مركز ابن خلدون لدراسات الهجرة والمواطنة

ccme

جامعة الأخوين AL AKHAWAYN UNIVERSITY

KONRAD ADENAUER STIFTUNG

DYNAMIQUES MIGRATOIRES ET EXPRESSIONS SOCIOCULTURELLES TEXTES ET APPROCHES

Coordination :

Dr Abdelkrim MARZOUK - Dr Abderrahim EL ATRI - Dr Jamal BOUTAYEB

DYNAMIQUES MIGRATOIRES ET EXPRESSIONS SOCIOCULTURELLES
TEXTES ET APPROCHES

DYNAMIQUES MIGRATOIRES ET EXPRESSIONS SOCIOCULTURELLES
TEXTES ET APPROCHES

COORDINATION :

Dr ABDELKRIM MARZOUK

Dr ABDERRAHIM EL ATRI

Dr JAMAL BOUTAYEB

مركز ابن خلدون لدراسات الهجرة والمواطنة

ccme

جامعة الأخوين
AL AKHAWAYN UNIVERSITY

KONRAD ADENAUER STIFTUNG

Publié par
Konrad-Adenauer-Stiftung e.V. et Centre Ibn Khaldoun pour les études de migration

© 2022, Konrad-Adenauer-Stiftung e.V., Bureau du Maroc.

Tous droits réservés à la Fondation Konrad Adenauer Maroc.

Toute reproduction intégrale ou partielle ainsi que la diffusion électronique de cet ouvrage sont interdites sans la permission formelle de l'éditeur.

Les opinions exprimées dans la présente publication sont propres à leurs auteurs.

Sous la direction de : Steffen Krüger, Représentant Résident de la Fondation Konrad Adenauer.

Sous la coordination de : Abir Ibourk, chargée de projet à la Fondation Konrad Adenauer.

Couverture et mise en pages : Babel com

Impression : Imprimerie Bidaoui

Dépôt légal : 2022MO4994
ISBN : 978-9920-714-09-9

Édition 2022

Sommaire

7 | L'IMMIGRATION DANS LA CHANSON D'EXPRESSION AMAZIGHE
Pr El Houssaïn El Moujahid

19 | LES CHANSONS D'IMMIGRATION :
DE L'INTERPRETATION MUSICALE A L'INTERPRETATION RITUELLE
Dr Fatima-Ezzahra Bouachrine - Dr Abderrahim El Atri

47 | SI ON CHANTAIT : L'IMMIGRATION EN CHANSON
Dr Christophe Daadouch

57 | CHANSONS DE FRANCE,
CHANSONS DE L'IMMIGRATION MAGHREBINE
Dr Armelle Gaulier

L'immigration dans la chanson d'expression amazighe[1]

Pr El Houssaïn El Moujahid
Enseignant-chercheur en linguistique et sciences sociales
IRCAM, Rabat

Introduction

Le thème de l'immigration est omniprésent dans tous les genres de la musique marocaine, de la chanson classique d'expression arabe à la chanson populaire d'expression amazighe et darija[2]. La chanson des rwaïs[3] de la région du Sud-Ouest marocain (Souss) fait état de plusieurs productions consacrées à cette thématique. En effet, certains de ces chanteurs ont livré des « chansons gazettes[4] » racontant les périples migratoires, alors que d'autres ont dédié leur œuvre à la narration de leur propre expérience au-delà des frontières de leur terroir ou de leur pays. L'objet de ce travail est d'appréhender cette thématique dans les chansons des rwaïs qui l'ont célébrée au début et à la fin du siècle dernier, en essayant d'élucider leur vision qui oscille entre une idéalisation édénique (un Eldorado) et une conception dantesque que l'on retrouve également dans la poésie et la chanson moderne amazighes.

Aperçu historique

C'est de la fin du XVIII[e] siècle et du début du XIX[e] que remonte l'émigration des gens du Souss en Europe, notamment en France[5]. En fait, le thème de l'immigration a fait son apparition dans la chanson amazighe d'expression *tachelḥit* dans les années 20 du siècle dernier, rendant compte de la vie des *Chleuḥs* qui constituaient les premiers contingents d'émigration marocaine de main-d'œuvre étrangère vers l'Europe. Léopold Justinard[6], officier de l'armée française, décrit en 1928 la vie quotidienne de ces migrants résidant à l'époque dans la banlieue parisienne en qualité d'ouvriers dans les usines françaises.

Ils rentraient dans le lot des Soussis ayant quitté leur terroir natal pour se disséminer, d'abord à travers les villes du nord du pays, telles Marrakech et Casablanca, et dans la région du Gharb (nord-ouest), puis pour s'expatrier hors des frontières du pays, vers l'Algérie et la France notamment. Ces vagues de migrations s'échelonnent sur trois périodes principales : la première, quasi exclusivement soussie[7], va du début de la pénétration coloniale jusqu'à la fin des années 50. La seconde, plus généralisée aux Marocains d'autres régions, date des années 60 avec l'intensification du mouvement de l'émigration vers les pays d'Europe. La troisième s'étend des années 90 à nos jours, où le mouvement connaît des restrictions et des désillusions parfois dramatiques (phénomènes des pateras, *lḥrig*, etc.).

C'est en fait durant la première période, celle des années 30, que la chanson amazighe d'expression *tachelḥit* a connu les premières apparitions de la thématique de l'émigration, notamment avec les enregistrements du chantre Lḥaj Belaïd. Notons qu'à cette époque on signalait déjà les tournées des rwaïs du Souss en Europe et la formation de troupes de chanteurs semi-professionnels au sein des immigrés. De même, on parlait des tournées des acrobates de la même région, connus sous le nom d'Oulad Sidi Ḥmad Ou Moussa[8] (les enfants de Sidi Ḥmad Ou Moussa), dont la production dans les cirques européens a été attestée au moins depuis 1874[9].

L'illusion édénique de l'immigration

La poésie chantée des rwaïs, comme tout autre genre poétique amazighe et arabe, constitue un réel document historique de son époque, et le poète chanteur un témoin qui diffuse des événements et des expériences vécues ou relatées. Pour ce qui est de l'immigration, étant donné que ce sont les populations du Souss qui formèrent les premiers immigrés marocains vers la France, il est compréhensible que les rwaïs issus de cette région soient les premiers à introduire ce thème dans la chanson marocaine d'expression amazighe ; en témoignent les plus anciennes archives d'enregistrement musical de la société Baidaphone, les œuvres de Lḥaj Belaïd. En effet, parmi ces

auteurs-compositeurs-chanteurs, certains étaient eux-mêmes des immigrés ou des artistes ayant effectué des tournées dans les pays d'Europe, imprégnés *in vivo* de l'expérience de l'exil des travailleurs émigrés et de leurs conditions d'existence loin de leur pays. Ainsi, la chanson et son auteur nous révèlent la subtilité des aspects du phénomène qui transcende parfois la réalité dépeinte par les traités sociologiques ou même les témoignages authentiques.

Il est communément admis que l'aventure de l'émigration a toujours été amorcée par un désir naturel de changement d'existence, qui se traduit par l'entreprise du voyage initiatique vers un Eldorado mythifié miroitant la projection dans un avenir meilleur et prospère. Une chanson enregistrée par Lḥadj Belaïd en 1933, intitulée *Amuddu n bariz* (le voyage à Paris), s'inscrit sans doute dans ce paradigme de vision quelque peu édénique de l'émigration. En effet, outre la description sommaire de l'expérience de son débarquement à Paris, tintée d'une certaine fascination par ce voyage inespéré dont « Dieu a ordonné qu'il se réalise » [*amuddu n bâriz rbbi yumr iyyi-tn*], la chanson ne manque pas d'allusions aux « bienfaits » de l'exil pour ceux qui y sont forcés ou qui l'auraient choisi. Aussi, l'artiste, au vu des nouvelles conditions de vie de ses compatriotes immigrés, assurément comparées à celles qui sont vécues au pays, conclut-il à l'exhortation à la persévérance pour la pérennisation de leur situation, somme toute considérée comme étant salutaire : *wanna ihnnan yid ilin s lxaṭr ns / ur akk ixchin iy gabln lxdmt ns* (« Celui qui se trouve satisfait ici et se sent à l'aise / Il n'est guère mauvais s'il s'occupe de son travail »). La peine de l'exil, le mal du pays et la nostalgie des siens se voient ainsi compensés par ce « bonheur » qu'il a eu l'occasion de constater chez ces exilés dans leur nouvelle vie communautaire (banlieue parisienne) :

tuẓẓumt n bariz aɣ ttunnasɣ /
illiɣ kullu tḥaḍrm a ychelḥiyn /
ichelḥiyn ula aɛrabn kullchi fƏrḥƏn

« En plein Paris, je me trouve consolé / Là où vous êtes assemblés chers [amis] / Les Ichelḥiyn et leurs [frères] arabes (arabophones) sont tous heureux. »

La chanson résume en fait l'essentiel de l'expérience de l'immigration. Elle souligne la légitimité de l'expatriation vers les contrées des « chrétiens » pour le noble dessein de pallier la précarité des familles et, au-delà, celle du tamazirt (le pays natal). Parler ainsi d'Eldorado semble être un euphémisme complaisant de la part du poète-chanteur, justifié par un contrebalancement de la peine de l'exil avec les sacrifices consentis et du tribut qui en résulte en retour. En somme, si cette chanson semble être l'une des rares pièces à avoir fait état d'une vision édénique, il n'en demeure pas moins qu'elle recèle aussi un regard qui lève le voile sur le revers dysphorique l'emportant sur l'euphorie attractive des débuts de l'aventure de l'exil. En effet, un accent subliminal y est mis sur « la plus haute solitude[10] » de ceux que l'écho du terroir interpelle constamment :

Wa lmγarba lli yllan γ lγibt
Ad awn sttawγ l-hemm n tmazirt
Blḥaqq hann l-blad nns ad tn ur ittu.

Ô Marocains vivant en exil (…)
Je viens vous consoler des tourments du terroir
Cependant nul ne devrait oublier son pays [natal].

Sur les pas de Lḥaj Belaïd, d'autres rwaïs ont certes chanté l'immigration, mais sans en exalter les semblants de bienfait. C'est le cas notamment de Rais Lahoucine Ou Sihal, Omar Ouahrouch et Mohamed Demsiri.

Le vécu dantesque de l'exil

Si Lḥaj Belaïd a évoqué l'expérience de l'immigration en sa qualité de raïs chantant l'immigration, le temps d'un bref séjour dans le Paris des années 30, cette épreuve est relatée différemment par deux figures emblématiques de la chanson des rwaïs : Lahoucine Ou Sihal et Mohammadd Demsiri (Albensir)[11], qui furent eux-mêmes travailleurs immigrés, vacant occasionnellement à la chanson en officiant avec leurs

troupes pendant les fêtes et les jours de repos, au bonheur de leurs compagnons de galère. Ou Sihal a émigré en France vers les années 60, et Demsiri effectua un séjour en Allemagne à la même période, avant de rentrer définitivement au Maroc, en 1964, pour continuer sa carrière artistique.

Dans une chanson d'Ou Sihal, l'expérience de l'immigration est dépeinte avec une pointe de réalisme décapant, en ce sens qu'elle est synonyme de déculturation, d'assimilation et de déracinement, notamment quand elle perdure et conduit au désenchantement par lequel se soldent les illusions chimériques de ceux qui retournent au pays sans fortune ou de ceux qui s'astreignent à une fin d'existence précaire dans l'univers hostile des pays d'accueil. La chanson met en scène cet immigré qui n'a pas su gérer son séjour et s'adonne aux attractions des lumières de la ville européenne, se livre à la débauche, à la dilapidation de la maigre solde et à la déviation de la rectitude de sa propre religion.

Cette même vision dantesque revient dans la célèbre chanson d'Albensir portant un label fort significatif : *ur nsmaḥ i Bariz* (je ne pardonnerai jamais à Paris). Ce cri poétique de la désillusion condense tous les tristes témoignages sur les affres de l'exil forcé des immigrés. Il résume ainsi leurs souffrances, leurs déceptions et les discriminations xénophobes qu'ils ont subies, prix fort de leurs sacrifices. Demsiri pousse loin la triste métaphore en assimilant l'émigration à la mort, et l'avion, dont le vol avait enchanté Lḥaj Belaïd, se mue en bière qui embarque l'immigré vers l'enfer dantesque de l'exil. En clair, l'immigration est un cauchemar qui suspend la vie, laquelle n'est recouvrée qu'avec le retour au pays natal. Demsiri en conclut en chantant : « La vie en exil est éphémère et viendra le jour où nous serons contraints de retourner [chez nous]. Vivre de la seule eau de mon pays vaut mieux que dattes et amandes suisses et allemandes » :

Ur nsâmeḥ i ṯṯeyyara tga yyi zud ukan
Lmisan, wanna gis iftan, ur r add urrin
Ad ukan zerɣ kra ar ix ten tusi, ḍerɣ akkw

Jamais l'avion n'aura mon pardon,
Telle une bière, on s'enfonce à jamais,
Je vacille dès que je le vois embarquer quelqu'un.

La même vision dantesque se retrouve chez Omar Ouahrouch, autre figure illustre de la chanson des rwaïs. Pour lui, l'exil prolongé à l'étranger n'est pas loin de la déperdition voire de la mort provisoire. C'est le cas dans sa célèbre chanson ur nsamḥ i ṭumubilat (je ne pardonnerai jamais aux automobiles). Ainsi, bien qu'il concède une expatriation nécessaire et ponctuelle, il stigmatise le prolongement forcé de l'exil qu'il considère comme une coupure d'avec la famille, le terroir et la religion. « S'exiler certes, mais sans couper définitivement d'avec famille et religion », a-t-il chanté à ce propos.

Les esclaves des temps modernes[12]

La chanson d'expression amazighe et d'expression tachelḥit, tout comme la poésie amazighe de manière générale, n'a de cesse de reprendre la thématique de l'immigration dans des facettes qui rompent définitivement et sans équivoque avec l'euphémisme complaisant qui émaillait certaines chansons des rwaïs traditionnels d'antan, notamment celles de Lḥaj Belaïd. Ainsi, des poètes et chanteurs contemporains se ressourcent à la mémoire collective qui regorge de poèmes et de chants stigmatisant les traitements négriers subis par les premiers contingents d'immigrés vers les mines du territoire français entre 1956 et la fin des années 60. Les récits relatent les pratiques tristement célèbres d'un certain ancien militaire mandaté au Maroc en vue de recruter des « forçats » pour les houillères du nord de la France. Il s'agit de Félix Mora[13], que la tradition poétique orale du Souss et du Sud-Est marocain dépeignait comme un négrier, et des ouvriers sélectionnés pour leur force physique comme des esclaves embarqués massivement vers les galères et les ghettos français : « Les candidats passent devant lui, le torse nu pour un premier tri. Destinés à effectuer un travail de force, l'extraction du charbon au fond de la mine, ils sont sélectionnés à partir de leur apparence physique. Les

critères sont les suivants : ils doivent être âgés de vingt à trente ans, peser 50 kilogrammes minimum, avoir une acuité visuelle correcte. La sélection médicale s'accompagne d'un rapide interrogatoire sur les occupations professionnelles antérieures du candidat pour mieux cerner ses capacités à travailler dans la mine (et ses motivations)[14]. »

Cet épisode avec toute sa charge dénonciatrice va rejaillir dans la chanson moderne d'expression tachelḥit, notamment avec la performance de Ammori Mbark, l'un des fondateurs de la troupe moderne et novatrice d'Ousmane[15] vers les années 70, qui chante les paroles de Ḥjjaji Ahmed, ouvrier immigré en France :

Ikkatt in yan uzmz inza urgaz l wayyaḍ

A tiwitt-n a Muγa s ifran n ddu wakal

Arkiγ as γwan afud d idmarn luḥnt id

Iga zund aga ibbi ur ar ittall aman

Jadis des hommes se vendirent les uns aux autres,

Ô Mora tu les embarquais vers des grottes souterraines

Et ils sont rejetés une fois force et souffle consumés

On dirait un seau troué ne puisant plus d'eau.

Ce poème chanté n'est pas sans rappeler beaucoup d'autres œuvres relevant du vaste répertoire de la tradition poétique des régions amazighophones. Aussi, la poésie chantée est-elle un réel réservoir documentaire sur l'histoire de l'immigration en général et celle des Amazighes en particulier. Elle continuera à accompagner l'évolution du phénomène pour que nous soient livrées des œuvres révélatrices des conditions de vie des immigrés, dont les premières générations comptaient parmi les cohortes de recrues de Mora et ses semblables. Un cas de figure nous est révélé par la poésie de feu Ali Sidki Azayko[16], l'un des pionniers de l'action militante amazighe au Maroc, poète moderne d'expression amazighe qui, jeune universitaire établi à Paris, parmi la première vague de boursiers marocains, vers la fin des années 60, va revisiter dans quelques-uns de ses poèmes le vécu des immigrés soussis de la banlieue de Paris avec lesquels, lui et ses compagnons

militants, entretenaient des rapports de solidarité compatriote. Son poème intitulé Jenbilyi (Gennevilliers), commis en 1969, est à l'origine d'une célèbre chanson moderne de feu Amori Mbarek. Il y est dépeint l'espace hostile de cette banlieue parisienne où les travailleurs, en majorité ichelḥiyen, souffraient une existence de peine (tammara) et de tourments (inzgoumn, tagoḍi) et se consolaient dans l'espoir de quitter les brumes (amdlu) de l'exil pour un retour salutaire sous le soleil du pays :

Jenbilyi[17]
Janbiyyi idelt umedlu
Ma gis idel
Tirrugza
Tammara
D tguḍî gh ulawen !
Tarwa n tmazirt inu gis
Ur myaren
Turru ten a tafukt
Amedlu ur t myaren
Tayri n tmazirt,
Ayt dar
A ten izzugn.
Ar kwen nqqan, a wussan,
Ay iseggwasen.
Yan wass as a tteqqlen
Ur d lkimen.
Janbiyyi suss amedlu.
Ha tafukt !
Lûh s unezgum.
Asi tumert gh ifassen.
Ur yaggug gh ussan nnex,
Ass mqqurn.

Gennevilliers[18]

Gennevilliers, les nues l'ennuient
Mais qu'est-ce qui s'y noie ?
Toute une humanité, la peine et le tourment au cœur.
Ceux de mon sol point ne s'adaptent
– Soleil ! Toi tu les enfantas ; l'ombre désacclimate –
C'est l'amour du pays qui les expatria.
Et vous les jours, les années : tout ce temps à tuer
Quand eux n'espèrent qu'une aube, qui ne vient pas…
Secoue la chape, Gennevilliers ! Là, le soleil est là !
Ébroue-toi des langueurs
Et puise à l'allégresse !
Il n'est pas si lointain ce jour d'entre nos jours
Géant.

Ainsi, lors de son séjour dans le Paris des années 60, Azaykou a revécu auprès des travailleurs immigrés du Souss l'expérience de Justinard des années vingt, pour constater que leurs conditions n'avaient pas changé au fil des décennies. En 1970, il traduisit dans son poème tabrat (lettre) l'amertume de la séparation sacrificielle de l'immigré terrassé par le chagrin de la nostalgie et la privation des siens. Le poème est en fait une performance créatrice qui n'est pas sans évoquer l'immense corpus des lettres que les lettrés et les intellectuels, dont notre poète, rédigeaient pour le bonheur des immigrés analphabètes ; ces missives dignes d'analyse en guise d'archives-témoins faisant office du seul lien entre l'exilé et sa famille. Le poème, tout comme les poèmes chantés cités précédemment, sont en définitive un condensé de la vision dantesque de l'exil telle qu'elle est tatouée dans la mémoire collective marocaine en général :

Yat tbrat

Kigan ay iwi iẓẓûẓi ul inu ra tt inix
Trop de choses à te révéler qui m'écrasent le cœur

Ad ak t'inix a ttisant mad iga babak…
Te les dire pour que tu saches qui est ton père
Ddx ay iwi tammara kad ssnx nekkin
Je n'ai point connu que l'endurance
Ssnx ay iwi tagudî n yan iflen arraw
Je sais ce qu'est la langueur de l'abandon de ses enfants
Iffugh ifel tamazirt d willi t urunin
De celui qui abandonna terroir, épouse et amis
Ifel tamghart, d tiddukla, ayt dar asin
Et endossa ballot et s'éloigna
Asin ukris immuddu ig imzzi yaggug…
Moi je t'ai laissé à ton premier an de naissance
Flx kinn ay iwi ur ta dark gh yirin amr yan
Et me voilà ici avec un immense espoir
Ackix d ay iwi, mad akw rix iga kigan…
De ne pas enfanter pour les autres
Rix ay iwi ad ur arux arraw i wiyyâd
De t'épargner les affres de cette vie
Nnix d ixf inu rad ak sittix isendâr
Pour que tu sois à l'image de mes rêves
Afad a tegt, a tasa, mad rix: ayyi tafim
Pour que tu sois meilleur que ton père
Zrix ay iwi ghid mddn ghwin tawada fln ax
Ici j'ai vu le monde nous dépasser
Tighri ka a yesn igan aḍâr, tussna ka as uyyln
La science leur est atout et tremplin
Nnan iyyi tiγri taggug ak, mamnk ur allax
On m'a opposé mon ignorance et j'en pleure
Ur rix ay iwi taguḍi a ttezri s ul nnk
Je veux t'épargner douleur et souffrance
Maccan ay iwi rad ak mix asafar nnk
Mais ton remède je vais te le dire
Eg at argaz ad ur ikk yat gr ak d tifawin…
Sois un homme et n'abandonne pas le savoir…

Conclusion

Conçues comme documents témoins, la chanson et la poésie amazighes sont parmi les formes d'expression à travers lesquelles la thématique de l'immigration a été le plus éloquemment célébrée dans ses aspects les plus réalistes. La vision dominante dans le traitement du sujet par les rwaïs et les chanteurs modernes est focalisée essentiellement sur la nostalgie, la peine de la séparation et le désenchantement qui contrastent avec l'illusion initiale d'un éden salutaire. Ainsi, bien que plusieurs décennies nous séparent de l'époque des premiers contingents d'émigrés dont la douloureuse expérience de l'exil nous est livrée, il reste que le la chanson amazighe produite de nos jours par les rwaïs, les imdyazen, les artistes et groupes modernes continuent à refléter le même vécu dont la teinte dysphorique s'assombrit de plus en plus à l'ère de la mondialisation et des retombées drastiques des crises économiques sur les pays d'accueil et d'origine, notamment depuis la fin du siècle dernier.

NOTES

1 Le présent article est une version remaniée et rectifiée de celui publié dans le numéro 31 de la revue *Études et documents berbères*. La première version a été malencontreusement amputée de notes et de références indispensables.

2 *Darija* désigne l'arabe marocain ou dialectal.

3 Rwaïs, sg. Raïs : chanteurs-poètes professionnels d'expression amazighe de l'aire culturelle tachelḥit du Souss (Haut Atlas et Anti Atlas, Sud-ouest marocain). Généralement chanteurs, compositeurs et joueurs d'instruments (*ribab* (vièle) ou *luṭar*), solistes ou en troupe.

4 Voir P. Galand-Pernet (1972).

5 R. Agrour (2007).

6 L. Justinard (1928).

7 Il est établi que les populations de la région d'Agadir (le Souss) sont les premiers contingents d'émigrés marocains vers la France ; jusqu'à l'indépendance du Maroc, ils représentaient de 80 à 90 % des immigrés marocains en France.

8 Chanteurs ambulants, jongleurs et acrobates du Souss, qui ont pour saint patron Sidi Hmad Ou Moussa du Tazeroualt, d'où le nom de « Ouled Sidi Ḥmad Ou Moussa » (les enfants de Sidi Ḥmad Ou Moussa).

9 A. Escher (1998), « Les acrobates marocains dans les cirques allemands », *in* M. Berriane et H. Popp (éd.), *Migration internationale entre le Maghreb et l'Europe*, Publications de la FLSH de Rabat, p. 249-258.

10 Titre d'un essai de Tahar Benjelloun, Paris, le Seuil, 1977.

11 Ras lhaj Mohammad Demsiri ou Albensir est né en 1937 à Tamsoult, sur le territoire des Ilbensiren (Haut Atlas occidental). Il a enregistré près de 100 cassettes. Il décède à l'âge de 53 ans à Casablanca, le 11 novembre 1989.

12 Formule due à Albert Memmi, *L'Homme dominé*, Paris, Gallimard, 1968, p. 140.

13 Voir M. Cegarra (1999), *La Mémoire confisquée : les mineurs marocains dans le nord de la France*, Lille, Septentrion.

14 M. Cegarra, « Mora, le négrier », *Le Monde diplomatique*, novembre 2000.

15 C. Lefébure (1986), « Ousman : la chanson berbère reverdie », *in* Henry J.R., *Nouveaux enjeux culturels au Maghreb*, Paris, CNRS.

16 A. Sidki Azaykou (1942-2004), historien et poète moderne, cofondateur de la première association culturelle amazighe (AMREC), auteur de plusieurs ouvrages et articles d'histoire et de deux recueils de poésie amazighe : *Timitar* (signes) en 1988 et *Izmoulen* (cicatrices) en 1995.

17 A. Azaykou Sidki (1988), *Timitar*, p. 13.

18 Traduction en français de Claude Lefébure, *Méditerranéennes*, n° 11, hiver 1999-2000.

Les chansons d'immigration : de l'interprétation musicale à l'interprétation rituelle

Dr Fatima-Ezzahra Bouachrine, enseignante-chercheuse en sociologie et anthropologie, Insap, Rabat
Dr Abderrahim El Atri, enseignant-chercheur en sociologie et anthropologie, FLSH, UM5 de Rabat

Introduction

La musique est un événement social, une représentation publique et une activité culturelle qui révèle un groupe de personnes qui s'organisent et s'impliquent dans leurs propres relations communautaires. De surcroît, la musique est considérée en termes de rassemblements communautaires à l'occasion desquels les gens partagent les activités culturelles d'une société particulière. En effet, la musique ganouie était à l'origine pratiquée par des groupes et individus issus de l'esclavage et de la traite des esclaves remontant au moins au XVIe siècle. Les Africains sont des gens qui ont fait preuve de persévérance et de courage ; face à une adversité incroyable à travers l'histoire africaine, les esclaves africains n'en ont pas moins fait preuve de courage et résisté aux épreuves de l'esclavage, à l'environnement postcolonial et au racisme de l'ère moderne pour donner aux Amériques et au monde le véritable héritage culturel américain de la musique (musique américaine, musique des Caraïbes et musique latine).

Dans les chants sacrés de la tagnaouite, les mots peuvent constituer une voie vers la divinité. Dans le culte gnaoui, les pratiques poético-musicales jouent un rôle essentiel dans la création d'une atmosphère sacrée en éveillant des sentiments spirituels. De même, les chants et

rythmes sacrés gnaouis modifient la personnalité et l'environnement, c'est une nostalgie du divin. Il s'agit d'une musique créée au sein de la communauté pour un usage privé, non seulement dans le cadre d'une pratique spirituelle ou thérapeutique, mais aussi dans le but de préserver le son, les paroles, la danse, les rituels et les souvenirs ancestraux, y compris ceux de l'esclavage ; c'est un rappel de la mémoire cognitive. Par ailleurs, la musique et la parole ont un rapport privilégié au corps et à la mémoire. De plus, les musiques afro-américaines telles que le blues et le jazz portaient en elles de nombreuses pratiques musicales et religieuses et des états expérientiels des religions de possession ouest-africaines, bien que celles-ci se transmuent maintenant sous une forme cachée dans un secteur culturel différent.

I. La musique rituelle gnaouie issue de l'esclavage et de la traite négrière

La musique gnaouie est aujourd'hui considérée comme faisant partie de la culture marocaine et de son identité aux multiples facettes. Ses rituels de guérison et de possession spirituelle combinent des pratiques africaines anciennes, des influences arabo-islamiques et des spectacles culturels berbères locaux. En fait, l'esclavage et les conditions de vie déplorables des Noirs d'Afrique du Nord ont favorisé l'émergence d'angles spécifiques aux gnaouas et la préservation de leurs rituels. Outre les lieux rituels spécifiques où se déroule la « lila de la derdba[1] », elles ont également contribué à la survie et à la transmission d'une culture traditionnelle. C'est la poursuite des activités rituelles qui a encouragé la préservation de la conscience ethnique au sein de la communauté gnaouie et la solidarité mutuelle entre ses membres.

Selon les musiciens et les dévot(e)s gnaouis, l'âme et le corps doivent être débarrassés de leur mal noir par le biais du rituel de la *lila* de la *derdba* et des rythmes des *mlouk* gnaouis (esprits possesseurs). Pour la confrérie gnaouie, l'âme de l'adepte est attirée afin qu'en soient extraits les maux et la douleur. Et au moment de la possession, le *melk* danse en ondulant pour amener ainsi son corps à connaître une

explosion de toutes ses énergies physiques et spirituelles. À l'époque, de la « dynastie des esclaves », la *lila* (nuit rituelle) était un moment de passion habité par la protestation contre l'injustice et la discrimination raciale. Les esclaves en quête de liberté étaient frappés par des objets rituels lorsqu'ils dansaient au son du *guembri*. Encore aujourd'hui, la nuit rituelle peut être aussi considérée comme un moment de déclaration par laquelle les adeptes s'élèvent contre l'oppression quotidienne et communiquent émotionnellement à travers la transe de possession. Selon Abdelkader Amlil, un *maâlem* (maître) gnaoui :

« À l'origine, *l'agnaoui kan abd mardoum* (le Gnaoui était un esclave marginalisé), et maintenant, nous les musiciens, on souffre de la même chose, à cause du favoritisme. Riches ou pauvres, instruits ou analphabètes, la tagnaouite nous unit tous, c'est un abri pour les souffrants et les anxieux (…). Dieu connaît l'état et la situation de chacun de nous. *L'aâfouyamoulana*. »

La musique gnaouie est l'un des grands courants musicaux au Maroc. Les Marocains sont très nombreux à apprécier la musique gnaouie, et les maîtres gnaouas sont très respectés et jouissent d'une aura de célébrité musicale. Le langage mélodique de l'instrument à cordes est étroitement lié à leur musique vocale et à leurs modes d'expression, comme c'est le cas dans nombre de musiques africaines. La musique gnaouie se caractérise par l'instrumentation : les grandes cordes, communément appelées *guembri*[2], sont au cœur de la musique gnaouie et des rythmes gnaouas. Leurs instrumentations sont distinctes. La musique des Gnaouas se caractérise particulièrement par l'interaction entre les rythmes binaires et les rythmes ternaires.

Pour les Gnaouas, la musique est un réflexe naturel[3], de même que de nombreux rites à but thérapeutique, elle se caractérise par des phases musicales inscrites dans une temporalité spécifique[4]. Il s'agit de séries de chants qui décrivent les divers esprits appelés en dialecte arabe les *mlouk*. En fait, un *trah* (morceau musical) de vingt minutes peut renvoyer à toute une série de pièces, de portraits de *mlouk*. Mais du fait qu'ils sont écoutés par les adeptes en état de transe, ils vont avoir pour

effet de sans cesse provoquer la transe, qui sera spécifique à chaque adepte et chaque contexte. Ce sont les changements du rythme musical qui invitent à entrer dans les différentes situations et phases rituelles.

La musique gnaouie est utilisée dans des contextes spirituels et pour guérir[5].

Il y a longtemps, il n'était pas permis de jouer cette musique, car elle avait été apportée par les esclaves. Quand ils avaient fini leur travail, ils se retrouvaient, se transformaient, parlaient de leurs sentiments et de tout et chantaient ce genre de musique afin de se guérir eux-mêmes. Ils faisaient des prodiges, se coupaient avec des couteaux sans que le sang ne coule. Dans leurs cérémonies saisonnières, ils jouaient cette musique, entraient en transe et guérissaient les gens qui avaient un problème. Au Maroc, le culte[6] gnaoui est associé à tout un arsenal de connaissances rituelles préislamiques sur les chants, les danses et les techniques de guérison.

Le lieu rituel et ses facteurs mythopoïétiques, les rythmes authentiques gnaouis, l'uniforme traditionnel, les accessoires, l'encens ainsi que tous les rituels coutumiers de la tagnaouite constituent un modèle de sacralisation et de respect d'une culture qui existe depuis des centaines d'années. Une fois l'esclavage aboli, les Gnaouas ont continué à transmettre cet art musical mythique[7] de génération en génération et à enseigner les traditions, coutumes et rituels sur la base d'histoires, de personnalités, de lieux[8], d'événements et d'idées du passé et de croyances en l'avenir.

Le premier élément sur lequel se base la musique gnaouie est la conviction que les êtres et / ou les forces divines sont pertinentes et utiles dans le processus de la vie. Ces êtres métaphysiques sont tantôt compris comme des défunts ou des entités surnaturelles, tantôt comme des figures mythiques et symboliques de notre passé ancien, tantôt comme des forces impersonnelles au-delà du domaine physique.

Le deuxième élément est que le temps lui-même est un destin, et l'objectif principal est de vivre dans le présent selon des idées sacrées qui s'articulent entre le passé, le présent et l'avenir. Ces différentes actions consistant à interpréter le passé, prévoir l'avenir et vivre maintenant se manifestent dans leur rituel mystique (transe de possession) qui représente les événements du passé lointain et récent à travers les performances ou les cérémonies nocturnes.

Le troisième élément est la nécessité pour les adeptes d'appartenir à une communauté de foi afin de pratiquer les rituels sacrés et renforcer la vérité des histoires sacrées, en exigeant le strict respect des règles et des normes afin de faire perdurer leur appartenance à leur communauté.

Le quatrième élément est le respect du symbolique de la tagnaouite, qui se manifeste dans les chants, les paroles, les rituels, les uniformes (costumes) traditionnels, les couleurs (le cheminement des emblèmes chromatiques), les accessoires et les objets, qui jouent un rôle primordial dans l'identification de l'identité culturelle du groupe en représentant le mode de vie des anciens esclaves.

II. Les chasseurs de Bambara : musique, instruments, chants et danses gnaouies

Dans son étude portant sur la confrérie gnaouie, Stefania Pandolfo (1997)[9] déclare que nous faisons l'expérience du temps en observant la différence de temps entre les objets et les êtres qui nous entourent, la croissance des enfants, le vieillissement de la peau et les ondulations du mouvement à travers l'espace. D'après elle, le rituel de la *lila* est un rythme marqué par d'autres expériences temporelles, alors que les blessures psychiques de l'esclavage sont commémorées publiquement lors de la cérémonie.

Les rituels thérapeutiques gnaouis sont interprétés en suivant différentes phases de performance, revêtant la forme de suites

musicales (*noubatou troha*) divisées en morceaux ou en membres (*qitaâ*) consacrés à un *melk* particulier. Le langage rituel[10] de la tagnaouite est performatif, à chaque suite correspond une couleur précise et un sous-panthéon des *mlouk* qui s'y manifeste. En fait, dans ce genre de performance curative, les incantations verbales, les invocations des gestes codifiés et la transe de possession s'enchaînent. Ces actes performatifs génèrent en partie la guérison.

Le titre de *maâlem* peut être donné à tout homme qui excelle dans une compétence particulière, par exemple la menuiserie, la céramique ou la musique, et devient par la suite un expert dans son métier. Et des années de pratique s'avèrent nécessaires avant que le maâlem gnaoui apprenne le vaste répertoire musical et développe l'endurance suffisante pour organiser une cérémonie durant une nuit entière. Pendant le rituel nocturne, un ensemble d'hommes gnaouis (cinq ou davantage) joue des cymbales en métal (appelées *qraqeb*). L'origine du *qraqeb* demeure certes inconnue, mais les femmes Haouss au Nigéria jouaient de ces instruments, appelés *sambani*, pour des occasions spéciales ; le mot sambani dérive de l'expression *hausa*[11] *ba-sambani*, qui signifie littéralement « un esclave des commerçants arabes ». L'histoire du *qraqeb*[12] se complexifie encore : dans le nord du Ghana, des cymbales similaires, appelées *sabanni*, sont jouées aux funérailles par des ensembles de forgerons, preuve que cet instrument est tout à la fois lié à la traite des esclaves transsahariens et au mouvement diasporique d'Hausa à travers l'Afrique occidentale[13].

La musique et la danse sont en effet au centre de la *lila* gnaouie, qui est composée de plusieurs sections. La *lila* comprend, entre autres, une série de chansons appelées Ouled Bambara[14] (les enfants de Bambara) en arabe. Au cours de cette partie de la *lila*, les Gnaouas divertissent le public en dansant et en chantant, avant que les séances plus sérieuses de la transe-possession ne commencent. Le *maâlem* qui s'assoit par terre demande aux joueurs de qraqeb de danser devant lui au cours de différentes parties de la performance d'Ouled Bambara. En fait, les chansons chantées pendant la *lila* suivent un format d'appel et de réponse et un style musical généralement associé à l'Afrique subsaharienne. Ces chansons mêlent les mots arabes et

marocains à ceux dérivés d'autres langues africaines. En effet, la langue composite qui vient des Gnaouas se réfère aux mots « soudani » qui ont été modifiés au fil du temps pour créer de nouveaux mots qui ne ressemblent plus aux originaux. Au cours de l'exécution d'une chanson d'Ouled Bambara, appelée *Bambara Mousayir*, l'un des musiciens gnaouis abandonne son instrument et se lève pour danser devant le *maâlem*. Il danse face au *maâlem* et effectue des pas rapides d'un côté à l'autre. Lorsque le *maâlem* joue selon un rythme spécifique sur son luth, cela induit un signal sonore au danseur qui doit imiter le tir du fusil. Le danseur secoue brusquement une canne en bois en arrière, faisant ainsi mine de renverser une arme à feu. Cependant, le *maâlem* mène la chanson, chante la phrase musicale initiale à l'aide d'un groupe d'hommes qui jouent des *qraqeb* appelés *qraqbiya*.

En fait, l'analyse de cette chanson illustre l'histoire transnationale complexe des Gnaouas, car le mot *bangar* proviendrait, selon les maîtres gnaouis, de la langue dite « soudani ». En arabe, *mousayir* signifie « directeur » ou « leader », et la répétition du mot mousayir est destinée à encourager le danseur qui « mène » la chanson. De plus, l'utilisation de la phrase « charger le pistolet » dans la chanson ainsi que le fait de tirer au fusil suggèrent que le « leader » peut aussi être un « chasseur » ou un « soldat ». En effet, l'étude de Simão (2015)[15] révèle, quant à elle, que les êtres humains adoptent des dispositions génétiques leur permettant de se livrer à des comportements rituels collectifs comprenant des vocalisations, des démonstrations de percussions et de danses revêtant diverses fonctions de communication en termes d'intégration au groupe social. Par ailleurs, les activités rituelles de transe de possession permettent de visualiser le passé des hominidés et reflètent les structures neuropsychologiques de base et les fonctions psychosociales de ces derniers. D'ailleurs, Viviana Pâques (1992)[16] explique que les sacrifices, les danses rythmiques et d'autres rituels de la tagnaouite, auxquels tout le monde peut assister, sont destinés à cacher la connaissance secrète des initiés, mais constituent également des processus de la mémoire qui leur permettent de retrouver dans les moindres détails toute l'alchimie de l'âme humaine, qui est celle du monde et de Dieu.

III. La musique gnaouie : un remède contre la détresse sociale

La « lila de derdba » emmène les adeptes ainsi que les musiciens gnaouis dans un voyage intérieur stimulé par les rituels traditionnels, les rythmes et les vocalisations, évoquant ainsi des mécanismes opioïdes endogènes.

La danse rituelle engendre un changement d'émotion, aspect qui est le plus évident dans les rites de guérison des Gnaouas, dont les performances rituelles sont directement liées à la thérapie et au bien-être spirituel et physique[17]. De nombreuses études scientifiques le prouvent, parmi lesquelles celle de V.J. Walter et W.G. Walter (1949)[18], qui ont étudié les effets centraux de la stimulation sensorielle rythmique révélé que les enregistrements d'EEG[19] démontrent que les effets de conduite du rituel, tels que la musique, le tambour et la danse, sont capables d'améliorer les modèles neuronaux dans les populations non cliniques. De même, les travaux de Myerhoff (1974)[20] ont révélé que l'extase provoquée par la musique et le mouvement de la danse soufie est transférée à la poésie religieuse à laquelle elle est associée. Selon Dehaene et Changeux (2000)[21], les réponses émotionnelles négatives suscitées par les théories teintées d'ombres, les masques redoutables et les épreuves douloureuses croissent avec l'utilisation du tambour, de la musique et des chants, et les émotions suscitées et intensifiées deviennent conditionnellement associées aux dieux, aux fantômes et aux démons qui peuplent les systèmes de croyances religieuses.

Sous un autre aspect, et d'après l'étude de Scherer et Zentner (2001)[22] portant sur les effets émotionnels de la musique, celle-ci a des effets neurophysiologiques importants. En tant que conducteur rythmique, elle affecte les fonctions autonomes et synchronise les oscillateurs bio-physiologiques internes et les rythmes auditifs externes. Gellhorn, Kiely (1972)[23], Lex (1979)[24] et Mandel (1980)[25] démontrent dans leurs ouvrages que le couplage de la respiration avec d'autres rythmes corporels affecte un large éventail de processus physiologiques, y compris les ondes cérébrales, le pouls et la tension artérielle

diastolique. De même, Scherer et Zentner (2001)[26] affirment que cet effet de couplage est présent chez les êtres humains en bas âge et que la musique l'amplifie et l'intensifie avec des instruments ou des outils qui favorisent la synchronisation des rythmes corporels et individuels au sein d'un groupe. En outre, les travaux de Levenson (2003)[27] ont prouvé que les fonctions autonomes synchronisées, y compris les impulsions, la contractilité cardiaque et la conductance cutanée, sont associées de manière positive et significative à des mesures d'empathie.

Par rapport à ce sujet, l'étude de Kapchan (2007)[28] a révélé que la possession d'esprit est une façon de vivre un répertoire d'émotions dans un contexte qui se distingue de celui de la vie normative et que, certes, tous les phénomènes sont émotionnellement influencés, mais que les rituels portent et créent des répertoires émotionnels de manière marquée. Chez les Gnaouas, les cérémonies de possession d'esprit génèrent des répertoires d'émotions dans l'édifice du social[29], non seulement à travers des mots ou des images, mais également par le geste, le corps et ses sens. En ce sens, Cynthia Becker (2006)[30] a indiqué que les répercussions de la transe introduisent toujours le praticien dans un domaine dont la hiérarchie sensorielle diffère de celle présente dans le quotidien. La narration du corps fasciné est toujours une narration des sens, et c'est cette relation de sens et de parole qui tout à la fois exprime et produit le désir entre esprit et personne possédée.

Dans le même ordre d'idées, Kapchan (2007)[31] indique que l'émotion de l'abjection est omniprésente lors des cérémonies, car les femmes s'abandonnent (ou sont abandonnées par leur *melk*) dans un perpétuel entre deux, entre elles-mêmes et l'altérité, ce qui explique que l'abjection habite ces lieux rituels comme une sorte d'esprit collectif.

La cérémonie gnaouie[32] évoque les déplacements temporels et spatiaux et la mémoire somatique de l'esclavage dans le corps et dans les rituels pratiqués par les adeptes. La blessure se rouvre sous la forme de rituels. La cérémonie ouvre l'ancienne plaie et réitère également

métaphoriquement la scène de la blessure, alors que de véritables blessures sont infligées au corps sous la forme de brûlures dans le feu, de coupures avec des lames et d'autres pratiques de mortification (comme lors du rituel de Bacha Hamou). Cette fois, cependant, le corps est invulnérable, la plaie est ainsi symboliquement guérie, tout du moins temporairement, car elle ne disparaît jamais complètement. Les esprits ne peuvent en effet être exorcisés, ce qui fait que la nécessité de répéter la cérémonie est éternelle. Si la cérémonie de propitiation ne se déroule pas assez régulièrement, la personne concernée retombe malade, car l'expérience de la première blessure qu'est l'esclavage n'a pas été assimilée, elle demeure non réclamée et est donc vouée à se répéter symboliquement à l'avenir. Voilà pourquoi l'esclavage est l'un des motifs qui conduisent à la possession spirituelle. Certes, tous les gens qui participent à « la lila de derdba » ne se souviennent pas de leur passé d'esclaves ; c'est le cas de très peu de personnes. Il existe pourtant des preuves suggérant que le traumatisme est transmis de génération en génération.

En fait, c'est l'existence du Gnaoui qui constitue la preuve la plus incontestable de l'existence d'esclavage et de son héritage au Maroc, puisqu'il s'agit de l'ordre spirituel d'un peuple de musulmans traditionnellement noirs qui sont les descendants d'Africains subsahariens de l'ouest. Les Gnaouas ont conservé nombre de rituels de ces derniers, et les croyances de leurs ancêtres sont exprimées par les traditions musicales uniques de ce groupe social distinct. Leurs chansons sont toujours exécutées et s'apparentent à celles des Noirs américains. Les Gnaouas chantent pour exprimer, critiquer et démontrer la façon dont ils sont traités. En effet, la musique gnaouie est l'équivalent du blues enraciné dans les chansons des esclaves noirs américains, qui étaient répandues dans le sud des États-Unis au XIX^{e} siècle. En outre, parmi toutes les traditions musicales et mystiques observées au Maroc, les racines de la musique gnaouie sont probablement les plus obscures. Aussi son étude s'avère-t-elle instructive en raison de sa relation avec l'esclavage et son héritage au Maroc.

IV. Musique africaine et musique occidentale évoquent une nostalgie religieuse

Le chant, la chanson et la danse sont ainsi devenues les véhicules de l'expression des peurs, des besoins et des aspirations les plus profondes de l'humanité. Le rituel religieux humain amplifie et intensifie encore ses éléments grâce à l'incorporation de « conducteurs rythmiques ». Il le décrit comme une marque distincte du rituel dont les éléments, y compris la musique, le chant et la danse[33], constituent des composantes actuelles et importantes du rituel religieux à travers différentes cultures. Sur la trace de Bloch, Earle H. Waugh (2005)[34] illustre l'idée que dans la musique africaine la relation étroite entre la danse musicale et les rituels religieux soulève des questions-clés pour de nombreuses études. Il déclare également que, grâce à la musique, l'apport et le mélange cérémoniel d'aliments et de poèmes contribue à créer un paysage culturel de rivières, de peuples et de lieux, y compris le monde souterrain des esprits des morts.

Par ailleurs, Atran (2002)[35] déclare que la musique est une caractéristique constante des services religieux et qu'elle peut aussi être considérée non seulement comme un élément important du rituel religieux, à travers les traditions et les cultures, mais également un élément majeur et fondamental du rituel religieux. De même, Becker (2001)[36] a expliqué que la sous-culture musicale fournit à presque tous ses adhérents une religion traditionnelle. Il décrit la musique comme étant une chaleur qui fournit une expérience religieuse puissante qui est tout à la fois le fondement et le but de toute organisation et une rencontre avec le numineux situé au cœur de toutes les religions. De son côté, Robin Sylvan (2002)[37] montre que la musique fournit une forme d'activité rituelle et de cérémonie communautaire qui produit régulièrement et de manière fiable une telle expérience à travers des pratiques concrètes. Il énonce également qu'elle fournit une philosophie et une vision du monde qui donne un sens à ces expériences et les traduit en un code pour vivre sa vie de tous les jours, démarche que suivent toutes les religions. Par ailleurs, la musique fonctionne de la même manière que la religion, et la sous-culture musicale fonctionne comme la communauté religieuse.

En revanche, Hirokawa et Ohira (2003)[38] affirment pour leur part que le rôle important joué par la musique dans le rituel religieux suscite l'empathie. Ils expliquent également que cet enchaînement relationnel entre la musique et les mesures du stress et de la santé peut s'expliquer par la capacité de la musique à modifier les fonctions autonomes et à évoquer les émotions. De même, ils démontrent que la température de la peau induite par la musique, la tension musculaire, la fonction cardiovasculaire et la respiration ont tous des effets subjectifs sur l'émotion. Dans le même registre, Sloboda et Juslin (2001)[39] expliquent que le contour, le rythme, la consonance/dissonance et l'espérance d'une structure musicale contribuent à l'intensité et à la valence de l'émotion expérimentée. Pour sa part, Krumhansl (1997)[40] affirme que les études d'expression faciale subliminale démontrent que les changements physiologiques induits par les musiques correspondent étroitement aux expressions faciales involontaires découlant de l'émotion et aux émotions subjectivement découvertes qui sont provoquées par des types particuliers de musique.

Dans un autre registre, les sons discrets produits par certains instruments de musique peuvent être traités et juxtaposés de manière à créer des signaux émotionnellement évocateurs indépendants de l'état du musicien. En effet, l'utilisation d'instruments de musique permet de combiner les sons pour créer des signaux émotionnellement significatifs. La formalité, la séquence, le motif et la répétition de ces structures musicales suscitent une réponse émotionnelle par leur intégration au rituel. La musique crée un système « proto-symbolique » émotif capable d'abstraire tout à la fois les signaux et la structure du rituel. Cette abstraction et l'instanciation de la musique rituelle peuvent bien avoir propulsé les bases de la pensée symbolique dans une révolution humaine, processus qui a certainement fourni un outil pour l'évocation des émotions communales à travers le temps et l'espace.

Dans la même optique, Robin Sylvan (2002)[41] a déclaré que la musique est l'un des outils les plus puissants pour transmettre le sens religieux connu de l'humanité, et il a précisé que la musique et la religion sont intimement liées dans presque toutes les cultures et pratiquement toutes les périodes historiques. En outre, il a également illustré l'idée

que la musique est capable de fonctionner simultanément à différents niveaux (physiologique, psychologique, socioculturel, sémiologique, virtuel, rituel et spirituel) et de les intégrer dans un ensemble cohérent.

Ainsi, pour un phénomène multidimensionnel complexe tel que la religion, qui fonctionne simultanément à plusieurs niveaux, la musique est capable de véhiculer tous ces niveaux de complexité afin d'en faire un ensemble convaincant. De plus, l'expérience musicale qui intègre tous ces niveaux représente un mode d'existence phénoménologique et ontologique unique au monde dans lequel les dualités de sujet-objet, corps-esprit et spirituel-matériel sont transcendées. La musique devient une sphère d'expression de l'impulsion religieuse au-delà des institutions religieuses traditionnelles. D'ailleurs, Andreas Häger, Keith Kahn-Harris et Thomas Bossius (2011)[42] affirment que tout au long de l'histoire humaine, la musique et la religion ont marché main dans la main, soit dans les rites et les rituels des petites religions tribales, soit encore dans les grandes religions du monde. Ils ont également déclaré que les dieux et les esprits sont utilisés dans les différentes sortes de musique pour exprimer des croyances et aider les croyants à entrer en contact avec le divin. Dans ce registre, Robin Sylvan (2002)[43] énonce que le lien intime et universel existant entre la musique et la religion fournit une réponse générale et théorique à la question de savoir pourquoi l'implicite religieux cherche à s'exprimer dans le secteur culturel de la musique.

Il existe, en effet, une réponse historique plus spécifique qui a à voir avec la façon particulière dont la religion diasporique de l'Afrique de l'Ouest s'est adaptée aux circonstances radicalement différentes du nouveau monde et transformée de diverses manières pour survivre et ce, dans le processus créé par les traditions religieuses afro-américaines uniques. Dans son contexte original, l'activité religieuse de l'Afrique de l'Ouest était centrée sur la pratique cérémonielle des danses de possession, rassemblement sacré au cours duquel les praticiens de la danse rituelle entrent dans des états de transe extatique.

Andreas Häger, Keith Kahn-Harris et Thomas Bossius (2011)[44] ont, pour leur part, prouvé que les musiques afro-américaines ont ensuite formé la base de ce qui allait devenir le rock-and-roll quand il a commencé à toucher un public blanc (grand public), lui apportant ainsi cette sensibilité religieuse cachée « afro-afro-américaine ». En outre, ils ont expliqué que lorsque le rock-and-roll a évolué en une force culturelle majeure, il a ensuite engendré une variété de sous-cultures musicales, alors que plusieurs générations de toutes les classes et ethnies ont grandi sous l'influence de cette sensibilité religieuse cachée, qui est devenue une partie intégrante de leur patrimoine culturel commun. Ces auteurs ont, en effet, noté que la religion sert de base solide aux individus pour s'intégrer au sein de leur communauté, ainsi que pour trouver leur identité et la sécurité dans ce monde qui évolue rapidement.

V. Tagnaouite et musique occidentale : quelle relation ?

La musique de la tagnaouite, qui a souvent été qualifiée de « blues du Maroc », attire certains musiciens occidentaux pratiquant le jazz et le blues, comme le pianiste Randy Weston et des stars de la musique pop et du rock telles que Jymmy Henry, Jimmy Page et Robert Plant. Selon le *maâlem* Abdelkrim Alaoui : « Le festival d'Essaouira est devenu un festival international, où les grands musiciens se rencontrent pour réaliser des performances de fusion sur une scène mondiale. »

Le Festival gnaoua et musiques du monde[45] qui se tient à Essaouira met en scène chaque année les meilleurs jazzmen du monde. Au fur et à mesure que les artistes invités se joignent aux Gnaouas et à leurs rythmes, ils participent à un dialogue aux styles musicaux hétérogènes en produisant un mélange hybride dans lequel l'authenticité de la tagnaouite est reconnue comme une voix profane. La musique du monde a produit une « alphabétisation de l'écoute », une capacité à entendre les divers composants du mixage[46]. Voici quelques extraits de discours des maîtres gnaoua qui notent cette transition :

Le *maâlem* Moulay Abdelkrim El Alaoui :

« En Amérique, j'ai rencontré plusieurs musiciens qui sont très célèbres à New York et dans le monde entier, comme par exemple Peter Gabriel, Philip Glass, Randy Weston, Paris Label et beaucoup d'autres artistes qui ont aimé profondément la tagnaouite, et j'ai travaillé dans plusieurs endroits et festivals (…). Avec le temps nous avons développé la fusion avec les groupes de blues. Au début j'avais une très grande difficulté pour comprendre les paroles à cause de la langue, mais quand j'ai appris l'anglais je me suis trouvé très concerné et attaché à la musique du blues, et j'ai commencé à écouter ce genre musical avec un très grand intérêt (…). Quand j'ai appris la langue anglaise, j'ai constaté que tout ce qu'on dit dans la tagnaouite est presque identique à ce qu'on dit dans le blues. Ce qui signifie qu'il y a une ressemblance en ce qui concerne la souffrance profonde vécue dans les années de l'esclavage (…). Ils chantent leur histoire. La tagnaouite et le blues ont subi les mêmes blessures. Le blues est comme la tagnaouite (…). Plusieurs musiciens très connus m'ont demandé de jouer avec eux. »

Selon les musiciens gnaouis, la dimension spirituelle et traditionnelle de la tagnaouite attire les musiciens du jazz, et leurs instruments s'accordent parfaitement bien avec le *guembri* et les *qraqeb*. En fait, dans presque toutes les collaborations avec des artistes étrangers, Américains, Européens, Afro-Américains ou Africains, les Gnaouas représentent la section rythmique, tandis que l'artiste invité joue des instruments ou donne de la voix, mais ils utilisent tous un battement de triolet sur un rythme 4/4[47].

Le *maâlem* l'Gourd :

« Les instruments de la tagnaouite et de la fusion sont réactifs et harmonieux. Par exemple, nous pouvons jouer de nombreux types de musique en utilisant le tambour. Il y a *l'amssawya*, l'adaptation, qui réunit et qui accorde tous les instruments musicaux.

(…) Les Gnaouas et les fondateurs du jazz sont tous des Africains, ils ont le même patrimoine. Et c'est le message que j'essaie de transmettre dans ma carrière par le biais de la fusion.

Ils ont un passé commun et des racines culturelles et sociales communes. Tout cela se reflète dans la convergence, l'harmonie et le succès que la fusion a connus. Le jazz a aidé la tagnaouite à atteindre une audience mondiale, mais elle aussi a un charme particulier, ce qui a incité le monde à y prêter attention et à venir la chercher. »

Le *maâlem* Abdelkrim Alaoui :

« *Subhanlah*, dans plusieurs festivités, les gens me posent des questions sur les instruments de musique de la tagnaouite, et surtout sur le *guembri*, car c'est un élément de percussion qui combine deux instruments en même temps. (…) Les Américains ont vraiment admiré notre art gnaoui, ce sont eux qui ont pensé à faire cette intégration musicale, *Alhamdoulilah* (louanges à Dieu), nous ne trouvons pas de difficulté lorsque l'on joue avec eux, car leur musique ressemble à la nôtre. Les instruments de la tagnaouite sont compatibles avec les instruments du blues et du jazz. Vraiment, il y a une grande harmonie, et, comme je le disais (…), même les paroles sont presque similaires. »

Le *maâlem* Abdelkader Amli :

« La tagnaouite est l'âme de la musique. Qu'est-ce qui vous attire dans n'importe quel genre musical ? C'est la basse et l'accompagnement (…). Alors que le *guembri* est toute une basse. Musicalement, il n'y a pas d'incompatibilité entre les instruments. Mais le musicien doit savoir comment les harmoniser. C'est ça l'essentiel. Quand on parle de musique gnaouie, de blues et de jazz, on parle de la même musique, de la même souffrance et des mêmes idées ; la différence est que chacun d'eux s'est retrouvé dans un pays différent. Ceux qui sont au Maroc ont continué à jouer aux *qraqeb* ; les autres, en fonction des possibilités matérielles, ont développé leur style musical en introduisant de nouveaux instruments de musique. »

Le *maâlem* El Mahjoub Zitoun :

« À l'origine, la musique des Gnaouas contient les rythmes de blues, de reggae et de jazz. De plus, le son du *guembri* est similaire à celui de la guitare. En fait, la basse est indispensable aux musiciens, et même la simple guitare ne peut pas la remplacer. Nous, à la place de la basse on joue du *guembri*, mais à condition de ne pas jouer tout simplement les notes de la tagnaouite ; cependant, le *maâlem* doit jouer les notes d'autres styles musicaux. Une bonne coordination est nécessaire pour obtenir une compatibilité rythmique. »

En fait, la plupart des Africains[48] sont arrivés aux États-Unis comme esclaves. Les premiers ont été amenés en 1619 et le commerce a perduré jusqu'en 1809, mais l'importation illégale d'esclaves s'est poursuivie jusqu'à la guerre de Sécession.

La plupart des esclaves importés aux États-Unis venaient d'Afrique de l'Ouest, bien que de nombreuses tribus et langues différentes aient également été représentées. Cependant, le nombre exact d'Africains enlevés à leurs foyers est une question controversée. Beaucoup sont morts dans des conditions inhumaines à bord des navires négriers bondés. Certains ont préféré se jeter par dessus bord et se suicider, plutôt que d'accepter de vivre comme esclaves.

Par ailleurs, Donaldson (1984)[49] a mentionné que certains capitaines de vaisseau chantaient et dansaient sur les bateaux négriers, croyant que la danse les aiderait à rester en bonne santé pendant ce dangereux voyage ; et certaines de ces chansons semblaient revêtir la forme de plaintes évoquant l'exil des esclaves. Ils n'étaient pas autorisés à emporter des instruments d'Afrique, donc la musique[50] à bord des navires était entièrement vocale. Donaldson[51] déclare que les esclaves étaient montés sur le pont, et bien qu'enchaînés pour éviter toute forme de protestation ou de révolte, ils étaient encouragés à danser. Parfois, ils étaient même fouettés s'ils ne dansaient pas. Par exemple, quand les maîtres vendaient des esclaves, les acheteurs potentiels voulaient les voir danser afin de s'assurer que toutes leurs articulations fonctionnaient bien.

Dans son récit *Slave Life in Georgia*, John Brown (1854)[52] mentionne une scène similaire : les esclaves devaient répondre à toutes les questions et se montrer en dansant, sautant, marchant, bondissant, s'accroupissant, faisant des culbutes et tournant, pour que l'acheteur puisse voir que leurs articulations n'étaient pas raides ou qu'ils ne souffraient pas d'autres défauts physiques. En outre, Allen (2001)[53] souligne également que les détenteurs d'esclaves utilisaient cette pratique pour vendre des esclaves à un prix plus élevé, puisque la possibilité qu'ils avaient de se déplacer rapidement après avoir été flagellés montrait qu'ils étaient en forme.

Dans le même registre, Williams (1821)[54] indique que certains instruments de musique ont été amenés par leurs propriétaires, mais dont le genre était inconnu. Allen (2001)[55] a souligné que le jeu des tambours était commun à toutes les tribus africaines, mais qu'il a été découragé par les propriétaires d'esclaves. Cet auteur précise qu'il existe des rapports, dans diverses revues du dix-huitième siècle, faisant état du fait que des esclaves jouaient du violon ou du banjo et des peintures montrant des esclaves jouant du banjo. De surcroît, Williams (1821)[56] décrit la manière dont les esclaves ont créé des instruments[57] directement à partir d'animaux, tels le banjo ou le violon, qui ressemblait de très près à un violon ordinaire. Les autres instruments sont les os, la mâchoire d'un âne gratté avec un fil ou une brosse, le tambourin et le piano à pouce (*mbira*).

De même, White et White (2005)[58] affirment que le monde de la musique a toujours offert un vaste champ de possibilités pour l'étude des expériences africaines et esclavagistes. Les chants des esclaves, la musique et la danse peuvent être définies comme le son de l'esclavage. En fait, ces auteurs ont démontré que les chants des esclaves étaient une composante structurelle des sociétés américaines propriétaires d'esclaves ; ils faisaient partie intégrante des politiques de contrôle et de répression des propriétaires d'esclaves et des autorités, ainsi que des stratégies de résistance et de négociation des esclaves. En outre, ils ont également démontré que le « son de l'esclavage » était constant dans les quartiers des esclaves, les lieux de travail, les villes et les fermes, ainsi que sur les lieux de réunion et des partis aux États-Unis.

Martha Abreu (2015)[59] explique que ces chants avaient également des implications profondes, qui allaient au-delà du monde des esclaves et de leurs célébrations. De plus, les chants des esclaves devenaient des spectacles lors d'événements sociaux et religieux organisés par les propriétaires d'esclaves, et, tout au long du XIX^{e} siècle, ils ont été chantés et représentés, de manière stéréotypée et désobligeante, par des artistes « black face » aux États-Unis.

Joan Cartwright (2009)[60] prouve que c'est le caractère imprévisible des horreurs perpétrées par cette institution particulière qu'était l'esclavage américain qui a été à l'origine de la naissance du blues. Selon cet auteur, bien que l'esclavage ait constitué un pan complexe des cultures égyptienne, romaine et autres, l'esclavage américain était pour sa part doté de caractéristiques beaucoup plus hétérogènes. Il explique également que les blues, étant une combinaison d'inférences sociales, religieuses, économiques et politiques, ont de ce fait articulé avec force l'impact émotionnel vulgaire de l'esclavage sur les millions d'Africains déportés. Cependant, il affirme que les blues ne sont pas la simple expression des poètes, ils expriment la colère contre les exactions perpétrées contre un peuple en proie à la dévastation culturelle. De même, Lee Mizell, Brett Crawford et Caryn Anderson (2003)[61] ont montré que le blues est né des chansons historiques spirituelles de la culture afro-américaine issue de l'esclavage. Transmises oralement depuis des générations, ces chansons ont fusionné avec la musique (folk et country) de la région des montagnes appalachiennes à la fin des années 1800. En outre, ces auteurs expliquent également que les premiers blues étaient accompagnés par de simples guitares acoustiques rurales et des pianos. Ce genre s'est ensuite développé dans de nombreuses directions et a contribué à la naissance d'autres genres. Fondamentalement, le blues a peu changé depuis ses origines.

Lee Mizell, Brett Crawford et Caryn Anderson (2003)[62] montrent que le rock-and-roll est un genre important qui figure parmi les contributions les plus importantes des États-Unis au monde de la musique, avec la country, le jazz et le blues. Le rock-and-roll a commencé, en fait, comme une combinaison de blues et de musique country. Il a tout d'abord été principalement associé à la musique afro-américaine de « rythme et

blues » (R & B) et à des artistes comme Chuck Berry et Little Richard. Cependant, dans les années 50, des musiciens comme Elvis Presley, Bill Haley et Jerry Lee Lewis ont commencé à enregistrer du R & B mélangé à leur propre musique country, et c'est ainsi que le rock-roll a décollé. Selon ces auteurs, cette musique qui a fait fusionner les cultures raciales de l'Amérique a suscité un peu partout l'engouement des adolescents. En revanche, ils ont ainsi rapporté qu'une nouvelle ère a commencé à émerger dans la culture américaine. A la fin des années 60 et au début des années 70, le « roll » est devenu synonyme de R & B et a été progressivement abandonné, car ce style de musique a fini par simplement porter le nom de rock[63].

La musique country[64] est née de la musique folk américaine dans le Sud

Alors que le blues vient principalement de la culture afro-américaine, la country est principalement issue de la culture des Sudistes blancs (surtout de la région des Appalaches) et est souvent surnommée « le blues de l'homme blanc ». En fait, la country et le blues ont grandi ensemble. Et c'est leur mariage qui a produit la quintessence américaine de la musique rock and roll. De même que le blues, la country est simple, souvent construit autour de trois accords et de mélodies faciles. D'ailleurs, la musique country précoce était souvent jouée avec seulement des guitares et des violons (alors que le blues était interprété à la guitare et au piano). Et à mesure que ce genre a progressé, des instruments ont été ajoutés et des styles rythmiques se sont développés, mais le violon (ou le son du violon) demeure un élément caractéristique de la musique country.

Le jazz[65] a été qualifié par les chercheurs de musique classique de l'Amérique

Le jazz est né à la Nouvelle-Orléans du mariage du blues et des fanfares militaires et cérémonielles ; le premier jazz[66], souvent appelé « dixieland », proposait une musique entraînante empruntée au

ragtime, aux airs pop, aux marches, aux hymnes et au blues. De là, le jazz a commencé son long voyage de ramification à travers des dizaines de styles jusqu'à acquérir le rang incontesté de l'un des grands genres musicaux du monde occidental.

Aurwin Nicholas (2016)[67] a démontré que le Big band est né du dixieland, dans les années 30 et 40 et a été porté au sommet de la popularité par son style *swing* notoire. Cet auteur explique, que les premières influences du jazz ont trouvé leur expression dominante originelle dans les groupes de fanfare et de danse du jour, qui était la forme standard de la musique de concert populaire au tournant du siècle.

Les instruments[68] de ces groupes sont devenus ceux de base du jazz : cuivres, roseaux et tambours et ont été exprimés à l'échelle occidentale des 12 tons. D'ailleurs, Jamey Aebersold (1976)[69] a souligné que le musicien de jazz est un compositeur instantané et que les mélodies qui viennent de ses instruments sont conçues dans son esprit juste avant qu'il ne les joue. En outre, il a expliqué que la différence entre l'improvisateur et le compositeur traditionnel est la suivante : le « jazzer » n'a pas de gomme pour corriger instantanément les erreurs, il lui faut donc longuement et durement s'entraîner à faire de son corps physique et de son état d'esprit l'un des véhicules appropriés pour exécuter les idées formulées dans son cerveau.

Lee Mizell, Brett Crawford et Caryn Anderson (2003)[70] ont montré que le reggae est un style musical associé à la Jamaïque qui s'est propagé dans le monde entier et a influencé de nombreux autres genres de musique, du rock-and-roll au rap. Il est né de *ska*, une interprétation jamaïcaine des années 50, le New Orleans R & B reposant sur des rythmes de guitares et de syncopes. Le *ska* était une musique de danse entraînante et énergique qui, une fois ralentie, se transformait en d'autres formes musicales telles que le mento et le *rock-steady*. Lorsque les rythmes ont été considérablement ralentis, le reggae a vu le jour. Dans les années 70[71], la musique de Bob Marley et de son groupe *The Wailers*, avec ses influences folk et rock, a traversé la scène musicale

américaine et initié le monde à un tout nouveau genre de musique. Et à mesure que le reggae se développait, il se nourrissait de chansons plus longues et d'occasions d'improvisation. La musique reggae folk de Bob Marley est également fortement associée aux rastafariens jamaïcains qui ont adopté ce style musical. Le rastafari[72] est une sous-culture religieuse en Jamaïque dont les racines plongent dans les thèmes chrétiens, le patrimoine africain, la libération des indigènes jamaïcains colonisés et des anciens esclaves. Ainsi, les paroles poétiques de Bob Marley de libération sont pour leur part devenues des hymnes pour bon nombre de rastafariens et de personnes qui aspiraient à la liberté dans le monde entier.

De même, les Gnaouas portent souvent des dreadlocks (mèches de cheveux, rastafari) lorsqu'ils jouent sur scène, symbole associé à la musique de protestation et de libération du reggae aux yeux du public[73]. Dans ce registre, Deubel, Youngstedt et Tissières (2014)[74] indiquent que leurs coiffes et costumes révèlent leur intention d'utiliser la tenue vestimentaire en signe d'appartenance à une troupe commerciale plutôt que le déclin ou la récente dégradation des cérémonies gnaouies en raison de leur participation à des festivals de musiques du monde. En fait, le code vestimentaire traditionnel fait partie intégrante du patrimoine culturel gnaoui ; de plus, il est un symbole de son identité et de son caractère unique. C'est-à-dire qu'il constitue un moyen de définir le culte et sa tradition. Il se caractérise par une diversité dérivée de l'élan culturel et géographique, ainsi que de nombreuses cultures, notamment africaine, amazighe, sahraouie et islamique. Cependant, ce changement, ou cette modernisation, dans l'aspect vestimentaire affectera son symbolisme culturel et populaire.

Conclusion

La musique gnaouie permet aux Gnaouas de se mettre en quête de la justice divine et de la baraka des mlouk et des saints, ainsi que de maintenir une continuité avec des personnes et des événements importants du passé et du présent. Les rituels commémorent des événements importants de la vie de la communauté et constituent

un moyen d'en renouveler le sens. La musique rituelle fournit un moyen de répondre et de négocier ce conflit et ce changement. En fait, de nombreux chercheurs s'accordent autour de la définition de la musique rituelle, car celle-ci est considérée comme un genre de musique qui célèbre la culture et la collecte de groupe. La musique est de loin l'expression la plus vitale et la plus démonstrative de la vie de l'Homme noir. Du matin au soir, du berceau à la tombe, tout est fait au rythme de sa musique. Il s'agit d'une forme d'art vivant transmise de bouche à oreille et d'une génération à l'autre. C'est un moyen de préserver pour la postérité les ambitions et les traditions de la tribu. La musique cérémonielle est la plus vitale à cet égard. Qu'elles soient religieuses ou laïques, improvisées ou traditionnelles, les chansons ont une forte influence sur le groupe social et génèrent un sentiment d'harmonie. En outre, parmi les chansons qui composent le répertoire du groupe, il existe un large éventail de sujets. Par exemple, les textes des chansons gnaouies composent la poésie du peuple, tandis que les versets manifestent le même sentiment de forme, d'équilibre et de symétrie que celui qui apparaît dans toutes les expressions artistiques des Africains.

Notes

1 Viviane Pâques démontre que le fait de participer à une « lila de la derdba » consiste à apprendre comment l'âme suit sa trajectoire allant de la vie à la mort pour ressusciter ensuite en passant à travers les sept couleurs de l'univers, couleurs qui, selon elle, correspondent à des stades de l'année et de la vie humaine. Voir V. Pâques, *La Religion des esclaves : recherches sur la confrérie marocaine des Gnawa*, Moretti et Vitali, 1992, 329.

2 Également appelé *haj(z)houj* / sentir.

3 Une impulsion intense de l'intériorité. Par le biais de la musique gnaouie, les adeptes cherchent à trouver la paix intérieure. Dans le culte gnaoui, chaque phase musicale lie l'âme à un ensemble d'entités surnaturelles qui amènent les adeptes à participer à un processus d'interaction émotionnelle et gestuelle.

4 Un *tarh* (morceau) gnaoui peut durer plusieurs heures, tout dépend de l'état de possession des praticiens de la transe. Certains peuvent tomber facilement avant la fin de la phase musicale, alors que d'autres ont besoin d'une longue durée de transe afin de tomber. Tomber sur le sol signifie que la personne possédée est soignée.

5 Les rituels thérapeutiques de la *jadba*.

6 David Berliner et Ramon Sarró (2008) démontrent que dans les sociétés musulmanes contemporaines la transmission des cultes se fait encore de nos jours par les femmes. Voir D. Berliner, R. Sarro, *Learning Religion: Anthropological Approaches*, New York: Berghahn Books, 2008, 239 p.

7 Les Marocains ont appris leurs culture et rythme ; ils ont aussi ajouté des paroles et des noms de saints marocains dans leurs chants.

8 Le pèlerinage chaque année aux moussems (Sidi Ali Ben Hamdouche et Tamasloht). Et la *ziyara* (visite pieuse) à la confrérie de Sidi Bilal à Essaouira ainsi qu'aux marabouts où s'articule la baraka des *mlouk* gnaouas.

9 Voir S. Pandolfo, *Impasse of the Angels : Scenes from a Moroccan Space of Memory*, Chicago et London, University of Chicago Press, 1997, 389 p.

10 Voir J.L. Austin, *How to Do Things with Words*, Cambridge, Massachusetts Harvard University Press, 1975, 168 p.

11 D.W. Ames, *Glossaire de la musique Hausa et ses contextes sociaux*, Chicago, Northwestern University Press, 1971, 10 p.

12 Voir F. Pellizzi, *Res: Anthropology and Aesthetics*, 59/60, Spring/Autumn 2011, Harvard University Press, 2011, 384 p.

13 Voir L. Anderson, « The interrelation of African and Arab Music: Some Preliminary Considerations », *in Music and History in Africa*, ed. Wachsmann, K.P. Evanston, Northwestern University Press, 1971, 159 p. Et K. Haas, « Kambon-waa: The Music of Dagbamba Warrior Tradition and the Individual Negotiation of Metric Orientation », *Pacific Review of Ethnomusicology*, 2008, vol. 13.

14 Voir D.R. Goodman-Singh, « The Space of Africanness: Using Gnawa Music in Morocco as Evidence of North African Slavery and Slave Culture », *Journal of Asian and African Studies*, 2002, n ° 64, p. 86.

15 Voir E. Simao, *Exploring Psychedelic Trance and Electronic Dance Music in Modern Culture*, United State of America : IGI Global, 2015, 329 p.

16 Voir V. Paques, *La Religion des esclaves : recherches sur la confrérie marocaine des Gnawa*, Moretti & Vitali, 1992, 329 p.

17 Voir E.H. Waugh, *Memory, Music and Religion: Morocco's Mystical Chanters*, South Carolina, Univ of South Carolina Press, 2005, 260 p.

18 Voir V.J. Walter, W.G. Walter, « The Central Effects of Rhythmic Sensory Stimulation », *Electroencephalography and Clinical Neurophysiology*, vol. 1, 1949, p. 57-86.

19 L'électro-encéphalographie.

20 Voir B.G. Meyerhoff, *Peyote Hunt: The Sacred Journey of the Huichol Indians*, Ithaca, Cornell University Press, 1974, 285 p.

21 Voir S. Dehaene, J.P. Changeux, « Reward-Dependent Learning in Neuronal Networks for Planning and Decision-Making », *in Cognition, Emotion, and Autonomic Responses : The Integrative Role of the Prefrontal Cortex and Limbic Structures*, H.B.M. Uylings, C.G. van Eden, J.P.D. de Bruin et al. (ed.), Elsevier, New York, 2000, p. 219-230.

22 Voir K.R. Scherer, M.R. Zentner, « Emotional Effects of Music: Production Rules », *in Music and Emotion*, P. Juslin, J. Sloboda (ed.), Oxford, Oxford University Press, 2001, p. 361-392 p.

23 Voir E. Gellhorn, W.F. Kiely, « Mystical States of Consciousness: Neuro-physiological and Clinical Aspects », *Journal of Nervous and Mental Disease*, vol. 154, 1972, p. 399-405.

24 Voir B.W. Lex, « The Neurobiology of Ritual Trance », *in The Spectrum of Ritual*, E.G. d'Aquili, C.D. Laughlin Jr, J. McManus (eds), New York, Columbia University Press, 1979, p. 117-151.

25 Voir A. Mandel, « Toward a Psychobiology of Transcendence: God in the Brain », *in The Psychobiology of Consciousness*, J. Davidson, R. Davidson (eds), New York, Plenum Press, 1980, p. 379-464.

26 Voir K.R. Scherer, M.R. Zentner, « Emotional Effects of Music: Production Rules », *in Music and Emotion*, P. Juslin, J. Sloboda (eds), Oxford, Oxford University Press, 2001, p. 361-392.

27 Voir R.W. Levenson, « Blood, Sweat and Fears: The Autonomic Architecture of Emotion », *in Emotions Inside Out*, P. Ekman, J.J. Campos, R.J. Davidson et F.B.M. de Waal (eds), *Annals of the New York Academy of Sciences*, 1000, 2003, p. 348-366.

28 Voir D. Kapchan, *Traveling Spirit Masters: Moroccan Gnawa Trance and Music in the Global Market place*, Middletown, Wesleyan University Press, 2007, 325 p.

29 *Ibidem*.

30 Voir C. Becker, *Amazigh Arts in Morocco: Women Shaping Berber Identity*, Austin, University of Texas Press, 2006, 225 p.

31 Voir D. Kapchan, *op. cit*.

32 Voir C. Caruth, *in* D. Kapchan, *Traveling Spirit Masters: Moroccan Gnawa Trance and Music in the Global Market place, op. cit*.

33 « La possession est induite par l'appel musical et le guidage du maître de cérémonie. Cette mise en présence se traduit par un premier épisode de possession rituelle, sous la forme d'une danse souvent difficultueuse », Institut de sciences sociales des religions (2009, 37). Voir Institut de sciences sociales des religions (2009), *Archives de sciences sociales des religions*, Centre national de la recherche scientifique.

34 Voir E.H. Waugh, *Memory, Music and Religion: Morocco's Mystical Chanters*, South Carolina, Univ. of South Carolina Press, 2005, 260 p.

35 Voir S. Atran, *Gods We Trust: The Evolutionary Landscape of Religion*, Oxford, Oxford University Press, 2002, 400 p.

36 Voir J. Becker, « Anthropological Perspectives on Music and Emotion », *in Music and Emotion*, P. Juslin, J. Sloboda (ed.), Oxford, Oxford University Press, 2001, p. 135-160.

37 Voir R. Sylvan, *Traces of the Spirit: The Religious Dimensions of Popular Music*, New York et London, NYU Press, 2002, 291 p.

38 Voir E. Hirokawa, H. Ohira, « The Effects of Music Listening After a Stressful Task on Immune Functions, Neuroendocrine Responses, and Emotional States in College Students », *Journal of Music Therapy*, 2003, vol. 40, p. 189-211.

39 Voir J. Sloboda, P. Justin, « Psychological Perspectives on Music and Emotion », *in Music and Emotion*, P. Juslin, J. Sloboda (ed.), Oxford, Oxford University Press, 2001, p. 71-104.

40 Voir C.L. Krumhansl, « An Exploratory Study of Musical Emotions and Psychophysiology », *Canadian Journal of Experimental Psychology*, 1997, vol. 51, p. 336-353.

41 Voir R. Sylvan, *Traces of the Spirit: The Religious Dimensions of Popular Music*, New York et London, NYU Press, 2002, 291 p.

42 Voir A. Häger, K. Kahn-Harris, T. Bossius, *Religion and Popular Music in Europe*, New York et London, I.B. Tauris, 2011, 192 p.

43 Voir R. Sylvan, *op. cit*.

44 Voir A. Häger, K. Kahn-Harris, T. Bossius, *Religion and Popular Music in Europe*, New York et London, I.B. Tauris, 2011, 192 p.

45 Le rythme mondial est entré dans le monde comme un prophète préparant le chemin. Voir J. Attali, *Noise: The Political Economy of Music*, Manchester University Press, 1985, 179 p.

