

**Imaginaire et oralité**  
Etude du patrimoine oral marocain



# Imaginaire et oralité

## Etude du patrimoine oral marocain

*Coordination*

El Mostafa Chadli

**Titre** : Imaginaire et oralité - Etude du patrimoine oral marocain  
**Série** : Colloques et séminaires N°230  
**Auteur** : El Mostafa Chadli  
**Editeur** : Faculté des Lettres et des Sciences Humaines  
**Copyright** : Réservé à la Faculté des Lettres de Rabat (Dahir du 29/ 07/ 1970)  
**Impression** : Imprinta - Rabat  
**I.S.S.N** : 1113-0377  
**ISBN** : 9981-59-144-0  
**Dépôt légal** : 1810 MO 2008  
**1<sup>ère</sup> édition** : 1429/2008  
**2<sup>ème</sup> édition** : 2025

## SOMMAIRE

- En guise d'introduction  
    **Questions d'imaginaire et d'oralité** ..... 7
- Rituels et velléités identitaires  
    **Elhaj Benmoumen** ..... 9
- Personnages rusés et personnages stupides dans quelques contes populaires marocains  
    **Abdallah Hammouti** ..... 25
- Pouvoir de l'oralité : conte ou conteur ?  
    **Hafida Mderssi** ..... 55
- La chanson des Nass-El-Ghiwane, quête d'une recreation de l'univers sémantique collectif  
    **Selma El-Maâdani** ..... 65
- Hammam Lalla Taja ou le contage d'une conteuse en herbe  
    **Meriem Hachimi** ..... 81



# En guise d'introduction

El Mostafa CHADLI

La table ronde sur *le patrimoine linguistique oral au Maroc : Imaginaire et Oralité*, organisée par la faculté des Lettres et des Sciences Humaines de l'université Mohamed V- Agdal de Rabat , en partenariat avec la fondation allemande Konrad Adenauer, à Marrakech du 07 au 10 décembre 2006, a tenu ses promesses en réunissant des enseignants et des chercheurs des facultés des Lettres et des Sciences Humaines de Rabat, Casablanca, Beni Mellal et Oujda, ainsi que des participantes de la faculté des Sciences de l'Education de Rabat .

Cette table ronde, la troisième du genre, a été conçue et initiée à l'initiative du groupe d'étude et de recherche sur le patrimoine oral et les cultures populaires de la faculté des Lettres et des Sciences Humaines de Rabat, sous la coordination du Pr. El Mostafa Chadli. Deux axes essentiels ont été retenus : Problématique et questions générales de l'oralité, puis Textes du Patrimoine oral et musical et Approches analytiques.

Des contributions relevant du premier axe, on relève les textes suivants :

- Prémices méthodologiques et a priori théoriques dans le conte oral, par EM.Chadli.
- Rituels et expressions identitaires, par E.Benmoumen.
- Les mondes possibles dans le conte populaire, par A.Noussi
- Le pouvoir de l'oralité, par H . Mderssi.

Parallèlement et complémentaiement à celles-ci, les approches et les analyses textuelles ont porté sur le conte, le chant de la Aïta et le chant du Ghiwane :

- Les personnages rusés ou stupides dans le conte populaire, par A. Hammouti.

- La représentation de la mer dans les qsaïd de la Aïta , par A.Ragoug.
- Les dimensions religieuse et nationaliste dans la Aïta, par A.Neqqach.
- Le patrimoine oral dans le chant des Nass El Ghiwane, par S.El Maâdani.

La dernière contribution a été celle d'une conteuse en herbe, en l'occurrence l'étudiante Meriem Hachimi de la faculté des Sciences de l'Education. Elle a conté deux contes du patrimoine oral marocain, *Lalla Foufia El-Majdouba* et *l'histoire de Mansoura bent Mansour* en arabe marocain. Le troisième conte, *Hammam Lalla Taja* (en français) est de son propre crû.

Les contributions démontrent aisément toute la richesse et la diversité du patrimoine linguistique et l'intérêt croissant qu'il suscite aussi bien chez les créateurs et les artistes que chez les chercheurs.



# Rituels et velléités identitaires

Elhadj BENMOUMEN

*Groupe de recherche sur le Patrimoine  
linguistique oral au Maroc, Rabat*

Dans toute communication à caractère rituel, il s'agira d'appréhender ce phénomène traditionnel dans sa totalité (i.e. le message, l'émetteur, le destinataire, le canal et le contexte) et ne pas s'arrêter aux valeurs expressives. Il faudra envisager simultanément les *codes* et les réseaux car dans toute performance rituelle (politesse, condoléances, etc.) le message communiqué et la situation de communication sont intimement liés.

Toute communauté possède ses croyances, ses rituels, ses codes qui ponctuent ses faits et gestes. Ces conventions permettent à chaque membre du groupe d'afficher son appartenance à cette communauté et de délimiter son aire de mouvance dans le corps social.

En tant que codes culturels, ces pratiques relient symboliquement toutes les composantes du groupe et constituent pour chacune d'elles des points de repère et d'ancrage identitaires.

Du reste, en cette période de vide spirituel et de perte de repères, quel meilleur remède que celui de se ressourcer dans son histoire et de s'ancrer à ses racines profondes. Les espérances placées, par les populations angoissées, dans ces manifestations rituelles vont de la diminution du degré d'incertitude à l'atténuation des inquiétudes quand ce n'est pas simplement un secret désir de paix et de sérénité intérieures.

Les individus participent au rite en tant qu'acteurs du social, et la collectivité procure à l'individu les moyens d'acquérir une identité.

## REPÉRAGES THÉORIQUES ET CONSTATS EMPIRIQUES

Délimiter la notion de rituel n'est pas chose aisée, d'autant plus que la paternité du concept est revendiquée, au premier degré, aussi bien par

l'anthropologie sociale que par l'ethnologie. D'autres disciplines telles que la sociolinguistique et l'ethnolinguistique ne sont pas en reste et réclament également la légitimité des investigations dans le même champ de savoir.

Une autre difficulté réside dans le fait que l'acception du mot rituel est associée à d'autres notions telles que *us et coutumes, cérémonies* ou *étiquette, liturgie, culte, cérémonial*, etc. dont les contours conceptuels sont mouvants.

On comprend aisément alors que les questions théoriques dans ce domaine n'aient guère progressé, et qu'on soit encore à la recherche d'un paradigme unifié qui oriente la recherche et la réflexion.

De nombreux anthropologues ont élaboré, à cet effet, diverses approches du phénomène rituel en relation avec les domaines du sacré, du religieux et des pratiques de la magie. Les questions soulevées cherchent à jeter de la lumière sur le "pourquoi" et le "comment" du rituel ou encore "à quoi ça sert?"

Nous citerons pour mémoire quelques noms de pionniers dans le domaine. Il y a bien sûr William Robertson Smith et Emile Durkheim qui ont considérablement nourri la réflexion sur les fonctions du rituel en tant qu'expressions symboliques de l'unité d'une société et de ses valeurs fondamentales, à travers lesquelles les individus se représentent la société dont ils sont membres. Selon la perspective durkheimienne, le rituel a une fonction d'intégration et de perpétuation d'un groupe social, donc une fonction normative.

Il y aura également d'autres fonctionnalistes tels que Radcliffe-Brown et Malinowski, qui soutiennent que le rituel ne caractérise pas seulement des actions mais également des attitudes des croyances et des objets.

J.G. Frazer a étudié le rituel sous le rapport de la récurrence de ses structures formelles dans les sociétés. Quant à Arnold Van Gennep, il a fait date en élaborant le fameux concept universaliste établi sur la base de correspondances formelles : *les rites de passage [qui] "sont des actes, à dimensions symboliques, constitutifs d'une nouvelle situation, d'un nouveau statut concernant la vie religieuse, mais aussi la vie collective et relationnelle..."*

(Strasbourg Webmag : Le magazine d'information, d'analyse et de culture *Edition du 15 juin 2006*).

L'approche de Van Gennep a permis de trouver des affinités entre des rituels correspondant à des époques, à des aires géographiques et à des

formations sociales tout à fait différentes les unes des autres. Selon son modèle, les rites marquent les étapes de la vie individuelle (Naissance, puberté, mariage) et ceux de la vie collective (calendriers agraires, succession et intronisation) et peuvent correspondre à trois phases : marge, séparation et réagrégation. Certains ritualistes identifient la phase *marge* à une gestation, la *séparation* à une mort symbolique et celle de *réagrégation* à une renaissance.

Il a également permis par ce moyen, de rapprocher des rituels apparemment sans relation, tels ceux qui ont trait à la naissance, à la puberté, au mariage, aux cycles saisonniers ou aux cérémonies d'intronisation d'un souverain, quelles que soient l'époque et l'organisation sociale où se situent ces rituels.

D'autres chercheurs ont mis l'accent sur le processus cognitif et émotionnel des rites. Ces derniers sont perçus comme des ensembles organisés en systèmes cognitifs : chaque rite révèle un mode de pensée qui traduit une certaine quête des limites humaines.

Contrairement aux interprétations qui voient dans le rituel un moyen de canaliser les émotions, Lévi-Strauss, le considère comme un déclencheur. Lui, qui ne s'est vraiment intéressé au rituel qu'à travers les mythes, n'y voit qu'un "*abâtardissement de la pensée humaine*" (cf. *l'Homme nu*). Il analyse cette pensée en y dégagant des oppositions distinctives structurales, des paires contrastives, comme celles que l'on peut repérer entre les phonèmes d'une langue.

Pour l'anthropologue de terrain Bronislaw Malinowski, les rites sont des créations intelligentes réglementant la vie humaine. Il soutient que la vie sociale est possible en raison des interdictions et aux conduites stéréotypées qui s'opposent à la manifestation de comportements instinctifs.

Les rapports sociaux quotidiens (de voisinage, de travail) sont également régis par ce qu'on appelle des *rites d'interaction* étudiés notamment par E. Goffman et D. Picard et qui ne se limitent pas à ceux de la politesse ou du savoir-vivre.

Une autre étape importante a été franchie dans la réflexion sur le rituel avec l'approche symboliste initiée par V. Turner. Il lance le concept de *rites d'affliction*, relatifs aux accidents de la vie individuelle (maladies, infortunes, stérilité, etc.) Il analyse leur signification et attache beaucoup d'importance

à la compréhension du symbolisme inhérent aux actions et objets rituels. Cette démarche qu'il partage avec Radcliffe-Brown a contribué à l'émergence d'une des grandes théories contemporaines du rituel. Ce dernier est désormais saisi dans sa fonction de communication essentiellement expressive et symbolique.

Nous pouvons dire, de manière schématique, que les études pionnières dans ce domaine cherchaient à mettre l'accent, tantôt sur la dimension individuelle, tantôt sur la dimension collective. Elles tentaient également de dévoiler les processus psychologiques, sociologiques, les mécanismes cognitifs et émotionnels ou encore les interactions sociales qui sont impliquées dans le rituel.

Actuellement, avec l'avènement de la théorie de l'information et sous l'influence des études linguistiques les investigations sur le rituel sont menées dans le cadre de la communication, et ce à partir de deux conceptions différentes :

- la première envisage le phénomène du rituel comme une manifestation qui *"suggère quelque chose"*, c'est-à-dire en tant que fonction symbolique, expressive et motivée;

- la deuxième considère dans l'action rituelle son aspect *"pragmatique"* ou *"instrumental"*, en d'autres termes cette conception envisage le rituel en tant que phénomène agissant.

En fait, les études dans ce domaine adoptent rarement une position nettement tranchée et tiennent le plus souvent compte des différentes approches que nous venons de citer.

En attendant de déterminer un appareil d'investigation adapté à l'objet d'étude, les chercheurs se voient contraints d'accepter le caractère exploratoire de leur entreprise. Du reste, la dynamique des sciences ne repose pas exclusivement sur une théorie, une épistémologie ou une méthodologie, et un champ de recherche comme celui que nous explorons aujourd'hui peut fort bien se développer sans condition préalable d'une assise théorique. Nous partageons ici le point de vue de Yves Winkin qui estime que la réflexion théorique *"peut même inhiber ce développement si elle se fait trop insistante et trop exigeante lors des premières tentatives d'analyse de la réalité sociale."*

## EN QUÊTE DE CONVERGENCE

Notre patrimoine culturel repose en grande partie sur la communication orale. Ainsi, la conservation et la pérennité d'une tranche importante de notre civilisation ont été assurées grâce à la mémoire collective. Désormais, toutes les valeurs établies, générées par le modernisme, et qui avaient, pendant longtemps, totalement occulté le savoir-faire et le savoir être de nos aïeux, sont actuellement battues en brèche. Le réveil des nationalismes et la soif de spiritualité, enregistrés un peu partout à travers le monde, ne sont que la partie visible de la remise en question profonde de cette universalité. Des peuplades entières sont en quête d'une identité culturelle et d'une mémoire collective sur laquelle se greffer.

Longtemps brimées, elles développent et affichent progressivement leurs vellétés identitaires. Ces dernières, lorsqu'elles sont ignorées ou étouffées, ne tardent guère à se transformer en revendications, exprimées avec véhémence et, parfois même, accompagnées par un esprit frondeur.

Notre société, soumise à l'urbanisation sauvage, à l'anonymat et caractérisée par les difficultés de communication, incite les individus à renforcer leurs sentiments d'appartenance (géographiques, linguistiques, religieuses, etc.) à un groupe social. La vague universaliste, longtemps triomphante, vient alors se briser sur l'écueil des revendications particularistes.

On se met soudain en quête de ce que l'on pense être plus authentique, plus vrai. C'est ainsi que l'on cherche à faire revivre et perpétuer les traditions, en ponctuant par exemple tous nos faits et gestes de formules rituelles puisées dans notre patrimoine linguistique.

Il s'agit tout simplement, à coup de petites tournures imagées, puisées dans les recoins de notre langue maternelle, de créer quelques moments de convergence et de soutien mutuel avec les autres membres de la communauté. Le but étant d'atténuer les inquiétudes occasionnées par les profonds bouleversements sociaux et par des lendemains qui font peur. Pour se construire, nous avons donc besoin de points d'ancrage identitaires, de codes culturels. C'est là que les rituels de vie, ceux du groupe, du pays dont on est issu, prennent toute leur importance. En tant que vecteur de communication ils sont chargés de messages allusifs.

Les formules rituelles seront donc traitées ici en tant que véritable ressource de nature sociétale et comme une catégorie spécifique de l'expérience humaine.

## **CIVILISATION DE L'ORALITÉ**

Notre civilisation n'est pas sans écriture, elle est toutefois principalement fondée sur la communication orale. Cette oralité n'est pas aisée à définir. Elle a d'ailleurs peu retenu l'attention des anthropologues et des ethnologues. Ces derniers commencent toutefois à en saisir l'importance en publiant tout un pan du patrimoine linguistique oral sous forme de recueils de textes ethnographiques, de contes, de proverbes, de lexiques et autres glossaires.

L'oralité se distingue principalement par deux spécificités fondamentales: elle est à la fois nécessaire et contraignante. Il est indispensable, par exemple, de proférer une formule appropriée lorsqu'on rencontre une de nos connaissances. Notre interlocuteur est alors tenu d'y répondre par la formule de convenance. Cette parole rituelle, acte humain de communication de reconnaissance et de rapprochement, s'insère partout et s'approprie les moindres actions de l'homme, auxquelles elle confère un sens et induit une dynamique vitale.

A chaque situation correspondent des comportements prescrits ou prohibés destinés à gérer la distance entre les acteurs et à conférer un certain statut aux personnages. Ainsi, les échanges verbaux et/ou gestuels lors des salutations sont-ils codifiés de façon plus ou moins rigoureuse selon les groupes : serrer la main, s'embrasser, esquiver un clin d'oeil, s'incliner, ôter son chapeau, etc. Déroger à ces règles sera perçu comme une marque d'agressivité ou d'irrespect. Pour Goffman, la politesse et la convivialité constituent une sorte de dramaturgie qui ponctue le cours de la vie de temps forts. En un mot, l'oralité règle notre vie individuelle et collective : repas, travail, loisirs et divertissements, mariage, funérailles, initiation, rites religieux, etc.

## **ESSAI DE TAXINOMIE**

L'étude de la tradition orale en tant qu'héritage humain révèle de nombreuses dimensions de l'homme, dont la raison, l'intelligence, la sensibilité et la volonté de se perpétuer.

Confrontée à l'hégémonie de la littérature écrite normalisée et standardisée, la tradition orale doit remédier à certaines ruptures qu'elle a elle-même induites, d'une part dans la dynamique de sa production, et d'autre part dans les processus de sa transmission. Devant ce qui apparaît comme un fouillis de données descriptives, les chercheurs du domaine tentent d'élaborer une classification des rites en fonction d'éléments que chacun juge pertinents. C'est pourquoi la plupart des typologies proposées se recourent et se croisent.

Marcel Mauss, par exemple fait la distinction entre les rites positifs (prière, sacrifice, offrande) et les rites négatifs (l'ascèse, les interdits ou les tabous). D'autres anthropologues distinguent d'une part, les rites périodiques qui obéissent soit à un découpage du temps en saisons soit à un découpage biologique : la naissance, la mort; et d'autre part, les rites occasionnels qui se déroulent lors d'évènements collectifs (guerre, catastrophe naturelle) ou individuels (maladie, malheur).

Dans *les Formes élémentaires de la vie religieuse*, E. Durkheim fonde la fonction sociale du rite sur l'opposition sacré/profane. Le sacré est identifié au collectif, par opposition au profane identifié à l'individuel.

Nous allons à présent considérer trois approches typologiques différentes proposées par des ritualistes dont la culture sociétale repose essentiellement sur la tradition orale :

1) Honorat Aguessi dans : *la tradition orale, modèle de culture* propose une démarche de classement en partant d'éléments culturels les plus communs pour aboutir progressivement aux plus ésotériques. Il répartit les composantes de la tradition orale en cinq catégories :

- la première catégorie concerne les contes, les proverbes, les dictons, les chansons, les paraboles, les saynètes, les légendes, les devises et histoires de familles et de villages ;

- la deuxième catégorie concerne la toponymie et l'anthroponymie avec les litanies de famille, de personnes et de groupes familiaux dont l'histoire est liée à tel ou tel lieu, ainsi que la désignation de lieux ;

- la troisième catégorie est celle de l'art et de l'artisanat, des danses, des instruments de musique, des costumes, de la cuisine, de la peinture, du théâtre, de la vannerie, de la poterie, des bas reliefs ;

- la quatrième catégorie concerne la phytothérapie et la psychothérapie, autrement dit le domaine de la pharmacopée et des guérisseurs ;

- la cinquième catégorie est celle des mythes et des éléments culturels véhiculés par les récits et rituels religieux, le langage des tambours et des langues rituelles ou de couvent.

2) La deuxième approche typologique nous est proposée par Laya Diouldé dans "*La Tradition orale, problématique et méthodologie*", où il aborde la tradition orale du point de vue de leur forme en distinguant la prose, la prose rythmée, et la prose chantée. Cette forme peut-être libre (contes, épopées), fixe et stéréotypée (chants rituels, codes ésotériques tels que les chants d'initiation, poèmes épiques). Le fonds peut également faire l'objet d'une analyse typologique en dégagant certains genres tels que les textes historiques (généalogie, chroniques, récits historiques); les poèmes épiques, lyriques et pastoraux ; les contes fables, devises, devinettes, le théâtre ; les textes religieux initiatiques, etc.

3) La troisième approche typologique est l'oeuvre de Jan Vansina dans *De la tradition orale : Essai de méthode historique*, où il procède à une analyse de genres du double point de vue de leur forme et de leur contenu. Ces genres sont répartis en catégories, sous catégories et types comme suit :

- Formules, devises : didactiques, religieuses;
- Poésie : officielle, historique, panégyrique, privée, religieuse, individuelle;
- Noms de lieux. Noms de personnes;
- Récits : historiques, universels, locaux, familiaux, didactiques. Mythes (épopées, légendes, contes). Souvenirs personnels;
- Commentaires : juridiques, auxiliaires, explicatifs.

## **QUELQUES CATÉGORIES DE SITUATIONS DE PERFORMANCE**

La parole rituelle, étant un acte humain de communication de reconnaissance et de rapprochement sociétal, je ne veux donc pas enfermer le sujet dans des cadres théoriques trop étroits. Je préfère suggérer quelques pistes sur la place des situations de communication dans les systèmes de croyance et de rites, quitte à réajuster et à préciser la problématique après les propositions qui suivront les débats. Je propose donc ces quelques catégories simples, qui ne prétendent pas être les plus pertinentes encore



moins exhaustives, mais seulement offrir un cadre commode pour lancer une discussion :

**Politesse :**

*merhba bik!* Sois le bienvenu ! Formule stéréotypée à laquelle on répond *par bik w-wahla!*

**Condoléances :**

*'ajarak allah f-X* : Que Dieu vous récompense en la personne de X.

*Llah i3addam el-'ajar!* Que Dieu rende votre récompense considérable!

**Invocations :**

**a) à Dieu :**

*Llah isellek 'amorak 3la kher! Lehla i3akkas 'amor!* Que Dieu fasse que tes affaires s'arrangent bien.

*Ya rabbi khod haqqe men-flan!* Oh mon Dieu vengez-moi de X.

*'ayat allah 3lek ul-khmames!* Que les versets du Coran étendent leur protection sur toi ainsi que les sourates prophylactiques (avec cinq lettres).

*Llah iteqqef lsani 3l-ash-hada ila kdabt!* Que Dieu paralyse ma langue si j'ai menti!

**b) aux saints :**

*ya jah Sidi flan!* Invocation de secours à un grand saint qui disposerait d'un pouvoir surnaturel d'intercession auprès de Dieu.

*Twusselt b-jahek 3and-eLlah!* Je te prends comme intercesseur, vu le rang éminent que tu occupes auprès de Dieu, pour le prier de m'accorder telle faveur.

*b-barakt Sidi flan!* Avec la baraka de sidi X (un saint).

**Incantation (magie) :**

*Shubbik lubbik 'ana abd bin yiddik!* Formule rituelle sensée être prononcée par le *djinn* invoqué mais que le guérisseur reprend à son compte pour faire croire au patient qu'il a une emprise sur les forces occultes.

*ezza3tar ijibu ya3tar, fliyyu itellef riyyu!* Formule écrite (amulette / *hjab*) au *smaq* ou *smakh* (encre lavable à base de laine de suint brûlée ou de corne calcinée).

- La dame dont le mari est volage se voit inscrire la première partie de la formule (*ezza3tar ijibu ya3tar*) sur un talisman qu'elle doit tremper dans l'eau. Elle fera boire à son mari (à son insu) cette substance qui aidera le transfuge à renouer avec le domicile conjugal.

- La deuxième formule (*fliyyu itellef riyyu*) est réservée aux femmes dont le mari est trop "présent". La même recette que la précédente est de nature à guérir l'impénitent casanier et aidera sa douce moitié à retrouver la clé des champs.

### ***Présages, augure***

*hadi imart al-kher!* Ceci est un heureux présage.

*X, imart al-hajj 3leh!* On devine à son comportement qu'il va faire le pèlerinage.

*X beyyad l-Y* : offrir à Y un cadeau de bon augure (*byad* : offrande propitiatoire).

*l-byadeyyat* : poupées d'accueil représentant des femmes parées présentées notamment lors de l'entrée triomphale, dans une grande ville, d'un très haut personnage (sultan, président, pacha).

*X tab3ah et-tab3a* : il est poursuivi par une malchance persistante.

*Xa, fiha et-tab3a* : tous ses enfants meurent en bas âge.

*Lli mat nhar ttlat gnazto metbu3a* : celui qui meurt un mardi, son enterrement sera suivi fatalement de la mort d'autres membres de sa famille.

*trab-el-qbor* : portion de terre prélevée sur la tombe d'un saint, en guise de baraka.

### ***Prophylaxie***

*Hjab eLlah 3leh!* Que la protection de Dieu s'étende sur lui!

*Tbarek ullah!* Que Dieu soit béni! Formule de politesse prophylactique qui doit accompagner tout jugement admiratif, prononcée pour écarter le mauvais oeil.

*Shkikko !* Touchons du bois ! Formule prophylactique prononcée à l'annonce d'un malheur, pour éviter qu'il ne nous atteigne. Mot employé pour conjurer le mauvais sort.

*3in el-jar u-3in el-far u-l-3in lli ma-tsalli 3al-en-Nbi t-tartaq b-en-nar!* Dit par la guérisseuse pour conjurer le mauvais oeil.

*Berra ya l-bas 3liya!* Loin de moi Ô malheur!

*Bared u-skhun a Mulay ya3qob !* : mêle de l'eau froide à ton eau chaude!

(Prière adressée au malade qui va plonger dans le bassin).

*sa3a mabruka!* Un moment béni, un moment de bonheur.

*mbarek mes3ud!* Puisse cela constituer, devenir pour toi une source de chance, de bénédiction et de félicité.

On y répond par : *Llah ibarek fik!*

*Llah iba33ed 3lina l-bla u-lbas!* Que Dieu nous préserve des calamités!

### **Adjuration**

(Pour implorer un vainqueur, en vue d'en obtenir le pardon, la clémence; pour supplier une notabilité de le prendre sous sa protection ; pour supplier quelqu'un de l'aider à se faire rendre justice).

*Ana f-ehmak a-Sidi flan !* Je demande ta protection Ô Sidi X !

*ha l-3ar 3lek a-Sidi flan ! ana f-3arak a-Sidi flan !* Déclaration solennelle du suppliant qui demande protection et assistance.

*ha-l-bezzula!* : je t'en supplie, par ce sein qui t'a allaité! (Dit par une mère à son enfant).

### **Le 'aman :**

(Tranquillité, sécurité, sûreté, sous la garde de Dieu, sous la sauvegarde de Dieu) :

*3lik 'aman el-Lah !* (Ne crains rien) Tu es sous la garde / la protection de Dieu ;

*fi 'amani llah!* Sous la garde, la sauvegarde de Dieu !

*X ma fih 'aman!* Ce n'est pas quelqu'un en qui on peut avoir confiance.

## **7- NOUVEAU RAPPORT AU RITUEL ET LANGAGE PROMOTIONNEL**

Les paroles rituelles ont beaucoup d'affinités avec le langage promotionnel des slogans, des devises et des accroches dans la mesure où,

d'une part, ils partagent certains objectifs, et d'autre part ils présentent des similarités morphosyntaxiques évidentes.

### Objectifs communs

- Si l'objectif premier du langage promotionnel est de faire vendre un produit en vantant ses mérites, le rituel n'est pas en reste dans ce domaine. Certaines manifestations rituelles n'échappent guère au vent de la modernité. Les pages de la presse à sensation sont truffées d'annonces vantant les mérites de telle voyante, cartomancienne et autres diseuses de bonne aventure. Lorsque la campagne électorale bat son plein, comme ce sera le cas chez nous l'année prochaine, les états majors des candidats lancent leurs limiers à travers l'arrière pays pour débusquer, dans les contrées les plus éloignées, la *chouwwafa* ou *kezzana* sorte de diseuse de bonne aventure au coup de pouce providentiel. Dans les pays les plus évolués, au Canada par exemple, les rites funéraires sont autant d'occasions pour les croque-morts modernes de faire fructifier leur capital et de rivaliser en vantant chacun les mérites de ses modes d'incinération. Certains proposent même en prime, d'éparpiller les cendres du défunt au-dessus de l'océan à partir d'un hélicoptère. Notre société n'est pas en reste dans ce domaine, puisque certaines familles, ayant pignon sur rue, se passent les coordonnées des meilleures pleureuses professionnelles, et du traiteur le plus branché pour sacrifier aux goûts du jour. L'époque est en train de passer où les gens participent (de moins en moins) au chagrin de leurs voisins en s'occupant de toutes les tâches serviles des funérailles (laver le mort, préparer les repas funéraires, etc.)

- L'objectif second du langage promotionnel est de faire adhérer les individus à une idée. Il s'agit là de son utilisation politique. Là encore, on retrouve la composante rituelle. En effet, que de candidats aux élections ne font-ils pas jurer fidélité de vote à leurs électeurs potentiels sur le perron d'un saint vénéré où quelques fois en posant la main droite directement sur le tombeau, quand ce n'est pas sur le Saint Coran.

### Similarités morphosyntaxiques

La plupart des slogans promotionnels et des expressions rituelles adoptent des mécanismes de construction de phrases très apparentés, basés essentiellement sur la musicalité et l'homophonie des procédés connus tels que la rime, la paronomase et l'allitération.

Nous avons droit dans les deux cas à des formules brèves et frappantes lancées pour propager une opinion, soutenir une action, ou à des phrases concises et originales conçues en vue de bien inscrire dans l'esprit du public le nom d'un produit ou d'une firme. La firme dans le cas du rituel peut s'agir d'un saint, d'un djinn ou d'une tariqa (confrérie). Par exemple :

*Dir en-niya fkhdimt (Lalla flana, Sidi flan) yabyad lek sa3dak !*

*Ntwessel-lek bjah Sidi flan teblegh maqsodak !*

Comme les produits de consommation vantés par le langage promotionnel, ceux ayant trait aux rituels sont très nombreux et variés. Cela peut concerner les genres de talismans ou gris-gris (pierre, anneau, cuir, papier, fibule, etc.), les différents modes de voyance (cartes, marc de café, kanoun, sable, boule de cristal, traits de la main, numérologie, etc.), ou les plantes à vertu thérapeutiques : *ez-za3tar, fliyyu, el-harmal, la-habaq*, etc.

## CONCLUSION

Dans toute communication à caractère rituel, il s'agira d'appréhender le phénomène dans sa totalité (i.e. le message, l'émetteur, le destinataire, le canal et le contexte) et ne pas s'arrêter aux valeurs expressives. Il faudra envisager simultanément les *codes* et les *réseaux* car dans toute performance rituelle (politesse, condoléances, etc.) le message communiqué et la situation de communication sont intimement liés. Comme le souligne admirablement Sindzingre (1995):

*"On peut séparer le langage de la communication linguistique, mais un rituel ne peut être réduit à un code, car la signification et la composition même d'un message rituel dépendent des positions de celui qui l'émet et de celui qui le reçoit. Le rituel subit les contraintes à la fois d'un système de signes et d'un système d'échanges."*

Nous dirons pour notre part que tout événement est régi par les relations sociales. Le rituel semble donc se perpétuer pour que toute action humaine ou phénomène naturel trouve sa place dans l'ordre du monde socialisé et pour que se nouent des rapports affectifs entre l'homme et son environnement immédiat, et plus globalement entre l'homme et l'univers tel qu'il est appréhendé par la société.

## BIBLIOGRAPHIE

- AGUESSI, Honorat (1984) : "La Tradition orale, modèle de culture"; in : *La Tradition orale, source de la littérature contemporaine en Afrique*. Dakar, Nouvelles éditions africaines, pp. 44-54.
- BELMONT, N. (1974) : *Arnold Van Gennep, créateur de l'ethnographie française*. Paris, Payot.
- DURKHEIM, E (1968) : *Les Formes élémentaires de la vie religieuse*. Paris, PUF.
- GOFFMAN, E. (1987) : *Façon de parler*. Paris, éd. de Minuit.
- GOODY, J. (1961) : "Religion and rituel" : the definitional problem ; in : *British Journal of Sociology*, n°12, Londres.
- HYMES, D. (1974) : "Anthropology and Sociology", in : *Curent Trends in Linguistics*, vol. 12, La Haye, Mouton.
- LEVI-STRAUSS, C. (1971) : *L'Homme nu*. Paris, Plon.
- RADCLIFFE-BROWN, A.R. (1954) : "Sir James Gorges Frazer" ; in : *Man*, t. XLII, Londres.
- RADCLIFFE-BROWN, A.R. (1968) : *Structure et fonction dans la société primitive*. Trad. française F. et L. Marin. Paris, éd. Minuit.
- SINDZINGRE, Nicole (1995) : "Rituel", in : *Encyclopédie Universalis*.
- Strasbourg Webmag (2006) : *Le magazine d'information, d'analyse et de culture Edition du 15 juin 2006*.
- VANSINA, Jan (1961) : *De la tradition orale. Essai de méthode historique*. Tervuren, Musée Royal de l'Afrique Centrale.

## الطقوس والشعائر كرموز ثقافية

للطقوس والشعائر وظائف معيارية عدة منها إدماج الشخص داخل عشيرة اجتماعية معينة وضمان ديمومة هذه الأخيرة. ستتناول هذه المداخلة كيفية تمكين هذه الممارسات من تثبيت الهوية من خلال تقوية حاسة الانتماء إلى مجموعة بشرية ما.

Toute communauté possède ses croyances, ses rituels, ses codes qui ponctuent ses faits et gestes. Ces conventions permettent à chaque membre du groupe d'afficher son appartenance à cette communauté et de délimiter son aire de mouvance dans le corps social.

Nous tenterons de mettre en lumière quelques aspects de ces pratiques comme codes culturels, reliant symboliquement toutes les composantes du groupe et constituant pour chacune d'elles des points de repère et d'ancrage identitaires.





# Personnages rusés et personnages stupides ou éloge de la ruse dans quelques contes populaires marocains

Abdellah HAMMOUTI

*Faculté des Lettres et des Sciences Humaines,  
Oujda*

Quelle place occupent les contes populaires dans la tradition orale marocaine ? Quelles formes prennent-ils ? Quelle place y occupe le thème de la ruse ? Quels sont les personnages qui l'incarnent ? Quelle(s) forme(s) prend l'acte rusé ? Quelles sont les fonctions de la ruse dans un conte populaire ? Autant de questions auxquelles il faut répondre.

Le thème de la ruse a fait l'objet d'un colloque organisé par le Centre de Préparation à l'Agrégation de Français de l'École Normale supérieure de Meknès les 12 et 13 mars 1998<sup>(1)</sup>. Des tentatives assez réussies de la définition du mot et de la mise en valeur des différentes manifestations de ce thème selon les domaines (social, juridique, religieux - Le Coran et La Bible- et artistique) et selon les genres littéraires<sup>(2)</sup> ont vu le jour. En bref, par la variété des interventions des participants, le colloque a ouvert la voie à de nouvelles recherches dans le domaine. De même, quoiqu'il ne fût pas l'objet central des débats, le thème a été de nouveau abordé les 22 et 23 septembre 2005 à l'Académie du Royaume du Maroc lors de la tenue du colloque *Le Conte populaire dans le patrimoine marocain* organisé par la Commission du Patrimoine Linguistique en collaboration avec

---

(1) Cf. Actes du Colloque *La comédie de la ruse, Oualili, Cahiers de l'E.N.S. de Meknès*, numéro spécial, Cahiers de l'Association Marocaine de Littérature Générale et Comparée n°1, coordination par Jean-Luc JOLY.

(2) L'épopée, le théâtre (dont la tragédie et la comédie), le roman, mais aussi les contes oraux recueillis et traduits en français : contes berbères, contes de Jha (dit Djeha ou Joha ), etc.

l'Association Marocaine du Patrimoine Linguistique. Nous y avons, nous-même, traité la figure du chacal dans les contes populaires maghrébins pour montrer qu'elle est protéiforme comme le conte. Nous avons souligné également la dimension symbolique de certains personnages dans les contes d'animaux qui, comme on le sait, se confondent avec les fables en concluant qu'il arrive à la société d'obliger l'homme à accepter les règles de la vie sociale, à ruser, voire à "s'animaliser" pour assurer sa survie<sup>(3)</sup>.

