جامعة سيدي محمد بن عبد الله بفاس
UNIVERSITÉ SIDI MOHAMED BEN ABDELLAH DE FÈS
كلية الآداب والعلوم الإنسانية سايس – فاس
FACULTÉ DES LETTRES ET DES SCIENCES HUMAINES SAÏS-FÈS

ملخص دروس:

الفصل: الرابع

مادة: تحليل النصوص

الفصل الرابع

الموسم الجامعي2024/2025

الأستاذ: جواد الزروقي

المحاضرة (1) قراءة في القصة القصيرة "ءامكسا" الواردة ضمن المجموعة القصصية "تولّيسين ئي تيفا" لعبد الله صبري 2010، مطبعة سوس.

1. **دلالات العنوان:** قبل الحديث عن عنوان قصة :"ءامكسا"، أشير إلى أن عنوان المجموعة ككل يتضمن تعيين جنس المبدَع :"تولّيسين"من الفعل: ءالس وهو بمعنى: حكى وسرد وقص. وئي :

حرف يشير إلى الوجهة: ل. أما :"تيفا" فهي اسم علم لأنثى، وهو دال على المسرود له.(يمكن العودة إلى المقطع الذي تصدرت به القصص في ص:5.(

وفي تأملنا للعنوان نجد بأنه عبارة مفردة:"ءامكسا" . على مستوى الشكل يبدو أنه كتب بحروف أكثر بروزا وحجما من حروف الكتابة الأخرى، ويتوسط فضائيا الجهة العليا من الصفحة، مما يجعله بؤرة السنن اللغوي للنص. أما عن المضمون ف"ءامكسا" من حيث المعنى اللغوي فيدل على الراعي الذي يحفظ الماشية ويرعاها .

وتمكننا هذه الإضاءة اللغوية من ضبط الاتجاه الذي يتخذه مؤشر الدلالة في وحدة العنوان. إنه مؤشر يحيل على الشخصية المحورية في النص. وهي وحيدة في العنوان كما في بداية النص:"ئموت ؤمكسا"، وفي نهاية النص نفس الشيء حيث نقرأ:"تافكا ن موحا تگا ؤسّان گ تگمي ؤر جون تفكا گار ءاضو، ئزري ؤنجدي، ئمضلت ئن، فوغنت ؤلي س تاگانت، ؤر جون د ؤضينت."

2. جرد الأحداث:

يشيع خبر موت موحا في القرية دون أن يهتم بذلك أحد.

كان على قيد حياته متفردا في لباسه وشطارته واهتمامه بقطيعه وسلوكاته وانعزاله عن الجميع.

كان له قطيع كبير ولم يسبق له أن ذبح أو باع منه شيء.

لا يخالط مجالس الجماعة ولا يحضر صلواتها وباقي عوائدها ولم يتزوج قيد حياته.

غرابة تصرفاته امتدت إلى طريقة موته، حيث لم يصل عليه أحد ولم يجرأ على دفنه أبناء القرية، ولا يقل قطيعه غرابة منه، إذ سيختفي بمجرد وفاة موحى.

3. الحبكة:

للتعرف على المنطق الحكائي الذي نهجه القاص في تشييد عالمه القصصي، لابد من تحديد مسار القصة بواسطة الخطاطة التالية:

- **الوضعية البدئية:** تتميز بموقف الأهالي الغريب من موت موحى.

- **عملية التحول:** يطرح موقف الجماعة من "ءامكسا" السؤال عن السبب في ذلك، فيجيب النص بكون موحى ظل قيد حياته متفردا في نمط حياته في طعمه ولباسه وعاداته(تاسبسيت)، وفي علاقته مع قطيعه وكل من حواليه، وفي موقفه المناقض لقيم ومثل الجماعة كرفضه لبيع بعض أغنامه، وامتناعه عن الزواج، وموقفه الساخر من الموت..

- **وضعية النهاية:** النتيجة: بعد أن يعيش موحى وحيدا ويموت وحيدا سيدفنه غريب عن القبيلة، وسيختفي أثره من القبيلة بما في ذلك قطيعه.

4. الرؤية السردية:

يتعلق الأمر بالكيفية التي يتم بها إدراك القصة من قبل القاص وتسمى في النقد الانجليزي ب:"وجهة النظر". ويميز تودوروف بين ثلاثة أنواع من الرؤية السردية: الرؤية من الخلف والرؤية مع والرؤية من الخارج. وبالنسبة لهذا النص نجد بأن الرؤية من الخلف هي الموظفة، إذ ان السارد على علم بكل التفاصيل الخاصة بالشخصية وكل ما يجير في ذهنها، وما تشعر به في دواخلها.

- **الرهان في القصة:**

يمتدح الكاتب للفرد الحر الممثل في "ءامكسا"، والمتفرد في سلوكاته وعلاقته بالمجتمع. فموحا يهزأ بالمجتمع : بأعياده وعاداته وصلواته، ويواجه موحى كل أشكال التنميط التي يمارسها المجتمع، ويختار أن يواجه مصيره منفردا.

إن القيم التي يركز عليها عبد الله صبري في هذه القصة مماثلة لما طبع بقية نصوص المجموعة القصصية، والتي تتكرر في كل القصص كناظمة لعقدها. ففي قصة :"ئمزلاض" تدين القصة الجماعة التي تعاني من تضخم الفكر الديني، وتمجد العقل وتسخر من رأي الأغلبية، المكرس للتخلف .

وفي قصة:"تيلاّس" نجد أن حضن المرأة المومس هو الخلاص بالنسبة للبطل من سلطة المجتمع المقيد بسلطة الماضي. وفي قصة:"تاسمي ن ؤغو" يتعرض بطل القصة للصفع بعد مداهمة الشرطة لوكر الدعارة، لكنه يصر على معاودة ارتياده، فيحتفي الكاتب بمتعة الجنس لمقاومة ألم الصفع من الشرطة (كتمرد على قوانين المجتمع.(

وفي قصة:"ءانگو" نجد تصارعا وانشطارا داخليا تعيشه ذات البطل. وفي قصة:"ءاشمكار ن دارنغ" يمثل بطل القصة رجل صعلوك سكير احتل ركنا في أحد المسالك، ليصب وابل انتقاداته على المارة، ولم يسلم من ذلك حتى الفقيه، مما سبب غضب الناس، فانهالوا عليه بالضرب، وقضى وقتا في الزنزانة، وهو يتحرق شوقا إلى قنّينته التي لا تفارق شفاهه.

وفي قصة :"ءاوال ن ميدن" يتضايق البطل من أقاويل الناس، ويجبر على الانخراط في القطيع(رأي المجموع.(

أما في قصة: "تاجاجت ن علاّ ن ؤخربيش" فيهاجم الكاتب الفانوس، والدي أوله الاستاذ محمد أوسوس بالخطاب الديني المتحجر.

عموما رؤيا العالم لدى القاص تقوم على الاحتفاء بالثالوث المحرم، وبروز نزعة ساخرة من قيم المجتمع، والاحتفاء بالشواذ والصعاليك والمنعزلين عن الجتمع.

- **القوى الفاعلة:**

نجد في القصة قوى فاعلة متنوعة: ءامكسا والقطيع :(ءاگُزّي)، ولجماعت وزوجة الجار والغريب:(ءانجدي). ثم إن تركيز الكاتب على شخصية ءامكسا، ووفرة المعلومات والعلامات والاشارات عنه تجعل منه بطلا للقصة. هكذا يعطينا النص معلومات تتصل به من حيث:

المواصفات الخارجية والمتصلة أساسا باللباس: تاقشّابت تاماينوت . س تقشّابت نَس ن تاضوتَ تاملالت.

المواصفات الاجتماعية: عيش الراعي فقيرا لا يأكل اللحم، ويكتفي بالزبدة والسمن والخبز، وهو دائم التدخين ب "تاسبسيت"، ومجدَ في الاعتناء بالقطيع، ويرفض قيم الجماعة، ويسخر من الموت..

ومن المواصفات السيكولوجية: الانطواء على الذات، وعدم غشيان مجالس الجماعة..

وفي جانب آخر يتم تقديم الشخصيات في النص من قبل الكاتب، بحيث أنه هو من يخبرنا عن طبائعها وأوصافها، ولا يوكل ذلك إلى الشخصيات نفسها أو إلى شخصيات أخرى في النص تقوم بتقديم غيرها. وفي هذه الحالة نتحدث عن كون السارد يمثل وسيطا بين الشخصية والقارئ.

5. بنية الزمن في القصة:

للزمن أهمية في الحكي، فهو يعمق الإحساس بالحدث وبالشخصيات لدى المتلقي. ويخالف زمن السرد ترتيب الأحداث في القصة التي بين أيدينا، وذلك عبر استخدام تقنية الإستباق، بحيث يروي لنا القاص خبر وفاة البطل قبل عرض تفاصيل تعرف به وبالأفعال التي سبق وقام بها وهو لا يزال على قيد الحياة. والإستباق هو عكس الاسترجاع، حيث يروى للقارئ فيما بعد ما قد وقع من قبل.

ويتسم إيقاع الزمن بالسرعة، حيث يتم اختزاله، وذلك بسرد أحداث تستغرق زمنا طويلا في أسطر قليلة(صفحتين من من الحجم الصغير)، وذلك عبر الخلاصة والحذف.

ورغم سرعة زمن السرد، فإن السارد أوجد فرصة لتوقيف السرد، وفسح المجال للوصف، وذلك لتكسير رتابة السرد، ولخدمة أغراض جمالية فنية في بناء القصة. نقرأ من الفقرة الثانية كمثال للوصف:"ءاگُزِّي نْ وولّي نّس يوگر كولّو وين ءايت ئغرم. هادْ ءاغاضّنْ،هاد ئزامارنْ،هاد ئكروان، هاد ئبوكِرن، هاد تيدا دوسنين، هاد تيموحال.."

6. بنية المكان:

يمثل المكان مكونا محوريا في بنية السرد، بحيث لا يمكن تصور حكاية بدون مكان، فلا وجود لأحداث خارج المكان. ذلك أن كل حدث يأخذ وجوده في مكان محدد وزمان معين. وفضاء القصة الحالية هو فضاء البادية الأمازيغية، حيث الغابة"تاگانت"، وسكنى الراعي:"مونّتْ غْ ئمِي ن تگمّي تـبرْم ءاسنت تادجارت."

7. الأسلوب:

أولى الكاتب اهتماما بالجمال الأسلوبي للقصة، ووظف تقنيات أسلوبية، ارتقت بفنية القصة لديه. ومن الملامح الأسلوبية للقصة التي بين أيدينا:

الانفتاح على البادية بفضائها الجغرافي:(تاگانت)، وممارساتها الاقتصادية: (تايسا)، والاجتماعية:(لباس الصوف لوفرته). ويأتي هذا المسلك كمحاولة من الكاتب للإسهام في تأصيل القصة وربطها بجذر السرد الأمازيغي الشفاهي.

تأصيل اللغة: إذ يبذل القاص جهدا واضحا في تأصيل اللغة الأمازيغية وتأهيلها للكتابة السردية. ومن تجليات ذلك الحرص على تقليل نسبة الدخيل، بحيث لا يأتي إلا نزرا. ومثاله: "ئگا يان ؤمكسا ئشاطرن" شاطر، و"تاقشّبت" القشيب من الثوب: جديده، و"ؤر ئژّول" لم يصل، و"ئعزّانت" للمحبوب..

مع الإشارة إلى بعض الألفاظ الدخيلة قد تكون في بعض السياقات التعبيرية أبلغ من ورودها بصورة "فصيحة". وإذا ما قورنت نسبة الدخيل في النص بما هو عليه الحال في الحكاية الشعبية الأمازيغية، فسنجد الفرق شاسعا، لأن الكاتب تعامل مع اللغة بوعي هوياتي، يعتبر اللغة أجلى تمظهرات تلك الهوية، بحيث أن اللغة ليست مجرد وسيلة للتعبير عن المضمون الذي تحمله، ولكن غدت تمثل أداة للإفصاح عن الواقع الجديد للإنسان الأمازيغي .

المحاضرة (2) قراءة في حكاية، "مميس نَ تْروو": (ابن الغولة) ص:71 من كتاب "تِحيجّا"، جمع محمد الراضي، إصدار إيركام

1. النظام العام للحكاية:

تقوم حكاية "مميس نَ تْروو": (ابن الغولة) على سلسلة من الأحداث التي تنتقل فيها الشخصيات من مرحلة إلى أخرى للوصول إلى غاية معينة.

وتبدأ الحكاية بحالة من التوازن: وصف لشخصية عيشة اليتيمة التي تعيش وحيدة في غابة بسبعة أبوب, عموما هي حالة هادئة رغم الوحدة التي تعيش فيها، والمكان الموحش الذي تتواجد فيه. والذي يؤدي بالضرورة لوقوع حدث آخر، وهو مداومة رجل غريب على محاولة مؤانسة اليتيمة بالنوم بالقرب منها، لكنها ظلت تشعر بالخوف، خصوصا وأن هذا الشخص يأتي في الظلام، ويختفي قبل بزوغ الفجر. وبذلك لا تستطيع عيشة التعرف على ملامحه. وما يعمق وجلها هو كون أبواب الغابة السبعة موصدة، مما دفعها للتساؤل عن كيفية تمكنه من النفاذ إلى الداخل والوصول إليها.

