

الوضعيات الأدائية في الموروث الشعري الأمازيغي

د . محمد جلاوي *

من بين المميزات الأساسية التي أكد عليها الباحثون في مجال الإنتاجات الشعرية الشفوية ، هي تلك الوضعيات الأدائية « البرفرمونية »⁽¹⁾ اللصيقة بعملية الخلق الشعري ، سواء من حيث : الإنتاج والإرسال أو التلقي والحفظ أو التكرار والتداول . فالبرفرمونية في نظر الباحث (بول زمثور - P. Zumthor) تعتبر عنصرا عاملا تأسيسيا في آن واحد ، ضمن الطبيعة الشكلية للمنتوج الشفوي . فالبرفرمونية باعتبارها هيئة أدائية مطلقة ، تحدد بموجبها كل العناصر الشكلية الأخرى ، التي لا تمثل بالنسبة إليها إلا عناصر باهتة ومضمرة⁽²⁾ .

ويقدم (بول زمثور - P. Zumthor) مثالا على المنشدات الإفريقيات لأشعار المآتم ، إذ يرى أن هذه الأشعار لا يمكن أن تؤدي خارج وضعياتها البرفرمونية الخاصة بها والمتمثلة أساسا في وضعية حدوث المآتم⁽³⁾ .

فهذه الوضعيات البرفرمونية ، بكامل خلفياتها الإبداعية والأدائية ، تعد من بين الميزات الأساسية التي تجسدت بشكل فعلي وفعال في المنتوجات الشعرية الأمازيغية التقليدية ، لاسيما تلك الأنماط الشعرية الشفوية ذات التداول الواسع في الأوساط الاجتماعية . هذه الأنماط التي تتأسس أداء وممارسة على وضعيات برفرمونية خاصة ومحددة ، لا يمكن أن تكتمل ممارستها الميدانية إلا على ضوئها .

وفي عملنا الميداني الذي أنجزناه في العديد من القرى من ولاية البويرة⁽⁴⁾، تمكننا من جمع مادة شعرية غزيرة⁽⁵⁾ تناولت تقريبا كل الأنماط الشعرية

* قسم الأدب العربي ، جامعة أكلي محند أولحاج ، بالبويرة .

(1) البرفرمونية جاءت من اللفظة الفرنسية « La performance » والتي تعني جملة من التعاقدات ، والقواعد ، والمعايير المنظمة للشعر الشفوي في البيئات التقليدية ، والتي تتمثل في : المناسبات اللصيقة بالنص الملقى ، الجمهور المستقبل للمادة المبدعة ، الشخص الحافظة والناقلة للنصوص المتداولة ، والهدف المتوخى من كل وضعية أدائية ، إضافة إلى جملة من العناصر المواقبة للنص الشعري أثناء الإرسال والتلقي كالصوت والنغم والإشارة .

(2) P. Zumthor , Introduction à la poésie orale , Ed , du Seuil , Paris , 1983 , p . 147 .

(3) Ibid , p . 147 .

(4) ومن البلديات التي شملها هذا الجمع الميداني ، وتم التركيز عليها بصفة أساسية ، نذكر بلدية حيزر ، الأصنام ، أيث لعزير ، العجبية ، بشلول ، ومن أهم القرى المعنية بهذا العمل الميداني : قرية إغيل زقاغن ، اسليم ، علوان ، أقمقوم ، أقتور ، إغوراف ، ثكبوش ، لصنام ، حلوان

(5) أسفرت عملية الجمع لمختلف الأشكال التعبيرية التي لازالت أشعارها محتفظة في ذاكرة المسنين لاسيما

التقليدية المتداولة في البيئة القبائلية ، وقد اتضح لنا أن البرفرمونية ، وما اتصل بها من عناصر ومكونات ، تمثل المميز البارزة في ممارسة الفعل الشعري إبداعا وتداولاً . وانطلاقاً من مختلف الوضعيات الأدائية اللصيقة بكل صنف شعري ، تمكنا من تصنيف هذه المادة الشعرية الشفوية وتوزيعها على خمس مجموعات كبرى (1):

1 - شعر الأمومة : (شعر الهددة ، Azuzen - شعر المداعبة ، Aserqes)