Pour nous limiter aux formes simples<sup>(4)</sup> de la tradition orale maghrébine, en l'occurrence marocaine, nous notons d'emblée que le thème de la ruse y occupe une place de choix. Des travaux de collecte, de classification, de traduction et d'établissement ont sans doute été réalisés dans cette optique, mais, à notre sens, le thème mérite toujours d'être repris, de faire même l'objet d'études variées qui mettent en exergue les valeurs marocaines (voire maghrébines) ancestrales et même contemporaines dont la célébration de l'ingéniosité et du savoir-faire.

Les mots "comprendre", "compréhension" et le nom supplétif qui désigne l'agent de l'action de comprendre *lfahem* ou *lfahma* (c'est-à-dire celui ou celle qui comprend rapidement, en d'autres termes, la personne intelligente) sont fréquents dans les contes oraux marocains. Certains personnages portent même ce nom<sup>(5)</sup>.

La ruse n'est à vrai dire qu'une forme des manifestations de l'intelligence de l'esprit humain qui se plaît à franchir les obstacles et qui n'assure sa survie qu'une fois les épreuves surmontées. A les écouter ou à les relire tels qu'ils ont été transcrits ou traduits, quelle que soit la langue (l'arabe dialectal, le tamazight ou la langue française), la plupart des récits oraux marocains appelés tantôt contes populaires, tantôt légendes ou fables, mettent en scène des personnages capables de s'adapter à de nouvelles situations, donc intelligents, voire rusés et industriels. En effet, *Hemmu*

---

(3) Cf. notre article : "La figure du chacal dans les contes populaires maghrébins", in *Le Conte populaire dans le patrimoine marocain*, Aljadida-Rabat, Publications de la l'Académie du Royaume du Maroc, collection "Colloques", pp. 85-100 où nous avons souligné que le chacal est une figure emblématique qui s'impose dans les contes d'animaux maghrébins, berbères ou arabes, et qu'il incarne soit l'étourderie (voir "Le chacal et le lion", "Dans la jarre", "La récolte", "La prière du chacal" ou "Le chacal et le coq") soit la voracité ("Dans le puits"), l'adaptation aux situations nouvelles ("Dans le jardin aux légumes"), donc soit la ruse.

(4) Les contes, les légendes, les fables et les proverbes.

(5) Voir "L'histoire de Aïcha lfahma", in Abdelkader BEZZAZI, *Contes des Béni Snassen (inédits)*.

*Lhrami et Mqidech*, nous font penser au Petit Poucet français, à Jha<sup>(6)</sup> et à bien d'autres personnages rusés de la littérature orale mondiale. Mais spécificité et universalité ne s'excluent pas même si elles sont diamétralement opposées. Si la structure globale et les fonctions du conte populaire merveilleux<sup>(7)</sup> se retrouvent même dans notre patrimoine, les thèmes, les personnages, les mœurs et les valeurs mises en scène trahissent son identité.

D'autres contes que nous avons recueillis dans les régions de Laâyoun Sidi Makhoukh et de Béni Bouyahyou seront également analysés. Ces quelques récits oraux nous paraissent assez représentatifs de la tradition marocaine - particulièrement du Maroc oriental - dans la mesure où ils mettent en valeur l'imaginaire et les croyances du pays et de la région en question.

En bref, nous montrerons comment fonctionnent ces contes et nous mettrons l'accent sur le thème de la ruse et sur sa mise en scène dans le conte marocain. Nous formulerons par ailleurs l'hypothèse d'une morphologie du conte de la ruse en général.

## LA PLACE DU THÈME DE LA RUSE DANS LA LITTÉRATURE MONDIALE ET DANS NOS CONTES ORAUX

Elle n'est pas à démontrer. Le thème de la ruse se situe, comme le note à juste titre Hammani Akefli, "à la confluence des cultures"<sup>(8)</sup>. Universel, il nous intéresse aussi par sa dissemblance. En effet, quand nous faisons l'inventaire des titres des contes oraux et/ou oraux transcrits et traduits, pour nous limiter à ce genre, nous constatons qu'en dépit des variantes, le thème est partout présent. Qu'il s'agisse de la célébration de l'habileté et la vigilance, de la sagacité et de l'espièglerie, ou de la mise en scène du mensonge et de la fourberie, l'acte rusé est partout très apprécié et sa valeur culturelle varie selon les contextes et les circonstances.

Le sens du mot "ruse", lui-même, n'a jamais cessé d'évoluer. Le *Robert* nous offre de riches enseignements à cet effet :

---

(6) Cf. "Le partage de Jha".

(7) Voir à cet effet l'excellent travail de Zakia Iraqui Sinaceur, "Les mille et une vertus du conte", in *Le Conte populaire dans le patrimoine marocain*, op. cit., pp. 19-36. Parmi les fonctions du merveilleux, souligne-t-elle en s'appuyant sur la thèse de Bettelheim pour mettre en valeur "les apports du conte en pédagogie", 1976, 19), il y a la fonction fantasmagorique, la fonction symbolique et la fonction thérapeutique.

(8) "Multiplier les contacts", in *Actes La Comédie de la ruse*, op. cit., p. 13

1. N. F. v. 1180 *reusse de ruser* "reculer, se retirer", du lat. *recusare* "repousser, refuser" ; cf. *récusar* 1. vén. détour par lequel un animal cherche à échapper à ses poursuivants.

2. (v. 1280) cour. *Une, des ruses*. Moyen, procédé habile qu'on emploie pour abuser, pour tromper.

Dans ce sens, il a pour équivalent les mots suivants dont certains ont été déjà cités : "artifice", "astuce", "feinte", "manœuvre", "stratagème", "subterfuge".

Dans la vie courante, la ruse est non seulement signe d'intelligence mais aussi une manière d'être, un comportement apprécié surtout dans les situations conflictuelles difficiles. En politique, elle est toujours présente : on y recourt dans la paix comme en période de guerre. Elle est un acte réglementaire, légitime, valorisé ; c'est l'adresse grâce à laquelle on repousse l'adversaire, on le vainc ou du moins on échappe au danger qu'il provoque ; bref, on survit ; on l'appelle alors familièrement "truc", "piège", "embûche" ou "ficelle".

Elle est aussi l'Art de dissimuler et désigne en plus de l'adresse, de l'habileté et de la finesse, la cautèle, la tromperie, la fraude, la machination, la perfidie, la roublardise et la rouerie.

Le dictionnaire consacre également une belle entrée à l'adjectif "rusé" et donne une liste d'adjectifs équivalents :

"Artificieux", "astucieux", "cauteleux", "finaud", "futé", "habile", "machiavélique", "madré", "malin", "matois", "retors", "roublar", "roué".

Certaines illustrations sont faites par le recours aux expressions figées comme "il est rusé comme un renard". Quant au verbe "ruser", qui signifie "user de ruses, agir avec *ruse*" a pour équivalent "finasser" et manœuvrer".

En somme, le champ sémantique de la ruse est vaste et la place qu'occupent les différents registres de la langue pour la dire dans le conte maghrébin est sans conteste importante. Mais la ruse n'est pas toujours signe de puissance morale ni de supériorité intellectuelle. Elle est aussi l'arme du faible astreint à mentir, à porter le froc de l'impureté. On ruse pour parer un coup, pour surprendre un adversaire, pour échapper à son emprise.

La ruse, qu'on attribue à certains animaux comme le renard, le chacal, le hérisson, la tortue ou le lapin selon les aires culturelles respectives,

européenne, maghrébine, africaine et américaine, est d'abord une caractéristique de l'homme. Elle fut célébrée dès le Moyen Age dans les fabliaux, où les clercs sont très "futés", raison pour laquelle on affectionne les voir représentés et dans *Le Roman de Renart* de Pierre de Saint-Cloud, lui-même clerc inspiré "des fables grecques d'Esopé et de textes latins"<sup>(9)</sup>. Au XVe siècle, c'est *La Farce de Maître Pathelin qui les glorifie*. Au XVIe siècle, dans *Le Quart Livre* de Rabelais, Panurge est l'incarnation de la ruse<sup>(10)</sup>. Au XVIIIe siècle, Marivaux crée dans ses comédies le rusé Dubois, ancien valet de Dorante, qui réussit, grâce à de fausses confidences, à être maître du jeu et à faire de son maître un amoureux de la jeune veuve Araminte, : "Je l'aime avec passion, et c'est ce qui fait que je tremble"<sup>(11)</sup>. Pareillement dans *Le Figaro* de Beaumarchais, très rusé, le valet Figaro, déjoue tous les projets de son maître le Comte d'Amaviva qui, en tentant de la séduire, est sur le point de lui arracher Susanne sa future épouse<sup>(12)</sup>. En bref, la littérature française, pour ne pas dire la littérature occidentale, regorge de situations où campagnards et citadins roublards usent et abusent de stratagèmes légitimés par le principe d'autodéfense et de lutte pour la survie.

## RUSE ET BRIÈVETÉ DANS LE CONTE POPULAIRE MAGHRÉBIN (EN L'OCCURRENCE) MAROCAIN

Les contes recueillis et adaptés en langue facile par Tauvel sont appelés "histoires" comme d'ailleurs l'ensemble des contes, bien que le titre général du recueil soit *Contes et histoires du Maghreb*. Ce qui importe sans doute pour l'auteur de l'anthologie des contes est beaucoup plus leurs intérêts pédagogique, didactique et ludique que leur aspect générique. C'est pourquoi chaque ensemble de récits constituant le recueil a un titre qui comporte le mot "histoire" suivi de la préposition "de" indiquant l'appartenance ("Histoires de Djeha", "Histoires du Chacal" et "Autres histoires").

(9) Christophe DESAINTGHISLAIN, Christian MORISSET et alii., *Littérature et méthodes*, Paris, Editions Nathan technique, 1998, p. 24. Les aventures de Renart sont essentiellement des histoires de ruses, de tromperies et de fourberies servant de discours parodique de la société féodale. Mais comme le chacal chez nous au Maghreb, Renart (Renard actuellement) est un personnage "paradoxal", il est "à la fois sympathique et odieux" (ibid.).

(10) Le lecteur se souvient comment celui-ci se venge de Dindenault, un marchand de moutons qui le traite de cocu, en jetant dans la mer le plus beau mouton qu'il lui a vendu.

(11) Marivaux, *Les Fausses confidences*, Acte I, scène 2, 1737.

(12) Personnage central dans *Le Mariage de Figaro*, 1784, de Pierre Augustin Caron de Beaumarchais.

Le conte animal qui se confond avec la fable est très ramassé. Le nombre de personnages y est très limité et ce sont principalement des êtres incarnant des caractères, des manières de vivre socialement, d'être au monde. La leçon est surtout implicite. On la devine et elle n'est jamais prononcée par le narrateur. Quand elle est explicite, c'est un personnage qui la prononce comme une sentence (voir "Le chacal berné").

La ruse se traduit aussi et essentiellement par le pouvoir rhétorique du discours du rusé ; celui-ci fait en effet un usage particulier de la langue. On convient que même dans la tradition écrite, dans *Kalila wa Dimna* d'Ibn Al Muqaffa'a (texte traduit des Fables de Pilpay), dans celles de La Fontaine, dans *Alboukhalâe* (Les avarés) d'Aljahid et dans les *Maqâmâtes* de Badia Azzaman et d'Alhariri, les rusés sont d'abord des personnages qui manient avec célérité le langage. Il en va de même pour les contes oraux marocains.

Ainsi, l'éloquence et la ruse sont presque indissociables, et le beau langage prend souvent la forme d'une flatterie ou d'une tournure humoristique :

- Le chacal et la perdrix s'étant rencontrés, le premier dit à l'autre : "Qui t'a peinte d'une façon si admirable ? [...]" (Basset, 1887 : 13).

- "Un matin, le Chacal voit le Coq qui chante sur une branche. Il s'approche et lui dit : 'Que tu chantes bien ! Quand je t'ai entendu, j'ai eu envie de devenir bon et de prier Dieu. Je suis venu tout de suite. Descends ! Viens faire la prière avec moi.'" (Tauvel, 1975 : 30).

La ruse devient même un terrain favorable de compétitivité : "Un lièvre se promenant avec un chacal lui dit : "J'ai une ruse". Le chacal répondit : "J'en ai 99 ..." (Basset, 1887 : 5).

Elle est ainsi un signe d'intelligence et de richesse spirituelle. En elle-même, elle constitue une valeur sûre. Dans certains contes, elle est même la condition sine qua non pour la réussite sociale. Le roi, dans "*Aïcha Lfahma*" (Bezzazi A.) choisit celle-ci pour femme à son fils parce qu'elle réussit toutes les épreuves qu'il impose à son père. Le rusé est d'abord quelqu'un qui est capable de s'adapter à une nouvelle situation et d'oser adopter un comportement nouveau, étrange même. Le loup feint de pleurer pour "rouler" l'âne et partout dans les contes d'animaux, dans les fables et les contes facétieux, il y a une place à la feinte, à la roublardise, à la comédie.

Comme nous venons de le noter, la feinte<sup>(13)</sup> et la théâtralisation sont de mise dans le conte populaire marocain. L'attitude paraît paradoxale, mais elle pimente le conte et l'agrément. Un personnage réputé charognard et agressif est présenté comme étant capable d'humour et de finesse.

Dans le conte "*Le Corbeau et ses petits*", la ruse est présentée comme une grande qualité, comme une valeur sûre, voire comme une condition nécessaire pour survivre. Elle est héréditaire puisqu'elle se transmet d'une génération à une autre comme les biens. La confiance en la progéniture, en l'héritier, en l'occurrence, se mérite. Le corbeau ne bénit son petit que lorsqu'il s'assure de ses facultés intellectuelles, de ses compétences et essentiellement de son savoir-faire. La ruse se révèle donc un objet précieux, une arme sans laquelle on ne peut subsister. Le conte d'animaux est très bref mais il est parfaitement agencé.

Il met en scène trois personnages : le corbeau, son petit et l'homme qui est à peine évoqué par les deux premiers protagonistes. Mais ce qui donne à l'histoire un caractère dramatique au sens théâtral du mot, c'est le recours au dialogue. La scène actualise en effet l'événement et montre les personnages en action. On assiste à une véritable mise en scène de l'acte intelligent. On voit agir le petit corbeau ; on le voit plutôt s'approprier la parole et prouver sa sagacité comme le fait Diab le hilalien<sup>(14)</sup>. Ainsi, pour employer l'expression de Jean de La Fontaine, "le conte fait passer le précepte avec lui"<sup>(15)</sup> et "conter pour conter me semble peu d'affaire"<sup>(16)</sup>.

La stratégie du rusé doit être efficace : situer, observer, réfléchir et agir sont les étapes par lesquelles doit passer tout acte méthodique comme le dit le proverbe japonais. C'est ce que nous apprend le petit conte animal que nous venons de voir.

Dans le conte "*Le loup et le milan*", un autre récit qu'on peut classer parmi les fables, il y a sans doute une moralité mais la ruse n'a point le même effet. Au contraire, elle engendre la haine et la vengeance. Le loup réussit à se venger parce qu'il sait attendre le moment propice de la mise en oeuvre de son stratagème. Provoqué par le milan, il maîtrise son agressivité, fixe son objectif qui consiste à brûler vifs les petits du milan et le réussit

(13) "L'âne partit et rencontra le chacal qui pleurait. ..." (Basset, 1887 : 11).

(14) Cf. *Diab, Jha, La'âba, Le triomphe de la ruse, op. cit.*

(15) Jean De La Fontaine, "Le Pâtre et le Lion" in *Fables et œuvres choisies*, Nouvelle Edition par Mario Roustan, Paris, H. Didier Libraire-Editeur et Toulouse, Ed. Privat Libraire-Editeur, 1935, p. 449.

(16) *Ibid.*

aisément. Ainsi, il prouve à son ennemi qu'il y a toujours plus rusé que soi et que celui qui trompe peut facilement être trompé. La fin est sans doute tragique puisque le milan a causé la mort de sa propre progéniture, mais la leçon est mémorable.

Le conte Amar le rusé (Hemmou Lehrami, version de Renisio), met en scène une ogresse très rusée dotée d'un grand pouvoir de tromperie : elle est affectueuse quand elle le veut, menaçante quand elle agit naturellement. Elle fait aussi de fausses promesses et tend constamment des pièges, mais Hemmou Lehrami, comme son nom l'indique, est plus rusé qu'elle. Il égorge ses filles et la tue avec un soc.

Dans la version de Bezzazi, plus longue, parce qu'elle commence par une présentation du personnage central et des membres de sa famille (le père, les six frères), Hemmou est dit "très malin". En effet, non seulement il réussit toutes les épreuves, mais il sait jouer des tours à son ennemie et lui tient un discours convaincant :

"Regarde, grand-mère, je suis tout maigre et trop sale ; si tu me donnais beaucoup à manger, je serais gros et bien gras, je serais le meilleur plat que tu n'aies jamais mangé."

Il est capable de s'adapter à toutes les situations et même d'imaginer des scénarios : "J'aimerais que tu invites tes sœurs et tes nièces pour qu'elles goûtent à ma chair."

Il excelle dans la feinte : "Viens, dit-il à la petite fille de l'ogresse, on se bat pour voir si tu es plus forte que moi." Il se déguise en ogresse et s'assure que son déguisement est parfait. Il ne survit que grâce à sa ruse.

Le personnage rusé cherche toujours à faire échouer la stratégie de son adversaire. Comme Shéhérazade dans les *Mille et Une Nuits*, appelé aussi *Le Livre des ruses*, le héros parvient toujours à détourner l'attention de sa victime. Il use de compliments, de flatteries, voire de mensonges pour sortir indemne du combat qu'il livre à son adversaire. Pour atteindre son objectif, il use de toutes les ressources du langage. Il est souvent très éloquent. En fait, le récit de la ruse est généralement lui-même une construction ingénieuse. Le narrateur varie les techniques, distribue les rôles et reprend la parole chaque fois qu'il le juge nécessaire. Il y a, à vrai dire, tout un travail à entreprendre dans ce sens pour déterminer ce qui fait qu'un personnage rusé est admiré même lorsqu'il incarne le Mal. Certes,



nous n'aimons pas les personnages escrocs, les contes eux-mêmes les condamnent et condamnent toute action frauduleuse comme cela se fait dans la vie sociale, mais ce qu'on admire dans un conte ou une fable, ce sont les exploits et les prouesses de l'esprit. Sans le grain d'intelligence qui sous-tend le conte, il n'y aurait pas de divertissement.

Enfin, le conte, comme d'autres genres, met en scène des phénomènes sociaux qui naissent des rapports entre les membres de la société et qui existent dans l'imaginaire social ; en bref, les rusés ont une place dans la société. Comme il existe des personnes naïves, il est des personnes intelligentes et parfois rusées, ambitieuses prétentieuses ou fourbes.

## POUR UNE MORPHOLOGIE DU CONTE DE LA RUSE ET UNE AUTRE CLASSIFICATION DES CONTES

La ruse est généralement valorisée dans le conte populaire marocain : c'est une forme de célébration de l'intelligence humaine. Mais jusqu'à quel point est-elle admise socialement ? A quel point est-elle stéréotypée ? Comment se renouvelle-t-elle ?

Même si le corpus n'est pas assez bien fourni, on peut tenter une étude morphologique du conte de la ruse. Comme dans tout conte merveilleux, l'état initial correspond à un manque qui pousse le héros à agir : un rêve à réaliser, un désir à assouvir, un élixir de jeunesse à posséder, une survie à assurer (cas du vieil homme et son fils), une relève assurée (cas du *Corbeau et son petit*) etc.

### A/ L'incipit des contes

Quant au commencement du conte, il se fait sans ambages. On entre dès l'incipit dans le vif du sujet et les entrées, sans être longues, varient d'un conte à l'autre :

- "Un chacal entra un jour dans un jardin où il mangea des pastèques.[...]" (Basset, 1887 : 19).
- "Un homme tue un gros mouton pour la fête de l'Aïd-Elkébir : il en mange une partie avec sa famille et décide de garder le reste pour plus tard. [...]" (Tauvel, 1975 : 27).
- "Un jour, le Lion est devenu vieux et n'est plus assez fort. Les autres animaux ne lui obéissent plus. [...]" (Tauvel, 1975 : 28).

La formule consacrée "Il était une fois" ou "Il y a longtemps, très longtemps" cède la place à l'indication temporelle "Un jour", "Un matin", "Un soir," et l'on voit d'emblée les personnages en action : ils prennent la parole ou agissent les uns sur les autres. Ce sont, comme au théâtre, des scènes vivantes auxquels on assiste :

- "Une fois un chacal arriva : les poules l'entendirent. [...]" (Basset, 1887 : 14).
- "Un jour, le Hérisson dit au Chacal : "Viens avec moi, j'ai un jardin avec beaucoup de légumes. Nous allons faire un bon repas [...]" (Tauvel, 1975 : 21)
- "Un soir, le Chacal rencontre le Hérisson". "- Où vas-tu ? demande le Hérisson", "Je vais à la chasse." (Tauvel, 1975 : 26).
- "Un jour, le Chacal et le Hérisson se mettent d'accord pour cultiver ensemble des navets. [...]" (Tauvel, 1975 : 28).

Dans certains contes, le mot "ruse" lui-même surgit dans le discours du conteur :

- "Une fois, le hérisson et le chacal firent amitié. Le premier dit à l'autre : '*Combien as-tu de ruses ?* [...]' (Basset, 1887 : 4 ; c'est nous qui soulignons).
- "Un lièvre se promenant avec un chacal lui dit : 'J'ai une ruse.'. Le chacal répondit 'J'en ai 99 [...]' Basset 1887 : 5)
- 

Parfois, la manifestation de la ruse est implicite. Le lecteur ne voit que le résultat, l'action rusée elle-même :

- "Au temps passé, alors que les bêtes parlaient, il existait, dit-on, un laboureur qui possédait une paire de bœufs avec lesquels il travaillait. Il avait coutume de partir avec eux de bon matin, et le soir il revenait avec un bœuf. Le lendemain, il en achetait un autre pour labourer et s'en allait dans la friche, mais un lion venait lui en prendre un et lui en laissait un. Il restait désespéré, cherchant quelqu'un qui le conseillât, quand il rencontra le chacal et lui raconta ce qui se passait entre lui et le lion. Le chacal demanda : 'Que me donneras-tu et je t'en délivrerai ? [...]' (Basset 1887 : 7).
- "Un homme dit un jour à sa femme : 'Va mettre un bât sur l'âne, avec une marmite de lait dans un panier, tu y ajouteras des figues et du

- pain'. L'âne partit et rencontra le chacal qui pleurait.[ ... ]" (Basset, 1887 : 11).
- "Un père corbeau recommandait à son petit : 'Lorsque tu apercevras un homme cheminant se courber vers la terre, ne t'y fie pas !'". (Renisio A. , "Le Corbeau et son petit", 1932).
  - "Un milan déroba la progéniture du chacal et la mangea. Le chacal lui ayant demandé pourquoi (il avait fait cela), l'oiseau, en s'envolant, lui dit : 'Si tu peux quelque chose (contre moi) agis.'" [...]."
  - "Hemmou<sup>(17)</sup> le rusé était grimpé à un figuier. Survint une ogresse qui cherchait à le dévorer : 'Descends vers moi, ô mon fils , lui-dit elle, et tends-moi une figue de ta menotte (teinte) au henné. [...]" ( Renisio A. , 1932 : 245)
  - "En pénétrant dans un trou, un rat eut la désagréable surprise de se trouver face à un serpent. Il voulut s'enfuir, mais le reptile avait déjà obstrué, à l'aide de sa queue, l'orifice par lequel il est entré. [...]. Le rongeur se serait sans doute éclipsé si le serpent, rusé lui aussi, n'avait bouché le pertuis, ne laissant qu'un infime interstice entre ses anneaux d'écaillés pour que son petit adversaire pût voir ce qui pourrait éventuellement se passer au dehors". (MOUZAOUÏ, 1992 : 33-35 et 110-112).
  - "Un homme avait sept fils et une chamelle blanche. Il dit un jour à ses fils : 'Mes enfants nous allons partir loin de ce pays où vit l'ogresse. [...]" ("L'histoire de Hemmu l'Hrami", Bezzazi A., inédit).
  - "Il y a très longtemps, forcé par la disette un homme entra dans une khima pour voler...[...]" ("L'hitoire du voleur", Hammouti A., recueilli en 2006, inédit).
  - "Un jour, un Mbar entra dans une "khima" (une tente de nomades ) pour voler du blé [...](Hammouti A., "Le Mbar et le sac de blé", recueilli en 2006, inédit).
  - "Mouhiyou tambourinait magnifiquement. [...]. Un jour, il fut invité par des gens qui habitaient dans un village lointain, et dès que la nuit fut tombée, il prit le chemin de la forêt obscure. [...]" (Hammouti, "L'histoire de Mouhiyou", conte recueilli en 2006, inédit).

---

(17) L'orthographe du nom change. Dans la version de Renisio, il s'écrit *Hammou* et dans celle de Bezzazi, il s'écrit *Hemmu*.

## B/ La fin du conte ou formule de clôture

Les contes que nous examinons brièvement, se caractérisent par une fin marquée par rapport à la formule consacrée du conte populaire merveilleux : "Ils se marièrent et eurent beaucoup d'enfants". Ainsi, la clôture se fait par une réplique d'un personnage dont la charge persuasive est très forte. La morale y est implicite. Elle peut être également une scène qui renvoie à la situation initiale en s'y opposant diamétralement, les rapports de force ayant basculé ("Le Chacal et le Milan"). Elle est tantôt comique ("L'histoire de Mouhiyou" et "L'histoire du voleur), tantôt tragique "Une ruse trop parfaite". Elle est parfois très proche de la fin d'un conte merveilleux où tout rentre dans l'ordre ("Amar le rusé", "Hemmou Lhrami", version de Renisio A. – et "Histoire de Hemmu lHrami", version de Bezzazi A.).

1. – "(Bravo !) mon fils, je laisse, par ta présence, le logis bien gardé !". (Renisio A., "Le Corbeau et son petit", 1932).
2. "Mais voilà qu'une braise était restée collée à la tripe en question. Et lorsque l'oiseau la posa dans le nid, la braise y communiqua le feu. Les petits du milan, brûlés vifs, tombèrent à la terre et furent mangés par le chacal". (Renisio A., "Le Chacal et le Milan" 1932).
3. "Le corbeau descendit alors et la dévora en se riant de la stupidité dont elle avait fait preuve en lui accordant sa confiance !

Ceux qui ont rapporté cette fable, affirment que la tortue n'aurait jamais connu une aussi triste fin si elle n'avait pas cédé à l'envie d'admirer ce que sa condition naturelle d'animal terrestre ne lui permettait pas de voir !" (MOUZAOUÏ, "Le corbeau et la tortue", in *Contes maghrébins*, 1992).

4. "Inquiet de la tournure qu'avaient pris les événements, le serpent se tint sur ses gardes, prêt à vendre chèrement ses écailles. Au lieu de profiter de cette aubaine et s'enfuir, le rongeur se jeta sur le serpent. Mal lui en prit ; le reptile n'en fit qu'une bouchée !" (MOUZAOUÏ, "Une ruse trop parfaite", 1992).
5. "Alors Hammou chercha par où sortir de la maison. Des colporteurs survinrent et ouvrirent la porte.  
Et Hammou s'en alla tranquillement emportant les biens de l'ogresse." (Renisio A., "Amar le rusé", "Hammou Lhrami", 1932, p. 170).
6. "L'ogresse, ses sœurs et ses nièces se mirent en ligne et se jetèrent contre la cabane ; ce fut leur fin : elles furent toutes brûlées et Hemmu

l'Hrami sortit alors de sa cabane et passa le reste de sa vie en paix."  
(Bezzazi, "Histoire de Hemmul l'Hrami, inédit).

7. " Cherche, lui dit-il, peut-être aurais-tu plus de chance que nous et trouverais-tu quelque chose à te mettre sous la dent, quant à nous, que Dieu nous vienne en aide, qu'il nous donne quelque chose !".  
(Hammouti A., "L'histoire du voleur", inédit).
8. "[...]. Il osa réveiller le propriétaire qui dormait en lui disant :  
"Réveille-toi, monsieur, et aide-moi à porter ce sac, que Dieu te protège !".  
(Hammouti A., "Le Mbar et le sac de blé", inédit).
9. "Prenant le tambour pour Mouhiyou, l'ogresse le suivit et s'en alla vers le gouffre. Mouhiyou, lui, se sauva en criant : "N'attends personne, ne crains rien !". (Hammouti A., "L'histoire de Mouhiyou", inédit).

On note aussi que c'est à la fin des contes, où la ruse est clairement mise en scène, que l'art de suggérer prédomine. Le conteur procède par allusions et commente rarement. C'est au lecteur habile et attentif de tirer une leçon, de réagir. La réplique finale ou mot de la fin chatouille l'intellect et nécessite une présence d'esprit.

Dans le conte de la ruse, il y a toujours un événement qui correspond à une situation conflictuelle. Un malentendu ou un besoin (souvent biologique) se fait ressentir et pousse le personnage rusé à agir ou même à agresser quelqu'un d'autre qui, à son tour réagit et fait valoir son savoir-faire, son habileté.

Ainsi, de nouveaux rapports s'établissent entre les personnages et de nouvelles stratégies sont mises en œuvre. On narratifs. Une lutte s'instaure entre les protagonistes même si les rapports de forces ne sont pas toujours équilibrés.

A la force physique (taille et corpulence) et à l'arrogance, s'opposent l'intelligence et la simplicité, le savoir-faire et la malice ; il y a donc une sorte de compensation chez l'être faible physiquement.

Quand le processus se déclenche, c'est l'agresseur qui commence souvent le premier : il use soit de violence et de menace soit de tromperie ; il tend un piège au personnage plus rusé que lui qui le neutralise grâce à sa prévoyance et sa perspicacité,. Celui-ci tente de trouver une solution, une issue comme le hérisson laissé dans le silo par le loup ou la hyène. Il finit par détourner la situation en sa faveur. La lutte prend constamment l'aspect d'un jeu, d'un divertissement ; ainsi, le héros ruse et éprouve du plaisir à le faire.

Comme nous l'avons signalé plus haut, pour se conserver, pour survivre, le personnage adopte une stratégie guerrière. Les techniques et machinations sont alors valorisées : on ruse d'abord pour désamorcer le conflit, quand la situation se complique, on utilise tous les moyens pour déjouer les stratagèmes et attaques de l'adversaire. La manœuvre espiègle est la seule arme utilisée par le rusé. Le recours à la force physique n'est qu'une feinte : un programme narratif d'usage comme c'est le cas de Hammou et Mqidech qui livrent un combat à la fille de l'ogresse pour faire croire à celle-ci qu'ils sont moins forts que sa petite et par conséquent qu'elle peut les laisser en sa compagnie en son absence. Le rusé vise perpétuellement "la déstabilisation" de son ennemi et il en résulte un effet comique. Le personnage rusé réussit constamment à l'emporter sur son adversaire car il est dès le départ doté de certaines compétences : adroit et fin, il sait quand il faut résister et à quel moment il doit agir, attaquer.

La ruse est partout, quel que soit le domaine, religieux ou profane<sup>(19)</sup> et l'on retrouve certaines fonctions du conte merveilleux dans le conte de la ruse : le départ, l'épreuve, le premier combat, la défaite, la faute (l'oubli, la promesse non tenue), la rencontre, la victoire, le retour et la sanction.

Le temps est presque indéterminé, mais la dimension symbolique est on ne peut plus présente. Par ailleurs, la tradition orale "ne cesse de se réinventer au gré des époques et des circonstances"<sup>(20)</sup> d'où les variantes et les réutilisations modernes dans la tradition écrite : Kateb Yacine faisant de Joha "un travailleur immigré"<sup>(21)</sup>.

Le récit est loin d'avoir une fonction comique explicite dans certains cas. La ruse est donnée à voir par suggestion. C'est parce qu'elle fait défaut que le personnage évoqué devient méprisable. Le Mbar serait de facto un simple d'esprit même si ce n'est qu'un cliché.

Si la ruse est un thème central dans de nombreux contes, particulièrement dans les contes facétieux, elle présuppose l'existence d'autres thèmes comme le sens de la solidarité, du compagnonnage et de l'amitié qui sont souvent voués à l'échec à cause des contraintes de la vie

---

(18) Cf. Chakib Tazi, "Joha et ses œuvres", in *La Comédie de la ruse*, op. cit., p.166.

(19) On peut ruser même contre les plus proches : la benjamine et ses sœurs (voir la légende de Joseph et ses frères), contre l'ami (Le loup et le hérisson, véritable compère etc.).

(20) Guy Dugas, "Mollah, Ch'a, Hodja, les ruses de Joha en situations interculturelles" in *La Comédie de la ruse*, op. cit., p. 176 sq.

(21) Ibid.

sociale et de l'attachement individuel à la vie. Cette coexistence de la ruse et de la tentative de vivre en compagnie de l'autre, d'être même son partenaire se révèle une constante dans les contes marocains :

- "Le Lion et le Chacal sont devenus amis depuis peu de temps. [...] (Tauvel, 1975 : 24).
- "Le hérisson et le chacal s'assemblèrent pour cultiver des oignons dans un potager. [...]" (Basset, 1887 : 14).

C'est une attitude ambivalente qu'adoptent les personnages rusés. D'une part, ils tissent des liens avec d'autres personnages au point de devenir associés, compères et même amis ; d'autre part, l'amour propre et l'instinct de survie animent le rusé et le poussent à "finasser" pour se moquer de son compère (cas du Chacal et du Hérisson), pour se positionner et prévaloir.

Par leur brièveté excessive et par leur caractère humoristique, les contes oraux prennent la forme d'anecdotes (" /nukat/" en arabe) ou de ce qu'on appelle "blagues", très répandues au Maroc depuis les années quatre-vingts du siècle dernier. Quand, ils ne font pas rire, ils font du moins sourire, tellement ils interpellent l'intellect et chatouillent l'esprit.

L'onomastique nous en dit long sur la place de la ruse dans la société marocaine en l'occurrence dans la région du Maroc oriental. En effet, comme nous l'avons laissé entendre, certains personnages portent un nom qui dénotent la ruse et la "roublardise". "Lhrami" vient sans doute du tamazight /*Ayahram*/, /*ahenjir*/ (enfant espiègle, gamin malin, rusé) et le conte "Hemmu lHrami"<sup>(22)</sup> raconte en effet les espiègleries du jeune héros.

Dans ce conte (version de Bezzazi A.), le héros est d'emblée désigné comme le plus intelligent des sept frères puisqu'il demande à son père de lui construire une maison de fer pour échapper au pouvoir et aux menaces de l'ogresse. Celle-ci s'aperçoit qu'il est "très malin" et le "baptise" *Hemmu lHrami*. En effet, pour tromper l'ogresse, il imagine plusieurs scénarii :

- '''- Tu peux me manger, dit-il à l'ogresse, mais, avant, j'aimerais que tu invites tes sœurs et tes nièces pour qu'elles goûtent à ma chair'.
- '- Pour me tuer, dit-il à l'ogresse, à ses sœurs et ses nièces, il vous reste un seul moyen : ramassez beaucoup de bois et mettez le feu autour de ma cabane''.