وللتعرف على الرجل ستشعل شمعة بالليل عند قدومه، وستتفاجأ بجماله الفتان، بشكل سيصيبها الاغماء، وستسقط الشمعة على وجهها، مما سيحرق وجهها . وبدلك سيبدأ الصراع وستتوالى الأحداث، حيث ستتعرف على هويته وهوية أمه. وستصبح بعد ذلك عيشة معرضة لمخاطر جمة ستتغلب عليه كلها،

ومن أبرزها ما وقع يوم الدخلة، حيث سيتدخل العريس لإنقاذ عيشة من آلامها وبكائها. وبذلك ستنحدر العقدة للحل، بعد إنقاذ البطلة من قبل ابن الغولة ، وموت الشخصية الشريرة، وستنتهي الأحداث بظفر عيشة بابن الغولة، وستعود حينها الحكاية لحالة التوازن، حيث ستكون نهايتها نهاية سعيدة.

2. بنية الحكاية:

بنية الاستهلال: تمثل بداية الحكاية عتبة نصية، لها دور في جذب واستقطاب المتلقي. وهو مفْصل من مفاصل الحكاية، لأن النفس تكون متطلعة لما يستفتح لها الكلام به. ولذلك فمقطع البداية مسؤول عن تأمين رحلة المتلقي في عوالم الحكاية التخيلي، والابقاء على حبل التواصل بين الراوي والمستمع.

وتعلن حكاية "مميس ن تروو" عن نفسها منذ البداية بصيغة: "ئلاّ واگ لاّن، ءايلّي ئلاّ لخير تش ئ يكو يان"."كان يا ما كان وقد عم الخير كل مكان". وهذه الصيغة العامة التي قد تتكرر في مقدمات نصوص حكائية أخرى، نجدها بمثابة إشارة موجهة إلى المخاطب من أجل لفت انتباهه إلى أن النص قد بدأ مساره. فهذا النص المقدماتي ليس هو النص المركزي، إنما هو مجرد نص مواز للنص المركزي .

وعلى هذا فإن نص المقدمة يحرص على احترام افتتاحية تتكرر بصفة ملحوظة. وتكرار هذه الوحدات في الحكاية الأمازيغية، توقد طقس الاستهلال، وتتحول إلى مفتاح رمزي يمتلكه الراوي، ويدرِك المخاطب مقاصده. وفي هذه الحالة، تتحول الوحدات المتكررة إلى قانون منظم يفرض سلطته على المروي له.

بنية الوسط: وتقوم على خطية الأحداث وتسلسلها وترابطها عضوياان واعتمادها على الوصف والحوار والسرد.

بنية الخاتمة: في هذه الحكاية نجد أن الراوي لم يكتف بعرض نهاية القصة:(مقتل الغولة والعروس المنافسة لعيشة، وانفراد الأخيرة بالزوج، واطمئنانها لحمايته لها، بل تم توظيف عبارة ختامية متداولة ومشهورة ككليشيه يصلح للتوظيف المتكرر مع كل حكاية .

وصيغة الختم جاءت كالآتي:"ئوا قضونت تحيجّا ؤر قضين ئردن، د تمزين، ؤلا نتشت د ءامسّاس".انتهت الحكايات وما انتهى الشعير والحنطة.. ودام الطعام لذيذا.

وأشير إلى أن عبارة الختم في هذه الحكاية لجأ إليها الراوي لإشعار المتلقين بنهاية القصة، وانفصال الراوي عن عالم الحكي.

3. الشخصيات :

تعد الشخصيات في النص الحكائي، من أهم المرتكزات التي تقدم من خلالها الحكاية الشعبية، وإن كانت الحكاية تركز بالأساس على الشخصية الفاعلة في النص، وتعطيه الدور الأبرز في خط سير الأحداث، ويكون محور الحركة الأفقية والرأسية في الحكاية . منه تشع الحياة في أوصال النص وتغذيه بالقوة والنماء والتطور . وتعقد هذه الاشاعات روابط متينة مع المتلقي، والشخصيات عامة. وهي بنى في وحداث عناصر القص لها دورها الأدائي المحدد سلفا.

وأهم شخصيات الحكاية هي:

عيشة: يتيمة وحيدة وجميلة تعيش في ظروف صعبة تستطيع التغلب عليها.

ابن الغولة: شاب جميل ومتيم بعيشة، يرفض الزواج بغيرها، ويواجه تحديات جمة ويظفر بمراده.

الغولة: شريرة تخيف عيشة وتهددها باستمرار الغولة بثدييها المريبين وتصرفاتها الغريبة، وسرعتها التي تسابق الريح، وتضغط على ابنها للزواج بفتاة لا يحبها وتلقى مصيرا مأساويا.

4. النموذج العاملي:

الذات: شخصية البطل: وتمثل عيشة الشخصية الرئيسية في الحكاية.

الموضوع :الأمن والأمان والزواج بابن الغولة.

المرسل: أو الدافع للذات لاتصالها بالموضوع: التخلص من الغولة والعروس.

المرسل إليه: المستفيد هو عيشة وزوجها.

شخصية المساعد: وتحتل شخصية ابن الغولة هذا الدور، حيث عنونت به الحكاية مما يبين المكانة الهامة التي يحتلها في مجرى الأحداث. وقد لازم البطل عيشة حتى النهاية، وظل أداة مساعدة لها في تجاوز العقبات التي تعترضها في مختلف المراحل

شخصية المعارض: تحتل الغولة مكانة المعيق لرغبات الذات في سعيها لتحقيق الموضوع، إذ ظلت تمثل مصدر تهديد دائم لعيشة، وبالتالي يمكن اعتبارها بمثابة المولّد الحقيقي لجميع الافعال التي تقوم بها

شخصية الطل، وكذلك شخصية المساعد. وبذلك ستصبح هذه الأفعال مجرد ردود ناتجة عن الفعل الذي تقوك به شخصية المعارض.

5. الزمان والمكان:

تبدأ حكاية "مميس ن ترْوو" بعبارة عامة مبهمة، ولا تحدد زمانا بعينه. وهذه الخاصية تميز الحكاية الشعبية، إذ تعتمد على الزمان المفتوح. وهنا يجب التمييز بين زمن السرد، وزمن القصة. والفرق بين الزمنين أن زمن القصة يخضع لضرورة التتابع المنطقي للأحداث. بينما لا يتقيد زمن السرد بهذا التتابع المنطقي,

ويقترح جيرار جينيت دراسة الزمن في النص السردي من خلال التقنيات الحكائية. ومن بين هذه التقنيات نجد: الاستراحة: وتكون في مسار السرد الحكائي توقفات معينة يحدثها الراوي بسبب لجوئه إلى الوصف. فالوصف يقتضي عادة انقطاع السيرورة الزمنية ويعطل حركتها. ونجد الاستراحة الزمنية في حكاية "مميس ن ترْوو" في وصف جمال البطلة وجمال العريس .

ومن المؤشرات الزمنية في الحكاية نجد : الليل، والذي يختاره ابن الغولة للدخول والخروج. وهو مناسب لتكثيف دلالة الخوف الذي ينتاب عيشة في وحدتها وغربتها في الغابة، وضعفها الانثوي، والمتفاقم بيتمها وتهديدات الغولة بثدييها المريبين وتصرفاتها الغريبة، وسرعتها التي تسابق الريح..

المكان: يعتبر المكان هو مسرح الأحداث الذي تتحرك فيه شخصيات الحكاية. ومن الأماكن التي جرت فيها أحداث حكاية "مميس ن ترْوو" نجد الغابة وهو المكان الذي رميت فيه البطلة وظلت فيه وحيدة. فالغابة هنا هي مكان النفي والتجربة، وهي مقفلة بسبع أبواب، وهي موحشة لشساعتها وامتلائها بالحيوانات المفترسة والكائنات الأسطورية كالغيلان. وهي المكان الذي واجهت فيه عيشة أخطارا جمة، واستطاعت التغلب عليها.

6. الصراع في الحكاية:

يعد الصراع أحد العناصر المهمة في بناء الحكاية التي بين أيدينا. والصراع عنصر فعال يعمل على شد المتلقي إلى الحكاية عن طريق استمالته إلى أحد الأقطاب المتنازعة. وفي هذه الحكاية يتجلى الصراع في وجود إرادتين متناقضتين.

ولا شك أن المتلقي سيتعاطف مع الأولى المتمثلة في عيشة اليتيمة الوحيدة والضعيفة والفقيرة. وكل ذلك سيدفعه إلى متابعة أطوار الحكاية لمعرفة مصير عيشة ودون ملل أو كلل. فبالصراع يحصل التوتر والترقب والتشويق لمتابعة أطوار الحكاية.

وككل حكاية تحاول الحكاية التي بين أيدينا أن ينتصر الخير على قوى الشر المتمثلة في الغوة. وفي هذه الحكاية نجد أن الصراع متدرج في الصعود رويدا رويدا حتى بلغ الذروة، حيث ستموت الغولة وتسموت معها كل الشرور التي تتهدد البطلة عيشة.

إن اختلاف المواقف بين الشخصيات في الحكاية وفي أهدافها ومصالحها والتضارب الحاد بينها، وهذا ما أدى إلى تباين الحدث في الحكاية. وبالتالي تصاعده نحو النهاية.

7. الحوار في الحكاية:

يحضر الحوار في الحكاية كسمة تَشيع الحياة والجاذبية والواقعية، ويكشف عن نفسيات الشخصيات. ويمضي بها في الصراع. وهو بمثالبة عنصر بنائي داخل في نسيج الحكاية، يتلاءم مع المواقف والأحداث فيها. كما أن الحوار يبطئ السرد، وبالتالي يشكل وسيلة للتشويق . ومن مميزات الحوار في هذه الحكاية نجد: الاقتصاد، إذ أن الشخصيات لا تتحدث باسهاب، وتخرج عن إطار الحكاية لأشياء وأهداف غير منشودة أو لا فائدة من ورائها. لذلك فقد جاء الحوار في الحكاية ملائما للمواقف والأحداث، ووفقا للمعاني التي يراد إيصالها من الحكاية ككل، بحيث أن الحوار يعتبر أداة تعبر عن الحدث.

المحاضرة (3) حضور التراث الأمازيغي في السرد الأمازيغي الحديث:

بالرغم من أن الممارسة السردية الأمازيغية الجديدة تسعى إلى إنتاج أدب جديد ومغاير لنظيره التقليدي، فإن قسطا كبيرا من منجزاته تظل تتحرك في الجو العام للأدب الشفوي. فأغلب الروايات والقصص القصيرة، تتحرك في مناخ الحكاية الشعبية من حيث الاختزالية والتشكيل البنائي، ومن حيث الابتعاد عن التعقيدات الأسلوبية والفكرية .

كما أن اللغة يهيمن عليها الارتباط باللغة المحلية، في تشكلاتها المجازية، وفي بناءاتها المأثورة في السرد والحوار. ويتم توظيف الأمثال و والأشعار والعبارات المسكوكة التقليدية. ويظل الارتباط بعالم القرية على مستوى الأماكن والمواضيع..

ويتم بناء القضايا والفضاءات القديمة فنيا، حيث نجد المبدع يستلهم عددا من الموضوعات والقضايا المطروقة من المبدعين الشفويين . فموضوع الهجرة مثلا لدى الشعراء الروايس، من أمثال عمر واهروش وبهتي، والتي تركز على نقل آلام الهجرة ومعاناة المهاجر وذويه. تتم مقاربته وصياغته بطريقة مغايرة يتحكم فيها تكوين المبدع، ويتجاوز مجرد النقل الحرفي للواقع، إلى إقحام الذات واستجلاء عناصر القوة المستمدة من الهوية بوصفها مدخلا لتغيير الواقع. وهنا يمكن العودة إلى محاضرة سالفة تابعنا فيها موضوع الهجرة لدى بويعقوبي في إكضاض ن ويهران.

كما يتفاعل الكاتب مع التراث الشفوي، وتوظيفه بطريقة التناص. ومن التعابير المسكوكة الموظفة في النص نذكر:

ماني غر تكْسِيت إرامان ن ئبليس؟

تاونزا نّم تفولْكِي

ومن الأمثال:

يانْ ئِرانْ تامنتْ ئِ ژّضرْ ئِ تقّسا ن تِيزّوا

سِين وادْلاّحنْ ؤُرْ ءا تّمونّ غْ يان ؤفوس

كما يستلهم الكاتب بعض الميثات الأمازيغية من قبيل أسطورة حمو ؤنامير وتامغرا ن ؤشن، فميلاني نعتها الكاتب في الصفحة 58 مثلا ب: تانيرت ن ؤنامير. وذلك بقصد استثمار طاقتها الرمزية والدلالية.

وفي رواية جار ؤجار لمحمد بوزاكو، نجد أن الرواية قد استنطقت نصوصا شعرية غنائية للتعبير عن وجهة نظر متعددة الأبعاد منها:

فضح النظرة الدونية التي تتعرض لها الذات، وتتلبس هذه الأبعاد بروح من السخرية اتجاه الواقع، كما يبدو من خلال هذه الأبيات:

مالي واه يا مالي

ءاخْمِي وارْدا نِخْرِقْ

ءاخمِي واردا نِييّمي

مالي واه يا مالي..

وهي قصيدة أورد حولها محمد شاشا حكاية معروفة في المنطقة ب:"مالي واه يامالي". وهنا تأتي كدليل على نوع من علاقة التفاعل النصي بين الرواية والتراث الشعبي، حيث تتشابه دلالة النص الشفاهي والدلالة السياقية التي وظفت فيها. (وضعية التهميش التي يعرفها الشاعر التقليدي أمدياز ، وبين المعاناة التي يحياها بطل الرواية: (موذوروس)، والنظرة الدونية التي يعاني منها.