2 - شعر الأفراح : (حلقات الرقص ، خضب الحناء ، بيع الحناء)

3 - أشعار أوقات العمل : (أشويق ، Acewwiq)

4 - شعر النقائص : (أمعزير ، Amæéber)

5 - الشعر الديني : (أذكر ، Adekker)

فأشعار الهددة (Azuzen) أو أشعار المداعبة (Aseôqes) مثلاً ، لا تؤدي إلا ضمن وضعياتها البرفرمونية الخاصة ، والمتمثلة في فترات تنويم الصبي أو في أوقات مداعبته وتفطينه . وكذلك أشعار حلقات الرقص (Urar) أو أشعار خضب الحناء (Asbuûer) أو أشعار بيع الحناء (Azenzi n lêenni) ، لا يمكن أن تؤدي إلا في إطار وضعياتها البرفرمونية المميزة ، كمناسبات الأفراح العديدة التي تعرفها المنطقة مثل : الأعراس وحفلات الختان أو ميلاد الذكر . . . ونفس الشيء يمكن أن يقال على باقي الأنماط الشعرية الأخرى : كأشعار العمل (Acewwiq) أو أشعار المآتم (Adekker) ، بحيث يرتبط الأول بوضعيات أدائية يفرضها عالم الشغل ، ويرتبط الثاني بالمناسبات الدينية والمآتم .

فممارسة هذه الأنماط الشعرية ضمن وضعياتها البرفرمونية المتباينة ، تفرض عناصر عدة إضافية إلى جانب النص الشعري ، هذا النص الذي قد يبدو آخرساً ومن غير فاعلية في غياب هذه العناصر المكملة . (فزمثور - Zumthor) يتحدث عن وظيفة الإشارة في الوضعيات الأدائية ، ويبين أن هناك صلة قديمة تربط الجسد الإنساني بالشعر . ونعني بهذا التعبير الجسدي حركة اليدين والرأس ، الميميكية ، النظرة ، الرقص . . . والكل يساهم بشكل تكاملي ضمن وضعيات الأداء الشعري (2) .

وهذه العناصر مجتمعة تشكل بالنسبة للأنماط الشعرية الأمازيغية التقليدية سنداً هاماً في وضعيات أدائها الميداني ، إذ لا نكاد نعثر على وضعية برفرمونية لنمط محدد من دون الاستكانة إلى التعبير الجسدي المصاحب للإفصاح الشعري .

العجائز ، على ما يزيد عن ست مائة (600) مقطوعة شعرية . هذا الكم الشعري يثبت بشكل قطعي أن المادة التراثية لازالت حية متداولة .

(1) أنظر ما ورد عن هذه الأنماط الشعرية التقليدية بشكل مفصل في المرجع : « تطور الشعر القبائلي وخصائصه ، بين التقليد والحداثة ، الجزء الأول ، للدكتور محمد جلاوي ، ص ، 252-97 .

(2) P . Zumthor ,op ,cit . p . 197 .

فأشعار حلقات الرقص مثلا تفرض وضعياتها البرفرمونية عدة حركات جسدية تعبيرية كالرقص - Ccveê والتصفیق - Lleyru والزغاريد - Tiùratin وسحنة الفرحة والابتهاج التي تعلقو الوجوه . وأشعار المداعبة لا يمكن أن تكتمل وضعيتها البرفرمونية من دون حركات جسدية عدة ، والتي تتمثل أساسا في حركة اليدين المساعدة على دفع الصبي للقفز نحو الأعلى وإنزاله على الركبتين ، بحركات منتظمة تسير التردد الشعري للمداعبة ، إضافة إلى ملامح وجه الأم الناطقة بالفرحة والسعادة إزاء صبيها .

كما نجد إلى جانب هذه العناصر المذكورة بعض التعاقدات ، والقواعد ، والمعايير المنظمة للشعر الشفوي ، ذات أهمية في مختلف الوضعيات الأدائية ، والتي تتمثل في : مناسبة النص الملقى ، الجمهور المستقبل له ، الشخص الناقل له ، والهدف الذي يرمي إليه في الأجل القريب . ومجمل هذه العناصر تلمس وظيفة عامة ، هذه الوظيفة التي لا يمكن لنا تجزئتها إلى غايات متباينة ومتقاطعة أو متتالية .