46 Voir D. Kapchan, « Le sacré festif et la transe fétiche : la performance du sacré au Festival gnaoua et musiques du monde d'Essaouira, *Gradhiva* (revue d'anthropologie et d'histoire des arts), n° 7, *Le possédé spectaculaire*, 2008, p. 52-67. Disponible sur : https://journals.openedition.org/gradhiva/1014?lang=en.

47 *Ibidem*.

48 Voir R. Weissman, D. Weissman, *Blues: The Basics*, London et New York, Routledge, 2005, 206 p.

49 Voir G.A. Donaldson, « A Window on Slave Culture: Dances at Congo Square in New Orleans, 1800-1862 », *The Journal of Negro History*, 1984, n° 2, p. 64-65.

50 « La musique et la danse des Amériques ont aujourd'hui des racines africaines résultant de l'histoire commune de l'Afrique. Le commerce des esclaves a eu lieu sous le colonialisme européen. L'Africain était issu de cultures où l'art était fonctionnel, il avait la résilience nécessaire pour endurer la privation et les conditions sordides à bord des navires négriers et à terre dans les Amériques, et prendre l'initiative pour créer la musique et la danse de l'hémisphère. » Verna B. Green (2015 : 1). Voir Verna B. Green, « African-Derived Music of the Americas », *American International Journal of Contemporary Research*, 2015, vol. 5, n° 5, p. 7. Disponible sur: http://www.aijcrnet.com/journals/ vol_5_No_5_October_2015/1.pdf.

51 *Ibidem*.

52 Voir J. *Brown, Slave Life in Georgia: A Narrative of the Life, Sufferings, and Escape of John Brown, a Fugitive Slave, Now in England*, Xerox University Microfilms, 1855, p. 113-117.

53 Voir Z. Allen, *From Slave Ships to the Center Stage*, PBS, PBS, 2001, Web. 20 Apr. 2013.

54 Voir I.D. Williams, *Sunshine and Shadow of Slave Life, Reminiscences As Told by Isaac D. Williams to "Tege"*, 1821, p. 49-62. Disponible sur : https://docsouth.unc.edu/neh/iwilliams/iwilliams.html

55 Voir Z. Allen, *op. cit*.

56 Voir I.D. Williams, *op. cit*.

57 « Les instruments de rythme ont également commencé à prendre forme dans une section distincte. Le piano (remplacé plus tard par la basse à corde), la batterie, le banjo (remplacé plus tard par la guitare) leurs rôles au sein du groupe sont devenus plus spécialisés, plus axés sur la mise en relation, fournissant une dynamique rythmique au groupe et un coussin sonore pour le travail de section », Ted Gioia (2011, 106). Voir T. Gioia, *The History of Jazz*, New York, Oxford University Press, 2011, 452 p.

58 Voir S. White, G. White, *The Sounds of Slavery: Discovering African American History through songs, sermons and speech*, Boston, Beacon Press, 2005.

59 Voir M. Abreu, *The legacy of slave songs in the United States and Brazil: musical dialogues in the post-emancipation period*, Universidade Federal Fluminense (UFF). Niterói, RJ, Brasil, 2015, vol. 35, n° 69.

60 Voir S. White, J. Cartwright M.A., *A History of African-American Jazz and Blues*, Lulu.com, 2009, 158 p.

61 Voir L. Mizell, B. Crawford, C. Anderson, *Music preferences in the US: 1982-2002*, Report for the National Endowment for the Arts, Santa Monica, California, Lee Mizell Consulting, 2003.

62 Voir L. Mizell, B. Crawford, C. Anderson, *Music preferences in the US: 1982-2002*, Report for the National Endowment for the Arts, Santa Monica, California, Lee Mizell Consulting, 2003.

63 *Ibidem*.

64 *Ibidem*.

65 *Ibidem*.

66 « Le jazz est une forme originale d'art musical américain née au tournant du XX^{e} siècle, enracinée dans la technique et la théorie musicales occidentales et marquée par les contributions culturelles profondes de **l'action** américaine. Il est caractérisé par des notes bleues, une syncope, une balance, un appel et une réponse, des polyrythmies et de l'improvisation. Le jazz a été décrit comme la musique classique de l'Amérique », N. Aurwin (2016, 3). Voir N. Aurwin, *The History of Jazz and the Jazz Musicians*, The Jazz Sippers Group, Lulu.com, 2016. **?**

67 *Ibidem*.

68 « La basse est l'un des instruments les plus anciens utilisés dans le jazz, qui remonte à des siècles de la musique classique. C'est le seul instrument à cordes classique qui soit devenu un instrument de jazz (bien qu'il y ait eu quelques violons). La basse permet une attaque plus percutante avec une gamme plus large de sons mieux

adaptés aux ensembles de jazz polyvalents. » D. Sutro (2011, 57). Voir D. Sutro, *Jazz For Dummies*, Indiana, John Wiley & Sons, 2011, 384 p.

69 Voir J. Aebersold, *Nothin' but Blues: Jazz and Rock*, New Albany, IN (1211 Aebersold Dr., New Albany, 47150), 1976. Disponible sur : https:// www. Jazzbooks. com/mm5/ download/ FQBK-handbook. pdf.

70 Voir L. Mizell, B. Crawford, C. Anderson, « Music preferences in the US, 1982-2002 », *Report for the National Endowment for the Arts*, Santa Monica, California, Lee Mizell Consulting, 2003.

71 *Ibidem*.

72 *Ibidem*.

73 Voir D. Kapchan, *op. cit*.

74 Voir H. Tissières, S.M. Youngstedt, T.F. Deubel, *Saharan Crossroads : Exploring Historical, Cultural, and Artistic Linkages between North and West Africa*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2014, 425 p.

Si on chantait : l'immigration en chanson*

Dr Christophe Daadouch
Juriste et formateur en travail social, France

Attendre un visa qui n'arrivera peut-être jamais, quitter les siens, affronter tous les risques pour, au bout du compte, devenir un sans-papiers et vivre des années de galère. Tous ces thèmes liés aux migrations ont abondamment inspiré les chanteurs et chanteuses. Voici une sélection, forcément subjective, de morceaux qui ont bercé, ému, fait danser ou marcher les mélomanes d'ici et d'ailleurs.

Juste derrière l'amour, la thématique de la migration est dans la chanson un genre central. Il ne s'agit pas ici de retracer une histoire aussi longue et importante : il nous faudrait plus que l'espace d'un article pour le faire. Limitons-nous modestement à quelques repères contemporains et principalement français sur le thème de la migration et plus particulièrement celui des sans-papiers.

On pourrait classer notre playlist en quelques grandes thématiques : je veux partir, j'ai réussi et d'autres galères commencent, et, en plus, j'ai la nostalgie du pays. Évidemment, il y a le thème des papiers pour tous, du mariage blanc, voire du retour au pays. Enfin, nous ne pouvons pas finir ce tour d'horizon sans aborder la chanson en soutien aux associations.

Notons d'emblée un genre à notre connaissance absent : la joie d'avoir réussi à migrer. Il faut dire qu'en général la chanson triste a plus de succès (de qualité ?) que la chanson joyeuse.

---

* Article extrait de *Plein droit*, n° 118, octobre 2018, « Politique migratoire : l'Europe condamnée ».

Enfin, une remarque méthodologique : même si cet article est publié dans une revue connue pour sa rigueur et son objectivité, nous nous donnons la liberté de faire part ici de goûts personnels et donc d'une parfaite partialité.

Le genre : je ne peux pas sortir

C'est évidemment la musique raï qui fait du sujet du visa un thème important. Pour le traduire de manière pratique, il suffit de taper « cheb » et « visa » sur quelque moteur de recherche pour dénombrer des dizaines de chansons sur les refus de visa. Citons l'inventeur du raï sentimental, feu Cheb Hasni (*Visa*) : « J'avais décidé de rejoindre ma bien-aimée/Honte à vous, vous m'avez peiné/Vous avez été jusqu'à me priver du visa/Vous voulez ma mort ou quoi ?/ Je vais me saouler et tout casser/Pourquoi cette injustice/Alors que mon passeport est valide/Et que je ne tiens pas à faire d'histoires… » Une chanson bien plus efficace, à coup sûr, qu'un recours à la Commission des refus de visa à Nantes.

Sur sa lignée, Cheb Nasro revendique lui aussi le fameux sésame dans *Atouni el visa* : « Donnez-moi le visa pour que j'aille voir mon amour/J'ai peur que l'ambiance française ne contribue à mon oubli/Moi dans un pays elle dans un autre/Je n'arrête pas de souffrir, donnez-moi le visa. »

Chez les artistes plus récents, le visa est le thème préféré comme chez le jeune Cheb Djalil. Pour s'en convaincre *Halou el consulat ou Visa 6 mois*. Le Maroc n'est pas en reste et notre préférence va au chanteur et violoniste Chaabi Abdelatif Stati. Chanteur de la *ghorba* (l'exil). Écoutez *El Visa wal passport*.

Samba, le berger du Sénégalais Wasis Diop, lui, ne comprend pas qu'il lui faille un visa pour aller en Europe, alors que « dans le Ténéré, des motos et des voitures sont en train de s'amuser », et cela sans aucun contrôle. En ce sens, il fait écho au cri du cœur de l'Ivoirien Tiken Jah Fakoly qui, dans *Ouvrez les frontières*, constate la même inégalité : « L'été comme l'hiver/Et nous on vous reçoit/Toujours les bras ouverts/Vous

êtes ici chez vous [...] Nous sommes des milliers/À vouloir comme vous/ Venir sans rendez-vous. » Ouf, il ne dit pas « des millions » car, là, il aurait fait la Une de *Valeurs actuelles* et du *Figaro* ! Ce qui n'est pas, pour un chanteur aussi talentueux et engagé, très bon signe.

Du coup, en l'absence de visa, les seules solutions sont évidemment illégales et dangereuses. Chanteur engagé, le Tunisien Hedi Guella nous parle de ce péril dans *Babour Zemmar* : « Le bateau siffle/Loin du regard souffle le brouillard/Il emporte les jeunes entassés/Expédiés en vrac à l'étranger/Rien ne les distingue du bétail sinon/Le passeport. » On peut préférer son émouvante reprise par la plus contemporaine Abir Nasraoui. Un très beau clip qui parle de tant de familles.

Le thème de l'espoir lié au périple migratoire, après avoir été celui de Là-bas de Goldman, est celui de *African Tour* de Francis Cabrel (« Y'aura des déserts, des montagnes/À traverser jusqu'à l'Espagne/Et après... Inch'allah [...] Vous vous imaginez peut-être/Que j'ai fait tous ces kilomètres/Tout cet espoir, tout ce courage/Pour m'arrêter contre un grillage »).

C'est aussi celui du jazzy *Gibraltar* d'Abdel Malik lorsqu'il nous conte les jeunes Noirs attendant quelques opportunités pour traverser : « Sur le détroit de Gibraltar, y'a un jeune Noir qui n'est plus esclave, qui crie comme les braves, même la mort n'est plus entrave. » Il appelle au courage celles et ceux qui n'ont plus confiance, il dit : « Ramons tous à la même cadence !!! »

Et de l'espoir, il faut en donner aux siens : c'est ce qu'essaye de faire Christophe Mae (eh oui) dans *Lampedusa* : « Bientôt vous serez si fiers/Et même si le temps se gâte/Même si le vent nous frappe/J'arriverai bientôt/ Même si les vagues tapent/La prochaine étape/C'est l'Eldorado. »

Surtout quand la décision de migrer s'est faite malgré le refus des siens, de ses parents. Voir l'émouvant *El Harraga* du grand Khaled : « Ils ont dit papa l'avenir est sombre/Le goût est fade, les poissons valent mieux que les vers de terre/Sont partis mes enfants très jeunes/Avec la grâce de Dieu, la mer les a emportés/Ma bougie s'est éteinte, mes étoiles ont

disparu. » Ou de ses frères : on pense au talentueux Bertrand Belin dans *Ne sois plus mon frère* : « Si tu t'en vas / Ne sois plus mon frère / Si tu t'en vas comme ça / Je vais me taire. »

Partir, c'est prendre tous les risques. Dans *Aller sans retour*, l'engagée Juliette nous met dans la peau d'une migrante mi-inquiète mi-optimiste qui se demande dans « quel paradis ou quel enfer » elle se rend. Lumières et ténèbres se rejoignent également chez Arthur H. dans *La Ballade des clandestins* : « Pars avec moi vers ce qui nous éclaire/ On travaillera chez l'ami de ton frère/Les clandestins glissent vers la lumière/À mourir pour mourir autant mourir. »

Ils sont rejoints dans l'incertitude par Clémence Savalli qui, dans *Ciao*, salue ce qu'elle quitte sans savoir ce qui l'attend : « Mes amis ciao ciao/ Mes projets ciao ciao/Mon pays ciao ciao/Ce soir je pars/Vers mon histoire » (avec un clip des plus émouvants).

Pour ceux qui ont les glandes lacrymales bien accrochées, on conseillera Amina (*La Chanson du migrant*) ou, encore plus larmoyant, le définitif clip d'*Ouvrir son cœur* par le non moins définitif Francis Lalanne.

Arrivé aux portes de l'Europe, il faudra alors affronter murs, barbelés et policiers. Asian Dub Foundation (groupe indo-pakistanais de Londres) est certainement celui qui, avec *Fortress Europe* a le mieux traduit cette Europe contemporaine (« *Robot guards patrolling the border/Cybernetic dogs are getting closer and closer/Armoured cars and immigration officers* »). Voyez le formidable clip. Et « *Keep bangin' on the wall of fortress Europe !* »

Quant à D. Akli, chanteur kabyle, il interpelle les autorités dans une très belle chanson avec chœurs africains : *Laissez-les passer.*

Sur place, le genre « désillusion »

Nombreuses sont les chansons consacrées au choc migratoire et à la désillusion. Le grand voyageur devant l'éternel, Gérard Manset, le traduit fidèlement dans *Avant l'exil* : « Juste avant l'exil/Ça semblait

facile/De tout quitter. On était le loup sans son collier/L'arbre sans son espalier. Mais quand le sable a quitté le sablier/Que le marbre et la pierre se sont brisés/Que le chêne a fini quand même par retomber/On se retrouve comme on est né/À nouveau dans un monde damné/Sans rien ni personne pour nous aider. »

Tout aussi voyageur et plus dansant, on peut préférer *L'Exilé* de Lavilliers (sur une musique de Bonga) : « Parler à des gens trop fiers qui ne me voient pas/Juste un homme parmi les hommes, tout seul dans Paris. »

Encore plus entraînant, on dansera avec la Malienne Mamani Keita (*Pas facile*) : « Pas facile gagner l'argent français/Bosser bosser/Il fait froid y'a la neige et le vent. »

Faut-il, avec fatalité, se satisfaire d'être là ? *C'est déjà ça* de Souchon ou le *Tant pis* de Gabriel Yacoub nous y invitent. Pas sûr que l'on puisse se satisfaire de finir *Porte de la Chapelle* et de faire la manche *Au feu rouge* (de Grand Corps Malade, avec un clip magnifique) ou de fouiller dans les poubelles (*El Ghorba* du très conseillé groupe algérien Freeklane).

Dans tous les cas, le genre « nostalgie » du pays fait l'objet de nombreuses chansons. Dans les années 50-60, les *Scopitones* (anciens clips) de Salah Saadaoui et Slimane Azem permettaient aux hommes célibataires de penser/panser leur exil. Le *Ya rayah* de Dahmane el Arrachi, exhumé à l'occasion de la sortie du documentaire *Mémoires d'immigrés*, reste encore aujourd'hui l'hymne de l'exil.

Le genre « des papiers pour tous »

Évidemment, l'obtention des papiers est un thème récurrent et même ancien. Déjà dans les années 60, le grand chanteur kabyle Slimane Azem chantait l'attente de la carte de résident : « Faut pas prévoir à l'avance avant d'avoir la réponse/Avant d'avoir la réponse au sujet d'la résidence/Mesdames Mesdemoiselles Messieurs/Si je dois vous dire adieu/Sachez bien que mes aïeux/Ont combattu pour la France/Bien avant la résidence. »

Un groupe osera même, au début des années 80, se nommer Carte de séjour, avec pour leader Rachid Taha (voir encadré p. 31), illustrant l'importance de la question.

Clandestino (pour reprendre le hit de Manu Chao ou, plus récemment, de Master Sina), *Illegales* (*Todos somos illegales* de Outernational et leur magnifique clip) ou *Sin papeles* (des Argentins Che Sudaka) : les termes utilisés varient pour aborder une thématique commune. Il est difficile de dater la première chanson parlant expressément en France de sans-papiers. Certains considèrent que c'est la comédie musicale *Notre Dame de Paris* (1998, deux ans après l'église Saint-Bernard) : « Nous sommes/ Des étrangers/Des sans-papiers/Des hommes et des femmes sans domicile/Oh ! Notre-Dame/Et nous te demandons Asile ! Asile ! » Dont acte ! Ce serait donc Richard Cocciante le précurseur.

Depuis lors, les titres consacrés aux sans-papiers fleurissent. Ils peuvent être l'œuvre des migrants eux-mêmes ou d'artistes solidaires. On écoutera avec intérêt le Burkinabé Awetou (*Enfants sans papiers*, qui aborde la question de l'état civil), la Franco-Mauritienne Aissete (*Sans-papiers*, on aime le couplet « Clandé c'est ton destin »), le griot Shaabaz (Sans-papier, qui chante : « Je n'ai pas besoin de cent papiers, un seul me suffirait ») ou le folk du Béninois Serge Ananou (*Je suis clandestin*). On dansera la rumba congolaise de Bill Clinton Kalonji qui veut bousculer le tabou du mirage européen dans *Sans-papiers* : « Mukalenga veut quitter le pays, oh oh. Mais, sans argent, tu n'es qu'une diaspora, oh oh oh. Sans argent, tu peux être ridiculisé, oh oh oh. » Sur le même rythme mais au son plus moderne, Elbodos Watt (*Sans papier*) qui nous parle de celui qui est devenu « la honte de la famille, un Parisien moisi. » Ou encore l'Ivoirien Lago Paulin qui réussit à nous faire danser le zouglou en nous parlant de l'église Saint-Bernard (https://www.youtube.com/watch?v=yGmh4Mggdvk et son clip très drôle). Et, pour enchaîner, pas mieux que le Franco-Guinéen William Baldé toujours aussi bougeant dans *J'ai pas mes papiers* (« Je sais j'ai tort/J'aurais pas dû rester/Sur mon visa il n'y avait qu'un été/Tous mes papiers sont bien classés/Le seul qui manque c'est celui qu'il me fallait »).

Si on préfère le reggae à la Alpha Blondy, on écoutera alors l'Ivoirien Ismael Wonder qui dans *Sans-papiers* fait part d'une expérience personnelle. Dans une interview sur RFI-musique : « J'ai écrit ce texte par rapport à ma propre expérience. Je me suis battu pendant cinq ans à la préfecture pour obtenir une régularisation administrative, alors que je suis venu à Paris pour travailler en tant que musicien. C'est un véritable parcours du combattant quand on est un immigré ! » Et de chanter le paradoxe : « Quand vous venez en Afrique nous vous accueillons les bras ouverts/Nous vous considérons comme nos frères/Alors pourquoi nous expatrier de chez vous ? » Expatrier ? Quel bel euphémisme !

Ces titres émanent des intéressés. Mais il faut évoquer ceux qui soutiennent les sans-papiers mais ne revendiquent pas de l'être ou de l'avoir été. Qu'il s'agisse des engagés La Rue Ketanou (*Le Clandestin*, aux accents de Brel), des très drôles Las Patadas espantadas (https://www.youtube.com/watch?v=7ZMblbAn-4o), du rappeur MLK (*Sans papiers* : « Vous pillez encore nos matières premières mais vous recalez nos frères »), du rock d'Outrage (*Sans papiers*), du punk-ska de Skawax (*Sans papiers*) ou du reggae des Ligerians (*Sans papiers* sur les travailleurs sans papiers).

On citera le chanteur engagé Julos Beaucarne qui ne pouvait rester insensible à cette question et qui, en 2012, chantait dans *Sans-papiers* : « Tu as débarqué chez nous avec dans ton maigre bagage une grande espérance. Tu sais que si on te renvoie chez toi tu seras emprisonné et plus personne n'entendra parler de toi. À peine es-tu arrivé chez nous qu'on t'enferme, parfois avec femme et enfants. On te tabasse, on te refait ce que tu as déjà enduré chez toi. » Voilà donc un artiste qui a lu les bilans de la Cimade ou du Gisti !

Le genre « mariage blanc »

Bon, c'est vrai, on a beaucoup aimé la reprise des Amoureux des bancs publics en soutien au collectif les Amoureux au ban public qui dénonce les suspicions sur les mariages mixtes. Mais, avouons-le, on a un petit faible pour les vrais mariages blancs en chanson. Quand le Kabyle Baaziz se met dans la peau d'un chanteur (*The Best*) qui veut faire carrière en France, il nous dit chercher dès qu'il arrive : « Une

petite vieille sponsor/Pas vraiment belle/Elle n'a que 70 ans/Elle est musulmane fidèle/Pour moi c'est très important. » Plus dansant, le *Mamadou* des Magic System : « Elle s'appelait Margaux/Je l'ai connue à Bordeaux/Moi je veux me marier/Pour avoir mes papiers/Depuis que nous nous sommes mariés/Tout est mélangé/À cause des papiers/Elle va me fatiguer/Mamadou fait sortir le chien/Mamadou fait la vaisselle/Mamadou fait le marché/Au final c'est Mamadou qui fait tout quoi ! » Et en plus, précisons-lui que cela va durer longtemps !

Le genre « Et si on rentrait ? »

Après ces années de galère, et si on rentrait ? C'est le thème central de ce tube de Mohamed Mazouni qui, dans les années 70, a tiré de nombreuses larmes avec son titre *Adieu la France, bonjour l'Algérie* : « Adieu la France, Bonjour l'Algérie/Quand je t'ai quittée, combien j'ai pleuré/Finie la souffrance, finie l'indifférence/Bientôt je serai avec toi ma chérie. » Il vaut mieux cela que la reconduite à la frontière.

Samba le berger (voir *supra*) n'aime pas cette idée pour une raison… surprenante : « Samba aime pas les charters/C'est pas pour faire le fier/C'est que c'est trop d'honneur/De voyager en charter/Avec des gardes du corps. »

Tout aussi provocateur La Belle Bleue chante dans *Expulsez-moi* : « Il manque un môme sur la photo de classe de l'école Jacques Prévert […] Allez salut, pleure pas petit ! Tu rentres chez toi et restes-y ! Expulsez-moi, j'suis pas Français, mais un putain de Terrien qui pisse sur vos jolies frontières, moi j'appartiens au genre humain, moi mon pays c'est la terre ! »

Le groupe Zoufri Maracas (*Un gamin*), lui, tente de convaincre le policier : « Si tu savais d'où je venais/Tu ne ferais pas ton malin/Ton autoritaire/Le gars qui me dit que j'dois me taire/Tu déposerais ton mépris, tu me détacherais les mains/Tu me laisserais du répit au moins jusqu'au siècle prochain/Tu me laisserais vivre ici avec ma femme et

mes gamins. » La permanence téléphonique du Gisti montre que la chanson ne marche pas toujours.

Le genre « On soutient les associations »

Sans nécessairement écrire sur le sujet, de nombreux artistes ont produit des CD pour soutenir les causes qui sont les nôtres. Ce fut le cas en 1997 lorsqu'un certain nombre d'artistes de rap (Akhenaton, Freeman, etc.) ont produit le CD 11 mn 30 contre les lois racistes en faveur du MIB (Mouvement des migrations et des banlieues).

Dans le même esprit et pour lutter contre la double peine, La Tordue écrivait en 1999 Le Pétrin (« On vient tous du même pétrin/Qu´on soit froment ou sarrasin/Herbe folle, maïs ou blé noir/Du champ voisin ou de nulle part ») en faveur du collectif contre la double peine, *Une Peine Point Barre*.

Récemment, beaucoup furent surpris de découvrir l'engagement de Coldplay en faveur des migrants. Les revenus issus du CD *Aliens* (accompagné d'un magnifique clip) sont reversés au Migrant Offshore Aid Station (MOAS), une organisation privée maltaise qui intervient lors de sauvetages en Méditerranée.

Évidemment, un tel tour d'horizon ne saurait oublier le roi du recyclage militant, le talentueux compagnon de route du Gisti, Rodolphe Burger. Recyclage car il fallait penser recycler Brassens en faveur du collectif *Les Amoureux au ban public*. Il fallait encore plus d'imagination pour reprendre *Les P'tits Papiers* en faveur du Gisti. Lorsque Gainsbourg a écrit la chanson pour Régine, *Les P'tits Papiers* visaient la presse à scandale. Mais sans rien changer aux paroles, avec le clip d'Audiard et la référence à la liberté de circulation, Les P'tits Papiers semblent avoir été écrits pour le Gisti.

Recyclage de recyclage, écoutons l'adaptation de Nicolas Bacchus (*Les Sans Papiers*) : « Charters, au r'voir, papier mouchoir/C'est juste sous

vos papiers-rideaux/N'ayez plus peur, papier d'humeur/De protester », pour conclure avec le Gisti : « Laissez passer les sans papiers/Ministres, préfettes, papier en-tête/Promis, pas fait, papier gâché/Faites circuler ! »

Les belles rencontres militantes font parfois de belles chansons. Les nombreux contacts entre Les Têtes raides et Noir Désir autour de notre association seront couronnés par un titre, *L'Iditenté*, interprété sur scène par les deux groupes lors du concert « Liberté de circulation » en décembre 2001 à Trappes. Extrait : « Avec ces sans-papiers qui vont bientôt r'partir/On a tout pris chez eux, y'a plus rien/Leur rétention en cale de fond/J'en ai même oublié mon ombre. »

Dans cette promenade en musique, nous n'avons pas pu trouver d'artistes importants ayant pu défendre en chanson la lutte contre l'immigration clandestine. Le seul chanteur-phare de la scène anglaise à s'y être lancé, Morrissey (ex-chanteur des Smiths), l'a fait dans de nombreuses interviews[1] mais jamais en chanson.

La scène musicale resterait-elle le dernier îlot que l'idéologie dominante n'a pas touché ? Et si oui, pourquoi ? Probablement, comme nous l'avions écrit dans cette même revue à propos des sportifs, parce que la musique a besoin du métissage, de la circulation et pas de l'enfermement.

Merci à Ali El Baz pour ses conseils et traductions.

Notes

1 En 2007, dans le *New Musical Express* : « *Also, with the issue of immigration, it's very difficult because, although I don't have anything against people from other countries, the higher the influx into England the more the British identity disappears. So the price is enormous. If you travel to Germany, it's still absolutely Germany. If you travel to Sweden, it still has a Swedish identity. But travel to England and you have no idea where you are*. » Plus récemment encore après les attentats de Manchester liés, selon lui, à l'absence de contrôle des frontières et au faible courage de la classe britannique anglaise en la matière.

Chansons de France, chansons de l'immigration maghrébine*

Dr Armelle Gaulier
Politologue et ethnomusicologue, France

En France, l'élection présidentielle de 2007 est remportée par le candidat UMP, Nicolas Sarkozy[1]. Sa campagne a pour thème principal l'identité nationale, utilisé pour aborder la « problématique » de l'immigration et annoncer la création d'un « ministère de l'Immigration, de l'Intégration, de l'Identité nationale et du Co-développement » (Valluy, 2008)[2]. D'après Sarkozy, l'identité nationale appartient au registre de l'émotionnel, elle serait « un « sentiment », une « inclination de l'âme », relevant davantage de la passion que de la raison » (Noiriel, 2007, p. 86). D'après lui, ce sentiment d'appartenance nationale serait menacé à cause de l'« immigré clandestin » qui n'aurait pas les valeurs de la République. Face à ce discours anxiogène, qui n'aborde l'immigration que par la peur, les chanteurs Mouss et Hakim[3] sortent, en octobre 2007, un album intitulé *Origines contrôlées*, reprenant le répertoire de la chanson maghrébine de l'exil (Mokhtari, 2001 ; Mogniss, 2008 ; Yahi, 2008). Écrites entre la France et l'Algérie dans l'immédiat après-guerre et jusqu'en 1980, ces chansons, composées par des immigrés maghrébins, sont de véritables chroniques de leur vie quotidienne. En retraçant la genèse de cet album, cet article interrogera la revendication de cet héritage culturel de l'immigration et sa réinterprétation dans ce contexte politique particulier. Autrement dit, en quoi la musique peut-elle « faire mémoire » ou être révélatrice d'une mémoire collective particulière mais non exclusive ?

* Article extrait de *Plein droit*, n° 118, octobre 2018, « Politique migratoire : l'Europe condamnée ».

Après avoir présenté le répertoire de la chanson maghrébine de l'exil, j'analyserai la chanson *La carte de résidence* composée et interprétée par Slimane Azem et sa reprise par le groupe Origines contrôlées. Enfin, j'envisagerai le « devoir de mémoire » (Bienenstock, 2014), c'est-à-dire le réinvestissement du passé dans le présent voulu par le groupe, en tant qu'outil de construction citoyenne et collective.

Transmission et appropriation : composition de l'album *Origines contrôlées*

La chanson maghrébine de l'exil : esthétique d'un répertoire

La représentation des immigrés algériens dans la société française des années 60-70 correspond à un homme réduit à sa force de travail[4] et niant sa vie culturelle (Simon, 2000). Pourtant, le répertoire de la chanson maghrébine de l'exil témoigne de la dynamique créative de ce groupe structuré par les allers-retours réels et/ou imaginaires d'hommes, de femmes et d'enfants entre l'Algérie et la France. Ces chansons sont enregistrées et diffusées à Paris dans les années 60 : l'industrie discographique, les émissions de radio (en arabe ou kabyle) et les cabarets « orientaux » (El Yazami, 2009) permettent aux chanteurs et musiciens, souvent amateurs, de se faire connaître. Répertoire de l'intime, ces chansons parlent aux migrants comme aux personnes restées dans le pays d'origine, qui vivent de manière indirecte cette migration. En effet, elles utilisent des symboles et des langues (arabe dialectal, tamazight, plus rarement le français) que seuls les initiés peuvent comprendre.

Lghorba ou « exil », chanté aussi bien en arabe qu'en tamazight, domine le répertoire. Il regroupe au niveau symbolique tous les « maux » que vivent les immigrés : la nostalgie du pays, la séparation, l'absence de la famille, mais aussi les nouvelles tentations comme l'alcool, les jeux de hasard ou les femmes. Autre thème omniprésent : la mer Méditerranée, véritable prison pour les morts en émigration qui ne peuvent la franchir. Cette mer rappelle aussi la mère nourricière et plus largement la thématique de la femme (Mokhtari, 2001 ; Yahi, 2008). Triple, elle correspond à l'épouse restée au pays, garante des valeurs de la société d'origine – en opposition à la femme occidentale qui pourrait « voler »

le migrant en l'épousant ou en le dépravant – autant qu'à la mère de famille et à la mère-patrie, le pays de départ.

La chanson maghrébine de l'exil se construit en fonction des influences multiples qui font sens pour ses compositeurs. Elle prend ses racines en Algérie et croise les musiques qu'écoutaient les migrants : musique kabyle, arabo-andalouse (Marouf, 2014), chaâbi, fanfares militaires, mais aussi jazz, music-hall, musette, rumba, chachacha. Genre « [...] populaire et dialectal algérois rattaché au dérivé de l'arabo-andalou » (Poché, 2001, p. 146), le *chaâbi* (qui veut dire « populaire » en arabe, de *chaâb*, le peuple) domine le répertoire.

Il est créé dans les années 30, dans la casbah d'Alger[5], par El Hadji Mhamed Elanka, qui dirige l'orchestre chaâbi de la radio d'Alger pendant plusieurs années. Musicalement, le chaâbi comprend un soliste et un orchestre. Il s'interprète sous la forme responsoriale[6] : soliste/chœur ou soliste/orchestre. Un soliste accompagné de sa mandole[7] chante le vers d'un poème, le chœur lui répond en reprenant le vers (le chœur étant constitué par les musiciens de l'orchestre). Ou bien, toujours accompagné de sa mandole, le soliste chante un vers et les musiciens lui répondent sans chanter mais en reprenant la mélodie avec leurs instruments. Les instruments de l'orchestre sont : piano, guitare, banjo, mandoline, accordéon, violon, *quanoun* (cordophone, cithare sur cadre à cordes pincées), *derbouka* (percussion). Repris par les chanteurs et compositeurs de l'exil, le chaâbi évolue et se transforme en fonction de multiples influences : « Nous ne voudrions pas clore ce chapitre sur la chanson chaâbi sans parler de deux grands artistes de la chanson kabyle qui se rattachent par leur inspiration à ce genre pour l'essentiel de leurs chansons, bien que leur séjour en France leur ait permis de recevoir l'empreinte d'autres influences enrichissantes : il s'agit de Slimane Azem, le poète moraliste de l'émigration [...] et de Cheïkh El Hasnaoui, deuxième grande figure de la chanson kabyle [...]. Ces deux grands artistes kabyles, outre l'influence du folklore kabyle, ont donc subi celle du chaâbi, grâce auquel ils ont fait leurs premiers pas dans la musique. Venus très tôt en France, ils n'ont pas manqué d'être influencés également par les rumbas, tangos et valses, très en vogue avant la guerre de 1939 (Hachlaf, 1973, p. 212-213). »

Si le genre évolue, notamment avec la chanson maghrébine de l'exil, ses caractéristiques formelles restent, avec l'omniprésence de la forme responsoriale : soliste-chœur, soliste-orchestre, instrument soliste-orchestre. Enfin, que ce soit pour le chaâbi d'El Hadj El Anka ou pour la chanson kabyle de Slimane Azem, par exemple, les voix utilisent toutes le chant mélismatique[8].

Ces caractéristiques musicales se retrouvent dans l'album *Origines contrôlées*. Si la manière de s'approprier les chansons est venue naturellement, d'après Mouss et Hakim, le projet d'album commence par une question difficile : quelles chansons reprendre dans ce répertoire ? Mouss se souvient : « Sur le choix du répertoire, on prend ce que notre père écoutait[9]. On prend ce qui a bercé notre enfance, ce qui fait que, finalement, y a une part de transmission qui s'est faite. Au travers [de ces chansons], on va rendre un hommage à son parcours, il symbolise l'immigration première génération, il symbolise aussi ce rapport entre dominant et dominé, c'est-à-dire que nous [ses enfants], on est la rupture, si tu veux, nous, on n'est plus des dominés[10] ». L'hommage ici est double : poser un regard valorisant sur l'histoire d'un père qui décide de quitter sa famille et ses amis pour venir travailler en France et, à travers lui, porter un autre regard sur l'immigration[11]. Ces chansons témoignent d'échanges culturels concrets entre France et Algérie, entre pays d'immigration et pays d'émigration et surtout confirment une transmission. Enfin, reprendre ce répertoire de chansons, c'est aussi se placer dans l'héritage d'une lutte et d'une résistance (à l'oppresseur, dans ce rapport de force dominant/dominé évoqué par Mouss, inhérent à la situation d'immigration).

Entre héritage culturel et politique : *La carte de résidence*

La carte de résidence, du compositeur Slimane Azem, apporte une reconnaissance aux personnes migrantes qui ont dénoncé le processus d'immigration-exploitation qu'ils ont subi.

Slimane Azem, premier disque d'or remis à un artiste algérien en France. Né en 1918 à Agouni Gueghrane dans les montagnes du Djurdjura (Kabylie), dans une famille de travailleurs agricoles, Slimane Azem migre en France en 1937 et travaille comme ouvrier dans une aciérie de Longwy en Lorraine. Mobilisé à Issoudun en 1939 et réformé en 1940, il s'installe à Paris et travaille dans le métro. Réquisitionné pour le STO (Service du travail obligatoire), il est envoyé dans un camp de Rhénanie de 1942 à 1945. Après la Libération, il revient à Paris, tient un café dans le 15e arrondissement et commence officiellement une carrière artistique. Slimane Azem entretient une relation difficile avec l'Algérie, car des membres de sa famille s'engagent auprès du pouvoir colonial pendant la guerre d'indépendance de 1954 à 1962 ; il sera d'ailleurs banni du pays après 1962. Chanteur kabyle reconnu par la diaspora algérienne en France comme en Algérie, il est frappé par la censure dans son pays d'origine (Suzanne, 2009). En 1970, il reçoit le premier disque d'or remis à un artiste algérien en France (Chauvel, 2009). Il s'éteint dans sa ferme de Moissac (Tarn-et-Garonne) en janvier 1983.

Slimane Azem chante *La carte de résidence* en duo avec l'humoriste et chanteur Cheikh Noureddine (1918-1999) dans le contexte particulier de la fin des années 70. En France, chômage et racisme augmentent, et des luttes s'organisent contre les licenciements massifs, notamment dans les usines automobiles[12]. Cette « carte de résidence » annonce la marche pour l'égalité et contre le racisme de 1983 à l'initiative des enfants dits « issus de l'immigration » (Bouamama, 1994 ; Hajjat, 2013)[13]. Suite à cette marche pacifique, François Mitterrand, alors président, accorde en 1983 une carte de résidence de dix ans pour les étrangers. Avec cette chanson, Slimane Azem en fait déjà la demande, alternant langues française et kabyle pour se faire entendre par le plus grand nombre (migrants et enfants de migrants) et dénoncer l'absurdité d'un système :

« D'après ce qu'on nous annonce ça va dans un bon sens
Faut pas prévoir à l'avance avant d'avoir la réponse
Avant d'avoir la réponse au sujet d'la résidence. [...]

Le travail, quand il est dur, c'est pour l'immigré bien sûr
Avec la conscience pure, l'dévouement et des souffrances
L'dévouement et des souffrances, ça mérite la récompense. […]
Mesdames, mesdemoiselles, messieurs, si j'dois vous dire adieu
Sachez bien que mes aïeux ont combattu pour la France
Ont combattu pour la France bien avant la résidence. »

En 2007, dans un contexte encore marqué par le chômage et une restriction du droit des étrangers et « immigrés », *Origines contrôlées* reprend les paroles originelles de *La carte de résidence*. Les chanteurs enlèvent une strophe de la chanson d'origine[14] et ajoutent à la fin du morceau l'exclamation « Carte de séjour ! » prononcée par Hakim.

Cette « carte de séjour » est une référence à la carte même. Elle est aussi chargée d'histoire et peut être comprise comme une allusion à la marche pour l'égalité et contre le racisme de 1983. Enfin, Carte de séjour est un groupe de rock français des années 80. Composé majoritairement par des jeunes « issus de l'immigration » (notamment le chanteur Rachid Taha qui poursuit aujourd'hui une carrière solo[15]), ce groupe est décrit comme le premier « groupe de rock arabe » ou « groupe beur[16] par les médias (Moreira, 1987). Ces qualificatifs ne font pas l'unanimité parmi les membres qui se définissent comme un groupe de rock français. Carte de séjour est le premier groupe à dénoncer en français les problèmes de racisme et de discrimination que peuvent vivre au quotidien les enfants « issus de l'immigration » dans les années 80[17]. Hakim, en utilisant cette expression, inscrit le groupe Origines contrôlées dans la filiation des luttes symboliques contre le racisme et les discriminations subies depuis les années 60[18]. En plus de cette appropriation des paroles, le groupe, tout en gardant la structure mélodique de la chanson d'origine, ajoute de nouveaux instruments.

La version originelle de Slimane Azem[19] est chantée en duo avec deux mandoles, une derbouka et des frappements de mains à la fin de la chanson, sur le premier et le troisième temps, puis sur tous. Au niveau du rapport chant/instrument, le procédé utilisé est l'unisson entre

mélodie et instrument, il n'y a pas d'accompagnement harmonique, ce qui indique une pensée horizontale de la musique (uniquement mélodique). Enfin, la chanson est chantée sous forme responsoriale: voix/mandole (chant à l'unisson avec la mandole, puis la mandole reprend la mélodie en réponse). Voici un exemple de la structure de la chanson avec le texte des deuxième et troisième couplets, ce dernier est en langue kabyle[20] :

[Introduction de la mélodie aux mandoles et derbouka]

C'est vraiment bien dommage le racisme et le chômage

Heureusement qu'il y a des sages, c'est le prestige de la France.

[Réponse mélodique « courte » (les dernières notes) aux mandoles]

C'est le prestige de la France, c'est la raison d'espérance.

[Réponse mélodique « longue » (avec reprise totale de la mélodie) aux mandoles]

Anda yi la l'kheddema i warren, d'immigré tti t'kavalen

Yarna soussoum arkhissen, u qarness « tu as de la chance ».

[Réponse mélodique « courte »]

U qarness « tu as de la chance » mi te trit la résidence[21].

[Réponse mélodique « longue »]

Le groupe Origines contrôlées garde une mandole et une derbouka mais ajoute deux accordéons, une batterie, une guitare et une guitare basse. Les deux chanteurs sont à l'unisson, mais des contre-chants sont faits à l'accordéon, la ligne de basse est mélodique et la guitare marque les harmonies. Outre les instruments, beaucoup plus nombreux par rapport à la version d'origine, une grille d'accords d'accompagnement, suivie par la basse, l'accordéon et la guitare, est aussi entendue. La mélodie est donc harmonisée. La musique est appréhendée de manière horizontale et verticale : mélodique et harmonique. Cela a pour effet de « remplir » ou de « grossir » le son et rend la chanson moins intimiste que la version d'origine[22].

De plus, le tempo est beaucoup plus rapide que dans la version originale. Au niveau symbolique, le groupe cherche à occuper l'espace,

voire à le « prendre », comme on prend la parole, cherchant ainsi à capter l'attention, à se faire entendre. Au niveau de la structure, la chanson reprise adopte aussi la forme responsoriale, mais avec des modifications entre chant et réponses instrumentales en fonction des couplets, avec par exemple voix/mandole ou voix/accordéon ou voix/accordéon et mandole. Voici un exemple de la structure avec le texte des deuxième et troisième couplets :

[Introduction mélodie au mandole avec accordéon, basse, guitare, batterie]

C'est vraiment bien dommage **le racisme et le chômage**

Heureusement qu'il **y a des sages, c'est le prestige de la France**.

[Réponse mélodique « courte » (juste les dernières notes) à la mandole]

C'est le prestige de la France, c'est la raison d'espérance

Anda yi la l'kheddema i warren, l'immigré tti t'kavalen

Yarna soussoum arkhissen, u qarness « **tu as de la chance** ».

[Réponse mélodique « courte » (juste les dernières notes) mandole et accordéon.]

U qarness « tu as de la chance » ***mi te trit la résidence***.

[Réponse mélodique « longue » (avec reprise totale de la mélodie) mandole et contre chant à l'accordéon (solo)]

L'apport majeur du groupe se situe donc au niveau de l'accélération du tempo, de l'harmonisation de la mélodie et d'une alternance voix solo/deux voix beaucoup plus fréquente, qui donne une impression de dynamisme dans la chanson. Il faut ajouter aussi l'utilisation de nouveaux instruments, qui n'ont pas été choisis au hasard. La présence de ces instruments participe à l'objectif premier de cet album : transmettre et valoriser un héritage culturel, mais en s'appropriant ce dernier. Autrement dit, en réinvestissant de sens pour soi (Martin, 2013) ce répertoire de la chanson maghrébine de l'exil.

Mouss et Hakim ne parlent ni l'arabe ni le kabyle, si leurs parents communiquent entre eux en kabyle, ils parlent en français à leurs enfants. Par conséquent, les deux frères travaillent avec Rachid

Benallaoua, musicien toulousain primo-arrivant d'origine algérienne, pour apprendre les textes et la prononciation des paroles. Au niveau musical, ils répètent avec Rachid qui joue de la mandole. Ensuite, ils font appel à un accordéoniste, deux guitaristes, un bassiste et un batteur pour jouer avec « un son d'aujourd'hui » (Mouss[23] ; chaque musicien devant s'approprier les mélodies, ils n'écoutent pas les versions originales. Rachid, Mouss et Hakim leur présentent les chansons avec voix et accompagnement à la mandole. S'approprier ce répertoire, c'est laisser une réelle liberté de création aux musiciens. Serge Lopez, par exemple, est un guitariste toulousain de flamenco, il apportera sa signature musicale dans les chansons. Cela s'inscrit dans une volonté particulière que Mouss résume ainsi : « On veut transposer ces chansons dans le bal populaire français, on va prendre ce répertoire et dans toute son universalité on va le donner à un autre universel, on va pas le jouer pour les Algériens, nous on veut le jouer pour tout le monde. Et c'est ce qui va faire qu'Origines contrôlées, ça va être un vrai carton sur scène, mais on va jouer aussi bien dans des endroits où il n'y a pas un seul Noir, pas un seul Arabe, où tu peux chanter *Adieu la France, bonjour l'Algérie*[24], tout le monde est à fond, cette dimension bal populaire, que au bas d'un immeuble dans un quartier où tu vas mettre les larmes à des mamans parce que tu vas parler de… Tu vois[25] ? »

L'accordéon (présent dans l'Algérie coloniale comme ailleurs dans l'empire français), par exemple, est le symbole d'une « culture populaire » française (Jules-Rosette, Martin, 1997) et l'instrument incontournable des bals musette du siècle dernier (Rousier, 2011). Mais il comporte aussi une symbolique de l'immigration, car il est importé en France par les migrants italiens, notamment à Paris en 1900. Dans les années 90, l'accordéon est à nouveau très à la mode auprès des musiciens du rock alternatif français. La Mano Negra ou les Négresses vertes l'utilisent en tant qu'instrument authentiquement français et « populaire » (Guibert, 2006). Dans le même ordre d'idées, Origines contrôlées reprend aussi cet instrument sur la pochette de son album, en y ajoutant les couleurs du drapeau français, bleu, blanc, rouge[26].

L'album *Origines contrôlées*, grâce à ses reprises du répertoire de la chanson maghrébine de l'exil, comporte une dimension symbolique qui

place l'immigration dans la continuité, dans la valorisation d'un héritage culturel, dans le continuum des identités qui constituent la France. Si les chansons de ce répertoire de l'exil ne sont pas françaises (au sens administratif du terme), elles sont de France et témoignent d'un réel héritage culturel. Mouss précise : « Notre projet qui renvoie à cette idée de l'héritage de l'immigration, tu vois, le fait de dire "On n'est pas issu de l'immigration", même si c'est pas une insulte, ça a un côté un peu subi, nous, on se sent plus héritier de l'immigration, parce qu'on a envie de dire aussi à côté de toi et d'autres aussi : "Bah, pourquoi tu le serais pas non plus toi, dans cet héritage-là[27] ?" »

Par ces éléments d'appropriation, l'album Origines contrôlées a pour but de placer dans le présent immédiat un passé récent et de questionner ainsi la notion de souvenir ou de mémoire, à la lumière de questions très actuelles. Les frères décident de reprendre des chansons qui ont bercé leur enfance, qui sont donc pour eux investies de sens et d'émotion. Se pose alors la question : De qui est ce souvenir ? À qui appartient-il ? En quoi la musique permet-elle de comprendre cette dimension réflexive, ou de « qui est la mémoire ? » (Ricœur, 2000, p. 3).

Devoir de mémoire et actes de citoyenneté

Il existe des mémoires collectives alimentées par des mémoires individuelles, elles s'articulent en fonction d'univers de discours différents (Halbwachs, 1996 ; Namer, 2000). Dans l'expression « je me souviens », par exemple, s'exprime le caractère privé de la mémoire : « En se souvenant de quelque chose, on se souvient de soi » (Ricœur, 2000, p. 115). Mes souvenirs sont différents de ceux des autres, donc ils me permettent de me placer dans une évolution du temps, en tant qu'acteur de cette évolution et ayant conscience du temps. Les souvenirs assurent donc une continuité temporelle au sujet et lui permettent de s'identifier et de s'orienter dans le temps. Mouss explique qu'il avait oublié ces chansons écoutées avec son père. Mais comment le souvenir de chansons écoutées par un individu peut-il être porteur d'une mémoire collective ?

Mémoire et oubli sont étroitement liés. Ricœur (2000, p. 374) affirme qu'« il y a oubli là où il y a eu trace » et que cet oubli peut être effacement de traces ou oubli de réserve. Ce dernier sous-entend que la chose dont on se souvient est présente dans l'inconscient, mais qu'elle attend une stimulation externe pour se révéler à l'individu et le conduire à la mémoire heureuse : une lecture apaisée du souvenir dans le temps présent. La « trace » s'applique à la musique. Pour Mouss et Hakim, par exemple, elle correspond aux chansons du répertoire de l'exil. Les reprendre, c'est débuter un retour réflexif pour ces adultes héritiers de l'immigration maghrébine postcoloniale. Cité par Ricœur (2000, p. 46), le philosophe Edward Casey parle, lui, de *reminding*, *reminiscing*, *recognizing*, qu'il est possible de traduire par « rappel, réminiscence, reconnaissance ». Le *reminding* ou rappel serait « faire penser à », une chose en rappelle une autre ; le *reminiscing* ou réminiscence serait faire mémoire à plusieurs, les uns aidant les autres à l'effort de rappel ; *recognizing*, c'est la reconnaissance, la re-présentation du souvenir, « re- » signifiant bien « à nouveau », reconnaître dans le présent ce qui est du passé. Cette tripartition de la mémoire invite donc à un double processus : une reconnaissance pour soi (rappel) et une reconnaissance par les autres (réminiscence), pour finalement réinvestir de sens le présent. Le partage d'une écoute musicale, par exemple, invite à la réminiscence et, en tant que « sons humainement organisés » (Blacking, 1987), la musique est une base pour la re-connaissance. En tant qu'objet créé, la musique comporte des représentations symboliques à analyser qui sont autant de « traces mnémoniques » (Martin, 2013) ou d'ingrédients pour une re-connaissance, une nouvelle présentation des éléments de la mémoire, qui est liée à l'identité du sujet et à son évolution dans le temps. L'appropriation des chansons par Origines contrôlées (réminiscence) permet donc d'investir d'un sens nouveau (re-connaissance) l'histoire de l'immigration en France et la place des héritiers de l'immigration dans la société. Les chansons sont des témoins d'une expérience individuelle partagée, elles permettent un échange de souvenirs et d'affects. Grâce au répertoire maghrébin de l'exil, se souvenir apparaît finalement comme constitutif d'une expérience entre différents sujets, créatrice de lien social. Elle permet de mobiliser une mémoire collective, notamment pour les héritiers de l'immigration postcoloniale,

en s'aidant du présent (et de son contexte électoral particulier en 2007) pour relire ces chansons du passé. La valorisation du patrimoine culturel, comme la transmission d'un héritage, se vérifie en tant que relation intersubjectivement partagée. Les souvenirs enfouis dans l'oubli de réserve refont surface. À propos de la réception de cet album, Hakim témoigne : « J'ai un pote là, Rachid de Paris, qui m'a dit comme ça, il avait les larmes aux yeux, le mec il a 45 ans, il m'a dit : "Moi, j'écoute plus [ces chansons] parce que ça me ramenait trop à mes parents, mais la manière que vous avez eu de le faire, ça m'a ramené vers eux, mais ça les a valorisés !" Ça a valorisé ce patrimoine, on a souvent confondu l'instruction et la culture, mais moi mes parents ils m'ont transmis cette culture-là. C'est un héritage, je suis pas issu de l'immigration, moi, je suis un héritier de l'immigration parce qu'il y a un vrai héritage[28]. »

Ainsi, faire mémoire, c'est se re-mémorer et investir de sens dans le présent la chose « souvenue », l'analyser avec des éléments nouveaux donnés par le temps présent mais aussi réinterpréter positivement des éléments du passé familial ou intime. Pour Marie-Claire Lavabre, la mémoire est un « présent du passé » : elle ne le restitue pas, elle ne le reproduit pas, elle ne l'établit pas, elle ne donne à voir ou à entendre que ce qui en est sélectionné, retravaillé par des acteurs du présent en fonction de leurs projets et de leurs stratégies. La mémoire « a plus à voir avec la vérité du présent qu'avec la réalité du passé » (Lavabre, 1995, p. 43). Avec cet album, le groupe Origines contrôlées oscille entre devoir de mémoire (devoir de ne pas oublier) et re-connaissance ou re-mémoration : reprise et analyse du souvenir dans le présent. Ces citoyens français, non pas issus mais héritiers de l'immigration, par la revendication de cette histoire culturelle de France font mémoire et investissent de sens leur appartenance à la société française.

Origines contrôlées : un outil citoyen d'utilité publique

L'album *Origines contrôlées* peut aussi se comprendre comme une revendication en acte de la pleine citoyenneté des héritiers de l'immigration maghrébine postcoloniale. Loin de se résumer à un statut,

la citoyenneté est un processus en constante redéfinition, qui engage les citoyens à prendre part à la société, à y définir leur place ou à questionner celle qu'on leur dénie. Comme l'explique Jacques Rancière en reprenant Aristote : « "Un citoyen, en général, nous dit Aristote, est quelqu'un qui a part au fait de gouverner et d'être gouverné." […] Le fait de "gouverner et d'être gouverné" n'est pas la conséquence de la citoyenneté. C'est sa définition même. Au lieu qu'un certain type de sujet, en conséquence de son statut, exerce la relation politique, c'est cette relation qui définit l'être même du sujet. Est sujet citoyen celui qui accomplit cette relation spécifique : avoir part au fait de gouverner et d'être gouverné » (Rancière, 2000, p. 57-58).

C'est cette dimension empirique, cet « avoir part » à la société, que permet d'observer l'album *Origines contrôlées*. Avec leurs chansons, Mouss et Hakim s'engagent à un devoir de mémoire qui est un acte de citoyenneté ou au moins l'expression en acte de citoyens militants. Cette mobilisation d'une mémoire collective a pour objet d'aboutir à la création de sujets de droit. Montrer à tous les citoyens (quelles que soient leurs origines) qu'ils peuvent revendiquer un droit à s'approprier une histoire de l'immigration en France, en tant que constitutive de l'histoire de France et, donc, d'une subjectivation commune. Comme le confirme le politiste Engin Isin : « Plutôt que de demander "qui est le citoyen ?", la question devient "qu'est-ce qui fait le citoyen ?" (Isin, 2009, p. 384). » Comprendre « ce qui fait » le citoyen suppose donc de ne pas s'arrêter à l'aspect statutaire de la citoyenneté, qui sous-entend le plus souvent une corrélation à une nationalité. Isin introduit ici la notion d'actes de citoyenneté, à travers lesquels il est possible de caractériser le processus de citoyenneté tel qu'il est mobilisé par les acteurs. Pour lui, les actes de citoyenneté réalisés par le ou les citoyens militants créent une rupture[29]. Ils viennent bousculer le script, c'est-à-dire les habitudes des citoyens « classiques » : aller voter, payer ses impôts, etc. Isin explique que les actes de citoyenneté sont engendrés par une frustration qui contraint à une rupture, à casser les pratiques et les routines des citoyens. Les acteurs se revendiquent en tant que « citoyens militants » qui ont des droits. Un acte de citoyenneté rend visibles des individus en tant que citoyens et donne une légitimité et une crédibilité à des revendications de droits. Autrement dit, ces actes

« citoyennenisent », ils donnent accès à une citoyenneté. Ou bien ils permettent à des individus à qui on dénie une citoyenneté (ou à qui on concède une « citoyenneté à part ») de revendiquer leur pleine citoyenneté. C'est donc l'action, le fait de prendre à un moment donné la liberté d'agir, qui constitue le citoyen. Ces actes de citoyenneté marquent un commencement dans la revendication d'une subjectivité politique, « ces actes produisent des sujets en tant que citoyens (Isin, 2009, p. 371). » Mouss et Hakim en tant que « citoyens ordinaires » (Carrel, Neveu, 2014) font acte de citoyenneté en s'appropriant ce répertoire de la chanson maghrébine de l'exil. L'album *Origines contrôlées* devient un outil pour créer un rapport de force symbolique au travers de la musique[30] dans un contexte post-électoral de climat xénophobe (Valluy, 2008) et cherche ainsi à changer les regards sur l'immigration en France.

Conclusion

L'appropriation du répertoire de la chanson maghrébine de l'exil sur l'album *Origines contrôlées* par les instruments, l'ajout d'une harmonisation, l'augmentation du tempo et l'émotion qu'elles suscitent en live auprès d'un public montrent qu'elles s'inscrivent dans un patrimoine culturel commun. Reprises en 2007 dans un contexte électoral, ces chansons témoignent d'une filiation de luttes (le répertoire de la chanson maghrébine de l'exil, la marche de 1983, le groupe Carte de séjour, etc.) pour la reconnaissance des populations « immigrées », mais aussi des populations non pas issues mais héritières de l'immigration. L'album *Origines contrôlées* est un outil pour sortir des identités socialement (ou politiquement) assignées, en montrant qu'une re-co-naissance, une renaissance ensemble dans la connaissance, est possible. Par ce projet musical, Mouss et Hakim montrent la réalité de l'existence d'une mémoire collective autour d'un héritage culturel de l'immigration dans un contexte de remise en cause du lien national. Il participe ainsi d'un devoir de mémoire qui correspond pour les chanteurs à un acte de citoyenneté. En s'appropriant ce répertoire de chansons, ils se souviennent de l'expérience migratoire difficile de leurs parents, tout en s'affirmant

politiquement, en revendiquant leur place de citoyen. Ainsi, la mobilisation de cette mémoire collective aboutit à la création de sujets de droit, conscients de leurs droits. Par cet album, les artistes affirment que les personnes « issues l'immigration » sont des citoyens à part entière et non entièrement à part (Gaulier, 2014), qu'elles peuvent revendiquer un droit à s'approprier une histoire de l'immigration en France, en tant que constitutive d'une histoire de France, donc de leur histoire. Cet album permet finalement la constitution d'un subjectivation politique, il peut se comprendre comme un outil citoyen d'utilité publique.

Notes

1 Union pour un mouvement populaire, parti de droite.

2 Créé en 2007, il a été finalement supprimé en 2010.

3 Mustapha (Mouss est son diminutif) et Hakim Amokrane sont frères et sont connus en France pour être les chanteurs du groupe de rock Zebda (Gaulier, 2014). Créé dans les années 80, le groupe se fait connaître en 1998 du grand public avec son tube « Tomber la chemise » sur l'album *Essence ordinaire*. Après une pause entre 2003 et 2009, pendant laquelle plusieurs membres participent à d'autres projets musicaux, Zebda publie deux nouveaux albums : *Second Tour* (2012) et *Comme des Cherokees* (2014). Déjà, en 1997, un autre album de reprises (diffusé à plus de 100 000 exemplaires) intitulé *Motivés ! Chants de lutte* (reprenant notamment « Le chant des partisans », hymne de la résistance au nazisme pendant la Seconde Guerre mondiale), auquel participent les chanteurs, leur a donné une certaine notoriété.

4 Dévasté par la Seconde Guerre mondiale et engagé dans une économie industrielle dictée par une demande croissante, l'État français se tourne vers l'Algérie pour recruter de la main-d'œuvre. En effet, une ordonnance de 1947, confirmée par les accords d'Évian de 1962, permet la libre circulation des Algériens dans le territoire français (Temime, 1999).

5 Vieille ville d'Alger.

6 « Responsorial (alterné), terme général pour désigner un procédé d'exécution, le plus souvent vocal, caractérisé par l'alternance entre deux exécutants : le plus souvent un ou une soliste et un chœur » (L'Homme, 2004, p. 416-417).

7 La mandole est un cordophone piriforme, à cordes pincées avec un plectre à la manière d'un luth.

8 « Mélismatique : adjectif dérivé de mélisme. Mélismatique désigne un procédé vocal par lequel une seule syllabe est chantée sur plusieurs degrés » (L'Homme, 2004, p. 415).

9 Né en 1930 dans un village de Kabylie, Mohand Amokrane, le père de Mouss et d'Hakim, migre en France avec sa femme en 1963 pour s'installer à Toulouse.

10 Entretien avec Mustapha Amokrane, Toulouse, 11 mai 2011.

11 Le cas d'étude présenté dans cet article est exclusivement masculin, mais la chanson maghrébine de l'exil est aussi un répertoire féminin (cf. par exemple Yahi, 2009 ; Ouid-Brahami, 2009).

12 L'usine Renault sur le site de Billancourt en région parisienne, par exemple (Pitti, 2006).

13 Je mets des guillemets pour marquer une certaine distance avec cette expression, que j'utilise ici pour indiquer une temporalité : issus de l'immigration maghrébine postcoloniale.

14 La strophe retirée est la suivante : « C'est avec une grande joie que je vais rentrer chez moi / C'est normal chacun chez soi, souvenir de notre enfance / Souvenir de notre enfance avec toutes ses références. »

15 Rachid Taha précède le groupe Origines contrôlées dans la reprise de ce répertoire de l'exil ; il a notamment connu un réel succès en France avec sa reprise de *Ya Rayah* (le partant) sur son album *Rachid Taha*, en 1993, chanson initialement composée et chantée par Dahmane El Harrachi, figure importante de ce répertoire.

16 Le mot « beur » vient de l'inversion du mot arabe qui donne « rebeu », puis encore inversé « beur ».

17 À propos du groupe, voir Lacout, Taha (2008) et Belbahri (2009).

18 Par exemple, la reprise de la chanson de Charles Trenet Douce France par le groupe Carte de séjour en 1986, dont le 45 tours sera distribué par le député socialiste Jack Lang à l'Assemblée nationale, alors qu'un débat sur le projet de code de la nationalité devait avoir lieu (Lacout, Taha, 2008).

19 www.youtube.com/watch?v=uw7HC6NV2kk.

20 Les passages en gras sont chantés à deux voix à l'unisson et constituent la réponse du chant responsorial.

21 « Là où le boulot est le plus difficile, c'est l'immigré qui fait face / En plus avec un bas salaire, les gens disent : « Tu as de la chance » / Les gens disent « Tu as de la chance » / Mais ça fait de la peine la résidence » (je remercie Samia Chabouni pour cette traduction).

22 Pour écouter : www.youtube.com/watch?v=dusGENgn55I.

23 Les musiciens du groupe Origines contrôlées en 2007 sont : Jean-Luc Amestoy (accordéon), Julien Costa (batterie, cajon), Serge Lopez (guitare), Lionel Suarez (accordéon, basse), Julien Talavera (basse), Manu Vigourous (guitare).

24 Titre d'une chanson de Mohamed Mazouni et Ahmed Soulimane reprise par Origines contrôlées.

25 Entretien avec Mustapha Amokrane, Toulouse, 11 mai 2011.

26 Pour une analyse du logo de cet album, voir Gaulier (2015).

27 Entretien avec Mustapha Amokrane, Toulouse, 11 mai 2011.

28 Hakim Amokrane dans le film *Origines contrôlées* réalisé par Samia Chala et Thierry Leclerc.

29 Le chercheur explique qu'il distingue l'*active citizenship* (citoyenneté active) de l'*activist citizenship* (citoyenneté militante), pratiquée par l'*activist citizen* (citoyen militant) (Isin, 2009).

30 Nous entendons le terme « musique » ici dans son ensemble, en tant que procédés musicaux présents dans les chansons: textes, forme responsoriale, instruments, tempo, etc.

Liste des auteurs

El Houssaïn El Moujahid, enseignant-chercheur en culture amazighe, linguistique et sciences sociales, secrétaire général de l'IRCAM, Rabat. Il a réalisé des publications scientifiques sur les langues, les lettres et les sciences sociales.

Fatima-Ezzahra Bouachrine, enseignante-chercheuse en sociologie et anthropologie à la Faculté des lettres et des sciences humaines Aïn Chock, Université Hassan II, Casablanca.

Abderrahim El Atri, enseignant-chercheur en sociologie et en anthropologie à la Faculté des lettres et des sciences humaines, Université Mohammed V de Rabat. Il a effectué des publications scientifiques sur la sociologie rurale et l'anthropologie des religions.

Christophe Daadouch, juriste et formateur en travail social sur les thématiques du secret professionnel, du droit des étrangers, du droit de la famille, de la protection de l'enfance. Il a publié des articles.

Armelle Gaulier, politologue et ethnomusicologue, docteure en science politique et ethnomusicologie, musiques et configurations identitaires, fabrique de citoyenneté et subjectivation, patrimoine culturel de l'immigration, Afrique du Sud, France.

الدكتور عبد الصمد مجوقي، باحث في الدراسات الثقافية والتراث اللامادي الأمازيغي، صدرت له مجموعة من الأعمال الفكرية والنقدية، عضو فاعل في العديد من الجمعيات والمؤسسات العلمية، شارك في العديد من المؤتمرات العلمية داخل الوطن وخارجه.

الأستاذ مصطفى الهبطي، مفتش التعليم الابتدائي، طالب باحث في سلك الدكتوراه (تخصص علم الاجتماع) بمختبر الأبحاث والدراسات النفسية والاجتماعية والثقافية، بكلية الآداب والعلوم الإنسانية، ظهر المهراز بجامعة سيدي محمد بن عبد الله، فاس.

الدكتور عبد القادر محمدي، أستاذ التعليم العالي بكلية الآداب والعلوم الإنسانية ظهر المهراز بجامعة سيدي محمد بن عبد الله، فاس، عضو مختبر الأبحاث والدراسات النفسية والاجتماعية والثقافية، أستاذ الأنثروبولوجيا، مختص في الإثنوغرافيا والأنثروبولوجيا الثقافية، صدرت له مجموعة من الأعمال في هذا الصدد.

هاجر غليط، طالبة باحثة في سلك الدكتوراه (تخصص علم الاجتماع) بمجموعة الأبحاث والدراسات السوسيولوجية والأنثروبولوجية، بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة محمد الخامس، الرباط.

الأستاذ عبد الجليل بدزي، باحث أكاديمي في التراث الثقافي خصوصا فن الملحون، صدرت له مجموعة مهمة من الأبحاث والدراسات في مجال تحقيق وتحليل وجمع قصائد الملحون، كما أنه ساهم في تنظيم وتنشيط الكثير من المهرجانات والندوات العلمية التي تنشغل بالملحون.

الأستاذ حسن البار، باحث في الدراسات الثقافية والتراث اللامادي الأمازيغي، صدرت له مجموعة من الأعمال الفكرية والنقدية، عضو فاعل في العديد من الجمعيات والمؤسسات العلمية، شارك في العديد من المؤتمرات العلمية داخل الوطن وخارجه.

عبد العالي الوالي، طالب باحث في سلك الدكتوراه (تخصص علم الاجتماع) بمختبر الأبحاث والدراسات النفسية والاجتماعية والثقافية، بكلية الآداب والعلوم الإنسانية ظهر المهراز بجامعة سيدي محمد بن عبد الله، فاس، زجال وشاعر صدر له أكثر من ديوان.

المؤلفون

الدكتور عبد الكريم مرزوق، عميد الشراكة والتعاون ومدير التكوين المستمر بجامعة الأخوين إفران، وعميد سابق لكلية الإنسانيات والعلوم الاجتماعية، أستاذ للتعليم العالي مختص في الجغرافية البشرية والعلوم الاجتماعية، عضو فاعل في العديد من المؤسسات العلمية داخل وخارج الوطن، صدر له العديد من الأعمال.

الدكتور عبد الرحيم العطري، أستاذ التعليم العالي بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة محمد الخامس بالرباط، أستاذ السوسيولوجيا والأنثروبولوجيا، عضو مجموعة الأبحاث والدراسات السوسيولوجية والأنثروبولوجية، صدرت له مجموعة من الأعمال الفردية والجماعية، ساهم في تنسيق العديد من المؤتمرات الدولية داخل المغرب وخارجه.

الدكتور يحيى عمارة، أستاذ التعليم العالي بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة محمد الأول وجدة، مدير مختبر علمي وشاعر وعضو المكتب التنفيذي لاتحاد كتاب المغرب، صدرت له عشرات الأعمال في مجال الدراسات الثقافية والنقد الأدبي وتحليل الخطاب والتواصل.

الدكتور عبد الغني زياني، أستاذ التعليم العالي بكلية الآداب والعلوم الإنسانية ظهر المهراز بجامعة سيدي محمد بن عبد الله فاس، عضو مختبر الأبحاث والدراسات النفسية والاجتماعية والثقافية، أستاذ للسوسيولوجيا والأنثروبولوجيا، مختص في سوسيولوجيا التنظيمات، صدرت له مجموعة من الأعمال في هذا الصدد.

الدكتور فريد أمعضشو، أستاذ مكون بمركز تكوين المفتشين بالرباط، باحث أكاديمي مهتم بالثقافة الأمازيغية ومجالات علوم التربية والنقد الأدبي والدراسات الثقافية، صدرت له مجموعة من الأعمال، وشارك في عدد مهم من الفعاليات الثقافية الوطنية والدولية.

وَشَوَارِعْ الْغُرْبَةْ يَا بُويَا
تْحَوْلَتْ جْلِيدْ
وَالْعُنْفْ يَصْنَعْ اللُّعْبَةْ
وَفِي كُلِّ لِيلَةْ يَقْتُلْ شَـهِيدْ
وَفِي مُنْبَرْنَاصْ مَاتْ خُويَا يَا بُويَا..
قِطَارْ يَا بُويَا يَرْمِينَا لْقِطَارْ
وَفِي كُلْ مَحَطَّةْ تَأْشِيرَةْ وْشَكْ وَانْتِظَارْ
وْ مَطَارْ يْوَدَّعْنَا وَيَسْتَقْبَلْنَا مَطَارْ
عَايْشِينْ دَايْمًا فِي حَالَةِ فِرَارْ/التِّيهْ يْرَافَقْنَا
وَالْخُوفْ يْطَارَدْنَا
يَا مَّةْ يَا مَّةْ غْلَبْنِي الشُّوقْ يَا مَّةْ
وَحَّشْنِي هَوَى الْبْلَادْ
وَلِّلي كْتَابْ يَا مَّهْ
وَرْجَعْتْ فِي صَنْدُوقْ
نُوصِيكْ يَا مَّةْ تْهَلَّايْ فِي وْلَادَكْ
وَفِي مُونْبَرْنَاصْ مَاتْ خُويَا يَا بُويَا

أغنية مون بارناص Montparnasse

عبد الوهاب الدكالي

فِي مُنْبَرْنَاصْ
مَاتْ خُويَا يَا بُويَا
بَرْصَاصْ قَنَّاصْ
عُنْصُرِي يَا بُويَا
بِالْحِقْدْ أَعْمَى
تْرَبَّى وْعَاشْ يَكْرَهْ النَّاسْ
فِي مُنْبَرْنَاسْ
مَاتْ خُويَا يَا بُويَا
فِي مُنْبَرْنَاسْ سَالْ دَمْ أَحْمَرْ دَمْ أَحْمَرْ
وْبْكَاتْ طْيُورْ الفَجْرْ.. طْيُورْ الفَجْرْ
وَدَمْ خُويَا يَا بُويَا ..
أَنُّو عَرَبِي عَرَبِي وَلَوْنُو أَسْمَرْ
شْحَالْ يْقَدْنِي نَحْكِي وَنْعِيدْ
وَفِي كُلْ مَرَّةْ يْمُوتْ فَجْرْ جْدِيدْ
تْغِيبْ الكَمْرَةْ تْغِيبْ
وَيْتَأَجَّلْ الْعِيدْ
شْحَالْ مَنْ مَرَّةْ يْقَدْنِي نَحْكِي وَنْعِيدْ
وَفِي كُلْ مَرَّةْ يْمُوتْ صُبْحْ جْدِيدْ
تْغِيبْ الكَمْرَةْ/وَيَتْأَجَّلْ الْعِيدْ
شْحَالْ يْقَدْنِي نَحْكِي وَنْعِيد

شوف ما يصلح بيك قبل ما تبيع وما تشري
يا النايم جاني خبرك كيما صرالك صرالي
هكذا راد وقدر في الجبين سبحانو العالي
يا الرايح وين مسافر تروح تعيا وتولي
شحال ندموا العباد الغافلين قبلك وقبلي
يا الرايح وين مسافر تروح تعيا وتولي
شحال ندموا العباد الغافلين قبلك وقبلي
يا الرايح وين مسافر تروح تعيا وتولي
شحال ندموا العباد الغافلين قبلك وقبلي
يا الرايح وين مسافر تروح تعيا وتولي
شحال ندموا العباد الغافلين قبلك وقبلي

قصيدة يا الرايح وين مسافر

الفنان الجزائري دحمان الحرشي

يا الرايح وين مسافر تروح تعيا وتولي
شحال ندموا العباد الغافلين قبلك وقبلي
يا الرايح وين مسافر تروح تعيا وتولي
شحال ندموا العباد الغافلين قبلك وقبلي
شحال شفت البلدان العامرين والبر الخالي
شحال ضيعت وقت وشحال تزيد مازال تخلي
يا الغايب في بلاد الناس شحال تعيا ما تجري
بيك وعد القدرة ولا الزمان وأنت ما تدري
يا الرايح وين مسافر تروح تعيا وتولي
شحال ندموا العباد الغافلين قبلك وقبلي
يا الرايح وين مسافر تروح تعيا وتولي
شحال ندموا العباد الغافلين قبلك وقبلي
علاش قلبك حزين وعلاش هكذا كي الزاوالي
ما تدوم الشدة وإيلا بقيت عالم واكتبلي
ما يدوموا ليام ولا يدوم صغرك وصغري
يا حليلو مسكين اللي خاب سعدو كي زهري
يا الرايح وين مسافر تروح تعيا وتولي
شحال ندموا العباد الغافلين قبلك وقبلي
يا الرايح وين مسافر تروح تعيا وتولي
شحال ندموا العباد الغافلين قبلك وقبلي
يا مسافر نعطيك وصايتي اديها عالبكري

ثلت سنين بالكشايف باش درت دلفرنكات
قلت نروح لبلادي زعما نشوف الخيات
الديوانا فتشوني وصابوا عندي الا لافيشات
اقالولي ويرا خدمتك وانا داوهالي لبنات

**

الزلط المنضوم لخضر ندمت وراني مريض ومهموم
سمعت الي غشيم يهضر قهرني باللوم وكلام العار
ا لايمني لياه تهضر وتزيد تقوي عليا لضرار
هم الدنيا المرة وهم الغربة وشوف بينا ماصار

**

نهار السبت منين نخدم ندير قمجا معا طروا كار
نروح لباري ونفاجي بالويسكي والريكار

هامش

1 المرحوم الشيخ محمد اليونسي صاحب رائعة قصيدة «الباسبور لخضر» أمير وسفير الأغنية البدوية بالمغرب العربي، كان المرحوم الشيخ محمد اليونسي البركاني هرما من أهرام الأغنية البدوية على مدى أكثر من نصف قرن بالجهة الشرقية بالمغرب وغرب الجزائر وفرنسا. وغنى المرحوم مشاكل الناس ومعاناتهم وظواهر المجتمع والحضارة، وألّف عشرات القصائد التراثية في الكلام الموزون تجمع بين الديني والعاطفي والوطني... ولد المرحوم الشيخ محمد اليونسي سنة 1927 بقبيلة «أولاد مَنْكَر» بضاحية بلدة أحفير التي تبعد عن مدينة وجدة بحوالي 40 كلم وبـ 20 كلم عن مدينة بركان،متزوج وأب لأربعة أطفال. ولج الكتاب في صغره وحفظ القرآن، كما تفتقت مواهبه في الفن والغناء منذ صغره في الأغنية البدوية. كما كان شيخا وأستاذا للعديد من الشيوخ والشبان ومعينا لا ينضب للدارسين والأساتذة الباحثين في التراث البدوي الأصيل بالجهة الشرقية إلى أن وافته المنية صباح يوم الثلاثاء 26 غشت 2008 عن سن تناهز الواحدة والثمانين سنة ببيته بحي بوكراع بمدينة بركان. كان نجاح القصيدة يوم غناها سنة 1965 في كونها لامست واقعا معيشا من المعاناة والقهر والغربة والعزلة والعنصرية ومخاطر الإنزلاق في المجون...تحكي القصيدة تفاصيل الهجرة من المغرب إلى فرنسا والعيش بها منذ الانطلاق من ميناء بالمغرب إليه بعد سنوات... رحل إلى فرنسا بهدف العمل مرتين كانت الأولى سنة 1956، والثانية سنة 1960 وهي المرحلتين اللتين أثرتا كثيرا في حياته وبصمت قصائده وأغانيه بمختلف مواضيع الهجرة والاغتراب، قبل أن يعود بصفة نهائية إلى المغرب ويستقر بمدينة بركان ويتفرغ للنظم والغناء. شارك في عدة مهرجانات ولقاءات فنية ومناسبات بمختلف مدن بلدان أوربا أين تقطن الجاليات العربية ومنها المغربية والجزائرية، وبالمغرب بالرباط وبالدارالبيضاء وبفاس وبوجدة والسعيدية، كما استضافته القناتين المغربيتين الأولى والثانية، وأقيمت له حفلات تكريم. (منقول بتصرف من مقال لمحمد كثرة، نشرفي موقع أسيف بتاريخ 2009/9/4).

خلط الميترو الأول ركبت وصانجيت في سان ازار
وبعد رحلة البحث الشاقة عن مكان العمل وصل متأخرا:
عييت انا ما ندور ووصلت للخدمة على نص نهار

**

مشيت معا الشاف نهضر excuse-le il est arrivé trop tard
موسيو احمد قال ليا : ici il n'y a pas d'histoires

**

نخدم ونولي عشيا معا التسعة عاد نخلط للدار
نصيب عشايا مودر نجيب الخضرا وننسى لبزار
العشرة زعفوا عليا وقالو لياه مادرت طياب
خصك تنوض بكري ولا راحنا نريكلو ليك لحساب
قالو ليت ليا روح بعدا جيبنا ايلا كان غي شي بيضات
قلت ليهم مكان والو الرومية كملت وفرمات
تما زادو عايروني وقالو ليا انتيا فنيان
خصك تنوض بكري وتجيب لينا كلشي بالميزان
تما زادو عايروني وقالو ليا انتيا فنيان
خصك تنوض بكري وتجيب لينا كلشي بالميزان
قلت ليهم سامحوني وانا راني شويا عيان
هم الغربة بلاني ورشى قلبي بالهموم والمحان

**

بني عمي زعفوني وطلب السكنى مع ناس اخرين
ومنين جاو كلموني واقيتهم كلهم شلحيين
قلت ليهم فهموني بالعربية واسمو د الكلمات
قالو لي بالسلامة واحنا ما عندنا وين تبات

**

ننزل من الطوبيس ونصيب الميترو شحال عندو بيبان
تحت الأرض خادمينو بالعقلية مفصلينو طرقان

**

مشيت وسقسيت وحدة قلت ليها si vous plaît ah madame
هزت كتافها عليا ما هضرت ما جاوبتني بكلام
قلتلها ماضموزيل excuse-moi قراي لي دالعنوان
اقالتلي كاسكيليا وقلت لها moi je suis Marocain
قلتلها ماضموزيل excuse-moi قراي لي دالعنوان
اقالتلي كاسكيليا وقلت لها moi je suis Africain
قال لي ?moi je sais rien قلت لها où tu vas
قلت لها جوسوي مبردي قالت جمام فو صافي ريان
اقلت لها ماضموزيل جمام فو كاسكوسافودير
الله الله اخوني والي ما عندو لسان واش يدير

**

مشيت وسقسيت وحدة قلت ليها si vous plaît ah madame
هزت كتافها عليا ما هضرت ما جاوبتني بكلام

**

اقالتلي كاسكيليا وقلت لها moi je suis Marocain
قلتلها ماضموزيل excuse-moi قراي لي دالعنوان
اقالتلي كاسكيليا وقلت لها moi je suis Africain
قال لي ?moi je sais rien قلت لها où tu vas

**

قلت لها جوسوي مبردي قالت جمام فو صافي ريان
اقلت لها ماضموزيل جمام فو كاسكوسافودير
الله الله اخوني والي ما عندو لسان واش يدير

**

الله الله احبيبي هاد الشي حق ولا موحال
طناش العام غير غربة في باريس وباقي مزال.