وفي رواية ⵜⴰⵍⴰⵡⵜ ⴰ ⵖⵓⵖⵔ يغذي أكوناض نص الرواية بالموروث الشفوي الأمازيغي، هكذا نجد بأن المثل الأمازيغي كجنس أدبي تقليدي، يشغل حيزا مهما في هذه الرواية، حيث يمكننا إحصاء عشرات الأمثال في هذا العمل. لكن كيف يشتغل الكاتب على المثل.؟

فقراءتنا لمختلف فصول الرواية، نجد أن الفعل وقع في البادية، فضاء الثقافة التقليدية، والموطن الذي يتداول فيه المثل الأمازيغي، والذي من خلاله تتم صياغة التصورات العقلية الجماعية. ويظهر المثل في الرواية من خلال مظهرين:

على مستوى الخط والكتابة: إذ يأتي المثل بخط مائل، وبين مزدوجتين.

على مستوى العرض والبسط داخل النص، نجد حضورا للعبارة التصديرية:

ⴰⵔ ⵜⵜⵉⵏⵉ, ⴰⵔ ⵙⴰⵎⵎⵉⵖ ⵜⵜⵉⵏⵉ, ⴰⵔ ⵉⵜⵜⵙⴰⵍⵍⴰ,"

ⴰⵔ ⵜⵜⵉⵏⵉ ⵍⵉⵖⵎⵎⵉⵖ ⵅⵔⵙⵉⵏⵉ.."

ويشار إلى أن الصيغة "ⴰⵔ ⵜⵜⵉⵏⵉ" :تصلح للإستخدام في التصدير للتعابير المسكوكة أيضا وليس للمثل فحسب. كما أن هذه الصيغة هي الأكثر حضورا في الرواية، وهي تظهر انشغالا لدى الكاتب بإظهار نوع من الاحتفاء بهذا النمط الشعبي، في إطار معالجته لموضوعة الخضوع والكسل والبلاهة، كما يبدو في المثل الآتي، والوارد في ص:18:

ⵖⴰⵏ ⵖⴰⴻⵉⵏ ⵠⵉⵙⵏ ⵙⵙ ⵏ ⵉⵣⵎⵇⵉ ⵉⵙ ⵉⵍⵍⴰ ⵉ ⵙⵙⵉ ⵙⵔⴰⵎⵉⵏ : "ⵏⵣⵣⵉ ⵉⵙ ⵣⵔⵉⵙⵔⵠ
ⴰⴷⴷ ⴰⵣ ⵉⵏⵉⵖ ⴰⵔⵙ ⴰⵖⵎⵎⵉ ⵜⵍⴰ ⵜⵉⵎⵉ ⵉ ⵜⴰⵖⵖⴰⴻ : ⵜⵉⵙⵉ ⴷ ⵙⵙⵏⵏⵣⵙ)"

والمعنى: أحدهم أوصى سي ابراهيم بهذه الكلمات: "أنا سوف لن أقول لك إلا ما قالته النعجة للماعزة: الخباز والراحة."

نلاحظ في جانب آخر ورود أمثال في الرواية، على مستوى الكتابة، خال من الخط المائل والمزدوجتين، ومثاله: في ص:39

"ⵔⵣⵣⴰⵙ ⵙⵣⵙⵙ ⵖ ⵍⵉⵎⵎⵉ ⵜⵜⵉⵏⵉ ⴰⵙⵠⴰⵣ ⵙⵙ ⴰⵙ ⵖⴰⵎⵎⴰ, ⵖⵙⵣⴰⴷ ⵉⵠⵣ ⵏⵙ.."

مع أن أزرور ينتمي إلى أولاء القائلين بأن الرجل لا يبكي . وجد نفسه..

فالكاتب هنا لا يأخذ من المثل إلا بنيته الشكلية ويملؤها بالمحتوى الذي يريد إيصاله. هكذا يندمج المأثور من الأمثال مع ما يعبر عنه السياق لتقوية المواقف ولتأدية أبعاد حجاجية وتوكيدية. ولهذا نجد الأمثال يتصدرها الرابط . "ⴰⵛⵔⵙ "وللتمثيل على ذلك نقرأ في ص:5

"ⴰⵛⵔⵙ ⵉⵔⵜⵉⵄ ⵉⵙ ⴰⵙ ⵜⵜⵉⵏⵉ :ⵍⴰⵍⵍⴰ ⵉⵎⵎⴰⵏ ⵖ ⵜⵉⵎⵎⴰⵙ,

ⵙⵙ ⴰⵙ ⵉⵙⵜⴰⵔ ⵠⵙ ⵉⵖⴰⵙⴰⵙⵏ "

المعنى: لأنهم يقولون:" من يوجد في الدياجير لا يستطيع التمييز بين الطرقات التي يصادفها."

تجليات الحداثة في السرد الأمازيغي الحديث:

لقد استطاعت التجربة السردية الأمازيغية، رغم حداثة عهدها بالمشهد الإبداعي الأمازيغي أن تجد لها موطن قدم في الساحة الأدبية الأمازيغية، وأن تصبح واقعا ملموسا في الأدب الأمازيغي الحديث، وتحقق تراكما جديرا بالاحترام.

فقد ساهمت هذه التجربة في تغيير تمثلات فولكلورية عن الأدب الأمازيغي، واثبتت قدرة اللغة الأمازيغية على أن تكون لغة كتابة، بمعايير تتجاوز الهوامش لتعانق أبعادا أرحب تتجاوز البيئة المحلية، والانفتاح على الثقافات الانسانية..

كما فسح المجال لظهور أجناس أدبية في الساحة الفنية الأمازيغية، مستمدة من الآداب العالمية كالقصة والرواية والكتابة المسرحية والترجمة والمقالة والنص الإعلامي..

وأسهمت هذه الفورة الإبداعية بإيجاد لغة نقدية مواكبة، تروم دراسة وتقييم تلك الابداعات، وإغناء لغة الكتابة والنقد الأمازيغية.

وتميزت المواضيع التي عبرت عنها هذه التجربة بكونها مستوحاة من فكر الحداثة وقيم المجتمع المدني، والانشغال بموضوعات سوسيو ثقافية مثل الهوية والتضامن والحرية والتعبير عن مشاكل المجتمع الحديث. خلافا لموضوعات الأدب التقليدي التي تكون صدى لاهتمامات الجماعة المحلية.

وعلى مستوى الشكل، وجدنا تجارب سردية حاولت تجاوز تقنيات الحكي التقليدي كالخطية بواسطة التصرف في الزمن بالاستباق والاسترجاع. وعمدت جل التجارب على تنقية اللغة من الدخيل، والاحتفاء بها كملمح للهوية. والعمل على تطويرها بالاقتراض من التنويعات الأمازيغية الأخرى، والتوليد والخلق المعجمي، وإحياء المهمل..

وتجاوزت هذه الأشكال الإنتاج والاستهلاك التقليدية، واستبدالها بطرق حديثة تقوم على الطباعة والنشر والملكية الفردية للمبدِع، ووجود القارئ المثقف.

ومن ملامح هذه التجربة: التنويع في الرؤية السردية:(الرؤية من خلف، الرؤية مع، والرؤية من خارج). وقد درجت العادة في النصوص السردية الكلاسيكية أن يتم السرد من وجهة نظر واحدة، فإذا تصفّحنا قصة "النعجة" لفؤاد أزروال مثلا نجد أن السرد يتم من خلال منظورين مختلفين: (من خلف، تم التعبير عنها من خلال: ضمير الغائب. والثانية من خلال وجهتي نظر شخصيتين عاشتا الحدث، وهما الزوجة والجزار، وقد استعمل فيها ضميري المخاطب أنت والمتكلم أنا.

ويأتي هذا التنويع في الرؤية السردية، بحسب الأستاذ يوسف توفيق، من أجل التنصيص على أن القصة واحدة، وأن وجهة النظر تختلف باختلاف شخصيات القصة، فالزوج من خلال وجهة النظر الأولى يعد زوجا حريصا على إسعاد زوجته برغبته في شراء لحم الجدي، عندما سمع فوائده الجمة ومنافعه الصحية، لكنه لا يلبث أن يتحول في وجهة النظر الثانية إلى غبي تنطلي عليه خدع الآخرين، بينما يعد من منظور الجزار شخصا ساذجا لا يستحق إلا أن يكون موضوعا للنصب والاحتيال. وهكذا يلجأ القاص إلى تنويع وجهة النظر حتى تأخذ شخصية الرجل كافة أبعادها.

المحاضرة (4) القصة في الأدب الأمازيغي

: ⵜⴰⵎⴰⵙⵜ ⵅ ⵜⵙⴽⵎⴰⵜⴰⵛⴰⵣⵢⵜ

1. تعريفⵎⴰⵙⵙ :

القصة القصيرة: تطلق عليها تسميات، من قبيلⵜⵙⴰⵎⴰⵙⵜ:، وⵜⴰⵛⵔⵉⵜ، و ⵜⴰⵍⵣⵣⵙⵜ

ويقصد بها المجموعات القصصية ، كإماراين لحسن إيدبلقاسم (1988) وأنزليف لمحمد أشيبان 1998.

ويندرج ضمنها القصص المطولة نسبيا "كتغري ن تبرات" للصافي مومن علي 1993 وقصص الأطفال كقصة "يوفتن غ تاگانت ن إسافارن" لزهرة ذكر 2012 منشورات رابطة تيرا.

2. الحصيلةⵜⴰⵛⴰⵢⴻⵏⵜ:

حققت القصة القصيرة الأمازيغية تراكما كميا ونوعيا يمكن أن نبدي بخصوصه الملاحظات التالية :

المرحلة الممتدة من سنة 1988، والتي صدرت فيها المجموعة القصصية الأولى وإلى حدود 2008، أي حوالي 20 سنة لم يظهر فيها إلا ثلاث مجموعات قصصية في سوس وثمانية في الريف وإثنتين بالوسط .

المرحلة الثانية بعد 2008 ستعرف القصة طفرة ملحوظة كما وكيفا، وذلك بصدور العشرات من المجموعات القصصية .

قوة هذه الطفرة الإبداعية خلال العقد الأخير لم تواكبها قوة في العمل النقدي على مستوى التأريخ والإشتغال العلمي على تلك النصوص، وخصوصا على مستوى الدراسات الجامعية.

3. سطوة التراث على التجربة القصصية الجديدة ⵜⴰⵎⴰⵙⵜ ⵏ ⵓⵔⵥⴰⵡⵅ ⵓⵏ ⵜⴰⵛⴰⵥⵏⵜ

بالرغم من أن التجربة القصصية الأمازيغية الجديدة تسعى إلى إنتاج أدب قصصي جديد مغاير ومتميز عن السرد التقليدي، لكن قسطا كبيرا من التجارب القصصية ظلت تتحرك في الجو العام للأدب الشفوي،

وفي مناخ الحكاية التقليدية من حيث الإختزالية والتشكيل النائي، ومن حيث الابتعاد عن التعقيدات الأسلوبية والفكرية.

والسبب في ذلك هو أن اختيار الكتابة لم يكن نوعا من القطيعة مع الأدب الشفاهي، بقدر ما كان نوعا من البرهنة أو الرهان على القدرات الممكنة في مجال الإبداع الأمازيغي المكتوب، ولهذا ظل يمتح من الشفاهي.

وسنمثل لهذا بتجربة الوليد ميمون في مجموعته القصصية "ⵜⵉⵀⴰⵏⵙⵙⵓ" أو السنونو، والتي نجد فيها انفتاحا على التراث الشعبي القريب من بيئته. وفي هذا الصدد قام بالانفتاح على الموروث الحكائي الأسطوري، من خلال توظيفه للحكاية الأسطورية

"عيشا قنديشة"، وهو عنوان القصة الأولى. وهو توظيف واقعي وليس أسطوري من خلال مقارنتها بلاراف. وفي إطار مهمة تأصيل القاص الأمازيغي لتجربته، يتم توظيف الأساطير والحكايات والأحاجي التي تؤثث الذاكرة، وذلك بصور مختلفة، منها:

إتخاذها عتبة للمجموعة القصصية، كما رأينا في."ⵜⵉⵀⴰⵏⵙⵙⵓ"

وهناك من يكتفي بأن يمتح من الحكاية التقليدية بعض العبارات التي تشير إليها إشارات خفيفة، كما فعل محمد أشيبان في مجموعته"ⵀⵏⵉⵀⴰ":، في قصة"ⵜⵎⵉ ⵉⵣⵔⴰ" :ص:3، حيث وردت عبارة:

"ⵉⵢⵓⵙ ⵉ ⵉⵣⵉ ⵙⴰⵔⵎ ⴰⵙⴰⵙⵙ"في سياق الحديث، وبشكل مندمج مع المقع السردي الذي وردت فيه، لكنها في الأصل هي بداية لحكاية تقليدية غرائبية مشهورة بالجنوب.

ومنهم من يعيد كتابة الحكاية من أجل الاستشهاد بها على صحة رأي أو مقولة، كما فعل عبد الله صبري في قصة "ⵜⵓⵎⵉⵢⵙⵏ ⵏ ⵜⵉⵀⴰ" ص:34 من المجموعة القصصية)"ⴰⵍⴰⵏ ⵎⵉⵢⵏ":قصة الولد والأب والحمار وانتقادات الناس(.

ومن القصاصين من يعيد بناء الحكاية التقليدية بصورة جديدة، كما فعل صاحب"ⵜⴰⵙⵓⵀⵉ ⵏ ⵓⵎⵙⵉⵏ" :، إذ أضاف للحكاية خاتمة جديدة غيرت مغزاها بما يخدم رؤيته الفنية.