Il parvient vite à convaincre l'ogresse :

---

(22) C'est la transcription adoptée par A. Bezzazi.

"Regarde, grand-mère, je suis tout maigre et trop sale ; si tu me donnais beaucoup à manger, je serais gros et bien gras, je serais le meilleur plat que tu n'aies jamais mangé", lui dit-il. L'ogresse approuve l'idée".

Il use et abuse de la feinte. Il se déguise en ogresse quand il le veut et il fait semblant de souffrir au moment opportun pour déjouer le stratagème de son ennemie. En bref, le conte met en œuvre toute une stratégie énonciative pour mettre en valeur le caractère rusé de Hemmu IHrami.

Dans le conte "Le Chacal et le Milan", la ruse du chacal se confirme quand sa stratégie vengeresse réussit comme il l'a imaginée et telle qu'il l'a annoncée à son adversaire :

"- C'est bien, lui (au milan) répliqua le chacal, tu as dévoré mes enfants tout crus ; moi je vais manger les tiens bien cuits". (Renisio A., 1932 : 154-198).

La situation finale n'est en fait qu'une exécution de cette menace :

"Et lorsque l'oiseau la posa dans le nid, la braise y communiqua le feu. Les petits du milan, brûlés vifs, tombèrent à la terre et furent mangés par le chacal".

Le milan agit sans réfléchir, du moins sans bien réfléchir ; son avidité et sa stupidité entraînent la perte de sa progéniture. Le défi qu'il lance au chacal, en s'élevant dans le ciel, après avoir dévoré ses louveteaux est inopportun. Il s'est cru hors de portée et a oublié qu'il finirait par descendre sur terre et par payer cher son arrogance. Ainsi le proverbe "A malin, malin et demi" s'applique bien à sa situation.

La tortue est tombée dans le piège du corbeau à cause de sa niaiserie. Si dans la fable française, c'est le corbeau qui symbolise la stupidité, dans la fable marocaine, il incarne la ruse. C'est lui qui tient à la tortue un discours mielleux pour la rassurer de son "amitié" et la dévorer. La fin du conte animal est tragique et la leçon on ne peut plus claire :

"Le corbeau descendit alors et la dévora en se riant de la stupidité dont elle avait fait preuve en lui accordant sa confiance !". (Mouzaoui N., *Contes africains*, 1992).

Avant de conclure, nous notons que chaque conte a sa manière de célébrer la ruse et par conséquent de condamner la stupidité car on ne peut parler de l'une sans parler de l'autre. Les personnages mis en scène ne sont ni parfaits ni totalement nigauds. Les plus rusés sont parfois trompés mais jamais définitivement.



C'est sans doute dans l'histoire "Le Mbar et le sac de blé" que la bêtise frise l'imbécillité, voire l'absurde : le voleur réveille le propriétaire de la maison et lui demande : "Réveille-toi, monsieur, et aide-moi à porter ce sac ; que Dieu te protège".

Dans la version de Renisio, Hammou Lhrami est deux fois saisi par l'ogresse et mis dans une outre ; la troisième, il est enfermé avec les petites de celle-ci, mais c'est lui qui a le dernier mot puisqu'il égorge les petites ogresses l'une après l'autre et tue leur mère avec un soc. Le conte dit bien que Hammou est méfiant et que, pour s'assurer de la mort de son ennemie, il demande à un corbeau de lui "piquer les yeux", car lui, "[il] ne se fi[e] pas, même la voyant morte". Son déguisement en petite ogresse, les pièges qu'il tend à son adversaire ne font que confirmer son habileté.

L'ogresse n'est certes pas stupide, mais elle est moins rusée que Hemmou LHrami. Comme ailleurs, dans d'autres contes, elle l'est moins que Mqidech ou Mouhiyou. Elle est généralement victime de sa voracité et de ses actes presque irréflectifs, instinctifs. Les deux premiers lui jouent des tours et le troisième lui échappe par bonheur :

"Prenant le tambour pour Mouhiyou, l'ogresse le suivit et s'en alla vers le gouffre" (Hammouti A., "L'histoire de Mouhiyou", inédit).

Le rat dans le conte "Une ruse trop parfaite" meurt parce qu'il ne s'est pas contenté d'échapper une première fois au serpent. Il meurt parce qu'il a fini par croire à son pouvoir. C'est sa suffisance et sa stupidité qui l'ont tué : "Le rat, dit le conte, avait usé d'une ruse pour survivre mais il y avait tellement cru qu'il provoqua lui-même sa propre fin !" (Mouzaoui N., *Contes africains*, 1992).

En définitive, chaque conte développe une idée et, par le truchement de ses personnages, transmet un message. En plus de ses dimensions sociale, culturelle, didactique, ludique, il a une dimension symbolique qu'incarnent les personnages qu'il met en scène.

## CONCLUSION

La ruse est sans doute un thème très prisé dans la tradition orale maghrébine, en l'occurrence marocaine, comme elle l'est dans la tradition écrite arabe ou occidentale. Dans les contes marocains, elle constitue un ingrédient indispensable à la survie du genre, qu'il soit raconté en berbère

ou arabe dialectal. Elle en est même le nerf puisqu'elle relance l'action, crée le suspense et donne l'envie d'écouter, de lire. Que le personnage rusé soit un animal, un être humain ou qu'il tienne des deux comme l'ogre ou l'ogresse, le degré d'intelligence se mesure à la teneur de l'acte rusé, à son effet sur l'adversaire, car tous les personnages sont plus ou moins rusés. L'auditeur, et par conséquent le lecteur, est à la merci du conteur qui sait le tenir en haleine en usant toujours de nouvelles stratégies narratives et en racontant de nouveaux exploits de personnages ancrés dans leur terroir, dans leur aire culturelle spécifique ou qui découvrent de nouveaux espaces où ils mettent en œuvre leur savoir-faire.

La ruse de la narration dans les contes oraux marocains est sans doute un travail à faire. Voir comment fonctionnent les contes où la ruse est mise en scène, en d'autres termes, procéder à une morphologie des contes de la ruse, à une étude des mécanismes de la construction du récit et de la production du sens est une tâche à entreprendre. L'on doit aussi multiplier les approches (psychanalytique, sociologique, anthropologique, philosophique) pour étudier les contes de la ruse maghrébins en général et marocains en particulier .

## BIBLIOGRAPHIE

- BASSET René, *Contes populaires berbères*, recueillis, traduits et annotés par Basset René, Ernst Leroux Editeur, Paris , 1887.
- BEZZAZI Abdelkader, *Les Contes de Béni Snassen, Contes de l'ogresse* (inédits).
- BASSET René, *Contes populaires berbères*, recueillis, traduits et annotés par Basset René, Ernst Leroux Editeur, Paris, 1887.
- BOUVIER Jean-Claude, BREMONDY Henry-Paul, et al., *Tradition orale et identité culturelle, problèmes et méthodes*, Paris, Editions du CNRS, 1980.
- CALAME GRIAULE, G ., *Le renouveau du conte*, Editions du CNRS, 1991.
- CHADLI El Mostafa, "La littérature orale, : problématique et enjeux" in *Aspects de la littérature au Maroc*, Oujda, Faculté des Lettres, 1984, pp.11-14.
- CHEVALIER, J. GHERBRANT A., *Dictionnaire des symboles*, Paris, Editions, Lafont/Jupiter, 1969.
- DUGAS Guy, "Les ruses de Joha en situation interculturelle", *La Comédie de la ruse ; Stratégies et discours des rusés dans les littératures européennes et du monde arabe*. Actes du Colloque organisé par le Centre de Préparation à l'Agrégation de Français de l'Ecole Normale Supérieure de Méknès les 12 et 13 mars 1998, Coordination par Jean-Luc JOLY Oualili, Cahiers de l'E.N.S. de Meknès, numéro spécial, Cahiers de l'Association Marocaine de Littérature Générale et Comparée n°1.
- GALLEY Micheline & IRAQUI CINACEUR Zakia, *Diab, Jha, La'âba... Le Triomphe de la ruse, Contes marocains du fonds Colin*. Classiques africains, distribués par les Belles Lettres, Paris, 1994.
- GÖRÖG VERONIKA, avec la participation de CHICHE Michèle, *Littérature orale d'Afrique noire, bibliographie analytique*, ouvrage publié avec le concours de : Centre National de la Recherche

Scientifique, Centre d'Etudes africaines, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Ministère de la coopération, Paris, G.-P. Maisonneuve et Larose, 1981.

- *HISTOIRE DES LITTERATURES I. LITTERATURES ANCIENNES, ORIENTALES ET ORALES*, Encyclopédie de la Pléiade, Volume publié sous la direction de Raymond QUENEAU, Librairie Gallimard, 1955, pp. VII-XXII et Mircea Eliade "Littérature orale : Mythologie, folklore, littérature populaire, pp.3- 26.
- HAMMOUTI Abdellah, *Contes et légendes du Maroc* ( inédit).
- KNAPPERT Jan : *Fables d'Afrique*, Castor Poche Flammarion pour la traduction française [1980] 1982 : 29-34. (Notons toutefois que le recueil de récits où la moralité est affichée se veut un recueil de fables. La leçon y devient une exigence du genre).
- LACOSTE-DUJARDIN, C., *Le Conte kabyle*, Paris, FM/Fondations, 1982.
- LAOUST, E., *Contes berbères du Maroc*, Paris, , Edition Larose, 1950.
- *LE CONTE POPULAIRE DANS LE PATRIMOINE MAROCAIN*, Thème du colloque de la Commission du Patrimoine en collaboration avec l'association Marocaine du patrimoine Linguistique, Rabat, 22-23 septembre 2005, Rabat, Imp. El Maârif Al Jadida, Publications de l'Académie du Royaume du Maroc, Collection "Colloques", 2006.
- *LES MILLE ET UNE NUITS*. Contes choisis I, Edition présentée, établie et traduite par Jamal Eddine BENCHEIKH et André MIQUEL avec la collaboration de Touhami BENCHEIKH, Editions Gallimard, 1991.
- *LES MILLE ET UNE NUITS EN PARTAGE*, sous la direction d'Aboubakr CHRAÏBI, Paris, Actes Sud, 2004.
- LOISEAU Sylvie, *Les Pouvoirs du conte*, PUF l'éducateur, 1992.
- MAUNOURY Jean-Louis, *Sublimes paroles et idioties de Nasr Eddine Hodja et Nouvelles paroles et idioties de Nasr Eddine Hodja*, Paris, Phébus, 1990 & 1998.
- MOULIERAS Auguste, *Les Fourberies de Si Djeha*, Paris, La boîte à documents/ Bilingues, 1987.

- MOUZAOUI Nacer, *Contes africains*, Alger, Entreprise Nationale, 1992, ("Le Corbeau et la tortue" et "Une ruse trop parfaite", deux contes marocains extraits de respectivement pp. 33-35 et pp. 110-112).
- NAHUM André, *Histoires de Ch'ha*, Paris, Bibliophane, 1986.
- PROPP Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Editions du Seuil, 1965.
- RENISIO A., *Etude sur les dialectes des Beni znassen, du Rif et des Senhaja de Sraïr, Grammaire, textes et lexique*, Ed Ernest Leroux, Paris, 1932, pp. 154-198.
- SCELLES-MILLIE, *Contes mystérieux d'Afrique du Nord*, Maisonneuve & Larose, Paris, Gravure de Clotilde et Noël Plasquier-Bronde, 2002, essentiellement les contes : "B.B. 'Les Quatre fils de Si Chattar'" et "B. Kh. 'Les sept frères et le ghoule'".
- SIMONSEN, M., *Le conte populaire français*, Paris, PUF ( Coll. "Que sais-je ?"), 1994.
- SORIANO Marc, *Les Contes de Perrault, culture savante et traditions populaires*, Paris, Editions Gallimard, coll. "Gallimard Tel", 1968, (1977 pour la préface).
- VALLAY-VALENTIN, *L'Histoire des contes*, ouvrage publié avec le concours du CNL, Librairie Arthème Fayard, 1992.

## ANNEXES (CORPUS)

### **Le corbeau et son petit (RENISIO A., 1932) :**

Un père corbeau recommandait à son petit :

"Lorsque tu apercevras un homme cheminant se courber vers la terre, ne t'y fie pas !

- Mais, mon père, répliqua le petit corbeau, et s'il a déjà ramassé la pierre de l'autre côté de la crête ?

- (Bravo !) mon fils, je laisse, par ta présence, le logis bien gardé !".

### **Le Chacal et le Milan (RENISIO A. , 1932)**

"Un milan déroba la progéniture du chacal et la mangea. Le chacal lui ayant demandé pourquoi (il avait fait cela), l'oiseau, en s'envolant, lui dit : "si tu peux quelque chose (contre moi) agis .

- C'est bien, lui répliqua le chacal, tu as dévoré mes enfants tout crus ; moi je vais manger les tiens bien cuits".

Il plaça alors un long boyau sur le feu. Le Milan arriva et l'enleva. Mais voilà qu'une braise était restée collée à la tripe en question. Et lorsque l'oiseau la posa dans le nid, la braise y communiqua le feu. Les petits du milan, brûlés vifs, tombèrent à la terre et furent mangés par le chacal".

(A. Renisio A. 1932, p. 170).

### **Le corbeau et la tortue (MOUZAOUÏ, 1992)**

Une tortue grignotait tranquillement quelques feuilles de salade dans un potager lorsqu'elle perçut un battement d'ailes qui allait s'amplifiant.

Instinctivement, elle s'engouffra dans sa carapace. Il était temps ; un corbeau, aussi noir que la misère qui sévit dans les montagnes, se posa près d'elle. Et comme celui-ci l'avait vue effrayée et cloîtrée dans son inexpugnable logis naturel, il tenta de la rassurer :

- Pourquoi te caches-tu, sœur tortue ? Je suis un ami et je n'ai nullement l'idée de te nuire, bien au contraire. Je t'ai vu, du haut de mon essor céleste, seule, errant à l'aventure et me suis dit qu'il fallait tenir compagnie, un tant soit peu, à l'une de ces créatures terrestres avec lesquelles nous, les voyageurs ailés, partageons la vie ici-bas !

Ces paroles mielleuses rassurèrent quelque peu la tortue qui se mit à montrer très lentement sa tête, comme s'il subsistait encore en elle quelque scepticisme quant à la sincérité de l'oiseau noir dont la voix enrouée et perçante lui semblait malgré tout hostile.

Sentant que le chélonien n'était pas tout à fait tranquilisé, le corbeau, d'un coup d'aile, alla se poser sur une branche, quelques mètres plus loin, et de là, il commença à discourir :

- Tu dois t'ennuyer, sœur tortue, toi dont la démarche lente et pénible limite considérablement les multiples spectacles que la nature offre aux yeux. N'as-tu jamais songé à ce que l'on peut éprouver lorsque le regard

embrasse, l'espace de quelques instants, les collines, les montagnes, les champs et les arbres de toutes sortes ?

- Non, répondit la tortue, le Tout-Puissant m'a ainsi créée et je n'en suis pas mécontente. Je vois des collines, des montagnes, des champs et des arbres de toutes sortes mais très lentement ; ce qui me permet de bien les scruter et, par conséquent, de bien les connaître !

Le corbeau, qui ne s'attendait pas à une telle réplique, poursuivit :

- Tes paroles sont très sages, tortue, mais t'es-tu demandée, ne serait-ce qu'une fois, comment est la nature vue du haut des cieux ?

La tortue marqua un temps de réflexion avant de répondre d'un ton rêveur :

- Voler dans les airs et admirer les champs et les montagnes d'en haut doit être merveilleux !

- Il ne tient qu'à toi de jouir de ce merveilleux spectacle ! Tu n'auras qu'à t'accrocher à moi et je t'emmènerai voyager dans le sillage des nuages !

La tortue se sentit comblée d'aise et de félicité. Elle se cramponna solidement au passereau qui prit aussitôt le chemin de l'azur dans un battement d'ailes rapide et enfiévré.

L'oiseau vola longtemps et fit voir à sa "passagère" maints décors envoûtants. Quand il eut senti qu'elle était fatiguée, il zigzagua et tournoya dans le ciel tant et si bien qu'elle lâcha prise. Elle tomba sur les rochers et se brisa la carapace, dévoilant ainsi au ciel et au soleil son maigre corps de mangeuse de salade.

Le corbeau descendit alors et la dévora en se riant de la stupidité dont elle avait fait preuve en lui accordant sa confiance !

Ceux qui ont rapporté cette fable, affirment que la tortue n'aurait jamais connu une aussi triste fin si elle n'avait pas cédé à l'envie d'admirer ce que sa condition naturelle d'animal terrestre ne lui permettait pas de voir !

### **Une ruse trop parfaite (MOUZAOUÏ : 1992)**

En pénétrant dans un trou, un rat eut la désagréable surprise de se trouver face à un serpent. Il voulut s'enfuir mais le reptile avait déjà obstrué, à l'aide de sa queue, l'orifice par lequel il était entré. Voyant sa situation fort

désespérée, le rongeur tenta le tout pour le tout : il adopta une attitude menaçante et lança d'un ton aussi arrogant qu'inattendu :

- Ecarte-toi de mon chemin, vile créature si tu ne veux pas passer de vie à trépas en subissant une de mes foudroyantes morsures !

Le serpent rit un bon moment avant de répondre :

- Tu es drôle, petit animal ; je t'aurais épargné volontiers mais tu es si appétissant !

Voyant que sa ruse allait échouer, le petit rongeur proposa un étrange pari à son antagoniste pour gagner du temps, en attendant éventuellement l'occasion de lui fausser compagnie :

- Je parie ma vie contre un bout de ta queue que ma morsure est plus redoutable que la tienne, lui dit-il. Bien que le reptile eût trouvé le défi inepte, il le releva, par amour-propre.

Le rat expliqua alors le principe de l'épreuve ;

- Nous attendrons que des êtres humains passent à proximité de notre trou et nous les mordrons. Sera vainqueur celui qui aura provoqué la mort de sa victime plus rapidement que l'autre !

La ruse du rat était si simple qu'elle frisait la grossièreté. Il envisageait de déguerpir dès que son tour de mordre serait arrivé !

Les deux animaux se mirent à guetter, la tête légèrement penchée vers l'extérieur : le rongeur se serait sans doute éclipsé si le serpent, rusé lui aussi, n'avait bouché le pertuis, ne laissant qu'un infime interstice entre ses anneaux d'écailles pour que son petit adversaire pût voir ce qui pourrait éventuellement se passer au dehors.

Ce fut, tout d'abord, un vieux paysan qui passa près du trou. Le serpent, tel un éclair, se jeta sur lui, mordit un de ses maigres mollets et réintégra le trou aussitôt sans être vu. L'homme avait hurlé comme un loup avant de s'affaïsser en psalmodiant des prières et en faisant ses adieux au monde cruel qu'il avait connu. Pendant ce temps, le reptile avait permis au rat de sortir de sa petite tête pour qu'il constatât de visu le terrible effet de son dard, et bien sûr, il n'oublia pas d'emprisonner sa queue sous le poids de l'extrémité de ses anneaux rugueux afin d'étouffer toute velléité de fuite. Le petit animal s'était tellement penché dehors que le paysan le vit et aussitôt celui-ci se releva en hurlant de joie :

- Ah ! que je suis bête ! Ce n'était qu'un rat et j'allais mourir !



Le rat, qui n'avait pas compris ce qui s'était passé dans la tête du vieux paysan, retourna au trou et persifla le serpent :

- Ta victime n'est pas morte ! Regarde-la, poursuivant sa route comme si de rien n'était !

Le reptile jeta un coup d'œil dehors et dut reconnaître que le petit animal avait raison. Mais il ignorait que le vieil homme devait succomber quelques instants plus tard, loin de leurs regards !

Un temps s'écoula. Un autre paysan s'aventura près du trou et le rat le mordit sans se faire remarquer.

L'homme ne broncha même pas. C'était à peine s'il avait senti une légère douleur au niveau de son gros orteil gauche. Une douleur qu'il pensait annihiler en palpant seulement l'endroit d'où elle émanait. Et soudain, il tomba à la renverse, tel un arbre qu'un bûcheron vient d'abattre. La vie avait subitement quitté son corps ! Il avait aperçu la tête du serpent et il avait cru que c'était lui qui l'avait assailli. La peur qu'il en éprouva était telle qu'il rendit l'âme !

Le serpent, qui avait imputé la mort du paysan à la morsure du rat, s'était mis à trembler comme une feuille de figuier. Il s'écarta de son chemin et lui demanda de lui pardonner s'il avait quelque peu abusé de son précieux temps.

Le rat, tout d'abord, ne comprit pas pourquoi le comportement du serpent avait subitement changé. Mais lorsqu'il eut vu sa "victime" gisant dans la poussière, il s'imagina doté d'une force extraordinaire et se fit menaçant : "Je suis une terreur et je l'ignorais !", pensa-t-il.

Inquiet de la tournure qu'avaient pris les événements, le serpent se tint sur ses gardes, prêt à vendre chèrement ses écailles. Au lieu de profiter de cette aubaine et s'enfuir, le rongeur se jeta sur le serpent. Mal lui en prit ; le reptile n'en fit qu'une bouchée !

Le rat avait usé d'une ruse pour survivre mais il y avait tellement cru qu'il provoqua lui-même sa fin !

##### **5. Amar le rusé "Hammou Lhrami", (VERSION RENISIO A. , 1932)**

Hammou le rusé était grimpé à un figuier. Survint une ogresse qui cherchait à le dévorer :

"Descends vers moi, ô mon fils, lui dit-elle, et tends-moi une figue de ta menotte (teinte) au henné. - J'ai peur, ô grand-mère, que tu me saisisses, répondit Hammou. - Je ne te prendrai pas, je te le promets, descends, ô Hammou, ô mon fils, reprit l'ogresse".

Mais quand il descendit, elle s'empara traîtreusement de lui et l'enferma dans une outre, puis alla boire à la source. Alors Hammou sortit de l'outre, y mit à sa place du sable de rivière, s'enfuit et remonta sur son figuier.

L'ogresse se rendit chez elle, déposa l'outre et s'aperçut que Hammou avait fui. Elle dit à ses enfants : "Ô mes filles, je vous amenais Hammou le rusé pour nous en amuser mais il a disparu".

Elle revint au figuier et le voyant perché sur l'arbre, lui dit : "Viens ô mon fils, mon Hammou ! Tu as fui, laissant tes sœurs en pleurs à ton sujet !

- Ô mère-grand ! J'ai peur que vous me dévoriez, dit Hammou.

- Non, dit-elle. Penche-toi vers moi, ô mon fils et donne-moi quelques figues de ta petite main (rose) de henné.

- J'ai peur, reprit-il, que vous me mangiez".

Enfin, il tendit une figue à l'ogresse qui le saisit, le remit dans l'outre et l'emmena vers sa demeure, chez ses sept filles. Quand elle y arriva, elle leur dit : "Fermez portes et fenêtres ; je vous amène Hammou le rusé pour votre amusement". Elle le leur livra et partit à la chasse.

Hammou resta auprès des petites ogresses. Celles-ci, ayant remarqué qu'il avait des tatouages aux mains, lui demandèrent : "Ô Hammou, tu vas nous faire des tatouages semblables aux tiens.

- Volontiers, répondit-il ; j'en ferai à chacune de vous dans sa propre chambre, mais je les lui ferai au cou".

Alors il égorga chacune d'elle dans sa chambre et la mit dans un sac. Puis il grimpa sur la bergerie après s'être muni d'un socle de charrue et attendit, ainsi posté, l'ogresse, leur mère. Quand elle arriva, elle entra et se mit à chercher ses filles : "Où sont-elles ? Où est Hammou ?", se disait-elle.

A force de chercher, elle découvrit ses filles égorgées et aperçut Hammou sur la bergerie. Elle bondit mais il l'atteignit à la figure avec le soc et la tua. A un corbeau qui passait dans l'air, Hammou dit : "Descends et viens piquer les yeux à l'ogresse". car Hammou ne se fiait pas, même la voyant morte. L'oiseau descendit et lui creva les yeux.

Alors Hammou chercha par où sortir de la maison. Des colporteurs survinrent et ouvrirent la porte.

Et Hammou s'en alla tranquillement emportant les biens de l'ogresse.

(A. Renisio, 1932, p. 170).

### **L'histoire de Hemmu IHrami (BEZZAZI A., inédit)**

Un homme avait sept fils et une chamelle blanche. Il dit un jour à ses fils : "Mes enfants, nous allons partir loin de ce pays où vit l'ogresse". Les sept fils partirent alors avec leur père. Après une longue marche, l'un d'eux dit à son père : "Père, je ne peux plus marcher". "Que puis-je faire pour toi, mon fils ?", lui demanda son père. "Laisse-moi monter sur la chamelle blanche", lui dit son fils. "Tu as beau m'être cher la chamelle m'est plus chère que toi", lui dit son père.

- "Alors père, construis-moi une cabane et laisse-moi ici", lui dit son fils.

Le père construisit une cabane à son fils et le laissa seul. Peu de temps après, l'ogresse et sa fille qui était borgne, arrivèrent devant la cabane. L'enfant fut dévoré par elles.

Le père et ses six autres enfants, ne sachant pas que l'ogresse et sa fille les suivaient de loin, continuèrent leur marche. Un autre fils se fatigua et dit à son père : "Père, je ne peux plus marcher". Le père lui demanda : "Que puis-je faire pour toi, mon fils ?". "Laisse-moi monter sur la chamelle blanche", lui dit son fils. "Tu as beau m'être cher la chamelle blanche m'est plus chère que toi", lui dit son père.

"Alors fais-moi une cabane et laisse-moi ici", lui demanda le fils.

Le père construisit une cabane à son fils et le laissa seul. Peu de temps après, l'ogresse et sa fille arrivèrent et dévorèrent l'enfant.

Tous les fils, l'un après l'autre, furent fatigués de marcher. A chacun d'entre eux, le père construisit une cabane et continua sa marche. Tous furent mangés par l'ogresse et sa fille, sauf le dernier qui, quand il se fatigua de marcher, dit à son père : "Père, je ne peux plus marcher". Le père lui demanda : "Que puis-je faire pour toi, mon fils ?". "Laisse-moi monter sur la chamelle blanche", lui dit le fils. "Tu as beau m'être cher la chamelle blanche m'est plus chère que toi", répondit le père. "Alors, construis-moi une cabane en fer et laisse-moi ici", lui dit le fils.

Le père construisit la cabane de son dernier fils en fer et le laissa seul. Peu de temps après, l'ogresse et sa fille arrivèrent ; elles s'installèrent près de la

cabane. Pas loin des lieux, il y avait une source et un figuier. Le matin de bonne heure, l'ogresse appela le jeune homme : "Réveille-toi, allons cueillir des figues". - "Oh ! grand-mère, mon panier est troué, je suis en train de le réparer", lui répondit-il. L'ogresse, prise de colère, déchira son panier et se mit à le réparer. Entre-temps, le jeune homme sortit pour cueillir les meilleures figues. Quand l'ogresse finit de réparer le panier, elle l'appela une seconde fois : "Ton panier est prêt ? Allons donc cueillir des figues". Le jeune homme répondit : "J'ai cueilli les meilleures et je t'ai laissé le reste".

Le lendemain, de bonne heure, l'ogresse l'appela encore une fois : "Réveille-toi, allons puiser l'eau fraîche dans la source". Le jeune homme répondit : "Oh ! grand-mère, je dois d'abord réparer mon outre".

Furieuse, l'ogresse déchira son outre et se mit à la réparer. Entre-temps, le jeune homme, nommé Hemmu lHrami, sortit pour puiser de l'eau fraîche et revint à sa cabane. Quand l'ogresse finit de réparer son outre, elle l'appela une seconde fois pour puiser de l'eau fraîche. Le jeune homme lui dit : "J'ai puisé l'eau fraîche et propre et je t'ai laissé l'eau sale".

L'ogresse vit alors que le jeune homme était très malin ; elle le baptisa Hemmu lHrami. Elle essaya vainement de l'attraper. Elle avait un ânon et Hemmu lHrami se mit à monter dessus chaque fois que l'occasion se présentait.

Un jour, l'ogresse s'en rendit compte et décida de se venger.

Un matin, lorsqu'un vieux marchand ambulant passa près de la demeure de l'ogresse, elle lui demanda : "Que puis-je faire ? J'ai un ânon qu'un malfaiteur torture chaque jour". Le marchand répondit : "Cherche un vieux comme moi ; tue-le, enlève sa cervelle et étale-la sur le dos de ton ânon. Dès que ce malfaiteur monte dessus, il ne pourra plus en descendre". L'ogresse n'alla pas chercher plus loin : elle tua le vieux marchand, le dévora et étala sa cervelle sur le dos de son ânon. Le lendemain, Hemmu lHrami monta sur l'ânon, et quand il voulut descendre, il n'y arriva pas. L'ogresse arriva ainsi à l'attraper. "Alors, je te tiens maintenant ; je vais te dévorer", lui dit-elle. "Regarde, grand-mère, je suis tout maigre et trop sale ; si tu me donnais beaucoup à manger, je serais gros et bien gras, je serais le meilleur plat que tu n'aies jamais mangé", lui dit Hemmu lHrami. L'ogresse approuva l'idée ; chaque jour, Hemmu lHrami recevait de la bonne nourriture et grossissait de plus en plus. Un matin, il dit à l'ogresse : "Je crois que je suis prêt maintenant ; regarde comme je suis gros ; tu peux me manger mais, avant, j'aimerais que tu invites tes sœurs et tes nièces pour qu'elles goûtent à ma chair". L'ogresse approuva l'idée et dit à sa fille : "Est-ce que tu es capable de le tuer et de le préparer à manger ? Je pars pour inviter tes tantes".

Hemmu IHrami dit alors à la fille de l'ogresse : "Viens, on se bat pour voir si tu es plus forte que moi".

Hemmu IHrami fit semblant de tomber par terre ; l'ogresse fut convaincue que sa fille pouvait le tuer. Elle partit alors pour inviter ses sœurs et ses nièces. Dès qu'elles furent loin, Hemmu IHrami sauta sur la fille de l'ogresse et la tua d'un coup mortel sur la tête. Il prit ses habits, ses cheveux et son oeil borgne, les mit et se déguisa en ogresse. Il fit cuire la fille de l'ogresse et quand les invités arrivèrent, il leur souhaita la bienvenue. L'ogresse fut contente ; elle le prit pour sa fille. Quant à Hemmu IHrami, dès qu'il s'assura que son déguisement était parfait, il alla tranquillement dans sa cabane pour se cacher. Peu après, il se mit à crier : "Elle a mangé sa fille ; regarde ce qu'il y a dans le coin de la maison ; elle a mangé sa fille ; regarde ce qu'il y a dans le coin de la maison".

Hemmu IHrami avait caché les pieds et les mains de la fille de l'ogresse dans un petit coin de la maison. Quand l'ogresse regarda dans le coin, elle vit les pieds et les mains de sa propre fille. Aidée par ses sœurs et nièces, elle essaya de casser la cabane mais elles n'y parvinrent pas. Hemmu IHrami leur dit : "Pour me tuer, il vous reste un seul moyen : ramassez beaucoup de bois et mettez le feu autour de ma cabane".

Quand l'ogresse et ses sœurs partirent ramasser du bois, Hemmu IHrami alla puiser de l'eau. Le feu fut allumé et, chaque fois que le fer de la cabane rougissait, il jetait dessus quelques gouttes d'eau et disait à l'ogresse en faisant semblant de souffrir : "Écoute, écoute, c'est ma graisse qui fond".

Quand le feu fut éteint, il dit aux ogresses qu'il vivait encore et ajouta : "Mettez-vous en ligne et venez en courant ; jetez-vous contre ma cabane, elle se détruira et vous pourrez ainsi m'attraper pour me dévorer".

L'ogresse, ses sœurs et ses nièces se mirent en ligne et se jetèrent contre la cabane ; ce fut leur fin : elles furent toutes brûlées et Hemmu IHrami sortit alors de sa cabane et passa le reste de sa vie en paix.

### **L'histoire du voleur<sup>(23)</sup> (conte traduit de l'arabe dialectal)**

Il y a très longtemps, forcé par la disette, un homme entra dans une khima<sup>(24)</sup> pour voler. N'ayant rien à manger, les habitants de cette tente

---

(23) Conte arabe de la région de Laâyoune Sidi Makhoukh à 60 kilomètres de la ville d'Oujda, à l'Ouest. Nous remercions notre étudiant Majid Maarad qui a mis à notre disposition dix petits contes dont celui-ci. Il les a recueillis et traduits mais nous nous sommes servis après les avoir remaniés.

(24) khima, nom arabe désignant la tente des nomades.

avaient dormi sans dîner. Seul le père veillait. Il remarqua alors la présence du voleur, le laissa fouiller la modeste habitation et n'intervint que lorsque celui-ci, désespéré, s'apprêtait à s'enfuir : "Cherche, lui dit-il, peut-être aurais-tu plus de chance que nous et trouverais-tu quelque chose à te mettre sous la dent, quant à nous, que Dieu nous vienne en aide, qu'il nous donne quelque chose !".

#### **8. Le Mbar et le sac de blé<sup>(25)</sup> (conte traduit de l'arabe dialectal)**

Un jour, un Mbar entra dans une "khima" (une tente de nomades) pour voler du blé et, comme le sac était lourd, il osa réveiller le propriétaire qui dormait en lui disant : "Réveille-toi, monsieur, et aide-moi à porter ce sac, que Dieu te protège !".

#### **9. L'histoire de Mouhiyou<sup>(26)</sup> ( Conte traduit du tarifit)**

Mouhiyou tambourinait magnifiquement. Il chantait et dansait tellement bien que personne ne saurait le faire mieux que lui. Par ailleurs, un mariage célébré sans Mouhiyou n'en était pas un.

Un jour, il fut invité par des gens qui habitaient dans un village lointain et dès que la nuit fut tombée il prit le chemin de la forêt obscure. Brusquement, il entendit une voix l'appeler :

- "Mouhiyou ! Mouhiyou ! Attends, je te tiens compagnie!".

Mouhiyou s'arrêta pour attendre celui qui l'avait appelé mais il ne vit personne. La même voix se fit de nouveau entendre et, en se retournant, il reconnut l'ogresse.

- "Va-s-y Mouhiyou, danse-moi un peu !" lui dit-elle.

Et Mouhiyou d'exécuter l'air sollicité. Mais l'ogresse n'attendait que le moment propice pour le dévorer. Comme il comprit vite son intention il eut si peur qu'il laissa dégringoler le tambour sur une grande falaise.

- "Prenant le tambour pour Mouhiyou, l'ogresse le suivit et s'en alla vers le gouffre. Mouhiyou, lui, se sauva en criant : "N'attends personne, ne crains rien !".

---

(25) Autre conte recueilli par Maarad et que nous avons retravaillé du point de vue stylistique.

(26) Nous devons ce conte berbère, "Talust n Muhiyu", un peu remanié, à Fatiha Adda dont nous avons dirigé les travaux de mémoire de licence (à la Faculté des Lettres d'Oujda pendant l'année universitaire 2005-2006) intitulé Analyse des contes rifains.

