جامعة مولود معمري – تيزي وزو
كلية الآداب والعلوم الإنسانية
قسم اللغة والثقافة الأمازيغية

مذكّرة لنيل شهادة الماجستير

فرع: الأدب الأمازيغي

من إعداد الطّالبة: نادية بردوس

السرد في النثر القصصي القبائلي

دراسة مقارنة بين السرد في الحكاية الشعبية الشفوية
ومؤلفات بلعيد أث علي والرواية القبائلية

لجنة المناقشة

الدكتور أحمد حيدوش أستاذ محاضر، جامعة مولود معمري، تيزي وزو رئيسًا
الدكتور عبد الحميد بورايو أستاذ محاضر، جامعة الجزائر مشرفًا ومقررًا
الدكتور محمد يحياتن، أستاذ محاضر، جامعة مولود معمري، تيزي وزو عضوًا مناقشًا
الدكتور يوسف نسيب، أستاذ التعليم العالي، جامعة الجزائر عضوًا مناقشًا

السنة الجامعية: 2000 – 2001

TM 105

إهـــداء

إلى والديّ الكريمين،

إلى كلّ من يسعى من أجل قضيّة إنسانيّة

صادقة

إلى كلّ ضحايا القضيّة الأمازيغية

نادية

كلمة شكر

ما يجب أن نذكره، وذلك من باب الواجب، هو شكرنا الجزيل

للدكتور عبد الحميد بورايو

الذي أشرف على بحثنا وتابعه إلى نهايته، فلم يبخل علينا بمعلوماته ولا بمراجعه.

كما لا يسعنا إلا أن نشكر الأستاذة طرحة نزاهية التي لم تبخل هي أيضا علينا بمعلوماتها ومراجعها.

و نتقدّم بالشكر الجزيل أيضا إلى كلّ من أسهم ولو بقليل في إتمام هذا البحث المتواضع.

نادية برديوس

مُقَدِّمَة:

لقد لازمت الشفوية المجتمع الأمازيغي منذ القدم، وقد عرف هذا المجتمع وفرة الإنتاج الأدبي الشفوي بمختلف أنواعه، مثل الخرافات، الأساطير، الحكايات الشعبية، الأشعار...الخ. وكانت هذه الأنواع الوسيلة المناسبة للتعبير عن خصوصيات هذا المجتمع.

ظلّت الشّفوية صفة لاصقة باللغة الأمازيغية[1]، حتى نهاية القرن التاسع عشر، لمّا اقتحمت نخبة مثقّفة* الميدان الأدبي الأمازيغي وحاولت التدوين والتأليف بهذه اللغة. وقد سمحت هذه المحاولات، التي قام بها عدد من المثقّفين، بتعايش كل من الشّفوي والمكتوب، وأفرز هذا الوضع نوعا أدبيا جديدا، مزج بين خصوصيات النوع الشفوي والنوع المكتوب. ويظل مؤلّف "**بلعيد أث علي**" – المعنون "**المزيج**– Amexluḍ" أهمّ دليل على هذا التعايش بين الميدانين. ويتميّز أيضا هذا المؤلّف بكونه يمزج بين ثلاثة أنواع أدبية مختلفة في مؤلّف واحد. وسوف نتعرّض له في الفصل الثاني من هذه الدّراسة بالتّدقيق. وقد اعتبر سالم شاكر[2] هذا المؤلف أوّل إبداع أدبي مكتوب باللغة الأمازيعية (القبائلية).

يظهر التغّير الكبير في الثمانينات، وهي مرحلة تاريخية لها وقعها الخاص في التاريخ الأمازيغي، إذ عرفت انفجارا على كل المستويات، السّياسية، الاجتماعية والثّقافية. وكان تأثيرها كبيرا خاصة على المستوى الثقافي، حيث عرفت هذه الفترة

---

1 – تجسدت اللغة الأمازيغية في مجموعة من اللهجات (القبائلية والترقية والمزابية، والشاوية...)، وهذا فيما يخص الجزائر. وهناك لهجات أخرى في منطقة المغرب وتونس... وتبقى البنية النحوية هي السمة المشتركة الوحيدة بين هذه اللهجات، ممّا يؤكد انتماءها إلى أصل واحد، يتمثّل في اللغة الأمازيغية. وينصبّ اهتمامنا في هذه الدراسة على اللّهجة القبائلية والأنواع الأدبية الناطقة بها.

* – النخبة المثقفة تتمثّل في أوّل خريجي المدرسة الفرنسية الذين استغلّوا ما تحصّلوا عليه من هذه المدرسة لخدمة ثقافتهم ولغتهم وكان من بينهم أعمر سعيد بوليفة، بن سدير ا، بلعيد أث علي... انظر كتاب:
Salem CHAKER, *Imazighen ass-a* , Editions Bouchène Alger. 1990, p. 18.

2 - Salem CHAKER, *Imazighen ass-a* , Editions Bouchène Alger. 1990. p. 48.

مولودا جديدا في الميدان الأدبي، يتمثل في النوع الرّوائي، يعرف بالأمازيغية UNGAL.[1]

تعرّضت **مالحة بن إبراهيم ورشيد بّليل**، في مقدّمة الكتاب المعنون "الثقافة العالمة، الثقافة المعيشة"[2] **لمولود معمري**، بتحليل لهذه الفترة قائلّين:

((في بداية الثمانينيات، بدأت الأوضاع بالتغّير، ظهر جيل جديد لم يعرف المجتمع القبائلي القديم، ولكنّه نشأ وترعرع في ظلّ التهميش، تهميش ثقافته، فأدّى به الوضع، وللمرّة الأولى، إلى طرح قضية ثقافته علانية وجماعيا، حين كانت هذه المسألة تشغل المثقّفين والفنّانين فقط، الذين حاولوا توعية الرأي العام من خلال منتوجاتهم الأدبية والفنّية، إلا أنّ نداءاتهم لم يكن لها الصدى البعيد. ولكن مع الثمانينيات، تقمّصت الفئات الشعبية هذه القضية وأعطت لها بعدا أبعد من كونها بقايا لتاريخ قديم، فتحولت من كونها مرضا وعيبا، أو بالأحرى طابو، لتصبح ظاهرة اجتماعية))[3].

اتّسمت هذه الفترة بظهور أوّل رواية عنونها **رشيد عليش** بـــ"القربان" [4] (Asfel) طرح فيها الكاتب موضوع القضية الأمازيغية، ثم تلتها رواية "فافا" [5] (Faffa) للكاتب نفسه، عالج فيها آلام الغربة وحنين المغتربين إلى أرض الوطن. وفي الفترة نفسها تقريبا، ظهرت رواية "اسكوتي"[6] (Askuti) **لسعيد سعدي**، تعرض فيه الكاتب بالخصوص إلى موضوع الهوية الأمازيغية وأحداث 20 أفريل 1980، محاولا رفع

1- فيما يخّص كلمة "**UNGAL**" التي جاءت بمعنى الرّواية، لم نجد أي رابط منطقي بين معناها السّابق والمعنى المعروفة به الآن عند هؤلاء الرّوائيين. إذ إنّ هذه الكلمة تعني في منطقة القبائل – وبالخصوص في فريحة وضواحيها– الإنسان الذي يحمل الملامح السّوداء مثل العينين، الحواجب... وقد تعني أيضا، الإنسان ذا الشعر الكثيف على كلّ الجسم. ونجد الكلمة نفسها في منطقة المغرب بمعنى السّواد وقد توحي إلى كلّ ما هو داكن. ونلاحظ أنّ هذا المعنى يقترب من المعنى المتداول في منطقة القبائل. ينظر القاموس:

Miloud TAIFI, *Dictionnaire du Maroc central* , Edition L'harmattan- Awal, 1991, p. 475.

وتعني كلمة"**ungal**"عند أهل الهقار – باللهجة" تماشغت"– الكلام المجازي، وقد وظّفها أحد الشّعراء بمعنى الإنسان المتمكّن من اللّغة، الذي يتقن استعمال التعبير المجازي، انظر:

Mouloud MAMMARI, *Poèmes kabyles anciens* , Editions Laphonic- Awal, La Decouverte, p. 132.

2 - Culture savante, Culture vécue

3 - Mouloud MAMMERI, *culture savante, culture vécue*, éditions tala Alger. p 8.

4 - Rachid ALICHE ,*Asfel*, Editions Federop, Lyon,1981.

5 - Rachid ALICHE ,*Faffa*, Editions O.P.U., Alger,1980.

6 - Said SAADI , *Askuti*, Editions Asalu .1991.

الستار عن خبايا هذه القضية، مصرّحا بمؤيّديها وبخصومها. وبعدها ظهرت رواية **اعمر مزداد** وعنونها "ليلة ونهار"[1] (lḍ d wass)، تطرّق من خلالها الكاتب إلى صراع الأجيال والتغيّر السّريع الذي طرأ على المجتمعات القبائلية، مشيرا إلى الوعي بالقضية الأمازيغية الذي بدأ يتبلور لدى الرأي العام، إذ يسعى هذا الجيل الجديد إلى فرضها على الساحة الثقافية والسّياسية على خلاف الأجيال السابقة التي قبلت بالوضع القائم، رغم إحساسها بالتهميش.

وآخر رواية تعرّضنا لها في هذه الدراسة هي رواية "تفرارا"[2] (Tafrara) بمعنى الفجر لكاتبها "**سالم زينيا**"، عالج فيها موضوع الهويّة الأمازيغية بصفة صريحة، كما تعرّض إلى أحداث الربيع الأمازيغي* من خلال وجهة نظر خاصة، غير التي عالج منها **سعيد سعدي** هذا الموضوع بالذات. إلى جانب هذا الموضوع الأساس في روايته، تعرّض **سالم زينيا** أيضا إلى عدة مواضيع أخرى مثل العادات والتقاليد، موضوع الحبّ ...الخ.

إنّ ظهور هذا النّوع الأدبي في مرحلة حاسمة سياسيا، واجتماعيا وثقافيا، أثار فضولنا، وأردنا من خلال هذه الدراسة التعرّف على خصوصيات هذا المنتوج الأدبي الجديد وما يميّزه عن السّرود الشّفوية.

لم تعالج دراستنا كل خصوصيات النّوع الرّوائي، وإنّما اقتصرت على تقنية السرد وزوايا النظر.

لقد عرّف قلدنشطين (GOLDENSTEIN) السرد(Narration) بأنه طريقة الحكي أو الخطاب قائلا:((ونقصد بالسرد طريقة الحكي أو ما يسميه البعض أيضا الخطاب))[3]. وعرّفه جيرار جينات (Gérard GENETTE) كما يلي: ((تعني القصة أيضا حدثا، ليس تماما ما يحكى، لكن ما يتمثل في شخص ما يحكي شيئا ما، إنّها عملية السرد في حد ذاتها))[4].

---

1 - Amar MEZDAD, *lḍ d wass*, Editions Asalu- Azar, Alger, 1990.
2 - Salem ZINIA, *Tafrara*, Editions L'Harmattan, Awal, Paris, (s.d).
* - يتمثّل الرّبيع الأمازيغي في أحداث 20 أفريل 1980.
3 - J. P.GOLDENSTEIN , *Pour Lire le roman* , Editions Deboeck -Duculot, Bruxelle, Paris, 1986, p 29.
4 - Gérard GENETTE , *Figures 3*, Editions du Seuil, Paris, 1972.

أمّا فيما يخصّ وجهة النظر فقد عرّفها غولدنشطين كما يلي: ((نسمّي وجهة نظر أو زاوية نظر الطريق التي يختارها السّارد لعرض الأحداث التي يسردها))[1]. وعرّفها سعيد يقطين كما يلي: ((إنّ وجهة النظر في مختلف التعريفات التي تتبعناها تركّز في معظمها، رغم بعض الفروقات البسيطة، على الراوي الذي من خلاله تتحدّد رؤيته إلى العالم الذي يرويه بأشخاصه وأحداثه، وعلى الكيفية التي من خلالها أيضًا – في علاقته بالمروي له – تبلغ أحداث القصّة إلى المتلقّي))[2].

لقد ركّزنا في بحثنا هذا على دراسة ووصف طريقة السرد في الرّوايات القبائلية ومقارنتها بالسرد في الحكاية الشّعبية الشّفوية وبمؤلّف **بلعيد اث علي** للأسباب التالية:

- تعتبر طريقة السرد في حدّ ذاتها من المتغيّرات في الأنواع السردية، إذ لو أعطينا لمجموعة من الكتّاب الروائيين مادة قابلة لأن تحكى، وحدّدنا لهم سلفا شخصياتها وأحداثها الأساسية، لوجدناهم يقدمون لنا خطابات تختلف باختلاف اتجاهاتهم ومواقفهم، وإن كانت القصة التي يعالجونها واحدة.
- إنّ اختيارنا لدراسة تقنية السرد في هذه الرّوايات، قد يساعدنا على التعرّف على أهمّ التغيرات التي طرأت على كيفية استغلال هذه التقنية في هذه الروايات، كنوع مكتوب، بالمقارنة مع كيفية استغلالها في النوع الشّفوي، خاصة وأنّنا سوف نتطرّق إلى دراسة المسار الأدبي الذي أدّى إلى ظهور الرّواية الأمازيغية (القبائلية).
- كما حاولنا أن نتعرف على أهمّ التغيرّات التي طرأت على هذه السّرود المكتوبة، وكيف عالج كلّ كاتب موضوعه. كما سعينا إلى معرفة ما يرجع إليه ظهور الرّواية القبائلية. هل يرجع ذلك إلى المسار الثقافي الذي بدأته النّخبة المثقّفة، أو إلى الظّروف الاجتماعية المتغيّرة؟

---

1 - J. P. GOLDENSTEIN, *Pour Lire le roman*, op. cit., 1986, p. 29.

2 – سعيد يقطين، *تحليل الخطاب الروائي*، المركز الثقافي العربي ، ط3، الدار البيضاء، ، بيروت، 1997، ص 284.

الفرضيات:

حاولنا إعطاء بعض الأجوبة الافتراضية، ريثما نتعرّض إلى التحليل ودراسة هذه الأنواع، التي قد تثبت أو تنقض ما ذهبنا إليه في هذه الفرضيات.

- في بادئ الأمر يمكننا أن نقول إنّ التجديد لن يكون على مستوى الشّكل أو التّقنيات، إذ لا تزال تجربة الكتابة بالأمازيغية في أوّل مراحلها، ممّا يجعل هؤلاء الكتّاب يلجأون إلى التّقنيات المكرّسة في الأدب الشفوي.
- قد يكون التجديد على المستوى الموضوعاتي، إذ إنّ هذه الرّوايات ظهرت في حقبة تاريخية مميّزة، طرحت عدّة قضايا جديدة، لم تكن من اهتمامات المجتمعات السابقة.
- انطلاقا من هذه الفرضية، فقد يرجع ظهور الرّواية الأمازيغية قبل كل شيء، إلى الظّروف السّياسية التي أدّت إلى أحداث 20 أفريل 1980. فقد لا تمثّل تواصلا للمسار الذي بدأته النّخبة المثقّفة في أوائل العشرينيات. خاصة إذا ما عرفنا أنّ معظم هذه الرّوايات تدور حول موضوع الهويّة الأمازيغية، وقد تطرّق إليه هؤلاء الروائيون من مختلف الزوايا.

الأهداف:

وسنحاول من خلال دراستنا هذه معرفة كيف تمّ الانتقال من السرد الشّفوي إلى السرد المكتوب؟ في أي مستوى تتدرج التغيّرات؟ هل تتدرج في المستوى التّقني أو في المستوى الموضوعاتي؟

نسعى من خلال هذه الدّراسة إلى إبراز أهمّ الاختلافات والتقاربات بين السرود المكتوبة والسرود الشفوية والنوع الوسط الذي يتمثّل في الحكاية المدّونة من قِبَل **بلعيد أَث علي** ومؤلّفه.

ارتأينا أيضا من خلال هذه الدراسة التعرّض إلى فنّيات الرّواية القبائلية باعتبارها مولودا جديدا اقتحم الميدان الأدبي الأمازيغي (القبائلي).

كان هدفنا أيضًا هو معرفة هل كان ظهور الرّواية القبائلية تواصلا لما بدأته النخبة المثقّفة، أو كان ظهورها استجابة لظرف اجتماعي وسياسي معين.

المنهجية المعتمدة في هذه الدراسة:

اعتمدنا في هذه الدّراسة منهجا وصفيا، حيث وقفنا على وصف تقنيات السرد معتمدين في ذلك على دراسات **جيرار جينات** و**تودوروف** (T. Todorov). كما أجرينا مقارنة بين الأنواع الأدبية التي أشرنا إليها سابقًا، وتخصّ المستويين التّاليين:

المستوى الموضوعاتي:

قارننا بين الموضوعات المعالجة في هذه الأنواع الأدبية الثلاثة في تشابهها واختلافها. وحاولنا أيضا ردّ هذا الاختلاف أو التقارب إلى أصوله.

المستوى التقني:

تعرّضنا إلى المستوى التقني من خلال تقنية السرد وتقنية وجهات النظر. ونقصد بالسرد طريقة الحكي أو الكيفية التي اختارها الكاتب لتقديم أحداث قصته. ونقصد بوجهات النظر الكيفية التي يرى بها الراوي للعالم الذي يرويه بأشخاصه وأحداثه، والكيفية التي يُبلغ بها أحداث قصته إلى المتلقي[1].

لقد تعرّضنا في هذه الدراسة إلى كيفية ظهور السارد في الأنواع الشّفوية والمكتوبة، وإلى علاقته بالمسرود. كما تطرّقنا إلى دراسة المسرود له، وإلى علاقته بالسارد والمسرود، وذلك من خلال تقنية السرد ووجهات النظر التي اعتمدهما الكاتب.

وتعتبر هذه الأقطاب الثلاثة (السارد، المسرود، المسرود له) من بين الأطراف الرئيسية في عملية السرد، شفوية كانت أو كتابية.

قد يكون السارد إنّية مختلفة عن الشّخصية، وقد يمثلان إنّية واحدة. فلهذا تطرّقنا إلى دراسة الشّخصية، ولو بطريقة عرضية. ترصّدنا طريقة ظهورها وكيفية تطورّها عبر الأحداث، باعتبارها عنصرا مهمّا في بنية الرّواية.

لم نحاول الإلمام بكلّ ما يتعلّق بالخطاب الرّوائي الأمازيغي (القبائلي) ، وإنّما حاولنا فقط رفع السّتار عن بعض خصائصه، ومقارنته بالحكاية الشّعبية (النّوع الشفوي) وما ألّفه **بلعيد أث علي**.

---

1 – سعيد يقطين، *تحليل الخطاب الروائي*، المرجع السابق، ص 284.

الصعوبات:

نحن نعرف صعوبة الأرضية التي نتحرّك فيها، لذا لاقينا عدّة صعوبات خلال إعداد هذا البحث، أهمّها:

- انعدام المراجع التي عالجت الرّواية الأمازيغية (القبائلية)، ما عدا مخطّط رسالة ذهبية عبروس [1]، الذي تعرّضت فيه إلى دراسة الرّواية من وجهة نظر انثروبولوجية واجتماعية. كما انعدمت أيضا الدّراسات حول مؤلّف بلعيد أث علي، إذ تعتبر دراستنا من اللّبنات الأولى في هذا الحقل.

- افتقارنا إلى المراجع الناطقة بالعربية، فقد اضطررنا في أغلب مراحل هذه الدّراسة إلى التّرجمة. وما زاد من صعوبة بحثنا، هو أنّنا كنّا ننتقل بين عدّة لغات (اللّغة الفرنسية، اللّغة العربية، اللّغة الأمازيغية "القبائلية")، ممّا جعل أثر اللّغة الفرنسية يبدو جليّا في التراكيب العربية.

- كانت التّرجمة مستعصية علينا في بعض الأحيان، خاصة عندما كنّا ننتقل من اللّغة العربية إلى اللّغة الأمازيغية، إذ لا توجد كتب ولا قواميس نرجع إليها خلال ترجمتنا.

- ومن الصّعوبات التي واجهتنا أيضا هو مشكل التّأطير، إذ لم يسعفنا الحظّ في العثور على مؤطّر حتى أواخر سنة 1999، وبقينا ما يقارب ثلاثة سنوات بدون تأطير وتوجيه.

---

1 - عالجت ذهبية عبروس في مذكّرتها لنيل دبلوم الدراسات المعمّقة، موضوع الرواية القبائلية من وجهة نظر انثروبولوجية واجتماعية. وقد تحصّلنا على مسودة رسالتها، دون أن يكون عليها عنوان أو ترقيم...

خطّة البحث:

ينقسم بحثنا إلى أربعة فصول:

الفصل الأول:

وهو نظري بالدّرجة الأولى، فقد حدّدنا فيه بعض المفاهيم المتعلّقة بموضوعنا مثل السرد وزوايا النّظر، إلى جانب تعريفنا بالأدب القبائلي، وتحديدنا للخطوات الأولى نحو الكتابة.

لم نسعَ إلى دراسة نظرية معينّة وتطبيقها على السرود الشّفوية والمكتوبة النّاطقة بالقبائلية، وإنّما حاولنا التعّرف إلى ما قيل فيما يخصّ أركان السرد من سارد ومسرود له، ومسرود، وزوايا النظر، وكيفية تجلّيها في هذه الأنواع الأدبية المختلفة، ذلك وفق المنهج البنيوي.

ثمّ تعرّضنا إلى الأدب القبائلي بصفة عامة، وحاولنا تتبّع المسار الذي أدّى إلى ظهور الأنواع المكتوبة مثل الرّواية، كما كانت لنا إشارة إلى اللّغة الأمازيغية وكيفية تطورها من لغة شفوية إلى لغة مكتوبة.

الفصل الثاني:

عبارة عن دراسة تطبيقية، إذ تطرّقنا إلى وصف وتحليل الأركان السردية في الحكاية الشّعبية الشّفوية، والحكاية الشّعبية المدّونة من قِبَل **بلعيد أث علي**، ثمّ حاولنا دراسة هذه الأركان في مؤلّفه، وتحديد أهمّ الاختلافات التي طرأت على مدوّناته ومؤلّفاته مقارنة بالأنواع الشفوية.

الفصل الثالث:

هو أيضا دراسة تطبيقية لأركان السرد في الرّواية القبائلية ومقارنتها بالأركان السردية في الأنواع الشّفوية والمدّونة التي تعرّضنا لها في الفصل الثاني.

الفصل الرّابع:

عبارة عن دراسة مقارنة للنتائج التي تحصّلنا عليها في الفصلين الثّاني والثّالث.

الفصل الأوّل

تحديد بعض المصطلحات المتعلّقة بموضوع البحث

1 – تحديد المصطلحات المتعلّقة بالسرد وأركانه.

أ – السرد وأركانه.

ب – وجهات النظر.

جـ – الشخصية الحكائية.

2 – لمحة عن الأدب الأمازيغي (القبائلي).

أ – التعريف بالأدب الأمازيغي (القبائلي) بصفة عامّة.

ب – البوادر الأولى للكتابة في الميدان الأمازيغي (القبائلي).

1 – تحديد المصطلحات المتعلّقة بالسرد وأركانه

يتمحور موضوع بحثنا حول السرد بين الشفوي والمكتوب في النثر القبائلي. فهو يحتوي قطبين مهمّين يجب الوقوف عندهما في هذا الفصل.

أ – السرد وأركانه:

سنحدّد معنى السرد وإنّياته وكيفية استغلالها، لنتطرق بعد ذلك إلى مختلف أنواع الأدب القبائلي بصفة عامة، وللأنواع النثرية بصفة خاصة؛ إذ لا يقتصر بحثنا على تحليل الخطاب الرّوائي القبائلي، وإنّما سنتعرّض بالتحليل إلى الخطاب السردي القبائلي من روايات وحكايات شعبية.

نتطرّق في دراستنا هذه إلى تحليل الإنّيات السردية في الحكاية الشعبية، ثمّ الحكاية المدّونة، لننتقل إلى الأنواع الأدبية المكتوبة (النّوع الرّوائي)، فنحدّد إنيات السرد في هذه الأنواع، بمعنى أنّنا سوف نقف على مكونّات السرد في الخطاب السردي ودراستها في النّوعين الشّفوي والمكتوب.

لقد كان الخطاب السردي من اهتمامات الدّراسات الحديثة، وتعدّدت دلالاته بتعدّد اتجاهاته ومجالاته التحليلية. اعتمدت الدراسات الأدبية الكلاسيكية العلوم الإنسانيّة في تحليل مادّتها الأدبية، وفي مطلع هذا القرن ظهرت الأبحاث الشكلانيّة الروسية، وقد ركّزت على الأعمال الأدبية. واهتمّ الباحثون بالجانب الشكلي والتركيب الداخلي للعمل الأدبي. يقول سعيد يقطين: ((... نادى الشكلانيون أولا بضرورة ميلاد علم جديد للأدب، وهو "البويطيقا" كمقابل لبويطيقا أرسطو. وموضوع هذا العلم سوف لن يكون الأدب كمفهوم عائم، ولكن أدبية الأدب))[1]. تعاملت الشكلانية الروسية مع الأدب بهاجس علمي، ونادت بعلم جديد يسعى إلى دراسة أدبية الأدب وخصوصياته، وكان ذلك بهدف تجاوز مختلف التصورات القديمة للأدب، التي جعلت من العلوم الإنسانية منطلق تعاملها مع المادّة الأدبيّة.

---

1 – سعيد يقطين، *تحليل الخطاب الروائي*، المرجع السابق، ص 13.

اهتم الباحثون في الميدان الحكائي، في بادئ الأمر، بالوحدات الأساسية الكائنة في الأشكال الأولية للحكي كالخرافات، والحكايات الشعبية، وتوالت فيما بعد دراسات عن الوحدات الأساسية في أشكال الحكي المعقدّة كـــ"الرواية".

لقد عرفت الأبحاث الشكلانية تطورا كبيرا وامتدادا عند البنائيين، الذين استفادوا كثيرا من الشكلانية، كما استعانوا أيضا بالمبادئ اللسانية السوسورية التي تُميز بين الكلام واللّغة. نجد على سبيل المثال الباحث تودوروف الذي انطلق من أعمال الشكلانيين وطوّرها، إلى جانب جيرار جنيات وغيرهم من الباحثين.

انطلق تودوروف من تمييز توماشفسكي بين المتن والمبنى، فيؤكد بدءًا أنّ لكل حكي أدبي مظهرين متكاملين: قصة وخطابًا. كما استعان أيضا بأعمال "بنفنيست". يقول سعيد يقطين: ((يبني تودوروف تمييزه هذا بين القصة والخطاب انطلاقا من تمييز الشكلانيين الروس من جهة، وتمييز "بنفنيست" بين الحكي والخطاب من جهة ثانية...))[1]. كما يؤكد أنّ تودوروف قد ذهب بعيدا في التاريخ الأدبي ليبرز كون هذا التمييز يجد له أصولا حتى في البلاغة القديمة.

لقد أقام جيرار جينات، على غرار "تدوروف"، تمييزا بين ما يسميه الحكي والخطاب، وقد كان منطلقه هو أيضا أبحاث الشكلانيين الروس وأعمال اللسانيين.

يقول سعيد يقطين: ((من المنطلق نفسه يقيم جيرار جينات تمييزًا بين ما يسمّيه الحكي (Récit) والخطاب (Discours) في دراسته "حدود الحكي"...))[2].

من خلال ما سبق ذكره، فإنّ الحكي يقوم بصفة عامة على دعامتين أساسيتين، وذلك حسب الشكلانيين والبنائيين: **القصة**، وتضمّ أحداثا معيّنة. والأشخاص في فعلهم وتفاعلهم فيما بينهم مع الأحداث التي تجري. و**الخطاب** ويتمثّل في الطريقة التي بواسطتها يتم إيصال القصة أو التعبير عنها. وتسمى هذه الطريقة سردا ويقول د. حميد لحميداني: ((إنّ السرد: هو الكيفية التي تروى بها القصة، وما تخضع له من مؤثرات،

---

1 – سعيد يقطين، *تحليل الخطاب الروائي*، المرجع السابق، ص 30.

2 – المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

بعضها متعلّق بالرّاوي والمروي له، والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها))[1].

إنّ السرد كلمة منحوتة من السردية، التي تعتبر فرعا من أصل كبير وهو "الشعرية" التي تسعى حسب "ديكرو" و "تودوروف"[2] إلى استنباط القوانين الضمنية التي تحكم الأعمال الأدبية. ويرجع الفضل في ظهور كلمة "السردية "Narratologie" إلى الباحث "تودوروف". وقد اهتم هذا الباحث بالخصوص بطرق السرد وتقنياته، إلى جانب جيرار جينات.

لقد عرّف العديد من السرديين السرد بأنّه ذلك الفعل الذي يمكّننا من معرفة أحداث القصة المتعاقبة، ويتّم ذلك عن طريق إنّيتين تمثلان ركيزتي أي عمل سردي.

تتمثل الإنّية الأولى في السارد الذي هو المصدر الأساسي للقصة، يروي أحداثها، ويتوجّه بخطابه إلى شخصية أخرى تتمثل في "المسرود له" (الإنيّة الثانية).

يعدّ السرد الركيزة الأساسية للسّردية، فهو ظاهرة عامة تشترك فيها جميع الجماعات البشرية على مرّ الأجيال، إذ لا يعتبر خاصية أدبية فقط، وإنّما يعدّ خاصية إنسانية يستغلّها الجميع -شفويا وكتابيا- لتحقيق أهدافهم. ولقد ألّح "جون ميشال آدام" في كتابه النّص السردي[3] على أهمية السرد ووظائفه الاجتماعية المتعددة، سواء كان سردا عاديا، أو كان سردا أدبيا، يعتبره مجرّد محاكاة للسرّد العادي الشفوي، ولكي يؤكد على أهمية عملية السرد استشهد جون ميشال آدام في آخر مقدمته بقول ميشال سيرطو: ((إنّه يحث على العمل ... يحث على النّسيان، من جهة يرتب الممارسات الاجتماعية حيث يرفع من شأن بعضها ويحطّ من قيمة الممارسات الأخرى. يحثّ على النّسيان.. من الخطاب السياسي حتى الخطاب التجاري، نجد أنّ عملية السرد تسعى لعقد ثقة وتحث على العمل، تمجدّ هذا وتحط من قيمة ذلك))[4].

---

1 – د. حميد لحميداني، *بنية النّص السردي من منظور النقد الأدبي*، المركز الثقافي العربي، ط 1، بيروت، الدار البيضاء، 1991، ص 45.

2 - O. DUCROT, T. TODOROV, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Editions du Seuil, Paris, 1972, p. 106.

3 - J. M. ADAM, *Texte narratif*, Editions Nathan, Paris, 1994, p. 6.

4 - Ibid, p. 6.

إنّ للسرد دورا أساسيا في تحديد المواقف والتأثير في الذهنيات، وأهمّ مثال على ذلك حكايات شهرزاد التي تمكّنت من تغيير موقف شهريار من النساء.

يقول د. عبد الله إبراهيم عن ذلك: ((رواية شهرزاد لعدد كبير من الحكايات، طوال ألف ليلة وليلة قد عملت على توفير أسباب جديدة تصرف الملك عن تنفيذ قرار القتل، سواء كانت تلك الأسباب تتعلّق بإنجاب شهرزاد لعدد من الأولاد الذكور الذين سيرثون أباهم، أو فيما أحدثته من تغيير جوهري في موقفه من المرأة))[1].

نلاحظ من خلال قول عبد اللّه إبراهيم أنّ عملية السرد أو ما سمّاه الرواية منحت الحياة لشهرزاد، وغيرت الذهنيات، إذ غيرت موقف شهريار من النساء. كما أنّ هناك خاصية أخرى تتميّز بها عملية السرد، وهي خاصية التشويق والتسلية، حيث استطاعت شهرزاد أن تبقي على حياتها، لأنّها عمدت التشويق في عملية سردها. ففي كل ليلة تعمل على تسلية شهريار وتشويقه للمزيد من الحكايات لليلة أخرى. وتعتبر هذه الخاصية الركيزة الأساسية للخرافة والحكاية الشعبية التي تحدّت هشاشة الذاكرة الإنسانية، وبقيت على مرّ القرون دليلا صارخا على قوة السرد.

تُقيم عملية السرد علاقة اجتماعية تشغل الجزء الكبير والأوسع من حياة الإنسان، وتقوم عليها معظم العلاقات التواصلية بين بنى البشر. والسرد في الأعمال الأدبية من الخرافة حتى الرواية ما هو إلاّ محاكاة للسّرد في الحياة اليومية العادية، إذ يلجأ إليها كلّ إنسان من أجل الترقية والتعليم والتأثير...

ويقول جون ميشال آدام: ((لا نحكى فقط من أجل التسلية والتعليم وإنّما أيضا من أجل التغيير، وهذا التغيير المنشود في كلّ عملية سردية نجده في الأعمال الأدبية "الخطاب" حيث يعتبر العمل الأدبي (الخطاب) إنتاجا ومنتوجا في آن واحد))[2].

فالعمل السردي ما هو إلا وساطة رمزية لعمل يلجأ إليه الإنسان في شتى المجالات، فهو يقوم على ثلاثة عناصر أساسية، هي: السارد، والخطاب السردي والمسرود له. وتتعقد هذه البنية في الأعمال الأدبية المكتوبة وسوف نتطرّق إلى ذلك في سياق هذا الفصل.

---

1 – د. عبد الله ابراهيم، *السردية العربية*، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1992، ص 28.

2 - J. M. Adam, *Texte narratif*, op. cit., p. 8.

إنّ السرد إذًا هو عملية نقل أحداث قصة معينّة، ويكون هذا النقل بأشكال مختلفة لا حصر لها، فلكل سارد طريقته الخاصة في عرض الأحداث وزاوية نظر خاصة لتحليلها. ولقد سبق أن أشرنا إلى أهمية السرد ووظائفه الاجتماعية ويبقى الهدف الذي يتوخاه كل سارد من عملية سرده العامل الأساسي لتحديد طريقته في السرد وزاوية نظره. ولكل كاتب أو قاص كفاءته في استغلال الإنيّات السردية ووجهات النظر المتعددة لعرض أفكاره في عمله الأدبي، وحتى في الحكايات الشعبية الشفوية نجد الرّواي يستغّل كفاءته الروائية لعرض أفكاره ونظرته الخاصة للحياة. وسوف نتبّين ذلك في الفصل الثاني لدراستنا هذه.

تقتضي عملية السرد وجود شخص يحكي، وآخر يُحكى له، بمعنى أنّ السرد هو تواصل بين طرف أوّل منتج للنّص القصصي يدعى راويا أو ساردا، وطرف ثانٍ يدعى مرويًّا له أو مسرودًا له. ويجب تحديد هذه المفاهيم تحديدا دقيقا في الأنواع الشفوية والأنواع المكتوبة لكي نستطيع تحليل مدونتنا تحليلا دقيقا.

إنّ الرّواي في الأنواع الشفوية هو الشخص الذي يحكي، سواء كانت مروياته حقيقية أم متخيّلة، غالبا ما يكون متعيّنا بوجوده وكيانه. وهو على علاقة مباشرة بالمروي له، الذي يعرف هو أيضا بأنّه الشخص المتلقي للخطاب الموّجه له. ولكن في الأنواع الشفوية قد يكون الرّاوي ضمنيا، حيث يكون أحد شخصيات الحكاية، يوّجه خطابه إلى مرويٍ له ضمني خيالي، مثلما نجده في حكايات ألف ليلة وليلة. وتتميّز السرود الشفوية بالبروز الكامل للمكوّنات السردية التي تكوّنها، مما جعل كل مكوّن عنصرا قائما ظاهرا، يقول عبد الله إبراهيم: ((إنّ المرويات الشفوية لا تتم إلاّ بحضور جليّ لراوٍ ومروٍ ومروٍ له، ولا يمكن تغييب أي مكوّن...))[1].

وتكون العلاقة بينهما علاقة مباشرة. ويتمّ السرد بعدة طرق: بالإيحاءات وملامح الوجه. وللنبرة دورها في عملية السرد، حيث لا تتوقف هذه السرود الشفوية عند التعبير الشفوي، بل تتعدّاها لتشمل كلّ حركات الجسد وملامح الوجه. يكون الراوي في السرود الشفوية على مسافة واضحة من المروي، حيث يروي أحداثا لا تعاصره،

1 – د. عبد الله إبراهيم، *السردية العربية*، المرجع السابق، ص 15.

وقد ترتبط به إلاّ من خلال كونه راويا لها فحسب. وقد يكثر عدد الرّواة والمروي لهم في بعض الحكايات الخرافية، وهنا يكون الرّاوي متماثلا حكائيًا، أي عنصرا فعالاً في الحكاية، مثله مثل المروي له، على غرار ألف ليلة وليلة، كما سبق ذكره.

ويبقى الرّاوي في المرويات الشفوية على العموم خارجا عن نطاق الحكاية المروية، ورغم ذلك يكون على دراية كلّية بعالمه الحكائي، وعارفا لأفكار شخصياته وأحاسيسها، خاصّة الرئيسة منها، حيث يستحسن مع المروي له تصرّفات البطل الخيّرة وينبذ الأفعال الشريرة لخصوم البطل الذين يعيقون مسيرته الخيرية، ونجد الراوي والمروي له متفقين في استحسانهم لأفعال البطل ونبذهم للأعمال الشريرة، حيث إنّ البنية الاجتماعية الإنسانية بصفة عامة تحب الخير وتمجدّه، وتنبذ الشرّ. إذ نجد أنّ البطل دائما يفوز وينال مراده في آخر الحكاية الشعبية. أمّا الشرير فينكشف أمره ويظهر على حقيقته، حيث تكون نهايته مأساوية. هناك خاصية أخرى تتميز بها السرود الشفوية حيث يكون الرّاوي والمروي له على علاقة حوارية مباشرة فيما بينهما، فلا وساطة بينهما.

أمّا في السرود الكتابية، فتتعدّد الأقطاب وتتعقّد، فرغم كونها محاكاة للمرويات الشفوية، إلاّ أنّ الرّاوي والمروي له تتعدّد المستويات التي ينتمون إليها.

المستوى الأوّل: الكاتب الحقيقي والقارئ الحقيقي

تتميز السرود الكتابية بوجود شخص حقيقي عمل من أجل تأليف تلك الأعمال، ولا يمكن أن يكون هذا الشخص في نفس المستوى مع الرّاوي أو السارد، حيث يعمل المؤلف الحقيقي على تخيّل شخصية السارد، ويقابل هذا الشخص شخص آخر له وجوده. ولا يمكن تصوّر عمل أدبي بدون قارئ يقرأه، يقول باختين: ((إنّ كلّ عمل أدبي موّجه إلى السامع القارئ))[1]، فالرّاوي في المرويات الشفوية يروي لغيره، فمن اللامعقول أن يوّجه خطابه لنفسه. وتبقى هاتان الإنيتان بعيدتين عن العالم الحكائي الذي يتسّم بالخيال. فالكاتب الحقيقي والقارئ الحقيقي لهما كيانهما، ووجودهما الحسّي، كما يلتبس الأمر فيما يخّص الكاتب والسارّد، كما نجد الالتباس بين القارئ والمسرود له،

1 - J.M. Adam, *Texte narratif*, op. cit., p. 222.

إلاّ أنّ الفرق بينهما شاسع، إذ يعتبر السارد والمسرود له من اختراع مخيّلة الكاتب الحقيقي لأسباب عديدة قد تكون إيديولوجية، أو اجتماعية أو فنّية.

المستوى الثاني: القارئ الضمني – الكاتب الضمني

يتصوّر ويتخّيل كلّ كاتب أو مؤلّف – أثناء عملية الإبداع – قارئا يتحاور معه، إذ إنّ القارئ الضمني يعتبر الحافز الأوّل والأهمّ في عملية الكتابة والتأليف، فلا علاقة له بالقارئ الحقيقي، الذي يتخيّله الكاتب حسب رغبته وأفكاره.

نجد أيضا إلى جانب القارئ الضمني كاتبا ضمنيا يختلف هو أيضا عن الكاتب الحقيقي للرّواية، فمن خلال قراءته يتوهم القارئ الكاتب ويضع له صورة في مخيلته، استنبطها من خلال قراءته لذلك العمل الأدبي.

وكثيرا ما يلتبس الأمر على القارئ، فيجعل الكاتب الضمني في نفس مرتبة الكاتب الحقيقي، إذ يعتقد أن كلّ ما يستخلصه من إيديولوجية وأفكار من خلال قراءته للعمل الأدبي هي فعلا أفكار وإيديولوجية الكاتب الحقيقي. فلا يمكن اعتبار هذا الأخير هو الشخص ذاته الذي يتصوّره القارئ أثناء عملية القراءة.

نلاحظ من هنا أن القارئ الضمني والكاتب الحقيقي في علاقة تفاعلية على غرار الكاتب الضمني والقارئ الحقيقي، إذ إنّ الكاتب الحقيقي يبدع وهو يحاور قارئًا يتخيّله. والقارئ الحقيقي يضع في مخيلّته صورة للكاتب الضمني، حيث يستخلصها من قراءته، وقد تتغير من مؤلّف إلى آخر.

المستوى الثالث: السارد والمسرود له -Narrateur - Narrataire

يعرّف الراوي أو السارد عامة بأنه الشخصية التي تأخذ على عاتقها مهمّة سرد الأحداث التي روتها الرواية، ويظهر في النّص بوجوه مختلفة حسب كيفيات متنّوعة، قد يكون بارزا نلتمس حضوره من خلال تدخلاته المباشرة أو من خلال تحاليله لما يجري من الأحداث. وقد يكون السارد ضمنيا لا وجود له وكأنّ الأحداث تروى من تلقاء نفسها على غرار الأعمال الأدبية الحديثة، حيث يعتمد الكتّاب أو المؤلفون الروائيون الموضوعية ويحصرون – بهدف ذلك – وظيفة السارد في عملية السرد لما يجري من الأحداث ويتركون مهمّة التحاليل والتعقيب للقارئ.

لقد أشار الكثير من النقاد إلى أهمية التمييز بين السارد والكاتب، حقيقيا كان أم ضمنيا، إذ إنّ السارد هو شخصية نصيّة يوّظفها الكاتب في عمله الأدبي لتقوم بوظيفة السرد أو بوظائف أخرى، سيأتي ذكرها فيما بعد. يلجأ الكاتب إلى هذه الوساطة ويترّفع هو شخصيا عن عملية السرد لأسباب كثيرة، قد تكون إيديولوجية، إن كان موضوعه يندرج في سياق سياسي لا يريد أن توجّه إليه أصابع الاتهام، وقد يكون موضوعه اجتماعيا إذ خص بالذكر المعتقدات والعادات التي غالبا ما تكون طابوهات، لا يجب المساس بها، حيث يعتبر ذلك مساسًا بالمجتمع كلّه.

وقد تكون الأسباب فنيّة وجمالية، إذ يحاول الكاتب حسب كفاءته أن يختار تقنية سردية تمكّنه من تحليل موضوعه وإيصاله إلى قارئه بطريقة فنيّة جميلة، تخدم إلى جانب الجمال الفنّي أغراضه وأهدافه التي يتوخاها من ذلك العمل الأدبي، وقد سبق أن ذكرنا أنّ كلّ عمل أدبي يسعى إلى تغيير المجتمع أو تغيير الذهنيات.

ولقد عرفت هذه التقنيات تطورا كبيرا في نهاية هذا القرن، إذ عرف النّوع الروائي هيمنة على كلّ الأنواع الأدبية الأخرى، وأخذت الدراسات التي تصّب اهتمامها في تقنيات الرواية تعرف تطورا وتدقيقا علميين.

ولقي السارد اهتماما كبيرا في هذه الدراسات، إذ يعتبر الركيزة الأساسية للعمل السردي، حيث يقف وراء كلّ الأحداث وكلّ الحوارات. يعرف ما يجول في خاطر شخصياته، ويحلّل تلك الأفكار ويعقّب عليها، وله زاوية نظر غير محدودة، فهو مثل الله، على علم بكلّ ما يدور في عالمه الروائي وقد سمّاه جيرار جينات بـــ Le narrateur omniscient، وسمّاه هنري جميس بـــ ((الراوي الذي ينظر إلى عالمه الحكائي من عـــل))، يقول سعيد يقطين في هذا الصدد: ((انطلق هنري جميس من ملاحظاته حول الراوي الذي ينظر إلى عالمه من علٍ، معيبا عليه لعبة دور محرّك الدمى))[1].

لقد أشار الدكتور حميد لحميداني[2] إلى مظاهر حضور الرّاوي (السارد) في عملية السرد من خلال ثلاث نقاط هي:

---

1 – سعيد يقطين، *تحليل الخطاب الرّوائي*، المرجع السابق، ص 285.

2 – د. حميد لحميداني، *بنية النّص السردي*، المرجع السابق، ص 49 .

- المتكلّم في الحكي وقد صنّفه في حالتين:

إمّا أن يكون الرّاوي خارج حكائي: Narrateur hétérodiégétique، وهنا يكون الرّاوي غريب عن أحداث القصة، لا علاقة له بها.

وإمّا أن يكون راويها داخل حكائي: Narrateur homodiégétique، وهنا تكون له علاقة بأحداث الرّاوية. ويكون هذا التدّاخل بطريقتين:

إمّا أن يكون الرّاوي مجرّد شاهد للأحداث ومتتّبع لمسار الحكي، وقد يكون شخصية رئيسة في القصة وساردًا لها معًا.

تدّخلات الرّاوي في سياق السرد:

يتدّخل الرّاوي في الحكي ببعض التعاليق أو التأملات، تكون ظاهرة وملموسة عندما يكون الرّاوي على مسافة من الأحداث التي يرويها، وقد تكون ضمنية ومضمرة في عملية السرد إذا كان الرّاوي مشاركا في أحداث القصة.

تعدد الرواة:

إنّ السرد يسمح باستخدام عدد من الرّواة، ويؤدّي هذا التعدّد في الرّواة إلى تعدّد وجهات النظر حول قصة واحدة. إذ إنّه بإمكان راو واحد أن يعقد علاقات بين مقاطع حكائية مختلفة من حيث زاوية النّظر. وتتولّد من جرّاء ذلك وجهات نظر متعدّدة.

تعرّض جيرار جينات إلى صور ظهور السارد بطريقة دقيقة، وحدّد أوجه ظهوره في الرواية من خلال عاملين:

1 - علاقة السارد بالرّواية:

نجد هنا مستويين، عندما يكون السارد ساردًا لقصته الشخصية، وسمّاه جيرار جينات بسارد متماثل حكائي "Narrateur homodiégétique" وقد يكون ساردا لقصة غيره، ويكون بذلك متباينا حكائيا "Narrateur héterodiegetique".

2 - مستويات السردية: نجد أيضا مستويين:

- عندما يكون السارد من شخصيات الرواية، فهو سارد داخل حكائي، N. Intradiegétique، وقد يكون السارد خارجا عن العالم الروائي، لا علاقة له

بأحداث القصة أو الرّواية، ويسمى السارد في هذه الحالة ساردا خارج حكائي، N. Extradiégétique ومـــن خلال هذيـــن العاملين نســـتنتج أنّ السارد يظهر على أربعة أوجه:

1 – الوضعية التي يكون فيها السارد خارج حكائي ولكن يسرد أحداث قصته بصيغة الغائب. وقد سمّاه جيرار جينات Extradiégétique, homodiégetique.

2 – الوضعية التي يكون فيها السارد خارج حكائي، ويحكي قصة غيره، فهو غريب عن القصة وليس شخصية من شخصياتها. وسمّاه جيرار جينات Extradiégétique, hetérodiégétique.

3 – الوضعية التي يكون فيها السارد داخل حكائي ومتباينا حكائيا أو ما يعرف بالفرنسية بـــ Intradiégétique, héterodiégétique، والسارد في هذا النوع من الخطابات يسرد علينا أحداث قصة غيره، فهو شاهد للأحداث لا غير.

4 – الوضعية التي يكون فيها السارد داخل حكائي ومتماثلا حكائيا أو ما يعرف بالفرنسية عن جيرار جينات بـــ Intradiégétique, homodiégétique، والسارد هنا يروي لنا أحداث قصته الشخصية. ونجد هذا النّوع من الوضعيات في السّير الذاتية، حيث يكون السارد والشخصية إنيّة واحدة مع المؤلف. ويجب استخلاص هذا التساوي من النّص أو من خلال الاسم. تطرّق فيليب لوجون "Ph. LEJEUNE" إلى هذا النّوع من السرد بطريقة مفصلّة في كتابه "Le pacte autobiographique"[1].

لقد ذكرنا أنّ السارد قد يكون داخل حكائي أو خارج حكائي، وعندما يكون داخل حكائي، يكون النّوع الأدبي غالبا سيرا ذاتية، ويمكن تحديد ذلك حسب "فيليب لوجون" بالمعادلة التالية:

الكاتب = السارد = الشخصية.

وعندما تتحقق هذه المعادلة يكون النّوع الأدبي سيرة ذاتية بدون شك، وقد تكون المعادلة بهذا الشكل:

الكاتب = السارد ≠ الشخصية.

1- Ph. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Editions du Seuil, Paris, p. 16.

ونكون هنا أيضا في مجال السير الذاتية، ولكن السرد يكون على صيغة الغائب أو ما سمّاه جيرار جينات بـــ داخل حكائي ومتباين حكائي، يسرد علينا قصة غيره، ولكنّه يعتبر من شخصيات الحكاية، إلاّ أنّه لا يشارك في الأحداث، وإنّما يبقى مجرد شاهد لها.

وعندما لا تحقق معادلة:

الكاتب = السارد،

أي أن يكون الكاتب مختلفا عن السارد، نكون هنا في النّوع الخيالي "Fiction" ويندرج تحته النّوع الروائي.

ويمكن تحديد الوضعيات التي ذكرها جيرار جينات بهذه الطريقة:

- السارد = الشخصية، ونكون هنا في وضعية السارد داخل حكائي.
- السارد ≠ الشخصية، ونكون في وضعية خارج حكائي.

إنّ السارد "خارج حكائي" يظهر بمظهرين مختلفين، عندما يكون ساردا عارفا ومتمكّنا من كلّ عالمه الروائي، على غرار الرّواي في الحكايات الشعبية الشفوية، فرغم المسافة التي تفصل الرّاوي عن المروي، إلاّ أنّ الرّاوي مدرك تمام الإدراك لكل أحداث الحكاية وشخصياتها، مع نواياها وأفكارها... يظهر السارد مهيمنًا على أحداث الرواية. فلا شيء يخفى عليه، سواء كان مرئيا ومحسوسًا أو كان غير مرئي وغير محسوس.

وقد يكون السارد الخارج حكائي يعرف أقل من شخصياته، إذ يقف على مظاهر الأشياء والأحداث. دون التوّغل فيها وتحليلها، حيث يبقى شاهدا موضوعيا، دون أن يتدخل بتعقيباته، أي يقف عند وصف الحركة والأصوات، ولا يعرف إطلاقا ما يدور بخلد شخصياته. وقد ظهر هذا النّمط من السرد بشكل واضح بعد منتصف القرن العشرين على يد الروائيين الجدد. ووصفت الرواية المنتمية لهذا النمط السردي بـــ"الرواية التشييئية". إنّها تخلو من وصف المشاعر السيكولوجية، كما أنّ بعضها يكاد يخلو من الحدث. هناك غالبا وصف خارجي محايد لحركة الأبطال وأقوالهم، وللمشاهد الحسيّة، مع غياب أي تفسير أو توضيح. والقارئ في مثل هذه الرّوايات يجد نفسه دائما أمام كثير من المبهمات، وعليه أن يجتهد بنفسه لإكسابها دلالة معينة.

وقد ترتبط به إلاّ من خلال كونه راويا لها فحسب. وقد يكثر عدد الرّواة والمروي لهم في بعض الحكايات الخرافية، وهنا يكون الرّاوي متماثلا حكائيًا، أي عنصرا فعالاً في الحكاية، مثله مثل المروي له، على غرار ألف ليلة وليلة، كما سبق ذكره.

ويبقى الرّاوي في المرويات الشفوية على العموم خارجا عن نطاق الحكاية المروية، ورغم ذلك يكون على دراية كلّية بعالمه الحكائي، وعارفا لأفكار شخصياته وأحاسيسها، خاصّة الرئيسة منها، حيث يستحسن مع المروي له تصرّفات البطل الخيّرة وينبذ الأفعال الشريرة لخصوم البطل الذين يعيقون مسيرته الخيرية، ونجد الراوي والمروي له متفقين في استحسانهم لأفعال البطل ونبذهم للأعمال الشريرة، حيث إنّ البنية الاجتماعية الإنسانية بصفة عامة تحب الخير وتمجدّه، وتنبذ الشرّ. إذ نجد أنّ البطل دائما يفوز وينال مراده في آخر الحكاية الشعبية. أمّا الشرير فينكشف أمره ويظهر على حقيقته، حيث تكون نهايته مأساوية. هناك خاصية أخرى تتميز بها السرود الشفوية حيث يكون الرّاوي والمروي له على علاقة حوارية مباشرة فيما بينهما، فلا وساطة بينهما.

أمّا في السرود الكتابية، فتتعدّد الأقطاب وتتعقّد، فرغم كونها محاكاة للمرويات الشفوية، إلاّ أنّ الرّاوي والمروي له تتعدّد المستويات التي ينتمون إليها.

المستوى الأوّل: الكاتب الحقيقي والقارئ الحقيقي

تتميز السرود الكتابية بوجود شخص حقيقي عمل من أجل تأليف تلك الأعمال، ولا يمكن أن يكون هذا الشخص في نفس المستوى مع الرّاوي أو السارد، حيث يعمل المؤلف الحقيقي على تخيّل شخصية السارد، ويقابل هذا الشخص شخص آخر له وجوده. ولا يمكن تصوّر عمل أدبي بدون قارئ يقرأه، يقول باختين: ((إنّ كلّ عمل أدبي موّجه إلى السامع القارئ))[1]، فالرّاوي في المرويات الشفوية يروي لغيره، فمن اللامعقول أن يوّجه خطابه لنفسه. وتبقى هاتان الإنيتان بعيدتين عن العالم الحكائي الذي يتسّم بالخيال. فالكاتب الحقيقي والقارئ الحقيقي لهما كيانهما، ووجودهما الحسّي، كما يلتبس الأمر فيما يخّص الكاتب والسارّد، كما نجد الالتباس بين القارئ والمسرود له،

---

1 - J.M. Adam, *Texte narratif*, op. cit., p. 222.