ومن باب التأصيل الثقافي يوظف الكتاب العبارات المسكوكة. كما فعل محمد أشيبان في مجموعته"ⵜⵉⵣⵔⵉⵜ":، ص:25، والتي ورد فيها قوله:

"ⵙⵔ ⵣⵓⵓⵍ ⵣⵅⵔⵔⵣⵍ ⵛⵍⵣ ⵙ ⵔⵙ ⵅⵣⵍⵣ ⵍⵔⵄⵙ ⵜⵔⵅⵔⵔⵣⵛⵜ"

ومن ذلك ما ورد في المجموعة القصصية تيغري ن تبرات للصافي مومن علي:ص:58 ⵜⵍⵍⵜ " ⵜⵔⵛⵔⵓⵔ ⵍ ⵙⵖⵔⵓⵔⵙ"

4. اللغة القصصية: ⵜⵙⵜⵔⵓⵅⵜ ⵍ ⵜⵔⵔⵔⵓⵙⵜ

تهيمن اللغة المحلية على العديد من التجارب القصصية، وذلك لحداثة التجربة، وللحيلولة دون وقوع انفصال تام بين ثقافة الكتابة ونظيرتها الشفاهية.

يلاحظ وجود توجه لدى الكتّاب باستثمار مكثف لمفردات التراث الشفوي التقليدي من أمثال وأشعار وعبارات مسكوكة..

ويسجل محاولة استثمار دال اللغة، بحيث يتقصى الكتّاب مفردات فصيحة، وذلك حرصا على نقاء اللغة، وهذا بخلاف السرد الشفهي الذي يكثر فيه الدخيل.

نجد استلهاما للتاريخ الأمازيغي، تمد المنتج بطاقة فنية . ومن ذلك استدعاء لشخصية طارق ابن زياد في مجموعته "ⵜⵉⵣⵔⵉⵜ":في قصة"ⵣⵓⵅⵅⵟⵓⵙⵍ ⵍ ⵜⵅⵓⵓⵜ ⵍ ⵅⵣⵕⵓⵏ ⵍ ⵔⵍⵣⵓ ⵍ ⵔⵄ ⵙ:ص:8 "

وفي جانب آخر يعتبر إشكال اللغة عويصا بالنسبة للإنتاج القصصي. ولا يتعلق الأمر باللغة الفنية التي تميز مبدعا عن غيره، وإنما اللغة كمادة خام موروثة. فخلافا للغات أخرى مدرسة، ولها نصوص مدونة تمثل خزّانا يمتح منه الأدباء، فإن اللغة الأمازيغية، ظل إبداعها شفويا معرضا للنسيان والضياع لاعتماده على الذاكرة. ولهذا ليس أمام المبدع الأمازيغي إلا ذلك التراث الشفوي كمادة للستخدام الفني.

5. المضمون في القصة الأمازيغيةⵜⵜⵔⵓⵅⵣⵖⵜ ⵜⵔⵛⵓⵔⵣⵖⵜ ⵅ ⵜⵔⵔⵔⵓⵙⵜ ⵜⵙⵛⵓⵅⵜ:

شكّل المضمون أحد أهم المظاهر التمييزية بين الإبداع في القصة والحكاية ، حيث يغلب موضوع الرفض الاحتجاج في التجارب الأولى .

ومع مطلع التسعينيات سيبرز موضوع الهوية، وما يدور في فلكها من موضوعات اللغة والأرض والتاريخ..

مع وجود لموضوعات تروج في عالم القرية، والأدب الشفوي، لكن مع محاولة إعادة بناء لتلك الموضوعات وفق منظور جديد.

الانفتاح على الثقافات الإنسانية ⵜⴰⵙⴷⴰⵡⵉⵜ ⵜⴰⵏⴰⵎⵓⵔⵜ ⵏ ⵜⵎⴰⵣⵉⵖⵜ:

نجد محاولة للإنفتاح على الثقافات الإنسانية، وإضفاء مظهر الكونية على القصة الأمازيغية، وذلك من خلال استثمار مقروء المبدع، بوصفه عنصرا يتفاعل مع محيطه، كما يتعامل مع العالم الخارجي/الآخر.

في هذا الإطار نجد توظيفا لرموز ثقافية وفكرية وفلسفية مقتبسة من الثقافات العالمية. وهذا المسلك يوحي بأننا أمام تجربة قصصية تتلمس طريقها لمحاولة رسم رؤى فنية جديدة تنفصل عن المعهود في الموروث الإبداعي الشفوي(الحكاية.(

كما تحاول هذه التجربة نفي أن تكون مسيجة بسياج المحلية الضيق، والتعبير عن قابلية الأدب الأمازيغي للإنفتاح والتثاقف مع الآخر، والإستفادة مما لديه.

المحاضرة 5) : ⵜⵉⵍⵓⵜ (اللغز في الأدب الأمازيغي ⵜⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ ⴷ ⵜⵓⵔⵡⵓ ⵜⴰⵎⴰⵡⴰⵙⵜ

1. تعريف اللغز الأمازيغي ⴰⵙⵎⵉⵍ ⵏ ⵜⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ ⵜⵉⵍⵓⵜ :

تتنوع تسمية اللغز بين: تيحوجا . تينفاس . لمنزيوات – تغونيوين – أومِيين. والأرجح تسميته ب:"تِيغُونِيوِين" من الفعل: "قّن"، أي: اغلق وأقفل وقنّع.

2. بنية اللغز الأمازيغي ⵜⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ ⵏ ⵜⵜⴰⵙⵎⵉⵍ ⵜⵙⴳⵔⵓⵜ

- **المقدمة ⵜⴰⵙⵓⵓⵜ** : وهي عبارة تأتي بقصد لفت إنتباه المتلقي مثل صيغة: قْنغ اشْ تْن إبولغا أو رُورغ اش تن أي: طارحتك .
- **السؤال ⵙⵓⵣⵓⵍ:** وهو نص القول في حد ذاته، ويتضمن عنصر التعمية وكل العناصر التي تعين على إدراك المطلوب والوصول إلى الحل.

وقد يَطْلُب المتلقي بعض المعلومات التي قد تساعد في حل اللغز قائلين: مانِي غْرءَاس سْرحنت تفوناسين؟ أين سرحت الأبقار؟ .

- **الجواب ⵜⴰⵎⴰⵡⴰⵙⵜ**ويكون غالبا بكلمة واحدة.

3. محددات وشروط اللغز الأمازيغيⵉⵜⵜⴰⵙⵙⵓⵖⵏ ⵜⵉⵎⵓⵔⵉⵜⵉⵏ ⵜⵉⵖⵔⵉⵡⵉⵏ:

- وضعية تواصليةⵜⴰⵎⴰⵡⴰⵙⵜ ⵏ ⵜⵎⴰⵡⴰⵙⵜ : أي في حضور جمع من الناس ويطرح بقصد إختبار الذكاء ونشر المرح ويتحول إلى مطارحة ثقافية في حميمية لا توصف .
- **وضعية خاصة للخطابⵜⴰⵎⴰⵡⴰⵙⵜ ⵏ ⵜⵉⵎⵓⵔⵉⵜⵉⵏ ⵏ ⵜⵎⴰⵡⴰⵙⵜ:** إذ يتميز اللغز ب:

صياغة في قالب فني لا يخلو من إيقاعي جميل وصور بيانية وعبارة موجزة ولمسات أسلوبية. حيث المجاز والعبارة الموزونة القائمة على الوزن، وقصر العبارة وتركيز المعنى وجمال التعبير..

التداول الشفهي والتوارث جيلا عن جيل.

الجهل بمؤلف اللغز، لأنه من إبداع الذاكرة الجماعية.

لغته هي تلك المشتركة بين كل الناطقين، لأنها لغة التخاطب اليومي فيما بينهم.

الطابع المحير المعتمد على المجاز وعنصر التعمية والتلاعب بالألفاظ والمعاني.

- **اللغز كمرجع ثقافيⵜⵜⴰⵙⵙⵓⵖⵏ ⵜⵉⵎⵓⵔⵉⵜⵉⵏ ⴰ ⵜⵜⴰⵙⵙⵓⵖⵏ ⵜⵉⵖⵔⵉⵡⵉⵏ**، إذ يسمى لغزا لأنه يستهدف التعمية، لكن ينطلق من تعاقد ضمني بين الملقي والمتلقي يتمثل في تقاسمهما لنفس المرجعية الثقافية.

4. غايتهⵜⵉⵏⵎⵓⵔⵉⵜ ⵏ ⵜⵎⴰⵡⴰⵙⵜ :

تتلخص في الإختبار المعرفي والتثقيف والتسلية..

5. موضوعات اللغز الأمازيغيⵉⵜⵜⴰⵙⵙⵓⵖⵏ ⵜⵉⵎⵓⵔⵉⵜⵉⵏ ⵏ ⵜⵉⵏⵎⵓⵔⵉⵜⵉⵏ :

تعددت وتنوعت موضوعاته، إذ شملت الحسيات والمعنويات، والكائنات الحية والجامدة. وتعكس ظواهر ومظاهر الطبيعة، وتمثل صفات بعيدة أو قريبة، حقيقية أو استعارية.

ونقترح تصنيفا لمتن محدود لأخذ فكرة عن طريقة الإشتغال على اللغز الأمازيغي على مستوى المضمون.

- أولا: ألغاز في الإنسان :(ⴰⵀⵅⵄⴰⵍ)إذ جاءت ألغاز عديدة تعلقت بالرجل أو المرأة أو الأطراف(اليدين أو الرجلين أو العينين.(

ⵜⴾⴾⴰ ⵁⵉⵀⵁⴰ, ⵜⴾⴾⴰ ⵄⵉⵀⵁⴰ, ⵜⴾⴾⴰ ⴰⵣⵍⵍⴰ ⵙⵁ ⵜⵜⴾⴾⵍ ⵣⵁⴰⵍ

المعنى الحرفي: جابت هيسا وبيسا، ومرت من حيث لا تسطيع الخيول أن تمر

←العينينⵍⵉⵏⵏⴰ.

- ⵉⵁⵁⵀⵏⵏⵆ ⵙⵁ ⵉⵅⵁⵉ

المعنى الحرفي: سمع ولم ير.

←الأذن(ⵜⵙⵙⵙⵁⴰ)

ⴰⴾⴰⵄⴰQ ⵍ ⵜⵜⵏⵄⴰ ⵅⴰⵍⵉⵍ ⵜⴰⵅⴰ⅄⅄ⴰ, ⵣⴰⵍ ⵇⵉ ⵋⵁⵁⴰⵍ ⴰ⅄ ⵜⵍ ⵉⵅⵙⵁⴰⵍ

المعنى الحرفي: صف من الطلبا متساوي القامة لا يراهم إلا من ضحكوا له.

←الأسنان.(ⵙⵅⵁⴰⵍ)

ⴰⵁ ⵜⵍⵜ ⵉⵁⵁⵔⵔⴰⵜ ⵇⵏⵏⵙⵏ,ⴰⵁ ⵉⵁⵍⵍⵣⵏⴰⵄ ⵅⵅ"ⴰⵖ

المعنى الحرفي: يدرسها الأبيض ويقْلِبها الأحمر.

←الأسنان واللسان.(ⵍⵏⴰⵁⵅⵁⴰⵍ ⅄)

- ثانيا: ألغاز في الآلات والأشياء المستعملة في حاجات الإنسان، (ⵍⵜⵙⵁⵣⵉ)وهي متنوعة كالملح والمرآة والساعة والحذاء...

ⵉⵁⵄⴰ ⵆⵙⵄⵄⴰⵍ ⵆⵙⵄⵄⴰⵍ, ⵣⴰⵁⵉ ⵆⵙⵄⵄⴰⵍ ⵏⵃⵔⵉⵍ ⵍⵍⵁ

المعنى الحرفي: يحمل كوبان كوبان، ويحمل كوبان زاده.

←القِدْر والكسكاس(ⵜⴰⵙⴽⵙⵓ ⴰ ⵓⴰⵔⵔⵓⴰ).

ⵙⴽⵉ ⴰⵔⵜⵎⴰⵜⵉ ⵙⵓ ⵉⵉⵙⵉ ⵎⵙⵉⵏ

المعنى الحرفي:أخوان لا يجتمعان أبدا.

:ⵓⵔⵎⵏⵓ←مفرد ⵓⵔⴰ: أي: زوج الدلو.

- ثالثا: ألغاز في الحيوان :(ⵎⵎⴰⵙⵙⵓⵏ)وهذه أيضا عديدة، فيما يتعلق بالحيوان الأليف ونتاجه كالدجاجة والبيضة والناقة والقط والكلب. أو حيوان غير الأليف كالحية والسلحفاة والغراب. ومن أمثلة ذلك:

ⵜⴰⵜⵎ ⵎⵉⵣⴰⵜ

المعنى الحرفي:ها هو، أين هو؟.

←البرغوت(ⵓⵔⵔⵙⵓⴰⵏⵎ)

ⴰⵏ ⵖⴰⵣⵓⴰ ⵓⴰⴰ ⵎⵎⵎⵜ

المعنى الحرفي:.يصيح حتى الموت

←الديك.(ⵓⵜⵙⵡⵙⵙ)

- رابعا: ألغاز في النبات(:(ⵉⵖⵎⵖⵓⵉ

ⵙⵎⵉ ⵍⴰⵣⵉⵍⵍⵉ ⵎⵙⵉ ⵡ ⵖⴰⵉ ⵡⵣⵜⵓ

المعنى الحرفي: توأم في قبر واحد.

←حبات الفول.(ⵎⵜⵓⵍⵍ)

ⵓⵔⴰ ⵙⵓ ⵎⵜⵜⵜⵜⵎⵉ ⵓⵎⴰⵉ

المعنى الحرفي: دلو يحمل الماء دون أن يرشح به.

←العنب(ⵄⴻⵅⵎ)

ⵍⵇⴻⵎⵜ ⵅⵣ ⵇⵍⵍⴰⵍ

المعنى الحرفي: دفناه فصار غزيرا.