**

خليت اغزالي يصيح ونيرانو شاعلة للان
قلت انا عاد نربح ساعة ما ربحت مادرت المال
خمسة وثلاتين الف نجيبها كل اسبوع
نقول انا غير هاد المرة نشري طومابيل من خيار النوع

**

العود الي نقول يربح يجي في التالي بحال المجنون
نقول انا نزيد هاد المرة غادي نزيد زوج ملايين
الخيل الي ندهم بثلاتة يبقاوا في الثلا عياني

**

عييت انا ما نخمم في هاد الدنيا والزهر ما عنديش
واحد اعطاه ربي يرقد غير في المطارح والريش
واحد اعطاه ربي حتى اللوطو دار ليها عساس
وواحد لبدا غريب مودر هايم في بلادات الناس

**

الله الله يالقاصد مدينة باري رواح نوصيك
احضي روحك الغادي وكون فطين راهم يفوزوا بيك
اسمع قولي ودير رايي ومشي وحدك لا تكثر الأصحاب
يجرى لك كيما جرالي حتى تسمح في لبلاد ولحباب

**

ندير التور باش نركب نمشي للخدمة والحال بعيد
يصبح الغاشي معذب مخلطا بالأحرار ولعبيد

**

جبرت العلجة تسربي كي شافتني قالت لي واش بغيت
قلت ليها بغيت نفطر وجابتلي دلمسكر وكليت
قلتلها خبريني هاد الماكلات ديالكم واش حلال
قالت لي كول واسكت وهاد الشي الي طلبتو موحال

**

قلتلها خبريني هاد الماكلة ديالكم واش حلال
قالت لي كول واسكت وهاد الشي اللي طلبتو موحال

**

مشيت انا نحوس جبرت المرشي على كل الوان
جبرت الخوخ والسفرجل تفاح اسبانيا والبنان

**

ابونضيةخبريني اسينيورا كواترو في الثمن
ماصبت لسان باش نهضر وقال لي خاصك الترجمان
كوناكيلو دي بلاطا انونو كين سيبيسيطاس
انا مافهمت والو ناضا ناضا يا بنت الناس

**

مشيت للكار نجري من الماشينا زدت للفرونتيار
تودوسويت وصلتني للديوانا بين ليلة ونهار

**

رواح تشوف احبيبي في الديوانا منين قالو لفتاش
احنا سبعة فوتونا وسبعطاش اخرين رجعوا مكانش

**

خليت بلادي بعيدة وجيت للباري وراني خدام
قلت أنا عاد نخدم ندير اللوطو ونرفد لحمام
نخدم السبت ولحدودا ونهار الفيشطا معا راس العام
عييت أنا ما نخمم واليوم طوالو عليا ليام

متون أغاني الهجرة

قصيدة الباسبور لخضر

الشيخ محمد اليونسي البركاني [1]

حنا غربة وطالت غربتنا ونار الغربة كواتنا مبين العينين
ايلا حنا حيين ساع نرجعو لوطنا وايلا متنا يدفنونا ناس اخر

* *

ما دراك يوم صديت خاطر وخارج من بلادي غادي حواس
وصلت لباري وضحيت مقصر والفت يا خوتي بلدان الناس

* *

رفدت الباسبور لخضر وقلت أنا دي خيار الحياة
جبرت البابور يرجى في المرسى مسطرة بالرايات

* *

نهار إلي مشيت خاطر ودعت أحبابي وقلبي مهموم
خليت اميمتي تنوح وتقول وليدي مشالي للروم

* *

فراق أغزالي يشيب وداك اليوم عمرو ما ننساه
هيا بدموعها ذوب وأنا قلبي عالم عليه الله.

* *

ركبت أنا معا أصحابي وبآيتين في البحر والموجات
في أرض اسبانيا أصبحنا في ملاكَا نزلتني بالذات

* *

منعزلة، وهو ما سيفتح أبواب النقاش في قضايا ديبلوماسية ترتبط بظاهرة الهجرة، وفي مختلف بنياتها الاجتماعية والاقتصادية والسياسية.

الهوامش

1 L. Dallot (1946), *Les Grandes migrations humaines*, Que sais-je?, n° 224, PUF, p. 4.

2 عبد الهادي بن رابح، «الهجرة الداخلية والدولية ودورها في التحولات الاجتماعية والمجالية بالجنوب الشرقي من المغرب»، بحث لنيل دبلوم الدراسات العليا في الجغرافية، السنة الجامعية 1998-1999، ص. 2.

3 M. Louviot, *La Littérature migrante en France*, Editions Didier, 2013, p. 1, cité par Valentina Anacleria, pour une poétique de l'entre dans la littérature de migration, Littérature, Université Grenoble-Alpes, 2020 Français, NNT : 2020GRALL008, tél.: 02950949v2, p. 61.

4 عيسى الناعوري، أدب المهجر، مكتبة الدراسات الأدبية 14، دار المعارف، الطبعة الثالثة، 1977، ص. 93.

5 أنطوني غيدنز، علم الاجتماع، ترجمة فايز الصباغ، بيروت مركز دراسات الوحدة العربية، الطبعة الأولى، 2005، ص. 331.

6 خالد أوعسو، «الهجرة المغربية إلى فرنسا (1912-1974): أي موقع للشباب؟»، مجلة عمران، العدد 6/22، 2017، ص. 95.

7 عبد الرحيم العطري، سوسيولوجيا الأدب: من النص إلى المجتمع، سلسلة كراسات بيداغوجية، العدد الثاني، منشورات دفاتر العلوم الإنسانية، الرباط، 2020، ص. 15.

8 عبدالعالي الوالي، التغيرات الثقافية في الهضاب العليا للمغرب الشرقي، ثقافة الترحال الرعوي عند قبائل بني كيل أنموذجا، بحث لنيل شهادة الماستر بكلية الآداب والعلوم الإنسانية، فاس-سايس، 2020، ص. 71.

9 عزالدين المعتصم، التراث الثقافي واللامادي بالمغرب مقاربة مفاهيمية، كتاب جماعي، الثقافة الشعبية والتراث المحلي بالمغرب الواحي: إشكالات ومقاربات، مختبر الدراسات النفسية والاجتماعية والثقافية فاس، مطبعة أنفو برانت، ط. 1، 2021، ص. 38.

10 وتجدر الإشارة هنا إلى أن هناك تضاربا في الآراء حول ملكية القصيدة، فهناك من يقول بأنها للشيخ احمد بنهاري وآخرون يرجعون ملكيتها للشيخ محمد اليونسي، وقد سألت شيوخ الكلام بالمنطقة والكل أكد لي بأنها لأحمد بنهاري الذي سلمها لمحمد اليونسي الذي غناها لأول مرة بالديار الفرنسية بداية الستينيات، كما غناها كذلك الشيخ أحمد ليو الذي زاد من شهرتها.

11 ازداد سنة 1930 بإقليم بركان وتحديدا منطقة أغبال، هاجر إلى الديار الفرنسية بحثا عن العمل واستقر بها لمدة طويلة، بدأ الغناء سنة 1964 وله قصائد عديدة كـ«الغربة» و«رابحة» و«قاصدين لباريز» و«الغادي لبلاد الغربة»... وهو من أبرز رواد الأغنية الشعبية بشرق المغرب وتوفي رحمه الله سنة 2008 بأبركان على عمر يناهز 78 سنة.

12 محمد الراشق، مكسور لجناح، الطبعة الأولى، منشورات الشعلة، مؤسسة الرزاحي، 2005، ص. 8.

فينا. إنها واحدة من الطقوس الأدبية التي استطاعت أن تمارس سلطتها على المتلقي، باعتباره شريكا فعليا في ترتيب تعبيراتها الفنية، حيث إن الزجال المغربي وهو يرسم ملامح قصيدته ينظر ضمنيا إليها بعين الآخر/المتلقي، ويراوح انتظاراته وتطلعاته، لما قد تنتجه القصيدة من مؤانسة اجتماعية كاشفة للهموم، وقادرة على خلق زاوية تؤمن للمتلقي قسطا من الراحة النفسية، وتعطيه طاقة إيجابية لمجابهة ضغوطات المستقبل.

وبالتالي، يمكن القول على أن الزجل المغربي استطاع في بداية مشواره أن يخرج للعلن بقوة، وأن يتطور بتطور الأحداث والموضوعات التي تناولها رواده، فلاحت أصداؤه داخل وخارج الوطن باعثة من خلال بعض القضايا الجوهرية كقضايا الهجرة الدولية. كما حاول رواد القصيدة الزجلية رفع التحدي الأهم وهو الانفلات من الشفهي إلى الكتابة أو كما قال أحمد المسيح: «الخروج به من رحم الشفهي إلى تضاريس الكتابة»[12]. كما استطاع الزجل المغربي أن يؤسس موقعا بين فنون أدب الهجرة أو المهجر. ويعطي لنفسه هوية عالمية تصدح بروح الإنسانية.

خاتمة

إن قضايا الهجرة الدولية استطاعت أن تسترعي انشغال الزجالين المغاربة منذ البدء، لمواكبتها ورصد تطوراتها وتحولاتها البنيوية في الزمان والمكان، وهو الأمر الذي استمدت منه القصيدة الزجلية بعضا من قوتها، بوضعها في سياق التطورات الاجتماعية والأدبية، وتحديدا بأن تكون ضمن لائحة الفنون الأدبية التي أسست لأدب الهجرة، وهي ميزة ترقى بها إلى مصاف التعبيرات الأدبية العالمية، ذات النزعة الإنسانية. وخلاصة القول، إن القصيدة الزجلية قادرة على الانفتاح والسفر إلى عوالم متعددة ومتنوعة، كما أنها تمتلك رحابة أوسع باستعارتها لمصطلحات من لغات أخرى، هذه الرحابة التي رضعتها من قدرتها على تطويع المصطلحات الدخيلة، وتوظيفها في المتن الزجلي، توظيفا يعطيها دلالات رمزية ومعاني مختلفة، ذاك التوظيف، كما ورد في قصيدة «الباسبور الاخضر»، جاء في صورة حوارية فنية ثنائية بين ثقافتين مختلفتين هو ما شكل جوهر الإثارة عند المتلقي. كما نستنتج مما سبق، بأن قضايا الهجرة الدولية لاحت في القصيدة الزجلية المغربية في مطلع الستينيات، وهو ظهور مبكر بالنظر إلى وضعية الزجل المغربي في الأوساط الأدبية. إضافة إلى أن أدب الهجرة، استطاع من خلال مكوناته الأدبية وضمنها الزجل، أن يلقي الضوء حول هذه القضية، وخاصة مسألة التفكير في بلاد المهجر بدل التركيز في قضية المهاجرين

عييت أنا ماندور ووصلت للخدمة على نص نهار
مشيت مع الشاف نهضر *excuse-le il est arrivé trop tard*
موسيو أحمد قال ليا: *ici il n'y a pas d'histoires*
نخدم ونولي عشيا مع التسعة عاد نخلط للدار
نصيب عشايا مودر نجيب الخضرا وننسى لبزار
العشرة زعفو عليا وقالو ليا مادرت طياب
خصك تنوض بكري وتجيب لينا كلشي بالمزيان
قلت ليهم سامحوني وأنا راني شويا عيان
هم الغربة بلاني ورش قلبي بالهموم والامحان
بني عمي زعفوني وطلبت نعيش مع ناس أخرين

ثم قال بعد ذلك:

ثلث سنين بالكشايف باش درت د الفرنكات
قلت نروح لبلادي زعم نشوف الخيات

إن الإحساس بالندم، ولغة اللوم التي تحاصر المهاجر المغربي إذا ما زاغ عن الطريق، أزمة نفسية أخرى تنضاف إلى باقي الأزمات التي تنتجها الغربة/التيه في حياة الفرد/ المهاجر، وهي أزمة عاشها الشيخ اليونسي، وتتجلى من خلال ما أورده في قصيدته قائلا:

الزلط المنضوم لخضر ندمت وراني مريض ومقهور
سمعت اللي غشيم يهضر قهرني باللوم وكلام العار
اللايمني لياه تهضر وتزيد تقوي عليا الاضرار
هم الدنيا المرّة وهم الغربة وشوف بينا ما صار

وتبقى القصيدة الزجلية واحدة من فنون الأدب، التي رسمت لها موقعا هاما في أدب الهجرة أو المهجر، من خلال حلتها الفنية والقريبة من واقع وهموم أفراد المجتمع، كما أنها تشكل وعاء دلاليا ورمزيا يمتح من سرديات المعيش اليومي، تلامس بوساطته أوردة وشراين الحياة النابضة

قلت ليها خبريني هاد الماكلات ديالكم واش حلال
قالت لي كول وسكت وهاد الشي اللي طلبتو محال

إن أول درس تعلمه الشيخ اليونسي من خلال ما نقله في الأبيات السابقة، وهو ضرورة الاندماج والتكيف مع ثقافة الآخر ومحاولة رسم الفوارق القائمة، وفق استراتيجية تدريجية قادرة على تيسير عملية الولوج السليم لمجتمع المهجر. وفي مرحلة متقدمة من نظمه لاحت بوادر المكون اللغوي كقضية أخرى تنطرح في بلاد التوافد، وهي قضية تعيق مسألة التواصل وتصعّب عملية الاندماج، ويتضح سؤال اللغة في المهجر من خلال مجموعة من أبيات القصيدة نورد منها على سبيل المثال ما يلي:

أبو نضية خبرينياسينيورا كواترو في الثمن
ماصبت لسان باش نهضر وقالت لي خاصك الترجمان
كونا كيلو دي بلاطا أنونو كين سيبيسيطاس
أنا مافهمت والو ناضا ناضا يابنت الناس

وفي موقع آخر من القصيدة، بين الشيخ اليونسي بشكل أوسع ملامح أزمة المكون اللغوي، حيث قال:

أو قلت ليها ماضموزيل جمان فو كاسكوسافوديير
الله الله يااخواني واللي ماعندو لسان واش يدير.

إن أزمة الشغل صورة عاكسة لما يعانيه المهاجر المغربي خاصة المهاجرين السريين، حيث يتم استغلالهم بشكل كبير من خلال الزيادة في ساعات العمل، مقابل أجور لا ترقى لمستوى العيش هناك. كما أن أسلوب العمل في الديار الفرنسية يمر في أجواء تختلف عن بلد الوفود، فيجد المهاجر العامل نفسه يعيش أزمة الصراع مع الزمن، إضافة إلى «العشرة» والتي تفرض عليك العيش مع أفراد آخرين داخل نفس البيت، تشارك معهم حياتك، وتقومون بأعمال البيت بشكل تناوبي، وهو ما يضعك صوب ضغط مضاعف، إلى جانب الرغبة الجادة في جمع المال من أجل العودة إلى الديار ومساعدة الأهل والأحباب، وقد جاء في قصيدة الشيخ اليونسي بعض من ملامح ازمة الشغل التي تتضح من خلال هذه الأبيات:

أمام الوضع المأزوم الذي عرفته تلك المرحلة من تاريخ المغرب، كما أن ثغرة الحنين كانت مرافقة له طول مشواره الهجروي. وقد استرسل الشيخ اليونسي في نسج ذلك الإحساس الناظم لبداية الحلم أو بداية الانطلاق نحو المعاناة الخفية خلف زرقة البحر، وذاك الاخضرار الواهم على غلاف الجواز الأخضر، وصورة المرسى الساحرة التي تغري بشغف معرفة ما خلف هذا السفر المبهم حيث قال:

ما دراك يوم صدّيتْ خاطر وخارج من بلادي حواس
وصلت لباري وضحيتْ مقصّر والفت ياخوتي بلدان الناس
رفدت الباصبور لخضر وكلت أنا دي خيار الحياة
جبرت البابور يرجى فالمرسى مسطرة بالرايات

وكأن الشيخ اليونسي كان يحاول أن يعود بالزمن إلى الوراء من أجل سوق المتلقي نحو الإبحار في منطلقات الأزمة، ابتداء من لحظة الفراق التي تغرس وشم أولى بدايات ألم الهجرة في الذات، وهي لحظة فراق الأهل والأحباب، وتحديدا مصدر ونبع الحنان الإلهي المتجسد في الأم، وهو ما نتمثله من خلال ما أورده الشيخ اليونسي في قصيدته قائلا:

نهار اللي مشيت خاطر ودّعت احبابي وقلبي مهموم
خلّيت اميمتي تنوح وتقول وليدي مشالي للروم
فراق اغزالي يشيّب وداك اليوم عمري ما ننساه
هي بدموعها تذوب وأنا قلبي عالم عليه الله

إن أزمة المهجر تبتدئ منذ انطلاق المهاجر إليه، وهي وحدها تمثل قضية إنسانية واجتماعية قاهرة، تمارس طغيانها على الأفراد/ المهاجرين. لكن قضايا الهجرة لم ترتسم فقط في هذه الصورة القهرية التي رسمتها اضطرارية الفراق في تصور الشاعر الزجال، وإنما حاول من خلال قصيدته الكشف عن قضية هامة تشكل شرخا كبيرا في صفوف المهاجرين وهي الإنتماء الديني الذي يعتبر مكونا أساسيا في الثقافة المغربية، وقد جابه الشيخ في بداية مشواره الهجروي ثنائية الحلال والحرام حيث قال:

جبرت العلجة تسربي كي شافتني كالت لي واش بغيت
قلت ليها بغيت نفطر وجابت لي د المسكر وكليت

فهي إنتاج ثقافي للتفاعلات التي يتحكم فيها المتغير الثقافي والسيكولوجي. كما أنها تجسد تعبيرا عن الارتباط بالأرض والمجتمع وتحمل تمثلات وتصورات حول الحياة العامة بالمجال الذي يعيش فيه الشاعر [8].

وقد تغنى الزجالون المغاربة بمجال التوافد ونقلوا مواصفاته وأحداثه في صور فنية خلدت لمرحلة تاريخية واجتماعية وإنسانية، تمثل صورة واقعية لحياة المهجر، وبالتالي فإن القصيدة الزجلية تعبر في محتواها على قضايا إنسانية مستمرة، وهي طبيعة يختص بها الشعر الشفهي الذي ارتبط في صوره وأشكاله بقضايا الجماعة، فقد ركز على قضايا نموذجية مستمرة عبر الزمن ثابتة في استمراره فهي صالحة لأن تنطبق على أي مجتمع قديما أو حديثا [9].

وتعتبر قصيدة «الباسبور الأخضر» [10] للمرحوم الشيخ محمد اليونسي [11]، من بين أهم القصائد التي أبدعت في نقل المشهد الاجتماعي في صورته الواقعية انطلاقا من بلاد الوفود إلى بلاد التوافد/ المهجر، وهي من أهم القصائد التي تغنت بالهجرة خلال سنوات الستينيات، وتمثل خالدته هاته قمة أعماله، حيث نالت شهرة واسعة النطاق خاصة لدى المهاجرين المغاربة المنحدرين منهم من شرق المغرب، وعشاق القصيدة البدوية وفن الكصبة. وقد برع المرحوم محمد اليونسي في نقل تلك الحمولة الاجتماعية من خلال هذا النص الزجلي/ الأدبي الذي غناه سنة 1965، وملامسة الجانب السيكولوجي والاجتماعي والإنساني، من خلال تقديم صورة نابضة بالحياة عن واقع الهجرة في صورة صاعدة انطلاقا من زمن العزم والانطلاق من بلد الوفود إلى زمن الإقامة ببلد التوافد.

استهل الزجال/الشيخ قصيدته بصورة جامعة شاملة لحياة المهجر، قبل بداية رصد سيرة الزمن الهجروي قائلا:

احنا غربة وطالت غربتنا ونار الغربة كواتنا ما بين العينين
إلى احنا حيين ساع نرجعو لوطنا وإلى متنا يدفنونا ناس اخرين

وهنا تبرز أهمية المتن الزجلي في تكثيف الدلالات في صورة جمالية فنية قادرة على أن تخترق صدر المتلقي وتحرك فيه نبرة الحنين. وقد استعمل الزجال/الشيخ في هذا السياق مصطلحا يعتبر أحد المفاهيم المؤطرة لظاهرة الهجرة وهو «الغربة» بمعنى الاغتراب عن الوطن الأصلي، وهي إشارة ذات بعد اجتماعي، حيث تدل على أن الشاعر/ الزجال كان مرغما على مغادرة وطنه

اجتماعية إنسانية، تندرج ضمن انشغالات الباحثين والأدباء سواء منهم المهاجرين أو الأصليين أو حتى المستقرين ببلد الوفود، بما سيجعل منها موضوعا للكتابة العلمية والأدبية على حد سواء، وهذا الأمر بطبيعة الحال، سيكون فيه نصيب للنظم الزجلي سواء منه الغنائي أو غيره، نظرا لمرجعيته التاريخية، كونه رافق الإنسان منذ أزمنة بعيدة. والفئات التي هاجرت من المغرب في غالبيتها تنتمي إلى المناطق القروية، حيث كان الاهتمام بالنظم الزجلي أمرا لا يخرج عن سياقات المعيش اليومي، فقد كان الناظمون يهتمون بنقل مشاهداتهم ووقائعهم اليومية، ووصف الأماكن التي مروا منها في قالب شعري فني يؤرخ لهذه اليوميات، وهو الأمر الذي سينطبق لا محالة على الوضع الجديد والتجربة الحديثة في بلاد المهجر، حيث ستنفلت بفعل الحنين، والصراع مع الأزمة الاجتماعية والاقتصادية، وثنائية الثقافي والإثني، تعبيرات منظومة بشكل فني، وغنائيات بدوية تعالج قضايا الهجرة والمهجر. وبالتالي يمكن أن نستنتج على أن التطور البطيء للهجرة منذ بداية دخول المستعمر إلى ما بعد المرحلة الاستعمارية، هو ما يمثل الخط الزمني لتطور الأزمة داخل بلاد المهجر أو التوافد، وهي دون شك مرحلة ظهور الأدب الشعبي المهجري المتمثل في القصيدة الزجلية خاصة منها الغنائية، التي عبرت أكثر عن معاناة المهاجرين المغاربة داخل بلاد التوافد، وهو ما سنحاول أن نلامسه من خلال نموذج قصيدة «الباسبور الأخضر» لمحمد اليونسي.

ثالثا: قضايا الهجرة الدولية في قصيدة «الباسبور الاخضر» للشيخ محمد اليونسي

تشكل الظاهرة الزجلية إحدى الظواهر الأدبية التي تجسد الوجه الاجتماعي للثقافة الشعبية وتشكل علاقة وثيقة بين هذا الضرب من القول النابع من اليومي وبين المجتمع، على اعتبار أن الثقافة شكل من أشكال التعبير عن العلاقات البشرية، وهو ما يعني أن الظاهرة الزجلية أعطت الأهمية للبعد الاجتماعي الذي يرتسم في النصوص الأدبية المنتجة للمعنى في شكل تمثلات وتصورات. كما أن الأدب، من وجهة نظر عبد الرحيم العطري، نتاج خالص لفعل مجتمعي ينتجه فاعل اجتماعي محدد ويتوجه به إلى فاعلين آخرين في سياقات اجتماعية محددة [7].

وبالتالي فإن الأدب مجال للتفاعل والتواصل وإنتاج الثقافة والمعرفة، وضبط بواطن المجتمع من خلال العلاقات التي يمكن استنتاجها باعتبارها دلالات للبعد اللغوي الاجتماعي الذي تحمله التعبيرات الأدبية. وتعتبر القصيدة الزجلية حاملا طبيعيا للذاكرة الثقافية والاجتماعية والمجالية،

طبعا هنا أن اللغة التي يكتب بها كاتب ما، قد تختلف عن لغته الأصلية، كأن يكتب بالفرنسية أو الإنجليزية ولغته الأصلية العربية أو الأمازيغية. وبالتالي فإن الهوية اللغوية لأدب الهجرة أو المهجر تتنوع وتختلف من كاتب لآخر. والسؤال الذي ينطرح لدينا بداية هو كيف استطاعت الدارجة المغربية أن تنفذ إلى أدب المهجر بالتعبيرات المتداولة خلال اليومي، وأن تصنع لنفسها مكانا داخل أدب الهجرة، وأن تصبح مكونا أدبيا قادرا على أن ينقل قضايا الهجرة من خلال تعبيراته الإنسانية الأقرب إلى المعيش اليومي للإنسان ببلد المهجر أو في بلد الوفود، وقد شكل فن الزجل ذلك الصرح القويم، الحامل للدارجة المغربية والقادر على الخوض في قضايا الهجرة، ومنح أدب الهجرة أو المهجر صفة إضافية لهويته اللغوية وهي الهوية الشفهية.

ثانيا: السياق التاريخي لتطور ظاهرة الهجرة الدولية بالمغرب وبوادر ظهور أدب المهجر

إن ظاهرة الهجرة ليست ظاهرة جديدة بل إنها قديمة العهد، وقد بدأت بوادرها تتصاعد بشكل تدريجي في النصف الثاني من القرن العشرين، لتصبح بذلك ظاهرة عالمية، وهو ما يؤكده أنطوني غيدنز الذي أشار إلى أن ظاهرة الهجرة ليست جديدة، غير أنها أخذت بالتسارع المتزايد في العقود الأخيرة لتصبح جزءا لا يتجزأ من عملية التكامل العالمي [5]، بمعنى أنها أصبحت ظاهرة تحقق التكافؤ البشري والتوازن السوسيواقتصادي. فالهجرة الدولية في المغرب عرفت بدايتها الحقيقية مع دخول المستعمر الفرنسي حيث انفتح المغاربة على الفرنسيين ومن خلالهم تعرفوا على دولة فرنسا، الشيء الذي جعلهم يهاجرون إلى الديار الفرنسية، لكن هذه البداية الهجروية كانت بطيئة. وبعد خروج المستعمر الفرنسي، خلف وراءه أرضية اقتصادية واجتماعية وسياسية هشة، دفعت بكثير من المغاربة للهجرة إلى بلاد الغربة بداية الستينيات. وبشكل عام تعددت أسباب الهجرة وتمحورت بين ما هو داخلي وما هو خارجي، حيث يرى خالد أوعسو على أن الهجرة الدولية للمغاربة اتجاه فرنسا لم تأت من فراغ، بل هي نتاج عملية مركبة تضافرت فيها العوامل الداخلية مع ظرفية دولية مساعدة [6]. لكن أغلب المهاجرين آنذاك لم تكن لديهم المعرفة العلمية أو التقنية الكفيلة بتأهيلهم لسوق الشغل، وهنا ستلوح ملامح الوضع المأزوم في الأفق، حيث تراكمت المعاناة ووتزايدت بوادر عدم القدرة على التكيف والاندماج داخل أوساط المجتمع المهجري.

وبالتالي، يمكن القول على أن قضايا الهجرة خرجت للوجود مع هذه الأزمة الاجتماعية والاقتصادية التي طفت على السطح في بلاد المهجر، وهو الأمر الذي سيجعل من الهجرة قضية

تواجد الكاتب، ومن جهة أخرى تتحدد وفقا للمجال أي مجال الاستقبال أو التوافد، الذي يعتبر مجال مرور أو استقرار الكاتب/ الأديب، وهو المنطلق الأكثر اقترابا للمفهوم السائد لدى أغلبية الباحثين المهتمين بأدب الهجرة، الشيء الذي تؤكده مريم لوفيو « Meryam Louviot» التي تقول بأن أدب الهجرة «Littérature, migrante littérature de la migration » هو الإنتاج الأدبي لكتاب المهجر، بمعنى الكتاب الذين عاشوا تجربة المرور أو الاستقرار في بلد آخر، أو أنجبوا من طرف آباء مهاجرين. وتضيف بأن هذا المفهوم يتحدد بمحدد سوسيولوجي، لكن عبر شعرية معينة ويتعلق بإشكالات وموضوعات مرتبطة بالمجال واللغة، وأن هذه التسمية تستعمل لتوصيف الإنتاجات التي صدرت في النصف الثاني من القرن العشرين ابتداء من سنة 1980 [3].

ويمكن أن نستنتج من خلال ما ورد على لسان مريم لوفيو أن أدب الهجرة لاح في الأفق خلال النصف الثاني من القرن العشرين، لكن هذا الأمر، من وجهة نظر أنثروبوتاريخية، يبدو غير منطقي على اعتبار أن ظاهرتي الهجرة والأدب قديمتان، وأن العلاقة بينهما يمكن أن تعود إلى زمن بعيد من التاريخ الاجتماعي والأدبي، كما أن قضايا الهجرة ليست بجديدة، بل هي قضايا اجتماعية وإنسانية ارتبطت بالهجرات البشرية عبر التاريخ الإنساني.

وعلى العموم، فإن أدب الهجرة ارتبط بالأساس بقضايا الهجرة والمهاجرين وبالمهجر، وهي العلاقة الشائكة التي انطرحت معها مفاهيم مرتبطة بالهجرة من قبيل الاندماج والتكيف، والتي مثلت صعوبات عاشها المهاجر في بلد الاستقبال لاعتبارات ثقافية وإثنية، وهي إشكالات ساهمت بشكل كبير في تبلور أدب الهجرة، إضافة إلى مفاهيم أخرى كالمنفى واللجوء، والتي تعتبر مواضيع سياسية، استطاع أدب الهجرة أن ينفذ إليها من خلال تجربة كثير من الكتاب والأدباء كإدوارد سعيد وغيره. ويمكن القول من خلال ما سبق، على أن أدب الهجرة اكتسب هويته الحقيقية من مرجعيته المتمثلة في كونه إنتاجا أدبيا مرتبطا بقضايا المهاجرين والمهجر/ بلاد الاستقبال والتوافد، أي إن أدب الهجرة يمثل الكتابة الأدبية المهجرية، التي تنزع نحو كل ما هو إنساني في جوهره، وهو ما يعبر عنه عيسى الناعوري بقوله: «وكما يمتاز الأدب المهجري بنزعته التأملية الواسعة، ورقة حنينه وعمقه وبتحرره من قيود التقليد، يمتاز كذلك برحابة نزعته أو روحه الإنسانية» [4].

وفيما يخص سؤال الهوية اللغوية، أي اللغة التي يكتب بها هذا الأدب، فإن الأمر لا يتعلق بالهوية الثقافية للكاتب، وإنما باللغة التي يستطيع من خلالها إيصال همومه وانشغالاته، والمقصود

الموارد البشرية والموارد الطبيعية [2]، وبالتالي فإنها ظاهرة منتجة للتوازن كما أنها تفتح أفقا نحو التثاقف أو الاندماج الحضاري بين مختلف الثقافات.

فأصبح على عاتق مختلف الأشكال الأدبية، سواء منها الرواية أو القصة أو الشعر والزجل، مسؤولية محاكاة ثنائية المهاجر والمهجر، من خلال ربط الخيال بالواقع، بل ومحاكاة الهم الإنساني ومعاناة المهاجرين المرتحلين الذين يجدون صعوبات جمة في التكيف والاندماج داخل المجالات المستقبلة أو مجالات التوافد.

وقد شكل أدب الهجرة مجالا خصبا للتعبير عن قضايا المهجر والمهاجرين، وفسحة للترويح عن همومهم ومشاكلهم. ومن بين الفنون الأدبية التي تعتبر وعاء هاما يحتضن الظاهرة الهجروية بقوة، فن الزجل، والذي يمثل أحد أقدم الفنون الأدبية، التي رافقت الإنسان على هذه الأرض، حيث يمتح من اللغة اليومية معينه من التعبيرات الإنسانية والمصطلحات المختلفة والمتنوعة، التي جعلت منه فنا أدبيا يتميز عن غيره من الفنون على مستوى السمات والبنيات المشكلة له.

وظاهرة الزجل في المغرب ظاهرة قديمة، أي إنها ظاهرة أنثروبولوجية وأدبية، أسست بناءها على موروث ثقافي تراكمي، من خلال التعبيرات الشفهية المتنوعية، تعبيرات بمثابة الأسس الفنية والطقوسية والروحية للإنسان. ولم يخرج الزجل عن سياق التطور الذي عرفته الفنون الأدبية الأخرى، ولا عن طبيعة اهتماماتها، فقد ارتبطت تيماته بمختلف القضايا والهموم الإنسانية، فكان لزاما أن نجد ضمن تيماته ظاهرة الهجرة بكل تجلياتها وقضاياها، وباختلاف مجالات التوافد أو الهجرة. وبالتالي فإن الزجل أحد أهم مكونات وروافد أدب الهجرة، ليبقى السؤال المطروح هنا، والذي نروم الإجابة عنه من خلال هذا المقال هو: كيف لاحت قضايا الهجرة الدولية في الزجل المغربي؟

أولا: أدب الهجرة، المفهوم وسؤال الهوية

إن الحديث عن الهجرة باعتبارها تيمة في الأدب، يضعنا أمام علاقة تحتكم للمجال والإنسان والأحداث، وهي علاقة تؤرق الباحث الراغب في وضع تحديد مفاهيمي لأدب الهجرة، والذي يمكن أن ينظر إليه من زاويتين مختلفتين، تتحددان بمجال استقرار الكاتب أو الأديب أو الشاعر الزجال، بمعنى أن طبيعة أدب الهجرة تتحدد من جهة بتناولها كتيمة في الكتابة الأدبية، دون اعتبار لمكان

الزجل المغربي وقضايا الهجرة الدولية
قصيدة «الباسبور الأخضر» للشيخ محمد اليونسي أنموذجا

عبدالعالي الوالي
باحث في سلك الدكتوراه (علم الاجتماع)، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ظهر المهراز، جامعة سيدي محمد بن عبد الله، فاس

د. عبد الرحيم العطري
كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، الرباط

مقدمة

يعتبر موضوع الهجرة أحد أهم الإشكالات التي انشغلت بها العلوم الإنسانية بشكل عام، حيث حضيت باهتمام مختلف التخصصات، وخاصة الآداب والعلوم الإنسانية، التي جعلت منها تخصصا مستقلا بذاته وهو أدب الهجرة، كما هو الحال بالنسبة لسوسيولوجيا الهجرة، وهي مرحلة هامة حررت الكتابة الأدبية من رتابة النظام البلاغي المجرد، حيث إنها انتقلت بها نحو الاهتمام بالمعيش، وبهموم الإنسان اليومية داخل بلاد المهجر، وبشكل عام التطرق لقضايا الهجرة والمهاجرين، والتفكير في المهجر، باعتباره المجال الذي ينتج فيه المهاجر يومياته، ويباشر فيه حياته بسلبياتها وإيجابياتها.

ويبقى أن الهجرة، ظاهرة ملازمة للانسان منذ تواجده على سطح الأرض، ويتحدد مفهومها وفقا لطبيعة التحرك البشري وأسبابه واتجاهاته، ومن بين أهم المفاهيم الأساسية التي تؤطر هذه الظاهرة الاجتماعية أو الأدبية، نجد التوافد / Immigration والاغتراب / Emigration والهجرة والنزوح / Migration. وهي مفاهيم تختلف من حيث التحديد لكنها تعالج نفس الظاهرة. ويرى لويس دالوت على أن هذه الهجرات ليست شيئا آخر سوى حركات أفقية (تنقل) تتجه نحو خلق تكافؤ بشري فوق سطح الأرض[1]، وهو ما يعني حسب عبدالهادي بن رابح التكافؤ بين

* تعريبه : أين هو عبد الكريم ومحمد أمزيان أين هي «أنوال» و«دهار أبران»

** تعريبه : اطمأن قلبه بالحقيقة التي أخبروه بها.

*** تعريبه : سأكتب بالريفية، مولاتي أوشكت على الغروب.
سنكتب بالأمازيغية، هي الأخرى.

31 أحمد بوكوس، «اللغة والثقافة الشعبية كممتلكات رمزية»، مجلة آفاق، السلسلة الجديدة، العدد 9 يناير 1981، ص. 29.

32 أحمد أبو زيد، الاغتراب، عالم الفكر، المجلد العاشر، العدد الأول، أبريل-مايو-يونيو 1979، ص. 4.

* تعريبه : وجدوك مندثرة ليس كباقي الأراضي

33 أنظر عرض الطالب: اليماني قسوح عن «بعض الأشكال التعبيرية ذات الطابع الاحتفالي بقبيلة آيت وريـاغل: تدوين ودراسة»، إشراف. د. مصطفى الرمضاني، ص. 61-63.

34 عمر أمرير، «الأغاني الشعبية بالمغرب، أصالة وعطاء وإبداع»، مجلة الفنون، العدد الأول، أكتوبر 1977.

35 الأستاذ أمحرف عبد الناصر، شعر المقاومة بالمنطقة الريفية إبان الاستعمار (1900-1910)، وهو بحث لنيل الإجازة، تحت إشراف، د. محمد الشامي، السنة الجامعية 1983-1984، ص. 45.

36 د. مصطفى الصاوي الجويني، ألوان من التذوق الأدبي، دار منشأة المعارف، الإسكندرية، 1972.

37 يصنع هذان الخيطان بأمعاء الجدي، بعد تجفيفهما، خصوصا في الشمال الشرقي.

38 د. مصطفى الرمضاني، «الرقصات الشعبية في الجهة الشرقية من المغرب»، ص. 126.

39 عبد العزيز بن عبد الجليل، «الموسيقى الشعبية المغربية»، مجلة الفنون، العدد الأول، أكتوبر 1977، ص. 51.

40 المرجع نفسه، ص. 68.

41 عبد الكريم برشيد، «ألف باء، المنهج الاحتفالي في النقد»، مجلة الزمان المغربي، ع. 5، شتاء 1981، ص. 60.

42 عبد الحميد يونس، التراث الشعبي، سلسلة كتابك، عدد 91، دار المعارف، 1979، ص. 48.

43 عبد الرحمان بن زيدان، «بداية المسرح الشعري بالمغرب»، عالم الفكر، المجلد الخامس عشر، العدد الأول، ص. 68.

* تعريبه : لم تبق إلا البومة، تولول على من انقضى أجله.

44 أنظر مصطفى الرمضاني: «الاحتفالية في المسرح المغربي»، ضمن كتاب: ندوة حول جوانب من الأدب في المغرب الأقصى (مؤلف جماعي)، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بوجدة، سلسلة ندوات ومحاضرات رقم 1، ط. 1، 1406-1986، ص. 233.

مناسبة مفرحة، فيقدمون رقصاتهم وأغانيهم، أمام أصحاب الحفل، مقابل إكرامهم بالمال والسكر أو ما يقوم مقامهما». مصطفى الرمضاني، «الرقصات الشعبية في الجهة الشرقية من المغرب»، مرجع سابق، ص. 125.

12 Bassit Henri, *Essai sur la littérature des Berbères*, thèse de doctorat, ès-lettres, Alger, 1920.

13 «الرقصات الشعبية في الجهة الشرقية من المغرب»، مرجع سابق، ص. 126.

14 المرجع نفسه، ص. 129.

* اللارموني: تشابك الأصوات.

15 فارس محمد، «الأغنية الأمازيغية في شمال المغرب»، جريدة الفنون، عدد 60، كانون الأول، دجنبر 2005، ص. 11.

16 المرجع نفسه.

17 الفنان مذروس، إسمه الحقيقي الحاج محمد نجيم، فقيه، من مواليد 1935 بدوار أحضرين بملحقة تيزي أوسلي، دائرة أكلول.

18 الفنان الوليد، «الأغنية الشعبية بالريف: تاريخ وتجارب»، 4 كواليس الريف، العدد 116، بتاريخ 1 يوليوز 2001.

19 فارس محمد، مرجع سابق، ص. 11.

20 الفنان الوليد ميمون، مرجع سابق.

21 قاسم الورياشي، «قوسميت» ندوة أمازيغية، الفنان الموسيقي والباحث الأمازيغي، جريدة بادس، عدد 17/16، نونبر/دجنبر 2002، ص. 12.

22 فارس محمد، المرجع نفسه.

23 محمد أبزيكا، «حول المهرجان الأول للشعر الأمازيغي بالناظور»، مجلة الثقافة الجديدة، عدد 14، السنة الرابعة، 1979، ص. 153-154.

24 حنون مبارك، «ظاهرة الغيوان»، مجلة الثقافة الجديدة، السنة الثالثة، العدد الخامس والسادس، شتاء 1977، المغرب، ص. 33.

25 الصافي مومن علي، خطابات إلى الشعب الأمازيغي، منشورات الجمعية المغربية للبحث والتبادل الثقافي، ط. 1، 2004، ص. 173.

26 إبراهيم آيت حمو، «إضاءات حول الأغنية المغربية»، موسوعة شراع الشعبية، العدد الثاني (ماي-يونيو-يوليوز-غشت 1999)، ص. 13.

27 المرجع نفسه.

28 المرجع نفسه، ص. 25.

29 الصافي مومن علي، خطابات إلى الشعب الأمازيغي، مرجع سابق، ص. 26-27 بتصرف.

30 الصافي مومن علي، مرجع سابق، ص. 28.

الهوامش

1 1. مصطفى هلهول: من مواليد 1959، ويشغل وظيفة مدير مدرسة ابتدائية بأزغنغان، وتقتصر مهمته على الضرب على البندير مع الغناء.
2. أحمد بنجيلالي: من مواليد 1958، مدير مدرسة ابتدائية وتقتصر مهمته على الضرب على الطامطام مع الغناء وكتابة الشعر المغني، لتغنيه المجموعة.
3. الفنان صالح بوعزير: من مواليد 1958، وهو أستاذ للتعليم الابتدائي، وتقتصر مهمته على الضرب على البندير مع الغناء.
4. عباده عبد الإله: من مواليد 1958، وهو أستاذ التعليم الابتدائي، وتقتصر مهمته على الضرب على البندير مع الغناء.
5. عبد الرحيم وردي: من مواليد 1958، مهنته نجار، تقتصر مهمته على الضرب على آلة البانجو.
وكانت لهذه الفرقة عدة مشاركات سواء على الصعيد الأوربي والوطني منها:
- مشاركة في مهرجان من تنظيم «جمعية أصدقاء وليس أعداء» ببلجيكا سنة 1995.
- مشاركة في مهرجان الرباط، 2004.
- تسجيل مع TV.2M، سنة 2003 برنامج نجوم الريف.
- مشاركة مع مركز طارق بن زياد (إملشيل: 2002/ ميدلت 2003/ الحسيمة 2004).
- مهرجان طنجة من تنظيم جمعية Tawisa، 2005.
- إحياء ذكرى تأسيس IRCAM بمسرح محمد الخامس.

2 جمعية الانطلاقة الثقافية بالناظور، المهرجان الأول للشعر الأمازيغي، ماي 1979.

3 إزران: مفرده إزري: ويقابله في اللغة العربية: البيت الشعري وهو عبارة عن تجمع ارتجالي، لأبيات تفتقر إلى الوحدة العفوية، وقد تكون ثلاثة أو أكثر إلا أن أدنى ما يمكن أن يتكون منه الإيزري» بيت واحد، انظر :
Biarny, « Notes sur les chants populaires du Rif », *les Archives Berbères*, publication du Comité d'études berbères de Rabat, 1915-1916, Ed. diffusion Al Kalam, p. 26-27.

4 عبد الحميد يونس، التراث الشعبي، سلسلة كتابك، عدد 91، دار المعارف، 1979.

5 عثمان الكعاك، البربر، الطبعة الثانية، 2003، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ص. 116 .

6 المرجع نفسه، ص. 115.

7 مصطفى الرمضاني، «الرقصات الشعبية في الجهة الشرقية من المغرب»، مجلة حفريات مغربية، العدد الأول، دجنبر 2001، الطبعة الأولى، مطبعة الجسور/ انظر مقالة د. مصطفى الرمضاني، مرجع سابق.

8 Hottin Alixis, Tableau de la musique marocaine, Paris, Geuthener, 1939 نقلا عن . Poul Hector، ونحن نقلنا عن:
محمد شفيق، لمحة عن ثلاثة وثلاثين قرنا من تاريخ الأمازيغيين، ط. 2000.

9 ألكسندر هجراتي كراب، ص. 253.

10 الأغنيج» هو «الإيزري» الذي تحول من مجال الإنشاد إلى مجال الغناء.

11 «أمذيان» جمعها إمذيازن وهي «كلمة بربرية تعني العريف..، وهم مجموعة من العازفين الذين كانوا يجوبون القرى والمداشر والأحياء باحثين عن مناسبات الفرح، كالزفاف والختان والعقيقة، أو ما إلى ذلك مما يشكل

الغناء والشعر والموسيقى، والرقص، والإيماء... [44] إذ هي دارما يشارك في خلقها عامة الشعب، لأن هذا الأخير هو الذي يعطي المصداقية والشرعية لهذه الأغاني، إما سلبا أو إيجابا، ومتى كان قريبا من هموم الشعب وبيئته وأحلامه، مستلهما لموروثه الثقافي، لذا نجد في أغاني بنعمان بعض النماذج من المقاطع الغنائية العريقة التي حفظتها الذاكرة الشعبية، وتناقلتها الأجيال. دون أن ننسى عوامل أخرى يجب أن تتوفر في الفنان وهي التواضع والبساطة، ونبذ التصنع والتكلف، والتصرف بعفوية وتلقائية، ومعرفته بذوق الجمهور، وأن يعرف متى يوظف الألحان والإيقاعات في مكانها المناسب حسب المواضيع والمناسبات.

خاتمة

كانت هذه دراسة متواضعة، لأغاني مجموعة «بنعمان»، التي وقفت فيها عند التيمات الرئيسية التي تدور معظمها على تيمة الحزن والمعاناة والاغتراب.. بالإضافة إلى تيمات أخرى كالحنين إلى الأيام الزاهية للتاريخ الأمازيغي، وكذلك التغني بالفتاة الأمازيغية وتبيان فضائلها، ومساهمتها في الحياة اليومية... هذا فيما يخص القضايا الموضوعية، والذي ساهم الجانب الفني والجمالي في خدمة هذه القضايا وجعلها تنبض بالحياة والدفء، مما جعل هذه الأغاني مفعمة بالحركة والدينامية، وهكذا فقد وقفنا عند مجموعة من الملاحظات والخصائص المميزة للغناء عند مجموعة «بنعمان» وهي كالآتي:

- إن أغاني مجموعة «بنعمان» يغلب عليها الطابع الدرامي والمأسوي والتسييس والرغبة في التحرر وتأكيد الذات.
- استجابة هذه الأغاني، لأفق انتظار مجموعة من الفئات الشعبية الكادحة.
- إن نظام المجموعة يتمرد على الفردانية في الأداء والغناء.
- اعتماد اللغة الأصلية، ولغة الجماهير التي يوجه إليها أغانيه.
- اعتماد لباس عادي، لكي يتساوى الجميع وحتى في الهندام.
- اعتماد آلات شعبية أصيلة، لها حمولتها الدلالية في الذاكرة الجماعية.
- اختيار اسم «شقائق النعمان» له دلالة رمزية مزدوجة قد تفيد التغيير والربيع والأمان.
- محاولة للتجديد، والثورة على الأغاني التجارية المائعة، إذ شكلت مرحلة الوعي بالقضية الأمازيغية وضرورة الدفاع عنها.

العراقيل، بالإضافة إلى شخصية الغولة (ثامزا)، وهي شخصية أسطورية شريرة، إذ يقول الشاعر في الأغنية السادسة عشر؛ إذ يشبه الحياة الراهنة بالغولة فيقول:

ثذاث ناغ ثذوار أشنو ثامزاني نزمان**

*** تعريبه:**

سأهاجر وأنادي «نونجة» أين أنت

**** تعريبه:**

حياتنا صارت كالغولة في سالف الأزمان

ونونجة أو لونجا هي امرأة جميلة ذات شعر طويل، وهو أكثر الصفات التي يميزها في الذاكرة الشعبية الأمازيغية. بالإضافة إلى استعمال رموز خرافية حيوانية مثل «موكا» (البومة)، التي ترمز إلى الخراب والموت؛ ووقوفها على أحد منازل المدشر، يدل على موت أحد ساكنيه، فيقول الشاعر في الأغنية الثانية عشر:

غاموكا ثسريرو خومي ديوض نهار *

و - المستوى الدرامي والاحتفالي : إن المبدع بصفة عامة يحتاج إلى مجموعة من المؤهلات، خصوصا إذا كان يواجه جمهوره الشعبي ويحاول إرضاءه، فيجب أن تتضافر فيه الطاقة العضلية التي تضمن له الحركة، والطاقة الذهنية التي تضمن له الإبداع والابتكار، لذا يجب أن تشترك كل الطاقات الموجودة لدى الإنسان، ما ظهر منها وما خفي، انطلاقا من نفس المبدع ووجدانه وخياله، مرورا بذهن المفكر، وانتهاء إلى عضلاته التي تمثل أو ترقص أو ترسم أو تنحت أو تعزف»[41]. إن الدراما الشعبية قديمة باعتبارها طقسا عقديا أو اجتماعيا أو احتفالا بمناسبة طبيعية أو اجتماعية أو ميثولوجية. وهذه «العراقة تؤكدها استجابة الطفولة في بواكير الوعي للتشخيص والتمثيل واعتبارها مصدر التربية المباشرة»[42].

إلا أن الدراما من بين الأنواع الأدبية التي ترتبط بالأشكال الفنية الأخرى، وهي في كنهها لا تتعدى نطاق الأدب فحسب بل حتى نظرية المسرح[43]، لأنها تقوم أساسا على إزالة الحواجز بين الممثلين المغنين والجمهور، حتى إذا عمد المغنون إلى وضع زي أو آلة؛ فإن ذلك لا يفصلهم عن الجمهور، الذي يشاركهم المشاعر والأحاسيس، باعتبار الموسيقى الشعبية المغربية التي تؤديها المجموعات الغنائية، تمتاز بالحركية ونادرا ما تخلو من ذلك، وهي مهما بدت بسيطة إلا أنها تجمع بين

سريغ إمطاون روبيغ أيما

إمطاون أنجذيذ ذ رقفز إفنا***

*تعريبه:

شتتك المستعمر كرمال الصحراء

**تعريبه:

قالوا له: عبد الكريم منبع ماء

قالوا له: عبد الكريم برعم شقائق النعمان

***تعريبه:

سمعت البكاء، وتأثرت به يا أماه

دموع الطائر في القفص مسجون

وكما نجد الاستعارة المكنية؛ حيث شبه الشاعر المعطلين، بالشتاء، ليفيد الكثرة، فحذف المشبه به وهم المعطلون، ورمز إليهم بأحد لوازمهم وهو الجلوس في الظل. فيقول الشاعر في الأغنية الرابعة عشر:

يوث زايناغ ونزار ناس مارايثري.

ونجد كذلك الكناية، فمثلا في الأغنية السادسة «أذري» (الظل) أو «المخبأ» كناية على الخمول والكسل. بالإضافة إلى حضور أساليب على المعاني كالاستفهام والأمر والنهي والتعجب.... كلها قد خرجت عن معناها الأصلي لتفيد التحسر والرجاء والأمل والإيغال في الاغتراب والتساؤلات الاستنكارية. ويعمد الشاعر إلى استغلال الرموز التي تحيل إلى الحضارة الأمازيغية وعلى ثقافتها الموغلة في القدم، كذكر بعض الشخصيات الخرافية «كنونجا»، في الأغنية الثالثة:

«أذوياغ» أذرغيخ لونجة ماني ثدجيذ *

فهذه الشخصية كانت على قدر كبير من الجمال وكان ما يميزها هو طول شعرها. حتى قيل في المثل «بحال سالف لونجة» أي «مثل شعر لونجة»، وهذه الشخصية لها حضور في الحكاية الشعبية الأمازيغية، ويكون شعرها بمثابة الأداة المساعدة، التي تساعد البطل على تخطي مجموعة من

بتجديد الكلمات وتغيير الإيقاع من الحقيق إلى الربع إلى المتوسط، وهكذا «تكمن أهمية الأغاني الشعبية في ألحانها أكثر مما تكمن في نصوصها المنظومة، ذلك لأن الألحان هي التي تضمن لها الحياة وتيسر لها أسباب البقاء والاستمرار بتداولها عبر الشفاه...» [40].

أما فيما يخص المظهر الخارجي للمجموعة المتمثل في طريقة الغناء (وقوفا أم جلوسا)، فإنهم يلبسون لباسا عاديا، تمثل الإنسان الشعبي الذي يتميز عن أخيه، وهذا بيانهم في تكسير انتماء الفنان إلى مجتمع غريب ويجعله قريبا من بيئته خصوصا في طريقة الأداء الانفعالية، أو طريقة الفكر التي يمثلها الهندام. أما طريقة الغناء فتؤديها المجموعة واقفة على العموم، على عكس ما كان معروفا عند مجموعة «ناس الغيوان»، وهذا ما يمثل حالة التأهب والحماس، خصوصا أن هذه الطريقة تسهل عملية الاندماج مع الجمهور أو العكس.

هـ- المستوى البلاغي: حاول الشاعر الأمازيغي، قدر المستطاع، أن يوظف في لغته أساليب جزلة وتعابير قوية، قريبة من تراثه ووجدانه، ولكنها في الوقت ذاته سهلة الفهم ومتيسرة الدلالة، وسريعة الاستجابة؛ لأن الشاعر الأمازيغي ينهل من الواقع المعيش، ومنه ينسج خيوط أفكاره ويعبر عن أمانيه وعن آلامه وهواجسه. ومن هذه الأساليب البيانية أسلوب التشبيه: حيث يقول الشاعر في الأغنية الثانية بتشبيه أرضه، حيث شبهها برمال الصحراء؛ ووجه الشبه فيها هو الاندثار والتشتت وأداة التشبيه هي «أم».

يدجيشم أو رمي أميجذي نصحرا١*

كما نجد تشبيها آخر بليغا، إذ حذفت أداته، حيث يقول الشاعر في الأغنية الأولى :

ننناس عبد الكريم ذر عنصار نومان

ننناس عبد الكريم ذعذو ننووار بنعمان **

إذ يشبه القائد عبد الكريم الخطابي بمنبع ماء، وبرعم شقائق النعمان، ووجه الشبه فيه القوة (قوة الماء) والجهاد احمرار شقائق النعمان. وإلى جانب أسلوب التشبيه نجد أسلوب الاستعارة التصريحيه لأنه بعد أن شبه الدموع بالمعاناة، صرح عنها في البيت الموالي بأنها دموع الطائر المسجون في القفص. فيقول الشاعر في الأغنية التاسعة:

تغلب عليها آلالات التي تساهم في ضبط الإيقاع، نظرا لأن شعوب البحر الأبيض المتوسط عموما تميل إلى الإيقاع وخصوصا الراقص منه، والآلة الأكثر شيوعا إلى تحقيق هذه الوظيفة: البندير (أدجون)، وهو آلة نقرية، يمسكها الناقر، ويوقع عليها بأصابعه أو بكامل كف يده، وهو دائري الشكل، «مصنوع من خشب يلصق عليه جلد سميك، يتوسطه خيطان مطاطيان قويان [37] يساعدان على تحقيق ضخامة الصوت» [38]، لذا نجد المجموعة تستعمل (بندير) لتحقيق هذا الإيقاع المحلي من جهة، ولتأكيد نهلها من الآلات الشعبية الأكثر انتشارا، إذ لا يخلو منزل في الريف من هذه الآلة خصوصا في فترة ما قبل السبعينات.

وكما نجد إلى جانب البندير آلة الطامطام، وهو عبارة عن آلة نقرية كذلك، تتكون من تعريجتين، تصغر إحداهما الأخرى، ويربط بينهما بخيط قوي لكي لا ينفصلا، وكل واحدة منهما على شكل مخروط مستطيل ضامر الوسط، وتغلق بجلد الماعز من الجهة الأكثر اتساعا من حيث القطر. وهي آلة إفريقية اقتبسها فرقة كناوة وحمادشة... من أفريقا الوسطى، والتي اقتبستها بدورها فرقة «ناس الغيوان» التي تأثرت بها مجموعة «بنعمان». لذا نرى هذا الإيقاع الإفريقي ذا الطابع الأميل في هذه الموسيقى.

وكما ستستعمل المجموعة الآلة الوترية المتمثلة في «البانجو»، وهذه الآلة لها خصوصية أمريكية، إلا أنه صالح الأداء الأغنية الشعبية، لأن هذه الآلة استعملت من طرف الفئات المضطهدة سياسيا وتاريخيا وهي آلة وترية لها صندوق دائري مغطى بالجلد أو بالبلاستيك المقوى، قادرة على أداء المقام الخماسي الذي يميز الموسيقى الأمازيغية بصفة عامة.

بهذه الآلات مجتمعة، حاولت المجموعة تحقيق نوع من الانسجام بين اللحن والإيقاع، إلا أن اللحن هو الذي يجعل الموسيقى الأمازيغية متميزة، إذ تعتبر في معظمها غنائية، فهي تقوم على الصوت في الدرجة الأولى، ثم تأتي الآلات الموسيقية في الدرجة الثانية، وقد تكون تكميلية في بعض الأحيان، وما يميز هذا الغناء أنه يكون جماعيا، حيث يجمع المغني بين الغناء واستخدام الآلة الموسيقية، إلا أن مجموعة من المعايير يجب أن تتوفر في صوت المغني وخصوصا عندما يكون مفردا، وهي كالآتي: صفاء الصوت وخلوه من البحة، طول نفس المغني، ملازمة العتاد في النغمات الحادة، حسن إخراج الحروف [39].

وأما اللحن، فما يميزه أن جمله تكون قصيره النفس، تقوم على مبدأ التكرار خصوصا اللازمات، التي تلخص مضمون القصيدة الدلالية، إلا أن هذه الرتابة المملة في بعض الأحيان يتم تتجاوزها

يرى أن القافية ضرورية، إذ بانتفائها، يصبح الشعر كلاما عاديا ولو كان موزونا، إلا أن تطبيق القواعد المنظمة للشعر العربي على الشعر الأمازيغي لا يخلو من تعسف وإسقاط قد يحيد عن الصواب. أما في الروي فإن الحروف التي تهيمن تغلب عليها سمة الهجر خصوصا حرف النون واللام والراء، فقد عمد الشاعر إلى هذا التكرار ليكسر به الإيقاع الرتيب ويجعل منه إيقاعا متنوعا، ينضاف إليه تكرار بعض الحروف المهموسة كالسين والفاء لتجديد النفس الموسيقي من جهة، ولشد المتلقي ولفت انتباهه من جهة أخرى، وبالتالي التأثير فيه بأصوات مهجورة، وكل هذا يخدم مقصد المغني للتعبير عن تيمات كالحزن والمعاناة والتحسر... وقد لا يكون حرف الروي حرفا، وإنما حركة فتح طويلة، وفي هذا المضمار لا نتحدث عن القافية الصوتية، وإنما نقصد القافية الموسيقية التي امتازت بها القصيدة الأمازيغية بالريف.

ج – الإيقاع الداخلي: وهنا سأطرح قضية تكرار الحروف في الأغاني المغناة من طرف «بنعمان»، حيث سيطرت الأصوات المهجورة ذات الطابع الانسدادي (انسداد الهواء في القناة المصوتة)، ونذكر أكثرها تكرارا وهي [الياء/النون/اليم/ الكاف/ السين/ الراء...]، وهذا كله لإسماع صوته للمتلقين وكذا اعتماده على الأصوات التي ينتج عنها الصفير والاحتكاك لتجديد النفس بعد الانحباس، ليجدد من خلالهما الإيقاع وتتقوى الدلالة والنظم. وكذلك لم يغفل الشاعر تكرار أصوات المد، كالياء والألف والواو، التي ساهمت في إثراء الجانب الإيقاعي للنص، وجعله ذا نفس طويل، وبالتالي شد انتباه المتلقي لفهم دلالة الأغنية، والسماع إلى آهاته وآلامه وآماله.

أما فيما يخص تكرار الأفعال، خصوصا في صيغة الجمع في الماضي (اسقسا (سأل)، وصيغة المفرد في الحاضر (أذاريغ (سأكتب)، إذاراي (أذكرني)... وكذلك تكرار الكلمات (تفوشت (الشمس) أسينو (الضباب)/ رمواج (الأمواج)، فهنا الشاعر يقوم بتكرار عناصر الطبيعة التي تشاركه همومه وأحزانه في الغالب الأعم. وأما تكرار الجمل، فلعل تكرار الأزمات أكثر ما يحقق هذا التكرار، بالإضافة إلى تكرار المحسنات البديعية، كالجناس غير التام مثلا (شيري/ أتيري) (الظل/ستكون)... وتكرار المحسنات المعنوية كالطباق مثل (النار / الثلج – الانغلاق/الانفتاح- الموت/الحياة – الليل/النهار – الارتفاع/ للانحدار – اليمين/ اليسار...) فالتكرار يفيد التوكيد مع إغناء الجانب الإيقاعي والموسيقي والدلالي.

د – الإيقاع الموسيقي: إن مادة الموسيقى هي النغمات، والتي يعرفها بيتهوفن بأنها «الوصلة التي تربط الحياة الروحية بالحياة الشعورية» [36]، وهكذا فإن الموسيقى يمكن أن تعبر عن إحساس بسيط، وصولا إلى أعلى درجات الروحانية. وإن الدلالات التي تستعملها مجموعة «بنعمان»

سريع إمطاون روبيغ أييما *
إمطاون أنجذيذ نرقفز إفنا

وفي هذا الصدد تتم الإشارة إلى شخصيات وطنية كانت تحارب من أجل الحرية كأمثال محمد أمزيان ومحمد عبد الكريم الخطابي. وهكذا بقي الإنسان الأمازيغي يتوق إلى الحرية وإلى تحقيق ذاته وتأكيد جدارته وأحقيته في تمثيل نفسه بنفسه.

* **تعريبه:**

سمعت البكاء، وتأثرت به يا أماه
دموع الطائر في القفص مسجون

ثالثا: الجمالي والدرامي في أغاني «بنعمان»

أ – الوزن : إن «إزران» قديما، كانت توزن على وزن «للابويا»، الذي يتكون من 6 مقاطع صوتية في كل شطر (أيارا لابارا ءايارا لابويا)، وكان الشاعر في قصائده يذكر هذه المقاطع ليؤكد على الانتماء الجغرافي للشعر الأمازيغي، (أنظر الأغنية 10 والأغنية الحادية عشر والأغنية الثانية عشر والأغنية السادسة عشر).

هكذا، فإن الميزان الشعري هو «رميزان بنويا» الذي ينقص أو يزيد في عدد المقاطع الصوتية، إلا أن استيفاء عدد المقاطع كاملة هي القاعدة، أما ما يطرأ عليها من زيادة أو نقصان فهو الاستثناء. وهكذا نظم الشاعر الأمازيغي على هذا الوزن الذي يمثل السليقة والسجية الأمازيغية. إلا أن أصل هذه الكلمة «للابويا» يلفّها الكثير من الغموض والتأويل[33]. وهذا الوزن يعتمد بالأساس على النبر، أي انخفاض وارتفاع الأصوات، التي تقتضيها عملية المد.

ب – القافية والروي: وردت القافية في أغاني «بنعمان» إما موحدة وإما متنوعة. فهي مقيدة أو مطلقة حسب نفسية الشاعر ونفسه، وحسب المواضيع التي يتناولها، وقد يكون من أسباب تنوع القافية في القصيدة المغناة هو اشتراك شاعرين أو أكثر في نظم القصيدة. خصوصا لوظيفة القافية التطريبية، لأنها تشبه إعادة الأصوات، إلا أن بعض الباحثين يرون أن «القافية» بالمعنى العربي لا وجود لها إلا في قصائد خاصة في شعر شمال المغرب»[34]، إلا أن الأستاذ أمحرف عبد الناصر[35]،

تعتمد على تساقطات الأمطار، فتدل هذه الأخيرة على الخير والبركة، وانعدامها يدل على البؤس والمجاعة، فنرى الشاعر يتضرع إلى الواحد الأحد، ويطلب منه الغيث؛ فيقول في الأغنية الخامسة:

أيا سيذا ربي أرانغد أنبذو ll أرد ربروق ني يشاش زكسينو

وكما نراه يتحسر على ما لحقها من دمار، وعن فقدانها حركتها وحيويتها في أيام الربيع والرخاء، فنرى الشاعر يستعمل واو التأوه وياء النداء، الذي خرجت عن سياقها لتفيد الحسرة والضياع والحيرة مع التكرار.

واثماراث ياثمارث

وهو ما يؤكده هذا البيت الشعري الذي يبين قمة التيه والضياع، يقول الشاعر في الأغنية الثالثة عشرة:

أقاي جار مواج وغضسغ ورزويغ **

لذا نراه يسأل الزمان، عن موقع الإنسان من الكينونة الإنسانية بصفة عامة (أنظر الأغنية رقم 13).

* **تعريبه:**

نترجاك يا الله أن تعيد لنا فصل الربيع

أعد لنا البرق الذي يومض من السحاب

** **تعريبه:**

إنني بين الأمواج، لا أغوص فيها ولا أعبرها

إن هذه الأغاني (القصائد الشعرية المغناة) تعبر عن الفئات المحرومة التواقة إلى الحرية، والانعتاق من شتى ألوان الهيمنة المادية والمعنوية، من أجل تأكيد ذاته، وضمان تميزها عن باقي الذوات الأخرى سواء كانت وافدة أو مستعمرة، فصار الإحساس بفقدان الحرية سواء التعبيرية الذي يجسده عدم الاعتراف باللغة الأمازيغية، أو الهوياتية الذي يجسده انتماؤه إلى المجتمع الأمازيغي ذي الحضارة العريقة، فيشبه الشاعر هذا الإنسان المقموع سياسيا وتاريخيا، بأنه طائر ينوح في قفصه لا حول له ولا قوة كحال اليتيم، إذ يقول الشاعر في الأغنية التاسعة:

مسترسلة في آفاق المستقبل)، كونها حرة، أي غير مختلطة بأي هوية أخرى، إن للهوية غاية مطلقة في حد ذاتها، أي أنها تكون محددة لنفسها بنفسها، بمنأى عن أي تدخل أو تأثير أجنبي عنها» [29].

وعلاقة بالهوية تحضر اللغة الأمازيغية ومشكلة الاغتراب، فالشاعر يبحث عن لغته الأم والأمل لأنها «أساس تحقيق السيادة الكاملة للشعب الأمازيغي بعد سيادة الكيان والوطن» [30]، لذا نراه يعاني ويتحسر على لغته التي أوشكت على الانقراض، إذ يقول: في الأغنية الرابعة:

أذا ريغ ثريفثت لالة ثروح أتغري
أنا ري ثمازيغت نتاث أمانغني***

ويصر على الحفاظ عليها سواء في الذاكرة أو عن طريق الكتابة التي كنى عليها بكتابتها على الحجر ليبقى راسخة وخالدة ولتواجه ما تتعرض له «من كبت قاتل يؤول بها إلى أن تفقد، لا محالة، قيمتها. إن وضعها الدوني والهزء والسخرية الذي تقابل به تكون نتيجته الانطواء الذاتي واحتقار النفس» [31]. وهذا يترتب عنه الاغتراب بشتى أنواعه سواء الثقافي، الذي تعمل الجهات المهيمنة على تثقيف هذا الشعب ثقافة غريبة عنه لا صلة لها بتراثه وتاريخه وتربيته... وكما تدخل عناصر تساهم في ترسيخ مفهوم الاغتراب «مثل الانسلاخ عن المجتمع والعزلة أو الانعزال، والحجر عن التلاؤم، والآفاق في التكييف مع الأوضاع السائدة في المجتمع، واللامبالاة، وعدم الشعور بالانتماء، بل أيضا انعدام الشعور بمغزى الحياة» [32]. بالإضافة إلى هذا فقد تنجم عليه حالة مرضية نفسية قد تؤدي إلى الاكتئاب والانفصام. مما جعل الشاعر يشبه الأمازيغية بالطائر الذي لا جناح له، (أنظر الأغنية السادسة عشر).

إن الشاعر يتعلق بأرضه إلى درجة أنه يعتبرها من المقدسات، ومن مجمل ما يمكن أن يضحي من أجله، إلا أن المستعمر قد ألحق بها شتى أنواع الدمار والخراب، ويعبر الشاعر عن ذلك فيقول في الأغنية الثانية:

أفين شام ثردجاذ ا من دون قاع ثيمورا

ومن تعلقه أنه يصفها وصفا دقيقا في مختلف ظواهرها ومظاهرها من ربيع وصيف وشتاء وجفاف، لذا نرى الشاعر يطلب الغيث، ويتساءل عن سبب الجفاف الذي لحق بالأنهار والعيون، وكثرة الحر، وغياب الغيوم الملبدة بالأمطار، خصوصا إذا اعتبرنا أن الريف منطقة فلاحية بورية

يوثا زايناغ ونزار نشار مارا رثيري
نوزمارا ثوذاث إصبحان أتيري

تعريبه:

لقد أمطرت بنا السماء وعجت بنا الأماكن الظليلة
فكلنا نبحث عن الحياة الهينة أنى تكون

وهكذا فإن الشاعر يرى أن الحق يؤخذ ولا يعطى، لذا نراه يحرض على التضحية بالجزء لضمان بناء الكل. لذا نراه يدعو إلى العودة إلى الأرض، فلا شيء مستحيل ما داموا أحياء، فيقول: في الأغنية الثانية عشر:

أوين ذاي يهجان فكر ذاي فكار
فكار ذي دشار ناش محاند ذايك رعمار.

تعريبه:

يا من هجرني، فكر في فكر
فكر في مدشرك، ما دمت حيا

كما أن الهوية تحضر بقوة في الأغنية الأمازيغية، فهنا الشاعر يغني عن الأمل والحقيقة التي تثبت هوية الإنسان الأمازيغي خصوصا المقررات المدرسية التي تطمس الهوية المغربية الحقيقية، لذا نراه في الأغنية الأولى، يتساءل عن الوقائع الحاسمة في تاريخ المنطقة، إذ يقول:

مني يدجا عبد الكريم ذ محمد أمزيان؟
مني يدجا أنوال ذدهار أيران؟

وكما يتساءل عن جذوره وعن حقيقته: يقول:

إتسقساخ ثيذت إخباش خ زوران.

ولمعرفة مفهوم الهوية يجب استحضار الخصائص العامة للهوية والتي تتحدد كما يقول هيجل في ثلاث خصائص هي: كونها لا متناهية (أي كونها ممتدة في أغوار الماضي السحيق، وفي ذات الوقت

وهكذا فإن فرقة «بنعمان» قد نحت منحى الأغنية الغيوانية، سواء على مستوى الآلات المستعملة (الدف، الطامطام، البانجو..)، أو الكلمات، فكانت تحمل هموم الفئات الدنيا، يغلب عليها طابع التسيس، خصوصا مع ظهور جمعيات ثقافية ذات أبعاد تقدمية مثل الجمعية الثقافية بالناظور، وجمعية إشعاع الريف بالحسيمة. إلا أن القاسم المشترك الذي يجمع مواضيعها هو تيمة الحزن والمعاناة، والاغتراب... وكذلك على مستوى الأداء التي تميز بالأداء الجماعي.

ثانيا: المعنى والدلالة في الأغنية الأمازيغية

سنتطرق في هذه الدراسة إلى القضايا الدلالية الكبرى، التي تطرحها أغاني مجموعة «بنعمان»، مؤكدين على أن الهجرة هي الأكثر حضورا، فقد وجدنا أنها تتمحور حول تيمة الهجرة والهوية واللغة والأرض والحرية. إن تيمة الهجرة هي التي تغلب على جل الأغاني المغناة في هذه الفترة، خصوصا الشعر، لأن هذا الأخير هو الذي يعبر من الحياة اليومية بكل تفاصيلها، ويترصد حركاتها وسكناتها في قالب فريد يتميز بموسيقاه الرنانة، وصوره البيانية الرائعة فنرى الشاعر الأمازيغي يتحدث عن أسبابها، كالجوع والجفاف والبطالة... وكذلك المعاناة والآلام على وجه الخصوص لأنها هي المعنية بالأمر، عندما يهاجر أبناؤها طلبا للقمة خبز، فنراه يخاطبها خطابا يحمل دفئا وأملا في غد أفضل؛ يقول أحمد بنجيلالي في الأغنية السادسة:

سرد غاري أيما ما يمي إمطاون

أسانا أذعذون أداسن إصبحانن

تعريبه:

أصغ إلي يا أماه، لم البكاء.

هذه الأيام ستمضي، ويأتي الرخاء.

وقد نتج عن هذا التهجير مجموعة من المآسي كالموت في البحار، في وقتنا الراهن... لأن المواطن الأمازيغي قد استنفذ صبره، ورجاءه في التغير نحو الأفضل، فصار يهاجر ولا يبالي، يبحث عن الحقيقة وعن الذات وعن الهوية... وقد يؤدي به الأمر في بعض الأحيان إلى البقاء في المهجر يندمج مع المجتمع الغربي عن طريق تغيير الجنسية. لذا نرى الشاعر يدعو إلى التضحية من أجل أن تعيش الأجيال حياة أفضل، يقول في الأغنية الرابعة عشر:

فظهر خلال هذه الفترة الذهبية فنانون أفراد أمثال، الوليد ميمون ومحمد الطوفالي الذي استعمل آلة القيثارة ولارمونيكا... ليخلفهم جيل جديد حمل لواء الأغنية الريفية الجادة والعصرية كالفنان خالد إزري، وبوعفة (أياون)، وشيلح علال، وسوليت... هذا على مستوى الأفراد.

أما على مستوى المجموعات الغنائية، وهي على نمط فرقة «بنعمان» قيد الدراسة، إذ ظهرت مجموعة من الشباب المتعلم ذي ثقافة تقدمية في الغالب الأعم، معظمه من الرجال، حيث قاموا بالثورة على الشكل الغنائي الكلاسيكي الفردي، وقامت بمواجهة العقبات المفروضة من طرف الجهات الرسمية [24].

وتنتمي عناصر هذه المجموعات إلى الطبقات المسحوقة التي حاولت أن تخلق اتجاها منتميا إليها، يعبر عن آهاتها وآلامها، ويجعل من هذا الشعر المغنى سلاحا حادا موجها للتحريض والتوعية، وركزت هذه الفئة على الكلمة أولا، لأن الذوق الأمازيغي المغربي بصفة عامة مازال ينفعل مع الكلمة أكثر من انفعاله بالموسيقى [25]، ثم ركزت على النغمة الموسيقية ثانيا. أما الآن فيجمل بنا ذكر أهم الظروف التاريخية والثقافية التي ساهمت في مجموعة «بنعمان».

أ – إحساس أجيال ما بعد الحرب العالمية الثانية بالخيبة والقلق والبؤس والتمرد، خصوصا عند ما رأت طموحاتها وآمالها تتبدد وتضمحل، ولم تستفد البتة من التطور الصناعي والتكنولوجي، الذي تم على حساب إنسانية الإنسان نفسه، وهذا ما عكسته نظريات فلسفية وفكرية كالاستلاب والاغتراب والتنبؤ والفردانية، وكما اجتاحت أوروبا وأمريكا موجة من «الهبيين» بمختلف مظاهرها [26].

ب – أما على المستوى العربي، فقد زلزت هزيمة 1967 العقول والعواطف، التي ألقت بظلالها على المستوى الوطني، الذي جعلته يعيش حالة الترقب والقلق، بالإضافة إلى الصراعات الاجتماعية والسياسية الناجمة عن سوء التدبير بعد الاستقلال [27].

كل هذه الظروف أدت إلى تجارب موسيقية تعبر في عمقها عن واقع المجتمعات العربية وتركيبتها النفسية، وهكذا ظهرت الفرق الغنائية الأولى بالمغرب من أمثال، إزنزارن، جيل جيلالة، ناس الغيوان، المشاهب، أوسمان... إلا أن المجموعة التي كان لها بالغ الأكثر على ظهور مجموعة من الفرق الغنائية بالشمال الشرقي، هي فرق ناس الغيوان، التي اقتحمت الحدود بأغانيها التي استفادت من تجارب (كناوة، حمادشة، عيساوة، الروايس...) [28] وهو معين لا ينضب من الألحان والأنغام التراثية؛ إلا أن بدايتها كانت أكثر نجاحا شأن كل بدايات الإبداع الخالد.

مجال الغناء معتمدة على صوتها الجميل الذي يمتاز بنبراته الأهلية، المتجذرة في التراث القديم مستعملة آلة الكمان في شكلها التقليدي» [18].

وبعد هذه المرحلة، يأتي جيل التقليد، جيل الستينيات، إذ لم تظهر أي مساع جادة يمكنها أن تؤدي إلى إحداث القفزة النوعية، إذ ما ميز جيل هذه المرحلة، هو الانفتاح على «تجارب» المشارقة والإسبان وأمازيغي القبائل في الجزائر بحكم القرب الجغرافي» [19].

ويمكن إدراج فريد الناظوري، ومحمد الناظور وميمونت نسلوان، وصباح بني سيدال... في هذه المرحلة، أي مع موجة المحاكاة والتقليد مع الحفاظ على الآلة (كالدف، ثامجا، الزمار...). وهذا ما يعطي للأغنية طابعا أصيلا، رغم هشاشة الموضوعات التي كانوا يتناولونها [20].

مرحلة السبعينيات، مرحلة الوعي الفني : حاول الفنان في هذه الفترة الحاسمة من تاريخ الأغنية، أن يعيد الاعتبار لنفسه، عن طريق تسييس المضمون المغنى، وتطوير واستعمال الآلة العصرية إذ أن «ما يربط الإنسان الأمازيغي بالريف هي صفة الفنان artiste بمدلوله العصري، فالأمازيغي عندنا يغني بتلقائية فائقة في مختلف المناسبات» دون أن يضفي على نفسه صفة الفنان الذي تمنعه بيئتنا وثقافتنا التقليدية بالريف» [21].

وهكذا ظهرت أغنية جديدة، مواكبة للمستجدات، عن طريق الحديث عن القضايا اليومية والهموم القومية والوطنية والإنسانية بصفة عامة، وهذا ما خلفه الانتشار الكاسح لثقافة الالتزام ونزعة التحرر الإنساني اللتين حملتهما رياح الفكر الوجودي والماركسية التي استوطنت عقول وقلوب الشباب المغربي. في ذلك المناخ شهدت الساحة الفنية في الريف انبعاثة جديدة للأغنية الأمازيغية وضعت الإطار الجديد للغناء والموسيقى وللفن عموما [22].

ولكن هذه المحاولة لم تأت لتغض عن الماضي وعن التراث، بل جاءت تستلهمه وتبحث فيه على نماذج خالدة، تثبت للأغنية الأمازيغية أصالتها وبالتالي تفردها، كالنهل من الطبيعة والبيئة، وترديد بعض اللازمات والأهازيج القديمة، ولعل أبرزها ذكر القالب الوزني، «أيورا لايورا أيورا» سواء كافتتاحية للأغنية أو خاتمة لها، لتعطي لها الخاتم الذي يميز الأغنية الريفية عن سواها [23].

بغية شحذ العزائم والهمم، لإبطال مؤامرات الأعداء بالإضافة إلى أدوار أخرى، فالشعر الشفوي لا يقوم فقط بالدور السياسي في تحميس الجماهير كما يفعل «أمذيان» وخاصة المتجول منه في توعية القبائل وحثها على الجهاد ضد المستعمر بل يقوم هذا الشعر بدور مهم في بناء المجتمع لارتباطه بالعمل والإنتاج» [11].

وكانت هذه الفرق الغنائية تستعمل آلات النقر كالبندير، ثم آلات النفخ كآلة الزامر وهي عبارة عن مزمار قصبي يتكون من قصبتين متوازيتين توضع في رأسها زمارتان قصبيتان صغيرتان وفي أسفلها قرنا بقرة يساعدان على تضخيم صوت الآلة، أما القصبتان المتوازيتان فتساعدان على تحديد الإيقاع انطلاقا من ست ثقب في كل واحد منهما، فضلا عن ثقب واحد في كل واحدة أيضا في الجهة السفلى [12]. بالإضافة إلى آلة الغايطة: وهي «عبارة عن مزمار خشبي له فتحة ضيقة في الأمام، وفتحة واسعة في الخلف، وتوضع في الفتحة الأمامية، زمارة صغيرة ينفخ فيها [13] ويشترط أن يتوفر النافخ فيها على نفس قوي. وكذلك آلات الناي وتسمى بالأمازيغية (ثامجا)، وهي آلة قصبية يبلغ طولها ذراعا، وهي «كلمة فارسية» تعني القصب (أي الناي)... وسيصنع شعراء صنهاجة المعروفون باسم «إمذيازن» مزمارا ذا قصبة يسمى «بوغانيم» ويعتبر الناي الآلة الشجية الأكثر شيوعا في سائر مناطق المغرب، حتى قيل: «إن الناي أداة الحب» [14].