إلاّ أنّ الفرق بينهما شاسع، إذ يعتبر السارد والمسرود له من اختراع مخيّلة الكاتب الحقيقي لأسباب عديدة قد تكون إيديولوجية، أو اجتماعية أو فنّية.

المستوى الثاني: القارئ الضمني – الكاتب الضمني

يتصوّر ويتخّيل كلّ كاتب أو مؤلّف – أثناء عملية الإبداع – قارئا يتحاور معه، إذ إنّ القارئ الضمني يعتبر الحافز الأوّل والأهمّ في عملية الكتابة والتأليف، فلا علاقة له بالقارئ الحقيقي، الذي يتخيّله الكاتب حسب رغبته وأفكاره.

نجد أيضا إلى جانب القارئ الضمني كاتبا ضمنيا يختلف هو أيضا عن الكاتب الحقيقي للرّواية، فمن خلال قراءته يتوهم القارئ الكاتب ويضع له صورة في مخيلته، استنبطها من خلال قراءته لذلك العمل الأدبي.

وكثيرا ما يلتبس الأمر على القارئ، فيجعل الكاتب الضمني في نفس مرتبة الكاتب الحقيقي، إذ يعتقد أن كلّ ما يستخلصه من إيديولوجية وأفكار من خلال قراءته للعمل الأدبي هي فعلا أفكار وإيديولوجية الكاتب الحقيقي. فلا يمكن اعتبار هذا الأخير هو الشخص ذاته الذي يتصوّره القارئ أثناء عملية القراءة.

نلاحظ من هنا أن القارئ الضمني والكاتب الحقيقي في علاقة تفاعلية على غرار الكاتب الضمني والقارئ الحقيقي، إذ إنّ الكاتب الحقيقي يبدع وهو يحاور قارئًا يتخيّله. والقارئ الحقيقي يضع في مخيلّته صورة للكاتب الضمني، حيث يستخلصها من قراءته، وقد تتغير من مؤلّف إلى آخر.

المستوى الثالث: السارد والمسرود له -Narrateur - Narrataire

يعرّف الراوي أو السارد عامة بأنه الشخصية التي تأخذ على عاتقها مهمّة سرد الأحداث التي روتها الرواية، ويظهر في النّص بوجوه مختلفة حسب كيفيات متنّوعة، قد يكون بارزا نلتمس حضوره من خلال تدخلاته المباشرة أو من خلال تحاليله لما يجري من الأحداث. وقد يكون السارد ضمنيا لا وجود له وكأنّ الأحداث تروى من تلقاء نفسها على غرار الأعمال الأدبية الحديثة، حيث يعتمد الكتّاب أو المؤلفون الروائيون الموضوعية ويحصرون – بهدف ذلك – وظيفة السارد في عملية السرد لما يجري من الأحداث ويتركون مهمّة التحاليل والتعقيب للقارئ.

لقد أشار الكثير من النقاد إلى أهمية التمييز بين السارد والكاتب، حقيقيا كان أم ضمنيا، إذ إنّ السارد هو شخصية نصيّة يوّظفها الكاتب في عمله الأدبي لتقوم بوظيفة السرد أو بوظائف أخرى، سيأتي ذكرها فيما بعد. يلجأ الكاتب إلى هذه الوساطة ويترّفع هو شخصيا عن عملية السرد لأسباب كثيرة، قد تكون إيديولوجية، إن كان موضوعه يندرج في سياق سياسي لا يريد أن توجّه إليه أصابع الاتهام، وقد يكون موضوعه اجتماعيا إذ خص بالذكر المعتقدات والعادات التي غالبا ما تكون طابوهات، لا يجب المساس بها، حيث يعتبر ذلك مساسًا بالمجتمع كلّه.

وقد تكون الأسباب فنيّة وجمالية، إذ يحاول الكاتب حسب كفاءته أن يختار تقنية سردية تمكّنه من تحليل موضوعه وإيصاله إلى قارئه بطريقة فنيّة جميلة، تخدم إلى جانب الجمال الفنّي أغراضه وأهدافه التي يتوخاها من ذلك العمل الأدبي، وقد سبق أن ذكرنا أنّ كلّ عمل أدبي يسعى إلى تغيير المجتمع أو تغيير الذهنيات.

ولقد عرفت هذه التقنيات تطورا كبيرا في نهاية هذا القرن، إذ عرف النّوع الروائي هيمنة على كلّ الأنواع الأدبية الأخرى، وأخذت الدراسات التي تصّب اهتمامها في تقنيات الرواية تعرف تطورا وتدقيقا علميين.

ولقي السارد اهتماما كبيرا في هذه الدراسات، إذ يعتبر الركيزة الأساسية للعمل السردي، حيث يقف وراء كلّ الأحداث وكلّ الحوارات. يعرف ما يجول في خاطر شخصياته، ويحلّل تلك الأفكار ويعقّب عليها، وله زاوية نظر غير محدودة، فهو مثل الله، على علم بكلّ ما يدور في عالمه الروائي وقد سمّاه جيرار جينات بـــ Le narrateur omniscient، وسمّاه هنري جميس بـــ ((الراوي الذي ينظر إلى عالمه الحكائي من عـــلٍ))، يقول سعيد يقطين في هذا الصدد: ((انطلق هنري جميس من ملاحظاته حول الراوي الذي ينظر إلى عالمه من علٍ، معيبا عليه لعبة دور محرّك الدمى))[1].

لقد أشار الدكتور حميد لحميداني[2] إلى مظاهر حضور الرّاوي (السارد) في عملية السرد من خلال ثلاث نقاط هي:

---

1 – سعيد يقطين، *تحليل الخطاب الرّوائي*، المرجع السابق، ص 285.

2 – د. حميد لحميداني، *بنية النّص السردي*، المرجع السابق، ص 49 .

- المتكلّم في الحكي وقد صنّفه في حالتين:

إمّا أن يكون الرّاوي خارج حكائي: Narrateur hétérodiégétique، وهنا يكون الرّاوي غريب عن أحداث القصة، لا علاقة له بها.

وإمّا أن يكون راويها داخل حكائي: Narrateur homodiégétique، وهنا تكون له علاقة بأحداث الرّاوية. ويكون هذا التدّاخل بطريقتين:

إمّا أن يكون الرّاوي مجرّد شاهد للأحداث ومتتّبع لمسار الحكي، وقد يكون شخصية رئيسة في القصة وساردًا لها معًا.

تدّخلات الرّاوي في سياق السرد:

يتدّخل الرّاوي في الحكي ببعض التعاليق أو التأملات، تكون ظاهرة وملموسة عندما يكون الرّاوي على مسافة من الأحداث التي يرويها، وقد تكون ضمنية ومضمرة في عملية السرد إذا كان الرّاوي مشاركا في أحداث القصة.

تعدد الرواة:

إنّ السرد يسمح باستخدام عدد من الرّواة، ويؤدّي هذا التعدّد في الرّواة إلى تعدّد وجهات النظر حول قصة واحدة. إذ إنّه بإمكان راو واحد أن يعقد علاقات بين مقاطع حكائية مختلفة من حيث زاوية النّظر. وتتولّد من جرّاء ذلك وجهات نظر متعدّدة.

تعرّض جيرار جينات إلى صور ظهور السارد بطريقة دقيقة، وحدّد أوجه ظهوره في الرواية من خلال عاملين:

1 - علاقة السارد بالرّواية:

نجد هنا مستويين، عندما يكون السارد ساردًا لقصته الشخصية، وسمّاه جيرار جينات بسارد متماثل حكائي "Narrateur homodiégétique" وقد يكون ساردا لقصة غيره، ويكون بذلك متباينا حكائيا "Narrateur héterodiegetique".

2 - مستويات السردية: نجد أيضا مستويين:

- عندما يكون السارد من شخصيات الرواية، فهو سارد داخل حكائي، N. Intradiegétique، وقد يكون السارد خارجا عن العالم الروائي، لا علاقة له

بأحداث القصة أو الرّواية، ويسمى السارد في هذه الحالة ساردا خارج حكائي، N. Extradiégétique ومن خلال هذين العاملين نستنتج أنّ السارد يظهر على أربعة أوجه:

1 – الوضعية التي يكون فيها السارد خارج حكائي ولكن يسرد أحداث قصته بصيغة الغائب. وقد سمّاه جيرار جينات Extradiégétique, homodiégetique.

2 – الوضعية التي يكون فيها السارد خارج حكائي، ويحكي قصة غيره، فهو غريب عن القصة وليس شخصية من شخصياتها. وسمّاه جيرار جينات Extradiégétique, hetérodiégétique.

3 – الوضعية التي يكون فيها السارد داخل حكائي ومتباينا حكائيا أو ما يعرف بالفرنسية بـ Intradiégétique, héterodiégétique، والسارد في هذا النوع من الخطابات يسرد علينا أحداث قصة غيره، فهو شاهد للأحداث لا غير.

4 – الوضعية التي يكون فيها السارد داخل حكائي ومتماثلا حكائيا أو ما يعرف بالفرنسية عن جيرار جينات بـ Intradiégétique, homodiégétique، والسارد هنا يروي لنا أحداث قصته الشخصية. ونجد هذا النّوع من الوضعيات في السّير الذاتية، حيث يكون السارد والشخصية إنّيّة واحدة مع المؤلف. ويجب استخلاص هذا التساوي من النّص أو من خلال الاسم. تطرّق فيليب لوجون "Ph. LEJEUNE" إلى هذا النّوع من السرد بطريقة مفصلّة في كتابه "Le pacte autobiographique"[1].

لقد ذكرنا أنّ السارد قد يكون داخل حكائي أو خارج حكائي، وعندما يكون داخل حكائي، يكون النّوع الأدبي غالبا سيرا ذاتية، ويمكن تحديد ذلك حسب "فيليب لوجون" بالمعادلة التالية:

الكاتب = السارد = الشخصية.

وعندما تتحقق هذه المعادلة يكون النّوع الأدبي سيرة ذاتية بدون شك، وقد تكون المعادلة بهذا الشكل:

الكاتب = السارد ≠ الشخصية.

1- Ph. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Editions du Seuil, Paris, p. 16.

ونكون هنا أيضا في مجال السير الذاتية، ولكن السرد يكون على صيغة الغائب أو ما سمّاه جيرار جينات بـــ داخل حكائي ومتباين حكائي، يسرد علينا قصة غيره، ولكنّه يعتبر من شخصيات الحكاية، إلاّ أنّه لا يشارك في الأحداث، وإنّما يبقى مجرد شاهد لها.

وعندما لا تحقق معادلة:

الكاتب = السارد،

أي أن يكون الكاتب مختلفا عن السارد، نكون هنا في النّوع الخيالي "Fiction" ويندرج تحته النّوع الروائي.

ويمكن تحديد الوضعيات التي ذكرها جيرار جينات بهذه الطريقة:

- السارد = الشخصية، ونكون هنا في وضعية السارد داخل حكائي.
- السارد ≠ الشخصية، ونكون في وضعية خارج حكائي.

إنّ السارد "خارج حكائي" يظهر بمظهرين مختلفين، عندما يكون ساردا عارفا ومتمكّنا من كلّ عالمه الروائي، على غرار الرّواي في الحكايات الشعبية الشفوية، فرغم المسافة التي تفصل الرّاوي عن المروي، إلاّ أنّ الرّاوي مدرك تمام الإدراك لكل أحداث الحكاية وشخصياتها، مع نواياها وأفكارها... يظهر السارد مهيمنًا على أحداث الرواية. فلا شيء يخفى عليه، سواء كان مرئيا ومحسوسًا أو كان غير مرئي وغير محسوس.

وقد يكون السارد الخارج حكائي يعرف أقل من شخصياته، إذ يقف على مظاهر الأشياء والأحداث. دون التوّغل فيها وتحليلها، حيث يبقى شاهدا موضوعيا، دون أن يتدخل بتعقيباته، أي يقف عند وصف الحركة والأصوات، ولا يعرف إطلاقا ما يدور بخلد شخصياته. وقد ظهر هذا النّمط من السرد بشكل واضح بعد منتصف القرن العشرين على يد الروائيين الجدد. ووصفت الرواية المنتمية لهذا النمط السردي بـــ"الرواية التشييئية". إنّها تخلو من وصف المشاعر السيكولوجية، كما أنّ بعضها يكاد يخلو من الحدث. هناك غالبا وصف خارجي محايد لحركة الأبطال وأقوالهم، وللمشاهد الحسيّة، مع غياب أي تفسير أو توضيح. والقارئ في مثل هذه الرّوايات يجد نفسه دائما أمام كثير من المبهمات، وعليه أن يجتهد بنفسه لإكسابها دلالة معينة.

تعرّض سعيد يقطين[1] أيضا إلى دراسة وضعيات السارد. وترّصدها من خلال علاقة السارد بالقصة المسرودة. ولقد لخّصها في شكلين سرديين، هما:

1 – الرّاوي غير مشارك في القصة، وهو ما أسماه بـــ"برّاني الحكي" الذي سمّاه جينات بـــ "Hétérodiégétique".

2 – الرّاوي مشارك في القصة التي تحكى، وهو ما وضعه تحت اسم "جواني الحكي" مقابل "Homodiégétique".

ثم يواصل قائلاً: ((وفي الشكلين السرديين رصدنا العلاقة العامة بين الرّاوي والقصة، ولمّا كان هذان الشكلان هامين جدّا، فإنّنا سنسمّي "صوت السردي" التجليات المتحققة من خلال التحولات أو التغيرات السردية داخل القصة أي ما أسماه جينات "المستوى السردي" حيث يختلف حكي عن آخر من مستوى علاقة بعضهما ببعض. فيما أسميناه، "الصوت" نجدنا نسجّل مختلف الرّواة في علاقتهم بالقصة من حيث المستوى...))[2].

وقد حدّد سعيد يقطين هذه التجليات كما يلي:

1 – الشكل السردي: البراني الحكي، يضمّ الصوتين:

أ – **خارج الحكي:** وهو الذي يحكي قصة غير مشارك فيها، ومن الخارج، وسنّسميه على غرار لينتفلت LINTVELT ، بالناظم الخارجي.

ب – **داخل الحكي:** وهو الذي يحكي قصة غير مشارك فيها. ولكن من خلال شخصية تظل بينهما مسافة. وسنسميه بالناظم الداخلي.

2 – الشكل السردي: الجواني الحكي، ويضمّ الصوتين:

أ – **داخل الحكي:** وفيه تمارس الحكي الشخصيات، وسنسميه الفاعل الداخلي، تمييزا عن الفاعل الذاتي "Autodiégétique".

ب – **الحكي الذاتي:** وفيه تمارس الحكي شخصية مركزية، وهو الفاعل الذاتي.

---

1 – سعيد يقطين، *تحليل الخطاب الروائي*، المرجع السابق، ص 309.

2 – المرجع نفسه، ص ص 309-310.

ونلاحظ أنّ هذه التجليات لا تختلف تماما عن تجليات السارد عند جيرار جينات، رغم أنّ سعيد يقطين حاول أن يجعل بين تحليله لوضعيات السارد وتحليل جيرار جينات مسافة.

ويكمن الاختلاف بين سعيد يقطين وجيرار جينات في هذه الأصوات الفرعية التي أفرزتها الأصوات السردية الأربعة التي سجلناها أعلاه، يقول سعيد يقطين[1]:

((انطلاقا من هذه "الأصوات" السردية يمكننا أن نجلي من خلالها أو من علاقاتها أو تدخلاتها "أصواتا" فرعية أخرى. ويمكننا تلخيص علاقة الشكل بالصوت كما يلي:

1 – براني الحكي: – الناظم الخارجي.
– الناظم الداخلي.
2 – جواني الحكي: – الفاعل الداخلي.
– الفاعل الذاتي.

المسرود له Narrataire :

لا يمكن لنا الحديث عن الإنيّات السردية دون الإشارة إلى المسرود له، الذي يعدّ هو أيضا الركيزة الأساسية للعمل السردي، فهو على نفس المستوى مع السارد، إذ يعتبر من اختراع المؤلّف، فهو الحافز الحقيقي في عملية السرد، فلا يمكن تصوّر سارد يحكي أحداث قصته لنفسه. فهو على نفس الدرجة من الأهمية مع السارد، ويتموضع على نفس المستوى الحكائي. وعلى حدّ تعبير جيرار جينات[2]، فإن كان السارد داخل حكائي، نجده يتوجه إلى مسرود له داخل حكائي. وإذا كان السارد خارج حكائي، نجده يتوجّه إلى مسرود له خارج حكائي. وهنا يكون الالتباس سهلا بينه وبين القارئ الضمني، إلاّ أنّه يجدر التنبيه إلى أنّ المسرود له من إبداع الكاتب. أمّا القرئ الضمني، فلا يمكن اعتباره شخصية، إذ لا ينتمي إلى العالم الروائي، وإنّما هو موجود في مخيّلة الكاتب أثناء عملية الإبداع.

---

1 – سعيد يقطين، *تحليل الخطاب الروائي*، المرجع السابق، ص 310.

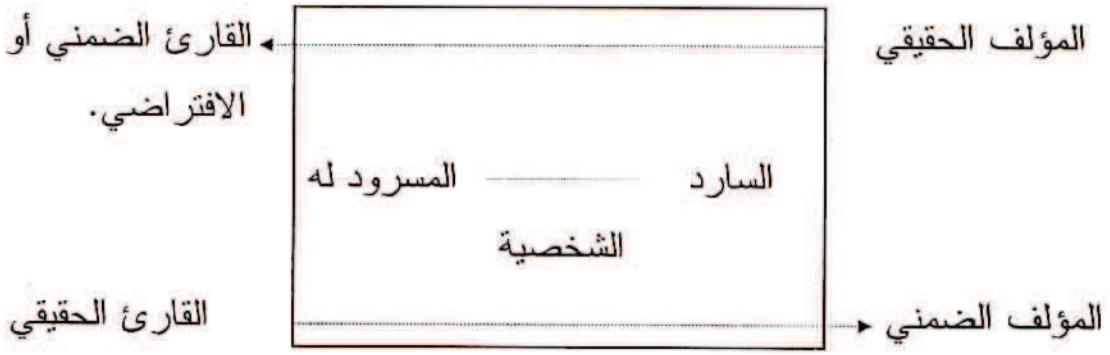
2 - G. Genette, *figures III*, p. 265.

لقد اهتمّ الدارسون مؤخرًا بالمسرود له، وزاد هذا الاهتمام في أهمية دراسة الإنيّات السردية، إذ أصبحت دراستها كاملة تشمل جميع أركانها: من سارد، ومسرود له، ممّا يسهل فعالية الإبلاغ، الذي يعتبر غاية كلّ عمل أدبي سردي.

يقول د. عبد الله إبراهيم عن المسرود له ما يلي: ((إنّ الاهتمام المتأخر بالمروي له "المسرود له"[1]، جعل البحث في البنية السردية أكثر موضوعية من ذي قبل، ذلك أنّ أركان الإرسال الأساسية، من راوٍ ومروٍ له، قد استكملت. ممّا يسهّل فعالية الإبلاغ السردي الذي هو الحافز الحقيقي الكامن خلف الأثر السردي. وينبغي التأكيد هنا، أنّ العناية بمكوّن المروي له، تعود إلى الاهتمام الكبير الذي أثارته "نظرية التلقي"...)).

يواصل عبد الله إبراهيم قائلاً: ((يحدّد برنس وظائف المروي له، في البنية السردية، بكونه يتوسط الرّاوي والقارئ، ويسهم في تأسيس هيكل السرد، ويساعد في تحديد الرّاوي. كما أنّه يساعد على تحديد الهدف المتوخّى من ذلك الأثر))[2]. إنّ النظر إلى العلاقات التي تربط بين الرّاوي والمروي له والمروي يكشف، أن كلّ مكوّن، لا تتحدد أهميته بذاته، وإنّما بعلاقته بالمكوّنين الآخرين، ولذلك، فالتضافر بين تلك المكوّنات، ضرورة ملزمة في أي خطاب سردي.

ويمكن لنا تلخيص كلّ الأركان التي تعرّضنا لها ضمن الجدول الآتي:



وتحدّد من هنا المستويات الأربعة التي سبق ذكرها:

1 - د. عبد الله ابراهيم، *السردية العربية*، المرجع السابق، ص 13.

2 - المرجع نفسه، ص 14.

1 – المؤلف الحقيقي ← القارئ الحقيقي.

2 – المؤلف الضمني ← القارئ الضمني.

3 – السارد ← المسرود له.

4 – الشخصية، وتعتبر من الركائز الأساسية لعملية السرد، وقد يكون الراوي هو الشخصية، كما أشرنا إلى ذلك سابقًا. وسوف نتعرض إلى دراسة الشخصية في هذا الفصل، بعد دراسة زاويا النظر.

ب – وجهات النظـــر:

لا يمكن لنا الحديث عن وضعيات السارد دون الحديث عن زوايا النظر، فهي التي تحدّد علاقة السارد بأحداث القصة، وبالشخصية. ولقد نبّه جيرار جينات إلى عدم المزج بين السارد و"المبئر" الذي يرى الأحداث أو يشاهدها، فقد يكونان إنّيتين مختلفتين.

لقد سبق أن أشرنا إلى أهمية زوايا النظر في عملية التحليل السردي، إذ يمكن تحليل حدث أدبي بصيغتين مختلفتين أو أكثر، وذلك حسب زاوية النّظر المعتمدة، وتمثّل رواية "العلاقات الخطيرة" أو "الوشائح الخطيرة" كما سمّاها سعيد يقطين، لكاتبها "لاكلو" (LACLOS)[1]، أفضل مثال على أهمية زاوية النظر وأثرها في عملية السرد. تعدّدت زوايا النظر في هذه الرواية، وقد اعتمد الكاتب زاويتين على الأقل لعرض أي حدث. فعلاقة "فالمو" مع السيّدة "تورفال"، عولجت من خلال "فالمو" – زير النّساء – كتأكيد آخر لجاذبيته ورجولته، خاصة وأنّ السيّدة "تورفال" ليست امرأة عادية، فهي تعدّ من فاضلات مجتمعها ومتديّنة، لها مكانتها في المجتمع، وإذا تمكن "فالمو" من قلب هذه المرأة وجعلها ضحية من ضحايا جاذبيته، فلأنّه لا يقاوم. أمّا السيّدة "تورفال" فترى في هذه العلاقة علاقة حبّ جميلة لم تعشها أبدا في حياتها من قبل، حتى مع زوجها، فرغم احترامها إيّاه، إلاّ أنّها خانته مع "فالمو"، في حين نجد أنّ بعض نساء ذلك المجتمع، يرَين في علاقة "فالمو" و"تورفال" خيانة للعلاقة

1 - Laclos, *Les liaisons dangereuses*, Editions Garniers- Flammarion, Paris, 1964.

الزوجية وتصرّفًا لاأخلاقيًا، خاصة وأنّ "فالمو" كان معروفا باستهتاره وعدم احترامه لمبادئ المجتمع.

تعرّض قولدنشطين إلى أهمية زاوايا النظر قائلا: ((لم تلقَ زاويا النظر، كتقنية سردية، اهتمام الروائيين والمنظّرين إلاّ مؤخرا، رغم أنّ اختيار وجهة نظر معينة لمعالجة موضوع ما في غاية الأهمية. وقد لاحظنا أن فهمنا للأحداث واهتمامنا بها متعلّق جدًا بالطريقة التي تقدّم لنا بها، إذ إنّ الأحداث والشخصيات والأشياء لا تقدّم لنا إلاّ من خلال وجهة نظر وسيط، هو السارد))[1].

وتختلف زاويا النظر المعتمدة من روائي إلى آخر، وهي متعلقة بصيغة السارد. وقد أرجع سعيد يقطين ظهور مفهوم الرؤية السردية أو زاوية النظر، بالخصوص إلى أعمال هنري جيمس وبرسي ليبوك، رغم أنّ اهتمام المنظّرين ظهر مؤخرا، إلاّ أنّ عدّة دراسات وجدت في هذا الميدان، نظرا لارتباطه الوثيق بأهمّ مكونات الخطاب السردي، وهو السارد وعلاقته بالعمل السردي بوجه عام، فلا غرو أن نجد العديد من الباحثين الذين يودون تقديم نظرية متكاملة للسرد ينطلقون من هذا المكوّن ويجعلونه مدار أبحاثهم ودراساتهم، ما دام يتصلّ بأهمّ مكونات الخطاب السردي، وأكثرها تدليلا على خصوصيته، بالمقارنة مع باقي الأنواع الأدبية.

لقد تعرّض سعيد يقطين في كتابه "تحليل الخطاب الروائي" إلى رصد تطوّر هذا المفهوم، تعرّض إلى دراسة هنري جيمس وبرسي ليبوك مشيرا إلى تقاربات دراستيهما فيقول: ((إنّ ليبوك حاول استيعاب مختلف وجهات النّظر التي تقدّم لنا من خلالها أحداث القصة، وكما لاحظنا فانحيازه إلى تصوّر جميس بارز سواء على مستوى تحديد وجهات النظر أو الحكم عليها))[2].

تعرّض أيضا إلى دراسة "فريدمان". ولكنّه وقف مطوّلا عند دراسة "جان بويون" (POUILLON) "الزمن والرؤية"، واعتبرها من أهم الدرسات التي تناولت الرؤية السردية بنوع من الانسجام والتكامل. انطلق "بويون" في حديثه عن الرواية

---

1 - J. P. Goldenstein, *Pour Lire le roman*, op. cit, p. 40.

2 – سعيد يقطين، *تحليل الخطاب الروائي*، المرجع السابق، ص 286.

والرؤيات السردية من خلال ترابطها الوثيق بعلم النفس واستنتج ثلاثة رؤيات هي: الرؤية مع، الرؤية من الخلف، الرؤية من الخارج.

تحدّد "الرؤية مع" في كونها مماثلة لرؤية الشخصية المركزية، إذ نرى من خلال هذه الشخصية الشخصيات الأخرى ومعها نعيش الأحداث المروية.

أما "الرؤية من الخلف"، فالكاتب فيها ينفصل عن الشخصية ليكون فوقها كإله دائم الحضور، يترصّد حركاتها. ويستخدم الحكي الكلاسيكي غالبا هذه الطريقة، حيث يكون الرّاوي عارفا أكثر ممّا تعرف الشخصية الحكائية، إنّه يستطيع أن يصل إلى كلّ المشاهد عبر جدران المنازل، كما أنّه يستطيع أن يدرك ما يدور بخلد الأبطال، وحتى الرغبات التي ليس لهم أنفسهم بها وعي.

أمّا "الرؤية من الخارج" والخارج هنا يتمثّل في السلوك كما هو منظور إليه ماديا، حيث يعتمد الرّاوي الوصف الخارجي، أي وصف الحركة والأصوات، ولا يعرف إطلاقا ما يدور بخلد الأبطال، إذ يعرف القليل ممّا تعرفه إحدى الشخصيات الحكائية.

تبعت هذه الدراسة، دراسات أخرى مثل دراسة "شتانزل" ودراسة "تودوروف". وقد اعتمد هذا الأخير على دراسة "بويون" الثلاثية، مع إدخال تعديلات خفيفة، حدّدها كما يلي:

الرّاوي < الشخصية: وتعني أنّ الرّاوي لا يعرف عالمه الروائي وتكون نظرته خارجية وتتسّم بالموضوعية.

الرّاوي = الشخصية: هنا تكون "الرؤية مع" وتكون الرؤية مركزية، ومتعدّدة، حيث يمكن أن توجد عدّة زوايا نظر، وذلك حسب تعدّد الشخصيات.

الرؤية > الشخصية: أو ما يسميه "بويون" بالرؤية من الخلف، حيث يكون الرّاوي مدركًا تمامًا لعالمه الروائي ومتمكّنا حتى من أفكار وعواطف شخصياته، فلا شيء يخفى عليه.

لقد سار "جيرار جينات" على نفس النّهج الذي سطّره "بويون" و"تدوروف"، ولكن حاول التنبيه إلى الالتباس القائم بين السارد والمبئر "Focalisateur" ولنزع هذا الالتباس أدرج مصطلحا آخر هو التبئير "Focalisation" وحدّده بما يلي:

اللاتبئير "Focalisation zéro": تعادل عند تودوروف السارد > الشخصية، وعند "بويون" زاوية النظر من الخلف.

التبئير = الشخصية: تعادل عند تودوروف السارد = الشخصية. أو "زاوية النّظر مع" عند "بويون".

التبئير < الشخصية: يعادل عند تودوروف السارد < الشخصية أو "زاوية النظر من الخارج" عند "بويون".

وتلت هذه الدراسة دراسة "ميك بال _ M. Bal" و"بيير فيتو _ Pierre vitoux" اللذين أخذا على "جيرار جينات" عدم تحديده لمصطلح "التبئير" وعدم تمييزه بين المبئر والمبأر. وقد انتقد "بيير فيتو" في مقاله المعنون بـــ "Le jeu de la focalisation"[1] خاصة زاوية النّظر الداخلية أو التبئير الداخلي "Focalisation interne"، التي تتمّ عبر الشخصية، وقد تكون هذه الزاوية حول الشخصية، حيث يجب تحديد المبئر والمبأر. والمبأر أيضا حسب "بيير فيتو" قد يكون شيئا تمكن رؤيته وتحليله، وقد يكون شيئا غير حسّي لا تُمكن رؤيته، مثل الأحلام والأحاسيس.

إنّ الرواية كعمل أدبي متكامل يحتوي عدّة وجهات نظر، ولكن غالبا ما نجد زاوية نظر مهيمنة على الأخرى، وذلك حسب أهداف الكاتب المنشودة.

من خلال تعرضنا لزوايا النّظر ولو بطريقة عرضية، تجلّت لنا علاقة هذه الزوايا بمكوّن آخر سردي، وهو الشخصية الحكائية، حيث قد يكون السارد والمبئر والشخصية الحكائية يمثلون نفس المكوّن السردي. فلهذا ارتأينا الوقوف عند هذا المكوّن وتحديده ولو بشكل عرضي.

---

1 - P. Vitoux, *Jeu de la focalisation*, poétique , N° 51, Edition du Seuil, p. 360.

جـ - الشخصية الحكائية:

لقد اهتمّت الدراسات النقدية التي تعرّضت للأنواع السردية بالشخصية، وحاولت تحديد هويتها في الحكي بشكل عام من خلال مجموع أفعالها، دون صرف النّظر عن العلاقة بينها وبين مجموع الشخصيات الأخرى التي يحتوي عليها النّص، فإنّ الشخصية قابلة لأن تُحدّد من خلال سماتها ومظهرها الخارجي. ولقد ركزّت الأبحاث الشكلانية على الوظائف التي تقوم بها الشخصيات في الحكي، ولقد صنّفها "بروب" في سبع شخصيات، تتكرّر من حكاية شعبية عجيبة إلى أخرى، هي: المتعدي أو الشرير، الواهب، المساعد، الباعث، البطل، الأميرة، البطل الزّائف. يقول الدكتور حميد لحميداني في هذا الشأن: ((بعد أن تحدّث "بروب" عن الوظائف بالتفصيل، قام بتوزيعها على الشخصيات الأساسية في الحكاية العجيبة. فرأى أنّ هذه الشخصيات الأساسية تنحصر في سبع شخصيات:

المعتدى أو الشرير "Agresseur, Méchant"، الواهب "Donateur"، المساعد " Auxiliaire"، الأميرة "Princesse"، الباعث "Mandateur"، البطل "Héro"، البطل الزّائف "Faux héro". كما لاحظ أنّ كل شخصية من هذه تقوم بعدد من تلك الوظائف المحدودة ضمن ما هو مشار إليه سابقا "31 وظيفة"...[1]

ويواصل: ((وهكذا فالشخصية لم تعد تحدّد بصفاتها وخصائصها الذاتية بل بالأعمال التي تقوم بها ونوعية هذه الأعمال. ولا يستثنى من هذا التحديد إلاّ شخصية واحدة هي الأميرة التي أثبتها "بروب" بهذه الصّفة المحدّدة نفسها...))[2].

ومن خلال وجهه نظر التحليل البنيوي فإنّ الشخصية مجرّد دليل له وجهان، أحدهما دال "Signifiant" والآخر مدلول "Signifié"، وتكون الشخصية دالاً من حيث إنّها تتخذ عدّة أسماء أو صفات تلخّص هويتها، أمّا الشخصية كمدلول فهي مجموع ما يقال عنها متفرّقة أو من خلال أقوالها وتصريحاتها وسلوكها. وهكذا فإنّ صورتها لا تكتمل إلاّ عندما يكون النّص الحكائي قد بلغ نهايته، على حدّ تعبير د. حميد لحميداني.[3]

---

1 - د. عبد الحميد لحميداني، *بنية النّص السردي*، المرجع السابق، ص 25.

2 - المرجع نفسه والصفحة نفسها.

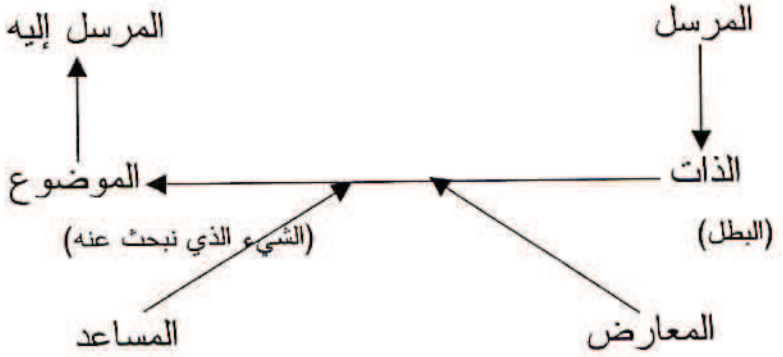
3 - المرجع نفسه، ص 51.

تعرّض غريماس[1] إلى دراسة الشخصية، إذ ميّز بين العامل والممثل، فيتحدّد العامل في كونه مفهوما شموليا ومجرّدا، يهتم بالأدوار، دون الاهتمام بالذوات المنجزة لها، أمّا الممثل، فتتخذ فيه الشخصية صورة فرد يقوم بدور ما في الحكي، فهو شخص فاعل، يشارك مع غيره في تحديد دور عاملي واحد، أو عدّة أدوار عاملية.

وقد حدّدها بستة أدوار وهي:

- المرسل والمرسل إليه.
- الموضوع.
- المساعد والمعارض.
- الذات.

ويمكن دراسة الشخصيات وفق هذا النموذج العاملي.



لقد تطوّر مفهوم الشخصية عبر هذه الدراسات، فحين كان التصوّر التقليدي للشخصية يعتمد أساسًا على الصفات، الشيء الذي جعله يخلط كثيرا بين الشخصية الحكائية والشخصية في الواقع العياني، أصبح مع الدراسات الحديثة مفهوما مجرّدا لا يتحدّد من خلال سماتها ومظهرها الخارجي، وإنّما يتجسّد من خلال الأدوار التي تؤدّيها.

كما قد تتحدّد صورة الشخصية أيضا من خلال التركيب الذي يقوم به القارئ بواسطة مصادر إخبارية:

- ما يخبر به الراوي.

---

1 - J.GREIMAS, *Sémantique structurale*, Editions Presses Universitaires de France, Paris, 1986, p. 174.

- ما تخبر به الشخصيات ذاتها.
- ما يستنتجه القارئ من أخبار عن طريق سلوك الشخصيات.

يترتب عن هذا التصوّر أن تكون الشخصية الواحدة متعدّدة الوجوه حسب تعدد القراءات.

هكذا، فإنّ الرواية عمل أدبي متعدّد الأقطاب. ويكمن التعقيد الذي يتسم به العمل الروائي في العلاقات التي تربط هذه الأقطاب، فلا يتحدّد عنصر سردي بمعزل عن المكوّنات الأخرى، إذ تسخّر هذه الأقطاب كلّها لهدف معيّن ينشده الكاتب من أول كتابه حتى آخره.

2 – لمحة عن الأدب الأمازيغي (القبائلي)

أ – التعريف بالأدب الأمازيغي (القبائلي) بصفة عامّة:

استمدّ الأدب الأمازيغي (القبائلي)، على غرار الآداب الأخرى، جذوره من الشفوية، التي لا يزال إلى يومنا هذا يتسّم بها، وهذا راجع لأسباب تاريخية جعلت الثقافة الأمازيغية بصفة عامة تحت وطأة الشفوية، في عصر هيمنت فيه الكتابة وغزت جميع الميادين في الحياة العادية واليومية للإنسان.

لقد لازمت الشفوية المجتمعات الإفريقية بصفة عامة، لأنها عاشت لفترة طويلة تحت سيطرة أجنبية، وقد اعتنى الغازون بنشر ثقافتهم وتطويرها على حساب الثقافة الأصلية، فلم يعتنوا بالثقافات الأصلية "الأمّ" إلا من خلال نظرة استعمارية عسكرية معيّنة. ولا يشكل المجتمع المغربي بما فيه الجزائر استثناء، إذ تعرّض هو أيضا إلى السّيطرة الأجنبية منذ الأزل. يقول مولود معمري في هذا الشأن: ((لا يخفى على أحد خضوع المغرب للسيطرة الأجنبية منذ زمن غابر، فمن الفنيقيين إلى الرومان...، وكانت النتيجة وجود لغة رسمية غير لغة هذا الشعب المغربي...))[1].

أفرز هذا الوضع الاجتماعي وضعا ثقافيا مميّزا، إذ نجد تعايشا وتلازما لنوعين أدبيين مختلفين. وهما "النّوع الشفوي" وهو كلّ خطاب باللغة الأم "الأمازيغية". والنّوع المكتوب، وهو كلّ مؤلّف صادر بلغة المستعمر أي اللّغة الرسمية.

وهكذا كان شأن الثقافة الأمازيغية، إذ لم يصلنا منها إلاّ بعض الآثار من أشعار وحكايات شعبية. حاول مولود معمري البحث عن أقدم قطعة أدبية شفوية، فلم يستطع أن يذهب بعيدا، إذ إنّ أقدم قطعة أدبية عثر عليها تعود إلى القرن السادس عشر، ولكن لم تكن ذات أهمية كبيرة حسب رأيه، أمّا القطع الأدبية الشعرية بالخصوص التي أثارت اهتمامه فهي التي تعود إلى أواخر القرن السابع عشر وبداية القرن الثامن عشر مع الشاعر "يوسف أوقاسي"* الذي كانت أشعاره بمثابة مرآة

---

1 - M. Mammeri, *Culture savante, culture vécue*, Editions Tala, Alger, 1993, p. 157.

* – يوسف أوقاسي: شاعر قبائلي من قبيلة أث جنّاد، عاش في عهد الأتراك.

شفافة تعكس المجتمع القبائلي وعلاقته بالأتراك. وقد استطاع مولود معمري دراسة هذا المجتمع في ذلك العصر من خلال تلك الأشعار، وذلك في كتابه الموسوم بـــ "أشعار قبائلية قديمة Poèmes kabyles anciens".

وفي أواخر القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر، ومع الغزو الفرنسي تعرّض المجتمع القبائلي إلى تغييرات على كلّ المستويات، وكان أثرها قويًا وإيجابيًا على المستوى الثقافي، حيث ولد من خضمّ هذا الوضع الثقافي شاعران فذّان يشكّلان ظاهرة في تلك الفترة الزمنية، إذ تعتبر إنتاجاتهم الشعرية من أروع ما ألف آنذاك. وقد رسما ملامح ذلك المجتمع ومآسيه، واستطاعا من خلال أشعارهما أن يوصلا إلينا صرخات أفراد ذلك المجتمع، وأن يصوّرا لنا آلامهم، لقد كانت أشعار "سي محند اومحند" بمثابة صرخة صريحة عن معاناة الشعب القبائلي وعن تفكّكه تحت ويلات المستعمر، حيث انقلبت الموازين، وفقد المجتمع قيمه مثل النزاهة والصراحة، وخاصة ما يعرف بـــ "Laɛnaya"*، وأصبح المجتمع كغابة متوحّشة، لا حياة فيها إلاّ بالقوة، وقد سادت فيه الرذيلة وأصبح الكذب والمخادعة من شيم أفراده، وجاءت أشعار "سي محند اومحند" حسرة على الزّمان الماضي، كما تعرّض أيضا بالانتقاد لهذا المجتمع الذي أفرزته الأوضاع السياسية والاجتماعية السائدة آنذاك.

أمّا "الشيخ محند اولحسين" فقد كان هو أيضا معبّرا عن عصره، وكانت أشعاره وعظية وإصلاحية، تغلب عليها البصمة الدينية، حيث كان متديّنا وملتزما إلى أقصى الحدود بتعاليم الدين الإسلامي.

كانت أشعار "يوسف اوقاسى"، "سي محند اومحند" و"الشيخ محند اولحسين" تتناقل شفويا، من جيل إلى آخر، وتعرّض الكثير منها إلى التحريف والضّياع حتى دوّن بعضها وأنقذت بذلك من الضياع.

---

* – "Laenaya": ما يمكن ترجمته بالحماية، تعتبر من قيم المجتمع القبائلي. إذا طلب أحد ما حماية كبير القرية مثلا، فلن يتعرض له أحد بسوء مهما كان طالب هذه الحماية. فهي بمثابة قانون يحمي الضعيف، والغريب، والطفل،...

ويمثّل القصص الشعبي أحد أشكال التعبير الأكثر وفرة وبروزا في المجتمع القبائلي، فهو يروى في التجمّعات الشعبية، وخاصة في البيوت مع حلول اللّيل. ينتقل شفويا من الكبير إلى الصّغير، ومن الرّاوي المتمكّن، الماهر، إلى الرّاوي المبتدئ، الذي يجد في نفسه ميلا لعملية الرّواية. إذ يستطيع الجميع أن يردّد قصصا ممّا يسمعه، غير أنّ هناك أفرادا يتمتعون باستعداد خاص، يقبلون على تلقيها بشهية، ويجدون في أنفسهم ميلا لرواية ما يسمعون عن غيرهم، فيجالسون الرّواة الماهرين ويستوعبون فنيات عملية القصّ أو الحكي، التي عبّر عنها الباحث عبد الحميد بورايو: بـــ "الملكة الروائية"، يقول عنها: ((والرّاوة في رحلتهم مع الرّواية، يتفاوتون فيما يخصّ اتساع حصيلتهم من التّراث القصصي، ومواهبهم الفزيولوجية، التي تتعلّق بالهيئة وملامح الوجه، وسيطرتهم على أدواتهم الفنّية في عملية القص...))[1].

إذ إنّ عملية الحكي في الحكاية الشعبية لا يمكن أن تكون عشوائية كما يظنّها البعض، إنّها خاضعة لقواعد خاصة ودقيقة، تجعل بعض الرّواة متميّزين والبعض الأخر غير قادر على الأداء السليم.

ب – البوادر الأولى للكتابة بالأمازيغيّة:

إنّ الشفوية من الصّفات الملازمة للأدب الأمازيغي منذ قرون عديدة، ونجدها قد عايشت عدّة حضارات لها صلة وثيقة بالكتابة، مثل الحضارة الرّومانية والعربية... إلاّ أنّه لم يصلنا منها إلا ما يعود إلى القرون الأخيرة، وبالتحديد إلى أواخر القرن السابع عشر، حيث إنّ الذاكرة الإنسانية هشّة، ولا تحتفظ إلاّ بما يناسبها وترمى جانبا كلّ ما تراه غير مهمّ لزمانها ولأجيالها، ويرى مولود معمري: ((إنّ كلّ جيل يختار من التراث الشعبي الشفوي ما يناسبه ويخدم أغراضه، ويترك كلّ ما يراه غير مهمّ لزمانه مهما كانت أهميته الفنّية))[2]. وهكذا فكلّ جيل يفرز ما يحتاجه ويترك جانبا ما لا يناسبه.

---

1 – عبد الحميد بورايو، *البطل الملحمي والبطلة الضحيّة في الأدب الشفوي الجزائري*، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1998، ص 7.

2 - M.Mammeri, *Culture savante, Culture vecue*, Editions Tala, Alger, 1991, p. 231.

وكانت اللّغة الأمازيغية ضحية هشاشة الذاكرة الشعبية، فتّحولت عبر قرون إلى مجموعة لهجات متشعّبة ومتفرّقة في مناطق كثيرة ومتباعدة.

إنّ اللغة الأمازيغية التي تعرف حاليا باللغة الشفوية والتي تحاول تخطي عتبة هذه الشفوية، عرفت منذ قرون عديدة أبجدية تعدّ من أقدم الأبجديات على مستوى شمال إفريقيا، على حدّ تعبير "كمال نايت زراد"[1]، تدعى هذه الأبجدية بـــ "Lybique"، ولم يبق منها إلاّ بعض الحروف على قبر ماسنيسا. انحدرت من هذه الأبجدية أبجدية أخرى وهي "التيفيناغ – Tifinaγ" التي همّشت هي أيضا بسبب لغة المستعمر، ولم تستعمل كلغة رسمية، بل انحصرت في الاستعمال اليومي، عند الترقيين فقط، ورغم استعمال النساء الترقيات هذه الأبجدية إلاّ أنّها فقدت الكثير من حروفها.

حاولت الأكاديمية الأمازيغية* في فرنسا إعادة الاعتبار لأبجدية "تيفيناغ"، بمحاولة بعثها من جديد، ولكن المحاولة بقيت ضعيفة أمام تأخر هذه اللغة وعدم مسايرتها لتطور المجتمع. ولهذا السبب لجأ الباحثون في هذا الميدان إلى أبجديات أخرى لتدوين لغتهم، مثل الأبجدية العربية واللاتنية، وبقي استعمال تيفيناغ استعمالا رمزيًا.

بدأ الاهتمام باستعمال الأبجدية اللاتينية مع دراسات الفرنسيين ومحاولة تدوينهم للتّراث الأمازيغي، أمثال آنطو "HANNOTEAU"[2] و"هنري باسي Henri BASSET"[3]، وغيرهما دوّنوا التراث الشعبي القبائلي ليستطيعوا من خلاله معرفة هذا المجتمع وإدارته حسب أغراضهم العسكرية.

---

1 - Kamal Naït Zerrad, *Tajerrumt n tmaziγt (taqbaylit), talγiwin*, Editions ENAG, Alger, p. 33

* – تأسّست الأكاديمية الأمازيغية "Agraw Imaziγen" بفرنسا سنة 1969، من قبل عدد كبير من مناضلي القضية الأمازيغيّة، وكان على رأسها بسعود محند أعراب، اجتهدوا لردّ الاعتبار للغة الأمازيغية وثقافتها، ولكنّها انحلّت لعدّة أسباب سياسية وإيديولوجية... انظر:

Ali Guenoun, *Chronologie du mouvement berbère*, Editions Casbas, Alger, 1999, p. 31.

2 - Hannoteau, *Poésies populaires de la Kabylie du Jurjura*, Editions Imprimerie par ordre de l'Empreur à l'Imprimerie Impériale, Paris 1867.

3 - Henri BASSET, *Essai sur la litterature des berbères*, Editions anciennes Maisons Bastide, Jourdan, Jule Carbonne, Alger, 1960.

وفي أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، عرف المجتمع القبائلي ظاهرة التدّوين على يد نخبة جزائرية مثقّفة، حاولت كتابة ما كان شفويا، ولقد تخرّجت هذه النخبة من المدارس الفرنسية، واستغلّت ما حصّلته من العلم لمصلحة التراث القبائلي. وجاءت أعمال هذه النخبة أمثال: "اعمر سعيد بوليفة"[1] و"بن سديرا"[2]، لتعيد النّظر في الأعمال التي قام بها الفرنسيون، والتي غالبا ما اتسمت بالذّاتية. وتتجلّى رغبة الانتقال من الشفوي إلى المكتوب عند "بوليفة" وأصحابه في محاولة تدوينهم لما كان شفويا والحفاظ عليه من الضّياع والاندثار، خاصة في محاولة التأليف بالقبائلية، حيث وضع سنة 1913 كتابًا سمّاه "طريقة تعليم اللغة القبائلية"، فيه حوالي 350 صفحة من تأليفه في مواضيع شتى. وكان لديوانه الموسوم بـــ "أشعار سي محند اومحند" دور مهمّ في الحفاظ على أشعار هذا الشاعر وإعادة الاعتبار لهذا التراث الذي كان ينعته الفرنسيون بالشعر البدائي.

أرجع بعض الباحثين، أمثال هنري باسي [3]، ظاهرة التدوين إلى عهد أبعد من بداية القرن العشرين، إذ أرجعوه إلى حوالي القرن السابع عشر، حيث لجأ الأمازيغ إلى التدوين باستعمال الحروف العربية. ولا تزال هذه الظاهرة قائمة إلى يومنا هذا في بعض البلدان مثل المغرب، وحتى في الجزائر عند "الميزابيين"، غير أنّ استعمال الحروف العربية ظلّ محصورا في المجال الديني، بصفة خاصة.

أمّا خرّيجو المدرسة الفرنسية، إلى جانب الفرنسيين، فقد طوّروا هذه الحروف لكي تلائم أصوات هذه اللغة. وكان الاهتمام بهذه القضية مقتصرا على مناضلي

---

1 - A. S. BOULIFA, *Recueil de poésie kabyles*, Editions Awal, Paris, Alger, 1990.

2 - B. BEN SDIRA, *Cours de langue Kabyle – Grammaire et versions*, Librairie Adolphe Jourdan, Alger, 1887.

3 - Henri BASSET, *Essai sur la litterature des berbères*, op. cit. p. 74.

لمزيد من التفصيل، راجع:

- أبو بكر بن علي الصنهاجي، *كتاب أخبار المهدي بن تومرت*، تقديم وتحقيق وتعليق، عبد الحميد حاجيات، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1974.
- عبد الرحمن بن محمد الجيلالي، *تاريخ الجزائر العام*، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، ط 2، 1965.

القضية الأمازيغية فيما سبق، أمثال "يدير أيت عمران"... ثم اقتحم الميدان الجامعيون أمثال سالم شاكر ومولود معمري، حيث أصبحت الدراسات التي تهتم باللغة الأمازيغية وآدابها أكثر موضوعية.

حاول "بلعيد أث علي"[1] في الأربعينات من القرن العشرين التأليف بالقبائلية، وكانت محاولته فريدة من نوعها، حيث بدأ بتدوين ما كان شفويا، وانصبّ اهتمامه على الحكاية الشعبية، ثم حاول بعد ذلك التأليف على نسق ما دوّنه. فوضع كتابه: "كراريس بلعيد"* الذي حقّقه الأبوان: جون ماري دالي **J.M.DALLET**، ودي جيزال **J. L. DEGEZELLE**. ويعتبر مؤلفه هذا مزيجا من الشفوي والمكتوب. كما حوى أشعارًا له، أشهرها قصيدة " A wihin i wumi zzin yetran" بمعنى "يا ذلك المحاط بالنجوم". ومنذ تلك المرحلة – مرحلة التدوين وبداية التأليف – عرف الأدب الأمازيغي مرحلة الانتقال من الشفوي إلى المكتوب، حيث ظهرت عدّة محاولات للتأليف بالقبائلية، شعرا كانت أو نثرا. كانت في البداية محاولات محتشمة إلاّ أنّها كانت بدافع جديد، يتمثّل في الإبقاء على اللّغة الأمازيغية والانطلاق بها إلى عالم الكتابة.

بدأ الوعي يتبلور في الأوساط الأمازيغية حول القضية الأمازيغية، وأصبحت قضية التأليف بهذه اللغة تأخذ أبعادا أخرى تعدّت البعد الثقافي، إذ كانت الكتابة بهذه اللغة من أجل البرهنة للرأي العام أنّها لغة كسائر اللغات، تُقرأ وتُكتب وتَحمل حضارة عريقة وثقافة واسعة، يقول سالم شاكر في هذا الصدد:

((وجد الأمازيغ أنفسهم مهمّشين، حيث كانت لهم جذورا ممتدّة في الثقافة المكتوبة. وأصبحت لغتهم وثقافتهم الشفوية لا علاقة لها بالكتابة، الوضع الذي أدّى بهم في الآونة الأخيرة إلى ردّ فعل واعٍ، يستهدفون منه البرهان على أنّ الأمازيغية تكتب وأنّه يمكن أن تكون هناك ثقافة أمازيغية مكتوبة))[2].

---

1 - J.M.DALLET et J.L.DEGEZELLE, *Cahiers de Belaïd ou La kabylie d'antan*, Editions F. D. B. Fort National (Algérie), 1963.

* – كراريس "بلعيد" عبارة عن مؤلف يحتوي العديد من الأنواع الأدبية كتبها "بلعيد أث علي" باللغة القبائلية، ولقد واقته المنية قبل أن يتم عمله، فقام الأب دالي... بمواصلة عمله، إذ طبع تلك المخطوطات ونشرها في دوريته "F.D.B".

2 - Salem Chaker, *Imazighen ass - a*, Editions Bouchéne, Alger, 1990, p. 49.

على إثر هذا المسعى الذي أشار إليه سالم شاكر في هذا المقطع، ظهرت في حوالي الثمانينيات "الرواية القبائلية"، وهي نوع أدبي جديد، ينتمي بالخصوص إلى النّوع المكتوب، وقد يعمل هذا النّوع على تجاوز الشفوية التي لصقت بالأدب الأمازيغي على العموم، والقبائلي على الخصوص.

وفي الثمانينيات ظهرت أوّل رواية إلى الوجود في الأدب القبائلي، كتبها رشيد علّيش، بعنوان "Asfel" بمعنى "القربان". تناولت أحداث 20 أفريل 1980، وجاءت موزّعة على ثلاثة عشر فصلا، لكلٍ موضوعه الخاص، إلاّ أنّها تشترك جميعا في شيء واحد وهو رحلة بحث عن "هي" التي تعنى تارة المرأة، وتارة أخرى الهوية الأمازيغية.

وفي الفترة نفسها ظهرت لسعيد سعدي رواية "Askuti" بمعنى "الساكت"، يتمحور موضوعها أيضا حول أحداث 20 أفريل 1980، جاءت أحداثها على لسان شرطي عايش هذه الأحداث من خلال وضعيتين مختلفتين، عندما كان شرطيا وخصما لكلّ من كان ينادي بالهوّية الأمازيغية، وعندما أعتزل الشرطة وأصبح مثل عامة النّاس، ليست له امتيازات منصب الشرطي.