# Pouvoir de l'Oralité : Conte ou Conteur ?

Hafida MDERSSI

*Faculté des Sciences de l'Education, Rabat*

L'histoire naïve, le mot magique, la parole séduisante, la voix douce, porteuse et portante, le dépaysement, la fuite, le système des valeurs, ... sont les concepts-clés et les jalons de la grande histoire de l'oralité et donc de l'homme. Ce dernier, étant un individu sensible, curieux, versatile, aventurier, est en quête permanente : la quête de soi, la quête de l'inconnu, la quête de ce qui n'est plus. Or, ce désir ardent d'initiation, de découverte et de défi n'est autre que le propre et la motivation de l'Homme.

L'expérience première de tout individu évoluant au sein d'une communauté sécurisante se traduit par son désir de remonter dans le temps ou dans le hors-temps, jusqu'à une ère lointaine, l'ère de la Mémoire Collective, de l'énigme et de la création pour se ressourcer et se fortifier, grâce à la richesse d'un patrimoine culturel, apte à assurer, à tous, la continuité tant désirée et surtout une véritable appartenance.

## ENJEUX DE L'ORALITÉ

Il est indéniable que toutes les communautés humaines d'antan ont senti le besoin vital de pérenniser leur culture par la transmission garantie, d'une génération à une autre, d'un Savoir et d'un Système de Valeurs considérés comme le fondement premier de leur identité.

Pour ce faire, ces communautés ont créé quelques formes vives de transmission à savoir les dessins (racontant une histoire : chasse, ...) sur les

parois des grottes, le récit oral lors des veillées et plus tard (avec l'apparition de la machine), l'écriture.

Or, la forme de transmission qui a permis, pendant de longs siècles, une large diffusion de cette culture est l'oralité.

### **Qu'est- ce que l'oralité ?**

L'oralité est une forme de transmission verbale qui a toujours été liée à la littérature populaire. Elle est souvent conçue comme un mode d'expression qui se manifeste à travers une voix : celle d'un chanteur, d'un conteur, d'un parolier, d'un colporteur,... Ces figures vivantes sont considérées comme des maîtres de la parole, dotés de l'art d'user de la mémoire et de l'histoire, de la vérité et du mensonge, du connu et de l'inconnu,... afin de transformer l'expérience psychologique et métaphysique des peuples en récits très souvent merveilleux.

Dans une situation d'oralité, les contes, les légendes, les anecdotes, les chants,... sont conçus comme des genres discursifs de la littérature populaire. Ils ont l'avantage de mettre en valeur l'enchevêtrement narratif qui s'instaure entre la mémoire et l'invention collectives, d'où le but de sauvegarder un patrimoine linguistique et culturel richement varié.

### **Oralité et patrimoine culturel**

Il est indéniable que l'oralité et le patrimoine culturel constituent deux mondes indissociables dans la mesure où l'un puise sa vie et sa force dans l'autre. Le patrimoine culturel étant un stock riche qui renferme des expériences et des inventions humaines collectives ; et l'oralité étant le mode original et dynamique de la transmission de cette richesse. Grâce à l'oralité, les différentes générations acquièrent plusieurs informations sur l'humanité, sur sa mémoire et sur ses difficultés, telles que :

- l'origine du monde,
- l'appartenance à la communauté,
- le rapport de l'identité individuelle à l'imaginaire collectif,
- la valeur des relations humaines : amitié, amour, respect, ...
- les rites d'initiation,
- la pensée naïve de l'homme,
- les erreurs humaines,



- les conflits de générations,
- les superstitions et les croyances,
- le manichéisme,
- ...

Sur ce, nous avancerons que l'oralité, dans une perspective communicative, servirait de vecteur efficace de diffusion, de toutes ces valeurs, à différentes sociétés humaines.

### **Oralité et conte**

Les mythes, les légendes, les fables, les contes, les chants, les anecdotes, les proverbes, et toutes les formes discursives qui renferment des instructions et des valeurs humaines, constituent un patrimoine linguistique riche qui fait de l'oralité un mode d'expression et de communication culturelles incomparable. La magie du mot et le pouvoir de la parole instructive s'ajoutent à la douceur de la voix en vue de la création d'une ambiance de séduction, d'évasion et de félicité.

Si toutes ces formes linguistiques résistent au temps et vivent encore sous une forme folklorique originale, c'est sûrement grâce à l'oralité. Le conte, à lui seul, constitue un champ d'investigation riche à tous les chercheurs et les conteurs, vu ses fonctions multiples et son pouvoir persuasif sur toutes les couches sociales qui le prennent comme repère de bon sens.

Le conte est souvent défini comme la relation des faits situés entre le réel et l'imaginaire. C'est la transmission populaire qui assure la continuité à toutes les cultures verbales. C'est un monde d'oppositions entre le bien et le mal, entre l'insolite et le quotidien, entre le vraisemblable et l'invraisemblable. Par cette échelle d'oppositions, le conte constitue un univers qui, démuné de tout sens et de toute rationalité, vise à susciter des émotions fortes, à instruire, à transmettre des valeurs positives universelles telles que le devoir, le sacrifice, à répondre à toutes les questions possibles liées à l'homme et à son univers, et enfin à rendre le monde transparent.

Ainsi, le conte acquiert des fonctions autres que les fonctions folkloriques locales et régionales pour devenir un vrai champ d'investigation qui sollicite et des approches théoriques pluridisciplinaires et des tendances communicatives de performance verbale artistique. Cette dernière

tendance, qui ajoute un nouveau souffle dans la vie du conte, se répand en dépassant les frontières d'origine, celles de la veillée familiale ou tribale, de la place publique, comme "Jamaâ lfna", à une nouvelle dimension qui œuvre pour mettre en place une politique interculturelle à travers des projets, des partenariats et des festivals internationaux, tous autour du conte et du contage ; et ce dans le dessein de réaliser un fonds de communication universelle.

## LE CONTAGE

Comme il a été signalé plus haut, le contage est une pratique orale traditionnelle qui se pratiquait souvent lors des veillées paysannes, dans les fermes et dans les villages, ou des cérémonies populaires qui avaient lieu dans divers espaces de rencontres.

Cette tradition vivante qui interpelle et séduit des publics hétérogènes ne pourrait être uniquement un simple divertissement ni un bon délassément mais elle devrait, surtout, être prise pour un mode efficace de transmission des valeurs humaines, qui malgré cette forme d'histoires naïves, livre de multiples messages marquants et une grande symbolique identitaire.

On distingue généralement deux formes de contage :

- *le contage simple qui se réalise au sein de la famille par les grands- parents, les parents, les vieilles tantes, ... et dont les fonctions principales sont la fonction éducative et la fonction psycho-somatique,*
- *le contage professionnel pratiqué par des spécialistes de la parole comme les conteurs lors des veillées, des festivals et d'autres manifestations culturelles dont la fonction primaire reste distractive et donc thérapeutique.*

Une situation de contage est perçue comme une situation de communication culturelle particulière qui se pratique dans une ambiance magique, rappelant les fameuses nocturnales des "Mille et une nuits", dans un décor original où s'entremêlent la nature et la féerie grâce à une voix suave dont la douceur accorde, aux auditeurs, quelques moments d'évasion.

Le Maître de cette situation de performance verbale est le Conteur. C'est un personnage considéré comme un Sage qui s'attribue une mission directive vis à vis des jeunes et même des adultes. Il est doté de plusieurs potentialités, toutes impressionnantes.

A la question : *"Le Conteur, qui est-il ?"*, on aurait comme réponses : " C'est :

- un *Conservateur du Système des Valeurs,*
- un *Explorateur en quête de l'Identité,*
- un *Artisan des mots,*
- un *Maître de la parole magique,*
- un *Metteur en scène,*
- un *Comédien de talent dont découle un effet de présence,*
- un *Médiateur Culturel,*
- un *Commandant de bord, capable de sauver plusieurs personnes du désarroi qui les guette: il les aide, donc, à se reconnaître et à découvrir, en elles- mêmes, la coexistence de différentes facettes".*

Somme toute, le conteur est un personnage très doué : il est doté d'une simplicité élégante, d'une grâce rustique et d'une aisance captivante qui le rendent capable d'établir facilement le contact avec son auditoire par le biais de la formule phatique "Il était une fois" et ce, pour l'inviter à s'introduire dans le Monde Merveilleux du Conte, ne serait-ce que pour un moment de dépaysement et d'évasion.

Ce personnage original qu'est le conteur s'ancre dans le moment présent (le Moment de Séduction) pour s'élancer vers le passé de la Mémoire et de l'Identité Collectives et se projette vers l'avenir de l'attente et de l'anticipation. Cette gymnastique hallucinante révèle l'acquisition, par ce personnage, de grandes potentialités fondées toutes sur le savoir, le savoir-faire et le savoir- être; et ce grâce à l'école de l'expérience.

Pour réussir sa performance communicative et son ouvrage de transmission de valeurs, ce maître de la parole use de ses capacités physiques et psychologiques après beaucoup de moments de préparation. Ainsi, l'activité de contage pourrait être structurée en deux moments forts : avant le contage et pendant le contage.

### **Avant le Contage**

Tous les conteurs professionnels prennent le temps suffisant pour se préparer à l'heure du contage. Ils choisissent alors des histoires (dont la trame est attrayante) qu'ils analysent de tous les côtés afin qu'ils les adaptent aux différentes situations, les assimilent soigneusement pour pouvoir les interpréter avec beaucoup d'art et de plaisir ; et ce devant un public assoiffé de Surprise, de Suspense et d'Emotions Fortes.

## 2.2. Pendant le Contage

La tâche du Conteur paraît difficile puisqu'elle exige la mobilisation concomitante de plusieurs compétences telles que la Mémorisation et la Diction. Son souci majeur réside dans son désir de plaire à son auditoire. Il est, ainsi, tenu d'user de tout son "*savoir-être*" pour réussir dans son "*savoir-faire*".

Se faire entendre, se faire comprendre, accrocher le regard, mobiliser l'ouïe, traduire des émotions, et enfin charmer, constituent les différentes tâches qui incombent à un conteur professionnel. C'est pourquoi il se trouve dans l'obligation d'apprendre et de maîtriser toutes les techniques de communication, verbale et non verbale, et qui se manifestent par la gestion du trac, le placement de la voix, le soin de la posture, ...

### \* *La Voix*

Dans une Situation de Communication Orale, l'auditoire est charmé par le son de la voix avant même qu'il ne porte son intérêt à la compréhension des termes ou des phrases. En effet, ce qui est capital, dans une telle situation, c'est la résonance d'une voix claire, qui exige une articulation juste, une respiration équilibrée et surtout un rythme modéré.

Un contage "heureux" est celui qui se concrétise grâce à une voix nette, puissante, douce, suave, bien timbrée et sans abus de variations.

### \* *La Posture*

Certains conteurs préfèrent la position assise lors du Contage afin d'exercer un pouvoir presque magique sur l'auditoire. Le conteur occuperait donc le rôle d'un sage, responsable du sort de ses protégés : il relate les faits merveilleux dans un climat de protection et de mise en garde. D'autres, par contre, racontent leurs histoires captivantes en adoptant la position debout ; et ce, en vue d'accompagner la parole de plusieurs déplacements très significatifs, lesquels créent du mouvement et donc actualisent les faits relatés. Le conteur, à ce moment-là, passe à un stade d'interprétation et de mise en scène afin d'impressionner et de charmer son public.

### \* *Le Regard*

Grâce au regard, le conteur offre sa propre image, d'une part; et établit le contact avec son auditoire, en sollicitant son attention et suscitant son

intérêt, d'autre part. Le regard fonctionne, donc, dans une situation de communication orale, comme un véritable vecteur d'interpellation et surtout de maintenance de discours.

### *\* La Mimique*

Toutes les situations de communication, où le message est oral, exigent, en plus de la parole, des jeux de physionomie tels que les mimiques et les gestes. Ces manifestations expressives, qui ont les caractéristiques de répéter l'information et d'appuyer le discours, n'ont d'autre fonction que celle de la persuasion. Beaucoup de ces gestes sont communs aux différents conteurs professionnels :

- *la Vieillesse est exprimée par des gestes lents et rares,*
- *la Violence est exprimée par des mouvements brusques,*
- *l'Orgueil par une tête haute et un regard assuré,*
- *la Gaîté par des yeux brillants et un visage illuminé,*
- *la Tristesse par le regard perdu et l'absence du sourire*
- ...

Tous ces jeux de physionomie aident l'auditoire à mieux comprendre les paroles et surtout à s'introduire dans l'univers du merveilleux.

Souvent, certains conteurs qui ont peur du rejet, et qui cherchent à attirer toutes les oreilles, se font accompagner d'un instrument de Musique.

### *\* Le Rythme*

Un conteur ne peut devenir professionnel que lorsqu'il travaille son rythme et apprend à l'utiliser à bon escient, selon les différentes ambiances qu'il désire créer. Or, quand il veut, par exemple, créer des moments de suspense, il joue sur l'accélération et le ralentissement de son rythme. En somme, le conteur professionnel, lors de sa performance verbale, recourt à beaucoup de variations rythmiques comme les répétitions hypnotiques et les interpellations séductrices afin d'assurer son exploit.

### *\* Les Formules Introductrices*

Tout le monde reconnaît le Conte par sa formule d'ouverture qui invite l'auditoire à s'introduire dans un univers de féerie.

Or, le conteur accorde beaucoup de soin à cette formule d'attaque qui lui permet d'établir un contact direct avec son public.

Il choisit entre les trois types de formules suivantes :

\* **1<sup>er</sup> type** : La formule qui appelle directement l'Auditoire en sollicitant sa collaboration :

*"Fermez les bouches, ouvrez les oreilles! Mon conte arrive. Le voilà".*

\* **2<sup>ème</sup> type** : La formule qui fait appel à la Tradition et à sa transmission :

*"Le conte que je vais vous dire, je le tiens de mon grand-père, qui lui-même le tenait de son arrière grand-père".*

\* **3<sup>ème</sup> type** : La formule qui situe le conte hors Temps et hors Espace :

*"Il était une fois...", "Il y avait autrefois, dans un pays lointain".*

Toutes ces différentes variantes de la formule introductrice du conte connaissent des traitements variés d'une région à l'autre. La couleur locale leur attribue la richesse et, donc, la pérennité.

## CONCLUSION :

Par la Parole et l'expression faciale et corporelle, le Rituel du Contage devient une réactivation de la Mémoire Collective, une mission humaine de la transmission des valeurs ; et le conteur, quant à lui, est considéré comme un médiateur incomparable de la culture populaire.

La multiplicité des festivals du conte et du contage qui ont lieu, chaque année, dans différents pays du monde, est la preuve vivante que l'Oralité recouvre son statut d'antan, que la dominance du livre, de la revue, du magazine ou du document audio-visuel, ne réussira jamais à l'évincer des Pratiques Culturelles.

L'Oralité pourrait devenir, pour les populations modernes, un exercice d'attache, un mode original de mise en place d'un ensemble de repères culturels qui assurent la continuité et l'identité dans une ère de déperdition et de tiraillement entre divers courants vertigineux imposés par le Progrès.

## BIBLIOGRAPHIE

- Caune J. (1995), *Culture et Communication*, Presses universitaires, Grenoble.
- De Cruyenaere J.-P. et Dezutter O. (1990), *Le Conte*, Didier Hatier, Bruxelles.
- De Cruyenaere J.-P. et Dezutter O. (1989), "Contes et conteurs", *Document n° 18 de l'Unité de didactique du français*, Louvain.
- Gillig J.-M. (1997), *Le Conte en Pédagogie et en Rééducation*, Dunod, Paris.
- Rolland J.-R. (1999), *Vie de Contes, Conte de Vie*
  1. Histoire des Contes
  2. La Symbolique des Contes
  3. Contes et Démarche PédagogiqueVoies livres, Lyon.
- Yerles P. et autres (1985), "Contes de Tous les Pays dans nos Classes de Français", *Document n° 10 de l'Unité de didactique du français*, Louvain.
- Bettelheim B. (1976), *Psychanalyse des Contes de Fées*, Le livre de poche, Paris.
- El-Fassi M. et Dermenghem E. (1926), *Contes Fassis*, F. Rieder, Paris.
- Propp V. (1970), *Morphologie du Conte*, Editions du Seuil, Paris.





# La chanson de "NASS EL GHIWANE", quête d'une recréation de l'univers sémanique collectif

Selma EL MAÂDANI  
Faculté des Sciences de l'Éducation,  
Rabat

Tant au niveau de la textualisation qu'au niveau de la discursivisation, la chanson de Nass El Ghiwane<sup>(1)</sup> est le résultat à la fois d'un processus cognitif de reproduction et de re-création du patrimoine oral : arts et littérature populaires marocaines. La praxis énonciative ghiwane est l'aboutissement d'une réception, déconstruction et reconstruction de figures qui peuplent l'imaginaire populaire, sur la base à la fois d'une rémanence tensive<sup>(2)</sup>, qui met en place des dispositions passionnelles, et d'une convocation de thèmes, piliers de cet imaginaire duquel le patrimoine oral constitue une des plus éloquentes expressions. La sélection des thèmes s'est élaborée en fonction de la culture individuelle des énonciateurs et de la culture collective de l'époque (les années soixante-dix au Maroc).

(1) "La naissance de Nass El Ghiwane était l'expression la plus éloquente des profondes mutations du mouvement culturel marocain à l'échelle nationale...[...] Les destins de jeunes du Hay Mohammadi de Casablanca se sont croisés au début des années soixante : Boujmi3 Ahguir, L3arbi Batma et Omar Essayyed, avant que d'autres les rejoignent plus tard et adhèrent avec enthousiasme au projet original de la constitution d'un groupe : à savoir : Moulay 3abdel3aziz Tahiri, 3allal Ya3la et Mahmoud S-sa3di, remplacé par un jeune Gnaoui de la ville d'Essaouira qui viendra consolider les rangs : 3aderrahman Qiroush dit Paco, surtout après le départ tragique de Boujmi3, mort le 26 octobre 1974." Hassan Nejmi, Préface de KLAM EL GHIWANE de OMAR ESSAYYED ; Ittihâd kuttâb al maghrib, matba'at annajâh al jadîda, Casablanca, 2004.

Hay Mohammadi, quartier populaire à Casablanca, était une pépinière de gens de talents aux années soixante et soixante dix. Avant la constitution du groupe Ghiwane dans ce fameux quartier, la plupart des chanteurs de ce groupe avaient grandement contribué à promouvoir la culture du théâtre : Moulay 3abde3ziz Tahiri avec la troupe Comédia de Marrakech, sous la direction de Abel3ziz Ziadi, et Boujmi3, Omar Sayed, Larbi Batma, dans la troupe Masrah Ennass de Tayeb Seddiqi au théâtre municipal de Casablanca.

(2) Le sujet passionné, telle la mémoire de sauvegarde en informatique, resurgit par une sorte de rémanence tensive en tant que sujet réalisé au niveau de la manifestation discursive par le biais de dispositions passionnelles régies par l'aspectualisation, voir à ce titre A.J.Greimas et J.Fontanille, *Sémiotique des passions*, p. 77.

Nous supposons que le parcours génératif de la chanson ghiwane est orienté d'un point de vue passionnel<sup>(3)</sup> : des modulations tensives, correspondant aux préconditions de la signification, aux dispositions passionnelles, correspondant à la manifestation discursive.

C'est la raison pour laquelle, lors de cette quête du sens, nous tenterons d'emprunter ce parcours dans le sens inverse en essayant de repérer le jeu intertextuel, l'univers sémantique et le processus passionnel sous-jacent à la textualisation et à la discursivisation.

### NASS EL GHIWANE, BENEFICIAIRES ET VECTEURS D'UNE MEMOIRE COLLECTIVE<sup>(4)</sup>

L'imaginaire populaire constitue une sorte d'encyclopédie dans le sens d'U.Eco<sup>(5)</sup>. A la base, il est sous-tendu par un thésaurus thématique. Ce thésaurus présuppose, des valeurs sémantiques axiologisées, surdéterminées par des modalités éthiques et esthétiques. C'est un savoir partagé mais perçu de différentes manières.

L'énonciateur Ghiwane a exploité et alimenté cette réserve commune de savoirs en opérant un traitement de l'information : réactivation et sélection dans le contexte des années soixante-dix.

La mémoire collective a été exploitée et alimentée car elle n'est pas une réserve passive, immuable. Cependant, bien qu'il s'y opère un processus cognitif permanent de communication interactive, les mythes, les savoir-faire, les représentations et les valeurs demeurent relativement stables.

Concernant le parcours génératif et la praxis énonciative chez Nass El Ghiwane, il y a eu :

- réception et appropriation de ce savoir partagé que constitue la mémoire collective, et particulièrement la musique, les chants et la littérature populaire marocaine (voir infra : le jeu intertextuel).

---

(3) C'est la thèse fondamentale dans *Sémiotique des passions* (op.cit) : le pont est désormais établi entre le 'cognitif' et le 'sensitif'.

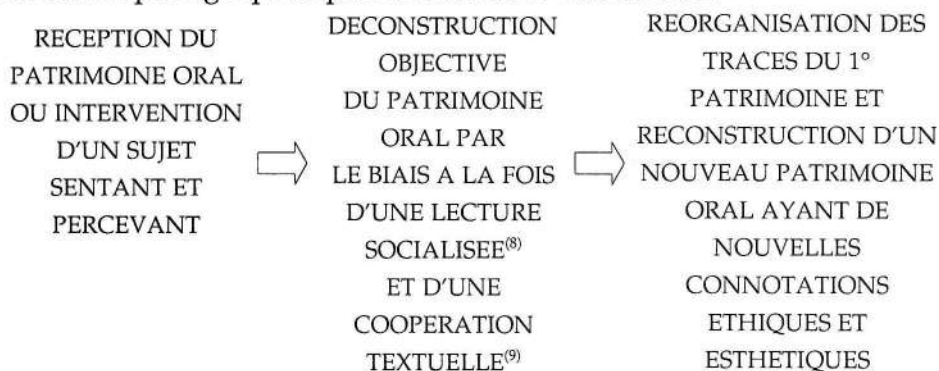
(4) En psychologie cognitive, la mémoire collective est une encyclopédie mentale, un ensemble de représentations, de savoir-faire et de valeurs partagées, inscrits dans un espace commun.

(5) L'encyclopédie est une sorte de "distillat" d'autres textes et de données culturelles socialement codées (Cf. U.Eco (1985 : 28)). La société enregistre une information encyclopédique uniquement parce que celle-ci a été fournie par des textes antérieurs ou par des règles conventionnelles. L'encyclopédie est aussi présentée comme un thésaurus de scénarios de l'expérience commune et de scénarios intertextuels (Cf.U.Eco (1988 : 75-77)).

- déconstruction objective de cet objet de perception, survie d'une adjonction de jugements éthiques et esthétiques, c'est la mise en place d'un dispositif modal (voir infra -sections 3 et 4).

- reconstruction de nouvelles structures discursives au niveau de l'activité énonciative : c'est un traitement des données linguistiques et discursives après la convocation des informations recueillies à partir des expériences sensorielles antérieures et du monde du sens commun, fait d'images superposées<sup>(7)</sup>.

L'énonciateur El Ghiwane a donc opéré une homogénéisation cognitive d'un savoir partagé qu'on peut schématiser comme suit :



Une simple approche sémio-énonciative d'une chanson Ghiwane montrerait que l'énonciateur, tant au niveau des expressions textuelles, musicale et corporelle, est un sujet imprégné de la culture orale marocaine, qui est plurielle<sup>(10)</sup>, il devient ainsi un lecteur dans la mesure où il garde des traces qu'il réorganise en un nouvel ensemble homogène en fonction de ses

(6) Ces expériences sensorielles constituent une sorte de dictionnaire des sensations saisies, mais surtout d'ordre auditif, elles correspondent à l'écoute active de cette tradition orale.

(7) Ce monde comme imagerie correspond surtout aux figures qui peuplent l'imaginaire populaire, et auxquelles les arts et la littérature populaire ont corrélé des thèmes spécifiques.

(8) Cf. A.J.Greimas, *De l'imperfection*, Pierre Fanlac, Périgueux, 1987, p.77.

(9) Les fondements de la thèse de la *coopération textuelle* ou *l'activité d'interprétation* ont été posés par Charles Sanders Pearce, (U.Eco, 1985) élabore la notion du Lecteur Modèle dans la même optique en contribuant, en plus, au développement d'une esthétique de l'interprétation qui reconnaît un Lecteur qui accomplit des mouvements coopératifs (U.Eco, 1988: 75) ou "*promenades inférentielles*".

(10) Plurielle de par l'Histoire du pays et son emplacement géographique qui en ont fait un carrefour de plusieurs cultures. Cette diversité culturelle est illustrée en partie par les divers chants populaires caractéristiques de chaque région : les types de "zaïta", les chants Ahouach, Ahidous, Taqtouqa jabaliyya, les chants des Béni Iznassen au Rif et à l'Oriental, la danse Al Guedra du Sahara..., les chants des confréries religieuses=

prédispositions passionnelles et de l'entour pragmatique<sup>(11)</sup>. Et enfin, il passe à la phase de la performance énonciative pour recréer un nouvel univers, après avoir acquis les compétences énonciative et modale par le biais de cette riche imprégnation (voir infra section : le jeu intertextuel).

En somme, cet énonciataire des multiples formes de manifestations de l'imaginaire populaire s'est converti en producteur énonciateur de nouvelles manifestations syncrétiques de ce même imaginaire qui est en perpétuelle régénération.

## LE JEU INTERTEXTUEL : UN APERÇU :

La chanson ghiwane se lit à la fois comme l'intégration et la transformation de plusieurs morceaux des musiques populaires marocaines, et de plusieurs textes de la littérature orale (voir les illustrations infra). C'est un texte qui se situe à la jonction de plusieurs textes<sup>(12)</sup> dont il est à la fois relecture, accentuation, condensation et re-création. Les composantes intertextuelles les plus dominantes cependant sont : les "3aïta"<sup>(13)</sup> de Chaouia, Doukkala et Haouz, les rythmes Gnawa<sup>(14)</sup> et le Melhoun<sup>(15)</sup>.

---

=(3aïssawa, Hmadcha, Derqawa, Gnawa...) et des cités (chants Melhoun, musique andalouse, Tarab Gharnati...)

- (11) Rastier considère que le parcours interprétatif est constitué à la fois par le contexte comme étant "*l'ensemble des instructions contenues dans le texte*" et par l'entour pragmatique comme étant "*l'ensemble des instructions repérables à partir du contexte non linguistique*". Voir le glossaire dans *Sémantique interprétative* (1987) ; *Sens et textualité* (1989), *Sémantique et recherches cognitives* (1991).

L'entour pragmatique de Nass El Ghiwane a été spécifié par les historiens des années 60, 70 et 80 au Maroc. Voir à ce titre : Pierre Vermeren, *Histoire du Maroc depuis l'indépendance*, La Découverte (Coll. Repères), Paris, 2002, et Lugan, B., *Histoire du Maroc des origines à nos jours*, Editions Perrin, Paris, 2000. Et Laroui Abdallah, *Le Maroc et Hassan II : Un témoignage*, Presses Inter Universitaires (2005).

- (12) Voir l'article de Roland Barthes "La théorie du texte : l'intertexte" in *Encyclopédie Universalis*.
- (13) 3aïta : genre de chant particulier aux femmes rurales, accompagné de danses, orchestre... Dans la région de Zaer, "3eyyata" est une chanteuse qui scande les chants funèbres (guwwala ou 3eddada). "3eyyàt" : barde. Le terme, à l'origine, signifie : clameur, appel, cri de rébellion. (Cf. De Prémare, 1996).
- (14) Gnawa : confrérie religieuse dont les membres sont spécialisés du traitement des maladies des possédés. [...] par des incantations et divers rites, ils évoquent les "mluk", les rois des génies qui possèdent les malades, l'identité des rois étant établie, il devient aisé de l'apaiser par des moyens appropriés. (Cf. *Le Dictionnaire Colin*).
- (15) Melhoun : *chant à la fois profane et religieux, populaire et raffiné, expression souvent, des corporations d'artisans et des commerçants des villes : Marrakech, Meknès, Fès, Salé.* (Cf. (Sadiq, 2006)) Voir, pour une plus ample documentation, *Ma3lamat al Malhoun* de Mohammed El Fassi, encyclopédie en vingt tomes de ce patrimoine.

Cette chanson est, pour reprendre l'expression de J. Kristéva dans son commentaire des œuvres de M. Bakhtine : "une mosaïque de citations", mais c'est aussi la résurgence d'une nouvelle littérature populaire dans la mesure où elle a "absorbé" et "transformé"<sup>(16)</sup> d'autres textes. L'énonciateur El Ghiwane possède, en effet, une prédisposition à intégrer une diversité de composantes linguistiques, stylistiques<sup>(17)</sup> et culturelles<sup>(18)</sup> de diverses régions.

Il serait intéressant de relever certains procédés tels :

- la structure du chœur<sup>(19)</sup>, dont usent<sup>(20)</sup> chaque fois Nass El Ghiwane, rituel fondamental dans la tragédie grecque qui s'exprime souvent par le chant,

- les pastiches : à titre d'exemple, tous les textes écrits par L3arbi Batma sont une appropriation du style des 3aïta, tant au niveau de la forme qu'au niveau du contenu, et ceux de 3Abderrahman Paco reprennent l'articulation des chants incantatoires des Gnawa<sup>(21)</sup>, d'autres, celles des chants Melhoun<sup>(22)</sup>,

(16) Cf. Julia Kristéva, Séméiotikè. *Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, 1969.

(17) A titre d'exemple, des chansons telles : *redd bàlek, l-lah ya mulàna, lehmàmi, huwwluni...* reprennent les formes stylistiques propres au Melhoun, dans la chanson intitulée : *al me3nà*, on retrouve celles propres aux quatrains d'El Mejdoub, et dans *dekka*, le style des chants de l'Oriental de Cheikh Al 3enqà.

(18) Une des multiples composantes culturelles est l'adaptation de la technique de mise en scène traditionnelle de la Halqa (cercle de spectateurs autour d'un orateur ou d'un ou de plusieurs artistes dans les places populaires) pour une théâtralisation de l'interprétation : dialogues entre les chanteurs, interpellation du public...

(19) L'usage du chœur dans les chants populaires du pourtour méditerranéen est une pratique fort ancienne : en Grèce, au Liban, en Egypte, en Sicile, en Corse, au Maghreb... Certes, la plupart des chanteurs Ghiwane ont joué, lors des années soixante, dans des pièces de théâtre, mises en scène par A.Ziadi à Marrakech et T.Seddiq à Casablanca, et où était exploitée à bon escient cette structure du chœur, mais Nass El Ghiwane ont puisé directement dans la source, à savoir, les chants populaires marocains qui ont, depuis fort longtemps, intégré ce procédé.

(20) Cette structure est présente aussi bien dans les chants collectifs marqués par l'accentuation du lamento dans les plaintes à composition binaire, préludées par Boujmi3 ou Batma, que dans les chants incantatoires à articulation ternaire dans les chansons préludées généralement par A. Paco. (Cf.A.Sadiq, *Protest song marocaine. Nass El Ghiwane*, Marrakech 2006, pp.55-60).

(21) Voir Abdelhaï Sadiq (2006), l'étude de la forme et de l'articulation de la chanson de L. Batma (pp.55-60) et de A. Paco pp.(61-68).

(22) La *Qassida du Melhoun* est articulée en deux types de strophes qui s'alternent : le couplet, appelé *ghson* : (rameau), composé de huit à seize vers, et un court refrain, nommé *harba* (lance), qui rompt la monotonie des phrases musicales du chant Melhoun.

- les motifs<sup>(23)</sup> (Le chant en chœur dans la chanson intitulée "Taghounja", à titre d'exemple, reprend le motif de «taghounja»<sup>(24)</sup>, célèbre dans la tradition populaire) :

CHANSON	STYLE MUSICAL DOMINANT	GENRE ET REGISTRE DE LA LITTÉRATURE ORALE DOMINANTS
S-SINIYYA AL HESSADA SH-SHEMS TAL3A FIN GHADI BIYYA JOU DI BERDAK GHADI F'HALI MAY DOUM HAL 3ALLOULA LMADI FÀT YAMNA	AL 3AÏTA	PAROLES D'AL 3AÏTA MOTIFS DE CONTES POPULAIRES PROVERBES QUATRAINS DE SIDI ABD R- RAHMAN EL MEJDOUB
L-LAH YA MOULANA LEHMAMI MEZZIN MDIHAK HOUWWLOUNI HANN W SHFAQ SOUBHAN L-LAH	MUSIQUE AL MELHOUN (QSIDAT L-LOUTFIYYA DE LEGHRABLI QSIDAT LMAHBOUB DE SIDI QEDDOUR EL ALAMI)	POESIE MELHOUN
DEKKA	MUSIQUE GHARNÀTI MELHOUN	POESIE DE SHEIKH AL 3ANQA
HADDIYYA	DEQQA MERRAKCHIYYA	POESIE MELHOUN PAROLES D'AL 3AÏTA HAOUZIA
WASH JRÀ LÏK NTA GHÏR KHOUDOUNI 3ALIKOUM SALAM L-LAH YA MOULANA	MUSIQUE GNAWI MUSIQUE DU HAUT ATLAS ET DU SOUSS MUSIQUE DES C O N F R E R I E S RELIGIEUSES : -3ÏSSAWA - HMADSA - DERQAWA LES RYTHMES DES HADRA	TEXTE : CHANTS GNAWA - REFRAINS, LITANIES ET MODELE D'ORGANISATION CLASSIQUE DES POEMES DES CONFRERIES RELIGIEUSES

(23) Motif : micro-récit récurrent (voir *Le Dictionnaire Raisoné de la Théorie du Langage*, tome II, p.146.). Pour notre part, nous optons pour cette définition synthétique de la notion de "motif" en ethno littérature, et ce, d'après les travaux de Panofsky, J.Courtès, N. Everaert-Desmedt et U.Eco : Un motif est un événement type, un scénario intertextuel à caractère invariant sur le plan formel, c'est une *unité thématique* intertextuellement récurrente et répondant à un domaine d'expérience.

(24) "Taghounja" est "une cuillère à pot habillée en femme comme une poupée pour demander la pluie" (*Le Dictionnaire Colin d'arabe dialectal*, p.176), le scénario qui est repris par Nass El Ghiwane, dans cette chanson est l'invocation de la clémence par le chœur.

- les allusions : les auteurs usent profusément de tournures allusives typiques de la tradition orale, dans le style des quatrains de Sidi 3Abderrahman El Mejdoub, pour dénoncer la tyrannie, l'injustice, la corruption, ces allusions ont plus de force argumentative que les expressions les plus explicites.

Ceci dit, le jeu intertextuel dans la chanson Ghiwane ne signifie nullement un relevé systématique d'emprunts, c'est plutôt le témoignage d'une inscription de cette œuvre au sein d'une tradition orale plurielle. L'œuvre Ghiwane ne peut se résumer à une simple mosaïque de citations, pastiches, parodies..., mais c'est une combinaison, une reconstitution, un remodelage et une re-création de fragments d'emprunts, ce qui milite en faveur de la thèse sémiotique de la déconstruction objective de l'imaginaire collectif (voir supra-section1).

Cette liste n'est nullement exhaustive, nous l'avons présentée à titre indicatif. Pour un examen plus approfondi des rapports intertextuels dans la chanson ghiwane, il faudrait des recherches pluridisciplinaires en musicologie, en ethno littérature, en sémiotique et en pragmatique.