- فالجمهور المتلقي يشكل جزءا هاما في الوضعيات البرفرمونية الخاصة بأنماط الشعرية الشفوية المذكورة ، فوظيفته في بعض هذه الأنماط ، لا تقل أهمية من الشخص المؤدي لها ، إذ بعد التلقي يصبح السامع بدوره مؤديا لتغيرات عدة ، و على شفثيه وإشاراته تخضع القصيدة للتغيرات عدة ، قد تبلغ أحيانا مستوى التغير الكلي . فحلقات شعراء الرواد مثلا ، كثيرا ما يصبح متلقي أشعارها محترفين للنظم عن طريق الحفظ والتحوير ، خاصة منهم فئة « إضبالن » أو « إفراحن » ، الذين يصبحون بدورهم مؤدين للأشعار ضمن حلقات إنشادية مميزة .

كما أن هذا الجمهور المتلقي ، يتعدد ويتنوع تبعا للأنماط الشعرية الممارسة ، بوضعياتها البرفرمونية المتباينة ، فمتلقي « الأشويق » مثلا يحدده أساسا عالم الشغل ، ويختلف تماما عن متلقي « الأزوزن » و « الأسرقص » ، هذا الذي يختلف بدوره عن متلقي « الأورار » أو « الأذكر » وهكذا .

وضمن ما تفرضه الوضعيات البرفرمونية في ميدان الشعر الشفوي ، نسجل أيضا عنصرا آخر ، وهو ما يمكن تسميته بالسليقة أو الإرتجالية في حلقات الإنشاد الشعري . هذا العنصر الذي يعد بمثابة حلقة تقع بين إنتاج النص ولحظة إيذاعه ، علما أن أية وضعية أدائية لا يمكن أن تكون مكتملة وذات استقلالية في حد ذاتها ، بحيث أن النص الشعري المنتج في الحين ، يملك في حقيقة الأمر مقاييس ثقافية ، وقوالب جاهزة تساعد على خلق النسق الارتجالي أثناء النظم ، فلنا على سبيل المثال أمثلة حية في الأداء الإنشادي الثري الذي تعرفه حلقات « الأورار » بحيث تنتج أغلبية النصوص الشعرية ، المتسمة بالقصر عموما ، عن طريق الإرتجالية المحضة أثناء الأداء البرفرموني ، إذ قد تشارك عدة نساء في إنتاج المادة الشعرية المنشدة ، بالاعتماد على النسق البنائي المكرر ،

وذلك بتغيير المحتوى اللفظي المستعمل مسبقا ، سواء في الوضعية البرفرمونية الحالية أو في الوضعيات المشابهة السابقة .

فالإرتجالية تملك قدرة كبيرة على الاستحضار ، وعلى تنظيم المواد الشعرية الخاصة بمهارة وإحكام ، كالموضوعات والأساليب ، والموسيقى والألحان ، أين تبرز ذكريات الوضعيات الأدائية السابقة .

ارتباط النظم بالإنشاد الموسيقي: يعد ميزة شاملة يتقاسمها الحقل الإبداعي لمختلف البيئات الشفوية ، في أية وضعية أدائية ، فحسب الباحث بول زمتور فإن الإبداع الشعري الشفوي في عموميتة لا يخلو من قرينة تربطه بالغناء ، إذ يقول : « الإثنوغرافية تدفعني لأن أفترض أن في كل شعر شفوي توجد قرينة بالغناء ، وأن كل جنس شعري شفوي يعد أيضا جنسا موسيقيا »⁽¹⁾ . ويدعم قوله هذا بتلك الآفاق التي فتحها كل من شوبنهاور - Shopenhauer ونيتش - Nietzsche في هذا المجال ، حين يضيف قائلا : « إن هذه الآفاق تظهر النغمة أو اللحن كمبدأ أصيل لكل شعر : القالب الموسيقي يغذي إرادة الخلق الشعري ، فالموسيقى تمثل حيويته الخالصة . . . وصيغة للتعبير والإفصاح »⁽²⁾ .