جاءت بعدها رواية "Faffa" بمعنى "فرنسا" لرشيد عليش، تدور أحداثها حول الغربة والتمزّق الذي يعيشه المغتربون في ديار الغربة. وقد آلت المحن والمآسي بالبطل إلى الانتحار.

ثم ظهرت رواية "iḍ d wass" "ليلة ونهار" لأعمر مزداد، تدور أحداثها حول مشاكل يعيشها البطل في مكان عمله، حيث وجد نفسه مطاردا من رؤسائه بسبب أفكاره ومواقفه الصريحة من سياسة بلده والقضية الأمازيغية.

وآخر رواية نتعرض لها في هذه الدراسة هي رواية "Tafrara" بمعنى "الفجر" لسالم زينيا. وتدور أحداثها كذلك حول أحداث 20 أفريل 1980 ومشاركة طلبة "جامعة تيزي وزو" في المظاهرات التي هزّت عاصمة القبائل في سنة 1980، وقد ذهب بطل هذه الرّواية ضحية أفكاره وميله إلى مناصرة القضية الأمازيغية.

ظهرت هذه الرّوايات في فترة زمنية معيّنة وهي بداية الثمانينيات، وقد اتسمت هذه الفترة بانقلاب اجتماعي وسياسي، أفرز وضعا ثقافيا مميزّا، ويتمثّل هذا

الانقلاب في أحداث 20 أفريل 1980، التي كانت بسبب منع محاضرة "مولود معمري" حول كتابه "أشعار قبائلية قديمة" (وقد أشرنا إليه سابقا)، وأثار ذلك غضب الجامعيين وأرادوا التظاهر للتنديد بتلك الأعمال القمعية، فسجن إثر ذلك العديد من المتظاهرين. وقد تبعت تلك العملية عدّة تنديدات على الصعيد الداخلي والخارجي. أجبرت السلطات الوطنية على إطلاق سراح المسجونين الذين حُوّلوا إلى سجن "برواقية"، والقبول بمطالب الحركة الثقافية الأمازيغية "M.C.B"*.

وقد أدت تلك المظاهرات والتنديدات إلى نشر الوعي بين الأوساط الثقافية والعامة حول القضية الأمازيغية وشرعية الدّفاع عنها. وكان الجوّ السياسي السائد في الثمانينيات حافزا كبيرا للكتابة باللغة الأمازيغية، وفي شتى المجالات، الأدبية والعلمية والترجمة...

وقد يعود ظهور الرّواية، كنوع أدبي جديد، إلى رغبة كبيرة عند هؤلاء المؤلفين لردّ الاعتبار للثقافة واللّغة الأمازيغيتين، اللتين يسعى من المناضلون من أجلهما إلى الوصول بهما إلى مصاف الثقافات المكتوبة. وأصبح التأليف بالأمازيغية تحدّ لكل من يسعى إلى طمس هذه الهوية.

وقد يرجع ظهور الرّواية الأمازيغية إلى ذلك المسار الذي بدأت بوادره من القرن التاسع عشر إلى يومنا هذا. ويتمثل في "الانتقال إلى المكتوب"، أو ما يعرف بالفرنسية بـــ "Le passage à l'écrit". وكانت أوّل خطوة هي تدوين ما هو موجود ومتداول، ثم التأليف في نفس القالب، ثم التجديد والتأليف في النّوع الروائي الذي يندرج في الأنواع المكتوبة.

وقد يرجع ظهور الرواية الأمازيغية إلى هذين السببين في آن واحد.

---

* – الحركة الثقافية البربرية (M.C.B) Mouvement Culturel Berbère هي حركة تشكّلت من قبل معظم مناضلي القضية الأمازيغيّة. سعت إلى ردّ الاعتبار إلى اللغة الأمازيغية، سياسيًا واجتماعيًا وثقافيًا. وقد عقدت أول ملتقى لها في شهر أوت 1980، كردّ فعل لما بادرت به الحكومة الجزائرية من قمع وإرهاب ضدّ كلّ المتظاهرين الذين ندّدوا سلميًا بمنع محاضرة مولود معمري في جامعة تيزي وزو، وتمحور موضوع هذا الملتقى حول الثقافة، واللغة، والتعليم، واحترام الحريات الشخصية في الجزائر. انظر:
Ali Guenoun, *Chronologie du mouvement berbère*, op. cit., p. 55.

الفصل الثاني

السرد وإنيّاته

في الحكاية الشعبية القبائلية

1 – دراسة السرد في حكاية "Adrar n ṭṭlam"، بمعنى جبل الظلام، – (حكاية شعبية شفوية).

2 – دراسة السرد في حكاية Awaɣzniw، (الغول) لـــ"بلعيد أث علي" (حكاية مدّونة).

3 – دراسة إنيّات السرد في مؤلَّف: Amexluḍ، (المزيج) لـــ"بلعيد أث علي"، من خلال:

أ – قصة الخطوبة.

ب – حكاية ولي الجبل.

الحكاية الشعبية هي تلك الحكاية الشفوية التي ورثتها مختلف الجماعات عن أسلافها، وهي التي يمتزج فيها ما هو خيالي وعجيب وخارق للعادة بما هو واقعي مألوف، ليكوّنا كلاّ متكاملا.

تنتقل هذه الحكايات من فرد إلى آخر عن طريق النّقل الشفوي أساسًا. وقد نلجأ إلى المدوّنات في حالات قليلة ولأغراض أخرى، كما سنتبين ذلك في هذا الفصل.

فقد فرضت الحكاية الشعبية – رغم طابعها الشفوي – هيمنتها على الأنواع الشفوية، إذ تعدّ من الأشكال التعبيرية الأكثر بروزا في ثقافة المجتمع الشعبي. فقد توارثتها الأجيال محتفظة بقالبها السردي وطرق إلقائها، دون المساس بخصائصها وقواعدها. وتعتبر حسب عبد اللّه إبراهيم – على غرار كلّ المرويات الشفوية السردية – ((فنّا لفظيا يعتمد على الأقوال الصادرة عن الرّاوي يرسلها إلى متلقٍ))[1].

لقد حظيت الحكاية الشعبية باهتمام كبير من الشعوب التي تعبّر عن خصوصياتها عن طريق هذه الحكايات التي تعتبر ترسبات الأجيال الغابرة. وقد انعكس هذا الاهتمام بالحكاية الشّعبية على البحوث والدراسات التي اعتنت بهذه الأنواع.

تصبّ الحكاية الشعبية القبائلية في هذا القالب العام الذي يضمّ كلّ الحكايات الشعبية العجيبة على اختلاف أجناسها ولغاتها.

لا نسعى في دراستنا هذه إلى دراسة خصوصيات الحكاية الشعبية، إنّما سنركّز على دراسة الإنّيات السردية في حكاية شعبية قبائلية تدعى "Adrar n ṭṭlam" (جبل الظلام)، تمّ نتطرق إلى دراسة نفس الإنّيات، ولكنّها مكتوبة في مدّونة "بلعيد أث علي" الذي أشرنا إليه في الفصل الأوّل، لنرى إذا ما كان قد أدخل عليها تعديلات، لنحاول أن نتبيّنها. كما سندرس حكاية أخرى من حكاياته وهي "Lwali n udrar" (ولي الجبل)، وقصة "lexḍubegga" (الخطوبة)، لنقف على أوجه الاختلاف وأوجه التشابه بين النصوص المروية شفويا والمدّونة.

---

1 – د. عبد اللّه إبراهيم، *السردية العربية*، المرجع السابق، ص 15.

سوف ندرس كيف تجلّت عملية السرد في الحكاية الشعبية القبائلية الشفوية، وكيف تجلّت في مدّونة "بلعيد أث علي" ومؤلّفه، باعتباره أوّل من تخطى عتبة شفوية نحو الكتابة في هذا النّوع الأدبي. ما هي درجة التداخل بين النّصين الشفوي والمكتوب، لكي نتطرق في الفصل الثالث إلى تقنية السرد في الرّواية القبائلية ودراسة خصائصها ومقارنتها بخصوصيات السرد في الحكاية الشعبية المروية شفويًا والمدّونة، التي ألفها "بلعيد أث علي".

1 – دراسة السرد في حكاية "Adrar n ṭṭlam"

(جبل الظلام)

يتلخّص موضوع هذه الحكاية الشعبية في قصّة سلطان رغب في زيارة البقاع المقدّسة. وقبل رحيله أسند مَهمة الإشراف على ممتلكاته لابنه الشّاب، كي يختبر قدراته في تدبير شؤون بلده، وقد أوصاه والده، قبيل رحيله، بألاّ يقرب الحرام مهما كان مصدره.

غادر الأب أهله إلى الحجّ وترك ابنه مسؤولا على جميع ثرواته. وفي أحد الأيام هبّت عاصفة هوجاء، حملت معها كثيرا من الأشياء. وقعت حبّة رمّان في يد ابن السلطان لمّا كان يتفقد ممتلكات أبيه، فأخذها وأكلها دون أن يعرف منبعها. وفي برهة من الزمن اختفت ثروة والده بكاملها. وبعد هذه الحادثة أصبح كالمجنون من كثرة الهمّ والغمّ. ولكن ذات يوم، بينما كان في السوق، حيث انفرد في مكان منعزل، بعيدًا عن أنظار النّاس، انتبه له رجل فسأله عن همّه، فأخبره بما ألمّ به، بعد إلحاح من ذلك الرجل، فوعده بأن يعيد له كلّ ما ضاع منه إن وافق على الذهاب إلى جبل الظلام، حيث يسكن. ذهب مع ذلك الرجل إلى منزله حيث أعاد له كلّ عزّه وممتلكاته في لحظة من الزمان.

عند عودة الأب من الحج، فرح كثيرًا بابنه الذي أظهر مقدرة فائقة على تدبير شؤونه، حيث وجد أنّ ماله قد تضاعف، وأنّ كلّ ملكه اصبح أفضل ممّا كان عليه. ولكي يكافئه على ذلك عزم على تزويجه، لكن الشّاب رفض ذلك، وأخبره بقرار ذهابه إلى جبل الظلام، دون أن يذكر له الأسباب. وهكذا ذهب الابن إلى حيث يوجد الرجل الذي تعاقد معه. وفي رحلته تلك إلى جبل الظلام عرّج على دار "الشيخ الحكيم" "Amγar azemni"، فأخبره أنّه ذاهب – لا محالة – إلى حتفه، فالرجل الذي تعاقد معه ما هو إلا غول كان يتربّص به. قدّم له "الشيخ الحكيم" بعض النصائح التي قد تمكّنه من النجاة من قبضة الغول.

وُفّق ابن السلطان في الانتصار على الغول بفضل نصائح الشيخ الحكيم ومساعدة ابنة الغول، التي رجع بها إلى مملكة أبيه، وتزوّج منها، حينئذٍ أخبر أباه

بقصّته كاملة، وهنا تغيّرت صيغة الراوي، حيث ظهر في هذا الجزء من الحكاية بصيغة "داخل حكائي" بعدما كان بصيغة "خارج حكائي"، وتغيّرت معه صيغة المروي له، وأصبح داخل حكائي هو أيضًا.

نلاحظ أنّ هذه الحكاية قد استوفت جميع مكوّناتها السردية، من راوٍ يتمثّل في عجوز مسنّ، ومروٍ له يتمثّل في أحفاد العجوز وجيرانها. وقد جاءت العلاقة مباشرة فيما بينهما، إذ كثيرًا ما يوقف المروي له الراوي ليسأله عن أمر غامض أو إبهام جاء في حكايته، وهناك من المرويّ لهم من يتدخّل ليصحّح خطأ في الرواية، أو ليذكّر الراوي.

نلاحظ أنّ هذه الحكاية توفّرت على عدّة وظائف من التي أشار إليها "بروب"، إذ يبدأ المسار السردي بـ"**الخروج**"، حيث يعلن الأب عن رغبته في الرحيل إلى بيت الله ليتمم دينه، ثمّ تأتي وظيفة "**المنع**"، حيث يحذّر الأب ابنه من ارتكاب الحرام من بعيد أو من قريب، وبعدها وظيفة "**انتهاك المنع**"، وقام بها ابن السلطان دون أن يتعمّد ذلك، أقدم على أكل حبّة الرمّان التي رمى بها النهر، وهو لا يعرف مصدرها، ممّا سبّب في ضياع ثروته في لمح البصر، ثمّ تلتها وظيفة "**الاستنطاق**"، وتمّت عندما سأل الغول الشابّ عن سبب همّه، جاءت على إثرها وظيفة "**الإخبار**"، حيث أخبر ابن السلطان الغول عن مشكلته، ثمّ وعده هذا الأخير بالحلّ، إن وافق على شرطه الذي يتمثّل في ذهاب ابن السلطان إلى "جبل الظلام"، وهكذا تمّت وظيفة "**الخدعة**".

قبل الشاب بذلك العهد، وبهذا وجد نفسه متواطئًا مع الغول ومنخدعًا، بحيث ساعده – بطريقة غير مباشرة – ليسيء إليه. "**الإساءة**" جاءت ضمنية، إذ لم يعرف البطل أنّه أسيء إليه حتّى أخبره "العجوز الحكيم". وقد انتهت هذه الحكاية – على غرار كلّ الحكايات الشعبية العجيبة بـ"**إصلاح الإساءة**" و بـ"**الزواج**"، وهي آخر وظيفة، حسب "بروب".

لم نجد في هذه الحكاية كلّ الوظائف التي أشار إليها "بروب"، إلا أنّنا نجد أنّ القالب العام موجود. نأخذ على سبيل المثال وظيفة "**الاختبار**" التي عهدناها عند "بروب"، ويجريها الواهب للبطل لكي يتأكّد من نبله وشجاعته، وأنّه أهل لثقته، أمّا

في حكايتنا هذه، فلم نعثر على هذه الوظيفة، إذ إنّ الواهب منح ثقته للبطل، دون أن يجري له اختبارًا، حيث نجد ابنة السلطان ساعدت البطل في معركة ضدّ أبيها، واستخدمت من أجله خاتمها السحري، دون أن تختبر شجاعته. تظهر مساعدة "العجوز الحكيم" معنوية، إذ زوّد البطل ببعض النصائح فقط، لكي يتغلّب على الغول، فلم يمنحه أداة سحرية أو شيئًا من هذا القبيل.

إلى جانب هذه الوظائف نجد أنّ الشخصيات أيضًا قليلة، مثلما رأينا عند "بروب". نجد شخصية الأب الذي لعب دورًا مهمًا، حيث كان السبب الرئيس في انطلاق الأحداث، ثمّ تظهر شخصية الابن الذي يمثّل البطل في هذه الحكاية. ونجد إلى جانبه ابنة "واغزن"، وتظهر عند "بروب" في شخصية الأميرة، وظهرت في هذه الحكاية في شخصية "المساعد". نجد أيضًا شخصية "العجوز الحكيم" الذي لعب دور الواهب، إذ قدّم نصائح عديدة للبطل، وساعده على الانتصار على الغول.

نلاحظ أنّ الشخصيات التي ظهرت في هذه الحكاية هي تقريبًا الشخصيات نفسها التي حدّدها "بروب". تتمثّل شخصية "الشرير" في هذه الحكاية في شخصية "الغول" الذي دخل مملكة السلطان، وهو في هيئة إنسان، وقد استطاع بذلك خداع ابن السلطان، الذي ظهر في شخصية البطل. أمّا السلطان فقد يمثّل دور الباعث أو الموكل. فيما يخصّ شخصية الواهب فقد تمثّلت في شخصية العجوز الحكيم، في حين ظهرت ابنة السلطان في شخصية المساعد، إذ استخدمت خاتمها السحري لكي تتغلّب على كلّ العقبات التي تعرّض لها البطل.

أمّا فيما يخّص عملية السرد، فقد اعتمدت الحكاية صيغة الرّاوي "الخارج حكائي"، العالم بكل عالمه الحكائي، إذ دفع الرّاوي بالشخصية الأولى إلى مسرح الأحداث، وتتبّع خطواتِها وأفعالَها، وحتى أفكارها في بعض الأحيان، ومن حين إلى آخر كان الرّاوي يقحم إحدى شخصياته في عملية السرد، ويتبيّن لنا ذلك من خلال تغيّر نبرة الصوت لدى الراوي، كما يتفضّل ببعض آرائه حول شخصياته خاصّة، ولكن دون أن يُسهب في ذلك، إذ توقّفت تعليقات الراوي على استحسان الأفعال الخيّرة التي تقوم بها شخصية البطل، واستنكار كلّ عمل شرّير يسعى لعرقلة البطل.

وجاءت تدّخلاته شفوية أو من خلال ملامح وجهه وتعبيراته الإيمائية، وقد يكون الجسد كلّه مشاركا في عملية الرّواية.

تقول الباحثة طرحة زاهية[1] في هذا الصّدد: ((عملية الرّواية في الأدب الشعبي لا تتوقّف عند التعبير الكلامي الناطق بل تتعدّاه إلى مجال آخر لا يقلّ أهمية عن الأوّل، إنّه الأداء الذي يعبّر الرّاوي من خلاله عن فكرة، فيزيدها وضوحا، أو عن إحساس مضمر فيظهره.

فالأداء – إذا صحّ التعبير – لغة ثانية غير ناطقة تشمل الإشارات والحركات والملامح. فتجعل من الرّاوي ممثّلاً مسرحيًا يؤدي لوحده أدوارًا متنّوعة بتنوّع شخصيات الحكاية الواحدة، ونجاح الدور طبعًا متوقّف على الرّاوي المتقن والبارع في التمثيل)).

ونجد في الكثير من الرّوايات الشفوية، أنّ المروي له يتدخّل ليساعد الرّاوي في عمله، ليذكّره أو ليتابع عملية الرّواية عوضا عنه. وقد يتدّخل أيضا بتعليقاته وأحاسيسه، ويندمج مع أحداث الحكاية.

إنّ عملية السرد في المرّويات الشفوية لا يمكن دراستها بمعزل عن العلاقة بين الرّاوي والمروي له، إذ هما الركيزتان الأساسيتان لعملية السرد، ونجدهما في هذه الحكاية، وفي حكايات أخرى، في علاقة حوارية. فقد يتدّخل المروي له أيضا ليستعجل الرّاوي في عملية السرد قائلا له: ((*إيه، ماذا بعد*))، إلى جانب العلاقة المباشرة التي لمسناها في الحكاية الشعبية بين الرّاوي والمروي له، لاحظنا علاقة أخرى تخلّلت سرد حكاية "جبل الظلام"، وحكايات شعبية أخرى، وتتمثل في انحياز الرّاوي والمروي له إلى البطل، وإلى كلّ من ساعده في اجتياز الاختبارات التي أخضع لها، وقد أشارت الباحثة طرحة زاهية في رسالتها إلى أمثلة عديدة من هذا النّوع، وقد تجلّت هذه العلاقة أكثر من خلال حكاية "أعمر النصف"[2]، حيث نجد

---

1 – طرحة زاهية، *الحكاية الشعبية الجزائرية بمنطقة جرجرة* (الأربعاء ناث واسيف)، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة مولود معمري، 1993 – 1994، ص 104.

2 – انظر طرحة زاهية، المرجع السابق، الملحق، ص 46.

الرّاوية ترفق عملية سردها بعدّة تعبيرات تبيّن انحيازها لوالدة البطل المحقورة، لا لشيء إلاّ لكونها "عبدة". فجعلت في أدنى المراتب الاجتماعية، على عكس الزوجتين الأخريين للسلطان، اللتين حظيتا بعدّة امتيازات، لأنهما تنتميان إلى شريحتين اجتماعيتين* أخريين، وهما: القبائل (الأحرار)، المرابطون (رجال الدين)، وقد استغلّت زوجتا السلطان القبائلية والمرابطة مركزيهما لكي تسيئا إلى ضرّتهما، إذ جاءت المرابطة والقبائلية على وفاق وتفاهم تام.

نجد أنّ الرّاوية في هذه الحكاية أحدثت عدّة تغييرات، بالمقارنة بالروايات الأخرى (versions)، إذ جعلت والدة البطل والتي هي الزّوجة الثالثة للسلطان "عبدة"، تنتمي إلى شريحة العبيد، في حين نجد هذه الزوجات، في الرّوايات الأخرى، ينتمين إلى نفس الطبقة الاجتماعية، ونجد أنّ الإساءة ضدّ والدة البطل في هذا النّوع من الرّوايات تأتي بدافع غيرة الزوجتين الأخريين، اللتين قد يحسّا بالغيرة تجاهها لجمالها، أو لذكائها، أو لصغر سنّها. أمّا في حكاية "أعمر النّصف" التي تعرّضنا لها، فقد جاءت الإساءة، لأنّ والدة البطل "عبدة". ونجد أنّ الرّاوية قد أسقطت هنا مشاعرها وعبّرت من خلال هذه الشخصية الضحيّة عن معاناتها، لأنها تنتمي إلى شريحة العبيد، في الواقع. فمن خلال هذه الحكاية حاولت الرّاوية التعبير عن معاناتها ومعاناة كلّ فرد ينتمي إلى هذه الشريحة الاجتماعية، كما عبّرت عن طموحها في التطلّع إلى مراتب اجتماعية أكبر.

يعتمد الرّاوي في الحكايات الشعبية الشفوية كثيرا على ما يحيط به في عملية السرد، خاصة عندما يتعلق الأمر بالوصف، فنجده يستعين بما حوله ليصف جوّ تلك الحكاية التي يرويها، كأن يقول مثلا: ((*كان الحال معتما مثل حال هذا اليوم*)). ولن يستطع أحد أن يعرف نوعية الحال، إذا لم يكن حاضرا لعملية الرّواية تلك. كما نجد الرّاوي يلجأ كثيرا إلى الإشارات بيده خاصة، لكي يصف طول بطله، كأن يقول "إنه كبيرا بقدر هذا – Annect- ilat"، ويشير بيده إلى الحجم الذي يصفه. كما يصف بطله ذاك بالقمر في الجمال، وقد يشبهه بالأسد في الإقدام والشجاعة.

---

* – ينقسم المجتمع القبائلي التقليدي إلى ثلاث شرائح اجتماعية متفاوتة المراتب: المرابطين والقبائل (الأحرار) والعبيد.

وقد يلجأ أيضا إلى التكرار، كأن يقول((*إنّه طويل، طويل، ... جدّا*)). تظهر هذه السمة في معظم الحكايات التي استمعنا إليها، حيث لا نجد تحليلا للشخصيات، ولا نجد وصفا دقيقا لها. وقد يستخدم تعبيرات مستوحاة من الطبيعة، مثل وصف البطل وجماله مشبّها إياه بالقمر أو الشمس، أو بالأسد في الشجاعة، دون التعرّض إلى وصف دقيق لملامح وجهه. والدّليل على ذلك هو صورة الغول waγzen أو الغولة teryelالتي تكوّنت في المخيّلة الشعبية، فهي صورة باهتة، تقترب من صورة إنسان ضخم الجثة يكسوه شعر طويل، وهكذا لم تستطع المخيّلة الشعبية الخروج عن المألوف المتّمثل في صورة الإنسان أو الحيوان.

إنّ العملية السردية في هذه الحكايات، تعتمد كثيرا على سرد الأحداث. وتندرج ضمن هذه السردية الشفوية سردية أخرى تتمثل في ما يطرأ على الوجه والجسد من التغيرات، يصدر عنهما إشارات وحركات، يمكن إدراجها في الشعرية الشفوية، نظرا لوقعها في النفوس، وأيضا نظرًا للدّور الذي تلعبه في عملية الرّواية، فإنّ الرّاوي الذي لا يعتمد الأداء الحسن في عمله، لا ينجح كراوٍ، وهنا يكمن الفرق بين الرّواة. يقول الباحث عبد الحميد بورايو في شأن الرّواة: ((يستطيع الجميع أنْ يردّد قصصًا ممّا يسمعه، غير أنّ هناك أفرادًا يتمتعون باستعداد خاص، يقبلون على تلقيها بشهية، ويجدون في أنفسهم ميلا لرواية ما يسمعون على غيرهم. فيجالسون الرّواة، ويستوعبون فنيات عملية القّص، كالصيّغ وطرق الأداء الصوتي والبنية التركيبية للنّمط القصصي والتي شبّهها أحد الباحثين بالمقدرة الكامنة في عقل الفرد والتي تساعده على الكلام (المقدرة اللغوية)))[1].

ويقول أيضا: ((والرّواة في رحلتهم مع الرّاوية، يتفاوتون فيما بينهم فيما يخّص اتساع حصيلتهم من التراث القصصي، ومواهبهم الفيزيولوجية، التي تتعلق بالهيئة والصوت وملامح الوجه، وسيطرتهم على أدواتهم الفنية في عملية القص ...))[2].

ويدرك المروي له هذا التفاوت بين الرّواة ويقدّر إمكانيات الرّاوي فلذا نجده يرشح من يراه قادرا أكثر من غيره لأداء القصة.

---

1 – عبد الحميد بورايو، *البطل الملمحي والبطلة الضحية في الأدب الشفوي الجزائري*، المرجع السابق، ص 6.

2 – المرجع نفسه، ص 7.

إنّ الرّاوي في المرويات الشفوية كثيرا ما يكون راويا خارج حكائي، إذ إنّه يروي أحداثا ليست بأحداث زمانه، ولا علاقة له بها تمامًا ولا بالشخصيات التي يقحمها في مادته الروائية.

لقد أشار الدكتور عبد اللّه إبراهيم إلى أهمّ الفروق بين السرود الشفوية والكتابية، فلم يرجعها إلى عامل الزمن، كون الأولى تنتمي إلى الماضي البعيد، أما الثانية فإنها تنتمي إلى العصر الحديث ويكمن الاختلاف حسب رأيه في كون السرود الشفوية تتميّز بالبروز الكامل للمكونات السردية التي تكونها حين تجعل هذه السرود كل عنصر قائم ظاهر، حيث إنّ هذه المرويات لا توجد إلاّ بالحضور الجلّي للرّاوي والمرويّ والمروي له، ولا يمكن أن تغييب أي عنصر، وإلاّ فلن تكون هناك عملية الرّواية. في حين تكون عملية السرد في السرود المكتوبة تمثيل أو محاكاة لعملية السرد الشفوية.

تقدّم الحكاية الشعبية أشكالا متنّوعة للرّاوي المفارق لمرويه، بل إنّ هذا الرّاوي سمة مميّزة لهذا النّوع من السرود. ويتلقى الرّاوي مادته الحكائية من رواة آخرين، كما قد يظهر هذا الرّاوي بصيغة داخل حكائي وذلك رغم المسافة التي تبعده عن المرويّ، يقول عبد اللّه إبراهيم في هذا الشأن: ((... إنّ المرويات السردية الشفاهية، تجعل "المسافة" واضحة بين مكوّنات البنية السردية، فالرّاوي، غالبا ما يكون متعيّنا، سواء بسماته، أم بالمسافة التي تفصله زمانيا، عمّا يروي، بحيث يروي أحداثا لا تعاصره، وقد لا ترتبط به إلاّ كونه راويا لها فحسب...))[1].

قد يلجأ الرّاوي "خارج حكائي" أو كما سمّاه عبد اللّه إبراهيم "الرّاوي المفارق لمرويه، إلى استغلال تقنية "داخل حكائي" حيث يقحم شخصيته الرئيسية، لكي تروي أحداثا عاشها، أو كان سببا في حدوثها، وقد ظهر ذلك في رواية "جبل الظلام. حيث أعاد البطل حكايته على أبيه، فيكون هنا الرّاوي "داخل حكائي"، إذ إنّه يحكي أحداث قصته الشخصية، كما يتغّير أيضا المروي له فيصبح يتمثّل في والد البطل.

---

1 – د. عبد اللّه ابراهيم، *السردية العربية*، المرجع السابق، ص 15.

وفي العديد من الحكايات الشفوية الشعبية، نجد تعدّد الرّواة على هذا الشكل. ويعدّ ذلك سمة من سمّات السرود الشفوية الشعبية، وهذا يجعل منها نسيج روايات أكثر ممّا هي تكوين أفعال، وأنّها تنطوي على قابلية غير محدودة لتقبل أية رواية كانت في إطارها، ولنأخذ على سبيل المثال حكايات ألف ليلة وليلة. ونجد هذه السمة أيضا في الحكايات الشعبية القبائلية.

إنّ تعدّد صيغ ظهور الرّواة قد يفرز علاقات مختلفة بين الرّاوي والمرويّ.

إنّ الرّاوي لحكاية "جبل الظلام" يندرج ضمن خصائص الرّاوي خارج حكائي، كونه يتلقى الرّواية عن راو آخر، فهو بعيد عمّا يرويه، أمّا الرّاوي الثاني لنفس الحكاية، فنجده داخل حكائي وهو على علاقة مباشرة بما يرويه، حيث يحكي للمروي له قصته وقد ذكرنا ذلك.

إنّ بعد الرّاوي عن المادة الحكائية لم يمنعه من إقحام آرائه وتعليقاته، إذ نجده يستحسن أفعال الخيّرين ويستهجن أفعال الأشرار. ففي الحكاية التي أشرنا إليها سابقا "اعمر النّصف" نجد الموقف الذّاتي للراوية جليا، إذ تقول:

((*وفي أحد الأيّام أتى زوجها بالتّفاح، إذن أخذت كلّ واحدة تفاحة كاملة، أمّا العبدة، فأعطوها نصف تفاحة، ووضعت إثر ذلك ولدا سمّته "اعمر النّصف". أمّا الأخريان فقد وضعت كلّ منهما ذكرًا كاملاً، نعم، نعم – يا بنيّتي – أخذتا ترميان عليها الرّماد، لقد احتقرتاها إلى أقصى درجة، وضعت طفلا اسمه "اعمر النّصف"، كان ذليلا يمشي عليه القمل وكلّ شيء...*))[1].

((Ass-nni, yewwi-d wergaz tiţţeffaḥin,ihi ddemt-d yiwet yiwet , neţţat fkant-as nnefṣ, tesɛa-d aqcic uqment-as isem "Aɛmer nnefṣ", tid-nni sɛant-d akk arrac kemlen; A yelli neɣlent fell-as iɣiɣden, ḥqrent-ţ kan dayen-nni. Tesɛa-d aqcic isem-is Aɛmer nnefṣ, tillicin, kullec...)).

نلاحظ من هذه القطعة المروية أنّ الراوية انحازت كثيرا لجانب "العبدة– Taklit" ويتجلّى ذلك بوضوح في قولها "احتقرناها" ومن خلال عبارات أخرى مثل:

((*تلك العبدة المسكينة احتقرتاها، ووضعتاها في الاسطبل، جعلتا منها خادمة*))[2].

---

1 – طرحة زاهية، *الحكاية الشعبية الجزائرية بمنطقه جرجرة*، المرجع السابق، ملحق الحكايات ص 47.

2 – المرجع نفسه، ص 47.

يتجلّى الموقف الذاتي للراوية وميلها للعبدة في قولها "المسكينة" إذ لم تأت هذه الكلمة بطريقة عفوية، فهي تعبّر من خلالها عن تذمّرها لما كانت تعانيه تلك المرأة، إذ ترى في معاناة تلك الشخصية الحكائية معاناتها هي كامرأة تنتمي هي أيضا إلى شريحة العبيد، حسب تحديد الباحثة "طرحة زاهية" لهويّة الراوية.

نلاحظ في هذه الحكاية أنّ المرأة المحتقرة هي "العبدة – Taklit"، أمّا في الرّوايات الأخرى فنجد البطلة امرأة عادية، تعرّضت للإساءة من ضرّاتها لأسباب أخرى كالغيرة.

إنّ تدخّل الراوي لاستحسان واستنكار أعمال البطل أو الخصم، يجعل منه مربّيا، يسعى من خلال حكاياته إلى تمجيد الأعمال الجيدة، ورفض كلّ ما هو منافٍ لأخلاقيات المجتمع، مثل الكذب، الغشّ،...

ولكن نجد أحيانا رفضًا لأخلاقيات المجتمع، فالمثال الذي قدّم يعطينا رأي جماعة من المجتمع "**العبيد**" ترفض قيمة اجتماعية متمثلة في وضع الحدود والدّرجات غير الأخلاقية وغير المنطقية بين أفراد المجتمع الواحد.

2 - السرد في حكاية "الغول" "Awaγezniw" لـــ"بلعيد أث علي"

نلاحظ من خلال العنوان "**الغول**" أنّ هذه الحكاية الشعبية مختلفة عن الحكاية التي ذكرناها سابقا، غير أنّ الاختلاف يمسّ العنوان فقط، أمّا الحكاية فهي نفسها، باستثناء بعض العناصر وهي:

- المتسبّب في ضياع ثروة الأب، ويتمثل هنا في معاشرة الابن لبعض المتشردين في المدينة، وانقياده لتوجّهاتهم السلوكية

- شخصيات جاءت عديدة بالمقارنة بالحكاية المروية شفويا، إذ كان لـــ"الغول" سبع بنات جميلات، وأجملهّن جميعا الصغرى التي وقفت مع البطل وأنقذته من بطش أبيها.

أمّا فيما يخصّ عملية السرد فقد جاءت مشابهة لبنية الحكاية الشعبية المروية شفويا، إذ نجد نفس الوظائف التي رأيناها في حكاية "جبل الظلام" .

تبدأ الحكاية عند بلعيد أث علي أيضا بوظيفة "**الطلب**"، إذ طلب الأب من الابن أن يراعي أملاكه في غيابه، ثم ظهرت وظيفة "**المنع**" ووظيفة "**انتهاك المنع**"، تماما مثلما رأينا في الحكاية الشعبية الشفوية، إذ نجد انسياق ابن السلطان وراء اللهو والقمار، في حين كان طلب أبيه رعاية شوؤن مملكته، والابتعاد عن المحرّمات، كما أنّه لم يقرّ بواجباته نحو أمّه. نجد أيضا وظيفة "**الاستنطاق**" عندما سأل الغول المتنكّر في هيئة إنسان ابن السلطان عن سبب حزنه. ثمّ تلتها وظيفة "**الإخبار**"، إذ أخبر الشاب ذلك الرجل عن سبب همّه. وظهرت وظيفة "**الخدعة**" في الوعد الذي قطعه البطل على نفسه بالذهاب إلى مملكة "**وغزن**" دون أن يتعرّف عليه، وهنا تظهر وظيفة "**التواطؤ**"، حيث قبل البطل بما طلب منه الغول وسهّل عليه مهمّة الإساءة دون أن يعرف ذلك.

لقد أطال بلعيد أث علي في تعليقه حول الوعد الذي قطعه ابن السلطان للرجل الذي أعاد إليه ثروته. إذ ألحّ هذا الأخير على هذا الوعد لمعرفته المسبقة أنّه إذا

نطق الشاب بالوعد، فلن يتراجع في كلامه مهما كانت العواقب، إذ يعتبر الوفاء بالوعد من شيم أفراد المجتمع القبائلي. لقد ركّز بلعيد أث علي على هذه النقطة وأسهب في شرحها، وجاءت الوظائف متباعدة لكثرة تعليقات الراوي، ورغم ذلك نجد أنّ "بلعيد أث علي" قد حافظ هو أيضا على الإطار العام للحكاية، حيث تبدأ حكايته بوظيفة "**المنع**" وتنتهي بوظيفة "**الزواج**"، وظهر الاختلاف في كمية التعليقات ونوعيتها، إذ أدّت دورا معرفيا، حيث سعى الراوي من خلال تدخلاته الكثيرة إلى إبراز خصوصيات المجتمع القبائلي وشيم أفراده.

لقد حافظ الكاتب أيضا على طريقة السرد الشفوي، حيث جاء الراوي والمروي له بارزين، رغم أنّهما لم يكن لهما حضور جسدي، إلاّ أنّنا نلمس وجودهما من خلال طريقة السرد، إذ نجد الراوي يستعمل صيغة الجمع جاعلا الراوي والمروي له في صفّ واحد، يقول الراوي:

((*إيه، الآن إن شاء الله، أنا راني معكم يا إخواني، وأستسمحكم في قسط من الراحة، أمّا "سعدي" فنتركه وهو يسارع إلى حيث موعده، أمّا أنا فسأشعل سيجارة إن وافقتم طبعا...*))[1].

((ihi tura, nekk, ma yefka ṛebbi seg-wen, ay atma,ad-iyi-tsemḥem, ad steɛfuɣ cwiṭ; ma d Sseɛdi ad -s-nanef la yeṭṭazzal. Ma d nekk ma ur ken-ṭṭurruɣ ara ad ceɛleɣ yiwen n ddexxan...)).

نجد الرّاوي يقحم آراءه في الحكاية ويقحم المروي له في عملية السرد، وكثيرا ما يخاطبه ويكلّمه وكأنّه حاضر أمامه. وهنا يؤكد على دوره كراوٍ، وأنّ حدوده تتوقف عند سرد الأحداث، كما يؤكد أيضا على حضوره مع المروي له، وقد صرّح بذلك قائلا: ((*راني معكم يا إخواني...*))، أو عندما قال: ((*اسمحوا لي بقسط من الراحة*)).

ينفرد الراوي عند "بلعيد أث علي" بتعليقاته الكثيرة وتدخلاته في كل موضوع، حيث يجعل نفسه تارة شاهدا للأحداث، يروي حكايته وكأنّه يصور لنا مشاهد تمرّ أمام عينيه، فهو يعرض علينا حكايته أكثر ممّا كان يسردها لنا، وفي أحد المقاطع كان يحدّث المروي له عن أضرار السيجارة والقمار، وفجأة توقّف قائلا:

---

1 - J.M.DALLET et J.L.DEGEZELLE, *Les cahiers de Belaid ou la kabylie d'antan*, op. cit.,p.6.

((...ششت...اسكت...الطبل يصمّ الآذان، البارود يسمع من كل الجهات، النساء يولولن...ماذا حدث؟ ماذا حدث؟ إنّه السلطان، إنّه السلطان الذي رجع من الحجّ...))[1].

((... ccet...susem kan...ṭṭbel d lγiḍa sɛeẓẓgen ddunit, lbarud la yeṭṭerḍiq s igenni, tilawin la sliliwent ...d acu yeḍran? d acu yellan? D sselṭan, d sselṭan i d-yusan si lḥiğ...)).

وكأنّ الراوي في صدد تصوير مشهد تليفزيوني، كما وجدناه قد ألغى عامل الزمن، إذ كان يحكي بصيغة المضارع، ممّا أضفى على عملية سرده روحًا وحيوية، استغلّ من أجل ذلك أيضا تقنية الأسلوب المباشر، وتقنية الراوي المشاهد، الذي لا يعلم من عالمه الحكائي إلاّ ما تعرفه الشخصية، وتبيّن لنا ذلك من خلال تساؤله: ((*ماذا حدث؟ ماذا حدث؟*)). وهذه التقنية نصادفها كثيرا في المسرودات المكتوبة.

لقد جاءت هذه الحكاية مروية تارة بصيغة راوٍ داخل حكائي وتارة أخرى بصيغة راوٍ خارج حكائي، وذلك وفق المسرود. يتدخل الراوي بضمير المتكلم "الجمع" أو"المفرد" كلّما تعلّق الأمر بتعليقاته وتحليلاته. ويتدخل بضمير الغائب عندما يتعلّق الأمر بأحداث القصة، ولكن رغم ظهوره بصيغة خارج حكائي، إلاّ أنّه كان عالمًا بفضائه الحكائي، إذ نجده وراء خطوات البطل، يعرف أين يذهب وفي ماذا يفكّر، يتسلّل إلى أعماقه وخلجات قلبه، يقول عن بطله "سعدي":

((*...لكنّه لا يبالي بما يحيط به، تفكيره كلّه صار لـــ"فظمة"، فمنذ الصبيحة التي قضاها معها وصورتها تلازم خاطره ولا تفارق عينيه...*)) [1].

((...Lameɛna, am wakken ur d-yecliɛ ara, neγ yeṭṭu-tent,lɛeql-is iṛuḥ ala γer Faḍma. Seg tṣebḥit yesɛedda yid-s, yella neṭṭat ur teṭṭaxer ara deg wul-is, wala zdat wallen-is.))

إنّ الراوي يعرف ما يشغل ذهن "سعدي"، إذ يعرف أنّه لا يبالي بالاختبار الذي عليه اجتيازه، حيث كان مشغول الذهن، وصار لا يفكر إلا بـــ"فظمة– Faḍma" التي

1 - J.M.DALLET et J. L. DEGEZELLE, *Les cahiers de Belaid ou la kabylie d'antan*, op. cit., p.6.
1 - Ibid, p.12.

دخلت قلبه دون أن يشعر. "فظمة" أيضا هي مصبّ اهتمام الراوي، فهو يعرف ما يجول في خاطرها، حيث كانت تستعجل ذهابها إلى "سعدي" وتتوق إلى رؤيته، دون أن تفصح عن ذلك خوفا من أمّها.

وأهمّ ملاحظة يمكننا الإشارة إليها هي أن الراوي قد اهتم بقصة حب "سعدي" و"فظمة" وجعلها تقريبا قصة موازية للحكاية التي يرويها، فقد مهد لذلك من خلال وصفه لجمال "سعدي" وجمال "فظمة"، وغيرة أخواتها منها، ثم وقف كثيرا عند اللحظات التي كانت تجمع بينهما، كما كان يقف كثيرا أيضا عند اللحظات التي يفكر فيها الواحد في الآخر.

لاحظنا بعد قراءة حكاية المدونة عدة اختلافات نوردها فيما يلي:

- تعدد الشخصيات، إذ ظهرت شخصية أخرى فعالة هي "أصحاب ابن السلطان، الذين كانوا سببا في هلاكه، كما ظهرت شخصية لها وزنها أيضا في مجرى الأحداث وهي ابنة "الغول – Waγzen" الصغرى المسماة "فظمة".

- تسمية الشخصيات، فنجد أنّ في المرويات الشفوية لا أثر لهذه الظاهرة إلا في حالات خاصة، إذ نجد تسميات قديمة جدا غير متداولة الآن مثل اسم "**لونجة Lunğa-**" أو "**زلقوم-Zclgum**"، أما في هذه الحكاية، وفي معظم مدونات "بلعيد أث علي" نجد أسماء مثل "**فظمة"- Faḍma**"، "**سعدي-Sseɛdi**" و"**يدير-"Yidir** ، وهي أسماء مستوحاة من الواقع المعيش، الشيء الذي يضفي بصمة من الواقعية على هذه الحكايات.

- تدخلات الراوي الكثيرة بأفكاره وانطباعاته، حول الجمال، الحب... نأخذ على سبيل المثال تدخلات الراوي حول جمال "سعدي" و"فظمة"، يقول فيما يخص جمال "سعدي":

((*وهب الله سعدي ما لا يمكن شراؤه لا بالمال ولا بالتربية الصالحة، وهبه الله جمالا فائقا...*))[1].

1 - J.M.DALLETet J.L.DEGEZELLE, *Les cahiers de Belaid ou la kabylie d'antan*,op. cit., p.2.

((Sseɛdi yerna-as ṛebbi tin ur d-ssasayen la yedrimen, la ţţrebga, yefka-yas ṛebbi ṣṣifa d zzyen d sser)).

يقول عن جمال "فظمة":

((*وهبها الله حظا، إنّها أجملهن جميعًا، بقامتها وشعرها، بابتسامتها التي تملأ القلوب فرحا، أمّا عيونها فإنها تناجي القلوب...*))[1].

((Yefka-yas-ţţ uxellaq, lqed armi d sser, seg useḍsu yessefraḥen ul armi d allen iheddren i lxaṭer)).

لقد حظيت هذه الشخصية بوصف دقيق نوعا ما من طرف الراوي، إذ وقف في وصفه لها عند خصلات شعرها وعنقها، ولكنه كان وصفا مجملا، لا يمكن للقارئ أن يرسم صورة واضحة لمعالم الفتاة، لأنّ الوصف، كما لاحظناه، كان عامًّا، إذ استعان الراوي في وصف جمال "سعدي – فظمة" بأبيات شعرية أقحمها في عملية سرده وتحليله. لجأ الراوي في عملية السرد إلى تقنية الاستباق، حيث مهد ببيت شعري ليحدث القارئ عن جمال "فظمة" وعمرها، تمهيدا لما سيأتي من علاقة حب بين هذه الشخصية والبطل "سعدي".

إنّ موضوع الحبّ الذي أقحمه "بلعيد أث علي" في هذه الحكاية المدونة يفصح كثيرا عن التغيرات التي أوجدها في مدوناته، إذ يعتبر موضوع الحب من طابوهات هذا المجتمع، لا يمكن الإفصاح عنه بهذه الطريقة علانية أمام الجميع. وإنّما يفهم من سياق الكلام، وكثيرا ما يعبّر عنه من خلال رغبة الزواج بشخص معين، وهي العلاقة الوحيدة المسموح بها في المجتمع القبائلي. أمّا عند "بلعيد أث علي" فلم يُطل الراوي فقط في تحليل هذا الموضوع، وإنّما انطلق في سرد تجاربه العاطفية ومشاعره الشخصية. قال في أحد تدخلاته:

((*ربّما جربت معنى العشق...المرأة برقّتها وحنانها حين تعشق يتغيّر وجهها ويفيض جمالا حتى وإن كانت قبيحة، فعندما تعشق يظهر عليها نور يضيء وجهها جمالا يسحر الناظرين...*))[2].

---

1 - J.M.DALLETet J.L.DEGEZELLE, *Les cahiers de Belaid ou la kabylie d'antan*,op. cit., p.8.
2 – Ibid, p. 13.

((Ahat imi jerbeɣ nekk, lḥaṣun rriɣ-d s lexbar, tameṭṭut,ladɣa tameṭṭut seg wakken leqqaqet, mi ara teɛceq,ɣas tecmet, udem-is yeṭṭbeddil, yeṭṭban yezyen,yeṭṭali-t-id nnuṛ n wul)).

كثرت تدخلات الراوي، إذ كان له في كلّ موضوع رأي أو تعليق، يدلي به إلى السامع (القارئ). نقول السامع لأنّ الراوي يستحضر المروي له، ويتخيله أمامه، فهو يخاطبه ويكلمه، وكأنه أمامه.

نلاحظ من خلال تدخلات الراوي تعاطفه مع أبطاله، حيث كثيرا ما يفصح عن استحسانه لأعمال أبطاله "قظمة-سعدي"، كما كان ينفر من "الغول-Waɣzen"، وخاصة "الغولة – Teryel"، التي أظهرت حقدا كبيرا وبغضا لا مثيل له تجاه البطل، ولقد تمادت في بغضها، وحولته تجاه ابنتها عندما أحسّت أنّها لا تشاركها أحاسيسها الخبيثة كالحقد والغيرة.

إلى جانب هذه التعديلات التي أدخلها "بلعيد أث علي" في عملية تدوينه، من تحليل ووصف وتعليق، نجد تعديلات أخرى تخص علاقة الراوي بالمروي له، التي كانت متباينة، وذلك حسب المروي. فعندما يكون في صدد التعليق، تكون علاقة الراوي بالمروي له مباشرة على غرار العلاقة التي لاحظناها في المرويات الشفوية. يتدخل الراوي في المقطع الموالي قائلا للمروي له:

((*الآن ربّما تريدون أن أقول لكم أنّ لهما ذرية كثيرة، لا، لا، إني أتمنّى أن يبقيا شابين كما كانا وجميلين من أجلكم*))[1].

((Ihi tura meḥsub tebɣam awen-d-iniɣ sɛun-d Faḍma d Sseɛdi aṭas n werrac...ɛacen armi meyyat sna.Ala,ala,axaṭar lemmer ṭṭafeɣ, ad qqimen kan akken deg lxaṭer-nwen d imuzyinen, d imeẓyanen.)).

لقد أقحم الراوي المروي له مرارًا، تارة يخاطبه مباشرة مثلما رأينا في المثال السابق، وتارة أخرى نجده يعبّر عما يختلج في أعماقه قائلا:

1 - J.M.DALLETet J.L.DEGEZELLE, *Les cahiers de Belaid ou la kabylie d'antan*,op. cit., p. 23.

((*كلّما رأيت واحدة منهن قلت إنّها أجملهن جميعا*))[1].

((...Tin tessekdeḍ ad s-tiniḍ: tif-itent akk)).

ولكن عندما يكون الراوي في صدد سرد الأحداث، يكون على مسافة من المروي له، وتكون العلاقة هنا غير مباشرة.

لم يقتصر الراوي في عملية حكيه هذه على سرد الأحداث، وإنما تطرق إلى أفكار شخصياته ومشاعرها وغاص في أعماقها وفسّر لنا دوافع أفعالها، وأرجع كل فعل خبيث إلى نفسية خبيثة وشريرة، كما أرجع كل فعل خير إلى نفسية خيرة ذات أحاسيس جميلة.

لقد تنوعت صيغ تدخلات الراوي، حيث تكون تارة بصيغة **خارج حكائي**، الموجود في كل مكان والعالم بكل شيء، وتكون هذه الصيغة كلّما كان الراوي في صدد سرد الأحداث. كما كان يتدخل بصيغة **داخل حكائي**، حيث تكون نظرته عميقة وتحليلية كلّما تعلق الأمر بالأقواس التي يفتحها للتعليق.

1 - J.M.DALLETet J.L.DEGEZELLE, *Les cahiers de Belaid ou la kabylie d'antan*, op. cit.,p 8.

3 – دراسة عملية السرد في مؤلف AMEXLUḌ (المزيج) لـــ"بلعيد أث علي"

سبق القول أن "بلعيد أث علي" كان من الأوائل الذين ألفوا بالقبائلية، لقد بادر بتدوين ما كان يروى شفويا، ثم ألف بنفس الطريقة حكايات وجمعها في جزء من كتابه "**كراريس بلعيد**" تحت عنوان **Amexluḍ (المزيج)**.

يحتوي هذا المؤلّف على ثلاثة أجزاء وهي:

- الحكايات **الشعبية الشفوية–Timucuha**: جمعها من التراث الشفوي ودوّنها، معدلا إياها كما سبق أن رأينا ذلك.
- **المزيج –Amexluḍ** : ويتمثل في مجموعة من الحكايات ألفها على نسق الحكايات الشعبية التي دونها.
- **الأشعار – "Isefra"**: من نظمه أيضا، وكانت في شتى المواضيع.

المزيج: هو نوع أدبي خاص بـــ"**بلعيد أث علي**"، حاول فيه استغلال بنية الحكاية الشعبية ليعطي صورة تحليلية نقدية عن المجتمع القبائلي. ومن خلال عناوينها، نلاحظ اختلافها عن الحكايات الشعبية المتداولة شفويا والمدونة، إذ أزال عنها تلك الصبغة الخرافية والعجيبة للحكاية الشعبية، ومن بين المواضيع التي تعرض لها: الخطوبة، فنجان القهوة، نساء القرية...الخ.

سنتعرض في دراستنا هذه إلى حكاية "**الخطوبة–Lexḍubegga**"، وحكاية "**ولي الجبل–Lwali n wedrar**".

فيما يخصّ حكاية "ولي الجبل"، وعلى عكس ما رأينا في الحكايات الأخرى، فإنّ "بلعيد أث علي" قد اقتبس من الحكايات الشعبية العجيبة، ويتجلّى الاقتباس في توظيفه لشخصية "**السلطان بوقارو–Buqerru**" التي استوحاها من الحكايات الخرافية، وجعل لها سطوة كبيرة على شخصية "**البطل–Buleγṭuṭ**"، حيث عرضه هذا السلطان لعدة اختبارات، لكي يفوز بثقته في الأخير. ويفوز بثقة الجميع في تلك المنطقة.

لقد كانت لذلك السلطان عدة قدرات، كما كانت ابنته جميلة، على غرار السلاطين الذين نجدهم في حكايات ألف ليلة وليلة. ويمكن حذف ذلك الجزء من الحكاية، دون أن يتغير موضوعها. وكأنّه أقحم ذلك الجزء ليضفي على حكايته بصمة الغرابة والطرافة التي نجدها في الحكايات الشعبية العجيبة.

أمّا الحكايات الأخرى، فنجدها مجردة من هذه السّمة، فكانت تحليلية ونقدية أكثر، مع نظرة ثاقبة للحياة بإيجابياتها وسلبياتها. يجب الإشارة إلى أن حكاية "**ولي الجبل**" لم تدرج في الجزء المخصص لمؤلفات "بلعيد أث علي" (Amexluḍ) ، وإنّما أدرجها، الأبوان: "**جون ماري دالي، ودي جيزال**" في جزء المدونات، إلا أنّ هذه الحكاية لا علاقة لها بالتراث الشفوي ولا بالحكايات الشعبية الشفوية، فهي من إبداع "بلعيد أت علي".

أ – دراسة السرد في قصّة "Lexḍubegga" (الخطوبة)

حكاية الخطوبة عبارة عن قصة اجتماعية نقدية، تنقسم إلى قسمين هما:

الأول: يتناول مسألة الخطوبة كظاهرة اجتماعية متجذرة في المجتمع القبائلي، لقد كان الكاتب موضوعيا في طرحه لهذه الظاهرة، إذ حلّلها بكل سلبياتها وإيجابيتها. وتعرض فيها إلى الطريقة التي تتم بها الخطوبة، من أول خطوة التي تبدأ بسعي النساء بحثا عن الطفلة المناسبة حتى آخر خطوة، حيث يلتقي الرجال لإعطائها الطابع الرسمي، مبينًا أطرافها وطرق إتمامها.

الثاني: هذا الجزء عبارة عن قصة قصيرة، موضوعها "**الخطوبة**" و"**الزواج**". لقد بدأ "بلعيد أث علي" قصته بشجار كبير بين والدة "سعيد" بطل هذه القصة و"ذهبية" كنّتها، معلنا من خلال ذلك عن فشل "سعيد" و"ذهبية" في علاقتهما الزوجية. وبعد ذلك طلب "سعيد" من أخته "مالحة" أن تخطب له امرأة، لأنّ أمه قد فشلت في هذه المهمة. ونلاحظ أنّ هذا الجزء بمثابة تطبيق للدراسة التي أقامها في الجزء الأول، إذ بيّن من خلال هذه القصة، كيف تتم الخطوبة، وكيف يتم الإعلان عنها؟ ومتى؟

لقد جاءت هذه الحكاية بصيغة السارد أو الراوي خارج حكائي، الذي يقف وراء شخصياته ويتتبع خطواتها بكل أمانة. استغل الكاتب كثيرا تقنية العرض، إذ أدرج حوارات شخصياته وتعليقاتها وأقحمها مرارًا في عملية السرد.

