الإشكال لا يكاد يكون مطروحا في الدراسات النقدية الأمازيغية، فثمة شبه إجماع على أن نشأة الرواية غربية والريادة فيها أوربية لا محالة، والمصطلح الدال عليها إنما وقع استحداثه كما أوضحنا أعلاه من لفظ متأصل في الأمازيغية، ولا مقابل له في الموروث الأمازيغي مثلما للأجناس التقليدية من حكاية وقصة وأمثال وألغاز وأحاج...

[1] محمد الدغمومي: الرواية المغربية والتغير الاجتماعي – دراسة سوسيوثقافية. أفريقيا الشرق .1991. ص.44.43.

وإذا كان البعض من الدارسين عموما يعيدون أصل الرواية إلى العصر اليوناني واللاتيني القديم (Satiricon لبيترون Pétrone، والحمار الذهبي لأبوليوس)، فإن منشأ الفن الروائي يرتبط في العرف العام بالغرب خصوصا أوربا التي تنسب إليها أبوة هذا الفن، بحيث تصادف جذور الرواية تاريخيا التخلي التدريجي عن اللغة اللاتينية لصالح اللغات الشعبية، وعن الفن الملحمي (القصائد التي تحتفي بالأبطال والوقائع الحربية).

ب- حول مفهوم الرواية الأمازيغية:

إذا كان أصل الرواية شبه محسوم بالنسبة للأدب الأمازيغي، فإن مفهوم الرواية الأمازيغية والعناصر التي تحدد هويتها، أمر لا يزال قيد النقاش، وقد سبق للأستاذ محمد أفقير أن أثار في مقال له بعنوان "الرواية الأمازيغية بالمغرب: النشأة والحصيلة" جملة من الأسئلة المرتبطة بهذا الموضوع كما يلي: ما المقصود هنا بالرواية الأمازيغية، وقبل ذلك هل نقول الرواية الأمازيغية بالمغرب أم الرواية المغربية الأمازيغية أم الرواية المغربية المكتوبة بالأمازيغية، ثم ما الذي يجعل من رواية ما رواية أمازيغية، بمعنى آخر ما هي المواصفات أو المحددات أو الأبعاد الجوهرية التي ينبغي توافرها في الرواية لكي تكون رواية أمازيغية؟ أهي الأصل الإثني

لكاتبها وجنسيته ومكان ولادته ونشأته؟ أم استعمال اللغة الأمازيغية أو إحدى تنويعاتها؟ أو أن الأمر يرتبط بالموضوعات المتناولة وبفضاءاتها وكيفية معالجتها؟[2].

إن ذ. محمد أفقير يتبنى رؤية شمولية موسعة لهوية الرواية الأمازيغية يقر فيها بكون اللغة "هي المحدد الأساس والهام لتحديد هوية العمل الأدبي"3، لكنه لا يعتبرها المحدد الوحيد، فهو يفتح أفق هذه الرواية ليتسع لعناصر أخرى ثقافية وحضارية أشمل، ويوضح ذلك بالقول: "إن الرواية الأمازيغية تتحدد هويتها الأمازيغية في إطار الرواية العالمية ليس من الكتابة بالأمازيغية فقط، بل من كيفية تعامل الروائي مع أبعاد هذه اللغة بفضاءاتها وشخوصها وتراثها ومميزاتها الثقافية، وعلى ذلك الأساس أيضا يمكن اعتبار كثير من الأعمال الروائية المكتوبة باللغات الأخرى روايات أمازيغية[4].

وعلى الرغم من كون هذا الرأي له مبرراته وسنده الموضوعي، إلا أنه يطرح مشكلة مرتبطة بمدى إجرائيته، لأنه يستند إلى مفهوم ثقافي انثروبولوجي عام للرواية يعتبر اللغة على أهميتها مجرد عنصر ضمن عناصر أخرى من قبيل المناخ الثقافي السائد في فضاءاتها وموضوعاتها ما قد يوردنا موارد الالتباس والتعويم وصعوبة حصر وتحديد ما هو أمازيغي من الرواية وما ليس كذلك، وقد يوقعنا في مطب البحث عن

[2]- محمد أفقير- الرواية الأمازيغية بالمغرب: النشأة والحصيلة ضمن كتاب قراءات في الرواية الامازيغية- منشورات رابطة تيرّا- 2014 – ص. 08

[3] -نفس المرجع- ص. 08

[4] -نفسه- ص. 08

جينيالوجية الكتاب وأصولهم الإثنية، وقد يجعل التصنيف ينحو منحى ذاتيا يستند إلى مزاج الباحث وهواه في إقصاء هذا النص أوذاك أواحتضانه ضمن فضاء الرواية الأمازيغية في غياب معيار دقيق ومحدد، كما أنه يتجاهل ضمنيا الإيديولوجيا في الرواية، إذ كيف نتعامل مع نصوص تتضمن عناصر ثقافية أمازيغية لكنها كتبت بمنظور قومي عربي مثلا؟ أضف إلى ذلك أن الرواية قبل أن تكون و اقعة ثقافية، فهي قبل ذلك نص أدبي؛ واللغة أول عناصر الأدب[5]، بل هي لحمته الأساس بحيث لا يمكن التفكير في أحدهما باستقلال عن الآخر[6]، "فهي مادة بنائه، إذا نزعتها أو نزعت شيئا منها، هار البناء وتهاوت أركانه شظايا، ولعل من أجل ذلك كانت الروائية الفرنسية ناطالي ساروت Nathalie Sarraute قالت في بعض كتاباتها النقدية: لا شيء يوجد خارج اللغة، بل لذلك نقول ولا شيء يوجد من دون اللغة"[7].

إن نصا من قبيل "الحمار الذهبي" على سبيل التمثيل، كثيرا ما يحتفى به في الأوساط الثقافية الأمازيغية، لأن كاتبه أفولاي "أبوليوس" من وجهة نظر تاريخية أنثروبولوجية، من أصل أمازيغي نشأ في بيئة ثقافية أمازيغية، وهو من مواليد . مداوروش سوق أهراس بالجزائر سنة 125م، وهو نفسه القائل: "أنا نصف نوميدي نصف جيتولي" أي أنه أمازيغي من أبيه وأمه. كما أن النص ذاته يتضمن عناصر

[5] تشيتشرين- الأفكاروالأسلوب- ترجمة يوسف حلاق، دار الشؤون الثقافية- بغداد- غير مؤرخ- ص 20

[6] أورد G. Antoine دعما لتصريحات M. Arland الذي أعلن ان لا أدب بدون لغة، أنه: "بدون أدب لا لغة (أو على الأقل لا لغة حضارة)، فكل أدب ينقل عبر اللغة وداخلها ويكتسب الشرعية من هذه اللغة التي تعبر عنه مثلما تتعزز اللغة ذاتها بهذا الأدب الذي تحمله.

[7] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت 1998 ص. 299

ثقافية أمازيغية، لعل أبرزها حكاية بسيشه و ايروس التي لا زالت متداولة بعدة انحاء من شمال افريقيا وتنتشر في أنحاء أخرى من بلاد الأمازيغ كما بينت دراسة ديرمينكهام[8]، وبصيغها المحلية الأمازيغية، حيث تعرف بالقبايل باسم (أجّيگ ئرقّن (الوردة المشتعلة وعصفور أولهوى)[9]، كما يطلق عليها اسم "تيناخدا" بالريف كما ذكر الراحل حسن بن عقية في دراسة قيمة عن العناصر الثقافية الامازيغية التي رصدها في رواية الحمار الذهبي والتي يروم من خلالها تأكيد أمازيغية هذا النص[10]. لكن هذه المعطيات الإثنولوجية لا تكفي في اعتقادي لوسم هذه الرواية بكونها أمازيغية، لأن هذه العناصر الثقافية الأمازيغية والفضاءات قد تكون مشتركة تتضمنها الثقافات المغاربية بمختلف تعبيراتها الشعبية، وبالتالي قد نجد لها أثرا في غالبية المنجز الروائي المغاربي بمختلف لغاته، لكونها تنتمي إلى رصيد مغاربي أو متوسطي مشترك وتندرج ضمن ما يمكن تسميته أنثروبولوجيا بالثقافة الأمازيغية بالمفهوم الواسع lato sensu والتي تشكل صلب المتخيل المغاربي حتى لدى الناطقين بالعربية العامية[11]، ثم إنه إذا جاز لنا اعتبار "رواية" الحمار الذهبي أمازيغية، فما

---

[8] Voir : Emile Dermenghem: Le mythe de Psyché dans le folklore nord-africain- Revue africaine Société historique algérienne, Alger, 1945.

[9] أنظر الزاهية طراحة- الحبّ والنفس/الورد المشتعل"، بين الأسطورة والحكاية العجيبة أو بين البنية الثابتة والمتحوّلة. دراسة أنثروبولوجيّة- ضمن مجلة إنسانيات- عدد مزدوج 33/32 أفريل- سبتمبر 2006- ص 17- 30 https://www.asjp.cerist.dz/en/article/42904

[10] H. Banhakeia, « Apulée, écrivain amazigh », revue Passerelles, n° 25, p.27-38, 2002.

[11] للتمثيل على ذلك يكفي الإشارة إلى تامغرا ووشن وتاسليت أونزار، وتسميان في العامية المغاربية بعرس الديب وعروسة الشتا، وهما تسميتان لا يمكن فهمهما وتفكيكهما إلا على ضوء الميثولوجيا الامازيغية المغاربية القديمة. كما أن اغلب الامثال والألغاز والعادات والطقوس ومختلف مظاهر الثقافة بالمعنى الأنثروبولوجي العام في المغارب هي ذات أساس امازيغي...

الذي يمنع اعتبار روايات محمد شكري (الريفي) ومولود معمري ومولود فرعون والطاهر دجاوت وكاتب ياسين ونبيل فارس وآسيا جبار (القبايليين) والطاهر وطار (الأمازيغي الأوراسي) و إبراهيم الكوني (الأمازيغي الليبي) وأحمد توفيق وحسن أوريد ومحمد خير الدين (السوسي) وغيرهم كثير، روايات امازيغية[12]؟

إن التعيين الثقافي، على وجاهته، يطرح بالفعل مشكلة بالنسبة لتحديد هوية الرواية، ولهذه الأسباب، فإني أعتبر التحقق اللغوي للنص هو المحدد الجوهري لهويته الثقافية، لأن النص لا ينفصل عن لغته، وهو جزء من بنيته، وبالتالي فهو الأقدر على تعيين انتمائه بعيدا عن الاعتبارات الاثنية والايديولوجية أو التحديدات الخارج نصية Extratextuelle، وهو ما يمكن اعتماده كوسم تصنيفي étiquette classificatoire لتحديد مفهوم الرواية الأمازيغية أو بالأمازيغية ويسمح تبعا لذلك بتمييزها أدبيا وسوسيولوجيا ولغويا عن الرواية المعبرة باللغة الفرنسية أو العربية في الفضاء المغاربي (الجزائر والمغرب)"[13].

[12] حتى بعض عناوين روايات هؤلاء الكتاب صيغت بالامازيغية أو تتضمن إحالة عليها مثل لازللطاهر وطار، أكادير لمحمد خير الدين، تاسانو.. ابن الشمس لسعيد علوش، وتفنست لعبد الله حمادي، تراتيل أمازيغية لمصطفى لغتيري- نوميديا لطارق البكاري، واختيار أحمد توفيق تمزيغ عنوان روايته إلى جانب عنوانها العربي: شجرة حناء وقمر (تاسغارت ن لحنّا د وايور).

[13] Mohand Akli Salhi et Nabila Sad- Le Roman Maghrebin En Berbére- CONTEMPORARY FRENCH AND FRANCOPHONE STUDIES, 2016 VOL. 20, NO. 1, 27-36
http://dx.doi.org/10.1080/17409292.2016.1120548

2- نشاة الأونگال وسياقها :

لا يمكن فصل نشأة السرد الأمازيغي الحديث عن مساروديناميةالانتقال الحديث من الشفوية إلى الكتابة والتي لا تنفصل بدورها عن مسار الحركة الثقافة الأمازيغية ونضالاتها من أجل الحقوق الثقافية واللغوية الأمازيغية، ما يجعل الباحثين في الرواية الأمازيغية والأدب الأمازيغي المكتوب عموما وأساتذة الأدب الأمازيغي بالجامعات يمهدون دائما لبحوثهم ودروسهم بالتطرق لشروط الميلاد وسياق النشأة لكونها لا تزال ترخي بظلالها على شعرية ولغة النص الروائي وشروط تلقيه وقراءته...

لقد تولدت الرواية بالأمازيغية في رحم الحركة الثقافية الأمازيغية في سياق مطبوع بهيمنة الخطاب الإيديولوجي العربي الإسلامي الذي يقوم على مركزيات ثلاث أساسية:

- مركزية النص المقدس والمكتوب والمعرفة الدينية/ مقابل هامشية التعبيرات الشفوية والمعارف الدنيوية

- مركزية اللغة العربية (لغة النخبة والثقافة العالمة)/ مقابل هامشية لغات العامة/ لغات العجم- لغات حاملة لثقافة شعبية

- مركزية الرجل والنسق الفحولي البطريركي مقابل هامشية الأنثى على المستوى الاجتماعي.

لذا وجدت الرواية بالأمازيغية نفسها في قلب المواجهة مع هذا الخطاب، ونشأت في مرحلتها التأسيسية لتحمل الخطاب المضاد للإيديولوجية العربية الإسلامية،

فشكلت بهذا المنظور ما يشبه سرديات بديلة للسردية الكبرى للإيديولوجية القومية بحيث تحاول نقض وخلخلة مركزية أنساقها الأبوية، ومساءلة أشكالها في إنتاج الهيمنة اللغوية والسياسية والاجتماعية.

وعلى الرغم من انبجاس الظاهرة الروائية، إلا أن الشعر قد استأثر بنصيب الأسد في الإنتاج الأدبي الأمازيغي المكتوب بالجنوب، وفي مناطق تامازغا كلها، وهذا أمر يمكن فهمه في إطاره السوسيوثقافي، فقد ظل الشعر دائما لصيقا بحياة الأمازيغ، ولم يرتبط دوما بالكتابة، بل ينتج ويتداول في البيئة الشفوية مثلما ينتج في حقل المكتوب، ويزدهر في كل المجتمعات التقليدية منها والحديثة أيضا، ولم يتوقف يوما زخم إنتاجه الشفوي في المناسبات والحياة اليومية لأنه ارتبط بالغناء والإنشاد، لذلك وجد الشعراء الأمازيغ المعاصرون الذين اختاروا مسار الكتابة الشعرية وخوض تجربة الديوان نموذجا أرسيت قواعده وتقليدا راسخا قد استوت قوالبه وصارت له صيغه الجاهزة وموضوعاته وصوره المكررة، فاقتفوا أثره وأعادوا النسج على منواله واجتروا صوره وقيمه الفنية المستنفذة، أو ثاروا ضده و انقلبوا على نماذجه وقوالبه في التجارب الحداثية. لذلك يمكن اعتبار الشعر في كثير من مناحيه بمثابة استمرار، وإن كانت بعض تجاربه تنطوي أيضا على مظاهر القطيعة مع التقليد الشعري الشفوي، لأن خلفه قوة دافعة هي وجود تقليد مستمر وعفوي ومتجدد، لذا يلاحظ المتتبع أن التجربة الشعرية المكتوبة قد خاض غمارها من الأمازيغ مثقفون ثقافة عصرية ومطلعون على آداب عالمية مثلما اقتحم ميدان قرض

الشعر، وحتى إصدار تجارب الديوان، شعراء لا يملكون سوى تجربتهم الشفوية وممارستهم الشعرية في ميادين ومحافل الشعر التقليدي مثل أسايس بالنسبة لسوس.

أما كتابة الرواية بالأمازيغية فقد شكلت، مقارنة بالشعر، أهم مظاهر التحولات في مسار هذا الأدب الحديث المكتوب، لأنها انتقال داخل انتقال: إنها انتقال داخل تاريخ الممارسة الأدبية الأمازيغية من الشفوية إلى الكتابة، وانتقال أيضا داخل تجربة الكتابة من أجناس كان لها ما يناظرها في التراث الشفوي إلى أجناس سردية مستحدثة غير مسبوقة في التراث، وليس هناك تقليد روائي أمازيغي romanesque يمكن لمقتحم ميدان الكتابة السردية الروائية الاستئناس به والكتابة على هديه، ولذا لا يمكن أن يكون الروائيون الذين اضطلعوا بكتابتها في بداياتها على الأقل إلا من طينة المثقفين العصريين الذين تلقوا تكوينا أكاديميا، واستهلكوا نصوصا مكتوبة بإحدى اللغات ذات التقليد الكتابي (وهما العربية والفرنسية في حالة بلاد الأمازيغ)، كما يملكون وعيا حديثا وحداثيا بالهوية لانخراطهم بشكل ما في دينامية الحركة الثقافية الأمازيغية؛ ولذلك فإن الرواية تندرج بالضرورة في ما بات يصطلح عليه بالأدب الأمازيغي الجديد neo-littérature amazighe، فهي حكر على المجتمعات الحديثة وذات التقليد الكتابي، لا تروى شفويا كالحكاية، بل تكتب وتقرأ.

ولقد كان ميلاد الإبداع الأدبي الحديث خصوصا الأشكال النثرية والسردية الجديدة (رواية قصة مسرح)، لاحقا لمرحلة تدوين وجمع متون الأدب الشفوي

(أشعار- حكايات- أساطير- أمثال- ألغاز) التي دشنها المستمزغون ثم الأمازيغ بعد ذلك، لكن هذه الحركية الإبداعية السردية، وإن شكلت حدثا تثويريا داخل المشهد الأدبي الأمازيغي ومحطة مفصلية في تاريخ هذا الأدب، فإنها لم تلغ أو توقف حركية التدوين، بل ظلت مجاورة مساوقة لها، مثلما ترافدت مع دينامية الترجمة أيضا[14]، وتلتها في النشأة على مستوى الجنوب بدليل أن أحد رواد الرواية أنفسهم في هذا الفضاء الثقافي دشن تجربة الكتابة بفعل ترجمة حكايات روسية إلى الأمازيغية قبل أن يقتحم مجال الكتابة الروائية، وقد تم ذلك في تناضح وتوازبين هذه الديناميات المختلفة من حيث آلياتها وأهدافها ووظائفها، لأن الإبداع السردي اغتذى من الديناميتين، وارتفد منهما معا، فقد وجد في تراثه الحكائي معلما هوياتيا يستند إليه ويستمد منه أصالته ومنهلا يمتح منه بعض خصوصياته المميزة المرتبطة بالخلفية الثقافية، مثلما شكلت ترجمة الأعمال الأدبية السردية إلى الأمازيغية من لغات وآداب الشعوب الأخرى عنصر اغتناء وتخصيب و انفتاح لرحمه الإبداعي.

3- ميلاد الرواية الأمازيغية:

ا- إرهاصات الكتابة الروائية بالأمازيغية (بلعيد ن أيت علي):

إن الإرهاص الأولي لميلاد الرواية الأمازيغية يعود إلى منتصف الأربعينيات (1946) من القرن الماضي، من منطقة القبايل بالجزائر، بظهورنص "لوالي ن ؤدرار" لبلعيد

[14] محمد أوسوس- المسالك الثلاثة لتطوير السرد الأمازيغي - -ضمن كتاب الأدب الأمازيغي الحديث- إعداد وتقديم د. عبد العالي تلمنصور- منشورات كلية الآداب والعلوم الإسانية بأكادير- فريق البحث في الثقافة واللغة الأمازيغية- 2016 – ص. 99-108

ن أيت علي (واسمه الحقيقي أزرار بلعيد)، الذي كان حالة استثنائية ومعزولة لأنه كان جزءا من مشروع كتابة انخرط فيه الكاتب بطلب من الآباء البيض في الأربعينيات من القرن الماضي، ونشر سنة 1963 مع مجموعة نصوص لنفس الكاتب بعنوان Les Cahiers de Belaid ou la Kabylie d'antan صدرت ضمن سلسلة سميت بـ fichiers de documentation berbère، دون أي تعيين تجنيسي، إذ لم يقع تحديد جنسه الأدبي إلا لاحقا، لذا تعومل معه بادئ ذي بدء على أنه حكاية ثم قصة ثم أعيد إليه الاعتبار من قبل الدراسات النقدية التي اتفقت على كونه يستوفي خصائص الرواية15. ولما أعيد طبعه سنة 2011 من قبل دار النشر "تيرا" ببجاية بالجزائر، فقد صدر بالتعيين الأجناسي ungal.

يقول عنه محمد جلاوي: "بالرغم مما يكتسيه من أجواء حكائية تقليدية، فهذا النص يحمل في ذاته بعض المقومات الفنية للنصوص الروائية المكتوبة، سواء على مستوى الجماليات التعبيرية، كالأساليب والأخيلة، أو على مستوى الحبكة الفنية، كتقنيات السرد، ومواصفات الشخصيات، وطرق الفعل الإبداعي"[16].

---

[15] - Mohand Akli Salhi et Nabila Sad -Le Roman Maghrebin En Berbére- CONTEMPORARY FRENCH AND FRANCOPHONE STUDIES, 2016 VOL. 20, NO. 1, 27-36
http://dx.doi.org/10.1080/17409292.2016.1120548

[16] - محمد جلاوي- الرواية الامازيغية في منطقة القبايل (من إرهاصات التأسيس إلى مستويات النضج الفني)- مجلة معارف- السنة العاشرة- العدد 19 دجنبر2015- ص. 152

ب- الميلاد الفعلي الواعي بالقبايل:

مرزمن طويل يزيد عن ثلاثين سنة على كتابة "لوالي ن ؤدرار" قبل أن يتم إصدار ثاني نص يحمل التعيين الاجناسي ungal لأول مرة سنة 1981، وبالقبايل أيضا التي كان لها الريادة في حمل مشعل الكتابة الروائية سنة1981، يتعلق الأمر بنص "أسفل" لرشيد عليش عقب الاحتجاجات الهوياتية التي عرفتها سنة 1980 بالجزائر. ومنذئذ توالت الروايات بوتيرة متقطعة ثم تسارعت بشكل كبير في السنوات الأخيرة بظهورأقلام شابة ونسوية اضطلعت بتطويرالكتابة السردية في هذا الجنس الأدبي.

ولذا ليس من باب الصدفة أن تظهر أولى الروايات الأمازيغية بالقبايل في بداية الثمانينيات، وهو تاريخ يرتبط بالصحوة الأمازيغية، ويشكل منعطفا حاسما في تاريخ النضال الأمازيغي، ويجعل الكتابة في هذا الجنس أداة من أدوات النضال والإسهام في النهضة والوعي الأمازيغي الحديث، ووسيلة من وسائل تنمية وتطويروتحديث اللغة الأمازيغية، ومنطقة القبايل ذاتها هي التي تستأثربالنصيب الأوفر من الإصدارات في الرواية (إبداعا وترجمة) على الصعيد المغاربي بحصيلة تقارب المائة وخمسين نصا روائيا حتى الآن في مجال الإبداع، بينما لا تعرف المناطق الأمازيغوفونية الأخرى

بالجزائر أية نهضة روائية حتى الآن، باستثناء منطقة الأوراس التي تعرف ميلادا خجولا وجنينيا لهذا الجنس الأدبي[17].

ج- نشأة الرواية الأمازيغية بالمغرب:

تأسست الرواية الأمازيغية في المغرب بجهد فري على يد الرواد الأوائل خارج أي إطار مؤسساتي، وفي وسط معاد ومناوئ لكل ما هو أمازيغي لغة وثقافة، فلا جمعيات ترعى الأدب باستثناء جمعية أمريك حينها، ولا مؤسسات رسمية، في ظل إقصاء واضح للغة الأمازيغية من دواليب الدولة ومؤسساتها وأجهزتها (الإعلام، التعليم..)، وصد لها من الحقول الأدبية والهيئات الثقافية الرسمية وشبه الرسمية (اتحاد كتاب المغرب مثلا...) واحتكار لمفهوم الأدب المغربي واختزاله في الأدب الناطق بالعربية.

- **ميلاد الرواية الأمازيغية بالريف :**

انطلقت الرواية الأمازيغية بالمغرب عموما سنة 1997، مع صدور رواية **rez ttabu ad tffgh tfuct** لمحمد شاشا، وبالحرف اللاتيني عن منشورات (ئزوران) بهولندا حيث كان يعيش الكاتب؛ لذا تعتبر أول رواية مغربية بالأمازيغية عموما، وأول رواية بأمازيغية الريف، رغم أن رواية **askkif n inẓaḍn** لعلي ايكن كانت قد نشرت

[17]- لم تعرف هذه المنطقة على حد علمي سوى ميلاد روايتين إحداهما مؤخرا لـ **ḥamid Buẓnag** وهي بعنوان **tilelli i turji yelli** عن دار النشر **anẓar**

من قبل في أجزاء بمجلة (تيفاوت)[18]، ولكنها لم تنشر كاملة في مطبوع واحد إلا سنة 2004 عن إصدارات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية[19].

وقد توالت الإصدارات الروائية بالريف، واغتنت المدونة السردية في هذه المنطقة بكثير من النصوص المتنوعة، وبات عددها يتجاوز الآن 20 نصا روائيا.

- الرواية الأمازيغية بالوسط والجنوب الشرقي:

تعتبر رواية أسكّيف ن ئنزاضن لعلي ايكن أول نص يحسب على الجنوب الشرقي في مجال الرواية، كما أنها أول رواية يصدرها المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، وقد توالت بعدها إصدارات عديدة تجاوزت إلى حد الآن 24 نصا، منها خمس روايات للحسين أزركي وحده، وخمس أخرى لعبد الحكيم باقي.

الرواية في سوس :

إن عمر الرواية الأمازيغية بالجنوب قصير لا يتعدى عقدين من الزمن، فإذا كانت الكتابة بالأمازيغية في الأجناس الأدبية الأخرى من شعر وقصة ومسرح قد انطلقت في الجنوب منذ نهاية السبعينيات من القرن الماضي بالنسبة للشعر، والثمانينيات بالنسبة لمسرح والقصة[20]. فإن الرواية قد تأخرت إلى بداية الألفية الثالثة،

[18] مجلة تيفاوت مجلة تعنى بالأدب الامازيغي إبداعا وترجمة وتدوينا، نشرت منها أعداد في التسعينيات من القرن الماضي.

[19] سبق لهذه الرواية أن فازت بجائزة مولود معمري بتيزي ووزو بالجزائر سنة 1995 في شكل مخطوط .

[20] أول ديوان شعري هو ئسكراف لمحمد المستاوي، وصدر سنة 1976، وأول نص مسرحي هو أوسان ضميضنين لمومن علي الصافي، وصدر سنة 1983 بينما أول مجموعة قصصية هي ئمارا ين لحسن ئد بلقاسم وصدرت سنة 1988.

وبالضبط سنة 2002 التي عرفت صدور نص لأبو القاسم الخطير أفولاي بعنوان ئمولا ن تمكتيت وآخر لمحمد أكوناض بعنوان تاوارگيت د ئميك.

ورغم حداثة سن المنجز الروائي الأمازيغي بالجنوب وتواضعه الكمي، إذ لا يتجاوز عدد الروايات الصادرة حتى الآن 88 رواية (إلى حدود شتنبر من سنة 2025)، يمكن إجرائيا تقسيمه إلى عقدين:

- العقد الأول (مرحلة التأسيس):

يمتد زمنيا على مدى عشر سنوات من أولى النصوص سنة 2002 إلى 2011. حيث المشهد الروائي في هذا العقد الأول بسوس والجنوب عموما مطبوع بغياب التواتر والانتظام في وتيرة الصدور رغم أن السمة العامة للمنجز هي قلة الإنتاج وضعفه، وانقطاع المؤسسين بعدئذ عن الكتابة الروائية كلية وتوقفهم عند حدود نص واحد يتيم إلى حدود كتابة هذه الأسطر، وهو ما ينطبق على أفولاي، بويعقوبي، وصبري، ألحيان ومستاوي، كما يطغى عليها الطابع الواقعي والارتهان لقضايا الهوية في معظمها، فضلا عن كون بعض نصوصها تطرح مشكلة التجنيس لقصر حجمها وبساطة حبكتها مثلما هو الحال بالنسبة لنصوص كل من عبد الله صبري (azrf akucam) ومحمد الداحوز (tiwargiwin jlanin) وابراهيم العسري (ijawan n tayri). لكن ذلك لا ينبغي أن يحجب عنا ألف بعض النصوص المنتجة فيها، والتي أبانت عن نضج واستيعاب لمقومات وأدوات الكتابة الروائية منذ بداياتها

التأسيسية، ولا أدل على ذلك من كتابات محمد أكوناض وعياد ألحيان على سبيل المثال.

العقد الثاني (مرحلة الامتداد والترسيخ والتحول):

يمتد هذا العقد من 2011 إلى الأن (2022)، وقد اتسم المنجز الروائي في هذا العقد بالدينامية النسبية والتسارع في وتيرة الإنتاج والزخم الإنتاجي الروائي لعوامل متعددة نجملها في تزامن هذا العقد وبدايات الاعتراف الرسمي بالأمازيغية و إنشاء مؤسسة رسمية تعنى بالشأن اللغوي والثقافي الأمازيغي هي مؤسسة المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية[21]، ثم دسترة الأمازيغية كلغة رسمية سنة 2011، وإدماج جزئي للأمازيغية في المنظومة التعليمية وتأسيس مسالك وشعب الدراسات الأمازيغية ببعض الجامعات حظيت فيها الرواية بنصيب من الاهتمام والتعريف بها والإشراف على بحوث فيها وتنظيم ندوات حولها خصوصا جامعة ابن زهر بأكادير، إلى جانب استفادة الرواية وكتابها من جوائز وطنية سنوية لتشجيع الأدب المكتوب باللغة الأمازيغية[22]. أضف إلى ذلك تأسيس إطارات جمعوية تهتم بالأدب، وتشكل بالتالي

---

[21] المعهد الملكي للثقافة الامازيغية لم يصدر حتى الآن أية رواية أمازيغية منتسبة للجنوب، بل مجموع ما صدر عنه منذ تأسيسه حتى الآن من روايات لا يتجاوز أربع هي askkif n inẓaḍn لعلي يكن، وTayri d tallst للحسن أوسعيد، وaḍil n isrdan لعمر بوعديدي، وiẓuṛan لسعيدة فرحات. وهي كلها من الجنوب الشرقي والوسط.

[22] النصوص الحاصلة على الجوائز الوطنية هي كالتالي: tawnza لفاطمة بهلول– جائزة تيرا سنة 2011- aγuri n urtum لخالد أكرسول– جائزة القناة الثانية سنة 2015- tafaska n tirrugza وtarragin n waggas لكل من جميلة ئريزي وحنان أوبوتو- جائزة تيرا لسنة 2017- askʷti n tlkkawt لفاضما فراس- جائزة وزارة الثقافة لسنة 2018- aγyul d uzgn للحسن زهور جائزة جهة الدار البيضاء سنة 2018 -inaḍan n waḍan، جائزة وزارة الثقافة سنة 2019، Taggʷst n ifrawn جائزة تيرا لسنة 2019- Ssus isasan nnk لحبيب لكناسي- جائزة المعهد الملكي للثقافة الامازيغية سنة 2020- Titbirin tiḥṛḍaḍ لحسن أوبراهيم اموري – جائزة وزارة الثقافة لسنة 2021

حاضنة للإبداع الروائي، وأخص بالذكر رابطة تيرّا التي استهدفت بالأساس تشجيع الشباب على الكتابة السردية باللغة الأمازيغية عبر تنظيم ملتقيات وندوات دورية لمناقشة قضايا الأدب الأمازيغي المكتوب خصوصا في شقه السردي، فقد خلق هذا الإطار دينامية كبيرة في مجال الكتابة الروائية الأمازيغية، إذ إنه قبل تأسيسها سنة 2009، كانت عدد الروايات التي صدرت لا تتجاوز 6 نصوص من 2002 إلى 2011، وبعد صدور اول رواية من منشورات تيرا سنة 2011 وطيلة العقد الثاني صدرت 58 رواية أغلبها من إصدار رابطة تيرا (47 نصا منها)، وقد ارتفعت وتيرة الإصدارات تحديدا منذ سنة 2015 بعد سن هذه الرابطة استراتيجية تروم دعم وتشجيع الكتابة الروائية بالأمازيغية، وكان من نتائجها ارتفاع عدد الشباب المنخرطين في الكتابة السردية وتحول بعض كتاب القصة والشعر إلى الإنتاج الروائي (أوبراهيم- مورابيح- لكناسي- ذكر- ئريزي- كوغلت- أيت صالح- زهور- اماخا- نفيع- لادوزي- لكجضا- أوبوبكر- أيت جدي...) ما ترتب عنه ازدياد عدد الأقلام الروائية النسوية التي أغنت حقل الكتابة السردية سواء على مستوى الموضوعات أو الابنية والفنيات، وجعلت من الرواية مساحة سردية لبوح الأنوثة واحتجاجها ضد القهر الذكوري والكتابة بالجسد، وقد واكب ذلك أيضا انطلاق حركة الترجمة من اللغات الأخرى بالمغارب إلى الأمازيغية، وإن بإيقاع أبطأ مقارنة بالفعل الإبداعي، ما من شأنه أن ينعش لاحقا التجربة الروائية الأمازيغية ويمدها ببذور مثاقفة مخصبة وملقحة لها. وتندرج ترجمة الأعمال الأدبية إلى الأمازيغية في نفس الرهانات والاستراتيجيات

وضمن ذات الأفق النضالي والأدبي المرتبط بالتحدي وتأكيد قدرة اللغة على مواكبة العصر ونقل أداب عالمية إلى الأمازيغية وإدراج الأمازيغية في الحداثة واستملاك العناصر المؤسسة للتراث التاريخي، والثقافي والأخلاقي éthique العالمي خصوصا إذا تعلق الأمر بلغات ليست للأمازيغية نفس الحظوظ التي حظيت بها، غير أن وتيرة الترجمة بطيئة في الجنوب مقارنة بوتيرة الإبداع، فلا يتجاوز عدد الأعمال المترجمة من روايات إلى الأمازيغية على مستوى الجنوب[23] 14 نصا، منها ثلاثة لكتاب أمازيغ من المغرب وليبيا وتسعة كتاب أجانب مثل كافكا وكامو وأورويل وشتاينبك...

[23] جل الأعمال المترجمة هي أعمال قصيرة النفس تحكمها الإكراهات المرتبطة بكلفة الطباعة وضعف القراءة، ويمكن تصنيفها إلى قسمين:

1- أعمال مترجمة عن روايات كتبها أمازيغ بلغات أخرى:

-أغيول ن وورغ لأبوليوس- تر. محمد أكوناض وم. اوسوس- منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية

-أرصص لسعيد سيفاو المحروق- تر. صالح أكرام.

-ليغ ئسفگن أوغيول (لحسن أوريد، ترجمة محمد بسطام- منشورات رابطة تيرّا- 2022

2- أعمال مترجمة عن روايات عالمية معروفة:

- ئمزلاض لفيكتور هيكو- تر. رشيد نجيب- منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية- 2011

-أمنوكال مزيبين لأنطوان سانت إكزوبري- تر. لعربي مومموش- منشورات جمعية أفراك ماست

- أنكاض د والّاسن ياضن لكافكا- تر. لعربي مومموش.

-ئسر لجبران خليل جبران- تر. م. أوسوس- منشورات رابطة تيرا- 2014

-تيزمكت للوكليزيو- تر . عبد الله امنو. منشورات رابطة تيرا- 2014

-أمكسول لألبير كامو- تر. خالد اكرسول. منشورات رابطة تيرا- 2017

- تامسكسالت ن ؤكريم- كونان دويل- تر. ملعيد العدناني- منشورات رابطة تيرا- 2017

-تاگدودا ن ئمودار لجورج اورويل- تر. ملعيد العدناني وجميلة ئريزي. منشورات رابطة تيرا- 2018

-تاتبيرت لباتريك سوسكيند تر. م. أوسوس. منشورات رابطة تيرا- 2017

- تيغريت لجون شتاينبك- ترجمة جمال أيت جدي- منشورات رابطة تيرا- 2018

- تيفغولت لفرانز كافكا – تر. لعربي مومموش- منشورات رابطة تيرا- 2022

وقد أفرزت هذه الدينامية الإبداعية في مجال الكتابة الروائية الأمازيغية، وفي فترة قصيرة، بعضا من الملامح التي أصبحت تسم المشهد الروائي الأمازيغي على مستوى الجنوب على الرغم من محدودية ما أنتج على المستوى الكمي، منها:

- تنوع هذه المدونة الروائية على مستوى الأبنية والأشكال والجماليات والقوالب السردية وثراء المرجعيات والمحمولات الدلالية واللغة السردية وتعدد الحساسيات والانشغالات الفنية كل حسب وعيه الفني والجمالي ومناهله أو رؤاه الفكرية.

- تنوع التيمات خصوصا ما يتصل باختراق المحظورات ومناطق الظل والمسكوت عنه والمقصي والمهمش، و انتعاش ما يمكن تسميته بسرد الطابو (فراس- ايريزي- عدناني- العسري- حسن أوبراهيم- أيت صالح...).

- تحويل اللغة في كثير من النصوص من أداة للتعبير إلى مادة للاشتغال الفني والشعري وحتى المعجمي (لكناسي مثلا).

- التوجه نحو التجريب والتجديد والبحث عن تقنيات وأشكال جديدة غير مبتذلة في الكتابة السردية تسفر عن ميلاد حساسيات فنية وجمالية وتبلور تجارب روائية جديرة بالاهتمام والدراسة في إطار الاختلاف والمغايرة مع الذات وعموم التجربة الروائية الأمازيغية والوطنية.

- تعزيز الاتجاه إلى استيحاء المكونات السردية التراثية، واستحضار الذاكرة الحكائية الشفوية واستثمارها من منظور "روائي" في سياق البحث عن هوية للرواية الأمازيغية.

-ظهور تجارب وتيارات في الرواية يمثلها بعص الكتاب ممن حققوا نوعا من الاستمرارية في الكتابة، مثل فاضما فراس التي بلغ منجزها ستة نصوص روائية، والتي تعرف تجربتها تحولات داخلية ملموسة بسبب اختيارها لنهج التجريب، ما يضفي على مجموع نصوصها مزيدا من الاختصاب والنضج، إضافة غلى روائيين آخرين أبانوا عن اختمار تجربتهم مثل الحسين مورابيح وحسن أوبراهيم اموري وزهرة ديكر، وغيرهم..

غير أن الرواية كشكل تعبيري مثقل بعباءة تاريخه التي صنعت له ضمن فضاءات أدبية مغايرة، يجروراءه تقليدا طويلا من التجربة والممارسة السردية الغربية شهدت الكثير من التفاعلات والتحولات حتى "استقرت" على الشكل الروائي المتعارف عليه، والذي يظل دوما شكلا لا نهائيا مرشحا لمزيد من التحولات في ظل استمرار مسلسل البحث عن الاختلاف والتجريب، قد سيق إلى حقل أدبي جديد قيد البناء والإنشاء والتحول، هو الحقل الأمازيغي لا يزال يتخبط بين كثير من المطبات والتعثرات النصية والخارج نصية، فلا بد أن يتأثر بانعكاسات المرحلة والتجربة الجديدتين، ولا يتوقع أن يكون المنجز المتولد عنه سوى نتاج قد يواجه بعض الصعاب والمحن ويعاني من بعض النو اقص وحالات الإجهاض المبكر في خطو اته الأولى على الأقل قبل أن يشتد عضده، وتتضح ملامحه ويكتسب هويته فينطلق في بحث واع عن ذاته وسعي لصياغة هويته واحتياز موقع له في الحقل الأدبي.

4- تيماتية الرواية الأمازيغية بالجنوب:

يكاد يجمع الباحثون في الرواية الأمازيغية، على قلتهم، على أن أغلب تيماتها مستقاة أو مستلهمة من الواقع الثقافي والاجتماعي والسياسي للمجتمعات الأمازيغية المغاربية التي هي مجتمعات في طور التحول، تعيش تجاذبا بين التقليد والتحديث، بين التوجهات الديموقراطية والتحررية والتيارات العلمانية المعاصرة من جهة والتيارات المحافظة وموجات المد الإسلامي المعرقلة للانفتاح والتحديث من جهة أخرى، وذلك في ظل دول وطنية فاشلة في سياساتها التنموية، مترددة في حسم اختياراتها الكبرى في عدة قضايا كبرى ومصيرية، بما في ذلك قضية المرأة والهوية التي لا تترجم فيها الممارسة على أرض الواقع النصوص والترسانات القانونية أو الإجراءات المقررة على الصعيد الرسمي على علاتها. لذلك فإن "الرواية لا يمكن لها سوى أن تعبر عن سياقها السوسيوثقافي والتاريخي الخاص وتعكسه، ولذلك اتسمت بكتابتها الواقعية وشكلت المجال المميز للتعبير عن المشاكل التي واجهتها المجتمعات الأمازيغية، لذا تعتبر التيمات الأساسية التي تناولتها متعلقة بقضايا الهوية والنقد السوسيوسياسي والتحولات الاجتماعية"[24]. والمبدع الذي اختار الكتابة بالأمازيغية لا يزال يعبر، وبشكل غير مباشر، عن موقف أيديولوجي وهوياتي، بل ووجودي حسب موحاند أكلي صالح، إذ يعد تبني الشكل الروائي كوسيلة للتعبير وتمثيل الذات في لغة طالما كانت مستغرقة في الشفوية سبيلا لإعادة الاعتبار للغة الأمازيغية، وإثبات

[24] Mohand Akli Salhi et Nabila Sadi - Le Roman Maghrebin En Berbére - CONTEMPORARY FRENCH AND FRANCOPHONE STUDIES, 2016 VOL. 20, NO. 1, p. 33 http://dx.doi.org/10.1080/17409292.2016.1120548

قدرتها على الإبداع في أجناس متأصلة في التقليد الكتابي[25]. وهذا الموقف يترجم بشكل ملحوظ في القصص المسرودة التي تتطرق بشكل جزئي أو كلي للتيماتية الهوياتية، وهو ما يتجسد حسب نفس الباحث (موحاند اكلي الصالحي) في اختيار الإطار الزماني والمكاني للأحداث المسرودة، والإنشاء الأسمائي onomastique والرمزي للأمكنة وللشخصيات والاشتغال على اللغة... فآل كل ذلك إلى بلورة عالم مرجعي وهوياتي[26]، في النصوص الأولى من المنجز الروائي الأمازيغي، بحيث انعكست هذه التيماتية حتى على التقنيات السردية الموظفة في هذه الروايات، بحيث إن وضعية السارد والرؤى السردية تتغير بتغير القضية المطروحة: حينما يتعلق الأمر بالأحداث المروية، فإن السارد يتدخل بحياد، ولا يحشر نفسه في الأحداث المروية، إنه يلتزم بالمسافة الضرورية بينه وبينها. لكن حينما يتعلق الأمر بخطاب يتعلق بالمسألة الأمازيغية، فإنك تجد السارد يقحم نفسه، ويصبح طرفا معنيا في كل ما يقال، بحيث يصبح من الصعب التمييز بين السارد والشخصية[27].