إلا أن هذه الفرق سرعان ما ساهم عهد «الحماية المظلم والانحراف الخلقي لدى القواد والحكام في استخدامهم عيونا وأعوانا لها في البوادي والقرى... فانقطع شعراء إمذيازن عن ترديد الأغاني الحماسية والبطولية واستعاضوا عنها بأغاني المدح والتزلف والمجون الساخر، وهجروا آلة المزمار واستعاضوا عن المنشدين بنسوة يرددن المقاطع الغنائية ويرقصن على وقعها في حركات منافية للآداب»، مما غلب على هؤلاء فيما بعد اسم «الشيوخ» و«الشيخات» وصار عملهم يقتصر على التكسب ليس إلا. وكل هذا ساهم مع دور الفقهاء في القول بتحريم السماع، أي (الغناء...) في تشويه هذه الفرق حتى صارت كرمز إلى الذل والاستهتار واتباع همزات الشياطين.

ثم شهدت مرحلة الخمسينات تغييرا شكليا «يتمثل في إدخال بعض الآلات الوترية في الغناء التي لم تكن داخله في التشكيلة الموسيقية للغناء الريفي من قبل، مثل البانجو الذي أدخله الفنان شعطوف، أول من وظف اللارموني* في أغانيه بشكل جيد، والكمان والعود [15] وكما يمكن أن ندرج الفنان مذروس [16]، الذي حافظ على خصوصيات الموسيقى الريفية وكذلك فاطمة العباس [17] التي كانت تغلب على أغانيها النفحة الدينية، وكذلك نجد الفنانة يمينة الخماري التي أضافت عتبة في

أولا: إطلالة موجزة عن تاريخ الأغنية الأمازيغية

مرحلة ما قبل الاستعمار: إن تاريخ الثقافة الأمازيغية كان حافلا بالصراعات والنكسات والحروب وما خلفته من دمار واستغلال من جهة، وما خلفه الجفاف من جهة أخرى، فوجدت أن الشعر المغنى (إزران) [3] من أحسن الوسائل «في التعبير عن البكاء والحزن والجن [4]». وكانت تقدم هذه الأهازيج في صورة احتفالية، يصاحبها الرقص، وخصوصا رقصة الصف، ويتميز «بكونه جماعيا مثل أحيدوس والأحواش، وبكونه متحركا صفا أو استدرايا التوائيا من أسفل إلى أعلى مثل حركات الأفعى [5] وأكثر ما يحركها هو الإيقاع الذي يعتمد على ضرب الكف والقرع والنقر على آلة «ادجون» الذي يمثل الجانب الإيقاعي (الدف) وهو عبارة عن دف دائري الشكل، مصنوع من خشب يلصق عليه جلد سميك، يتوسطه خيطان مطاطيان قويان يساعدان على تحقيق ضخامة الصوت» [6].

وهكذا يبقى الغناء يتراوح بين الصف الأول والثاني الذي يقابله، وهو ما يمثله الجانب الصوتي (إزران)، بالإضافة إلى الجانب الجسدي (الحركي)، الذي يعتمد أساسا على تحريك الكتفين والصدر والأرجل [7]، إذ أن من تقاليد الأمازيغيين العريقة الجمع بين الرقص الجماعي والغناء والذي اعتبره أحد الباحثين أنه من إيحاء تموجات السنابل... أو الكثبان في الصحراء، أو تلألؤ سراب الجبال في الآفاق» [8].

وهكذا تتضافر هذه الأبعاد الثلاثة (الإيقاعي، والحركي، والصوتي)، لتعطي لنا لوحة حضارية تميز هذا الشعب عن سواه، فنراه يحتفل في مناسبات الأفراح (خصوصا الزواج) وفي بعض المواسم «كسيدي شعيب انفتاح»، أو الانتهاء من بعض الأعمال الفلاحية (كالحصاد والحرث)، وهذا النمط تغلب عليه الصبغة الجماعية سواء في الإنتاج، أو الإيقاع أو الأداء، وهذا النمط من الأغنية تكون «مجهولة النشأة، ظهرت بين أناس أميين في الاستعمال لفترة ملحوظة من الزمن [9]»، وهذا ما يميز هذه الفترة، أي ما قبل الاستعمار، حيث كان الفرد ينصهر في الجماعة ويؤول إليها، ويشاركها همومها وأحزانها.

من مرحلة الاستعمار إلى حدود السبعينات : وتلي المرحلة الأولى مرحلة الاستعمار. مرحلة النضال والجهاد ضد المستعمر، فواكبت الأغنية هذه المرحلة تآزرا وتشجيعا وتغنيا وتعبيرا عن الوقائع والأحداث، ونخص بالذكر هنا الشيخ علال نتمسمان، والشيخ محند نتمسمان، اللذين كانا يوظفان في أغانيهما «الأغنيج» [10] كأساليب وصور رائعة قائمة على استلهام الماضي المشرق،

مجموعة بنعمان [1] للأغنية الأمازيغية
دراسة تاريخية تحليلة

ذ. حسن الباز
باحث في الثقافة الأمازيغية، الحسيمة

توطئة

لم تحظ الأغنية الشعبية الأمازيغية بالدراسة والتدوين والجمع من طرف المؤسسات الرسمية، بل بقيت الأغنية الريفية على وجه الخصوص ردحا من الزمن مهمشة ومقصاة، بل صارت وصمة عار، محل شبهات، هيمنت فيها التعابير التي تفيد التجريح، لارتباطها بالفئات الاجتماعية المحرومة، والمدرجة ضمن أسفل الهرم الاجتماعي، مع الفلاحين والرعاة والمزارعين... لذا بقيت هذه الأغنية تعبر عن آمال وآلام الفئات الشعبية التي تعاني الويلات من فقر وغربة واغتراب وحرمان... فظلت لصيقة بالواقع المعاش، ملتزمة بقضاياها اليومية وانشغالاتها الآنية.

إن الخاصية الجوهرية التي تميز الشعر الأمازيغي هو ارتباطه بمجال الغناء، إذ هو شعر مغنى بالدرجة الأولى، ومرتبط بالطبقات الدنيا من المجتمع، التي عانت من شتى أنواع الاضطهاد. وهكذا فإن الشعر المغنى طبعا هو «شعر الرعاة، شعر الحصادين، شعر أبناء وبنات الفلاحين التي تسيل أيديهم دما، وجباههم عرقا بحثا عن لقمة الخبز وكومة حطب، إنه شعر المهاجرين في القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين إلى مستغانم ووهران وعين الترك في الجزائر... إنه شعر الأرامل اللائي فقدت أزواجهن في جبهات القتال والذين ساقهم الجنرال فرانكو في أحلك سنوات الريف لخوض الحرب الأهلية... إنه شعر الآلاف من العاطلين... إنه شعر الدموع والأحزان، دموع المهاجرين المغتربين بأسرهم في سبيل لقمة الخبز، يعانون من الاغتراب الذاتي والمكاني ومن الانفصال الحضاري... إنه بكل اختصار أشعار الناس الطيبين» [2].

36 ضنين : بخيل.

37 تعتيم : غموض.

38 الغساق : شدة الظلمة.

39 اسجى : اشتد سواده.

40 البلسام : وهو الدواء والعلاج الشافي.

41 غلاس : الظلمة الحالكة.

42 لشباح : الذوات وهي جمع ذات.

43 العنقا : طائر خرافي وقد رمز بحلقة العنقا : إلى العقلية الخرافية لغالبية الناس.

44 حوزنا لبديع : وطننا الجميل.

45 علي وذيع : أي ارتفع وانشر الخبر.

46 حديب : حنون.

47 ناغي : غني بصوت رخيم.

48 «ناب» : عددها (أحمد) في حساب الجمل.

49 النيروز: عيد فارسي يحتفل به الفرس في بداية فصل الربيع.

14 السرارب : جمع سرابة، وهي حسب محمد الفاسي من خلال كتابه معلمة الملحون، القسم الأول من الجزء الأول، الصفحة 148 وما بعدها. «... يعتبرها نظما بمميزات خاصة تجعلها بين القصيدة المبيتة والسوسية والعيطة،...» وتكون قصيرة ولا حربة لها ولا يذكر الشاعر فيها اسمه.

15 البراني : غريب الديار.

16 اسنيد : ليس له من يسنده في أمور الحياة.

17 افريد : وحيد لا مؤنس له ولا معين.

18 أوكيد : سريع.

19 مدا : بمعنى كم الاستفهامية.

20 جوبا : أي بعيدة.

21 واد اغتات/ صبا/ واد نفيس/ اجبال الدير/ تورار : هذه كلها أسماء أماكن.

22 خوضات : جمع خوضة وهي الفتاة البارعة الجمال.

23 اجلايب : جمع اجليبة، وهي الجماعة من الغزلان.

24 إيبوهو : يتطلعون ويمعنون النظر من بعيد.

25 المركد : أي الموطن والمكان الذي يسكنه الشاعر.

26 المسايف : بمعنى المسافات.

27 اكهيد : حارق قوي شديد الاشتعال.

28 الكراحين : جمع كراح، وهو الشيخ الذي ينشد القصائد، أما الذي ينظمها فيسمى السجاي.

29 الحربة : هي اللازمة التي يرددها الشادة كلما أنهى الشيخ الكراح إنشاد قسم من أقسام القصيدة.

30 المبيت : بحر من بحور الملحون الأربعة، وهو أصل البحور، غالبا ما تنظم فيه قصائد شبيهة بالعمودية.

31 المرمة الخماسية : وهي امرمة من امرمات المبيت، يكون فيها البيت مكونا من خمسة أشطار.

32 الدربلة : قصيدة للشيخ الجيلالي امثيرد، لم ينظمها على روي واحد، بل كل بيت فيها يتضمن رويا مغايرا، على أن يتوحد هذا الروي في الشطرة الأخيرة من البيت، ونظرا لكونها غير موحدة الروي، فكانت أشبه بالدربلة أي تلك (المرقعة) التي يلبسها الدراويش.

33 قصيدة حنين قالها الشاعر في مرحلة تواجده في ديار الغربة بباريس، ولذلك تعتبر زفرة شوق وحنين من ديار الغربة للأهل والأحبة والوطن. وهي قصيدة بدون حربة، حيث أنها وضعت للقراءة لا للغناء حسب ما صرح لي به الشاعر أحمد بدناوي نفسه.

34 «السين» : نهر بالعاصمة الفرنسية باريس يحمل هذا الإسم.

35 البين : الفراق.

الهوامش

1 راجع كتاب القصيدة للدكتور عباس الجراري، ص. 547-548.

2 الدكتور عباس الجراري، مرجع سابق، ص. 562.

3 يقول الشيخ أحمد سهوم رحمه **الله** في كتابه الملحون المغربي، ص. 17 «... ربما لا يخفى على أحد أن فن الملحون نشأ في ربوع سجلماسة، ونما وترعرع في كل من مراكش، فاس، مكناس، سلا...»، وقد أكد طرحه ذاك من خلال (اعروبي) كتبه توصيفا للموقع الأول لفن الملحون.

4 زاد بمعني خلق ونشأ.

5 البهجة : اسم يطلق على مدينة مراكش.

6 المرمات : جمع امرمة، وهي تسمية تطلق على الآلات الصناعية التقليدية المختلفة الحجم والشكل والتي يستعملها الحرار والدراز، كما تستعملها الطرازة والنساجة. التعريف مأخوذ من كتاب الملحون المغربي للشيخ أحمد سهوم، ص. 17.

7 العشاقي : غرض شعري في الملحون، وهو ما يقابل الغزل أو النسيب في الفصيح.

8 قصائد المرسول : وهي قصائد يرسل من خلالها شاعر الملحون رسائل غالبا لمحبوبته أو لأحد أصدقائه، وهي كثيرة نذكر كنموذج عنها قصيدة «يامنة» للشيخ عبد الجليل المصمودي والتي تقول حربتها :
قولوا ليامنة تهليل العثماني + مينة يا مينة امعاك شرع **الله**.
حيث أرسل من خلال قصيدته هاته مرسوله للمحبوبة على أن توافيه بعد أن كانت قد انقطعت عن زيارته لمدة طويلة، وهذه قصيدة جميلة جديرة بالقراءة.

9 قصائد الحجام أو الوشام، من القصائد التي استغل فيها شاعر الملحون عادة مغربية وهي عادة «لوشام» عند المرأة، وكنموذج عليها، قصيدة الحجام للشيخ حمود بن إدريس والتي تقول حربتها :
صُلْ أحجام العانس الدامي * لوشام ركمُ فصدر من نهوى المالكاني لغزال الطام.

10 الفصادة، وهي قصائد تعتمد على إخراج الدم من أدرع وأرجل النساء في ما يشبه الحجامة، ومن نماذجها قصيدة للشيخ الجيلالي امثيرد يقول فيها :
أواه يا امنين اجتمعوا لريام * في ازمان النوار انواو للفصادة.

11 قصائد الخصام، وقد ركز فيها الشاعر على خصام بين فتاتين أو أكثر، كل واحدة تسعى لإظهار محاسنها وتزري بالأخرى، على حد ما جاء في قصيدة «اخصام الباهيات» للمكي واجو، والتي يقول في حربتها :
اسمع اخصام الباهيات البيضة والكحلة اتعايرو مع السفرييا* لغليضة وارقيقة مع اسمرت اللون أحضار.

12 الحران، وهي قصائد ممسرحة يتخذ فيها العاشق أشكالا متنوعة للدخول إلى بيت محبوبته التي تكون متزوجة فيه من رجل لا تريده، وبعد أخذ ورد يحوز العاشق معشوقته كما نجد في قصيدة حراز البغدادي :
مال حراز الدامي ما يتيق بيا هيهات *غير حاضي لوقات * في اثيابو مسلم وافعايلو رومية.

13 الجوالة : وهم أشياخ الحلقة أو (الحركة) الذين يرافقون الخيالة أثناء (التبوريدا).

حَاكمْ رُوحِي وْلاَ رْضَى بَحْقُوقْ * قَاسِي غْصِيبْ *
لِيلْ الْهَجْرَة عْلَى الْعْشِيقْ طْوِيلْ * مَالُه بْدِيلْ عَلَّ خْلِيلْ * صَبرُه قْلِيلْ *
لِيلَة عَنْدُه مْقَامْ أَلْفْ جِيلْ * قَلْبُه لْهِيبْ *
رُوحِي وَالْقَلبْ وَالْعْقَلْ يرْجَاوْا * بُوْصَالْ مَالْكِي يَحْضَاوْا * قَبْلْ إِيفْنَاوْا *
غُرْبَة وَاشْوَاقْ فَالْعْمَاقْ كْدَاوْا * ذَابْ الْقْلِيبْ *

القسم الرابع

أَمَانَة يَا رْسُولْ بينْ ايْدِيكْ * لَحْبِيبْ خَاطْرِي نُوصِيكْ* عَارِي عْلِيكْ *
بُوحْ وُنَاغِي [47] بْكُلْ مَا يشْجِيكْ * فَلِّي يْغِيبْ *
وَحْبِيبِي فَالنْعُوتْ مَا تَحْتَاجْ * سْنَاهْ كالْبَدْرْ وَهَّاجْ * هَالَة وْتَاجْ *
كِيفْ عْرُوسْ النْخِيلْ بِينْ حْرَاجْ * وَصْفْ الْحْبِيبْ *
أَوْصَافْ الْعَزْ ظَاهْرَة فَبْهَاهْ * هَمَّة وْجُودْ مَا يَخْطَاهْ * لَهْوَى هْوَاهْ *
بَكْمَالْ الزِّينْ وَالْجْمَالْ حْبَاهْ * جَعْلُو مْهِيبْ *
عَنُّه بَصْفَاوْتْ الصْفَا غَنِّيتْ * بَلْحَانْ مَنْ الشُّوقْ شْدِيتْ* قَلْبِي هْدِيتْ *
مَنْظُومْ بْحِيرْتْ الْهْوَى فَحْدِيثْ * غَزْلُه رْطِيبْ *
عَنْ أَسْمِي "نَابْ" [48] فَالْحْرُوفْ يْجُوزْ* بَحْسَابْ صِيغْتُه فَرْمُوزْ* نَرْجَا نْفُوزْ *
بُوصَالَكْ يَا شْبِيهَتْ النَّيْرُوزْ [49] * فَرْحِي يْطِيبْ *
لهل المعنى سلامنا تبليغ * وشواقنا فقول بليغ * شاكي يصيغ *
زفرات قليب بالغرام يزيغ * عن كل عيب *

لقد ظلم شعر الملحون كثيرا من طرف الباحثين، إما عن قصد أو عن غير قصد، وذلك بتهميشه وتغييبه عن المشهد الثقافي المغربي، معتبرين إياه ثقافة شعبية لا ترقى إلى الاهتمام بها والانشغال بقضاياها، رغم أنه زاخر بالقضايا والاهتمامات التي تكشف عن مسار مشرق من تاريخنا الحضاري الضارب في القدم، الشيء الذي يفرض علينا الاحتماء به والارتماء بأحضانه، حفاظا على إنسيتنا المغربية، وكل تشييء لهذا الفن الشعري، يغيب جانبا كبيرا من ذاكرتنا الثقافية وموروثنا الحضاري، وقد يدفع بأجيالنا المستقبلية إلى أحضان الغرب في شكل استلاب بغيض.

يَلْقَى فَدْوَاهْ غَايَتْ الْبَلْسَامْ[40] * مَنْ هُو لْبِيبْ *
لَكِنْ اللِّي تْعِيسْ دُونْ النَّاسْ * لُو طَارْ فَالسْمَا يُعْكَاسْ * ضَيْ وُغْلَاسْ[41]*
وَفْحَالْ السُّومْ قِيمْتُه تَبْخَاسْ * سَعْدُه يْخِيبْ *

القسم الثاني

لَغْرِيبْ سْبَابْ غُرْبْتُه يَا صَاحْ * غُرْبَة غْنَاتْ عَنْ تُوضَاحْ* قَلْبُه قْسَاحْ *
جَرْحُه مَنْ قُوسْ لاَمْتُه لَشْبَاحْ[42]* سَهْمُه صْوِيبْ *
مَنْ كَانْ بْحَالْتْ الْوْرَى مَشْغُولْ * وَلّى بْسِيرْتُه مَهْمُولْ * مَعْنَى وْقُولْ *
وَضْحَى مَجْنُونْ فَالْقفَرْ مَعْزُولْ * مَالُه طْبِيبْ *
وِيحُه مَنْ كانْ بَالْعْقَلْ نَادَى * وَخْطَا وْخَالْفْ الْعَادَة * فِيمَا سْدَى *
فَصْرُوفْ الرِّيحْ ضَاعْ لُه سُدَى * مَنْ دُونْ رِيبْ *
وَجْرَعْ مَنْ خِيبْتُه وْزَادْ شْقَى * وَسْعَى لْغَايْتُه بَنْقَا * حَتَّى لْقَى *
بِينْ الْحَمْقَى وَحَلْقْتْ الْعَنْقَا[43]* مَالُه طْلِيبْ *
الْعِيشْ ضْيَاقْ وَالزْمَانْ مْرَارْ * اَلْقُوتْ وَالْمْعَاشْ حْرَارْ * كثرَ الْغْيَارْ *
شَاعْ الْمْنْكَارْ فِي دْجَا وَنْهَارْ * زَادْ النْهِيبْ *
وَاللِّي مَالِيهْ فَالْحْيَاةْ سْنِيدْ * لاَمَالْ لاَرْسَامْ تْفِيدْ * يَبْقَى نْكِيدْ *
وَنْهَارْ يْلُوحْ بَالْهْلاَلْ الْعِيدْ * مَالُه نْصِيبْ *

القسم الثالث

طِيرْ أَمَرْسُولْ بَالْكْتَابْ سْرِيعْ * لَدْيَارْ حُورْنَا لَبْدِيعْ[44] * عَلِي وْذِيعْ[45]*
سَرْ الْمْلْسُوعْ بَالْشْوَاقْ لْسِيعْ * وَحْكِي وْجِيبْ *
وَدْلِي بَرْسَالْتِي لْكُلْ سْحَابْ * لَطْيُورْ قَاصْدِينْ تْرَابْ * أَرْضْ لحْبَابْ *
لاَتَخْشَى رِيحْ لاَمْطَرْ صَبَّابْ* مَنُّه تْهِيبْ *
قُولْ أَمَرْسُولْ لَلْحْبِيبْ يْطُوفْ * بَالْعِينْ فَالسْمَا وَيْشُوفْ * طَرْفِي شْغُوفْ*
فَحْضَانْ اَللِّيلْ وَالْبْدَرْ مَكسُوفْ * عَنِّي حْدِيبْ*[46]
قُولْ أَمَرْسُولْ لَلْحْبِيبْ الشُّوقْ * بَلْظَاهْ خَاطْرِي مَحْرُوقْ * مَقْسَاهْ طُوقْ *

أَمَانَة يَا رْسُولْ بينْ ايْدِيكْ * لَحْبِيبْ خَاطْرِي نُوصِيكْ* عَارِي عْلِيكْ *
بُوحْ وُنَاغِي بْكُلْ مَا يشْجِيكْ * فَلِّي يْغِيبْ *
وَحْبِيبِي فَالنْعُوتْ مَا تَحْتَاجْ * سْنَاهْ كالْبَدْرْ وَهَّاجْ * هَالَة وْتَاجْ *
كِيفْ عْرُوسْ النْخِيلْ بِينْ حْرَاجْ * وَصْفْ الْحْبِيبْ *
أَوْصَافْ الْعَزْ ظَاهْرَة فَبْهَاهْ * هَمَّة وْجُودْ مَا يَخْطَاهْ * لَهْوَى هْوَاهْ *
بكْمَالْ الزِّينْ وَالْجْمَالْ حْبَاهْ * جَعْلُو مْهِيبْ *
عَنُّه بَصْفَاوْتْ الصْفَا غَنِّيتْ * بَلْحَانْ مَنْ الَشُّوقْ شْدِيتْ* قَلْبِي هْدِيتْ *
مَنْظُومْ بْحِيرْتْ الْهْوَى فَحْدِيثْ * غَزْلُه رْطِيبْ *

هذه هي القصيدة، وهي من عيون شعر الملحون التي تحكي بصدق عن معاناة الشاعر في بلاد المهجر، ورغبته الأكيدة في العودة إلى الديار، وحتى يأخذ المتلقي صورة كاملة عن النص، سأورده بأقسامه الأربعة دون اختصار نظرا لروعته وجماليته.

قصيدة: «حَنِينْ» [33]
نظم: الشيخ أحمد بدناوي
امرمت لمبيت الخماسي طبع: الدربلة للشيخ الجيلالي

القسم الأول

فَحْضَانْ «السِّينْ» [34] صَاحْتْ مْنَ لِبِينْ [35] * الرُّوحْ شَاكْيَة وَالْعِينْ * لَحْبَابْ فِينْ *
لَزْارْ بْعِيدْ وَالْوْصَالْ ضْنِينْ [36]* وَانَا غْرِيبْ *
الْهَمْ كْوَامْ وَالْهْوَالْ طِمِيمْ * لَشْوَاقْ ضَارْمَة فَصْمِيمْ * غَصَّة وْضِيمْ *
لَغْيُومْ تْزِيدْ خَاطْرِي تَعْتِيمْ [37] * شَمْسُه تْغِيبْ *
جَلْتْ بْعِينِي فْسَايَرْ الْآفَاقْ * لاَ نُورْ بَانْ لاَ يَشْرَاقْ * غِيرْ الْغْسَاقْ [38]*
سْجَى [39] وَطْغَى وْحَارْنِي فُوتَاقْ * مَثْلْ السْلِيبْ *
دَرْتْ النْسْيَانْ وَالصْبَرْ عَشْرَانْ* وَكْتَمْتْ غَايْتْ الْكْتْمَانْ * حَرْ الْكْنَانْ *
وَكْمِيتْ فْدَاخْلْ الْحْشَا نِيرَانْ * سَرِّي حْجِيبْ *
فَشْعَارْ الْفَايْتِينْ جَاتْ حْكَامْ * قَالُوا عْلَى السْفَرْ هَزَّامْ * فَقْرْ وْغْتَامْ *

مَنْ كَانْ بْحَالْتْ الْوْرَى مَشْغُولْ * وَلّي بْسِيرْتُه مَهْمُولْ * مَعْنَى وْقُولْ *
وَضْحَى مَجْنُونْ فَالْقفَرْ مَعْزُولْ * مَالُه طْبِيبْ *
وِيحُه مَنْ كانْ بَالْعْقَلْ نَادَى * وَخْطَا وْخَالْفْ الْعَادَة * فِيمَا سْدَى *
فَصْرُوفْ الرِّيحْ ضَاعْ لُه سُدَى * مَنْ دُونْ رِيبْ *
وَجْرَعْ مَنْ خِيبْتُه وْزَادْ شْقَى * وَسْعَى لْغَايْتُه بَنْقَا * حَتَّى لْقَى *
بِينْ الْحَمْقَى وَحَلْقْتْ الْعَنْقَا* مَالُه طْلِيبْ *
الْعِيشْ ضْيَاقْ وَالزْمَانْ مْرَارْ * اَلْقُوتْ وَالْمْعَاشْ حْرَارْ * كثرَ الْغْيَارْ *
شَاعْ الْمْنْكَارْ فِي دْجَا وَنْهَارْ * زَادْ النْهِيبْ *

ثم تتضخم المعاناة لدى الشاعر، ويحس بوقع الغربة الأليم، ويحاول أن يفك طوقه الذي أدماه ويحرر نفسه منه، فيسعى لمخاطبة أحبابه في وطنه بما يكابده من آلام، مرسلا رسالة لأهله في وطنه عن طريق حمام زاجل يخبرهم بأن الألم قد وصل الحد، وأن السكين قد وقعت على العظم، وأنه يرجو العودة لمعانقة أحبابه وخلانه في مراتعه التي يعشقها، وفي هذا الصدد يقول في القسم الثالث من هذه القصيدة:

طِيرْ أَمَرْسُولْ بَالْكْتَابْ سْرِيعْ * لَدْيَارْ حُورْنَا لَبْدِيعْ * عَلي وْذِيعْ *
سَرْ الْمْلْسُوعْ بَالْشْوَاقْ لْسِيعْ * وَحْكِي وْجِيبْ *
وَدْلِي بَرْسَالْتِي لْكُلْ سْحَابْ * لَطْيُورْ قَاصْدِينْ تْرَابْ * أَرْضْ لحْبَابْ *
لاَتَخْشَى رِيحْ لاَمْطَرْ صَبَّابْ* مَنُّه تْهِيبْ *
قُولْ أَمَرْسُولْ لَلْحْبِيبْ يْطُوفْ * بَالْعِينْ فَالسْمَا وَيْشُوفْ * طَرْفِي شْغُوفْ*
فَحْضَانْ اَللِّيلْ وَالْبْدَرْ مَكسُوفْ * عَنِّي حْدِيبْ*
قُولْ أَمَرْسُولْ لَلْحْبِيبْ الشُّوقْ * بَلْظَاهْ خَاطْرِي مَحْرُوقْ * مَقْسَاهْ طُوقْ *
حَاكمْ رُوحِي وْلاَ رْضَى بَحْقُوقْ * قَاسِي غْصِيبْ *
لِيلْ الْهْجْرَة عْلَى الْعْشِيقْ طْوِيلْ * مَالُه بْدِيلْ عَلَّ خْلِيلْ * صَبرُه قْلِيلْ *
لِيلَة عَنْدُه مْقَامْ أَلْفْ جِيلْ * قَلْبُه لْهِيبْ *

بعد ذلك يتجه في القسم الرابع لتحديد ملامح الحبيب الذي يعشقه، ويتمنى على المرسول أن يوصل له الرسالة، يقول في هذا التحديد:

حتى حرمه من كراسي التعليم ولعه وعشقه لفن الملحون، الشيء الذي حال دون إتمام الشيخ لدراسته.

يمتلك الشيخ أحمد بدناوي حضورا معتبرا في ساحة الشعر الملحون، فهو إضافة إلى كونه شاعرا مفلقا، يمتلك صوتا رخيما أهله لأن يكون واحدا من أبرع (الكراحين) [28] المبدعين الذين تعرفهم ساحة الإنشاد لقصيدة الملحون على قلتهم، إضافة إلى كونه عازفا ماهرا على العديد من الآلات الوترية، وضابطا للطبوع والقياسات التي صيغت وفقها قصيدة الملحون.

وقد ارتأينا أن نقترب من هذا الشاعر الوديع من خلال قصيدته (حنين)، وهي قصيدة قالها بمناسبة زيارته لفرنسا في رحلة عمل، حيث قضى هناك مدة قبل أن يعود لمسقط رأسه. وأثناء قيامه بجولة على ظهر مركب قطع به نهر (السين) بفرنسا، هاج به الوجد، واشتاق لموطنه الأصلي، وتذكر من فارق من الأحباب، فكانت النتيجة قصيدة من أروع ما قيل في فن الملحون في هذا الغرض، وهي قصيدة كتبها بدون (حربة) [29]، واختار لها من البحور (المبيت) [30] و(المرمة خماسية) [31]، في طبع (الدربلة) [32]، وقد فصلها إلى أربعة أقسام، مشيرا من خلال القسم الأول منها إلى المكان الذي كان يتواجد به عندما أحس بآلام الغربة (فَحْضَانْ «السِّينْ»)، هذه الغربة التي طالت الذات والروح، وأصابت الشاعر بنوع من الذهول خاصة وقد تذكر بُعد أحبابه عنه بمسافة طويلة جدا، وذاك ما يؤلمه طبعا، فكل ما حوله من أنوار وبهجة لم يره إلا ظلاما في ظلام، وفي هذا المعنى يقول:

فَحْضَانْ «السِّينْ» صَاحْتْ مْنَ لِبِينْ * الرُّوحْ شَاكِيَة وَالْعِينْ * لَحْبَابْ فِينْ *
لَمْزَارْ بْعِيدْ وَالْوْصَالْ ضْنِينْ * وَانَا غْرِيبْ *
الْهَمْ كْوَامْ وَالْهْوَالْ طِمِيمْ * لَشْوَاقْ ضَارْمَة فَصْمِيمْ * غَصَّة وْضِيمْ *
لَغْيُومْ تْزِيدْ خَاطْرِي تَعْتِيمْ * شَمْسُه تْغِيبْ *
جَلْتْ بْعِينِي فْسَايَرْ الْآفَاقْ * لاَ نُورْ بَانْ لاَ يَشْرَاقْ * غِيرْ الْغْسَاقْ *
سْجَى وَطْغَى وْحَارْنِي فُوتَاقْ * مَثْلْ السْلِيبْ *

وعند انتقالنا للقسم الثاني، سنلاحظ أن هذه الغربة رغم ما أصابته به من آلام وأكدار، إلا أنها كانت فرصة للتأمل في الذات والحياة، والتمسك بالحكمة في معالجة العديد من الأمور المؤلمة في حياة البشر، حيث الواجب يقتضي من الناس التعامل مع واقعهم بعقلانية وحب، والابتعاد عن إيذاء بعضهم البعض ليعيشوا في سعادة، يقول الشيخ في القسم الثاني من القصيدة:

هذه هي (السرابة) التي قمت بتقديمها إليكم بشكل مقتضب، ولعل في نقلها لكم كاملة منتهى الإفادة، يقول الشيخ العربي النصيلة:

امْبَارْكْ عِيدَكْ وَاهْيَا البرَّاني [15] مَنْ لَا لو اسْنِيدْ[16]*
وَالغَايَبْ رَحْمَة عْلى الذِي مَتْلِي فَالغُرْبَة افرِيدْ[17]
مَنْ عَنْدُو مَحْبُوبُو سَارْلِيهْ أوْكِيدْ[18]* يَتْغافرُوا اصْبَاحْ العِيدْ *
وَأنَا مْعَاكْ نَتْغَافرْ قرَّبْ لِي انْعِيدْلكْ اخْبَارِي *
وَتْعِيدْ لِي اخْبَارَكْ نَحْكِي لكْ شِينْ صَارْ فِيَّامْ عْدِيدَا * آحِدَا *
مَدَا [19] مَنْ الزْهُو دُوَّزْنَاهَا فَالسرُّورْ وِإيَّامْ اسْعِيدَا *
أنَا الغَايَبْ وَاللي اغْرِيبْ يَرْجَاوْهْ نَاسُو بَعْدْ حِينْ وِيَّامْ لِذِيذَا *
أنَا نَاسِي جُوبَا [20] اضْحَاوْ حَايَزْهُمْ وَادْ اغْتَاتْ المْكَنِّي صَبرَا *
أوْ وَادْ انْفِيسْ لمْوَاجَهْ للجْدَارْ * وَاجْبَالْ الدِّيرْ وِتوْرَارْ * [21]
بَهْجَة وُنعْمْ بَهْجَة عْلى المْدَايَنْ صَالتْ بَسْرُورْهَا عْلى القلبْ الذِيذَا * آحِدَا *
خُوضَاتْ [22] كَ جْلَايَبْ [23] غَزْلَانْ إيبُوهُو [24] افوَطيَانْ البِيدَا *
هَانِي فَالغُرْبَة اغْرِيبْ وَالذِي نَهْوَاهَا فِي بَهْجَتْ لمْتونْ الحَمْرَة بَلَدْ الجْرِيدْ *
وَالمَرْكدْ [25] نَادَى وَالقدَامْ وَالخَطوَاتْ جَالو عْلى الذِي سَابَقْ لِي مَكتُوبْ فِي اسْطورْ التَّنْفِيدَا *
آحدا * وَسْوَايَعْ الفرَاقْ إيفوتوا وَنْرَجْعُوا الفرْجَاتْ الذِيذَا *
أنَا الغَايَبْ بِينِي وُبِينْهُمْ عَشْرْ إيَّامْ اطرِيقْ وَالمْسَايَفْ [26] شَلَّا وَطرِيقْهَا مْنْ الخُوفْ اشْدِيدَا *
لكِنْ مَا شَاء الله وَاشْ بِيدِي نَعْمَلْ لحْكَامْ لِيهْ *
ارْجَايَا فِيهْ يَجْمَعْ شَمْلِي نَهْنَا وُلَا نْعُودْ انْكِيدْ * نَفْرَحْ بَالرْضَى وَنْزِيدْ *
لَاوَاهْ يَا البرَّاني قرَّبْ لِي النوحْ غِيرْ أنَا وِيَّاكْ * شَاقْ شُوقِي وَتْفَكرْتْ لَامْتِي وُنَاسِي وَشْعَلْ جَمْرِي اكهِيدْ [27] يُومْ العِيدْ

أما الشاعر الثاني الذي سنعالج قصيدة من قصائده، فهو الشيخ المعاصر، والأديب الألمعي والشاعر المفلق، الشيخ أحمد بدناوي، هو شاعر معاصر، من مواليد مدينة مراكش سنة 1964 بين أحضان أسرة متوسطة الحال، فقد كان والده صانعا تقليديا بأحد أسواق المدينة العتيقة، وأمه ربة بيت. تابع دراسته إلى أن حصل على شهادة الباكالوريا، ثم ارتبط بالدراسات الجامعية

وتتضخم لدى الشاعر العربي المأساة عندما يتذكر أن الناس هذه الأيام يزورون بعضهم البعض ويقومون بإحياء صلة الرحم، أما هو فليس له أحد يتغافر معه سوى نظيره في الغربة والمأساة، إنه الغريب مثله، والجدير بأن يتزاور معه ويتراحما، اعتبارا من كون المعاناة قد وحدتهما، وفي ذلك يقول:

مَنْ عَنْدُو مَحْبُوبُو سَارْلِيهْ أوْكِيدْ * يَتْغافرُوا اصْبَاحْ العِيدْ
وَأنَا مْعَاكْ نَتْغَافرْ قرَّبْ لِي انْعِيدْلِكْ اخْبَارِي
وَتْعِيدْلِي اخْبَارَكْ نَحْكِي لكْ شِينْ صَارْ فِيَّامْ عْدِيدَا * آحِدَا

ثم تتداعى لديه الذكريات، ويسترجع أياما زاهية كان فيها سعيدا بين أحبابه وأهله وخلانه، وأن أهله هؤلاء ينتظرون عودته بفارغ الصبر، لكن ليس عليه أن يعود إليهم كما غادرهم في حالة من البؤس، بل لابد أن تتغير أحواله إلى الأحسن، ثم يدفع به الموقف إلى تذكر دياره وموقعها الجغرافي ومواطن صباه، فيأسى على ذاك الجمال الذي فارقه مرغما، مشيدا بجمالية الموقع وساكنيه، وفي ذلك يقول:

أنَا نَاسِي جُوبَا اضْحَاوْ حَايزَنْهُمْ وَادْ اغْتَاتْ المْكنِّي صَبرْا *
أوْ وَادْ انْفِيسْ لمْوَاجَهْ للجْدَارْ * وَاجْبَالْ الدِّيرْ وِتوْرَارْ *
بَهْجَة وُنعْمْ بَهْجَة عْلى المْدَايَنْ صَالتْ بَسْرُورْهَا عْلى القلبْ الذِيذَا * آحِدَا *
خُوضَاتْ كَ جْلَايبْ غَزْلَانْ إيبوُهْو افوَطيَانْ البِيدَا *

ثم يسلم أمره لله في هذا المصاب الجلل، حيث وجد نفسه بعيدا عن محبوبته لمسافة تساوي عشرة أيام مسير مع القافلة، لكن رغم طول المسافة وبعد الديار، والمخاوف من قطاع الطرق، فهو يعد محبوبته بأنه حتما سيلتقيها يوما، وسيعود إلى قربها عندما يشاء القدر، فالأمر كله بيد الله سبحانه وتعالى، وفي هذا الصدد يقول:

أنَا الغَايبْ بِيني وُبِينْهُمْ عَشرْ إيَّامْ اطرِيقْ وَالمْسَايفْ شَلاَّ وَطرِيقْهَا مْنْ الخُوفْ اشْدِيدَا *
لكِنْ مَا شَاء الله وَاشْ بِيدِي نَعْمَلْ لحْكَامْ لِيهْ *
ارْجَايَا فِيهْ يَجْمَعْ شَمْلِي نَهْنَا وُلاَ نْعُودْ انْكِيدْ * نَفْرَحْ بَالرْضَى وَنَزْيدْ *

تارودانت... وغيرها من المدن، وكان هؤلاء الأشياخ (الجوالة) ينظمون قصائدهم، ويعتمدونها كوسيلة للفرجة داخل (الحلقة) التي يقيمونها، وقد لعبوا دورا كبيرا في نشر ثقافة الملحون عبر ربوع المملكة المغربية، والحفاظ على كثير من نصوصه من الضياع، حيث كانوا يأخذون هذه النصوص إلى بعض المدن المغربية، ويأخذون منها نصوصا أخرى على سبيل التبادل، فقد كانوا يبتعدون عن مسقط رأسهم وأحبتهم لمدد طويلة يعانون فيها من آلام الغربة والفراق، فيسجلون ذلك على مستوى نصوص شعرية ملحونة آية في البهاء والجمال، وتفيض آلاما من جراء نقل أحاسيس معاناتهم للمتلقي، ولما كانت هذه النصوص كثيرة، وشعراؤها متنوعين أيضا، فإننا ارتأينا أن نستقرأ هذه التيمة من خلال بعض نماذجها لنطلع القارئ على هذا الجانب المضيء من شعر الملحون، تاركين الباب مواربا لقبول حكمه على هذه التجارب.

والشاعر الأول الذي سنقارب نصا من نصوصه، هو (الشيخ) العربي النصيلة رحمه الله، وهو شاعر من أشياخ مراكش، كان على عهد السلطان العلوي مولاي عبد العزيز. غادر مراكش باتجاه فاس، واستقر بها إلى أن وافته المنية هناك ودفن بها... كان من شعراء (الحَرْكة) أي كان شيخا (جوالا) ينظم شعره ويطوف به في أنحاء البلاد، يشتغل في (الحلقة)، وكان هذا الشيخ لا ينظم إلا (السرارب) [14]، ترددت (تيمة الغربة) في العديد من إبداعاته الشعرية، ولعل السبب في ذلك هو تنقله الدائم وابتعاده عن مسقط رأسه مدينة مراكش التي كان يحبها كثيرا. ومن بين إبداعاته التي نجد فيها حضورا قويا لـ (تيمة الغربة) نذكر: سرابة (شف اجبال الغرب) امبارك عيدك واهيا البراني سرابة الغربة سرابة امبارك يوم العيد يا البراني الغريب الفريد سرابة العشير... وغيرها.

وسنتوقف في هذه المقالة عند واحدة من (سراباته) الجميلة، ألا وهي (سرابة الغربة)، والتي نظمها بمدينة فاس بعيدا عن مسقط رأسه مدينة مراكش، وكانت الأيام أيام عيد، فتقلبت عليه المواجع: لماذا كل الناس يعيشون فرحة العيد مع أحبابهم وأقربائهم وفي مدنهم، وهو يعيش الغربة في بلاد أخرى بعيدا عن أهله وأحبابه، لذلك تأسى بقول الشاعر امرؤ القيس عندما أحس بغربته في الصحراء، ولم يجد من مؤنس له في هذه الغربة، مما دفعه إلى مخاطبة وحوش تلك المنطقة قائلا:

أصاح إنا غريبان ها هنا *وكل غريب للغريب نسيب

إنه نفس التصور الذي انطلق منه شاعرنا الشيخ العربي النصيلة، وصرف من خلاله قناعته، مخاطبا كل غريب عن وطنه مثله قائلا:

امْبَارْكْ عِيدَكْ وَاهْيَا البرَّانِي مَنْ لَا لو اسْنِيدْ *وَالغَايَبْ رَحْمَة عْلى اللذِي مَثِلِي فَالغُرْبَة افرِيدْ

لا غنى له عن استشارة النصوص الشعرية الملحونة. أما من حيث المبنى، فإيقاعات هذه القصيدة سواء تعلق الأمر ببحورها أو (امرماتها) أو بنمطية بنائها.. كل ذلك يؤكد انتماء هذه القصيدة للمغرب والمغاربة.

وهنا لابد لنا من الإشارة إلى أن أغراض قصيدة الملحون تفوق بشكل مفرط أغراض القصيدة العربية الفصيحة التي ظلت تراوح بين أغراض محدودة لا تتجاوزها؛ فعندما نتحدث عن النسيب في الفصيح مثلا، نجد الشاعر لا يبتعد فيه عن ذكر محاسن المرأة وقسماتها الدقيقة، مبرزا مكامن الجمال فيها، مستندا إلى أسماء نساء بعينها مثل (ليلى/ جنان/ عبلة/ فاطمة ...)، أما (العشاقي) [7] عند شاعر الملحون، فهو يتخذه وسيلة للتغني بمحاسن المحبوبة، بأي اسم سميت به، حتى أنك تجد قصيدة الملحون مرجعا في أسماء النساء لفترة تاريخية معينة من فترات التاريخ المغربي، كما أنه يتغزل في المرأة البيضاء والسمراء على حد سواء، زيادة على ذلك، فقد توسل بطرق عديدة ومتنوعة للإفصاح عن حبه لمحبوبته ومدى تعلقه بها، فبالإضافة إلى ذكر محاسنها، وتضرعه لها، وإخبارها بمعاناته من جراء حبها وهي المجافية التي لا تأبه له، إضافة إلى كل هذا، فقد راسلها برسائل تقطر عذوبة من خلال قصائد (المرسول) [8]، واتخذ جسمها وسيلة لخط آيات الجمال عليه من خلال قصائد (الحجام) [9]، و(الفصادة) [10]، كما أبدع في إظهار محاسنها من خلال قصائد (الخصام) [11] التي أقامها بين فتيات متنوعات الألوان والأشكال، وأبدع في تحمله المشاق وطرق المغامرة من أجل الوصول إليها عن طريق قصائد (الحراز) [12]... إلى غير ذلك من الأشكال والوسائل التعبيرية التي أبلغ بواسطتها حبه للمعشوقة. ولعلنا إذا تعقبنا بقية الأغراض الكثيرة، نجد شاعر الملحون قد اتخذ وسائط كثيرة للتفنن في التعبير عنها.

وسأقارب اليوم غرضا من الأغراض التي دارت حولها قصيدة الملحون، واعتقد البعض على أن شاعر الملحون لا يمكن أن يكون قد طرقه، محاولين تقريبه من القارئ والمهتم، ذلك هو (تيمة الغربة) التي أدلى فيها الشاعر بدلوه، فقال وأجاد، بل نجده قد تفوق على نظيره شاعر الفصيح في ذلك.

ولعل أسباب ظهور هذه (التيمة) في شعر الملحون كثيرة؛ أهمها : فقر الشاعر وعوزه المادي، هجرته إلى مدينة أخرى تضمن له استقرارا معيشيا، تواجد (أشياخ) يطلق عليهم لقب (الجوالة) [13]، يطوفون مدن المغرب من أجل البحث عن قوت يومهم عن طريق إقامة (الحلقة) في المدن التي كانت تهتم بهذا الفن، كما هو الشأن بالنسبة لمراكش، فاس، آسفي، تطوان، مكناس،

بن احساين، وهو شيخ من قبيلة (اضرا) بصحراء تافيلالت[2]، ويؤكد هذه الحقيقة شيخ من شيوخ الملحون المعاصرين، وباحث متميز في مجال القصيدة الملحونة[3]، حيث يقول في (اعروبي) دعم به ما ذهب إليه الدكتور عباس الجراري:

هَاذْ المَلْحُونْ زَادْ[4] فِي سِجِلمَاسَة *وَاللي نَشْرُوهْ كلهُمْ نَاسْ ادْرَاوَشْ
انْشَأ بِينْ الجريدْ عَلَّا وَعَسَّى *يَكبَرْ بِينْ الجْرِيدْ يَبْدَا يَنْتَاعَشْ
وَادْرَكْ مَا رَادْ فَالترَابي وَاتوَاسَى *حِيثْ اترَبَّى عْلى ترَابِي لفشَاوَشْ
رَبَّاته لَالة البَهْجَة[5] بَكياسَة *وَاصْبحْ بِينْ الفنُونْ يَفخرْ وِيفايشْ
وَفضَلْ هاذْ البْلَادْ مَا كيَتناسَى *عَنْ نَاسْ الفنْ مَنْ امْضَى وَاللي عَايَشْ
حَياكْ الله يَا مْدِينَةْ مَرَّاكش

وقد أصبح هذا الشعر المعبر الحقيق عن هموم وقضايا الشعب، خاصة في فترة خِيفَ فيها من غزو الثقافة التركية ولغتها لبيئتنا المغربية، مما دفع بالمغاربة إلى الاحتماء بلغتهم المغربية الفصيحة، والتعبير بواسطتها عن أغراضهم ومتطلباتهم وهمومهم وقضاياهم المجتمعية، فكان أن خاضت القصيدة الملحونة في عدة أغراض كلها تصب في إطار التصاق شاعرها بالمجتمع وخاصة فئاته الشعبية، راصدا آمالها وآلامها، وهمومها وقضاياها؛ فكثرت الأغراض وتوسعت دائرتها، وابتكر الشعراء اللاحقون العديد منها تبعا لمتطلبات وحاجات المجتمع، كما تم ابتكار العديد من المعاني، وزاد عدد «المرمات»[6]، حتى وصلتنا هذه القصيدة ناضجة تامة ومكتملة مبنى ومعنى؛ وكانت أرقى محطات إنتاجها هي مرحلة (صَابَتْ لشْيَاخْ)، التي كان بها أشياخ عمالقة من أمثال: الشيخ الجيلالي امثيرد، الشيخ محمد النجار، الشيخ الفقيه العميري، الشيخ سيدي قدور العلمي ... وغيرهم كثير، ممن رسخوا شكل القصيدة النهائي، وتركوا بصمات واضحة على جسمها شكلا ومضمونا.

إن الاهتمام بفن الملحون ودراسته وتجميع نصوصه وتنقيحها هو أكثر من الاحتفاء بنمط شعري مغربي، إنه احتفاء بالهوية المغربية، احتفاء بعمقنا الحضاري الضارب في القدم، اعتبارا من كون انطلاقته مرتبطة بجذور مغربية صحراوية، وكل ما يحيط به يخبرنا على أن المغاربة هم من أبدعه وسَوَّاهُ نصوصا شعرية مكتملة معنى ومبنى. فالمهتمون يصفونه بكونه «ديوان المغاربة» الذي يرصد حركاتهم وسكناتهم، عاداتهم وتقاليدهم، أفراحهم وأتراحهم، ذلك أن شيخ الملحون كان في وقته عبارة عن صحفي عصره، مما يمكننا معه القول بأن الراغب في قراءة تاريخ المغرب،

الغربة في الإبداع الشعبي المغربي
شعر الملحون أنموذجا

ذ. عبد الجليل بدري
باحث في الثقافة الشعبية، مراكش

يظل الاهتمام بالثقافة المغربية ماضيها وحاضرها دائما ناقصا غير مكتمل في غياب الاهتمام بجانب كبير وأساسي منها ألا وهو الثقافة الشعبية بكل أوجهها وصنوفها، اعتبارا من كونها ممثلا لجانب عريض من الجماهير المغربية ومعبرة عن أفراحها وأتراحها، لذلك فتهميش هذا الوجه من أوجه ثقافتنا المغربية فيه ظلم كبير للفكر والإبداع المغربي في أبهى وجوهه، إضافة إلى أن تشييئه ينقل لنا الحقيقة ناقصة عن تاريخنا وهويتنا المغربية، كما يعرض موروثنا الحضاري للعبث والتشويه والسرقة من طرف من لا تاريخ لهم.

وأدب الملحون وجه مضيء من وجوه ثقافتنا المغربية وموروثنا الحضاري، ينقل لنا كل المظاهر الحضارية التي ميزت مسيرة الشعب المغربي لمدة تزيد عن الخمسة قرون[1]، حيث يتضمن العادات والتقاليد والحركات السياسية والنقلات الاجتماعية مع رصد للظروف الاقتصادية بكل أبعادها وتجلياتها، إلى جانب تضمنه لصورة واضحة ومتكاملة عن الجانب الروحي والإديولوجي للأمة المغربية وأنواع اللباس والأطعمة والعمران... وغير ذلك من القضايا التي جعلت المهتمين والباحثين يطلقون عليه صفة ديوان المغاربة، الشيء الذي يبرر تغلغله في وجدان الشعب، وارتباطه بقضاياه ومشاكله.

إنه، وبكل بساطة، وبعيدا عن التعقيدات المتولدة عن كثرة التعاريف وتعدد القراءات في تسميته، يعتبر شعرا مغربيا بامتياز؛ يُنتج باللسان الدارج المغربي، معتمدا أوزانا وإيقاعات خاصة به، تتوافق والبيئة المغربية، وتُطبَعُ بطابعها المستند إلى الكثرة والتنوع. أما البيئة التي انطلقت منها الشرارة الأولى لهذا الفن الأدبي، فهناك إجماع من طرف الباحثين المغاربة على أنه انحدر إلينا من الصحراء المغربية منذ القرن التاسع الهجري، قبل أن يغزو ربوع المملكة؛ فهذا الدكتور عباس الجراري يرى أن أول من نظم قصيدة ملحونة، حسب ما توصل إليه، كان هو الشيخ عبد الله

23 الإدريسي الحسين، م.س.، ص. 91.

24 المرجع نفسه.

25 قناة 23، Ramzy Arifi دجنبر 2013، EL Walid Mimoun, A9ayda ayema d'agliman
https://www.youtube.com/watch?v=e_oAJXL-kKs

26 أبولاه البشير، المرجع السابق، ص. 144.

27 قناة 19، inumazigh مارس 2019، Inumazigh-ncc uyaragh a yemma
Inumazigh - Ncc uyaragh a Yemma - YouTube

28 A. Chadia, Juan David Sempere souvannavong, «Les jeunes Harragas magrébins se dirigeant vers l'Espagne : des rêveurs aux brûleurs de frontières», Centre d'Information et d'Etudes sur les Migrations Internationales, *Migrations Société*, 2009/5, n° 125, p. 191 à 206, p. 9.

29 أي الشباب المقبلين على فعل الحريك (الهجرة السرية).

30 Association des familles et des victimes de l'immigration clandestine.

31 A. Chadia, *ibid*.

32 Ted Robert Gurr, «Why Men Rebel», 1971, Oxford, University Press.

33 الحبيب استاتي زين الدين، «الفعل الاحتجاجي في المغرب وأطروحة الحرمان: في الحاجة إلى تنويع المقاربات التفسيرية»، مجلة المعمران، العدد 165، ص. 6.

34 قناة 19، rif expérience Band نونبر 2019، Rif Expérience, Abrid [Official Audio]
https://www.youtube.com/watch?v=CLfsNOBYxHU

35 العطري عبد الرحيم، المسألة القروية في المغرب: الأرض والسلطة والمجتمع، فاس: مقاربات للنشر والصناعات الثقافية، 2017، ص. 178.

36 المرجع نفسه.

37 المقصود بـ «صحاب الخارج» في اللهجة الريفية هم الجالية المغربية عامة والريفية خاصة المقيمة خارج الوطن.

38 الجطاري بلقاسم، نفس المرجع السابق، ص. 34.

39 ليس بالضرورة أن يعيش المهاجر وضعا مريحا في بلد المهجر، لكن التمثل حول المهاجرين المستقرين خارج الوطن أنهم يعرفون كل شيء، يتكلمون اللغة بكل سلاسة.

40 Sayad Abdelmalek, *ibid.*, p. 22-23.

41 Yannick Courtel, «La lutte pour la reconnaissance dans la philosophie sociale d'Axel Honneth», *Revue des Sciences religieuses*, [en ligne], 2003, n° 82/1, pages 5-23, consulté le 28/03/2021 <https://journals.openedition.org/rsr/622 >

42 قناة 20 ، Amimoun music مارس 2018، Mimoun Rafroua, Samhayi Ayema, Music Rif
https://www.youtube.com/watch?v=-moXoXakLEQ

6 نوع من النبات المر والحار ينمو في الظروف الطبيعية الصعبة، كان يوجد بكثرة في الجبال في تلك المرحلة بسبب الجفاف الذي عرفته المنطقة. اضطر الناس إلى طحن حباته بعد أن تتعرض قليلا للنار ليُعِدوا به الخبز.

7 أبيات شعرية مغناة مفردها إزري، تعتبر من أهم المكونات الغنائية في منطقة الريف، ما يعزز أهميتها هو ابتداؤها بلازمة «أيارالا بويا» ويذكر دافيد هارت في كتابه : آيت وياغل قبيلة من الريف المغربي، الجزءالأول، إن أي قبيلة لا تغنى بها «أيارالا بويا»لا تعتبر ريفية حقة.

8 الحمداوي جميل، «الشعر الأمازيغي بين الشفوية والتدوين»، مقال غير منشور، بدون تاريخ، بدون صفحة.

9 الجطاري بلقاسم، «القيمة الوثائقية للنص الشعري الأمازيغي بالريف حول ظاهرة الهجرة»، في : الهجرة في الثقافة الأمازيغية، الرباط، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، 2011، ص. 36.

10 نبات إيرني يقابله في اللغة العربية نبتة الدغفول. تم وضع هذا الترجمة من طرف بعض الكتاب والباحثين، منهم ؛ ميمون حِرش في مقالة له بعنوان «أتلا يتماس رواية تحتفي بالريف»، وبلقاسم الجطاري في مقال «القيمة الوثائقية للنص الشعري الأمازيغي بالريف حول ظاهرة الهجرة».

11 الزكريتي عبد الرحمان، «الهجرة الخارجية وتحولات دوافعها الاجتماعية»، في : الريف وإشكاليات التنمية، الرباط، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، مركز الدراسات التاريخية والبيئية، سلسلة الندوات والمناظرات، رقم 38، 2014، ص. 204.

12 الحمداوي جميل، نفس المرجع السابق.

13 الجطاري بلقاسم، نفس المرجع السابق.

14 المرجع نفسه.

15 مونتمكري هارت دافيد، م.س.، ص. 125.

16 شكاك صالح، الهجرة الريفية نحو الجزائر. ديناميات التحول والتنمية المستدامة بمنطقة الريف، 2006، أعمال جامعة الشريف الإدريسي، دورة 2005، منشورات وزارة الثقافة، دار المناهل، ص. 73.

17 نفس المرجع السابق.

18 Zizaoui Abdel Mottaleb, « La poésie rifaine de l'oral à l'écrit : continuité et rupture », thèse de doctorat, 21 avril 2012, Faculté des lettres et des sciences humaines, Mohammed Premier, Oujda, p. 61.

19 تيباركانين جمع «أبركان»، ويسمى أيضا «إِيسْمَغ» أي أسود البشرة وهو يعني العبيد. كان الريفيون والنساء منهم أيضا يهاجرون إلى الجزائر للاشتغال كعبيد.

20 دافيد مونتمكري هارت، نفس المرجع السابق، ص. 126.

21 الهادي بوشمة، «الاستبعاد الاجتماعي للشباب وظاهرة الهجرة: مقاربة سوسيو-أمبريقية مقارنة بين الجزائر والمغرب»، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، المؤتمر السنوي السادس للعلوم الاجتماعية والإنسانية، قطر 18-2017/3/20، الهجرة الخارجية للشباب العربي وأسئلة التنمية، اطلع عليه بتاريخ 2021/04/17 <https://youtu.be/rEzcEpTamak>

22 عبد الرحمان الزكريتي، «الهجرة الدولية بالريف الأوسط الشمالي»، مقال غير منشور.

• أَذْهَاجَاغْ أَيَمّا غَا ثْمُورْثْ وايوذيسن أَذَازْوغْ الحياة إِكِيذِي دْغَايَاسَنْ
سأهاجر يا أمي إلى الأرض البعيدة أبحث عن الحياة التي تلائمني

* * *

خاتمة

إلى جانب الأسباب الاقتصادية المتمثلة في البطالة وفقدان الأمل في البلد الأصلي، ظهرت أسباب أخرى من قبيل الاستبعاد الاجتماعي، والتهميش، و(الحكرة). وبالتالي فالهجرة هي الخلاص والمنقذ لوضع الفرد المستقر في الريف، لكي يخلق وضعا مستقبليا أكثر تضمينا، وحياة آمنة. يمكن تفسير تحول أسباب الهجرة إلى التغير على مستوى نمط العيش عند الأفراد، إذ أصبح الحديث عن فئة من الشباب التي تريد التمتع بكامل حقوقها وحريتها في التعبير والاحتجاج عن أي فعل أو سلوك يضر مصالحها. كما أن لوسائل التواصل دورا في توعية الشباب بأهمية العيش في مجتمع يضمن لهم حقوقهم. لم يتم إعارة الاهتمام إلى هذه الأسباب في الفترات الأولى من الهجرة لأن الإنسان الريفي لم يكن يتعدى آنذاك هم ضمان رساميله المادية كامتلاك الأرض، والمنزل، والأسرة. وإن تم الحديث على المكانة الاجتماعية في تلك الفترة، فإنها لا تتعدى التفاخر والتباهي بالممتلكات أمام الجيران في البادية أو العائلة.

الهوامش

1 الأغنية الريفية نسبة إلى الريف (شمال المغرب)، للدلالة على المجال الجغرافي والبشري الممتد على طول الواجهة المتوسطية للمغرب، الواقعة بين نهر ملوية ومضيق جبل طارق. وهي المنطقة التي خضعت للاستعمار الإسباني بعد سنة 1912

2 أبولاه البشير، «العوامل المغذية للهجرة في المتوسط»، في: الهجرة في حوض المتوسط وحقوق الإنسان، مراكش، مكتبة المعرفة، 2018، ص. 139.

3 المرجع السابق، ص. 139.

4 Ernest George Ravenstein, «The Laws of Migrations», 1885, CSISS Classics.

5 عام الستين نسبة للقمح الذي بلغ ثمنه ستين دُورُو للمد (أداة قياس) كل مد يبلغ تقريبا 30 أو 25 كيلو.

4. الهجرة من أجل نيل الاعتراف الاجتماعي

يعتبر الاعتراف الاجتماعي مدخلا سوسيولوجيا مهما لفهم ظاهرة الهجرة، تتجلى قيمته المحورية في سعيه لتجاوز النظر في مختلف أفعال الاحتجاج الاجتماعي على أساس أنها مجرد مطالبة حيوية بحقوق التشغيل والسكن (...) تتجاوز هذا، وتعتبر أن الأفراد كبشر من حقهم الحياة الكريمة وما تحتوي عليه هذه الأخيرة من مفاهيم: الحرية، الكرامة، العدالة الاجتماعية. في نفس السياق ساهم Axel Honneth بشكل خاص في تطوير نظرية حول النضال من أجل الاعتراف بناءً على تحديث أعمال هيجل. يسمح هذا البناء التحليلي لـ «أكسل هونيت» أن يقترح أن ظهور حركات المقاومة والاحتجاج ليس مجرد نتيجة للتوزيع غير المتكافئ لوسائل العيش بين الأفراد، ولكن هذه الحركات لها منطق أخلاقي ناتج عن توقعات الاعتراف المتجذرة بقوة، لكن تجاهلها المجتمع [41].

وفقًا لـ «أكسل هونيت»، فإن الوضع المثالي بالنسبة للفرد أو المجموعة المستبعدة، سيكون إمكانية المرور بنجاح عبر كل مرحلة حتى الوصول إلى الاعتراف بوجودهم وهويتهم من قبل الآخرين. كموضوع أو كمجموعة ذات خصائص محددة.

يتطلع الريفيون إلى الهجرة لإثبات الذات، للحصول على اعتراف اجتماعي عندما يصلون إلى بلد المهجر سيعترف بهم، سيعرفون من هم. إنهم يبحثون عن هوية أخرى، عن ذات أخرى. هنا المهاجر نفسه، المقبل على الهجرة لا يعرف نفسه من هو، إذن فرصة الهجرة ستخول للمهاجرين إمكانية التعرف على أنفسهم أكثر؛ بالمجال الجديد، بالقانون الجديد، بالمجتمع الجديد الذي سيعترف بهم وبوجودهم. ومن بين ما يبحث عنه المهاجر الريفي عند اختياره للهجرة؛ البحث عن مكان أفضل، مثلما تبين ذلك أغنية ميمون رفروع: «سمحايي أيما» [42].

• وَاجِّي ذَارَايْ إِينُو ثَوذَاثَا قَاتَقْسَاحْ ثُورْثُو خِي جَنْ أُومْشَانْ إِيوُورْ أَذِيرَيّاحْ

ليس بيدي حيلة هذه الحياة صعبة أبحث عن مكان يرتاح فيه قلبي

***

تحضر رغبة الالتحاق بفضاء بعيد من أجل البحث عن بيئة وحياة ملائمتين للشخص المتذمر من بيئته، وبهدف الاستمتاع بالحياة، والتخلص من الآلام. في هذا السياق تندرج أغنية سلام الريفي:

الأسرة. حضور (صْحاب الخارج) [37] يصير مشهودا من قبل الجميع، بل يصير محرضا ومحفزا على التفكير في المغادرة والتحرر من البلد الأم.

ميمونت ن سروان نقلت مشاعر وأحاسيس المرأة الريفية في علاقتها بزوجها أو خطيبها أو فتى أحلامها في بلاد الغربة؛ أخذ الزوج زوجته معه إلى الخارج يمثل بالنسبة لها نجاحا اجتماعيا تتباهى به:

• إِنَّايِي أَذَمَّاكغْ مَانْ وَاذَا مِيكِي بَابَامْ إِنَّايْ أَمَكَّاغْ التَّسْرِيحَ أَتَارْوِيذْ أَوْلِيمَان
قال لي سأصنع لأجلك شيئا لم يصنعه أبوك سأهيئ لك جوازا للسفر إلى ألمانيا

* * *

• أُومِي غَسْرِيغْ لِيفْ يَزْوَا رَبْحَارْ نِيغَاسْ أَذَهْنِيغْ زَكَّوَارْ نَلْبَشَار
عندما سمعت بعبور حبيبي للبحر قلت سأستريح من كلام البشر [38]

* * *

يتطلب من الفرد إثبات قدرته على المنافسة والتحدي وتحقيق النجاح الاجتماعي وإلا تعرض للسخرية والتحقير، لذا فالهجرة تثبت قدرته على خوض مغامرة جديدة، والتأقلم مع المجتمع الأجنبي [39]. ما يثير إغراء أبناء الوطن وتأجيج فكرة الهجرة عندهم.

• رُّوجَاغْ حَتِّي نْكْسِيغْ أَفِيزَا تَالِيمَانْدْ رُّوجَاغْ حْتِّي أَذْرَاحَغْ أَلْخَارِيجْ تَاغَنَّانْتْ
أقسمت أن أحصل على جواز سفر ألماني أقسمت أن أهاجر لأغيظ أعدائي

* * *

حسب النظرية العفوية لإعادة الإنتاج la théorie spontanée de la reproduction [40]، فإن المهاجرين القدامى يعيدون إنتاج خطاب الهجرة، مثل تداولهم لبعض الكلمات باللغة الأجنبية، يستمرون في التصرف كمهاجرين أي «كمثل الضيوف» في منازلهم أو حتى كالسادة. ما يعزز التشجيع على الهجرة.

آه يا أمي في البحر سأختفي
أفضل لي من أن أبقى هنا وأموت بالمعاناة
فتحت أعيني في أرض الغريب
شعرت بالحرية تجري في دمي

***

من خلال ما سبق، يظهر أن الظروف التي يمر بها المجتمع الريفي هي الدافعة إلى خوض هذا الحراك الهجري، سواء كان شرعيا أو غير شرعي. من قبيل ذلك؛ الإقصاء، التهميش والفقر، هذا الأخير علاوة على بعده المادي من خلال غياب برامج تنموية، نجد أيضا الفقر الاجتماعي الذي يؤسس لتناقضات بين الواقع المعيش والتطلعات إلى الحصول على الرفاهية والأمن وتحقيق الذات.

3. الإعلان عن الحضور والتميز

يتميز وضع المهاجرين المغاربة عموما والريفيين خصوصا المستقرين بأوروبا، بنوع من الانتماء الثنائي والهوية المزدوجة. هذه الازدواجية ترصد بشكل أكثر وضوحا عند قدومهم إلى المغرب في العطل الصيفية، فالمدة التي يقضونها بين أحضان الوطن ومع الأقارب تحمل في طياتها مظاهر لا يجب الإغفال عنها، هي أحيانا إعلان عن الهوية الجديدة والانتماء الجديد إلى بلدان المهجر من خلال شكل اللباس، طريقة الكلام، وكيفية تنظيم الوقت. وأحيانا أخرى إعلان عن هوية البلد الأم وافتخارهم بالانتماء لتلك الرقعة الجغرافية. ثَمة مفارقة تحضر هنا، هم أوروبيون وريفيون في الوقت ذاته؛ أوروبيون أسلوبا وطريقة، وريفيون جذورا وانتماءً، تصبح للمهاجر هويتان يحاول أن يجمع بينهما.

ما سنركز عليه في هذه القراءة هو التأثير الذي تمارسه بعض سلوكات المهاجرين على السكان المحليين. «المهاجر يشهر بواسطة السيارة والمرأة الشقراء هويته الجديدة وكأنه يريد ترسيم قطيعة مع ماضيه باستحضار عسل الضفة الأخرى» [35]. إذ يشكل موسم العودة أيضا إعلانا عن الوجاهة الاجتماعية [36] من خلال الاستثمار في تزيين سكن العائلة، وإحضار الهدايا إلى كل أفراد

يقوم الجغرافي علي بن سعد بمقارنة بين دول المغرب العربي في مقاربته لمفهوم «الحياة السيئة». من خلال دراسته وجد أن الشباب الذين يلجأون إلى مغامرة الهجرة، غالبًا ما يكونون ذوي مستوى تعليمي عالي ولديهم وظيفة، وبالتالي فـ «الحرَاقة»[29] مدفوعون قبل كل شيء بسبب اليأس والانزعاج في بلدهم الأصلي، يعود ذلك إلى صعوبات التنمية الاجتماعية في المغرب العربي حيث لا تزال التنمية الاجتماعية بطيئة في إحداث آثارها على الرغم من المبادرات المتخذة على المستوى الوطني.

من خلال ما صرح به أحد الأعضاء المؤسسين لـ AFVIC[30]، الذي أكد التناقض الموجود في هذه المناطق ذات الهجرة العالية: «المنطقة غنية اقتصاديًا ولكنها فقيرة اجتماعيًا (...) أصبحت منطقة الثروة المحتملة منطقة بؤس مطلق وبؤس فردي واجتماعي». لذلك، ليس الفقر الاقتصادي هو الذي يدفع الشباب إلى المغادرة، بل الفقر الاجتماعي والفكري، وعدم الاستقرار، وغياب الحريات الفردية، وعدم وجود مساحات للحرية، والتبادل، والحوار، والاجتماع، وانعدام الأماكن التي تتيح التواصل الاجتماعي. إن غياب كل هذه العناصر يدفع بالشباب يومًا بعد يوم إلى التمرد والرحيل[31].

يستدعي الأمر في هذا الصدد الحديث عن نظرية الحرمان النسبي لـ Ted Robert Gurr في كتابه «لماذا يتمرد البشر»[32]؛ نشوء الحركات الاجتماعية رهين بالحرمان النسبي حيث أن الأفراد يقارنون وضعهم بأفراد آخرين مما يتولد لديهم شعور بالحرمان. وترتكز هذه النظرية على أهمية الأبعاد النفسية للحرمان الاقتصادي، وهي المسؤولة عن مجموعة من ردود الأفعال منها: العنف، العصيان، الثورة، التمرد. ومن ثم، فإن عمق ومدى الشعور بالإحباط الناتج من إدراك الحرمان هو الحافز الرئيسي للعصيان الجماهيري[33].

ستجد هذه العوامل المباشرة للهجرة صداها في الأغنية الريفية، مثلما يبينه المقطع التالي من أغنية مجموعة ريف إكبيرونس «أبريد إينو»[34] (طريقي):

وَايرّالاَ أَيْمّا كِي رَبْحَارْ أَذْوَادّارَاغْ
وَارَا قِّيمَغْ ذّانِيتَا سْ ذَفَقّاحْ أَذْمْتَاغْ
أَزْمَاغْ ثِيطَاوِين إِينو كِي تَمُوتْ نْ مِّيدَنْ
سْحِيسّاغْ أَكْ ثِيرَلِّي تَارْرَايْ أَكْ ذَامَّنْ

***

أن يفتح الباب، هذا الأخير هو الحاجز الذي لا يسمح بالعبور إلى حالة أفضل، قد يكون الحاجز اجتماعيا، أو اقتصاديا، أو سياسيا (...)

2. التفاوت الطبقي

تزداد حدة المعاناة عند وجود وضع طبقي غير متكافئ حيث الغلبة تكون للأثرياء بينما يظل الفقراء في حالة من التهميش والإقصاء. ويشير Robert King Merton إلى أن الوضع الطبقي يلعب دورا مهما في حركة الهجرة. المهاجر يهاجر من أجل تحسين الوضع الاجتماعي والتمتع بالحقوق الكاملة في العيش الكريم، وبالتالي تحقيق الكرامة والعدالة الاجتماعية. بمعنى أن الحصول على فرص الشغل يدر على المهاجر دخلا كافيا ويحقق له ما يريده خارج الحدود، قد ينقله إلى طبقة عليا [26]. وهو ما نلاحظه في المقطع الغنائي التالي لمجموعة إينو مازيغ بعنوان: «نش أيوراغ أيما» [27] (أنا ذاهب يا أمي):

• نَشْ أْيُورَاغْ أَيَمّا نَشْ أْيُوراَغْ
تَاجَرْ يَتْنُوسْ إِحَسّابْ يِتْسَتّافْ ذِي لمْلّايَنْ
لْمَسَكِينْ يَتْنُوسْ يْخَزّارْ يْهَدّمْ ذِي لْمْحَايَنْ
أنا ذاهب يا أمي أنا ذاهب
التاجر يظل يرتب الملايين
المسكين يظل ينظر ويعاني

***

التمايز الطبقي وسيطرة القوي على الضعيف يلخصه الشباب الريفي في مفهوم (الحكَرة)، الذي يعني بالنسبة لهم؛ انعدام المساواة، والاحترام، وعدم الاستجابة لمطالبهم، ومن ثم الإحساس بالظلم والإهانة والاحتقار. ما يدفعهم إلى إيذاء أنفسهم للانتصار لكرامتهم أو لإسماع أصواتهم. نجد في هذا الصدد موجة من الهجرة السرية التي تلت حراك الريف (28 أكتوبر 2016). «يتشبث العديد من شباب شمال إفريقيا (في وضع سيء) بـ (الحريك) كحل نهائي لإنجاح مشروع حياتهم» [28].

• أَخْمِي وَاذَا نَخْرِيقْ أَخْمِي وَاذَا نَكْمِي أَخْمِي وَاذَا نَاوِيسْ ثِيفُوناسِين أُوغِي
كأننا لم نولد هنا كأننا لم نترعرع هنا كأننا لم نرع هنا الأبقار الحلوب

***

يمكن القول أن أهل الريف وصلوا إلى مستوى فقدان الثقة، رغم حبهم الكبير لوطنهم الأم واعتزازهم بتاريخهم وانتمائهم لهذه البقعة الأرضية.

أغنية للوليد ميمون بعنوان (أَمِّينُو) [25] ابني، تخاطب فيها الأم ابنها بالعودة إلى أرضه الأصلية، غير أن الإبن لم يستجب لنداء الأم، كون أرضه الأصلية ما زالت تتمثل لديه أرض المتاعب والمحن، وأنها مثل المقبرة، ولا يسكن المقبرة إلا الموتى:

• ثَامُّورْثْ إِينُو زْرِيغْ ذَايَسْ رَغْبَنْ
زْرِيغْ ذَايَسْ تَامَارَا ذْ رَمْحَايَنْ
وَارَمّاغْ أَيْمّا أَدُّورَغْ أَيْمَضَرَانْ
أرضي وجدت فيها الجوع
وجدت فيها التعب والمحن
لا أستطيع يا أمي أن أعود إلى القبور

***

في نفس السياق، تذهب مجموعة أخرى من الإزران إلى التعبير عن معاناة الإنسان الريفي وهو في أرضه الأم، فسوء الوضع المادي يدفع الريفي إلى البحث عن الحلول في أماكن أخرى:

• وَنْدَا يَقِّيمَانْ إِتْغُودُودْ إِخَزّارْ مَرْمِي وَانتَسْنَدْحِي أَنْفَاغْ أَنْتّا
من بقي هنا ينظر بحسرة لو لم نكن نستحيي لخرجنا لنتسول

***

يصبح الوطن الذي تغيب فيه شروط الاستقرار مقابل التهميش والإقصاء الذي تعاني منه الساكنة، بمثابة غرفة بأبواب مغلقة والمقيم داخله مسجون لن يتخلص من عبء وطنه إلى حين

يعتبر عدم وجود العمل من مظاهر الاستبعاد الاجتماعي الذي يعيشه الريفيون في بلدهم الأصلي، مما يدفعهم إلى التفكير في الهجرة. وكلما زاد الاستبعاد كلما زادت التطلعات والتحديات المستقبلية للمهاجرين. إن الهجرة بالنسبة لهم هي الخلاص والحل لإنقاذ وضعيتهم الاجتماعية التي ستخلق لهم وضعا أكثر تضمينا وأكثر اندماجا [21].

لم يكن اختيار الهجرة بالنسبة للريف الأوسط والشرقي حرية ذاتية، بل ظلت دائما تعبيرا عن هروب اضطراري متعارض مع منطوق المثل الشعبي القائل: «الضرب بقطعة التراب خير من الهرب» (اللهم نيثي سُو زْرُو وَارَا ظَاوْرَا). لذا فالهجرة تبدو ظاهريا سلوكا غير منسجم مع مضامين القيم الثقافية الشائعة في المجتمع الريفي وعلاقته بأرضه وتراثه [22].

• بْنَادَمْ تُوغَا يَتْقَجّاحْ يْتَاوِيدْ مِينْ يَكْذَابَنْ
وَخّا دْشَارْ ذَامَزْيَانْ إِوْذَانْ مْلِيحْ جَارَاسَنْ
تَكّنْ فُوسْ كْ فُوسْ غَارْ خِيرْ تَمْعَاوَانَنْ [23]

كان الإنسان الريفي يمارس فلاحته ويعيش منها
حتى وإن كان المدشر صغيرا فالعلاقات كانت طيبة
يضع السكان يدا في يد ويتعاونون على الخير

* * *

تعلق الإنسان الريفي بأرضه يقتضي نظريا مقاومة الهجرة مقابل تعاطيها، إلا أنها واقعيا لاقت اتفاقا وتشجيعا صريحا أو ضمنيا، ما نستشفه من تدبير للإستراتيجيات الفردية والجماعية في التخطيط للهجرة، حيث تظهر الأسرة أحيانا من أنصار هذا الحراك، كثيرا ما نسمع: «أوكَاهَغْشِي أَمِّي أَذِيرَاحْ أَلْخَارِجْ» (تمنيت أن يهاجر ابني) «نَتّا إِيتَأُّزو أَدْيَاوِي يَجِّيسْ نَلخارج» (هو يريد أن يتزوج فتاة تقيم خارج الوطن).

ما يجعل الأمر أشبه بمفارقة بين القيم والممارسات. إن تحليل مضامين المعطيات المتعلقة بالواقع الاجتماعي ومقاصد ووظائف الهجرة قد يساعد كثيرا على فهم التعايش بين المتناقضات ضمن هذا السياق الثقافي والاجتماعي وما يخترقه من متغيرات سياسية أيضا [24].

مجموعة من المقاطع الشعرية التي تبين العلاقة بين الريفي وأرضه، كانت في مرحلة من الزمن علاقة ارتباط وتعلق، سرعان ما تحولت إلى نكران وعدم اعتراف بمواطنيها وبأبنائها.

تأسيس الأسرة وتعزيز البنية العائلية، ومن تم الحصول على المكانة الاجتماعية. والوسيلة هي الهجرة للعمل وتوفير الحاجات المادية (المال). أبرز ما يدل على هذا الأمر هو طابعها الموسمي، أي الهجرة فقط من أجل العمل والعودة إلى الريف في موسم الحصاد، حيث يقضي هؤلاء ستة أشهر من كل سنة في المهجر والأشهر الستة الأخرى في بلادهم، كدليل على ارتباط الإنسان الريفي بأرضه رغم الهجرة [20].

4.1. الهجرة نحو أوروبا

يعتبر سكان منطقة الريف أن بلاد المهجر توفر فرص العمل لشعوبها، بحيث من يذهب إلى أوروبا سيشتغل لا محالة، ولا يهم طبيعة العمل ونوعه بقدر ما يهم جني المال وإرساله إلى الأهل.

