

القصة القصيرة باللغة الأمازيغية : من النشأة إلى التحول والامتداد

محمد أوسوس

كاتب وباحث في الثقافة الأمازيغية

مقدمة لا بد منها

قليل وكتب الكثير عن القصة القصيرة المغربية باللغتين العربية والفرنسية، لكن القصة القصيرة باللغة الأمازيغية لا تزال حقلا أدبيا ونقديا بكرا، لم ترتده الأفلام النقدية ولا قليل حوله شيء، فلا يزال كل ما يتصل بها يرسم القول أو قيد الكتابة، رغم الدقة التي طبعت هذا النوع الأدبي على مستوى الإبداع والنشر. لذا، تروم هذه الدراسة الإسهام في تقديم نبذة عن المنجز القصصي بالأمازيغية بالجنوب المغربي، من خلال الوقوف على بعض المستجدات التي شهدتها هذا الجنس الأدبي في السنوات الأخيرة، ورصد بعض ملامح التحول الذي طرأ عليه، خصوصا وأن القصة القصيرة جنس أدبي غربي وافد على الأدب الأمازيغي المكتوب مثل الرواية والمسرح.

وأؤكد في البداية أنني أفضل تسمية القصة القصيرة بالأمازيغية بدل نعت القصة بكونها أمازيغية (القصة الأمازيغية) لاعتبارين اثنين:

- أن أول ما يميز هذا المنجز القصصي الذي يوصف بالأمازيغي هو اللغة التي كتب بها.

- أن هناك قصة أخرى يمكن أن تكون ذات خلفية أمازيغية من حيث مرجعيتها الثقافية ومن حيث المتخيل الذي تمتع منه أو تستلهمه دون أن تكتب بالأمازيغية، بل بلغات أخرى متداولة في السوق اللغوية المغربية كالعربية والفرنسية¹.

¹ يمكن التمثيل لها بقصص تعتمد حوارات باللغة الأمازيغية مثل مجموعة اشتباكات لأمين الخليلشي أو يتبدى استلهامها لمتخيل أمازيغي على مستوى العنونة باختبار عناوين أمازيغية اللغة مثل قصة تافوكت ضمن مجموعة تسونامي لمصطفى الغتيري أو اعتماد عناوين تمثل تعريبا حرفيا لصيغ وأمثال أمازيغية مستمدة من المحكي التراثي الأمازيغي مثل (أمواه أخرى قالت الضفدعة) للطاهر الكينزي، والتي ليست سوى ترجمة للمثل الأمازيغي

وظهور القصة بالأمازيغية في المشهد القصصي المغربي، بقدر ما يثري هذا المشهد الأدبي ويكرس التعدد في لغات الكتابة الذي يطبعه، بقدر ما يشكل دافعا إلى مراجعة مفهوم القصة المغربية ذاته، الذي عادة ما يحيل في وعي النقاد والمتقنين المغاربة ولاوعيهم إلى القصة المكتوبة بالعربية، إذ بات لزاما اليوم الكف عن الحديث عن القصة المغربية باللغة العربية وأخرى باللغة الأمازيغية أو باللغات الأخرى لأن الاستمرار في تكريس النظرة الأحادية اللغوية للأدب المغربي ينم عن عجز عن استيعاب التحولات الثقافية التي تعرفها بلادنا يعكس نوعا من الممانعة ورفض التعددية التي يتسم بها الواقع السوسيوثقافي واللغوي المغربي.

وتجدر الإشارة إلى أن التأكيد على نعت هذا المنجز بالقصة المغربية باللغة الأمازيغية ضمن العنوان مرده إلى أن هناك واقعة نصية قصصية باللغة الأمازيغية في بلدان الجوار أيضا، خصوصا الجزائر التي عرفت ميلاد أولى النصوص القصصية منذ الأربعينيات من القرن الماضي مع بلعيد ن أيت علي، والتي نشرت لاحقا تحت مسمى (أملوط)² دون تحديد هوية نصوصها الأدبية وتعيينها على أنها قصص³، وبلغ عدد المجاميع فيها ما ينيف عن الأربعين مجموعة⁴.

وتوظيفها للميثولوجيا الأمازيغية (تاسليت ن ونزار مثلا) في مجموعة (تانييت) لفتيحة أعروور، ناهيك عن توظيف أسماء أمازيغية لشخصيات القصص (تانييت، نذر، تودا، توناروز، أمناي، أنير، تامالوت).

² Dallet, J-M., Degezelle, J-L., 1964, Les cahiers de Belaid ou la Kabylie d'antan, Fort-National.

³ يعتبر الباحث رشيد تيتوش أول من قام بدراسة تحليلية لهذه النصوص وبين طبيعتها كقصص قصيرة جديدة بهذه التسمية ضمن بحث جامعي له بعنوان :

Les cahiers de Belaid: du conte à la nouvelle, Université Tizi Ouzou, 2001

وضمن مقال أخر له مع صابرينا زرار معنون بـ:

« Naissance du genre nouvelle en tamazight (kabyle) », Rachid Titouche et Zerar Sabrina, in El- Tawassol- 29 janvier 2009 – pp -56-66

وهو التعيين الذي تبناه أغلب الباحثين والنقاد الجزائريين الأمازيغ أمثال عمار أمزيان في الصفحة 85 من كتابه:

Tradition et renouvellement dans la littérature kabyle, 2014. 216 p.

ونادية بردوس في بحثها المعنون بالسرد في النثر القصصي القبائلي – دراسة مقارنة بين السرد في الحكاية الشفوية الشعبية ومؤلفات بلعيد ايت علي والرواية القبائلية – مذكرة لنيل شهادة الماجستير- جامعة مولود معمري تيزي وزو- 2001/2000

وكذلك موحاند أكلي صالح في دراسة له بعنوان (الصفحة 111):

« La nouvelle littérature kabyle et ses rapports à l'oralité traditionnelle », La littérature amazighe : oralité et écriture, spécificités et perspectives, Aziz Kich (s/d), 2004, p.103-121.

⁴ أنظر بيبيلوغرافيا المجاميع القصصية بالأمازيغية في الجزائر (القبائل) حتى سنة 2014 ضمن دراسة بعنوان: "Tullist kabyle : réflexions préliminaires sur le corpus"

كما أن هذه الدراسة سوف تتركز على القصة بالجنوب المغربي لقلة اطلاعي على ما ينتج في المناطق الأخرى من بلادنا بسبب العوائق المرتبطة بتداول وتوزيع ونشر الكتاب الأمازيغي على امتداد التراب الوطني، أضف إلى ذلك أن ما أنتج في مناطق الوسط والجنوب الشرقي لا يزال محدودا وأبعد ما يكون عن تحقيق التراكم الكمي والنوعي الذي يسمح بالحديث عن التحولات النوعية أو الكمية⁵.

أما ما يتعلق بمفهومي التنوع والتحول، فهما مجرد مفهوميين أو مقولتين إجرائيتين منهجيتين، استعرتهما لرصد بعض ملامح التطور أو المغايرة والتمرحل في هذا التراكم الكمي للمنجز القصصي بالأمازيغية، فالتحول ذو بعد دياكروني دال على التعاقبية والدينامية والانتقال، بينما يحيل التنوع على التعدد في الأشكال والأساليب والأدوات والرؤى والأبنية ويوحي بالسكونية والستاتيكية والساكنونية أو التزامنية.

تحولات القصة القصيرة

إذا كان أكبر تحول دال شهده الأدب الأمازيغي بالمغرب عموما هو انتقاله إلى الكتابة، فإن التراكم المكتوب الذي تمخض عنه قد عرف في العقود الأولى هيمنة الكتابة الشعرية⁶، إذ شكل الشعر عمود الأدب الأمازيغي ومركزه⁷، فكان لا بد من

Ameziane Amar et Salhi Mohand Akli, 2014, Actes du colloque international "La problématique des genres littéraires amazighes : définitions, dénominations et classifications", Université de Bouira, pp.114-120.

أو ضمن الكتاب التالي المكتوب باللغة الأمازيغية لموحدن أكلي الصالحي:

Kra n tsura i tyuri n tseklaï, M. Akli Salhi, 2015, p 89-91

⁵ ما صدر في الوسط والجنوب الشرقي لا يزال معدودا على رؤوس الأصابع، نذكر منها gar tasggawrt n ugdal inzan لعمر درويش و tiwtmin yufn irgzn لمصطفى ملو و tamtūdt لسعيد اوبولمان، و tadša n iyf izlf n لخالد بو عدي و tamssumant للحبيب فؤاد.

بينما عدد المجاميع يزيد عن ذلك قليلا في الشمال. وقد صدرت أول مجموعة قصصية القصيرة بامازيغية الريف سنة 1994 وهي "رحمرت تامقرانت" للموساوي بوزيان (السيل الجارف). تلتها أعمال أخرى نذكر منها "حريق ن تيري" لمصطفى اينيض و "تيفادجاس" لوليد ميمون و "أجضيض وومي كين شالواو" لمحمد شاشا و "نفري ن عون" لمحمد بوزكو و "تقضيصين ن اريف ننو" لعائشة بوسنينة ومجموعات "اسواض نوييحن" و "أسفديجت" و "تاريوروت ن راخارت" لسعيد بغربي و "نزرمان ن تادجست" لرشيده المراقي و "أفل أزكاغ" لفؤاد أزروال و "مارتشيكا" لمحمد الهاشمي ومجموعتي "نغاز نسوا ربحار" و "تافوشت ن تيوشا" للحسن موساوي و (تودونين وار تيتزاغن) أي القطرات التي لا تجف لعللي أمازيغ.

⁶ يتجاوز عدد الدواوين الشعرية بالأمازيغية بالمغرب حتى الآن المائتي ديوان، ويمكن الاطلاع على بعض المعطيات البيبلوغرافية المتعلقة بها حتى سنة 2010 ضمن كتاب ببليوغرافيا الإبداع الأدبي الأمازيغي بالمغرب (1968-2010) لمحمد أقيقر وأحمد المنادي- منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية سنة 2012، كما يمكن الاطلاع على ببليوغرافيا دواوين الجنوب حتى سنة 2013 في مقالنا "الأدب الأمازيغي الحديث بالجنوب: الحصيلة والأسئلة ضمن الكتاب الجماعي الصادر عن منشورات رابطة تيزّا: دراسات في الأدب الأمازيغي الحديث- مطبعة دار السلام - سنة 2013.

تحول ثان يخلق تنوعا في الأجناس الأدبية ويوسع فضاء الإبداع بهذه اللغة حتى لا تحتكر القصيدة وحدها حقل الكتابة الإبداعية، فانبثقت القصة القصيرة (تولّست) لكون الحاجة ماسة إلى شكل تعبيرى جديد يتجاوز الأشكال التقليدية من قصيدة وحكاية، لكونها بصيغتهما التقليدية الشفوية عاجزتين عن استيعاب المتغيرات وترجمة التحولات التي يعيشها المجتمع المغربي، والتعبير عن تيمات جديدة وقضايا راهنة بأبنية غير تقليدية. فالحكاية مثلا، رغم وفرتها وثرائها في الأدب الأمازيغي الشفوي والمدون⁸، قد استنفذت طاقتها الإبداعية واستحالت إلى نماذج شبه جامدة لعدم انفتاحها الإبداعي على مستوى التيمات والبنى والرؤى، ولارتهانها للشفوية التي تغيرت شروط وطقوس إنتاج وتلقي نصوصها، وتراجعت سياقات تداولها بسبب التحولات السوسيوثقافية التي يعرفها المجتمع المغربي.

وفي هذا السياق، ظهرت القصة القصيرة بإصدار أول مجموعة قصصية باللغة الأمازيغية بالمغرب سنة 1988 بعنوان "ئماراين" لحسن إيد بلقاسم، ثم توالى في السنين الأخيرة حتى قارب عددها 89 مؤلفا قصصيا. ورغم وعيى بمحاذير التحقيب ومزالق التجبيل في الأدب، إلا أنه يمكنني إجرائيا التميز بين مرحلتين أساسيتين في المنجز القصصي بالأمازيغية:

1 مرحلة التأسيس والريادة: ولا تتجاوز حصيلتها ثلاثة مؤلفات، إلى جانب بعض القصص الموثقة في المجلات والجرائد التي كانت تصدر حينئذ، مثل مجلة أمود⁹، وتمتد هذه المرحلة زمنيا على مدى عشر سنوات من 1988 إلى 1998.