إنّ الراوي في هذه القصة، لم يتوقف عند سرد أحداثها، وإنما تدخل بتعليقاته وتحاليله، على غرار كلّ حكايات "بلعيد أث علي". يقول الراوي، وهو يعلّق على موضوع المرأة القبائلية وسنها ومعاناتها:

((... *ولكن القبائليات ليس لهنّ سنّ ظاهر، بمعنى لا نستطيع أن نتعرف على سنهن وحتى مع نافذ البصيرة، فيصعب عليه أن يعرف كم سن القبائلية...*))[1].

((...Lameɛna tiqbayliyin ur sɛint ara leɛmeṛ,ɣas d win i wumi ḥercent wallen, yesɛeb ad imeyyez acḥal deg leɛmeṛ n teqbaylint.)).

1 - J.M.DALLET et J.L.DEGEZELLE, *Les cahiers de Belaid ou la kabylie d'antan*, op. cit., p.319.

جاءت قصة "الخطوبة" بنوعين من صيغ الراوي، راو داخل حكائي، والذي طغى على الجزء الأول، إذ جاء على شكل مقال اجتماعي نقدي، وقد اتسم كما قلنا بالموضوعية. أما الجزء الثاني فقد كان بمثابة قصة صغيرة، جاء فيها الراوي خارج حكائي وداخل حكائي في آن واحد، على غرار حكاية "وغزن – الغول"، حيث كان الراوي يتدخل بصيغ داخل حكائي عندما يتعلق الأمر بتعليقاته وأفكاره، ويتدخل بصيغة خارج حكائي عندما يتعلق بسرد أحداث تلك القصة القصيرة.

إنّ الموضوع الذي عالجه "بلعيد أث علي" في هذه القصة لا علاقة له بمواضيع الحكاية الشعبية، ولا بحكاية "الغول" التي دونها هذا الكاتب، إذ يندرج موضوعه ضمن المواضيع الجديدة التي تعالج المجتمع القبائلي وتحاول التعريف به.

لا يكمن الاختلاف فقط في الموضوع بحدّ ذاته، وإنّما يمس أيضا الطريقة التي وظّفها "بلعيد أث علي" لطرح هذا الموضوع، إذ جاء الجزء الأول مقالاً نقديًا اجتماعيًا، عالج فيه الكاتب موضوع الخطوبة والزواج، ومن ثمّ علاقة الرجل بالمرأة في المجتمع القبائلي بصفة خاصة. أمّا الجزء الثاني فهو ترجمة للجزء الأول في أسلوب قصصي شيّق، حيث استعان الكاتب بتقنية العرض كما قلنا، وهي تقنية حديثة، جعلت شخصيات هذه القصة في تفاعل فيما بينها، الشيء الذي أضفى عليها الحركة والحيوية.

ب – دراسة السرد في حكاية "Lwali n wedrar" (وليّ الجبل)

أما فيما يخص قصة "**ولي الجبل**–"**Lwali n wedrar**"، فهي أيضا تعالج موضوعا اجتماعيا، له علاقة وطيدة بـــ"موضوع المرابطين" ومكانتهم الاجتماعية في المجتمع القبائلي، وقد أشرنا إلى هذا الموضوع سابقا مع حكاية "أعمر النصف".

يتمحور موضوع هذه الحكاية حول "**الأولياء الصالحين**"، وحول المكانة الاجتماعية التي يتمتعون بها في المجتمع القبائلي من احترام وتقديس، حيث جعلهم أفراد هذا المجتمع وسيطا بينهم وبين الله، ويتقربون إليه من خلالهم، على غرار ولي الجبل هذا.

تعرض "بلعيد أث علي" من خلال موضوعه هذا "ولي الجبل" إلى المعتقدات الدينية القبائلية، ويتلخص ذلك فيما يلي:

– قصة رجل لم يسعفه الحظ في الحياة، إذ كان قاصرا ومنبوذا من طرف أهله، مما جعله أضحوكة الناس في القرية، كان إنسانا مهمشا.

ويشاء القدر أن يتزوج بامرأة تدعى "**Taḍadect**"، وتعني هذه الكلمة "**الخنصر**"، وسميت هكذا نظرا لقصر قامتها، إلا أنّها امرأة ذكية جدا، حيث كانت واعية بالتهميش والاحتقار اللذين كانت هي وزوجها يعانيان منهما، فقررت تغيير مجرى الأحداث، طلبت منه أن يخرج طالبا للرزق في القرى الأخرى المجاورة، إذ لا أحد في قريتهما يعطف عليهما أو يواسيهما، وإنّما كانا ضحيتي بطش أهلهم واستغلالهم، فكانوا يسخرون منهما، خاصة بعدما رفض "**بولغطوط–Buleγṭuṭ**"* – هكذا يسمونه في القرية– أن يعمل عندهم بدون مقابل، كما كان يفعل سابقا، إذ كان يعمل مقابل قطعة خبز يابسة وحفنة من التين المجفف.

خرج "بولغطوط" ليبحث عن حظه في الحياة ويحيا بعيدا عن سخرية أهله وبطشهم. وفي رحلة بحثه هذه، تعرض لعدة أهوال من ضرب وطرد... ولما وطئت قدماه أرض قرية "**تيفلكوث– Tifilkut**"، استعاد أنفاسه ورجع إليه الأمل، حيث رحب به

* – تعني هذه الكلمة الإنسان الوسخ، القذر. ويطلقون عليه هذا الاسم سخرية منه لأنّه كان قاصرًا ومعوقًا.

أهل هذه القرية، وجعلوا منه شيخ قريتهم. إذ كانوا منقسمين إلى صفّين متعاديين، حيث كان كلّ صفّ يساند شخصًا من "عائلته- Adrum" لكي يكون شيخ تلك القرية، وهذان المترشحان ينتميان إلى "فئة المرابطين".

وخوفا على أهل قريته من الاقتتال وهدر الدماء، عقد حكيم هذه القرية اجتماعًا طارئًا، طلب فيه مواطنيه أن يتركوا أمرهم لله وينتظرون للغد، وأوّل من يدخل قريتهم سيتولى شؤونهم. وافق الجميع على ذلك الرأي. وشاء القدر أن يكون أول من يطأ أرض القرية "تفيلكوث-Tifilkut" هو "**بولغطوط**"، وأصبح منذ ذلك اليوم شيخ تلك القرية. وبعد عدّة اختبارات أصبح الناس يتقربون منه لينالوا بركاته، تذبح له القرابين، ويأتيه الزوار من كلّ فجّ من أرض القبائل، خاصة وأن "بولغطوط" قد نجح في كلّ اختباراته التي أعدّها له السلطان "**بوقارو- Buqerru**"، حين اعتبره منافسا مزعجا له، وحاول التقليل من شأنه بواسطة تلك الاختبارات، التي كانت السبب المباشر في ذيوع صيته.

تنقسم الحكاية إلى جزأين متباينين، بدأ الجزء الأول بذهاب الراوي لزيارة إحدى القرى المسماة "**لخميس-Lexmis**"، فرأى أناسًا يتوافدون جماعات كبيرة إلى مكان في قرية مجاورة تدعى "**تيفلكوت - Tifilkut**"، فسأل عن سبب تواجد ذلك الجمع الغفير، فقيل له إنّهم جاؤوا لزيارة ضريح أكبر الأولياء في تلك المنطقة. ثم ذهب الراوي، الذي هو الكاتب "**بلعيد أث علي**"، ليعرف من يكون ذلك الولي، ولماذا يحظى بكل ذلك الاحترام والتقديس، فقام بكلّ الطقوس المطلوبة من كلّ من يضع قدمه على أرض ذلك الولي: مثل الطواف بضريح الولي، والصدقة، وكأنه جاء فعلا لزيارة "ولي الجبل". وبعد خروجه من ذلك المكان "المقدس"، التقى بأحد سكان القرية وطلب منه أن يحكي له قصة ذلك الولي، ولم يوافق الرجل إلاّ بعد إلحاح منه. وبعدما تأكد من صدق فضوله، صرّح له بأفكاره فيما يخص موضوع الأولياء الصالحين، ثم بدأ سرد حكاية "**بولغطوط**".

ما يلفت النظر في هذه الحكاية هو تعدد الرواة وتعدد صيغ ظهورهم في هذه الحكاية. إذ تبدأ براو داخل حكائي، بصيغة المتكلم المفرد تارة والجمع تارة أخرى،

وقد أعلن عن هويته التي تتمثل في شخص الكاتب "بلعيد أث علي"، وذلك من خلال عدة قرائن مثل الكتابة بالقبائلية وإلقائه للأشعار. يقول في أحد المقاطع:

((*أخرجت أوراقي وقلت في نفسي، سأحاول تدوين بعض الأشعار التي سمعتها وأحافظ على البعض منها، إذ أني لا أملك ذاكرة قوية، فالكلمة إن لم اكتبها، فتأكد أني قد أنساها آجلا أو عاجلا*))[1].

((...Kkseɣ-d lekwaɣeḍ-iw, nniɣ-as ma yella kra ara smenɛeɣ deg yisefra-nni yakk i wumi d-sliɣ, nekk ladɣa ɣur-i aqerru...i cfawat...d ayen kan! Awal ma ur tektibeɣ ara,ɣas ma nniɣ-as bqa ɛla xir)).

ظهر الراوي بصيغة داخل حكائي بالمفرد المتكلم "**أنا**" تارة كما قلنا، وبصيغة الجمع "**نحن**" تارة أخرى. فعندما يتعلق الأمر بظاهرة عامة تخصّ جميع أفراد مجتمعه (القبائل)، نجده يستعمل ضمير الجمع "نحن". يقول في أحد تعليقاته:

((*حتى في بلدنا يتفنّنون في الأعمال، الحقيقة أني فرحت كثيرا، بلدك هي بلدك مهما كان*))[2].

((Ziɣ, ula deg tmurt-nneɣ ṯṯgerrizen lecɣal, tid i ṛebbi, yefṛeḥ cwiṭ nnif-iw. A bnadem tamurt-ik d tamurt.)).

هنا يتدخل الراوي بصيغة الجمع "بلادنا" إذ يجعل نفسه في نفس المرتبة مع المتلقي، لهما نفس البلد ونفس الإحساس تجاه هذا البلد، ثم يتحول في نفس الفقرة إلى صيغة المفرد قائلا:

((*ثم أكملت وقلت في نفسي...*))[3].

((...ihi, rniɣ, nniɣ deg wul-iw...)).

وبعد ذلك يتنحى ليترك القارئ أمام مشهد يعرض عليه دون أن يعرف مصدره:

---

1 - J.M.DALLET et J.L.DEGEZELLE, *Les cahiers de Belaid ou la kabylie d'antan*, op. cit., p. 150.

2 –Ibid. p.150.

3- Ibid, p. 147.

((...يتدفق نور باهر يخطف الأنظار، من زجاجة معلقة في وسط السقف...))[1].

((Tafat tekka-d seg yiwen n useɛleq n zğağ, iṛuḥ-d seg tlemmast n sqef...)).

يعد هذا الجزء الأول من حكاية ولي الجبل بمثابة تحليل أو استفسار لسبب رواية تلك الحكاية، وكأن الراوي كان مجبرا للتمهيد لتلك الحكاية، وإلاّ فلن يكن هناك داع لروايتها.

رغم تعدد ظهور الراوي إلا أنّ هذا لم يمنعه من إسناد عملية السرد إلى شخصياته من حين إلى آخر، وهو يحاورها، فمن الصفحة 150 حتى الصفحة 154، نجد الراوي يجادل شخصيته "**سليمان**" لكي يقنعه ويحكي له قصة "**ولي الجبل**".

وفي آخر المطاف يقبل سليمان أن يروي هذه الحكاية، التي أخذها هو أيضا عن مخطوط "**سي بلقاسم**" أحد شيوخ قرية "تيفيلكوت" Tifilkut، قبل أن يدخلها "**ولي الجبل**" الذي كان يدعى "**أحمد وعلي**". لقد أقحم الراوي الأول، الذي كان "**بلعيد أث علي**" راويه الثاني بهذه الطريقة:

((... الآن، أنا لن أعيد عليكم ما قيل، أترك سليمان يحدثكم هو بنفسه، تحت تلك الشجرة استند متكئا وبدأ رواية حكايته...))[2].

((Ihi, tura ula d nekk, ulayɣer yakk i d-ɛiwdeɣ; ad as-anfeɣ kan i sliman ad yehḍer neṭṭa, dinna ɣer tmeɣrust-nni, daɣ neṭṭa yuɣal deg tɣimit, isenned d asenned yini-akk...)).

نلاحظ أن هناك سلسلة من الرواة، نجد "**سي بلقاسم**" الذي كتب بخط يده هذه الحكاية، على شكل مذكرات، ويقول عنها سليمان، الراوي الثاني:

((... وما يجعلنا نصدق هذه المخطوطة هو أنها كتبها سي بلقاسم، يحكي فيها عن نفسه))[3].

((Lakin, d acu i s-ara-ţ-yamen bnadem, taṭṭafṭṭart-nni d si Belqasem i ţ-iketben, iḥekkud-d ɣef yiman-is...)).

---

1 - J.M.DALLET et J.L.DEGEZELLE, *Les cahiers de Belaid ou la kabylie d'antan*, op. cit., p. 148.

2 - Ibid, p. 154.

3 - Ibid., p. 155.

وقعت هذه المذكرة في يد "سليمان" الذي صار راويًا لهذه الحكاية، أما المروي له، فيتمثل في شخصية الراوي الأول، عندما بدأ سليمان عملية الحكي.

جاءت سلسلة الرواة كما يلي:

سي بلقاسم(الراوي الأول-المدون) ←——— سليمان(الراوي الثاني) ←——— الراوي الثالث (هو الذي أطلعنا على هذه الحكاية).

وظهرت في الحكاية على هذا النحو:

(الراوي الثالث الذي هو بلعيد أث علي) ←——— (الراوي الثاني سليمان) ←——— (الراوي الثالث سي بلقاسم، أشار إليه سليمان خلال عملية حكيه).

بدأ الراوي حكايته بحياة "**أحمد وعلي**" وهو صغير في قريته، حيث كان أقرانه من الأطفال يسخرون منه، لأنه كان قذرا وكان يخاف حتى من أقرانه، ومن الذين أصغر منهم. أشار الراوي بالتفصيل إلى طفولته وشبابه، ووقف مطولا عند علاقاته الاجتماعية المعقدة مع أهل قريته، كما تعرض بالتفصيل أيضا إلى علاقته الزوجية مع "**Taḍadect-الخنصر**"، معقبا في كل مرة على هذه العلاقة التي تبدو عجيبة في نظر الراوي.

وبعدما ضاقت بهما السبل في قريتهما، قررت زوجته إخراجه منها، وخلال رحلته تعرض إلى عدة مشاكل مثل الضرب والجوع... وحطت به الرحال بقرية "**تيفيلكوت** - **Tifilkut**"، حيث كان سكانها يتشاجرون على من يتولى رئاستهم. انقسمت القرية إلى فريقين "**أهل الأسفل** - **At wadda**" الذين يؤيدون واحدا منهم لكي يكون "**شيخ القرية**"، وأهل "**الأعلى-At ufella**"، الذين يؤيدون واحدا منهم، فحدث انشقاق في القرية حتى كاد يتحول إلى حرب أهلية بين أفرادها.

حاول حكيم تلك القرية تدارك الوضع فاقترح عليهم أن يقبلوا بأول غريب يدخل قريتهم ليكون "**شيخهم**" كما سبق أن ذكرنا ذلك، دخل بولغطوط القرية ليلا، وفي الصباح فوجئ باستقبال الناس له. في بادئ خاف أن يتعرضوا له بالضرب

والشتم، كما كان مصيره في القرية التي آتى منها. ولكن سرعان ما زال خوفه، إذ قبل أهل قرية "**تفيلكوث**" به رغم عيوبه الخَلقية، وهكذا صار "**بولغطوط**" شيخ قرية تيفيلكوت، وبدأت رحلة أخرى في حياته حتى صار وليا.

أصبح "**بولغطوط- Buleγṭuṭ**" شيخ قرية "تيفيلكوت" رغما عنه، وهو لا يتقن دوره، ولكن وجد مساعدة من سكان تلك القرية، حيث كانوا يتسارعون إلى خدمته، وكأنه فعلا ذو بركة، كما يعتقد أفراد المجتمع القبائلي.

وكان الحدث الذي غيّر مجرى حياة "**بولغطوط**" هو امتحان "سلطان" القرية المجاورة له، حيث دعاه إلى منزله ثلاث مرات، وكان عليه أن يجتاز الامتحان في كلّ مرة بنجاح، وإلا فمصيره الموت، في البداية كان الحظ معه، أمّا في الامتحانين الثاني والثالث، فكانت زوجته هي السبب في نجاحه.

في هذا الجزء من الحكاية، نجد أنّ "بلعيد أث علي" اقتبس كثيرا من الحكايات الشعبية الشفوية، والشيء الجديد هنا هو تلك اللهجة الساخرة التي عالج بها تلك الاختبارات وكيف نجا منها "أحمد وعلي"، بطل هذه الحكاية.

تتجلى نبرة السخرية من خلال إرجاع نجاة "أحمد وعلي" إلى الصدفة، وهذا يعني أنه لا يتمتع بأية قدرة خارقة تساعده على اجتياز الاختبارات، كما أرجع الراوي نجاح "بولغطوط" أيضا في الاختبارات الأخرى إلى ذكاء زوجته وفطنتها. وهكذا لم يكن لهذا الرجل أية بركة يمكن أن ينتفع بها من كانوا يحومون حوله معتقدين في بركاته وقدراته الخارقة. أصبح "أحمد وعلي"، الملقب "بولغطوط" الذي كان سخرية أهل قريته، محل تقديس واحترام بفضل ذكاء زوجته وفطنتها، لا لشيء آخر.

إنّ بوادر التجديد في هذه الحكاية كثيرة جدا، ويمكن ترتيبها كما يلي:

الرواة وعلاقتهم بالمروي: كان للرواة علاقة مباشرة بالقصة المروية لأسباب عديدة.

فيما يخص الراوي الأول كانت علاقته مباشرة بالقصة لأنّه كان بصدد سرد الأفعال التي قام بها شخصيًا، فقد كان عنصرا فعالا في الجزء الأول من الحكاية.

ورغم كونه راويًا "**داخل حكائي**" إلا أنّ درجة حضوره تختلف من جزء إلى آخر، فعندما يتعلق الأمر بتعليقاته وتدخلاته يكون الراوي ذاتيًا جدا، وعندما يتعلق الأمر بسرد الأحداث التي قادتنا إلى الحكاية، يكون الراوي موضوعيا نسبيا.

وبعدها يظهر الراوي الثاني الذي يجعل نفسه مجرد همزة وصل بين الراوي الأول "**سي بلقاسم**" * والراوي الثالث الذي تحول إلى المروي له.

يتميز الراوي الثاني بكونه مفارقا للمروي، بمعنى أنه راوٍ "**خارج حكائي**"، حيث كان يروي أحداثا لا تعاصره تعود إلى زمن قديم جدا على حدّ قوله. نجد في هذه الحكاية أنّ الراوي لا يعرف "ولي الجبل" على غرار كلّ الحكايات الشعبية، ولكنه يعاصر الظاهرة. وما زال سكان بلاد القبائل يصلون ويهللون لهؤلاء الأولياء. فرغم مرور الزمن إلا أنّ موضوع "الأولياء الصالحين" على علاقة وطيدة بالحياة الاجتماعية التي يحياها كلّ من الراوي الأول، الذي قلنا عنه إنّه لا يمكن أن يكون إلاّ "بلعيد أث علي"، والراوي الثاني "سليمان". على عكس ما هو سائر في الحكايات الشعبية الشفوية، حيث يكون الراوي بعيدا كلّ البعد عن المروي، كما أشار إليه د. عبد الله إبراهيم في كتابه "السردية العربية".

أمّا الحكايات الشفوية التي تعرضنا لها، فلم نلمس فيها هذه العلاقة الوطيدة بين الراوي والمروي، فرغم انفعال الراوي في مؤلّف "بلعيد أث علي" مثلاً، أمام المشاهد المؤثرة واستحسانه لأفعال البطل الخيرة، إلا أننا لا نعرف إذا كان يصدق ما يرويه عن "الغول– waγzen" والغولة–Teryel". وقد كانت له إشارات خاطفة حول الطابع الخيالي الذي تتسم به حكايته "الغول"، خاصة عندما أشار إلى كيفية وصوله إلى "مملكة وغزن" كما أشرنا إليه سابقا.

أمّا حكاية "ولي الجبل"، فنجد الراوي يحكي أحداثها وهو يعبّر عن رأيه في الموضوع المعالج، فمن بداية الحكاية حتى نهايتها نجده يفصح عن استيائه من تلك المعتقدات البالية التي لا تزال سائدة في المجتمع القبائلي، والشيء الذي يثير سخط

---

* – كلمة "سي" تطلق على كل إنسان مرابط، عجوزا كان أو طفلا، أما النساء فيقال لهن "لالا" وحتى للصغريات.

الراوي "سليمان" هو انسياق أفراد مجتمعه وراء هذه العبادات دون أن يعرفوا ولو شيئا قليلا عن هذا الذي يعبدونه، نجده يقول وهو يحاور الراوي الأول:

((*هل تعرف حياة أو سيرة أحد هؤلاء الأولياء الذين تحلف بهم...؟*)).

أعرف، ربما لأني لاحظتك لا تخالط كثيرا، فلهذا أردت أن أحكي قصة هذا الولي أحمد وعلي))[1].

((Ma tesneḍ leḥyat n yiwen deg lewliya i s-teṯṯgallaḍ? Zṛiγ ma yehwa-k, ula d nekk, cwiṭ dγa seg wakken i k-walaγ...ur teṯṯxalaḍeḍ ara wiyiḍ,i bγiγ ad k- d-ḥkuγ γef ccix ḥmed weɛli)).

لهجة السخرية: التجديد الآخر الذي لاحظناه في هذه الحكاية هي لهجة السخرية التي لازمتها. عبّر الكاتب من خلالها عن عدم إيمانه بتلك المعتقدات، كما عبّر أيضا عن سذاجة العقليات. وتتجلى سخرية الراوي أيضا من خلال إرجاع كلّ ما يتمتع به "أحمد وعلي" من تقديس واحترام إلى فعل الصدفة التي ساعدته في النجاح بالاختبارات التي خاضها، ولم يكن ذلك راجع إلى بركاته أو علمه، وقد وصفه الراوي بأنه يخاف كثيرا، وكثيرا ما كان يبكي أو يكتئب حينما يستدعيه السلطان.

تتجلى لهجة السخرية أيضًا من خلال أسماء الشخصيات "بولغطوط" وخاصة "Taḍadect" "الخنصر"، التي صوّرها وكأنها نصف إنسان، إلا أنّها تتمتع بذكاء حاد وقوة شخصية، على عكس زوجها المدعو "بولغطوط" الذي يتمتع بضخامة الجسم وضعف الشخصية، فلولا زوجته لمات جوعًا في قريته.

تقنية التوازي: لقد استعمل الراوي تقنية التوازي، حيث روى وقائع القصة في قرية "أحمد وعلي"، أين كان يدعى بـــ "بولغطوط"، وعند خروجه من قريته، بسبب ما عاناه من ذلّ وهوانٍ بسبب أهله، انتقل الراوي إلى قرية " تيفيلكوت – Tifilkut"، حيث روى لنا المشاكل التي تعرض لها في تلك القرية وفي الطريق قبيل وصوله إلى "تيفلكوث"، حيث كان أهل القرية ينتظرون أول زائر يدخل قريتهم ليجعلوه شيخًا عليهم. وكان الزائر – كما قلنا سابقا– هو "بولغطوط"، الهارب من القرية المجاورة، حيث انهال عليه أهلها ضربًا معتقدين أنه السارق. دخل "بولغطوط" قرية "تيفيلكوت"

1 - J.M.DALLET et J.L.DEGEZELLE, *Les cahiers de Belaid ou la kabylie d'antan*, op. cit., p 153.

ليلا، الشيء الذي صعّب من مهمة المبئر/الراوي، إذ لم يتعرف عليه مباشرة عند دخوله القرية. وقد دخلها بخطى ثقيلة، وكان الخوف باديًا على وجهه، وكيف لا وشبح التجربة القاسية التي مرّ بها لا يزال يطارده.

تعدّد الرواة: إنّ الراوي المهيمن في هذه الحكاية هو راو من الدرجة الثانية إذ إنّه أخذ الحكاية عن إحدى شخصياته، وهي شخصية "الشيخ بلقاسم"، الذي كان عنصرا فعالا في أحداث هذه الحكاية.

نستخلص من دراسة هذه الحكاية أنّ هناك ثلاثة رواة:

الراوي الأول: سعى إلى معرفة حقيقة هذا الولي، رغم أنّه حاول إيهام القارئ أنّه خرج للتسوّق، إلا أنّ إيحاءاته قد فضحت نواياه. وهو في نفس المستوى مع المروي له، إذ لا يعرف شيئا عن تلك الحكاية، فكان خروجه من أجل الاكتشاف، ووجد مادته عند الراوي الثاني(سليمان) وأصبح الراوي الأول مرويا له.

الراوي الثاني: كان بدوره مرويا له، إذ أخذ الحكاية عن الراوي الثالث.

الراوي الثالث: كان بالأحرى مدونًا لأحداث القصة، وكان شخصية من شخصيات تلك الحكاية، فهو راو داخل حكائي- Narrateur intradiégétique.

وعندما ينتهي الراوي الثاني من رواية "حكاية وليّ الجبل" يواصل حديثه معلّقًا على موضوع حكايته، ومحلّلاً إيّاه، وكان تدخّله بصيغة المتكلّم. وكثيرًا ما كان يصرّح بهذه الألفاظ "في نظري"، "أظنّ" ...الخ، وينهي تعليقه هذا وهو يعلّل لنا لماذا لم يستهل حكايته هذه بـــ"أماشهو"، وذلك لأنّ حكايته هذه استمدّت أحداثها من الواقع، وقد حظي هذا الوليّ بكلّ ذلك التقديس والاحترام لأنّه كان – حسب رأي الراوي – إنسانًا مسالمًا ومحبًا للخير. وبعد ذلك، يتدخّل الراوي الأوّل الذي أصبح الآن مرويًا له، ويعلّق على طريقة رواية "سليمان"، ثمّ يبدأ في محاورته، ممّا يبعدنا عن جوّ الحكاية.

تسمية الفصول: يتمثل هذا التجديد، الذي جاء به "بلعيد أث علي"، في تقسيم حكايته إلى عدة أجزاء حسب ظهور الشخصيات الرئيسية. يحمل الجزء الأول عنوان "بولغطوط"، ويحمل الجزء الثاني عنوان "الخنصر" "Taḍadect"... .

كما راعى أيضا في التقسيم الانتقال المكاني، حيث نجد عنوانا مخالفا، وهو "Tizi n tfilkut"، وهي قرية "الشيخ بلقاسم"، أوّل من دون حكاية "ولي الجبل".

الموضوع المعالَج: التجديد الآخر الذي أحدثه "بلعيد أث علي" يتمثل في الموضوع المعالج، حيث تطرّق إلى موضوع اجتماعي، قريب من الحياة اليومية، جاءت نظرة الكاتب ثاقبة وناقدة للأوضاع السائدة حينذاك، ولقد أزال كلّ ما هو عجيب وخرافي، واقترب من معالجة الأنواع الأدبية المعاصرة.

نلاحظ أنّ "بلعيد أث علي" أدخل عدة تغيرات على مدوناته والقصص التي ألّفها، خاصة من خلال عملية السرد إذ لم يُبقِها على الطريقة الشفوية، فنجد عدة رواة على طريقة ألف ليلة وليلة. ظهر الراوي في حكاية "ولي الجبل" خارج الإطار الحكائي، فهو لا يعدّ شخصية من شخصيات هذه الحكاية، ولكن ذلك لم يمنعه من الإدلاء برأيه حول موضوعه وشخصياته وحتى طريقة سرده. يظهر تارة معارضا لمعتقدات المجتمع القبائلي البالية، إذ نجده متعاطفا مع "بولغطوط" المحقور، رافضا بذلك مبدأ التفاضل اللاعقلاني بين أفراد المجتمع، وأبرز من خلال ذلك بعض سلبيات المجتمع القبائلي.

حاول "بلعيد أث علي" من خلال هذه الحكاية، التي جاءت على نسق الحكايات الشعبية، نقد الظاهرة التي تتمثل في عبادة "الأولياء الصالحين" واستغلال "المرابطين" للدين من أجل مصالحهم الشخصية وتسخير أفراد المجتمع القبائلي لذلك.

إنّ توظيفه لشخصية "بولغطوط" لم تكن عفوية، فرغم تعاطفه معها ورفضه لتهميش الناس لها، إلا أنّه استغل عيوبها هو أيضا ليبرز لنا سخف الاعتقاد بقدرتها وبركتها، فهي إنسان عادي، وربّما أقل من ذلك. ولا يمكن أن يكون أي إنسان، مهما كان دينه أو أصله أو شيء آخر من هذا القبيل، وسيطا بين العبد وربّه، كما يزعم بعض أفراد المجتمع القبائلي الذين ينتمون إلى فئة "المرابطين"

تنتمي هذه الحكاية إلى نوع سمّته الباحثة طرحة زاهية بالحكاية الشعبية القصيرة، التي عرفتها كما يلي: ((الحكاية الشعبية البسيطة أو حكاية الواقع المعيش – إن صح هذا التعبير– هي ما يقابل الحكاية الشعبية (الخرافية)، وهي تستمد موضوعاتها وأفكارها من الواقع الأخلاقي والاعتقادي والاجتماعي والسياسي

والنفسي للجماعة الشعبية التي نحيا فيها ونتداول فيها، فهي تمتزج بالواقع الحقيقي في أعمق أعماقه...))[1].

إنّ حكاية "ولي الجبل" هي قصة واقعية حسب هذا التعريف، فقد استمدت موضوعها من الواقع المعيش، مثلما هو حال الحكاية الشعبية القصيرة، حيث تكون على حد تعبير الباحثة مرتبطة بالواقع ارتباطا وطيدا، فلا تتوغل في الخيال كثيرا، ممّا جعل الجماعة الشعبية تعتقد أنّ أحداثها واقعية. ولقد أشرنا خلال تحليلنا لحكاية "ولي الجبل" إلى هذه النقطة، حيث صرح الراوي الأول أنّ هذه الحكاية ليست من نسيج الخيال، وإنما ورثها على شكل مخطوطة من صاحبها، فوصلته عن طريق أحفاد "سي بلقاسم"، فقد أكد الراوي على أنها وقعت بالفعل، على غرار كلّ الروايات كلّما تعلق الأمر بالحكاية الشعبية القصيرة. إلاّ أنّ هذه الحكاية التي تعرضنا لها بالدراسة هي طويلة نوعا ما، في حين يجب أن تكون الحكاية الشعبية قصيرة، فالقصر خاصية من خواصّها حسب ما قالته الباحثة طرحة زاهية: ((إذن فالحكاية الشعبية البسيطة من حيث الحجم نجدها أقصر بكثير من الحكاية العجيبة. فالحكايات التي جمعناها لا تستغرق في روايتها أكثر من عشر دقائق على الأكثر))[2].

وتأتي هذه الحكايات في سياق كلام، وقد تضرب مثلا لحادثة معينة. ولا تختلف حكاية "ولي الجبل" عن الحكاية الشعبية في هذه النقطة، إذ مهّد الراوي لحكايته وجاءت هي أيضا في سياق الكلام.

ما يجعل حكاية "ولي الجبل" أيضا تبتعد عن الحكاية الشعبية العجيبة وتقترب أكثر من الحكاية الشعبية الواقعية، هو كون هذه الأخيرة لا تتقيد بمكان أو بزمان لروايتها، مثلما هو الحال في الحكايات العجيبة، التي تروى ليلا خاصة وحول الموقد... أمّا حكاية "ولي الجبل"، على غرار الحكاية الشعبية الواقعية، فقد رويت في الطريق، ولم تشترط مكانا خاصا، أو وقتا مناسبا.

قد جاءت حكاية "ولي الجبل" نقدا للمعتقدات البالية التي لا تزال سائدة في المجتمع القبائلي، ويظهـــر الراوي الثاني خاصة جدّ متأسف لما كان يشاهده من تصرفات أهـــل

---

1 – طرحة زاهية، *الحكاية الشعبية بمنطقة جرجرة*، المرجع السابق، ص 114.

2 – المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

قريته، وجاءت حكايته بمثابة درس ومحاولة توعية لمن كان يهمه الأمر.

وما أثار اهتمامنا في الحكايات التي دوّنها أو ألفها "بلعيد أث علي" هو، على الخصوص، مواضيعها، إذ تنوّعت ميادينها: حول السرقة والخداع والأمانة وطاعة الوالدين، وكذا حول "الأولياء الصالحين"...

جاءت الشخصيات في هذه الحكايات فقيرة تسعى لكسب قوت يومها، فكان عليها أن تتعب وتشقى لكي تحصل على ما تريد، على غرار "أحمد وعلي-Buleγţuţ". بدت الشخصيات في حكايات "بلعيد أث علي" واقعية لها أفراحها وأحزانها، ولها أزماتها الاجتماعية وعقباتها، فلا تملك خاتمًا سحريا، أو جنًا يفرج عنها كربتها، وإنما عليها مسايرة الأوضاع مهما كانت صعبة، ومحاولة التغلب عليها بنفسها. ولا ينتظر أبدًا مساعدات سحرية خارجية. كما رأينا ذلك عند "الخنصر" زوجة البطل، فقد تغلبت على أوضاعها الاجتماعية المزرية بفضل ذكائها وفطنتها، ولم يكن في الأمر أي برهان، أو أية قوة خفية كما كان يُعتقد في محيطها الاجتماعي.

حاول الكاتب من خلال هذه الحكاية محاربة هذه السلوكات المنافية للمنطق والتفكير العقلاني، إلا أنه لم يستطع التصريح بها خوفًا من المجتمع الذي كان يقدس هذه العادات ويأخذها على محمل من الجد، وكلّ من يحاول أن يهزأ منها يعرض نفسه لغضب أفراد مجتمعه، فلهذا السبب لجأ الكاتب "بلعيد أث علي" للقالب الحكائي لتحليل موضوعه هذا، فمن جهة يعرّف بمعتقدات المجتمع القبائلي سلبية أو إيجابية، ومن جهة أخرى يرفع الستار عن خبايا هذه المعتقدات.

قدّم الكاتب حكاية "ولي الجبل" على أنّها مذكرة، كان يكتبها "سي بلقاسم" ويدوّن فيها كلّ حركات "الشيخ أحمد وعلي" وحركاته هو أيضا. إلا أنّ الشخصية ≠ الكاتب، وحسب "فيليب لوجون" فإنّ هذا النوع الأدبي لا يتحقق إلاّ بتحقّق هذه المعادلة" الشخصية = الكاتب. إذن ما نوع قصة "ولي الجبل"؟ هل هي قصة اجتماعية واقعية؟ أم هي حكاية شعبية عجيبة؟ أم هي مذكرة؟ أم مزيج من كل هذا؟

إنّ الإجابة على هذه الأسئلة صعبة جدا، حيث نجدها تختلف عن هذه الأنواع كلّها، وتقترب - نوعًا ما - منها جميعا، في نقطة أو نقطتين، سواء من حيث المضمون أو من حيث الشكل.

الفصل الثالث

دراسة السرد وإنيّاته

في الرواية القبائلية

1 – الموضوعات المسرودة.

2 – الإنيّات السردية في الرواية القبائلية.

3 – وجهات النظر.

1 - الموضوعات المسرودة

يعتبر الأدب الشعبي الشفوي العلامة المعبّرة عن أصالة وثقافة المجتمع الذي ينتمي إليه. والأدب الأمازيغي يزخر بهذه الثروة الأدبية، تكثر فيه الأمثال، والحكم والأشعار، نظرا لقالبها الشعري، إذ إنّ القالب الشعري يسهّل عملية الحفظ، ويؤكد مولود معمري على هذه الخاصية قائلا: ((في المجتمعات الشفوية لا نجد النثر، النثر المكتوب، عندما تريد هذه المجتمعات الحفاظ على شيء تراه مهمّا، تصطدم بهشاشة الشفوية، عليها أن تجد الوسائل الناجعة الدائمة، ومن هذا المنظور فإنّ أوّل وسيلة تبدو ناجعة هي القالب الشعري لأنّه سهل الحفظ))[1].

ولكن نجد نوعا أدبيا شفويا آخر لا ينتمي إلى هذا النوع الشعري، إلا أنّه استطاع بوسائله وتقنياته أن ينجو من هشاشة الذاكرة الشعبية، بفضل الأجواء العجيبة والغريبة التي يصورها، وكذلك بفضل العبارات النمطية المنغمة والموقعة، والتي عادة ما يحفظها الرواة عن ظهر قلب، إنّه فن الحكاية الشعبية، الذي استقطب اهتمام الإنسان العادي، فكان له حافظا وراويا، واستقطب أيضا اهتمام المثقف الذي درسه واستنطقه، فوضع له أسسًا وقوانين تسهل دراسته.

يمتُّ الأدب الأمازيغي بجذوره منذ قرون عديدة إلى الشفوية المحضة[2]، حيث تتناقل الأنواع الأدبية التي أشرنا إليها سابقا شفويا دون اعتماد أية وسيلة أخرى. ولكن مع بداية القرن العشرين تغيرت الأوضاع، ودخل الأدب الأمازيغي مرحلة أخرى وهي مرحلة التدوين، إذ بادرت جماعة من المثقفين القبائليين إلى تدوين ما كان يتداول شفويا وحاولوا حمايته من الضياع والنسيان، إذ إنّ الذاكرة الشعبية مهما كانت قوية، فإنها لا تحتفظ إلا بما يناسبها ويناسب الأوضاع الاجتماعية السائدة. وبمحاولة التدوين هذه، أدخل بن سديرا، وأعمر سعيد بوليفة، وبلعيد أث علي، وغيرهم الأدب الأمازيغي في عهد جديد يتميز بالازدواجية، حيث تتلازم الكتابة والشفوية، إذ إنّ التدوين هذا لم يمنع التداول الشفوي واستمرارية الأنواع الشفوية،

1 - M. Mammeri, *culture savaute, clture vecue*, Edition Tala, Alger 1991, p. 231.
2 - Paul Zamthor, *Introduction à la poesie*, Editions du Seuil, Paris, 1983, p. 36.

حتى إلى يومنا هذا في بعض المناطق الجبلية.

وبعد مدة زمنية، منذ ظهور مدونات هذه النخبة المثقفة، حاول بلعيد أث علي قطع شوط آخر مع الأدب الأمازيغي، حيث سعى إلى الإبداع باللغة الأمازيغية (القبائلية) التي كانت مكرسة فقط للتعبير الشفوي. ولقد رأينا في الفصل الثاني، كيف استغل بلعيد أث علي القالب الحكائي الشعبي، لكي يعبّر عن الأوضاع الاجتماعية وعن آرائه فيما يخص عادات وتقاليد هذا المجتمع، استغل هذا القالب الذي حظي باهتمام وإقبال الجميع لكي ينزع القناع عن سذاجة العقليات السائدة في المجتمع القبائلي. وجاءت حكاية "ولي الجبل" نموذجا صريحا لتلك العادات البالية. عالج "بلعيد أث علي" موضوعه هذا، كما رأينا ذلك في الفصل الثاني، بطريقة حوارية تحليلية تهكمية، على خلاف الحكايات الشعبية المألوفة، حيث تقتصر وظيفتها على سرد الأحداث ومغامرات البطل، كما نجده قد تخلى عن الجانب العجائبي في الحكاية الشعبية، وعوضه بنظرة نقدية تحليلية، إذ حاول من خلال حكاياته زرع روح الفضول عند القارئ والتحليل العقلاني للظواهر الاجتماعية.

وبعد الاستقلال ظهرت عدة محاولات أخرى للتأليف باللغة الأمازيغية (القبائلية) في عدّة أنواع أدبية: الشعر، المسرح، المقالات الاجتماعية والثقافية... إلخ. ويبقى التغيير الكبير الذي طرأ على الساحة الثقافية هو ظهور نوع أدبي جديد يتمثل في "الرواية". ظهر هذا المولود الجديد في الثمانينيات، حيث وصلت أزمة الهوية أوجها، وأفرزت تلك الوضعية السياسية وضعا ثقافيا مميزا، اتسم بوفرة الإنتاج الأدبي، الذي يعالج قضايا الهوية علانية، وكان من بين هذا الإنتاج "الرواية القبائلية" التي أخذت على عاتقها قضية الهوية الأمازيغية وقضايا أخرى تندرج تحت هموم هذا العصر.

لقد عالجت الرواية القبائلية أو الناطقة بالقبائلية موضوع الهوية الأمازيغية من جانبين مختلفين: الجانب الثقافي والجانب السياسي.

الجانب الثقافي:

تمثّل الجانب الثقافي في موضوع الكتابة الذي كان مهيمنا على كلّ الروايات التي تعرضنا لها. لقد عالجت هذه الروايات أيضًا الأثر السلبي الذي انجرّ عن تهميش الكتابة بالأمازيغية أو بالأحرى فقدانها في الميدان الثقافي، إذ تعدّ الكتابة من حتميات هذا العصر الجديد، وانعدامها في مجتمع من المجتمعات يعني بالضرورة زوال ذلك المجتمع. يقول مولود معمري في مقدمة أوّل رواية قبائلية عرفت الوجود وهي رواية "القربان – Asfel" لرشيد عليش: ((آلت شعوب كثيرة إلى شعوب بدون صوت. وهذا لأنهم لا يملكون هذا الصوت الجديد ألا وهو الكتابة. في كلمة الأدب (Litterature) نجد كلمة حرف (Lettre) كيف تملك هؤلاء الشعوب الأدب وهي لا تملك الحرف وينطبق هذا الوضع على المجتمع الأمازيغي))[1].

نستشف من هذا القول أنّ الكتابة ضرورة من ضروريات هذا العصر، وهي وسيلة أخرى لإثبات وجود مجتمع معين، وبما أنّ الرواية تنتمي إلى الأنواع الأدبية المكتوبة، فهي إذًا من الوسائل المهمة لإثبات الوجود. ومرة أخرى نجد مولود معمري يقول في صدد هذا الموضوع، وذلك في مقدمة رواية "اسكوتي – Askuti"، لمؤلفها "سعيد سعدي": ((تعد هذه الرواية الثانية من نوعها باللغة الأمازيغية بعد رواية رشيد عليش "القربان". تختلفان تمامًا في الشكل، ولكن عندي وعند الأمازيغ الهدف واحد والمعنى واحد، نحن نكتب بالأمازيغية، ندرس بالأمازيغية...))[2].

إذًا الهدف المنشود هو الكتابة، أحسّ الكتّاب بهذه الضرورة فسارعوا إلى الكتابة في شتى الميادين، وأخذوا من الرواية الوسيلة المثلى لتحقيق وجودها، إذ لم تعد الأنواع القديمة قادرة على حمل القضايا العصرية، وينحصر دورها حسب رشيد عليش في التسلية والتخفيف عن الذات، ويقول بهذا الصدد حول الحكاية الشعبية:

((*لكي يخففوا عن أنفسهم أنتجوا حكايات شعبية، الغولة، ...*))[3].

---

1 - R. Aliche, *Asfel*, p. 1.
2 - Said Saadi, *Askuti*, p. 18.
3 - R. Aliche, *Asfel*, p. 50.

((I wakken ad tennefsusi tɛekkemt ɣef wulawen-nsen, urwen timucuha, teryel...)).

ولهذا وجب التغيير، وكان هدف رواية "القربان" لـــ"رشيد عليش" يتمثل في البحث عن الكتابة، ويتجلى ذلك في هذه الرواية بالذات من خلال رسم الخط الأمازيغي على الورق وترك الآثار للأجيال القادمة. نجد هذا الهدف يلازمه من الفصل الأوّل حتى الأخير، كما نجده يصرّح بهذا الهدف المنشود في الفصل السابع قائلا:

((*أنا اكتب على الجدران وهم يتبعونني، يعرفون معنى تيفناغ، أنا أكتب كل ما ورد في رأسي جيدا كان أو رديئا، أسعى أن لا أقع في الأخطاء الماضية، مات أولياؤنا وأولياء أوليائنا وغابوا عنّا دون أن يتركوا لنا الكتابة، مثل رسالات السلام، أصبح ذلك بالنسبة لي حلما*))[1].

((Ziɣ nekk ţţaruɣ deg leḥyuḍ, nutni ţţafaren-yi. Snen d acu i d tifinaɣ, nekk ţţaruɣ i d-yusan deg uqerru-iw. Ama yelha,ama dir-it.. Nwiɣ ad ceɛfeɣ seg wayen iɛeddan. Mmuten imawlan-nneɣ, zren,mmuten imawlan n yimawlan-nnaɣ, ur aɣ-d-ğğin tira. Am tebratin n sslam. Yuɣal-iyi am tergit...)).

إنّ هاجس الكتابة والرغبة الشديدة في ترك بصمات ثقافية للأجيال القادمة أضحى الشغل الشاغل لرشيد عليش وكلّ الكتّاب الذين سنتعرض لهم، إذ عبّر كلّ واحد منهم بطريقته عن هذا الموضوع، الذي بات يمثل عيبا في ثقافتنا ويجب علاجه. ونجد رشيد عليش يقول أيضا:

((*عند الناس الأيام تمضي عادية دون رجوع، أمّا عندها فالأيام تمضي محملة بالكتابة...*))[2]

((Ma ɣer medden ussan ţţɛeddin urd-ţţuɣalen, ɣer-s ussan ţţɛebbin tira)).

هنا نلاحظ أنّ السارد يضع حبيبته على نفس الدرجة من الكتابة، بمعنى أنهما على نفس الدرجة من الأهمية، إذ نجد "**هي**" التي ترمز إلى "الحبيبة"، أو الطفلة التي أحبها "**محند**" دون أن يعرفها، هي نفسها "الكتابة" أو "الهوية" التي يسعى إليها دون

1 - R. Aliche, *Asfel*, p. 99.

2 - Ibid, p. 19.

أن يعرفها أيضا، إذ إنّ أجداده رحلوا عنه دون أن يتركوا له شيئا قد يساعده على تشكيل صورة صحيحة لثقافته وحضارته التي أصبحت مجرد رموز تجسدت في حروف "تيفناغ".

لقد سبق أن قلنا إنّ هذا الموضوع هيمن بطريقة أو بأخرى على كل الروايات التي تعرضنا لها، فقد تطرق كلّ كاتب بطريقته الخاصة إلى هذا الموضوع. نجد مثلا سالم زينيا قد صرح على لسان إحدى شخصياته بما يلي:

((*اتركو الكلام في شأن اللغات الأخرى ولنتناقش في أمر لغتنا، هل تعرفونها؟ هل تعرفون أنها تكتب ونستطيع كتابتها أم لا؟ وقال ذلك بافتخار وكأنّه اخترع شيئا...*))[1].

((Anfet i tutlayin n medden, uɣalt-d ɣer tagi-nneɣ...ma tessnem-ţ? tezṛam tagi-nneɣ teţţwaru! Nezmer ad ţ-naru? Neɣ ala? Akken s weftay amzun d acu i d-yufa...)).

هنا يبدو البحث عن حروف الكتابة جليا، ثم يتحول إلى تجسيد في الميدان، حيث تصبح هذه الشخصية التي تلفظت بتلك الكلمات عنصرا فعالا في كل حركة ذات مسعى ثقافي، وخاصة ما يتعلق بالثقافة الأمازيغية. في نفس السياق نجد محند أمزيان في رواية "ليل ونهار – iḍ d wass" يتذمر هو أيضا من أجداده الذين تركوه دون أصل يذكر حيث يقول:

((*ولكن لم يتركوا لنا ما نفتخر به، كل ما تركوه ذهب هباء، لم يبق شيء يذكر، الشعب الذي لم يعتن بالكتابة، أغرق نفسه في بحر النسيان*))[2].

((Maca ur ɣ-d-ğğin s wacu ara nzux yis-sen.Kra i d-ğğan d rrayeɛ, acemma ur iţţif. Agdud ur neglim tira, yezzer iman-is deg tatut.)).

في رواية "ليلة ونهار – iḍ d wass" لم ينل "محند أمزيان" مراده، ولم يستطع العثور على حروف لغته، ولم يبق له سوى التذمر من وضعه ووضع مجتمعه ككل، استسلم لما آلت إليه ظروفه، على عكس "يدير" في رواية "الفجر–Tafara" لسالم زينيا، الذي جعل من نضاله حركة إيجابية وأحرز من خلالها على عدّة مبتغيات كان يسعى إليها سابقا.

---

1 - Salem Zinia, *Tafrara*, p. 23.

2 - Amar Mezdad, *Iḍ d wass*, p. 27.

الجانب السياسي:

أمّا على الصعيد السياسي فنجد أن قضية الهوية قد عولجت من خلال تحليل أحداث 20 أفريل 1980. ولقد كان هذا المحور أيضا محورا أساسيا لهذه الروايات الخمس، التي نحن بصدد تحليلها، وخاصة عند سعيد سعدي في روايته "اسكوتي"، وعند سالم زينيا في روايته "الفجر".

لقد عالج سعيد سعدي أحداث 20 أفريل 1980 بطريقة فريدة من نوعها، إذ وظف، كشخصية محورية، رجلا شارك في الحرب التحريرية بكل روح وطنية، وأقدم على تضحيات جسام، على غرار العديد من أصدقائه. ولكن بعد الاستقلال وجدت الشخصية نفسها بطالة، تتسكع في الشوارع، في حين كان الذين فضّلوا الهروب إلى تونس أثناء الحرب التحريرية، قد تبوؤوا أعلى المناصب بعد عودتهم من ذلك البلد محمّلين بشهادات تؤهلهم لتلك الأعمال أو تلك المناصب العالية. وشاء القدر أن يجد "مزيان" بطل رواية "اسكوتي" يد المساعدة من طرف أحد أصدقائه الذين فضلوا الهروب إلى تونس، كما سبق أن قلنا. ساعده صديقه هذا ليجد عملا في سلك الشرطة، مهنة كرهها في بادئ الأمر، ولكن تعوّد عليها بعد ذلك. وفي سنة 1980 وجد "مزيان" نفسه بين نارين:

- كونه قبائليًا، عليه أن يسعى لرد الاعتبار لهويته، ومحاربة كل من يسعى إلى طمسها. وكان من ألدّ أعدائها رجال الحكومة وأعوانهم، مثل الشرطة ورجال الدرك.

- كونه شرطيًا عليه أن يحافظ على أمن البلاد وهدوئها، إذ كان عليه أن يحارب كلّ من كان ينادي بغير الذي تنادي به الدولة، التي جعلت من مناضلي الثقافة الأمازيغية مشاغبين يسعون إلى زعزعة أمن البلاد، وقد كان شاهدا سلبيا، حيث لم يحرك ساكنا، أمام تلك الاعتداءات الوحشية ضد هؤلاء المناضلين الذين كانوا فيما مضى أصدقاءه في الجبل، يحاربون جنبا إلى جنب التعسف والطغيان. لقد كان شاهدا على تلك الاعتداءات التي كانت بدون مبرر، إذ لا جريمة لهؤلاء المناضلين سوى كونهم يحاولون إعادة الاعتبار لثقافتهم، ونجد أحد هؤلاء المظلومين يقول لرئيس الشرطة الذي ألقى عليه القبض:

((*... حتى القليل من الدروس بالأمازيغية التي كانت موجودة سابقا، سعيتم إلى توقيفها، سعيتم وراء هويتنا ولغتنا حتى أصبحت قنبلة أو كلمة يخاف منها سامعها وناطقها، فهي بمثابة جنحة يجب تفاديها وأصبحنا بالنسبة للجزائريين الناطقين بالعربية غرباء*))[1].

((Cwiṭ n tɣuri n tmaziɣt yellan tekksem-ţ, teddam-ţ fell-as armi yuɣal wawal-agi d lbunba. Tura nuɣal ɣer yizzayriyen yeţţmeslayen s teɛrabt d iberraniyen...)).

ثم يقول السارد فيما بعد وهو يصف كيف يعذّب هذا الذي تفوه بهذه الكلمات:

((*لم أرَ كيف تمّ ذلك، حتى رأيت الطاولة التي كانت بينهما وهي تطير في السماء وضرب رئيس الشرطة إبراهيم بظاهر اليد حتى سالت الدماء من أنفه...*))[2].

((Ur zṛiɣ amek, armi walaɣ ṭṭabla-nni yellan ger-asen tuffeg, abeqqa mendayer n ufus, idammen zegren-d seg wenzaren n Brahim...)).

يواصل الكاتب في إعطائنا صورة واضحة عن أعمال القمع ضد كل من كان ينادي بأصله الأمازيغي، وذلك من خلال تدخلات سارده أو حوارات الشخصيات التي وظفها الكاتب، كما كان ذلك أيضا من خلال وصف المشاهد التي قد تبرز شدة هذا القمع، أو فكرة قد غابت عن رأي الإنسان البسيط، مثلا إصرار الكاتب على توضيح أنّ أعداء الثقافة الأمازيغية ليست العربية أو الناطقين بها، وإنّما العدو هو الذي استعمل هذه اللغة من أجل مآربه الخاصة عربيًا كان أو أمازيغيًا. وقد وضح ذلك من خلال موقف "فاروق" الأخوي، وهو عربي الأصل واللغة، من "مزيان" ومناضلي الثقافة الأمازيغية. ومن خلال موقف "بوجو" و"سي ربيع" اللذين كانا قبائليين، ولكنهما انتهازيان، ولا شيء يقف عائقا ضد مصالحهم الخاصة ولو كانت لغتهم أو هويتهم، إذ حاربوهم بكل عنف، المهم أن يحصلوا على ترقيات أو امتيازات. وعاد بنا الكاتب، من خلال شخصية "سي الربيع" إلى عهد حرب التحرير، مبينا أن أزمة الهوية، ليست وليدة الثمانينيات وإنّما تعود جذورها إلى أبعد

1 - Said Saadi, *Askuti*, p. 70.