• وَيَرَالاَ اْيمّا مَاني غَارَحَنْ أَذْرَاحَنْ أَلْخَارِجْ أَذْخَذْمَانْ خْذَارْوَا نْسَنْ
آه يا أمي إلى أين سيذهبون سيهاجرون للعمل من أجل أسرهم

***

يختار الريفيون الهجرة للبحث عن العمل الذي لم يحصلوا عليه في بلدهم الأصلي. ليس هناك إشارة في مضامين إزران للمستوى التعليمي للمقبلين على الهجرة، بحيث أن حلم الهجرة إلى الخارج يطال كل الفئات الاجتماعية والعمرية وهذا ما تعبر عنه أغنية «أَوَانْ يَزْوَانْ أَمَانْ» (يا من قطع البحر):

• أَفْغَدْ أَوَتْيَنَّانْ نَشْنِ أَقَا نَدَّارْ
أَرِيفْ أَمَّنْ يَكْمَارْ كُلْشِي إِرُوحْ إِوَدَّارْ
أَحَنْجَارْ ذَامَرْيَانْ نتا عَاذْ نَمَحْذَارْ
يَسَّاسْ أَقْرَابْ نَّسْ يُوِيُورْ أَذْهَجَارْ
أينك أيها القائل إننا نعيش؟
الريف بكامله ذهب أدراج الرياح
الطفل الصغير الذي مازال تلميذا
يترك محفظته، ويُقبل على الهجرة

***

تشكل المقاربة الاقتصادية موضوعا أساسيا للهجرة، فالبلد المتوجه نحوه يشكل موطنا لجلب الأموال إلى البلد الأصلي، لضمان مستقبل قار ومن أجل الزواج كما يبين البيت الشعري السابق، يتوجه أغلب المهاجرين للعمل في ضيعات الفرنسيين المستعمرين:

• أَرْوَاحْ أَوَاشْمَا أَدْ نْشَارَقْ نَشِّينْ غَارُوضَا نْ بَارِيكُو أَدْنَارْقَاظْ لَشِّينْ

هيا بنا يا أختي في اتجاه الشرق إلى ضيعات باريكو لنجني البرتقال

***

إن المقبل على الهجرة يتصور البلد المستضيف بمثابة المنقذ لحياته باعتباره بلد الخيرات، بما يتوفر عليه من امتيازات: العمل، الغذاء المتوفر بكميات كبيرة، عكس البلد الأصلي الذي أنهكه الجوع والجفاف.

• أَرْبُوشْتَا نْ شَّاقْ إِيرَاحَنْ إِيتَاسَدْ إِينَاسْ إِالِّيفْ إِينُو رَوْحَادْ نِيغْ سَّكَاد

يا ساعي بريد الجزائر الذي يذهب ويعود قل لحبيبي: عد أو أرسل إلي المؤونة

***

لم تشمل الهجرة الذكور فقط، بل شاركت المرأة أيضا في هذا الحراك الهجري بهدف جلب المال وإنقاذ أسرتها من الفقر والمجاعة.

• نِيحْرَامِينْ نْ نَّضَا أَيُومَا تِيبَارْكَانِينْ [19] تَاقْنَادْ تِيسِيرَا خَدْمَنْتْ خْلْوَالِدِينْ

فتيات الناظور يعملن كالعبيد يرتدين الأحذية ويشتغلن لمساعدة آبائهن

***

إن الفقر دفع الفتيات إلى العمل في مهن صعبة، وارتداء الأحذية دليل على الإقبال على أي عمل كيفما كان. يتم استخدام كلمة «إِقَّانْ تِيسِيرَا» أو «إِذَجَّاغْ تِيسِيرا» في اللهجة الريفية التي تعني ارتدى الحذاء، دليلا على قبول أي عمل حتى ولو كان في بيئة غير صحية.

ما يميز الهجرة إلى الجزائر هو طابعها السوسيواقتصادي، حيث أن الريفي يهاجر من أجل أن ينقذ أهله من الجوع وأن يوفر لهم كل حاجياتهم الضرورية. الهدف هنا يتمثل في مشروع

3.1. الهجرة نحو الجزائر

بدأت هجرة الريفيين، من أجل العمل، إلى الجزائر سنة 1880 تقريبا، أو ربما قبل هذا التاريخ، بعد دخول الفرنسيين إلى الجزائر بقليل أو استقرارهم بمنطقة وهران[15]. ما جعل من الهجرة إلى الجزائر هدفا للمهاجرين الموسميين الريفيين، نظرا لما يتيحه الاحتلال الفرنسي من فرص واسعة للشغل، وذلك أن «المشاريع الرأسمالية الجديدة وما ارتبط بها من تهيئة، وبنيات تحتية (...) وما اشتملت عليه من استغلال زراعي ومنجمي (...) وفرت إمكانيات مهمة للعمل الموسمي أمام الريفيين»[16]. وقد استمرت دينامية هذه الهجرة إلى حين توقفها الفجائي بداية الستينيات مع استقلال الجزائر[17]. يبين الإزري التالي مدى إقبال سكان الريف، خصوصا الشباب، على الهجرة إلى الجزائر؛

• أَوَارْيَاشّاقْ أَوَارْمَزَالْ أَسَكُّوسَا أَقَدِّينْ إِعَمْدَادْنّاسْ لْكْسَاوَا
اهربي يا جزائر اهربي نصف الشباب قادم إليك

* * *

كما تمت الإشارة سابقا، فإن المحاولات الأولى لهجرة الريفيين ارتبطت أساسا بما هو طبيعي؛ فمع توالي سنوات الجفاف، اضطر الريفيون إلى البحث عن بدائل أخرى لتوفير القوت لهم ولأسرهم. هكذا، فالهجرة في هذه الفترة ارتبطت بما هو مادي اقتصادي.

وفي هذا الصدد جاءت مجموعة من المقاطع الشعرية (إزران):

• خْ سِّيبَاتْ انّمْ أَوِيُورَغْ غَارْ شَّاقْ
نْيِيْغْ ذَكْ غَارَابُو وَارْ أُوكِيذَاغْ أَذِيغَاقْ
أَذْ خَادْمَغْ سُوبَايُوشْ حُومَا دْحَارَاغْ زْدَاقْ[18]
من أجلك ذهبت إلى الجزائر
ركبت القارب ولم أخف أن يغرق
سأحرث بالفأس لكي أجني ثمن المهر

* * *

بعض أهداف هذه الهجرة القسرية؛ الحصول على (الرغيف)، وهو تعبير عن المجاعة والقحط الذين عرفهما الريف زمن الحرب الأهلية:

• أَجَيي أَيْمُّا أَجَيِّي أَذْ بُّولْسَغْ

إِشْتْ بُويُّوتْ أَتْشَّاغْ، إِشْتْ أَمْ تِدَسْقَادَغْ

أتوسل إليك يا أمي أن ترخصي لي بالانخراط في الجندية

بغية الحصول على رغيفين : آكل واحدا وأبعث لك بالآخر

إن الحصول على قليل من الطعام رغم رداءته يليه إحساس بالفرحة:

• إِكَّدْ أُبُولِيسْ ءِكَدُّ إِنَطُّو يَوِّيدْ كِيلُو نَدْرَا يَشِّتْ أُفَرْتُّ[13]

قدم الجندي وهو جد مسرور لأنه يحمل كيلوكراما من الذرة التي نخرها الدود

***

يعلم الجنود سوء الطعام الذي يحملونه لأبنائهم، ما يؤدي بهم إلى شدة الحزن والغيظ لأن ذلك يتنافى مع عزة النفس عند الريفيين، مثلا اقتناء الطعام الجيد:

• إِكَّدْ أُبُولِيسْ ءْكَدَّ إِخَيَّ يَوِّيدْ كِيلُو نَدْرَا دْكِيلُو نْصَارْبَا إِنَقْ[14]

قدم الجندي وهو حزين لأنه لا يحمل معه من الزاد إلا كيلوجراما من الذرة الرديئة

وآخر من النخالة القاتلة

***

يدرك المهاجرون أو المهجّرون، إن صح التعبير، أن انخراطهم في الجندية ليس الهدف منه هو محاربة الشيوعية ولا دفاعا عن الإسلام ولا محاربة لفرنسا بقدر ما كان هاجس الانخراط هو سد رمقهم وإنقاذ أهاليهم من الجوع القاتل.

• واللهْ مَادَاشْ سَمْحَغْ أَيَابَابْ إِمَنْدِي ثْمِيجَّا إِينُو ثَهْرَشْ إِسْهَرْشِيتْ أُورِيرِي [9]
لن أغفر لك يا مالك الشعير لأن حنجرتي تأذت بمرارة نبتة الدغفول [10]

***

• قْنَاغْ سَانْدَالِيُّ ذْ تْقَاشَا نِيزَكْزَاوَنْ أَيَا الجُّوع أَبَرْكَانْ إِتَظْفَانْ إِبَاوَنْ
ارتديت الحذاء وجوارب زرقاء أيها الجوع الأسود (الشديد) الذي يلي موسم جني الفول

***

• رْمَشْمَاش إِنَوَّا جُّورْ إِيكَا إِيغَسْ أَيَا لْعَامْ نْسَتِّينْ إِتُوشْ أَيخَارَسْ
المشمس واللوز اقترب جنيهما عام الستين حان موعد اقترابه

***

جراء ما تعرضت له منطقة الريف من نقص في الموارد الطبيعية إبان سنوات الجفاف، برزت بعض التغيرات في بعض العادات المعروفة في المنطقة؛ مثل الترحيب بالضيف وإكرامه، أي ما يندرج في مفهوم القيم كقواعد تنظم الطقوس وتوجه أفعال الأفراد وسلوكاتهم، على اعتبار أن القيم نسيج مستمر في المجتمع تضمن له هويته الثقافية وتراثه، هذا النسيج حدث فيه نوع من التراجع. في مقابل ذلك ظهرت ثقافة المقاومة؛ التي تعني تأسيس استراتيجيات جديدة لمواكبة الوضع ومحاولة التأقلم مع ما تفرضه الشروط الطبيعية، والاجتماعية، والاقتصادية. أيضا بداية التفكير في حلول أخرى لمقاومة تراجع الوضع الاقتصادي، من قبيل ذلك: الهجرة. وبالتالي «يصبح قرار الهجرة شكلا آخر من أشكال المقاومة ضد الحاجة، وحفظا للبقاء والاستمرار المادي لأفراد المجتمع بالريف» [11].

2.1. الحرب الأهلية الإسبانية

سيطرة الإسبان على منطقة الريف ونهب ثرواتها، لاسيما الفلاحية منها والمعدنية الموجهة إلى ساحات القتال في إسبانيا [12]، وما آلت إليه ساكنة الريف إبان سنوات الجفاف والمجاعات في الثلاثينات والأربعينات من القرن الماضي، من الأسباب التي جعلت الهجرة هي السبيل الوحيد بالنسبة للعديد من السكان في تلك المرحلة لتجاوز الأزمة، من خلال المشاركة والانخراط في الحرب الأهلية الإسبانية مقابل الحصول على المال أو الغذاء. في هذا السياق تؤكد الإزران أسفله عن

1. الفقر من المحددات الأساسية للهجرة بمنطقة الريف

إن الفقر وانعدام فرص الشغل من بين الأسباب التي تدفع الناس إلى ترك بلدانهم الأصلية والبحث على مناطق أكثر جاذبية، حسب قول العالم الجغرافي Alfred Sauvy : «إما أن ترحل الثروات حيث يوجد البشر، وإما أن يرحل البشر حيث توجد الثروات» [3]. فالفرد دائم البحث عن شروط الاستقرار داخل مجال معين، إذا لم تتوفر لديه يبحث عنها في مجال آخر.

في مقال له بعنوان «قوانين الهجرة» [4] لخص عالم الجغرافيا الإنجليزي Ernest Ravenstein بقوله: إن الهجرة محكومة بعوامل الطرد والجذب؛ بمعنى أن الظروف الاقتصادية (الفقر) تعتبر من عوامل الطرد التي تدفع الناس إلى الهجرة. وثمة أحداث عرفتها منطقة الريف ساهمت بشكل مباشر في هجرة الأفراد ومحاولة إيجاد بديل معيشي، نذكر على سبيل ذلك:

1.1. سنوات الجوع المتتالية

عرف الريف فترة من الجفاف وانتشار الأوبئة من جهة، وضعف الموارد الطبيعة من جهة أخرى، منذ القرن الخامس عشر؛ حيث حافظت الذاكرة الشعبية على فترات عرفت فيها المنطقة نقصا حادا للموارد الطبيعية أمام ارتفاع نسبة النمو الديموغرافي، يتجلى ذلك من خلال تسميات؛ «عَامْ نْ جُّوع» عام الجوع، «عَامْ نْ سَتِّين» [5] عام الستين، «عَامْ نْ قَانُوشْ» (إيرني) [6]. وأدى ارتفاع عدد السكان إلى نفاد كميات الزاد المتوفرة، وبالتالي فالعديد من الناس ماتوا بسبب الجوع. وفي هذا الصدد أبدع الريفيون، خصوصا النساء منهم مجموعة من الإزران [7] التي تناولت هذا الموضوع:

• أُويْعَقْرَانْ خْ لْعَامْ نِّي أَغْفَّانْ أُومِي أَيْقِّيمْ رْعَاضْ أُويْتِيدَفْ حَدْ أَوْخُّامْ
من منكم من يتذكر ذلك العام الخبيث حين انقطعت الزيارة ولا يدخل أحد للبيت

***

• زْكَّامِي نجَّا وَانَشِّي أَفْقُّوسْ غُومِي دْغَاسْ غَانْكَّا نْكَّادْ غَاسْ سُوقَطُّوسْ [8]
لم نأكل أبدا فقوسا ولكن عندما أصابنا الجفاف قمنا إليه جميعا

***

المجتمع المغربي عنصرا هاما ومحددا أساسيا لهويته، بالشكل الذي يكاد يكون لكل منطقة خصوصياتها في الغناء والرقص المصاحب له. «فالشعبي»، و«العيطة»، و«الطقطوقة الجبلية»، و«أحيدوس»، و«عبيدات الرمى»، و«كَناوة»، و«الحساني»، و«السوسي»، و«الهيت»، و«الركَادة»، و«الدقة المراكشية»، و«الملحون»، و«إزران» (...) وكل الأنماط الغنائية الحديثة الموظفة لبعض الآلات الموسيقية الغربية كالڤيثارة والباتري، أشكال غنائية تعبيرية عريقة وعصرية يعكس كل نوع منها الإحساسات الخاصة بكل جماعة محددة، وهي مرآة عاكسة لشعورها ومميزاتها ومواضيع اهتمامها.

وتظهر الأغنية الريفية كشكل فني يفرض نفسه داخل المجتمع، بحيث شكلت وسيلة لتداول مجموعة من القضايا المجتمعية من بينها الهجرة كظاهرة حيوية في المجتمع الريفي، يتجلى ذلك في تعدد أشكالها والإقبال الكبير للساكنة عليها.

وفي هذا الصدد كان الوصول إلى بلد المهجر عند البعض فرصة للعمل وتحقيق أهدافهم الاجتماعية والاقتصادية، بالأساس، التي قدموا من أجلها، وعند البعض الآخر فرصة لإحياء حفلات موسيقية غنائية تستهدف الدفاع عن القضية الأمازيغية والتشبث بالهوية الأصلية للإنسان الأمازيغي الريفي. ومن ثم، ظهرت مجموعة من الأغاني للمغنيين المقيمين في بلدان المهجر تتناول جوانب متعددة في موضوع الهجرة؛ ثم إلى جانب ذلك، ظهرت مجموعة من المغنيين المحليين الذي تغنوا بالموضوع ذاته.

يرتبط هذا الشق من الموضوع بمجموع التطلعات التي يحملها الريفيون قبل الهجرة. بمعنى آخر، سنحاول الإجابة – اعتمادا على الأغنية – على الأسئلة التالية: لماذا يهاجر الريفيون؟ لماذا يغامر الريفيون بالهجرة إلى عوالم بعيدة ومجهولة؟ ما المشروع الذي يسعون إلى تحقيقه في بلاد المهجر بعد أن استعصى عليهم العيش في بلادهم؟ كيف يتصورون «مجتمع الوفود (pays d'immigration)» الذي يغامرون نحوه؟ كيف يتصورون مستقبلهم فيه؟... أي البحث في الأسباب الدافعة إلى الهجرة، بحيث لا يمكن الحديث عن مسألة التفكير في الهجرة دون البحث عن الشروط التي أدت إلى ذلك، أو ما يسميه Ernest Ravenstein عوامل الطرد [2].

تيمة الهجرة في الأغنية الريفية [1]
قراءة سوسيولوجية

هاجر غليط
باحثة في سلك الدكتوراه (علم الاجتماع)، كلية الآداب والعلوم الإنسانية،
جامعة محمد الخامس، الرباط

د. عبد الكريم مرزوق
كلية الإنسانيات والعلوم الاجتماعية، جامعة الأخوين، إفران

كانت ولا زالت للأغنية الريفية مساهمة مهمة في تناول موضوع الهجرة من عدة زوايا، منها التي تعلقت بتطلعات الريفيين قبل الهجرة، والأهداف التي يرومون تحقيقها من خلال حراكهم الهجري. فأغلب الأغاني عبّرت عن طموح مشترك لدى السكان المستقرين، عنوانه الخلاص من حياة البؤس والفقر الذي يفرضه واقع المنطقة. فبالموازاة مع تطور ظاهرة الهجرة الريفية وكثافتها، استمر التطلع السوسيواقتصادي عند الريفيين المقبلين على الهجرة. غير أن الجماعة لم تعد ضمن أولويات المهاجر، إذ أن الفرد يهاجر لأجل حسابه الخاص، والأموال التي يراكمها جراء هجرته ستمكنه من الحصول على مكانة اجتماعية بفضل الرساميل التي ينالها، أبرزها الرأسمال الاقتصادي والاجتماعي.

وبالتالي، فإن تحوُّل وجهات هجرة الريفيين وأشكالها، أدى إلى تحول دوافع الهجرة. فبدل الحديث عن عوامل الطرد التي تدفع الناس إلى اختيار الهجرة رغبة أو طواعية (سنوات الجوع، الاكتظاظ السكاني، توفير الأمن الغذائي للمهاجر وللأسرة...)، أصبح الحديث في مرحلة لاحقة عن عوامل الجذب، فالمهاجر يهاجر بسبب ما توفره البلاد الأوروبية لسكانها من رفاه اجتماعي وتحقيق الأمن الصحي والمهني والحقوقي.

تعتبر الأغنية جنساً فنياً ومظهراً من مظاهر الثقافة، تعبر عن بعض صور الحياة اليومية كما عاشها شعب من الشعوب وآمن بها، بصرف النظر عن صحتها أو خطئها. ويشكل الغناء في

21 ابن خلدون عبد الرحمان بن محمد، مرجع سابق، ص. 130.

22 أغنية «بابا إينوفا» أغنية أمازيغية من روائع الفنان القبائلي/الجزائري «إيدير» تتضمن حوارا سوسيوثقافيا بين الأب «إينوفا» وابنته «غريبا».

23 أفلاطون، جمهورية أفلاطون، ترجمة حنا خباز، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، جمهورية مصر العربية، 2017، ص. 240.

24 Rothstein (F.), «The New proletarians: Third word reality and first world categories», *Comparative Studies in Society and history*, vol. 28 (2), 1986, p. 225.

25 هي خلاصة قراءة واستنتاج ذاتي يلخص تبني الغرب (الفكر الأوربي تحديدا) لمبدأ الكفاءة أولا بغض النظر عن جنسية المورد البشري، وهو ما جعل من هجرة الأدمغة في العالم العربي نحو العالم الغربي تزداد سنة بعد أخرى (تثمين الكفاءات).

26 اصطلاح نطلقه في هذه المقالة لتوصيف الفرد المزمع على فعل الهجرة، الراغب فيها بسبب ظروف معينة، لكنه لم يهاجر فعلا لحد الآن.

27 Cuche (D.), *op. cit.*, p. 53.

28 نبيلة إبراهيم، قصصنا الشعبي : من الرومانسية إلى الواقعية، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، 1992، ص. 210.

29 Eickelman (D.F.), *Knowledge and Power in Morocco (V.N)*, Princeton University Press, USA, 1985, p. 148.

30 العطري عبد الرحيم، الرحامنة: القبيلة بين المخزن والزاوية، منشورات دفاتر العلوم الإنسانية، طوب بريس، الطبعة الرابعة، الرباط، 2013، ص. 45.

31 بورديو بيير، الخياطة الرفيعة والثقافة الرفيعة، في: سبيلا محمد، ترجمة «تساؤلات الفكر المعاصر»، منشورات الزمن، سلسلة ضفاف، الطبعة الأولى، الرباط، 2009، ص. 25.

32 المالكي عبد الرحمان، مرجع سابق، ص. 183.

33 Chahbar (K.), «Le processus de construction de concepts en sociologie : le cas du concept d'intégration», *Al Azmina Al Hadita*, n° 14, Maroc, 2017, p. 43.

34 مقتطفات من أغاني الهجرة تحيل على الألوان: الأبيض، الأزرق، الأسمر، ثم عناصر فضائية: القمر، النجوم، فضاء رحب...

35 Bourdieu (P.), «L'ethnologue organique de la migration algérienne», *in* AGONE, *Histoire & Politique*, n° 25, Marseille, 2001, p. 69.

36 Sayad (A.), *L'Immigration ou les paradoxes de l'altérité, 2. Les enfants illégitimes*, Raison d'agir Éditions, Paris, 2006, p. 95.

37 هي نماذج لبعض الأغاني التي تتموقع في زمن الاستعداد للهجرة أو «ما قبل» فعل الهجرة مباشرة.

38 Sayad (A.), «Les trois "âges" de l'immigration algérienne en France», *in* revue *Actes de recherche en sciences sociales*, n° 15, 1977, p. 59-79.

39 Steinberg (S.), *Race Relations : A Critique*, Stanford University Press, California, 2007, p. 17.

الهوامش

1 يتعلق الأمر بالشاب بلال والشاب رضى الطالياني المغنيين المهاجرين المنتميين للمغرب الكبير، صدرت لهما ألبومات عديدة عن أغاني مرتبطة بفعل الهجرة، تنتصر أحيانا للتأكيد على المنحى «الضفافي» للهجرة من البلد الأصلي إلى البلد المستقبل، وأحيانا أخرى لتقوية الشعور بالانتماء للوطن الأصلي عبر التأكيد على الهجرة العكسية.

2 هي عينة تمثيلية لجانب من الأغاني التي تلتقي حول موضوع الهجرة، وتختلف على مستوى اللسانيات والأداء والإخراج.

3 هي عناوين لأغاني تترجم عربيا كما يلي: «الفيزا والباسبور» = تأشيرة وجواز السفر، «Je suis chez moi» = أنا في بيتي/بلادي، «Dernière danse» = رقصة أخيرة، «Dream is possible» = ممكن تحلم به، «متغربين احنا» = نحن في بلد الغربة.

4 ابن خلدون عبد الرحمان بن محمد، مقدمة ابن خلدون، تحقيق الدرويش عبد الله محمد، الجزء الثاني، الطبعة الأولى، دار البلخي، دمشق، 2004، ص. 130.

5 نفس المرجع، ص. 135.

6 Duchac (R.), *Sociologie des migrations aux Etats-Unis*, Edition Mouton, Paris, 1974, p. 121.

7 المالكي عبد الرحمان، الثقافة والمجال: دراسة في سوسيولوجيا التحضر والهجرة في المغرب، منشورات مختبر سوسيولوجيا التنمية، جامعة سيدي محمد بن عبد الله، فاس، 2015، ص. 125.

8 Bloemraad (I.) et Sheares (A.), « Understanding Membership in a World of Global Migration: (How) Does Citizenship Matter? », *International Migration Review*, vol. 51, n° 4, 2017, p. 829 (V.N).

9 Thomas (W.I.) et Znaniecki (F.), *Le Paysan polonais en Europe et en Amérique: Récit de vie d'un migrant (Chicago, 1919)*, Traduit par Yves Gaudillat, Nathan (Essais & recherches), Paris, 1998, p. 83.

10 Sayad (A.), *La Double absence, Des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré*, Editions le Seuil, Paris, 1999, p. 56.

11 المالكي عبد الرحمان، مرجع سابق، ص. 133.

12 Tonnelat (E.), «Kultur, Histoire du mot, évolution du sens» *in* Lucien Febvre *et al.*, *Civilisation : le mot et l'idée*, La Renaissance du Livre, Paris, 1930, p. 65-66.

13 Durkheim (E.), *Les Règles de la méthode sociologique*, PUF, coll. Quadrige Grands textes, Paris, 2007, p. 64.

14 دوفيرجي موريس، علم اجتماع السياسة، ترجمة سليم حداد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، بيروت، 1991، ص. 77-79.

15 Cuche (D.), *La Notion de culture dans les sciences humaines*, Edition La Découverte, Paris, 1996, p. 16.

16 المالكي عبد الرحمان، مرجع سابق، ص. 44.

17 Passeron (J.C.), *Le Raisonnement de la sociologie*, Edition Nathan, Paris, 1991, p. 325.

18 Cuche (D.), *op. cit.*, p. 54.

19 Passeron (J.C.), *op. cit.*, p. 330.

20 Duvignaud (J.), *Introduction à la sociologie*, Gallimard, « Idées », Paris, 1966, p. 122-123.

العبارة باللسان الدارج (الدارجة)	العبارة باللغة الفصحى
البَيْضَة، الزَّرْكة، الكمْرَة	الحبيبة
العَوْد	إحالة على الحصان والقوة
الغنّاية	الأغنية
الكاوْرِيَّة	المرأة الأجنبية (الغربية)
الميزيريَّة	البؤس والفقر والهشاشة
المِّيمَة	الأم
إِلَى غَابْ كَاسْ الْبَلَّارْ	إذا غاب كأس «البلار» / إذا غاب الحبيب(ة)
أَمْهَاجَرْ	أ تهاجر فعلا
بابا إِينُوفَا	أبي «إينوفا»
بلاد الحُكرَة	بلاد تحتقر أبناءها
خَايَفْ لَلْغُربة تَحْلَالَكْ والبُعد يغيّر أحوالك	خائف أن يطيب لك المقام في الغربة فتتغير علاقتك بنا
دّاتْني الغربة	أخذتني/ أنستني الغربة
صَاكِي فِي كْتَافِي	حقيبتي في كتفي/ ظهري
غَادِي	ذاهب
غِيوَان	أغاني
كالُو	قالوا
لاتَبْكِيشْ يا لْمِّيمَة	لا تبكي يا أمي
مَشْيَا بْلاَ رَجْعَة	ذهاب دون إياب
مَاني بَرّاني	لست غريبا
ما يْهَمْنِي أنا كلام الناس	لا يهمني كلام الناس
مِّيمْتِي	أمي
متغربين احْنَا	نحن في بلاد الغربة
مُوحَالْ وَاشْ يَنْسَاكْ الْبَالْ	مستحيل أن أنساك/ينساك البال
نْرَبِّي الرِّيشْ	أجمع المال
وَقْتَاشْ نَرْجَعْ لبْلادي	متى أعود لبلادي؟
يا الْبَابُورْ يا مُونَامُورْ (Mon amour)	أيتها الباخرة ياحبيبتي

الصراع لدرجة القطيعة، أو يعترف جزئيا بثقافة البلد المستقبل ويحدث ما يسمى بالتوافق السوسيوثقافي.

وهكذا، يمكن التأشير في الختام على أن «غِيوان» الهجرة يستحضر تغير طبيعة كل من المهاجِر والمهاجَر إليه، فـ «البْلاد»، بضفتيها هنا وهناك، القروية والحضرية، الثالثية والمتقدمة، وبعد حلول المهاجِر بها أو مفارقته إياها لا تظل هي نفسها، كما أن المهاجِر بعد حلوله بها – أو مغادرته لها – لم يعد ذاك الإنسان القروي/الثالثي ذاته؛ وبالتالي يبرز سؤال الهوية المجالية في ذاك «الغِيوان»، مثلما يطفو على السطح سؤال الاندماج السوسيوثقافي فيها، على اعتبار أن محورها وقطب رحاها الرئيسي هو ذاك الشخص الذي عبر عنه بارك بقوله أنه «إنسان ثقافتين» و«إنسان مجتمعين»، والذي لايزال متصلا متمسكا بثقافته الأصلية ويحاول، في نفس الوقت، الانفصال والانخراط في «الثقافة الجديدة».

«فهل يرحل الطيب من ورده؟ وهل يهرب الغصن من ظله؟» كما غنّى محمد الحياني في «راحلته»، معربا عن اتصال وثيق للمهاجر (بل يقصد في مَتنِ المهاجرة) مع «البْلاد»، وعدم إمكانيته(ها) الانفصال عنها، أم أن الأمر يرتبط بانفصال لحظاتي مؤقت فقط حسب ما عبر عنه نفس مغنّي الهجرة في مقطعه الغنائي الموالي حين قال : «أحقا كما ترحل الشمس هذا المساء؟» نظرا لكون شمس اليوم، ورغم غروبها و«هروبها» الاضطراري، ستأتي حتما في الغد القريب لتواصل مسير المتصل لا المنفصل؟

ملحق

تدقيق العبارات الواردة باللسان الدارج (ترتيب هجائي)

العبارة باللسان الدارج (الدارجة)	العبارة باللغة الفصحى
ابْكِي يا الشمعة وارْوِيلِي	ابْكِ أيتها الشمعة وارْوِ لي / احْكِ لي
اعْطِيني الفيزَا والبَّاسْبُور	أعطني تأشيرة وجواز السفر
الْبَابُورْ لِّي جَابْنِي يَلْعَنْ والديه	سحقا للباخرة التي أقلّتني
البْلاد والوْلاد	معنى مجازي للوطن والمرأة/الزوجة والأطفال
البْلاد لْهيهْ	البلاد هناك

على درب الختم

وهكذا، فـ «البْلاد والوْلاد» في أغاني الهجرة لا تنتمي إلى سلّم الفجائيات، وليست ضربا من العشوائيات وغياب الدوافع والمبررات؛ فعندما يقرر المؤدي لتلك الأغاني تفعيل التغني بالهجرة، وعندما يركن المتلقي – رغم اختلاف جنسياته – إلى الاستماع والاستمتاع بترانيمها، فهو يبني سلفاً استراتيجية ينشد من خلالها «ملء فراغ معين» سَمَتُهُ سيكو-سوسيو-ثقافي، وتغيير حال ومآل تلك الثنائية، وتسوير (بناء سور) الواقع الاجتماعي في «الهُنا» أو في «الهُناك» وتصويره بعين ثقافية تغرّب (من الغربة) البعيد وأقربائه من خلال رسم معاناة المهاجر في بلاد الغربة، ومعاناة أهاليه في «البْلاد» الأصلية وغربتهم بفراقه، أو رسم حبّ هؤلاء وهؤلاء في معانقة ذويهم وموطنهم، فتوحي بانفصال – أو رغبة في انفصال – أفراد مجتمع معين عن «بْلاد» واتصالهم بأخرى، ثم انفصالهم عن هذه الأخيرة، ثقافياً على الأقل وفي جوانب غير يسيرة اجتماعيا أيضاً، ليتصلوا مرة ثانية وثالثة بـ «البْلاد»؛ في تناغم تام مع ما يُصطلح عليه – ميدانيا – بمراحل الاندماج التي يمر منها المهاجر في بلد الاستقبال، حيث نستنجد في هذا الباب بأحد رواد مدرسة شيكاغو، روبرت إزرا بارك (Robert E. Park) نموذجاً، ودورة «العلاقات العرقية»[39] في تفسيره لسيرورة الاندماج، والتي دشنها بدخول المهاجر الجديد في المنافسة، بحثاً عن موقع ضمن النسيج الاجتماعي المستقبل، ومحاولته لانتزاع الاعتراف بالوجود من الآخرين.

وهو السيناريو الذي يتكرر سوسيوثقافيا مع العاكس لهذه الواقعة الاجتماعية، مغنّي الهجرة، حيث نرصد في طيات ترانيمه «ما يهمني أنا كلام الناس، أيا حبابي هذي بلادي وماني براني»، و«je suis chez moi» (أنا في بيتي/بلادي)؛ نفس الأمر يُعاد إنتاجه في سياق السيرورة المتبقية، حيث يبرز في مرحلة الصراع نوع من البحث عن اقتسام السلطة بين المهاجر والمجتمع المستقبل، إذ أصبح هذا جزءا من ذاك؛ وأمام معادلة رفض الاعتراف ينفجر الصراع الذي يعتبره «بارك» إيجابياً بوصفه اعترافاً في حد ذاته، ومن ثمة يتم تقديم تنازلات من شأنها التقليل من هذا الصراع لدرجة تجعل جماعة المهاجرين تفرض نفسها في هذه المرحلة ولو من موقع ضعف.

فنلمس في الأغاني المعبرة عن ذلك نوعا من المصالحة مع الواقع الاجتماعي الجديد، وتأشيرا عن رضى سوسيوثقافي بالمكون الثقافي الجديد. ثم تأتي مرحلة التكيف كنتيجة حتمية للاعتراف السالف الذكر، الذي يفتح معه جسور الاتصال والتواصل بـ «البلاد» بمجاليها؛ وهو ما يجعل المهاجر ينفتح على مستويين: الاحتفاظ بنظامه السوسيوثقافي العاداتي الأصلي، فيواصل مسار

بقوله: «خايف للغربة تحلالك والبعد يغير أحوالك»، وأخرى يتقاسم ترنيمات شوقه وحنينه لبلده وأمه وأقرانه في «البْلاد هنا» وهو في طريقه إلى «البْلاد هناك»؛ وفي ذات السياق، خلّد «أسطورة» زمانه الغنائي، محمود الإدريسي، بقوله في متن أغنية هجروية: «الشوق يسبقني غَادِي، وَقْتَاشْ نَرْجَعْ لبْلادي»...

غير أن ما يميّز ثلة من أغاني الهجرة والمؤدين(ات) لها، خاصة في الآونة الأخيرة من زمن الألفية التي نحياها، هو محاولاتهم تدقيق «الهابيتوس» المرتبط بمرحلة «المابعد» فعل الهجرة، عبر وصف وضعيات اجتماعية وسلوكات وانطباعات فردية تنتصر لسوسيولوجيا اليومي لـ «ولد البْلاد» المهاجر ومشروع المهاجر على حد سواء، والتي يسّرت لهم سبل التفاعل العلائقي والاندماج الاجتماعي في بلد الوفود بعداً، وتلخص أغنية «Je suis chez moi» جانبا مهما مما نشير إليه؛ في تناغم تام مع ما نقرؤه، سوسيولوجياً، في دراسة «وليام إسحاق طوماس» و«فلوريان زنانيكي» حول «الفلاح البولوني»، واقتناع رواد مدرسة شيكاغو بأن المجتمع الأمريكي يملك القدرة على استيعاب وانصهار الأقليات الوافدة إليه في إطار الاندماج؛ مثلما نلمسه أيضا في مساهمة عبد المالك صياد [38]، سواء عبر العمر الأول حيث يعتبر المهاجر مبعوثا لـ «تاجماعت» الأصلية ليس إلا، أو العمر الثاني وفق «الهابيتوس الاقتصادي»، حيث يصبح مجتمع الأصل تابعا للفرد المهاجر، وحب «البْلاد» يعيش «عندما يموت الجوع» كما أطرب ذلك المغني حمزة نمرة في أغنية «تذكرتي»، أو العمر الثالث حيث تتخذ الهجرة نموذجا جديدا يجلب من خلاله المهاجرون أسرهم من موطنهم الأصلي بغرض الاستقرار في مجتمع الوفود، تماما كما خلّدت الفنانة ذكرى في رصيدها الغنائي حين قالت «وإن كان بعدك شيء متقدر خذني معاك»؛ ومن ثمة يملك المهاجر وأغانيه قوة «الحضور المزدوج»، إذ يمكنه التأثير في «البْلاد» الجديدة مثلما نقرأ مقدرته على ذلك في «البْلاد» القديمة عبر مؤسسات جمعوية وهياكل قانونية وأخرى فنية – غنائية نموذجاً – تيسر التواجد بهما معا في سياق منفصل متصل...

لكن موازاة مع كل ما ذُكِر، نقرأ أيضا في عتبات نفس الأغاني الهجروية ما يحيل على استثمار الداخل في «البْلاد هنا»، عبر تثمين جانب من مجالها وثقافتها ومواردها الطبيعية في أحايين كثيرة، وهو تثمين يجعل القراءة عكسية أيضا؛ ففي الوقت الذي نسدل الستار، من خلال أغنية بعينها، على «الخواء» – نموذجاً – في منطقة محددة من «البْلاد» الأولى، يستنتج الآخر الآخر «عُذرية» هذه الأخيرة، ولربما تصير هدفا وغائية له في هجرته من «البْلاد» الثانية عبر انفصال واتصال عكسيّ.

من طرف المهاجرين القدامى بأكاذيب وتّرهات مشجعة على إعادة إنتاج ظاهرة الهجرة، بعيداً عن التصريح الحقيقي عن واقع المجتمع المستقبل[36].

الأمر الذي يجعل من متغير «الاتصال الثقافي» بين مجتمع الأصل ومجتمع الوفود، والقرب المجالي الجغرافي الذي يفيد في تدعيم هذا الاتصال، من بين المتغيرات القوية في تفسير العوامل المساعدة على وصف «البْلاد» بما يحيل على «الميتا-بلاد»، وبزوغ التغني بالهجرة منها وإليها كظاهرة اجتماعية؛ فنقرأ في المتغير الأول بعدا ماديا يقرّبه اتصال ثقافي عبر محاولات الجماعات الأصلية للمَغْنى الاتصال مع مجتمع الجماعة المستقبلة من خلال ترديد وتمطيط مضمون الأغنية ومخزونها الثقافي، بل واحتوائه؛ مثلما نقرأ في المتغير الثاني مسافة القرب بين المجالين الحاضنين للجماعتين (الأصلية والمستقبلة)، من قرية ومدينة مجاورة، أو دولة وأخرى مجاورة... وكلما كانت هذه المسافة قصيرة كلما تقوّى معها الصدق والثبات، وتراجعت «التكذبات»، في وصف «البْلاد والوْلاد» في أغاني الهجرة؛ على اعتبار أن غالبية المغنين يلجأون إلى عكس الواقع الاجتماعي للمَغْنى بعيون المهاجرين هنا وهناك، والذين يفضل بعضهم (المهاجرين) الاستقرار على مقربة من جماعتهم الأصلية، بحثا عن اتصال دائم، نظراً لاقتناعهم بأن الهجرة هي «حالة مؤقتة» فقط (انفصال مؤقت).

وهو ما يجعلنا نسائل سوسيوثقافياً أزمنة أغاني الهجرة باعتبارها واقعة يمكن النظر إليها عبر تقطيع منهجي للحظاتها الموزعة بين الما-قبل، وأثناء ثم الما-بعد، تماما كما هو الشأن في فعل الهجرة. ففي الزمن الذي نشهد فيه استقرارا اقتصاديا واجتماعيا وسياسة تعليمية في الضفة الأخرى، في إحالة على العيش الكريم وتكريمية الإنسان، تنطلق دفوف التغني بهذه «البْلاد» وتعلو صواتيات «الوْلاد» للإعلاء من قيمتها، وهي قراءة تحيلنا – موازاة مع ذلك – على مقارنة ضمنية مع الواقع المعيش في «الما قبل الضفة الأخرى»، واقع يختزل «نقيضيات البْلاد» المصدّرة للموارد البشرية؛ وهي كناية عن جمع الأمتعة و«لاتبكيش يا لميمة»، و«صاكي في كتافي» و«مشيا بلا رجعة»[37]، تجسيدا للحظة حراك «الماقبل».

نفس الأمر يتكرر في حالة «الأثناء»، حيث يسهر المؤدي لأغاني الهجرة على تقريب لقطات فعل الهجرة لأفراد المجتمع، فتارة يحاول وصف وسيلة النقل التي تقلّه إلى «البْلاد هناك»، وتارة يستضمر مشاعر النصيحة إلى «الوْلاد هنا»، وتارة يحاول أن يستشرف حالته الاجتماعية مع «الوْلاد هناك» حسب ما نرصد – مثلا – في أغنية «يا مسافر وحدك» للموسيقار محمد عبد الوهاب

إن عدم كفاية الخيرات المتاحة مجاليا في «البْلاد» يجعل الفاعل الأول في أغاني الهجرة يتأثر بذلك، فيطبق نوعا من الحساب العقلاني الاقتصادي (التكلفة والفائدة التي يحتمل أن تصاحب عملية الهجرة)، عبر القيام بمعادلة رياضياتية تهم أساسا المقارنة بين وضعية حالية في «البْلاد هنا» ووضعية استشرافية في «البْلاد هناك» (الحاضر/المستقبل)؛ وبالتالي يتخذ قراره في كتابة موضوع غنائي وأدائه وإخراجه لجمهور مجتمعي لربما يتقاسم معه نفس الواقعة الاجتماعية، في قالب مغلف بقيم التضامن مع هذه الشريحة من المجتمع، مثلما قد يصير محفزا لهم ضمنا ومجازا على الهجرة (الفعل/عدم الفعل)؛ تماما كما أشار إلى ذلك الباحث المغربي في سوسيولوجيا الهجرة، عبد الرحمان المالكي، حين تحدث عن وجود استراتيجية حافلة بالمقارنة والحسابات تتوارى خلف فعل الهجرة [32].

لكن المعرفة السوسيوثقافية بخصوص ظاهرة الهجرة وأغانيها لا تكتفي بنوع من المقاربة الأحادية المستندة على ثنائية «الطرد/الجذب» في تفسير عمليات التأليف والأداء الغنائي فيها، بل تعمل على استحضار ما أشار إليه الباحث خالد شهبار في «نظرية الشبكات والرأسمال الاجتماعي» [33] القائمة على فكرة دخول المهاجر في شبكة من العلاقات الاجتماعية مع مهاجرين(أصدقاء أو أقارب) سبقوه لفعل الهجرة، وهو نفس الأمر الذي نشهده في سياق التغني بالهجرة، حيث نرصد سفرا رمزيا وآخر فعليا للضفة الأخرى عبر الفردي (Solo) أو الثنائي (Duet) أو حتى الجمعي (Group) في إطار محاولات تشبيكية لربط علاقات هجروية مع مهاجرين أو «مشروع مهاجرين»، باعتبارهم نافذة يطل عبرها المغني المؤدي لأغاني الهجرة على مجتمع الوفود الذي يظل – حسب وصفهم له – أحسن حالا من المجتمع الأصلي؛ وبالتالي فإن الصورة النمطية الإيجابية، الناجمة عن القيام بهذه المقارنة، هي ما يفسر ظاهرة التغني بالهجرة في جزء كبير منها.

غير أن المشكل الذي قد يتخلل استراتيجية التغنّي تلك، انصياع العديد من أغاني الهجرة والمؤدين(ات) لها إلى «شكليات» تتأسس على الظاهر غير الظاهر، والبادي غير البادي، في إحالة على وصف الضفة الأخرى بما يشبه «الجنة على الأرض»، ووسم «الوْلاد» ومسببات «الوْلاد» بما لذ من أزهار وأقمار و«آلهة فن» (الحبيبة، البَيْضَة، الزَّرْكَة، الكَمْرَة، الحرية نموذجاً [34])، تبعا لمخيال غنائي «هوليودي» وجريا لحصد عدد من «اللايكات» لتقوية «هرمون الشهرة» لديهم ربما، وهو ما نقرأ – بنفس النبرة التحليلية – عند «الإثنولوجي العضوي للهجرة الجزائرية» بالتعبير البورديولي [35]، الباحث عبد المالك صياد، حين أشار أن الإشكال يكمن في قولبة التقييم الإيجابي

الرحلة الرابعة: رحلة إلى سوسيوثقافية «غِيوَان» الهجرة

إذا كان «المجال يعبر بقوة عن آليات الضبط الاجتماعي، [...] ويؤسس لرهاناته واستراتيجياته المركزية من خلال دينامية الفعل التي تؤطره»[30]، فإن مجال إنتاج أغاني الهجرة باستحضار صورة «الوْلاد والبْلاد» في مجتمع النزوح ومجتمع الوفود، على حد سواء، لا يخرج عن هذه «القاعدة الاجتماعية»، بل يصير منتوجا سوسيوثقافيا صرفا لهذا المجتمع وذاك، ومفسرا للتفاعل العلائقي الثقافي والاجتماعي حسب ما نرصده ترنيمياً، من باب النمذجة، في أغنية «إِلَى غَابْ كَاسْ الْبَلَّارْ» للفنان فتح الله لمغاري منذ ستينيات القرن الماضي، والتي تحيل ظاهريا على نوع من الكؤوس في السوسيوثقافة المحلية للمَغْنَى والمجال الذي أنتجه، كما أشّر على ذلك بيير بورديو (Bourdieu P.) حين قال: «ليس هناك مجال لا يتم إنتاجه اجتماعيا، كما أنه ليست هناك علاقة اجتماعية لا تعبر عن نفسها في المجال»[31].

وتبعا لذلك تتأسس إمكانات التأثير والتأثر الصيرورة الهجروية في المضمون الغنائي سواء بالنسبة لمشروع مهاجر أو للقائم بفعل الهجرة، لدرجة يمكننا معها القول أن أوائل ومشاهير مطربي ومطربات أغاني الهجرة كانوا نتاج ولادة مجال الإيديولوجيات الثقافية، على اعتبار أنهم «حملة ثقافات وإيديولوجيات» أكثر مما هم « مبدعوها»؛ وهو ما جعل منهم – إلى حد ما – مرآة يعكسون واقعا ثقافيا مزدوجا ويحاولون التأثير في أفراد مجتمعَيْه، لدرجة قد تسمح لنا بالحديث عن «تغني جمعي للهجرة»، يتمظهر في وجود مغنيين(ات) شباب بالهجرة يحاولون في مختلف ترانيمهم الانتصار للمنفصل بين مجتمع الوفود ومجتمع النزوح الذي ينتمون إليه، رغم إقرارهم شبه الدائم باتصالهم بهذا الأخير في صدر وعجز كلمات أغانيهم التي تكاد لا تخلو من حوار سوسيوثقافي يحيل على نظم «مشتاق أنا لبلادي، والمِّيمَة وأولادي»، و«بلادي خير لي» وغيرها كثير.

وهكذا، يكون المنطلق في بداية «المشوار الغنواتي» للهجرة مجالياً في بعده الجغرافي الفيزيقي، فيصير عاكسا لثنائية الطرد أو الجذب جراء الخيرات التي يتيحها أو «يُعدمها» لقاطنيه في الهنا والهناك؛ ولكي تنطبق هذه الثنائية لابد أن توجد جماعة إنسانية تستوطنه أم، أب، «وْلاد»، «بْلاد»، أصدقاء، أجداد، أو تعي جيدا المضمون الغائي لما تروج له ضمن أغانيها، والتي تعبر عن المجتمع في علاقته بالمجال وثقافة هذا المجال.

كالدف والطبل والمزمار أو العصرية بمختلف تسمياتها، مع التأشير على المستحدثات التقنية التي أسهمت وتسهم في اتساع الفئات المتلقية لأغاني الهجرة، مستحدثات مكنت من التصوير السمعي البصري (الفيديو كليب) الذي يجعل تلك الأغنية تتبوأ مرتبة أساسية تلهم الحاضر الغائب، المهاجر الذي لم يهاجر بعد، بمضمون الفعل الكلامي الذي يتم ترويجه في هذه الأغاني المعبرة عن ظواهر اجتماعية معينة.

أما العنصر **الخامس**، فيخص البناء الهيكلي لأغاني الهجرة الذي يتأسس على وقائع اجتماعية حقيقية، شبابية بامتياز، تنصهر في قالب متدرج من حالة اللاتوازن صوب حالة التوازن[28]، بشكل يضمن المرور عبر محطات ثلاث : بداية، وسط ثم نهاية، وفق بنية تأليفية وأدائية وتصويرية توجه مسار الفعل الهجراتي تبعا للتركيبة «السيكو-سوسيو-ثقافية» للقائم بفعل الغناء الهجراتي، وذلك لإبراز فلسفة للحياة الاجتماعية تُشرْعن للفرد أو الجماعة المتلقية للأغنية نظرات التفكير فيها بُغية السير على نهج بطل الأغنية، المهاجر أو المزمع على الهجرة.

إن تحديد هوية الهجرة في الرصيد الغنائي بصورة دقيقة يتطلب منا القيام بمسح شامل للمتون الغنائية في جغرافيات متعددة، لدرجة تجعلنا نقرّ أن التعميمات التي تصدر عن دارسة أغاني الهجرة في بيئة من البيئات، ومجال من المجالات، إنما تبقى صالحة لوصف المعطى الغنواتي الذي جُمع و«الإناء» الاجتماعي الذي وُضع فيه، فالكلمات والألحان، بل الإيقاع والنظم المساعدة على تصوير «الفيديو كليب» للأغنية أيضا، تظل في هذه الحالة وفيّة للأبعاد الإقليمية والمحلية للوعاء الثقافي الذي تنشأ فيه.

ومع ذلك تبقى أكثر الأغاني الهجراتية التي تتربع على «عرش» المركز الاجتماعي هي تلك التي تعكس الواقع السوسيوثقافي، فتحوم حول الاستغراق غير اليسير في التوصيف الدقيق والعميق لكل عناصر الجذب والطرد بين المجتمع المصدِّر للمهاجرين والآخر المستقبل لهم، مع ما يستوجبه الموقف من رهان على متلقّ يتقن فعل الاستماع والقراءة التأويلية للمعنى والمبنى؛ فالخصوبة في فضاء أغاني الهجرة عموما، والمغاربية خصوصا، لا تظهر إلا على مستوى عملية التلقي العميق المصحوب بالتأويل، خاصة إذا علمنا أن هذا الأخير لا يصير خاطئا – كما أرّخها ديل إكلمان (Eickelman D.F.) [29] إلا إذا اعتقد أنه التأويل الوحيد، فلكل مغنّي أو متلقي «كَاوْرِيّتُه» (مُلهمته المهاجرة)، ولكل منهما «مِيزِيرِيّتُه» وصورته النمطية التي يُؤوّل بها ومن خلالها مضمون المغنى المرتبط بالهجرة على طول «سكة ومحطة» بلاد الهُنا والهُناك.

خلال وصفه للحياة اليومية التي يعيشها ما بين مغادرته «البْلاد» الأصلي ووصوله إلى «البْلاد» المستقبل، عبر الوسائط التقنية للنقل والتنقل (البابور، الطيارة وما شابههما).

إن الحديث عن هذا النوع من الأغاني يجعلنا نقرّ بوجاهة استحضار عناصر عدة تكاد لا تخلو منها أغاني الهجرة بمختلف أجناسها وتلاوينها: الراي، الكلاسيكية، الشعبية، الشرقية والغربية؛ و**أولى** هذه العناصر نجد الاشتغال الوظيفي، حيث يصير القاسم المشترك «رسالة» تهدف إلى إفادة مجتمع «الهُنا والهُناك» بصيغة الفرد أو الجماعة، وإمتاع ملكاته وتغذية ذاكرته الجمعية بجملة من الأحداث والمواقف الحاملة للقيم الثقافية التي تنتصر للبلد الأصلي حينا والبلد المستقبل حينا آخر، فتختصر لنا الزمان والمكان للتعريف بالهوية الثقافية للجنسيات المختلفة في البلد المستقبل الواحد.

و**ثاني** تلك العناصر مرجعية الكتابة والتأليف، إذ يبدو بديهيا ضرورة تأصيل الرسالة السالفة الذكر بطرف مرسِل لها، فيطفو على السطح هنا أحد أفراد المجتمع، المغني المهاجر، أو المغني المتقمص لصفة المَهاجر (لم يهاجر)، أو شاب(ة) يحلم بالهجرة؛ غير أن ما يمكن التأشير عليه هنا أن هذا «الغنّواتي» (الشاب أو الشابة) في أحايين كثيرة لا يمتلك السّمت الحقيقي لكاتب أغاني الهجرة، بل يكتفي بالنقل الحاوي للمضمون والملمح الغائي، بينما يبقى الكاتب الحقيقي للنص الغنائي هو الواقع الاجتماعي في حد ذاته، بلونيه: المزري (في الهنا عادة) أو الممتع (في الهناك عادة)؛ وبلسان أهل الدار، الكاتب هو المجتمع، حيث يصير المتن الغنائي ملكا سوسيوثقافيا للكل الاجتماعي.

ونقرأ في **ثالثها** التوجه نحو متلق محدد، يختلف بدوره باختلاف المضمون والزمان والمكان المغنواتي، فنجده تارة ذاك الفرد من مجتمع النزوح الذي يعيش – ربما – حالة من الرغبة الجامحة في متابعة الدراسة أو البحث عن عمل خارج الأسوار، لدرجة قد تصل تذوقه «ترياق السخط الاجتماعي» من مواقع سوسيوثقافية مختلفة كشاب أو شابة، زوج أو زوجة، صديق أو صديقة، أب أو ابن، وتارة أخرى نجده ذاك المنتمي لفئات مجتمع الوفود بأطيافه المثقفة و«المُتثاقفة» بتعبير الأنثروبولوجي الأمريكي ج. و. باول (Powel J.W.) [27].

و**رابع** تلك العناصر نلمسه في القناة التواصلية التي تستند إلى الوعاء السماعي والمقاربة الصواتية (الحنجرة والأداء)، ثم المعدات المساعدة على الترنيمات الإيقاعية، سواء التقليدية منها

ولعل ما يمكن الوقوف عليه في مسارنا البحثي للمتن الغنائي في الساحة الاجتماعية ما يمهد لنا الطريق نحو «فَلْتَرَة» على مستوى المضمون، الكلامي حينا والإيقاعي حينا آخر، لـ «بَوْأَرَة» قراءتنا هاته حول الأغاني المرتبطة تحديدا بفعل الهجرة، الداخلية منها والخارجية. أغاني تتخذ من «المِّيمَة»، الحبيبة، «الكاوْرِيَّة»، «الوْلاد والبْلاد» في بعدهما الآني و/أو الاستشرافي، موضوعاً رئيسياً يوجه مسار إخراج تلك الأغنية، سواء على مستوى اختيار لغة كلماتها: من اللسان الدارج إلى اللسان الفصيح، ومن اللسان العربي إلى الغربي، بل والممزوج – أحيانا – بين هذه وتلك، تماما كما هو الحال في أغنية «Partir loin» (الذهاب بعيداً)، «كالُو Maghrébin وكالُو Danger» (قالوا عنه مغاربي وقالوا إنه خطير/رائع)، و«دَّاتْني الغربة دَّاتْني» (أخذتني الغربة أخذتني)...؛ أو على مستوى اختيار موضوعها الذي يلوح في المكان وعُمّاره (أفراد المجتمع) عبر ثلاثية: أولها، وصف لـ «البْلاد لْهيهْ»، بلاد المهجر باعتباره بلد مستقبل، البلد الثاني زمنيا والأول اجتماعيا وتفضيليا تربويا تعليميا وسياسيا واقتصاديا [24]، خاصة إذا استحضرنا أن الثورات التي عرفتها الضفة الأخرى قد أرْست مقومات «الأولوية للكفاءة [25]»، حيث تتوحد الأفكار والتمثلات حوله – إلى حد ما – بين الفرد المهاجر فعلا أو ذاك المزمع على الهجرة بعدا (المهجّر[26])؛ وثانيها، وصف لـ «البْلاد هنا»، البلد الأم باعتباره المكان الأصلي للمهاجر والمهجَّر، لكن مع اختلاف زوايا المقاربة هذه المرة، فالأول يمارس نوعا من الحنين السيكوسوسيولوجي تجاه «البْلاد» ومكوناتها السوسيوثقافية، الدار والدوار، الحومة والحي، الواد والوادي، الصحراء والجبال...، في إحالة على البعد المكاني، ثم ما يصول ويجول في ذاك المكان من صلات بشرية (الأم، صديق الطفولة، الحبيبة...)، وأخرى مادية (خبز «مِّيمْتي»، «العَوْد»، الشمعة، الطيور، مآثر، سماء وهواء بلادي...) باعتبارها جزءا من هويته التي لم تفارقه مهما اختلف الزمان والمكان؛ شوق وحنين نقرؤه في «متغربين احْنَا متغربين»، و«ابْكِي يا الشمعة وارْوِيلِي»، كنموذج للتأشير عن تجذر ثقافي هوياتي يؤكد الثابت في الفاعل الهجروي رغم التحول المكاني له.

أما الثاني (المهجَّر)، فمثلما نقرأ في ظاهرته الاجتماعية شرودا اضطراريا أو اختياريا في علاقته بالوسط الذي يعيش فيه داخل «البْلاد» الأصلي، نجده يعكس ذاك الإحساس وتلك العلائقية على مغْناه ومبناه، فنقرأ فيهما انعدام تثمين طاقات وموارد معينة، بشرية ومادية، مثلما نقرأ في أخريات نوعا من «السخط» والتذمر على الوضع الاجتماعي في «الهُنا»، وفق ترنيمات تحيل ضمنا وجهاراً على «بلاد الحُكرَة» مقابل «La liberté» (بلاد الحرية) في الضفة الأخرى، «المِيزِيرِيَّة» (الفقر) مقابل «نْعِيشْ ونْرَبِّي الرِّيشْ» (العيش الكريم) في «الهُناك». أما ثالثها، فنقرؤه في الطقوس التي ترافق المرحلة التي يحياها المبدع لأغاني الهجرة أثناء زمن الهجرة، من

الرحلة الثالثة: رحلة إلى «بْرُوفَايَل» مَغْنَى الهجرة

«الغُنّاية»، «الشدو»، «النغمة» و«الترنيمة»، معالم ترصّع السجل المصطلحاتي للمسمى الواحد، الأغنية، ليدل في مبتداه ومنتهاه على فن من الفنون على «صناعة تلحين الأشعار الموزونة بتقطيع الأصوات على نسب منتظمة معروفة يوقع كل صوت منها توقيعا عند قطعه فيكون نغمة، ثم تؤلف تلك النغم بعضها إلى بعض على نسب متعارفة فيلذّ سماعها»، على حد تعبير ابن خلدون [21].

هي إذن فن تعبيري بامتياز يمارس نوعا من المصالحة مع الواقع أحيانا وطوباوية الخيال أحيانا أخرى، فن ثقافي حامل لمدلول سوسيوثقافي مثلما نرصده في «بابا إِينُوفَا» لإيدير [22]، و«يا طير» لفيروز، و«مُوحَالْ وَاشْ يَنْسَاكْ الْبَالْ» لمحمود الإدريسي. ومن ثمة فهو ليس حبيس رقعة جغرافية معينة، بل يمتد على طول المجتمعات والثقافات والأزمنة في كل أنحاء المعمور، وعبر العصور، فنلمسه في الأفراح تماما كما هو الشأن في الأتراح، ونقف عليه في الولائم، وأيضا في الوضائم، وفي السلم والحرب، وهلمّ جرّا.

وبإجراء قراءة نوستالجية في سجل التأريخ الزمني للحقبة اليونانية تحديدا، باعتبارها فترة مرجعية لمرحلة التأسيس الفكري وفق ما اصطلح عليه بمحبة الحكمة، فإننا نجد أن الشخص المثقف المرموق فكرياً كان يوصف بال «موسيقي»، فكانت بحق صفة تعبر – حينها – عن حكمة الفرد ومستواه الثقافي، فشكلت أيقونة الموسيقى فنا قائما بذاته كما أكد على ذلك أفلاطون الذي اعتبر الترنيمات الشعرية هزيلة إذا ما تم نثرها وتجريدها من جمالية إطارها الموسيقي [23]؛ الأمر الذي جعل من ثنائية «الغناء والموسيقى» مزيجا جماليا يجمع بين سحر الكلمة وعذوبة اللحن الشجي، وتعبيرية الحركات والإيماءات التي توحي إلى مدلول تلك الكلمات، وتفسير محتواها النثري أو الشعري بل وتترجم أحداث تسلسلها القصصي للواقعة الاجتماعية والحكمة المراد تمريرها مجازا وضمنا...

ولما كان الغناء وسيلة للتعبير عما يخالج النفس في احتكاكها بالمعيش اليومي، سواء على مستوى مشاعر الحب والكراهية، أو في سياق «تقعيد» قيم الانتماء، وما بين هذه وتلك من تنميط معالم التلميع والتبجيل والمتعة والترنيم، فإن قراءتنا الأفقية لرزنامة من التلاوين الغنائية يجعلنا نقف على كونها تحاول الاستجابة لمختلف التمظهرات التي راكمتها التركيبة المشكّلة من ثلاثية الموسيقى والكلمة والصوت، بطرائقها المتعددة الروافد والمنافذ، فنقرأ في المنابر «المُعَولمة»: الأوبرا والروك والبوب والراب وهلم جرا، ونرصد في نسخها المحلية ما يحيل على الراي والشعبي والشرقي، والثقافي الأمازيغي والركادي، الخ.

تماسك يفرض «حركية تشابكية» تحتضن الفرد كفاعل ثقافي والجماعة كمؤسسة ناظمة للمخيال الجمعي ومؤطرة للهوية والانتماء داخل النسق المجتمعي المتورّم سوسيوثقافياً، عبر قيم وأحكام ونظرة للكون تتموقع أساسا بين زاويتي الحد الكامل والحد المشوه؛ فتلتقي قيم ثقافية مختلفة لمجموعات أفراد مختلفين ثقافيا واجتماعيا في فلك اتصال مباشر ومستمر بينهما، مما يؤدي إلى إحداث تغيرات في النماذج الثقافية الأصلية لإحدى أو كل الجماعات [18].

إن الرؤية السوسيولوجية تؤكد أنه في إطار السيرورة الهجروية من هذا القطر المجالي إلى ذاك، تتغير قيم الثقافة والتثاقف وتتداخل معاييرها، حيث يتم الانتقال من تربة ثقافية «خصوصية» (ثقافة العرب، ثقافة الأمازيغ، ثقافة المغربي، الجزائري، التونسي، الأوربي، الخليجي، المصري، ثقافة الشرق، ثقافة الغرب، ثقافة «جبالة» وثقافة «صحراوة»...)، إلى تربة ثقافية عابرة للمجال السوسيوثقافي؛ ومن ثمة مساءلة نوعها عن منطق تلك التي تختفي وتلك التي تبقى بارزة مشعة محافظة على وجاهتها إبّان الفعل «السوسيوتثاقفي»، في أفق صناعة الضبط الاجتماعي والثقافي في «الهنا والهناك».

فالأمر لا يتعلق، إذن، بتقطيع جغرافي لمفهوم الثقافة في تربة مجتمعية هجراتية لـ «البْلاد» بضفتيها، بل إن الأمر يستدعي توصيفات تستحضر القيمة الرمزية التي تجعل منها نسقا متآلفا مع الواقعة الاجتماعية، في إحالة على السوسيوثقافة والسوسيومثاقفة؛ لذلك «لا ينبغي أن نعتبر أن الثقافة التعبيرية هي وقف على الوصف الإثنولوجي، أو موضوع خاص بالتحقيق السوسيولوجي، أو أن الأعمال الفنية هي مجال خاص بالتاريخ والسيميولوجيا (...)، بل ينبغي أن ندرك بأن الثقافات الخاصة بمختلف الجماعات الاجتماعية هي ثقافات متباينة، وذلك ليس لأن لها أساليب وخطابات وأعمال خاصة بها، ولكن لأن قيمتها ووزنها بالأساس، والمكانة التي تتمتع بها، تختلف من مجال إلى آخر» [19]. لدرجة تجعلنا نقر أنه إذا كان أوغبورن (Ogburn W.F.) يعتبر بأن الثقافة هي ذاك «النتاج المتراكم للمجتمعات الإنسانية» [20] فإن هذا النتاج، الذي يضمن حضور ثقافة المجتمع ومجتمع الثقافة في الآن ذاته، يمكن تقسيمه إلى قسمين: نتاج مادي وآخر روحي معنوي؛ فالأول يتضمن الثابت من عالم التقنية والأدوات وطرق استخدامها...، أما الثاني فيشمل المتحرك من العادات والتقاليد، والأعراف والقيم، والطقوس والفنون... وما الأغاني عموما، وأغاني الهجرة على وجه الخصوص، إلا جزء منها. فماهي مواصفات هذا اللون الغنائي؟ وهل يمكن الحديث عن تقاطعات سوسيوثقافية بين «أغنياته»؟

نحو إعادة تأسيس مراحل التطور الإنساني، فقد تم استعمالها للإشارة إلى التقدم الذي حققته الجماعات [12].

غير أن المتن السوسيولوجي في القرن 19، جعل من الثقافة «ثيمة» للتمييز بين المجتمعات البشرية باعتبارها إبداعا خاصا لهذه الأخيرة وتشكيلا يجسد روحه ويمثل هويته، مثلما يحافظ على توازنه واستقراره؛ وهو ما أكده دوركايم (Durkheim E.) حين أشار إلى أن «الثقافة هي كل متناسق من طرق التفكير والشعور، المشكلة للأدوار التي تعرف بالسلوكيات المنتظرة من مجموعة من الأشخاص» [13]. ولم يخرج الفكر الأنثروبولوجي عن هذا السياق، حين استخدمه للإحالة على كل ما يتعلق بطرق وأنماط التفكير والفعل وأنظمة القيم والرموز [14]؛ وضمن هذا السياق كتب البريطاني تايلور (Tylor E.B.) تعريفا شاملا للثقافة يقول فيه: «الثقافة بالمعنى الإثنولوجي الواسع هي هذه المجموعة المعقدة التي تشمل المعارف والمعتقدات والفن والقانون والأخلاق والتقاليد وكل القابليات والتطبيقات التي يكتسبها الإنسان بصفته عضوا في مجتمع ما» [15]، وهو التعريف الذي ظل ساري المفعول في العلوم الإنسانية نظرا لوضوحه وشموليته، ثم لتناوله الثقافة «من حيث هي تعبير عن الحياة الاجتماعية الكلية للإنسان، ومن حيث هي قدرات ومهارات وعادات وتقاليد تكتسب في الجماعة وغير متوارثة بيولوجيا» [16].

الأمر الذي يجعل من مفهومنا المحوري، السوسيوثقافة، أسلوبا في الحياة الاجتماعية تارة، وسلوكا تعبيريا، وقيمة فنية لعمل ما تارة أخرى، تماما كما علمنا جون كلود باسرون (Passeron J.C.) حين قال: «إن التمييز بين هذه المكونات الثلاثة المتباينة التي يتم من خلالها تعريف المنطق المختلف لاستعمالاتها (أي الثقافة)، هو تمييز مبني على معيار الممارسة وليس على أي معيار نظري. إن التمييز بين الأساليب الثقافية والإيديولوجيات الثقافية والأعمال الفنية يفيد أولا وقبل كل شيء في تحديد أهداف الفعل الثقافي» [17]، حيث يصير لكل تجمع بشري أساليبه التعبيرية، وأنماطه التفكيرية، وطرائقه التواصلية التي تحدد معالم هويته السوسيوثقافية.

وتبعا للتأسيس المنهجي لاختلاف الثقافات ومجتمعاتها، يصبح من قبيل «المسلّمات»، التأشير – مبدئيا – على إمكانيات التلاقح بين تلك الهويات في بعدها السوسيوثقافي، أفرادا وجماعات، الأمر الذي يطفو معه على السطح مفهوم آخر، لربما أكثر دقة، ألا وهو «السوسيومثاقفة» الذي يضمن الاتصال المباشر والتماسك العلائقي بين الثقافات المتعددة في الجسد المجتمعي الواحد.

وآمال وآلام أيضا، و«كل دراسة (للهجرة) تتجاهل الظروف الأصلية للمهاجرين ستحكم على نفسها بأنها لا تعطي في الوقت نفسه لظاهرة الهجرة إلا رؤية جزئية قائمة على تمركز عرقي» [10]. وضمن هذه الرؤية، يأتي الاهتمام بظاهرة الهجرة باستحضار ثنائية «المجال والمجتمع» عبر مستويين: مستوى أصلي (المجال المهاجر منه) للكشف عن الأسباب التي دفعت المهاجر إلى الهجرة، ومستوى الاستقبال لرصد الاستراتيجيات التي يستخدمها القائم بفعل الهجرة للاندماج مع المجال المهاجر إليه، ثم لتتبع الآثار التي يحدثها فيه.

الرحلة الثانية: رحلة إلى السوسيوثقافة والسوسيومُثاقفة

«ثقافة المجتمع ومجتمع الثقافة»، تركيبة متلازمة تعبيرا ومنسجمة ميدانيا إذ كل تفكيك لمفهوم الثقافة (ثقافة المغنّي تحديدا والمضمون الثقافي في الأغنية ذاتها) في وعاء المجتمع الذي يوجد فيه أو ينحدر منه، وكل تفكير في المجتمع بجلباب تلك الثقافة يقودنا إلى إحالة على الهوية السوسيوثقافية؛ هوية تفرض علينا – كباحثين سوسيولوجيين على الأقل – محاولة البحث عن الثابت والمشترك في المغنى الهجراتي باعتباره ظاهرة اجتماعية، من خلال المتحول والمختلف (الحالات الفردية لأغاني ومغنيي الهجرة)، وذلك قصد الوصول إلى تعميمات تساعد على فهم اتجاهات الأفعال والتمثلات [11] لمجتمع الطرب الهجروي والمتلقين له، لأن الواقعة الاجتماعية في مثل حالات كهذه ذاتية وموضوعية معا، ومقاربتها، ينبغي أن تستحضر ذلك أيضا.

وهكذا احتل هذا المفهوم «المركّب»، السوسيوثقافة، مكانةً متميزة ضمن الأبحاث والدراسات الاجتماعية المعاصرة، خصوصًا تلك التي انصبت على تفكيك الحقل الاجتماعي ونظيره الثقافي ودراسة أبعادهما وتفاعلاتهما، وذلك اعتبارا للإسهامات المباشرة أو غير المباشرة لهذا وذاك في عمق كافة التحولات والحركات الاجتماعية التي عرفتها وتعرفها المجتمعات الإنسانية. غير أنّ تحديد دلالة المفهوم – مفهوم السوسيوثقافي – مازالت محط خلاف يصعب ضبطه وحصره بدقة نظرًا لطبيعته؛ فثقافة المجتمعات ومجتمعات الثقافة شكلتا نوعا من التناوب بين بُنى الأنظمة في المخيال الجمعي و«فسيفساء» واقعه المعيش، بل والتأثيرات المحتملة لحدث التغيير فيها ومن خلالها. خاصة إذا استحضرنا أن إبحارنا في سفينة المحاولة للإحاطة بمتن المفهمة هاته، يمر بنا لزوما عبر بوابة «الثقافة» كمفهوم كان يشير في القرون الوسطى إلى الطقوس الدينية (Cultes)، ثم صار في القرن 17 يدل على حرث الأرض؛ أما في القرن 18، وبالضبط مع الألمان الذين جنحوا

وهو ما يجعل من سوسيولوجيا الهجرة في عمقها ومشروعها المعرفي تنتبه إلى أهمية «الشكل المجالي» للواقع الاجتماعي، واستحضاره في صفحاتها باعتباره متغيرا مستقلا وليس تابعا فقط كما هو الشأن في أبحاث ودراسات عديدة؛ الأمر الذي يضعنا أمام هجرات متعددة وليس هجرة واحدة بلغة المفرد، حيث يمكن الحديث في هذا الإطار عن هجرة من حيث الكم في إحالة إلى ثنائية «الهجرة الفردية والجماعية»؛ وهجرة من حيث الكيف، والتي تنقسم أيضاً إلى قسمين: هجرة «شاقولية» أو عمودية يسعى المهاجر من خلالها إلى تحسين ظروف عيشه، وهجرة أفقية تهمّ تغيير مكان الإقامة فقط مع الاحتفاظ بالعمل نفسه؛ ثم هجرة من حيث الزمن ونقرأ فيها الديمومة أو «الأنْسطُونْطانية» (تبعاً للحظات)، أي إما أن تكون نهائية أو مؤقتة؛ ثم هجرة من حيث المسبب، وتتعدد مظاهرها بتعدد الليل والنهار، حيث نقرأ فيها الهجرة الاختيارية أو القسرية، أو الهجرة السرية إلى غير ذلك.

وبالتالي، نحن أمام جغرافيات متعددة لمفهومنا المحوري، وفي حقول معرفية مختلفة، والتي لا يمكننا أن نتجاوز إسهاماتها في تنوير المسار السوسيولوجي للهجرة عموما والخارجية خصوصا، تماماً كما علمنا آلان فرانكفيل (Franklin A.) حين أكّد أن «عدة علوم ينبغي أن تتعاون لدراسة فعل الهجرة، وموضعة هذه الظاهرة في إطار الكل الاجتماعي الذي توجد فيه» [8].

نشير في البدء إلى أن السوسيولوجيين اهتموا في البدء بدراسة ظاهرة هجرة السكان تحديداً من القفر إلى الحضر (هجرة داخلية: من القرية إلى المدينة) في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، ثم هجرة «مكّوكية» برية وبحرية نحو الضفة الأخرى (هجرة خارجية: من بلدان العالم الثالث إلى البلدان المتقدمة)، وذلك نظرا لاتساع رقعة المتصل الحضري/القروي، وما رافقها من مشاكل وأزمات اجتماعية من قبيل: ظاهرة الانحراف وسبل الاندماج، وارتباطات هذه وتلك بمتطلبات الظروف السوسيواقتصادية التي يفرضها المجتمع الصناعي على اليد العاملة التي عجزت المراكز الحضرية القديمة عن توفيرها، واستنجادها بالمجالات القروية وسكانها لسد الخصاص، إلى غير ذلك.. ونجد في «الفلاح البولوني» [9] نموذجاً لهذا النوع من الحراك الاجتماعي.

ومن ثمة، فالهجرة في المجتمع البشري، تختلف اختلافا كثيراً عن هجرة الكائنات الأخرى في كونها ليست ظاهرة طبيعية أو عفوية، وإنما هي سلوك حامل لدلالات اجتماعية وثقافية، سياسية واقتصادية، لا يمكن فصلها بأي حال من الأحوال عن الوعي والمجتمع البشريين؛ على اعتبار أن فعل الهجرة عند الإنسان ليس مجرد حركة انتقالية في المجال، وإنما هي هجرة برأسمال وثقافة،

مادة دسمة تؤطر ما سنحاول إجراء قراءة عائمة حوله بعين سوسيوثقافية تراهن على التفسير والتأويل عبر رحلات أربع: رحلة إلى الهجرة، رحلة إلى السوسيوثقافة والسوسيومثاقفة، رحلة إلى «بْرُوفايل» مَغْنَى الهجرة ثم رحلة إلى سوسيوثقافية «غِيوَان» الهجرة..

الرحلة الأولى: رحلة إلى الهجرة

يبدو من البديهيات في قارة «العلم الذي يزعج» أن مسألة أغاني الهجرة لا تستقيم خارج سياقاتها الاجتماعية والمجالية. وعليه، تصبح من مهام العلوم الاجتماعية – بشكل أو بآخر – الكشف عن هذه السياقات وما تفرضه من تحولات وتغيرات حول كيفية حضور الهجرة في الظاهرة الاجتماعية، سواء من زاوية التصور الضيق التي تجعل منها «انتقالا من أرض إلى أرض»، أو باعتبار «الزّوم» الواسعة والعميقة التي تسِمُها بالدينامية المجالية والاجتماعية تبعاً لما قد تحدثه من آثار مادية أو ثقافية، إيجابية أو سلبية، في المجال المهاجر منه والآخر المهاجر إليه.

وهكذا، فإن مسارنا على عتبات باب المفهمة يفرض علينا استحضار سؤالين اثنين: هل نتحدث عن هجرة من مجال قروي (من القرية إلى المدينة أو من بلدان العالم الثالث إلى البلدان المتقدمة)؟ أم هجرة إلى المجال القروي؟ مع الإشارة أن كليهما تدخلان ضمن نطاق ظاهرة اجتماعية تحيلنا إلى نوع من الحراك الاجتماعي الذي يحيلنا بدوره إلى تنقل فردي في الجمعي، وجمعي بالفردي، تبعا لما أسسه روبرت إزرا بارك (Robert E. Park) في تمييزه بين الحراك (Mobilité) والهجرة (Migration)، حيث ربط الأول بالفرد (هجرات الأفراد)، بينما أشّر على الثاني في حركات الجماعات والشعوب [6]. نقف هنا لنذكر، ونؤكد في نفس الوقت، أن هناك ثراءً على مستوى التعريفات التي قدمها العلماء لوصف ظاهرة الهجرة، حيث تتقاطع في مجملها على أن الهجرة حركة انتقال فردية أو جماعية من موقع لآخر، ومن جماعة لأخرى، بحثا عن عامل الأفضلية والأريحية بتلاوينها المختلفة، سواء أكانت مؤقتة أم نهائية بلغة الزمن؛ خصوصاً إذا علمنا أن الإنسان ابن بيئته المجالية الطبيعية والاجتماعية، يؤثر فيها ويتأثر من خلالها؛ فنجاحه وفشله، تقدمه وتأخره، رهين بنوعية العلاقة التي يقيمها مع هذه البيئة. ومع غياب أي ثبات في الأشكال السوسيومجالية التي ينتجها هذا الإنسان، والتي تسمح بالتحديد الدقيق لبنياته الاجتماعية، تصبح محاولات فهم تلك العلاقة أكثر صعوبة وإبهاما في ظل الحركية البشرية المتسارعة هنا وهناك، والتي تسم المهاجر في الواقع بـ «مهاجِرَيْن، مهاجر منطقة النزوح ومهاجر منطقة الوفود» [7].

من هذا المنطلق، تحاول هذه المقالة «تعرية» ثلة من أغاني الهجرة والمؤدين(ات) لها، بحثا عن الثابت والمتحول في مثل هذه الترنيمات الهجروية، وسعيا إلى الانتصار للسؤال: هل يتغير المتن الإبستيمي للأغاني المرتبطة بالهجرة بتغير الفنان المؤدي لها؟ هل تتحكم الهوية الثقافية لهذا الأخير في إنتاج تلك الأغاني؟ ما الوعاء السوسيوثقافي الذي تختزله ألوان غنائية [2] من قبيل «اعْطِينِي الفِيزَا والبَّاسْبُورْ» الشعبية، «أمهاجر» الريفية، «Je suis chez moi» و«Dernière danse» الفرنسية، «Dream is possible» الإنجليزية، ثم «الغُربة والهمّ» و«بْلادي يازين البلدان» و«متغربين احْنا» العربية وغيرها كثير [3]؟ وأخيرا إلى أي حد يمكن الحديث عن تقاطعات في تلك التلاوين وذاك المتن الغنائي الهجروي في ضوء الاستحضار النوستالجي لـ «جينية الوْلاد والبْلاد» بثيمة المتصل والمنفصل؟

إن الحديث عن أغاني الهجرة في القطر العربي تأسيسا، ثم في القطر الغربي بعدا، يجعلنا نقف – مبدئيا – على زخم غنائي لا يستهان به من حيث الكم، وتأطير كيفي ملحوظ لمضمونه في توظيف المرآة السوسيولوجية والثقافية العاكسة لمسارات فعل الهجرة باعتبارها ظاهرة يمكن النظر إليها عبر تقطيع منهجي للحظاتها الموزعة بين «الما–قبل»، وأثناء، ثم «الما–بعد» فعل الهجرة، في إحالة على ثنائية البحث والرصد في ثنايا تلك الأغاني، أغاني الهجرة، عن متغيرات الانطلاق وتحفيزاتها، ومتغيرات الوصول واستهواءاتها، التي تحيل بدورها على عدم إمكانية القيام بمقاربة سوسيولوجيا « الوفود L'immigration» دونما استحضار لسوسيولوجيا « النزوح L'émigration» غنائيا هذه المرة؛ خاصة إذا علمنا أن ابن خلدون نفسه قد ربط في مقدمته بين تطور العمران ورقيّ الفنون، فجعل من العمران مؤشرا دالا على فن «صناعة الغناء» [4]، وزاد على ذلك بكون ما يعتري المجتمعات من وهن وتخلف ينجلي أساسا في أداء المرئيات والمسموعات من هذا الفن موسيقيا وصوتا، والعكس صحيح [5].