⁷ فؤاد أزروال- السرد في الادب الامازيغي الجديد- مجلة أسيناك 5/4- 2010- ص. 26.
⁸ يتسم الأدب الأمازيغي في شقه السردى الشفوي التقليدي بثراء وخصوبة وتنوع كبير في مجال الحكاية والأساطير المتداولة بشهادة عدد من الباحثين المتخصصين أمثال Frobenius ودوجاردان لاکوست Camille Dujardin Lacoste، وقد شهد ابن خلدون في عصره على تلك الوفرة حيث قال عن الحكايات والأخبار التي يقصها الأمازيغ في عصره ضمن كتاب العبر: "وكثير من أمثال هذه الأخبار لو انصرفت إليها عناية الناقلين لمألت الدواوين"- أنظر أنظر مقالنا (المسالك الثلاثة لتطوير السرد الأمازيغي بسوس) ضمن كتاب عتبات للسرد الأمازيغي- دراسات ونصوص في السرد الأمازيغي- منشورات منظمة تاماينوت فرع أكادير- مطبعة المركز، آيت ملول-2011- ص5 وما بعدها).

⁹ مجلة (أمود) كانت تصدر عن الجمعية المغربية للبحث والتبادل الثقافي، صدر منها أربعة اعداد (بالحرف العربي): العدد الأول منها ظهر بتاريخ ابريل سنة 1990 وتضمن القصص التالية: غيكلّي غيكلّي الحسين واعزي وأووجدو كّر تانضلا د تمغرا لمحمد أوسوس وتوفتن د ماس مقورن للصابي مومن علي. أما العدد الثاني، فصدر في غشت من نفس السنة، وتضمن النصوص القصصية التالية: علي نكنان لمحمد اشبيان وتازرزييت لفاطمة اگناو وأنزگوم لمحمد الفرخسي ونمير نكوران لمحمد أوسوس، بينما صدر العدد الثالث والرابع بـمايو 1991 متضمنا النصوص التالية: لالا تگورا لمحمد اشبيان وتاسوت ن تارناوت

سنة الصدور	عنوان المؤلف	الكاتب	الناشر	نوع القصص
1988	ثمارين	حسن ايد بلقاسم	على نفقة المؤلف	قصص قصيرة
1993	تغيري ن تبرات	مومن علي الصافي	جمعية أمريك	قصة مطولة
1998	أنزليف	محمد أشيبان	جمعية أمريك	قصص قصيرة

وتتسم الكتابة القصصية في هذه المرحلة بما يلي:

- انطلاقها من فراغ تقريبا، لعدم استنادها إلى أي تقليد كتابي في مجال السرد بالأمازيغية، خلافا للشعر الذي سبقه تقليد كتابي، ولو في شكل منظومات فقهية¹⁰.
- ظهورها في سياق يشهد غياب أي اعتراف رسمي، أو شبه رسمي، وبالتالي غياب اللغة الأمازيغية في المؤسسات الرسمية أو التعليم، فظهرت في الهامش المقصي بعيدا عن المركز، وفي إطار جمعيات حاضنة، خصوصا الجمعية المغربية للبحث والتبادل الثقافي، التي أصدرت مؤلفين مهمين من هذا الجنس الأدبي. وكان الهاجس الذي يحرك هذه المرحلة هو إثبات الذات وتأكيد أن الأمازيغية قادرة على التعبير الكتابي وحمل المضامين والقضايا المختلفة في إطار جدلية الهوية والاختلاف، وهذا الهاجس هو نفسه الذي طبع هذه التجربة بأن أخضعها لسلطة المرجع وسلطة الإيديولوجيا وتحكمية المضامين في الإبداع.
- اعتماد الخط العربي في الكتابة بحكم طبيعة المرحلة المسيجة بالعوائق الإيديولوجية والابستمولوجية، حيث كان كل ما يتعلق بالثقافة الأمازيغية يتراوح بين

لابراهيم باوش، وهي في واقع الأمر نص مسرحي قصير من فصلين، ولو أدرج ضمن خانة القصة (تالاسين).

ويمكن أن نذكر ضمن نصوص السياق ذاته قصة "مريم نگران" للراحل حسن بنعمر شيشونغ التي كتبها سنة 1992 ونشرت بعد وفاته لاحقا سنة 2011 ضمن كتاب (نمنارن نـ والاس امازيغ - عتبات للسرد الامازيغي) من منشورات تاماينوت فرع اكادير. وفي نفس الإطار تتدرج القصص المنشورة ضمن كتاب أسنفلول الذي صدر سنة 1994 ، وضم الاعمال الابداعية للدورتين الثالثة والرابعة 1988 - 1991 للجامعة الصيفية بأكادير، ويشتمل على نصين هما أموتو ف تيدت لمحمد الفرخسي (1991) واسگلف ن ئگرسلفن للخطير ابو القاسم افولاي (1991). بعد ذلك تلتها النصوص المنشورة في الجرائد مثل تاسافوت وتامونت وتامازيغت واماضال امازيغ.

¹⁰ يتعلق الأمر بالتقليد الكتابي المعروف في سوس بتامازيغت، والذي كان من ثماره عدة مخطوطات عبارة عن منظومات فقهية لأزناك وأوزال وغيرهم.

الممنوع أو الممتنع واللامفكر فيه. أضف إلى ذلك اعتماد الاجتهادات الشخصية في التقطيع والقواعد الإملائية لغياب المعيرة والتقعيد.

- صدورها بدون أي تعيين جنسي على الغلاف أو حتى داخل المتن النصي، باستثناء مجموعة أيد بلقاسم الذي عين عمله بكونه "تأديمينين"¹¹ لكن ضمن الإهداء، أما العنونة فاكتمست طابعا إحيائيا تيمائيا ولم تنفتح بعد على أفق التأويل والايحائية.

- انفتاحها الكبير على المستوى اللغوي على الدخيل المعجمي والاقتراض من اللغات الأخرى.

- غياب الصوت النسوي ضمن هذه الكتابات.

- توقف كتاب هذه المرحلة عند حدود العمل القصصي الأول وبالتالي غياب الاستمرارية لدى هؤلاء الرواد¹².

حصل في هذه المرحلة تحول على المستوى البنائي بالانتقال إلى القصة المطولة، حيث ظهر أول ظهر نص منها في تاريخ السرد المكتوب باللغة الأمازيغية على المستوى الوطني، وهو "تيغري ن تبرات" سنة 1993. وعلى المستوى الدلالي، حصل انتقال من قصة الالتزام النضالي والتعبير عن قضية والارتهان لسلطة الايديولوجيا في مجموعة "نمارين" إلى قصة بدأت تتشغل نسبيا بالهاجس الجمالي والاهتمام بالرؤية الفنية والاشتغال على اللغة في مجموعة "أنزليف" سنة 1998، حيث بدأنا نحس بتحويلات في القصة، سببها الوعي بضرورة إقامة نوع من المسافة بين الخطاب الاجتماعي والسياسي وبين الأدب دون النجاح تماما في الفكك من إسار الخطاب الإيديولوجي كما سيتبين لاحقا.

كما حصل انتقال آخر من قصة تروج لخطاب اليسار وقضايا الفقر والصراع الطبقي والاعتقال السياسي في مجموعة "ايمارين" إلى قصة مشحونة بهم الهوية واللغة الأمازيغية، منبجسة من خطاب الحركة الثقافية الأمازيغية في "تيغري ن تبرات".

أ- مجموعة "نمارين": مخاض الولادة وثقل الإيديولوجيا

تكتسي مجموعة "نمارين" أهمية كبرى في مسار المدونة السردية المكتوبة باللغة الأمازيغية بحكم رياديتها وتأسيسها للفعل القصصي الحديث، وبحكم توثيقها لأسئلة

¹¹ كلمة تأديمينين جمع لتأديمنت التي تعني الحكاية، وهي اللفظة التي استعملت في البداية قبل أن يتم استبدال لفظة تالاست ثم توليست بها.

¹² ند بلقاسم توقف عن كتابة القصة، ولم تنتشر له سوى قصة قصيرة بتيمة بعد ذلك بعنوان (نيسرين) في كتاب تاسكلا تامازيغت- مدخل للأدب الأمازيغي- منشورات الجمعية المغربية للبحث والتبادل الثقافي- مطبعة المعاريف الجديدة- 1992- ص: 219، نفس الشيء بالنسبة لمومن علي الصافي فلم تنتشر له بدوره سوى قصة واحدة بعنوان (توفتن د ماس مقورن) ضمن مجلة أمود- العدد الأول ابريل 1990 منشورات الجمعية المغربية للبحث والتبادل الثقافي.

وهموم عصرها، ولذلك فإنها تستحق منا وقفة خاصة لإبراز بعض الملامح المرتبطة بمخاضات الميلاد والتأسيس في القصة المكتوبة بالأمازيغية.

تتكون هذه المجموعة من تسع قصص، موزعة على ست وثمانين صفحة من القطع المتوسط، وهي على التوالي: اكبور- تيكي أو هو- دمين ن تهيّا د بومليك- كيي أيكان تيدرفيت اينو- تامغرا ووشن- تامارايت- ازكاغ- تاووكت- اكفاي نثاروا نو. ويمكن أن نجمل ملاحظتنا عن هذه المجموعة القصصية فيما يلي:

- غياب مفهوم واضح للقصة القصيرة لدى الكاتب انعكس في نصوص المجموعة القصصية التي تتأرجح بين الكتابة الإبداعية والتدوين الشفوي والتوثيق التاريخي، فالبعض منها يعتبر إما تنبيها كتابيا لحكايات وأخبار طريفة متناقلة شفويا بمنطقة إباحان تم تسجيلها بأسلوب حكاوي تقريرى مباشر مثل نص (تيكي أو هو)¹³، أو صياغة أسلوبية لحكايات مروية مثل نص (دمين ن تهيّا د بومليك)، أو استلهاما لتجارب واقعية وتاريخية من صميم ما عاشه الكاتب نفسه من اعتقال بسبب مواقفه السياسية ضمن تجربة اليسار خلال سنوات الرصاص.

- تندرج مجموعة "إيمارين" ضمن مشروع نضالي أيديولوجي يقوم على المنفعة على حقوق الإنسان والحريات والديمقراطية والهوية الثقافية ويعتبر الكتابة نضالا وضمانا لاستمرارية الأمازيغ، وهو الأمر الذي تعكسه كل النصوص الموازية التي أُنْتُت المجموعة بدءا من وجه الغلاف¹⁴ وظهره والإهداء¹⁵ والصفحات الأولى التي تضمنت شواهد مقتبسة ومقتطفات *épigraphes* من مواد وفصول¹⁶ إعلان المؤتمر العام للأمم المتحدة للتربية والعلوم والثقافة.

- إن هذه القصص هي إفراز لبيئتها الاجتماعية، فهي تعكس سياقها التاريخي والسياسي والثقافي المطبوع بالقمع والقهر السياسي وخنق البعد الهوياتي الأمازيغي وهيمنة الخطاب الإيديولوجي لليسار، حتى أن الكاتب لجأ إلى النحت الاصطلاحي

¹³ يستهل هذا النص بالافتتاحية الحكائية (نكا تين)، ويتم فيه سرد أخبار منسوبة لأشخاص تاريخيين معروفين في إباحان مثل سعيد اوتكيزين وايد بارود وفي أمكنة فعلية بمنطقة إباحان مسقط رأس الكاتب مثل (اورتي اوفلاح وتمنار...).

كتب عليه بحرف تيفيناغ ما يلي: تيرّا أ غ تلاً تودرت ن نمادان غ تونيت، أي ما معناه أن الكتابة¹⁴ ضمان استمرارية حياة الشعوب في العالم.

¹⁵ في الإهداء ورد ما يلي: "ريغ تادمينين اد أد كينت تارزيفت ن تئماغن ف تاوماتكيت د تدرفيت د تديموقراطيت غ تونيت تيس كراضت"- "للمناضلين من أجل الهوية والحرية والديمقراطية".

¹⁶ ورد في الصفحة الثالثة نص المادة الخامسة من إعلان المؤتمر العام للأمم المتحدة للتربية والعلوم والثقافة 1978- 11- 27 حول حق الجماعات كافة في أن التمتع بذاتيها الثقافية وفي تنمية حياتها الثقافية الخاصة بها في الإطارين الوطني والدولي. أما على ظهر الغلاف فورد مقتطف من المادة (1) من نفس الإعلان حول الاصل المشترك للبشر وتساويهم في الكرامة والحقوق ووجوب احترام اختلافهم في الثقافة واساليب العيش وحقوقهم في الحفاظ على هوياتهم الثقافية.