←البذرة.(ⴰⵇ⁰ⵏ)

6. السياق الهازل للغز الأمازيغي: (ⴰⵇⵍⴰⴻ ⵍ ⁞ⵣⵙⵙⵕ ⵠ ⵜⵢ⁞ⵍⵅⵍⵅⵍ ⵜⵅⵇⴰⵠⵅⵢⵅⵍ)

تمارس لعبة الألغاز في جو من المرح والتنافس الجماعي، وجو من السخرية، والتي تتعضد بعمليات استفزاز المسؤول، ومحاولة تعجيزه من قبل السائل، وإظهار التفوق عليه، وذلك في جو من التنافس والانفعالات التي تضمن استمرار اللعب ودفع الملل.

ومن مظاهر هذا الجو الكوميدي للغز أن بعض المناطق في الأطلس المتوسط يستهل السائل إلقاء اللغز بقوله: "قّنْخ ءاشْ نّ ءا بو لّغَا" أي أدعوك أيها البارع في نظم وتذوق الكلام. ويطلُب منه السامعون بعض المعلومات قد تساعدهم في حل اللغز قائلين: "ماني غر ءاس سرحن ئفوناسن؟" أي : أين سرحت الأبقار؟. وإذا لم يتوصل أحد للحل، يتساءل السائل: تنسو؟ باتت؟، أي: هل فشلتم في إيجاد الحل؟. ويجاب بكلمة: تنسو، أي: باتت!

وهنا يطلق السائل المرح بقوله:"تنسا ديكّ س دّبوز دْ ؤمنغاز د ركل ؤ يندوز غر ثِينزار."(بت تحت ضربات قبضة اليد والمهاميز وركلات العجل عند الأنف(.!

وكل منافس لا يجد الجواب للغز المطروح، يتعرض للاستهزاء، وقد يدفع للإنسحاب من المنافسة، كما يفرض عليه من قبل السائل والمجموعة المتنافسة القيام بأعمال مثيرة للضحك كحمل أحدهم على ظهره..

المحاضرة (6) قراءة في رواية ⵜⴰⵍⴰⵇⵅⵜ ⵏ ⵅⵇⵅⵣ ، للأستاذ محمد أكوناض

1. تقديم:

ⵜⴰⵍⴰⵇⵅⵜ ⵏ ⵅⵇⵅⵣ : رواية أمازيغية، نُشرت سنة2002، للأستاذ محمد أكوناض، وتنتمي إلى النوع الأدبي الأمازيغي الجديد المسمى على ظهر غلافها(ⵅⵍⵅⴰⵏ):، وإن كان أن هذا المبدع يتسم

بالقصر: (157) صفحة من الحجم الصغير، ولذلك تأثير على التصنيف الأجناسي لتوارگيت د ئميك، حيث يجعلها تتأرجح بين الرواية والقصة المطولة على غرار تابرات للصافي مومن علي.

2. ملخص أحداث روايةⵜⴰⵍⴰⵡⵜ ⴰ ⵜⵎⵎⵓⵔⵜ

اعتاد فقيه قرية "ايت ؤسول" المسمى ابراهيم تاشنيارت إلقاء خطبته الدينية الأسبوعية لصلاة يوم الجمعة باللغة العربية الكلاسيكية، دون أن تتمكن ساكنة المنطقة من فهم المراد بهذه الخَطبة، باعتبارها لا تتواصل مطلقا بهذه اللغة.

بعد تفكير مطول، قرر هذا الفقيه ذات يوم إلقاء خطبته باستعمال اللغة الأمازيغية، باعتبارها اللغة التي تتقنها ساكنة القرية، وتتواصل عبرها بطلاقة. وقد أسعد هذا الصنيع الساكنة، وإن كان يعتريهم شك إزاء الأهمية الدينية للغتهم، مستائلين عن مدى إمكانية القيام بالشعائر الدينية بواسطتها.

ونتيجة للتجاوب بين الخطيب ورواد المسجد، سيظهر تفاعلهم في جمعة لاحقة، حيث سيتحدث الفقيه عن نظرة تقليدية للمرأة، وسيلقى ذلك انتقادا من قبل نساء القرية اللواتي وجدن صورة المرأة في القرية أكثر إيجابية من تلك التي يعبر عنها الفقيه، مستحضرات صورة إيطو ن ئيد بلاّ وتضحياتها نحو أبنائها وزوجها المقعد.

وسيخلى الفقيه عن الخطبة بالأمازيغية أمام تحفّظ القايد، وأمغار، لكن ذلك سيقابل باستهجان الساكنة، لكن الفقيه سيعود للخطبة بالأمازيغية بعد أن شعر بتأنيب ضميره، كما سيجدد موضوع الخَطبة، إذ سيشبه المرأة بالنحلة، وهذا ما سيخلف صدى إيجابي من مظاهره قيام "تايدرت" بإطلاق زغرودة استحسانا لصنيع الفقيه. وسيتنتهي الأحداث في الرواية بزواج الفقيه بتلك الفتاة.

3. الشخصيات في الرواية:

في دراستنا للشخصيات يجب التمييز بين :أ. الخصائص الذاتية للشخصيات (أسماؤها ونعوتها وتطوراتها). ب . وظائف الشخصيات وأدوارها في تطوير الحدث داخل النص. ج . العلاقات بين الشخصيات.

الخصائص الذاتية للشخصيات :

الشخصية الرئيسية: ابراهيم تاشنيارت: فقيه ويشغل إماما في قرية أيت ؤسول. وتاشنيارت تعني :"الرصاصة" كما أكد على ذلك الكاتب"، وتدل عبارة "سي" على المرتبة الاجتماعية الهامة التي يتبؤها داخل الجماعة.

أزرور ن ئكوزولن: خصص له الكاتب فصلا كاملا لتقديم شخصيته(ص:31)، وعنْوِنَ الفصل باسمه من أهم ملامحه الأساسية : إبن مقاوم، وحكيم وفاعل جمعوي ومهتم بفن أحواش..

أمغار يحاول التأثير في مواقف الفقيه، سيفقد منصبه في النهاية، علاقته متوترة بالسكان. من العبارات الدالة عليه في الرواية:

(ⴰⵏⵎⵓⵔ , ⴰⵎⵢⴰⵏ ⵉⵜⵏⵉ, ⵙⵏ ⵉⵢⵏⵉ,ⵉⵜⵜⴰⵣ ⵜⴰⵎⴰⵏⵜ ⵜⴰⵎⴰⵙⵙⵓⵜ, ⴰⵎⵎⴰⵣⴰⵍ ⵏ ⵡⵎⴰⵙⴰ ⵉⵙⵙⵍ ⵎⴰⵏ ⵉⵣⴰ ⵉⵙⵡⵉⵙ ⵜⴰⵍⵍⴰ ⵏⵙ ...)

القايد ممثل السلطة المحلية لا يتحدث بلغة أهل القرية..

ئطّو ن ئد بلا: شُجاعة، مشهورة يحترمها الجميع، تضحي من أجل أسرتها، تمارس أحواش..

تايدرت: فتاة تطلق زغرودة في المسجد، سيقترن بها الفقيه، وهي شاعرة تمارس أحواش..

وهناك شخصيات ثانوية أخرى..

وظائف الشخصيات:

ابراهيم تاشنيارت: يؤم الناس بالمسجد، ويخطب فيهم، ويحاور السلطة

أزرور ن ئكوزولن: يتحاور مع الفقيه، ويجادل أمغار، ويؤسس جمعية، ويشارك في أسايس..

امغار: يتحاور مع الفقيه، وينفذ أوامر القايد، ويعزل في النهاية..

القايد: يشتغل من مكتبه، يحاول التأثير في الفقيه..

ئطو نئيد بلا : تجادل في مضمون الخطبة، تدافع عن آرائها، وتشارك في أسايس..

4. الأبعاد الفكرية للرواية:

الدين: ونشير إليه في نقطتين:

تبدو مركزية اللغة الأمازيغية واضحة في أداء الفقيه، حيث أنه سيكتشف بأن مخاطبة الناس بغير لغتهم يضيع عليه فرصا كثيرة في التواصل وأداء مهامه الوعظية.

الآراء الجامدة للفقيه ستلقَى معرضة الناس، ومنهم أزرور الذي تحفّظ على آرائه في السرقة مثلا وكذلك إيطو ن ئيدبلا التي فرضت عليه مراجعة مواقفه اتجاه المرأة. وزغرودة تايدرت التي تدل على استحسان موضوع الخطبة المساير لعادات الناس، وليس ذلك الذي تمتلئ به الكتب وهو في كثير من الأحيان بعيد عن اهتمامات الناس

اللغة: مشاركة أغلب شخصيات الرواية في أحواش، بما فيهم زوجة الفقيه، وانطلاقهم من أسايس كساحة للثقافة الأمازيغية الأصيلة المرتبطة بالأرض الأمازيغية وبيئتها المحلية وخصوصا أزرور، والذين يحتفون ب"أوال"، وهذا ما رأيناه في تفاعلهم واستحسانهم في النقطة السابقة لصنيع الفقيه حينما خاطبهم بلغتهم.

السلطة: يرمز لها مكانيا بمكتب القايد، ويمثلها كذلك أمغار، وعلاقتهما بالساكنة في الرواية محل شذ وجذب في مواقف كثيرة.

5. الأسلوب في الرواية:

من خلال هذه الرواية كعمل مؤسس للأستاذ أكوناض، والذي حاول من خلاله الإسهام في تحويل اللغة الأمازيغية من الاكتفاء بالتعبير الشفوي المعرض للإهمال والنسيان إلى لغة تَبدع في مجال الكتابة الأدبية.

وقد لوحظ توظيف الكاتب، توظيفه لسجِل من الكلمات المقترضة من تنويعات أمازيغية أخرى غير تاشلحيت، وكذلك توظيفه بعض البنيات المعجمية المهملة.

6. الحوار في الرواية:

القوى الفاعلة في الرواية لا تفعل كثيرا بقدر ما تقول، إذ أنها قليلة الحركة. وفي المقابل نجد حضورا للحوار سواء منه الداخلي أو الخارجي بين الشخصيات.

كما يحضر الوصف بكثرة، وهو مرتبط بطبيعة الرؤية السردية المتبناة من قبل الراوي العالم بكل شيء عن شخصياته، والتي يصف دواخلها وكل تفاصيلها.

بعض الأحداث تتكرر في الرواية كموعظة الجمعة وأثرها في الجماعة.

7. الزمن :

الزمن الذي وقعت فيه الأحداث لم يحدد بدقة، وإن كان السرد يستدعي الفترة الكولونيا لية ، وزمن إقامة صلاة الجمعة. ونجد في هذاالشياق مؤشرات زمانية من قبيل: (في إحدى الليالي، ذات يوم، في إحدى الجمع(..

وهذه المحددات تقَرب السرد إلى الحكاية، خصوصا وأن الشخصيات من طبيعة خاصة وذات أبعاد رمزية ودلالية خاصة الطالب وأمغار والقايد وأمارير .

ولذلك فنحن أمام نموذج لحكاية. ولكنها حكاية بدون حضور العجائبي والأسطوري واللامعقول.

8. حضور التراث الشفوي في رواية ⵜⴰⵍⵓⵜ ⵏ ⵜⵎⵣⵗⵜ

يغَذي أكوناض نص الرواية بالموروث الشفوي الأمازيغي، هكذا نجد بأن المثل الأمازيغي كجنس أدبي تقليدي، يشغل حيزا مهما في هذه الرواية، حيث يمكننا إحصاء عشرات الأمثال في هذا العمل. لكن كيف يشتغل الكاتب على المثل.؟

فقراءتنا لمختلف فصول الرواية، نجد أن الفعل وقع في البادية، فضاء الثقافة التقليدية، والموطن الذي يتداول فيه المثل الأمازيغي، والذي من خلاله تتم صياغة التصورات العقلية الجماعية. ويظهر المثل في الرواية من خلال مظهرين:

على مستوى الخط والكتابة: إذ يأتي المثل بخط مائل، وبين مزدوجتين.

على مستوى العرض والبسط داخل النص، نجد حضورا للعبارة التصديرية:

ⴰⵇ ⵜⵜⵣⵍⵣⵍ, ⴰⵇ ⵥⴰⵏⵏⵣ ⵜⵜⵣⵍⵣⵍ, ⴰⵇ ⵣⵜⵜⵥⴰⵍⵍⵍⴰ,"

ⴰⵇ ⵜⵜⵣⵍⵣⵍ ⵍⵣⵏⵏⵣ ⵅⵇⵣⵍⵣⵍ.."

ويشار إلى أن الصيغة "ⵎⵔ ⵜⵜⵉⵍⵉ" :تصلح للإستخدام في التصدير للتعابير المسكوكة أيضا وليس للمثل فحسب. كما أن هذه الصيغة هي الأكثر حضورا في الرواية، وهي تظهر انشغالا لدى الكاتب بإظهار نوع من الاحتفاء بهذا النمط الشعبي، في إطار معالجته لموضوعة الخضوع والكسل والبلاهة، كما يبدو في المثل الآتي، والوارد في ص:18:

"ⵅⵎⵏ ⵅⵎⴻⵉⵏ ⵠⵉⵙⵏ ⵙⵔ ⵏ ⵉⵣⵎⵔⵉ ⵉⵔ ⵉⵍⵍⵎ ⵉ ⵙⵙⵉ ⵙⵔⵎⵙⵔⵉⵔ :(ⵏⵣⵣⵉ ⵉⵔ ⵣⵔⵉⵔⵠ
ⵎⴰⴰ ⵎⵣ ⵉⵏⵉⵖ ⵎⵔⵔ ⵎⵅⵅⵉ ⵜⵍⵍⵎ ⵜⵉⵅⵉ ⵉ ⵜⵎⵖⵖⵎⴻ : ⵜⵉⵙⵉ ⴰ ⵙⵙⵙⵏⵠⵙ)"

والمعنى: أحدهم أوصى سي ابراهيم بهذه الكلمات: "أنا سوف لن أقول لك إلا ما قالته النعجة للماعزة: الخباز والراحة."