2 - Ibid, p. 72.

من ذلك، وقد تطرق إلى هذه النقطة من خلال الشجار الذي وقع بين "سي الربيع"، وهو مؤيد للحكومة وللرئيس "جمال عبد الناصر"، رغم كونه قبائليًا، و"محند" الذي يُكِنُّ حبا كبيرًا لوطنه الجزائر ولهويته "الأمازيغية".

وكانت أحداث الربيع الأمازيغي أكبر دليل على القمع الذي مورس ضد الأمازيغ، إذ انعقدت اجتماعات في ديار الشرطة وكان "مزيان" طرفا في هذه الاجتماعات، دون أن تكون لمشاركته تلك أيه فعالية، لم يدلِ برأيه إزاء تلك الأحداث وتلك الأعمال القمعية رغم رفضه لها، كان خائفا، ووصل به الأمر حتى وافق على أمر رئيسه الذي أرسله إلى تيزي وزو لقمع مظاهرات طلاب جامعتها، وقد خرج هؤلاء في مظاهرات سلمية للتنديد بالعنف والقمع ومطالبة الحكومة بممارسة حرياتهم. كان ذلك إثر منع "مولود معمري" من إلقاء محاضرته حول "أشعار القبائل القديمة" بجامعة تيزي وزو.

كان "مزيان" شخصية قلقة مترددة، تعيش أزمة نفسية حادة سببها مهنته كشرطي وأصله الأمازيغي، الذي فرض عليه أن يكون ضد الشرطة، ضد نفسه، ولم يستعد راحة نفسه حتى اعتزل هذه الوظيفة.

تعرض "سالم زينيا" إلى أحداث 20 أفريل بطريقة مخالفة تماما، إذ كان بطله "يدير" طالبا في الثانوية، يبحث عن لغته وحروفها، وفي رحلة بحثه هذه وجد أنّ لغته أصبحت جنحة يعاقب عليها، كما يعاقب كل من يسعى لإعادة الاعتبار لها، ويعرض نفسه إلى عقاب شديد من طرف السلطات، كما عرف أيضا أنّ هناك من يسعى إلى تغيير هذه الأوضاع المتأزمة بالتنديد والمظاهرات، فأبى إلا أن يشاركهم في تلك المظاهرات. في أوّل مرّة استطاع النجاة من مطاردة الشرطة له، ولم يقبض عليه، أمّا في المرة الثانية فوجد نفسه بين المسجونين المحوّلين إلى "برواقية"، وعرف في ذلك المكان ما عرّفه بجهنّم. ورغم ذلك فقد واصل دراسته إثر خروجه من السجن حتى تحصل على شهادة البكالوريا، دخل الجامعة وهناك انخرط في جمعية ثقافية تدافع عن القضية الأمازيغية.

وكان ذلك الانخراط وذلك النشاط في الجمعيات الثقافية سبب موته، إثر اعتقاله لآخر مرة، وجد نفسه شاهدا لمعركة وقعت بين الإسلاميين وطلبة آخرين في الجامعة، ثم استدعي إلى دار الشرطة كشاهد لذلك الشجار، وكم كانت شدة دهشته حين سأله رئيس الشرطة عن أصدقائه وجمعيته دون أن يسأله عن الشجار، إذ قال له:

((*كلّمني عن أصدقائك، كم عددهم؟ من معكم؟ أين تعقدون اجتماعاتكم؟*))[1].

((Hḍer-yi-d ɣef yimeddukal-ik...ayen din yid-sen? Anwa yellan-wen? Anda teţţɣimim...)).

كان ذلك آخر اعتقال له، إذ مات إثر تعذيبه، حيث لم يُرد إخبار رجال الشرطة عن أصدقائه.

نجد في رواية "ليلة ونهار-iḍ d wass" إشارة غير مباشرة لهذا الاضطهاد وهذا القمع ضدّ كلّ من نادى بالأمازيغية، حيث نجد "محند أمزيان"، الشخصية الرئيسية لهذه الرواية، في مواجهة مع مسؤوليه، حيث انتقد إثر اجتماع مع زملائه سياسة تشغيل المصنع وأنانية مسؤوليه، وخاصة تجاهلهم للهوية الأمازيغية وانشغالات مواطنيهم. وعلى صعيد آخر نجد "محند أمزيان" ينتقد مجتمعه وذويه لعدم مبالاتهم بثقافتهم وتركهم إياها تضيع عبر الأزمنة. رغم أنّه يحاول فرض نفسه بآرائه وشخصيته كإنسان يعتزّ بهويته ويحاول إثباتها وفرضها، إلا أنّنا نجده ينتقد هذا المجتمع الذي تقوقع على نفسه ولم يحاول مسايرة العصر الراهن.

نجد "محند أمزيان" يشبه "يدير" بطل رواية "الفجر" "لسالم زينيا" في معركته الثقافية ضد الحكومة التي أرادت طمس هويته وعدم الاعتراف به كإنسان أمازيغي يعتز بهذا الانتماء، كما نجده ضد مجتمعه المتزمت والمنغلق على نفسه.

أمّا "رشيد عليش" في رواية "القربان-Asfel"، فلم يعالج موضوع الربيع الأمازيغي بطريقة صريحة، ولكن أحال إليه بطريقة غير مباشرة قائلاً:

---

1 - Salem Zinia, *Tafrara*, p. 168.

((*الربيع، حتى القردة والقطط والكلاب عندهم مكانة، ربيع حيث يكون لكل إنسان فكرته، ربيع حيث جماعة من الناس استطاعت أن تملأ سوق الدنيا...*))[1].

((Tafsut i deg ula d ibkan, imcac, iɣerdayen, iḍan sɛan azal, tafsut i deg takemmict n yemdanen zemren ad ɛemṛen ssuq n ddunit...)).

نلاحظ أنّ "رشيد عليش" أشار إلى "الربيع الأمازيغي" من خلال كلمة "**الربيع**"، ومن خلال عبارات أخرى، ولكن كانت إيحائية غير صريحة، مثل هذا الكلام الذي تفوه به سارده وهو يحدثنا عن التضحية، حيث يقول:

((*ثمازغى أو بلاد الأمازيغ من آخر بلدان العالم التي لا تزال تحت رحمة المستعمر، كيف يا حسرتاه أن لا يكون من بين عشرين مليون شاب، أو من بين كم من مهندس وكم من طبيب وأستاذ، ألا يكون هناك مئة تتحد يدا في يد من أجل هذا الوطن ويقبلون بالتضحية من أجل هذا الوطن...*))[2].

((Tamezɣa neɣ tamurt imaziɣen d taneggarut deg ddunit i mazal ddaw uzaglu n yimnekcamen, amek a tawaɣit ger wazal n ɛecrin melyun d aterras, ger wacḥal d ajenyuṛ, d amdawi, d aselmad, ulac meyya ara yemmten ɣef tikelt d asfel...)).

نلاحظ أنّ هناك إشارة في خطابه إلى التضحية من أجل الهوية الأمازيغية، كما كانت هناك إشارة إلى "الربيع"، ربيع تعمر فيه الأسواق وربيع يكون لكل واحد فكرته، ويبقى هذا مجرد تأويل لتعبيرات رشيد عليش التي اتسمت في غالبها بالرمزية والغموض.

أمّا في الرواية الثانية لـــ"رشيد عليش"، التي عنونها "فافا–Faffa"، ويقصد منه فرنسا، لم يعالج فيه الكاتب أزمة الهوية من خلال موضوع "الكتابة" أو أحداث "20 أفريل 1980"، وإنما تطرق إليه من خلال موضوع الغربة، التي جعل منها جحيما وفراغا يعيشه المغتربون، إذ إنّهم لا يعرفون طعم الحياة إلا وهم في ديارهم، في "بلاد القبائل"، حيث يحسون بالأمان وبالاطمئنان.

---

1 - R. Aliche, *Asfel*, p. 120.
2 - Ibid, p. 121.

استطاع الكاتب أن يبرز تمسك هؤلاء المغتربين بأراضيهم وبهويتهم من خلال وصفه للعذاب المرير الذي يعيشونه في ديار الغربة، ومن خلال وصفه للراحة التي يحسها هؤلاء وهم عائدون إلى قراهم، وأيضا من خلال وصفه لتقاليد المجتمع القبائلي، إذ نجده مثلا يقحم "عادة تيمشرط-Timecredt" دون أن يكون هناك سبب منطقي لإدراج ذلك الموضوع في الرواية أو في ذلك الفصل بالذات، إذ كان السارد بصدد تحليل وضعية المرأة في المجتمع القبائلي، ثم تطرق، دون سابق إنذار، إلى موضوع "تيمشراط-timecredt" التي تعتبر من خصوصيات المجتمع القبائلي.

نجد أن موضوع التقاليد والعادات قد استقطب هو أيضا اهتمام الكاتب، إذ عالج من خلاله موضوع الهوية الأمازيغية، التي تعدّ الموضوع الأساسي والمحوري لهذه الروايات وتحوم حوله عدة موضوعات أخرى لها أهميتها، ولكنها جاءت جانبية.

لقد أشار معظم هؤلاء الكتاب إلى تقاليد المجتمع القبائلي تحليلا ونقدا، خاصة "سالم زينيا" و"أعمر مزداد"، اللذين تعرضا إلى مجتمعهما بنظرة نقدية، حيث عابا عليه سكونه وعدم مسايرته تطور الزمن، فهناك من العادات ما لم تعد صالحة للوقت الراهن، إذ تسعى إلى تكبيل طاقات الشباب الذين لم يستوعبوا منطق أجدادهم، ولم يستطيعوا مسايرة الوقت الحاضر مع ما يفرضه على الفرد، كما لم تستطع الحفاظ تماما على ما وجد من قبل. فوجدت نفسها تائهة حائرة.

ولكن نجد أنّ هؤلاء الكتاب قد عابوا على مجتمعهم، وأجدادهم خاصة، عدم محافظتهم على لغتهم وثقافتهم. وقد حاولوا كمثقّفين رسم معالم هذا المجتمع مع تقاليده وعاداته للحفاظ على ما تبقى منه، خوفا عليه من الضياع، مثلما ضاعت الأبجدية، التي تعدّ رمز هويتهم وحضارتهم.

الموضوع الآخر الذي تعرّض إليه كتاب الرواية القبائلية هو موضوع المرأة في المجتمع القبائلي. نجد المرأة عند "رشيد عليش" في رواية "القربان" على نفس الدرجة من الأهمية مع الهوية الأمازيغية. وحين تعبّر عن حبها له تحدثه بعبارات لا علاقة لها بالحبّ، وإنّما لها علاقة وطيدة بمميزات المجتمع القبائلي، نجدها تقول:

((*بعد قليل يجب أن أخرج فضتي القديمة، وأنفض عنها الغبار، الفضة القديمة تعطي رائحة زكية*))[1].

((Taswiɛt, ilaq ad d-ssufɣeɣ lfeṭṭa taqdimt, ad as-kkseɣ aɣebbar. Lfeṭṭa teṭṭak-d kra akken n rriḥa...)).

هنا تحدثه عن الفضة القديمة التي تعتبر من رموز الزينة والتجميل عند المرأة القبائلية، وتعدّ خاصة من مميزات الثقافة الأمازيغية. ثم تواصل حديثها للبطل عن الفخار وتقول له:

((*أنت أيها العزيز: نطقت بك الجرّة، جرّة التين والزيتون، والغضار على الحائط يلمع كالمرآة...*))[2].

((D kečč a win ɛzizen? Ineṭq-d yis-k ukufi d ucbayli, tumlilt deg lḥiḍ am lemri)).

نلاحظ أنّ كلاً من الفضة و"الغضار–Tumlilt" تعبر عن خصوصيات هذا المجتمع. ونلاحظ أنّها لا تعني أي شيء وهي مترجمة، ولكنّها محمّلة بمعاني كثيرة وهي بالأمازيغية.

يتجلى لنا من خلال كلّ ما ذكرناه أنّ العلاقة التي تربط "محند" بطل هذه الرواية بـــ"هي" – غير مسماة في هذه الرواية – تتعدى علاقة الحبّ العادية لتعبر عن حب أكبر وهو حب كل ما يمثّل الهوية الأمازيغية.

ويعالج "رشيد عليش" موضوع المرأة وعلاقتها بالرجل بطريقة مباشرة في روايته الثانية "فافا–Faffa"، من خلال علاقة "أعمر" بطل روايته بـــ"جاكلين". جاكلين هي الشخصية الثانية في هذه الرواية، وهي امرأة أجنبية، متعلمة ومتحررة. وقد كان لأعمر علاقة أخرى مع "فروجة"، شخصية تقابل شخصية جاكلين، غير متعلمة وتحت عبء العادات وتقاليد المجتمع. من خلال هاتين الشخصيتين تعرّض الكاتب لتحليل صورة المرأة بطريقتين:

---

1 - R. Aliche, *Asfel*, p. 21.

2 - Ibid, p. 21.

- المرأة الأجنبية، عاشقة وجريئة، وقف الكاتب عند جمالها الجسدي، وكأنّها دمية جميلة متحركة، وتجاهل كلّ خصالها المعنوية.

- المرأة كزوجة وربة بيت، عالج صورتها دون أن يقف عند جمالها الجسدي، ولا نعرف منها إلاّ كونها شريكة حياة أعمر، ولها وزنها ومكانتها في المجتمع القبائلي، مثلها مثل الرجل.

إنّ حبّ أعمر لجاكلين كان نزوة، حاول التحرّر منها، لأنّ حبّه لها يعني حب فرنسا وخيانة الوطن "Tamurt". وقد صرّح بذلك في خطابه لـــ"كاتيا"، امرأة أجنبية أخرى حاولت استمالته وهو في طريق العودة إلى البلاد، فقال لها ما يلي:

((*كيف نتبادل الحقيقة وأنت تتنسمين نسيما وأنا أمشي مع رياح أخرى، عيونك زرقاوان وعيوني بنيتان، نظرنا ليس واحدا، قلوبنا لا تدق لنفس الأمر، اتركينا نعيش حبا كاذبا...*))[1].

((Amek ara nemsawal tideţ mi kem teţţcummuḍ abeḥri, nekk ţţedduγ d wayeḍ, allen-im d tizerqaqin, tigad-iw d tiwraγin. Izṛi-nneγ maccḍi yiwen-is, ulawen-nneγ ur ţţefriwisen γer yiwen umarg, anef ad nemyeḥmel s teyri n tkellex...)).

إنّ "أعمر" واعٍ بأنّ حبه لـــ"كاتيا" أو لـــ"جاكلين" لن يجدي نفعا، فهو كذب، ولكن تعمّد مواصلة الكذبة قائلا: ((*اتركينا نعيش حبا كاذبا*)). نجد أعمر لا يفرق بين جاكلين وكاتيا، فهما تمثلان عنده شخصية واحدة، ووقف هنا أيضا عند الوصف الجسدي دون الجوانب الأخرى من شخصيتها. وكانت المرأة القبائلية بصورة مخالفة عند رشيد عليش، فقد أكدّ على الجانب المعنوي من شخصيتها، من خلال كونها امرأة تشارك الرجل في حمل المسؤوليات المتعددة، وخاصة عندما يكون الزوج مغتربًا، إذ أصبحت تلعب دور الأم والأب في آن واحد. من خلال هاتين الروايتين "فافا-Faffa" و"القربان-Asfel" تبّينت لدينا صورة المرأة القبائلية، من منظور "رشيد عليش"، فهي شريكة الحياة، لها كيانها ومكانتها الاجتماعية، إذ جرّدها من أنوثتها،

1 - R. Aliche, *Faffa*, p. 146.

في حين جعل من المرأة الأجنبية مجرد دمية يتوقف عند جمالها الجسدي، فهي مجرد أنثى تلبي حاجاته الغرائزية، وأضحت عنده، جاكلين وكاتيا شخصا واحد، إذ أنّهما تلبّيان نفس الطلب.

تعرّض سعيد سعدي إلى موضوع المرأة هو أيضا، ولكن من خلال منظوره الخاص، أشار في روايته "**أسكوتي**" إلى المرأة المثقفة المتحررة وإلى المرأة الماكثة في البيت، التي لا تزال تعيش تحت سلطة الأب والابن والزوج حتى آخر نفس من عمرها. عالج موضوع المرأة الواعية المثقفة، من خلال "مالحة" التي قضت معظم عمرها في الغربة، ومن خلال الطالبات الجامعيات اللاتي شاركن الطلبة الجامعين كفاحهم من أجل القضية الأمازيغية. كما تعرّض أيضا إلى الشخصية النسائية غير المثقفة من خلال خالة "مالحة"، وكانت صورتها مشابهة لصورة المرأة عند رشيد عليش، حيث كانت مكافحة، تتحدّى الصعاب من أجل تربية أبنائها. كانت المرأة عند سعيد سعدي ضحية، ضحية الظروف المعيشية القاسية، ضحية التقاليد والعادات وضحية النظام المتعفّن، مثل شخصية "بوباي–Popey" "التي استسلمت لقدرها السيء، حيث وقعت تحت رحمة الشرطة وجعلوا منها خادمتهم الرئيسية، استغلوها لتحقيق كلّ أهدافهم الدنيئة.

الشخصية النسائية الرئيسية في رواية "اسكوتي– Askuti" هي "مالحة"، نجدها قبائلية الأصل واللسان ولكنها عاشت معظم حياتها في فرنسا وجاءت إلى الجزائر من أجل مشاركة أهلها في أحداث 20 أفريل 1980، اعتقلتها الشرطة لأنهم رأوها مع "مزيان"، الذي أصبح الآن مراقبا من طرفهم، لأنه قبائلي الأصل، وأيضا لأنّه لم يرد مواصلة تعذيب الطلبة الجامعيين في "وادي عيسى". ألقوا القبض عليها خطأ، ولكن لم يمنعهم ذلك من تعذيبها، ولولا تدخل "فاروق"، ما عرفت معنى الحرية مرة أخرى في حياتها. ظهرت "مالحة" في هذه الرواية بشخصية قوية ووعي كبير بما يحيط بها ثقافيا وسياسيا إلى جانب كونها امرأة جميلة ومتحررة على غرار النساء الأجنبيات.

عالج "أعمر مزداد" أيضا موضوع المرأة، مثل المرأة التي تعيش تحت وطأة العادات والتقاليد، وكان ذلك من خلال والدة "محند أمزيان"، ومن خلال صديقتها

"تحاموتس-Taḥamuṯ" اللتين رضيتا بحياتهما هذه، رغم أنهما عرفتا الاحتقار والتهديد في حياتهنّ، فقد كنّ تحت رحمة هذا المجتمع الذي جعلهما في أدنى المراتب الاجتماعية. وظف الكاتب أيضا شخصيات نسائية متعلمات يسعين إلى توعية غيرهن من النساء مثلما تفعله "طاووس"، ولكن يبقى تعلمها وتحرّرها فقط على المستوى المادي، حيث بقيت على وضعها الاجتماعي، دون أن يعيروا اهتماما لمساعيها وطموحها، إذ نجد "طاوس" مجبرة أن تخدم إخوتها البطالين ووالديها، إلى جانب عملها في المصنع. نلاحظ أن "أعمر مزداد" عبّر بكل صدق عن المكانة الاجتماعية للمرأة، ولم يحاول أن يمجّدها أو يمجّد مكانتها كما فعل "رشيد عليش". تعرض سالم زينيا أيضا إلى مكانة المرأة بنظرة نقدية، فقد عبّر عن معاناتها وحرمانها من كل حقوقها، مبررا ذلك بالأعراف والعادات... تعددت شخصيات هذا الكاتب وتنوّعت، نجد الأم، والأرملة، والمرأة العاشقة والزوجة... كانت صورة الأم عند "سالم زينيا" مماثلة لصورة الأمّ في الروايات الأخرى، فقد عانت الكثير لكي تعرف فيما بعد طعم الراحة.

أمّا صورة المرأة العاشقة أو الزوجة فقد جاءت مخالفة لما رأيناه في الروايات الأخرى التي تعرضنا لها، فلم تكن متعلمة أو متحررة، إذ نجدها تعيش تحت وطأة المجتمع وأعرافه، ولكن حب "يدير" لعلجية أنقذها من مخالب تلك التقاليد البالية التي فرضت على "علجية" أن لا تعيش حياتها، لا لشيء إلا لكونها امرأة مطلقة، فهي إذن مجبرة أن تتزوج برجل عجوز أو معوق وليس لها الحق في الاختيار، وقد جاء خبر زواجها من "يدير"، وهو أعزب، وأصغر منها سنًا... كخرق لإرادة المجتمع القبائلي، فوقف كلّ المجتمع ضدهما، وحاولوا منع زواجهما بكل الطرق. وبفضل حبّهما ورغبة "يدير" في تغيير ذهنيات هذا المجتمع، استطاعا الصمود أمام كلّ العراقيل وتمّ زواجهما رغم كلّ العقبات.

لقد كان موضوع المرأة نافذة أخرى لطرح موضوع العادات والتقاليد وعلاقتها بالمرأة ومكانتها الاجتماعية. كما عالج من خلاله أيضا موضوع "الحبّ" الذي لا يزال إلى يومنا هذا من طابوهات هذا المجتمع، فرغم تخطى هؤلاء الكتّاب عتبة هذا الطابو

من خلال طرحهم لهذا الموضوع، إلاّ أنّه لا يزال إلى يومنا هذا موضوعا لا يشار إليه إلاّ ضمنيا. ويجب الإشارة إلى أنّ "عاطفة الحبّ" في رواية "القربان" لم يعد لها وجود، إذ احتوتها علاقة حبّ أكبر، وهي حبّ الوطن والاعتزاز بالهوية الأمازيغية.

أمّا موضوع الحب في رواية "فافا-Faffa" فلم يكن مسموحا به إلا مع الأجنبيات، إذ إنّ العلاقة الوحيدة المسموحة مع نساء البلد أو "Tamurt" هي علاقة الزواج فقط. ومن هنا يتجلى لنا أن سالم زينيا قد انتقد هذا المجتمع قولا وفعلا من خلال أقوال سارده وشخصياته، كما أقدمت شخصياته على أفعال تعتبر خرقا لما هو متفق عليه، إذ جعل علاقة الحب الواردة في الرواية بين بطله وامرأة ريفية قبائلية، غير متعلمة، لا تزال تحت الأعراف الاجتماعية السائدة. إذ إنّ للمرأة المتعلمة نوعًا من الحرية، مقارنة بالمرأة الماكثة في البيت.

عالج هؤلاء الكتاب عدة مواضيع أخرى، ولكنها تعد ثانوية أمام ما أشرنا إليه، ومن بين هذه المواضيع مثلا وصف المنزل القبائلي، الذي نجده في معظم هذه الروايات، لما له من خصوصيات تجعل منه أيضا رمزا للهوية الأمازيغية.

تعرض هؤلاء الكتاب أيضًا إلى العلاقات الاجتماعية ومميزاتها في المجتمع القبائلي بالتفصيل، وبقيت أحداث القصة "المسرودة" مجرد وسيلة لاستنطاق كلّ هذه المواضيع، إذ يمكن تلخيص "المسرود" في صفحتين على الأكثر.

من خلال هذه القراءة البسيطة يتجلى لنا أنّ الهدف لا يتمثل في سرد الأحداث وتحليلها، وإنما الهدف المنشود هو معرفيّ بالدرجة الأولى، يتمثّل في التعريف الثقافة الأمازيغية، إضافة إلى الحفاظ عليها عن طريق الكتابة.

لم نرد هنا الإطالة في معالجة المواضيع وإنّما أردنا إعطاء فكرة عن هذه الروايات ومواضيعها المحورية لتسهيل مهمة القراءة، إذ إنّ هدفنا هو دراسة الأنيات السردية، وفيما يلي يتضح لنا أيضا كيف استغل هؤلاء الكتاب هذه التقنية المتمثّلة في تنظيم "الإنّيات السردية" لإبراز اهتمامهم بموضوع الهوية.

2 – الإنّيات السردية في الرواية القبائلية

من المصطلحات الشائعة في الدراسات السردية نجد مصطلح "الإنّيات السردية"، أو "الترهينات السردية" كما سماها سعيد يقطين. ويقابل هذا المصطلح مفهوم "Les instances narratives" الذي أوجده الباحث بنفينست "Benveniste" من خلال حديثه عن "هيئات الخطاب"، إذ يرى أن لا معنى لـــ"الأنا" إلا من خلال كونها إنيّة سردية في الخطاب الذي أنتجها، أي الفعل الكلامي الذي تلفظ به.

ثمّ رصد تعدّد الإنّيات السردية من قِبَل "ميك بال" و"لنتفلت"[1]. قد نجدها مباشرة، صريحة في النص السردي، ونجدها ضمنية يمكننا تلمسها من خلال معينات أو مؤشرات سردية. وما يهمنا في هذا النطاق هو الإشارة إلى الضمير "أنا" أو الضمير "هو" في الخطاب السردي. وتعتبر هذه الإنّيات إنّيات سردية أو أصواتًا سردية منتجة من خلال السرد أو الخطاب. ونجد هذين الطرفين في علاقة تكاملية، إذ لا وجود لعنصر دون الآخر. وهذه الإنّيات السردية كيفما كان الضمير المنتجة بواسطته والمتوجهة إليه لا تحيل إلى شيء خارجي عنها، لأنّ وجودها مرهون بالفعل الكلامي المنجز. يقول سعيد يقطين: ((يتمّ نقل هذا المفهوم اللساني إلى السرديات، ليأخذ مع جيرار جينات بُعد "السرد"، كما هو ترهين للقصّة من خلال فعل السرد، أي "الصوت السردي"، بمعنى آخر، أو الراوي، في علاقته بالمروي له))[2].

سوف نحاول تعيين الإنّيات السردية في الرواية القبائلية من سارد ومسرود له، ثم نتطرق إلى دراسة صيغة ظهورها وأثرها في العمل الأدبي المدروس.

نستخلص من أول قراءة للإنّيات السردية في العمل الروائي القبائلي أنّها غير مستقرة على صيغة واحدة، حيث تبدأ الرواية عادة بسارد "خارج حكائي" يسعى إلى تأطير خطابه، ثم يتحول إلى سارد "داخل حكائي"، يشارك في أحداث الرواية، كما يمكن أن يظهر في بادئ الأمر بصيغة "داخل حكائي" ويتحول إلى سارد "خارج

1 – سعيد يقطين، *تحليل الخطاب الروائي*، المرجع السابق، ص 383.

2 – المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

حكائي" مثل ما نجده في رواية "اسكوتي–Askuti" لسعيد سعدي. وقد يتأرجح العمل الروائي بين هاتين الصيغتين من أوّل الرواية حتى آخرها.

جاءت رواية "القربان–Asfel" لرشيد عليش موزّعة على عدة فصول مختلفة العناوين: "الحب"، "شعبان ومحند"، ... وقد كان لكل فصل سارده الخاص، إذ لا وجود لسارد مؤطر من أوّل الرواية إلى آخرها. يبدأ الفصل الأول بسارد خارج حكائي، كان يتتبع خطوات "محند" الشخصية الرئيسية في هذا الفصل، بدأ بوصفه ووصف هيئته الخارجية، ثم عرّج إلى وصف علاقته بأهل القرية، ويواصل حتى يصف لنا التقاء "محند" صدفة بفتاة في القرية، أعجبته فوقع في حبها. وقد أشار السارد إلى هذه العاطفة من خلال وصف عدة تصرفات بادر بها "محند"، إذ صار لا يعرف ماذا يفعل أو ماذا يقول. يقول السارد وهو يتتبّع خطوات محند وحركاته:

((*وجد نفسه في "تجماعت"، التف في برنوسه والدهشة تبدو على وجهه، إنّه يشك في نفسه، هل كلّمهم؟ وهم، هل كلّموه؟ هل كلّموه عندما مرّوا بجانبه؟ ربما؟...*))[1].

((Yufa-d iman-is deg tejmeɛt, yenneḍ deg ubernus,Iwehma teṭṭban ɣef wudem-is. Icuk deg yiman-is, a menḍeṛ ma yendeh ɣer-sen? I nutni, luɛant-id mi ɛeddan ɣef yidis-is? Wissen?...)).

يبدو السارد هنا موضوعيا، إذ وقف عند وصف حركات "محند" ودهشته أمام تصرفاته من خلال ما يراه، ولكن إذا أمعنّا النظر نجد أنّ السارد متمكن مما يدور في ذهن الشخصية، إذ عرض علينا ما كان يتخيله "محند"، وكأننا أمام مشهد يدور أمام أعيننا. تمكّن حتى من تساؤلاته حول التصرفات التي قام بها، إذ نقل لنا السارد مونولوج "محند" بطريقة مباشرة، وكأن "محند" هو الذي حدثنا عن نفسه بصيغة الغائب. وجاء معظم هذا الفصل بصيغة سارد خارج حكائي، ليتحول فيما بعد إلى سارد داخل حكائي بصيغة الفرد تارة وصيغة الجمع تارة أخرى.

وعندما يتدخل بصيغة داخل حكائي، يتدخل كطرف في أحداث القصة المسرودة، كما سنتبين ذلك فيما بعد، أو كشاهد، لا يروي أحداثا وقعت له، وإنّما يصف لنا أحداثا وقعت لغيره. يقول السارد:

---

1 - R. Aliche, *Asfel*, p. 13.

((*نجده في الحقل... نجده في الطريق*))[1].

((Ad t-naf deg ubrid...ad t-naf deg urti...)).

السارد هنا دقيق الملاحظة حيث يقف على كلّ حركات "محند" وملامح وجهه، ليتغلغل في نفسية شخصيته، ويصفها لنا من خلال وصف تحركاتها التي تعبّر عن الضيّاع الذي تمكّن منه.

يتغيّر نمط السرد مرة أخرى، إذ يتنحى السارد المؤطر هذا، ويأخذ "محند" على عاتقه عملية السرد بصيغة المتكلم المفرد "أنا". وهنا لا يتدخل كمشاهد، وإنما يسرد لنا أحداث قصته، ويتمثّل المسرود له في "هي"، قبل أن تتحول عملية السرد إليها، ثم إليهما معا بصيغة الجمع.

لقد جاء التذبذب في الإنّيات السردية في هذا الفصل كنتيجة منطقية لتحوّل في صيغة السارد.

تحول السرد من "سارد خارج حكائي" إلى "سارد داخل حكائي" عندما أراد "محند"، أن يأخذ على عاتقه عملية السرد، حيث أراد أن يخبر بنفسه حبيبته بالحبّ الذي يكنّه لها. يقول السارد الأول "خارج حكائي"، وكأنّه يمهد الطريق لتحول صيغة السارد:

((*كان ينتظر لكي يكلمها ويخبرها بعض الأشياء التي تعيد المسألة إلى مجاريها*))[2].

((Yeţţgani ass deg ara ţ-id yefru yid-s neţţat.. Ad as-yini kra n yimeslayen ara yesrekden tamsalt...)).

وبعد ذلك يتحول السرد إلى "هي" التي كانت فيما قبل في مرتبة المسرود له، حيث وجّه "محند" خطابه لها. تتكفل "هي" بعملية السرد بصيغة سارد داخل حكائي "أنا". ثم يلتقي "محند" و"هي" وتتحول صيغة السارد إلى "الجمع".

ورغم محاولة التعليل المنطقي لهذا التذبذب إلا أنّنا لم نجد تفسيرا للتغيّر الذي طرأ في هذا الفصل نفسه، حيث كان السارد خارج حكائي والمبأر هو "محند"، ثم يتحول السرد إلى سارد داخل حكائي بصيغة "نحن" والمبأر نفسه هو "محند"، ثم

1 - R. Aliche, *Asfel*, p. 14.

2 - Ibid, p. 16.

يعود السارد إلى الصيغة الأولى مباشرة. هنا يبدو التذبذب غير منطقي ولا يمكن تعليله، والنموذجان اللذان أخذناهما يوضحان ذلك، إذ يقول السارد الأوّل:

((كان ينتظر...))، ويقول السارد الثاني: ((نجده في الحقل...)). والساردان بمختلف صيغتيهما يسردان لنا ما يفعله محند.

أمّا الفصل الثاني فقد جاء السارد فيه بصيغة "سارد خارج حكائي". ينقسم هذا الفصل إلى جزأين منفصلين تماما. الجزء الأوّل عبارة عن قصة عائلة مرابطة، غنية، اغتنت، حسب قول السارد، على حساب أهل القرية الذين هم من القبائل. حاول السارد أن يكون موضوعيا، ولكن موضوعيته كانت نسبية، وعلى علاقة كبيرة بالمبأر، حيث عندما يتعلق الأمر بسرد أحداث القصة، قصة الحريق الذي شبّ في ديار العائلة المرابطة، أو قصة موت شعبان، يكون السارد بصيغة خارج حكائي، وعلى دراية محدودة بما يدور في عالمه الروائي. لم نعرف من أحداث هذه القصة إلا شيئا قليلا، شبّ حريق في ديار المرابطين، وأتى على جميع مخزوناتهم، ثم وصلهم خبر موت أحدهم "شعبان"، بحثوا عنه وأتوا به إلى منزله، دون أن نعرف المحرك المنطقي لهذه الأحداث، من أشعل النار؟ من قتل شعبان؟ فيما تفيد هذه الأحداث في تطور حبكة القصة؟ لم يعطِ لنا السارد إجابة لهذه الأسئلة التي تبقى مطروحة، حيث وقف موقف شاهد حيادي، واقتنع بوصف حركاتهم وما يبدو من ملامحهم الخارجية، دون تحليل أو تعليق منه. كانت شخصيات هذه القصة المسرودة كأشباح تتحرك ميكانيكيا، لا نعرف أسماءها ولا أفكارها، ولا نعرف أيضا العلاقة التي تربط بينها. لقد كان السارد موضوعيا إلى حد الغموض ولكن عندما تعلّق الأمر بالمرابطين بصفة عامة ومكانتهم الاجتماعية، تغيّر الوضع وتغيرت صيغة السارد، وأصبح متمكّنا ومدركا لكل ما يقوله، كما أصبح كثير التعليق.

تخلّى السارد في هذا الجزء عن موضوعيته وأصبح يعرف أكثر من شخصياته حسب تصنيف "تدوروف" (السّارد > الشخصية)، ويتجلى لنا ذلك من خلال كلّ المعلومات التي قدّمها حول مصدر رزق هؤلاء المرابطين وطبيعتهم الاستغلالية. يتراءى لنا أن نمط السرد تغير حسب موضوع المسرود، فعندما تعلّق الأمر بأحداث القصة كان السارد موضوعيا، وقد وظّف ساردا بصيغة خارج حكائي، الذي كان أقلّ

معرفة من شخصياته حسب تقسيم تودوروف دائما. وعندما تعلّق الأمر بموضوع له علاقة بالمجتمع القبائلي وثقافته أصبح السارد "خارج حكائي"، وكان مهيمنا على موضوعه ومدركا له تمام الإدراك، كان عليما به، بمعنى أنّه كان أكثر معرفة من شخصياته، يعرف كلّ شيء مهما كان، ظاهريا أو باطنيا، وكأن "قصة الحريق" و"موت شعبان" هنا لا تمثلان إلا مبررا لاستنطاق موضوع المرابطين في المجتمع القبائلي ومكانتهم الاجتماعية. وقد سبق أن تطرقنا إلى هذا الموضوع من خلال حكاية شعبية بعنوان "أعمر النصف"، ومن خلال حكاية "بلعيد أث علي" "ولي الجبل".

نتوقف في تحليل الإنّيات السردية عند الفصلين الأول والثاني في هذه الرواية، لأنّ الفصول الآتية لها لا تتوفر على العناصر التي تجعل من هذا المؤلّف رواية، حيث تفتقر إلى وحدة الموضوع، فلا نجد موضوعا واحدا يتطور خلال الفصول، إذ إنّ الفصل الأول يعالج موضوع "الحب"، والثاني يعالج "موضوع المرابطين"، فكل فصل مستقل عن الآخر ولا رابط بينها.

أمّا فيما يخص شخصيات هذه الرواية، فنجد شخصية واحدة دائمة تتمثل في شخصية "محند" الذي يظهر تارة ساردا وتارة أخرى شخصية محورية، وتبقى الشخصيات الأخرى مجرد أشباح تتغير من فصل إلى آخر، دون وصف ملامحها أو ذكر أفعالها، فهي تظهر وتختفي، دون أن تتطور بتطور الأحداث.

والشيء نفسه بالنسبة إلى وحدة المكان، فهو فضاء واسع، حدوده بحدود "تمازغى" أو بلاد الأمازيغ الواسعة.

يتحول السارد من فصل إلى آخر، فقد رأينا كيف ظهر في الفصل الأوّل والثاني، وتحوّل جذريا في الفصل الثالث وأصبح السرد على لسان "مجنون" بصيغة المتكلم، يظهر تارة بصيغة "المفرد"، وتارة بصيغة "الجمع". وجاء خطابه خطابا سياسيا يتمحور موضوعه حول الهوية الأمازيغية، أمّا المسرود له فيظهر تارة "أنت" وتارة "أنتم"، ثمّ يصبح المسرود له مجسّدًا في أهل شمال إفريقيا والحكام، وكانت العلاقة مباشرة بين السارد والمسرود له، إذ كثيرا ما كان يناديهم ويكلمهم مباشرة وكأنّهم يتربعون أمامه.

جاءت الخطابات الأخرى بهذه التقنية، وعالج مواضيع عديدة مثل الصداقة، الهوية، وكأن هذه الرواية بمثابة إناء واسع زجّ فيه المؤلف بمواضيعه هذه، إذ ضمّنه أيضا عدة أشعار لـــ"آيت منقلات" "وفرحات إيميغيزن إيمولا"*، إلى جانب الأحكام والأمثال من التراث القبائلي، وقد استهلّ تقريبا معظم فصوله بمقولات فلسفية وتاريخية لـــ"قاليلي" و"اندري جيليا"... وقد حاول السارد تعريف هذا المؤلف وتحديده بما يلي:

((*المياه الثائرة... رواية ليس لها نهاية، فيها نتعرض إلى عدة مشاكل ومعارف وحكايات شعبية، أنها قصيدة شعرية كبيرة بحجم الدنيا*))[1].

((Aman icewwlen, d ungal ur nesɛi tagara. Ad d-rsent akk tlufa, timusniwin, timucuha. D asefru annect n ddunit ...)).

إنّ الكاتب لم يسعَ إلى تأليف رواية كعمل أدبي فني، وإنما كان هدفه هو الحفاظ على اللغة الأمازيغية أو بالأحرى التأكيد على أنها تكتب وتقرأ. وقد أشار إلى ذلك في بداية الفصل الثاني من خلال مثل قبائلي استهل به هذا الفصل قائلا:

((Ţţif abelluḍ bu tcacit wala lḥerma timdellit))

الذي يمكن ترجمته كالآتي: ((*البلوط أفضل عندي من ذلّ الكسكسي*)). ولقد شرح مولود معمري معنى هذا المثل في مقدمة رواية "القربان": ((ما أعطاه لنا رشيد عليش باللغة الأمازيغية (القبائلية) كان باستطاعته إعطاءه لنا بإحدى اللغات المكتوبة (الفرنسية – العربية) فهو على الأقل متمكن من واحدة ولكنه فضل شعرية لغته على سهولة صياغة اللغات الأخرى المكتوبة...))[2].

ولهذا بدأ بذلك المثل معللا تفضيله لاستعماله اللغة الأمازيغية، رغم كونها غير مكرسة للكتابة، على أن يستعمل لغة غير لغته، وخاصة أنّه يعدّ من الأوائل الذين خاضوا تجربة الكتابة بهذه اللغة، ويبين لنا هذا القول أيضا أنّ الكاتب ليس بصدد

---

* – آيت منقلات وفرحات إيمزيغن إيمولا من المطربين الملتزمين في الأغنية القبائلية، وهما من مناضلي القضية الأمازيغية، وينتميان إلى الحركة الثقافية البربرية (M.C.B) .

1 - R. Aliche, *Asfel*, p. 135.

2 - Ibid, p. 9.

تأليف رواية بمعناها المعروف، بعناصرها الفنية، وإنما كان يسعى إلى الكتابة باللغة الأمازيغية (القبائلية)، محاولا الحفاظ على حروفها وثقافتها من الضياع والنسيان.

وقد جاء مؤلف "القربان-Asfel" مزيجا من كلّ الأنواع الأدبية مثل الشعر، والحكم، والأمثال... ولا يتمثل العيب في هذا المزج، إذ تعد هذه الظاهرة خاصية من خواص الرواية الحديثة، لمّا يكون هذا المزج مدروسًا مسبقا ومصبوبا في قالب روائي، وهذا ما تفتقده هذه الرواية، حيث جاء المزج بشكل اعتباطي وغير مستغل في بناء عمل روائي متكامل.

لا يسعى "رشيد عليش" إلى إبلاغ رسالة معينة، وإنّما كانت كتابة الرواية باللغة الأمازيغية حدثًا متقلاً بالمعنى، حيث إنّ الكتابة – بحدّ ذاتها – تعبّر عن معنى الوجود والاستمرارية.

وقد يرجع التأليف في قالب روائي لعدّة اعتبارات سياسية وإيديولوجية بالدرجة الأولى، حيث يصبح الروائي غير معرّض للعقبات إذا ما كان خطابه سياسيا كما جاء في رواية "القربان-Asfel"، خاصة إذا حاولنا قراءة هذا العمل الأدبي في زمن تأليفه، في الثمانينيات، وما كان يعنيه التأليف باللغة الأمازيغية في تلك الحقبة الزمنية.

أمّا فيما يخص رواية "اسكوتي-Askuti" فقد جاءت هي أيضا موزّعة على ستة فصول، في الفصل الأول يعود بنا الكاتب إلى أحداث الحرب التحريرية، حيث التحق بطل هذه الرواية وصديقه بصفوف جيش التحرير إثر الإضراب الذي شنّه الطلبة الجزائريون، ولكن رغم حماسهما وجدا في صفوف جيش التحرير عقليات تحاول عرقلة ذلك الحماس، إذ كان غير مرغوب فيهما لكونهما ينتميان إلى الأصل الأمازيغي (القبائلي)، أو كانا من هؤلاء الذين يعتزّون بهذا الانتماء.

جاءت الفصول الأربعة الأولى بمثابة شهادات من طرف الشخصية الرئيسية التي أضجرها الصمت، وحاولت التخفيف عمّا تعانيه من خلال التصريح بالحقيقة، كيفما كانت، إذ لم تحاول الشخصية تبرئة نفسها ممّا ارتكبته من أخطاء ضدّ الشعب، وإنما حاولت أن تجعل من القارئ شاهدا على ضعفها وخوفها، ولم تحاول أن تجد

لنفسها أعذارا، وإنما تركت الحكم للقارئ. والشيء الذي أزعجها كثيرا هو إقدامها على تعذيب كلّ من كان ينادى بالهوية الأمازيغية. وخاصة حضورها عدة اجتماعات، حيث وضعت فيها خطط للقضاء على محضري مظاهرات 20 أفريل 1980، دون أن تحرّك ساكنا، وأكثر من ذلك، فقد ذهبت إلى "تيزي وزو" لقمع الأعمال التنديدية التي حضّرها طلبة "جامعة تيزي وزو"، ولم تكن لها الشجاعة الكافية لرفض تلك المهمّة، وفي آخر الأمر هربت من تيزي وزو، إذ لم تطاوعها نفسها أن تستمر في تعذيب هؤلاء الطلبة الأبرياء، وإثر رجوعها من تلك المهمة، صدر قرار عزلها من عملها، ريثما ينظر في أمرها.

وفي آخر الفصل الرابع بدأت ترتسم خيوط قصة أخرى وهي قصة حبّ بين "مزيان" الشخصية الرئيسية للجزء الأوّل، و"مالحة" الشخصية الثانية المحورية للجزء الثاني من هذه الرواية. وجاءت "مالحة" خصيصا من فرنسا لكي تشارك أهلها الدفاع عن قضيتهم، إنّها قصة حبّ ولّدتها نفس المشاعر ونفس الانتماء.

لم تستطع "مالحة" تحقيق هدفها والمشاركة في المسيرات والمظاهرات، إذ ألقي القبض عليها وتعرّضت لتعذيب مرير، ولم تنج من قبضة رجال الشرطة إلا بوساطة "فاروق"، وهو شرطي عربي اللسان والأصل.

ونجد تقسيمًا آخر لهذه الرواية، إذا ما اعتمدنا التحليل السردي، حين نجد أن الرواية منقسمة إلى جزأين مختلفين حسب اختلاف صيغة السرد، التي جاءت مختلفة في القسم الأول عن القسم الثاني.

في الجزء الأوّل يظهر السارد بصيغة "داخل حكائي"، يسرد لنا أحداث قصته، ويظهر على نفس النمط كذلك في الفصول الأربعة الأولى. جاءت طريقة سرده عشوائية، إذ كثيرا ما نجده يعود ويكرر في الأحداث، فلديه دائما ما يضيفه، مهما قال إلاّ أنّه يعود لسرد بعض الأحداث التي نسيها. كما كان يستبق بعض الأحداث المهمّة في نظره، يقول السارد:

((*وهكذا قررنا: حسن أث صادق يذهب إلى تونس "عندما استقلت الجزائر رجع وهو ممتلئ الوجنتين..." ومسعود أث لعربي وأعلى بن سي موح يبقيان في الجزائر...*))[1].

((Nefra-ţ akka: Ḥsen at ṣadeq ɣer tunes "asmi tefra yuɣal-d ɣas leḥnak llah ibarek...", Mesɛud at lɛerbi akk d aɛli n si muḥ ad qqimen deg lzzayer...)).

نجد السارد هنا يخبرنا عن قرار أوّل اجتماع عقدوه وهم مناضلون في جبهة التحرير الوطني، لكي يحدّدوا مكانة أيّ واحد منهم حسب رغبته، وخلال سرده لذلك الحدث أخبرنا كيف آلت إليه الأوضاع بعد الاستقلال، قبل أن ينتهي من سرد أحداث مرحلة "حرب التحرير"، إذ يعود في ص 30 – ص 31... إلى فرقته أثناء الحرب، وما كان يعيشه وهو تحت قيادة "سي ربيع" الذي كان عنصريا، يكره القبائل، وكلّ من كان يتباهى بهذا الأصل، رغم كونه قبائليًا.

يقول السارد أيضا وهو يبرّر تكراره الكثير في هذه الفصول الأولى:

((*كلّما حاولت الحديث عند الأحداث التي مرت بي، تجدني أعود وأكرر الكلام... أريد أن أخفف عن خاطري، ولهذا أسرع في الكلام...*))[2].

((Yal tikkelt deg ara d-mmeslayeɣ ɣef tedyant yeḍran yid-i, ţţɣawaleɣ deg umeslay, ţţekreɣ iman-iw, d aymi i d-ɣawleɣ deg wawal...)).

نلاحظ أنّ السارد يخبرنا بنفسه عن طريقة سرده في الفصول الأولى، فهو متسرع، وكثير التكرار ويستبق الأحداث...

جاءت معظم الأحداث مسرودة، ولكن تخللت تقنية السرد هذه، تقنية العرض، عندما يقحم السارد شخصياته لتدلي بأفكارها، أو عندما يكون هناك حوار، فلم يستحوذ على عملية السرد لنفسه، فقد ترك فرصا عديدة لشخصياته لتعبّر عن رأيها، رغم أنه كان يحكي أحداثا عاشها هو شخصيا، فجاءت الشخصية هنا هي نفسها

---

1 - Said Saadi: *Askuti*, p. 28.

2 - Ibid, p. 53.

السارد، وكأنها سيرة ذاتية، إلاّ أنّ السيّر الذاتية تستلزم تحقيق هذه المعادلة: السارد = شخصية = المؤلف، ويتبين لنا ذلك من خلال عدة قرائن في النص كما قلنا سابقا، أمّا في هذه الرواية فإنّ السارد ≠ المؤلف، ممّا أعطى لهذا العمل الأدبي سمة خيالية أو ما يعرف بالفرنسية بـــ "La fiction".

في الجزء الأوّل من التقسيم السردي لا يوجد حدث معين، وإنّما جاء متمثّلا في مجموعة من الأحداث المتفرقة، حدثت عبر أزمنة مختلفة، إذ بدأ السارد حكايته من مرحلة التحاقه بجيش التحرير في الخمسينيات حتى توقف عن العمل في سلك الشرطة في الثمانينيات.

نجد أنّ هذا الجزء الذي يحتوي على الفصول الأربعة للرواية يزخر بالإيحاءات إلى عدة شخصيات أدبية وسياسية، عرفتها الثقافة الوطنية، كما أشار مرارا إلى عدة أحداث حدثت فعلا عبر التاريخ، الشيء الذي يجعلنا نحتار في كيفية ترتيب هذا العمل، هل نرتبه في السيّر الذاتية، وقد سبق أن قلنا إنّه لا يحقق المعادلة السابقة، وقد جاءت رواية "اسكوتي" محققة هذه المعادلة: السارد = الشخصية ≠ المؤلف، ممّا يجعل هذا العمل في تعداد الخطابات السردية الخيالية، رغم الإيحاءات الكثيرة بأن الأحداث واقعية، وبأن الشخصيات واقعية كذلك.

يسمّى السارد "مزيان" ولا نتعرّف على اسمه إلا في الفصل الخامس حيث يتغير نمط السرد من صيغة "داخل حكائي" إلى صيغة "خارج حكائي"، يختفي السارد الأوّل ويدخل السارد الثاني ليقوم بعملية السرد، نجده عليما بكل ما يدور من الأحداث، إذ تمكّن حتى من معرفة أفكار "مالحة" ونفسيتها. فهي الطرف المبأر الوحيد لهذا السارد، لقد ركّز اهتمامه عليها، كان يتعذّب لعذابها ويفرح لفرحها، كما كان يعرف ماذا يجري وراء أسوار ذلك السجن، مثل تحركات مزيان ومساعيه للإفراج عن "مالحة" وإخراجها من السجن الذي دخلته خطأ.

إنّ السرد في الجزء الأول يختلف تماما عن السرد في الجزء الثاني. يتميز السرد في الجزء الأول بالتذبذب بين صيغة المفرد "أنا" قائلا:

((*كنت في السابع عشرة من عمري في ذلك الوقت وكنت في الجزائر...*))[1].

((Lliγ fell-i sbeɛṭac iseggasen ussan-nni,yuγ-iyi lḥal deg lzzayer...)).

أو بصيغة الجمع "نحن" ((*ايه إلى أين وصلنا؟ ايه...*))[2].

((lhi anda akken i d-nessaweḍ...)).

نجد أن صيغة "نحن" يختلف معناها من استعمال إلى آخر، قد يقصد السارد منها نفسه ورجال الشرطة، وتارة أخرى يقصد بها الأمازيغ الذين يشاركهم الانتماء وكونهما ضحية النظام المتعفن. وقد يقصد بها كما رأينا نفسه كسارد وكمسرود له، كما رأينا في المثال السابق ((*... ايه إلى أين وصلنا...*)). وفي هذا المثال يستنجد السارد بالمسرود له لكي يذكّره بالأحداث التي وقف عندها خلال سرده، إذ إنّه كثير التعليق والتعقيب. جاء السرد في هذا الجزء مشابها للسرد في الحكايات الشعبية، وخاصة نمط السرد عند "بلعيد أث علي"، حيث نجد العلاقة مباشرة جدا بين السارد والمسرود له، وكثيرا ما كان يحدّثه لعدّة أسباب، قد يطلب منه تنشيط ذاكرته كما رأينا سابقًا، أو لكي يجعل منه شاهدا على صدق قوله، ويقول له:

((*بحق هذا اليوم الذي جمعنا...*))[3].

((Uḥeq kra i γ-d-yessamlalen)).

يتبين لنا من خلال هذه الكلمة التي وظفها "جمعنا – yessemlalen" وكأنه أمام جماعة يحكي لهم ما عاشه من الأحداث. توحي هذه الكلمة بالجماعة على طريقة التجمع في المرويات الشفوية، حيث يجتمع السارد والمسرود له، ويشارك هذا الأخير في عملية السرد، إمّا من خلال حضوره فقط، حيث لا نتصور عملية السرد بدون مسرود له، وإمّا من خلال تدخلاته لمساعدة السارد الذي يستنجد به مرارا كما رأينا في هذه الرواية، وفي بعض الحكايات الشعبية التي تعرّضنا لها، كما يشارك

1 - Said Saadi, *Askuti*, p. 19.

2 - Ibid, p. 21.

3 - Ibid, p. 35.

أيضا في عملية السرد من خلال استفسار أو توضيح. نجد أنّ السارد هنا يتقمّص شخصية الراوي في الحكايات الشعبية. يتضح ذلك من خلال طريقة سرده، حيث كان يحدث المسرود له قائلا "قلت لكم"، "رويت لكم"...، ومن خلال سرعته في السرد وتكراره الدائم لبعض الأحداث والأقوال.

نجد السرد في الجزء الثاني من الرواية، مختلفا عمّا كان عليه في الجزء الأوّل، ظهر على نمط واحد لم يتغير، كما لاحظنا أيضا تباعدا كبيرا بين السارد والمسرود له. نجد الطرف المبأر في هذا الجزء يتمثل في شخصية "مالحة"، إذ كان السارد يتتبع حتى حركات عينيها، أحاسيسها، أفكارها، لا شيء يخفى عليه. كان السارد في هذا الجزء بصدد إخبار المسرود له عمّا حدث لـــ"مالحة"، على عكس ما كان عليه في الجزء الأول، حيث كان بصدد تبرئة نفسه من الأعمال القمعية التي مورست ضد الأمازيغ، خاصة وأنّه أمازيغي الأصل، فقد جاء ذاتيا جدا بالمقارنة مع السارد الثاني، الذي كان هو أيضا ذاتيا ولكن بدرجات متفاوتة.

ويتمثل الاختلاف الآخر الذي اتّسم به الجزء الثاني بالمقارنة مع الجزء الأول في وجود قصة متكاملة، بدأت خيوطها ترتسم في أواخر الفصل الرابع، حيث بدأت الأوضاع تتأزم بالنسبة للشخصية الرئيسية، إذ وجد "مزيان" نفسه مفصولا عن العمل، وذلك عقابا له على هروبه من تيزي وزو، في حين أدّى ذهابه إلى ذلك المكان إلى مرض والده ووفاته خجلا من ابنه. في تلك المرحلة الخانقة تعرّف "مزيان" على فتاة تدعى "مالحة" أعجبته فاستمالها وأعجبت به أيضا وذهبت معه إلى منزله.