Il est à noter surtout que cette intertextualité a permis de renouveler le sens et ce, d'autant plus qu'une même chanson ghiwane intègre très souvent plusieurs genres musicaux et plusieurs genres et registres de la littérature orale. La chanson intitulée "3alloula", par exemple, est un mixage du genre Gnawa et des chants du Haut Atlas.

## L'UNIVERS SEMANTIQUE<sup>(25)</sup> DE LA CHANSON GHIWANE

La figure du "*mejdoub*"<sup>(26)</sup>, déconstruite et reconstruite par l'énonciateur El Ghiwane, resurgit avec les valeurs dominantes des années soixante et soixante-dix de toute la jeunesse mondiale. C'est une nouvelle figure : "*mejdoub*, version années soixante-dix", un assemblage homogène, parfaitement intégré dans son contexte socioculturel national et international en raison de la cohérence sémantique entre la figure du "*mejdoub*" au Maghreb et celles des figures emblématiques de la jeunesse de par le monde et qu'on retrouve surtout dans les mouvements des pop

---

(25) "Univers sémantique" est pris dans le sens de l'ensemble des systèmes de valeurs. Il est fondé sur les structures axiologiques élémentaires.

(26) El mejdoub "est une figure mythique au Maghreb, voir la définition dans les dictionnaires de l'arabe marocain dialectal : Colin et De Prémare. Voir aussi l'ouvrage de SCHELLES-MILLIE et KHELIFA B. : *Les quatrains de Medjdoub le sarcastique*.

music qui trouvent leurs racines, à l'instar des Ghiwane, dans des musiques populaires telles : le gospel, le blues, le soul, le boogaloo, le reggae, qui véhiculent les valeurs d'une âme rebelle, où le sacré est mêlé au profane.

La fusion de ces systèmes de valeurs constituait l'univers sémantique de cette époque, et c'est ce qui a conféré à la chanson ghiwane une dimension universelle à son époque :

Valeurs communes véhiculées par la pop music des années soixante et soixante-dix et par la chanson des Ghiwane
<ul style="list-style-type: none"> <li>* Pacifisme et engagement politique<sup>(27)</sup> contre la guerre</li> <li>* Opposition à toutes les formes d'oppression</li> <li>* Quête mystique et rejet de la société matérialiste</li> <li>* Valeurs humanistes universelles (liberté, justice, solidarité, égalité, loyauté, intégrité...)</li> <li>* Quête de la douce euphorie</li> </ul>

Ce ne sont là que quelques valeurs partagées par les deux types de mouvements culturels contemporains, mais il est indéniable que le système de valeurs sous-jacent à chaque mouvement a ses spécificités.

Un examen des structures discursives de l'œuvre ghiwane ferait apparaître plusieurs réseaux de compatibilités qui sont à la base de la constitution du parcours figuratif du "mejdoub – ghiwane". La pluralité de thèmes relevés supra montre, en effet, que le discours ghiwane est pluri-isotope<sup>(28)</sup>, car les thèmes s'illustrent par une seule figure polysémique, ce qui a donné lieu au parcours figuratif d'une figure complexe en raison d'une superposition d'isotopies différentes dans un même discours, en témoignent :

(27) Les avis sur l'importance de la dimension politique dans la chanson ghiwane sont partagés, voir à ce titre l'ouvrage de Hanoun Moubàrak (1987) qui développe la thèse de la lutte des classes et de la prédominance de la dimension politique et réfute celle des points de rencontre avec la pop music (p.52). Cependant, il est patent que, d'une part, les chanteurs du groupe Nass El Ghiwane refusent eux-mêmes que leur œuvre soit réduite au militantisme et à l'engagement politique, et que, d'autre part, l'originalité de cette œuvre réside dans le croisement de plusieurs univers sémantiques et dans la pluralité des parcours thématiques (e.g. "3alli w khalli" : dénonciation de la corruption et de l'injustice, "3alloula" : politique et injustice, "al hessada" : exaltation de l'amour, "l-lah ya moulàna" : chant mystique...).

(28) L'isotopie est définie comme la récurrence de sèmes. Au niveau macro-sémantique, elle rend compte de la cohésion du texte par des causes d'ordre micro-sémantiques, qui sont les récurrences des sèmes. (Cf. F.Rastier, "la microsémantique" dans l'ouvrage collectif : *Sémantique pour l'analyse*, Masson, 1994.).



- la polysémie du terme "ghiwane"<sup>(29)</sup> en arabe marocain dialectal,
- la polysémie du terme "mejdoub"<sup>(30)</sup> en arabe marocain dialectal,
- le noyau sémique commun aux deux sémèmes, constitué, en partie, par les sèmes inhérents : [exaltation de l'âme] et [transport extatique],
- la récurrence, au niveau textuel<sup>(31)</sup>, des sèmes spécifiques constitutifs des deux sémèmes, à savoir :

«ghiwane»	«mejdoub»
[désir intense] / [exaltation amoureuse] / [passion pour la beauté] / [passion pour les plaisirs] / [inspiration poétique]	[celui qui est attiré vers le haut] / [le visionnaire] / [le mystique] / [désintéressé] / [l'anticonformiste] / [le spontané].

L'énonciateur ghiwane s'est chargé de construire ce parcours figuratif du "mejdoub – ghiwane" dans le but, non seulement de créer l'impression référentielle (voir infra : la somatisation du processus passionnel au niveau de la moralisation), mais surtout d'organiser une vision du monde, à travers le processus d'homogénéisation<sup>(32)</sup> par le corps, qui est cohérente avec les valeurs dominantes des mouvements culturels et artistiques de la jeunesse mondiale des années soixante-dix.

(29) Il est à rappeler que "ghiwane" signifie : passion sentimentale portée à son paroxysme, désir intense, exaltation amoureuse, passion pour la beauté, pour les plaisirs. Le terme signifie aussi : inspiration poétique en parlant d'un poète du Melhoun : rbàb l-ghiwane : les auteurs des poésies amoureuses, érotiques. Dans le domaine religieux, ghiwane est parasyononyme de "jdib" : exaltation de l'âme qui aboutit à l'ivresse mystique par la danse. (Cf. Colin et De Prémare).

(30) Dérivé de "jdib" : danse frénétique et extatique de certaines confréries populaires, "el mejdoub" signifie : littéralement : 'celui qui est attiré vers le haut', mais a pour sens afférents socialement normés : l'illuminé, le visionnaire, le mystique qui ne porte pas d'intérêt aux choses de ce bas monde, l'anticonformiste rebelle qui dit franchement ce qu'il pense. (Cf. Colin et De Prémare (*Les Dictionnaires de l'arabe dialectal marocain*)).

(31) Le repérage des parcours interprétatifs dans la chanson ghiwane et l'examen des isotopies en particulier peuvent faire l'objet d'une recherche approfondie à même d'apporter plus d'éclairages à l'étude de l'univers sémantique de Nass El Ghiwane.

(32) Voir l'hypothèse du processus d'homogénéisation par le corps présentée par Greimas et Fontanille (1991 : 12-18). Ce processus est présenté comme une transformation du monde en sens (i.e. en catégories cognitives) par le biais du /sentir/ (i.e. catégories thymiques) ou médiation somatique et sensibilisante destinée à convertir l'état de chose, extéroceptif, en état d'âme, intéroceptif.

#### 4- LE PROCESSUS PASSIONNEL<sup>(33)</sup> SOUS-JACENT

En apparence, c'est à dire au niveau de l'actualisation, il y a une dominance de parcours pathémiques de :

- l'amertume
- la révolte sourde
- la nostalgie.

Dans l'immanence, cependant, il s'agit d'un désir de vie intense<sup>(34)</sup> qui est lui même générateur d'autres passions constitutives des préconditions de la signification de la chanson "ghiwane".

Nous assistons à des variations de la tension affective :

**1- la constitution de cet état d'âme** se manifeste par l'émergence d'un sujet pathémique dans le discours ghiwane, la source des émotions étant un désir de liberté, de vie intense, de jouissance.

**2- la sensibilisation se réalise en trois étapes :**

(i)- **la disposition ou l'acquisition de l'identité modale**, qui, dans ce cas précis est un /vouloir être libre/, /vouloir vivre intensément/ accompagné d'un /savoir être /, mais en conflit avec un / ne pas pouvoir être / et / ne pas devoir être /.

Concernant les modalités de l'être, le sujet ghiwane possède les :

- modalités virtualisantes : / vouloir être libre, exister, jouir. / et /ne pas pouvoir être /<sup>(35)</sup>,
- modalités actualisantes :
- le /savoir être/ ou compétence épistémique se résumant en le choix des registres littéraires de la littérature populaire, la poéticité, la connaissance des répertoires de la musique populaire, des rythmes.

---

(33) Cf. A.J.Greimas et J.Fontanille (1991 : 271), voir une reformulation "*des opérations constitutives du processus passionnel*" dans J.Fontanille (Protée, 1993), et dans "Passions et émotions dans La princesse de Clèves" in *Sémiotique et littérature*, J.Fontanille, P.U.F, 1999.

(34) A son début, la troupe a été baptisée, en 1971, par Jamaï, un ami des chanteurs : "les New Derviches", mais les membres du groupe ont tôt fait de changer ce nom pour adopter délibérément le nom de "Nass El Ghiwane".

(35) A titre d'exemple, la chanson intitulée : "lesqàm" (littéralement : "sensations d'oppressions"), in *KLAM EL GHIWANE*, p.107.

- l'engagement moral : /ne pas pouvoir ne pas être<sup>(36)</sup>/ et /devoir être/, modalités aléthiques qui sont à la base des valeurs humanistes que véhicule tout le discours ghiwane.

La combinaison de ces modalités de l'être va déterminer la compétence passionnelle du sujet Ghiwane dont le désir de vie va transcender les paroles amères<sup>(37)</sup>.

(ii) **la pathémisation**, ou la réalisation de la passion au niveau cognitif, pragmatique et somatique, est une résultante de ce conflit modal entre le /vouloir être/ et le /ne pas pouvoir être/ et le /ne pas devoir être/. Le sujet "Ghiwane", se libère de ces tensions et accède au statut d'un sujet culturel, il s'investit d'un rôle culturel défini dans la culture "Nass El Ghiwane" : c'est le rôle d'El Mejdoub - ghiwane ; amer et sarcastique en apparence, mais animé par un désir intense de vie dans l'immanence<sup>(38)</sup>.

(iii) - **l'émotion** ou le faire savoir et faire percevoir, est manifestée par des réactions somatiques, figuratives et aspectuelles : paroles, musique, mouvements du corps, aspect vestimentaire, tout cela participe à faire percevoir et même, à faire sentir le désir intense de vie.

On peut parler, au niveau des modalités véridictoires d'authenticité, puisque le sujet Ghiwane

*/paraît amer/ et /est amer /*

*/ paraît amoureux de la vie / et /est amoureux de la vie/*

Le paradoxe<sup>(39)</sup> donc du sujet Ghiwane est de paraître amer et d'être amoureux de la vie.

(36) Cette nécessité est parfaitement illustrée par le refrain dans "s-siniyya" : 'bahr el ghiwane ma d khlou bel3àni' (je ne suis pas entré dans l'univers ghiwane exprès).

(37) La chanson "s-siniyya", interprétée par Boujmi3 en demeure une éloquente illustration.

(38) Dans nombre de chansons, la disposition, le contenu sémantique ainsi que les rythmes adaptés souvent témoignent de cette ambivalence :

- la 1<sup>o</sup> strophe est interprétée en général sur un ton monotone, le contenu textuel relève souvent du registre pathétique, élégiaque parfois et même tragique,
- les suivantes sont interprétées souvent sur un ton allègre, très rythmé, le contenu textuel relève souvent du registre lyrique.

Voir notamment l'analyse détaillée de l'articulation de certaines chansons interprétées par Batma et Paco dans Sadiq (2006 : 55-60).

(39) Dans la chanson intitulée : "*gulu l yamna tâtini*" (Dites à Yamna de venir à moi), la voix de Boujmi3 clamait : "*sebghi dlàm lili b bhàk ya l 3adrà*" / littéralement : "peints l'obscurité de ma nuit par ta splendeur ô vierge", ce célèbre vers est un cri de l'âme qui souligne ce paradoxe et illustre, entre autres, l'identité modale du sujet Ghiwane.

3- la **moralisation**, qui est une sorte de point de vue de la collectivité, se veut régulatrice des passions. L'amertume est jugée négativement, car elle est considérée comme une sorte de défaitisme, le désir de vie intense est jugé excessif par une société conservatrice.

A ce stade du processus passionnel, le sujet pathémique El Ghiwane parvient à échapper à ces deux types de sanctions négatives, et ce, grâce à la double convocation de la figure mythique d'El Mejdoub et de la figure populaire du poète "ghiwane" pour la création de la figure complexe : "mejdoub – ghiwane" qui était dans l'air du temps. Une véritable catharsis s'opère alors, au niveau de l'énonciation de la chanson ghiwane, par le biais la somatisation de ce processus passionnel :

- sur le plan musical, à travers la convocation de toute l'encyclopédie de la tradition musicale et le mixage des genres Melhoun, 3aïta, Gnawa...
- sur le plan textuel (voir supra section : le jeu intertextuel)
- sur le plan figuratif, à travers la coiffure du Heddaoui, l'instrument musical du gnaoui (al hajhouj ou s-sentir) d'un côté, et les instruments à percussions de al 3aita (t-tabla et t-tarr) d'un autre côté, les premiers manifestant un mal être, les seconds, un désir de jouissance.

L'aspect vestimentaire de l'énonciateur El Ghiwane ainsi que l'expression corporelle adoptée participent donc à cette figurativisation.

C'est tout le rituel de la transe (jedba) qui parfait la somatisation de ces passions.

L'énonciateur El Ghiwane est non seulement parvenu ainsi à ne pas être l'objet d'une sanction négative de la part de la collectivité, mais il a réussi même à être l'objet d'une sanction pathémique positive, une sorte de rétribution : c'est l'euphorie de l'énonciataire atteinte grâce à ce dosage aigre-doux : l'amertume, la nostalgie, la colère étouffée, mêlées à un désir de vie intense et un amour de la liberté. La théâtralisation<sup>(40)</sup> de ces états d'âme rappelle le rôle cathartique des tragédies dans la Grèce Antique.

---

(40) Nass El Ghiwane ont presque tous été des acteurs dans la troupe *Comédia* à Marrakech, ou dans la troupe de *Masrah N-nass* de Tayeb seddiqui. Mais le facteur le plus déterminant des compétence et performance énonciatives, c'est que chacun des chanteurs s'est imprégné de la littérature orale de sa région, A. Boujmi3 et L. Batma, de la région de Chaouia, Abderrahmann Paco d'Essaouira, O. Essayyed, du Haut Atlas vers le Sous, Moulay Abdelaziz Tahiri, de la cité de Marrakech et du Haouz.

## LA CHANSON GHIWANE, EXPRESSION D'UN IMAGINAIRE EMANCIPE

Le jeu intertextuel dans la chanson ghiwane est l'expression du ressourcement et d'une réconciliation avec soi, à travers les arts et la littérature populaire.

L'identité musicale ainsi que les variations de la tension affective sous-jacentes à la chanson ghiwane sont l'expression de l'innovation et du refus du mimétisme culturel qui génère souvent le repli identitaire.

C'est en somme un produit culturel qui a des racines et des ailes, en témoigne la coopération interprétative de l'énonciataire à l'échelle du Maghreb : l'énonciataire potentiel dans cette région particulièrement coopère, interprétativement, comme coopérerait l'énonciataire modèle, postulé par le discours ghiwane, et ce, pour la simple raison que chez les deux types d'énonciataires, il y a une réminiscence de la mémoire collective, et que les deux se prêtent volontairement au double jeu de l'apparent / immanent ; la réception devient une délectable recherche de l'énigme, du non-dit, une complicité entre l'énonciateur et l'énonciataire, une volonté de communication et de communion.

## REFERENCES

- CALAME C., *Le récit en Grèce ancienne. Énonciation et représentation de poètes*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1986.
- CHADLI E.M., *Sémiotique. Vers une nouvelle sémantique du texte : problématique, enjeux et perspectives théoriques*, Publications de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Rabat, 1995.
- CHADLI E.M., *Le conte populaire dans le pourtour méditerranéen*. Projet éditorial Encyclopédie de la méditerranée, Edisud, Aix-en-Provence/ Toubqal, Casablanca, 1997.
- COLIN G. S., *Le dictionnaire d'arabe dialectal marocain*, réédité sous la direction de Zakia Iraqi Sinaceur, Institut d'Études et de Recherches pour l'Arabisation – Rabat, en collaboration avec le C.N.R.S – Paris, Ed. Al Manahil, Ministère des Affaires culturelles, Rabat.
- COURTES J. et GREIMAS A.J., *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, tome I, 1979 et tome II, 1986.
- COURTES J., *Analyse sémiotique du discours : de l'énoncé à l'énonciation*, Hachette, 1991.
- DE PREMARE, CANAMAS J.P. COMRRO V., DALLAPORTA C., EALET E., *Dictionnaire arabe-français*, Ed. L'Harmattan, 1998.
- ECO U., *Lector in fabula*, Grasset, 1985.
- ECO U., *Sémiotique et philosophie du langage*, P.U.F., 1988.
- EL FASSI MOHAMMED, *Maâlamat Al Melhoun*, PUBLICATIONS DE L'ACADEMIE DU ROYAUME DU MAROC, 1987.
- FONTANILLE J., "Le schéma des passions" in *Protée*, vol. 21, N°1, Hiver 1993, pp. 33-41.
- FONTANILLE J., *Sémiotique et littérature. Essais de méthode*, Presses Universitaires de France, série : Formes sémiotiques, Paris, 1999.
- GREIMAS A.J. et FONTANILLE J., *Sémiotique des passions. Des états de chose aux états d'âme*, Seuil, 1991.

- HANOUN MOUBARAK, *al oughniyya sh-sha'biyya al jadida : dàhirat nass el ghiwane*, Dàr Qortoba, 1987.
- LAROUÏ ABDALLAH, *Le Maroc et Hassan II : Un témoignage*, Presses Inter Universitaires (2005).
- OMAR ESSAYYED, *KLAM EL GHIWANE*, Ittihàd kuttàb al maghrib, matba'at annajàh al jadîda, Casablanca, 2004.
- RASTIER F., *Sémantique interprétative*, P.U.F., 1987(b).
- RASTIER F. *Sens et textualité*, Hachette, 1989.
- RASTIER F., *Sémantique et recherches cognitives*, P.U.F., 1991.
- RASTIER F., CAVAZZA M. et ABEILLE A., *Sémantique pour l'analyse de la linguistique à l'informatique*, Masson, 1994.
- SADIQ ABDELHAY, *Protest song marocaine. Nass El Ghiwane*, Marrakech 2006
- SCELLES-MILLIE et KHELIFA B., *Les quatrains de Medjdoub le sarcastique*, Ed. Maisonneuve & Larose, Paris, 1966.





# Hamмам Lalla Taja

Meriem HACHIMI

*Etudiante, Faculté des Sciences de l'Education, Rabat*

Chaque fois que nous venions ma mère et moi au bain maure, elle était là, telle une masse imposante.

On croirait qu'un tremblement de terre avait fait le détour de son hammam pour ne pas la croiser.

Toutes les femmes l'appelaient «Lalla Taja», vieille fille venue du bled, elle avait maintenant la direction de ce hammam, «son monde à elle» disait-elle.

Autant que mes souvenirs me le permettent, j'appréciais beaucoup Lalla Taja, elle me fascinait avec son rire sonore et ses grosses boucles d'or qui se balançaient quand elle faisait un geste de la tête.

Ce n'était pas une belle femme, mais peut-être l'avait-elle étant jeune fille. Après avoir pris mon bain, je m'asseyais sagement et la suivais des yeux.

Elle était grosse, très blanche avec de gros seins et un derrière imposant. Elle mettait du khôl beldi autour de ses yeux noirs. Je ne pouvais pas voir ses cheveux qu'elle tenait constamment dans un grand foulard bleu.

Lalla Taja portait toujours un tablier blanc plein de taches, mais ce qui le rendait magique à mes yeux, c'était sa poche, et dieu seul savait le nombre de choses fascinantes qu'elle contenait. Elle y fourrait tout ce qu'elle estimait bon à servir plus tard.

A mes yeux d'enfant, je considérais Lalla Taja comme un grand livre qui savait tout et pouvait vous transporter bien loin, dans un monde magique. Elle disait avoir rencontré des djinns à maintes reprises, très tard le soir quand elle nettoyait le bain maure.

Mais l'histoire que je préférais est la suivante : «Une fois, disait-elle, pendant que je nettoyait le sol, j'aperçus une femme très maigre, squelettique même, qui était en train de se frotter. Pendant que je me demandais ce qu'elle faisait là, alors que toutes les autres femmes étaient parties, elle s'approcha de moi et me dit :

«Frotte moi le dos !»

«A ce moment-là, je sus que c'était une djinnya. Je lui dis d'attendre que je finisse ce que je faisais, mais dès qu'elle eut le dos tourné, je pris un grand seau d'eau bouillante et je le lui versai sur le corps. Je me sauvai en courant et je refermai la porte derrière moi en récitant des versets du Coran : «C'est pourquoi, depuis je me méfie des femmes maigres».

Je buvais ses paroles qui coulaient tel un flot de ses lèvres pleines.

Quand elle se tenait près de moi, je me faisais toute petite, peut-être le faisais-je par respect ou par peur qu'elle me remarque.

Si une femme avait des problèmes ou qu'elle voulait savoir quelque chose, elle allait droit chez Lalla Taja qui était au courant de tout : si Hadj Fatmi allait marier sa fille à son cousin ou si Aïcha était enfin enceinte.

Des femmes disaient qu'elle pouvait même lire dans les cartes, et moi j'y croyais. De toutes façons j'ai toujours cru tout ce qui concernait cette femme que je considérais comme la femme la plus fascinante de mon entourage. Celle à qui l'on pouvait poser une question et qui vous donnait la réponse que vous cherchiez.

Aussi longtemps que je vivrai, jamais je n'oublierais le jour où elle me parla. J'étais assise tranquillement près de mes affaires en attendant que ma mère finisse de se laver. Lalla Taja était assise sur un banc plus loin. Elle était en train de méditer quand je sentis son regard se poser sur moi. J'étais rouge comme une tomate et elle s'en aperçut. Elle m'appella. J'allais vers elle en tremblant, cette sensation disparut tout d'un coup quand elle me prit la main et me déposa sur ses genoux.

«Quel est ton nom ma fille ? me demanda-t-elle d'une douce voix que je ne lui connaissais pas auparavant.

- Meriama.

- Oh quel joli nom ! sais-tu j'aurais aimé avoir une petite fille moi aussi que j'aurais éduqué et vu grandir et qui serait devenue une magnifique jeune fille ?».

Dans ses yeux brillait une mystérieuse lueur. Je lui répondis d'un sourire. «Comme tu es une fille bien gentille, je vais te remettre un secret que ma mère m'avait donné bien avant».

Elle fouilla dans sa grosse poche mystérieuse, en sortit quelque chose de petit qu'elle me fourra dans la main. Maintenant, c'était notre secret, à nous deux.

Elle m'embrassa sur la joue, lança un de ses rires sonores et joyeux pour me laisser et partit s'occuper de ses femmes.

Depuis, notre secret, je l'ai toujours gardé. Il me sert de porte-bonheur et fait naître en moi du courage. Vous devez vous demander ce qu'il peut bien représenter, eh bien il s'agit d'une petite clé dorée toute minuscule. Je me suis longtemps demandé à quoi elle pourrait me servir, mais c'est après de longues méditations que je compris, enfin, ce qu'était le secret, le vrai, qu'elle avait voulu partager avec moi.

Oh désolé ! mais un secret, ça ne se révèle pas !





اجبد الفردي الكحل  
وفي الخائنين تيقتل  
الشهيد الثاني  
علال بن عبد الله  
اللي خرج ما ولي  
وامراتو تنسنى.

اللي فات الحدود  
رايموت بالبارود  
ركب على الحفاري  
تشوف ما جاري.

لقلوب ابدات اتشفع، لكلاوي والمقري لقرع  
ارجع احبيبي للرباط، والناس اتجي بالغوات  
حيو الملك الشجيع، هو الأمراء اجميع  
الله ينصر السلطان، أولاد ومولاي الحسن  
ويازين الوطنان، دابا مول الحق بيان  
أيا جيني ياجيني فالهامة  
سيدي مولاي السلطان، ترسل ليه احماما  
أيا خوتنا يا لسلام

### عيسة خربوعة، والله ما نحني ولا تجي ليديا عا لارجع الخامس

وكم سخرت الشيخة «خربوعة»<sup>(23)</sup> من المحتل، وهي تغني عن المغفور له محمد  
الخامس، وتحريض الوطنيين في غناء عيطي جميل :

والله مانحني  
ولا تجي ليديا  
عا إلى رجع الخامس  
وجاب الحرية  
الله يرحم الشهدا  
الشهيد الأول  
الزرقطوني لفحل

(23) الشيخة خربوعة، وإسمها الحقيقي هو : زهرة، وقد غنت هذه القصيدة عشية نفي السلطان محمد  
الخامس، حيث اعتقلت، واقتيدت إلى مخفر الدرك، قصد الاستنطاق حول ما غنته عن السلطان؛  
وهل فعلت ذلك بتحريض من الوطنيين، لكنها أنكرت أن يكون أحد دفعها إلى ذلك، وإنما هو  
عطف ومحبة لسلطان البلاد، ترجمته إلى غناء شعبي. والنص مقتبس من جريدة الاتحاد الاشتراكي،  
الخميس 20 نونبر 2003، العدد : 7406، مقال للأستاذ حسن نجمي، حول الشيخة خربوعة،  
الصفحة 7.

إنتاجات شيخه هذا الفن، فاطنة بنت الحسين التي خصصت هي الأخرى حيزاً كبيراً من عيوطها لهذه القضية، حيث عاشتها مرحلة، مرحلة وما قصيدة والله مانحني، وقصيدة اللي فات الحدود، إلا نماذج من هذا اللون الأدبي الشعبي، الذي لعب دوره في وقت دعت إليه حاجة الجماهير الشعبية.

نعم، دعت إليه الحاجة في وقت عصيب، اتسع فيه الخرق على الراقع، كما يقال- وعظمت المصيبة، وتنفس مبدعو العيوط، الصعداء، فيما كانوا ينتجونه من عيوط وقصائد وطنية واجتماعية ودينية خدمة للوطن والوطنيين، وفي سبيل أداء الواجب المقدس.

فمبدع العيطة، في هذه الفترة، قد آمن بأن ثورة المغاربة على المحتل، ضد العبودية وسواء في طورها الأول، الذي بدأ بدخول الاستعمار، أو بطورها الثاني الذي بدأ هو الآخر بالانتفاضة الشعبية الكبرى ضد نفي محمد الخامس.

### عيطة من القنيطرة لمكناس

خوتنا يالسلام

هزو بنا العلام

لا خيابت دابا تزيان

دابا مول الحق إيبان

وامن لقنيطرة لمكناس، تم اتحف الساس

لمعمرين ولغراس، شبعوا عافيا وقرطاس

أيا خوتنا يا لسلام، هزو بنا لعلام، وسيروا بنا القدام

دابا مول الحق بيان

وجدة و الريف، كل شي أظريف، ابن يوسف يرجع بالسيف

سيدي سيدي، تم اتصاب هو والدراري

الملك امشا وارجع، العديان قبطهم الوجع



وقد بدا لي من خلال تعاملي مع قصائد العيطة، موضوع بحثي هذا، صعوبة الفصل بين الحقلين، في كثير من العيوط، وأن الظاهرة ليست لصيقة بمرجعية خاصة عند طائفة محدودة من شعراء هذا الفن (العيطة)؛ بل أكاد، أجزم بأن الثنائية، مسكونة، وساكنة في ضمير مبدعي هذه النصوص/العيطة، إن لم أقل، أنه لم يخل إبداعهم العيطي من هاجس: الدين والوطن. وإن اختلفت الرؤى، والمواقف، حيث عملت الثقافة الجديدة اليومية والاحتكاك اليومي بالآخر، والمؤثرات اليومية هي الأخرى، ومختلف التوجهات الإيديولوجية على إفراد إبداع عيطي، تعامل مع الثنائية ببنية وليدة الحياة المعاشة، ووليدة الواقع المعاش، ووليدة الأرضية المعاشة، ووفق الشروط الحياتية المعاشة أيضا؛ بطبيعة الحال ببنية؟ كما أشرت؟ حديثه، وبعد جديد، وليدي العصر التاريخي المعاش. ولعل خير دليل على هذا عيطة وامن لقنيطرة، لمكناس، تم تحفر الساس، التي تتحدث عن حدث نفي السلطان محمد بن يوسف، وعيطة والله ما انحنى، ولا تحي ليديا، عا لإرجاع الخاميس فقد سجلت العيطة من خلال هذه النماذج وغيرها، حضورها الفني والعاطفي، وكان للدين والوطن فيها نصيب ولا يزال، وهي على كل حال، تمثل قضايا وظواهر، تتخطى أبعادها الدلالية، حدود ذاتية الفرد المبدع، لتعبر عن توجهات الفن الجمعي، الكامن أو الناشئ في المجتمع، وتعلن في ثبات وإصدار على أن إبداع المناسبات والأفراح، والشاي، والحلويات، والتصفيقات، قد ذهب وولى؛ ليحل معه عيوط الكفاح، والتأمل، والمعاناة والبناء.

إننا نستطيع كباحثين ودارسين، أن نتبع انتشار النصوص العيضية الوطنية في الأدب الشعبي بين الطبقة الشعبية وتفاعل هذه الطبقة مع هذه النصوص، فنرى تعلقها بقضاياها الوطنية على اختلاف درجاتها وحرارتها، في الساحة الوطنية، مما تؤكد معه مع توالي الأيام، خطر هذه النصوص بالوسط الشعبي المغربي، التي أخذت في الخمسينيات، تغزو مختلف الأوساط من كل شرائح المجتمع المغربي، فصرنا نسمع بكثرة؟ في نطاق اهتمامنا بالنصوص الزجلية، والعيطة على الخصوص، إنتاجات رائد العيطة بوشعيب البيضاوي، فنان الدار البيضاء؛ وهو من المبدعين والمغنين في هذا الفن، والذين خصصوا حيزا هاما من العيوط للقضية الوطنية، يوم احتدام الصراع بين المغاربة والاستعمار، ونسمع أيضا الكثير من

وتلقى أثناء مواقف انفعالية، وقد تجسد حالة، أو تكشف موقفا، أو ترسم مشهدا؛ وإن اعتبر شاعر العيطة، شاعرا، فهو إذن ذو موهبة ومعرفة ودراية، وإن كانت محدودة، ينصرف إلى بناء عيظته/ قصيدته، بناءً فنياً متقناً، يجسد التجربة الحياتية من مختلف جوانبها، ويستجيب لشروط الحياة، فيحقق بذلك خصائص فنية تمكن من قول التجربة في ألفاظ محدودة، وتحفظ للقول معناه.

### البعد الديني والوطني في قصيدة العيطة

فالدين، الذي نقصده هنا، هو الدين الإسلامي، والذي صرحت به النصوص العيظية، وكانت بمثابة توجهات مبدعيها، أما مصطلح الوطن، فله في الشعر العربي، معنى انزياحي، فقد نجده يدل على منطقة محددة، ضمن حدود سياسية معروفة، أو هو القطر، الذي ينتسب إليه المرء من حيث الجنسية، أي ما يرادف الدولة؛ وقد ينمو هذا الملول، ويتسع ليشمل العالم العربي؛ بل قد يتجاوز مفهوم الوطن كل هذا، عند عدد من الشعراء، ليشمل العالم الإسلامي؛ وعلى كل فالشعر المغربي، عموماً يعكس هاته التوجهات، مع اختلاف الرؤى والمنطلقات، والثنائية في حقيقتها، ليست وليدة العصر الحديث، ولا هي من حسنات الاتصال بالآخر، والأخذ عنه؛ بل هي ظاهرة متجددة في ضمير الشعوب، اتخذت طابعاً متميزاً عند الأمة العربية الإسلامية، امتزج فيها الذاتي بالموضوعي، والمادي بالمثالي، كما ارتبط الماضي بالحاضر، ارتباطاً واعياً فقد كانت ثنائية الدين والوطن نواة خالقة فاعلة، حفزت النفوس، وشجعت الهمم، فكان الموقف الشجاع، وكان الالتزام النابع من الذات، المستمد قوته واستمراره من عقيدة الجماهير، وعرق الكادحين؛ معبراً عن آمهم وآمالهم، بكل تلقائية وعفوية.

ومعروف أن جل شعرائنا نظروا إلى الدين والوطن، نظرة تكاملية، إن لم نقل كشيء واحد. وقد تجلّى هذا من خلال القصائد والأشعار والأناشيد، ومختلف الأجناس الأدبية المغربية، التي عانقت، وتعانق أهم القضايا الوطنية، والأحداث الكبرى، ابتداء من تاريخ الحماية، ومروراً بالظهير البربري، ونفي السلطان محمد الخامس؛ والاستقلال، ثم بعدها المسيرة الخضراء...

من هنا نرى أن قصيدة العيطة، هي الأخرى لا تبتعد عن هذه الأصول؛ وإن كان بعض الأدباء والمؤرخين المغاربة المهتمين بالثقافة والفنون الشعبية، قد أشادوا من خلال مبتكراتهم ودراساتهم التحليلية والتمحيصية بصلة «العيطة»، بأصولها الشرقية، واتفقوا على منابعتها المرتبطة بدخول بني هلال إلى المغرب، على عهد أبي يعقوب المنصور الموحد الذي أسكنهم في البطون الاطلسية؛ فبنو هلال قبائل عربية انحدروا أصلا من شبه الجزيرة العربية؛ وعربية الطائف ولهجة الصعيد المصري، وغيرها من العبارات الجغرافية، كلها امتداد لبيئة الجزيرة العربية.

إن أدلة عديدة تؤكد أن نشأة الشعر العربي مرتبطة بالأناشيد المرافقة للنشاط الجماعي؛ وكانت هذه الأناشيد ذات طابع ديني؛ وعلى هذا الأساس نرجح أن تكون قصيدة العيطة، هي الأخرى، لا تخرج عن هذا الإطار، من النشاط الجماعي؛ فالمبدعون المغاربة ظلوا يمارسون هذا الفن (العيطة) في مناسباتهم الجماعية، يعني أنهم ظلوا في نفس الوقت مواصلين تقليدا قديما، حيث إن الغناء، كان يستوعب كل مظاهر الحياة الجماعية، ومختلف شؤونها، كالحرب، بكل مراحلها، وتعبير عن حالة وجدانية أثناء عمل كالاستقاء، البناء، والحفر. فالعيطة، إذن، كانت نشأتها، نشأة غنائية، باعتبارها كلاما منغما يفصح عن حالة، ويبين واقعا؛ ورؤية تنفذ إلى جوهر الأمور والأشياء، وتحدث تأثيرا شديدا، وقد كان هذا الكلام المميز، (العيطة)، ولازال، لسان الجماعة، شأنه في ذلك، شأن القصيدة العربية الفصحى، وباقي الأجناس الأدبية التي لها ارتباط بالواقع وبالإنسان، ينشد ويغني في المناسبات، لينبع فيه أفراد موهوبون، مميزون.