المحاضرة (7) قراءة في النص المسرحي:"ئيزم خ تاگانت ن وارگان" لعبد العزيز بوراس

1. تقديم:

ورد في الدورية الثقافية الأمازيغية "ءامود"،ع:2، وهي من منشورات أمريك سنة1990، نصا مسرحيا للأستاذ عبد العزيز بوراس. وقد وقع عليه اختيارنا لاعتبارات متعددة، فهو من النصوص الدرامية المؤسِّسة المنشورة، وهو من هذه الناحية، يمثل وثيقة ضمن ريبرتوار غدا اليوم يحقق تراكما كميا ونوعيا.

2. تلخيص مضمون النص:

عيش الأسد في غابة الأرگان في رغد، إلى أن أحس بالجوع، فذهب لاصطياد فريسة، ووقع على قط هزيل. وبعد سؤاله عن سبب ضعفه، رد القط إلى خوفه من الإنسان وسطوته. بحث الأسد عن مواصفات الأنسان، واندهش لسلوكياته، والتي من بينها صنيعه بالثور والفرس والجمل، مما زاد من حنقه عليه ورغبته في الانتقام منه.

التقاء الأسد بالإنسان وهو يرافق ابنه، وإعمال الأنسان الحيلة من أجل الإيقاع بغريمه، والنجاة من بطشه. واستقواء الأسد ببني جنسه على الإنسان، ونجاة الأخير بذكائه منهم، وتفرده بالزعامة في الغابة، واستفادته من خيراتها.

3. الحبكة:

تتحكم في الحبكة خاصيتان: خاصية الخطية الزمنية، أي: تتابع الأحداث، ووجود خطاطة سردية تلخص أحداث النص تتضمن ثلاث وضعيات :

وضعية البداية : ومن خلال هذه الوضعية تمكن الكاتب من إقحامنا في قلب الحدث، وتشويقنا لتتبع الحدث، كما حدد أفق انتظار يسمح بوضع فرضيات للقراءة.

وضعية العقدة: تعرف الأسد على منافسه الإنسان، ومحاولة البطش به.

وضعية الحل: تخلص الإنسان من غريمه، واستفادته من خيرات الغابة، وظيفتها الدفع بالمتلقي إلى تأويل الفعل المحتمل، وتعزيز الأفق أو خرقه.

4. القوى الفاعلة في النص:

بتأمل النص نجد أن القوى الفاعلة تنقسم إلى رئيسة: تتمثل في :"ئيزم" و"أفگان". وثانوية: "ءاموش" و"ئزماون" و"مميس ن ؤفگان". أما الثور والفرس والجمل، فلم يكن لهم دور في تطوير الحدث. ويمكن تقسيم القوى الفاعلة إلى آدمية وحيوانية. كما أن الكاتب ليس طرفا في الحوار، وإنما يقدم الارشادات التي تسبق كلام الشخصيات. ولا يكتفي بتقديم الشخصيات من خلال حوارها، بل يقدم لنا مواصفاتها وملامحها.

ويمكن التمييز في النص بين ثلاث مواصفات لكل شخصية من الشخصيات:

5. القيم التي يعبر عنها النص:

يتأكد البعد الهوياتي للنص من خلال :

توتلايت(اللغة): يكتسي هذا البعد طابعا جماليا من خلال توظيف المسرحية لسجلات وتعابير وتراكيب وصور أصيلة كقوله:"ئغزان دادا، و: تنخ لْفاهيم)، مع توظيف مقاطع شعرية وحكم واستطرادات تمتح من البلاغة المتوارثة.

ءاكال(الأرض):وتشير إليها تاگانت نوارگان، إذ تأتي شجرة ارگان، بما ترمز إليه من صمود في وجه قساوة الطبيعة وتقلبات الطقس، وما تتميز به من ثبات واستقرار، بفعل جذورها الضاربة في بطون الأرض وأغصانها الوارفة المنبسطة في السماء، وعطاءها المستمر المتجدد، تأتي كتعبير رمزي يتخذه النص

كرمز للهوية الأمازيغية (لا ينبت إلا في مناطق أمازيغية)، كما أنه ينمو معتمدا على إمكانياته الذاتية، تماما كما لا يعيش الإنسان الأمازيغي في تلك المناطق إلا بالاعتماد على إمكانياته الذاتية.

ءافگان (الإنسان): يرمز إلى الإنسان الأمازيغي الذي يأتي في النص مرتبطا بأرضه ولغته، ومواجها لكل قوى الشر. وهنا تأتي رمزية الشخوص الحيوانية في النص،

والتي تشير إلى علاقة الإنسان الأمازيغي بالحيوان، والتي لها جذور عميقة، إذ أنه سخّر الكثير منها لمنفعته الشخصية: الحصان للتنقل، والثور للحرث، والهر للإحتماء من الفئران والزواحف.

6. الزمان والمكان في المسرحية:

من تجليات محاولات الكاتب تأصيل المسرح الأمازيغي كوافد جديد على الأدب المكتوب: تجهيل الزمان والمكان في النص. نقرأ في مستهله:"ۏميين دۏميين،ئعيالن ۏلا تعيّالين: ئيس ئكّا يان ئيزم ئزدغ خ يات تاگانت ن وارگان"..

ومن المؤشرات المكانية في النص:"ئدا ئيزم ءار ئتّلي خ تاگانت. و يان واسف. و ئگّين خ تستّيغت ن ئگجدي و خ تسگا ن واداگ...

مكان يحيل على الانتماء والحميمية: لموضعا لّي ئلاّن خ گر وارگان، خ ئگّي ن واسيف..

مكان يحيل على الخطر والضيق والانتقام : تاستّيخت (الشقّة(

ومن المؤشرات الزمانية في النص: س زّرب . كّين ئميك ن ۏزمز . دلْحين ئرارد فلاّس . تضّرنّ تافوكت ۏر سول ئقّما خ ئگنْوان بلا تازوغي نس..

والفضاء في النص الحالي يحمل أبعادا ثقافية، إذ يختزل قيما ومشاعر مرتبطة بحياة الإنسان الأمازيغي في البادية، حيث الماشية والرعي والطبيعة والغناء والموارد والانتماء والألفة ..وفي المقابل هو مكان لا متناهي ومترامي الأطراف، ومصدر للسلطة بالنسبة لإيزم.

7. الحوار في النص:

ويمكن التمييز بين جمل حوارية كتلك التي يتكلم فيها القط مثلا، ويعرض فيها تصرفات ءافگان في استغلال الحيوانات، لإشغال الأسد عن افتراسه. وبين جمل قصيرة نجدها عند الأسد، وفيها حوار جدي

ومتسلط، إذ لا وقت لديه للكلام لأن شغله هو الانتقام. كما نجد حوارا متحايلا تمثله الجمل التي ينطق بها الإنسان والذي يسخدم الذكاء للفكاك من تهديد الأسد.

وإذا قارنا بين الحوارات الثلاث، يمكننا القول بأنها تسهم في بث النشاط في الحوادث، والإيهام بواقعيتها، وبث الحياة في الشخصيات، وتمثيل حركتهم والتواصل بينهم تمثيلا حيا. كما أن الحوار يعتير مناسبا في النص لطبيعة كل شخصية على حدة، والموقف الذي تجسده في سياق الحوار، إذ يمثل نفسية المتحاورين وأسلوبهما في الحديث والمناقشة، ويعكس طريقة تفكيرهما.

8. المقاطع السردية في النص:

تقدم في بداية كل مقطع أو نهايته(كالأخير مثلا) مجموعة من المعلومات عن:

الإطار الزماني والمكاني للحوار (المقطع الأول(

تحديد حركات الشخصيات وتصرفاتها وتنقلاتها ومواقف الشخصيات وانفعالاتها وطبيعة أصواتها، ومشاعرها والعلاقة فيما بينها.

9. اللغة في المسرحية :

وهي الأداة الأساسية فيها، وتتم في النص من خلال وجود السرد والحوار والوصف والشعر والعامي والفصيح. وتتميز بالبعد الحجاجي: فكل شخص يدافع عن مواقفه، وذلك بغية إبراز بعد الصراع، لأن الدراما أساسها هو الصراع. ومن ملامح اللغة في النص كذلك:

أسلوب الاستفهام للحقير والتقزيم، وتعبيرا عن الدهشة:"ماك ياغن ءا ياموش ءايلّخ تمزّيت خ كاد؟

أسلوب النفي: للردع: "ۏر كن ءاجخ.

أسلوب الإستعطاف تعبيرا عن المأزق الذي وقع فيه الأب والإبن:"ءا ربي ءا عمي ئزم گد ئضارن نك خ ۏستّيغ ءاد، عاوني ءان بضو ئگجدي. و: لحرما نّون رزّمات ئي، فكيغ ءاون لامان ن ربي.

وتوجد مجموعة من الوسائل اللغوية التي وفرت للنص اتساقه وانسجامه كأدوات العطف، وتنويع الضمائر وتكرار بعض العبارات...

المحاضرة (8) قراءة في النص المسرحي:"ئيزم خ تاگانت ن وارگان" لعبد العزيز بوراس

1. تقديم:

ورد في الدورية الثقافية الأمازيغية "ءامود"،ع:2، وهي من منشورات أمريك سنة1990، نصا مسرحيا للأستاذ عبد العزيز بوراس. وقد وقع عليه اختيارنا لاعتبارات متعددة، فهو من النصوص الدرامية المؤسِّسة المنشورة، وهو من هذه الناحية، يمثل وثيقة ضمن ريبرتوار غدا اليوم يحقق تراكما كميا ونوعيا.

2. تلخيص مضمون النص:

عيش الأسد في غابة الأرگان في رغد، إلى أن أحس بالجوع، فذهب لاصطياد فريسة، ووقع على قط هزيل. وبعد سؤاله عن سبب ضعفه، رد القط إلى خوفه من الإنسان وسطوته. بحث الأسد عن مواصفات الأنسان، واندهش لسلوكياته، والتي من بينها صنيعه بالثور والفرس والجمل، مما زاد من حنقه عليه ورغبته في الانتقام منه.

التقاء الأسد بالإنسان وهو يرافق ابنه، وإعمال الأنسان الحيلة من أجل الإيقاع بغريمه، والنجاة من بطشه. واستقواء الأسد ببني جنسه على الإنسان، ونجاة الأخير بذكائه منهم، وتفرده بالزعامة في الغابة، واستفادته من خيراتها.

3. الحبكة:

تتحكم في الحبكة خاصيتان: خاصية الخطية الزمنية، أي: تتابع الأحداث، ووجود خطاطة سردية تلخص أحداث النص تتضمن ثلاث وضعيات :

وضعية البداية : ومن خلال هذه الوضعية تمكن الكاتب من إقحامنا في قلب الحدث، وتشويقنا لتتبع الحدث، كما حدد أفق انتظار يسمح بوضع فرضيات للقراءة.

وضعية العقدة: تعرف الأسد على منافسه الإنسان، ومحاولة البطش به.

وضعية الحل: تخلص الإنسان من غريمه، واستفادته من خيرات الغابة، وظيفتها الدفع بالمتلقي إلى تأويل الفعل المحتمل، وتعزيز الأفق أو خرقه.

4. القوى الفاعلة في النص:

بتأمل النص نجد أن القوى الفاعلة تنقسم إلى رئيسة: تتمثل في :"ئيزم" و"أفگان". وثانوية: "ءاموش" و"ئزماون" و"مميس ن ؤفگان". أما الثور والفرس والجمل، فلم يكن لهم دور في تطوير الحدث. ويمكن تقسيم القوى الفاعلة إلى آدمية وحيوانية. كما أن الكاتب ليس طرفا في الحوار، وإنما يقدم الارشادات التي تسبق كلام الشخصيات. ولا يكتفي بتقديم الشخصيات من خلال حوارها، بل يقدم لنا مواصفاتها وملامحها.

ويمكن التمييز في النص بين ثلاث مواصفات لكل شخصية من الشخصيات:

5. القيم التي يعبر عنها النص:

يتأكد البعد الهوياتي للنص من خلال :

توتلايت(اللغة): يكتسي هذا البعد طابعا جماليا من خلال توظيف المسرحية لسجلات وتعابير وتراكيب وصور أصيلة كقوله:"ئغزان دادا، و: تنخ لْفاهيمْ)، مع توظيف مقاطع شعرية وحكم واستطرادات تمتح من البلاغة المتوارثة.

ءاكال(الأرض):وتشير إليها تاگانت نوارگان، إذ تأتي شجرة ارگان، بما ترمز إليه من صمود في وجه قساوة الطبيعة وتقلبات الطقس، وما تتميز به من ثبات واستقرار، بفعل جذورها الضاربة في بطون الأرض وأغصانها الوارفة المنبسطة في السماء، وعطاءها المستمر المتجدد، تأتي كتعبير رمزي يتخذه النص كرمز للهوية الأمازيغية (لا ينبت إلا في مناطق أمازيغية)، كما أنه ينمو معتمدا على إمكانياته الذاتية، تماما كما لا يعيش الإنسان الأمازيغي في تلك المناطق إلا بالاعتماد على إمكانياته الذاتية.