فهذه القرينة الحية بين الشعر والموسيقى تلاحظ بيسر في المجتمعات الإفريقية ، إذ غالبا ما يحدث التواكب الوثيق بين الطرفين . فالقصيدة الإفريقية عموما ، تدع لتغنى مباشرة ، خاصة أن الأبيات الشعرية في حد ذاتها تقوم على وزن موسيقي تحدته القوافي ونظام الأشطر ، لذا فما اللحن المصاحب لها إلا استكمالا لهذا التجلي الموسيقي البارز . فالغناء والشعر في المجتمعات الإفريقية لا ينظر إليهما بنظرة تمييزية ، والشعراء « لفريو - Les griots » يعتبرون موسيقيين ومبدعين للنصوص الشعرية ، ويتولون أداؤها بأنفسهم في مختلف الوضعيات البرفرمونية المتاحة .

إن المجتمعات الإفريقية ، البيضاء منها والسوداء ، تتقاسم فيما بينها إرثا ثقافيا شفويا ضخما ، فالبيئة « الترقية » على سبيل المثال تعد نموذجا حيا لهذا التنوع في ميدان الأدب الشفوي شعرا ونثرا . وأهل هذه البيئة يعايشون هذه الأنواع بكل اهتمام وتذوق ، اهتمام مصحوب بأنغام موسيقية مميزة ، تلعب فيه المرأة الترقية دورا أساسيا⁽³⁾ . والشئ الملفت للإتباه أن هذه الأشكال التعبيرية لازالت تنتج في لغة الأم « Tamacheq » ، وهو الشئ الذي أكسبها النقاوة والطبع الأصيل ،

(1) P . Zumthor ,op . cit ,p . 178 .

(2) Ibid , p . 179 .

(3) فيما يخص التعبير عن هذه الآداب الشفوية ونقلها ، فإن للمرأة الترقية دورا هاما في ذلك ، إذ أن الحلقات الموسيقية الإنشادية تعد من خصوصيات المرأة في هذا المجتمع التقي ، ثم أن الآلة الموسيقية المستعملة والمسماة « لمزاد - L'imzad » تعتبر آلة موسيقية نسوية في أساسها .

فعالم أمازيغ الهيفار ممثل بشكل واضح في طيات هذا الأدب الشفوي العريق . فالبيئة الأمازيغية التقليدية في عمومها ، لم تشكل استثناءً لما هو معروف في باقي البيئات الإفريقية ، إذ إن إرثها الشعري لم ينظم لغاية الإلقاء المباشر ، ولكنه موجه أصلاً للغناء ، لذا يستحيل الفصل بينه وبين النغم الموسيقي الذي يطبعه . فالموسيقى والشعر في البيئة القبائلية التقليدية ، مثلما يشير إلى ذلك « جان عمروش » (J . Amrouche) ، يعد ثنائية شديدة الارتباط والتكامل ، إلى درجة يتم فيها انصهار البعض في البعض الآخر⁽¹⁾ . وهذه الثنائية تعد في نظر الباحثين إحدى المميزات الكبرى الأكثر جلاءً في حقل الإبداع الشعري القبائلي ، فالباحث يوسف نسيب يقر بمسلمة مفادها أن « الشعر القبائلي التقليدي مرتبط أشد الارتباط بالغناء فلا يمكن أن يفصل عن الأغنية الشعبية ، هذه التي تمثل بالنسبة له مداً وتكاملاً »⁽²⁾ .

فالشاعر في مثل هذه البيئة القبائلية الشفوية ، يؤدي بصفة شاملة عدة أدوار : فهو مبدع للنصوص الشعرية ، والقائم على إلقائها ، والساخر على إبداع الموسيقى لها ، وأدائها غناء ، بمصاحبة لبعض الآلات الموسيقية ، وهذه الأدوار قد تؤدي من طرف شخص واحد أو عدة أشخاص ، أو جماعة كاملة ، والعديد من التوافقات بين هذه الأدوار ممكنة ، وهو ما يشكل إحدى الأسباب الرئيسية المحدثة للتنوع الكبير البارز في الشعر الشفوي عموماً ، لاسيما التوأمة التلازمية بين النص الشعري ككتلة أفكار ، والنغم الموسيقي كمنشئ لطرق الإبلاغ والإيصال ، والمعبر عنه في العديد من الوضعيات الأدائية .