إن قصيدة العيطة، انطلاقا من هذه المعطيات، نمط من الأداء الغنائي، وهو الترنم بالأبيات، يؤديه مبدع العيطة/ الشاعر، كإنشاد متوازن؛ منغم وذو طابع إيقاعي؛ ينفذ إلى حقائق الأشياء وجواهر الأمور؛ ويحمل رؤية الفرد والجماعة، إلى العالم وأشياءه، فسميت: عيطة؛ كجنس أدبي، يمكن من معرفة ما لا يعرف؛ ويحدث تأثيرا فاعلا في سامعيه.

ويمكن تصنيفها كأناشيد شعبية غنائية تنظم بعضها على بحر الرجز أو مجزوء الرجز، كما سنرى في الدراسة الفنية تغنى في المناسبات؛ سواء الفردية، أو الجماعية،

لاشك أن القصيدة العربية، والشعر عموماً، كما هو معروف في تاريخ الأدب العربي، ارتبطت نشأته بالأنشيد، وفنون الرقص، التي كانت ترافق العمل الجماعي، والحروب والاحتفالات الدينية؛ والقصيدة العيطة خصوصاً لا يمكن إخراجها عن هذا الخط التأسيسي والمؤسس لها؛ فنشأتها الطبيعية ارتبطت بفنين لا محيد عنهما، هما: الرقص والغناء. والقصيدة العيطة شأنها شأن أي جنس شعري مهما كان لونه وأصله، لم تنسلخ في نشأتها عن هذه الحقيقة.

تشير المصادر الأجنبية إلى ما يؤيد هذا الحكم؛ فيذكر المستشرق غوستاف غربناوم أن القديس نيلوس Nilus (توفي حوالي 430م)، في وصف غارة بدوية على دير سيناء وقعت سنة 410م؛ يتحدث عن أناشيد استقاء، كان هؤلاء البدو، ينشدونها عند بلوغهم بعض موارد المياه<sup>(20)</sup>.

ويتحدث القديس نيلوس عن أناشيد كان يؤديها البدو، أثناء قيامهم بعملية الاستقاء، وذلك سنة 410م ونفترض أن تكون لتلك الأناشيد بدايات، وأنها استمرار لتقليد سائد يشمل مختلف نشاطات الحياة.

ويؤكد غربناوم ذلك: ... لكن تلك الأناشيد الشعبية، ربما كانت أشبه شيء بالأغاني، التي خلدت انتصار العرب على الرومان سنة 372م<sup>(21)</sup>، ويضيف: ... وهي من وجه آخر، تشبه، ولو على نحو أقل، ذلك الشعر الذي وصلنا بلغة وسط بين العامة والفصحى، مما يروي أخبار الحروب القبلية، كتلك القصائد التي تشيد بانتصار العرب على الفرس، في يوم ذي قار (611م)<sup>(22)</sup>.

يفيد ما اقتبسناه من هذه المراجع الأجنبية، أن الشعر عموماً، كان يرتبط بالغناء؛ أو بالأنشيد التي كانت تصاحب مظاهر الحياة الجماعية، من استقاء، وحروب قبلية، وقومية، وليس من شك في أن لهذه الأناشيد بدايات، وأنها استمرار لتقليد متبع.

(20) غوستاف فون غربناوم، دراسات في الأدب العربي، بيروت، دار مكتبة الحياة، 1959، ص. 136.

(21) نفس المصدر / ص. 133.

(22) نفس المصدر / ص. 134.

إذا أنه كان اختيارا من تراث هائل ؛ ووفق مفهوم معين للعيطة الجيدة، كونتها المرحلة التاريخية التي تم التدوين خلالها ؛ أما من حيث النوعية، فيبدو أن النماذج العيطة المدونة، والتي كان لها الحظ في اختيارها واختيار شعرائها؛ كانت تتجلى فيها خصائص التطور الفني، بصورة واضحة :

— ذوبان اللهجات الوطنية في لغة واحدة (اللغة العربية).

— انعدام وحدة العروض الفني.

— استخدام تعابير وصيغ شائعة تم استنباطها.

— اتساع الأغراض.

— طول أو قصر القصيدة العيطة.

— متانة السبك.....إلخ.

هذا إضافة الى تدخل المدون، القائم بأعمال التدوين، أو الحفظ؛ بالحرص على أن يكون النموذج المختار والبارز، صالحا للدراسة، أي كما تقول العامية (فيه ما يقال)، من حيث تمثل القيم المجتمعية المغربية؛ والإسلامية، والوطنية، وليس ما يناقضها ؛ ولعل هذه الحقيقة، تفسر عدم تمثيل قصيدة العيطة الحياة المغربية، والمجتمع المغربي، بكل ما عرفه من أحداث وقيم ؛ وفات بعض المهتمين بهذا الفن، أن ما وصلنا كان أقل ما قاله رواد العيطة، وقد تحكمت شروط التدوين التاريخية في هذا النزر اليسير من المتن العيطي؛ الذي تم اختياره.

وإنه لمن البديهي أن نقول، تأسيسا على ما سبق : إننا لا نعرف بدايات قصائد العيطة الأولى، ولا نملك الأصول الموضوعية التي نشأت منها هذه القصيدة الرائعة، كما أننا لا نعرف إسم الشاعر الأول أو الشاعرة الأولى، أو الشيوخ والشيوخات الأولين، ومن تلاهم، لفترة طويلة تطورت خلالها العيطة كقصيدة، فغدت فنا رفيعا راقيا.

وإن كنا لا نملك الأصول والمنابع التي نشأت منها قصيدة العيطة، فإننا نملك الأخبار والنصوص الدالة على طبيعة نشأتها وولادتها، وعلى التطور الذي تلا هذه النشأة.

مبدعي شعر العيطة، ضاعت أخبارهم وآثارهم؛ إذ لم ينقلها الأدباء والنقاد المهتمين بهذا الفن، من معاصريهم؛ أو لم يتح لها، أن تدون لأسباب قد يكون منها، عدم بلوغها المستوى الفني، كما هو الشأن بالنسبة للشعر الفصيح وغيره من الفنون الأدبية، إذ لم يكن هم المدونين، هو التاريخ لسيرة «فن العيطة» كإبداع شعري متميز، وإنما تدوين؟ على الأرجح؟ مختارات منه لأغراض لغوية، أو خصائص فنية ملحوظة ضمنا.

ولسنا، هنا في مقام دراسة وتحليل نصوص عيضية لها تاريخ، والبحث فيها عن مدى قدمها أو حداثتها... فهذا موضوع آخر، يتطلب دراسة خاصة واستثنائية، لها شروطها ومعاييرها، وإنما نريد الإشارة إلى صنيع تراكم مرور السنين؛ فأثمر روادا في «فن العيطة»، كبارا، مثل، الشيخ الدعاجي؛ الماريشال قيو، ابن احمامة؛ الشيخة عيدة، خربوشة العبدية، فاطمة الزحافة، بوشعيب البيضاوي، فاطمة بنت الحسين وغيرهم كثير؛ لاشك أنهم أفادوا من تجارب أسلافهم، ومن سبقوهم في هذا الفن؛ وهذه التجارب دون شك راسخة وموغلة في القديم، وقد يفيد هذا في تأكيد مسألة أساسية، وهي التأكد من وجود لغة واحدة متداولة، ومن قيام عملية تفاعل بين شعراء ومبدعي فن العيطة، أثمرت لا محالة، قيما فنية، لم تلبث أن سادت واستمرت في التطور، إلى أن وصلت إلى ما هي عليه الآن، على مستوى شكلها الفني والبنائي؛ لتتأثر بعوامل أخرى جديدة حددت مسار تطورها وبنائها.

والحقيقة أن شعراء العيطة، الذين ضاعت إبداعاتهم وأخبارهم، أو أولئك الذين لم يصلنا من آثارهم سوى القليل، كثيرون، إلى درجة أن شعراء العيطة الذين تلوهم، كانوا يتساءلون عما إذا كانوا فعلا قادرين على ابتكار وإبداع نصوص عيضية جديدة، وعما إذا كان رواد العيطة القدماء، قد تركوا لهم فعلا شيئا يقلدونه ويقولونه.

ويبدو واضحا، من خلال إبداعات بعض شعراء العيطة، أنفسهم، أن تجارب شعرية عيضية عديدة أجريت، وتطورت إلى قصائد عيضية طويلة، حفظها رواد العيطة بمختلف انتماءاتهم الجغرافية، وتم تدوين مختارات منها، بشكل منظم في أوائل القرن العشرين. ويبدو أن التدوين أسهم في ضياع الكثير من المتون العيضية؛

والى هنا، يكون المرحوم أبو حميد، قد أقام مدخلا لفهم ظاهرة نشوء الغناء الشعبي المغرب، قبل أن يتفرغ لتقديم الاقتراحات الأساسية، والتأسيسية، التي سبق إليها في الميدان، والتي تغطي مساحة شاسعة من الموضوع، بكل التدقيق والتفصيل المتوقع من باحث مسكون بهاجس التقعيد، والنظر المنهجي الفاحص؛ ونقف قليلا عند أهم المحاور التي كانت هم المرحوم أبو حميد<sup>(18)</sup> في التنقيب، في الذاكرة الشعبية، كضرورة ملحة أملتها وتُمليها مجموعة من المعطيات التاريخية والاجتماعية :

أ- البحث في الأصول البعيدة لفن العيطة، والتي يعود بها ترجيحاً إلى نهاية القرن الثامن الهجري أي منتصف القرن الخامس عشر الميلادي، قبل دخول البرتغال إلى المغرب، وهو يستند في هذا الزعم إلى الإشارات التاريخية القليلة المبثوثة في متون العيطة العتيقة، وإلى أساليب البحث الأنطروبولوجي والإثنوغرافي، التي كانت وسيلته الأساسية لحل الإشكالات العويصة.

ب- اقتراح التصنيف الأكثر موضوعية، وعلمية، لألوان، العيطة، ومواطنها وانتقالاتها... والذي سترتب عليه، وضعه لخريطة إثنية لتأسيس فن العيطة تتمفصل إلى ثلاثة أنماط كبرى، هي المساوي الذي يغني في الشاوية ودكالة وسطات، وينسب إلى المرسي، ثم اللون الحصباوي، الذي انتشر في منطقة عبدة وأحواز آسفي،... ثم الفن الحوزي الذي ازدهر في أحواز مراکش والرحامنة، والسراغنة وبلاد احمر، وفي أعقاب هذا التحديد الأولي، اهتدى الأستاذ بوحاميد إلى إبداع الفكرة الخاصة بموطن الولادة، أي مسقط رأس فن العيطة، وأصلها ومكان انتقالها وتلاقحها مع الأنماط الأخرى فيما يشبه العملية المختبرية، التي تنتهي بظهور نوع عيطي جديد أو فرعي، وهو ما يسميه بتوابع العيطة من قبيل الغرباوي، والزعري، والخريكي، والسماعلي، والشياظمي<sup>(19)</sup> بالإضافة الى ما سبق، يمكن القول إن كتب التاريخ، المهتمة بتاريخ الفنون الشعبية المغربية القديمة، لاتورد هي الأخرى أي نص من نصوص العيوط القديمة، وليس من شك في أن كثيرا من

(18) من الحوار الذي أنجزه محمد دهنون، عن جريدة الاتحاد الاشتراكي، مع المرحوم محمد بوحاميد، حول فن العيطة، (الدار البيضاء، 12 غشت 1995).

(19) حسن بحرأوي، فن العيطة بالمغرب، ص. 98 و 99، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط، 2003/1.

الحقيقة أن كتب تاريخ الأدب الشعبي، والفنون الشعبية بالمغرب، لا تقدم أخباراً صحيحة، ووافية في صدد هذه المسألة، وكثير من الأدباء والمؤرخين، على مختلف مشاربهم، المهتمين بهذا الفن، كانوا، ولا زالوا يكتفون بالقول: «للعيطة أول لا يوقف عليه؛ غير أن آخرين تحدثوا عن أولية هذا الفن، ومن هؤلاء؛ الأستاذ بوحמיד رحمه الله، الذي يرى بحسه التاريخي أن مجيء العناصر الهلالية، صاحبه إسقاط للهيئة المصمودية عن تلك البطون... وبالتالي التضييق على السكان الأمازيغيين واضطرارهم للاحتماء بجبال الأطلس، حفاظاً على حرمتهم وطقوسهم ونظ عيشتهم، الذي لم يكن الهلاليون ينظرون إليه بعين الرضى، لتمكن الطبع المتمزمت منهم... هم الأعراب الأفاقون الآتون من الجزيرة العربية... أما صاحب المعجب<sup>(17)</sup>، فيشير إلى كون بني هلال، عندما وفدوا إلى بلاد المغرب حملوا معهم مجموعة من الآلات الموسيقية... مما كانوا يستعملونه في تأدية ملاحمهم الشعرية، خاصة سيرتهم، المعروفة بسيرة بني هلال، كان الرجال منهم يغنونها جماعة بعربية الطائف، أو لهجة الصعيد المصري، التي ترسخت لديهم أيام إقامتهم الجبرية في منطقة دمياط، على عهد المعز لدين الله الفاطمي.

ويبدو أن الهلاليين، لم يستسيغوا الغناء الأمازيغي، ولا طقوس «أحواش» وأحيدوس، التي كان يجتمع لأدائها الرجال والنساء، في صفوف متناسقة، ويدخلون خلالها في تظاهرة جسدية، تختلط فيها حركة الأيدي بالأرجل والأكتاف، وارتفاع الأصوات بالإنشاد والترديد... فعمدوا إلى التضييق عليهم باستعمال عدة طرق تراوح بين اللين والاجبار: كاستبعاد العنصر النسوي من جماعة المغنين، ومنع الرجال من التظاهرة الجسمانية المتمثلة في الرقص الجماعي، وأخيراً، باستبدال الغناء الأمازيغي الأصيل بنوع من الأحواشات، المعربة، التي ربما كانت إحدى آثارها الباقية هو فن اعييدات الرما.

(17) عبد الواحد بن علي المراكشي المعجب في تلخيص أخبار المغرب، وضع حواشيه خليل عمران المنصور، دار الكتب العلمية، بيروت، طبعة 1998، ص. 65.

وانظر في هذا الصدد:

— محمد المنوني، حضارة الموحدين، دار توبقال، الدار البيضاء، الطبعة 1، 1989، ص. 104.

— ابن خلدون، المقدمة، تحقيق. درويش جويدي، المكتبة العصرية، بيروت، طبعة 2001، ص. 586.



كلحظة أساسية وحاسمة في انطلاق فن العيطة، .. وهو التاريخ الذي يتزامن مع الاحتلال البرتغالي لثغور المغرب الأطلسي... فإنهم يستندون إلى الحدس أكثر مما يقيمون حكمهم على المعطى التاريخي الملموس....<sup>(14)</sup> ويبدو أن هؤلاء الباحثين المهتمين بالآداب الشعبية وفنونها، وغيرهم لا يتحدثون بصفة موضوعية عن نشأة «قصيدة العيطة»، وإنما عن مرحلة، من مراحلها، أو عن نقطة من نقاط جغرافيتها، تطورت خلالها إلى قصيدة، وهذا ما يتضح أكثر، إن قرأنا الخبر التالي : هذا الفن الذي تطور وأصبح اليوم يدعى بالعيطة، هو من أصل عربي شرقي، ممتزج بمكونات أخرى، من المرجح أن هذا الفن هو وليد ذلك الاختلاط الذي حصل بين العناصر الأمازيغية المحلية، والعناصر العربية القادمة، نعم لقد توالى على سهول المغرب الغربية أحداث كثيرة منذ الفتح الإسلامي، فقد أقامت فيها عناصر عربية منذ الفتح، وكان انبساط أرضها وغازرة مياهها، وفيض مراعيها، ووفرة محاصيلها الزراعية من أهم العوامل التي طالما أغرت سكان الجبال المشرفة بالنزوح نحوها، إن وصول القبائل العربية الهلالية، وما كسبته من منزلة على مستوى الإدارة والجيش، سبب في الحد من نشاط العناصر الصنهاجية البربرية، واندرت معها الكثير من الممارسات كالأحواشات، والأحيدوسات، كما قل الشعرا البربري، هؤلاء القادمون، حملوا معهم الطبول والغيطات، وبعض الآلات الأخرى، كالرباب ذي الوترين والدف، وكل هذه العوامل أدت إلى نشوء جوق من الأجواق الشعبية ناطق بالعامية...<sup>(15)</sup> من هنا نستخلص أن كل هذه العوامل تضافرت، وتوحدت، لتقيم في السهول فنا موسيقيا هو مزيج من الألحان والإيقاعات البربرية والعربية، أو كما يقول بذلك الأستاذ عبد العزيز ابن عبد الجليل<sup>(16)</sup>، فقد صارت اللغة العربية العامية لغة غنائية.

وإن تكن هذه الأخبار أو غيرها، تجمع على التاريخ لمرحلة «قصيدة العيطة»، (مرحلة التقصيد)، فإننا نسأل : أليس من إمكانية، لمعرفة المراحل التي سبقت هذه المرحلة ؟.

(14) حسن بحرأوي فن العيطة بالمغرب: ص : 13 / منشورات اتحاد كتاب المغرب 2002.

(15) الأستاذ علاال الركوك، الغناء الشعبي المغربي، أنماط وتجليات، تقديم، سعيد يقطين، منشورات جمعية آسفي للبحث والتوثيق، الطبعة الأولى، 2000، ص. 50.

(16) انظر في هذا الصدد، كتاب، «مدخل الى تاريخ الموسيقى المغربية» ص. 159 و161؛ الطبعة الثانية، الدار البيضاء، 2000.

أن المتن العيطي، جدير بالدراسة والتقدير والاهتمام، وجدير بالإعجاب، ينبئ بأنه ثمرة صناعة طويلة عبر التاريخ الفني بالمغرب، وأن تلك الصورة، لم تتحقق إلا بعد جهود مضنية بذلها رواد العيطة ومبدعيها، في صناعتها.

يبقى السؤال مطروحا، وهو : ماهي المراحل التي قطعتها قصيدة العيطة حتى وصلت الى مرحلة الاستواء؟ المرحلة التي نراها عليها اليوم؟ إذ لا يعقل أن تكون قد برزت بشكل فجائي على ما هي عليه اليوم!؟ كما قالت العرب تامة الخلقه.

نعود إلى باحثي هذا الفن، لعلنا نعثر على إجابة، فنجدهم يقولون : «انتماء العيطة للشعر العامي، يجعلها قصيدة منظومة وفق ما تفرضه طبيعة النظم لدى الشعراء الشعبيين، المنبئية على السجية، والتي ليست هي التلقائية فقط، بل ما تولد عنها من مقامات هي بمثابة أوزان، اقتضتها الأغراض الشعرية العامية وحسب التطور الذي عرفته اللغة العامية، وفي مختلف المناطق الجغرافية للبلد، مما جعل مفهوم العيطة يأخذ تسميات مركبة تحيل إلى مناطق قولها، بدءا من الملحون، كتعبير شعري؛ ظهر في القرن السابع الهجري بتافيلالت»<sup>(12)</sup> ويضيف سالم كويندي : ...الجانب الموسيقي المصاحب للتغني بالعيطة، هو إيقاع متولد عن القول الشعري، ومؤطر له، بحيث يمكننا استشفافه من القول الشعري ذاته وهو ذو طبيعة إيقاعية في الغالب، ونلمس هذا في المداخل الموسيقية التي تكاد تعطي تميزا لكل نوع من أنواع العيطة في أدائها غنائيا، والتي سرعان ما تصبح موحدة، بعد هذه المداخل، الشيء الذي يمنحها موسيقيا صفة الميلودية الواحدة.... نتج عن هذا التوحد، عنصر التطريب، والذي يأخذ مواصفات بخصوصية المناطق التي تنتمي إلى العيطة، رغم أنها تشترك مع بعضها البعض من حيث المصدر<sup>(13)</sup> وفي فن العيطة بالمغرب يقول الأستاذ حسن بحراوي : ...وواقع الأمر أن من يريد أن يفترض تاريخا معلوما ومحددا للعيطة، يجد أن كل القرائن تخونه أو تضلل سبيله... يستوي في ذلك الأقدمون والمحدثون، ومن سار على نهجهم في إنتاج الحديث المختزل، الموغل في النزعة التبسيطية، التي لا تفي بحاجة البحث، بل وتبدد كل أمل في التدقيق والتمحيص والتنخيل.... وعندما يحدد بعض الباحثين مثلا القرن الخامس عشر الميلادي

(12) سالم كويندي : الفرجة في العيطة، خربوشة، ص:5 / الطبعة الأولى: 2001.

(13) نفس المصدر السابق، ص. 5.

الأوسط، وبعده الأقصى حتى سنة 1075م؛ وعند دخولهم المغرب الأقصى؛ يقول الناصري، في الاستقصا : نقل المنصور رحمه الله، بني هلال، وبني جشم إلى المغرب الأقصى، حين أتوه طائعين، وكان ذلك سنة 584هـ، فأنزل قبيلة رياح من بني هلال، ببلاد الهبط فيما بين قصر كتامة المعروف بالقصر الكبير، إلى ازغار البسيط الأفيح هناك إلى ساحل البحر الأخضر، فاستقروا بها وطاب لهم المقام، وانزل قبائل جشم بلاد تامسنا البسيط الأفيح ما بين سلا ومراكش، وهو أوسط بلاد المغرب... واعلم ان هذين البسيطين يسميان اليوم في عرف أهل المغرب بالغرب والحوز، فالمغرب عبارة عن بلاد تامسنا وما اتصل بها إلى مراكش، فكان لرياح بلاد الغرب، وكان لجشم بلاد الحوز<sup>(10)</sup> فقد حدث هذا، بعد هذه الهجرات، على إثر تطورات تاريخية جعلت المغرب الأقصى موطنًا يعيش هزة سوسولوجية، إبان القرنين الثاني عشر، والثالث عشر الميلاديين، في مجتمع أمازيغي، أخذ بسرعة طريق التعريب والتلاقح والتلاحم وتبادل التأثير فيما بين القيم والعادات واللباس واللهجات، وهنا مرحلة دقيقة أيضا في التكوين اللساني للعامية المغربية، التي ستفرز بشكل تاريخي، وستوظف في العديد من التعابير التواصلية ومنها الأشكال التراثية الموسيقية والغنائية المندمجة، أو فيما لبسته بعض الأنماط الفنية الأخرى الحاملة للمزاج العربي، أو المهيمنة فيه، (العيطة وما يدخل في نسقها من براويل الخريطة الإثنية للغناء كالوردغي، والشياظمي، والزعري، والساكن، والغرباوي<sup>(11)</sup>)، هذه الأنماط التي تعد من أبرز تلك المظاهر المجسدة على الساحة الفنية يومئذ، كإنتاج أدبي، نبئ، بأنه كان ثمرة جهود بذلت طوال سنين عديدة، لتعطي في نهاية المطاف، نماذج أدبية فنية ناضجة، وتتصف بخصائص غدت قيما فنية سائدة .

من جهة أخرى يمكن القول أنه لا تحتفظ كتب الغناء، والفنون الشعبية وتاريخها بنصوص عيطة، تمثل البدايات الأولى لفن العيطة بالمغرب، أما النماذج التي وصلتنا فناضجة فنيا تمام النضج، ويتبع منشئوها تقاليد فنية سائدة، وهذا ما يدفعنا من خلال الملاحظات والدراسات المستقرة على مستوى هذا الفن (العيطة)، أن نرى،

(10) الاستقصا : لأخبار دول المغرب الأقصى، تحقيق، جعفر الناصري، ومحمد الناصري مطبعة الكاتب، الدار البيضاء، الجزء الثاني، ص. 168 و169.

(11) فن العيطة بالمغرب، تاريخ، أصول، وأنساب، وغناء وازجال، المهدي الكراوي، جريدة الاتحاد الاشتراكي، فاتح رمضان 1425، موافق الجمعة 15-10-2004 الصفحة الخامسة.

2- إن قصائد العيطة المتبقية لنا، قليلة جداً، لأنها لم تحفظ لا في المقابر، ولا في المعابد، مثل الفنون الدينية، ولم تحفظ في متاحف مثل الفنون الجميلة الأخرى، وقد ضاع معظمها، وانحلت من الذاكرة مع الوقت، بوفاة روادها ومبدعيها الأوائل؛ أضف إلى ذلك، أن الباحثين والمنقبين والدارسين، في هذا الفن، لم يهتموا إلا بالأشياء التي عنت لهم، وأهملوا ما هو دونها. ولكن رغم ذلك، باستطاعتنا أن نعطي لمحة تاريخية موجزة، نعتمد فيها على ما وصلنا من فن شعبي عيطي قديم، ونصوص/متون عيضية.

و نرى أن فن «العيطة»، عاش مراحل تاريخية، أفاد فيها من إنجازات حضارية سالفة؛ وقد حدث ذلك بعد أن هاجرت القبائل العربية<sup>(9)</sup> نحو المغرب الأقصى ببطونها وأفخاذها عن طريق غرب إفريقيا، وقدر عدد من المؤرخين عدد هؤلاء العرب في مجموعات قبلية كثيرة العدد والفروع، يتقدمهم بنو هلال بن عامر، ثم سليم بن منصور، ثم حسام بن معاوية بن بكر بن هوازن، ثم الحارث بن كعب بن عمرو القحطانيين، ونقل عن كثير من النصوص والمراجع التاريخية أن هؤلاء العرب كانوا يقومون برحلة الشتاء والصيف، بأطراف العراق والشام، وامتازوا بحياة الارتحال والتجوال خاصة لما نزلوا بالبحرين وعمان، أيام القرامطة، فتمكنوا من بسط سيادتهم على بادية الشام، وبسقوط القرامطة على يد الخليفة الفاطمي العزيز بن المعز، نقل الفاطميون قبائل سليم بن منصور، وهلال بن عامر إلى صعيد مصر.

وبسبب الشغب، والأذى، الذي صاحب هذه القبائل عند نزولها بصعيد مصر، ونظراً لكثافتها البشرية، ولعدم توافقها مع الإدارة الفاطمية، بدأوا في عبور النيل في موجات بشرية، قدرت الأولى، في حدود مائة ألف، نحو بلاد برقة وطرابلس، وإفريقيا بداية من سنة 1050م، سنة الهجرة الهلالية (بنو هلال)، للمغرب

(9) للتذكير أشير هنا إلى الهجرات الشامية والحجازية، فكان بنو سليم بن منصور، وبنو هلال بن عامر بن صعصعة، يسكنون الحجاز، ونجد، وكان بنو سليم ينزلون بالمدينة المنورة، أما أبناء عمومه بنو هلال، فكانوا في جبل غزوان عند الطائف، وانظر في هذا الصدد: «هوبكنز»، النظم الإسلامية في المغرب في القرون الوسطى، ص. 116 ترجمة: أمين توفيق الطيبي، منشورات المدارس، الدار البيضاء، الطبعة 62، 1999.

وكذلك: الرسالة الحادية والعشرين ضمن «مجموع رسائل موحدية من إنشاء الدولة المؤمنية» اعتنى بإصدارها «إ. ليفي بروفانسال»، الرباط، 1941، ص. 119.

غير المتحضرة، ليست بدائية؛ فالبدائية لا تتميز بوجود لغة مكتوبة، فهي إذن تتضمن حالة الأمية، أو الحالة التي تسبق وجود الكتابة<sup>(7)</sup>.

ويرى الأستاذ عبد الغني الشال، أنه من الأخطاء الشائعة، أن يقال عن الفن الشعبي، إنه فن بدائي، وذلك لأن لفظ بدائي له مدلول تاريخي، ويرتبط بالحضارات الإنسانية الأولى<sup>(8)</sup>.

فالفنون البدائية، هي فنون ما قبل التاريخ، فنون المجتمعات التي عاشت على الصيد وجمع الثمار، أما الفنون الشعبية، فهي فنون الفلاحين والمجتمعات الزراعية، إنها الفنون التي عبرت عن مرحلة التاريخ المعلوم لنا، والتي بدأت بعد انقضاء عصر التوحش.

#### علاقة قصيدة العيطة بالفن الفطري :

تمتاز قصائد العيوط، بمعظم خصائص الإبداع الشعبي، حيث يعيش المبدع الفطري / العفوي، نفس حياة الشاعر العيطي، كما أنهما يتمتعان بمقدرات وإمكانيات عقلية وذهنية واحدة، إلا أنه يمكن الفصل بين الحالتين، حيث إن النصوص / الإبداعات الفطرية، تعبر بالوصف الدقيق عن مشاهد الحياة داخل المجتمع؛ بخلاف شاعر العيطة أو فنان العيطة، الذي ترتبط إبداعاته بالاستخدام الشعبي، التلقائي، والعفوي.

#### نقطة تاريخية تقريبية لظهور العيطة :

نرى من الصعب أن نحدد فترة زمنية لظهور فن العيطة، فهي مرتبطة بتاريخ الإنسان المغربي، منذ وجوده على أرضية مجتمعه ومعايشته؛ ونرى هذه الصعوبة تعود إلى :

1- إهمال مبدعي هذا الفن (العيطة) للتاريخ، فمعظم أعمالهم وإبداعاتهم غير مؤرخة، والمؤرخ منها ليس قاعدة، بل استثناء.

(7) نفس المصدر، ص. 332.

(8) عبد الغني الشال : عروسة المولد، دار الكتاب العربي، 1967 ص. 29.

إذن هناك نقاط تقارب بين علم الفولكلور والإبداع العيطي، باعتبار قصيدة العيطة هي أحد عناصر المأثورات الروحية الشعبية؛ فإن لم يكونا هما الفولكلور، أو جزءاً منه، فهما على الأقل مظهر من مظاهره، يحملان عادات، وتقاليد وطقوساً.... هذا مع العلم أن العرب أدخلوا في تحديد مفهوم علم الفولكلور، الثقافة الروحية، من غناء ورقص وموسيقى وألعاب شعبية.

يهمنا، أن نوضح هنا أن مصطلح فن شعبي لم يكن معروفاً عند العرب؛ لأن هذه الفنون كانت تدرج على هامش العلوم المعترف بها، وكانت تذكر في كتب الأدب والتاريخ واللغة... ولكن بعد منتصف خمسينيات هذا القرن، عرف العالم العربي، علم الفولكلور معرفة عصرية حديثة، فرأى بعض العلماء من الأجدى تحديد معنى تلك الآثار الشعبية. بمصطلح فولكلور، فأخرون فضلوا كلمة التراث الشعبي، وبعضهم استخدم المأثور الشعبي، ومنهم من اختار الفنون الشعبية.

علاقة قصيدة العيطة بالأغاني الشعبية البدائية :

كثير اللغظ حول مفهومي العيطة، والأغنية الشعبية، فالبعض يعتبر أن لكل منهما مفهومه ومميزاته، والبعض الآخر يعتبرهما، فناً واحداً، لافصل بينهما، ولكن المفهوم الأول هو السائد؛ وهذا واضح من خلال آراء بعض الباحثين والادباء الذين خاضوا غمار البحث والتنقيب في هذا الباب؛ والذين عالجوا هذه النقطة تحديداً.

فالعالم أندريدلييرو وجوران يعارض رأي آدم ADAM في كتابه البدائية - Primitive.

والذي يعرف الفنون الشعبية على أنها بدائية : إن هذه غلطة كبيرة، لأن هذه الفنون قد مرت بتطور يعادل في طوله تطور الفنون الغربية<sup>(6)</sup>.

أما الأنتروبولوجي الأمريكي Linton فهو، يدلي برأيه تجاه الخلط بين الفن البدائي، والفنون التي تمارسها الشعوب غير المتحضرة، وبأن فنون الشعوب الحالية

(6) مورتوماس : التطور في الفنون، ترجمة : محمد علي أبو درة، الهيئة المصرية للتأليف والنشر، 1971 ص. 27.

إنها فنون تلقائية، يمارسها الناس جميعاً، فالناس إنما يتذوقون الأشياء التي يقدرون على ممارستها<sup>(3)</sup>.

### العيطة وعلاقتها بالفولكلور :

ربط علماء الفنون الشعبية، علم الفلكلور، بالتراث الشعبي، والحكايات والمأثورات المتناقلة، وكل ما اخترنته الذاكرة من قصص وموسيقى ورقص وألعاب شعبية، فهي ركن الثقافة الشعبية، فهناك إذن نقاط التقاء وتقارب بين الفولكلور وقصيدة العيطة لكونها أحد عناصر المأثورات الشفهية التي تحفل بها الذاكرة الشعبية، فكلاهما متوارث عن الأجداد، ونابع من روح الجماعة وكثيراً ما نراهما متكاملين، من خلال أصالتهما وانغراسهما في الوجدان الشعبي، وبوصفهما إنتاجاً فنياً قام بالتعبير عن هموم وأفراح الإنسان الشعبي.

خلال فترة حاسمة من تاريخه، وسجل لنا مظاهر حية من معيشه وطقوسه وأحلامه؛ ولتوضيح الصورة أكثر، لا بد من عرض بعض المفاهيم العربية لعلم الفولكلور؛ ففوزي العنتيل يعرفه بأنه هو ذلك الجانب من ثقافة الشعب، الذي حفظ شعورياً، في العقائد والممارسات والعادات والتقاليد المرعية الجارية في الأساطير، وقصص الخوارق، والحكايات الشعبية، والتي لاقت قبولاً عاماً، وكذلك الفنون والحرف التي تعبر عن مزاج الجماعة وعبقريتها، أكثر مما تعبر عن الفرد، هو التراث الذي ينتقل من شخص لآخر، وحفظ عن طريق الذاكرة، أو الممارسة، أكثر مما حفظ عن طريق السجل المدون<sup>(4)</sup>.

وهذه لجنة الفنون التشكيلية بالمجلس الأعلى، للفنون والآداب الاجتماعية المصرية تعرفه بأنه هو الإنتاج الفني شكلاً وتعبيراً، الذي تمارسه جماعة من الشعب، صادراً عن وجدانها، ونابعاً من ذاتها وتقاليدها المتوارثة<sup>(5)</sup>.

(3) عفيف البهنسي، الفن الحديث في البلاد العربية، دار الجنوب للنشر، 1980؛ ص. 43.

(4) فوزي العنتيل: الفولكلور، ماهو؟- دار المعارف، 1965؛ ص. 36.

(5) دراسات وبحوث، حول الطابع القومي لفنوننا المعاصرة، الصفحة: 73، إعداد لجنة الفنون التشكيلية بالمجلس الأعلى للفنون والآداب الاجتماعية؛ صادرة عن الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة

## البعد الديني والوطني في قصيدة العيطة

عبد الخالق نقاش

باحث، كلية الآداب عين الشق - البيضاء

إن العيطة كقصيدة إبداعية، فن فطري، تخضع لتقاليد متوارثة عبر أجيال، يبدعها أناس من عامة الشعب، يتمتعون بثقافة عادية، وعفوية، إنه ذلك الفن الذي يحتل مكانة رفيعة ضمن الأنواع الغنائية الشعبية المتداولة، أبدع بلغة مرنة، سهلة، وميسرة؛ غنية بالرموز والدلالات، وتختصر تاريخ أمة، بما لها من عادات وتقاليد؛ إنه ذلك الفن الذي يعبر عن روح الجماعة، ويتماشى مع ذوقها، فن أفرزته الثقافة مع الأيام، يمارسه الناس إبداعاً وتذوقاً، قد يكون أحياناً مجهول الهوية، والتاريخ لأنه ملك الجماعة.