لمفاهيم باتت الحاجة ماسة إليها لترجمة هذه الانشغالات (مثل اجترار كلمات تاماتكيت للدلالة على الهوية التي ولدت لديه فعل الكتابة باللغة الأمازيغية - تاماغت ن تسكوبين لترجمة الصراع الطبقي). لذا، فهي تكتسي طابعاً تسجيلياً وتقريرياً في أغلب نصوصها، لكونها شهادة مريرة عن الحياة الواقعية في فترة السبعينيات من القرن الماضي في مجتمع أمازيغي قروي، وشخص بسطاء من الفقراء والطلبة الذين تعلق بهم أسرهم الآمال لتخليصها من الفقر والعوز والحاجة، حتى أن ثمة إيقاعاً متواتراً ببنية دلالية تتكرر في عدة قصص (شاب مناضل خلال مرحلته الدراسية بالجامعة ثم يتخرج، ثم يعقد العزم على الزواج من معشوقته، لكن أحلامه تنكسر على صخرة الاعتقال) كما في نصوص (أزكاغ- تامارايت- كئي أ يگان تيدرفيت ننو) وإلى حد ما قصة "تامغرا ووشن". فتيمة الاعتقال والقهر تيمة مركزية، تحولت إلى ما يشبه الخيط الرابط بين أغلب النصوص، إلى جانب تصوير اليأس والقهر الاجتماعي، وتناول بعض الظواهر الناتجة عنها كالتسول (قصة أكفاي ن تاروا ننو)، وإدانة الفكر الخرافي المغلف بلبوس ديني (من خلال شخصية شاب في القرية مشع بالفكر الماركسي، يعتبر الفكر الخرافي مثل التطير وتقديس الأولياء إحدى وسائل التحكم في عقول الفقراء والطبقات المسحوقة في قصة "تاووكت"، لكن ينتهي به الأمر نحو الاعتقال، كتيمة مركزية متكررة في نصوص ايد بلقاسم)، فقصص المجموعة تسجل الأحداث المحيلة على وقائع مستلهمة في كثير من تضاعفها من بيوغرافية الكاتب ذاته، أو من السياق التاريخي والواقعي الفعلي مما له علاقة بتجربة الاعتقال، فتوثقها زمنياً في بعض السياقات، مع الإحالة على التواريخ المرجعية للأحداث¹⁷، أو أمكنتها الفعلية التي عاش بها الكاتب وخبرها بنفسه خلال نشأته بإحاحان ودراسته بتارودانت واعتقاله بالرباط¹⁸، وأسماء شخصيات حقيقية مرتبطة بتاريخ منطقة إباحان¹⁹ مما يؤكد رغبة الكاتب في "ربط النص بخارج النص والإيهام بانتماؤه للواقع"²⁰، لذا أثقلت بعبء الايديولوجيا، والاحتفاء بالمضمون، وضمور الهاجس الفني، إلا في بعض الاستثناءات مثل نص "أكبور".

- واقعية ايد بلقاسم التسجيلية تتخللها نفحات رومانسية شجوية أحياناً (الزواج القسري لتيهيا وانتحار بومليك في قصة "دمين ن تهيّا د بومليك"، انتهاء مصائر الأبطال بالاعتقال والانفصال عن العشاق ما يفسر العنوان ثمارين (العشاق)).

¹⁷ ففي قصة أزكاغ مثلاً الإحالة التاريخية التالية: (16/01/1976) كما وردت الإحالة على سنوات الدراسة بين البطالين حتى تخرجهما واشتغالهما وسجن الزوج مرتين 1971-1972 في قصة كئي أ يگان تيدرفيت ننو.

¹⁸ تعج القصص بطوبونيمات مثل إباحان والجنوب أكادير، تارلاودانت، سيدي ببيي- الرباط- تاوريرت ن أيت بوزيد- سيدي محاند إحيا- تين زمك- أكادير بيسك- ايت تسيللا- أسيف ن د حوا.

¹⁹ من الانتروبونيمات المرتبطة بتاريخ المنطقة والواردة بالقصص نذكر: لقائد سعيد اوتكزيرين ولقايد أنفلوس.

²⁰ لطيف زيتوني - مصطلحات نقد الرواية - مكتبة لبنان - ط1- 2002. ص- 172.

● اعتماد التناص التراثي بتوظيف بعض الأمثال²¹ واستلهاً بعض الرموز والأساطير الأمازيغية وإعادة تشكيلها تناصياً لتوليد دلالات جديدة كأسطورة تامغرا ووشن²² في القصة الحاملة لنفس العنوان، إذ القاص يقرأ الأسطورة من زاوية ما تحيل عليه من تناقضات على المستويين الاجتماعي والكوني يريد من الميث أن يعبر عنها، كما توظف باعتبارها حالة جوية كرمز للوهم العابر والأمل الذي ينتهي إلى إحباط، حيث تتخذ العبارة الأسطورية دلالة جديدة محينة يراد لها التعبير عن قضايا الراهن، ورسم صورة عن حالة مطبوعة بالإجفاف والأمل الكاذب والبؤس والاعتقال²³.

0 0 1 1 2 2 3 3 4 4 5 5 6 6 7 7 8 8 9 9
 10 10 11 11 12 12 13 13 14 14 15 15 16 16 17 17 18 18 19 19

²¹ من الأمثال الموظفة في المجموعة (تامارت ورأ تاسي تاياض أبلأ س وسمضل- ننا اس وفولس أر تجرونت كبانث نيت) ضمن قصة أكفاي نثاروا نثو.

²² للإطلاع على نص الأسطورة ودلالاتها الأنتروبولوجية، يرجى الرجوع إلى دراسة حولها بعنوان "تامغرا ووشن أو الفوضى الكونية" بكتابنا "دراسات في الفكر الميثي الأمازيغي"- منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية- 2007.

²⁴ Achour Ouamara, 1996, « La régénération dans le conte kabyle », Etudes et Documents Berbères, 14, pp. 143-152

67

الاسترجاعات الجزئية *analepses partielles* في أحياز نصية متعددة (أكفائي نثاروانو، أگبور، أزگاغ)، بحيث تؤدي وظيفة تفسيرية غالبا تتمثل في تسليط الضوء على ما فات أو غمض من حياة الشخصية في الماضي، أو ما وقع لها خلال غيابها عن السرد. أضف إلى ذلك اللجوء إلى التضمين أو الإقحام، مثلما نلاحظ في نفس القصة (أگبور) التي ضمنها الكاتب قصة مؤطرة (قصة العجوز والفقير) تخدم القصة الإطار.

كما يمكن الإشارة إلى البناء الدائري الذي اعتمده القاص في قصة "أزگاغ"، فقد ابتدأت القصة باعتقال البطل لترتد في نهايتها إلى نفس نقطة البداية بعد استذكار حيثيات الأحداث التي قادت إلى الاعتقال، وقد اعتمد الكاتب في خطابه السردي تقنية التقطيع، بتقسيم هذه القصة إلى مجموعة من المقاطع المرقمة. أما البناء المتوازي فنقف عليه في قصة/حكاية "دمين ن تهيا د بومليك"، إذ تبدو القصة كما لو أنها تروي حكايتين مزدوجتين بالتوازي: قصة العجوز وجرار السمن ثم قصة العاشقين، لكن يفهم لاحقا أن الحافز الأول إنما هو إرهاب²⁶ *amorce* للقصة الأساسية.

ب- قصة "تيغري ن تبرات" أو مرسل الرسالة

كما يشير إلى ذلك عنوانها الذي ينطوي على دلالة نصية ومرجعية تختزل التيمة المركزية للنص، فإن أحداث القصة تبدأ بتسلم الأم العجوز (لألا فاضم) رسالة مختومة بالرباط، زعم (بيهي) الذي يتولى عادة التسوق لصالح نساء القرية (تازولت بالأطلس الصغير) أنها من ابنها (همو) الذي هاجر إلى فرنسا وانقطعت أخباره منذ 25 عاما، ربما ينبئها فيها بأنه عائد إلى بلده، ما أشاع الأمل في فؤادها وفؤاد زوجة همو (عيشا)، وبحث عشا عمن يقرأ الرسالة، نظرا لغياب فقيه القرية الذي يتكفل عادة بقراءة الرسائل الوافدة على الأهالي الأميين، فاقترح بيهي أن تحيلها على ابنه الصبي (علي) الذي قرأها دون أن يتمكن من فهم فحواها، ما عرضه لسخرية الأهالي، فحز ذلك في نفسه وغادر القرية (لموضع) غاضبا نحو الغابة، لكنه ضلّ عن السبيل الذي يقوده إلى تامجلوشت (مقر سكنى خالته)، وفي طريقه صادف فريقا من السياح الفرنسيين في رحلة بالمنطقة خلصوه من قطع من الذئاب (أوشان) كاد يفترسه في الغابة، وأووه في خيمتهم حتى الصباح، وأعادوه إلى ذويه مستغربا كيف أنهم يتحدثون اللغة الأمازيغية ويكتبون بها، كونهم تعلموها من مدارس خاصة بتعليمها، وأعلمه أحدهم في حوار دار بينهما حول تعليم الأمازيغية امتد على مدى ست صفحات (29-35) أن اللغة الأمازيغية نظاما غرافيا خاصا بها، بل ولقنه الكتابة به، وجعله يعي أن الرسالة لو كتبت بلغته لما وجد صعوبة في فهم مضمونها. ويعتبر هذا المقطع الحوارية بؤرة الخطاب، بل هو لب المقصدية (الرسالة) التي تتحكم في

أسرتها على ما تقتضيه من سناجيب وحتى بعد اصطياح واحد منها بعد عناء تضطر إلى البحث عن فقيه المسجد ليتولى ذبحه لكون الدين يحرم على المرأة القيام بذلك).
²⁶ مصطلحات نقد الرواية- لطيف زيتوني- ص15.

القصة. إثر خيبة أمل الأم والزوجة من عودة همو، بعد أن انتظرتا طيلة اليوم الموعود بلا جدوى، وبعد فشل لالاً فاضم في العثور على من يقرأ الرسالة، وفي ظل رداءة الأحوال الجوية المصحوبة بعاصفة مطيرة قوية دامت أزيد من أسبوع كامل رأت في منامها ابنها (همو) راقدا في مستشفى بالرباط، فانقبضت نفسها، وهمت بالسفر صباحا وزوجة ابنها رفقة (عيشا) لتتفقد مستشفيات الرباط، واكتشفن في الصباح خلال توديعهن للأهالي أن أغلبهم اتجهوا صوب ساحة القرية لمشاهدة حيوانات السيرك الحافل الذي حل بها، وخلال وقوفهن أسفات على أنقاض بيتهن المنهار تماما بسبب المطر، فوجئن بغريب يتفقد ركام البيت بدوره، ليكتشفن أنه همو العائد إلى البلدة، وأنه رب السيرك المعني، الذي تمكن من تأسيسه بعد غربة مريرة وشقاء مضن انتهى باتقانه لفنون السيرك وكسبه الشهرة والمال من خلال جولاته عبر العالم. في المقاطع الأخيرة من القصة، انعطف السارد على الرسالة التي لم تقرأ بعد، إذ أعاد (علي نوبس ن بيهي) قراءتها على مسامع الأهالي، حيث أعاد له همو الاعتبار بعد أن شهد له باتقانه القراءة وشرح للمستمعين مضمونها (إعلامهم بحلوله بالرباط وعزمه على زيارة القرية في أقرب الآجال) رغم أن علي بن بيهي لم يفته أن يعاتبه على كونه لم يكتب نصها بالأمازيغية، إذ لو فعل لكفى أهله عناء البحث عن معانيها وجنبه الإحراج. وختمت أحداث القصة بحفل كبير، أقامه همو على شرف أهل القرية.

على الرغم من سيادة الطابع التقليدي على الكتابة القصصية في هذه القصة حيث السرد الخطي ذو بنية كلاسيكية تنطلق من بداية يتنامى فيها الحدث نحو التآزم لينفرج وينحدر نحو النهاية السعيدة ولقاء الأحبة بعد أزمت الفراق، وحيث السارد العليم يروي بضمير الغائب، واللغة السردية الإخبارية العارية عن اللبوس الفني تفتقد للطلاوة الشعرية والنزوع الإيحائي، فإن القاص يعمد بين الفينة والأخرى إلى تفسير خطية السرد وتنمية الحبكة عن طريق الاستذكار والتضمين بإحكام الأحلام والتداعيات والخواطر التي تستغرق فيها الشخصيات لإضاعة جوانب من القصة، من قبيل استذكار عيشا سبب اغتراب زوجها، إذ تعترف لأول مرة لالاً فاضم بأنها طالبت بالتخلي عن عمله كبهلوان (تاراميت) ضمن فرقة حماد وموسى على اعتبار أنه نوع من التسول، وحكت ما حصل بينهما من خصام بسبب ذلك، ما دفعه إلى الهجرة إلى فرنسا، وفي نفس الإطار تستذكر لالاً فاضم بدورها قصة زواجها الثاني من أحد المسنين إثر وفاة زوجها الأول من وباء، وكيف اختطف منها ابنها (همو) وكان لا يزال طفلا لإلحاقه بفرقة سيدي حماد وموسى الاستعراضية بتازروالت، حيث انقطعت أخباره عنها لتفاجأ به يعود إليها شابا بعد خمس عشرة سنة من الغياب، فزوجته حينها من عيشا. أضف إلى ذلك استذكار همو بعد أن عاد لأهله لبداياته الصعبة ومعاناته في فرنسا ورحلاته العجيبة عبر البلدان.