فكان ذهابها معه سببا لدخولها السجن، ووجدت نفسها معرضة للتحري، دون أن تعرف السبب.

انتهت أحداث القصة بعد مغادرة "مالحة" لمكان التحري حيث ذاقت أشدّ العذاب، ورجعت إلى بيت خالتها أين وجدت عناية كبيرة من طرف "فاروق"، و"مزيان"... وكل من كان يساند القضية الأمازيغية.

تظهر الرواية الثانية لرشيد عليش أكثر إتقانا من عمله الأول، فيما يخص الأحداث والشخصيات... إذ ظهرت كعمل أدبي متكامل بالمقارنة مع الأول. عنون عمله الثاني:

"فافا – Faffa" كما سبق وأن ذكرنا ذلك، يقصد بهذا العنوان فرنسا، بلاد الغربة، الموضوع الأساسي لهذه الرواية، وعرّج من خلاله إلى موضوع الهوية الأمازيغية.

تتوزع هذه الرواية على تسعة فصول: يتناول كلّ فصل جزءًا معينا من موضوع الغربة والمغترب، جاءت أحداث روايته هذه تكرارية على شكل حلزوني، حيث يعطي في فصل من الفصول فكرة عن موضوع معين، ويعود إليه في فصل آخر ليستنطق شخصياته. مثلاً عالج في الفصل الثالث جزءًا من حياة الغربة، وكان يتمحور حول رجوع المغترب "التائه– Amjaḥ"، إلى بلده، بعد أن قرّر أهله نسيانه، أعطي لنا الكاتب، من خلال أقوال سارده، فكرة عن هذا الموضوع، أخبرنا أنّ الناس استقبلوه ببرودة، سواء كانوا أقاربه أو أصدقاءه. كان خطابه عاما قد يندرج ضمنه أيّ مغترب آخر تائه في بلاد الغربة. كان هذا الفصل بمثابة دراسة مصغّرة للموضوع ... وفي فصل آخر جسّد ذلك في أحداث روايته من خلال شخصية "والد أعمر"، حيث أخبرنا أنّها تناست هي أيضا أهلها وغفلت عنهم لسنوات عديدة، وعندما أحسّ بالعجز قرّر العودة إلى "الوطن– Tamurt"، حيث أهلُه والأمان، إلاّ أنّ أهله استقبلوه ببرودة، مذكرين إياه بما عانوه في غيابه، حيث كان على الآخرين تحمل مسؤولياته. وجاءت الرواية كلّها تقريبًا بنفس التقنية، جاء الفصل الثاني مثلا خطابا أطلعنا السارد من خلاله على الخطوات الأولى للمغترب في ديار الغربة، ثم حدّثنا فيما بعد عن خطوات "أعمر" فيها. يمثّل "أعمر" الشخصية الرئيسية لرواية "فافا".

يتخلل موضوع الغربة هذا موضوعا آخر وهو موضوع الحبّ. وجد "أعمر" نفسه على علاقة بـــ"جاكلين"، ثم بدأ الصراع في نفس "أعمر"، والضياع بين ثقافته وثقافة غيره التي تمثّلها جاكلين. وينتهي به الأمر إلى الانتحار في الفصل التاسع، حيث أصيب بإحباط شديد، عندما رأى أحد أصدقائه يتهيأ للعودة إلى "تامورت – Tamurt" بلاد القبائل بالتحديد. قرر إثر ذلك العودة رغم حبّه لجاكلين، وخلال رحلة عودته هذه، وهو على متن الباخرة، كان يتراءى له أناس جالسون على سطح البحر، يحدثونه وهو على متن الباخرة ويطلبون منه أن يلتحق بهم، بمعنى أن يرمى بنفسه في البحر، وهذا ما فعله وقد كان في حالة "لاوعي".

أمّا فيما يخصّ الإنّيات السردية فنلاحظ هيمنة السارد "خارج حكائي"، ويشاركه فيها أحيانًا سارد آخر بصيغة "داخل حكائي"، يتمثّل في شخصية "أعمر" التي تتدخل لتسرد علينا أحداثا شاركت فيها.

إلى جانب هذين الساردين، نجد عدة أصوات أخرى تتدخّل هي أيضا لتدلي بآرائها في موضوع الغربة خاصة أو في مواضيع أخرى. مثل تدخّل شعبان بخطابه عن الغربة "وتامورت – Tamurt"، خطاب حرّك مشاعر "أعمر" الذي قرر العودة معه إلى قريته.

كما نجد أيضا صوت "الدرويش" الذي حدّث "أعمر" مطوّلاً عن الغربة، وطلب منه الالتحاق به إلى البحر.

نلاحظ أنّ الكاتب يستخدم السارد بصيغة "خارج حكائي" عندما يتعلق الأمر بسرد أحداث القصة، ويكون حينذاك بعيدا عن الأحداث ويسردها بنوع من الموضوعية، في حين نجده قريبا جدا من الشخصية الرئيسية، حيث يتسلّل إلى أفكارها وعواطفها، وكثيرا ما يصف لنا الضياع الذي تحس به والمشاعر المتناقضة التي جعلت من حياة هذه الشخصية جحيما، سعت – عبثًا – إلى الفرار منه.

وفي بعض الأحيان نجده موضوعيا حتى عندما يتعلّق الأمر بتتبّع خطوات الشخصية الرئيسية، ويتجلى هذا من خلال ما قاله السارد في شأن "أعمر" دون أن يسميه، دعاه بـــ"الشيء" قائلا:

((*لبس الشيء قميصه، خرج وتبع الطريق الطويل وهو متثاقل الخطى. دخل الشيء غارا، غار الشراب، لقد عرفوه، إنه أعمر*))[1].

((Taγawsa telsa abalṭun, teffeγ; telḥa akken iwehha webrid, tikli s uskerker uḍar, taγawsa tekcem s amruğ n tissit, εeqlen-t-id d Aεmeṛ)).

وحتى الموضوعية المنشودة في هذا المقطع من خلال كلمة "الشيء" تبقى نسبية، حيث إنّ عدة كلمات توحي بالضّياع الذي تحس به الشخصية. وكلمة "الشيء" التي استعملها تعبّر عن مكانة المغتربين في ديار الغربة، فهم لا يمثلـــون شيئا، كما تعبّر كلمة "متثاقل الخطى" عن ضياعه وإحساسه بالإرهاق.

---

1 - R. Aliche, *Faffa*, pp. 18 - 19.

يتغيّر السارد بتغيّر الطرف المبأر، عندما يكون المبأر يتمثّل في أحداث القصة، يكون التباعد بين السارد والمسرود، وعندما يكون المبأر يتمثل في الغربة، أو عادات وتقاليد المجتمع القبائلي نجد السارد يتحول إلى سارد داخل حكائي، بصيغة "أنا" أو "نحن"، حيث يظهر كثير التعليق والتحليل، كما نجده يقحم موضوع العادات بدون أن يكون هناك داع حقيقي لذلك.

وما يميز هذه الرواية عن تلك التي سبق تحليلها هو اعتمادها مبدأ الثنائية في وحدة المكان، الشخصية، الثقافة...

نلاحظ مثلا أنّ البعد المكاني ينقسم إلى وحدتين مكانيتين: بلاد الغربة وتامورت البلد الأصلي.

- تحدد **الغربة** بفرنسا ومدنها، وهي مكان تواجد "أعمر"، و"معمر"، و"شعبان"... ذهب هؤلاء إلى أرض الغربة مرغمين، بحثا عن لقمة العيش، فهي تعني لهم العذاب والوحدة والفراغ، وتوحي خاصة بالسجن، إذ وصفها السارد قائلا:

((*... ثم آخذ مكاني ولو صغيرا في تجماعت، في الأزقة وأخرج من هذا السجن، يفرّج عن المسجون*))[1].

((Imir ad ṭṭfeɣ amkan-iw, cwiṭ n texnact deg tejmaɛt, deg leḥara, ad ffɣeɣ seg lḥebs, ad nserreḥ umeḥbus)).

نجده أيضا يصف الغربة وكأنها فراغ يقول:

((*إنّ حياتنا مقسمة إلى جزأين، الطفولة... والشيخوخة، وبينهما فراغ*))[2].

((Tameddurt-nneɣ tebḍa ɣef sin yeḥricen, temẓi taleqqaqt akk d tewser, ger-asent d ilem...)).

إذ يجعل من كل الوقت الذي يقضيه في الغربة فراغا كبيرا، لا يملؤه إلا الحلم في العودة إلى الوطن.

- البلاد أو **تامورت**، وحدة مكانية تقابل في معانيها الغربة، فهي محددة بمدينة "تيزي وزو"، "جبال جرجرة"، حيث يعيش كلّ الأهل والأقارب، إنّها تمثّل الأمان. وعندما يكون "أعمر" في أتعس حالاته النفسية يفر عبر أحلامه إلى الوطن، حيث

1 - R. Aliche, *Faffa*, p. 97.
2 - Ibid, p. 126.

يعيش ويتلذّذ بكل ما يفتقده في الغربة مثل الحياة الاجتماعية الحميمية التي لا يجدها في الغربة، إذ تتسم هنالك في غالبها بالبرودة والفتور.

بنيت الرواية منذ البداية وحتى النهاية حول ثنائية المكان هنا/هناك، هنا يمثل "فرنسا" حيث الآلام والضّياع، أما هناك فيمثل "تامورت" حيث الأهل والأقارب.

أفرزت هذه الثنائية الازدواجية في بنية الشخصية الرئيسية خاصة وحتى لدى الشخصيات الأخرى الثانوية.

إنّ "أعمر" يعيش عذابا نفسيا مريرا، ولّدته ثنائية المكان، فعندما يكون في القرية، نجده مطمئنا، له مكانته الاجتماعية، يعامله أفراد مجتمعه باحترام، أمّا في الغربة، فنجده تائها، بدون حماس، اختلط عليه الليل والنهار وأصبح لا يعرف لنفسه تلك المكانة التي كان يتمتّع بها الرجل في المجتمع القبائلي، يقول السارد وهو يصف لنا ما كان يتمتع به عند أهله:

((*... كل شيء في مكانه... أشترك في حلّ كلّ مشكلة، أشترك في تحضير الحفلات...*))[1].

Yal taγawsa deg umkan-is...yeḥḍer i taluft, yeṭṭekka deg tmeγra...

يقول السارد وهو يصف لنا ما آلت إليه أوضاع "أعمر" في الغربة، بصيغة المتكلم المفرد:

((*عندنا المرأة للدار والرجل لخارجه، أما أنا فلم أحصل على موقع واحد منهما، لست للدار ولست للخارج، لم أعرف لنفسي مخرجا...*))[2].

((Γer-nneγ tameṭṭut n wexxam, argaz n berra, ur lliγ n berra, ur n daxel, leɛmer d-ufiγ iman-iw)).

وكلّ المغتربين يحسّون - على غرار "أعمر" - بهذا الضّياع، وهذا العذاب، وهذه الازدواجية في الشخصية، ولا يجدون الأمان والاستقرار إلا عند أهلهم وفي قراهم. حوّلتهم الغربة إلى لاشيء، أصابتهم في رجولتهم، هم الذين يتمتعون بأعلى

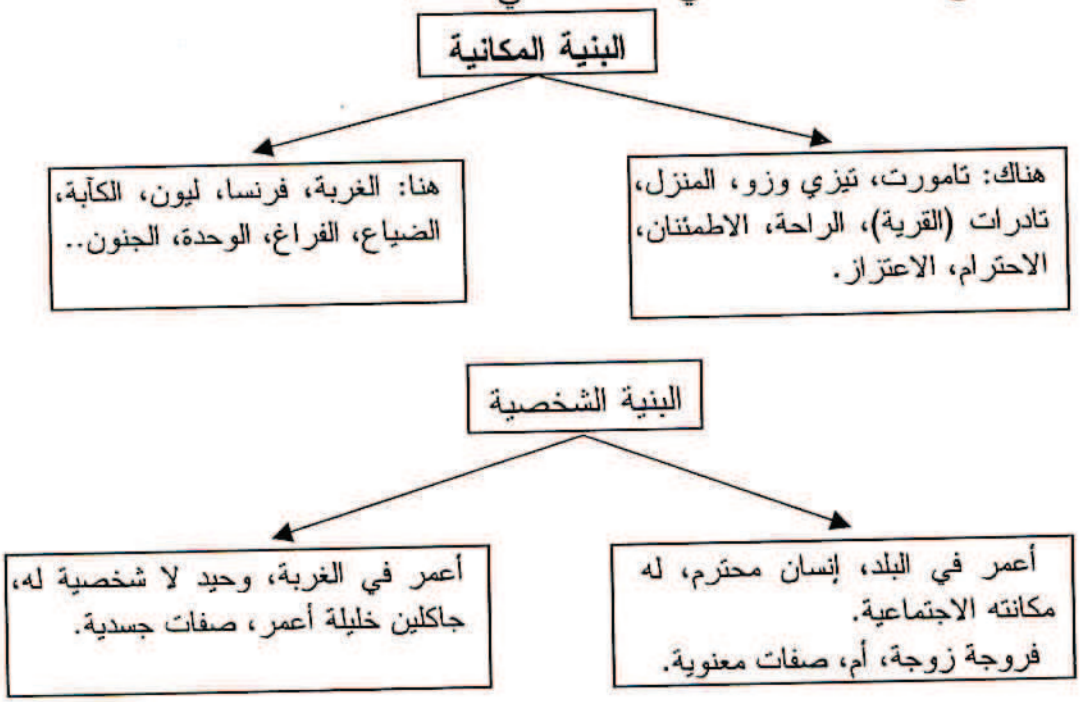
1 - R. Aliche, *Faffa*, p. 18.
2 - Ibid, p. 104.

المراتب الاجتماعية في قراهم، فقط لكونهم رجالاً. أمّا في الغربة، فلا يعترف لهم برجولتهم ويتعذّبون كثيرا لهذا الإحساس، ويتجلى ذلك من خلال حلم "أعمر"، الذي رأى نفسه امرأة تحمل على ظهرها جرة من الماء، فاستفاق منزعجا ومذعورا.

إنّ مشكلة "أعمر" معقدة أكثر من غيره. فلكي يتجنّب ذلك الإحساس بالضياع، حاول الاندماج الكلي في الحياة الفرنسية من خلال علاقته بجاكلين ولكن فشل في آخر الأمر، إذ أحسّ بالذنب، لأنه انساق وراء أهوائه.

تقابل شخصية "جاكلين" شخصية "فروجة" في تامورت، وهي زوجة "أعمر"، لا نعرف عنها شيئا إلا كونها امرأة وقفت أمام الصعاب لكي تربي أولادها في غياب زوجها. وشخصية المرأة أيضا قد عولجت بمنظار مزدوج. هنا- فرنسا- نجد المرأة الأنثى، ينظر خاصة إلى جمالها الجسدي. أما هناك - تامورت- فالمرأة إنسان، لها كيانها، وخاصة أنها كثيرة التضحيات.

ونوضح هذه الازدواجية في الشكل التالي:



لقد عالج "رشيد عليش" موضوع الهوية في هذه الرواية أيضا، ولكن بطريقة غير مباشرة، حيث تمّ تصوير المغتربين من خلال الآلام والمعاناة التي يعيشونها بعيدين عن وطنهم، وأيضًا من خلال الاعتزاز والتعلّق بوطنهم وعاداتهم.

لم يعالج "أعمر" مزداد في روايته "ليلة ونهار – iḍ d wass" موضوع الهوية أو الربيع الأمازيغي بطريقة مباشرة، وإنما تطرّق إليه من خلال خطابات شخصياته، خاصة خطابات "محند أمزيان" و"لخوني" اللذين كانا يتذمّران من أجدادهم لعدم إبقائهم على رموز هويتهم، مثل الكتابة.

يتلخص موضوع هذه الرواية في مشكلة تعرّض لها "محند أمزيان"، إذ أصبح في مواجهة مع رؤسائه بعد أن انتقد سياسة تشغيلهم للمصنع الذي يعمل فيه. تتميز شخصية "محند أمزيان" بالتمرّد والجرأة مثل "لخوني"، إلا أنّ "لخوني" كان ديبلوماسيا أكثر من "محند أمزيان"، الذي كان تلقائيا أكثر من اللازم، إلى حد التهور، لم يكن من الشخصيات السلبية التي كانت تقبل بكل ما يقدم لها، وكانت روحه النقدية سببا في غضب مديره، إذ استدعاه إلى مكتبه وحاول تهديده، وعندما خرج من عنده، وقد أرغم المدير على إخراجه، لأن العمّال أضربوا عن الأكل ما دام "محند أمزيان" محجوزا في مكتب المدير. ولكن لم يتراجع المدير عن تنفيذ قراراه، حيث أرسل برقية مع موظفة في المصنع، طالبه فيها بعدم المجيء إلى المصنع، فهو مفصول مؤقتا. ولكن "محند أمزيان" قرّر غير ذلك، وبعد التشاور مع "لخوني" الذي كان أكثر دهاء، نظرا لتجربته ولعلمه، دبّر له مكيدة يعاقب بسببها على كل ما بدر منه من تعسف وجبروت ضدّ العمال. وتتخلّل أحداث هذه القصة، أحداث قصة أخرى موازية، تتمثّل في يوميات والدة "محند أمزيان"، لخصّ لنا حياتها في ليلة ونهار.

جاءت رواية "أعمر مزداد" على شكل خطين متوازيين:

– الخط الأول يمثّل أحداث قصة "محند أمزيان" منذ خروجه من البيت وذهابه إلى العمل وعودته في المساء، وأطلعنا – من خلال هذا المسار اليومي عن حياته في المصنع وعلاقته مع زملائه – عن شخصيته وآرائه.

– ويمثّل الخط الثاني رسم مسار الحياة اليومية لوالدة "محند أمزيان"، التي نجدها كثيرة الميل إلى ذكرياتها، حيث إنّ المستقبل يثير مخاوفها، فابنها لا يوافقها على كلّ ما تفعل، إنّه يحترمها ولكنه يرفض الحياة التي تريدها له.

عند الصباح	خلال اليوم	عند العودة
محند أمزيان كئيب، بدون أمل	← خروجه من المنزل ← التقاؤه مع زملائه ← وصوله إلى المصنع ولقاؤه مع المدير ← اجتماعه في الحانة مع زملائه ← الرجوع.	أكثر حركة ونشاطًا -الأمل يدغدغ مشاعره. - فكرة الزواج مع طاووس. - معاقبة المدير.
مالحة والدته، غير مبالية، غير متحمسة	← خروجها إلى الحقل ← التقاؤها بـ تحاموتس ← عودتها إلى المنزل مع تحاموتس.	تسعى إلى تغيير أوضاعها. أصبحت أكثر حماسًا.

نلاحظ أنّ الوضعية الأولى في الصباح تشبه كثيرا الوضعية الثانية عند العودة. ويظهر الاختلاف فقط في عنصر الأمل، الذي يمثّل الحياة واستمراريتها، فرغم أنّ لكل واحد مشاكله الخاصة، إلا أن نشوة الأمل وحدها، جعلت من هذين الطرفين يبتسمان.

إنّ أحداث القصة قليلة جدا حيث لا يتعدى زمنها "يوما واحدا"، وقد استعمل الكاتب تقنية التمطيط، إذ جعل الكاتب كلّ كلمة يتلفّظ بها السارد، أو غيره من الشخصيات، سببا لتعليقاته وإدراج حكايات شعبية وأمثال وحكم، فهكذا جاءت عدّة خطابات أخرى حول المرأة، والمجتمع القبائلي والثقافة الأمازيغية...

أمّا فيما يخصّ الإنّيات السردية، فنجد أنّ النمط السائد هو السارد خارج حكائي، المهيمن على عالمه الروائي، يعلم ما هو خارجي وما هو باطني. إنّ الكثير من الخطابات التي جاء بها السارد تمثّل أفكار "محند أمزيان" وأفكار "مالحة"، وكثيرا ما كان السارد يبرئ نفسه من تلك الأقوال قائلا: ((*هذا ما تفكر به مالحة، وهذا ما يدور في ذهن محند*)). يتدخل السارد بصيغة أخرى، وهي صيغة داخل حكائي كلّما تعلّق الأمر بالهوية والوطن، إذ يقول السارد محند أمزيان في هذا المثال:

((*الذين دفنوا هنا هم أجدادنا، ولكن لم يتركوا لنا ما يجعلنا نفتخر بهم...*))[1].

1 - A. Mezdad, *id d wass*, p. 27.

((Wigi i meḍlen dagi d imezwura-nneγ, maca ur aγ-d- ğğin s wacu ara nzux yis-sen...)).

تواصل الشخصية قولها:

((*أصيبت عقولنا، أينما ذهبوا بنا ذهبنا ولو كان إلى المذبحة، نحبّ الأشياء السهلة، لا أحد فينا يقول لا...*))[1].

((Aqlaγ nɛab deg wallaγ, ula γer uzeggar lemmer ad γ-nehren yiwen wass ad nawi abrid s shala. Ulac win ara d-yinin ala...)).

في هذه الرواية نجد ساردا واحدا مؤطرا، يسرد لنا مونولوجات شخصياته بطريقة مباشرة وكأنّها هي التي تتدخل بنفسها، أو كأنّه يقرأ لنا ما كان يدور في ذهنها، وكثيرًا ما كنّا نعتقد أنّ السارد نفسه هو الذي يعلّق، كثيرا أيضا ما كان يلتبس الأمر علينا في تحديد تدخلات السارد المؤطر وأفكار الشخصية الرئيسية المتمثلة في "محند أمزيان"، إذ نجد لهما نفس الاهتمامات، على عكس ما كان يحدث عندما ينقل لنا السارد ما كان يدور في ذهن "مالحة"، حيث كان من السهل معرفة أنّه مونولوج الشخصية وليس تعليق السارد، نظرا لاختلاف الاهتمامات.

لقد جاءت معظم أحداث الرواية مسرودة، وقليلا منها ما جاء بصيغة العرض، وكان ذلك عندما يقحم المؤلّف شخصياته في الحوار، ويمكن تلخيص ظهور السارد كما يلي:

سارد خارج حكائي يسرد لنا أحداث القصة بطريقة التناوب، ينتقل بين مونولوجات "محند أمزيان" ووالدته "مالحة". تارة ينقل لنا أفكارهما بطريقة مباشرة، وتارة أخرى بطريقة غير مباشرة قائلا: ((*هذا ما تفكر به...*)). ونجد السارد داخل حكائي عندما يتعلّق الأمر بتعليقات السارد حول مواضيع أخرى جانبية، ولكنّها أخذت حيزا كبيرا في الرواية وأصبحت هي المهيمنة، والقصة المسرودة هي الجانبية على غرار رواية "اسكوتي" و"فافا". كان السارد يتدخّل بصيغة داخل حكائي كلّما تعلّق الأمر بالهوية الأمازيغية والعادات والتقاليد. وهنا يصعب التفريق بين تعليق السارد المؤطر وتعليق الشخصية الرئيسة.

---

1 - A. Mezdad, *id d wass*, p. 29.

وتتميز هذه الرواية، مقارنة بالروايات التي تعرّضنا لها في كونها رواية أقوال، إذ كثرت فيها المونولوجات وقلّت الأحداث والحركة.

إنّ السرد في رواية "الفجر- Tafrara" لـــ"سالم زينيا" يشبه كثيرا السرد في رواية "ليلة ونهار"، حيث نجد ساردا مؤطرا، يظهر بصيغتين مختلفتين، صيغة "خارج حكائي" عندما يتعلق الأمر بسرد أحداث القصة، ويكون السارد "داخل حكائي" عندما يتدخل حول الهوية الأمازيغية وكلّ ما يعبر عنها. عالج هو أيضا موضوع الهوية من خلال عدّة موضوعات استحوذت على مساحة كبيرة في الرواية، نظرا لأهميتها على الساحة الثقافية الجزائرية آنذاك، والآن أيضا.

إنّ السارد في رواية "الفجر-Tafrara" يتتبّع أحداث القصة المسرودة بنوع من الموضوعية، إذ جعل بينه وبينها مسافة، ونجده قريبا جدا مما يسرده عندما يتعلق الأمر بالمواضيع التي أشرنا إليها على غرار كلّ الروايات التي تعرّضنا لها.

يتميز السرد في رواية "الفجر-Tafrara" عن باقي الروايات التي تعرضنا لها في كون المؤلّف قد تحكم في بنية السرد، فقد ظهرت بسارد واحد مؤطر لكل الخطاب الروائي، دون أن يستحوذ على كل العملية، إذ كانت تدخلات الشخصيات بطريقة مكثّفة. كثرت في هذه الرواية صيغة العرض، وكان لـــ"يدير" الشخصية الرئيسية لهذه الرواية، مجال واسع للتدخّل، وقد وجّه خطابه لعدد من المسرود لهم الداخل حكائيين، مثل:

- **الأصدقاء:** يوجّه السارد خطابه إلى أصدقائه وقد كان حول الكتابة، الثقافة الأمازيغية، النظام السياسي المتعفّن، الحكم الباطل...

- **علجية:** يوجّه السارد خطابه إلى علجية وكان يحدّثها حول الحب وحول التقاليد البالية التي وقفت ضدّ حبّهما وزواجهما.

- **الأهل (الوالدين):** يوجّه السارد خطابه أيضا لأهله. وكان معظمه حول العادات والتقاليد والمجتمع القبائلي. كان السارد يدافع عن مجتمعه هذا ويسعى إلى فرض وجوده كمجتمع متحضّر، بعيدا عن عيوبه وسلبياته، لم يتعامَ يدير عمّا سمّاه بالتقاليد البالية التي تسعى إلى حجز هذا المجتمع في دوامة آخرها الزوال والموت.

إنّ "يدير" على غرار "محند أمزيان" لم يقبلْ بالقالب الاجتماعي الذي فرض عليه، بل تمرّد وحاول تغييره، وقد كانت طريقة نضاله مخالفة لطريقة محند أمزيان.

يتطابق خطاب السارد المؤطر وخطابات "يدير" و"محند أمزيان"، فقد كانوا ضدّ التزمت والتخلف الذي تمليه بعض التقاليد، وفي نفس الوقت كانوا إلى جانب هذا المجتمع وحاولوا فرض وجوده، كلّ واحد بطريقته.

وقف "يدير" ضدّ والديه اللذين قبلا بالعادات والتقاليد وحاولا إجباره على تقبّلها، ولكن "يدير" اختار لنفسه حياة أخرى، وقبل التحدي، ولكنه فوجئ بردّ فعل بعض أصدقائه الذين ظهروا على وفاق مع كلّ ما يميله هذا المجتمع جيدا كان أو رديئا، لم تفاجئه تصرفات والديه كما فاجأته تصرفات "مقران" صديقه الحميم الذي وقف هو أيضا ضدّ زواجه من علجية لأنّها مطلّقة، والعرف الاجتماعي لا يقبل لها أن تتزوج من عازب.

تختلف هذه الروايات الأخيرة التي تعرّضنا لها عن رواية "القربان- Asfel" في كونها تتمتّع بوجود وحدة المكان والموضوع، إذ نجد أنّ الأحداث متكاملة ومتطورة ونجد الشخصيات أيضا لها كيانها في هذه الأعمال الروائية، وليست مجرد أشباح، وضعت فقط للديكور، وإنما كانت تتطور بتطور الأحداث، وقد حظيت بتحليل ودراسة السارد، وشخصيات روائية أخرى، منطلقين من وجهات نظر مختلفة.

فرغم كون هذه الروايات مجرد عذر لمعالجة قضايا الهوية كما سبق أن ذكرنا ذلك، إلا أنّ مؤلفيها تحكموا في بنيتها، وعالجوا هذا الموضوع بطريقة محكمة بالمقارنة مع ما سبق.

3 – وجهات النظر

في هذا الجزء من الدراسة التطبيقية، ارتأينا دراسة وجهات النظر/التبئير لارتباطها الوثيق بعنصر السرد وإنياته، الذي رأيناه في الجزء الثاني من الفصل الأوّل. لقد عرف عنصر "وجهات النظر" اهتماما كبيرا من طرف المنظرين لصلته الوثيقة بعنصر السرد، وأطلق عليه عدة تسميات منها وجهة النظر، الرؤية، التبئير، حصر المجال...، ولقد اتفق علماء السرد أن الرؤية تعني دراسة رؤية السارد إلى العالم الذي يسرده وإلى شخصياته وأحداثه، كما يركز أيضا على الطريقة التي يختارها السارد لإبلاغ المسرود له.

تكمن أهمية وجهات النظر في كونها تقدم لنا المادة الحكائية في طرق متعددة، ويتشكل لدينا حصر لذلك الموضوع، إذ إنّه قد يعالج من عدة وجهات وزوايا نظر، فتتكون لدينا نظرة متكاملة حول الموضوع المدروس.

كما سبق أن ذكرنا فإنّ المواضيع المعالجة في الروايات القبائلية تتمحور كلّها حول موضوع هام وهو الهوية الأمازيغية وأحداث 20 أفريل 1980، وقد كان لكل كاتب وجهة نظره، قدم لنا من خلالها موضوع الهوية.

تطرق إليه "رشيد عليش" في روايته "القربان– Asfel" من خلال التاريخ والثقافة، أمّا في روايته "فافا– Faffa"، فقد تطرّق إليه من خلال الغربة وآلامها كما رأينا ذلك.

أمّا "سعيد سعدي" فقد عالج موضوع الهوية من خلال معاناة شرطي قبائلي، لم يستطع تقبل كلّ الظلم الذي يتعرّض له كلّ منادٍ بانتمائه القبائلي، أمّا "أعمر مزداد"، فقد تطرّق إلى الموضوع من خلال تحليل ومعالجة الضغوطات التي كان يعيشها الشاب الجزائري المهمش لكونه قبائليًا فخورًا بانتمائه هذا.

أمّا سالم زينيا قد عالج موضوعه هذا من وجهة نظر مخالفة نوعا ما، إذ اختار بطله مثقفا يسعى إلى فرض هويته، والاعتزاز بها، ويحاول تغيير ما كان يراه سلبيا

في مجتمعه، إذ لم يرِده مجتمعا متزمتا، منغلقا على نفسه، كان كلّ أمله أن يكون مجتمعه هذا متفتحا على العالم مع الحفاظ على خصوصياته.

رواية القربان: لقد سبق أن قلنا إنّ رواية "القربان– Asfel" تفتقد إلى الكثير من العناصر الفنية التي تجعل منها عملا أدبيا، وقد توقفنا هنا أيضا عند تحليل الفصل الأول والثاني فقط حيث لاحظنا بوادر الأقصوصة.

لقد استعان السارد بالتبئير من الخارج، إذ كان يتتبّع السلوكات الخارجية للشخصية المحورية "محند". وتعتبر الشخصية الوحيدة المسماة في هذا الفصل، أما الطرف الثاني أو الشخصية الثانية المبأرة فكانت تلقب بـــ"هي" دون أن نعرف عنها أي شيء يذكر.

لقد اعتمد الكاتب في هذا الفصل تقنية الكاميرا حيث وقف يترصد خطوات شخصياته بكل دقة وراقب حتّى تحركات عينيه، يقول السارد:

((*نجده في الحقل، يبحث عن عمل يسلّيه وفجأة تبرق عيناه، إنها "هي" التي ظهرت بين عينيه*))[1].

((Ad t-naf deg urti, yeɛna kra din, alamma mecbarraqent wallen-is, d neṭṭat i d-iḍallen ger wallen-is...)).

وبعد ذلك يتغيّر التبئير، بتحول الرؤية إلى "محند" حيث يترصد هو أيضا تحركات "هي"، نجدها – على حدّ تعبير المبئر – خفيفة الحركة وتقصد أماكن عديدة في آن واحد، ولحركاتها معانيها ورمزيتها فيما يخص الموضوع المعالج.

نلاحظ أن تقنية "الكاميرا" التي تنشد الموضوعية لم تكن كذلك عند "رشيد عليش"، إذ استطاعت اختراق مخيلة "محند" وأطلعتنا على رؤاه، حيث أنّ السارد تخلّل مخيلته وأطلعنا على ما يدور في ذهنه.

أمّا في الفصل الثاني فقد استعمل السارد زاوية النظر الخارجية، واستغلها إلى حدّ الغموض، إذ توقف على مظاهر الأشياء، حيث ظهر أقل معرفة من شخصياته

---

1 - R. Aliche, *Asfel*, p.14.

(السارد < الشخصية)، فقد جاءت العلاقة بين الشخصيات مبهمة. وفي نفس الفصل نجد السارد قد استغل زاوية نظر أخرى، حيث يكون السارد > الشخصية، وكان ذلك عندما تعلق الأمر بموضوع المرابطين كما رأيناه. انتقل السارد من وجهة نظر حيث يكون السارد < الشخصية إلى زاوية نظر أخرى، حيث يكون السارد > الشخصية مراعاة لتغير الطرف المبأر.

أمّا فيما يخص روايته الثانية "فافا" فقد اعتمد وجهة نظر مزدوجة سواء كانت خارجية أو داخلية، فكان كلّ شيء ينظر إليه، إلا ويكون من خلال منظورين مختلفين: فقد كانت الغربة جحيما لكل من كان مغتربا، وكانت في الوقت نفسه مكان اللهو والعبث لكل من كان يترقب عودة هؤلاء المغتربين، يقول دا شعبان:

((*يقال أنّي مرتاح هنا ولكن ربي يعلم أنّني أرتاح يومًا وأتعذّب أياما عديدة...*))[1].

((Qqaren-as yeṛwa zzher dihin deg Fṛansa, neṯṯat ṛebbi yeɛlem, yezṛa ad nezhu yiwen n wass, ad neḥres taɛebbuḍt aseggas...)).

يوضح دا شعبان هنا اختلاف وجهات النظر في أمر الغربة والمغتربين، أمّا فيما يخصّ الشخصية فقد عولجت من خلال زاويتين مختلفتين، حسب مكان تواجدها، فهي إنسان له مكانته الاجتماعية في "تامورت"، ونجده لا شيء في الغربة كما قلنا. أمّا أعمر الشخصية الرئيسية، فنجدها محللة من خلال ثلاث وجهات نظر: فقد كان عند أهله رجلا ذا مكانة ويلقب بـــ "دا أعمر"، أما في فرنسا فهو ضائع، لا أحد يكترث لوجوده، أمّا زملاؤه المغتربون فيرون فيه إنسانا محظوظا استطاع التأقلم مع الغربة وفعالياتها.

إنّ شخصية "أعمر" تعرّضت إلى تحليل دقيق سواء من زاوية نظر محدودة أو غير محدودة، وذلك حسب نمط السارد، إذ كان في الكثير من الأحيان المبأر الأساس، إلى جانب الهوية والثقافة الأمازيغية.

جاءت وجهات النظر على علاقة بالسارد والمبأر، فعندما يكون السارد خارج حكائي، تكون زاوية النظر غير محدودة، حيث يكون السارد متمكنا ممّا هو خارجي

1 - R. Aliche, *Asfel*, p. 93.

وممّا هو باطني أيضا مثل الأحلام والأفكار... وعندما يكون السارد داخل حكائي، تكون زاوية النظر محدودة موجهة نحو مبأر معين فيحلّل بعمق.

أمّا رواية "اسكوتي"، فجاءت زاوية النظر فيها على علاقة كبيرة بالمبأر، كما كان ذلك في كل الروايات القبائلية، فعندما يتعلّق الأمر بأحداث الرواية. نجد أن زاوية النظر غير معمقة حيث يكتفي السارد بسرد الأحداث وتعاقبها، وكلّما تعلّق الأمر بالهوية، نجد السارد أو الشخصية الساردة عميقة النظر وكثيرة التعليق.

كانت زاوية النظر على علاقة أيضا بنمط السارد، ففي الفصول الأولى كانت داخلية، إذ كان السارد داخل حكائي، وعولج الطرف المبأر بعمق متفاوت، وذلك حسب نوعيته، كما رأينا. أمّا في الفصل الأخير، فجاءت زاوية النظر بصيغة أخرى حيث أصبحت غير محدودة أو كما يسميها جيرار جينات "التبئير الصفر"، حيث لا شيء يعترض رؤية السارد، ويتجلى ذلك من خلال وصفه لـــ"مالحة"، إذ أصبحت بالنسبة إليه كورقة يقرأ فيها، دون أن يخفى عليه شيء من حياتها الماضية وخوفها...

فيما يخص رواية "الفجر- Tafrara" و"ليلة ونهار- iḍ d wass" فكانت زوايا النظر فيها متعلقة أكثر بالطرف المبأر، فعندما يتمثل في الهوية تكون زاوية النظر داخلية وعميقة، وعندما يتعلق بالأحداث المسرودة، تكون خارجية وغير عميقة.

ومن خلال تحليلنا لمعالجة المواضيع وإنّيات السرد وزوايا النظر، توصلنا في كل مرة أن أحداث الروايات الخمسة ليست إلا مبررا لاستنطاق موضوع الهوية الأمازيغية بمختلف مشاكلها ومميزاتها، على المستوى الثقافي والسياسي والاجتماعي، كما أشرنا إليه سابقا.

إنّ الكتاب، حسب تقديرنا، لم يسعوا إلى كتابة رواية في هذه الموضوعات وإنّما أرادوا معالجتها بالخصوص من خلال النوع الروائي وباللغة الأمازيغية، وهذا هو المهم، لأنّ الكتابة كما قلنا تعني الوجود والاستمرارية، والنوع الروائي ينتمي بالدرجة الأولى إلى النوع المكتوب.

الفصل الرّابع

النتائج المتحصّل عليها

من هذه الدراسة

1- مقارنة الموضوعات المعالجة بين المسرودات الشفوية ومسرودات "بلعيد أث علي" والمسرودات المكتوبة (الرواية).

2- مقارنة تقنية السرد بين النوع الشفوي ومؤلفات "بلعيد أث علي" والنوع المكتوب (الرواية):

- دراسة علاقة الراوي بالمروي والمروي له في السرود الشفوية ومسرودات "بلعيد أث علي".
- دراسة علاقة السارد بالمسرود والمسرود له في السرود المكتوبة (الرواية).

أ - علاقة السارد بالمسرود.

ب- علاقة السارد بالمسرود له.

- دراسة وجهات النظر في المسرودات المكتوبة.

3- أهم الاختلافات بين المسرودات الشفوية ومسرودات "بلعيد أث علي" والمسرودات المكتوبة (الرواية).

1 - الموضوعات المعالجة.

2 - تعدد الشخصيات.

3 - الفضاء المكاني.

1 – مقارنة الموضوعات المعالجة بين المسرودات الشفوية ومسرودات بلعيد أث علي والمسرودات المكتوبة (الرواية)

تجلّت، من خلال دراستنا السّابقة حول الحكاية الشّعبية والرّواية، عدة فوارق، وعدة تشابهات، فيما يخّص تقنية السّرد، والموضوعات التي أقحمنا دراستها، نظرًا لأهميتها في الرّوايات التي تعرّضنا لها. وكانت أهّم الاختلافات تلك التي تتعلّق بالجانب الموضوعاتي، كما سنتبّين ذلك في هذا الفصل.

تعتبر الحكاية الشّعبية من أقدم الأنواع الأدبية الشفوية السّردية، فقد تحدّت هشاشة الذاكرة الإنسانية بسبب موضوعاتها المشوّقة، وطرق روايتها التي أصبحت فنّا معترفا به في المجتمعات الشفوية، خاصة لما تحمله من معانٍ وقيم إنسانية واجتماعية. فإلى جانب وظيفة التّسلية التي تؤديها، تهدف إلى غايات كثيرة، مثل التّربية، وتهذيب الأخلاق، والتّرغيب في القيمّ الحميدة، ونجد الناقدة "ماري لويز فرونز–"Marie Louise Franz" تؤكّد هذه الفكرة قائلة: ((عندما نروي الحكايات الشّعبية للأطفال، نجدهم يتشبّهون مباشرة ببطل الحكاية... ويحسّون بكلّ الأجواء العاطفية السّائدة في الحكاية...))[1].

فلهذا نجد الرّواة يتعمّدون في روايتهم أن يجعلوا من البطل إنسانًا ذا أخلاق حميدة ونبيلة، يتّصف بالشّجاعة والنّزاهة، كما نجده دائما منتصرا مهما كثرت العقبات التي قد تعترضه. رغم جهل الرّواة لبنية الحكاية الشّعبية إلا أنّهم يدركون وقعها في نفوس المتلقّين ويحاولون استغلالها أحسن استغلال، وقد أشار الباحث عبد الحميد بورايو إلى هذه الفكرة قائلا: ((إنّ الرّواة لا يستطيعون تحليل بنية الحكاية الشّعبية، ولا يستطيعون تنظير فنّهم، ولكنّهم يدركون شاعرية خطابهم....))[2].

إلى جانب إدراكهم لهذه الشاعرية، نجدهم يدركون أيضا الوظيفة الاجتماعية والتّربوية التي تحملها هذه الحكايات. فلهذا نجدهم يتفنّنون في أدائهم ويحاولون جعل

1 - Marie Louise Franz, *L'interprétation des contes de feés*, Editions Jacqueline Renaud, la fontaine de Piérre, Paris II, 1990. p. 83.

2 - A. Bourayou, *Les contes populaires d'expression arabe*, Editions O.P.U., Alger, p. 38.

رواية تلك الحكايات متعة لهم ولمستمعيهم، لكي تجد آذانًا صاغية وتحافظ على استمراريتها وشعبيتها.

تتميّز الحكاية الشّعبية بالمواضيع التي تعالجها، إذ نجدها تمتّ بأصولها إلى مرحلة متقدّمة من التّاريخ، فهي تعبّر عن علاقة الإنسان بالكون، إذ تنطوي على تصوّرات ورؤى ووقائع تاريخية قديمة، تداخلت في بعضها البعض واستقامت نوعا قصصيًا على حدّ تعبير عبد الله ابراهيم[1].

إنّ الحكاية الشّعبية تعبّر عن الصراع الأزلي القائم بين قوى الشّر والخير، فهي ذات صبغة شمولية، إذ تعبّر عن نظرة المجتمع وتقدّم موقفا اجتماعيا. وقد أكّدت ماري لويز فرونز على هذه الفكرة قائلة: ((إنّ الحكايات الشّعبية هي إبداعات شعرية لراوٍ شعبي استمدّ إلهامه من منبع كلّ الشعراء وهو اللاشعور الجمعي...))[2].

فالحكاية الشّعبية تحاول التعبير عن نظرة المجتمع بكامله، كما تسعى أيضًا إلى تحليل أو تعليل ظاهرة من الظواهر الاجتماعية، من وجهة نظر جماعية. وقد يرجع ذلك إلى كونها تروى من عدّة رواة مختلفين، وعبر أزمنة وأمكنة متعدّدة، ممّا يجعل الرّواي يستغني عن أشياء ويضيف أشياء أخرى مراعيا البعد المكاني والزّماني لعملية الحكي.

أمّا الأنواع الأدبية العصرية مثل الرواية، فهي تتميّز بنظرة أحادية في معالجتها للموضوعات، وبقناعة الكاتب الشخصية.

إنّ الحكايات القبائلية التي تعرّضنا لها تصبّ أيضا في هذا القالب الاجتماعي والتّربوي. نجد الرّاوي في حكاية "جبل الظّلام" قد جعل بطله يدفع ثمن خطئه، فزجّ به في اختبارات كثيرة مع "الغول" ليفوز في الأخير، لأنّه البطل ويتمتّع بعدّة صفات حميدة وجدّ كريمة، فلا يسمح العرف الاجتماعي المتعارف عليه بانهزامه أمام الشّر.

أمّا في حكاية "أعمر النّصف" فنجد البطل قوّي الشّخصية، فرغم النّقص الجسدي الذي يعاني منه، إلاّ أنّه غير مبال بعاهته، فقد كان إنسانا رهيف الحسّ وعزيز النفس، لم يرض لنفسه ولأمّه الذّل والهوان، فسعى بكلّ عزم إلى إصلاح ما

1- د. عبد الله ابراهيم، *السردية العربية*، المرجع السابق، ص 72.

2 - Marie Louise Franz, *L' interprétation des contes des fees*, op. cit., p. 83.

كانت عليه حالة أمّه، الشّيء الذي رفع من شأنه عند ذويه وأبيه السّلطان خاصة.

تعرّضنا في هذه الدّراسة إلى الحكاية الشّعبية المروية شفويًا، من خلال حكاية "جبل الظّلام–Adrar n ṭṭlam" وحكاية "أعمر النّصف" كما ذكرنا أعلاه. الأولى استمعنا إليها مع جماعة من المستمعين، أمّا الثّانية فقد اطّلعنا عليها من خلال رسالة الباحثة طرحة زاهية[1].

تعرّضنا أيضا خلال هذه الدّراسة إلى الحكاية المدّونة لـــ"بلعيد أث علي"، وعنوانها " وغزن– Waɣzen" بمعنى الغول، وهي نفسها حكاية "جبل الظلام"، مع بعض التعديلات التي أقحمها المدّون، كما أشرنا إليه في الفصل الثاني. ثمّ تعرّضنا إلى مؤلّفات هذا الأخير، من خلال حكايته "وليّ الجبل –Lwali n wedrar " وقصّة "الخطوبة"، لننتهي بدراسة الرّواية القبائلية.

وقد تطرّقنا في هذه الدّراسة إلى دراسة الموضوعات وتقنية السّرد في مختلف هذه الأنواع.

لقد جاءت الحكاية الشّعبية المدوّنة ومؤلّفات "بلعيد أث علي" التي سمّاها "المزيج–Amexluḍ" كهمزة وصل بين الشّفوي والمكتوب.

استغلّ هذا الكاتب القالب الشّعبي لمعالجة مواضيع اجتماعية، وقد أدخل عدّة تغييرات، سواء على مدوناته أو مؤلّفاته، إذ أبعد "بلعيد أث علي" الجانب العجائبي، وعوّضه بالتعاقب المنطقي للأحداث. في حين نجد الأحداث في الحكاية الشّعبية تفسّر بمنطق العجيب والغريب، نجد الأحداث نفسها عند "بلعيد أث علي" تفسّر بمنطق العقل، إذ كان لكلّ حدث سببه المباشر، نأخذ على سبيل المثال هذا الحدث:

– فَقد ابن السّلطان لثروة أبيه في" حكايتي "وغزن–Waɣzen" لبلعيد أث علي و "جبل الظّلام–Adrar n ṭṭlam".

نلاحظ أنّ البطل في هذه الأخيرة فقد ماله اثر أكله لحبة الرّومان التي قذف بها النّهر تحت قدميه، وكان قد وعد أباه ألا يقرب الحرام، وجاء أكله لتلك الحبّة بمثابة

1 – طرحة زاهية، *الحكاية الشعبية الجزائرية بمنطقة جرجرة*، الملحق، المرجع السابق، ص 46.

خيانة للوعد الذي قطعه على نفسه.

إلى هنا نجد تسلسل الأحداث منطقيا، ويبقى الشّيء غير المنطقي يتمثّل في فقدان البطل لتلك الثروة الهائلة في لحظة قصيرة، فلا يمكن تقبّل فكرة ضياع ذلك المال الهائل بتلك السّرعة، واختفائه هكذا في برهة من الزّمن، إلاّ في الحكايات الشّعبية.

أمّا "بلعيد أث علي" فقد أرجع ضياع المال في حكايته" وغزن- Waγen" إلى انسياق البطل وراء اللّهو واللّعب والقمار، إذ راهن البطل على مال أبيه، فكان الإفلاس نتيجة منطقية لما سبق من الأحداث، ونهاية حتمية لما أقدم عليه البطل. لم يفقد البطل ماله في لحظة قصيرة من الزّمن، وإنّما كان ذلك تدريجيا، وجاءت تدخّلات الراوي الكثيرة فيما يخص موضوع القمار والأضرار التي تنجرّ عنه إذا ما أسرف العبد فيه، مثلما فعل بطل حكاية "الغول-Waγzen". جاءت تدخلاته تحليلية فأعطت صبغة أخرى للحكاية، إذ أصبحت على علاقة وطيدة بالواقع الاجتماعي المعاصر، حيث تخلّى عن الجوّ العجائبي والطّريف، ولم يبق إلاّ على الضّروري منه مثل شخصية "وغزن-Waγen" شخصية "تّريل-Teryel" والخاتم السّحري- Taxatemt n umenni ...

أمّا الأحداث فتعاقبت في معظمها تعاقبا منطقيا ولم يخضع تطوّرها إلى قوى خفّية سحرية تدفع بها إلى الأمام وإنّما كان لكلّ حدث سببه المباشر.

الشّيء الآخر الذي جدّ عند "بلعيد أث علي" يتمثّل في كثرة تدخّلات الرّاوي، إذ أصبح يعلّق على كلّ المواضيع، فلم يترك مجالا إلاّ وأبدى فيه رأيه. كثر التّمطيط وقلّل ذلك من سرعة تعاقب الأحداث وتراكمها، ممّا جعله يتميّز عن "PERRAULT- بيرولت"، الذي حاول هو أيضا استغلال القالب الحكائي للتّعبير عن مواضيع اجتماعية، فحسب "زينب بن علي"[1]، فإنّ "بيرولت" قد حافظ على سرعة تعاقب الأحداث في الحكاية بين المرحلة البدئية والمرحلة النّهائية، في غياب تطوّر بسيكولوجي مناسب وبدون تمطيط، على غرار الحكاية الشّعبية المروية شفويا، حيث يكون الراوي قليل التدّخل، ممّا يجعل الأحداث في تعاقب سريع وتطوّر مستمر.

---

1 - Perrault, *Les contes de PERRAULT*, Editions ENAG. Alger,1993, p 18.

كما أدخل بلعيد أث علي تعديلات أخرى على مؤلّفاته ومدوّناته، وخصّت هذه المرّة المواضيع المعالجة، إذ جاءت قريبة من الواقع. ولقد سبق أن قلنا إنّه عرّج على موضوع "القمار" في حكاية "وغزن-waγen "، الشّيء الذي تسبّب في ضياع ثروة البطل، كما أدرج أيضا موضوع "الحبّ" والعلاقات الاجتماعية، من خلال أحداث الحكاية ومن خلال تدخّلات الرّاوي الكثيرة.

أمّا في مؤلّفه "المزيج-Amexluḍ" فنجد أنّ "بلعيد أث علي" لم يعالج فقط موضوعات اجتماعية إلى جانب موضوعات الحكاية الشّعبية، وإنّما تخلّى مباشرة عن موضوعات هذه الأخيرة وتطرّق إلى موضوعات على علاقة مباشرة بالواقع الاجتماعي المعيش، مثلما رأينا في قصّة "الخطوبة"، حيث ابتعد كلّيا عن نمط الحكاية الشّعبية وتخلّى تماما عن الجوّ العجائبي. ونجد هذا الجوّ في حكاية "ولي الجبل"، قد تمثّل في شخصية السّلطان "بوقارو-Buqerru" الذي كان الخصم العنيد لـــ"أحمد وعلي" بطل هذه الحكاية، وقد انحصر دور هذا السّلطان في تعقّب البطل وإخضاعه إلى اختبارات عديدة جعلت منه إنساناً مشهورا، حيث فاز بها جميعًا.

نجد أنّ وظيفة الاختبار هذه متكرّرة في كلّ الحكايات الشّعبية وقد أدرجها "بروب- PROPP"[1] في وظائفه الواحدة والثّلاثين (31)، التي استنبطها من دراسة الحكاية الروسية، ويكون الفوز دائما لبطل الحكاية كما كان الفوز حليف "أحمد وعلي" في حكاية "ولي الجبل".

أمّا "بلعيد أث علي" فقد أعطى تفسيرا آخر لنجاح بطله في الاختبارات، فلم يكن ذلك حتميا لأنّه البطل الحقيقي الذي يمثّل الخير، ولم يرجع فوزه إلى القوى الخفيّة التي يتمتّع بها كلّ وليّ، خاصة الذي يكون بمكانة "أحمد وعلي" "وليّ الجبل". وإنّما فاز بالاختبار الأول بمجرّد الصّدفة، حيث كان الحظّ حليفه، أمّا نجاحه في الاختبارين الثّاني والثّالث، فهو راجع إلى ذكاء زوجة أحمد وعلي التي كانت وراء نجاحه في حياته كلّها، حيث أصبح بفضلها من الأولياء الصّالحين الكبار المعترف بهم في تلك المنطقة.

---

1 - Vladimir Propp, *La morphologie du conte*, Editions Seuil, Paris, 1975.

وتتجلّى بصمة "بلعيد أث علي" أيضا في هذا المؤلّف في صيغة التهكّم التي عالج بها موضوعه هذا، وهنا نجده يقترب من أسلوب "بيرولت" الذي انتهج أسلوب التهكّم هو أيضا. تقول "زينب بن علي" حول أسلوب "بيرولت" في حكاياته ما يلي: ((...إنّ تجديد بيرولت متعدّد الأقطاب، نستطيع أن نرى عنده صيغة التهكّم، التي أنتهجها هذا الرّجل الذي عاش في القرن السّابع عشر، والذي يبرهن على قوة العقل والمنطق ...))[1].

وتكمن صيغة التهكّم في حكاية "وليّ الجبل" عند "بلعيد أث علي" في إبرازه لحقيقة هذا الوليّ المقدّس، المنزّل في طبقة الشرفاء، حيث يتقرّب النّاس إليه بالقرابين والزّيارات، ولم يكن وليّهم هذا إلاّ إنسانًا بسيطا فقيرا ومعوقا، طرد من قريته، لأنّه تطاول على أهل قريته وطلب منهم أجرة عمله.

نلاحظ أنّ المفارقة كبيرة بين حقيقة هذا الوليّ كما صرّح بها الكاتب وبين ما يعرفه النّاس عنه. وقد ينطبق هذا على جميع الأولياء الصّالحين المنزّلين طبقة الأنبياء كما قلنا، حيث تعتبرهم عامة النّاس وسيطا بينهم وبين الإله، إذ نجدهم يعبدون وتمجّد قدراتهم وبركاتهم.