وإن تعددت الأسباب الكامنة وراء قيام مثل هذه التوأمة التلازمية بين النص الشعري والغناء ، فإن أقرب تعليل لذلك يكمن في كون الشعر القبائلي وليد بيئة شفوية تفتقد إلى الطابع المكتوب ، فكان لزاماً على الشاعر أو الراوي المنشد البحث عن وسيلة فعالة لإبلاغ الأشعار ونشرها على أوسع نطاق ممكن ، وترسيخ مضامينها في ذهن المتلقي ، فكانت الوسيلة المفروضة أن يؤدي النظم في قالب موسيقي مؤثر .

والملاحظ أن هذه « التوأمة بين النظم والإنشاد الموسيقي » أدت دوراً هاماً في العمل التنظيمي والتنسيقي للأشعار ، كما ساعدت بشكل فعال على دفع الحركة الشعرية للولوج في مختلف مجالات التعبير ، سواء في الميدان الاجتماعي أو الاقتصادي أو السياسي لحياة المجتمع ، إذ ظلت هذه « التوأمة » منذ زمن بعيد النمط التعبيري البارز في حركية الخطاب الفني الموجه للأفراد . يشير بوليفنا إلى

(1) J . Amrouche, Chants berbères de Kabylie, éd Monomotapa, Tunis, 1939, p51 .

(2) Y . Nacib, Anthologie de la poésie kabyle, éd Andalouses, Alger, 1993, p20 .

أن « الإنشاد الموسيقي في المجتمع القبائلي التقليدي يمثل الأداة التعبيرية الصادقة عن الإنشغالات اليومية للأفراد والجماعات ، والتي تتمثل في الكفاح اليومي المستمر من أجل البقاء وإثبات الذات » (1).

وتعرف هذه الازدواجية بين النظم والإنشاد الموسيقي أيضا على شكل ممارسة وظيفية عند بعض الشعراء ، خاصة منهم شعراء الاحتراف ، حتى أصبحت نموذجا وميزة « للأسفرو » القبائلي التقليدي ، ولنا في شاعرية « علي أوعمروش » (Σli uΣemmrôuc) ، المثال الحي لهذا النمط من الإنشاد الشعري في مطلع القرن الثامن عشر ، إذ كان يجوب البلاد شرقا وغربا ، مصطحبا معه الدف ، ومملكة شعرية غزيرة مودعة في ذاكرة متوقدة ، إذ كان - حسب وصف يوسف نسيب - على موهبة نادرة في نظم الشعر ، إلى درجة أنه يبدع القصائد بصورة ارتجالية وسط الحلقة أثناء ممارسته للنشاط الإنشادي (2).

لعبت هذه الازدواجية بين قوة الكلمة وانتظام وقع الدف ، دورا رئيسيا في ذيوع شهرة هذا الشاعر ، حتى عمت تقريبا كل مناطق بلاد القبائل ، إلا أنه أصيب في أواخر حياته بضعف في البصر فقل بذلك نشاطه ، خاصة بعد ظهور ظاهرة إنشادية جديدة في المجتمع القبائلي والمتمثلة في « إيوجميلاثن - Ibuomilaten » (3)، التي استقطبت اهتمام حلقاته ، فأحس بتغير وتحول في ذوق جمهوره فأفصح عن ذلك في العديد من أشعاره .

ولإثبات شدة ارتباط النظم بالإنشاد الموسيقي عند هذا الشاعر وأمثاله ، فمن الأجدى أن نذكر هنا قصته مع الدف (Abendayer n Σli) . هذه القصة التي تداولتها الألسن في منطقة قفنتور (4) مسقط رأسه ، والتي تعكس وثوق الصلة بين شاعرية الشاعر والدف كأداة فعالة في عملياته الإنشادية . ففي إحدى اللقاءات التي جمعتها بالرواية العليجة أو موسى (5)، حدثنا في شبه تصديق كلي قائلة : « على ناث إعماراش حين أحس بدنو أجله ، خاطب دفة مليا في نبرة حزينة تنم عن أسف دفين لهذا الفراق الحتمي . . . إلى درجة أن الأسر المعاصرة له ، كانت تقول أن دفة المعلق على الجدار المقابل لسرير موته ، تحرك عند اللحظة الأخيرة من تسليم الروح محدثا وقع الاعتيادي ، وظل لمدة ثلاثة أيام ، يكرر الوقع من جديد

(1) A . S Boulifa, Recueil de poésies kabyles, éd Awal, Paris, Alger, 1990, p.70 .