وقد انخرطت هذه القصة بدورها في عملية التفاعل والتصادي مع المتن التراثي الشفوي بكونها تتناص مع أسطورة "حمو أونامير"، بل تتأسس في بنيتها السردية

على خلفية أسطورية أونامييرية تمثل النص الغائب المضمّر من خلال نسق الأحداث الممثل في قصة هجران همو (المعادل النصي لحمو وأنامير الأسطوري) ثم عودته إلى الأم (عيشا) وزوجته (فاضما) وبلدته، والاعتماد على سند حلمي للنسق المرجعي الأونامييري (ص 78)²⁷.

وكما يتضح من ملخص هذه القصة، فهي مؤطرة على المستوى التيماتى بالهاجس اللغوي الهوياتى من خلال موضوع الرسالة، التي يفترض أنها وسيلة تواصل وتبليغ وتقريب، لكنها، وقد كتبت بالعربية، أي بغير لغة أهل القرية الأمازيغ، ولم يستطع أحد قراءتها في غياب إمام المسجد، أنتجت فعلا معاكسا في القصة هو الإبعاد. لقد أبعدت الطفل (علي) عن ذويه، فكاد يضل بسببها إلى أن أعاده إلى أهله جماعة من السياح الناطقين بالفرنسية، لكنهم يتقنون الأمازيغية، بل ويكتبون بها، وتعاطمت مأساة الأم والزوجة بسببها، وكادت أن تبعدهما عن بيتهما باتجاه الرباط للبحث عن (همو)، وانجرحت كبرياء الأهالي لكونهم لم يستطيعوا فك رموزها.

إن مسألة اللغة الأم والتعددية التي تطبع سوق الممتلكات الرمزية تشكل الفكرة الثأوية خلف النص بشكل عام، فهي تعبر عن سياقها، بداية التسعينيات التي عرفت تنامي مطالب الحركة الثقافية الأمازيغية عقب صدور ميثاق أكادير لسنة 1991، التي جعلت في صلب نضالها تعليم الأمازيغية وإعادة الاعتبار لها في إطار الاعتراف بالحقوق اللغوية والثقافية، بينما يلاحظ في قصص ند بلقاسم أنها تخلو أو تكاد من هيمنة الهم الهوياتى بشكل مباشر إلا من إشارات تاريخية عرضية تتعلق بأصول بطلين من إحدى القصص²⁸. ويمكن القول إن قصتي "نمارين" و"تيغري ن تبرات" تميزتا بشكل عام بالاهتمام بالمضامين وبالأنساق المرجعية، ولم يكن الهاجس الجمالي والأفق الفني ضمن انشغالاتها الجوهرية الأولى، لذا فهي مرآة لسياقها انهمت أكثر بالخطاب النضالي والتعبير عن المواقف الايديولوجية والسياسية وتقديم الشهادة على الوضع القائم.

²⁷ حيث يبرر (همو) قرار العودة إلى بلاده بحلم رأى فيه أنه خلال خروجه إلى الغابة مع أمه للاحتطاب نزل طائر مزرکش انقض عليه، فحملة إلى أعالي السماء (المعادل النصي للنسر الأونامييري نكيدر) وبينما هو منتش في عالمه السماوي المبهرة أنواره، إذ يرى أمه تتخبط في الأرض بنيسة تناديه: همو أبيوي ماني غ تليت؟ (أينك يا همو يا بني؟) فانتابه أسى شديد، وحاول أن يناديه كي تسمعه لكن بلا جدوى، حاول جاهدا مناداة الطائر بلا طائل، إذ استمر في ارتفاعه غير أنه بصيحاته، حاول التخلص من الطائر ببثر مخالبه، فنجح في ذلك قبل أن يدخل إلى ذلك العالم العلوي العجيب، فهوى من أعالي السماء السابعة نحو الأرض مثل أونامير (نكد د ويس سا نكوان س تيز لا نكوتن، نواتس أكال..). ليستيقظ من كابوسه.

²⁸ حيث ينسب أصل الفتاة إلى طريف باني شالة (من البورغواطين) بينما عزا الفتى إلى جده ابن تومرت مؤسس الدولة الموحدية في قصة كيي أبيگان تيدرفيت ننو.

مجموعة أنزليف: التآرجح بين الهم الجمالي والنزوع الايديولوجي

تضم هذه المجموعة القصصية تسع قصص، تشغل حيز 80 صفحة، وتعتبر في بعض نصوصها تدشيناً جمالياً بدون منازع باللغة الأمازيغية بسوس، أرست الملامح الأولى للتجريب واختراق النسق السردي.

ويمكن أن نعرض بعض المعالم الكبرى لهذه المجموعة القصصية في النقاط التالية:

• استرفاد وامتصاص التراث

إن الذاكرة الشفوية ترين بظلالها على متن المجموعة، إما بتخصيب النص المكتوب بسماد اللغة التراثية أو باستنابات المادة الحكائية الشفوية بين ثنايا النصوص.

أ- توظيف لغة سردية تراثية (ناهلة من البلاغة والأسلوبية الشفوية)

تنتم اللغة السردية في قصص أشيبان بالخصوبة والتوغل في تضاريس فنون القول التراثية والبلاغة التقليدية في لغة المحكي القروي بالجنوب، إذ يتصيد فيها الكاتب ما بات يتلاشى من العبارات المسكوكة والكنيات والتشبيهات، وينهل من معين البنيات اللغوية والأسلوبية الشفوية، محققاً تفاعلاً موفقاً بين البنيات التعبيرية للغة الكتابة وامتداداتها الشفوية، بصياغة منفتحة على النصوص السردية الشعبية والسجل اللغوي التراثي الساخر والطريف. فنجد القاص يسبغ على هذه اللغة السردية مسحة من التفكه والتهمك باعتماد توصيفات ساخرة وطريفة كما في قصة "نِيْگ وُغاراس"²⁹، كما يضيف على سياقاتها الوصفية أحياناً نوعاً من الشعرية والانسياوية العذبة كما نقرأ في بداية قصة "أوصاض أسگان" (ص-51) على سبيل المثال، حيث يصف مقر سكنى الشخصية الرئيسية (الحاج وُدمين) بأعلى مرتفع جبلي.

ب- التفاعل مع الحكاية

يعتبر التناص مع المتن السردى التراثى الشفوي بوعي جمالي واسترفاد بعض موتيفاته الحكائية والأسطورية من العناصر الفنية التي تميز بعض قصص هذه المجموعة، إذ يستدعي بعض نصوصه في بعض السياقات، كاستحضار حكاية "بومحمد د وُشْن" (ص 11 من قصة "لالاً تگورا") أو أن يولد دلالات جديدة من بعض عناصره الميثية، كاستلهم أسطورة الثعبان الأسطوري أوصاض في التراث

²⁹ هي قصة رومانسية ذات طابع رمزي يركز فيها على هندام البطل (ئدوس) عازف الشباب الماهر الذي يلبس جلباباً متقادماً بالياً ويعشق في صمت فتاة تبادله نفس الشعور لكنها تكره على الزواج من غيره، وفي عرسها يطرب المدعوين بألحان شبابه العذبة ثم يموت كمدا بعدها.

الميثولوجي الأمازيغي³⁰ للترميز للطريق الاسفلتية السوداء، أو بالتفاعل الفني معه بنائيا أو دلاليا، أو امتصاصه بنحو يخدم استراتيجية الكتابة القصصية كما في توظيفاته لحكاية "تيكركاس مَرَكْسِين بَرَكْسِين" الذائعة في الجنوب المغربي، والتي جعل بعض النصوص والمقاطع تسترشد بنيتها وأسلوبها باختراقاتها العجائبية، وذلك بصيغتين:

(أ) بالنسج على منوالها لإنتاج نص قصصي مرهن ومحمل برؤى معاصرة، ففي قصة "نُضْص ن واوتيل" مثلا، يحكي البطل/ الراوي بضمير المتكلم، كيف يرحل هربا من صرامة الجو الدراسي إلى عالم الأحلام الذي يرسمه في شكل فانتازمات وتخيلات، بحيث يحقق كل رغباته المقموعة بصورة فانتاستيكية لا تتضبط لقواعد الواقع، ولم يجد الكاتب أفضل من محاكاة حكاية "تيكركاس بَرَكْسِين" نظرا لما تتيحه من خلخلة للمألوف³¹، وتوتير لضوابط الواقعية وقوانين المنطق، فهي عبارة عن زوبعة من المفارقات التي تتوالى بسرعة³². ورد في مقطع من القصة (ص16)

o o %Koi H++H ⊙ ٢o+ +Llo^o %O %⊙ΣI ΣH.∧^I, oO ++CIZ^H ⊙ Σ*QΣ %O
++ollo٢H LloIII, ⊙ Σ٢ II O^∧^H H ٢o+ +XIII⊙+ I LloIIIΣ...

(ب) تضمينها أجزاء من الحكاية، كما هي متداولة فعلا دون التنصيص عليها بحيث يوهم الكاتب بكونه جزءا من المتن القصصي كما في نفس القصة "نُضْص ن واوتيل" (ص. 18-19) حيث يروي (سفروري)، وهو شخصية من شخوص القصة، لبطلها الراوي حكاية "تيكركاس بَرَكْسِين مَرَكْسِين" بنصها أو باقتباس عبارات واجتزاء مقاطع معروفة منها ودسها بين ثنايا النص، بحيث يمتصها نص القصة ويتفاعل معها ويستبطنها. كما استعار القاص عبارة من الحكاية ذاتها وأوردها بصيغتها الحرفية: "نُغرس نُ ييغي، ياكل أساراگ" كما تروى شفويا في قصة علي ئكنان، وطريقة تشكيل هذه القصة الساخرة³³ نفسها، بما في ذلك لغة الوصف الموظفة، وروايتها بصوت سارد عليم وبضمير الغائب، وتعليقات الراوي الساخرة، والتسلسل الكرونولوجي لأحداثها، ومناخ هذه الأحداث. كل ذلك يوحي بأنها

يحكى عن هذا التنين أو الثعبان الميثي أنه بإمكانه إحراق غابة بأكملها بسبب ما ينفثه من نيران حين ينفخ على الأشجار³⁰.

³¹ محمد أوسوس، "من الحكاية إلى القصة الأمازيغيتين بسوس: أشكال وآليات تناص القصة مع التراث الحكائي الأمازيغي"، الأدب الأمازيغي الحديث، كتاب جماعي، 2016، ص.3.

³² H. Basset, Essai sur la littérature des berbères, 1920, réédition Ibis Press-Paris, 2000, p.117

³³ تحكي القصة عن شخص نزل عنده صهره ضيفا ثقيلًا يذهب متذمرا إلى السوق لجلب الحاجيات ويعود بحماره محملا بالأغراض التي اقتناها، فيتلّف الصغار والحمار معظمها في طريق العودة فيصل إلى بيته خالي الوفاض.

تمتج من أسلوب وروح الحكاية أو الطرفة الشفوية المعروفة ب (أحمد أحرابي) أو (علي بوتكيوضت)، وإن استعارت قالب القصة، بل حتى تسمية البطل (علي نكنان) فإنها ليست ببعيدة عن هذا السياق الحكائي. وقد استعار القاص من بنية الحكاية التقليدية أيضا على مستوى الصيغ الاختتمائية، فقد قام الكاتب في سياقين نصيين مختلفين باستيحاء بنيتها ومحاكاتها في خواتم قصصه، يتعلق الأمر بنهاية قصتي (تيزيت) و(أوصاض أسگان)³⁴.