لكن، إذا كانت الكفة راجحة لصالح تيمة الهوية والسؤال اللغوي في النصوص الروائية الأولى طيلة العقد الأول من هذه التجربة، فإن الرواية قد بدأت منذ العقد الثاني تبارح هذا الخندق الهوياتي لتشهد نوعا من التنوع التيماتي على مستوى المدونة في مجملها، وعلى مستوى النص الواحد نفسه بحيث تتفاعل وتتجاور عدة

[25] Ibid, p. 29

[26] Ibid, p. 30

[27] أنظر مقالنا تيمة الهوية في الرواية الامازيغية ضمن كتاب "قراءات في الرواية الامازيغية"- منشورات رابطة تيرّا- 2014 – ص. 27-42.

موضوعات داخل نفس المتن، وهكذا بدأت أقدام الروايا تسلك سبلا تيماتية أخرى غير مطروقة وتخوض في قضايا وموضوعات أخرى من قبيل:

- قضايا التطرف الديني والإرهاب.
- قضايا المرأة في مواجهة العقلية الذكورية والبطريركية خصوصا في الروايات النسوية.
- قضية التنمية الاجتماعية والفقروالهجرة و انتزاع الأراضي.
- سرد الطابوهات أو الثالوث المحرم (الجنس والدين والسياسة).
- قضايا الاعتقال السياسي وسلب الحريات وحقوق الإنسان والاستبداد السلطوي المخزني.
- السرد العصابي الذي عوض أن ينشغل بقضايا المجتمع أو التاريخ ينشغل بسيكولوجية الذوات النصية المرضية وأعراضها الباطولوجية.

فالرواية حسب بونفور هي مجال التعبير عن الرغبات والفانتازمات وأشكال الحرمان العميق لدى الأجيال الجديدة، هذا التعبير الذي لا يجد مجالا آخر لميلاده على اعتبار أن النسق التقليدي لا يمكنه التعبير إلا عما يتلاءم وآداب السلوك والاحتشام convenances، أما الرواية والقصة فهي مجالات يمكن أن تعالج فيه قضايا الحب/ الجنس مثلا والسياسة والدين أي الثالوث المحرم (الطابو) في

المجتمعات الأمازيغية الحالية بحرية في قطيعة مع التقليد الذي عادة ما يستعمل الإيحاء الأكثر إبهاما حينما يجرؤ على مواجهة هذه القضايا[28].

وهذه التيماتية في تقدير بونفور تفرض على الروائي والقصاص اهتماما متزايدا بتجربته الخاصة وتجربة مجتمعه. ولهذا فإن الطابع الواقعي لهذا الأدب لافت للأنظار[29] .

وقد أفرز تنوع التيمات في السنوات الاخيرة ظهور بعض الأنواع الروائية غير المعهودة في الكتابة السردية الأمازيغية، فإلى جانب روايات النقد الاجتماعي التي كانت مهيمنة، والتي يمكن التمثيل لها برواية تيكتّاي لمحمد المستاوي و aɣuri n urtum لخالد أكرسول وtumrt n tglgaḍ لعبد السلام اماخا وtawnza لفاطمة بهلول...، ظهرت الرواية البوليسية أو رواية الجريمة والتحقيق مثلما لدى الحسين مورابيح في نصي azmul n usammɣ iṛẓan و talat n yifis أو لدى هشام فؤاد گوغلت في نص iqqs yiɣirdm، كما ظهرت الرواية ذات النفحة الصوفية كرواية fk iyi ad suɣ لبشرى لادوزي، ناهيك عن رواية التشويق البسيكولوجي مثل igʷntrn d ifaɣrn لفاضما فراس وtisatin لخديجة لكجضا، والرواية ذات البعد الفلسفي العبثي والعدمي مثل adis n wuccn لملعيد العدناني، والاستقاء من منابع الخيال العلمي والتاريخ مثلما في رواية uluf لمحمد بوحمدي...

[28] Abdellah Bounfour- Présentation de la littérarité berbère contemporaine - Études littéraires africaines- Littérature berbère- Number 21, 2006. P. 07.

[29] Ibid. p. 07.

وعلى أية حال، فإن الكتابة الروائية بالأمازيغية انهمت بالواقع المباشر الذي انبثقت منه، وانشغلت بالقضايا الكبرى التي أرقت المثقفين الأمازيغ، لكنها انفتحت أيضا على قضايا الإنسان والهواجس الكونية في العالم بأسره؛ مثلما انطبعت أيضا بالوصمات المرتبطة بالأمازيغية ومحيطها السوسيوثقافي سواء على المستوى النصي (الفضاء القروي، شعرية الهوياتي Poétique de l'identitaire، والانهجاس بفك الارتباط بين اللغة الأمازيغية والشفوية) أو على مستوى الموقع الرمزي للأدب الأمازيغي المكتوب ضمن الحقل الأدبي المغربي والدينامية الثقافية الوطنية وحرصت على التفاعل مع ما يمور في الوسط الأدبي والنقدي من اجل تجديد أدواتها الفنية وتنويع انشغالاتها.

5- بعض قضايا الرواية الأمازيغية بالجنوب:

ا- مشكلة المنظورية والحضوروالتلقي

هذه النقاط المضيئة في سماء التجربة الروائية الأمازيغية بالجنوب المغربي لا ينبغي أن تحجب عنا بعض العوائق التي تعترض سبيل هذه التجربة، وتعرقل اكتسابها لوزن رمزي في الساحة الثقافية الوطنية، منها:

- محدودية الحضور في المشهد الثقافي المغربي والمغاربيmanque de visibilité ، حتى أن الرواية المغاربية في أذهان ووعي الطبقة المغاربية المثقفة لا تزال تختزل غالبا في الرواية المكتوبة بالعربية بالدرجة الأولى، وبدرجة أقل تلك المكتوبة بالفرنسية أو الاسبانية، ولا يكاد يحضر في أفق وتصورات المثقفين المغاربة وجود رواية بالأمازيغية

بسبب ثقل التمثلات السلبية عن الأمازيغية (الشفوية/ الفلكلرة/ الثقافة الشعبية...) وتأثير الإيديولوجيا العربية الإسلامية الإقصائية والتأحيدية المعششة في العقول، والمغيبة لأي مقوم أمازيغي، إلى جانب غياب الانفتاح والحواربين التجارب الكتابية الوطنية على تعدد لغاتها....

- مشكلة النشر وقلة الانتشار والتأثير بسبب ضعف إمكانات التوزيع والتعريف بالأعمال الصادرة، وغياب مؤسسات أو ناشرين متخصصين في مجال الإنتاج الأدبي الأمازيغي بالمغرب، بخلاف الجزائر التي عرفت في السنوات الأخيرة ظهور مؤسسات متخصصة في ذلك[30]، أضف إلى ذلك قلة الهيئات والجمعيات التي تتعهد الكتابة الإبداعية **وترعى الكتاب، وعدم اهتمام النخب الأمازيغية بالشأن الأدبي، و انصراف النسيج الجمعوي الأمازيغي إلى العمل السياسي والحقوقي والإيديولوجي بالدرجة الأولى، إذ لا يشغل الأدب وقضايا الإبداع باللغة الأمازيغية إلا موقعا هامشيا باهتا أو منعدما أحيانا ضمن انشغالاتها، وبالمختصر، تعاني الرواية والأدب المكتوب عموما من غياب مؤسسة أدبية حقيقية متكاملة الشروط بما فيها من فاعلين ودور نشر وتوزيع ومكتبات ونقاد وطبقة عريضة من القراء تفرز بدورها كتابا وروائيين يغنون التجربة السردية ويخصبون المشهد الروائي ويفتحون آفاق التجديد والتجريب ويضمنون الاستمراروالاسترسال لسلسلة الإنتاج والتلقي.**

[30] من بين دور النشر بالجزائر المتخصصة في نشر الأدب الأمازيغي أو الاهتمام به نذكر: L'Odyssée Éditions, Mehdi Éditions, Éditions El Amel, Édition Le Savoir, Éditions La Pensée, Tira, Tamagit, tafat, Elamel, imtidad...

-ضعف المقروئية بسبب تراجع القراءة عموما ببلادنا واستنكاف أو عدم تعود الأمازيغ على القراءة والكتابة بلغتهم بعد حتى في صفوف الحركة الثقافية الأمازيغية للأسف، وعدم تعميم تدريس الأمازيغية لا أفقيا ولا عموديا و انحسارها و انحصارها في حدود مستوى التعليم الابتدائي الأساسي، فضلا عن إيلاء أقسام الدراسات الأمازيغية بالجامعات والمؤسسات الرسمية "الايركام" مثلا الاهتمام الأكبر إلى الأدب الشفوي أو إلى الشعر في الغالب، بحيث لا يحتل السرد الحديث منها إلا حيزا محدودا[31].

- هزالة المواكبة الإعلامية لهذه التجارب السردية، وضمور المتابعة النقدية المؤطرة نظريا لهذه التجارب الوليدة والراصدة لحركيتها والموجهة لمساراتها، وقلة القراءات التي تحفز على الإنتاج والتلقي، وغياب الأنشطة المشجعة على تداول النص الروائي الأمازيغي و إقرائه، إذ يفترض أن يثير هذا المنجز الأدبي الأسئلة النقدية والأنثروبولوجية، وينال ما يستحق من الاهتمام والتحليل والنقاش باعتباره ظاهرة أدبية وسوسيوثقافية، وتعقد حوله لقاءات وندوات وتنجز حوله بحوث ودراسات تتصدى لملامحه الفنية وتطوره النوعي بالوقوف عند عناصر الجدة فيه والتحولات التي تعتريه وترصد جمالياته وجوانبه البنائية واللغوية والتيماتية.

[31] ينبغي التنويه بالجهود الأخيرة للباحث أحمد المنادي الذي أشرف على بعض المشاريع المخصصة للدراسات السردية الحديثة مؤخرا.

ب- مسألة حرف الكتابة:

لا يزال التردد والتدبدب السمة الأبرز لقضية حرف الكتابة بالأمازيغية عموما، والروائية منها خصوصا، إذ تتسم النصوص المتحصلة حتى الآن في المدونة الروائية الأمازيغية بسوس باستمرار تعدد الغرافية polygraphie التي كتبت بها هذه النصوص-الحرف الآرامي- اللاتيني – تيفيناغ رغم غلبة الحرف اللاتيني فيها مع بعض الاضطراب التقني في بداياته (مع رواية أفولاي وأكوناض في طبعته الأولى)، فقد دشنت استعمال الحرف اللاتيني منذ نصوصها التأسيسية سنة 2002 بعد تقليد كتابي طويل من استعمال الحرف العربي من قبل كتاب المنظومات الفقهية بالأمازيغية منذ قرون، وبعد عقود من استخدامه في تجربة الكتابة الحديثة بطريقة "أرّاتن" التي أسست لها الجمعية المغربية للبحث والتبادل الثقافي، والتي لا تزال مستمرة بشكل محدود على يد محمد مستاوي الذي كتب بها الرواية الوحيدة بالجنوب بهذا الحرف، وهي رواية تيكتّاي سنة 2012. أما حرف تيفيناغ فلا يزال استعماله محتشما، لم يكتب به حصرا سوى نص واحد هو tiwargiwin jlanin لمحمد الداهوز، غير أن عدة نصوص مزدوجة الحرف (لاتيني/تيفيناغ) مثل رواية صبري azrf akucam وكارحو داود aḍlalas وtumrt n tglgaḍ لعبد السلام اماخا وaɣyul d uzgn للحسن زهور وtigurrma illsn لخديجة لكجضا و ssus isasan nnk; igusifn n twargit لحبيب لكناسي وغيرها.

ومسألة الحرف لا يمكن أن تختزل فقط في الجوانب الگرافية والتقنية والطباعية، بل هي انعكاس لمخاضات الكتابة الإبداعية بالأمازيغية عموما بالمغرب، وترجمة للسياق المرتبك والتحولات غير المحسومة في مسار الأمازيغية رغم الدسترة بسبب إرث ثقيل من التمثلات والإكراهات والعراقيل، مثلما هي أيضا تعبير عن تكوين المبدع ذاته ورهاناته الذاتية أو تلك المتعلقة بالجهة الناشرة له، وتتدخل فيه عوامل أخرى قد تكون أيديولوجية أو سوسيولوجية مرتبطة بظروف الإنتاج والتلقي والتداول.

ج- مسألة لغة الكتابة:

لما كان فعل الكتابة الروائية ولا يزال حتى الآن فعلا نضاليا دالا على المقاومة الثقافية واللغوية، وتجسيدا لانشغال هوياتي واستراتيجية ترمي إلى إعادة الاعتبار للغة مسودة طالما أبعدت من المؤسسات؛ ولما كانت اللغة في الرواية هي دعامة البناء السردي، فإنها لا تزال هي مدار الاشتغال الأساسي في النص الروائي الأمازيغي؛ فوضعيتها المؤسساتية والمكانة التي تحتلها على المستوى السوسيوثقافي ترين بظلالها على الرهانات المنتظرة من استعمالها من قبل الكتاب، مثلما لها انعكاس على مستوى شعرية النصوص على اعتبار أنها تحضر كثيرا وبأشكال مختلفة كموضوعة/ تيمة من الموضوعات الاساسية للروايات، مثلما تنزل بثقلها في صياغة النصوص ويقع الاهتمام بجماليتها وسجلاتها وأساليبها ومعجمها، ويحرص أغلب الكتاب على الاشتغال عليها شكليا وتجديدها والاجتهاد من أجل تحويلها إلى لغة ذات نسق كتابي

بتخليصها من رواسب الشفوية التي تعلق بها من تاريخها الطويل، واستثمار الإمكانات المعجمية المتاحة أمامهم لتجاوز الإكراهات التي تعترض سبيلهم، حيث الحرص على تطويق الدخيل والمقترض اللغوي، والحد من زخم حضوره في النصوص، وتعويضها بالمقترضات البيلهجية المقتبسة من الرصيد المعجمي للتنوعات الأمازيغية الأخرى بتامازغا، ومن الكلمات التي قد يستحدثونها بأنفسهم، أو التي التي سقطت من التداول، أوالملتقطة من ألسنة الشيوخ في الجبال البعيدة في أصقاع سوس أو في بطون المخطوطات المعجمية القديمة كمخطوط ابن تونارت الذي يعود إلى العصر الموحدي ومدونة ابن غانم، وهذا ما يبرر الاعتماد على التوضيحات اللغوية والشروح المعجمية في أسفل الصفحة أو في نهاية النص، مثلما يفسر وجود بعض المستنسخات calques أو الترجمات المباشرة في لغة هذه النصوص تعود للغة التكوين التي تلقاها الكاتب (الفرنسية أو العربية أو هما معا)، وقد يوحي بأن كتابها قد فكروا بلغة أخرى يتقنونها في إطار ازدواجيتهم ما قد يصعب التلقي بالنسبة لمتلق غير مزدوج اللغة وقد كشف بعض الباحثين مظاهر لتأثير لغات التكوين والمحيط اللغوي على الكتابة الروائية.

واللغة تخرج من هذا الاشتغال والعمل على إمكانات الصوغ المختلف والاختبار اللغوي وقد شهدت تحولات كبيرة، وتم تطويعها أكثر وخلخلت بنياتها التقليدية المتجمدة، وتم تجريدها تدريجيا من رواسب التقليد و آثار الشفوية وثقل التعابير المكرورة والمبتذلة لتتولد لغة ليست بالضرورة هي نفسها اللغة المحكية، لا تتماهى

مع ذاتها لكنها لا تغايرها، إنها لغة متحولة أو صيرورة أخرى في مسار هذه اللغة تربك أركان الشفوية فيها وتدخل الاضطراب إلى عملية التلقي التي تعودت ذائقتها على لغة الحكاية وألفت استهلاك الشعر المنظوم في أسايس.

الرواية هي إذن مؤشر واضح (ضمن مؤشرات اخرى) للانتقال إلى الكتابة، حيث يقوم الجنس الروائي بتطويع اللغة واستثمار مختلف سجلاتها وتفجير إمكاناتها وطاقاتها، ويحتاج فيها الكاتب إلى مهارات ومادة معجمية ثرية، وإلى لغات مختلفة داخل اللغة الواحدة لتمثيل مختلف الإيديولوجيات والمواقع الاجتماعية في الإطار البوليفوني الذي يطبع الرواية بالمفهوم الباختيني في إطار الحوارية والتهجين اللغوي الذي يبلغ مداه في توظيف بعض الروائيين للتعددية اللغوية الفعلية، من قبيل اضطرارهم إلى توظيف و إقحام لغات أخرى غير الأمازيغية يقتضيها السياق في إطار التعبير عن التعدد الذي يطبع المشهد المشهد اللغوي الوطني او في إطار الإيهام بالواقعية، حيث نجد حوارات بالعامية الدارجة في رواية عياد ألحيان **yan usgg^{w}as g tẓgi**، و اقتباسات بالفرنسية في رواية فاضما فراس **ask^{w}ti n tlkkawt** وحوارات ونصوص بالعربية الفصحى على مدى صفحات من رواية **imanass** لابراهيم ايعزّا.

أما فيما يخص سجلات اللغة ودرجة أدبيتها ومدى قربها أو بعدها عن المحكي المتداول، فيمكن أن نصنفها إلى عدة مستويات وأصناف:

- لغة مشتغل عليها، بعمق، وبشكل ممنهج، على المستوى المعجمي والتركيبي والأسلوبي (كما لدى أكوناض و أفولاي وألحيان أوبراهيم، وتتطلب قارئا متمكنا من اللغة.

- لغة وسيطة شفافة نسبيا قريبة من الأفهام، ولكنها غير مسفة كما لدى صبري فراس و ايريزي ومورابيح وبويعقوبي والعدناني...

- لغة قريبة جدا من المحكي والعامي المتداول بسوس وتحديدا بأكادير(رو ايات ابراهيم العسري نموذجا)

- كما نجد أحيانا لغة متأثرة بالوسط الحضري الناطق بالدارجة على مستوى الصياغة اللغوية الأمازيغية ما ينعكس على بعض خواصها التركيبية (حالة الربط مثلا في رو اية titrit n tiwudci مثلما نجد عند خديجة ايكان التي نشأت بالدار البيضاء)، أولغة متأثرة بالتنوع الأمازيغي لمنطقة القبايل مثلما نجد لدى بوحويلي في gr tillas d tifawt على مستوى بعض الألفاظ وبعض التراكيب وأدوات الربط؛ أو لغة تجمع بين تنوعين: تنوع الجنوب الشرقي وسوس مثلما نلمس آثاره في رو اية azrf akucam لعبد الله صبري.

كما يكن الحديث عن مستويات في توظيف اللغة بين:

- توظيف تقريري خطابي تتقلص فيه درجة الانزياح اللغوي والتصوير إلى درجة تقارب الصفر (مثل ما نجد لدى بوحويلي، وتيكتّاي لمحمد المستاوي بحيث يطغى الحدث والخطاب والفكرة على الأسلوب وتهيمن الوظيفة التواصلية الإبلاغية).

- توظيف يكثف الانزياحات، ويستعير لبوسا شعريا، ويتسم بالصياغات الاستعارية والفنية (كما لدى اوبراهيم، عدناني، الحيان، ايت صالح، دكر، لكناسي... ما يضفي على اللغة نوعا من الطراوة والانسيابية بشكل لافت.

- توظيف الأسلبة التراثية الشفوية مثل ما نجد في رواية **inakufn** و **tamurt n ilfawn** بدرجة أقل حيث طغيان لغة تراثية تتكثف فيها العبارات المسكوكة وتوظيف الأمثال.

وإذا كانت الرواية الأمازيغية هي مجال لتجديد اللغة كما يرى عبد الله بونفور[32]، فإنها أيضا مجال لإغنائها بالتعبيرات المحلية والألفاظ المتداولة على مسوى المناطق، بحيث يمكن لباحث أن يستجمع فقط من هوامش هذه النصوص كما مهما من الألفاظ غير المتضمنة في أي من معاجم الأمازيغية لكنها لا زالت متداولة على المستوى القبلي، بحيث نلمس في عمل كل كاتب تأثيرا محليا يعتبر من المخصبات اللغوية التي تسهم في لم شتات اللغة و إثرائها، ومن أمثلة الكتاب الذين يمكن أن نسجل حضور تنويعات معجمية محلية لديهم نذكر: ايريزي- عدناني- أفولاي- كارحو داود (ئداوكنسوس)- أكوناض- فراس (ايحاحان)- ايت صالح (ايسندالن)- كوغلت (أولوز)- أوبوبكر (طاطا)- لحسن زهور (ئمي ن ؤكادير)- لكجضا (أيت باها).

[32] Abdellah Bounfour Présentation de la littérarité berbère contemporaine- Études littéraires africaines, (21), p. 08.

د- مسألة التجنيس الروائي

من القضايا المرتبطة بالرواية الأمازيغية عموما وبالرواية بالجنوب المغربي، نذكر ما يتعلق بمسألة التجنيس، أي مدى مشروعية تصنيف النص السردي الذي يزعم أنه رواية بالمفهوم الغربي على مستوى المعمار النصي[33] plan architextuel. فلئن كانت أغلب النصوص تستجيب لبعض معايير الرواية وأعرافها من حيث تعقيد الحبكة وتركيبيتها وبناء بسيكولوجية الشخصيات وامتداد الزمن وتعدد الفضاءات والأمكنة والشخصيات فإن البعض من هذه النصوص أميل إلى القصص المطولة منها إلى الرواية، بحكم بساطة بناء الحبكة السردية الذي يقلص بشدة عدد التحولات والتطورات في الأحداث، وبشكل يحد من امتدادها في الزمن[34].

فالتعيين الاجناسي (أونگال) على الصفحة الأولى وحده كمعيار وحيد لتصنيف النص وتحديد هويته الأجناسية بناء على التعاقد المفترض بين الكاتب والقارئ، يطرح بالفعل إشكالا حين نتعامل مع بعض النصوص القصيرة الحجم، قد تقل أحيانا عن 60 صفحة مثل نص izuṛan لسعيدة فرحات الذي لا تتجاوز عدد صفحاته 45 صفحة أو tiwargiwin jlanin لمحمد الداهوز (58 صفحة)، فهل يجب أن نسلم بروائية نص لمجرد تصريح صاحبه بانتماء عمله الأدبي لهذا الجنس؟

[33] لقد عاشت الرواية المغربية المكتوبة باللغة العربية نقاش التجنيس بدورها في بداياتها، ويمكن بهذا الصدد أن نذكر بالنقاش النظري الذي أثاره نص" الزاوية " للتهامي الوزاني في الساحة الأدبية والنقدية المغربية.

[34] Nabila Sadi - Problématique de l'écriture romanesque en « kabyle » -Approche sociopoétique - Thèse de doctorat Universite Mouloud Mammeri De Tizi-Ouzou - 2019 –p. 11.

لقد نبه إلى هذا الأمر عدة باحثين، أحدهم موحاند أكلي الصالحي عن الرواية الأمازيغية بالقبايل[35]، فقد لاحظ أن بعض النصوص في المدونة الروائية الأمازيغية بالقبايل، تتطلب فتح نقاش حول انتمائها الاجناسي، وتعتبر شاهدا على صعوبة الانتقال من الشفوية إلى الكتابة، وعلى نوع من التعويم Flottement الذي يطبع هوية الكتابة في الإبداع الجديد[36].

وفي ذات السياق كانت بعض الدراسات أكثر حدة وراديكالية في إثارة هذا الموضوع، منها رأي Nasserdine Ait Ouali الذي وصف مثلا كتابة التعيين الأجناسي أونگال على بعض النصوص القصيرة جدا بمثابة شذوذ في مجال النشر[37] Anomalie éditoriale بحكم صغر حجمها، ونفس الرأي تقريبا عبر عنه محمد أقوضاض بخصوص بعض الروايات بالريف مثل رواية jar u jar لمحمد بوزكو حيث أورد في كتابه: (شعرية السرد الأمازيغي) أنها تتحرك "في الجو العام للحكايات الشعبية في اختزاليتها وفي تناصاتها... وبنيتها هنا بسيطة تعتمد الأسلوب الحكائي الشعبي التقليدي في بساطته دون التعقيدات الأسلوبية والفكرية، وفي تتابع الوحدات الصغرى..."[38]، وهو رأي يشاطره فيه الباحث والناقد فؤاد أزروال[39] .

---

[35] Mohand Akli Salhi – Etudes de littérature kabyle – ENAG éditions- 2011-p. 92-93

[36] أعطى موحاند اكلي صالحي كمثال عن هذه النصوص التي تطرح إشكالا حول تصنيفها الجنسي في الرواية القبايلية: Butqulhatin لعمر دحمون، و salas d nujaلابراهيم تازاغارت وccna n yebẓaẓ لأيت بوداود.

[37] Ait Ouali, Nasserdine. L'écriture romanesque kabyle d'expression berbère (1946-2014). Tizi-Ouzou: l'Odyssée Editions, 2014- p.15/16

[38] محمد أقوضاض- في شعرية السرد الامازيغي- منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، الطبعة الأولى، 2007، ص. 137

[39] فؤاد أزروال – الأدب الأمازيغي المعاصر بالمغرب: مظاهره وقضاياه- منشورات المعهد الملكي لثقافة الامازيغية ط1- 2015- ص.41.

وأما عبد الله بونفورفقد اعتبرأن الكثيرمن النصوص الأولى هي قصيرة بما يجعلها أميل إلى القصة، حيث قال: إن الرواية تجعل الروائي في مواجهة الابتكار الحقيقي لعالم من المشاهد والأجواء والشخصيات المختلفة في تصرفاتها ولغاتها، ناهيك عن انعدام نموذج محلي أصيل يستند إليه، وهذه الصعوبة ضمن صعوبات أخرى هي التي تفسر كون النصوص السردية الأولى مستلهمة من الحكايات أو هي محاولات سردية قصيرة أقرب إلى القصة منها إلى الرواية. بل إن كل النصوص المنشورة حتى اليوم على أنها روايات، ليست في أحسن أحوالها سوى قصص قصيرة وقع تطويرها بدرجات متفاوتة[40].

بخلاف الآراء المتشددة السابقة لاحظت خديجة موحسين أن بناء الروايات الأمازيغية التي طالعتها (والتي تعود إلى البدايات التأسيسية للرواية الأمازيغية بالمغرب) تستجيب لمعاييروأعراف الجنس الروائي رغم أن الحبكات التي انبنت عليها نصوصها هي في غالبية الأحيان بسيطة ترتبط أساسا بمسار شخصية واحدة. فالمحكي يتضمن وصفا للأمكنة والأشياء والشخوص، كما أنه مرصع بالحوارات وأشكال الخطاب الأخرى[41].

[40] Abdellah Bounfour - Abdellah Bounfour- Présentation de la littérarité berbère contemporaine - Études littéraires africaines-Littérature berbère- Number 21, 2006. p. 07.

[41] Khadija Mouhsine -La littérature berbère (amazighe) écrite aujourd'hui: le roman et la nouvelle in Studi Africanistici Quaderni di Studi Berberi e Libico-berberi 3 Langues et littérature berbères: développement et standardisation- Anna Maria Di Tolla Napoli-2014. p. 105.

وإن كانت بعض هذه الدراسات والآراء قد انبنت على معطيات ملموسة في بعض النصوص المحدودة من مجمل التجربة، فإن المسألة عموما ينبغي أن تناقش بروية وموضوعية أيضا بمراعاة كل جوانبها السوسيونصية، وليس بالتركيز فقط على العناصر الشعرية البنيوية، حتى لا تكون الأحكام مبتسرة ومتحاملة[42]، لأن بعض هذه التقييمات الحادة والراديكالية المعبر عنها محكومة، عن وعي أو غير وعي، بثقل التقاليد الخارجية الحاملة لهذا الشكل الأجناسي، وبالتالي فهي تستند، ولو بشكل مضمر ومسكوت عنه، إلى معيار غربي تستخدمه كمبرر للطعن في شرعية مثل هذا التعيين الأجناسي[43].

لذا لا يجب أولا إغفال أن أي مقاربة للنص الروائي الأمازيغي بكل شمال إفريقيا ينبغي أن تستحضر ارتباط هذه الفعالية الإبداعية بلغة لا تزال تتردد خطاها بين دهاليز الشفوية والتقليد، بل لا زالت محتشمة خجلة من أن تقتحم بجراءة هذا المشهد لاعتبارات متعددة مرتبطة دائما بالسياق، فهي لم ترسخ قدميها بعد في طريق الممارسة الكتابية، ولا تجر خلفها تاريخا كتابيا طويلا باستثناء بعض المخطوطات في شكل منظومات فقهية ذات طابع ديني وعظي في أغلبها لا يحركها انشغال أدبي بالدرجة الأولى، بل هي إفراز لنشاط عقدي يمارسه الفقهاء في المجتمعات الأمازيغية كما لا يمكن تجاهل اعتبارات يأخذها بعض الكتاب بالحسبان خلال كتابتهم

---

[42] من هذه الدراسات التي طالت نصوصا بعينها مثل دراسة محمد أمرير لرواية tawargit d imik لمحمد أكوناض، وتتصف بكونها متحاملة محكومة بخلفية غير بويتيقية، بل تحركها دوافع سيكولوجية أيديولوجية كما سنبين لاحقا.

[43] Nabila Sadi - Problématique de l'écriture romanesque en « kabyle » -Approche sociopoétique - Thèse de doctorat Universite Mouloud Mammeri De Tizi-Ouzou - 2019 – p. 15.

فيتعمدون أحيانا كتابة نصوص قصيرة أو يتنكبون عن الإطالة خوفا من انصراف طبقة القراء الهشة أصلا في و اقع يتسم بضعف القراءة بالأمازيغية الذين لم تترسخ بعد أقدامهم في مجال قراءة ما كتب بالأمازيغية .

وقد انبرت الباحثة نبيلة سادي Nabila Sadi إلى مناقشة مثل هذه التقييمات المتعلقة بمسألة التجنيس، وذلك بالاستناد إلى مقاربة سوسيوشعرية sociopoétique، إذ ترى أن ميلاد أونگال ناتج عن مجموعة من العوامل لا يمكن حصرها فقط في تطور الاشكال الأدبية... بل لابد من الأخذ بعين الاعتبار تأثير التحولات السوسيوثقافية على التحولات الأدبية، ويترتب عن ذلك أن اختيار مقاربة محايثة، وبشكل حصري، يبدو أمرا اختزاليا لا يتيح فهم تبني الأشكال والاجناس الجديدة مثل ungal، لذلك اعتمدت مقاربة تأليفية في هذه المسألة، هي ما يعرف السوسيوشعرية sociopoétique التي تعنى ضمن انشغالاتها الكبرى بمسألة النوع الادبي genre عن طريق الربط بين تنوعاته واختلافاته وبين الديناميات السوسيوثقافية[44]، ضمن الأفق النظري الذي صاغه A. Viala لهذه المقاربة، وفي هذا الإطار فهي ترى أن مسألة التجنيس أمر محط نقاش، فإما أن تتم مقاربة الأعمال الأدبية باعتبارها إنتاجات مشروطة بمنطق الزمان والمكان الذي أفرزها، أو يتم التعامل معها على أنها منجز استيطيقي يجب أن يستجيب لمقتضيات خارجية، أي لتصور معياري للجنس الأدبي الرو ائي. وفي هذه الحالة، هل ينبغي للتصور الغربي أن

[44] Nabila Sadi –op.cit - p. 22.

يفرض سلطته القهرية على كل قراءة لتشكيل وصياغة الرواية باستقلال وتجرد عن طبيعة وخصوصيات الفضاء الثقافي الذي تتم فيه هذه الصياغة؟ بعبارة أخرى، هل يجب للقوانين الأجناسية التي تم سنها في تقاليد كتابية أخرى أن تمارس عفويا وقسريا على الأونكال الذي هو نتاج مجتمع شفوي منذ عصور[45]؟

إن ungal (الرواية بالأمازيغية) بما هو إفراز لحركة الانتقال إلى الكتابة التي تسارعت وتيرتها تحت تاثير سياق سوسيوسياسي مطبوع بأسئلة الهوية، يصطبغ بألوان الفضاء الذي يندرج فيه وتنطبع نصوصه عن وعي أو غيروعي ببصمات الإرث الثقافي والأدبي الأمازيغي، وبالتالي فإن الاختيارات الأجناسية والنصية لا يمكن أن تكون إلا اختيارات استراتيجية في الشق الأكبر منها. لذا تدعو الباحثة في إطار مقاربتها السوسيوشعرية دائما إلى النظر إلى المسالة من زاوية أنها تتعلق بتهيئة وتأسيس شكل أجناسي مستورد ينبغي مساءلته ضمن منطق الحقل الثقافي المحلي المحتضن له على شكل أونكال من أجل جرد التصورات التي يندرج ضمنها والاختيارات البويتيكية (الشعرية) التي يجسدها ودراسة أنماط إعادة انتاج وتملك الرواية (بالمفهوم الغربي) التي يقترحها كتاب أونكال انطلاقا من نموذج يمتلك تقليده الخاص (النموذج الغربي) ولكن وفق عدد من الترتيبات الموروثة من فضائه الثقافي الخاص ومن الرهانات الأيديولوجية الهوياتية المرتبطة بها[46].

[45] Nabila Sadi – op. cit -p. 12
[46] Nabila Sadi –op. cit. p. 14

هذه المعطيات هي التي دفعت الباحثة إلى طرح التساؤل الأساسي التالي: ماذا يحدث حينما لا ينقل فقط نص من آدب إلى آخر، بل ينقل نص جامع أو معمار نصي architexte بما هو مجموع التصنيفات العامة أو المتعالية – من أنواع الخطاب وصيغ التلفظ والاجناس الادبية، الخ، التي يندرج تحتها كل نص منفرد[47]، فيندمج في سياق تقليد أدبي آخر يتسم بالشفوية والتقليد، أي منهجية تحليل يمكن تبنيها حين يتخذ معمار نصي أدبا شفويا قاعدة له فيتجسد فيه كما لو أنه أحد أهم أشكال الانتقال إلى الكتابة؟ كيف يمكن التعاطي مع سؤال ungal؟ هل بإلاحالة إلى المعيار الأجناسي الغربي التي لا زالت هي ذاتها في طور التحديد لا تنفك تعيد تعيين نفسها؟ أم ببلورة لهوية اجناسية انطلاقا من النصوص التي تشكل المنجز الروائي الأمازيغي (القبايلي)[48]؟

أضف إلى هذا الامر أن الرواية ذاتها يمكن أن تتسم بتعدد أجناسي وتنتمي في مقاطع وأجزاء منها لأنواع أخرى، وهذا ما لاحظه J.-M. Schaeffer إذ يقول أنه حينما يتم ربط نص ما بهوية أجناسية، فإن ذلك لا يعني أن مجمل ذلك النص يعبر عن علاقة الانتماء تلك، بل مقاطع منه فقط، بينما يمكن أن تحيل مقاطع أخرى منه على جنس آخر[49]، يقول نفس الناقد: إن اصطلاح الرواية ليس مفهوما نظريا يطابق تعريفا اسميا مقبولا عند كل المنظرين الادبيين في عصرنا، بل هو أولا وقبل كل شيء مصطلح ألصق بعصور مختلفة، وعينت به نصوص متنوعة، من قبل كتاب وناشرين

[47] GENETTE Gérard, Introduction à l'architexte, Paris, Seuil, 1979, pp. 87-88.
[48] Nabila Sadi –op. cit -p. 42.
[49] Cf. SCHAEFFER Jean-Marie, Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?, op.cit, p.70.

ونقاد مختلفين[50]، لذلك لا يرى J.-M. Schaeffer ضرورة لأن تكون هناك قرابة وحيدة بين النصوص التي يتم تعيينها بنفس الاسم[51].

إن إقصاء نص من تصنيف ما، كما حصل مثلا حين احتدم الجدال بين النقاد حول أهلية نص Pierre et Jean للكاتب الفرنسي Maupasssant أن يكون رواية، هو حسب R. Marthe إجراء لا يكون ممكنا وصحيحا إلا حين يستند إلى قانون يسمح بترجمة الخصائص المختلفة للأعمال الأدبية وسماتها المشتركة.وهكذا، وكرد فعل على ذلك الجدل، ومن أجل مساءلة أسس ذلك الإجراء، فإنه قارن بين عدة أعمال مختلفة (دون كيشوت/ الأحمر والأسود/ مونت كريستو/ le /(Don Quichotte Rouge et le Noir, Monte-Cristo/L'Assomoir... متباينة فيما بينها ولكنها تلتقي كلها تحت نفس تسمية الرواية متسائلا في النهاية: أي من هذه الاعمال يعتبر رواية؟ ما هي هذه القواعد الشهيرة؟ من اين تأتت؟ من وضعها؟ وعلى أساس أي مبدأ؟ وبمقتضى أية سلطة أو مبرر عقلي؟

إن هذه التصنيفات الاجناسية كانت دائما موضوع هذا الصراع بين النقاد والروائيين[52] حيث إن الحرية التي تطبع هذا الجنس الادبي تحظى بالتقدير لدى

[50] Ibid p. 65

[51] Nabila Sadi –op. cit- p. 55

[52] كمثال على ذلك نذكر باختين الذي حين تحدث عن الروايات الإغريقية أصدر بشأن نصوصها حكما بالنقص jugement d'imperfection يتعلق بالطابع الصارم rigide ليسكولوجية شخصياتها والزمن والمكان المحتضن للأحداث، وتتابع الأحداث بشكل اعتباطي، الخ. فقد رأى فيها سذاجة في الشكل ونوعا من انعدام الكفاءة التي لم يتم تجاوزها في نظره إلا في القرن التاسع عشر مع الرواية الواقعية. وهو حكم تم انتقاده بشدة من طرف T. Pavel و R. Marthe، هذا الأخير مثلا أكد على أن كل ناقد ينبغي أن يتوقف عن هذا النوع من الإقصاء ما لم يمتلك القواعد الضرورية التي بدونها لا يمكن لنص ما أن يكون رواية، وما دام يتجاهل تاريخ هذه

الروائيين، بينما لا يتقبلها أبدا النقاد الذين غالبا ما يضعون لها الحدود تبعا لتقديرات كل واحد منهم[53]، فالرواية ليس لها شكل محدد بل هي متلونة متعددة الأشكال protéiforme، وهذه المرونة والانسيابية هي التي تجعلها تستعصي على أي تحديد نهائي، ولذا قال Marthe : "الرواية حرة، إنها حرة إلى حد الاعتباط، بل إلى أقصى درجة من الفوضى"[54] .

إن نصا ما حين يحمل تسمية أجناسية، فإنه يحيل عليها بشكل طبيعي، لكن هذه التسمية تظل مجرد بناء ميتانصي لا يعبر بالضرورة، وبدون إبهام، عن التنظيم الداخلي للنص. كما أن التسميات التجنيسية ليست وقائع داخلية محايثة للنصوص، وليست كذلك مصطلحات تحليلية تؤثر على النصوص من الخارج، ولكنها ترتبط بتاريخ تقليد أدبي ما، أي تاريخ نصوص خاصة بثقافة معينة، فهي بهذا المعنى ذات بعد تاريخي أو سوسيوثقافي، ما يؤكد أن أسماء الأجناس لا تتجسد بالضرورة داخل النصوص في مجموعة من السمات المتشابهة بل إن النصوص، بتوظيفها لعدد من الممكنات يمكن أن تصل أحيانا إلى درجة تغيير النوع[55]. وهذا يفيد أن الجنس الأدبي يقبل التحول وإعادة التشكيل والتحيين، وحتى الانتهاك، وليس مجرد إطار مغلق أو قانون لتحديد النسب الأدبي.

التسمية نفسها وما شرعن استعمالها عبر العصور. (- Nabila Sadi - Problématique de l'écriture romanesque en «kabyle» Approche sociopoétique p.55.

[53] Ibid- p. 55

[54] MARTHE Robert, Roman des origines et Origines du roman, Paris, Gallimard, 1977.p.14.

[55] Nabila Sadi – op. cit -p.57

وكخاتمة لهذ النقاش نقول إن المقاربة المحايثة المحضة على أهميتها قد تبدو قاصرة، بل ومجحفة في حق تجربة وليدة ومقاومة نشأت في ظروف كلها تدفع إلى إجهاضها بدلا من تعهدها بالرعاية، من غياب للدعم والتلقي والمتابعة والنشر، ومن انتفاء حتى للمعاجم الأدبية والتأهيل اللغوي، ناهيك عن العر اقيل الإيديولوجية المتولدة عن مسلسل التهميش والتحقير الذي لا تزال رواسبه في اللاوعي الثقافي رغم مسلسل الترسيم المتعثر.

دون أن يعني ذلك أن السياق ينبغي أن يتخذ ذريعة وتبريرا لكل النو اقص والإخفاقات، ومشجبا تعلق عليه كل أوجه التقصير التي قد تعود إلى عوامل ذاتية نفسها لا إلى شروط موضوعية، بل نعني بالتحديد أن من الإجحاف طرح ومعالجة مسألة تجنيس النصوص المشكلة لتجربة الرو اية الأمازيغية الناشئة حصرا ضمن أفق الثقافة الأصلية المنتجة له، وفي سياق ومفاهيم الابستيمي الأوربي الذي أفرز الرومون الغربي، بل يتعين من منظور السوسيوشعرية مراعاة التشكيل الجديد المصطلح عليه باسم الأونكال ومقاربته من خلال الحلة التي اكتساها في حقل الإنتاج والتلقي الأمازيغي الذي احتضنه دون أن يعني ذلك التحلل من كل قيد أو إكراه مرتبط بالجنس الأدبي، أو التذرع بالحرية المتاحة في الرو اية من اجل إنتاج نصوص لا تمت إلى هذا النوع بأية صلة، إذ تمة قدر محدود من الأعراف السردية التي تواضع عليها النقاد والكتاب والقراء، يمكن خرقها بدرجات متفاوتة دون الفكاك من إسارها بشكل مطلق تحت يافطة التجريب أو التجديد، وتلك قضية أخرى.