(2) Y . Nacib ,op.cit, p . 58 .

(3) إيوجميلاثن أو إيوجملاثن ، جماعة موسيقية جواله ، سود البشرة ، يمارسون الإنشاد الموسيقي بوسائل إيقاعية غير مألوفة في المنطقة من قبل ، وذلك مقابل صدقات من المحاصيل الزراعية الموسمية خاصة منها زيت الزيتون .

(4) قفنتور ، قرية من قرى عرش أيث مدور ، تقع على بعد حوالي 6 كلم من مقر بلدية حيزر ، ولاية البويرة .

(5) شاعرة ورواية أشعار من قرية إغيل قفاغن ، القريبة من قرية « إعماراش » مسقط رأس الشاعر علي أوعمروش .

كلما حلت اللحظة التي سلم فيها أوعمروش روحه»⁽¹⁾. ومهما بلغ إحساسنا بغرابة هذه القصة ، وارتقائها إلى مستوى الأسطورة ، فإننا نستنتج أن تلك البيئة التقليدية التي عاش فيها الشاعر ، كانت تقر بالملازمة الوثقى بين شاعرية الشاعر والأداة الموسيقية ، هذه التوأمة الطبيعية الواجب توفرها في أية وضعية أدائية كانت .

وفي نفس السياق ، تذكر لنا أسطورة أخرى أن ملاكا سماويا خاطب الشاعر سي محند أومحند وطلب منه أن يختار بين أمرين « أن يغني أو يقوم بنظم الأشعار » ، فاختار الشاعر النظم وغنى الملاك . يتضح لنا من مضمون هذا التخيير أيضا ، أن الحس الشعبي في تلك البيئة التقليدية ، قد ترسخ فيه هذا التصور التلقائي بضرورة المزاجية بين النظم والغناء في الممارسة الإنشادية الميدانية .

وهذه التوأمة بين النص الشعري والموسيقى استمر بها الحضور بكيفيات أكثر فعالية في أوساط المجتمع القبائلي الحديث ، وذلك انطلاقا من نهاية الحرب العالمية الثانية ، إذ تجسدت بشكل ملحوظ في أعمال كبار الشعراء المغتربين من أمثال : شيخ الحسناوي وسليمان عازم وزروق علاوة ، هؤلاء الذين رافقوا العمل الشعري بالنغم الموسيقي ، باستعمال مختلف الآلات الحديثة . لتتصل هذه الإزدواجية على يد جيل جديدة من الشعراء ، على رأسهم : شريف خدام وكمال حمادي ، لتبلغ هذه التوأمة بين النص الشعري والموسيقى ذروتها مع لونيس أيت منقلات ومعطوب الوناس .

وعموما فإن النص الشعري والصوت والنغم ، لما تأتي مجتمعة في وضعية أدائية معينة ، تساهم بشكل فاعل في توحيد المعنى ، وإبلاغ الرسالة ، وإحداث الطاقة والحيوية ، بحيث أن كل الأنماط التعبيرية المنجزة في رحاب هذه الإزدواجية تظهر كثافة التبادلات الدلالية بين النص والنغم الموسيقي ، إلى درجة أن الفصل بينهما يحدث نوعا من الغموض والإقفال في المادة الشعرية المبدعة .