- اعتماد جمالية خرق النسق في بعض القصص

من عناصر الجدة في قصص أشيبان، مقارنة بالنصوص السابقة، هيمنة ضمير المتكلم في عدة قصص (نَیگ وُغاراس، نُض ن لجامعا، تيزيت، نُضص ن وَاوتيل، توگمیت ن وَاِتي، نُزیکر) على حساب ضمير الغائب الذي غلب على قصص ندبلقاسم والصافي، لكن التجديد لديه يتعدى ذلك إلى طرق أبواب الخرق في بعض قصص المجموعة عبر الخروج عن المألوف القصصي التقليدي الواقعي الذي أرساه ند بلقاسم ومومن علي الصافي لتجريب إمكانات جديدة في الكتابة القصصية وازدياحات عن النسق، ويمكن أن نذكر من بين تمظهراته:

- جمالية الأنسنة واستنطاق ما لا ينطق من جماد وحيوان

ففي قصة "لألاً تگورا" التي يطغى العرض فيها على الأحداث من خلال حوار شخوصها من الحجارة والحصوات المختلفة من حيث الاستعمال بين حجارة الفرن (وُرفان) وحجر الرحي (أزرگ) وحجارة الرشق بالمقلع (نلدي) وحصي أوكارن أو نُگنترن³⁵، والتي من خطابها نتعرف على الطفلة التي تلهو بها وتشخص بكل حصة منها فردا من أفراد أسرتها. وفي قصة "تيزيت" تحكي الذبابة عن تنقلاتها بحثا عن قوتها وتنتقد المجتمع والحياة في المدينة وسلوكات الناس المطبوعة بالنفاق والجشع والتحرش بالنساء والاستغلال الجنسي وادعاء الطهرانية المزيفة من زوايتها كحشرة

³⁴ في قصة تيزيت قفل السارد بالخاتمة التالية التي تذكر بصيغة الاختتام التي تقفل بها الحكايات بسوس³⁴: "میک یورید نژی د تیزیت نس، وُر د تورِ تمغارت د تاکات نس. کما أن خاتمة "أوصاض أسگان" نسجت على منوال الخاتمة الحكائية، ولكن بصيغة معارضة بارودية للصيغة الاختتمائية للحكاية الأمازيغية بسوس، ففي الوقت الذي تنتظر أن يرمي (الحاج) الكلبة بقطعة رغيف كما عودها، رماها بعضا فولت تصيح، وهو ما يذكر بعبارة توردي في نهاية الحكايات بسوس: "غینْ أغ تْ نْ فلغ وُر تْ ند نوبغ، أر بی د گاتن س نزران أر بی د گاتن س ویشن ن وُغروم ألبغ د لکمن". وتلعب هذه الصيغ وظيفة إخراج المتلقي من عالم الحكاية والسرد العجائبي، وبالتالي تفسير الإيهام بالواقع.

³⁵ هي الحصوات الصغيرة التي تستعمل في لعبة تلقف الحصي بعد قذفها.

عادة ما ينفر الناس من قذارتها، غير أنها ترى أفعال بعض النماذج التي عرضتها أكثر قذارة مما تتهم به³⁶.

وهكذا ينظر الكاتب إلى المجتمع من زاوية غير مألوفة، ويطل على العالم مستثمرا ما سماه عبد الرحمان تمارة بجمالية الهامش³⁷، بحيث نتعرف على واقع الشخوص وبعض من انشغالاتها وعلاقاتها من الفجوة الضيقة للمقصي المنسي واللامفكر فيه، فتتخلل رؤانا ووعينا المتعود على المؤتلف من خلال خطاب المختلف المحتقر بإسماعنا خطاب الحشرات المستهجنة وصوت الأشياء التافهة مشخصة مؤنسنة لتروي عن نفسها وعن الإنسان والمجتمع.

- جمالية السخرية والحلم والشعرنة والإدهاش

يستعين القاص بالسخرية والتهمك في اختيار نماذج بشرية لأبطال من الهامش، يسبغ عليهم نعوتا ويسند إليهم أفعالا طريفة أحيانا، كما في بعض الحكايات الأمازيغية الطريفة والفكاهية المعروفة ك(بلعجوض) و(أحمد أحرابي) و(علي بوتكيوضت)، وهو الأمر الذي يمكن الوقوف عليه من خلال شخصية علي نكان مثلا، ويعتبر محمد أشيبان مؤسسا لهذا النزوع الكاريكاتوري الساخر في القصة المكتوبة باللغة الأمازيغية. كما يتوسل بالنسق الحلمي في قصتي "نض ن واوتيل" و"نض ن لجامعا" مثلا، وقد بلغ البناء الجمالي والكثافة الإيحائية والدلالية والسردي المشعرون مداه في قصة "نض ن لجامعا"، ففي هذه القصة تغلب البنية الغنائية على البنية السردية، وذلك من خلال علاقة ملغزة ومعقدة بين السارد البطل وفاطمة، في لوحة لغوية شعرية مكثفة، تنطوي على دفقة من السجوع والجناسات الخصبه ومفاجأة القارئ بخلاف التوقعات (إرباك القارئ بما يخالف أفق انتظاره)³⁸.

- ظلال الإيديولوجيا المحافظة في المتن القصصي

على المستوى التيماتى والرؤية الفكرية، يبدو أن بعض قصص أشيبان منهجسة بانتقاد تحول القيم وتلاشي الأخلاقيات المحافظة كما في قصة "تيزيت" و"أوصاض أسگان"، هذه الأخيرة تقدم لنا صورة عن العائلة الممتدة التقليدية التي يحتل مركزها الجد المحافظ على القيم الاجتماعية المتوارثة (لحاج ودمين)، والذي يمثل السلطة

³⁶ تقول الذبابة ساخرة من الإنسان: "نكيّ بعدا مقار كينغ غار تيزيت، ور جَو ن زَنزِيغ لعاراضا ننو ف تفوست ن ليقامت نغ ف تاوطيطت ن تقيي د ما ست ثرواسن غ ثرار ن تمغارين لي ور ثلّين نّمي" (ص- 29).

³⁷ عبد الرحمان تمارة - جمالية النص القصصي المغربي (الراهن) - 2010 - ص- 15

³⁸ والمقطع التالي نموذج لهذه اللغة الشعرية المسجوعة في قصة (نض ن لجامعا) - ص- 44:
 Co + Oe+ eColoO, A %XXoO A %O%oO? Co + Oe+ + oLoLo I LoCo, ZLI QJCo, KOo
 %JLBo A KOo %XXoOo! Co + Oe+ %Y%o! : OJOO %J%o!, %Co LoA, OOI O X+o!!? %Oe
 OOO, OeXXO %OXOO, %ZOo %Xo %CoLi, OeXI + %CoLi O LeA A %LeA A...

الأبوية في مجتمع قروي معزول، يجسد فيه صور الهيمنة البطريركية، ويشكل مصدر الفرار والمعرفة والحكي بالنسبة للعائلة والجماعة، لكن تحولات سوسيوثقافية بدأت تعصف بالقيم التقليدية، بسبب زحف الطريق المرموز إليها بالتنين الأسود، والتي عادت نحو القرية، فكانت بدورها السبب في تحولات اجتماعية واضطرابات طالت القيم واللغة³⁹.

ويتم ترصد وانتقاد هذه التحولات أحيانا من زاوية إيديولوجية ثيومركزية محافظة، تؤطر عدة نصوص، كما يرشح بوضوح من نص "نزيكر"، فهذه القصة الخبرية تتضح ب خطاب دعوي مباشر تحكمه قصدية طاغية مارست سطوتها على الكتابة، ألا وهي المنافحة عن الرؤية الدينية للقيم الاجتماعية ولصورة المرأة⁴⁰، فدنا فيه الانشغال الأدبي من درجة الصفر، وتضاءلت فيه العناصر والأدوات الفنية والجمالية إلى أدنى مستوى لها، حيث يدعو القاص يدعوا إلى التمسك بالإسلام عقيدة كحل يعتصم به⁴¹، ونبذ التفرقة بين المسلمين، ما يفسر اختيار عنوان "الحبل" (نزيكر). وإذا كان تضعضع أو تلاشي القيم التقليدية هو التيمة المهيمنة على المستوى الدلالي، فإن مسألة الهوية واللغة تشغل جزءا من انشغالات القاص في نصوصه، وإن بدرجة أقل، فهي تحضر لديه باحتشام، وتدخل ضمن جملة العناصر الموروثة المهددة بالاندثار والتلاشي، كما عرضنا لذلك في قصة "أوصاض أسگان"⁴².

وعلى العموم، يمكن القول أن مجمل النصوص في منجز محمد أشيبان تتضح بحس جمالي ونزوع إبداعي ملموس نحو الإبحار في لجة التجديد والخرق على الرغم

³⁹ لقد ورد في القصة أن اللهجة المصرية تجد لها مكانا على ألسنة الأهالي بسبب المسلسلات التلفزية التي رافقت تعبيد الطريق: أر ترزآن ألسيون نسن منيد ن نمرآن س واول ن ميصرا (ص 60) فضلا عن الاستماع إلى الموسيقى المصرية عبر التلفزيون، وبدأت تتلاشى قيم توقيير الصغار للكبار من خلال سلوك زابنا ابنة شقيق الحاج التي لم تقم لعمها وزنا ما أثار غيظ الحاج الذي شعر بان الطريق المعبدة هي تنين أسود سيزحف ليحرق بلهيب انفاسه القرية بأكملها.

⁴⁰ صورة المرأة في بعض القصص محكومة بالرؤية الفتوية المؤبسة للأنثى والتي تنتبطها بفكرة الغواية.

⁴¹ تعج هذه القصة بالذات بالمصطلحات الدينية التي تجعل منها أشبه بنص ديني فقهي أكثر منه نصا أدبيا (لاصل ن لوصول- رّحمت ن ربّي- لجنّت- يان أك نملان ما سا نّز الأظ- ليخرت- تالوحت- سبحان الله وبحمده سبحان الله العظيم- جاهنّاما- تسيّحات- دّيكر ن ربّي- أوّال ن ربّي- أموسلم- (لحوض)- نّابي موحماد تيزيّلا ن ربّي فلاّس- ربّي أيگان الحق أر تّئيني غار لحقّ إلى جانب إيراد آيات قرآنية مترجمة المعاني إلى الأمازيغية: أمزات غ نّزيكر ن ربّي كولوكن أد ور تنگارام (اعتصموا بحبل الله جميعا ولا تفرقوا).

⁴² من سياقات تناول المسألة اللغوية في القصة أيضا ما ورد في أحد الأحداث الفرعية (ص- 56) عن أحد أحفاد لحاج القادم من الخارج، وهو "سعد" الذي لا يتقن سوى الفرنسية، ولا يفقه شيئا من اللغة الأمازيغية المتحدث بها في مجالس جده، إذ يختبره زاليم (راعي ماشية لحاج) في الأمازيغية بأن طلب منه تفسير أصل تسمية البركة التي كانا يسبحان فيها وهي تامدا مزغار، فما كان من سعد إلا أن فسرهما بكونها مكونة من فعل أمر (prends) وفسر غار بأنه grotte، ليصحح له الراعي بأن المقصود بها تامدا نمي وّزاغار.

من تورم بعض القصص (خصوصا نزيكر وأوصاض أسگان) بحمی الإيديولوجيا التي جففتها من نسقها الفني. وهكذا، نلمس أنه كلما انخفض منسوب الايديولوجيا وعنف المضمون والأطروحة الأخلاقية والدينية في هذه القصص كلما رحب مداها الجمالي وانفتحت آفاقها الاستيطيقية.

وفي ختام دراستنا لهذه المرحلة، يمكن الخلوصل إلى الاستنتاجات التالية:

■ أنه رغم "كون المرجع ظل يوجه آلية الكتابة ويتحكم فيها، مما أدى في كثير من الأحيان إلى إقصاء يميز الصوت القصصي وإلغاء فريدة تشكيل الممارسة القصصية وعناصر اشتغالها لحساب "واقعية المضمون" واستحواذ الخطاب الإيديولوجي"⁴³ فإنه في هذه المرحلة "انبثقت عدة ومضات قصصية لتصوغ زمنها القصصي الخاص إبداعا ورؤية"⁴⁴ حتى أن بعض الجماليات التي ترسخت في المرحلة الثانية قد تم التأسيس لها منذ المرحلة الاولى مثل جمالية الحلم والسخرية والتشدير/ التقطيع والشعرنة.

■ أن المؤلفات الثلاثة تعبر عن سياقها السوسيوثقافي وتترجم تحولات المغرب الفكرية والإيديولوجية حيث التنافس الرمزي بين المرجعيات الإيديولوجية اليسارية والاسلامية والأمازيغية.

■ أن مسار القصة القصيرة باللغة الأمازيغية يشابه في بداياته ومرحلته التأسيسية مسار نظيرتها باللغة العربية بحكم المناخ العام الذي احتضن ميلاد هذه التجارب التي، وإن اختلفت ألسنتها، فقد تقاربت شروطها وظروفها التأسيسية.