وإذا كانت التلاوين الغنائية المرتبطة بالهجرة تتخذ شكل الإناء الذي توجد فيه، واعتبارا لكون ما تخبرنا به نلمسه عادة في كلماتها وألحانها فنستقبله بصدر منفتح متفتح، من حيث الشكل على الأقل، فإنها لا تنفصل – على مستوى المضمون – عن سياق الفاعل الذي أنتجها (المُغنّي)، والمتشبع حتما بهوية ثقافية نقرؤها في لغته ولهجته، لحنه وهيئته، تقاليده وعاداته، وخصوصية قيمه هنا وهناك، ناهيك عن نمط تصويره المرئي لتلك الأغنية (الفيديو كليب)؛ وهو ما يجعل – ربما – من «البْلاد والوْلاد» في الأغاني الهجروية، وما يلخصانه من «مِيزِيريّة» معاناة حينا، ومتعة تعلم ورفاهية في الضفة الأخرى حينا آخر، وأحلام وتطلعات «الهُنا والهُناك» حينا ثالثة،

«لولاد» و«لبلاد» في أغاني الهجرة
قراءة سوسيوثقافية

مصطفى الهبطي
باحث في سلك الدكتوراه (علم الاجتماع)، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ظهر المهراز

د. عبد القادر محمدي
كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سايس، جامعة سيدي محمد بن عبد الله، فاس

على عتبات القراءة

ذات زمن من تسعينيات القرن الماضي، غنى[1] المهاجر الجزائري الأصل بلال، فن الراي، متذمّراً: «الْبَابُورْ لِّي جَابْنِي يَلْعَنْ والديه» (سحقا للباخرة التي أقلّتني)، محاولا تذييل العِلّية التي جعلته «ينبذ» وسيلة النقل – هذه – التي أبعدته عن بلاده الأصلي ورمت به بعيدا؛ وأطرب بعده «الطالياني»، معبّراً عن حبه هذه المرة، لنفس وسيلة النقل السالفة الذكر قائلا: «يا الْبَابُورْ يا مُونَامُورْ (Mon amour)» (أيتها الباخرة، ياحبيبتي)، والتي أخرجته من بؤس بلاده، من وضعية اجتماعية واقتصادية «مأساوية» على حد تعبيره في المقطع الغنائي الموالي. وحتما سبقهما – وتبعهما أيضا – عدد لا بأس به من مجتمع الطرب والغناء في نفس الموضوع، ولربما لنفس الغائية.

كلمات وألحان أطربت حتما وتطرب مستمعيها، سواء أولئك المقيمين أصلا في بلاد المهجر، أو هؤلاء الذين يحلمون بمعانقة تلك البلاد؛ طرب واستطراب يزداد بريقه كلما حاولنا مساءلة المضمون السوسيوثقافي لهذه الأغنية وتلك، ومثيلاتها من الأغاني الدالة على فعل الهجرة، في أفق محاولة البحث عن تأويل ثقافي للدال والمدلول فيها ومن خلالها، كلمة ولحنا، تأليفا وأداء وإصغاء (كاتبا وملحنا، مغنيا ومتنغّما).

38 محمد أقضاض، «بنية الهجرة في السرد المغربي: الهجرة من الريف نموذجا»، ضمن الهجرة في الثقافة الأمازيغية، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، المغرب، 2011، ص. 65.

39 معناه: هيا ياحبيبي لنهاجر إلى الجزائر، إلى حيث يوجد سهل «بريكو» لنحرس ضيعات البرتقال.

40 معناه: سنهاجر أنا وحبيبي إلى الجزائر أيضا لنحرس ضيعات البرتقال.

41 محمد الخشابي، الهجرة الدولية، م.س.، ص. 13.

42 معناه: صعدت متن الباخرة تتلاعب بي الأمواج، لقد قطعت مسافات طويلة مشيا وتمرغت في الغبار كثيرا.

43 معناه: من أعلى من شأنك يا دولة الألمان؟ إنها الباخرة التي أقلت إليك الفقراء.

44 محمد خشابي، الهجرة الدولية، م.س.، ص. 8.

45 معناه: ليتني كنت مسجلا بكناش الحالة المدنية، حتى أحصل على جواز سفر وأرحل إلى ألمانيا.

46 معناه: حبذا لو كان الهاتف تحت الماء، حتى يتاح لي إرسال تحية لحبيبي إلى ألمانيا.

47 معناه: أرسل لي حبيبي تحية، وطلبت أن أعيدوها إليه، وأخبروه أن يعود هو نفسه.

18 الحسين المجاهد، م.س.، ص. 129.

19 الحسين الإدريسي، «الشعر الغنائي الريفي بالمغرب»، م.س.، ص. 93.

20 دافيد مونتكمري هارت، آيث وياغل قبيلة من الريف المغربي: دراسة (اثنوغرافية تاريخية)، ج. 1، ترجمة: محمد أونيا، عبد المجيد عزوزي، عبد الحميد الرايس، نشر جمعية الديمقراطيين في هولندا، ط.1، 2007، ص. 249.

21 نفسه، ص. 249-250.

22 أبو القاسم الزياني، الترجمانة الكبرى في أخبار المعمور برا وبحرا، تحقيق عبد الكريم الفيلالي، ط. 2، دار النشر للمعرفة، الرباط، المغرب، 1991، ص. 79.

23 الحسن الوزان (المعروف بليون الإفريقي)، وصف إفريقيا، ترجمة محمد حجي ومحمد الأخضر، ج.1، منشورات الجمعية المغربية للتأليف والترجمة والنشر، الرباط-المغرب، 1980، ص. 254.

24 معناه: متى رحل أخي؟ ومتى صعد على متن الباخرة؟ ومتى قال وداعا يا أمي؟

25 حين هاجر موح ودعني قائلا: أتمنى لك حياة هنية؛ أجبته قائلة فليطمئن قلبك، أما قلبي فمعتود على المعاناة.

26 أيها البحر الذي يحمل البواخر، لقد ودَّعني حبيبي متحسرا على تركي.

27 معناه: إن عدوتي اللدود هي باخرة مليلية التي أقلت حبيبي وتركتني يتيمة.

28 أورد الـ «ءيزري» مصطفى الغديري في مداخلته «الحرب الأهلية الإسبانية (1936-1939) من خلال الشعر الأمازيغي بالريف»، ضمن سؤال الأمازيغية: البناء، النظرية، م.س.، ص. 51.
ومعناه: بلغ تحياتي لأمي إن كانت ماتزال حية، وأبلغها بأنني فقدت يدي ورجلي.

29 نفسه، ص. 54.
ومعناه: إن زوجة المجند تنحني لقطف نبات «إيرني» (الدغفول) بدلا عن استخراج البطاطس.

30 محمد الخشابي، الهجرة الدولية: الواقع والآفاق، ط. 1. نشر مركز الإمارات للدراسات والبحوث الاستراتيجية، أبو ظبي، الإمارات، 1011، ص. 24.

31 جلال يحيى، المغرب الكبير: الفترة المعاصرة وحركات التحرير والاستقلال، الدار القومية للطباعة والنشر، مطبعة الإسكندرية، مصر، 1996، ص. 1178.

32 نفسه، ص. 1179.

33 معناه: الشباب النبيه عبر نهر ملوية، ولم يبق هنا غير كلاب لتبيع «التين الشوكي».

34 معناه: الشباب النبيه هاجر إلى الجزائر، ولم يبق هنا غير كلاب لتحصد الشعير.

35 معناه: يا نهر للا ملوية ذات الحجر الأخضر، اعتني بابني مّوح حين يعبرك، فهو ما يزال غرا لا دراية له بالبلدان.

36 معناه: لن أغفر لك يا نهر ملوية، يا أيها العدو، رفقا بحبيبي حين يعبرك.

37 معناه: يا عزيزي مّوح، يا نبات النعناع النابت بالوديان، إن أمك في انتظارك حتى تشفي غليلها منك؛ اعتبريني يا سيدتي يا أماه كأني لم أكن، إذ في نيتي أن أعبر نهر ملوية.

الهوامش

1 محمد الوالي ومحمد أقضاض، ملحمة ادهار أباران أنشودة المقاومة الريفية، الطبعة الأولى، مطبعة المناهل، 2007، ص. 58.

2 محمد المسعودي وبوشتى ذكي، الشعر الغنائي الأمازيغي: الأطلس نموذجا، سلسلة شراع، ع. 59، يوليوز 1999، ص. 79.

3 عباس الجراري، من وحي التراث، مطبعة الأمنية، الرباط، 1971، ص. 137.

4 علال ركوك، «خطاب المقاومة في الأدب الشعبي: نحو مقاربة تصورية منهجية»، مجلة الذاكرة الوطنية، ع. 4، منشورات المندوبية السامية لقدماء المقاومين وأعضاء جيش التحرير، 2002، ص. 18.

5 نفسه، ص. 19.

* هكذا وردت بالمرجع، وأحسبه خطأ مطبعيا المراد به «الصور الذهنية».

6 أحمد لحميمي، «قراءة تاريخية لملحمة: أدهارأبران»، مجلة أمل، ع. 8، السنة الثالثة، 1996، ص. 23.

7 جميل الحمداوي وفؤاد أزروال، قراءات في الشعر الأمازيغي بالريف، ط. 1، دار النشر الجسور، وجدة، 1997، ص. 2.

8 الحسين الإدريسي، «من وظائف الشعر الأمازيغي في المغرب الكبير»، ضمن اللغة والثقافة والتنمية: رهانات المغرب الحديث، منشورات كلية الآداب ظهر المهراز، سلسلة الندوات التكريمية، فاس، 2006، ص. 201.

9 رشيدة بلهادي، «الشعر الأمازيغي في الريف بين القديم والحديث»، بحث لنيل الإجازة في اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، وجدة، السنة الجامعية 1982-1983، ص. 58.

10 Bianay, « Notes sur les chants populaires du Rif », *les Archives berbères*, Publication du Comité d'études berbères de Rabat, 1915, vol. 1, fasc. 1, p.32.

11 فؤاد أزروال، «القصيدة الأمازيغية بالريف، أنماطها وتطورها»، ضمن الأنماط الشعرية الأمازيغية التقليدية، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، ص. 34.

12 المختار الهراس، «منهج السيرة في السوسيولوجيا»، م.س.، ص. 97 نقلا عن ع. ركوك، «المقاومة وأحداث التاريخ الاجتماعي في الأدب الشفوي المغربي (1890-1956)»، م.س.، ص. 79. (لم أجد هذا النص في مقال الهراس المحال عليه).

13 محمد الوالي ومحمد أقضاض، م.س.، 2007، ص. 9.

14 محمد فاوزي، «الشعر الأمازيغي والمقاومة: منطقة أزيلال نموذجا»، مجلة الذاكرة الوطنية، منشورات المندوبية السامية لقدماء المحاربين وأعضاء جيش التحرير، ع. 4، 2002، ص. 96.

15 محمد الوالي ومحمد أقضاض، م.س.، ص. 58.

16 المسعودي وبوشتى، م.س.، ص. 79.

17 اليماني قسوح وعبد المطلب الزيزاوي، «الشعر الأمازيغي بالريف: مقاربة تاريخية»، جريدة تاويزا، ع. 110، يونيو 2006 (دون صفحة لأنني اطلعت بالموقع الالكتروني لجريدة تاويزا).

عْليك ءامري غاري لْحالة لْدنية
ءاذَكّاغْ تَّسْريحْ ءاذراحخ ليمانيا[45]

وهؤلاء الشباب الذين هاجروا إلى ألمانيا خلفوا وراءهم حبيبات تمنين لو كان الهاتف مخبأ تحت الماء حتى يسمح لهن بمهاتفة من أحببن دون أن ينكشف أمرهن، كما يخلد ذلك الـ «ءيزري» التالي:

ماعليكءيرا يدجا تريفو سادو ومان
ءاذسكاغسرامءي الليف غارولِيمان[46]

وحين طالت غيبة المهاجرين، وكادت النساء ييأسن من عودة الحبيب، تمردن على مجرد إلقاء التحية، وطالبن المراسيل بإخبارهم بضرورة العودة، كما جاء في الـ «ءيزري» التالي:

ءيسَكَاييّدسرامءاراسسرامءينس
ءيناسءادياروّاحنتاسوضارءيناس[47]

خاتمة

لقد حاولت في هذه الدراسة المتواضعة أن أورد بعض الأشعار الريفية التي رصدت ظاهرة الهجرة التي ألمت بالريف، وأدت إلى تغيير الكثير من القيم، كما أدت إلى تغير سلوك الإنسان الريفي، بحيث دفعت به إلى التخلي عن أرضه والهجرة بعيدا عنها، ومن ثم العودة بقيم جديدة مختلفة اكتسبها حيث بلد الاستقبال المختلف عن بلده.

لقد شكلت الذاكرة الجماعية بالريف خزانا لا ينضب للباحثين قصد توثيق حياة الريفيين على مر الفترات فأرخت لكل الظواهر المستجدة، ورفضت القيم المستحدثة.

إلا أواسط الثمانينات من القرن الماضي، فقد كانت بدورها نتيجة عوامل سوسيواقتصادية، أبرزها: تمدرس المرأة وتحررها من بعض القيود الاجتماعية، وتحولها إلى فاعل نشيط ينزل إلى سوق الشغل كالرجل [41].

3. الهجرة إلى أوروبا

إذ كانت الهجرة إلى الشرق تدفع بالمهاجر الريفي إلى عبور نهر ملوية، فإن الهجرة إلى أوروبا اضطرتهم إلى ركوب البواخر انطلاقا من مدينة مليلية المحتلة باتجاه إسبانيا. كما يضطر المهاجر إلى قطع كيلومترات كثيرة، وفي بعض الحالات سيرا على الأقدام، للعبور من قريته إلى ميناء مليلية، ثم من موانئ إسبانيا إلى المدن المقصودة. وقد عبر عن هذه المعاناة الـ «ءيزري» التالي:

نييغ ذَك غارابورتْخَنْتاييرمواجْ
مين ءوياغ زك ءوبريذ مين ءيسيغ زي رَعْجاجْ [42]

وكل هذه المعاناة التي تحملها المهاجر من أجل الوصول إلى بلدان أوروبا، لاسيما ألمانيا التي ترددت كثيرا في الأشعار التي بين يدي، ومرد ذلك أنها جمعت من الريف الشرقي، الذي كان مهاجروه يفضلون دولة ألمانيا كوجهة مثلى لهجرتهم، والتي جاءت نتيجة للفقر الذي أرغم الناس على مغادرة أرضهم، كما احتفظت بذلك الذاكرة الجماعية من خلال الـ «ءيزري» التالي:

ءايا ليمانيا ويذام ءيكِّين شّان
يكّامتْءوغارابوءي يِسين ءيمسعان [43]

فالباخرة المحملة بالفقراء هي جعلت من ألمانيا دولة ذات شأن عظيم، وكأنهم يقولون لولا الفقر لما اضطررنا للهجرة إليك. ونجد عاملا آخر جعل ألمانيا تستقطب المهاجرين، وهي أنها الدولة الأكثر تضررا من انعكاسات الحرب العالمية الثانية، لذلك فإعادة بنائها يحتاج إلى سواعد ويد عاملة جلبتها من الخارج، وقد ظلت ألمانيا في طليعة بلدان العالم المستقطبة للمهاجرين إلى اليوم، إذ أنها اعتبرت الثالثة في ترتيب الدول الأكثر استقبالا للهجرة في العالم عام 2010، حسب أرقام الأمم المتحدة [44]؛ ولهذا مثلت الوجهة المفضلة لفئة عريضة من الريفيين الذين كانوا يتمنون الوصول إليها حسب الـ «ءيزري» التالي:

كما أن الفتيان بدورهن يتوسلن نهر ملوية للحفاظ على أحبائهن حين يعبرونه، بل إنهن يعتبرن نهر ملوية عدوا، لأنه ابتلع الكثير من الريفيين، وهم يحاولون عبوره في اتجاه الجزائر، كما يبين الـ «ءيزري» التالي:

ءوذامتسيميحغءامرويثءارعذو
ءيحثار خ الليف إينو ءاخشمي سِّينْ دْغا يَعذو [36]

إن نهر ملوية يشكل تحديا لدى الشباب الريفي الذي سعى إلى الهجرة، إذ لا مناص من عبوره، الأمر الذي جعل الأمهات والحبيبات يتوجسن منه خيفة، مما شكل هاجسا نفسيا لديهن، وتخوفا من غرق المهاجرين فيه، وهذه الصورة تنقلها الـ «ءيزران» التالية:

ءايا موح ءينوءانعناغءيغزران
يماش تعايانيشأكَشْ ثار ءيمزران
ءايارلا يما حسْباييوردْجِيغْ
ءاغزار ن مَرْوْشث دي رباءينوءاثزويغْ [37]

ويحمل نهر ملوية في هذه الـ «ءيزران» دلالتين؛ دلالة اجتماعية تتمثل في الانتقال من حال إلى آخر من خلال الهجرة من «منطقة الفقر والجوع إلى منطقة الشغل لمحاربة الجوع، ودلالة نفسية مرعبة، لأنه نهر ابتلع كثيرا من الريفيين حين حاولوا اجتيازه في اتجاه الجزائر» [38]. ولقد كانت الغاية من عبور نهر ملوية هو العمل في الضيعات الجزائرية، خصوصا في مهمة حراسة ضيعات البرتقال التي تتردد كثيرا في الأشعار الريفية، كما تبين الـ «ءيزران» التالية:

ءوكورءاليفءينوءانشارقرانشنين
ءاروضان «بريكو» ءانعساس خ لشين [39]
ناش ذ الليف ءينوءانزوا را نشنين
ءاناوض للجيري ءانعاس خ لشين [40]

فالحبيبات بالريف يقررن أو يوجهن دعوة إلى أحبائهن للهجرة إلى الجزائر. وهنا نسجل كذلك رغبة النساء في الهجرة، لأن الشرق أضحى منطقة جذب، وهذه الهجرة النسائية كانت تتم برعاية الرجل كما هو جلي من خلال الأشعار السابقة، أما هجرة النساء فرادى فلم تظهر بالمغرب عامة

2. الهجرة إلى الشرق (الجزائر)

وهذا النوع من الهجرة، يمكن إدراجه ضمن ما يسمى بهجرة الشغل، لأن المهاجرين هاجروا لأسباب اقتصادية بالدرجة الأولى، سعيا وراء تحسين ظروفهم المعيشية التي تدهورت نتيجة الاستعمار وسوء تدبير الدولة التي همشت هذه المنطقة، وكذا ارتباط معظم سكان الريف بالفلاحة، وهو قطاع رهين بالأمطار؛ بالإضافة إلى تفشي البطالة، وتردي الوضع الاقتصادي وغياب دور الدولة باعتبارها مستثمرا ومشغلا [30]. كل هذه العوامل دفعت شباب الريف إلى الهجرة لتجاوز هذه الوضعية، وكانت وجهتهم المفضلة في البداية هي الشرق، حيث الجزائر المستعمرة الفرنسية منذ 1830م؛ بل إن الفرنسيين كانوا يعتبرونها أرضا فرنسية، وأن مقاطعات قسنطينة والجزائر ووهران تكمل مقاطعات فرنسا نفسها [31]، وكان الاقتصاد الفرنسي قد ارتبط ارتباطا وثيقا بالاقتصاد الجزائري [32]، مما خلق فرص عمل جديدة وحاجة إلى يد عاملة، ما جعلها الوجهة المثلى للهجرة الريفية. وقد استقطبت خيرة شباب المنطقة، كما يبين هذا الـ «ءيزري»:

ءيحرامنءيفوران زوان مَرْواشْثْ
قيمّن ذا ييطانءاذزنزانثاهنداشث [33]

فالفتيات هنا يُشِدن بالفتيان الذين هاجروا إلى الجزائر، كما يسخرن من الذين لم يهاجروا، حيث اعتبرنهم كلابا لا تصلح لشيء سوى لبيع التين الشوكي، هذه الفاكهة المنتشرة بكل أرجاء الريف، والتي لم تكن تباع في تلك الفترة لأنها متوفرة لدى الجميع، وفي هذا المعنى نفسه، وبالقالب نفسه، نورد «ءيزري» آخرَ:

ءيحرامنءوفوران زوان غ للجيري
قيمن ذا ييطانءاذمجانءيمندي [34]

إن الهجرة إلى الجزائر قد استقطبت جل الشباب حتى اليافعين الذين لم يسبق لهم أن غادروا أرضهم، لذلك كانت الأمهات يتوسلن إلى «نهر ملوية» بأن يتلطف بأبنائهن حين يعبرونه، وهم في طريقهم إلى الجزائر، كما يحكي هذا الـ «ءيزري»:

ءايارلامارواشثرادج ن وزرو أزيزا
ءتهلا ذي موح ءينوءاخمي شم غايزوا
ءاموح إينو ذا مزيان وايسين ثيمورا [35]

من هجرة داخلية وخارجية، بل وتهجير قسري للشباب والدفع بهم في حرب «لا ناقة لهم فيها ولا جمل»، تاركين أحباءهم دون سند، كما يبرز الـ «ءيزري» التالي:

ءارَبْحارْءاربحارءاغارابوّ سَنّاج
يَنّايي لَعْزيزْ ءينوءوغايراحَنْءاشَمْيَجْ[26]

وهو هنا يحدد وسيلة الهجرة المتمثلة في البواخر التي كانت ترسو بمدينة مليلية المحتلة قصد تعبئة شباب الريف، والدفع بهم إلى الصفوف الأمامية في الحرب الأهلية الإسبانية، هذه الحرب التي يتمت أبناء الريف ورملت النساء وثكلت الأمهات، كما يبين الـ «ءيزري» التالي:

ءاغاربو ن رعذو زك غارابو ن مريتش
يِسي ماميْنويجّاييتايو جيتش[27]

فالفتيات هنا يلْعَن البواخر التي كانت ترسو بمليلية، وتنقل أحباءهن إلى إسبانيا، وهذا النوع من الهجرة أو التهجير كان مذموما بالريف، لأنه جرّ على المنطقة الويلات؛ ذلك أنه أدى إلى هلاك شباب المنطقة، ومنهم من كان المعيل الوحيد لأسرته، مما عرّض الأسر للفقر المدقع والتشرد، كما خلفت هذه الحرب الكثير من المعطوبين، مثلما يورد الـ «ءيزري» التالي:

أروح سيوْظاسسْرام إيَمّا ما ثَدّار
إناسيكْساسأوفوس إيناس يكساس أوضار[28]

فالمجند الريفي هنا يبعث سلامه من إسبانيا إلى أمه، إن كانت ما تزال على قيد الحياة، ويخبرها أنه صار معطوبا، إذ أنه فقد رجله ويده. ومن الظواهر الأخرى التي أفرزتها هذه الهجرة هي انتشار الجوع بالمنطقة، على اعتبار أن شبابها أو الطبقة النشيطة القادرة على العمل والعطاء قد تم تهجيرها، وكنتيجة لذلك سوف تبور الفلاحة، وهو ما يرصده الـ «ءيزري» التالي:

أثمغاثأوبوليسثرزافوذ ذي ثاسا
ثقارزإيرني ذي رْعِوْض ن بطاطا[29]

إن زوجة المجند خرجت للبحث عن نبات «إيرني»؛ الذي ارتبط بالمجاعات بالمغرب، فشدة الجوع أرغمت هذه المرأة التي كانت في الأصل تستخرج ثمار البطاطس، لكن تحول الحال بالريف وتهجير الشباب اضطرها لاستخراج هذا النبات حتى تسد به رمقها.

الآفة، ثم نهب المستعمر لخيرات البلاد الذي كرس تفقير المنطقة، ودفع بشبابها إلى الهجرة، التي تعد واحدة من أهم عوامل تغير النظام القيمي بالريف.

لذلك سنحاول تتبع كيفية رصد الأشعار الريفية/الـ «ءيزران» لهذا التغير؛ بدءا من وسيلة الهجرة إلى الوجهة المقصودة، لأن الهجرة الأولى كانت باتجاه الشرق، إلى الجزائر، قبل أن تتحول باتجاه الشمال نحو أوروبا. وتجدر الإشارة إلى أن الكثير من هذه الـ «ءيزران» ترتبط بنوع خاص من التهجير، تتمثل في تهجير أبناء المنطقة للمشاركة في الحرب الأهلية الإسبانية، وهو تهجير قسري. فكيف تعاملت الذاكرة الجماعية مع ظاهرة الهجرة؟

1. التهجير للمشاركة في الحرب

يمكن اعتبار تيمة الهجرة التيمة الثالثة من حيث الذيوع والأهمية في الشعر الأمازيغي الريفي، بعد كل من تيمة المقاومة وتيمة الحب أو العشق، بحيث نجد أن الذاكرة الجماعية قد تغنت ونقلت كل ما يتعلق بالهجرة، بدءا من التأكيد على أن هذه الظاهرة مستجدة بالريف، ولم يألفها أهله قبل فترة نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، إذ تعبر عن ذلك قائلة:

ءوماماريميويارء وماماريمي يَنْيا
ءوماماريْمييَنّا الله يهنيك أيَمّا[24]

فنبرة التساؤل والتعجب هي الغالبة على هذا الـ «ءيزري»، بحيث يتعجب من السرعة التي ركب بها الشباب متن البواخر، تاركين خلفهم أمهاتهم اللواتي ودعنهن على عجل. لكن سرعان ما أضحت الهجرة ظاهرة عادية ومألوفة لدى الإنسان الريفي، الذي لم يعد يتألم للوعة الفراق بقدر ما صار يشارك المهاجر ألم الاغتراب، ويحاول مواساته، كما يبين الـ «ءيزري» التالي:

وامي يوكُور موّح يِنّايْ الله إتاهَنّيم
نّيغاسْ هْنا ما يور ءينو يَنّيم[25]

فالفتيات هنا يطمئن الحبيب بأنهن قد ألفن غيابه، لذلك يطلبن منه لحظة الوداع بأن يواسي نفسه فحسب، مما يدل على أن الهجرة أضحت ظاهرة عادية بالريف، وبمختلف أشكالها وتلويناتها

ممارسته لجل أنشطته، حتى صارت «تندرج ضمن الطقوس الاحتفالية للإنسان في صراعه من أجل الوجود» [19]. إلا أن أبرز طقس ترتبط به الـ «ءيزران» هو طقس الرايس، الذي يكاد ينقرض اليوم بالريف أمام زحف الفرق الموسيقية أو«الأوركسترات» التي تحيي جل الحفلات.

ويتمظهر طقس «الرايس» في «مظهرين: الأول هو «اشظيح» أي الرقص، والثاني هو «رلا بويا» أي الغناء» [20]. فقد كان هذا الطقس، هو السائد في كل احتفالات منطقة الريف إلى عهد قريب جدا، حيث يقترن الرقص بغناء «رلا بويا» في تناغم يسحر المتفرجين الذي يقطعون مسافات طويلة بغية الاستماع والاستمتاع بهذه الحفلات التي يقام فيها «الرايس». ففي هذا الطقس تخرج أربع فتيات عذارى إلى فناء المنزل في الغالب أو في الساحات قدام الباب الرئيس للمنزل لإنشاد الـ «ءيزران» على إيقاع «رلا بويا»، هذا الإنشاد الذي يكون مصحوبا برقص خاص بالريف، والذي يتميز «بنوع من المشي البطيء بشكل مستمر تطبعه الرتابة إلى حد ما، حيث تخطو الفتيات خطوات جانبية قصيرة مع ثني الركبتين قليلا حسب إيقاع متناسق، وذلك في اتجاه دائري تتخلله وقفات تحرك فيه المغنيات صدورهن وأكتافهن بإيقاع سريع ومنظم. ويرافق هذا الغناء الضرب على الدفوف.. وعدد المغنيات أربع، تكرر اثنتان منهن اللازمة «أيا رلا بويا»، بينما تغني الأخريات مختلف الأبيات، ثم يتبادلن الأدوار بعد ذلك، بالتناوب بين تكرار اللازمة وغناء "إزران"» [21]. وغالبا ما تصطف المغنيات الأربع في صف واحد؛ كل اثنتين تستقلان لوحدهما حتى يتسنى لهما ضبط إيقاع الـ «ءيزري» بتذكير الأخريات بإيقاع «رلا بويا» عبر ترديدهما اللازمة.

ثالثا: رصد الشعر الغنائي الريفي هجرة الريفيين

كان الريف أرضا عامرة منذ القدم، فقد عرف مدنا تاريخية عديدة، بل إنه احتضن أول مدينة بنيت بالمغرب، وهي مدينة النكور [22]، والتي تزامن بناؤها مع ظهور مدن أخرى بالريف، مثل بادسومليلية، التي عُرفت بمراسيها التي طبقت شهرتها الآفاق، وكانت قبلة لمراكب مختلف البلدان. فقد أشار الحسن الوزان، الذي عاش في القرن السادس عشر، إلى أن «من عادة سفن البندقية أن تأتي إلى بادس مرة أو مرتين في السنة حاملة بضائعها، فتَتَّجِر فيها بالمبادلة والبيع نقدا؛ بالإضافة إلى أنها تنقل البضائع وحتى الركاب إلى تونس والإسكندرية وبيروت [23]، وبالإضافة إلى الرحلات التي كانت تنطلق من مرسى بادس إلى كل من الجزائر ومصر وتونس وبلاد الشام، مما يؤشر على وجود منتوجات محلية كانت مطلوبة لدى الأجانب، كناية على الخيرات التي كانت تعم هذه المنطقة قبل أن تبتلى بالمجاعات المتتالية، وسوء تدبير المخزن لهذه

لقد كان الشعر الأمازيغي الريفي وفيا لمبدعيه، إذ واكب حياة المجتمع الريفي بكل تفاصيلها ودقائقها في قالب فني جماعي يتكامل فيه الشكل والمضمون، ليؤرخ لمختلف مراحل حياة مبدعيه، فهو وثيقة تاريخية لا مناص للمؤرخ الموضوعي من العودة إلى حقائقها التي يصورها «بتلقائية واضحة تعتمد أحيانا كثيرة على ردود الفعل النفسية» [15]؛ فتارة يتغنى ببطولة المقاومين وأخرى يزدري العملاء ويسخر من المحتل. فهو يقدم الحدث في صورة شعرية يساهم الجميع في بلورتها متوسلا بلغة التخاطب اليومي التي يضعها في قوالب فنية؛ منتجة بذلك شعرا «يتوفر على قيم معنوية وجمالية لا تختلف من حيث الأبعاد الفنية عن اللغة الشعرية في قسماتها العامة، وكما هي معروفة عند مختلف الشعوب.» [16].

ثانيا: تجليات ارتباط الشعر الأمازيغي الريفي بالغناء

1. ارتباط الشعر الأمازيغي الريفي بالغناء والرقص

لقد سبقت الإشارة إلى أن الشعر الريفي شديد الارتباط بالغناء والرقص، فارتباط هذا الشعر بطقوس معينة ومناسبات مختلفة من قبيل «العمل الفلاحي وأشغال المنزل والأعراس والحفلات الشعبية.. إلخ، حيث يجتمع الجميع في تظاهرات فنية يتبارى فيها الحاضرون بالإنتاجات الشعرية والفنية المختلفة» [17]، والتي غالبا ما تكون عفوية وارتجالية من وحي اللحظة، جعلت هذا الشعر لا ينفصل عن الغناء والرقص. ومن تجليات هذا الارتباط، ارتكاز هذا الشعر على التنغيم الموسيقي وغلبة اللحن في أدائه؛ أي أن أداءه نادرا ما يتم دون تلحين؛ مما يسهل عملية حفظه وترديده كلما سنحت الفرصة لذلك، وكذا عملية حفظه للأجيال القادمة التي ترددد بدورها بغية الحفاظ عليه حتى لا ينقرض، خصوصا في مجتمع يرتكز على الثقافة الشفوية التي لا محيد لها عن الذاكرة الجماعية، التي هي ديوان كل ثقافة وأدب شفوي. وبالتالي، فالشعر التقليدي لا ينفصل عن فني الغناء والرقص [18].

2. ارتباط الشعر الأمازيغي الريفي بفرجة «ءارايس»

إن ارتباط الإنسان الريفي بـ الـ «ءيزران» يتجاوز علاقة الاستمتاع والترويح عن النفس أو تزجية الوقت، بل إنها ترافقه أنى حل وارتحل: في الحقل والمنزل..، وفي جميع الأوقات وأثناء

فإلى «جانب البعد الشفاهي في الشعر الأمازيغي، تلبس هذا الشعر بصفة الغنائية» [8]. ولعل خضوع الشعر الريفي لميزان أو إيقاع «رالاّ بويا»، سهل أمر حفظه وتداوله، إذ يخلق إيقاعا داخليا على مستوى الشعر/ ءيزري، مما يسهل عملية إنشاده.

ويمكن القول أن الـ «ءيزري» هو النمط الشعري الوحيد الذي عرفه المجتمع الريفي وتداوله قديما، إذ لم أقف على غيره في كل الشعر الذي بين يدي. أما «القصيدة الأمازيغية الريفية» فلم تظهر إلا حديثا [9]؛ إلا أنه يمكن تمييز الـ «ءيزران» حسب أغراضها، فمثلا يميز «بيارناي biarnay» بين صنفين رئيسين من الـ «ءيزران»: هما مقطوعات خاصة تتخذ الحب كتيمة وتحمل اسم «رهوى»، ومقطوعات هجائية مشينة أو بذيئة تسمى «ر عرور» [10]. إلا أن الأستاذ فؤاد أزروال يورد نمطا آخر، هو «ءيزران ن ربيوز» الذي يختص بذكر محاسن الذكور العزاب ونشرها في مجتمعه [11].

وتأسيسا على ما سبق، يمكن القول إن الشعر الأمازيغي الريفي يتسم بالشفاهية وبانتقاله من جيل لآخر، مكتفيا بما علق بالذاكرة الجماعية الشعبية التي هي مكان «الاختزال الفعلي والحقيقي لحركة التاريخ الحضاري لجماعة بشرية ما» [12]. وفي رحلته هذه يضيع الكثير منه ولا يصمد إلا النزر القليل الذي حافظ على وظيفة ما في المجتمع الذي أبدعه. ومما يسهل كذلك بقاء وصمود هذا الشعر كونه «يوظف اللغة والأساليب المألوفة وأحيانا المبتذلة، ويقوم على التصحيحات والتحيينات التي ينجزها الإبداع المستمر خلال توالي السنين والأجيال» [13]. فهو شعر عريق يشهد على مئات السنين، منتقلا في حيز جغرافي شاسع.

ما يجعل استمراره يفرض تحيينه ضمن سياقات جديدة ومختلفة باختلاف حامليه ومبدعيه، مما يفسر تشابه الكثير من أبياته وأغراضه ضمن سياقات متعددة ومختلفة. فعبر رحلة الزمان والمكان يتعرض هذا الشعر للتحيين والتحوير والتجدد حتى يحافظ على حياته؛ ليصل إلينا متعبا وقد فقد الكثير من بريقه، خصوصا في وقتنا الحاضر، حيث تم التخلي عن الكثير من الطقوس التي ارتبط بها، والتي تضمن تحيينه وانتشاره. وتعتبر هذه السمة «من خصائص الإنتاج الشفوي الذي نستطيع أن نخلص بأنه ينتج في مناسبة من المناسبات، ثم لا يعمر طويلا، فغالبا ما تستنفد النصوص تداولها مع بروز ظروف جديدة، حيث تظهر نصوص جديدة تنسى معها النصوص السابقة، خاصة بانتفاء الجيل الذي أنتجها وتداولها وحفظها» [14].

ولقد ظل الشعر الأمازيغي يصنف في خانة الشعر الشعبي، الذي يندرج بدوره في خانة الأدب الشعبي، الذي يحيل على «مجموعة الفنون الشعبية التي تتخذ اللفظ وسيلة للتعبير» [4]؛ أما مفهوم الشعبي فإنه يحيل «بالضرورة على كل ما يعبر عن التصورات والرؤى والصور الذهبية * الصادرة عن الجماعة أو الشعب بكامله» [5].

وليس الشعر الشعبي الريفي سوى جزء خاص من الشعر الشعبي الأمازيغي، والمقصود بالشعر الشعبي الريفي هو ذلك الشعر الذي أنتجته الجماعة البشرية الناطقة بأمازيغية الريف، لا الشعر الذي يتناول الحيز الجغرافي المعروف بالريف، والذي قيل بلغات أخرى غير لغتهم الأم، كالعربية والإسبانية على الخصوص، وإن كان الشعر الذي قيل باللغتين حول قضايا الريف مهما وغزيرا جدا.

2. خصائصه

والشعر الريفي، شأن الشعر الأمازيغي عموما، شعر شفاهي ينتقل من جيل إلى آخر محمولا في الصدور، تسترجعه الذاكرة الجماعية وتحينه، فهو غير مدون في ديوان. فالإنسان الأمازيغي اعتمد على ذاكرته القوية التي صمدت لسنين طويلة، للحفاظ على تراثه وثقافته وتاريخه الذي يمتد عميقا في التاريخ. و«فضلا عن شفاهيته وعدم تدوينه، لا نعرف قائليه أو ناظميه، إذ لم يكن هناك شاعر بمعنى الشاعر المعروف في المجتمعات الأخرى» [6]، لهذا لن نتحدث عن الشاعر الريفي، بقدر ما نتحدث عن الشعر الريفي؛ لأن المجتمع الريفي، على غرار المجتمعات الأمازيغية الأخرى، لم يعرف مفهوم الشاعر بالمعنى الذي عرف لدى الشعوب والمجتمعات الأخرى. ومنه، فالشعر الشعبي الأمازيغي الريفي إنتاج شعبي شفوي عفوي جماعي يتنازل فيه الفرد عن ذاتيته لينصهر «في إطار الجماعة وتنمحي فرديته في إطار الكل» [7].

وما دامت الشفاهية والتواتر من جيل لآخر من أكثر الخصائص البارزة للشعر الأمازيغي بالريف، فإنه من المنطقي أن يكون قد ضاع منه شعر كثير، ولم يتبق سوى النزر القليل، الذي علق بالذاكرة الجماعية للريفيين، نظرا لكون هذا الشعر المتبقي قد حافظ على وظيفة ما يؤديها في المجتمع، أو لارتباطه بالغناء، وبطقس «الرايس» الذي ينتشر بجل قبائل الريف؛ ما جعله سهل التداول والحفظ. وبالتالي الانتقال بشكل سلس من جيل لآخر.

الهجرة في الشعر الغنائي بالريف

د. عبد الصمد مجوقي
باحث في الدراسات الثقافية، الناظور

مقدمة

لقد كان الشعر الأمازيغي الريفي وفيا لمبدعيه، إذ واكب حياة المجتمع الريفي بكل تفاصيلها ودقائقها في قالب فني جماعي يتكامل فيه الشكل والمضمون؛ ليؤرخ لمختلف مراحل حياة مبدعيه. فهو وثيقة تاريخية لا مناص للمؤرخ الموضوعي من العودة إلى حقائقها التي يصورها «بتلقائية واضحة تعتمد أحيانا كثيرة على ردود الفعل النفسية» [1]؛ فتارة يتغنى ببطولة المقاومين، وأخرى يزدري العملاء ويسخر من المحتل، كما يشكل فرصة للتعبير عن مكنونات النفس ومشاعر الشخص تجاه الآخرين، إلى جانب رصده لكل وقائع حياتهم وتسجيل كل أحداثهم بتفاصيلها، ومنها ظاهرة الهجرة. فهو يقدم الحدث في صورة شعرية يساهم الجميع في بلورتها متوسلا لغة التخاطب اليومي، التي يضعها في قوالب فنية؛ منتجة بذلك شعرا «يتوفر على قيم معنوية وجمالية لا تختلف من حيث الأبعاد الفنية عن اللغة الشعرية في قسماتها العامة، وكما هي معروفة عند مختلف الشعوب» [2].

أولا: مفهوم الشعر الأمازيغي الريفي/ «ءيزران»

1. مفهوم الشعر الشعبي الريفي

لعل الشعر الشعبي الأمازيغي هو اللبنة الأساس في الأدب الأمازيغي، والرافد الأهم من كل روافده المتعددة؛ ويتمثل هذا الشعر «في ما يردده الناطقون بمختلف «اللهجات البربرية»، ويتغنون به من أناشيد. وللمغاربة منذ القديم عناية بالشعر، فقد ثبت أنهم كانوا ينظمون الملاحم على عهد الرومان، يسجلون فيها بطولاتهم ويتمدحون بما عندهم من أمجاد. ويبدو أن آثار هذه الملاحم ظلت باقية حتى في ظل الإسلام، حيث ظلوا ينظمون في هذا اللون من الآداب» [3].

52 ابن وشن إبراهيم وبورقرق لمين، النزعة الإنسانية في الأدب الأمازيغي المعاصر، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، ط. 1، 1988، ص. 5.

53 كمال زباير، جمالية الشعر الأمازيغي المغربي الحديث، ص. 72.

54 محمد الرضواني، «تيمة الهجرة في الأغنية الريفية بالمغرب»، مجلة الذاكرة، ع. 2، ص. 125-126.

55 المرجع نفسه، ص. 127.

56 كمال زباير، جمالية الشعر الأمازيغي المغربي الحديث، ص. 73.

57 محمد الرضواني، «تيمة الهجرة في الأغنية الريفية بالمغرب»، مجلة الذاكرة، ع. 2، ص. 128.

58 محمد الرضواني، «تيمة الهجرة في الأغنية الريفية بالمغرب»، مجلة الذاكرة، ع. 2، ص. 123.

59 جمال الفكيكي: الفنان الريفي عز الدين يطرح أغنية حول الهجرة السرية، مادة صحافية منشورة في موقع «ألتبرس» الإخباري، بتاريخ 2020/11/13.

60 محمد التوفالي، «الموسيقى والڤيثار في المغرب»، ص. 28-29. نقلا من كتاب حمداوي، أضواء على الفن الأمازيغي بالمغرب، م. س، ص. 48.

61 محمد التوفالي، «الموسيقى والڤيثار في المغرب»، ص. 26. نقلا من كتاب حمداوي، أضواء على الفن الأمازيغي بالمغرب، ص. 47.

62 محمد التوفالي، «الموسيقى والڤيثار في المغرب»، ص. 27. نقلا من كتاب حمداوي، أضواء على الفن الأمازيغي بالمغرب، ص. 47.

63 جميل حمداوي، أضواء على الفن الأمازيغي بالمغرب، ص. 24.

64 كمال زباير، جمالية الشعر الأمازيغي المغربي الحديث، م. س، ص. 43.

65 محمد الرضواني، «تيمة الهجرة في الأغنية الريفية بالمغرب»، مجلة الذاكرة، ع. 2، ص. 128.

30 جميل حمداوي، أضواء على الفن الأمازيغي بالمغرب، ص. 24.

31 جمال لخلوفي، «الهوية في الأغنية الأمازيغية: الأبعاد الصوفية المحدِّدة للانتماء («تموث إينو» نموذجا)»، مجلة أبريد، ع. 1، ص. 13.

32 جميل حمداوي، أضواء على الفن الأمازيغي بالمغرب، ص. 49.

33 يضع جميل حمداوي أمام هذا الإسم المقابلَ العربي الآتي: المشاعل المتوهجة (نفسه، ص. 93).

34 المرجع نفسه، ص. 93.

35 المرجع نفسه، ص. 96.

36 مقتطَف من حوار مع المجموعة، منشور في جريدة ثيفراز ن-ري»، ع. 5، شتنبر 2003، ص. 18.

37 من مقال منشور إلكترونيا، بتاريخ 2016/7/4، في موقع هسبريس المغربي، بعنوان «أشهبون يلامس آلام الغربة في مواضيع الأغنية المغربية».

38 جميل حمداوي، أضواء على الفن الأمازيغي بالمغرب، ص. 40.

39 محمد الرضواني، «تيمة الهجرة في الأغنية الريفية بالمغرب»، مجلة الذاكرة، ع. 2، ص. 124.

40 من مقال منشور إلكترونيا، بتاريخ 2016/7/4، في موقع هسبريس المغربي، بعنوان «أشهبون يلامس آلام الغربة في مواضيع الأغنية المغربية».

41 كمال زباير، جمالية الشعر الأمازيغي المغربي الحديث، م. س.، ص. 75.

42 جمال لخلوفي، «الهوية في الأغنية الأمازيغية»، مجلة أبريد، ع. 1، م. س.، ص. 16.

43 نفسه.

44 الحسين الإدريسي، «الشعر الغنائي الريفي بالمغرب»، مجلة الثقافة الشعبية، ع. 4، ص. 95.

45 كمال زباير، جمالية الشعر الأمازيغي المغربي الحديث، من منشورات مؤسسة «باحثون للدراسات، الأبحاث، النشر والاستراتيجيات» بتازة، مطبعة وراقة بلال، فاس، ط. 1، 2021، ص. 47.

46 من مقال منشور إلكترونيا، بتاريخ 2016/7/4، في موقع هسبريس المغربي، بعنوان «أشهبون يلامس آلام الغربة في مواضيع الأغنية المغربية».

47 نفسه.

48 جميل حمداوي، أضواء على الفن الأمازيغي بالمغرب، ص. 9.

49 محمد ارجدال، «تأملات في الشعر الأمازيغي الحديث»، ضمن كتاب: الأدب الأمازيغي الحديث، إعداد وتقديم: عبد العالي تلمنصور، من منشورات كلية الآداب ابن زهر بأكادير، 2016، ص. 53.

50 مقتطَف من حوار مع المجموعة، منشور في جريدة ثيفراز ن-ريف، ع. 5، ص. 18.

51 جميل حمداوي، أضواء على الفن الأمازيغي بالمغرب، ص. 42، بتصرف.

13 الحسين الإدريسي، «الشعر الغنائي الريفي بالمغرب»، مجلة الثقافة الشعبية، البحرين، ع. 4، س. 2، 2009، ص. 93.

14 المرجع نفسه، ص. 94.

15 محمد الرضواني، «تيمة الهجرة في الأغنية الريفية بالمغرب»، مجلة الذاكرة، إصدار مركز الريف للتراث والدراسات والأبحاث بالناظور، مطبعة الأمنية، الرباط، ع. 2، 2017، ص. 119.

16 ورد الكلام ضمن استطلاع صِحافي عن «الأدب الأمازيغي بالريف»، أعدّه عبد الكريم هرواش، ونشره في موقع هسبريس، بتاريخ 2021/12/31، بتصرف.

17 محمد الرضواني، «تيمة الهجرة في الأغنية الريفية بالمغرب»، مجلة الذاكرة، ع. 2، ص. 121.

18 المرجع نفسه، ص. 123-128، بتصرف.

19 أحمد المنادي، الإلهام والتلقي في الشعر الأمازيغي، من منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، مطبعة المعارف الجديدة، سلسلة «دراسات وأبحاث»، رقم 17، 2011، ص. 82.

20 فؤاد ازروال، «فنون الأدب الأمازيغي المكتوب بالريف : لمحة تعريفية»، ضمن كتاب: دراسات في الأدب الأمازيغي الحديث، من منشورات «رابطة تيرّا»، مطبعة دار السلام، الرباط، ط.1، 2013، ص. 28.

21 يعرّفه بعضُ الباحثين في الثقافة الأمازيغية بالقول: «مفردها «إزري»، وهو نمط شعري يعتمد على تجميع ارتجالي لبيتين أو أكثر، لا روابط عضوية بينها. ويعتمد بناء هذا النمط على ترديد لازمة بعد كل بيت؛ لازمة يختارها المُنْشِد بعناية فائقة تكون عنوانا لنصّه، وذات عمق في المعنى، وسهلة الحفظ، يردّدُها المستمعون، وتسمح له بالانتقال، بكل يُسْر، من بيت إلى آخر. وتعد حفلة العرس أهم مناسبة لإنشاد «إزْرَانْ»، ويمكن أن تُرَدَّدَ خارج المناسبات العمومية. ويغلب على هذا النوع تيمة العشق (رَهْوَى)» (قسوح والزيزاوي: الشعر الأمازيغي بالريف: مقاربة تاريخية، ج. 2، م. س.).

22 من مقال منشور إلكترونيا، بتاريخ 2016/7/4، في موقع هسبريس المغربي، بعنوان «أشهبون يلامس آلام الغربة في مواضيع الأغنية المغربية».

23 محمد الرضواني، «تيمة الهجرة في الأغنية الريفية بالمغرب»، مجلة الذاكرة، ع. 2، ص. 125.

24 من مقال منشور إلكترونيا، بتاريخ: 2016/7/4، في موقع هسبريس المغربي، بعنوان «أشهبون يلامس آلام الغربة في مواضيع الأغنية المغربية».

25 مصطفى رمضاني، «الرقصات الشعبية في الجهة الشرقية من المغرب»، مجلة حفريات مغربية، مطبعة النشر الجسور، وجدة، ع. 1، دجنبر 2001، ص. 125.

26 محمد الرضواني، «تيمة الهجرة في الأغنية الريفية بالمغرب»، مجلة الذاكرة، ع. 2، ص. 122.

27 جميل حمداوي، أضواء على الفن الأمازيغي بالمغرب، دار نشر المعرفة، الرباط، سلسلة «المعارف الأدبية»، 2013، ص. 33-34، بتصرف.

28 تعريبه كالآتي: يا سيدي شعيب.. يا سيدي، يا صاحب البابين؛ أحدهما للهواء، والآخَر للغناء.

29 محمد الرضواني، «تيمة الهجرة في الأغنية الريفية بالمغرب»، مجلة الذاكرة، ع. 2، ص. 126.

نحو لافت للانتباه، ولاسيما في الأغنية الحديثة والمعاصرة والشبابية، وفي الذكورية منها بشكلٍ أغزر، وتظل ثمة إبداعات وقِطع كثيرة لمُغَنين عديدين، من أجيال وحساسيات متباينة، لم يتيسر الوقوف عندها في هذا المقال؛ مثل أغاني ميمون أوسعيذ، ورشيد الناظوري، وسعيد مارِيواري...

الهوامش

1 الحسين المجاهد، «الأدب الأمازيغي بالمغرب»، ضمن كتاب: تاسكلا ن تامازيغت: مدخل للأدب الأمازيغي، من منشورات «الجمعية المغربية للبحث والتبادل الثقافي، 1992، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، ص. 14.

2 يقول الباحثان اليماني قسُّوح وعبد المطّلب الزيزاوي عن الشعر الأمازيغي بالريف، كاشِفيْن هذه الخاصية فيه: «إنه شعر «يُكتب» بالشِّفاه، و«يُقرأ» بالآذان. لم يخضع للكتابة، بل كان ينتقل عبرَ الذاكرة الجماعية والحفظ الذهني. لقد وصَلَنا هذا الشعر عن طريق الرواية الشفوية؛ أي إنه شعر سماعي، يرتبط أساسا بالأذن، وليس بالبصر» (من دراستهما «الشعر الأمازيغي بالريف: مقاربة تاريخية (ج. 2)»، جريدة ثاويزا الناظور، ع. 110، يونيو 2006).

3 جمال أبرنوص، تيبولوجية الشعر الأمازيغي التقليدي: بناء المعيار وتنضيد الأنماط، من منشورات مكتبة سلمى الثقافية، تطوان، ط. 2، 2016، ص. 51.

4 جواد رضواني، «الأغنية الأمازيغية بالريف: الدور التاريخي والمستقبل»، مجلة أبريد، إصدار الكلية متعددة التخصصات بالناظور، ع. 1، أكتوبر 2020، ص. 23.

5 قسوح والزيزاوي، الشعر الأمازيغي بالريف: مقاربة تاريخية، ج.2. م. س.

6 عبد الله شريق، «مستويات التجربة الشعرية الأمازيغية المعاصرة بالريف»، ضمن كتاب: إشكاليات وتجليات ثقافية في الريف، مطابع أمبريال، سلا، 1994، ص. 157-158.

7 جمال أبرنوص، تيبولوجية الشعر الأمازيغي التقليدي، ص. 106.

8 يُقصَد بها هذه اللازمة : a ya ra lla ya ral a ya ra lla bu ya

9 أبرنوص، تيبولوجية الشعر الأمازيغي التقليدي، ص. 116.

10 نفسه.

11 محمد الخطابي، «أسئلة نقد الأدب الأمازيغي»، ضمن كتاب : الإبداع الأمازيغي وإشكالية النقد، تنسيق: إدريس أزضوض وأحمد المنادي، من منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 2012، ص. 13.

12 يقصد به الزعيم الريفي محمد عبد الكريم الخطابي (1882-1963م).

خاتمة

في ختام هذا المقال، نودُّ تأكيد معطًى، نَخَالُه بمثابة مسلّمة، وهو أنّ الشعر الأمازيغي، بمختلف تلاوينه، شكّل «الغذاء الوُجداني والعاطفي والروحي للفرد والجماعة، ولاسيما في منطقة ذات طبيعة خاصة؛ كجبال الريف الشاهدة على تاريخ عصيب، امتزجت فيه الهُوية الأمازيغية بالصمود، وتناغمت فيه ذكريات الشهامة والبسالة والجهاد»[64]. ولمّا كان هذا الفن بهذه المكانة المائزة، فقد واكب حياة الإنسان الريفي، وتفاعَل مع شتى أحداثها، وجسّد آلامه وآماله، وتطرق إلى مختلف الموضوعات التي شغلته، أو كان لها ارتباط به، بأي صورة من الصور. ومن المعلوم، تاريخيا، أن هذا الإنسان عاش أوضاعا صعبة، في وسط لم يكن يشجع على الاستقرار في كثير من الفترات والأحايين؛ مما اضطره إلى مغادرته، واقتحام عالم الهجرة، سواء الداخلية أو الخارجية؛ هذه الهجرة التي تفاقمت مع توالي العقود، وتبدُّل الأحوال في اتجاه غير مشجِّع على البقاء والاستقرار في أرض الريف. ولم يكن الشعر الغنائي الريفي بمنأىً عن هذا الواقع؛ لذا انبرى للتعبير عنه في أشعار، اختلفت ما بين إزْرَانْ وثِقَصِّيصِينْ وقصائدَ وأغَانٍ، وقد كانت لهذه الإبداعات – ولاسيما بعد نقلها إلى المجال الغنائي – مقبولية واضحة لدى أهالي المنطقة، ولعل مردّ ذلك إلى أن «الغناء الريفي حول الهجرة يصبح بمثابة متنفَّس عن معاناة ومشاكل المهاجرين وعائلاتهم»[65].

لقد حاولنا، من خلال محاور هذا المقال، أن نبرهن على مركزية ثيمة الهجرة في الأغنية الريفية، ولاسيما بعد طورها التقليدي؛ فأتينا بعدد من النماذج المختارة الدالة على هذه الظاهرة، التي تظل، حقيقةً، في حاجة إلى مزيد عناية بها أكاديميا وعلميا، باستعمال مقاربات أكثر تطورا وفعاليةً في المُدارَسة والمعالجة؛ فقد اتضح لنا، بالدليل النصي، أن الأغنية الريفية الهجروية تحدثت عن الأسباب الدافعة إلى هجرة أرض الريف، سواء أكانت طبيعية أم اجتماعية أم سياسية أم غيرها، وصوّرت معاناة المهاجر في مختلف اللحظات، استعداد وتخطيطا وتنفيذا، دون إغفال ما يقاسيه في بلد الوصول؛ بسبب كثرة المشاقّ والأشغال، والبعد عن الوطن والأهل، ونظرة المجتمع المستقبِل، السَّلبية وغير المرحِّبة أحيانا، إلى المهاجرين، ولاسيما حين تكون هذه الهجرة غير قانونية. وعبرت هذه الأغنية، كذلك، عن حنين المهاجر إلى أرض أجداده، وعيشه المستمر على أمل العودة إليها سالما غانما؛ ليعيش بقية عمره فوق ترابها، وتحت سمائها، وليكون عنصرا مُسْهِما في تنميتها بما هو مقدور عليه طبعا... ومن المؤكد أن النماذج التي أتينا على ذكرها إنما هي قُلّ من كُثْر، وغيض من فيض أغاني الهجرة بالريف الشرقي، التي تحضر فيها ثيمة الهجرة على

وحتى بالنسبة إلى الآلات الموسيقية المستعمَلة في الغناء الريفي؛ كما عند إمذيازن والمُغَنِّين الأُوَّل، فهي بسيطة، من صُنع محلي بالاعتماد على موادّ متوافرة بين أيدي الريفيين؛ كالقصب والجِلد، ولا تخرج عن بعض آلات الضرب أو الطَّرْق والنفخ. يقول الباحث نفسُه: «يبدو أن الأمازيغيين الريفيين قد تركوا استعمال الآلات الوَترية ليأخذوا بآلات النفخ والطرق. وهكذا، نرى أن الآلات المهمة الثلاث في الريف هي: الدف (ءادْجُونْ)، والمزمار (ءازَّمَارْ)، والناي (ثامْجَا). والدف – كما هو معروف لدى الكثير – هو الآلة الشعبية الشائعة بلا منازع. وبهذا الشكل، فالإيقاعاتُ التي يرسلها الدفّ هي عديدة ومختلفة، بينما الألحانُ المتعلقة بالآلات الأخرى نجدها قليلة ومحدودة» [61].

وكان لا بد من أن تتطور الأغنية الريفية، كذلك، من ناحية أدواتها، وكان ذلك قبل عقود؛ حين عمد بعض أعلام الغناء الريفي التقليدي إلى الاستعانة بآلات أخرى أحدث، وفي مقدمتها القيثارة، التي سبق إلى استخدامها الفنان أحمد البغدادي، المعروف في الوسط الريفي بـ «شعطوف» (من فرخانة)، ولكن ليس كما كان يستعملها الإسبان. يقول التوفالي موضحا هذه الفكرة: «يبدو أن أول موسيقيّ وشاعر أدخل القيثارة إلى الغناء الريفي هو أحمد شعطوف. ولكن لم يكن يعزف على القيثارة بالطريقة الغربية، بل أَخْضعت للضبط الكلاسيكي الشرقي. وفيما بعْدُ، حاولت فرق أخرى (مثل «مازيغ 73») تكييف الانسجام Harmonie الغربي لأداء الأغاني الأمازيغية» [62]؛ وبذلك، فقد زاوجت هذه المجموعة المُلتزمة بين الشعر الريفي التقليدي (إزران نْ-بُويَا)، واستعمال القيثارة الوافدة عليها من الجارة الإسبانية، وممّن كان يعزف عليها، من أعضاء الفرقة، محمد بويَفْرُورِي. على أن القيثارة ليست الآلة الوحيدة التي استعان بها مُغَنّو الريف في تقديم فنهم وموسيقاهم، بل إنهم انفتحوا، في الفترة المعاصرة، على آلات حديثة أخرى، واستعملوها في أداء أغانيهم؛ من مثل الدَّرْبُوكة والطبل والكامبري والبيانو والسّكْسَفُون.

وتجدر الإشارة، هنا، أيضا، إلى مظهر آخر من مظاهر تجديد الأغنية الريفية من الزاوية الأداتية والتقنية، متعلقٍ بشعطوف دائماً، وهو استعماله آلة السّنتير أو البانجو، منذ أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات؛ كما يُثبت د. حمداوي بقوله : «ارتبط الفنان شعطوف، في ذاكرة الجماهير الأمازيغية، بالأغاني الغَزَلية الرومانسية الرقيقة، واقترن بآلة البانجو التي استخدمها – نَغَميا وتقنيا – لتجديدِ الأغنية الريفية»[63].

ذات المقصد التداولي، وتتوسل بلغة متطورة مطعّمة ببعض المقترَض اللغوي من اللسان غير الريفي، ولكنها – في كل ذلك – لا تخلو من عمق وقصدية وإمتاع وإقناع.

وقد وظفت الأغنية الريفية، في كل أطوارها، التصوير الفني بوصفه أداة للتعبير في الأساس، يرقى بها عن مستوى الكلام المبتذل العام لملامسة آفاق الجمال الشعري الباذخة؛ ومن هنا، رأينا حِرْص الأغنية الريفية على استعمال التشابيه والمجازات والكنايات والانزياحات والأقنعة؛ كما يظهر في أغاني المجموعات التي عرفتها المنطقة منذ السبعينيات متأثرة بالنهج الغيواني، وبالمناخ العام الذي ساد تلك الفترة سياسيا وإيديولوجيا واجتماعيا وثقافيا. على أننا نسجل ملاحظة أثارتنا، في كثير من الأحيان، ها هنا، وهي أنه كلما ابتعدنا عن الفترة الزاهية للأغنية المذكورة، تراجعت هذه الشعرية، وذلك العمق، في ظل التسرع الذي يميز العمل الفني الشبابي عادة، وتحكُّم الهاجس التجاري في فنّهم، وسعيهم إلى الاستجابة السريعة للمستجِدات، والاستفراد بالسبق إلى إثارتها، ولوْ على حساب الجودة الفنية المطلوبة. وتستعمل الأغنية أنماطا خطابية مختلفة، وصيغا أسلوبية متعددة؛ كما رأينا في نماذج سابقة توسلت بالحوار والوصف والسخرية...

وإذا كان الإزري يُنْظَم على منوال ميزان خاص، وكذلك قصائد الشعر الأمازيغي (ثِقَصِّيصِينْ...) التي ظلت محترمةً ضوابطَ موسيقيةً محددة، إلا أن القصيدة / الأغنية المعاصرة باتت أكثر جنوحا إلى التحرر من قيود ذلك الإيقاع الصارم، أو إنها تعتمد ألوانا إيقاعية أخرى، تتأسس على مقوِّمات مختلفة من غير ميزان إزران وما شابهه؛ كالتَّكرار والتجنيس والتوازي، مثلما نجد في أنواع شعرية أخرى طبعاً.

ويبدو أن الأغنية الريفية، ولاسيما في البدايات، كانت أكثر اهتماما بالصوت على حساب الآلة والنغم الإيقاعي المعقد، وهذا ما يؤكده محمد التوفالي بقوله إن هذه الأخيرة «تعتمد على الصوت أكثر ممّا تعتمد على الآلات الموسيقية. ولهذا، يجب الحديث عن أغنية الريف بدلَ موسيقى الريف؛ فالأنغامُ البسيطة المُغنّاة على إيقاعات الدُّفّ (ءادْجُونْ)، أو المُرافَقَة بالناي (ثامْجَا) أو المزمار (ءازَّمَار)، هي التي كانت سائدة في الميدان الموسيقي للريف. وإلى جانب هذه الأنغام الوحدانية اللون، توجد الإيقاعات المختلفة للرقصات الشعبية التي تُعزَف في الحفلات الاجتماعية والعائلية»[60].

النص بالريفية	تعريبه
أكْسيغْ أَرُّوذينُو زِي ثْمُوَاثَا وَارَسْخِيغْ	أخذتُ ملابسي لم أقْوَ على فراق هذه الأرض
أَجِّيغْ يَمَّا تَتْرُو كَيْثْغَارَّابُوتْ أَنْيَغْ	تركت أمّي تبكي ركبْتُ القارَب
أ رَبْحَارْ.. أ رَبْحَارْ أَجَّايْ أَشَزْوِيغْ	أيها البحرُ.. أيها البحر دَعْني أعْبُرْك بسَلام
أَرْوَسْطْ نْ-وَامَانْ اتْرُوغْ اتْشَتُّشِيغْ	في لُجّة البحر أبكي وأشتكي
أَمَانْ نُو سَكَنُو ازّاثِي إتْوَارِيغْ	ماء البحر والسماء كلّ ما أراه قُدّامي

ملامح الأغنية الريفية الهجروية فنيا وتقنيا

يتبدّى – على الأقل – من تأمل المقاطع التي استشْهَدْنا بها، في محاور هذا المقال، أن الأغنية الأمازيغية بالريف تتسم بجملة من المقوّمات الفنية والجمالية، التي أسهمت في إيصال المعاني، وتحقيق مقصديات تلك الأغاني، وإمتاع السامعين واستثارتهم، سواء على مستوى اللغة أو الصور البلاغية أو الأساليب أو الإيقاعات... وإنْ كنا نسجل اختلافا بدهيّا في هذه الجوانب كلما انتقلنا من الطور التقليدي إلى الحديث والمعاصر في مسار تطور هذه الأغنية.

وعليه، يتضح أن لغة الأغنية الريفية الكلاسيكية غيرُ لغة نظيرتها الحديثة والشبابية؛ ذلك بأن الأولى تمتاز، عموما، بلغة متينة جزلة عميقة، مكتنزة دلاليا، على الرُّغم من أن مبدِعيها لم يكونوا على حظٍّ يُذكر من التعليم، بقدر ما كانت عفوية تلقائية، يقولها الفلاحون والحِرْفيون والمُسِنّون والعجائز. كما أن معجمها يختلف من إزري/ قصيدة/ أغنية إلى أخرى؛ ذلك بأن الغزلية منها تمتح من قاموس عاطفي، لا يخلو أحيانا من تصريف مشاعر ملتهبة تخرج بالنص إلى ضفاف بالغة الجُرأة، تتجاوز كثيرا من الخطوط الحمراء التي كانت ترسمها الجماعة حمايةً للقيم والأخلاق في أوساط محافظة. وكذلك الشأن بالنسبة إلى الأغنية/ القصيدة المُقاوِمة، أو الدينية، أو الواقعية... على حين نجد أن الأغنية الشبابية الريفية العصرية تجنح نحو الألفاظ المستعملة،

النص بالريفية	تعريبه
أمْرَشْ.. أَمْرَشْ أَوِي يَدْجِيسْ أُو لِيمَانْ	تزوَّجْ.. تزوَّج ابنةَ مُهاجر في ألمانيا
أَتَقِّيمْ.. أَتَقِّيمْ أَخَشْ ثَدّزْ إيذَانْ	لا تتوانى في المَنِّ عليك بهذا الزواج
مَرّا نَخْسْ أَنُويُوَارْ غَارْ أُو لِيمَانْ	كلنا نرغب في الهجرة إلى بلاد الألمان
أَنَسْمَحْ ذِي الزِّينْ نَ-الرِّيفْ.. الزِّينْ إيشَوَّانْ	وترْكِ الجميلات الريفيات الفاتنات
مَرَّا نَلْهَفْ نَلْهَفْ غَا ذِيهَانْ	كلنا يتلهف شوقا إلى ما وراء البحر
انْغَدَّجْ خُوزَدْجِيفْ أُو نَتُّو إيذَانْ	نعيش حالة اضطراب ذهني ناسِينَ الأرْجُل

وبمُكْنَة أي مهتم الاستماع إلى كمّ كبير من أغاني الشباب، على موقع اليوتيوب والسوشال ميديا، التي تتمحور حول الهجرة ومآسيها، ولاسيما تلك التي لا تتم بسلوك المسلك القانوني المعتاد. ومهْما كان موقفنا من هذه الأغاني، التي صارت تشكل موجة بارزة، وتعرف انتشارا مطّردا، وإقبالا متزايدا عليها من الفئة الشابة خصوصا، إلا أن الباحثين يقرّون بأنها أسهمت، إلى حدّ ما، في إحداث إبدالات على مستوى الأغنية الريفية الحديثة، لاسيما وأنها لا تخلو من أعمال إبداعية هادفة وناضجة. وبفضل اقترانها بهذه الفئة، تحققت لها جملة مكاسب؛ كالسَّيْرُورة على نطاق واسع، والتحديث على المستوى التقني. يقول د. الرضواني: «ساهم تجديد الأغنية الريفية في انتشارها بين الشباب، وفي ذيوعها خارج حدودها الضيقة، لاسيما بعد هجرة عدة مُغَنّين إلى أوروبا، استمروا في إبداعهم، مستفيدين من التقنيات الحديثة في العَزْف والتسجيل، ومن خِبْرة عازفين من جنسيات أخرى... ومن إنتاجهم أغنيات مشتركةً صُحبة فرق أوروبية؛ ممّا أسهم في إغناء الأغنية الريفية العصرية كمّا ونوْعا» [58].

ومن أغاني الشباب الجديدة عن الهجرة السرية أغنية «رَبْحَارْ أَرَبْحَارْ» (= يا بحر.. يا بحر)، التي كتب كلماتها ولحّنها مبدعها الطالب الشاب عز الدين أولاد المقدم – المنحدر من بني بوعياش – بمساعدة أحد أصدقائه، وصوّرها في شكل «فيديو كليب»، وقد ورد في أولها ما يأتي [59]:

النص بالريفية	تعريبه
يَقْذارْ آ يَمَّا.. يَقْذارْ أذَيَّشْمَثْ رَبْحَارْ	يمكن يا أمي.. يمكن أن يغْدرني البحر
مَاشَا رَبْحَارْ ذَاطْيَا إيوَنْ وَاغَايَدْجِي اشْسَقْذَارْ	ولكن البحر نور للمُعْدم الذي لا قدرات له
ويتْرُوشَا آ يَمَّا.. اصْبَارْ..عَافَاكْ اصْبَارْ	لا تبكي يا أمي.. اصبري.. أرجوك اصبري
مَارَانَشْ أُويُوَارَغْ وَا ذايَمْ أكَيغْ رَخْبَارْ أ مَكَغْ	إذا ما أنا هاجرت دون أن أخبرك
وِي ذَايْكَسِّي أَمْنُوسْ، وَاذَاسْ أقَّارْ قَامَاغَارْ	لا تغتمّي لحالي، ولا تقولي: لماذا
تَلْعَغْ غَ-رَكَنُوسْ أَجَمَّاذْ إي رَبْحَارْ	هاجرت إلى الأقوام الواقعة في الضفة المقابلة؟

ويصوّر أحمد الزياني، في أحد نصوصه المعبرة، بعض تلك الأهوال، ولاسيما حين تُخاض الهجرة على متن ما بات يُعرف بـ «قوارب الموت»، في غفلة عن أعين المراقبين؛ وذلك بقوله [56]:

النص بالريفية	تعريبه
سَاقْسَا خَافِي رَبْحَا	سَلْ عني البحر
يَشَّا يَسْوَى بَاطَرْ	الذي أكل وشرب مجّانا
ثُوذَارْثْ نْ-وَاطَّاسْ نْ-يَايَتْمَا!	حيوات كثير من إخوتي!

ولا يخفى اليومَ أن كثيرا من شبان الريف يبذلون كل جهودهم، ويسعون، بكل الطرق، للوصول إلى ضفة المتوسط الشمالية، ولاسيما المعطلون والحالمون بحياة أسعد في «الفردوس الأوروبي»، الذين ضاقت بهم السبل؛ فصاروا لا يرون نُصب أعينهم سوى تجريب خيار الهجرة، يشجعهم على ذلك ما يلمحونه من مظاهر النعيم والبحبوحة البادية على أبناء المهاجرين لدى زياراتهم الصيفية إلى بلادهم، وإنْ كانت لا تعكس دائما ذلك التمثل في واقع الأمر. ومن أولئك الشبان من يلجأ إلى التزوج بفتاة مهاجرة تمتلك أوراق الإقامة الدائمة بإحدى الدول الأوروبية، بوصف ذلك مما يضْمَن له الالتحاق بها هناك بكل سلاسة، وإنْ كانت مثل هذه السبيل تؤول، في كثير من الأحايين، إلى الفشل؛ لعدة اعتبارات. وقد تطرّق الفنان عمر أيّاوْ، في إحدى أغانيه، إلى هذه الظاهرة، التي باتت تعرف تراجعا واضحا في السنوات الأخيرة [57]:

لقد عرفت هذه المرحلة، التي يُؤرَّخ لانطلاقتها عادةً باستقلال المغرب، وفرة في عدد المغنين والمغنيات، من مشارب وتوجهات مختلفة، وكان لموضوع الهجرة حضور بارز لديهم جميعا تقريبا؛ بالنظر إلى تزايد حدة هذه الظاهرة، وكثرة المُقْبِلين عليها من كلا الجنسين، ومن مختلف الأعمار، ولأغراض متباينة، يأتي في طليعتها البحثُ عن ظروف حياةٍ أفضل في بلدان أوروبا. بيد أن الشعر – ومنه الغناء – ظل حبلا يصل المهاجر الريفي بأرضه وتاريخه على الدوام؛ فقد التجأ هذا الإنسان إلى «الهجرة كحلّ للهروب من قساوة العيش داخل جغرافيا الريف على حساب قيمه الثقافية وخصوصياته الاجتماعية. لكنْ سرعان ما وجد في الشعر الريفي ما يُعيده إلى ماضي مجْده، وتاريخ تراثه، وبطولات أجداده التي عبّر عنها شعراء الريف» [53].

فهذا بعضٌ من أغنية عصرية، عنوانُها «أ ثَمْوَاثْ إعِزَّنْ» (= أيتها الأرض العزيزة)، أدّتها مجموعة «ثيفْرِيدْجَاسْ» (= الخطاطيف)، يذكر صعوبة ركوب مغامرة الهجرة إلى الخارج، التي يتوقع مبدعوها ما ينتظر مُقتَحِم عقبتها من متاعب ومشاقّ، ما تلبث أن تلهب في نفسه مشاعر الحنين إلى أرض الأجداد [54]:

النص بالريفية	تعريبه
إيني أُوشَمْ غَايَتُّونْ أ ثَمْوَاثْ إعِزَّنْ	قولي: مَنْ ينساكِ أيتها الأرض العزيزة
أذَايَمْ يَسْمَحْ أَذْ يُويُوَارْ غَ-ثْموَاثْ إسَمْذَنْ	مَنْ يتركك مُهاجِرا إلى الأرض الباردة
أذْ يَتُّو رَحْبَابْ أ تَّاوْمَاثْ يغسّنْ	مَنْ ينسى الأحباب والإخوان الأوِدّاء
أذْي زْوَا رَبْحَارْ غَ-ثْموَاثْ أَنْ مِيدَّنْ	ليعْبُرَ البحر في اتجاه أرض الأجانب
مَاني إدْجَا أُوذْفَرْ ذْ اوْمَشَانْ إخَمِّيمَنْ	حيث يوجد الثلج، وحيث مكانُ الهموم
ذِي غَزْرَانْ أَنْ وَامَانْ حَمْرَانْ ذِي كَبْرِيذَنْ؟	والوِدْيان التي لا تتوقف عن الجريان؟

ولمجموعة «أيَّاوَنْ» أغنية مؤثّرةٌ، بعنوان «رَبْحَارْ» (= البحر)، يخاطب فيها المهاجرُ أمَّه، داعيا إياها إلى أن تصبر، وأن تعْذره إنْ هو أخفى عنها خبر هجرته بطريقة غير قانونية، وهو يضع نُصْب عينيه هدفا وحيدا، هو الوصول إلى الضفة المقابلة سالما، مستحضرا أهوال الرحلة عبر المتوسط، واحتمال فشل حلمه ذاك في أي لحظة، متسلحا بنبرة تفاؤل وأمل. تقول الأغنية في جزء منها [55]:

إن الأغنية الريفية الحديثة تتحرك داخل مساحة واسعة من الثيمات؛ بحيث إنها لم تدع موضوعا دون طرْقه، سواء أكان اجتماعيا أم سياسيا أم عاطفيا...، ولم تقيّد فنها بأفق ضيق، بل كانت لها أبعاد مختلفة يتعانق فيها المحلي والوطني والقومي والإسلامي والكوني ككل. وهكذا، فقد تناولت «مشكل الذات والهجرة والغربة، واستلهمت التراث والأسطورة، وأشادت بأبطال المقاومة الأمازيغية... كما تناولت معاناة الإنسان الأمازيغي، ورصدت طموحاته وآمالَه وتطلعاته المستقبلية، وعكست القضايا الوطنية والمَغاربية والإفريقية والإنسانية، ولاسيما القضية الفلسطينية. واستمرت هذه الأغنية في تناول موضوع المرأة، والتعبير عن الحب والتجارب الرومانسية، دون أن تنسى مواضيع الالتزام السياسي والاجتماعي» [51]. وفي هذا المقام، يحْسُن بنا تأكيدُ أمرٍ – تصحيحا لما يزْعُمُه بعضُهم مِنْ أن الشعر الأمازيغي مُغْرق في محليته وقوميته، متقوقِع على نفسه، منصرِف كُلّيةً إلى الاحتفال بمشاكل الريف وقضاياه، إنسانا وتاريخا وثقافةً ومجالاً –، وهو أن هذا الشعر منفتح، وذو بُعْد إنساني في الحقيقة. يقول أحدُ دارسي الأدب الأمازيغي المعاصرين: «كثيراً ما يُقال إن الأدب الأمازيغي عامة، والشعر خاصة، أدب إقليمي، يرتبط ارتباطا وثيقا بقضايا تهُمّ، بالأساس، المُحيط الذي انبثقت منه؛ فيُنظَر إليه من زاوية ضيّقة إلى حدّ الازدراء به. لكنْ، في الحقيقة، كلُّ مَنْ تعمَّق في سَبْر غَوْر هذا الأدب، سيجده عكسَ ما كان يعتقد أنه فيه.. إنه يتناول بين ثناياه قضايا عامة، سواء أكانت إقليمية أم عالمية كونية» [52].

ولعل من العوامل التي أعْطَت دفعا أقوى لهذه الأغنية وجودَ كثير من الشواعر والشعراء الذين جمعوا قصائدهم، ونشروها في دواوين ومجاميع شعرية اعتبارا من بداية التسعينيات؛ ومن هنا، كان المغني أو الملحّن يجد بين يديه رصيدا إبداعيا صالحا لتحويله إلى شكل فني مغنّى؛ فلم يعُد الشعر، في هذه المرحلة، مجهول القائل، ولا مقتصر التداول على الرواية الشفهية، ولا مقدّما في الحفلات الاجتماعية والدينية حصريا، ولا متصلا بأعمال الفلْح على اختلافها فحسْبُ، بل صار متاحا عبر مختلِف الوسائط، وفي فضاءات جديدة أخرى كثيرة. ومن رموز هذا الشعر بالريف نذكر سعيد موساوي، وسعيد أقضاض، وأحمد الزياني، ومحمد شاشا، والحسن الموساوي... واشتهر من كتّاب كلمات الأغاني، الذين كانوا يوقّعون إبداعاتهم بأسمائهم المكشوفة، علاوة على هؤلاء، حسين اليوسفي، وحسن الفارسي؛ مبدع كلمات أغنية «اجّايِي أذْ رُوغْ» مثلا.

للإنسان الريفي. كما تتراوح هذه الأغاني بين قصائد الحبّ، وقصائد الأرض، وقصائد المكان، وقصائد الهوية والانتماء، وقصائد الضياع والاغتراب الذاتي والمكاني» [48].

الهجرة في الأغنية الريفية الحديثة والشبابية

توضَعُ الأغنية الحديثة في مقابل التقليدية، التي كانت تتغذى على مقطوعات الإزرانْ بداءةً، وتنتشر بين الناس شِفاهًا، وتثير عواطف الحب والعشق، وتتناول ثيمات الجهاد والمقاومة، وتعالج موضوعات أخرى، من التاريخ الماضي أو من الواقع الماثل أمام الأعين. وستستند، في وقت لاحق، إلى قصائد مقفاة صالحة للغناء؛ فقد «أرّخ ظهور القصائد الشعرية الأمازيغية الحديثة، المكتوبة في الدواوين، للَحْظة تحوّل في الممارسة الشعرية الأمازيغية، والمتمثلة في انفصال الشعر عن الغناء؛ حيث نجد الشعراء يكتبون القصائد، بينما المُغَنُّون يتغنَّوْن بها» [49].

وسيبرز ذلك، على نحو أقوى، مع ظهور المجموعات الغنائية بالريف؛ كفرقة «ثيذرين» التي أسهمت بقوة في هذا الانتقال، الذي يعكس تطوّرا مهمّا في مسار الأغنية الريفية الحديثة. يقول أحدُ أفرادها: «في السبعينيات من القرن الماضي، نجد أناساً أرادوا أن يُغنّوا، وهو ما يبدو غريبا للوهلة الأولى!... فعلى مستوى الأغنية الريفية مثلا، كان السائدُ فيها هو «إزلان» بالشكل الذي نجده لدى الفتيات في الحفلات الاجتماعية؛ كالأعراس، في حين ستلجأ «ثيذرين» إلى غناء القصيدة... وهذا التزامنُ بين نشأة «ثيذرين»، وبداية القصيدة الحديثة بأمازيغية الريف وغنائها، هو تزامن أساسيّ؛ لأنه يبيّن إسهام المجموعة البارز في هذا الانتقال بالشعر الأمازيغي الريفيّ من «إزلان» إلى القصيدة الحديثة» [50].