وقد أشار الكاتب إلى كيفية عبادة هؤلاء الأولياء، وكيف يحتفل بهم من خلال حكاية "وليّ الجبل". بيّن من خلال سرده تمسّك المجتمع القبائلي بهذه العبادات واحترامهم الشّديد لهؤلاء الأولياء، فلا يخطر في بال أيّ إنسان أن يكون الوليّ المنزّل تلك المكانة المرموقة، الرّفيعة، قد انحدر من سلالة بسيطة، وفوق كلّ ذلك كان قاصرا، إذ كان أضحوكة أهله، وقد هرب ليلا من قريته إلى قرية أخرى تدعى "تيفيلكوث Tifilkut" حيث يتولّى منصب "شيخ القرية" وهو غير مقتنع به.

وبعد تولّيه لذلك المنصب، باشر "أحمد وعلي" حياة جديدة خاصة بعد نجاحه في اختباراته التي أجراها له السّلطان بوقارو-Buqerru، فمنذ ذلك الحين، بدأ النّاس وكأنّهم ينتظرون فقط تلك الإشارة لتمجيد قدرات شيخهم، الذي أنقذ قريتهم من الدّمار.

---

1 - Perrault, *Les contes de PERRAULT*, op. cit., p 18.

تتجلّى صيغة التهكّم أيضا من خلال طرق فوز "أحمد وعلي" في اختباراته وكيفية استقبال النّاس لتلك الانتصارات، واستطاع الكاتب إبراز المفارقة من خلال استغلاله لتقنية الرّاوي الكلاسيكي العارف بكلّ عالمه الحكائي Narrateur omniscient، إذ أطلع الكاتب القارئ على خبايا كلّ حكايته.

كما تظهر أيضا صيغة التهكّم في اختيار الكاتب شخصية "الخنصر- Taḍadect" لتكون زوجة "أحمد وعلي"، ويكمن التهكّم في تسمية هذه الشّخصية، التي سمّيت بـــ"الخنصر" لقصر قامتها ونحافتها.

وتتجلّى صيغة التهكّم أيضا في علاقة بطل هذه الحكاية بهذه الشّخصية التي كانت قويّة، رغم قصر قامتها، في حين كان البطل طويل القامة، ضخم الجسم، وكان ضعيفا لا يستطيع الدّفاع عن نفسه، فكان عرضة لاضطهاد الكبار والصّغار معا.

نلاحظ أنّ الموضوع الذي عالجه "بلعيد أث علي" اجتماعي ونقدي، وله علاقة وطيدة بالمجتمع القبائلي، صوّر من خلاله المكانة التي يتمتّع بها الأولياء الصّالحون في هذا المجتمع، وهم أيضا من سلالة المرابطين الذين يتمتّعون بمكانة مرموقة محلّيا، نظرا للشّرعية الدّينية التي تحصّنت بها هذه الفئة، إذ يمثّلون حملة الدّين الإسلامي ورعاته، وكلّ موقف عدائي اتجاههم، قد يعتبر تجاوزا لهذا الدّين، الذي يحظى بتقديس واحترام أفراد المجتمع القبائلي.

استغلّت هذه الفئة عاطفة أفراد هذا المجتمع الدينية في تحقيق مآربها الشّخصية وجعلت منهم عبيدا يطيعونها ويسعون لإرضائها، وقد سبق أن أشرنا إلى هذا الموضوع في حكاية "أعمر النّصف"، إذ عبّرت الرّاوية عن هذا الاستغلال من خلال علاقة السّلطان بزوجاته وأولاده، وحظيت "المرابطة" وولدها بمكانة مميّزة عنده، إلى جانب زوجته الثّانية القبائلية، في حين عانت العبدة زوجته الثّالثة الأمرّين مع ابنها.

تعرّض رشيد عليش إلى نفس الموضوع في رواية "القربان"، وذكر لنا من خلال موقف نقدي المكانة التي تتمتّع بها هذه الفئة، وكيف استغلّت مكانتها من أجل تحقيق مصالحها الدّنيوية الشّخصية.

تميّزت معالجة "بلعيد أث علي" أيضا بهذه النّظرة النّقدية. ويظهر ذلك جليًّا في اختيار الكاتب لشخصية "أحمد وعلي" المعوّق، المهمّش، لكي يجعل منه وليّا، حيث كان تولّيه ذلك المنصب مجرّد صدفة ونتيجة سذاجة العقليات السّائدة، ومن خلال نبرة التذّمر والتأسف التي ظهرت في صوت الرّاوي الثّاني "سليمان" الذي أطلعنا على حقيقة هذا الوليّ، حيث لم يستطع الإفصاح عمّا يعرفه إلاّ لغريب خوفا من أهله الذين لا يقبلون بالقذف في حقّ وليّهم، قال الرّاوي الثاني للرّاوي الأول:

((*...أنت أعرفك، لست من هنا، إنّنا نتشابه كلنا كثيرا، إنّي أعاشر الكثير من أهل قريتنا هذه، ونتحدّث في شتى المواضيع، ولكن كلّما تعلّق الأمر بمسألة "الشّيخ"، وكأنّنا نمر عليها مرور الكرام، نعرفه فقط وليّ جبلنا ولا نعرف عنه أيّ شيء...*))[1].

((Kečč fehmeɣ-k mačči n dagi, ẓriɣ yiwen-nneɣ akk, Lakin mačči d εecra neɣ εecrin n at taddart agi-nneɣ I d-εedleɣ, i d-hedreɣ, lakin neṭṭaweḍ ɣer temsalt n « ccix » Am akken neṭṭεedday-as, nessen-it kan d lwali n wedrar...)).

وكأنّه يتعجّب من أهل قريته، الذين لا يبدون أيّ فضول ليعرفوا أصل وليّهم، وإنّما تقبّلوه هكذا، دون أيّ نقاش يسعى إلى التّشكيك فيه وفي مكانته أو في قدراته. فلهذا نجد الرّاوي يتذّمر، لأنّه لم يستطع إشراك أهل قريته في ما يعرفه عن "وليّ الجبل" "أحمد وعلي"، وتظاهر وكأنّه يؤمن به على غرار كلّ فرد في قرية "تيفيلكوث"، قبل أن يتعرّف على الرّاوي الأول الذي ظهر بصيغة داخل حكائي. وبعدما تبادلا وجهات النظر، وتبيّن له أنّ لهما نفس الأفكار، قَبِل "سليمان" أن يصارح مكلّمه بشأن "وليّ الجبل".

هكذا أطلعنا "بلعيد أث علي" على حقيقة هذا الوليّ، وبالتالي أعطى لنا تفسيرا لسبب رواية تلك الحكاية، كما أرجعها إلى أصل موثوق منه وهو "سي بلقاسم"، الذي كاد أن يصير شيخ قرية "تيفيلكوت"، وقد عاصر هذا الوليّ، وتقرّب منه كثيرا على غرار منافسه، الذي نازعه مكانة "شيخ القرية"، ثم نازعه حبّ "أحمد وعلي" عندما أصبح هذا الأخير شيخ قريتهم.

1 - J.M.DALLET et J. L.DEGEZELLE, *Les cahiers de Belaid ou la kabylie d'antan*, op. cit., p. 15.

ومن بين المواضيع التي تعرّض لها بلعيد أث علي، وهي من بوادر التجديد، نجد موضوع الكتابة، الذي كان من المواضيع الأساسية في الرّوايات التي تعرّضنا لها في هذه الدّراسة. ولكن لا يجب أن ندرج هذا الموضوع ضمن القراءات الحديثة التي تتمثّل في البحث عن الهويّة الأمازيغية، أو محاولة ردّ الاعتبار للّغة الأمازيغية. نجد "بلعيد أث علي" لم ينتبه لبعد خطوته تلك، وقد انحصر اهتمامه في محاولة جمع الأدب الشّفوي والحفاظ عليه من الضّياع، دون أن يكون لعمله خلفية إيديولوجية أو سياسية، ولم يدرجه أيضا في إطار البحث عن الهويّة، إذ إنّ الوعي لم يتبلور بعد، رغم أنّه كان سبّاقا لهذه المسألة ووضع لها خطواتها الأولى.

إنّ السّرود الشّفوية تتغيّر بتغيّر العصور والرّواة، ولا تتسم بالثّبات، ممّا يعرّضها للتزييف والفناء بفعل مرور الزّمن، أمّا السّرود المكتوبة، فتتّصف بالدّيمومة وتظلّ خالدة، تقاوم عوامل التغيّر والاندثار، كما تندرج في سياق قراءات جديدة كلّما تغيّر الزّمن.

2 – مقارنة تقنيّة السرد بين النوع الشفوي ومؤلفات بلعيد أث علي والنوع المكتوب (الرواية)

نظرا لهذه الأسباب، ولأسباب أخرى سياسية وإيديولوجية، حاول "بلعيد أث علي"، ورشيد عليش، وغيرهم، تسجيل أفكارهم وموضوعاتهم ضمن النّوع المكتوب، إلاّ أنّ البنية بقيت ضعيفة، ظلّت قريبة من النّوع الشّفوي، خاصة الرّوايات الأولى، سوف نتبيّن ذلك من خلال دراسة مقارنة بين السرود الشّفوية والمكتوبة، وسوف نقف عند النّقاط التالية:

- علاقة الرّاوي بالمروي والمروي له في السرود الشّفوية.
- علاقة السارد بالمسرود والمسرود له في السرود المكتوبة.
- وجهات النّظر وكيفية استغلالها في السرود الشّفوية والسرود المكتوبة.

دراسة علاقة الرّاوي بالمروي والمرويّ له في السرود الشّفوية ومسرودات بلعيد أث علي:

يعرّف الرّاوي بأنّه الشّخص الذي يروي الحكاية أو يخبر عنها، سواء كانت حقيقية أو متخيّلة، ويتميّز الرّاوي في السرود الشّفوية بالمسافة التي تفصله زمانيا، عمّا يروي، بحيث يروي أحداثا لا يعاصرها وقد لا ترتبط به إلاّ لكونه راويًا لها فحسب، كما تفصله عنها سلسلة من الرّواة، وبذلك نجده يفتقر إلى الدّوافع الذّاتية التي تجعله يتفاعل وجدانيا مع المروي. وقد أفضى ذلك الأمر إلى أن يكون الرّاوي كثير الاهتمام بفعل الرّواية، أكثر من اهتمامه بحدث معيّن.

وتبقى الموضوعية التي تنشدها السرود الشفوية نسبية، إذ نجد الرّاوي، في بعض الأحيان، يستحسن أفعال البطل، كما يمكن له أن ينتقد خصومه الذين يحاولون إعاقة مسعاه الخيري. كما نجده يسقط مشاعره على شخصياته، مثلما رأينا في حكاية "أعمر النّصف"، حيث أسقطت الراوية أحاسيسها ومشاعرها على الشّخصية المضطهدة، فكثيرا ما وصفتها بـــ"المسكينة"، "المحقورة"، ... وهي تعبيرات مثقلة بمعاني الشّفقة، وتكشف بذلك عن موقفها المدافع عن هذه الشّخصية.

ويعتبر الرّاوي "خارج حكائي" سمة مرتبطة بالسرود الشّفوية. يكون قليل التّعقيب والتّعليق، يحكي فقط الأحداث دون أن يكون كثير التدخّل، حيث تنحصر تدخلاته حول البطل وخصمه، مؤكّدًا من خلال ذلك على دور الحكاية الشعبية التربوي.

أمّا "بلعيد أث علي"، فقد ابتعد عن هذه التّقنية، فلم يستمر على النّهج الذي رأيناه في السرود الشّفوية. إذ يتميّز راويه بكونه يظهر بصيغتين مختلفتين، يظهر تارة بصيغة خارج حكائي، وتارة أخرى بصيغة داخل حكائي، كما يكون أيضا كثير التدّخل والتّعليق. ويقترب بهذه التّقنية من تقنية السرد في الرّواية القبائلية.

يرجع اختلاف صيغة ظهور الرّاوي عند "بلعيد أث علي" إلى عدّة أسباب، أهمها:

- عندما يتعلّق الأمر بأحداث القصّة المروية، نجد الرّاوي موضوعيا وسريعا في رواية الأحداث ويظهر بصيغة خارج حكائي.

- وعندما يعرّج على موضوعات أخرى من خلال تدّخلاته وتعليقاته، يظهر الرّاوي بصيغة داخل حكائي. وقد جاءت تدخّلات الرّاوي عند "بلعيد أث علي" كثيرة جدّا، وكانت في شتى الميادين: الحبّ والكتابة والعادات...الخ.

ويتبيّن لنا من خلال هذا التحليل أنّ السّرد عند "بلعيد أث علي" يسير وفق خطين متوازيين:

- يتمثّل الخطّ الأول في الحكاية المسرودة، بمعنى مجموعة الأحداث التي تدور حولها الحكاية، فهي قليلة الأحداث، حيث يمكن تلخيصها في صفحة أو صفحتين على الأكثر.

- ويتمثّل الخط الثّاني في تدخّلات الرّاوي بصيغتين مختلفتين؛ خارج حكائي، داخل حكائي. يعبّر من خلالها عن نظرته الخاصة للموضوع. إنّ هذه الذّاتية وهذه النّظرة الأحادية تجعل السرد عند هذا الكاتب يختلف عن السرد في الأنواع الشّفوية، التي قلنا عنها إنّها ذات نظرة جماعية.

لقد أشرنا إلى أنّ الرّاوي عند "بلعيد أث علي" يتدخّل في كلّ الميادين كلّما سنحت له الفرصة، فنجده يقول عن تصرّف "السّعدي" أمام "فظمة" ما يلي:

((...*الآن هناك من يرى في تصرّف سعدي عند رفضه للأكل، أمرًا غير لائق، وقد يقال عنه أنّه ساذج، وهناك من يتفهّم تصرّفه...*))[1].

((Tura yella win ara yesḍelmen sseɛdi imi yugi ad as-yaɣ awal, ara s-yinin d aɛeggun, yella win ara s-yefken lḥeq)).

يتعلّق تدّخل الرّاوي في هذا المقطع بتصرّف البطل كما قلنا، حاول تحليله، ولكن دون أن يعطي حكما مطلقا من عنده. ونجده في تدّخلات أخرى يعطي آراءه الخاصة، مثل ما قال عن الحبّ والجمال:

((... *ربّما لأني جرّبت، فلهذا فهمت أنّ المرأة تصير فاتنة حين تعشق، فحتى لو كانت قبيحة يصير وجهها جميلا...*)) [2] .

((Ahat imi jerbeɣ nekk, lḥaṣun rriɣ-d s lexbar, tameṭṭut, seg wakken)).

leqqaqet, mi ara teɛceq, xas tecmet, udem-is yeṭṭbeddil, yeṭṭban yezyen ...))

إلى جانب تحليله طريقة سرده، نجده يسجّلها أيضا في الميدان الشّفوي، إذ يقول "من يستمع"، وكأنّه يروي شفويا ولا يدوّن، ومن خلال هذه الكلمة حاول "بلعيد أث علي" إلغاء كلّ الحواجز بينه وبين المروي له، مؤكدًا على استمراريته في الميدان الشّفوي.

تعلّقت تدخّلات الرّاوي فيما يخصّ المسافة التي تفصله عمّا يروي، قائلا في العديد من المرّات "لو في زمننا هذا" أو "لو في وقتنا الحالي..."، إلى جانب العديد من هذه التعبيرات التي تجعل مسافة بين الرّاوي والمروي، إلاّ أنّ المسافة هذه لم تكن كفيلة لتجعل منه راويا موضوعيا، إذ كانت تلك المسافة وسيلة لعقد مقارنة بين الماضي والحاضر، مشيرًا إلى أهمّ التحوّلات التي طرأت على المجتمع القبائلي.

---

1 - J.M.DALLET et J.L.DEGEZELLE, *Les cahiers de Belaid ou la kabylie d'antan*, op. cit., p.15.
2 - Ibid, p. 13.

يظهر الرّاوي في حكاية "وليّ الجبل" بصيغتين مختلفتين:

- بصيغة داخل حكائي، كلمّا تعلّق الأمر بتدّخلات وتعليقات الرّاوي.
- بصيغة خارج حكائي، كلّما تعلّق الأمر بأحداث الحكاية "حكاية أحمد وعلي".

ظهر الرّاوي الأوّل كثير التدخّل، دون أن يراعي أية مسافة بينه وبين المروي، ولا بينه وبين المروي له، فهو يستحضره كثيرا، ويخاطبه مباشرة معتمدا النّمط الشّفوي. أمّا فيما يخصّ الرّاوي الثاني، فقد كان في معظمه خارج حكائي، إلاّ أنّه كان يتدخّل من حين إلى أخر بصيغة داخل حكائي، حتى عندما يروي أحداث قصة "أحمد وعلي"، وجاءت تعليقاته حول الشّخصية الرّئيسة وحول المجتمع القبائلي كثيرة، ممّا أفرز خطّين سرديين – كما قلنا.

استحوذت تدخّلات الرّاوي وتعليقاته على حيز كبير من الحكاية، فلم تكن جانبية أو عرضية، وإنّما كانت موضوعات لها وزنها في هذا المنتوج الأدبي، وقد أعطت هذه الموضوعات بُعدا آخر لهذه المؤلّفات، فأصبحت تنشد أهدافًا غير التي تسعى إليها الحكاية الشّعبية، التي قلنا عنها إنّها ترمي إلى تهذيب الأخلاق، وإلى التّسلية... .

كان "بلعيد أث علي" يهدف إلى التعريف بالمجتمع القبائلي، ولكن من منطلق نقدي، إذ بيّن لنا أهمّ مميّزاته ونقائصه. فقد استغلّ القالب الحكائي، لا لكي يحكي لنا قصصا، وإنّما من أجل أن يعرّف بالمجتمع القبائلي وينتقده، وهو هدف يندرج في مساعي الرّواية القبائلية، كما سنتبيّن ذلك.

دراسة علاقة السارد بالمسرود والمسرود له في السرود المكتوبة (الرواية):

أ – علاقة السارد بالمسرود:

لقد تقاربت تقنية السرد في الرّواية القبائلية من تقنية السرد التي استخلصناها من مؤلّفات "بلعيد أث علي"، حيث نجد أنّ هذه السرود المكتوبة تتبع خطّين متوازيين في السرد، فعلى غرار السرد عند "بلعيد أث علي"، نجد أيضا في الرّواية القبائلية سردا لأحداث القصة، وسردا لخطابات السارد في مواضيع شتّى، خاصة فيما يخصّ الهوية الأمازيغية والكتابة...

يظهر السارد في السرود المكتوبة بصيغتين مختلفتين أيضا:

- فكلّما تعلّق الأمر بأحداث القصة يظهر السارد بصيغة خارج حكائي، ويكون موضوعيا نسبيا.
- وكلّما تعلّق الأمر بتدخّلات وتعليقات السارد، يظهر بصيغة داخل حكائي، حيث تكون خطاباته حول السّياسة والثّقافة والهوّية الأمازيغية والمجتمع القبائلي...

وإذا حاولنا إجراء مقارنة بين الفضاء المكاني الذي تحويه خطابات الرّاوي، الذي يظهر بصيغة سارد "داخل حكائي" والذي يظهر بصيغة سارد "خارج حكائي"؛ يتبّين لنا أنّ الأول هو الذي يهيمن على الفضاء الرّوائي كلّه، فحين تكون خطابات السارد خارج حكائي محدودة في حيّز ضيّق، نجد خطابات السارد داخل حكائي تمتدّ من أوّل صفحة حتى آخر صفحة من الرّواية. ولهذا السّبب يمكننا القول إنّ القصة المسرودة مجرّد وسيلة لاستنطاق تلك المواضيع التي قد يتعذّر التطرّق إليها بطريقة مباشرة، إذ إنّ النوع الرّوائي يندرج ضمن الابداعات الخيالية، فلا يمكن التعامل مع ما تحويه من خطابات سياسية وتاريخية... كمعلومات حقيقية.

يجب الإشارة أيضا إلى أنّ خطاب السارد بصيغة داخل حكائي يشبه كثيرا خطابات الشّخصية الرّئيسة، فحين ينتقد السارد أو يعلّق ويكون بنبرة التذمّر، نجد أيضا الشّخصية الرّئيسة ثائرة، غير راضية عن الأوضاع السّائدة، فهي تسعى نحو التحوّل والتقدّم، مثل شخصية "يدير" في رواية "الفجر-Tafrara"، الذي لم يرض بعالمه، فحاول تغييره؛ لم يقبل بالتهميش الذي فرض عليه لأنّه قبائلي الأصل، حاول إثبات هويّته وفرض نفسه كجزائري وقبائلي، سعى أيضا إلى النّجاح في دراسته، لأنّ ذلك قد يعطي بُعدا أخر لنضاله من أجل القضيّة الأمازيغية. كان مسعى "يدير" ذا بعدين: ففي حين كان يدافع عن هويّته وقضيته، كان أيضا ينتقد المجتمع القبائلي مهد النضال من أجل القضية الأمازيغية، محاولا تغيير الذّهنيات البالية التي كانت تعيق تطوّر هذا المجتمع.

جاءت خطابات "يدير"، الشّخصية الرّئيسة في رواية "الفجر"، تشبه كثيرا خطابات السارد المؤطر، الذي كان يتدخّل بصيغة خارج حكائي وداخل حكائي وفقا للمواضيع المعالجة.

ونجد الشّيء نفسه عند "أعمر مزداد"، إذ كانت شخصيته الرّئيسة "محند أمزيان" أيضا ثائرة، غير راضية بالأوضاع التي كانت تعيشها، وكان خطابها جريئا متعلّقا بعدّة مواضيع، على غرار شخصية "يدير" في رواية "الفجر". إلاّ أنّ "يدير" كان إيجابيًا في مسعاه النضالي، على عكس "محند أمزيان" الذي كان سلبيا. في حين كان "يدير" يطابق بين الفعل والقول، وسعى إلى إعطاء أفضل صورة لنضاله من خلال نجاحه في مشواره الدراسي، نجد في المقابل "محند أمزيان" يميل أكثر إلى القول والخطابات دون أن تجسّد أقوالَه تلك، أفعالُه في الواقع. كما نجد هذه الشّخصية متهوّرة، فلولا نصائح "لخوني" لوجد "محند أمزيان" نفسه مفصولا عن العمل، إذ كان ينهره وينهاه عن كثرة الكلام، كما سانده عندما وجد نفسه في مواجهة حادة مع مديره، وقد اتّسمت شخصية "لخوني" بالرّزانة والثّقة بالنّفس، ممّا جعل منه شخصية لها وزنها في المسار السردي لهذه الرّواية. جاءت خطابات "محند أمزيان" و "لخوني" مطابقة أيضا لخطابات السارد المؤطر.

وتظهر هذه الشّخصيات كأنّها نسخة ثانية للسارد المؤطر، وقد تعذّر علينا مرارا الفصل بين ما يقوله السارد المؤطّر وما تقوله الشّخصية الرّئيسة، خاصة في رواية "ليلة ونهار–lḍ d wass" لأعمر مزداد، حيث جاءت كلّ هذه الشّخصيات التي ذكرناها ثائرة ومتمرّدة على الأوضاع السائدة في المجتمع القبائلي، وما كان يثير سخطها هو لامبالاة الآخرين وانسياقهم وراء الأفكار المتداولة وكأنّهم دمى متحرّكة.

وتبقى هذه الرواية متميّزة عن الرّوايات الأخرى في ما يخصّ تقنية السرد، إذ جاء بطريقة التناوب، حيث كان السارد ينتقل من سرد ما يدور في ذهن الأم إلى سرد مونولوجات الابن. وتمثّلت القصة المسرودة، في معظمها، في سرد ما تفكّر به الأم والابن، فقلّت منها الأحداث إلى حدّ الندرة.

إنّ تدّخل السارد المؤطر بصيغة داخل حكائي أفرز علاقة خاصة بين السارد والمسرود. لقد سبق أن قلنا إنّ السارد في الرواية القبائلية متذبذب وفي تغيّر مستمر حسب الموضوع المعالج، وأفرز هذا التذبذب علاقة خاصة بين السارد والمسرود،

وذلك من خلال المسافة التي تفصلهما عن بعضهما البعض، إذ كلّما كان السارد داخل حكائي كانت المسافة التي تفصله عن المسرود ضئيلة، وعندما يكون السارد خارج حكائي تكون المسافة بينهما أكبر. لقد سبق أن أشرنا إلى أنّ السارد في رواية "أسكوتي-Askuti" لـــ"سعيد سعدي"، قد تغيّر من صيغة داخل حكائي، التي كانت مهيمنة في هذه الرواية، إلى صيغة خارج حكائي في الفصل الأخير. في الفصول الأولى كان السارد يحكي أحداثا وقعت له، إذ كان طرفا فعالا فيها، ممّا جعله قريبا جدّا ممّا كان يسرده، أمّا في الفصل الأخير فقد جاء السارد بصيغة خارج حكائي، وكان بعيدا عن المسرود حيث كان وراء شخصيته الرّئيسة، فأطلعنا على أقوالها وأفعالها، وكانت موضوعيته نسبية، حيث تجلّى اهتمامه بتلك الشّخصية وميله لها، كان يستحسن أفعالها وينتقد كلّ من كان يعذّبها ويحتقرها، حتّى شخصية "بوباي-Popey" التي كانت هي أيضا ضحية النظام المتعفّن الذي حلّله لنا الكاتب، لم تسلم من انتقادات السارد وتهجّمه.

نجد نفس التقنية عند "سالم زينيا"، إذ تغيّرت مرارا صيغة السارد وفق طبيعة المسرود، نأخذ على سبيل المثال هذا المقطع، يقول فيه السارد ما يلي:

((...*نحن وشمس بلادنا لن نلتقي أبدا، بل ينظر كلّ واحد منّا إلى الآخر من بعيد، ويبقى نورها بعيدا عنّا ولن يصلنا أبدا...*))[1].

((Nekkni d yiṭij n tmurt-nneγ, neṭṭemwali kan d amwali,asfel-is d-aγ d- yeṭṭnal)).

نلاحظ أنّه يؤكّد على كلمة "نحن" و"بلادنا" وكأنّه جزء لا يتجزّأ من هذه الأطراف. وفي نفس الفقرة يتغيّر نمط السرد ويظهر بصيغة "خارج حكائي"، حيث كان يصف قرية "أقني-Agni" الفضاء المكاني لأحداث القصة المسرودة، يقول السارد:

((...*في الحقيقة "أقني"، لا نجد فيها إلاّ النّساء، معظم رجالها سافروا، البعض في فرنسا...*))[2].

---

1 - Salem Zinia, *Tafrara*, op. cit., p. 5.
2 - Ibid, p. 10.

((...deg tilawt agni d tilawin i ţ-iɛemren,azgen deg yergazen-is, yeffeɣ, wa deg Frensa ...)).

نلاحظ أنّ السارد قد جعل مسافة بينه وبين قرية "أقني"، إذ وقف عندها بكلّ موضوعية، مبرزا جمالها وعيوبها. نلاحظ أنّ المسافة واضحة بين السارد وأهل قرية "أقني"، وبالمقابل نجده يسقط هذه المسافة كلّما تعلّق الأمر بـــ "تامورت- Tamurt"، ويقصد بها الجزائر بصفة عامة وبلاد القبائل بصفة خاصة.

ويتدخّل أيضا بصيغة الجمع "نحن" مؤكدا أنّ القارىء يشاركه نفس الانتماء ونفس الإحساس تجاه هذا الوطن. نلاحظ أنّ السارد يتدخّل بصيغة داخل حكائي في فضاء واسع يتمثّل في الوطن، وعندما يتحوّل إلى صيغة خارج حكائي، يتقلّص الفضاء المكاني ويصبح بحدود قرية "أقني" وبعض القرى المجاورة.

ب - علاقة السارد بالمسرود له:

إنّ التغيّر في صيغة السارد وفق طبيعة المسرود قد لازم تقريبا معظم الرّوايات التي تعرّضنا لها، وظهرت نتيجة هذه العلاقة علاقة أخرى بين السارد والمسرود له، الذي نجده ينقسم إلى نوعين:

- فعندما يكون السارد خارج حكائي، يكون المسرود له غير ظاهر، وليس له ملامح معيّنة، وقد يندرج ضمنه كلّ شخص بمعزل عن انتمائه السّياسي أو الإديولوجي، فالعلاقة قائمة على التباعد بينهما.

- أمّا عندما يكون السارد داخل حكائي، يكون المسرود له متعيّنا، له ملامح خاصة، يمكن استقراؤها من خلال خطاب السارد، نتبيّن أفكاره وتياره السياسي، ونأخذ على سبيل المثال هذا الخطاب لسارد رواية "أسكوتي يقول:

((...ربّما بعضكم يتذّكر شعار "تحيا، تحيا"...المتداول في تلك الآونة...))[1].

((Ahat kra deg-wen ad ilin i cfan-d i « Hyat, hyat »-nni yekkren ussan-nni)).

1- Said Saadi, *Askuti*, op. cit., p. 29.

إنّ هذا المثال يوضّح العلاقة القائمة بين السارد والمسرود له، نجده يخاطب مسرودا له عايش أحداثا معيّنة، وقعت في حقبة تاريخية، أشار إليها السارد بـــ "تلك الآونة–Ussan-nni"، وكأنّه لم يرَ ضرورة تحديدها زمنيا، فهي محدودة عندهما (السارد والمسرود له).

نجد السارد نفسه يقول معبّرا عن رأيه:

((... *كلّما أخطأوا أو دبّروا مصيبة ما نجدهم يقولون لك "...البلاد، هذا في صالح البلاد"، وكأنّه إذا ما أقدموا على شيء فهو لا محالة لصالحنا، وان لم نفهم ذلك فلأنّنا لا نفهم الأمور وخباياها كما ينبغي، وكذلك هم لا يستطيعون توضيح كلّ الأمور لكلّ واحد منّا...*))[1].

((Awal sin, mi d-nennan kra n tfelquqt ad k-inin : tamurt, akka i tebγa tmurt, am wakken ma xedmen-ţ armi i γ-twulem, ma ur nwala ara nnfeε n tγawsa, ahlil fell-aγ, d iberdan ur γ-d-nban ara, maĉĉi d yiwen ad t-sfehmen)).

يظهر السارد قريبا جدّا من المسرود له، إذ جعله في صفّه، وهو ينتقد المسؤولين، الذين يرى فيهم أناسًا يتصرّفون وفق أغراضهم الشّخصية. إنّ هذه الميزة لازمت سارد "سعيد سعدي"، حيث يجعل المسرود له أيضا ناقدا وثائرا على المسؤولين، إذ لهما نفس الأفكار ونفس الإديولوجية. ونجد هذا التقارب بين السارد والمسرود له من حيث الأفكار في جميع الرّوايات القبائلية.

وينفرد السارد عند "سعيد سعدي" بكونه يشبه كثيرا الرّاوي في الحكاية الشّعبية، من خلال العلاقة المباشرة التي يجعلها مع المسرود له، كما رأينا فإنّ السرود الشفوية تتّسم بالعلاقة المباشرة بين الرّاوي والمروي له، ولا تتحقّق عملية الحكي الاّ بوجود هذين العنصرين السرديين، ويكون بينهما أخذ وردّ في الكلام، ويظهر ذلك عند "سعيد سعدي"، إذ إنّ سارده يحدّث المسرود له ويصارحه ببعض الأشياء، أو بالأحرى بالأخطاء التي قام بها فيما مضى، يقول السارد وهو يحدّث المسرود له:

---

1 - Said Saadi, *Askuti*, op. cit., p. 35.

((...إذن حكيت لكم، كيف خرجنا إلى الجهاد...))[1].

((Ihi ḥkiɣ-awen-d amek i neffeɣ d imjuhad)).

كما نجده يكرّر هذه العبارة "إذن كما قلنا لكم..."، أو "إلى أين وصلنا..."، وهذه العبارات كلّها عهدناها في السرود الشفوية، التي تستحضر المروي له باعتباره الطرف الأساس في عملية الحكي. نلاحظ أيضًا أنّ السارد يخاطب المسرود له بصيغة المخاطب المفرد "أنت" (keč) قائلاً:

((كلمة أو كلمتان ويقولون لك...))[1].

((Awal sin ad ak-inin...)).

وهذه الطريقة في التعبير هي من خصوصيات التعبير الشّفوي القبائلي، حيث تستعمل صيغة المخاطب تلقائيا في التعبير، دون أن يكون هناك داعٍ لذلك، ونجد هذه الخاصية عند "رشيد عليش" خاصة في رواية " القربان–Asfel"، كما نجدها أيضا في الرّوايات الأخرى، ولكن بدرجات متفاوتة.

دراسة وجهات النّظر في المسرودات المكتوبة:

يعتبر استغلال تقنية وجهات النظر في السرود المكتوبة من بوادر التجديد عند هؤلاء الكتّاب، وأيضا عند "بلعيد أث علي". لقد استغلّ هذا الأخير تقنية واحدة تتمثّل في زاوية النّظر من الخلف، أو ما يسمّى عند "جيرار جينات" بـــ"اللاتبئير"، حيث يكون السارد يسيطر على عالمه الحكائي، ومتمكّن من كلّ حدث ظاهرا كان أو باطنا. أمّا الرّوائيون فقد استعانوا أيضا بتقنية "زاوية النّظر مع" أو "التبئيرمع" حيث يكون المبئر هو الشخصية، ممّا يجعل إدراكها جزئيا، إذ لا يمكن أن تكون نظرتها شاملة، كما هو الحال عندما يكون المبئر هو السارد المؤطر. وبواسطة تقنية العرض، استطاع الكاتب تقديم موضوعه من خلال عدّة وجهات النّظر وفق تعدّد الشخصيات واختلافها، ممّا أعطى تحليلا شاملا للموضوع المعالج وقراءات عديدة له. إلاّ أنّ وجهة نظر السارد المؤطر التي كانت من الخلف، بمعنى أنّ إدراكه للعالم

---

1 - Said Saadi, *Askuti*, op. cit., p. 29.
1 - Ibid, p. 35.

الروائي أكبر من إدراك الشخصية، كانت مهيمنة، وقد حاول السارد توجيه تفكير القارئ نحو هدف معيّن.

كان المبئر على علاقة خاصة بالمبأر، إذ كان هذا الأخير يعالج بكيفيات مختلفة، يعالج من الخارج بشكل عرضي ودون تعمّق، ولاحظنا ذلك عند "رشيد عليش" في رواية "القربان- Asfel"، وأيضا في رواية "فافا-Faffa"، وغيرها من الرّوايات الأخرى. ويكون ذلك عندما يتتبّع السارد أحداث القصة المسرودة، حيث نجد زاوية النّظر من الخارج، إذ يكتفي السارد بدور المشاهد، الذي يقف على مظاهر الأشياء، وكان ذلك جليا في رواية "القربان- Asfel" ممّا حال دون فهمنا للقصة المسرودة، ولكن الأمر يختلف عندما يتعلّق التبئير بالمجتمع القبائلي أو بأيّ شيء له علاقة بذلك المجتمع، حيث تصبح وجهة النظر داخلية وعميقة. ونفس الشيء بالنسبة للرّوايات الأخرى، حيث تكون وجهة النظر خارجية عندما يتمثّل المسرود في أحداث القصة، وتكون وجهة النظر داخلية عندما يتعلّق الأمر بالمجتمع القبائلي وما يحيط به. وحتى عندما يتحوّل التبئير من السارد إلى الشخصية الرّئيسة مثل "يدير" و "محند أمزيان"... نجدهم يتعرّضون للأحداث من وجهة نظر خارجية عندما يتعلّق الأمر بأحداث القصة المسرودة، ولكن كلّما تعلّق الأمر بتدخلاتهم حول الهويّة الأمازيغية والثقافة الأمازيغية تكون وجهة نظرهم داخلية وعميقة كما قلنا.

جاءت الشخصيات في الرّوايات القبائلية في غالبها مبأرة، وحظيت بتحليل مركّز من السارد، أو من الشخصيات الأخرى. وركّز المبئر اهتمامه غالبا على الجوانب المعنوية للشخصية، دون الاهتمام بالجانب الجسدي، إلاّ عندما تعلّق الأمر بشخصية "جاكلين" في "رواية فافا-Faffa"، حيث اهتمّ المبئر بجمالها الجسدي، دون التعرّض إلى خصالها أو الجوانب المعنوية لشخصيتها. وقد اهتمّ المبئر أيضًا بشخصية "فروجة"، ولكن بطريقة مختلفة، حيث تعرّض فقط لخصالها المعنوية وقوة الشخصية، ولم يُشر - ولو خطأ - لملامح وجهها أو قامتها.

أمّا فيما يخصّ الرّوايات الأخرى، فقد لاحظنا التركيز على الصفات المعنوية للشخصيات دون إلغاء التعرّض إلى صفاتها الجسدية، ممّا أعطي للشخصية سمكا في العمل الرّوائي. ولم يجعل الكاتب منها مجرّد أسماء تدّق آذان القارئ، وكأنّها أشباح.

لقد حاول الروائيون استغلال كلّ تقنيات "وجهات النّظر" في تحليل مواضيعهم، وجعلها مستساغة لدى القارئ، مهما كان هذا القارئ، ولكن ذاتية السارد المؤطر قد حدّدت ملامح المسرود له، كما اتّضحت لنا من خلال هذه الدراسة ملامح القارئ الافتراضي الذي استهدفه الكاتب، وتبيّن لنا ذلك من خلال دراستنا لعلاقة السارد بالمسرود له، ومن خلال علاقة السارد بالمسرود.

3 - أهمّ الاختلافات بين المسرودات الشفوية ومسرودات بلعيد أث علي والمسرودات المكتوبة (الرواية)

1 - المواضيع المعالجة:

يختلف السرد الشفوي عن السرد المكتوب في كون المكتوب معاصرًا لسارده، إذ غيّب السرد المكتوب المسافة التي نجدها بين الراوي والمروي في السرود الشفوية.

جاءت المواضيع المعالجة في المسرودات المكتوبة في الأدب القبائلي معاصرة للمجتمع الجزائري وذات علاقة خاصة بالواقع الثّقافي والسّياسي السّائد في تلك الحقبة الزمنية التي ظهرت فيها. وتمحورت معظم الروايات حول موضوع الهويّة الأمازيغية، باعتبارها الموضوع المهيمن آنذاك على الصعيد السّياسي والثقافي والاجتماعي.

وقد عالج هؤلاء الكتّاب موضوع الهويّة الأمازيغية محلّلين بعدها الثّقافي والسّياسي، وقد دعّموا طرحهم هذا بمواضيع عديدة على علاقة مباشرة بالهويّة مثل العادات والتقاليد...

اهتمّ هؤلاء الكتّاب بطرح الموضوعات ومعالجتها من كلّ الزّوايا، وكان ذلك على حساب تقنية السرد التي تطرّقنا إليها في هذه الدّراسة، ولكن نجد أنّ "بلعيد أث علي" أظهر تحكما فيها، بالمقارنة مع الروايات خاصة في حكاية "ولي الجبل".

يجب أن نشير إلى أنّه رغم الضّعف الذي اتّسمت به الروايات التي بحثنا فيها، إلاّ أنّنا لاحظنا نوعًا من التطوّر بين الروايات الأولى والرواية الأخيرة التي تتمثّل في رواية "الفجر" لسالم زينيا". استمدّ هذا الأخير من التّقنيات الرواية الواقعية، خاصة فيما يخصّ تقنية الوصف، التي جاءت مطوّلة ودقيقة في هذه الرواية، وقد وظّفها الكاتب من أجل إبراز مميّزات المجتمع القبائلي من جمال الطبيعة وقساوة ظروف المعيشة، وأيضا من أجل إظهار خصوصيات هذا المجتمع في عاداته وتقاليده... ويقترب "بلعيد أث علي" من هؤلاء الروائيين في نوعية المواضيع التي عالجها، حيث تطرّق إلى مواضيع ذات علاقة مباشرة بالمجتمع القبائلي، حتّى في

الحكايات الشعبية التي دوّنها، حيث كثيرا ما أدرج موضوعات جديدة لم نعهدها في الحكايات الشّعبية الشفوية، ومن بين هذه المواضيع التي تطرّق إليها نجد موضوع الآفات الاجتماعية، وموضوع الحّب، والمجتمع القبائلي....

2 - تعدد الشخصيات:

من بين الاختلافات التي لاحظناها بين السرود الشفوية والسرود المكتوبة نجد تعدّد الشخصيات، التي جاءت في هذه الروايات عديدة ومتنوّعة، وقد استغلّها الكتّاب في طرح ومعالجة مواضيعهم، نجد مثلا "فاروق" يساند "مزيان"، ومن خلاله كلّ القبائل، في قضيتهم، رغم كونه عربي الأصل واللّسان، قال في أحد تدخّلاته مجيبا أحد الذين حاولوا رمي مناضلي الثّقافة الأمازيغية بحزب فرنسا:

((... *فرنسا، هم الذين حاربوها وأخرجوها يا سي الحاج*))[1].

((Fṛansa d nitni i ţ- yesuffγen a si lḥağ)) .

في حين وظّف هذا الكاتب شخصيات ذات انتماء قبائلي، ولكنّها معادية لكلّ من يحاول إعادة الاعتبار للهويّة الأمازيغية، وكأنّ الكاتب يؤكد من خلال هذه الشخصيات على فكرة، هي أنّ أعداء الهويّة الأمازيغية لا يمكن حصرهم في شخص ذي انتماء معيّن، وإنّما قد يكون أي إنسان يجعل مصالحه فوق كلّ اعتبار. ويتمثّل أصحابها أو المدافعون عنها في كلّ شخص يؤمن بقضية عادلة، ويجعل الإنسانية مبدأه في الحياة.

يعدّ الاختلاف وتنوّع الشخصيات من بوادر التّجديد، إذ إنّنا نجدها في السرود الشفوية قليلة، يمكن عدّها على الأصابع، وتتكرّر من حكاية إلى أخرى مع اختلاف أدوارها. نجد مثلا شخصية البطل، غالبا ما تنحدر من سلالة لها مكانة رفيعة في المجتمع، تظهر دائما قويّة، قادرة على تخطي كلّ الصّعاب، وتجتاز عدّة اختبارات وتنجح فيها لا لشيء إلاّ لكونها بطلا. أمّا الخصم الذي يمثّل أيضا شخصية دائمة في المسرودات الشّفوية، فيسعى دائما إلى عرقلة المساعي الخيّرة للبطل، إلاّ أنّه يفشل في كلّ محاولاته، لأنّه يمثّل الشّر؛ والعرف الاجتماعي لا يحبّذ تفوّق الشّر على

---

1 - Said Saadi, *Askuti*, op. cit., 88.

الخير. كما نجد أيضا شخصية المساعد، في الغالب هي الشّيخ المجرّب ولكن قد تكون "الغولة-Teryel" أو خطيبة البطل، مثلما رأينا في حكاية "ولي الجبل".

أمّا عند "بلعيد أث علي" الذي يعدّ همزة وصل بين الشفوي والمكتوب في الأدب القبائلي، فقد تعدّدت شخصياته، وكانت من مختلف الطبقات، جاء بطله في حكاية "ولي الجبل" من وسط اجتماعي بسيط، لكنّه تبوأ في ما بعد مكانة رفيعة، إذ أصبح وليّا معترفا به في تلك المنطقة، وبلغ صيته حتى المناطق المجاورة. ونلاحظ أنّه لم يخرج تماما عن النّهج الذي سطّرته الحكاية الشعبية، حيث كثيرا ما نصادف البطل فقيرًا، ولكن يجازى في الأخير لكثرة أعماله الخيّرة، ويصبح سلطانًا أو أميرا، مثلما رأينا في حكاية "أعمر النصف" وحكايات أخرى عديدة. وكما وجدنا أيضًا عدّة وظائف مثل "المنع" و"انتهاك المنع" و"الزواج"... ونجد "بلعيد أث علي"، في قصّة الخطوبة مثلاً، قد خرج عن نظام الشخصيات الذي عهدناه في الحكايات الشعبية، إذ وظّف شخصيات من وسط اجتماعي متوسط، ولم يكن لها المسار السردي المألوف، إذ بقيت على حالها ولم تتطوّر.

الأمر يختلف تماما في الروايات القبائلية، إذ نجد كلا من "محند أمزيان" و"محند" و"مزيان" و"يدير"... متشابهين، ينتمون إلى أوساط اجتماعية فقيرة، نجدهم ثائرين، غير قانعين بأوضاع المعيشة السائدة بمجتمعهم، فهم يعبّرون بنفس الإحساس ونفس الوعي عن عذابهم أمام ما يتعرّضون له من التّهميش والإقصاء الاجتماعي والثّقافي خاصة.

وقد آلت بهم الأوضاع إلى الموت أو الانعزال، ولم يتوّج مسعاهم بالنّصر مثلما هو مصير أبطال الحكاية الشعبية، حيث يكون النّصر دائما حليف البطل. في الرّوايات التي تعرّضنا لها، كان مصير "أعمر" الانتحار، إذ وضع حدّا لحياته إثر أزمة نفسية حادة، حيث تراءت له صور أشخاص، وهو في حالة لاوعي، يعاتبونه على تخلّيه عن ثقافته وانسياقه وراء أهوائه، ثمّ طلبوا منه الالتحاق بهم إلى البحر، فرمى بنفسه من الباخرة ومات غرقا. أمّا "يدير" فقد قُتل، ووقع ضحية أفكاره، ولم يغفر له مسؤولوه تفانيه في الدّفاع عن الثقافة الأمازيغية، فتربّصوا به حتى أوقعوا به ومات دون أن يعرف أهله حقيقة أمر موته الذي أتاهم على غفلة. تعرّض "محند

أمزيان" تقريبا لنفس المصير المأساوي، حيث كاد أن يفصل عن عمله لولا تدخّل "لخوني" الذي أشار عليه بعدم تنفيذ أمر مديره الذي فصله عن العمل إلى وقت لاحق. أمّا "سعيد سعدي" فقد انفرد بتوظيفه لشخصية رئيسة ضعيفة، قلقة، ارتكبت عدّة أخطاء في حقّها، كما ارتكبت حماقات كثيرة ضدّ ذويها، خاصة والدها الذي مات بسببها، كان "مزيان"، هذا هو اسم الشخصية، يعيش عدّة ضغوطات نفسية اجتماعية وشخصية ومهنية، لأنّه شرطي وقبائلي في آن واحد، إلاّ أنّه لا يمكن اعتبار هذا السّبب مبرّرا كافيا لضعفه، لأنّ "رابح" رغم كونه قبائليًا وشرطيًا إلاّ أنّه كان يتّسم بالرّزانة والثّقة بالنّفس، حيث لم يعش كلّ تلك الضغوطات التي مرّ بها "مزيان"، والتي كادت أن تقضي عليه، ولم يحقّق راحة نفسه إلاّ باعتزاله سلك الشّرطة.

ونجد إلى جانب هذه الشّخصيات الرّئيسة شخصيات أخرى لها مغزاها في هذه الأعمال الأدبية، وتتمثّل في الشخصيات النّسائية، التي تنتمي إلى كلّ الشرائح الاجتماعية. نجدها تمثّل المرأة المتحرّرة مثل "جاكلين" و"كاتيا" و"مالحة" وطالبات جامعة الجزائر...وبالمقابل نجدها تمثّل صورة المرأة التقليدية، المسالمة، التي عانت الكثير في حياتها وضحّت بالنّفيس من أجل الغير. نجد شخصية "علجية" في رواية "الفجر"، غير متعلّمة، كانت تعيش تحت رحمة التقاليد، إلاّ أنّها ثارت ورفضت الرّضوخ لها، فأبت إلاّ أن تعيش حياتها كما تريد ومع من تريد، وكأنّ الكاتب يريد أن يوسّع عامل التفتّح إلى الثّقة بالنّفس والثّقة بمن نحبّ، حيث كان حبّ "علجية" لـــ "يدير" كفيلاً بجعلها قادرة على التصدّي لكلّ الضغوطات التي تعرّضت لها، في حين نجد "رشيد عليش" وغيره من الكتّاب الذين تعرّضنا لهم جعلوا عامل التفتّح والتطوّر يتمثّل في العلم والغربة، إذ إنّ كلّ الشخصيات التي تنسّمنا فيها نسمة الانفتاح كانت إمّا غربيات مثل "جاكلين" أو مغتربات مثل "مالحة" أو متعلّمات مثل "طاووس" وطالبات جامعة الجزائر.

لقد مثّلت هذه الشّخصيات كلّ الشرائح الاجتماعية، وتعرّض الكتّاب إلى تحليل عدّة مواقف من خلال خطاباتها وتصرّفاتها، ولكي يوضّحوا لنا أفكارهم استغلّوا تقنية العرض، التي مكّنت الشخصيات من التعبير عن آرائها بنفسها، وأبرز الكتّاب من خلال هذه التقنية الإديولوجيات المختلفة للشّخصيات التي وظّفوها في رواياتهم.

3 – الفضاء المكاني:

يظهر الاختلاف أيضا بين الآثار السردية الشفوية والآثار السردية المكتوبة في الحيّز المكاني. إذ نجده في الحكاية الشعبية يتّخذ مفهوما تجريديا، بمعنى أنّ التحديد يكون دون تسمية الأماكن أو تحديدها جغرافيا. أمّا في الرواية، خاصة الرواية القبائلية، فنجد الأماكن محدّدة، ولها مرجعية واقعية، وحسب د. حميد لحميداني فإنّ تشخيص المكان في الرواية وتسميته يوحي إلى بإمكانية وقوع الأحداث المسرودة، يقول في هذا الشّان: ((...إنّ تحديد المكان لا يؤدي إلى الإيهام بالواقع فقط عندما يصوّر أماكن واقعية، فهذا الأسلوب يعتبر من أبسط أشكال التصوير في الرّواية، وهو مرتبط باتجاه روائي متميّز، هو الاتجاه الواقعي، وهذا الاتجاه يخلق أيضا أمكنة متخيّلة تؤدي الدّور نفسه، وتمارس على القارئ تأثيرًا مشابها رغم عدم واقعيتها الفعلية...))[1].

هذا ما يجعل الرواية القبائلية تندرج في هذا التيار الواقعي، حيث نجد أنّ معظم الأماكن المشار إليها موجودة في الواقع ومحدّدة جغرافيا، وكثيرا ما نجد الكتّاب يشيرون "إلى مدينة تيزي وزو" و"بلاد القبائل" و"مدينة الجزائر"، وأماكن محدّدة في المدن، مثل مطعم "لامدراق"، "الحي الجامعي وادى عيسي"، "سجن البرواقية"... نجد الاختلاف، ولو أنّه طفيف، عند "سالم زينيا" و"أعمر مزداد" في روايتي "الفجر" و"ليلة ونهار"، حيث يشير الكاتبان إلى أماكن موجودة في الواقع، من خلال تدّخلات السارد وتحاليله. ونجد بالمقابل أحداث القصة المسرودة تدور في فضاء ضيّق وخيالي مثل قرية "أقني"،عند "سالم زينيا" وتعني هذه الكلمة بالقبائلية أي مكان فسيح. قد يشير هذا الاسم إلى مكان موجود في الواقع، ولكنه غير متعيّن جغرافيا في هذه الرواية ولا يمكن تحديده واقعيا، فهو من نسج الخيال لا محالة. ويتغيّر السارد وفق المكان المبأر، فكلّما تعلّق الأمر ببلاد القبائل أو "تامورت" يكون تدّخل السارد بصيغة داخل حكائي، أمّا عندما يتعلّق الأمر بمكان وقوع الأحداث المسرودة فيكون تدّخل السارد بصيغة خارج حكائي.

---

1 – د. حميد لحمداني، *بنية النّص السّردي*، المرجع السابق، ص 66.

أمّا فيما يخصّ الحيّز المكاني عند "بلعيد أث علي"، فقد وظّف أماكن متخيّلة، غير موجودة في الواقع، ولكنّها أدّت الدّور نفسه، إذ أوحت بواقعية تلك الأحداث، وكان لها تأثير مشابه للتأثير الذي مارسته الأماكن الواقعية التي أدرجها الكتّاب في رواياتهم. ينقسم الحيز المكاني عند "بلعيد أث علي" إلى جزأين: الفضاء الأوّل قريب من الواقع يتمثّل في القرى القبائلية، وبلاد العرب، وقد أشار إلى بعض أسماء القرى التي تعتبر فضاء حكايته، واستمدّ هذه الأسماء من الواقع المعيش، مثل تيفيلكوث* الشيء الذي لم نعهده في الحكايات الشعبية. ونجد أيضا أماكن أخرى مثل "مملكة وغزن" ، مملكة السلطان "بوقارو–Buqerru"، فهي أماكن خيالية وعجيبة، نجدها فضاءً لكل الأشياء النادرة الثمينة، التي تستقطب اهتمام الأبطال، فيغامرون من أجلها ولو كان مصيرهم الموت، كما نجد أنّ هذه الأماكن مأوى لكل الوحوش المفترسة التي تكون عادة حارسة تلك الأشياء الثمينة. ولكي يتحصّل البطل عليها فعليه أن يتغلّب على تلك الوحوش، فكثيرا ما يكون ذلك الفضاء مسرحا للمعارك، مثلما كانت مملكة "وغزن–Waγzen" مكان انتصار السعدي على خصمه "الغول"، ومملكة "بوقارو" مكان انتصار "أحمد وعلي".

يبقى التجديد في الرواية القبائلية يكمن في الموضوعات المعالجة، رغم أنّنا أشرنا إلى بعض النقاط المستحدثة فيما يخصّ تقنية السرد وجهات النظر في هذه الروايات وعند "بلعيد أث علي" إلاّ أنّها تبقى ضئيلة بالمقارنة بالموضوعات. جاءت الموضوعات في الرّواية القبائلية معاصرة وعلى علاقة مباشرة بالواقع الاجتماعي والسّياسي والثّقافي للمجتمع القبائلي خاصة. وحاول هؤلاء الكتّاب جعلها مستساغة لدى القارئ، إلاّ أنّ التقنية جاءت ضعيفة كما لاحظنا ، وقد يرجع ضعفها لأسباب عديدة منها:

كون هؤلاء الكتّاب لا ينتمون إلى الميدان الأدبي، إذ نجدهم من آفاق مختلفة مثل السّياسة والطبّ والرياضيات...ممّا حال – ربّما – دون التّمييز بين الميدان

* تيفيلكوث اسم قرية تقع في ضواحي دائرة عزازقة، كما يطلق هذا الاسم على بعض الحقول بضواحي واسيف.