ءافگان (الإنسان): يرمز إلى الإنسان الأمازيغي الذي يأتي في النص مرتبطا بأرضه ولغته، ومواجها لكل قوى الشر. وهنا تأتي رمزية الشخوص الحيوانية في النص،

والتي تشير إلى علاقة الإنسان الأمازيغي بالحيوان، والتي لها جذور عميقة، إذ أنه سخر الكثير منها لمنفعته الشخصية: الحصان للتنقل، والثور للحرث، والهر للإحتماء من الفئران والزواحف.

6. الزمان والمكان في المسرحية:

من تجليات محاولات الكاتب تأصيل المسرح الأمازيغي كوافد جديد على الأدب المكتوب: تجهيل الزمان والمكان في النص. نقرأ في مستهله:"ؤميين دؤميين،ئعيالن ؤلا ⵜⵄⵉⵢⵢⴰⵍⵉⵏ: ئيس ئكّا يان ئيزم ئزدغ خ يات تاگانت ن وارگان"..

ومن المؤشرات المكانية في النص:"ئدا ئيزم ءار ئتّلي خ تاگانت. و يان واسف. و ئگّين خ تستّيغت ن ئگجدي و خ تسگا ن واداگ...

مكان يحيل على الانتماء والحميمية: لموضعا لّي ئلاّن خ گر وارگان، خ ئگّي ن واسيف..

مكان يحيل على الخطر والضيق والانتقام : تاستّيخت (الشقّة(

ومن المؤشرات الزمانية في النص: س زّرب .كّين ئميك ن ؤزمز . دلْحين ئرارد فلاّس . تضّرنّ تافوكت ؤر سول ئقّما خ ئگنوان بلا تازوغي نس..

والفضاء في النص الحالي يحمل أبعادا ثقافية، إذ يختزل قيما ومشاعر مرتبطة بحياة الإنسان الأمازيغي في البادية، حيث الماشية والرعي والطبيعة والغناء والموارد والانتماء والألفة ..وفي المقابل هو مكان لا متناهي ومترامي الأطراف، ومصدر للسلطة بالنسبة لإيزم.

7. الحوار في النص:

ويمكن التمييز بين جمل حوارية كتلك التي يتكلم فيها القط مثلا، ويعرض فيها تصرفات ءافگان في استغلال الحيوانات، لإشغال الأسد عن افتراسه. وبين جمل قصيرة نجدها عند الأسد، وفيها حوار جدي ومتسلط، إذ لا وقت لديه للكلام لأن شغله هو الانتقام. كما نجد حوارا متحايلا تمثله الجمل التي ينطق بها الإنسان والذي يسخدم الذكاء للفكاك من تهديد الأسد.

وإذا قارنا بين الحوارات الثلاث، يمكننا القول بأنها تسهم في بث النشاط في الحوادث، والإيهام بواقعيتها، وبث الحياة في الشخصيات، وتمثيل حركتهم والتواصل بينهم تمثيلا حيا. كما أن الحوار يعتير مناسبا في النص لطبيعة كل شخصية على حدة، والموقف الذي تجسده في سياق الحوار، إذ يمثل نفسية المتحاورين وأسلوبهما في الحديث والمناقشة، ويعكس طريقة تفكيرهما.

8. المقاطع السردية في النص:

تقدم في بداية كل مقطع أو نهايته(كالأخير مثلا) مجموعة من المعلومات عن:

الإطار الزماني والمكاني للحوار(المقطع الأول(

تحديد حركات الشخصيات وتصرفاتها وتنقلاتها ومواقف الشخصيات وانفعالاتها وطبيعة أصواتها، ومشاعرها والعلاقة فيما بينها.

9. اللغة في المسرحية :

وهي الأداة الأساسية فيها، وتتم في النص من خلال وجود السرد والحوار والوصف والشعر والعامي والفصيح. وتتميز بالبعد الحجاجي: فكل شخص يدافع عن مواقفه، وذلك بغية إبراز بعد الصراع، لأن الدراما أساسها هو الصراع. ومن ملامح اللغة في النص كذلك:

أسلوب الاستفهام للحقير والتقزيم، وتعبيرا عن الدهشة:"ماك ياغن ءا ياموش ءايلّخ تمزّيت خ كاد؟

أسلوب النفي: للردع: "ۏر كن ءاجخ.

أسلوب الإستعطاف تعبيرا عن المأزق الذي وقع فيه الأب والإبن:"ءا ربي ءا عمي ئزم گد ئضارن نك خ ۏستّيغ ءاد، عاوني ءان بضو ئگجدي. و: لحرما نّون رزّمات ئي، فكيغ ءاون لامان ن ربي.

وتوجد مجموعة من الوسائل اللغوية التي وفرت للنص اتساقه وانسجامه كأدوات العطف، وتنويع الضمائر وتكرار بعض العبارات...

المحاضرة (9: ⵜⴰⵍⵉⵖⵓⵜ ⵖ ⵜⵓⴽⵔⵉⵙ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ(الحكاية في الأدب الأمازيغي

تعريف الحكاية الأمازيغية ⵙⵓⵍⵉⵖ ⵏⵜⵍⵉⵖⵓⵜ

حكى: قص . ⵣⵣⵉⵓ :والحكاية ⵜⴰⵍⵣⵣⵉⵓⵜ:جمع – ⵜⵉⵍⵣⵣⵉⵓⵜ وⵉⵎⵙ، جمع – ⵉⵎⵙ ⵜⴰⵍⵉⵖⵓⵜ، جمع–ⵜⵉⵎⵙⵓⵉⵜ ⵜⵉⵍⵉⵖⴰ :، جمع ⵜⵉⵎⵙⵉⵍⴰⵉⵜ – ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ:، جمع ⵜⵉⵎⵙⵉⵍⴰⵉⵜ – ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖ، جمع .ⵜⵉⵎⵙⵉⵍⴰⵉⵜ ص، 222 المعجم العربي الأمازيغي لمحمد شفيق. وفي منطقة القبايل بالجزائر، تسمى الحكاية ب" ⵜⴰⵎⵙⵙⵓⵜ"

والحكاية الأمازيغية عبارة عن قصة ينسجها الخيال الشعبي حول حدث معين أو ظاهرة كونية، وتتضمن رؤيته وتفكيره، ويتم تداولها عن طريق الرواية الشفوية، وتهدف المتعة والتربية معا.

وظائف الحكاية الشعبية الأمازيغية ⵜⵉⵎⵙⵓⵖⵉⵏ ⵏ ⵜⵉⵣⵔⴰⴼⵜ

الحفاظ على القيم الأمازيغية، وتمريرها للأجيال .

الترفيه والتسلية، وتزجية الوقت بحكايات مشوقة، وبأساليب محببة.

التعليم والتثقيف، وخصوصا اللغة، فاللغة مؤسسة اجتماعية، لذلك فالطفل حينما يسمع للحكاية يستقي عبارات ومفردات وقواعد وتراكيب وتلفظات وغيرها.

وظيفة التنفيس: لقيامها على الصراع بين قوى تمثل الخير وأخرى عكسها..

البعد الجمالي: تذوق الجمال في المواقف والفضاءات والأساليب وغيرها.

أشكال الحكاية الأمازيغية ⵜⵉⵎⵙⵓⵖⵉⵏ ⵜⴰⵎⴰⵡⴰⵙⵜ ⵏ ⵜⵣⵔⴰⴼⵜ

- **الحكاية العجيبة:** تتضمن شخصيات غريبة كالغولة(تامزا – تاگروط) و تاسردونت ن ئصمدال ...
- **حكايات الحيوانات** : les fables تدور على لسان الحيوانات يستخدم الحيلة، وتنطوي على عبر وأبعاد تربوية. حكايات القنفد والذئب(ئنسي د ؤشن.(
- **الحكايات الساخرة:** حكايات تستخدم لإثارة روح المرح والتسلية وتدور حول نماذج بشرية كالبخلاء وخفاف الظل(حديدان.(
- **حكايات القديسين:** أبطالها من العباد والنساك كسيدي حمو طّالب وحكايات حمو أونامير...

عتبات الحكاية ⵜⴰⵙⴰⵏⵜ ⵏ ⵜⵣⵔⴰⴼⵜ

- **مدخل الحكاية** : وهو عبارة عن عبارة قصيرة تتكرر في كل حكاية، فمثلا في الشمال نجد عبارة .(ⵜⵉⵖⵓ ⴰⵣ ⵣⵣⵍⴰ ⵏ ⵍⵓⵍⴰ)وبعد ذلك يأتي مستوى ثان، وهو كثير التنوع وفي نفس الوقت يتكون من جمل عديدة ففي منطقة القبايل نجد الراوي يقول: ءاماشهو(ياماحدثوا) ويرد عليه الجمهور « آهو؟ ». وهي صيغة مماثلة ل [Cric/Crac] :في الفرنسية.
- **إغلاق الحكاية** : نجد لازمات تتكرر من قبيل حكايتنا شدت الواد الواد، وأنا وليت مع الجواد.
- **النسق البنائي السردي المتنامي، والمتسلسل للحلقات.**

التناصات الحكائية ⵜⵓⵔⵉⵜ ⵙ ⵜⵉⵣⵔⴰⴼⵜ

نعثر على حكايات أمازيغية كحكاية الفتيات الثلاثة تتشابه مع حكاية Gente de paris وكذلك حكاية نونجا ذات الشعر الطويل فتتناص مع فتاة القلعة .la fille dans la tour

وكذلك حكاية مارغيغضا أو Cendrion في الفرنسية، وهذا يؤكد وجود سفر وتنقلات للحكاية الشعبية بين الحضارات الإنسانية وتوفر هذا النمط الأدبي الأمازيغي لأبعاد عالمية مثيرة.

فضاءات الحكاية ⵜⵙⴰⵏⵜ ⵏ ⵜⵉⵣⵔⴰⴼⵜ

يمكن رصد ثلاث فضاءات أساسية للحكاية الأمازيغية:

❖ **فضاء الحلقة:** المنتشرفي كبريات التجمعات الحضرية القديمة، ولهذا الفضاء جمه

وره الخاص، كما له مؤطريه الذين يكن لهم الجمهور حبا وتقديرا، لأنهم يتحفونه بالجديد، ووينقلونه ما حفظوه من التراث.

❖ **فضاء السمر:** ففي البوادي الأمازيغية تعقد حلقات للسمر تتخللها حكايات، سواء في فضاء أخربيش بالنسبة للرجال، وكذلك داخل تجمعات الأسر الممتدة.

❖ **فضاء تنويم الأطفال:** وتتكفل النساء بعملية القص، لشحذ خيال الأطفال وتعليمهم دروسا حياتية مختلفة.

الأنتروبولوجيون والحكاية الأمازيغية ⵜⵉⵎⵙⵙⵓⵔⵉⵏ ⵏ ⵜⵣⵣⵉⵡⵉⵏ ⵜⵉⵎⴰⵣⵉⵖⵜ:

جمعوا إبان فترة الحماية العديد من الحكايات.

تكتسي أعمالهم أهمية كبيرة، لإتسامها بالمثابرة والدقة والضبط.

للبعض من هؤلاء الباحثين بعض المؤخذات منها : إصدارهم لأحكام غير موضوعية عن الثقافة الأمازيغية. وأعطي مثالا بأندري باصي الذي قال:"إن الكثير منها –أي الحكايات الأمازيغية– يفتقر إلى الخيال، مما يدل على أن البربر لم يصلوا إلى مرحلة التجريد في تفكيرهم". (نقلا عن Essai sur la littérature des bérbères199 :)

كثير من تلك المتون حافظت على الذاكرة الجماعية من الضياع. وهنا أمثل بمؤلف كل من كنيل ودو مونطون(1955) المسمى:
Textes bérbères dans le parler des Ait Sghrouchen de la Moulouya ; Paris ; L’arrose)
وتضمن نصوصا فريدة تصل الماضي الإغريقي الروماني بالأمازيغي قبل الإسلامي، ومحاولة إيجاد روابط أوربية للمغرب، من خلال سرد وقائع ومغامرات تحيل إلى تلك الأزمنة والعوالم.

تداول الحكاية الأمازيغيةⵜⵉⵎⵙⵓⵜ ⵏ ⵜⵣⵔⴼⵜ :

أورد الأستاذ محمد شفيق في نهاية المعجم العربي الأمازيغي حكايات ضاربة في القدم،ورد ذكر بعضها في نصوص إغريقية. مما يستدعي طرح السؤال عن الأسباب التي جعلت الحكاية الأمازيغية تصمد لقرون، رغم إعتمادها على التداول الشفاهي. ويمكن إرجاع ذلك إلى ما يلي: عراقة وتميز اللغة الأمازيغية، وطبيعة خواصها الداخلية المرنة، والقادرة على استيعاب المضامين المختلفة.

مرونة الحكاية الأمازيغية، إذ يتم الحفاظ على البنية الأساسية، ويتصرف الراوي في إضافة وحذف أشياء جديدة مع كل لحظة قص.

تعبير الحكاية الأمازيغية عن قضايا مرتبطة باهتمامات المتلقي

تقديس الذاكرة الأمازيغية للكلمة الجميلة، وحرصها على نقلها للأجيال المتعاقبة.

افتراض الحكي لدى الأمازيغ طقوسا خاصة، ففي الماضي كان الحكي يتخذ طابعا سحريا مقدسا، حيث يتم ليلا، وحصة الحكي حصة روحانية، تتصل فيها الحاكية بأرواح الأسلاف، ولذلك يتم نثر الملح في أرجاء المكان قبل بدئ الحكي، كما تضع الحاكية في بعض المناطق حبة قمح على لسانها لحمايتها من قوى الشر.