وقد واصلت الأغنية الريفية الحديثة، المنطلقة منذ أواسط القرن المنصرم، تطورها على شتى الصُّعُد، وظهرت في ساحتها تيارات غنائية؛ منها ما ظلت علاقتها بالموروث الشعري والغنائي التقليدي قائمة، ومنها ما رفعت سقف التحديث عاليا؛ فحاولت التحرر من ذلك الإرث الفني إلى أبعد الحدود؛ كما يظهر من الأغنية الريفية الشبابية اليوم، التي أضحت أكثر انخراطا في السياق العولمي، وبُعْدا عن الفكر المحافظ الذي طالما ميّز المنطقة، وتأثرا بالموسيقى العصرية التي هبت رياحها بقوة، منذ أواخر القرن العشرين وبداية الألفية الجارية، على المشهد الفني بالريف عموما. كما أنها أمست تتناول موضوعات من صميم الحياة، غير بعيد عن انشغالات الشبان وهواجسهم، وفي مقدمتها طبعاً مسألة الهجرة إلى أوروبا، بوصفها منفذا – في نظرهم – للتخلص من بؤس الوضع الاجتماعي بالريف، وبناء حياة أفضل وأسعد ماديا واعتباريا.

مايسة رشيدة المراقي، وفاظمة الورياشي، وفريدة الحُسيمية، وميلودة الحسيمية، ويامنة الخمارية، ومليكة الفَرْخانية، وعائشة أفْسُو... وقبلهن الرائدة «ميمُونْتْ ن-سَرْوَان»، التي اقتحمت عالم الغناء مبكّرا، وأبدعت فيه على امتداد مساحة زمنية ليست بالقصيرة، وأثّرت في جملة ممّن أتى بعدها، ولم تغفل في أغانيها التطرق إلى قضية الهجرة وما تستتْبِعه من آلام ومَآسٍ وأشواق؛ فهي «من أوائل، إن لم نقل: أول امرأة في منطقة الريف تكسر حاجز الخوف والتقاليد لتقوم بالغناء لجمهور أوسع، مُحْدِثةً ضجّة في نهاية الستينيات وخلال سبعينيات القرن الماضي؛ نظرا لموهبتها الفطرية في الغناء، وصَوتِها الرومانسيّ الجميل الذي تَغَنّى بالحبّ والمشاعر الإنسانية على إيقاع «أرالاّ بويا» الشهير... وهي، في أغانيها، لم تكن لتُغفل جانب الهجرة»[46]؛ كما يظهر من قولها في هذا الإزري، الذي يعود بنا إلى زمن كان فيه للإقبال على الهجرة إلى أوروبا الغربية طعم خاص، وكان امتيازا لا يتاح إلا للمحظوظ(ة)، والمقصود بالتحديد الهجرة القانونية بواسطة جواز السفر المسلَّم من قبل السلطات المختصة (التسريح)[47]:

النص باللسان الريفي	تعريبه
إينَّايِي أَ ذَا مَكَخْ	قال لي: سأفعل لك
مِينْ وَا مِيگِي بَابَامْ	ما لم يفعله لكِ أبوك
إينَّايِي أ مَكَخْ التَّسْرِيحْ	قال لي: سأُعِدَّ لك جواز السفر
أَتَزْوِيذْ غَارْ أُولِيمَانْ	كي تعْبُري (تهاجري) إلى ألمانيا

لقد تزايد إقبال الفتيات والنساء على مجال الغناء والطرب مع مرور الوقت، إلى أنْ صار المشهد الفني الريفي يعجّ بأسماء نسوية الآن، يُغنِّين ألوانا مختلفة، ويطْرُقْن مواضيعَ متنوعة، وفي مقدمتها تلك العاطفية، مستفيدات من الانفراج الحاصل في الآونة الأخيرة، الذي تجسَّد في تغير العقليات، واختلاط أهالي المنطقة بعناصر وافدة من مناطق أخرى أكثر انفتاحا وتحرُّرا.

ومن الأسماء المحترمة في الساحة الفنية بالريف نجاة بقاش، الملقَّبة فنيا بـ «نوميديا»، التي تزاوج في فنِّها بين الأصالة والمعاصرة؛ فتخلط الإيقاعات التقليدية والشعبية بالعصرية، وتتناول ثيمات جادّة بعيدا عن الميوعة والكلام الفارغ؛ كما يظهر من القرص الذي أصدرته، من قبل، ضامّاً بين دفتيه سبعَ أغان بالريفية (تُوغَايِي – أَرِّيفْ تَمْوَاتْ إينُو – لَالَّا بُويَا...)، ممّا يلاحَظ عليها أنها «مقطوعات موسيقية ملتزمة، تستهدف الدفاع عن القضية الأمازيغية، والتشبث بالهوية الأصيلة

النص بأمازيغية الريف	تعريبه
أيَا رِّيفْ.. أيَا رِّيفْ، أَمْ ارْمَشْتَا أمْ رَخْرِيفْ	يا ريفُ.. يا ريفُ، في الشتاء والخريف
شَكْ اتَّانَوَّاشْتْ، اتْغَانِيمْتْ خُورَدْجِيفْ	أنتَ وردة.. أنت قصبة فوق الرأس
شَكْ ذْ–رَفْرَاحَتْ.. شَكّ شَكّ ذَا رِّيفْ	أنت فرحة.. أنتَ أنتَ الريف
أرْ يَشّوَارْ أُوبُوقَارْ، وَا يَدّجِي ذَا سَكِّيفْ	حتى يفيض الدلو، لا جرعة ماء فقط

الهجرة في الأغنية الريفية بصيغة المؤنث

إذا حاولنا النبش في ذاكرة الأغنية الريفية، سنقف على حقيقة الهيمنة الذكورية عليها ردحا غير يسير من الزمن؛ بحيث كان الرجال هم مؤثثو المشهد الفني الغنائي بالريف عزفا وتلحينا وغناء ورقصا، وإنْ شاركتهم المرأة في الإبداع فطريا وعفويا؛ كما أسلفنا القيل، منذ مرحلة الإزري الشفوية. وحين نقارن وضعها هذا بوضع المرأة في بيئات ثقافية أمازيغية أخرى، نلمس اختلافا بيّنا، مردُّه إلى أن العنصر النسوي هناك كان يشارك، دون حرج، في الغناء والرقص أمام الجمهور، ولم تكن النظرة إليها (الشيخة) دونية عموما (وهي تمارس نشاطا فنيا)، على حين أن ذلك، في مجتمع ريفي محافظ ومغلق، لم يكن مسموحا به اجتماعيا وثقافيا. يقول د. الحسين الإدريسي: «كان الذكور (بالريف) يسيطرون على الإنشاد في المَحافل العامة أثناء الاحتفالات الكبرى، خلافا للأطلس الذي كانت فيه الأنثى في موقع الريادة إلى جانب إمذيازن؛ وذلك للخصوصية الاجتماعية المُحافظة التي كانت تعْرِفها العائلات الريفية» [44]. وأي امرأة ريفية فكّرت في كسر هذه القاعدة المتوارثة، واقتحام عالم الفن والغناء، فإنها تعرّض نفسها لوابل من الكلام الجارح الخادش، وتعطي الفرصة للمجتمع كي يصنفها في زمرة المارقات، التي يُلصق بهن وصم اجتماعي يصعب الفكاك منه، وتلافي انعكاساته القاسية نفسيا ومعنويا واجتماعيا؛ فمثلُ هذه المرأة لا تسْلَم، بالريف، «من جراحات اللسان والتّبِعات الاجتماعية، لا لشيءٍ إلا لأنها تجرّأت على الخروج عن منطقة أخلاقيات الوسط الريفي، الذي يحاصر المرأة في إطاراتٍ ضيّقة تخْنق حريتها وموهبتها الفنية، وإلا صُنفت ضمن خانة المنحرفات المنبوذات اجتماعيا» [45].

وقد استمر هذا الوضع زمنا، قبل أن تظهر بوادر التحرر، والخروج عن هذا العُرف، مع بعض الفنانات الريفيات، اللواتي امتلكْن ما يكفي من الجرأة لاقتحام عالم الكتابة الشعرية والغناء والرقص أمام الملأ، وللثورة على الحالة المتوارثة التي ذكرنا بعض سماتها؛ من مثل الشاعرة

إخوته وأهله، وبين ابنها (وهو الفنان صاحب الأغنية) الغارق حتى الأذنين في حياة اللهو والمتعة في بلاد المهجر [41].

النص بالريفية	تعريبه
أذْوَرْدْ آمِّينُو.. اذْوَرْدْ آتْسَايْنُو	عُدْ يا بني.. عد يا كَبدي
وَارْ زَمَّاغْ آيَامَّا أُّورَغْ غَارْ اثْمَذْرِينْ	لا أستطيع يا أمي أن أعود إلى القبور
أقّايْ ذَا ذَكَّلِيمَانْ أَكْ الْوِيسْكِي ذَ-الْبِيرَانْ	أنا أستمتع هنا، في ألمانيا، بالخمر والحانات
غارِي ذَا ثَارُومَشْتْ، أَجِّيغْدْ كِيسْ إحَنْجَانْ	تزوّجت، هنا، بنصرانية، وأنجبت منها أطفالا
آ ذْوَرْدْ آمِّينُو.. اذْوَرْدْ آتْسَايْنُو	عُد يا بني.. عد يا كبدي
أقّايْ ذَا آيَامَّا ذَغْرِيبْ نْ-اوَسَّانْ	أنا هنا، يا أمّاه، غريب الأيام
رَفْرَاقْ نْ- تْمَوَاتْ إينُو يُوذْفَايْ ذَ-گِيغْسَانْ	فراق أرضي دخل وسكن عِظامي
أذْوَرْدْ غَارْ تْمَوَاتْ أَنَّشْ	عُد إلى أرضك
أَتْجَبْذَذْ أَرْحَقْ أَنَّشْ	لتأخذ حقك
أَتْمُّتْ أكْ يَايَتْمَاشْ	وتموت بين إخوتك

وتجدر الإشارة إلى أن التعلق بالأرض، والحنين إليها بعد مفارقتها، إحساس يتردد في كثير من الأغاني الريفية، سواء التقليدية (إزران) منها أو الحديثة، ومن أقوى الشواهد عليه هذا المقطع المقبوس من رائعة «ثمواث إينو» (= أرضي) للفنان خالد إزري [42].

النص بأمازيغية الريف	تعريبه
غارِي ثَمْوَاثْ إينُو، لَالّاسْ نْ-تِيمُورَا	لديّ أرضي.. سيدة الأراضي
أَرْبِيعْ أَنَّسْ يَتْشَعْشِعْ أَمْ وَذْفَرْ خِيذُورَا	نباتها يتلألأ كالثلج فوق الجبال
أَزْرِي أَنَّسْ وَا يَدْجِي مَارَّا ذِي الدَّنْيَا	جمالها لن تجد مثله في الدنيا
وَخَّا ثَكِّيتْ ثَكْمَرْ زَكمَزْوَارْ غَ-رُونَكارْ	حتى ولو طُفْتَها كلّها من أولها إلى آخرها

ويضيف، في الأغنية نفسها، ذاكرًا – هذه المَرَّةَ – أرضَه باسمها التعييني، مُضْفِيا عليها أوصافا أخرى تُظْهِرها في قمة البهاء والعطاء [43]:

النص بالريفية	تعريبه
أُوذارَغْ أَذَسْوَغْ ثَوْزَغْ خَافِي ثَارَا	انحنيت للشرب فجَفّت دوني عين الماء
مِنْ أَزْرِيغْ أَتِّيفَقّاعْ.. مِنْ أَزْرِيغْ أَذْ تَمَارَا	كم لاقيت من الهموم.. كم لاقيت من المشاقّ
إِفَقُّوسَنْ أَكورْ أَرِّينَاغْ ذِي حَارَا	المشاكل في القلب جعلتنا في حالة بئيسة
هَاجَاغْ ثَمْوَاثْ إِينُو تَلْعَاغْ غَ-ثْمُورَا نْ-بَارَّا	هاجرتُ أرضي قاصدا البلاد الأجنبية

ولا ريب في أن حياة الغربة ليست بالسهلة الهنيئة؛ كما يتوهم كثيرون، بل إنها تعرّض عائشَها إلى صنوف من العذاب والمعاناة والألم، على الرغم من بريقها المظهري الذي طالما خدع العديدين. يقول الوليد ميمون في أغنيته الشهيرة «هاجاغ ثمواث إينو» (= هاجرتُ أرضي)، الواردة ضمن ألبومه «أمتلوع»[40]:

النص باللسان الريفي	تعريبه
ثامْشُونْتَا نْ-رَغْرُوبِيِّيثْ	هذه الغربة المشؤومة
أَكورْ إِينُو ثَغْزَا	في قلبي محفورة
أَسَّنْسَغْ سَادُو ارْقَنْدَاثْ	بتُّ أسفل القنطرة
أَكَوَذْفَرْ أَذْ وَنْزَا	تحت الثلج والمطر
يا حَسْرَاهْ خَبْنَاذَمْ	يا حَسْرتاه على الإنسان
أَسَّاغَنْتْ إِتْمَنْزَا!	يُشترَى ويُباع!

وفي ظل هذا الوضع الكئيب البئيس؛ حيث تستحيل حلاوة الحياة مرارةً، يهتاج الحنين في قلب المُهاجر؛ شوقا ولهفةً إلى أحضان بلده وأهله هناك وراء البحر؛ فلا يهنأ له بال، ولا ينعم بطمأنينة إلاّ تحت سماء أرضه، ووسط أحبابه وخِلاّنه. إن هذا الشعور يكاد ينتاب جميع المهاجرين؛ ولذا، نرى حجم إقبالهم على صلة أرحامهم في بلادهم كلما سنحت الفرص، واستمرارَ تعلقهم بها بشتى أشكال التعلق، وإسهامهم في تنمية مناطقهم، ولاسيما النائية والمعوزة. وحتى إذا نسي المهاجر، في لحظات ما، أرض أجداده، فإن ثمة دوما مَنْ يذكّره بأصله ووطنه، وبأنّ بريق المهجر زائل لا محالة، طال الزمن أو قصر؛ كما يتضح من هذا المقطع من إحدى أغاني الوليد ميمون؛ حيث يدور حوار بين أم تدعو ولَدَها، بإلحاح، لكي يعود إلى أرضه، ويموت بين أرجائها، وسط

يهتم بدُواره وبأرضه وبوطنه ككل، وأن يسهم في مسلسل تنميته اجتماعيا واقتصاديا وثقافيا؛ عبر مختلف المبادرات الممكنة. كما يتعين عليه عدم نسيانه؛ وذلك بالمواظبة على زيارته في أوقات العطلة، وكلما سنحت الفرصة؛ فهو أصله وأرض أسلافه، ولعله مرتع صباه وشبابه، وهو مهوى فؤاده. وتظل الأوطان جواذب؛ كما يُقال، رغم كل شيء... ولا يدير لها الظهر إلا من كان عاقّ الوطن، سيّئ التربية أو ناقصَها.

وقد بلغت الأغنية الريفية الملتزمة – خارج نطاق المجموعات – أوجَهَا مع الفنان المرموق الوليد ميمون، الذي تأثر بفنّ فرقة إصفظاون، وبأسلوبها الغنائي المتميز. كما أنه شاعر، سبق له أن أصدر أضمومة شعرية بالمهجر، باللغة الهولندية وبالحرف اللاتيني معًا، عام 1994، عنوانُها «زِي رِيدْجَاغْ نَ-تْمَوَاثْ غَ-رُوعْرَا أُوجَنَّا» (= مِن عمق الأرض إلى أعلى السماء)، قوامُها اثنتان وعشرون قصيدة مُرْفَقة برسوم معبرة ولوحات دالة، ترتبط بالثقافة والحضارة الأمازيغيتين بالريف، أهداها إلى الطبقة الكادحة بالمنطقة، وقد غنّى الوليد ميمون، من قبل، أكثرها ببلده قبل أن يهاجر إلى هولندا (مثل: نَشِّينْ أَسَّا – آذْوَرْدْ آمِّي ايْنُو – أَغْبَارْ – أَدْشارْ إينُو...)، باستعمال آلَتَي الڤيثارة والهَرْمونيكا. ومن أشهر ألبوماته ذاك الذي أصدره سنة 1986 بعنوان «أَمَتْلُوغْ» (= المتشرِّد). وقد أثر هذا الفنان في عدد من المغَنِّيين بالمنطقة، وأسهم إسهاما واضحا في تطوير الأغنية الريفية، والارتقاء بها من الغناء التجاري الرخيص إلى الفن الراقي الملتزم الهادف، وتكريسها لتناول عدد من المواضيع الجادّة، من بينها الهجرة، لاسيما وأنه قد عاشَها فعلا، واكتوى بلظى نار الغربة بعيدا عن وطنه وأهله. يقول جميل حمداوي: «يعد الوليد ميمون، في الحقيقة، رائد الأغنية الملتزمة الثورية بمنطقة الريف؛ حيث أثر تأثيرا كبيرا في مسار الأغنية الريفية، التي أخرجها من إسار الاستلاب والمواضيع المستهلَكة ورَنّات كؤوس الخمر والغزل الفاحش، إلى مواضيع الكينونة والهُوية والتشبُّث بالأرض؛ أي: انتقلت الأغنيةُ، مع الوليد ميمون، من المواضيع الرومانسية إلى المواضيع السياسية والاجتماعية، والقضايا الإنسانية والمحلية. ويعني هذا أنّ الوليد ميمون كرّس أغانيه للقضية الأمازيغية، والتشبث بالأرض، والدفاع عن الهُوية والكينونة الأمازيغية، والتعبير عن قضية الهجرة بكل مآسيها بأسلوب درامي مؤثر»[38].

فمِمّا قاله عن أسباب هذه الهجرة، التي لم تكن خيارا طوعيا، بالنسبة إليه، بل دفعته إلى مضايقها ظروف واقعية ضاغطة، نورد هذا المقطع من أغنيته «فَسْيَانْ أُوسَّانْ» (= ذابت الأيام)[39]:

حافظ، فريد الأطرش...)، اتجهت هذه المجموعات نحو المحلي والأصيل والموروث؛ من أجل تطوير أغنيتنا، والنهوض بها، وهذا ما أكده محمد أبطوي؛ أحد أعضاء مجموعة «ثِيذْرِين» (= السنابل) التي نشأت بالحسيمة، وامتدّ إشعاعها إلى خارج هذه المنطقة، بل إنه تخطى حُدود الوطن ليجد له صدًى في الديار الأوروبية، وذلك بقوله، إنه لم يكن على مجموعتهم الانسياق وراء الأغنيتين المذكورتين؛ لذا، «حاولنا – كما يقول – أن نرسم اتجاها غنائيّا أكثر ارتباطا بواقعنا وخصوصياتنا الثقافية واللغوية والتاريخية، يتمثل في اختيارنا الأغنية الأمازيغية الملتزمة بقضايا الشعب والحرية... كان علينا أن ننطلق من الأمازيغية وبالأمازيغية. ولنتمكن من ذلك، كان يتعيّنُ علينا معرفة تاريخِنا وتراثِنا؛ ذلك التاريخ وذلك التراث اللذيْن لم ندْرُسهما في المدرسة؛ كأنْ نتعلم مثلا أن الأمازيغية لغة لها تاريخ، ولها قواعدُ إنتاجها الثقافي والفني؛ وبالتالي، لكيْ نتعلم ذلك، لَزِمَ علينا الخروجُ إلى البوادي قصْدَ الإصغاء إلى ألحان الأغنية الشعبية بالريف، وجمع الأشعار (إيزْرَانْ)، وقد فاجَأَنَا حقّا ما عثرْنا عليه من أغانٍ وأشعار تراثية، منها ما يعود إلى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين. ومن خلال تلك الأشعار، توقفنا عند لحظات تاريخية جدّ هامّة ودالة؛ مثل حدث الهجوم على فاس، والثورة الريفية ضد الاستعمار، وملحمَتَي ادْهَارْ أُوبَرَّانْ وأنوال، والحرب الأهلية الإسبانية، والهجرة إلى الجزائر (الشرق)، ثم أوروبا... وبعد ذلك، بدأنا، بدورنا، نكتب قصائدَ تتضمن شروط الكتابة، وهو ما يعد إنجازا فنيا آخر لـ «ثيذرينْ...» [36].

وعرفت منطقة الريف مجموعات غنائية أخرى، ملتزمة في غالبيتها، كان لها إسهامُها في تطوير الأغنية بالريف وتحديثها، كما أنها لم تغفل التطرق إلى مسألة الهجرة ومآسيها وتبعاتها؛ مثل إرِيزَامْ، وإثْرَانْ، ومازيغ 73، ورَفْرُوعْ، وأيّاوَنْ، وبَنَّعْمَانْ؛ هذه الأخيرة التي نورد بعض ما غنّتْه في موضوع الهجرة في المقطع الآتي [37]:

النص بالريفية	تعريبه
أَوَنْ ذايِي إهَاجَانْ، فَكّارْ ذَايِي فَكَّارْ	يا مَنْ هاجرني، فَكِّرْ.. فَكِّرْ فيّ
فَكَّارْ ذِي ادْشَارْ أَنَشْ مَاحَنْدْ ذايَشْ رَعْمَارْ	فكِّرْ في دُوارك ما دُمْت حيّا

فمُبدع هذا المقطع يخاطب المهاجِر الذي ترك أرضه وبلده، تحت أي ظرف كان، داعيا إياه إلى الاستمساك بمدشره وبأرض أجداده، وعدم التفريط في أيٍّ منهما، ما دام في عروقه روح تسري. ولعل ثمة رسالة مبطّنة يودُّ المبدع إيصالها من وراء ذلك الخطاب، مؤدّاها أنه ينبغي للمهاجر أن

في الثانوية والجامعة، وشاركوا في نضالات الطلبة. فقد أعطت هذه العوامل كلها للأغنية الريفية، في المغرب المستقلّ، نفَسًا جديدا، وصبَغَتْها بطابع مغاير تماما؛ بأنْ جعلتْها ألصقَ بالمجتمع، وأكثرَ تعبيرا عن اليومي والهامشي والعابر، وأبعدَ عن المهادنة والمساكنة؛ لأنها رفعت، منذ انطلاقها، شعار الفضح والنقد، وبسبب ذلك لاقى عدد من مبدعيها وفنانيها متاعب ومشاكل.

يطلق وصف «الملتزمة» عادة على «الأغنية التي اختارت الدفاع عن قضية أو قضايا من أبعاد الوجود الاجتماعي. والأغنية الأمازيغية التي تدافع عن الهُوية وامتداداتها تدخل في هذا الإطار» [31]. كما أنه ينصرف إلى أي إبداع فني ينحاز إلى صف الجماهير، ويتبنّى مطالبها، وينافح باستماتة عن حقوقها. ويمتاز الأدب الملتزم، كذلك، بثوريته، ونشدانه التغييرَ نحو الأفضل، وسعيه إلى إقامة كِيان أكثر إنصافا وتوازنا.

وقد تجسد هذا الوصف في فنٍّ كثير من المجموعات الغنائية التي ظهرت بالريف خلال السبعينيات والثمانينيات، متأثِّرةً بموجة المجموعات التي قامت في جهات أخرى من الوطن، ولاسيما «ناس الغيوان» بالدار البيضاء؛ وذلك «على مستوى توحيد الزِّيّ، وتأصيل الآلات، واستعمال الرموز والأقنعة في أَلْلَجَة الرسالة» [32]. وإن التزام هذه المجموعات دَعَاها إلى الغناء عن المهاجرين كذلك، وهو ما حصل أيضا بالنسبة إلى المجموعات الغنائية بالريف؛ ومنها فرقة «إصَفْظَاوَنْ» [33] التي ظهرت في مدينة أزغنغان خلال النصف الثاني من السبعينيات، ولكنها ستتوقف منتصفَ العقد الموالي، تحت تأثير تلك الأحداث الدامية التي شهدها إقليم الناظور في بداية الثمانينيات، وتعدّ «أول فرقة غنائية أمازيغية بمنطقة الريف تعلن تشبثها بالهوية والقضية الأمازيغية. كما أنها من الفرق الأولى التي أذاعت بين الجماهير الريفية الأغنية الملتزمة ذات الملمح الواقعي والثوري، دون أن ننسى دفاعها المستميت عن اللغة المحلية، وتصوير معاناة الإنسان الأمازيغي وكينونته الوجودية والحضارية» [34]. وقدّمت، في هذا الإطار، عددا من الأغاني، التي كانت تُبْدِعها وتلحّنها بطريقة جماعية، مثلما كانت منفتحة على كُتّاب كلمات آخرين، يمدّونها بقصائدَ لتلحينها وغِنائها؛ من مثل حنكور الهواري، وعبد الله الوليد، وسعيد موساوي، وعبد الغني بوحميدي. وقد تناولت هذه الأغاني موضوعات متعددة، ذات أبعاد مختلفة؛ منها – بالطبع – ثيمة الهجرة [35].

لقد كانت المجموعات الغنائية بالريف أَحْرَصَ على الدفاع عن الهوية واللغة، وأشدّ تعلقا بالواقع المعيش، وأكثر إقبالا على ممارسة النقد الاجتماعي والسياسي برُوح ثورية. وفي ظل مشهد فني كانت تسودها الأغنية الغربية (الإسبانية والفرنسية)، وكذا العربية (أم كلثوم، عبد الحليم

إنّ فناني إمَذْيَازَنْ أثروا في كثير من المُغَنِّين بالريف؛ مثل الراحل سلاّم الرِّيفي، الذي كان يتردد على ضَريح «سيدي اشْعايْبْ أونَفْتاحْ»، الواقع أعلى جبل صغير يُطِلّ على البحر الأبيض المتوسط بتَمْسَمَان؛ حيث تعلَّم أصول حرفة الغناء واستعمال بعض أدواته، علما بأنه كان يسود اعتقاد بالمنطقة، مفادُه أن هذا الولي يجود بموهبة الغناء على الراغب فيها، أو يصقلها لديه؛ لذا قيل عنه: «أسِيذِي اشْعَايْبْ أسِيذِي، أ بُوثْنَايَنْ ن-تْوُورَا؛ إشْتَنْ إرَعْوِينْ، إشْتَنْ إرَالاّ بُويَا»[28]. كما كان متأثرا بغناء «الشيوخ» أو «إمذيازن»، وهو الذي انتمى، منذ بداياته، إلى مجموعة الشيخ موحَنْد بالحسيمة. وقد ترك أغانيَ عن الهجرة؛ كما في قوله في إحداها[29]:

النص بالريفية	تعريبه
أذْ هَاجَاغْ آ يَمَّا غَ ثْمَوَاثْ وَا يُوذِيسَنْ	سأهاجر، أمّاه، إلى أرض غير قريبة
أَذَخْزَاغْ الْحَيَاةْ كِيذِي ادْغَايَسَنْ	بحْثا عن ظروف الحياة التي تلائمني

الهجرة في الأغنية الريفية الملتزمة

إذا كان الشعر التقليدي (الإزري)، الذي ساد خلال فترة الحماية، يمثل الانطلاقة الأولى للأغنية الريفية، التي جمعت إبّانئذٍ بين الشفاهية والتلقائية ومجهولية القائل بصيغة المفرد المعيَّن، إلا أن انطلاقتها الحقيقية – كما يرى بعض الباحثين[30] – كانت منذ أواخر الخمسينيات، وأوائل الستينيات، بعد تحقق استقلال المغرب سياسيا عن الاحتلالين الفرنسي والإسباني؛ حيث ستعرف هذه الأغنية، تدريجيا، تطورات على مستويات عدة (المضامين، القوالب، الأشكال، الألحان، الآلات المستعْمَلة)، وستمتاز بطابعها الملتزم، وبطَرْقها قضايا كثيرة من صميم الواقع المَعيش، ومن بينها موضوع الهجرة. وقد تأثرت هذه الأغنية بجملة ظروف وعوامل هي التي تفسر تحولاتها تلك؛ إذ كانت صدى لواقعها، بكل ما كان يعتمل فيه سياسيا واجتماعيا واقتصاديا وثقافيا، وانفتحت على الأغنية الأجنبية، سواء العربية المشرقية أو الغربية، واستلهمت منها أشياء عدة اتكأت عليها في تطوير الأغنية الريفية كتابةً وتلحينا وأداءً، واقتحمت فضاءات متعددة، ولم يعد تقديمها مقتصرا على حفلات الأعراس وما شابهها، ولا على المواسم أو المناسبات الاجتماعية والدينية، بل أضحت الأغنية تقدم في مقرّات الأحزاب والنقابات، وفي رحاب الكليات، وفي الندوات واللقاءات الثقافية، وفي وسائل الإعلام المسموعة والمرئية، قبل أن تقتحم الفضاء السيبراني في بدايات ظهوره بالمغرب. ولا يخفى أن كثيرا من مبدعي هذه الأغنية، ومن فنانيها، تابعوا دراساتهم

فرصة الإشارة إلى جانب آخر ذي صلة بالهجرة، يتعلق بالقيم والأخلاق، ولاسيما حين تنقص رقابة الأسرة، وتضعف التربية الوالِدية؛ فيتعرض شبانّ المهاجرين وشابّاتُهم للضياع.

وقد عرَف الريف فئة من الفنانين، احترفت الغناء والرقص، واتخذتهما مصدر رزقها، وكانت تعيش عادة على هامش المجتمع، ويُنظر إليها باستخفاف، سُمِّيت بـ «إمَذْيَازَنْ» (ج. أمَذْيَازْ). يقول د. مصطفى رمضاني معرِّفا بهم: «هُم مجموعة من العازفين الذين كانوا يجُوبون القرى والمَداشِر والأحياء، باحثين عن مناسبات الفرح؛ كالزفاف والختان والعقيقة وما إلى ذلك ممّا يشكّل مناسَبة مُفْرِحة؛ فيقدّمون رقصاتهم وأغانيهم أمام صاحب الحفل، مقابلَ إكرامهم بالمال والسُّكّر أو ما يقوم مقامهما» [25]. وعلى الرغم من وضْعهم الاعتباري هذا، إلا أنهم اضطلعوا بدور مهم في صون الأغنية الريفية التقليدية، وضمان استمرارها وانتشارها وتطويرها أيضا، ويؤكد الباحث محمد الرضواني ذلك قائلا: «ساهمت فِرَق «إمذيازن» في الحفاظ على هذه الأغنية، وفي إغنائها؛ إذ إنهم، بالإضافة إلى إبداعهم في مجال «رالاّ بُويَا»، أبدعوا في القصيدة الشفوية «تَقَسِّيسْتْ»، في مواضيع متنوعة وجَريئة؛ كالغَزَل بنوعيه العُذري والفاحش، والحث على مقاومة الاستعمار وظروف العيش الصعبة» [26]، والهجرة كذلك.

ولا يعني ما ذكرْناه عن مكانة هؤلاء في المجتمع الريفي أن ذلك موقف موحد وثابت منهم، في باقي الفضاءات الأمازيغية بالمغرب، بل إنه يكاد يقتصر على منطقة الريف، التي عُرفت عنها تلك النظرة الدُّونية إلى فنّاني «إمَذْيازن»؛ لأن الشيخ في تلك الفضاءات كان ينعم بوضع لائق اجتماعيا وثقافيا، ويحظى بالتقدير والتكريم. ويحمّل أحدُ الباحثين ما آل إليه وضع «إمذيازن» في الريف هؤلاء الفنانين أنفسَهم، الذين لم يحترموا فنَّهم ولا ذواتهم، واتخذوه أداة للتسول والاستجداء؛ فكان جزاؤهم عن ذلك النظرة القاسية التي ذكرْنا. يقول د. جميل حمداوي: «إذا كان أمَذْيَازْ في المناطق الأمازيغية الأخرى – كسُوس – له مكانة كبرى؛ حيث يعد فنانا شعبيا محترَما، فإن أمذياز في الثقافة الريفية شخص محتقَر؛ بسبب تحويل فنه إلى وسيلة استجداء واسترزاق. ويعني هذا، تاريخيا واجتماعيا، أنه بعد أنْ كان أمذياز محترَما لدى الريفيين، أصبح شخصاً يسْخَر منه الجميع، ويحتقرونه في الأمكنة العامة والخاصة، ويتجنّبونه لصِغَر شأنه، وخساسة وضْعه، والسببُ في كل هذا أنه لم يحافظْ على فنه السامي... بل استعمله في السؤال والطلب. وكان كلما سمع أمذياز بمنطقة الريف أن هناك حفلةَ عرس أو عقيقة، أسرع إليها، مُسْتجْديا بأغانيه، ومتسوِّلا بألحانه المؤثّرة، التي كان يستعمل فيها «أدْجُونْ» (الدُّفّ)، و«ءازَّمَارْ» (المزمار)» [27].

إن اتجاه الهجرة الريفية سيعرف تغيرا واضحا بعد استقلال المغرب (1956)؛ بحيث سيتحول الريفيون من الجزائر نحو الضفة المقابلة من المتوسط، التي كانت وجهة جاذبة للعمالة الريفية وغيرها كذلك. ولئن كانت هذه الهجرة فردية ومؤقتة في بداياتها، إلا أنها ستشهد تحولا بارزا لاحقا؛ إذ صارت هجرة طويلة أو دائمة، اضطرت أوائل المهاجرين إلى أن يصطحبوا معهم أزواجهم وأبناءهم، الذين أضحوا أكثر استعدادا للاندماج في بلدان الاستقبال بأوروبا مع توالي السنين. وبعد أن كانت هذه الهجرة قانونية، تتم باحترام المساطر والنواميس الموضوعة من لدن دول أوروبا الغربية خصوصا، في ظل حاجتها يومئذ إلى يد عاملة للاشتغال في الفلاحة والبناء والأعمال الشاقة، صارت هذه الدول، اعتبارا من الثمانينيات، تضيّق الخناق على مهاجري الجنوب عموما، بمَنْ فيهم أولئك القادمون من الريف المغربي، وتفرض عليهم مزيدا من الشروط تحْدُوها الرغبة في التقليل من عدد طالبِي الهجرة إلى أراضيها، في ظل تردّي الأوضاع في بلدانها الأصلية المصدِّرة اجتماعيا وسياسيا واقتصاديا. ولم يكن الشعر الغنائي التقليدي بالريف بمنأى عن هذه الهجرة في وجهتها الجديدة؛ كما هو الحال لدى الفنان عبد الحميد التمسماني، الذي يقول في إحدى أغانيه [24]:

النص بالريفية	تعريبه
قا يَنِّي يَفْغَنْ ثَمْوَاثْ أنْسَنْ	إن الذين هاجروا أرضهم
أَكَّارَنْ ذِي رَعْذابْ	يظلُّون في العذاب (المعاناة)
اتْنُوسَنْ ذِي رَعْذابْ	ويمْسُون في العذاب
أَمْشُومَا نَ-الْخارِجْ إيضَيَّعْ الشَّبابْ	لقد ضيّع هذا المهْجَر المشؤوم الشُّبّان

فهو يقرّ بأن المهاجرين، الذين تركوا أوطانهم، قسرا أو اختيارا، يعيشون حياة ضنكا، في كل الأوقات، ولا ينْعَمُون بالطمأنينة والهناء؛ ذلك بأنهم يشتغلون في أوراش صعبة، ويقومون بأعمال ينأى عنها سكان المَهاجر الأصليون، ويغامرون بذواتهم في المناجم وغيرها، ولا يذوقون الراحة إلا لِماما؛ سعيا إلى تجميع أكبر قدر من المال للتعويض عن سنين البؤس والحرمان التي عاشوها في أوطانهم، في ظل الاستعمار الغربي الغاشم. وينضاف إلى هذه المشاقّ الجسدية، ما يعانونه نفسيا واجتماعيا، بعيدا عن أهاليهم وأحبابهم، وتزداد حدة ذلك في حالات ممارسة أشكال من العنصرية والاستصغار تُجاههم أو تجاه أبنائهم في المدرسة والشارع والإعلام... ولم يفوِّت الشاعر، هنا،

النص باللسان الأمازيغي (الريفي)	تعريبه
فَكَّارْ ثَمْوَاثْ أَنَّشْ	تذكَّرْ أَرْضَكَ
أ يَاوَنّي إِيْوَدَّانْ	يا مَنْ هُو ضائع
إِيوْذَانْ إِحارِّيِّينْ	الناس الأحرار
نِثْنِي رَبْدَا أَظْهَانْ	هم دائما معروفون
رَالاّ، هاجَاغْ ثَمْوَاثْ إِينُو	سيدتي، لقد هاجرتُ أرضي
رَالاّ، أكيغْ وَجْذة أَتَّنَبْذاثْ	سيدتي، لقد تَخِذْتُ وجدة منطلقا لهجرتي
اثْهاجَاذْ ثَمْوَاثْ أَنَّشْ	هاجَرْتَ أَرْضَكَ
مَا يَتْسَمَّى ثَدَّارْذْ ؟	هل يعني ذلك أنك حيّ ؟
ما يَوْشَاشْ أورَنَّشْ ؟	هل ارتاح قلبك لذلك ؟
شَكْ رَبْدَا ثْ صَبّارْذْ	أنت دوْما صابر

فهذا النص يتمحور حول ثنائية اقتحام عالم الهجرة، والصمود في الوطن رغم كل شيء؛ فالفعل الأول أتاه الشاعر – وكثيرٌ من أبناء بلده – مُكْرَها مُرْغما؛ فرارا من قسوة الطبيعة (الجفاف، شح التساقطات وعدم انتظامها...)، ومن بؤس الوضع الاجتماعي والسياسي بالمنطقة. ولمّا تحقق ذلك الفعل، رأينا المهاجر يعيش في مُغْتَرَبِه ضائعا قلقا صابرا، ولم يكن سعيدا مرتاح البال قط، وظل حلم العودة إلى أرض أجداده يراوده على الدوام. وفي انتظار أن تحين لحظة الرجوع، ينصح الشاعر مَنْ رحل مضطرّا بألاّ ينسى أرضه، وبأنْ يعيش باستمرار على أمل العودة في أقرب فرصة مواتية. كما أنه لا يرى حياة حقيقية للإنسان إلا في وطنه، وبين أهله وبلديّيه؛ كما يُفهم من استفهام الشاعر على سبيل الإنكار «اثهاجاذ ثمواث أنش/ ما يتسمّى ثدّارذ؟».

ولا يخلو المقطع من عتاب، كذلك، للّذي غادر أرضه، ولو قسرا واضطرارا، وهو نفس ما نجده في عدد آخر من «إزران» الريف؛ كما يوضح الآتي [23]:

النص بالريفية	تعريبه
إِيوَا رُوحْ.. إِيوَا رُوحْ، رَامِي ازَّابِي ثَسْخِيذْ	هاجِرْ.. هاجِرْ ما دُمت قد هان عليك فراقي
سَبْعَا إِيذُورَارْ نَ-رِّيفْ وِيغَا ذابِي ثَجِّيذْ؟	وراء جبال الريف السبعة، لدى مَنْ تركتني؟

من أجل تطوير جميع أوجُهِ الثقافة الأمازيغية، وإدخالها فضاءَ الحداثة والمعاصَرة. ولم يكن هذا التحول طارئا وعابرا؛ لأنه كان مُمَنْهَجا ومؤطَّراً بتصور ثقافي منسجم ومنظّم. ولم يكن أيضاً بسيطا وعاديا، بل كان تحولا أحْدَث تغييرات عميقة في طبيعة هذا الأدب ومقوّماته، وأفرز أجناسا أدبية جديدة، وأغْنى أخرى تقليدية بعناصرَ مغايرةٍ بغرضِ تيسير تداولها واستهلاكها» [20].

ويرتبط الشعر المذكور ارتباطا أقوى بالغناء؛ كما يوضح مصطلحه مباشرةً، وبالرقص كذلك (الفردي والجماعي)، وأداء «إمَذْيَازَن» الفني يقوم دليلا واضحا على هذا التعالق اللافت للنظر. وهو ينطلق عادة من أشعار تتخذ صورة أشطر قليلة تنتظم في بيتين أو ثلاثة، بينها لازمات شعرية مصُوغة بإحكام، وتُنْظَم على هَدْي وزن «رالاّ بويا»، ذي المقاطع الاثني عشر، وتلتزم شرط القافية، ويطلق على النص الشعري، هنا، لفظ «إزْرِي»، وجمْعُه «إزْرَانْ» [21].

وشكلت الهجرة إحدى موضوعات هذا الشعر، إلى جنب تيمات المقاومة والحب والزهد وغيرها؛ ذلك بأن الإنسان الريفي عرف يومئذ نشاطا هجرويا متواصلا في اتجاه الجزائر، التي صارت مستعمَرة فرنسية منذ سنة 1830م، وفي اتجاه مناطق أخرى في الداخل المغربي كانت تنعم بظروف حياتية أفضل، سواء في المنطقة التي خضعت للاستعمار الإسباني بالشمال، أو في الأخرى التي احتلتها فرنسا منذ بدايات القرن الماضي، ولاسيما في الوسط. وبالنظر إلى ارتباط الشعر الغنائي الريفي التقليدي (إزران) بالسياق الاجتماعي والواقع الحياتي، فقد كان منتظَرا جدّا أن يعبر عن هذه الهجرة من شتى الزوايا؛ بدءا برصد مسبِّباتها الموضوعية الدافعة إليها، وانتهاء بإثارة الانتباه إلى انعكاساتها القاسية، والتعبير عن مشاعر الحنين والاشتياق إلى الأرض والوطن، مرورا بتصوير معاناة المهاجر الريفي ذات التجليات والصور المختلفة...

ففي ريبرتوار الفنان الراحل محمد نجيم، المعروف في الساحة الفنية بلقب «مُوذْرُوس»، الذي كان يكتب الإزران والأشعار ويلحِّن في الوقت عَيْنه، سواء لنفسه أو لغيره من المغنين؛ كالفنان الجزائري الشيخ محمد المماشي، الذي كتب له بالدّارجة كلمات أغنيته «مُولاَتْ السَّالَفْ الطْوِيلْ»، حين كان مقيما بالجارَة الشرقية، قبل أن يقرر العودة نهائيا إلى بلاد الريف... جملة وافرةٌ من الأغاني، بعضها اتخذ له موضوعا الهجرة إلى الشرق (لاَنْجِيرِي)، انطلاقا من بوّابة وجدة، للعمل في ضيعات المعمِّر الفرنسي ومَعامِله في الغرب الجزائري، وما كان يترتب عنها من مآسٍ وآلام. يقول مثلاً [22]:

بلونيْها التقليدي والعصري، عن كثافة مظاهرها وتجلياتها، وعناصرها الثقافية والرمزية؛ حيثُ واكب المُغَنُّون الريفيون مختلف تحولات الهجرة، وآثارها الاجتماعية؛ من خلال صُور وَجَدت صداها لدى عاشِقِي هذا النمط الغنائي. ولعل من أبرز هذه الصور ما يأتي:

1. الفقر والتهميش: خلفية اجتماعية للهجرة؛
2. الهجرة: اغتراب ومعاناة؛
3. الهجرة: حرية وانعتاق؛
4. الهجرة: من الحُلم إلى البحث عن المتغيِّبين؛
5. الهجرة وتأثيرها في القيم الاجتماعية»[18].

الهجرة في الشعر الغنائي الريفي التقليدي

أومأنا، من قبْلُ، إلى بعض خصائص هذا الشعر تداوليا وعلائقيا وتيماتيكيا؛ كالشفاهية، بوصفها ممّا يَسِم بداية القصيدة في شتى الثقافات الإنسانية، التي يكون الإبداعُ فيها تلقائيا وشفويا ابتداءً، وإبدالُ الكتابة خطوة لاحقةً تفرضها ظروف وعوامل عدة، وإنْ قاد هذا التحول إلى التضحية، أحيانا، بجزء من خصوصية العالم الشعري وبريقه في تجلّيه الشفوي الأصلي. وعلى الرغم من ذلك، فإن «انتقال التجربة الشعرية الأمازيغية من الشفاهية إلى الكتابية يعدّ انتقالا معرفيا من نسق إلى نسق آخر. فالشفاهيةُ في الشعر الأمازيغي غنية بالأدلّة والعلامات التي يمكن أن تكون موضوعا سيميوطيقيا دالاّ... وأما الكتابية فهي، بدورها، موضوع سيميوطيقي باعتبارها نسقا دالاّ يتضمن الكتابة والأشكال الخطية وطريقة بنائها»[19]. ولم يَسْلم الشعرُ الأمازيغي بمنطقة الريف من هذه الانتقالة؛ فظهرت أولى محاولات توثيقه وتدوينه انطلاقا من أواخر السبعينيات، وعَرف صدور باكورة دواوينه في بداية التسعينيات، وتتجلى في أضمومة المرحوم سلاّم السمغيني التي نُشرت بعنوان «ما ثُوشِيذْ أَكْ رَحْرِيقْ إينُو؟» (= هل أحسسْت بألمي؟). كما أنّ هذا الانتقال كان بعيدا عن العشوائية ومنطق الصدفة؛ لأنه تأسس على وعي وقصدية وتضافر جهود، وكانت له آثار وأبعاد انعكست إيجابا على تطور القصيدة الريفية الحديثة. يقول د. فؤاد ازروال في هذا المتَّجَه: «إن تحول الأدب الأمازيغي من الشفاهية إلى الكتابة بالريف كان أمراً طبيعيا، وتتويجا للمجهودات الكبيرة التي بذلها الدارسون والأدباء والمهتمُّون

وضمن هذه اللائحة – غير الحصرية طبعاً من الثيمات – تلوح الهجرة بوصفها موضوعة مركزية في الشعر الغنائي الريفي؛ وذلك لأسباب موضوعية (تاريخية وواقعية)، وعوامل طاردة وجاذبة؛ ذلك بأن الريفيين اضطروا، في كثير من الفترات، إلى مُفارَقة بلادهم، وخوض تجربة الهجرة؛ فرارا من قسوة الظروف الطبيعية، وتوالي سنوات الجفاف والمجاعة والفقر (كما في بداية الأربعينيات)، وضغط البطالة، وقلة فرص العمل، ومحدودية برامج التنمية التي تستهدف المنطقة... على أن هجرتهم لم تكن لها وجْهة واحدة، بل إنهم هاجروا داخليا نحو مدن الشمال الغربي؛ كطنجة وتطوان، ونحو وسط المغرب؛ كفاس ومكناس وزرهون... حيث توافُر ظروف عيش أفضل، ومناطق للفلاحة والصناعة والتجارة؛ بوجود سهول ومنْبَسَطات خضراء ومشاريع اقتصادية توفر فرصا للشغل للوافدين من البوادي والمناطق الفقيرة والهَشّة. كما هاجروا إلى خارج وطنهم/ المغرب، سواء في اتجاه الشرق (الجزائر) الخاضع للاستعمار الفرنسي؛ حيث كانت تقع ضيعات فلاحية كبرى، ومعامل أنشأها المعمِّرون، أو في اتجاه أوروبا فيما بعْدُ (فرنسا، بلجيكا، هولندا، ألمانيا...)، ولاسيما بعد الحرب العالمية الثانية، التي خرجت منها الدول الأوروبية المتحاربة منكَسرة مدمَّرة؛ فكانت في مسيس الحاجة إلى عَمَالة شابّة ورخيصة، تعتمد عليها لإعادة بناء أوروبا وإعمارها؛ فشجعت الهجرة إليها انطلاقا من مستعْمَراتها في شمال إفريقيا وغيرها، وكان الريفيون ضمن مَنْ شملتهم هذه الهجرة، وبأعداد غفيرة، وإنْ كانت هجرتهم الخارجية مؤقتة في البداية، قبل أن تتحول إلى طويلة الأمَد ودائمة، وقبل أن تبرز أشكال من الهجرة السرية أو غير القانونية، بعد أنْ أضحت أوروبا تشدّد في موضوع هذه الهجرة، وتضيّق دائرتها؛ بفرض مزيد من الشروط على الراغبين في خوضها بصفة شرعية.

إن هذه الاعتبارات كلها جعلت الهجرة أمرا حاضرا بقوة في حياة الريفيين؛ فكان لا مناص من أن يتفاعل معها الإبداع الأمازيغي الريفي، ويعبّر عنها بالشعر والأغنية والسرد ونحوها. يقول د. محمد الرضواني عن ظاهرة الهجرة والنزوح، وعن آثارها في حياة الريفيّين: «إن طول مدة هذه الظاهرة بمنطقة الريف، والتي تزيد عن القرن، وتعدد أشكالها ووجْهاتها، يجعلان من الهجرة جزءاً من ثقافة المجتمع الريفي؛ حيث تخترق مختلف المؤسسات الاجتماعية، وتحضر في ذهنية الإنسان الريفي، وفي أحلامه وتطلعاته وانتكاساته، كما في أحاديثه اليومية»[17]. وكشف الباحث نفسُه، في مقال سبقت الإشارة إليه، أن هذه الظاهرة، اللصيقة بالوجود الريفي، شكلت أحد مواضيع الأغنية الأمازيغية البارزة في الريف، وراح يرصد تمظهراتها وأبعادها فيها، موضِّحا كلامه بعدد من النماذج المختارة من هذه الأغنية، وذلك في قوله: «إن تنامي الهجرة، القسرية أو الاختيارية لسكان الريف، سيجعل منهم شعبا مهاجرا بامتياز. وقد عبّرت الأغنية الريفية،

مُتون الحكايات الغرائبية. بينما كانت فئةُ إمَذْيَازَنْ تتصدّى فنّيا للّقاءات الاحتفالية الكبرى»[14]، والرجالُ كبارُ السن يعْمِدون إلى نَظْم الشعر الغنائي في المقاومة وفي أغراض أخرى.

وبالنظر إلى هذا الامتداد الجماهيري، وذاك الارتباط بالنسق الجمعي والاجتماعي، كان لا مناص من أن يُحتفَل بهذا الشعر بَحْثيا وعلميا، مع تسجيل السبق الأجنبي الخارجي إلى ذلك؛ فقد درس الأغنية الأمازيغية الريفية بعض المستمزغين الإسبان، والغربيين عموما، بوصفها تعكس جوانب كثيرة من تاريخ الأهالي وحياتهم وثقافتهم، وتعبر عن انتكاساتهم وانتصاراتهم، وتشي بمعطيات وحقائق لطالما بحثت عنها سلطات الاحتلال؛ من أجل تيسير تنفيذ مخططاتها الاستعمارية التوسعية، ولم تكن تنظر إليها – كما قد نفعل نحن اليوم – بوصفها مجرد كلام للتسلية وتحصيل المتعة. ومما يمكن الإشارة إليه، هنا، ما دوّنه الأنثروبولوجي الأمريكي دافيد هارت (D.M.Hart)، الذي عاش زمنًا بين الورياغليين، وعايَنَ من كثب أوْجُه حياتهم في شتى مناسباتهم، ولمس أهمية الإزري ومكانته في حياة الإنسان الريفي، مؤكِّدا أنه يشكل مكوِّنا أساسيا من مقومات الهوية الأمازيغية، ومعيارا للانتماء إلى المنطقة. كما اهتم بالغناء وبالرقص الريفيين إمليو بلانكو إيثاكا (E. B. Izaga)؛ الكاتب العسكري الإسباني، وذلك في كتابه المرجعي الموسوم بـ «Las dansas rifenãs»[15]. وظهرت في السنوات الأخيرة مقالات ودراسات دبّجها باحثون من الريف تطرقت، كلاّ أو بعضا، إلى الأغنية الريفية؛ كما فعل جميل حمداوي في كتابه أضواء على الفن الأمازيغي بالمغرب (2013)، والمرحوم الحسين الإدريسي في مقاله «الشعر الغنائي الريفي بالمغرب» (2009)، ومحمد الرضواني واليماني قسوح وجمال أبرنوص وفؤاد ازروال وآخرون.

وقد تناولت الأغنية الريفية، سواء التقليدية أو الحديثة، موضوعات كثيرة ومتنوعة. وأعيد التذكير، هنا، بأن الحديث عن الأغنية يعني، ضمنيا، استحضار الشعر الغنائي؛ من منطلَق أن الأغنية إنما هي شعر مغنّى، وأنه لا غناء دون شعر؛ كما هو معهود في تاريخ الشعرية الأمازيغية. يقول اليماني قسّوح؛ الباحث في التاريخ والأدب الأمازيغيين بالريف: «تعددت القضايا والتيمات التي تناولها الكُتاب المبدعون الأمازيغ في منطقة الريف، وخاصة ما يتعلق بالثقافة والتاريخ والأرض والتقاليد... غير أن المُلاحَظ أن هناك شِبْهَ اتفاق بخصوص هذه التيمات جعل زوايا المعالجة مشتركة تقريباً عند هؤلاء المبدعين، مع بعض الاستثناءات. ومن هذه التيمات: الهوية والانتماء، والغربة والأرض، والحياة والهجرة، والفراق والمعاناة، والتهميش والحرمان، والتضامن والتعاون...»[16].

ويجعل الباحث محمد الخطابي «الشعر المغنى» موازيا «للشعر المكتوب»، منطلقا – في تصنيفه الشعرَ الأمازيغي – من معيار الشفاهية والكتابية، دون أن يعني ذلك كون الثاني قد حَلّ محلّ سابقه الشفهي، وإنما معناه أن الشفاهي والمكتوب يعيشان جنباً إلى جنب في لغة واحدة، وإنْ تعددت فضاءات تداوُلهما واختلفت... [11].

يكشف هذا التفصيل أن صلة الإنسان الأمازيغي، عموما، بالغناء لم تنقطع مهْما تغيرت الظروف، وتبدّلت الأحوال؛ وذلك بالنظر إلى ما لمسه في الأغنية، أو في القصيدة المغناة، من إمكانات يمكن الاستناد إليها لتحقيق جملة مَرامٍ وغاياتٍ؛ وإنه لم يكن ليُبْدِي أي استعداد للتخلي عن الغناء تحت أي ذريعة. ويسوق لنا المرحوم الحسين الإدريسي؛ أحدُ الباحثين المرموقين في الثقافة والأدب الأمازيغيين بالريف المغربي، حادثة ورِواية دالتين على تلك الصلة المستمرة، حتى في أصعب المواقف، التي تقتضي، – توخيا للسلامة، – الامتناع على الغناء والإلقاء الشعري وسط الحشود؛ وذلك بقوله إنّ «الذهنية الشعبية الريفية لم تقبل قرار الأمير الخطابي [12]، أثناء قيادته الجهادية في الريف، حينما أمر بمنع الإنشاد الشعري في التجمُّعات العائلية والقبائلية لضرورة أمنية. ومن ذلك ما رَوَتْه لي جدّتي من شعرٍ ينتقد هذا القرار، والقائل:

مُولاَيْ مُحَنْدْ، مَا ذْوَا ذْ رَحْكَامْ أَنَّشْ
أُومِي ثَقِّيمْ لاَلاَّ بُويَا وَاثْجِي ذِي ثْمُوَاثْ أَنَّشْ؟

وهو ما يبرهن على أن الشعر الغنائي الريفي ظل متحرِّراً من أيّ سلطة يُمْكنها أن تقف في وجهه» [13].

لقد بقي هذا الشعر الغنائي يحتل مساحة مهمة ضمن خارطة الأدب الأمازيغي بالريف، على امتداد تاريخه، الذي لا نَعْرف مُنْطَلَقه بدقة. كما أنه لم يقتصر على طبقة أو فئة دون أخرى، بل طَرَقَتْه قاطبة، وإنْ كان في مواضيع مختلفة باختلاف هذه الفئات نفسها جنسا وعُمرا؛ فقد شملت الأغنية الريفية، الشعبية خاصة، «جميع مكوِّنات المجتمع الريفي، بنسائه ورجاله، وبمختلف أعمارهم، مع مراعاة الاختلافات الموضوعية حسب احتياجات كل فئة عُمرية. فقد كانت الأشعار الغنائية الغَزَلية ذات خصوصية يتفرّد بها الشبابُ بإناثهم وذكورهم، مع العُزلة طبعا، في حين كانت النساء المتقدِّمات في السِّنّ، من الجَدّات، يتخَصَّصْن في الأشعار الحِكْميّة التي كُنّ يُطعِّمْن بها

وينصرف كلامُنا، ها هنا، بطبيعة الحال، إلى الشعر لدى كل الأمازيغ، ولستُ أقصد إلى فئة أو لغة/ لهجة دون أخرى؛ فسِمَةُ ارتباط ذلك الشعر بالغناء «تنسحبُ على مجمل الشعر الأمازيغي، بالمفهوم الأدبي للغنائية، وكذا بالمفهوم العامّ؛ وذلك نظرا لاقترانه الغالب بالغناء والإنشاد في مَواقف العمل والحصاد والحرب والحبّ والمعاناة والحكْي والتأمُّل» [6].

وبفضل هذا البُعد الغنائي، أسهم شعر الأمازيغ في حفظ جزء مهمّ من تاريخهم وثقافتهم، ونقله عبر أجيالهم؛ لأن الغناء ممّا ساعد هذا الشعر على الانتشار والذيوع، وضَمِن له حياةً أطول، وصُمودا أمام عوامل الفناء، التي كانت مُحْدِقة به من الداخل والخارج معاً.

ولئن كان الارتباط بالغناء أمرا بارزا في الشعر الأمازيغي التقليدي، وضِمْنه الشعرُ الريفي طبعا، إلا أن شعر الأمازيغ في الفترات اللاحقة لم يقطع صلته مطلقا بالغناء والغنائية، بل إننا ما زلنا نتحدث عن الشعر أو القصيدة ذات الملمح الغنائي ببُعْديه العام والخاص، وبمعنييه اللغوي والاصطلاحي، وما زال كثير من الشعر يُكتب اليومَ ليُغَنى أصلاً، بل إن ثمة مبدعين محترفين في هذا الميدان.

ويبدو أن هذا الاقتناع لم يَغِبْ حتى لدى نقاد الأدب الأمازيغي الذين سبق لهم تقسيم هذا الأخير اعتمادا على معيار الغِناء؛ فتحدثوا عن «شعر مغنّى» (Poésie chantée)، و«شعر مَقول» (Poésie dite) [7]؛ قاصِدين بالأول (Izran n ralla buya) الشعر الأمازيغي التقليدي المقترِن بالغناء، والخاضع إيقاعيا لما يُعْرَف بـ «ارْمِيزان نْ رالاّ بُويَا»، أو «ارْمِيزان أثنعاشِي»؛ نسبة إلى عدد نقراته أو مقاطعه الإثني عشر، التي تتكون منها اللازمة الشعرية [8] التي ترد عادةً في شعر الـ «إزران» التقليدي. على حين يَقصد د. جمال أبرنوص بالثاني (Izran n ṯanna) «نمطا شعريا مستقلا عن الغناء والموسيقى، يتم إنشاده فرديا في مناسبات مخصوصة» [9]، ويضيف أنه «شعر مَقول في رحاب جماعة مُستمِعين، غيرُ موصول إلى قيود اللحْن والنّغَم، وهذا هو سببُ خروجه عن الميزان الاثنَيْ عَشَري المميِّز للنمط المركزي السابق، وهو سبَبُ تفاوت طول أبياته الشعرية» [10]. ولئن كان هذا الشعر غيرَ مقصود به إلى الغناء بداءةً، حسب الناقد، ولكننا نعتقد ألاّ مانعَ يحُول دون نقله إلى المجال الغنائي، بعد إجراء ما يلزم من إعداد، على غرار ما يفعل كاتبو السيناريو ومُخْرِجو السينما عند إرادتهم تحويل أعمال أدبية إلى الشاشة، ثم إنّ مجمل نصوص الشعر الأمازيغي تظل صالحة لأنْ تُصْنع انطلاقاً منها قِطع مُغَنّاة.

أغاني الهجرة في الريف الشرقي
قراءة جمالية نقدية

د. فريد أمعضشو
مركز تكوين المفتشين، الرباط

مقدمة

يعد الشعر أعرق أجناس الأدب لدى الأمازيغ، وأشهرَها، وأكثرها تداولا بينهم[1]، على غرار ما نُلْفِيه في ثقافات أخرى كثيرة. ولسْنا نملك جوابا نهائيا وقاطعا عن سؤال أولية الشعر الأمازيغي بالضبط، ولكن الثابت أنه قديم جدا، وأنه عَرف، عبر مساره الممتد، تحولات مسّت مختلِف جوانبه، على أن عدداً من باحثينا يحلو لهم اليوم الحديث، في هذا الإطار، عن طورين كبيرين في مسيرة هذا الشعر التطورية؛ أولهما الشعر الأمازيغي التقليدي، والثاني الشعر الأمازيغي الحديث، ولكلٍّ منهما خواصّ ومميزات تَسِمُه، علاوة على مقوّمات أخرى مشتركة بينهما.

ولعل من أبرز سمات الشعر الأمازيغي، في طوره الأول، ارتباطَه بالغناء والرقص، إضافة إلى خاصية الشفوية[2] والإبداع الجماعي[3]؛ بحيث كان أبناء بلاد تامزغا يبدعون جماعيا أشعارا، بعفوية وتلقائية، في ارتباط وثيق بواقعهم الحياتيّ المَعيش؛ ذلك بأنها كانت تستجيب لحاجات اجتماعية، وتعكس ثقافتهم، وتترجم آلامهم وآمالهم؛ ومن هنا، يظهر بُعْدها الثقافي، ولكنه كان يُقدَّم في ثوب أدبي مُفارِق لكلام الناس العادي؛ من حيث اتصافُه بسمات جمالية ترقى به عن هذا الكلام لغةً وأساليبَ وتصويرًا وموسيقى؛ ومن هنا، يتبيّن بُعْده الفني[4]. ويُهِمُّنا، في هذه المقالة، الوقوف عند صلة هذا الشعر بالغناء، مع تسليط الضوء على إحدى موضوعات الشعر الغنائي الأمازيغي البارزة، وهي الهجرة. ولا شك في أن ارتباط شعر الأمازيغ بالغناء ليس وليدَ اليوم، بل يضرب بجذوره في عُمق التاريخ البعيد[5]. وكان الأمازيغ، في ماضيهم، يحرصون على تقديم هذه الأشعار في مواسمهم واحتفالاتهم ومناسباتهم المختلفة؛ حيث يجتمع الناس في مقامات الأفراح أو الأتراح، وتدعو الحاجة إلى ترديد ما ناسَب من تلك الأشعار المُغَنّاة.

والمعايير والبناءات السوسيوثقافية التي تعبر عن المجتمع ومستوياته الأشد خفاء أو إبانة. ففي قراءة المتون الشعبية. وكذا في تحليل مدلولاتها، من داخل المقترب السوسيوأنثربولوجي، نتمكن من «تملك» محلال لفهم واقع المهاجر، ونؤسس بذلك لمدخل مركزي لفهم التاريخ الاجتماعي والثقافي للمجتمع. وبهذا يمكننا القول أن الأغنية الشعبية، تشكل المشترك الإنساني والفعل الثقافي الراهن في المجتمع المحلي، فهي تعبير صادق عن تاريخ التراث الشعبي، كما أنها مرآة عاكسة لصوره وأبعاده، بآماله وأفراحه ومواسمه وطقوسه وممارساته، وامتداداته في الزمان والمكان. وفضلا عن ذلك كله، فالأغنية الشعبية هي، بالضرورة، مجال تقاطعي، للمكونات السياسية والاجتماعية والثقافية، بكل أبعادها وتجلياتها، وهو ما يوجب المزيد من الانفتاح العلمي على أشكالها ومضامينها الرامزة والدالة.

الهوامش

1 السعيداني منير، استحالات الثقافة والمثقف: الطاهر لبيب شاهدا ومشهودا عليه من كتاب الثقافة والآخر، تونس، الدار العربية للكتاب، 2006، ص. 57.

2 يونس عبد الحميد، دفاع عن الفولكلور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الثانية، 1972، ص. 40.

3 بلقاسم زياني، أطروحة الدكتوراه، التمثلات الاجتماعية والثقافية للحكاية الشعبية بقبائل أولاد الحاج: دراسة سوسيو-أنثربولوجية، جامعة ابن طفيل، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، القنيطرة، 2020، ص. 56.

4 هاوزر أرنولد، فلسفة تاريخ الفن (ترجمة رمزي عبده)، دار الحقيقة، الطبعة الأولى، 1980، ص. 299.

5 Hertessog, Popular song, The Richard, in New York, 1972, p. 45.

إن هذا التشخيص هو صورة تحليلية للواقع الاجتماعي للمهاجر، انطلاقا من متغيرين أساسين وهما واقع الطرد الذي يتجلى في البلد الأم، وواقع الغربة في بلاد المهجر.

تضعنا الأغنية أمام طروحات أنثربولوجية حول الثقافة الشعبية والمحلي والعولمي، وأشكال التفاوض والصراع والتنافس بين المقيم والوافد والبلد الأصلي وبلد الاستقبال؛ فالأمر يتعلق بتصورات وتصورات مضادة، تنتج في النهاية، وعلى التوالي، تأويلات وتأويلات مضادة، تعبر عن اختلافات و«خلافات» في التلقي والتواصل والتمثل. ففي الأغنية نجد تعبيرات سوسيومجالية، تكشف خصوصيات ومكونات البناء الاجتماعي والثقافي للمنطقة الشرقية، كما تسلط الضوء على نمط العيش في بلد الغربة، وإشكالات التكيف والتواصل التي يجدها المهاجر في العمل ووسائل النقل العام، وكذا مع أقرانه من المهاجرين.

• **البعد التاريخي**: ترتبط الأغنية الشعبية ارتباطا وثيقا بالجذور التاريخية والتحولات المجتمعية التي يعرفها المجتمع، وبهذا تبرز الأغنية الشعبية كمجال استقرائي للخصوصيات الثقافية والاجتماعية للمجتمع المحلي، وتعبر في نفس الوقت عن الشخصية النفسية والاجتماعية لسكان هذه المجتمعات، باعتبارها وحدة مكانية محددة بالزمان داخل تنظيم اجتماعي معين، يشمل القيم والمعايير المشتركة والعيش المشترك بين كل مكوناتها، وبهذا فأغنية «الباسبور لخضر» هي تراث مشترك بين كل المهاجرين، يمكن واقعهم المهمش والبئيس في فترة تاريخية معينة.

ختاما

من خلال متن «الباسبور لخضر»، يمكن القول بأن الأغنية الشعبية ما هي إلا تاريخ؛ تاريخ الأفراح والأتراح، تاريخ يعبر عن واقع اجتماعي معين، يعمل على تجسيد حقيقي لمعاناته ومشاكله. فمن خلال القضايا التي تثيرها أغنية الباسبور لخضر، نكتشف أن الأمر يتعلق بتاريخ المغرب المنسي، تاريخ الهامش والمحرومين، تاريخ الهجرة والمهاجرين، وأساسا تاريخ الذهنيات والتصورات والخطابات. فقد لخص لنا الشيخ محمد اليونسي، واقع المهاجرين في مسارهم ومآلهم الهجروي، وفي الآن ذاته حرك فينا الكثير من الأسئلة بصدد الإدماج والعنصرية والتعدد الديني والثقافي.

ختاما، وعلى سبيل الاستجماع والتركيب، نؤكد مرة أخرى، بأن البحث في الأغنية الشعبية هو ضرورة معرفية، ذلك أنه يتيح العبور إلى العديد من الجوانب والموضوعات والأبعاد والقيم

لفهم مناحي الحياة داخل أي مجتمع، كما أنها إطار يحكم الممارسات والطقوس في الثبات والحركة وفي الزمان والمكان، بما يشكل الجماعة ويحدد مرتكزاتها.

وباعتبار الثقافة، كلا اجتماعيا معقدا ومركبا من عادات الجماعة، فهي تقوم بوظائف عدة للجماعة، كضمير جمعي تضمن له الحفظ والاستمرارية والوحدة. كما تضمن للفرد، ككائن بيوثقافي، أن يعيش في توافق تام مع البيئة التي ينتمي إليها. ومن هنا نجد أن هذه الأغنية تشكل جزءا لا يتجزأ من ثقافة المغرب الشرقي، فهي وسيلة تعبيرية عن واقع الهجرة والعمال المهاجرين، وعن الصعوبات والعراقيل التي يواجهونها ببلاد المهجر، كما أنها تلخيص مبدع، لواقع اجتماعي يسم المسار الهجروي منذ بلد الانطلاق إلى بلد الوصول. وبذلك فالأغنية في هذا المستوى تشكل النسق الموجه والمنطلق المعرفي لقراءة الظروف والبنيات الاجتماعية والثقافية المتصلة بالفعل الهجروي.

ففي مستويات التواصل واللغة والقاموس الدلالي والأفعال الخطابية، واحتمالات التردد والفعل واللافعل، وفي «التمسرح» الأدائي لأغنية الباسبور لخضر، نكتشف واقع الغربة وأبعاده الاجتماعية والثقافية والسياسية وصورة المهاجر والمعتقدات والعادات. وفي هذا البعد المعرفي، نستنتج أن الأغنية الشعبية هي «مؤسسة اجتماعية» بكامل خصائصها ومعانيها الدوركايمية. كما أنها مكون قوي ضمن «الكون الدلالي والرمزي» للحياة الاجتماعية في المغرب الشرقي، إذ كثيرا ما يتم الاستنجاد بأبيات الباسبور لخضر، أثناء كل حديث مفترض عن الهجرة.

فالأغنية، هاهنا، هي تاريخ يُروى، ووقائع تتفاعل وتتواصل، وتؤدى اجتماعيا خلال الحفلات والجلسات العامة، للتعبير عن رحلة مهاجر، يحكي لسان حال الجميع، ويعبر عن «صدمة اللقاء» بأرض الغربة، وأشكال المعاناة التي مر منها الجيل الأول من المهاجرين المغاربيين. وهذا ما يجعل من هذه الأغنية أداة ترميز اجتماعي وثقافي للفعل الهجروي، تكشف في مستواها المعرفي عن الأسئلة السوسيوثقافية التي يثيرها الانتماء إلى سجل الهجرة.

• **البعد الاجتماعي:** من خلال تحليل أغنية الباسبور لخضر، يتضح أنها معرفة تشخيصية لكل الجوانب الاجتماعية لدى المهاجر، فهي من جهة تعبر عن مقترب أساس وخيط ناظم للنسيج الثقافي الاجتماعي، ومن جهة أخرى تدل على آلية تواصلية تقوم بالبناء وتأمين الاستمرارية.

يمكن اعتبار الأغنية الشعبية كمحلال analysateur اجتماعي لواقع جماعة معينة، كما أنها في تأصيلها هي تعبير عن موهبة فردية تعبر عن خبرات وقيم جماعية مشتركة بين الجميع» [4]، ففي الانتقال من فرد إلى آخر، تتعرض الأغنية الشعبية، إلى تغيير ونقص أو تعديل، حسب ميول كل فرد وواقعه الثقافي الراهن، وفي هذا الصدد يذهب جورج هارتسرج إلى القول «أن الأغنية الشعبية هي الأغنية الشائعة أو الذائعة في المجتمع، وأنها شعر الجماعات وموسيقاها الريفية، التي تتناقل آدابها عن طريق الرواية الشفوية، دون حاجة إلى تكوين أو طباعة» [5].

يمكن القول بأن الأغنية الشعبية في مجملها، هي نتاج فردي أو جماعي يعكس روح الجماعة، فهي تعيش في ذاكرة الأجيال، كجزء من الذاكرة الشعبية للمجتمع، وهي متون تختلف حسب الوقائع والظرفيات الاجتماعية التي ساهمت في بلورتها وإنتاجها؛ فهناك أغاني الحصاد، أغاني الحرب، مواويل الأحزان، أغاني المرأة، أغاني الفرح، أغاني الهجرة، أغاني الصيد... ما يؤكد أن الأغنية الشعبية لم «تكتب» وتردد للمتعة والترفيه فقط، بل جاءت لأجل تعبيرات ومطالبات اجتماعية ونفسية وثقافية...، فقد أملتها ضرورات اجتماعية، مساهمة بذلك في بناء وضعيات ثقافية تعد مدخلا أثيرا لقراءة الإنسان والمجال. وهذا ما نجده بوضوح تام في أغنية الباسبور لخضر للشيخ محمد اليونسي.

إن الأغنية الشعبية هي رفيقة الإنسان في المنطقة الشرقية، في عمله وحقله ومرعاه، لأنها حاملة لقضاياه الاجتماعية. وأغنية الباسبور لخضر، تصور لنا روح الإنسان المقهور المهاجر الباحث عن العمل، وما يتمناه في حالة العودة إلى الوطن الأم، وهي أغنية أصبحت سلسة للإعادة والتذكر، كلما استحضرنا الفعل الهجروي في المنطقة الشرقية. وصارت بذلك تشكل إرثا وطنيا وقوة ثقافية شعبية مهمة، لها تاريخ يجسد واقع العامل المهاجر إلى الخارج وكل المشكلات والوقائع التي يصدم بها في «بلاد الروم» كما جاء على لسان الشيخ اليونسي. انظر نص أغنية «الباسبور الأخضر» للشيخ محمد اليونسي في الملحق.

من خلال قراءة هذا المتن يمكن تصنيفه وتبويبه إلى ثلاثة أبعاد وهي:

• **البعد المعرفي:** لقراءة المجتمع ومعرفة وعيه وبنياته التقليدية السياسية والاجتماعية والثقافية، يكفي معرفة ثقافته، بحيث تشكل هذه الأخيرة مدخلا أنثربولوجيا ومتغيرا تحليليا

الّتي عمل أصحابها على التأسيس لها، وترسيخ معالمها من حيث الطرح الموضوعاتي والمعرفي والمنهجي ما يلي :

- الثقافة الشفوية أو الشفهية Culture orale
- الثقافة المحلية Culture locale
- التقاليد الشفوية Tradition orale
- التراث التقليدي Patrimoine traditionnel
- الفلكلور Folklore

لقد شكلت الأغنية الشعبية موضوعا خصبا لمساجلات معرفية، حاولت تحديد تعريف علمي صارم لها، فذهب البعض إلى اعتبارها، تمثل إنتاجات الطبقات الشعبية من فنون قولية تعبيرية وسلوكيات اجتماعية وطقوسية وكذا عقائدية وأساطير، الخ.، وبذلك امتزج مفهوم الأغنية الشعبية بمفهوم الثقافة الشعبية. فقد «فضل بعض الدارسين المهتمين بموضوع الثقافة الشعبية مصطلح الفلكلور لشساعة فضاءاته الموضوعاتية من جهة، ومن جهة أخرى لماهيته العلمية، حيث اقترن اسمه بعلم جديد استطاع أن يتبوأ مكانة معرفية خاصة ومميزة بجانب العلوم الاجتماعية والإنسانية وهو علم الفلكلور، والذي يتناول دراسة ثقافة المجتمعات وآثارها المادية في مرحلة الحضارة التي سبقت مرحلة التحديث المعاصرة، حيث وجد العطاء الحضاري للإنسان من خلال ذاته المرتبطة بالجماعات الفطرية كالأسرة والمجتمع المحلي، اللذين يضمنان رعاية فردية للإنسان وإطاره الذاتي، كما تشمل الدراسة الفولكلورية خبرة الإنسان الفكرية والمادية والآثار التي تركها في هذا المجال» [3].

ثالثا : «الباسبور لخضر» أفقا للتحليل

تعتبر جزءا ومكونا من مكونات ثقافتنا الشعبية، تعكس جانبا من عاداتنا وتقاليدنا وأعرافنا، هي ظاهرة شعبية تمتاز بخصوصية أدائية عن التراث الشفهي، بحيث تجتمع فيها الكلمات والألحان في آن واحد، وهو ما يجعلنا نرتحل من مستوى إلى آخر في أغنية «الباسبور لخضر»، ننتقل فيه من التحليل الماكرو أنثربولوجي أي من مستوى الثقافة الشعبية بصيغة الجمع، إلى تحليل ميكرو أنثربولوجي يجعل من الجزء مدخلا لقراءة الكل.

إذ أن مفهوم الوسائط المتداخلة في العلاقة بين الإنتاج الفكري والبنية الاجتماعية، يصبح هنا ذا أهمية خاصة. «والقول بأن العبارة الشعبية مصدرها ومآلها الشعب، يعني غياب هذه الوسائط. وثانيتها أن الخاصة والعامة اجتماعيا، والخاصة والعامة ثقافيا، لا تتطابقان، لا باعتبار المراحل التاريخية الكبرى، ولا بتلك الصفة الآلية التي كان يراها البعض. أما ثالثتها فهي أن الثقافة الشعبية تعبير عن غياب الحاكم أكثر مما هي تعبير عن حضور الشعب المحكوم» [1].

ومن أهم العناصر في تعريف الأغنية الشعبية عموما، إدماج الشعب فيها، على اعتبار أنه منتج ومستهلك لما أنتج من أنماط في التعبير الفني. كذلك ارتباط الأغنية الشعبية عضويا بالواقع الموضوعي للشعب، من حيث أنها تعبّر عن همومه وآماله. ومن هذا المنطلق تغدو صفة الشعبية راجعة إلى التصاق الموصوف، بما هو إنتاج بواقع الفئات التي صاغته وحوّلته إلى منظومة قائمة الذات، والأغنية الشعبية هي الثقافة التي تميز الشعب والمجتمع الشعبي، وتتصف بامتثالها للتراث والأشكال التنظيمية الأساسية. وبذلك يذهب الإثنولوجيون الأوروبيون إلى أن «الثقافة الشعبية في أوروبا، هي ثقافة ذات طابع قديم، والثقافة الشعبية ليست هي الثقافة التي خلقها الشعب، وإنما هي تلك التي قبلها الشعب وتبناها وحملها» [2].

فالممارسات الثقافية الشعبية للأغنية تنجز من قبل الشرائح الاجتماعية الواسعة على خلاف الإنتاج الثقافي الفردي المتسم بنخبويته. فكأنما التراث الشعبي هو تراث العامة المنفلت من القيود والضوابط الرسمية التي ترسمها الخاصة، وترتكز الأغنية الشعبية أساسا على قاعدة المشافهة، وهي مدونة في أفكار الناس وذاكرتهم، وهذا العنصر يمنحها في نفس الوقت تجذرا متميزا يجعل الأجيال تتناقل آدابها جيلا بعد جيل، وكذلك فرصة الإضافات والتغييرات والتشويهات والتحريفات والاحتواءات، ومن هنا تأتي صعوبة البحث بالنسبة للشخص الذي يريد تدوينها أو دراستها، كآداب السير والملاحم والخرافة والحكايات والأشعار والأقوال السائرة، والأمثال والحكم والألغاز والألعاب والمهارات والمعتقدات والمعارف.

وتتجلى الثقافة الشعبية المحلية في أشكال مختلفة من التصورات والمعارف والعادات والتقاليد والتعبيرات الفنية والمهارات والخبرات التقنية التي أنتجها وتداولها أبناء هذا المجتمع أو ذاك. وللثقافة الشعبية مجموعة من العناصر أهمها عنصر التقليدية والاستمرارية، وهو من مميزات الأغنية الشعبية، ويكون ذلك في طرق الحصول على المواد وفي طريقة التصنيع وفي طرق استعمالها أو استهلاكها، هذه جميعها تجري بطرق ومواصفات تقليدية متوارثة. ولعلّ أهم هذه المصطلحات

إن الأبنية والسجلات الثقافية الشعبية، هي امتداد للفعل الثقافي المجتمعي، بكل جوانبه الروحية والاجتماعية والمادية في أبعاده الزمانية والمكانية وجوانبه النفسية الاجتماعية، الخفية والظاهرة. وفي هذا السياق تحضر الأغنية الشعبية كأداة تنشئوية ناقلة لهذه الخصائص من جيل إلى آخر، إذ تضمن استمرارية المعتقدات والطقوس والممارسات والخطابات التي تؤسس الوجود الاجتماعي وتمنح المعنى لإنتاج وإعادة إنتاج المجتمع. وعليه إن إشكاليتنا البحثية تتأتى من هذه الأهمية التي تحتلها الأغنية الشعبية في التعبير عن الثابت والمتحول، وكشف مجمل الديناميات السوسيوثقافية التي تهم الأفراد والجماعات على مستوى بناء المخيال وتحديد السلوكات وممكنات الفعل والتفاعل. وعلى هذا الأساس تحاول دراستنا التحليلية لأغنية «الباسبور لخضر للشيخ محمد اليونسي»، إثارة عدد من الأسئلة والطروحات حول هذا المتن، وما يثيره من قضايا اجتماعية وثقافية وسياسية وذلك من خلال الأسئلة التالية:

- هل تعكس الأغنية الشعبية الخلفية التاريخية والواقع المعاش للمهاجر؟
- كيف نفهم العلاقة بين الأغنية الشعبية والتحولات المجتمعية؟
- هل يكمن اعتبار الأغنية الشعبية – أغنية الباسبور لخضر – منطلقا تحليليا لفهم الواقع الاجتماعي للمهاجر؟

لإنجاز هذا العمل، اعتمدنا على منهج تحليل الخطاب، الذي تطلب منا تحليل متون هذه الأغنية الشعبية في علاقتها بالواقع الهجروي للعمال.