وإذا كان من المتعارف عليه أن من خصائص الرواية، خلافا للقصة، أن تتصف بنوع من الطول النسبي والامتداد في الزمن، فهو ليس قاعدة تابثة، فتمة روايات ناجحة رغم قصرها، يمكن أن نذكر منها على سبيل المثال رواية العجوز والبحر لهمنجواي والحمامة لسوسكيند والجراء لماريو فاركاس لوسا والكرنك لنجيب محفوظ... الخ؛ فهل نعتبرها رويات، وهي لا تنضبط لكل أعراف الرواية أم هي روايات قصيرة mini-roman وتكون ما بين القصة والرواية أم تعتبر قصصا مطولة، وما المعايير التي نستند إليها في التصنيف، وإذا اعتبرناها روايات قصيرة، فمن شأن ذلك أن ينطبق على نصوص أخرى اكتفي أصحابها بتجنيسها كقصص مطولة ullis كتعيين محايد دفعا للحرج وتفاديا لمسألة التصنيف والتجنيس رغم توفرها على مواصفات روائية من حيث الحبكة وبناء الشخوص وامتداد الزمن مثل adrɣal n tagut لزهرة ديكروحتى tiɣlaɣalin n udrar لرشيد أوباغاج، وهي أجدربان تصنف كرويات قصيرة (نوفيلاّ)، رغم أن الحدود بين هذه الأنواع ليست مرسومة بدقة، بل يشوبها الكثير من الالتباس والاعتباط.

خاتمة :

ترتبط أغلب القضايا المتعلقة بالكتابة الروائية الأمازيغية في كون "أونگال" يستعيرنوعه من تقليد أدبي طويل في الكتابة، ويستمد شكله من فضاء ثقافي مختلف توفرت فيه شروط نضج واختمار التجربة الروائية وقطعت شوطا كبيرا من التطور والتحول، ليحقق منجزه السردي بلغة شفوية بالدرجة الأولى، وفي ظل تقليد أدبي

موروث يجتر ذاته منذ قرون ويغلب عليه الشعر والحكاية، وفي ظروف مناوئة ايديولوجيا واجتماعيا،... فلابد إذن أن تطاله تعثرات في أشكاله النوعية و أنماط إنتاجه، ونشره وتلقيه بالنظر إلى عمره القصير ومحدودية التجربة عموما.

إن الرواية الأمازيغية هي أحد التجليات الكبرى للتحولات السوسيوثقافية التي يعرفها المجتمع في مستواها الادبي، استعارها الكتاب الأمازيغ من مجال ثقافي آخر، فحاولوا استنباتها في السياق الأمازيغي فاصطبغت بألوانه وتحلت بلبوسه الثقافي، فاكتسبت هويتها التي يختزلها مصطلح الأونكال كما بيننا أعلاه، فأصبحت تعيش فورة إبداعية بسبب قدرتها على تمثيل مختلف المرجعيات والرؤى الإيديولوجية والمنظورات المختلة سواء للذات أو للعالم أو للسرد ذاته، وتشخيص التحولات السوسيوثقافية بما تتيحه من عوالم مختلفة وأكوان تخييلية تمور بالتفاعلات والتعدد والتنوع على مستوى الأمكنة والأزمنة والشخوص والألسنة والأصوات الإيديولوجية والاجتماعية (البوليفونية)، والأخيلة والأساليب... ناهيك عن خاصية المرونة والانفتاح التي تميزها، فهي تستطيع احتضان أشكال تعبير أخرى و أنواع وأجناس مختلفة، مثلما هي حقل للتجريب المستمر لأنها نوع إبداعي لم يتخذ بعد شكلا نهائيا. لذا فمن المعول على الرواية أن تشكل صورة عن المجتمعات الأمازيغية، وأن تؤرخ لها، وتدون تطلعاتها وآلامها وتعثراتها وجراحها وتكشف المخبوء والظاهر من أوعائها لا سيما وأن الأمم ذاتها كما عبر عن ذلك إدوارد سعيد تتشكل من سرديات ومرويات.

تيمة الهوية في الشعر الأمازيغي الحديث
ديوان " إيزمولن"ⵉⵣⵎⵓⵍⵏ لأزايكو نموذجا

رشيد اوبجا

تقديـــــــــــم :

يعتبر موضوع الهوية من بين الثيمات الأساسية الحاضرة بقوة في الشعر الأمازيغي الحديث، فهو إحدى قنوات تصريف الخطاب الهوياتي الأمازيغي. وقد ظهر الشعر الأمازيغي الحديث مقترنا بتنامي الوعي بأهمية تحديث الثقافة الأمازيغية بأبعادها اللغوية والإبداعية...الخ،إلى جانب الوعي بضرورة الدفاع عن اللغة والثقافة الأمازيغيتين، فكانت هذه العوامل وأخرى هي التي عمقت حضور الهوية في الشعر الأمازيغي الحديث.

ويعتبر الشاعر علي صدقي أزايكو من الشعراء الذين أسسوا للتجربة الشعرية الأمازيغية الحديثة، فقد دشن ديوانه "تيمتار" مرحلة جديدة في تاريخ الكتابة الشعرية الأمازيغية والتي عمقها بإصدار ديوانه "إيزمولنⵉⵣⵎⵓⵍⵏ". بحيث شكلت الهوية موضوعا أساسيا في شعره وهاجسا يؤرقه ويدفعه لنظم قصائده.

فكيف حضرت هذه التيمة في الشعر الأمازيغي السوسي الحديث؟ وكيف تناول الشاعر صدقي علي أزايكو موضوع الهوية من خلال شعره بصفة عامة، وفي ديوان "إيزمولن" بصفة خاصة؟

أولا: الهوية في الشعر الأمازيغي الحديث:

يعتبر مفهوم الهوية إشكالا معقدا وموضوعا متشعبا يصعب إعطاء تعريف جامع مانع له. وتتعدد التعريفات التي أعطيت له حسب تعدد المراجع وزوايا النظر التي قاربت هذا الموضوع. فالهوية " وبداية الكتابة عن الهوية تمثل مشكلة قصوى، على اعتبارأن البداية هي الهاجس المؤرق لكل كتابة خصوصا حين يتعلق الأمربكتابة موضوع لا يمكن أن نسمه بالحياد أو البراءة لأن الحديث عن الهوية يتورط دوما في إشكالية معينة مرتبطة بالمكان والزمان والمعطيات العامة التي ينطلق منها الحديث...". [1]

إن هذا الموضوع صعب المعالجة داخل ادعاء نظري كيفما كان انتماؤه التخصصي، بحيث تلتقي في إطاره السيكولوجيا والسوسيولوجيا والأنثروبولوجيا والإيديولوجيا والسياسة. ويغدوا أمرتحديد التقاطع بين هذه الحدود قضية شائكة خصوصا وأن الانفعال الواعي واللاواعي في كثيرمن الأحيان يصبح هو اللازمة العامة التي تسود كل حديث عن الهوية.[2]

ويمكن القول إن مصطلح الهوية من زاوية اللفظ العربي يقابلها اللفظ الأوروبي Identité ومعناها المطابقة" فهوية الشيء هو ما يكون به مطابقا لذاته، وما يتميز

[1]- أفاية نورالدين ، الهوية والاختلاف، ص 14

[2]- نفس المرجع ص 14

به عن غيره، أي أن الهوية تجعل الشيء أو الشخص مطابقا لذاته رغم التغيرات والتطورات. وتجمع الهوية بهذا المنظوربين ماهية الشيء ووجوده".[3]

والماهية حسب ديكارت هي الشيء على نحو ما يكون في الذهن، أي التصور العقلي الذي يكون في ذهن الإنسان عن شيء معين. أما الوجود فهو الشيء من حيث هو موجود خارج الذهن، أي تحقيق حضوره الحسي على أرض الو اقع ".[4]

والماهية مثل الهوية هي جواب على السؤال ما هو؟ وبذلك يحيل مفهوم الهوية على تعبيرآخرهو الجوهر. فهوية الشيء أو الشخص هو ما يشكل جوهركينونته في مقابل خصائصه العرضية القابلة للتغير. إننا نتحدث إذن عن الثابت الذي يتعين الحفاظ عليه رغم كل مظاهر التغيير والتطور. أما على المستوى الاجتماعي فنتحدث عن "مطابقة المجتمع لذاته رغم التبدلات والتطورات ".[5]

إن الهوية من خلال هذه الزاوية "نسق من الموروثات الحضارية من الأسئلة والأجوبة المتعلقة بالكون والسلوك الإنساني، ومن المعايير الأخلاقية والعقائد الدينية، ومن الأعراف والعادات والتقاليد والتراث الثقافي والحضاري، ورثته جماعة ما عن ماضيها وساهم في تشكيل كيانها ".[6]

---

[3] - وقيدي محمد ، التربية وهوية مغرب المستقبل، ص : 128 – 129

[4] - الصافي مومن علي ، الوعي بذاتنا الأمازيغية ، ص 09- 10

5 - واعزي الحسين ، نشأة الحركة الثقافية الأمازيغية بالمغرب، ص :139

6 - وقيدي محمد، التربية وهوية مغرب المستقبل، ص: 130

ويعتبر سؤال الهوية في نهاية المطاف "من أعقد الإشكاليات لارتباطه بالذات، فإدراك الأنا معرض أكثر من غيره لإسقاط الهوامات وتحكم الأهواء والرغائب والعقد التي تتسرب من المناخ السوسيو ثقافي السائد أو التي تفرضها الصياغات والحرتقات الإيديولوجية المرغوب فيها".[7]

وكما يشير الأستاذ الصافي مومن علي فإن" مسألة البحث عن الهوية أو تأكيدها أصبح هما عالميا لا يشغل فكر شعب معين دون شعب آخر، فالكل تقريبا أصبح منشغلا به، إلى درجة أنه بات لفظ الهوية من أكثر المصطلحات ترديدا في أدبيات القرن العشرين ".[8]

الهوية في الشعر الأمازيغي الحديث:

يعتبر الشعر "من أقدم الفنون والآداب الأمازيغية وأكثرها تداولا وانتشارا في المجتمع الأمازيغي قديما وحديثا، وهو من أهم المكونات التي ترتكز عليها الثقافة الأمازيغية..."[9]

إلا أن غياب تأريخ حقيقي لهذا الشعر يعد من الصعوبات التي تعترض المهتمين بالبحث في الشعر الأمازيغي. ولقد ذهب معظم الباحثين في الأدب الأمازيغي، إلى اعتبار

[7] - أوسوس محمد ، الوعي بالذات الامازيغية من الميثي إلى العقلاني .

[8] - الصافي مومن علي، الوعي بذاتنا الامازيغية، ص: 77

[9] - الحسين مجاهد، معلمة المغرب، الجزء الاول

ظهور الشعر الأمازيغي الحديث في سياق " تنامي الوعي بأهمية تحديث الثقافة الأمازيغية بأبعادها اللغوية والإبداعية والفكرية".[10]

تبلور هذا الوعي لدى مجموعة من الفئات الاجتماعية التي انتقلت من مناطق مختلفة من المغرب يتكلم سكانها الأمازيغية إلى المراكز الحضارية." وتبعا لذلك فقد انتقلت معهم كل الخصائص المميزة للبيئة التي جاؤوا منها وخاصة فيما يتعلق باللغة والتعابير الفنية، خصائص تمنحهم فرصة استرداد وجودهم المغتصب في مجتمع حضاري جديد بلغته ومميزاته الثقافية القائمة على الكتابة كأداة للتعبير والتواصل من أجل إعطاء هذه الثقافة الأم فرصتها في التعبير داخل هذه الفضاءات الحضرية الجديدة".[11]

فقامت مجموعة من الفعاليات الحاملة لهذا الهم بولوج عالم الجمعيات الثقافية للبحث في هذه الثقافة المهمشة لغويا، فنيا، وفكريا." وكان لانخراط هذه الفعاليات الثقافية آثار على تطوير الوعي بأهمية تحديث الثقافة الأمازيغية، بمختلف تمظهراتها اللغوية والفنية والفكرية. ومن خلال زخم هذا الوعي بدأ الاتجاه نحو ترسيخ الكتابة بالأمازيغية من أجل الخروج بها من قوقعة الشفوي والمنسي".[12]

---

[10] - اسكنفل الحسين، تاريخ الأدب الامازيغي، مدخل نظري، ص: 103

[11] - المرجع نفسه، ص:103

[12] - المرجع نفسه، ص:104

في إطار الوعي بضرورة التدوين ثم إصدار ديوان " أمنار" سنة 1968، ورغم كونه مجرد توثيق لنصوص مختارة، لكنه ساهم في تحفيز المهتمين بالثقافة الأمازيغية إلى ولوج عالم الكتابة. وفي خضم تعدد واختلاف الكتابات الشعرية الأمازيغية الحديثة، وذلك حسب تعدد واختلاف المنطلقات الفكرية التي تؤطر هذه الكتابات، نجد أحمد عصيد يميز في هذا الاختلاف بين ثلاثة اختيارات هي:

1- **اختيار التعبير عن الواقع: وتمثله أعمال الشاعر محمد مستاوي، خاصة ديوان " إسكراف"، فالشعر بالنسبة لمستاوي رسالة التزام بالقضايا الإنسانية ومعاناة المجتمع.**

2- **اختيار البحث عن الهوية الضائعة: ويمثلها ديوان " تاسليت أونزار/قوس قزح " لحسن اد بلقاسم " والذي لم يحرص على وضع أية محددات تقنية بارزة نستطيع استنادا إليها أن نعتبر عمله منتميا لحقل فني محدد"[13]، بحيث ركز إدبلقاسم من خلال ديوانه هذا على البعد اللغوي في الممارسة النصية، مما أثر سلبا على الجانب الإبداعي بالرغم من محاولته " إيهامنا باستيعاب تقنيات الكتابة الشعرية الجديدة عن طريق توزيع الكلمات على فضاء الصفحة، وهي صيغة تنسج بوضوح تجربة الحداثة في الشعر المعاصر في اللغات المختلفة "[14]**

[13] - عصيد أحمد ، ديوان الشعر الأمازيغي الجديد بين سلطة المسموع وأزمة المكتوب ، ص: 55

[14] -المرجع نفسه، ص 61

وذلك ما تبرزه الأسطر التالية:

ⵜⵣⵛⵣⵜⴰⵔ ⵏ ⵜⵙⵎⵣⵜ

ⵙⵔ ⵎⵙⴰⵏⵜ

ⵙⵔ ⵢⵛⴰⵏⵜ

ⴰⵎⵎⵢ ⵜⵣⴻⴻ

ⴰⵏ ⵣⵏⵣⵢ ⵣⵙ ⵎⵎⴰⵏ

ⵣⵛⵙⵎⴰ ⵏ ⵣⵜⵛⵙⵏ

ⵙⵔⴰⵜⴰⵇ ⵙⵍⵙⵎⵣ[15]

لقد افتقدت تجربة حسن إدبلقاسم للوعي الشعري إلى حد " السقوط في التقريرية والمباشرة إلى درجة الإسفاف "[16] كما يعتقد بذلك الأستاذ الحسين اسكنفل ويمثل لذلك بالأبيات التالية :

ⵣⵛⵋⵔⵣⵜⵏ ⵣⵏⵙ

ⵙⵔ ⵊⵊⵙⵏ ⵏⵔⵔⵣⵏ ⴰⵚⵔⵔⴰⵏ ⵯⵏⵜⵙ

ⵛⴰⵃⵏⴰ ⵢ ⴰⵙⵙ ⵯⵎⵣ ⵔⵣⵢ ⵜⴰⵙⵙⵜⵙⵔ

ⵠⵠⵙⵛⵛⵣⵢⵔ

ⴰⵙⵔⵠⴰⵙ ⵯⵎⵣ ⵯⵙⵯⵢ ⴰⵏ ⵟⵔⵛⵏ ⵣⵔⵙⵛⵣⵏ

---

[15]- ديوان **ⵜⴰⵙⵎⵣⵜ ⵙⵏⵋⴰⵇ** قصيدة " **ⵙⴰⵙⵎⵣⵜ ⵙⵏⵋⴰⵇ** " ، ص:7

[16] - اسكنفل الحسين، تاريخ الأدب الأمازيغي: مدخل نظري ،ص: 108

ⵜ ⵙⴰⵙⴰ ⵙ ⵓⵏⵙⵙ[17]

3- اختيارترسيخ فعل الكتابة الشعرية بالأمازيغية:

لقد دشن ديوان " تميتار ⵜⵜⵍⵍⵜⴰⵙ " لصدقي علي أزيكوا هذا الاختيار" لأنه استطاع أن يوازن بين الوعي الإيديولوجي والفكري والوعي الفني الإبداعي".[18]

وسيتقوى هذا الاختياربإصداردديوان" إزمولن ⵉⵏⵎⵓⵍⵏ" الذي سيفتح المجال للعديد من الفعاليات لإغناء التجربة الشعرية الأمازيغية كمبارك بولكيد، لحسن أجكون،ابراهيم العسري، ابراهيم بورجا، محمد أكناض،علي يكن ،عمر الطاوسي، عدي بوعرفة، موساوي سعيد.... إلخ. ولعل فعل الكتابة أو التدوين أول ما يمكن أن نشير إليه في تحديد مفهوم الشعر الأمازيغي الحديث،فقد شكل تدوين الشعر الأمازيغي و انتقاله من الشفهية الى مستوى الكتابة خطوة أساسية لاكتساب السمة الحداثية.

أما على مستوى النظم والعروض " فالشاعر أحيانا يحرر نفسه أثناء تعامله مع قوانين ونظم والعروض فتارة تقتصر القصيدة على عروضة واحدة وتارة أخرى على عدة صيغ عروضية. فالهدف الذي يرمي إليه هو إيصال المضامين والأغراض

[17] - ديوان ⵙⵙⵍⵍⵜⴰⵙ قصيدة " ⵜⵜⵓⵎⵏⵏⵜ ⵙⵉⵙⵙⴰⵙ " ، ص:26

[18] - اسكنفل الحسين ، تاريخ الأدب الأمازيغي: مدخل نظري، ص: 109

والتفوق في التعبيرعنها، لذا فالصنعة التنظيمية لا تحظى بالاهتمام الكبير، نظرا لما تمثله من تقييد وعر اقيل أمام اللغة الشعرية "[19].

إن لغة القصيدة الأمازيغية الحديثة مشحونة بحمولة دلالية ورمزية، تعبر عن عمق القضايا الإنسانية والفلسفية، فيستعصي على النظم استيعاب الإيحاءات والرمزية. أما على مستوى المضامين، فالشعر الأمازيغي الحديث تجاوز "العلاقات الاجتماعية التي تناولها الشعر التقليدي، حيث أصبح الشاعر منشغلا بالقضايا الإنسانية كالبحث عن الهوية وحقوق الإنسان والقضايا الفلسفية والنضالية والثقافية كما يوظف هذا الشعر الرمز والأسطورة المحلية والعالمية والتراث الأدبي والثقافي الأمازيغي وغير الأمازيغي "[20]

ويعد موضوع الهوية التيمة الحاضرة بقوه في مضامين الشعر الأمازيغي الحديث،فهذا الشعر يعبر عن" صيرورة اعادة بناء وتأكيد هوية ثقافية متعددة ومتنوعة، كما يشكل البحث عن الهوية أحد العناصر التي يتكون منها هذا الشعر شكلا ومضمونا. وقد عبر هذا الشعر عن هذه الهوية تعبيرا وجدانيا يصل الى درجة التصوف حيث يمتزج الشخص بثقافته الأصلية ويخاطب حاملها بخطاب لا يمكن الفصل فيه بين ما هو فردي وبينما هو جماعي".[21]ويأتي وصف هذه الوضعية المتأزمة

---

[19] - الفكهي الزهرة، دراسة في الأدب الامازيغي الحديث: نموذج " ايزمولن " لصدقي علي أزايكو، بحث لنيل الإجازة في الآداب ، كلية الآداب و العلوم الإنسانية أكادير، ص: 6 - 7

[20] -المرجع نفسه ، ص 7

[21] - واعزي الحسين نشأة الحركة الثقافية الأمازيغية بالمغرب، ص: 142-143

للغة الأمازيغية في مقدمة الحديث عن الهوية، فاللغة هي " الأداة المثلى لاستمرارية الهوية الأمازيغية" ونمثل لذلك ببعض الأبيات من قصيدة "أوال "لأزايكو حيث يقول:

ⵓⵍⵓⵎ ⵜⵉⵏ ⵅⵓⵏ ⵓⵛⵓⵣⵜ	**ومعناها: لساني أمازيغي**
ⵏⵕⵓⵏ ⵜⵙⵙⵏ ⵔⵓⵏ	**ترى من يعترف بذلك**
ⵓⵍⵓⵎ ⵜⵉⵏ ⵅⵓⵏ ⵓⵛⵓⵣⵜ	**لساني أمازيغي**
ⵏⵕⵓⵏ ⵜⵙⵓⵜ ⵔⵓⵏ[22]	**ترى من يرغب فيه**

إلا أن هذا الواقع الإقصائي الذي تعاني منه اللغة الأمازيغية لن يطول في نظر الشاعر حيث سيأتي في نفس القصيدة ليقول :

ⵓⵍⵓⵎ ⵜⵉⵏ ⵅⵓⵏ ⵓⵛⵓⵣⵜ	**ومعناها: لساني أمازيغي**
ⵕⵓⵏ ⵙⵎ ⵕⵣⵉ	**لابد سيمحى**
ⵓⵣⵛⵣ ⵓⵙⵎ ⵕⵣⵉ	
ⵓⵣⵛⵣ ⵏ ⵜⵃⵙⵙⵜ	**زمن الصمت**
ⵙⵕⵡⵍ ⵢ ⵎⵓⵍⵍ ⵜⵓⴽⵓⵜ	**ويشعل النار في القلوب**

[22] - أزايكو صدقي علي، ديوان " تيميتار ⵜⵜⵜⵛⵜⵓⵕ"، قصيدة "أوال ⵓⵍⵓⵎ"، ص: 5الى8

ⵅⵉⵍ ⵉⵜⴰⵔⵍ	**ويتحول الى نجوم**
ⵍⵍⴰⵅⵅⴰⵔⵍ	**حتما سنلتقي**
ⵖ ⵉⵅⵏⵍⴰⵍ ⵏⵏⵖ [23]	**في سمو اتنا**

فالشاعر يؤمن هنا إيمانا راسخا بحتمية انتهاء زمن الصمت "وسيقوم بتحميس القلوب والأفئدة للعمل من أجل الوصال" ولن يتحقق هذا الوصال إلا بالنضال والصمود الذي تحث عليهما العديد من قصائد الشعر الأمازيغي . ويقول حسن اد بلقاسم في هذا الصدد مستحضرا الايحاءات الرمزية باسم "تكفريناس" باعتباره ثائرا أمازيغيا ضد الرومان:

ⴰⵖⴰⵔⴰⵙ ⴰⵖⴰⵔⴰⵙ	**من أجل الاستقامة والنزاهة**
ⵏⵣⵣⵉ ⵅⵉⵖ ⴰⴻⵎⴰⵙ	**أنا ابن الاطلس موجود**
ⵙⵔ ⵅⵉⵅⵉ ⵜⵉⵣⵔⵔⴰⵙ	**وعنهما لن احيد**
ⵅⵉⵖ ⵣⵙⵏⴰ ⴰⴻⵎⴰⵙ ⵖ ⵙⵍⵏⵉⴰ	**صامد انا كجبال الاطلس في**
ⵏ ⵜⴰⵄⵄⴰⵏⵅⵉⵍⵏⵉ	**مواجهة الأمواج**
ⵅⵉⵖ ⵣⵙⵏⴰ ⴰⵔⵅⴰⵏ ⵖ ⵙⵍⵏⵉⴰ	**صامدا كشجرة الأركان في**
ⵉⵣⵙⵔⴰⵏ ⴰⵣⴰⵎⵎ	**مواجهة الأزمان**

[23] - ازايكو صدقي علي ، ديوان " **ⵜⵉⵍⵉⵜⴰⵔ** " ، قصيدة " **ⵎⴰⵍⴰ** " ، ص: 5الى8

ⵍⵙⵀⵙⵙⴰⵜⵍ ⴰⵙ ⵄⵅⵍⵍⴰⵍ	جذورها منغرسة في أعماق التراب
	وأعضائها تعانق السماء
ⵚⵙ ⴰⴹⴹⵙⵢ ⵚⵙ ⵀⵄⵙⵙⵢ	لم ولن أسقط و أتحلل
ⵚⵙⴰⵢ ⵜⵢⴰⵙⵢ ⵚⵙ ⴰⵜⵜⴰⵣⵚⵀⵢ	لم ولن اذيل أو أقتلع
ⵚⵙⵄⵢ ⴰⵙⵎⵎⴰⵍⴰⵏ ⵢ ⵚⵀⵚⵙ	أمسك المنجل بيدي
ⴰⵙⵄⵢ ⵙ ⵏⵣⵎⵏ ⵢ ⵍⴰⵇⵇⴰⴹ	والقلم بالأخرى
ⴰⵙ ⵎⵅⵅⵙ ⴰⵙ ⵜⵜⴰⵙⴰⵢ[24]	أحصد و أكتب

فالشاعر هنا " لا يستلهم كل هذا الصمود الذي تمثله رموز "تكفاريناس ⵜⴰⵣⵀⴰⵙⵄⵍⴰⵙ" وجبال وشجر الاركانⴰⵅⴰⵏ إلا ليقوم بواجبه أحسن قيام في الحاضر و في المستقبل، ويمثل هذا الواجب في عملية الحصاد والكتابة كالتزام فردي"[25]." فكيف تحضر تيمة الهوية في ديوان " ايزمزلن " لصدقي علي ازايكو؟

[24] - إد بلقاسم حسن، ديوان " تسليت أونزارⵙⵍⴰⵙⵜ ⵜⴰⵙⵙⵏⵣⵜ"، ص: 23-25

[25] - واعزي الحسين ، نشأة الحركة الثقافية الأمازيغية بالمغرب، ص: 145

ثانيا: الهوية في شعر علي صدقي أزايكو: ديوان "ايزمولن" نموذجا

1- العوامل الذاتية والموضوعية المشكلة لتجربة علي صدقي أزايكو الشعرية:

ولد علي صدقي أزايكو بقرية إكران نتوينخت قيادة تفنكولت إقليم تارودانت على قدمي الأطلس الكبير الجنوبي سنة 1942، وقضى طفولته بقريته ومع سكانها المتداولين لأنماط ثقافية وتراثية أمازيغية مختلفة ومتنوعة. وكان لهذا المحيط تأثير كبير في التكوين الثقافي لأزايكو.

التحق بالتعليم الابتدائي بمراكش وهو في الثامنة من عمره ثم بالتعليم الثانوي. وكان طالبا معلما بالمدرسة الإقليمية للمعلمين بمراكش 1961 - 1962، ليلتحق بعد مدة بالمدرسة العليا للأساتذة بالرباط طالبا أستاذا،ثم طالبا بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة محمد الخامس في نفس الوقت. توج مسيرتة التعليمية بالحصول على الإجازة في التاريخ. لقد قضى أزايكو الفترة الممتدة ما بين 1970 و1972 بجامعة السوربون حيث هيأ دكتوراه السلك الثالث في التاريخ بإشراف جاك بيرك، وقد نال دبلوم الدراسات العليا في التاريخ بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط سنة 1988 بميزة حسن جدا.

تقلد عدة مناصب، فقد كان أستاذا بإعدادية إيمي نتانونت في الفترة الممتدة ما بين 1962 و1964.وفور حصوله على الإجازة تم تعيينه أستاذا للسلك الثاني في مادة التاريخ بمعهد المغرب الكبير بالرباط في الفترة الممتدة ما بين 1968 و 1970، وعمل

أستاذا بشعبة التاريخ بجامعة محمد الخامس بالرباط. و أثناء إحداث المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية عين أزايكو عضوا بمجلس إدارته ،وفي نفس الوقت أستاذا باحثا في مركز الدراسات التاريخية والبيئية للمعهد. ويعتبر من المؤسسين الأوائل لجمعية البحث والتبادل الثقافي سنة 1967 ،وهو عضو مؤسس للجمعية الثقافية الأمازيغية سنة 1981 بمعية الأستاذ محمد شفيق والمقاوم عبد الحميد الزموري ونشطاء آخرين في الحقل الأمازيغي.

كان صدقي علي أزيكو عضوا فاعلا في إصدار دورية أراتن "كتابات" عن جمعية البحث والتبادل الثقافي. وقد تعرض الشاعر للاعتقال مدة سنة إثر نشره لمقال حول الثقافة الأمازيغية، وحرم من استئناف عمله لمدة سنة كاملة بعد تسريحه. ولأزايكوا إنتاج علمي في مجموعة من المجالات من بينها:

في مجال التاريخ: الإسلام والأمازيغ، البدايات الأولى لدخول بلاد الأمازيغ في المجال الإسلامي، دار ابي رقراق، الرباط 2002

- تاريخ المغرب والتأويلات الممكنة، منشورات مركز طارق بن زياد الرباط 2003

- في مجال تحقيق النصوص التاريخية " - رحلة الوافد لعبد الله بن ابراهيم التاسافتي الزرهوني، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية- القنيطرة 1992

في مجال الشعر الأمازيغي-ديوان تيميتار، مجموعة شعرية أمازيغية، منشورات عكاظ الرباط 1988

- ديوان إيزمولن- مجموعة شعرية أمازيغية، مطبعة النجاح الجديدة- الدار البيضاء 1995.

وله العديد من المقالات والأبحاث في مجلة كلية الآداب بالرباط، و أبحاث منشورة ضمن أعمال ندوات وطنية، ودراسات في الثقافة المغربية ضمن المجلات والجرائد الوطنية، ثم مساهمة قيمة في مجال المعاجم والمعجمية.[26]

تعتبر الهوية هاجسا يؤرق الشاعر، فهي بالنسبة له إشكال وجودي، فحضورها أو غيابها هما اللذان يحددان وجود الذات أو فنائها، وهما اللذان يحددان قيمة العيش. فبدون الهوية تتجرد الذات الإنسانية من تمثلاتها الوجودية، وتنسلخ عن جوهرها لتتشيئ كباقي المكونات عديمة الروح . إن الهوية بالنسبة للشاعر مسألة مصيرية، بواسطتها يستمد نفس الاستمرارية في الحياة ، وبفضلها يحقق إنسانيته وينسجم مع ذاته ويتواصل مع الآخر.

2- مستويات بناء تيمة الهوية في ديوان "ايزمولن" :

يعد ديوان" ايزمولن" (مجموعة شعرية أمازيغية) ثاني ديوان يصدره علي صدقي أزايكو سنة 1995، وذلك بعد ديوانه المشهور" تيمتار" الذي أصدره سنة 1988.

[26] - الأستاذ علي صدقي أزايكو: الراحل الحاضر، تنسيق وتقديم الأستاذ محمد حمام.

ويحتوي ديوان إيزمولن ⵉⵣⵎⵓⵍⵏ على تسعة عشر قصيدة تهيمن عليها تيمة الهوية. في دراستنا لهذا الديوان سنتناوله باعتباره بنية متكاملة، لها أجزاء متعددة وهي القصائد. هذه الأجزاء تنسجم وتتكامل فيما بينها على المستوى الدلالي لتحقق دلالة البنية(الديوان) المعنونة ب"ايزمولن"، إلا أننا لن ندرس الجانب الدلالي في شموليته، بقدرما سنشتغل على تيمة الهوية في علاقتها بدلالة الديوان.

ولا شك أن عنوان الديوان "إيزمولنⵉⵣⵎⵓⵍⵏ "، سيطرح لدى المتلقي العديد من التساؤلات حول مقصديته وارتباطه بمضامين الديوان ككل. وربما سيتبادر إلى ذهن المتلقي مجموعة من الافتراضات حول موضوع النص، يتوقع أوينتظر أن يجدها عند قراءته للديوان ليحقق أفق انتظاره.

و" إيزمولن" كلمة أمازيغية تعني آثار الجراح أو الذكريات المرة، وهناك من ترجمها بكلمة ندوب. وربما ستحيل هذه الكلمة لدى المتلقي على المعاناة والأسى والتحسر إلى غيرذلك من مفردات المعجم المأساوي. فهل سيتحقق ذلك عند ولوج عوالم قصائد الديوان؟

تحضر الهوية في ديوان "إيزمولن" في قالب ثوري يريد لنفسه السمو والقطيعة مع ما هو كائن. فالشاعر هنا في تعاطيه مع الهوية يسعى إلى جرد تجليات معاناة الذات نتيجة اغترابها وفقدان الكينونة، وذلك من أجل تجاوزتلك الحالة العدمية، وإعادة إحياء الذات في علاقتها بأصولها وحاضرها لاستشراف مستقبل مشرق جديد.

إن قراءتنا المتأنية والمتمعنة لديوان إيزمولن" تتيح فهم منهجية الشاعر في تعامله مع الهوية ومع المعجم الدلالي بصفة عامة، فالشاعر في البداية يقوم بتشخيص وضعية الذات قبل التأزم، أي في حالة الاستقرار.بعد ذلك ينطلق لاستجلاء حالة الذات في أزمتها إثر فقدانها لكيانها وهويتها. ثم يطرح لاحقا التساؤل حول إمكانية تجاوز تلك الحالة غير المستقرة. ليتمكن من إعطاء موقف حاسم إزاء ذلك التساؤل، ألا وهو ضرورة الكفاح من أجل تحقيق الذات والكينونة. وينتهي برصد بعض السمات حول الحالة المتوقعة للذات بعد الوعي بها والبحث المستميت عن الهوية المفقودة.

هكذا فالشاعر إذن في بنائه لتيمة الهوية، ينطلق من أربع حالات أساسية للذات وهي:

1- حالة استقرار الذات (تحقيق الهوية)

2- تأزم الذات (فقدان الهوية)

3- حالة التشبث والوعي بالهوية والتعلل بالأمل.

4- الحالة المتوقعة للذات بعد الوعي بالهوية (نتيجة البحث عن الهوية)

هذه هي النقط التي سنؤطربها استجلائنا لتيمة الهوية في ديوان "ايزمولن".

حالة استقرار الذات (تحقق الهوية):

في هذه المرحلة كانت الذات في تماه مع هويتها فهي مرتبطة بأرضها التي شبهها الشاعرب"تاونزاهⵜⴰⵡⴰ" بما تتصف به من مميزات المرأة وعلاقتها بالجمال والعطاء ثم مدى ارتباط الإنسان بأرضه. ويقصد بالمرأة هنا: المرأة الأمازيغية التي نقشت

بالحناء لغتها بحروفها (تيفيناغ) على صدرها (ⵜⵉⴼⵉⵏⴰⵖ ⵏ ⵜⵎⵣⵡⴰⵔⵜ ⵏ ⵜⵎⴰⵣⵉⵖⵜ) كتعبير مجازي على تشبث الإنسان الأمازيغي بهويته. وعلى هذه الأرض كان الاستقرار في حضن الأب والأم، فهو سر تواجد و انتماء الإنسان، بل هما جذوره التي بها يحيا ويكون.

في هذا الصدد يأتي الشاعر على تذكر أيام الصبا التي استعارها للدلالة على لحظات استقرار الذات الأمازيغية منسجمة مع هويتها في أرضها فيقول:

ⴰⵏ ⵏⴰⵅ ⵍⵣⵜⵉ ⵖⵉⵎⵎⵉ ⵖ ⵍⵜⵕⴰ

ⵙⴰⴰⵍ ⵙⵃⴰⵍ

ⵍⴰⵃⵙ ⵅⵉⴰⴰⵍ

ⴰⴰⴰ ⵎⵎⵉ ⵅⵉⴰⵍ ⵍⴰⵜⵇ ⵜⵉⵇⵓⴰⵎⵎⵉⵍ[27]

هذا الاستقرار بين الأهل هو الذي جعل الشاعر يركز على دور الأب والأم، فالأم رمز الرعاية والحنان والعطف الذي شبهه الشاعر بالمياه الغزيرة (ⵜⵉⵣⵣⵔⵜ ⵜⵎⵎⴰⵅ ⵜⵉⵣⵉ)، أما الأب فدوره هو توجيه الابن نحو الطريق السليم. ولم يستثن الشاعر مكونات الطبيعة الأخرى من هذا الاستقرار الوجودي فيقول:

ⵇⴰⵏ ⵙⵃⴰⵍ ⵉⵏⵏⵉⵅⵍ

ⵜⴰⴰⵍ ⵖ ⵜⴰⵅⴰⵍⵉⵍ

[27] - ديوان "ايزمولن ⵏⵙⵇⵓⵙⵏ" ، قصيدة "ⵜⵇⵇⵉ ⵏ ⴰⴰⴰ" ص: 43

ⵔⵣⵍⵣⵎⴰⵔ ⴰⵏ ⵜⵜⵛⵍⵉⴰⵏ

ⵙⵏ ⵣⵙⵏⵉⵍ ⵢⴰⵜ

ⵜⵔⵣⵣⵍⵓⴰ ⵍⵍⴰⵜ

ⴰⵍⵙⵙⴰⵏ ⴰⵏⴰⵔⵔⵉⵢ ⵙⵔⵔⵏⵍ

ⴰⵣⵙⵣⵓⵙ ⵔⵖ ⵢⵔⵓⵔ ⵢⴰⵓⵔⵔⴰ

ⵔⵏⵔⵙⵏ ⵜⵙⵏⵙⵜ [28]

في ظل هذا الاحتفال البهيج "الأزهار تفتحت (ⵔⵏⴰⵔⵔⵉⵢ ⵣⵏⵙⴰⵍ ⵖ ⵜⴰⵢⴰⵍⵔ ⵏⵙⵏ)

والغزلان تلهوا وتمرح في ظل الأمان .(ⵔⵣⵍⵣⵎⴰⵔ ⴰⵏ ⵜⵜⵛⵍⵉⴰⵏ ⵙⵏ ⵣⵙⵏⵉⵍ ⵢⴰⵜ ⵔⵣⵍⵣⵎⴰⵔ ⴰⵏ)

)، والنحل يقبل الأزهار فرحا مستبشرا (ⵏⵔⵔⵏⵍ ⵢⵔⵔⴰⵏ ⵙⵔⵔⵏⵍ ⴰⵍⵙⵙⴰⵏ) والظل يتمايل يمنة ويسرة ويبعثر الأريج في كل مكان" [29]

حالة تأزم الذات (فقدان الهوية) :

إنها الحالة الأساسية والحاضرة بقوة في قصائد الديوان، فهي المسألة التي أقلقت الشاعر ودفعته للإبداع . إن تأزم الذات هنا يرجع الى فقدان هويتها التي تحدد وجودها واستقرارها، ذلك الفقدان جمد الذات وحنط التاريخ، فشبه الشاعر ذلك

[28] -ديوان " ايزمولن ⵔⵣⵍⵣⵎⵙⵏⵏ" قصيدة "ⵜⴰⵙⵙⵏⵜ" ص: 57

[29] - الفكهي الزهرة، دراسة في الأدب الامازيغي الحديث: نموذج "ايزمولن" لصدقي علي ازايكو ص: 28

بتوقف الهواء والذي يفضي حتما إلى الموت " ⵜⴰⵎⵓⵜⵜⴰ ⵏ ⵓⵙⵓⵔⵉ ⵏⵜⵜⴰ ⵉⵜⵜⵓⵎⵓⵜ ⵏ ⵓⵎⴰⵍⵉ."

وغياب الهوية جعل التاريخ مبتورا وممسوخا "ⵜⴰⵎⵓⵔⵜ ⵏ ⵜⵉⵡⵉⵔⵉⵜ" بعد استيلاء الأعداء عليه: " ⵜⴰⵎⵓⵔⵜ ⵏ ⵜⵉⵡⵉⵔⵉⵜ ⵜⵜⵓⵙⵙⵓⵍ ⵙ ⵜⵎⵓⵔⵜ ⵏⵜⵜⵓⵎⵓⵜ" فأصبحت الذات الشاعرة تائهة في أرضها :

"ⵜⵜⵓⵔⵉⵔⵜ ⵏⵜ ⵉⵙⵙⵉⵏ , ⵜⵉⵍⵉ ⵏⵜ ⵉⵎⵉⵍⵜ."

في قصيدة " ءادال ⵎⵓⵎⵓⵎ" ، ذلك النبات الذي ينمو في كل مكان بدون جذوروأصول. إن الذات التي فقدت هويتها مهما استمرت في الحياة، تبقى هذه الحياة صورية في غياب تاريخها وجذورها. إن الهوية التي يتحدث عنها الشاعر هي الهوية الأمازيغية التي أقصيت في أرضها و افتقدت أبنائها.

وفقدان الهوية هذا أفقد الذات الشاعرة توازنها بعد أن كانت في جو من الهدوء. هذا الانقلاب والتحول كان نتاج فقدان الذات الشاعرة لمسقط رأسها أي أرضها، هذه الأخيرة التي شبهها الشاعر بالعروس فظل الفراق سيد الموقف . إنه فراق الذات مع أرضها والإنسان مع هويته، ومن تم فراق العروس/ الأرض مع عريسها / الإنسان وبالتالي ضياع هذا الأخير و انمحائه.

لقد تعلق الشاعر بأرضه بشدة فجعلها معشوقته فسائلها عن وضعها المتأزم " ⵜⵜⵜⵓⵔⵓ ⵏⵉⵎ ⵜⵜⵜⵓⵔⵓⵔⵜ ⵏⵍⵉⵍⵉ"، فقد قدرلهما ان يغدو شعرا في الذاكرة: ⵎⵉⵏ ⵜⵜⵜⵓⵔⵓⵔⵜ ⵏⵜⵜⵓⵎⵓⵜ ⵏⵜⵜⵓⵎⵓⵜ ⵙ ⵜⵉⵍⵉ ⵏⵜⵜⵓⵎⵓⵜ''.

ومن شدة تأزم الذات الشاعرة جرى فقدان الهوية ،فالشاعرفي بعض الأحيان يلتجئ إلى مو اقف تراجعية توهمه باستحالة عودة الاستقرار و انسجام الذات،فنجده يختارلنفسه عالم الانعزال ليتحول الى "مجرد ناسك في ديره، معتزل لعالم موبوء بالضعف والتجاهل.

فبعدما كانت الذات في ذوبان في الجماعة، وبعد تعلقهما بالأمل صار اليوم متبخرا ومعلقا : " ⵜⵜⵉⵏⵜ ⵏⵙⵙⴰⵏ ⴰⵙⵉⵏⵜ ⵏⵕⵎⵎⵉ ⵙⵜⵉⵙⵙⴰ " فصار الأمل إرثا بعيد المنال. فهل سيبقى الشاعرعلى موقفه التراجعي هذا، أم سيتجاوزه؟.

التشبث والوعي بالهوية والتعلل بالأمل:

تحضر حالة التشبث والوعي بالذات والتعلل بالأمل في معظم قصائد الديوان، فهي الإجابة الحقيقية التي أعطاها الشاعرإزاء مساءلته لذاته حول أزمتها.