الشفوي والمكتوب، إلى جانب أنّ اللّغة التي اختاروها للتعبير بها غير مكرّسة للكتابة منذ أمد بعيد.

كون اللّغة الأمازيغية لم تكن تعرف الكتابة الأدبية، وقد تعدّ محاولة هؤلاء الكتّاب أوّل خطوة في الميدان الكتابي، ممّا يفسّر طغيان النّوع الشفوي وخصائصه على الأنواع المكتوبة.

ومن بين آثار الشفوية في هذه الرّوايات نجد:

التجزيء: جاءت رواية "القربان-Asfel" مثلا موزّعة على عدّة فصول، لا علاقة بينها، فكان لكلّ فصل حدث خاص به، ويبقى العنصر الموحد لهذه الأجزاء يتمثّل في شخصية "محند"، وشخصية "هي" التي لم نتبيّن هويّتها، إذ كانت تعني تارة المرأة وتارة أخرى "الهويّة الأمازيغية".

التكرار: لازم معظم هذه الرّوايات، خاصة رواية "أسكوتي-Askuti" حيث لا يكاد السارد ينهي موضوعا حتى يعود إليه في الفصل الموالي للتأكيد عليه أو إتمامه.

نجد التكرار أيضا في رواية "فافا-Faffa"، إذ جاء السرد فيها على شكل حلزوني، كان السارد يعطي صورة عامة للموضوع، ثمّ يعود إليه في الفصل الموالي ليستنطق شخصياته، على طريقة "بلعيد أث علي" في قصته "الخطوبة".

أمّا روايتا "ليلة ونهار-Id d wass" و"الفجر-Tafrara"، فقد استغلّ "أعمر مزداد" و"سالم زينيا" التراث الشفوي من أمثال وحكم وحكايات شعبية في معالجة وتحليل الموضوعات التي تطرّقوا إليها في روايتيهما. ونجد تحكّما أكبر واستغلالا أوسع عند "سالم زينيا" الذي حبّذ توظيف الأحكام والأمثال لإبراز بعض الأفكار وتوضيح مغزاها. في حين أكثر "أعمر مزداد" من توظيف الحكاية الشعبية، فجاءت قصته المسرودة موزّعة كخيوط رقيقة متناثرة بين هذه القصص وتعليقات السارد الكثيرة.

الخاتمة:

كان منطلقنا في هذه الدّراسة هو البحث عن" تقنية السرد" في الرواية القبائلية، ومقارنتها بالسرد في الأدب الشّفوي، انطلاقا من الحكاية الشّعبية القبائلية المروية شفويا، ثمّ الحكاية الشّعبية المدّونة من طرف "بلعيد أث علي"، لنعرّج على دراسة تقنية السّرد في مؤلّفات هذا الأخير، الذي ألّف حكاياته على نسق الحكايات الشّعبية التي دوّنها.

وما أثار فضولنا في بادئ الأمر هو ظهور النوع الروائي في الحقل الأدبي القبائلي، في حقبة تاريخية حافلة بأحداث اجتماعية وسياسية متميّزة، وقد كان لهذه الفترة أثرٌ إيجابي، إذ أفرزت جوّا ثقافيا معيّنا، يتّسم بوفرة وتنّوع المنتوج الأدبي القبائلي.

في محاولتنا للإجابة عن الأسئلة المطروحة في المقدّمة، وجدنا أنفسنا قد أقحمنا دراسة أخرى، تتمثّل في دراسة الموضوعات المعالجة في هذه الروايات، نظرًا للاهتمام الكبير الذي أولاه هؤلاء الكتّاب للجانب الموضوعاتي، وأيضا لكون هذا الجانب يعدّ من مظاهر التجديد في النثر القبائلي، إذ جاءت مواضيعها جديدة بالمقارنة مع المواضيع المعالجة في الأنواع السردية الشّفوية. وقد كان اهتمام هؤلاء الكتّاب محصورا في هذا الجانب، وأهملوا الجانب التقني الذي يتعلّق ببنية الرواية، إذ جاءت تقنية السرد التي تعرّضنا لدراستها تشبه في أغلبها السرد في الأنواع الشفوية.

تندرج اهتمامات "بلعيد أث علي" في محاولة الحفاظ على التراث الشفوي القبائلي من الضّياع والنّسيان، خاصة وأنّ الأوضاع الاجتماعية بدأت تتغيّر بشكل سريع جدّا مع أواخر القرن التاسع عشر والقرن العشرين.

حاول "بلعيد أث علي" أن يساهم ولو بقسط قليل في الحفاظ على التراث الأدبي القبائلي، وقد صرّح بذلك في مؤلّفاته ومدّوناته. أمّا الرّوائيون الذين تخطوا عتبة الشفوية، قد اهتموا بهذه المواضيع لأسباب لا تختلف كثيرا عن أسباب "بلعيد أث علي" والنخبة المثقّفة. وكانت لأسباب لها علاقة مباشرة بالجّو السّياسي السائد في الثمانينيات، حيث جاء تأليفهم لتلك الروايات كتحدّ لكلّ من كان يتجاهل الهويّة

الأمازيغية، ومحاولة منهم أيضا لتخطي عتبة الشفوية نحو المكتوب، باعتبار الرواية تنتمي إلى النّوع المكتوب بالدّرجة الأولى.

ويعتبر التأليف في هذا النوع المكتوب دليلا وإثباتًا للهويّة الأمازيغية، وأيضًا ترجمة لمؤهلات هذه اللّغة وقدراتها على التعبير عن قضايا عديدة وجديدة. وأنّ الشفوية أصبحت ماضيا يعتزّ به، خاصة وأنّ النوع الروائي هو المهيمن في عصرنا الحالي، فهو يحمل هذه المواضيع الحية ويعبّر عنها في قالب جمالي ونقدي متميّز.

وقد توصلنا من خلال دراستنا هذه إلى النتائج التالية:

تندرج محاولات "بلعيد أث علي" ضمن مستويين مختلفين: الموضوعاتي والتقني.

الجانب الموضوعاتي:

فقد تناول، إلى جانب مواضيع الحكاية الشعبية المألوفة، مواضيع لها علاقة بالمجتمع القبائلي، وذلك في حكاياته المدّونة، حيث حاول تقريب مواضيعها إلى القارئ، إذ تطرّق إلى موضوعات عديدة مثل الآفات الاجتماعية، الحبّ، الغيرة...الخ.

ويظهر الانقلاب الكبير في مؤلّفاته، حيث نجده قد تخلّى تماما عن المواضيع ذات العلاقة بالعجيب، وتحوّل إلى تحليل مواضيع اجتماعية، على اتصال مباشر بالمجتمع القبائلي المعاصر.

ظهرت محاولات "بلعيد أث علي" بعدّة تغيرات مقارنة بالنوع السردي الشفوي المحض الذي تعرّضنا له (Tamacahuţ). وقد حافظ في مدوّناته على القالب الحكائي العام، ووجدنا في حكاياته المدوّنة عدّة وظائف من التي أشار إليها "بروب"، وبذلك أبقى على المميّزات الفنية التي يقوم عليها الفن الحكائي، ممّا جعله قريبا من الحكايات الشعبية المعروفة في مختلف الثقافات العالمية. ولكن يجب أن نشير إلى أنّ "بلعيد أث علي" قد أدخل عدّة تعديلات على مدوناته، وتتمثّل في تعليقاته الكثيرة وتحاليله التي مسّت جميع المضامين، ممّا أضفى على مدوناته هذه نظرة أحادية فردية، تتجسّد في قراءة المؤلّف لهذه المواضيع. في حين نجد أنّ الحكاية الشعبية القبائلية، وسائر الحكايات الشعبية

العجيبة، تعبّر عن نظرة المجتمع بكامله، فهي تجسّد بمضامينها الجانب الأساس من الإرث الذهني والمعرفي لهذا المجتمع، فهي تلخّص تاريخها الحضاري وتقدمه للمروي له في قالب قصصي حافل بالأحداث العجيبة والمغامرات الساحرة التي طالما استقطبت اهتمام الصغير والكبير.

قلنا إنّ الانقلاب الكبير يكمن في مؤلّفاته، إذ جاءت مواضيع **"المزيج"** واقعية وعالج من خلالها مواضيع اجتماعية بروح نقدية تحليلية، فظهرت أحداثه (ولي الجبل، الخطوبة...) في تسلسل منطقي وتطور عقلاني كما يقتضيه العقل والمنطق، وقد ابتعد من التطور اللاعقلاني للأحداث، الذي نجده في الحكاية الشعبية، التي كثيرا ما نجد أحداثها تسير وفق منطق القوى السحرية، التي تهيء الصدف وتخلق الظروف الملائمة لتمضي بها في المسار الذي رسمه الراوي، متعمّدًا إثارة الدهشة والانبهار بتلك الأجواء العجيبة والغريبة التي يخلقها في حكايته.

الجانب التقني:

إلى جانب التجديد على المستوى الموضوعاتي، نجد أنّ "بلعيد أث علي" قد بادر بعدّة تغيرات على مستوى البنية، وتتمثّل فيما يلي:

- بنية "الحكاية المسرودة"، جاءت علاقة الأحداث في المروي عند "بلعيد أث علي" منطقية، تتبّع في تطورها مسارا عقلانيا، حيث كان لكلّ حدث سببا منطقيا، وكان الحدث ذاته سببا لظهور الحدث التالي. وأبعد من خلال ذلك التفسير اللامنطقي للأحداث، الذي نجده يهيمن بالخصوص على الحكاية الشّعبية العجيبة.

- أدخل أيضا تعديلات فيما يخصّ تقنية السّرد، إذ جاءت حكاية "ولي الجبل" معقّدة من حيث بنيتها السردية، إذ تتميّز هذه الحكاية بوجود ثلاثة رواة مختلفة تتناوب في أداء وظيفتها. نجد أنّ الراوي في هذه الحكاية يتحوّل من راوٍ "داخل حكائي" إلى راوٍ "خارج حكائي" من الدرجة الثانية، حيث وصلته الحكاية من راوٍ آخر عاصر بطل هذه القصة المسرودة.

يعتبر تعدّد الرواة من بوادر التجديد عند "بلعيد أث علي"، وكان يعتمد كثيرا الثنائية (راوٍ داخل حكائي/راوٍ خارج حكائي). وتندرج طريقة سرده في حكاية "ولي الجبل"، على الخصوص، ضمن هذه التقنية، إذ وظّف الكاتب الراوي داخل حكائي في جزء سمّاه الكاتب "سبب رواية القصّة "Ssebba n teqsiḍt"، ثمّ أقحم الرّاوي الثّاني بصيغة خارج حكائي عندما تعلّق الأمر برواية أحداث القصّة.

وقد كان ظهور الرّاوي الثاني على لسان الرّاوي الأول، وقد أدخله هذا الأخير على الطريقة الشّفوية، وقد أطلعنا الراوي الثاني على وجود راوٍ ثالث كان السبب الأساس في وجود هذه الحكاية.

ومن بوادر التجديد عند "بلعيد أث علي" أيضا تحكّمه في استغلال تقنية "وجهات النظر"، خاصة في تقديم شخصياته، إذ عرض علينا شخصيته الرئيسة من الجانبين: النفسي والاجتماعي، وقد أعطى هذا العرض بُعدًا آخر لحكايته وعمقا أكثر.

أمّا فيما يخصّ الروايات، فنلاحظ تواصلا، على المستوى الموضوعاتي، لما بادر به بلعيد أث علي، إذ تطرّقت هذه الروايات إلى عدّة موضوعات عالجها في حكاياته، منها الهويّة، العادات، التقاليد...الخ.

وما يظهر جديدا في هذا الطّرح هو كيفية معالجة هذه المواضيع، إذ تطرّق إليها الكتّاب بنظرة مختلفة، تماشيًا مع الظروف السّياسية والثقافية السائدة في مرحلة ظهور هذه الرّوايات. جاءت هذه الموضوعات فرعية عند "بلعيد أث علي"، استغلّها في بناء الحكاية المسرودة. أمّا في الرّوايات التي تعرّضنا لها، فقد هيمن موضوع الهويّة الأمازيغية، وموضوعات أخرى مثل العادات والتقاليد في المجتمع القبائلي، والحّب، والمرأة، إلى جانب موضوعات أخرى لها علاقة وطيدة بمسألة الهويّة الأمازيغية. في حين تبعثرت "القصة المسرودة" على شكل خيوط متناثرة بين هذه المواضيع، التي تقحم في بعض الأحيان إقحامًا، دون أن يكون هناك سبب منطقي يتطلّب التعرّض لها، فتستدرج بطريقة عشوائية.

أمّا فيما يتعلّق بالجانب السردي لهذه الروايات، فنجده يشبه كثيرا السرد في النوع الشفوي، وكأنّ انقطاعا قد حدث بين ما بادر به "بلعيد أث علي"، والمحاولات الأولى لكتابة الرواية باللّغة الأمازيغية (القبائلية)، فلم يواصل هؤلاء الكتّاب المسار الذي بدأه هذا الأخير، وجاءت الروايات الناطقة بالقبائلية ضعيفة من حيث تقنية السّرد، وخاصة الأولى منها، إذ نجدها لا تختلف عن السّرد في النّوع الشّفوي، حيث تكون العلاقة مباشرة بين الرّاوي والمروي له.

لقد استغلّ الروائيون الذين تعرّضنا لهم، تقنية السرد لخدمة المواضيع المعالجة، حيث تتغيّر صيغة السارد، الذي تطرّقنا إلي دراسته في الفصول السابقة، وفقا للموضوع المعالج:

– فكلّما تعلّق الأمر بموضوع من المواضيع الفرعية، التي هيمنت على هذه الروايات يظهر السارد بصيغة "داخل حكائي". يظهر ذاتيا جدّا، قريبا من المسرود والمسرود له، لهما نفس الأفكار، ونفس الاهتمامات.

– وعندما يتعلّق الأمر بـــ"قصة الرّواية" يظهر السارد بصيغة خارج حكائي، حيث يجعل مسافة بينه وبين ما يسرده، دون أن يتخلّى تماما عن تعليقاته كلّما تعلّق الأمر بموضوع الهويّة الأمازيغية.

جاءت التعليقات كثيرة وبإسهاب، ممّا جعل تطوّر الأحداث بطيئا، ولا يتراءى للقارئ تعاقبها وتطوّرها، الشيء الذي يغيّب عنصر التشويق في هذه الرّوايات، حيث كثرت التعليقات التي تخلّلت القصة المسرودة، فأصبحت قراءتها أمرًا عسيرًا.

رغم ضعف تقنية السرد، إلا أنّ الكتّاب استعانوا بتقنيات وجهات النظر لكي يحلّلوا شخصياتهم، خاصة الرّئيسة منها، وكان التحليل متنوّعا، من خلال زوايا نظر متعدّدة، خاصة وجهة النظر الداخلية، ممّا أعطى نظرة عميقة ومفصّلة لشخصية الرئيسة وللأفكار التي كانت تحملها. وقد أعطت وجهات النظر المتعلّقة بالأحداث بعدًا معرفيًا وإيديولوجيًا لهذه الروايات وضمّنتها قراءات جديدة.

إنّ المسار الذي بدأه "بلعيد أث علي" للانتقال من الشّفوي إلى المكتوب لتخطي عتبة الشفوية، واصله كتّاب الرواية الناطقة بالقبائلية، إلا أنّهم توقّفوا عند المستوى الموضوعاتي، وظهر انقطاع فيما يخصّ تقنية السرد، فجاءت هذه التقنيّة قريبة جدّا من الأنواع الشفوية. وهذه النتيجة تعزّز الفرضية التي انطلقنا منها في هذه الدراسة، إذ أشرنا إلى أنّ ظهور الرواية القبائلية هو استجابة فنية لظرف اجتماعي وسياسي مميّزين في تاريخ الجزائر عامة والقبائل خاصة، ألا وهو الربيع الأمازيغي، وكلّ ما يحمله هذا التاريخ من التغيرات والتطلّعات فيما يتعلّق بالبحث عن الهويّة الأمازيغية، ومحاولة فرض مقوماتها على الساحة السياسية الجزائرية.

وتبقى هذه الرّوايات، رغم ضعفها، أوّل خطوة عملاقة نحو "المكتوب". إنّ اللغة الأمازيغية التي سخّرها هؤلاء الكتّاب للتعبير عن آرائهم في هذه الروايات، لم تكن مؤهلة لترجمة القضايا الجديدة التي باتت تفرض وجودها على الساحة الثقافية، فقد كانت منذ قرون عديدة لغة شفوية، بعيدة عن ميدان الكتابة، إذ كانت مهمّشة ومحتجزة في ميدان واحد، هو ميدان الحياة اليومية العادية. رغم ذلك فقد روّضوها وجعلوها مستساغة لدى القارئ، وجعلوا منها وسيلة لطرح قضاياهم السّياسية والثّقافية، فلهذا جاء الاهتمام بالمضمون على حساب الشّكل، لأنّ المسعى لم يكن فنّيا بالدّرجة الأولى.

كان غرض هؤلاء الكتّاب فرض اللّغة الأمازيغية (القبائلية) على الساحة الثقافية باعتبارها لغة "تكتب" أو لغة "الكتابة"، ويمكن لها التعبير عن قضايا عديدة عصرية كانت أم قديمة. فالانتقال من "الشفوي إلى المكتوب" الذي طرحته هذه الروايات لم يكن مواصلة للمسار الذي بدأه "بلعيد أث علي" في مؤلّفاته، وإنّما كان استجابة لظرف سياسي واجتماعي معيّن. وقد تبيّن لنا ذلك من خلال هيمنة الجانب الموضوعاتي على الجانب التقني في بنية الرواية. وقد يكون هذا المسعى تفسيرا للضعف الذي اتّسمت به هذه الرّوايات في بنيتها السّردية.

لم يكن اختيار هؤلاء المؤلّفين للنّوع الروائي لطرح قضاياهم اعتباطيا، وإنّما يرجع إلى عدّة أسباب هي:

- كون النّوع الروائي ينتمي إلى المكتوب، فالتأليف فيه باللغة الأمازيغية قد يجعل منها لغة في مصنّف اللّغات المكتوبة.
- قد يرجع طرح هذه المواضيع في الشّكل الرّوائي، دون غيره من الأنواع الأخرى، إلى طبيعة هذا النّوع الأدبي المتميّزة، إذ إنّ هذا النّوع يستلزم وجود سارد أو راوٍ، الذي يعدّ مجرّد وظيفة ينسجها الكاتب في مخيّلته، ثم يتبنّاها في نصّه. هذا ما يجعل الكاتب بريء ممّا يصرّح به السارد أو الشّخصية. وقد يلجأ أي كاتب إلى هذه الطريقة متستّرا، من الرّقابة السّياسية والإديولوجية التي قد تكون حاجزا أو عائقا أمام تصريحاته بالحقيقة أو أمام فضح بعض الأمور التي قد تخصّ طبقة سياسية معيّنة، وقد تكون هذه الطبقة ذات نفوذ قوي.
- قد يرجع هذا الاختيار أيضا إلى أسباب اجتماعية، إذ تعرّضوا في مواضيعهم إلى المجتمع القبائلي بالنّقد والتحليل، وقد يؤدي انتقادهم هذا إلى سخط وغضب أفراد مجتمعهم الذين قد لا يسامحون كلّ من يتطاول على تقاليدهم ومعتقداتهم. كما قد يؤدّي التصريح بآرائهم إلى زلزلة تلك القيم التي تعدّ أساس مجتمعهم هذا، مثلما رأينا ذلك عند "بلعيد أث علي" في حكاية "ولي الجبل".

إنّ الإحاطة بكلّ ما يتعلّق بالنثر القصصي القبائلي، أكبر من أن يتسع له مثل هذا البحث، وتبقى الأسئلة مطروحة، تتطلّب دراسات أخرى.

إنّ مؤلّف "بلعيد أث علي" الذي سمّاه "المزيج" يحمل في طيّاته عدّة تساؤولات، خاصة منها ما يتعلّق بمسألة النّوع الذي ينتمي إليه هذا المنتوج الأدبي، ففي أي نوع أدبي يمكن إدراجه؟

إنّ دراسة الموضوعات التي تناولتها الرواية القبائلية جديرة بالاهتمام، خاصة موضوع الهويّة الذي هيمن في هذه الرّوايات، وأنّ البحث فيها قد يسفر عن نتائج مهمّة، حيث إنّنا لم نتعرّض لها إلاّ بشكل عرضي من باب التعرّف على الطبيعة السردية لهذه الأعمال الأدبية، دون المعالجة المعمّقة للموضوعات.

الملحق

ADRAR N ṬṬLAM

Macahu ṭṭellem cahu, uccanen ad ten-yexda Rebbi, nekkni ad aɣ-yerḥem Rebbi.

Yella yiwen n sselṭan yesɛa mmi-s. Irebba-t armi d asmi meqqer, yezmer ad yettkel fell-as, syin ixebber sseltan-nni mmi-s belli ad iruḥ ɣer lhiğ, yenna-yas a mmi tura nekkini ad ruheɣ ɣer lhiğ, maɛna bɣiɣ ad iyi-tɛehdeḍ s Rebbi ur tukireḍ, ur teččiḍ lehram. Yuɣal yenna-yas mmi-s ɛuhdeɣ-k s Rebbi ur ukireɣ ur ččiɣ lehram. Yuɣal asmi i t-iɛuhed s Rebbi, yekker ad iruḥ baba-s. Uqbel, ihegga-yas kullec, ihegga-yas ikufan n yirden d temẓin, taqeḍɛit n lmal, tirect n wedrim. Ihegga-yas ayen ad as-yeṭṭfen aseggas. Yuɣal baba-s-nni iruḥ, netta yeṭṭef lɛahed ur yettaker, ur yeskiddib, ur itett leḥram.Yuɣal armi d ass-nni deg ussan n Rebbi aṭas akken i iruh baba-s- iḥemmel-d wasif deg tegarra n lexrif, yewwid akk ayla n medden, isɣaren n medden, ṛemman n medden...iɛedda mmi-s n sselṭan yemmeɣ ɣef ṭremmant, yettu lɛehd-nni n baba-s, yečča taṛemmant mačči n wayla-nsen, yuɣal ayen akk i s-d-yeğğa baba-s isuḍ-d deg-s Rebbi iruḥ ; lmal-nni yemmut, ayen nniḍen akk yekfa ur yeẓri amek yekfa. Yuɣal ar yettru, ar yettru, yeqqar-as rẓiɣ lemɛehdat n Rebbi, ččiɣ taṛemmant n leḥram, ččiɣ taṛemmant n leḥram..., yuɣal yeqqim.

Armi d yiwen n wass deg wussan n Rebbi iṛuḥ ɣer ssuq, yeqqim kan mebɛid la yettmuqul, yettwehhim. lɛedda-d waɣzen iwala-t, yegra-s tamawt, iruḥ ɣer-s, yuɣal yenna-yas : Ay amexluq-agi acu i k- yuɣen?

Yenna-yas : Ur tesɛiḍ d acu i d iyi-yuɣen.

Yenna-yas waɣzen-nni : Amek akka ur tesɛiḍ d acu i k-yuɣen ? Walaɣ akk imsewqen, wa la yettaɣ, wa la yeznuzu, kečči ni la tettwehhimeḍ kan.

Yenna-yas : Imi tebɣiḍ ad teẓreḍ ad ak-d-iniɣ, ad k-d-ḥkuɣ acu yeḍran yiḍ-i. Yuɣal iɛawd-as-d taḥekkayt-is akken tella.Yenna-yas yekker ad iruḥ baba ɣer lḥiğ, yenna-yas yesḥerrem-iyi ur skadbeɣ, ur ukireɣ, ur ččiɣ leḥram... Armi d ass-nni deg ussan n Rebbi iḥemmel-d wasif yeggar gemmaḍ-in gemmaḍ-a, iḥuza-d akk seg wurtawen, yewwi-d ṛemman, yewwi-d tjur, yenna-as mɣeɣ ɣef ṭremmant ččiɣ ttuɣ lemɛadat n Rebbi, asmi i d-zziɣ s axxam ufiɣ-d ayen i d- yeğğa baba akk iruḥ, yuɣal yenṭeq waɣzen-nni, yenna-yas daya. Mmi-s n sselṭan-nni yewhem, la s-yeqqar deg wul-is kan ayen akka i s-d-ḥesbeɣ iḥesb-it d ulac, yuɣal yenṭaq weɣzen, yenna-yas ma yella ad iyi- tɛehdeḍ s Rebbi ad n-truḥed s adrar n ṭṭlam ad k-d- rreɣ kullec, yuɣal yenna-yas ɛudeɣ-k ar d-n- ruḥeɣ sani ik-yehwa, err-iyi-d kan ayen i d iyi- iruḥen. Yuɣal yewwi-t-id s axxam-is, yewwet s tɛekkazt-is deg udrim nni, syin yuɣal-d s zzayed, yewwet deg

lmal-nni yuɣal-d akken yella neɣ s zzayed, yewwet deg rrezq-is akk yuɣal-d s zzayed. Yuɣal iṛuḥ waɣzen, ma d mmi-s n sselṭan ikemmel deg lɛehd-is , akken, akken akken armi i d-yusa baba-s.Yuɣal yefṛeḥ, yufa-d cci-yis akk akken yella. Yenna-yas ihi atan mmi yeṭṭef deg wawal-is. Yuɣal xedmen tameɣra sebɛa wussan, zlan, seččen. Yuɣal asmi tekfa tmeɣra, yenn-yas uqcic-nni i baba-s : atan a baba tusiḍ-d bxir, rrezq-ik tufiḍ-t-id s zzayed, ma d nekk ad ṛuḥeɣ s adrar n ṭṭlam fkiɣ lɛehd-iw, ilaq ad ṛuḥeɣ, yuɣal baba-s-nni ar yettru, ar yettru yeqqar-s a mmi acu ara k-yawin s adrar n ṭṭlam, ayen iṛuḥen ɣer din ur d-yuɣal. Yenna-yas ala a baba fkiɣ lɛehd-iw ilaq ad ṛuḥeɣ. Yuɣal azekka-nni sbeḥ yekker-d iṛuḥ. La ileḥḥu, la ileḥḥu, la ileḥḥu armi yewweḍ umɣar azemni yenna-yas a baba amɣar aql-iyi ad ṛuḥeɣ ɣer wedrar n ṭṭlam, aql-iyi ṛuḥɣ-d ad k-ciwreɣ. Yenna-yas a mmi tettɛa u tettɛin i yemmuten kečč ad ternuḍ d wis meyya, d acu ara k-yawin ? Yenna-yas ilaq ad ṛuḥeɣ, ɛuhdeɣ-t s Rebbi. Yenna-yas ihi ṛuḥ , ɛemmed ɣef Rebbi ṭṛuḥeḍ. Mi ara tawḍeḍ ad k-d- ssun leḥrir seg tebburt alamma d tasga, yenna-yas ɛeddi deg-s s kečč s uɛudiw inek, mi k-d-nnan ayɣer, akka ini-asen akka i nxeddem deg tmurt- nneɣ. ad k-d-fken imensi, tijɣelt tamezwarut fk-as-tt i wemcic, mi k-d-nnan ayɣer akka ini-yasen akka i nxeddem deg tmurt-nneɣ.Yuɣal iṛuḥ ikemmel tikli-yis armi yewweḍ s adrar n ṭṭlam. lwala-t-id waɣzen, immugger-t-id, ssan-as-d leḥrir seg tebburt armi d tasga, iɛedda fell-as netta s uɛudiw-nni ines, yenna-yas ayɣer akka i tɛeddaḍ deg leḥrir am agi s uɛudiw, yenna-yas mmi-s n sselṭan akka i nxeddem deg tmurt-nneɣ, armi d tameddit fkan-as-d imensi, tijɣelt tamezwarut yefka-tt i wemcic, yenna-yas waɣzen-nni ayɣer akka? Yenna-yas akka i nxeddem deg tmurt-nneɣ. Yuɣal yemmut umcic-nni, mmi-s n sselṭan-nni isers tijɣelt. Syin iwehha-yas anida ara yeṭṭes. Armi d azekka yesdukl-as irden, timẓin, lḥemmeẓ..., yenna-yas ad d-uɣaleɣ ad d-afeɣ mkul tirect tuɣal weḥd-s, ma ulac ad k-ččeɣ ččeɣ tamurt ɣef tetteddud. Asmi i iwala mačči d ayen i wumi ur yezmir ad t-yexdem, iɛedda yeqqim. Yuɣal twala-t-id yelli-s n waɣzen, ṭṛuḥed ɣer-s tenna-yas annect-agi n cɣel i k-d-yefka baba uma teqqimeḍ. Yenna-yas mmi-s n sselṭan mačči d ayen i wumi zemreɣ ad xedmeɣ. lɣaḍ-itt tɛiwen-it, tenna-yas mennaɣ deg-m a taxatemt umenni ad iyi-d-tefruḍ seg uɛemmur-agi mkul tirect weḥd-s, tamecwart akka tuɣal mkul tirect weḥd-s : irden weḥd-nsen, timẓin weḥd-nsent, mkul lḥağa weḥd-s. Mi d-yekcem waɣzen yenna-yas ma txedmaḍ acu i k-d-nniɣ, yenna-yas attan nneɛma-yik, wali-tt. lṛuḥ ɣer teryel iɛawd-as, yenna-yas tigi d lexdayem n yelli-m. Azekka-nni yewwi-t ɣer kra n teẓgi, yenna-yas sya sima ara d-uɣaleɣ ad tt-id-afeɣ tferseḍ-tt, tneqceḍ-tt, teẓẓiḍ deg-s lɣers, mi ara d-ɛeddiɣ ad d-afeɣ lɣers yewwa ad ččeɣ, ma ulac ad k-ččeɣ. Yenna-yas mmi-s n sselṭan simi i la iyi-d-irennu ayen i yumi ur zmireɣ, yuɣal amek ara yexdem, amek ara yexdem, syin

isenned dinna yeṭṭes, tɛedda-d yelli-s n waɣzen tufa-t-id, tenna-yas d taguni ara teṭṭseḍ ? Yenna-yas : La d iyi-d-yettak baba-m lecɣal i wumi ur ufiɣ ara aqerru, tuɣal tmenna deg taxatemt-nni, tenna-yas ad tefres tura teẓgi agi, ad tenqec tura , ad yeww lexrif tura ad d-iɛeddi baba ad yečč. Asmi i d-iɛedda waɣzen yufa-d kulci yewwa. Yenna-yas mmi-s n sselṭan ɛeddi tura ad teččeḍ. Waɣzen-nni icum-itt, yeẓra d yelli-s it-iɛewnen, mačči d netta. Azekka, yewwi-t zdat n yiwet n tegda, yenna-yas : Ad k-d-fkeɣ ccɣel d aneggaru, ma txedmeḍ-t-id ad k-fkeɣ yelli ad s-taɣeḍ, ma ur texdimeḍ ara ad k-ččeɣ. Yenna-yas twalaḍ tagda-inna - tegda ɣezzifet dayen kan- yenna-yas: syahi ad iyi-d-tekkseḍ timellalin s ddaw lbaz ur yuki, yenna-yas ad k-d-qqimmeɣ mbaɛid deg tiɣilt-inna, lukan ad t-waliɣ yefferfer neɣ yembbawel, ad k-ččeɣ ččeɣ tamurt ɣef i tetteddud. tɛedda-d teqcict-nni tufa-t-id yeɛweq, yenna-yas lxetra-agi baba-m ara tuččit ara d iyi-yečč, yenna-yas ; D lmuḥal ad tsammiḍ timellalin ddaw lbaz ur yuki, tenna-yas : Ala yella wamek, yenna-yas : D acu-t ? Tenna-yas : Ad iyi-tezluḍ, meɛna tiqit idammen ur tneqqel ɣer tqaɛet, ad ten-tjemɛeḍ akk ɣer teqqerɛet, ad iyi-tferqeḍ akk d iḥricen, mi tegreḍ aḍar-ik ad d-teddmeḍ aftat ad fell-as talliḍ, akken alamma tewwḍeḍ, tenna-yas mi tewwḍeḍ ddem-d afus-iw ddem-d yis timellalin ddaw lbaz, terreḍ-tent s aqelmun-ik, mi ara d-terseḍ jemɛ-d akk aftaten-nni, ɣur-k i tettettuḍ. lmir-nni fser aftaten-nni sufella uferrug trucceḍ-iyi s yidammen agi ad d-uɣaleɣ akken lliɣ. Mmi-s n sseltan yugi, ad-tt-yezlu, tuɣal tḥettem-it tenna-yas d annect-agi kan ara k-iselken si baba, ma ulac ad k-yečč. Yuɣal yezla-tt yejmeɛ idammen-is ɣer teqqerɛet, iqedder-itt aftaten, yuɣal yexdem akken is-d-tenna, mi isers aftat ad isers aḍar-is fell-as, akken armi yewweḍ, syin yeddem-d afus-nni n teqcict yeddem-d yis timellalin ddaw lbaz ur yuki, yerra-d timellalin-nni s aqelmun-is, yuɣal la-d-yettrusu ijemɛ-d aftaten-nni armi d-yewweḍ ɣer lqaɛa, yeddem-d aftaten-nni isettef-iten, iruc-iten s yidammen-nni, cwiṭ akka tuɣal-d teqcict-nni akken tella, tmuqel akk iman-is, twala txus-itt tefdent tamecṭuḥt, tenna-yas ad k-yexdeɛ Rebbi tettuḍ-iyi-n tifdent, meɛna tcelɛeḍ ad lseɣ asebbaḍ. Syin iṛuḥ-d mmi-s n sseltan-nni s axxam, yefka-yas timellalin i waɣzen. Waɣzen-nni teddem-it lfeqɛa iṛuḥ ɣer teryel, yenna-yas : lexdayem-agi akk d lexdayem n yelli-m, yenna-yas : ad as-nini ad k-tt nefk ad tt-taɣeḍ, ad ten-nner ɣer yiwen n wexxam, mi ineṣṣef yiḍ ad neẓdem fell-asen. Yelli-s n waɣzen-nni yesɛellem-as Rebbi, tenna-yas i mmi-s n sselṭan ilaq ad nerwel, lukan ad neqqim ad aɣ-ččen, yenna-yas amek ara nerwel? ad d-slen i lhafa n uɛudiw, ad d-kkren, tenna-yas wagi d cceɣl-iw. Tṛuḥ teddem-d tiẓerbay tessa-tent-id seg uxxam armi d berra, tenna-yas i mmi-s n sselṭan : ṛuḥ s axxam adi, ad n-tafeḍ sin iɛudiwen, yiwen d arqaq d ameṭṭeɛfu, wayeḍ d azeggaz la iberreq mbaΣid, ɣur-k ad k-yeɛǧeb uzeggaɣ-nni, awi-d ametteɛfu-nni d win i yelhan. Mi d-yuɣal mmi-

s n sseltan yewwi-d azeggaɣ-nni, mi t-twala tenna-yas annaɣ uma mliɣ-ak anwa ara d-tawiḍ, meɛna dayen ifut i ifuten. Syin kkren rewlen la leḥḥun, la leḥḥun... armi ineṣṣef yiḍ iṛuḥ waɣzen yessaki-d taryel yenna-yas : lḥun tura ad ten-nečč, kkren-d ṛuḥen ddehmen ɣef uxxam deg ṭṭsen ufan-t d ilem. Tenna-yas : ad k-yexdeɛ Rebbi txedɛeḍ-aɣ, arnu-k kra ṛuḥ ḍefferiten, isserḥ-d i uɛudiw mi wala teryel d aɛudiw-nni azeggaɣ i wwin tefreḥ mačči d kra, teẓra ameṭṭaɛfu-nni ulac ayen ara t-yeğğen, syin iṛuḥ waɣzen, la ileḥḥu, la ileḥḥu, la ileḥḥu, armi teḥẓa yelli-s-nni qrib ad ten-yeqḍeɛ, tuɣal tenna-yas mennaɣ deg-m a taxatemt nekk ad d-uɣaleɣ d afeqqus ,aɛuwdiw-iw d lmizan, argaz-iw d amesṭajar. Mi d-iluḥeq waɣzen-nni ɣer din yenna-yas : ay amexluq-agi ma ur twalaḍ ara argaz d tmeṭṭut ɛeddan, yerra-yas-d yenna-yas : zik znuzuɣ-t s yiwet yiwet tura snat snat. Akken netta la s-yeqqar ma ur twalaḍ ara argaz d tmeṭṭut ɛeddan netta la s-yaqqar zik znuzu-yaɣ yiwet yiwet tura snat snat, syin yuɣal-d. Armi i d-yewweḍ ɣer teryel tenna-yas : ayɣer akka id-tuɣaleḍ? yenna-yas : ufiɣen yiwen la yeznuzuy afeqqus nniɣ-as ma ur twalaḍ ara argaz d tmeṭṭut ɛeddan s yagi, yenna-yi-d : zik znuzuyeɣ yiwet yiwet tura snat snat, syin berneɣ-d. Tenna-yas : ad k- yexdeɛ Rebbi afeqqus-nni d yelli-ik, lmizan-nni d aɛuwdiw-ik, amesṭajar-nni d aḍeggal-ik, tenna-yas uɣal ḍfer-iten. La ileḥḥu, la ileḥḥu, la ileḥḥu armi qrib ad ten-id-yeqdeɛ, tenna teqcict-nni : mennaɣ-n deg-m a taxatemt nekk ad d-uɣaleɣ d tamendayert, aɛuwdiw d tajewweqt, argaz-iw ad yettḍebbil. Mi d-iluḥeq waɣzen-nni ɣer din yenna-yas : ay amexluq-agi ma ur twalaḍ ara argaz d tmeṭṭut ɛeddan? Yenna-yas zik ṭṭebbileɣ tura ğğewwiqeɣ. Yuɣal ibern-d syin, armi i d-yewweḍ s axxam, tenna-yas : ayɣer akka i d-tuɣaleḍ? yenna-yas : ufiɣ-n yiwen uḍebbal steqsaɣ-t, yenna-yi-d : zik ṭṭabbileɣ tura ğewwiqeɣ, tenna-yas : d nekk i iselben la k- ččegiɛeɣ, tameddayert-nni d yelli-k, ajewweq-nni d aɛuwdiw-ik, aḍebbal-nni d aḍeggal-ik, tura d nekk ara iṛuḥen. La tleḥḥu, la tleḥḥu , la tleḥḥu armi qrib ad ten- teqḍeɛ, tenna-yas teqcict-nni ad k-yexdeɛ Rebbi tura yemma i d-iṛuḥen, ur nezmir ara ad s-nkellex. yenna-yas amek i teẓriḍ d yemma-m? Tenna-yas : muqel s agu-inna aberkan, d nettat i t-id-yezzewren, syin tenna-yas : mennaɣ deg-m a taxatemt aɛudiw-iw ad yuɣal d lebḥar , argaz-iw d lmuja, nekk d taqeccuct. Armi i d-tewweḍ ɣer-sen, mi ṭṛuḥ ad tessiɣlew ad d-teddem teqeccuct-nni ad s-tewwet lmujua ad ṭṛuḥ, akken-nni, akken-nni, teɛred ad tt-id teṭṭef armi ulac tenna-yas : ṛuḥ a yelli fkiɣ-am taxatemt n mittu anda yedda ad kem-yettu, tenna-yas : nnaɣ a yemma d timura n medden ara mmleɣ. Tenna-yas : dayen tarṣaṣt mi ara teffeɣ ur tezmireḍ ara ad tt-id terreḍ. Tenna-yas : ṛuḥ, ad n-tafeḍ ifeggagen n wureɣ ɣerem ad ten-id trefdeḍ. Tenna-yas : Ad n-tafeḍ yiwen la yetteṭṭil i wayeḍ, yiwet n temmaḍt isseṭṭel-as-tt tayeḍ yeğğa-yas-tt, ad am-yini ad ṛuḥeɣ ad s-tt-id-kemmeleɣ, ɣerem ad as tɛemdeḍ.

Syin ad m-yini ad ṛuḥeɣ ad bbeccɛɣ ɣurem ad as-tɛemdeḍ. Syin tuɣal taryel s axxam-is.

Nitni kemmlen tikli. La tleḫḫu, la tleḫḫu, la tleḫḫu armi i d- mmlalen ifeggagen n wureɣ, iṛuḥ ad ten-id yeddem, tenna-yas acu i ɣ-d-tenna yemma, yağğa-ten, ṛuḥen. Kemmlen tikli, la leḫḫun, la leḫḫun, la leḫḫun, ufanen yiwen la s-yetteṭṭil i wayeḍ, yiwet n temnaḍt iseṭṭel-as tt tayeḍ yeğğa-yas-tt, yenna-yas arğu ad ṛuḥeɣ ad s-tt-id kemmleɣ, tenna-yas acu i d aɣ-d-tenna yemma. Syin kemmlen tikli la leḫḫun, la leḫḫun armi wwḍen ɣer yiwen n wemkan qqimen steɛfan, yuɣal yenna-yas : arğu tura ara d-uɣaleɣ, tenna-yas : tettuḍ acu i d-tenna yemma ? Yenna-yas yemma-agi dɣa ad teqfel deg-nneɣ ula d nnefs. Iṛuḥ ur as-yefki awal, nettat teqqim la tettrağu, ɣas tura, ɣas tura, ɣas tura ad d-yuɣal, ulac, netta ziɣemma yettu-tt. Nettat mi t-tuyes, tuɣal tṛuḥ, nettat la tleḫḫu d webrid weḥd-s, netta d webrid weḥd-s.

Netta yeffeɣ ɣer taddart-is, s imawlan-is. Ma d taqcict-nni teffeɣ ula d nettat ɣer taddart n weqcic, tṣebḥ-d ɣer yiwet n temɣart d tameɣbunt, ur tesɛi ara ula d imensi n yiwen n yiḍ.Tenna-yas i temɣart-nni : a yemma tamɣart ma ad iyi-teğğeḍ ad qqimeɣ ɣer-m, ad ɛiceɣ yid-m. Terra-yas temɣart-nni : annaɣ a yelli nekk aql-i d tameɣbunt ur sɛiɣ ula d imensi n yiwen n yiḍ. Tenna-yas : anef-iyi kan ad qqimeɣ ɣur-m yewwi Rebbi fad-im, yewwi Rebbi laẓ-im, tenna-yas temɣart-nni : a yelli qqim. Imiren ɛacent akkenni mi d lawan n yimekli ad tmenni deg txatemt-is, ad d-yers kullec, mi d-yewweḍ lawan n yimensi ad tmenni deg txatemt-is ad d-yers kullec, akkenni yal-ass, tuɣal tamɣart-nni tefṛeḥ yis. Armi d ass-nni deg wussan n Rebbi ixeḍb-d sselṭan i mmi-s, iṛuḥ ɣer ssuq yewwi-d izgaren ad yexdem tameɣra, mi d-yewweḍ la ten-iferreq axxam axxam sima ara yexdem tameɣra. Tuɣal tṛuḥ-d temɣart-nni la tettmesli i teqcict-nni teqqar-as : sselṭan ur yettɛeṭṭil ara ad yexdem tameɣra i mmi-s ad as-yezweğ, uma yuɣal-d seg udrar n ṭṭlam ur yemmut, aṭas i s-yennan yemmut, ur d-yettuɣal ara. Tuɣal tenṭeq teqcict-nni tenna-yas : a yemma tamɣart ṛuḥ awi-yaɣ-d yiwen n wezger ula d nekkenti, ad t-nḥessen, tenna-yas : nnaɣ a yelli imi ara d-awiɣ azger acu ara yečč ? Anida ara yeqqim ? Uma ur d iyi-t-id- yettak ara.Tenna-yas : ṛuḥ kan ahaqel ad m-t-id-yefk. Tṛuḥ temɣart-nni, armi tewweḍ tenna-yas : anɛam a sselṭan, sliɣ la tferqeḍ izgaren n tmeɣra-yik, awi-d ad awiɣ yiwen. Yuɣal la yetteḍsa sselṭan-nni, yenna-yas : a hya tamɣart, kem ur tesɛiḍ ara ula d anida ara teddariḍ ad terrnuḍ azger, d acu ara yečč? Yenṭeq mmi-s yenna-yas : fk-as yiwen imi tebɣa ad t-tawi. Tuɣal tewwi-d yiwen, syin tmenna-yas teqcict-nni deg txatemt-is alma n leḥcic din, lɛinser n waman din, din ara yečč ,din ara isew. Yuɣal wezger-nni ia yettkuffut ger yiḍ d wass. Armi d lawan i deg la ijemmeɛ mmi-s n sselṭan izgaren-is ad yeg tameɣra. Tenna-yas teqcict-nni i

temɣart-nni ɣer tella : Mi ara d-iṛuḥ mmi-s n sselṭan ad yawi azger-is, ini-yi-d : Ṛwaḥ, fsi-yas-d, ur as-zmireɣ ara. Mi d-iluḥeq ɣer din tessawel temɣart : A yelli yaɣ bru-yas-d. Tṛuḥ-d teqcict-nni tenna-yas : ih a rrbeḥ, tettuɣ lxir i d ak-ɣedmeɣ, tɣil ad d-yemmekti, netta "walu" yettu-tt. Asmi yexdem sselṭan urar, azekka-nni ad d- teddu teslit, yeɛreḍ-d akk medden, ula tamɣart-nni. Armi tekker ad tṛuḥ, tenna-yas teqcict-nni : Ad dduɣ. Tenna-yas temɣart-nni : Amek ara tedduḍ? Nekk ẓran-iyi weḥd-i i lliɣ, ur sɛiɣ ara taqcict. Tenna-yas : Ad dduɣ kan, ur ttlusuɣ ara, ad lseɣ kan ijerbuben , ur tesɛid anwa ara d iyi-ɛeqlen.Tenna-yas lḥun. Tcebbeḥ teqcict-nni, tcebbeḥ, tcebbeḥ armi terreẓ. Sufella terna tibantiwin, tewwi itbir terna titbirt ddaw ucḍaḍ n tmeḥremt ṛuḥent. Armi wwḍent s axxam n sselṭan ɛnant yiwet n teɣmert. Bdant tilawin-nni la d-ttrusunt yiwet yiwet armi i d-ceḍhent irkkelli, mi d-tewweḍ nnuba n teqcict ṛuḥent-d ad tt-id sersent, tenna-yasent : Ala wwiɣ-d anwa ara d-iceḍḥen deg umkan-iw, tuɣal tsers-d itbir d tetbirt la ccetṭṭḥen seg tesga alamma d tabburt. Mi d-tecḍeḥ tetbirt-nni seg tesga alamma d tabburt tini-yas : Tecfiḍ ay itbir tecfiḍ d acu i d ak-yexdem baba, yesdukkel-ak irden timẓin yerna-yak iqellib sufella. Ad d-yecḍeḥ yetbir-nni ad-as-d-yerr : cfiɣ lemmer d ur ttuɣ, yefna-yi yidim ad t-ruɣ. Akken kan, akken kan la ceṭṭḥen cennun, la ceṭṭḥen cennun, netta la d-yettmekti cwiṭ cwiṭ, armi id-yemmekti kullec.

Yuɣal yenn-yasen : ḥebset tameɣra dayenni. Yuɣal baba-s la s-yeqqar amek ara neḥbes tameɣra ? acu i k-yuɣen, acu i k-id-yebdan? Yenna-yas attah tin ara yaɣeɣ, tinna ad n-teqqim. Tuɣal tḍeqqer teqcict-nni akk ijerbuben i d-telsa, tuɣal tban-d akken tella, la yettfeğğiğ wudem-is am nnuṛ. Ma d netta yeḥka-yas-d yakk taqsiḍt-is i baba-s. Syin ɛiwden tameɣra sebɛa wussan, sebɛa wuḍen.

Tamacahut-iw lwad lwad hkiɣ-tt-it l warraw n leğwad.

Ayt Σeggad 2001."22:54"

قائمة المصادر والمراجع

أولاً – المصادر:

1- J. M. DALLET et J.L. DEGEZELLE, Les cahiers de Belaïd ou la Kabylie d'antan, F.D.B. Fort national, Algerie, 1963.
2- RACHID ALICHE, Asfel, Editions Fédérop, 1981.
3- RACHID ALICHE, Faffa, Editions O.P.U. Alger, 1990.
4- AMER MEZDAD, lḍ d wass, Editions Asalu/ Aẓar.
5- SAID SAIDI, Askuti, Editions Asalu, 1991/ Imedyazen, Paris, 1983.
6- SALEM ZINIA, Tafrara, Editions L'Harmattan/ Awal, Paris, s.d.

ثانيًا – المراجع:

1 – باللغة العربية:

1 – سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، ط3، دار البيضاء، 1997.

2 – حميد لحميداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، ط 2، بيروت، الدار البيضاء، 1993.

3 – عبد الحميد بورايو، البطل الملحمي في الحكاية الشعبية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1998.

4 – طرحة زاهية، الحكاية الشعبية الجزائرية بمنطقة جرجرة (الأربعاء ناث واسيف)، جامعة مولود معمري، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، السنة الدراسية 1993– 1994.

5 – عبد الله ابراهيم، السردية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992.

6 – أبو بكر بن علي الصنهاجي، كتاب أخبار المهدي بن تومرت، تقديم وتحقيق وتعليق، عبد الحميد حاجيات، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1974.

7 – عبد الرحمن بن محمد الجيلالي، تاريخ الجزائر العام، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، ط 2، 1965.

2 – باللغة الفرنسية:

1 – ALI GUANOUN, Chronologie du mouvement berbère, Editions Casbas, Alger, 1999.

2 - AMER SAID BOULIFA, Recueil de poésie kabyles, Editions Awal, Alger.

3 – BELKASSEM BEN SDIRA, Cours de langue Kabyle- Grammaire et versions, Librairie Adolphe Jourdan, Alger, 1887.

4 - GERARD GENETTE, Figures III, Editions du Seuil, Paris, 1972.

5 - HANNOTEAN, LETOURNEAUX , La Kabylie et les coutumes kabyles. Editeur Augustin CHALLAMEL, Paris, 1893.

6 - HENRI BASSET, Essai sur la littérature Berbère, Thèse principale pour le Doctorat Lettres, Ancienne maison Bastide, Jurdan, Jule Carbonne, Alger, 1920.

7 – J. P. GOLDENSTEIN, Pour lire le roman, Editions Deboeck-Duculot, Bruxelle, Paris, 1986

8 - JEAN MICHEL ADAM , Texte narratif, Editions Nathan, Paris, 1990.

9 - LACLOS, Liaisons dangereuses, Editions Garniers-Flammarion, Paris, 1964.

10 - MARIE LOUISE VAN FRANZ, L'interprétation des contes de feés, Editions Jaqueline Renaud, la fontaine de Pierre, Paris II, 1990.

11 - MOULOUD MAMMERI,- Culture savante, culture vécue, Editions Tala, Alger, 1993.

- Poèmes kabyles anciens, Editions Laphonic/ Awal, 1975.

12 - PAUL ZUMTHOR, Introduction a la poésie orale, Editions du Seuil, Paris,1983.

13 - PHILLIPE LEJEUNE, Le pacte autobiographique, Editions du Seuil, 1975.

14 - RAIMOND MICHEL, le roman, editions Armand colin, Paris, 1989.

15 - SALEM CHAKER, Imazighen ass-a, Editions Bouchéne, Alger, 1990.

16 - TAHAR BEN JELLOUN, Strategies d'écritures, Editions L'Harmattan, Paris,1993.

17 - TZEVETAN TODOROV, - Introduction a la littérature fantastique, Editions du Seuil, Paris, 1970.

- Qu'est ce que le structuralisme, poétique, Editions du Seuil, Paris, 1968.

18 - VLADIMIR PROPP, La morphologie du conte, Editons du Seuil, Paris, 1965.

فهرس الموضوعات

مقدّمة..... 1

الفصل الأول

تحديد بعض المصطلحات المتعلقة بموضوع البحث 9

1 – تحديد المصطلحات المتعلقة بالسرد وأركانه..... 10
أ – السرد وأركانه..... 10
ب – وجهات النظر..... 24
2 – لمحة عن الأدب الأمازيعي (القبائلي)..... 31
أ – التعريف بالأدب الأمازيغي (القبائلي) بصفة عامّة..... 31
ب – البوادر الأولى للكتابة في الميدان الأمازيغي (القبائلي)..... 33

الفصل الثاني

السرد وإنيّاته في الحكاية الشعبية القبائلية 39

1 – دراسة السرد في حكاية "Adrar n ṭṭlam"، بمعنى جبل الظلام، – (حكاية شعبية شفوية)..... 42
2 – دراسة السّرد في حكاية Awaɣzniw، (الغول) لـــ"بلعيد أث علي" (حكاية مدّونة). 51
3 – دراسة عمليّة السّرد في مؤلّف: Amexluḍ، (المزيج) لـــ"بلعيد أث علي"، من خلال:..... 58
أ – قصة الخطوبة..... 60
ب – حكاية ولي الجبل..... 62

الفصل الثالث

دراسة السرد وإنيّاته في الرواية القبائلية 74

1 – الموضوعات المسرودة..... 75
2 – الإنيّات السردية في الرواية القبائلية..... 91
3 – وجهات النظر..... 113

الفصل الرّابع

النتائج المتحصّل عليها من هذه الدراسة 117

1- مقارنة الموضوعات المعالجة بين المسرودات الشفوية ومسرودات "بلعيد أث علي" والمسرودات المكتوبة (الرواية)..... 118
2- مقارنة تقنية السرد بين النوع الشفوي ومؤلفات "بلعيد أث علي" والنوع المكتوب (الرواية)..... 127
- دراسة علاقة الراوي بالمروي والمروي له في السرود الشفوية ومسرودات "بلعيد أث علي"..... 127
- دراسة علاقة السارد بالمسرود والمسرود له في السرود المكتوبة (الرواية).. 130
أ - علاقة السارد بالمسرود..... 130
ب- علاقة السارد بالمسرود له..... 134
- دراسة وجهات النظر في المسرودات المكتوبة..... 136
3 - أهم الاختلافات بين المسرودات الشفوية ومسرودات "بلعيد أث علي" والمسرودات المكتوبة (الرواية)..... 139
1 - الموضوعات المعالجة..... 139
2 - تعدد الشخصيات..... 140
3 - الفضاء المكاني..... 143
الخاتمة..... 146
الملحق..... 153
المصادر والمراجع..... 160
فهرس الموضوعات..... 162