2. المرحلة الثانية: مرحلة الترسيع والامتداد (من 2008 إلى الآن)

تعد هذه المحلة استمرارا وامتدادا للمرحلة التأسيسية وترسيخا لتقليد الكتابة القصصية باللغة الأمازيغية، فقد تميزت بانطلاقها بعد فجوة دامت 10 سنوات (من 1998 إلى 2008). وقد اتسم المنجز القصصي في هذه المرحلة بالزخم والدينامية والتصاعد في المد الإبداعي وارتفاع وتيرة الإنتاج، خصوصا في السنوات الأخيرة، حتى تسيدت القصة القصيرة ساحة الأدب الامازيغي الحديث بالجنوب المغربي.

ومن بين العوامل التي ساهمت في هذه الدينامية الإنتاجية نذكر ما يلي:

- انطلاق هذه المرحلة في مناخ يطبعه الاعتراف الرسمي بالأمازيغية، وبداية التصالح مع الذات بعد خطاب أجدير، وإنشاء مؤسسة رسمية تعنى بالشأن اللغوي والثقافي الأمازيغي، المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، ثم دسترة الأمازيغية كلغة رسمية سنة 2011، وإدماج جزئي للأمازيغية في المنظومة التعليمية.

⁴³ الخصائص النوعية للقصة القصيرة في المغرب- القصة التجريبية نموذجا- حسن لشكر-الرباط- 2006- ص- 13-14.

⁴⁴ خصائص القصة القصيرة في المغرب- حسن لشكر- ص- 13.

- ظهور إطارات جموعية مختصة وحاضنة للإبداع الادبي، وأخص هنا 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 السردى، إلى جانب دورات تكوينية في مجال القصة تتمخض عنها أعمال مختارة تنشر في أعمال جماعية أو فردية⁴⁵.

- تنظيم جوائز سنوية لتشجيع الأدب المكتوب باللغة الأمازيغية، والتي حفزت عددا من الكتاب، وخصوصا الشباب، على الإقبال على خوض مغامرة كتابة القصة باللغة الأمازيغية. وأذكر من بينها جائزة المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية وجائزة القناة الثانية 2M إلى جانب جائزة تيرّا السالف ذكرها.

- تأسيس مسلك ثم شعبة الدراسات الأمازيغية بجامعة ابن زهر بأكادير، كان له دور كبير في دراسة القصة باللغة الأمازيغية والتعريف بها والإشراف على بحوث تعنى بدراساتها.

وفي ما يلي أهم إفرزات وتحولات هذه الدينامية التي وسمت هذه المرحلة:

■ اتسام نصوص هذه المرحلة بضبط الإملائية والتحول نحو الحرف اللاتيني أو الحرف المزدوج (تيفيناغ والحرف اللاتيني) وانقطاع الكتابة نهائيا بالحرف العربي.

■ تحول عدد من كتاب الأجناس الأخرى (رواية- شعر) إلى كتابة القصة، ويمكن التمثيل لذلك بكل من حسن أوبراهيم أموري ولطيفة ايد لمودن ومحمد اوضمين الذين راهنوا في بداية مسارهم الإبداعي على الكتابة الشعرية، ومحمد أكوناض الذي تربع على عرش الرواية بالجنوب المغربي، وزهرة ذكر، التي رسخت أقدامها في الكتابة للأطفال، والعربي موموش، الذي عهد فيه اهتمامه بالترجمة، ثم ما لبث هؤلاء الكتاب أن اقتحموا في السنوات الأخيرة مدار الكتابة القصصية، ما نتج عنه توسيع دائرة كتاب القصة باللغة الأمازيغية، التي أسفرت عن شريحة من القصاصين المتمرسين، كل من موقع اهتمامه ومنهله الفني. كما سمح ذلك بتوسع مستمر لمجال القراءة والمتابعة وميلاد أعلام شابة إلى جانب الرواد والمخضرمين أمثال فؤاد كوغلت، فيصل متقي، محمد بلقايد، زهرة ذكر، صالح آيت صالح وآخرون، ما أدى إلى تنوع خصب في أجيال القصاصين.

■ انبجاس أعلام نسوية لأول مرة لتجترح لها مساحة سردية لليوح والتعبير عن هموم المرأة واحتجاجها على الهيمنة الذكورية، ما أغنى القصة بانشغالات ورؤى جمالية وقضايا دلالية جديدة، وكانت انطلاقتها بقصة "أغو ن توارگيت" لخديجة أروهاال، والتي تعد أول نص نسوي يصدر مستقلا في مؤلف، فتلتها بعد ذلك عدة

⁴⁵ وقد راكمت رابطة تيرّا ما يقارب الثلاثين من هذه الأعمال (83 عملا قصصيا من أصل 110).

كاتبات مثل زهرة دكر ومليكة بوطالب وعزيرة نفيح ولطيفة ايدلمودن وفاضما فراس وبشرى الأدوزي وخديجة لكجضا وأخريات.

■ ظهور القصة الموجهة للأطفال⁴⁶ مع زهرة دكر ومحمد كارجو ومحمد أرجدال وآخرون.

■ ظهور تجربة المؤلفات الجماعية التي أتاحت تلاقح تجارب متعددة مختلفة المشارب والتوجهات والأجيال في نفس المجموعة.

■ انطلاق حركة الترجمة في مجال القصة القصيرة بغرض الاطلاع على تجارب عالمية، انطلقت بترجمة صالح أكرام لقصص ساخرة لعزیز نيسين "نكنين نغويال" سنة 2009، و"أغروس ن طوروس" سنة 2018، وترجمة جمال أيت جدي لقصص مختلفة لكتاب أجانب وعرب، صدرت بعنوان "توديمين س توكيممين" عن رابطة تيرا سنة 2015 وتمزيغ بوحدي لثلاثة قصص لموباسان صدرت عن منشورات تيرا سنة 2016، ثم ترجمة صالح أيت صالح لقصص لدوستوفسكي بعنوان "بوبوك د توليسين ياضن" عن منشورات رابطة تيرا سنة 2018. كما ساهم نفس الإطار (رابطة تيرا) بمؤلفين جماعيين آخرين يدل عنوانها على هذا الهاجس المتحكم في عملية الترجمة إلى الأمازيغية، ألا وهو الانفتاح على الآخر عبر آدابه، وهما "تيسيت ن ويياض" (مرآة الآخرين) سنة 2012، و"ؤل نسن س ييلس نغ" (قلبيهم بلساننا) سنة 2015، يضمنان قصصا مترجمة من الأدب العالمي. وتعد ترجمة لحسن زهور لقصة (المعطف) لغوغول "أرصميص" سنة 2012 أكبر دليل على الوعي الذي يثوي خلف حركة الترجمة تلك، وهو استلهاهم تجارب الرواد، أمثال تشيخوف ومورافيا وبورخيس وعزیز نيسين وإبراهيم الكوني وغيرهم⁴⁷.

■ ميلاد القصة القصيرة جدا أو "توليسيت توسيمت"، كما اقترح تسميتها لعربي موموش، للتأكيد على خاصيتها كقصة ومضة⁴⁸، بحكم ما يميز هذا النوع من سمات

⁴⁶ وتجدر الإشارة إلى أن الكتابة للأطفال شملت أيضا جنس القصة، وفي هذا الإطار صدرت أعمال تولت رابطة الكتاب بالأمازيغية تيرا نشرها ضمن جوائزها السنوية، ومنها قصة (بوفتن غ تاكانت ن نسافرن) لزهرة دكر، و(غر نغويال ن تابا) لمحمد كارجو، و(أوتيل نلوزن) لمحمد أرجدال، وكلها صدرت سنة 2012 إلا الأخير منها. كما أصدرت رابطة تيرا في سياق آخر قصة مطولة للأطفال بعنوان "أزموك نيميشكي". كما أصدر رشيد أوباغاج قصة للأطفال مصورة سنة 2013 بعنوان "ندير د تادأكت"، وفي سنة 2015 أصدر محمد أرجدال مجموعته القصصية الثانية للأطفال بعنوان "نغمان د- نرفسان"، وأصدر رشيد نجيب مجموعة حكايات للأطفال بعنوان "أغردا د وموش".

⁴⁷ من المعلوم أن هذه القصة تعد من النصوص القصصية المؤسسة لفن القصة في العالم، حتى أن دوستوفسكي Dostoïevski قال: كلنا خرجنا من معطف غوغول Gogol، فهو إلى جانب:

Tourguéniev, Nabokov يعتبرون أنفسهم ينحدرون من الإرث الغوگولي في هذه القصة.
⁴⁸ ترجمة حرفية لمصطلح flash fiction، إذ تمت صياغة صفة توسيمت على وزن (توفعيلت) من نسيم الذي يدل على الوميض.

التكثيف والإيجاز والاختزال. فإذا كانت قصة (تالوحت) للحسن زهور ضمن مجموعته (أموسون ومالو- 2008) هي أول قصة قصيرة جدا منشورة باللغة الأمازيغية في الجنوب، فإن أول مجموعة منها لم تظهر إلا سنة 2014، وهي (أسمام نـ تاضصاغ وزوررن نمطاون) لمحمد بلقايد، تلتها مجموعة أخرى للعربي موموش (كـ ومالون ولاون نئسرن). فتألق في كتابتها كتاب من الرواد مثل محمد أوزميين وموموش، ومن الشباب مثل مليكة بوطالب (تيصنا) وياسين مالك (تاغلاغات ن ئويزن) والطيب لفقيير وغيرهم، فشكل ميلاد القصة القصيرة جدا علامة فارقة في المشهد القصصي نشي بحبوية الكتابة القصصية باللغة الأمازيغية، وتدل على مواكبة القاص الأمازيغي للتحويلات التي تشهدها الساحة القصصية، وانخراط هذا النوع القصصي في الايقاعات السريعة لعصر العولمة، وقد زاد مجموع ما نشر من هذه المجموع القصصية عن العشرة، ناهيك عن المجموعات التي ضمت النوعين معا⁴⁹.

■ كون تجارب هؤلاء الكتاب لا تزال مستمرة، وفي أوج عنفوانها ما يجعلها غير مكتملة التطور، وبالتالي يتعذر الحكم النهائي على نضجها وتصنيفها بشكل حاسم، فافتتاح هذه الكتابات واستمراريتها، خلافا للجيل الأول، يمكنها من الاغتناء المستمر من بعضها البعض وتلاقحها، وهو ما يعد بالمزيد من الخصوبة والتنوع، خصوصا وأن القصة القصيرة جدا لم تنتشرق ضمن الايديولوجيات التقليدية، بل انفتحت على التيارات الفكرية والأدبية الفلسفية الغربية المختلفة من رومانسية وسوريالية ووجودية وعبثية ونيهلسية عدمية ومابعد حداثة.

أدت هذه الدينامية الإبداعية والزخم الإنتاجي الذي طبع هذا العقد الأخير إلى تنوع في المدونة القصصية على مستوى الأبنية والأحجام والأشكال، متأرجحة بين القصة القصيرة المتعارف عليها والقصة القصيرة جدا والقصة المطولة التي بلغ عدد إصداراتها حوالي ثمانية أعمال، رغم ما يطرحه حجم البعض منها من أسئلة نقدية حول نوعها وتسميتها، إن كانت قصصا مطولة أو قصصا وسطى أو روايات قصيرة (ميني رواية)⁵⁰.

وقد شكلت كل هذه المعطيات عوامل إثراء للمتن القصصي الأمازيغي بسوس، مما مكن من تنويع الجماليات والقوالب السردية والمحمولات الدلالية وأشكال

⁴⁹ كما نجد في مجموعات من قبيل (نمندي ن زيك) و(أغروم نرزاكن) و(أدرنيق ن وآيور) و(توكا نسمغي وزاواض) و(تاسليت ن وغانيم) و(ضارات ن ودماون).

⁵⁰ الرواية القصيرة، أو الميني رواية أو القصة الوسطى، أو ما تعارف الكتاب بالجنوب على تسميته بمصطلح "أوليس"، وهذه التسميات كلها تنطبق على كل شكل سردي قصصي، يتمفصل بين القصة القصيرة والرواية لكونه يستمد كثيرا من الخصائص من الرواية، من قبيل تعدد الشخصيات، وتنوع الأحداث ووفرة التفاصيل، فضلا عن تغطية قطاع حياتي أوسع من القطاع المتاح عادة للقصة القصيرة، كما نجد في قصة (تاشن لي د ئستماس) للحسين مورايب و(نحابورن ن تايو) لعمر حيزر و(تاغلاغات ن ودرار) لرشيد أوباغاج و(ئسلان) لفاطمة بوزهار و(أدرغال ن تاگوت) لزهرة دكر وغيرها.