إنه موقف شجاع تجاوزكل العر اقيل وتخطى كل الصعاب والمو اقف التراجعية؛ الصعاب التي كانت تنتابه بين الفينة والأخرى، ليقول في هذ الصدد:

ⵔⵢ ⵔⴻⵙ ⵅⵙⴰ ⵙ ⵜⵠⵎⴻⵔ

ⵕⴰⵙⵎⴰⵙⵏⵉ

ⴰⵜⵜⵏⴷ ⵔⵅⵜⵜⵔ ⵍⴰⵏⴰ ⵠⵔⵙⵙ

ⵔⵅⵅⵎⵙⴰⵏ ⵔⵎⵔⵅ

ⵔⵢ ⵔⴹⴹⴰⵣ ⵎⴰⵙ ⵏ ⵖⴰⵖⴰⵙ

ⴰⵎⴰⵙⵙⵉ ⵜⵜⵄⵔⵄⵔ[30]

ويمثل فعل الوقوع هنا "ⵄⴻⵔ" صراحة، بداية البحث عن الهوية، فالندم لا يكفي والبكاء على الاطلال لا يجدي. لذلك ينبغي اللجوء الى الاقاصيص "ⵜⴰⵎⵎⴰⵔⵉ اقاصيص الماضي والأرض والتاريخ والغوص في اعماقها لتحقيق ذات مستقرة ثابتة. ان تلك الاقاصيص متوارثة أبا عن جد، فهي الهوية بكل تمثلاتها. وفي حالة فقدان الهوية فمن الضروري اللجوء للجدة، رمز التجذر والاستقرار قصد استيعاب كنه الهوية وجوهر الذات.

وتعتبر اغنية الجدة هنا ملحمة لاستنهاض همم احفادها قصد التعلل بالأمل والبحث عن الهوية المفقودة. ووعيا من الشاعر بأزمة الذات في غياب الهوية فانه سيختار مهمة الدفاع عنها ضد اعدائها (ⵙⵍⵄⵓⵣ) و"سيستعير أداة من أدوات المعجم الحربي وهي "الحربة" التي ستتسلح بها الأرض لدفع كل خطر ما يقلق راحتها ويعرضها للخطر".[31]

ⵍⵎⵎⴰⵔ ⵙⵅⵉ ⵍⵉⵄⴰ ⵓⵅ ⵙⵔ ⵄⵔⵉ

ⵙⵔ ⵣⵣⵄ ⵣⵣⵄⵔⵉ ⵓⴰ ⵍⵏⵓⵅⵅⴰⵔⵅ ⵓⵏⵔⵙⵣ

ⵏⵍⵙⵏ...

[30]- ديوان "ⵜⴰⵍⵍⵉⵣ" قصيدة "ⵓⵣⵍⵙⵏⵜⴰ"، ص: 9

[31]- الفكهي الزهرة، دراسة في الأدب الأمازيغي الحديث: نموذج "ايزمولن" لصدقي علي ازايكو ص: 10

ⵖ ⵄⵖⴰⵔⴰⵙ ⵏ ⵄⵣⵍⵍⵄⵣⵎ ⵏ ⵜⵄⵓⵔⵜ

ⵎⵎⵣ ⵔⵣⵅ[32]

وسيعلن صراحة استعداده للتضحية ولو بحريته وان كانت مستلبة أصلا- ان كان السجن سبيلا لخدمة الذات والهوية الامازيغيتين. ويقول في هذا الاطار:

ⵜⵣⵅⵍⵍⵣ ⵣⵍⵄⵖⴰⵏ ⵔⵓⴰⵏⵜ

ⵣⵅ ⵜⵅⴰ ⴰⵖⴰⵔⴰⵙ

ⵏ ⵣⵍⴰⵣⵣⵖⵏ[33]

لقد شبه الشاعر الأرض بالحقل (أورتيⵣⵔⵜⵔⵔⵄ)، وبين مدى ارتباطه بالأمل(ءاناروز) فالأرض هي الأمل ، والأمل الأرض ، الأرض مسلوبة منه فهي إذن بعيدة عنه ، ورغم تواجده فيها إلا انه يظل غريبا عنها. والأمل هنا هو السبيل للوصول الى المبتغى (الأرض- الهوية). ويقول في هذا الصدد:

ⵄⵔⵜⵣ ⵏⵄ

ⴰⵏⴰⵔⵄⵙ ⵣⵏⵄ

ⵍⴰⵅⵅ ⴰⵜⵜ ⵄⵔ ⵎⵎⵆⵍⵅ[34]

[32] -ديوان "ⵣⵙⵍⵄⵎⵏ" قصيدة "ⴰⵜⴰⵏⵏⵙⴰ"، ص: 18-19

[33] - ديوان "ⵣⵙⵍⵄⵎⵏ" قصيدة "ⴰⵜⴰⵏⵏⵙⴰ"، ص: 19

[34] - ديوان "ⵣⵙⵍⵄⵎⵏ" قصيدة "ⴰⵜⵔⵔⵄ ⵏ ⵜⵄⵔⵔⵄⵜ"، ص: 27

فللأمل تحد ومواجهة للمأساة التي لم تستطع أن تزرع اليأس في الشاعر، فمن الناس من جرفهم التيار فلم يستسلموا بل ظلوا صامدين.

إن الشاعر باختياره هذا يزرع الأمل في الآخرين ويمنحهم الحياة، فهو أكبر من اليأس لأن "مراده أسمى من الحياة نفسها ، فهو يرغب في الولادة والاستمرارية والخلود"[35] ويؤكد ذلك بقوله:

ⵖⵉⵍⵉ ⵖⴰⵔⵔ" ⵍⴰⵙⵉⵣ ⵛⵉⵏⵍ

ⵙⵔⵙⵍ ⵉⵙ ⴰⵜⵜⴰⵔⵉⵍ

ⴰⵙ ⴰⵔⵔⴰⵢ ⵜⵙⵏⵙⵜ

ⵙⵠ"ⵙⵢ ⵛⴰⵖⵏⵏⵙⵍ ⵉⵎⵎⵉⵄ

ⵍⵔⵔⵉ ⵙⵉⵠ ⵜⴰⵎⵎⵉ ⵖⵙⵠⵙⵍ

ⴰⵣⵛⵣ ⵍ ⵍⵙⵙⵙⴰⵍ

ⵉⵢ ⵉⵣⵣⵙⵉ ⵍⴰⵙⵙ ⵉⵄⵙⵏ ⵖⵉⵄ

ⵙⵙ ⴰⵜⵛⵛⵜⴰⵜ [36]

ولسمو مكانة الأرض لدى الشاعر، فقد شبهها بالعروس، هاته الأخيرة فقدت عريسها وتباعدا. إلا أن الأمل وحده الكفيل بإرجاع المياه إلى مجاريها وانهاء

[35]- الفكهي الزهرة ، دراسة في الادب الامازيغي الحديث : نموذج "ءيزمولن" لصدقي علي ازايكو ص:17

[36] - ديوان"ⵜⵣⵣⵛⵙⵎⵍ" قصيدة "ⵍⴰⵏⴰⵎ" ص:33

تلك القطيعة المأساوية بين العريس (الشاعر= الانسان) والعروس (الأرض = الهوية) وهذا الأمل هو الذي جعل الشاعر يقول:

ⵜⴰⵙⵎⵉⵜ ⵏⵅⵅⵉⵏ

ⵏⵣⵙⵣ...

ⴰⵙⵙⵅⴰⵏ ⵜⵏⵜ ⵏⵙⵉⵣⵣⵉⵎ

ⵏⵜⵜⵏⵜⵉ ⵢⵛⵅⴰⵏⵏ

ⵉⵛⴰⵎ ⵙⵙ ⵣⴰⵣⵣⵙⵣ

ⵉⵢ ⵏⵀⵎ ⴰⵛⴰⵎⵙ ⵏⵙⵙⵙⵉⴰ[37]

فالغد قريب (ⵉⵛⴰⵎ ⵙⵙ ⵣⴰⵣⵣⵜⵙⵣ) لكن يكفي الوعي بذلك ، والتضحية من أجله. فالشاعر بعد أن أعلن استعداده للتضحية ولو بالسجن (ⵏ ⵜⵛⵛⵣⵜ ⵜⵉⵣⵛⵛⵉ ⵙⵙⴰⵢⴰⵏ ⵙⵓⴰⵏⵜ ⵉⵢ ⵜⵣⴰ ⴰⵢⴰⵙⴰⵙ)في قصيدة "تاونزا" سيأتي لذكر هذه المسألة في قصيدة "ⴰⵅⵜⵀⴰⵣ ⵏ ⵉⵛⵛⵉ" ففيها يخاطب أمه ويحثها على الصبروعدم الاستسلام للبكاء (ⵜⴰⵎⵎⴰⵜ ⵙⵙ ⴰⵏ) عند معرفتها باعتقال ابنها (الشاعر) فهو ليس بمجرم بل هو مناضل شريف يدافع عن حقه في الوجود .

[37] ديوان"ⵉⵎⵙⵛⵙⵎⵏ" قصيدة "ⵜⴰⵙⵎⵉⵜ" ص:59-60

ومن خلال ما تقدم، يجعلنا السياق نجدد التساؤل المطروح سالفا ألا وهو علاقة عنوان الديوان"ءيزمولن" ككلمة دالة على معجم مأساوي ذو طابع تشاؤمي خصوصا وأن "ءيزمولن" تعني (اثار الجراح - ندوب الذكريات المرة...)

ولعل قصيدة "ءيزمولن" المندرجة ضمن هذا الديوان هي التي ستقوم بالإجابة عن هذا السؤال عن طريق رؤية واضحة قد تكون تخليصا لما أتى به الديوان ككل فالشاعر في قصيدة "ءيزمولن" حث على ضرورة تجاوز المآسي وأشواك الحسرة بالنسيان،إذ يقول:

ⵔⵉⵖⵣ ⵜⴰⵅⵙⵔⵔ

ⵜⵜⵙⵉⵜⵉⵜ ⵔⵣⵔⴰⵔⵉⵜ

فآثار الجراح "ءيزمولن" تنعكس سلبا على الشاعر بل على العكس فهو لم ينس مأساة اللغة وما اجتاحها من الطوفان والتهميش والتجاهل. ان آثار الجراح طريق الشاعر الذي توارثه عن اجداده ، ويقول في هذا الصدد:

ⴰⵣⵍⵙⵏ ⵏⵕⵕⵙⵙⴰⵜ ⵅ ⵜⴰⵙⴰ

ⵏ ⵍⵔⵖⵏⵏⵖ ⵣⵔⴰⵔⵖⵏ

فيتساءل الشاعر عن أفق الطريق الى تحقيق الهوية حينما يقول:

ⵔⵙ ⵏⴰⵅⵅⵜⵙⵅ ⴰⵢⴰⵔⴰⵙ ⴰⵍⴰⵣⵔⵢ

ⵏⵏⵖⵢⴷ ⵏⵏⵙⵏ

ويعتبر آثار الجراح هي الأمل والطريق الى تحقيق الهوية فآثار الجراح هي علامة حلمنا.

ⴰⵣⵛⵉⵏ ⵔⵅⴰ ⵜⴰⵛⵜⴰⵙⵜ

ⵏ ⵜⵍⴰⵙⵅⵜ ⵏⵅ

الحالة المتوقعة للذات بعد الوعي بالهوية (نتيجة البحث عن الهوية):

إن التشبث والوعي بالهوية والتعلل بالأمل يصنع مستقبلا زاهرا بالنسبة للذات. لذلك يأتي الشاعر على إيراد مجموعة من السمات حول الحالة المتوقعة للذات بعد الوعي بها والبحث المستميت عن الهوية المفقودة. وقد صورلنا نهاية احتفالية للذات في أرضها، حيث ستصبح لغتها متداولة ومندمجة في المنظومة التعليمية. ولن يستطيع الأعداء الاستمرار في تكبيل الذات والهوية. ويقول الشاعر في هذا الصدد:

ⵛⴰⴷ ⵙⵣⴰⵙⵏ ⵢⴰⵙ ⴰⴷ ⵟⵣⵛⵏ ⵔⵣⵎⵍⴰⵏ

ⵏⵣⵣⵉⵢ

ⴰⵙ ⵏⵙⴰⵥⵥⵙⴰ ⵜⴰⵛⴰⵣⵔⵢⵜ

ⵔ ⵍⵔⵎⵎⵔⵜⵜ ⵔⵙⴰⵏ[38]

هكذا سيصبح الأمل حقيقة والولادة التي لا تموت فإذا انتهى النهار و انتشر الظلام فهي لا تموت وهي لا تباع ولا تشترى، هي كذلك خالدة ومستمرة. هذه الولادة يرمز لها

[38]- ديوان "ⵜⵣⵣⵛⵉⵎⵏ"، قصيدة "ⵜⴰⵍⵍⵏⵣⴰ" ص: 20

بالأرض، فهي ملك للجميع، لأبنائها الأصليين المتجذرين في كيانها وللآخر الو افد اليها. فهذه الولادة تمنح الحياة لكل من يلتجأ اليها. وتأتي الأبيات الآتية في هذا الإطار:

ⴰⵔⴰⵡ ⵏⵜ ⵜⵣⵓ ⵜⵙⴰⵕⵜ

ⵏⵜⵜⴰⵜ ⴰⵏ ⵙⵃⵣⵜ

ⴰⵔⴰⵡ ⵏⵜ ⵜⵣⵓ ⵜⵙⴰⵕⵜ

ⵏⵜⵜⴰⵜ ⴰⵏ ⵙⵃⴰⵏ

ⵍⵣⵎⵎⵣ ⵙⵕ ⵣⵣⵣⵏ ⴰⴻⵕⵅ

ⵕⵖⵏⵜ ⵜⵣⵃⴰⵍⵣⵏ [39]

يتضح مما سبق ، كيف تم التحول من حالة الى أخرى، فمن الاستقرار الذي ميز الذات في البداية، كتعبير عن انسجامها مع هويتها الى حالة الذات المتأزمة حيث تم ابعادها عن هويتها لتعاني من الاستلاب الوجودي. لكن الامل المزروع في الذات ابى الا ان يجعلها تقوم برفض الو اقع المتأزم ، لتستشرف غدا مضيئا تتماهى فيه الذات مع هويتها ولن يأتي هذا التحول بشكل ميكانيكي، بل ولا يجب ان نفهمه هكذا. فقد تبنى الشاعر تيمة الهوية وكشفها في قصائد الديوان بشكل مركب، ونلمسها في الديوان بشكل عام.

[39] - ديوان "ⵉⵣⵅⵛⵙⵎⵏ"، قصيدة "ⵏⴰⵄⴰⵏ" ص:34

فقد نجد في قصيدة واحدة كل الحالات السالفة الذكر او قد نجد بعضها فقط. وهناك بعض القصائد التي تبني تلك الحالات بشكل عكسي فتبدأ بالأمل ثم تستعرض الحالة المتأزمة للذات في فقدان هويتها....

خاتمة :

من خلال ما تقدم، نؤكد أن الهوية تيمة شغلت المبدع الأمازيغي، كما شغلت أغلب شعراء العصر الحديث. ولم يكن علي صدقي أزايكو الا نموذجا شعريا، عبر بصدق عن اشكالات الهوية، سواء منها ما تعلق باللغة والثقافة الأم او ما تعلق بالأرض والموطن الأصلي، او ما تعلق بالعيش وظروفه. فجاء شعره نابضا بالإحساس الشعري المرهف، والمحتوى الملتزم بقضايا الذات الفردية والجماعية. فالرجل قد خبر اسرار الإبداع الشعري، وفي الان نفسه قد خبر سيرورة الحركة الثقافية الامازيغية في سعيها الى اقرار الحقوق الثقافية واللغوية للشعب المغربي، بدءا بالحقوق اللغوية والثقافية الامازيغية كما لا يفوتنا ان نؤكد على ان الذاكرة الثقافية الأمازيغية تختزن من الابداعات الأدبية الشعرية منها والنثرية، الشيء الكثير، مما يفرض على المهتمين بهذه الثقافة العمل على اخراج هذا الموروث الأدبي من حيز الكتمان الى حيز الوجود، بدءا بتجميع وتصنيف هذه المتون وصولا الى دراستها وتحليلها، إغناء للثقافة الوطنية والعالمية.

لائـــــحة المصادروالمراجع

- أزايكو صدقي علي، "ءيزمولن": مجموعة شعرية امازيغية، مطبعة النجاح الجديدة، الطبعة الاولى الرباط، 1995.

-أزايكو صدقي علي، ديوان "تيميتار": مجموعة شعرية امازيغية، منشورات عكاظ ، الرباط 1988.

- تاريخ الأدب الأمازيغي: مدخل نظري، أعمال مائدة مستديرة 20-21 يوليوز،2004 تنسيق: محمد اقضاض، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط .

- مجاهد الحسين، معلمة المغرب، الجزء الأول، الجمعية المغربية للتأليف والترجمة .

- الفكهي الزهرة، دراسة في الأدب الامازيغي الحديث، نموذج"ءيزمولن" لصدقي علي أزايكو، بحث لنيل الإجازة في الأدب، كلية الآداب والعلوم الانسانية اكادير، السنة الجامعية 1997- 1998 .

- الصافي مومن علي، الوعي بذاتنا الامازيغية، منشورات الجمعية المغربية للبحث والتبادل الثقافي، "سمونا" للطباعة والنشر، 1996.

- أسوس محمد، الوعي بالذات الامازيغية من الميثي الى العقلاني، تاسافوت، العدد 8 ،مارس 1997.

- أوعزي الحسين، نشأة الحركة الثقافية الامازيغية بالمغرب، مطبعة المعارف الجديدة، الطبعة الأولى، الرباط، اكتوبر2000.

- وقيدي محمد، التربية وهوية مغرب المستقبل، أكاديمية المملكة المغربية، مستقبل الهوية المغربية، 1997

النَّقدُ الأدَبِي الأمازيغي وسُؤالُ المَنهَج: بونفورأنموذجاً

د.محند كديرة

توطئة؛

ارتبط الأدبُ الشفاهي الأمازيغي برهاناتِ النقدِ وأسئلته وقضاياه. رهانات اتخذت النّص منطلقاً لاختبار فرضيات تحليليّة، وأدوات إجرائيّة، هي من صميم فكرة الأدب ومعرفته. لا يمكن فصل النصّ الأدبي عن تاريخ قراءاته، كما لا تصحّ الهوة المعرفيّة بين الأدب وتاريخ فكرته[1]. لهذا التاريخ وشيجةٌ أكيدة بإبدال موقع النّظر إلى الأدب، وقوفا على تحولات مفهومه الإبستيملوجية. لقد انتقلت فكرة الأدب الشّفهي من التعبيرذهنية المجتمع التقليدي، كما آمن آباء الإثنلوجيا الأوائل، إلى تمثيل تجربة الإنسان في الزمن بما هي أفق يويوتبي له الوعد واللانهائي. بين هين المحورين، الإديلوجيا واليتوبيا، تشكّل خطاب نقدي يقترب من الشّفاهة بمفاهيمَ ومناهجَ سياقيّة وبيوطيقية ومعرفية، لا تنفصل عن المعرفة الفلسفية التي أنتجتها، ما يصيّرُرؤيتها إلى النص موقفا فكريا قبل أن يكونَ قراءة مفتوحة لأثرلا نهائي.

أخضعت المؤسسة الأدبية، بما هي سُلطةُ خطاب، النّص الكلاسيكيّ لمبادئَ وقواعد لمّا تزَلْ سارية الاستعمال؛ فالنص الكلاسيكي هُو النص الذي تتبناه طبقة الادباء، ويندمج في صنف من النصوص، ويخصص للتدريس في القسم2. وللأدب الكلاسيكي

[1] بارط رولان، درسُ السّميولوجيا، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، دارتوبقال، ط3، 1993، ص 12.

[2] عبد الفتّاح كيليطو، حمّالو الحكاية، الأعمال، ج 4، دارتوبقال، 2015، ص 213.

خصيصة التأليف والكتابة والأسلوب الزّجلَ الرّفيع. إنها، إذن، خصائص سوسيونصيّة، وثقافية وبلاغية، تؤمّن انتماءَ النص إلى المؤسسة الأدبية. لقد قاوم الرومانسيون الألمان هذه المبادئ معتبرين إياها سلطة كلاسيكية ترى إلى النّص مندمجا في خطاب السلطة السياسي. وللأخوين شيلغل، ومجلة أتينيوم يعود السبق في قلب مفهوم الأدب الكلاسيكي، بإعادة النظر في الكتابة والجنس الأدبي، والنصّ بوصفها أفكارا أدبيةً لا تنفصلُ عن تاريخها الأدبي. بدأ الاهتمام بالأدب الشفاهي، غير الخاضع لمبادئ المؤسسة الأدبية الكلاسيكية، يبرزُ في مقالات أتينبوم والغزو النظري المعلن على الكلاسيكية، بالعودة إلى نصوص ظلت مَنسيةً في العصر الفكتوري من قبيل كتاب الليالي. عديدة هي الدّراسات النّقدية التي اقتربت من متون الشّفاهة بحثاً عن مو اقع الفرق والتّفكيك. فرقٌ يصلُ الأدب بينابيع المعرفة ومَددها الذي لا ينحدّ، ويقوّض هذيان الدّرس الكولونيالي بصدد العقل والتّاريخ.

يقوم خطاب ما بعد الاستعمار على مجاوزة مركزية الآخر ومقاومة التغريب وفضح رهانات الاستشراق ومفاهيمه وخطابه السياسي والثقافي. والناظر في كتابات دريدا وفوكو وتطبيقاتهما في متن هومي بابا وإدوارد سعيد، تمثيلا، يلفي قوّة الديالكتيك المقاوم مركزيةَ الغرب، وآلياته الاستعمارية في مسعاه إلى التغريب، والهيمنة والإلغاء. لقد كان الأدب الشفاهي مجالا ثقافيا لاختبار مفاهيم الاستشراق وآلياته الإثنلوجيّة، وهو ما قاد كتبات وطنية ما بعد استعمارية، إلى فضح الهيمنة وأدواتها الإجر ائيّة، وإعادة النظر في باراديغم الاستشراق، ومفاهيمه وخطابه. لقد مارست بعض هذه

الدراسات الوطنية النقد بصفه تأزيما mettre en crise، وَهدماً لمتعاليات خطاب الاستعمار الأنثروبولوجية، ووضع خطابه موضع أزمة. ضمنَ هذا المسعى سعت دراسات ما بعدَ الاستعمار، في الفضاءات الإفريقية والأسيوية والأمريكولاتينيّة، إلى زحزحة مفاهيم التّمثيلِ واستراتيجيّات السّلطة والقونَنة الأدبيّة بصدد الآخر في المُستعمرات وبلدان المتربّول[3]. زَحزحةٌ طالت نقد التّشكيلات الإديلوجيّة التي تسعى، عبرَسُلطة التّعيين وأوّليته المعرفيّة، إلى طَمس الو اقع وجعله يتوارى خَلفَ التّمثيل، ما يؤدّي إلى تسويغ السّيادة، ومنح المستعمرَ حقَّ تسمية الإنتاجِ الثّقافي لبلدان الجنوب. هو تعيينٌ ينطوي على تصوّرٍ يرى إلى المعرفيّ سابقاً على الأنطلوجيّ، عبرَ تسويغ السّيادة وضرورتها التّاريخيّة. تضعُ سرديّات الاستعمار الآخَرَ موضعَ الدّراسة، من خَللِ ميثات الإنسان البدائيّ ذي النّوازع الوحشيّة. ميثات تسلّلت إلى مدوّنات العقل الإثنلوجيّ ولواحقه النّقديّة. إنّ تفكيك مقدّمات الدّرس الكولونيالي بصدد الأدب من المَهمّات الأساس التي أنيطت بالدّراسات الوَطنيّة في مسعاها إلى قَلب مو اقع قراءة أدب الأمازيغ وَمتخيّلهم الرّمزي، ومُحاوزة حُجُبِ السّكولائيّة وأوهامها النّقديّة.

[3]-أوبيدي كَربونيل كورتيس، ترجمة الآخر، نظريّة التّرجمة، الغرابة، وما بعدَ الكولونياليّة، ترجمة أنوَر المترجي، منشورات زاوية، الرّباط، 2012، ص 8.

1_ الأدبيّةُ رهاناً نقديّاً؛

تعلّقَ النّظرُ إلى المتن الشّفهيّ الأمازيغي، في كتابات بونفور النّقدية، برغبة أكيدة في تشييد خطابٍ علميّ بصدد النّصّ ومسارِ المعنى التّوليديّ ومراقي الدّلالة ومستوياتها المحايثة. إن البويطيقا، في ضوء هذا التّسييج، مسلكٌ في القراءةِ يصوغُ علما نقدياً، للنّصّ وعبرهُ، خارجَ أوهام الإديلوجيا، وزيفها المعرفي؛ فبالمُحايثة، وعبرها، اقتربت كتابات بونفور من سجلاّت أدبية أمازيغيّة لها الشّفاهةُ والانتماء إلى ما وقعت تسميته في الأدبيات الكولونياليّة بأدب الأهالي. أدبٌ لا ينعقدُ خطابهُ بأوّليات التأليف والجزالة والقابليّة للتّدريس. إنّه أدبٌ غيرُ كلاسيكيّ، لم ينل اعترافَ المؤسّسة الأدبيّة، فهو إرث الأمّة المقصيّ والمَنفيّ باستمرارٍ. استأنفت قراءةُ بونفورما بدأهُ الشّكلانيون الرّوس بصدد الإثنوأدب وَالموتيف والحبكَة والنّصّ الغائب. استئناف تبدّى في انتباه الكاتب إلى هذه المو اقع القر ائيّة التي يمكن، من خَلَلها، قَلبُ أطروحة الكولنياليّة ورؤيتها المركزيّة إلى الأدب[4]. يقرُّ بونفور في مقدّمة كتابه "مدخلٌ إلى الأدب الأمازيغي"[5] بِالمعالجَة الوثائقيّة التي قامت عليها دراسة الأدب الأمازيغي في الحقبة الكولونياليّة؛ فما يهمّ الإثنلوجيّ، قارئَ الأدب، هو إماطة اللثامِ عن مغمور العقائدِ والميثات و أنماط العيش[6]. إنّ الأدبَ، ضمن هذا التّصوّر الإثني، لن يعدو أن

---

[4] -يعتبرُ دريدا المركزيّة الأوروبية بصدد الآخر تجسيدا إيتيقيّاً للنتنة العالم. لمزيد توسّع يراجع:
جاك دريدا، الوفاء لأكثر من واحد، لغات وتفكيكات في الثّقافة العربيّة، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال، 1998.

[5] Abdellah Bounfour, Introduction à la littérature berbère, la poésie, INALCO, paris, 1999.

[6]- يقول إميل لاووست في هذا الصّدد إنّ القيامَ بحفريات لكشفِ أفكار الأمازيغ وحالة اضطراب نفوسهم من خلل الشّعر، مهمّة الإثنلوجيا المُلحَّة. انظر:

بكونَ تعبيراً لسنيّاً عمّا أسمته الدّراسات الاستعماريّة روحاً أمازيغيّة. لقد اتّخذ المتن الأدبي، إذن، ذريعةً لدراسة هذه الرّوح خارجَ أفق القراءة الذي تنتسبُ إليه، تريخيّاً وأستطيقيّاً[7]. ولمُجاوزَة هذا المنزَع كانَ لزاماً على الدّراسات الأدبيّة الأمازيغيّة الانفتاحَ على المناهج النّقديّة ذات الصّلة الابستيملوجيّة بالعلوم الإنسانيّة واللغويّة والفيلولوجيّة. مناهج تثوّرُ سؤالَ الأدبيّة في سياق الدّرس الفلكلوريّ والإثنوغرافيّ. يلمحُ بونفور، استناداً إلى ملاحظة بوليت كالون، إلى غياب الأفق الجمالي في الدّرس النّقدي الأمازيغي قبلَ مستهلّ الثمانينيات. غيابٌ يلحَظُ في سطوة التّحليل المَضمونيّ دونَ الإفادَة من صرامَةِ الفيلولوجيا[8]، وَجَنوحِ بعض الأعمال الجامعيّة إلى الاختزال والتّطبيق السّكولائيّ للمناهج الأسلوبيّة البلاغيّة والسّميوطيقيّة[9]. اختزالٌ لا ينتبهُ إلى بعض القضايا المركزيّة في النّقد الأدبي الأمازيغي، مثل قضيّة التنّوّع اللغوي، ومفهومَ الأدب الأمازيغيّ، انطلاقاً من التّجارب المُقارنة في الأدبين الفرنسي/ الفرنكفونيّ، والإنجليزي/ الأمريكي، وقضيّة وجود أدب أمازيغيّ يتّخذ العرقَ، حدّ تعبير هنري باسّي، أساساً لقيام تمثّلات أنتريلوجيّة في صدد الوحدة والإثنية. تغذّي هذه الإثنية فضاءً أدبياً قائماً في ملتقى اللّهجات والأصوات والأساليب والكاليغر افيا التي

Emil Laoust, Chantes berbère contre l'occupation française, Mémoire H Basset, P. 9.

[7] يستند بونفور، وهو يقول بأفق القراءة، إلى جماليّة التلقّي بوصفها منهجاً تأويلياً أعاد صوغَ مفاهيم القراءة والقارئ و أفق الانتظار والعقد الجمالي... ينظرُ في هذا الصّدد:

Abdellah Bounfour, Introduction à la littérature berbère, le récit hagiologique, INALCO, paris, 2005.

[8] P. Galand, Pernet, Critique occidentale et la littérature berbère, LOAB,

[9] Abdellah Bounfour, Introduction à la littérature berbère, la poésie, op, cit, P

تصيّرُ الأدبَ حَقلاً لِسْنيّاً وتيماتيكيّا وجيوسياسياً[10]. إنّ عودةَ النّاقد إلى السّياق وحواشي النّصّ وطروسه، بما هي مفهومات مركزيّة في تحليل الخطاب، نقدٌ لمركزيّة الكتابة الاستعماريّة ومسبّقاتها في التّصنيف والتّعيين؛ لقد سعت الكتابة الاستعماريّة، عبر تحليلها الإثنوغرافيّ، إلى تقويض أفق الأدب الجمالي، من خَللِ ميكانيزم التّعيين والقوننة، ولم تفتح نصوصها، على أهميّتها التّاريخيّة، مَا أُغلقَ في الأدب الأمازيغي، ولم تتّصل بمجهوله الذي ما فتئَ بحملُ وعوداً تأويليّة بلا حدّ. إنّ نقدَ الأطروحَة الاستعماريّة بصدد الأدب ذهابٌ نحوَ الآتي، ورغبَةٌ في امتلاكِ معرفةٍ أصيلة بالأدب منظوراً إليه من موقع تاريخيّته. ضمنَ هذا المَسعى آثرنا الوقوفَ على أثرين نقديين للأستاذ علد الله بونفور، الأولّ يصدد الكتابة والشّفاهة، والثاني في حمّو أونامير وعُقدة أوديب.

2_ البويطيقا وقضيّة المُؤلّف؛

يُعتَمدُ بونفور، وهوَ يصددِ قراءة تشَكّلات النّص الغائب في محكيّ أمازيغي شفاهيّ[11]، فَرْضيّةَ التّعالق النّصّي التي هيمنت على الدّرسين النّقديين الشّكلاني والبويطيقي بوصفها إحدى دِعامات تحليل الخطاب. قراءةٌ تُنصتُ إلى قضايا العابر النّصّي في اللغة والنّوع الأدبي ومقولة المؤلّف. إنّ مَقصدَ الدراسة، إذن، هو فحصُ

[10] Merolla, D, Gender and Community in the Kabyle Literary Space, 1996, cit par Bounfour, op, cit, P 4.

[11] Roux, A, La poésie des Goedmioua, présentation ; annotations et traduction de A, Bounfour, LAPMO, Aix-en-Provence.

العلاقة بين الكتابة والشّفاهة، وقوفاً على فرادَةِ المَحكيّ الشفهي الذي يتضمن نصًا مكتوبًا، لُفظَ بلغة ذات موقع اجتماعي مختلف عن لغة السرد[12].

ينطَلقُ بونفور، وهو يقرأ وضعيّة المؤلّف، في نصّ شفاهيّ أمازيغي[13]، من علاقات التّناسخ النّاشئة بينَ الرّاوي والمؤلّف والإخباريّ. علاقاتٌ تتبدّى قوتُها الهرمونطيقيّة لمّا يصرّحُ " مقدم القصيدة-المَحكي الأمازيغي قائلاً إنّ مؤلفَ النصِّ العربي هو الأبشيهي، لكن، هذا المؤلف المزعوم، في ما يتّصلُ بالقارئ، له وضع محدد في النص؛ فهو ينقل أقوالَ و أفعال بعض الشخصيات المُهيمنة في المَحكي. إنّهُ يتبوّأُ مقامَ إخباريّ يشهد ما ينقله ويفصح عنه. فلأبشيهي في هذا السياق، إذن، يحمل وضعية الراوي. يُدمجُ مقدم المَحكي الأمازيغي الراوي في مَقولة المؤلف، حتى يصير، في مَحفَل الخطاب، مؤلفًا أدبياً. تبدو هذه الوَضعيّةُ معَقلَنةً بالنّظَر إلى ارتباط اسم الراوي بشخصية لها وجود تاريخيّ فعليٌّ، وسيرتُها، على إيجازها، مبسوطَةٌ في مَصادرِ الأدب العربيّ الكلاسيكيةِ. فما وضعُ "الأبشيهي،إذن؟ لم يشِر مقدم السرد إلى هذا الاسم، رغم إحالته إلى عنوان كتاب المستطرف. أوّلَ بونفورهذا الصّمت، على نحو مفترض، بالقول إنَّ الراوي، حالَ كونه مؤلّفَ المحكي، يصيّرُ الأبشيهيَّ ناقل خَبَر؛ فالمؤلف هو مصدرالسرد، بينما الناقل هو المترجم أو المُستنسِخ. ينطِقُ المولّفُ بالخبَر، فهو مالكُ

---

[12] **Abdellah Bounfour, Oralité et écriture : un rapport complexe, Revue de l'occident musulman et de la méditerranée, n 44, 1987 ; P 79.**

[13] **سبَقَ لكليطّو أن خصَّ إشكاليّة المؤلّف في الثّقافة العربيّة، بكتاب مهم قرأ فيه مَتنَ الجاحظ. يراجَع:**
عبد الفتاح كليطو، الكتابةُ والتّناسُخ، مَفهومُ المؤلّف في الثقافة العربية، ترجمة عبد السّلام بنعبد العالي، دارتوبقال، الدّار البيضاء، 1985.

الصّوت الحيّ، فيما يحفظُ النّاقلُ الإخباريّ بالكمات ويصونها من الانتحال. تلكَ هي وظيفة ناقل الخبر، ضمنَ سلسلة الرّواة في التّقليد العربي الإسلامي؛ إنّه ضامنُ استمرار الصّوت الأعلى ومَدده الذي لا ينقطع. إنّ الناقل لا يتحدث إلاّ من خَلل الأبشيهي دائمِ الحضور، بوصفه صوتاً أعلى. لقد قاد هذا الاستنتاجُ يونفورَ إلى القولِ إنّ المؤلف، في هذا النّصّ الشّفاهيّ الأمازيغي، هوَ مصدر القول الأساسِ وليس مجرد اسم يوضَعُ على غلاف الكتاب. يقَعُ المؤلف في الماضي، ما يصيّرُ قولَهُ الحيّ الأساسَ كامناً خَلفنا، ولا تقومُ القراءَةُ سوى بدعمه عبرَ افراضه صوته. إنّ المؤلف، إذن، هو مصدر القول الحي، بينما ما تسميه تقالد الكتابة مؤلفا ليس سوى قناة لتأمين عُبور هذا القول إلى المستقبل.

إنّ ما يَعني النّاقد الأدبي، وهو بصدد تأمّل قضايا العابر نصّي في المَحكي الشّفاهي الأمازيغي، هو بيان قواعد الفَرق والمُعاودة انطلاقاً من تحليل طرائق الصّوغ وإعادة الكتابة التي باشراها النّص الأمازيغي وهو يمتصّ ويحاورُ نصّا عربياً. لقد لاحظ بونفور أن استراتيجيّة إعادة الكتابة، في نصّ أرسن روكس، قائمة على الانزياح والتّشطيب والفّرق. انزياحٌ عن الأنموذج "وَجَب أن يُقرأ، في ما أزعم، صيغةً لالتقاط ثقافة معينة (مثل الثقافة الأمازيغية)، ولكن الانزياحَ، تحت ستار التكرار، يمكن أن يُدخل "حبة الرمل" التي قد تحرف طريقة التقاط النموذج. إنّ الانزياحَ، بتعبير آخَرَ، يمكن أن يكون عامل عدم استقرار النموذج. وهذا هو ما يجعله مختلفاً عن التكرار

البسيط"[14]. إنّ التقاليد الشّفاهية، وَفق هذا المنظور، ليسَ في مُمكنها أن تكونَ ثابتة، كما أنّ الذاكرة الشفاهية، المرتبطة بتلكَ التّقاليد، لا يمكن النّظرُإليها مخزوناً يتم فيه تجميع المعرفة. إنّ الذاكرة الشفاهية هي، أبداً، تجنحُ نحو عدم الاستقرار؛ فالانزياحُ هو الفضاء الذي تُقرأ فيه تاريخية التقاليد الشفاهية.

3_ عُقدة أوديب؛

ضمن الأفق النّقدي نفسه، وسعياً إلى وَصْل الأدب الشّفاهي الأمازيغي بحويّة السّؤالِ النّقدي، استثمر بونفور، في دراسة رائدة، أصولَ مدرسةِ التّحليل النّفسي النّظريّةَ لقراءة حكاية " حمّو أونامير[15]. دراسةٌ أنصتت إلى صوت أوديب مُخترقاً مسارات المعنى ومحافل الخطاب وتاريخيّته. انطلق النّاقد، وهو بصدد الإمساك بصورة أوديب، من اللقاء بما هو لحظة أولى قادت الشّخصيّة إلى المعرفة الليليّة. معرفةٌ تؤسّسُ الفرقَ الأنطلوجيَّ إذا ما قيست بالمعرفة القرآنيّة، النّهاريّة. معرفة تتخذ الحنّاءَ أثراً هو دليل البطل إلى الفضاء الأنثوي. يعتبر بونفور المعرفةَ لُغزاً سعى أونامير إلى كشفِ تجاويفه؛ فوضعيّة البدء، التّعرّف بلغة بروب، تبدأ بالحبّ الذي يوجّه القارئَ نحو معرفة قائمة في العشق. هكذا يبدأ البطلُ مسارَ البحث عن موضوع قيمة استهوائيّ معرفي، مؤثراً اليقظة، فالعارف/ المحبّ يلزمهُ التّخلّي سبيلاً

[14] [14] Abdellah Bounfour, op, cit, P 89.

[15] Abdellah, Bounfour, **Hemmou U Namir ou l'œdipe berbère**, Etudes st documents berbère, 14, 1996.

للوصول. تُصرّنُسخُ الحكاية جميعُها على فضول الأم ورغبتها في التسلل إلى خِذركنّتها. هي معرفة تحيط بها محظورات. فقد بذل "أونامير" كل ما في وسعه وحذر أمّه من مغبّة دخول هذا المكان، ومن السماح لأي شخص بدخول حديقته السرية[16].

حينَ تكتشف الأمُّ كَنّتَها تُظهر التّعاظُمَ والعُن، وتخاطبُها قائلةً إن أونامير هو ملكٌ لهَا حصراً: mhand inu, unamir inu... إنّ الخطر الذي تخشاه تانيرت هو الدخول في منافسة مع الحماة في تملّك موضوع القيمة نفسِه. ومع ذلك، يبدو أن نتيجة هذا الصراع بين المتنافسات هي انتصار الأم على الزوجة. ولهذا السبب، لا تريد الزوجة أن تُرى، ولهذا السبب أيضًا تتراجع وتغادر منزل الزوجية. يعلن أونامير خرق البند الأساسي في عقد الزواج، ويظلّ مُخلصاُ للقائه العاطفي لدرجة أنه يقطع صلتهُ مع عائلته، بما في ذلك أمّه. وفي هذه الوفاء، يقطع جميع الروابط العائلية، العرقية، المادية والأخلاقية، لينطلق في بحثه عن مَعشوقته[17]. تبدأ رحلة أونامير تيهاً وجَلوَةً في أُنسه بالفضاء البرّي الذي صيّرهُ، كما يقول أ ميكيل، مُتوحّشاً. مُحايداً يقطعُ جميعَ أواصر رَحِمِه وروابطه الاجتماعيّة، ويستسلم لنداء التّيه الذي بما هو نداء أغوار. ينقذ أونامير صغارَالنّسر من الهلاك ويعتني بهم، ويضحيّ، في الجهة الأخرى، بحصانه. إنّ دافع الفعل الأوّل، كما يلاحظ بونفور، هو إظهار صلاح الأب وحنانه، وإظهار العُقابِ كائناً عنيفاً، أوشكَ على قتل أبنائه[18]. إنّ التّضحيةَ بالحصان إضعافٌ

[16] Ibid., P 123.

[17] Ibid. P 123.

[18] Ibid. P 124.

للذّكورة، ولابدّ من الإشارة إلى اعتبار تضحية أونامير الأولى هتكٌ لعلامة الذّكورة النّرجسيّة، التي تعني موتاً جزئياً يوصلُ إلى حالة الزّوج/ الأب. لقد قبلَ أونامير التّضحيّة بذاته الاجتماعيّة سبيلاً لاستعادة عائلته. يشكفُ بونفور، وهو بتأمّلُ هذه السّرديّة القريبة إلى الرّواية العائليّة، انخراط أونامير في سلسلة من سبقه من الآباء والأزواج، حيث تغدو التّضحيّة طقسَ اجتياز الحماية الاجتماعيّة والاندماج القَبَلي.تمنع تانيرت أونامير من النظر نحو العالم الأرضي. يرتبط هذه المنع بعيد الأضحى الإسلامي الذي يُخلّد الطقس الإبراهيمي، بوصفه قضيّة ذكوريّة في الإسلام. يشعُرُ أونامير برغبة جامحة في معرفة السبب القائمِ وراء هذه المنع التي فرضته تانيرت، إنها مسألة معرفة تطفو مرة أخرى. إنّ مُصادرةَ دور الأب في الحكاية، وطقس الذّبح على وجه التّخصيص، يصيّر الأمّ ذكوريّة، فالأب قد استبعد بسبب من وجود الابن. يُظهر هذا التّحوّل قوّةَ الرّبط الأمومي الذّي جاوزَكلّ التضحيات. رابطٌ أوديبيٌّ أشعرَ أونامير بالذّنب مندفعاً، بشدّة، نحو الأم، في طقس جنائزيّ له التّضحيّة والخلاص؛ فكما خلّص إسماعيل/ إسحاقَ الأب من خطيئة الابن، يموت أونامير، مُخَلّصاً، على مَذبَحِ أمّه[19].

في ضوء هذا التّهشيم النّقدي الذي مارسَهُ النّاقد على مسارات الذّوات داخلَ مَحفَل السّرد، يعودُ بونفور إلى عُقدة تانيرت، التي تقدّمُ في بعض نُسخ الحكاية كائناً أرضياً. تانيرت التي صارت موضوعَ غيرةٍ أموميّة، تذكّرنا بموتيف زوجة الأب ذائع الصّيت في

[19] Ibid. P 125.