يبقى أن نقول في النهاية ، أن هذه الإزدواجية بين النص الشعري والنغم الموسيقي وكل العناصر المساعدة في ميدان الوضعيات الأدائية قد أثمرت على عدة أصعدة ، إذ أنقذت ما أمكن من النصوص الشعرية التقليدية من الضياع والتلف ، هذا الخطر الذي ظل يلازمها على مر العقود وتعاقب الأجيال ، كما مكنت هذه الإزدواجية في الفترة المعاصرة من إبلاغ الخطاب الشعري إلى الجماهير العريضة ، وبثت الوعي بالهوية الأمازيغية الأصيلة ، وثقافتها الثرية الضاربة في القدم .

قائمة المراجع

(1) أنظر المزيد من التفاصيل عن هذه القصة في المرجع : « تطور الشعر القبائلي وخصائصه ، بين التقليد والحداثة ، الجزء الأول ، للدكتور محمد جلاوي ، ص ، 439 .

- 1 - ع. الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة، المؤسسة الوطنية، للكتاب، الجزائر، 1986
- 2 - محمد عابد الجابري، التراث والحداثة، (دراسات ومناقشات)، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1991
- 3 - ارشبالد مكلشيش، الشعر والتجربة، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي، دار البقعة، بيروت، 1962.
- 4 - امحمد جلاوي، تطور الشعر القبائلي وخصائصه (بين التراث والحداثة) الجزء الأول، المحافظة السامية للأمازيغية، 2009.
- 5 - احمد عصيد، «هاجس التحديث في النص الشعري الأمازيغي المكتوب»، مجلة، آفاق، ع1، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، المغرب، 1992.
- 6 - الحسين المجاهد، «لمحة عن الأدب الأمازيغي بالمغرب»، مجلة آفاق، ع1، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، المغرب، 1992.
- 7- Abrous,(D) . Les joutes poétiques du henni : compétition d'honneur et rapt symbolique,in E . D . B N° 9,1992,pp . 147164 _
- 8 - Ait Ferroukh,(F) . Le chant kabyle et ses genres,in: Encyclopédie berbère,N°12,ed,EDISUD,1993,pp . 186,971
- 9 - Amrouche,(J) . Chants berbères de Kabylie,éd,Monomotapa,Tunis,1939 .
- 10 - Bencheikh,(J . E) ,Le Griot et le rite,in : Revue africaine 26/2 - 6/3/86 .
- 11 - Boulifa,(A . S) . Recueil de poésies kabyles,éd,Awal,Paris,Alger,1990 .
- 12 - Bounfour,(A) _ Introduction à la littérature berbère,Ed,Peeters,Paris _ Louvain,1999 .
- 13 - Le nœud de la langue : langue,littérature et société au Maghreb,Edisud,Paris,1993 .
- 14 - Chaker,(S) . ,Une décennie d'étude berbère,Bouchène,Ager,1992,p . 225 .
- 15 - Djellaoui,(M) . les genres traditionnels de la prose kabyles,HCA,imprimerie les Oliviers,Tizi Ouzou,2007 .lesgenres traditionnels de la poésie les Oliviers Tizi Ouzou,2007 .
- 16 - Galand - Pernet,(P Poésie berbère ,Culture et société au Maghreb,C . N . R . S,Paris,1975,p . 259 .
- 17- Jouad,(H) . Les imdyazen une voix de l'intellectualité rurale,les prédicateurs profanes au Maghreb,R. E. M. M. M. 51,19891 _ ,pp .100 .110 _
- 18 -Mammeri,(M) . Poèmes kabyles anciens,éd,Maspéro,Paris,1980 .
- 19 - Culture savante,culture vécue,(Etudes 1938-1989) ,Ed,Tala,Alger,1991 .
- 20 - Culture savante,culture vécue,(Etudes 1938 _ 1989) ,Ed,Tala,Alger,1991 . Anthologie de la poésie kabyle,éd . Andalouses,Alger,1993 .
- 21- Salhi,(M . A .) ,Poésie féminine et poétique kabyle ,in,actes du colloque international . Des femmes et des textes dans l'espace maghrébin,Expression N° 7,avril 2001 . Constantine,pp . 221 . 216
- 22 - Virolle,(M .) ,Chant à sauter pour les tout petit en Kabylie . In Littérature orale arabo_ berbère,n° 22 .
- 23 - Zumthor,(P .) Introduction à la poésie orale,Ed,du Seuil,Paris,1983 .