الاشتغال على اللغة وعلى التناصات، كل حسب ذائقته ورصيده ومناهله وتصوراته الفنية والجمالية أو رؤاه الفكرية. فبدأت القصة القصيرة ترسخ قدمها في الخارطة الإبداعية باللغة الأمازيغية، وبات ممكناً للباحث الحديث عن تجارب أدبية في هذا المجال بعد ما حققته بعض الأسماء من تراكم كمي كمحمد أوحمو (بسبع مجموعات) ولحسن زهور (بأربع مجموعات)⁵¹ ومحمد أوسوس ولعربي موموش (بثلاث مجموعات)، ولما اقتضت الضرورة المنهجية تصنيف هذه الأعمال على المستوى البنائي والدلالي، وذلك بالبحث عن خاصية كبرى أو خيط رابط يمكن أن يضم هذه الكتابات المختلفة المتنوعة بعضها إلى بعض، ولو اقتضى الأمر بعضاً مما يسمى بعنف التوحيد أي التعسف الذي تنطوي عليه كل عملية قسرية للمعتق وضمه، وبما أن عمر التجربة القصصية بالأمازيغية قصير بحيث لا تزال في طور التشكل والتبلور، ولم تتخلص بعد من تعثرات النشأة ومخاضات الميلاد، ولم تبلغ من الاختمار والنضج ما يسمح بتأطيرها ضمن تيارات ومدارس فنية بالمعنى المعروف في الآداب الأخرى، فإنه يمكن لي أن أغامر بتفريع منهجي لهذه التجربة إلى ما يمكن تسميته بثلاث حساسيات⁵² أو توجهات، وهي كالتالي:

- التقليد، أو محور الارتهان للواقع (على مستوى الدلالة) والمعيارية (على مستوى البناء)

- التفاعل مع التراث

- التجديد وخرق أو خلخلة المعيارية.

يجب التأكيد هنا على أن هذه الحساسيات لا تفصلها حدود مرسومة بدقة، لأنها لا تقوم على التجاوز الجذري، بل على التجاور، بمعنى أن تمة تداخلات وتقاطعات بين هذه الحساسيات، بل مجاورة بين هذه الأنساق أحياناً داخل نفس التجربة، بل وداخل نفس المجموعة أحياناً ففي قلب بعض تجارب التقليد مثلاً، يمكن أن نرصد بعض ملامح التجريب.

1- التقليد: الارتهان للواقع والمعيارية

إذا اختار بعض الكتاب المغامرة في التجديد على مستوى اللغة والأبنية والقيمات، فإن أصحاب هذه الحساسية قد اختاروا الركون إلى ضفة التقليد والمعيارية والانضباط للقلب الأرسطي وللحكمة الموباسانية الكلاسيكية التي نتجت عنه، حيث اتباع التطور

⁵¹ المجموعة الرابعة منها بعنوان *ⵉⵎⵓⵔ ⵉⵎⵓⵔ ⵉⵎⵓⵔ*، هي قيد الطبع، ولم تصدر بعد أثناء كتابة هذه الدراسة.

⁵² استعرت هذا الاصطلاح (الحساسية) من إدوار الخراط في كتابه الحساسية الجديدة- مقالات في الظاهرة القصصية- دار الآداب - بيروت- 1993 حيث عرف الحساسية بكونها كيفية تلقي المؤثرات الخارجية والاستجابة لها، ويرى أنه مصطلح مفضل لديه لكونه يوحي بمرونة متجددة وتدفق مستمر (ص 28).

السببي المنطقي للأحداث، فيتدرج القاص من البداية إلى العقدة فالنهاية (بداية - ذروة - تنوير).

وتتفاوت بعض قصص هذه الحساسية في زخمها الفني ولغتها الأدبية، بين من ينساق وراء الإنشائية الخطابية في الكتابة، ويتوسل بالقصة كوعاء لحمل فكرة أو قضية أو رسالة، وبين من يحاول أن يوازن بين إرغامات الفكرة ومقتضيات البناء الجمالي واللغة السردية.

لكن، يمكن عموماً أن نجمل أهم الخصائص المميزة للقصص الأكثر تمثيلية لهذه الحساسية في ما يلي:

- الانشغال بالحكاية (الأحداث) أكثر من الأبنية والقوالب الفنية.
- هيمنة السارد العليم (الرؤية من الخلف) وبنية الزمن الخطي القائم على التسلسل الكرونولوجي السهمي وتوظيف المكان كأطر جامدة أو كمجرد وعاء للأحداث لا كعنصر فعال في الأحداث ومنتج للمعنى.
- تكريس الاتباع والنمطية لارتئانها للمعيارية وقواعد السرد الكلاسيكي.
- هيمنة التقريرية والمباشرة غالباً على اللغة السردية لكثير من نصوص هذه الحساسية مع استثناءات.
- الاحتفاء بالمضامين والأنساق المرجعية والارتئان الصارم للواقع ولقضاياها الاجتماعية على مستوى الموضوعات والقيمات، مما كثف من انتاج قصص واقعية تسجيلية أو إجتماعية نقدية، ودرجات متفاوتة، كما نجد في قصص محمد وأحمد وإفقيرون، وبعض قصص مجموعتي جمال أيت جدي ومحمد حراك ورشيد نجيب، وبعض قصص لحسن زهور في مجموعتيه الأوليين (أموسو ن أومالو) و(ئسگاسن ن تگرسن)، والمجموعة الثانية لمحمد كارجو (أگاتن غ وانو)، وقصة خديجة أرومال (أگو ن توارگيت)، وغيرها. فقصص أومو مثلاً، لا تحيد عن قيمات الزواج والعلاقات بين الجنسين، ولا تخرج عن دائرة الفقر والبطالة والهجرة، فهي تترجم الواقع بنوع من النمطية أكثر مما تنزاح عنه.

وتجدر الإشارة إلى أن تحولاً حصل من داخل هذه الرؤية الواقعية بظهور فئة من الكتاب وقعوا في غواية كسر الطابوهات والجرأة في انتهاك المحظورات واقتحام موضوعات إيروتنيكية وجنسية أو سياسية أو دينية، كما نجد مثلاً لدى العسري في (أعزري ن توزومت)، ومحمد أوزمين (في جل كتاباته السردية)⁵³، وأحمد إفقيرون

⁵³ تحضر الايروتنيكية وحتى الشذوذ الجنسي في قصص محمد أوزمين في مجموعته الأولى. أنظر دراسة لعياد أحيان عن موضوعات هذه المجموعة ضمن القسم الفرنسي من مؤلف (الكتابة السردية الامازيغية- مقاربات نقدية)، جمع وتنسيق: رشيد نجيب، منشورات رابطة تيرّا- 2017

في مجموعتيه (إينوراز غرينين وتيمضلت ن توفرايين)، وفريد زالحوض في مجموعة (تيلاك)، وغيرهم، أو بالتحول إلى النقد الكاريكاتوري للمجتمع وجماليات المفارقات الساخرة ورصد التناقضات الاجتماعية، كما نلمس ذلك لدى المناني في مجموعة (كرا ن تفراس)، ومحمد أكيناظ في (تاغوفي ن وميين)، وبعض من قصص داود غارحو (تلا د واراو نس)، أو بالانفتاح على الهامش المقصي بعيدا عن المركز أو الأمكنة الاعتيادية والشخص النمطية في القصص نحو فضاءات الظل التي يفرض عليها الحصار، مثل الماخور وبيوت الدعارة والخمارات والأرصفة، يبار السرد فيها على الشخص الهامشيين أو المتمردين أو اللا أبطال، كالومومات والمشردين، كما نجد لدى عبد الله صبري في مجموعته الأولى (توليسين ن تيفا) وأحمد إيفقيرن.

2- استدعاء التراث أو التثريث

يقصد بهذه الحساسة ما نلمس لدى بعض القصاصين من انعطاف على التراث الحكائي والأسطوري الشفوي لاستدعائه أو استيحائه، بحيث يغترفون بأشكال متباينة وباستراتيجيات مختلفة من ينابيع الرصيد الحكائي الموروث، فبصمت نصوصهم بآثار التناسل معه، ويمكن أن نميز بين هؤلاء القصاصين بين من اعتمد التناسل التراثي استراتيجية من استراتيجيات الكتابة القصصية لديه كما لدى محمد أوسوس في مجموعته الثلاث وفاضما فراس في "تيكركاس د وُگار"، وبين من وظفه عرضيا في نصوصه، أو اعتمده كتقنية ضمن تقنيات أخرى قد يتوسل بها في إطار تنويع الصياغات والأبنية والجماليات درءا للنمطية والاجترار، ومن يلجأ إليه بقصدية تأصيل القصة أو تجسيدها مع الرصيد الشفوي في المجال السردية.

ويمكن تصنيف طرائق توظيفهم للتراث الحكائي⁵⁴ وأشكال تفاعلهم مع مدخرات الرصيد الشفوي وموتيفاته في المنجز القصصي بشكل مجمل إلى نوعين:

- قصة التراث (التعبير عن التراث): وتتمثل في استدعاء التراث واستحضاره كمادة جامدة تحيل على الماضي، يتم إعادة صياغتها في قالب قصصي، وهو ما سماه الناقد الأمازيغي الجزائري موحد أكلي صالح⁵⁵ *délocalisation générique* أي تحويل جنسها من حكاية إلى قصة، كما نلاحظ عند عبد المالك أمحيل في مجموعته الوحيدة (نمندي ن زيك) ومحمد أوحمو في (نرماز ن ترگين) وجمال أيت جدي في مجموعتيه (أزطاً سدنسكيلين) و(أمناني ن وُسمان).

Ayad Alahyane, « Quelques formes de l'engagement dans les nouvelles d'Oudmine Ziri Ifssi gr igiwal nnn ay inya ixfnns ».

⁵⁴ محمد أوسوس- من الحكاية إلى القصة الأمازيغيتين بسوس: أشكال وآليات تناسل القصة مع التراث الحكائي الأمازيغي" ضمن المرجع السابق- ص- 29.

⁵⁵ Mohand Akli Salhi, La nouvelle littérature kabyle et ses rapport à l'oralité traditionnelle, 2004 – p. 104.

- قصة الذاكرة (التعبير بالثرث): ومن تمظهراتها استيحاء الثراث واستلهامه والتفاعل معه بشكل خلاق بغية ترهينه وتوظيفه للتعبير عن قضايا العصر وانتاج معان جديدة، بحيث تستمر شحنته الرمزية في الحاضر كما نجد لدى محمد كارجو ومحمد أكوناض في (تاغوفي ن وميين) وفيصل متقي في (كر نغمدان)، وفاضا فراس في (تيكركاس د وكر) ويشري الأدوزي في (تابرات ن بيل). وهذا الشكل من استلهام التراث هو ما اختزله فؤاد أزروال في مصطلح "استيعاب التراث"، حيث يعتبر أن قلة من المبدعين الأمازيغ هم من بلغوه ممن تعمقت تجربتهم الإبداعية وامتدت، واستوعبوا معنى التراث في علاقته بالحياة المعاصرة⁵⁶.

بناء على ذلك، يمكن القول إن هذا المنزاع التراثي يخترق الحساسيتين الأخريين، فالتناص مع الموروث السردى الشفوى يمكن أن يتخذ طابعا تقليديا في إطار البناء الكلاسيكي والرؤية المعيارية، كما نلمس عند محمد كارجو في مجموعته الأولى (نرزاك بيميم). كما يمكن أن يشكل اختيارا جماليا يندرج ضمن أفق تجريبي، وفي إطار مغامرة التجديد وخرق النسق التقليدي، وخير مثال لذلك المجموعة القصصية (كر نغمدان) لفصيل متقي.

3- التجديد والتجريب

يعكس التجديد والتجريب تحولا على مستوى الوعى الفنى والرؤى الجمالية، مؤطرا بالرغبة في انتهاك المعيار وخلخلة النسق التقليدى وتجاوز النموذج الجاهز والبحث عن آفاق وإمكانات مغايرة في الكتابة القصصية للخروج من أنفاق الاجترار والاستنساخ. وتختلف مستويات هذا التجديد، وتتنوع أشكال توتير النمطية، فمن القصاصين من ينسف جذريا البنية التقليدية المتكاملة بوحداتها الموباسانية (البداية- العقدة- لحظة التنوير)، ومنهم من يكتفى بإرباك الحكمة القصصية أو التلاعب ببعض عناصرها، من قبيل خلخلة أزمنة السرد وتكسیر خطيتها والخروج عن التتابع التطوري للأحداث، أو حتى تغييب الحدث والمكان أو تفكيك الشخصية أو تفتيت البناء وتشظيته أو تعقيده أو بالتذويت الجامح. ومن القصاصين من يتجه بمدماك التجديد إلى لغة الكتابة السردية أو الجانب التيماتى، مما أنتج تنوعا في استراتيجيات الكتابة السردية وآليات بناء الخطاب السردى والجماليات المجترحة، وتمخض عنه تقلص الهاجس الإيديولوجى وظلال الفكرة وامبريالية المعنى وتحكمية الحدث والحكاية نحو كثافة وثرء المدلولات الاحتمالية والانشغال أكثر بالنص والبناء. لذلك فإن المغامرين بالتجديد يصعب حصرهم في خانة محددة، فهم يتعدون بقدر تعدد الامكانات التي جففوا بها في بحر التجديد.