الحكاية الشّعبيّة. إنّنا أمام أمّ سيّئة، تطلُب، من الأب زوجها، ذبحَ تانيرت والتّضحيّة بها بسببٍ من جمالها. تُحيلُ غيرة الأمّ، كما يلاحظُ يونفور، بذوقٍ نقديّ عالٍ، إلى خلل في البنية النّسبيّة؛ فالغيرة، كما يقول كريماس، هوى بيذاني يكشفُ عن مشهد هووي بأدوارَ متعدّدة في الخطاب[20]. إنَّ المُنافَسَةَ بين الأم و ابنتها يشتدُّ حدَّ ظنّ الأمّ، وقد صعّدت صورَ السّيمولاكر، الابنةَ زوجةً ثانية غريمة، بَل والمفضلة لدى زوجها. إن إخفاء الابنة، داخل صندوق أو غرفة، يذكرنا بحبس تانيرت على يد أونامير، ما يُعزّزُ، من ثمّ، فاعليّةَ الخَيالَ الأمومي. كما أن المطلب الأمومي، وهو أن يقوم الأب بذبح ابنته، يعزز هذه التفسير[21]. تدفعُ الأمُّ الآكلة بخيالها الجامح نحو مآلاته القصوى مفترضة، بالسّيمولاكر، صورة أثيرة في أنماط القرابة هي زنا المَحارم. هكذا يظهر التخلي عن الطفل كوّةً في دائرة المثلث العائلي، وبعد أن تكبر تانيرت، يصيرُ في مُمكنها الطّيران بجناحيها الخاصين بعيداً.

لقد قادتنا هذه المُصاحبة النّقديّة السّريعة إلى اكتشاف الحيويّة النّقديّة في متن يمّمَ شَطرَ حداثة النّقد والسّؤال الأدبيّ. وبالنّظر إلى طبيعة الموقع النّظري الذي سعينا، من خَلله، إلى الاقتراب من متن نقديّ أمازيغي، نقولُ إنَّ بونفور، وهو بصدد تأمين عبور مفاهيم النّقد المُعاصر إلى الفضاء الأدبي الأمازيغي، قد مارسَ نَقداً مزدوجاً بصدد هذيان الإثنلوجيا الاستعماريّة، وسكولائيّة بعض الأعمال الجامعيّة، ما يصيّرُ عملَ النّاقد الأدبي حيوياً في يناء باراديغم الحداثة النّقديّة وعلم جمال أدبي مُعاصر.

---

[20] - كريماس، فونتاني، سيميائيات الأهواء، من حالات الأشياء إلى حالات النّفس، ترجمة سعيد بنكراد، الكتاب الجديد، بيروت، 2010، ص 235.

[21] Ibid. P 127.

في الحاجة إلى نقد أدبي أمازيغي متخصص

محمد تايشينت

دكتورو باحث في الأدب

يعيش حقل الكتابة بالأمازيغية دينامية ملحوظة منذ ما يناهز الستة عقود، دينامية ترسخت بفضل انخراط منتج لطائفة من الكتاب في مجالات الكتابة كلها، بدءا بالمنجز الشعري في سنوات الستينات وما تلاها، وصولا إلى المتن المهم الذي نشأ في مجالي الرو اية والقصة القصة القصيرة منذ بداية الألفية الثانية. هذا الزخم المهم في الإنتاج الأدبي بالأمازيغية يوازيه ضعف شديد في المواكبة النقدية التي تمتح أسسها من خصوصيات هذا الإنتاج، وتبحث في علائقه مع إنتاجات أدبية من ثقافات أخرى.

بناء على هذا الوضع جرى التفكير في موضوع هذه الورقة، بتخصيصها لتشخيص وضعية النقد الأدبي في حقل الأدب الأمازيغي، والبحث في ممكنات بناء نقد أدبي خالص، وفيّ للجذور، ومتصل بما يميز الممارسة الأدبية الأمازيغية من مفاهيم وأساليب ورؤى وتصورات. هكذا نستطيع أن نفصل بين ما يؤسس للهوية النصية والخطابية، وبين ما يهيْ النص للانفتاح والتعالق مع نصوص من آداب أخرى. وغاية هذا الفصل إبعاد الإنتاج الأدبي من الإسقاطات النظرية التي لا تنتبه إلى الخصوصية، من حيث اتصالها بأرضية مختلفة، فيها نشأت، وعليها بنت مفاهيمها. دون أن يعني ذلك إنكار طابع الكونية الذي يميز عددا من النظريات في النقد الأدبي، والذي يتيح لها التطبيق على الآداب العالمية كلها.

قمين بي، في هذا المقام، أن أشير إلى أن ما أقترحه في هذه الورقة لا يعدو أن يكون أسئلة و افتراضات أولية لا تؤسس بالضرورة لنظرية نقدية في الأدب الأمازيغي، بقدر ما تفتح الباب أمام التفكير في بنائها مستقبلا، بالنظر، أولا، في الخصوصيات، ثم، بعد ذلك، في المشترك والمتشابه. وسيكون عملي منصبا على إيراد المشكلات النظرية التي تتبدى في مقاربة بعض الأنواع الأدبية، و اقتراح بعض المداخل المسعفة في تجاوزها .

1- مشكلات بلاغية :

ثمة إجماع على أهمية الدرس البلاغي بالنسبة للنقد الأدبي، ذلك أن جزءا مهما من المتن الشعري في الآداب الإنسانية كلها يقارب مقاربة بلاغية، من ذلك مسائل من قبيل الاستعارة والانزياح والتورية والتشبيه والمبالغة والتخييل وغيرها. ومعلوم أن عددا من النظريات النقدية مدينة للمدونة البلاغية من جهة الوسائل وأدوات الاشتغال، بحيث لا نجد، على سبيل المثال، تحليلا مهتما بالاستعارة الشعرية خارج ما ترسخ في البلاغة من تصورات نظرية منذ القديم.

غير أن المتأمل في وضعية البلاغة الأمازيغية سيجد شحّا جليا في هذا الباب، ذلك أن معظم ما يرِد من تحليلات للأوجه البلاغية في المتون الأدبية يستند، في الغالب، إلى مدونات عربية أو غربية، يجري إسقاط معطياتها إسقاطا مباشرا، على النص، دون النظر في ما يمكن أن يكون خاصية ثقافية متميزة. إننا نجد مفاهيم كالتشبيه

والاستعارة والمجازوغيرها تشتغل في تحليل النص الأدبي الأمازيغي اشتغالا إسقاطيا فجّا، مما يدعو إلى إعادة النظر في ذلك كله، ووضعه أمام التمحيص والسؤال.

يفيدنا التوجه البلاغي المعرفي cognitif rhetoric[1] في بناء أسس نظرية للبلاغة الأمازيغية، والنظر في ما تقوم عليه من عناصر خاصة متصلة بالثقافة الأمازيغية الخالصة، وعناصر كونية هي بمثابة مشترك تصوري بين أذهان الأفراد في الثقافات الإنسانية كلها. فإذا أخذنا على سبيل المثال الاستعارة بما هي سمة بلاغية كونية، نجد أن المشتغلين بالاستعارة في اللغة الأمازيغية، ولا سيما في المتون الشعرية، لا يطرحون، حقيقة، سؤال أثر الثقافة في اللغة الاستعارية، بحيث يظل اشتغالهم وفيا للمفاهيم المجترحة في مدونات بلاغية أخرى، من قبيل تمييزهم بين التشبيه والاستعارة والمجاز المرسل بناء على طروحات البلاغيين العرب القدماء، مع ما في ذلك من إغفال للخصوصية والتمايز.

لا يمنع هذا الأمر من الإشارة إلى أن عددا من الباحثين اهتموا بالاستعارة من منظور الدلالة المعرفية، منطلقين من الأرضية النظرية التي أسست لها اللسانيات المعرفية[2]، ولم تجر الاستفادة من ذلك لبناء تصورات نظرية متصلة بالاستعارة

---

[1] نشير إلى أن البلاغة المعرفية ليست نظرية خاصة بمقاربة استعمال اللغة داخل ثقافة معينة، بقدر ما تهتم باللغة الإنسانية في عمومها. صحيح أن سياق إنتاجها متصل بالثقافة الأنجلوساكسونية، إلا أن المفاتيح التحليلية التي تقترحها تتيح مقاربة اللغات كلها داخل ثقافاتها، ذلك أن من مبادئها الأساسية مبدا التعميم.

[2] ينظر على سبيل المثال:

- Abdelâali Talmenssour (2017): La symbolique de la main en amazighe. Analyse de lapolysémie du lexème afus ⵓⴼⵓⵙ en contexte phraséologique, Asinag,12, p. 69-96.
- Mohamed, Yeou (2016) ; Metaphor and Metonymy in Body Parts in some Amazigh Varieties: The Case of the 'Head' and its Parts, Asinag, 11, p. 89-113.

الشعرية، باستثناء محاولات قليلة متحت آلياتها من نظرية الاستعارة التصورية، بما هي نظرية في الدلالة المعرفية، وانصب اهتمامها، تحديدا، على المتن الشعري الحديث، وبخاصة تجربة الشاعر على صدقي أزايكو[3].

على هذا الأساس أود أن أشير إلى أن التفكير في بناء نظريات في البلاغة الأمازيغية يغدو مسألة ملحة، لما في ذلك من أثر في اجتراح مفاهيم وأدوات إجرائية كفيلة بتفسير المظاهر البلاغية في المتون الأدبية، من خلال ربطها بما يعتمل في أذهان منتجيها من تصورات ناتجة عن تجاربهم الجسدية، وانتماءاتهم الثقافية. هكذا سيغدو حقل البلاغة الأمازيغية وما سينتج عنه من تحليلات مستقلا عن نظريات لها منشؤها وسياقها الخاص.

2- مشكلات اصطلاحية

يرتبط بهذا الذي أشرت إليه إشكال المصطلح في الأدب الأمازيغي، بما هو إشكال يؤثر في تصوراتنا حول هذا الأدب. لا أود أن أخوض، في هذا المقام، في نقاش التصورات التهميشية للممارسة الأدبية الأمازيغية، والتي اتصلت بأطروحات الآداب الهامشية، والثقافة الشعبية، والأدب الثاني، والأدب غير الرسمي، وغيرها. إنما رهاني

---

[3] ينظر على سبيل المثال :

- SGUENFLE, Mohamed (2012) "La créativité métaphorique en Amazigh," Dirassat: Vol. 15 : No. 15 , Article 21.
- محمد تايشينت: الشعر والإيديولوجيا (مدخل للتحليل النقدي للاستعارة)، منشورات منظمة تامينوت، أيت ملول، 2020.

هو بيان الإشكالات التي تعترض التفاعل من المتن الأدبي الأمازيغي بناء على اصطلاحات لها سياقاتها الثقافية الخاصة.

من مظاهر هذا الإشكال الفراغ المهول الذي يواجهنا حين نخوض في تحليل النصوص السردية مثلا من زاوية بعض النظريات المشهورة، على غرار إجراءات التحليل البنيوي التي ترسخت في الشعرية الفرنسية على سبيل المثال، فنحن نقف عاجزين أمام مصطلحات من قبيل التبئير، والمفارقة، والتواتر، وغيرها. أو مصطلحات سميائية من قبيل الأولانية، والثانيانية، والنموذج العاملي. أو مصطلحات أخرى من قبيل الانزياح والمهيمنة، وقس على ذلك سيلا من الاصطلاحات التي تتخذ أرضية أساسية لتحليل النصوص الأدبية.

من البدهي أن مشكلة من هذا القبيل ستحل، حتما، بالترجمة، وذلك بالانخراط في مشاريع ترجمية تعنى بالدرجة الأولى بإيجاد مقابلات مناسبة لهذا الزخم الاصطلاحي الذي جرت مراكمته في النظريات الأدبية منذ أكثر من قرن من الزمن. وهو عمل لا يبدو بسيطا في الحقيقة، لأنه يحتاج فرقا بحثية، واشتغالا مختبريا، واستشارات علمية، وقس على ذلك.

يتصل الاشتغال بالترجمة الأدبية بمسارين مهمين؛ أولهما السعي إلى تأليف معاجم خاصة بالنظريات الأدبية، وبالنقد الأدبي، وبالبلاغة، تتضمن مجموع المصطلحات والمفاهيم التي يقتضيها الاشتغال في هذه الحقول. والثاني العمل على ترجمة الأعمال النظرية والنقدية التي تعد مراجع أساسية لا غنى لمحللي الأدب عنها. هكذا نضمن أن

نؤسس لأرضية اصطلاحية بمكنتها استثمار نتائج البحث في حقل الأدب، والإفادة من المنجز النظري العابر للثقافات، مع الأخذ بعين الاعتبار ما أشرنا إليه من ضرورة الحرض على الخصوصية والتمايز اللذين يتيحهما اجتراح مصطلحات أخرى لها صلة مباشرة بالمتن الأدبي الامازيغي، بما هي مصطلحات أصيلة.

أود أن أقف، في هذا المقام، عند بعض المظاهر الاصطلاحية التي يبدو فيها عدم الوعي بالسياقات الخاصة لبعض المصطلحات في ثقافات أخرى، قصد بيان اللبس الذي ينتج عن استعمال تلك المصطلحات لوسم مظاهر لغوية في الأدب الأمازيغي، والوقوف عند المشكل المنهجي الذي يسقط فيه محلل الأدب في حالة أغفل هذا المعطى. مع الإشارة إلى البدائل الممكنة التي بمكنتها أن تقي المحللين مطبة السقوط في مثل هذه الهفوات.

من أوجه هذا المشكل استعمال مصطلح القصيدة لوسم الأعمال الشعرية، ذلك أننا نعثر في بعض الكتابات التي تعنى بمقاربة النص الشعري على هذا المصطلح، ويجري استعماله شفهيا أيضا، ويتم، في حالات أخرى، تمزيغه، بحيث يصير النص الشعري موسوما ب "تقصيدت". يعود استعمال هذا المصطلح، في الغالب، إلى كون الباحثين تلقوا المعرفة الأدبية من خلال المدونات النقدية العربية، سواء في المدرسة أو خارجها، بحكم ما أشرنا إليه سلفا من غياب مدونات نقدية متخصصة في الأدب الأمازيغي، ومن ثم يغدو من الطبيعي أن يلجأ محلل هذا الأدب إلى مصطلح القصيدة بداهة دون التفكير في سياقاته الخاصة.

يتصل مصطلح القصيدة بالسياق الثقافي العربي، حيث يعود اعتماده إلى دلالته على التشطير الذي يتميز به البيت الشعري في العربية، وفي ذلك يقول أدونيس:

"أما القصيد فهو المشطور. يقال: قصد العود، أي كسره بالنصف، أو شطره نصفيا. فالتسمية، بحسب هذا المعنى، ليست آتية من غاية القول، بل من شكله، وهو التقصيد، أي التشطير. غير أن ابن خلدون يرى، خلافا لذلك، أن اسم القصيد مأخوذ من استطراد صاحبه في ما يقصد إليه، وخروجه من فن إلى فن، ومن مقصود إلى مقصود، بأن يوطئ المقصود الأول ومعانيه إلى أن تناسب المقصود الثاني. ويقول الجاحظ في تعليل آخر إن القصيد سمي كذلك لأن قائله جعله من باله، فقصد له قصدا... واجتهد في تجويده. فهو فعيل من القصد."[4]

يتبدى من هذا القول أن القصيدة مصطلح قائم على دلالة لغوية لزمته في الاستعمال الشعري، وهو جزء لا يتجزأ من نظام المقولة الخاص بالشعرية العربية الشفهية بالخصوص، وبذلك يغدو حاملا لدلالة ثقافية تجعله غير منسجم مع شعريات أخرى غير العربية، شأنه في ذلك شأن مصطلحات أخرى من قبيل البيت، والقافية، والبحر وغيرها مما يتصل اتصالا مباشرا بالبيئة الثقافية العربية بفضائها الصحراوي والبدوي، والتي كانت الشفاهة والإنشاد أهم عناصرها. "فعلى خصائص الشفوية الشعرية الجاهلية، تأسس في العصور اللاحقة النقد الشعري العربي، في معظمه، وتأسست النظرة إلى الشعرية العربية نفسها. وتولدت عن ذلك معايير

[4] أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989، ص12.

وقواعد لا تزال مهيمنة ليس على الكتابة الشعرية وحدها، و إنما أيضا على المقاربة الذوقية والفكرية والمعرفية المتصلة بالشعروقضاياه."[5]

فإذا كان أدونيس ينتقد استعمال مصطلح القصيدة لوسم الممارسة الشعرية الحديثة في العربية، لأن هذا المصطلح وليد سياق شفهي، ولا يصح إطلاقه على الشعر في سياق الكتابة والحداثة، فكيف باستعمال هذا المصطلح لتحديد النوع الشعري في الثقافة الأمازيغية؟. الأولى أن يجري التفكير في وسم الممارسة الشعرية بمقولات تنسجم مع السياق الثقافي، وهي، في الحقيقة، موجودة ومعروفة. منها: ءامارك، تامديازت، تانضامت...

تمثل هذه المصطلحات طرازات[6] Prototypes أساسية تؤطر التفكير في الشعر الممارس بالأمازيغية، وهي متكافئة من حيث درجة حضورها في المشهد الأدبي الناطق بالأمازيغية. غير أنها تُغيّب، للأسباب التي جرى ذكرها، في السياقات التي يكون فيها الخطاب الواصف للشعر معتمدا على اللغة العربية، وبخاصة في الكتابات النقدية التي يغلب عليها الإرث النظري المكتوب بالعربية.

قد يبدو اعتماد هذه المصطلحات ببنيتها الأمازيغية في توصيف الخطاب الشعري غريبا عند القارئ الذي لم يألفها في السياقات النظرية والنقدية، غير أن الإصرار على

---

[5] نفسه، ص 13.

[6] يرتبط مصطلح الطراز بالنمط أو الصنف الأجود، وبذلك فهو متصل بالأمثلة الجيدة عن الأشياء والكيانات. وعلى هذا تأسست نظرية الطراز، فمفهوم الطراز داخل هذه النظرية متصل بالأمثلة الجيدة عن مقُولة ما. وبهذا تعد نظرية الطراز نظرية في نظام المقُولة البشري، حيث تسعى لتفسير هذا النظام، وكيفيات اشتغاله في الذهن.

اعتمادها سيبدد تلك الغرابة، ولنا في مصطلحات و افدة من بيئات ثقافية مغايرة الدليل الأوضح. لقد اكتسب مصطلح الهايكو على سبيل المثال شرعية وشهرة مستمدتين من الإصرار على توظيفه لوسم نوع شعري ذي أصول يابانية جرت ممارسته بلغات أخرى منها العربية. وبذلك فلا أجد ما يمنع من فرض مصطلحات خاصة بالسياق الشعري الأمازيغي على المجتمع النقدي. هكذا نستطيع أن نحافظ للشعر الأمازيغي على خصوصيته الثقافية ومن خلالها نفتح قنوات التفاعل بينه وبين الشعريات العالمية كلها.

غير أنه إن بدا للبعض أن مثل هذه المصطلحات تحتاج جرأة زائدة، فإن استعمال عبارة "النص الشعري" لوسم الممارسة الشعرية يبدو أكثر مقبولية، بحيث يتجاوز مأزق السياق الثقافي الذي يسقطنا فيه مصطلح القصيدة من جهة. ويضمن الانفتاح على شعريات أخرى من جهة ثانية، وفي الحالة الثانية يسمح استعمال " النص الشعري" بالحديث عن شعرية مغربية تتعالى على اللغة وتتصل بالتصور، أي بالتصورات[7] التي ينهض عليها المعنى الشعري، والتي تنشأ من الثقافة المغربية بمفهومها العام، والتي تبدو مشتركة في عدد من مظاهرها بين الشعراء المغاربة باختلاف لغات أشعارهم.

[7] يرتبط مفهوم التصور باللسانيات المعرفية، ويدل على ما ينشأ في الذهن البشري من خطاطات وأطر ومفاهيم ناتجة عن التجربة الجسدية للأفراد، أي من تفاعلهم مع محيطهم.

ينظر في هذا المقام:

- جورج لايكوف ومارك جونسون: الاستعارات التي نحيا بها، ترجمة عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2018.

لقد سبق للأستاذ أحمد المنادي أن أشار إشارة مهمة إلى تشييد الشعراء الأمازيغ لصرح اصطلاحي متصل بنقد الشعر من خلال إبداعاتهم، وهو ما جعله يقرن بين الشاعر والناقد في الشعرية الأمازيغية الشفهية، وفي ذلك يقول:

"فالشاعر الأمازيغي يبادر أحيانا إلى إنتاج لغة وصفية يروم من خلالها الحديث عن الإبداع الجيد أو توصيف العملية الإبداعية بما يفيد قيمتها أو بيان صعوبة نسجها ... وهي على قلتها يمكن أن ندرجها ضمن الآراء النقدية التي تعتمد على الانطباعات الشخصية (النقد الانطباعي). والشعر الأمازيغي الشفوي فيه مادة مهمة تغري بالبحث في الموضوع، بحيث استعمل الشاعر الأمازيغي في شعرة معجما نقديا أو لغة رمزية تعكس مو اقفه أو توصيفاته للقول الشعري."[8]

نستشف من هذا القول مسألة مهمة هي وجود قاعدة مصطلحية في الشعرية الأمازيغية أسس لها الشعراء أنفسهم، إما من خلال إبداعاتهم الشعرية (وقد قدم المنادي أمثلة على ذلك)، أو من خلال تفاعلهم مع ينتجه أقرانهم من أعمال، والتعليق عليها تعليقا انطباعيا وذوقيا في أغلب الأحيان، وبذلك وفروا رصيدا اصطلاحيا مهما تنبغي العودة إليه وتطويره في إطار صناعة مصطلحية قادرة على إخراج النقد الأدبي الأمازيغي من مأزق الإسقاط المباشر.

[8] أحمد المنادي : معالم نقدية في مسار تلقي الإبداع الأمازيغي وقراءته، مجلة أسيناك، عدد 4-5، 2010، ص13.

3- عن السرد وخواصه

ليست وضعية السرد في النقد الأدبي الأمازيغي مختلفة قياسا إلى وضعية الشعر، ذلك أننا إذا تجاوزنا مسألة التسمية الأنواعية (tullist/ungal / amzgun...) التي يبدو أنها شبه مستقرة بعد أن عرفت نوعا من الجذب، وبخاصة القصة (تولّيست/ تالّاست ...)، نجد أن كثيرا من المظاهر السردية التي تنهض عليها هذه الأنواع بحاجة إلى تقعيد اصطلاحي عن طريق الترجمة، من خلال العمل على نقل المفاهيم السردية المركزية التي جرى اجتراحها في نظريات السرد المختلفة إلى اللغة الأمازيغية. أو عن طريق نحت مصطلحات كفيلة بالإحاطة بالأوجه السردية الخاصة بالمحكيات الأمازيغية وأساليبها.

وارتباطا بهذه الأوجه السردية الخاصة تجدر الإشارة إلى وجود خصوصية في السرد الأمازيغي تحتاج إلى العناية النقدية، من ذلك الاحتفاء بالمتخيل القروي، من خلال الاستناد المكثف على فضاء البادية، وشخوصها، وقضاياها. نلمس هذا الملمح، على سبيل التمثيل، في أعمال محمد أكوناض، حيث تبرز القرية بوصفها فضاء المحكي، وتتبدى الشخصيات قروية، ويجري الاحتفاء بالقضايا الأساسية التي تميز القرية الأمازيغية (الهجرة/ الخنزير/ ...)، وهو توجه يعكس اهتمام الكاتب بالجذور، و اقتناعه بدور الأدب في الكشف عن مشكلات المجتمع القروي من باب الحرص على بلوغ حلول لها.

لا أقصد من هذا أن مفهوم الأدب عند أكوناض أو غيره من الكتاب متصل بالغاية التدخلية بما يجعله فاقدا للخاصية الأدبية، بل أرمي إلى التنبيه إلى هذا الملمح الذي يشي بنوع من الخصوصية في الكتابة السردية الأمازيغية، في جنوب المغرب على الأقل، والبحث في جمالياته، ذلك أن الاحتفاء بالمكان بأبعاده الهوياتية مهم جدا بوصفه أفقا جماليا في الممارسة الأدبية.

للاحتفاء بالقرية في السرد الأمازيغي أوجه متعددة منها التركيز على تسمية الشخصيات بأسماء كلاسيكية من قبيل بيهي وحمو وءيمي مرّو وغيرها كما هو الامر في رو اية ءيجّيكّن ن تيدي لمحمد أكوناض. فضلا عن المراهنة على شخصيات نمطية من قبيل طّالب وءامغارولقايد والفرد البدوي المغامروغيرها بما يجعل النص قريبا من الحكاية الشعبية. وهو توجه يعكس، كما أسلفت، غاية التأصيل للخصوصية الأمازيغية، وبيان أصالتها.

ثمة ملامح أخرى يقترحها علينا السرد الأمازيغي بأنواعه المختلفة منها البناء اللغزي، حيث تبدو الحكاية كأنها لغز تتكشف خيوطه شيئا فشيئا على مدار الحكي، كما هو الأمر في رو اية "ءيسمضال ن تماڭيت" لإبراهيم العسري، حيث تخوض شخصية صامويل رحلة البحث عن الأصل. ورغم احتفاء الرو اية بفضاء المدينة، إلا أن الكاتب استند، أيضا، على شخصيات نمطية كغيره من الكتاب. وبذلك ينبغي أن يُنظر بعناية إلى هذا التوجه السردي للكشف عن جمالياته، وعن مدى إسهامه في خلق خصوصية للسرد المكتوب بالأمازيغية.

ختاما، أود التذكير بأن ما ورد في هذه الورقة لا يعدو أن يكون تأملات ذاتية بصدد الأدب الأمازيغي، من خلالها انبثق مجموع الملاحظات النقدية المشار إليها. والغاية من ذلك التنبيه إلى ضرورة تأسيس أرضية اصطلاحية من جهة تضمن الانخراط في الكتابة النقدية بالأمازيغية. ونظرية من جهة ثانية تجعل هذا الانخراط النقدي مُظهرا للخصوصية الفنية للأعمال الأدبية الأمازيغية في أفق البحث عن ممكن النص الأدبي المغربي ولم لا الإفريقي.

لا تنبع هذه الملاحظات من تعال معرفي، فأنا لا أستثني نفسي من هذه الوضعية. ولا من غاية الانتقاص مما أنجز في حقل قراءة الأدب الأمازيغي من أعمال وأطاريح، بل من غاية خلق نقاش معرفي يسهم في الدفع بعجلة هذا الأدب إلى الأمام، ضمانا للاستمرارية النتوج، وتوقا إلى الكونية بعد ترسيخ الجوانب الخاصة في المتن الأدبي الأمازيغي، من خلالها تجري معرفته، وتمييزه، ولم لا التأثر به؟.

Conclusion :

En guise de conclusion, les trois œuvres citées témoignent de cet attachement que Khaïr-Eddine prouve pour l'héritage précieux que constitue sa culture et son identité d'origine à savoir la culture amazighe. Ses œuvres, en dépit de leur langue de rédaction qui les inscrivent dans la littérature maghrébine d'expression française, sont également des œuvres sur la culture amazighe.

Par ailleurs, Khaïr-Eddine prend souvent une distance critique par rapport à cette identité et cette culture en insistant notamment sur les transformations qui s'emparent peu à peu de ces lieux.

à l'échelle cosmique en ces lieux où la géologie et la métaphysique se mêlent en de multiples images. » [61]P20

La même image revient dès l'entrée dans l'œuvre *Il était une fois un vieux couple heureux* « *domaine incontesté des reptiles, des arachnides, des rongeurs et des myriapodes. Le hérisson y trouve ses proies mais il n'y gîte pas.* »

[61] ***Ibid*. p. 20.**

brigades de singes, […] des allées bordées d'arbres exotiques, […] alligators somnolents… »[59]P35

Une liste très longue d'animaux parmi lesquels le narrateur se sent étranger. Dans ce dialogue entre les animaux et les humains où ce sont les humains qui doivent se présenter « *Une femme : Je suis Kahina, La Berbère […] Raïss : chez nous point d'esclaves.* »[60]

Quant à *Légende et vie d'Agoun'chich*, les images du paysage sudique sont nombreuses, mais la plus célèbre demeure celle de la description d'un paysage à Tafraout où il y a

« *Thym, romarin, arganiers, ronciers divers, jujubiers, cactus etc. La montagne est le domaine des serpents, des lézards, des scorpions, des myriapodes, des chacals, des porcs-épics, des hérissons, des sangliers et bien d'autres bêtes comme le lièvre, l'écureuil gris, les rapaces royaux […] de là-haut on éprouve l'envie irrésistible de communiquer avec le cosmos, car tout est*

[59] Agadir, *op.cit*. p. 35.
[60] *Ibid*. p. 52.

Tazeroualt quant à elle, est associée à la vénération, au respect et au savoir.

En outre, une nomenclature qui émane de la culture amazighe est omniprésente dans l'œuvre de Khaïr-Eddine. Tout d'abord, une nomenclature est liée à ce que l'auteur appelle les éléments de la culture terrienne. C'est un vocabulaire riche de faune et de flore qui domine le paysage du sud. Dans toutes les œuvres romanesques de Khaïr-Eddine, il est de coutume de trouver des passages où il s'arrête sur la description de certains paysages du sud en évoquant les plantes et les animaux qui y vivent. En effet, même dans Agadir où dominait l'imagination de par son caractère surréaliste, Khaïr-Eddine crée un univers où les animaux sont eux-mêmes des acteurs en se mêlant aux êtres humains, un passage qui permet la transformation du genre romanesque au genre théâtral.

« Au demeurant une ville zoologique ou un zoo, parmi les hommes, des animaux plus que domestiqués. Des animaux civilisés à outrance, […] Un sapajou, […] les

l'indique se déroule à Agadir, de même que dans *Légende et vie d'Agoun'chich*, le point de départ du voyage initiatique et des aventures de Lahcen Agoun'chich est la Vallée des Ammelns qui est aussi le village natal de l'auteur. En outre, le vieux couple vivait paisiblement dans une Vallée dont l'auteur a choisi de ne pas préciser le nom, mais un ensemble d'indices révèlent bien qu'il s'agit de la même que celle dans *Légende et vie d'Agoun'chich* et que l'auteur ne se détache pas de son village natal.

En ce qui concerne les mythes et les Légendes amazighs, nous trouvons l'histoire de Hmad Ou Namir qui apparaît à maintes reprises dans les œuvres de Khaïr-Eddine, notamment *Légende et vie d'Agoun'chich*, ainsi que celle de Sidi Hmad Ou Moussa, la jument-licorne des cimetières (tagmart is' mdla), Lala Znitia, ainsi que la sainte Lalla tiazza Tazeroualt dans *Il était une fois un vieux couple heureux*. Il est important de noter que chaque élément de ces mythes est souvent associé à une valeur symbolique telle que Sidi Hmad Ou Moussa dont la vie est marquée par l'exil, l'errance et les miracles. Ainsi que le mythe d'Ounamir qui est associé à l'amour. Lalla Tiazza

Tout d’abord, le choix du français comme langue d’expression émane d’un contexte spécifique déterminé. En effet, Khair-Eddine appartient à cette génération d'écrivains marocains francophones formés sous le protectorat français. Le français devient donc un moyen pour s'exprimer face à un public plus large, national et international.

Ensuite, le français pour khaïr-Eddine constitue un outil de subversion, dans la mesure où il dénonce le colonisateur et tous les autres oppresseurs dans leur langue tout en intégrant des éléments de la culture amazighe.

Par ailleurs, la langue amazighe est mise en filigrane à travers de nombreux éléments qui constituent cette œuvre dans lesquels s’inscrivent les mythes et les légendes amazighs, la toponymie relative aux Sud, le cadre spatio-temporel au même titre que les noms des personnages s’ils en ont.

Tout d’abord, par rapport au cadre spatio-temporel des œuvres romanesques, il est souvent orienté vers le Sud du Maroc. L'histoire de l'œuvre *Agadir* comme son nom

dans les derniers instants de sa vie durant lesquels il se bat contre une maladie grave.

L'œuvre est répartie en 27 chapitres dans lesquels l'auteur raconte la vie paisible du couple stérile dans la campagne souvent mêlée à des péripéties puisées dans l'Histoire du Sud du Maroc. Notons que le tremblement de terre d'Agadir réapparaît dans cette œuvre au chapitre VII, au même titre que la colonisation française qui réapparaît comme souvenir douloureux pour Bouchaib qui l'a vécue. Ce qui nous renseigne aussi sur l'époque de cette œuvre. Ce protagoniste Bouchaïb qui constitue le double de l'auteur écrit des poèmes dans les moments où il sent l'inspiration.

III. La dualité linguistique : l'amazigh et le français comme moyen d'expression

Comme nous l'avons déjà souligné, l'œuvre de Khaïr-eddine témoigne d'une dualité linguistique entre la langue française qui constitue la langue d'écriture et la langue amazighe dans laquelle sa pensée, ses thématiques et son imaginaire sont enracinés.

Il s'agit là d'une fin qui n'est pas si différente des autres fins d'œuvres de Khaïr-Eddine dans lesquelles le héros après de nombreuses quêtes nourries d'espoir et de ferveur choisit la renonciation.

c)Il était une fois un vieux couple heureux :

C'est la dernière œuvre de l'auteur publiée à titre posthume en 2002. Ce roman raconte l'histoire d'un vieux couple qui mène une vie paisible telle qu'il n'en existe pas ailleurs, dans une vallée au Sud du Maroc que le vieux Bouchaïb avait élu domicile après une longue quête du bonheur en Europe et au Nord du Maroc, étant ancien militaire qui a abandonné son poste. Notons que les protagonistes des œuvres romanesques de Khaïr-Eddine évoluent souvent au même titre que L'auteur. Dans Agadir, il s'agit plutôt d'un jeune fonctionnaire, qui commence à exercer sa fonction avec enthousiasme et finit par l'abandonner, l'auteur également est jeune et entame une longue carrière d'écrivain de renommée. Dans Il était une fois au contraire, il s'agit d'un personnage plein d'expériences et qui ne cherche plus qu'à retrouver la paix intérieure, au même titre que l'auteur qui écrit cette œuvre

l'habit des femmes »[57] Parmi les habits décrits par khaïr-Eddine, on cite : la tamelhaft, La tacheddat, Ces bâtonnets de corail, les fibules en argent, les lourds colliers d'ambre…

Ensuite, le récit principal se déroule dans le Sud marocain, et puise ses origines dans la légende et l'Histoire. Agoun'chich, personnage central « aux dires de Khaïr-Eddine »[58] avait réellement existé, mais la manière dont le récit est rapporté est mêlée de nombreux éléments fictifs. Sa longue quête est principalement motivée par la vengeance après l'assassinat de sa sœur. Il incarne donc une figure de résistance face aux injustices.

En s'engageant dans cette quête de vengeance, il se heurte à la violence des forces coloniales. Avec ses autres alliés dont le voleur et le Caïd, il a longtemps milité pour la liberté de son territoire. Par ailleurs, cette quête se termine par le désespoir d'Agoun'chich qui décide finalement de quitter sa vallée pour se diluer dans l'anonymat des mégapoles du nord.

[57] Ibid.
[58] Khaïr-Eddine pour situer cette œuvre, mentionne l'origine de ce héros dans une émission télévisée présentée dans une chaîne française disponible sur le lien https://www.youtube.com/watch?v=xQMmm43gCCY&ab_channel=BudTalbinsky

aventures, Khaïr-Eddine présente le paysage du Sud Marocain et les éléments de la culture et de l'identité amazighes dont figure en premier la langue amazighe « Le Sud c'est d'abord une langue : la tachelhït. C'est une variété du Berbère tamazight qui comprend au Maroc quatre parlers : la tachelhït, le rifin le Zaïan »[55] Ensuite, il présente ce qu'il appelle les éléments de la culture terrienne.

Un autre élément de l'identité qui lui est cher et qui est un champ plus vaste dans la mesure où il englobe géologie et biologie, faune et flore qui distinguent la région ; d'où cette perspective encyclopédique adoptée par l'auteur qui consiste à passer en revue les éléments de cette culture terrienne dont un lexique riche des plantes et des animaux qui vivent dans le Maroc du Sud. Parmi ces éléments, on trouve l'Arganier. Khaïr-Eddine en parle de la façon suivante : « L'arganier est sans doute le symbole le plus représentatif de ce pays montueux »[56]

En outre, les habits constituent également un élément culturel et identitaire. Il en est ainsi dans les habits des femmes appréciés par Khaïr-Eddine : « Le Sud, c'est aussi

[55] Mohammed Khaïr-Eddine, Légende et vie d'Agoun'chich, Casablanca, Editions Le Fennec, 2024, p. 9
[56] Ibid., p10

Qu'est-ce que ça veut dire naître ? C'est un verbe du troisième groupe. »[52]

Ces interrogations soulignent le mal existentiel vécu par l'auteur et son militantisme pour retrouver la paix intérieure. C'est ce qui explique son caractère d'homme errant et dont l'errance se manifeste même au niveau de son écriture : « On ne peut pas s'entendre avec le Temps, On ne peut même pas s'entendre avec soi, Mais on continue d'errer »[53]

La fin de cette œuvre dresse un double état de renonciation. Celui du narrateur qui a déserté ses fonctions et celui de l'auteur qui a finalement pris la décision de quitter son pays. « Je partirai un point c'est tout. Je suis déjà parti »[54] sachant que Khaïr-Eddine a écrit cette œuvre avant son départ en France.

b) Légende et vie d'Agoun'chich :

Légende et vie d'Agoun'chich est la première œuvre de l'auteur après son retour au Maroc depuis 1979. Avant d'entamer ce récit fictif du héros Lahcen Agoun'chich et ses

[52] Ibid., P 76
[53] Ibid., P123
[54] Ibid.

l'irresponsabilité du régime politique. « Il dit qu'on s'occupe plus des fonctionnaires de l'Etat que des citoyens rescapés. Sur ce point, il a raison. »[50] Ce dernier modalisateur, peut faire allusion à la confirmation de l'auteur. Ayant recours aux procédés du théâtre, dans des répliques l'auteur donne la parole aux opprimés. Ces personnages sont : Raïs, La foule, Kahina, Youssef, Le nouveau personnage, l'Imam, une réponse…

Au niveau de la structure narrative, l'auteur a complètement bouleversé le schéma traditionnel du roman qui puise son origine dans le roman occidental. Ainsi donc le récit s'éloigne de toute linéarité. Il recourt à un style narratif nouveau, qualifié par Abdellah Baïda de l'écriture sismique. En effet, l'œuvre se compose à la fois de monologues, de répliques de descriptions poétiques, et de réflexions intérieures du protagoniste tombé dans un état de désespoir. « Si ce bonhomme me tirait dessus, je n'en serais peut-être pas plus mort que je ne le suis déjà. »[51] Des interrogations portent sur son existence même à la manière des surréalistes et écrivains de l'Absurde. « Je suis né … En trente-neuf. … Est-il vrai que je suis déjà né ? …

[50] Ibid. p. P.17
[51] Op.cit., P19

complètement bouleversée. « On m'avait menti. Il n'y a pas le moindre soupçon de ville ici … Mon premier soin : Écrire à mon chef direct ; lui signaler le peu de chances que j'ai de redonner vie aux gens d'ici. Je ne suis pas le Bon Dieu. »[48] On lui a demandé donc de préparer l'exode de la population mais celle-ci ne veut pas quitter sa ville « berceau de sa civilisation »[49]

Cette image de la population très attachée à sa terre natale est très répandue dans l'œuvre de Khaïr-Eddine. Celle d'*Agadir* n'est que la première. Il réapparaît dans les autres œuvres qui lui succèdent. Ce qui donne à voir l'attachement de l'auteur à son identité et à sa culture locale. En l'occurrence l'identité et la culture amazighe. Cela n'empêche pas une critique acerbe notamment dans ses premières œuvres de certains aspects d'une société qu'il juge en léthargie.

Le protagoniste continue de recevoir des habitants qui lui demandent de l'aide afin de récupérer leurs siens, parfois sous des menaces. Ce contact direct avec le peuple soumis est une occasion de mettre en lumière

[48] *Op.cit*., p13
[49] *Ibid*.

II. La quête identitaire :

Pour parler de Khaïr-Eddine et sa quête identitaire à travers une œuvre qui met en valeur l'héritage local, il faut prendre en considération l'évolution de son œuvre. En d'autres termes, le rapport qui unit cet écrivain à sa culture et son identité amazighes évolue au fil du temps. Par conséquent, il serait intéressant d'opter pour une étude diachronique dans le choix du corpus. Dans ce sens, nous choisirons *Agadir* (son premier roman publié en 1967), *Légende et vie d'Agoun'chich* publié en 1984 et *Il était une fois un vieux couple heureux*, son dernier roman publié à titre posthume en 2002.

a) *Agadir* :

Dans *Agadir*, le personnage principal puise quelques caractéristiques dans la vie de l'auteur. En outre, il n'a pas de nom. C'est un fonctionnaire chargé d'enquêter auprès de la population affectée par le séisme de 1960 à Agadir « en vue de redresser une situation particulièrement précaire »[47]. Dès le début, il donne à voir ses réflexions sur l'impossibilité de remettre en ordre cette ville

[47] Mohammed Khaïr-Eddine, Agadir, Casablanca, Tarik éditions, 2010, p. 12.

de la littérature maghrébine telle que la revue *Eaux vives* qu'il a fondée avec Mostafa Nissaboury afin d'introduire un nouveau mouvement de poésie intitulé Poésie toute en 1964.

La troisième phase est celle de son exil volontaire en France en 1965. En effet, il se sent obligé de partir pour retrouver plus de liberté. Ce n'est qu'à partir de cette phase que commence sa carrière d'écrivain de grande notoriété. Il est important de noter que *Agadir*, son premier roman, est écrit au Maroc, avant l'exil de l'auteur, mais il ne sera publié qu'après le départ en France vers 1967. En outre, ses contributions dans la revue Souffles qui a révolutionné la littérature marocaine, ont eu lieu par le biais des correspondances avec ses amis poètes dont Mostafa Nissaboury et Abdellatif Laâbi.

Khaïr-Eddine retourne au Maroc en 1979 pour retrouver ses origines, et sa culture amazighe. Une résidence au Maroc (avant de repartir en France en 1989) lui a valu la rédaction de son chef-d'œuvre *Légende et vie d'Agoun'chich*.

I. Mohammed Khaïr-Eddine de la vie à l'œuvre :

Né à Tafraout en 1941, au sein d'une famille de commerçants installés à Casablanca, Mohammed Khaïr-Eddine est l'un des écrivains les plus marquants dans la littérature marocaine d'expression française. Rebelle dès l'enfance, il a renoncé à ses études dès son plus jeune âge pour se consacrer uniquement à la littérature.