صنف رشدي صالح، الفنون الشعبية، على أنها تشمل التعبيرات الروحية، كفنون الأدب الشعبي؛ والموسيقى والرقص؛ وتشمل التعبيرات المادية، كفن الرسم والنقش، والنحت والعمارة... إلخ<sup>(1)</sup> وصنفها محمد الجوهري إلى: الموسيقى والرقص والألعاب الشعبية، وفنون التشكيل الشعبي، وعناصر الثقافة المادية كالصناعات الشعبية والأدوات المنزلية وأدوات العمل الزراعي<sup>(2)</sup>.

وأمام هذين التصنيفين، نرى أن التعبيرات الروحية كفنون الأدب الشعبي، من رقص، وغناء، وموسيقى، جزء من مجموعة فنون تنطوي تحت إسم الفنون الشعبية، جميعاً لها نفس الهدف والمفهوم، لكنها تختلف في تعدد الوسائل وطرق التعبير.

(1) رشدي صالح، الفنون الشعبية، دار القلم، 1961؛ ص. 32.

(2) محمد الجوهري، علم الفلكلور، دار المعارف، 1977، ص. 84.





## LA MER DANS LES TRADITIONS

*b'ätta d'bal t'äl t mte'el s'sitän*  
*Allabu d'dima*  
*fräqna us t'te't nna sm nna<sup>(1)</sup>*  
*Allibu d'dima*  
*uiäsa al lmün ia lmün idsa*

Au nom du Généreux ! Ainsi je commence  
Dieu est éternel.  
Car c'est par cette formule que chacun doit commencer.  
Dieu est éternel.  
Que la bénédiction de Dieu soit sur la meilleure voie,  
Dieu est éternel.  
Sur notre maître Mohammed.  
Dieu est éternel.  
Et hisse ! sur le quai ! ó le quai ! ó hisse !  
Dieu est éternel.



Mon jardin ! ó mon jardin !<sup>(2)</sup>  
Dieu est éternel.  
Si je partais en voyage, qui te soignerais ?  
Dieu est éternel.  
Un jour les ennemis entreraient ches toi.  
Dieu est éternel.  
Et ils briseraient tes bourgeons.  
Dieu est éternel.  
Et hisse ! sur la quai ! ó le quai ! ó hisse !



Nous étions un couple, des frères.  
Dieu est éternel.  
Aucun de nous ne s'était absenté.  
Dieu est éternel.  
Un troisième arriva, comme Satan ;  
Dieu est éternel.  
Il nous sépara et dispersa notre réunion.  
Dieu est éternel.  
Et hisse ! sur la quai ! ó le quai ! ó hisse !

(1) Pour شملنا par assimilation de liquides.

(2) Allusion à une femme.

## CHANSON DE RAMEURS

b<sup>✓</sup>sm<sup>✓</sup>lkrim bās n<sup>✓</sup>bda  
Aḷlabu dāima  
biba ibda kul bādi  
Aḷlabu dāima  
uuşslāt āla bīr<sup>✓</sup>lba  
Aḷlabu dāima  
mulqī Moḥammadi  
Aḷlabu dāima  
uīaşa uāl Imûn ia Imûn iasa



znāni ia znāni  
Aḷlabu dāima  
uīla şafert mn igim<sup>✓</sup>k  
Aḷlabu dāima  
iûm id bļo lik la da  
Aḷlabu dāima  
iuiik ssro fik llqab  
Aḷlabu dāima  
uīasa al Imûn ia Imûn iasa



kūnna zuiẓat ubīiāt  
Aḷlabu dāima  
ula yab ḥadd m nna  
Aḷlabu dāima

لالة مالي اصبرة  
خيتي مالي صبرة  
قلبي مجروح بالحديد  
ما زال ما ابغاييرا  
قاولتني بالمجي  
فرحوو ليك الجيران  
يوم كنا لا حنا موانسين  
بلفراح وسرور دايم كل نهار  
لالة مالي صبيرا  
خيتي مالي صبيرا  
واش داني نشري لحرام  
بعث لحبايل بعث لحزام  
بقيت بلندية  
رنا براني غريب  
لا من سال عليا

وفي الختام ندرج هذا النموذج كما أورده Brunot Louis في مرجعه المذكور  
سالفًا.

تقاليد تربطهم بالبحر، إلا إنهم حسب ما يبدو قد وفدوا من الأرياف وكانوا يكتبون بترديد أهازيجهم المحلية.

من خلال مجموعة النماذج المقدمة نستشف ونقف عند مجموع مراحل رحلات البحارة منذ خروجهم إلى البحر إلى غاية رجوعهم. إلا أن ما يثير الانتباه هو حضور الخطاب الديني والتمسك بالأولياء والأضرحة والتبرك برجال الله، وهذا النوع من الخطاب هو مألوف لدينا لكوننا نصادفه في جميع أغاني وأذكار ومرددات الحرفيين. ذلك أنه بالرجوع إلى أغاني ومرددات الحرفيين نجد أن كل أصحاب حرفة معينة لها أغانيهم الخاصة بهم، وهي تعكس مختلف مراحل عملهم، سواء تعلق الأمر بالنساجين أو النجارين أو الخياطين أو غيرهم.

هذه مجموعة من الأغاني التي كان يرددتها رجال البحر ومع الأسف، لم يعد أي منها يروج داخل هذه الأوساط، وذلك راجع إلى تشييب طاقم البحر وسيطرة وسائل الحداثة. وما هو موجود هنا هو بقايا ما تحمله ذاكرة البحارة القدامى.

نماذج إضافية<sup>(22)</sup> :

يا بحر يعطيك نشفة  
حتى تغوص فيك ادوالي  
فرقتني علا أم وبابا  
وتبعت لالة أو مالي  
رايت البحور رايت لمواج  
رايت السفن فوق من  
رايت ابناات قد لبراج  
غير إتصحر أو لا يصومو  
اخرجت بليل وحد  
سافرت بيا اسفينا  
أخرج ما بغا يرى  
ولغالب مبغا إيهينينا

(22) Brunot Louis. Op. cit. pp. 282.

يظهر أن بوسلامة رمز يومي على البحر ينعت بهذا الاسم تأميناً لجانبه، ويزعم البحارة بأنه من الضروري إلحاق هذا الاسم بعدد أسماء الأشخاص وكل الأشياء الموجودة بالمركب لضمان عودة السفينة سالمة إلى المرسى.

نموذج آخر :

أغنية الجدافين<sup>(16)</sup> :

وَاللّٰهُ مَا نَاكَلْكَ يَا لِحَجَلَّةَ  
وَلَوْ تَرَعَايَ فِي جَنَانِي  
عَيْنِيكَ عَيْنَ عَبَلَّةَ  
أَوْ رَجَلِيكَ مُهَبَّطَةَ بَلْحَنَانِي<sup>(17)</sup>  
يَعْجَبْنِي نُورَ الدَّفْلَةِ  
فِي الْوَادِ إِعْمَ الظِّلِيلِ<sup>(18)</sup>  
لَا يَغْرُكَ زَيْنَ الطَّفَلَةِ  
حَتَّى اتَجَرَّبَ أَوْ تَقَلَّبَ لَفْعَايِلِ<sup>(19)</sup>  
مَحْبُوبِي طَاحُ<sup>(20)</sup> فِي لُبَيْرِ  
يُضْعَابُ أَعْلَى اظْلُوعِ  
فَرَفَرُ<sup>(21)</sup> مَصَابِ جَنْجِينِ  
ابْكِي أَوْ سَالُوا اذْمُوعُوا

وهذه نماذج أخرى من الأزجال وقفنا عليها عند بحارة مدينة الرباط وسلا، لكن لا نجد بأن مضمونها له علاقة بموضوع البحر أو أنشطته ومع ذلك يرددها الجدافون. غير أن الراجح أن هؤلاء لم يكونوا من البحارة المتمرسين الذين لهم

(16) Brunot louis, op. cit., p. 280.

(17) لحناني : الحناء

(18) الظليل : الظل

(19) لفعائل : الأفعال

(20) طاح : سقط

(21) فرفر : طار

° - نموذج آخر :

الصَّلَاةُ اعْلِيكَ أَبُو الْأَنْوَارِ  
فِي الْآخِرَةِ يَشْفَعُ فِينَا  
لَالَةَ مَكَّةَ يَا الْحَبِيبَةَ  
يَصْبَحُ وَيَمَاسِي  
بُولُنْوَارُ مُحَمَّدٌ مُحَمَّدٌ نَبِينَا  
الْجَيِّدُ يَارَبِّي  
امْصَابُ نَكُونُ لِيكَ أَقْرَبَةَ  
وَيَجَاوِرُ مُحَمَّدٌ

نماذج من مدينة الرباط سلا

أغنية الجدافين : (12)

الْعَارُ عَلَيَّ بُوْسَلَامَةَ

اللَّهِ يَا بُوْسَلَامَةَ

لَمَّا كَلَّمْتُ (13) لَجِينَا

اللَّهِ يَا بُوْسَلَامَةَ

اعْطِينَا مَا تَعْطِينَا

اللَّهِ يَا بُوْسَلَامَةَ

اعْطِينَا مِئْتَيْنِ رِيَالٍ (14)

اللَّهِ يَا بُوْسَلَامَةَ

اطْلَعْنَا لُبْلَادُ الشَّامِ

اللَّهِ يَا بُوْسَلَامَةَ

رَيْسِنَا بُوْسَلَامَةَ

قَارِبْنَا بُوْسَلَامَةَ

بَحْرِيَّة (15) بُوْسَلَامَةَ

مَقَادِفْنَا بُوْسَلَامَةَ

(12) Brunot louis : la mer dans les traditions et les industries indigènes à Rabat salé Paris, 1921, p. 281.

(13) كَلَّمْتُ : ناديت علينا

(14) مِئْتَيْنِ رِيَالٍ : عشرة دراهم

(15) بَحْرِيَّة : البحارة

الْفَاتِحُ بَابُ اللَّهِ      اسَاعِذِي مُوَلَانَا  
تَسَارُكَاً<sup>(9)</sup> بَارِكْ رَبِّي اَيْنُوبُ      اللَّهُ يَنْوِبُ مُوَلَانَا الْكَرِيمُ  
الطُيُورُ طَارُوا فَالَسَمَا عَمَلُوا دَارَا      حِينَ شَافُوا نَبِيْنَا جَاؤُ عِنْدُو بَلِيغَارَا

بالنسبة لهذه الأبيات فهي تكشف عن أمل البحارة في البحر، حيث رزقهم وملاذهم، وكذلك أملهم في العودة منه سالمين غانمين، وأن الكل يشاركهم ذلك حتى الطيور. وهناك اعتقاد شعبي يقول بأنه حينما يغادر البحارة البر فإن ملائكتهم تتبعهم بالعويل وعندما يرجعون تستقبلهم بالزغاريد لنجاتهم :

أَعُوذُ بِاللَّهِ      نَعْلُو ابْلِيسَ النَّهْمُ  
وَلَايِلَاةَ وَلَايِلَاةَ      وَلَايِلَاةَ رَجَالَ اللَّهِ  
تَسَارُكَاً بَسْرَبِيَّةَ دَايِرُ اخْدَادَا      سِيدِي بُوزِيدُ يَا لُوَالِي مُوَلَى اِبْلَادْنَا  
أَنَا سِيدِي أَحْمَدُ جَرَّارُ      حُرْمَةَ بَابَاكَ دَاوِينِي  
أَشْقِينَا شُوقَ نَاسٍ لَمَلَاخُ      حُرْمَةَ بَابَاكَ دَاوِينِي  
أُمُوَلَايُ بُوزُكْرِي<sup>(10)</sup> غَيْرُ اَعْلِينَا عَسَّاسُ<sup>(11)</sup> الْمَرْسَى اذْخِيلْ لِيكَ بِرِجَالُ اللَّهِ

وَعِنْدَ دُخُولِ السَّفِينِ إِلَى الْبَحْرِ. تَسْمَعُ.

بِاسْمِ اللَّهِ بِهَا اِبْدِينَا      وَعَلَى النَّبِيِّ صَلَّى

أما الراجعون من البحر فيردون :

يَا فَتَّاحُ اَعْلَى لَعْبَادُ      يَا مُوَلَانَا  
يَا رَزَّاقُ لَعْبَادُ سَهْلُ      يَا مُوَلَانَا  
لِمَا أَدْرَتِ اَعْلَى لُبْحَرُ شَمِيَّتُ لَعْبَرُ      أُمُوَلَايُ بُوزُكْرِي كَابُوسٍ مَعْمَرُ

(9) نوع من الأسماك

(10) عبد الرحيم العطاوي، معلمة المغرب، ج. 3.

(11) حارس الميناء.



مناسبات خاصة لعل أهمها موسم انطلاق الصيد بمدينة أسفي الذي كان يقام بضريح الولي المعروف بسيدي "بوزكري"<sup>(4)</sup> حيث يجتمع الصيادون وعمال البحر لإحياء اليوم بالحفلات والأمداح والدعوات.

### بعض النماذج من مدينة أسفي

ومن أمثلة القصائد التي ينشدون<sup>(5)</sup> :

سَعْدِي بُسَيْدِي جَانِي	مَا صَبْتُ مَا نَعْطِيهِ
فَرَّشْتُ لِيهِ الزَّرَابِي	لَحْبِقْ دَايْرُ بِيهِ
قَوْمُوا يَا لِبَحْرِيَّة <sup>(6)</sup>	قَوْمُوا لِفَلَايِكُمْ <sup>(7)</sup>
الشَّانُ وَالشَّاشِيَّة <sup>(8)</sup>	لِفَلَايِكْ رُومِيَّة
سَيْدِي يَا بُوزَكْرِي	سُلْطَانُ الصَّالِحِينَ

نلاحظ هنا تعبيرا عن فرحة الأسر برجال البحر واستقبالهم عند الذهاب والإياب. ونلاحظ كذلك تعبيرا عن تطوير مهنة الصيد والتغيير الظاهر على أولئك الرجال بإدخال الشان والشاشية التي تنتمي إلى الزي الراقي. وكذلك نلمس تطورا في بناء السفن وذلك من خلال اقتباس الأنماط الغربية الإفريقية لفلايك رومية، علاوة على حضور ظاهرة التبجيل من خلال اعتبار الولي سيدي بوزكري في التداول الشعبي سلطان البحارة.

هكذا وكما أسلفنا، كانت أغاني البحر حاضرة ضمن جميع مراحل الأنشطة وانهماك هؤلاء البحارة منذ دخولهم البحر. فمنذ الانطلاقة الأولى للسفينة في البحر يردد البحارة المقطع الآتي :

(4) انظر معلمة المغرب، ج، 2.

(5) منير البصكري، مرجع سابق.

(6) رجال البحر.

(7) المراكب الصغيرة التي تستعمل للصيد.

(8) قبعة صغيرة ذات لون أحمر

## بُو امْحَمَّدُ صَالِحِ رَائِسُ الرِّيَّاسِ قِبَالْتُو طَنْجِي فَاسْ

هنا نجد الشيخ أبو محمد صالح والي المدينة ورمزها الديني ينعت بقائد المركب الماهر ومعناه أن بركته وكراماته تحمي وتبارك هذه الحرفة التي تعد نشاطا ومحركا أساسيا لسكان هذه المدينة.

### أغاني البحر

وللبحر وطقوسه أغاني خاصة يتسلى بها عمال البحر في الصيد الساحلي أو صيد الأعماق أو حركات الملاحة. تدخل هذه الأغاني ضمن أغاني أو أناشيد العمل والحرف، والتي كانت ترافق هؤلاء العمال أو الحرفيين، حيث كانت تخفف من متاعبهم ومشاقهم وتجعل أوقاتهم ممتعة وسهلة التحمل ومحتملة المواجهة. إنها بمثابة الترنيمات الكهنوتية التي يتضرع بها البحارة لعل البحر يكلاهم ويرعاهم ليعودوا إلى قواعدهم سالمين غانمين بصيد وفير.

وتدعى أغاني البحر في مدينة أسفي مثلاً بـ"تاكالت" وهي كلمة أمازيغية. وقد تطور هذا النوع منذ زمن وساد في أوساط البحر ورجالاته لكنه اضمحل الآن ولم يعد له وجود.

ومن خلال تفحص مضامين هذه الأغاني نكشف عن صور من متاعب هؤلاء البحارة وصراعهم ضد عالم البحار والأمواج العاتية وتطلعاتهم ورغباتهم بعد النجاة.

ويبدو أن هذه الأغاني تكاد تكون مرافقة لكل لحظات ومحطات عمل البحارة منذ صنع السفينة إلى غاية إنزالها في الماء أو التعويم، أو خلال حركات التراقص التي تقوم بها "البركاسات"<sup>(2)</sup> بين البواخر الراسية في الأعماق والشاطئ وعمليات التجديف، أو خلال عمليات الصيد أو جمع الشباك أو الغدو والرواح. وكانت تؤدي على شكل إنشاد قد يرافقه الضرب بالأيدي والأقدام فتننتج عن تناغمها إيقاعات توحى بحركات السفن وتقلبات البحر<sup>(3)</sup>. كما أن هذه الأغاني كانت لها

(2) عبد المجيد بن جلون : جولات في مغرب أمس، ج. 1، ص. 110.

(3) منير البصكري. الشعر الملحون بأسفي، د.د.ع، كلية الآداب، الرباط، 1987.

رجال الساحل<sup>1</sup> أو يتم إفراغ الزيت في البحر وقت هيجانه حتى يهدئ وكذلك رمي كل ما هو نفيس عند جميع من في الباخرة أو المركب حتى يتمكنوا من النجاة إلى غير ذلك. وهناك كذلك مجموعة من الطقوس ترتبط بمعتقدات مختلفة خاصة بالنساء كزياراتهم المتكررة لبعض الصخور المعروفة واغتسالهم بسبعة أمواج من البحر حتى يزول ما بهن من سحر، ويحملن كذلك الأطفال المصابين بمرض الكبد "بوصفير" لكي يغتسلوا بماء البحر البارد، خصوصا في الصباح الباكر ليشفوا من هذا المرض حسب اعتقادهم. إنها مجموعة من الطقوس تدل عن وجود تلاحم و تواصل بين الإنسان والمقدس. وعلى مر العصور نجد الإنسان قد دخل في علاقة تواصلية مع البحر ليتبرك برجالاته وطلب الحماية والأمان. وقد ساهمت في تأييد هذه العلاقة عن طريق مجموعة من الطقوس وما يرتبط بها من معتقدات.

#### حضور البحر في عادات السكان

يمكن استحضار في هذا السياق تأثير البحر وما يرتبط به على عادات سكان مدينة أسفي، إحدى المدن الساحلية العتيقة على المحيط الأطلسي. ونذكر هنا على سبيل المثال لا الحصر، أنه في اليوم الثالث من حفل الزفاف يقوم العروسان ببرش سمكة وهو ما يدعى بحفل "تكرات الحوت"<sup>(1)</sup> تيمنا من هؤلاء بثروة هذه المدينة السمكية. وهناك عادة أخرى هي أن العريس في اليوم السابع للعرس عندما يخرج إلى السوق لأول مرة يجلب معه الأسماك حيث تقوم العروس بإعدادها ويكون هذا امتحان لها في طرق تحضير ما تزخر به هذه المدينة من ثروات. وقد تعدى المعتقدات المرتبطة بالبحر عالم العادات والتقاليد وما يصاحبها إلى الواقع المعيش الذي نجده اليوم ضمن حياة السكان اليومية.

بهذا يعتبر البحر ومحيطه، بمثابة ذلك العالم المجهول، و بمثابة النشاط الأساس والسائد في مناطق معينة ولدى شرائح مجتمعية محددة. لهذا نجد فضاءه حاضرا ضمن جميع أشكال التعبير الموسيقي في هذه المناطق : ففي مدينة أسفي مثلا نجد هذا البيت يعني :

(1) عبد الرحيم العطاوي، مدخل إلى معجم مقارن لأسماء السمك بأسفي، أسفي دراسات تاريخية وحضارية، الرباط، 1988، ص ص. 131.

## تمثل البحر في الثقافة الشفهية أغاني البحر أنموذجا

علا ل ركوك

كلية الآداب - بني ملال

تعكس الموسيقى والأغاني المغربية بأنواعها المختلفة، وبشكل عام، البيئة المحلية والعقلية السائدة والقيم المحمولة والتطلعات المرتقبة لدى الأفراد والجماعات البشرية. فهذه الأنواع التعبيرية لا تختص بفرد معين أو ببعد منفرد، وإنما تجدها تتناول قضايا مختلفة قومية ووطنية، مسجلة في الوقت ذاته حضور الجانب الاجتماعي والسلوكي والوجداني. ويشكل البحر في هذا الصدد واحدا من هذه العوالم والقضايا الحاضرة والمعبر عنها ضمن موضوعات هذه الأغاني.

### بعض الطقوس

يبدو أن عالم البحر والمحيط حاضر في ذاكرة الناس وموروثهم الثقافي وعاداتهم وطقوسهم، وفي الوقت نفسه ترتبط به معتقدات معينة لها حضور بارز في تصرفاتهم وعلائقهم، فمنذ القديم نجد البحر عالما مقدسا يطلق عليه اسم سلطان نظرا لهوله ورعبه وما يوجسه من خوف لدى الناظرين. وفي المعتقد الشعبي فإن رؤية البحر في الحلم هي تعبير عن الأمان، كما نجد الناس يقسمون بالبحر نظرا لما تحف بعالمه من مخاطر قد تمس الإنسان. بل الأكثر من هذا فإنه يحتفى به وتقام له المراسيم و الطقوس، ولعل من الطقوس التي لا زال البحارة يمارسونها مسألة تقديم الهدية أو القربان أو الذبيحة، ذلك أنه حينما تكون أحوال البحر هائجة وتدوم أكثر من سبعة أيام مما يحول بين البحارة وبين رزقهم يقوم رئيس المرسى بذبح جدي أسود ويرميه في البحر مرددا عبارة "الْعَارُ اغْلِيكُمْ أ

## المراجع

- 1- مفتاح، محمد. مجهول البيان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1990.
- 2- نوسي، عبد المجيد، التحليل السيميائي للخطاب الروائي، المدارس، البيضاء، 2002.

CHADLI El Mostafa, *Le Conte merveilleux marocain*, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, 2000.

Eco Umberto *Lector in Fabula*, traduit par Myriem BOUZAHHER Grasset, 1985.

إن هذه النهاية للحكاية تحيل على عالم آخر ممكن يمكن أن يؤول من خلال العالم المرجعي الذي تقوم الحكاية بنائه، بإقرار السلطان "بدهاء" المغربي، يخرق أفق الاعتقاد القائم على المتخيل السائد. إنه يحيل على تمثل آخر لليهودي عند السلطان، حيث يقرر له عقوبة تتمثل في أداء ذعيرة من جهة، وفي عدم الاعتراف بالدهاء، وهي أفعال تجعل أن الذات الفاعلة، انطلاقاً من خاصية جوهرية، وهي اليهودي، التي تحمل دلالة عرقية سوسيو ثقافية، غير قادرة على أن تندمج داخل السياق السوسيوثقافي الذي تحيل عليه الحكاية، فرغم استناد القارئ إلى العالم المرجعي للحكاية والذخيرة السوسيوثقافية، تنتهي الحكاية بمسار مخالف لأفق القارئ، وهو مسار يحيل على عالم ممكن آخر تبدو فيه ذات اليهودي غير قادرة على التعايش داخل سياق سوسيوثقافي يتسم بالتعدد لأن التعاقد بين المغربي واليهودي على الالتزام بالكشف عن أسلوب الخداع، كان يخرق دوماً من لدن اليهودي لذلك يقرر السلطان أداء ذعيرة بالنسبة لليهودي، كما أن السارد الذي يميز بين ذاتين تنتميان لنفس المجال الجغرافي والثقافي (المجتمع المغربي) من خلال سمات عرقية : المغربي، اليهودي، يبرز أن السمة الرئيسة بين الذاتين هي الاختلال واللاتوازن.

### خاتمة

لقد مكن مفهوم العالم الممكن من بناء العناصر الأساسية التي تقوم عليها الحكاية : الذوات والخصائص التي تتميز بها هذه الذوات وأفعالها المنظمة لهيكل الحكاية. غير أنه من جهة أخرى أبرز كيف أن العالم المرجعي الذي تشيده هذه العناصر يمكن أن يكون فضاء لبناء عالم ممكن تشيده الاقتراحات القسوية للقارئ.

إن العوالم الممكنة التي تحيل عليها الحكايات الشفوية، تبرز أن الحكاية الشعبية بذواتها ولغتها وأفعالها وعلائقها تضيء القيم الثقافية في المجتمع الذي يبدع هذه الحكايات ونمط العلاقات بين أفراد هذا المجتمع.

تقوم الحكاية على برنامج أساسي يعد الخداع فيه موضوع الرغبة الأساسي الذي يتقاسمه الفاعلان، حيث يرغب كل واحد منهما في خداع الآخر. بعد خداع اليهودي للمغربي عن طريق بيع الزيت وخداع المغربي لليهودي عن طريق بيع الصوف، قررا أن يتفقا على الاقتصار على خداع الآخرين. اعتمادا على عالم الحكاية، وعلى أقوال الذوات الفاعلة داخل النص، يمكن القول إن الحكاية ستنتهي بهذا التعاقد بين اليهودي والمغربي، غير أن مسارا آخر يفتح في الحكاية، وهو محاولة كل واحد منهما الإيقاع بالآخر، حيث تفتح الحكاية على برنامج سردي آخر :

- المغربي

- اليهودي [الموضوع ← اقتسام الفضة]

غير أن التعاقد بين الفاعلين لم يحترم، حيث حاول اليهودي ترك المغربي في الحفرة العميقة حين نزل يملأ الفضة، غير أن المغربي وضع نفسه في الجهة الأخرى من الكيس، وبعد أن نام اليهودي، أخذ المغربي الحمار والفضة وانصرف. غير أن اليهودي استطاع أن يهتدي إلى المكان عبر نهيق حماره واقتسما الفضة.

وضع المغربي الفضة في مكان آمن عند اليهودي لكن، بعد عودته، رفض اليهودي مد المغربي بالفضة. وكان أن اختطف المغربي ابن اليهودي واختلق حكاية، وهي أنه تحول إلى عنزة ورفع القضية إلى قاض ثم إلى السلطان الذي حكم على اليهودي بإرجاع الفضة وبذعيرة ألف دورو للخزينة.

اعتمادا على ذخيرة القارئ، وانطلاقا من العالم المرجعي للحكاية، يمكن أن تنتهي الحكاية بإعلان تفوق اليهودي لأن السياق السوسيوثقافي والمتخيل الشعبي يقرن صفات الدهاء والذكاء باليهودي. إن القراءة تكون موجهة في اتجاه هذا الأفق، غير أن نهاية الحكاية تنفرج على حالة نهائية بخصائص محددة هي الحكم على اليهودي بإرجاع الفضة، كما أن السلطان اعتبر أن المغربي هو الأكثر دهاء، مما جعله يحصل على مكان داخل البلاط، حيث عينه السلطان مستشارا له.

إن حوافز السفر تحيل أولاً على وضع اجتماعي متدهور بالنسبة للتاجر، أي على سياق اجتماعي سمته الأساسية هي الخصاصة، لذلك فإن السفر تفرضه الحوافز الاجتماعية كما أن الحكاية في إطار الممكن تحيل على متخيل السفر المرتبط بالحركة وبالتحول داخل المكان وبقدرة السفر على تغيير مصائر الشخصيات وتحولها من سياقات اجتماعية تتسم بالضيق إلى سياقات أرحب، فالسفر يحيل أولاً على سياق اجتماعي يتسم بالاختلال، تجسد ذلك التجارة البائرة، لذلك تختار الذات الفاعلة السفر، للبحث عن أفق جديد للعمل لتجاوز الاختلال. كما أن السفر في هذه الحكاية يحيل على استمرار متخيل الشرق وخاصة مصر بصفاتها وجهة للبحث عن النجاح في مجال التجارة.

إن تجذير الحكاية في السياق السوسيوثقافي المغربي يدل على أن مصر تظل في البنية الذهنية المغربية فضاء للبحث عن إمكانيات النجاح واستكشاف عوالم أخرى. إن قول الذات الفاعلة: ربما يتسم الحظ، يشير إلى تمثيلات الذات الفاعلة عن فضاء مصر، حيث إمكانيات البحث عن تجارة ناجحة تعوض الكساد الذي يعاني منه التاجر.

### قصة اليهودي والمغربي : اختلال العلائق

يقدم نص : قصة اليهودي والمغربي، ذاتين، ذات اليهودي وذات المغربي. كل ذات تتسم بمجموعة من الصفات.

- اليهودي.
- الصفات الضرورية : ذكر /، /بالغ /
- الصفات الجوهرية / : يهودي /، /مغربي /
- الصفات العرضية / : تاجر /
- المغربي.
- الصفات الضرورية / : ذكر /، /بالغ /
- الصفات الجوهرية / : مغربي /
- الصفات العرضية / : تاجر /



تدخل أمين السوق ليخبره أنه يقوم بفعل غير قانوني وهو التجول صحبة امرأة في السوق، لذلك يطلب من التاجر المغربي أن يترك زوجته عند زوجته إلى أن يجد سكناً. بعد أن وجد التاجر غرفة في فندق، رجع عند أمين السوق وطلب منه أن يسترجع زوجته، غير أن هذا الأخير أنكر أن يكون قد رآه يوماً من الأيام. يفتح هذا الفعل من أمين السوق مساراً جديداً في الحكاية، وهو عبارة عن برنامج سردي فرعي :

#### الذات ← البحث عن الزوجة التي توجد عند أمين السوق

إن المسار السردى يتخذ وجهة أخرى، فبعدما كان التاجر يبحث عن سبل جديدة للعيش، أصبح يبحث عن الزوجة التي آواها أمين السوق، لذلك سيبحث عن ذات مساعدة تسعفه في تحقيق برنامجه السردى، وكان أن استغاث بالحدادين في السوق، غير أن هؤلاء سينتصرون للأمين ويطردون التاجر من السوق، مما يجعل نهاية برنامجه السردى فاشلة. أمام فشله في هذا المسار، يستغيث بمساعد آخر هو : إبليس .

#### الذات المساعدة : إبليس

يعتمد إبليس إجراء هو إجراء المسخ، حيث يتحول إلى بغلة يمتطيها التاجر ويذهب بها إلى السوق، حيث يتاعها الأمين بما يناهز كل ثروته. وحينما خرج بها في الصباح للنزهة حذاء النهر، اختفت في النهر، فطار صواب الأمين الذي رمى به في ملجأ للمجانين. وإمعاناً في إذلاله يزورانه ويقترح عليه إبليس أن يطلب الماء، وحين أخذ الآنية ظهر له إبليس على شكل بغلة، فأخذ يصرخ طالباً بغلته. وحين بلغ الخبر الملك، قصده وسأله عن خطأه، فاعترف بما قام به وأطلق سراحه وخلعه من مهنته.

إن هذا المسار الذي يتدخل فيه إبليس من منطلق الذات المساعدة هو الذي يمكن التاجر من تخليص زوجته من برائين أمين الحدادين. تقدم الحكاية برنامجاً يقوم أساساً على رغبة التاجر في البحث عن أفق جديد لتجارته في مصر، غير أنه ينخرط في مسار آخر هو البحث عن الزوجة، غير أن القراءة لا يمكن أن تقف عند البعد المباشر للحكاية، ولكنها تنطلق من هذا العالم المرجعي لتحديد العالم الممكن.

- الخصائص العرضية / : تاجر /، / صاحب تجارة بائرة /  
- الزوجة :
- الخصائص الضرورية / : أنثى /، / بالغة /
- الخصائص الجوهرية / : متزوجة /
- الخصائص العرضية / : زوجة التاجر الذي بارت تجارته /

يقدم النص، إذن، ذات التاجر الذي تتحدد هويته من خلال الأعراض التي يرسمها له السارد : فهو تاجر، غير أنه يعرف وضعية نقص تجعله يحاول فتح مسار جديد هو مسار السفر وإلى وجهة محددة هي مصر. لذلك فإن الذات تندرج في سياق برنامج جديد هو السفر إلى فضاء محدد بتضمينات سوسيو ثقافية متعددة / : مصر - الشرق /، / مصر العراقة /

#### الذات ← الموضوع

(السفر إلى مصر : ربما يتسم الحظ).

إن سفر الذات الفاعلة في الحكاية يتضمن رغبتها في تجاوز وضعية سلبية هي وضعية الكساد إلى وضعية مغايرة إيجابية. إن اتصاله بالفضاء المرتجى من السفر : مصر، يفضي به للاتصال بفضاء آخر جزئي هو فضاء سوق الحدادين، يبحث فيه عن دكان للعمل والسكن صحبة زوجته، وهو برنامج جزئي بدأ به مساره داخل الفضاء الجديد الذي انتقل إليه.

#### الذات : التاجر ← الموضوع

(البحث عن فضاء للاستقرار والعمل)

تتدخل في إنجاز هذا البرنامج الجزئي ذات فاعلة جديدة هي ذات : أمين سوق الحدادين، وهي ذات تتميز بمجموعة من الخصائص :

- الخصائص الضرورية / : ذكر /، / بالغ /
- الخصائص الجوهرية / : متزوج /، / متعدد الزوجات /
- الخصائص العرضية / : مصري /، / أمين سوق الحدادين /

الجوهريّة : العدل، ينتهي بالفشل بسبب دهاء المرأة، حيث يتحول القاضي من صفاته الضرورية / ذكر /، /بالغ/، إلى ذات يمكن أن تحمل صفات / : أنثى /، لأن الزوجة تقول له وهو ببيتها : "سأقول له (الزوج) إن جارة لنا هي التي تقوم بالطحن". فهي تقرنه بالجارّة، ومن جهة أخرى تزج به في فعل تتولاه عادة النساء في السياق الاجتماعي الذي تحيل عليه الحكاية . كما يتحول من صفاته الجوهريّة : قاض، عادل، إلى ذات

تجعل من خصائصها /قاضي/، سلطة لا ستباحة امرأة تحتمي بالقاضي من سلطة ذات الزوج القوية.

إن دهاء الزوجة يعد القدرة الوحيدة التي تملكها في مواجهة سلطة ذات الرجل، الزوج أو القاضي، مما يجعل مسار الحكاية ينتهي بانتصارها في مسارين : مسار رئيس وهو علاقتها بالزوج، ومسار فرعي وهو القائم على علاقتها بالقاضي. إن الانتصار في هذه البنية الجدلية للحكاية يدل على عالم ممكن هو قصد الحكاية، وهو وضعية هشاشة المرأة. يتحدد مقوم : وضعية الهشاشة من خلال علاقة اختلافية، تتجسد في المرأة التي تواجه سلطة مزدوجة : سلطة الرجل / الزوج، وسلطة الرجل / القاضي، وهي وضعية تعود في مجملها إلى طبيعة العلاقات الاجتماعية في مجتمع تقليدي، يكرس دونية المرأة.