يتم تداول الحكاية الأمازيغية بصور مختلفة، وللتوضيح ذلك سنركز على حكاية حمو ؤنامير، كما يورد الأستاذ آيت باحسين:

الحكاية الشفوية النثرية(أسلوب الحكواتيين)

الحكاية الشفوية الشعرية(أسلوب"ءانظّام" الذي يقوم بنظمها في قالب شفوي يتم تداولها من خلاله.)

الحكاية المغناّة(أسلوب "رايس" الذي يرويها في شكل حكاية مغناّة).

الحكاية المكتوبة، ونتوفر على روايات لهذه الحكاية تعود لفترات طويلة.

التوظيف المسرحي(من خلال إخضاعها إلى إخراج مسرحي).

التوظيف السينمائي، حيث تم اعتماد مجموعة من روايات حكاية حمو ؤنامير، لإنجاز عمل سينمائي حول هذه الأسطورة

التوظيف الفكاهي، والذي قام به الفنان الفكاهي رشيد أسلال، حيث وظف الأسطورة في مجموعة من الحلقات، مع تعديلات على مستوى الإخراج، ليتلاءم مع الواقع المعيش.
ولا ننسى الأبحاث والدراسات والأطروحات الجامعية التي اهتمت بها.
وقد احتفى الأدب الأمازيغي الجديد بهذه الحكاية، كما احتفى بغيرها، وشكّلت خلفية للعديد من التجارب المكتوبة بالأمازيغية، أو بالعربية والفرنسية من قِبل كتاب أمازيغ. فقد وظّفها محمد خير الدين، والشاعر أزايكو في ديوان ئزمولن، وابراهيم أكيل(2002)في ديوان تيلمي ن واضو، وعبد الله المناني في ديوان: ⵙⵓⵍⵉⵏ ⵜⵉⵖⵓⵔⵉ(2003) ، ولحسن عباید في ديوان(2004)ⵜⵉⵎⵣⵉⵔⵜ:، ومحمد واكرار في ديوان(2004)ⵜⵉⵖⵉⵖⵜ:، ونجد توظيفا لحكاية لونجا المغاربية خصوصا بالريف واستثمار الحكايات الأمازيغية لا يمكن إلا أن يغني الأدب الأمازيغي الجديد ويربطه بجذوره.

المحاضرة (10) التعابير المسكوكة في التراث النثري الأمازيغي

ⵜⴰⵏⵙⵙⵜ ⵅ ⵜⵓⵣⵍⴰ ⵜⴰⵎⴰⵙⵖⵜ

1. تقديمⴰⵏⵜⴰ:

تزخر اللغة الأمازيغية بالعديد من المسكوكات اللغوية أو التعابير المسكوكة التي جرت في سيرورتها وذيوعها مجرى الأمثال، وإن لم تكن أمثالا بالمعنى القياسي. وجاءت في صيغ لغوية يتناقلها أبناء اللغة الأمازيغية جيلا بعد جيل شفهيا.

وهي صيغ تتسم بإيجاز اللغة، وإصابة ودقة المعنى، وحضور التشبيه والكناية، كما أنها مغلقة على نفسها، ومكتملة بذاتها، وتتقاسم مع المثل جملة من الخصائص والوظائف الجمالية والاستدلالية والاشارية التي تحيل على المعاني.

وتأتي التعابير المسكوكة الأمازيغية في صيغ وتراكيب لغوية متنوعة، تنم عن غنى اللغة الأمازيغية وقدرتها على التعبير عن انشغالات الناس ورؤاهم ومواقفهم المختلفة. وهي تعابير أبدعها الإنسان

الأمازيغي، وجرت على لسانه لقرون وتوارثتها الأجيال أبا عن جد. غير أن الشفوية التي لزمت الأدب الأمازيغي، كادت أن تقضي على الكثير من تلك التعابير. ومن أمثلتها: ما جاء على لسان الشاعر لحسن بوزنير" ⵔⵓⵎⵉ ⵢⵓⵎⵙⵙⵏ ⵉⵏⵓ ⵓⵎⵓⵔⵉ ⵓⵏ ⵜⵜⵜⵜⵉⵏ ⵉⵏⵓ ⵜⵜⵜⵜⵉⵏ" :

وقد جاء هذا التعبير للتعريض بمنافسه في ساحة أنعيبار الذي عجز عن مواجهة بوزنير ولو للحظات يسيرة، ولذلك طلب من إحدى الحاضرات ماء لغسل يديه بعد أن إنتهى من قتل قمشيش، والتخلص من غريمه.(قمشيش: البق(

ومن نماذج تلك التعابير قولهم لمن رفض الانخراط في تيويزي:

" ⵜⵉⵏⵉⵏ ⵙⵖⵔⵓ ⵏⵜⵜⵏⵓ"

وقولهم في التاجر الذي تعرف تجارته كسادا، أو العامل الذي يعيش في بطالة:

"ⵓⵔ ⵙⵔⵙⵎⵎⵙⵜ ⵙⵜⵓⵏ"

وقولهم لكثير الكلام"ⵏⵓ ⵙⵜⵜⵓⵜ ⵙⵔⵓⵍⵍ":

وفي التحذير من شخص سارق يقولون"ⵔⵔⵓⵔⵔ ⵜⵔⵔⵉⵔ ⵙⵜⵓⵏ":

تعريف التعابير المسكوكة ⵜⵉⵜⵜⵉ ⵏ ⵜⵉⵎⵎⵓⵔⵜ:

يقال لها بالفرنسية:

Expression figée, expression idiomatique, expression figurée, expression stéréotypée..

. يقصد بالتعابير الجاهزة، مجموعة التعابير الخاصة بلغة معينة، والصيغ التي تكونت وانصهرت وترسبت تدريجيا بمرور الزمن، وبالاستعمال الدائم للغة.

– إنها مجموع التراكيب التي تشكل وحدة لا تتجزأ، فلا يمكن استنتاج معناها من الكلمات المركّبة لها إلا فيما نذر، بمعنى أنها تدل على معنى جديد خاص يختلف عن المعنى المألوف لكل كلمة بمفردها.

–وهي بمعنى آخر مجموعة ثابتة من الكلمات التي تحمل معنى خاصا، لا يتضح من تجميع معاني الكلمات المكونة له. فمثلا قولهم:

"ⵖⵄⵍⵄⴰ ⴼⵓⵎⵎⵓ ⵓⴰⵛ ⵔⵖⵎⵎⵄ ⵄⵙⵙⵏⵎ ⵓⵎ "

بمعنى أسارير الوجه تفضح الدّواخِل . ويأتي تداولها في سياق الشك في إخفاء المحاور لأشياء عن غيره. فمعنى هذه العبارة ليس ملازما لأجزائها المكونة لها، و لا محدَّدا من خلالها. أي أن مدلولها لا يمكن استنتاجه من المعاني المباشرة للكلمات المكونة لتلك العبارة.

2. خصائص التعابير المسكوكة ⵜⵄⵛⵣⵎⵔⵖ ⵏⵏⵣⵓⵣⵜ :

–وتمثل التعابير المسكوكة على غرار الأمثال والحكم باكورة أفكار الشعوب، وعصارة تجاربها. وهي ظاهرة ثقافية بامتياز، لأنها تحمل شحنة ثقافية تعكس الظروف والملابسات والمواقف التي وردت فيها. كما أنها وليدة بيئتها، إذ تتعلق بالأشخاص (موران مثلا في الجنوب) ونفس الشيء بالنسبة للظواهر الطبيعية والحيوانات (بوشراطّ) للضبع في الأطلس المتوسط، والنباتات والمناخ والمعتقد وأسلوب الحياة السائد في البيئة الأمازيغية.

من خصوصيتها التي تجعلها أفضل من التعابير العادية تكمن في تقديم المعلومة بطريقة غير مباشرة، إذ لا يمكن ترجمتها حرفيا. (اصطلاحية المعنى، والذي له علاقة بالثقافة)، فإذا لم نكن من أبناء الجنوب مثلا فلا يمكننا فهم عبارة "ⵄⵅⵄⵄⴻⴻⴰⴻ ⵏ ⵍⵍⵄⵆⵔⵔⴰⵏ" الواردة في عنوان رواية للأستاذ الحسين بويعقوبي بسهولة. لحاجتها إلى المرجع اللغوي الذي تعبر عنه اللغة، لأن المعنى الحرفي مخاتل. فالعبارة هنا عبارة عن تعبير مسكوك محلي مفهوم لدى الخاص والعام ويحمل دلالات الترحال الدائم وعدم الاستقرار في المكان والرأي والحال..

والتعابير المسكوكة ليست مجرد أداة تعبير وتواصل، بل هي ذخيرة لغوية تهم الإبداع الأدبي، تحتوي مدونة من الألفاظ والصيغ والخطابات التي تشمل مناحي شتى من نشاط الجماعة وهي تعمل وتبدع، وتمارس متخيلها ضمن دائرة الكائن والممكن الجماعي الأمازيغي. ولهذا يأتي توظيفها بشكل أثير لدى الأدباء القدامى كما رأينا مع الشاعر بوزنير، ومع المحدثين كما صنع الأستاذ بويعقوبي.

تتسم بالإيجاز في اللفظ. وهي تعابير معروفة المعنى مجهولة الواضع، تعبر عن عصارة الإبداع اللغوي للإنسان الأمازيغي.

وهي من مأثورات البيئة الأمازيغية، وتجري مجرى الأمثال، وقد تحولت إلى مقولات تعبر عن مواقف مشابهة ومتكررة.

تتضمن حكمة أو حقيقة عامة مبنية على الخبرة والتجربة.

المثل أساسه التشبيه، وهذا ليس شرطا في التعابير المسكوكة.

المثل إذا تكرر استعماله وشاع صار تعبيرا مسكوكا"ⵉⵏⵎⵓⵔ ⵏ ⵜⵎⵓⵔⵜ"، تناسينا القصة والمثل، وأبقينا على العبارة، لأن المثل يحيل على واقعة تاريخية على عكس التعابير المسكوكة.

والمثل لا يخضع للقاعدة النحوية على عكس التعابير المسكوكة.

الأمثال التي ليست لها قصة أصلية تعتبر من قبيل التعابير المسكوكة.

وفي المثل يسبق بقولهم"ⵉⵏⵏⵉ ⵓⵔ ⵜⵜⵓⵜⵜⵉ ⵉⵏⵏⵉ"، أما التعبير المسكوكة فتقال مباشرة.

ومن خلال تتبع العبارات والصيغ المسكوكة الواردة في مناطق أمازيغية عدة. نجد أن المأثور الشفهي الأمازيغي، يعتمد في خطابه استراتيجية توظيف تلك العبارات على إدراجها بشكل يفقدها استقلاليتها، لتصبح عنصرا من عناصر الخطاب.

وتزخر اللغة الأمازيغية بالعديد من العبارات المسكوكة والتصورات النمطية والألقاب والكنى، والتي يتم اختيارها لتأصيل قيمة معنوية تحظى بتقدير لديهم، أو التنفير من قيمة مذمومة لديهم.. ومن الكنى نذكر: "باقشيش" للفكاهي، و"موران للشجاع" و"حديدان" للمحتال، ولا تقتصر الكنى على أعلام الأشخاص في الأمازيغية، بل تتعداها إلى الأماكن: أزيلال للمرتفع مثلا ودرس الطوبونيميا غني في الإفصاح عن كثير من مثل هذه التفاصيل..

وكذلك أعلام الأجناس من الحيوانات المشهورة والجن.. مثل: "بوشراطّ" للضبع، و"بولخير" للخنزير، و"آيت ربي" للجن..

وقد تؤخذ الكنية من ظواهر متصلة بصاحبها، كأن يحمل الشخص إسم مكان مولده ونشأته، مثل أسوسي أجبلي...

وتتعدد دوافع اتخاذ الكنية منها التفاؤل والسخرية والتوقير والتحقير..

وهذه الكنى والألقاب تصبح مفاتيح لمعلومات كثيرة كالخلفيات الاجتماعية والسمات الشخصية، وغير ذلك من المعلومات المخزّنة عن الفرد أو المجتمع، لتصبح عبارة مسكوكة .

وأذكر بأن اللغة إنما هي مؤسسة اجتماعية، فكل فرد يمتلك مخزونا من العبارات المسكوكة والأمثال وغيرها، وكلها تعبر عن ثقافة المجتمع. ولهذا فالعبارة المسكوكة تكتسب عن طريق فهم معناها واستعمالها في سياقها. ولهذا نحن في حاجة إلى وضع معاجم للتعابير المسكوكة في مختلف المناطق الأمازيغية، وإقامة أبحاث من قبل الطلبة حولها

3. وظائف التعابير المسكوكة ⵜⵉⵣⵔⴰⴼⵉⵏ ⵏ ⵜⵎⵙⵎⵉⵔⵜ

مستوى سجالي: حين يجعل منها المتكلم سلاحا قابلا لأن يواجه به الخصم، وفي الآن نفسه عجينة قابلة للتشكل حسب تطور السجال.

مستوى إقناعي: عندما يخرِج المأثور الشفهي العبارة من فردانيتها، ويجعلها عنصرا مندمجا ضمن باقي العناصر المكونة لبنيته النصية، فهو يكسبها صفة الحقيقة المقنعة، الباعثة على التأمل والتدبر والاعتبار، فتدخل النص الشفهي بوظيفتها الإقناعية.

مستوى احتجاجي: لتقويم الإعوجاج والإصلاح الاجتماعي، ومواجهة سلوكات تتنافى مع قيم ومثل المجتمع الأمازيغي. فالعبارة أو التصور النمطي الجاهز، له دور ثقافي وتوجيهي أساسا، حيث تعمل على توجيه المجتمع والتأثير فيه، وتجعل الفرد يؤمن بالدور الذي يحدده له المجتمع.