Son parcours littéraire marqué par l'exil peut être réparti en trois phases fondamentales. La première phase concerne son installation à Agadir étant très touché par le séisme qui a eu lieu dans cette ville en 1960, où il est chargé de mener une enquête auprès de la population. Le tremblement de terre, la ville d'Agadir et le sud Marocain constituent donc un leitmotiv dans l'œuvre de Mohammed Khaïr-Eddine, notamment dans l'un des premiers textes qui ont jalonné son parcours à savoir *Agadir*, cette œuvre est fondée sur la tragédie du séisme qui s'est emparée de la ville d'Agadir.

La deuxième phase de son exil concerne son départ à Casablanca où il a rencontré de jeunes poètes comme lui et avec qui il a publié des poèmes dans les différentes revues

écrivains de grande ferveur. Ils s'inscrivent en rupture totale avec leurs prédécesseurs.

Dans la littérature, il est de coutume que certains éléments dans la vie de l'auteur apparaissent dans son œuvre d'une manière ou d'une autre telles que ses ambitions et son idéologie. L'ambition de Khaïr-Eddine, au même titre que celle de ses contemporains, était grande. Face à cette abondance de productions littéraires postcoloniales en langue française, les écrivains réunis par la Revue Souffles ont voulu fonder toute une nouvelle littérature qui rompt avec l'héritage coloniale afin d'imposer une littérature et une culture purement locales.

Dans ce sens, la question identitaire est fondamentale dans ce processus de transformation et de mise en valeur de la culture locale, notamment amazighe revivifiée dans les écrits de Khaïr-Eddine. D'où la légitimité de se demander en quoi l'œuvre de Khaïr-Eddine constitue-t-elle une quête identitaire amazighe ?

La littérature amazighe de Khaïr-Eddine et la problématique identitaire

Abdessamad Baba Ali

Introduction :

Le choix du titre paraît échapper à une spécificité du genre dans la mesure où le thème de la conférence concerne en particulier le roman amazigh. En effet, cela

émane de la nature même de l'écriture subversive et hybride de Khaïr-eddine qui se caractérise entre autres par l'éclatement des genres. Par conséquent, cela nous amène à substituer l'intitulé littérature amazighe (qui inclut roman, poésie, théâtre…) au roman amazigh.

A prendre en considération la langue d'écriture, nous pouvons même s'interroger sur la légitimité d'intégrer l'œuvre de Khaïr-Eddine dans cette littérature. Pourtant, l'aspect transversal d'une quête identitaire à travers ses nombreuses œuvres témoigne d'une littérature, même-si elle est écrite en français, purement amazighe.

En effet, Khaïr-Eddine appartient à cette génération de Souffles, cette revue fondée par Laâbi qui a réuni des

Hassan OUBRAHIM, *titbirin tiḥṛḍaḍ*, Publications Tirra, Alliance des écrivains en amazighe, Imprimerie Centrale du Souss, Ait-Melloul, 2020

Lahcen ZAHEUR, *tayufi issrya ubayyuṛ*, Publications Tirra, Alliance des écrivains en amazighe, Imprimerie Centrale du Souss, Ait-Melloul, 2020

Salah AIT SALAH, *tamyra n izlallayn*, Publication Tirra, Alliance des écrivains en amazighe, Imprimerie Centrale du Souss, Ait-Melloul, 2020

Hanane OUBOUTOU, *tarragin n waggas*, Publication Tirra, Alliance des écrivains en amazighe, Imprimerie Centrale du Souss, Ait-Melloul, 2017

Jamila IRIZI, *iɣzdisn frɣnin*, Publication Tirra, Alliance des écrivains en amazighe, Imprimerie Centrale du Souss, Ait-Melloul, 2020

Jamila IRIZI, *tafaska n trrugza*, Publication Tirra, Alliance des écrivains en amazighe, Imprimerie Centrale du Souss, Ait-Melloul, 2017

Khadija ELGUEJDA, *tigurrma illsn*, Publication Tirra, Alliance des écrivains en amazighe, Imprimerie Centrale du Souss, Ait-Melloul, 2019

Moulaid ELADNANI, *adis n wuccn*, Publication Tirra, Alliance des écrivains en amazighe, Imprimerie Centrale du Souss, Ait-Melloul, 2020

-Autre

Brahim LASRI, *ismḍal n tmagit*, Éditions IDGL, 2012

Habib ELAKNASSI, *ssus isasan nnk*, Publications Tirra, Alliance des écrivains en amazighe, Imprimerie Centrale du Souss, Ait Melloul, 2019

ligne : [file:///C:/Users/asus/Downloads/3119-Texto%20del%20art%C3%ADculo-14317-2-10-20160208%20(2).pdf]

Zohra MAKACH, « Écrire et créer au féminin au Maroc », In : *L'écriture féminine Marocaine : Production et réception,* Textes réunis par Badia TAHIRI et Rabia MAAROUFI, édités par la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines d'Agadir, 1ere édition 2020

En arabe :

محمد أوسوس، *دراسات في الفكر الميثي الأمازيغي*، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 2007

En amazighe :

-Corpus

Aziza NAFIA, *tagʷmart n ismḍal*, Publication Tirra, Alliance des écrivains en amazighe, Imprimerie Centrale du Souss, Ait-Melloul, 2021

Fatima BAHLOUL, *tawnza*, Publication Tirra, Alliance des écrivains en amazighe, Imprimerie Centrale du Souss, Ait-Melloul, 2011

d'études linguistiques et anthropologiques de France 5, rue de Marseille, PARIS-10, 1982

Marta SEGARA, *Nouvelles romancières francophones du Maghreb*, Éditions Karthala, Paris, 2010

Michel BOZON, « Les significations sociales des actes sexuels », In : *Actes de la recherche en sciences sociales*, *Sur la Sexualité*, Vol 128, Juin 1999, pp. 3-23, p.5, En ligne [Les significations sociales des actes sexuels - Persée (persee.fr)]

Michel FOUCAULT, *Histoire de la sexualité II : l'usage des plaisirs*, Gallimard, Collection TEL, 1984

Pierre BOURDIEU, *La domination masculine*, Éditions Seuil, 1998, et 2002 pour la préface

Rachid EL KOURRI, Rachid EL KOURRI, « le roman féminin au Maroc : un itinéraire de combattantes », In : *Revue fait de Langue et Société*, N°3-4, 2018

Sanae GHOUATI, *L'écriture du corps dans la littérature féminine marocaine, cas de Souad BAHECHAR dans Ni Fleurs ni couronnes*, Université Ibn Tofail – Kenitra, pp.57-58, En

rapport à l'ordre social établi. Pour ces romancières, écrire, tout comme aimer et désirer, constitue une rupture dans le tissu de leur existence, ce qui n'est pas toujours facile.

Bibliographie

En français :

Franck-Bernard MVE, *La symbolique du corps dans l'œuvre romanesque d'Olympe BHELY QUENUM*, Publications HAL Open Science, Université Lorraine, 2018

Françoise HÉRITIER, « Une anthropologie symbolique du corps », Conférence donnée par Marcel Mauss au Musée de l'Homme le 15 octobre 2003, pp.9-10, En ligne : [https://www.persee.fr/doc/jafr_0399-0346_2003_num_73_2_1339]

Françoise HERITIER, *Masculin/Féminin : La pensée de la différence*, Publications Odile Jacob, Paris, 1996

Françoise HÉRITIER, *Masculinité féminité dissoudre la hiérarchie*, Publications ODILE JACOB, Paris, 2002

Jean Marie DALLET, *Dictionnaire Kabyle-Français : Parler Des At Mangellat Algérie*, Éditions SELAF Société

représenter la sexualité. Michel BOZON souligne que la sexualité peut être « dite » mais jamais « nommée » et qu'elle est « *non observable et peu objectivable, la sexualité physique est également difficile à conter et à dire, bien que facile à suggérer métaphoriquement* ».[44]

Nous n'oublions pas de mentionner que les auteurs, contrairement aux autrices, ont approfondi le traitement de ce sujet, notamment à travers des textes tels que : *titbirin tiḥṛḍaḍ* de Hassan OUBRAHIM, *taɣufi issrɣa ubayyuṛ*[45] (Une nostalgie ravivée par l'Épidémie) de Lahcen ZAHEUR, « *ssus isasan nnk* »[46] (Fais tomber tes arantèles) de Habib ELAKNASSI, ainsi que les écrits de Brahim LASRI. Cette disparité dans l'approfondissement du sujet de la sexualité pourrait s'expliquer par la nature de la société qui, malgré ses avancées en matière de liberté, continue de freiner l'expression pleine et entière des femmes. Il est également à souligner que toutes les écrivaines de cette production proviennent de milieux conservateurs qui n'admettent aucune déviation par

[44] Michel BOZON, « Les significations sociales des actes sexuels », In : *Actes de la recherche en sciences sociales*, *Sur la Sexualité*, Vol 128, Juin 1999, pp. 3-23, p.5, En ligne [Les significations sociales des actes sexuels - Persée (persee.fr)], (Consulté le 03-01-2024)

[45] Lahcen ZAHEUR, *taɣufi issrɣa ubayyuṛ*, Publications Tirra, Alliance des écrivains en amazighe, Imprimerie Centrale du Souss, Ait-Melloul, 2020

[46] Habib ELAKNASSI, *ssus isasan nnk*, Publications Tirra, Alliance des écrivains en amazighe, Imprimerie Centrale du Souss, Ait Melloul, 2019

l'abstinence sexuelle ! Je soutiens que tout cela n'est pas une maladie et, établir des différences entre les individus en se basant sur cela n'est pas sain).

Aziza NAFIA, lors de notre entretien avec elle et en abordant les divers aspects de la domination auxquels les femmes sont soumises dans la société, soutient que la dimension la plus néfaste de cette hégémonie est de nature sexuelle. En privant les femmes de leur droit de vivre leur sexualité et en les contraignant au silence lorsqu'elles sont victimes de viol, notamment conjugal, nous les privons d'un de leurs droits fondamentaux : celui de mener une vie sexuelle saine.

En examinant l'évolution de l'écriture romanesque en amazighe tachelhit, nous avons noté que les écrivaines ont bravé des tabous de toutes natures, qu'ils soient d'ordre religieux, sexuel, politique et bien d'autres. Malgré l'audace qui caractérise leurs œuvres, surtout dans l'exploration du tabou sexuel, elles ont choisi une approche qui se démarque de certains romans écrits par des auteurs masculins en optant pour un langage implicite pour

ittafan ttmi n tamimt nns ɣ ad ur iskar yat! nniɣ ma ad akk^{w}, ur igi aṭṭan,d ummẓli f wiyyad ur igi tadusi ».[43]

(L'homosexualité n'est pas une maladie, ni la bisexualité, tout comme la duplicité. L'asexualité n'est pas non plus une maladie ; le vrai mal, c'est le racisme... C'est ce que je pense. Pourquoi ? Parce que la sexualité existe pour deux raisons : la première est la procréation, la deuxième est le plaisir. Les enfants naissent d'une union entre une femelle et un mâle, que ce soit chez les animaux ou les êtres humains. Quant au plaisir, il ne peut être exclusivement lié à la rencontre entre ces deux-là. En effet, certains trouvent leur satisfaction avec un partenaire du même sexe, tandis que d'autres l'éprouvent avec quelqu'un du sexe opposé. Il y a ceux qui le trouvent avec les deux et ceux qui trouvent leur plaisir en étant seuls, sans nécessité d'une autre personne. Certains trouvent même un grand plaisir dans

[43] Moulaid ELADNANI, *adis n wuccn*, Op.cit., p.34

sexuels et même leur identité sexuelle et, que malgré l'existence de formes de sexualité *plus* condamnées par la société, certaines personnes osent afficher et exprimer leur différence. Cependant, la plupart redoutent le jugement de leur entourage.

Le personnage se déclare comme quelqu'un animé d'une grande curiosité à l'égard de ce sujet, raison pour laquelle il entreprend des recherches pour mieux comprendre cet aspect essentiel de l'être humain, à savoir sa sexualité. Il déclare que :

> *« tizuḥda ur tgi aṭṭan, tasinggayt nɣ tigguga n taggayt ur t tgi dɣ nttat. ur t tgi taraggayt, ammẓli dɣ ntta ur igi tadusi… ma ad ad iyi ifawn, max?! acku tiqqut d tuzuft tlla f snat tɣawsiwin, tamzwarut gan tt tarwa, tiss snat tga tt tamimt. tarwa ar tn iskar unmuqqar gr twtmt d uwtm, ig it amudr nɣ iga afgan. tamimt, ur nufi ad tt ngli gr sin ad. acku illa wawtm tt ur ittafan amr d uwtm, tili twtmt tt ur ittafan amr d twtmt. yili ma ad tt ittafan d sinitsn, yili ma ad tt ilkkmn d yixf nns hlli, ur isɣawsa s yan. yili ilmma ma ad*

la femme qui assume le rôle de sujet et de victime dans la représentation de la sexualité et des désirs, souvent dépeinte à travers le prisme de l'homme et de son regard. Cette constatation soulève des questions sur la façon dont la sexualité et le désir sont conceptualisés et représentés dans ces œuvres, ainsi que sur les dynamiques de pouvoir qui sous-tendent les relations de genre.

Dans son texte *adis n wuccn*, ELADNANI ne se limite pas à décrire des scènes de sexualité. À travers les personnages de ses romans, il propose une perspective scientifique et philosophique, cherchant à analyser, comprendre et expliquer la sexualité. Son personnage, *Argaz*, affirme que ce ne sont pas seulement la langue, la couleur, la religion, le savoir ou la géographie qui différencient les êtres humains, mais aussi la sexualité. Il insiste sur le fait que celle-ci est pareillement l'une des identités fondamentales de l'Homme, crucial pour sa santé psychique. Cependant, en raison des normes strictes imposées par la société, souvent influencées par la religion, les hommes et les femmes sont séparés et isolés les uns des autres. *Argaz* poursuit son discours en affirmant que de nombreuses personnes méconnaissent leurs besoins

regrettera son bonheur et ses moments intimes avec son mari *Ḥasan* en découvrant qu'il est son frère. *Taziri*, dans le roman de *tarragin n waggas*[41] (Cadeaux offerts par la blessure), vivra la même situation en découvrant qu'elle est enceinte de son amant qui l'abandonne seule à son sort pour affronter la société et sa famille. La même situation se présente avec *Tlaytmas* dans le roman de *tag^{w}mart n ismḍal* de NAFIA, qui vivra l'enfer après une relation hors mariage avec son amant qui la laisse seule et enceinte. Cette liberté condamnera aussi Siman dans le roman *iɣzdisn frɣnin*, qui a perdu sa virginité et s'est retrouvée forcée de se marier à son amant, bien qu'elle ne l'aime plus... Toutes ses protagonistes se trouvent « *déchirées [...] entre le désir irrépressible de vivre librement leur sexualité et l'échec de leurs rapports aux mâles qui en profitent* ».[42]

En analysant les œuvres objet de cette étude, il est observable que la femme est presque systématiquement décrite en tant que sujet et objet du désir sexuel, tandis que les exemples où un homme est présenté de la même manière sont rares pour ne pas dire absent. C'est toujours

[41] Hanane OUBOUTOU, *tarragin n waggas*, Publication Tirra, Alliance des écrivains en amazighe, Imprimerie Centrale du Souss, Ait-Melloul, 2017
[42] Marta SEGARA, *Nouvelles romancières francophones du Maghreb,* Op.cit., p.27

amzwaru, mqqar issn is tlla s urgaz nns iga dars waddad is d ntta ad igan amzwaru is iga afus nns f tyssa n Tima… ».[40]

(Le jour où son corps s'est mêlé au sien est l'un des jours que ni elle ni lui n'oublieront jamais. Elle n'oubliera pas comment il lui a ouvert la porte sur des sentiments auxquels elle n'avait jamais goûté. Elle avait l'habitude de donner sans prendre, mais avec lui, c'est le contraire ; il lui donne son droit d'être satisfaite en premier avant de prendre le sien. Lui, il n'oubliera jamais la première jouissance de *Tima*, même s'il savait qu'elle était mariée, il a ressenti comme si c'était lui le premier homme à poser sa main sur le corps de la jeune femme...).

Cela dit, même si les romancières offrent à leurs personnages féminins des occasions de vivre des moments de plaisir, ce ne sont que des gouttes de bonheur et de joie éphémères. La plupart de ces protagonistes regrettent par la suite leurs actes : *Tima* va regretter ce qu'elle a vécu avec l'enseignant quand il la quittera enceinte. *Saɛda*

[40] Jamila IRIZI, *tafaska n trrugza*, Op.cit., p.22

dure réalité : les femmes ne sont pas autorisées à en demander davantage. Une fois mariées, elles sont censées subir leur sexualité plutôt que de la vivre pleinement. Ainsi, cette sexualité, tout comme le corps, devient une charge accablante. Marta SEGARA annonce que « *La sexualité et la maternité sont jugées comme des instruments de la domination masculine, et elles n'apparaissent dans ces romans que sous leur aspect plus démoniaque : celui du 'viol légal' que signifie le mariage…* ».[39]

En revanche, la protagoniste de *tafaska n trrugza* et pour la première fois de sa vie, va vivre des expériences intimes, volées loin du regard de la société, en entamant une relation avec l'enseignant du village. C'est l'homme qui va lui apprendre à vivre sa sexualité et à profiter de son corps :

> « *iga wass ann g dis tmmrks s tɣssa yan g wussan sar ur tettu, ula ittu tn, ur rad t tettu mk ann as iṛẓm taggurt f yan usyafa lli jjun ur tmḍi, tmyar yadlli ad takka ur tumẓ azrf nns, macc ntta izwar d dars ad as ifk azrf nns nttat fad ad yamẓ winns, ur rad ittu ass ann mklli issn is jjun ur tlkm ig sis*

[39] Marta SEGARA, *Nouvelles romancières francophones du Maghreb*, Éditions Karthala, Paris, 2010, p.78

« *tlkm tizi n twwuri, argaz ixalḍ g tɣssa n twtmt, issn mani rad d ikk s tirmt afad ad tt icc timim as nit, macc ass ann ntta ka ad iccan, iɣ t tsqsat rad inna "yan iḍ ur iṭṭfn anaw", macc iɣ nn sis tittit nttat ur rad d dars tawit awal ifulkin, tga akk*^{w} *ibrrayn, ibrrayn n iman d win tɣssa tis snat tkkal*… ».[38]

(Le moment de passer au travail est arrivé, l'homme connaît le corps de la femme par cœur. Il sait par où commencer pour goûter et savourer, mais ce jour-là, c'est lui seul qui a bénéficié de ce plaisir. Si quelqu'un lui demande comment cela s'est passé, il répondra assurément « une nuit exceptionnelle ». Cependant, si nous posons la même question à *Tima*, elle ne dira probablement rien de positif. Son corps est marqué de bleus, portant les stigmates des blessures tant physiques que psychologiques, subies pour la deuxième fois...).

Tima a toujours rêvé de s'allier à quelqu'un qui comprendrait ses besoins sexuels, mais elle se heurte à la

[38] *Ibid*., pp.9-10

iɣil n unfus, issrwas ukan yan inɣa laẓ tasutin f tasutin […].»[37]

(Son mari la fixe de ses yeux qui ressemblent à ceux d'un chacal ou d'un serpent guettant sa proie. Il la contemple avec son regard malveillant, bavant presque devant son corps. Il respire lourdement, donnant l'impression d'une personne affamée qui n'a rien mangé depuis des siècles [...]).

Depuis sa première nuit avec son mari, *Tima* est confrontée à la réalité douloureuse du viol conjugal, où son consentement est systématiquement refusé. Elle n'a jamais ressenti de plaisir lors de rapports intimes avec lui. Lorsque ses amies lui demandent comment cela se passe, elle répond avec la phrase courante dans son village : « *immra mac immim* » (C'est douloureux mais, c'est bon). Cette réponse n'est qu'une réplique que toutes les jeunes mariées de son village utilisent pour ne pas déroger à la règle sociale.

[37] Jamila IRIZI, *tafaska n trrugza*, Op.cit., p.6

premier rapport sexuel avec son deuxième mari, *Ḥasan*. Elle évoque les blessures subies lors de la pénétration, soulignant ainsi la souffrance et la violence implicite du corps féminin face à des normes patriarcales souvent silencieuses.

Nous trouvons intéressant de souligner que, malgré l'audace de traiter des sujets aussi sensibles, l'autrice semble opter pour la prudence dans sa démarche. Ces éléments mettent en lumière les défis auxquels sont confrontés les écrivains et les écrivaines lorsqu'ils explorent des sujets considérés comme délicats au sein de la société marocaine.

Dans son premier roman, Jamila IRIZI donne libre cours à son personnage, *Tima*, pour aborder sa vie sexuelle. Cependant, même en explorant ce sujet, l'autrice le fait toujours à travers une langue privilégiant les symboles et les métaphores :

> «*iqzz gis urgaz nns s kra n walln am tin uccn nɣ d kra n iɣiwr ittḥiyyaln ad ig^{w}mr, iɣ as isstrm alln issawn tnt itrm as uladda mqqar ur ifaw, ikk t*

> ce souci éthique, qui, au moins à certains moments, dans certaines sociétés ou dans certains groupes, paraît plus important que l'attention morale qu'on porte à d'autres domaines pourtant essentiels dans la vie individuelle ou collective, comme les conduites alimentaires ou l'accomplissements des devoirs civiques ?[36]

Dans la production romanesque en amazighe tachelhit, la sexualité et le corps commencent à occuper une place croissante à partir de 2011, tant dans les écrits féminins que masculins. Fatima BAHLOUL, dans son roman *tawnza*, aborde l'un des aspects les plus tabous et controversés de la sexualité au sein de la société marocaine : le lesbianisme. Cependant, elle traite ce sujet de manière concise, témoignant d'une certaine réticence à approfondir sa description. Cette thématique apparaît lorsque l'héroïne, *Saɛda*, surprend sa mère dans une relation intime avec une voisine. Le roman poursuit subtilement l'exploration de la sexualité à travers une autre scène, où Saɛda confie à sa mère les douleurs ressenties lors de son

[36] Michel FOUCAULT, *Histoire de la sexualité II : l'usage des plaisirs*, Gallimard, Collection TEL, 1984, p.17

Dans une société conservatrice, la littérature se profile comme l'un des rares moyens d'aborder la sexualité, de l'évoquer, mais aussi de la faire parler. Cependant, cette approche demeure souvent implicite, privilégiant les allusions et les images voilées. Dans la littérature amazighe orale, notamment à travers l'*amarg* (poésie ou chant), les références à la sexualité prennent la forme de métaphores, permettant d'évoquer des expériences intimes tout en maintenant une ambiguïté quant à leur véritable signification.

Cette stratégie de suggestion soulève des questions suivantes : pourquoi cette réticence à aborder ouvertement la sexualité ? Pourquoi l'interdit persiste-t-il dans l'espace public ? Ces interrogations trouvent écho dans l'analyse de Michel FOUCAULT, notamment dans *Histoire de la sexualité, l'usage des plaisirs*, où il explore les mécanismes de contrôle du discours sur la sexualité et la manière dont les sociétés en réglementent l'expression :

> Pourquoi le comportement sexuel, pourquoi les activités et les plaisirs qui en relèvent, font-ils l'objet d'une préoccupation morale ? Pourquoi

aurait souhaité naître femme. Même après une opération visant à changer de sexe, son corps devient la cause de sa mort, les fanatiques le tuant sous l'accusation de porter atteinte à la religion musulmane. Il est à noter que tout changement volontaire sur le corps est strictement interdit. Dans les sociétés amazighes, les femmes tatouées, par exemple, cherchent aujourd'hui à se débarrasser de leurs tatouages. Les Fouqaha leur enseignent que chaque partie du corps tatouée sera consumée par les feux de l'enfer. Pour éviter d'être châtiées par Dieu, certaines femmes vont jusqu'à utiliser de l'eau acide pour effacer leurs tatouages, même si le prix à payer est de brûler leur peau dans le processus. Elles pensent ainsi que les brûlures terrestres (*win ddunit*) sont plus supportables que celles de l'enfer (*win jahnnama).*

Notons que le corps est également perçu comme une identité accablante dans la production romanesque féminine en A.T, comme précédemment souligné. Cependant, ce qui suscite davantage notre intérêt dans cet axe, ce n'est pas le corps en soi, mais plutôt la sexualité, considérée comme l'un des trois tabous majeurs de la société, aux côtés de la religion et de la politique.

identité corporelle ; ils en sont étroitement liés, condamnés à ne jamais se libérer de ses exigences au point d'en devenir prisonniers. Le corps-tombe émerge comme l'une des images les plus marquantes de cette entité dans la production romanesque en amazighe tachelhit, que ce soit dans les récits d'hommes ou de femmes. Dans le roman de Brahim LASRI, *ismḍal n tmagit*[33] (Tombes de l'identité), le corps devient la tombe de *Muḥmmad*/Samuel lorsqu'il choisit d'être circoncis pour satisfaire sa bien-aimée, *Faḍna*. Cette opération le rend impuissant, le poussant à s'isoler dans les montagnes, loin du reste du monde. Dans le roman de Hassan OUBRAHIM, *titbirin tiḥṛḍaḍ*[34] (Pigeonnes nues), *Ɛica tabaɛmṛant* retourne dans son village qu'elle avait quitté en abandonnant mari et enfant pour répondre à l'appel de la liberté et du chant. Cependant, son corps est paralysé à la suite d'un accident, la ramenant ainsi à son point de départ. *Dasin*, personnage du roman *tamɣra n izlallayn*[35] (Noce des fragments) d'AIT SALAH, porte son corps comme une tombe depuis sa naissance. Né dans le corps d'un mâle (*Ṛacid*) alors qu'il

[33] Brahim LASRI, *ismḍal n tmagit*, Éditions IDGL, 2012
[34] Hassan OUBRAHIM, *titbirin tiḥṛḍaḍ*, Publications Tirra, Alliance des écrivains en amazighe, Imprimerie Centrale du Souss, Ait-Melloul, 2020
[35] Salah AIT SALAH, *tamɣra n izlallayn*, Publication Tirra, Alliance des écrivains en amazighe, Imprimerie Centrale du Souss, Ait-Melloul, 2020

proie de leurs désirs. La joie de vivre ne me touche plus. Je subsiste… […], je ne me vois plus, je suis un fantôme en quête de sa tombe ; dans leurs regards, je ne suis qu'une prostituée. Je me sens souillée, je suis la compagne de la douleur, les sentiments me rongent […] Je suis perdue, incapable de trouver une issue, aucun chemin ne mène à la lumière).

Le corps meurtri de ces personnages n'est qu'une facette de cette écriture du corps. À travers les plaies, les souffrances, les cris et l'agonie de ce corps, les romancières nous confrontent à des images violentes des réalités que nous refusons de voir, nous forçant à affronter de plein fouet les portraits écrasants et brutaux de ces constats auxquels nous avons tant de difficulté à faire face.

2. L'écriture de l'indiscutable : dire la sexualité

En abordant la présence du corps et la manière dont les romancières ont tenté de l'appréhender en tant que sujet d'écriture, nous avons également esquissé rapidement les contraintes et les entraves que le corps impose. Les personnages ne vivent pas en dehors de leur

soumission et l'assujettissement, ses tentatives d'évasion, se heurte à des réalités inchangeables. Il fait face à des pensées et à des mentalités qui l'accablent, persistant à le percevoir comme une identité condamnée. Cela est illustré par le personnage de *Mririda* dans le roman de Khadija ELGUEJDA, *tigurrma illsn*[31] (Sainteté souillée) :

> « *asuk ann n uẓilal a ɣ zzriɣ tugtt n isggʷasn, ur sul syafaɣ s yiman inu, mḍlɣ t inn ɣ iggi n udrar ann yattuyn, ur darsn giɣ amr kra n miḍṛuṣ, ccan tafkka inu, gɣ asn agʷdal n uɣdjaj nnsn, ur jjun sul ssyafaɣ s tamimt n wussan, ddrɣ…[…], ur ar sul ttannayɣ ixf inu giɣ zun d kra n uwlaf isiggiln asmḍl nns, ur darsn giɣ amr tamggant…rkiɣ llsɣ gɣ tasmunt i waṭṭan, kkn flli isyfatn […] jliɣ…ggummiɣ asrwl, abrid yiwin s tifawt ».*[32]
>
> (C'est dans cette ruelle d'Azilal que j'ai passé tant d'années. Je ne ressens plus mon âme ; je l'ai ensevelie au sommet d'une montagne lointaine. À leurs yeux, je ne suis qu'une charogne. Ils ont dévoré ma chair, je suis la

[31] Khadija ELGUEJDA, *tigurrma illsn*, Publication Tirra, Alliance des écrivains en amazighe, Imprimerie Centrale du Souss, Ait-Melloul, 2019
[32] *Ibid*., p.77-78

conceptualiser le corps comme réceptacle des images et des stéréotypes forgés par cet imaginaire collectif. Cela nous amène à distinguer entre la réalité naturelle du corps, les identités qui lui sont attribuées et les constructions socio-culturelles qui le façonnent et le reconstruisent. L'utilisation du binaire « corps *pur* contre corps *impur* » est dictée par son emploi dans la langue, ce qui renvoie inévitablement au produit culturel qui en découle.

À travers la production romanesque féminine en A.T, le corps pur se définit comme celui qui se conforme aux systèmes d'interdits imposés par la société. Il se présente comme invisible, voilé, vierge, chaste et réservé uniquement aux besoins de son partenaire dans le cadre d'une union légitime, à savoir le mariage. Ce corps devient impur lorsqu'il se rebelle contre la passivité exigée par les lois sociales, au nom de la « *ḥchuma* » (honte), de l'honneur et de la vertu. En répondant à ses propres plaisirs et à ses propres désirs, la pureté d'un corps se transforme en profanation.

Dans la plupart des textes étudiés, le corps, malgré ses luttes acharnées, ses combats intenses contre la

fille, son corps et ses espoirs. Cette vie est qualifiée par l'autrice de sombre :

> « *ar tsmuqqul Tima tudrt s yan usmmaqql iḍlan, […], tikttay nns akkw ur tt sbrrknt, ur tanni kra n ufulki g tudrt nns ».*[30]
>
> (Le regard que *Tima* porte sur la vie est empreint de ténèbres […]. Ses souvenirs ne lui procurent aucun réconfort et, elle peine à discerner quelque chose de valeur dans son existence).

Dans ce contexte, la production romanesque en amazighe tachelhit suscite des questionnements sur les représentations socioculturelles qui imprègnent le corps selon ses normes et dogmes. Ces questionnements s'étendent également à la dichotomie entre le corps considéré comme pur (*iɣus*) et celui perçu comme impur ou souillé (*illus*), qui émerge de manière récurrente dans la majorité des textes analysés. Cette dualité entre le corps chaste et le corps profané-souillé, particulièrement présente dans les récits féminins, nous pousse à

[30] Jamila IRIZI, *tafaska n trrugza*, Op.cit., p.82

avec une odeur nauséabonde, il est attiré par ce parfum écœurant et vit la moitié de sa vie dans leur giron…).

Tima, pour rétablir une réconciliation avec son corps, va l'anéantir en se donnant la mort. Elle s'évade de cette enveloppe charnelle qui ne lui a causé que tort dès son arrivée dans le monde, un dernier voyage en se séparant de cette contrainte éternelle, de ce corps impur et maudit. Elle a choisi la mort comme délivrance. Avant de se suicider, elle va tuer son employeur, cet homme qui lui a promis une autre vie, loin de celle qu'elle a connue comme femme de joie. Il a abusé de sa naïveté et de son corps. En le tuant, elle condamne à travers lui le pouvoir et l'autorité des hommes sur les vies et sur les corps des femmes, elle annihile le patriarcat… Un acte de revanche qui se veut la *castration* des structures socio-culturelles qui distinguent entre les hommes et les femmes sur la base de leurs organes sexuels.

Une rupture avec la vie qui ne lui a rien donné. Par contre, elle lui a tout pris : sa dignité, ses rêves de petite

Après toutes ces atteintes à son corps, perçu par la société comme le bien le plus précieux qu'une femme puisse posséder et qu'elle doit préserver, *Tima* se retrouve contrainte de devenir une vendeuse de sexe, une prostituée souillée. Son corps et sa sexualité sont ainsi livrés à toute main. Le paradoxe réside dans le fait que ce corps, étiqueté par les autres comme celui d'une femme pécheresse, suscite pourtant un désir ardent chez ceux qui le jugent ainsi :

> « *…iɣ yad ira yan ad irgm kra n yat ur ar ittafa taguri amr 'tamggant' nɣ 'illis n tmggant'… gar akkw igan ttmi tga t 'tmggant'…macc ittu uslmad is d mqqar akkw gant gar, zzummant ifta darsnt, tjja as tzamma nnsnt, Iddr azgn n tudrt nns ukan g uḥbu nnsnt ».*[29]
>
> (Lorsque quelqu'un insulte une femme, il n'y a rien de mieux que de l'appeler "pute" ou "fille de pute", considérant cela comme la pire des injures. Cependant, cet individu oublie que malgré ces qualificatifs négatifs, malgré le fait qu'elles soient perçues comme le mal incarné,

[29] *Ibid*., p.63

Lors de sa fugue de la demeure conjugale, le corps de *Tima* va être, pour une fois de plus, victime de viol. Cette chute inattendue va la conduire à se détester, à se renier ainsi qu'à renier son propre corps. Ce corps qui n'a été que source de souffrances, de déchirements, de malheurs et de peines pour elle :

> « *ar trggm Tima ixf nns, ar t tettẓi, tssufs t akkʷ, tssutr ad tamẓ ixf nns ar t tnqqa ar t tfsr f tmttant, tettr ar iṛẓm wakal ad t ka tkcm, iliḥ izmuln nns macc mad rad sul gis tnɣ ? max ur yad tmmut, ur d yat tkklit ka, mnnawt tkkal ».*[28]
>
> (*Tima* se blâme intensément, elle s'autoréprime, crachant des reproches sur elle-même. Elle aspire à se libérer de la vie, souhaitant que la terre s'ouvre pour l'engloutir, faisant ainsi disparaître ses cicatrices. Toutefois, elle se questionne sur l'idée de donner la mort à qui, puisqu'elle se considère déjà comme morte, ayant succombé plusieurs fois).

[28] *Ibid*., p.42

une relation avec l'enseignant du Douar. Elle ressent cette impureté au plus profond d'elle-même lorsqu'elle découvre que l'amour qu'elle éprouve pour cet homme n'est pas partagé. L'enseignant, en la comblant sexuellement, considère simplement cela comme son devoir envers elle, une sorte de reconnaissance pour la gentillesse et la bienveillance qu'elle a manifestées à son égard :

> « *is am ka friɣ afulki lli bdda gigi tskart, ur mayarɣ ad ur frruɣ afulki n middn.. iɣ d inkr urgaz nnm ur km id yufa rad nḍṛ g gar imukrisn, ur iɣama yat s ftiɣ, ajj aɣ ad ur ng agʷri i ngratnɣ ».*[27]
>
> (J'ai simplement voulu récompenser la gentillesse que tu as toujours manifestée à mon égard. Je ne suis pas habitué à ne pas rendre les faveurs que les autres me font. Si ton mari se réveille et ne te trouve pas à ses côtés, cela pourrait nous causer des problèmes. Mon séjour dans ce village touche à sa fin, ne provoque pas notre perte).

[27] *Ibid.*, p.29

valeurs dites sacrées affrontent les apports d'une conscience féminine en pleine mutation. ».[24]

Le corps des femmes, considéré comme impure d'origine et son existence comme la toute *première monstruosité*,[25] quand il subit un acte de profanation : relation hors mariage, viol, adultère, vente… il devient doublement souillé, doublement profané. Le corps de *Tima*, le personnage du roman *tafaska n trrugza*[26] (Victime de virilité) s'est transformé d'un corps porteur de pureté/sacralité en un corps souillé, en un espace-lieu de profanation. La première fois que le corps de celle-ci devient territoire de profanation, c'est quand elle a été violée. La perte de sa virginité a été perçue par son entourage comme une souillure de son corps d'enfant.

Pour remédier à cette situation, sa famille a décidé de restaurer leur honneur compromis en la contraignant à se marier avec son violeur. La deuxième profanation de son corps survient lorsqu'elle commet l'adultère en entamant

[24] Zohra MAKACH, « Écrire et créer au féminin au Maroc », In : *L'écriture féminine Marocaine : Production et réception,* Textes réunis par Badia TAHIRI et Rabia MAAROUFI, édités par la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines d'Agadir, 1ere édition 2020, p.62

[25] Aristote cité par Françoise HÉRITIER, *Masculinité féminité dissoudre la hiérarchie*, p.14

[26] Jamila IRIZI, *tafaska n trrugza*, Publication Tirra, Alliance des écrivains en amazighe, Imprimerie Centrale du Souss, Ait-Melloul, 2017

Au sujet du corps masculin, les romancières l'ont décrit comme étant celui qui se situe au sommet de la classification dualiste du genre, celui qui transmet la filiation, le sexe *majeur/fort* qui domine le sexe *mineur/faible.*[23] La sexualité masculine, selon le corpus étudié, est perçue comme une sexualité qui n'entache pas l'honneur ; elle n'est ni jugée ni surveillée, elle reste impunie et même vue comme bénéfique.

L'accès à l'écriture a permis aux romancières en A.T de rompre avec le silence et le mutisme qui ont longtemps entouré les sujets du corps et de la sexualité, souvent considérés comme tabous. Ces textes peuvent être qualifiés de récits de transgression, qui brisent les codes sociaux et culturels idéalisés par la communauté. Une écriture que l'on peut qualifier de provocatrice, offensive, et qui proteste « *contre le silence, contre les stéréotypes, contre le conglomérat des lois. La voix de la femme veut de ce fait essentiellement présence, lieu d'éclatement où les*

[file:///C:/Users/asus/Downloads/3119-Texto%20del%20art%C3%ADculo-14317-2-10-20160208%20(2).pdf], (Consulté le 25-08-2022)

[23] Ces dichotomies, sexe majeur/sexe mineur, sexe fort/sexe faible, sont celles de Françoise HERITIER, *Masculin/Féminin : La pensée de la différence*, Publications Odile Jacob, Paris, 1996, p.53

Par ailleurs, les femmes doivent toujours être surveillées par les hommes. Ainsi, lorsqu'une femme subit un viol, un harcèlement ou une agression sexuelle, elle n'est pas considérée comme une victime, car on lui reproche d'avoir cherché ce qu'elle a subi. C'est elle qui n'a pas su se protéger, qui n'a pas su se tenir à l'écart. Dans cette logique, le corps d'une femme qui n'est pas gardé est perçu comme un bien commun :

> Ce corps, qui est à l'origine des souffrances de l'homme est à éviter, à cacher, à couvrir, à punir constamment parce que c'est lui qui pervertit l'homme et le déprave. Si le comportement du corps masculin est libre, celui du corps féminin au contraire est régi dès l'enfance par des règles strictes. Il est géré au même titre que la croyance, la foi ou les grands principes de la religion. Le corps de la femme n'est pas une mince affaire. Toute la société s'occupe de le discipliner selon des rites…[22]

[22] Sanae GHOUATI, *L'écriture du corps dans la littérature féminine marocaine, cas de Souad BAHECHAR dans Ni Fleurs ni couronnes*, Université Ibn Tofail – Kenitra, pp.57-58, En ligne :

androcentrique ne tarde pas à la rappeler à la réalité, à l'évidence de son statut. Moulaid ELADNANI, dans son roman *adis n wuccn*[20] (Ventre du chacal), parvient à esquisser une image sarcastique de cette situation :

> « *tudrt n imudar ur sar rad tngiri d tutmin ɣ wamun nnɣ. iɣ tlla twtmt ɣ tgmmi n babas tg tasnust. iɣ tiwl tg tafunast, iɣ akkʷ tnnit nga as atig ar tettgga tagwmart ! tutmin, gant ulli, iɣ asnt ur ngi amksa tnt ikssan nɣ aydi tnt ittḍufn, ng uccn tnt icttan ».*[21]
>
> (La vie des animaux ne se différencie en rien dans notre société de celle des femmes. Dans la maison de son père, elle est ânon. Quand elle se marie, elle devient une vache. Si nous voulons la valoriser, nous l'appelons jument ! Les femmes sont du bétail et quand nous ne nous sommes pas le berger qui les surveille ou le chien qui les garde, nous devenons le chacal qui les dévore).

[20] Moulaid ELADNANI, *adis n wuccn*, Publication Tirra, Alliance des écrivains en amazighe, Imprimerie Centrale du Souss, Ait-Melloul, 2020

[21] *Ibid*., p.27

qui séduit tous les hommes en les incitant à la monter. Un acte estimé très dangereux et pour eux et pour le système social, parce qu'il provoque leur mort… ».[19] La mort que cette femme provoque, parce qu'elle est une mort symbolique, ne fait pas atteinte seulement aux enveloppes corporelles des hommes, mais aussi à ce que l'homme représente comme pouvoir, comme autorité et comme force d'agir sur les vies et sur les destins des femmes. Cette mort se traduit par une remise en cause des paradigmes qui hiérarchisent les rôles des hommes et des femmes, les plaçant dans des catégories distinctes. En défiant ces normes, cette femme incarne une menace pour l'ordre établi, suggérant que le pouvoir et l'autorité détenus par les hommes sont vulnérables et peuvent être contestés. C'est une métaphore de la transformation sociale qui s'opère lorsque les femmes refusent de se conformer aux attentes traditionnelles et contestent les structures de pouvoir existantes.

Tlaytmas a succombé à la tentation de la liberté. Cependant, sa condition de femme au sein d'une société

[19] محمد أوسوس، *دراسات في الفكر الميثي الأمازيغي*، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 2007، ص.126.

Il s'agit d'une traduction personnelle faite par nous-même.

porter le deuil pendant quatre mois après la mort de leur mari. Cette femme se transforme en une jument résidant dans les cimetières, capturant les hommes par sa beauté hypnotique pour les dévorer.

Celle qui s'insurge contre les codes du patriarcat, qui vit sa liberté sexuelle, qui parvient à articuler ses désirs et ses besoins corporels est un danger pour les hommes. C'est parce que les femmes de ce genre sont dangereuses, « *surtout pour la partie masculine de l'humanité, qu'elles doivent être tenues en lisière, étroitement contrôlées et leur vie peut même être menacée.* ».[17] Pour écarter le danger que ce type de femme représente, les hommes ont besoin de réprimer la féminité et le corps féminin en lui attribuant toutes les impuretés et les imperfections du monde, le considérant, même, comme un *sac rempli d'ordure*.[18]

D'après Mohamed OUSSOUS, « *tagʷmart n ismḍal* » représente par excellence l'image de la sexualité féminine dans son état sauvage et insociable. Une femme « *qui ne respecte pas les normes sociales qui régissent les rapports sexuels, elle est considérée comme une jument indomptable*

[17] Françoise HERITIER, *Masculin/Féminin : dissoudre la hiérarchie*, Op.cit., p.31
[18] *Ibid*., p.33

retiennent, cherchant à dissoudre les entraves qui la séparent de sa liberté :

> « *manmk rad rwlɣ i yiskraf ann akkw lli iyi tssutl tawja ula amur; acku tarwla ann ɣ kra igat tikklit ar ttili kigan n tamimt d taḍfi, lliɣ ar ttakʷrɣ tizi n tumrt zun d hlli ukrɣ awtil ɣ imi n yizm ».*[16]
>
> (Comment puis-je échapper aux entraves imposées par la famille et par la société. Chaque tentative de fugue me procure un plaisir intense et une jouissance inouïe. Voler ces moments de bonheur me donne l'impression de dérober un lapin de la bouche d'un lion).