ثانيا: في ماهية المفهوم البحثي وجوراته

ارتبطت الثقافة الشعبية ومنها الأغنية الشعبية منذ البداية بعالم العقائد والطقوس، التي خدمت بالدرجة الأولى إشباع الحاجات الاجتماعية والنفسية والروحية للأفراد والجماعات، إلا أنها لا تتوقف عند البعد الروحي وحسب، بل تمتد إلى مواضيع أخرى يتقاطع فيها المقدس بالمدنس، والمعتقد بالدنيوي.

إن التفكير في مسألة الأغنية الشعبية، كميدان لاستقراء واقع الفعل الهجروي، يستدعي الوقوف عند ثلاث فرضيات، أولاها أن الشعبي من الثقافة ليس بالضرورة من إنتاج الشعب إلى الشعب،

من دائرة «الهامشي» والمسكوت عنه، وتحويلها إلى متن قرائي وتحليلي، يمكن من العبور إلى الديناميات الثقافية والمجتمعية. الأمر الذي طورته الدراسات العلمية للتراث الشعبي المغربي، عبر مراحل عديدة بدءا من الإرهاصات الأولى، وإلى أن اكتسب هذا المبحث وضعا أكاديميا مستقرا، لتتنوع مستويات هذه الدراسات العلمية من حيث درجة شمول الموضوع ودقة المنهج المستخدم وعمق التحليل ومستواه.

لا بد من التوكيد في البدء على أن الأغنية الشعبية كواقع اجتماعي ثقافي، هي عنصر من التراث الشعبي الذي يحدد هوية الإنسان ككائن ثقافي، وبما هي كذلك فإنها تعبر، وفي كافة مكوناتها اللغوية والموسيقية والأدائية عن الأبعاد الزمانية والمكانية والاجتماعية والنفسية للفعل الهجروي، إذ كثيرا ما تنجح في تصوير الواقع ونقل المعاناة بطريقة لا تخلو من إبداعية.

فالأغنية الشعبية تعد من أهم مكونات الذاكرة الجماعية للشعوب، فهي بحمولتها المعرفية والوجدانية، تعتبر أحد العناصر الهامة في توجيه وتغذية وبناء التصورات الاجتماعية للأفراد والجماعات، إذ تلعب دورا بارزا في استمرارية المعتقدات الشعبية، وتحديد أشكال السلوك والممارسات المتصلة، على المستوى العملي خلال الحياة اليومية.

أولا: الإشكالية البحثية

عرفت الدراسات العلمية، سواء الكلاسيكية أو الحديثة، اهتماما بالغ الأهمية بالأغنية الشعبية، وهو اهتمام نلمسه في كرنولوجيا البحث في ميدان الثقافة الشعبية عامة والأغنية الشعبية خاصة، في انتقالها من المعطى الفني والترفيهي إلى مجال إبيستيمي معرفي، أي إلى موضوع بحث وسؤال معرفي في العلوم الإنسانية تحديدا. وبذلك فإن هذا الانتقال المعرفي في التعاطي مع الإبداع الغنائي الشعبي، سيؤدي إلى تغيير النظرة إلى الإنسان، لا باعتباره كائنا اجتماعيا وحسب، بل باعتباره كائنا ثقافيا رامزا، ينتج ويعيد إنتاج علاقاته وأدواره وتصوراته بالإمكان الرمزي والطقوس والمعتقدات، وكل صنوف الإبداع واحتمالات التفاوض مع الواقع. فعن طريق الأغنية مثلا يعمل الإنسان على أجرأة «مفهوم» الكائن الثقافي الرامز، عن طريق مجموعة الألفاظ والمعاني والرموز والنظم والأساليب البلاغية، فضلا عن الصيغ الإبداعية والأدائية الأخرى..

الأغنية الشعبية كميدان لاستقراء الواقع الهجروي
أغنية الباسبور لخضر أنموذجا

د. عبد الغني زياني
كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ظهر المهراز، جامعة سيدي محمد بن عبد الله، فاس

تقديم

تهدف هذه الدراسة إلى البحث في الثقافة الشعبية عامة، والأغنية الشعبية على وجه الخصوص، اقتناعا بكون البحث في الرمزيات والأسانيد الثقافية لمجتمع من المجتمعات، إنما هو بحث في التاريخ والحاضر، وخصوصا عندما يكون البحث مفتوحا على الديناميات الثقافية والمجتمعية في بعدها الهجروي. ذلك أن الهجرة كانت ولا زالت، مفتاحا لفهم «النظرة للكون» التي يؤسسها الأفراد وتختبرها الجماعات في تفاوضها مع الواقع.

إن البحث في موضوعة الأغنية الشعبية اتصالا بالفعل الهجروي، يندرج في إطار أنثروبولوجيا الراهن الثقافي الشعبي للمهاجرين، بما هو بحث في المسارات والمآلات الثقافية والاجتماعية للمهاجر. وهو ما يتيح للباحث إمكانية النفاذ إلى التصورات والتمثلات المرتبطة ببلدان الانطلاق والعبور والإقامة. فعن طريق المتن الغنائي يمكن تصوير الواقع والتعبير عن التناقضات الحياتية المتداخلة فيه، على اعتبار أن الإبداع الغنائي يعكس مشاعر الناس، وأفكارهم وتصوراتهم لحياتهم، وتقاليدهم ومعتقداتهم. ولهذا يمكن التعاطي معه في البحث السوسيوأنثروبولوجي كمنطلق تحليلي هام، على درب فهم الثقافة الشعبية وحفظ الذاكرة الشعبية للمجتمعات، ما يجعل من هذا الإبداع الغنائي ميدانا خصبا لاستقراء الواقع الهجروي، وكذا التمثلات الاجتماعية والثقافية للمهاجر في بلاد المهجر.

لقد شكلت الأغنية الشعبية حقل اشتغال علمي للعديد من الحقول المعرفية، كالأنثربولوجيا والسوسيولوجيا والتاريخ والنقد الأدبي والسيميولوجيا...، وهو ما سمح بإخراج الأغنية

16 (Diderot), Diderot cité par Michel Lioure, *in le Drame de Diderot à Ionesco*, Paris, Armand Colin, 1973, p. 197.

17 أشار إلى ذلك في حوار أجرته معه مجلة زمان المغربية، في ركن «ضيف زمان»، وقد حاوره غسان الكشوري، العدد 103، ماي 2022، ص. 30.

18 هي محطة مترو تابعة لمترو باريس تقع في فرنسا في الدائرة 14 في باريس.

19 من المقالات النقدية المهمة التي تتحدث عن موضوعنا، هناك مقال لهذه الباحثة بعنوان «نظرة إلى الهجرة من خلال الموسيقى: تحليل خطابي للأغاني التي تتخذ الهجرة موضوعا لها في عشرين سنة». (Una Mirada A La Migracion Desde La Musica : Analisis Discursivo de Las Canciones Que Hablan De Migracion En Los Ultimos 20 Anos En Ambito Global)، وللإشارة فقد تمت قراءة محاور هذا المقال بمساعدة صديقي الباحث الدكتور محمد جبار.

20 عبد الرحمن شلقم، إفريقيا القادمة، دراسة في الفن والأدب والتاريخ الأفريقي، طرابلس، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، الطبعة الأولى، 1982، ص. 83-84.

21 عبد الجليل خالد، الموسيقى العربية والإفريقية وأثرهما في موسيقى العالم، بنغازي، منشورات مجلس تنمية الإبداع الثقافي، الطبعة الأولى، 2003، ص. 103.

22 عبد الرحمن شلقم، إفريقيا القادمة: دراسة في الفن والأدب والتاريخ الأفريقي، طرابلس، المنشأة العربية الليبية الشعبية الاشتراكية، الطبعة الأولى، 1982، ص. 75.

23 فؤاد مرسي، «التمثلات الفولكلورية في الرواية النيجرية: «الأشياء تتداعى» أنموذجا»، مقال منشور ضمن مجلة الفنون الشعبية، عدد خاص عن أفريقيا، العدد 105، أكتوبر-نوفمبر-ديسمبر 2019، ص. 167.

24 محمد عيسى، «أيقونات نسائية، ضمن كتاب "إفريقيا الشابة"»، مجلة الأهرام العربي المصري، العدد 1134، 19 يناير 2019، ص. 269.

25 عبد الجليل خالد، الموسيقى العربية والإفريقية وأثرهما في موسيقى العالم، بنغازي، منشورات مجلس تنمية الإبداع الثقافي، الطبعة الأولى، 2003، ص. 104.

26 رحمة بورقية، «تقديم موضوع دورة إفريقيا كأفق للتفكير»، من كتاب جماعي، الجزء الأول، الدورة 43، لأكاديمية المملكة المغربية، الرباط: 8-11 دجنبر 2015، 25-28 صفر 1437، ص. 39.

الهوامش

1 « Il n'y pas que l'argent qui compte, dans la vie, pour Pierre Bourdieu. Le capital culturel (diplômes, connaissances acquises, codes culturels, façon de parler), les « bonnes manières » et le capital social (relations, réseaux de relations) sont des ressources aussi utiles que le capital économique (biens financiers, patrimoine) dans la détermination et la reproduction des positions sociales. », *Revue Sciences Humaines*, mai-juin 2022, p. 12.

2 سعيد علوش، معجم مصطلحات النقد الأدبي المعاصر: فرنسي-عربي، مراجعة: كيان أحمد حازم يحيى، حسن الطالب، بيروت، دار الكتاب الجديد المتحدة، الطبعة الأولى، آذار/مارس 2019، ص. 142.

3 مارمول كربخال، إفريقيا، ترجمه عن الفرنسية: محمد حجي، محمد زنيبر، محمد الأخضر، أحمد التوفيق، أحمد بنجلون، الرباط، الجمعية المغربية للتأليف والترجمة والنشر، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، دون طبعة، 1404 موافق 1984، ص. 15.

4 للتفصيل في هذا المصطلح، انظر مقال الناقد المغربي محمد بنيس، «صلاح عبد الصبور في المغرب: مقاربة أولية لهجرة النص»، مجلة فصول، المجلد الثاني، العدد الأول، أكتوبر 1981، من ص. 111 إلى ص. 116.

5 عبدالرحمان المالكي، «سوسيولوجيا الهجرات: مسألة النظرية التفسيرية» في: دراسات فلسفية وسوسيولوجية، العدد 14، فاس، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ظهر المهراز، 1998.

6 للتفصيل أكثر في هذه الفكرة، انظر كتاب رشيد بن بيه، الهجرات النسائية الجديدة في أفريقيا: المحددات والديناميات، بيروت، منشورات المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، الطبعة الأولى، تشرين الأول/ أكتوبر 2021، من ص. 35 إلى ص. 72.

7 Voir article intitulé : « Littérature migrante subsaharienne : l'ethnoscopie littéraire comme expression de la mobilité des écrivains de la négritude », Adama Coulibaly, *Etudes littéraires*, volume 46, n° 1, hiver 2015, document généré le 20 sept. 2021.

8 علي أومليل، أفكار مهاجرة، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، الطبعة الأولى، آذار/ مارس 2013، ص. 8.

9 جانهاينز جون، الإنسان: عرض للثقافة الإفريقية الحديثة، ترجمة: عبدالرحمن صالح، مراجعة: عبد العزيز إسحاق، تقديم: الدكتور عزالدين فريد، الدار القومية للطباعة والنشر، دون طبعة، دون تاريخ، ص. 228-229.

10 حليم بركات، الاغتراب في الثقافة العربية: متاهات الإنسان بين الحلم والواقع، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، الطبعة الأولى، أيلول/سبتمبر 2006، ص. 85.

11 عبد الغني بلمعطي، نحو فهم المجموعات الغنائية المغربية: مقاربة شمولية، مراكش، المطبعة والوراقة الوطنية، الطبعة الأولى، 2022، ص. 156.

12 مايكل نورث، اكتشاف بحار العالم، من العصر الفينيقي إلى الزمن الحاضر، ترجمة: عدنان عباس علي، كتاب عالم المعرفة، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد 475، الطبعة الأولى، ذو القعدة 1440هـ – أغسطس 2019، ص. 351.

13 نديم منصوري، سوسيولوجيا الإنترنت، بيروت، منتدى المعارف، الطبعة الأولى، 2014، ص. 20.

14 آشيل مبيمبي، الوحشية، فقدان الهوية الإنسانية، ترجمة: د. نادرة السنوسي، الجزائر، بيروت، ابن النديم للنشر والتوزيع، دار الروافد الثقافية، ناشرون، الطبعة الأولى، 2021، ص. 131.

15 المرجع نفسه، ص. 31.

بواقعها، ورمزيتها، وكيانها الذاتي؟ ويعمل على إعادة بهاء «أفرقة أفريقية» عبر رد الاعتبار الرمزي للفنون وجمالياتها؟ وهو الاعتبار الذي ترتب عنه القول: «لن يستطيع الفن العالمي التغاضي عن الفنون الأفريقية، ليصبح هو الآخر متحدثا عن عالمية الأغنية الأفريقية، بحيث لن يجادل اثنان في أثر الموسيقى والإيقاعات الأفريقية في تطور الموسيقى العالمية وخاصة في أوربا وأمريكا»؛ فالأمريكية بما جلبه لها الأفارقة معهم من تراث وألحان، وما لقيه الاهتمام بروحانيات «الزنوج» وموسيقاهم من «الزنوج» أنفسهم، استطاعت أن تسيطر بطابعها المعروف بالجاز أو الجازي (jazy) في العصر الحديث على خريطة البرنامج العام في الإذاعات المسموعة والمرئية وفي المسارح ودور العرض، ووصل الأمر إلى تداخل الآلات المستخدمة في فرقة الجاز مع آلات الأوركسترا السيمفوني التقليدي.» [25].

وما يمكن استخلاصه كذلك، أن إشكالية الفن الأفريقي المهاجر أصبحت اليوم من الإشكاليات الأنثروبولوجية، والسوسيولوجية التي تساعد المعرفة التاريخية، والأسطورية، والجمالية على استنباط المنسي، والمهمش، واللامفكر فيه في الوعي الأفريقي عبر كل المراحل خاصة مرحلة ما بعد الاستعمار التي «أفرزت اتجاهين فكريين لرسم مسار لأفريقيا: اتجاه الزنجية، حمل مشعله ليوبولد سدار سنغور الذي دعا إلى الخصوصية الثقافية الأفريقية، واتجاه دعا إلى وحدة سياسية لأفريقيا جنوب الصحراء ككيان فيدرالي، كان الشيخ أنطا ديوب أحد المدافعين عنه. ولقد ساهم هذان الاتجاهان في بناء الوعي الإفريقي الذي ولد فكر ما بعد الاستعمار، بحيث أخذ عدد من المفكرين الأفارقة على عاتقهم تفكيك الفكر الغربي حول إفريقيا من أجل استرجاع الإنسان الإفريقي لإنسانيته ووضعه في مدار الكونية» [26].

وبذلك تكون الأغنية الأفريقية من أهم المرجعيات الشفاهية الفنية التي تساعد على التعرف إلى المجتمعات ثقافيا وجماليا وحضاريا؛ ذلك بأن الموسيقى شكلت أهمية عظمى في الحياة الأفريقية سياسيا واجتماعيا وتواصليا، حتى يمكن القول إنه لا يمكنك أن تكون أفريقياً دون موسيقى، فهي الفن الأكثر حضورا في المخيال الجمعي والتمثل الاجتماعي داخل أفريقيا وخارجها.

نتيجة حضور الإبداعية الأفريقية في موسيقاه. وهو واحد من موجة الجيل السبعيني المنتمي لعائلة من الجالي. بدأ العزف في الساحة العالمية عام 1986 بلندن جنباً إلى جنب مع أبيه. حاز، أواخر الثمانينيات، على شهرة واسعة وقارنه النقاد بعمالقة الموسيقى الغربية. عام 2005، تعاون مع «علي فاركة توريه»، وهو من عظماء موسيقى مالي، وأخرجا معاً ألبوم «في قلب القمر» الذي نال به عدة جوائز فنية.

- **المغنية أمّ الغيث بنت الصحراوي واسمها الفني أُمّ أو أوم (Oum)**، (من مواليد 18 أبريل 1978، الدار البيضاء) هي مغنية سول مغربية ولديها جنسية فرنسية، شاركت في العديد من المهرجانات الدولية، قدمت خلالها نموذجا جديدا للأغنية المغربية الممزوجة بالحسانية واللغة الإنجليزية. لها العديد من الألبومات أولها صدر عام 2009 بعنوان «ليكم»، اعتمدت فيه على مرجعية موسيقى السول الأميركي، من أشهر هذه الألبومات، نجد الألبوم المسمى « SOUL OF MOROCCO » (روح المغرب) الصادر سنة 2013، المنبني على توليفة غنائية فريدة تعبِّر عن الثراء الفني المحلي وقدرته على محاورة ألوان وإيقاعات موسيقية عالمية، ومدى تجاوب الخصوصيات الموسيقية المغربية مع باقي إيقاعات العالم. فمن مميزات تجربة هذه المغنية أنها تعمل على عنصر المثاقفة الموسيقية بين ما هو محلي وَكَوْنِيّ، وقد تفوقت بشكل ملحوظ في تجسير موسيقى التراث الحساني الصحراوي بإيقاعَاته المحلية، وموسيقى السول الأميركية بما فيها من عناصر الغوسبل والجاز. وعلى غرار ألبوم «ليكم» وَزّعت أغاني هذا الألبوم على نمط (أكوستيك) خالٍ من المؤثرات الإلكترونية، وذلك بتسجيل جماعي مباشر في أستوديو دافو الباريسي، اعتماداً على إيقاعات مغربية صرف بـ «الدربوكة» و«البندير» ثم «الطار.» ولا ننسى هنا، أن نشير إلى أن لديها أغنية بعنوان «حارقين» تتكلم عن اللاجئين الأفارقة الذين يحلمون بالوصول إلى أوروبا. هذه الأغنية غنتها مع مغني الراب الغاني «بليتز ذي أمباسادور». وأغنية أخرى تتكلم عن العولمة.

خاتمة الدراسة

في الحديث عن الأغنية الأفريقية المهاجرة إشارة إلى موضوع ضمني يستحق البحث والدراسة يكمن في هجرة الفن؛ كيف هاجرت فنون أفريقيا وفرضت نفسها على باقي فنون العالم؟ وما هي الحوافز السياسية، والاجتماعية، والتاريخية التي جعلت الفنان الأفريقي يؤكد شخصيته

بروفايلات لبعض المغنيات والمغنين الأفارقة بالمهجر

إذا كانت الثقافة الأفريقية المعاصرة في أجناسها الأدبية خاصة الرواية التي أصبحت تطرق باب العالمية دون هوادة في العقود الأخيرة من القرن العشرين والعقود الأولى من القرن الحادي والعشرين، وذلك بفوز ثلة من الروائيين الأفارقة بجوائز أدبية عالمية من بينها جائزة نوبل للآداب التي فاز بها كل من الأديب النيجيري وول سوينكا، والروائي المصري نجيب محفوظ، والروائية الجنوب أفريقية نادين غورديمر، والروائي التانزاني عبد الرزاق قرنح، وجائزة الغونكور الفرنسية التي فاز بها الأديبان المغربيان الطاهر بن جلون، وليلى السليماني، والأديب السينغالي محمد مبوغار سار.

إن الفن الأفريقي عامة والفن الموسيقي خاصة استطاعا أن يفرض ذاتيهما على المتلقي العالمي وأذواقه المختلفة، حيث هناك انبهار بشخصيات الغناء الأفريقي وجماليات الخطاب والأداء الغنائيين، وهناك عدد هائل من المغنيين والمغنيات الذين ينتمون إلى الفن الغنائي الأفريقي المهاجر بالخصوص، لا يسعف المقام بالخوض فيه بالتفصيل، الأمر الذي يجعلنا نختار عينة بوصفها أنموذجا فقط، انسجاما مع النسق الرؤيوي المختصر الذي حبذناه في هذه الدراسة، والمتمثل في تقديم ثلاثة أنموذجات في كل ظاهرة تقريبا.

- **المغنية الجنوب إفريقية مريام ماكيبا (1932-2008):** أسطورة الأغنية النسائية الإفريقية الملقبة «ماما أفريقيا»، رائدة الأغنية الإفريقية المعاصرة المركبة من موسيقى الجاز والبوب، ومن الألحان التقليدية، لفتت شخصيتها الغنائية مسامع العالم، من أشهر ألبوماتها «باتا باتا» (1967)، انتقل الأفروبوب والجاز الإفريقي عبر صوتها إلى العالم، وامتزج البلوز مع الجاز في كلمات أغانيها، لتحقق ماكيبا جماهيرية كبيرة في الولايات المتحدة. قال نيسلون مانديلا، إثر إعلان وفاتها في 9 نوفمبر 2008، إنها «كانت السيدة الأولى للغناء في جنوب إفريقيا، وتستحق لقب أم أفريقيا، كانت أم أفريقيا، كانت أم معركتنا وأم شعبنا الفتي». وقال عن أغانيها، إنها: «حملت ألم المنفى والبعد الذي شعرت به طوال 31 عاماً. وموسيقاها أعطتنا شعورا عميقا بالأمل» [24].

- **المغني «طوماني»**، يعد واحدا من أبرز موسيقيّ مالي، فقد قام بأخذ موسيقى مالي التقليدية وزاوجها مع تقاليد موسيقية من ثقافات أخرى كالجاز، البلوز، والفلامنكو، لتخرج لنا موسيقاه مزيجا حضاريا فريدا مدهشا يثير انتباه متلقي الموسيقى العالمية

لوحده أو وسط مجموعة.»[22] لهذا دائما تحضر كلمة أفريقيا في الأغاني، وذلك بمقارنة هوية الذات بهويات الآخر، وهي المقارنة التي تكون دائما حاضرة إما عن طريق مكان المهجر مثل أغنية فاكولي باللغة الفرنسية «أفريقي في باريس» Africain à Paris. مع العلم أن الهوية الأفريقية هي حالة ذهنية تعبر عن القدرة على الاتصال بأفريقيا. لذا، فبصرف النظر عن اللون والجذر أو الجغرافية، فإن أفريقانية المرء تكمن في مدى مقدُرته على اتخاذ أفريقيا موطنا له. ونحن نحبذ هذه الخاصية التي تناسب اختيارنا لمصطلح الأغنية الأفريقية لا غير.

- استحضار التراث الفولكلوري الأفريقي مثل الموروث القبلي المتمثل في الشعر الشعبي، والأغاني الشعبية، والحكايات الشعبية. «سعيا لإبراز خصوصية الذات الأفريقية في إطار الصراع بين الأنا والآخر، أو بالأحرى التردد بين عالمين وموقفين.. عالم أصيل ومتجذر في الماضي البعيد، وعالم جديد يسعى لتنميط البشر ووضعهم في ماعون واحد، ضاربا بخصوصية الثقافات عرض الحائط، ومنتهكا التاريخ المحلي، الذي وضع الإنسان قواعده عبر التجربة وحدها وعبر خبرته مع العالم وطريقة إدراكه له والتعبير عنه»[23].

تأسيسا على ما سبق، وفي مقارنة معرفية ودلالية وجمالية تلتقي الأغنية والقصيدة في التآخي الموجود بين الفن الموسيقي والإبداع الشعري في مجموعة من البنيات النصية المتعددة التي تتأسس عليها القصيدة الأفريقية: بنية الكتابة للحديث عن المعنى لا غير بلغة واضحة، بنية الانتماء إلى الفضاء الأفريقي عن قرب أو بعد؛ وذلك بالاحتفاء وبالتغني بالوجود الأفريقي لفظا ومعنى، وبنية الاعتماد على الذاكرة الأفريقية المليئة بالتاريخ الأفريقي القديم، وبنية حضور الشفاهي المنطلق من التعبير باللغات المحلية الخاصة، النابعة من تراث البلدان الأصلية للأفارقة، ومن بنية الاغتراب والألم والإحساس الذي عَبَّر عنه فرانز فانون أحسن تعبير في مؤلفه المشهور «معذبو الأرض» الذي يبرز عن طريق لغة الرقص الأفريقي ذي الإيقاع الجسدي المتفرد فنيا، ثم بنية الانفتاح على كل لغات العالم تقريبا وبالخصوص العربية والإنجليزية والفرنسية والبرتغالية. وهذا دليل على أن الشاعر والفنان الإفريقيين كانا متشبثين بثقافة التسامح مع الآخر وذلك باستعمال لغته؛ واللغة ثقافة ومنحى معين في التفكير، ومن خلالها ينعكس وعيه الفردي رؤية للعالم، على الرغم من أن الآخر تصدر منه أحيانا تصرفات غريبة تتنافى وطموحات الإنسان الأفريقي كما أسلفنا.

فالأغنية الأفريقية ركن أساس من أركان القناة الفنية.» لأن الأغنية والرقصة، ومعهما القناع هي أدوات الإعلام والتعليم والترفيه؛ بل هي أدوات التعبير، وقد نقول أدوات العمل أيضا» [20].

- الترابط الملحوظ بين كل المكونات النفسية والجمالية والدلالية التي تنبني عليها الأغنية. وهذا «ما يميز الفن الأفريقي عن بقية فنون العالم الآخر هو ارتباطه بعضه ببعض؛ فما من أغنية إلا وتصاحبها رقصة تعبيرية، وما من آلة موسيقية إلا ولها وظيفة مقصودة بعينها.» [21].

- الاعتماد على الإيقاع الذي يتحكم في الروح الأفريقية ويحرك مشاعر الفنان والمتلقي بكل درجاته. فالإيقاع هو معمار الوجود والتعبير الخالص عن قوة الحياة. لأن الموسيقى في أفريقيا هي ببساطة أسلوب حياة وهذا في حد ذاته شكل آخر من أشكال الفن.

- الالتزام الذي يربط الفن والأدب بالحياة والمجتمع في أفريقيا. فلا يوجد في أفريقيا الفن للفن، لأن جميع الفنون اجتماعية ووظيفية في آن واحد. وإذا كان الفن الغربي حتى نهاية القرن التاسع عشر يعد محاكاة للطبيعة، فالفن في أفريقيا يعد تفسيرا للعالم وفهما له، ومشاركة حساسة في الواقع المحيط وفي القوى الحيوية التي تحرك العالم.

- الأغنية اتجاه يؤثر في شيء معين يسعى إلى إثبات الذات الجماعية، والتنشئة الاجتماعية وخاصة الأسرة بزعامة الأم التي تمثل قمة الوجدان الإنساني، مثل خطاب أغنية «مونبرناص» الموجه إلى الأمومة بعد الموت.

- التعدد اللغوي، المحلية الأفريقية (العربية : الفصحى-العامية، الأمازيغية، السواحلية، الزولوية...) والأجنبية: الإنجليزية، الفرنسية، البرتغالية... وباقي لغات العالم.

- الصدق والواقعية والعفوية والبساطة والأصالة والبراءة والحماسة والموهبة. فالفن الغنائي مرتبط ارتباطا وثيقا بماهية الموسيقى الواقعية في أفريقيا التي هي جزء رئيس من حياة المرء اليومية.

- رصد طبيعة الإحساس والوعي والمعتقد الذي يحسه الأفريقي ويفكر فيه ويعتقد به.

- التشبث باستحضار الهوية الأفريقية في الأغنية المهاجرة؛ إذ لم يجانب الصواب ناقد أفريقي حينما قال: «إن الموسيقى في أفريقيا مثل الهوية يحمله المرء معه دائما سواء

والهشاشة مقابل الغنى الفاحش والليبرالية المتوحشة. وللإشارة، تعد قضية التمييز العنصري من القضايا التي تحدثت عنها الموسيقى الأفريقية بالإضافة إلى قضايا أخرى من بينها أسباب الهجرة، والحدود وإشكالياتها، وتجارب العبور، كما تؤكد ذلك الفنانة الباحثة Natalia Gruz Bello في دراسة سوسيولوجية متميزة، تقوم فيها على اتباع ثلاثة أنماط من التحليل: التحليل السياقي، والتحليل النصي، ثم التحليل التأويلي. ومن الخلاصات التي وصلت إليها، انطلاقا من المتخيل الجمعي والتمثل الاجتماعي، أن قضية التمييز العنصري تحتل المرتبة الأولى في اهتمام الفنانين الموسيقيين بالمهجر [19].

بنية الحلم، من الأفق إلى الوهم

تناقش مجموعة من الأغنيات قضية الإنسان الأفريقي الحالم بأوربا الفردوس، أو كما يقال : «تشييد قصور في إسبانيا» Bâtir des châteaux en Espagne, c'est faire des projets merveilleux وتعد أغنية "Falé" المغناة باللغات: المحلية، الفرنسية، الإنجليزية، التي تؤديها مجموعة غينية : «هنا ليست باريس، الأموال تنتظرني في أمريكا، هناك سأصبح ذا شأن... عندما أعود سأشتري أرضا لوالدي، عندما أعود ستنتهي كل مآسينا...»، هذه بضع كلمات من الأغنية التي تحاول تلخيص العذابات التي تواجه الآلاف من المهاجرين الشباب الذين يسعون لاجتياز الصحراء بحثا عن مستقبل أفضل لهم ولعائلاتهم. وقد تم تمويل فيديو الأغنية من قبل الاتحاد الأوروبي والمنظمة الدولية للهجرة لصالح برنامج «حماية وإعادة دمج المهاجرين» في غينيا.

خصائص الأغنية الإفريقية بشكل تخطيطي

- صوت من لا صوت له في أفريقيا، فهي مرآة المجتمع الأفريقي في مزاياه الخلقية ورؤاه الفلسفية ومعاناته في الحياة اليومية.
- ينطلق إبداعها من التأثر بالإيقاعات الأفريقية بما فيها من إيقاعات مركبة التي هي أكثر غنى وأكثر تعبيرا من أي إيقاع في أي موسيقى من موسيقى العالم.
- حضور الباعث العاطفي التصاعدي المرتبط بالحياة الاجتماعية الواقعية إلى أبعد الحدود، الذي يبدأ في الصعود بانعكاسه على قسمات الوجه المرتبط بمعاني الصدق والطهارة.

وهو الحدث الذي يشير إلى طريقة الغياب في الأغنية، وهي الطريقة التي تُعَد بنية دلالية تتحدث عن تجربة الألم في الحياة العربية الأفريقية خارج الوطن الأم، كما تشير إلى الأفعال العنصرية التي تصدر من الآخر الذي يكون متمركزا حول ذاته أحيانا ومفتخرا بانتمائه إلى المركزية الغربية التي لم تعد مقاييسها ومعاييرها مجدية في علاقتها بمواثيق حقوق الإنسان الدولية.

وللإشارة، فقد تعرضت هذه الأغنية للمنع أثناء إخراجها كما يحكي ذلك الموسيقار عبد الوهاب الدكالي قائلا: «إن بعض الأغاني المتداولة كانت ممنوعة، في مقدمتها «مرسول الحب»، «لهلا يزيد كثر»،«كذاب»،«مونبرناص.. وكذلك الأغنية التي نلت بها الجائزة الكبرى بمهرجان القاهرة سنة 1999، كانت هي الأخرى ممنوعة، وهي «سوق البشرية» وأغاني أخرى... وقد علقت قائمة بالإذاعة الوطنية تضم هذه الأغاني وتمنع إذاعتها» [17].

ومن مقاطع هذه الأغنية: «فِي مُنْبَرْنَاصْ/مَاتْ خُويَا يَا بُويَا/بَرْصَاصْ قَنَّاصْ عُنْصُرِي يَا بُويَا/ بِالْحِقْدْ أَعْمَى/تْرَبَّى وْعَاشْ يَكْرَهْ النَّاسْ/فِي مُنْبَرْنَاسْ/مَاتْ خُويَا يَا بُويَا/ فِي مُنْبَرْنَاسْ سَالْ دَمْ أَحْمَرْ دَمْ أَحْمَرْ/ وْبْكَاتْ طْيُورْ الفَجْرْ.. طْيُورْ الفَجْرْ/وَدَمْ خُويَا يَا بُويَا..أَنُّو عَرَبِي عَرَبِي وَلَوْنُو أَسْمَرْ/ شْحَالْ يْقَدْنِي نَحْكِي وَنْعِيدْ/وَفِي كُلْ مَرَّةْ يْمُوتْ فَجْرْ جْدِيدْ/تْغِيبْ الكَمْرَةْ تْغِيبْ/وَيْتَأَجَّلْ الْعِيدْ/ شْحَالْ يْقَدْنِي نَحْكِي وَنْعِيدْ/وَفِي كُلْ مَرَّةْ يْمُوتْ فَجْرْ جْدِيدْ/تْغِيبْ الكَمْرَةْ/وَيْتَأَجَّلْ الْعِيدْ/ شْحَالْ مَنْ مَرَّةْ يْقَدْنِي نَحْكِي وَنْعِيدْ/وَفِي كُلْ مَرَّةْ يْمُوتْ صُبْحْ جْدِيدْ/تْغِيبْ الكَمْرَةْ/وَيْتَأَجَّلْ الْعِيدْ/ شْحَالْ يْقَدْنِي نَحْكِي وَنْعِيدْ/وَشَوَارِعْ الْغُرْبَةْ يَا بُويَا/تْحَوْلَتْ جْلِيدْ/وَالْعُنْفْ يَصْنَعْ اللُّعْبَةْ/وَفِي كُلِّ لِيلَةْ يَقْتُلْ شَهِيدْ/وَفِي مُنْبَرْنَاصْ مَاتْ خُويَا يَا بُويَا../قِطَارْ يَا بُويَا يَرْمِينَا لْقِطَارْ/وَفِي كُلْ مَحَطَّةْ تَأْشِيرَةْ وْشَكْ وَانْتِظَارْ/وْ مَطَارْ يْوَدَّعْنَا وَيَسْتَقْبَلْنَا مَطَارْ/عَايْشِينْ دَايْمًا فِي حَالَةِ فِرَارْ/التِّيهْ يْرَافْقْنَا/ وَالْخُوفْ يْطَارَدْنَا/يَا مَّةْ يَا مَّةْ غْلَبْنِي الشُّوقْ يَا مَّةْ/وَحَّشْنِي هَوَى الْبْلَادْ/وَلِّي كْتَابْ يَا مَّةْ/وَرْجَعْتْ فِي صَنْدُوقْ/نُوصِيكْ يَا مَّةْ تْهَلَّايْ فِي وْلَادَكْ/وَفِي مُونْبَرْنَاصْ مَاتْ خُويَا يَا بُويَا» [18].

إن البنية المهيمنة في هذه الأغنية هي بنية حالة نهاية المغترب إذا مسه التمييز العنصري، بحيث يشعر كل إنسان أفريقي بالغربة النفسية والفعلية وهو يحط رحيله في أرض أخرى لا تنتمي إلى جذوره، أو ما يحس به أثناء وقوع حدث غريب ينتهي بالألم والمعاناة. وهذا ما يحدثنا عنه الأدب والفن الأفريقيان، ليلتقي الأديب والفنان في موضوعة الغربة المشتركة.

وهي القضية الجوهرية التي تهيمن على كل الأغاني المنتمية إلى المهجر، نتيجة تأثر الأفارقة خاصة بموضوع التمييز العنصري في مجموعة من دول الشمال التي يكثر فيها صراع الفقر

يعد حسب الخبراء والمتتبعين «من أشهر مواقع الفيديو التشاركية الذي يسمح بعرض مقاطع فيديو مأخوذة من برامج تلفزيونية أو أغنيات أو أفلام... بالإضافة إلى إمكانية إنشاء فيديو وعرضه على مستخدمي الإنترنت وتبادل الآراء والتعليقات.»[15].

وتتمثل هذه العوالم في طريقة الغرق، وترديد صوت النجاة، وتبيان أعمار المهاجرين، واستحضار أحاديثهم عن أسباب اختيار الهجرة عبر المغامرة غير المجدية في غالب الأحيان، لتكون الأغنية صورة مُعَبِّرَةً عن هذه العوالم غناء وإخراجا عبر شبكات التواصل الاجتماعي. على سبيل التمثيل لا الحصر، ما قامت به المغنية كليمونس سافيلي Clémence Saveli في أغنيتها باللغة الفرنسية «وداعا» والمشهورة بـ «Caio»، والتي تحكي قصة الشاب الأفريقي الذي مات غرقا في البحر، وهو رمز للغرق الجماعي التراجيدي الذي يعبر عن الزمن العولماتي الموحش.

بنية الموت: من العابر إلى الحدث الوجودي

إن قضية الحديث عن الموت قد تحول في الأغنية الأفريقية من الموت العابر إلى خطاب حول الموت، سواء أكان اختياريا أم قسريا، فالأغنية المهاجرة تُعطي العابر ألف معنى ومعنى، حتى يصبح الموت حدثا وجوديا لا بد من التفكير فيه وفضاء جنائزيا يستحوذ على أركاح المهرجانات واللقاءات والاستديوهات، يتسرب عبر الأصوات الجماعية والفردية الخفية والعلنية ويسكن في المشهد الغنائي الدرامي والكوميدي.

فإذا «كان الشعراء يولدون بعد الأزمات والمآسي الكبيرة» كما يقول ديدرو[16]، فإن الأغاني في المهجر يتوسع صداها بعد الإشارة إلى حدث مفجع ينتهي بموت المواطن الأفريقي إما قبل تحقيق الحلم وإما بعد الفرح بالحياة الغربية الجديدة. وبذلك تصبح قضية الموت في بنية الوعي الإنساني عنصرا إنسانيا للتعاطف مع الآخر عبر تحسس ألم هذا الآخر في داخل الأنا، أي من خلال قدرة الأنا على افتراض ذاتها خاضعة للألم نفسه، أو عرضه للمصير نفسه. فالحديث عن العنصرية والظلم والتهميش يأتي دائما بعد.

وتعد أغنية الموسيقار المغربي الألمعي عبد الوهاب الدكالي «مُونْبَرْنَاصْ» والتي كتب كلماتها بالدارجة المغربية الكاتب محمد الباتولي، أنموذجا على تأويلنا، فهي أغنية حكاية درامية تتناول موضوعة الموت في الغربة بالديار المهجرية، وتحكي عن تعرض عربي أفريقي للاغتيال بالرصاص،

قضايا الأغنية الأفريقية المهاجرة وبنياتها

قبل الحديث عن هذه القضايا التي رغبنا في معالجتها والتركيز عليها نتيجة الرؤية الإبداعية الميالة في معظمها إلى ربط الإبداع بالحوافز الوجدانية والاجتماعية والحضارية والثقافية التي تدفع المبدع إلى إرادة القول شفاهيا وكتابيا، وبالأذواق الجمالية التي تسعى إلى الرفع من قيمة الإبداع بوصفه عالما منزاحا عن باقي العوالم التي يحياها الإنسان في وجوده. ثم التنبيه إلى أن للفن الأفريقي بنيات دلالية وجمالية متعددة يصعب معالجتها مرة واحدة، لذا سنكتفي بالوقوف عند أهم القضايا التي أضحت تفرض أبعادها في كل حديث فني معاصر يريد تأمل البنيات المهيمنة في الغناء الأفريقي المهاجر.

بنية البحر: عالم للصراع مع الموت

لم يعد البحر استجماما رومانسيا في الأغنية الأفريقية، خاصة المعاصرة؛ بل أضحى عالما للصراع مع الموت من أجل البحث عن بديل للزمن الأفريقي الضائع في مجموعة من البلدان اجتماعيا وسياسيا وحقوقيا من جهة، وعن المطالبة بالحق في العيش الكريم واستعادة ثروات أفريقيا التي قام الاستعمار بنهبها من جهة أخرى.

فأفول عصر الاستعمار أسفر، في أوروبا، عن اندلاع موجات لجوء متكررة وفدت إلى أوروبا من أفريقيا والكاريبي بالدرجة الأولى.» [12] واتضحت عوالم البحر المفجعة التي لم تكن متجلية مع بروز العالم الافتراضي الذي غير الظواهر الاجتماعية سواء أكانت ثقافية، أم اقتصادية، أم سلوكية، أم فنية، من تمثلاتها في المجتمع الطبيعي، إلى تمثلاتها رقميا، أو آليا، أو صناعيا.» [13]، أو كما قال الفيلسوف آشيل مبيمْبي «أوصل العالم الرقمي المرآة إلى أقصى درجة من الجدوى... إن العصر الرقمي، وعصر الأشكال الاتصالية الجديدة مهيكل بفكرة وجود ألواح بيضاء من اللاوعي، وعدم وجود تعتيم ولا سر» [14].

الأمر الذي يجعلنا نقول: إن عوالم البحر انتقلت من الصوت إلى الصورة، وبالتالي تغيرت وضعية هذه العوالم من التحسيس بها وجدانيا عبر الأغنية الشفاهية إلى الأغنية الرقمية التي تتحدث عن هذه القضية المأساوية، والتي جعلت الأغنية الأفريقية عموما تتموقع جيدا في مواقع الفيديو التشاركية Video Sharing Community وبالخصوص موقع يوتيوب Youtube الذي

• **الريغي**، شكل موسيقي ينطلق من الحكي عن تجربة الألم والحياة متموج الإيقاع الهادئ، يركز على الصوت الحزين والرقص الحركي المُقَيَّد، يعتمد في الغالب على الجمع بين الغناء الفردي والجماعي، يترأسه مُغَن يكون في غالبية الأحيان ذا أصول أفريقية يعزف على القيثارة. ومن القضايا المهيمنة في البنية الدلالية لهذا الشكل الغنائي، قضية الهجرة، بحيث يتم تصوير قساوة الحياة المغتربة عند الانتقال من روحانيات أفريقيا جنوبا، والتي عبَّر عنها بوب مارلي في أغنيته «هناك روحانية طبيعية تهب في الهواء»، إلى ماديات الغرب شمالا. ومن المعروف أن بعض قادة السود الإفريقيين في أمريكا كانوا في فترة زمنية قبل منتصف القرن العشرين يعيشون في ظروف تاريخية صعبة تحد من قدرتهم على المواجهة بطرق سلمية أو غير سلمية لتغيير واقعهم عن طريق الاحتجاج والكفاح من أجل الحصول على حقوقهم. من هنا نجد أن عددا منهم كانوا، سابقا، وربما لا يزال بعضهم، يرددون أن «الهناء في السماء» (The Pie in the sky).

ومن هنا أيضا كانت أهمية أن يتعلم مثل هؤلاء مقولة «القوة السوداء» في سبيل أن يستعيدوا حقوقهم بأنفسهم ولأنفسهم مهما تكن الصعوبات. كانت تلك دعوة إلى الاعتماد على النفس والمواجهة وممارسة العمل الاحتجاجي»[10]. ويعد المغني العالمي الجاميكي ذو الأصل الأفريقي بوب مارلي Bob Marley (1945-1981)، مؤسس هذا الشكل الغنائي الأفريقي، الذي أبدعه للتعبير عن المعاناة التي عاشها الأفارقة منذ القديم، والمغني الإيفواري «دومبيا موسى فاكولي Tiken Jah Fakoly»، والذي يركز في معظم أغانيه على القضايا الاجتماعية والسياسية والإنسانية التي يحياها المواطن عامة والأفريقي خاصة داخل القارة الأفريقية وخارجها. وقد عده الجميع المغني الملتزم بالقضايا الأفريقية العادلة، حيث يردد طوال ريبرتواره الغنائي الدعوة إلى حقوق الإنسان وإلى التشبث بالمقاومة الفنية.

فالريغي كان يحمل فلسفة الراستافري، المعبرة عن سكان جزيرة جامايكا. لقد كانوا باعتبارهم من السود، يبحثون عن الخلاص من العبودية ومن الاحتلال البريطاني، وقد تأتى لهم ذلك عندما طلب منهم مواطنهم المناضل «ماركوز كارْفي» (1940-1987) بأن توجههم يجب أن يكون نحو أفريقيا وإليها ينظرون، فهي أصلهم ومنطلقهم، وإنهم في يوم ما سيعودون إليها، ولذا يجب عليهم أن يعملوا كل ما في جهدهم، ثم سيأتي من يخلصهم لتحقيق هدفهم المنشود وهكذا ستتكون الرستا والرستفارية»[11].

هذا المزاج، ومطرب البلوز لا يعبر في الحقيقة عن تجاربه الشخصية لينقلها بعد ذلك إلى مستمعيه؛ بل بالعكس إنه يعبر عن تجارب المجتمع حتى عندما يتحدث عن الوحدة Loneliness، عن المحبوبة التي هربت، وعن الزوجة المهجورة، وعن مرض الرغبة في العودة إلى المنزل في الجنوب، فإنه لا يعبر أيضا عن التجربة الشخصية ولكن عن التجربة نفسها التي يعانيها كل هؤلاء الذين يحاربهم المجتمع في الأحياء والشوارع والمؤسسات.

• **الموال Ballad**، هي أغنية تطالب بالحرية، وهي تتخذ من الحكايات «والحواديث» غير الضارة شعارا تختفي في ظله الدعوة إلى الثورة.

• **كناوة**، يصعب تحديد مضامين الأغنية الكناوية، نظرا لاعتمادها في الغالب على الإيقاعات المختلفة المنبثقة كلها من حركات الجسد واللباس خاصة في بدايات ولادتها، بيد أن بدأت اليوم تميل إلى الغناء للتعبير عن معاناة الروح واللسان التي كان الكناوي يجد صعوبة في الإدلاء بما يخالج نفسه قديما. وتعد الأغنية الكناوية تراثا إنسانيا وحضاريا ومجتمعيا في الثقافة المغربية التي هي واحدة من ثقافة أفريقيا المتعددة التراثات والثقافات والحضارات. وقد شكلت هذه الأغنية / الرقصة الموسيقية، إن صح التعبير، بؤرة رسائل الغناء الأفريقي في المهجر. فهناك تجارب عديدة أضافت ألوانا جديدة بروح شرقية وغربية في المهجر؛ من أبرزها: المغربي المراكشي حسن حكمون الذي طوّر فن «الكناوة» أثناء إقامته في أميركا واليابان، مستلهماً التجارب الأفريقية والعربية والصوفية.

وهكذا، أصبحت موسيقى «غناوة» واحدة من أكثر الأنماط الموسيقية شعبية في بلدان شمال أفريقيا، إذ أنها لم تكتف بجذب عشاقها جميعا في العالم بل جلبت أيضا موسيقيين أوروبيين وأميركيين معروفين مثل راندي ويستون، وبيل لاسوال وروبرت بلانت، كما أبرز تأثير «غناوة» في موسيقى الأغنية الشعبية الدرامية في شمال أفريقيا وخاصة في المغرب حيث هناك مجموعات غنائية مغربية تعتمد أداء وآلة وأحيانا كلمة على مكونات الغناء الكناوي مثل التأوه، والرقص، والهجهوج، والسنتير، ومعجم الألفاظ العجائبي والغرائبي في الخطاب الغنائي وعلى رأس هذه المجموعات نجد فرقة ناس الغيوان التي شكلت إيقاعاتها الكناوية ظاهرة الموسيقى المغربية الأفريقية سنوات السبعينيات من القرن العشرين لتستمر بذلك النفس الدرامي إلى حدود كتابة هذه السطور معتمدة في ذلك على العناصر الأفريقية للثقافة المغربية التي تؤكد التضامن مع أنماط الموسيقي الثورية الأخرى للمغتربين الأفارقة. والحديث لا ينتهي عن هذا الشكل الغنائي الثري، نكتفي بالإشارة إليه للبحث والدراسة.

والمقصود به أن المصطلحين يحملان الدلالة نفسها المتحكمة في دراستنا، وهي أن الأغنية دائما كيفما كانت تتأسس على إحساس بهجرانٍ ما؛ إما أن يكون نفسيا، وإما اجتماعيا أو سياسيا. وفي الوقت نفسه، أن كل أغنية يكون من ورائها قصد الهجران، فالهجرة والأغنية يلتقيان في مغزى البحث عن الاغتراب بكل أصنافه. ولا بد أن نشير إلى أن الأغاني الدرامية في مجملها تحمل ملحمة هذا البحث. ومن بينها الأغاني العربية والأفريقية والأمريكية في شقيها الأفريقي واللاتيني وأغاني الهنود الحمر، ويرتبط كل ذلك بما أشرنا إليه بالملازمة الدائمة في الثنائية التفاعلية.

في هذا السياق، يتداخل مصطلح أغنية الهجرة مع هجرة الأغنية في كل حديث عن الفن الموسيقي الأفريقي الموجود خارج التخوم، حيث كل فنان أفريقي يحس بوظيفة رسالته الوجودية الجمالية التي يبتغي كل أفريقي مهاجر إيصالها للعالم، إما عن طريق الإقامة المباشرة بأوطان الغير وإما عن طريق الحديث عن حياة المهاجرين من داخل الوطن الأم وكذلك حينما يسعى إلى تقديم أغنيته للمتلقي، فهو يحتفي أولا وقبل كل شيء بمفهوم الغناء المهاجر الذي يعبر تعبيرا مباشرا عن موضوع الهجرة. فإذا كان مجموعة من النقاد والدارسين قد تحدثوا أدبيا واجتماعيا وفلسفيا عن هجرة النص [4] وعن سوسيولوجيا الهجرة [5] وعن كينونة الهجرة الجديدة [6]، فنحن نريد الحديث عن أغنية الهجرة والعكس صحيح، بوصف هذه الثنائية تدعو إلى الحمولات الإنسانية والجمالية والفكرية التي يزخر بها هذا النمط الغنائي المنسي واللامفكر فيه منذ القديم.

تأسيسا على ما سبق، يتأثر اختيارنا الاصطلاحي «الأغنية الأفريقية المهاجرة» بالتداول المعرفي الرمزي لمصطلح «هجرة» ومشتقاته في العلوم الإنسانية وخاصة في الفكر والفلسفة والسوسيولوجيا، بالإضافة إلى علم الأدب الأفريقي [7]، حيث هناك من تحدث عن الأفكار المهاجرة قائلا: «الأفكار المهاجرة كالبشر المهاجرين تتحول كما يتحولون بفعل الهجرة. تغادر الأفكار بيئتها التي تكونت فيها إلى بيئة أخرى، فيحدث فيها تحول في المعنى والمقاصد» [8].

أشكال الأغنية الأفريقية

• **البلوز Blues**، أغنية بيضاء عليها مسحة سوداء. وهذه هي النظرية السائدة المنتشرة. والأمر الصحيح هو أن البلوز قد نبعت من اتصال الموسيقى الأفريقية والأوربية.» [9] ونصوص البلوز تتبع الأسلوب الإفريقي الإخباري تقريبا. إنها تنحدر من الأغاني الأفرو-أمريكية التي تتابع بدورها تقليد الحكايات الخرافية. كما أن أشعار البلوز لا تنشأ عن مزاج معين ولكنها تنتج

اليوم في حاجة ماسة إلى الانفتاح على هذه الرؤية، والعمل على الخروج من الاهتمام الميكانيكي الضيق بالأدب العربي فقط؛ فهي من هفوات بعض عظماء الأدب في الثقافة العربية الذين لم يشيروا لا من قريب ولا من بعيد إلى جزء من رأسمالهم الثقافي (Le Capital culturel) حسب تعبير عالم الاجتماع الفرنسي بيير بورديو [1].

الأغنية الأفريقية المهاجرة : المعنى والمبنى

عنوان الموضوع مُرَكَّبٌ من ثلاثة مصطلحات؛ كل مصطلح يشتق معناه من عالم مختلف عن العالم الذي يليه، فمصطلح الأغنية ينتمي إلى عالم الفن الموسيقي، الذي يُعَدُّ دعامة رئيسة في بنية الثقافة، وَرُكْنا أساسا من أركان الحياة الثقافية الأفريقية منذ أوائل العصور التي بَلَغَتْنا. ومن هذا الفن تنبثق الأغنية التي «تُعْرَف تقليديا بوصفها مقطوعة شعرية موجهة للغناء أو شكلا شعريا شفويا يؤدى موسيقيا، لذلك كانت الأغنية تعبيرا عن تظاهرة ثقافية قديمة وأكثر عالمية» [2].

وتنتمي إلى وجدان كل شعب يؤسس حضارة كيفما كانت تلك الحضارة، لتصبح مرآة الأحاسيس، والأساليب التي يبتغي الإنسان إيصالها إلى الآخر. وتشكل الأغنية بؤرة تعبير أفريقيا، كما تعد الموسيقى من أهم مركبات الثقافة الإفريقية المتغلغلة في المجتمع والحياة بقدر غير قليل. فالأدب والفن مظهران مُتَمِّمان للحضارة الإفريقية. ومصطلح أفريقيا يتحدد جغرافيا بالقارة جميعها من شمالها إلى جنوبها ومن شرقها إلى غربها، حيث «نُدْرج تحت اسم أفريقيا جميع البلاد الواقعة بين البحر المتوسط والمحيط، والبحر الأحمر، وساعد النيل الأكبر المتجه نحو الشرق الذي يصب في البحر المتوسط أمام جزيرة قبرص.» [3].

أغنية الهجرة أم هجرة الأغنية : الثنائية التفاعلية

كل نمط غنائي يحمل تعريفه، ذلك التعريف المنطلق من النسق الفني الجمالي المتأثر لا محالة بالبيئة، والتاريخ، والجنس، والعرق، ثم الممارسة. ومن هذه الثنائية التفاعلية بين النسق والتنشئة، تصدح الأغاني بما يؤسس كينونتها من جهة، وما يحدد عوالم الغناء الذي يبدعه الإنسان صوتيا، ودلاليا، وإيقاعيا من جهة أخرى. ولكي لا يبقى قارئنا حائرا في عنوان مبحثنا، فإننا نؤكد له أن اختيارنا للعنوان الاستفهامي أغنية الهجرة أم هجرة الأغنية لم يأت اعتباطيا أو من فراغ، بل هو سؤال يريد تحديد المعنى الذي نتوخاه.

فلن نبتدع عجبا، إذا قلنا إن هذه الإشكالية تفرض نفسها على أهل الفن والأدب سواء عند الأفارقة أنفسهم أو عند الآخرين المهتمين بالشأن الإفريقي. وتشكل الموسيقى الأفريقية جسر التعالق بين الهجرة والفن، وذلك من خلال نمط صوتي لغوي إيقاعي دلالي ذي خصوصيات منفردة منفتحة مؤثرة، تنبني على الدهشة الفلسفية المثيرة، والقيمة الرمزية العالية، والرسالة الإنسانية السامية.

إن الأغنية الأفريقية من الأغاني الإنسانية الملحمية التي استطاعت أن تواكب كل مراحل تاريخ البشرية. فمنذ عصر النزوح الأفريقي الاضطهادي القسري الذي قامت به الإمبرياليات المتعددة إلى ما بعد استقلال أفريقيا، والصوت الغنائي الأفريقي حاضر في الذات المغتربة داخليا وخارجيا بكل الإيقاعات والكلمات والأبعاد.

من هذه الرؤية، سنتحدث عن معنى الأغنية الأفريقية المهاجرة، وأشكالها، وخصائصها، انطلاقا، من وظائفها مع الوقوف عند روادها وعظمائها، وربطها بالفنون الأفريقية وخاصة الفن الموسيقي، وبالثقافة المتعددة اللغات والتصورات والهويات، بالإضافة إلى أثرها في العالم منذ القديم إلى الآن، إلى غير ذلك من القضايا والجماليات التي يمكن أن نستشفها أثناء البحث والدراسة، لنصل إلى خلاصات التفرد والتميز التي جعلتنا نختار هذا التحديد.

قبل بداية الحديث، لا بد أن نشير إلى أن أمر البحث في هذا الموضوع يعود إلى باعثين رئيسين: الباعث الأول ذاتي يرتبط بمحبة الموسيقى الإفريقية وجدانيا مثل باقي الموسيقات العالمية، لأنني منذ بداية تكوين الذات المعرفية والجمالية، وأنا أندهش إزاء الإيقاعات المختلفة التي كنت أصادفها غب الإنصات أو المشاهدة لكل ما هو إفريقي، حيث كنت أحس بشيء ما يتأثر به شعوري وشاعريتي كلما انتهيت من عمليتي الإنصات أو المشاهدة. أما الباعث الموضوعي، فيعود بالدرجة الأولى إلى هويتي المغربية المُرَكَّبة من التعدد الانتمائي الثري من عروبة وأمازيغية وأفريقانية بالدرجة الأولى بالإضافة إلى باقي الانتماءات، ولإيماني القوي بالمُرَكب الهوياتي الجامع بين هوية الذات أولا وهويات الكون ثانيا.

فبهذين الباعثين، ارتأيت أن أغير، بين الفينة والأخرى، مجرى العشق والمحبة الوجدانيين إلى مجرى البحث والدراسة في الثقافة الأفريقية التي أصبحت من الثقافات الإنسانية التي لا يمكن لكل ثقافة أن تتغاضى عنها أو تهمشها في عملية التأثر والتأثير. ونعتقد أن الأدب العربي المعاصر

الأغنية الإفريقية المهاجرة
القضايا والجماليات

د. يحيى عمارة
كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الأول، وجدة

تقديم

للعالم شعوب تبدع، وللشعوب أصوات تعبر، وللأصوات أناشيد وأغاني تتحدث. بهذه الجمل القصيرة الموحية إلى العالم والناس والموسيقى نريد الحديث عن عالم أفريقيا الثري وعن ناسه وحيواتهم وأوطانهم المتعددة، وعن فنونهم الجميلة المختلفة، من خلال فن الموسيقى بوصفه وجودا ووطنا وحياة تنبثق من ظروف وأوضاع اجتماعية وسياسية ومعرفية تؤثر في الذات والجماعة معا.

فليس هناك شك في ضرورة حضور الفن في العالم الأفريقي منذ القديم إلى الآن، حتى قيل: إن أفريقيا تتنفس بهواء الفن والفن يحيا بمحبة إفريقيا له. فكل العالم منبهر بعجائب الفن الأفريقي الذي لا يضاهيه أي فن في الإبداع والخلود والبقاء، على الرغم من تبدل الحضارات والثقافات والأمم.

وتكتسي الموسيقى أهمية عظمى في ذلك التميز. فالموسيقى الأفريقية تمكنت من إيصال الصوت الإنساني إلى كل بقاع المعمور، عبر فعاليتها الدلالية والجمالية في مقاومة كل الأشكال المتسلطة التي تدخل في باب قمع الإنسان وسلب حريته في التعبير والسفر وحقوقه، منذ الاستعمار القديم إلى توحش الاقتصاد العولماتي. من هنا، عاشت الشعوب الأفريقية حياة الهجرة بكل أنواعها وخصائصها، واقتربت منها كثيرا في الأزمنة كلها إحساسا وتفكيرا وكينونة، حتى أصبح كل أفريقي يناقش إشكالية الهجرة في يومياته وفي استراتيجياته وفي مستقبلياته. معنى ذلك، أن إشكالية الهجرة من الإشكاليات الكبرى التي تفرض نفسها على أهل السياسة والاجتماع والأدب والاقتصاد والدين وما شابه ذلك في العلوم بكل أصنافها وعوالمها.

وتعبر عن «أصوات» المجتمع وتمثلاته وتفاعلاته، بشأن العديد من القضايا، وفي مقدمتها الهجرة. ثمة عوامل متداخلة تنفتح على النفسي العميق والثقافي والفني والسوسيوسياسي أيضا، هي التي تصنع أغاني الهجرة، وتنتجها على هذا الشكل أو ذاك. ففي كل أغنية هناك جراح لم تندمل، وحكايات لم تنته. والمطلوب منا كباحثين، هو العمل على توثيق هذا المتن الغنائي وجعله أفقا للتأويل، أملا في اكتشاف ديناميات المسارات الهجروية.

إن المتن الغنائي الهجروي يظل تعدديا بامتياز، لا من حيث جغرافياته وانتماءاته، ولا من حيث مساراته وتنويعاته؛ إذ لا يمكن حصره ضمن نسق تفسيري واحد، بل إنه في انبنائه واشتغاله يظل مفتوحا على شبكات لا نهائية من الإحالات والدلالات والرمزيات. وهو ما يوجب دراسات ومقاربات عابرة للتخصصات، تنطلق من أغنية الهجرة إلى البنية الاجتماعية والتاريخية التي ساهمت في إنتاجها وإعادة إنتاجها، في أفق من التعاطي مع منظومتها الرمزية والمادية، ودونما تناسٍ بالطبع لأهمية المجال في بناء هذه المنظومة وإظهارها على هذا النحو أو ذاك.

ختاما، نشير إلى أن الغاية القصوى من هذا العمل، هي فتح النقاش حول أهمية الرمزي في قراءة وقائع وقضايا الهجرة، والدعوة، طبعا، إلى استئناف البحث العلمي في هذا المجال، الذي قد يقود إلى اكتشاف الكثير من الديناميات والمسارات الهجروية. فلا مناص من تنويع وتجديد المداخل القرائية للفعل الهجروي، طلبا للفهم والتأويل.

والله الموفق.

فردي خالص، إنه مؤرخ للفعل الاجتماعي، وموثق لتفاصيل اللحظة الاجتماعية، ومحرك لها في حالات أخرى.

ومن ثمة، كانت العلاقة بين الإبداع والمجتمع قائمة بالفعل وبالقوة؛ فأغاني الهجرة مثلا، لا تولد وتنتشر إلا في ظل شروط اجتماعية محددة؛ فالمجتمع يلقي بظلاله على سيرورة العملية الإبداعية، بل ويوجه مساراتها الممكنة في كثير من الأحيان. فلا إبداع بدون مجتمع، ولا مجتمع بدون إبداع، وعليه، فلكل هجرة أغانيها وآدابها وإبداعاتها التي تنكشف من خلال النصوص والألحان والأجساد والصور الشعرية والروايات الشفوية...

إن أغاني الهجرة، وفي متونها وألحانها وتيماتها المتعددة، ليست خارج الزمن الاجتماعي، فليس هناك من ممارسة اعتباطية منفصلة عن سياقات إنتاجها وإعادة إنتاجها. فكل الوقائع المجتمعية لها معان مفترضة يتوجب البحث عنها باستمرار، وهذا بالطبع لن يكون إلا باعتماد آلية التساؤل والتفكيك. ففي أغنية الباسبور لخضر وفي أغاني الراي والروايس والملحون والعيطة وكل جغرافيات الغناء المغربي، يمكن أن نجد الكثير من الرمزيات والدلالات التي تعبر عن «ضمير جيل» ولسان حال مجتمع، من حيث الانتظارات والتطلعات والانهمامات الهجروية، بل وحتى ما تثيره المسارات الهجروية من مشاكل اندماج. ففي كل أغنية إلا ونجد الترددات الثقافية والفواعل والعوامل التي تنتج الهجرة وتحدد صياغاتها المجتمعية، ما بين بلدان الانطلاق، والعبور، والاستقبال.

لقد وجد الفنان نفسه منشغلا حد الامتلاء بوضعيات الهجرة التي لم تكن تبعث على الارتياح بالمرة، بسبب غياب مقاربات الإدماج والاعتراف بالأدوار الطلائعية للمهاجرين في بناء دول الاستقبال. ولهذا فقد انخرط في «كتابة» همومه وآماله بصيغ مختلفة، بل وداعيا ضمنا وصراحة إلى تغيير هذا الحال المفتوح على الاختلال البنيوي، وفي هذا الصدد نذكر الكثير من الأغاني المغاربية والأمازيغية والإفريقية والأمريكية والأسيوية التي أبانت، من خلال كلماتها وألحانها، عن حس متقدم في نقل الواقع والتفكير فيه، برؤى وآليات إبداعية من داخل سجل أغنية الهجرة.

فأغاني الهجرة، وكما سيلاحظ من خلال الأعمال التي نسعد بتقديمها بين دفتي هذا الكتاب، لا تعبر عن إبداعات فردية متحررة من ثقل «الاجتماعي»، أو أنها ممارسة غير واعية، بلا خلفيات ثاوية وراء انكتابها؛ وإنما هي، وبالضرورة، سجلات سوسيوثقافية تحكي عن المتخيل الجمعي

أغاني الهجرة أفقا للتأويل

د. عبد الرحيم العطري
كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، الرباط

د. عبد الكريم مرزوق
كلية الإنسانيات والعلوم الاجتماعية، جامعة الأخوين، إفران

هل يمكن لسمر ثقافي بين الأصدقاء أن يثمر مشروع كتاب؟ الجواب سيكون، ومن غير تردد، بالإيجاب لا النفي. ففي ليلة من ليالي ربيع العلوم الاجتماعية بإفران (مارس 2022)، جمعت عبد الكريم مرزوق وعبد الرحيم العطري وجمال بوطيب وعبد الغني زياني، وكان موضوعها هو ثقافة المغرب الشرقي، ستلوح في الأفق فكرة إصدار كتاب عن أغاني الهجرة، خصوصا وأن الجلسة اسْتُعْرِضَ فيها الكثير من الأغاني والمرددات الشعبية التي جعلت من الهجرة أفقا للتعبير والاشتغال.

لقد اعتبرت الفكرة، حينها، مجرد مشروع مستقبلي قد يُنَفذ بعد سنوات، إلا أن إلحاح الأستاذين الجليلين: الدكتور عبد الله بوصوف والدكتور عبد الكريم مرزوق، على ضرورة تحويل الفكرة إلى إنجاز ملموس، ستدفع بالمشروع إلى احتمالات الأجرأة والتنفيذ، وهو ما كان، وفي ظرف قياسي، بسبب جدية الباحثين المشاركين في الاستكتاب. ولهذا نتوجه في البدء بجزيل الشكر والتقدير إلى المشاركين في هذا المنجز العلمي، وإلى داعميه ومحتضنيه الرئيسيين في مركز ابن خلدون لدراسات الهجرة والمواطنة ومجلس الجالية المغربية بالخارج وجامعة الأخوين بإفران ومؤسسة كونراد أديناور الألمانية بالمغرب.

يظل المنجز الإبداعي عموما وثيقة اجتماعية مهمة، تفيد في قراءة تضاريس المجتمع وفهم تحولاته وتفاعلاته. فالأديب أو المغني أو الملحن... لا يكتفي بالتخييل والإبداع الجميل للأحداث والشخصيات والكلمات والألحان، بل يمارس التوثيق والنقد والمساءلة أيضا، ويكشف ما يعتمل في المجتمع من ظواهر وحالات. فالمبدع، ليس منفصلا عن مجتمعه؛ إنه لسان حال جمعي في ثوب

والواقع، أن خلاصات البحث تحصلت بالضرورة من التقنيات الكيفية التي اعتمدها البحث الميداني، وهو ما يوجب علينا كباحثين، مزيدا من التجديد المنهجي لقراءة إشكاليات الهجرة التي لا تستقر على حال، وتتطلب صيغا مبدعة ومتجددة للقراءة والتحليل؛ ومنه نعتبر بأن تخصيص كتاب جماعي محكم لأغاني الهجرة، هو دعوة مفتوحة للجميع، للتفكير في الديناميات الهجروية في الهنا والهناك، ومن زوايا مجددة ومختلفة، تضمن لنا نوافذ متعددة للفهم والتفسير والتأويل.

وأغتنم هذه الفرصة لأتوجه بخالص الشكر والتقدير إلى كل الباحثين المساهمين في إنتاج هذا العمل المتميز، راجيا لهم مزيدا من التوفيق والنجاح في مسيرتهم العلمية والشخصية. وفي الختام، لا بد من التأكيد مجددا على التلازم التاريخي بين الهجرة والإبداع، والإمكان البحثي المهم الذي تتيحه هذه العلاقة، التي تسمح لمن أراد سبرها وتفكيكها، بمزيد من الفهم والتحليل. فالهدف الرئيس من التناظر الفكري الذي يتيحه مركز ابن خلدون لدراسات الهجرة والمواطنة، سواء عبر ندواته أو منشوراته العلمية، هو التوكيد على مبدأ المركز الجامعي البحثي المواطن والمنشغل بقضايا المجتمع، اقتناعا منه بأن الدور الحقيقي للمركز هو الفعل العلمي الجاد والمثمر، والذي يؤسس لمجتمع المعرفة ويعبد الطريق نحو التنمية والأمن الثقافي.

والله الموفق.

لقد أكدنا غير ما مرة، في مجلس الجالية المغربية بالخارج، ومن خلال الدورتين الأولى والثانية لربيع العلوم الاجتماعية (أبريل 2021 ومارس 2022)، والذي ننظمه بشراكة فاعلة ونوعية مع جامعة الأخوين بإفران وكلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، على ضرورة ربط الهجرة بالعلوم الاجتماعية، اشتغالا وبحثا وتوظيفا، وذلك اقتناعا بأن هذا التجسير المعرفي من شأنه أن يفيد الباحثين من جهة في اكتشاف موضوعات جديدة وبحث إشكاليات مختلفة ومهمة، كما أنه من جهة أخرى، يفيد المتدخلين في سياسات الهجرة، في الوصول إلى مقاربات علمية وموضوعية تفيد في مواجهة التحديات واستشراف المستقبل الهجروي.

وعليه، يمكن القول بأن اشتغال مركز ابن خلدون لدراسات الهجرة، وفي مستهل سنته الثانية، على الكتب الجماعية المحكمة، يسير في هذا الاتجاه الرامي إلى توفير خطاب علمي رصين حول جملة من الديناميات الهجروية، كما أنه يندرج في إطار إثارة الانتباه إلى أن ورش الهجرة، من زاوية البحث العلمي، هو ورش مفتوح وموجب للإبداع والتجديد، في اختيار التيمات وبناء المقاربات والمحتذيات المعرفية.

ولا بأس أن نذكر هاهنا، بالدرس القوي الذي علمتنا إياه مدرسة الحوليات في التاريخ، بإيلاء العناية القصوى للتاريخ الاجتماعي وتاريخ الذهنيات والأفكار وباقي التعبيرات الثقافية والفنية التي أبدعتها المجموعات البشرية، في سبيل الوصول إلى الحقيقة التاريخية. كما تجدر الإشارة أيضا إلى مدرسة شيكاغو التي علمتنا كيف تصير مراسلات المهاجرين ومذكراتهم الشخصية متنا مهما لقراءة مساراتهم الهجروية والاندماجية. ومنه يمكن القول بأن أغاني الهجرة تلعب الدور ذاته، بالنسبة للباحثين في العلوم الاجتماعية؛ وذلك لأجل استخراج المعلومات والحصول على معطيات أساسية بشأن المسارات والمآلات الهجروية.

إن البحث الهام الذي دشنته مدرسة شيكاغو عن «الفلاح البولندي» والذي نشر في خمسة أجزاء ما بين 1918 و1920، كان رائدا في استخدام بعض المناهج والأدوات الجديدة آنذاك، كالمذكرات الشخصية وتواريخ الحياة والخطابات، انتهى إلى التأكيد على أن ممارسات المهاجرين ومشاكل اندماجهم ليست مرتبطة بالأصول العرقية، ولكن بالظروف التي عاشوها خلال مسارهم الهجروي، لأنهم تعرضوا لقطيعة مفاجئة مع ثقافتهم الوطنية وعلاقاتهم الاجتماعية ونمط عيشهم القروي؛ فقد انتقلوا إلى مدينة كبيرة ذات نمط رأسمالي وصاروا في وضع «البين بين» لا هم بولونيون ولا أمريكيون.

الهجرة والإبداع

الدكتور عبد الله بوصوف
الأمين العام لمجلس الجالية المغربية بالخارج

لا يمكن للهجرة إلا أن تكون إبداعا متجددا يعبر عن الفاعلية الإنسانية في تفاوضها المختلف والإيجابي مع الوقائع والأشياء، ولا يمكنها إلا أن تكون محور إبداعات متعددة، تنكشف في حيوات الأفراد والجماعات، وتظهر في المجالات والثقافات والبنى الفكرية والاجتماعية، بصيغ شتى، تُمتع وتقنع في الآن ذاته. فالهجرة مشروطة بالإبداع، لأنها تجريب وبحث واشتغال متواصل على الذات والآخر والعالم، كما أنها مقاومات وتعبيرات سوسيوثقافية يُعيد بواسطتها المهاجر كتابة تاريخ الأمكنة والأزمنة والشخوص والعلاقات والبنيات.

ففي كل متن أو ممارسة أو فعل، يتخذ من الهجرة أفقا للتفكير أو الإعمال أو التدبير، إلا وتجد الإبداعية حاضرة ومعبرة عن حساسية الهجرة في إلهاب المشاعر وتوليد الرؤى الشعرية والإشراقات الفنية التي تثمر في النهاية أغاني وسمفونيات وتشكيلات ونصوصا عميقة تحكي سرديات الهجرة في مساراتها وانكساراتها وممانعاتها. وفي أغاني الهجرة تحديدا، وسواء تلك التي كانت من توقيع المهاجر ذاته، أو من إنتاج المبدع الملتزم والمشغول بقضايا الهجرة وحقوق الإنسان.. في هذه الأغاني بالضبط، نقرأ التطلعات السوسيوثقافية والمسارات الهجروية والمشاكل والانتظارات والهموم والآمال.

ولعله السبب الرئيس الذي يدعونا اليوم إلى استجماع هذه المتون وقراءتها بعيون العلوم الاجتماعية والنقد الأدبي والدراسات الثقافية، لأجل فهم شروط إنتاجها، وتشريح دلالاتها الرمزية، اعتبارا لما تنطوي عليه من رموز وعلامات وأفكار تعبر عن تاريخ من الديناميات الهجروية. فأغنية الباسبور لخضر مثلا، والتي ساهمت في تشكيل مخيال الهجرة وبناء كثير من الصور والتمثلات، لا تقف عند مستوى الأداء الفني وحسب، وإنما تتجاوز ذلك المعطى إلى مستوى «الوثيقة» التي نقرأ من خلالها مجموعة من الأحداث والأماكن والتفاصيل التي ارتبطت بهجرة المغاربة إلى فرنسا في سنوات سابقة.

- الأستاذة الدكتورة زهور كرام، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، الرباط.
- الأستاذ الدكتور الخمار العلمي، المدرسة العليا للأساتذة، جامعة سيدي محمد بن عبد الله، فاس.
- الأستاذ الدكتور عبد الرحيم العطري، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، الرباط.
- الأستاذ الدكتور عبد الكريم القنبعي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ظهر المهراز، جامعة سيدي محمد بن عبد الله، فاس.
- الأستاذ الدكتور عبد الغني زياني، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ظهر المهراز، جامعة سيدي محمد بن عبد الله، فاس.

اللجنة العلمية الخاصة بالقراءة والتحكيم

- الأستاذ الدكتور جمال الدين الهاني، عميد كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، الرباط.
- الأستاذ الدكتور عبد الكريم مرزوق، عميد الشراكة والتعاون، جامعة الأخوين، إفران.
- الأستاذ الدكتور عبد الرحمن طنكول، عميد كلية العلوم الاجتماعية، الجامعة الأورومتوسطية، فاس.
- الأستاذ الدكتور حسن قرنفل، عميد كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة شعيب الدكالي، الجديدة.
- الأستاذ الدكتور عبد اللطيف كيداي، عميد كلية علوم التربية، جامعة محمد الخامس، الرباط.
- الأستاذ الدكتور مصطفى المرابط، مجلس الجالية المغربية بالخارج، الرباط.
- الأستاذ الدكتور إدريس بنسعيد، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، الرباط.
- الأستاذ الدكتور المختار الهراس، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، الرباط.
- الأستاذة الدكتورة زينب معادي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحسن الثاني، الدار البيضاء.
- الأستاذ الدكتور لحبيب امعمري، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ظهر المهراز، جامعة سيدي محمد بن عبد الله، فاس.
- الأستاذ الدكتور أحمد شراك، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ظهر المهراز، جامعة سيدي محمد بن عبد الله، فاس.
- الأستاذ الدكتور جمال بوطيب، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ظهر المهراز، جامعة سيدي محمد بن عبد الله، فاس.

143 | مجموعة بنعمان للأغنية الأمازيغية، دراسة تاريخية تحليلية
ذ. حسن الباز

163 | الزجل المغربي وقضايا الهجرة الدولية، قصيدة «الباسبور الأخضر» للشيخ محمد اليونسي أنموذج
عبدالعالي الوالي، د. عبد الرحيم العطري

175 | متون أغاني الهجرة

185 | المؤلفون

الفهرس

9 | الهجرة والإبداع
الدكتور عبد الله بوصوف

13 | أغاني الهجرة أفقا للتأويل
د. عبد الكريم مرزوق، د. عبد الرحيم العطري

17 | الأغنية الإفريقية المهاجرة، القضايا والجماليات
د. يحيى عمارة

35 | الأغنية الشعبية كميدان لاستقراء الواقع الهجروي، أغنية الباسبور لخضر أنموذجا
د. عبد الغني زياني

45 | أغاني الهجرة في الريف الشرقي، قراءة جمالية نقدية
د. فريد أمعضشو

77 | الهجرة في الشعر الغنائي بالريف
د. عبد الصمد مجوقي

91 | «لولاد» و«لبلاد» في أغاني الهجرة، قراءة سوسيوثقافية
مصطفى الهبطي، د. عبد القادر محمدي

111 | تيمة الهجرة في الأغنية الريفية، قراءة سوسيولوجية
هاجر غليط، د. عبد الكريم مرزوق

129 | الغربة في الإبداع الشعبي المغربي، شعر الملحون أنموذجا
ذ. عبد الجليل بدزي

نشر من طرف
مؤسسة كونراد أديناور ومركز ابن خلدون لدراسات الهجرة والمواطنة

© 2022، مؤسسة كونراد أديناور، مكتب المغرب.
جميع الحقوق محفوظة.
يمنع منعا باتا أي استنساخ كامل أو جزئي أو نشر دون إذن صريح من الناشر.

إشعار بعدم تحمل المسؤولية : هذا المطبوع هو بمثابة دعامة بيداغوجية، وهو ليس موجها بأي حال من الأحوال لأغراض تجارية.

المقالات المنشورة في هذا الكتاب لا تعبر إلا عن رأي مؤلفيها

تحت إشراف : ستيفن كروجر، الممثل المقيم لمؤسسة كونراد أديناور بالمغرب

تنسيق : عبير إبورك، منسقة مشاريع بمؤسسة كونراد أديناور

تصفيف : بابل كوم، الرباط، المغرب

طباعة : مطبعة البيضاوي، سلا

رقم الإيداع القانوني : 2022MO4994
ردمك : 978-9920-714-09-9

طبعة 2022

الديناميات الهجروية والتعبيرات السوسيوثقافية
متون ومقاربات

تقديم :

الدكتور عبد الله بوصوف

تنسيق :

د. عبد الرحيم العطري، د. عبد الكريم مرزوق، د. جمال بوطيب

مركز ابن خلدون لدراسات الهجرة والمواطنة
المملكة المغربية ROYAUME DU MAROC ccme مجلس الجالية المغربية بالخارج
جامعة الأخوين AL AKHAWAYN UNIVERSITY
KONRAD ADENAUER STIFTUNG

الديناميات الهجروية والتعبيرات السوسيوثقافية
متون ومقاربات

مؤلف جماعي محكم

KONRAD ADENAUER STIFTUNG

جامعة الأخوين
AL AKHAWAYN UNIVERSITY

ROYAUME DU MAROC
CCME

مركز ابن خلدون لدراسات الهجرة والمواطنة

الديناميات الهجروية والتعبيرات السوسيوثقافية
متون ومقاربات

تنسيق :
د. عبد الكريم مرزوق - د. عبد الرحيم العطري - د.جمال بوطيب

تقديم :
د. عبد الله بوصوف