### متخيل السفر

في نص : الجن وأمين الحدادين، يفتح النص بتقديم شخصية في حالة: نقص "كان هناك رجل تاجر، بارت أعماله" قال لزوجته بأنهم سيذهبون إلى مصر، ربما يتسم لهم الحظ يتعلق الأمر إذن بشخصيات :

- التاجر.

خصائص هذه الشخصية هي :

- الخصائص الضرورية :/ ذكر /، /بالغ /
- الخصائص الجوهريّة : متزوج /، / رب أسرة /

المواجهة بينه وبين زوجته، لأن مسار النجاح لا يعد نهائيا في هذه المواجهة، ذلك أن الزوجة تمكنت من إنجاز البرنامج اعتمادا على ذكائها.

لا يعد هذا البرنامج نهائيا، لأنه يدخل في سياق الممارسات السوسيوثقافية المتواصلة للمرأة، ذلك أن الزوج سيحضر بعد أيام كيسا من القمح ويطلب من زوجته أن تطحنه، غير أنها رفضت، فعاد الزوج مرة أخرى للقاضي واصطحب معه زوجته وعرض الأمر أمام القاضي. بادرت الزوجة مذكرة القاضي : أنت تعرف سيدي القاضي مقدار العناء الذي يتجشمه المرء في الطحن. فحكم القاضي لصالحها.

### حكم القاضي ← أمر الزوج بأن يأخذ القمح إلى المطحنة.

إن فعل القاضي : الحكم الذي يعد إيجابيا بالنسبة للزوجة في سياق علاقة المواجهة التي تربطها بالزوج، يدل على انتهاء الحكاية بالنجاح بالنسبة لمسار الزوجة وانتصارها في بنية المواجهة التي تجمعها بالزوج.

لا يمكن أن نأخذ نهاية المسار في الحكاية في حرفيتها، ولكن يمكن، انطلاقا من العالم الواقعي للحكاية، أن نقوم ببناء عالم ممكن للحكاية. إن انتصار ذات الزوجة في بنية المواجهة يحيل على عالم ممكن يوازي سيرورة الأفعال، هذا العالم تمثله وضعية الهشاشة التي تعيشها المرأة في مجتمع يواجهها اعتمادا على سلطة ذكورية تتخذ رمزية تختلف تعبيراتها وتمظهراتها :

- سلطة الرجل /الزوج، لأنه يرتبط بها من خلال الخصائص الجوهرية القائمة على علاقة الزوجية بين طرفي العلاقة. بناء على هذه العلاقة واستنادا إلى مرجعية اجتماعية و اقتصادية، فإن الزوج يجبر الزوجة على الإسهام في العمل اليومي الشاق (طحن القمح يدويا رغم توفر المطحنة) الذي تفرضه متطلبات العيش.

- سلطة الرجل /القاضي : إن القاضي يرتبط بالمرأة من خلال الخصائص الجوهرية، فهو قاض يقسم العدل بين الناس، غير أن هذه الخصائص يستمد منها سلطة يحاول من خلالها أن يجعل المرأة موضوع لذة جنسية، يحفزها في ذلك جمالها الأخاذ. هذا البرنامج الاستهوائي الذي يشيده لنفسه خارقا الصفات

إن البرنامج السردى الأساسي فى الحكاية هو :

الزواج ← الموضوع (طحن القمح)

الذات الفاعلة التى ستحقق الفعل هى المرأة - الزوجة.

الفعل ← الذات الفاعلة

طحن القمح ← المرأة - الزوجة.

ينتهى هذا البرنامج بالفشل لأن الزوجة ترفض القيام بفعل الطحن تجنباً للعناء الذى ستجشمه، حيث تطلب من الزوج أن يأخذ القمح إلى المطحنة. بناءً على فشل البرنامج السردى، يشكو الزوج زوجته للقاضى الذى طلب منه أن يحضرها.

الفعل ← أمر القاضى للزوجة بطحن القمح.

غير أن فعلاً جزئياً للمرأة (إزاحة المرأة الغطاء عن وجهها وإرجاعه) يفتح مساراً جديداً فى الحكاية، ويتمثل ذلك فى تبلور برنامج فرعى يصبح فيه القاضى فاعلاً مرتبطاً ببرنامج جديد.

الذات ← الموضوع

القاضى ← رغبته فى المرأة المتزوجة.

ينتهى هذا البرنامج الفرعى باستجابة المرأة للقاضى، حيث تفتح له باب بيتها، غير أن دخوله صادف طرقاتاً على الباب، أخبرته المرأة فى الحين بأن الطارق هو زوجها. ولتجنب القاضى مرحلة التعرف التى يمكن أن تفضي به إلى افتضاح أمره خاصة أن من سمات شخصيته العدل ورجحان العقل، عرضت عليه أن يتقنع فى زي امرأة (مقابل أن تخبر زوجها بأن الأمر يتعلق بجارتها) ويشرع فى طحن القمح، لذلك يتحول القاضى من قاضٍ إلى مشتغل بطحن القمح. يؤشر هذا الفعل على نجاح البرنامج السردى للزوج الذى تم له ما أراد وهو طحن القمح بدون أن يجلبه إلى المطحنة، غير أنه لا يعد منتصراً فى البنية الجدلية التى تقوم على

تقوم في المقدمة بتفسير طريقة ومنهجية الجمع، حيث تشير إلى العناصر الآتية :

- مكان الجمع : مراكش.

- منهجية الجمع : تؤكد الكاتبة أنها أحسن حظاً من باقي الفولكلوريين الآخرين لأنها تمكنت من أن تجمع متن الحكايات بشكل مباشر في البيوتات الكبيرة بمراكش، بساحة جامع الفنا ومن فم الرواة الشعبيين أو في عيادتها الطبية، حيث يقصدها الرواة.

كانت تنقل الحكايات فور روايتها بالحروف اللاتينية، ولتفادي كل خطأ في التأويل أو لتجنب نسيان "عبارة خاصة"، كانت تعيد رواية الحكاية بالعربية على أسماع الرواة، لذلك تعتبر أن الحكايات التي قدمت تكاد أن تكون قريبة من التي رويت.

### دهاء المرأة وسلطة الرجل

تقدم حكاية : المرأة والقاضي، مجموعة من الذوات : الزوجة، الزوج والقاضي، وتتميز كل ذات بمجموعة من الخصائص :

- الزوج :

الخصائص الضرورية / : ذكر، / ارشد /

الخصائص الجوهرية / : متزوج، / معيل لأسرة /

الخصائص العرضية / : سلطوي /

- الزوجة :

الخصائص الضرورية / : أنثى، / عاقلة، / بالغة /

الخصائص الجوهرية / : متزوجة، / ربة بيت /

الخصائص العرضية / : جميلة /

- القاضي :

الخصائص الضرورية / : ذكر / بالغ /

الخصائص الجوهرية : قاض، / عادل /

الخصائص العرضية : ضحية لإغواء المرأة المتزوجة

الخطابية. إن إقامة القارئ لتوقعات تعني أنه يتبنى مواقف قضوية : فهو يعتقد،  
يتمنى،... الخ. إن القارئ بهذا الصنيع يتصور سيرورة ممكنة للأفعال أو حالة  
ممكنة للأشياء. إن الحالات الممكنة للأشياء التي يتنبأ بها القارئ يمكن أن  
توصف بالعوالم الممكنة.

إن العالم الممكن، إذن، هو ما يمكن تصوره بناء على تنبؤات القارئ. يقيم  
إيكو تمييزاً بين التفسير الدلالي والتنبؤات السردية ؛ فهذه الأخيرة تدل على القدرة  
على تقديم فرضيات تهتم الممكن. إن العالم الممكن ليس عالماً فارغاً ولكنه عالم  
مؤثث<sup>(3)</sup>.

تحفل هذه العوالم بالذوات وبخصائص هذه الذوات. وتعد هذه الخصائص  
أساسية في بناء الذوات، لأنها تتشكل انطلاقاً من التراكم المستمر لهذه  
الخصائص.

أما الخصائص، فهي إما :

- خصائص ضرورية،
- خصائص جوهرية،
- خصائص عرضية.

يفضي تراكب هذه النصوص إلى تحديد الذوات المختلفة.

### سياق الحكايات

ينصب التحليل على مجموعة من الحكايات التي تجد موطنها في كتاب :  
حكايات وخرافات شعبية<sup>(4)</sup> للدكتورة ليجي، وهو كتاب ينقسم إلى قسمين :

- قسم خصص للحكايات العجيبة،

- القسم الثاني خصص لحكايات الحيوانات. ويضم الكتاب عامة حوالي سبعين  
حكاية، وقد جمعتها الكاتبة كلها بمراکش وقامت بترجمتها.

(3) Ibid, p. 161.

(4) Doctoresse LEGEY, Contes et légendes populaires du Maroc, Ed. Ernest Leroux, PARIS, 1926

## عوالم الإمكان في الحكاية الشعبية المغربية

عبد المجيد نوسي  
كلية الآداب - الجديدة

نهدف في هذه الدراسة إلى الوقوف عند عوالم الإمكان في الحكاية المغربية من خلال متن محدد. لذلك فإن الدراسة ستحاول تشخيص تنبؤات القارئ النموذجي من خلال شخصيات النص بصفاتها المختلفة وأفعالها وما يمكن أن تحيل عليه من عوالم ممكنة.

يرجع مفهوم العالم الممكن<sup>(1)</sup> إلى المنطق وخاصة منطق الجهات، و يقترحه امبرتو إيكو في سياق سيميائيات النصوص. يستثمر إيكو هذا المفهوم لدراسة عنصر الاقتراحات القضائية عند القارئ النموذجي في الحكاية.

يطرح امبرتو إيكو، بخصوص بناء عوالم الإمكان، مسألة التعاون التأويلي<sup>(2)</sup> الذي يتم داخل الزمن من أجل بناء الحكاية. وعلى الرغم من أنها تعد مكتملة بالنسبة للكاتب، فإنها تتحدد بالنسبة للقارئ النموذجي في سياق زمن مستقبلي، لذلك فإن القارئ يحقق مجموعة من الاقتراحات القضائية.

إن التصور القبلي للعوالم الممكنة يقوم على تنبؤات القارئ، لذلك فإن القارئ النموذجي يسهم في تطور الحكاية عبر الاستباقات التي تمثل قطائع من الحكاية. إن النشاط التوقعي يحاith مسار التأويل ولا يتطور إلا في سياق تحيين البنيات

(1) ECO Umberto. Lector in fabula, traduction myriem bouzaher, Ed, Grasset, 1985. p. 161.

(2) Ibid, p. 146.





- Leguil, A. (1985) *Contes berbères du Grand Atlas*. Paris, EDICEF -CILF.
- Lévi - Provençal, E. (1922) *Textes arabes de l'Ouargha*. Paris, Leroux.
- Lévi - Strauss, CL. (1958) *Anthropologie structurale*. Paris, Plon.
- Mélétinsli, E. (1984) "L'organisation sémantique du récit mythologique et le problème de l'index sémiotique des motifs et des sujets" in *Le Conte. Pourquoi ? Comment ?* Paris, CNRS, pp. 21-33.
- Pellat, Ch. (1955) *Textes berbères dans le parler des Aït Seghrouchen de la Moulouya*. Paris, Larose.
- Propp, V. (1969) *Morphologie du conte*. Paris, Seuil, Points.
- Quinel, Ch. (1955), Montgon, A. de *Contes et légendes du Maroc*. Paris, F. Nathan.
- Sapir, E. (1967) *Anthropologie*. Paris, Seuil, Points.
- Scelles-Millie, J. (1964) *Contes sahariens du Souf*. Paris, G. P. Maisonneuve et Larose.
- Scelles-Millie, J. (1970) *Les Contes arabes du Maghreb*. Paris, G. P. Maisonneuve et Larose.
- Scelles-Millie, J. (1972) *Contes mystérieux d'Afrique du Nord*. Paris, G. P. Maisonneuve et Larose.
- Scelles-Millie, J. (1973) *Légende dorée d'Afrique du Nord*. Paris, G. P. Maisonneuve et Larose.
- Scelles-Millie, J. (1982) *Paraboles et Contes d'Afrique du Nord*. Paris, G. P. Maisonneuve et Larose.
- Whorf, B. L. (1969) *Linguistique et anthropologie*. Paris, Denoël.
- Zarate, G. (1979) "Les cultures orales hier et aujourd'hui" in *Les cultures populaires*. Paris, Privat, pp. 135-143.

## ثبت المراجع

- Aarne, A, Thompson, S. (1961) *The Types of The Folktales*. Helsinki, S. T. Academia S. Fennica.
- Barton, T. (1981) *Le conteur de Marrakech*. Paris Flammarion, Castor Poche.
- Basset, R. (1883) *Contes arabes*. Paris, Leroux.
- Basset, R. (1897) *Contes populaires berbères*. Paris, Leroux.
- Bonjean, F. (1960) "Carnets" in *Confluent*, mai 1960. pp. 290-297.
- Bonjean, F. (1988) *Contes de Lalla Touria*. Paris, EDICEF - CILF (2 tomes).
- Camara, S. (1975) *Gens de la parole*. Paris, Mouton.
- Chadli, EM. (1937) *Le conte populaire dans le pourtour de la Méditerranée*. Aix, EDISUD/ Tunis, ALIF, 1997 (en arabe).
- Chadli, EM. (2000) *Le Conte merveilleux marocain. Sémiotique du texte ethnographique*. Rabat, Publications de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines.
- Chadli, EM. (2006) *Contes populaires de Maknassa (Maroc)*. Paris, L'Harmattan.
- Colin, G. S. (1939) *Chrestomathie marocaine*. Paris, A. Maisonneuve.
- Cordoba, P. (1984) "La Revenance" in *Poétique*, 60, pp. 437-449.
- Eco, U. (1985) *Lector in Fabula*. Paris, Grasset.
- Hagège, C. (1985) *L'Homme de paroles*. Paris, Fayard.
- Laoust, E. (1949) *Contes berbères du Maroc*. Paris, Leroux.
- Legey, Dr. (1926) *Essais de folklore marocain*. Paris, Leroux.

وفي نص ذهب شالة، المدينة الأثرية المبينة على ضفات نهر أبي رقرق، يحكي لنا الراوي قصة اندثار المدينة التاريخية والتي كانت تنعم بالرخاء والازدهار، بسبب تكاثر الذهب بين ظهرانيها وتقاعس أهلها في العمل. وتنتهي الحكاية بموعظة على شاكلة حكايات الحكمة المعهودة. وهنا يتمثل دور الأسطورة في حل أو تبيان مشكل ما أو الإقرار بحقيقة ما.

ونفس البعد الأسطوري، يرتسم لنا في نصوص أخرى كنص كلب وليلى. الأسطورة هاته تحكي لنا قصة كلب وليلى التمثال المتواجد في رحاب المدينة العتيقة على هضبة زرهون، وتعطينا تفسيراً مقنعاً لتموضع التمثال وسط إحدى ساحات المدينة. فالراوي، راوي الأسطورة، يروي دائماً رواياته في سياق حديث عن حدث أو واقعة أو ذكرى أو معلمة أو نصب تذكاري ليبين ما خفي عن الظهور ولإدراج الحدث في بعده الأسطوري أو التاريخي. فتأريخ العمل الأسطوري ينطلق دوماً من أرض صلبة، أرض الواقع المعاش أو المتخيل المشترك.

وفي نص آخر يختم المتن، الرجل ذو الأذنين المقطوعتين، يسرد الراوي رواية أحد أبطالها شخصية الريسوني التاريخية. وهذا نوع من أنواع السير الأسطورية (Legenda, Légende)، أي محكياً يمكن تأريخه في الزمان والمكان. هذا مع الذكر أن على مستوى التلفظ العام يحاول المتلفظ السارد، في سياق تاريخي خاص ألا وهو فترة الحماية الفرنسية لإمبراطورية الشريفة، أن يوحى للقارئ بالجدور أو الروابط الأوروبية والمتوسطية للمغرب من فينيقية ورومانية وبرتغالية وإسبانية، من خلال سرد وقائع وأحداث ومغامرات تحيل إلى تلك الأزمنة والعوالم. كما أنه يشيد بين الفينة والأخرى برجالات فرنسا الذي ساهموا في المغامرة الكولونiale بالمغرب، وبالخصوص الجنرال ليوطي.

إن هذه المقاربة الخاصة في تناول المتون المحلية، من وجهة نظر أجنبية، محايدة أو مشايعة، تطرح قضية انتقال وتداول الحكايات الشفاهية وتلقيها من طرف متلقين، محليين أو أجانب. وإذا أقررنا بحقيقة أن كل نقل يعني إعادة "كتابة" أو إنتاج أو تركيب للنص المنقول، أي صيغة جديدة في سجل الراوي الحكائي أو الشعري، وأيضاً بالنسبة للحكاية - النموذج الموثقة في الصنافة الدولية

وكولان (G. S, Colin, 1939) ولوجي (Dr. Legey, 1929) وليفي بروفنسال (E. Lévi - Provençal, 1922) وبيلا (Ch. Pellat, 1931) ولوكيل ... (A. leguil, 1985) والقائمة طويلة في المجال المغربي.

والملاحظ في أغلب المتون الشفاهية المدونة من أواخر القرن التاسع عشر ميلادي إلى نهاية القرن العشرين أنها تحتوي على كل الأصناف والأنواع الأدبية المعروفة من حكاية وسيرة أسطورية أو ملحمة ونادرة وفكاهة، باستثناء المتن الأسطوري البدائي، أي أساطير الآلهة والعمالقة والظواهر الخارقة. وهذا الافتقار في المتن الأسطوري يعود إلى أسباب تاريخية تتعلق بظهور وانتشار الإسلام في المغرب الكبير والذي كانت من نتائجه الأولى تراجع الأساطير والملاحم البدائية أو "الوثنية" من المنظور الإسلامي، واستبدالها تدريجيا بالميثولوجيا الإسلامية.

وعموما، فاندثار هذا الفهرس أو السجل التراثي من الذخيرة الأدبية الشفاهية المغربية قد عوض جزئيا في ثنايا الحكاية العجيبة التي أقحمت العديد من "الموتيفات" والشخص والمسارات الأسطورية والملحمة (ملاحم عنتره وذي يزن وبني هلال وبني سليم، قصص الفتوحات الإسلامية، إلخ) وقصص الأولياء والصالحين. والكثير من المتون حافظت على الذاكرة الأسطورية الجماعية من خلال نماذج الحكايات العجيبة، وخاصة الحكايات الأمازيغية. وأحسن مثال على هذا الحفظ للذاكرة الجماعية متون كل من إ. لاووست (1949) وج. سيبيل - ميلي (1964-1982) من جهة، ومثن الثنائي ش. كينيل وأ. مونغون (Ch. Quinel - A. de Montgon, 1955) من جهة ثانية، ذلك أن مؤلف حكايات وأساطير المغرب (1955) يحتوي على نصوص فريدة من نوعها تصل الماضي بالحاضر، أي التراث الإغريقي - الروماني بالتراث الأمازيغي قبل الإسلامي والإسلامي. فنص عندما يستيقظ أطلس يروي لنا روايته قصة أطلس العملاق الذي حكمت عليه الآلهة أن يحمل على كتفيه السماء كعقاب له، وعلاقته بهرقل التواق إلى العثور على حدائق هيسبيرس الغناء، والذي يمتلك أطلس مفاتيحها، وخدعة هرقل لأطلس. ومن وراء هذه الخدعة تبيري لنا حقيقة أزلية تخص نشأة جبال الأطلس العظيمة بعد مقتل أطلس وتحويله إلى مرتفعات جبلية شاهقة.

- (حكايات سحرية، حكايات الغول، حكايات دينية)
  - دعابات ونوادير ت 1200 - ت 1999.
  - حكايات - صيغة ت 2000 - ت 23900.
  - (ألغاز، أحجيات...)
  - حكايات غير مرتبة ت 2400 - ت 2499.
- والباب الأول، في هذه الصنافة، يعطي التمهيد التالي :

### حكايات حيوانات

- حيوانات متوحشة.
- حيوانات متوحشة وحيوانات دجينة.
- الإنسان والحيوان المتوحش.
- الحيوانات الدجينة.
- الطيور.
- الأسماك.
- حيوانات أخرى وأشياء محسوسة.

ولتجاوز الهفوات المنهجية لنموذج أرن - ثومسون، حاول ميليتنسكي (E.Mélétinski, 1985) أن يبني فهرسة جديدة لأنواع السردية من خلال اصطلاح "الموتيف" (motif)، أي النواة السردية الصغرى غير المتجزئة نظريا. ونظرا لصعوبة التعامل مع مفهوم "الموتيف" الأمبريقي، لازال الإشكال مطروحا. ولا شك أن النموذج المرفولوجي ليروب (V. Propp, 1928) المبني على الوظيفة البنيوية قد شكل قفزة نوعية في التعامل مع النصوص الفلكلورية. وهذا ما أكدته وطورته النماذج السردية المتلاحقة (نماذج كل من بولم (1970) Paulme، وبريموند (1973) Bremond وطروروف (1978) T. Todorov)، ثم النموذج السيميوطيقي لمدرسة باريس.

أشكال معايير	أسطورة	سيرة	حكاية
مجال الصلاحية	عقل	تاريخ	تخيل
قيمة الحقيقة	تنبؤية	مثبتة	سيكو - بيداغوجية
اتساع	كوني	محلي	خصوصي
طريقة العمل	قانون	كرامة	حكمة، درس

من هذا المنظور، يعتبر الباحث أن الأشكال الفلكلورية، خاصة الأسطورة والسيرة الأسطورية، تولد وتعيش وتنهك ثم تموت في الزمن في سيرورة بيولوجية من نوع ثقافي، مخالفاً بذلك فرضية ليفي سترأوس التي تعتبر أن الأساطير المنفلتة من قبضة الزمن، تموت في الفضاء. ويصعب الجزم في هذه الإشكالية نظراً لندرة المتن الأسطوري والانقراض المتزايد للمتن الحكائي العجيب الشفاهي، في غياب نسق ابستمولوجي أو أفق نظري يستند إلى نوع من أركيولوجية المعرفة الشفاهية.

وفي هذا الإطار أيضاً، لا بد من الإشارة بان الصناعات المحلية للأجناس تعتبر معطى إيجابياً في فهم وبناء الأنساق المعرفية للمنتوجات الإتنوغرافية أو الفلكلورية (بمعنى متون الموروث الشعبي الشفاهي).

وموازاة مع إشكالية الأجناس، يطرح في الأفق النظري والمنهجي إشكالية وضع فهرست "الموتيفات" والأنواع السرديّة، على غرار نموذج أرن ثومسون<sup>(6)</sup> (Aarne - Thomson, 1961) التوزيعي والمقارن لمواضيع الحكايات العجيبية في الفضاء الهنـدو - أوروبـي :

- حكايات حيوانات ت 1 - ت 299.
- حكايات شعبية عادية ت 300 - ت 1199.

(6) أشير إلى أنني استعنت بهذه الصنافة الدولية في بحث أكاديمي سابق حول الحكاية العجيبية المغربية. سيميوطيقا النص الإتنوغرافي (2000)، والتي نشرت في منشورات كلية الآداب بالرباط (سلسلة أطاريح ورسائل رقم 48، 2000).

- في هذا السياق، تلعب الشفاهية أدوارا متعددة ومتكاملة :
- دور وظيفي، نظرا لمعيارية الأشكال الجمالية.
  - دور محلي، في وضع ومعالجة الإشكاليات المجتمعية.
  - دور كوني، في تناول القضايا الكبرى التي تهم الإنسان والبشر ككل.
  - دور رمزي، في التعاطي مع المقولات الدلالية والأبعاد الأنتروبولوجية للإنسان المغربي.

أما فيما يخص النمطية السردية، فنجد أن الباحث ليفي سترانس يعتمد تأويل الأساطير البدائية والطقوس الاحتفالية كتشكيلات ذهنية مرتبطة بالفكر الديالكتيكي أو الجدلي، والذي يحيل إلى العقل، في مقابل الأساطير الثقافية والحكايات، من عجيبة إلى ساخرة، التي تساعد على بروز بنى منطقية تسهل عملية استيعاب القضايا والإشكالات الإنسانية والمجتمعية.

والخطاطة التالية تلقي الضوء على هذه المركبات الثقافية :

- أساطير بدائية/طقوس احتفالية ← نسق توسطي قوي ← تواصل.
- أساطير ثانوية/حكايات ونوادير ← نسق توسطي ضعيف ← تواصل.

يمثل النسق الأول توسطا قويا من زاوية التواصل بين العشيرة أو القبيلة والأفراد، وذلك من خلال سرد وحفظ الأساطير المؤسسة للذات والهوية الجماعية من جهة، وممارسة الطقوس القدسية المصاحبة لها من جهة ثانية. ويسعى النسق الثاني المتكون من الأساطير الثانوية، غير القدسية، والحكايات والنوادير والأحجيات إلى توسط تواصل ضعيف يقرب الإنسان من ذاته الجماعية والفردية ويفك، رمزيا وقيما، بعض قضايا الوجودية والعاطفية والاجتماعية.

ولتبيان بعض أوجه التقارب والتباين بين الأشكال السردية المختلفة، يقترح الباحث ب. كوردوبا (P. Cordoba 1984) <sup>(5)</sup> الترسيمة الموالية :

(5) مجلة بويطيقا، عدد 60، 444 : 444، 1984، Poétique.



القاسم المشترك بين تلك الأشكال والداعمة لها لغويا وثقافيا. فالشفاهية تظل النسق الأول في تشكل وتمظهر القوالب والأشكال التعبيرية الأخرى، من غير الأساطير البدائية والأديان، من سرد وشعر وغناء ونثر، مسجوع أم لا.

إن تداول المحكيات الأنثروبولوجية عبر النصوص المشفرة أو المكتوبة لا يلغي البتة الطابع الشفاهي لتلك المحكيات، وإن كان يطمسه في الظاهر النصي، فالشفاهية تتعد من جهة الكلم والخطاب والزمانية المصاحبة والذاكرة الثقافية والهوية اللغوية والنظام القيمي العام للمنتظم الاجتماعي. ومن هذا المنظور، يمكن اختزال الأسطورة والحكاية الأسطورية والسير القدسية والخرافة الثقافية والملحمة والنشيد الطقسي في مسار دينامي يربط بين ثلاثة عقد أو محطات : اللغة - الأم والثقافة المحيطة والمنتظم الإنساني أو المجتمع - الأصل.

ولتبيان هذا الترابط، سأعطي مثالين اثنين :

يذكرنا أحد علماء مصر القديمة، أن الملك فرعون غضب غضبا شديدا عند رؤيته ولمسه لأول مكتوب على ورق يردي (papyrus) والذي يؤشر لنهاية الأمر الشفاهي ولاحتكار الحكمة غير المدونة<sup>(2)</sup>.

في فيلم فرينهايت 451، نستحضر مشاهد درامية لإحراق مكاتب وكتب خاصة لان الكتاب اعتبر في هذا العالم المنشود عملا رجعيا ومدمرا للقيم السائدة في مجتمع دجين. ومن أجل المقاومة، اعتمدت الشفاهية كمنظ وحيد لحفظ الذاكرة الجماعية والكتب الأدبية<sup>(3)</sup>.

وبالتالي، يظهر جليا أن الشفاهية انتقلت من قطب الطبيعة - في ثنائية ليفي - ستراوس<sup>(4)</sup> الاصطلاحية - إلى قطب الثقافة، في زمانية متحركة تشهد تطور الأشكال الجمالية وارتباطها بالتقنيات المعاصرة من إذاعة وتلفزيون وسينما وكوريغرافيا وفيديو ورسوم مدونة وأقراص مدمجة.

(2) المثال روته الباحثة ج. زرات G. zarate (1979).

(3) Fahrenheit 451 للمخرج الفرنسي فرانسوان طروفو (F. Truffaut 1966).

(4) انظر كتاب أنثروبولوجية بنيوية بالفرنسية (1958).

## الحكاية الشفاهية : إواليات تمهيدية ومنهجية في تناول ومعالجة المتون الإتنوغرافية

المصطفى شادلي

كلية الآداب والعلوم الإنسانية - الرباط

يهدف هذا العرض المقتضب إلى طرح إشكالية المتن الشفاهي التراثي من حيث دلالات المحكي الأنثروبولوجية ورمزيته وتقاطعها مع الأبعاد الأخرى الحاضرة داخل فضاء الحكي من روابط عاطفية وعلائق اجتماعية ومبادلات تجارية واقتصادية وطقوس دينية وثقافية. ويتعرض المبحث أساسا إلى قضايا المنهج والتصنيف والمقاربات المختلفة للمتون الشفاهية.

إن التحدث عن المحكي الأنثروبولوجي يعود بنا إلى الفضاءات الأولى للحكي البدائي حيث يقترن الحكي بالطقوس الدينية والعشائرية. فالحكي يساير المعتقد اللاهوتي أو الأسطوري ويجسد عن طريق المحكيات السردية التمثيلات الرمزية والقيم حول قضايا الخلف والذرية والكون والطبيعة والإنسان والكائنات الحية والمواد الجامدة الأخرى أو التي تظهر كذلك.

هذا المحكي الأنثروبولوجي عندما يقنن في أشكال تعبيرية منظمة ومتداولة يسهل عملية التواصل الفني والإبداعي بين المجموعات البشرية التي تتقاسم نفس الرؤى ونفس التمثيلات (فرضية ساير - وورث الثقافية)<sup>(1)</sup>، وتصبح الشفاهية

E. Sapir - B. L.. WHORF. (1)

مختلف التعبيرات الفنية الشفاهية. مثل السيمائيات السردية والخطابية واللسانيات التداولية وإثنوغرافية الخطاب. هذا الجانب النظري، وشقه المنهجي الوظيفي، أسهما بشكل كبير في استيضاح في هذه التعبيرات، حيث أبرزت كيفية تبلور الأسطوري أو حضور الطقسي في الكلام التراثي وأيضاً الكلام الاعتيادي. كما تم الوقوف عند شكل بناء النص الإثنوغرافي والنص العيطي ومكونات العوالم الممكنة في الحكاية وتوزيع الأدوار العاملة في قاموس الشفاهي وتفاعل المكونات الشفاهية لصياغة نصوص موازية كالنص العيطي أو الغيواني في بعده المتجدد.

وهكذا توزعت المداخلات بين قضايا إشكالية وعامة كقضايا إرساء المنهج والتمكن من الإطار النظري (ذ. المصطفى شادلي) وسلطة الشفاهي (ذ. حفيظة المضرسى) والعوالم الممكنة (ذ. عبد المجيد نوسي) والبعد الديني والوطني في النص العيطي (الباحث عبد الخالق نقاش) وأيضاً طقوس وأشكال التعبير عن الهوية الجماعية (ذ. الحاج بنمو من).

وتناولت المداخلات الأخرى قراءات للنصوص الشفاهية من خلال تيمات معينة كالبحر في العيطة (ذ. علال ركوك) والحيل في الحكاية (ذ. عبدالله حموتي) والذاكرة الجماعية في القصيدة الغيوانية (ذ. سلمى المعداني).

واختتمت الدورة العلمية هاته بحصة من الحكى التراثي المتجدد، بواسطة الطالبة مريم هاشمي التي أمتعت الحاضرين بحكي حكايتين مغربيتين من التراث الأصيل وثالثة من إبداعها. والنصوص المقدمة في هذا الكتاب تبلور هذه الدينامية بين النظري والمنهجي من جهة، وبين القديم والجديد في الخزان التراثي المغربي من جهة ثانية. وتبرهن بشكل قاطع على مدى حيوية وتفاعل الخزان التراثي الشفاهي مع تاريخه العريق ومع مكونات المجتمع المغربي من لغات وثقافات وطقوس وعادات وتعايير وفنون وأهازيج عمت أرجاء الوطن وأخصبت المتخيل الجماعي ملهمة أجيالاً متتابعة من المبدعين والرواة والمنشدين والدارسين.

## تقديم

المصطفى شادلي

تميزت الدورة العلمية المنعقدة بمراكش من 07 إلى 10 دجنبر 2006 في موضوع التراث الشفاهي بالمغرب : المتخيل والشفاهية والمنظمة من طرف كلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة محمد الخامس - أكادال الرباط، بتعاون مع مؤسسة كونراد أديناور الألمانية بإقامة أربع جلسات متتابة على شكل مائدة مستديرة جمعت أخصائيين في التراث الشفاهي من جامعات الرباط (كلية الآداب والعلوم الإنسانية وكلية علوم التربية) والدار البيضاء والجديدة وبنو ملال ووجدة. وتندرج هذه الدورة في إطار الحلقات الدراسية التي تديرها مجموعة الدراسات والبحث في التراث اللغوي الشفاهي بالمغرب. (الحلقة الثالثة)، التابعة لكلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط. توزعت الجلسات بين جلسة افتتاحية أولى تناولت إشكالات نظرية وقضايا عامة وجلسات لاحقة خصصت لوضع المقاربات المنهجية ومعالجة النصوص. وخلال هذه الجلسات تعرض الباحثون من جهة لمتون التراث الشفوي المغربي في تعددها وتنوعها، حيث تم استحضار النص الأسطوري والطقسي والحكاية الشعبية وكلام العيطة والغوان، حيث قدمت نماذج ونصوص، فيها القديم الموروث والجديد المتداول، وذلك نتيجة عمليتي الجمع والتحقيق المادي للنصوص التراثية الشفاهية. ومن جهة ثانية، تميزت الجلسات بإعادة طرح الجانبين النظري والمنهجي والمجسدين عن طريقة اللغة الواصفة والنماذج النظرية المعتمدة والمفاهيم الأساسية المنجزة. وفي هذا الإطار، تلعب المنهجية دورا أساسيا لا في تبني المقاربات النصية ومعالجة النصوص التراثية، لكن أيضا في تفاعلها مع مقاربات أخرى، قريبة منها أو موازية، وفي تجددتها وانفتاحها على مجالات أخرى كالإيقاع والموسيقى والصورة والسينما، خاصة النماذج اللسانية والسيمائية التي ما فتئت تواكب



## فهرس المحتويات

- 7 ..... مقدمة
- الحكاية الشفاهية : إواليات تمهيدية ومنهجية في تناول ومعالجة النصوص  
الإتنوغرافية.
- 9 ..... المصطفى شادلي
- عوالم الإمكان في الحكاية الشعبية المغربية
- 23 ..... عبد المجيد نوسي
- تمثل البحر في الثقافة الشفهية : أغاني البحر نموذجاً
- 35 ..... علال ركوك
- البعد الديني والوطني في قصيدة العيطة
- 47 ..... عبد الخالق نقاش

الكتاب : المتخيل والشفاهية - دراسة في المتون التراثية المغربية  
سلسلة : ندوات ومناظرات رقم 230  
تنسيق : المصطفى شادلي  
الناشر : كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط  
حقوق الطبع : محفوظة لكلية الآداب بالرباط بمقتضى ظهير 1970/07/29  
الطبع : imprenta - Rabat  
التسلسل الدولي : ISSN 1113-0377  
ردمك : 9981-59-144-0  
الإيداع القانوني : 2008 MO 1810  
الطبعة : الأولى 1429هـ/2008م  
الطبعة : الثانية 2025

منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط  
سلسلة: ندوات ومناظرات رقم 230



# المتخيل والشفاهية

## دراسة في المتون التراثية المغربية

تنسيق : المصطفى شادلي





# المتخيل والشفاهية

دراسة في المتون التراثية المغربية