L'utilisation du symbole de « *tagʷmart n ismḍal »* ou la jument des cimetières par NAFIA est un choix réfléchi. L'autrice vise à réaffirmer que, selon la société, toute femme qui défie les normes établies n'est perçue que comme une jument dévoratrice. La légende de la jument des cimetières raconte l'histoire d'une femme qui a refusé de suivre la tradition musulmane obligeant les épouses à

[16] *Ibid*., p.11

socialement et culturellement construites, déconnectées de la réalité biologique de ces corps. Face à cette situation, les autrices refusent d'accepter cette inégalité qui n'est pas inhérente à la nature. Les personnages féminins contestent les règles sociales qui réduisent leurs corps à de simples objets instrumentalisés, à des entités vulgaires que les hommes s'approprient. La voix de ces femmes, incarnée par les personnages, devient une voix transgressive qui s'oppose à un système « *qui les mets au service de la procréation du masculin* ».[14]

La protagoniste du roman *tagʷmart n ismḍal*[15] (Jument des cimetières) d'Aziza NAFIA, *Tlaytmas*, se rebelle contre toutes les normes et les règles imposées par son entourage, celles qui tentent de la réduire à une simple femelle destinée à obéir aux exigences de la société. Toutefois, elle a choisi de vivre sa sexualité librement, de célébrer son corps malgré les risques et, même, de devenir une jument des cimetières, une figure redoutée par tous. Elle s'autorise à rêver de briser les chaînes qui la

[14] Françoise HERITIER, *Masculin/Féminin : Dissoudre la hiérarchie*, Publications ODILE JACOB, Paris, 2002, p.16

[15] Aziza NAFIA, *tagʷmart n ismḍal*, Publication Tirra, Alliance des écrivains en amazighe, Imprimerie Centrale du Souss, Ait-Melloul, 2021

était de ma faute. En grandissant, cette sensation d'être un simple sacrifice ne m'a jamais quittée).

Ce passage représente le corps féminin comme un territoire subordonné, soumis aux désirs et aux exigences des hommes. Il met en lumière la manière dont la narratrice a été conditionnée à percevoir sa propre existence comme un moyen au service des autres, alimentant ainsi une vision dévalorisante de soi-même. La métaphore des chacals accentue la brutalité et l'exploitation que son corps a subies. IRIZI soulève des questions sur la manière dont la société peut perpétuer des normes dégradantes, contribuant à une perception dépréciative du corps et de la sexualité féminine. Ainsi, « *les hommes sont conçus comme les sujets de l'acte sexuel, tandis que les femmes sont considérées comme les objets de cette sexualité [...] elles sont toujours le complément d'objet direct* ».[13]

De ce fait, le corps devient un vecteur, un lieu d'observation, accentuant par conséquent des paradigmes qui féminisent un corps et masculinisent un autre. Ceci conduit à l'émergence de deux réalités corporelles

[13] Osire GLACIER, Op.cit., p.28

La réalité biologique du corps devient un instrument de légitimation du rapport entre masculin dominant et féminin dominé. C'est un moyen qui renforce le système patriarcal que les autrices ont tant critiqué et accusé, car il « dépossède les femmes de leur corps, dans le sens que ce corps n'est pas considéré comme le corps de leur propriétaire, mais plutôt comme un corps pour les hommes ».10 Le personnage de Tamarat dans le roman d'IRIZI Jamila iɣzdisn frɣnin11 (Côtes tordues), parvient à articuler cette réalité :

> « nkrɣ d ɣ yan udɣar ɣ iyi ssutln ɣas ibuɣaɣ, ur jjun gigi ẓṛin tazzant, giɣ bdda darsn asnfaṛ n tiqqut…yan wakud ɣ tudrt inu is akkw syafaɣ is d tawuri nw ad tt igan d ad gaɣ imiss n yan d tiwi tizi, msasaɣ akkw is d asrgm winu ad iga ur d winnsn, kra s ar ttimɣurɣ ar ttsyafaɣ is d tafaska ad giɣ ».12
>
> (J'ai grandi entourée de chacals. Ils ne m'ont jamais considérée comme une enfant ; à leurs yeux, je n'étais qu'un objet sexuel. À un certain moment de ma vie, j'étais convaincue que ma seule mission était de devenir un instrument pour les autres. J'étais persuadée que je n'étais qu'une ordure et que tout

[10] Osire GLACIER, *Le sexe nié : féminité, masculinité et sexualité au Maroc*, Éditions La Croisée des Chemins, Casablanca, 2019, p.8
[11] Jamila IRIZI, *iɣzdisn frɣnin*, Publication Tirra, Alliance des écrivains en amazighe, Imprimerie Centrale du Souss, Ait-Melloul, 2020
[12] *Ibid*., p.48

roman féminin a la mission de démontrer que la culture a métamorphosé la nature, égalitaire ».9

Ainsi, le corps s'inscrit non seulement dans une culture et une idéologie, mais également dans une histoire qui influe sur et modèle sa présence au sein d'une société donnée, orientant par la même occasion ses comportements. Le lien entre le corps et la société est indéniable, car il est considéré comme un produit de celle-ci. Il génère du sens et contribue à l'intégration dans un contexte social et culturel spécifique. Dans le roman féminin en amazighe tachelhit, le corps, qu'il soit celui de la femme ou celui de l'homme, est présenté comme faisant intrinsèquement partie de la société, voire comme une propriété de cette dernière. Les individus ne sont pas propriétaires de leurs propres corps, mais ces derniers appartiennent à leurs communautés respectives.

Imposer et initier cette écriture du corps revient à entreprendre une réécriture de tout l'univers. Les récits de ces femmes autrices considèrent celui-ci comme un espace-lieu où s'articulent des relations socioculturelles, religieuses et même politiques. Par conséquent, les comportements, la manière d'être, les attitudes des gens et leurs conduites dépendent de l'identité de leurs corps et de la nature de leurs sexes.

[9] Rachid EL KOURRI, Rachid EL KOURRI, « le roman féminin au Maroc : un itinéraire de combattantes », In : *Revue fait de Langue et Société*, N°3-4, 2018, p.150

Leur engagement va au-delà de l'acte d'écrire et vise à consolider la richesse linguistique de cette langue tout en préservant les expressions orales, ainsi que les traditions et les coutumes.

- Les auteur·e·s prédécesseur·e·s étaient captivés par des questions sociales qu'ils considèrent comme essentielles.
- Il est important de noter que l'écriture sur le corps n'était pas considérée comme une priorité pour ces écrivain·e·s. Leur attention se portait davantage sur des enjeux sociaux, culturels et linguistiques qu'ils estimaient plus pressants.

En effet, le corps n’est devenu un élément narratif essentiel dans la production romanesque en amazighe tachelhit qu’avec l'émergence des récits féminins. Les autrices utilisent la mise en scène du corps dans le but de lui redonner la parole. Il constitue un moyen de réinterpréter le monde, de questionner les relations de pouvoir et de domination qui l'assujettissent à une obéissance politique, religieuse, socio-culturelle écrasante et aveugle. Écrire et décrire le corps devient une manière de contrarier les préjugés et les traditions qui l'ont longtemps marginalisé au profit de l'âme et de l'esprit. En se révoltant et en se positionnant « contre un héritage social où la doxa est le résidu de siècles de traditions, le

personnage ou d'un peuple. Il dit ce qu'il a à dire, et c'est à nous de savoir lire les messages qu'il nous envoie ».7

La naissance d'une anthropologie du corps, d'une sociologie du corps, d'une littérature qui célèbre le corps dans tous ses états : comme composante poétique, comme élément de style, comme créateur de sens et comme parole… affirme la place et l'importance que celui-ci commence à gagner. En se penchant sur la question du corps dans la production romanesque en amazighe tachelhit, nous avons constaté la quasi-absence de cette thématique, celle du corps, dans la plupart des textes des prédécesseurs.8 Nous supposons que les raisons de ce choix sont :

Les premières préoccupations des écrivain·e·s amazighes (2002-2011) étaient centrées sur l'écriture en amazighe ; une écriture axée sur l'identité culturelle. Les romanciers cherchaient à aborder des thèmes liés à la marginalisation de la culture et de la langue, surtout avant la décision de l'officialisation (2011). Leur démarche littéraire visait à documenter les luttes des Amazighes.

- Un autre souci pour ces écrivains consiste à enrichir le lexique littéraire de la langue amazighe et à contribuer à la préservation du patrimoine oral à travers leurs écrits.

[7] Franck-Bernard MVE, *La symbolique du corps dans l'œuvre romanesque d'Olympe BHELY QUENUM*, Publications HAL Open Science, Université Lorraine, 2018, p.14

[8] À l'exception de ceux écrits par Brahim LASRI : *ijawwan n tayri* (Tempêtes de l'amour), *ismḍal n tmagit* (Tombes de l'identité), *tamɣra n uccann* (Noces des chacals) et *iwis n taɣart* (Le garçon de la plage).

D'un point de vue anthropologique, la classification du monde, le classement des êtres, des objets et des choses qui en font partie, est réalisé à travers l'observation des enveloppes corporelles de ceux-ci. Le corps est « le point d'ancrage de la pensée et de l'ordre social [...]. C'est l'observation de ce corps qui a abouti à la mise en place de structures sociales et de structures de la pensée ».6 En conséquence, nous pouvons présumer que c'est sur les peaux des personnes que se jouent tous les jeux de la société et ceux de la culture. Hommes et femmes ne sont pas uniquement les gardiens temporaires des particules qui composent leurs propres corps, mais aussi les gardiens des bonnes manières et des bonnes conduites vis-à-vis des corps d'autrui.

En littérature, parler du corps ne va pas de soi. Il est allégorie, rhétorique, lyrique et image. Il est substance et essence, un moyen que les écrivain·e·s invoquent pour exprimer d'autres réalités au-delà de celles qui lui sont propres. Le corps est confrontation des certitudes établies par les sociétés et par les cultures. Il est liberté, cri de révolte, danse de fragmentation, enveloppe des sens. C'est le langage de l'intime, la lettre de la violation, de la jouissance et de la provocation. Dans le texte littéraire, le corps « ne sait pas mentir et ne peut exprimer que les préoccupations réelles d'un

6 Françoise HÉRITIER, « Une anthropologie symbolique du corps », Conférence donnée par Marcel Mauss au Musée de l'Homme le 15 octobre 2003, pp.9-10, En ligne : [https://www.persee.fr/doc/jafr_0399-0346_2003_num_73_2_1339], (Consultée le 03-02-2021).

En partant des œuvres des romancières et de leurs retours obtenus lors des entretiens,3 nous souhaitons, à travers cette étude, mettre en exergue quelques éléments constituant les visions des romancières concernant la construction socio-culturelle du corps féminin/féminisé et du corps masculin/masculinisé. Nous examinons également leur perspective sur la sexualité, considérée comme l'un des trois tabous majeurs dans la société marocaine.

1. Le corps écrit, le corps décrit

Le corps, de tout temps, a été perçu et jugé comme étant un champ de réflexion miné. Sa construction, ses identités, ses techniques,4 les images et représentations que les cultures et les sociétés construisent à son égard… restent des thèmes d'une grande complexité et d'une grande envergure. Le corps se présente sous forme de métaphore, et aussi sous forme de porteur des normes sociales. Il est considéré comme la toute première identité sur la base de laquelle le reste du cosmos s'est divisé.5 En s'éloignant de sa réalité biologique, le corps s'inscrit dans d'autres réalités : il devient un fait culturel et social.

---

3 Effectués dans le cadre de notre thèse de doctorat : Fadma FARRAS, *La production romanesque féminine en amazighe tachelhit : genèse, parcours, thèmes et perception du monde*, sous la direction de Lahoucine BOUYAAHOUBI, Laboratoire Interdisciplinaire des Langues et des Dynamiques Artistiques et Culturelles, Faculté des Langues, des Arts et des Sciences Humaines, Université Ibn Zohr, Agadir.

4 Nous faisons référence à l'étude faite par Marcel MAUSS en 1934, *Les techniques du corps.*

5 Pierre BOURDIEU, *La domination masculine*, Éditions Seuil, 1998, et 2002 pour la préface, pp.39-41

BRISER LES TABOUS POUR QUE LE SOLEIL PARAISSE : CORPS ET SEXUALITE DANS LE ROMAN FEMININ EN AMAZIGHE TACHELHIT

FARRAS Fadma
Docteure, FLASH, Ibn Zohr

Depuis la publication du premier texte, tawnza1 (La chance/La frange)2 de Fatima BAHLOUL, les romancières en amazighe tachelhit se sont donné la parole pour traiter des sujets qui leur sont importants et intimes. Elles ont choisi la plume pour contredire les systèmes et mécanismes de pensée qui les assujettissent. L'acte d'écrire a offert à ces femmes la possibilité de s'approprier une voix et d'accéder à la parole, leur permettant ainsi de revendiquer leurs droits et de partager leur vision du monde. Cela revêt une importance particulière dans une société où la parole a longtemps été considérée comme une prérogative masculine, un domaine qui leur était interdit : « awal i irgazn, anwal i tmɣarin » (La parole pour les hommes, la cuisine pour les femmes), comme l'illustre bien ce proverbe.

1 Fatima BAHLOUL, *tawnza*, Publication Tirra, Alliance des écrivains en amazighe, Imprimerie Centrale du Souss, Ait-Melloul, 2011

2 Dans son Dictionnaire, Jean-Marie DALLET clarifie le sens de *tawnza* et ses diverses connotations et utilisations au sein de l'amazighe. Ce terme englobe plusieurs significations, telles que la mèche de cheveux, la raie au milieu du front, l'espace entre les sourcils et même le front, considéré comme le lieu où le destin est inscrit. *Tawnza* renvoie également à des concepts comme la destinée, la chance et le souhait de bonheur. Voir Jean Marie DALLET, *Dictionnaire Kabyle-Français : Parler Des At Mangellat Algérie*, Éditions SELAF Société d'études linguistiques et anthropologiques de France 5, rue de Marseille, PARIS-10, 1982, p.868

ᑕᓂᒡ ᒪᓂᐱ ᖅᑐ ᓭᖅᓭ ᓴᓂᐅ ᓭᑕᓭᕈ ᐅᓂᐞᑐᐊᓂ ᓭᐱᐊᖅᐅᐃ ᓭᓴ ᐃᐊᓂ ᓂᐱ ᐃᐅᑕᒪᓂᒪᓂᒃ ᖃᐊ ᒪᓂᐃᓂᒪᐃ ᐃ ᑕᐱᔪᓂᒪᓭᐃ ᒃᒪᓭ ᓭᖅᓂᐃ ᓂᐅᐅ ᓂᐱ ᓂᖅᐊᑐᓪᓚᑦ(متن) ᐃ ᑕᐱᔪᓂᒪᑕ ᑕᓂᒪᓭᓭᓴᑦ, ᓂᖅᐊᑐᓪᓚ ᓂᐱ ᒃᒪᓭ ᓭᑕᑕᖅᑕᑦᐃ ᖃᐊ ᒪᓂᐅᐅ ᐱ ᖅᑕᓂᐅ.

ⵏⵣⵅ ⵎⵅ ⴰⵏ, ⴰⵎⴰⵍⴰⵏ ⴰⵅⵅ", ⵉⵏⵣ ⵣⵙⵎⵙⵙ ⵙⵎⴰⵣ ⵏⵏⵖ, ⵣⵅⴰ ⴰⵎⴰⵍⴰⵏ ⴰⵛⵉⵀⵣ, ⵙⵙ ⴰ ⵣⵙⵙⵙⵅⴰ ⵎⵆⵆⴰⵙ ⴰ ⵅ ⵜⵏⵜⴰⵏⵣⵍⵣⵏ ⵢⴰⵄⵏ ⵏ ⵜⵎⴰⵣⵉⵖⵜ.

ⵣⵍⵉⴰⵅⵏ ⵣⵏⵎⴰⵢⴰⵣⵏ:

ⴰⵜⵙⵣ ⵅ ⵍⵙⵉ-

ⴰⴰ ⵏⵅ ⴰⵎⵙⴰ ⵏ ⵜⵣⵅⴰⵍⵣⵏ

-ⵣⵎⵎⵖⵣ ⴰ ⵍⵙⵉ ⵏ ⵍⴰⵅⴰⵉ ⴰⴰ

-ⴰⵙ ⵣⵜⵜⴰⵉⵖ ⴰⵢⵢⵙⵙ

-ⵜⵙⵜ (ⵜⴰⵅⵙⵅⵜ) ⵙ ⵣⵋⵏⵋⴰⵇ ⵣⵉⵉ ⵏⵅ

-ⴰⴰ ⴰⵖ ⴰ ⵣⵉⵉⵣⵉ-

ⴰⵙ ⵏⵋⵋⵣⵍⵣⵋ ⴰⵢⵢⵙⵙ

ⴰⵙ ⴰⴰⵖ ⵣⵄⵙⵙⴰ.

ⵣⵋⵎⵙ ⵣⵎⵖⵙⵣ ⴰⴰ ⵢⴰⵅ ⵣⵎⵋⴰⵙⴰⵢⵏ ⵠⵙ ⵙⵣⵖⵙⵣ ⵣⵖⵍⵙⵣ ⵣⵏⵏⵙⵣ ⵜⵙⵜⵙⵉⵣⵜ ⵣⵋⵍⴰⵙⵏ.ⴰⵙⵏⵙⵙⵅ ⵏⵏⵙ(الغموض) ⵣⵅⵅⴰ ⴰ ⵣⵍⵉⴰⵅⵏ ⵣⵏⴰⵢⴰⵋⵏ ⵉⵏⵣ ⵣⵠⴰ ⵣⵎⵙⵙⵏⵏ , ⵙⵙ ⵜⵜⵙⵎⵢⴰⵙⵏ ⵋⵙⵏ ⴰ ⵍⵣⵏ ⵙⵣⵏ ⵣⵄⵙⵙⵏ ⵉⵏⵣ ⵣⵋⵙⵙⵏⵣ.ⵎⴰⵇ ⴰⵅⵙⵅⵅⵙ ⵉⵏⵣ ⵣⵋⵉⵣⵏ ⴰⵎⴰⵢⴰⵋ ⴰⴰ, ⵣⵅⵅⴰ ⴰ ⵜⴰⵢⴰⵙⴰⵙⵜ ⵉⵏⵣ ⵙ ⵣⵙⵜⴰⵙ ⵜⵣⵠⵙⵙⵣⵍⵣⵏ ⵏⵏⵙ ⵣⵠⵙ ⵜⵏⵜ ⴰⵙ ⴰ ⵏⵏ ⵉⴰⴰⵣⵏⵜ ⵣⵎⵎⵖⵣ ⵉⵏⵣ ⵏⵏ ⵠⵣⵙⵙⵏⵜ ⵣⵜⵜⴰⵅⵏ ⵜⴰⵄⵅⵣ ⵏ ⵜⴰⵢⴰⵋⵜ, ⵙⵢⴰ ⵏⵏ ⴰⴰ ⵜ ⵣⵏⵜⵜⵙⵏ ⴰⴰ ⵣⵙⵣⵠⵠⵣⵉ ⵙ ⵢⴰⵏ ⵙⵙⵎⵎⵢⴰ (تاويل) ⵉⵏⵣ ⵣⵎⵙⴰⵙⴰⵏ ⴰ ⵍⴰⵅⵅⴰⵋ ⵉⵏⵣ ⵙ ⵢⵙⵅⵋ ⵏⵜⵜⴰ ⴰⵄⵋⵣⵙ.

ⵣⵖ ⴰ ⵣⵏⵙⵏ ⵣⵏⵉ ⵣⵥⵣ ⵜ ⴰ

ⵅⵣⵓⵓ ⵀⴰ ⵥⵣ ⵖ ⴰⴰⵙⵏ

ⴰⵙ ⴰⴰⵖ ⵏⵙⵙⴰ ⵖ ⵣⵎⵣ ⵏⵙⵏ

ⵜⴰⵥⵙⵣ ⵎⵏⵣ ⵏ ⴰⴰⵙⵏⵅ

ⵏⵅ ⵖ ⵣⵖⵙⵏⴰⵏ ⴰⵊⴰⴰⵣⵅ

ⴰⵙ ⴰ ⵏⵅⵅⵣⵍⵅ ⴰⵥⵥⵙⵙ

ⴰⵙ ⴰⴰⵅ ⵣⴹⵀⴰ

ⵏⵖ ⴰ ⵣⵅⵅⵙⵅ ⵣⵎⵙⵏ ⴰⵣⵜⵏⵖ

ⵎⴰⵙ ⵜⵏⵏⵣⵜ ⴰ ⵍⵣⵏⵙ

ⵣⵜⵜⵥⵙⴰ ⴰ(ⴰ)ⵏⵅ ⴰⵎⴰⵙⵅ ⵏⵎⵙⵏ

ⵙⵙ ⵙⴰⵙ ⵏⵅⴰⵙⴰⵅ ⴰ ⵍⵣⵏⵙ

ⴰⵜⵙⵣ ⵎⵎⴰⵏ ⵖ ⵍⵙⵎ ⵏⵏⵅ.

ⵣⵅⵎⵙⵎⵏ ⵜⵣⵅⵙⵣⵅⵣⵏ ⵏ (ⵎⵎⴰⵃⴰⵙⵣⵀ ⵎⵏⴰⴰⵣⴰⴰ ⴰⴰⴰⵙ ⵎⵙⵣⵣⴰ)1995

ⵜⵣⵙⵏⵣⵍⵣⵏ: 65-66-67.

ⵅ ⵙⵙⵍⵣⵙ ⵏ ⵙⵎⴰⵍⴰⵎ

ⵜⵣⵅⵙⵙⵙⵣⵍⵣⵏ ⴰⵓⵓ" ⵏ ⵙⵉⵇⵣⵙ ⵅⴰⵏⵜ ⵜⵣⵏ ⵜⵎⴰⵅⵣⵖⵜ ⵖⵣⵥⵥⵅⵏⵣⵏ. ⴰⵉⵇⵣⵙ ⵙ ⵜⵣⵎⵎⴰⴰ ⵏⵏⵙ ⵙⵙ ⵅⵣⵙ ⵓⵙⴰ ⵏ ⵙⵓⵛⵣⵎ(دخيل)ⵅ ⵜⵣⵅⵣ ⵎⵎⵣ ⵅ ⵏⵏ ⵏⵜⵜⴰⵃⴰ ⵅ ⵙⵎⴰⵙⵅ ⴰⵎⵣⵍⴰⵏ, ⵅ ⵓⵙⴰ ⵏ ⵜⵓⵓⴰⵎ, ⵙⵅⵅⴰⵙ ⵏ 35 ⵅⵃ ⵜⵣⵎⵣⵉⵣ ⵏ ⵜⵅⵙⵙⵣⵍⵣⵏ ⵜⵙⵓⵛⵣⵎⵣⵏ.

ⴰⵜⵙⵉ ⵅ ⵍⵜⵏ

ⵎⴰ ⵙ ⵜⵏⵏⵉⵜ ⴰ ⵍⵉⵏⵜ

ⵣⵜⵜⵖⵙⴰ ⴰ(ⴰ)ⵏⵅ ⴰⵎⴰⵙⵅ ⵏⵎⵜⵏ

ⵖ ⵜⵙⵍⵉⵏⵅⵎ

ⵣⵎⵎⴰ ⵣⵏⵖⴰⵏⵓⵎⵏ ⵣⵖ ⴰⵖ ⴰ ⵜⵙⵙⵙⵏ

ⵙⴰ ⵏⵅ ⴰⵎⵜⴰ ⵏ ⵜⵉⵣⵣⴰⵍⵉⵏ

ⵖ ⵣⵙⵙⴰⵏ ⴰⴰ ⵖ ⵙⵙⵣⵅ

ⵣⵎⵎⵖⵣ ⴰ ⵍⵜⵙⵏ ⵏ ⵍⴰⵓⵜⴰⵏ ⴰⴰ

ⴰⵙ ⵣⵜⵜⴰⵙⵖ ⴰⵖⵖⵜⵙ

ⵣⵓⵔⵣⵏ ⵜⵣⵎⵣⵜⴰⵙ ⵏⵏⵅ ⵣ ⵜⴰⵣⵜⵓⵔⵜ

ⵜⵜⵜ ⵙ ⵣⵅⵏⵅⴰⵟ ⵣⵙⵙ ⵏⵏⵅ

ⴰⴰ ⴰⵅ ⴰ ⵣⵙⵙⵣⵙ

ⵜⴰⵙⵎ ⴰ (ⴰ) ⵙⵜⵙ ⴰⵖ ⵜⵙ ⵜⵜⵜⵜⵅⵜⵅ

ⴰⵅⵙⵣⵙ ⵣⵏⵖⴰ ⴰⵅ

ⵎⴰ ⵙ ⵜⵏⵏⵉⵜ ⴰ ⵍⵉⵏⵜ

ⵣⵜⵜⵖⵙⴰ ⴰ(ⴰ)ⵏⵅ ⴰⵎⴰⵙⵅ ⵏⵎⵜⵏ

ⵣⵙ ⵜⵜⵣⵉⵜ ⴰ (ⴰ)ⵣⵖⵣ ⵜⵉⵏⵣⵜ

ⵣⵙ ⵙⵜⵙ ⴰ(ⵙ)ⵜⵜⵜⵏⴰⵙⴰⵜ

ⵖ ⵉⵜⵙⴰⵏ ⵏ ⵍⴰⵄⴰⵏ ⵏ ⵎⴰⵖⵖ

ⵎⴰⵏ ⵍⴰⴰ ⴰ(ⴰ)ⵉⵅⴰⵏ ⵉⵙⵏ

ⵎⵙⵍⵎⴰⵙ ⵡⴰⵅⵙⴰⵙ

ⵎⵎⵉⵛⵣⴰ ⵉⵛⴰⵏⴰⵏⵣ

ⵛⵜⴰⵏⵉⵏⴰⵜ ⵉⵎⵏⵏⴰⵏⵣ

ⵅⴰⴰⵣⵉⴰ ⴰⵟⵙⵜⴰⵉ

ⵃⴰⴻⵎⴰ ⵃⴰⵙⴰⵙⵙ

ⵜⴰⵉⵍ ⴰⵣⵜ ⵜⴰⵉⵍ

ⵣⴰⵙⵣⵏ ⵎⴰⵉⵅ...

-ⵅⵙ ⵙⵣⵏ ⵡⴰⵡⴰⵏ ⴰⴰ ⵉⵉⴰⵏ ⵣⵎⴰⵣⴰⵅⵏ ⵣⴰⴻⵏ ⵉⵉⵣ ⵣⵎⵎⵙⴰ ⴰⴰ ⵜⵅⵉⵣⵜ ⵜⵣⵙⵎⵣⵜ ⵏⵏⵙⵏ ⵅ ⵣⴰⵏ ⵅ ⵙⵣⵏ ⴰⴰ , ⵅⵟⵏ ⴰ ⴰⵎⴰⵣⴰⵅ ⵎⴰⵙⵙ ⵛⵜⵣⴰⴰ ⴰⵉⵍⵣⴰⵏ ⵉⵉⵣ ⴰ ⵣⵙⵙⵃⵅⵏ ⴰⵙ ⵅⵣⵉ ⴰⴰⵜ ⵜⵟⵡⵛⵔⵣⵏⵣⵏ ⵏ ⵜⴰⵣⴰⵅⵣⵏ, ⴰⵔⵔ“ ⴰⴰ ⵙⵙⵟⵜⵟⵉⵏⵜ ⵅⵃ ⵟⵛⴰⵜⵜⵟ ⵏ ⵟⵙⵏⵛⵙ(الغزل) ⵜⵣⵉⵣ ⵅⵙ ⵜⵟⵡⵛⵔⵣⵏⵣⵏ ⵏⵏⵙ ⴰⵜ ⵉⵉⵣ ⴰⵟⵎⵙ ⴰⵜ ⵜⴰⵣⴰⵅⵜ ⵣⵅⵅⵅⵣⵃⵏ.

ⴰⵎⴰⵣⴰⵅ; ⵋⵋⵣⴰⵣⵛ ⴰⵎⵅⵙⵟⴰ ⵣⵙⵎⵟⵏⵏ ⵙⵣⵏ ⵡⴰⵜⴰⵡⵏ ⴰⴰ ⵅ ⵜⵟⵡⵛⵔⵣⵏⵣⵏ ⵏⵏⵙ ⵉⵉⵣ ⵣⵉⵔⵎⵏ ⵅⵣⵉⴰⴰ ⵜⵜⵅⴰⵜ, ⵏⵏⵣⵅ ⵎⵔ ⴰⵏⵏ, ⵣⵅⴰ ⴰⵎⴰⵙⵙⵙ ⴰ ⴰⴰ ⵅ ⵡⵣⵉⵉⵣ ⵏⵏ ⵣⵙⵙⵔⵛⵎⵏ ⵜⴰⴰⵣⴰⵅⵜ ⵣⵜⵜⴰⵙⴰⵜ ⵙ ⵟⵎⴰⵙⵅ.

ⴰⵎⴰⵣⴰ ⵉⵉⵣ ⵣⵅⵏⵅⵟⵏ ⵔⵣⵅⴰⵜ ⵅ ⵟⵙⴰⴰⴰⵅ ⵜ ⵜⴰⵣⴰⵅⵜ ⵜⴰⵜⵙⴰⴰⵜ ⵣⵅⴰ ⵜ ⴰⴰⵉⵉⵣ ⴰⵟⵙⵏ ⵎⴰⴰ ⵛⵉ ⵙⵣⵉⵎⵣ ⴰⵅⴰⴰⵔⵟ ⵅ ⵔⵟⵡⵛⵔⵣⵏⵣ ⵉⵉⵣ ⴰ ⵣⵃⵉⵏ:

ⵜⵣⵎⵣⵜⴰⴰ-ⵣⵅⵎⵟⵏⵏ- ⵣⵏⵉⵅⵅ“ⵣⵅⵏ ⵣⵌⴰⵎⴰⵏ.

ⵙⴰ ⴰⵙⵏ ⵅ ⵣⵉⵟⵣⵙⵏ ⵏⵏ:

ⵃⵜⴰⵙⵙⵏⴰⵎ ⵍⴰⵙⵣⵃ(...)

ⵃⵏⵣ ⵛⵗⴰⴰ(ⴰⵢⵜⴰⵏⵗ)

ⵖⵎⴰ ⵏⴰⵎⵣⵍ(ⵜⴰⴰⴰⵅⵜ ⵍ ⵡⵗⵙⵢ)

ⵃⵜⴰⵏⵏⴰⵙ ⴰⵜⵙⴰⵅⵅⵗ(ⵜⵣⵃⵣⵏⵣⵜ-ⵜⴰⵅⵗⵙⵣ ⵍ ⵣⵎⴰⵏ)

ⵎⵗⵖⵎⴰⴰ ⴰⴰⵙⴰⵅⵅⵗ(ⵜⵣⵅⵅⴰⵙ ⴰ ⵣⵡⵣⵅ)

5-

ⴰⵙⵎⵙⵙ ⵍ ⵗⵎⵆⵆⵣⵎ ⵅ ⵗⴹⵟⵣⵙⵍ ⵣⵅⵡⴰⵙⵍ:

ⴰⴰ ⵣⵜⵜⵎⴰⵜⵜⴰⵢ ⵗⵎⴰⵢⴰⵅ ⵅⵅ ⵗⵎⵆⵆⵣⵎ **ⴰⵎⵙⵏⵙⵣⵡⵏ** (ضمير المخاطب)

ⴰⵙⵎ-ⵜⵟⵎⵣⵜ-ⵙⵗⵍⵃⵗ-ⵢⵗⴰⴰ ⵔ-ⵃⵏⵏⴰⵔ-

ⵙ ⵗⵎⵙⵙⵗⵔⵣ(ضمير الغائب)

ⵣⵃⵃⴰ ⴰⵙ-ⴰⵙ ⵣⵆⵆⴰⵢ-ⵣⵅⵎⴰ-ⵢⵗⵠ"ⴰ-ⵣⵢⵣ ⴰⵠⵠⴰⵏⵏⵗ.

ⴰⵎⵆⵆⵣⵎ ⴰⵎⴰⵠⵗⵜ ⵠ ⵗⴰⵢⴰⵙ ⵍ ⵗⵎⵆⵆⵣⵎ ⴰⵎⵢⵣⵡⵍ

ⴰⵋⵟⵣⵙ ⴰⵎⵅⵡⴰⵙⵗ

ⴰ ⵙⴰⴰⴰ ⵠⴰⵍ-ⵎⵎⵍⵃⴰⵍ

ⴰⵙⵎⵙⵙ ⵙⴰ ⵣⵅⵏⵣ ⵙ ⵜⴰⵍⵜⴰⵏⴰ ⵍ ⵜⵛⵏⵢⵣⵜ.

ⴰⵎⴰⵢⴰ ⵍ ⵔⵙⴰ ⵍ ⵜⴰⵢⴰⵅⵣⵍ ⵜⵣⵜⵙⴰⴰⵙⵣⵍ

ⵏⵏⴰⵍ ⵣⵎⴰⵢⴰⵜⵍ ⵠⵠⵗⵜⵍⵣⵍ ⵍ ⵣⵎⴰⵢⴰⵅⵍ ⵏⵏⵣ ⵎⵎⴰⵢⵍⵣⵍ ⴰⴰ ⵃⵃⵢⵍ ⵅⵃ ⵣⵡⵡⵗⵜⵜⴰ ⵍ ⵜⴰⵢⴰⵅⵜ ⵜⴰⵎⵍⵙⴰⵢⵜ.

ⴰⴰ ⵍⵙⴰⵙ ⵢⴰⵍ ⵎⵍⵍⴰⵡ ⵠⵣⵙⵍ:

ⵃⵏⵣ ⴰⵅⴰⵢⵔⵗ

ⵣ ⵍⴰⵏⵍ ⴰⴰ ⵏ ⵜⴰⵣⴰⵙⵉⵏ, ⵉⵎⵎⵙⴰ ⴰⴰ ⵏⵏ ⵜⴰⵎⵜ ⵉⵎⵙⴰⵙⴰⵣⵏ ⵉⵣⵣⵜⵏ ⵣⵙ ⵜⴰⵣⴰⵙⵜ ⵜⴰⵎⵉⵍⴰⵜ ⴰ ⵜⴰⵣⴰⵙⵜ ⵜⴰⵎⵉⵙⴰⵣⵜ.

ⵎⴰⵛ ⵅⵙⴰ ⵙ ⵠⵙⴰⵣⵏ ⵜⵙⵙⴰⵏ, ⴰⵎⴰⵣⴰⵠ ⴰⵎⴰⵠⵉⵢ ⵉⵙⵏⴰ ⵣ ⵜⵙⵎⵉⵜ ⵏⵏⵙ. ⵣ ⵅⵙⴰ ⵏ ⵜⴰⵣⴰⵙⵉⵏ, ⵉⵏⵅⵎ ⵢⴰⵏ ⵜⵙⵍⵉⵙ ⵢⴰⵜⵜⵜⵢⵏ.

ⴰⵏⴰⵍⵏ ⵏ ⵉⵍⵏⴰⵎⵏ ⵣ ⵙⵉⵇⵉⵙⵏ ⴰⴰ

1-

ⴰⵉⵇⵉⵙ ⵍⵉⵙⵙⵙ ⵙⵉⵏ:

-ⵉⵎⵦⴰⵙⵅⴰⵏ ⵚⵉⴷⴷⵏ ⵚⴷⴷⴰ.

-ⵜⵎⵠⵏ ⵜⵉⵉⴰⵅ

-ⴰⴰ ⵉⵏⵉⵏ ⵣ ⵏⴰⵎⴰⵏ

-ⵉⵍⵏⴰⵅⵏ ⵣ ⵙⵉⵏ ⵉⵉⵇⵉⵙⵏ ⴰⴰ ⵣⴰⵏ ⵜⵏⵠⵏⵏ, ⵜⵜⵜⵍⵎⵉⵦⴰⵙⵏ ⴰⵏⵏⵉⵣ ⵣⵉⵙⵏ ⵜⴷⴷⴰ ⵜⵉⵏⴰⵜ ⵏⵏⵉ ⵜⵏ ⵉⵜⵜⴰⵊⵏ ⴰⴰ ⵜⵙⴷⴷⴰⵙⵙⵇⵏ ⵉⵎⵢⵙⴰⵏ.

ⵉⵎⴷⴰⵜⵏ ⵏ ⵉⵙⵎⵎⴰⵍⵏ ⵏ ⵅⵙⴰ ⵏ ⵉⵎⴷⴰⵙⵙⵏ ⵏⵏⵉ ⵢⵜⵎⵉⵍⵏ ⵣ ⵜⵢⴰⵙⴰⵙⵜ ⵜⴰⵎⵏⵙⴰⵜ:

ⵎⵜⵦⵎⵎⴰⴷ ⵎⵜⵙⵜⴰⵍⵉ(ⵉⵙⵅⵙⴰⵣⵜⴰⵊⵉ-ⵜⴰⵉⵙⵙ ⴷ ⵉⵎⵋⵋⴰⵍⵏ-ⴰⵙⴰⵢⵙ-ⵜⴰⵋⵋⴰⵏⵣⵍⵉⵏ-ⵎⴰⵙⵙⴰ ⵜⵏⵉⵜ...)

ⵦⴰⵊⵉⵋⵉ ⵄⵙⴷⵏⵏⴰⵠ-(ⵜⴰⵢⵙⵉ ⴷ ⵜⵅⵅⵉⴷ)

ⵙⵙⴰⵠⵉⵎ ⵜⵙⵙⵏⴰ(ⴰⵢⵏⴰⵙ;ⵜⴰⵎⵜⴷⵉ ⵏ ⵙⵜⵢⴰⵙ,...)

ⵊⵜⵠⴰⴷⵉ ⵏⵦⵜⵙⴰⵢⵏ(ⵜⵉⵎⴰⵜⴰⵙⵉⵏ-...)

ⵎⵜⵦⵎⵎⴰⴷ ⵍⴰⵚⵚⴰⵏ(ⵉⵎⵦⴰⵙⵙ)

ⵙⵎⵅⵙⵚ, ⴰⴰⵖⴰⵙ ⴰⴰ ⵣⵙⵏⵎⴰⵏ ⵜ ⵚⴰⴰ ⵙⵏⵉⵉⴰⵎ ⵏⵖ QQⴰⵚⵙ ⵏⵏⵣ ⵏⵏ ⵙⵙ ⵣⵅⵙⴰⵚⵏ ⴰⴰⵖⴰⵙ ⵏ ⵜⵇⵏⵠⵣⵜ.ⵣⴰⵣⵙ ⴰⴰⵏⵙⴰⵏ ⵏⵎⵏ ⵎⴰ ⵠⵣⵙ ⵜⵙⵜⵜⵏⵚⵙⴰⴰⵙ ⵚⴰⵜ ⵜⵙⵙⵙⴰ ⵜⵣⵣⴰ ⴰ ⵚⴰⵜ ⵜⵣⵚⵙⵣ ⵜⴰⴰⵏⵙⴰⵏⵜ ⵏⵏⵣ ⴰ ⵣⵣⵙⵙⴰⵏ ⵎⵎⵏ ⵅⵠ ⵣⵎⴰⵙⴰⵎⵏ ⵎⵙⵏ ⴰ ⵙⵙⵖⴰⵏ(الدين) ⵏⵏⵣ ⵄⵅⴰⵇⵏ. ⴰⵚⴰ ⴰ ⴰⵣⵣ" ⴰⵙ ⵚⴰⵣⵣⴰ ⵚⴰⵜ ⵜⵅⵇⵣ ⵏ ⵙⵎⴰⵄⴰⵏ ⵜⵅⵏⵣ ⵙⵣⵙⵏ, ⴰⵙ ⵣⵜⵜⵎⴰⵖ ⵙⵎⴰⴰⵅ ⴰⴰ ⴰⵣⵙ ⵣⵎⵙⴰⴰⴰ ⴰ ⴰⴰ ⵜⵜ ⵙⵙ ⵣⵇⵣⵚⵅ.

4-ⵜⵙⵜⵏⴰⵚⵜ ⴰ ⵍⴰⵍⵏⴰⵅ ⵠ ⵙⵏⵜⴰ ⵜⴰⵚⴰⵅⵣⵏ ⴰⴰ:

-ⵜⵙⵠⵜⵜ ⵏ ⵣⵎⴰⵚⴰⵅⵏ ⵙⵙ ⴰⵙ ⵏⵏ ⵅⵙⴰⵚⵏ ⵠ ⵜⵙⵜⵏⴰⵚⵜ ⵣⵠⵙ ⵏ ⵜⵇⵏⵠⵣⵜ.

-ⵠ ⵣⵄⵇⵣⵙⵏ ⵣⵎⵅⵍⵙⵙⴰⴰ ⵙⵙ ⴰⴰ ⵏⵏ ⵜⴰⵅⵜ ⵅⵙⴰ ⵏ ⵜⵠⵙⵙⵜⵏ ⵏⵏⵣ ⵚⴰⴰⵏⵏⵣ ⵙⵙ ⵣⵜⵜⵍⴰⴰⴰⵙⵏⵏ ⵠ ⵙⵎⴰⵙⵠ ⴰⵎⵣⵍⴰⵏ.

-ⵠⵍⵏⴰⵅⵏ ⵣⵏⵎⴰⵚⴰⵅⵏ ⴰⴰ ⵜⵜⵣⴰⵙⵙⵏⵏ, ⵣⵖ ⵏⵏⴰⵏ ⴰⴰ ⵜⵜⵠⵠⴰⵏ ⵍⵣⴰ ⵚⴰⴰ ⵣⵜⵜⵍⴰⴰⵙⵏⵏ ⴰⴰⵙ ⵣⵎⵙⵎⵎⵏⴰⴰ ⵏ ⵙⵎⴰⵙⵠ ⴰⵎⵣⵍⴰⵏ.