لقد استثمرت هذه الحساسية صيغا وأشكالا متنوعة للانزياح عن الواقع وتفكيك بنياته والانفلات من إصار الأنساق المرجعية، من قبيل امتطاء صهوة العجائبية

⁵⁶ فؤاد أزروال- الأدب الأمازيغى المعاصر بالمغرب: مظاهره وقضاياها- 2015- ص- 92.

والغرائبية (الفانتاستيكية) كما في بعض قصص صالح أيت صالح في مجموعته الثانية (أسدلفو غ نزيطي ن تگوشرا) أو قصة (تانفولت ن نسمضال) ضمن مجموعة (ضارات ن ودماون) لحبيب لکناسي أو الاستمداد من تيار الواقعية السحرية كما نجد في بعض قصص زهرة ذكر في مجموعتها الأولى (کي د ننت د ودفاس) والخيال العلمي في قصة (أدرغال ن تاگوت) لنفس الكاتبة، أو عبر الأسطورة كما نلمس في بعض قصص بشرى الأدوزي في (تابرات ن بيل)، أو التشبيهي chosification كما في قصة (تايري س و زگاغ) في مجموعة (توگا نسمغي و زواض) حيث تحل الأشياء محل الشخص الحية أو أنسنة الجماد (تادابوت) لعمر حيزر في مجموعة (افادان)، أو الترميز كما نجد في بعض قصص محمد أكيناخ من قبيل (تاموزونت وتاهونت)، فيما عمد بعض القصاصين إلى استلهم أحداث وأبطال من التاريخ الأمازيغي، وحاوروها على ضوء الراهن واستثمروها بما يخدم رؤاهم الفنية⁵⁷.

بينما كثف بعض القصاصين البعد الحلمي والاستيهامي onirisme كما في قصة عمر حيزر المطولة (تخابورن تايو) أو قصص مجموعة (أهياض) لعبد الله جنخار، أو بعضاً من نصوص مجموعة (ئر ن واسيف) لعبد السلام أماخا كقصة (نفری ن تكتصاص)، أو قصص من مجموعة حبيب لکناسي (ضارات ن ودماون) أو قصتي (تامزلا) و(ننگي ن وازان) لكل من أسماء ايكوزولن وحنان أوبوتو ضمن مجموعة (تينگلوسين ... تيشنيارين) وغيرها كثير.

إضافة إلى ذلك، يتوسل القصاصون باللغة الامازيغية بالغروتيسكية وجماليات المسخ، كما برع في ذلك محمد بلقايد خصوصاً، وحسن اموري في قصة (تانفلغا)⁵⁸ ضمن مجموعة (تيرسال ف ورسال) مثلاً، أو الكرنفلة carnavalisation والعالم المقلوب والباروديا لدى فاضما فراس في (تيكرکاس د وگار)، أو الرؤى الكافكاوية الكابوسية والتشظي في الشخصيات والبناء كما لدى عبد الله صبري في قصة (أنگو) ضمن مجموعته الأولى التي استثمر فيها فكرة القرن⁵⁹، وعدة قصص من مجموعة فاضما فراس، والطيب الفقير في قصة (سرم أرم) ضمن مجموعة (ننيس د نناسيون د ويزن ن ثماريون)⁶⁰، أو الانكفاء إلى الذات وفتح المجال أمام التدفق الشعوري والفاعلية الداخلية عن استخدام تيار الوعي وأسلوب التداخيات والاستبطان، لينساب

⁵⁷ كما نلمس في قصة "Yuba g tswak n tmazy" لصالح أيت صالح ضمن مجموعته (توجوت ن نريفي)، وقصة "تاگراولا ن تكتبييت" ضمن مجموعة (أعزري ن توزومت) لابراهيم العسري على سبيل المثال.

⁵⁸ هذا العنوان (تانفلغا) نفسه يعني الميتامورفوز أو تحول الشكل، فهو تركيب نحت من قبل الإخوة القباليين بالجزائر من فعل نفل (غير وحول) وتالغا (الشكل).

⁵⁹ أنظر حول هذه المجموعة دراستنا (مدائح للفرد الحر- البنية والدلالة في توليسين ن تيفا) ضمن نفس الكتاب أعلاه (الكتابة السردية الامازيغية- مقاربات نقدية)- ص 35-42

⁶⁰ هذه القصة سبق أن نشرت بأضمومة قصصية لمجموعة كتاب بعنوان (نمادن د نزموزال) ثم أعيد نشرها ضمن مجموعة الكاتب المتضمنة لقصص قصيرة جداً في غالبيتها ومن نصوص مفتوحة تستعصي على التجنيس.

خطاب الذات عفويا بلا قيود، تنعكس فيه اضطرابات الذات واختلالاتها الشعورية والسيكولوجية، بلغة تيارية حية متدفقة ومتحررة، كما نجد في قصة (أسكيون) ضمن مجموعة (أدفل د ثمتين) أو قصة (تأنقبت) لمليد العدناني وقصة (ثمان ثتياكالن) لبشرى الأدوزي ضمن الأضمومة الجماعية (تينگلوسين.. تيشنيارين- ص 71).

بينما عزف البعض على وتر المفارقة بين بداية النص ونهايته، عبر نسيج سردي من الغموض الممتع والملغز أحيانا، بغية الإدهاش وإثارة الاستغراب لدى القارئ ومخالفة أفق توقعه، كما نلمس في بعض نصوص عبد الله أمنو، خصوصا في مجموعته الأولى (أسكارن ن تكصاض)، وفي قصة (تيمضلت) في مجموعة (توگا ئسمغي و زواض)⁶¹ أو قصة (ئمزلاض) لعبد الله صبري ضمن مجموعته الأولى، وهي قصص يتواشج فيها المعقول بأمشاج اللامعقول بغية خلخلة منطق الواقع وإنتاج جمالية اللابيقين. وتعزى كثافة حضور السرد الحلمي والتداعيات وجماليات التشظي والامتساح في القصة بالأمازيغية إلى كونها تشكل نسقا للروح والكشف عن إحباطات المقهورين، وتعرية المكبوت والممنوع، والانفلات من صرامة الواقع، باعتباره يسمح بالدخول إلى انفاق التخيل الاستيهامي الجامح، والأخيولات المجنحة، ودهاليز الغرابة، والممكن والعجيب، وتكسير قيود الزمان والمكان.

ومن الجماليات والأدوات الفنية التي وظفت على مستوى الأبنية واللغة السردية في القصص القصيرة، يمكن الإشارة مثلا إلى لجوء العربي موموش إلى نسق التنويعات السردية لنفس المتن الذي يروى بروايات مختلفة، مما يخلق نوعا من البوليفونية في مجموعته (تيسمسي ن ئفيس). وقد وفق بعض القصاصين في استلهم تقنيات سردية مركبة، من قبيل تقنية التسلل (métalepse)، في قصة (أمارا) للحسن زهور ضمن مجموعة (تايري د ئزليض)، والتضمين بشكل يستلهم إطار ألف ليلة وليلة، كنوع من التجريب الفني لدى عبد الله صبري في مجموعته (توليسين د ئيفا)⁶² أو في القصتين الأولى والثانية من مجموعة ابراهيم العسري، فيما قام عمر حيزر في (تيولافين) وداود كارحو في بعض قصص مجموعته مثل (ئماون وتيغيفيت وئناون واديس) بتحجيم حضور الحكاية، للتركيز على مشهد أو صورة تتقلص فيها مساحة السرد حتى حدود اللاقصة أو القصة اللوحة.

كما استلهم كتاب آخرون تقنيات بنائية من التقطيع السينمائي المشهدي، فألفوا قصصا تتضمن تقسيما مقطوعيا كما نجد في قصة (نضص) أو (أرنيت سول نساوال) ضمن (غر ئغمدان) لفيصل متقي، أو في قصة (تيقَاد) في مجموعة (أدرنيق ن وايور) على سبيل المثال. كما استفاد غيرهم من الأنساق الكتابية التي تفرضها الوسائل

⁶¹ أنظر حول هذه القصة دراسة لمحمد بلقايد أمايور- جمالية «الاغتراب» و«اللابيقين» في قصة «timdlt/الغبر»- (الكتابة السردية الامازيغية- مقاربات نقدية)- جمع وتنسيق: رشيد نجيب - منشورات رابطة تيزا- 2017- ص 53-63.

⁶² أنظر محمد أوسوس- مدائح للفرد الحر- البنية والدلالة في توليسين د ئيفا -ضمن كتاب الكتابة السردية الامازيغية- مقاربات نقدية- ص 35-42

المعلوماتية الحديثة، خصوصا تقنيات دردشات الفيسبوك، كما نجد لدى زهرة دكر في قصة (تيمغيت ن بُكّاغن) أو قصة (نُساسان) لحسن أموري ضمن مجموعة (تامغران نُنْفشادن).

كما ارتدت القصة في بعض المتون إلى ذاتها لتبثّر السرد نفسه، وتتخذ موضوعا لها كتمارسة وخطاب، في إطار ما يعرف بالميتاسرد (métarécit)، نقف على أمثلة له من قبيل (تامتانت ن تما لأست) في قصص فراس، و(توليسْت نلاسن) لفصيل متقي، أو قصة (تاگراولا نُگِيفن) ضمن (توگا نُسمغي وُزاواض).

كما اختارت بعض القصصات تقنية التلاعب بالضمائر، من قبيل الانتقال المفاجئ بين ضمير الغائب والمتكلم، وبالتالي الانتقال من خطاب السارد إلى خطاب الشخصية، بدون مؤشر طباعي ينبئ بهذا الانتقال أو يهيئ له، وبدون تدخل السارد أو تعليقه، كما نجد في قصة (تازدايت) للطيفة ايد لمودن أو قصة (كيي د نّات د ودّاس) لزهرة دكر.

وسلك آخرون طريق تنافذ الأجناس الأدبية واختراق بعضها البعض لإنتاج قصص عبر نوعية transgénérique، فقد زواج فيصل متقي مثلا في قصة (تامزگونت) بين القصة وتقنيات المسرح والحوار الدرامي المسرحي، فيما اختار غيرهم شعرنة القصة، خصوصا لدى لحبيب لکناسي في بعض نصوص مجموعته (ضارات ن وُدماون)، التي تضمنت قصائد/قصصا حصل فيها مزج جمالي بين أسلوبية القصة وأسلوبية الشعر، فيما صاغ صالح أيت صالح خطابه السردى بلغة شعرية في نصوص عديدة، وبدرجات متفاوتة، فغدت بعض نصوصه القصصية شعراً منثوراً أو سرداً مشعرنا.

خاتمة

هذه مجرد اشارات سريعة حول التقنيات والاختيارات الجمالية والبنائية والتيماتية التي توسلت بها الكتابة القصصية الامازيغية، التي تطمح إلى التجديد والتجريب، سقتها لتقريب القارئ إلى هذا المنجز القصصي، وتقديم لمحة عن البحث والمجهود الذي يبذله القصاصون باللغة الامازيغية من أجل تطوير أدواتهم الجمالية إسوة بنظرائهم في بقية تعبيرات الأدب المغربي بتعدديته اللغوية، وهي طبعا تحتاج إلى مزيد من التعمق والدراسة.

وفي ختام هذه الدراسة، وجب التأكيد على أن القصة باللغة الامازيغية بالجنوب المغربي، وبعد مرور ثلاثة عقود من نشأة نصوصها الطلائعية الأولى، لا تزال تعرف تأرجحا في تجاربها بين النمطية والتجاوزية، تتجاذبها ظلال الذاكرة وآفاق التخيل وانعكاسات المرجع، وإن كانت في السنوات الأخيرة تشهد تحولات ملموسة وتطورا مطردا على مستوى الوعي الفني وعلى الصعيد الدلالي والتيماتى والبنائى، على الرغم من كون عربة النقد والقراءة لا تجاري وثيرة الكتابة الإبداعية القصصية المدفوعة بوثيرة متسارعة، إذ لا تزال تسير خلفها بخطى خجولة متثاقلة.