ⵅⵙⴰ ⵏ ⵣⵍⵏⴰⵅⵏ ⵣⵙⵅⵏⴰⵏⵏ ⵠ ⵙⵄⵇⵣⵙ ⵣⵅⵍⴰⴰⵙⵏ:

- ⵣⴰⴰⴰ ⵣⵏⴰⵍ ⵣ ⵙⵅⵙⵙ, ⵎⴰⵇ ⴰⵍⵜⴰⵙ ⵣⵠⴰ ⵜ ⵙⵅⵠⴰⵏ ⵣⵙⵎⵙⴰⴰⵙⵏ ⴰⵅⵙⵙ: ⴰⵊⴰⴰⵙ ⵏ ⵙⵠⵎⴰⴰ, ⵎⴰⵇ ⵣⵜⵜⵍⴰⵜⵙ ⵙⵎⴰⵜⴰ,(ⵚⴰⵏ ⵍⴰⵏⴰⵍ ⵏ ⵙⵏⵍⴰ (المجاز أو الاستعارة)

-ⴰⵅⵙ ⴰⵙⵎ ⵏⵠⵏⴰ.

- ⵎⴰ ⵅⵏⵏⴰⵣ ⵣⵣⵣⴰⵏ.

- ⴰⵅⵙ ⵣⵠⴰ ⵎⵙⴰⵍ.

-ⵅⵙⵙⵏ ⵙⵎⵙⵏ ⵙⵙⵏ

-ⴰⵙⵙⵣ ⵙⴰⴰ ⵣⵇⵇⵏ.

-ⴰⴰ ⵣⴰ ⵙⵙⵅⵙⵏ.

ⵜⵜⵡⴰⵙⵙⴰⵏⵏⵜ ⴳ ⵜⴰⵏⵜⴰⵍⴰ ⵜⴰⵛⵍⵃⵉⵜ, ⵙ ⵙⵏⴰⵜ ⵏⵏⵙⵏⵜ, ⵔⴽⵙⵏⵜ ⴷ ⵎⵏⵏⴰⵡⵜ ⵜⴳⵓⵔⵉⵡⵉⵏ ⵏ ⵜⵄⵔⴰⴱⵜ, ⵀⴰ ⴽⵔⴰ ⵏ ⵉⵎⴷⵢⴰⵜⵏ ⴳ ⵓⵟⵇⵉⵚ ⵉⵣⵡⴰⵔⵏ : ⵉⵄⴼⴰ-ⵍⵃⵏⵏⴰ-ⵍⴹⵍⵎ-ⵍⵍⵓⵣ- ⵉⵃⵏⵏⴰⵏ- ⵍⵅⴰⵜⵎ...

ⵀⴰ ⵉⵎⴷⵢⴰⵜⵏ ⴳ ⵓⵟⵇⵉⵚ ⵡⵉⵙ ⵙⵉⵏ: ⵎⵎⵏⵄⴰⵏ-ⵍⴰⵊⴷⵓⴷ-ⵍⵎⵉⵔⴰⵜ-ⵢⵓⵊⴰⴷ...

ⴰⵢⴰ ⴷ ⵉⴳⴰ ⵜⴰⵏⵓⵎⵉ ⴳ ⵓⵎⴰⵔⴳ ⴰⵎⵉⵡⴰⵏ, ⴷⴰ ⵉⵜⵜⵓⵡⵏⵏⴰ ⵅⴼ ⴰⴷ ⵉⵜⵜⵢⵉⴽⵉⵣ ⴷ ⵓⵍⴳⴳⵓⵟ.

2-ⴷⴰ ⵉⵙⵙⵓⵜⵓⵍ ⵜⵓⴳⵜ ⵏⵏⵙ ⵅⴼ ⵜⵍⵖⵉⵡⵉⵏ ⵏ ⵡⴰⵎⵓⵏ ⵏ ⵓⴼⴰⵔⴰ.

ⴳ ⵓⵟⵇⵉⵚ ⴰⵎⵣⵡⴰⵔⵓ, ⵜⵉⵡⵓⵔⵉⵡⵉⵏ ⵏ ⵓⴼⵓⵙ ⴳⴳⵓⵜⵏ ⴳⵉⵙⵏⵜ ⵜⵉⵍⵍⵉ ⵉⵣⴷⵉⵏ ⴷ ⵓⴼⴰⵔⴰ: ⴰⴼⵓⵙ ⴰⵔ ⵉⴽⴽⵔⵣ, ⴰⵔ ⵉⵜⵜⴰⵙⵉ ⴰⵎⴰⵏ, ⴰⵔ ⵉⵎⴳⴳⵔ ⵢⴰⵙⵉ ⵉⵎⵏⴷⵉ ⵉⵙⵔⵓⵜ ⵉⵣⵓⵣⵣⵔⵏ ⵉⵥⵥⵉⴳ ⵉⵙⵙⵏⴷ, ⵢⴰⵡⵉ ⴷ ⵜⵓⴳⵯⴰ ⵉ ⵉⴽⵔⵡⴰⵏ ⴳ ⵜⴰⴳⴰⵏⵜ,... ⵎⴰⵛ ⴰⵙⵙ ⴰⴷ ⵉⵄⴼⴰ ⴰⵙ ⵔⴱⴱⵉ ⴰⵔ ⵉⴹⴹⴰⵢ ⵍⴹⵍⵎ.

ⴰⴼⵓⵙ ⵉⴹⴹⴰⵢⵏ ⵍⴹⵍⵎ ⵓⵔ ⵉⵜⵜⵓⵎⵢⴰⵔ ⴳ ⵓⴼⴰⵔⴰ, ⴰⵢⴰ ⴷ ⴷⴰ ⵉⵎⵎⴰⵍ ⴰⵎⵎⴰⵜⵜⵉ ⴷ ⵓⵏⴼⵍ ⵍⵍⵉ ⴷ ⵉⴳⴳⵯⵔⴰⵏ ⴳ ⵡⴰⵎⵓⵏ ⵏ ⵓⴼⴰⵔⴰ.

ⵡⵉⵙ ⵙⵉⵏ ⵉⵟⵇⵉⵙⵏ ⴰⵡⴷ ⵏⵜⵜⴰ ⴷⴰ ⵉⵜⵜⴰⵡⵉ ⵉⵎⵖⵔⵉ ⵙ ⵉⴼⵖⵍⵍ; ⵉⵙⴰⴼⴼⵏ ⵏⵏⵙ ⴷ ⵓⵊⴷⴷⵉⴳ ⴷ ⵡⴰⵎⴰⵏ ⵣⵉⴳⵏⵉⵏ, ⴰⵣⴰⵖⴰⵔ ⵉⴹⴹⴰⵏ ⴰⴷ ⵢⵉⵍⵉ ⵉⵡⵡⵓⵜⵜⴰ ⴷ ⵍⵎⵉⵔⴰⵜ ⵅⴼ ⴰⴷ ⵜ ⵓⵔ ⵢⴰⵡⵉ ⵓⵏⵡⵡⴰⵛ. ⵉⵎⵃⴰⵔⴽⴰⵏ ⴳⴰⵏ ⵜⵉⵟⴰⴼ ⵅⴼ ⵓⵣⴰⵖⴰⵔ ⴳ ⵓⵣⴰⵍ ⵓⵍⴰ ⵢⵉⵟ...

3-ⵜⴰⴷⵖⴰⵔⴰⵏⵜ:

ⵜⵓⴳⵜ ⵏ ⵉⵟⵇⵉⵚⵏ ⵉⵎⵉⵡⴰⵏⵏ ⵍⵍⵉ ⵉⵟⴼⴰⵇ ⵡⴰⵏⴰⵡ ⴰⴷ ⵏ ⵜⴷⵢⴰⵣⵜ ⵜⴰⵎⵉⵔⴰⵢⵜ ⴷⴰⵔ ⵙⵉⵏ ⵉⵎⴷⵢⴰⵣⵏ ⴰⴷ, ⴷⴰ ⵙⵙⵓⵜⵓⵍⵏ ⵅⴼ ⵓⴷⵖⴰⵔ ⵍⵍⵉ ⵢⵓⵔⴷⴰ ⵓⵎⴷⵢⴰⵣ ⵉⵙ ⴳⵉⵙ ⵉⵍⵍⴰ ⵓⴳⴷⵓⴷ ⵍⵍⵉ ⵎⵎⵉ ⵉⵙⵙⵎⵏⵉⴷ ⵉⵏⴰⵡ ⵏⵏⵙ; ⴰⴳⴷⵓⴷ ⵍⵍⵉ ⴷ ⵉⴷⵔⴰ ⵉⵜⴰⴳⴳⵏ(القيم) ⴷ ⵜⵓⵜⵍⴰⵢⵜ ⴷ

ⴰⵣⴰⵢⴰⵙ

ⵉⵥⵉⵙ ⴰ ⴰⵣⴰⵢⴰⵙ ⴰⵏⴰⴰⵉⵅ ⵍⵍⵣ ⵉⵙⵎⵢⵓⴰ

ⵉⵥⵉⵙ ⴰ ⴰⵙⵉⵣ ⴰⵎⴰⵍ ⵍⵍⵣ ⵣⵉⵅⵍ

ⵍⵜⵜⴰ ⵡⵉⵍⵅ ⴰ "ⴰ" ⵙⴰⴰⴰ ⵅⴰⵍ ⵢ ⴰⵙⵙ ⴰⵍⵍ ⵎⴰ ⵢ ⴰⵙⵙ ⴰⴰ

ⵎⵣⵉⵅ ⴰ ⵅⵉⵙ ⵉⴰ ⵙⴰⵙⴰ ⵡⵉⵎⵉ ⴰⵅ ⵎⵙⵎⵍⵉ

ⴰⵍⵡⵡⴰⵚ ⵉⵙⴰ ⵜ ⵎⵉⵚⵚ ⵎⵎⵍⵄⴰⵍ ⴰⵙ

ⴰⵚⵣⵎ ⵓⴰⵏⵎⴰ ⴰ ⵉⴰ ⵙⴰⴰⴰ ⵡⵉⵎⵉ ⴰ ⵎⵣⵉⵅ

ⵅⴰⵍ ⴰⵙ ⵉⵡⵎⵜⵜⴰ ⵙⵣⵙⵍ ⴰⵙ ⵓⵎⵉⵙⴰⵜ

ⵥⴰⵙⵙⵡⴰ ⵎⵅⴰⵢⴰⵙ ⵉⵅⵙ ⵅⵉⵙ ⵎⵏⵏⵉⵅ

ⵓⵓⴰⵍ ⵉⵙⵙⵓⵎⴰⵍ ⴰ ⵣⵙⴰ ⵙⴰⵍ ⵉⵓⵓⴰ ⵥⵎⵏⴰ ⴰ

ⴰⵡⵙ ⴰ ⵙⵙⵙⵉ ⵉ ⵉⵎⵢⴰⵙⵣⵍⴰ ⵙⵉⵏⴰⵏ ⵙⴰⴰⴰ

ⴰⵎⵅⵍ ⵜⵉⴱⴰⵣ ⵢ ⵎⵅⴰⵓ ⵎⴰ ⵢ ⴱⵉⵥⵉⴱ

ⴰⴰ ⵜⵉⵓⵉⵜ ⵢ ⵓⵎⵙⵍ ⴰ ⵜⵎⵙⵙⵜ ⴰ ⴰⵅⴰⵢⴰⵙ.

ⵜⵉⵎⵉⵜⴰⵙ ⵍ ⵎⵙⴰⵙⵅ ⴰⵎⵉⵡⵍ ⵅ ⵙⵉⵍ ⵉⵇⵥⵉⵙⵍ ⴰⴰ.

1-ⵎⵉⵍ ⵣⵙⴰ ⵍ ⵜⵎⵎⴰⵙⴰ, ⴰⵙ ⵉⵜⵜⴰⵣ"ⵅ ⵉⵎⵢⵙⵉ ⵓⵓⵉ ⴰ ⵉⵍⵣⵙⵍ ⵅⵓ ⵎⵙⴰⵙⵅ ⵍ ⵇⵇⵓⴰⵥⵙ ⴰ ⵉⵍⵇⵇⴰⵎⵍ ⵜⵎⵙⴰⵥⵜ ⵍ ⵣⵎ ⵥⴰⵍ ⵅ ⵉⵇⵥⵉⵙⵍ ⴰⴰ ⵙ ⵙⵉⵍ ⵍⵍⵙⵍ. ⴰⵚⵣⵎ ⵉⵍⴰⵓ ⵅ ⵙⵍⴰⵜ ⵜⴰⵥⴰⵅⵉⵍ ⴰⴰ ⵅⴰ ⵎⵙⵙⵉⴰ,(خطاب مباشر) ⵜⵉⵅⵎⵙⵉⵓⵉⵍ ⵓⵓⵉ ⵙⵎⵎⵎⵙⵙⵍ ⵙⵉⵍ ⵉⵎⴰⵥⴰⵅⵍ ⴰⴰ

ⴰⴰ ⴰ ⴰⵍⵣⵏ ⵜⵙⵅⴰ ⵙⵙⵎⵜⵜⵣⵏ ⵎⴰ ⵙⵣⵙ ⵣⵎⵙⵍⴰⵏ

ⴰⴰ ⴰ ⴰⵍⵣⵏ ⴰⵎⵛⵛⵙⵜ ⵙⵏⴰ ⵜⵣⵙⵜⵜⴰⵜⵜⵣⵏ

ⴰⵀⵙⵙ ⵣⵀⵙⵏ ⵅ ⵜⵎⵅⵣⵏ ⵙⵙⵏ ⴰⵙ ⵣⵜⵜⵣⵙⵣⵙ

ⴰⵀⵙⵙ ⵣⵏⵙⴰ ⴰ ⵣ ⵍⴰⵅⵅⴰⵏ ⵎⵙⵏ ⴰⵙⵙⵀ ⵣⵎⵎⵣⵙ ⴰⵙ

ⵣⵢ ⵏⵛⵛⴰ ⵠⴰⵏ ⴰⵙⵙⵎⵙ ⵙⴰ ⴰ ⵣⵆⵆⵏ ⵙ ⵙⵀⵙⵙ

ⴰⴰ ⵜⵏ ⴰ ⵣⵙⵙⵏⵣⵏ ⵣⵎⵎⴰⵢ ⵏⵜⵜⴰⵏ ⴰⴰ ⵎⴰ ⵙⵙⵀⵙⵏ

ⵢⴰⵙⵙ ⴰⴰ ⵣⵃⵀⴰ ⴰⵙ ⵙⵜⵜⵣ ⴰⵙ ⵣⵆⴰⵋ ⵏⵆⵏⵎ

ⴰⴰ ⵋⴰⵙⴰ ⵣⵢⵙ ⵣⵙⵙⵀⵏⴰ ⵣⵙⵎⵙⵎⵙⵋⵏ ⵀⵙⵎⵎⵙⵏ

ⵜⵣⵎⵙⵎⵙⵣⵙⵣⵏ ⴰⵏⵅⵣⴰⴰⵋ ⵟⵙⴰ ⵜⵏ ⵙⵙⵏ ⵙⵀⴰⵏ

ⴰⵀⵙⵙ ⵣⵟⵏⴰⵏ ⵣⵅⴰ ⵏⵅⴰⵜⵎ ⵎⴰⵜⵙⵙⴰⵎ

ⵣⵅ ⵣⵋⵜ ⵙⵙⵢ ⴰⵄⴰⵄ ⵣⵅⵣⵋⵏ ⵜ ⵙⵏⴰ ⵏⵏⵙⵆⵙⵜ.

ⴰⵄⵇⵣⵙ ⵍⵣⵙⵙ ⵙⵣⵏ:

ⵙⵙⴰⵙⵙⵣⵎ ⴰⵋⵜ ⵛⵙⵢⵣⵏ

ⵣⵢⵣⵙ ⵏ ⵍⴰⵏⵙⵄ

ⵜⴰⵎⵟⴰⵋⴰⵅⵜ ⵟ ⵜⵅⵙⴰⴰⴰⵙⵜ ⵢ ⵙⵅⴰⵟⵣⵙ ⵏ ⵙⵄⴰⵄ

المطبعة المركزية أيت ملول 2017

ⵏ ⵉⵎⴰⵍ, ⴷ ⵜⵓⵡⵛⴽⵉⵏⵜ ⵏ ⵓⵎⴷⵢⴰⵣ ⵎⵓⵃⵎⵎⴰⴷ ⴷⴷⵓⵀⴰⴱⵉ ⴷ ⵜⵓⵡⵛⴽⵉⵏⵜ ⵏ ⵍⵃⵓⵙⴰⵢⵏ ⵀⴰⵡⴰⵙⵉ: ⴽⵔⵣ ⵜⵎⴳⵔⵜ, ⴷ ⴱⵔⴰⵀⵉⵎ ⴰⵢⵜ ⵛⵔⵖⵉⵏ ⴳ ⵜⵓⵡⵛⴽⵉⵏⵜ ⵏⵏⵙ: ⵉⵖⵉⵔ ⵏ ⵡⴰⵏⵓⴹ...

ⴷⴰⵔ ⵙⵉⵏ ⵉⵎⴷⵢⴰⵣⵏ ⴰⴷ ⵍⵍⵉ ⵉⵜⵜⵡⴰⴱⴷⴰⵔⵏ ⴳ ⵜⴳⵉⵔⴰ ⴰ ⵖ ⵔⴰⴷ ⴷ ⵏⵙⵜⵉ ⵉ ⴽⵓⵢⴰⵏ ⴳⵉⵙⵏ ⵢⴰⵜ ⵜⵎⴷⵢⴰⵣⵜ:

ⴰⵎⴷⵢⴰ ⵏ ⵍⵃⵓⵙⴰⵢⵏ ⵀⴰⵡⴰⵙⵉ:

ⴽⵔⵣ ⵜⵎⴳⵔⵜ, ⵜⵉⵣⵔⵉⴳⵉⵏ ⵏ ⵉⴷⴳⵍ 2010

ⴰⵏⴳⵉⴷⴷⵉ ⵜⴰⵙⵏⴰ 40-41

ⴰⴷ ⵏⴳⵉⴷⴷⵉ

ⴰⵊⵓⵙ ⴰⵔⵎ ⵍⵃⵏⵏⴰ ⵀⴰ ⵏⵏ ⵜⵇⵎⵉⵜ ⵜⵉⴽⵔⵔⴰⵢ
ⴰⵊⵓⵙ, ⵙⵓⵏⵊⵓ ⵢⵓⴷⴰ ⴽ ⵎⴰ ⵊⵍⵍⴰⴽ ⵉⴽⴽⴰⵏ
ⴰⵊⵓⵙ ⵉⴳⵍⵍⵉⵏ ⵉⴳⴰ ⵎⵔⴰⵡ ⵉⵙ ⵔⵊⵓⵊⵏⵏ
ⵖⴰⵙⵙⴰ ⴷ ⵉⴼⵊⴰ ⴰⵙ ⵔⴱⴱⵉ ⵔⴰ ⵉⵥⵥⴰⵢ ⵍⵥⵍⵎ
ⴰⵊⵓⵙ ⵉⵅⵎⴰ ⵍⵍⵉⵖ ⵢⵓⴳⴰ ⵊⵙⵔⵏ ⵙⵎⵓⵏⵏ ⵙⵓⵍ
ⴰⵊⵓⵙ ⵉⵔⴳⴰ ⴷ ⵍⵍⵓⵣ ⵉⵙⴰⵢⴽ ⵜ ⵉ ⵜⴰⴽⴰⵜ
ⴰⴷ ⵜ ⵉⴷ ⵉⵙⵙⵍⵉ, ⴰⵣⵔⴳ ⵉⵙⵙⵓⵜⵍ ⵜⵏ ⵊⵍⵍⴰⵙ
ⴰⵊⵓⵙ ⵉⵅⵅⴳ ⴰⵔ ⵉⵙⵙⵏⴷⵓ ⵙⵙⵏⵓⵏ ⵓⵍⴰ ⵜⵉⵔⴰⵎ
ⴰⵊⵓⵙ ⵉⵖⵡⵉ ⴰⴳⴳⴰⵍⵍⵓ ⵖⵓⵉⵏ ⵓⵍⴰ ⵙⵓⵍ ⴰⵎⴰⵏ
ⴰⵊⵓⵙ ⵉⵎⴳⵔ ⵢⴰⵙⵉ ⴷ ⵉⵙⵔⵙ ⵏⵏ ⵜⴰⵊⵊⵉⵡⵉⵏ
ⵉⴳ ⵉⵍⵍⴰ ⵓⵣⵓⵣⵣⵔ ⵊⴰⴷⴷ ⴰⵙⵎⴰⵎ ⵉⵔⴰ ⴰⴷ ⵜ ⵉⴽⴽⴰⵜ
ⴰⵊⵓⵙ, ⴰⴷⵔⴰⵔ ⵉⵍⵍⴰ ⴳⵉⵙ ⵓⵔ ⵉⵊⴰⵡ ⵍⵃⴰⵍ

“ⴰⵎⴰⵏⴰⵔ” ⴳ ⵓⵙⴳⴳⵯⴰⵙ 1968, ⵏⵖ ⴷ ⵜⴰⵙⵔⵔⵙⵍⵜ ⵏ ⵉⴷⵍⵉⵙⵏ ⵍⵍⵉ ⴷ ⵉⴹⵉ ⵎⵓⵃⵎⵎⴰ ⴷ ⵎⵓⵙⵜⴰⵡⵉ :

ⵕⵕⴰⵚ ⵎⵓⵃⵎⵎⴰⴷ ⴰⵍⴱⵏⵙⵉⵔ, ⵕⵕⴰⵢⵚ ⵍⵃⴰⵊ ⴱⵍⵄⵉⴷ, ⴽⵔⴰ ⴳ ⵜⴷⵢⴰⵣⵉⵏ ⵏ ⵉⵏⴹⴹⴰⵎⵏ ⵏⵖ ⵕⵕⵡⴰⵢⵙ ⵍⵍⵉ ⵉⵙⴰⵡⵍⵏ ⴳⴼ ⵜⵎⵓⵏⵜ ⵏ ⵜⵎⵓⵔⵜ ⵏⵖ ⴷ ⴰⵎⴰⵔⴳ ⵍⵍⵉ ⵉⵜⵜⵡⴰⵏⵏⴰⵏ ⴳⴼ ⵓⵣⵡⴰⴳ ⵏⵖ ⵜⵉⴷⵢⴰⵣⵉⵏ ⵏ ⴷⴷⵉⵏ ⵏⵖ ⵜⴰⵎⵖⴰⵔⵜ, ⵏⵖ ⴷ ⴰⵢⵍⵍⵉ ⵏⵏⴰⵏ ⵉⵏⴹⴹⴰⵎⵏ ⴳⴼ ⵜⴼⵔⴰⵏⵉⵏ, ⵏⵖ ⵉⵙⵜⴰⵢⵏ ...

ⵏⵖ ⴰⵢⵍⵍⵉ ⴷ ⵉⵙⵙⴼⵖ ⵓⵙⵉⵏⴰⴳ ⴰⴳⵍⴷⴰⵏ ⵏ ⵜⵓⵙⵙⵏⴰ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ ⵉⵣⴷⵉ ⴷ ⵓⵎⴰⵔⴳ : ⵙⵉⵏ ⵉⴷⵍⵉⵙⵏ ⴳⴰⵜⵔⵏⵉⵏ ⵍⵍⵉ ⵢⵓⵎⴰⵏ ⵜⵓⴳⵜ ⵏ ⵓⵎⴰⵔⴳ ⴰⵎⴰⵣⵉⵖ ⵙ ⵜⴰⵏⵜⴰⵍⵉⵡⵉⵏ ⴰⴽⴽⵯ ⵏ ⵜⵎⴰⵣⵉⵖⵜ ⵏ ⵜⵎⵓⵔⵜ ⵏⵏⵖ: ⵜⴰⵔⵉⴼⵉⵜ ⴷ ⵜⵥⴰⵢⴰⵏⵜ ⴷ ⵜⵛⵍⵃⵉⵜ. ⴷ ⵓⴷⵍⵉⵙ ⵏ ⵉⵎⴰⵔⵉⵔⵏ ⵍⵍⵉ ⵉⵙⵏⵎⴰⵍⴰ ⵃⵎⴰⴷ ⵄⴰⵚⵉⴹ ⵉⴹⵉ ⵜ ⵉⴷ ⵓⵙⵉⵏⴰⴳ ⴰⴳⵍⴷⴰⵏ, ⴷ ⵜⵓⴳⵜ ⵏ ⵜⵓⵡⵛⴽⵉⵏⵉⵏ ⵏ ⵓⵎⴰⵔⴳ ⵏ ⵕⵕⵡⴰⵢⵙ. ⴷ ⴰⵢⵍⵍⵉ ⴷ ⵉⴹⵉ ⵎⵓⵃⵎⵎⴰⴷ ⵡⴰⵍⴽⴰⵛ ⴳ ⵓⵎⴰⵔⴳ ⵏ ⵕⵕⵡⴰⵢⵙ ⴳ ⵜⵛⵍⵃⵉⵜ, ⴷ ⴰⵢⵍⵍⵉ ⵉⵙⵎⵓⵏ ⵄⴱⴷⵍⵍⴰⵀ ⴰⴱⵔⴷⴰⵣⵣⵓ ⴳ ⵓⵎⴰⵔⴳ ⵏ ⵕⵕⴰⵢⵙ ⵎⴱⴰⵔⴽ ⴰⵢⵢⵉⵙⴰⵔ....

ⵉⵎⴰⵔⴰⵜⵏ ⵉⵎⴷⵢⴰⵣⵏ ⴷ ⵜⵎⴷⵢⴰⵣⵉⵏ ⵜⵉⵎⴰⵣⵉⵖⵉⵏ ⴳⴰⵏ ⴰⵏⴰⵡⵏ, ⵍⵍⴰⵏ ⴳⵉⵙⵏ ⵡⵉⵍⵍⵉ ⴷ ⵜⵉⵍⵍⵉ ⴷ ⵉⵙⵡⴰⵏ ⴳ ⵓⵎⴰⵔⴳ ⴰⵇⵇⴱⵓⵔ, ⴰⵢⵍⵍⵉ ⵓⵔⴰⵏ ⵓⵔ ⵉⴼⴼⵓⵖ ⴳⴼ ⵓⵎⴰⵔⴳ ⴰⵎⵉⵡⴰⵏ ⵎⴽ ⵍⵍⵉ ⵙ ⵉⵜⵜⵡⴰⵙⵙⵏ ⴷⴰⵔ ⵉⵏⴹⴹⴰⵎⵏ ⵏ ⵉⵙⵓⵢⴰⵙ.

ⴰⵏⴰⵡ ⴰⴷ ⴳⴰⵏⵜ ⴳⵉⵙ ⵜⵓⵡⵛⴽⵉⵏⵉⵏ ⵉⵣⵡⴰⵔⵏ ⵏ ⵎⵓⵃⵎⵎⴰⴷ ⵎⵓⵙⵜⴰⵡⵉ : ⵉⵙⴽⵔⴰⴼ-ⵜⴰⴹⵚⴰ ⴷ ⵉⵎⵟⵟⴰⵡⵏ-ⴰⵙⴰⵢⵙ.

ⵏⵖ ⵜⴰⵡⵛⴽⵉⵏⵜ ⵏ ⵉⴳⵍⵍⵉⵏ ⵏ ⴽⴰⴼⵉⴹⵉ ⵄⴱⴷⵍⵍⴰ: ⵜⴰⵢⵔⵉ ⴷ ⵓⵏⴽⴽⵉⴷ, ⴷ ⵜⵓⵡⵛⴽⵉⵏⵜ ⵏ ⴱⵔⴰⵀⵉⵎ ⵓⴱⵍⵍⴰ: ⴰⵢⵏⴰⵙ , ⵜⴰⵎⵓⴷⵉⵜ ⵏ ⵉⵙⵓⵢⴰⵙ, ⴷ ⵙⵏⴰⵜ ⵜⵓⵡⵛⴽⵉⵏⵉⵏ ⵏ ⵄⴱⴷⵍⵍⴰⵀ ⴰⴱⵔⴷⴰⵣⵣⵓ: ⵜⵉⴼⵉⵍⵉⵜ ⴷ ⵜⴰⴳⵓⵔⵉ

ⵎⴰⵍ ⴰⵣⴰⴰⵥ ⵣⵏⵏⴰⵍ ⵅⵙ ⵜⵙⴷⴰⵡⵜ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ ⵜⴰⵎⵣⵍⵓⴰⵜ ⴰ ⵜⵙⴷⴰⵡⵜ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ ⵜⴰⵎⵣⵙⴰⵥⵜ?

ⵣⴰⴰⵜ ⵍ ⵙⵙⵙ ⵅⵃ ⵙⵙⵆⵆⵙⵣ ⴰⴰ, ⵣⵇⵓⴰ ⴰⴰ ⵙⵙ ⵍⵜⵜⵙ ⵣⵙ ⵣⵅⴰ ⵥⴰⵜ ⵅ ⵜⵎⴰⵓⵙⵙⵣⵍ(محاسن) ⵣⵅⴰⵜⵙⵍ ⵣ ⵣⵎⵙⵍⵃⵏⵙⵏⵍ

ⵣⵎⴰⵙⴰⵜⵍ ⴰ ⵙⵙⵏ ⵜⵢⴰⵎⴰ ⵜⵙⵜⵏⴰⵥⵜ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ ⵜⴰⴰⴰⵙ, ⵅ ⵙⵣⵎⵣ ⴰⴰ ⵏⵏⵣ ⵅ ⵎⴰⵍⵜ ⵜⵙⵜⵏⴰⵥⵣⵍ ⵥⴰⵄⵍ ⵏⵏⵣ ⵜⵜ ⵍⵍ ⵜⵅⵅⴰ ⵜⵎⴰⵣⵉⵖⵜ ⵜⴰⴰⵙ ⴰⵣⵙⵍⵜ ⵅ ⵓⴰⵅⵙⴰⵍ ⵣⵣⵙⵙⵍ, ⵣⵙⵍ ⴰ ⵜⵙⵜⵏⴰⵥⵜ ⵜⴰⵃⵙⵔⵙⵍⵜ ⴰ ⵜⵙⵜⵏⴰⵥⵜ ⵜⴰⵃⵣⵍⵣⵆⵜ ⴰ ⵜⵏⴰⵜⵣⵍⵣⵜ...

ⴰⴰ ⵜⵜⵣⵍⵣⵖ: ⵣⵅⴰ ⵣⵖⵣⵎⵣ ⵍ ⵜⵙⵜⵏⴰⵥⵜ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ ⵜⴰⴰⴰⵙ, ⵥⴰⵜ ⵜⴰⵎⴰⵓⵙⵙⵜ ⵣ ⵓⵣⵏⵏⵣ ⴰ ⵜⵣⵏⵏⵣ ⵙⵜⵣⵍⵣⵍ ⴰⵘⵙⵙⵣⴰ ⵍ ⴰⴰ ⵙⵣⵙ ⵜⵜⴰⵙⵙⵍ ⴰⵙⵍⵃⵏⵙⵏ ⵍⵍⵙⵍ, ⴰⵇⵅⵙ ⵙⵃⴰⵍ ⴰ ⵣⵙⵙⵅⴰⵎ ⵍ ⵜⵣⵥⵙⵣ ⵜⴰⵙⵅⵅⵏⵍⵜ ⵎⴰ ⵅ ⴰⵙ ⴰ ⵜⵜⴰⵅ"ⵎⵍ, ⵙⵙ ⴰ ⵖⴰⵙ ⵣⵃⵙⴰⵣⵣⵙⵍ ⵍ ⵙⵎⴰⵓⴰⵏ ⵏⵏⵣ ⴰⴰⵙ ⵣⵏⵏⴰ ⵥⴰⵍ ⵓⴰⵜⵣⵅ ⵣⵎⵆⵙⵙⵍ, ⵎⴰⵇ ⵜⴰⵙⴰⴰⴰⵙⵜ(بنية تركيبية) ⵏⵏⵣ ⵅⵃ ⵜⵘⴰⴰ ⵜⵙⵜⵏⴰⵥⵜ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ. ⵜⴰⴰ ⵙⵙ ⴰⵙ ⴰ ⵜⵛⵜⵜⵍⵃⴰⵏⴰⵏ ⵖⴰⵙ ⵅ ⵣⵅⵅⵙⵜⵍ ⵅ ⵣⵅⵇⵣⵙⵍ, ⵜⵙⵜⵏⴰⵥⵜ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ ⵜⵋⵋⴰⵃ ⴰⵥ ⴰ ⵣⵅⵅⵙⵜⵍ ⵅ ⵣⵅⵇⵣⵙⵍ ⵣⵎⵣⵓⵍⵍ, ⴰ ⵣⵎⵣⵆ ⵅ ⵣⵅⵇⵣⵙⵍ ⵣⵎⵣⴰⴰⵥⵍ ⵣⵆⵘⵙⵙⵍ.

- ⵎⴰⴰ ⵣⵋⵏⵣⵍ ⵅ ⵜⵙⴷⴰⵡⵜ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ ⵣⵜⵜⵥⴰⴰⵙⵍ ⵅⵙ ⴰⵥⵏⵏⵣ ⵣⵅⴰⵍ ⵜⴰⵇⵃⵅⵜ ⵍ ⵙⵎⵣⵓⴰⵍ ⴰ ⴰⵥⵏⵏⵣ ⵅ ⵏⵏⴰⵍⵜ ⵜⵍⵙⵎⵣⵏⵣⵍ ⵍ ⵜⵜⴰⴰⵙ?

ⵅ ⵙⵎⵋⵓⴰⴰⵙ, ⵣⵆⴰⵍ ⴰ ⴰⴰ ⵍⴰⵎⵎⵋⵏⵣ ⵅⵙ ⵙⵎⴰⴰⵅ ⴰⵎⵣⵓⴰⵍ ⵏⵏⵣ ⵣⵋⵅⵙⵅⵋ ⵔⴰⵔ ⵍⵍⴰ ⵥⴰⴰⴰ ⵜ, ⵍⵜⵜⴰ ⵍⵖ ⴰ ⵓⴰⵏⵏⵣ ⵋⵅⵙⵅⵋⵍ ⵓⵣⵥⴰⵇ ⴰⴰⵍ ⵜ ⵎⴰ ⵥⴰⴰ ⵣⵎⵎⵙⵜ ⵔⴰⵔ ⵍⵍⴰ, ⵍⵖ ⴰ ⵅ ⵜⵙⴰⴰⵜ ⵍⵍⴰ ⵍⵣⵜ, ⵣⵎⴰⵥⴰⵍ ⵖⵣⴰ ⵅⵅⵙⵜⵍ : ⵜⵅⴰ ⵅⵣⴰⵍ ⵜⴰⴰⵏⴰ ⵍ ⵜⴰⵥⴰⵋⵅⵣⵍ ⵍ ⵣⵍⵎⵖⵙⴰⵍ ⵍ ⵟⵟⵓⴰⵥⴰ ⵏⵏⵣ ⵣⴰⵎⵙⵙⵍ ⵥⴰⴰⴰ ⵜⵜ ⵣⵅⵏⵏⵣⵍ ⵍ ⵏⵎⵎⴰⴰ ⵣⵅ ⴰⴰ ⴰⵋⵓⵏ ⴰⴰ:

ⴰⵃⴰⵙⵙ ⴰⵙⵔⵏⴰⵍ ⴰⵎⴰⵣⵉⵖ ⴰⵎⵣⵙⴰⵋ:

ⵜⴰⴰⵋⴰⵣⵜ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ ⵅⵙ ⵙⵉⵃⵇ ⵍ ⵙⵎⵣⵡⴰⵍ ⴰ ⵜⵜⵙⴰⵙⵜ

ⵎⵙⵀⵄⵎⴰⵛ ⵙⵃⵙⵍⵉⵏ

ⵜⴰⵡⵙⵙⵣ ⵏⵏⵉ ⵜⵙⵔⵙ ⵋⴰⵜ ⵜⵙⵃⵙⵜ(نخبة) ⵍ ⵣⵍⵃⵙⴰⵔ ⵅ ⵜⴰⵙⵡⴰ ⵍ ⵣⵎⴰⵣⵉⵖⵍ ⵣⵅ ⴰⵣⵅⵍ ⵍ ⵜⵙⵜ ⵣⵣⵙⵣⵍ ⴰⵙ ⴰⵙⵙ ⴰⴰ ⵍⵉⵜ ⵙⵙⵏ ⵅ ⵙⵙⵜⴰⵍ ⵅⵃ ⵙⵣⵙⵃ ⵍ ⵜⵙⵜⵏⴰⵋⵜ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ ⵅ ⵜⵎⵙⵙⵜ ⵍⵍⵖ ; ⴰⵎⵙⵙⵙⵔⵙⵛ ⴰ ⵜⵎⵙⵙⵜ ⵍ ⴰⴰⵣⴰⵋⵙ ⴰⵏⵏⵉⵅ ⵜⵅⴰ ⵜⵙⵜⵏⴰⵋⵜ ⵜⵙⵍⵔⵉⵜⵜ ⴰⵙⵙ ⴰⴰ , ⵉⵏⵎⵎⴰ ⵙⵙⵍⵜⵉⵜ ⵜⵡⵙⵙⵣⵡⵉⵍ ⴰⴰ ⵜⵔⵛⵎ ⵙ ⵉⵜⴰⵋⴰⵍ ⵜⵙⴰⴰⵙⵍ ⵍ ⵜⵙⴰⵙⵜ ⵜⴰⵔⵙⵋⴰⵙⵙⵜ,ⵙⵙⵍⵜⵉⵍ ⵢⵉⵏⴰⴰ ⴰⵙ ⵜⵜ ⵜⵜⵏⵎⴰⴰⵍ ⵔⵙⴰ ⵅ ⵉⵎⵣⵋⴰⵍⵍ ⵍ ⵜⵎⵙⵙⴰ ⴰⴰ. ⵜⵉⵡⵙⵙⵣⵡⵉⵍ ⴰⴰ ⵙⵍⵍⴰⵜ ⵋⴰⵍ ⵙⵎⵉⵎⵙ ⵣⵎⵙⵍⵙⵍⵍ ⴰⴰ ⵙⵜⵉⵍ ⴰⴰ ⵜⵜⴰⵙⴰⵍ ⴰⵙⵍⵏⵙⵏ ⴰⵙⵔⵏⴰⵍ ⵙ ⵜⵙⵜⵏⴰⵋⵜ ⵍⵍⵙⵍ ⵜⴰⵋⵎⵎⴰⵜ(لغة الأم) ⵏⵏⵉ ⵉⵅⴰⵍ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ. ⴰⵙⵙ ⴰⴰ ⵉⵏⵏⴰ ⵋⴰⵍ ⵙⵅⵙⴰⵉ ⵉⵎⵉⵎⵙⵛⵍ ⵙ ⵉⵎⵉⵣⵔ ⵅ ⵙⵃⴰⵙⵙ ⴰⵙⵔⵏⴰⵍ ⴰⵎⴰⵣⵉⵖ, ⵔⵅⴰⵙ ⵅⵣⵙ ⵉⵙⵙⵔⵛⵡⴰ ⵏⵏⵉⵅ ⵜⵣⵙⵙⴰⵍⵍⵉⵍ ⴰⴰ ⵙⵍⵍⵉⵍ ⵍⵍⵙ ⵅⵣⵙ ⵉⵏⵔⵎ ⵜⵉⵙⵙⵍⵉⵍⵍⵉⵍ, ⴰⵙ ⵃⵏⵏⴰⵙ ⵜⵜⵡⴰⵙⵔⴰⵙⵍⵜ ⵜⵅⵙⴰⵡⵍ.

ⵎⴰⵛ ⴰⵋⴰ ⵍ ⵙⵙ ⴰⵙ ⵉⵎⵎⴰⵏ ⵉⵙ ⵗⵙⴰ ⵜⵔⵛⵎ ⵜⵙⵜⵏⴰⵋⵜ ⴰⴰ ⵙ ⵋⵉⵅⵙ ⵍ ⵜⵙⵔⵏⴰⵍ. ⵙⵙ ⵉⵍⵜⵉⵏ ⵅⵃ ⵜⵙⵅⵜ ⵍ ⵉⵅⵍⵙⵍⵍ ⵉⵙ ⵜⵏⴰ ⵜⵎⴰⵣⵉⵖⵜ ⵜⴰⵋⵙⵙⵉ ⵍⵍⵙ ⵉⵙⵢⵙⵍ ⵍ ⵜⵙⵔⵏⴰⵍ ⵜⴰⵎⵉⵣⵡⴰⵍⵜ, ⵎⵛⵛⴰⵙ ⵅⵣⵙ ⵉⵙⵙⵔⵛⵡ"ⵛⴰ ⵏⵏⵉⵅ ⵜⵏⵏⴰ ⵅ ⵜⵎⵙⴰ(الهامش) ⵏⵏⵉ ⵅ ⵜⵅⵅⵙⵉ ⵎⴰⵍ ⵉⵅⵅⵙⵜⵍ, ⵉⵖ ⵙⵙ ⵍⵙⵍⵍⵉ, ⵙⵙ ⵜⴰ ⵜ ⵜⵃⵃⵖ ⴰⵔⵔ" , ⴰⵋⵏⵏⵉ ⵉⵙⵙⵅⵍ ⴰⴰ ⵅⵣⵙ ⵍⵖⵙⵙⵙⵍ ⵍⴰⵍⴰⵍⵍ ⵅⵅⵙⵜⵍⵉⵍ ⵅ ⵜⵖⵅⵉ ⵍ ⵉⵅⵎⴰⵅ, ⵎⴰⵛ ⵉⵅⵅⵙⵜ ⵙⵙⵏ ⵎⴰⵍ ⵅⵣⵙ ⵉⵖⴰⵎⴰⵍ ⴰⵙ ⵉⵜⵜⵍⵃⵔⴰ ⵅ ⵜⵙⵅⵣⵡⵉⵍ ⵍ ⵜⵎⵙⵙⵜ ⵏⵏⵉ ⵙⵙⵏ ⵎⵎⵍⵉⵍ ⵅ ⵜⵙⵜⵏⴰⵋⵜ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ ⵅⵍ ⵜⵜ ⴰ ⵜⵙⵜⵏⴰⵋⵜ ⵍⵍⵙⵍ ⵜⴰⵔⵙⵋⴰⵙⵙⵜ.

ᓄᐱᒥᕮᐅ ᓄᑕᖃᐅᓄᒪ

ᕆᓄᐅᖏᒪᓄ ᕆᓄᑕᓄᘐᕮᕐᕆᕆ : ᕮᐅᐃᕆᓄᒪ ᐱ ᕆᐅᓱᑕᓄᐅ ᕆᕮᐃᒣᐅᓄᐃᕮᐃ

ᕆᓄᔪᓄᐻᓱᕆ ᐃ ᕆᒪᒪᓱᐅᕮ ᐃ ᓱᐅᖃᐅᓄᒪ ᕆᓄᐻᐅᓱᕆ ᐃ ᕆᐅᖏᒪᓄ
ᕆᓄᑕᓄᘐᕮᕐᕆᕆ
2023 ᐱ 2024

ᓄᘐᐱᓄᔪ: ᑫᓄᑲᕮᐱ ᓱᘎIIᓄ ᕆᓄIᖏᐱᓄ: ᓄᐻᓄᙆᙆᕮᐅᑕᓱᓪᑕᑕᓄᐱ

2025